



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΤΟ ΗΠΕΙΡΩΤΙΚΟ ΝΤΕΦΙ -
Ο ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΣΠΥΡΟΣ ΑΛΕΥΡΟΝΤΑΣ

Πέτρος Τ. Παπαγεωργίου

Επιβλέπων: Χάρης Σαρρής

Δρ. Εθνομουσικολογίας ΕΚΠΑ

Διδάσκων στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών του ΤΜΣ:

Εκτέλεση/Ερμηνεία της Παραδοσιακής Μουσικής

Αθήνα Νοέμβριος 2018

Ευχαριστίες

Ένα απο τα χαρακτηριστικά στοιχεία τόσο στην παράδοση της Ελλάδας αλλά και ειδικότερα στην παράδοση της ιδιαίτερης μου πατρίδας, της Ηπείρου, αποτελεί και η ποικιλία ρυθμών. Αυτό το χαρακτηριστικό ήταν που αποτέλεσε το κριτήριο για την προσωπική μου αναζήτηση στον χώρο των κρουστών μουσικών οργάνων. Η επιλογή του θέματος της παρούσας εργασίας προέκυψε από τη βιωματική επαφή και την άμεση ενασχόληση μου με το ηπειρώτικο ντέφι. Θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους όσους συνέβαλαν με άμεσο, ή έμμεσο τρόπο στην περάτωση της εργασίας αυτής. Αρχικά, ευχαριστώ τον μουσικό και δάσκαλο Σπύρο Αλεύροντα όχι μόνο για την καλή του διάθεση και την ανεξάντλητη υπομονή να μου παρέχει όλες τις απαραίτητες πληροφορίες για την έρευνα μου αλλά και γιατί έχει υπάρξει έμπνευση τόσο για την μουσική μου πορεία όσο και για την συγγραφή της παρούσας εργασίας.

Οφείλω να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα της εργασίας μου κ. Χάρη Σαρρή, ο οποίος με τις καταλυτικές συμβουλές και παρεμβάσεις του βοήθησε τόσο στην στόχευση του θέματος έρευνας μου όσο και στην ερμηνεία των αποτελεσμάτων και την γενικότερη επιμέλεια του παρόντος κειμένου.

Τις πιο θερμές ευχαριστίες μου οφείλω στο διδάσκοντα της ειδίκευσης «*Παραδοσιακά Κρουστά*» του Τμήματος Μουσικών Σπουδών κ. Ευάγγελο Καρίπη, για την σημαντική του βοήθεια και την απλόχερη μετάδοση γνώσης και τεχνικών και την εμβάθυνση στο μουσικό κόσμο των κρουστών και του ρυθμού. Ήταν αυτός που από την πρώτη στιγμή έπειτα από συζητήσεις με παρότρυνε να ασχοληθώ με το συγκεκριμένο θέμα.

Τέλος ευχαριστώ θερμά τον κ. Λάμπρο Λιάβα και όλους τους διδάσκοντες του τμήματος Μουσικών Σπουδών που καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου, προσέφεραν θεωρητικές και πρακτικές γνώσεις καθώς και τους συμφοιτητές μου για την πολύτιμη βοήθεια τους.

**THE EPIROTIC FRAME DRUM (DEFI) -
THE MUSICIAN SPIROS ALEVRONTAS**

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

Περίληψη

Η προσωπική ενασχόληση του γράφοντος με τα κρουστά και συγκεκριμένα με το όργανο της ιδιαίτερης πατρίδας του, το ντέφι, τα τελευταία περίπου είκοσι χρόνια, αποτέλεσε το έναυσμα για την αναζήτηση και την προσωπική έρευνα δεδομένων τα οποία σχετίζονται με το όργανο καθώς και της βιογραφίας και πορείας ενός από τους γνωστότερους οργανοπαίκτες του χώρου. Στην παρούσα εργασία γίνεται μια σύνοψη της βιβλιογραφίας γύρω από τη μουσική παράδοση της Ηπείρου, τα λαϊκά όργανα, την ανάλυση και την καταγραφή του ρυθμικού πλούτου της Ελλάδος. Η παραπάνω μελέτη αποτελεί και τον πρώτο πυλώνα της εργασίας μας.

Δεύτερος πυλώνας της εργασίας μας αποτέλεσε η προσέγγιση της διδασκαλίας του ντεφιού, μέσα από την προσωπική επαφή και τη μαθητεία δίπλα σε έναν έμπειρο και καταξιωμένο εν ενεργεία μουσικό όπως ο Σπύρος Αλεύροντας, εστιάζοντας στο πώς ο ίδιος κατανοεί, αντιλαμβάνεται, λεκτικοποιεί και επιχειρεί να μεταδώσει σε κάποιον μαθητευόμενο την τέχνη του. Από την προφορική παράδοση και την θεωρία του οργάνου προσπαθήσαμε να μεταβούμε σε συνθήκες μαθήματος και να αποτυπώσουμε την πληροφορία και γνώση και τον τρόπο που αυτή μεταδίδεται από έναν πρακτικό μουσικό στον μαθητή.

Το Ηπειρώτικο ντέφι ήταν ανέκαθεν ένα όργανο που είχε δευτερεύοντα και συνοδευτικό ρόλο στα πλαίσια ενός μουσικού συγκροτήματος. Η μελέτη και επεξεργασία των δεδομένων που προέκυψαν, έφεραν στο προσκήνιο ζητήματα μέσω μιας άλλης οπτικής, επικεντρωμένης σε αυτό το "δευτερεύον" όργανο και βοηθώντας την έξοδο του από την αφάνεια του παρελθόντος. Όλα τα παραπάνω έρχονται να αποσαφηνίσουν την αντίληψη και το πνεύμα με το οποίο αντιμετωπίζεται το ηπειρώτικο ντέφι, ο "λόγος" του στην περιοχή της Ηπείρου αλλά και ο ρόλος του μέσα από την προσέγγιση της διδασκαλίας του πλάι σε έναν έμπειρο πρακτικό μουσικό. Να διαφωτίσουν τον τεράστιο ρυθμικό πλούτο της περιοχής, να διαφυλάξουν, να διαδώσουν και να εξελίξουν την τεχνική ενός οργάνου με την προσπάθεια της καταγραφής του ρεπερτορίου, του ύφους και της ταυτότητας του.

Λέξεις-κλειδιά: ηπειρώτικο ντέφι, ρυθμός, ζυγιά, λαϊκός πρακτικός μουσικός, Ήπειρος, διδασκαλία μουσικής, βιωματική μάθηση μουσικής

Abstract

The author's personal involvement with the percussion, in particular with the musical instrument of his own homeland, the defî, for the past twenty years has been the trigger to research and record the historical facts that related to the instrument as well as the biography and course one of the most well-known music players in the field. This paper presents a synopsis of the literature on the musical tradition of Epirus, the folk musical instruments and the analysis of the rhythmic wealth of Greece. The above aspects of our study stand as the first pillar of our paper.

The second pillar of our essay was the approach of teaching defî through personal contact and apprenticeship next to an experienced and acclaimed active musician, such as Spyros Alevrontas, focusing on how he understands and attempts to convey to one apprentice his art. From the oral tradition and the theory of the instrument we tried to go into the conditions of the lesson and imprint the information, the knowledge and the way it is transmitted by a practical musician to the student.

The Epirotic Defî has always been an instrument that played a secondary and accompanying role within a musical band. The study and processing of the resulting data brought to light issues through another visual, centered on this "secondary" musical instrument and helping its escape from the obscurity of the past. All of the above comes to clarify the perception with which it is dealt, its "speech" in the region of Epirus and its role through the approach of apprenticeship next to an experienced practical musician. To enlighten the enormous rhythm wealth of the region, to preserve, to propagate and to develop the technique of an instrument by trying to record the repertoire, its style and its identity.

Key words: Epirotic defî, rhythm, music band, folk musician, Epirus, teaching music, experiential learning of music

Πίνακας Περιεχομένων

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	5
ABSTRACT	6
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ	7
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	8
1. Μεθοδολογία	13
2. Ηπειρώτικο ντέφι, μια οργανολογική προσέγγιση	25
2.1 Ντέφι: Μια μικρή ιστορική επισκόπηση	25
2.2 Στύρος Αλεύροντας: Κάποια βιογραφικά στοιχεία	32
2.3 Από τον ερασιτέχνη Βορειοηπειρώτη στον υπερτοπικό επαγγελματία	39
3. Από τη θεωρία στη πράξη	47
3.1 Μάθηση της λαϊκής μουσικής	47
3.2 Στύρος Αλεύροντας. Το πρώτο του μάθημα!	52
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	62
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	65

Κατάλογος εικόνων

Εικόνα 1. Ηπειρώτικα ντέφια	25
Εικόνα 2. Ντέφι με δέρμα που περιβάλλει το ξύλινο πλαίσιο.....	26
Εικόνα 3. Μπρούτζινα ζύλια τοποθετημένα στο ξύλινο πλαίσιο.....	26
Εικόνα 4. Μεταλλική στεφάνη συγκράτησης πλαστικής μεμβράνης και κλειδιά κουρδίσματος	27
Εικόνα 5. Τοποθέτηση χεριών για παραγωγή βαθύ ήχου (μπότα).....	28
Εικόνα 6. Τοποθέτηση χεριών για παραγωγή πρίμου ήχου (τεκ).....	28
Εικόνα 7. Αρχική και τελική θέση δακτύλων για την παραγωγή συριστικού ήχου..	29

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ήμουν μαθητής της δ' τάξης δημοτικού όταν ζήτησα από τους γονείς μου να μάθω κρουστά σε κάποιο ωδείο. Αυτοί φοβούμενοι την φασαρία που ξαφνικά θα έμπαινε μέσα στο σπίτι τους με παρότρυναν να ακολουθήσω μαθήματα αρμονίου με το επιχείρημα ότι δεν διδάσκονταν κρουστά στο δημοτικό ωδείο των Ιωαννίνων. Θεωρώντας ότι δεν υπάρχει άλλη επιλογή και αναζητώντας να εισέλθω στον κόσμο της μουσικής παρακολουθώ μαθήματα αρμονίου όντας πολύ επιμελής μαθητής. Τέσσερα χρόνια μετά όμως, συνεχίζοντας την μαθητεία μου στο όργανο αυτό, υπήρξε έντονη η ανάγκη έκφρασης των συναισθημάτων μου, που δυστυχώς δεν μπορούσα να επιτύχω με το αρμόνιο. Έρχεται λοιπόν η στιγμή που κάνοντας κάποιες οικονομίες αποφασίζω να αγοράσω κρυφά το πρώτο μου τουμπελέκι. Παρά την έντονη αντίδραση των γονιών μου, ξεκινάω και μελετώ μόνος μου πλέον, αφουγκραζόμενος ρυθμούς σε κάθε πτυχή της καθημερινότητας μου. Αυτό ήταν εξάλλου και το χαρακτηριστικό που με εξέπληττε στα κρουστά. Μπορούσα να ακούσω ρυθμούς παντού δίπλα μου, από απλούς καθημερινούς ήχους της πόλης μέχρι και ήχους της φύσης.

Μελετώντας πλέον μόνος από διάφορες ηχογραφήσεις που μπορούσα να έχω στην κατοχή μου ή πολλές φορές ακόμη και από το ραδιόφωνο¹, εξασκούσα τις ικανότητες μου αντιλαμβανόμενος κάθε φορά μέχρι εκεί που η ενασχόληση μου και η εμπειρία μου, μου επέτρεπαν να φτάσω. Το 1998, τελειώνοντας το λύκειο, είχα την τύχη να με ακούσει κάποιος μουσικός της πόλης που έπαιζε κρούστα σε ένα νυχτερινό μαγαζί που είχα πάει να διασκεδάσω και να μου προτείνει να τον αντικαθιστώ τις ημέρες που αυτός προτιμούσε να εργαστεί σε πανηγύρια της περιοχής λόγω των υψηλότερων αμοιβών που απολάμβανε σε αυτά. Αυτό ήταν ίσως και το σημείο όπου ήρθα και επαγγελματικά σε επαφή με άλλους μουσικούς και με οδήγησε στη συστηματική αναζήτηση ρεπερτορίου, ανακαλύπτοντας την άρρηκτη σχέση των κρουστών με διάφορα είδη μουσικών από ποικίλες περιοχές.

Με τη φοίτηση μου στη Πολυτεχνική Σχολή του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης ήρθα σε επαφή με την Σχολή Παραδοσιακής και Βυζαντινής Μουσικής «*Εν Χορδαίς*» όπου έπειτα από την αποφοίτηση μου και μέχρι σήμερα αποτελώ μέλος του ομώνυμου μουσικού σχήματος με ποικίλες και αξιόλογες εμφανίσεις σε διακεκριμένους

¹ Εκείνη την εποχή η διαθέσιμη πληροφορία ήταν λιγότερη σε σχέση με τον πλούτο ηχογραφήσεων και τον όγκο της πληροφορίας που υπάρχει σήμερα διαθέσιμος στο διαδίκτυο.

χώρους ανά τον κόσμο. Εκείνα τα χρόνια ακούγοντας αλλά και ταυτόχρονα παίζοντας, όντας εν ενεργεία μουσικός, σε πανηγύρια, γλέντια, γάμους και συναυλίες αισθάνθηκα έντονα την ανάπτυξη μια βιωματικής σχέσης με την παραδοσιακή μουσική και το έντονο και πλούσιο ρεπερτόριο τόσο της ιδιαίτερης μου πατρίδας, της Ηπείρου, όσο και της υπόλοιπης Ελλάδας. Έτσι, μου γεννήθηκε η επιθυμία να αναζητήσω μια πιο ολοκληρωμένη ειδίκευση στα παραδοσιακά κρούστα με μουσικούς που ήταν οι καλύτεροι στο είδος τους, κατέχοντας βιωματικά την μαεστρία των οργάνων αυτών.

Με την είσοδο μου στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα «*Ερμηνείας Ενόργανης & Φωνητικής Μουσικής*» του τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, γνώρισα και συναναστράφηκα με αξιόλογους διδάσκοντες και φοιτητές, όπου η συνεχής συναναστροφή μαζί τους με οδήγησε στη τριβή με ακόμη μεγαλύτερο εύρος ρεπερτορίου από διάφορες περιοχές και πολιτισμούς. Στα πλαίσια εκπόνησης της μεταπτυχιακής μου διατριβής και δεχόμενος όλα αυτά τα ερεθίσματα ήταν αδύνατο να μην εντρυφήσω ακόμη πιο πολύ στο κατεξοχήν κρουστό της πατρίδας μου, που δεν είναι άλλο από το ηπειρώτικο ντέφι και να αποτελέσει για μένα βασικό αντικείμενο μελέτης και στοχασμού. Πρόκειται για ένα μουσικό όργανο, που αν και από τα παλαιότερα χρόνια υπήρχε πάντα παραμελημένο ή ίσως παρεξηγημένο², αποτελεί το σημαντικότερο κρίκο στην διατήρηση του ρυθμού και στην επικοινωνία της παραδοσιακής ζυγιάς³ με τον χορευτή.

Στόχος της παρούσας εργασίας είναι η άντληση από τις εμπειρίες ενός μακρόσυρτου γνωσιακού ταξιδιού όντας εν ενεργεία μουσικός καταθέτοντας σκέψεις, υποθέσεις και ερμηνείες αλλά και ο συνδυασμός όλων αυτών με πληροφορίες και δεδομένα μέσω της καταγραφής και της έρευνας κάποιων παλαιότερων μουσικών αλλά και ρυθμολογικής ερμηνείας μουσικών ιδιωμάτων της Ηπείρου. Κάποια μαθήματα που παρακολούθησα κατά το παρελθόν με τον Ηλία Διμάνο, γνωστό και πολύ έμπειρο μουσικό που ασχολείται μόνο με το νταούλι, θα γίνουν η αφορμή για μια εθνογραφική προσέγγιση του ζητήματος της διδασκαλίας μιας τέχνης, η οποία «μαθαίνεται αλλά δεν διδάσκεται». Αν και τα μαθήματα

² Το ηπειρώτικο ντέφι συχνά θεωρούνταν σαν μουσικό όργανο υποδεέστερο από τα υπόλοιπα μελωδικά όργανα. Η αντίληψη αυτή επικρατεί ακόμη και σήμερα καθώς ο κόσμος θεωρεί ότι είναι εύκολο για κάποιον να παίξει ντέφι. Χαρακτηριστικά σχόλια είναι του τύπου «...δεν κάνει και τίποτα, ένα ντέφι βαράει...»

³ Ζυγιά ονομάζεται η παραδοσιακή ορχήστρα που συναντάται στην περιοχή της Ηπείρου και συνήθως αποτελείται από κλαρίνο, βιολί, λαούτο και ντέφι. Παλαιότερα δεν ήταν ξεκάθαρη η ύπαρξη τραγουδιστή διότι όλα τα μέλη μιας ζυγιάς τραγουδούσαν.

αυτά διαπραγματεύονταν με διαφορετικό μουσικό όργανο από το ηπειρώτικο ντέφι, εντούτοις είχαν ένα κοινό άξονα. Έναν πρακτικό έμπειρο μουσικό, αυθεντία στο είδος του, που μπορεί να μεταδώσει χωρίς εγγράμματη γνώση όλη την ουσία της τέχνης ενός μουσικού οργάνου. Μέσα σε αυτό το «σχολείο» αντίκρυσσε για πρώτη φορά έναν αξιοθαύμαστο μουσικό που απο τη μια κατείχε όλη τη συσσωρευμένη γνώση και τεχνική ενός οργάνου αλλά από την άλλη δεν γνώριζε τον τρόπο να την αποτυπώσει στο χαρτί παρά μόνο να την μεταδώσει άυλα στον διδασκόμενο. Μεταφέροντας αυτό το συναίσθημα στο ηπειρώτικο ντέφι, θα ασχοληθώ εκτενέστερα με την χαρτογράφηση των τεχνικών και των αισθητικών έτσι ώστε να μπορέσω να αντικρύσω και να αφουγκραστώ τον "λόγο" του ηπειρώτικου ντεφιού. Μέσα σε αυτό το "λόγο" βρίσκονται κρυμμένες πολλές πληροφορίες αλλά και όλη η ιστορία του οργάνου πάντα σε συνάρτηση με το ποιός μουσικός παίζει, πότε, πού, πώς και γιατί.

Με επίκεντρο της έρευνας μου το ηπειρώτικό ντέφι οδηγήθηκα σε έναν από τους βασικότερους εκπροσώπους και δεξιότεχνες του, τον Σπύρο Αλεύροντα. Συναντηθήκαμε για πρώτη φορά σε ένα γλέντι όπου έπαιζε και ήταν αρκετό για να αντιληφθώ την δεξιοτεχνία του και την επαφή του με τον κόσμο. Θαυμάζοντας τον τρόπο με τον οποίο έπαιζε, κατέληξα χωρίς δεύτερη σκέψη, στο να συγγράψω τη μεταπτυχιακή μου εργασία με βασικό θέμα το ηπειρώτικο ντέφι και τον εν λόγω ντεφίστα⁴. το σχολιασμό και την ανάλυση του τρόπου παιξίματος του και των χαρακτηριστικών της εκτελεστικής του πρακτικής.

Παραθέτοντας μια συνοπτική επισκόπηση της εργασίας και των επιμέρους κεφαλαίων της καλό θα ήταν να αναφερθούν οι τρεις βασικοί άξονες αυτής. Ο πρώτος περιλαμβάνει την έρευνα και την αναφορά των βιβλιογραφικών πηγών σχετικά με την μεθοδολογία που χρησιμοποιήθηκε κατά την συγγραφή της παρούσας εργασίας. Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται αναφορά στις βιβλιογραφικές πηγές που ήταν στη διάθεση μας σχετικά με τη μουσική παράδοση της Ηπείρου, τα λαϊκά όργανα, την ανάλυση και την καταγραφή του ρυθμικού πλούτου της Ελλάδος. Αναλύεται ο τρόπος με τον οποίο τα εργαλεία αυτά θα χρησιμοποιηθούν προκειμένου να εισέλθουμε τον κόσμο του ρυθμού και από τη μακρόχρονη προφορική μετάδοση της τεχνικής και του ύφους του ηπειρώτικου ντεφιού να πραγματοποιηθεί η μετάβαση στην καταγραφή και αποτύπωση του. Το δεύτερο κεφάλαιο περιλαμβάνει μια ιστορική ανασκόπηση της πορείας του ντεφιού στον ελλαδικό χώρο και στον χώρο της Ηπείρου, καθώς και το σχολιασμό του ρόλου που το ίδιο κατείχε

⁴ Έτσι αποκαλείται συνήθως κάποιος που παίζει ηπειρώτικο ντέφι.

αλλά και συνεχίζει να κατέχει σε ένα μουσικό συγκρότημα (υποκεφάλαιο 2.1). Στη συνέχεια περνάμε στα υποκεφάλαια 2.2 και 2.3, όπου αντικείμενο μελέτης αποτελεί ο Σπύρος Αλεύροντας και παρατίθενται βιογραφικά στοιχεία τόσο για την προσωπική του ζωή όσο και για τα πρώιμα στάδια της μαθητείας του. Στο κεφάλαιο 3 μελετάται η διαδικασία της μαθητείας στην πράξη. Στο υποκεφάλαιο 3.1 αναφέρονται στοιχεία σχετικά με τους τρόπους μαθητείας που επικρατούν στην λαϊκή μουσική και τη διαδικασία εκμάθησης παραδοσιακών οργάνων ενώ στο υποκεφάλαιο 3.2 εστιάζουμε στον Σπύρο Αλεύροντα σε ρόλο δασκάλου και στις μουσικές γνώσεις που ο ίδιος προσπαθεί να μεταδώσει.

Ως λέξεις κλειδιά της παρούσας εργασίας θα μπορούσαν να θεωρηθούν οι εξής: ηπειρώτικο ντέφι, ρυθμός, ντεφίστας, ζυγιά, λαϊκός πρακτικός μουσικός, Ήπειρος, μαθητεία, διδασκαλία της μουσικής, βιωματικός μουσικός, σχέση δασκάλου - μαθητευόμενου, παράδοση και παρελθόν, ρυθμική προσέγγιση της μελωδίας, μαθητεύοντας σε πρακτικό μουσικό.

1. Μεθοδολογία

«Παίζει με το αυτί». Πόσες φορές δεν έχει ακούσει κάποιος τη χαρακτηριστική αυτή λαϊκή έκφραση; Καθόλου τυχαία δεν μπορεί να θεωρηθεί διότι εκφράζει απόλυτα το γεγονός της μη χρήσης οπτικού ερεθίσματος κατά την διάρκεια εκτέλεσης της λαϊκής μας μουσικής. Συνήθως ο λαϊκός πρακτικός μουσικός αντιγράφει ή μιμείται μια ηχητική πληροφορία χωρίς να χρησιμοποιεί κάποιο σύστημα γραφής. Για την αποτύπωση μιας μελωδίας ή ενός ρυθμού δεν χρησιμοποιείται κάποια σημειογραφία αλλά απομνημονεύεται και αποδίδεται η ηχητική πληροφορία σχεδόν αποκλειστικά μέσα από την αίσθηση της ακοής. Στον προφορικό μουσικό πολιτισμό της Ηπείρου θεωρούνται δεδομένες οι εναλλαγές και η τεράστια ποικιλία ρυθμών, τεχνικών και αισθητικής. Όλα αυτά γιατί από τόπο σε τόπο, από χωριό σε χωριό αλλά και από μουσικό σε μουσικό υπάρχουν πάμπολλες διαφοροποιήσεις. Σε κάθε μία από τις περιοχές του Ζαγορίου, Πωγωνίου, Μετσόβου, Βωβούσας, Κόνιτσας, Τζουμέρκων αλλά και της ευρύτερης περιοχής της Ηπείρου οι ρυθμοί λειτουργούν μοναδικά και συνθέτουν ένα ιδιαίτερο ρυθμολόγιο. Στις συγκεκριμένες παρατηρείται τεράστιος πλούτος ρυθμών και διαφορετικών ηχοχρωμάτων όσο και έντονων αλλαγών στα μουσικά ύφη εκτέλεσης του τοπικού ρεπερτορίου.

Στα πλαίσια της έρευνας και της διαδικασίας συλλογής των πληροφοριών θα κινηθώ στους παρακάτω δυο βασικούς άξονες:

- Πραγματοποίηση συνέντευξης από τον Σπύρο Αλεύροντα υπό μορφή αποτύπωσης της βιογραφίας του και της εκτελεστικής του τεχνικής (π.χ. Πως παίζονται τα κομμάτια στην συγκεκριμένη περιοχή; Πως θα τα έπαιζες αν πήγαινες σε αυτή την περιοχή; Τι διαφορετικό θα προσάρμοζες στην εκτέλεση του συγκεκριμένου ρεπερτορίου;).
- Ηχογράφιση τρόπου παιξίματος και τεχνικών σε πλαίσια μαθήματος.

Παράλληλα θα γίνει μια προσπάθεια εξέτασης των άλογων ρυθμών που παρατηρούνται σε διάφορες περιοχές. Είναι γνωστό ότι η εκτέλεση και η ερμηνεία της παραδοσιακής μουσικής δεν μπορεί να μπει σε μετρημένα πλαίσια ούτε σε μια τετράγωνη λογική. Έτσι και ο ρυθμός ακολουθεί μια συμπεριφορά που ναι μεν μπορεί να αποτυπωθεί σε μορφή παρτιτούρας με σταθερές αξίες στο χαρτί αλλά από την άλλη κατά την εκτέλεση του μπορεί να μεταμορφωθεί σε κάτι πιο "κουνημένο" ακολουθώντας άτυπες μορφές,

παραδοχές και καταστάσεις της στιγμής. Παράδειγμα μπορεί να αποτελέσει η συνοδεία και η εκτέλεση ενός κομματιού για έναν πολύ καλό χορευτή ή μια ομάδα ντόπιων χορευτών που βιωματικά μπορεί να έχουν μια ξεχωριστή μορφή επικοινωνίας με τους μουσικούς και το ιδίωμα της κάθε περιοχής. Αυτό το φαινόμενο συνήθως αναφέρεται ανάμεσα στους μουσικούς με εκφράσεις του τύπου «...είναι λίγο κουνημένος ο ρυθμός...» ή «...το κομμάτι αυτό έχει ανάσες...»⁵ κ.α. Είναι γεγονός ότι το πρόβλημα της αποτύπωσης του ρυθμού και γενικότερα της ένταξης του στα πλαίσια της μουσικής σημειογραφίας αποτελούσε ανέκαθεν αντικείμενο μελέτης. Το πως η μουσική γραφή υπεισέρχεται σε μια προφορική παράδοση και ο ρόλος που διαδραματίζει μέσα σε αυτή την ανάμειξη. Αν θα έπρεπε ο εκτελεστής να έχει μάθει προφορικά και εμπειρικά το κομμάτι και εν συνεχεία η σημειογραφία και η αποτύπωση αυτού στο χαρτί να αποτελεί απλά μέσο ενίσχυσης της θύμησης αυτού που έχει μαθευτεί, όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί και ο Νευροκοπλής (2012). Μέσα από την προσωπική μου εμπειρία θεωρώ ότι η μουσική γραφή μιας προφορικής παράδοσης δεν θα πρέπει να εκτοπίζει τους βιωματικούς τρόπους εκμάθησης αλλά να λειτουργεί παράλληλα με αυτούς. Ο μουσικός να αποκτά μια οικειότητα με μια συγκεκριμένη μουσική κουλτούρα και να οδηγείται στην εκτέλεση, προσαρμοζόμενος στις αισθητικές παραμέτρους μιας παράδοσης και εν συνεχεία εντάσσοντας τον τρόπο παιξίματος σε καθιερωμένους μουσικούς κανόνες. Πρέπει να δίνεται ιδιαίτερη σημασία στην εσωτερική δομή των ρυθμικών σχημάτων, λαμβάνοντας υπόψη την «άρρυθμη» βαρύτητα που υπάρχει στους διάφορους ελληνικούς ρυθμούς. Έτσι σε πολλές περιπτώσεις ενώ ο περιοδικός ρυθμός είναι σταθερός, οι εσωτερικές ρυθμικές μονάδες δεν είναι μετρονομημένες, κάνοντας ιδιαίτερο το άκουσμα της μουσικής από τόπο σε τόπο. Γενικότερα μέσα σε αυτή την συμπεριφορά του ρυθμού κρύβεται όλη η μαγεία και η δυσκολία εν τέλει στην εκτέλεση ενός κομματιού διότι είναι κάτι που αποκτάται βιωματικά και αποτελεί αποτέλεσμα μακράς ενασχόλησης με κάποιο τοπικό ρεπερτόριο αλλά και καταγωγής ενός μουσικού από την συγκεκριμένη περιοχή. Είναι εξάλλου γνωστό και αποδεκτό ότι σε κάθε τόπο οι ντόπιοι μουσικοί είναι αυτοί που θα προτιμηθούν και θα εκτελέσουν με περισσότερη επιτυχία τα δικά τους κομμάτια σε σχέση με μουσικούς διαφορετικών περιοχών έστω και αν οι πρώτοι υστερούν σε μουσικές γνώσεις⁶. Αξίζει να τονίσουμε εδώ και την αδυναμία του δυτικού συστήματος σημειογραφίας να καταγράφει

⁵ Συνήθως αυτά τα κομμάτια αποτελούν και ρεπερτόριο που κάποιος δάσκαλος σε αρχάριο μαθητή θα αποφύγει να μεταδώσει αποθαρρύνοντας τον με την ίδια έκφραση.

⁶ Χαρακτηριστική έκφραση για την επιλογή ντόπιου μουσικού είναι η «τα δικά μας τα παίζει καλά» αναφερομένη στο ντόπιο ρεπερτόριο.

ρυθμούς με ακρίβεια ξεπερνώντας μια τελείως διαφορετική τετράγωνη λογική. Οι σημειογραφίες μπορεί από τη μια πλευρά να συντηρούν τη μουσική αλλά από την άλλη να αποκρύπτουν και στοιχεία εξίσου σημαντικά με αυτά που αποκαλύπτουν. Αυτό εμφανίζεται έντονα στο χώρο της Εθνομουσικολογίας, όπου οι Εθνομουσικολόγοι χρησιμοποιούν συνήθως δυτικές τεχνικές για να μελετήσουν μη δυτική μουσική και η καταγραφή ήχου που πραγματοποιείται με ψηφιακά μέσα δεν μπορεί να αποδοθεί ορθά στο χαρτί. Έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι η μουσική σημειογραφία φτάνει σε επίπεδο κορεσμού διότι προσπαθεί να αποτυπώσει με τη χρήση διάφορων συμβόλων το *οτιδήποτε* μέσα σε μια παρτιτούρα. Έχοντας έτσι ως αποτέλεσμα, ο εκτελεστής να εκτελεί το μουσικό κομμάτι προσπαθώντας να επεξηγήσει την πληθώρα συμβόλων που αποτυπώνονται με τη συμβατική σημειογραφία, χάνοντας την ουσία και το ύφος του κομματιού. Το ορθότερο θα ήταν μέσω της παρτιτούρας να απεικονίζονται οι απαραίτητες ενέργειες μέσω της χρήσης των συμβόλων της, έτσι ώστε να μην χάνεται η ουσία της μουσικής και να δίνεται βάση στην προσωπική ερμηνεία του εκτελεστή αλλά και στην ιδιαιτερότητα και το μουσικό ύφος του κάθε μουσικού σκοπού. Ολόκληρη η τέχνη της ερμηνείας βασίζεται στα μέρη εκείνα της μουσικής που βρίσκονται εκτός της επικράτειας της παρτιτούρας και καλύπτει το κενό χώρο που αφήνει η σημειογραφία, όπως πολύ ορθά αναφέρει και ο Cook (2007 : 80). Προβλήματα που έχουν να κάνουν με την αποτύπωση του ρυθμού από το δυτικό σύστημα αναφέρονται και από τον Mieczyslaw Kolinski (1973). Στο δυτικό σύστημα είναι εμφανής η ισομερής κατανομή των χρονικών αξιών γεγονός που επιφέρει μεγάλη δυσκολία στην απόδοση και ανάλυση σύνθετων ρυθμικών σχημάτων με τονισμούς και «κουνημένες» αξίες.

Σε αυτή την προσπάθεια αντλήθηκαν πληροφορίες από διάφορα συγγράμματα και άρθρα που διαπραγματεύονται με την εθνομουσικολογία, την λαϊκή παράδοση, τα λαϊκά μουσικά όργανα, της παραδόσεις της Ελλάδος καθώς και την μουσική και τις παραδόσεις της Ηπείρου. Χρησιμοποιήθηκαν και μελετήθηκαν βιβλία και κείμενα συγγραφέων και ερευνητών όπως του Φοίβου Ανωγειανάκη, από τον οποίο αντλούνται αρκετά στοιχεία από οργανολογικής άποψης για τα κρουστά μουσικά όργανα άλλα και για τον τρόπο μαθητείας πρακτικών μουσικών θέτοντας τη βάση για περαιτέρω έρευνα. Από το σύγγραμμα της Δέσποινας Μαζαράκη όπου διατυπώνεται η μελέτη ενός παραδοσιακού οργάνου μέσα από προφορικές μαρτυρίες Ελλήνων πρακτικών μουσικών, θα προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε την αντίστοιχη έρευνα μας σε μικρότερη έκταση για το ηπειρώτικο ντέφι. Το βιβλίο της Δήμητρας Γκέφου-Μαδιανού όπου πραγματεύεται το

ζήτημα του πολιτισμού, το πως οι Ανθρωπολόγοι προσέγγισαν τις κοινωνίες που μελέτησαν και τα ζητήματα που προέκυψαν από τη στροφή της Ανθρωπολογίας στην επιτόπια έρευνα με συμμετοχική παρατήρηση. Το βιβλίο αυτό σε συνδυασμό με αυτό της Νότας Κυριαζή, όπου αναλύει τις μεθόδους και τις τεχνικές έρευνας από κοινωνική σκοπιά θα αποτελέσει το βοήθημα μας για να επιτευχθεί ο καλύτερος τρόπος κατανόησης και παρατήρησης του παρατηρούμενου στη δικιά μας εργασία. Μέσα από την επιτόπια έρευνα οργανοπαικτών, ο Λάμπρος Λιάβας μας βοηθά στο να κατανοήσουμε ζητήματα σχετικά με την κατασκευή των οργάνων, τον τρόπο κατάρτισης ερωτηματολογίων και γενικότερα την «επαγγελματική» ανάδειξη των μουσικών τόσο ως διαχειριστές ενός τοπικού ρεπερτορίου όσο και μέσω της μετάβασης τους σε υπερτοπικούς μουσικούς. Καταλυτικό ρόλο στην μεθοδολογία μας αποτέλεσε η διδακτορική διατριβή του Χαρίδημου Σαρρή μέσω της οποίας προσπαθήσαμε να λύσουμε ζητήματα όπως η οπτική μας ως προς την οργανολογία, την εθνογραφία του οργάνου και του μουσικού Σπύρου Αλεύροντα, την εθνογραφική διάσταση της εργασίας μας, την αποτύπωση της τεχνικής παιξίματος αλλά και της διαδικασίας εκμάθησης του οργάνου. Ο Γιώργος Ευαγγέλου αναπτύσσει το αντικείμενο των λαϊκών μουσικών και των σχέσεων μαθητείας στην περιοχή της Ηπείρου. Με βάση την ταξινόμηση αυτή θα εντάξουμε και εμείς τον τρόπο διδασκαλίας που θα παρουσιαστεί για το ηπειρώτικο ντέφι και θα αναλυθεί περαιτέρω. Τέλος, στο σύγγραμμα του Παύλου Κάβουρα με αντικείμενο έναν λαϊκό μουσικό, γίνεται επισκόπηση σχετικά με τη βιογραφία και την εθνογραφία και στη συνέχεια πραγματοποιείται αφήγηση αναδεικνύοντας την σύνδεση των φάσεων της ζωής του μουσικού με τα μουσικά όργανα που παίζει. Η αφήγηση αυτή διακόπτεται ευχάριστα από το λόγο του μουσικού, στιγμιότυπα από τη ζωή του αλλά και τις ιδιαιτερότητες του κάθε οργάνου. Σε αυτό το πλαίσιο θα προσπαθήσουμε να παρουσιάσουμε και εμείς τη ζωή του Σπύρου Αλεύροντα σε συνδυασμό με το ηπειρώτικο ντέφι που αναδεικνύεται γι' αυτόν σε σύμβολο ζωής.

Βασιζόμενοι στην παραπάνω βιβλιογραφία θα εισέλθουμε στον κόσμο της παράδοσης και του ρυθμού. Η παράδοση όπως αναφέρει και ο Στραβίνσκι είναι

«κάτι τελείως διαφορετικό από τη συνήθεια, ακόμα και από μια 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. Είναι μια ζωντανή δύναμη που εμψυχώνει και διαπλάθει το παρόν. Η παράδοση προϋποθέτει την πραγ-

ματικότητα της έννοιας: διάρκεια. Μοιάζει με ένα κειμήλιο, μια κληρονομιά που την παίρνει κανείς υπό τον όρο να την κάνει να καρποφορήσει πριν την παραδώσει στους απογόνους του».

(Στραβίνσκι 1982: 23)

Μέσα από τον ορισμό αυτό είναι πολύ εύκολο να αντιληφθούμε τη δύναμη της παράδοσης που κατά την πορεία της μέσα στα έτη και τη διαδοχή των γενεών αποτελεί ένα αναμφισβήτητης σημασίας εργαλείο. Αυτή η συνειδητή και σκόπιμη αποδοχή της, όπως τονίζει ο Στραβίνσκι, της προσδίδει ακόμη μεγαλύτερη βαρύτερη μιας που από τη στιγμή που λαμβάνεται στα χέρια μας μέχρι και την στιγμή που θα μεταδοθεί στους επόμενους πρέπει να διαφυλαχτεί, εμπλουτιστεί και να αποτελέσει προίκα ανεκτίμητης αξίας. Γεγονός εύκολα αντιληπτό αν αναρωτηθεί κανείς τον τρόπο με τον οποίο έχει γίνει κάτοχος αυτής της κληρονομιάς. Τρόπος δύσκολα διακριτός αλλά συνάμα απόλυτα ουσιαστικός μιας που έχουμε γίνει κάτοχοι αυτού του κειμηλίου μέσα από την βιωματική σχέση και τριβή με την παράδοση και την μουσική με την πάροδο των ετών.

Από την άλλη ο όρος ρυθμός πρωτοεμφανίζεται στην Ελλάδα, για να περάσει και αυτός σε πολλές άλλες γλώσσες. Την πρώτη αναφορά τη συναντάμε στον Αρχίλοχο τον Πάριο, ελεγειακό και σατυρικό ποιητή του 7ου αιώνα π.Χ, ο οποίος έγραφε στην ιωνική διάλεκτο: γίνωσκε οίος ρυσμός ανθρώπους έχει (μάθε ποιός χαρακτήρας, ψυχική κατάσταση, κυβερνά τους ανθρώπους). Διαπιστώνουμε δηλαδή ότι η αρχική έννοια του όρου ρυθμός είναι χαρακτήρας, ψυχική κατάσταση κι έρχεται να συνδεθεί με τη «θεωρία του ήθους» που είχαν οι αρχαίοι Έλληνες σχετικά με την επίδραση της μουσικής και του ήχου γενικότερα πάνω στον άνθρωπο, τα συναισθήματα και τις αντιδράσεις που μπορεί να υποβάλει ή ακόμη και να επιβάλει.

Από επιστημονικής πλευράς όπως τονίζει και ο Λιάβας «δεν μπορούν η παραδοσιακή μουσική, το τραγούδι και ο χορός να θεωρηθούν ξεκομμένα από τον χώρο, την εποχή, τους ανθρώπους και τις συνθήκες επιτέλεσης τους. Έτσι είμαστε υποχρεωμένοι ν' αναπτύξουμε μια σύνθετη μεθοδολογία, ώστε να καταγραφεί και να ερμηνευτεί μια μουσική «ταυτότητα», μια μουσική «ζωή», που δεν επιδέχεται μόνον αισθητικά κριτήρια «εκτέλεσης» ή «ερμηνείας» αλλά προσεγγίζεται μέσα από μια σχέση βιωματική, που συνδέεται άμεσα με την κοινωνική πραγματικότητα». Αυτή η μουσική «ζωή» αποτελεί και την ουσία σε κάθε μορφής παράδοση. Η λέξη ζωή από μόνη της εμπεριέχει όλα αυτά τα στοιχεία που συνθέτουν και συνδέουν τον χώρο, τους ανθρώπους, τις συνήθειες, την εποχή

και αποτελούν την βάση για να γίνει κατανοητή και να ερμηνευτεί η παράδοση και η μουσική κουλτούρα ενός τόπου. Η εξέταση όλων αυτών θα πρέπει να γίνεται με τρόπο αλληλένδετο. Ποιο τραγούδι ακούγεται πότε και γιατί; Πως χορεύεται, πως αποτυπώνεται μέσα από τις κινήσεις του χορού, τι συνέβη την χρονική στιγμή που δημιουργήθηκε και τι μπορεί να εκφράζει σε σχέση με την κοινωνική πραγματικότητα και πως αυτό μεταδόθηκε βιωματικά τόσο στους απλούς συμμετέχοντες όσο και στους μουσικούς. Σχετικά με αυτή την βιωματική σχέση ο Σαρρής σχολιάζοντας και αναλύοντας τα κείμενα του Κάβουρα (2003) και του Rice (1994) αναφέρει ότι «Σύμφωνα με τον Κάβουρα, ο Rice τονίζει ιδιαίτερα την προσωπική του εμπειρία ως οργανοπαίχτη, ιδιότητα που αποτελεί σημαντικό άξονα του εθνογραφικού του λόγου. Η γνώση αυτή τον βοηθά να διεισδύσει στον κόσμο των βιογραφούμενων, κινούμενος αντιστικτικά ανάμεσα στην οπτική του εξωτερικού παρατηρητή - εθνογράφου και αυτή των εθνογραφούμενων». Η προσωπική εμπειρία που σχολιάζει ο Σαρρής θα αποτελέσει και το κύριο συστατικό της μεθοδολογίας μου, διότι λόγω της ιδιότητας μου ως μουσικός έχω την δυνατότητα και την ευχέρεια να μιλώ την ίδια «γλώσσα» με τον Αλεύροντα, ο οποίος αποτελεί και το κύριο πεδίο της έρευνας μου. Αυτή τη γνώση θα την χρησιμοποιήσω ως δίαυλο επικοινωνίας και ταυτόχρονα ως αναλυτικό εργαλείο στην προσπάθειά μου να κατανοήσω και να περιγράψω τον «εθνογραφικό Άλλο». Δανείζομαι εργαλεία και από την εθνογραφία, όπου σύμφωνα με την Γκέφου - Μαδιανού (1999) η ανάγκη μιας αντικειμενικής και ουδέτερης εθνογραφικής γραφής οδηγεί στο είδος των διαλογικών εθνογραφιών όπου εισάγουν το διάλογο επιχειρώντας με αυτόν τον τρόπο να δώσουν φωνή στον «εθνογραφικό Άλλον», μιας και με τον Αλεύροντα μοιραζόμαστε κοινές εμπειρίες και κινούμαστε στον ίδιο λίγο πολύ χώρο της εκτέλεσης του ηπειρώτικου ντεφιού. Εμπειρίες που αποτελούν σημαντική ιδιότητα και εύρηστο εργαλείο διότι μου δίνουν την ευκαιρία να εναλλάσσομαι από μουσικός σε παρατηρητής γνωρίζοντας πολύ καλά την οπτική και την ψυχολογία της κάθε πλευράς και αποκομίζοντας όλα τα θετικά στοιχεία από την καθεμιά. Σαν μουσικός μπορώ να γνωρίζω άμεσα τον κόπο, τη μελέτη, τη λεπτή ισορροπία μεταξύ παράδοσης και προσωπικών μουσικών στοιχείων που καλείται να διαχειριστεί ο εθνογραφούμενος καθώς και την ανησυχία και την έκθεση που νιώθει όταν αποτελεί αντικείμενο μελέτης ή καταγραφής. Από την πλευρά του παρατηρητή όμως, έχω επίσης σημαντικό βοήθημα διότι γνωρίζω τα στοιχεία στα οποία πρέπει να εστιάσω, αναγνωρίζω άμεσα καταστάσεις και συμπεριφορές και μπορώ να συλλέξω τα δεδομένα της ερευνάς του ευκολότερα αντιλαμβανόμενος τα όρια και τις κόκκινες γραμμές του εθνογραφούμενου, προσεγγίζοντας τον με τον βέλτιστο τρόπο. Με βάση αυτά η εργασία αυτή θα κινηθεί

ανάμεσα στην καταγραφή των ζητημάτων εκτέλεσης της μουσικής και βιωματικής εκμάθησης αλλά παράλληλα στην ερμηνεία όλης αυτής της μουσικής εμπειρίας με βάση τα σημερινά δεδομένα.

Στοιχεία επίσης που ήταν χρήσιμα για την περαιτέρω ανάλυση και ανάπτυξη της συγκεκριμένης εργασίας σε ότι έχει να κάνει με τον ρυθμικό πλούτο και τον ρυθμικό χάρτη της περιοχής της Ηπείρου αντλήθηκαν από τα παρακάτω συγγράμματα που διαπραγματεύονται εκτενέστερα με ζητήματα ρυθμολογίας και πληρέστερης απεικόνισης της παρουσίας των κρουστών στην μουσική παράδοση, μουσικών και συγγραφέων όπως οι: Λευτέρης Αγγουριδάκης, Πέτρος Κούρτης, Σπύρος Λιβιεράτος, Δημήτρης Μπάρμπας, Λευτέρης Παύλου, Νίκος Τουλιάτος κ.ά. Στο σύγγραμμα του Αγγουριδάκη δεν αναλύονται ζητήματα σχετικά με τη θεωρία της μουσικής, η σημειογραφία παρουσιάζεται ανεπαρκής και παρουσιάζονται κυρίως τεχνικές παιξίματος. Ο Κούρτης χρησιμοποιεί την δική του σημειογραφία και καταγραφή η οποία είναι ευκολονόητη και παραθέτει γενικά επιπρόσθετες πληροφορίες σχετικά την φόρμα, την ρυθμική αγωγή, την παράθεση σχετικού ρεπερτορίου και τις διαφοροποιήσεις των ρυθμών που αναλύει. Παρουσιάζει οργάνωση στη δομή και ασχολείται με πολύτροπες εκτελεστικές δυνατότητες προσδίδοντας ποικίλα ηχοχρώματα. Το εγχειρίδιο του Λιβιεράτου απευθύνεται κυρίως σε αρχάριους και διαπραγματεύεται με περιορισμένο αριθμό ασκήσεων. Επίσης παρατίθενται ρυθμοί όπως αυτοί έχουν αποδοθεί από την επαγγελματική του πορεία και η παράθεση του ρεπερτορίου είναι επιλεκτική. Από την άλλη ο Μπάρμπας απευθύνεται σε αυτούς που επιθυμούν να διδαχθούν ένα εύχρηστο σύστημα γραφής και ανάγνωσης ρυθμών και δεν θίγει καθόλου ζητήματα οργανολογίας. Στους ακόλουθους τόμους εμβαθύνει στις αναλύσεις των ρυθμών με αναπτύξεις υψηλότερων απαιτήσεων, δυσχεραίνοντας την ανάγνωση παραμένοντας ωστόσο κατανοητή. Απουσιάζει το ρεπερτόριο και η παράθεση βιβλιογραφικών πηγών. Ο Παύλου με την σειρά του απευθύνεται τόσο σε αρχάριους όσο και σε πιο εξοικειωμένους μουσικούς, παρουσιάζει ρυθμούς και πλούσιο ρεπερτόριο προερχόμενο από την προφορική παράδοση, δεν πραγματεύεται με θέματα οργανολογίας και απουσιάζει η βιβλιογραφία. Τέλος στο σύγγραμμα του Τουλιάτου δεν αναπτύσσονται ζητήματα θεωρίας θεωρώντας δεδομένες τις βασικές γνώσεις ανάγνωσης της μουσικής. Αποτελεί μια συλλογή ασκήσεων και δεν αναφέρονται εκτελεστικές τεχνικές ούτε ρεπερτόριο.

Στο σύνολο των συγγραμμάτων αυτών γίνεται προσπάθεια μετάδοσης τεχνικών, πρακτικής γνώσης και μεθοδολογίας με απώτερο σκοπό τη εισαγωγή ενός αρχάριου ή και

πιο προχωρημένου κρουστού στη ρυθμολογία και στο ύφος παιξίματος των κρουστών στην ελληνική παράδοση. Κατά τη μελέτη αυτών θεωρούμε ότι κάτι τέτοιο δεν επιτυγχάνεται, αφενός γιατί διαπραγματεύονται με τον τεράστιο μουσικό πλούτο της Ελλάδος και αφετέρου με την παρουσία χαρακτηριστικών κρουστών οργάνων όπως είναι το τουμπελέκι, το νταούλι, το ηπειρώτικο ντέφι κ.α. Κάθε ένα από αυτά θα έπρεπε να αποτελεί ξεχωριστό αντικείμενο μελέτης ενός εγχειριδίου το οποίο ιδανικά θα έπρεπε να εστιάζει και σε συγκεκριμένη γεωγραφική προσεγγίζοντας το μουσικό ύφος και τις ιδιαιτερότητες αυτής. Αξίζει να τονίσουμε ότι παρατηρείται η κατηγοριοποίηση και γενίκευση των ρυθμών σχημάτων που απαντώνται στην μουσική μας παράδοση, έχοντας κυρίως τεχνικό προσανατολισμό και λιγότερο εθνογραφική προσέγγιση, μέσα από την οποία θα αναδεικνυόταν και θα αποτυπωνόταν το «χρώμα» κάθε περιοχής και αυτά τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που καθορίζουν τον ιδιαίτερο τρόπο παιξίματος κάθε οργάνου.

Γενικότερα η μουσική θεωρία αποτελεί μια από τις πιο βασικές παραμέτρους που απασχόλησε τους παραπάνω συγγραφείς των μεθόδων κρουστών ώστε να θέσουν τα θεμέλια για την εγγράμματη προσπάθεια μετάδοσης και εκμάθησης τους. Παρόλα αυτά δεν έχει καταγραφεί καμία προσπάθεια κατά το παρελθόν για την κωδικοποίηση και παρουσίαση του ηπειρώτικου ντεφιού. Η δική μου εργασία έρχεται να αναμετρηθεί με την εξής πρόκληση: από τη μια, να λειτουργήσω ως μουσικός, κωδικοποιώντας όλη τη γνώση σύμφωνα με τη μουσική σημειογραφία, τις ποικίλες έννοιες της θεωρίας της μουσικής και τις διάφορες τεχνικές που παρατηρούνται πάνω στο όργανο και από την άλλη να λειτουργήσω ως εθνογράφος, συλλέγοντας, περιγράφοντας και αναλύοντας όλα τα εθνογραφικά δεδομένα προσπαθώντας να γεφυρώσω τις έννοιες της παρατήρησης και της συμμετοχής.

Αυτό που έχει κάνει τόσο ενδιαφέρουσα την ενασχόληση μας με το ηπειρώτικο ντέφι είναι η μακρόχρονη προφορική παράδοση, η μετάδοση των μουσικών σκοπών και της ηπειρώτικης μουσικής γενικότερα. Στο πλαίσιο αυτό θα αποπειραθούμε να περάσουμε από τη μακρόχρονη προφορική μετάδοση της τεχνικής και του ύφους του ηπειρώτικου ντεφιού στην καταγραφή και αποτύπωση του. Μέσω της προσωπικής μας έρευνας θα προσπαθήσουμε να σκιαγραφήσουμε το προφίλ παλαιότερων καταξιωμένων μουσικών, όπως ο Σπύρος Αλεύροντας, που λαμβάνουν ενεργά μέρος στη μουσική παράδοση της Ηπείρου. Θα σκιαγραφηθούν τα κίνητρα ενασχόλησης του με το συγκεκριμένο όργανο, η δεξιοτεχνία, η γνώση του καθώς και το κάθε μέσο που χρησιμοποιεί για την κωδικοποίηση της τεχνικής, της στάσης, του ύφους και του χειρισμού του οργάνου, συστηματοποιώντας

έτσι την οργανοπαικτική εμπειρία και παράλληλα θα παρουσιαστούν κάποιες μορφές ρυθμών και οι αναλύσεις τους. Μέσω των αναλύσεων αυτών θα προσπαθήσουμε να εκφράσουμε τον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος αντιλαμβάνεται και ζει τον κάθε ρυθμό και το πώς όλη αυτή τη βιωματική γνώση την λεκτικοποιεί και την σωματοποιεί πάνω στο ντέφι.

Συγκεκριμένα για την εξέταση του ιδιαίτερου τρόπου πρακτικής εκτέλεσης του Σπύρου Αλεύροντα όσο και για την ερμηνεία που ο ίδιος προσδίδει σε αυτόν, χρήσιμο εργαλείο θα αποτελέσει η μέθοδος της συμμετοχικής παρατήρησης. Αναφερόμενη στο γνωστικό πεδίο ενός ανθρωπολόγου όπου η μέθοδος αυτή χρησιμοποιείται συχνά η Γκέφου-Μαδιανού, τονίζει:

«Η συμμετοχική παρατήρηση αποτελεί μια στρατηγική για να αποκτήσει ο ανθρωπολόγος πρόσβαση σε δύσκολα προσεγγίσιμες πτυχές της ανθρώπινης ζωής και εμπειρίας, οι οποίες διαφορετικά θα παρέμεναν απρόσιτες και άγνωστες. Αποτελεί επίσης μια μέθοδο για να «ανακαλυφθούν» νέες θεωρητικές έννοιες και αναλυτικά εργαλεία τα οποία δεν ήταν γνωστά εκ των προτέρων (και επομένως ήταν δύσκολο να τα προβλέψει ο ερευνητής), αλλά έχουν προκύψει μέσα από την ίδια τη συμμετοχική παρατήρηση».

(Γκέφου - Μαδιανού 1999: 239)

Η Κυριαζή για τον ίδιο μεθοδολογικό προσανατολισμό στα πλαίσια κοινωνιολογικής έρευνας αναφέρει:

«Η παρατήρηση είναι η κατάλληλη μέθοδος όταν θέλουμε να εξετάσουμε τα πράγματα από τη σκοπιά των υποκειμένων, να τοποθετήσουμε τον εαυτό μας στη θέση τους και να διαπιστώσουμε τη σημασία και το νόημα που δίνουν σε συγκεκριμένες καταστάσεις και γεγονότα».

(Κυριαζή 1998: 246)

Χρησιμοποιώντας την συμμετοχική παρατήρηση, όπως επισημαίνουν οι Γκέφου - Μαδιανού και Κυριαζή, θα προσπαθήσουμε να έρθουμε όσο το δυνατόν πιο κοντά στον τρόπο αντίληψης του Σπύρου Αλεύροντα. Θεωρούμε ότι συνιστά μέθοδο λειτουργική και αποδοτική για την παρατήρηση ενός μουσικού με το συγκεκριμένο μουσικό και προσωπικό προφίλ. Η προσέγγιση τοποθετώντας τον εαυτό μας στην θέση του

παρατηρούμενου θα λειτουργήσει ευεργετικά προσδίδοντας μας όλα αυτά τα στοιχεία και τις πληροφορίες που ίσως θα ήταν δύσκολο να εκμαιευτούν με μια διαφορετική στρατηγική. Με την συμμετοχική παρατήρηση θα τεθούν όλα τα επίμαχα ζητήματα που αφορούν τόσο την προβληματική που θέτει η σχέση υποκειμένου/αντικειμένου και η σχέση εξουσίας που εγκαθίσταται ανάμεσα στον παρατηρητή και τον παρατηρούμενο, όσο και το εγχείρημα που γεννάται να συμφιλιωθούν δυο αντίθετες έννοιες της παρατήρησης και της συμμετοχής και να καταστεί ο ερευνητής συμμετέτοχος και ταυτόχρονα παρατηρητής.

Η γνώση ή μη της μουσικής εκτέλεσης από την σκοπιά ενός ερευνητή αποτελεί ουσιαστικό και καθοριστικό παράγοντα σε μια εθνομουσικολογική έρευνα καθώς συμβάλει στον τρόπο τόσο της κατανόησης της μουσικής αυτής καθ' εαυτήν όσο και της διαδικασίας παραγωγής της. Η εκμάθηση ενός οργάνου αποτελεί την καλύτερη δίοδο για τη συλλογή και ανάλυση του μουσικού υλικού (Baily 2001:93-94). Το να γνωρίζει κάποιος να παίζει μουσική θα έπρεπε να αποτελεί κρίσιμο κομμάτι της μεθολογίας της έρευνας εξαιτίας των δυνητικών γνώσεων που θα μπορούσε να παρέχει στην μουσική δομή. Το επιχείρημα για όλο αυτό είναι ότι μόνο ως εκτελεστής μουσικής μπορεί κάποιος να αποκτήσει ουσιαστική γνώση σχετικά με την μουσική (Baily 2001:86).

Στα πλαίσια της συγκεκριμένης εργασίας θεωρήθηκε σκόπιμο να συναντήσω τον Σπύρο Αλεύροντα από κοντά παρόλο που έχουμε συναντηθεί ξανά στο παρελθόν σε πλαίσιο γνωριμίας, συναδελφικότητας και μουσικής σύμπραξης. Όλα τα χρόνια της ενασχόλησης μου με τα κρουστά δεν είχα την τύχη να μαθητεύσω δίπλα του και η συγκεκριμένη χρονική στιγμή ήταν η καλύτερη για να συλλέξω πληροφορίες στο πλαίσιο μιας συνέντευξης τόσο για την προσωπική του ζωή όσο και για το μουσικό κομμάτι της καλλιτεχνικής του πορείας. Για τον σκοπό αυτό δόμησα ένα ερωτηματολόγιο το οποίο περιείχε ποικίλα και διάφορα ερωτήματα που είχαν σαν στόχο να προκύψει μια εκτενής εικόνα για την βιογραφία του αλλά και να απαντηθούν απορίες σχετικά με την ιδιαίτερη τεχνική του. Για την κατάρτιση του ερωτηματολογίου χρησιμοποίησα και συμβουλευτήκα ενδεικτικά ερωτηματολόγια που προτείνουν οι Κάβουρας (1999:419-430) και Λιάβας (1999:332-334). Η συνέντευξη με τον Σπύρο Αλεύροντα πραγματοποιήθηκε στο σπίτι μου στα Ιωάννινα⁷. Η αντίδραση και η διάθεση του ιδίου, από την πρώτη στιγμή που του το πρότεινα, ήταν πολύ θετική. Το χρονικό περιθώριο που είχαμε στη διάθεση μας ήταν

⁷ Η συνέντευξη διάρκειας δύομισι περίπου ωρών πραγματοποιήθηκε στις 2/6/2018 ηχογραφήθηκε και μαγνητοσκοπήθηκε.

περιορισμένο καθώς συναντηθήκαμε ένα απόγευμα Σαββάτου έπειτα από μια πατινάδα⁸ και πριν από το γλέντι ενός γάμου στο οποίο έπαιξε. Θεωρώ ότι κατάφερα να θέσω όλα τα ερωτήματα, αλλά με διαφορετική σειρά και αλληλουχία από αυτή που είχα σχεδιάσει. Κατά την διάρκεια των ερωτήσεων μου αναπτύσσονταν ενδιαφέροντα θέματα, τα οποία οδηγούσαν την ροή της συζήτησης ποικιλοτρόπως, γεγονός που με έκανε να μην θέλω να διακόψω και επιπλέον μου έδιναν και όλες τις απαραίτητες πληροφορίες που χρειαζόμουν για την ερευνά μου. Μόνο σε περιορισμένα σημεία και με μικρές παρεμβάσεις στόχευα και οδηγούσα την κουβέντα σε θεματικές τις οποίες ήθελα να θίξω. Αξίζει να σημειωθεί και η σχέση του με το όργανο μιας που σε διάφορες στιγμές της συζήτησης προτιμούσε να το κρατά στα χέρια του και να μιλάει δείχνοντας το, εκφραζόμενος πάντα με απίστευτη γλυκύτητα και αγάπη. Στην πορεία της συνέντευξης παρατήρησα ότι δημιουργήθηκαν πολλαπλά επίπεδα ανάγνωσης. Εκτός από το κείμενο και τις περιγραφές του Αλεύροντα έπρεπε να παρατηρώ και να μεταφράσω όλα εκείνα τα εξωλεκτικά στοιχεία όπως τους μορφασμούς αλλά τη στάση και τη γλώσσα του σώματος.

Η Κυριαζή σχετικά με τις ερμηνείες ερωτωμένων τονίζει:

«Οι ερμηνείες που δίνουν οι ερωτώμενοι σε όσα συμβαίνουν, τα κίνητρα που τους ωθούν σε συγκεκριμένες συμπεριφορές, τα συμπεράσματα που βγάζουν για τα κίνητρα των άλλων και τα συναισθήματα που προκαλούν συγκεκριμένες καταστάσεις, διαπιστώνονται μέσω της συνέντευξης και αποτελούν μέτρο σύγκρισης για τις ερμηνείες και τα συμπεράσματα του ερευνητή για όσα διαδραματίζονται κατά τη διάρκεια της παρατήρησής του».

(Κυριαζή 1998: 263)

Είναι επιβεβλημένη η παρατήρηση και η καταγραφή όλων αυτών των στοιχείων συμπεριφοράς του παρατηρούμενου κατά τη διάρκεια της συνέντευξης. Μια κίνηση, μια έκφραση του προσώπου, ένα χαμόγελο, μια στιγμή συγκίνησης ή ακόμα και η σιωπή τους μπορούν να αποτελέσουν κριτήριο για τα συμπεράσματα μας όπως σωστά επισημαίνει και η Κυριαζή. Ο Αλεύροντας παρουσίασε ποικιλία τέτοιων στοιχείων. Κάποιες φορές τελειώνοντας την πρόταση του χαμογελούσε και έκανε παύση θέλοντας προφανώς αυτή η

⁸ Πατινάδα στα πλαίσια ενός γάμου καλείται συνήθως η διαδικασία κατά την οποία οι μουσικοί θα επισκεφθούν το σπίτι της νύφης ή του γαμπρού και θα παίξουν σκοπούς και τραγούδια για να την/τον ξεπροβοδίσουν.

τελευταία του έκφραση να συνεχίσει να «ακούγεται» στο μυαλό μου. Αυτό γινόταν συνήθως σε αποσπάσματα που είχαν να κάνουν με κολακείες προς τον ίδιο είτε από τρίτους είτε από αναφορές δικές του που περιείχαν έναν τρόπο αυτοπροβολής. Άλλοτε με συνοφρυωμένη έκφραση μου μετέδιδε πληροφορίες σχετικά με κακουχίες παλαιότερων ετών ή δυσμενείς συνθήκες με τις οποίες έχει έρθει αντιμέτωπος κατά τη διάρκεια της επαγγελματικής του ενασχόλησης.

Η προσφορά του Αλεύροντα στην ηπειρώτικη μουσική πλέον είναι δεδομένη και ο ίδιος αποτελεί έναν μουσικό που εδώ και αρκετά χρόνια είναι στο επίκεντρο των μουσικών δρώμενων. Παρόλα αυτά, εξεπλάγην δυσάρεστα όταν κατά τη διάρκεια συλλογής βιβλιογραφικών πηγών ή βιογραφικών αναφορών διαπίστωσα την έλλειψη οποιουδήποτε στοιχείου σχετικά με το πρόσωπο του Σπύρου Αλεύροντα. Η περίπτωση του ίδιου όπως και τόσων άλλων μουσικών θα μπορούσε να είναι ενδεικτική ενός κόσμου που προέρχεται από μεγάλο βάθος χρόνου και να αποτελεί πηγή έμπνευσης και μελέτης των επομένων γενιών.

2. Ηπειρώτικο ντέφι, μια οργανολογική προσέγγιση

2.1 Ντέφι: Μια μικρή ιστορική επισκόπηση

Η πανελλήνια ονομασία του είναι ντέφι (και σπάνια ντέλφι). Λέγεται επίσης, ιδιαίτερα στη Μακεδονία και τη Θράκη, νταϊρές (ή νταερές ή νταχαρές) ή ταγαράκι. Το ντέφι που αποτελείται από ένα ξύλινο πλαίσιο⁹ με διάμετρο που συνήθως κυμαίνεται από 20 - 50 εκ. και πλάτος συνήθως 5 - 7 εκ., σκεπασμένο στη μία μόνο βάση του με δέρμα.



Εικόνα 1. Ηπειρώτικα ντέφια.

Σε διάφορα σημεία του ξύλινου πλαισίου, συνήθως σε ίσες αποστάσεις ή αντιδιαμετρικά, είναι τοποθετημένα μεταλλικά κύμβαλα γνωστά ως ζίλια. Αποτελεί ένα ρυθμικό όργανο με ήχο ακαθόριστου τονικού ύψους, που παίζεται με τα χέρια.

Στον ελλαδικό χώρο και στον ίδιο οργανολογικό τύπο άνηκε και το αρχαίο *τύμπανον*. Στα Βυζαντινά και μεταβυζαντινά χρόνια το συναντάμε με τις ονομασίες *πληθία* (τα) και *σειστρον* (Λιάβας, 2000). Σήμερα από τις ονομασίες που αναφέραμε, μόνο δύο εξακολουθούν να είναι ακόμα ζωντανές στο στόμα του ελληνικού λαού : *ντέφι* και *νταϊρές* (ή *νταχαρές*).

Το ντέφι φτιάχνεται σε διάφορα μεγέθη με διάμετρο της δερμάτινης επιφάνειας από 20 περίπου έως 50 εκατοστά και κάποτε παραπάνω. Το δέρμα συνήθως, κατσίκας,

⁹ Η λέξη πλαίσιο παραπέμπει και στην αγγλική λέξη frame, όπου χρησιμοποιείται στην αγγλική ορολογία με τον όρο frame drum για να δηλώσει μουσικά όργανα που αποτελούνται από ξύλινο κατά βάση πλαίσιο διαφόρων ηχοχρωμάτων και παραδόσεων, όπως το bendir, το περσικό daf, το αραβικό rek κ.α.

σκύλου¹⁰, πρόβατου και λαγού, το στερέωναν στην άκρη του κυλινδρικού σκελετού με κόλλα ή μικρά καρφιά ή και τα δύο μαζί. Και για μεγαλύτερη ασφάλεια περνούν συχνά από πάνω ένα λεπτό ξύλινο στεφάνι.



Εικόνα 2. Ντέφι με δέρμα που περιβάλλει το ξύλινο πλαίσιο.

Σε πολλά ντέφια περνούν γύρω-γύρω στον κυλινδρικό σκελετό, σε ίσες αποστάσεις, μικρά μπρούτζινα ζίλια, τα οποία ηχούν χάρις στο χτύπημα της μεμβράνης. ή και χωρίς χτύπημα, με την ρυθμική κίνηση του οργάνου. Παλιότερα διακοσμούσαν τον κυλινδρικό σκελετό με εγχάρακτα ή με γεωμετρικά σχέδια.



Εικόνα 3. Μπούτζινα ζίλια τοποθετημένα στο ξύλινο πλαίσιο.

Σήμερα το δέρμα έχει αντικατασταθεί στις περισσότερες των περιπτώσεων από πλαστική μεμβράνη, η ξύλινη στεφάνη από μεταλλική και έχουν προστεθεί και κλειδιά για το κούρδισμα του οργάνου.

¹⁰ Από παλιές προφορικές αναφορές το δέρμα σκύλου θεωρούνταν από τα πιο καλά τόσο σε αντοχή όσο και ηχώχρωμα για την κατασκευή ενός ντεφιού. Σήμερα δεν χρησιμοποιούνται πλέον.



Εικόνα 4. Μεταλλική στεφάνη συγκράτησης πλαστικής μεμβράνης και κλειδιά κουρδίσματος.

Η πλαστική μεμβράνη έχει γίνει ευρέως διαδεδομένη κυρίως λόγω των εξαιρετικά μεταβαλλόμενων καιρικών συνθηκών. Το ντέφι καλείται συχνά να παίζει σε εξωτερικούς χώρους στα πλαίσια πανηγυριών, εκδηλώσεων και εορτών όπου οι θερμοκρασίες και η υγρασία είναι αστάθμητοι παράγοντες και αυτό δημιουργεί πρόβλημα στο κούρδισμα του οργάνου. Τα δέρματα σε τέτοιες συνθήκες απορροφούσαν την υγρασία και μαλάκωναν με αποτέλεσμα οι παλιοί οργανοπαίχτες να αναγκάζονται να τα επαναφέρουν στην αρχική τους κατάσταση ζεσταίνοντας τα με την χρήση καμινέτων. Με τα χρόνια αυτή η χρονοβόρα και επίπονη διαδικασία εγκαταλείφθηκε και πλέον κατά πλειοψηφία χρησιμοποιούνται συνθετικές ή πλαστικές μεμβράνες που δεν επηρεάζονται καθόλου από τις επικρατούσες καιρικές συνθήκες.

Εξαιτίας της περιορισμένης διάδοσης του οργάνου, δεν υπήρχαν πολλοί ονομαστοί οργανοποιοί παρά μόνο κάποιοι αφανείς στα Γιάννενα και στον Παρακάλαμο¹¹. Καθότι η κατασκευή του ήταν σχετικά εύκολη, συγκρινόμενη με την κατασκευή άλλων μουσικών οργάνων, εμφανίζονταν πολλές περιπτώσεις ιδιοκατασκευής, αφού αρκετοί από τους μουσικούς έφτιαχναν από μόνοι τους τα όργανα¹². Σήμερα λόγω του διαδικτύου και των

¹¹ Ο Παρακάλαμος αποτελεί τοπική κοινότητα του σημερινού Δήμου Πωγωνίου όπου διαμένει μεγάλη κοινότητα μουσικών Ρομά. Στο χωριό αυτό γνωστός για την κατασκευή ντεφιών κατά το πρόσφατο παρελθόν ήταν ο αποκαλούμενος συνήθως μόνο με το μικρό του όνομα, Χριστόφορος.

¹² Σύμφωνα με τον Τσιάρα (1987: 26): «Στην Ήπειρο έχουν μεγάλα ντέφια που βγάζουν βαθύ ήχο. Τα ντέφια τα κατασκευάζουν οι ίδιοι οι οργανοπαίχτες. Είναι το πιο απλό στην κατασκευή και το πιο εύκολο στο παίξιμο λαϊκό όργανο. Παίρνουν συνήθως δέρματα τραγίσια, γιατί είναι ανθεκτικά, τα βάζουν κάμποσες μέρες στον ασβέστη ή στα ταμπακαριά (βυρσοδεψεία) και ύστερα τα βγάζουν, τα τεντώνουν σε μια επίπεδη επιφάνεια και τα ξύνουν. Τα αφήνουν λίγες μέρες να ξεραθούν κι ύστερα τα τοποθετούν στο ξύλινο πλαίσιο (το κρόθι) που το αγοράζουν από το εμπόριο. Για τα μεγαλύτερα ντέφια προτιμούν το δέρμα της κατσίκας,

μέσων ηχογράφησης, το ντέφι είναι ιδιαίτερα διαδεδομένο και η ζήτησή του είναι μεγαλύτερη. Υπάρχουν πλέον διάφοροι οργανοποιοί τόσο ντόπιοι στις περιοχές που το ντέφι χρησιμοποιείται περισσότερο όσο και πανελλαδικά. Ένας από τους γνωστότερους είναι και ο μουσικός Ανδρέας Παππάς που κατασκευάζει μόνο κρούστα όργανα.

Όσον αφορά την τεχνική του οργάνου, το ντέφι κρατιέται με το αριστερό χέρι και χτυπιέται με το δεξί για τους δεξιόχειρες (αντίστροφα για τους αριστερόχειρες). Το χτύπημα προς τη μέση της δερμάτινης επιφάνειας με τα δάχτυλα του χεριού ενωμένα και κλειστά μεταξύ τους δίνει βαθύτερο και γεμάτο ήχο όπου συχνά αποκαλείται και «μπότα».



Εικόνα 5. Τοποθέτηση χεριών για παραγωγή βαθύ ήχου (μπότα).

Το χτύπημα προς την περιφέρεια (στεφάνη του οργάνου) με τα ακροδάχτυλα του χεριού ενωμένα και κλειστά μεταξύ τους παράγει οξύτερο και στεγνό ήχο όπου συχνά αποκαλείται και «τεκ».



Εικόνα 6. Τοποθέτηση χεριών για παραγωγή πρίμου ήχου (τεκ).

Άλλοτε πάλι χτυπιέται με τα δάχτυλα και των δύο χεριών, σε ποικίλους ρυθμικούς σχηματισμούς όπου σε αυτήν την περίπτωση το ντέφι κρατιέται με τα δυο χέρια¹³. Επίσης πολλές φορές θα δούμε πολλούς οργανοπαίχτες, κατά τη διάρκεια κάποιου αυτοσχεδιασμού, να χτυπάνε το εσωτερικό μέρος της μεμβράνης, άλλοτε να κουνάνε το ντέφι με τρόπο τέτοιο ώστε να δώσουν έτσι το ρυθμό μόνο από τα ζίλια και άλλοτε σέρνοντας τον μεσαίο δάχτυλο κατά μήκος της μεμβράνης δημιουργώντας έτσι ένα πολύ χαρακτηριστικό συριστικό ήχο σαν βογγητό, σήμα κατατεθέν του ηπειρώτικου ντεφιού.



Εικόνα 7. Αρχική και τελική θέση δακτύλων για την παραγωγή συριστικού ήχου.

Το ντέφι παίζεται συνήθως μαζί με άλλα όργανα όπως λύρα και ντέφι, γκάιντα και ντέφι, βιολί - λαούτο - ντέφι και φυσικά είναι αναπόσπαστο μέρος της βασικής δομής της ηπειρώτικης ορχήστρας κλαρίνο - βιολί - λαούτο - ντέφι.

Το ντέφι και το λαούτο¹⁴ αποτελούν το ρυθμικό τμήμα της ορχήστρας, όπου μαζί προσπαθούν να αναδείξουν τα δύο σολιστικά όργανα, το κλαρίνο και το βιολί. Ο σημαντικότερος όμως ρόλος του ντεφιού είναι να αποτελέσει τον συνδετικό κρίκο μεταξύ της ορχήστρας και του πρωτοχορευτή έτσι ώστε να τον βοηθήσει και να τον αναδείξει.

Παρά το γεγονός ότι το ντέφι είναι συνοδευτικό όργανο στην ορχήστρα και άκρως υπεύθυνο για το ρυθμό, λόγω της δεξιοτεχνίας πολλών οργανοπαιχτών και λόγω της μουσικής τους ευφυΐας, παίρνει πολλές φορές και ρόλο σολιστικό παίζοντας, σε κάποια μέρη των τραγουδιών ή των οργανικών σκοπών, μόνο του αυτοσχεδιάζοντας πάνω στον εκάστοτε ρυθμό.

¹³ Ιδιαίτερα γνωστοί για την εξαιρετικά δύσκολη τεχνική αυτή παιξίματος ήταν οι Χρήστος Καψάλης ή αλλιώς Ζιούλης και ο Γιώργος Σίμος.

¹⁴ Το λαούτο λόγω της φύσεως του εκτός από το ρυθμικό ρόλο που έχει στα πλαίσια μιας ζυγιάς, συνοδεύει και αρμονικά τα σολιστικά όργανα.

Οι σημαντικότεροι ντεφίστες¹⁵ που εμφανίζονται και γίνονται ιδιαίτερα γνωστοί στο συγκεκριμένο όργανο από την δεκαετία του '30 και έπειτα είναι οι εξής:

- Χρήστος Καψάλης ή Ζιούλης, μέλος της γνωστής ζυγιάς «Τακούτσια» από τα Κάτω Πεδινά Ζαγορίου
- Κώστας Τράκης, μέλος της ζυγιάς «Περικλούτσια»¹⁶
- Μάνθος Σταυρόπουλος, από τη Γρανιτσοπούλα Δωδώνης
- Γιώργος Σίμος, από τη Βροσίνα Θεσπρωτίας
- Νίκος Κοντός που συμμετέχει στις περισσότερες ηχογραφήσεις Ηπειρώτικης μουσικής
- Σπύρος Αλεύροντας, στον οποίο θα αναφερθούμε διεξοδικότερα παρακάτω.

Οι προαναφερθέντες είναι κάποιοι από τούς πιο γνωστούς οργανοπαίχτες που συμμετέχουν ενεργά στη δισκογραφία. Υπάρχουν όμως και άλλοι πιο αφανείς όσον αφορά τις δισκογραφικές συμμετοχές, αλλά παρόλα αυτά με ιδιαίτερο τρόπο και τοπικό ύφος παιξίματος που αξίζει να τους αναφέρουμε:

- Ρίτος Χρήστος Πανουσάκος, από την Κόνιτσα
- Θανάσης Χαλιγιάννης, από τον Παρακάλαμο

¹⁵ Οι λαϊκοί μουσικοί της Ηπείρου στην πλειονότητα τους είναι Γύφτοι και προέρχονται από μουσικές οικογένειες – σκλήθρες, όπως χαρακτηριστικά λέγονται. Μέσα σε αυτές η επαφή με τη μουσική είναι αποκλειστικό προνόμιο των αγοριών, αρχίζει από πολύ νωρίς, έχει κυρίως βιωματικό χαρακτήρα (η μαθητεία γίνεται κοντά στους μεγαλύτερους της ευρύτερης οικογένειας) και δεν εκλαμβάνει το χαρακτήρα της συστηματικής μάθησης. Οι ίδιοι αυτοπροσδιορίζονται ως οργανοπαίχτες, αφού ο χαρακτηρισμός “μουσικός” αντανάκλα γι’ αυτούς τη συμμετοχή σε κάποια μορφή συστηματικής μουσικής εκπαίδευσης, και παραπέμπει σε όσους «ξέρουν να διαβάζουν μουσική». (Θεοδοσίου Ασπ., *Μουσική από την Ήπειρο*, Ανακτήθηκε 8 Ιουλίου 2018 από <http://artinews.gr/η-μουσική-της-ηπείρου.html>)

¹⁶ Μετά το 1920-30 περίπου στα Κάτω Πεδινά δραστηριοποιείται ο Περικλής Κώτσης (βιολί), στην αρχή με τον Ξενοφόντα Καψάλη (λαούτο) και τον Παναγιώτη Καψάλη (ντέφι). Στην κομπανία αυτή θα προστεθούν τα παιδιά του Περικλή, Γιάννης (κλαρίνο) και Ηλίας (βιολί), αλλά και ο γαμπρός τους Γρηγόρης Κατσαρός (λαούτο, κιθάρα) από τους Κήπους. Η κομπανία πήρε το όνομα *Περικλούτσια*, δηλαδή τα μικρά του Περικλή. Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ο Γιάννης Κώτσης ανέλαβε τα *Περικλούτσια*, όπου ενσωματώθηκαν και τα ξαδέλφια Κώστας Τράκης (ντέφι) και Χριστόφορος Τράκης (λαούτο και κιθάρα). Στην ίδια κομπανία συμμετείχε κι άλλο ένα κλαρίνο, ο Κώστας Κώτσης από την Ζίτσα. (Κοκκώνης Γ. Ανακτήθηκε 8 Ιουλίου 2018 από <https://izagori.gr/people/music-and-dance/1778-τα-«περικλούτσια»>.html)

- Δήμος Νόλας, από τη Βωβούσα Αν. Ζαγορίου
- Κίμωνας Μπαϊράμης, από τους Φραγκάδες Ζαγορίου

Όσον αφορά την τεχνική παιξίματος των παραπάνω αναφερθέντων μουσικών, χαρακτηριστικότερη όλων είναι η τεχνική όπου χρησιμοποιούνται και τα δύο χέρια ταυτόχρονα. Γνωστότεροι για την χρήση αυτής μπορούμε να πούμε ότι είναι οι: Χρήστος Καψάλης ή Ζιούλης, Μάνθος Σταυρόπουλος και Κίμωνας Μπαϊράμης. Ακόμη και σήμερα ακροατές οι οποίοι τυγχάνει να έχουν γλεντήσει με τους συγκεκριμένους πλησιάζουν τον εκάστοτε ντεφίστα της ζυγιάς ρωτώντας τον αν γνωρίζει αυτή την εντυπωσιακή τεχνική ή περιγράφοντας την με ενθουσιασμό ενθυμούμενοι μια δικιά τους παλιότερη εμπειρία στα πλαίσια ενός γλεντιού. Ο Αλεύροντας αν και γνώστης της συγκεκριμένης τεχνικής δεν την έχει εντάξει τόσο έντονα στο παίξιμο του και δεν αποτελεί σήμα κατατεθέν της εκτελεστικής του τεχνικής όπως αναφέρεται και στη συνέχεια της εργασίας μας.

2.2 Σπύρος Αλεύροντας: Κάποια βιογραφικά στοιχεία

Ο Σπύρος Αλεύροντας γεννήθηκε το 1967 και κατάγεται από τη Βόρεια Ήπειρο και συγκεκριμένα από ένα χωριό που ονομάζεται Γριάζδανη¹⁷ στην περιοχή του Θεολόγου. Είναι το τρίτο εκ των τεσσάρων παιδιών της οικογένειας. Δεν αποτελεί γόνο κάποιας μουσικής οικογένειας μιας που κανείς από την πλευρά της μητέρας ή του πατέρα του ήταν μουσικός. Η μοναδική επαφή με τη μουσική μπορούμε να πούμε ότι υπάρχει μόνο από την πλευρά της μητέρας του, όπου οι συγγενείς αν και δεν ήταν μουσικοί είχαν μεγάλη αγάπη για τη μουσική, ήταν πολύ μερακλήδες και αρέσκονταν στο να τραγουδούν πολυφωνικά τραγούδια.

«Από το σόι της μάνας μου ήταν μερακλήδες, τραγουδούσαν πολυφωνικά. Κάποια πρώτα ξαδέρφια της μάνας μου, ο μπάρμπα Θωμάς, ο μπάρμπα Ζήσης, ένας άλλος, ο μπάρμπα Φώτης από το χωριό τραγουδούσαν πολυφωνικά και σου σηκωνόταν η πέτσα, ήταν λες και άκουγες πέντε βιολιά μαζί».

Σύμφωνα με τον Νιτσιάκο & Μάντζιο (2002: 134), το πολυφωνικό τραγούδι 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. Στην Ήπειρο αλλά και γενικότερα στον ελλαδικό χώρο το ταυτίζουν συνήθως με την περιοχή του Πωγωνίου. Αν θα θέλαμε να το εντοπίσουμε γεωγραφικά θα λέγαμε ότι το συγκεκριμένο είδος τραγουδίσματος ακούγεται στις βόρειες περιοχές της Ηπείρου από τις δύο πλευρές των ελληνοαλβανικών συνόρων: τα χωριά της Λάκκας Πωγωνίου και μερικά της Κόνιτσας του νομού Ιωάννινων, λιγοστά χωριά στους πρόποδες της Μουργκάνας του νομού Θεσπρωτίας, ολόκληρη η περιοχή της Άνω και Κάτω Δερόπολης, της Ρίζας και Πάνω Πωγωνίου του νομού Αργυρόκαστρου, τα χωριά του Θεολόγου και Βούρκου των νομών Δελβίνου και Αγίων Σαράντα και τα ελληνόφωνα χωριά της Χειμάρρας. Αντιθέτως, η παρουσία του πολυφωνικού τραγουδιού συρρικνώνεται όσο οδηγούμαστε προς το νότιο μέρος της Ηπείρου μέχρι που χάνεται (Νιτσιάκος & Μάντζιος 2002: 134).

Τη μοναδική ερασιτεχνική ενασχόληση με την μουσική την εποχή εκείνη είχε ο κατά πέντε χρόνια μεγαλύτερος αδερφός του. Με αυτόν έγιναν και οι πρώτες απόπειρες

¹⁷ Η Γριάζδανη είναι ένα ορεινό χωριό κοντά στα ελληνοαλβανικά σύνορα. Απλώνεται στους πρόποδες του βουνού Βερτόπι σε υψόμετρο 550 μ. και βρίσκεται 21 χιλιόμετρα ανατολικά των Αγίων Σαράντα.

σαν παιδιά να κατασκευάσουν ντέφι. Ο Αλεύροντας αναφέρει ότι ρωτώντας τους γηραιότερους πως φτιάχνονται τα κουλούρια¹⁸ προσπαθούσαν να φτιάξουν το ξύλινο στεφάνι που χρειάζεται το ντέφι. Το πρώτο είδος ξύλου που χρησιμοποίησαν για να φτιάξουν ντέφι ήταν από δέντρο μελικοκιάς¹⁹. Τα δέρματα που χρησιμοποιούσανε ήταν κατεξοχήν από κατσίκια και τα μετέπειτα χρόνια έκαναν μια προσπάθεια και με δέρμα σκύλου. Γενικότερα κατά το παρελθόν ο κάθε μουσικός ήταν αναγκασμένος να λύσει μόνος του το πρόβλημα ανεύρεσης οργάνου, δίνοντας αυτοσχέδιες λύσεις που η επινόηση τους απαιτούσε πολύ κόπο και χρόνο. Σύμφωνα με μαρτυρίες παλιών οργανοπαικτών, αρκετοί κατασκεύαζαν το πρώτο τους όργανο εντελώς μόνοι τους. Τα λιγοστά όργανα που κατασκευάζονταν κατά το παρελθόν, η έλλειψη ντόπιων κατασκευαστών, το ιδιαίτερα υψηλό χρηματικό ποσό που κάποιος έπρεπε να διαθέσει για να αποκτήσει ένα μουσικό όργανο καθώς και η δύσκολη πρόσβαση σε κατασκευαστές που υπήρχαν στα μεγάλα αστικά κέντρα, αποτελούσαν τους σημαντικότερους λόγους για τους οποίους οι πρακτικοί οργανοπαίκτες της εποχής αναγκάζονται να κατασκευάσουν το όργανο εντελώς μόνοι τους. Σύμφωνα με τη Μαζαράκη (1984: 3), αν κάποιος ήθελε να μάθει όργανο, θα έπρεπε να βρει τρόπο να το κατασκευάσει μόνος του. Το συγκεκριμένο όργανο θα ήταν συνήθως κουρντισμένο στα δικά του μέτρα καθώς και προσαρμοσμένο για τις δικές του ανάγκες. Όσοι το επιδίωκαν το έκαναν κυρίως από προσωπικό μεράκι παρά για επαγγελματικό κέρδος. Είναι γεγονός και ευρέως διαδεδομένο ότι οι ιδιοκατασκευές αποτελούσαν συνηθισμένη πρακτική κατά το παρελθόν στην περιοχή της Ηπείρου και ιδίως για τα ηπειρώτικα ντέφια. Παρόλα αυτά και σήμερα παρατηρείται ότι αρκετοί μουσικοί αναγκάζονται να πειραματιστούν με την κατασκευή ενός τέτοιου οργάνου. Κύριο λόγο για την απόπειρα αυτή αποτελούν η δυσκολία εύρεσης ενός καλού οργάνου που να τους ευχαριστεί κατά το παίξιμο και να έχει τα χαρακτηριστικά αυτά που θα ήθελαν. Η έλλειψη των κατάλληλων ηχητικών χαρακτηριστικών σύμφωνα με το προσωπικό τους γούστο, το βάρος του οργάνου όσο και η εμφάνιση αποτελούν μερικά από αυτά. Επίσης οι οργανοποιοί θεωρώντας απλοϊκή την κατασκευή ενός ντεφιού, δεν εμβαθύνουν τόσο στα ηχητικά χαρακτηριστικά και στη διαδικασία κατασκευής με αποτέλεσμα τα όργανα να είναι μέτριας ποιότητας.

¹⁸ Κουλούρια ονόμαζαν τα στεφάνια αυτά ποτέ κατασκευασμένα από ξύλο και κρεμούσαν σ' αυτό τα κουδούνια για τα ζώα.

¹⁹ Πρόκειται για φυλλοβόλο δέντρο με καρπούς διαμέτρου περίπου 1εκ. που μοιάζουν με μικρά μούρα.

Όπως θυμάται, το πρώτο του όργανο ήταν αυτό που είχε κατασκευάσει με τον αδερφό του πειραματιζόμενοι στο χωριό τους. Από τότε μέχρι και σήμερα ο Αλεύροντας αναφέρει ότι τέλειο όργανο για έναν μουσικό δεν υπάρχει. Από την αγάπη και το μεράκι για το όργανο, ασχολείται μέχρι σήμερα με την κατασκευή ντεφιών, αλλά όχι τόσο για εμπορευματοποίηση αλλά για ευχαρίστηση δικιά του, μιας που τα όργανα που κατασκευάζει χρησιμοποιούνται από τον ίδιο και σε κάποιες περιπτώσεις από φίλους μουσικούς. Τα ηχοχρώματα, δηλώνει, ότι είναι τόσο διαφορετικά και εξαρτώνται κυρίως από την ποιότητα και το είδος του ξύλου που χρησιμοποιείται. Ξεκίνησε να ασχολείται πιο συστηματικά στην Παραμυθιά Θεσπρωτίας και μετέπειτα στην Αθήνα, όπου τον βοήθησε πάρα πολύ στα στάδια της κατασκευής, ένας θεός του, που ήταν ξυλουργός στο επάγγελμα. Το αγαπημένο του όργανο, που χρησιμοποιούσε για δεκαεπτά συνεχόμενα χρόνια, διηγείται ότι του έσπασε κατά τη διάρκεια ενός γλεντιού όπου μέσα στο μεράκι και τον εκστασιασμό της στιγμής το πέταξε κάτω φωνάζοντας «γεια σας παιδιά!».

Όπως μου διηγήθηκε, γύρω στα δεκατέσσερα του, τελειώνοντας το οκτατάξιο σχολείο ήταν ο καιρός που θα πήγαινε στα Τίρανα να σπουδάσει στη σχολή Ευελπίδων. Πριν την αναχώρηση του και συγκεκριμένα στις 2 Μαΐου πραγματοποιούνταν ένα πολύ μεγάλο πανηγύρι στη περιοχή του Θεολόγου. Το πανηγύρι αυτό ήταν τέτοιου μεγέθους που καμιά φορά έπαιζαν πέντε έξι ακόμα και επτά ζυγίες ταυτόχρονα, έτσι ώστε σύμφωνα με τα λεγόμενα του Αλεύροντα άκουγες από παντού μουσικές. Εκεί βρίσκονταν μια ζυγιά, οι λεγόμενοι «Λιάρηδες», όπου αποτελούνταν από τρία αδέρφια εκ των οποίων τα δύο έπαιζαν κλαρίνο και είχαν φτιάξει από μια ξεχωριστή ζυγιά ο καθένας. Πριν ξεκινήσει το πανηγύρι ένας θεός του Αλεύροντα απευθυνόμενος στον Σπύρο Κώστα, κλαρινίστα της ζυγιάς που θεωρούνταν και ένα από τα καλύτερα κλαρίνα της περιοχής τότε, του λέει:

- Να βάλουμε λίγο το μικρό να παίξει;
- Γιατί να μην τον βάλουμε.
- Βρε είναι καλός ο μικρός.

Στο σημείο αυτό ήταν φανερό και η ένταση της στιγμής όπου ο Αλεύροντας μεταφέρει, σαν τα ξαναζεί, αυτά τα γεγονότα. Μέσα από αυτή την αναφορά ξαναβιώνει την στιγμή που για πρώτη φορά έπαιξε με μουσικούς στο οργανωμένο πλαίσιο ενός πανηγυριού. Παρατηρώ από τα λεγόμενα του, ότι τόσο η ανάδειξη του μεγέθους του πανηγυριού που αποτελούσε το μεγαλύτερο της περιοχής με τη συμμετοχή πολλών ζυγιών, όσο και η αναγνωσιμότητα της ζυγιάς με την οποία συνέπραξε για πρώτη φορά, αναδεικνύουν την σημασία του γεγονότος. Αυτά σε συνδυασμό με την έκφραση αναγνώρισης της ικανότητας

του ως μουσικός από τους επαγγελματίες μουσικούς της ζυγιάς, αποτελούν ξεκάθαρα τρόπο επίδειξης του ιδίου και προβολή της αξίας του.

Ο Αλεύροντας ότι ήξερε μέχρι τότε να παίζει οφειλόταν αποκλειστικά και μόνο στα ακούσματα που είχε από τον αδερφό του. Κατά τη διάρκεια του πανηγυριού και του χορού, τον έβαλαν πάλι να ξαναπαίξει και στο τέλος όπως χαρακτηριστικά θυμάται του έδωσαν τριάντα φράγκα μεροκάματο. Ήταν το πρώτο του μεροκάματο. Έκτοτε τα καλοκαίρια, τα Χριστούγεννα και όποτε πήγαινε στο χωριό έπαιζε μαζί τους²⁰.

Εγκαταλείπει τη σχολή Ευελπίδων και το 1990 μετεγκαθίσταται στην Ηγουμενίτσα, όπου πριν μερικά χρόνια είχε μετακομίσει ο αδερφός του και τμηματικά σε διάστημα περίπου δύο ετών ακολουθεί και η υπόλοιπη οικογένεια του. Από την πρώτη στιγμή συνεργάζεται με τον Σπύρο Κώστα και την ζυγιά των «Λιάρηδων» (ο.π.) και στη συνέχεια με τον Βασίλη Καλκάνη, ξαδερφό και συνεργάτη του ακόμη και σήμερα. Αναζητώντας την επαγγελματική του αποκατάσταση εκτός του χώρου της μουσικής μετακομίζει εκ νέου στη Θεσσαλονίκη με σκοπό να μάθει την τέχνη του κλειδαρά. Κατά την παραμονή του εκεί επισκέπτεται ένα βράδυ τον χορό που διοργάνωνε το χωριό Μερόπης Πωγωνίου όπου θα εμφανιζόταν ο Πέτρος Λούκας Χαλκιάς με την κομπανία του, στην οποία ντέφι έπαιζε, όπως θυμάται ο Αλεύροντας, ο Κώτσο-Μπατζής. Ύστερα από προτροπή ενός κοινού γνωστού, τον βάζουν να παίζει ντέφι και προς έκπληξη του Αλεύροντα, ο Πέτρος Λούκας δηλώνει πως τον θυμάται μιας που τον είχε δει κάποια στιγμή στην Ηγουμενίτσα. Ο ίδιος επιστρέφει μετά από κάποιο χρονικό διάστημα και πάλι στην Ηγουμενίτσα παρατώντας και τις όποιες ελπίδες για το επάγγελμα του κλειδαρά μιας που η «ασθένεια» και η αγάπη για την μουσική και το ηπειρώτικο ντέφι ήταν πλέον πολύ

²⁰ Κατά τον Αλεύροντα, εκείνη την εποχή, λόγω έλλειψης μεταφορικών μέσων, αναγκάζονταν να περπατήσουν αρκετές ώρες ώστε να φτάσουν στον τόπο όπου θα επιτελούνταν το γλέντι, το πανηγύρι κ.ά. Διέμεναν στο ύπαιθρο, κοιμόντουσαν σε άχυρα και δεν γινόταν χρήση ηχητικών εγκαταστάσεων, κάτι το οποίο καθιστούσε ακόμη δυσκολότερη και επίπονη τη διεκπεραίωση των παραπάνω εκδηλώσεων. Από την άλλη σχολιάζοντας το γεγονός ότι όποτε επέστρεφε στο χωριό έπαιζε με τους συγκεκριμένους μουσικούς και προσπαθώντας να το ερμηνεύσουμε μπορούμε να οδηγηθούμε στο εξής συμπέρασμα. Από την πλευρά των ήδη εμπειρότερων μουσικών της ζυγιάς, ο Αλεύροντας μπορεί να αποτελούσε για αυτούς έναν τρόπο να επωφεληθούν οικονομικά ακόμη περισσότερο. Στην πιάτσα των λαϊκών πρακτικών μουσικών, είναι σύνηθες το φαινόμενο, οι παλαιότεροι μουσικοί να εκμεταλλεύονται κάποιον αρχάριο μουσικό με σκοπό καθαρά και μόνος το οικονομικό όφελος. Προτιμούν κάποιον νέο μουσικό που δεν γνωρίζει ακόμη καλά τα μυστικά, τις απολαβές και τον τρόπο λειτουργίας ενός συγκροτήματος, δίνοντας του ένα πολύ μικρότερο μεροκάματο και χρησιμοποιώντας τον για τις οποιοσδήποτε αγγαρείες ή θελήματα, έχοντας την δικαιολογία ότι αυτός βρίσκεται σε μια άτυπη μορφή μαθητείας. Τακτική που διακριτικότερα μεν εμφανίζεται ακόμη και σήμερα.

μεγάλη. Από την σκοπιά ενός μουσικού είναι απόλυτα κατανοητή η συμπεριφορά του αυτή. Θεωρώ ότι οποιοσδήποτε μουσικός έχει αρχίσει να κάνει τα πρώτα του βήματα στο χώρο και έχει βιώσει έστω και ελάχιστα την αναγνωσιμότητα που σου προσδίδει το επάγγελμα αυτό, τις χρηματικές απολαβές και την αίγλη που σε αυτό το πρώιμο στάδιο ενασχόλησης μπορεί να φαντάζει ακόμη μεγαλύτερη από την πραγματικότητα, τότε είναι πολύ δύσκολο για αυτόν να συμβιβαστεί με ένα απλοϊκό επάγγελμα. Αυτό το «μικρόβιο» ίσως ήταν και ο λόγος που ο Αλεύροντας δεν μπόρεσε να ακολουθήσει το επάγγελμα του κλειδαρά μιας που θα φάνταζε πολύ τετριμμένο στις οποιοσδήποτε προσδοκίες του είχαν δημιουργηθεί αναζητώντας το επάγγελμα του μουσικού.

Όπως αναφέρει και ο ίδιος, όντας εργένης, χωρίς υποχρεώσεις και ευθύνες επισκέπτεται τον Ιανουάριο του '93 την πόλη της Αθήνας για διασκέδαση. Από την αγάπη του για την παραδοσιακή μουσική οδηγείται στο νυχτερινό κέντρο της εποχής εκείνης «Ηπειρος αγάπη μου» για να ακούσει και πάλι τον εξάίρετο κλαρινίστα Πέτρο Λούκα Χαλκιά μαζί με γνωστούς τραγουδιστές όπως ο Αντώνης Κυρίτσης, ο Αλέκος Κιτσάκης, ο Μάκης Κιάμος κ.ά. Χωρίς να γνωρίζει το ακριβές ωράριο του κέντρου, όπως αναφέρει, καταλήγει να βρίσκεται εκεί αρκετά νωρίτερα από την έναρξη του προγράμματος, όπου είχε την ευκαιρία να συνομιλήσει με τους μουσικούς που σιγά σιγά κατέφθαναν. Πιθανολογώντας θα μπορούσαμε να πούμε ότι η αναφορά για την μη ακριβή γνώση του ωραρίου και η πρόωγη προσέλευση στο κέντρο αποτελεί μια εσκεμμένη συμπεριφορά. Συνήθως οι μουσικοί της πιάτσας χρησιμοποιούν τέτοιου είδους τεχνικές όπως της αφέλειας ή της ελλιπής ενημέρωσης προκειμένου να πετύχουν κάποιο σκοπό. Στην συγκεκριμένη περίπτωση η γνωριμία και η επαφή με τους μουσικούς πριν την έναρξη του προγράμματος ίσως έδινε την ευκαιρία για την είσοδο στα μουσικά δρώμενα της πόλης ή την εύρεση κάποιας δουλειάς, όπως και εν τέλει έγινε.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο διάλογος του με τον Πέτρο Λούκα Χαλκιά.

Π.Χ.: Α δεν μου λες... Που το έχεις το ντέφι;

Σ.Α.: Δεν έχω κ. Πέτρο ντέφι, εγώ ήρθα για να σας ακούσω.

Π.Χ.: Έχει ντέφι μέσα, να πας να παίξεις... Αντώνη, ήρθε το παιδί να παίξει ντέφι.

Σ.Α.: Δεν έχω ρούχα κ. Πέτρο, να πάρω ένα κουστούμι...

Π.Χ.: Δεν είσαι ζόρικος²¹, ντυμένος μια χαρά είσαι.

Εκείνες τις ημέρες είχε αποχωρήσει από την κομπανία ο ντεφίστας λόγω οικονομικών προβλημάτων με τη διοίκηση του νυχτερινού κέντρου. Αυτός ο διάλογος αποτέλεσε την έναρξη της συνεργασίας του με τον Πέτρο Λούκα Χαλκιά. Ο Αλεύροντας με πάθος θυμάται:

«Και έτσι ξεκίνησα, έτσι εκείνο το βράδυ χωρίς να με πάει κάποιος, χωρίς τίποτα... Εκεί ξεκίνησε το επάγγελμα, επαγγελματίας πλέον γιατί μπήκα μέσα στο πανεπιστήμιο, χωρίς να το σκεπτώ καν. Καταρχάς ήταν κατόρθωμα τότε να κάτσεις δίπλα στον Κιτσάκη, στον Πέτρο Λούκα, στον Κυρίτση που δεν περνούσε από το μυαλό μου το αν θα τους χαιρετίσω ποτέ. Δεν περνούσε από το μυαλό των Βορειοηπειρωτών καν. Εξάλλου μας απαγόρευαν να ακούσουμε ελληνικά τραγούδια παλαιότερα, που είμασταν πιτσιρικάδες».

Πρόκειται για μια συνεργασία που κρατάει ακόμη μέχρι σήμερα, με τον Αλεύροντα όμως να έχει από το 2008 την βάση του στα Άγραφα όπου και μετακόμισε από την Αθήνα για να ζήσει με την οικογένεια του σε ανθρώπινες συνθήκες όπως ο ίδιος χαρακτηριστικά αναφέρει.

Σχολιάζοντας τις πάμπολλες στιγμές μαζί τους τονίζει:

«Διδάχτηκα πράγματα... Εντάξει κάτι έκανα και εγώ, κάτι πρέπει να έχεις, δεν γίνεται να σε πάρουν από το μηδέν για να σε κάνουν κάποιον. Σε καμία δουλειά δεν γίνεται αυτό».

Ο Αλεύροντας εδώ τονίζει με απλό τρόπο ίσως το σκεπτικό αρκετών μουσικών όπου στην προσπάθεια τους να αναδειχθούν και να καταξιωθούν επαγγελματικά, προετοιμάζονται και ξοδεύουν ατελείωτες ώρες μελέτης με την αισιοδοξία ότι όταν θα τους δοθεί η παραμικρή ευκαιρία να είναι έτοιμοι να την αρπάξουν. Έτσι και ο ίδιος νιώθει ότι «κάτι έκανε» γι'

²¹ Ο Πέτρος Λούκας Χαλκιάς με την έκφραση αυτή θέλει να δείξει ότι ο Αλεύροντας ήταν ντυμένος με τρόπο τέτοιο που ήταν αποδεκτός για να εργαστεί κάποιος σαν μουσικός σε έναν τέτοιο χώρο. Για να είναι κάποιος αποδεκτός σύμφωνα με τα κριτήρια ντυσίματος των μουσικών, θα πρέπει να είναι ευπρεπώς ντυμένος και να δείχνει καθαρός και περιποιημένος. Ακόμη και σήμερα αποτελεί ουσιαστικό στοιχείο μιας που οι λαϊκοί πρακτικοί μουσικοί θεωρούν ότι η ευπρεπής ενδυμασία παραπέμπει ταυτόχρονα και σε έναν καλό μουσικό. Έτσι προσπαθούν με ένα ωραίο παρουσιαστικό να εντυπωσιάσουν και να κερδίσουν το ευρύ κοινό που συνήθως δεν κατανοεί πολλά μουσικά στοιχεία.

αυτό και ο Χαλκιάς επένδυσε σε αυτόν. Και πόσο μάλλον σε έναν Βορειοηπειρώτη, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, που θεωρούνταν αδιανόητο εκείνη την εποχή να καταφέρει να φτάσει σε αυτό το επίπεδο και να συνεργαστεί με μουσικούς αυτού του επιπέδου. Με τον όρο Βορειοηπειρώτη ίσως εννοεί, τουλάχιστον όπως το έχουμε βιώσει στην περιοχή της Ηπείρου, κάποιον που έχοντας μόνο τα ελάχιστα βρέθηκε διωγμένος αναζητώντας μια καλύτερη τύχη και βιώνοντας τον ρατσισμό. Οι Βορειοηπειρώτες της αρχής της δεκαετίας αντιμετωπίστηκαν ως οι στιγματισμένοι μιας ειδικής περιοχής και ο όρος συχνά χρησιμοποιούταν αυθαίρετα αποδίδοντας μια αρνητική διάθεση απέναντι σε αυτούς τους ανθρώπους. Πιθανότατα λόγω αυτής της αντιμετώπισης που βίωσε ο Αλεύροντας, να αναφέρεται με αυτόν τον τρόπο όταν σχολιάζει ότι δεν περνούσε καν από το μυαλό των Βορειοηπειρωτών να καταξιωθούν σε κάποιον τομέα και συγκεκριμένα στο χώρο της μουσικής. Αυτό όμως το είδος ρατσισμού με το ταλέντο του και την εργατικότητα του δείχνει να το έχει παραμερίσει τελείως φτάνοντας στο σημείο να γίνει γνωστός στο πλευρό του Πέτρου Λούκα Χαλκιά. Το επίτευγμα της συνεργασίας μαζί του απόκτα ακόμη μεγαλύτερη βαρύτητα αν αναλογιστούμε ότι ο ίδιος προέρχονταν από μια τόσο απομακρυσμένη περιοχή με όλα αυτά τα κοινωνικά και πολιτιστικά χαρακτηριστικά αποκλεισμού όπως ο περιορισμός να ακούνε ελληνικά τραγούδια που αναφέρει. Ο ίδιος πλέον διαχειρίζεται την ταυτότητα του ως Βορειοηπειρώτης με άνεση, χωρίς καμία ανασφάλεια ούτε υπεκφυγή στο να μιλήσει για την καταγωγή του. Από την μεριά μου, στα όσα χρόνια ασχολούμαι με την ηπειρώτικη μουσική, δεν ήμουν ποτέ μάρτυρας κάποιας ρατσιστικής συμπεριφοράς απέναντι σε Βορειοηπειρώτες μουσικούς που εργάζονται στον χώρο. Στο χώρο των μουσικών θεωρούνται αξιόλογοι επαγγελματίες και εκφραστές ενός ιδιαίτερου ηχοχρώματος, όπως αυτό αποτυπώνεται τόσο μέσα από το όργανο το οποίο παίζουν όσο και φωνητικά, μιας που συνήθως είναι και καλοί τραγουδιστές. Με την μουσική τους αξία έχουν καταφέρει να αφομοιωθούν πλήρως στα μουσικά δρώμενα της ηπειρώτικης μουσικής και να θεωρούνται αντάξιοι των μουσικών της περιοχής.

2.3 Από τον ερασιτέχνη Βορειοηπειρώτη στον υπερτοπικό επαγγελματία

Στα χρόνια που ακολουθούν ο Σπύρος Αλεύροντας είχε την τύχη να συνεργαστεί με τον Πέτρο Λούκα Χαλκιά και όλους τους υπολοίπους δεξιοτέχνες μουσικούς που κατά καιρούς τον πλαισίωναν.

«Μουσικός έγινα από την στιγμή που σε παίρνει ο καλύτερος στην Ελλάδα... εκεί είπα τώρα είμαστε στα βαθιά, πρέπει να κολυμπήσεις, να μην πνιγείς...»

Η επαφή και ο συγχρωτισμός με αυτούς τους μουσικούς θα τον βοηθήσει να κατανοήσει και να εντρυφήσει στον κόσμο της Ηπειρώτικης μουσικής. Ο Θανάσης Μαρκόπουλος, ο Χρήστος Γούλας, ο Αχιλλέας Χαλκιάς, ο Γιάννης Χαλκιάς και ο Σωτήρης Μπούρμπος είναι μόνο μερικοί από αυτούς που αναφέρει, που πάνω στην δουλειά άλλοτε τον παρότρυναν να παίζει πιο ελεύθερα και σύνθετα και άλλοτε πιο μετρημένα, ανάλογα πάντα με το ύφος και τις ανάγκες του αποδιδόμενου σκοπού. Από όλους τους μουσικούς, κατά καιρούς, αποκόμιζε στοιχεία και συμβουλές, όμως τονίζει ότι ο ίδιος ο Πέτρος Λούκας Χαλκιάς, δεν γύρισε ποτέ το βλέμμα του κατά την διάρκεια της δουλειάς προς τον Αλεύροντα, για να τον συμβουλέψει, να τον επιπλήξει ή να τον επιβραβεύσει. Θεωρώ ότι ο Αλεύροντας πλάι σε αυτούς του μουσικούς απέκτησε μια εξέχουσας σημασίας «μόρφωση». Από τη μια μπορούμε να υποθέσουμε ότι οι συγκυρίες ίσως ήταν αυτές που οδήγησαν αυτόν τον «ξένο» να βρίσκεται σε αυτή τη θέση επειδή έτυχε να τον ακούσει ο Χαλκιάς και να του δώσει μια ευκαιρία. Από την άλλη όμως, κατάφερε μέσα από την επαγγελματική του δράση και αφοσίωση να μετατραπεί από ένας Βορειοηπειρώτης σε κορυφαίο δεξιοτέχνη της ελληνικής ηπειρώτικης μουσικής.

Σύμφωνα με τον Αλεύροντα, η ευχέρεια και ο χειρισμός στο συγκεκριμένο όργανο έχει να κάνει με το γεγονός ότι πρέπει ο μουσικός να χρησιμοποιήσει μόνο το ένα του χέρι για να αποδώσει τα στοιχεία και το ύφος που απαιτείται, προσδίδοντας τον χαρακτηρισμό «άχρηστο», στο χέρι²² που χρησιμοποιείται για να συγκρατεί το ντέφι.

Ο Αλεύροντας αναφέρει ότι διδάχθηκε πάρα πολλά πράγματα πάνω στη δουλειά. Δεν έχει μαθητεύσει ποτέ πλάι σε δάσκαλο, παρόλο που το επιδίωξε το 1995, απευθυνόμενος στο ωδείο του Φίλιππου Νάκα, όπου δάσκαλος εκείνη την περίοδο ήταν ο

²² Να τονίσουμε ότι κατά το παρελθόν υπάρχουν καταγραφές και υλικό, όπου αξιόλογοι παλιοί μουσικοί στην τεχνική παιξίματος τους χρησιμοποιούν και τα δύο χέρια (ό.π. σ.29). Ο Αλεύροντας, ως επί το πλείστον χρησιμοποιεί μόνο το ένα χέρι.

Πέτρος Κούρτης. Παρόλη την θέληση του να μαθητεύσει και να αποκτήσει γνώσεις θεωρητικού επιπέδου, ανάγνωσης και γραφής, ο Κούρτης τον απέτρεψε θεωρώντας ότι δεν έχει ανάγκη για κάτι τέτοιο. Μέχρι και σήμερα όμως το έχει παράπονο και καημό δηλώνοντας ότι δεν έχει σβήσει η διάθεση του να μαθητεύσει, μιας που θεωρεί ότι η άγνοια του σε θεωρητικό επίπεδο είναι ντροπή. Είναι αξιοσημείωτο το επίπεδο αυτογνωσίας του Αλεύροντα και η θέληση του για μάθηση. Συνήθως οι πρακτικοί μουσικοί της γενιάς του δεν δείχνουν ενδιαφέρον για μάθηση ή για την απόκτηση νέων μουσικών γνώσεων. Εφησυχάζονται στην όποια μουσική βιοματική κατάρτιση έχουν και αντιμετωπίζουν την μουσική τους υπόσταση καθαρά σαν επάγγελμα αδιαφορώντας για την οποιαδήποτε εξέλιξη τους. Κύριο μέλημα τους είναι το μεροκάματο και πολλές φορές η όποια επαφή έχουν με το όργανο είναι κατά τη διάρκεια της δουλειάς. Η μελέτη του οργάνου πλέον απουσιάζει ολοκληρωτικά από την καθημερινότητα τους και στην καλύτερη περίπτωση να εντοπίζεται στην μελέτη κάποιων νέων σκοπών τους οποίους το κοινό αποζητά και η ένταξη τους στο ρεπερτόριο τους θα τους ωφελήσει άμεσα επαγγελματικά και οικονομικά. Ο Αλεύροντας με τα λεγόμενα του δείχνει να έχει αναζητήσει την μουσική εξέλιξή του και να νιώθει μειονεκτικά που κάτι τέτοιο το έχει στερηθεί. Εδώ βλέπουμε πως ο Αλεύροντας ταλανίζεται ανάμεσα στο λαϊκό και το λόγιο. Είναι γεγονός ότι μεγάλοι δεξιοτέχνες και αυθεντίες στο είδος τους βρίσκονται πολλές φορές να παλεύουν να αποδείξουν την αξία τους στα πλαίσια της εγγράμματης μάθησης. Έχω υπάρξει μάρτυρας κατά την διάρκεια μαθημάτων με πρακτικούς μουσικούς, όπου κάποιος μαθητευόμενος γνωρίζοντας την θεωρητική ανάλυση των ρυθμών απευθύνει ερωτήσεις στο δάσκαλο σχετικά με το είδος του ρυθμού ή τις αξίες των φθόγγων. Σε μια ερώτηση του είδους πόσα όγδοα είναι το «μαραίνομαι ο καημένος», ο δάσκαλος εμφανίζεται αμήχανος έχοντας όμως αποστηθίσει και συνδυάσει την απάντηση με το συγκεκριμένο ρεπερτόριο, όπου θα απαντήσει κοφτά «επτά όγδοα» θέλοντας να μην δώσει περαιτέρω αφορμή για συζήτηση και ανάλυση φοβούμενος την αδυναμία του να το τεκμηριώσει. Επίσης οι μουσικοί τέτοιου είδους πολύ συχνά σαστίζουν απέναντι στον εξουσιαστικό λόγο της παρτιτούρας κατά τη διάρκεια συνεργασίας τους με μουσικούς οι οποίοι είναι αρτίστα καταρτισμένοι στη θεωρία της μουσικής και ενώ εκτελεστικά δεν έχουν να φοβηθούν και να αποδείξουν τίποτα, εντούτοις περιορίζονται και εμφανίζουν αδυναμία έκφρασης.

Σχολιάζοντας την άμεση μετάδοση όσο και το ευρύ φάσμα γνώσης αλλά και τον πλούτο της μουσικής γενικότερα ο Αλεύροντας αναφέρει:

«Από τον πιο μικρό και από τον πιο μεγάλο, από τον καλύτερο και από τον χειρότερο, μπορείς να μάθεις πέντε πράγματα αν έχεις αντίληψη και ευχέρεια αυτό που ακούς να το μεταδώσεις στο όργανο»

Αξίζει να τονίσουμε εδώ την ικανότητα της αντίληψης, η οποία αποτελεί γνώρισμα χαρισματικών μουσικών. Ένας καλός μουσικός θα πρέπει να είναι αφοσιωμένος και να έχει την ικανότητα τα ερεθίσματα που δέχεται να τα μετατρέπει σε γνώση και να τα μεταδίδει στο όργανο, φυσικά έχοντας και το επιπλέον συστατικό που απαιτείται και είναι αυτό της ευχέρειας. Μέσα από την εμπειρία μου έχω πολλές φορές διδαχθεί ότι πρέπει να σέβεται τον συνάδελφο μουσικό ανεξαρτήτως επιπέδου και εμπειρίας όπως επίσης έχω αποκομίσει και εντάξει στο παίξιμο μου πολλά θετικά στοιχεία τα οποία έχω συναντήσει σε μουσικούς κατώτερου μουσικού επιπέδου. Ο Αλεύροντας εδώ μας αποδίδει το προφίλ ενός μουσικού «σφουγγάρι» όπου προσπαθεί να αφομοιώσει όσα συμβαίνουν γύρω του, παραμένοντας ένας καλός ακροατής που σέβεται και παρατηρεί όποιον έχει να του μεταδώσει κάτι καινούργιο. Κατ' επέκταση, μέσω αυτής της συμπεριφοράς που υιοθετεί και μας περιγράφει προσπαθεί να τονίσει την σεμνότητα του ως μουσικός και ως άνθρωπος.

Το ηπειρώτικο ιδίωμα και χρώμα απαιτεί τα δικά του στοιχεία και τις λεπτομέρειες εκείνες που προσδίδοντας τις στο ύφος της κάθε περιοχής, θα δημιουργηθεί μια αισθητική του ήχου και, εν συνεχεία, ένας ιδιαίτερος τρόπος ερμηνείας, στον οποίο θα ανακλάται η βαθιά γνώση του μουσικού. Συνήθως κατά τη διάρκεια ενός γλεντιού ή ενός πανηγυριού τυγχάνει να ακούγεται η έκφραση «σιγά μωρέ τι παίζει αυτός... ντέφι παίζω και εγώ...», διότι εσφαλμένα κάποιοι παρευρισκόμενοι θεωρούν, κρίνοντας κυρίως από το οπτικό αισθητήριο τους, ότι το ντέφι είναι κάτι απλό, για το οποίο δεν απαιτείται ιδιαίτερη δεξιοτεχνία ή γνώση.

Χαρακτηριστική της δυσκολίας και της ιδιαιτερότητας απόδοσης του ύφους των διαφορετικών περιοχών που συναντώνται στην Ήπειρο αποτελεί και η απάντηση του Αλεύροντα όταν ερωτήθηκε αν υπήρχαν κάποιοι σκοποί που τον δυσκόλευαν στη πάροδο των χρόνων και της μουσικής του πορείας. Αναφέρει ότι υπήρχαν πολλά τραγούδια που δεν τα είχε ακούσει ποτέ και του δημιουργούσαν δυσκολία κατά την εκτέλεση τους μέχρι να τα «χωνέψει» και να τα ακούσει πολλές φορές έτσι ώστε να αποτελέσουν κτήμα του. Δηλώνει την προτίμηση του σε ακούσματα από το Πωγώνι και τη Θεσπρωτία, διότι είναι βαθιά ριζωμένα μέσα στη καρδιά του και αποτελούν βιώματα με τα οποία μεγάλωσε. Παρόλα αυτά αναγνωρίζει την ιδιομορφία και άλλων περιοχών όπως το Μέτσοβο και η

Κόνιτσα, των οποίων τους ρυθμούς τους χαρακτηρίζει «ανάποδους», με έμφαση στο ότι πρέπει να ακολουθεί το αυτί και το χέρι κάποιου για να μπορέσει να τους αποδώσει όπως θα έπρεπε. Πόσο δίκιο μπορεί να έχει αυτή η φράση του Αλεύροντα αν αναλογιστεί κανείς τον τρόπο της βιωματικής μάθησης ενός μουσικού. Ο πρακτικός μουσικός καλείται συνέχεια να βρίσκεται σε μια κατάσταση αναγνώρισης ερεθισμάτων. Αυτή η διαδικασία περιλαμβάνει την κωδικοποίηση των πληροφοριών που δέχεται, το φιλτράρισμα τους, την ταξινόμηση τους και την αποθήκευση τους στη μνήμη. Κάθε ερέθισμα καθορίζει μια αντίδραση. Έτσι όταν ο μουσικός δέχεται ένα ηχητικό ερέθισμα καλείται αποκωδικοποιώντας το, να το αναπαράγει με τον ίδιο τρόπο, να το μιμηθεί δηλαδή, ως ότου πετύχει το επιθυμητό αποτέλεσμα. Η προσπάθεια του πρακτικού μουσικού να μιμηθεί ενισχύει τη μάθηση τόσο στο ακουστικό μέρος, όπως λέει ο Αλεύροντας να ακολουθεί το αυτί, όσο και στο τεχνικό μέρος, να ακολουθεί το χέρι όπως ο ίδιος τονίζει. Από την άλλη είναι πολύ δύσκολο να το καταφέρει κάποιος αυτό αν δεν έχει την δυνατότητα (σωματική ή νοητική) να αναπαράγει αυτό το ερέθισμα που δέχεται. Η αντιληπτική ικανότητα που αναπτύσσεται μέσα από την βιωματική μάθηση ενός μουσικού, αυξάνει με την πάροδο του χρόνου και ο μαθητευόμενος ή ο εν ενεργεία μουσικός, μπορεί πλέον να αντλεί πιο σύντομα και με μεγαλύτερη ακρίβεια τις λεπτομέρειες από το κάθε ερέθισμα. Τα οπτικά ερεθίσματα είναι και αυτά συνήθως που μεταφράζονται σε φυσικές και κινητικές λειτουργίες έτσι ώστε να επιτυγχάνεται η σωματοποίηση του ήχου. Η στάση του σώματος, το κράτημα του οργάνου, οι κινήσεις των δακτύλων, οι αναπνοές κλπ. αφορούν όλο αυτό το δεξιότεχνικό κομμάτι που αφομοιώνεται με την πάροδο του χρόνου και αποδίδεται πάνω στο όργανο. Από την άλλη τα ηχητικά ερεθίσματα έχουν να κάνουν με το ύφος, το χρώμα, την έκφραση με αποτέλεσμα να εστιάζει ο μουσικός στην επίτευξη του συγκεκριμένου επιθυμητού ηχοχρώματος. Υπάρχει τόση μεγάλη διαφορά ανάμεσα στη βιωματική μάθηση όπου πρώτα μαθαίνει το σώμα σε άμεση συνεργασία με το όργανο, και στη μάθηση όπου πρώτα μαθαίνει το μυαλό και έπειτα ο μουσικός προσπαθεί τη γνώση αυτή να την μεταφέρει σε κάποιο μουσικό όργανο. Θεωρώ ότι στην πρώτη περίπτωση δημιουργούνται εμπειρικές πρακτικές και μέθοδοι, όπως π.χ. η επανάληψη συγκεκριμένων ασκήσεων ή φράσεων έτσι ώστε να δημιουργηθεί μια κινητική μνήμη. Με τον τρόπο αυτό γίνονται κτήμα και βίωμα του μουσικού πιο εύκολα και γρηγορότερα τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά παιχνιδιού. Ενώ στην δεύτερη περίπτωση ο μουσικός δέχεται όλη την πληροφορία σε θεωρητικό επίπεδο και εν συνεχεία προσπαθεί να προσεγγίσει την τεχνική παιχνιδιού σε δεύτερο χρόνο με αποτελέσματα συνήθως χαμηλότερου επιπέδου σε σχέση με αυτά ενός

βιωματικού μουσικού. Αν προσπαθήσουμε να αντιληφθούμε τα παραπάνω και να τα συνδυάσουμε στο πρόσωπο του Αλεύροντα θα κατανοήσουμε πως ο ίδιος από τοπικός μουσικός, και μάλιστα «ξένος», με το σύνολο της γνώσης να προέρχεται από εμπειρικές πρακτικές, κατόρθωσε να γίνει πρωταγωνιστής σε ένα υπερτοπικό δίκτυο μουσικών, διαχειριζόμενος ένα ρεπερτόριο πανηπειρωτικό ή ακόμη και πανελλήνιο. Εξέλιξη που προήλθε σίγουρα από την διαδικασία της μελέτης και τον τρόπο που αυτή εισήχθη στην ζωή του.

Μια χαρακτηριστική ιστορία που αναδεικνύει τη μύηση του Αλεύροντα στο μουσικό ρεπερτόριο της Ηπειρώτικης μουσικής, καθώς και τη σημασία που έχει το γεγονός να μαθητεύει κανείς δίπλα σε εξαιρετικούς μουσικούς και να συνεργάζεται με αυτούς επί σειρά ετών, με αποτέλεσμα να χιτίζεται αυτή η ανεξήγητη επικοινωνία και το αποκαλούμενο «δέσιμο» της κομπανίας, είναι και η παρακάτω. Κάποια στιγμή, του ζητήθηκε από κάποιον παραγωγό που είχε καταγράψει ένα πανηγύρι²³ στο οποίο έπαιζε, να μεταβεί στα στούντιο της εταιρείας, διότι λόγω εσφαλμένης ηχοληψίας το ντέφι δεν μπορούσε να διακριθεί στο εγγεγραμμένο αρχείο. Προτάθηκε να ηχογραφηθεί εκ νέου το ντέφι στην ήδη υπάρχουσα ηχογράφιση του πανηγυριού. Η διαδικασία αυτή είναι εξαιρετικής δυσκολίας, καθώς είναι σχεδόν αδύνατο να επέμβεις σε ένα ζωντανό οργανισμό όπως είναι το πανηγύρι, που λαμβάνει χώρα κάποια συγκεκριμένη χρονική στιγμή, με συγκεκριμένες συνθήκες και ανθρώπους που το πλαισιώνουν και χορεύουν με μια συγκεκριμένη ροή κατά τη διάρκεια του γλεντιού. Ο Αλεύροντας, παρά την αντιξοότητα της συγκεκριμένης διαδικασίας, κατάφερε και έφερε εις πέρας την ηχογράφιση²⁴. Στο σημείο αυτό και μέσα από τα λεγόμενα του είναι άμεσα διακριτή η

²³ Πρόκειται για το πανηγύρι στο χωριό Κάτω Ξέχωρο Φιλιατών.

²⁴ Από την τετράωρη ηχογράφιση που διορθώθηκε, ο Αλεύροντας αναφέρει ένα μόνο σημείο όπου χρειάστηκε να κάνουν και δεύτερη λήψη, λόγω ενός μικρού σφάλματος του ιδίου σε ένα γύρισμα που πραγματοποιεί ο Πέτρος Λούκας Χαλκιάς σε Μπεράτι. Από το γεγονός αυτό είναι εύκολα αντιληπτή η επικοινωνία που έχει χτιστεί με την πάροδο των ετών στη συγκεκριμένη ζυγιά. Πόσες φορές δεν έχουμε βρεθεί σε κάποια εκδήλωση όπου γίνεται εμφανές άμεσα το πόσο δεμένοι είναι οι μουσικοί μεταξύ τους και σχολιάζεται συνήθως με τις εκφράσεις «παίζουν με κλειστά μάτια» ή «μιλούν με τα μάτια». Από την προσωπική μου εμπειρία όντας μέλος μουσικού σχήματος για δεκαπέντε συνεχόμενα έτη, οφείλω να ομολογήσω ότι αποτελεί μεγάλο πλεονέκτημα ενός συγκροτήματος. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο ο μουσικός μπορεί να νιώσει την ελευθερία να πειραματιστεί, να αναδείξει το προσωπικό του τρόπο παιχνιδιού και να εκφραστεί πολύ καλύτερα από το να αναγκάζεται να παίζει κάθε φορά με νέους μουσικούς και να προσπαθεί να προσαρμοστεί στον τρόπο παιχνιδιού του καθενός. Έτσι και ο Αλεύροντας τονίζει το συγκεκριμένο γεγονός της ηχογράφησης θέλοντας να δείξει ότι σαν μέλος και συνεργάτης της συγκεκριμένης ζυγιάς

δυναμική που παρουσιάζει η συνέντευξη και θεωρώ ότι θα έπρεπε να την αντιμετωπίσουμε σαν έναν ζωντανό οργανισμό με αρχή μέση και τέλος και όχι σαν μια απλή συλλογή και παράθεση πληροφοριών. Παρατηρούμε πως ο λόγος του έχει πλέον ενδυναμωθεί και από το στάδιο του αφελούς μουσικού που δεν γνώριζε την κατάλληλη ώρα που θα έπρεπε να επισκεφθεί το κέντρο που εργαζόταν ο Χαλκιάς, φθάνει στο σημείο όπου όχι μόνο κατάφερε και συνεργάστηκε με τον ίδιο αλλά πλέον όντας ένας από τους καλύτερους στο είδος καταφέρνει να ηχογραφεί στο στούντιο με περίσσεια άνεση και ευκολία. Βέβαια εδώ υποθάλπεται ξανά το δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης των πληροφοριών. Πρόκειται για τις πληροφορίες εκείνες οι οποίες παρατίθενται συνήθως από τους μουσικούς όπου πάντα εφευρίσκουν έναν συγκαλυμμένο τρόπο για να αυτοπροβληθούν. Αυτό συνήθως επιτυγχάνεται με το να βάζουν κάποιον άλλο μέσα από τις περιγραφές τους να μιλάει γι' αυτούς ή να προβάλλουν μόνο τα διάφορα θετικά σχόλια που κατά καιρούς έχουν λάβει. Ένας άλλος τρόπος είναι όταν η παρουσίαση των ικανοτήτων τους ή των χαρισμάτων τους τόσο ως μουσικοί ή ως δάσκαλοι γίνεται μέσω της ταύτισης των ιδίων με το προφίλ ενός ιδανικού επαγγελματία μουσικού. Έτσι έχοντας στο μυαλό τους το πως θα έπρεπε να λειτουργεί και να συμπεριφέρεται ένας σωστός μουσικός προσπαθούν να αναδείξουν ότι και οι ίδιοι λειτουργούν με τον ίδιο τρόπο στα πλαίσια της εργασίας τους.

Ο Αλεύροντας οφείλει ένα μεγάλο μέρος της αναγνωσιμότητας και καταξίωσης που κατέχει στην ιδιαίτερη αισθητική της εκτελεστικής του ικανότητας. Το παίξιμο του συνήθως περιγράφεται από τους απλούς ακροατές ως παθιασμένο και έντονο και αποτελεί έναν μουσικό ο οποίος θα μείνει χαραγμένος στη μνήμη οποιουδήποτε έχει γλεντήσει μαζί του. Αυτή η ξεχωριστή τεχνική κατάρτιση και γνώση της ηπειρώτικης μουσικής, που ενοποιεί τις διάφορες τεχνικές που παρουσιάζονται στο όργανο σε συνδυασμό με την ικανότητα του να κερδίζει τον κόσμο και να γίνεται ένα με τους συμμετέχοντες του γλεντιού, είναι τα συστατικά όπου επέτρεψαν στον «ξένο» Αλεύροντα να γίνει πιο «ηπειρώτης και από τους ηπειρώτες» και ένας από τους καλύτερους συνεργάτες του Πέτρου Λούκα Χαλκιά. Όπως αναφέρει και ο ίδιος σχολιάζοντας την εκτελεστική του πρακτική, την μαθητεία του και την εμπειρία όλων αυτών των ετών τονίζει:

«Το ντέφι θέλει σφαλιάρα...απλά! Το κάθε ντέφι θέλει σφαλιάρα, και θέλει σφαλιάρα την ώρα που πρέπει, σε κάθε ρυθμό διαφορετική και με

θεωρείται αναπόσπαστο κομμάτι και ίσως να αναδειχθεί ακόμη περισσότερο μουσικά και τεχνικά κατά τη διάρκεια της συνέντευξης.

τις αξίες έτσι όπως πρέπει. Στοιχεία που έχουν να κάνουν με το πως τα νιώθει ο κάθε μουσικός»,

προβάλλοντας και σχολιάζοντας παράλληλα το καταπονημένο και σκληροτράχηλο χέρι του από τις αμέτρητες ώρες παιχνιδιού κατά τη διάρκεια όλων αυτών των ετών επαγγελματικής ενασχόλησης. Αναλύοντας το σχόλιο του σε πρώτο επίπεδο είναι γεγονός ότι ο Αλεύροντας χαρακτηρίζεται για το δυνατό παίξιμο του και την ένταση που παρουσιάζει το χτύπημα του στο όργανο. Χτύπημα που όπως αναφέρει και ο ίδιος είναι απαραίτητο για να «μιλήσει» και να ακουστεί το όργανο με τον τρόπο που πρέπει. Από μια όμως πιο ενδελεχή ματιά, η «σφαλιάρα» που μας αποτυπώνει ο ίδιος ανταποκρίνεται στο πάθος που επιδεικνύει κατά τη διάρκεια του παιχνιδιού, τη συνέπεια και τη σημασία που δίνεται για την ορθή διατήρηση του ρυθμού, τη σωματοποίηση του αλλά και την ταύτιση με τον χορευτή. Είναι το χτύπημα όπου με έναν ιδιαίτερο τρόπο θα ενώσει τον Αλεύροντα με τους μουσικούς και τον πρωτοχορευτή αλλά και το ρυθμό με τη μελωδία.

Αξίζει να αναφερθεί στο σημείο αυτό και η φράση του Πέτρου Λούκα Χαλκιά, ο οποίος αναφερόμενος στον Αλεύροντα χαρακτηριστικά και με χιουμοριστική διάθεση λέει:

«Έψαχνα να βρω βιολιά, λαούτα... τελικά ένα ντέφι βρήκα μόνο».

Ο Αλεύροντας εδώ με πολύ έξυπνο και έμμεσο τρόπο καταφέρνει να μας αναδείξει τον εαυτό του. Όταν δεν θες ή δεν μπορείς να εκφραστείς ελεύθερα για το άτομο σου τότε ο καλύτερος τρόπος θα ήταν να παρουσιαστεί αυτό μέσα από τα λόγια κάποιου άλλου για σένα. Είναι πολύ ευφυές το γεγονός ότι χρησιμοποιεί μια αυθεντία του χώρου, όπως ο Πέτρος Λούκας Χαλκιάς να τον αναδείξει με τον καλύτερο τρόπο. Είναι ευρύτερα γνωστό ότι το όργανο που συνήθως είναι ο αρχηγός της κομπανίας είναι το κλαρίνο. Λόγω του σολιστικού του χαρακτήρα και της μεγάλης ηχητικής του δυναμικής προηγείται παιχτικά των άλλων οργάνων και καθορίζει το ρεπερτόριο. Αυτή η ηγετική μορφή του οργάνου όμως συνήθως μεταδίδεται και στον κλαρινίστα σαν άτομο, όπου επωμίζεται το ρόλο του αρχηγού της κομπανίας, είναι αυτός που θα διαλέξει τους μουσικούς που θα τον πλαισιώνουν, θα διαχειριστεί τις δουλείες και θα διαπραγματευτεί τις συμφωνίες όντας γνωστός στο ευρύτερο κοινό. Ο Αλεύροντας γνωρίζοντας τον ηγετικό ρόλο του κλαρινίστα αλλά και ότι από το σύνολο αυτών των μουσικών ο Πέτρος Λούκας Χαλκιάς αποτελεί ίσως τον καλύτερο και τον πιο φημισμένο, χρησιμοποιεί τα λεγόμενα του για να αναδειχθεί και να κερδίσει τις εντυπώσεις κατά τη διάρκεια της συνέντευξης. Όπως

μεταφέρονται τα λεγόμενα του Χαλκιά από τον Αλεύροντα, ο πρώτος φαίνεται να ξεχωρίζει και να επαινεί τον δεύτερο όχι μόνο από μουσικούς που παίζουν ντέφι αλλά και από όλους τους υπόλοιπους μουσικούς που παίζουν ακόμη και σολιστικό όργανο όπως το βιολί αλλά και συνοδευτικό όπως το λαούτο. Μέσα από την επαγγελματική του πορεία, ο Χαλκιάς φαίνεται να αναφέρει ότι ενώ τόσα χρόνια ψάχνει να βρει καλούς μουσικούς να τον πλαισιώσουν, τελικά δεν τα κατάφερε και ο μόνος καλός μουσικός που μπόρεσε να εντοπίσει ήταν ο Αλεύροντας. Αν αναλογιστεί κανείς την πορεία και την αυθεντία του Χαλκιά με τις αμέτρητες συνεργασίες με τους πιο αξιόλογους μουσικούς του χώρου, αυτό άμεσα προσδίδει στον Αλεύροντα τεράστια αξία και τον τοποθετεί σε μια εξέχουσα θέση στα μάτια του Χαλκιά και κατ' επέκταση και στα δικά μας μάτια. Γνωρίζοντας μέσα από την συνεργασία τους ότι ο λόγος του Χαλκιά είναι αναμφισβήτητος ανάμεσα στους μουσικούς αλλά και στο ευρύ κοινό, μιας που ο Χαλκιάς αποτελεί πλέον έναν ζωντανό θρύλο στον χώρο της ηπειρώτικης μουσικής, το εκμεταλλεύεται στο μέγιστο και εντάσσει έμμεσα τον εαυτό του μέσα από τα λεγόμενα του Χαλκιά στην ελίτ των μουσικών του χώρου. Με αυτόν τον τρόπο τοποθετείται άμεσα στο υψηλότερο βάθρο των μουσικών του είδους του και το κάνει δίχως την παραμικρή ένδειξη ότι περιαυτολογεί, μιας που απλά κατά τον ίδιο παραθέτει την γνώμη κάποιου τρίτου. Ο ίδιος γνωρίζει πάρα πολύ καλά ότι η γνώμη του Χαλκιά ποτέ δεν θα αμφισβητηθεί από το ευρύ ηπειρώτικο κοινό ή ακόμη και το πανελλήνιο και έτσι μπορεί να αυτοπροβληθεί εκ του ασφαλούς γνωρίζοντας ίσως εκ των προτέρων ότι τα σχόλια που θα μας μεταφέρει θα θεωρηθούν απολύτως βάσιμα εξαιτίας της βαρύτητας του μουσικού προφίλ του Χαλκιά.

3. Από τη θεωρία στη πράξη

3.1 Μάθηση της λαϊκής μουσικής

Πώς μαθαίνει κάποιος ένα παραδοσιακό μουσικό όργανο; Το συγκεκριμένο ερώτημα δυστυχώς δεν έχει αποτελέσει αντικείμενο ουσιαστικής μελέτης σχετικά με το θέμα της μετάδοσης μουσικών γνώσεων στο λαϊκό μουσικό πολιτισμό της χώρας μας. Ωστόσο υπάρχουν αρκετές αναφορές και βιογραφίες όπου παρουσιάζονται στοιχεία μαθητιών οργανοπαιχτών σε κάποιο «μάστορα» του είδους, από όπου μπορούμε να αντιληφθούμε τον τρόπο με τον οποίο λειτουργούσε κατά το παρελθόν μια τέτοιου είδους μαθητεία, πάντα υπό το πρίσμα του ίδιου του μαθητευόμενου. Αξιοσημείωτη είναι και η αφήγηση του Τάσου Χαλκιά όπου φαντάζει τόσο μακρινή από τα σημερινά δεδομένα:

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

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

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

-Άκου παιδί μου, μου είπε αφού τελείωσα. Εσύ παίζεις καλά. Έχω

πολλούς μαθητές δεν θα μπορέσω να σου δείξω.

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

Ξαναφορτώθηκα το αλεύρι στην πλάτη και πήρα δρόμο. Ντουγρού για το σπίτι της μητέρας μου...».²⁵

Από το παραπάνω απόσπασμα είναι εμφανής ένας από τους τρόπους μαθητείας που επικρατούσε κατά το παρελθόν. Οι νέοι υποψήφιοι μουσικοί συνήθως ήταν χαμηλού μορφωτικού επιπέδου, μιας που η σχολική μόρφωση και οι μετέπειτα πανεπιστημιακές σπουδές εκείνη την εποχή ήταν προνόμιο λίγων ή των πιο ταλαντούχων. Στις περισσότερες περιπτώσεις παροτρύνονταν από τους γονείς τους και έβρισκαν διέξοδο προς την εκμάθηση κάποιου οργάνου με απώτερο σκοπό κυρίως την επαγγελματική αποκατάσταση, θεωρώντας ότι η εξέλιξη τους σε έναν καλό μουσικό θα τους εξασφάλιζε και οικονομικά. Η ένδειξη ότι κάποιος νεαρός είχε κλίση σε κάποιο όργανο ή ακόμη και απλά το προσωπικό μεράκι του γονέα και η αγάπη για την παραδοσιακή μουσική ήταν οι κυριότεροι λόγοι που έπαιζαν ρόλο στην επιλογή του οργάνου. Μέσα από προσωπικές γνωριμίες και πιθανές φιλίες βρισκόταν η δίοδος επικοινωνίας με τον υποψήφιο δάσκαλο και η ανταμοιβή του μπορεί να ήταν οικονομική ή ακόμη και υλική. Αυτός ο τρόπος μαθητείας, αν και είναι υπαρκτός ακόμη και σήμερα, τείνει να φθίνει ή περιορίζεται μόνο σε περιπτώσεις που κάποιος θα επιλέξει να μαθητεύσει πλάι σε κάποιον παλαιό πρακτικό μουσικό λόγω της αναζήτησης ενός πολύ εξειδικευμένου ύφους και τρόπου παιξίματος. Το σύνηθες είναι η εκμάθηση μουσικής σε μουσικές σχολές ή ωδεία με συγκεκριμένο πλαίσιο και γενικευμένους τρόπους διδασκαλίας. Εν συνεχεία μόνο αν κάποιος επιθυμεί να εμβαθύνει τις γνώσεις του θα απευθυνθεί σε καταξιωμένους επαγγελματίες και αυθεντίες του χώρου.

Προσπαθώντας να προσδιορίσουμε τον τρόπο μετάδοσης της τέχνης των λαϊκών πρακτικών μουσικών και να κατηγοριοποιήσουμε τις απαντήσεις τους στο ερώτημα για το πώς έχουν μάθει να παίζουν καταλήγουμε στους τρεις ακόλουθους τρόπους μαθητείας (Ευαγγέλου 2007: 8).

1. Μαθητεία σε κάποιο δάσκαλο
2. Μαθητεία σε οικογενειακό περιβάλλον
3. Αυτοδιδασκαλία

²⁵ Ανδρέας Χρονόπουλος, *Θύμησες και Σημειώσεις του Τάσου Χαλκιά*, Απόπειρα, Αθήνα 1985, σ. 30-31

Σύμφωνα με τον Ευαγγέλου (2007) η μαθητεία ενός λαϊκού μουσικού σε κάποιον μάστορα του είδους παρουσιάζει κοινά χαρακτηριστικά με αντίστοιχες μαθητείες άλλων συντεχνιακών επαγγελμάτων. Δεδομένου ότι αρκετοί μουσικοί οργανώθηκαν συντεχνιακά παρουσιάζονται ίδιοι ή παρόμοιοι θεσμοί με διάφορα άλλα τεχνικά επαγγέλματα όπου εμφανίζονται τα στάδια: τσιράκι - κάλφας - μάστορας.²⁶

Η μαθητεία ενός λαϊκού μουσικού μέσα σε οικογενειακό περιβάλλον δείχνει να μην διαφέρει και πολύ από τη προαναφερόμενη μαθητεία αλλά παρουσιάζει μερικά πλεονεκτήματα που λειτουργούν εις όφελος του μαθητή όπως η συμβίωση, η πρόσβαση σε μουσικά όργανα καθώς και η διαθεσιμότητα του δασκάλου. Η γνώση μεταφέρεται υπό τη μορφή μιας μουσικής «κληρονομιάς» στα αρσενικά παιδιά της οικογένειας συνήθως (ό.π. σ. 30) και βασικό ερώτημα είναι το τί επηρεάζει θετικά την μάθηση μέσα σε ένα οικογενειακό περιβάλλον.

²⁶ Η λέξη «τσιράκι» προέρχεται από την αντίστοιχη τουρκική *cirak* που σημαίνει μαθητευόμενος ή εκπαιδευόμενος και είναι η πιο γνωστή και επικρατέστερη ορολογία του εκπαιδευόμενου στη διάρκεια της «πρωτοβάθμιας» θητείας του. Είναι το στάδιο εκείνο κατά το οποίο ο μαθητευόμενος χωρίς να μισθώνεται, μαθαίνει κάποια βασικά στοιχεία που θα τον βοηθήσουν στην εξάσκηση του επαγγέλματος και την εξέλιξη της τέχνης του. Παράλληλα μπορεί να επωμίζεται, ανάλογα με την περίπτωση, με παραπλήσια βοηθητικά καθήκοντα που να λειτουργούν προς όφελος του μάστορά του ή της συντροφιάς, έναντι πενιχρής οικονομικής ανταμοιβής.

Η λέξη «κάλφας» στις επαγγελματικές συντεχνίες σημαίνει εργάτης, αρχιεργάτης, βοηθός εργασίας και αποτελεί ουσιαστικά τη βαθμίδα εκείνη του μαθητευόμενου κατά την οποία αμείβεται κανονικά (αμοιβή με βάση το χρόνο ή με το κομμάτι). Θα πρέπει βέβαια να σημειώσουμε ότι οι γνώσεις και η κατάρτιση που απαιτούνται για τη μετάβαση του τσιρακιού στην επόμενη επαγγελματική βαθμίδα δεν καθορίζονταν με σαφήνεια από τους συντεχνιακούς κανόνες. Έτσι, ήταν στη διάθεση του εκπαιδευτή να κρίνει, και ν' αποφασίσει, πότε και κατά πόσο ήταν ικανός ο μαθητής του να μεταπηδήσει στο δεύτερο στάδιο της μαθητείας του. Όταν ο μάστορας έκρινε ότι ο εκπαιδευόμενος έχει τα απαραίτητα ψυχικά και επαγγελματικά εφόδια τότε περνούσε χωρίς διαγωνισμό στο επόμενο στάδιο.

Μάστορας ορίζεται ετυμολογικά ως δάσκαλος (από το λατινικό *magister* ή τη Βυζαντινή «Μαγίστωρ» από όπου προέρχεται και η λέξη μαέστρος!) και μπορεί να σημαίνει ειδικός τεχνίτης ή επικεφαλής αυτών. Αποτελεί προσφώνηση για κάθε επαγγελματία και γενικά για ανθρώπους με ιδιαίτερες ικανότητες ή επιδεξιότητες. Πρόκειται για την ηγετική εκείνη φυσιογνωμία η οποία με τη στιβαρή διεύθυνση και καθοδήγηση οδηγεί το σύνολο σε καλύτερη και πειθαρχημένη απόδοση. Ο ορός του «μάστορα» στους λαϊκούς μουσικούς είναι αρκετά διαδεδομένος. Χρησιμοποιείται με την ίδια περίπου σημασία, απλά μερικές φορές χρησιμοποιείται μεταφορικά, προκειμένου να εκφραστεί μια ιδιαίτερη μουσική επιδεξιότητα ή καλλιτεχνική αξία. Σιγουρά πάντως υποδεικνύει την κορυφή της ιεραρχικής πυραμίδας και ταυτόχρονα μια ηγετική φιγούρα της λαϊκής κομπανίας (Ευαγγέλου 2007: 37-41).

Σχετικά με την έννοια του αυτοδίδακτου, σύμφωνα με τον Ευαγγέλου (2007), αξίζει να αναρωτηθούμε αν ευσταθεί και αν ναι, πως ερμηνεύεται. Συνήθως αρκετοί πρακτικοί μουσικοί δηλώνουν αυτοδίδακτοι, χωρίς να αναφέρουν περισσότερες πληροφορίες. Αν και αποδέχονται τον παραπάνω όρο στη συνέχεια αναφέρονται σε συγκεκριμένες μαθητείες τους και κάποιες φορές τείνουν να έχουν μαθητεύσει σε αρκετούς δασκάλους χωρίς να αναγνωρίζουν κάποιον συγκεκριμένο ως «μάστορα» τους, δηλώνοντας τελικά αυτοδίδακτοι. Επίσης αυτοδίδακτος δηλώνει κάποιος όταν η απόκτηση γνώσεων και η προσωπική μελέτη έχει πραγματοποιηθεί μπροστά σε ένα μέσο αναπαραγωγής ήχου.

Στο σημείο αυτό, όσον αφορά τη μάθηση της παραδοσιακής μουσικής μπορούμε να δούμε πως ενώνονται τρεις διαφορετικοί κόσμοι και πως έχει τροποποιηθεί ο τρόπος μαθητείας με την πάροδο των ετών και την αλλαγή των γενεών. Από τη μια παρατηρούμε τον Τάσο Χαλκιά. Όταν ήταν μικρό παιδάκι πήγε να συναντήσει τον Χαρισιάδη. Όλα ήταν κανονισμένα από τη μητέρα του όπως αναφέρει, ο Χαρισιάδης ήταν θετικός στο να τον δεχτεί, η τιμή είχε συμφωνηθεί και απλά έμενε να γίνει η συνάντηση. Τονίζει ιδιαίτερα τις κακουχίες κατά την πορεία του εκεί, πιθανότατα για να δείξει τη θέληση που είχε μιας που ο κατακλυσμός, η έλλειψη των παπουτσιών του, το φόρτωμα με το αλεύρι και ο μακρύς δρόμος με τα πόδια δεν τον πτόησαν από τον στόχο του. Έτσι προβάλλεται δυνατός, παρόλο που ήταν παιδάκι, θέλοντας να μας μεταδώσει τον χαρακτήρα κάποιου που ίσως είναι γεννημένος για να ακολουθήσει αυτή την τέχνη. Στη συνέχεια προβάλλει τον Χαρισιάδη σαν εξαιρετικό δάσκαλο αφού είχε, όπως αναφέρει, δεκάδες μαθητές και ήταν ονομαστό κλαρίνο. Αυτός ο σημαντικός δάσκαλος και μουσικός, όπως καταλήγει, ήταν και αυτός όμως που τον επιβράβευσε λέγοντας του ότι παίζει ήδη καλά και ότι δεν θα μπορέσει να του κάνει μάθημα μιας που έχει αρκετούς ακόμη μαθητές, που όπως αφήνει να εννοηθεί παίζουν χειρότερα από τον Τάσο Χαλκιά. Από όλα τα παραπάνω αναδεικνύεται ο Χαλκιάς σαν μια δυνατή προσωπικότητα τόσο με το σθένος του όσο και με τη μουσική του αξία εκείνη τη περίοδο χωρίς όμως να μπορέσει να αποτελέσει μέρος της πρακτικής μαθητείας πλάι σε έναν σημαντικό μουσικό.

Εν συνεχεία παρατηρούμε τον μουσικό Σπύρο Αλεύροντα. Σε ένα μεταγενέστερο χρονικά πλαίσιο, έχοντας βιώσει και αυτός διαφορετικές κακουχίες και δυσκολίες, αποτελεί τον Βορειοηπειρώτη που μετακομίζει για μια καλύτερη τύχη. Προσπαθώντας να ορθοποδήσει με διαφορετικούς επαγγελματικούς προσανατολισμούς κάθε φορά, καταλήγει να μετατραπεί εν τέλει από «ξένος» ερασιτέχνης σε υπερτοπικό επαγγελματία.

Αποτελεί το μόνιμο συνεργάτη του Χαλκιά και η μαθητεία του πραγματοποιείται πλάι σε σημαντικούς μουσικούς κατά τη διάρκεια της επαγγελματικής του πορείας. Εντάσσει τη μελέτη στην καθημερινότητα του και στη συνεχή ενασχόληση με το ηπειρώτικο ντέφι, χωρίς όμως αυτή να λαμβάνει χώρα μέσω της εγγράμματης διαδικασίας μάθησης.

Τελευταίος σταθμός αυτής της σύγκρισης αποτελεί η περίπτωση μου, αποτελώντας έναν νεότερο κρίκο προερχόμενο από τη γενιά όπου σημαντική βαρύτητα δίνεται στην μόρφωση και στις πανεπιστημιακές σπουδές. Παράλληλα με αυτές και εξαιτίας της αγάπης προς τη μουσική, καταπιάνομαι με το ηπειρώτικο ντέφι και τα κρούστα γενικότερα και προσπαθώ μέσω της εγγράμματης διαδικασίας μάθησης να διδαχθώ τη μουσική θεωρία και εκτέλεση. Αυτό αποτελεί και το πλαίσιο, όπως σχολιάσαμε παραπάνω, όπου πρώτα μαθαίνει κάποιος σε θεωρητικό επίπεδο και εν συνεχεία ή σχεδόν παράλληλα προσπαθεί να μεταδώσει στο όργανο τις θεωρητικές γνώσεις. Σημαντικό βοήθημα βέβαια αποτέλεσε και η οποιαδήποτε βιωματική γνώση δεχόμουν από την επίδραση της ηπειρώτικής μουσικής όντας μόνιμος κάτοικος της περιοχής της Ηπείρου. Αρχικά με τα εφόδια της δομημένης και εγγράμματης γνώσης και της μερικής βιωματικής εμπειρίας και εν συνεχεία αναζητώντας την πληροφορία και λεπτομέρεια από πρακτικούς μουσικούς κατέληξα να περάσω από την πλευρά του θεωρητικά καταρτισμένου μαθητή και ερασιτέχνη στην πλευρά του επαγγελματία λαϊκού μουσικού.

3.2 Σπύρος Αλεύροντας. Το πρώτο του μάθημα!

Γνωρίζοντας ότι ο λαϊκός πρακτικός μουσικός αποκτά τις γνώσεις του μέσα από κάποιο είδος μαθητείας (ό.π.) ζητώ από τον Αλεύροντα στα πλαίσια της συνέντευξης να μου παραδώσει ένα μάθημα. Τυγχάνει να έχω μαθητεύσει πλάι σε διάφορους δασκάλους, κορυφαίους στο είδος τους, όπου έχω βιώσει τη σχέση δασκάλου - μαθητευόμενου. Αυτό που αναζητώ από τον Αλεύροντα είναι η ηχητική πληροφορία που αυτός θα μου μεταδώσει και μέσω της παρατήρησης και της μίμησης να μπορέσω να εισέλθω στην πρώτη κατηγορία μαθητείας, της μαθητείας με δάσκαλο (ό.π. σ.48).

Οι στόχοι που θέτει ένας μαθητής κατά το ξεκίνημα του συνήθως έχουν να κάνουν με το τι προσβλέπει άμεσα ή στο απώτερο μέλλον, ποιος είναι ο βαθύτερος λόγος της μαθητείας του στην μουσική και ποια τα όνειρα του. Επιζητεί συνήθως την επαγγελματική του αναρρίχηση, την αύξηση των οικονομικών του απολαβών και τη βελτίωση της κοινωνικής του θέσης και της καλλιτεχνικής του αξίας. Τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή και στα πλαίσια αυτής της εργασίας, προσωπικά όντας εν ενεργεία επαγγελματίας μουσικός κατά τα είκοσι τελευταία έτη, σκοπός μου είναι να αφομοιώσω στοιχεία και να αποκτήσω εκτενέστερη γνώση σχετικά με την Ηπειρώτικη μουσική από έναν «μάστορα», όπως ο Αλεύροντας, με την εμπειρία και το χαρακτηριστικό τρόπο παιξίματος του. Απαντώντας στην ερώτησή μου αν θα είχε την διάθεση παράδοσης ενός μαθήματος, με μεγάλη μου έκπληξη διαπιστώνω ότι το μάθημα μας θα είναι και το πρώτο ιδιαίτερο μάθημα που θα πραγματοποιήσει!

Ο Αλεύροντας αναφέρει ότι λόγω των ευρύτερων συνθηκών τότε δεν μπόρεσε να διδάξει. Τα χρόνια που διέμενε στην Αθήνα εργαζόταν παράλληλα για βιοποριστικούς λόγους στον τομέα των κεραμοσκεπών, με αποτέλεσμα να μην υπάρχει ελεύθερος χρόνος κατά την διάρκεια της εβδομάδος για να μπορέσει να μεταδώσει την τέχνη που γνώριζε, σε άτομα που τον προσέγγιζαν κατά καιρούς σαν δάσκαλο. Από την άλλη, με την μετέπειτα μετεγκατάσταση του στο χωριό των Αγράφων, ένα διαφορετικού είδους πρόβλημα, αυτό της προσβασιμότητας, αποτελούσε ανασταλτικό παράγοντα για τους υποψήφιους μαθητές. Παρόλα αυτά διηγείται, πως αρκετές φορές, έχει βοηθήσει άτομα που γνώριζαν κάποια πράγματα σχετικά με το όργανο και τον τρόπο παιξίματος του, κάνοντας τους «μαθήματα πάνω στη δουλειά» όπως τα ονομάζει. Δανείζοντας τους το δικό του ντέφι και βάζοντας τους να παίξουν πλάι του εν ώρα εργασίας, συμβουλευοντας τους πολλές φορές εκ των προτέρων ή ταυτόχρονα στο αυτί ενώ έπαιζαν. Διαδικασία που για τον οποιοδήποτε μαθητή αποτελεί σημαντική στιγμή, αφού καλείται να ανταπεξέλθει σε πραγματικές

συνθήκες και με έμπειρους επαγγελματίες μουσικούς, βιώνοντας τη δυσκολία και την ανασφάλεια προσπαθώντας να σταθεί αντάξιος των περιστάσεων. Με βάση τα παραπάνω είναι ολοφάνερος και ο λόγος για τον οποίο ο Αλεύροντας δεν έχει διδάξει υπό τη μορφή ενός κανονικού μαθήματος. Ο ίδιος βρίσκεται σε θέση όπου δεν μπορεί να απομονώσει τα στοιχεία της μουσικής όπως θα έκανε ένας λόγιος ή εγγράμματος μουσικός και να τα αποτυπώσει ή να τα μεταδώσει κατά τη διάρκεια ενός μαθήματος. Αντιλαμβάνεται την εκτελεστική του ικανότητα ως μια δυναμική διαδικασία όπου λαμβάνει μέρος σε ένα πανηγύρι, σε ένα γλέντι ή σε κάποια μουσική εκδήλωση και ότι συμβαίνει για κάποιον συγκεκριμένο σκοπό. Νιώθοντας κατά αυτό τον τρόπο επιλέγει ασυναίσθητα να μεταδώσει την τέχνη του και να διδάξει κάποιον ενδιαφερόμενο κατά τη διάρκεια της εργασίας, εκεί όπου αισθάνεται πιο άνετα και πιθανότατα γι' αυτόν κρύβεται η ουσία του είναι κάποιος επαγγελματίας πρακτικός μουσικός.

Αποτυπώνοντας τη διάθεση του σχετικά με την μετάδοση της γνώσης αναφέρει:

«Δεν θέλω να πάρω μαζί μου τα μυστικά. Το ντέφι δεν είναι μυστικό, κανένα όργανο δεν είναι μυστικό. Στο όργανο ετούτο χρειάζονται μόνο οι κατάλληλοι ρυθμοί με τον κατάλληλο τρόπο, αν και με την τεχνολογία τη σημερινή δεν χρειάζονται τα παιδιά μαθήματα από έναν έμπειρο μουσικό».

Με αφορμή τα λόγια του Αλεύροντα μπορούμε να σταθούμε για λίγο στο πλαίσιο που επικρατεί σήμερα στην διάδοση της μουσικής και της πληροφορίας γενικότερα. Απο την προσωπική μου εμπειρία στον τρόπο της μελέτης ενός μουσικού οργάνου αλλά και των κρουστών ειδικότερα, είναι εμφανής η τεράστια αλλαγή που έχει επέλθει. Πόσες φορές κατά το πρόσφατο παρελθόν θυμάμαι τον εαυτό μου να προσπαθώ έχοντας στη διάθεση μου ένα κασετόφωνο να προσπαθώ να αποκρυπτογραφήσω και να κωδικοποιήσω τους ρυθμούς, τις παραλλαγές και τις τεχνικές που άκουγα. Άλλες φορές προσκολλημένος σε κάποια τηλεοπτική εκπομπή περιμένοντας για ένα βιαστικό πλάνο των μουσικών για να κλέψω κάποια κίνηση ή να καταλάβω πως μεταφράζεται τεχνικά στο όργανο κάποιο συγκεκριμένο άκουσμα. Τη σημερινή εποχή οι συνθήκες αποδεικνύονται ακόμη ευκολότερες, μιας που η μελέτη ενός οργάνου μπορεί να πραγματοποιηθεί με την βοήθεια πολυμέσων ή ενός ηλεκτρονικού υπολογιστή. Με μια γρήγορη αναζήτηση στο διαδίκτυο μπορεί κάποιος να βρει σχεδόν οποιοδήποτε μουσικό κομμάτι τον ενδιαφέρει, να το αντιπαραβάλει και να το συγκρίνει με τις πάμπολλες διαφορετικές εκτελέσεις που θα συναντήσει, να αποκτήσει πληροφορίες και γνώσεις για την εκμάθηση ενός οργάνου και

γενικότερα να εισέλθει σε έναν ατελείωτο κόσμο πληροφοριών που έχουν να κάνουν τόσο με την παραδοσιακή ελληνική μουσική αλλά και με οποιασδήποτε άλλη μουσική κουλτούρα ανά τον κόσμο. Σε αυτή την άμεση και ταχύτατη μετάδοση της πληροφορίας θεωρώ ότι οφείλεται η διάδοση και η εξέλιξη των τεχνικών και των τρόπων παιξίματος που συναντούμε σήμερα.

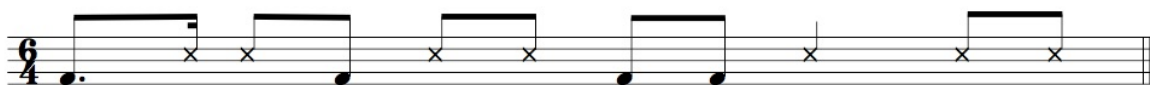
Από την άλλη ο Αλεύροντας τονίζει ότι δεν θέλει να κρατήσει τα μυστικά της συγκεκριμένης τέχνης. Στον χώρο των πρακτικών μουσικών συνηθίζεται να επικρατεί η αντίληψη και η διάθεση των περισσότερων δασκάλων να μην φανερώνουν όλα τα μυστικά και τις λεπτομέρειες. Όταν ερωτώνται για συγκεκριμένα χαρακτηριστικά του τρόπου παιξίματος τείνουν να αποκρύπτουν τις λεπτομέρειες ή να τις δείχνουν παίζοντας πολύ γρήγορα ώστε να δυσκολευτεί ο μαθητής να τις κατανοήσει. Είναι μια συμπεριφορά απόλυτα κατανοητή και ριζωμένη στην αντίληψη των παλαιότερων μουσικών, αν αναλογιστούμε ότι κατά το παρελθόν οποιοσδήποτε νέος μουσικός που εμφανιζόταν αποτελούσε γι' αυτούς έναν ανταγωνιστή που θα μπορούσε να τους στερήσει το μεροκάματο. Αν προστεθεί το γεγονός του τοπικού χαρακτήρα, όπου οι νέοι μουσικοί θα εδραιώνονταν σε μια περιορισμένη γεωγραφικά περιοχή και θα αποτελούσαν απειλή για τους ήδη υπάρχοντες και σε συνδυασμό με τα βιοποριστικά χαρακτηριστικά του επαγγέλματος, τότε το κίνητρο της απόκρυψης της τέχνης ήταν ακόμη ισχυρότερο. Παρόλα αυτά, ο Αλεύροντας πιθανότατα λόγω του νεότερου της ηλικίας του και προσαρμοσμένος περισσότερο στην σημερινή πραγματικότητα δείχνει αντίθετος από αυτήν την παλαιωμένη αντίληψη.

Εισπράττοντας την θετική διάθεση του Αλεύροντα υπήρχε πλέον πρόσφορο έδαφος για μεταβούμε από τη διαδικασία της συνέντευξης στο πλαίσιο ενός μαθήματος. Γνώριζα από πριν τους σκοπούς για τους οποίους θα ήθελα να μου μιλήσει και να μου «διδάξει» όλα αυτές τις λεπτομέρειες τις οποίες κατέχει και χρησιμοποιεί. Παρόλα αυτά, χωρίς να έχω προλάβει να τους φανερώσω, διαπίστωσα ότι ήταν οι ίδιοι με αυτούς όπου και ο ίδιος ένιωθε ότι πρέπει να ασχοληθούμε λόγω της ιδιαιτερότητας τους. Οι σκοποί αυτοί ήταν οι *Κλέφτες* και ο *Τσακιστός*. Καθίσαμε αντικρυστά, σε κοντινή απόσταση έτσι ώστε να μπορώ να παρακολουθώ καλύτερα την τεχνική του και τον τρόπο παιξίματος, μου έκανε ένα νεύμα να πιάσω και εγώ το ντέφι και πλέον το μάθημα θα ξεκινούσε. Κατά την ουσιαστική έναρξη του μαθήματος τόνισε ότι κατά τη διάρκεια της τριανταεξάχρονης

ενασχόλησης του έχει μοχθήσει²⁷ παίζοντας το συγκεκριμένο όργανο χωρίς να έχει νιώσει ποτέ ότι κάνει αγγαρεία. Πρώτος σταθμός του μαθήματος μας αποτέλεσε ο γνωστός σκοπός με το όνομα «Κλέφτες».

Οι Κλέφτες

Οι κλέφτες ανήκουν στην ομάδα των τσάμικων, με τη διαφορά ότι είναι ένας εξάσημος ρυθμός και όχι τρίσημος, όπως ο ηπειρώτικος και ο ρουμελιώτικος τσάμικος. Απαντάται σε όλη την Ήπειρο αλλά κυρίως στα Ζαγοροχώρια. Η ονομασία του ρυθμού (αλλά και χορού) προέρχεται από το ομώνυμο τραγούδι και αυτό γίνεται αντιληπτό αν ανατρέξει κανείς στο σύνολο των ηχογραφήσεων, μιας και στη συντριπτική τους πλειοψηφία τα τραγούδια σε εξάσημο ρυθμό τιτλοφορούνται ως: «Οι κλέφτες» ή «οι παλιοί κλέφτες» ή «οι κλέφτες οι παλιοί» ή «οι κλέφτες βελτιστινοί». Η ειδοποιός διαφορά των τεσσάρων παραπάνω έγκειται στο ότι οι δύο πρώτοι έχουν διαφορετική μελωδία από τους δύο τελευταίους. Στην παραπάνω διαφορά οφείλονται και τα τσάμικα στοιχεία που εμφανίζουν «οι κλέφτες» ή «οι παλιοί κλέφτες» και τα παγωνίσια στοιχειά που χαρακτηρίζουν «τους κλέφτες τους παλιούς» ή «τους κλέφτες τους βελτιστινούς» αντίστοιχα. Κύριο γνώρισμα του ρυθμού «κλέφτες» είναι και το γύρισμα του σε παγωνίσιο. Αρκετές είναι και οι περιπτώσεις που κάποιο τραγούδι ξεκινά με εξάσημο ρυθμό και κλείνει με αυτόν. Άλλο ένα χαρακτηριστικό του εν λόγω ρυθμού είναι και η κατά κανόνα αργή του ρυθμική αγωγή. Θα μπορούσε να παρατηρήσει κανείς ότι η ρυθμική του αγωγή είναι σχετικά δομημένη και αυτό γιατί η ταχύτητα στην οποία παίζονται τα συγκεκριμένα τραγούδια είναι λίγο πολύ συγκεκριμένη, μιας και ελάχιστα είναι τα παραδείγματα τα οποία παρουσιάζουν πολύ μικρή διαφορά μεταξύ τους όσον αφορά στη ρυθμική τους αγωγή (Μπαλογιάννης 2014: 34). Ο εσωτερικός ρυθμός του συγκεκριμένου σκοπού έχει ως εξής:



Η κεφαλή της νότας όπου συμβολίζεται με το σχήμα • αντιστοιχεί στο χτύπημα προς το κέντρο του ντεφιού όπου παράγεται ο βαθύς ήχος. Συχνά αποκαλείται και «μπότα». Η κεφαλή της νότας όπου συμβολίζεται με το σχήμα x αντιστοιχεί στο χτύπημα προς το εξωτερικό του ντεφιού όπου παράγεται ο πιο πρίμος οξύς ήχος (ό.π. σ.28). Συχνά αποκαλείται και «τεκ» και προκαλείται από χτύπημα προς το εξωτερικό της μεμβράνης (στεφάνη του οργάνου) με τα ακροδάχτυλα του χεριού ενωμένα και κλειστά μεταξύ τους.

²⁷ Χαρακτηριστικές εκφράσεις που χρησιμοποιεί ο Αλεύροντας για να δείξει τον κόπο και τον ζήλο που επιδεικνύει κατά την διάρκεια της δουλειάς είναι οι «με χάιδεμα δεν γίνεται» και «δεν έχω κοροϊδέψει ποτέ».

Η κεφαλή της νότας που στην κορυφή της υπάρχει το σύμβολο > αντιστοιχεί στο ηχώχρωμα του συριστικού ήχου (βογγητού).

Αυτή η δομή αποτελεί και τον συνηθισμένο τρόπο παιξίματος του σκοπού αυτού. Οι ερωτήσεις μου αφορούσαν κυρίως εάν υπάρχει κάτι πρόσθετο εκτός από τη συγκεκριμένη δομή που γνώριζα ήδη. Αν ο Αλεύροντας αντιλαμβάνεται τον ρυθμό αυτόν κάπως διαφορετικά ή αν εισάγει κάτι διαφορετικό προσπαθώντας να χαρακτηρίσει και ο ίδιος με το παίξιμο του τις μουσικές φράσεις του σολιστικού οργάνου καθώς και του τραγουδιστικού μέρους, όπου σε αυτό το κομμάτι ολοκληρώνονται ανά τέσσερα μέτρα. Η απάντηση του, όπως και κάθε απάντηση που ακολουθεί κατά τη διάρκεια του μαθήματος ήταν απλή και περιεκτική. Αυτό ίσως έχει να κάνει με το γεγονός ότι ένιωθε και ο ίδιος ότι ο μαθητής που έχει απέναντι του κατάγεται από την Ήπειρο και ότι με την επαγγελματική ενασχόληση του είναι αρκετά καλός γνώστης των στοιχείων που διαπραγματεύονται κατά την διάρκεια του μαθήματος. Εκεί οφείλεται ίσως και η φράση που επαναλάμβανε σε διάφορα σημεία του μαθήματος: «αφού τα ξέρεις εσύ τα τεχνικά, παίζεις όργανο...». Ωστόσο οι συμβουλές του για τον τρόπο «χτυπήματος²⁸» των Κλεφτών ήταν ουσίας:

«Τα χτυπήματα πρέπει να είναι στακάτα...(τραγουδάει τον ρυθμό)...
Έτσι το νιώθω μέσα μου, είναι γεμάτο το αυτί μου από αυτόν τον ρυθμό.
Νιώθω ότι πρέπει εγώ να δώσω τον σωστό ρυθμό. Ο χρόνος πρέπει να ταιριάζει ακριβώς με το κλαρίνο. Δεν χρειάζεται να κάνεις τίποτα παραπάνω, για μένα δεν χρειάζεται».

Σχολιάζοντας τον τρόπο που άλλοι μουσικοί λειτουργούν, αναφέρει ότι κάποιος μπορεί να παίζουν χρησιμοποιώντας άλλα στοιχεία όπως περισσότερα χτυπήματα ή κόντρα στον ρυθμό, στοιχεία που ο ίδιος δεν τα επιθυμεί θεωρώντας τα περιττά. Κατά την διάρκεια ενός γλεντιού μπορεί κάποιος να λειτουργεί σαν μετρονόμος²⁹, όπως αναφέρει, άλλα ο ίδιος προσπαθεί με την πάροδο των χρόνων και με την παρουσία του στο χώρο της παραδοσιακής μουσικής να αναδειξεί το ντέφι σαν όργανο, βιώνοντας από πρώτο χέρι την ομορφιά που το χαρακτηρίζει.

Στη τεχνική παιξίματος του συγκεκριμένου σκοπού ταιριάζει και μπορεί να εισαχθεί και το ηχώχρωμα του συριστικού χαρακτηριστικού ήχου της μεμβράνης που

²⁸ Έτσι αποκαλείται συνήθως μεταξύ μουσικών που ασχολούνται με τα κρουστά ή με την ρυθμική συνοδείας μιας ζυγιάς, ο τρόπος με τον οποίο παίζουν/συνοδεύουν έναν σκοπό. Συνηθισμένη ερώτηση μεταξύ τους είναι η «πως το χτυπάς αυτό το κομμάτι;»

²⁹ Εδώ ο Αλεύροντας αναφέρεται στο απλό και λιγιστών τεχνικών απαιτήσεων παίξιμο όπου στην ουσία ο μουσικός λειτουργεί σαν μετρονόμος, χρησιμοποιώντας μόνο τις ελάχιστες βασικές αξίες ενός ρυθμού χωρίς ποικιλία και εναλλαγές.

μπορεί να παιχτεί τόσο μέσα στο μέτρο όσο και στο τελευταίο τέταρτο του ρυθμού όπου συνήθως γίνεται και παύση της μελωδίας όπως στα παραδείγματα - παραλλαγές που ακολουθούν.



Επιπροσθέτως, συνήθης τακτική και χαρακτηριστικό έμπειρων πρακτικών μουσικών είναι να ολοκληρώνουν τη μουσική φράση μαζί με τα σολιστικά όργανα. Στον συγκεκριμένο σκοπό η μουσική και τραγουδιστική φράση ολοκληρώνεται σε ένα κύκλο τεσσάρων μέτρων όπου το ντέφι συνηθίζεται στο τέταρτο μέτρο να παίζει μια παραλλαγή εκ των δυο ως εξής:



Οι παραλλαγές αυτές είναι λίγο συνθετότερες προσπαθώντας με αυτό τον τρόπο να χαρακτηρίσουν και να ολοκληρώσουν τον μουσικό αυτόν κύκλο σε τετράμετρα ακολουθώντας έτσι τη μουσική φόρμα του κομματιού.

Τσακιστός

Ένας ακόμη χαρακτηριστικός ρυθμός που μας απασχόλησε κατά τη διάρκεια του μαθήματος για το ιδιαίτερο χρώμα και ύφος παιξίματος του ήταν ο τσακιστός. Πρόκειται για έναν τρίσημο ρυθμό που ανήκει στην οικογένεια του τσάμικου, με εσωτερικό ρυθμό:



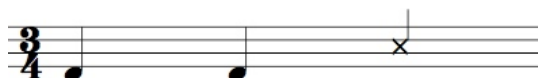
Ο τύπος αυτού του τσάμικου ρυθμού λέγεται και «τσάμικος Ηπείρου» (Παύλου 2006: 34), προφανώς λόγω της συχνότατης εμφάνισής του σε πολλές περιοχές της Ηπείρου. Γενικότερα παρατηρείται ότι στα διάφορα συγγράμματα μεθόδων εκμάθησης κρουστών, ο τσακιστός δεν διαχωρίζεται (άλλοτε απουσιάζει οποιαδήποτε αναφορά σε αυτόν) από τον τσάμικο, ως εκδοχή του ρυθμού που αφορά ένα πλήθος τραγουδιών της δημοτικής μουσικής³⁰ (Σκόρδος 2012: 25). Γενικότερα ο τσάμικος Ηπείρου, ο οποίος απέκτησε πανελλήνια εμβέλεια, είναι ένας ρυθμός που προσδιορίζει μουσικά όλη την Ήπειρο, αλλά σε μεγαλύτερο βαθμό τις περιοχές της Θεσπρωτίας και των Ιωαννίνων. Το όνομα του έχει την προέλευσή του από τους κατοίκους της Τσαμουριάς, που ονομάζονται Τσάμηδες. Αυτή η περιοχή, η οποία βρίσκεται στο νομό Θεσπρωτίας, πήρε το όνομα της από τον ποταμό Θύαμι – Τσάμη (τον σημερινό Καλαμά).

Λόγω του ιδιαίτερου ύφους παιξίματος του τσακιστού η πρώτη μου ερώτηση προς τον Αλεύροντα αφορά τον χρώμα του συγκεκριμένου κομματιού. Για κάποιον γνώστη του σκοπού και της σημασίας του στην Ηπειρώτικη μουσική παράδοση είναι αυτονόητο ότι ο ρυθμός έχει το δικό του διαφορετικό και χαρακτηριστικό «χτύπημα». Ο διάλογος με τον Αλεύροντα είχε ως εξής:

Π.Π.: Ποιο είναι το σωστό χρώμα για παίζει κάποιος τον τσακιστό;

Σ.Α.: Εξαρτάται πως το θέλει ο καθένας. Ο Πέτρος (εννοεί τον Πέτρο Λούκα Χαλκιά) το θέλει απλά και αργά.

Αναλύοντας τις αξίες που μου παίζει στη συνέχεια θέλοντας να μου εξηγήσει τι εννοεί λέγοντας απλά και αργά προκύπτει ο εσωτερικός ρυθμός:



όπου κατά μικρά χρονικά διαστήματα τον εμπλουτίζει με τις ακόλουθες παραλλαγές.

³⁰ Βλ. ενδεικτικά, Αγγουριδάκης Λευτέρης, *Τα κρουστά στην ελληνική και παραδοσιακή μουσική*, 1η έκδοση, ΝτοΡεΜι, Θεσσαλονίκη, 1997, σελ. 26, Κούρτης Πέτρος, *Η Ελλάδα των κρουστών του χτες και του σήμερα. Μαθαίνοντας & Εξερευνώντας Τουμπελέκι 1*, Φίλιππος Νάκας, [χ.χ.], σελ. 93, Λιβιεράτος Σπύρος, *Τεχνική για παραδοσιακά κρουστά. ή Ωφέλιμες συνέπειες του θορύβου*, Γαϊτάνου-Κοκονέτση, Αθήνα, 1995, σελ. 39, Χασάπης Ν., *Οι ρυθμοί και η ανάπτυξη τους, η τέχνη και η τεχνική στα μικτά και σύνθετα μέτρα: για τουμπελέκι, ταραμπούκα, μπεντίρ, drums*, ΝτοΡεΜι - Μαυρομουστάκης Α.Ε.Β.Ε., Θεσσαλονίκη [χ.χ.], σελ. 82,83.



Με το που σταματά και αφήνει το ντέφι κάτω δεν μπορεί να συγκρατήσει το χαμόγελο του αναφέροντας μου:

«Ο Πέτρος το θέλει όσο πιο αργά, βασανιστικά μέχρι θανάτου. Μου έλεγε «...απαλά και αργά, όποιος μπορεί...». Καμιά φορά μου έκανε εντύπωση κι όλας, ήταν σαν να το έκανε επίτηδες το πήγαινε όλο και πιο πίσω³¹»

Στη συνέχεια με προτρέπει να παίζω και εγώ κάτι με ιδιαίτερη επιμονή. Ήταν σαν να ήθελε να με ακούσει να παίζω πάση θυσία, με έκανε να νιώσω ότι αναζητούσε μια μικρή γλυκιά ανταμοιβή για τον ίδιο, για την τόση ώρα που είμαστε μαζί και μου δείχνει πράγματα. Ίσως να νιώσει και αυτός, ότι στο πρώτο του μάθημα, όλα αυτά που προσπαθεί να μου μεταδώσει τελικά βρίσκουν αποδέκτη. Μια μικρή επιβεβαίωση για την ικανότητα του σαν δάσκαλος. Τελικά καταλήγουμε να παίζουμε ταυτόχρονα αυτοσχεδιαστικά³² τον τσακιστό και μέσω αυτής της σύμπραξης, να «κλέβω³³» στοιχεία και να αποτυπώνω και

³¹ Με την λέξη «πίσω» ο Αλεύροντας εννοεί την καθυστέρηση που γίνεται παίζοντας τον ρυθμό όλο και πιο αργά.

³² Σύμφωνα με τον Ευαγγέλου (2007: 83) με τον όρο αυτοσχεδιασμός, ορίζεται μια μη προσχεδιασμένη δημιουργία σε ποικίλες εκδηλώσεις, από την επινόηση μιας τεχνικής κατασκευής μέχρι και την καλλιτεχνική δημιουργία. Στην λαϊκή μουσική, αυτοσχεδιασμός δεν θεωρείται η απρόβλεπτη, ανεξέλεγκτη και αυθαίρετη στιγμιαία προσωπική δημιουργία, αλλά αναδημιουργία με βάση ολοκληρωμένα πρότυπα και σταθερούς κανόνες αποδεκτούς από την ομάδα και το μνημένο κοινό (βλ. Λάμπρος Λιάβας, «Ο αυτοσχεδιασμός στη λαϊκή μουσική» παρ.10. από το *Μελίσματα*, του Κωτσίνη Γεωργίου, μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 2006). Έναν τρόπο που επιτρέπει στους λαϊκούς μουσικούς να διατηρούν την αυθεντικότητα της μουσικής τους και ταυτόχρονα να μπορούν να προσφέρουν μελωδικές ή αρμονικές παραφράσεις και παραλλαγές. Θα μπορούσαμε να μιλάμε για τον εμπλουτισμό μιας προπαρασκευασμένης ή προϋπάρχουσας μουσικής ιδέας και όχι τόσο για μια ελεύθερη δημιουργία πάνω σε μια εντελώς καινούργια ιδέα.

³³ Με τον όρο «κλέψιμο» στην μουσική εννοούμε τη διαδικασία εκείνη κατά την οποία ένας οργανοπαίκτης μιμείται ή αντιγράφει μια ιδέα, ένα τραγούδι, μια μελωδική φράση ή μια παραλλαγή αυτής από κάποιον άλλο οργανοπαίκτη. Σύμφωνα με τη Μαζαράκη (1984: 59) «Η λέξη « κλέβω » στη γλώσσα των πραχτικών σημαίνει μιμούμαι, παίρνω, μαθαίνω. « Οι Γύφτοι είναι πολύ καλοί οργανοπαίχτες. κλέβουμε από' αυτούς ότι μπορούμε » (Γ. Ανεστόπουλος). Πραγματικά, οι πραχτικοί μόνο κλέβοντας μπορούν να μάθουν, αφού δεν βρίσκουν εύκολα δάσκαλο.» Επίσης, Μαζαράκη (1984: 79) «Σκοπούς που έχει ο ίδιος στολίσει με ότι μπόρεσε να «κλέψει» στην επαγγελματική του σταδιοδρομία ακούγοντας, παίζοντας και γυρίζοντας μαζί με άλλους οργανοπαίχτες στις διάφορες περιοχές και τα χωριά». Ο Ανωγειανάκης (1991: 29) αναφέρει «Και ο

τις ακόλουθες παραλλαγές:



Ακόμη πιο πολύ ενδιαφέρον ρυθμικά και στα πλαίσια πάντα επίδειξης μεγαλύτερης δεξιοτεχνίας αποτελούν και οι ακόλουθες παραλλαγές που αποτελούν φράσεις που ολοκληρώνονται σε κύκλο δύο μέτρων.



Όλες οι παραπάνω παραλλαγές που κατάφερα να αποκομίσω για τον τσακιστό θεωρώ, σύμφωνα με την προσωπική μου αναζήτηση και έρευνα, ότι είναι οι αντιπροσωπευτικότερες του σκοπού αυτού και εμφανίζονται σε αρκετές παλαιότερες ηχογραφήσεις.

Κατά το τέλος του μαθήματος πραγματοποιήθηκε μια γενικότερη συζήτηση³⁴, όπου ο Αλεύροντας σε ρόλο πλέον όχι μόνο δάσκαλου αλλά και συναδέλφου με συμβούλεψε για διάφορα θέματα σχετικά με την εκτέλεση της μουσικής αλλά και της γενικότερης συμπεριφοράς ενός μουσικού. Αναφέρει ότι το βασικό συστατικό στον τρόπο παιξίματος είναι το μυαλό ενός μουσικού, όπου σε συνδυασμό με όλα τα βιώματα και τα ακούσματα του καθώς και με την κατάλληλη ευχέρεια και τεχνική, αποτελούν την ιδανική

μαθητής ακούει και προσπαθεί να τον μιμηθεί ή, όπως λένε, να τον «κλέψει» (να πάρει, να μάθει). «Μάθε να κλέβεις», ακούει συχνά ο μαθητής από τον δάσκαλο».

³⁴ Κατά την διάρκεια της συζήτησης άτυπα χρησιμοποιήθηκε ο κώδικας επικοινωνίας των μουσικών, ο οποίος αποτελεί μια συνθηματική γλώσσα για λόγους απόκρυψης, συνεννόησης και επικοινωνίας. Λέξεις που χρησιμοποιούνται ακόμη και σήμερα είναι *σταλός* (χρήμα), *χάλα* (φαγητό), *μπαλαμός* (άνθρωπος), *κανίκι* (κορίτσι), *τζάλα* (αποχώρηση), *καλαμπόρτζης* (ψεύτικος) κ.α. Οι λέξεις αυτές χρησιμοποιούνταν κυρίως από γύφτους μουσικούς, διαδόθηκαν και χρησιμοποιούνται ακόμη και σήμερα από μουσικούς που δεν είναι γύφτοι και απλά συναναστρέφονται μαζί τους για μεγάλα χρονικά διαστήματα. (βλ. Ευαγγέλου 2007: 55). Επίσης Σούλης (1929: 148): «...Σπανιότατα εν Ηπειρώ μετέρχεται το επάγγελμα του οργανοπαίκτη μη γύφτος. Διό και εν Ηπειρώ ο οργανοπαίκτης αποκαλείται Γύφτος».

συνθήκη. Σχολιάζει την δυσκολία απόδοσης των θρακιώτικων ρυθμών³⁵ στο συγκεκριμένο όργανο καθώς και την αλλοτρίωση αρκετών σκοπών και ήχων από την γενικότερη παρουσία φολκλορικών χορευτικών συγκροτημάτων. Ο Αλεύροντας έκλεισε το μάθημα ως εξής:

«Το ντέφι θέλει σφαλιάρα, τέλος. Για να μαρτυρήσει την αλήθεια θέλει μπάτσα. Εγώ δεν μπορώ να παίξω απαλά, με χάρδια δεν γίνεται δουλειά...»

³⁵ Ο Αλεύροντας είναι κατεξοχήν ντεφίστας. Η ενασχόληση του με το τουμπελέκι ή το νταούλι ήταν ανέκαθεν πιο περιορισμένη. Λόγω αυτού, αναγκάζεται πολύ συχνά κατά τη διάρκεια μιας μουσικής εκδήλωσης, να αποδίδει με το ντέφι σκοπούς διαφορετικών περιοχών εκτός της Ηπείρου, των οποίων πρωταρχικό κρουστό όργανο συνοδείας αποτελεί το τουμπελέκι ή το νταούλι. Η δυσκολία που αναφέρει έγκειται στο γεγονός ότι το ντέφι δεν είναι κατασκευασμένο για τις ανάγκες της μουσικής εκτέλεσης του συγκεκριμένου ρεπερτορίου, καθώς δεν είναι εύκολα εφικτή, απο άποψη τεχνικής και χειρισμού, η απόδοση των συγκεκριμένων σκοπών και του ύφους τους.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ολοκληρώνοντας την παρούσα εργασία, θεωρώ σκόπιμο να συνοψίσω εκ νέου τα ζητήματα που αποτέλεσαν αντικείμενο της μελέτης μου. Αρχικά, αναφερθήκαμε στη μεθοδολογία συγγραφής και τις βιβλιογραφικές αναφορές που διαπραγματεύονται γενικότερα με την μουσική παράδοση της Ηπείρου, τα λαϊκά μουσικά όργανα, και γενικότερα με την ανάλυση και ερμηνεία του ρυθμικού πλούτου. Ειδικότερα εστίασαμε στη βιβλιογραφία που διαπραγματεύεται με τον ρυθμικό πλούτο και τον ρυθμικό χάρτη της περιοχής της Ηπείρου καθώς και την μουσική και τις παραδόσεις της μέσα από ζητήματα ρυθμολογίας και πληρέστερης απεικόνισης της παρουσίας των κρουστών. Στη συνέχεια αναφερόμενος στη γεμάτη από αναζήτηση ζωή του Σπύρου Αλεύροντα, οδηγήθηκα σε μια σύντομη επισκόπηση της πορείας του ηπειρώτικου ντεφιού, σχολιάζοντας τον ρόλο που κατείχε παλαιότερα αλλά και το «λόγο» που έχει σήμερα στο πλαίσιο συγκρότησης ενός μουσικού σχήματος. Επίσης εξετάστηκε ο τρόπος που ο ίδιος ο Αλεύροντας αντιλαμβάνεται και κατατάσσει το ντέφι στη σημερινή πραγματικότητα. Έπειτα, μεταφερόμενος από την θεωρητική προσέγγιση του οργάνου στην πράξη, μαθητεύοντας δίπλα στον Αλεύροντα, μελετήθηκε η εκτελεστική του πρακτική και οι μουσικές γνώσεις που ο ίδιος προσπαθεί να μεταδώσει.

Αναπόσπαστο κομμάτι της συγκεκριμένης εργασίας αφορά το ρεπερτόριο και τον τρόπο διαχείρισης του. Η αντικαταβολή τραγουδιών ή ακόμα και μελωδιών στη μέθοδο διδασκαλίας διευκολύνει τον μαθητή για την απόκτηση μιας εμπειριστατωμένης άποψης για τη χρήση του οργάνου απέναντι σε μια τόσο πλούσια μουσική παράδοση. Με την αντικαταβολή αυτή προβλήθηκε η προσέγγιση της μουσικής και του οργάνου μέσα από την παραδοσιακή μουσική και την εκτέλεση της μουσικής με στόχο την παρουσίαση της πολυμορφίας της παραδοσιακής μουσικής και των υφολογικών χαρακτηριστικών των μουσικών σκοπών που ασχοληθήκαμε. Συνεπώς ωθούνται οι μαθητές ή οι αναγνώστες στην ακρόαση, για την πληρέστερη κατανόηση της διαφορετικότητας του ύφους ανά περιοχή όσο και στη χρήση της βιωμένης ονοματολογίας των ρυθμών. Αναπόφευκτο κομμάτι αποτελεί και η σύγκριση των ήδη καταγεγραμμένων ρυθμών από μουσικά δρώμενα και πανηγύρια της περιοχής της Ηπείρου με τα λεγόμενα και τις μουσικές γνώσεις που μεταδίδονται στα πλαίσια μαθημάτων.

Προσωπικά, προερχόμενος από ένα υπόβαθρο θετικών επιστημών και παράλληλης επαγγελματικής ενασχόλησης με το επάγγελμα του Τοπογράφου Μηχανικού θεωρώ ότι με

το πέρας αυτής της εργασίας και της συνεύρεσης μου με έναν μουσικό σαν τον Σπύρο Αλεύροντα αποκόμισα μόνο θετικά στοιχεία. Η διαδικασία επεξεργασίας, ανάλυσης και ερμηνείας του υλικού που συνέλεξα, καθώς και της καταγραφής της πρακτικής που το χαρακτηρίζει, αποτέλεσε μια ξεχωριστή εμπειρία. Μου δόθηκε η δυνατότητα να κωδικοποιήσω και να εξελίξω τον τρόπο καταγραφής της έως τώρα πρακτικής και προφορικής γνώσης του ηπειρώτικού ντεφιού. Δυνατότητα όπου μελλοντικά θα βοηθήσει στη διαχείριση της προφορικότητας μέσω ενός συστηματικού και μεθοδικού τρόπου για την διδασκαλία του οργάνου. Το στοιχείο της αισθητικής αλλά και της προσωπικής υπογραφής του Αλεύροντα ήταν ευδιάκριτο στην μέθοδο διδασκαλίας του, καθώς θεωρώ ότι είναι αναπόφευκτη η παράθεση του προσωπικού του στοιχείου και της αισθητικής του προτεραιότητας τόσο κατά την προσπάθεια εκμάθησης του οργάνου όσο και κατά την ερμηνεία και ανάλυση των υφολογικών χαρακτηριστικών της κάθε περιοχής που δραστηριοποιείται.

Στόχος μας ήταν να αποσαφηνιστεί η αντίληψη και το πνεύμα με το οποίο αντιμετωπίζεται το ηπειρώτικο ντέφι, ο "λόγος" του στην περιοχή της Ηπείρου αλλά και ο ρόλος του μέσα σε ένα σύγχρονο πλαίσιο εκμάθησης και διαπαιδαγώγησης. Να διαφωτιστεί ο τεράστιος ρυθμικός πλούτος της περιοχής και θα αναδειχθεί δυσάρεστα η χρήση του στην πλειοψηφία των περιπτώσεων με την απλούστερη μορφή του, χωρίς δηλαδή τη ρυθμική ανάλυσή του, καθώς και ο περιορισμός του στις πιο γνωστές ρυθμικές γραμμές. Αυτό γίνεται εύκολα αντιληπτό από την έκλειψη, με την πάροδο των χρόνων, έμπειρων μουσικών αλλά και της έλλειψης μεταλαμπάδευσης της γνώσης από τους εναπομείναντες στους νεότερους. Οι τεχνικές, όποιες και αν είναι αυτές, αποτελούν στοιχείο προσωπικής εμπειρίας και βιωματικής ενασχόλησης και επιπροσθέτως το ρεπερτόριο σε πολλές περιπτώσεις είναι αχανές, χωρίς υφολογική κατηγοριοποίηση, τονίζοντας το μεγάλο κενό και την έλλειψη ύπαρξης μεθοδολογίας.

Συμπερασματικά, αφενός η μουσική είναι ένα πολιτισμικό φαινόμενο που εκφράζει την κουλτούρα και το πολιτισμικό σύνολο, αποτελώντας έτσι ένα δίκτυο επικοινωνίας και ανταλλαγής πολιτιστικών αγαθών, αφετέρου συνδυαζόμενη με μια μέθοδο διδασκαλίας αποτελεί ένα δείγμα λαϊκού πολιτισμού, που διαφυλάσσει, διαδίδει και εξελίσσει την τεχνική ενός οργάνου με την προσπάθεια της καταγραφής του ρεπερτορίου, του ύφους και της ταυτότητας του.

Ευελπιστούμε η προσέγγιση μας να φωτίσει το θολό τοπίο σχετικά με το ηπειρώτικο ντέφι και την ρυθμολογία της Ηπείρου και ευχόμαστε να αποτελέσει αφετηρία για την καταγραφή και δημιουργία ενός ρυθμικού χάρτη και μιας σύγχρονης και αναλυτικής μεθόδου εκμάθησης του οργάνου περιλαμβανομένων εμπειριών και γνώσεων εν ενεργεία μουσικών, καθώς και τη σύνδεση της με την μελέτη, καταγραφή και μεθόδευση διδασκαλιών κι άλλων παραδοσιακών κρουστών ιδιαίτερου ρεπερτορίου και υφολογικών χαρακτηριστικών.

Βιβλιογραφία

- Cook Nikolas, *Μουσική, όλα όσα πρέπει να γνωρίζετε*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα: 2007.
- Kolinski Mieczyslaw, *A cross-cultural approach to metro-rhythmic patterns*. Ethnomusicology, 1973.
- Αγγουριδάκης Λευτέρης, *Τα κρουστά στην ελληνική και παραδοσιακή μουσική*, 1η έκδοση, Θεσσαλονίκη: ΝτοΡεΜι, 1997.
- Ανωγειανάκης Φοίβος, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα (Β' έκδ)*. Αθήνα: Μέλισσα, 1991.
- Γκέφου-Μαδιανού Δήμητρα, *Πολιτισμός και εθνογραφία. Από τον εθνογραφικό ρεαλισμό στην πολιτισμική κριτική*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1999.
- Ευαγγέλου ΑΠ. Γεώργιος, *Λαϊκοί μουσικοί και σχέσεις μαθητείας: το παράδειγμα της Ηπείρου*, Πτυχιακή εργασία, Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, 2007.
- Κάβουρας Παύλος (επιμ.), *Φολκλόρ και παράδοση. Ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, Αθήνα: Νήσος, 2010.
- . *Η έννοια του μουσικού δικτύου: σχέσεις παραγωγής και σχέσεις εξουσίας. Δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο*, Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου «Νικόλαος Δημητρίου», 1997.
- . *Η βιογραφία ενός λαϊκού οργανοπαίκτη: Εθνογραφική επιτόπια έρευνα, ερμηνεία και μυθοπλασία, στο Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση, Έβρος*. Αθήνα: Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής - Ερευνητικό Πρόγραμμα «Θράκη», 1999: 341-450.
- Κούρτης Πέτρος, *Η Ελλάδα των κρουστών του χθες και του σήμερα. Μαθαίνοντας & Εξερευνώντας Τουμπελέκι 1*, Φίλιππος Νάκας, [χ.χ].
- . *Η Ελλάδα των κρουστών του χθες και του σήμερα. Μαθαίνοντας & Εξερευνώντας Τουμπελέκι 2*, Φίλιππος Νάκας, [χ.χ].
- Κυριαζή Νότα, *Η κοινωνιολογική έρευνα. Κριτική επισκόπηση των μεθόδων και των τεχνικών*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1998.
- Λιάβας Λάμπρος, *Τα μουσικά όργανα στον Έβρο: Παράδοση και νεωτερικότητα, στο Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση, Έβρος*. Αθήνα: Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής - Ερευνητικό Πρόγραμμα «Θράκη», 1999: 269-340.

- . *Τα πολυφωνικά τραγούδια της Ηπείρου*, Άπειρος 1. (1998).
- . *Η μουσική της γλώσσας και η γλώσσα της μουσικής*.
- . *Παράδοση, Φολκλόρ και Έθνικ*.
- . *Τα λαϊκά μουσικά όργανα*. Υπουργείο Πολιτισμού - Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων, 2000.
- Λιβιεράτος Σπύρος, *Τεχνική για παραδοσιακά κρουστά. ή Ωφέλιμες συνέπειες του θορύβου*. Αθήνα: Γαϊτάνου-Κοκονέτση, 1995.
- Μαζαράκη Δέσποινα, *Το Λαϊκό Κλαρίνο στην Ελλάδα*, Αθήνα: Κέδρος (β' έκδοση), 1984.
- Μπαλογιάννης Κ., *Ρυθμική συγκρότηση και απεικόνιση των τραγουδιών της Ηπείρου*, Πτυχιακή εργασία, Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2014.
- Μπάρμπας Δημήτρης, *Λαβήρηθμος – ρυθμική πρακτική – εκτέλεση παραδοσιακών κρουστών 1*. Θεσσαλονίκη: Δημήτρης Μπάρμπας, 2006.
- . *Λαβήρηθμος – ρυθμική πρακτική – εκτέλεση παραδοσιακών κρουστών 2*. Θεσσαλονίκη: Δημήτρης Μπάρμπας, 2006.
- . *Λαβήρηθμος – ρυθμική πρακτική – εκτέλεση παραδοσιακών κρουστών 3*. Θεσσαλονίκη: Δημήτρης Μπάρμπας, 2007.
- . *Λαβήρηθμος – ρυθμική πρακτική – εκτέλεση παραδοσιακών κρουστών 4*. Θεσσαλονίκη: Δημήτρης Μπάρμπας, 2007.
- Νευροκοπλής Ι., *Μουσική και Σημειογραφία. Μια μελέτη γύρω από τη θέση και τη Χρήση της Σημειογραφίας στη Διδασκαλία της Μουσικής*, Πτυχιακή εργασία. Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, 2012.
- Νιτσιάκος Β. - Μάντζιος Κ., *Το Παρόν του Παρελθόντος*. Αθήνα: Πρακτικά του συνεδρίου Ιστορία, Λαογραφία, Κοινωνική Ανθρωπολογία, 19-21 Απριλίου 2002.
- Παύλου Λευτέρης, *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί στην ελληνική παραδοσιακή και λαϊκή μουσική, μέσα από τους χορούς τα τραγούδια και τους σκοπούς*. Α έκδοση. Αθήνα: Fagotto, 2006.
- Σαρρής Ν.Χαρίδημος, *Η γκάιντα στον Έβρο: Μια οργανολογική εθνογραφία*, Διδακτορική διατριβή. Τμήμα Μουσικών Σπουδών. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2007.

- Σούλης Χρήστος, *Τα Ρόμκα της Ηπείρου*, ήτοι περί της συνθηματικής γλώσσας των Γύφτων της Ηπείρου, *Ηπειρωτικά Χρονικά*, 1929: 146-156.
- Στραβίνσκι Ίγκορ, *Μουσική Ποιητική*, (μετάφραση Μιχάλης Γρηγορίου). Αθήνα: Νεφέλη, 1982: 23.
- Τουλιάτος Νίκος, *Ο ρυθμός, Ρυθμικές Ασκήσεις και Σχήματα Γνωστών Ρυθμών. Η Σύγχρονη θεωρητική μελέτη του ρυθμού*. Αθήνα: Σύγχρονη Μουσική, 1998.
- Τσιάρας Χ. Αναστάσιος, *Λαϊκές κουμπανιές, λαϊκά όργανα και λαϊκοί πρακτικοί οργανοπαίκτες*. Γιάννινα: 1987.
- Χασάπης Ν., *Οι ρυθμοί και η ανάπτυξη τους, η τέχνη και η τεχνική στα μικτά και σύνθετα μέτρα: για τουμπελέκι, ταραμπούκα, μπεντίρ, drums*. Θεσσαλονίκη: ΝτοΡεΜι - Μαυρομουστάκης Α.Ε.Β.Ε., [χ.χ.].
- Χρονόπουλος Ανδρέας, *Θύμησες και Σημειώσεις του Τάσου Χαλκιά*, Αθήνα: Απόπειρα, 1985: 30-31.