

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΚΑΙ ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΗΣ



Γιώργος Σικελιώτης, *Οργανοπαίχτες*, Λιθογραφία (1978)

*Ὁ θέλων μουσικὴν μαθεῖν.***Ο οικονομικός παράγοντας στην λαϊκή οργανοπαιξία.****(Μέρος Β´)**

Γράφει ο
**Γιώργος
Κωτσίνης**

Σ τα αστικά κέντρα

Η παλιά τακτική πληρωμής των μουσικών άλλαξε όταν οι μουσικοί μετανάστευσαν στις πόλεις και έπαιζαν πια σε κέντρα διασκέδασης. Εκεί υπάρχουν πάλκα (εξέδρες), κάποια κέντρα ονομάζονταν *Καφέ-αμάν* («Αμανετζήδικα»), όπου οι μουσικοί έπαιζαν αλα-τούρκα ή *Καφέ-σαντάν* («καφωδεία») όπου μουσικοί έπαιζαν αλα-φράγκα, αργότερα έχουμε στα Παριλίσσια Θέατρα (τα *Καφε-σαντούρ-* κατ' αναλογία του *Καφέ-σαντάν*) με πιο ελληνικό άκουσμα και τα Δημοτικάδικα («πάμε στα κλαρίνα»). Έτσι, δημιουργήθηκαν οι συνθήκες και οι προϋποθέσεις για εξέλιξη του επαγγέλματος του μουσικού (ταχτική δουλειά, πιο μόνιμοι οικονομικοί πόροι, συμμετοχή σε σωματεία, τακτοποίηση ασφαλιστικών θεμάτων κλπ). Η νέα κατάσταση εξασφάλιζε μια κοινωνική και επαγγελματική καταξίωση. Μ' άλλα λόγια, οι μουσικοί ενώ στα χωριά ήταν υποχρεωμένοι δίπλα στη μουσική τους να κάνουν κι άλλη δουλειά για να τα βγάλουν πέρα και ασκούσαν σαν κύριο επάγγελμα το επάγγελμα του σιδερά, του τσαγκάρη, του καλαθά κ.ά., τώρα μπορούσαν να εξασκήσουν αποκλειστικά το επάγγελμα του μουσικού.^[1]

Οι μουσικοί πληρώνονται στα κέντρα διασκέδασης με μεροκάματο από τον καταστηματάρχη και παίζουν με πρόγραμμα. Αποσαφηνίζεται ότι «οι παραγγελίες εις τα όργανα πληρώνονται παρά των πελατών». Ό,τι άλλα λεφτά βγάλουν από το «πιάτο»^[2] (που αντικατέστησε το «κουτί» των πανηγυριών)

πανηγυριών) είναι τα «τυχερά» τους.



Φωτογραφίες από τον «ΕΛΑΤΟ» όπου ξεχωρίζει η ταμπέλα
«Οι παραγγελίες εις τα όργανα πληρώνονται παρά των πελατών»

Στα κέντρα αυτά αλλάζει και η θέση του μουσικού απέναντι στο κοινό. Ο κλειστός, περιορισμένος χώρος επιβάλλει κάποια τάξη, σε σχέση με το ύπαιθρο. [3] Οι μουσικοί δεν στέκουν πια όρθιοι. Κάθονται στις καρέκλες στο πάλκο και μοιάζουν με «δικαστές»!

Πολλές φορές το μεροκάματο ήταν ίδιο για όλους, αν και κάποιοι μουσικοί διεκδικούσαν μεγαλύτερο μεροκάματο για τον εαυτό τους, είτε γιατί έκαναν περισσότερη δουλειά (μαέστροι, επικεφαλής, κουμανταδόροι), είτε επειδή κάποιοι θεωρούνταν πιο δημοφιλείς και «φέρναν κόσμο». Ο μουσικός αν είναι αποτελεσματικός στο να προσελκύσει πελατεία, «έχει μέρα». Κάποιοι μουσικοί έγιναν δημοφιλείς μέσα από την διαφήμιση για τη συμμετοχή τους στη δισκογραφία ή τις εκπομπές του ραδιοφώνου και της τηλεόρασης και συμμετείχαν στα μουσικά σχήματα ως «ονόματα», ως φίρμες. Αυτοί ήταν τα «καλά μεροκάματα» και προσπαθούσαν να έχουν αρκετές κατοχυρωμένες δημιουργίες (βλ. διασκευές, νεοδημοτικά).

Στο πάλκο υπήρχε πολλές φορές «και μια γυναίκα» που τραγουδούσε και έπαιζε ενίοτε και ντεφάκι. Εκτός από εξαιρέσεις, δηλαδή όταν η τραγουδίστρια ήταν φίρμα (όπως π.χ. η Ρόζα Εσκενάζυ, η Γεωργία Μηττάκη κ.ά.), η γυναίκα δεν

αναφερόταν με το όνομά της. «Θα είμαστε στο συγκρότημα αυτοί οι μουσικοί: ο τάδε, ο τάδε και ο τάδε και θα φέρουμε και μια γυναίκα για σαντέζα (σαντέζα < γαλλ. Chanteuse)». «Στην τάδε δουλειά ήμασταν αυτοί κι αυτοί... και μια γ'ναίκα». Αυτή η πρακτική έχει διαφορετικές αναγνώσεις. Μία οπτική γωνία θέλει την τραγουδίστρια υποτιμημένη, για να μην «πάρουν τα μυαλά της αέρα» και ζητήσει μεροκάματο ως φέρμα. Από άλλη σκοπιά, με αυτήν την συνήθεια προστατεύεται η φήμη της γυναίκας και αποκρύπτεται η ονομαστική της συμμετοχή σε μουσικά συγκροτήματα, αφού το επάγγελμα της τραγουδίστριας είναι κακόφημο.

Πολλές φορές το μουσικό σχήμα μιας σεζόν ενός κέντρου διασκέδασης (μουσικοί και πρόγραμμα) μεταφέρεται στα πανηγύρια της επαρχίας «όπως είναι», όπου το καπαρώνουν, χωρίς την υποχρέωση να παίζει τους ιδιαίτερους σκοπούς από το κάθε μέρος. Αρκεί το να έχει στο πρόγραμμα του τους κυριότερους σκοπούς - οι οποίοι γίνονται Πανελλήνιοι (Ήλιος, Ιτιά, Μεγάλος καλαματιανός, Λιβανατέικο καγγέλι, κ.λπ.) και να προσθέσει διάφορα σουζέ, τα οποία ήταν ήδη γνωστά από την αγορά δίσκων, τη ραδιοφωνία και μετά από την τηλεόραση.

Η «συμφωνία».

Εμείς τα όργανα τα φέραμε! Εσείς τα λεφτά τα φέρατε; (Ν. Κοντός)

Παράλληλα, τα πανηγύρια με τον παλιό τρόπο συνεχίζονται. Μια αλλαγή συντελείται, όταν πολλές φορές αυτοί που χρειάζονταν μουσικούς (σύλλογοι για πανηγύρια, νοικοκυραίοι για γάμο κ.ο.κ) αναζητούσαν, όχι τους συγκροτηματάρχες (αυτούς που παραδοσιακά έκλειναν τις δουλειές), αλλά φέρμες (τραγουδιστές ή σολίστες). Οι φέρμες πια γίνονταν οι επικεφαλής των συγκροτημάτων για μια μέρα. Ήταν καιρός να αλλάξει και το σύστημα με τις παραγγελίες και τα «τυχερά». Για να κλείσει η δουλειά, γινόταν κάποια συμφωνία. Συμφωνούσαν κάποιο ποσό αμοιβής, φυσικά μεγαλύτερο και πιο

σίγουρο από αυτό που υπολογιζόταν ότι θα «έπεφτε» στα «τυχερά» με τον παλιό τρόπο της σειράς χορού και των παραγγελιών. Είναι η λεγόμενη «ξεκοπή». Ο χορός θα ήταν «ελεύθερος». Χορεύουν όλοι ό,τι παίζει η ορχήστρα στο πρόγραμμά της, χωρίς παραγγελίες. Αυτές, αν δίνονται από τους πελάτες και εκτελούνται από την ορχήστρα, θεωρούνται ως «θελήματα», χατίρια κατ'εξαιρεση. Ωστόσο, οι ευχαριστημένοι πελάτες έδιναν από συνήθεια χρήματα κι έτσι τελικά, υπήρχαν «τυχερά», όχι τόσα σαν αυτά με το παλιό σύστημα «σειράς χορού», αλλά καθόλου αμελητέα. Τα «τυχερά» (η «χαρτούρα») πολλές φορές έπαιζαν καθοριστικό ρόλο στα παζάρια για το ύψος της αμοιβής. «Ελάτε στη δουλειά. Θα πάρετε τόσα “συμφωνία” και θα έχετε και καλά “τυχερά”».[4]

Το πρόβλημα που προκύπτει είναι το πώς θα μοιράζονται τα χρήματα που ζητάει ο συγκροτηματάρχης, ρισκάροντας. Η «χαρτούρα» μοιράζεται παραδοσιακά στα ίσα, γιατί είναι ιερή και η συμφωνία ανάλογα με το μεροκάματο του καθενός, μ' άλλα λόγια γίνεται η διάκριση «σε αξιωματικούς και οπλίτες» (Β. ΣΕΡΜΠΕΖΗΣ). Αυτή η ανισότητα και η διαφοροποίηση στις αμοιβές έχει και την λογική ότι ο εκάστοτε συγκροτηματάρχης διακινδύνευε να χάσει την δουλειά, ενώ θα υπήρχε η πιθανότητα, να πήγαιναν σε αυτή την δουλειά οι μουσικοί του συγκροτήματος χωρίς αυτόν, με λιγότερα χρήματα. Είναι εύλογο λοιπόν να προσπαθεί να κρατήσει από τη «συμφωνία» όσο μεγαλύτερο μερίδιο μπορούσε για τον εαυτό του.

Το ρίσκο της προσφοράς για τη «συμφωνία» πάντα δημιουργούσε άγχος στον συγκροτηματάρχη. Μια φορά κάποιος ρώτησαν τον Κυριάκο Κωστούλα: «πόσα να σας δώσουμε κύριε Κυριάκο;» Με το δίλημμα, αν πω περισσότερα χρήματα θα χάσω τη δουλειά, αλλά αν πω λιγότερα από αυτά που με υπολόγιζαν θα χάσω χρήματα, ο Κυριάκος απάντησε: «όσα μπορείτε περισσότερα παιδιά μου!»

Μια φορά, ένας κλαρινίστας πήρε τον λαουτιέρη Χρήστο Ζώτο και του

παρουσίασε μια τέτοια δουλειά. Του λέει: «Άκουσι Χρήστο, είναι μια δ'λειά με "συμφωνία". Τα λιφτά είναι τρακόσια χιλιάρ'κα. Θα πάρω εγώ τα διακόσια πινήντα και πάρε εσύ πινήντα, αλλά φέρε και την Κικίτσα την τραγουδίστρια και πλήρωσέ την απ' αυτά». Ο Ζώτος προσβλήθηκε και του απάντησε με ειρωνεία: «Όχι μωρέ... να τα πάρ'ς ούλα ισύ». Και ο κλαριντζής με ιερή αγανάκτηση και ως θεματοφύλακας του... δικαίου, απάντησε: «Όχι!!! Δεν είναι σωστό!».

Ένας άλλος τρόπος συμφωνίας είναι η συμφωνία με «μαξιλάρι» ή «κατώφλι» ή «πάτωμα» ή - άστοχα «πλαφόν» (γαλλική [plafond](#) = οροφή). Ορίζεται ένα ποσό ως το ελάχιστο όριο στο οποίο θα είναι ικανοποιημένοι οι μουσικοί. Η «χαρτούρα» στο τέλος θα μετρηθεί παρουσία ανθρώπων του συλλόγου ή των νοικοκυραίων σε γάμο. Αν η «χαρτούρα» δεν έχει φτάσει το πλαφόν συμπληρώνουν τα υπόλοιπα λεφτά. Αν το όριο ξεπεραστεί, είναι όλα των μουσικών, γιατί τα έβγαλαν με την παραπανίσια κούραση και την αξία τους. Το ποσό το κάτω από το όριο μπορεί να μην μοιράζεται στα ίσα, αλλά παίρνει όσο έχει κανονίσει ο καθένας μουσικός με τον συγκροτηματάρχη. Το ποσό πάνω από το όριο θεωρείται «χαρτούρα» και μοιράζεται πάντα στα ίσα. Αυτό ήταν κάπως πολύπλοκο και δεν μπορούσαν να το «χωνέψουν» οι παλιοί μουσικοί που «είχαν μάθει αλλιώς».

Κάποτε είχαμε πάει ένα ταξίδι στη Νέα Υόρκη για ένα διήμερο γλέντι, με τον βιολιστή Αχιλλέα Χαλκιά. Για την πρώτη μέρα συμφωνήσαμε να βγουν τα έξοδα μετακίνησης και κάποιο καλό μεροκάματο και ορίσαμε κάποιο υψηλό όριο για να μας συμπληρώσει ο σύλλογος τα υπόλοιπα, ενώ θα παίζαμε με πρόγραμμα. Την δεύτερη μέρα θα δουλεύαμε με τυχερά, με τον παλιό σύστημα: σειρά χορού, παραγγελίες και όσα βγάλουμε. Το εξηγήσαμε στον Αχιλλέα αρκετές φορές. Κατά την διάρκεια του πρώτου γλεντιού, ένας νεαρός από τον σύλλογο μάζευε την χαρτούρα και την έβαζε σε ένα κουτί κάπως παράμερα από το πατάρι. Γυρίζει και μου λέει ο Αχιλλέας: «Σήκου, μας τσορελιάζουν το σταλό». Εγώ, αν και κατάλαβα, τον ρώτησα:

- «Τι συμβαίνει;».
 - «Να, ρουτάω αυτόν τον νιαρό τί κάν'ς κεί και μου λέει, άσ' το μπάρμπα, μην σκύβ'ς! Σήμερα σκύβω ιγώ, αύριο ισύ!»
- Περιττό να πούμε ότι κλαίγαμε από τα γέλια και δεν μπορούσαμε να παίξουμε.

Άρχοντες

Όταν ένας μουσικός αντιληφθεί κάποιον πελάτη που πιθανόν έχει χρήματα και θα τα διέθετε στα «όργανα», το γνωστοποιεί συνθηματικά σε όλο το συγκρότημα, ώστε να έχουν το νου τους. «Αυτός είναι μπαρός», δηλαδή λεφτάς, αλλά η λέξη *μπαρός* χρησιμοποιείται και με την έννοια του άρχοντα, του ανοιχτοχέρη, του απλοχέρη, του χουβαρντά.[5]



Κωνσταντίνος Μάνος, *Μουσικοί παίζουν πίπιζα*. Μακεδονία. (1964)

Η Μαζαράκη μας αναφέρει ότι ο Ρωμιός στο κέφι του είναι απλοχέρης, δεν λογαριάζει, «τα σπάει», «όξω φτώχεια». Έτσι του οργανοπαίκτη «θα του κολλήσουν πολλά λεφτά στο μέτωπο». «Θα τα 'κονομίσει».[6] Το κόλλημα χρημάτων στο μέτωπο έχει τις ρίζες του πολύ παλιά. Όταν υπήρχαν κέρματα με

αξία (φλουριά, μιτζίτια κ.ά.), για επίδειξη πλούτου, σάλωναν κάθε κέρμα και το κολλούσαν στο μέτωπο του κλαρινίστα ή του ζουρνατζή, μέχρι να γεμίσει και να λάμπει. Αυτή η συνήθεια συνεχίστηκε και με τα χαρτονομίσματα, κι ας μην κολλούν καλά. Άλλα χαρτονομίσματα τα τοποθετούσαν στα κλειδιά του κλαρίνου, μέχρι να γίνει «τριαντάφυλλο». Όταν ήρθαν για πρώτη φορά τα ηχητικά σε κάποιο χωριό, αναφέρει ο τραγουδιστής Κώστας Τσαμπάς, οι μερακλήδες μη ξέροντας που να τοποθετήσουν τα λεφτά τα έχωναν στην «κόρνα», γιατί από εκεί έβγαινε ο ήχος.

Η Μαζαράκη αναφέρει και το συναρπαστικό, ότι στην Πελοπόννησο είχαν τη συνήθεια να κολλούν μεγάλα ποσά, ο οργανοπαίχτης όμως ήταν υποχρεωμένος να τα επιστρέψει μετά το τέλος της γιορτής.^[7] Αυτή τη συνήθεια την έσπασε ο Γιώργης Σουλειϊμάνης (ο ένας εκ των δύο φημισμένων κλαρινοπαικτών αδελφών Σουλειϊμάνη) ο οποίος είπε: «Ό,τι κολλήσει στο μέτωπό μου, είναι δικό μου!»^[8]

Το υπερβολικά καλό ντύσιμο και τα ακριβά κοσμήματα ήταν ένα χαρακτηριστικό των μουσικών για να «παριστάνουν» τους «μπαρούς». Τέτοιους Ρόμηδες μουσικούς τους αποκαλούσαν «αρχοντόγυφτους». Ο κλαρινίστας Χαράλαμπος Μπούρμπος πήγαινε από τα Γιάννενα στα διάφορα χωριά πάντα με ταξί. Ποτέ με λεωφορείο. «Για το παρίσταμα». Έτσι τον σέβονταν και τον πλήρωναν αναλόγως.

Ο βιολιστής Αλέκος Αραπάκης «πουλούσε» το όνομά του ακριβά. Έλεγε ότι «πληρώνεις εγγλέζικο κασμίρι»! Αν διαμαρτυρόμενος για την προσφορά ο πελάτης ανέφερε κάποιον άλλο μουσικό, φθηνότερο, ο Αραπάκης απαντούσε ότι αυτός ο άλλος είναι «λινάτσα». Βέβαια, πάντα πρόσεχε να μην θίξει κάποιον πραγματικά άξιο συνάδελφό του π.χ. το Γιώργο Κόρο. Αν και για τέτοια περίπτωση είχε βρει άλλο επιχείρημα: «άκουσε να σου πω, εγώ είμαι σουπερμάρκετ, παίζω απ' όλα, ενώ ο τάδε είναι μπακάλικο. Είναι καλός, αλλά μόνο για κάποια λίγα πράγματα».

Κάποτε, ο λαουτιέρης Χρήστος Ζώτος είχε το κουμάντο σε μια εκδήλωση κάποιου Δήμου και πήρε μόνο εύσωμους μουσικούς. Όταν τους παρουσίασε στον δήμαρχο και για να δικαιολογήσει τα πολλά λεφτά που ζήτησε λέει: «Κοίταξε δήμαρχε, το συγκρότημα που σου έλεγα! Τα παιδιά έχουν κοιλιές. Συγκρότημα με κοιλιές! Όχι σαν κάποιους άλλους που δεν έχουν δουλειές και τους έχει κόψει η πείνα!»

Ο συγκροτηματάρχης - ο επικεφαλής, αλλά και οποιοδήποτε μέλος του συγκροτήματος δεν έχει το δικαίωμα να εγκαταλείψει το πατάρι χωρίς σοβαρό λόγο και να «αφήσει το συγκρότημα». Μια φορά, σε πανηγύρι στο Γρεβενίτι (Ανατολικό Ζαγόρι), ο νεαρός τότε και εξαιρετικός τραγουδιστής Χρήστος Τζιτζιμίκας, κατέβαινε κάθε τόσο από το πατάρι, από ευγένεια, για να χαιρετίσει όποιον φίλο του πανηγυριστή έβλεπε. Αλλά όταν δινόταν κάποια παραγγελία, αυτός έλειπε και μέχρι να έρθει, κρύωνε κάπως το γλέντι. Τότε δουλεύαμε μόνο με «χαρτούρα». Μια - δυο, του λέει ο Μανώλης Μπάλας, που έπαιζε το λαούτο: «Τζιβιλίγκα (δήθεν ούτε το όνομά του δεν γνώριζε καλά καλά), το ξέρ'ς πως είσ' η κλώσσα κι ιμείς είμαστι τα π'λιά; Φεύγει η κλώσσα απ' τα πουλιά;»



Delay- καθυστέρηση

Αυτό που δεν μπορούσαν να διαχειριστούν οι παλιοί μουσικοί σαν τον Αραπάκη και τον Ζώτο ήταν η καθυστέρηση της αμοιβής από την πλευρά των φορέων της τοπικής αυτοδιοίκησης ή του κεντρικού κράτους. Παλιά πληρώνονταν αμέσως... «έν τῷ ἄμα καί τό θάμα» (ΑΡΑΠΑΚΗΣ).

Μια μέρα ταξίδευε ο Αραπάκης με τον τραγουδιστή Παναγιώτη Λάλεζα, για μια δουλειά του δεύτερου, κάπου στη Βοιωτία. Στο αυτοκίνητο, σε όλη τη διαδρομή ο Αραπάκης καλολογούσε και παίνευε τον τραγουδιστή για το ταλέντο του και την τέχνη του. «Παναγιωτάκη μου» αυτό, «Παναγιωτάκη μου» το άλλο. Όταν τέλειωσε η εκδήλωση, ο Αραπάκης ρωτάει για τα λεφτά. Ο Παναγιώτης του λέει πως ο φορέας που θα τους πληρώσει είναι δήμος και είναι αυτονόητο ότι τα χρήματα θα αργήσουν λίγο να βγουν. Ο Αραπάκης τότε, σαν άλλος άνθρωπος, είπε: «Θα με πληρώσεις εσύ, Λάλεζα»! Πάει το «Παναγιωτάκη μου»...

Είναι βασανιστικό και αγχωτικό για τους μουσικούς, να παίρνουν κάθε τόσο τους υπαλλήλους για το πότε θα βγουν τα λεφτά. Αλλά «Αρνί που δε βελάζει, γάλα δεν πίνει»! Στο τέλος, «Θα το φέρει ο βλάχος το τυρί»!

Η «μπούντενα»

Είναι πραγματικότητα, ότι αν υπάρχει πληρότητα σε αγαθά ή χρήμα και ο καλλιτέχνης δεν έχει ανάγκη να πάει για δουλειά, προτιμάει να υπηρετεί την τέχνη του με όποιον τρόπο αυτός θέλει... και αυτό είναι αντιεπαγγελματική συμπεριφορά. Μου το είχε πει με άλλα λόγια και ο Μίκης: «Εγώ δεν δουλεύω, αλλά εργάζομαι!»

Ωστόσο, πολλές φορές ο καλλιτέχνης βρίσκεται σε δίλημμα, αν παίζει για το χρήμα ή για την Τέχνη. Δηλαδή αν δουλεύει κατ' ανάγκην, ώστε να κερδίζει τα προς το ζην ή το κάνει διότι λατρεύει την τέχνη του και έχει αφιερώσει τη ζωή

του σ' αυτήν. Οι επαγγελματίες μουσικοί, δύσκολα εκδηλώνουν τα συναισθήματά τους και την αγάπη τους γι' αυτό που κάνουν. Κι αυτό, γιατί έτσι και αντιληφθεί το κοινό αυτό το πάθος τους, υπάρχουν οικονομικές συνέπειες: «Αυτός παίζει για γούστο και όχι για επάγγελμα!»

Σε ένα χωριό με πολλούς μουσικούς, ένας οργανοπαίκτης δεν ήταν και τόσο καλός. Τον ζητούσαν οι παρέες μόνο όταν δεν έβρισκαν εύκαιρο κανέναν άλλον. Αυτό ήταν κάπως προσβλητικό. Όταν λοιπόν μια παρέα π.χ. στο καφενείο, ερχόταν στο κέφι και ήθελε όργανα, πήγαιναν κάποιοι να τον αναζητήσουν. Ο μουσικός έστελνε τη γυναίκα του να δει αν η μπούντενα (το «αμπάρι») είχε αλεύρι. Αν του έλεγε η γυναίκα ότι ήταν γεμάτο ή μισογεμάτο, τους έδιωχνε. Αν ήταν άδειο, έπαιρνε το όργανο να πάει στη δουλειά. Έτσι έχει μείνει το συνθηματικό, «Γέμισε η μπούντενα παιδιά;» Μεταφορικά, «μπούντενα» είναι το κουτί της «χαρτούρας». Αν είναι γεμάτο, οι οργανοπαίκτες επισπεύδουν το κλείσιμο του γλεντιού, ώστε να πάνε να ξεκουραστούν. Αν είναι άδειο ακόμη, πρέπει να κάνουν υπομονή μέχρι να γεμίσει.

Επίλογος

Γενικά, οι καλοί καλλιτέχνες πασχίζουν μεν για την επιβίωσή τους, αλλά είναι και άνθρωποι της προσφοράς. Τιμούν τη μουσική τέχνη, όπως τιμούν και το επάγγελμά τους. Στην παράδοση αυτά τα δύο συνδυάζονται αρμονικά (το τερπνόν μετά του ωφελίμου). Αγωνίζονται συνεχώς για καλύτερες επαγγελματικές συνθήκες και από πλανόδιοι μουσικοί, που «όλο το βράδυ αλώνιζαν» ακολουθώντας τον πρωτοχορευτή και το χορό, προάγονται σε επαγγελματίες μουσικούς που ασκούν αποκλειστικά και με αξιοπρέπεια αυτό το επάγγελμα. Οι μουσικοί αυτοί, είναι μέλη των κοινοτήτων τους και παράλληλα μέλη της συντεχνίας τους. Τα συμφέροντα των δύο πλευρών δεν συμπίπτουν πάντα και οι μουσικοί πρέπει να επιδιώκουν και να βρίσκουν τις κατάλληλες ισορροπίες. Η τήρηση κάποιων αποστάσεων από το κοινό (τον λαό) είναι επιβεβλημένη ώστε να δικαιολογούνται οι οικονομικές απολαβές από την

άσκηση του επαγγέλματος.

Η γνώση μας για την ιδιαίτερη μουσική τους παιδεία, την αισθητική τους καλλιέργεια και την μεθοδολογία που ακολουθούν ώστε να λύσουν τα διάφορα δεξιοτεχνικά προβλήματα έχει ακόμη ελλείψεις και σκοτεινές πτυχές. Πρόκειται όμως για μια παιδεία που υπάρχει! Το υψηλό επίπεδο τεχνικής το οποίο αποκτήσαν με κόπους και θυσίες, αναιρεί απόψεις περί «πρακτικού» οργανοπαίκτη με την έννοια του αυτοδίδακτου ή του κομπογιαννίτη.

Τελικά οι «λαϊκοί πρακτικοί οργανοπαίκτες» είναι λαϊκοί, είναι πρακτικοί, είναι οργανοπαίκτες;

**Μπορείτε να διαβάσετε το Α' μέρος,
στο 7ο τεύχος του περιοδικού μας.**

Βιβλιογραφία

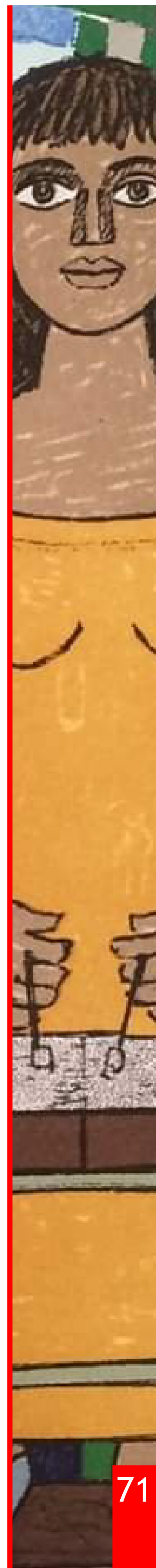
Λιάβας, Λ., (2009), *Το Τραγούδι στο Θέατρο Σκιών στο: το ελληνικό τραγούδι από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*, Αθήνα: Εμπορική τράπεζα της Ελλάδος.

Μαζαράκη, Δ., (1984), *Το Λαϊκό Κλαρίνο στην Ελλάδα*, Αθήνα: Κέδρος, β' έκδοση.

Παπαδάκης, Γ., (1983), *Λαϊκοί Πρακτικοί Οργανοπαίχτες*, Αθήνα: Επικαιρότητα.

Ψάχος, Κ., (1978), *Η Παρασημαντική της Βυζαντινής Μουσικής*, Αθήνα: Διόνυσος.

Baud-Bovy,S.,(1994), *Δοκίμιο για το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι*, Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα,β' έκδοση.



[1] Μαζαράκη 1984: 55

[2] Μαζαράκη 1984: ό.π.

[3] Μαζαράκη 1984: ό.π.

[4] Επομένως, η συμφωνία που κάνουν οι δυο πλευρές για την αμοιβή είναι το ποσό της «συμφωνίας» (ίδια λέξη με άλλη σημασία) συν τα «τυχερά» που θα πέσουν.

[5] Στα τσιγκάνικα, μπαρός = λεφτάς, ενώ μπαρβαλό = πλούσιος.

[6] Μαζαράκη 1984: ό.π.

[7] Στους γάμους της Καρδίτσας τουλάχιστον τα καρφίτσωνουν στο νυφικό της νύφης. Στο τέλος τα παίρνουν οι νιόπαντροι.

[8] Μαζαράκη 1984: 56

Ο Γιώργος Κωτσίνης κατάγεται από τη Στρατίνιστα Πωγωνίου Ιωαννίνων, όπου και μυήθηκε στην ελληνική παραδοσιακή μουσική. Μαθήτευσε στο κλαρίνο σε κορυφαίους πρακτικούς λαϊκούς οργανοπαίχτες και είναι διπλωματούχος Βυζαντινής Μουσικής. Επί σειρά ετών δίδαξε κλαρίνο στα Μουσικά Γυμνάσια - Λύκεια Παλλήνης, Αλίμου και Ιλίου. Με πλούσια εκπαιδευτική δράση σε σεμινάρια παραδοσιακής μουσικής και χορών, έχει συνεργαστεί στον τομέα αυτό, με το Πανεπιστήμιο Μακεδονίας (σχολ. έτος 2005-2006), το Πανεπιστήμιο Αθηνών, το Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, την Ακαδημία Sibelius της Φινλανδίας, το Ωδείο Αθηνών και πλήθος πολιτιστικών συλλόγων στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Συνεργάστηκε, επίσης, με την Ελληνική Τηλεόραση ως μουσικός υπεύθυνος στον κύκλο εκπομπών παραδοσιακής μουσικής «Εμείς οι λαλητάδες». Είναι καλλιτεχνικός διευθυντής του Τομέα Παραδοσιακής Μουσικής στο Ωδείο «Φίλιππος Νάκας», αποτελεί κεντρικό μέλος του Αρχείου Ελληνικής Μουσικής, ενώ έχει σταθερή συνεργασία, ως μουσικός επιμελητής, με το Θέατρο Ελληνικών Χορών "Δόρα Στράτου". Είναι τελειόφοιτος στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο (ΕΑΠ) και έχει συγγράψει το βιβλίο: *Μελίσματα - ή τέχνη του ελληνικού κλαρίνου σε είκοσι εννέα μουσικές καταγραφές παραδοσιακών σκοπών*, εκδ. Φ. Νάκας, Αθήνα, 2004 και το: *Άβάντι Μαέστρο, Η Μουσική μέσα από το Θέατρο Σκιών*, εκδ. PANAS MUSIC, Αθήνα, 2017.