



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΠΑΡΑΚΑΛΑΜΙΩΤΙΚΟ ΜΟΙΡΟΛΟΪ

ΧΡΗΣΤΟΣ ΧΑΛΙΓΙΑΝΝΗΣ – ΧΑΛΙΑΗΣ (ΚΛΑΡΙΝΟ)

Βασίλης Γ. Παπαγεωργίου

Επιβλέπων: Χάρης Σαρρής

Δρ. Εθνομουσικολογίας ΕΚΠΑ

Διδάσκων στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών του ΤΜΣ:

Ερμηνεία/Εκτέλεση της Παραδοσιακής Μουσικής

Ιωάννινα, Ιανουάριος 2020

**THE LAMET OF PARAKALAMOS
CHRISTOS CHALIGIANNIS – CHALILIS
(CLARINETIST)**

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Αθήνα, 12 Φεβρουαρίου 2020

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Μέλος επιτροπής

Λάμπρος Λιάβας

Υπογραφή

Καθηγητής Εθνομουσικολογίας/Κοινωνικής Ανθρωπολογίας ΤΜΣ, ΕΚΠΑ

2. Μέλος επιτροπής

Μαρία Παπαπαύλου

Υπογραφή

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια ΤΜΣ, ΕΚΠΑ

3. Μέλος επιτροπής

Παναγιώτης Πούλος

Υπογραφή

Λέκτορας ΤΜΣ, ΕΚΠΑ

Ο/ Διευθυντής του ΠΜΣ

Αχιλλέας Χαλδαιάκης

Υπογραφή

Καθηγητής Τεχνολογίας Ήχου,
Μουσικοπαιδαγωγικής και Βυζαντινής Μουσικολογίας ΤΜΣ, ΕΚΠΑ

Δήλωση μη λογοκλοπής

Δηλώνω υπεύθυνα ότι η παρούσα μεταπτυχιακή εργασία είναι αποτέλεσμα δικής μου ερευνητικής εργασίας, αντιπροσωπεύει τις προσωπικές απόψεις και δεν αποτελεί προϊόν λογοκλοπής. Όλες οι δημοσιευμένες και μη πηγές που έχω χρησιμοποιήσει αναφέρονται στη βιβλιογραφία.

Υπογραφή

Βασίλειος Παπαγεωργίου

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η επιλογή του θέματος της παρούσας εργασίας προέκυψε από τη βιωματική επαφή από παιδί και την άμεση ενασχόλησή μου με το ηπειρώτικο κλαρίνο. Θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους όσους συνέβαλαν με άμεσο, ή έμμεσο τρόπο στην οργάνωση και περάτωση της εργασίας αυτής.

Πρωτίστως, ευχαριστώ τον κλαρινίστα Θωμά Χαλιγιάννη, έναν από τους δυο δασκάλους μου, για την ανιδιοτελή του προσφορά στη μύησή μου στον κόσμο του λαϊκού κλαρίνου, με ανεξάντλητη υπομονή. Επίσης, για την προθυμία του να μου παρέχει τις απαραίτητες μουσικές και εξωμουσικές πληροφορίες για την συγγραφή της παρούσας εργασίας.

Μεγάλη, επίσης, είναι η εκτίμησή μου για τη βοήθεια του φίλου Χρήστου Τζιούλη, για το πρωτογενές υλικό της ηχογράφησης, τις πληροφορίες και τη στήριξή του στην αρχική διερευνητική διαδικασία.

Ευχαριστώ το φίλο Πολύβιο Καρρά για τη στήριξη και το φωτογραφικό υλικό.

Ευχαριστώ τον επιβλέποντα της εργασίας μου κ. Χάρη Σαρρή, ο οποίος με μεθοδικές συμβουλές και παρεμβάσεις βοήθησε στην στοχοθεσία της μελέτης μου, στην ερμηνεία των αποτελεσμάτων και την γενικότερη επιμέλεια του παρόντος κειμένου.

Θερμές ευχαριστίες, οφείλω στο διδάσκοντα της ειδίκευσης *Παραδοσιακό Κλαρίνο* του Τμήματος Μουσικών Σπουδών κ. Αλέξανδρο Αρκαδόπουλο, για την σημαντική του βοήθεια και την απλόχερη μετάδοση γνώσης, ρεπερτορίου και τεχνικών του κλαρίνου, από το γενικότερο χώρο της ανατολικής Μεσογείου.

Ευχαριστώ θερμά τον κ. Λάμπρο Λιάβα, υπεύθυνο του μεταπτυχιακού προγράμματος *Ερμηνεία/Εκτέλεση της Παραδοσιακής Μουσικής* και όλους τους διδάσκοντες του τμήματος Μουσικών Σπουδών για την προσφορά θεωρητικών και πρακτικών γνώσεων καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου, καθώς και τους συμφοιτητές μου για την ευχάριστη και πολύτιμη συνεργασία.

Ευχαριστώ το Μουσικό Σχολείο Ιωαννίνων και το ΓΕΕΛ Βελλάς για τη διευκόλυνσή μου στη διάρκεια της φοίτησης, και

Τέλος ευχαριστώ την οικογένειά μου για τη στήριξη και την υπομονή που έδειξε στη δύσκολη προσπάθεια των δυο αυτών ετών.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το μοιρολόι αποτελεί τμήμα μηχανισμού αποσυμπίεσης που οδηγεί στη ρύθμιση-διευθέτηση του συναισθήματος. Στη φωνητική αυτή φόρμα, η αναπτυσσόμενη κομπανία του 19^{ου} αιώνα διαβλέπει πρόσφορο έδαφος ανάπτυξης. Το νέο όργανο, το κλαρίνο απογειώνει την επιτελεστική αυτή πρακτική στην Ήπειρο, με έντονο αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα, πάνω σε αυστηρές νόρμες. Το οργανικό μοιρολόι αποκτά λειτουργικό και τελετουργικό ρόλο σε κάθε εκδήλωση χαράς και λύπης, ενώ το ίδιο μουσικό υλικό γίνεται αιμοδότης του χορού και του γλεντιού.

Ο Παρακάλαμος Πωγωνίου είναι γνωστός ως το «μουσικό χωριό» των Ιωαννίνων, εξαιτίας της μεγάλης κοινότητας των μουσικών που ζουν στην περιοχή. Οι μουσικοί είναι *ρομά* με καταγωγή από την περιοχή των ελληνοαλβανικών συνόρων, με οθωμανικά ονόματα μέχρι το '50. Η ιδιαίτερη ιδιοσυγκρασία της μουσικής κοινότητας του Παρακαλάμου, με τη διαρκή πρόθεση για αναδημιουργία κάνει το παρακαλαμιώτικο μοιρολόι εξαιρετικά ενδιαφέρον αντικείμενο μελέτης και αγαπητό στους γλεντιστές, που γνωρίζουν αυτή τη μορφή εμπειρικού «κώδικα» επικοινωνίας.

Επιχειρείται η μελέτη, μεταγραφή, αποδόμηση και ανάλυση, μέσα από τα εργαλεία της συστηματικής μουσικολογικής ανάλυσης, της περίπτωσης της ηχογράφησης του μοιρολογιού του κλαριντζή Χρήστου Χαλιγιάννη (Χαλίλη). Η διαδικασία φέρνει στην επιφάνεια μια πλειάδα μουσικών δομικών ψηφίδων, που στοιχειοθετούν την ταυτότητα και το αναγνωρίσιμο άκουσμα του παρακαλαμιώτικου μοιρολογιού του Χαλίλη. Μοτίβα, μελωδικά τμήματα, μικρές νότες, ποικιλτικά συμπλέγματα, γλιστρήματα – γκλισσάντι, ηχοχρωματικά τεχνάσματα και αυτοματοποιημένες κινήσεις δαχτύλων, πάνω στις «θέσεις» του κλαρίνου, γεμίζουν τη φαρέτρα του λαϊκού οργανοπαίχτη, σε ένα διαρκή αγώνα για αυτοέκφραση, καλλιτεχνική ανάδειξη και επιβίωση.

Κυρίαρχο γνώρισμα είναι η πεντατονική τεχνοτροπία, που διαμορφώνει ένα σαφώς οριοθετημένο μουσικό περιβάλλον λειτουργίας των οργάνων της ορχήστρας.

Λέξεις-κλειδιά: ηπειρώτικο μοιρολόι, κλαρίνο, λαϊκός πρακτικός μουσικός, Παρακάλαμος, πεντατονική κλίμακα, Χαλιγιάννης, αυτοσχεδιασμός, βιωματική μάθηση μουσικής

ABSTRACT

The lamet is a part of the decompression mechanism that leads to the regulation of the emotion. In this vocal form, the developing orchestra of the 19th century sees a fertile ground for development. The new instrument, the clarinet, takes off this effective practice in Epirus, with an intense improvisation, on strict norms. Organic lamet takes on a functional and ritual role in every manifestation of joy and sorrow, while the same musical material becomes the donor of dance and feast.

Parakalamos Pogoniou is known as the "musical village" of Ioannina, due to the large community of musicians living in the area. The musicians are Roma originating from the Greek-Albanian border area, with Ottoman names until the 50's. The peculiar temperament of the musical community of Parakalamos, with its constant intention of reconstruction, makes the Paralamian lamet extremely interesting to study and beloved by those who are familiar with this form of empirical "code" of communication.

It attempts to study, transcribe, deconstruct and analyze, through the tools of systematic musicological analysis, of the recording case of a lamet by the clarinetist Christos Haligiannis (Halilis). The process brings to the light a multitude of musical building blocks, which identify the identity and the recognizable sound of Halilis's lamet from Parakalamos. Patterns, melodic sections, small notes, varied clusters, glissanti, sound-colored tricks and automated finger movements, on the "positions" of the clarinet, fill folk organist's quill, in a constant struggle for self-expression, artistic prominence and survival.

The dominant feature is the pentatonic style, which forms a clearly defined musical environment of the orchestra's operation.

Keywords: lamet of Epirus, clarinet, folk musician, Parakalamos, pentatonic scale, Haligiannis, improvisation, experiential music learning

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.....	v
ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	vi
ABSTRACT.....	vii
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ.....	viii
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ.....	ix
1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1
1.1 Έννοια – προέλευση – λειτουργία – οργανική εκδοχή.....	1
1.2 Το κλαρίνο – η «σύγχρονη κομπανία».....	3
2. ΜΕΛΕΤΕΣ ΓΙΑ ΤΟ ΜΟΙΡΟΛΟΪ – Η ΠΑΡΟΥΣΑ ΕΡΕΥΝΑ.....	6
2.1 Μεθοδολογία.....	7
2.2 Στοχοθεσία.....	9
3. ΠΕΔΙΟ ΕΡΕΥΝΑΣ.....	12
3.1 Ο Παρακάλαμος - Οι Ρομά.....	12
3.2 Οι Χαλιγιαναίοι - Χρήστος Χαλιγιάννης.....	17
4. Η ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ.....	22
4.1. Παρτιτούρα.....	22
4.2 Περιγραφή της ηχογράφησης.....	27
4.3 Συμπεράσματα.....	39
5. ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	43
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	47
ΨΗΦΙΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ – ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ.....	49

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1. Φρόσω Χαρίση, εκδήλωση πολυφωνικού τραγουδιού στον Άνω Παρακάλαμο, στις 3-8-2001.	2
Εικόνα 2. Η κατασκευαστική εξέλιξη του κλαρίνου	4
Εικόνα 3. Αη Λιάς, Καπέσοβο 1927. Σταύρος Κόντος (κλαρίνο) και από τα Τακούτσια ο Σπύρος (λαούτο) και ο Κώτσιος(Κτσός) Καψάλης (βιολί).....	5
Εικόνα 4. Πανηγύρι στο Σκαμνέλι, δεκαετία '50, Τακούτσια. Φίλιππος Ρούντας (κλαρίνο), Κώστας Καψάλης-Κτσος(βιολί), ακριβώς πίσω: Χρήστος Καψάλης-Ζιούλης(ντέφι),τέρμα αριστερά:Χρόνης Καψάλης(κλαρίνο).....	5
Εικόνα 5. Ναπολέων Ζούμπας	6
Εικόνα 6. Ανατολική όψη Παρακαλάμου	12
Εικόνα 7. Νοτιοδυτική όψη Παρακαλάμου	12
Εικόνα 8. Η συνοικία των μουσικών του Παρακαλάμου, από Ν.Ανατολικά	15
Εικόνα 9. Γενεαλογικό δέντρο Χαλιγιανναίων	17
Εικόνα 10. Σε πανηγύρι, γύρω στο '50. Από αριστερά: Βασίλης Χαλιγιάννης (Ρετζιέπης), Νικόλας Χαλιγιάννης(Σιέμος), Νίκος Οικονόμου(Ρουσθέμης), Χρήστος Χαλιγιάννης(Χαλίλης), Παντελής Οικονόμου(Σουραϊπής).....	19
Εικόνα 11. Πανηγύρι στη Λάβδανη. Από αριστερά: Μιχάλης Χαλιγιάννης(κλαρίνο), Γιάννης Χαλιγιάννης-Κερίμης (βιολί), Βασίλης Μπραχόπουλος-Καντρής (κλαρίνο), Στράτος Τσιρογιάννης (λαούτο)	21
Εικόνα 12. Πανηγύρι στη Μονή Βελλάς. Από αριστερά: Νίκος Χαλιγιάννης (κιθάρα), Χρήστος Χαλιγιάννης (κλαρίνο), Δημητράκης Χαλιγιάννης (ακορντεόν), Κώστας Χαλιγιάννης (βιολί).....	22
Εικόνα 13. Παρακάλαμος 1993. Από αριστερά φαίνονται: Βαγγέλης, Χρήστος, Κώστας Χαλιγιάννης	23
Εικόνα 14. Παρακάλαμος 26-8-2000. Ο Χαλίλης πίσω από το σπίτι του, μελέτη-μάθημα	23
Εικόνα 15. Θωμάς Χαλιγιάννης. Ζιαφέτι στους Φραγκάδες Ζαγορίου το 2011.....	44
Εικόνα 16. Σταύρος Καψάλης.....	45

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1.1 Το Ηπειρώτικο Μοιρολόι. Προέλευση, λειτουργία και οργανική εκδοχή

Θα επιχειρήσω να ξετυλίξω το νήμα με αφετηρία την έννοια, τη μορφή και τη λειτουργία του μοιρολογιού στις εκφάνσεις και σταθμούς της καθημερινής ζωής: στη λύπη, στον αποχωρισμό, στο θάνατο, αλλά και στις χαρές, στο νέο ξεκίνημα, στη γέννηση, στο νέο κύκλο ζωής. Ο όρος μοιρολόι ετυμολογείται από τις λέξεις «Μοίρα», με την έννοια του *πεπρωμένου* - *τύχης* και «Λόγος», ως αφήγηση του πεπρωμένου. Από την αρχαιότητα, συνιστά φωνητικό τύπο έκφρασης, άρρηκτα συνδεδεμένο με το «θρήνο», αλλά και ταυτόχρονα, σύγχρονο ορχηστρικό τύπο, πεδίο ανάπτυξης έκφρασης και δεξιοτεχνίας της ηπειρώτικης «ζυγιάς- κομπανίας - μουσικής συντροφιάς».

Πρόκειται, πρωταρχικά, για τύπο φωνητικής μουσικής έκφρασης που η αρχή του θα μπορούσε να τοποθετηθεί, στα πρώτα βήματα του πλέγματος (ενός αμφίδρομου δικτύου επικοινωνίας) της ανθρώπινης δημιουργίας, του ανθρώπινου πολιτισμού. Η ενστικτώδης και ταυτόχρονα ενσυνείδητη ανάγκη της επιβίωσης ωθεί το άτομο και κάθε κοινωνία να αντιμετωπίσει τα εμπόδια της ζωής δίχως να εξαιρεί, τελικά, ακόμα και την αναπόφευκτη εξέλιξή της, το θάνατο. Διάφοροι τρόποι επινοήθηκαν για να αποφορτιστεί, τόσο η υλιστική διάσταση, όσο και η συναισθηματική φόρτιση που επιφέρουν οι δυσκολίες, οι καταστροφές, η ανθρώπινη απώλεια. Όπως αναφέρει ο Α.Λάιος(2001:1) και σύμφωνα με την Sourvinou-Inwood, το κλάμα, ο θρήνος, η αυτοσυγκράτηση δεν είναι μία στιγμιαία προβολή-έκθεση του συναισθήματος, αλλά ένα ρυθμιστικό σύμβολο στο οποίο διοχετεύονται τα συναισθήματα, ως τμήμα μηχανισμού αποσυμπίεσης που οδηγεί στη ρύθμιση-διευθέτηση. Ο θρηνωδός γίνεται ο διάυλος επικοινωνίας του νεκρού με τους ζωντανούς, κατορθώνοντας έτσι την κοινοτική αντιμετώπιση του θανάτου (Caraveli-Chaves 1980:144).

Πάλι, σύμφωνα με την Caraveli-Chaves(1986:179), οι θρηνωδοί που αναλαμβάνουν αποκλειστικά την επιτέλεση στις επικήδειες τελετές είναι οι γυναίκες, ενώ εκείνοι που μπορούν να τραγουδούν δημόσια σχετικά με το θάνατο είναι οι άντρες. Εμπειρικά, μπορώ να αναφέρω ότι τα μοιρολόγια στα χωριά της Ηπείρου ήταν φωνητικές φόρμες που κατά βάση τραγουδούνταν από γυναίκες, ατομικά ή ομαδικά, φτάνοντας έως και τη δεκαετία του '80-'90. Αποτελούν κυρίως τραγούδια ή έστω εμμελή λόγο, με τα οποία πρωτίστως αποχαιρετούσαν το νεκρό. Ταυτόχρονα όμως, το μοιρολόι φτάνει στις μέρες μας με μια δεύτερη, πιο διαδεδομένη και ισχυρή, ορχηστρική πια μορφή, που ξεκινά από τις «ανακαινισμένες» (όργανα – ρεπερτόριο) και αναπτυσσόμενες «κομπανίες» στα τέλη του 19^{ου} και αρχές 20^{ου} αιώνα, ως ξεχωριστή συνεχώς μεταβαλλόμενη μορφή, όπως θα αναπτυχθεί παρακάτω. Επαγγελματίες οργανοπαίχτες την εποχή αναφοράς μας στην Ήπειρο, είναι άνδρες, όπως μας δείχνουν και τα γενεαλογικά δέντρα των μουσικών σκληθρών.

Ο «θρήνος» και το μοιρολόι, ως ανάγκη αλλά και μορφή δημιουργίας, με εκφραστικά μέσα, καλλωπιστικά εργαλεία και αισθητικούς κανόνες, αναδεικνύεται εξελικτικά σε ξεχωριστό είδος καλλιτεχνικής δημιουργίας που, διαλεκτικά, μορφοποιείται ως κοινωνικό προϊόν και ταυτόχρονα επιδρά στον κοινωνικό ιστό. Θα ήταν λογικό να υποθέσουμε πως η συνειδητοποίηση του εφήμερου της ανθρώπινης ύπαρξης, η ανάπτυξη στενών ανθρώπινων δεσμών και η



αισθητή απώλεια-απουσία του αγαπημένου προσώπου κυρίως στις χαρές, δημιουργεί στην Ήπειρο το παράδοξο της ενσωμάτωσης του μοιρολογιού, ως αναπόσπαστου τελετουργικού στοιχείου, σε συναθροίσεις χαράς, γλέντια, γιορτές, γάμους κ.α. Από την εμπειρία μου ως οργανοπαίχτης επιβεβαιώνω πώς το μοιρολόι, ως φωνητική, οργανική ή μικτή μορφή, είναι το *κωδικόνιο* έναρξης αλυσίδας των γλεντιών, στην απόλυτη σχεδόν πλειοψηφία τους, και μάλιστα κατά παραγγελία του διοργανωτή ή των «νοικοκυραίων». Ακόμα και ο γάμος ξεκινάει με μοιρολόι. Για το παράδοξο του πράγματος, συχνά δικαιολογούν: «για να θυμηθούμε (τιμήσουμε) αυτούς που λείπουν...» ή «όπως ξέραμε από παλιά», που σημαίνει όπως έχει καθιερωθεί ως λειτουργικό τυπικό από γενιά σε γενιά, ανακαλώντας ατομικές αναμνήσεις και συλλογική μνήμη. Επίσης, κατά τις πρωινές ώρες, που η συναισθηματική φόρτιση των γλεντιστών είναι υψηλή και η τελετουργική πράξη σχεδόν πλήρης, πάλι ζητάνε από τα όργανα, ένα μοιρολόι ή ένα ισοδύναμο καθιστικό σκοπό. Κάθονται κάτω, συχνά *σταυροπόδι*(οκλαδόν), κοντά στα όργανα, που συνηθίζουν, αυτή την ώρα και για χάρη των μερακλήδων, να παίζουν σκέτα(χωρίς μικρόφωνα).

Μέσα από τα λόγια του Γ. Κοκκώνη(2008:35) «οι οργανικές εκδοχές του μοιρολογιού μετέφεραν το παραδομένο μνημόσυνο από τους χώρους του κοιμητηρίου στην πλατεία του χωριού ως εναρκτήριο σκοπό του πανηγυριού. Ο ατομικός ή οικογενειακός θρήνος μετατρέπεται σε κοινοτική συνδήλωση, η μνήμη γίνεται συλλογική συνειδητοποίηση της φθαρτής συνθήκης στην αφετηρία του γλεντιού. Το υπαρξιακό υπόβαθρο του θρήνου βρίσκει την πιο πλήρη του έκφραση στη γιορτή των χορευτών οι οποίοι στην έξαρση του κεφιού θα χτυπήσουν τη γη με το πόδι και το χέρι για να διεκδικήσουν τη ζωή». Θεωρώ, σ' αυτό το σημείο, ότι σκιαγραφήθηκε μια σύντομη, εισαγωγική εικόνα της έννοιας και λειτουργίας του ιδιαίτερου, οργανικού, ηπειρώτικου μοιρολογιού. Ένα ισχυρό εκφραστικό εργαλείο, ως τμήμα μηχανισμού αποσυμπίεσης – ρύθμισης – διευθέτησης δυνατών συναισθημάτων χαράς, λύπης, αντάμωσης ή αποχωρισμού.

Εικόνα 1. Φρόσω Χαρίση, εκδήλωση πολυφωνικού τραγουδιού στον Άνω Παρακάλαμο, στις 3-8-2001.
πηγή:<https://www.rizospastis.gr/story.do?id=4052256>

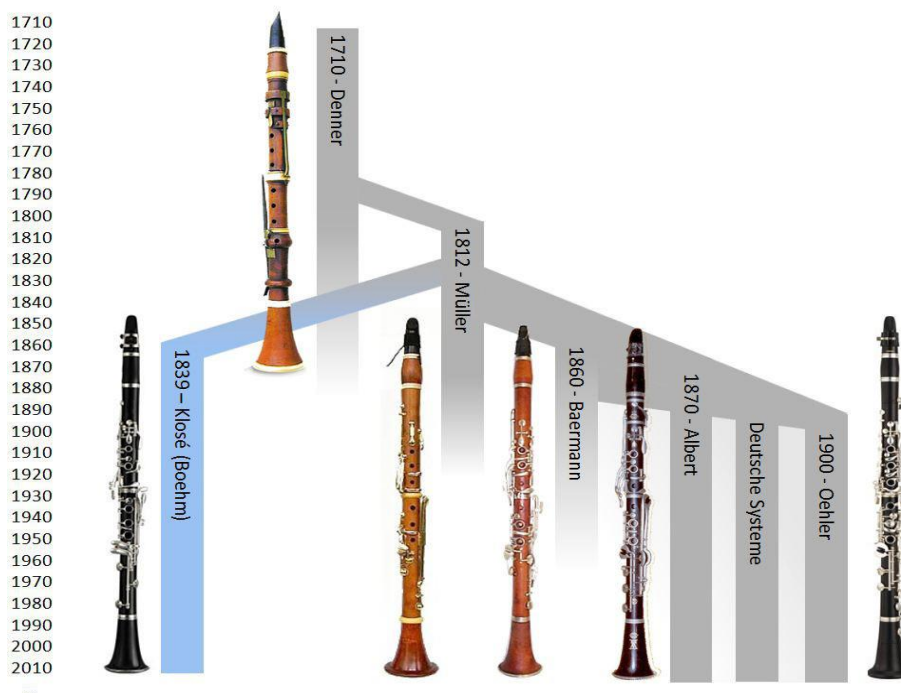
1.2 Το κλαρίνο – η «σύγχρονη κομπανία»

Τουλάχιστον από τους δύο προηγούμενους αιώνες, το φωνητικό μοιρολόι στην Ήπειρο καταγράφεται με τη μορφή άρρυθμου καθιστικού τραγουδιού, άλλοτε μονοφωνικού τύπου, συχνά με ισοκράτη ή ισοκράτες και άλλοτε στο περιβάλλον της πεντατονικής πολυφωνίας. Σύμφωνα με το Λώλη (2006:33) οι ορχήστρες βρήκαν εύφορο καλλιτεχνικά έδαφος πάνω στη φωνητική αυτή μορφή και την παράδοσή της: μελωδίες, δομές, τεχνικές, κανόνες ανάπτυξης και συνήχησης.

Η ορχήστρα στα τέλη του 19^{ου} και αρχές του 20^{ου} αιώνα, στην Ήπειρο, καλείται «τακίμι», «ζυγιά», «βιολιά», «ταϊφάς»(στο Πάπιγκο), συχνά «γύφτοι» (Μαζαράκη 1959:21-22), «όργανα» και αργότερα «κομπανία» ή «κλαρίνα». Η ορχήστρα αναπτύσσεται διαρκώς από μία πρώιμη σύνθεση, αποτελούμενη από τα όργανα βιολί, λαούτο, συχνά φλογέρα – τζαμάρα και ενίοτε σαντούρι (Μπαγιώτες-Κήποι Ζαγορίου). Ο κυρίαρχος ρόλος και η μακρόχρονη ιστορία του βιολιού αποτυπώνονται εύστοχα στο όνομα «βιολιά» για το χαρακτηρισμό της λαϊκής ορχήστρας της Ηπείρου. Το όργανο όμως με το οποίο θα ταυτιστεί η μουσική της Ηπείρου είναι το κλαρίνο. Εμφανίζεται στην περιοχή μετά την τρίτη δεκαετία του 19^{ου} αιώνα, με πιο πιθανή και αξιόπιστη άποψη εισαγωγής του μέσα από τις οθωμανικές στρατιωτικές μπάντες, γεγονός γενικευμένο σε όλη την οθωμανική αυτοκρατορία καθώς και τις χώρες της νότιας Βαλκανικής τη δεκαετία αυτή (Κοκκώνης 2008:39). Σύμφωνα με τη Δέσποινα Μαζαράκη(1959:52), ο Κώστας Καραγιάννης(1887-1957), από τους πρωτομάστορες του κλαρίνου, μαρτυρά πως «Οι Τούρκοι το 'χαν από παλιά το κλαρίνο και είχαν κλαρίνα χαμηλά, Λα μπεμόλ. Τα φώτα του κλαρίνου από τους Τούρκους ήτανε. Δεν είχαμε κανένα κλαρίνο εδώ». Η συγγραφέας επίσης αναφέρει ότι οι νεαροί Τουρκόγυφτοι έμπαιναν στις στρατιωτικές μπάντες της εποχής για να μάθουν το νέο, «πολλά υποσχόμενο» όργανο.

Στη ροή των δεκαετιών, η *διαλεκτική* αλληλεπίδραση του νέου, δυτικού, οργάνου και του τοπικού ρεπερτορίου είναι ταχύτατη και δυναμική. Το κλαρίνο προσαρμόζεται στο τοπικό ρεπερτόριο τεχνικές και πρακτικές, ενώ τα τελευταία γνωρίζουν μία ιστορική μετάλλαξη χάρη στις δυνατότητες του νέου οργάνου, που αν και με λίγα κλειδιά(σύστημα Ivan Müller) εμφανίζεται ως το πλέον εξελιγμένο πνευστό (Κοκκώνης 2008:40). Είναι αρχικά κουρδισμένο σε Do ενώ πολύ αργότερα, γύρο στο 1970 σταθεροποιείται η χρήση του κλαρίνου σε Sib. Το κλαρίνο διατηρεί, σε όλη τη διαδρομή του, το πιο πρωτόγονο αυτό σύστημα, γνωστό σήμερα ως σύστημα *Albert* (από το διάσημο κατασκευαστή E.J Albert, Βρυξέλλες), επιτρέποντας την εφαρμογή προσωπικών και τοπικών μουσικών προφορών, τεχνικών τραχύτερων ηχοχρωμάτων, χρωματισμών και δυναμικής, καθώς η παραγωγή του ήχου και ο χειρισμός, ελλείπει προηγούμενης παράδοσης, τίθενται προκλητικά σε διαρκή διαπραγμάτευση. Η τεχνική της φλογέρας, του ζουρνά, της γκάιντας, αλλά και της φωνητικής μουσικής και του μέχρι τότε βασιλιά βιολιού, προσαρμόζονται και ταυτόχρονα αφομοιώνονται από το κλαρίνο. Το νέο όργανο κλέβει το ρόλο του βιολιού χάρις της τεχνικές, ηχοχρωματικές και δυναμικές δυνατότητές του, προσδίδοντας δεξιοτεχνικό χαρακτήρα στην ηπειρωτική μουσική, εμπλουτίζοντάς την

με νέα στολίδια τσακίσματα, γλιστρήματα, γρήγορες νότες τρίλιες, τρέμουλο και την αξεπέραστη αίσθηση της πνοής. Η κομπανία έχει ήδη λάβει την οριστική σύνθεσή της από τα τέλη του 19ου αιώνα, αποτελούμενη από το κλαρίνο, το βιολί, το λαούτο και το ντέφι, διαγράφοντας τον πιο λαμπρό αιώνα στην ιστορία της λαϊκής μουσικής της Ηπείρου, μέχρις ότου η ηλεκτρική ενίσχυση του ήχου, το 1960-70, να διαταράξει αυτή τη δομή (Κοκκώνης 2008:40)



Εικόνα 2. Η κατασκευαστική εξέλιξη του κλαρίνου,
πηγή: <http://www.the-clarinets.net/images/stammbaum.jpg>

Η αρχική ισορροπία, σε οποιασδήποτε μορφής συνθήκη, μεταξύ φωνητικής μορφής και οργανικής συνοδείας, μεταβάλλεται, δίνοντας προβάδισμα στις απίθανες δυνατότητες των οργάνων έναντι της φωνής. Η κομπανία διαβλέπει μέσα από το μοιρολόι έδαφος δημιουργίας ενός νέου είδους οργανικής μουσικής. Το οργανικό πλέον μοιρολόι αποτελεί πεδίο εισαγωγικής, αλλά και εξελικτικής δοκιμασίας, με διευρυμένα πλαίσια αυτοσχεδιασμού και επίδειξης δεξιοτεχνίας, για το νέο όργανο – κλαρίνο καθώς και τη νέα μορφή κομπανίας.

Στο μοιρολόι αποτυπώνεται η ελευθεριοποίηση, η ιδιοσυγκρασία και ήθος των μουσικών-δημιουργών αλλά και των αποδεκτών – ακροατών, ριζώνοντας στα κοινωνικά και πολιτισμικά γνωρίσματα της εν λόγω κοινότητας. Ταυτόχρονα αποτελεί δείκτη καλλιτεχνικής εξέλιξης και πολιτιστικής βαθμίδας. Θυμάμαι μικρός, έμπειρους γλεντιστές να ορίζουν την καλλιτεχνική αξία μουσικών από το *μοιρολόι* και τα *γυρίσματα* που παίζουν. Τα *πωγωνίσια γυρίσματα* βέβαια, αποτελούν κυριολεκτικά μια δεύτερη έρρυθμη εκδοχή-ευκαιρία διαχείρισης του ίδιου μοτιβικά και τεχνικά εύπλαστου υλικού του μοιρολογιού. Το άκουσμα της κομπανίας θα σηκώσει το σώμα να χορέψει, με τις ίδιες γενεσιουργές αιτίες, ιδέες, αξίες, αγωνίες, πόθους, και με εργαλεία τα ίδια ηχοχρώματα, μοτίβα που μοιάζουν ριζωμένα σε

πρωταρχικές αναμνήσεις, τεχνικές και πρακτικές, στοιχεία που έχουν θέση κώδικα επικοινωνίας ανάμεσα στους επιτελεστές.



Εικόνα 3. Αη Λιάς, Καπέσοβο 1927. Σταύρος Κόντος (κλαρίνο) και από τα Τακούτσια ο Σπύρος (λαούτο) και ο Κώτσιος(Κτσός) Καψάλης (βιολί), πηγή: Ζαγορισίων Βίος, Ριζάριον Ίδρυμα-Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, Αθήνα 2003, 158



Εικόνα 4. Πανηγύρι στο Σκαμνέλι, δεκαετία '50, Τακούτσια. Φίλιπας Ρούντας (κλαρίνο), Κώστας Καψάλης-Κτσος(βιολί), ακριβώς πίσω: Χρήστος Καψάλης-Ζιούλης(ντέφι), άκρη αριστερά: Χρόνης Καψάλης (κλαρίνο), πηγή: Ζαγορισίων Βίος

Προχωρώντας στην καρδιά της μελέτης μου, στον Παρακάλαμο Πωγωνίου, το ίδιο το μοιρολόι μεταμορφώνεται σε τσακιστό(6/4) και πωγωνίσιο συρτό(4/4). Κάνοντας, σ' αυτό το σημείο, μια μικρή παρέκβαση, είναι καθιερωμένο από παλιά στα Γιάννενα, παραμονές Χριστουγέννων και Μ.Σαββάτο οι μερακλήδες γλεντιστές να ανταμώνονται και να γλεντάνε με κλαρίνα, χωρίς μεγάφωνα, σκέτα, σε μικρά καταστήματα, που εξελίχθηκαν σε ιστορικά στέκια. Ένα από αυτά είναι το καφενείο-ψητοπωλείο του Μιχάλη Πλιάκου, που χωράει όλα όλα, όχι πάνω από τριάντα άτομα και βρίσκεται στην περιοχή Εβραϊκά Μνήματα (κρατάει ακόμα το παλιό της όνομα). Εκεί έπαιζε πριν από μένα ο Ναπολέων Ζούμπας, ο θρύλος της δισκογραφία του '70, κύριος διαμορφωτής της συνθήκης της *χαρτούρας* (του κεράσματος των οργάνων) και του γλεντίσματος του μερακλή. Αρχίσαμε με την κομπανία μου με ένα παρακαλαμιώτικο μοιρολόι, ενώ η παρέα δίπλα μας άκουγε αφοσιωμένη καθόλη τη διάρκειά του. Αφού έδειξε να ολοκληρώνεται ένας «θεματικός κύκλος» και η ένταση του κλαρίνου χαμήλωσε, στην αναμονή για το επόμενο κομμάτι, ένας κύριος(με περασμένα τα πενήντα) από την παρέα, μου είπε «μη το χαλάς, αυτό αυτό, παίζτο τώρα λίγο να το φέρω μια γύρα κιόλας». Θυμάμαι έντονα τη νοσταλγία ζωγραφισμένη στο πρόσωπό του. Τον ρώτησα από πού είναι. Απ' τα *Τσαραπλιανά* (Βασιλικό Πωγωνίου), μου απάντησε. Το φαντάστηκα... Το ζήτημα, βέβαια, είναι τεράστιο και ξεπερνά τα όρια αυτής της μελέτης.



Εικόνα 5. Ναπολέων Ζούμπας

2. ΜΕΛΕΤΕΣ ΓΙΑ ΤΟ ΜΟΙΡΟΛΟΪ – Η ΠΑΡΟΥΣΑ ΕΡΕΥΝΑ

Από την ερευνά μου, γνωρίζω ότι έως σήμερα υπάρχουν οι παρακάτω μελέτες σχετικά με το ηπειρώτικο μοιρολόι.

I. Στην έκδοση «Μοιρολόι και σκάρος», ο Κώστας Λώλης μελετά και μεταγράφει σημαντικό μέρος της ενόργανης λαϊκής πολυφωνίας της Βορείου Ηπείρου ή γεωγραφικά, Νότιας Αλβανίας, με εθνογραφικά στοιχεία και γενεαλογικά δέντρα, κυρίως από τη σκοπιά ενός δυτικής παιδείας ερευνητή, που παράλληλα έχει βιωματική σχέση με τη λαϊκή μουσική. Ασχολείται με το φωνητικό μοιρολόι, τον πεντατονισμό, την ηπειρώτικη πολυφωνία, το ρόλο των φωνών και τις ιδιαίτερες τεχνικές τους, καθώς και με καταγραφές. Το ίδιο κάνει παράλληλα και για το οργανικό μοιρολόι και το σκάρο, τον τύπο της ορχήστρας, το ρόλο των οργάνων, τις τεχνικές. Τέλος αναλύει τεχνικά και δομικά καταγραφές, δανειζόμενος όρους και

εργαλεία της δύσης, αλλά και επινοώντας αρκετά νέα, εύστοχα για να καλύψει τις διαφορετικές ανάγκες της λαϊκής-προφορικής μουσικής.

II. Ο Αθανάσιος Λάιος, στη μεταπτυχιακή του εργασία, «The tradition of performing a Miroloi in folk clarinet of Epirus. Music analysis of selected recordings» παραθέτει ανθρωπολογικά στοιχεία σχετικά με το θρήνο και την πρακτική του μοιρολογιού στην Ελλάδα και συγχρόνως καταγράφει αποσπάσματα γνωστών οργανικών μοιρολογιών του Τ.Χαλκιά, Π.Λούκα, Β.Μπατζή, Β.Σούκα, Στ.Καψάλη, Γρ.Καψάλη, Ν.Δάμου. Ορίζει έννοιες-εργαλεία αποτύπωσης και ανάλυσης μελωδικών κινήσεων, κάνει σύγκριση της διαφορετικής μεταχείρισης μελωδιών από κάθε εκτελεστή και οδηγείται σε συμπεράσματα για τη δομή των κλιμάκων και κάποιες ηχοχρωματικές μεταβολές. Πρόκειται για μια πλήρη μελέτη, από την οπτική, επίσης, ενός ερευνητή δυτικής παιδείας, αλλά ταυτόχρονα και μουσικού, εκτελεστή πιάνου και κλαρινέτου, με αποτέλεσμα να βρίσκεται πολύ κοντά στη φυσιολογία του κυρίαρχου οργάνου της ηπειρώτικης μουσικής, του κλαρίνου.

III. Ο Κρίστοφερ Κινγκ, στο **ΗΠΕΙΡΩΤΙΚΟ ΜΟΙΡΟΛΟΪ**, με γνώμονα τη γνωριμία του – προσωπική εικόνα σχετικά με την Ελληνική μουσική και ειδικότερα το ηπειρώτικο μοιρολόι, επιδίδεται σε μια αφήγηση που ταλαντεύεται ανάμεσα σε στοιχεία της πρώιμης δισκογραφίας του 1920-30, ιστορικά, λαογραφικά, βιογραφικά μουσικών, σύγχρονες σκηνές γλεντιού και επαφής με μουσικούς, αλλά και *περί των μουσικών*. Συνδυάζει διάφορα εργαλεία, δανεισμένα από την ανθρωπολογία, τα οποία φιλτράρει από τη σκοπιά του συλλέκτη δίσκων και ταξιδευτή. Αξίζει να σημειωθεί η επίμονη προσπάθεια μύησης του στη ζωή και κοινωνικότητα του ηπειρώτη γλεντιστή καθώς και στην *τελετουργία* του γλεντιού – πανηγυριού.

2.1 Μεθοδολογία

Η *μουσική γεωγραφία* της Ηπείρου συνιστά ένα χάρτη σε σύμφωνο παραλληλισμό με το γεωγραφικό ανάγλυφο της περιοχής. Η τελική εικόνα του κάθε προϊόντος έργου, όμως, είναι σύνθετο αποτελούμενο της ιδιοσυγκρασίας όλων των συντελεστών υποκειμένων, σε δεδομένο τόπο, χρόνο, σκοπό και περιβάλλον-περίγυρο. Σύμφωνα με τον Κοκκώνη (2008:41), η δυναμική παρουσία της κομπανίας, από τα τέλη του 19^{ου} και σε όλο τον 20^ο αιώνα, διαμορφώνει ένα πολύμορφο μουσικό τοπίο:

Ο μουσικός χάρτης που προκύπτει είναι ιδιαίτερα αποκαλυπτικός, ενώ οι πολλαπλές του όψεις μαρτυρούν τόσο την εξέλιξη της ηπειρώτικης μουσικής στο χρόνο, όσο και την ποικιλία των ετερόκλητων μορφών έκφρασης και των ιδιωμάτων που τους συγκροτούν. Στην πραγματικότητα θα πρέπει να μιλάμε για

ένα είδος καλειδοσκοπίου, που μπορεί να μας δώσει διαφορετική εικόνα της μουσικής πραγματικότητας της Ηπείρου, ανάλογα με τα στοιχεία που επιθυμούμε να φωτίσουμε, μακροσκοπικά ή μικροσκοπικά (π.χ. κομπανίες, μουσικά ιδιώματα, μουσικά δίκτυα, ρυθμολογία, πολυφωνία, μοιρολόγια κ.α.).

Η παρούσα εργασία είναι μια μελέτη περίπτωσης γύρω από μια ηχογράφιση του Παρακαλαμιώτικου Μοιρολογιού, ιδιαίτερα αγαπητού στους γλεντιστές της Ηπείρου, μέσα από τον τρόπο του πρωτομάστορα στο κλαρίνο, Χρήστο Χαλιγιάννη–Χαλίλη. Η καρδιά της μελέτης είναι η καταγραφή της αρχής ενός πραγματικού γλεντιού λίγο πριν το 1980 στο Μαυρονόρος Πωγωνίου, με τους Χαλιγιανναίους. Το γλέντι αρχίζει με το μοιρολόι του Χρήστου Χαλιγιάννη, με γύρισμα πωγωνίσιο, την έρρυθμη, δηλαδή, διαχείριση του ίδιου μοτιβικού υλικού της φαρέτρας του Χαλίλη.

Η διαδικασία συλλογής πληροφοριών ξεκίνησε με αρκετές επισκέψεις στο χωριό του Παρακαλάμου, κυρίως πριν ή μετά από δουλειά (γλέντι), βρίσκοντας ευκαιρία από ζητήματα της δουλειάς ή της επικαιρότητας για να ανοίξει η συζήτηση. Επίσης, η σχέση μου με τον Θωμά Χαλιγιάννη, γιό του Χρήστου, είναι αρκετά παλιότερη, διατηρώντας συχνή επαφή για μαθήματα, μελέτη τεχνικής και ρεπερτορίου, επαγγελματικούς προβληματισμούς ή και από κοινού επιδιόρθωση του μηχανισμού των κλαρίνων μας. Η μακρά και βαθιά αυτή τόσο επαγγελματική, όσο και ανθρώπινη σχέση έγινε το πλαίσιο μέσα στο οποίο διατυπώθηκαν ερωτήσεις γύρω από την ιστορία της οικογένειας, την κοινωνικότητα, τη μαθητεία στα όργανα, τις αντιλήψεις για τη μουσική πράξη και πρακτική, το μουσικό περιβάλλον (κατεξοχήν μουσικό υλικό και επαγγελματίες μουσικούς), την επαγγελματική συνείδηση, τους λόγους και προθέσεις άσκησης του επαγγέλματος. Αρκετές σημαντικές πληροφορίες σχετικά με τους Ρομ του Παρακαλάμου, ειδικότερα τους Χαλιγιανναίους, και την καταγραφή του μοιρολογιού του Χαλίλη, τόσο ιστορικές όσο και καθαρά μουσικές, μου έδωσε ο φίλος, μουσικός από το Μαυρονόρος, Χρήστος Τζιούλης. Ο Χρήστος εργάστηκε ως εκπαιδευτικός μουσικής στο Μουσικό Σχολείο Δολιανών Ιωαννίνων από το 1993, ανδρώθηκε με τα ακούσματα του Παρακαλάμου, μαθήτευσε στους Χαλιγιανναίους και δούλεψε, ως λαουτιέρης σε αρκετά γλέντια με το Χαλίλη. Επίσης, μοιράστηκε μαζί μας μεγάλο όγκο καταγραφών, μαθημάτων με το Χρήστο Χαλιγιάννη, αναρτώντας τα στο Youtube.

Κυριότερες βιβλιογραφικές πηγές που έχτισαν με πληροφορίες τη μελέτη μου, αλλά και παραμετροποίησαν προοδευτικά το σχεδιασμό μου ήταν ο *Παρακάλαμος Β'* του Ανδρέα Γκόγκου (1995) και *Η Μουσική της Ηπείρου* υπό την επιμέλεια του Γιώργου Κοκκώνη (2008). Επίσης σημαντική πηγή πληροφοριών σχετικά με τους Ρομ ήταν το έργο του Donald Kendrick (1997) *Από τις Ινδίες στη Μεσόγειο* και σε σχέση με το πρωταγωνιστικό όργανο, το κλαρίνο, το καινοτόμο για την εποχή του και τη ελληνική μουσική πραγματικότητα, *Το λαϊκό κλαρίνο* της Δέσποινας Μαζαράκη (1959).

Καθώς ο λαϊκός μουσικός, ειδικά στην εποχή αναφοράς, δεν χρησιμοποιεί μουσική γραφή, η μάθηση, η τεχνική, η μουσική συνήχηση, το ρεπερτόριο, η αισθητική και ο αυτοσχεδιασμός αποτελούν βιωματικά στοιχεία. Η χρήση του

μουσικού υλικού και η επανάληψη λειτουργούν ως συνήθειες, συχνά αυτοματοποιημένες διαδικασίες, απ' όπου προκύπτουν μορφοποιημένες μελωδίες και τεχνικά χαρακτηριστικά που συνθέτουν το αναγνωριστικό άκουσμα του καθενός. Σύμφωνα με τον Κάβουρα (1997:44-47), τοποθετώντας την κάθε ερμηνεία χωροχρονικά στο περιβάλλον, πρόκειται για έναν «κόμβο» σε ένα «δίκτυο» όπου κυκλοφορούν υλικά και άυλα προϊόντα του πολιτισμού. Μια συγκεκριμένη ηχογράφηση ή μια εκτέλεση είναι ο τρόπος με τον οποίο τα στοιχεία που υπάρχουν «εκεί έξω» διαμορφώθηκαν μια συγκεκριμένη στιγμή από ένα συγκεκριμένο άτομο. Ως αποτέλεσμα, και στην εργασία μου, πολλές θα μπορούσαν να είναι οι δυνατές εικόνες σημειογραφικής αποτύπωσης και μέθοδοι καταγραφής. Ουσιαστικά μεθοδολογικά εργαλεία αντλήθηκαν από τη μελέτη του του μουσικού, μουσικολόγου, ερευνητή και δασκάλου μου στο Δημοτικό ωδείο Ιωαννίνων, Κώστα Λώλη (2003) *Μοιρολόι και Σκάρος* καθώς και τη μεταπτυχιακή εργασία για το Μοιρολόι του εξαιρετικού πολυδιάστατου μουσικού και μουσικολόγου, Θανάση Λαίου (2001), από τη Θεσσαλονίκη.

Η δομική, μορφολογική και μοτιβική ανάλυση του μουσικού κειμένου, έγινε προσπάθεια να παρουσιαστεί, όπου ήταν δυνατό, από διαφορετικές πλευρές. Την πρώτη εικόνα του μουσικολόγου ερευνητή(etic), την πλευρά του υποκειμένου της μελέτης(emic), μέσω του Θωμά Χαλιγιάννη και μια τρίτη, σύνθετη, του «από μέσα» μελετητή – οργανοπαίχτη.

2.2 Στοχοθεσία

Ζητούμενο είναι να αναδειχθούν, με μουσική σημειογραφία και ηχητικά αποσπάσματα, τα ιδιαίτερα αυτά γνωρίσματα που διαφοροποιούν το μοιρολόι αλλά και γενικότερα την καλλιτεχνική έκφραση των μουσικών του Παρακαλάμου. Επίσης, ιδιαίτερη σημασία έχουν στοιχεία της ιστορικής τους διαδρομής και μετεγκατάστασης, κοινωνικότητας, ήθη – έθιμα και καθημερινές συνήθειες. Ταυτόχρονα, χρήσιμη στη ανάδειξη πλευρών της μουσικής τους ιδιοσυγκρασίας, είναι η αναζήτηση και μελέτη αλληλεπιδράσεων με άλλες κοινότητες μουσικών, γειτονικών περιοχών ή αστικών κέντρων. Παραθέτω, λοιπόν, βασικά σημεία-στόχους που επιχειρώ φωτίσω ή να επαληθεύσω με την ολοκλήρωση της μελέτης.

I. Εισαγωγικά, μέσα στα πλαίσια που ορίζει το μέγεθος της εργασίας, επιχειρήθηκε η αποτύπωση της έννοιας του ηπειρώτικου μοιρολογιού, ενός μέρους της ιστορικής του διάστασης, η μεταμόρφωση του σε αυτόνομο οργανικό πλέον είδος μουσικής, καθώς και η επιτελεστική λειτουργία του σε κάθε αντάμωμα λύπης ή χαράς. Ταυτόχρονα, μέσω της σχετικά μεγάλης ελευθερίας και του αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα του, πάνω στις νόρμες βέβαια του μοιρολογιού, ανάγεται σε μόρφωμα που εμπεριέχει συλλογική αποκρυσταλλωμένη καλλιτεχνική εμπειρία, μέσα από το πρίσμα της προσωπικής ταυτότητας-ιδιοσυγκρασίας και ανάπτυξης των δεξιότητες των δυνατοτήτων. Από τη σκοπιά ενός παρατηρητή, το

δημιούργημα μορφοποιείται οριστικά κάτω από την αξιολόγηση πρώτα της μουσικής κοινότητας και στη συνέχεια του συνόλου της κοινότητας, στα πλαίσια τόπου και χρόνου, λαμβάνοντας μια θέση στο *διάβα* της ιστορικής πραγματικότητας. Στη συνείδηση του μουσικού, ίσως τα πράγματα γίνονται πολύ συγκεκριμένα και το *δημιούργημα*, εκτός από προϊόν ατομικής και συλλογικής έκφρασης, είναι πρωτίστως μέσο βιοπορισμού, δηλ. αυτό που κατάφερε να παράγει ο μουσικός τη δεδομένη χρονική στιγμή, εξασφαλίζοντας, στον ανάλογο βαθμό, την επαγγελματική και κατ' επέκταση οικογενειακή επιβίωση.

II. Με γνώμονα την εμπειρία μου ως εκτελεστής, θεωρώ, ότι κάθε οργανοπαίχτης χειρίζεται και αναπτύσσει τα μελίσματα, τη δομή και τα ηχοχρώματα του μοιρολογιού τόσο διαφορετικά αλλά και ταυτόχρονα τόσο συγκεκριμένα, όσο του επιτρέπει αλλά και υπαγορεύει το γνωστικό του εύρος, η τεχνική κατάρτιση, η ανατομική κατασκευή, η ιδιοσυγκρασία, τα έμμεσα οικογενειακά βιώματα και παραδόσεις. Το μοιρολόι του κάθε μουσικού αποτελεί έντεχνη κατασκευή, αρμονικά δεμένων, ιδιαίτερα προσωπικών, στοιχείων έκφρασης και δεξιοτεχνίας. Ενέχει το απόσταγμα της εμπειρίας ζωής του, επιβεβαιώνει τη σχέση του με το όργανο και επαληθεύει τη διαλεκτική σχέση με τα κοινωνικά - πολιτικά χαρακτηριστικά που το περιβάλλουν. Σε ένα πρώτο στάδιο, θεωρώ απαραίτητη της παρουσίαση σε κάποιο βαθμό, της ιστορίας, της κοινωνικότητας, των αντιλήψεων, της διαδικασίας μάθησης και ανταλλαγής της πληροφορίας (μουσικής και μη), των καλλιτεχνικών και επαγγελματικών προθέσεων, ώστε να σκιαγραφηθεί, κατά το δυνατόν, η ιδιοσυγκρασία της μουσικής κοινότητας του Παρακαλάμου, που ορίζει και την ταυτότητα του έργου.

Στο σημείο αυτό θεωρώ υποχρέωσή μου την παραμετροποίηση (για να μη χρησιμοποιήσω τον όρο αποκατάσταση) της κυρίαρχης, σε μεγάλο βαθμό, αντίληψης σχετικά με τους Ρομ, που οδηγεί σε μια άδικη αντιμετώπιση, σε βάρος των μουσικών του Παρακαλάμου. Την εικόνα των οικογενειών τους συνθέτουν η νομαδική ζωή και τα πενιχρά μέσα διαβίωσης, μέχρι τη μόνιμη εγκατάστασή τους στον Παρακαλάμου τη δεκαετία του '50. Επαγγέλλονται πλανόδιοι μικροπωλητές(πωλούν κόσκινα, ψαθάδες, καρεκλάδες, ομπρελάδες) και παράλληλα μουσικοί, ενώ οι γυναίκες λένε τη *μοίρα*, στα όρια συχνά της *ζητιανιάς*. Δεν παρακολουθούν την εκπαίδευση στην πλειοψηφία τους μέχρι το '50, ενώ το επίπεδο κοινωνικοποίησης και η διαφορετική αξιολόγηση αναγκών και προτεραιοτήτων τους κλονίζει την αξιοπιστία προς την εσωστρεφή κοινότητα των Ρομ του Παρακαλάμου. Όπως θα δούμε και στη συνέχεια, για την περιγραφή της μουσικής κοινότητας του Παρακαλάμου, στις πηγές χρησιμοποιείται ο όρος *γύφτοι* ή *τουρκόγυφτοι*, περιλαμβάνοντας ταυτόχρονα τα φυλετικά γνωρίσματα, έστω κι αν ο συγγραφέας της πηγής(Α. Γκόγκος) ή ο πληροφοριοδότης(Χρ. Τζιούλης) μιλά για φιλικό, οικείο πρόσωπό του.

III. Υποστηρίζω πως η μελέτη της περίπτωσης ως ξεχωριστής οντότητας θα αποκαλύψει το συγκλονιστικό περιεχόμενο και την πληρότητα της συγκεκριμένης δημιουργίας, ως φυσιογνωμίας. Επιδιώκω η ανάλυση να φωτίσει μηχανισμούς

δημιουργίας, οικοδόμησης και ανάπτυξης του μοιρολογιού, αποφεύγοντας μια δυτικού τρόπου αντιμετώπιση, όπως για παράδειγμα της Εθνικής σχολής του Μανώλη Καλομοίρη (Μαλιάρας, 2001). Ταυτόχρονα αποφεύγω να παρουσιάσω μια *μακαμίστικη* θεώρηση – επίλυση του μοιρολογιού, καθώς η μόνη κοινή σχέση που μπορεί να υπάρχει με το εκάστοτε μακάμ, είναι η κλίμακα, απογυμνωμένη από το περιεχόμενο και τη συμπεριφορά του μακάμ. Ουσιαστικά, βλέπω το μοιρολόι στο πεντατονικό περιβάλλον δημιουργίας του και τις διαφορετικές, ξένες, νότες ως έλξεις μέσα στις πεντατονικές κλίμακες. Αυτό γίνεται σε αντιδιαστολή με την ταύτιση κάποιων μελωδικών κινήσεων, με τα αντίστοιχα μακάμ, από αρκετούς μουσικούς.

IV. Επιχειρώ να ανακαλύψω, να παραθέσω, να αποδομήσω και να ερμηνεύσω τα συστατικά γνωρίσματα του μοιρολογιού του Χρήστου Χαλιγιάννη, τόσο από ανθρωπολογική και μουσικολογική θέση, αλλά όσο και από την *emic* πλέον θέση του εκτελεστή του οργάνου, μαθητή και επαγγελματία στο είδος.

V. Στοχεύω τέλος, στην αποτύπωση μοτιβικών χαρακτηριστικών αλλά και ολόκληρων αναγνωριστικών μελωδικών τμημάτων, τεχνικών παιξίματος και διαποίκισης, γλιστρίματα, αποτζιατούρες, εκφυγές, αλλά και ηχοχρωματικών μεταβολών (που συχνά αποτελούν μίμηση φωνών, άλλων οργάνων ή φυσικών ήχων). Οι πρακτικοί μουσικοί, για να αποτυπώσουν με ήχους τη φυσιογνωμία των διαφορετικών ακουσμάτων, έχουν δημιουργήσει για το καθένα σύντομα μελωδικά σχήματα, που περιέχουν τα παραπάνω χαρακτηριστικά. Οι μελωδίες αυτές στη «γλώσσα» των μουσικών ονομάζονται *προφορές*, περιγράφοντας εύστοχα τη διαφορετική φυσιογνωμία, *μουσική προφορά*, σε παραλληλισμό με τη λεκτική προφορά και το γλωσσικό ιδίωμα. Κατά την περίοδο της μαθητείας οι *προφορές* χρησιμοποιούνται ως τεχνικές ασκήσεις, ενώ συχνά τις ακούμε από παλιότερους ως εναρκτήριες φράσεις, για να μπουν στο περιβάλλον του μουσικού κομματιού. Είναι μια κοινή πρακτική στους πνευστούς, που, όπως αναφέρει ο Σαρρή (2007:248), θα μπορούσε να είναι ένα είδος άσκησης για το «ζέσταμα των δαχτύλων» και το κούρδισμα του οργάνου. Η λειτουργία της *προφοράς*, ως κοινή πρακτική, επαληθεύεται από το Βούλγαρο δεξιότεχνη της γκάιντας και του καβάλ Kostantin Varimezof, ο οποίος, σύμφωνα με το Σαρρή και τη διήγηση του Rice, είπε κάποτε: «το κλειδί των (συγκεκριμένων) ποικιλιμάτων είναι το *razsvirvane*», δηλ. η χαρακτηριστική φράση με την οποία αρχίζει το παίξιμο της γκάιντας και θα μπορούσε να μεταφραστεί ως «κάτι που παίζεται χωρίς ειδικό λόγο».

Ευελπιστώ η εργασία μου να αποτελέσει στην πράξη την πρώτη αποτύπωση των παραπάνω αναγνωριστικών γνωρισμάτων της μουσικής του Παρακαλάμου, μέσω της ελευθεριότητας του οχήματος του μοιρολογιού, με το πέρασμα των μεγάλων κλαρίνων συγκροτημένων κλαρίνων, του Καντρή και του Χαλίλη. Όσον αφορά την πρακτική της ανάλυσης, από τη μέχρι σήμερα καλλιτεχνική εμπειρία και την πρόοδο της παρούσας μελέτης, έχω την άποψη, πως η *μουσική προφορά*, η φυσιογνωμία και η αναγνωρισιμότητα αποκτούν πρωτεύουσα σημασία έναντι των κλιμάκων και της φόρμας.

3. ΠΕΔΙΟ ΕΡΕΥΝΑΣ

3.1. Ο Παρακάλαμος - Οι Ρομά

Η εργασία μου επικεντρώνεται στη μελέτη της περίπτωσης του ιδιαίτερου παρακαλαμιώτικου οργανικού μοιρολογιού. Το πεδίο μελέτης είναι ο Παρακάλαμος Ιωαννίνων, σημερινού Δ. Πωγωνίου, δημοτικής ενότητας Άνω Καλαμά. Πριν προχωρήσω στην ηχογράφηση, παραθέτω κάποια γεωγραφικά και ιστορικά στοιχεία που σχετίζονται με τόπους διαμονής και τη ζωή των μουσικών του Παρακαλάμου, από τη δεκαετία του 1920, μετά τη λήξη των Βαλκανικών πολέμων, μέχρι τη δεκαετία 1970-80, όπου και επικεντρώνω, λαμβάνοντας επίσης υπόψη τον αντικατοπτρισμό του ειδώλου της εποχής αυτής, στο σήμερα.



Εικόνα 6. Ανατολική όψη Παρακαλάμου,

πηγή: <https://www.tzourlakos.com/video/tzourlakos/odiporika/20841-drone-ptisi-o-parakalamos-pogonioy-apo-psila.html>



Εικόνα 7. Νοτιοδυτική όψη Παρακαλάμου,

πηγή: http://romiazirou.blogspot.com/2014/11/video_29.html

Ο Παρακάλαμος είναι χωριό 1000 κατοίκων(σήμερα) και βρίσκεται στον μεγάλο κάμπο των Δολιανών, 40χλμ Β.Δ. των Ιωαννίνων και 30χλμ από τα ελληνο-αλβανικά σύνορα. Το παλιό όνομα της τοποθεσίας που βρίσκεται είναι *Καλύβια Πογδόριανης*, ενώ το χωριό *Πογδόργιανη* βρισκόταν 2-3 χλμ. δυτικότερα, εκεί που σήμερα βρίσκεται ο Άνω Παρακάλαμος. Όπως και στο Δελβινάκι και στα Δολιανά,

ζει μεγάλος πληθυσμός οργανοπαιχτών, οι οποίοι είναι *Γύφτοι*. Αυτοί θα είναι και οι πρωταγωνιστές της μουσικής γεωγραφίας του Πωγωνίου και γενικότερα της Ηπείρου, τα πρόσωπα αναφοράς της έρευνας στο καρέ των εικόνων που ακολουθεί. Όπως χαρακτηριστικά γράφει ο ιστορικός της εποχής αναφοράς, Ι. Λαμπρίδης, τα όργανα «υπό γύφτων μόνο κρούονταν» (Κοκκώνης 2008:35). Επίσης, σύμφωνα με το Χρ. Σούλη(1929:147-149), καθηγητή και διευθυντή της Ζωσιμαίας Βιβλιοθήκης, «πολλοί αυτών είναι οργανοπαίκτηι... Σπανιότατα εν Ηπείρω μετέρχεται το επάγγελμα του οργανοπαίκτη μη Γύφτος. Διό και εν Ηπείρω ο οργανοπαίκτης αποκαλείται Γύφτος».

Ας περιηγηθούμε σ' αυτό το σημείο στις σελίδες της ιστορικής τους πορείας, επικεντρώνοντας στον περασμένο αιώνα, σε γεγονότα και συνθήκες διαβίωσης που ίσως φωτίσουν σε κάποιο βαθμό την ιδιοσυγκρασία τους. Εκτός από τις ατομικές μαρτυρίες μουσικών, αλλά και όσων «ασχολούνται» με τους μουσικούς (πρόκειται για μια κατηγορία φίλων και εραστών της μουσικής τέχνης), κύρια πηγή ιστορικών και ανθρωπολογικών στοιχείων για τους μουσικούς του Παρακάλαμου είναι το δίτομο σύγγραμμα του Ανδρέα Γκόγκου, Παρακάλαμος (1995). Σχετικά με την αξιοπιστία της πηγής, αναφέρω πως ο συγγραφέας ζεί από κοντά συνολικά την ένταξη των μουσικών στην κοινότητα του Παρακάλαμου, ενώ αναγνωρίζει την πολύτιμη βοήθεια των δυο φίλων του, Ρετζιέπ Χαλίλ (Βασιλείου Χαλιγιάννη), λαουτιέρη και Βεϊζ Ιμπραήμ (Βασιλείου Μπραχόπουλου), κλαρινίστα.

Εξ αρχής, οι συνήθειες διαβίωσης των *Ρομά* του Παρακάλαμου δεν μοιάζουν με αυτές των υπόλοιπων, ήδη εγκατεστημένων, *ρομά* στις γύρω περιοχές, στοιχείο που δηλώνει πληθυσμιακή και πολιτισμική απομόνωση, στοιχειοθετώντας στη συνέχεια διαφοροποιημένο εξελικτικά κλάδο. Σε αντίθεση με τους υπόλοιπους *ρομά* είναι *νομάδες*, σχηματίζουν κλειστές κοινωνικές ομάδες και μιλάνε τη *Romani*(Θεοδοσίου 2009:119), τα *ρόμκα*. Όπως διηγείται ο Α. Γκόγκος (1995:35) «Οι Γύφτοι ήρθαν στον Παρακάλαμο μετά τους Βαλκανικούς πολέμους(1912-13) από την Πωγωνιανή και τη Χρυσόδουλη. Ήταν μουσουλμάνοι και είχαν οθωμανικά ονόματα, για αυτό και τους λέγαμε Τουρκόγυφτους για να τους ξεχωρίζουμε από τους χριστιανούς γύφτους που υπήρχαν από παλιότερα στο χωριό». Ο Θωμάς Χαλιγιάννης αναφέρει για συγγενείς του γραμμένους στα δημοτολόγια της Πωγωνιανής καθώς και άλλους που μετά το κλείσιμο των συνόρων παρέμεναν σε Αλβανικό έδαφος, όπως ο γνωστός με το όνομα Μπένης (Χαλιγιάννης), κλαρινίστας που ζει σήμερα στον Παρακάλαμο.

Κατά το παρελθόν, πολλές και διαφορετικές θεωρίες ειπώθηκαν για την περιέργη, έως μυθική καταγωγή των *Ρομά*, που άλλωστε δεν αποτέλεσαν ποτέ ένα έθνος συνδεδεμένο με κοινή γραπτή παράδοση. Οι πρώτες ομάδες που έφτασαν στην Κεντρική και Δυτική Ευρώπη τον 14ο αιώνα, τις αποκαλέστηκαν «Βοημοί», «Γύφτοι» και «Σαρακηνοί». Η απάντηση στο ερώτημα από πού έρχονται τελικά οι *Ρομά*, προέκυψε από τη μελέτη της γλώσσας τους (*Romani*). Ήδη από τον 18ο αιώνα, ερευνητές όπως ο Άγγλος William Marsden, μίλησαν για τη συγγένεια που υπάρχει ανάμεσα στη γλώσσα αυτή και ινδοευρωπαϊκές διαλέκτους, της Βόρειας Ινδίας.

Η επικρατούσα και πλέον τεκμηριωμένη άποψη για την προέλευση των *Rom* της Βαλκανικής, σύμφωνα και με το έργο του Kenrick Donald (1994/1997), τοποθετεί τη μακρινή καταγωγή τους στην περιοχή της Βόρειας Ινδίας, εκεί που βρίσκεται το σημερινό Πακιστάν. Η κατάκτηση της Β. Ινδίας από τους Πέρσες, τον 3^ο μ.Χ. αιώνα, οδήγησε στη μετακίνηση πληθυσμών, από τη «νέα αποικία», δυτικά στην Περσία και στην Αρμενία. Τον 6^ο αιώνα, η κυριαρχία των Αράβων, συνοδεύεται από βίαια μετακίνηση Ινδών προς τη Μεσοποταμία όπου ζουν μέχρι τον 10^ο αιώνα, οπότε μαζί με τους τελευταίους Ινδούς μετανάστες προς τη δύση, εκτοπίζονται και μπαίνουν βαθμιαία στη Βυζαντινή αυτοκρατορία. Στο Βόσπορο και στα Βαλκάνια εμφανίζονται τέλη 14^{ου} με αρχές 15^{ου} αιώνα. Σύμφωνα με τον Α. Γκόγκο, οι *Γύφτοι* του Παρακαλάμου διατηρούν και στον 20^ο αιώνα λέξεις και περσικά ή αρμενικά ήθη και έθιμα, όπως το *νεβρούζι* (Nevruz=Πρωτοχρονιά των Περσών - 22 Μαρτίου). Τα ονόματα που επικράτησαν γι'αυτούς είναι Αθίγγανοι-Ατσίγγανοι-Τσιγγάνοι, *Γύπτοι-Γύφτοι* (πιθανώς Αιγύπτιοι, εξαιτίας του χρώματος), *Ρωμ-Ρώμηδες*(και *Ρόμηδες*) και διεθνώς *Gypsies* ή *Rom*. Σχετικά με της προέλευση του ονόματος *Ρωμ* και *Γύφτοι-Γύπτοι-Αιγύπτιοι*, ο Μπίρης (1954) αναφέρει στον πρόλογο πως κατά τον ερχομό τους στην Ευρώπη, οι ίδιοι παρουσιάζονται αλλού ως *Ρωμ* -που τους σχετίζει με τους *Ρώμι* των Ινδιών- και αλλού ως Αιγύπτιοι. Επίσης, στις αφηγήσεις τους βεβαιώνουν πως ξεκίνησαν από την Αίγυπτο και διηγούνται θρύλους και περιστατικά της φυγής τους, που αναφέρονται στην Αίγυπτο, πιθανώς μεταφέροντας παραφρασμένες διηγήσεις από τη μακρόχρονη παραμονή τους στη Μέση Ανατολή. Γενικότερα και σήμερα οι διηγήσεις τους έχουν έντονο το μυθοπλαστικό στοιχείο.

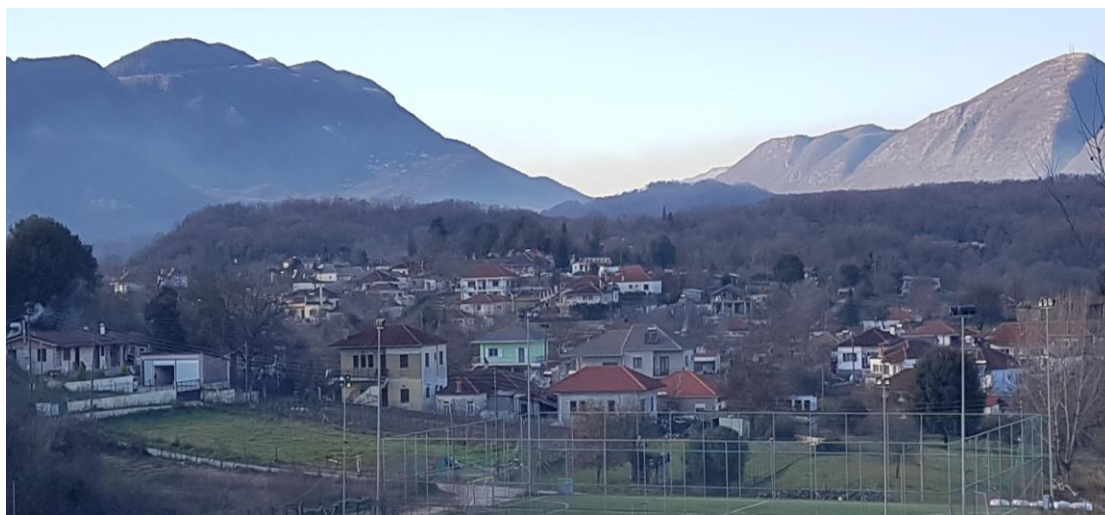
Όπως και να 'χει, η ζωή των *Γύφων* του Παρακαλάμου, στις αρχές του περασμένου αιώνα, φαίνεται να είναι άρρηκτα δεμένη με τις περιοχές των ελληνοαλβανικών συνόρων. Είναι νομάδες που κατά τους δύσκολους χειμερινούς μήνες αναζητούν σχετικά ασφαλή διαμονή σε χωριά, κωμοπόλεις και πόλεις όπου ζουν αρκετοί ομόθρησκοί τους Τούρκοι (Γκόγκος 1996:40). Ήδη το 1889 αναφέρονται ως αθίγγανοι μωαμεθανοί, περιφερόμενοι στο Πωγώνι (Λαμπρίδης 1993:58).

Οι Τούρκοι φεύγουν από τα *Τουρκοχώρια*, όπως αναφέρονται, του Πωγωνίου το 1912-13 και μαζί τους μετακινούνται και οι ομόθρησκοί τους *Γύφτοι*, στα παραγωγικά για την εποχή καμποχώρια της λεκάνης του Άνω Καλαμά, κυρίως στη Σιταριά και τον Παρακάλαμο. Διαδοχικά μέχρι το 1925 συγκεντρώνονται όλοι στον Παρακάλαμο, περισυλλέγοντας τα απομεινάρια των καρπών στο τέλος της συγκομιδής του καλοκαιριού, ενώ νοικιάζουν για το χειμώνα τις καλύβες κατοίκων του Παρακαλάμου, τα *γύφτικα κονάκια*(Γκόγκος 1996:41-45).

Στη δεκαετία του 1920 καταγράφονται, για πρώτη φορά, στα δημοτολόγια του Παρακαλάμου, ενώ η οριστική τους εγκατάσταση στο χωριό γίνεται το 1962. (Γκόγκος 1995:41-42). Στο διάστημα αυτό δεν είναι εδραίοι μουσικοί, είναι ακόμα περιφερόμενοι. Δεν επιβιώνουν αποκλειστικά από τη μουσική, αλλά είναι ταυτόχρονα έμποροι ζώων, ψαθάδες, καρεκλάδες, ομπρελάδες και έφτιαχναν κόσκινα, όπως επιβεβαιώνει και ο Θωμάς Χαλιγιάννης. Άλλωστε, σε αντίθεση με την

κωμόπολη του Δελβινάκιου, η οικονομία του χωριού τον περασμένο αιώνα είναι ασθματική. Ο Θωμάς πάλι με περισσή εντιμότητα, ειλικρίνεια και θάρρος αναφέρει «δεν ντρέπομαι να σου το πω, θυμάμαι μικρός τον πατέρα μου και τη μάνα μου να βγαίνουν στα διπλά χωριά για ζητιανιά. Έφτιαχναν κόσκινα και ψαθιά(καλάθια). Έχω πάει και εγώ, πολύ μικρός, κάποιες φορές μαζί τους. Η μάνα μου έλεγε τη μοίρα».

Όπως ανέφερα και πριν, οι *Γύφτοι* μέχρι το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα, είναι μουσουλμάνοι και έχουν οθωμανικά ονόματα εξαιτίας της μέχρι τότε διαμονής τους σε περιοχές οθωμανικής κυριαρχίας. Στη συνέχεια θα αναφέρω παράλληλα και όσα από τα οθωμανικά τους ονόματα γνωρίζω και χρησιμοποιούνταν μέχρι σήμερα(συνήθως με ελληνικές καταλήξεις). Όπως γράφει ο Γκόγκος(1995:55), το 1945 επιτελείται ομαδικός εκχριστιανισμός τους, αλλάζουν τα ονόματά τους σε νέα χριστιανικά-ελληνικά, αγοράζουν σπίτια και εγκαθίστανται οριστικά στον Παρακάλαμο το 1960, κατά κύριο λόγο στην περιοχή κάτω Γορίτσα, δημιουργώντας τη δική τους συνοικία, τα *Γύφτικα*. Σύμφωνα με το Γκόγκο πάλι, το 1962 στο δημοτολόγιο της κοινότητας Παρακαλάμου είναι εγγεγραμμένες 40 οικογένειες *Γύφτων* με 211 άτομα, ενώ τα παιδιά τους εντάσσονται βαθμιαία στην υποχρεωτική δημόσια εκπαίδευση.



Εικόνα 8. Η συνοικία των μουσικών του Παρακαλάμου, από Ν. Ανατολικά (προσωπικό αρχείο)

Όμως ο πληθυσμός τους αποτελεί σχετικά κλειστή κοινότητα, βιώνοντας δραματικά τη φυλετική περιθωριοποίησή του και παρουσιάζοντας έντονα συμπτώματα εσωστρέφειας (Κοκκώνης 2008:46). Σύμφωνα με το Γιάννη Αυδίκο καθηγητή Γυμναστικής Ακαδημίας και ιδιαίτερο χορευτή από το Συρράκο Ιωαννίνων, σε πρότασή του προς το Θωμά, προκειμένου να έχει σταθερή καθημερινή δουλειά, πήρε την εξής απάντηση: «καλά μου λες εσύ δάσκαλε να μείνω στα Γιάννενα, αλλά με ποιον θα κουβεντιάζει η γυναίκα και τα παιδιά μου;»

Γύρω από αυτό το θέμα, κατά καιρούς, κάναμε ενδιαφέρουσες συζητήσεις με το Θωμά Χαλιγιάννη, μιλώντας για το κοντινό παρελθόν της οικογένειάς του. Η δύναμη του λόγου αρκεί, ώστε και η λιτή, απογυμνωμένη από σχόλια, παράθεσή του να επιβεβαιώσει την παραπάνω εικόνα της ιδιοσυγκρασίας τους:

«δεν είχαμε τη δύναμη, γύφτοι ήμασταν»,
«τί μπορείς να καταφέρεις μ' αυτό το οργανάκι, ζητιανόξυλο το λέγαν»,
«οι δικοί μας ήταν ανθρωπάκια(ταπεινοί-φοβισμένοι), δε μπορούσαν να κοιτάζουν το μπαλαμό(τον έτερο, μη ρομ) σαν ίσο»,
«αλλά ήταν άκακοι, δεν έκλεβαν, δεν έκαναν ζημιές σαν τους τσιγγάνους, έκαναν όλες τις δουλειές για να ζήσουν»,
«Η μάνα μου έλεγε τη μοίρα, δεν έκανε κακό, ούτε έκλεβε. Έλεγε αυτά που ήθελε να ακούσει ο κόσμος, κι ότι ήθελαν τις έδιναν για να ζήσει την οικογένειά της. Και έτσι ζούσαν οι δικοί μας τότε».

Μέσα από τα χαρακτηριστικά λόγια του Θωμά πάλι, επαληθεύεται η άρρηκτη σχέση της ζωής τους με τη μουσική, η τιμή της καλλιτεχνικής ανάδειξης, αλλά και η αδέσμευτη φυσιογνωμία των Ρομ:

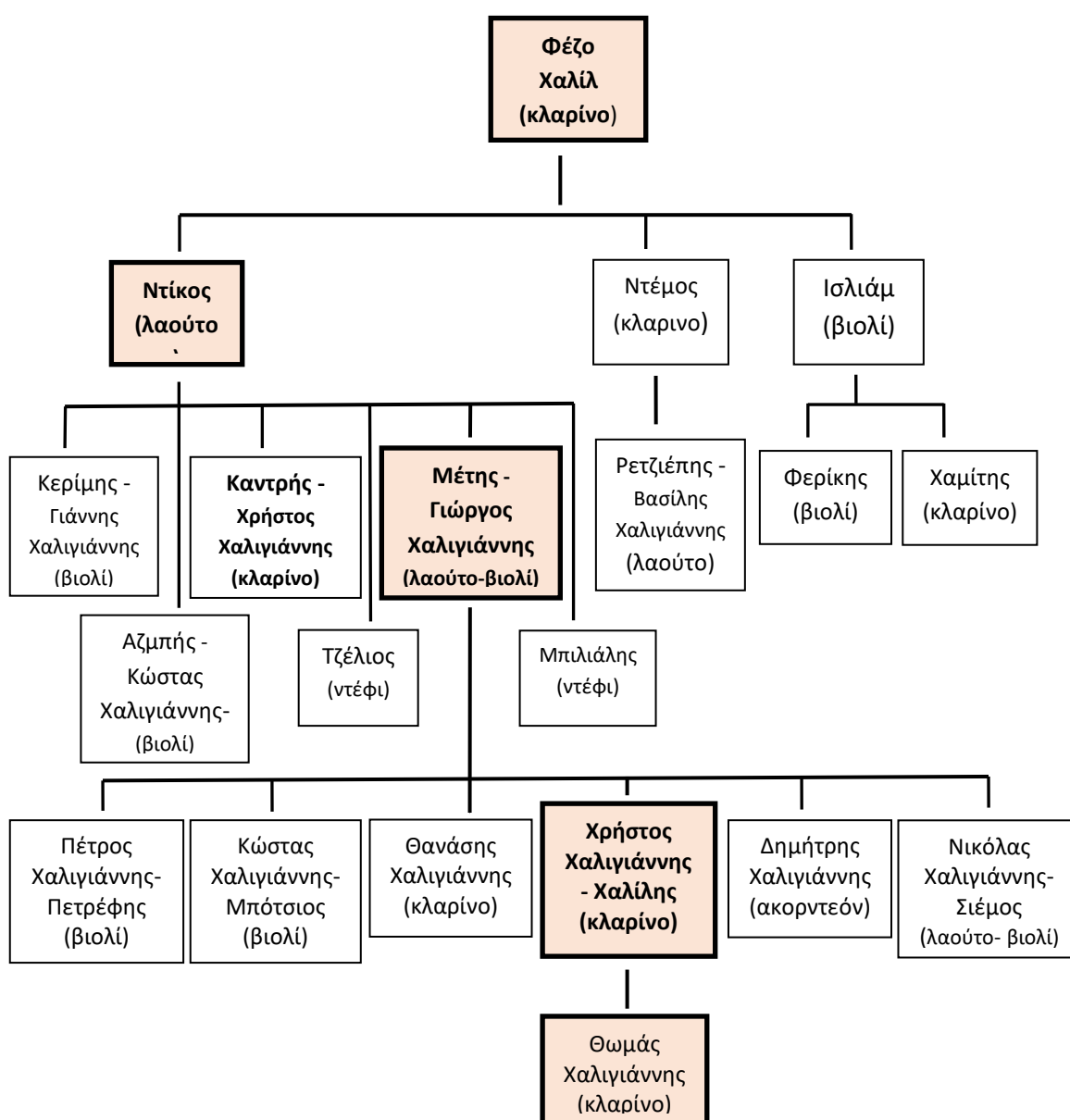
«κάναμε υπομονή αλλά ήμασταν και περήφανοι, όταν πιάσουμε στα χέρια μας αυτό το μαύρο(που σημαίνει: όντως μαύρο αλλά και ταπεινό-καημένο) όργανο έρχεται η ώρα να δείξουμε και μεις την αξία μας, δε μπορεί κάποια αξία έχουμε και μεις»,
«άμα λες Χαλιγιάννης, σημαίνει μουσικός»,
«οι δικοί μας ήταν όλοι μουσικοί και καλοί μάλιστα, ήταν και μερικές γυναίκες, μια θειά μου, μάνα μου... τι βιολί έπαιζε» (Νικόλας ή Σιέμος, αδερφός του Χαλίλη)
«άμα πιάνω στα χέρια μου το κλαρίνο, κλείνω τα μάτια μου και ταξιδεύω, δε με νοιάζει ούτε ποιος είσαι, ούτε τι λες».

Σχετικά με αυτό, αλλά ως πιο αναγνωρισμένη μορφή και βέβαια από διαφορετική θέση ισχύος, ο Τάσος Χαλκιάς στις Θύμησης και Σημειώσεις διηγείται: «Όταν παίζεις..., παίζεις και ονειρεύεσαι. Είναι μερικές φορές, που απ' την ομορφιά, συγκινούμαι κι εγώ και κλαίω» (Χρονόπουλος, 1985:10).

Ταυτόχρονα, η ασυνήθιστα μεγάλη κοινότητα των μουσικών αναδεικνύει τον Παρακάλαμο σε μουσικό κέντρο διεργασιών που τροφοδοτεί με πρωτογενές μουσικό υλικό και εξαιρετικούς εκτελεστές την ηπειρώτικη και γενικότερα ελληνική λαϊκή μουσική. Στην κοινότητα των μουσικών η διάχυση της μουσικής πληροφορίας είναι ταχύτατη, η άμιλλα αναπόφευκτη και η εξέλιξη τεχνικών, τεχνοτροπιών και μορφών είναι ζητούμενη. Εμπειρικά αναφέρω πως οι Παρακαλαμιώτες μουσικοί δεν αρκούνται στη σχετικά τυπική απόδοση του μουσικού κομματιού. Το γεγονός της επανάληψης είναι ταυτόσημο με τη μεταβολή του κομματιού. Χρησιμοποιούν εκφραστικά μέσα, που θα επιχειρήσω να περιγράψω, για να κάνουν το μέλος να αγγίζει πρώτα τους ίδιους. Σύμφωνα με δικές τους λέξεις, το «πειράζουν» ή το κάνουν «πειραχτικό». Προσπαθώντας να το αποδώσω λεκτικά θα το έλεγα «ιδιαίτερα ελκυστικό», «νόστιμο», «προκαλεί ιδιαίτερη συγκίνηση», «μεθυστικό» ή και «εθιστικό». Αφετέρου, το τελευταίο αποτελεί και το κύριο εργαλείο ανταγωνισμού και επιβίωσης του Παρακαλαμιώτη, αλλά και γενικότερα του ηπειρώτη λαϊκού μουσικού, σχετιζόμενο άμεσα με την αμοιβή του, σύμφωνα με τη ρήση των μουσικών «πρέπει να ξέρεις να πάρεις όμορφα τα λεφτά».

3.2. Οι Χαλιγιαναίοι - Χρήστος Χαλιγιάννης

Σύμφωνα με τον Α. Γκόγκο (1995:45), οι κυριώτερες μουσικές σκλήθρες του Παρακάλαμου ή *φάρες* των *Γύφτων* οργανοπαιχτών είναι δύο, του Φέιζο Χαλίλ (κλαρίνο) και του Σιάκιο Ιμπραήμ (βιολί). Με γενάρχη το Φέιζο Χαλίλ, ξεκινά η ιστορική σκλήθρα των Χαλιγιανναίων, μουσικών που κράτησαν κι αυτοί το τιμόνι στο όχημα της εξέλιξης της μουσικής της Ηπείρου. Στο σχήμα που ακολουθεί, με βάση το σύγγραμμα του Γκόγκου και τις πληροφορίες του Θωμά Χαλιγιάννη, αποτυπώνεται μερικώς το γενεαλογικό δέντρο, αναφορικά με τους οργανοπαίχτες απογόνους. Εξαιτίας της στοχοθεσίας της εργασίας μου, αλλά και των πολυμελών οικογενειών, περιορίζω προοδευτικά την ιστορική και γενεαλογική αναφορά στον κλάδο του Μέττη, των παιδιών του και ειδικότερα στο Χρήστο Χαλιγιάννη-Χαλίλη.



Εικόνα 9. Γενεαλογικό δέντρο Χαλιγιανναίων
(προσωπικό αρχείο, από: πληροφ. Γκόγκος 1995 και Θ.Χαλιγιάννη)

Ως σχήμα οξύμωρο, έχοντας υπόψη την κοινωνική θέση των *ρομ* και τις αντιλήψεις της εποχής αναφοράς, πρόκειται για μορφές στις οποίες αποδόθηκε, ιδιαίτερη εκτίμηση και αγάπη στο δεύτερο μισό του προηγούμενου αιώνα, από αστούς ερευνητές, αλλά κυρίως από τους ντόπιους. Σχετικά με αυτό, ο Ναπολέων Ζούμπας διηγείται, όσο κι αν φαίνεται παράδοξο, πως τα χωριά της *περιοχής του*(με την έννοια της επαγγελματικής επιρροής) μετέφεραν και καθιέρωναν το πανήγυρι του Πάσχα, όχι ανήμερα, αλλά διαφορετικές μέρες, καθόλη τη διάρκεια της διακαινησίμου, προκειμένου να παίξει ο ίδιος και όπως έλεγε «να τους γλεντήσσει, να τον ακούσουν και να τον πληρώσουν». Γίνεται λόγος για κορυφαίο κλαριντζή της Ηπείρου και κατά πολλούς, έναν από τους δυο μεγαλύτερους γλεντζέδες, ευρηματικούς μουσικούς, «ληστές» για τις τσέπες των μερακλήδων και ταυτόχρονα εθιστικά αγαπημένους από το κοινό τους. Δε θα μπορούσα να μην αναφέρω ότι ο άλλος είναι, γιός του Κερίμη, ο ιδιαίτερος Βαγγέλης Χαλιγιάννης(Κοτσύφης), που πέθανε την εποχή που γράφω την εργασία μου. Ο Βαγγέλης, στην εκπομπή *ΕΛΛΗΝΩΝ ΔΡΩΜΕΝΑ* της ΝΕΡΙΤ(2017) *Γεια σας Χαλιγιάννηδες*, στηρίζοντας την ιστορική διάρκεια και την ιδιαίτερη ταυτότητα της οικογένειάς του, λέει χαρακτηριστικά: «θ' ακούσεις το μοιρολόι κι από άλλον, αλλά δε θα σ' αρέσει. Θα στο παίξει Χαλιγιάννης και τότε θα σ' αρέσει».

Διάλεξα για τη μελέτη μου τη διάσημη οικογένεια των Χαλιγιανναίων εξαιτίας της τεχνικής κατάρτισής τους, για την εποχή αναφοράς τους, τη μεγάλη αναγνωρισιμότητα από κοινό και μουσικούς, καθώς και τη μεγάλη μουσική ποικιλομορφία ακόμα και σε κάθε κλάδο της σκλήθρας. Το πρωτογενές ερευνητικό υλικό θα αποτελέσει μια ηχογράφιση που έγινε στο Μαυρονόρος Πωγωνίου, ανάμεσα στο 1978 και '80. Παίζουν τα παιδιά του Γιώργου Χαλιγιάννη(Μέτη), ο εξαιρετικός Χρήστος Χαλιγιάννης (Χαλίλης), κλαρίνο, πατέρας του Θωμά Χαλιγιάννη και ο Κώστας Χαλιγιάννης(Μπότσιος), βιολί. Παίζουν επίσης ο αδερφός του Μέτη, Βασίλης Χαλιγιάννης (Ρετζιέπης), λαούτο και ο Θανάσης Χαλιγιάννης, ντέφι. Η ηχογράφιση κυκλοφόρησε σε κασέτα το 1980 από το Γιάννη Θ. Μούτσιο από το Μαυρονόρος πωγωνίου και πιθανότατα έγινε από τον ίδιο. Τόσο για το ηχητικό υλικό, όσο και για τις σχετικές πληροφορίες ευχαριστώ πάλι το φίλο, Χρήστο Τζούλη από το Μαυρονόρος.

Ο Χρήστος Χαλιγιάννης (Χαλίλης, 1931-2015), αποτελεί ισχυρή μουσική προσωπικότητα, που παρόλη την ταπεινότητα και εσωστρέφεια, διαθέτει σχετικά ευρύ ρεπερτόριο, θεωρητική και τεχνική κατάρτιση. Πέρα από τα πολυάριθμα γλέντια, γάμους και πανηγύρια στον Παρακάλαμο, Μαυρονόρος, Γκρίμπιανη(Αρετή), Σώσινο κ.α., συμμετέχει επίσης στο *ΟΛΟΠΟΡΙΚΟ ΜΕ ΤΗ ΔΟΜΝΑ ΣΑΜΙΟΥ* (ΕΡΤ 1977 - <https://archive.ert.gr/6947/>). Την ίδια εποχή, έρχεται στην Αθήνα και δισκογραφεί, ακόμα με κλαρίνο Ντο, στην εταιρεία *Ήπειρος* του Βασίλη Σούκα, με επιμέλεια του λαουτιέρη Χριστόδουλου Ζούμπα. Πρόκειται για ιστορική ηχογράφιση *μοιρολογιών* και του γνωστού *σκάρου* με τον ετεροθαλή αδερφό του, Πέτρο Χαλιγιάννη- Πετρέφη. Ο γιός του, Θωμάς, θυμάται τον Πέτρο Λούκα Χαλκιά να έρχεται συχνά από το Δελβινάκι να ακούσει το Χαλίλη. Ο τελευταίος στιγματίζει τον καλλιτεχνικό χαρακτήρα του γιου του, γνωστού κλαρινίστα Θωμά Χαλιγιάννη, με

μεγάλη επιρροή στη μουσική της Ηπείρου, και ταυτόχρονα δικού μου δασκάλου. Εμφανίζεται στην εκπομπή ΕΛΛΗΝΩΝ ΔΡΩΜΕΝΑ, ως ο γεροντότερος που στιγμιαία παίζει και μαζεύει το κλαρίνο του λέγοντας «το'παιξα τώρα, αύριο πάλι».

Είχα την τύχη να τον γνωρίσω στην τελευταία δεκαετία της ζωής του, με ελάχιστη δραστηριότητα, ως σεβάσμια, ήρεμη και προβληματισμένη, γεροντική μορφή. Συμβούλευε τους νεώτερους να φυσάνε ήρεμα και στοχευμένα, ενώ παρότρυνε να μαθαίνουν και να παίζουν τα «παλιά», «αυτά είναι τα τραγούδια για το κλαρίνο». Η μελέτη μου κοντά σ' αυτή την οικογένεια μου ανοίγει σε μεγάλο βαθμό το δρόμο για να κατανοήσω, να αποδομήσω και να ερμηνεύσω τεχνικά και υφολογικά στοιχεία αυτής της μουσικής ιδιοσυγκρασίας, ως κομμάτι και της δικής μου ταυτότητας.



Εικόνα 10. Σε πανηγύρι, γύρω στο '50. Από αριστερά: Βασίλης Χαλιγιάννης (Ρετζιέπης), Νικόλας Χαλιγιάννης (Σιέμος), Νίκος Οικονόμου (Ρουσθέμης), Χρήστος Χαλιγιάννης (Χαλίλης), Παντελής Οικονόμου (Σουραϊτής). Αρχείο Θωμά Χαλιγιάννη

Για τους *ρομά* του Παρακαλάμου η μάθηση του οργάνου δεν αποτελεί ξεχωριστή, οργανωμένη, μαθησιακή διαδικασία, όπως ενός μαθητή ωδείου, αλλά μια πρακτική ενταγμένη στην καθημερινή τους ζωή. Η αφορμή για μάθηση βρίσκεται σε κάθε ήχο που θα τραβήξει την προσοχή τους. Έτσι οι καθημερινές συναναστροφές με τον πατέρα, τον παππού, το συγγενή ή το γείτονα οργανοπαίκτη αποτελούν χρήσιμο υλικό εκκίνησης και μελέτης. Ο δάσκαλος δεν είναι ένα και μόνο πρόσωπο, η γειτονιά τους σφύζει από μουσική ζωή. Ο Αζμπής του Ντίκου, αδερφός του Μέτη, στο *Οδοιπορικό στο Πωγώνι* πάλι, ομολογεί πως «Εμείς δεν πάμε σε τεχνίτες, τα όργανα τα μαθαίνουμε από μοναχοί μας». Ο Βαγγέλης Χαλιγιάννης, επίσης, στην

εκπομπή ΕΛΛΗΝΩΝ ΔΡΩΜΕΝΑ, διηγείται πως τα απογεύματα η μουσική γειτονιά τους ακούγεται «σαν το μελίσσι που μαζεύει το μέλι». Ταυτόχρονα, ο λαϊκός πρακτικός μουσικός, έξω από κάθε έννοια σημειογραφικού συστήματος, αντιγράφει, μιμείται και αναπαράγει τη μουσική πληροφορία που παρατηρεί ή τυχαίνει να δέχεται, συχνά χωρίς πρόθεση από τον άλλο να τη μοιραστεί. Οι ρόμηδες δύσκολα μιλάνε για τη μουσική τους ή περιγράφουν τα μυστικά της τέχνης τους. Ο Φοίβος Ανωγειανάκης (1991) επιβεβαιώνει, μέσα από τη φράση «Μάθε να κλέβεις», πως ο δάσκαλος δε μιλάει, δεν εξηγεί την τεχνική ή το ύφος, μόνο παίζει. Καταθέτοντας προσωπική μου εμπειρία, κάποτε ζήτησα από τον άλλο δάσκαλό μου στο κλαρίνο, τον κορυφαίο Σταύρο Καψάλη, να μου εξηγήσει πως ακριβώς... κάνει το ψηλό γκλισσάντο – γλίστρημα στις καταλήξεις από το σκοπό *Μπεράτι*. Η απάντηση ήταν: «όπως το κλάμα του μικρού παιδιού, όταν θέλει να βυζάζει στην αγκαλιά της μάνας». Μέσα από την φράση αυτή, μπορούμε να δούμε πώς ένας μουσικός χρησιμοποιεί παρομοιώσεις για να αναλύσει – παρουσιάσει την γνώση του. Από τη μια, δεν έχει λεκτικό κώδικα αναλυτικό, όπως ένας θεωρητικός, για να αναλύσει και να εξηγήσει αυτό που κάνει. Απλά το κάνει. Από την άλλη, χρησιμοποιεί παρομοιώσεις και μεταφορές, τόσο για να δώσει – με τον τρόπο που μπορεί – οδηγίες, όσο και για να «θολώσει τα νερά» και να αυξήσει την φήμη και την εξουσία του.

Σύμφωνα με πληροφορίες του Χρ. Τζιούλη, προς έκπληξη και κατ' εξαίρεση ο Χρήστος Χαλιγιάννης προσωποποιεί τη μορφή του δασκάλου του στον κορυφαίο και ιδιαίτερο Τάσο Χαλκιά καθώς επίσης και στον πατέρα του, Μέτη, ξακουστό και πληρέστατο, σε τεχνική και ρεπερτόριο, λαουτιέρη της εποχής. Ένα έμπειρο αυτί, αντιλαμβάνεται την επιρροή του Τάσου Χαλκιά πάνω στη φυσιογνωμία του οικογενειακού περιβάλλοντος του Χαλίλη. Είναι εμφανής η αισθητική, η οργάνωση της δομής των μουσικών τμημάτων καθώς και της σύνδεσης και αλληλουχίας σε αντιδιαστολή με την άναρχη, αυτοσχεδιαστική νοοτροπία του Παρακαλάμου. Η επίδραση αυτή στο παίξιμο του Χαλίλη φαίνεται χαρακτηριστικά στο *ΟΔΟΙΠΟΡΙΚΟ ΜΕ ΤΗ ΔΟΜΝΑ ΣΑΜΙΟΥ*, που ανέφερα και νωρίτερα. Υποστηρίζοντας την παραπάνω άποψη, ενδεικτικά, αναφέρω κάποια ηχητικά αποσπάσματα από τη δισκογραφία του Τάσου Χαλκιά, όπου ένα έμπειρο αυτί θα μπορούσε να αναγνωρίσει ομοιότητες:

το Βοεριοηπειρώτικο Μοιρολόι(<https://www.youtube.com/watch?v=Wo-TF7R8YEc>), το Μέρκο Μοιρολόι (https://www.youtube.com/watch?v=6VZDjNez_QQ), το Μοιρολόι της Ξενιτιάς (<https://www.youtube.com/watch?v=FlB2n6eUd7o>), το Μοιρολόι της Ζελίστας (<https://www.youtube.com/watch?v=hHUEa8V1ikM>) και την Παλιορή(https://www.youtube.com/watch?v=xSN5QwV37eE&list=RDxSN5QwV37eE&start_radio=1&t=12).

Θα μπορούσα να ερμηνεύσω την εκτίμηση του Χαλίλη προς τον Τάσο Χαλκιά, παίρνοντας υπόψη τα πρόσωπα που λειτουργούσαν ως επαγγελματικά και καλλιτεχνικά πρότυπα την εποχή αυτή. Η φημισμένη «σχολή» των κλαρίνων των Δολιανών, με τη μετοίκηση του διάσημου Κίτσου Χαρισιάδη από τα Δολιανά στη Βελτσίστα (Κληματιά), αναπτύσσεται πια ως σχολή Κουρέντων. Ο Τ. Χαλκιάς

γεννιέται εκεί και είναι ένας από τους καλύτερους και πλέον αναγνωρίσιμους μαθητές του Χαρισιάδη. Σύμφωνα με το Θωμά, ο Χαλίλης επίσης θαυμάζει πολύ το Φίλιππα Ρούντα από τα Δολιανά, που επίσης ανήκει στην ίδια σχολή. Ταυτόχρονα, ο θαυμασμός στον Τ. Χαλκιά μαρτυρά, πιθανώς, και την τάση οικειοποίησης της τέχνης και την αισθητικής ενός υπερτοπικού κλαριντζή(τα αδέρφια του ζούσαν πριν το '50 στην Αθήνα και ο Τ. Χαλκιάς ήταν ήδη γνωστός έξω από την Ήπειρο). Τέλος, «όμοιος ομοίω αεί πελάζει», καθώς ο Τ.Χαλκιάς και ο Χρ.Χαλιγιάννης ξεχωρίζουν για την ευγένεια, την αισθητική, την καλλιέργεια, τη συγκροτημένη σκέψη, την επαγγελματική συνείδηση και αλληλεγγύη. Ο Χαλίλης, παρόλο που διατηρεί τα χαρακτηριστικά του «παλαιού-ντόπιου» ρεύματος, διακρίνει-αντιλαμβάνεται, εκτιμά και εντάσσει στο παίξιμό του στοιχεία υπερτοπικών καλλιτεχνών. Φέρνει ήδη το '65 πικάπ από την Αθήνα και ακούει δισκάκια του Γιάννη Βασιλόπουλου και το taxim Rast του Σουκρήμπεη(Sükrü Tunar).

Παρόλα αυτά, σύμφωνα με το Θωμά και το θείο του Νικόλα(Σιέμο), την ιδιαίτερη μουσική του Παρακαλάμου μορφοποιούν ο πατέρας του, Μέτης και ο θείος του, Καντρή. Η φήμη του Καντρή στοιχειώνει μέχρι σήμερα τα κλαρίνα του Παρακαλάμου, καθώς οι μερακλήδες ζητούν ακόμα τα μοτίβα και τα ηχοχρωματικά τεχνάσματά του, παραγγέλλοντάς τα «αλά Καντρή». Στο μοιρολόι που ακολουθεί, όπως μου είπε ο Θωμάς, αποτυπώνονται στοιχεία από το παίξιμο του Καντρή, το οποίο γνώριζε πολύ καλά ο πατέρας του.



Εικόνα 11. Πανηγύρι στη Λάβδανη. Από αριστερά: Μιχάλης Χαλιγιάννης(κλαρίνο), Γιάννης Χαλιγιάννης-Κερίμης (βιολί), Βασίλης Μπραχόπουλος-Καντρή (κλαρίνο), Στράτος Τσιρογιάννης (λαούτο). Ιδιωτική συλλογή Α. Χαλιγιάννη

4. Η ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗ

4.1. Παρτιτούρα

Παρόλο η εγγραφή στην κασέτα χάνει τις πρώτες νότες του μοιρολογιού, επέλεξα τη συγκεκριμένη ηχογράφιση γιατί αποτελεί την αρχή πραγματικού γλεντιού στο Μαυρονόρος, δηλαδή, στο περιβάλλον λειτουργίας, τόσο του μοιρολογιού, όσο και του Παρακαλαμιώτικου ιδιώματος, όπως παίχτηκε για τους συνδαιτημόνες του *ζιαφετιού*(του γλεντιού δηλ. με τα όργανα, τους μεζέδες, το χορό και τα χωρατά της παρέας). Ταυτόχρονα, θεωρώ ότι σε αυτήν αποτυπώθηκε το ώριμο, μεστό και πλήρες παίξιμο του Χρήστου Χαλιγιάννη. Παίρνω την πρωτοβουλία να συμπληρώσω τα πρώτα δευτερόλεπτα, που βρίσκονται μέσα στην αγκύλη, βασισμένος στα καταγεγραμμένα μοιρολόγια του Χαλίου, από Do και στην εμπειρία μου από τους Χαλιγιανναίους.

Παίζει με κλαρίνο τονικότητας Sib. Σύμφωνα με καταγραφές γλεντιών, δισκογραφία και μαρτυρίες μουσικών, πρόκειται για την εποχή που και οι τελευταίοι λάτρεις του Do κλαρίνου (Τάσος Χαλκιάς, Πέτρο Λούκας, Σταύρος Καψάλης, Ναπολέον Ζούμπας, Γρηγόρης Καψάλης) ξεκινούν να παίζουν με Sib. Ο Θωμάς μας πληροφορεί πως συντελείται ήδη μια μεγάλη αλλαγή στο παλιό ύφος, στη δομική πυκνότητα μοτίβων – φράσεων και στην επέμβαση με τη *φύσα* (ανάσα και χείλη) στη ζητούμενη εκφραστικότητα: «Το καλό παίξιμο παλιά ήταν το αλέγκρο, φορτωμένο με πολλές στακάτες νότες, με τρόπο που μαρτυρούσε(έκανε διακριτή) αυτή την ταχυβολία και η φύσα έτρεμε(βιμπράτο με τα χείλη). Στη συνέχεια, οι φωνές(νότες) έγιναν πιο αργές, με τραβήγματα και δόθηκε σημασία στο πείραγμα με τη φύσα». Αναζητώντας, λοιπόν, ένα λιγότερο οξύ, αλλά και λιγότερο «ταχύβολο» όργανο, πιο μπάσο, πιο ζεστό ηχοχρωματικά και ευμετάβολο τονικά για τα τραβήγματα, επιλέγεται το κλαρίνο τονικότητας Sib.



Εικόνα 12. Πανηγύρι στη Μονή Βελλάς. Από αριστερά: Νίκος Χαλιγιάννης (κιθάρα), Χρήστος Χαλιγιάννης (κλαρίνο), Δημητράκης Χαλιγιάννης (ακορντεόν), Κώστας Χαλιγιάννης (βιολί). Αρχείο Θωμά Χαλιγιάννη

Παίζει λοιπόν με κλαρίνο τονικότητας Sib στη θέση Do. Στη μεταφορά στο πεντάγραμμο αποτυπώνω θέσεις δακτύλων, κατά συνέπεια η ηχογράφηση ακούγεται ένα τόνο χαμηλότερα από την παρτιτούρα. Γενικότερα όμως, όλη η ηχογράφηση ακούγεται ελαφρώς χαμηλότερα (από Sib 233 Hz - A:440Hz), σε Sib 226Hz περίπου, πιθανότατα λόγω μετεγγραφών από μέσο σε μέσο. Η εργασία συνοδεύεται από το ηχητικό αρχείο του μοιρολογιού, με «γύρισμα» πωγωνίσιο (αργό τετράσημο συρτό). Το ηχητικό αρχείο υπάρχει επίσης στο Youtube link: (<https://www.youtube.com/watch?v=Gh4MYOsH8nU>)



Εικόνα 13. Παρακάλαμος 1993. Από αριστερά φαίνονται: Βαγγέλης, Χρήστος, Κώστας Χαλιγιάννης. Αρχείο Χρ Τζιούλη



Εικόνα 14. Παρακάλαμος 26-8-2000. Ο Χαλίκης πίσω από το σπίτι του, μελέτη-μάθημα. Αρχείο Χρ Τζιούλη

[Μοιρολόι Χρήστου Χαλιγιάννη - Χαλίλη]

[Lyricist]

Μεταγραφή: Β.Παπαγεωργίου

Κλαρίνο

0:02"

2

3

0:14"

4

5

0:31"

6

7

8 0:46"

9

10 0:57"

11 3 glis

12 1:10" glis

13 1:19"

14 1:26" glis

15 1:31" glis

16

17 1:43"

18

19 2:00"

20 2:08"

21

22 2:20"

23

Detailed description: This is a musical score for a single melodic line, likely for a violin or flute. It consists of eight staves, numbered 16 through 23. The notation includes various rhythmic values: eighth notes, sixteenth notes, and triplets. There are several glissandos (slurs with a wavy line) marked with the word 'glis'. Time markers are placed at the end of measures 17, 19, 20, and 22, indicating specific points in time: 1:43", 2:00", 2:08", and 2:20". The key signature has one flat (B-flat). The melody is complex, with many slurs and ties, suggesting a fast and technically demanding piece.



4.2. Περιγραφή της ηχογράφησης

Στο μοιρολόι χρησιμοποιούνται δυο από τις πιο συνηθισμένες πεντατονικές-ανημίτονες κλίμακες στην Ήπειρο, στο μεγαλύτερο μέρος ο *μείζονας* τύπος: 1-2-4-5-6-8 (Do-Re-Fa-Sol-La-Do) αλλά και ο *ελάσσονας*: 1-3b-4-5-7b-8 (Do-Mib-Fa-Sol-Sib-Do).



Το κομμάτι αποτελείται από δέκα ενότητες, σχετικά ίσης διάρκειας, περίπου 15 δευτερολέπτων:

Ενότητα 1 – πεντάγραμμα 1, 2, 3

Ενότητα 2 – 4, 5

Ενότητα 3 – 6, 7, 8

Ενότητα 4 – 9, 10

Ενότητα 5 – 11, 12

Ενότητα 6 – 13, 14, 15

Ενότητα 7 – 16, 17

Ενότητα 8 – 18, 19, 20

Ενότητα 9 – 21, 22

Ενότητα 10 – 23, 24, 25

Η οργάνωση των σχολίων μου ακολουθεί τη δεκαμερή δομή του μουσικού κειμένου και παρουσιάζεται κάτω από την τριπλέτα: δομική ανάλυση – εικόνα ενός παρακαλαμιώτη για το ζήτημα(όπου είναι δυνατόν) – «emic» θεώρηση του οργανοπαίχτη μουσικολόγου. Σε κάθε ενότητα παραθέτω το τμήμα του μουσικού κειμένου στο οποίο γίνεται αναφορά, με αρίθμηση πενταγράμμων.

Ενότητα 1. Το μοιρολόι αρχίζει, με ένα σύμπλεγμα φθόγγων – ποίκιλμα – κλώσιμο ή γκρουπέττο στο Sol και δίνει αμέσως την τονικότητα Do του μοιρολογιού. Στο πεντάγραμμο 1 φέρνει επαναλαμβανόμενα το πρώτο μελωδικό σχήμα, σχετικά μεγάλης κινητικότητας, όπου η 5η (Sol) ποικίλεται με την 6η και την τονική (σχ.1). Είναι χαρακτηριστικό μοτίβο, που συναντάται από παλιά σ'όλο το Πωγώνι και παραπέμπει στην τεχνική της φλογέρας–τζαμάρας. Θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως **μωρντάντ** (Λώλης, 2003:45). Η παλιότερη καταγεγραμμένη εμφάνιση του είναι στο αρβανίτικο(1928) μοιρολόι (<https://www.youtube.com/watch?v=kSTNNJkBiFU>) και στο in Do(1929) μοιρολόι του Κίτσου Χαρισιάδη (<https://www.youtube.com/watch?v=rHdb4kcvK1U>). Συχνά το μοτίβο εμφανίζεται με εναλλασσόμενη διαποίκιση στο Sol και La.



Η γραμμή 2 ξεκινάει με μια γέφυρα, καταλήγοντας στη γραμμή 3 στην τονική με κάποια από τα αναγνωριστικά στοιχεία του παιξίματος του Χαλίλη: τις χαρακτηριστικές δεμένες νότες και το ξένο Sib στη μείζονα πεντατονική (σχ.2), τα **γλιστρήματα** (γκλισσάντι, σχ.3) και την ποίκιση της δεύτερης με το Mib(σχ.4), επίσης ξένης νότας. Η ενότητα ολοκληρώνεται στο 0:14".

Κλαρίνο

0:02" σχ.1

σχ.2

σχ.3

σχ.4

σχ.5

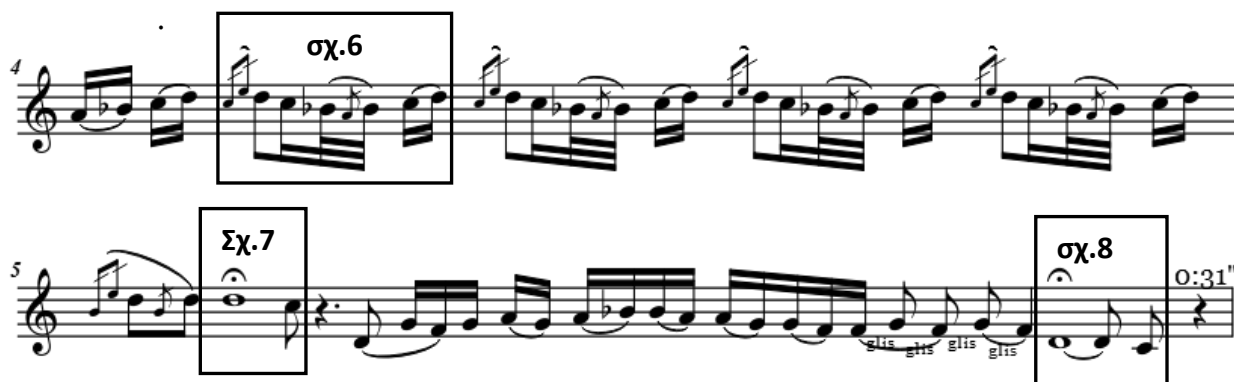
0:14"

Είναι αρκετά ενδιαφέρον το τελευταίο δομικό στοιχείο, στο κλείσιμο της πρώτης ενότητας. Αφού έχει καταλήξει στην τονική με το κρατημένο Do και δήλωσε την ολοκλήρωση του τμήματος, αιφνιδιαστικά κάνει μια κίνηση La-Sol (σχ.5), πολύ μικρής διάρκειας με μικρές νότες – **αποτζιατούρες**, ένα κόψιμο, όπως ονομάζεται από τους μουσικούς. Επίσης, το επαναλαμβάνει στη συνέχεια, στην ίδια θέση, δηλαδή, αφού δώσει την αίσθηση της ολοκλήρωσης και πριν την ανάσα για το νέο τμήμα. Μια ερμηνεία, θα μπορούσε να είναι η διακοπή της διάρκειας της τονικής με παρεμβολή της 5^{ης}, ως επέμβαση χρονικού αλλά και τονικού χαρακτήρα. Χρησιμοποιείται με τον ίδιο τρόπο στις φλογέρες και τζαμάρες, που προϋπάρχουν στην Ήπειρο. Στο μελωδικό υλικό και στις τεχνικές αυτών των οργάνων στηρίζεται η

εκδοχή του μοιρολογιού με κλαρίνο. Ταυτόχρονα είναι εμφανής η ομοιότητα, που δηλώνει αλληλεπίδραση, με τις καταλήξεις των πολυφωνικών συνόλων του Πωγωνίου και της νότιας Αλβανίας, μιας ενιαίας πολιτισμικά περιοχής. Η μελωδική γραμμή του γυριστή ή του ρίχτη αναδεικνύει ως κατεξοχήν γνωρισμά της την κίνηση 1^η-6^η-5^η στο *μείζονα* και 1^η-7^η-5^η *ελλάσσονα* τύπο (Λώλης 2003:21,53). Το φαινόμενο, συχνά, παίρνει τη μορφή 1^η με 7^η μεγάλη ή υποτονική και θα το συναντήσουμε στη συνέχεια.



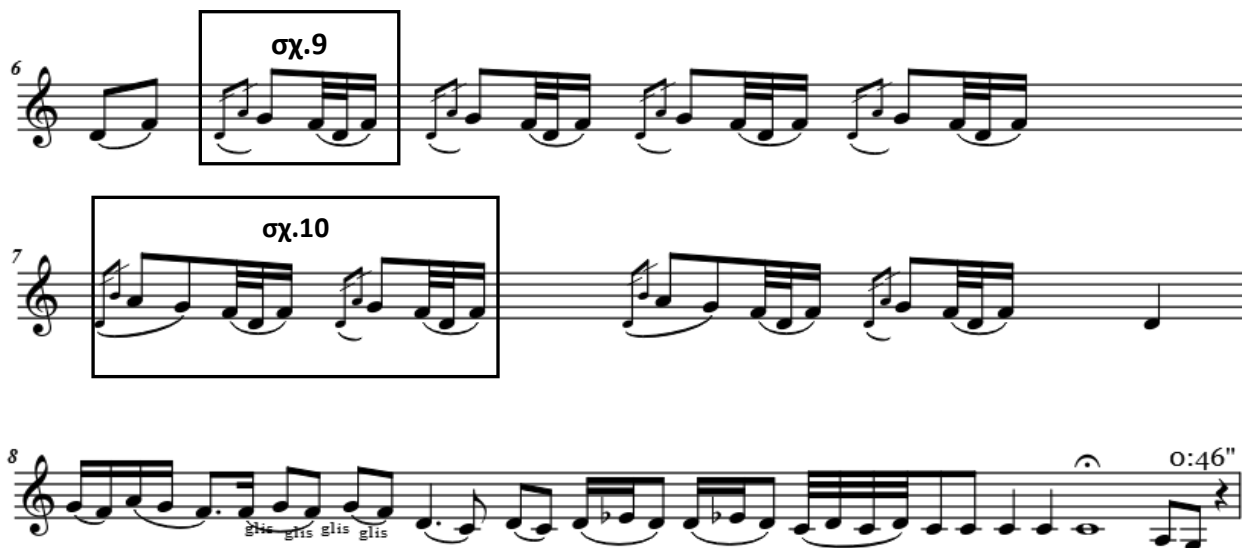
Ενότητα 2. Στη γραμμή 4 ξεκινάει το **δεύτερο τμήμα** με ένα έντονα ποικιλτικό μοτίβο, με αποτζιατούρες, γύρω από το Sib, ένα ξένο φθόγγο για τη μείζονα πεντατονική, και τη δεύτερη-Re, παρόλο που το λαούτο κρατάει Do (σήμερα εναρμονίζουμε με Sib+ το μοτίβο αυτό). Το μελωδικό αυτό σχήμα (σχ.6) αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικότερα και επίσης αναγνωριστικό για τη σχολή του Παρακαλάμου, ανεξάρτητα από το είδος του τραγουδιού, μοιρολόι ή άλλο έρρυθμο παγωνίσιο γύρισμα-μέρος αυτόσχεδιαστικής ανάπτυξης. Για συντομία το ονομάζω μελωδικό σχήμα Sib-Re καθώς θα επανέλθει αρκετές φορές στην εξέλιξη του μοιρολογιού. Σχετίζεται με κάποιες αυτοματοποιημένες κινήσεις δαχτύλων στο κλαρίνο, που επίσης, υπάρχουν και σε άλλα όργανα, όπως η φλογέρα και το βιολί. Κάτι ιδιαίτερο είναι πως το κλαρίνο, το βιολί και η φλογέρα, στην Ήπειρο, δανείζονται μεταξύ τους μελωδικά σχήματα και τεχνικές που υιοθετούν στο παίξιμό τους. Αυτή η επαναλαμβανόμενη, αυτοματοποιημένη κίνηση δημιουργεί ένταση, με διάστημα 3ης μεγάλο κάτω από τη 2η(Re), προδιαθέτοντας ίσως για νέα μείζονα τονικότητα στο Sib ή ελασσονα στο Do (που συμβαίνει στη συνέχεια). Μία διαφορετική άποψη ίσως είναι η σύγκρουση-διαφωνία της 7ης μικρής ή 2ης μεγάλης με την τονική.



Στη γραμμή 5, η κίνηση οδηγεί στη 2η βαθμίδα (σχ.7), πάλι σε σύγκρουση με τη Do του λαούτου, παρατείνοντας την ένταση. Το δεύτερο τμήμα ολοκληρώνεται όπως και το πρώτο (γραμμή 3), τονίζοντας περισσότερο το διάφωνο Re (σχ.7), που λύνεται μόλις στο τελευταίο όγδοο (0:31"). Θα μπορούσε να ερμηνευτεί και ως παράταση της αναμονής για νέο υλικό, ίσως και απρόσμενο

Ενότητα 3. Το **τρίτο τμήμα** αναπτύσσεται στις γραμμές 6, 7 και 8. Το νέο μελωδικό σχήμα (σχ.9) είναι ένα επαναλαμβανόμενο παιχνίδι με διπλές χαρακτηριστικές απότζιατουρες και ποικίλματα στην 5η και 4η βαθμίδα με αφετηρία πάλι τη 2η(Re). Θα μπορούσε να παρομοιαστεί με τον τρόπο που η γκάιντα, το καβάλ και η φλογέρα δίνουν την αίσθηση του στακάτο, όπου οι νότες διαχωρίζονται ή τονίζονται χωρίς γλώσσα, μόνο με τα δάχτυλα(Λιάβας, 1999:290-92). Ειδικά στην περίπτωση του γκαντατζή είναι και το μόνο μέσο που έχει στη διάθεσή του για την άρθρωση της μελωδίας (Σαρρής, 2007:241). Τη συγκενική αυτή τεχνική στο καβάλ εξηγεί ο Βούλγαρος Lyuben Dosev (<https://www.youtube.com/watch?v=gj-PgWVKFic>, 24:56").

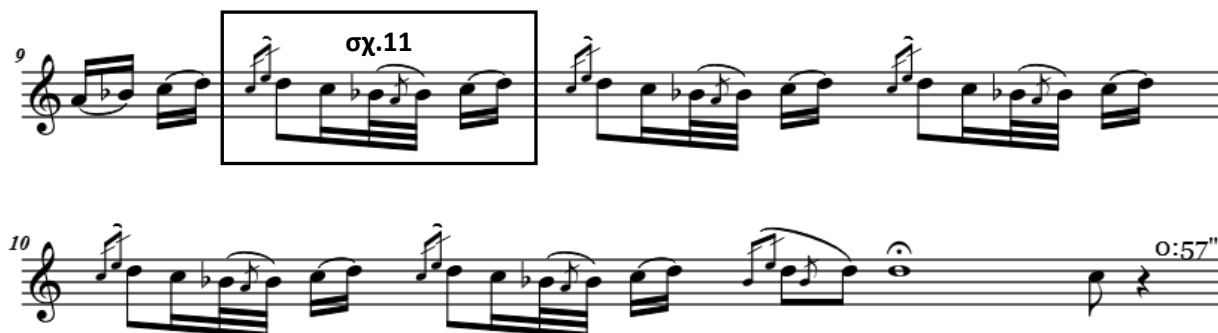
Στη γραμμή 7 το μελωδικό σχήμα αναπτύσσεται-διπλασιάζεται (σχ.10). Σύμφωνα με αυτό που εγώ μπορώ να αντιληφθώ ως μουσικός και ως «από τα μέσα» γνώστης αυτής της μουσικής, δίνει την αίσθηση ότι φέρνει και μία 6^η σαν **επέριση** στην 5^η, που κλονίζει τη συμφωνία 5^{ης} και 4^{ης}, αλλά και ταυτόχρονα την κάνει ζητούμενο από το αυτί του ακροατή. Συνηθίζεται, το κλαρίνο να παίζει μελωδικές φράσεις, παρεμβάλλοντας τον φθόγγο της τονικής, της 4^{ης} και 5^{ης} ανάμεσα στις βασικές νότες, μιμούμενο έτσι την τεχνική του λαούτου.



Καταθέτοντας την εμπειρία μου ως μουσικός, συχνά παρατηρούμε την ανταπόκριση του ακροατή σε τέτοια μοτίβα, αλλά και ίδιας φύσης ανάλογα εργαλεία, τεχνάσματα. Πρόκειται, κατά κάποιον τρόπο, για «διακειμενικές αναφορές», οι οποίες ανοίγουν τον δρόμο στον μνημένο ακροατή να κάνει συνδέσεις με μουσικά ακούσματα, αναγνωρίσιμες τεχνοτροπίες παλιότερων αγαπητών μουσικών ή μουσικών σχολών. Είναι ιδιαίτερα αγαπητές πρακτικές, τόσο από τους μουσικούς, όσο και από τους μερακλήδες, περιέχοντας ακόμα στοιχεία χειρισμού του συναισθήματος και της αντίδρασης των γλεντιστών, σε κάποιο βαθμό. Είναι ένας κώδικας γι' αυτούς που αντιλαμβάνονται αυτό που παίζουν τα όργανα. Ο μουσικός πέρα από τη μουσική γλώσσα χρησιμοποιεί την «μετα-γλώσσα» του κώδικα «για να τους τα πάρει γλυκά».

Το τρίτο τμήμα ολοκληρώνεται στη γραμμή 8 με ίδια κίνηση, όπως και τα δύο προηγούμενα (γραμμή 3), καταλήγοντας όμως πιο αποφασιστικά στην τονική (0:46").

Ενότητα 4. Στις γραμμές 9-12 αναπτύσσεται το **τέταρτο τμήμα**. Επαναφέρει, το χαρακτηριστικό μελωδικό σχήμα Sib-Re(σχ.11), την επίμονη 3η μεγάλη Sib-Re στην τονικότητα Do, με στόχο τη 2η-Re και ισοκράτη Do, πιο αναπτυγμένο κατά μια επανάληψη, σε σχέση με τη δεύτερη ενότητα. Επίσης, κρατάει το Re, χωρίς να το λύνει προσωρινά, παρά μόνο στο τελευταίο όγδοο (0:57").



Η αναμονή αυτή δείχνει να εξυπηρετεί την πρώτη κορύφωση της έντασης και την αναμονή για κάποια λύση που πράγματι έρχεται να μας εκπλήξει στο επόμενο τμήμα. Ο Θωμάς περιγράφει πώς ο πατέρας του έπαιζε πολύ με το συναίσθημα, χειρίζονταν δηλαδή την ένταση που προκαλούσε στο κοινό όπως και την αποφόρτιση. «Ήταν πολύ αγαπητός, ήταν καλός τεχνίτης και με το κλαρίνο και με τον κόσμο. Έπαιζε για να ευχαριστήσει τον εαυτό του αλλά έπαιζε και με τον κόσμο, ήξερε να κερδίζει και τον κόσμο». Ο Ναπολέων Ζούμπας, που ανέφερα και πριν, μιλούσε έντονα για τη σχέση του μουσικού με το ακροατήριο – γλεντιστές. «Το κλαρίνο πρέπει να είναι γλυκό, να βάζει νοστιμιές, αλλά και πρίμο (οξύ), για να μας προσέχει ο κόσμος, να μην τον αφήνουμε να κουβεντιάζει, αλλιώς τι ήρθαμε να κάνουμε εδώ;» Μοτίβα, μελωδικά σχήματα, στολίδια, ηχοχρωματικές τεχνοτροπίες – εφευρέσεις και μεταβολές στη δυναμική αποτελούν τα όπλα της φαρέτρας του λαϊκού οργανοπαίχτη. Συνιστούν το αναγνωρίσιμο άκουσμα και την επαγγελματική του ταυτότητα, διασφαλίζοντας την επιβίωση και καλλιτεχνική του ανάδειξη.

Ενότητα 5. Στο **πέμπτο τμήμα**, στη γραμμή 11 η επανάληψη, απρόσμενα και ταυτόχρονα ελκυστικά, εισάγει ελάσσον πεντατονικό περιβάλλον, από τη μεσαία περιοχή, στο πάνω registro του κλαρίνου. Η νέα πεντατονική κλίμακα είναι: Do-Mib-Fa-Sol-Sib-Do. Στα δικά μου αυτιά, το προηγούμενο μελωδικό σχήμα Sib-Re(σχ.11), όπως ανέφερα, αφήνει την εντύπωση πως ακολουθεί μείζονα τονικότητα στο Sib, ως προάγγελος της νέας ελάσσονας τονικότητας ένα τόνο πάνω στο Do, όπως φαίνεται στο πεντάγραμμο που ακολουθεί. Δηλαδή: Sib (Sib-Do-Mib-Fa-Sol-Sib) κατά ένα βήμα πάνω: Do m (Do-Mib-Fa-Sol-Sib-Do).



Θα επιμείνω, σ' αυτό το σημείο, σε μια ξεχωριστή συνήθεια, τεχνική και ίσως το πιο αγαπητό άκουσμα στη *σχολή* αυτή. Ταυτόχρονα, στο τμήμα αυτό μας δίνεται η αφορμή να δούμε τον ιδιαίτερο και συγκεκριμένο ρόλο του βιολιού στην πεντατονική τεχνοτροπία της μουσικής του Πωγωνίου.

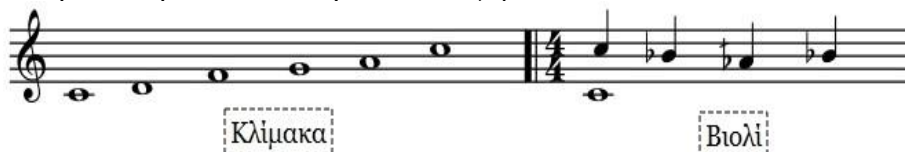
Πηγαίνοντας πίσω στο χρόνο, οι Παρακαλαμιώτες μέχρι τη γενιά του Χαλίλη (που η καταγωγή τους σχετίζεται με τις περιοχές γύρω από τα Ελληνοαλβανικά σύνορα), έχουν μια ιδιαίτερη αντίληψη για τα στοιχεία που επικράτησαν να διακρίνουν το Μείζονα από τον Ελάσσονα πεντατονικό τρόπο. Η πολυφωνική πρακτική της πεντατονίας, όπως επιβεβαιώνουν οι Νιτσιάκος & Μάντζιος (2002: 134), έχει ταυτιστεί με μια συγκεκριμένη συνοριακή περιοχή που εκτείνεται από την ακτή του Ιονίου, κοντά στους Φιλιάτες, μέχρι την περιοχή της Κόνιτσας και από τον ποταμό Καλαμά έως τα ελληνοαλβανικά σύνορα. Το ίδιο συμβαίνει και στην πεντατονική μουσική της νότιας Αλβανίας, από τους Αγίους Σαράντα μέχρι την Κορυτσά.

Συχνά, στοιχεία από το περιβάλλον του ενός τρόπου παρεμβάλλονται στον άλλο. Για παράδειγμα, στο συρτό πωγωνίσιο, ενώ το κλαρίνο παίζει στο περιβάλλον της μείζονας πεντατονικής Do-Re-Fa-Sol-La-Do, το συνοδευτικό όργανο κάνει ένα διπλό ισοκράτημα, που οι βιολιτζήδες του Πωγωνίου ονόμασαν *τσουγκράνα*. Με ισοκράτη Do, παίζει σε κύκλο στην πάνω οκτάβα Do-Sib-Sol-Sib-Do και επίσης Do-Sib-Lab-Sib-Do, αν πρόκειται για πληκροφόρο (ακορντεόν, συνθεσάιζερ). Συνήθως, πρόκειται για βιολί και το Lab στον κύκλο Do-Sib-Lab-Sib-Do είναι ψηλότερο ανάμεσα από Lab και La.

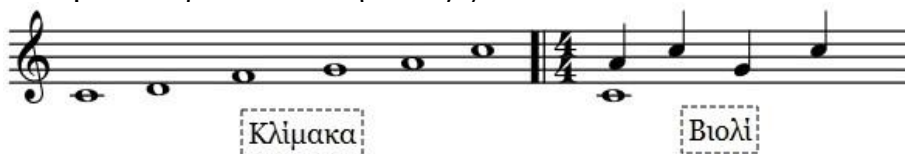
Στην εν λόγω ηχογράφιση, μετά το μοιρολόι ακολουθεί πωγωνίσιο συρτό, σε τετράσημο ρυθμό. Στο τμήμα 4:16" – 4:39", το κλαρίνο παίζει στην παρακάτω Do μείζονα πεντατονική και φαίνεται καθαρά η *τσουγκράνα* του βιολιού στην ίδια κλίμακα:



Στο τμήμα 4:40" – 5:12", το κλαρίνο παίζει στην παρακάτω Do μείζονα πεντατονική και το βιολί κάνει την ίδια *τσουγκράνα*:



Στο τμήμα 5:13" – 5:37", το κλαρίνο παίζει στην Do μείζονα πεντατονική και στην ίδια κλίμακα το βιολί κάνει την *τσουγκράνα*:

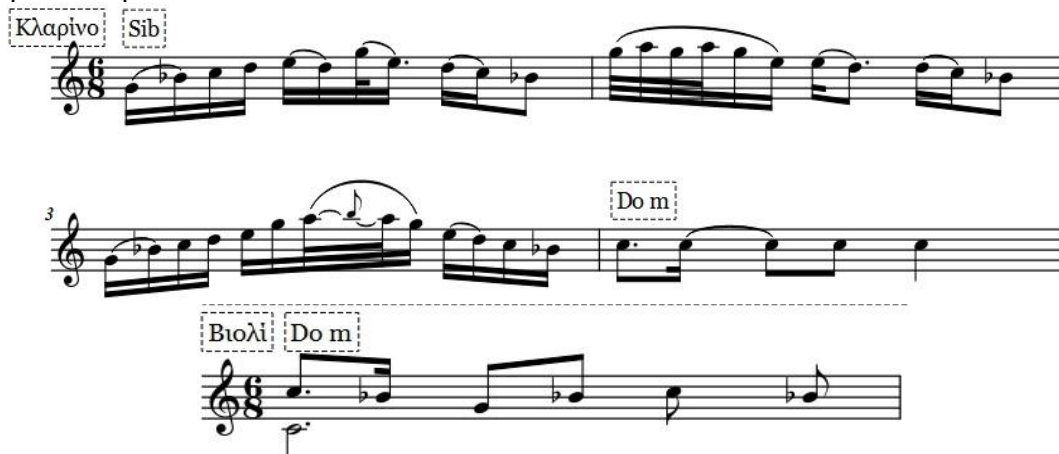


Ο ρόλος του βιολιού φαίνεται χαρακτηριστικά στα κάλαντα Χριστουγέννων της Ηπείρου (<https://www.youtube.com/watch?v=vlzqCNsqR5g>), σε τρίσημο ρυθμό:



Σχετικά με το παραπάνω, ο Θωμάς αναφέρει πως μέχρι και τη γενιά του πατέρα του, δεν είχαν την ίδια διακριτή εικόνα, που έχουμε σήμερα, για το πεντατονικό ματζόρε και το μινόρε, οπότε δανείζονταν στοιχεία από το περιβάλλον

του άλλου. «Ο Μέτης δεν τα ξεχώριζε, μαζί τα έπαιξε, σαν ένα πράγμα», χρησιμοποιούσε δηλ. στην ίδια φράση διαδοχικά ή και ταυτόχρονα δυο πεντατονικές. Χαρακτηριστικό δημιουργήμα είναι ο εκπληκτικός σκοπός της σχολής του Παρακαλάμου, Μωραϊτικό ή Παρακαλαμιώτικο ή Ωι-ώι, όπου ενώ κυριαρχεί το ελάσσον πεντατονικό περιβάλλον, ο κλαρινίστας δε χάνει την ευκαιρία να βάζει, συνήθως με γκλισάντι, στοιχεία του μείζονα τρόπου, ως μελωδικές έλξεις ή διάφωνους φθόγγους. Στο σκοπό ενσωματώθηκαν το μελωδικό υλικό, οι αυτοματοποιημένες κινήσεις (είναι άλλωστε από την ίδια θέση- Do m) και η τεχνική του συγκεκριμένου μοιρολογιού. Πρόκειται για τσακιστό χορό, με ρυθμό 6/8, που φαίνεται να φτιάχτηκε από τους μουσικούς, όπως επιβεβαιώνει και ο Θωμάς, για να καλύψει την ανάγκη του ντόπιου, να χορέψει ένα τσάμικο, με το οικείο όμως ακουστικό υλικό και τελετουργικό γι' αυτούς περιεχόμενο. Έχει τον ίδιο αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα με το μοιρολόι, πάνω σε μια αρχική νόρμα και οι κλαριντζήδες επιδίδονται κάθε φορά που το παίζουν σε νέες δεξιολογικές δοκιμές. Οι Παρακαλαμιώτες μουσικοί ονομάζουν αυτή την τεχνοτροπία *Ινδία* και θα μπορούσε να συμπυκνωθεί στο παρακάτω μελωδικό σχήμα, όπου φαίνεται η έντονη τροπικότητα:



Ενδεικτικά αναφέρω τέσσερα links με το Μωραϊτικό - Παρακαλαμιώτικο:

1. Χρήστος Χαλιγιάννης (<https://www.youtube.com/watch?v=UNgbMI4GaKg>),
2. Θωμάς Χαλιγιάννης (<https://www.youtube.com/watch?v=DfpWx6ZUoCc>),
3. Πάναγιώτης Χαλιλόπουλος (https://www.youtube.com/watch?v=oR6jnLW-K_0), από την ίδια σκλήθρα των Χαλιγιανναίων. Στο τρίτο link αποτυπώνεται μια πιο σύγχρονη εκδοχή του κομματιού, με ηλεκτρικά όργανα. Είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον ο τρόπος που το συνθεσάζει, η ηλεκτρική κιθάρα και το ντράμς δανείζονται τεχνικές από το βιολί, το λαούτο και το ντέφι. Ταυτόχρονα και σύμφωνα με τις εξελιγμένες δυνατότητές τους, με εξίσου ενδιαφέρον τρόπο τραβάνε μπροστά, σε νέες ανακαλύψεις, τη μουσική σκέψη και πράξη.
4. Από το Ζιαφέτι του Λάκη (2017), (https://www.youtube.com/watch?v=B51-iwtFt_I), όπου παίζω κλαρίνο εγώ.

Ο γνωστός Νίκος Φιλίπιδης(1945), κλαρινίστας από το Κεράσοβο Κόνιτσας, με μεγάλη εμπειρία, πρωτοποριακή και συγκροτημένη σκέψη, σε συζήτηση για το φαινόμενο, αμφισβητεί αντιλήψεις για τα κοινώς αποδεκτά, στεγανά, όρια των πεντατονικών τρόπων. Ορισμένες διάφωνες συγκρούσεις και άλλοτε το ήπιο μινόρε *πάπλωμα* της *τσουγκράνας*, είναι χρήσιμα εκφραστικά εργαλεία, αποδεκτά και κυρίως ζητούμενα από τον ακροατή. Το τελευταίο είναι και το *εισητήριό τους στο διάβα του οχήματος της ντόπιας μουσικής*, που εντέλει τα νομιμοποιεί. Εφόσον δηλ. αρέσουν και

επιλέγονται από τους ακροατές και μουσικούς και εντάσσονται στο ντόπιο – οικείο άκουσμα. Παρεμβάλω μια μικρή διήγηση του Τάκη Πάντου, μερακλή και φίλου από το Γυρομέρι Φιλιατών, σχετικά με τον Αχιλλέα Χαλκιά με το βιολί, γνωστό ως πρωτομάστορα της ηπειρώτικης πεντατονικής τεχνοτροπίας. Σε ντόπιο γλέντι, ξεκινάει το μοιρολόι και μετά την τελετουργική αναπτυξη, δίνει *πάσα* στον αδερφό του Πέτρο Λούκα-Χαλκιά, λέγοντας: «Έλα Πέτρο..., σου έστρωσα ένα πάπλωμα... να ξαπλώσεις». Επιχειρώντας να δώσω μια ερμηνεία, θα έλεγα πως περιέλαβε στην εισαγωγή και στην πρώτη ανάπτυξη μελωδικά σχήματα, αυτοματοποιημένες κινήσεις, τεχνικές, στολίδια και ισοκράτες, που παραπέμπουν και οριοθετούν το συγκεκριμένο πεντατονικό περιβάλλον. Ταυτόχρονα, ηχοχρωματικά, έφτιαξε ένα βαθύ, μπάσο και χαμηλομεσαίο, στο συχνοτικό φάσμα, ήχο, με διακριτική παρουσία των πρίμων (που είναι απαραίτητες για την ευκρίνεια και το κούρδισμα). Ο Πέτρος έχει πλέον την άνεση να ελευθερωθεί μέσα σ' αυτό το οικείο, σαφές και οριοθετημένο πεντατονικό περιβάλλον, να αναπτύξει τις *ιδέες* που άφησε ως *αναμονές* και *αφορμές* για εκκίνηση ο Αχιλλέας.



Επιστρέφοντας, η γραμμή 11, ξεκινάει με μικρό ανιόν γκλισάντο Re – Mib(σχ.12), με χαρακτηριστικό σπρώξιμο από το λαιμό ή «στενό λαιμό» ή «**λαιμό**», όπως λέγεται η τεχνική αυτή στη γλώσσα των κλαριντζήδων. Το σπρώξιμο με το λαιμό γίνεται συχνά σε γλιστρήματα και οι μερακλήδες έχουν ιδιαίτερη σ' αυτό. Το τέχνασμα – *εφέ* αυτό επιτυγχάνεται όταν ο κλαριντζής, αντί να «ατακάρει» με τη γλώσσα, φυσάει και ταυτόχρονα αρθρώνει τα γράμματα γ και χ μαζί.

Στη συνέχεια κάνει με Lab το ανιόν ποίκιλμα της Sol και ακολουθεί αργή τρίλια του Fa(σχ.13) για να καταλήξει σε ένα από τα χαρακτηριστικότερα κατιόντα γλιστρήματα του ελάσσονα τρόπου (σχ.14,15), από την 3^η προς τη χαμηλωμένη 2^η, που οδηγεί στην τονική. Κάθε τοπικό μουσικό ιδίωμα και κάθε κλαριντζής έχει το δικό του τύπο γκλισάντο, όπως περιέγραψε πιο πάνω η εικόνα του καλειδοσκοπίου του Κοκκώνη και των κόμβων ενός δικτύου του Κάβουρα. Τα γλιστρήματα – γκλισσάντι διαφέρουν μεταξύ τους στην ταχύτητα που κινούνται προς το φθόγγο που στοχεύουν. Επίσης, όπως περιγράψω στη συνέχεια, ο ρυθμός μεταβολής του τονικού ύψους δεν είναι σταθερός. Το γκλισσάντο αλλού είναι βιαστικό και αλλού αργό – επίμονο. Ταυτόχρονα με τα κουρδίσματα (ιδιαίτερα μουσικά διαστήματα) και τα στολίδια, αποτελεί γνώρισμα μουσικής *προφοράς*, γνώρισμα του ομοίου καθώς και του διαφορετικού άλλου. Το κατιόν γκλισσάντο επιτυγχάνεται τεχνικά μισοκλείνοντας προοδευτικά τις τρύπες, ταυτόχρονα χαλαρώνοντας χείλη και διάφραγμα, αφήνοντας την οξύτητα να χαμηλώσει. Από την αναλογία της επίδρασης χειλιών, διαφράγματος και μισόκλειστης τρύπας θα προκύψει η ισορροπία που θα

καθορίσει την εξέλιξη της μεταβολής του τονικού ύψους και, όταν απαιτείται, μαζί και του ηχοχρώματος.

Προσπαθώντας να περιγράψω το συγκεκριμένο γκλισάντο(σχ.14,15), θα έλεγα πως ξεκινάει ήδη από το Fa, οδηγεί γρήγορα στο Mib και από εκεί πολύ αργά στο Re, ολισθαίνοντας προς την τονική (Do), αλλά αφήνοντας την εντύπωση πως δε θα την αγγίξει ποτέ. Το Re εδώ (σχ.16,17) είναι χαμηλότερο από το φυσικό, όμως ψηλότερο από Do#. Το συμβολίζω για συντομία Rex. Σαφώς, λογίζεται για Re και τεχνικά αποδίδεται από θέση(δακτυλοθεσία) Re, αφήνοντας, με χείλη και διάφραγμα, την οξύτητα να χαμηλώσει.

Ένα κυρίαρχο χαρακτηριστικό στην πεντατονική τεχνοτροπία είναι η ρευστότητα της δεύτερης βαθμίδας. Συνηθίζεται να τοποθετείται χαμηλότερα από τη 2^η μεγάλη από την τονική, ειδικά όταν οδηγεί σε κατάληξη(σχ.16,17). Συχνά, μοιάζει σαν ένα αργό γλίστρημα - γκλισάντο ή τρέμολο με πορεία προς την τονική, χωρίς να την αγγίζει. Από την εμπειρία μου γνωρίζω, αλλά όπως και ο Λάιος (2001:34) επιβεβαιώνει, κάθε παίκτης φαίνεται να προτιμάει με σχετική συνέπεια την τοποθέτηση της δεύτερης βαθμίδας σε κάποιο συγκεκριμένο μικροδιάστημα καθώς και τον τύπο της καμπύλης του καθοδικού γκλισάντο προς την τονική.

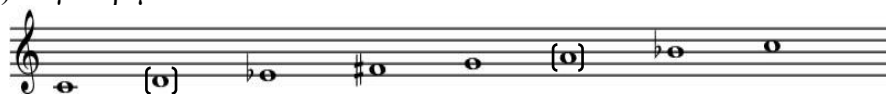
Στη γραμμή 12 επαναλαμβάνει τροποποιημένο, λίγο πιο αναπτυγμένο, το ελάσσον μελωδικό σχήμα της γραμμής 11, επιβεβαιώνοντας την ελάσσονα πεντατονική (1:10").

Ενότητα 6. Το **έκτο τμήμα** αναπτύσσεται στις γραμμές 13-15. Ξεκινά πάλι με το μοτίβο Sib-Re(σχ.) της δευτέρας φράσης (σχ.6), κατεβαίνοντας στη μεσαία περιοχή του κλαρίνου και κάνοντας μια επανάληψη λιγότερη σε σχέση με την δεύτερη ενότητα. Η στάση του κλαρίνου στο Re είναι χαρακτηριστική πάλι, δημιουργώντας ένταση με το διάφωνο Re, ενώ το ισοκράτημα του λαούτου και του βιολιού είναι Do(σχ.19,20).

Κλείνει πάλι με το ίδιο μοτίβο, ελασσόνα τρόπο, ανιόν glissando Mib-Sol(σχ.21) με «λαιμό» και γκλισσάντο Fa-Mib-Rex(σχ.22,23). Κλείνοντας, πριν την ανάσα «κόβει» τη μελωδία με ένα απότομο Sib(σχ.24), όπως ακριβώς οι καταλήξεις, τα κοψίματα των πολυφωνικών συνόλων, που αναφερθηκαν παραπάνω (1:31").

The image displays three staves of musical notation, numbered 13, 14, and 15. Staff 13 contains a sequence of notes with a box labeled 'σχ.18' and a final measure with a box labeled 'σχ.19' and a time signature of 1:19". Staff 14 contains a sequence of notes with a box labeled 'σχ.21' and a time signature of 1:26". Staff 15 contains a sequence of notes with boxes labeled 'σχ.23', 'σχ.20', and 'σχ.24', and a time signature of 1:31". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'glis'.

Ενότητα 7. Στις γραμμές 16-17 αναπτύσσεται το **έβδομο τμήμα** σε πεντατονική ελάσσονα με οξυμένη 4^η (Fa#). Ταυτόχρονα, με τους ενδιαμέσους διαβατικούς φθόγγους, συμπίπτει με τη σκάλα του Nikriz maqam (Αϊντεμίρ Μουράτ 2012:54) συγκεκριμένα: Do-Re-Mib-Fa#-Sol-La-Sib-Do.



Τα λεγκάτο στα ημιτόνια Re-Mib και Fa#-Sol (σχ.25) είναι μια ένδειξη πως και ο μουσικός από την πλευρά του, κατανοεί τους δύο ξένους φθόγγους Re και Fa# ως έλξεις προς τους το Mib και Sol της πεντατονικής. Το ίδιο ισχύει για το La και Fa#, ως γκρουπέττο γύρω από το Sol(σχ.26).



Στη γραμμή 17, καταλήγει, με αργή τρίλια Mib-Fa#(σχ.27) και γκλισσάντο Mib-Reχ(σχ.28), στην τονική. Ιδιαίτερο τεχνικό στοιχείο, στο σημείο αυτό, είναι το ότι το Fa# στο πάνω registro, δεν προκύπτει με πατημένο το δείκτη του δεξιού χεριού (ταμπουλατούρα κλαρίνου Albert), αλλά με μέσο και παράμεσο. Έτσι, αφενός δίνει διαφορετική-υπόκωφη χροιά, αφετέρου τονίζει την έλξη του Fa# από το Sol, φτιάχνοντας ένα διάστημα Fa#-Sol μικρότερο του ημιτονίου. Πρόκειται για τεχνοτροπία και χροιά που συνηθίζεται στον Παρακάλαμο, η οποία διαφέρει από την «ορθόδοξη» τεχνική. Αυτό οφείλεται στην πρόθεση των Παρακαλαμιωτών κλαριντζήδων να κάνουν πιο ενδιαφέρον το άκουσμα, όπως λένε, να «πειράζουν» τις νότες και να κάνουν το παίξιμο «πειραχτικό» (όπως αναφέρθηκε στο κεφ. 4.1, για τους Ρομ). Είναι, επίσης, κοινό γνώρισμα όλων των ρομά. Οι Αγρινιώτες και Μεσολογγίτες κλαριντζήδες το κάνουν χαρακτηριστικά στο ζουρνατζήδικο παίξιμο, ως κατάλοιπο – επίδραση της τεχνικής του ζουρνά. Θα το ακούσει κάποιος στο Ραστ, στο Μαραίνομαι ο καημένος και στο Do nikriz χειρισμό. Αυτό φαίνεται καθαρά στο nikriz (Do μινόρ, όπως το έλεγε) *βέρσο* (σημ. σολάρισμα, στριφογύρισμα) του Γιάννη Βασιλόπουλου (<https://archive.ert.gr/7702/>, 08:18").

Μελετώντας το ιδιαίτερο αυτό φαινόμενο, ιδιαίτερα διαφωτιστική ήταν η προσπάθεια να το παίξω μέσα από μπαρόκ φλάουτο με ράμφος, όπου διαπίστωσα πως η θέση Fa# προκύπτει – πιάνεται με τον παραπάνω τρόπο, με μέσο και παράμεσο. Ανατρέχοντας στις διάφορες ταμπουλατούρες – τύπους δακτυλοθεσίας στην εξελικτική βελτίωση του οργάνου, με τη βαθμιαία προσθήκη κλειδιών, διαπιστώνω πως το απλό – μονό κλαρίνο, του 19^{ου} αιώνα, είναι ένα όργανο, επίσης, κουρδίσματος Μπαρόκ. Ταυτόχρονα, και στο παίξιμο του ζουρνά, συνηθίζονταν η ίδια τεχνική. Ο ζουρνάς είναι όργανο όπως και τα πρώτα κλαρίνα, χωρίς δαχτυλίδια ή

«ματογυάλια» στις τρύπες. Οι πρώτες φωτογραφίες καθώς και οι διηγήσεις των κλαριντζήδων για τα όργανα του 19^{ου} αιώνα αποδεικνύουν πως τα κλαρίνα ήταν απλά – «μονά κλαρίνα με βυζί». Έτσι ονόμαζαν το πρώιμο κλαρίνο με τα ελάχιστα, λιγότερα από δεκατρία, κλειδιά και προεξοχή του ξύλου σαν βυζί για το δεξιό μικρό δάχτυλο (Εικόνα 2). Θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε λοιπόν πως η τεχνική αυτή και η συγκεκριμένη αισθητική αποτελεί επιβίωση των παλαιών οργάνων σε ένα σύγχρονο όργανο.

Επιστρέφοντας στην ηχογράφιση, στο κλείσιμο του τμήματος, πριν την ανάσα, μια *εκφυγή* Sib μας προϊδεάζει για τη συνέχεια, όπως ακριβώς οι καταλήξεις, τα κοψίματα των πολυφωνικών συνόλων, στα οποία αναφερθήκαμε παραπάνω. Οντως το επόμενο τμήμα ξεκινά με το γνωστό μελωδικό σχήμα Sib-Re (1:43").

Ενότητα 8. Στις γραμμές 18-20 έρχεται το **όγδοο τμήμα**. Επανέρχεται για τελευταία φορά το μοτίβο Sib-Re (σχ.29), με την επίμονη στάση στο Re (σχ.30), δίνοντας της αίσθηση παράτασης της έντασης (διαφωνία Re-Do ισοκρατήματος), για μια οριστική λύση. Το απρόβλεπτο είναι πως το τμήμα ολοκληρώνεται με επιστροφή στην αρχική μείζονα πεντάφθογγη κλίμακα. Στην ίδια θέση που στην ελάσσονα χρησιμοποιούταν το κατιόν γκλισσάντο Fa-Mib-Reχ (σχ.14,15,28), τώρα εμφανίζεται ένα νέο: Fa-Mi-Reχ (σχ.32), με γρήγορη κίνηση Fa-Mi, με Mi χαμηλότερο (Miχ), αλλά ψηλότερο από Mib, όπου μένει ώσπου να σβήσει στο Reχ. Στην τονική ακουμπά μόνο για ένα όγδοο πάλι, δίνοντας την αίσθηση ότι υπάρχει ακόμη συνέχεια (2:00").

Στη γραμμή 20 επιβεβαιώνει τη μείζονα πεντατονική-ανημίτονη, σε κατιούσα κίνηση, με αργά με τα λεγκάτο-τραβήγματα (σχ.33) στους κύριους φθόγγους. Κλείνει με το χαρακτηριστικό στη μείζονα γκλισσάντο (σχ.34) Fa-Miχ-Reχ (2:08").

Αξίζει να σημειωθεί ότι αυτή η μορφή του γκλισσάντο αποτελεί το πιο αναγνωριστικό στοιχείο του παλιού μαντζόρε παιζίματος στον παρακάλαμο. Ο

Θ.Χαλιγιάννης και ο Χρ.Τζιουλης διηγούνται πως Χρήστος Χαλιγιάννης αποτελεί έναν από τους λίγους οργανοπαίχτες που «μαρτυράει»(ορίζει-αναδεικνύει) το άκουσμα αυτό. Μόνο ο Χαλίλης έπαιζε το μοτίβο αυτό έτσι «πειραχτικά», που σημαίνει, όπως είπαμε παραπάνω «ελκυστικά», «νόστιμα», «μεθυστικά» και «εθιστικά». Το θεωρούσε απαραίτητο εφόδιο για τον Παρακαλαμιώτη οργανοπαίκτη και ήταν παράπονό του πως πολλοί μαθητές του και δεν κατάφερναν να το κάνουν και έπαιζαν μόνο το μινόρε(ελάσσονα πεντατονική), όπως στην ενότητα 5 (σχ.14,15).

Ενότητα 9. Στο **ένατο τμήμα**, επανέρχεται υλικό(σχ.35) από τα μελωδικά σχήματα της δεύτερης και τρίτης ενότητας(σχ.9), σε πιο απλή μορφή, λιγότερες επαναλήψεις και μικρότερη ανάπτυξη(σχ.36,37) σε σχέση με τις γραμμές 5 και 8. Με αφετηρία το Re και διπλή αποτζιατούρα τονίζει το Sol και ποικίλει το Fa, επαναλαμβανόμενα. Οι καταλήξεις πια οδηγούν πιο γρήγορα στην τονική, μέσο που ενσυνείδητα ή ασυνείδητα προδιαθέτει για κάποιο τέλος. Το κλαρίνο κατεβαίνει στο κάτω ρετζίστρο, όπως ξεκίνησε. Γενικότερα, οι χαμηλές, προοδευτικά αργές νότες, με πιο ήπια δυναμική, αποφορτίζουν το μουσικό τοπίο από τη μέχρι τώρα ένταση. Στο τέλος εμφανίζεται πάλι το απότομο κόψιμο La-Sol(σχ.38), όπως και οι καταλήξεις των πολυφωνικών τραγουδιών.

41

σχ.35

σχ.36

glis glis glis glis

22

σχ.37

σχ.38

2:20"

Ενότητα 10. Με το **δέκατο τμήμα**, στις γραμμές 23-25, ολοκληρώνεται το μέρος του κλαρίνου. Ένα επαναλαμβανόμενο γκρουπέττο στο Fa(σχ.39) οδηγεί σε ανιόντα ποικίλματα με του Sol με La και στη συνέχεια του La με Sib, για να καταλήξει στις βαθμίδες 5^η - 6^η - τονική (Sol, La, Do). Στη γραμμή 25, μοιάζει σαν να δίνει μια τελευταία παράταση, έναν επίλογο με στολίδια, όπου η μελωδία ακουμπάει ήρεμα στην τονική με ένα γκρουπέττο παρόμοιο αυτού της έναρξης. Ο Χαλίλης συχνά αρχίζει μ' αυτόν τον τρόπο το μοιρολόι.

Έτσι αποφασίζει, αυτή τη φορά, να κλείσει το μέρος του κλαρίνου στο μοιρολόι του, ο Χρήστος Χαλιγιάννης και να δώσει τον ηγετικό ρόλο του σολίστα, στον αδερφό του Κώστα Χαλιγιάννη με το βιολί. Έχοντας ζήσει αμέτρητες ανάλογες στιγμές στη ίδια θέση, θα μπορούσα ακόμα να υποθέσω τη σκέψη του Χρήστου στη δεδομένη στιγμή. Ας λάβουμε υπόψη την εξωτερίκευση της φόρτισης μέσω της πνοής, αλλά και την κατάσταση «μέθης» που βρίσκεται το μυαλό του πνευστού, εξαιτίας της ιδιαιτερότητας της μακράς, αργής, διαφραγματικής αναπνοής και της αντισταθμιστικής έντονης καρδιακής λειτουργίας. Συνοψίζοντας σε μια φράση, αυτή την ενδοσκοπικού τύπου, συναρπαστική περιήγηση στον κόσμο του μοιρολογιού, μέσω του «μαγικού» οργάνου, του κλαρίνου, ο Χαλίλης θα σκεφτόταν: *«Καλά το 'παιξα, το φχαριστήθ'κα, έβγαλα ό,τι είχα μέσα μου και άδειασα, ζαλάφρωσα. Για πάρ'το και συ τώρα Κώτσιο και φκιάσ'το όπως ξέρεις, να ακούσω και γω λίγο, όσο να ξαποστάσω»*.

4.3. Συμπεράσματα

Η καρδιά της μελέτης, η μεταγραφή στο πεντάγραμμο, η αποδόμηση και η ανάλυση μέσα από τα εργαλεία της συστηματικής μουσικολογικής ανάλυσης του μοιρολογιού, που έχω παίξει πολλές φορές στο κλαρίνο μου, ήταν εξαιρετικά αποκαλυπτική. Η διαδικασία έμοιαζε αρχικά δαιδαλώδης, καθώς διαφορετικές θεωρήσεις ήταν δυνατές, σχετικά με το άτυπο ρυθμικό στοιχείο του μοιρολογιού, αλλά και τη θέση κυρίου φθόγγου και αποτζιατούρας–εκφυγής. Τελικά, η καταγραφή πήρε τη μορφή της. Ξετυλίγοντας το κουβάρι της πληροφορίας, η σύνθεση κατά το δυνατόν των τριών οπτικών θεώρησης, της μουσικολογικής, του ντόπιου αλλά και του οργανοπαίχτη ερευνητή, κρίνω πως φώτισε αρκετές πλευρές, ξεκλείδωσε σχέσεις επιρροής και αλληλεπίδρασης, αρμολογώντας στις ψηφίδες των εννοιών του μουσικού χάρτη του Παρακαλάμου. Ακολουθεί ένας πίνακας όπου συνοψίζονται τα κυριότερα στοιχεία της περιγραφής, της αποδόμησης και της ανάλυσης.

Ενότητες	Κλίμακα	Παρατηρήσεις
1 γραμμές 1,2,3 χρόνος 0:02-0:14"	Do Μείζονα πεντατονική	-- Χαρακτηριστικό mordante από το μοιρολόι του Κίτσου Χαρισιάδη -- Γλιστρήματα – γκλισσαντι -- Αποτζιάτoureς -- Κοψίματα στο τέλος, τεχνική φλογέρας – τζαμάρας – πρακτική πολυφωνικών τραγουδιών
2 γραμμές 4,5 χρόνος 0:14-0:31"	Do Μείζονα πεντατονική	-- Ξένος φθογγος Sib -- Μελωδικό σχήμα Sib-Re Παρακαλάμου. Αυτοματοποιημένες κινήσεις δακτύλων κοινές σε κλαρίνο φλογέρα βιολί. -- Η στάση της μελωδίας στο Re με Ισοκράτη Do και η ένταση που δημιουργεί, αναμένοντας λύση.
3 γραμμές 6,7,8 χρόνος 0:31-0:46"	Do Μείζονα πεντατονική	-- Τσακίσματα, αποτζιάτoureς, ποικίλματα τονισμού που δίνουν την αίσθηση του στακάτο -- Κοινή τεχνική με τη φλογέρα, το καβάλ και την γκάιντα. -- Στολίδια, τεχνικές και τεχνάσματα αποτελούν κώδικα, «διακειμενικές αναφορές» που συνδέουν τον μυημένο ακροατή με αναγνωρίσιμα μουσικά ακούσματα.
4 γραμμές 9,10 χρόνος 0:46-0:57"	Do Μείζονα πεντατονική	-- Μελωδικό σχήμα Sib-Re Παρακαλάμου -- Μοτίβα μελωδικά σχήματα στολίδια ήχο χρωματικές τεχνοτροπίες εφευρέσεις και μεταβολές στην ένταση αποτελούν όπλα της φαρέτρας του λαϊκού οργανοπαίχτη, που διαμορφώνουν το αναγνωρίσιμο άκουσμα και την επαγγελματική του ταυτότητα.
5 γραμμές 11,12 χρόνος 0:57-1:10"	Do Ελάσσονα πεντατονική	-- Μίξη στοιχείων Μείζονας και Ελάσσονας πεντατονικής, κύριο γνώρισμα της πεντατονικής τεχνοτροπίας του Παρακαλάμου. -- Ο ρόλος του βιολιού στην πεντατονική τεχνοτροπία – το «πάπλωμα» (περιβάλλον) της συνηχητικής τεχνικής της τσουγκράνας. -- Η χαρακτηριστική εφεύρεση του Μωραϊτικού – Πρακαλαμιώτικου από το μουσικό υλικό του μοιρολογιού και του παγωνίσου συρτού χορού. -- Η τεχνική του λαιμού στο γκλισσάντο και στη θέση της ατάκας, ιδιαίτερα προσφιλής στους μερακλήδες. -- Οι διαφορετικές μορφές του γκλισσάντο είναι αναγνωριστικό χαρακτηριστικό μουσική σχολής και παίκτη. Το μινόρε γκλισσάντο Fa-Mib-Re του Χρήστου Χαλλιγιάννη. -- Η ρευστότητα της 2 ^{ης} βαθμίδας στην «πεντατονία». Ένα γλίστρημα τείνοντας να αγγίξει την τονική. Η τοποθέτηση της 2 ^{ης} είναι συνειδητή επιλογή του κάθε παίκτη.
6 γραμμές 13,14,15 χρόνος 1:10-1:31"	Do Ελάσσονα πεντατονική	-- Συμπύκνωση εκφραστικού υλικού: το μελωδικό σχήμα Sib-Re Παρακαλάμου, η στάση στο Re με Do ισοκράτη και το μινόρε γκλισσάντο Fa-Mib-Re του Χαλίου

7 γραμμές 16,17 χρόνος 1:31-0:43"	Do Ελάσσονα πεντατονική με 4#	-- Συσχέτιση με τη σκάλα του Do Nikriz – η παρουσία του Fa# και του La, ως δορυφόροι του Sol. -- Το «ανορθόδοξο», «πειραγμένο – πειραχτικό» Fa# στον Παρακάλαμο – Κοινή τεχνική στα προϋπάρχοντα όργανα, φλογέρα, ζουρνά καθώς και στο πρώιμο απλό, χωρίς «ματογυάλια», κλαρίνο με «βυζί» – Η ίδια τεχνική του Ζουρνατζήδικου Do nikriz στο Μεσολόγγι.
8 γραμμές 18,19,20 χρόνος 1:43-2:08"	Στοιχεία Ελάσσονα και Μείζονα τρόπου	-- Το μελωδικό σχήμα Sib-Re ως γέφυρα από την Ελάσσονα προς τη Μείζονα πεντατονική. -- Το ματζόρε γκλισσάντο Fa-Mi-Re του Χαλίλη.
9 γραμμές 21,22 χρόνος 2:08-2:20"	Do Μείζονα πεντατονική	-- Επανεμφάνιση μελωδικών σχημάτων 2 ^{ης} και 3 ^{ης} ενότητας σε μικρότερη ανάπτυξη.
10 γραμμές 23,24,25 χρόνος 2:20-2:31"	Do Μείζονα πεντατονική	-- Ποικιλικά μορφώματα παρόμοια της έναρξης. -- Αποφόρτιση της έντασης – παραχώρηση του σολιστικού ρόλου στο βιολί.

Οι δέκα αναπτυγμένες ισοδύναμα ενότητες δείχνουν μια κανονικότητα, που μαζί με τη στοχευμένη μελωδική κίνηση, αποτελούν κοινά γνωρίσματα με τον τρόπο του Τάσου Χαλκιά. Αυτά τα δυο, ως προφανής επίδραση του Τ.Χαλκιά, διαφοροποιούν το Χρήστο (Χαλίλη) από τον αδερφό του, Βαγγέλη και τους σύγχρονούς του Παρακαλαμιώτες κλαριντζήδες. Αυτοί κυρίως περιστρέφουν τις μελωδίες επίμονα γύρω από το μοτίβο, συχνά παραλλάσσοντάς το και χωρίς η κίνηση να στοχεύει ιδιαίτερα στις βαθμίδες της πεντατονικής σκάλας. Ταυτόχρονα, το μοιρολόι δίνει σαφή εικόνα των μελωδικών σχημάτων, των αυτοματοποιημένων σχημάτων – κινήσεων δαχτύλων, των στολιδιών, των διαφορετικών ηχοχρωματικών τεχνικών και της πεντατονικής τεχνοτροπίας του Παρακαλάμου. Όπως ανέφερα στο προηγούμενο κεφάλαιο και σύμφωνα με το Θωμά, πρόκειται για το «παίξιμο» του Καντρή, του κυρίου διαμορφωτή της *σχολής* του Παρακαλάμου, ενώ ο ανιψιός του, ο Χαλίλης, είναι ο καλύτερος μαθητής του και επόμενος κορυφαίος στη διαδοχή.

Από την αποδόμηση, προέκυψαν ενδιαφέροντα συμπεράσματα, σχετικά με το μουσικό ύφος του Παρακαλάμου:

1. Χαρακτηριστικά μελωδικά σχήματα (σχ.1, 6, 9, 10, 26, 27, 33, 39, κ.α.), αναγνωριστικά του Χαλίλη και του παρακαλαμιώτικου τρόπου παιξίματος του κλαρίνου
2. Διαφορετικά στολίδια από μικρές νότες, αποτζιατούρες και τρίλλιες, τα οποία ο εμπειρικός κλαριντζής χρησιμοποιεί σαν αυτοματοποιημένες

κινήσεις δαχτύλων, κάθε φορά που περνάει από συγκεκριμένες θέσεις του κλαρίνου.

3. Τεχνικές απόδοσης «πειραγμένων» φθόγγων, όπως το Fa#, κοινές με προϋπάρχοντα όργανα στον ελληνικό χώρο, όπως η φλογέρα και ο ζουρνάς. Επίσης, γκλισσάντι όπως της φωνής ή του βιολιού και αρπίσματα όπως του λαούτου.
4. Η πεντατονική τεχνοτροπία της μεικτής παρουσίας στοιχείων του μείζονα και του ελάσσονα τρόπου καθώς και ο σπουδαίος ρόλος του βιολιού στη διαμόρφωση του συγκεκριμένου κάθε φορά πεντατονικού περιβάλλοντος. Η τεχνοτροπία αυτή ονομάζεται από τους μουσικούς *Ινδία* και αποτυπώνεται στο μεγαλύτερο μέρος τη παρακαλαμιώτικης μουσικής δημιουργίας. Χαρακτηριστικά είναι το Μωραϊτικό και ο προσφιλής, ντόπιος, τρόπος και σκοπός που ονομάζεται Αλβανία.
5. Η στάση στη 2^η βαθμίδα, δημιουργώντας διαφωνία – ένταση με το ισοκράτημα της τονικής. Η γενικότερη ρευστή κατάσταση – θέση της 2^{ης}, που τοποθετείται διαφορετικά, αλλά και συγκεκριμένα από τον κάθε παίχτη και στο κάθε ύφος. Επίσης, στην κατάληξη, το αργό γλίστρημά της προς την τονική, χωρίς να την ακουμπάει.
6. Τα ιδιαίτερα και αναγνωριστικά για τον κάθε παίχτη και μουσικό τρόπο ανοδικά και καθοδικά γλιστρήματα – γκλισσάντι. Είναι τα πιο αναγνωρίσιμα στοιχεία του «κώδικα» επικοινωνίας μουσικού – γλεντιστή.

Το μοιρολόι είναι πράγματι ένα προκλητικό πεδίο δημιουργίας και αναδημιουργίας, μεγάλης ελευθερίας αλλά ταυτόχρονα και μεγάλων δεσμεύσεων. Η επίμαχη έννοια είναι ο αυτοσχεδιασμός. Όπως χαρακτηριστικά περιγράφει ο Λιάβας, στα Μελίσματα του Γ.Κωτσίνη(2004:28):

Κάθε φορά που ακούω τη λέξη «αυτοσχεδιασμός» θυμάμαι τη φράση του Ηπειρώτη λαϊκού μουσικού που έλεγε: «όταν παίζω στο κλαρίνο ένα μοιρολόι ή ένα σκάρο, είμαι ελεύθερος να κάνω τα πάντα, εκτός... από αυτά που απαγορεύονται!»... Πρόκειται για ένα περίεργο «κράμα» Ελευθερίας και υποταγής που διακρίνει τη λειτουργία της μουσικής πράξης στο πλαίσιο μιας λαϊκής παράδοσης. Μια αριστοτεχνική ισορροπία όπου ο επώνυμος οργανοπαίχτης αντιπαραθέτει στην ομάδα από την οποία προέρχεται την προσωπική του τέχνη χωρίς όμως να παύει ούτε στιγμή να ενεργεί στο όνομα της και για λογαριασμό της.... Επιβεβαιώνοντας ότι στο χώρο της παραδοσιακής μουσικής, αυτοσχεδιασμός δεν σημαίνει αυθαιρεσία και ανεξέλεγκτη φαντασία, αλλά αναδημιουργία με βάση ολοκληρωμένα πρότυπα και σταθερούς κανόνες, δεδομένα από την κοινότητα.

Η δεύτερη επίμαχη έννοια είναι η παράδοση. Σύμφωνα με τον αναθεωρητή της μουσικής του 20^{ου} αιώνα Ιγκόρ Στραβίνσκι(1982:23):

Η παράδοση είναι κάτι τελείως διαφορετικό από συνήθεια, ακόμα και από μία εξαιρετική συνήθεια. Γιατί η συνήθεια είναι εξ ορισμού ένα ασυνείδητο απόκτημα και τείνει να γίνεται μηχανική, ενώ η παράδοση είναι το αποτέλεσμα μιας συνειδητής και σκόπιμης αποδοχής. Δεν έχει σχέση με τα λείψανα ενός παρελθόντος που παρήλθε ανεπίστρεπτα... προϋποθέτει την πραγματικότητα της έννοιας: διάρκεια. Μοιάζει με ένα κειμήλιο, μία κληρονομιά που την παίρνει κανείς υπό τον όρο να την κάνει να καρποφορήσει πριν την παραδώσει στους απόγονους του...

Και επειδή η παράδοση προσδιορίζεται συχνά από κάποιους ως «καλή ή κακή», δηλ. σαν αυτόνομο, πετυχημένο ή μη, επιτηδευμένο προϊόν, ας έχουμε υπόψη πως πρόκειται για εικόνα του υπαρκτού προϊόντος των κοινωνιών μας. Προσδιορίζεται από το σύνολο των ιδεών που διακινούμε, τις επιλογές, τη δράση και την οργάνωση της ζωής μας. Οπότε, αναλογικά «καλοί ή κακοί», είμαστε εμείς.

5. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ξεκινώντας τα πρώιμα σχέδια γι' αυτή τη διπλωματική εργασία, ήμουν σίγουρος πως η καρδιά της θα ήταν το μοιρολόι, που από παιδί, πάλευα να παίζω στο κλαρίνο. Ακόμα μεγαλύτερη πρόκληση ήταν το ιδιόμορφο παρακαλαμιώτικο ταμπεραμέντο. Αρχικά, το μάτι μου έπεσε στις λαμπερές-φανταχτερές ακίδες του μουσικού χάρτη και στην εντυπωσιακή δεξιοτεχνία. Ήμουν αρκετά βέβαιος πως το αποτέλεσμα θα ήταν σχετικά ενδιαφέρον, περιέχοντας, σε κάποιο βαθμό, χρήσιμο, πρωτογενές και επεξεργασμένο, μουσικό υλικό.

Η εξέλιξη της μελέτης άλλαξε την ιεραρχία των επιμέρους στόχων που είχα θέσει αρχικά. Η λειτουργία του μοιρολογιού και η ιδιοσυγκρασία της μουσικής κοινότητας απέκτησαν εξίσου σημαντικό ρόλο στην διαμόρφωση της πολυπαραγοντικής αυτής εικόνας. Όπως ειπώθηκε στην εισαγωγή, μοιάζει με συγκεκριμένη εικόνα μιας θέσης στο *καλειδοσκόπιο*. Έκρινα, λοιπόν, απαραίτητη την προσπάθεια σκιαγράφησης της γεωγραφίας και ιστορίας του πεδίου μελέτης, της φυσιγνωμίας της μουσικής κοινότητας, της μουσικής σχολής και της ταυτότητας του πρωταγωνιστή, Χρήστου Χαλιγιάννη.

Με κάθε ειλικρίνεια, καταθέτω πως, ενώ η δομή της εργασίας είχε προχωρήσει, δεν είχα αποδεχτεί ακόμα τον πραγματικό λόγο για τον οποίο διάλεξα να αναπτύξω το συγκεκριμένο θέμα. Πέφτοντας εν μέρει και στη παγίδα περί «*αυθεντικότητας*», πίστευα πως θα ήταν καλό να «*παρουσιάσω*» κάτι που να παίζω, παλιό, διαφορετικό, κάποιας δεξιοτεχνίας και εντυπωσιακό, με σχετικά ικανή πρόσβαση σε πληροφορίες γι' αυτό. Ουσιαστικά, αντιμετώπιζα τη λειτουργία του

μοιρολογιού και της σχολής του Παρακαλάμου, ως θέμα προς έρευνα άλλης εποχής και κοινωνικής ομάδας, από την *etic*(πλευρά του ξένου) και μόνο θέση.

Μορφοποιώντας την εργασία, διαπιστώνω πως η βαθύτερη αιτία για την οποία διάλεξα το παρακαλαμιώτικο μοιρολόι είναι η επίδραση του αγαπημένου μου δασκάλου, Θωμά Χαλιγιάννη. Από το 2003, με χαρακτηριστική ευγένεια, επιμονή και ανιδιοτελή συνέπεια, γίνεται ο δάσκαλος στη βαθμιαία μύησή μου στην τεχνική και πρακτική του κλαρίνου, αλλά και στη σχολή του Παρακαλάμου, το αναπόσπαστο



Εικόνα 15. Θωμάς Χαλιγιάννης. Ζιαφέτι στους Φραγκάδες Ζαγορίου το 2011. Αρχείο Πολύβιου Καρρά

δηλαδή κομμάτι της ζωής του πατέρα του, Χαλίλη. Από τη θέση του μαθητή λοιπόν, γίνεται μελέτη ενός διαφορετικού άλλου, που όμως αποτελεί οικογένεια του δασκάλου. Ο ερευνητής ζει, μαθαίνει και δουλεύει μεγάλο διάστημα με το δάσκαλο. Οι εμπειρίες λειτουργούν ως εργαλεία αντίληψης μουσικής πληροφορίας, κώδικες τεχνικής, γνώμονα επιλογής και τελικά, πρότυπα επαγγελματικής συμπεριφοράς.

Οι λαϊκοί μουσικοί του Παρακαλάμου δεν περιγράφουν, ούτε μεταφράζουν σε λόγια το μουσικό υλικό που χειρίζονται, τις τεχνικές και πρακτικές τους. Για να μου «δείξει» ο Θωμάς, στις συναντήσεις μας, έπαιζε επαναλαμβανόμενα το μοτίβο, εφευρίσκοντας κάθε φορά διαφορετικές φράσεις, ως περιβάλλον ανάπτυξης του μοτίβου. Εκεί μέσα χωρούσαν λίγα λόγια, μικρές ιστορίες, που έμμεσα και δευτερογενώς έφερναν πληροφορίες για το πώς μαθαίνουν αυτοί, πώς αντιλαμβάνονται αυτό που παίζουν ή ακούν, πώς αξιολογούν τη μουσική πληροφορία, τι διαλέγουν να βάλουν στα χέρια τους και βέβαια εξαιρετικά δύσκολα μιλούν για την τεχνική τους, δηλ. «πώς γίνεται να ακουστεί έτσι».

Η ζωή των μουσικών του Παρακαλάμου αποτελεί πολυεπίπεδη μαγική εικόνα. Κάθε φορά πού ανοίγεις ένα link μεταφέρεσαι σε παράλληλες πραγματικότητες με απίστευτες διηγήσεις του παρελθόντος, όμορφες σχέσεις σε δύσκολες συγκυρίες, μέσα από το πρίσμα εξαιρετικού χιούμορ και αυτοσαρκασμού. Συσχετίζοντας τις ψηφίδες προκύπτουν μουσικά δίκτυα επικοινωνίας ανάμεσα σε γενιές, ιδιαίτερες προσωπικότητες με αναγνωρίσιμη ιδιοσυγκρασία και ταυτότητα. Ο χαρακτηριστικός τρόπος ζωής τους αποτυπώνεται και στη μουσική τους. Όπως είπα στο κεφάλαιο για τους Χαλιγιανναίους, η μουσική σ'αυτούς δε διαχωρίζεται από την υπόλοιπη ζωή τους, το όργανο μοιάζει ότι πιο φυσιολογικό θα μπορούσε να είναι στα χέρια τους και το παίζουν με τους ενιαίους κανόνες της ζωής τους.

Κάθε φορά που μου δίνεται η ευκαιρία, νιώθω την υποχρέωση να αναφέρω πως γνώρισα τον κόσμο της δημοτικής μουσικής και διδάχτηκα μέτρα αξιολόγησης μουσικής και εξωμουσικής πληροφορίας από την οικογένεια του Θωμά Χαλιγιάννη και του Σταύρου Καψάλη. Μπήκα στην κλειστή κοινότητα τους και με λογάριασαν για «δικό τους». Ο Θωμάς, δείχνοντάς μου τη συμπεριφορά του μαλακού χιτζάζ, μου λέει χαρακτηριστικά: «θα σε κάνω γύφτο εγώ», εκφράζοντας με τα δικά του λόγια το ρόλο του στη *μύησή* μου.



Εικόνα 15. Σταύρος Καψάλης. Αρχείο Στ. Καψάλη

Το οπλοστάσιο του λαϊκού οργανοπαίχτη, για την επιβίωση και καλλιτεχνική του ανάδειξη, περιέχει σε βαθμό ανάλογο των ικανοτήτων του, μοτίβα, στολίδια, του και την επαγγελματική του ταυτότητα. Με αυτά προσπαθεί να προκαλέσει το ενδιαφέρον του ακροατή, να κάνει τη μουσική του οικεία, μεθυστική, κατά το δυνατόν εθιστική και να σηκώσει το μερακλή στο χορό. Αυτός γίνεται ικανός να αδειάσει τις τσέπες του, χωρίς να τον στεναχωρηθεί. Για τους γλεντιστές στα Γιάννενα, η πολύ συνηθισμένη αυτή πρακτική φαίνεται να κατέχει θέση «εξομολόγησης, περισυλλογής και ενδοσκόπησης», όπως μου είπε χαρακτηριστικά ο φίλος Γιάννης Μαντέλος, μερακλής από το Τρίστενο Αν. Ζαγορίου.

Κατά το χρόνο ενασχόλησής μου με την εργασία, διαπιστώνω ότι το μοιρολόι, το ίδιο και ο λόγος γι' αυτό, γίνεται «μοντέρνο» θέμα, ως αντικείμενο εκμετάλλευσης της σύγχρονης βιομηχανίας παραγωγής κουλτούρας. Καταναλωτικό προϊόν, που απογυμνωμένο από το ήθος και την επιτελεστική του λειτουργικότητα, του δίνεται κάποιος χρόνος να «καμαρώνει» στα ράφια των «σούπερ μάρκετ» της διασκέδασης, απ' όπου ψωνίζουν καταναλωτές της «ψευτοκουλτούρας» και «ψευτοδιανόησης». Που... ζητάνε επιδεικτικά στα όργανα να παίζουν σκέτα, χωρίς καν να αναγνωρίζουν ίχνος αυτού του «κώδικα».

Ευελπιστώ, η προσέγγισή μου να συντελέσει θετικά στην αντιμετώπιση της καλλιτεχνικής αξίας του αριστουργήματος του λαϊκού πολιτισμού, που δυναμικά αλληλεπιδρά και εξελίσσεται – μεταμορφώνεται, ως εικόνα της πλαστικής – μεταβαλλόμενης ανθρώπινης ζωής.

Επιλέγω να κλείσω την παρούσα εργασία με ένα μικρό κείμενο, του «φίλου και αγωνιστή», Χρήστου Τζιούλη, που έφυγε ξαφνικά το Νοέμβριο του 2019, εκτιμώντας από τη μεριά μου τη μεγάλη βοήθεια που μου παρείχε.

Τω καιρώ εκείνω...

Αρχές δεκαετίας '80 στον Παρακάλαμο σε γάμο Μαυρονορίτη... Ενώ συνεχίζονται οι ετοιμασίες, η ζυγιά του Χρήστου (Χαλίλη) Χαλιγιάννη, του Μέτη, αρχίζει να παίζει... απαλά σε στυλ μουσικής φαγητού. Όταν όμως αρχίζει το μοιριολόι, κάνεις δεν τρώει, ακόμη κι οι υπηρέτες του γάμου (συγγενείς και φίλοι που βοηθούν) σταματάνε... ακούνε... δακρύζουν...

Ο Χαλίλης έχει βιολί το Λευτέρη Χαλιγιάννη του Κερίμη, λαούτο το Βασίλη (Ρετζέπη) Χαλιγιάννη, και ντέφι το Λάκη Χαλιγιάννη του Βαγγέλη!!! Τρομερή ζυγιά!!! Άμα άκουγα φίλε μου το Ρετζέπη να τραγουδάει μου σκιζόταν η καρδιά. Δεν τραγουδούσε πάντα, παρά μόνο αν ήθελε! Και τότε σε πέθαινε! Ξεκινούσε πάντα με ουρλιαχτό σχεδόν... Και η φωνή του συνάμα τραχιά και γλυκιά...

Αρχίζει λοιπόν ο Χαλίλης τη Μαριόλα... Ο Ρετζέπης τραγουδάει λίγους στίχους, απλά χωρίς τσιριτσάντζουλες(νάζια και καμώματα)... ατόφια... όπως είναι η Μαριόλα.... όπως είναι το μοιριολόι, χωρίς υπερβολικά στολίδια και φιοριτούρες. Ο Χαλίλης μοιριολογάει, δεν κάνει επίδειξη, κι ύστερα... ύστερα... παίρνει το μοιριολόι Μιντζιτιέ(Κεφαλόβρυσο Πωγωνίου)!!!

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Caraveli-Chaves, Anna. (1980). «*Bridge between Worlds: the Greek Women's Lament as Communicate Event*», *Journal of American Folklore*, 93: 129-157

Caraveli-Chaves, Anna. (1986). «*The Bitter Wounding: The Lament as Social Protest in Rural Greece*», *Gender and Power in Rural Greece*. Guilford: Princeton University Press: 169-194

Λάιος, Αθανάσιος. (2001). *The tradition of performing a «Miroloi» in folk clarinet of Epirus. Music analysis of selected recordings*. Μεταπτυχιακή εργασία. University: City of London

Ανωγειανάκης, Φοίβος. (1991) *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*. Αθήνα: Μέλισσα. (β' έκδοση).

Αϊντεμίρ, Μουράτ. (2012). *ΤΟ ΤΟΥΡΚΙΚΟ MAKAM* (Σ. Κομποτιάτη Μετάφ.). Αθήνα: Fagotto

Γκόγκος, Ανδρέας. (1995). *Παρακάλαμος Β'.* Αθήνα: Δωδώνη.

Θεοδοσίου, Ασπασία. (2009). «ΟΤΑΝ ΕΓΙΝΕ ΕΛΛΗΝΙΚΟ»: ΓΥΦΤΟΙ, ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ «ΑΥΘΕΝΤΙΚΟΤΗΤΑ» στα ΕΛΛΗΝΟ-ΑΛΒΑΝΙΚΑ ΣΥΝΟΡΑ. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 128 Α, 115-142.

Κάβουρας, Παύλος. (1997). *Η έννοια του μουσικού δικτύου: σχέσεις παραγωγής και σχέσεις εξουσίας. Δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο*, Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου «Νικόλαος Δημητρίου», 44-74.

Κοκκώνης, Γιώργος. (επιμ.) (2008). *Η Μουσική της Ηπείρου, Μουσική από την Ήπειρο*. Αθήνα: ΙΔΡΥΜΑ ΤΗΣ ΒΟΥΛΗΣ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ.

Kenrick, Donald. (1997). *Από τις Ινδίες στη Μεσόγειο. Η Μετανάστευση των Τσιγγάνων* (Μ.Λάβδα Μετάφ.). Αθήνα: Καστανιώτη.
(Το πρωτότυπο δημοσιεύτηκε το 1994)

Κινγκ, Κρίστοφερ. (2018). *Ηπειρώτικο Μοιρολόι*. Αθήνα: Δώμα.

Κωτσίνης, Γιώργος. (2004). *Μελίσματα. Η τέχνη του ελληνικού κλαρίνου σε 29 μουσικές καταγραφές παραδοσιακών σκοπών*. Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 28-33.

Λαμπρίδης, Ιωάννης. (1993). *Ηπειρωτικά Μελετήματα Β'.* Ιωάννινα: Εταιρεία Ηπειρωτικών Μελετών. (Πρωτότυπο κείμενο: 1889)

Λιάβας, Λάμπρος. (1999β). Τα μουσικά όργανα στον Έβρο: παράδοση και νεότεριότητα. *Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*. Σύλλογος Οι φίλοι της Μουσικής – Ερευνητικό Πρόγραμμα «Θράκη», 269-340.

Λώλης, Κώστας. (2003). *ΜΟΙΡΟΛΟΙ ΚΑΙ ΣΚΑΡΟΣ*. Ιωάννινα: Κέντρο Μελέτης Ηπειρώτικης και Βαλκανικής Μουσικής Παράδοσης.

Λώλης, Κώστας. (2006). Το Ηπειρώτικο Πολυφωνικό Τραγούδι. Ιωάννινα: Λώλης Κώστας.

Μαζαράκη, Δέσποινα. (1959). *Το λαϊκό κλαρίνο*. Αθήνα: Κέδρος (β' έκδοση).

Μαλιάρας, Νίκος. (2001). *Το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι στη Μουσική του ΜΑΝΩΛΗ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ*. Αθήνα: Παπαρηγορίου Κ. - Νάκας Χ.

Νιτσιάκος Β. - Μάντζιος Κ. (2002). *Το Παρόν του Παρελθόντος*. Αθήνα: Πρακτικά του συνεδρίου Ιστορία, Λαογραφία, Κοινωνική Ανθρωπολογία, 19-21 Απριλίου 2002.

Μπίρης, Κώστας. (1954). *ΟΙ ΤΣΙΓΓΑΝΟΙ (ΡΩΜ ΚΑΙ ΓΥΦΤΟΙ)*. Αθήνα: Ιδιωτική

Σούλης, Χρήστος. (1929). *Τα «Ρόμκα» της Ηπείρου, Ήτοι περί της συναισθηματικής γλώσσας των Γύφτων της Ηπείρου*. Ηπειρωτικά Χρονικά, τεύχος 'Δ, 146-156.

Σαρρής, Ν.Χαρίδημος. (2007). *Η γκάιντα στον Έβρο: Μια οργανολογική εθνογραφία*, Διδακτορική διατριβή. Τμήμα Μουσικών Σπουδών. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Στραβίνσκι Ίγκορ, (1982). *Μουσική Ποιητική*, (μετάφραση Μιχάλης Γρηγορίου). Αθήνα: Νεφέλη.

Χρονόπουλος, Ανδρέας. (1985). *Θύμησης και Σημειώσεις του Τάσου Χαλκιά*, Αθήνα: Απόπειρα.

ΨΗΦΙΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ – ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

1. Χρήστος Χαλιγιάννης – Χαλίλης Μοιρολόι. Διαθέσιμο στις 30-1-20 στο: <https://www.youtube.com/watch?v=Gh4MYOsH8nU>
2. ΜΟΥΣΙΚΟ ΟΔΟΠΟΡΙΚΟ ΜΕ ΤΗΝ ΔΟΜΝΑ ΣΑΜΙΟΥ. ΓΙΑΝΝΕΝΑ. Διαθέσιμο στις 30-1-20 στο : <https://archive.ert.gr/6947/>
3. Βοεριοηπειρώτικο Μοιρολόι – Τάσος Χαλκιάς. Διαθέσιμο στις 30-1-20 στο: <https://www.youtube.com/watch?v=Wo-TF7R8YEc>
4. Μέρκο Μοιρολόι – Τάσος Χαλκιάς. Διαθέσιμο στις 30-1-20 στο: https://www.youtube.com/watch?v=6VZDjNez_QQ
5. Μοιρολόι της Ξενιτιάς – Τάσος Χαλκιάς. Διαθέσιμο στις 30-1-20 στο: <https://www.youtube.com/watch?v=FlB2n6eUd7o>
6. Μοιρολόι της Ζελίστας – Τάσος Χαλκιάς. Διαθέσιμο στις 30-1-20 στο: <https://www.youtube.com/watch?v=hHUEa8V1ikM>
7. Παλιορή – Τάσος Χάλκιας. Διαθέσιμο στις 30-1-20 στο: https://www.youtube.com/watch?v=xSN5QwV37eE&list=RDxSN5QwV37eE&start_radio=1&t=12
8. Χρήστος Χαλιγιάννης – Χαλίλης – Παρακαλαμιώτικο. Διαθέσιμο στις 30-1-20 στο: <https://www.youtube.com/watch?v=UNgbMI4GaKg>
9. Θωμάς Χαλιγιάννης – Παρακαλαμιώτικο. Διαθέσιμο στις 30-1-20 στο: <https://www.youtube.com/watch?v=DfpWx6ZUoCc>
10. Παναγιώτης Χαλιλόπουλος – Μωραϊτικο. Διαθέσιμο στις 30-1-20 στο: https://www.youtube.com/watch?v=oR6jnLW-K_0
11. Σε Ήχο Ελεύθερο. Γιάννης Βασιλόπουλος – Κλαρίνο. Διαθέσιμο στις 30-1-20 στο: <https://archive.ert.gr/7702/>
12. Το ζιαφέτι του Λάκη – Μωραϊτικο. Διαθέσιμο στις 30-1-20 στο: https://www.youtube.com/watch?v=B51-iwtFt_I
13. Κάλαντα Ηπείρου – Ελάτε δω γειτόνισσες (Δ. Υφαντής). Διαθέσιμο στις 30-1-20 στο: <https://www.youtube.com/watch?v=vlzqCNsqR5g>
14. Αρβανίτικο μοιρολόι(1928) – Κίτσος Χαρισιάδης. Διαθέσιμο στις 30-1-20 στο: <https://www.youtube.com/watch?v=kSTNNJkBiFU>
15. Μοιρολόι in Do (1929) – Κίτσος Χαρισιάδης. Διαθέσιμο στις 30-1-20 στο: <https://www.youtube.com/watch?v=rHdb4kcvK1U>