



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Κρουστά και παραδοσιακή μουσική:
η περίπτωση του Βαγγέλη Καρίπη

Σοφία Κακουλίδου

Επιβλέπωντες: Χαρίδημος Σαρρής

Δρ. Εθνομουσικολόγος ΕΚΠΑ

Διδάσκων στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών του ΤΜΣ:

Εκτέλεση/Ερμηνεία της Παραδοσιακής Μουσικής

Εξεταστές

Λάμπρος Λιάβας

Καθηγητής Εθνομουσικολογίας & Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας

Μαρία Παπαπαύλου

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Εθνομουσικολογίας και Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας

Παναγιώτης Πούλος

Αναπληρωτής Καθηγητής Φιλοσοφίας και Αισθητικής στο Τμήμα Θεωρίας και
Ιστορίας της Τέχνης της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών

Αθήνα Ιανουάριος 2020

Στην μνήμη του παππού μου

Γεώργιου Κουρουμλή

Στον σύζυγό μου. Στους αγαπημένους μου γονείς . Στους ήχους της ποντιακής
διαλέκτου των παππούδων μου . Στους καθηγητές μου, που έχουν σφραγίσει τα
χρόνια των σπουδών μου . Στον γιο μου Θωμά, που η είδηση για τον ερχομό του
στην ζωή μας, ήρθε με την έναρξη των σπουδών του μεταπτυχιακού.

Δήλωση μη λογοκλοπής

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

Υπογραφή

Περίληψη

Έπειτα από την προσωπική μου μελέτη και σπουδή πάνω στα κρουστά όργανα, στα πλαίσια φοίτησής μου σε ωδεία από το 1990, αλλά και σε ατομικά μαθήματα παραδοσιακών κρουστών, με καθηγητές που στηρίζουν την διδασκαλία τους στην προφορική μεταφορά της παράδοσης από το 1997, προέκυψε η ανάγκη να εξεταστούν και να αποδοθούν θέματα και προβληματισμοί που αφορούν στην επαναανακάλυψη της παράδοσης και τον επαναπροσδιορισμό του ρόλου του κρουστού στην ελληνική μουσική πραγματικότητα από την δεκαετία του 80 και έπειτα.

Στην εργασία αυτή θα γίνει μια ιστορική επισκόπηση και θα εξεταστούν οι διαδρομές μέσα από τις οποίες φτάσαμε στη σύγχρονη εικόνα ενός μουσικού που αντλεί επιρροές από διάφορα και ποικίλα ερεθίσματα και μορφές, διαμορφώνοντας το προσωπικό του στυλ και αισθητική, που δεν μπορεί μεν να ενταχθεί σε συγκεκριμένα πλαίσια και κανόνες αλλά συνθέτει δε και αναδημιουργεί ένα καινούριο ύφος. Για το σκοπό αυτό πραγματοποίησα ατομική συνέντευξη με τον Βαγγέλη Καρίπη, ενός από τους πιο σημαντικούς κρουστούς μουσικούς, με μια μακρά επαγγελματική πορεία σχεδόν 40 χρόνων. Η προσωπική του αφήγηση σχολιάζεται μέσα από τη σύνοψη της σχετικής βιβλιογραφίας, όπου μελετώνται έννοιες όπως παράδοση, προφορικότητα, αυτοδίδακτος και αισθητικές μορφές στη σύγχρονη νεωτερική εποχή.

Λέξεις -Κλειδιά

Βαγγέλης Καρίπης, αυτοδίδακτος μουσικός, παράδοση, προφορικότητα, αισθητική

Abstract

My personal experience on percussion, in my studies in conservatories since 1990, as well as in traditional percussion lessons, with teachers supporting the oral tradition as a teaching method since 1997, a need to examine and attribute issues and concerns related to the rediscovery of tradition and the redefinition of percussion's role in Greek musical reality from the 80s onwards has arisen.

This work will provide a historical overview and examine the pathways through which the contemporary image of a musician influenced by various and varied stimuli and styles, shaping his personal style and aesthetics that cannot be incorporated into specific frames and rules but composes and recreates a new style has been created. For this purpose, I met Vangelis Karipis, one of the most important percussion musicians, with a long professional career of almost 40 years providing me with an individual interview. His personal narrative is commented through a summary of the relevant literature, which deals with concepts such as tradition, orality, self-taught and aesthetic.

Key-Words:

Vangelis Karipis, self-taught musician, tradition, orality, aesthetic

Πίνακας Περιεχομένων

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	σ. 7
1. Μεθοδολογία.....	σ.10
2. Παράδοση: Ο επαναπροσδιορισμός της στη Μεταπολίτευση. Τα πρώτα ακούσματα	σ.12
3. Δεκαετία 80: Οι πρώτες επαφές με την πρακτική των κρουστών.....	σ.15
4. Η έννοια του αυτοδίδακτου μουσικού-οι διαδικασίες άτυπης μάθησης: ανάπτυξη ενός προσωπικού στυλ παιζίματος.....	σ.18
5. Επιρροές και αισθητικές διαμορφώσεις: επιλογές ενορχήστρωσης των κρουστών κατά το παίξιμο.....	σ.22
ΕΠΙΛΟΓΟΣ- ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	σ.28
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	σ.30

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα διπλωματική εργασία είναι απόρροια μιας σειράς προσωπικών προβληματισμών, που σχηματίστηκαν κατά την καλλιτεχνική μου πορεία ως μουσικός κρουστών οργάνων μέσα σε σύνολα κλασικής, τζαζ, έντεχνης και παραδοσιακής μουσικής, τόσο της Ελλάδας, όσο και άλλων χωρών, όπως της Λατινικής Αμερικής και Αφρικής. Έναυσμα αποτέλεσε η παρατήρηση ότι το παίξιμο των κρουστών οργάνων δεν βασίζεται πάντα σε παγιωμένες τεχνικές, αλλά επαναπροσδιορίζεται κάθε φορά ανάλογα με τις αναφορές, τις επιρροές και την προσωπική αισθητική του κάθε μουσικού, διαμορφώνοντας έτσι ένα υβριδικό, θα λέγαμε, αποτέλεσμα.

Η προσωπική μου ενασχόληση με τα κρουστά ξεκινά από το 1989, ως μαθήτρια του Νέου Ωδείου Θεσσαλονίκης πλάι στον καθηγητή Christopher Baka. Άρχισα να μελετώ ρεπερτόριο κλασικών συνθετών και να ασχολούμαι με τον τρόπο και την τεχνική των κρουστών οργάνων. Ακολούθησαν σπουδές στο Δημοτικό Ωδείο Καβάλας και στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης, από όπου και αποφοίτησα το 2003 με δίπλωμα στα κλασικά κρουστά. Λαμβάνοντας υποτροφία, συνέχισα τις σπουδές μου στο Berklee College of Music της Βοστώνης, όπου διδάχθηκα και συνεργάστηκα με παγκοσμίου φήμης μουσικούς, αποκτώντας το Bachelor of Music Performance.

Έπειτα από αρκετά χρόνια σπουδών στα κρουστά και μελετώντας ρεπερτόριο κλασικών και σύγχρονων συνθετών, καθώς και μουσικής της Μέσης Ανατολής, της Αφρικής, της Λατινικής Αμερικής και της Τζαζ, είχα την ευκαιρία να έρθω κοντά σε διαφορετικούς μουσικούς πολιτισμούς, να ανακαλύψω διαφορές αλλά και ομοιότητες τόσο στα ίδια τα όργανα και στην κατασκευή τους όσο και στον τρόπο της μουσικής επιτέλεσης, ερμηνείας και τεχνικής. Η καλλιτεχνική αυτή εμπειρία και ευελιξία υπήρξε αποφασιστικής σημασίας για τη συμμετοχή μου σε μουσικά γεγονότα στα οποία ενσωμάτωνα αυτές μου τις επιρροές, συνδυάζοντάς τες με στοιχεία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής με ανάλογες δραστηριότητες σε συναυλίες, μουσική για το θέατρο και μουσική εκπαίδευση.

Μιας και τα κρουστά είναι μια πλούσια οικογένεια οργάνων, αυτονόητα γεννιέται το ερώτημα αν είναι απαραίτητη η εξειδίκευση σε κάποιο από αυτά ή αν είναι εφικτό ο μουσικός να είναι το ίδιο καλός παίζοντας διαφορετικά κρουστά. Στην περίοδο των σπουδών μου, έγιναν όλο και πιο έντονες αυτές μου οι ανησυχίες, που

μπορούν να συνοψιστούν πιο συγκεκριμένα στο ερώτημα για το ποιο τελικά θα είναι το στοιχείο εκείνο που θα με χαρακτηρίσει στο μέλλον σαν μουσικό, ποιο θα είναι το βασικό μου όργανο και σε ποιον μουσικό «κόσμο» τελικά ανήκω. Έπειτα μάλιστα από την συμμετοχή μου στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα με απασχόλησε πολύ το θέμα της επαναανακάλυψης της παράδοσης κυρίως μετά τη δεκαετία του 80 και πώς οι κρουστοί βίωσαν και βιώνουν αυτή τη διαδικασία μέσα από τη δουλειά τους.

Κάποιες από τις επιδιώξεις μου κατά τη συμμετοχή μου στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα ήταν η μελέτη και έρευνα του ιστορικού και θεωρητικού πλαισίου της παραδοσιακής μουσικής, καθώς και των παραδοσιακών χορών ως μια ανθρώπινη πράξη και συμπεριφορά μέσα στην εκάστοτε κοινωνία. Πιο συγκεκριμένα με απασχόλησε ποια είναι η εικόνα του κρουστού σήμερα, πώς την βιώνω προσωπικά μέσα από την επαγγελματική μου δράση αλλά και πώς την αναγνωρίζω, ερχόμενη σε επαφή με άλλους μουσικούς. Για το σκοπό αυτό μελέτησα την περίπτωση ενός από τους πιο αναγνωρισμένους κρουστούς στην Ελλάδα, που είχα την τύχη να τον έχω και καθηγητή στα πλαίσια του παρόντος μεταπτυχιακού προγράμματος, του Βαγγέλη Καρίπη.

Ο Βαγγέλης Καρίπης, γεννημένος στην Αθήνα το 1971, ασχολήθηκε με την ελληνική παραδοσιακή μουσική από μικρή ηλικία, σπουδάζοντας ούτι και Βυζαντινή Μουσική, ενώ από δεκάξι χρονών άρχισε να μελετάει μόνος του κρουστά. Συνεργάστηκε με πολλούς Έλληνες συνθέτες και τραγουδιστές και έχει συμμετάσχει σε πολλές συναυλίες και διεθνή φεστιβάλ (Womad, Sfinx, Mainz). Έχει συμπράξει με σολίστ διεθνούς κύρους σε συναυλίες και δισκογραφικές παραγωγές. Εντύπωση, ωστόσο, προκαλεί το γεγονός πως παρόλη τη σύνθετη και πολυποίκιλη διαδρομή του, δεν υπάρχουν άρθρα που να ασχολούνται με την περίπτωσή του, κενό που φιλοδοξώ να καλύψω με την παρούσα εργασία.

Για τις ανάγκες της διπλωματικής μου εργασίας μου παραχώρησε συνέντευξη, όπου μιλά ο ίδιος για το πώς βίωσε και βιώνει τη μουσική εμπειρία. Με αφορμή τη συγκεκριμένη συνάντηση, θα συζητηθούν έννοιες όπως της παραδοσιακής μουσικής και του επαναπροσδιορισμού της παράδοσης σήμερα, του αυτοδίδακτου μουσικού, τις διαδικασίες της άτυπης και τυπικής μάθησης, ώστε να σκιαγραφηθεί με τον καλύτερο δυνατό τρόπο η εικόνα του κρουστού μουσικού σήμερα. Η δομή της εργασίας ακολουθεί την πορεία της αφήγησης του Βαγγέλη Καρίπη, συσχετίζοντας έτσι το προσωπικό βίωμα του καλλιτέχνη με το αντίστοιχο θεωρητικό πλαίσιο.

Στο πρώτο κεφάλαιο, αναφέρεται πιο συγκεκριμένα η μεθοδολογία που ακολούθησα για την έρευνα και συγγραφή της παρούσας εργασίας, ενώ στα επόμενα γίνεται μια απόπειρα ανάλυσης και σύνθεσης των διαφόρων εννοιών τόσο από τη βιβλιογραφία, όσο και από τα λεγόμενα του Βαγγέλη Καρίπη. Έτσι, στο δεύτερο κεφάλαιο, διερευνάται η έννοια της «παράδοσης» και η επαναανακάλυψή της στην περίοδο της Μεταπολίτευσης, όταν ο Καρίπης έχει τα πρώτα ερεθίσματα και επαφές με τη μουσική. Στο τρίτο, συζητιέται η έννοια του κρουστού μουσικού, όπως την περιγράφει μέσα από την προσωπική του εμπειρία, αλλά και όπως αποτυπώνεται μέσα από την προσωπική μου θεώρηση και στο τέταρτο αναφέρονται οι έννοιες του αυτοδίδακτου και οι διαδικασίες άτυπης μάθησης που ακολουθούνται συνήθως στην εκμάθηση των κρουστών οργάνων. Στο πέμπτο και τελευταίο κεφάλαιο γίνεται λόγος για ζητήματα προσωπικής αισθητικής τόσο σε επιλογές συνεργασίας, όσο και σε ζητήματα εννοχρήστρωσης. Τέλος, διαπιστώνεται πως η παράδοση δεν χαρακτηρίζεται από επαναληπτικότητα, αλλά παραμένει κάτι ζωντανό που εξελίσσεται, λαμβάνοντας ποικίλες και διαφορετικές επιρροές, αναδημιουργώντας κάθε φορά φόρμες και αισθητική.

Συμπερασματικά, η εικόνα του κρουστού μουσικού διαμορφώνεται κατά πολύ από τα προσωπικά βιώματα και εμπειρίες, από τα ερεθίσματα που έχει λάβει είτε στη περίοδο της μαθητείας του, είτε στην επαγγελματική του πορεία. Ο κάθε μουσικός αναδημιουργεί τον εαυτό του, την τεχνική και την αισθητική του, κάτι που είναι εμφανέστερο στον κρουστό, λόγω της ελευθερίας που του δίνεται *a priori*, εξαιτίας των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών των οργάνων.

1. Μεθοδολογία

Η συγκεκριμένη διπλωματική εργασία βασίζεται σε μια μελέτη περίπτωσης (*case study*) ενός από τους πιο επιδραστικούς κρουστούς μουσικούς, με μια μακρά πορεία στο χώρο από τη δεκαετία του 80 έως σήμερα, του Βαγγέλη Καρίπη. Η μέθοδος που ακολούθησα είναι αυτή της ατομικής συνέντευξης. Όπως αναφέρει ο Κασοκαβάδης (2017: 77) το μεγαλύτερο μέρος της ανθρωπολογικής έρευνας περιλαμβάνει τη συζήτηση του ερευνητή με ένα ή περισσότερα άτομα, με σκοπό την συγκέντρωση πληροφοριών αναφορικά με το αντικείμενο της έρευνας. Τα αντικείμενα της έρευνας παροτρύνονται να αφηγηθούν ιστορίες από τη ζωή τους, πολλές φορές με οδηγό ένα συγκεκριμένο ερωτηματολόγιο.

Για τη συνέντευξη με τον Βαγγέλη Καρίπη συμβουλευτήκα ενδεικτικά ερωτηματολόγια που προτείνουν οι Κάβουρας (1999:419-430) και Λιάβας (1999:332-334). Ωστόσο, στην πορεία της συζήτησης, δε χρειάστηκε να τεθούν συγκεκριμένες ερωτήσεις, μιας και οι αφηγήσεις του ίδιου κάλυπταν το εύρος της θεματολογίας που ήθελα να εξετάσω. Ο Καρίπης μίλησε στη συνάντησή μας για τη ζωή του, για τα πρώτα ακούσματα, τις πρώτες επαφές με τη μουσική, τις συνεργασίες του και την προσωπική του αισθητική. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η συνέντευξη έχει τη μορφή περισσότερο μιας ελεύθερης αφήγησης, μιας μικρής βιογραφίας. Όπως αναφέρει ο Κάβουρας (1999.: 344-345), σε κάθε βιογραφία, αναδύονται ποικίλα κοινωνικά και ιστορικά στοιχεία μέσα από τα προσωπικά βιώματα και στοχασμούς του ερωτώμενου ατόμου. Πράγματι, στις απαντήσεις του Βαγγέλη Καρίπη διαφαίνεται μια ολόκληρη εποχή, όπου η παραδοσιακή μουσική επαναπροσδιορίστηκε, έγινε αγαπητή στους νέους και τα κρουστά όργανα από έναν απλώς συνοδευτικό ρόλο, απέκτησαν περίτεχνο χαρακτήρα, μέσα από τους αυτοσχεδιασμούς, τις επιρροές και την αισθητική του κάθε μουσικού.

Το υλικό που συγκέντρωσα από την αφήγηση του Καρίπη συγκρίνεται και επιβεβαιώνεται θεωρητικά από τις βιβλιογραφικές πηγές που συμβουλευτήκα για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας. Επιπλέον, είναι απαραίτητο να σημειώσω ότι πολλά από τα λεγόμενά του άπτονται και των προσωπικών μου προβληματισμών και εμπειριών ως μουσικού. Η παρατήρηση, λοιπόν, που όπως αναφέρει η Κυριαζή (1998: 246) είναι από τις πλέον κατάλληλες μεθόδους κοινωνιολογικής έρευνας, όταν θέλει κανείς να εξετάσει τα πράγματα από τη σκοπιά των υποκειμένων, στη συγκεκριμένη περίπτωση αποδείχθηκε ένα πραγματικά ισχυρό εργαλείο, καθώς μου ήταν εξαιρετικά εύκολο να μπω στη θέση του, όντας κι εγώ η ίδια κρουστός

μουσικός. Πολλές από τις απαντήσεις του Βαγγέλη Καρίπη απάντησαν σε δικά μου ερωτήματα, σχετικά με την εικόνα που έχει ο αστός μουσικός σήμερα.

Συμπερασματικά, με οδηγό το υλικό της συνέντευξης, ερμηνευμένο τόσο από τα δικά μου βιώματα, όσο και από το θεωρητικό πλαίσιο, γίνεται μια απόπειρα παρουσίασης των τρόπων και της αισθητικής στην εκτέλεση των κρουστών οργάνων σήμερα. Η δομή της εργασίας βασίζεται στην επεξεργασία θεματολογικών ενοτήτων που παρουσιάζονται παράλληλα με τα ζητήματα που έθιξε στην αφήγησή του ο Βαγγέλης Καρίπη, όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή. Με αυτόν τον τρόπο, διευκολύνεται η συσχέτιση των προσωπικών βιωμάτων της συγκεκριμένης περίπτωσης με τις εννοιολογικές προσεγγίσεις που επιχειρούνται στην παρούσα εργασία.

2. Παράδοση: Ο επαναπροσδιορισμός της στη Μεταπολίτευση. Τα πρώτα ακούσματα

Ο όρος *παράδοση*, με την κυριολεκτική σημασία της λέξης, ταυτίζεται με την ενέργεια της μεταβίβασης, του κληροδοτήματος που μεταφέρεται από γενιά σε γενιά, κυρίως μέσα από την προφορική επικοινωνία. Σύμφωνα με τη Finnegan (1992:274) σημαίνει το σύνολο της κουλτούρας, έναν κατεστημένο τρόπο εκτέλεσης των πραγμάτων, μία άγραφη γνώση ζωής. Ωστόσο, ο όρος εμπεριέχει και μια ιδεολογική ερμηνεία, με την έννοια της σύνδεσης παρόντος και παρελθόντος, που αποκτά μεγάλη σημασία από τη στιγμή που οργανώνονται τα έθνη-κράτη. Ο Hobsbawm (2004) σημειώνει αυτή την ιδεολογική κατεύθυνση και κάνει λόγο για *επινοημένες παραδόσεις*. Συγκεκριμένα, τα έθνη-κράτη στην προσπάθειά τους να διαμορφώσουν εθνική και κοινωνική συνοχή, καθώς και ομοιογένεια, επινοούν «παραδόσεις» οι οποίες «ενώ φαίνονται ή διεκδικούν ότι είναι παλιές, συχνά έχουν εντελώς πρόσφατη προέλευση και μερικές φορές είναι επινοημένες» (Hobsbawm, 2004:9).

Ο Hobsbawm (2004: 14) ορίζει μια επινοημένη παράδοση ως «ένα σύνολο πρακτικών οι οποίες διέπονται, φανερά ή σιωπηρά, από αποδεκτούς κανόνες και με τελετουργική ή συμβολική φύση και οι οποίες επιδιώκουν να ενσταλάξουν ορισμένες αξίες και συμπεριφορές μέσω επανάληψης, γεγονός που αυτόματα συνεπάγεται συνέχεια με το παρελθόν». Σύμφωνα με αυτό το ιδεολογικό πλαίσιο, η παράδοση αντιμετωπίζεται εσφαλμένα ως κάτι που επαναλαμβάνεται στείρα, στατικά και αναλλοίωτα. Ο Ζακ Ατταλί στο βιβλίο του *Θόρυβοι* (1978: 207-215) θεωρεί ότι η επανάληψη είναι το στοιχείο εκείνο που αφαιρεί από τη μουσική το ίδιο το νόημα της, σημειώνοντας μια αδυναμία επικοινωνίας που προκύπτει μέσα από την επαναληπτική αναπαραγωγή. Αξιοσημείωτες και οι θέσεις της Παπαπαύλου (2010:90), η οποία, μεταξύ άλλων, σημειώνει ακόμα μια *ρομαντικοποιημένη* χρήση του όρου «παράδοση», καθώς η αστική διάνοηση βάφτισε σαν «*παραδοσιακό*» οτιδήποτε είχε να κάνει με την έκφραση της υπαίθρου, που «ταυτίζεται a priori με την αθωότητα, την καθαρότητα και την αγνότητα». Συνεπώς οι ερμηνείες του όρου είναι πολυποίκιλες και εγγράφονται σχεδόν πάντα στις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες μέσα στις οποίες η παράδοση είτε αναπαράγεται, είτε επαναπροσδιορίζεται.

Όσο αφορά την εκτέλεση και πρόσληψη της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, οι παραπάνω ιδεολογικές προσεγγίσεις είναι εμφανείς. Η Ελλάδα υπήρξε

ανέκαθεν πολιτισμικό σταυροδρόμι ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση, δεχόμενη πολλαπλές επιρροές από διαφορετικές κατευθύνσεις. Ωστόσο κάποιες από αυτές νοηματοδοτήθηκαν αρνητικά και παραλείφθηκαν από την εκάστοτε εξουσία. Για παράδειγμα, με την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους παρατηρείται μια συστηματική προσπάθεια αποκοπής του «παραδοσιακού» ήχου από οτιδήποτε οθωμανικό. Μάλιστα, όπως παρατηρεί ο Κοκκώνης (2006), η απουσία λόγιας μουσικής παράδοσης κοσμικού τύπου στο νέο ελληνικό κράτος επέβαλε την υιοθέτηση της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής γλώσσας, η οποία και έγινε το όχημα όχι απλά της μουσικής έκφρασης αλλά και μιας συμβολικής πολιτισμικής αναφοράς της εγγράμματης τοπικής κουλτούρας. Πιο συγκεκριμένα, το δυτικότροπο αναγνωρίζεται ως θετική επιρροή, παρόλο που αναγνωρίζεται σπάνια στην προϋπάρχουσα εγχώρια μουσική εκτέλεση, ενώ οτιδήποτε ερχόμενο από την Ανατολή αντιμετωπίζεται αρνητικά.

Αντίστοιχα, ο δικτάτορας Μεταξάς απαγόρευσε το ρεμπέτικο τραγούδι, που διαμορφώθηκε στην Ελλάδα από τους Μικρασιάτες πρόσφυγες, οι οποίοι διέδωσαν τη λαϊκή μουσική της Σμύρνης και της Πόλης. Ωστόσο, το είδος συνέχισε να επιβιώνει και τελικά μετασχηματίστηκε στην αστική λαϊκή μουσική. Σε παρόμοια κατεύθυνση, οι συνταγματάρχες του 1967 ενέταξαν αυθαίρετα τη δημοτική μουσική στην εθνική τους ιδεολογία μέσα από τα συχνά για την εποχή επινοημένα χουντικά γλέντια. Στα παραπάνω πλαίσια γίνεται ιδεολόγημα αυτό που θα ονομάζαμε ως «ακινήσια της παράδοσης», που παγιώνεται μέσα από την επανάληψη, κενής ωστόσο περιεχομένου και νοήματος.

Στη Μεταπολίτευση, περίοδο που γεννιέται και μεγαλώνει ο Καρίπης, η τάση αυτή ανατρέπεται μέσα στο γενικότερο πολιτικό και κοινωνικό κλίμα που επικρατεί. Από τη μία, γίνεται προσπάθεια αναβίωσης της ρεμπέτικης μουσικής από σύγχρονους τραγουδιστές που την ξαναφέρνουν στην επικαιρότητα, με μια πιο σύγχρονη μορφή, και από την άλλη, η Δόμνα Σαμίου ήδη από τη δεκαετία του 60 ταξιδεύει στην επαρχία, καταγράφει και συγκεντρώνει μουσικό υλικό για το προσωπικό της αρχείο με δικά της μηχανήματα, ενώ παράλληλα παίζει με παλιούς μουσικούς, όπως ο Σούλης, ο Μπαλαμπάνης, ο Αραπάκης αλλά και με τον ταυτοποιημένο ως «ροκ» τραγουδοποιό, Διονύση Σαββόπουλο. Ο ίδιος ο Σαββόπουλος, άλλωστε, εμβληματική μουσική μορφή της περιόδου, ενσωματώνει στη μουσική του παραδοσιακά στοιχεία. Επιπλέον, η ενεργή παρέμβαση μιας σειράς από «λαϊκούς μουσικούς», όπως η οικογένεια Χαλκιά ή ο Νίκος Ξυλούρης στα πολιτικά πράγματα του τόπου, φέρνει

την ομολογουμένως πολιτικοποιημένη γενιά της Μεταπολίτευσης κοντά στη παραδοσιακή μουσική, απεκδύοντάς τη από τις ιδεολογικές επισημάνσεις του χουντικού παρελθόντος (Καψοκαβάδης, 2017: 60). Όπως εύστοχα σημειώνει η Παπαπαύλου, (2010: 91), η παράδοση στην πραγματικότητα αποτελεί μια συνεχή διαδικασία δουναι και λαβείν και όχι μια διχοτομημένη πράξη, της οποίας η αυθεντική έκφραση βρίσκεται στο παρελθόν και η νόθευση ή η φθορά της ανήκει στο παρόν.

Ο Καρίπης μεγαλώνει σε ένα περιβάλλον με τις ποικίλες αυτές επιρροές. Στο σπίτι του στο Περιστερί τραγουδά μαζί με τη μητέρα του που είχε μεγαλώσει στην Κεφαλλονιά, με καταγωγή από το Πλωμάρι της Λέσβου. Ο πατέρας του, με καταγωγή από το Αϊβαλί της Μικρασίας, άκουγε λαϊκή μουσική, Τσιτσάνη, Μητσάκη, Γαβαλά αλλά και κρητικά, που επηρεάζουν ιδιαίτερος τον μικρό Βαγγέλη. Τελείως τυχαία, τον ακούει από τον φωταγωγό να τραγουδά ο Γιάννης Τσιαμούλης, που έμενε στο δεύτερο όροφο της πολυκατοικίας του και προτείνει στους γονείς του να τον γράψουν στο ιδιωτικό σχολείο που είχε η οικογένειά του. Ο Γιάννης Τσιαμούλης, μια επίσης αξιοσημείωτη περίπτωση παιδαγωγού, αδερφός του Χρίστου, ενός από τους ιδρυτές του παραδοσιακού συγκροτήματος «Δυνάμεις του Αιγαίου», είχε μαθητεύσει στη βυζαντινή μουσική κοντά στον Σίμωνα Καρρά, ενώ παράλληλα είχε μελετήσει και την ευρωπαϊκή. Το όνειρό του ήταν, στο σχολείο που είχαν οι γονείς του, τα παιδιά να μαθαίνουν και μουσική. Ο Καρίπης, λοιπόν, σε ηλικία 5 χρονών, γύρω στα 1975, πηγαίνει στο σχολείο Τσιαμούλη. Αναφέρει συγκεκριμένα: « Η ιδιωτική πρωτοβουλία αυτού του ανθρώπου μου καθόρισε τη ζωή».

Κάπως έτσι, ο Βαγγέλης Καρίπης κάνει τα πρώτα του βήματα στη μουσική, στο σχολείο του Τσιαμούλη, όπου διδάσκεται παραδοσιακά τραγούδια μέσα από τη χορωδία του σχολείου, *χωρίς νότες*, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, *με ένα ακορντεόν σαν παιχνίδι*. Με αυτή τη χορωδία συμμετέχει σε συναυλίες και παρουσιάσεις αλλά και τηλεοπτικές εκπομπές.

3.Δεκαετία 80: Οι πρώτες επαφές με την πρακτική των κρουστών

Είναι γεγονός πως κατά την εικοσαετία 1980-2000, ο λαϊκός πολιτισμός αξιολογήθηκε εκ νέου, εντός του αστικού περιβάλλοντος και εκ μέρους της αστικής κουλτούρας. Η δεκαετία του '80 ανέδειξε έναν σημαντικό αριθμό καλλιτεχνών όπως ο Ross Daly με τον «Λαβύρινθο» ή το παραδοσιακό συγκρότημα «Δυνάμεις του Αιγαίου», σχήματα με τα οποία συνεργάζεται αργότερα και ο Καρίπης και που αξιοποιούν δημιουργικά την παράδοση, βασίζοντας τις πρωτότυπες συνθέσεις τους στα όργανα και στους μουσικούς δρόμους της Ανατολής. Δισκογραφικώς πλέον, ο όρος «παραδοσιακή μουσική» συμπεριλαμβάνει το δημοτικό τραγούδι, το βυζαντινό ψαλμό, αλλά και το ρεμπέτικο (Καυσοκαβάδης, 2017:61). Το γεγονός αυτό, από μόνο του φανερώνει «μία δυναμική αναδιατύπωση του κυρίαρχου ορισμού της παραδοσιακής μουσικής, ενσωματώνοντας σε αυτήν ένα πλήθος ανατολικών γνωρισμάτων» (Kallimoroulou, 2009). Στο ίδιο πλαίσιο, αναδεικνύεται σημαντική και η συμβολή της ραδιοφωνίας και της τηλεόρασης στην διάδοση και τον επαναπροσδιορισμό της παραδοσιακής μουσικής.

Ο Καρίπης με τη χορωδία του εκπαιδευτηρίου Τσιαμούλη εμφανίζεται στην θρυλική εκπομπή του Νίκου Μπαζιάνα, αφιερωμένη στο δημοτικό τραγούδι που προβαλλόταν κάθε Κυριακή στην ΕΡΤ. Μάλιστα τραγουδά, σαν σολίστ, ένα παραδοσιακό ζεϊμπέκικο της Ρόδου. Η χορωδία εμφανίζεται και στο ραδιόφωνο μαζί με παραδοσιακούς μουσικούς, όπως τον Στέφανο Βαρτάνη, τον Χαράλαμπο Γιαννόπουλο, τον Μιχάλη Κλαπάκη, τον Μαθιό Μπαλαμπάνη, τον Γιώργο Βεντούρη. Κάπως έτσι ο Καρίπης γνωρίζεται με τους παραδοσιακούς μουσικούς, ενώ παράλληλα μαθαίνει βυζαντινή μουσική με τον Σίμωνα Καραά και μελετά ταμπουρά και ούτι με τον Χρίστο Τσιαμούλη. Μεγαλώνοντας, λοιπόν, ο Καρίπης συμμετέχει στη χορωδία παίζοντας ταμπουρά και ούτι, όταν ο Σωκράτης Σινόπουλος, σε ηλικία 9 χρονών τότε, φέρνει στις πρόβες ένα τουμπελέκι, που προσελκύει έντονα το ενδιαφέρον του.

Μέσα σε αυτή την ποικιλομορφία των ήχων και των μορφών, πρέπει να σημειωθεί ότι ο κρουστός μουσικός είναι μια ιδιαίτερη περίπτωση. Οι μουσικοί που μαθητεύουν σε παραδοσιακά όργανα που ανακαλύπτονται ξανά τη δεκαετία του 80, όπως το ούτι, το σάζι, το κανονάκι, αν και συχνά ταξιδεύουν στην Τουρκία προκειμένου να εξασκηθούν κοντά σε δασκάλους της λόγιας οθωμανικής μουσικής, αντλούν παράλληλα τις επιρροές τους από τις παλιές ηχογραφήσεις. Η Εσκενάζι, ο

Φωτάκης, ο Σαλονικιός μέσα από την αποτύπωση της μουσικής τους στους δίσκους του γραμμοφώνου αποτελούν μια πολύτιμη βάση μαθητείας και έμπνευσης.

Τα κρουστά από την άλλη, ενώ είναι βασικό στοιχείο της λαϊκής μουσικής, είχαν πάντα ένα περισσότερο συνοδευτικό, παρά έναν έντεχνο χαρακτήρα. Αν και μάλλον αποτελούν τα αρχαιότερα όργανα της ανθρωπότητας και συναντώνται σε όλους τους πολιτισμούς, με άπειρες παραλλαγές, ωστόσο σε κοινωνικό επίπεδο αντιμετωπίζονται ως «κατώτερα» από τα λεγόμενα σολιστικά όργανα. Το τουμπελέκι, συγκεκριμένα, έρχεται στην επιφάνεια τη δεκαετία του 70 μέσα από μουσικοχορευτικά συγκροτήματα, όπως αυτό της Δόμνας Σαμίου. Χαρακτηριστική περίπτωση στην οποία αναφέρθηκε ο Βαγγέλης Καρίπης, αποτελεί ο οργανοπαίχτης Μαθιός Μπαλαμπάνης, ο οποίος συνεργάζεται συστηματικά μαζί της. Πρόσφυγας από τη Μικρασία, γυάλιζε παπούτσια για να επιβιώσει και έτσι όπως βάραγε τη βούρτσα, κάποιος του είπε *τι κάνεις εκεί* και αυτός απάντησε *κάτσε να σου δείξω τι παίζω στο τουμπελέκι*, όπως διηγείται ο Καρίπης.

Δεν είναι παράξενο λοιπόν το γεγονός ότι στο σπίτι του Καρίπη υπήρξε μια έντονη ανησυχία για την απόφαση του να γίνει μουσικός και μάλιστα κρουστός, μαθαίνοντας και παίζοντας τουμπελέκι. Όπως αναφέρει ο ίδιος, *οι μονοί που έπαιζαν τουμπελέκι τότε, ήταν οι γύφτοι*. Πράγματι οι Ρομά έχουν μια μακρά μουσική παράδοση σε διάφορα όργανα και στα κρουστά ειδικότερα, που πολλές φορές, όπως σημειώνει ο Παπακώστας (2007: 27) έχει άμεση σχέση με την επιβίωση της ομάδας τους, που, μιας και διακρίνεται από μια διαρκή κινητικότητα σε διαφορετικούς τόπους και ετερόκλητες κοινότητες, τα μέλη της ασκούν συνήθως το επάγγελμα του μουσικού σε πολύ-εθνοτικά πλαίσια, παρουσιάζοντας ένα ρευστό μουσικό μόρφωμα, παίζοντας συχνά σε πανηγύρια και λαϊκά δρώμενα.

Το τουμπελέκι όργανο απολύτως συνδεδεμένο με τη χορευτική παράδοση των λαϊκών γλεντιών και των πανηγυριών εμφανίζεται σε ολόκληρο τον ελλαδικό χώρο, με διαφορετικές τεχνικές και ρυθμολογία. Όπως σημειώνει ο Παύλου, στο βιβλίο του, *το τουμπελέκι και οι ρυθμοί* (2006), τα συνηθέστερα ρυθμικά μοτίβα αντιστοιχούν σε συγκεκριμένους χορευτικούς τύπους. Ωστόσο, σταδιακά, τα τελευταία τριάντα χρόνια, ενσωμάτωσε ρυθμούς από τη λαϊκή παράδοση και άλλων χωρών με σταθερή παρουσία στη δισκογραφία.

Την εποχή, όμως που ο Καρίπης ανακαλύπτει το τουμπελέκι, εκτός από τον Μπαλαμπάνη που είχε χαραγμένη μέσα του την σμυρναϊκή παράδοση, κρουστά όργανα έπαιζαν πολύ λίγοι στα αστικά κέντρα. Ο Καρίπης αναφέρεται στον κρητικό

Μιχάλη Κλαπάκη, επίσης ιδρυτή του συγκροτήματος «Δυνάμεις του Αιγαίου», στον Ανδρέα Παππά και στον Γιώργο Γευγελή. Ο τελευταίος μάλιστα, προερχόμενος από οικογένεια μουσικών, έμενε στη Γουμένισσα και ερχόταν στην Αθήνα μόνο για συναυλίες. Ο Καρίπης παρατηρεί πως ο Γευγελής έπαιζε νταούλι με τρόπο που δεν τολμούσε κανείς, και μάλιστα σε ένα μεγάλο αστικό κέντρο όπως η Αθήνα, όπου όλα είναι οργανωμένα, κάτι που για κάποιους ήταν κατακριτέο. Διηγείται πως πέρασε, όπως και οι περισσότεροι κρουστοί, δύσκολα με τους δικούς του. Χαρακτηριστικά αναφέρει:

Έβγαλα και μια σχολή λογιστικής και δούλεψα και στο μηχανουργείο του πατέρα μου, που δεν μου έκανε κακό. Έφυγα, πήγα στρατό για να γλυτώσω από το σπίτι, ήθελα να γίνω μουσικός και να παίζω τουμπελέκι. Ο πατέρας μου ησύχασε όταν στο σπίτι πήρε τηλέφωνο ο Νταλάρας για μια ηχογράφιση.

Αυτή η γενιά των μουσικών, μεταξύ των οποίων και ο Καρίπης, παίζοντας στα αστικά κέντρα και όχι πια στην επαρχία σε παραδοσιακά γλέντια και πανηγύρια, πειραματίστηκε με διαφορετικούς ρυθμούς, προσπάθησε να υποκαταστήσει αυτό που έλειπε από τις παραδοσιακές φόρμες, να φέρει δηλαδή μέσα από τον αυτοσχεδιασμό και τον πειραματισμό, την πολυπλοκότητα και τη δεξιοτεχνία στην μουσική επιτέλεση των κρουστών οργάνων, εντάσσοντάς τα σε μια αστική, σε μια περισσότερο «λόγια» αισθητική. Αυτό προέκυψε ίσως από την ανάγκη του κρουστού να αγγίξει και μελωδικά στοιχεία, κάτι που ανέφερε ο Καρίπης στη συνάντησή μας αλλά και προσωπικά έχω η ίδια αισθανθεί. Λέει συγκεκριμένα:

Με ενδιαφέρει να μπαίνω σε μια μελωδία και να μπορέσω να ελιχτώ και να ακολουθήσω με κάποιο τρόπο την μελωδία έτσι ώστε να βγει ένα αισθητικά καλό αποτέλεσμα για μένα μέσα από τα κρουστά.

Έτσι από την τάση να αποδοθούν, εκτός από τη ρυθμολογία, και χαρακτηριστικά της μελωδίας, τα εκφραστικά μέσα του μουσικού εμπλουτίζονται, δημιουργώντας μια ενδιαφέρουσα ποικιλία στα ηχοχρώματα, που πλέον δεν έχει σχέση με την αισθητική του γλεντιού και του πανηγυριού, αλλά αποκτά πιο λόγια χαρακτηριστικά και έτσι γίνεται αποδεκτή μέσα στην εμπορική αστική δημιουργία, που εκπροσωπούν καλλιτέχνες, όπως ο Νταλάρας.

4. Η έννοια του αυτοδίδακτου μουσικού-οι διαδικασίες άτυπης μάθησης: Η ανάπτυξη ενός προσωπικού στυλ παιζίματος

Ο Βαγγέλης Καρίπης, όπως και πολλοί άλλοι παραδοσιακοί μουσικοί, δηλώνει «αυτοδίδακτος». Η έννοια του «αυτοδίδακτου», όπως υποθέτει κανείς με μια πρώτη ετυμολογική ανάλυση, αναφέρεται στο άτομο εκείνο, που εκπαιδεύεται μόνο του, χωρίς να συμμετέχει σε κάποια επίσημα αναγνωρισμένη εκπαιδευτική διαδικασία και συνεπώς, χωρίς να ελέγχεται η πρόοδός του και χωρίς να έχει πρόσβαση σε κάποιο επίσημο τίτλο, που θα πιστοποιούσε την ολοκλήρωση ενός συγκεκριμένου προγράμματος σπουδών. Παρόλα αυτά ο «αυτοδίδακτος» φαίνεται να κατέχει αρκετά υψηλό γνωστικό ή μορφωτικό επίπεδο, τέτοιο που θα μπορούσε να συγκριθεί με κάποιον που κατέχει αναγνωρισμένο τίτλο σπουδών (Ευαγγέλου, 2007: 77). Επιπλέον, ο «αυτοδίδακτος», μη συμμετέχοντας σε κάποιο οργανωμένο σύστημα διδασκαλίας, αυτονόητα δεν περιορίζεται από συγκεκριμένους κανόνες και συστήματα. Χαρακτηρίζεται έτσι από μια ελευθερία και αυτονομία, τόσο στον τρόπο που αυτός θα επιλέξει για να αποκτήσει τις γνώσεις του, στον τρόπο δηλαδή που θα εξασκηθεί και θα μελετήσει, όσο και στον καθαυτό τρόπο παιζίματος και εκφραστικότητας του (Ευαγγέλου, 2007: 78).

Ο Βαγγέλης Καρίπης αναφέρει ότι η ενασχόλησή του με τα κρουστά ήταν αρχικά εμπειρική. «Πήγαινα στα τυφλά», λέει χαρακτηριστικά. Και συνεχίζει:

Σκάλιζα μόνος μου καθαρά εμπειρικά και γι' αυτό παίζω ανάποδα, ενώ είμαι δεξιόχειρας παίζω ανάποδα, επειδή δεν είχα δάσκαλο να μου δείξει. Ο Παππάς με είδε και μου είπε παίζεις ανάποδα.

Πιστεύει, ωστόσο, ότι δεν υπάρχουν τα «πρέπει» και τα «σωστά» στην τεχνική και θεωρεί το γεγονός ότι δεν άλλαξε τον τρόπο ότι του δίνει και ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό στο παίξιμο, ένα δικό του στυλ. «Ευτυχώς που δεν το «γύρισα», λέει συγκεκριμένα.

Πράγματι, ο αυτοδίδακτος εκ των πραγμάτων αναγκάζεται να επινοήσει μόνος του ένα σύστημα «αυτοδιδασκαλίας». Δεν έχει κάποιον τον οποίο να θεωρεί ως δάσκαλό του, είναι ένας «πρακτικός οργανοπαίχτης» (Μαζαράκη, 1959 :59). Μέσα από τα ακούσματα και τους αυτοσχεδιασμούς και φυσικά την προσωπική του διάθεση και επιμονή αποκωδικοποιεί τις όποιες πληροφορίες και πειραματίζεται πάνω στο

μουσικό όργανο που έχει επιλέξει. Το πιο ενδιαφέρον είναι ωστόσο, ότι με μακρόχρονη άσκηση και με τους προσωπικούς αυτοσχέδιους τρόπους αντιμετώπισης των όποιων προβλημάτων, έχει περισσότερες πιθανότητες να πρωτοτυπήσει, να δημιουργήσει δηλαδή και να καλλιεργήσει ένα καινούριο, καθαρά προσωπικό στυλ (Ευαγγέλου 2007: 78).

Πέρα όμως από την προσωπική, «αυτοδίδακτη» εκμάθηση, ένας μουσικός, δύναται να μαθαίνει μέσα από την προφορική επικοινωνία, δηλαδή μέσα από τη μεταλαμπάδευση γνώσεων από έναν παλαιότερο «εμπειροτέχνη». Ειδικότερα, στην παραδοσιακή μουσική, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Διονυσίου (2002), η γνώση μεταδίδεται από δάσκαλο σε μαθητή, χωρίς απαραίτητα τη χρήση σημειογραφίας. Έτσι οι διαφοροποιήσεις σε κάθε κομμάτι είναι ένα πολύ συνηθισμένο φαινόμενο, καθώς ο κάθε οργανοπαίχτης- ερμηνευτής προσθέτει και το δικό του προσωπικό στοιχείο μέσα από διαρκείς αυτοσχεδιασμούς, εμπλουτίζοντας έτσι τα ηχοχρώματα και κρατώντας ζωντανή τη μουσική, αφού δύναται να την αλλάζει μέσα από την προσωπικότητα και την τεχνική του.

Η προφορική εκμάθηση των παραδοσιακών οργάνων είναι επίσης διαδεδομένη πρακτική και στα μουσικά σχολεία. Στις μελέτες των Διονυσίου (2002) και Καψοκαβάδη (2017) αναφέρονται τα σημαντικά προτερήματα της συγκεκριμένης μεθόδου, που συμπυκνώνονται πολύ χαρακτηριστικά στη φράση, «μάθε να κλέβεις» (Ανωγειανάκης, 1991:29). Βασικό χαρακτηριστικό της παραδοσιακής μουσικής είναι ότι κρατιέται στη μνήμη, χωρίς να μεταχειρίζεται ένα σύστημα γραφής. Βασίζεται κατά πολύ στη φαντασία και την ελευθερία να παίζει κανείς αυτοσχεδιαστικά, ανάλογα με τη στιγμή και τη διάθεση, υπακούοντας σε άγραφους νόμους και κατακτώντας από μνήμης τις διάφορες μουσικές φόρμες. Οι καθηγητές που ακολουθούν τη μέθοδο της προφορικής διδασκαλίας, κάνουν συχνότερα χρήση μουσικής ακρόασης, ηχογραφούν μαθήματα δίνοντας το ηχητικό υλικό στους μαθητές, δίνουν μικρή σημασία στην παρτιτούρα και ενθαρρύνουν τον αυτοσχεδιασμό (Διονυσίου, 2002: 159-160).

Ο ίδιος ο Καρίπης τη διετία 92-93 διδάσκει στα μουσικά σχολεία στο Χαϊδάρι και στην Παλλήνη. Αναφέρει χαρακτηριστικά:

Δεν μου ήταν καθόλου εύκολο να εντάξω το παίξιμο μου σε νότες για να μπορέσω να το διδάξω. Προσπάθησα και ψάχτηκα μόνος μου. Ήρθα σε επαφή με τον Αλέξανδρο Καψοκαβάδη, Γιώργο Κοντογιάννη με Αντρέα Μπέμα,

Χάρη Λαμπράκη, Μάρθα Μαυροϊδή, Κυριάκο Ταπάκη, Θωμά Κωνσταντίνου και με αυτούς γνωρίζω και τους κρουστούς τον Κώστα Μερετάκη, Δημήτριο Εμμανουήλ και Άγγελο Πολυχρόνου. Αυτά τα δυο χρόνια ήταν πολύ δύσκολα γιατί πολύ μικρός ήρθα αντιμέτωπος με κάτι πολύ δύσκολο με το πώς διδάσκεις και πώς θα αποκωδικοποιήσω αυτά που έπαιζα, αυτά που έμαθα, μέχρι τότε δεν είχα κάνει ποτέ μάθημα με κάποιον καθηγητή. Είχα αγωνία για το πώς θα μεταφέρω αυτό που ήξερα. Δεν ήξερα ότι στο ζωνανάδικο για να γκρουβάρει πρέπει να παίζω δεξί χέρι ή αριστερό για τους αριστερόχειρες διπλό χτύπημα στο 4 και στο 5 του 6/8. Όμως το έκανα με πολύ μεράκι και διάθεση.

Είναι γεγονός πως η εκμάθηση κάθε μουσικού οργάνου απαιτεί υπομονή, καρτερία και αντοχή στην απογοήτευση, όμως στην περίπτωση του αυτοδίδακτου είναι φανερό ότι προϋποθέτει ένα ιδιαίτερο πάθος, αυτοπεποίθηση και μια ακατανίκητη επιθυμία να το κάνει κτήμα του. Δεν είναι λίγοι οι πρακτικοί μουσικοί που δηλώνουν: «Δεν μπορούσα να ζήσω χωρίς να μάθω να παίζω» ή «είχα πολύ μεράκι κι έμαθα» (Ευαγγέλου, 2007: 77).

Οι διαδικασίες άτυπης μάθησης επομένως είναι αρκετά διαδεδομένες στην παραδοσιακή μουσική είτε στην περίπτωση της αυτοδιδασκαλίας είτε στην προφορική εκμάθηση. Η Green (2007) τεκμηριώνει την αξία της άτυπης μουσικής διδασκαλίας θεωρητικά, στοχεύοντας στην απομυθοποίηση της μουσικής ως γνωστικού αντικειμένου, προτείνοντας πρακτικές διδασκαλίας, οι οποίες μπορούν να κάνουν τη μουσική εκπαίδευση περισσότερο προσιτή σε άτομα των οποίων η κλίση στη μουσική θα ήταν αδύνατο να αποκαλυφθεί εντός του «επίσημου» διδακτικού περιβάλλοντος. Χρησιμοποιώντας τους όρους *self-directed learning* και *group - learning* ο «εκπαιδευόμενος» ενθαρρύνεται να καλλιεργήσει την εκτελεστική και συνθετική του ικανότητα, ανακαλύπτοντας το προσωπικό του στοιχείο (Καψοκαβάδης, 2017: 35). Επιπλέον, τέτοιες μέθοδοι απαλλάσσουν τη μουσική από την παντοκρατορία της σημειογραφίας, του κειμένου, που όπως επισημαίνει η Λαλιώτη (2012: 210), είχε ως συνέπεια να υποτιμηθεί η επιτέλεση και να θεωρηθεί για πολύ μεγάλο διάστημα ως πράξη αναπαραγωγής, δευτερεύουσας σημασίας για την ίδια την μουσική.

Η προφορικότητα, ως μέθοδος μαθητείας, επαναφέρει τη μουσική σε διαστάσεις πιο αυθεντικής δημιουργίας, όπου η προσωπικότητα και άρα η αισθητική

του κάθε μουσικού καθορίζουν το χρώμα της και την ποιότητά της. Έτσι, κάθε επιτέλεση δεν αποτελεί απλώς μία αναπαράσταση, μια αναπαραγωγή του εσωτερικού νοήματος ενός μουσικού έργου, αλλά μια ξεχωριστή και αυτόνομη δημιουργία (Λαλιώτη, 2012: 210).

Ο θεσμός των μουσικών σχολείων με έναν τρόπο εντάσσει την προφορική σε ένα θεσμικό πλαίσιο, φέρνοντας εκτός από τις αυτοσχέδιες, εμπειρικές μεθόδους, «αυτοδίδακτους» μουσικούς, όπως ο Καρίπης στην τυπική εκπαίδευση. Λειτουργούν ως μια μικρογραφία όλων των επιρροών, φέρνοντας την παράδοση σε όλο και νεότερους, όπως παρατηρεί ο Καψοκαβάδης (2017:60), οι οποίοι όχι μόνο την ανακαλύπτουν, αλλά και την χρησιμοποιούν ως όχημα εξερεύνησης και ανακάλυψης ενός προσωπικού ύφους, μιας προσωπικής αισθητικής.

5.Επιρροές και αισθητικές διαμορφώσεις: επιλογές ενορχήστρωσης των κρουστών κατά το παίξιμο

Ο Καρίπης ξεκίνησε τη μουσική του πορεία μέσα από μια *παρέα*, από τη χορωδία στο σχολείο Τσιαμούλη. Τη διετία 88-89, έπειτα από πρόταση του Χρίστου Τσιαμούλη παίζει δεύτερο κρουστό και λαούτο στις «Δυνάμεις του Αιγαίου». Την ίδια περίοδο γνωρίζει τον Αντώνη Απέργη, συνθέτη, στιχουργό και δεξιοτέχνη ουτίστα και *μπαίνει λίγο*, όπως χαρακτηριστικά λέει, στην αραβική μουσική μέσω του τραγουδοποιού Πέτρου Δουρδουμπάκη. Η παρέα επομένως είναι πολύ σημαντική για αυτόν. Του δίνει ευκαιρίες, τον διαμορφώνει σαν μουσικό, του προσδίδει χαρακτήρα και αισθητική. Παίζει και σε χορευτικά σχήματα και μπαίνει πιο σοβαρά στα *έντεχνα* μέσα από ηχογραφήσεις και συναυλίες.

Διηγείται χαρακτηριστικά:

Στο στρατό έπαιζα με φίλους και σε ένα μαγαζί ρεμπέτικα αλλά πάντα άκουγα την παράδοση. Από τον Απέργη γνωρίζω και τον Νίκο Σιδιροκαστρίτη, με τον οποίο μιλούσαμε την ίδια γλώσσα και στο παίξιμο αλλά και σαν άνθρωποι, και μου κάνει μια πρόταση το 94 για το Χάραμα με Γαλάνη, Τσαλιγοπούλου, Ανδρεάτο, Ιωαννίδη. Δυσκολεύτηκα, δεν ήξερα να διαβάζω παρτιτούρα, ήταν όλα ενορχηστρωμένα. Γνώρισα όμως πολλούς μουσικούς και ήμουν ο πιο μικρός. Περίμενα πώς και πώς να πάω. Εκείνη την περίοδο, ήμουν παντού, σε οδεία, σε μουσικό σχολείο, σε μαγαζιά, ήμουν πολύ δραστήριος.

Μιας και μιλάμε για έναν «πρακτικό οργανοπαίχτη», οι επιρροές αυτές αποκτούν εκτός των άλλων το νόημα της σπουδής, δηλαδή επεκτείνουν την περίοδο μαθητείας, σε ένα πλαίσιο όμως καθαρά επαγγελματικό, σε ένα πλαίσιο επιτέλεσης, αφού υπάρχει το κοινό που δημιουργεί την άμεση ανάγκη να παραχθεί ένα άρτιο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Ο δημιουργικός ρόλος των μουσικών και η αποφασιστικής σημασίας συμβολή τους στην διαμόρφωση του νοήματος της μουσικής ενισχύεται από την ίδια την παρουσία τους πάνω στην σκηνή και την αλληλεπίδραση μεταξύ τους (Λαλιώτη, 2012: 210). Έτσι ο κάθε μουσικός διαμορφώνει το προσωπικό του ύφος ανάλογα με τον δημιουργικό διάλογο που αναπτύσσει με τους συνεργάτες τους είτε στην πρόβα, είτε στην παράσταση.

Ο Βαγγέλης Καρίπης είναι από τις περιπτώσεις που δέχθηκαν ποικίλες και, σε πολλά σημεία, διαφορετικές μεταξύ τους επιρροές, που καθόρισαν τον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος διαχειρίζεται τα κρουστά κατά το παίξιμο. Η μουσική ως σύνολο σχέσεων μεταξύ ήχων, ερμηνεύεται διαφορετικά από κάθε καλλιτέχνη ανάλογα με τα βιώματα και τις εμπειρίες του, τις γνώσεις και την έμπνευσή του. Οι κρουστοί μουσικοί διαφέρουν και σε αυτό το επίπεδο. Σταδιακά, εκτός από οργανοπαίχτες, γίνονται ταυτόχρονα και ενορχηστρωτές. Έχουν την επιλογή των κρουστών οργάνων που θα χρησιμοποιήσουν, πως θα τα οργανώσουν και θα τα συνδυάσουν μεταξύ τους. Χαρακτηριστικές περιπτώσεις τέτοιων καλλιτεχνών στις οποίες αναφέρεται ο Καρίπης είναι οι Omar Faruk Terbilek, το μουσικό σχήμα Night Ark και ιδιαίτερα ο Arto Tunçboyacıyan. Λέει χαρακτηριστικά:

Σε όλο αυτό το κλίμα έχει μπει στα πράγματα και ένα ρεύμα από την Αμερική του Omar Faruk Terbilek και των Night Ark. Μόλις αυτό φτάνει στα αυτιά μου και ιδιαίτερα ο ήχος του κρουστού, Arto Tunçboyacıyan, εκεί ανοίγει ένας καινούργιος κόσμος για μένα. Ο τρόπος που έπαιζε, που ενορχηστρώνε τα κρουστά, το phrasing, ήμουν όλη μέρα με το cd, ήταν η καινούργια ανακάλυψη.

Οι περιπτώσεις αυτές είναι χαρακτηριστικά παραδείγματα κρουστών μουσικών που, αντλώντας έμπνευση από την παράδοση με την οποία γαλουχήθηκαν, ενσωμάτωσαν και άλλα στοιχεία, συνδυάζοντας, ενορχηστρώνοντας δηλαδή, διαφορετικά ηχοχρώματα και καταβολές, διαμορφώνοντας ένα απολύτως καινούριο και προσωπικό ύφος. Ο Omar Faruk Terbilek με καταβολές στην μουσική των Σούφι, έχει αναπτύξει ένα στυλ που αντλεί έμπνευση και από την ηλεκτρονική μουσική. Το κουαρτέτο Night Ark, που απαρτίζεται από μουσικούς με καταγωγή από Τουρκία και Αρμενία και επαγγελματική δράση στην Αμερική, δημιουργεί ένα επίσης καινούριο ηχοχρώμα που παραπέμπει μεν στην παράδοση, την αναδιαμορφώνει δε σε ένα μοναδικό, νέο και χαρακτηριστικό στυλ. Πιο συγκεκριμένα ο καλλιτέχνης Arto Tunçboyacıyan καταφέρνει να συνδυάσει μουσικά στοιχεία της τζαζ και της αρμένικης μουσικής. Παίζοντας ο ίδιος διαφορετικά κρουστά έχει αποτελέσει και για μένα την ίδια έμπνευση, στο επίπεδο της τόλμης να ενορχηστρώσει διαφορετικά στοιχεία μεταξύ τους με έναν μοναδικό, ανεπανάληπτο τρόπο.

Αναμφισβήτητα όλες αυτές οι νέες μουσικές φόρμες έρχονται κοντά και συνδιαλέγονται μέσα από τις ηχογραφήσεις. Έτσι, ενώ στις δεκαετίες 70 και 80, σημείο μαθητείας και αναφοράς ήταν, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, οι παλιές ηχογραφήσεις των δεκαετιών του 20 και του 30, από τη δεκαετία του 90 νέες δημιουργίες που χρησιμοποιούν ωστόσο παλαιότερες φόρμες, κάνουν δυναμικά την εμφάνισή τους επηρεάζοντας καθοριστικά τη γενιά των μουσικών. Ο Καρίπης, συνεχίζοντας την αφήγησή του, αναγνωρίζει τη βοήθεια που του παρείχαν αρκετοί άνθρωποι, δάσκαλοι ή συνεργάτες και αναφέρεται στις συνεργασίες του με τον Ξυδάκη και την Αρβανιτάκη, σε επίπεδο του studio, μεταξύ άλλων.

Μπαίνω λοιπόν και σε άλλο κόσμο και παίζω και με τον Ξυδάκη παίζω με πολλούς μουσικούς παράλληλα και με όργανα που δεν είχα παίξει μέχρι τότε. Με ντραμς με μπάσο ηλεκτρικό με πλήκτρα με διαφόρους συνδυασμούς. Αρχίζει και το συχνό στούντιο που είναι μεγάλη εμπειρία που πρέπει να ζήσει κάθε μουσικός, εκεί ακούγονται τα πάντα, εκεί μαθαίνεις τον εαυτό σου, εκεί φαίνεται και η εμπειρία.

Ο Ατταλί (1978:207-215) θεωρεί την εδραίωση και τη διάδοση των ηχογραφήσεων ως μέρος μιας κακώς εννοούμενης επαναληπτικότητας, που έχουν προσδώσει οι δομές εξουσίας στη μουσική, φέρνοντάς τη στο επίπεδο της μαζικής κατανάλωσης που της αφαιρεί κάθε νόημα. Ωστόσο, η ηχογράφηση με μια άλλη θεώρηση προσδίδει στη μουσική δημιουργία και επιτέλεση εγκυρότητα, την διατηρεί αναλλοίωτη μέσα στο χρόνο, τόσο που μπορούν να ανατρέξουν σε αυτή τόσο οι σύγχρονοι όσο και οι μελλοντικοί ακροατές, είτε για μαθητεία και μελέτη, είτε για ψυχαγωγία.

Όπως αναφέρει ο Βαλερύ (1985: 364), «η εκπληκτική αύξηση των μέσων μας, η ευκαμψία και η ακρίβεια την οποία επιτυγχάνουν, οι ιδέες και οι συνήθειες που εισάγουν μας βεβαιώνουν για επικείμενες και πολύ βαθιές αλλαγές στην αρχαία βιομηχανία του Ωραίου». Η καταγραφή της μουσικής, επομένως, εδραιώνει νέες φόρμες και επιρροές, συμβάλλοντας σε μια αλληλεπίδραση παγκόσμιας πλέον εμβέλειας. Με μια έννοια δηλαδή, το «ανεπίσημο» του αυτοσχεδιασμού, του πειραματισμού, της ανταλλαγής ιδεών μέσα στα πλαίσια της παρέας, επισημοποιείται μέσα από την καταγραφή του, την ηχογράφηση, την αποτύπωσή του στο χρόνο. Έτσι,

δεν είναι τυχαίο που ο Καρίπης στην αφήγησή του δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στην εμπειρία του studio:

Στο στούντιο κυρίως έζησα της έννοια στις ενορχήστρωσης, τι θα παίξω και πότε, στο live εντάξει, περνούν όλα, στο στούντιο όλα μένουν.

Με μια έννοια, ο Καρίπης παραπέμπει στις απόψεις του Βαλερυ (1985), όταν αναφέρεται σε μια «Πανταχού παρουσία της μουσικής», εννοώντας ξεκάθαρα ότι, ανεξάρτητα από τόπο και χρόνο, τα μουσικά έργα θα είναι εκεί, όπου υπάρχει κάποιος και κάποια συσκευή αναπαραγωγής.

Σε παρόμοια κατεύθυνση, ο Καψοκαβάδης (2017: 61) αποδίδει στην δισκογραφία μια ιδιαίτερη σημασία, θεωρώντας την τον καταλυτικότερο ρυθμιστή της εξέλιξης της ελληνικής μουσικής, καθώς μέσα από τις ηχογραφήσεις οι μουσικοί των αστικών κέντρων συνδιαμορφώνουν το τοπίο της σύγχρονης πραγματικότητας. Η ηχογράφιση συμβάλλει στην προφορικότητα, ως τρόπο διάδοσης παλαιότερων ή νεότερων τεχνικών και μορφών, και αντικαθιστά με έναν τρόπο την μουσική σημειολογία, την παρτιτούρα. Η ακρόαση είναι επομένως πέρα από έναν τρόπο εκμάθησης και ένα μέσο διαμόρφωσης αισθητικής. Ο Καρίπης ομολογεί «με διάλεξαν για την αισθητική μου».

Η αισθητική ως συζήτηση γύρω από τι είναι ωραίο, έχει ανοίξει εκ νέου στη μετα-νεωτερική εποχή. Σύμφωνα με τον Bauman (2002 : 232), η νεωτερικότητα έχει δημιουργήσει ρευστές ταυτότητες σε όλα τα επίπεδα, τόσο που η απάντηση στην ερώτηση «τι είναι ωραίο» δεν είναι καθόλου δεδομένη. Ωστόσο, είναι αυτές οι ρευστές ταυτότητες που κάνουν τα πράγματα ομολογουμένως ιδιαίτερω ενδιαφέροντα, καθώς διαμορφώνουν και επηρεάζουν τη σύγχρονη μουσική, ξεφεύγοντας από αυστηρά όρια που καθορίζουν μουσικά είδη και φόρμες. Ο ίδιος ο Καρίπης ανατρέχει στις ηχογραφήσεις των σύγχρονών του μουσικών για να αντλήσει καινούρια ερεθίσματα και έμπνευση, που του επιτρέπουν να πειραματιστεί και αυτός με τη σειρά του με νέα μέσα και τεχνικές. Αναφερόμενος και πάλι στον Arto Tunçboyacıyan, περιγράφει την εμπειρία να παίζει μαζί του.

Είμαι δεύτερο κρουστό δίπλα στον Arto, εκεί ξεκίνησα να δημιουργούμαι σαν μουσικός, μου άνοιξε τον ορίζοντα της ενορχήστρωσης, στην αρχή έκανα ότι αυτός.

Ωστόσο, δεν είναι ο μόνος που καθόρισε την αισθητική της ενορχήστρωσής του. Η ρευστή ταυτότητα καθορίζεται από ποικίλες αναφορές, πολλές φορές αντικρουόμενες μεταξύ τους, έστω και φαινομενικά. Ο Καρίπης εκτός των άλλων, συγχρονότερων, θα μπορούσαμε να πούμε, επιρροών, δε σταματά να ασχολείται με την αμιγώς παραδοσιακή μουσική.

Παράλληλα έπαιξα πάντα παραδοσιακά με την Δόμνα Σαμίου, με χορευτικά. Εκεί δεν έχεις τέτοιες ανησυχίες εκεί απλά πρέπει να προσέξεις πώς να το κάνεις, να ακολουθήσεις τον χορό.

Όλες αυτές οι ποικίλες επιρροές είναι εκείνες που έφτιαξαν το προσωπικό του στυλ παιξίματος και ενορχήστρωσης. Ο ίδιος αναφέρεται σε όλα αυτά που τον καθόρισαν, που διαμόρφωσαν τη δική του αισθητική:

Η ενασχόληση μου με τη φωνητική τέχνη, με τη βυζαντινή μουσική με την ευρωπαϊκή λίγο με το πιάνο με βοήθησε με όλες τις εμπειρίες να μπορώ να ενορχηστρώνω και εγώ στα κρουστά και ακόμα να προτείνω σιγά σιγά. Οργανώνω το live μου σύμφωνα με την δική μου αισθητική. Ένας κρουστός είναι η βάση του ρυθμού ένας κρουστός μπορεί να καταστρέψει ένα live, πρέπει και σολιστικά αλλά και μουσικά να μπορεί να σταθεί σε ένα σχήμα.

Επομένως, η διαμόρφωση μιας προσωπικής αισθητικής είναι ένα πεδίο προσωπικής επιλογής. Μέσα από την ποικιλία των ερεθισμάτων, ιδιαίτερα στη σύγχρονη εποχή της παγκοσμιοποίησης, τα πάντα νοηματοδοτούνται μέσα από την προσωπική εμπλοκή και αντιστοίχιση. Έτσι, ο κρουστός μουσικός, έχοντας στη φαρέτρα του μεταξύ άλλων τον αυτοσχεδιασμό, που εννοιολογικά εμπεριέχει τόσο το στοιχείο του δημιουργικού διαλόγου, όσο και της προσωπικής συμμετοχής έχει την ευκολία να πειραματιστεί, να «αντιγράψει», να αλλάξει και τελικά να αναδιαμορφωθεί σε μια απολύτως μοναδική περίπτωση, αναγνωρίσιμη ως τέτοια άμεσα. Ο Καρίπης επινοεί τη δική του γλώσσα, τη δική του αισθητική φόρμα. Αναφέρει χαρακτηριστικά:

Η συνέχεια έχει να κάνει με την εμπειρία και τις αλλαγές των διαφόρων ειδών μουσικής που έχω ασχοληθεί. Έχω παίξει και με κλασική ορχήστρα,

παραδοσιακά, λάτιν , ροκ, αφρικανική μουσική, βόρεια κεντρική Αφρική , οθωμανική , βαλκανική, ανατολική . Όλη αυτή η εμπειρία καθόρισε το τρόπο που παίζω τα κρουστά τώρα το 2019.

Η μουσική και η διαμόρφωση αισθητικής δεν γνωρίζει λοιπόν όρια και κανόνες. Ο Καρίπης παίζει κρουστά συνδυάζοντας διάφορα μεταξύ τους στοιχεία, με μια γλώσσα που έχει επιρροές από όλα τα σημεία αναφοράς που τον καθόρισαν. Δεν μπορεί επομένως να κατηγοριοποιηθεί ως κάτι στενά προσδιορισμένο. Αντίθετα, είναι ένα δημιουργικό μείγμα από διάφορα ερεθίσματα, που πλέον τον χαρακτηρίζουν. Τέλος, καθώς ο ίδιος είναι τόσο παίχτης όσο και ενορχηστρωτής, συνθέτει κάθε φορά το δικό του μοναδικό μουσικό και αισθητικό αποτέλεσμα.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ- ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Αν θελήσουμε να ερμηνεύσουμε την παραδοσιακή μουσική μέσα από την περίπτωση του Βαγγέλη Καρίπη, θα μπορούσαμε να καταλήξουμε στο συμπέρασμα, ότι δεν είναι σε καμία περίπτωση «νεκρή», «επαναληπτική» ή «επινοημένη» από παράγοντες κοινωνικούς, ώστε να εξυπηρετηθούν συγκεκριμένοι στόχοι μιας εκάστοτε εξουσίας. Οι αισθητικές του επιρροές είναι τόσο πολλές και διαφορετικές, που με έναν τρόπο, όπως είδαμε, ο ίδιος επινοεί τη δική του γλώσσα, τη δική του προσωπική αισθητική φόρμα. Η παράδοση, για να χρησιμοποιήσω τα λόγια του, είναι μεν κάτι που παραδίδεται, αλλά «την ακουμπάς και την αλλάζεις με ένα όριο που καθορίζεται και πάλι από την αισθητική». Η παραδοσιακή μουσική είναι επομένως μια δημιουργική διαδικασία, ή, όπως σημειώνει η Λαλιώτη (2012: 207), μια πολιτισμική εμπειρία της πραγματικότητας και όχι μια αναπαράστασή της, μέσα σε μια στείρα επαναληπτικότητα.

Ο Βαγγέλης Καρίπης, όπως και όλοι οι σύγχρονοι μουσικοί δε μοιάζει με τους αμιγώς χαρακτηριζόμενους ως παραδοσιακούς μουσικούς. Για παράδειγμα ο Μαθιός Μπαλαμπάνης, ένας επίσης αυτοδίδακτος μουσικός της προηγούμενης γενιάς, είναι ένας σημαντικός παίκτης που εξασκεί εμπειρικά την τεχνική του, αυτοσχεδιάζοντας και συναλλάσσοντας με καθαρά παραδοσιακές μορφές. Αντίθετα, οι σύγχρονοι μουσικοί, από τη δεκαετία του 90 έως σήμερα, ενσωματώνουν στοιχεία της παράδοσης, αλλά λειτουργούν επιπλέον με στοιχεία αναδημιουργίας και σύνθεσης. Όλα αυτά εντάσσονται σε ένα γενικότερο πλαίσιο επανακάλυψης της παράδοσης με την, εκτός των άλλων, καθοριστική επίδραση θεσμικών φορέων, όπως τα μουσικά σχολεία. Έτσι, αν και ο Καρίπης δηλώνει «αυτοδίδακτος» ως προς τα κρουστά, ωστόσο η δήλωσή του δεν σημαίνει εννοιολογικά το ίδιο, όπως χρησιμοποιείται για να περιγράψει περιπτώσεις μουσικών, όπως ο Μπαλαμπάνης.

Ο Καρίπης έχει μελετήσει μουσική, έχει έρθει σε επαφή με πολλά και διαφορετικά είδη μέσα από ηχογραφήσεις που προσδίδουν μια, μέχρι πρότινος, μη αναγνωρίσιμη μελωδικότητα στα κρουστά και έναν πιο σύνθετο πλέον ρόλο, από αυτόν της απλής ρυθμολογίας. Ο κάθε μουσικός εξελίσσει πια όχι μόνο την δεξιοτεχνία του, όπως κυρίως συνέβαινε παλαιότερα, αλλά και την αισθητική του. Οργανώνει τις διαφορετικές επιρροές και διαμορφώνει το δικό του πεδίο δράσης. Τα κρουστά όργανα σήμερα δεν έχουν ένα απλώς συνοδευτικό ρόλο, καθορίζουν ύφος, στυλ και είναι αποφασιστικής σημασίας για τη γενικότερη ενορχήστρωση ενός

μουσικού κομματιού. Η μουσική εμπειρία του κρουστού μουσικού, συνεπώς, χαρακτηρίζεται από μια δημιουργική ρευστότητα. Οι συνεργασίες του, οι προσωπικές του επιλογές, η ατομική ενασχόληση με το αντικείμενο στα πλαίσια μιας δια βίου προσέγγισης και μαθητείας είναι αυτές που καθορίζουν τόσο την τεχνική όσο και την αισθητική του. Με έναν τρόπο δηλαδή, ο κρουστός δεν μπορεί να μάθει να παίζει κρουστά με τον τρόπο που ένας πιανίστας μαθαίνει κλασική μουσική. Με αυτή την προσέγγιση, οι μέθοδοι που χρησιμοποιεί μοιάζουν πολύ με αυτές ενός «αυτοδίδακτου», μιας και χαρακτηρίζονται από πειραματισμό, δημιουργική ακρόαση και ενσωμάτωση διάφορων ερεθισμάτων. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι κάθε κρουστός μουσικός είναι και μια ξεχωριστή και ιδιαίτερη περίπτωση, που χαρακτηρίζεται από ρευστότητα και υβριδικότητα, που δύσκολα μπορεί να ταυτοποιηθεί μέσα σε συγκεκριμένους κανόνες και πλαίσια.

Σε πολλά σημεία και εγώ σαν μουσικός, στην προσπάθεια να διαμορφώσω την προσωπική μου ταυτότητα, ακολούθησα και ακολουθώ πολλές και διαφορετικές διαδρομές. Η συνάντηση με τον Βαγγέλη Καρίπη οργάνωσε μέσα μου τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της δικής μου εμπειρίας. Το ζήτημα επομένως είναι να μπορεί κανείς να αφομοιώσει δημιουργικά όλες τις επιρροές, διαμορφώνοντας τη δική του ταυτότητα. Η μουσική σήμερα δημιουργεί μοναδικές περιπτώσεις μουσικών με ξεχωριστή ποιότητα και χαρακτήρα. Όλες όμως διαμορφώνουν μια σύγχρονη πολυπρισματική εικόνα, ανοιχτή στο διάλογο τόσο με τις παραδοσιακές μορφές του παρελθόντος όσο και με τις πειραματικές φόρμες που λαμβάνουν χώρα στο παρόν.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ανωγειανάκης, Φ. (1991) *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*. Αθήνα: Μέλισσα
- Ατταλί, Ζ. (1978) *Θόρυβοι* Αθήνα: Ράππα
- Bauman Z. (2002) *Η μετα νεωτερικότητα και τα δεινά της*, Αθήνα: Ψυχογιός
- Βάλερν, Π. (1985) «Η Κατάκτηση της Πανταχού Παρουσίας» Περιοδικό «Χάρτης»
- Διονυσίου, Ζ. (2002) Προσέγγιση στην διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής στο Μουσική Εκπαίδευση : Πρακτικά 3^{ου} Συνεδρίου Ε.Ε.Μ.Ε., Βόλος, 28-30 Ιουνίου Τεύχος 2, Τόμος 3, 2002, σ.σ. 154-168
- Ευαγγέλου Γ. (2007) *Λαϊκοί μουσικοί και σχέσεις μαθητείας: το παράδειγμα της Ηπείρου*, Πτυχιακή εργασία, Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου.
- Finnegan R. (1992) *Oral poetry: its nature, significance and social context*, London: Routledge
- Green, L. (2001). *How popular musicians learn: A way ahead for music education*. New York: Ashgate Press
- Hobsbawm, E., & Ranger, T. (2004). *Η Επινόηση της παράδοσης*. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Κάβουρας, Π. (1999) «Η βιογραφία ενός λαϊκού οργανοπαίκτη: εθνογραφική ερμηνεία, επιτόπια έρευνα και μυθοπλασία» Στο: *Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση*. Έβρος. Αθήνα: Σύλλογος «Οι Φίλοι της Μουσικής - Ερευνητικό Πρόγραμμα 'Θράκη'» σ.σ. 341-450.
- Kallimopoulou, E.(2009). *Paradosiaká: Music, meaning and Identity in modern Greece*. Farnham: Ashgate
- Καψοκαβάδης, Α. (2017). *Η μουσική ως "πράξη φυσιολογική"*. Αθήνα: Γαβρηλίδης
- Κοκκώνης, Γ. (2006). «Έντυπες συνέργειες, άτυπες συναινέσεις: Έλληνες συνθέτες και δημοτικό τραγούδι». απόσπασμα ανακοίνωσης στο διεθνές Μουσικολογικό Συνέδριο Όψεις της ελληνικότητας στη μουσική, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 05-07.
- Κυριαζή, Ν. (1998). *Η Κοινωνιολογική Έρευνα*. Αθήνα: Ελληνικές Επιστημονικές Εκδόσεις.

- Λαλιώτη, Β (2011-12). «Η μουσική ως επιτέλεση: Ανθρωπολογικές προοπτικές» Στο : Εθνολογία τ.15
- Λιάβας Λ. (1999) «Τα μουσικά όργανα στον Έβρο: Παράδοση και νεοτερικότητα» Στο: *Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση*, Έβρος. Αθήνα: Σύλλογος «Οι Φίλοι της Μουσικής - Ερευνητικό Πρόγραμμα «Θράκη», σ.σ. 269-340.
- Μαζαράκη, Δ. (1959) *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*. Αθήνα: Γαλλικό Ινστιτούτο
- Παπακώστας, Χ. (2007). *Χορευτική-μουσική ταυτότητα και ετερότητα: η περίπτωση των Ρομά της Ηράκλειας του ν. Σερρών*. Διδακτορική Διατριβή. Βόλος: Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας Σχολή Επιστημών του Ανθρώπου Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας.
- Παπαπούλου, Μ. (2010). «Φολκλόρ και φολκλωρισμός. Συγκλίσεις και αποκλίσεις» Στο: Κάβουρας, Π. (επιμ). *Φολκλόρ και Παράδοση: Ζητήματα αναπαράστασης και επιτέλεσης της μμουσικής και του χορού*. Αθήνα: Νήσος
- Παύλου, Λ. (2006). *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί: μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*. Αθήνα: Fagotto Books