

ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Πτυχιακή εργασία

Θέμα: *Λαϊκοί μουσικοί και σχέσεις μαθητείας: το παράδειγμα της Ηπείρου*

Ευαγγέλου Απ. Γεώργιος

Εισηγητής Καθηγητής: Κατσούρας Σωτήριος

Ιούνιος 2007

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Σελίδα

Πρόλογος	4
Εισαγωγή	6

Α' ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΠΡΟΦΟΡΙΚΗ ΜΕΤΑΔΟΣΗ ΚΑΙ ΜΑΘΗΣΗ ΤΗΣ ΛΑΪΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

1.1.Η μεταβίβαση γνώσεων στους προφορικούς πολιτισμούς	14
1.2.Προφορικότητα και το στοιχείο του ήχου της λαϊκής μουσικής	16
1.3.Η έννοια της προφορικότητας στην Ελληνική μουσική πραγματικότητα. 18	
1.4.Μάθηση μέσω παρατήρησης και μίμησης.....	20
1.5.Τρόποι απομνημόνευσης κατά την προφορική μετάδοση μουσικής.....	24
1.6.Δευτερογενής προφορικότητα	26
1.7.Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη με αναφορά τη λαϊκή μουσική.....	28

Β' ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Η ΜΑΘΗΤΕΙΑ ΤΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΜΕΣΑ ΣΤΑ ΠΛΑΙΣΙΑ ΤΗΣ ΣΥΝΤΕΧΝΙΑΣ

2.1.Γενική θεώρηση της συντεχνίας –συντροφίας	32
2.2.Το επάγγελμα του λαϊκού μουσικού	34
<i><u>ΠΕΡΙ ΜΑΘΗΤΕΙΑΣ</u></i>	
2.3.Στάδια μαθητείας	37
2.4.Η μαθητεία του πρακτικού μουσικού	42
<i><u>ΣΧΕΣΗ ΔΑΣΚΑΛΟΥ - ΜΑΘΗΤΗ</u></i>	
2.5.Η έννοια του δασκάλου	44
2.6.Κριτήρια επιλογής του δασκάλου	46

2.7. Συμφωνία και αμοιβή δασκάλου	48
2.8. Οικοτροφίες	50
2.9. Τρόποι διδασκαλίας	51
2.10 Η «τέχνη» της λαϊκής μουσικής απόκρυφη;	53
2.11 Συνθηματική γλώσσα	55
2.12 Τα καφενεία μουσικών	56

Γ' ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΜΕΤΑΔΟΣΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΜΕΣΑ ΣΕ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ-ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΕΣ ΜΟΥΣΙΚΩΝ

3.1. Οικογενειακές κομπανίες ως συντροφίες	61
3.2. Το οικογενειακό περιβάλλον	62
3.3. Η αντίληψη περί κληρονομικότητας	64
3.4. Πατέρας- γιος	65
3.5. Ομαδικότητα-ομοιογένεια	66
3.6. Ιεραρχία στην οικογενειακή κομπανία	68
3.7. Οι μουσικές οικογένειες και οι κοινωνικές τους σχέσεις	70
3.8. Οι γύφτοι	71
3.9. Οικογένειες μουσικών στην Ήπειρο	72

Δ' ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΜΑΘΗΣΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΤΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΕΞΩ ΑΠΟ ΣΥΝΤΕΧΝΙΑΚΑ ΚΑΙ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΑ ΠΛΑΙΣΙΑ - ΟΙ ΑΥΤΟΔΙΔΑΚΤΟΙ

4.1. Η έννοια του αυτοδίδακτου	77
4.2. Τα χαρακτηριστικά του αυτοδίδακτου μουσικού	78
4.3. Η τεκμηρίωση της έννοιας	79
4.4. Μάθηση με την χρήση μέσων αναπαραγωγής ήχου	80
4.5. Το κλέψιμο	82
4.6. Ο αυτοσχεδιασμός	83
4.7. Ιδιοκατασκευές οργάνων	85

5.Συμπεράσματα	89
6.Βιβλιογραφία	93
7.Δισκογραφία	96
8.Παράρτημα	98

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το παρακάτω σύγγραμμα αποτελεί την πτυχιακή μου εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι Ηπείρου, στα πλαίσια του προγράμματος σπουδών για το όγδοο εξάμηνο αυτού.

Το θέμα προέκυψε κατά τη διάρκεια περιστασιακής απασχόλησής μου σε ωδεία, όπως και σε μουσικό γυμνάσιο, πριν την ολοκλήρωση των σπουδών μου, με την ιδιότητα του διδάσκοντα ‘εμπειροτέχνη’ λαϊκού μουσικού. Έτσι λοιπόν ενώ είχα αναλάβει να διδάξω «παραδοσιακό βιολί», με πλησίαζαν συνάδελφοι, κυρίως της «κλασσικής» σχολής και με ρωτούσαν γεμάτοι «απορία»: πώς μπορεί να γίνει κάποιος «παραδοσιακός» βιολιστής; Το εύλογο αυτό ερώτημα, βέβαια πιο γενικευμένο και πιο ορθά, θα μπορούσε να διατυπωθεί ως εξής: πώς μπορεί να γίνει κάποιος λαϊκός μουσικός;

Με αφορμή το συγκεκριμένο ερώτημα άρχισα να ξεφυλλίζω βιογραφίες λαϊκών μουσικών και να αναζητώ τα αποσπάσματα εκείνα που αφορούν κυρίως την παιδική τους ηλικία και τα πρώτα τους βήματα στην εκμάθηση του οργάνου. Διαπίστωσα ότι ορισμένες αφηγήσεις αυτών εμπεριείχαν κάποιες περιγραφές που για τα σημερινά δεδομένα φαντάζουν εξωπραγματικές. Για παράδειγμα θα αναφέρω τη συγκλονιστική μαρτυρία του Τάσου Χαλκιά:

«Πρέπει να έβγαζα καλούς ήχους από μικρός. Αυτό θα ήτανε σίγουρα. Τι άλλο θα έκανε άραγες τη μητέρα μου, να ζητήσει από τον άφθαστο τότε στην τέχνη του, μεγάλο κλαρινίστα Χαρισιάδη να με πάρει μαζί του για να μου διδάξει...Ο Χαρισιάδης δέχτηκε κι εγώ, αφού πρώτα φορτώθηκα είκοσι οκάδες καλαμπόκι, το πήγα στους μύλους, το άλεσα, από 'κεί το ξαναφορτώθηκα και πήρα δρόμο για το χωριό του Χαρισιάδη. Δυο με τρεις ώρες με τα πόδια. Με έπιασε συνάμα και μια βροχή. Ένας κατακλυσμός. Βροχή που έκανε το αλεύρι πιο βαρύ. Ασήκωτο. Μικρός που ήμουνα τρόμαξα να τα βγάλω πέρα. Μέσα στη βροχή έχασα και τα παπούτσια μου από τα νερά που τρέχανε αντίθετα τον δρόμο που πήγαινα για να φτάσω στο χωριό του Χαρισιάδη. Στην Βελτισίτα είχαμε συγγενείς, οι οποίοι με φιλέψανε φαΐ, κάθισα κοντά τους και στέγνωσα καλά, μου δώσανε και ρούχα κι ύστερα με πήγανε στον Χαρισιάδη. Ήμουνα πια εκεί. Δεν υπήρχε κανένα εμπόδιο. Ακόμα και η τιμή ήτανε από τη μητέρα μου κανονισμένη για να μου δείξει ο Χαρισιάδης την τέχνη του κλαρίνου. Πεντακόσιες δραχμές το μήνα είχε συμφωνήσει η μητέρα μου.

Είναι μεγάλη η βοήθεια που παίρνεις όταν μαθαίνεις την τέχνη σου δίπλα σε δάσκαλο καλό και ο Χαρισιάδης ήτανε ένα ονομαστό κλαρίνο. Είναι αλήθεια πως τότε είχε πάνω από δέκα μαθητές και τους έδειχνε...

Ο Χαρισιάδης , αφού με έβαλε σε ένα σκαμνάκι, μου ζήτησε να πιάσω το κλαρίνο και να παίζω. Τί να έπαιζα! Αφού δεν ήξερα τίποτα .Εκείνη τη στιγμή πίστεψα ότι δεν ήξερα τίποτα...Μου έδωσε όμως θάρρος και μου ζήτησε να παίζω .Επέμενε αρκετά και τότες έπιασα το κλαρίνο κι έπαιζα. Αυτό ήτανε όλο.

-Άκου παιδί μου, μου είπε αφού τελείωσα .Εσύ παίζεις καλά. Έχω πολλούς μαθητές δεν θα μπορέσω να σου δείξω.

...Με πήρε ένα παράπονο κι έγινε ένα κλάμα από τα πιο δυνατά που θυμάμαι από παιδί.

Ξαναφορτώθηκα το αλεύρι στην πλάτη και πήρα δρόμο. Ντουγκρού για το σπίτι της μητέρας μου....».¹

Όπως είναι φανερό, τέτοιου είδους αφηγηματικές «εικόνες» σε μεταφέρουν σε άλλη χρονική διάσταση και -όσο ρομαντικό κι αν φαίνεται- αυτή η «χρονομηχανή» υπήρξε ένα πρόσθετο ελκυστικό στοιχείο για μένα, να ασχοληθώ με το συγκεκριμένο θέμα. Παράλληλα πιστεύω ότι πέρα από οποιαδήποτε επιστημονικά ή αισθητικά κριτήρια ο αναγνώστης της παρούσας μελέτης, είναι απαραίτητο να μεταφερθεί νοητά στον αντίστοιχο χωροχρόνο, σε ένα κόσμο χωρίς τα σημερινά συγκοινωνιακά ή επικοινωνιακά μέσα, χωρίς ρεύμα, χωρίς πολυτέλειες.

Θέλω στο σημείο αυτό να ευχαριστήσω όλους τους καθηγητές μου που με βοήθησαν να διεκπεραιώσω την έρευνα. Επίσης θέλω να ευχαριστήσω όλους τους συναδέλφους και συμφοιτητές μου, οι οποίοι συνεχώς μου έδιναν ιδέες και θάρρος κατά τη διάρκεια συζητήσεων που είχαμε επί του θέματος.

Την εργασία μου αυτή την αφιερώνω στον λαϊκό σολίστα του κλαρίνου Βαγγέλη Σούκα, ο οποίος απεβίωσε (26 Μαρτίου 2007) μόλις λίγες εβδομάδες πριν την ολοκλήρωση και κατάθεσή της.

¹ Αντρέας Χρονόπουλος, *Θύμησες και Σημειώσεις του Τάσου Χαλκιά*, Απόπειρα, Αθήνα 1985, σ. 30-31

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Όλοι μας έχουμε κατά καιρούς δει, τόσο σε όλες τις περιοχές της Ελλάδας, λαϊκούς πρακτικούς οργανοπαίχτες να συμμετέχουν σε διάφορα μουσικά σχήματα κατά τη διάρκεια συναυλιών, γάμων, πανηγυριών, και άλλων μουσικοχορευτικών εκδηλώσεων. Οι λαϊκοί οργανοπαίχτες αυτοί πλαισιώνουν λαϊκά οργανικά σύνολα («κουμπανιές») εδώ και τουλάχιστον έναν αιώνα. Η ύπαρξη λοιπόν αυτών των πρακτικών μουσικών στον λαϊκό πολιτισμό μας αποτελεί πραγματολογικό δεδομένο. Αναφερόμαστε λοιπόν σε μια τεχνολογική εξειδίκευση με γενικά και ειδικά χαρακτηριστικά που εξυπηρετεί συγκεκριμένους μουσικοπολιτισμικούς και κοινωνικούς θεσμούς και λειτουργίες.

Η έρευνα αυτή ξεκινάει με αφορμή ένα απλούστατο ερώτημα: πως μπορεί κάποιος να γίνει λαϊκός οργανοπαίχτης; Ένα ερώτημα το οποίο βεβαίως θα μπορούσε να διατυπωθεί όχι μόνο για οποιονδήποτε λαϊκό οργανοπαίκτη, αλλά και για πολλές άλλες τελεστικές τέχνες που μεταδίδονται προφορικά.

Η απάντηση στο παραπάνω ερώτημα σίγουρα είναι πιο σύνθετη και επιβάλλει πολλαπλούς προβληματισμούς για το είδος της προσέγγισης και έρευνας που μπορεί να γίνει γύρω από αυτό το ερώτημα.

Εύκολα μπορεί να επεκτείνει κανείς τον προβληματισμό αυτόν μέσα στα πλαίσια της κοινωνικής πραγματικότητας, αναζητώντας κάποιο φορέα δημόσιο ή ιδιωτικό ο οποίος να εκπαιδεύει και να προάγει στο συγκεκριμένο μουσικοπολιτισμικό χώρο λαϊκούς οργανοπαίχτες. Αναμφίβολα θα καταλήξει στο συμπέρασμα ότι κάτι τέτοιο δεν υφίσταται στην πραγματικότητα, αν εξαιρέσει κανείς μια προσπάθεια που γίνεται τα τελευταία χρόνια από ωδεία και σχολές, να εντάξουν δίπλα στη κλασική (λόγια) μουσική εκπαίδευση, κάποια μαθήματα «παραδοσιακής» μουσικής.

Οι λαϊκοί αυτοί οργανοπαίχτες προφανώς μετείχαν σε κάποιες διαδικασίες και μηχανισμούς προκειμένου να αποκτήσουν τις ανάλογες γνώσεις και τη δεξιοτεχνική κατάρτιση της τέχνης αυτής του πρακτικού μουσικού. Οι γνώσεις και οι τεχνικές αυτές με κάποιο τρόπο αποκτώνται ή μεταδίδονται από μουσικό σε μουσικό, από γενιά σε γενιά, από τόπο σε τόπο, από το χτες στο σήμερα. Καλούμαστε λοιπόν σήμερα, αλλά και διαχρονικά πιστεύω, να μαθαίνουμε περισσότερα για τους τρόπους και τις διεργασίες που χρησιμοποιούνται, κυρίως στο παρελθόν, για τη μετάδοση, τη

διατήρηση ή την εξέλιξη της μουσικής παράδοσης και του λαϊκού πολιτισμού γενικότερα.

Η έρευνά μας θα ήταν αδύνατο να επεκταθεί σε όλο τον Ελλαδικό χώρο και για αυτό θα περιοριστεί στο γεωγραφικό διαμέρισμα της Ηπείρου και συνεπώς στην υπάρχουσα βιβλιογραφία που αφορά τους μουσικούς της συγκεκριμένης περιοχής. Ελάχιστες παραπομπές θα υποσημειώσουμε και σε μουσικούς εκτός Ηπείρου, με δεδομένο ότι περίπου τα ίδια μπορούμε να φανταστούμε ότι ισχύουν και στα υπόλοιπα γειτονικά γεωγραφικά διαμερίσματα.

Επίσης θα περιοριστούμε σε ένα χρονικό διάστημα παρελθόντων ετών και όχι στην πρόσφατη ή σημερινή πραγματικότητα. Η έρευνα μας θα περιοριστεί στο χρονικό διάστημα από το 1928 μέχρι το 1973 περίπου. Η χρονολογική οριοθέτηση, όσο και αν φαίνεται αυθαίρετη, ξεκινάει με τη δημιουργία των πρώτων σωματείων μουσικών, αλλά και των πρώτων δισκογραφικών εταιριών (1928-1930), και καταλήγει στην αναδιοργάνωση των σωματείων αυτών (με το νόμο της χούντας) και την εμφάνιση αλλά και έξαρση του δικτύου κυκλοφορίας των κασετών στις αρχές της δεκαετίας του '70.

Οφείλουμε να σημειώσουμε ότι δεν υπάρχει σχετική μελέτη ούτε κάποια βιβλιογραφία που να πραγματεύεται ειδικά το θέμα της μετάδοσης μουσικών γνώσεων στο λαϊκό μουσικό πολιτισμό της χώρας μας, ωστόσο υπάρχουν αρκετές αναφορές μαθητιών οργανοπαϊχτών σε συναδέλφους, τους αποκαλούμενους δασκάλους ή «μαστόρους», καθώς και αναφορά στην ικανότητα αυτών των μουσικών να αποκομίζουν αντιγράφοντας διάφορες γνώσεις μέσα από ειδικές συνθήκες και καταστάσεις.

Πριν από όλα θα πρέπει να σημειώσουμε ότι η σχετική βιβλιογραφία γενικά για τους λαϊκούς οργανοπαϊκτες της Ηπείρου είναι ιδιαίτερα φτωχή και ειδικά για την εκμάθηση της τέχνης τους, οι πληροφορίες που έχουμε είναι έμμεσες και πηγάζουν μέσα από ορισμένες αφηγήσεις, βιογραφίες, συνεντεύξεις μουσικών και ορισμένα συμπεράσματα ερευνητών ή συγγραφέων.

Η Δέσποινα Μαζαράκη με το *Λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα* μας δίνει αρκετές πληροφορίες, έμμεσες ή παράπλευρες, μέσα από εκφράσεις οργανοπαϊκτών, σχηματίζοντας έτσι μια εμπειριστατωμένη εικόνα για αυτούς και για ορισμένες οικογένειες μουσικών (σκλήθρες), χωρίς όμως να έχει ως βασικό θέμα της το ζήτημα της μαθητείας. Λείπει επίσης μία κριτική ματιά και μια υποτυπώδη επεξήγηση και ερμηνεία των απόψεων αυτών από την ίδια.

Σε ότι αφορά τις βιογραφίες Ηπειρωτών μουσικών μπορούμε να αναφέρουμε ενδεικτικά: του Ανδρέα Χρονόπουλου το *Θύμησης και Σημειώσεις* που σκιαγραφεί τη ζωή και την καλλιτεχνική πορεία του κλαρινίστα Τάσου Χαλκιά, το *Όλα για τ' όνομα* της Ζωής Γκαϊδατζή που αναφέρεται στον κλαρινίστα Βαγγέλη Σούκα, το *Με κέντημα δικό του*, όπου ο Θεμελής Κωνσταντίνος μας παρουσιάζει υπό τη μορφή μιας εκτενούς συνεντεύξεως, τη ζωή του Πέτρου Λούκα Χαλκιά. και το *Λαϊκές κουμπανίες και λαϊκοί πρακτικοί οργανοπαίκτες* του Αναστάσιου Τσιάρα που αναφέρεται σε μουσικούς από τα Γραμμενοχώρια². Στις παραπάνω βιογραφίες παρουσιάζονται κάποια αποσπάσματα που αφορούν μία ή περισσότερες μαθητείες των μουσικών αυτών σε κάποιο «μάστορα» του είδους, από όπου μπορούμε να σχηματίσουμε μια εικόνα για το πώς λειτουργούσε την προκειμένη εποχή μια τέτοιου είδους μαθητεία. Βέβαια οφείλουμε να σημειώσουμε ότι οι περιγραφές είναι σύντομες και επιφανειακές, ωστόσο είναι σημαντικό ότι μας δίνουν μια άποψη εσωτερική, με την έννοια ότι έστω και φτωχά, παρουσιάζονται μέσα από το πρίσμα του ίδιου του μαθητευομένου.

Επίσης μας δίνουν αρκετές πληροφορίες για τις οικογενειακές κομπανίες και για το πώς λειτουργεί η μετάδοση της μουσικής μέσα σε οικογενειακό περιβάλλον. Σε γενικές γραμμές μπορούμε να πούμε ότι οι βιογραφίες αυτές πραγματεύονται ελάχιστα το ζήτημα αυτό της μάθησης της τέχνης και σε συνδυασμό με την συχνά εμφανιζόμενη δυσκολία έκφρασης των ιδίων των μουσικών, οι πληροφορίες που μας παρέχουν είναι λίγες, λακωνικές και πολλές φορές έμμεσες.

Ο γενικότερος προβληματισμός όπως αναφέραμε είναι αν μπορούμε μέσα από τις αφηγήσεις των λαϊκών πρακτικών μουσικών να προσδιορίσουμε και να αναδείξουμε τον τρόπο μετάδοσης της τέχνης τους. Επειδή στο βασικό ερώτημα που τίθεται στους πρακτικούς μουσικούς, για το πώς έχουν μάθει να παίζουν, οι απαντήσεις ποικίλουν, σε πρώτη φάση θα επιδιώξουμε μια κατηγοριοποίηση των απαντήσεων αυτών, πράγμα που δεν έχει γίνει μέχρι σήμερα. Υπάρχει γενικώς μια σύγχυση τόσο από τους ίδιους τους μουσικούς πάνω στο θέμα, αλλά και κατά καιρούς από διάφορους ερευνητές, οι οποίοι πιθανώς και να μην επεδίωξαν να προσεγγίσουν ποτέ κάτι τέτοιο.

Εμφανίζονται λοιπόν τρεις τρόποι μαθητείας:

1. Μαθητεία σε κάποιο δάσκαλο

² Υπάρχουν κι άλλες μελέτες. Αναφέρουμε μόνο αυτές που μας δίνουν πληροφορίες για μαθητείες λαϊκών μουσικών.

2. Μαθητεία σε οικογενειακό περιβάλλον
3. Αυτοδιδασκαλία

Σε ότι αφορά τη μαθητεία ενός λαϊκού μουσικού σε κάποιον μάστορα του είδους, τίθεται ζήτημα αν αυτή έχει τα χαρακτηριστικά που έχουν αντίστοιχες μαθητείες άλλων συντεχνιακών επαγγελμάτων. Με δεδομένο ότι αρκετοί μουσικοί οργανώθηκαν συντεχνιακά, αναζητούμε αν διατηρούσαν ίδιους ή παρόμοιους θεσμούς και παραδόσεις με διάφορα άλλα τεχνικά επαγγέλματα σε ότι αφορά τα στάδια μαθητείας (όπως για παράδειγμα στην τέχνη των μαστόρων, όπου έχουμε τα στάδια: τσιράκι-κάλφας-μάστορας). Μέσα από περιγραφές μαθητειών θα επιχειρήσουμε να προσδιορίσουμε τη λειτουργία της μαθησιακής διαδικασίας και τη σχέση με το δάσκαλο.

Η μαθητεία ενός λαϊκού μουσικού μέσα σε οικογενειακό περιβάλλον ως διαδικασία μπορεί να μην διαφέρει και πολύ από την προαναφερόμενη μαθητεία, ωστόσο μπορούν να εντοπισθούν αρκετοί παράγοντες που λειτουργούν προς όφελος αυτής (συμβίωση, εύκολη πρόσβαση σε μουσικά όργανα, διαθεσιμότητα ηχογραφημένης μουσικής κλπ.). Πιθανόν εδώ καλούμαστε να αναδείξουμε τις διαφοροποιήσεις αυτές σε παραλληλισμό με τις οικογενειακές λαϊκές κομπανίες, οι οποίες λειτουργώντας ως μικρές οικογενειακές επιχειρήσεις, μεταβιβάζουν την τέχνη στα νεώτερα μέλη υπό τη μορφή μιας «κληρονομιάς». Ένα άλλο στοιχείο είναι η μάθηση της μουσικής τέχνης μέσα σε ορισμένες κοινότητες της Ηπείρου όπου έχουν εγκατασταθεί περισσότερες οικογένειες μουσικών (Παρακάλαμος, Λεμονιά, Μαργαρίτι, Δελβινάκι κλπ). Σε γενικές γραμμές εδώ το βασικό ερώτημα είναι: τι επηρεάζει θετικά την μάθηση μέσα σε οικογενειακό περιβάλλον;

Τέλος μπορούμε να αναρωτηθούμε αν η έννοια του αυτοδίδακτου ευσταθεί και αν ναι, τελικά πως ερμηνεύεται. Συχνά οι πρακτικοί μουσικοί δηλώνουν αυτοδίδακτοι, χωρίς όμως να αναφέρουν περισσότερες λεπτομέρειες για το πώς αυτό επιτυγχάνεται. Ακόμη και ορισμένοι ερευνητές αποδέχονται την παραπάνω θέση, ενώ στη συνέχεια αναφέρονται σε συγκεκριμένες μαθητείες των πρακτικών μουσικών. Η απόκτηση μουσικών γνώσεων μέσα από προσωπική μελέτη μπροστά σε ένα μέσο αναπαραγωγής ήχου (δευτερεύουσα προφορικότητα) είναι επίσης ένας παράγοντας που δεν έχει αναλυθεί επαρκώς. Κάποιος μουσικός μπορεί να έχει μαθητεύσει σε αρκετούς δασκάλους και τελικά να δηλώνει αυτοδίδακτος, χωρίς να αναγνωρίζει κάποιον συγκεκριμένα ως «μάστορά» του. Υπάρχει τελικά αυτοδίδακτος;

Η έρευνα αυτή βέβαια δε θα μπορούσε να μη ξεκινά από μια αναζήτηση και διερεύνηση θεωρητικών πτυχών της προφορικής παράδοσης γενικότερα, αλλά και στη προσέγγιση της ειδικότερης φυσιογνωμίας της τέχνης αυτής του λαϊκού μουσικού. Η έννοια της προφορικότητας και η σχέση της λαϊκής μας μουσικής με αυτή, αποτελεί ουσιαστικά το γενικότερο πεδίο της ερευνάς μας, το οποίο θα παρουσιάσουμε συνοπτικά στη συνέχεια. Η ανάλυση αυτή θα γίνει μέσα από μια κριτική ανθρωπολογική ματιά όσο και από μια παιδαγωγική προσέγγιση υπό την έννοια της διδακτικής και της μάθησης. Εδώ εμπλέκονται οι έννοιες της παρατήρησης, της μίμησης, της μουσικής ανάπτυξης, της μουσικής μνήμης κλπ.

Έτσι συνοψίζοντας μπορούμε να πούμε ότι η ερευνά μας θα κινηθεί γύρω από τις εξής θεματικές ενότητες:

1. Προφορική μετάδοση και μάθηση της λαϊκής μουσικής.
2. Μάθηση της τέχνης του λαϊκού πρακτικού μουσικού μέσα από συντεχνιακά πρότυπα. Μαθητεία σε «μάστορα».
3. Απόκτηση μουσικών γνώσεων μέσα σε *οικογενειακό* περιβάλλον. Οικογένειες μουσικών στην Ήπειρο.
4. Μουσική ανάπτυξη έξω από συντεχνιακά πλαίσια. Η έννοια του «αυτοδίδακτου»

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο ΠΡΟΦΟΡΙΚΗ ΜΕΤΑΔΟΣΗ ΚΑΙ ΜΑΘΗΣΗ ΤΗΣ ΛΑΪΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Η λαϊκή - παραδοσιακή μουσική ορίζεται όπως είναι γνωστό πρώτον, από την ανώνυμη δημιουργία και κατά δεύτερο, από τον τρόπο που αυτή μεταδίδεται. Σε ότι αφορά το δεύτερο σκέλος οι μουσικολόγοι στην Ελλάδα αρκούνται στο να προσδιορίζουν τον τρόπο μετάδοσης της απλά ως προφορικό.

Η πρώτη παρατήρηση που μπορεί κανείς εύκολα να κάνει στην υπάρχουσα βιβλιογραφία είναι ότι η προφορική μετάδοση ή κατά άλλους η προφορική παράδοση συχνά συγχέονται με τη προφορική διάδοση. Το πώς δηλαδή ένα λαϊκό τραγούδι γίνεται γνωστό στο ευρύτερο κοινό. Η δεύτερη είναι ότι πάρα πολλές αναφορές προφορικής μετάδοσης γίνονται με γνώμονα το στίχο των τραγουδιών και το πώς αυτά διασώθηκαν για αιώνες. Η τρίτη είναι, ότι σε ότι αφορά την προφορική μετάδοση μουσικής ή καλύτερα μουσικών γνώσεων, οι αναφορές και οι αναλύσεις είναι ελάχιστες.

Ένα άλλο στοιχείο είναι ότι η έννοια της προφορικότητας μέσα από την επιστήμη της ανθρωπολογίας μελετάται συγκριτικά με τον εγγράμματο πολιτισμό και απ' ό,τι συνεπάγεται, η έννοια μόνο έτσι αποκτά πραγματικά υπόσταση, χωρίς ωστόσο να τις διαχωρίζει σε δύο κόσμους άκρως αντίθετους, μη συγκαταβατικούς, αλλά παρόλα αυτά με σημαντικές διαφοροποιήσεις. Κάπως έτσι ίσως θα πρέπει να εξετάσουμε τις ιδιότητες της προφορικής (λαϊκής) μουσικής σε αντιδιαστολή με την εγγράμματη (λόγια), προκειμένου να εντοπίσουμε ποια είναι εκείνα τα σημεία που την καθιστούν κυρίως σε ό,τι αφορά τον τρόπο μετάδοσης της διαφορετικό, ιδιαίτερο και εν πάση περιπτώσει επιστημονικά ενδιαφέρον.

Το ηχητικό αποτέλεσμα, είναι αξιοθαύμαστο και στους δύο αυτούς πολιτισμούς, όμως διαχρονικά δημιουργεί απορίες κι ερωτήματα αν όχι επιφυλακτικότητα μεταξύ τους. Έτσι εύλογα για παράδειγμα θα μπορούσε κάποιος μουσικός με μακρόχρονη κλασσική παιδεία και τίτλους να διερωτάται για το πώς μπορεί να εκπαιδευτεί ένας αντίστοιχος πρακτικός λαϊκός «συνάδελφος» του. Το ερώτημα αυτό που διατυπώνεται όχι μόνο από λόγιους μουσικούς, αλλά και από απλούς ανθρώπους, πολλές φορές κι από αρχάριους πρακτικούς μουσικούς, σαφέστατα δεν καλύπτεται από την απάντηση: προφορικά!

Ακόμη και οι διευκρινίσεις του τύπου: «ο πρακτικός μαθαίνει να μιμείται», «ξέρει να αντιγράφει» ή «παίζει με το αυτί» ή «είναι αυτοδίδακτος» ή «προέρχεται από μουσική οικογένεια» κλπ. για πολλούς ίσως να αποτελεί μια ικανοποιητική απάντηση. Μια απάντηση την οποία κατά κάποιο τρόπο την έχουμε συνηθίσει τόσο πολύ, ώστε να μας είναι εντελώς περιττό να ερευνήσουμε τις βαθύτερες διαδικασίες που ενεργοποιούνται μέχρι να «ολοκληρωθεί» ο πρακτικός μουσικός, μέχρι να γίνει αποδεκτός από την μερική ή ευρύτερη μουσική κοινωνία και το ακουστικό κοινό γενικότερα. Βεβαίως η ολοκλήρωση αυτή είναι σχετική, με την έννοια ότι δεν υπάρχει σχετικό επίσημο δίπλωμα ή πτυχίο πρακτικού μουσικού, αλλά ακόμη και αν υπήρχε αυτό σε καμία περίπτωση δε θα σηματοδοτούσε πιστοποίηση ότι αυτός είναι έτοιμος ή πιο έτοιμος από κάποιον άλλο. Η παραπάνω οπτική γωνία είναι ίσως η αφορμή που δημιουργεί το ερώτημα του πώς μπορεί να μαθαίνει κάποιος πρακτικός μουσικός, με δεδομένο ότι δεν έχει διανύσει συγκεκριμένα και συστηματικά στάδια εκπαίδευσης, μπορεί όμως κάλλιστα να ερμηνεύει με ευχέρεια κάποια λαϊκά τραγούδια με αξιοζήλευτη και εκπληκτική πολλές φορές δεξιοτεχνία.

Σε γενικές γραμμές ο λαϊκός πρακτικός μουσικός από ότι φαίνεται αποκτά τις μουσικές γνώσεις μέσα από ένα είδος μαθητείας μέσα σε συντεχνιακά πρότυπα. Αντιμετωπίζει δηλαδή την μουσική τέχνη όπως κάθε άλλη λαϊκή τέχνη και επεξεργάζεται την τεχνογνωσία αυτής μέσα στα ίδια πλαίσια. Έτσι αναζητεί τον «μάστορα» εκείνο που θα του μάθει τα μυστικά της τέχνης της μουσικής και θα τον οδηγήσει στην τελειοποίηση του παιξίματός του. Δημιουργείται έτσι μια βιωματική σχέση ανάμεσα στον δάσκαλο και τον μαθητευόμενο η οποία σε μεγάλο βαθμό καθορίζει και την μελλοντική επαγγελματική και καλλιτεχνική του αναρρίχηση. Η ίδια η διαδικασία της μάθησης καθορίζεται μέσα από την παρατήρηση και τη μίμηση του «δασκάλου» και της ηχητικής πληροφορίας που αυτός μεταδίδει. Ακόμη κι όταν ο πρακτικός μουσικός δηλώνει αυτοδίδακτος, η διαδικασία της μίμησης της μελωδίας είναι παρόμοια, απλούστατα τώρα δεν υπάρχει «δάσκαλος» ως ανθρώπινη υπόσταση, ο οποίος στην προκειμένη περίπτωση υποκαθίσταται από ένα μέσο, ένα εργαλείο, που συνήθως είναι ένας φωνόγραφος, ένα κασετόφωνο κλπ..

Όπως είναι φανερό από τη συνοπτική περιγραφή του παραπάνω φαινομένου εμπλέκονται έννοιες όπως η προφορικότητα, η μετάδοση τέχνης, η μίμηση και παρατήρηση, η ηχητική πληροφορία, η δευτερογενής προφορικότητα κλπ. Οι έννοιες αυτές επιδέχονται περισσότερες διευκρινήσεις και αναλύσεις που μπορούν να αποτελέσουν μια πιο εμπειριστατωμένη απάντηση στο παραπάνω ερώτημα και

πιθανόν να αποτελέσουν και κάποιο βασικό θεωρητικό «οδηγό» τόσο στους επίδοξους πρακτικούς μουσικούς όσο και στους αυριανούς μουσικούς παιδαγωγούς που σκοπεύουν να ασχοληθούν με την μετάδοση της τέχνης της παραδοσιακής μουσικής.

- Πρώτα από όλα λοιπόν θα δούμε τι σημαίνει προφορικός πολιτισμός και κατ' επέκταση πως συντελείται η μεταβίβαση γνώσεων μέσα σε αυτόν, κυρίως σε ότι αφορά τις τέχνες.
- Θα αναλύσουμε μια κύρια διαφοροποίηση του προφορικού νοητικού κόσμου από τον εγγράμματο που είναι ουσιαστικά η μετάβαση από το ηχητικό, ακουστικό ερέθισμα στο οπτικό, συμβολικό.
- Η έννοια της προφορικότητας στην Ελληνική λαϊκή μουσική και μια στοιχειώδη κατηγοριοποίηση των πρακτικών μουσικών σύμφωνα με αυτά που δηλώνουν συνήθως οι ίδιοι για την απόκτηση των γνώσεων τους.
- Στη συνέχεια θα γίνει μια συνοπτική ερμηνεία των εννοιών της μίμησης και παρατήρησης που αποτελεί έναν από τους πιο διαδεδομένους τρόπους μαθητείας και εκμάθησης της λαϊκής μουσικής.
- Αναφορά στον τρόπο απομνημόνευσης σε ένα προφορικό πολιτισμό (προφορική μνήμη), με ποιους κυρίως τρόπους αυτή συντελείται στη λαϊκή μουσική και σε τι συνίσταται η διαφοροποίησή της από τον εγγράμματο (λόγιο) πολιτισμό.
- Τι σημαίνει δευτερεύουσα προφορικότητα, πώς ανάγεται στη λαϊκή παράδοση και ποιος ο ρόλος της στη μετάδοση ή καλύτερα στην απόκτηση μουσικών γνώσεων.
- Τέλος θα δούμε πως οι δύο πλευρές (εγγράμματοι-πρακτικοί) αλληλοεπηρεάζονται ή αντικρούονται, ποια είναι τα κοινωνικά αποτυπώματα που αφήνουν και πως μπορεί να διαφάνεται η μελλοντική τους εξέλιξη.

Η μεταβίβαση γνώσεων στους προφορικούς πολιτισμούς

«...η μεταβίβαση των γνώσεων σε μια δεδομένη κοινωνία δεν εξαντλείται και δεν ταυτίζεται με την σχολική εκπαίδευση. Οι άτυποι τρόποι απόκτησης γνώσεων αποτελούν δεδομένη πρακτική σε όλες τις κοινωνίες. Πρόκειται για τη μεταβίβαση που συντελείται μέσα σε μικρές ομάδες από δασκάλους που συνδέονται άμεσα με τη μεταβιβαζόμενη γνώση, μέσα σε πραγματικές συνθήκες και συμφραζόμενα, βάσει της παρατήρησης και της μίμησης και οδηγεί σε μια γενική πρακτική γνώση»³.

Πριν από όλα, είναι φανερό ότι, στην προσπάθειά μας να καταλάβουμε πως μεταβιβάζονται οι μουσικές γνώσεις στους λαϊκούς πρακτικούς μουσικούς, θα πρέπει να αποβάλουμε από το συλλογισμό μας την παγιωμένη προκατάληψη που διακατέχει τη σημερινή κοινωνία, ότι η γνώση είναι αποκλειστικό παράγωγο της σχολικής εκπαιδευτικής διαδικασίας. Αυτό βεβαίως γίνεται εύκολα αποδεκτό αν αναλογιστεί κανείς ότι υπήρξε μετάδοση γνώσεων (μουσικών και μη) από αρχαιοτάτων χρόνων, πέρα από μία τυποποιημένη σχολική, εκπαιδευτική διαδικασία, όπως την αντιλαμβανόμαστε σήμερα. Η έρευνα αυτή θα προσπαθήσει να ξεπεράσει, μέχρι ενός σημείου, τις προκαταλήψεις μας και να ανοίξει νέους δρόμους στην κατανόηση του φαινομένου αυτού.

Οι άτυποι τρόποι απόκτησης γνώσεων αφορούν τη συντριπτική πλειοψηφία, πρωταρχικά προφορικών πολιτισμών -κυρίως μη Ευρωπαϊκών-, κοινωνιών δηλαδή, οι οποίες δεν έχουν αναπτύξει κάποιο σύστημα γραφής, το οποίο να επιτρέπει μία, κατά κάποιο τρόπο, κωδικοποίηση της γνώσης. Βέβαια, αφορούν και ένα μέρος πολιτισμών υψηλής τεχνολογίας, οι οποίοι σε ότι αφορά ορισμένες τουλάχιστον **τέχνες** εξακολουθούν να διαχειρίζονται τους μεταδοτικούς αυτούς μηχανισμούς μέχρι σήμερα. Οι τεχνικές αυτές γνώσεις μεταδίδονται με κάποιου είδους μαθητεία, που σημαίνει με την παρατήρηση και την πρακτική και με ελάχιστη μόνο λεκτική εξήγηση.

Στους πρωταρχικά προφορικούς πολιτισμούς (πολιτισμούς δηλαδή που δεν έχουν αναπτύξει κάποιο σύστημα γραφής) οι άνθρωποι χωρίς ιδιαίτερη μελέτη φαίνεται να διαθέτουν και να επιδεικνύουν σημαντικές ικανότητες και γνώσεις, ενώ μαθαίνουν συμμετέχοντας -κυνηγώντας με έμπειρους κυνηγούς, για παράδειγμα-

³ Βλ. Παραδέλης Θεοδ. στην εισαγωγή από την Ελληνική έκδοση του: Walter Ong , *Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2001 , σ. xxx

μαθητεύοντας, ακούγοντας και επαναλαμβάνοντας ό,τι άκουσαν· μαθαίνοντας ρητά, ανακαλύπτοντας τρόπους να τα συνδυάζουν και συμμετέχοντας σε ένα είδος συλλογικής αναδρομής στο παρελθόν⁴.

Κάτι ανάλογο συμβαίνει σε πολλές περιπτώσεις και με την «τέχνη» της μουσικής, με δεδομένο όμως ότι σε πολλούς πολιτισμούς η τέχνη αυτή χρησιμοποιείται καθαρά για την ικανοποίηση πρακτικών καθημερινών αναγκών. *Στους περισσότερους μη-ευρωπαϊκούς πολιτισμούς ή μουσική θεωρείται σχεδόν σαν ένα τμήμα της τεχνολογίας, σαν μία πρακτική δηλαδή ικανότητα και γνώση, αναγκαία για την επιβίωση και την ευημερία*⁴.

Θα μπορούσαμε να αναφέρουμε μέσα από εθνομουσικολογικές έρευνες πάρα πολλούς τέτοιους μηχανισμούς ανάδειξης εκκολαπτόμενων πρακτικών μουσικών, κυρίως σε πολιτισμούς, που δεν έχουν, τουλάχιστον μουσικά, δυτικό προσανατολισμό.

Εντυπωσιακά είναι δε τα δυο χαρακτηριστικά παραδείγματα που αναφέρει ο Κρίστοφερ Σμολ, για τους μουσικούς των gamelan στο Μπαλί, οι οποίοι συνθέτουν μελωδίες κάνοντας πρόβες σε δημόσιους χώρους, ενώ οι κάτοικοι του χωριού παρακολουθούν, σχολιάζουν και κρίνουν⁵. Κατά τη διαδικασία αυτή εκπαιδεύονται νέοι μουσικοί αρχικά παρακολουθώντας και στη συνέχεια συμμετέχοντας μιμούμενοι τους πιο έμπειρους τόσο στις τεχνικές όσο και στη μελωδική πραγμάτωση. Αρκετές φορές, αναφέρει ο Σμολ, ένας μουσικός των gamelan παίρνει στα γόνατα του τον μικρό, του γιο, κατά τη διάρκεια μιας εκτέλεσης, και του δίνει τις μπαγκέτες, οδηγώντας τον με τα χέρια στις σωστές νότες την κατάλληλη στιγμή.

Στο δε Αφρικανικό μουσικό κόσμο αναφέρει ο Σμολ, ο μουσικός διδάσκεται τα στοιχειώδη του οργάνου μέσα σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα και έπειτα παύει να ασχολείται με τα τεχνικά ζητήματα αυτά κάθε αυτά. Ο εκκολαπτόμενος μουσικός δεν εξασκείται, απλά παίζει, ενώ κυριαρχεί η αντίληψη ότι το μόνο που χρειάζεται είναι μια φυσική κλίση και η φυσική ικανότητα του ανθρώπου να αναπτύσσεται μόνος του. Πρόκειται για μια μορφή μαθητείας μέσω της κοινωνικής εμπειρίας.

Ο κάθε ένας από τους προφορικούς αυτούς μουσικούς πολιτισμούς ανακαλύπτει τρόπους και μηχανισμούς με τους οποίους πραγματοποιεί τη μετάδοση μουσικών γνώσεων, χωρίς να περιορίζεται από συγκεκριμένους κανόνες σε ότι αφορά

⁴ Βλ. W. Ong, *ό.π.*, σ. 6

⁵ *Ibid.*, σ. 69, 85

τις διεργασίες που ενέχονται σ' αυτούς. Οι μηχανισμοί αυτοί είναι φανερό ότι απέχουν από μια σχολικού τύπου εκπαιδευτική διαδικασία και συστηματικοποίηση και κατά συνέπεια δεν διέπονται από μια συμβολική αποτύπωση και καταγραφή γνώσεων όπως συμβαίνει σε κάποιο εγγράμματο πολιτισμό.

Σύμφωνα με τον Ong οι προφορικοί πολιτισμοί παράγουν προφορικές τελέσεις μεγάλης καλλιτεχνικής και ανθρωπιστικής αξίας, που δεν μπορούν να παραχθούν όταν η ανθρώπινη συνείδηση και ψυχή καταληφθούν από τη γραφή.

Ζητήματα προφορικότητας και το στοιχείο του ήχου της λαϊκής μουσικής

Ο λαϊκός πρακτικός μουσικός στην προσπάθειά του να μάθει να παίζει, καλείται να αντιγράψει ή να μιμηθεί μια ηχητική πληροφορία χωρίς να χρησιμοποιεί κάποιο σύστημα γραφής ή καταγραφής της πληροφορίας αυτής. Δεν χρησιμοποιεί δηλαδή κάποια σημειογραφία προκειμένου να αποτυπώσει μια μελωδία, ένα τραγούδι, έναν ρυθμό. Απομνημονεύει και αποδίδει μια μελωδία χωρίς να χρησιμοποιεί κωδικοποιημένους συμβολισμούς μέσα από το πεδίο της όρασης, αλλά σχεδόν αποκλειστικά μέσα από την αίσθηση της ακοής. Η χαρακτηριστική λαϊκή έκφραση «παίζει με το αυτί» δεν είναι καθόλου τυχαία και εκφράζει ακριβώς τη μη χρησιμοποίηση οπτικού ερεθίσματος.

Το δίπολο αυτό «μάτι – αυτί» λειτουργεί κατά κάποιο τρόπο σε αντιστοιχία με το δίπολο «γραπτό – προφορικό», σε οποιαδήποτε εκδοχή μιας προφορικής παράδοσης ή μετάδοσης⁶. Στην προκειμένη περίπτωση όμως οφείλουμε να υπογραμμίσουμε μια ιδιαιτερότητα: ότι δεν έχουμε να κάνουμε μόνο με την προφορική μετάδοση «λόγου», δηλαδή λέξεων, εκφράσεων, κειμένων, στίχων, ποιημάτων, ούτε με απλή μετάδοση γνώσεων, δεξιοτήτων και τεχνικών, αλλά κυρίως με την μετάδοση μουσικής. Αναφερόμαστε δηλαδή σε προφορική μετάδοση μιας ηχητικής πληροφορίας που αποτελείται από μια σειρά φθόγγων, μια μελωδία, έναν ρυθμό κλπ. Αυτή η διαφοροποίηση καθιστά την προφορική παράδοση της λαϊκής μας μουσικής ακόμη πιο ιδιόρρυθμη και ενδιαφέρουσα.

Πριν από όλα πρέπει να γίνει κατανοητό ότι η μουσική ως φαινόμενο αποτελεί μια ξεχωριστή συμβολική μορφή, με μέσο τον ήχο, η οποία σε ότι αφορά την περιοχή της μάθησής της είναι ανεξάρτητη από άλλα ανθρώπινα επιτεύγματα

⁶ Βλ. W. Ong, *ό.π.*, σ. 35

όπως είναι η γλώσσα, οι κινητικές δεξιότητες κλπ. Ο ήχος αυτός καθαυτός εμπεριέχει ιδιότητες και ιδιαιτερότητες που διαφοροποιούν την προφορική παράδοση μουσικής από την προφορική παράδοση π.χ. ενός ποιήματος.

Γενικά δεν είναι εύκολο να συλλάβουμε μια καθαρά προφορική παράδοση ή μια πρωταρχική προφορικότητα. Η γραφή και στην προκειμένη περίπτωση η οποιαδήποτε μουσική σημειογραφία, αφενός μεν έπεται χρονικά και ιστορικά της μελωδίας, αφετέρου δε κάνει τον ήχο να μοιάζει με ένα απτό αντικείμενο, ως ένα αποτύπωμα εγκλωβισμένο στο πεδίο της όρασης. Άλλωστε είναι πέρα από τη λογική να περιγράψει κανείς ένα πρωταρχικό φαινόμενο (ήχο) αρχίζοντας από ένα δευτερογενές και επακόλουθο (πεντάγραμμο-νότες), ακόμη και εντοπίζοντας και υπογραμμίζοντας τις ουσιαστικές διαφορές.

Συγκριτικές μελέτες ανάμεσα σε προφορικούς και εγγράμματους πολιτισμούς έχουν γίνει κατά καιρούς από γλωσσολόγους [όπως ο Άγγλος Henry Sweet (1845-1912) ή ο Ferdinand de Saussure (1857-1913)⁷] οι οποίοι επισημαίνουν όλο και περισσότερο τη **δυναμική** της πρωταρχικής, προφορικής εκφοράς με εκείνη της γραπτής. Αλλά και εύκολα μπορεί να συμπεράνει κανείς ότι το γραπτό εξαρτάται άμεσα ή έμμεσα από τον κόσμο των φθόγγων, ενώ η προφορική εκδοχή μπορεί να υπάρξει και χωρίς τη γραφή⁸. Αυτή η θεώρηση αφορά κυρίως τον λόγο, κείμενα δηλαδή, λέξεις, φωνήματα, όμως στην περίπτωση του ήχου (ΜΟΥΣΙΚΗ) αποκτά ακόμα πιο ισχυρή υπόσταση. Έτσι σαφώς η δυναμική μιας μουσικής φράσης διαφοροποιείται σε σχέση με τη γραπτή αποτύπωση της στο πεντάγραμμο.

Εκτός αυτού πρέπει να επισημάνουμε κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του ήχου τα οποία καθιστούν ιδιαίτερα δύσκολη αν όχι αδύνατη την αποτύπωση του στον κόσμο της όρασης. Σύμφωνα με τον Όγκ, όλες οι αισθήσεις λαμβάνουν χώρα στο χρόνο, αλλά ο ήχος έχει μια ιδιαίτερη σχέση με το χρόνο διαφορετική από εκείνη των άλλων πεδίων που καταγράφονται από τις ανθρώπινες αισθήσεις⁹. Ο ήχος υπάρχει μόνο καθώς εξαφανίζεται. Δεν υπάρχει τρόπος να σταματήσεις τον ήχο και να έχεις ήχο, όπως για παράδειγμα θα συνέβαινε με μια εικόνα.

Είναι άλλωστε ευρέως αποδεκτή η πεποίθηση μεταξύ των μουσικών ότι η σημειογραφία στη μουσική αποτελεί κυρίως έναν βασικό οδηγό, ένα κώδικα που συντελεί στην καλύτερη απομνημόνευση και ανάκληση, ένα τρόπο

⁷ Βλ. W. Ong, *ό.π.*, σ. 1 και 2

⁸ *Ibid*, σ. 5

⁹ Ong, W. J. (1967b, σελίδα 111-38)

συστηματοποιημένης εκπαίδευσης και σε καμιά περίπτωση δεν αναπαριστά πλήρως ιδιότητες όπως ύψος, χρώμα, φρασάρισμα, εκφραστικότητα κλπ.

Καμιά αίσθηση του ανθρώπου δεν λειτουργεί τόσο άμεσα όσο ο ήχος. Η όραση απομονώνει, ο ήχος ενσωματώνει. Ενώ η όραση τοποθετεί τον παρατηρητή έξω από αυτό που βλέπει, σε απόσταση, ο ήχος ξεχύνεται μέσα στον ακροατή. Παράλληλα η προφορική επικοινωνία ενώνει τους ανθρώπους σε ομάδες. Σύμφωνα με τον Ονγκ η γραφή και η ανάγνωση είναι μοναχικές δραστηριότητες που κλείνουν την ψυχή στον εαυτό της. Χαρακτηριστικό το παράδειγμά του για την σχολική τάξη, η οποία κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης κειμένου, απομονώνει τον κάθε μαθητή στο βιβλίο του και τον αποτρέπει από το διάλογο και το ομαδικό πνεύμα που υπάρχει τον υπόλοιπο χρόνο του μαθήματος. Κάτι ανάλογο ισχύει και στην περίπτωση των μουσικών, οι οποίοι εκτελούν ένα μουσικό κομμάτι εγκλωβισμένοι στην όραση της προτεταμένης παρτιτούρας, στην ουσία απέχουν κατά κάποιο τρόπο από την ομαδική δημιουργία, τον μουσικό διάλογο και τον αυτοσχεδιασμό.

Αντίθετα ο λαϊκός μουσικός κατά τη διάρκεια εκτέλεσης ενός κομματιού δεν αναπαράγει ηχητικά ένα οπτικό συμβολικό ερέθισμα, αλλά λειτουργεί καθαρά ακουστικά εκτελώντας διαδοχικά μια σειρά μουσικών φράσεων που έχει απομνημονεύσει προφορικά κατά τη διάρκεια της μελέτης του. Μέσα από αυτή τη τελεστική διαδικασία, του παρέχονται οι κατάλληλες προϋποθέσεις για μεγάλη εκφραστική ελευθερία, για τη χρησιμοποίηση παραλλαγμένων μουσικών φράσεων και για τον αυτοσχεδιασμό.

Η έννοια της προφορικότητας στην Ελληνική μουσική πραγματικότητα

Η λαϊκή μουσική παράδοση, όπως αναφέραμε, αποτελεί ένα πολιτισμικό φαινόμενο υπαρκτό, μια τέχνη πραγματική, μια τεράστια πολιτιστική κληρονομιά, που μεταδίδεται από γενιά σε γενιά μέχρι τις μέρες μας εντελώς **προφορικά**.

Η μετάδοση μουσικών γνώσεων, τεχνικής ή θεωρητικής υφής, στο λαϊκό τραγούδι απείχε μέχρι πολύ πρόσφατα μακράν από την σχολική εκπαίδευση, από μεθόδους εκμάθησης που υπόκεινται στον εγγράμματο πολιτισμό, έξω από συστηματικοποιημένη καταγραφή, απαγγελία και ταξινόμηση. Η θέση αυτή βεβαίως οφείλει να εξαιρέσει ίσως ορισμένες σπάνιες περιπτώσεις, αφορά όμως την συντριπτική πλειοψηφία των λαϊκών μουσικών.

Η τέχνη δε αυτή υπήρξε στη χώρα μας ως ένα μεγάλο βαθμό απόκρυφη¹⁰, σχεδόν μυστικιστικού έως «μαγικού» χαρακτήρα, της οποίας τα μυστικά κατείχαν λίγοι και κατά την άποψη των υπολοίπων ιδιαίτερα χαρισματικοί. Ο δε πρακτικός μουσικός βαδίζοντας κυριολεκτικά στο σκοτάδι προσπαθεί με διάφορους τρόπους να ανακαλύψει αυτά τα «μυστικά», ενώ συχνά έρχεται αντιμέτωπος με μια βάνουση κοινωνική περιφρόνηση και περιθωριοποίηση λόγω της γενικότερης αντίληψης περί αναξιοπρέπειας του επαγγέλματος του και πολύ συχνά λόγω φυλετικών διακρίσεων.

Μέσα από τις δημοσιευμένες συνεντεύξεις και τις βιογραφίες των λαϊκών μουσικών διαπιστώνουμε ότι λεπτομερείς περιγραφές για τον τρόπο με τον οποίο αποκτούσαν μουσικές γνώσεις, είναι ελάχιστες έως ανύπαρκτες. Όπως προαναφέραμε, μέσα από τις βιογραφίες και τις συνεντεύξεις αυτών των λαϊκών μουσικών να διακρίνουμε ότι οι απαντήσεις που δίνουν στο παραπάνω ερώτημα, κινούνται σε τρεις βασικούς άξονες:

- Το μεγαλύτερο ποσοστό των πρακτικών προέρχεται από οικογένειες μουσικών, οι οποίοι δηλώνουν απλά ότι απέκτησαν τις βασικές μουσικές γνώσεις μέσα σε κλειστό οικογενειακό περιβάλλον. Η «τέχνη» του μουσικού για πολλούς και διάφορους λόγους μεταδίδεται και διαιωνίζεται μέσα στην οικογένεια όπως άλλωστε και κάθε άλλη πρακτική τέχνη για βιοποριστικούς κυρίως λόγους. Έτσι άτομα τα οποία μεγαλώνουν μέσα σε μια μουσική οικογένεια, μαθητεύουν από μικρή ηλικία δίπλα σε κάποιο μουσικά έμπειρο οικογενειακό μέλος το οποίο συνήθως είναι ο πατέρας, ο μεγαλύτερος αδερφός ή κάποιος άλλος συγγενής, προκειμένου να αποκτήσουν τις κατάλληλες γνώσεις και τα εφόδια εκείνα που θα τους επιτρέψουν να πλαισιώσουν με τη σειρά τους την οικογενειακή κομπανία, που κατά κάποιο τρόπο αποτελεί μια μικρή οικογενειακή επιχείρηση.
- Ένα επίσης σημαντικό ποσοστό των πρακτικών μουσικών αναφέρει ότι μαθήτευσε σε κάποιο «γνώστη», δάσκαλο ή απλώς πρακτικό, άλλοτε για μικρό ή και για μεγαλύτερο χρονικό διάστημα. Υπάρχει εδώ ένα είδος βιωματικής σχέσης με το δάσκαλο όπου ο μαθητής ανάλογα με τις ικανότητες του και τις γνώσεις του δασκάλου αποκτά κυρίως βασικά στοιχεία της δεξιοτεχνίας, θεωρητικών γνώσεων, ρεπερτορίου και όχι μόνο, παρατηρώντας, αντιγράφοντας, «κλέβοντας» και μιμούμενος το δάσκαλο του.

¹⁰ Βλ. Γιώργος Παπαδάκης, *Λαϊκοί πρακτικοί οργανοπαίχτες*, Επικαιρότητα, 2003 σ. 12

Η μαθητεία εδώ μπορούμε να διακρίνουμε ότι έχει αρκετές ομοιότητες με τη μαθητεία που πραγματοποιείται σε διάφορα άλλα τεχνικά επαγγέλματα τα οποία διέπονται από συντεχνιακούς θεσμούς και κανόνες .

- Οι υπόλοιποι μουσικοί οι οποίοι δεν ανήκουν στις δύο παραπάνω κατηγορίες δηλώνουν απλά *αυτοδίδακτοι*, ότι δηλαδή η όποια ευχέρεια πάνω στο όργανο ή τη φωνή τους οφείλεται σε προσωπική εμπειρία και ότι εν πάση περιπτώσει δεν υπήρξε κάποιος που μπορεί να θεωρηθεί δάσκαλός τους¹¹. Οι περισσότεροι βέβαια αυτοδίδακτοι μουσικοί αντιγράφουν κατά κύριο λόγο οποιαδήποτε μορφή ηχογραφημένης μουσικής σχεδόν με τον ίδιο τρόπο, όπως θα αντέγραφαν κάποιο δάσκαλο, λειτουργώντας πάλι εντελώς ακουστικά και χωρίς να χρησιμοποιούν κάποιο σύστημα γραφής. Η έννοια βέβαια του «αυτοδίδακτου» επιδέχεται περισσότερη ανάλυση σε ότι αφορά την ερμηνεία της από τους ίδιους τους μουσικούς αλλά και από το ευρύτερο κοινό.

Τέλος θα πρέπει να αναφέρουμε ένα σχετικά μικρό ποσοστό πρακτικών μουσικών οι οποίοι στην πορεία απέκτησαν κάποιες γνώσεις δυτικής ή βυζαντινής σημειογραφίας μέσα από κάποιες σχολές που υπήρχαν σχεδόν αποκλειστικά στον αστικό χώρο (ωδεία, σχολή Σίμονα Καρρά κλπ.) ή μέσα από τη θητεία τους στη στρατιωτική μουσική, χωρίς όμως να μας είναι γνωστή κάποια χρησιμοποίησή τους στο λαϊκό πάλκο. Αντίστροφα υπήρξαν και υπάρχουν μουσικοί που από τον εγγράμματο (λόγιο) μουσικό πολιτισμό μεταπήδησαν στον προφορικό (λαϊκό) και συνεισέφεραν με τον τρόπο τους.

Μάθηση μέσω παρατήρησης και μίμησης

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω ο λαϊκός μουσικός είτε μαθητεύει σε κάποιο συγγενικό πρόσωπο ή σε κάποιο άλλο διαπιστευμένο «μάστορα», μαθαίνει και βελτιώνεται μέσα από μια διαδικασία παρατήρησης και μίμησης. Η διαδικασία αυτή κατά κάποιο τρόπο είναι αναπόφευκτη, από τη στιγμή που δεν εφαρμόζεται κάποια μέθοδος διδασκαλίας όπως συμβαίνει στους εγγράμματος μουσικούς πολιτισμούς, ωστόσο είναι η πιο συνηθισμένη περίπτωση μαθητείας ή μάλλον μάθησης της λαϊκής μας μουσικής. Κατά καιρούς βέβαια έχουν διατυπωθεί διάφορες θεωρίες μάθησης εκ των οποίων άλλες έχουν εφαρμογή στην μουσική ανάπτυξη και άλλες όχι.

¹¹ Βλ. Δέσποινα Μαζάρακη 1959, *Το λαϊκό κλαρίνο*, Κέδρος, Αθήνα σ. 59.

Η μάθηση αποτελεί σύμφωνα με την παιδαγωγική σκέψη γενικά τη διαδικασία που καθορίζει μια αντίδραση σε κάποιο ερέθισμα. Αυτή η διαδικασία περιλαμβάνει την κωδικοποίηση πληροφοριών, το φιλτράρισμά τους, την ταξινόμηση τους και την αποθήκευσή τους στη μνήμη με απώτερο σκοπό την εύκολη ανάκλησή τους. Ο πρακτικός μουσικός στην συγκεκριμένη περίπτωση δέχεται κάποιο ακουστικό, ηχητικό ερέθισμα, και καλείται αποκωδικοποιώντας το, να το αναπαράγει με τον ίδιο τρόπο, να το μιμηθεί δηλαδή, επαναλαμβάνοντάς το αρκετές φορές, μέχρι να πετύχει το επιθυμητό αποτέλεσμα.

Η έννοια της μίμησης έχει επισημανθεί ως ένας ιδιαίτερος τρόπος μάθησης από την αρχαιότητα, όταν αποτελούσε βάση στην αγωγή των νέων, στη μουσική αγωγή και γενικά στην απόκτηση πρακτικών γνώσεων, ανάλογα με τα ιδανικά της κάθε πόλης. Όσον αφορά την ουσία της τέχνης, ο Πλάτωνας και ο Αριστοτέλης τη χαρακτήρισαν σαν μίμηση και αναπαράσταση της πραγματικότητας, ενώ χαρακτηριστικά ο Πλάτωνας αναφέρει ότι η τέχνη είναι "μίμησις μιμήσεως", διότι και η πραγματικότητα αποτελεί αντίγραφο ενός άλλου νοητού κόσμου (Πολιτεία¹²).

Σύγχρονη αναφορά στην μίμηση ως μορφή κοινωνικής μάθησης έχουμε από την γνωστική ή αναπτυξιακή ψυχολογία και συγκεκριμένα από τον Alfred Bandura (observational learning)¹³. Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή ο άνθρωπος οικειοποιείται, μιμείται πράξεις ή τρόπους συμπεριφοράς και μαθαίνει στο μικρότερο χρονικό διάστημα συγκριτικά με άλλους μεθόδους, με δεδομένο ότι η ίδια η διαδικασία της μίμησης αποτελεί συνεχώς ένα είδος ενίσχυσης και ανατροφοδότησης (reinforcement). Έτσι η ίδια η προσπάθεια του πρακτικού μουσικού να μιμηθεί ένα ηχητικό ερέθισμα ενισχύει τη μάθηση, τόσο στο τεχνικό της μέρος όσο και στο ακουστικό.

Πρέπει όμως να επισημάνουμε ότι δεν είναι δυνατόν να λάβει χώρα μίμηση, όταν το άτομο δεν έχει τη δυνατότητα (σωματική ή νοητική) να κάνει αυτό που θέλει να μιμηθεί¹⁴, όπως επίσης το γεγονός ότι προηγείται η μίμηση της πράξης έναντι της μίμησης του αντιπροσωπευτικού συμβόλου αυτής, πράγμα που αποδεικνύεται στην περίπτωση της μίμησης των ήχων κατά τη γλωσσική ανάπτυξη του ανθρώπου¹⁵. Έτσι όταν μιλάμε για μαθητευόμενους λαϊκούς μουσικούς σε αρκετά μικρή ηλικία,

¹² Πλάτων, *Πολιτεία* (εισαγωγή-σχόλια-μετφ: Ι. Γρυπάρης), τόμ.1-2, Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα χχ. Ιδιαίτερα το πρώτο μέρος του (595a- 608c), αποτελεί την κύρια αναφορά για την πλατωνική θεωρία της μίμησης.

¹³ Bandura, A., *Social Learning Theory*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1977

¹⁴ Δανασής – Αφεντάκης Αντώνιος, , *Διδακτική Μάθηση*, Αθήνα 1981 χ.εκδ.σελ116

¹⁵ *Ibid*, σ. 122.

μπορούμε να υποθέσουμε ότι είναι για αυτούς ευκολότερη η μίμηση της πράξης (παίξιμο), από την γραφή και ανάγνωση των συμβόλων της.

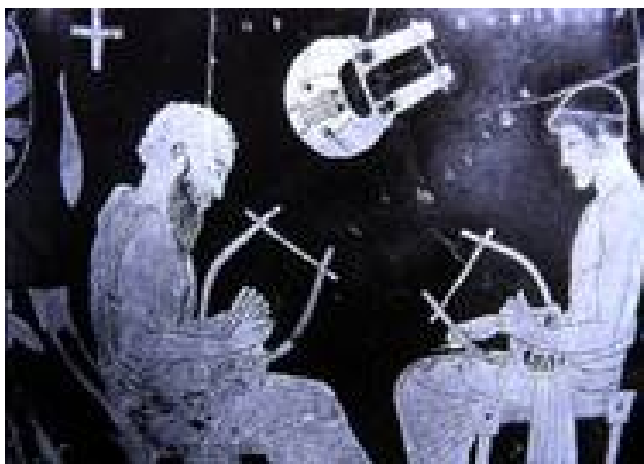
Η δε παρατήρηση, δεν υπήρξε μόνο ένα ερευνητικό εργαλείο για πολλές επιστήμες, αλλά είναι ουσιαστικά ο «συλλέκτης» δεδομένων, που επιτρέπει την ανάλυση τους στη συνέχεια και για την περίπτωση της μάθησης μέσω παρατήρησης είναι –ή οφείλει να είναι- συστηματική. Αποτελεί την εστίαση της προσοχής σε συγκεκριμένες παραμέτρους ενός φαινομένου, μιας πράξης ή συμπεριφοράς. Προϋποθέτει την εκτέλεση μιας πράξης από άλλο άτομο, γιατί αλλιώς μιλάμε για ενδοσκόπηση και όχι για ετεροπαρατήρηση (Extrospection). Η ίδια η παρατήρηση αποτελεί προϋπόθεση και προηγείται της μίμησης.

Ένας άλλος παράγοντας που αναπτύσσεται κατά την μάθηση του πρακτικού μουσικού μέσω παρατήρησης και μίμησης είναι αντιληπτική του ικανότητα (*perceptual-development*). Η γνωσιακή ψυχολογία ορίζει την αντιληπτική ανάπτυξη ως τη διαδικασία μάθησης της άντλησης των πληροφοριών που ενυπάρχουν ήδη στο ερέθισμα αυτό καθαυτό, και όχι ως μια διαδικασία κατά την οποία το άτομο αποδίδει επιπρόσθετες ερμηνείες ή δομές. Μπορούμε λοιπόν να δεχτούμε ότι με την πάροδο του χρόνου ο μαθητευόμενος μουσικός αυξάνει την αντιληπτική του ικανότητα και έτσι αντλεί πιο σύντομα και με μεγαλύτερη ακρίβεια τις πληροφορίες από το προκείμενο ερέθισμα.

Θα μπορούσαμε να δεχτούμε ότι στην περίπτωση της μαθητείας των πρακτικών μουσικών υπάρχει μίμηση σε τρεις διαφορετικούς τομείς:

1. Στο **οπτικό** καθαρά μέρος, που περιλαμβάνει φυσικές και κινητικές λειτουργίες, όπως είναι η στάση του σώματος, το κράτημα του οργάνου, την κίνηση των δακτύλων, του καρπού ή άλλων μελών του σώματος, τις αναπνοές κλπ. Αφορά κυρίως το δεξιότεχνικό μέρος που αφομοιώνει σαφώς πιο γρήγορα ο μαθητής, αφού λαμβάνει χώρα μπροστά του. Συνηθίζεται δε, για να υπάρχει καλύτερη οπτική επαφή, να κάθονται ο δάσκαλος και ο μαθητής αντικριστά¹⁶.

¹⁶ Κατσούρας Σωτήριος, *Τεχνική του βιολιού στην Ηπειρώτικη μουσική Παράδοση*, Διπλωματική εργασία στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης – Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 2001, σ.144 : «Για την εκμάθηση του οργάνου, μαθητής και δάσκαλος πρέπει να έχουν από ένα μουσικό όργανο στα χέρια τους και να κάθονται αντικριστά. Η ίδια σκηνή φαίνεται και στην φωτογραφία (εικόνα της επόμενης σελίδας, Λίνος και Ιφικλής) από μάθημα μουσικής στην αρχαία Ελλάδα»



Εικόνα από αμφορέα: Λίνος και Ιφικλής¹⁷

2. Το ηχητικό υλικό, το οποίο εκτός από την μουσική αυτή καθαυτή έχει να κάνει και με το ύφος, το χρώμα, την έκφραση και όλα τα χαρακτηριστικά εκείνα που ξεχωρίζουν στο παίξιμο του δασκάλου. Εδώ ο μαθητής συνειδητά ή ασυνείδητα, στην προσπάθεια που κάνει να μιμηθεί το συγκεκριμένο παίξιμο αποκτά με το χρόνο το ίδιο ή παρόμοιο ηχόχρωμα.

3. Το τρίτο έχει να κάνει με την προσωπικότητα και την συμπεριφορά του δασκάλου. Έχουμε εδώ ένα είδος **ταύτισης** με το δάσκαλο που αποτελεί πρότυπο. Είναι η ενσυνείδητη ή υποσυνείδητη αποδοχή αξιών, κανόνων, στάσεων, διαθέσεων και τρόπων συμπεριφοράς ενός προσώπου για το οποίο ο μαθητευόμενος τρέφει ιδιαίτερο θαυμασμό. Βεβαίως αυτό εξαρτάται κατά πολύ από το χαρακτήρα του δασκάλου και από την κοινωνική του θέση.

Δεν μπορούμε βέβαια να παραβλέψουμε το γεγονός, ότι όλοι αυτοί οι πρακτικοί μουσικοί διδάσκοντας εντελώς εμπειρικά, δημιουργούν και εφαρμόζουν πρακτικές και μεθόδους για την καλύτερη εμπέδωση των γνώσεων που μεταβιβάζουν. Έτσι άλλοτε κωδικοποιούν αυτές με τον δικό τους τρόπο, ή εφαρμόζουν συγκεκριμένες ασκήσεις ή επαναλαμβάνουν πολλές φορές την ίδια φράση μέχρι να γίνει κτήμα στο μαθητή ή την διασπούν σε επιμέρους τμήματα· πάντως ως γενική διαπίστωση μπορούμε να πούμε ότι αρέσκονται στην βελτίωση της ικανότητας να «αντιγράφει» ο μαθητής εύκολα¹⁸.

¹⁷ Φωτογραφία από το διαδίκτυο: <http://gym-kall-gerak.att.sch.gr/index.files/instruments.htm> 20-06-2007.

¹⁸ Φοίβος Ανωγειανάκης, 1991, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Μέλισσα, σ. 29: « Ο μαθητής ακούει και προσπαθεί να τον μιμηθεί ή , όπως λένε να τον κλέψει (= να πάρει, να μάθει). «Μάθε να κλέβεις» ακούει συχνά ο

Η λεκτική εξήγηση παραμένει λιγοστή¹⁹ και είναι σε συνάρτηση με το επίπεδο, τις γνώσεις, την εμπειρία και τη διάθεση του δασκάλου, ενώ ενθάρρυνση ή αποθάρρυνση του μαθητή προέρχεται κυρίως από το ίδιο το ηχητικό αποτέλεσμα και λιγότερο από τον ίδιο το δάσκαλο.

Τρόποι απομνημόνευσης κατά την προφορική μετάδοση μουσικής

Μια εύλογη απορία που δημιουργείται είναι το πώς μπορούν οι πρακτικοί μουσικοί να απομνημονεύουν μια σειρά λαϊκών τραγουδιών χωρίς να χρησιμοποιούν κάποιον τρόπο καταγραφής τους, την ίδια στιγμή που μοναδικό αρχείο της παράδοσης τους ήταν ή συλλογική μνήμη, οι γνώσεις και ή δεξιότητες των εκάστοτε επιμέρους εκπροσώπων της. Εδώ ενέχονται κάποιες διεργασίες απομνημόνευσης που χαρακτηρίζουν ακριβώς την έννοια της προφορικής μνήμης, μνήμης δηλαδή που δεν καθορίζεται από την απομνημόνευση των αντίστοιχων συμβολισμών του παραπάνω φαινομένου.

Μνήμη γενικά είναι μια νοητική διαδικασία πρόσληψης, εντύπωσης, διατήρησης και ανάπλασης πληροφοριών και εμπειριών. Είναι μάλλον αδιαμφισβήτητο ότι κάτι ανάλογο ισχύει και με τη μουσική μνήμη η οποία βασίζεται σε συστήματα συσσωρευμένων κανόνων, αλλά ακόμη δεν είναι καθόλου ξεκάθαρο πώς μπορούν να προσδιοριστούν σαφέστερα αυτοί οι κανόνες²⁰.

Ο Robert Wood (μελετητής του Ομήρου 1717-1771), κατά τρόπο πράγματι εντυπωσιακό, υποστηρίζει ότι η μνήμη παίζει ένα τελείως διαφορετικό ρόλο σε έναν προφορικό απ' ότι σε έναν εγγράμματο πολιτισμό. Ο δε Πλάτων εκφράζει επιφυλάξεις για τη γραφή υποστηρίζοντας ότι καταστρέφει τη μνήμη²¹. Για την προφορική λοιπόν απομνημόνευση η ανθρώπινη σκέψη συγκροτεί και διαχειρίζεται μια σειρά από **στερεότυπα** (clichés). Αυτή η ιδέα ήταν και είναι ιδιαίτερα ακατανόητη για τους προχωρημένους εγγράμματους. Γιατί οι εγγράμματοι μαθαίνουν

μαθητής από το δάσκαλο. Και πραγματικά, σ' αυτή του την ικανότητα –αν και ως το βαθμό που την έχει– χρωστάει ο μαθητής ότι παίρνει, ότι κερδίζει από το δάσκαλο.

¹⁹ *Ibid*, σ.29: «Το μάθημα ενός λαϊκού παιχιδιάτορα-δασκάλου δεν έχει καμία σχέση με τον τρόπο διδασκαλίας της έντεχνης μουσικής: ούτε βιβλίο(έντυπο ή χειρόγραφο), ούτε εξήγηση για την τεχνική ή το ύφος της μελωδίας που διδάσκεται ο μαθητής. Ο δάσκαλος δεν έχει να πει τίποτε. Δε μιλάει. Παίζει.»

²⁰ Βλ. D. Hargreaves *Η αναπτυξιακή ψυχολογία της μουσικής* Fagotto 2004, σ.27

²¹ Βλ. Ong W, *ό.π.*,σ.29 και σ. 110-111: στον Φαίδρο (274-7) και στην Έβδομη Επιστολή.

κατ' αρχήν να μη χρησιμοποιούν ποτέ στερεότυπα. Στην περίπτωση προφορικού λόγου έχουμε επανάληψη λογοτύπων (βλ. Όμηρος)²², στη δε περίπτωση της παραδοσιακής μουσικής έχουμε κάποιες συγκεκριμένες μελωδικές φράσεις ή χειρισμούς οι οποίοι επαναλαμβάνονται αρκετά συχνά.

Σε έναν προφορικό πολιτισμό, μόλις λαμβάνεται ή γνώση, πρέπει να επαναλαμβάνεται διαρκώς για να μη χαθεί. Η επανάληψη λογοτυπικών προτύπων σκέψης είναι απαραίτητη για τη συνετή και αποτελεσματική διαχείριση της γνώσης. Οι συνεχείς επαναλήψεις συγκεκριμένων μελωδικών φράσεων από τους λαϊκούς μουσικούς γίνονται για πρακτικούς και λειτουργικούς λόγους και παίζουν ίσως το σημαντικότερο ρόλο στην απομνημόνευση της λαϊκής μουσικής. Αντίστροφα, μια μελωδική φράση θεωρείται επεξεργασμένη συνήθως, όταν χρησιμοποιεί όλο και περισσότερα στερεότυπα.

Οι εγγράμματοι θεωρούν την προφορική οργάνωση της σκέψης απλοϊκή, ωστόσο μπορεί να είναι πολύ εκλεπτυσμένη και με τον τρόπο της σύνθετη, έξυπνη και αναστοχαστική. Για να καταλάβουμε το πώς, πρέπει να δούμε και κάποιες λειτουργίες της προφορικής μνήμης. Στο παρελθόν οι εγγράμματοι υπέθεταν ότι ή προφορική απομνημόνευση σε έναν προφορικό πολιτισμό πετύχαινε κανονικά τον ίδιο στόχο της απόλυτης κατά λέξη επανάληψης. Για παράδειγμα, ένας κλασικός βιολιστής πολύ πιθανό να θεωρεί ότι ο συνάδελφός του «λαϊκός» αποδίδει κάθε φορά ένα κομμάτι με απόλυτη ακρίβεια νότα προς νότα, όπως θα γινόταν αν το διάβαζε από παρτιτούρα. Το πώς όμως μπορούσε μια τέτοια επανάληψη να επαληθευθεί πριν από την ανακάλυψη της μαγνητοφώνησης ήταν ασαφές, αφού με την απουσία της καταγραφής ο μόνος τρόπος για να επαληθευθεί η ακριβής επανάληψη ενός π.χ. οργανικού κομματιού ήταν ή ταυτόχρονη εκτέλεση του κομματιού από δύο ή περισσότερα άτομα. Διαδοχικές εκτελέσεις δεν θα μπορούσαν να συγκριθούν μεταξύ τους. Παραδείγματα όμως ταυτόχρονων εκτελέσεων σε προφορικούς πολιτισμούς σπάνια αναζητούνταν. Οι εγγράμματοι ήταν ικανοποιημένοι υποθέτοντας πώς ή τεράστια προφορική μνήμη λειτουργούσε περίπου σύμφωνα με το δικό τους, κατά λέξη, «κειμενικό» πρότυπο.

Αντίθετα οι πρακτικοί οργανοπαίχτες θαυμάζουν τους λόγιους γιατί πιστεύουν ότι αυτοί μπορούν να κάνουν καλύτερα αυτό που κάνουν οι ίδιοι. Πιστεύουν δηλαδή ότι ένας «λόγιος» οργανοπαίχτης μπορεί να αναπαράγει ένα τραγούδι ακούγοντάς το

²²Βλ. Ong W, *ό.π.*, σ.26-28

μόνο μία φορά. Αυτό ακριβώς **δεν** μπορούν να κάνουν οι λόγιοι, ή το κάνουν με μεγάλη δυσκολία.

Στους προφορικούς πολιτισμούς έχουμε ένα είδος καλλιεργημένης απομνημόνευσης, αποστήθισης και απόδοσης, η οποία αν και αξιοσημείωτη δεν παραμένει εντελώς αναλλοίωτη. Η αντιγραφή προσφέρεται για λάθη του τύπου να εμφανίζεται μία υστερότερη μουσική φράση και να παραλείπεται μια ενδιάμεση. Ωστόσο, οι παραλλαγές και οι προσαρμογές πολλές φορές γίνονται σκόπιμα, μέχρι τελικά με το χρόνο να παγιωθούν και αυτές. Το γεγονός ότι ένας λαϊκός οργανοπαίκτης μπορεί ανά πάσα στιγμή να επεξεργάζεται μια προσωπική του εκδοχή ενός κομματιού φανερώνει ότι η παράδοση διαφοροποιείται συνεχώς και ότι ένας άλλος δάσκαλος μπορεί να παρουσιάσει άλλες παραλλαγές, εκούσιες ή ακούσιες και να τις διαδώσει στους εκάστοτε μαθητές του.

Σημαντικό πάντως είναι ότι η μουσική διατήρηση (μνήμη) βελτιώνεται με την πάροδο του χρόνου και με κατάλληλες ασκήσεις όπως έχει φανεί από έρευνες (Marilyn Pflederer Zimmerman)²³. Επίσης από άλλη έρευνα εξακριβώθηκε ακριβώς το αντίστροφο ότι δηλαδή μαθητές που έχουν μουσική προπαιδεία, έχουν σημαντικά καλύτερη "προφορική μνήμη" από αυτούς που δεν ασχολήθηκαν καθόλου με την μουσική.

Δευτερογενής προφορικότητα

Σχετικά με τη δευτερεύουσα διαβάζουμε στον Ong: *«Ταυτόχρονα , με το τηλέφωνο, το ραδιόφωνο, την τηλεόραση και τα διάφορα είδη εγγραφής του ήχου. Η ηλεκτρονική τεχνολογία μας έφερε στην εποχή της 'δευτερογενούς προφορικότητας'. Αυτή η νέα προφορικότητα έχει εντυπωσιακές ομοιότητες με την παλιά όσον αφορά τον συμμετοχικό, μεθεκτικό χαρακτήρα της, την καλλιέργεια της κοινοτικής αίσθησης , τη συγκέντρωση στην παρούσα στιγμή, ακόμη και στη χρήση λογοτύπων. Ουσιαστικά όμως είναι μία πιο συνειδητή και εσκεμμένη προφορικότητα, η όποια στηρίζεται μονίμως στη χρήση της γραφής και της τυπογραφίας πού είναι απαραίτητες στην κατασκευή, τη λειτουργία αλλά και τη χρήση των μηχανημάτων»²⁴.*

Από την εποχή που άρχισε η μαγνητοφώνηση και στη συνέχεια η εμπορευματοποίηση της λαϊκής μουσικής, έχουμε ουσιαστικά την μετάδοση μουσικής «πληροφορίας» και συνεπώς μετάδοση γνώσεων και δεξιοτήτων με έμμεσο

²³ Βλ. D.Hargreaves, *ό.π.*, σ.68

²⁴ W. J. Ong, *ό.π.*, σ. 194

τρόπο εφόσον δεν γίνεται απευθείας και με τη συγκατάθεση²⁵ του εκτελεστή. Μπορούμε λοιπόν να δεχτούμε ότι η μελέτη και η απόκτηση μουσικής πληροφορίας, μέσα από την ηλεκτρονική τεχνολογία (φωνόγραφοι, κασετόφωνα, ραδιόφωνα, τηλεόραση, κλπ.) υπόκειται σ' αυτό το χαρακτήρα της δευτερογενής προφορικότητας. Ο φωνόγραφος στις αρχές του 20ού αιώνα σηματοδοτεί την έναρξη ολόκληρης της προφορικής αλλά και της γραπτώς περιωθείσας μουσικής δημιουργίας. Συγχρόνως με την ονομαστική κατοχύρωση των λαϊκών δημιουργών και των εκτελεστών ο δίσκος καθίσταται «αυθεντία», όμως εμπεριέχει παράλληλα και τεράστια ερευνητική και διδακτική αξία. Στο πέρασμα του χρόνου ο δίσκος και ακόμα περισσότερο το ραδιόφωνο, καθίστανται εκτός από άμεσοι, παλλαϊκοί ψυχαγωγοί και οι πιο προσιτοί και προπαντός δωρεάν δάσκαλοι των νέων λαϊκών μουσικών, ερασιτεχνών και επαγγελματιών, τουλάχιστον στα πρώτα βήματα τους²⁶.

Ένα ακόμη δεδομένο είναι ότι η μουσική ανάπτυξη είναι συνάρτηση διαφόρων παραμέτρων που μεταβάλλονται στη μουσική κουλτούρα μιας δεδομένης κοινωνίας. Έτσι μια σημαντική παράμετρος υπήρξε η ραγδαία βιομηχανική ανάπτυξη, που συνέβαλε όχι μόνο στη διάδοση και διαμόρφωση ενός πανελλήνιου ρεπερτορίου μέχρι την πιο απομακρυσμένη κοινότητα αλλά ουσιαστικά βομβάρδισε με πληροφορία τους εκκολλαπτόμενους νεαρούς πρακτικούς μουσικούς. Οι λαϊκοί μουσικοί έτσι αναγκάζονται εκ των πραγμάτων να ξεφύγουν από ένα περιορισμένο τοπικό ρεπερτόριο, να εισαγάγουν στο πρόγραμμά τους και μια σειρά τραγουδιών υπερτοπικού χαρακτήρα που έρχονται από άλλα μέρη της Ελλάδας, ορισμένες δε φορές και εκτός αυτής (πχ. Ρουμάνικες χόρες, Φοξ-τροτ κλπ.). Διευρύνουν έτσι τους μουσικούς και καλλιτεχνικούς τους ορίζοντες ενώ παράλληλα εξοικειώνονται με νεωτεριστικά ακούσματα και τεχνικές. Η τεράστια σημασία της διαθεσιμότητας της ηχογραφημένης μουσικής στους μουσικούς φαίνεται και σήμερα, καθώς οι νέοι μεγαλώνοντας με τις νέες τεχνολογίες δείχνουν αυξημένη ικανότητα στη μουσική εκτέλεση²⁷.

Ο λαϊκός μουσικός εδώ διεγείρει τις ίδιες νοητικές διεργασίες που χρησιμοποιεί, όταν υπάρχει κάποιος που του δείχνει ένα τραγούδι, ωστόσο είναι απέναντι σε ένα μέσο που το χρησιμοποιεί ο ίδιος όπως αυτός νομίζει καλύτερα και ανάλογα με το επίπεδο που διαθέτει.

²⁵ Υπήρξε ένας λόγος για τον οποίο ορισμένοι λαϊκοί μουσικοί απέφευγαν να ηχογραφήσουν.

²⁶ Βλ. Βολιότης – Καπετανάκης Ηλίας, *Αδέσποτες μελωδίες*, Λιβάνη, Αθήνα 1999, σ. 156

²⁷ Βλ. D. Hargreaves, *ό.π.*, σ. 11.

Ο πρακτικός μουσικός ακολουθεί την διαδικασία μίμησης πλέον μόνο στο ακουστικό μέρος και όχι στα υπόλοιπα, ενώ θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι τουλάχιστον στο αρχικό στάδιο ακολουθεί μια μέθοδο «δοκιμής και πλάνης», ότι δηλαδή δοκιμάζει διάφορες πιθανές εκδοχές μέχρι να πετύχει το επιθυμητό αποτέλεσμα που θα είναι ταυτόσημο με αυτό που ακούει ή τουλάχιστον παρόμοιο. Έχοντας την άποψη του «όλου», προχωράει βήμα- βήμα, φράση φράση, αντιγράφοντας αυτό που ακούει, χρησιμοποιώντας κατάλληλα το μέσο μέχρι το φινάλε.

Πρέπει βέβαια να σημειώσουμε ότι οι πληροφορίες θεωρητικού περιεχομένου είναι ελάχιστες, ο μουσικός δεν γνωρίζει π.χ. τι δρόμο παίζει ή τι ρυθμό παρά μόνο ότι τελικά κατέχει το συγκεκριμένο κομμάτι. Η ίδια η διαδικασία αποτελεί άσκηση για τον ίδιο ενώ με την πάροδο του χρόνου βελτιώνεται η ικανότητα του να αντιγράφει όλο και πιο πιστά. Η μέθοδος αυτή είναι ευρέως διαδεδομένη στους λαϊκούς μουσικούς²⁸ μέχρι σήμερα, ενώ πολλές φορές χρησιμοποιείται και από τους ίδιους τους δασκάλους, οι οποίοι εγγράφουν την μεταδίδσιμη πληροφορία έτσι ώστε να δίνεται η δυνατότητα στο μαθητή να εξασκείται κατά την απουσία τους.

Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη με αναφορά τη λαϊκή μουσική

Σύμφωνα με τον Ογκ, όταν μιλάμε για προφορικότητα - εγγραμματοσύνη, δεν αναφερόμαστε σε δύο εκ διαμέτρου αντίθετες έννοιες. Απλούστατα η γραφή είναι μια τεχνολογική κατασκευή που αποτελεί μέσο διεύρυνσης, διάδοσης και αποθήκευσης γνώσεων²⁹. Αποτελεί ένα μέσο δημιουργίας γνώσης που μετασημάτισε τις κοινωνίες και γέννησε την επιστήμη. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η γραφή –στην προκειμένη περίπτωση η μουσική σημειογραφία- είναι μια τεχνολογία η οποία εμπλουτίζει ή συμπληρώνει τις γνώσεις «προφορικού» χαρακτήρα (μουσικές και όχι μόνο).

Άλλωστε λαϊκή μουσική σε κάποιο πολιτισμό, σύμφωνα με την επιστήμη της μουσικολογίας, δεν ορίζεται μόνο από την ανώνυμη δημιουργία και τον προφορικό χαρακτήρα της μετάδοσής της, αλλά προϋποθέτει και την ύπαρξη μιας έντεχνης μουσικής, η οποία κατά κάποιο τρόπο επηρεάζει το ύφος της. Αλλιώς μιλάμε για μια πρωτόγονη μουσική και όχι για λαϊκή.

²⁸ Το μεγαλύτερο μέρος αυτών που δηλώνουν αυτοδίδακτοι δουλεύουν με αυτό τον τρόπο.

²⁹ Βλ. Παραδέλης Θ., *ό.π.*, εισαγωγή σ. xxii, υποσημείωση: Goody 1986

Σε ό,τι αφορά την Ελληνική λαϊκή μουσική, υπήρξε προφορική σε τέτοιο βαθμό, που η γενική θεώρησή της για την λόγια μουσική είναι ότι αποτελεί ένα είδος τελείως διαφορετικό, ξεχωριστό και πολλές φορές ασαφές και απροσδιόριστο. Ακόμη και ανάμεσα στους ίδιους τους λαϊκούς μουσικούς, οι «εγγράμματοι» διαχωρίζονται ως ιδιαίτεροι «γνώστες», «μουσικοδιδάσκαλοι», «μάστορες», «μαθηματικοί» μουσικοί κλπ. Η κοινή αντίληψη για τους μουσικούς αυτούς είναι ευδιάκριτη κι από τις εξέχουσες θέσεις που κατείχαν κατά καιρούς, τόσο στις δισκογραφικές εταιρίες³⁰, όσο στα οργανωμένα σωματεία των μουσικών και στις διάφορες επιτροπές³¹.

Αντίθετα ο λόγιος μουσικός πολιτισμός σε ορισμένες περιπτώσεις αποκήρυξε κάθε «εξωπενταγραμμική» υπόσταση της λαϊκής μας μουσικής, διατηρώντας και συντηρώντας μια «ανωτερότητα» και μια ιδιοκεντρική «αίγλη» ανάμεσα στους ειδικούς και μη της αστικής τάξης, έναντι του πρακτικού οργανοπαίκτη προερχόμενο συνήθως από τα κατώτερα λαϊκά στρώματα³². Η θέση αυτή βέβαια επιδέχεται περισσότερη ανάλυση σε ότι αφορά τις κοινωνικές και ταξικές διαστάσεις της. Παράλληλα –και αυτό φαντάζει οξύμωρο- ορισμένοι Έλληνες λόγιοι συνθέτες φαίνεται να εμπνέονται από παραδοσιακές μελωδίες καθώς οικειοποιούνται κάποια σχήματα τα οποία προσαρμόζουν, διασκευάζοντας και προσαρμόζοντας τα, στο δικό τους εγγράμματο νοητικό γίγνεσθαι.

Σημασία πάντως έχει ότι οι δύο αυτοί κόσμοι έχουν μερικές ουσιαστικές διαφορές που ως μουσικούς χώρους τους φέρνουν σε αντιδιαστολή ,χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν υπάρχει ειδικά τα τελευταία χρόνια και μια συγκεχυμένη μέση κατάσταση. Ότι δηλαδή υπάρχουν σήμερα λαϊκοί μουσικοί με ιδιαίτερη έφεση στην ανάγνωση ή στην γραφή παρτιτούρας, που τη χρησιμοποιούν για τη καταγραφή και την μετάδοση της παραδοσιακής μουσικής. Άλλωστε όπως αναφέρει ο Όγκ «...η γραφή υπηρετεί την ακοή και γι' αυτό το λόγο ο εγγράμματος πολιτισμός πίστευε και πιστεύει ότι βελτιώνεται πνευματικά καταγράφοντας σειρές πραγμάτων που προορίζονται για προφορική ανάκληση»³³. Η όποια εξέλιξη της λαϊκής μουσικής,

³⁰ Βλ. διευθυντές δισκογραφικών εταιριών όπως οι Τούντας, Περιστερές, Σέμσης κλπ.

³¹ Βλ. Γ. Παπαδάκης, *ό.π.*, σ. 22

³² Θα αναφέρω δύο ενδεικτικά παραδείγματα: α) την περίπτωση του αμανέ που αποκηρύχθηκε από τους λόγιους στις αρχές του 20^{ου} αιώνα , βλ Γ. Παπαδάκης, *ό.π.*, σ. 20 και β)Την περίπτωση διαγραφής του Πέτρου Λούκα Χαλκιά από το σύλλογο μουσικών στις Η.Π.Α Βλ. Θεμελή Κωνσταντίνου, «Με κίνημα δικό του», Ινδικτος, 2003.

³³ W. J. Ong, *ό.π.*, σ.176-177

μέσα από την ένταξή της σε δυτικά πρότυπα σκέψης ,παραμένει αδιευκρίνιστη και ίσως και ανεξερεύνητη.

Πέρα από τον κίνδυνο της παγιοποίησής της στο απώτερο μέλλον, αλλοιώνεται σίγουρα σε ότι αφορά τον παραδοσιακό τρόπο μετάδοσής της, στους μηχανισμούς απομνημόνευσης της και μας μετατοπίζει από την αίσθηση της ακοής στον οπτικό χώρο....

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο

Η ΜΑΘΗΤΕΙΑ ΤΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΜΕΣΑ ΣΤΑ ΠΛΑΙΣΙΑ ΤΗΣ ΣΥΝΤΕΧΝΙΑΣ

Για να κατανοήσουμε καλύτερα το πως μαθαίνει ένας πρακτικός μουσικός, θα πρέπει να δούμε τους στόχους τους οποίους έβαζε κατά το ξεκίνημά του, δηλαδή σε τι προσβλέπει άμεσα ή στο απώτερο μέλλον, ποια είναι τα όνειρα του, ποιος ο βαθύτερος σκοπός της μαθητείας του στην τέχνη αυτή.

Εύκολα θα καταλάβει κανείς ότι η βασικότερη επιδίωξη του πρακτικού μουσικού είναι η επαγγελματική του αποκατάσταση, και συνεπώς η βελτίωση της οικονομικής του δυνατότητας, η κάλυψη των βασικών βιοποριστικών του αναγκών. Όπως όλα τα άλλα τεχνικά επαγγέλματα έτσι και αυτό του λαϊκού μουσικού αποτελεί μια ενδεχόμενη διέξοδο για την οικογένεια της υπαίθρου η οποία προσπαθεί να «τακτοποιήσει» επαγγελματικά από πολύ νωρίς τα νεαρά της μέλη.

Ο νέος λοιπόν που έχει το μεράκι και τη θέληση να γίνει λαϊκός μουσικός, βλέπει το επάγγελμα του μουσικού όπως κάθε άλλο τεχνικό επάγγελμα και αναζητεί τους δρόμους εκείνους που θα τον οδηγήσουν στα μυστικά της τέχνης αυτής. Αναπόφευκτα οδηγείται στην μαθητεία του σε κάποιον επαγγελματία του είδους³⁴. Μόνο κάποιος αναγνωρισμένος επαγγελματίας μπορεί να του διδάξει όλα αυτά που χρειάζεται για να γίνει και ο ίδιος επαγγελματίας. Αυτό ισχύει για την «κοινή» λογική, για όλες τις επαγγελματικές τέχνες και έτσι γίνεται αντιληπτή και η περίπτωση του λαϊκού μουσικού.

Μοιραία λοιπόν επιζητεί την επαγγελματική του αναρρίχηση, προσπαθώντας να αυξήσει τις οικονομικές του απολαβές, ενώ ταυτόχρονα βελτιώνει την κοινωνική του θέση και την καλλιτεχνική του αξία. Ιδιαίτερα το επάγγελμα του λαϊκού μουσικού αποτελούσε μια τέχνη με ιδιόμορφα χαρακτηριστικά, τα οποία το καθιστούσαν κατακριτέο και υποτιμητικό από ένα μεγάλο μέρος του κοινωνικού

³⁴ Δ. Μαζαράκη ό.π., σ. 64: Επικίνδυνος αντίπαλος δεν είναι πια ο άλλος οργανοπαίχτης, επικίνδυνος αντίπαλος είναι μόνο ο καλός οργανοπαίχτης. Σήμερα δουλειά δεν βρίσκει ο πρώτος τυχόν κλαριτζής. Το κοινό έχει πια συνηθίσει τον ήχο του κλαρίνου, έχει σχηματίσει ένα σχετικό γούστο κι έχει μάθει να ξεχωρίζει. Δουλειά βρίσκει ο κλαριτζής που παίζει όμορφα και που ξέρει να κεντάει με γούστο τους σκοπούς του. **Γι' αυτό ή διδασκαλία καθιερώθηκε.** Κάθε κλαριτζής, κι όταν ακόμα έχει αρχίσει μόνος του, όπως συμβαίνει με τους περισσότερους, θα πάει αργότερα σε κάποιον από τους αναγνωρισμένους κλαριτζήδες για να του δείξει «όλον τον γκλίμακα του κλαρίνου». Άμα τον μάθει, τότες «αυξάνει μόνος του τ' όργανο του».

συνόλου, γιατί βρισκόταν στα χέρια των γύφτων και διατηρούσε μία μορφή επαιτείας. Από μια άλλη οπτική γωνία όμως μπορούμε να διακρίνουμε, ότι όταν κάποιος ήταν αυθεντία, απολάμβανε μεγάλης κοινωνικής αποδοχής, δόξας και υστεροφημίας. Έτσι η δόξα αυτή υπήρξε για το επάγγελμα αυτό ένα ξεχωριστό ελκυστικό στοιχείο που διαχώριζε το επάγγελμα αυτό από όλα τα υπόλοιπα επαγγέλματα.

Οι επαγγελματίες τεχνίτες των υπόλοιπων επαγγελμάτων βέβαια όπως θα δούμε υπήρξαν οργανωμένοι, προκειμένου να προασπίσουν τα κοινά τους συμφέροντα και να μονοπωλήσουν την αγορά όσο αυτό βέβαια είναι δυνατό. Μέσα από την συντεχνιακή τους οργάνωση, που ιστορικά ξεκινάει αρκετά πριν, τα τεχνικά επαγγέλματα διαφύλαξαν εκτός από τα εκάστοτε μυστικά των τεχνών αυτών και κάποιες στοιχειώδεις παραδοσιακούς θεσμούς, δομές και συνήθειες μέχρι τις μέρες μας. Οι δε λαϊκοί μουσικοί δεν κουβαλούν αυτές τις δομές εδώ και αιώνες, όπως συμβαίνει σε άλλα λαϊκά επαγγέλματα, αλλά φαίνεται ότι σε κάποιο βαθμό τις αντιγράφουν και τις μιμούνται προκειμένου να οργανωθούν και αυτοί και να διαφυλάξουν τα δικά τους συμφέροντα.

Η βασικότερη αιτία που δεν έχουμε οργάνωση των μουσικών σε αυστηρά συντεχνιακά πρότυπα θα πρέπει μάλλον να ερμηνεύεται κυρίως με την ιδιαίτερη φύση της τέχνης αυτής, που λόγω του ήχου δεν την καθιστά καθόλου «χειροπιαστή», αλλά και γιατί ανά πάσα στιγμή μπορεί να αναδείξει σπάνια ταλέντα τα οποία δεν υπόκεινται σε κανονισμούς μαθητείας.

Επίσης, πρέπει να σημειώσουμε ότι η οποιαδήποτε προσπάθεια οργάνωσης των μουσικών σε συντεχνιακά πρότυπα, δεν σημαίνει ότι έβρισκε την ανάλογη ανταπόκριση από την πλειοψηφία των επαγγελματιών αυτών. Έτσι υπήρξαν αρκετοί επαγγελματίες, οι οποίοι, για διάφορους λόγους, απέφυγαν να ενταχθούν σε οποιοδήποτε σωματείο μουσικών.

Γενική θεώρηση της συντεχνίας –συντροφίας

Η οργάνωση των επαγγελμάτων και επαγγελματιών ξεκινάει εκατοντάδες χρόνια πριν, πιθανότατα στα βυζαντινά χρόνια. Στο Επαρχικό βιβλίο του Λέοντα ΣΤ΄ του Σοφού αναφέρονται συντεχνίες εμπόρων και τεχνιτών , με διάφορα ονόματα όπως

σύλλογοι, τάξεις, τάγματα, σώματα, συστήματα και σωματεία.³⁵ Οι συντεχνίες αυτές βρισκόταν υπό την εποπτεία της πολιτείας και τον έλεγχο του κράτους. Ρυθμίζονται έτσι τα οικονομικά και επαγγελματικά συμφέροντα των τεχνιτών, όχι απαραίτητα και πάντα προς όφελος αυτών. Παρά τις οποιεσδήποτε ατέλειες στην οργάνωση και λειτουργία τους, το κοινωνικό σώμα των οικονομικών αυτών οργανώσεων, ένα κοινωνικό σώμα με αδιάκοπη παρουσία και αδιάσπαστη συνέχεια παράδοσης, μετέδιδε ήθη, έθιμα, σύμβολα και σημασίες, δημιουργώντας σε ορισμένες περιπτώσεις και τοπικές δογματικές ιδιομορφίες³⁶. Αργότερα κατά την Οθωμανική περίοδο τα σωματεία αυτά ονομάστηκαν «εσνάφια», «σινάφια» ή «ρουφέτια»³⁷.

Το συντεχνιακό σύστημα έχει ανοδική πορεία κατά τον 16^ο αιώνα, ενώ το 17^ο και 18^ο αιώνα γνωρίζει μεγάλη άνθηση. Με την κυβερνητική υποστήριξη αποκτά νομικό υπόβαθρο κι έτσι οργανώνεται, αποκτά ολοκληρωμένη μορφή, οικονομική αυτοτέλεια και αυτονομία. Στις αρχές του 19^{ου} αιώνα αρχίζει να παρακμάζει, καθότι παραβιάζεται ο κλειστός αριθμός τους, ενώ καταστροφικό πλήγμα δέχεται το σύστημα αυτό κατά την διάρκεια της αλματώδους πορείας των καπιταλιστικών σχέσεων και της βιομηχανικής επανάστασης³⁸. Σήμερα μπορούμε να μιλάμε για υποτυπώδη απομεινάρια των συντεχνιών -αν υπάρχουν- σε πολύ εξειδικευμένα και συγκεκριμένα επαγγέλματα.

Παράλληλα με τις συντεχνίες, υφίσταται μια πλανόδια εργατική δύναμη, που είναι οργανωμένη σε **συντροφίες** και είναι αυτή που ουσιαστικά αντισταθμίζει την αδυναμία του τότε συστήματος να διατηρήσει ένα μόνιμο εργατικό προσωπικό σε επιτόπια απασχόληση. Η εξειδικευμένη αυτή εργατική δύναμη βρίσκει απασχόληση κάθε φορά που υπάρχει ανάγκη σε μια ευρύτερη γεωγραφική κλίμακα³⁹. Οι συντροφίες αυτές των πλανόδιων επαγγελματιών, αντίστροφα με τις συντεχνίες που παρακμάζουν, αυξάνονται σημαντικά, αφού πια η υπάρχουσα συντεχνιακή προστασία είναι ανεπαρκής.

Σε γενικές γραμμές μπορούμε να πούμε ότι η κύρια διαφοροποίηση των συντροφιών από τις συντεχνίες, είναι το αδύναμο και ασαφές τους νομικό υπόβαθρο, απέναντι στο αντίστοιχο των συντεχνιών που παρουσιάζει αρτιότερη πληρότητα και τελειότητα. Μερικά ενδεικτικά στοιχεία είναι *το καταστατικό, οι γραπτοί κανονισμοί, τα*

³⁵ Βλ. Παπαγεωργίου Γεώργιος, *Οι συντεχνίες στα Γιάννενα κατά τον 19ο και τις αρχές του 20ου αιώνα : Αρχές 19ου αι. ως 1912*, Διδακτορική Διατριβή-Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων—Φιλοσοφική Σχολή, Ιωάννινα 1982 σελ17.

³⁶ Βλ. Ε. Ζάχος Παπαζαχαρίου, *Ο Μάρκος και η λαϊκότητα*, Λαϊκό τραγούδι, 2005, σελ18-19.

³⁷ Βλ. Παπαγεωργίου Γεώργιος, 1982, *ό.π.* ,σ. 18

³⁸ Βλ. Γ. Παπαγεωργίου, *Η μαθητεία στα επαγγέλματα (16ος – 20ος αι.)*, Ι.Α.Ε.Ν, Ιωάννινα 1986 σ. 12

³⁹ Βλ. *Ibid*, σ. 12

μητρώα των μελών, το διοικητικό συμβούλιο και ο θεσμός των εξετάσεων, σε αντίθεση με τις συντροφίες οι οποίες λειτουργούν σχεδόν αποκλειστικά με βάση το άγραφο εθιμικό δίκαιο.

Σημαντικό κοινό γνώρισμα, παρά τις οργανωτικές και δομικές τους διαφορές, είναι η εσωτερική ιεράρχηση. Στη βάση της επαγγελματικής πυραμίδας βρίσκεται ο μαθητευόμενος, στη μέση ο κάλφας (εργάτης ή αρχιεργάτης) και στην κορυφή ο μάστορας. Με δυο λόγια οι συντεχνίες λειτουργούσαν ως τεχνικές επαγγελματικές σχολές. Έτσι απαραίτητη προϋπόθεση για την τέλεια εκμάθηση των μυστικών του επαγγέλματος, τόσο στις συντεχνίες όσο και στις συντροφίες, ήταν ή μακρόχρονη πρακτική εκπαίδευση του παιδιού ή του νέου, πού γινόταν από τον μάστορα μέσα στα παραδοσιακά πλαίσια του θεσμού της μαθητείας⁴⁰.

Το επάγγελμα του λαϊκού μουσικού

Για το επάγγελμα του μουσικού δεν μπορούμε να ισχυριστούμε ότι υπήρξε οργανωμένο σε συντεχνιακό πλαίσιο με την αυστηρή έννοια του όρου, όπως δηλαδή λειτουργούσαν πολλά άλλα επαγγέλματα. Ιστορικά υπάρχουν αναφορές για συντεχνίες διαφόρων επαγγελμάτων από τον 16^ο αιώνα, τα οποία μέχρι τις αρχές του 20ού έχουν ήδη διαμορφώσει ένα ρητό ή άγραφο κανονιστικό υπόβαθρο που καθιστά πιο σαφής τη διαδικασία της μαθητείας, την εσωτερική ιεραρχία, τις εξετάσεις και τα διπλώματα. Ωστόσο φαίνεται ότι και οι επαγγελματίες οργανοπαίκτες οργανώθηκαν ή προσπάθησαν να οργανωθούν στα ίδια ή σε παρόμοια πρότυπα.

Ένα από τα ισχυρότερα σινάφια (συντεχνίες,σωματεία) μουσικών αναφέρεται ότι υπήρξε στη Σμύρνη αρχές του 20^{ου} στις αιώνα⁴¹. Αντίστοιχο σωματείο δημιουργείται, με τη σύμπραξη Μικρασιατών, Αθηναίων και επαρχιωτών μουσικών, στον Ελλαδικό χώρο μόλις το 1928 ως *Σύλλογος Μουσικών Αθηνών – Πειραιώς «Η Αλληλοβοήθεια»*.

⁴⁰ Βλ. Γ. Παπαγεωργίου 1986 *ό.π.* σ. 14

⁴¹ Ο Παναγιώτης Κουνάδης με αναφορά τις Εστουδιαντίνες (εργαστήρια, σπουδές) που ήταν οι κατ'εξοχήν σχολές μουσικών με σημαντικά φυτώρια μαθητών, μας δίνει και την πληροφορία του ονόματος του τότε προέδρου του σωματείου Γιώργος Σαρίδης. Στο βιβλίο του *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών τόμος Β΄*, Κατάρτι, 2003 σ.270και σ.274 μας παραπέμπει στον λαογράφο Δημήτρη Αρχιγένη και το βιβλίο του «τα σινάφια της Σμύρνης» Αθήνα 1970.

Η επίσημη όπως φαίνεται τοποθέτηση τους⁴² είναι ότι ο πρωταρχικός σκοπός του σωματείου ήταν η προστασία των μελών του από τη φορολογία⁴³ αλλά και η αμοιβαία υποστήριξη και βοήθεια, όπως άλλωστε φαίνεται και από την ονομασία. Το σωματείο είχε δωδεκαμελές συμβούλιο, πάνω από 800 μέλη, ενώ πρόεδροι μεταξύ άλλων διετέλεσαν ο Εμμανουήλ Χρυσάφης, ο Παν. Ντάμκας κ.α.

Ο οργανοπαίχτης που θέλει να γίνει μέλος του Σωματείου πρέπει να περάσει από ακρόαση⁴⁴ μπρος από μία τριμελή Επιτροπή από παλιά μέλη. Αν, μετά την ακρόαση, η Επιτροπή τον εγκρίνει, έχει το δικαίωμα να γίνει μέλος του Σωματείου.

Στην πορεία δημιουργούνται σωματεία σε πολλές επαρχιακές πόλεις στην Ελλάδα, περίπου την ίδια εποχή. Αναφέρονται 22 αντίστοιχα σωματεία⁴⁵ (Άρτα, Γιάννενα, Θεσσαλονίκη, Λαμία, Λιβαδειά, Μυτιλήνη, Πετρομαγούλα, Πρέβεζα⁴⁶, Χίο, κλπ) τα οποία η Μαζαράκη τα ορίζει ως παραρτήματα της Αθήνας, ενώ είναι βέβαιο ότι δημιουργήθηκε μια ευρύτερη Ομοσπονδία στην οποία ανήκαν τα σωματεία αυτά. Κάθε ένα από τα σωματεία αυτά συντάσσει το δικό του καταστατικό⁴⁷ και καθορίζει τις επιμέρους διοικητικές και οργανωτικές δομές.

Περίπου το 1950 δίνεται εντολή από την ομοσπονδία στα σωματεία να εκδίδουν άδεια εξασκήσεως επαγγέλματος, η οποία εκδίδεται από τα αρμόδια όργανα με την μορφή ταυτότητας⁴⁸. Όποιος δεν έχει την ταυτότητα αυτή δεν έχει δικαίωμα να δουλέψει. Ο έλεγχος γίνεται από την αστυνομία, η οποία έχει το δικαίωμα να κατεβάσει από το πάλκο τον μουσικό που δεν φέρει άδεια⁴⁹. Αργότερα στα μέσα της δεκαετίας του 1960 το σωματείο εκδίδει εφημερίδα για τους μουσικούς, τα «Μουσικά

⁴² Δ. Μαζαράκη *ό.π.* σ. 58

⁴³ Φορολογία των «παιγνιδιατόρων μουσικών» υφίσταται από το 1837. (βλ. Γ. Παπαγεωργίου 1986 *ό.π.* σ. 158) Πίνακας επαγγελματών από ΓΑΚ-ΑΓΒ, φακ 80. Το επάγγελμα των μουσικών ανήκει στην Ζ' κλάση και επιβαρύνεται φορολογικά ανάλογα με τον πληθυσμό της πόλης στην οποία εδρεύει η συντεχνία.

⁴⁴ Α. Χρονόπουλος, *ό.π.* σ. 87: Σύμφωνα με το Χαλκιά η επιτροπή ζητούσε από το μουσικό να παίξει καλαματιανά, συρτά, τσάμικα και αν τα έπαιζε τον έγραφαν στο Σωματείο.

⁴⁵ 22 σωματεία αναφέρει στο βιογραφικό του ο Ανάτσελος Κώστας από την Κοκκινομηλιά Ευβοίας, ο οποίος διετέλεσε γεν. γραμματέας της ομοσπονδίας. βλ. <http://www.servitoros.gr/voria/view.php/43/1159/> 29 Μαΐου 2007.

⁴⁶ Βασίλης Τριάντης, *Η δημοτική μουσική στην Πρέβεζα τα τελευταία 30 χρόνια της ακμής του λιμανιού (1930-1960)*, Πτυχιακή εργασία 2006 Τ.Λ.Π.Μ. σ. 22

⁴⁷ Παραθέτουμε αντίγραφο του καταστατικού του σωματείου Ιωαννίνων από το 1931.

⁴⁸ Ένα σχετικό δείγμα παραθέτουμε στο τέλος.

⁴⁹ Βλ. Ζωή Γκαϊδατζή, *Βαγγέλης Σούκας: Όλα για όνομα*, Κέδρος, Αθήνα 2005, σ. 88, Βαγγέλης Σούκας: «Μόλις είχε βγει εντολή να βγάλουμε όλοι οι μουσικοί ταυτότητες από το σωματείο, κι όποιος δεν είχε, δεν τον άφηνε η αστυνομία να δουλέψει.»

Νέα»⁵⁰. Τα σωματεία καταφέρνουν, με τους συνδικαλιστικούς τους αγώνες, να συνταξιοδοτήσουν τα γηραιότερα μέλη τους⁵¹, ενώ τους παρέχονται διάφορες επιχορηγήσεις από το κράτος⁵². Εφάρμοζαν πειθαρχικές ποινές ακόμη και διαγραφές στα μέλη τους⁵³. Το κάθε σωματείο είχε τη δική του σφραγίδα και λάβαρο⁵⁴.

Μέσα από αυτή την σωματειακή οργάνωση οι λαϊκοί μουσικοί προσπάθησαν να διαφυλάξουν τα οποιαδήποτε κοινά τους συμφέροντα, να προσφέρουν στα μέλη τους κοινωνική αλληλεγγύη, να προασπίσουν την καλύτερη μεταξύ τους συνεργασία, αλλά και τη συνεννόηση για τις τιμές και την μονοπώληση της συγκεκριμένης ψυχαγωγικής φύσεως παροχής υπηρεσιών. Παράλληλα υπάρχει και το στοιχείο της προστασίας των μυστικών της τέχνης τους, για ευνόητους λόγους όπως συνέβαινε άλλωστε με όλα τα τεχνικά επαγγέλματα.

⁵⁰ Α. Χρονόπουλος, *ό.π.* σ. 87 Τ. Χαλκιάς για τον αδελφό του Κυριάκο: «Την ίδια εποχή έβγαλε και μια εφημερίδα για τους μουσικούς. Πολύ πλούσια. Τα *Μουσικά Νέα*. Μέσα από την εφημερίδα ζητούσε να δοθεί μια δεκάρα ως ένα πενήνταράκι από τον κάθε δίσκο στους μουσικούς που είχανε ξεφλήσει σαν σύνταξη. Ζητούσε ένα μουσικόσημο δηλαδή. Μια ωραία ιδέα που δεν έπιασε».

⁵¹ Ανάτσελος Κώστας, *ό.π.*: «Στην συνδικαλιστική μου πορεία κατόρθωσα να ιδρύσω ασφαλιστικό φορέα για τους μουσικούς, που υπάρχει μέχρι σήμερα. Έτσι πολλοί συνάδελφοι σήμερα έχουν πάρει σύνταξη. Μάλιστα για τον σκοπό αυτό ως πρόεδρος του Σωματείου Μουσικών συναντήθηκα με τον τότε πρωθυπουργό Γιώργο Παπανδρέου, όπου αμέσως μας έλυσε το πρόβλημα της ασφάλισης.»

⁵² Α. Χρονόπουλος, *ό.π.* σ. 87 Τ.. Χαλκιάς για τον αδελφό του Κυριάκο: «Μια άλλη φορά, το 1965, ο Κυριάκος, μετά από συνεννόηση με ένα καλό φίλο και γραμματέα του υπουργού Μπετούλη, κάποιον Κώστα Οικονομίδα στο όνομα, επήγε στον τότε υπουργό εργασίας Μπακατσέλο και ζήτησε επιχορήγηση για τους μουσικούς, επειδή ερχότανε Πάσχα και δεν υπήρχε κοψίδι να φάνε. Ο Μπακατσέλος έβγαλε εκατό χιλιάδες. Εγκρίθηκαν τα λεφτά. Έπρεπε να πάρει και ο Κυριάκος το δώρο του, πεντακόσιες δραχμές, αλλά τότε ήτανε ο ίδιος στα Γιάννενα. Είχε φύγει.

⁵³ Β. Τριάντης, *ό.π.* σ.23

⁵⁴ Μητρόπουλος Γιάννης, *Οι μεγάλοι του δημοτικού τραγουδιού*, Παλκο 1996, σ.15, Αποσπάσματα από το καταστατικό του σωματείου «Αλληλοβοήθεια»:

Άρθρον 21ον

Το Σωματείον έχει σφραγίδα στρογγυλήν φέρουσα την επωνυμίαν του Σωματείου εν τω μέσω δε ως έμβλημα βιολίον μετά τόξου και δύο αλληλοκρατουμένας χειράς εις χαιρετισμόν.

Το Σωματείον έχει λάβαρον με τα Εθνικά χρώματα φέροντα την επωνυμίαν και το έμβλημα του Σωματείου.

Άρθρον 22ον

Το Σωματείον εορτάζει την 1η Μαΐου Εθνικήν Εορτήν της εργασίας μεθ' όλων των Εργατοϋπαλληλικών Οργανώσεων της χώρας και την 24^{ην} Ιουνίου εορτήν των Γενεθλίων Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου

ΠΕΡΙ ΜΑΘΗΤΕΙΑΣ

Στάδια μαθητείας

Κατά την επαγγελματική εξέλιξη του ο πρακτικός μουσικός περνάει από ορισμένα στάδια, που σε γενικές γραμμές έχουν κάποια κοινά χαρακτηριστικά με τα στάδια που θεσμοθέτησαν όλα τα επαγγέλματα. Έτσι η ιεραρχική πυραμίδα που χαρακτηρίζει τα τεχνικά επαγγέλματα έχει ως κορυφή της τον μάστορα, στη συνέχεια ακολουθεί το αμειβόμενο εργατικό δυναμικό (οι καλφάδες), ενώ στη βάση της υπάρχουν οι μαθητευόμενοι, μη αμειβόμενοι βοηθοί (τα τσιράκια). Έτσι, για να γίνει κάποιος επαγγελματίας, με επίσημη άδεια μάστορα, και αναγνωρισμένο μέλος της συντεχνίας, θα έπρεπε να μαθητεύσει ως τσιράκι για ορισμένο χρονικό διάστημα κοντά σε κάποιο μάστορα, στη συνέχεια να περάσει στην αμειβομένη εργασία (στάδιο του κάλφα) και όταν κριθεί από το μάστορα και από τη συντεχνία ότι διαθέτει όλα τα απαραίτητα προσόντα, να γίνει και αυτός μάστορας. Η πυραμίδα αυτή αντανakλάται κατά κάποιο τρόπο στην ιεραρχία που ορίζει την καλλιτεχνική επαγγελματική αναρρίχηση του λαϊκού μουσικού, χωρίς όμως να υπάρχει ρητό υπόβαθρο τέτοιο που να καθορίζει τα όρια που χωρίζουν το ένα στάδιο από το άλλο.

Α .ΣΤΑΔΙΟ «ΤΣΙΡΑΚΙ»

Η λέξη «τσιράκι» προέρχεται από την αντίστοιχη τούρκικη *çirak* που σημαίνει μαθητευόμενος ή εκπαιδευόμενος και είναι η πιο γνωστή και επικρατέστερη⁵⁵ ορολογία του εκπαιδευόμενου στη διάρκεια της «πρωτοβάθμιας» θητείας του. Είναι το στάδιο εκείνο κατά το οποίο ο μαθητευόμενος χωρίς να μισθώνεται, μαθαίνει κάποια βασικά στοιχεία που θα τον βοηθήσουν στην εξάσκηση του επαγγέλματος και την εξέλιξη της τέχνης του. Παράλληλα μπορεί να επωμίζεται, ανάλογα με την περίπτωση, με παραπλήσια βοηθητικά καθήκοντα που να λειτουργούν προς όφελος του μάστορά του ή της συντροφιάς, έναντι πενιχρής οικονομικής ανταμοιβής⁵⁶.

⁵⁵ Βλ. Γ. Παπαγεωργίου, ό.π., σ. 20, επίσης βλ. Ευάγγελος Αυδίκος, «Μουσικοί και τραγουδιστές της Θράκης» στο *Μουσική και μουσικοί της Θράκης*, Ε. Π. Α. Δ. Α., Αλεξανδρούπολη 2002: Χρησιμοποιείται κατά κόρον ο όρος «τσιράκι»..

⁵⁶ Για παραπλήσιες εργασίες στην περίπτωση του μουσικού επαγγέλματος μπορούμε να αναφερθούμε, πέρα από τις συνηθισμένες ασχολίες που γίνονταν από τους οικότροφους όλων των επαγγεμάτων, σε μερικά ειδικά καθήκοντα που στην προκειμένη περίπτωση είναι το κουβάλημα οργάνων και μηχανημάτων, αλλαγή χορδών,

Στην μαθητεία του λαϊκού πρακτικού μουσικού μιλάμε για το πρωταρχικό εκείνο στάδιο κατά το οποίο ο μαθητευόμενος ξεκινά να εξοικειώνεται με το όργανο, με τη βασική ορολογία («φωνές» ή νότες, «δρόμους» ή κλίμακες, ασκήσεις, χαρακτηριστικές εκφράσεις κλπ.) και μια σχετικά μικρή γκάμα ρεπερτορίου. Ο μαθητευόμενος μπαίνει στη διαδικασία της μίμησης, της αντιγραφής, της επίμονης μελέτης, ενώ ταυτόχρονα αποκωδικοποιεί κάποιες βασικές γνώσεις και προετοιμάζεται για το επόμενο στάδιο. Η προετοιμασία αυτή αφορά την εμπέδωση ενός μεγάλου μέρους των δεξιοτεχνικών ικανοτήτων του δασκάλου αλλά και θεωρητικών γνώσεων καθώς και την βαθμιαία ανάπτυξη του ρεπερτορίου.

Είναι ξεκάθαρο πάντως ότι δεν μπορούμε να μιλάμε για ενεργό δράση σε τελεστικό επίπεδο με οικονομικές απολαβές. Ο μαθητευόμενος σε αυτό το επίπεδο δεν είναι έτοιμος να συμμετέχει στο λαϊκό πάλκο, να παράγει δηλαδή ή να ολοκληρώσει έργο, πολύ περισσότερο δε να αναλάβει, να «κλείσει» όπως λέγεται μια «δουλειά», μια «συμφωνία». Εμπειρίες βέβαια αποκτά όταν ο δάσκαλος θεωρήσει, ότι ο μαθητής είναι έτοιμος να τον ακολουθήσει και στην καλύτερη περίπτωση να τον ξεκουράσει κατά τη διάρκεια της εργασίας του παίζοντας δύο-τρία τραγούδια⁵⁷. Η διαδικασία αυτή αποτελεί ένα είδος πρακτικής εξάσκησης, ταυτόχρονα μια ανεπίσημη διαδικασία δοκιμασίας μπροστά στο κοινό, αλλά και μια επίδειξη ισχύος του δασκάλου, ο οποίος διαφημίζεται παρουσιάζοντας νέα ταλέντα.

B. ΣΤΑΔΙΟ «ΚΑΛΦΑΣ»

Η λέξη «κάλφας» στις επαγγελματικές συντεχνίες σημαίνει εργάτης, αρχιεργάτης, βοηθός εργασίας και αποτελεί ουσιαστικά τη βαθμίδα εκείνη του μαθητευόμενου κατά την οποία αμείβεται κανονικά (αμοιβή με βάση το χρόνο ή με το κομμάτι). Θα πρέπει βέβαια να σημειώσουμε ότι οι γνώσεις και η κατάρτιση που απαιτούνται για τη μετάβαση του τσιρακιού στην επόμενη επαγγελματική βαθμίδα δεν καθορίζονταν με σαφήνεια από τους συντεχνιακούς κανόνες⁵⁸. Έτσι, ήταν στη

κούρδισμα, φροντίδα της ενδυμασίας του δασκάλου (καθαριστήριο, γυάλισμα παπουτσιών κλπ), αγορά τσιγάρων ή άλλων ειδών κλπ

⁵⁷ Βλ. Φοίβος Ανωγειανάκης, *ό.π.*, σ.30: «Ο μαθητής κρατά στην αρχή το ίσο. Σιγά σιγά όμως αρχίζει να ντουμπλάρει μαζί με το δάσκαλο τις εύκολες καταλήξεις και τις απλές μελωδίες, έως ότου νιώσει τον εαυτό του ικανό να συνεχίσει μόνος του μια μελωδία, για να βρει χρόνο ο δάσκαλος να ανάψει ένα τσιγάρο ή και να ξεκουραστεί λίγο.»

⁵⁸ Βλ. Γ. Παπαγεωργίου 1986 *ό.π.* σ. 70

διάθεση του εκπαιδευτή να κρίνει, και ν' αποφασίσει, πότε και κατά πόσο ήταν ικανός ο μαθητής του να μεταπηδήσει στο δεύτερο στάδιο της μαθητείας του. Όταν ο μάστορας έκρινε ότι ο εκπαιδευόμενος έχει τα απαραίτητα ψυχικά και επαγγελματικά εφόδια τότε περνούσε χωρίς διαγωνισμό στο επόμενο στάδιο. Παράλληλα, βελτίωνε κατά πολύ τη θέση του από άποψη επαγγελματική και κοινωνική, όσο και αν θεωρούνταν ακόμη ανεπίσημο μέλος της συντεχνίας. Το γεγονός αυτό προσέφερε μεγαλύτερο κουράγιο και αποφασιστικότητα στο μαθητευόμενο, προκειμένου να βελτιώσει τις τεχνικές γνώσεις που είχε ήδη αποκτήσει. Η καλφική υπηρεσία έφτανε στο αποκορύφωμα της όταν ο μάστορας θα μπορούσε άνετα να αντικατασταθεί σε κάποια εργολαβία από τον κάλφα.

Η ορολογία «κάλφας», από όσο μας είναι γνωστό, δεν χρησιμοποιήθηκε ποτέ, σε αντίθεση με τον όρο «τσιράκι», από τους πρακτικούς μουσικούς. Ωστόσο, κάποιες από τις παραπάνω πρακτικές εφαρμόζονται κατά τη διάρκεια εξέλιξης του μουσικού. Μπορούμε να μιλάμε για το πέρασμα του μαθητευόμενου στην αμειβόμενη εργασία. Θεωρείται πλέον ίσο μέλος μέσα στην ορχήστρα, έχει ίσα δικαιώματα και υποχρεώσεις με τα υπόλοιπα μέλη και ανάλογα μερίδια από τη «χαρτούρα».

Σύμφωνα με ορισμένα καταστατικά σωματείων μπορούσε ο μουσικός που θα απεδείκνυε την επαγγελματική του ενασχόληση να εγγραφεί ως μέλος, πράγμα που δεν ισχύει σε πολλά άλλα επαγγέλματα, όπου εφαρμόζονται εξεταστικές διαδικασίες και δεχόταν ουσιαστικά μόνο μαστόρους ως μέλη.

Μια σημαντική διαφοροποίηση στο επάγγελμα του οργανοπαίκτη σε σχέση με σήμερα είναι ότι παλαιότερα ήταν πολύ συνηθισμένο να υπάρχουν στην ίδια κομπανία δύο κλαρίνα, δύο βιολιά ή δύο λαούτα⁵⁹. Αυτό πιθανόν να γινόταν για λειτουργικούς λόγους, κυρίως για να μπορούν να ξεκουράζονται οι οργανοπαίκτες κατά τη διάρκεια της εμφάνισης, αλλά και για να σπάει η μονοτονία. Είναι ευνόητο ότι ο μάστορας θα προτιμήσει να πάρει στην κομπανία τον καλύτερο μαθητή του, από κάποιον άλλο φτασμένο μάστορα. Αλλά ακόμη και όταν υπάρχουν δύο γνωστοί και έμπειροι οργανοπαίκτες (π.χ δύο κλαριτζήδες) στην ίδια κομπανία πάλι μπορεί να ενταχθεί ο μαθητευόμενος ως τρίτο όργανο⁶⁰. Σε ορισμένες δε περιπτώσεις ο μαθητευόμενος δραστηριοποιείται επαγγελματικά είτε με διαφορετικό όργανο από

⁵⁹ Βλ. Α. Χρονόπουλος, *ό.π.* σ. 41Τ. Χαλκιάς: «... και εγώ μπήκα αμέσως στη δουλειά γιατί πια τα κλαρίνα πηγαίαν δύο-δύο.» και Δ. Μαζαράκη, *ό.π.*, σ. 21: «Η κουμπανία έχει συχνά δύο κλαρίνα, ή δύο βιολιά, ή δύο λαούτα, ή ένα λαούτο κι ένα ούτι, ...».

⁶⁰ Δ. Μαζαράκη, *ό.π.*, σ. 42: Στην ίδια κομπανία παίζουν ο Καραγιάννης κλαρίνο, ο Τζάρας κλαρίνο και ο νεαρός τότε Τάσος Χαλκιάς.

αυτό που μαθαίνει π.χ. ντέφι ή σε παραπλήσιες ομάδες που τον χρειάζονται ή που του προτείνει ο δάσκαλος ή στην καλύτερη περίπτωση περνούν άμεσα στο επόμενο στάδιο δημιουργώντας τη δική τους κομπανία.

Οι πιο χαρακτηριστικές περιπτώσεις σε αυτό το στάδιο αφορούν τους μουσικούς, οι οποίοι έμαθαν να χειρίζονται κάποιο διαφορετικό όργανο από αυτό του δασκάλου, το οποίο μπορεί να εξυπηρετήσει τις ανάγκες της κομπανίας του. Οι μουσικοί αυτοί συνεχίζουν να μαθαίνουν πλέον μέσα από την ένταξή τους σε μουσικό σύνολο⁶¹ βελτιώνοντας πρωτίστως το ρεπερτόριο, τρανσπόρτα, τις ενορχηστρικές εκδοχές (αυξομειώσεις τέμπου, πιάνο-φόρτε, φινάλε κλπ.) και βιώνοντας εμπειρίες, συνεχίζουν την προσωπική μελέτη και τελειοποίηση του παιξίματος τους, ολοκληρώνονται ως πρακτικοί οργανοπαίκτες, ενώ ταυτόχρονα απομυθοποιούν και τα τελευταία επαγγελματικά μυστικά του δασκάλου τους.

Γ. ΣΤΑΔΙΟ «ΜΑΣΤΟΡΑΣ»

Μάστορας ορίζεται ετυμολογικά ως δάσκαλος (από το λατινικό *magister*⁶² ή τη Βυζαντινή «Μαγίστωρ»⁶³ από όπου προέρχεται και η λέξη μαέστρος!) και μπορεί να σημαίνει ειδικός τεχνίτης ή επικεφαλής αυτών. Αποτελεί προσφώνηση για κάθε επαγγελματία και γενικά για ανθρώπους με ιδιαίτερες ικανότητες ή επιδεξιότητες. Πρόκειται για την ηγετική εκείνη φυσιογνωμία η οποία με τη στιβαρή διεύθυνση και καθοδήγηση οδηγεί το σύνολο σε καλύτερη και πειθαρχημένη απόδοση.

⁶¹ Δ. Μαζαράκη, *ό.π.* σ. 63: «Η υποχρεωτική εξάσκηση κάθε βράδυ στο καφενείο στάθηκε για τους πρακτικούς καλό σχολείο. “όλος ο κόσμος από ‘κει βγήκε”, είπε ο Καραγιάννης. “Όταν πας και παίζεις εκεί, κάθε βράδυ κάνεις μάθημα. Όλο μάθημα, όλο μάθημα, τότε γίνεσαι καλός τεχνίτης. Αν δεν παίζεις με την κομπανία δε γίνεσαι.”». Επίσης, Α. Χρονόπουλος, *ό.π.* σ. 53: «..., επειδή επιφυλασσόμουνα στο παίξιμο, τη δουλειά την έβγαλε όλη ο Τουρκοβασίλης κι ήταν για μένα μάθημα να τον ακούω.».

⁶² Μπαμπινιώτης Γεώργιος, *Λεξικό της νέας Ελληνικής γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα 2002, σ.1034: «μάστορας, μαΐστωρ, μαγίστωρ, λατ. *Magister*, ο ειδικός τεχνίτης, πολύ ικανός σε κάποιον τομέα, ο επόπτης των εργατών, επιστάτης, άρχοντας...τέτοιος μάστορας τέτοια τσιράκια, όπως εργάζεται ο αρχηγός, ο επιστάτης, έτσι θα μάθουν να εργάζονται και οι βοηθοί του» και στη σ. 1054: «μαέστρος, λατ. *Magister*, αρχιμουσικός, διευθυντής ορχήστρας, άρχοντας διοικητής»

⁶³ Καλογερόπουλος Τάκης, *Το λεξικό της Ελληνικής μουσικής*, Γιαλλέλη, Τόμος Β', 1998, σ. 552: «μαΐστωρ, διδάσκαλος της βυζαντινής μουσικής. Έτσι ονομαζόταν από τη βυζαντινή εκκλησία»

Ο όρος του «μάστορα»⁶⁴ στους λαϊκούς μουσικούς είναι αρκετά διαδεδομένος. Χρησιμοποιείται με την ίδια περίπου σημασία, αλλά μερικές φορές χρησιμοποιείται μεταφορικά, προκειμένου να εκφραστεί μια ιδιαίτερη μουσική επιδεξιότητα ή καλλιτεχνική αξία. Σίγουρα πάντως υποδεικνύει την κορυφή της ιεραρχικής πυραμίδας και ταυτόχρονα μία ηγετική φιγούρα της λαϊκής κομπανίας.

Σ' αυτό το στάδιο ο λαϊκός μουσικός επιδίδεται στην ανάδειξη του προσωπικού του καλλιτεχνικού στοιχείου. Έτσι μαθαίνει να πλασάρει νέες ιδέες και εκδοχές, να τις διαδίδει και αν του δοθεί η ευκαιρία να τις ηχογραφήσει. Αφήνει τη φαντασία του να δημιουργήσει, διασκεύαζει, παραλλάσσει και έτσι καταθέτει το προσωπικό του στυλ. Πολλές φορές επιδιώκει την ενασχόληση του με τελειώς διαφορετικά είδη μουσικής ή το πάντρεμα αυτών με τη μουσική που αντιπροσωπεύει. Ηγείται της κομπανίας και συνεπώς αποφασίζει για τις «συμφωνίες» και για την πορεία του σχήματος.

Με βάση τους εκάστοτε κανονισμούς των συντεχνιών γινόταν μέλη των σωματείων μόνο οι μαστόροι, τεχνίτες δηλαδή οι οποίοι έχουν περάσει από όλα τα προβλεπόμενα στάδια μαθητείας και είναι πλέον σε θέση να αναλάβουν και να διεκπεραιώσουν κάποιο καθορισμένο έργο. Η ολοκλήρωση της μαθητείας πραγματοποιείται το χρονικό σημείο εκείνο όπου είναι σε θέση ο νεαρός επαγγελματίας να αυτονομηθεί, αλλά και να στοιχίσει ο ίδιος με τη σειρά του, τους καινούριους μαθητευόμενους εφόσον έχει πιστοποιηθεί από το σωματείο ως επίσημο μέλος.

Στο σωματείο μουσικών της Αθήνας γινόταν δεκτό ένα μέλος αφού περνούσε από μια διαδικασία ακρόασης μπροστά από μια τριμελή επιτροπή. Η επιτροπή αυτή ενέκρινε ή απέρριπτε τον μουσικό εκείνο που ήθελε να γίνει μέλος, με κριτήρια τα οποία δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε⁶⁵. Στα υπόλοιπα περιφερειακά σωματεία των επαρχιακών πόλεων δεν υπάρχει ρητός κανονισμός που να προβλέπει αυτή την

⁶⁴ Βλ., Τάκης Γιαννακόπουλος, Αθήνα 1981 «Οι γύφτοι και το Δημοτικό μας τραγούδι», Θουκιδίδης, σ. 61: «Απ' τις πίπιζες, η μία ήταν η πιο βασική. Την έπαιζε εκείνη ο πιο έμπειρος γύφτος οργανοπαίκτης που τον αποκαλούσαν "μάστορα".», και σ. 15: «Μερικοί μάλιστα γύφτοι, στο δημοτικό μας τραγούδι, φημίστηκαν σαν αληθινοί μάστοροι και καλλιτέχνες». Επίσης αναφορές από τους: Δ.Μαζαράκη, *ό.π.* σ. 58: «Εκεί θα απευθυνθεί ο επαρχιώτης οργανοπαίκτης που γυρεύει "μάστορη"...», Ζ.Γκαϊδατζή, *ό.π.*, σ. 139, Βαγγέλη Σούκας: «Αν είναι σωστός στο χρόνο, μπορεί να κάνει σόλο, όμως, για να το πετύχει, πρέπει να είναι μεγάλος μάστορας, να παίζει συνέχεια και να μελετάει ακόμα και τη λεπτομέρεια όταν ακούει παλιούς δεξιότεχνες», Αντρέα Χρονόπουλο, *ό.π.* σ. 24: «Βλέποντας τους μουσικούς άρχισαν να φωνάζουν: "Έρχονται οι μάστοροι. Έρχονται οι λαουτάδες."», Γιώργο Παπαδάκης *ό.π.* σ. 13: «... σε άλλα μέρη τους λένε μαστόρους».

⁶⁵ Βλ. Χρονόπουλος Α. *ό.π.* σ. 87, Τ.Χαλκιάς: η επιτροπή ζητούσε να παίζουν συρτά, τσάμικα, καλαματιανά κλπ.

τριμελή επιτροπή και τον θεσμό των εξετάσεων. Γίνεται όμως σαφής διαχωρισμός των επαγγελματιών μουσικών από τους ερασιτέχνες. Με δεδομένο όμως το διαχωρισμό αυτό, μπορούμε να εικάζουμε ότι ισχύει, ότι προαναφέραμε για τα λοιπά τεχνικά επαγγέλματα. Ότι δηλαδή θα ήταν σε θέση το νέο μέλος του σωματείου να συγκροτήσει την απαραίτητη ομάδα που θα έφερνε σε πέρας ένα απαιτούμενο τελετουργικό έργο.

Η μαθητεία του πρακτικού μουσικού

Η μαθητεία του πρακτικού μουσικού σε κάποιον «μάστορα» του είδους κρατά ορισμένα χαρακτηριστικά από την αντίστοιχη μαθητεία που συντελείται σε άλλες ειδικότητες και επαγγέλματα. Τα στοιχεία αυτά υιοθετούνται κυρίως από τους δασκάλους αυτούς για την καλύτερη διασφάλιση της σχέσης αυτής που δημιουργείται ανάμεσα στους ίδιους και τους μαθητευόμενους, αλλά και προφανώς γιατί έτσι θα στεφόταν η προσπάθεια από την ανάλογη επιτυχία που είχαν οι αντίστοιχες μαθητείες και στα άλλα συντεχνιακά επαγγέλματα..

Ένα από τα χαρακτηριστικά αυτά είναι μια τυπική διαδικασία προέγκρισης του μαθητευόμενου. Ο μαθητευόμενος περνούσε από ένα είδος «εισαγωγικού τεστ», θα λέγαμε σήμερα, προκειμένου να γίνει δεκτός από το μάστορά του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ή συντεχνία των εμπόρων οι οποίοι εφάρμοζαν ανάλογα «τεστ» αριθμητικής στους υποψήφιους μαθητευόμενους πριν τους δεχτούν. Έτσι έχουμε παραδείγματα μουσικοδιδασκάλων που έβαζαν σε πρώτη φάση τον υποψήφιο να τους παίξει κάτι προκειμένου να αξιολογήσουν το επίπεδο και το ταλέντο του⁶⁶.

Η ηλικία των μαθητευόμενων σε αρκετά επαγγέλματα οροθετείται από τους συντεχνιακούς κανονισμούς, τόσο στο ελάχιστο όριο αυτής σε επαγγέλματα με σχετικά μεγάλη σωματική καταπόνηση, αλλά και στο μέγιστο όριο της σε σπάνιες περιπτώσεις που προβλεπόταν να μη γινόταν δεκτός κάποιος όταν έχει υπερβεί την συγκεκριμένη ηλικία. Αντίστοιχα οι μαθητείες που αναφέρονται από λαϊκούς μουσικούς δεν εμπεριέχουν καμία επίσημη ηλικιακή οριοθέτηση, ωστόσο η συντριπτική πλειοψηφία αυτών αναφέρεται στην παιδική μέχρι την εφηβική ηλικία. Πολλοί άλλωστε μουσικοί επισημαίνουν την αναγκαιότητα αυτή προκειμένου να

⁶⁶ Θεμελή Κωνσταντίνου, , *Με κέντημα δικό του*, Ινδικτος, 2003 σ. 26, η περίπτωση του Π. Λούκα-Χαλκιά στον Φίλιππα.

Επίσης βλ. Παπαδάκη Γ. *ό.π.* σ.148 Τάσος Χαλκιάς: «...πάω να ντειχτώ (δειχτώ) σε κάποιον για να μου δείξει...»

αναλάβουν τη διδασκαλία. Άνθρωποι μεγαλύτερης ηλικίας μπορεί να παίρνουν κάποια μαθήματα, όμως σχεδόν πάντα δεν προσβλέπουν σε επαγγελματική ενασχόληση τους με τη μουσική, αλλά το κάνουν κυρίως για λόγους προσωπικής ευχαρίστησης, ερασιτεχνικά και έπειτα από μια ξεκάθαρη προφορική σύμβαση με το δάσκαλο.

Από εκεί και πέρα υιοθετούνται κάποιες μέθοδοι που συνηθίζεται να χρησιμοποιούνται για τη μεγαλύτερη επιτυχία της μαθητείας. Ως τέτοιες μπορούμε να αναφέρουμε, τις οικοτροφίες που εξασφαλίζουν περισσότερα μαθήματα και μια βαθύτερη σχέση με τον δάσκαλο, τη βαθμιαία αυξανόμενη πρακτική εξάσκηση στον επαγγελματικό χώρο, τη θεωρητική υποστήριξη της διδασκαλίας για την καλύτερη κατάρτιση του μαθητευόμενου, καθώς και τη δημιουργία ενός συντεχνιακού κώδικα επικοινωνίας μέσα από συνθηματικές ή συμβολικές ορολογίες για ταχύτερη συνεννόηση.

Η ΣΧΕΣΗ ΔΑΣΚΑΛΟΥ – ΜΑΘΗΤΗ

Στη συνέχεια θεωρούμε σημαντικό να αναλύσουμε κάποιες έννοιες προκειμένου να γίνει πιο κατανοητή η ιδιαίτερη φύση του επαγγέλματος αυτού. Έτσι η έννοια του δασκάλου υποκαθιστά ή μάλλον περιπλέκεται με την έννοια του μάστορα στην προκειμένη περίπτωση, χωρίς αυτό να συμβαίνει σε άλλα επαγγέλματα. Θα επιδιώξουμε λοιπόν μία μικρή ανάλυση της έννοιας του δασκάλου, όπως αυτή νοείται από τους πρακτικούς οργανοπαίκτες, αλλά και μία αναφορά στα κριτήρια επιλογής του δασκάλου από το μαθητή, που διαφέρουν επίσης από τα κριτήρια επιλογής του μάστορα σε πολλά άλλα επαγγέλματα. Επίσης θα ασχοληθούμε με την οικονομική σχέση που υπάρχει ανάμεσα στον δάσκαλο και το μαθητή καθώς και τη βιωματική υπόσταση της σχέσης αυτής.



Ο Τάσος Χαλκιάς με τους μαθητές του στο σπίτι του στο Αιγάλεω. (Α. Χρονόπουλος, *ό.π.* σ. 111)

Η έννοια του δασκάλου

Οι αναφορές των λαϊκών μουσικών σε μαθητείες και στους δασκάλους τους είναι αρκετές. Κάθε φορά όμως οι έννοιες αυτές νοούνται διαφορετικά και εκφράζονται ανάλογα, καταδεικνύοντας το ρόλο που έπαιξε αυτή η σχέση στην μετέπειτα εξέλιξή τους.

Στη λαϊκή μουσική η σχέση δασκάλου – μαθητή είναι πολύ συγκεκριμένη. Υπάρχουν περιπτώσεις όπου κάποιος μουσικός χαρακτηρίζει κάποιο γνωστό μουσικό «δάσκαλο» ή «μάστορα» χωρίς ο ίδιος να έχει κάνει ουσιαστικά κανένα μάθημα μαζί του⁶⁷. Ο χαρακτηρισμός στην περίπτωση αυτή αποτελεί τίτλο τιμής για τον λαϊκό μουσικό. Είναι μια προσφώνηση που συνηθίζεται όταν αυτός απολαμβάνει ευρεία κοινωνική αποδοχή και διαπιστευτήρια μακρόχρονης εμπειρίας και επιτυχημένης καλλιτεχνικής πορείας.

Μια δεύτερη περίπτωση είναι εκείνη κατά την οποία μπορεί κάποιος μουσικός να θεωρεί δάσκαλο κάποιον έμπειρο συνεργάτη του, που τον έχει αντιγράψει σε μεγάλο βαθμό και που μπορεί να μαθαίνει δίπλα του την ώρα που βρίσκονται μαζί

⁶⁷ Δημήτριος Κων/νου Σιάζος, 1991, «Ο Δημήτρης Βάγιας και το δημοτικό τραγούδι, σ. 114: «Προς την κατεύθυνση αυτή ο Δημήτρης Βάγιας είναι απόλυτος και άτεγκτος, είναι ΔΑΣΚΑΛΟΣ (με κεφαλαία γράμματα) της Δημοτικής Μουσικής...».

στο πάλκο⁶⁸. Θεωρεί δηλαδή ότι επειδή πήρε κάποια στοιχεία από το παίξιμο του ή την φιλοσοφία του, δικαιούται ή επιβάλλεται να τον χαρακτηρίζει ως δάσκαλό του.

Η πιο συχνή αναφορά από τους πρακτικούς μουσικούς γίνεται σε μαθητείες που έλαβαν χώρα στις μικρές κυρίως ηλικίες τους, είτε κατόπιν συμφωνίας, είτε χωρίς, σε τοπικό επίπεδο. Πρόκειται για την προσέγγιση του μουσικού της γειτονιάς ή του χωριού μέσω της οποίας έκανε ο νεαρός μαθητευόμενος τα πρώτα του βήματα. Οι περιπτώσεις αυτές αναφέρονται χωρίς να γίνεται ιδιαίτερη μνεία στο δάσκαλο, ενώ θα μπορούσαμε να διακρίνουμε και την μη αναγνώριση της σχέσης αυτής ως ουσιαστική, πραγματική μαθητεία.

Σε ορισμένες δε περιπτώσεις φαίνεται να αποκρύπτεται η μαθητεία, πιθανόν για να τονιστεί περισσότερο η προσωπική επιτυχία. Εδώ ο μαθητευόμενος συνήθως δηλώνει αρχικά αυτοδίδακτος και στη συνέχεια αναφέρεται αυτοαναιρούμενος σε κάποια μαθήματα⁶⁹ ή το αντίστροφο. Σε γενικές γραμμές μπορούμε να πούμε ότι μέσα από την ερμηνεία της έννοιας του «κλέβειν» ο εκάστοτε μουσικός μπορεί να θεωρήσει οποιονδήποτε ως δάσκαλό του αλλά μπορεί να μην θεωρεί και κανένα. Η μαθητεία συνήθως αναφέρεται από τους λαϊκούς μουσικούς όταν υπάρχει κάποια συμφωνία και αμοιβή για τα μαθήματα, και αφορά τις περιπτώσεις σχετικά μεγαλύτερων χρονικών διαστάσεων.

⁶⁸ Ζ. Γκαϊδατσή *ό.π.* σ. 61: Ο Βαγγέλης Σούκας αναφέρεται στον Τάκη Τζέμο και τον χαρακτηρίζει «μεγάλο δάσκαλό του» χωρίς να υπάρχει συμφωνία μαθητείας.

Άλλη μια περίπτωση είναι η αναφορά του Χρήστου Ζώτου στο δάσκαλό του Γεράσιμο Λάλο, ενώ ταυτόχρονα αρνείται ότι γινόταν μαθήματα. Απλά θεωρεί ότι παίζανε μαζί.

⁶⁹ Βασίλειος Κ. Ράπτης: Επιμέλεια έκδοσης και κειμένων στο ένθετο ΤΟΥ CD *Ζίτσα*, Ανεξάρτητη παραγωγή Σύλλογος Γυναικών Ζίτσας, Καταγραφές τραγουδιών και χορών περιοχής Ζίτσας, για τον κλαρινίστα Δημ. Καραγιάννη σ. 208: «Δάσκαλοί του υπήρξαν οι Κίτσος Χαρισιάδης και ο Τάκης Γκάγκας. Επίσης μαθήτευσε για επτά χρόνια κοντά στον Πολυχρόνη Καψάλη.» και συνεχίζει στην επόμενη παράγραφο: «**Αυτοδίδακτος** όλα αυτά τα χρόνια...»

Επίσης βλ. Πάνος Γεραμάνης, «Οικογένεια Σούκα», Δίφωνο, τεύχος 22, Ιούλιος 1997, σ.60: «Ο Βασίλης Σούκας υπήρξε ο μεγάλος **αυτοδίδακτος** μουσικός...» και στην σ.61 συνεχίζει: «Από παιδάκι 5 χρόνων ο Βασίλης Σούκας, μπαίνει στον χώρο της δημοτικής μουσικής. Ο ξακουστός λαουτιέρης της εποχής Γεράσιμος Λάλος τον πρωτοδίδαξε λαούτο και λαουτοκιθάρα. Προτού καλά καλά συμπληρώσει τα 10 του χρόνια, ο θείος του, Φώτης Σούκας (αδελφός του πατέρα του) του δίδαξε σαντούρι και τσίμπαλο.»

Κριτήρια επιλογής του δασκάλου

Η αναζήτηση και ανεύρεση του δασκάλου δεν υπήρξε πάντα μία εύκολη υπόθεση, όπως την αντιλαμβανόμαστε σήμερα. Αυτό αποδεικνύεται άλλωστε και από την πληθώρα των λαϊκών μουσικών που δηλώνουν αυτοδίδακτοι. Ο νεαρός μουσικός θα πρέπει να κρίνει και να συγκρίνει με τα δικά του κριτήρια ποιος είναι ο κατάλληλος άνθρωπος που θα του μεταδώσει τα μυστικά της τέχνης. Στη μουσική ισχύουν όλα τα κριτήρια που λαβαίνει κάποιος υπόψη του για να επιλέξει το «μάστορα», όμως εμπεριέχει και κάποια ιδιαίτερα κριτήρια λόγω της καλλιτεχνικής φύσης της τέχνης αυτής. Ο μαθητής εδώ δεν αρκείται να μαθητεύσει σε κάποιον τυχαίο παιχνιδιάτορα μουσικό.

Η μαθητεία ενός πρακτικού μουσικού θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι ξεκινάει από τη στιγμή εκείνη κατά την οποία, επιλέγει τον συγκεκριμένο δάσκαλο και αποφασίζει να έρθει σε επαφή μαζί του. Η επιλογή αυτή γίνεται κυρίως επειδή το πρόσωπο αυτό αποτελεί ιδανικό πρότυπο για τον υποψήφιο μαθητευόμενο, τουλάχιστον σε ότι αφορά το *παίξιμό* του. Συχνά οι λαϊκοί μουσικοί αναφέρονται στον δάσκαλο τους με τα πλέον κολακευτικά λόγια, για το «μαγευτικό» τρόπο παιξίματός του, για την επιρροή που άσκησε πάνω τους κάποιο συγκεκριμένο τραγούδι, για το δέος που ένιωσαν όταν είδαν σε κάποιο πανηγύρι τον «τάδε» να παίζει, που τελικά ήταν η βασικότερη αφορμή, αν όχι αιτία αναζήτησης επαφής μαζί του.

Ένας άλλος σημαντικός παράγοντας είναι η *φήμη* του δασκάλου, η κοινωνική του αναγνώριση, η βαθιά πεποίθηση ότι αποτελεί αυθεντία στο είδος, παράδειγμα προς μίμηση και ότι γενικά είναι ο καλύτερος τρόπος για να βελτιωθεί ο μαθητευόμενος σε σύντομο χρονικό διάστημα, αλλά και για να δοξαστεί στον ίδιο βαθμό κι αυτός στο απώτερο μέλλον. Ακόμη πιο ισχυρή είναι η τοποθέτηση όταν προέρχεται από στόματα μουσικών. Εδώ έχουμε να κάνουμε με την επιρροή που ασκεί ο κοινωνικός περίγυρος στον νεαρό μουσικό, αλλά και με μια συνειδητή ή υποσυνειδητή επιθυμία του να φτάσει στα πιο ψηλά επίπεδα και να τύχει κι αυτός της ίδιας αναγνώρισης από το ευρύ κοινό. Ο μουσικός αισθάνεται μεγαλύτερη σιγουριά κι ασφάλεια όταν επιβεβαιώνεται συνεχώς από τον κοινωνικό του περίγυρο, ότι επέλεξε τον καλύτερο δάσκαλο για την μαθητεία του.

Δεν μπορούμε βέβαια να παραβλέψουμε τον παράγοντα της δυνατότητας πρόσβασης σε ότι αφορά τις χιλιομετρικές *αποστάσεις*, οι οποίες άλλοτε περισσότερο κι άλλοτε λιγότερο παίζουν καθοριστικό ρόλο στην απόφαση του λαϊκού μουσικού.

Έτσι είναι λογικό σε πρώτη τουλάχιστον φάση να προτιμά κάποιον δάσκαλο, που να πληροί τις δυο προηγούμενες προϋποθέσεις αλλά σε καθαρά τοπικό επίπεδο⁷⁰, καθώς δεν υπάρχει η δυνατότητα συχνής επίσκεψης ενός δασκάλου, ο οποίος βρίσκεται σχετικά μακριά. Ο μουσικός εδώ αποκτά βασικές γνώσεις από το μουσικό της γειτονιάς του, το μουσικό του χωριού⁷¹ ή του διπλανού χωριού, μέχρι να μπορέσει να διανύσει -αν χρειαστεί- μεγαλύτερες αποστάσεις. Βασική προϋπόθεση είναι βέβαια αυτός τον οποίο έχει επιλέξει κάποιος για να του μάθει τα μυστικά της μουσικής «τέχνης», να τον δεχτεί και να έχει τη διάθεση και το χρόνο να του δείξει. Αρκετές φορές έχουν απογοητευτεί νεαροί μουσικοί όταν ανακάλυψαν ότι το ίνδαλμά τους δεν παραδίδει μαθήματα γενικά ή ειδικά στο συγκεκριμένο μαθητευόμενο⁷². Πολύ περισσότερο απογοητευόταν, όταν γινόταν μαθήματα τυπικά και όχι ουσιαστικά για διάφορους λόγους τους οποίους θα αναλύσουμε παρακάτω.

Η *προσωπικότητα* του δασκάλου, η *κατάρτιση* του αλλά και η ικανότητα να μεταδίδει γνώσεις παίζουν εξίσου σημαντικό ρόλο τόσο στην προεπιλογή αλλά κυρίως στην αντιμετώπιση του μαθητευόμενου κατά την πρώτη επαφή και συζήτηση. Μουσικοί απογοητεύτηκαν από την πρώτη κιόλας επαφή⁷³.

⁷⁰ Δ. Μαζαράκη, *ό.π.*, σ. 59: «Ο λαϊκός κλαριντζής αρχίζει την εξάσκησή του στο ίδιο το χωριό του, και πρακτικά... Δάσκαλο δεν βρίσκει είτε επειδή στο χωριό δεν υπάρχει άλλος, είτε επειδή, και αν υπάρχει, ή δεν ξέρει, ή δεν θέλει να του δείξει.»

⁷¹ Βλ. Γ. Παπαδάκης, *ό.π.* σ. 87

⁷² Βλ. Δ. Μαζαράκη, *ό.π.*, σ. 59: Χαρακτηριστικό είναι το ανέκδοτο του γερο-Πορίχη, παλιού θερμώτη βιολιτζή, που θέλησε να πάρει μάθημα απ' τον παλιότερο θερμώτη βιολιτζή, το γερο-Φιλιππή. Ο Φιλιππής δεν του 'δειξε. Έτσι ο γερο-Πορίχης « έπαιρνε την κάπα του και πήγαινε έξω από του γερο-Φιλιππή, και κάθονταν εκεί, μα έβρεχε, μα χιόνιζε, για ν' ακούει τον ήχο και να κλέβει σκοπούς ».

Βλ. επίσης, Ζ. Γκαϊδατσή, *ό.π.*, σ. 227 Χαρακτηριστικό και το απόσπασμα του Βαγγέλη Σούκα από την αυτοβιογραφία του: «... Με τα χρόνια λιγόστεψαν τα μαθήματα, γιατί λιγόστεψε και η δική μου υπομονή. Είναι πολύ ωραίο πράγμα να διδάσκεις μουσική, όμως, όταν δεν έχει ο άλλος ταλέντο και διάθεση να στρωθεί στη μελέτη και στην εξάσκηση, σου σπάει τα νεύρα. Οι περισσότεροι σήμερα νομίζουν ότι μπορούν να μάθουν ένα όργανο στο άμεσο σβήσε και να κάνουν λεφτά ή τη φιγούρα τους δίχως να ματώσει μύτη. Όμως εγώ δεν μπορώ να γίνομαι ρεζίλι όταν τους ρωτάν ποιον έχουν δάσκαλο. Έτσι, διάλεγα και κρατούσα μόνο τους μαθητές που είχαν πραγματικά όρεξη για το όργανο, και ας μην ήταν και τόσο ταλαντούχοι. Τα πιο σπάνια προτερήματα στους μουσικούς σήμερα είναι η υπομονή και η επιμονή».

Βλ. Α. Χρονόπουλο; *ό.π.*, σ. 31 Ο Τάσος Χαλκιάς αναφέρει χαρακτηριστικά για την πρώτη επαφή με το δάσκαλό του Κίτσο Χαρισιάδη: «...μου έδωσε όμως θάρρος και μου ζήτησε να παίξω. Επέμενε αρκετά και τότες έπιασα το κλαρίνο και έπαιξα κάτι. Αυτό ήτανε όλο.-Ακου παιδί μου, μου είπε αφού τελείωσα. Εσύ παίζεις καλά. Έχω πολλούς μαθητές δε θα μπορέσω να σου δείξω.....με πήρε ένα παράπονο και έγινε ένα κλάμα από τα πιο δυνατά που θυμάμαι από παιδί».

⁷³ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί μια συνέντευξη (Γιάν. Μητρόπουλου, *Οι μεγάλοι του δημοτικού τραγουδιού*, Παλκο, 1996, σ. 59) του γνωστού σολίστα και συνθέτη Γιώργου Κόρου - ο οποίος, στην ερώτηση αν

Ένας άλλος καθοριστικός παράγοντας είναι το *οικονομικό* μέρος της συμφωνίας ανάμεσα στο δάσκαλο και το μαθητή ή τους γονείς του Έτσι υπήρχαν ή υπάρχουν δάσκαλοι που δεν ανταποκρίνονται στις οικονομικές δυνατότητες της οικογένειας του μαθητευόμενου με αποτέλεσμα, να προτιμάται κάποιος άλλος ή τελικά να απομένει ο μουσικός μόνος του να ανακαλύψει όσα «μυστικά» μπορεί.

Δεν πρέπει βέβαια να ξεχνάμε ότι πολλοί από τους λαϊκούς μουσικούς επέλεξαν τον πιο σοφό δρόμο και δεν έμειναν προσκολλημένοι σε ένα μόνο δάσκαλο αλλά μαθήτευσαν σε διαφορετικούς κερδίζοντας πολύ περισσότερα. Δεν υπήρχε άλλωστε κάποια ρητή δέσμευση που να απαγόρευε στον μαθητευόμενο να εγκαταλείψει τον δάσκαλο, πράγμα που συνέβαινε συχνά σε κάποια άλλα συντεχνιακά επαγγέλματα.

Σε γενικές γραμμές μπορούμε να πούμε ότι για τον ένα ή τον άλλο λόγο ή και για όλους μαζί, ο μουσικός που έχει αποφασίσει να πάει σε δάσκαλο ενδόμυχα πιστεύει πως έχει επιλέξει την καλύτερη λύση στο πρόβλημά του που είναι η μύηση στα μυστικά της τέχνης του μουσικού. Η λαϊκή ρήση « ..με όποιον δάσκαλο καθίσεις τέτοια γράμματα θα μάθεις..» δείχνει επακριβώς την αντίληψη που έχει ο λαός μας για τους δασκάλους γενικότερα, μόνο που στην προκειμένη περίπτωση μιλάμε μάλλον για γνώσεις κι όχι για γράμματα...

Συμφωνία και αμοιβή δασκάλου

Ανάμεσα στον κηδεμόνα του νεαρού μαθητή και τον μελλοντικό εκπαιδευτή του πρέπει να ολοκληρωθεί ένα είδος συμφωνίας που όπως και σε όλες τις τέχνες γινόταν σε προφορικό επίπεδο⁷⁴. Γενικά διαπιστώνουμε ότι ο δάσκαλος είχε μεγαλύτερη ελευθερία στο να επιβάλει τους όρους κάτω από τους οποίους θα δεχτεί τον μαθητευόμενο, με δεδομένο ότι αποτελεί ένα είδος δυσεύρετο και σίγουρα η προσφορά είναι μεγαλύτερη από τη ζήτηση. Έτσι το πότε, πού και πώς θα γίνονται τα μαθήματα καθορίζεται από τον δάσκαλο.

του έχει δείξει κανείς αναφέρει το εξής περιστατικό: « Όχι, έφερε μια φορά κάποιον ο πατέρας μου να μου δείξει, που όταν κάθισε απέναντι μου και πήρε το σοβαρό ύφος του δασκάλου να μου δώσει το πρώτο μάθημα, εγώ είτε ντράπηκα, είτε φοβήθηκα, πάντως έβαλα τα κλάματα και δεν ήθελα με κανέναν τρόπο να ξαναέρθει!» Όπως είναι φανερό ο πατέρας του, αν και ο ίδιος μουσικός προέτρεπε τον γιο του να μαθητεύσει σε πιο εξειδικευμένο δάσκαλο, που στην προκειμένη περίπτωση δεν γνωρίζουμε αν ήταν της «κλασικής» ή της «δημοτικής» σχολής, ωστόσο διαφαίνεται ότι δεν πρέπει να είχε την απαραίτητη και απαιτούμενη παιδαγωγική κατάρτιση.

⁷⁴ Βλ Γ. Παπαγεωργίου, 1986, *ό.π.*, σ. 36: Σύμφωνα με τον Παπαγεωργίου ο λόγος της προφορικής συμφωνίας είναι ότι στα τουρκοκρατούμενα εδάφη η μαθητεία στα επαγγέλματα δεν ήταν νομικά κατοχυρωμένη. Αντίθετα στις περιοχές της βενετικής κυριαρχίας ή της φραγκοκρατίας γινόταν συμβολαιογραφική πράξη.

Με τη συμφωνία αυτή με την οποία ουσιαστικά επικυρώνεται, επισημοποιείται η σχέση δασκάλου – μαθητή, υποχρεώνεται ο μαθητευόμενος να καταβάλει κάποιο χρηματικό ποσό –μερικές φορές σε είδος-⁷⁵ είτε για κάθε μάθημα ξεχωριστά⁷⁶ ή για κάθε μήνα⁷⁷, χρόνο κ.ο.κ. Σε περίπτωση που ο μαθητής θα γίνει οικοτρόφος στο σπίτι του εκπαιδευτή του, καθορίζονται περισσότερες λεπτομέρειες για τη διαμονή και διατροφή του παιδιού.

Υπάρχουν και περιπτώσεις κατά τις οποίες ο δάσκαλος δεν αποδεχόταν κάποια αμοιβή⁷⁸. Εδώ η σχέση δασκάλου μαθητή διατηρείται, χωρίς να υπάρχει κάποια συμφωνία, ενώ συνήθως αφορά περιπτώσεις συγγένειας ή φιλίας ή σε σπάνιες περιπτώσεις βαθιάς εκτίμησης στο πρόσωπο και το ταλέντο του μαθητευόμενου, τον οποίο ο δάσκαλος κατά κάποιο τρόπο τον αναγνωρίζει ως συνάδελφο του. Παράλληλα αναγνωρίζει στο πρόσωπό του τον διάδοχό του, αυτόν δηλαδή που θα συνεχίσει με μεγαλύτερη πιστότητα και με αξιώσεις το καλλιτεχνικό του έργο.

Θα πρέπει βέβαια να σημειώσουμε ότι, αντίθετα με τα άλλα επαγγέλματα, σε ότι αφορά τους μουσικούς δεν υπάρχει χρονικός περιορισμός στη διάρκεια της μαθητείας. Έτσι η συμφωνία όσο σημαντική κι αν θεωρείται μπορεί να λυθεί μετά από σύντομο χρονικό διάστημα. Υπάρχουν αρκετές αναφορές μαθητείας σε περιορισμένο αριθμό μαθημάτων, οι οποίες είναι αριθμητικά σαφώς περισσότερες από εκείνες που αναφέρονται σε μακρόχρονη θητεία του μαθητευόμενου.

⁷⁵ Βλ., Ι. Καλούσης Ιωάννης βιογραφικό σημείωμα <http://www.kallipefki.site.gr/efimerida/F99/mousiki.htm>,

11-8-2006: «... συμφωνήσαμε να του δώσουμε απέλες και να πάω για 15-20 μέρες για μαθήματα»

Βλ. επίσης, Τάσος Χαλκιάς από το «θύμησης και σημειώσεις» σ. 30: «...αφού πρώτα φορτώθηκα είκοσι οκάδες καλαμπόκι , το πήγα στους μύλους , το άλεσα, από κει το ξαναφορτώθηκα και πήρα δρόμο για το χωριό του Χαρισιάδη...»

⁷⁶ Βλ. Αντρέας Χρονόπουλος, *ό.π.* σ.113 Τ. Χαλκιάς: «...άρχισα να τους φέρνω στο σπίτι και πλήρωναν πεντακόσιες δραχμές το μάθημα.»

⁷⁷ Βλ. Αντρέας Χρονόπουλος, *ό.π.* σ.31 Τ. Χαλκιάς για την επικείμενη μαθητεία του στον Χαρισιάδη: «...Ακόμα και η τιμή ήτανε κανονισμένη από τη μητέρα μου, για να μου δείξει ο Χαρισιάδης την τέχνη του κλαρίνου .Πεντακόσιες δραχμές το μήνα είχε συμφωνήσει η μητέρα μου». Επίσης υπάρχει αναφορά του Φ. Ανογιαννάκη *ό.π.* σ. 29:«...μαθητές που πλήρωναν, ανάλογα με τη φήμη του δασκάλου ,ένα ποσό το κάθε μήνα για το μάθημα.»

⁷⁸ Βλ. Γ. Παπαδάκη, *ό.π.*, σελ49, Ευάγγελος Ζαραλής: «—Πες μου για το δάσκαλο σου.— Τη μουσική την έμαθα απ' το καλύτερο κλαρίνο. Ο γέρος Σαρρέας επειδή μ' αγάπησε πολύ, μου έδειχνε χωρίς να πληρώνω. Εγώ, όμως, ό,τι κονομούσα του τα 'δινα. Δεν τα 'παιρνε, αλλά του τα' άφηνα στο μαξιλάρι κι έφευγα.»

Επίσης, Βασίλης Ράπτης –ένθετο από το CD Πογδόριανη (Παρακάλαμος) σ.142: «Η διδασκαλία κρατούσε δυο – τρεις μήνες και γινόταν χωρίς αμοιβή. Πολλές φορές από ευχαρίστηση ο μαθητευόμενος πρόσφερε σε είδος (αλεύρι, ξύλα κ.α.) ενώ έκανε διάφορα θελήματα στο σπίτι το οποίο τον φιλοξενούσε».

Οικοτροφίες

Τα παλαιότερα χρόνια, όταν τα λιγοστά μέσα συγκοινωνίας δεν διευκόλυναν ιδιαίτερα τις μετακινήσεις, ο υποψήφιος μαθητευόμενος που είχε συμφωνήσει με το μάστορά του, συνηθίζονταν ή αναγκαζόταν εκ των πραγμάτων να μετακομίσει για μικρό ή μεγάλο χρονικό διάστημα στην οικία του μέντορα του. Να γίνει όπως αλλιώς λέμε οικότροφος⁷⁹. Αυτό γινόταν σχεδόν σε όλα τα επαγγέλματα, όπως και στην περίπτωση της μαθητείας του λαϊκού μουσικού.

Έτσι ο μαθητευόμενος κατόπιν συμφωνίας απολάμβανε τα προνόμια της *σίτισης* και *στέγασης* κοντά στο δάσκαλό του⁸⁰. Με τη συμφωνία αυτή λοιπόν ο μαθητευόμενος εξαργύρωνε τις δύο αυτές παροχές είτε καταβάλλοντας κάποιο χρηματικό ποσό στο δάσκαλο του ή παρέχοντας του αναλόγως διάφορες υπηρεσίες εντός ή εκτός νοικοκυριού. Όταν βέβαια μιλάμε για συνθήκες διαβίωσης στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα αναφερόμαστε σε πλέον ακατάλληλους, ανθυγιεινούς έως άθλιους χώρους που θα μπορούσαν να ήταν ένα καλύβι, ένα εργαστήριο, μια σοφίτα, μια αποθήκη ή στην καλύτερη περίπτωση ένα μικρό δωμάτιο στο σπίτι⁸¹. Τα ίδια λίγο ή πολύ μπορούμε να δεχτούμε και για τη διατροφή η οποία ήταν βέβαια ανάλογη της οικονομικής δυνατότητας του δασκάλου, αλλά και του συνολικού αριθμού των σιτιζομένων και ως επί το πλείστον ποσοτικά και ποιοτικά ανεπαρκής⁸².

Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι ο οικότροφος μαθητής δεν ήταν ένας και αποκλειστικός, αλλά πολλές φορές μπορεί να διέμεναν στον ίδιο χώρο και περισσότεροι του ενός⁸³. Επίσης σε ορισμένες περιπτώσεις μπορεί να μάθαινε κανείς παραπλήσιο ή διαφορετικό όργανο από αυτό που κατείχε ο δάσκαλος. Αυτό δείχνει ότι οι οικίες των δασκάλων λειτουργούσαν ως μικρές «σχολές», όπου βέβαια δεν έλειπε ο ανταγωνισμός και ο ζήλος για διάκριση.

⁷⁹ Αν και θα μπορούσε να χαρακτηρίζεται «επισκέπτης» ή «προσωρινός κάτοικος» ή «περαστικός κάτοικος», έχει επικρατήσει ο όρος οικότροφος. Οι εννοιολογικές αποχρώσεις αυτών των λέξεων όμως είναι ιδιαίτερα δυσδιάκριτες, καθώς και η σχέση των ατόμων αυτών με το νοικοκυριό. Βλ. Καντατζόγλου Ρωζάνη, *Οικογένειες του παρελθόντος*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1996, σ.51

⁸⁰ Βλ. Γ. Παπαγεωργίου, *ό.π.*, σ. 38

⁸¹ *Ibid*, σ. 63

⁸² *Ibid*, σ. 60

⁸³ Βλ. Γ. Παπαδάκη, *ό.π.*, σ. 97: *Ιάκωβος Ηλίας*, «...Βεβαίως, έδειξα και σε πολλούς μαθητές - σε πάρα πολλούς. Και πολλούς μάλιστα τους είχα και οικότροφους στο σπίτι μου μέσα. Ήρθε εποχή που είχα και τρεις και τέσσερις μαθητές, τους είχα οικότροφους στο σπίτι μου...»

Τα παιδιά που προερχόταν από την ύπαιθρο και ειδικά από φτωχές οικογένειες, οι οποίες προσέβλεπαν στην μελλοντική επαγγελματική αποκατάσταση αυτών, εκτός από το ψυχολογικό πρόβλημα του αποχωρισμού της οικογένειας, είχαν και προβλήματα εξοικείωσης και προσαρμογής στο καινούριο περιβάλλον. Ερωτηματικά βέβαια υπάρχουν για το αν είχαν την δυνατότητα να παρακολουθούν κάποιο σχολείο σε κοντινή περιοχή⁸⁴.

Μπορούμε πάντως να μιλάμε για την λήψη εκ μέρους του μαθητευόμενου μιας πολύ σημαντικής απόφασης που σηματοδοτεί αρκετά νωρίς τα επαγγελματικά του όνειρα και την μετέπειτα εξέλιξη της ζωής του. Ο νεαρός μαθητής είναι ,από τη στιγμή που αποφασίζει να πάει οικότροφος σε κάποιο δάσκαλο, σαφώς πιο αποφασισμένος να ασχοληθεί με το επάγγελμα του μουσικού από τον αντίστοιχο ομόλογό του που απλώς παίρνει κάποια μαθήματα ανά τακτά χρονικά διαστήματα.

Τρόποι διδασκαλίας

Στις τόσες αναφορές για μαθητείες μουσικών που έχουμε, οι περισσότερες λεπτομέρειες για το περιεχόμενο και τον τρόπο διδασκαλίας είναι αμελητέες. Οι μουσικοί δεν αναφέρουν στοιχεία που θα μας είναι χρήσιμα για την καλύτερη κατανόηση της συγκεκριμένης διαδικασίας. Οι έρευνες συνήθως αρκούνται στο βιογραφικό σκέλος και τα συμπεράσματα που μπορούμε να βγάλουμε είναι έμμεσα και επαγωγικά. Η μίμηση και η αντιγραφή του δασκάλου παραμένει η μόνη διευκρίνιση για την μετάδοση της τέχνης.

Θα πρέπει βέβαια να επισημάνουμε ότι κατά τη διάρκεια της μαθητείας ενός λαϊκού μουσικού, δεν υπήρξε συγκεκριμένη μέθοδος διδασκαλίας. Ο δάσκαλος έχει την ευχέρεια να επιλέξει οποιονδήποτε τρόπο που θα ακολουθήσει για να διδάξει. Δεν μπορούμε λοιπόν να μιλάμε για κάποια καθορισμένη και συγκεκριμένη ύλη ή κάποιο καθιερωμένο ρεπερτόριο. Είναι σχεδόν βέβαιο ότι λειτουργούσαν τελείως εμπειρικά και οργάνωναν τη διδασκαλία τους ανάλογα με τις προσωπικές γνώσεις και εμπειρίες που είχαν αποκομίσει από την επαγγελματική τους ενασχόληση αλλά και από την δική τους ανάλογη μαθητεία.

Μπορούμε βέβαια μέσα από τη βιβλιογραφία να διακρίνουμε στο αρχικό στάδιο δύο βασικές κατευθύνσεις. Η πρώτη είναι εκείνη που έχει ως κεντρική

⁸⁴ Βλ. Γ. Παπαγεωργίου, *ό.π.*, σ. 21

παράμετρο τα τραγούδια⁸⁵, τη μελωδία δηλαδή ,απλή ή σύνθετη. Ο μαθητευόμενος αφού γνωρίσει τις νότες μπαίνει κατευθείαν στην εκμάθηση τραγουδιών. Δεύτερη περίπτωση είναι εκείνη κατά την οποία ο μαθητευόμενος εκπαιδεύεται σε κλίμακες, ασκήσεις, δηλαδή σε δεξιότητες και θεωρητικές γνώσεις⁸⁶. Εδώ μπαίνει σε δεύτερη μοίρα το ρεπερτόριο το οποίο θεωρείται κατακτήσιμο από τη στιγμή που υπάρχει η απαραίτητη δεξιότητα.

Ένα χαρακτηριστικό των λαϊκών μουσικών είναι ότι ενδιαφέρει κυρίως το ακουστικό αποτέλεσμα και όχι ο τρόπος που αυτό θα επιτευχθεί. Έτσι για παράδειγμα η στάση και το κράτημα του βιολιού δεν ενδιαφέρει παρά το παίξιμο. Άλλο παράδειγμα είναι οι τεχνικές αναπνοής των κλαριτζήδων που διαφέρουν από παίκτη σε παίκτη.

Ένας προβληματισμός στους δασκάλους που εμφανίζεται είναι το ομαδικό μάθημα, λόγω του ότι οι δάσκαλοι είχαν συνήθως αρκετούς μαθητές, έπρεπε να βρουν έναν τρόπο να οργανώσουν το μάθημά τους. Η μία λύση όπως φαίνεται ήταν η διάσπαση του συνόλου των μαθητών σε επιμέρους τμήματα ή σε αποκλειστικά

⁸⁵ Βλ. σχετικές αναφορές στα: Γ. Παπαδάκης, *ό.π.*, σ. 226: Ο Γιαν. Βασιλόπουλος θυμάται κατά τη διάρκεια της μαθητείας στον πατέρα του, ότι αμέσως αφού έμαθε τις νότες, του μάθαινε τραγουδάκια «σχολικά», όπως τα χαρακτηρίζει ο ίδιος. Επίσης βλ. Θεμελή Κ., *ό.π.*, σ. 27, Π. Λ. Χαλκιάς για τη μαθητεία του στο Φίλιππα: «Τι σας έδειχνε; -Κομμάτια που παίζανε στα *Τακούτσια*. Μου 'δειξε τη *Φράσια*, μου 'δειξε το *Ζαγορίσιο*, μου 'δειξε τον *Σκάρο*, μου 'δειξε τη *Γράβα*... Μία ώρα μας έδειχν' αυτός; Σε είκοσ' λεπτά το 'χα ξεσηκώσ' εγώ. Τέσσερις μήνες πέρασαν έτσι».

⁸⁶ Γ. Παπαδάκης, *ό.π.*, σ. 170: - *Σ' αυτούς τους μαθητές τι δείχνεις ακριβώς;*

[Τάσος Χαλκιάς – απαντάει:] - Να σου πω· έχω μια μέθοδο δική μου 'γώ. Άπου μπορεί... ένας μαθητής να μάθει. Αν παρακολουθήσει μόνο, θα του δείξω τα πρώτα μαθήματα, για να μάθει τις φωνές. Και μετέπειτα του δίνω γραφτές όλες τις κλίμακες και μπορεί να μάθει μόνος του.

-*Δηλαδή δεν τους μαθαίνεις τραγούδια πια;*

-Τραγούδια; Έρχονται και πολλοί για τραγούδια. Αυτοί... έρχονται· έρχονται και πολλοί... Και πολλοί δεν έρχονται, γιατί έχουν καταλάβει πολύ καλά, γιατί αν μελετήσουν πολύ καλά αυτές τις κλίμακες από τους δείχνω, βλέπουν ότι δε χρειάζονται να πάν' σε... δάσκαλο, ναι, δε χρειάζεται, να πούμε...

Επίσης βλ. Κατσούρας Σωτήριος, *ό.π.*, σ.144: «Πρώτα - πρώτα ο δάσκαλος δείχνει στο μαθητή πως κρατάνε το όργανο και το δοξάρι. Μετά του δείχνει τις «φωνές» δηλαδή τους μουσικούς φθόγγους και τον τρόπο που παράγονται αυτοί. Αργότερα προχωρεί δείχνοντας του κάποιες κλίμακες και έπειτα φθόγγο - φθόγγο του δείχνει όλα τα κομμάτια από το ρεπερτόριο του. Όλα αυτά ο μαθητής τα καταλαβαίνει μόνο με το αυτί χωρίς καμία άλλη εξήγηση είτε κά-ποιο βοήθημα από κάποιο βιβλίο ή κάτι άλλο. Πάντα ο δάσκαλος παίζει έναν φθόγγο, μια μικρή μουσική φράση και αμέσως μετά ο μαθητής επαναλαμβάνει προσπαθώντας να παίξει ακριβώς αυτό που έκανε ο δάσκαλος. Στο τέλος παίζουν μαζί τις φράσεις που έπαιξε ο δάσκαλος μαθαίνοντας κατά αυτόν τον τρόπο τις παραδοσιακές μελωδίες όπως και συγκεκριμένα μοτίβα και φράσεις για τον αυτοσχεδιασμό»

μαθήματα για κάθε μαθητή⁸⁷. Ο άλλος τρόπος ήταν να δείχνει ο δάσκαλος στον καλύτερο μαθητή κι αυτός με τη σειρά του στους υπόλοιπους⁸⁸.

Η «τέχνη» της λαϊκής μουσικής απόκρυφης;

Η τέχνη της μουσικής όπως και όλα σχεδόν τα συντεχνιακά επαγγέλματα⁸⁹, υπήρξε κυρίως τα παλαιότερα χρόνια μια τέχνη απόκρυφη. Οι λαϊκοί οργανοπαίκτες γενικά βιάζονταν στο σκοτάδι προσπαθώντας να αποκρυπτογραφήσουν κάποια «μυστικά» της τέχνης αυτής, τα οποία κατά γενική συνήθεια και ομολογία πολύ δύσκολα μπορούσε κανείς να αποσπάσει από τους γνώστες, καταξιωμένους μουσικούς και δασκάλους.

Στα υπόλοιπα συντεχνιακά επαγγέλματα (χτιστάδων, σιδεράδων, τσαγκάρηδων κλπ.) γινόταν σκόπιμα κυρίως γιατί η παράταση της χρονικής περιόδου της μαθητείας εξασφάλιζε φτηνά εργατικά χέρια στην επιχείρηση. Στην περίπτωση όμως της μουσικής «τέχνης», δεν μπορούμε να ισχυριστούμε κάτι τέτοιο, παρά μόνο ότι η απόκρυψη πληροφοριών και γνώσεων γινόταν για καθαρά λόγους ανταγωνιστικούς. Η συνήθεια αυτή στα επαγγέλματα με λίγα λόγια δεν επέτρεπε τον

⁸⁷ Βλ. Α. Χρονόπουλος, *ό.π.* σ. 113

⁸⁸ Βλ. Κατσούρας Σωτήριος, *ό.π.*, σ.141: «Πρέπει να επισημανθούν και κάποιοι άλλοι τρόποι μάθησης, στους οποίους το ρόλο του δασκάλου τον αναλαμβάνει ένας άλλος μαθητής... Έτσι έχουμε την περίπτωση όπου δύο βιολιτζήδες μαθητές παίζουν μαζί ανταλλάσσοντας γνώσεις τεχνικές, φράσεις που έχουν μάθει από άλλους δασκάλους...»

Επίσης βλ. Κ. Θεμελή, *ό.π.* σ. 26, Π. Α. Χαλκιάς για το δασκάλο του Φίλιππα Ρούντα: «Ο Φίλιππας τότε είχε δέκα μαθητές —πού τώρα παίζουν όλοι κλαρίνο—, έτυχε να έχουμε τον ίδιο δάσκαλο... αλλά τι έγινε; Έκανε το έξης. Λέει; «Παιδιά, δεν μπορώ να δείχνω και στους δέκα. Θα δείχνω στον έναν κι θα παίρνει' απ' αυτόν όλοι. Άλλα πρώτα θα δω ποιος είναι πιο γρήγορος, που αρπάζει». Μας δοκίμασε όλους — δεν έκανε διάκριση. Τελευταίον άφησ' εμένα. «Γιά έλα εδώ ισύ, γιατί ή μάνα μ' μ' έφαγε μι σένα» — βλέπεις μ' είχε εγγονό η αδερφή της. Μου δείχνει κάτι — το παίζω εγω. Με κοιτάζει, μου λέει: «Το χόρτασε το μυαλό σου γιατί το 'παιξα πολλές φορές. Θα σου κάνω άλλο». Μου κάνει δεύτερο - το παίρνω! Τρίτο — το πήρα! Το 'παιξα όπως στη γραμμοφώνηση πού κάνουμε τώρα! Έτσι ακριβώς όπως λες «βάλ' το να τ' ακούσω!»! «Αα...» λέει στους άλλους, «ελάτε εδώ. Εγώ θα δείχνω μια ώρα τη φορά στον Πέτρο κι έπειτα θα πηγαίνει κάτω στη βελανιδιά, θα τον βάζει στη μέση και θα παίζιτι αυτό πού παίζ' εκείνος. Κι αν έχτι καμιά απορία θα τον ρωτάτι.»

⁸⁹ Γ. Παπαγεωργίου, *ό.π.* σ.43: «Η μεγαλύτερη χρονική διάρκεια μαθητείας θα πρέπει ν' αποδοθεί σίγουρα στον ανασταλτικό ρόλο των μαστόρων, πού δεν επιθυμούσαν την ανέλιξη των παραγίων τους για δυο κυρίως λόγους: Πρώτον, γιατί έτσι εξασφάλιζαν την πλήρη προσφορά απλήρωτης εργασίας για ένα σημαντικό χρονικό διάστημα και δεύτερον, γιατί ανέβαλλαν την ολοκλήρωση ενός πιθανού ανταγωνιστή. Χαρακτηριστική είναι ή εκμυστήρευση-ομολογία ενός αρχιτεχνίτη χαλκουργού. «Να σου πω δε βγάσαμε πολλά τσιράκια -τσιράκια τα λέγαμε, διότι είχαμε την κατάρα από τους μπαρμπάδες μας να μη βγάσουμε τσιράκια, διότι μας έβγανε τα μάτια έπειτα- άνοιγε μαγαζί».

αριθμητικό κορεσμό στους επαγγελματίες. Παρέμειναν λίγοι αποκλειστικοί, οι οποίοι θα διαχειρίζονται τις δουλειές που προέκυπταν.

Βέβαια η απόκρυψη αυτή ισχύει πολύ περισσότερο προς τους ιδιαίτερα ταλαντούχους οι οποίοι έδειχναν μεγάλη ικανότητα και ευκολία στη μάθηση και όχι τόσο για τους μέτριους ή ανεπίδεκτους μαθητές. Απ' ότι φαίνεται υπήρξε πάντα μια δόση ζήλιας⁹⁰ των δασκάλων απέναντι στους καλούς μαθητές, τέτοια που πολλές φορές δεν τους άφηνε καν να εκφραστούν ελεύθερα κατά το παίξιμο τους.

Άλλες φορές βέβαια επρόκειτο για απλή παρεξήγηση όταν απλούστατα ο μουσικός δεν είχε καν την ικανότητα, την υπομονή και τη μέθοδο να διδάξει αυτά που ξέρει, είτε γιατί δεν είχε μπει στη διαδικασία να αποδεχτεί το ρόλο του δασκάλου, είτε γιατί δεν είχε τα χρονικά περιθώρια λόγω της νυχτερινής του απασχόλησης⁹¹ να προγραμματίζει μαθήματα στη διάρκεια της ημέρας. Δεν μπορούμε να αποκλείσουμε και την περίπτωση του μαθητή που βρίσκει εύκολη δικαιολογία για τυχόν αποτυχία του κυρίως κατά το πρώτα στάδια εκμάθησης του οργάνου που συνήθως είναι κάποιες ασκήσεις και προϋποθέτουν ιδιαίτερη υπομονή και προσπάθεια.

Τέλος ίσως θα πρέπει να αναλογιστούμε και την ιδιαίτερη φύση της συγκεκριμένης τέχνης, στην οποία ο μουσικός κάποια πράγματα τα θεωρεί προσωπική πνευματική δημιουργία -συνήθως ακατοχύρωτη- που αρνείται δικαιωματικά να μεταδώσει σε άλλον συνάδελφό του, ο οποίος θα τα οικειοποιηθεί και θα τα προωθήσει ως δικά του.

Τα τελευταία χρόνια αυτές οι προκαταλήψεις έχουν υποχωρήσει σημαντικά, γεγονός που αποδεικνύεται από τους ίδιους τους ανθρώπους οι οποίοι ενώ συνάντησαν τέτοιου είδους δυσκολίες στο ξεκίνημα τους, στη συνέχεια αναφέρονται σε μαθητές που είχαν αυτοί στην πορεία.

⁹⁰ Βλ., Φοίβος Ανωγιαννάκης, ό.π., σ. 29: «..δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο δάσκαλος κρατούσε ζηλόφθονα τα μυστικά της τέχνης του για τον εαυτό του...». Επίσης, Δ. Μαζαράκη, ό.π., σ. 59: «..φοβούνται πως αν σου δείξουν θα τους κλέψεις την τέχνη. Το λογαριάζουν ότι μπορεί να βγει άλλος ανταγωνιστής στην πιάτσα .είναι τέχνη ζηλόφτονη`μας λένε στα Θερμιά.»

⁹¹ Γ. Παπαδάκη, ό.π., σ. 57.Ζαυαλής: «Τότε μου δώσανε τ' αδέρφια μου χρήματα, πήγα στη Θήβα, έκατσα τρεις μήνες αλλά έκανα μόνο δεκαεφτά μαθήματα. δεν ευκαιρούσε ο Κυριακάτης. Τον τραβάγανε στην Κόρινθο, στην Πάτρα.....»

Συνθηματική γλώσσα

Ένα χαρακτηριστικό στοιχείο των επαγγελματικών ομάδων είναι η χρήση μυστικής, κρυφής ή συνθηματικής γλώσσας. Αυτό σύμφωνα με έρευνες⁹² γινόταν για το κοινό τους συμφέρον με βάση τον ανταγωνισμό και την επιθετική ή αμυντική στάση της ομάδας απέναντι στην κοινωνία. Το κύριο γνώρισμα είναι η απόκρυψη, δηλαδή η ανάγκη να μην καταλάβουν όσοι βρίσκονται έξω από τον κύκλο τη συνεννόηση που συχνά στρέφεται εναντίον τους.

Ανάμεσα σε αρκετά επαγγέλματα που χρησιμοποιούσαν συνθηματική γλώσσα αναφέρονται π.χ. οι χτίστες, οι καλαντζήδες στην Ήπειρο καθώς και οι «βιολιτζήδες»⁹³. Περισσότερες πληροφορίες δεν έχουμε για κάποιες συγκεκριμένες περιοχές ή για κάποιες ειδικές ομάδες, αλλά με δεδομένο ότι ένα μεγάλο μέρος των λαϊκών αυτών μουσικών υπήρξαν οι γύφτοι⁹⁴, μάλλον αρκετό από το λεξιλόγιο πρέπει να προέρχεται από τα «ρόμκα». Πρόκειται για μια γλώσσα η οποία αναφέρεται ότι περιέχει λέξεις από πολλές γλώσσες (σανσκριτικά, βουλγάρικα, τούρκικα, κλπ.) και γενικώς χαρακτηρίζεται από το συρρικνωμένο λεξιλόγιο, τη χαλαρή δομή και τη μορφολογική ποικιλία ενώ και αυτή μεταδίδεται προφορικά.

Μερικές λέξεις που χρησιμοποιούνται από τους λαϊκούς μουσικούς μέχρι και σήμερα είναι *σταλός* (χρήμα), *χάλα* (φαγητό), *μπαλαμός* (άνθρωπος), *κανίκα* (κορίτσι), *μπασαμπέ* (οργανοπαίκτης), *τζάλα* (αποχώρηση), *καλαμπόρτζης* (ψεύτικος) κ.π.α⁹⁵. Οι λέξεις αυτές διαδόθηκαν και έτσι χρησιμοποιούνται και από μουσικούς οι οποίοι δεν είναι γύφτοι και απλά συναναστρέφονται και συνεργάζονται μαζί τους για μεγάλα χρονικά διαστήματα.

Πέρα από τη γλώσσα των γύφτων πρέπει να αναφέρουμε ότι μεταξύ των λαϊκών μουσικών δημιουργείται ένας κώδικας επικοινωνίας, που έχει να κάνει με τις μουσικές ορολογίες αυτές κάθε αυτές, οι οποίες είναι ξένες προς τους μη μουσικούς και συνεπώς στο ευρύ κοινό. Αυτός ο κώδικας περιλαμβάνει ονομασίες δρόμων,

⁹² Τριανταφυλλίδης, Μ. [1947] 1963. Ελληνικές συνθηματικές γλώσσες. Στο *Άπαντα*, 2ος τόμ. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών [Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη]

⁹³ Προφανώς ο Τριανταφυλλίδης (ό.π., κεφ.3, *Οι κρυφογλωσσίτες*) εννοεί τους οργανοπαίκτης γενικώς.

⁹⁴ Βλ. Χρήστος Ι. Σούλης «Τα 'ρόμκα' της Ηπείρου» *Ηπειρώτικα χρονικά* 1929 σ. 148 – 9: «‘... Σπανιότατα εν Ηπείρω μετέρχεται το επάγγελμα του οργανοπαίκτης μη γύφτος. Διό και εν Ηπείρω ο οργανοπαίκτης αποκαλείται Γύφτος.’».

⁹⁵ *Ibid.*, σ. 154 – 8

διαστημάτων, ρυθμών⁹⁶, φθόγγων⁹⁷ κλπ. που αποτελούν προϋπόθεση για την συνεννόηση των μουσικών, αλλά και αντικείμενο μάθησης του μαθητευόμενου.

Εκτός από τις μουσικές ορολογίες υπάρχουν και κάποιες χαρακτηριστικές μεταφορικές εκφράσεις οι οποίες καθιερώνονται με τον καιρό μέσα σε ομάδες μουσικών όπως π.χ. το «πείραγμα» της νότας, το «τάι – τάι» = ταάχτα⁹⁸, το «τσακίσμα», το «κλώσιμο»⁹⁹ μιας μελωδίας ή το «γύρισμα» του τραγουδιού κλπ. Οι εκφράσεις αυτές είναι άκρως χαρακτηριστικές και συνήθως κατανοητές μόνο από τους ίδιους τους λαϊκούς μουσικούς.

Όταν μιλάμε για συνθηματική γλώσσα των λαϊκών οργανοπαικτών θα πρέπει μάλλον να αναφερόμαστε σε ένα συνονθύλευμα πολλών λέξεων και εκφράσεων οι οποίες μπορεί να προέρχονται από διάφορες συνθηματικές γλώσσες που δεν λειτουργούν πάντοτε για λόγους απόκρυψης αλλά και για λόγους συνεννόησης και επικοινωνίας.

Τα καφενεία μουσικών

Τα καφενεία μουσικών οφείλουμε να τα αναφέρουμε γιατί υπήρξαν οι κατ'εξοχήν χώροι συνάντησης των μουσικών, χώροι συνέλευσης¹⁰⁰ αλλά και πολλές φορές γραφεία των σωματείων μουσικών. Είναι ενδεικτικό το απόσπασμα της Δ. Μαζαράκη για τα γραφεία του σωματείου «Η Αλληλοβοήθεια» στην Αθήνα που στεγάζονται στο καφενείο Μικρά Ασία: *«Το καφενείο Μικρά Ασία έχει γίνει πια το κέντρο, όπου μαζεύονται όλοι οι οργανοπαίχτες πού παίζουν τα δημοτικά και τα λαϊκά*

⁹⁶ Κατσούρας Σωτήριος, *ό.π.*, σ.144: «Τις περισσότερες φορές χρησιμοποιούν εμπειρικές ονομασίες για συγκεκριμένους ρυθμούς, φθόγγους, κλίμακες. Έτσι για παράδειγμα με την ονομασία Ζαγορίσιο εννοούν ένα κομμάτι σε ρυθμό 5/4₅ με την ονομασία Καλαματιανός 7/8₅ ως Μπεράτι 8/8, ως Πωγωνίσιο 2/4, ως Τσάμικο 3/4 ή 6/4.»

⁹⁷ Βλ Γ. Παπαδάκης, *ό.π.* σ.160.Εντυπωσιακό αυτό που αναφέρει στην συνεντευξή του ο Τάσος Χαλκιάς: «Και ...να σου πω και τούτο: ότι τα λέγανε και τούρκικα τις φωνές...το λα φερ' ειπείν που λέμε εμείς σήμερα, το λέγαν «τοκιά» αυτοί οι παλιοί».Κάτι ανάλογο αναφέρει και ο Αναστάσιος Χ. Τσιάρας, *Λαϊκές κουμπανίες, λαϊκά όργανα και λαϊκοί πρακτικοί οργανοπαίχτες*, Γιάννινα 1987 σελ 22: «Παλιότερα για τις χορδές μεταχειρίζονταν τούρκικες ονομασίες: Λα=δοκιά, Ρε=αραβάν, Σολ=ραστ, Ντο=χαρτζιά.»

⁹⁸ Βλ. Δ. Μαζαράκη, *ό.π.* σ. 70

⁹⁹ Βλ. Δ. Μαζαράκη, *ό.π.*, σ. 10: «Δυσκολίες ακόμα συναντήσαμε στην απόδοση ορισμένων τεχνικών και μουσικών όρων...όταν ήθελε να σου πει να παίζεις gruppetto, «κλωσ' το» σου λεγε. Επίσης συχνά λένε: «εδώ να τσακίσεις τη φωνή» που σημαίνει ότι πρέπει να παίζεις mordente.»

¹⁰⁰ Βλ. πρακτικό συνεδρίασης του Σωματείου Μουσικών Ιωαννίνων. Αναφέρεται το καφενείο Σωτηρίου Λαδδά ή Παδδά οδός Αβέρωφ και όχι το Γυαλί Καφενέ.

τραγουδία. Εκεί θ' απευθυνθεί ο επαρχιώτης οργανοπαίχτης, πού γυρεύει « μάστορη » για να μάθει τα καινούργια ρεμπέτικα ή τα φόξ-τρότ και τις σάμπες που έμαθαν τώρα και ζητάνε στα χωριά. Εκεί κι ο μαγαζάτορας ή ο ιδιώτης πού χρειάζεται όργανα, και πού πολλές φορές ξεκινάει κι έρχεται από το χωριό του στην 'Αθήνα για να τα καπαρώσει. Εκεί και οι επαρχιώτες κλαριτζήδες, και γενικά οι επαρχιώτες πραχτικοί πού ψάχνουν για δουλειά, όταν στην περιοχή τους το Σωματείο δεν έχει παράρτημα»¹⁰¹.

Είναι φανερό ότι τα καφενεία αυτά όχι απλά υπήρξαν κέντρα ελέγχου της μουσικής «αγοράς», αλλά και χώρος στον οποίο θα βρει κανείς τον δάσκαλο, που θα αναλάβει να του διδάξει το καινούριο ρεπερτόριο και που δεν είναι καθόλου απίθανο να διαμορφώνεται¹⁰² και να διαδίδεται στον ίδιο χώρο. Εντυπωσιακά δε είναι τα διαφορετικά είδη τραγουδιών που αναφέρει η Μαζαράκη τα οποία απαιτείται να γνωρίζει ένας λαϊκός μουσικός προκειμένου να ανταπεξέλθει στις απαιτήσεις του καιρού εκείνου.

Ανάλογα καφενεία που λειτουργούσαν ως έδρες των σωματείων πρέπει να υπήρχαν αρκετά στο πανελλήνιο –με δεδομένο ότι υπήρχαν τουλάχιστον 22 παραρτήματα της ομοσπονδίας-. Θα αναφέρουμε ενδεικτικά το «Γυαλί Καφενέ»¹⁰³ στα Γιάννενα, το καφενείο «Η Αλληλοβοήθεια»¹⁰⁴ στο Σειτάν Παζάρ στην Πρέβεζα και κάποια αντίστοιχα που αναφέρει ο Βαγγέλης Σούκας στην Άρτα και στην Αμφιλοχία¹⁰⁵.

Υπήρξε δε στο εκάστοτε καφενείο συγκεκριμένη μέρα της εβδομάδας όπου μαζεύονταν η πλειοψηφία των μουσικών. Συνήθως ήταν η Τετάρτη ή η Πέμπτη οι ημέρες κατά τις οποίες κλείνονταν οι δουλειές για το Σαββατοκύριακο.

¹⁰¹ Δ. Μαζαράκη, *ό.π.*, σ. 58

¹⁰² Ζ. Γκαϊδατσή, *ό.π.* : Ο Βαγγέλης Σούκας στην αυτοβιογραφία του αναφέρεται αρκετές φορές ότι έπαιζε αρκετές ώρες στα καφενεία μουσικών.

¹⁰³ Αναστάσιος Χ. Τσιάρας, *Λαϊκές κουμπανίες, λαϊκά όργανα και λαϊκοί πραχτικοί οργανοπαίχτες*, Γιάννενα, 1987, σ.60: «Το αρχείο του Συλλόγου το φύλαγε στο καφενείο του Αλέξη Βελιάρουτη (Μπαλάφα) στο Γυαλί - Καφενέ, με εντολή μάλιστα στον Αλέξη, να εισπράττει κι αυτός συνδρομές από τα μέλη και να κόβει τα διπλότυπα των αποδείξεων. Το καφενείο ήταν τότε το στέκι όλων των λαϊκών οργανοπαιχτών στα Γιάννενα, μετά μεταφέρθηκε σ' ένα καφενείο στις Καμάρες, στην οδό Αβέρωφ, για να επιστρέψει πάλι σήμερα στον πραγματικό Γυαλί Καφενέ, απέναντι από το ορφανοτροφείο Γ. Σταύρου.»

¹⁰⁴ Τριάντης Β., *ό.π.*, σ. 26.: Το καφενείο στην Χ. Κοντού 11 υπήρξε η έδρα του Σωματείου μουσικών Πρέβεζας.

¹⁰⁵ Ζ. Γκαϊδατσή, *ό.π.*, σ. 49: Το μουσικό καφενείο που αναφέρεται στην Άρτα μάλλον είναι το σημερινό «Εν Άρτη» στην οδό Ιωαν. Αποκαύκου 1. σ. 53: Αναφέρεται το καφενείο μουσικών του Λυπημένου στην Αμφιλοχία.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο

ΜΕΤΑΔΟΣΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΜΕΣΑ ΣΕ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΟ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ – ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΕΣ ΜΟΥΣΙΚΩΝ

Μέσα από τις βιογραφίες λαϊκών μουσικών εύκολα καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι ένα μεγάλο ποσοστό αυτών δηλώνει ότι προέρχεται από μουσική οικογένεια. Η δήλωση αυτή για τους περισσότερους μελετητές είναι αρκετή, αυταπόδεικτη και δεν χρειάζεται περισσότερες διευκρινήσεις για την εκμάθηση της τέχνης του πρακτικού μουσικού. Παράλληλα πιστοποιεί την εγκυρότητα των γνώσεων του εφόσον αυτές έχουν παραδοθεί σε βάθος χρόνου αυτούσιες από γενιά σε γενιά

Η έρευνά μας έχει ως στόχο να υπογραμμίσει κυρίως τους παράγοντες εκείνους που διαφοροποιούν την θέση αυτή της μετάδοσης της λαϊκής μουσικής τέχνης, καθώς και της καλλιτεχνικής αναρρίχησης μέσα από σε οικογενειακό περιβάλλον, από τους αντίστοιχους τρόπους που δε σχετίζονται με την οικογένεια.

Πρώτα από όλα πρέπει να σημειώσουμε ότι θα βλέπουμε τις μουσικές οικογένειες ως ρευστά και μεταβαλλόμενα κοινωνικά μορφώματα, καθότι σε βάθος χρόνου διευρύνονται, αλλά και γιατί υπάρχουν αριθμητικές και εθιμοτυπικές διαφοροποιήσεις μεταξύ τους. Έτσι ανεξάρτητα από το αν αποτελούν οικιακή ομάδα (κοιμούνται δηλ. κάτω από την ίδια στέγη) και ανεξάρτητα από τον «πυρηνικό» ή «πολύ-πυρηνικό» τους χαρακτήρα, θα μιλάμε για μουσικές οικογένειες όταν διατηρούν στα μέλη τους μουσικούς για τουλάχιστον τρεις γενιές.

Ως πρωτογενής ομάδα, η οικογένεια χαρακτηρίζεται από τις στενές, προσωπικές σχέσεις μεταξύ των μελών της, από ένα ισχυρό συναίσθημα του «εμείς» που ρυθμίζει αυτές τις σχέσεις και που έχει την έννοια ότι το κάθε μέλος «ανήκει» στην οικογένεια. Επίσης χαρακτηρίζεται από έναν μέγιστο βαθμό συλλογικής λειτουργίας, καθώς και από κοινό πνεύμα στην αντιμετώπιση ζωτικών θεμάτων και της σχετικής έλλειψης συμφεροντολογικής σκοπιμότητας στις κάθε είδους συναλλαγές μεταξύ των μελών της.

Οι δε οικογένειες με μορφή οικονομικής επιχείρησης έπαιζαν και παίζουν σημαντικό ρόλο στην αγροτική κοινωνία της υπαίθρου¹⁰⁶ αλλά και στη σύγχρονη αστικοποιημένη Ελλάδα. Η συνεργασία των αδερφών ήταν απαραίτητη στις νέες οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες, πολλές φορές λόγω έλλειψης κεφαλαίων και ανάγκης περιορισμού των εξόδων σε υπαλληλικούς μισθούς. Σημαντική ήταν όμως και η διατήρηση και συνέχεια της οικογενειακής επιχείρησης και ως προς τη διαφύλαξη του κύρους της οικογένειας στα πλαίσια μιας «υγιούς» και «ευγενούς» ανταγωνιστικότητας μεταξύ των οικογενειών¹⁰⁷.

Στην προκειμένη περίπτωση των μουσικών οικογενειών είναι προφανές ότι οι κομπανίες αυτών διατηρούσαν το συγκεκριμένο χαρακτήρα της οικογενειακής επιχείρησης και μέσα στα πλαίσια αυτά, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε, πως η ανάγκη επιβίωσης και εξέλιξης της, καθιστούσε αναγκαία την μετάδοση της γνώσης του επαγγέλματος στα νεότερα μέλη. Παράλληλα η μεταβίβαση της μουσικής τέχνης εμφανίζει ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά με την μεταβίβαση και κληρονομιά περιουσιακών στοιχείων εντός της οικογένειας.

Διαφαίνεται επίσης μια προσπάθεια να εδραιώσουν ή να διευρύνουν το συγκρότημα τους, προσθέτοντας σε πολλές περιπτώσεις και άλλα νεαρά μέλη της οικογένειας ή μέλη μεγαλύτερου βαθμού συγγένειας ή μέλη άλλων μουσικών οικογενειών με τα οποία είχαν αποκτήσει συγγένεια εξ αγχιστείας, με γάμους μεταξύ των μελών τους¹⁰⁸. Έτσι οι οικογένειες μουσικών διατηρούν μεταξύ τους όχι μόνο συγγενικούς, αλλά ταυτόχρονα οικονομικούς και καλλιτεχνικούς δεσμούς.

¹⁰⁶ Δ. Μαζαράκη, *ό.π.* σ. 2: «Δημοτικό λέμε σήμερα ό,τι γεννήθηκε κι αναπτύχθηκε από τότε στο μικρό, πρωτόγονο κι απομονωμένο χωριό, όπου η οικονομία βασιζόταν στη χειροτεχνική παραγωγή με πυρήνα την οικογένεια. Τα μέλη της οικογένειας έπαιρναν μέρος σ' όλες τις εργασίες κι όπου χρειάζονταν χέρια ο καθένας πρόσφερε ανάλογα με τη βιολογική του δύναμη. Εδώ η ειδικευση, αν υπάρχει, είναι συμπτωματική και τυχαία.»

¹⁰⁷ Βλ. Β. Νιτσιάκος – Χ. Κασίμης, *Ο Ορεινός χώρος της Βαλκανικής. Συγκρότηση και μετασχηματισμοί*, Πλεθρον, σ.137

¹⁰⁸ Βλ. Κοκκώνης Γεώργιος, Μουσικολογική έρευνα: στο ένθετο του CD, *Ζαγορίσιο ζιαφέτι με το Λεύτερη Σαρρέα*, παραγωγή: Πολιτιστικός Σύνδεσμος Ζαγορισίων, 2002, σ.20 για τις οικογένειες μουσικών στα Ζαγοροχώρια: «Συνδεδεμένοι μεταξύ τους με στενές συγγενικές σχέσεις (εξ αίματος ή εξ αγχιστείας) διατήρησαν τα τοπικά χαρακτηριστικά των μικρών κοινοτήτων από τις οποίες προέρχονταν, κάτι το οποίο διαφαίνεται στο ξεχωριστό τοπικό μουσικό ύφος της (οικογενειακής στην αρχή, περισσότερο διευρυμένης στην συνέχεια) κομπανίας.»

Βλ. Ράπτης Κ. Βασίλειος, (Επιμέλεια έκδοσης και κειμένων: ένθετο), *Πογδόριανη*, Ανεξάρτητη παραγωγή Δήμος Άνω Καλαμιάς, 2003, σ.147: «Ορισμένοι παλιότερα παντρεύονταν συγγενείς τους (έως και πρώτα ξαδέφρια), με αποτέλεσμα να περιλαμβάνεται κάποιος στα γενεαλογικά δέντρα δύο μουσικών οικογενειών και να αλλοιώνονται τα αριθμητικά δεδομένα.»

Σε ότι αφορά τα νεαρά μέλη, αυτά έχοντας άμεση πρόσβαση στην οικογενειακή «επιχείρηση», ασχολούνται σχετικά νωρίς με την μουσική, κυρίως γιατί η τέχνη αυτή αποτελεί προφανή και εύκολη λύση στα επαγγελματικά τους σχέδια, ενώ τους προσφέρεται εντελώς δωρεάν. Σημαντικό βέβαια ρόλο στην μουσική τους ανάπτυξη παίζει όχι μόνο το οικογενειακό, αλλά και το ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο μεγαλώνουν, καθώς και τα πρότυπα που δημιουργούνται στις μικρές κυρίως ηλικίες.

Όμως ακόμη κι όταν η μουσική δεν αποτελούσε την κύρια επαγγελματική ενασχόληση της οικογένειας, μπορούμε να διακρίνουμε την μετάδοση της τέχνης αυτής μέσα σε οικογενειακό πλαίσιο όπως ακριβώς συμβαίνει με οποιαδήποτε άλλη λαϊκή τέχνη. Έτσι όπως μεταδίδεται στο γυναικείο πληθυσμό π.χ. η κεντητική ή η υφαντική τέχνη, μεταδίδεται κατά κανόνα στον αντρικό πληθυσμό η τέχνη της λαϊκής μουσικής μέσα από μια φυσική διαδοχικότητα από γενιά σε γενιά.

Η ίδια η διαδικασία της εκμάθησης διατηρεί τον προφορικό χαρακτήρα και διενεργείται επίσης μέσα από την «παρατήρηση και μίμηση», στα πλαίσια μιας μαθητείας -όπως λίγο ή πολύ την έχουμε περιγράψει- που όμως λαμβάνει χώρα μέσα σε οικογενειακό περιβάλλον και συνεπώς κάτω από μια σειρά ευνοϊκών όρων και συνθηκών.



Ευάγγελος Χαλιγιάννης (κλαρίνο), Αντώνης Χαλιγιάννης (λαούτο), Αθανάσιος Χαλιγιάννης (ντέφι)¹⁰⁹.

Επίσης βλ. Ζ. Γκαϊδατζή, *ό.π.* σ. 12: «όταν οι γονείς τους, σαν χωριανοί και συνάδελφοι που ήταν, αποφάσισαν να τα παντρέψουν τα παιδιά.»

¹⁰⁹ Φωτογραφία από το ένθετο του CD *Πογδόριανη*, Ανεξάρτητη παραγωγή Δήμος Άνω Καλαμιάς, 2003

Οικογενειακές κομπανίες ως συντροφίες

Επιχειρώντας κανείς μια ανίχνευση στην προέλευση των μουσικών που ιδρύουν τα πρώτα σωματεία, θα διαπιστώσει ότι ένα μεγάλο μέρος του εργατικού αυτού δυναμικού ήταν συγγενείς μεταξύ τους¹¹⁰, ενώ το υπόλοιπο προέρχονταν από οικογένειες του ευρύτερου επαγγελματικού χώρου. Οι συγγενείς αυτοί οι οποίοι εγγράφονται στο σωματείο αποτελούσαν μια συμπαγή ομάδα εντός της συντεχνίας και πιθανότατα να διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του. Είναι σχεδόν βέβαιο ότι όπως σε όλα τα συντεχνιακά επαγγέλματα έτσι και εδώ οι συγγενείς και κυρίως οι γιοι των παλιών μελών αντιμετωπίζονται με αρκετά ευνοϊκούς όρους από τα σωματεία. Έτσι για παράδειγμα η απόκτηση της άδειας εξασκήσεως του επαγγέλματος, η πιστοποίηση -ουσιαστικά το χρίσμα- του επαγγελματία και συνεπώς το πέρασμα του νεαρού οικογενειακού μέλους στην επόμενη βαθμίδα γίνεται πολύ πιο εύκολα για τα παιδιά αυτά παρά για τα αντίστοιχα των υπολοίπων οικογενειών που δεν είχαν ως κύριο επάγγελμα αυτό της λαϊκής μουσικής.

Ίσως όμως δεν θα πρέπει να βλέπουμε τις οικογένειες αυτές μέσα από το πρίσμα της συντεχνίας αλλά μάλλον ως ένα είδος οικογενειακών συντροφιών, οι οποίες περιπλανώμενες στον ευρύτερο γεωγραφικό χώρο αναλάμβαναν να διεκπεραιώσουν κάποιο τελετουργικό έργο, όπου υπήρχε η ανάλογη ζήτηση. Οι κομπανίες αυτές και κατά συνέπεια τα μέλη τους μπορεί να αποτελούσαν συγχρόνως και μέλη του σωματείου των μουσικών της περιοχής, ωστόσο διέπονται και καθοδηγούνται από ένα άγραφο εθιμοτυπικό κανονιστικό υπόβαθρο το οποίο διαμορφώνεται από την ίδια την οικογένεια.

Οι συντροφίες ούτως ή άλλως έχουν το χαρακτηριστικό γνώρισμα ότι λειτουργούν ως αυτόνομες επαγγελματικές «σχολές», οι οποίες εκμεταλλευόμενες την απουσία ανώτερου ελεγκτικού οργάνου διευκολύνουν το πέρασμα συγγενικών προσώπων στο επάγγελμα, πολλές φορές χωρίς αυτά να έχουν τα απαιτούμενα προσόντα¹¹¹. Με τον ίδιο τρόπο μπορούμε να δεχτούμε το πέρασμα των συγγενικών

¹¹⁰ Βλ. παραρτημα, Καταστατικό του Σωματείου Ιωαννίνων. Ενδεικτικό ότι από τα 22 ιδρυτικά μέλη τα 10 ανήκουν στην οικογένεια των Ζουμπέων.

¹¹¹ Βλ. σχετικά, Γ. Παπαγεωργίου, *ό.π.* σ. 15, καθώς και Α. Χρονόπουλος, *ό.π.* σ. 127: «... έπρεπε να έχω προσωπικό από πέντε με έξι άτομα. Τόσα όργανα χρειαζόταν για να δικαιούται το μαγαζί να πάρει ποσοστά. Σκέφτηκα να πάρω το παιδί μαζί. Έτσι, να κάθεται εκεί κοντά μας για τη δικαιολογία.», Ζ. Γκαϊδατζή, 2005, *ό.π.*

προσώπων, με εξασφαλισμένα πλεονεκτήματα και προτεραιότητες, στην οικογενειακή κομπανία πολύ πιο εύκολα, από τους υπόλοιπους μαθητευόμενους που δεν ανήκουν σ' αυτή.

Οι δε γιοι των μουσικών που ως μαθητευόμενοι ζουν μέσα σε οικογενειακό περιβάλλον, είναι λογικό ότι μυσούνται πληρέστερα την τεχνική της δουλειάς, δεν επωμίζονται καθόλου έξοδα εξοπλισμού και διδάκτρων, εξασφαλίζουν σίγουρα καλύτερες συνθήκες εργασίας, σίτισης και στέγης, έχουν ένα σαφές προβάδισμα στις εσωτερικές προαγωγές και πολλές φορές έχουν εξασφαλισμένο πελατολόγιο για το απώτερο μέλλον.

Στα πλαίσια λοιπόν της επαγγελματικής αποκατάστασης και αναρρίχησης μπορούμε να δεχτούμε ότι ισχύουν λίγο ή πολύ όλα αυτά που αναφέραμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, απλούστατα όπως και στα υπόλοιπα συντεχνιακά επαγγέλματα, οι γιοι των μαστόρων έχουν μια ιδιαίτερα ευνοϊκή αντιμετώπιση τόσο από τους ιδίους τους μαστόρους όσο και από τα συντεχνιακά μέλη γενικότερα.

Το οικογενειακό περιβάλλον

Πολυάριθμες μελέτες έχουν διεξαχθεί για την εξέταση των σχέσεων ανάμεσα σε διαφορετικές όψεις του οικογενειακού περιβάλλοντος και της μουσικής ικανότητας των παιδιών¹¹². Το γενικότερο συμπέρασμα είναι ότι υπάρχουν πολλές ενδείξεις ότι το «μουσικό υπόβαθρο» που παρέχει το οικογενειακό περιβάλλον παίζει καταλυτικό ρόλο στις επιδόσεις και συνεπώς στην εξέλιξη του μουσικού. Θα προσπαθήσουμε να υπογραμμίσουμε κάποιες παραμέτρους που αφορούν το περιβάλλον των μουσικών οικογενειών των λαϊκών οργανοπαικτών και το διαφοροποιούν από το αντίστοιχο μιας οικογένεια μη μουσικών.

Σε πρώτη φάση λοιπόν μπορούμε να αναφερθούμε στην ύπαρξη ενός ή περισσοτέρων μουσικών οργάνων εντός της οικίας. Αυτή η λεπτή διαφορά γίνεται σημαντική αν αναλογιστούμε ότι πριν από μερικές δεκαετίες η απόκτηση ενός μουσικού οργάνου δεν ήταν καθόλου εύκολη και δεδομένη όπως την εννοούμε σήμερα. Έχουμε έτσι αρκετές αφηγήσεις μουσικών οι οποίοι αναφέρουν την πρώτη επαφή με το μουσικό όργανο του πατέρα τους ή άλλου συγγενικού προσώπου -

σ. 23: «Να, θα πάρουμε και το Βαγγελάκη μαζί που έχει μάθει και παίζει το σαντούρι.» Πάμε λοιπόν στο γάμο και κει που παίζαμε γέρνω το κεφάλι και κοιμάμαι πάνω στις χορδές του σαντουριού η ψυχούλα, έντεκα χρόνων παιδάκι.»

¹¹² Βλ. D. Hargreaves, *ό.π.* σ. 139

συνήθως κρυφά-, που διαφέρουν από τις αφηγήσεις των αυτοδίδακτων μουσικών, οι οποίοι διηγούνται τον αγώνα που έκαναν να αποκτήσουν ή να κατασκευάσουν το πρώτο όργανο τους. Όταν βέβαια τα όργανα στο σπίτι ήταν περισσότερα τότε υπήρχε και η δυνατότητα της επιλογής αλλά και μια σχετική εξοικείωση με τα όργανα αυτά.

Σε μια οικογένεια μουσικών εξυπακούεται ότι είναι μεγαλύτερη η διαθεσιμότητα ηχογραφημένης μουσικής, αλλά παράλληλα και η ακρόαση αυτής. Από την εποχή που αρχίζουν να διαδίδονται στην αγορά οι φωνόγραφοι¹¹³, τα ραδιόφωνα, τα κασετόφωνα και τα υπόλοιπα μέσα ηχογράφησης, οι πρακτικοί μουσικοί αποκτούν νέα εργαλεία που είναι απαραίτητα για την αύξηση του ρεπερτορίου τους, αλλά και για ευρύτερη «μουσική» ενημέρωση. Τα μέλη της οικογένειας συνεπώς αποκτούν «ακούσματα», αλλά και οπτικές εμπειρίες από τον τρόπο που μελετώνται τα τραγούδια, ώστε να ενταχθούν στο ρεπερτόριο του ή των μουσικών της οικογένειας.

Το τραγούδι και η εκτέλεση οργάνου από τους γονείς, τόσο προς τα παιδιά όσο και μαζί με τα παιδιά, παίζουν ίσως το σημαντικότερο ρόλο στη μουσική ανάπτυξη του παιδιού. Οι γονείς όπως είναι γνωστό αποτελούν τα σημαντικότερα πρότυπα για τη νηπιακή και παιδική ηλικία, κατά την οποία η προσπάθεια μίμησης και ταύτισης αυτών είναι ιδιαίτερα αυξημένη. Η δε μουσική πληροφορία είναι τεράστια, με δεδομένο ότι εμπεριέχει τις εμπειρίες και τα ακούσματα μιας γενιάς, σε συνάρτηση βέβαια με τις δεξιότητες και θεωρητικές γνώσεις που μπορεί να έχουν οι ίδιοι οι γονείς. Οι αναφορές των πρακτικών μουσικών δεν επικεντρώνονται μόνο στην εκτέλεση του οργάνου από τον πατέρα αλλά και στο τραγούδι προς τα παιδιά από την πλευρά της μητέρας¹¹⁴.

Ο βαθμός συμμετοχής στη μουσική πρακτική από τα αδέρφια είναι εξίσου σημαντικός. Κυρίως γιατί συχνά γίνεται σε πλαίσια και ρυθμό «παιγνιδιού»¹¹⁵ για αρκετές ώρες σε καθημερινή βάση και αποτελεί ένα είδος προετοιμασίας των νεαρών ατόμων πριν ενταχθούν κι αυτά στην οικογενειακή κομπανία.

Βέβαια όλα τα προαναφερθέντα μπορούν κάλλιστα να αλληλοσυνδέονται και να αλληλεπιδρούν, δημιουργώντας ένα οικογενειακό περιβάλλον πρόσφορο για την

¹¹³ Αναστάσιος Χ. Τσιάρας ,ό.π., σ.12: αναφέρεται γραμμόφωνο στο Γραμμένο το 1929.

¹¹⁴ Γ. Παπαδάκης, ό.π. σ.148 Τάσος Χαλκιάς: «...αλλά δασκάλους όμως είχα την μητέρα μου και την αδερφή μου ,γιατί μου τραγουδούσαν τραγούδια...»

¹¹⁵ *Ibid.*, σ.110 Φώτης Σούκας: «Δεν είχαμε τι να κάνομε μες το σπίτι. Όταν έπαιζα εγώ κάθονταν και ο άλλος ο αδερφός μου δίπλα και, αναγκαστικά...έπαιρνε κι αυτός το όργανο και σιγά σιγά μάθαινε κι αυτός. Έτσι κι ο άλλος κι ο άλλος... Και γίναμε όλοι μουσικάντες.»

ανάδειξη των μουσικών ταλέντων σε συνδυασμό πάντα με την ενθάρρυνση ή αποθάρρυνση που παρέχει η οικογένεια στα νεαρά της μέλη.

Η αντίληψη περί κληρονομικότητας

Στον τομέα των μουσικών ικανοτήτων, κάποιοι συγγραφείς υιοθέτησαν μια απόλυτη άποψη περί κληρονομικότητας, και κάποιο άλλοι εναντιώθηκαν σε αυτήν, τονίζοντας τη σπουδαιότητα των περιβαλλοντικών παραγόντων. Η εξέλιξη της έρευνας επιτρέπει τώρα στους ερευνητές να δείξουν πόσο περίπλοκες και εκλεπτυσμένες είναι οι προδιαθέσεις και οι «προ-διαγεγραμμένες» ικανότητες με τις οποίες το νεογέννητο έρχεται στον κόσμο¹¹⁶.

Παρόλο που ακόμη και σήμερα στις αρχές του 21^{ου} αιώνα οι εργαστηριακές έρευνες αποκωδικοποίησης της γενετικής αλυσίδας έχουν προχωρήσει πάρα πολύ, δεν υπάρχει καμία απόδειξη –απ’ όσο μας είναι γνωστό- που να καθιστά υπαρκτές κάποιες «προ-διαγεγραμμένες» ικανότητες σε ότι αφορά τη μουσική ανάπτυξη. Ωστόσο μέσα από την βιβλιογραφία φαίνεται ότι είναι ριζωμένη η πεποίθηση – μουσικών και μη-, ότι το μουσικό ταλέντο κυλάει στο «αίμα» ορισμένων λαϊκών πρακτικών οργανοπαικτών.

Όταν ένας λαϊκός μουσικός ερωτηθείς, για το πώς έμαθε να παίζει ,απαντά απλά ότι ανήκει σε οικογένεια μουσικών ή ότι όλοι στην οικογένεια ξέρουν να παίζουν κάποιο όργανο, με έμμεσο τρόπο υπονοεί ότι υπάρχει μια δόση κληρονομικότητας στη μουσική αντίληψη, ένα έμφυτο μουσικό ταλέντο το οποίο έχει περάσει γονιδιακά στις «φλέβες» του από τις προηγούμενες γενιές.

Θα συναντήσουμε λοιπόν πολλές εκφράσεις του τύπου: «..το ‘χει η σκλήθρα»¹¹⁷ ή «το ‘χει το σινάφι»¹¹⁸ ή « το ‘χουν στις φλέβες τους»¹¹⁹, «το ‘χει το σόι», «το ‘χουν μέσα τους»¹²⁰ που κατά κάποιο τρόπο ενισχύουν την θέση αυτή, ότι δηλαδή πολλοί από

¹¹⁶ D.Hargreaves *ό.π.* σ.22

¹¹⁷ Δ. Μαζαράκη, *ό.π.* σ. 58.Όταν ρωτήσεις τους Ηπειρώτες οργανοπαίχτες που έμαθαν όργανο, να τι σου απαντάνε : « Το ‘χει ή σκλήθρα » (*Φώτης Ντάλας*), σ. 24: «Σκλήθρα λένε το σόι, τη σειρά, το τζάκι (κλήρα). Ο φόρος Μπατζής το λέει *σκλήρα*, ενώ όλοι οι άλλοι *σκλήθρα*.»

¹¹⁸ *Ibid*, σ. 52: «Δεν είναι απ’ το σινάφι, για να παίζουμε κλαρίνα. "Άλλο ταλέντο έχει το σινάφι, άλλο οι χωριανοί.”»

¹¹⁹ Γ. Παπαδάκης, *ό.π.* σ.111Φώτης Σούκας: «...Αλλα όμως το ‘χαμε στις φλέβες μας ,το αίμα μας...πως το λεν’, το όργανο.»

¹²⁰ Α. Χ. Τσιάρας, *ό.π.* σ. 42 : «...Δεν χρειαζόταν άλλωστε διδαχή, γιατί το ρυθμό, που δίνει το ντέφι στο τραγούδι, όλα τα μέλη της οικογένειας των οργανοπαικτών τον έχουν μέσα τους»

αυτούς τους μουσικούς πίστευαν πολύ περισσότερο στην κληρονομική¹²¹, προδιαγεγραμμένη απόκτηση των μουσικών ικανοτήτων, παρά σε μια περιβαλλοντική, οικολογική διάσταση του ζητήματος.

Η παραπάνω άποψη αποτελούσε ενθαρρυντικό παράγοντα για τα νεαρά μέλη μιας μουσικής οικογένειας, τα οποία μαθαίνοντας να παίζουν κάποιο όργανο, απεδείκνυαν ότι ήταν ισάξιοι των υπολοίπων μελών και ότι δικαιωματικά μεταδίδεται η παραδοσιακή αυτή τέχνη μέσα στο σόι. Αντίθετα ιδιαίτερα αποτρεπτική πρέπει να υπήρξε η θέση αυτή για άτομά που δεν προερχόταν από μουσικές οικογένειες και που πιθανότατα να αντιμετωπίζονται διαφορετικά από τους δασκάλους τους¹²².

Πατέρας- γιος

Η πιο κλασσική περίπτωση μετάδοσης της τέχνης του λαϊκού μουσικού είναι από τον πατέρα σε έναν εκ των γιων του που τις περισσότερες φορές ήταν ο πρωτότοκος¹²³. Η συνήθεια αυτή έπαιρνε ορισμένες φορές διαστάσεις υποχρέωσης¹²⁴, προκειμένου να διαφυλαχθεί το κύρος της οικογένειας, άλλα και όπως ήδη αναφέραμε για λειτουργικούς και πρακτικούς λόγους.

Σε πρώτη φάση λοιπόν ο εκάστοτε πατέρας μουσικός καλείται να αποφασίσει ανάμεσα σε δύο ενδεχόμενες προοπτικές. Η πρώτη είναι να μεταδώσει τις γνώσεις στο γιο του, πάνω στο όργανο που αυτός γνωρίζει, προκειμένου να συνεχιστεί η παράδοση πάνω στη συγκεκριμένη ειδικότητα. Η δεύτερη είναι να τον κατευθύνει να μάθει κάποιο διαφορετικό όργανο, το οποίο είναι απαραίτητο και χρήσιμο τόσο για

¹²¹ Δ. Μαζαράκη, *ό.π.* σ. 52: « ‘Η φάρα η δικιά τους, πάντα παίχτες ήταν. Αυτοί όλοι οι Γύφτοι που γεννιούνται, με τα κλαρίνα, με τα όργανα και τα τουμπελέκια είναι’ » (Μήτσος Λαβίδας).»

¹²² Κατσούρας Σωτήριος, *ό.π.* σ.139 αναφερόμενος στη συγκεκριμένη αντίληψη των λαϊκών μουσικών: «Με τον τρόπο αυτό θέλουν να κάνουν το κοινό να πιστεύει ότι οι σκλήρες έχουν ιδιαίτερα χαρίσματα – τάλαντα και μόνο αυτοί μπορούν να μάθουν να παίζουν έτσι, αποτρέποντας κάποιους άλλους από το να μάθουν όργανα και να προκύψουν έτσι και άλλοι ανταγωνιστές στο επάγγελμα.»

¹²³ Ζ. Γκαϊδατζή, *ό.π.* σ. 11: «Η ιστορία προχωρούσε από πρωτότοκο σε πρωτότοκο, κι εγώ, που τα διηγίεμαι όλα τούτα τώρα, μπορεί να μην είμαι πρωτότοκος αλλά είμαι το μεγαλύτερο αγόρι της οικογένειας και πολύ γρήγορα χρειάστηκε να γίνω και ο προστάτης της οικογένειας. Ο πατέρας μου ο Αναστάσης ήταν μουσικός και δεν είχε και γη, και δεν ασχολήθηκε με τη γεωργία, μόνο γύριζε στα πανηγύρια με τον πατέρα του.»

¹²⁴ Θεμελή Κωνσταντίνου, «Με κέντημα δικό του», *Ινδικτος*, 2003, σ. 19: «Ο παππούς μου ας πούμε έκανε πέντε παιδιά και τους είπε ότι ένας απ’ όλους **πρέπει** να μάθει να παίζει κλαρίνο γιατί είναι οικογενειακή παράδοση. Έμαθε κλαρίνο ο πατέρας μου. Όταν έκανε δική του οικογένεια με τρία αγόρια και ένα κορίτσι, μας είπε ότι **υποχρεωτικά** ένα αγόρι πρέπει να μάθει κλαρίνο.»

τον ίδιο, όσο και για το συγκρότημα¹²⁵. Έχουμε δε για τη δεύτερη περίπτωση αρκετές αναφορές, σύμφωνα με τις οποίες, σε πρώτη φάση ο μαθητευόμενος νέος εξυπηρετεί τις ανάγκες της κομπανίας του πατέρα και στη συνέχεια μαθαίνει το όργανο που αυτός θέλει¹²⁶.

Όταν λοιπόν θεωρείται ότι ο γιος μπορεί να ανταπεξέλθει στις απαιτήσεις του συγκροτήματος τότε αυτός «βγαίνει κομπανία» με τον πατέρα. Έτσι διπλασιάζεται αυτόματα το οικογενειακό εισόδημα, ενώ ο γιος μένει για αρκετό χρονικό διάστημα υπό την καθοδήγηση, την επίβλεψη και τη σκιά του πατέρα, μέχρι να επέλθει μοιραία η αποχώρηση του ενός.

Με τον ίδιο ή με παρόμοιο τρόπο εντάσσονται και άλλα μέλη της οικογένειας –αν υπάρχουν– μαθαίνοντας παραπλήσια μουσικά όργανα¹²⁷, πλαισιώνοντας έτσι την οικογενειακή κομπανία. Βέβαια η παραπάνω περίπτωση (πατέρας- γιος) είναι η πιο συχνά εμφανιζόμενη στη βιβλιογραφία όμως όχι και η μοναδική. Σε γενικές γραμμές όμως οι οικογενειακές κομπανίες δημιουργούνται σταδιακά από άτομα τα οποία μαθητεύουν κοντά στα πιο έμπειρα συγγενικά τους πρόσωπα.

Ομαδικότητα-ομοιογένεια

Είναι φανερό ότι τα μέλη μιας οικογένειας μουσικών βιώνουν ένα πολύ μεγάλο χρονικό διάστημα μέσα σε κλειστό «οικιακό» περιβάλλον. Είτε σε μικρή ηλικία πριν την δημιουργία των δικών τους οικογενειών και την εγκατάλειψη της γονικής φροντίδας ή κατά τη διάρκεια των επαγγελματικών ταξιδιών τους μοιράζονται ως επί το πλείστον την ίδια στέγη. Μέσα από αυτή την αναγκαστική συμβίωση δημιουργούνται αφενός μεν ισχυρότατοι διαπροσωπικοί δεσμοί, αλλά

¹²⁵ Ζ. Γκαϊδατζή, *ό.π.* σ. 17: «Είδε και απόειδε λοιπόν ο πατέρας και πήρε την απόφαση μου έφερε στο σπίτι μια κιθάρα για να μάθω μουσική και κοίταξε να μου δείξει. Το όργανο του ήταν το κλαρίνο, αλλά έπρεπε να κουβαλάει και την κιθάρα και το λαούτο όπου τότε ζητάγανε για δουλειά.»

Επίσης βλ. Δημήτρης Ρίζος επιμέλεια κειμένων στο ένθετο του CD *Απειρος Γαία*, μουσικές εκδόσεις Τρελοβάπορο, 2002, με το σολίστα Ναπολέον Δάμο: «Ο Ναπολέον Δάμος παίζει στην οικογενειακή κομπανία πρώτα ντέφι, μετά λαούτο και τελικά κλαρίνο. Όργανα τα οποία υπήρχαν στην οικογενειά του...»

¹²⁶ Α.Χ. Τσιάρας, *ό.π.* σ. 83: Για τον Ναπολέοντα Ζούμπα «Την καριέρα του στις λαϊκές ορχήστρες πρωτοξεκίνησε παίζοντας ντέφι κοντά στον πατέρα του, που έπαιζε κλαρίνο. Όταν όμως τελειοποιήθηκε στο κλαρίνο παράτησε δια παντός το ντέφι»

¹²⁷ Α. Χρονόπουλος, *ό.π.* σ. 129, Τ.Χαλκιάς: Αναφερόμενος στο γιο του Χρήστο: «Βγάζει ωραίες φωνές στο κλαρίνο ο Χρήστος και ο λόγος που το έκανα ήτανε πως είχα ένα όνομα, γιος μου είναι, σκέφτηκα, θα πρέπει να παίζει καλά... Τον έβαλα στο τραγούδι τον πήρα σε δουλειές πολλές και έλεγε όλα τα τραγούδια.»

παράλληλα υφίστανται μεγάλα χρονικά περιθώρια τέτοια που να ευνοούν το καθημερινό παίξιμο¹²⁸, την εξάσκηση, την μελέτη και την πρόβα εντός της ομάδας. Έτσι κυρίως τα αδέρφια –και όχι μόνο–, πριν ακόμη ανέβουν στο επαγγελματικό μουσικό «όχημα» που θα τους οδηγήσει σε καλλιτεχνικές επιτυχίες, έχουν ήδη διανύσει μεγάλες «χιλιομετρικές» αποστάσεις, αφού επιδίδονται σε πολύχρονη μουσική πρακτική μέσα από το σύνολο¹²⁹.

Σε αντίθεση με τις λαϊκές κομπανίες που συγκροτούνται από μη συγγενικά πρόσωπα και που τις περισσότερες φορές συντάσσονται πρόχειρα και έκτακτα για τις ανάγκες μιας πρόσκαιρης «δουλειάς», οι οικογενειακές κομπανίες έχουν να επιδείξουν ένα ιδιαίτερα προετοιμασμένο και συμπαγές ηχητικό αποτέλεσμα. Ενώ βλέπουμε πολύ συχνά να δημιουργούνται μουσικά σχήματα από λαϊκούς μουσικούς οι οποίοι ουσιαστικά δεν έχουν παίξει ποτέ μεταξύ τους, οι οικογενειακές κομπανίες διατηρούν την κύρια σύνθεσή τους για μεγάλα χρονικά διαστήματα σταθερή¹³⁰.

Από την άλλη μεριά τα οικογενειακά μέλη όταν εντάσσονται στην κομπανία αισθάνονται μεγαλύτερη ασφάλεια, οικειότητα και αλληλεγγύη. Αντίθετα όταν κάποιος από τα βασικά μέλη απουσιάζει τότε υπάρχει μια σχετικά εμφανής αποδιοργάνωση¹³¹. Παράλληλα η απαραίτητη συνεννόηση μεταξύ αυτών κατά τη διάρκεια της τέλεσης είναι σαφώς καλύτερη έως αυτοματοποιημένη. Έτσι οι ρόλοι είναι προκαθορισμένοι και προβλήματα του τύπου, ποιος θα τραγουδήσει, ποιος θα σολάρει, σε ποια τονικότητα κλπ. δεν εμφανίζονται σχεδόν καθόλου. Το κάθε μέλος αποτελεί «γρανάζι» μιας καλοδουλεμένης μηχανής και λειτουργεί με απώτερο σκοπό την ανάδειξη του συνόλου, της ομάδας και όχι τόσο την προσωπική επίδειξη.

¹²⁸ Γ. Μητρόπουλος, *ό.π.* σ.55: «Στην Αθήνα όλοι οι Χαλκιάδες έμεναν σ' ένα σπίτι στο Βοτανικό. Όλη την ημέρα μελετούσαν τα όργανα, χάλαγε ο κόσμος από κλαρίνο και τραγούδι. "Ολόκληρο ωδείο ήταν στο Βοτανικό" σχολάζει ο Στάθης ο Κάβουρας στο βιβλίο του».

¹²⁹ Γ. Παπαδάκης, *ό.π.* σ.110Φώτης Σούκας: «Δεν είχαμε τι να κάνουμε μες το σπίτι. Όταν έπαιζα εγώ κάθονταν και ο άλλος αδερφός μου δίπλα και...αναγκαστικά έπαιρνε κι αυτός το όργανο και σιγά σιγά μάθαινε κι αυτός. Έτσι κι ο άλλος κι ο άλλος και γίναμε όλοι μουσικάντες.»

¹³⁰ Α. Χρονόπουλος, *ό.π.* σ. 33: Το συγκρότημα «Μαύρα πουλιά» των Χαλκιάδων εμφανίζεται 35 χρόνια από το 1930 μέχρι το 1965.

¹³¹ *Ibid.* σ. 33, Τ.Χαλκιάς: «Μοιραία δε χωρίζαμε ποτέ. Δεν μπορούσε να γίνει δουλειά όταν κάποιος έλειπε. Όταν κάτι τέτοιο συνέβαινε, αυτός που έλειπε, μας έλειπε δίπλα. Λέει πολλά το ό,τι είμαστε μαζί για 35 χρόνια. Από μεριά δουλειάς, παραδείγματος χάρη, ένα συγκρότημα που παίζει τόσα χρόνια μαζί και ψέματα να παίζει για τον κόσμο είναι αλήθεια. Μεγάλη δουλειά να μην αλλάξεις από μέρα σε μέρα ταίρι στη δουλειά σου. Μέρα με τη μέρα γίνεσαι πιο συμπαγές κι αυτό είναι το σπουδαίο, μεγάλη δουλειά για τους μουσικούς. Να παίζουν πολλά χρόνια μαζί κι όχι πότε με τον ένα και πότε με τον άλλο. Μονάχα όταν βρίσκεσαι δίπλα στο ταίρι σου θα φτάσεις ευκολότερα και πιο σπουδαία εκεί που αναζητάει το μυαλό σου. Οι μουσικοί λίγο-πολύ έχουν το ίδιο μυαλό και γι' αυτό τα βρίσκουν μεταξύ τους σύντομα.

Σε γενικές γραμμές οι οικογενειακές κομπανίες υπήρξαν «δεμένα» μουσικά σύνολα τα οποία προσέφεραν στα μέλη τους ένα ευχάριστο και οικείο εργασιακό περιβάλλον, αλλά και μια εγγυημένη ομαδική επιτυχία. Έτσι ορισμένες οικογενειακές κομπανίες κατέθεσαν ένα σημαντικό και αξιόπαινο καλλιτεχνικό έργο, αποκτώντας αναγνωρίσιμο άκουσμα και μια ξεχωριστή ταυτότητα, ενώ ταυτόχρονα απολάμβαναν ευρεία αποδοχή και φήμη. Για τους λόγους αυτούς ορισμένες από αυτές αποτέλεσαν «μοντέλα», τα οποία λειτουργούσαν ως πρότυπα, τα οποία προσπάθησαν αρκετές άλλες κομπανίες να τα μιμηθούν.

Ιεραρχία στην οικογενειακή κομπανία

Με βάση στις αφηγήσεις και στις βιογραφικές αναφορές των πρακτικών μουσικών μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι στις οικογενειακές κομπανίες υπάρχει μια άγραφη σύμβαση που προβλέπει λίγο ή πολύ την ιεραρχία μέσα στην ομάδα. Έτσι μπορούμε να αναφέρουμε κάποιους παραμέτρους που καθορίζουν ποιος ηγείται της ομάδας, ποιος δηλαδή είναι ο αρχηγός της.

Η ηλικία και η εμπειρία φαίνεται ότι παίζουν τον σημαντικότερο ρόλο στην σχέση αυτή. Έτσι είναι λογικό τον πρώτο λόγο μέσα στην οικογενειακή κομπανία να τον έχει ο πατέρας¹³², ο οποίος σίγουρα μετρά περισσότερα χρόνια «υπηρεσίας» από τα παιδιά του και αρκετές εμπειρίες, γνωριμίες και γνώσεις. Μια δεύτερη περίπτωση είναι να ηγείται κάποιος θεϊός¹³³ που συνεργάζεται με τα ανίψια του ή ο μεγαλύτερος αδερφός όταν δεν υπάρχει στην κομπανία ο πατέρας. Άλλη μία περίπτωση να ηγείται ο παππούς, ο οποίος να είναι σε ενεργή δράση με τους εγγονούς του, αλλά μάλλον αυτό γινόταν πιο σπάνια¹³⁴. Είναι πάντως βέβαιο ότι η κορυφή της πυραμίδας καταλαμβάνεται συνήθως από τον προστάτη της οικογένειας ή από το πλέον σεβαστό άτομο μέσα στην οικογένεια, το οποίο σύμφωνα με τις βιβλιογραφικές αναφορές είναι ένα από τα μεγαλύτερα σε ηλικία.

¹³² Γ. Παπαδάκης, *ό.π.* σ.108 Φώτης Σούκας: «Εμείς στην Άρτα που είμαστε, ήταν ο πατέρας μου αρχηγός τότε του συγκροτήματος' και όταν ήρθε η ηλικία μας δεκατέσσερο χρονώ, εισχώρησα και εγώ στο συγκρότημα...»

¹³³ Δ. Μαζαράκη, *ό.π.* σ. 28: «Ο Λάλος Φάκος (βιολιτζής από τη Βελτσίστα) πήγαινε, έχοντας για λαούτο άλλοτε τον ανιψιό του τον Τσόλη (Χρήστο) Φάκο ή Τσουρλή, κι αργότερα το γαμπρό του τον Τσόλη Καρκανάκη».

¹³⁴ Βλ. Κοκκώνης Γεώργιος, *ό.π.*, 2002, σ.36: «Ο Λευτέρης Σαρρέας κατάγεται από οικογένεια μουσικών και πρωτόπιασε το κλαρίνο πλάι στον παππού του Σωκράτη.- Πρωτόπαιξα με τον παππού μου στις επισκέψεις. Μόλις τελείωνε η εκκλησία παίρναν τα όργανα κατά τις ονομαστικές γιορτές, εμείς μπροστά κι ο κόσμος από πίσω πηγαίναμε στα σπίτια μέσα ή στις αυλές...»

Μια άλλη παράμετρος είναι το όργανο που παίζει ο αρχηγός της κομπανίας. Το κλαρίνο για παράδειγμα στην Ηπειρώτικη λαϊκή κομπανία είναι ένα όργανο το οποίο λόγω του σολιστικού του χαρακτήρα, της μεγάλης ηχητικής του δυναμικής, προηγείται παιχτικά των άλλων οργάνων, καθορίζει σε κάποιο βαθμό το ρεπερτόριο και αποτελεί το πλέον απαραίτητο και αναντικατάστατο όργανο στην κομπανία. Για τους λόγους αυτούς ο κλαριντζής της κομπανίας είναι συνήθως αυτός που επωμίζεται τον ρόλο του αρχηγού της κομπανίας¹³⁵, ενώ ταυτόχρονα είναι και το πιο γνωστό όνομα στο ευρύ κοινό. Αντίθετα τα συνοδευτικά όργανα είναι κατά κανόνα εκτοπισμένα στο παρασκήνιο, παίζονται ως επί το πλείστον από τα νεαρά μέλη της οικογένειας και όσο κι αν έχουν ίσα δικαιώματα με τους υπολοίπους σίγουρα δεν έχουν τον πρώτο λόγο στην ομάδα.

Σημαντικό ρόλο βέβαια παίζει η οργανωτική, όπως και η διαχειριστική ικανότητα ενός ατόμου. Έχουμε λοιπόν περιπτώσεις¹³⁶ κατά τις οποίες ο αρχηγός της οικογενειακής επιχείρησης είναι αυτός ο οποίος διαθέτει τα προσόντα της διαπραγματευτικής ικανότητας -που συνεπώς μεγιστοποιεί τις πιθανότητες για επίτευξη συμφέρουσας και επικερδούς συμφωνίας-, καθώς και της απαραίτητης υπευθυνότητας για την τήρηση των ημερολογιακών δεσμεύσεων και τη διαχείριση του ταμείου. Οι καθαρά μαθηματικές ικανότητες είναι αυτές που ορίζουν ποιος θα είναι αυτός που θα κλείσει τις συμφωνίες και τελικά θα μοιράσει τα έσοδα και τα έξοδα της κομπανίας.

Βέβαια πρέπει να σημειώσουμε ότι τα παραπάνω στοιχεία συμπίπτουν με την μεγαλύτερη πλειοψηφία των περιπτώσεων των οικογενειακών σχημάτων, όμως σίγουρα θα υπήρξαν και εξαιρέσεις. Είναι όμως σίγουρο ότι διατηρείται όπως σε όλες τις μουσικές οικογένειες όπως και γενικότερα σε εργασιακές ομάδες μια ιεραρχία και μια διαβάθμιση των μελών τους ανάλογα με την ηλικία, την εμπειρία, την ειδικότητα και το χαρακτήρα των μελών τους. Ίσως θα πρέπει εδώ απλά να υπογραμμίσουμε την διατήρηση αυτής της ιεραρχίας και έξω από το εργασιακό περιβάλλον πιθανόν και εντός της οικίας-.

¹³⁵ Α. Χ. Τσιάρας, *ό.π.*, σ. 10: «Τη δέσμευση έκανε αυτός που έκλεινε τη συμφωνία του γάμου και συνήθως ο κλαριντζής, που θεωρείται και ο αρχηγός της κομπανίας»

Επίσης βλ. Φεβρωνία Ρεβόνθη εισαγωγικά κείμενα στο ένθετο από το CD, *Εκ Κόνιτσας*, Odeon, 2006, Μουσική και τραγούδια από τα Μαστοροχώρια και την ευρύτερη περιοχή της Κόνιτσας: «Το κλαρίνο είναι ο αρχηγός...»

¹³⁶ Α. Χρονόπουλος, *ό.π.*, σ. 16, Τ. Χαλκιάς για τον αδερφό του Φώτη: «Ήτανε πολύ (καλός) στο λογαριασμό και δεν του έβγαине κανείς με το μολύβι και ήτανε αργότερα που γίναμε συγκρότημα όλα τ' αδέρφια υπεύθυνος για όλα. Ο αρχηγός μας, ο συνταγματάρχης μας, ο οικονομολόγος».

Οι μουσικές οικογένειες και οι κοινωνικές τους σχέσεις

Οι οικογένειες που είχαν παράδοση στην λαϊκή μουσική διατηρούν συν τοις άλλοις και ένα μεγάλο δίκτυο γνωριμιών και κοινωνικών σχέσεων. Δεν εμφανίζονται ως ξεκομμένα σύνολα από το ευρύτερο μουσικό χώρο αλλά αντίθετα φαίνεται ότι τις κοινωνικές σχέσεις τους τις διέθεταν -αν όχι χρησιμοποιούσαν- προς όφελος της οικογενειακής «επιχείρησης».

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ότι ενώ θα μπορούσαν να αρκεστούν στην μαθητεία των νεαρών μελών τους εντός της οικογένειας, επιδίωκαν να τα παροτρύνουν να μαθητεύσουν και σε άλλους γνωστούς και καταξιωμένους έξω – οικογενειακούς μουσικούς¹³⁷. Οι οικογένειες με λίγα λόγια είχαν πρόσβαση σε καλούς μουσικοδιδάσκαλους της εποχής. Έτσι με την μαθητεία σε αυτούς ενός εκ των μελών τους, πετύχαιναν την αρτιότερη κατάρτιση του ιδίου του μέλους αλλά και την μελλοντική ενσωμάτωση διαφορετικών μουσικών στοιχείων στο οικογενειακό συγκρότημα.

Άλλο ένα στοιχείο είναι ότι όταν κάποιο μέλος της οικογένειας είχε εδραιώσει μια συνεργασία με μια δισκογραφική εταιρία, διευρύνοντας έτσι τους καλλιτεχνικούς και οικονομικούς του ορίζοντες, δημιουργούσε πρόσβαση σε αυτή και για τα υπόλοιπα οικογενειακά μέλη¹³⁸. Σε ένα σημαντικό ποσοστό ηχογραφήσεων συμμετέχουν συγγενικά πρόσωπα – συνήθως κατ' απαίτηση-, διότι με αυτό τον τρόπο παρακάμπτεται μια παρατεταμένη προετοιμασία. Έτσι κατά κάποιο τρόπο οι συγγενείς παρακείμενοι ενός γνωστού μουσικού έχουν να επιδείξουν αρκετές συμμετοχές σε δισκογραφικό έργο, χωρίς βέβαια αυτό να σημαίνει ότι δεν είχαν το απαραίτητο μουσικό υπόβαθρο, αλλά όμως το πραγματοποίησαν με αφορμή την προαναφερόμενη ευκαιριακή συγκυρία.

¹³⁷ Α. Χρονόπουλος, *ό.π.* σ. 32: «Ο Μήτσος με έβαλε αμέσως δίπλα στο Γιαούζο να μου δείξει κλαρίνο,... Ο Γιαούζος αφού καλά-καλά μου έδειξε ένα Μαρς του Καρρά, κατόπιν πήγε να μου δείξει και ένα τραγούδι, την Πανούργια, ... Ο Μήτσος όμως με πρόσεξε και πριν φύγει με έβαλε δίπλα στον Γιάννη Κυριακάτη ο οποίος μου έδειξε τις πρίμες φωνές. Με είχε από κοντά και με έβαλε να μάθω μουσική με νότες ο Μήτσος.»

¹³⁸ Βλ. σχετικά, Ζ. Γκαϊδατζή, *ό.π.* σ. 154: «Όταν είχα πάει στη Μιούζικ Μποξ ,είχα πει του Αθηναίου να πάρουν και το Βασίλη, αδερφός μου ήταν, ήθελα να τον αναδείξω κι αυτόν.», επίσης, *Ibid*, σ. 125 αναφερόμενος σε κάποια ηχογράφηση με τον Παπασιδέρη: «...παίρνω κι εγώ τον ξάδερφο μου τον Τάκη και κατεβαίνουμε Αθήνα. Πάντα ήθελα να έχω κάποιον άνθρωπο δικό μου, ειδικά στην Αθήνα όπου ένιωθα τελείως ξένος», επίσης, Α. Χρονόπουλος, *ό.π.* σ. 60-61: η γνωριμία του Φώτη Χαλκιά με τον Σαλονικιό οδηγεί την οικογενειακή κομπανία σε ηχογράφηση 10 τραγουδιών στου Λαμπρόπουλου.

Επίσης φανερό είναι ότι μέσα από το ενισχυμένο ομαδικό πνεύμα δημιουργούνται οι κατάλληλες προϋποθέσεις για την αύξηση του πελατολογίου της κομπανίας. Το κάθε μέλος του οικογενειακού μουσικού σχήματος όταν δέχεται μια πρόταση για εργασία, την μεταφέρει κατευθείαν στην ομάδα, προσφέροντας έτσι κι αυτός το μερίδιό του στον συνολικό προϋπολογισμό¹³⁹. Κατά κύριο λόγο οι συγγενείς αλλά και οι φημισμένοι συνεργάτες προηγούνται όταν προκύπτει μια ενδεχόμενη εμφάνιση, πράγμα που αυξάνει αριθμητικά τις μέρες εργασίας και τις επιμέρους οικονομικές απολαβές του.

Οι γύφτοι

Όπως ήδη αναφέραμε ένα μεγάλο ποσοστό των πρακτικών μουσικών στην Ήπειρο υπήρξαν γύφτοι. Ιστορικά φαίνεται ότι οι γύφτοι αυτοί έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη μουσική «ζωή» των Ιωαννίνων την εποχή του Αλή Πασά¹⁴⁰ (τέλη 18^{ου} - αρχές 19^{ου} αιώνα), ως αυλικοί μουσικοί τόσο στην αυλή αυτού, όσο και στις οικίες επιφανών Μπέδων, Αγάδων κλπ. Οι γυρολόγοι αυτοί μουσικοί υπήρξαν διαχρονικά οι κατ' εξοχήν φορείς της λαϊκής μουσικής παράδοσης, καθώς διέδιδαν και μετέδιδαν το μουσικό ρεπερτόριο ευρύτερων γεωγραφικών περιοχών, ανεξάρτητα αν θεωρείται ότι του προσέδωσαν ανατολικότερα μουσικά στοιχεία και ύφος.

Οι πιο γνωστοί από αυτούς όπως ο Σουλεϊμάνης, ο Αμέτης, ο Σελίμης, ο Ασλάνης (τέλη 19^{ου} αιώνα), ίσως και πολλοί άλλοι, υπήρξαν όχι μόνο καταξιωμένοι καλλιτέχνες αλλά και σπουδαίοι δάσκαλοι της λαϊκής μουσικής¹⁴¹. Μεταδίδουν τις γνώσεις τους όπως φαίνεται όχι μόνο μέσα στην οικογένεια αλλά και στους υπολοίπους επίδοξους μαθητευόμενους.

Εξασκώντας παράλληλα και άλλα επαγγέλματα όπως σιδεράδες, καλαθάδες κλπ., δεν παύουν να επιτελούν κοινωνικό λειτουργήμα με την μουσική επένδυση εκδηλώσεων όπως γάμους, αρραβώνες, βαφτίσια, πανηγύρια, γιορτές μέχρι και

¹³⁹ Α. Χρονόπουλος, *ό.π.* σ. 68 «Συναντιόμαστε με τις γνωριμίες που είχε κάνει καθένας μας χωριστά τον καιρό που η ανάγκη του πολέμου μας είχε απομακρύνει τον ένα από τον άλλο. Ιδιαίτερα ο αδερφός μας ο Μήτσος είχε πολλές γνωριμίες, όπως επίσης και ο Φώτης μας από την εποχή που έμεινε με τον Κυριάκο στη Λειβαδιά. Γι' αυτό και είχαμε πολλές υποχρεώσεις. Μας ζητούσαν παντού».

¹⁴⁰ Samuel Baud-Bovy, *Δοκίμιο για το Ελληνικό Δημοτικό τραγούδι*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, 1996, σ.62 : «...σαν καλοί αυλικοί μουσικοί οι γύφτοι Γιαννιώτες δόξασαν τον Αλή Πασά και τους γιους του».

¹⁴¹ Βλ. Δ. Μαζαράκη, *ό.π.* σ. 52: «Οι περισσότεροι από τους παλιότερους κλαριτζήδες, καθώς είδαμε, ή πρωτόμαθαν το όργανο από κανέναν περιοδεύοντα άσημο τουρκόγυφτο κλαριτζή, ή τελειοποίησαν την τέχνη τους δίπλα σε κάποιον από τους κορυφαίους Τουρκόγυφτους που προαναφέραμε».

κηδείες, υπό τη μορφή μιας ευπρεπούς επαιτείας. Στην πορεία εκχριστιανίζονται (όχι όλοι την ίδια περίοδο), εντάσσονται στις διάφορες κοινότητες ή εγκαθίστανται κοντά στα αστικά κέντρα και δημιουργούν καινούριες, οι οποίες παρουσιάζουν ένα σημαντικό μεγάλο ποσοστό μουσικών στις τάξεις τους. Χαρακτηριστικά παραδείγματα ο Παρακάλαμος¹⁴², η Κληματιά το Δελβινάκι, το Ζαγόρι στα Γιάννενα, το Θέμελο στην Πρέβεζα, το Μαργαρίτι, η Παραμυθιά στη Θεσπρωτία. Μιλάμε για χωριά με πλούσια μουσική παρουσία αποτελούμενα από πολύ-πυρηνικές οικογένειες που μεταδίδουν την τέχνη του μουσικού από γενιά σε γενιά, επί σειρά ετών. Συντηρούν έτσι μεταξύ τους σχεδόν κατά αποκλειστικότητα το επάγγελμα του μουσικού, αλλά και ταυτόχρονα προσδίδουν στους γύφτους τον τίτλο των ιδιαίτερα ταλαντούχων δεξιοτεχνών με οξύ μουσικό ένστικτο και πάθος.

Εδώ πλέον η μουσική πρακτική αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της καθημερινότητας κατά τη διάρκεια της οποίας, νεαρά άτομα, συνήθως παιδικής ηλικίας, εξασκούνται καθημερινώς μαθαίνοντας δίπλα στον πατέρα, στον παππού, στον θείο, στον αδερφό, στον ξάδερφο, στον φίλο κοκ. Η άμεση επαφή με μια πληθώρα μουσικών, η διαρκή ανταλλαγή και αναζήτηση γνώσεων, η τεράστια βιωματική εμπειρία, παρέχουν εμφανώς ένα πλούσιο υπόβαθρο μουσικής πληροφορίας και συνεπώς σημαντικό πλεονέκτημα στην εκμάθηση της τέχνης.

Σημαντικό βεβαίως είναι ότι τα κοινωνικά πρότυπα και ο επαγγελματικός προσανατολισμός¹⁴³ που υποδεικνύει η πλειοψηφία της κοινότητας περιστρέφονται γύρω από την τέχνη αυτή και αποτελούν επιπλέον κίνητρα για τα νεαρά μέλη που φιλοδοξούν να καταξιωθούν αναλόγως. Ο δε πήγης που θέτουν οι κοινωνικές αυτές ομάδες είναι τις περισσότερες φορές αρκετά υψηλός, με δεδομένο ότι το μέσο επίπεδο μουσικών δεξιοτήτων και ικανοτήτων είναι σχετικά ανεπτυγμένο, αλλά και τα κριτήρια και η αισθητική αντίληψη των μη-μουσικών αρκετά απαιτητική.

¹⁴² Αποτελεί ίσως το πιο αντιπροσωπευτικό παράδειγμα. Μια εκτενή περιγραφή των μουσικών οικογενειών και των γενεαλογικών δέντρων αυτών, μπορούμε να δούμε στην έρευνα του Βασίλειου Κ. Ράπτη στο ένθετο του CD *Πογδόριανη*, Ανεξάρτητη παραγωγή Δήμος Άνω Καλαμιάς, 2003

¹⁴³ Αναστάσιος Χ. Τσιάρας, Γιάννινα 1987 «Λαϊκές κουμπανίες, λαϊκά όργανα και λαϊκοί πρακτικοί οργανοπαίκτες» σ. 70: χαρακτηριστικό το παράδειγμα του Δημήτρη Παν. Ζούμπα ο οποίος ενώ ήταν ιδιωτικός υπάλληλος στην Αθήνα επιστρέφει στο Γραμμένο και «... αναγκάστηκε να μάθει όργανο για να ζήσει.»

Οικογένειες μουσικών στην Ήπειρο

Θα αναφερθούμε συνοπτικά σε ορισμένες οικογένειες μουσικών στο χώρο της Ηπείρου. Είναι σίγουρο ότι εκτός από αυτές που θα αναφέρουμε, υπήρξαν και αρκετές άλλες οικογένειες στην Ήπειρο, οι οποίες έχουν στις τάξεις τους ερασιτέχνες ή επαγγελματίες μουσικούς, όμως θα αναφερθούμε σε κάποιες που μπορέσαμε να εντοπίσουμε μέσα από τη βιβλιογραφία ή τη δισκογραφία που είχαμε στη διάθεσή μας, απλώς για να τονίσουμε ότι το φαινόμενο αυτό, της μετάδοσης της τέχνης της μουσικής εντός της οικογένειας, δεν αποτελεί κάποιες μεμονωμένες περιπτώσεις, αλλά από ότι φαίνεται την πλειοψηφία των Ηπειρωτών μουσικών. Δεν θα επιδιώξουμε κάποια χρονολογική ταξινόμηση με δεδομένο ότι οι αντίστοιχες πληροφορίες μας είναι σχετικά ανεπαρκείς. Επίσης πρέπει να σημειώσουμε ότι οι παρακάτω οικογένειες δεν σημαίνει απαραίτητα ότι αποτελούσαν ταυτόχρονα και ξεχωριστή κομπανία. Πάντως φαίνεται ότι παραδοσιακά μεταβιβάζουν την μουσική τέχνη για τουλάχιστον τρεις γενιές και υπήρξαν γνωστές στο σινάφι των οργανοπαικτών.

Στην Άρτα η πιο γνωστή οικογένεια είναι αυτή των **Σουκαίων**¹⁴⁴, οι οποίοι αλλιώς λεγόταν και Σαγάνηδες από το Κομπότι. Από το ίδιο χωριό κατάγονται οι **Στεργίου** που έχουν λαϊκούς μουσικούς εν ενεργεία και σήμερα. Παλιότερα αναφέρονται από τον Τάσο Χαλκιά¹⁴⁵ δύο **Γεροδημαίοι** από τη Κιτίνα (Χρηστούς). Επίσης οι οικογένειες των **Φωτίου** (πρώην Αλεξίου) από το Αθαμάνιο και οι **Τσαμπάδες** από τη Μεγαλόχαρη

Στα Γιάννενα, οι πιο γνωστοί στο Πανελλήνιο είναι οι **Χαλκιάδες**, από τη Ζελίστα (Φωτεινό) οι οποίοι ονόμασαν το συγκρότημά τους «Μαύρα πουλιά». Ενώ υπάρχουν και οι **Χαλκιάδες** από το Δελβινάκι που έχουν στις τάξεις της μουσικούς για τουλάχιστον πέντε γενιές, με πιο γνωστό τον Πέτρο-Λούκα Χαλκιά. Μία μεγάλη οικογένεια η οποία φαίνεται να έπαιξε πρωταγωνιστικό ρόλο στην ίδρυση του σωματείου μουσικών των Ιωαννίνων είναι οι **Ζουμπαίοι** από το Γραμμενοχώρι. Από τα Κάτω Πεδινά κατάγεται η οικογένεια των **Καψαλέων**, γνωστοί ως «Τακούτσια». Από το ίδιο χωριό ο Τάσος Χαλκιάς αναφέρει τους **Τρακαίους**. Επίσης αναφέρει **Καρκανακαίους** και **Κατσαμούληδες** (Ευθυμίου) από τη Βελτσίστα (Κληματιά),

¹⁴⁴ βλ. Πάνος Γεραμάνης, «Οικογένεια Σούκα», Δίφωνο, τεύχος 22, Ιούλιος 1997, σ.60

¹⁴⁵ Α. Χρονόπουλος, *ό.π.* σ.100-107, Ο Τ.Χαλκιάς κάνει μια εκτενή αναφορά σε καταξιωμένους συναδελφούς του αλλά και σε μια σειρά από οικογένειες μουσικών κυρίως από την Ήπειρο.

κάποιοι **Μπραχάιοι** (ή Μπραχοπουλαίοι) στον Παρακάλαμο, **Δημαίοι** στη Ζίτσα, **Ματζοραίοι** από τη Βίσανη, **Μπουλέδες** από τα Γιάννενα και το σόι των **Φακέων**, με πρώτο τον Λάλο Φάκο. Η Μαζαράκη¹⁴⁶ αναφέρει δύο μεγάλες σκλήθρες οργανοπαιχτών, τους **Μπατζαίους**, από το Βασιλικό και τους **Νταλαιούς** από το Δελβινάκι. Στη Ζίτσα αναφέρει του **Δημαίους**, τους **Γιαννοπουλέους** και τους **Γκαγκέους**. Από τη Ζίτσα κατάγονται και οι συνώνυμοι με τους προαναφερθέντες **Καψαλαίοι** (εκ των οποίων κι ο Σταύρος Καψάλης). Μετά τον πόλεμο εμφανίζονται στα Γιάννενα, συγκεκριμένα στον Παρακάλαμο, οι γύφτικης προέλευσης **Χαλιγιανναίοι** και **Χαλιλοπουλαίοι** οι οποίοι δραστηριοποιούνται στον χώρο μέχρι και σήμερα. Ο Αναστάσιος Τσιάρας αναφέρει στην Βελτσίστα εκτός από τους προαναφερθέντες και τους **Τσουρλήδες** και τους **Ντραμπαλαίους** ενώ από τα βιογραφικά του σημειώματα μπορεί να συμπεράνει κανείς ότι στο Γραμμενοχώρι υπήρξε μια πολυάριθμη οικογένεια μουσικών, αυτή των **Μπούρμπων**. Από την Κόνιτσα εμφανίζονται οι **Τσουταίοι**. Η Φεβρωνία Ρεβύνθη αναφέρει στο ένθετο του *Εκ Κονίτσης* τους **Φιλιππίδηδες** από το Κεράσοβο Κονίτσης, τους **Χαλκιάδες** και τους **Πανουσακαίους** από τη Βούρπιανη καθώς και την οικογένεια **Αλεξίου** από τη Μόλιστα. Από το Μέτσοβο οι πιο γνωστές σκλήθρες μουσικών είναι των **Μπάων** και **Μετσοβίτη** (Πεξομάτη). Η οικογένεια **Δάμου** από τα Κούρεντα. Ο Γιώργος Κοκκώνης στο ένθετο του CD *Ζαγορίσιο Ζιαφέτι* αναφέρει τους **Μπεκαραίους** από το Ζαγόρι, τους **Δερβαίους** και τους **Κλωτσαρέους** από τους Κήπους, όπως και τις οικογένειες των **Σαρρέων** από τους Ασπραγγέλους, των **Νατσέων** από τους Φραγκάδες, των **Στούμπων** από το Πάπιγκο και των **Τρακαίων** από τα Κάτω Πεδινά.

Στην Πρέβεζα έχουμε την οικογένεια των **Νταήδων** και τους απόγονους του **Τζάρα**. Επίσης αναφέρονται οι **Ζερβαίοι** με καταγωγή τη Φιλιπιάδα ωστόσο σήμερα κατοικούν στον Παρακάλαμο.

Στην Θεσπρωτία Τάσος Χαλκιάς αναφέρει τους **Μπουκαλαίους** από το Μαργαρίτη. Από το ίδιο χωριό φαίνεται ότι κατάγονται οι πρόγονοι του Τάκη **Τζέμου**.

¹⁴⁶ Βλ. Δ. Μαζαράκη, *ό.π.*, σ. 24-33

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4^ο: ΜΑΘΗΣΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΤΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΕΞΩ ΑΠΟ ΣΥΝΤΕΧΝΙΑΚΑ ΚΑΙ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΑ ΠΛΑΙΣΙΑ- ΑΥΤΟΔΙΔΑΚΤΟΙ

«Εις την Ήπειρον υπάρχουν και σήμερα πολλοί τοιούτοι αυτοδίδακτοι μουσικοί φημιζόμενοι ου μόνον διά την εκτέλεση λαϊκών μοτίβων, αλλά και διά τη σύνθεση νέων τοιούτων και διακρινόμενοι δια το ωραίον των τραγούδι και το περιπαθές παίξιμον. Ο Φάκος από τη Βελτίσαν, ο Νίνος, ο Μπεκιάρης και ο Κλωστάρας από το Ζαγόρι, ο Μαημάρης από τα Γιάννενα, ο Γκόλιας από τους Καλαρρύτες, θεωρούνται κάτοχοι μουσικού ταλέντου και βιρτουόζοι λαϊκοί εκ των ολίγων»¹⁴⁷.

Ένα μέρος των πρακτικών λαϊκών μουσικών, όταν τους ρωτήσει κανείς πως έχουν μάθει να παίζουν, απαντούν απλούστατα ότι είναι αυτοδίδακτοι. Ότι έχουν μάθει μόνοι τους, χωρίς να είχαν ή να αναφέρουν τη βοήθεια κάποιου δάσκαλου εντός ή εκτός οικογένειας.

Μέσα από τη θέση τους αυτή, άμεσα αυτοπροσδιορίζονται διαφορετικά σε ότι αφορά τον τρόπο μάθησης της τέχνης, διαχωρίζοντας τον εαυτό τους από τους υπόλοιπους μουσικούς οι οποίοι πήγαν σε κάποιο δάσκαλο ή ανήκουν σε μουσική οικογένεια, ενώ έμμεσα υποδηλώνουν ένα αυξημένο δείκτη δυσκολίας στην προσπάθεια τους αυτή να «κατακτήσουν» το όργανο¹⁴⁸. Αποκτούν έτσι μεγαλύτερο «κύρος» και ίσως τη συμπάθεια και το θαυμασμό του ευρύτερου κοινού, επειδή απέκτησαν πιο δύσκολα τις γνώσεις τους, αλλά και γιατί οι αυτοδίδακτοι καταξιώνονται πιο δύσκολα, συχνά με την εχθρότητα των ομοτέχνων τους ακριβώς γιατί δεν υπακούουν στους συντεχνιακούς κανόνες ή συνήθειες.

Υπάρχουν βέβαια και περιπτώσεις κατά τις οποίες κάποιος μουσικός να έχει κάνει σποραδικά μαθήματα σε αρκετούς «μαστόρους» και τελικά να δηλώνει αυτοδίδακτος χωρίς να αναγνωρίζει κάποιον συγκεκριμένο ως δάσκαλο του¹⁴⁹, όμως

¹⁴⁷ Υποσημείωση Μαζαράκη, *ό.π.* σ. 28: Σούλη Χρήστου: Τα «Ρόμκα» της Ηπείρου, Περιοδικό Ηπειρωτικά Χρονικά, τ.Δ' (1929), σ. 149.

¹⁴⁸ Βλ.Δ. Μαζαράκη, *ό.π.* σ. 3: Και πάλι θα προστρέξουμε στον Κ.Κοντογιώργο: «Εγώ είμαι αυτοδίδακτος. Για να καταλάβεις :ο Νικήτας , ο Καραγιάννης, ο Σταμέλος...πήγαν στον Αμέτη και τσου έδειξε. Εγώ έμαθα ολομόναχος .Γ' όργανο μαθαίνεται με μελέτη. Επάνω στη μελέτη θα σου 'ρθει μια φωνή και θα σου δώσει άλλες πέντε. Οι πέντε γίνονται δέκα κ.ο.κ»

¹⁴⁹ Κατσούρας Σωτήριος, *ό.π.*, σ.135: «Συνεπώς, ο ισχυρισμός των «αυτοδιδάκτων» βιολιτζήδων σίγουρα δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα. Το γεγονός όμως αυτό, κρύβει μια ισχυρή αντίφαση και προβληματίζει τον ερευνητή για τους λόγους που συμβαίνει αυτό. Πιθανώς γίνεται λόγω της υποτυπώδους και σύντομης διδασκαλίας στα αρχικά στάδια, όπου ο μουσικός δεν αντιλαμβάνεται και δεν συνειδητοποιεί την συγκεκριμένη διαδικασία ως

δεν θα ασχοληθούμε με αυτές, καθότι θεωρούμε ότι αυτοί οι μουσικοί ουσιαστικά αυτοαναιρούνται, ανήκουν στην περίπτωση 'μάθησης μέσα από συντεχνιακά πλαίσια' κι επομένως δεν μπορούν να θεωρηθούν αυτοδίδακτοι.

Τις περισσότερες φορές βέβαια οι πρακτικοί αυτοί μουσικοί που δηλώνουν αυτοδίδακτοι, δεν αναφέρουν περισσότερες λεπτομέρειες για το πώς αυτό επιτυγχάνεται. Οι όποιες διευκρινήσεις –συνήθως λακωνικές- μας αφήνουν πολύ λίγα περιθώρια για να βγάλουμε κάποια επαγωγικά συμπεράσματα. Κι εδώ προκύπτει ένας άλλος προβληματισμός, που είναι ακριβώς η απουσία κάποιας συγκεκριμένης μεθόδου. Μέσα από το πρίσμα του εγγράμματου πολιτισμού θα μπορούσαμε να διανοηθούμε μία έντυπη μέθοδο αυτοδιδασκαλίας όπως αυτές που κυκλοφορούν σήμερα στο εμπόριο. Στο προφορικό κόσμο όμως και ειδικά στην συγκεκριμένη τέχνη, σίγουρα δεν μπορούμε να μιλάμε για μια τέτοιου είδους «χειροπιαστή» μέθοδο αυτοδιδασκαλίας.

Επίσης πρέπει να σημειώσουμε ότι η ίδια η έννοια του *αυτοδίδακτου* κατά κάποιο τρόπο είναι προβληματική. Κι αυτό γιατί ανάλογα με την ερμηνεία που θα της δώσουμε, μπορούμε να θεωρήσουμε όλους τους πρακτικούς μουσικούς ως αυτοδιδάκτους ή κανέναν. Δεν είναι επομένως παράξενο το γεγονός ότι ενίοτε οι ερευνητές υιοθετούν τη μία ή την αντίθετη ακραία άποψη.

Θα επιδιώξουμε λοιπόν στο κεφάλαιο αυτό να αναλύσουμε την έννοια αυτή τόσο ετυμολογικά όσο και εννοιολογικά, για το πώς ερμηνεύεται δηλαδή από τους ίδιους τους μουσικούς άλλα και από το ευρύτερο κοινό. Σκοπός βέβαια είναι να γίνει πιο κατανοητός ο διαχωρισμός των πρακτικών αυτών μουσικών από τις άλλες δυο κατηγορίες που αναφέραμε στα δύο προηγούμενα κεφάλαια.

Στη συνέχεια θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε κάποια χαρακτηριστικά αυτών των μουσικών και τον ή τους τρόπους που λειτουργούν για να πραγματοποιηθεί ή τουλάχιστον να δικαιολογεί την άποψη περί «αυτοδιδασκαλίας». Θα αναφερθούμε στο ρόλο των μέσων αναπαραγωγής ηχητικού υλικού καθώς και στην έννοια του «κλέβειν», αλλά και τον αυτοσχεδιασμό.

τρόπο μάθησης. Ίσως ο παραδοσιακός μουσικός αισθάνεται πιο άξιος και το ότι έχει μάθει μόνος του, του προσδίδει μεγαλύτερο κύρος. Επιπλέον, οι επαγγελματικοί λόγοι τον κάνουν να ισχυρίζεται ότι είναι αυτοδίδακτος. Κάποιος ο οποίος δεν θέλει να συγκρίνεται με το δάσκαλο του, είτε είναι ο πατέρας του, είτε οποιοσδήποτε άλλος, αποφεύγει να πει ότι έμαθε από αυτόν. Ακόμα, ο παραδοσιακός μουσικός, ως φιλόδοξος μαθητής καταλαβαίνει ότι ενδεχομένως σε λίγο καιρό θα είναι ανταγωνιστής στον επαγγελματικό χώρο με το δάσκαλο του και δεν θα ήταν καλό γι' αυτόν να θεωρείται νεότερος, μαθητευόμενος, τσιράκι, του δασκάλου του.»

Τέλος, θα κάνουμε μία μικρή παρένθεση αναφερόμενοι στις ιδιοκατασκευές μουσικών οργάνων από πρακτικούς οργανοπαίκτες, απλά για να τονίσουμε τις τεράστιες δυσκολίες που θα έπρεπε να αντιμετωπίσει ένας μουσικός της εποχής εκείνης κατά το ξεκίνημά του.

Η έννοια του αυτοδίδακτου

Η λέξη αυτοδίδακτος, όπως είναι φανερό εμπεριέχει το συνθετικό «αυτό-ς» και τη ρήμα «διδάσκω». Ιστορικά μπορούμε να αναφέρουμε, ότι σύμφωνα με κάποια εκδοχή, την ύπαρξη της την οφείλουμε στον αρχαίο φιλόσοφο Σωκράτη. Όταν τον ρωτούσαν ποιοι ήταν οι δάσκαλοι του, εκείνος απαντούσε ότι ήταν «αυτοδίδακτος», μια λέξη που την επινόησε για να πει ότι ο ίδιος δίδαξε τον εαυτό του¹⁵⁰.

Η έννοια του «αυτοδίδακτου» όπως προσδιορίζεται από ετυμολογικά λεξικά, αναφέρεται σε ένα άτομο το οποίο εκπαιδεύεται μόνο του, χωρίς να μετέχει σε κάποια επίσημα αναγνωρισμένη εκπαιδευτική διαδικασία („informal learning“, δηλαδή χωρίς προσχεδιασμένη κωδικοποίηση, μάθηση έξω από εκπαιδευτικές «φόρμες»), δίχως να προάγεται ανά τακτά χρονικά διαστήματα μέσα από κάποιο ελεγκτικό όργανο, δίχως επίσημο τίτλο, δίπλωμα ή πτυχίο που θα σήμανε την ολοκλήρωση μιας τέτοιας εκπαιδευτικής διαδικασίας, αλλά με αρκετά υψηλό γνωστικό ή μορφωτικό επίπεδο, τέτοιο που θα μπορούσε να συγκριθεί με κάποιον ο οποίος μετείχε σ' αυτή¹⁵¹.

Αυτοδίδακτος είναι αυτός που ουσιαστικά μαθαίνει μόνος του, χωρίς να απολαμβάνει «κανονικά» μαθήματα, που όμως μέσα από βιβλία, εικόνες, βιωματικές εμπειρίες και νοητική εργασία έχει εκπαιδεύσει τον εαυτό του μόνος του. Μία παρεμφερή έννοια που χρησιμοποιείται κυρίως τα τελευταία χρόνια είναι η λέξη «εμπειροτέχνης» που λίγο ή πολύ καταδεικνύει το ίδιο νόημα, αν και ως έννοια ουσιαστικά σημαίνει έμπειρος τεχνίτης, αφορά επομένως αποκλειστικά τις τέχνες και δεν αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο αυτός απέκτησε τις γνώσεις.

Σε ότι αφορά την λαϊκή μουσική, ο «αυτοδίδακτος» πολύ συχνά συγχέεται με αυτόν που δεν διαθέτει το απαραίτητο θεωρητικό υπόβαθρο ή απλά δεν διαβάζει

¹⁵⁰ Οι μεταγενέστεροι του απέδωσαν για δάσκαλο τον Αρχέλαο, για να αποκαταστήσουν μονάχα το σύνδεσμο με τους παλιότερους φιλόσοφους.

¹⁵¹ βλ. Μπαμπινιώτης Γεώργιος, *Λεξικό της νέας Ελληνικής γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα 2002 σ. 318: Είναι εντυπωσιακό ότι εκτός από την ετοιμολογία της λέξης ο Μπαμπινιώτης αναφέρεται ειδικά στους μουσικούς: «αυτός που δεν πήγε σε ωδείο» και αναφέρει συνώνυμα: «εμπειρικός, ερασιτέχνης»

παρτιτούρα. Έτσι νοείται τόσο από το ευρύ κοινό, όσο και από τους ίδιους τους λαϊκούς μουσικούς. Πράγμα που ουσιαστικά δεν ισχύει, γιατί κάλλιστα κάποιος ως αυτοδίδακτος θα μπορούσε να μάθει μόνος του να διαβάζει ή να γράφει μουσική. Υφίσταται ωστόσο σαφής διαχωρισμός του αυτοδίδακτου μουσικού από κάποιον ομόλογο του ο οποίος μαθήτευσε σε κάποιον δάσκαλο εντός ή εκτός οικογένειας.

Τα χαρακτηριστικά του αυτοδίδακτου μουσικού

Αναλύοντας την έννοια του «αυτοδίδακτου μουσικού» οφείλουμε να υπογραμμίσουμε ορισμένα χαρακτηριστικά του, προκειμένου να κατανοήσουμε καλύτερα πως σκέπτεται, πως λειτουργεί, πως τελικά μαθαίνει μόνος του.

Έτσι σε πρώτη φάση ο αυτοδίδακτος, μη συμμετέχοντας σε κάποιο σύστημα διδασκαλίας, δεν περιορίζεται από νόμους, κανόνες και αρχές. Χαρακτηρίζεται έτσι από μια σχετική ελευθερία και αυτονομία, τόσο στον τρόπο που αυτός θα επιλέξει για να αποκτήσει τις γνώσεις του, στον τρόπο δηλαδή που θα εξασκηθεί και θα μελετήσει, όσο και στον καθαυτό τρόπο παιξίματος και εκφραστικότητας του.

Το γεγονός ότι δεν απολαμβάνει την παροχή έτοιμων πληροφοριών και γνώσεων από έναν υποτιθέμενο «μάστορα», καθιστά την απόκτησή τους ιδιαίτερα δύσκολη και προϋποθέτει εκ των πραγμάτων περισσότερο κόπο, ιδιαίτερη αφοσίωση επίπονη δουλειά και πολλή μελέτη. Ο αυτοδίδακτος αναγκάζεται εν ολίγης να επινοήσει μόνος του ένα σύστημα «αυτοδιδασκαλίας», σύμφωνα με το οποίο, αντλεί μουσικές πληροφορίες, τις κωδικοποιεί, και τις αποκωδικοποιεί πάνω στο όργανο. Για αυτό ακριβώς το λόγο θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι οι αυτοδίδακτοι μουσικοί είναι συνήθως άτομα με ιδιαίτερα ανεπτυγμένη την αντιληπτική τους ικανότητα

Η εκμάθηση κάθε μουσικού οργάνου απαιτεί βέβαια υπομονή, καρτερία και αντοχή στην απογοήτευση, όμως στην περίπτωση του αυτοδίδακτου είναι φανερό ότι προϋποθέτει ένα ιδιαίτερο πάθος, αυτοπεποίθηση και μια ακατανίκητη επιθυμία να το κάνει κτήμα του. Δεν είναι λίγοι οι πρακτικοί μουσικοί που δηλώνουν: «Δεν μπορούσα να ζήσω χωρίς να μάθω να παίζω» ή «είχα πολύ μεράκι κι έμαθα».

Με τα παραπάνω δεδομένα ο αυτοδίδακτος μέσα από τη μακρόχρονη άσκηση και τους προσωπικούς αυτοσχέδιους τρόπους αντιμετώπισης των τεχνικών και εκφραστικών προβλημάτων έχει περισσότερες πιθανότητες να πειραματιστεί και να πρωτοτυπήσει, να δημιουργήσει δηλαδή και να καλλιεργήσει ένα καινούριο, καθαρά προσωπικό στυλ, ένα διαφορετικό ύφος ή ηχόχρωμα.

Ως αρνητικά χαρακτηριστικά μπορούμε να αναφερθούμε σε μια ευδιάκριτη μονομανία, την υπερβολική αυτόεκτίμηση και την ιδιοποίηση. Έτσι ο αυτοδίδακτος κατά κάποιο τρόπο λειτουργεί εγωκεντρικά, ενώ πολλές φορές επαναλαμβάνει τα ίδια λάθη.

Η τεκμηρίωση της έννοιας

Όπως είναι φανερό, η έννοια του αυτοδίδακτου λαϊκού μουσικού επιδέχεται πολύπλευρες ερμηνείες, συζητήσεις αλλά παράλληλα και αμφισβητήσεις. Έτσι λαμβάνοντας κανείς υπόψη του την αυστηρή ερμηνεία του όρου, θα πρέπει να δεχτεί ως αυτοδίδακτους μουσικούς, μόνο κάποιους ανθρώπους οι οποίοι βρίσκονται εκτός ορίων του πολιτισμικού μας γίνεσθαι. Πράγμα το οποίο είναι λίγο ή πολύ αδύνατο. Ειδικά στην λαϊκή μας μουσική, η παράδοση της βασίζεται ακριβώς σε μια αδιάσπαστη συνέχεια, στην αναπαραγωγή κάποιων προϋπαρχόντων μελωδικών σχηματισμών και στη διατήρηση ή εξέλιξη του μουσικού μας πλούτου. Άλλωστε δεν μπορούμε να μιλάμε για παρθενογένεση στη μουσική.

Έτσι θα μπορούσε να ισχυριστεί κάποιος, ότι κανένας μουσικός δεν είναι αυτοδίδακτος. Ότι με λίγα λόγια είναι αδύνατο να μη βασίζεται ένας πρακτικός μουσικός σε κάποιες βασικές σταθερές που διέπουν τη μουσική γενικότερα αλλά και τα τοπικά χαρακτηριστικά αυτής, ειδικότερα. Ότι είναι αδιανόητο να μην υπάρχουν βιωματικές εμπειρίες, ακούσματα και οπτικά ερεθίσματα από μουσικοχορευτικά τελεστικά δρώμενα ή άλλου είδους μουσική πληροφόρηση όπως π.χ. αυτή των ηχητικών μέσων αναπαραγωγής.

Η θέση αυτή, αν και λιγάκι ακραία, μπορεί βεβαίως να σταθεί, όμως παρόλα αυτά δεχόμαστε την χρήση της λέξης «αυτοδίδακτος» κυρίως γιατί διαχωρίζει κάποιους μουσικούς από κάποιους άλλους, σε ότι αφορά τον τρόπο μάθησης, αλλά και γιατί δε θα μπορούσαν αλλιώς να οριστούν κάποιες προσωπικές επινοήσεις ή κατακτήσεις που δεν έχουν περάσει από μια διδακτική ή εκπαιδευτική διαδικασία.

Για τον ένα ή τον άλλο λόγο λοιπόν ορισμένοι πρακτικοί μουσικοί χαρακτηρίζουν τον εαυτό τους αυτοδίδακτο, επισημαίνοντας ότι αυτά που γνωρίζουν, αυτά που παίζουν ή αυτά που εκφράζουν μέσα από την συγκεκριμένη τέχνη, δεν είναι τίποτε άλλο παρά προσωπική τους κατάκτηση, ατομική επινοήση και ίδια καλλιτεχνική δημιουργία.

Θα προσπαθήσουμε λοιπόν στη συνέχεια να αναλύσουμε τρεις σημαντικούς παραμέτρους –ίσως υπάρχουν κι άλλοι- που θεωρούμε ότι ως ένα μεγάλο βαθμό

μπορούν να δικαιολογήσουν τη θέση των πρακτικών μουσικών ότι είναι αυτοδίδακτοι:

1. Η μάθηση με τη βοήθεια των μέσων αναπαραγωγής ήχου.
2. Το «κλέψιμο»
3. Ο αυτοσχεδιασμός

Μάθηση με την χρήση μέσων αναπαραγωγής ήχου

Με την εμφάνιση των εταιριών γραμμοφώνου στην Ελλάδα περίπου στα τέλη της δεκαετίας του '20 είναι φανερό ότι αλλάζουν πολλά δεδομένα για τη λαϊκή μας μουσική γενικότερα, αλλά και για τους πρακτικούς μουσικούς ειδικά¹⁵². Σηματοδοτείται ουσιαστικά η απαρχή της διάσωσης και κατοχύρωσης της προφορικής μουσικής δημιουργίας.

Στη συνέχεια ο δίσκος καθίσταται «αυθεντία», εμπεριέχει όμως ταυτόχρονα και τεράστια διδακτική αξία¹⁵³. Τώρα δεν είναι μόνο στη Δύση όπου οι εμπειροτέχνες μουσικοί μαθαίνουν και διαδίδουν τη μουσική τους με τη βοήθεια της τεχνολογίας. Ο πρακτικός οργανοπαίχτης ακόμα και στο πιο απομονωμένο μέρος, μπορεί να ακούει και να διδάσκεται την παράδοση του από τους δίσκους.

Βέβαια η εξάπλωση των μέσων αναπαραγωγής ήχου που στην προκειμένη περίπτωση εκτός από τα γραμμόφωνα περιλαμβάνει και τα ραδιόφωνα δεν πραγματοποιήθηκε από την μία μέρα στην άλλη. Ειδικά στην περιοχή της Ηπείρου και στις άγονες γραμμές αυτής, πρέπει να εμφανίζονται αρκετά χρόνια αργότερα. Μέσα από διαφορετικές πηγές μπορούμε να διακρίνουμε ότι οι χρονολογικές τοποθετήσεις για την εμφάνιση του γραμμοφώνου δίστανται κατά πολύ από περιοχή σε περιοχή¹⁵⁴.

¹⁵² Μ.Καλομοίρης, *Η εξέλιξη της δημόδου οργανικής μουσικής*, Πρακτικά ακαδημίας Αθηνών. συνεδρία Μαΐου 1952 σ. 233: «Όμως την τελευταίαν τριακονταετιαν περίπου με την εισαγωγή των μηχανικών μέσων αναπαραγωγής του ήχου, του γραμμοφώνου κατά πρώτον λόγον και του ραδιόφωνου κατά δεύτερον, αρχίζει να διαγράφεται μια ιδιότυπος αναπροσαρμογή της δημόδου μας μουσικής και ιδιαίτατα της δεξιοτεχνίας των λαϊκών μας οργάνων.»

¹⁵³ Βλ. Ηλίας Βολιώτης Καπετανάκης, *Αδελφοί μελωδίες*, Λιβάνη, Αθήνα 1999 σ. 156 : «Στο πέραςμα του χρόνου ο δίσκος και ακόμα περισσότερο το ραδιόφωνο, το οποίο διαβιβάζει στο ευρύτερο κοινό και την δισκογραφία, καθίστανται εκτός από άμεσοι παλλαϊκοί ψυχαγωγοί και οι πιο προσιτοί «σπιτικοί» και προπαντός δωρεάν δάσκαλοι των νέων οργανοπαιχτών, ερασιτεχνών και επαγγελματιών, τουλάχιστον στα πρώτα κρίσιμα βήματα τους».

¹⁵⁴ Βλ. σχετικά, Α. Τσιάρας, ό.π. σ. 12: «Τα καλοκαίρια, όταν ο πατέρας μου, το βραδάκι, έβγαζε στο μπαλκόνι το γραμμόφωνο — το πρώτο, χωρίς χωνί, που κυκλοφόρησε εκείνη την εποχή στο χωριό μας (1929)... τότε όλοι οι πρακτικοί καλλιτέχνες χωριανοί μου, μικροί μεγάλοι, αράδιαζαν κάτω από το σπίτι μου... κι άκουγαν με

Με την διάδοση λοιπόν των μέσων αυτών, ο πρακτικός μουσικός αποκτά σημαντικά εργαλεία, τα οποία του παρέχουν τεράστια πηγή μουσικής πληροφόρησης. Παράλληλα είναι πολύ πιθανό να αλλάζει μορφή και η ίδια η διδασκαλία, με δεδομένο ότι και οι ίδιοι οι δάσκαλοι χρησιμοποιούν τα μέσα αυτά. Πλέον η μάθηση μέσα από το δίσκο αποτελεί ίσως την πιο ενδεδειγμένη μέθοδο, επειδή ακριβώς η αποτύπωση της ηχογραφημένης εκτέλεσης σημαίνει ταυτόχρονα και την αποτύπωση της πιο «έγκυρης» εκδοχής ενός κομματιού¹⁵⁵.

Αυτό όμως που μας ενδιαφέρει περισσότερο είναι ότι τα μέσα αυτά ουσιαστικά έχουν την δυνατότητα να αντικαθιστούν έως ένα μεγάλο βαθμό το δάσκαλο. Ο πρακτικός μουσικός –και όχι μόνο– μπορεί να μαθαίνει εντελώς μόνος του, να μελετά αντιγράφοντας τις ηχογραφημένες μελωδίες, να αυξάνει το ρεπερτόριό του, αλλά ακόμη και να συγκρίνει διαφορετικές εκτελέσεις.

Σημαντικό βέβαια είναι, ότι ορισμένα από τα εργαλεία αυτά επιτρέπουν στο μουσικό να απολαμβάνει απεριόριστο αριθμό επανάληψης της ακροαματικής διαδικασίας. Έτσι μπορεί ένα τραγούδι να το ακούσει όσες φορές θέλει ή χρειάζεται για να το εμπεδώσει καλύτερα. Επίσης μπορεί να το χρησιμοποιεί οποιαδήποτε ώρα της ημέρας χωρίς κανέναν απολύτως περιοριστικό παράγοντα.

Αντίθετα δεν αποκαθίσταται η οπτική επαφή, η οποία παρέχεται από ένα υποτιθέμενο δάσκαλο ή από κάποιον που παίζει μπροστά του. Επίσης αυτός που μαθαίνει από το δίσκο είναι εγκλωβισμένος σε μία και μοναδική εκτέλεση-εκδοχή

κατάνυξη τη «Σέλφω» και το «Σκάρο» του Λέτσιου, με τις γλυκιές δοξαριές του και τους άλλους δίσκους του πατέρα μου, με τα σουζέ της εποχής εκείνης».

Γ. Παπαδάκης, ό.π. σελ109 Φώτης Σούκας: — *Όταν δεν υπήρχε το ραδιόφωνο και το γραμμόφωνο τόσο πολύ διαδεδομένα, πώς μαθαίνατε τα καινούρια τραγούδια που βγαίνανε; —* Ε... από στόμα σε στόμα. Έρχονταν Αθηναίοι κάτω, τα ζητούσανε, τα τραγουδούσανε και... και τα παίζαμε και μείς και σιγά σιγά τα μαθαίναμε. Έρχονταν και κάνας δίσκος... γιατί, υπήρχαν και... μεταπολεμικώς άρχισαν να βγάζουν δίσκους.

Βλ. επίσης, Βασίλης Ράπτης –ένθετο από το CD Πογδόριανη (Παρακάλαμος) σελ142. για το Χρήστο Χαλλιγιάννη: «Μάλιστα ήταν από τους λίγους μουσικούς που είχαν μικρό γραμμόφωνο και μπορούσε να ακούει (είχε δίσκους του Καρακώστα, του Σαλέα, του Τούρκου κλαρινίστα Σουκρή κ.ά.) και να αντιγράψει από δισκάκια ταξίμια ή οτιδήποτε άλλο έκρινε σημαντικό για το παίξιμο του. Το γραμμόφωνο είχε μπει στα σπίτια των μουσικών του Παρακαλάμου κατά τη δεκαετία **1960-70**».

¹⁵⁵ Δέσποινα Μαζαράκη, ό.π. σ. 58: «Γιατί ο δίσκος και το ραδιόφωνο είναι ο δάσκαλος του επαρχιώτη οργανοπαίχτη, είτε επαγγελματίας είναι, είτε ερασιτέχνης. ”Το ‘μαθα από το δίσκο’, σου λέει, πιστεύοντας ότι ο δίσκος είναι η μεγαλύτερη απόδειξη για την καλλιτεχνική αξία του τραγουδιού ή του σκοπού του». Επίσης στη σ. 79: « Ορισμένοι δίσκοι παιγμένοι από καλούς οργανοπαίχτες έχουν γίνει πια όχι μόνο μέτρο της ικανότητας του κάθε τραγουδιστή ή οργανοπαίχτη του χωριού, αλλά και δάσκαλοι τους. Σου λένε : « Το παίζω όπως ή πλάκα. » "Η, θέλοντας να σου αποδείξουν την αναμφισβήτητη αξία του σκοπού: « Το ‘μαθα από την πλάκα».

του κομματιού (3-4 λεπτών), η οποία στο πανηγύρι, στην ταβέρνα, στην παρέα, μπορεί να ήταν εντελώς διαφορετική ακόμη κι από τον ίδιο τον καλλιτέχνη.

Σε ό,τι αφορά την ίδια την διαδικασία μελέτης και μάθησης, αυτή πραγματοποιείται λίγο ή πολύ όπως περιγράψαμε στο πρώτο κεφάλαιο. Σε γενικές γραμμές μπορούμε να πούμε ότι τον πρακτικό μουσικό τον ενδιαφέρει περισσότερο η αποτύπωση της μελωδίας κι αυτή αρκετές φορές επιτυγχάνεται μόνο «κατά προσέγγιση».

Το κλέψιμο

Με τον όρο «κλέψιμο» στη μουσική εννοούμε την διαδικασία εκείνη κατά την οποία ένας οργανοπαίκτης μιμείται ή αντιγράφει¹⁵⁶ μια ιδέα, ένα τραγούδι, μια μελωδική φράση ή μια παραλλαγή αυτής από κάποιον άλλο οργανοπαίκτη. Ουσιαστικά μιλάμε για μίμηση ή αντιγραφή που όμως δεν γίνεται στα πλαίσια ενός μαθήματος κι επομένως χωρίς τη συγκατάβαση αυτού που υποτίθεται ότι δείχνει. Κατά κάποιο τρόπο φαίνεται ότι το υποκείμενο (αυτός που «κλέβει») είναι συλλέκτης μιας «πληροφορίας» και όχι αποδέκτης μιας εκπαιδευτικής διαδικασίας. Έτσι άλλωστε εξηγείται το ότι λέγεται «κλέψιμο» και όχι κάπως αλλιώς. Η σχέση αυτή είναι μονόπλευρη –με την έννοια ότι δεν έχουμε ανταλλαγή ιδεών- άσχετα αν και το αντικείμενο (πηγή της πληροφορίας) μπορεί να λειτουργεί με τον ίδιο τρόπο σε παρόμοιες περιπτώσεις.

Κλέψιμο μπορεί να υπάρχει σε πολλές περιπτώσεις, όπως κατά τη διάρκεια της επαγγελματικής δραστηριότητας, από συναδέλφους οργανοπαίκτες ή τραγουδιστές. Επίσης κατά τη διάρκεια της συνάσκησης με κάποιον άλλο μουσικό.

¹⁵⁶ Δ. Μαζαράκη, ό.π. σ. 59 «Η λέξη « κλέβω » στη γλώσσα των πρακτικών σημαίνει μιμούμαι, παίρνω, μαθαίνω. « Οι Γύφτοι είναι πολύ -καλοί οργανοπαίχτες. Κλέβουμε από' αυτούς ό,τι μπορούμε » (Γ. *Ανεστόπουλος*). Πραγματικά, οι πρακτικοί μόνο κλέβοντας μπορούν να μάθουν, αφού δεν βρίσκουν εύκολα δάσκαλο.»

Επίσης βλ. Παπαδάκης Γιώργος από το ένθετο του CD *Τραγούδια που λέμε στο Ζαγόρι*, Πολιτισμικός Σύλλογος Ζαγορισιών, Posyza, 2000: «Ως σήμερα το ρήμα κλέβω στη γλώσσα των πρακτικών σημαίνει ' διδάσκομαι'. Το κλέψιμο είναι η θεμιτή αντιγραφή, το ξεσήκωμα ενός σκοπού ή ενός τρόπου παιχνιδιού με το αυτί, με σκοπό να διδαχτεί ο μαθητευόμενος οργανοπαίκτης. "Έκλεψα τον τάδε" σημαίνει έμαθα, άκουσα πώς και τι παίζει εκείνος και το ξεσήκωσα.»

Υπήρχε δε και η συνήθεια να επισκέπτονται οι οργανοπαίκτες φημισμένους συναδέλφους τους για να ακούσουν και να αρπάξουν, να κλέψουν¹⁵⁷.

Το «κλέψιμο» υπήρξε ένα τρόπος αυτοδιδασκαλίας για όλους εκείνους τους μουσικούς οι οποίοι δεν είχαν άμεση πρόσβαση ή συμφωνία με κάποιον δάσκαλο, αλλά παράλληλα και απαραίτητη προϋπόθεση για τη μουσική του ανάπτυξη. Ακόμη και οι ίδιοι οι δάσκαλοι συνιστούσαν το κλέψιμο στους μαθητές τους¹⁵⁸.

Ο αυτοσχεδιασμός

Με τον όρο αυτοσχεδιασμός, ορίζεται μία μη προσχεδιασμένη δημιουργία σε ποικίλες εκδηλώσεις, από την επινόηση μιας τεχνικής κατασκευής μέχρι και την καλλιτεχνική δημιουργία. Ιστορικά, σίγουρα οι πρώτες απόπειρες μουσικής –και όχι μόνο- δημιουργίας του ανθρώπινου γένους δεν πρέπει να ήταν τίποτε άλλο παρά ελεύθερος αυτοσχεδιασμός

Αντίθετα στην λαϊκή μουσική, ως αυτοσχεδιασμό δεν θεωρούμε την απρόβλεπτη, ανεξέλεγκτη και αυθαίρετη στιγμιαία προσωπική δημιουργία, αλλά αναδημιουργία με βάση ολοκληρωμένα πρότυπα και σταθερούς κανόνες αποδεκτούς από την ομάδα και το μνημένο κοινό¹⁵⁹. Έναν τρόπο που επιτρέπει στους λαϊκούς μουσικούς να διατηρούν την αυθεντικότητα της μουσικής τους και ταυτόχρονα να μπορούν να προσφέρουν μελωδικές ή αρμονικές παραφράσεις και παραλλαγές. Θα μπορούσαμε να μιλάμε για τον εμπλουτισμό μιας προπαρασκευασμένης ή προϋπάρχουσας μουσικής ιδέας και όχι τόσο για μια ελεύθερη δημιουργία πάνω σε μια εντελώς καινούργια ιδέα.

¹⁵⁷ Βλ. σχετικά, Β. Ράπτης ό.π. σ.141: «Συνηθίζονταν οι οργανοπαίκτες της εποχής να επισκέπτονται διάφορα μέρη για να ακούσουν άλλους δεξιότεχνες που θεωρούσαν καλούς. Αυτό γινόταν άλλοτε στα σπίτια κι άλλοτε σε γλέντια, όπου προσπαθούσαν να μάθουν οτιδήποτε καινούριο στο επάγγελμά τους», επίσης, Δ. Μαζαράκη, ό.π. σ. 79:Σκοπούς που έχει ο ίδιος στολίσει μ' ό,τι μπόρεσε να «κλέψει» στην επαγγελματική του σταδιοδρομία ακούγοντας παίζοντας και γυρίζοντας μαζί με άλλους οργανοπαίκτες στις διάφορες περιοχές και τα χωριά», και, Δ. Μαζαράκη, ό.π., σ. 80. Μ' αυτό τον τρόπο, οι οργανικοί σκοποί παραστολίζονται και ξεμακραίνουν όλο και πιο πολύ από την πρώτη τους βάση, το τραγούδι. Αποχτούν δική τους υπόσταση. Στην πορεία τους από χέρι σε χέρι κι από περιοχή σε περιοχή, χάρη στο « κλέψιμο » των πρακτικών, τους κολλούν παρασιτικά καινούργιες παραλλαγές, καινούργια ποικίματα. Το αποτέλεσμα είναι ν' αλλάζει ή αρχική τους μορφή τόσο πολύ, ώστε δύσκολα πιά νά τους αναγνωρίζεις.

¹⁵⁸ Φ. Ανογιαννάκη ό.π. σ. 29: «Και ο μαθητής ακούει και προσπαθεί να τον μιμηθεί ή, όπως λένε, να τον «κλέψει» (να πάρει, να μάθει). «Μάθε να κλέβεις», ακούει συχνά ο μαθητής από το δάσκαλο.

¹⁵⁹ Βλ. Λάμπρος Λιάβας, «Ο αυτοσχεδιασμός στη λαϊκή μουσική» παρ.10. από το *Μελίσματα*, του Κωτσίνη Γεωργίου, Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 2006

Έτσι ο αυτοσχεδιασμός ενδείκνυται για την παρουσίαση φρέσκων διασκευών αλλά και για την ανάπτυξη και εξέλιξη της ίδιας της λαϊκής μουσικής.

Γενικά ο αυτοσχεδιασμός αποτελεί σημαντική δεξαμενή ανανέωσης του κάθε μουσικού και προσφέρεται για την εξέλιξη της λαϊκής μουσικής γενικότερα. Αφήνει μεγάλα περιθώρια στη δημιουργικότητα του μεμονωμένου εκτελεστή. Επέτρεψε ακόμα και σε μέτριους και όχι ιδιαίτερα ταλαντούχους μουσικούς, να δημιουργούν πράγματα πού τα ένιωθαν δικά τους, ενώ οι ιδιαίτερα προικισμένοι μπορούσαν, βασισμένοι σε ορισμένα μουσικά στερεότυπα, να δημιουργούν τελειώς νέες ιδέες.

Αντίστροφα η τεχνική του αυτοσχεδιασμού, αποτελεί βασική τεχνική εξάσκησης σε κάθε όργανο. Ο μουσικός στην προσπάθεια του να αυτοσχεδιάσει γεννάει ιδέες, οι οποίες μετατρέπονται σε ήχο μέσω της τεχνικής. Έτσι σταδιακά βελτιώνοντας την ικανότητα του να αυτοσχεδιάζει, αναπτύσσει συνειδητά ή ασυνειδητά την τεχνική του κατάρτιση, την δεξιοτεχνία.

Λαμβάνοντας υπόψη όλα τα παραπάνω, μπορούμε να δεχτούμε ότι στη λαϊκή μας μουσική, καθετί αυτοσχεδιαστικό ή αυτοσχεδιασμένο μπορεί να θεωρηθεί ελεύθερη επινόηση και προσωπική δημιουργία. Ο μουσικός μπορεί κάλλιστα να θεωρήσει οποιαδήποτε παραλλαγή μιας μελωδικής φράσης ως προσωπική του επινόηση¹⁶⁰, πολύ περισσότερο δε κάποια ελεύθερη αυτοσχεδιαστική προσπάθεια.

Ειδικότερα στην λαϊκή μουσική της Ηπείρου εμπεριέχονται αρκετές αυτοσχεδιαστικές μορφές, όπως:

- Τα **βέρσα** του τσάμικου, που είναι ελεύθερη συρραφή από όσα μελίσματα μπορεί ν' αυτοσχεδιάσει ο κάθε λαϊκός μουσικός πάνω σε μία ή περισσότερες κλίμακες
- Τα **μοιρολόγια**.
- Τα τραγούδια της **τάβλας**
- Οι «**Σκάροι**»
- Θα πρέπει ν' αναφερθούμε τέλος στη **ρυθμική αγωγή** (tempo) της οργανικής μουσικής και των τραγουδιών, που είναι στην Ήπειρο **πιο αργή** απ' ότι στην υπόλοιπη Ελλάδα, πράγμα που ευνοεί ιδιαίτερα τον αυτοσχεδιασμό

¹⁶⁰ Δ. Μαζαράκη, *ό.π.* σ.79: «Το τι στολίδια, και κυρίως μελίσματα, θα επινοήσει ο πραχτικός, το πώς θα τα τοποθετήσει και, φυσικά, το πώς θα τα εκτελέσει, αυτό είναι πού θα τον κάνει διάσημο. Με τις «αεϋτικές νότες» που θα χρησιμοποιήσει, θα βάλει τη δική του στάμπα πάνω στο σκοπό. Του δίνει τη δική του «προφορά» και τον κάνει δική του δημιουργία.»

Όλες οι παραπάνω μορφές αυτοσχεδιασμού επιτρέπουν στο λαϊκό μουσικό της Ηπείρου αφενός μεν να τις χαρακτηρίζει με το δικό του τρόπο έκφρασης και το προσωπικό του στυλ, αφετέρου δε, του αφήνουν τα περιθώρια να ισχυρίζεται ότι είναι δικά του και επομένως δεν τα έχει διδαχθεί από κανέναν.

Έτσι για να αναφέρουμε ένα παράδειγμα, το βέρσο θεωρείται ότι αποτελεί μια καθαρά προσωπική αυτοσχεδιαστική επινόηση. Από την άλλη φαίνεται να είναι μια σύμπτυξη από πολλές μελωδικές φράσεις, μελίσματα –στερεότυπα, τα οποία ο σολίστας να έχει αντιγράψει από διάφορους άλλους καλλιτέχνες. Τα κομματάκια αυτά συρράπτονται αυτούσια ή παραλλαγμένα, με οποιαδήποτε σειρά προτιμηθεί, για να αποτελέσουν τελικά ένα ολοκληρωμένο βέρσο. Τόσο στην πρώτη όσο και στη δεύτερη περίπτωση ο μουσικός αυτός, μπορεί κάλλιστα να ισχυρίζεται ότι το βέρσο αυτό είναι δικό του και ότι δεν το έχει διδαχθεί από κανέναν¹⁶¹.

Από την άλλη μεριά μπορούμε να διακρίνουμε ότι το ευρύτερο κοινό έχει μάθει να επικροτεί τον αυτοσχεδιασμό, τις προσωπικές «προφορές», τις παραλλαγές και τα στολίσματα της βασικής μελωδικής γραμμής, μάλλον περισσότερο από άλλου είδους «σχολές» που προτιμούν την ακριβή και απόλυτη αποτύπωση του κομματιού.

Ιδιοκατασκευές οργάνων

Μέσα από τη βιβλιογραφία μπορούμε να διακρίνουμε ότι πριν από μερικές δεκαετίες ο κάθε μουσικός ήταν αναγκασμένος να λύσει μόνος, χωρίς καμιά βοήθεια, όχι μόνο όλα τα προβλήματα τεχνικής που θέτουν τα μουσικά όργανα γενικότερα, αλλά και το ίδιο το πρόβλημα της ανεύρεσης του οργάνου. Στο πρόβλημα αυτό, έδινε αυτοσχέδιες λύσεις που η επινόηση τους απαιτούσε πολύ κόπο και πολύ χρόνο. Δεν είναι λίγες οι μαρτυρίες παλιών οργανοπαικτών, κυρίως της υπαίθρου, οι οποίοι κατασκεύαζαν¹⁶² το πρώτο τους όργανο εντελώς μόνοι τους.

¹⁶¹ Δέσποινα Μαζαράκη, *ό.π.*, σ. 79: «Αν ο πραχτικός διαθέτει μουσικότητα, τότε τα μελίσματα που θα αυτοσχεδιάσει θα ταιριάζουν τόσο, ώστε να κολλήσουν για καλά στο σκοπό. Θα μεταβληθούν σε οργανικό του μέρος. Ο σκοπός διαμορφώνεται πια μαζί μ γίνεται κλασικό υπόδειγμα.» και παρακάτω συνεχίζει: «Το τι στολίσματα, και κυρίως μελίσματα, θα επινοήσει ο πραχτικός, το πώς θα τα τοποθετήσει, και, φυσικά, το πώς θα τα εκτελέσει, αυτό είναι που τον κάνει διάσημο. Με τις «ψεύτικες νότες» που θα χρησιμοποιήσει, θα βάλει τη δική του στάμπα πάνω στο σκοπό. Του δίνει τη δική του «προφορά» και τον κάνει δική του δημιουργία».

¹⁶² Δέσποινα Μαζαράκη, *ό.π.*, σ. 3: «Όποιος ήθελε να μάθει όργανο, θα το κατασκεύαζε μόνος του φυσικά ήταν όργανο πρωτόγονο, κουντυρισμένο στα δικά του μέτρα και προσαρμοσμένο για τις δικές του ανάγκες. μάθαινε πρακτικά για το μεράκι του και όχι για επαγγελματικό κέρδος. Το επάγγελμα, που προϋποθέτει κάποια ειδικευση, ήταν τότε άγνωστο».

Πρώτα απ' όλα θα πρέπει να σημειώσουμε ότι η απόκτηση κάποιου μουσικού οργάνου, κυρίως το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα, δεν ήταν τόσο εύκολη όσο εξυπακούεται σήμερα. Αυτό για διάφορους λόγους:

1. Ο αριθμός των ήδη κατασκευασμένων ή των εισαχθέντων από το εξωτερικό¹⁶³ οργάνων ήταν πολύ μικρός. Τα λιγοστά όργανα δε, που κατασκευάζονται στην Ελλάδα, είναι κατά κανόνα αντιγραφές¹⁶⁴ αυτών των περιορισμένων σε αριθμό οργάνων που κατασκευάστηκαν στο εξωτερικό.
2. Οι ντόπιοι κατασκευαστές οι οποίοι αναφέρονται στη βιβλιογραφία αποτελούν όπως φαίνεται σπάνιο¹⁶⁵ έως ανύπαρκτο είδος και κατά πάσα πιθανότητα υπήρξαν κι αυτοί εντελώς αυτοδίδακτοι στην συγκεκριμένη τέχνη.
3. Βέβαια δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι σημαντική αιτία για τις ιδιοκατασκευές έπαιζε και το χρηματικό ποσό που έπρεπε να διαθέσει μια οικογένεια προκειμένου να αγοράσει ένα μουσικό όργανο. Ένα προϊόν το οποίο θα μπορούσε να θεωρηθεί και ως είδος πολυτελείας για τα κοινωνικά και οικονομικά δεδομένα της συγκεκριμένης εποχής.
4. Η πρόσβαση στους αναφερθέντες κατασκευαστές, εμπόρους αλλά και στα ίδια τα μουσικά όργανα είναι στενά συνδεδεμένη με την πρόσβαση που μπορεί να είχε κάποιος τις παλαιότερες εποχές στα αστικά κέντρα, η οποία όπως είναι γνωστό δεν ήταν καθόλου εύκολη και συνεπώς γινόταν σε πολύ αραιά χρονικά διαστήματα.

Για τους παραπάνω λόγους, ίσως και για άλλους, ορισμένοι από τους πρακτικούς οργανοπαίκτες αναγκάζονται να κατασκευάσουν το όργανο εντελώς

¹⁶³ Βασιλῆς Ράπτης, *ό.π.*, σ. 148: «Όσον αφορά στα μουσικά όργανα, τα καλύτερα κλαρίνα τα έφερναν έμποροι των Αθηνών από τη Γαλλία, ενώ τα βιολιά από την Ιταλία. Τα λαβούτα κατασκευάζονταν στην Αθήνα, απ' όπου πάλι τα αγόραζαν οι μουσικοί του Παρακαλάμου. Το ντέφι το κατασκεύαζαν μόνοι τους οι οργανοπαίκτες από δέρμα κατσικιού, το οποίο και κατεργάζονταν».

¹⁶⁴ Δέσποινα Μαζαράκη, *ό.π.*, σ. 22: «Αυτά τα όργανα συνήθως είναι ξενόφερτα. Υπάρχουν όμως και ντόπιοι τεχνίτες, πού φτιάχνουν βιολιά ή λαούτα, σ' αρκετές πόλεις (καμιά φορά συναντάς και στα χωριά). Τα 'χουν βέβαια ξεσηκώσει από ξένα συνήθως πρότυπα. Όσο για το κλαρίνο πού παίζουν σήμερα στην κουμπανία, είναι σχεδόν πάντα όργανο πού έχει κατασκευαστεί στο εξωτερικό.» και υποσημειώνει: «όπως θα δούμε παρακάτω, υπήρχαν στη Μακεδονία και στην Ήπειρο κλαρίνα ντόπιας κατασκευής. Επειδή δεν μπορέσαμε να δούμε κανένα τέτοιο κλαρίνο, δεν ξέρουμε αν πρόκειται καν για κλαρίνο ή για κάποιο προγονικό του όργανο».

¹⁶⁵ Φοίβου Ανογιαννάκη, *ό.π.*, σ. 28: αναφέρεται κατασκευαστής από το Τέροβο Ιωαννίνων τον Φώτη Αυγέρη (1888-1963).

μόνοι τους. Θα μπορούσαμε λοιπόν να ισχυριστούμε ότι εκτός από αυτοδίδακτους μουσικούς έχουμε και αυτοδίδακτους κατασκευαστές μουσικών οργάνων. Τις περισσότερες φορές οι δύο αυτές ιδιότητες συγκεντρώνονται στο ίδιο πρόσωπο του παιγνιδιάτορα – κατασκευαστή¹⁶⁶.

Έχουμε συνεπώς περιπτώσεις ιδιοκατασκευών όλων των μουσικών οργάνων που εμφανίζονται στη λαϊκή κομπανία της Ηπείρου. Πέρα από την περίπτωση του ντεφιού¹⁶⁷ η οποία είναι η πιο συχνή, καθότι η κατασκευή του είναι σχετικά εύκολη, εμφανίζονται και περιπτώσεις αυτοσχέδιων κλαρίνων¹⁶⁸, λαούτων¹⁶⁹ και βιολιών¹⁷⁰.

Αξίζει να σημειώσουμε ότι έχουμε πάρα πολλές αναφορές και μαρτυρίες για ιδιοκατασκευές φλογέρας¹⁷¹. Κυρίως οι μικρές ηλικίες χρησιμοποιούν διαφόρων ειδών αυτοσχέδιες φλογέρες¹⁷², πριν ακόμα αποκτήσουν το δικό τους κλαρίνο. Έτσι η

¹⁶⁶ Φοίβου Ανογιαννάκη, *ό.π.*, σ. 28: «Οι ασπούδαχοι αυτοί παιγνιδιάτορες σήκωσαν και σηκώνουν –όσοι ακόμα απομένουν- στους ώμους τους την παράδοση της Ελληνικής μουσικής. Την παράδοση του παιγνιδιάτορα, άλλα και του κατασκευαστή των λαϊκών μας οργάνων. Γιατί οι ίδιοι οι παιγνιδιάτορες είναι συνήθως και οι κατασκευαστές των οργάνων που παίζουν. Στο ίδιο πρόσωπο ταυτίζονται ή πείρα του εκτελεστή και του κατασκευαστή. Η μία τέχνη συμπληρώνει την άλλη.»

¹⁶⁷ Αναστάσιος Χ. Τσιάρας, *ό.π.*, σ.26: «Στην Ήπειρο έχουν μεγάλα ντέφια που βγάζουν βαθύ ήχο. Τα ντέφια τα κατασκευάζουν οι ίδιοι οι οργανοπαίχτες. Είναι το πιο απλό στην κατασκευή και το πιο εύκολο στο παίξιμο λαϊκό όργανο. Παίρνουν συνήθως δέρματα τραγίσια, γιατί είναι ανθεκτικά, τα βάζουν κάμποσες μέρες στον ασβέστη ή στα ταμπακαριά (βυρσοδεψεία) και ύστερα τα βγάζουν, τα τεντώνουν σε μια επίπεδη επιφάνεια και τα ξύνουν. Τα αφήνουν λίγες μέρες να ξεραθούν κι ύστερα τα τοποθετούν στο ξύλινο πλαίσιο (το κρόθι) που το αγοράζουν από το εμπόριο. Για τα μεγαλύτερα ντέφια προτιμούν το δέρμα της κατσικίας, του λύκου ή του γαϊδάρου.»

¹⁶⁸ Βλ. σχετικά, Αναστάσιος Χ. Τσιάρας, *ό.π.*, σ. 20: «Μια εποχή μάλιστα, οι κλαριντζήδες κατασκεύαζαν οι ίδιοι το κλαρίνο τους, όπως συνέβαινε και με τα άλλα μουσικά όργανα, γιατί δεν είχαν την οικονομική άνεση και δυνατότητα ν' αγοράσουν το κλαρίνο από το εμπόριο». Στη σελ 78 αναφέρει κάποιο Θεόδωρο. Ι. Μπούρμπο και εξηγεί χαρακτηριστικά: «Είναι αυτοδίδακτος στο κλαρίνο. Το πρώτο του κλαρίνο, το έφτιαξε μόνος του, όταν είμασταν ακόμα στο Δημοτικό σχολείο». Επίσης, Θεμελή Κων., *ό.π.*, σ. 19 Π. Λούκας Χαλκιάς: «Εκεί έχουμε κάτι δέντρα —βουζιές τα λέμε εμείς— που δεν έχει «καρδιά» το ξύλο. Επήρα ένα σίδερο καυτό, τρύπησα μ' ένα καυτό σίδερο ένα τέτοιο, έκανα έξι τρύπες και πήρα ένα καλάμι σπασμένο του πατέρα, το 'βαλα πάνω, το 'δεσα μ' ένα ράμμα κι άρχισα κι έβγαζα φωνή! Έτσι άρχισα.»

¹⁶⁹ Αναστάσιος Χ. Τσιάρας, *ό.π.*, σ 78: Αναφέρεται ο Κώστας Φάκος του Αποστόλη με αυτοσχέδιο λαούτο.

¹⁷⁰ Παπαδάκης Γιώργος στο ένθετο του cd «Τραγούδια που λέμε στο Ζαγόρι», Πολιτισμικός Σύλλογος Ζαγορισιών, Posyza, 2000: «Η λαϊκή αντίληψη θεώρησε το βιολί ένα λαϊκό όργανο που όπως όλα τα άλλα, έπρεπε να υπηρετήσει τους άγραφους νόμους της μουσικής εμπειροτεχνίας. Γι' αυτό και κατά κανόνα αγνοήθηκαν τόσο το πρωτόκολλο και οι κωδικοποιημένες μεθόδους εκμάθησής και χρήσής, όσο και κάποιες κατασκευαστικές λεπτομέρειες, καθώς τα παλαιότερα χρόνια ορισμένοι βιολιστές κατασκεύαζαν τα βιολιά μόνοι τους.»

Επίσης ο βιολιστής Φλώουδας Γεώργιος μας πληροφορεί ότι το πρώτο βιολί το έφτιαξε μόνος του.

¹⁷¹ Βλ. Σχετικά, Δέσποινα Μαζαράκη, *ό.π.*, σ 60, Ζωή Γκαϊδατζή, *ό.π.*, σ. 18: «...ο νους μου ήταν τότε να τρέξω στο σπίτι και να πάρω κρυφά την μπουκαδούρα του πατέρα μου, που κοιμόταν, για να τη βάλω πάνω σε μια φλογερούλα που είχα φτιάξει από καλάμι και δώστου να παίζω».

¹⁷² Φοίβου Ανογιαννάκη, *ό.π.*, σ. 47: Κατασκευές οργάνων από παιδιά.

εξοικείωση και η εξάσκηση τους πάνω στη φλογέρα λειτουργεί κατά κάποιο τρόπο «προπαρασκευαστικά», μέχρι να αποκτήσουν κλαρίνο.

Παράλληλα έχουμε ιδιοκατασκευές διαφόρων εξαρτημάτων όπως δοξάρια, πένες λαούτου από φτερά πτηνών¹⁷³, κλειδιά, ζήλιες, χορδές κλπ. Γενικώς οι οργανοπαίκτες επινοούσαν τρόπους να κατασκευάσουν οτιδήποτε δεν υπήρχε στο εμπόριο όπως το γνωρίζουμε σήμερα.

Επίσης έχουμε πάρα πολλές περιπτώσεις μέχρι και σήμερα κατά τις οποίες οι οργανοπαίκτες διορθώνουν ή καλύτερα επεξεργάζονται το όργανο, έτσι ώστε να είναι πιο εύκολο και άνετο στη χρήση του ή για να πετύχουν καλύτερη ηχητική απόδοση ή απλούστατα για να επισκευάσουν κάποιο κατεστραμμένο εξάρτημα του¹⁷⁴.

Τέλος θα πρέπει να υπολογίσουμε και μια σειρά από αποτυχημένες προσπάθειες ορισμένων οργανοπαικτών στην προσπάθειά τους να κατασκευάσουν εντελώς μόνοι τους ένα μουσικό όργανο¹⁷⁵.

¹⁷³ Αναστάσιος Χ. Τσιάρας, *ό.π.*, σ23: «Οι χορδές κρούονται με φτερό μεγάλου αρπαχτικού πουλιού (όρνιου κ.λπ.) ή με μικρό κομμάτι σκληρής ζελατίνας, όπως στο μαντολίνο, που λέγεται πένα και το κρούξιμο πενιά. Μέχρι το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, το φτερό ήταν το μοναδικό μέσο κρούσης των χορδών του λαβούτου. Με την πλατιά όμως χρήση, τα τελευταία χρόνια του νάιλον, που έδωσε την έτοιμη πένα στο λαουτιέρη, το φτερό εξαφανίστηκε.»

¹⁷⁴ Φοίβου Ανωγιαννάκη, *ό.π.*, σ. 28: «Το όργανο ενός καλού παιχιδιάτορα βρίσκεται σε μια συνεχή, θα λέγαμε, κατασκευή. Ο νησιώτης λυράρης ή ο Ρουμελιώτης νταουλέρης παίζει στο πανηγύρι ή το γάμο και ταυτόχρονα «δουλεύει» διαρκώς τη λύρα του ή το νταούλι του. Προσθέτει, αφαιρεί, αλλάζει ένα εξάρτημα, όχι μόνο γιατί κάτι έχει φθαρεί από το πολύ παίξιμο ή έτυχε να σπάσει την ώρα της δουλειάς, άλλα γιατί ο ίδιος «τρώγεται», όπως λένε, με το όργανο του. Πασχίζει διαρκώς να καλυτερέψει τον ήχο να μην είναι το όργανο τόσο δύσκολο στο παίξιμο· ν' ακούγεται από μακριά, «να μολογάνε καλά οι φωνές», να είναι δηλαδή σωστά τα διαστήματα που δίνει κτλ. Στο συνεχές αυτό δούλεμα οφείλουν την τελειότητα τους τα όργανα που έφτιαχναν οι παλιοί καλοί παιχιδιάτορες και μαζί κατασκευαστές οργάνων. Στον ίδιο αυτό λόγο οφείλεται και η μεγάλη ποικιλία πού συναντάμε στις διαστάσεις, στη διακόσμηση. Ακόμα όμως και σ' αυτή τη μορφή των οργάνων. Κάθε όργανο, ενώ ακολουθεί στην κατασκευή που ορίζει ή παράδοση, έχει και την προσωπική σφραγίδα του παιχιδιάτορα - κατασκευαστή.»

¹⁷⁵ Δέσποινα Μαζαράκη, *ό.π.*, σ. 39: Κοντογιώργος: «Όταν πρωτόδα το κλαρίνο, νόμισα πώς ήταν από ένα χόρτο πού στην πατρίδα μου το κόβαμε και το τρώγαν τα ζώα. Σαν πεύκο μοιάζει, σαν λουλούδι είναι. Το λέμε αρβανίτικα *βγκέθι*. Αυτό το χόρτο έχει κάτι ρίζες μαύρες και μακριές πού μοιάζουν με το κλαρίνο. Αυτές νόμιζα πώς είναι το κλαρίνο. Πάγαινα κι έσκαβα μερόνυχτα, ό άμοιρος, για να βγάλω κλαρίνο.»

Βλ. Καλούσης Ιωάννης *ό.π.*: «Το πρώτο μου βιολί το έφτιαξα μόνος μου από κόντρα πλακέ. Δεν μπορούσα όμως να φτιάξω το δοξάρι. Ούτε τρίχες μπορούσα να βρω. Ο πατέρας μου μ' έπιασε να κόβω τρίχες από ουρά του αλόγου και μ' έδειρε. Τελικά έκανε πίσω κι αυτός και ήθελε να με στείλει στο μακαρίτη το Μήτηρο τον Τσολάκη για να μάθω βιολί.»

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η μετάδοση μουσικών γνώσεων στους λαϊκούς πρακτικούς οργανοπαίκτες του Ελλαδικού χώρου, δεν υπήρξε οργανωμένη σε μεθοδολογικά πρότυπα που χρησιμοποιούν εγγράμματοι μουσικοί πολιτισμοί, αλλά αντίθετα διατήρησε έναν καθαρά προφορικό χαρακτήρα. Ως εκ τούτου οι οργανοπαίκτες αυτοί μαθητεύοντας σε δασκάλους του είδους, μάθαιναν την τέχνη αυτή μιμούμενοι ένα ακουστικό ερέθισμα, μια μελωδία, χωρίς να μαθαίνουν να αναπαράγουν ένα οπτικό συμβολικό οπτικό αποτύπωμα αυτής. Ενεργοποιούν κατά αυτό τον τρόπο τελείως διαφορετικές νοητικές διεργασίες μάθησης, απομνημόνευσης, αλλά και εκτέλεσης. Η μη χρησιμοποίηση κάποιας σημειογραφίας κατά τη «διδασκαλία» αυτή επέτρεψε σε βάθος χρόνου την εξέλιξη και μετάλλαξη της ίδιας της φυσιογνωμίας της λαϊκής μουσικής μέσα από ένα πλήθος παραλλαγών και αυτοσχεδιασμού.

Τα δε τεχνολογικά μέσα αναπαραγωγής ηχογραφημένης μουσικής υπήρξαν υποκατάστατα των δασκάλων όταν αυτοί απουσίαζαν. Έτσι οι μουσικοί διατήρησαν τον μιμητικό τρόπο εκμάθησης των τραγουδιών, χρησιμοποιώντας τα μέσα αυτά ως εργαλεία.

Υπάρχει βέβαια και το δεδομένο, ότι δεν υπήρξε ένας επίσημος τίτλος ή μια πιστοποίηση εκπαιδευτικής υφής, που να κατοχυρώνει την τέχνη και κατ' επέκταση το επάγγελμα του λαϊκού μουσικού (πέρα από την άδεια εργασίας από το σωματείο υπό τη μορφή ταυτότητας, κι αυτό για πολύ μικρό χρονικό διάστημα), με αποτέλεσμα να μην επισημοποιείται έτσι, ούτε η μαθητεία, αλλά ούτε και η διδασκαλία.

Οι λαϊκοί πρακτικοί οργανοπαίκτες μέσα από τις συνεντεύξεις που κατά καιρούς έχουν δώσει ή μέσα από τις βιογραφίες τους, εντάσσουν ουσιαστικά τον εαυτό τους σε μία από τρεις παραπάνω κατηγορίες μαθητείας (συντεχνία, οικογένεια, αυτοδιδασκαλία) που αναλύσαμε, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει απαραίτητα ότι έχουν πάντα μια σαφή εικόνα του διαχωρισμού αυτού και χωρίς να σημαίνει ότι αποκλείονται απόλυτα από τις άλλες δυο κατηγορίες. Έτσι για παράδειγμα κάποιος μπορεί να ανήκει ταυτόχρονα και στις τρεις αυτές κατηγορίες, αφού ενδέχεται να κατάγεται από μουσική οικογένεια, να έχει μαθητεύσει σε κάποιο «μάστορα» εκτός οικογενείας για αρκετό διάστημα και στο τέλος να δηλώνει αυτοδίδακτος! Ή να έχει μαθητεύσει σε πολλούς δασκάλους και να δηλώνει αυτοδίδακτος! Ακόμη και το αντίστροφο μπορεί να συμβεί, δηλαδή να είναι κάποιος στην ουσία αυτοδίδακτος και

να υποστηρίζει ότι είχε δάσκαλο τον «τάδε», επειδή έχει επηρεαστεί ιδιαίτερα από το παίξιμο του, είτε κατά τη διάρκεια μιας μακροχρόνιας συνεργασίας είτε ακόμη και μέσα από ηχογραφήσεις!

Όπως είναι φανερό τα όρια των κατηγοριών που ερευνήσαμε είναι πολύ ρευστά και δυσδιάκριτα. Κοινό χαρακτηριστικό πάντως μπορούμε να θεωρήσουμε την μακρόχρονη πρακτική εξάσκηση κυρίως σε ατομικό επίπεδο, αλλά και μέσα από την ομάδα κατά τη διάρκεια της εργασίας. Παράλληλα φαίνεται ότι μέσα από την πρακτική αυτή διαδικασία μετάδοσης και απόκτησης γνώσεων, οι λαϊκοί μουσικοί εξασκούνται αλλά και βελτιώνονται στην ικανότητα τους να αντιγράφουν, να κλέβουν, να μιμούνται.

Σε ότι αφορά τη συντεχνιακή τους οργάνωση, βλέπουμε ότι αρκετοί λαϊκοί μουσικοί της Ηπείρου κάνουν μια προσπάθεια (περίπου το 1930) να οργανωθούν σε σωματεία μουσικών (κυρίως στα αστικά κέντρα), έχοντας ως πρότυπο το σωματείο «Αλληλοβοήθεια» στην Αθήνα αλλά και τα αντίστοιχα σωματεία άλλων επαγγελματιών. Έτσι και η μαθητεία στην συγκεκριμένη τέχνη, διέπεται από ορισμένα χαρακτηριστικά μαθητειών των υπολοίπων συντεχνιακών επαγγελματιών. Δεν υπάρχει όμως, ούτε εφαρμόζεται ένας ρητός κανονισμός τέτοιος, που να καθορίζει τα στάδια της μαθητείας ή τη διάρκεια του κάθε σταδίου και κατά συνέπεια την ολοκλήρωσή τους.

Οι «μάστορες» που κατά καιρούς μετέδωσαν τις γνώσεις της παραπάνω τέχνης, υπήρξαν έμπειροι, καταξιωμένοι μουσικοί, εντός ή εκτός οικογενείας, οι οποίοι κατά κύριο λόγο υπήρξαν πρότυπα μοντέλα προς αντιγραφή και προς μίμηση. Σε καμία περίπτωση δεν μπορούμε να δεχτούμε ότι διέθεταν απαραίτητα κάποια παιδαγωγική κατάρτιση, μεταδοτικές αρετές ή ένα συγκεκριμένο θεωρητικό υπόβαθρο για περισσότερες επεξηγήσεις. Απ' ότι φαίνεται υπήρξαν φορείς και πηγές μουσικής πληροφόρησης, από τους οποίους οι νεαροί μαθητευόμενοι «έκλεβαν» ότι μπορούσαν.

Αντίστροφα οι νεαροί μαθητευόμενοι, προκειμένου να αποκατασταθούν επαγγελματικά, οδηγούνται στην αναζήτηση και συμφωνία με κάποιο δάσκαλο, για να τους μεταδώσει τα μυστικά της συγκεκριμένης τέχνης. Έτσι κάτω από ιδιαίτερα δύσκολες και αντίξοες συνθήκες, αντιγράφουν, «κλέβουν», «αποκρυπτογραφούν» και εμπεδώνουν μουσικές πληροφορίες μέχρι να ενταχθούν κι αυτοί σε κάποιο μουσικό σύνολο (κομπανία).

Μπορούμε να δούμε μέσα από πολυάριθμες μαρτυρίες λαϊκών μουσικών ότι η μαθητεία τους ουσιαστικά δεν ολοκληρώνεται και δεν σταματάει με την έναρξη της επαγγελματικής τους ενασχόλησης, αλλά αντίθετα γίνεται συνεχώς επισήμανση, ότι η σημαντικότερη μαθητεία αφορά την καθημερινή τους πρακτική εξάσκηση στο σπίτι, στο γλέντι, στο λαϊκό πάλκο κλπ.. Παράλληλα επιβάλλεται η συνεχής αναζήτηση νέων πληροφοριών, είτε μέσα από τη δισκογραφία είτε με την τακτική επίσκεψη άλλων συναδέλφων κατά την ώρα εργασίας τους.

Η πιο χαρακτηριστική περίπτωση μετάδοσης της συγκεκριμένης τέχνης, είναι αυτή που συντελείται μέσα σε οικογενειακά πλαίσια. Εδώ μπορούμε να επισημάνουμε μια σειρά από ευνοϊκές συνθήκες, κάτω από τις οποίες τα νεαρά μέλη της οικογενείας μαθαίνουν την τέχνη. Εξοικειώνονται καταρχήν από πολύ νωρίς με κάποιο μουσικό όργανο. Δέχονται σχετικά μεγαλύτερη μουσική πληροφόρηση. Εντάσσονται πολύ εύκολα στις οικογενειακές κομπανίες και εργάζονται σε οικείο για αυτούς περιβάλλον. Οι οικογενειακές αυτές κομπανίες φαίνεται ότι, σαν οικογενειακές συντροφίες, λειτουργούν ως μικρές «σχολές» και μεταβιβάζουν την τέχνη όπως ακριβώς σε μια οικογενειακή επιχείρηση, την οποία κι αυτή κληρονομούν στη συνέχεια οι απόγονοι.

Δεν μπορούμε να παραβλέψουμε βέβαια και τους λαϊκούς μουσικούς εκείνους οι οποίοι δηλώνουν απλά αυτοδίδακτοι. Πρόκειται στην ουσία για μουσικούς, οι οποίοι ξεκινώντας κυριολεκτικά από το μηδέν και με μια αυξανόμενη αντιληπτική ικανότητα, αυτοεκπαιδεύονται στο να αναπαράγουν πάνω στο όργανο αυτό που ακούν.

Η χρησιμότητα της μελέτης μας ,πέρα από την παράθεση ορισμένων πληροφοριών, μπορεί κατά την άποψη μας να αναδυθεί μόνο μέσα από την σύγκριση των «μεθόδων» που χρησιμοποιούσαν οι πρακτικοί μουσικοί κατά τη διάρκεια παρελθόντων ετών σε σχέση με τις μεθόδους και τις πρακτικές που εφαρμόζονται σήμερα τόσο στην δημόσια εκπαίδευση όλων των βαθμίδων, όσο και στα ωδεία και σε άλλα σχετικά ιδρύματα, κατά την διδασκαλία λαϊκής παραδοσιακής μουσικής.

Τέλος οφείλουμε να σημειώσουμε ότι κατά τη διάρκεια της παρούσας έρευνας, η οποία στην αποπεράτωσή της μοιάζει να πραγματεύεται ένα θέμα ανεξάντλητο, προέκυψαν και ορισμένα ζητήματα τα οποία τα συσχετίσαμε με το θέμα της μαθητείας, γιατί απλούστατα έτσι μπορούμε να έχουμε μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα για τη φύση του επαγγέλματος. Έτσι λοιπόν οι ενότητες όπως *τα σωματεία μουσικών, οι συνθηματική γλώσσα, τα καφενεία μουσικών, οι*

ιδιοκατασκευές οργάνων κ.ά. θα μπορούσαν το καθεμία από μόνη της να αποτελέσει θέμα έρευνας .Ευχόμαστε στο μέλλον να έχουμε αντίστοιχες εργασίες προς την κατεύθυνση αυτή....

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Bandura, A., *Social Learning Theory*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1977
- Baud-Bovy Samuel , *Δοκίμιο για το Ελληνικό Δημοτικό τραγούδι*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναυπλιο1996
- Blacking John, *Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας*, Νεφέλη, 1981
- Hargreaves J. David, *Η Αναπτυξιακή Ψυχολογία της Μουσικής*, Fagotto, 2004
- Ong J. Walter, *Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2001
- Small Christopher, *Μουσική-κοινωνία-εκπαίδευση*, Νεφέλη, 1983
- Ανωγειανάκης Φοίβος, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Μέλισσα, 1991
- Βολιότης – Καπετανάκης Ηλίας, , *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, Λιβάνη, 1997
- Βολιότης – Καπετανάκης Ηλίας, , *Αδέσποτες μελωδίες*, Λιβάνη, Αθήνα1999
- Γεραμάνης Παναγιώτης, «*Οικογένεια Σούκα*», Δίφωνο, τεύχος 22, Ιούλιος 1997
- Γιαννακόπουλος Τάκης, *Οι γύφτοι και το Δημοτικό μας τραγούδι*, Θουκυδίδης, Αθήνα1981
- Γκαϊδατζή Ζωή, *Βαγγέλης Σούκας: Όλα για όνομα*, Κέδρος 2005
- Δανασσής – Αφεντάκης Αντώνιος, *Διδακτική Μάθηση*, χ.εκδ. Αθήνα 1981
- Θεμελής Κωνσταντίνος, , «*Με κέντημα δικό του*», Ινδικτος,2003

Καλογερόπουλος Τάκης, Το λεξικό της Ελληνικής μουσικής, Γιαλλέλη, Τόμος Β', 1998

Καλομοίρης Μανώλης, *Η εξέλιξις της δημόδου οργανικής μουσικής*, <http://academyofathens.ekt.gr/003504>, πρακτικά Ακαδημίας Αθηνών 25, 1950

Κατσούρας Σωτήριος, *Τεχνική του βιολιού στην Ηπειρώτικη μουσική Παράδοση*, Διπλωματική εργασία στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης – Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 2001

Καυτατζόγλου Ρωξάνη, *Οικογένειες του παρελθόντος*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1996

Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, τόμος Α', Κατάρτι, 2000

Κουνάδης Παναγιώτης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο, τόμος Β', Κατάρτι, 2003

Κωτσίνης Γεώργιος, *Μελίσματα*, Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας, 2006

Μαζαράκη Δέσποινα, *Το Λαϊκό Κλαρίνο Στην Ελλάδα*, Κέδρος, Αθήνα 1984.

Μητρόπουλος Χαρ. Γιάννης, *Οι μεγάλοι του δημοτικού τραγουδιού*, πάλλο, 1996

Μπαζιάνας Νικόλαος, *Για τη λαϊκή μουσική μας παράδοση*, τυποθήτω,χ.χ.

Μπαμπινιώτης Γεώργιος, *Λεξικό της νέας Ελληνικής γλώσσας*, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα 2002

Μπέκος Νικόλαος, «Να 'χε καεί ο ...Πλάτωνας», Ελ.Κε.Λα.Μ., 2006

Νιτσιάκος Β. – Κασίμης Χ., *Ο Ορεινός χώρος της Βαλκανικής. Συγκρότηση και μετασχηματισμοί*, Πλέθρον, 2000

- Ντούσας Δημήτριος, *Rom και Μουσικοχορευτικός Κόσμος*, Τυπωθύτω, Αθήνα 2001
- Παπαγεωργίου Γεώργιος, *Οι συντεχνίες στα Γιάννενα κατά τον 19ο και τις αρχές του 20ου αιώνα : Αρχές 19ου αι. ως 1912*, Διδακτορική Διατριβή-Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων—Φιλοσοφική Σχολή, Ιωάννινα 1982
- Παπαγεωργίου Γιώργος, *Η μαθητεία στα επαγγέλματα(16^{ος} – 20^{ος} αι.)*, Ι.Α.Ε.Ν, Ιωάννινα 1986
- Παπαδάκης Γιώργος, *Λαϊκοί πρακτικοί οργανοπαίχτες*, Επικαιρότητα, Αθήνα 1983
- Παπαζαχαρίου Ε. Ζάχος, *Ο Μάρκος και η λαϊκότητα*, λαϊκό τραγούδι, 2005
- Πλάτων, *Πολιτεία* (εισαγωγή-σχόλια-μετφ: Ι. Γρυπάρης), τόμ.1-2, Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα χχ
- Σιώζος Κ. Δημήτριος, *Ο Δημήτρης Βάγιας και το δημοτικό τραγούδι*, χ.εκδ.1991
- Σούλης Χρήστος, *Τα Ρόμκα της Ηπείρου*, ήτοι περί της συνθηματικής γλώσσας των Γύφτων της Ηπείρου, *Ηπειρωτικά Χρονικά* (1929), σσ. 146-156
- Τριανταφυλλίδης Μανώλης, *Ελληνικές συνθηματικές γλώσσες*. Στο *Ύπαντα*, 2ος τόμ. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών [Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη], ΑΠΘ., 302-310, 1947] 1963
- Τριάντης Βασίλης, *Η δημοτική μουσική στην Πρέβεζα τα τελευταία 30 χρόνια της ακμής του λιμανιού (1930-1960)*, Πτυχιακή εργασία Τ.Λ.Π.Μ., Άρτα 2006
- Τσιάρας Χ.Αναστάσιος, *Λαϊκές κουμπανίες, λαϊκά όργανα και λαϊκοί πρακτικοί οργανοπαίχτες*, Γιάννινα 1987
- Χατζηπανταζής Θεόδωρος, *Της Ασιάτιδος μούσης ερασταί*, στιγμή, 1986

Χρηστίδης Κώστας, « Μουσικές οικογένειες», στο *Λαϊκό Τραγούδι* (τευχ. 1, 2002), σελ. 54

Χρονόπουλος Αντρέας, *Θύμησες και Σημειώσεις του Τάσου Χαλκιά*, Απόπειρα, 1985

Παπαδάκης Γεώργιος, Αудиός Ευάγγελος, *Μουσική και μουσικοί της Θράκης*, Επιχείρηση Πολιτιστικής Ανάπτυξης Δήμου Αλεξανδρούπολης, Αλεξανδρούπολη 2002

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

Γεωργάκης Δημήτρης, (επιμέλεια κειμένων), Φεβρωνία Ρεβύνθη, Νίκος Ρέμπελης (εισαγωγικά κείμενα στο ένθετο του CD) *Εκ Κονίτσης*, Μουσική και τραγούδια από τα Μαστοροχώρια και την ευρύτερη περιοχή της Κόνιτσας, Odeon, 2006

Κοκκώνης Γεώργιος, κείμενα στο ένθετο του: *Ο Γρηγόρης Καψάλης συναντά τον Γιάννη Παπακώστα και τον Χρήστο Ζώτο*, Πολιτιστικός Σύλλογος Ζαγορισίων, 2004

Κοκκώνης Γεώργιος, (Μουσικολογική έρευνα: ένθετο) *Ζαγορίσιο ζιαφέτι με το Λεύτερη Σαρρέα*, Πολιτιστικός Σύνδεσμος Ζαγορισίων, 2002,

Κωνσταντζος Γεώργιος, (κείμενα) *Ηπειρος*, Αρχείο Ελληνικής Μουσικής, FM 823, , 1998

Λιάβας Λάμπρος, Μουσικολογική επιμέλεια: (ένθετο βινυλίου) *Ηπειρώτικη Μουσική Παράδοση I*, Παραγωγή – διακίνηση: Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ιωαννιτών, 1991

Λιάβας Λάμπρος, Μουσικολογική επιμέλεια: (ένθετο βινυλίου) *Ηπειρώτικη Μουσική Παράδοση II*, Παραγωγή – διακίνηση: Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ιωαννιτών, 1992

Παπαδάκης Γεώργιος, (κείμενα ένθετου), *Ηπειρώτες Πρωτομάστορες*, Μουσικές εκδόσεις Pop Eleven, 2002

Παπαδάκης Γεώργιος, Πολύβιος Καρράς, Παναγιώτης Τζόκας (κείμενα) *Τραγούδια που λέμε στο Ζαγόρι*, Πολιτισμικός Σύλλογος Ζαγορισίων, Posyza, 2000

Ράπτης Κ. Βασίλειος, (Επιμέλεια έκδοσης και κειμένων: ένθετο 232 σελίδες), *Πογδόριανη*, Ανεξάρτητη παραγωγή Δήμος Άνω Καλαμιάς, (Καταγραφές τραγουδιών στον Παρακάλαμο), 2003

Ράπτης Κ. Βασίλειος, (Επιμέλεια έκδοσης και κειμένων: ένθετο 256 σελίδες), *Ζίτσα*, Ανεξάρτητη παραγωγή Σύλλογος Γυναικών Ζίτσας, (Καταγραφές τραγουδιών και χορών περιοχής Ζίτσας), 2001

Ρίζος Δημήτρης, (επιμέλεια κειμένων), *Άπειρος Γαία*, (με το σολίστα Ναπολέοντα Δάμο), Μουσικές εκδόσεις Τρελοβάπορο, Αθήνα 2002

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Περιλαμβάνει:

1. Φωτοαντίγραφο από το καταστατικό του Σωματείου Οργανοπαικτών Ιωαννίνων (1930)
2. Φωτοαντίγραφο από το καταστατικό του Συνδέσμου Μουσικών Λαϊκών Ασμάτων νομού Ιωαννίνων (1972)
3. Φωτοαντίγραφο της 73\1931 απόφασης που τροποποιεί το καταστατικό του Σωματείου Οργανοπαικτών Άρτας
4. Φωτοαντίγραφο δείγματος ταυτότητας μουσικού από το Σωματείο μουσικών Λαϊκού Άσματος Πρεβέζης