



Πανεπιστήμιο
Ιωαννίνων

Φιλοσοφική Σχολή

Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας

Π.Μ.Σ: «Νεότερος και Σύγχρονος Κόσμος: Ιστορία, Λαογραφία, Ανθρωπολογία»

Κατεύθυνση: Λαογραφία, Ανθρωπολογία

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Ιδιότυπες μορφές μουσικής μαθητείας και μουσική τεχνική ειδίκευση στη μεταπολεμική ορεινή Αιτωλία

Πυρπύλη Ευταξία

A.M: 74

Εξεταστική Επιτροπή

Επιβλέπων: Νιτσιάκος Βασίλης, Καθηγητής

Μέλη: Θεοδοσίου Σίσσυ, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

Κοκκώνης Γιώργος, Αναπληρωτής Καθηγητής

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2025

Ευχαριστίες

Με την παρούσα διπλωματική εργασία ολοκληρώνω τον κύκλο μεταπτυχιακών σπουδών: «Νεότερος και Σύγχρονος Κόσμος: Ιστορία, Λαογραφία, Ανθρωπολογία», του Τμήματος Ιστορίας-Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Πριν την παρουσίαση της εργασίας μου θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στα άτομα που με στήριξαν κατά τη διάρκεια της διεξαγωγής της έρευνας και της συγγραφής αυτής της μελέτης.

Αρχικά θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντά μου, Βασίλη Νιτσιάκο, καθηγητή Κοινωνικής Λαογραφίας, ο οποίος, μέσα από τα μαθήματά του στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού προγράμματος έθεσε γερές βάσεις για την κατανόηση θεμελιωδών εννοιών αυτού του επιστημονικού πεδίου. Πάντα υπήρξε διαθέσιμος και πρόθυμος να συζητήσουμε οποιονδήποτε προβληματισμό μου, να μου υποδείξει τις σωστές κατευθύνσεις, και όλα αυτά πάντα σε συνάρτηση με την εμπιστοσύνη που έδειχνε στο πρόσωπό μου.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω επίσης τα άλλα δύο μέλη της τριμελούς μου επιτροπής, την κυρία Σίσση Θεοδοσίου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, τα σεμιναριακά μαθήματα της οποίας υπήρξαν η αφορμή να αναμετρηθώ με τον εαυτό μου και να μελετήσω συστηματικά, διαμορφώνοντας την επιστημονική μου σκέψη, και τον κύριο Γιώργο Κοκκώνη, Αναπληρωτή καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, η συνάντηση με τον οποίο αποτέλεσε ευτυχή συγκυρία, λόγω της ταύτισης των αρχικών μας ιδιοτήτων (είμαστε και οι δύο μουσικοί), ενώ οι γνώσεις που αποκόμισα από τα μαθήματά του για ζητήματα απόλυτα συνυφασμένα με το θέμα της ερευνητικής μου εργασίας με οδήγησαν στο να υιοθετήσω τη σωστή οπτική και να δω την ουσία των φαινομένων που μελετούσα.

Ευχαριστώ και τους τρεις για την γόνιμη επικοινωνία μας κατά τη διάρκεια της έρευνας και συγγραφής αυτής της εργασίας, για την επισήμανση των ουσιαστικών ζητημάτων και την ενθάρρυνσή μου.

Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω την ξεχωριστή μου φίλη και συμφοιτήτρια, Μαίρη Σταθοκώστα, που με παρακίνησε να εμπλακώ σ' αυτό το μεταπτυχιακό πρόγραμμα και να διευρύνω ουσιαστικά τους πνευματικούς μου ορίζοντες. Υπήρξε το ψυχολογικό μου στήριγμα σε στιγμές αμφιβολίας και αβεβαιότητας και με την προτροπή της ξεπέρασα τον εαυτό μου ανακαλύπτοντας την δημιουργική μου πλευρά.

Θα ήταν παράλειψη να μην ευχαριστήσω τους ανθρώπους του οικογενειακού μου περιβάλλοντος οι οποίοι με στήριξαν ποικιλοτρόπως και έδειξαν υποδειγματική υπομονή καθ' όλη τη διάρκεια αυτού του γνωστικού ταξιδιού. Από το: «Κι άλλα για εκτύπωση;» του συζύγου μέχρι το: «Πότε θα τελειώσεις επιτέλους μ' αυτή την εργασία, βρε μαμά;» των αγοριών μου, μέχρι την προθυμία του πατέρα μου Αθανάσιου Β. Πυρπύλη, ετών 87, να μου αφηγηθεί ιστορίες και να μπει στη διαδικασία να καταγράψει τα στοιχεία που θεωρούσε ότι με ενδιέφεραν.

Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον αγαπητό φίλο Γιώργο Κωνσταντινίδη από το διπλανό μας χωριό, το Αργυρό πηγάδι, ο οποίος από χρόνια μου έσπειρε το ζιζάνιο της έρευνας για τη μουσική ζωή του χωριού και γενικότερα για την ευρύτερη περιοχή.

Πρωτίστως όμως θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους συγχωριανούς και πληροφορητές μου, για την προθυμία τους να συνομιλήσουμε, να μου δώσουν πληροφορίες, να ανοίξουν τα σπίτια τους ώστε να έχω πρόσβαση σε φωτογραφικό και ηχητικό υλικό και οτιδήποτε άλλο θα μπορούσε να δια φωτίσει τα ερευνητικά μου ερωτήματα. Χωρίς τη συμβολή τους δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί αυτή η μελέτη.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	5
<u>Πρώτο μέρος</u>	
1.1 Θεωρητική προσέγγιση.....	6
1.2 Μεθοδολογία.....	9
1.3 Ο χώρος και ο συμβολισμός του.....	14
1.4 Το τοπίο διηγείται: Αμβρακιά, μια ορεινή παραδοσιακή κοινότητα.....	16
1.5 «Η βασίλισσα της Αιτωλίας».....	22
1.6 «Το καθαρτήριο της καθημερινής τους ταλαιπωρίας».....	24
<u>Δεύτερο μέρος</u>	
2.1 Ζητήματα ταυτοτήτων.....	28
2.2 Η μουσική ταυτότητα.....	32
2.3 «Ήταν η Αμβρακιά που είχε τους μουσικούς».....	36
2.4 Μουσικές κοινότητες.....	38
2.5 Η μουσική κοινότητα της Αμβρακιάς.....	43
2.6 Η μουσική ως τεχνική ειδίκευση.....	49
2.7 Μουσικά δίκτυα.....	53
2.8 Το μουσικό δίκτυο της Αμβρακιάς.....	57
<u>Τρίτο μέρος</u>	
3.1 Στοιχεία νεωτερικότητας στη μουσική ζωή των αμβρακιωτών.....	64
3.2 Η περίπτωση του μουσικού Παναγιώτη (Τάκη) Πυρπύλη.....	68
3.3 Ιδιότυπες μορφές μουσικής μαθητείας.....	72
3.4 Άτυπες και τυπικές μορφές μουσικής μάθησης.....	75
3.5 Αμβρακιά: ένα παράδειγμα κοινοτικής μουσικής.....	79
3.6 Ο μουσικός συντονιστής τους.....	81
3.7 Μουσική μαθητεία και παιχνίδι.....	83
3.8 Μαθητές που ξεχώρισαν.....	86
Συμπεράσματα.....	91
Βιβλιογραφία.....	95

Εισαγωγή

Ένα καλοκαιρινό απομεσήμερο πριν κάποια χρόνια, ενώ βρισκόμουν με μια όμορφη παρέα στο καφενείο του χωριού των προγόνων μου, του χωριού των παιδικών μου καλοκαιριών, την Αμβρακιά ορεινής Αιτωλίας, ο καλός μας φίλος Γιώργος Κωνσταντινίδης, καταγόμενος από το διπλανό χωριό, το Αργυρό Πηγάδι, με ρώτησε πότε θα γράψω κάτι, πότε θα ασχοληθώ επιτέλους με τους μουσικούς του χωριού μου. Η ερώτηση αυτή βέβαια δεν ήταν άστοχη, υπό την έννοια ότι έχω σπουδάσει μουσικολογία και μουσική. Η αντίδρασή μου ήταν άμεση και αποφασιστική: φυσικά θα έγραφα για τους μουσικούς του χωριού μου, αν άξιζε τον κόπο! Ακολούθησε μια ενδιαφέρουσα και διαφωτιστική συζήτηση, στην οποία άκουσα πράγματα άγνωστα σε μένα, και όπως αποδείχθηκε, σε πολλούς συγχωριανούς της ηλικίας μου. Πεισμένη από τη συζήτηση ότι πρόκειται για μια συνθήκη που άξιζε να μελετηθεί περισσότερο, υποσχέθηκα κάποια στιγμή να επανέλθω και να το πράξω.

Από τότε αρκετές φορές έχω υπάρξει μάρτυς συζητήσεων για τους μουσικούς της Αμβρακιάς και γενικά για τη μουσική ζωή του χωριού, κάποιες από αυτές με συγχωριανούς και άλλες φορές με ανθρώπους καταγόμενους από την ευρύτερη περιοχή, από όπου συλλέγω σχετικές πληροφορίες. Εξαρχής ενδιαφέρον παρουσιάζει η πάγια αντίδραση των ξένων όταν αποκαλύπτω την καταγωγή μου και το δεδομένο σχόλιο ότι η Αμβρακιά ήταν ένα «μουσικό» χωριό.

Με την ολοκλήρωση, λοιπόν, του προγράμματος μεταπτυχιακών σπουδών *Νεότερος και Σύγχρονος κόσμος: Λαογραφία, Ανθρωπολογία*, του Τμήματος Ιστορίας – Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων θεώρησα ότι θα ήμουν ωριμότερη να ασχοληθώ με αυτό το θέμα, έτοιμη να το αντιμετωπίσω, βέβαια, με μια ματιά περισσότερο διεισδυτική, έτσι ώστε να κατανοήσω τα αίτια αυτού του φαινομένου και το πλαίσιο μέσα στο οποίο γεννήθηκε και αναπτύχθηκε. Μετά από αυτές τις σπουδές οποιοδήποτε πραγματολογική εργασία με ποσοτικές μεθόδους έρευνας και απλή παράθεση στοιχείων σίγουρα θα ήταν ελλιπής και ανεπαρκής. Η εμπειρία και τα εφόδια που αποκόμισα από το γνωστικό ταξίδι των μεταπτυχιακών σπουδών μου, μού υπαγόρευαν την κατάλληλη προσέγγιση, το θεωρητικό πλαίσιο και τη μεθοδολογία για την εκπόνηση αυτής της μελέτης και δημιουργούν την ελπίδα να προκύψει ένα αποτέλεσμα κατατοπιστικό, χρήσιμο και ενδιαφέρον για την επιστημονική κοινότητα και τους χωριανούς μου.

Πρώτο μέρος

1.1 Θεωρητική προσέγγιση

Για οποιαδήποτε έρευνα, ο κατάλληλος τρόπος προσέγγισης του αντικείμενου μελέτης είναι ζήτημα πρωταρχικής σημασίας έτσι ώστε να είμαστε σε θέση να κατανοήσουμε και να ερμηνεύσουμε σε βάθος τα δεδομένα μας κάτι που αποτελεί βασική προϋπόθεση για την εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων. Σύμφωνα με τον Νιτσιάκο *«κάθε μέθοδος απορρέει από ορισμένες θεωρητικές συντεταγμένες και συνδέεται ρητά ή άρρητα με μια θεωρία, προϋποθέτει ένα θεωρητικό πλαίσιο που συνιστά τον τρόπο, τον δρόμο μέσα από τον οποίο τεκμηριώνονται οι υποθέσεις εργασίας»*¹.

Επιλέγοντας να διερευνήσω το φαινόμενο της «υπέρ-παραγωγής» μουσικών σ' αυτό το ορεινό και απομακρυσμένο χωριό της ορεινής Αιτωλίας, στην Αμβρακιά, το χωριό των καλοκαιριών των παιδικών μου χρόνων, ήρθα αντιμέτωπη με συγκεκριμένες συνθήκες. Οι μουσικοί αυτοί γεννήθηκαν, ανδρώθηκαν και δραστηριοποιήθηκαν αρκετά χρόνια πριν, από την εποχή του μεσοπολέμου μέχρι τη δεκαετία του 1980 περίπου, όταν σημειώθηκε το μεγάλο κύμα μετανάστευσης και εγκατάλειψης των ορεινών χωριών. Σήμερα που επέλεξα αυτό το θέμα προς διερεύνηση, οι περισσότεροι μουσικοί δεν είναι εν ζωή. Μιλάμε λοιπόν, για μια κοινότητα «εκτός εαυτού» η οποία έχει πεθάνει μεν ως χωρική μονάδα αλλά επιβιώνει ως συμβολική κοινότητα. Το χωριό υπάρχει αλλά όχι η κοινότητα. Γι' αυτό τον λόγο ακριβώς είναι απαραίτητη η εισαγωγή της έννοιας της χρονικότητας στην έρευνα μας που μας οδηγεί στην ιστορία μεν όχι όμως στην ιστορία των γεγονότων αλλά ουσιαστικά στο δομικό γίνεσθαι.

Η λημματογραφική μέθοδος, η οποία υιοθετήθηκε από τους λαογράφους, και συνδέθηκε με τη συλλεκτική, σωστική αντίληψη και την εθνική συνέχεια χαρακτηρίζεται από την αποσπασματικότητα και αδιαφορεί για το κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο συμβαίνουν τα φαινόμενα που ερευνώνται², καθώς επίσης και ο δομολειτουργισμός, που χρησιμοποιήθηκε κυρίως από προηγούμενες γενιές ανθρωπολόγων και εθνογράφων για τη μελέτη κοινωνιών μικρής κλίμακας, θα ήταν

¹ Νιτσιάκος Β., (2014), *Προσανατολισμοί: Μια κριτική εισαγωγή στη Λαογραφία*, Αθήνα: Κριτική, σ. 53.

² Κυριακίδου –Νέστορος Α., (1989), *Λαογραφικά Μελετήματα Ι*, Αθήνα: Ελιά, σσ. 49-50

ανεπαρκείς στη συγκεκριμένη περίπτωση λόγω των μειονεκτημάτων που παρουσιάζουν.

Ο δομολειτουργισμός αντιμετώπιζε τις κοινωνίες ως στατικές οντότητες, των οποίων τα μέρη βρίσκονταν σε αρμονία μεταξύ τους και απολύτως ενταγμένα σ' αυτή τη λειτουργία, αλλά αποκλεισμένες και ανεπηρέαστες από εξωτερικές επιρροές. Ήταν μια προσέγγιση που στόχευε στην ανάδειξη της κοινωνικής τάξης και συνεπακόλουθα στη διατήρησή της³. Επίσης, χρησιμοποιώντας ως εργαλείο κυρίως την επιτόπια έρευνα, εστίαζε στη συγχρονία και όχι τη διαχρονία, προσπαθώντας να ερμηνεύσει τα γεγονότα σε ένα καθορισμένο κοινωνικό-πολιτισμικό πλαίσιο, αποκομμένα από τα ευρύτερα κοινωνικο-οικονομικο-πολιτικά συμφραζόμενα. Ταυτόχρονα, ο δομολειτουργισμός, σε μια προσπάθεια να καταστήσει την ανθρωπολογία μια επιστήμη της κοινωνίας με αυστηρά επιστημονικά κριτήρια, απομάκρυνε εντελώς την ιστορική προσέγγιση από την μελέτη των κοινωνιών⁴.

Ο Evans- Pritchard, ο οποίος επισήμανε τα αδύναμα σημεία του δομολειτουργισμού, εξέφρασε τους προβληματισμούς του υποστηρίζοντας ότι η γνώση του παρελθόντος μιας κοινωνίας είναι απαραίτητη γιατί μας εξασφαλίζει μια εγκυρότερη και πληρέστερη κατανόηση της σημερινής κοινωνικής ζωής⁵. Επίσης, Θεωρούσε απαραίτητο η μελέτη μιας κοινωνίας να γίνεται σε συνδυασμό με τις ευρύτερες κοινωνικές και πολιτικές διεργασίες, έτσι ώστε να έχουμε τη σωστή ερμηνεία του επιμέρους με τη βοήθεια του γενικού⁶.

Ειδικά στη σύγχρονη εποχή της μετανεωτερικότητας καθίσταται αναγκαία μια δυναμική προσέγγιση που θα λαμβάνει υπόψη τις επιταχυνόμενες αλλαγές και τους μετασχηματισμούς *«όπου τα γνωστά πλαίσια και πρότυπα αναφοράς αναδιαρθρώνονται και η πολυδιασπασμένη και πολυπρισματική πραγματικότητα συσχετίζεται με τις καταστάσεις της ρευστότητας και της διαρκούς διαδικασίας μετάβασης...οι πολλαπλές ταυτότητες των υποκειμένων, αλλά και η κινητικότητα, οι ανταλλαγές, οι σχέσεις*

³ Γκέφου –Μαδιανού Δ., (2020), *Πολιτισμός και Εθνογραφία: Από τον εθνογραφικό ρεαλισμό στην πολιτισμική κριτική*, Αθήνα: Πατάκης, σ. 94.

⁴ Γκέφου –Μαδιανού Δ., (2020), ό.π., σ. 128.

⁵ Evans-Pritchard E.E., (2009), *Κοινωνική Ανθρωπολογία*, Αθήνα: Καρδαμίτσα, σ. 83.

⁶ Evans-Pritchard E.E., (2009), ό.π., σ. 159.

αλληλεπίδρασης μεταξύ των διαφορετικών κοινωνιών και των πολιτισμών τους καθιστούν ανεδαφική την περιχαράκωσή τους και τη στατική μελέτη τους»⁷.

Σε συνέχεια των παραπάνω, μια ιστορικο-κοινωνική οπτική, όπως αυτή που προτείνει ο Β. Νιτσιάκος, η οποία κινείται μεν στη βάση της δομολειτουργικής προσέγγισης απαλλαγμένης όμως από την α-ιστορικότητα και τον στατικό χαρακτήρα της και συνδυασμένης με την ανάδειξη της ιστορικότητας των φαινομένων στο πλαίσιο ενός ιστορικού διαλεκτικού δομισμού, προκρίνεται ως η καταλληλότερη θεωρητική προσέγγιση που θα μπορούσαμε να υιοθετήσουμε για να δια φωτίσουμε τα ερευνητικά μας ερωτήματα. Σύμφωνα μ' αυτή τη θεωρητική ματιά, τίθεται στο επίκεντρο μια ερμηνευτική προσέγγιση, στα υπό μελέτη φαινόμενα, με άξονα τις έννοιες της μετάβασης και του μετασχηματισμού, γεγονός που επιβάλει την ένταξη της διάστασης της ιστορικότητας στη μεθοδολογία. Και δεν εννοούμε τη γνωστή γεγονοτολογική ιστορία με τη γραμμική και υπερβατική αντίληψη του χρόνου που έχει ως στόχο την ανάδειξη της εθνικής συνέχειας αντιθέτως, αναφερόμαστε σε μια *«νέα κοινωνική ιστορία που αντιλαμβάνεται τον ιστορικό χρόνο με όρους διαλεκτικής (μαζί με τις συνέχειες αναδεικνύει και τις ασυνέχειες, τις τομές και τις ρήξεις) και αναζητά απαντήσεις στις βαθύτερες δομικές συναρθρώσεις και διαδικασίες προάγοντας μια δυναμική προσέγγιση αντίθετα με τις στατικές προσεγγίσεις του δομολειτουργισμού»⁸.*

Έτσι, η μόνη ασφαλής προσέγγιση για τη μελέτη του θέματός μας είναι η ολιστική θεώρηση της μικρής αυτής υπό εξέταση κοινωνίας. *«Κάτω από τη σκέπη, λοιπόν, μιας ανθρωπολογίας γενικής, θα μπορέσουν να στεγαστούν με ισότιμους όρους και κυρίως με επιστημολογικά κριτήρια επιμέρους κλάδοι και πνευματικές παραδόσεις και να συνυπάρξουν σε ένα πολυεπιστημονικό και διεπιστημονικό περιβάλλον όχι με όρους ανταγωνιστικούς, αλλά διεκδικώντας η καθεμιά τη δική της ιδιαίτερη συμβολή με σεβασμό στις υπόλοιπες και, κυρίως, διατηρώντας τις μεθοδολογικές πειθαρχίες, στο πλαίσιο των όποιων συγκλίσεων και συνθέσεων»⁹.* Σκοπός μας είναι η ολιστική σύλληψη των πραγμάτων, η μελέτη από κάθε οπτική γωνία, από την ολότητα στα

⁷ Ποτηρόπουλος Π., (2018), «ΠΕΔΙΑ ΠΡΟΣΑΝΑΤΟΛΙΣΜΟΥ ΜΙΑΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ ΛΑΟΓΡΑΦΙΑΣ» στο Νιτσιάκος Β., Ποτηρόπουλος Π., (επιμ.), *Λαογραφία και Ανθρωπολογία: Μια συμβολή στον διάλογο*, Αθήνα: ΣΙΔΕΡΗΣ, σ.41, 48

⁸ Νιτσιάκος Β., (2014), ό.π σ. 108

⁹ Νιτσιάκος Β., (2018), «Εισαγωγή» στο Νιτσιάκος Β., Ποτηρόπουλος Π., (επιμ.), *Λαογραφία και Ανθρωπολογία: Μια συμβολή στον διάλογο*, Αθήνα: ΣΙΔΕΡΗΣ, σ. 22.

επιμέρους συστατικά του θέματος και τελικά ξανά στην ανασύστασή του¹⁰. Συνεπώς, μόνο η ολική σύλληψη και η προσέγγιση του γνωστικού αντικειμένου με γνώμονα τη διάθεση ερμηνείας με όρους ιστορικότητας και αναστοχασμού μπορούν να συμβάλλουν στην κατανόηση των διαφόρων εκφάνσεων του φαινομένου που εξετάζεται στην παρούσα μελέτη¹¹. Επιλέγεται λοιπόν, μια διεπιστημονική προσέγγιση που συνεπάγεται εποικοδομητικό διάλογο και σύγκλιση μεταξύ των επιστημών της Ανθρωπολογίας, Λαογραφίας και Ιστορίας, με αρωγό και συνοδοιπόρο πάντα την προφορική ιστορία που θα μας διαφωτίσει και θα μας οδηγήσει με ασφάλεια και σιγουριά σε τεκμηριωμένα συμπεράσματα.

1.2 Μεθοδολογία

Η Αμβρακιά, συνδεδεμένη με τα καλοκαίρια των παιδικών μου χρόνων, εκλαμβάνεται εξ' αρχής ως ένας τόπος οικείος. Μου προσφέρει απλόχερα αναμνήσεις ζωτικής σημασίας μεν, αναμνήσεις κυρίως από την καθημερινή ζωή των κατοίκων, την αγροτική και κτηνοτροφική ζωή, τις χαρές και τις λύπες τους, αλλά προφανώς ωραιοποιημένες αναμνήσεις υπό ένα πρίσμα λανθάνον, μέσα από το παιδικό βλέμμα. Καθήκον μου λοιπόν, να αποποιηθώ ουσιαστικά αυτή την αίσθησή του οικείου για να μπορέσω να ενσκήψω με διερευνητική ματιά στο υπό μελέτη φαινόμενο, να αποστασιοποιηθώ, να διαχωρίσω το πραγματικό από το ουτοπικό, το προσωπικό από το αντικειμενικό. Να δώσω υπόσταση σε ανεπαρκείς και συγκεχυμένες μνήμες, σε σχέση με τη μουσική ζωή του χωριού, και να οδηγηθώ σε ασφαλή συμπεράσματα, υιοθετώντας μια αντικειμενική ματιά.

Αναμφίβολα, αυτή η μελέτη άπτεται της περίπτωσης «ανθρωπολογία οίκοι» κάτι που συνεπάγεται κάποιες ιδιαιτερότητες και χρήζει ιδιαίτερης αντιμετώπισης. Ο όρος αναφέρεται σε ανθρωπολόγους- ερευνητές που ζουν και δραστηριοποιούνται στο ίδιο πεδίο με τους πληροφορητές, οι οποίοι αποτελούν και το πεδίο έρευνας¹². Η

¹⁰ Μπάδα Κ., (2004), «Προς μια διεπιστημονική προσέγγιση της κοινωνίας και του πολιτισμού», Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης: *Όψεις ανθρωπολογικής σκέψης και έρευνας στην Ελλάδα* (7-8 Δεκεμβρίου 2001), Αθήνα: Ελληνική Εταιρία Εθνολογίας, σ. 288.

¹¹ Νιτσιάκος Β., (2018), ό.π., σ. 22.

¹² Γκέφου-Μαδιανού Δ., (1998), «Αναστοχασμός, Ετερότητα και Ανθρωπολογία Οίκοι: Διλήμματα και Αντιπαράθεσεις», στο Γκέφου-Μαδιανού Δ. (επιμ.), *Ανθρωπολογική θεωρία και Εθνογραφία: Σύγχρονες Τάσεις*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σσ. 365-435.

«ανθρωπολογία οίκου» αναδεικνύει διάφορα θεωρητικά, μεθοδολογικά και επιστημονικά ζητήματα, όπως είναι αυτά της ετερότητας (μέσω του επαναπροσδιορισμού του εαυτού και του άλλου), του αναστοχασμού και της παρατήρησης από συγκεκριμένη θέση¹³. Ένα ζήτημα που αναδύεται είναι «πώς κατασκευάζεται ο 'άλλος' απ' τη στιγμή που αποτελεί ταυτόχρονα μέρος του 'εαυτού' και ο οποίος εμφανίζεται πολλαπλός, με ρευστές και επικαλυπτόμενες, αλλά και συχνά αντιθετικές μεταξύ τους ιδιότητες»¹⁴. Δηλαδή τίθεται ένα θέμα αντικειμενικότητας της ανάλυσης και θέμα διασφάλισης μιας απαραίτητης απόστασης παρατήρησης, επιτακτικής για την αξιοπιστία της έρευνας. Παρόλα αυτά οι Marcus και Fischer υποστηρίζουν ότι η πολιτισμική διαφορά είναι παρούσα και «εδώ» και ότι ο «Άλλος» δεν είναι απαραίτητα μακριά¹⁵. Σίγουρα επιβάλλεται από τον ερευνητή ιδιαίτερη προσπάθεια για την διασφάλιση της απαιτούμενης συναισθηματικής απόστασης από τους πληροφορητές του, έτσι ώστε να αντικειμενοποιήσει όσο περισσότερο μπορεί τη γνώση του. Με εστίαση, λοιπόν, στα παραπάνω και με υιοθέτηση της σωστής οπτικής, η έρευνα σε οικείο περιβάλλον έχει τη δυνατότητα να είναι αποτελεσματική και αποκαλυπτική σε σχέση με την αλήθεια και την ουσία των ζητούμενων, οδηγώντας μας εν τέλει σε τεκμηριωμένα συμπεράσματα. Δηλαδή, μια τέτοια έρευνα δύναται να αποδώσει καρπούς και να αναδείξει όλες τις πτυχές των ερευνητικών ερωτημάτων.

Τα βασικά ερωτήματα της έρευνάς μας επικεντρώθηκαν γύρω από τη συγκρότηση της μουσικής κοινότητας, η οποία γεννήθηκε στους κόλπους της ευρύτερης κοινότητας, την κατασκευή της μουσικής ταυτότητας, τη στροφή προς τη μουσική ως μια μορφή τεχνικής ειδίκευσης και, κυρίως, γύρω από το κεντρικό πρόσωπο αυτής της μουσικής κοινότητας, τον Παναγιώτη (Τάκη) Πυρπύλη, ο οποίος υπήρξε ο εμπνευστής και συντονιστής της. Όλα αυτά όρισαν ως μέθοδο της έρευνάς μας την «ποιοτική εμπειρική μέθοδο», που έχει ως στόχο την περιγραφή, ανάλυση και ερμηνεία των κοινωνικών φαινομένων και διαδικασιών, αλλά και τη διερεύνηση των σχέσεων και των συσχετίσεων ανάμεσα στα υποκείμενα και τις κοινωνικές ομάδες, δηλαδή την κατανόηση του εντόπιου πολιτισμικού συστήματος¹⁶.

¹³ Γκέφου –Μαδιανού Δ.,(1998), ό.π., σσ. 368-369.

¹⁴ Γκέφου– Μαδιανού Δ., (1993), Ανθρωπολογία οίκου: Για μια κριτική της «Γηγενούς Ανθρωπολογίας» *ΔΙΑΒΑΖΩ* 323, σσ. 44 -51.

¹⁵ Marcus G. E. and Fischer M., (1999), *Anthropology as Cultural Critique. An Experimental Moment in The Human Sciences*, Chicago: The University of Chicago Press, σ. 112.

¹⁶ Γκέφου –Μαδιανού Δ., (2020), ό.π., σσ. 271-272.

Η διενέργεια επιτόπιας έρευνας, επομένως, κρίθηκε αναγκαία έτσι ώστε να συλλεχθούν επαρκείς πληροφορίες και υλικό για τη διεκπεραίωση αυτής της μελέτης. Για να θεωρηθεί, εξάλλου, διεπιστημονική η προσέγγιση ενός κοινωνικού φαινομένου, η επιτόπια έρευνα είναι απαραίτητη προϋπόθεση και η ύπαρξή της είναι ακριβώς αυτή που θα χαρακτηρίσει το αποτέλεσμα μιας έρευνας ως «εθνογραφικό»¹⁷.

Η βασική τεχνική που επιλέχθηκε ήταν η συνέντευξη. Πραγματοποιήθηκαν δώδεκα (12) συνεντεύξεις. Οι περισσότερες από αυτές ήταν ημιδομημένες. Υπήρξε μια προετοιμασία από μέρους μου, ένας οδηγός συνέντευξης (interview guide), που περιλάμβανε βασικά ερωτήματα για να καλυφθούν όλα τα θέματα προς διερεύνηση, όλες οι πτυχές της έρευνας, με γνώμονα την εξαγωγή πληρέστερων και ασφαλέστερων συμπερασμάτων. Επιλέχθηκαν ημιδομημένες και ανοιχτές συνεντεύξεις, προσανατολισμένες σε ιστορίες ζωής και αφηγήσεις που αντικατοπτρίζουν την ατομική κοσμοθεωρία και βίωση, εξασφαλίζοντας έτσι τη διεύρυνση στην κοινωνία και στον τοπικό πολιτισμό¹⁸. Σημαντικές επίσης υπήρξαν και κάποιες ανοιχτές συζητήσεις με διάφορα πρόσωπα, χωριανούς και μη, οι οποίοι λειτούργησαν ως βασικοί μάρτυρες της μουσικής ζωής του χωριού και της ευρύτερης περιοχής.

Η επιτόπια έρευνα διεξήχθη κυρίως τον Αύγουστο του 2023 και του 2024, περίοδο καλοκαιρινών διακοπών και επαγωγικά περίοδο επιστροφής, επαναπατρισμού των «ξενιτεμένων» χωριανών. Η δυνατότητα επαφής με τους υποψήφιους συνομιλητές μου ήταν εξασφαλισμένη. Αρκούσε μια απλή επίσκεψη στο καφενείο του χωριού για να τους συναντήσω, να συνομιλήσουμε και να κανονίσουμε το ραντεβού μας. Οι συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν κυρίως στον χώρο τους, την οικία τους και η φιλοξενία τους ήταν δεδομένη. Ενίοτε, οι συνεντεύξεις κατέληγαν σε ομαδικές συζητήσεις, όταν είχαμε παρευρισκόμενους επισκέπτες, παρατηρητές, οι οποίοι με τον τρόπο τους συνεισέφεραν στη συλλογή πληροφοριών, με παρεμβάσεις και ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις.

Οι πληροφορητές μου ήταν κυρίως απόγονοι των μουσικών του χωριού, συγγενείς πρώτης και δεύτερης γενιάς, δεδομένου ότι οι περισσότεροι μουσικοί δεν

¹⁷ Gupta A. and Ferguson J., (1997), "Discipline and Practice: "the Field" as site, Method and Location in Anthropology", Gupta A. and Ferguson J., (επιμ.) *Anthropological Locations, Boundaries and Grounds of a Field Science*, Berkeley and Los Angeles University of California Press, σσ. 1-46.

¹⁸ Μπάδα Κ., (2001), «Ο θάνατος της Ελένης στον εμφύλιο. Η μνήμη και το γεγονός ως βιωμένη εμπειρία», στο Χατζητάκη-Καψωμένου Χ. (επιμ.), *Ελληνικός παραδοσιακός πολιτισμός: Λαογραφία και Ιστορία, Συνέδριο στη μνήμη της Άλκης Κυριακίδου- Νέστορος*, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής, σ. 232.

είναι πια εν ζωή. Ανάμεσά τους υπήρξαν και κάποιοι μουσικοί εν ζωή αλλά όχι πια ενεργοί μουσικά. Όλοι ήταν πρόθυμοι να μιλήσουν. Ο οποιοσδήποτε ενδοιασμός σε σχέση με τη διαδικασία της ηχογράφησης σύντομα κάμφθηκε με τη διαβεβαίωσή μου ότι οι πληροφορίες τους προορίζονταν για την εργασία μου και ότι δεν επρόκειτο να υπάρξει άμεση, προσωπική έκθεσή τους. Έτσι ξεπερνούσαν τον οποιονδήποτε δισταγμό και προχωρούσαμε στο επόμενο βήμα. Εξάλλου, η επιτυχία της συνέντευξης και η αξία των πληροφοριών έχουν άμεση σχέση με τη διαπροσωπική σχέση ερευνητή-πληροφορητή, σύμφωνα με την Α. Κυριακίδου-Νέστορος¹⁹. Η προθυμία τους αυτή σίγουρα πήγαζε από την ήδη υπάρχουσα μεταξύ μας, οικειότητα, μια οικειότητα εξασφαλισμένη και δεδομένη λόγω της εντοπιότητάς μου. Με αντιμετώπισαν ως μία από αυτούς, έναν δικό τους άνθρωπο που διεξάγει έρευνα με στόχο την ανάδειξη του χωριού μας. Αναμενόμενα, λοιπόν, το ενδιαφέρον τους και η προσμονή τους για το αποτέλεσμα και την κατάληξη αυτής της έρευνας, καθώς επίσης και η πρόθεσή τους να βοηθήσουν με οποιοδήποτε τρόπο.

Με βασικό γνώμονα, επομένως, την προφορική ιστορία, τις προσωπικές αφηγήσεις και ιστορίες ζωής ως τρόπο έκφρασης υποκειμενικών εμπειριών από το παρελθόν μέσα από το πρίσμα του παρόντος²⁰, προσπάθησα να αντικειμενοποιήσω την προσλαμβανόμενη γνώση και να ερμηνεύσω με επιτυχία τα δεδομένα μου, ενώ καθοριστικό ρόλο έπαιξε η προσωπική επαφή, η αλληλεπίδραση ερευνητή-πληροφορητή και η δημιουργία κατάλληλου κλίματος εμπιστοσύνης και συμπάθειας που μπορεί να οδηγήσει σε πληροφορίες, εκμυστηρεύσεις και γενικά να κατευθύνει την έρευνα σε άλλα επίπεδα, αποκαλύπτοντας πτυχές αχαρτογράφητες που δεν έχουν εντοπιστεί στην αρχή της έρευνας.²¹

Η διεισδυτική μελέτη των στοιχείων που προκύπτουν από τη βιογραφική μέθοδο, επιπλέον, επιτρέπει στον ερευνητή να αναγνωρίσει καθημερινές πρακτικές, αλληλεξαρτήσεις, συγκρούσεις ρόλων και διαδικασίες επιλογών. *«Οι αφηγήσεις ζωής είναι μια πρώτη ύλη που προσφέρεται για επεξεργασία, και συμπυκνώνει ένα εν δυνάμει πολύτιμο, από κοινωνιολογική άποψη, υλικό»*²². Έτσι επιτυγχάνεται μέσα από τη

¹⁹ Κυριακίδου-Νέστορος Α., (1993), «Λαογραφία και προφορική ιστορία», στο Κυριακίδου – Νέστορος Άλκη, *Λαογραφικά Μελετήματα II*, Αθήνα: Πορεία, σ. 227-270 (259).

²⁰ Abrams L., (2010), *Θεωρία προφορικής Ιστορίας*, Μπούσχοτεν Βαν Ρ.(επιμ.), Αθήνα: Πλέθρον, σ. 19.

²¹ Θανοπούλου Μ., Πετρονότη Μ., (1987), «Βιογραφική προσέγγιση: μια άλλη πρόταση για την κοινωνιολογική θεώρηση της ανθρώπινης εμπειρίας», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 64, σ. 33.

²² Θανοπούλου Μ., Πετρονότη Μ., (1987), ό.π. σ. 27.

διερεύνηση της ατομικής ζωής μια καλύτερη κατανόηση των κοινωνικών σχέσεων και φαινομένων. Στην πραγματικότητα, δηλαδή, το άτομο που αφηγείται ξεπερνάει το εγώ του και δηλώνει την κοινωνική του ταυτότητα. Οι αφηγήσεις βέβαια των πληροφορητών συνιστάται να μην εκλαμβάνονται ως αντικειμενικές πληροφορίες, αφού ενέχουν πάντα την υποκειμενική οπτική. Θα πρέπει να ελέγχεται η αξιοπιστία τους, με διασταύρωση των πληροφοριών, ώστε ο ερευνητής να καταλήγει σε ασφαλή συμπεράσματα.

Ο καθορισμός του αριθμού των πληροφορητών αρχικά προγραμματίστηκε με κριτήριο την εκπροσώπηση της κάθε μουσικής οικογένειας, αν και κατά την πορεία της έρευνας προέκυψαν έκτακτες και απρόβλεπτες αναζητήσεις μέσα από την μετατόπιση του βάρους ενδιαφέροντος. Εν τέλει, η αναζήτηση πληροφορητών ολοκληρώθηκε με την εμφάνιση του «πληροφοριακού κορεσμού» (saturation effect)²³. Πληροφοριακός κορεσμός επέρχεται όταν οι πληροφορίες επαναλαμβάνονται. Είναι το σημείο εκείνο όπου εμφανίζονται κοινές αφηγηματικές φόρμες και στερεότυπα. Δηλαδή «έχουμε ένα ικανοποιητικό αριθμό αφηγήσεων, όταν μια σειρά από αυτές υποστηρίζουν η μια το περιεχόμενο της άλλης»²⁴.

Συμπληρωματικά με αυτές τις συνεντεύξεις και τις προσωπικές αφηγήσεις αποδείχθηκε χρήσιμο και αξιοποιήθηκε και αρχειακό υλικό που κατάφερα να αποκομίσω από τα προσωπικά αρχεία των πληροφορητών, όπως φωτογραφίες, την χειρόγραφη αυτοβιογραφία ενός εκ των βασικών μουσικών του χωριού και κάποιες χειρόγραφες σημειώσεις αμβρακιωτών, δασκάλων στο επάγγελμα, που μεγάλωσαν στο χωριό, αναφορικά με την τοπική κοινωνία και τον τρόπο ζωής. Ερευνητικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν, επίσης, κάποια σπάνια ευρήματα, όπως όργανα από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, το πρώτο γραμμόφωνο του χωριού, φερμένο από την Αμερική, καθώς επίσης και κάποια ηχογραφημένα μουσικά «διαμαντάκια» σε δίσκους 45 στροφών, από τον πρωταγωνιστή μουσικό του χωριού σε συνθήκες στούντιο ή ερασιτεχνικά. Οι ηχογραφήσεις αυτές αποτελούν απόδειξη της ιδιαιτερότητας της περίπτωσης του και επομένως της ανάγκης να μελετηθεί και να αναδειχτεί το πρόσωπό του.

²³ Bertaux D., (1981), *Biography and Society: The Life History Approach in the social science*, Beverly Hills: Sage Publications, σ. 187.

²⁴ Νιτσιάκος Β., (1995), *Οι ορεινές κοινότητες της Βόρειας Πίνδου: στον απόηχο της μακράς διάρκειας*, Αθήνα: Πλέθρον, σ. 81.

Δυστυχώς η υπάρχουσα βιβλιογραφία για την περιοχή και συγκεκριμένα για την Αμβρακιά είναι ελάχιστη. Διαθέσιμες είναι μόνο κάποιες εκδόσεις τοπικών συλλόγων με αναφορές σε ιστορικά και δημογραφικά στοιχεία της περιοχής κυρίως, ενώ πάντα πολύτιμες και χρήσιμες πληροφορίες για την ευρύτερη περιοχή μπορεί κανείς να αντλήσει από το έργο του Δημήτρη Λουκόπουλου για την Αιτωλία, ένα έργο μοναδικό, σημαντικό και διαχρονικής αξίας για την επιστημονική κοινότητα.

1.3 Ο χώρος και ο συμβολισμός του

Η έννοια του χώρου στην παραδοσιακή ερευνητική προσέγγιση προσδιορίζεται σύμφωνα με την ευκλείδεια γεωμετρία. Θεωρείται ως μια αντικειμενική, φυσική διάσταση με παραμέτρους μετρήσιμες, όπως η απόσταση και η κατεύθυνση, και προσεγγίζεται περιγραφικά. Είναι, δηλαδή, μια έννοια που υφίσταται ανεξάρτητα από την ανθρώπινη ύπαρξη. Αυτή η αντίληψη, η μονοσήμαντη θεώρηση του χώρου ως αντικειμένου, είναι προϊόν της θετικιστικής σκέψης. Η αντικειμενοποίηση όμως του χώρου οδηγεί στον διαχωρισμό του από την ανθρώπινη κοινωνία και εμπειρία²⁵. Ο χώρος, δηλαδή, εκλαμβάνεται απλά ως το αντικειμενικό σκηνικό της ανθρώπινης δράσης και αυτή ακριβώς η θεώρηση είναι που νοηματοδοτεί τον χώρο ως «μια επιφάνεια δεδομένη, αυθύπαρκτη, απόμακρη και αδιάφορη»²⁶.

Μετά από αντιπαραθέσεις και εκτενή διάλογο στο πεδίο των κοινωνικών και πολιτισμικών σπουδών, ο χώρος παύει να θεωρείται ως αντικειμενικό σκηνικό, ως το πλαίσιο που προσδιορίζει την ανθρώπινη δράση. Σύμφωνα με τον Braudel «ο πολιτισμός είναι πρώτα απ' όλα ένας χώρος»²⁷. Ο χώρος αποτελεί αναπόσπαστο μέρος του πολιτισμού μιας κοινωνίας. Η συζήτηση, εξάλλου, για τη σχέση χώρου και πολιτισμού εντάσσεται στο ευρύτερο ζήτημα της σχέσης μεταξύ φύσης και πολιτισμού. Χώρος και ανθρώπινη δράση είναι δυο στοιχεία αλληλένδετα, που το ένα τροφοδοτεί

²⁵ Νιτσιάκος Β., (2015), *Πεκλάρι: Κοινωνική οικονομία μικρής κλίμακας*, Ιωάννινα: Ισνάφι, σ. 15.

²⁶ Κανταντζόγλου Ρ., (2001), *Στη σκιά του ιερού βράχου: Τόπος και μνήμη στα Αναφιώτικα*, Αθήνα: ΕΚΚΕ-Ελληνικά Γράμματα, σ. 32.

²⁷ Braudel. F., (1969), «L'apport de l'Histoire des civilisations», στο *Ecrits sur L'Histoire*, Flammarion, Paris, σ. 292.

το άλλο και βρίσκονται σε μια συνεχή διαδικασία αλληλεπίδρασης. Ο Foucault υποστηρίζει ότι ο χώρος πρέπει να πάψει να αντιμετωπίζεται ως «νεκρός, παγωμένος, μη διαλεκτικός, ακίνητος»²⁸. Από τη στιγμή που ο χώρος αντιμετωπίστηκε κυρίως ως κοινωνική και πολιτισμική παράμετρος και γενικότερα ως πεδίο όπου τα υποκείμενα συνδιαλέγονται με τη φύση, ως πεδίο στο οποίο δραστηριοποιούνται αναπτύσσοντας κοινωνικές και οικονομικές σχέσεις, ως πεδίο συμβολικών αναπαραστάσεων, αναδεικνύεται η διαλεκτική σχέση χώρου και κοινωνικών διαδικασιών²⁹. Τα συμφραζόμενα του χώρου είναι αυτά που προσδίδουν σημασίες. «*Η ανίχνευση του χώρου και των λειτουργιών του αποτελεί αλάνθαστο οδηγό σε μια αναζήτηση των κοινωνικών δομών, ακόμα και στο πλαίσιο μιας διαχρονικής προσέγγισης*»³⁰. Η οργάνωση του χώρου αντικατοπτρίζει την πολιτισμική δραστηριότητα μιας κοινωνίας. Έτσι, οι πολιτισμικές δραστηριότητες εγχαράσσονται στον χώρο και αποτυπώνονται διαχρονικά, καθώς τα κοινωνικά συστήματα μεταβάλλονται.

Μιλάμε λοιπόν για έναν χώρο που αποκτά νόημα μέσα από το πλέγμα των κοινωνικο- πολιτισμικών σχέσεων. Έναν χώρο που μετατρέπεται σε τόπο μέσα από τη δράση των υποκειμένων και συμβάλλει στη συμβολική ανασυγκρότηση του βίου της κοινότητας και εν τέλει συντελεί στην ενδυνάμωση της συλλογικής μνήμης. Το βίωμα, λοιπόν, είναι αυτό που διαμεσολαβεί και μετατρέπει τον χώρο σε τόπο. «*Ο χώρος μεταμορφώνεται σε βιωμένο τόπο, τοπίο αναπαράστασης, αφηγηματικό 'κείμενο', η ανάγνωσή του ερμηνεύει τις πράξεις και τους συμβολικούς κώδικες των ανθρώπων που ζουν σ' αυτόν*»³¹. Η νοηματοδότηση του χώρου λειτουργεί ως ένας κώδικας επικοινωνίας στο εσωτερικό των πολιτισμικών ομάδων. Η χρήση και η οικειοποίησή του διαμεσολαβούνται από το βίωμα και τη συνείδησή του μέσα σε συγκεκριμένα κοινωνικά και ιστορικά συμφραζόμενα. «*Ως τόπος νοείται ένας χώρος που φέρει την πολιτισμική σφραγίδα μιας κοινωνικής ομάδας με την οποία συνδέεται ιστορικά και καθίσταται σύμβολο της συλλογικής ταυτότητας*»³².

²⁸ Foucault M., (1980), «Questions on Geography» στο: Gordon C. (ed), *Power/Knowledge, Selected interviews and Other Writings 1972-1977 by Michel Foucault*, New York: Pantheon Books, p. 70.

²⁹ Lefebvre H., (1991), *The production of space*, Blackwell, Oxford.

³⁰ Νιτσιάκος Β., (2016), *Παραδοσιακές κοινωνικές δομές*, Ιωάννινα: Ισνάφι, σ. 17.

³¹ Ποτηρόπουλος Π., (2007), *Πολιτισμικές ταυτότητες στην Πίνδο*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Τομέας Λαογραφίας, Ιωάννινα σ.31.

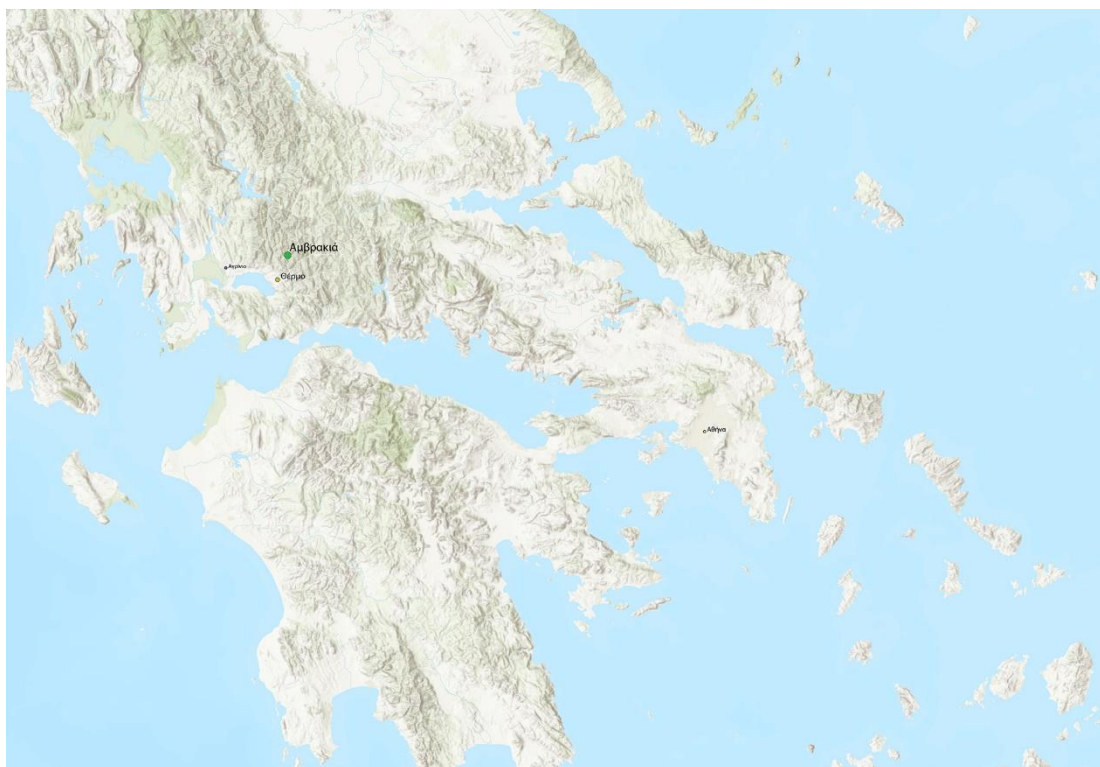
³² Νιτσιάκος Β., (2023), *Χτίζοντας το χώρο και τον χρόνο*, Ιωάννινα: Ισνάφι, σ. 19.



1.4 Το τοπίο διηγείται: Αμβρακιά, μια ορεινή παραδοσιακή κοινωνία

Η Αμβρακιά αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα ορεινού οικισμού της «ζώνης της δρυός». Είναι ένα ορεινό χωριό της Αιτωλίας, στα 800 μέτρα υψόμετρο περίπου, και βρίσκεται 20 χιλιόμετρα μακριά από το Θέρμο, το σημαντικότερο ημιαστικό κέντρο της περιοχής. Παρατηρώντας τον χάρτη διαπιστώνουμε ότι η Αμβρακιά βρίσκεται στην απόληξη της οροσειράς της Πίνδου και ουσιαστικά διαθέτει όλα τα κοινά χαρακτηριστικά των ορεινών οικισμών της. Βρίσκεται χτισμένη και

κρυμμένη σε μια πλαγιά του Παναιτωλικού όρους, περιτριγυρισμένη από βουνά, χωρίς ανοιχτό ορίζοντα, γεγονός που την προφυλάσσει από τους δυνατούς βοριάδες και τους συχνούς χιονιάδες. Στην κορυφή του χωριού υπάρχει πυκνό ελατοδάσος το οποίο θεριεύει και απλώνεται με την πάροδο του χρόνου και ειδικά μετά την ανθρώπινη εγκατάλειψη, ενώ στα ριζά της πλαγιάς περνάει ο Γιδομανδρίτης, παραπόταμος του Ευήνου, ο οποίος καθίσταται ορατός από κάποια σημεία του χωριού. Στο απόγειό του (Μεσοπόλεμος) το χωριό είχε γύρω στους 300 κατοίκους, ενώ υπήρξε πρωτεύουσα του Δήμου Αμβρακίας, όταν ο Δήμος περιλάμβανε 18 χωριά και συνοικισμούς³³.



³³ ΦΕΚ αρ. 19, 7/12/1835, Στις 7 Δεκεμβρίου του 1835 δημοσιεύεται στην «Εφημερίδα της Κυβερνήσεως του Βασιλείου της Ελλάδας» το διάταγμα του «Οθωνα, ελέω Θεού βασιλέα της Ελλάδας» με αριθμό 19, «περί σχηματισμού των Δήμων εις τας επαρχίας Ναυπάκτου, Μεσολογίου και Αργινίου», μετά από πρόταση του «Γραμματέα επί των Εσωτερικών, Γεωργίου Πραΐδου[1] και υπογραφή του αντιβασιλέα, Κόμη Ιωσήφ Λουδοβίκου Άρμανσπεργκ. Σύμφωνα με αυτό, την επαρχία Αργινίου αποτελούσαν οι Δήμοι: Αργινίου (με πρωτεύουσα το Αργίνιο), Θέρμου, με πρωτεύουσα το σημερινό Βλοχός, Ζακονίνων με πρωτεύουσα τα Ζακόνινα (σήμερα Παλαιοκαρνά), Εφύρας με πρωτεύουσα την Έφυρα (σήμερα Σιτόμενα), Ταξιάρχιδος, με πρωτεύουσα τον Ταξιάρχη, Παμφίας, με πρωτεύουσα την Παμφία, (σήμερα Αβαρίκος) και **Αμβρακίας, με πρωτεύουσα την Αμβρακιά.**

Η Αμβρακιά κατοικήθηκε από την π.Χ. περίοδο, κάτι που μαρτυρείται από τα υπολείμματα υδραγωγείου που ανάγονται στη ρωμαϊκή εποχή, καθώς και την εύρεση ενός τάφου με κτερίσματα, της ελληνιστικής περιόδου. Κατά τη διάρκεια των αιώνων, ο οικισμός άλλαξε θέση τουλάχιστον δύο φορές, εξαιτίας διάφορων εξωγενών παραγόντων, όπως εξάλλου μαρτυρούν τα διάφορα τοπωνύμια, μέχρι να καταλήξει γύρω στο 1500 μ.Χ. στη σημερινή τοποθεσία. Την άνοιξη του 1920³⁴ βρέθηκε σε ένα χωράφι του παλιού οικισμού, στο *Παλιοχώρι*, ένα σπάνιο χάλκινο αγαλματίδιο το οποίο εκτίθεται σήμερα στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο στην Αθήνα. Αναπαριστά τον Δία, που κρατάει στο δεξί του χέρι το αστροπελέκι, σουβλερό και από τα δύο μέρη, και στο αριστερό χέρι έναν αετό. Δεν έχει σχέση με τον Δία, τον αρχηγό των Θεών του Ολύμπου, αλλά με τον Δία, τον Θεό της βροχής, τον Υψιβρεμέτη, αυτόν που βρέχει από ψηλά. Ένα εύρημα λοιπόν, απόδειξη απτή του γεωργικού χαρακτήρα της κοινωνίας αυτής και της απόλυτης εξάρτησής της από τη γη, αλλά και τις κλιματολογικές συνθήκες³⁵.

Η Αμβρακιά, στην περίοδο της ακμής της, μέχρι το 1950 περίπου, δηλαδή πριν το μεγάλο μεταναστευτικό κύμα, αποτελεί ένα κλασικό παράδειγμα ορεινής αγροτοποιμενικής κοινωνίας με όλα τα χαρακτηριστικά που διέπουν τις κοινωνίες αυτές. Μια αγροτοποιμενική κοινότητα απόλυτα εναρμονισμένη στο φυσικό της περιβάλλον, η οικειοποίηση του οποίου και οι διαδικασίες μετατροπής του σε πολιτισμικό τοπίο αρκούν από μόνες τους για να μας διηγηθούν την ιστορία του χωριού. Η βασική ενασχόληση των κατοίκων υπήρξε ανέκαθεν η κτηνοτροφία και η γεωργία. Μια γεωργοκτηνοτροφική κοινωνία με ισχυρό αποτύπωμα στο τοπίο, αφού σημειώνεται η ύπαρξη αναβαθμίδων κατασκευασμένων με την τεχνική της ξερολιθιάς, η ύπαρξη *λοντζών* (μικρών πέτρινων σπιτιών χτισμένων πάλι με την τεχνική της ξερολιθιάς) διάσπαρτων σε όλο το χωριό και στο δάσος, μαντριών και αλωνιών³⁶. Παράλληλα και για κάποιο χρονικό διάστημα, μέχρι το 1920 περίπου, η καλλιέργεια

³⁴ Ρωμαίος Κ., (1955), *Μικρά μελετήματα*, Θεσσαλονίκη: Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών.

³⁵ Η λατρεία του Υψιβρεμέτη Διός στην Αιτωλία έχει την εξήγησή της στο γεγονός ότι ναι μεν τα ποτάμια διαθέτουν αρκετά νερά, αλλά ελάχιστα βοηθούν τις καλλιέργειες, καθώς είναι δύσκολο να οδηγηθούν στα χωράφια. Έτσι το μεγαλύτερο δώρο των νεφών, όπου κατοικεί ο Δίας, είναι η βροχή και ο θεός της έπρεπε αναλόγως να τιμηθεί.

³⁶ Ingold T., (2001), *The perception of the environment*, London: Routledge.

του μεταξοσκώληκα υπήρξε μέσο συμπληρωματικού εισοδήματος, απόηχο του οποίου αποτελούν σήμερα οι πολλές μουριές του χωριού.

Ένας χαρακτηριστικός, λοιπόν, ορεινός οικισμός όπου αναπτύχθηκε το μικτό σύστημα γεωργοκτηνοτροφίας. Η βασική παραγωγική μονάδα της κοινότητας υπήρξε η εστιακή ομάδα, η οποία μπορεί να διαφοροποιούνταν κατά περιόδους ως προς τη δομή και το μέγεθός της. Η γεωργία χαρακτηριζόταν από την πολυκαλλιέργεια λόγω της διάσπαρτης έγγειας ιδιοκτησίας, γεγονός που συνέβαλε σε εναλλακτικές δυνατότητες παραγωγής και έτσι εξασφάλιζε τη δυνατότητα αυτάρκειας.

Στην Αμβρακιά ο γεωργικός κλήρος αποτελούνταν από τα ξερικά χωράφια (μη αρδευόμενα), από τα ποτιστικά (αρδευόμενα) και από βοσκοτόπια. «Διαβάζοντας» τα ίχνη των αναβαθμίδων, παρατηρεί κανείς ότι υπήρχαν χωράφια σε όλο το μήκος και το πλάτος της πλαγιάς, χωράφια δίπλα στο ποτάμι, αλλά και χωράφια σε μεγάλο υψόμετρο μέχρι και τα 1200μ. Στα ξερικά καλλιεργούνταν σιτάρι, βρώμη, κριθάρι και καλαμπόκι με το σύστημα της αμειψισποράς, δηλαδή μια χρονιά σιτάρι και την επόμενη καλαμπόκι, και για λόγους διευκόλυνσης της κτηνοτροφίας, αλλά και για λόγους ξεκούρασης των χωραφιών. Το καλοκαίρι η ποτιστική αμβρακιώτικη έκταση ήταν ένα απέραντο περιβόλι με καλαμποκοφυτείες, κηπευτικά, αμπέλια, όσπρια, οπωροφόρα δέντρα, ακόμα και ελαιόδεντρα στα απάνεμα, αλλά και στα κατώτερα υψομετρικά χωράφια.

Επίσης, από τις προφορικές αφηγήσεις αναδεικνύεται ότι στην περίοδο ακμής του χωριού, περίπου την περίοδο του Μεσοπολέμου, η κτηνοτροφία του χωριού αριθμούσε γύρω στα 3.000 γιδοπρόβατα, 45 όνους και ημιόνους, 50-60 χοίρους, ενώ οικοσίτες όρνιθες υπήρχαν σε όλες τις οικογένειες. Είναι κοινός τόπος ότι οι τοπικές κοινωνίες προσαρμόζονται στο φυσικό περιβάλλον απ' το οποίο εξαρτώνται, και ταυτόχρονα το προσαρμόζουν στις δικές τους ανάγκες με τέτοιο τρόπο όμως, ώστε να διασφαλίζεται η μη εξάντληση των φυσικών πόρων.

Όλο τον χρόνο η ζωή ήταν σκληρή και κουραστική, με επίκεντρο τις γεωργικές και κτηνοτροφικές εργασίες, με στόχο την πολυπόθητη επιβίωση. Το καλοκαίρι οι αμβρακιώτες ασχολούνταν με διάφορες γεωργικές δουλειές, όπως σπορά, όργωμα, κλάδεμα αμπελιών και ποτίσματα, ενώ το χειμώνα, εκτός από την ενασχόληση με τη γη και τα ζώα, γινόταν και η συντήρηση των τοίχων των αναβαθμίδων και η μεταφορά της κοπριάς των ζώων στα ποτιστικά χωράφια για τη λίπανσή τους. Στα ξερικά η

λίπανση γινόταν κατά φυσικό τρόπο, με την κοπριά του ποιμνίου κατά τη διάρκεια της παραμονής του και διανυκτέρευσης σ' αυτά. Ένας ολόκληρος μηχανισμός, επομένως, αέναης κίνησης και δυναμικής: η γεωργία, η κτηνοτροφία και η εκμετάλλευση των δασικών εκτάσεων, σε μια σχέση αρμονίας και αλληλοσυμπλήρωσης, και το προϊόν τους, ένα υπόδειγμα «ανθρωπογενούς οικοδυναμικής»³⁷.

Αν και επικρατεί η άποψη ότι τα βουνά είναι απομακρυσμένα, εχθρικά και δύσκολα ως προς τη διαβίωση, ουσιαστικά δηλαδή ότι αποτελούν μόνο μια λύση ανάγκης σε δύσκολες στιγμές, στην πραγματικότητα δεν ισχύει κάτι τέτοιο. Τα ορεινά τοπία είναι εξίσου ανθρωπογενή με όλα τα υπόλοιπα τοπία που έχουν διαμορφωθεί μέσω της ιστορικής ανθρώπινης πορείας³⁸. Σίγουρα οι γεωμορφολογικές συνθήκες, το οικιστικό μοντέλο και η κοινωνική συγκρότηση αυτών των ορεινών κοινοτήτων τις καθιστούν δυσπρόσιτες και κλειστές κοινωνίες, αλλά σε καμία περίπτωση δεν μπορούμε να πούμε ότι έζησαν σε ιστορική απομόνωση. Πάντα υπήρχε επικοινωνία με τα κέντρα μιας περιοχής και όχι μόνο.

Το πιο κοντινό ημιαστικό κέντρο της περιοχής ήταν το Θέρμο, σε απόσταση είκοσι χιλιόμετρα περίπου από την Αμβρακιά και ουσιαστικά αποτελούσε τον βασικό προορισμό για αγοροπωλησίες ή ανταλλαγές προϊόντων. Το ταξίδι μέχρι το Θέρμο δεν συνέβαινε χωρίς σοβαρή αιτία, γιατί ήταν ένα ταξίδι πολύωρο και κουραστικό, δεδομένου ότι πραγματοποιούνταν με τα πόδια. Οι αμβρακιώτες ξεκινούσαν τα χαράματα, με φορτωμένα τα υποζύγια τους, και μετά από 5 ώρες περίπου έφταναν στο Θέρμο για να κάνουν τις συναλλαγές τους, για να επιστρέψουν βέβαια μέχρι το βράδυ της ίδιας μέρας. Συνήθως το ταξίδι τους στο Θέρμο γινόταν από το Μάρτιο και μετά, όταν παρατηρούνταν σιτοδεία σε πολλές οικογένειες, κάτι που μπορούσε να αντιμετωπιστεί στην αγορά του Θέρμου. Οι αμβρακιώτες πωλούσαν συγκεκριμένα προϊόντα όπως: όσπρια, μέλι, γαλακτομικά προϊόντα, σφάγια, δέρματα, κάστανα και φρούτα. Όμως, «αυτή η συμμετοχή στην οικονομία της αγοράς παρότι σήμαινε έναν εκχρηματισμό της τοπικής οικονομίας δεν σήμαινε απαραίτητα και την εμπορευματοποίησή της»³⁹. Εδώ να σημειωθεί ότι ο αμαξιτός δρόμος από το Θέρμο προς την Αμβρακιά διανοίχθηκε μόλις το 1966 και δυστυχώς αυτή τη στιγμή

³⁷ Νιτσιάκος Β., (2015), *Πεκλάρι*, ό. π. σσ. 27-29.

³⁸ Βλ. Νιτσιάκος Β., (2015), σ.21: Grove A. T.-Rackham Ol., (2001) *The nature of Mediterranean Europe, An ecological history*, U. P., Yale και Mcneil, J. R., (1992) *The mountains of the Mediterranean world*, U. P., Cambridge.

³⁹ Νιτσιάκος Β., (2015), *Πεκλάρι*, ό. π. σ. 57.

υπολείπονται ακόμα 6 χιλιόμετρα για την ολοκλήρωση της ασφαλτόστρωσης του δρόμου.

Όταν μάλιστα οι αμβρακιώτες έφταναν σε μεγάλη οικονομική στενότητα και αδιέξοδο, έψαχναν για μεροκάματα. Κατέβαιναν στα καμποχώρια γύρω από το Θέρμο, στην Μακρυνεία, γύρω από το Αγρίνιο αλλά κι στην Πάτρα και στο Αίγιο ως εργάτες γης, προς εξοικονόμηση ρευστού χρήματος. Έφευγαν μετά τις γιορτές του 12ημέρου και επέστρεφαν το Μάρτιο, για να ασχοληθούν με τις επείγουσες αγροτικές δουλειές της εποχής, όπως το κλάδεμα των αμπελιών και τις ανοιξιάτικες σπορές. Με το ρευστό που έφερναν κάλυπταν τις ανάγκες για αγορά προϊόντων από το βασικό καφεπαντοπωλείο του χωριού, την «Κερασούλα».

Το φαινόμενο του «ταξιδιωτισμού» ενός μέρους του ανδρικού πληθυσμού, σε περιόδους οικονομικής κρίσης και δημογραφικού αδιεξόδου, σε περιοχές γεωμορφολογικά «δύσκολες», άγονες και απομονωμένες αποτελεί ένα σύνηθες φαινόμενο, προσωρινή λύση αλλά και επιτακτική ανάγκη. Αυτή η διέξοδος εκτός των τοπικών κοινωνιών για την αντιμετώπιση της κρίσης συνιστά δικλείδα ασφαλείας των τοπικών συστημάτων, έτσι ώστε να καθίσταται δυνατή η μείωση της πίεσης στους πεπερασμένους φυσικούς πόρους, γεγονός που διασφαλίζει την επιβίωση των τοπικών κοινωνιών και οικοσυστημάτων⁴⁰.

Θα μπορούσαμε να παρομοιάσουμε τον άνδρα με τον ταξιδευτή Ερμή και την γυναίκα με την Εστία, που παραμένει στατική εκφράζοντας την ακινησία και τη συντήρηση. Έτσι, *«με βάση αυτό το σχήμα αναπαράγεται ιδεολογικά και κοινωνικά η τοπική κοινωνία, όχι απομονωμένη αλλά αρκετά εσωστρεφής ως προς την κοινωνική της συγκρότηση και τον αξιακό της προσανατολισμό»*⁴¹.

Η Αμβρακιά υπήρξε μια γεωργοκτηνοτροφική κοινωνία σε αυτάρκεια. Και ίσως σ' αυτό το πνεύμα της επιδιωκόμενης αυτάρκειας θα μπορούσε να υπαχθεί και ο μουσικός χαρακτήρας του χωριού και η παραγωγή ντόπιων μουσικών.

⁴⁰ Νιτσιάκος Β., (2015), *Πεκλάρι*, ό. π. σ. 24.

⁴¹ Νιτσιάκος Β., Αράπογλου Μ., Καρανάτσης Κ., (1998), στο Νιτσιάκος Β. (επιμ.), *Νομός Ιωαννίνων: Σύγχρονη πολιτισμική Γεωγραφία*, Ιωάννινα: Νομαρχιακή αυτοδιοίκηση Ιωαννίνων, σ. 70.

1.5 «Η βασίλισσα της Αιτωλίας»

Η Αμβρακιά, χάρη στη γεωγραφική της θέση και τη χωροταξική της διάταξη, χτισμένη στην πλαγιά του βουνού και ουσιαστικά αποτελούμενη από ένα ευδιάκριτο και συγκεντρωμένο συνοικισμό, σε αντίθεση με τα γύρω χωριά που πολύ συχνά απαρτίζονταν από ξέχωρους και διάσπαρτους οικισμούς, απομονωμένους μεταξύ τους, υπήρξε μια κοινωνία όπου η επικοινωνία και η κοινωνική επαφή γενικότερα ήταν ευκολότερη, και άμεση και καθημερινή υπόθεση μεταξύ των κατοίκων της.

*[...] Ήμασταν το μόνο χωριό που ήταν μαζεμένο κατά κάποιο τρόπο....εδώ δεν ήμασταν σκόρπιοι ένα, δυο σπίτια εκεί, μετά άλλο απέναντι στα πεντακόσια μέτρα...υπήρχαν τρία καφενεία στο χωριό και το ένα κοντά στο άλλο.....ήμασταν ενιαίο χωριό! [...]*⁴²

Επίσης αυτή η θέση της, αμφιθεατρική και περικλειστη ανάμεσα σε βουνά, δημιουργούσε μια ιδιότυπη ακουστική, όπου οι φωνές, το τραγούδι και ευρύτερα η μουσική ακούγονταν και διαχέονταν παντού.

Μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αιώνα η καλλιέργεια του μεταξοσκώληκα⁴³ σε συνδυασμό με την ύπαρξη πολλών νερών που εξασφάλιζαν την αποδοτική γεωργική καλλιέργεια, προσέδιδε μια σχετική οικονομική ευημερία στο χωριό, σε σχέση με τα διπλανά χωριά. «Η Αμβρακιά είναι το ευφορώτερο από τα χωριά του Δήμου Αμβρακίας χάρη στα πολλά νερά του και τους κήπους με τα οπωροφόρα δέντρα»⁴⁴, αναφέρει ο Λουκόπουλος.

Η ύπαρξη πολλών νερών, σύμφωνα με τις μαρτυρίες, ήταν και η αιτία που καθυστέρησε για το χωριό το κύμα εσωτερικής και εξωτερικής μετανάστευσης, το οποίο έπληξε τα ορεινά χωριά και ευρύτερα την ελληνική ύπαιθρο προπολεμικά και μεταπολεμικά.

⁴² Μαρτυρία του συνομιλητή Αναστασόπουλου Βασίλη

⁴³ Μαρτυρία του συνομιλητή Ζυγούρη Αθανάσιου: *[...] Γιατί σ' αυτό το χωριό αναπτύχθηκε η σηροτροφεία στα βυζαντινά χρόνια κι έφτασε μέχρι το 1920-22 που πέθανε ο Νικολογιάννος [...]* έφερε ένα μάστορα που ήξερε τη διαδικασία του κουκουλιού, το μετάξι από Γερμανία, και μάζευε το μετάξι απ' όλη την περιοχή, απ' όλα τα χωριά *[...]* Αυτός ο Νικολογιάννης λοιπόν επεξεργαζόταν το μετάξι και το διοχέτευε στην Πάτρα *[...]* Μετά το θάνατο του Νικολογιάννη παρήκμασε η καλλιέργεια μεταξιού *[...]* ως τις μέρες μας μείναν και τα τελάρα που βάζαν το μεταξοσκώληκα για να τραφεί και μετά βέβαια εμείς βάζαμε πατάτες και διάφορα...

⁴⁴ Λουκόπουλος Δ., (1990), *Θέρμος και Απόκουρο*, Αθήνα: Ιστορικές εκδόσεις Στέφανος Βασιλόπουλος, σ. 264.

[...]Η Αμβρακιά ήταν η βασίλισσα της περιοχής γιατί είχε πολλά νερά! Λέγαν: το χαμποκούκι (καλαμποκίσιο ψωμί) κρατάει τους αμβρακιώτες στον τόπο τους και ο Πλατανιάς!» (τοπωνύμιο για περιοχή με πηγές)⁴⁵

Η Αμβρακιά λόγω αυτών των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της υπήρξε για κάποιο διάστημα πρωτεύουσα του Δήμου Αμβρακίας, γεγονός που ενέτεινε τη φήμη και την αίγλη της, ενώ ταυτόχρονα επιβεβαίωνε και το πνεύμα αυτονομίας και αυτάρκειας που τη χαρακτήριζε, τουλάχιστον σε επίπεδο υλικό και διοικητικό/κοινωνικό.

Γενικότερα μπορούμε να πούμε ότι οι αμβρακιώτες είχαν μια ευρύτερη πνευματική ανησυχία, που εκφράζονταν με διάφορους τρόπους. Εξάλλου, «όταν χορταίνει το σώμα, πεινάει το πνεύμα!». ⁴⁶ Επίσης ο Δημήτρης Λουκόπουλος διατείνεται: «Έξυπνος κόσμος οι Αμβρακιώτες και στα γράμματα κανείς δεν τους παραβγάνει» ⁴⁷. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα βγήκαν από το χωριό τρεις δάσκαλοι, πολύ σημαντικό γεγονός για ένα τόσο απομονωμένο μέρος, οι οποίοι υπήρξαν φορείς επιστημονικής γνώσης και πολιτισμού και για την ιδιαίτερη πατρίδα τους. Ένας εξ αυτών, ο Γιώργος Ψηλός, σύμφωνα με τις μαρτυρίες, έπαιζε πολύ γλυκό βιολί. Είναι ο πρώτος αμβρακιώτης που αναφέρεται ότι έπαιζε βιολί, ενώ μετέπειτα ακολούθησαν αρκετοί. Είναι πολύ πιθανό να υπήρξε ο πρώτος διδάξας του οργάνου αυτού στο χωριό.

Καθοριστική υπήρξε επίσης και η παρουσία ενός φωτισμένου, πνευματικού ανθρώπου, δασκάλου ηπειρώτη από το Βουργαρέλι της Άρτας, του οποίου το αποτύπωμα υπήρξε έντονο και καταλυτικό για την διαμόρφωση της προσωπικότητας των εφήβων της εποχής, την διεύρυνση του πνευματικού τους ορίζοντα και τη διαμόρφωση της πολιτικής και ευρύτερης ιδεολογίας τους. Ο Ιωάννης Σιμιντζής ήταν ο άνθρωπος που συνέβαλε στις πνευματικές αναζητήσεις των μαθητών, κατά τη θητεία του ως δασκάλου στο χωριό, λίγο πριν και κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, φέρνοντας νέα ήθη και έθιμα, φρέσκιες ιδέες και νέα πνοή στην αμβρακιώτικη νεολαία, η οποία ζούσε, αν όχι απομονωμένη, σίγουρα απομακρυσμένη από τις κοινωνικές και πολιτικές εξελίξεις της εποχής. Το θέατρο εμφανίστηκε στη ζωή τους και παραστάσεις κλασικών έργων, όπως «ο Τάσος και η Γκόλφω», έχουν χαραχτεί

⁴⁵ Μαρτυρία του συνομιλητή Πυρπύλη Θεόδωρου

⁴⁶ Μαρτυρία του συνομιλητή Σιαλμά Τάσου

⁴⁷ Λουκόπουλος Δ., (1990), ό.π. σ. 264.

στη μνήμη των τότε παιδιών και εφήβων ως πρωτόγνωρες και συγκλονιστικές εμπειρίες, με προεκτάσεις βέβαια στην μετέπειτα ενήλικη ζωή τους.

1.6 «Το καθαρτήριο της καθημερινής τους ταλαιπωρίας»

*[...]τραγούδια ακουγόντουσαν από τις τσοπάνισσες[...]Σε όλες τις πλαγιές! ...όλες τραγουδούσαν και ανταγωνίζονταν η μια την άλλη ποια θα τραγουδήσει πιο καλά! Θυμάμαι εγώ κοπέλα που έδενε ένα σκοινί από το πουρνάρι, κράταγε το σκοινί και χόρευε όλη τη μέρα και τραγουδούσε, τραγουδούσε 7-8 ώρες! [...]*⁴⁸

*[...]Ακόμα το έχω πολύ έντονα στη μνήμη μου. Τις γυναίκες και τους άνδρες που περνούσαν ζαλίγκα και πήγαιναν στον Προυσό περπατώντας! Και ήταν [...] 100 άτομα! Ένας κοντά στον άλλο και περνούσαν για τον Προυσό τραγουδώντας!*⁴⁹

Η μουσική έκφραση, λοιπόν, διάχυτη σε κάθε μορφή, σε διάφορες περιστάσεις και εκφάνσεις της κοινωνικής τους ζωής, φαινόμενο σύνηθες στη ζωή της υπαίθρου. Το μόνο σίγουρο ήταν ότι ακόμα και η απουσία των οργάνων δεν εμπόδιζε τη μουσική έκφραση, αυτή την έμφυτη ανθρώπινη ανάγκη, που έβρισκε διέξοδο με κάθε ευκαιρία και σε διάφορες μορφές, ειδικά στις παραδοσιακές κοινωνίες της υπαίθρου που ήταν αυτάρκειες και βασισμένες σε ό,τι διέθεταν.

Εξάλλου τα όργανα δεν ήταν απαραίτητα σε τραγούδια του γάμου, του έργου, μοιρολόγια και άλλα, που συνήθως συνδέονταν με τελετουργικές διαδικασίες. Πολλές φορές η απουσία των οργάνων, στη μικρή κλίμακα της κοινότητας, ή η περιστασιακή παρουσία τους σχετιζόταν με την ανέχεια και την απομόνωση αυτών των κοινωνιών και σίγουρα δεν αποτελούσε επιλογή των μελών της. Για τον ίδιο λόγο παρατηρούμε την παρουσία οργάνων σε λιγότερο εξελιγμένες κατασκευαστικά μορφές, που όμως αποτελούσαν βασικό σύντροφο του ανθρώπου του μόχθου. Πολύ αργότερα, όταν ατονούν και οι διάφορες κοινοτικές πρακτικές, πολλές από τις μουσικές δράσεις μεταβιβάζονται στα όργανα, τα οποία διεκδικούν περίοπτη και πρωτεύουσα σημασία στη διεξαγωγή του γλεντιού⁵⁰.

⁴⁸ Μαρτυρία του συνομιλητή Πυρπύλη Θεόδωρου

⁴⁹ Μαρτυρία της συνομιλήτριας Αναστασοπούλου Ελένης

⁵⁰ Κοκκώνης Γ., (2008), «Η μουσική της Ηπείρου», στο Κοκκώνης Γ. (επιμ.), *Μουσική από την Ήπειρο*, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων.

*[...]Μιλάμε τώρα η μία να είναι στο Παγγυράκι να τραγουδάει, η άλλη να είναι ψηλά στη
ράχη να ακούγεται εδώ ή το ίδιο εδώ στο Παλιοχώρι.[...] Να ακούς τη φλογέρα του
μπάρμπα Γιώργου στα Παραλώνια πέρα, πολύ όμορφο πράγμα! [...] Πολύ τραγούδι
γινόταν στα ξεφλουδίσια! [...]*⁵¹

Πέρα όμως από την αίσθηση μιας περιρρέουσας μουσικότητας στην καθημερινότητα των αμβρακιωτών, η τύχη του να υπάρχει ένα ιδιόμορφο «φυτώριο» μουσικών στο χωριό, η παρουσία μουσικών στην Αμβρακιά με τέτοια πυκνότητα, αλλά και η ύπαρξη και χρήση διάφορων οργάνων, ειδικά κατά τη διάρκεια των καλοκαιριών μεταπολεμικά, υπήρξε καθοριστικός παράγοντας για την πραγμάτωση πολλαπλών γλεντιών, επίσημων και ανεπίσημων, χαραγμένων στη μνήμη των χωριανών ως βασικό γνώρισμα της κοινοτικής τους ταυτότητας. Εξάλλου, είναι γενικά αποδεκτό ότι η ύπαρξη των οργάνων αναγάγει και εξυψώνει τη γλεντική διαδικασία σε ανώτερη και πληρέστερη εμπειρία. Ο ήχος αλλά και η ενέργεια που εκλύουν διαχέεται στην ευρύτερη κοινότητα και θέτει τα θεμέλια του γλεντιού, δηλαδή εντείνει την συναισθηματική φόρτιση, την εύθυμη διάθεση και το κέφι.

[...]Εν τω μεταξύ, σχεδόν μέρα παρά μέρα, έβγαινε πάνω από το δασάκι η θεία μου η Ζωίτσα, η αδερφή του πατέρα μου, και φώναζε «Ω ρε Τάκη! θα μου παίζεις την Καραγκούνα ή κανα τσάμικο να χορέψω; [...]

*[...]Η θεία η Ζωίτσα κατέβαινε και σε μας αλλά δεν είχε χρόνο βέβαια[...] έλεγε τη λέξη ‘δεν μι βουλεί’ [...] τρελαινότανε η θεία μου η Ζωίτσα να της παίζει ο πατέρας μου βιολί και αυτή, πώς να το πω, χόρευε και ήταν από αυτούς τους ανθρώπους που έδιναν την ψυχή τους, τη ζωή τους, ήτανε το καθαρήριο της καθημερινής τους ταλαιπωρίας! [...]*⁵²

Είναι γνωστό ότι το γλέντι υπήρξε αναπόσπαστο κόμματα της καθημερινότητας των παραδοσιακών κοινωνιών και σήμαινε βέβαια πολλά παραπάνω από την απλή αναπαράστασή του. Ο χώρος επιτέλεσης των γλεντιών μετατρεπόταν σε κατεξοχήν δημόσιο χώρο, όπου η κοινότητα επιβεβαίωνε την κοινωνική της δομή και τελικά πραγματώνονταν η ίδια⁵³. Το τραγούδι, η μουσική, ο χορός συνιστούσαν κεντρικές δραστηριότητες της κοινοτικής ζωής σε όλες τις αγροτικές κοινωνίες έως πρόσφατα. Τα γλέντια, συνυφασμένα με το αγροτικό ημερολόγιο (ξεφλουδίσια, τρύγος),

⁵¹ Μαρτυρία του συνομιλητή Πυρπύλη Βασίλη

⁵² Μαρτυρία του συνομιλητή Πυρπύλη Γιώργου

⁵³ Θεοδοσίου Σ., (2008), «Όργανα και γλεντιστές στην Ήπειρο», στο Κοκκώνης Γ. (επιμ.), *Μουσική από την Ήπειρο*, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων.

σημαντικές στιγμές και ορόσημα του ατομικού βίου (αρραβώνες, γάμους, βαπτίσεις), αλλά και του συλλογικού (Δωδεκαήμερο των Χριστουγέννων, Απόκριες, Πάσχα και εορτασμούς σημαντικών για την κοινότητα Αγίων), αναδύονταν μέσα από επίσημες και ανεπίσημες αφορμές και αποτελούσαν σημείο αναφοράς της ζωής τους. Σύνηθες φαινόμενο, λοιπόν, με αφορμή την τέλεση των θρησκευτικών και κοινωνικών καθηκόντων τους τα μέλη των παραδοσιακών κοινωνιών να γλεντούν και να ψυχαγωγούνται.

«Ετυμολογικά ο όρος γλέντι προέρχεται από την τούρκικη λέξη “eglenti”, η οποία σημαίνει διασκέδαση. Στη σύγχρονη Ελλάδα η λέξη γλέντι σημαίνει το να περνάς καλά με φίλους. Όμως για τους συμμετέχοντες το γλέντι είναι κάτι πολύ παραπάνω από απλή διασκέδαση, σημαίνει την κοινή εμπειρία της κοινότητας που επιτυγχάνεται μέσα από την παρέα. Έτσι, στη σύγχρονη Ελλάδα το γλέντι σημαίνει το να ανήκεις σε μια παρέα.....»⁵⁴. Και φυσικά, βασική προϋπόθεση για ένα καλό γλέντι είναι το κέφι, που σημαίνει καλή διάθεση, εύθυμη διάθεση, κατάσταση ευφορίας που επιτυγχάνεται με τη μουσική, το χορό και τον συμποσιασμό.

Εκτός από τον τελετουργικό χαρακτήρα του γλεντιού, δηλαδή το εθιμοτυπικό ή κανονιστικό πλαίσιο στο οποίο εκτυλίσσεται και που χαρακτηρίζεται από τη μακρά διάρκεια και την αυστηρότητα στην έκφραση, η έννοια του γλεντιού ενέχει κι έναν έντονο δυναμισμό που σχετίζεται με το στοιχείο της αλλαγής, της εξέλιξης και του μετασχηματισμού. Η μουσική εξάλλου δεν καθρεπτίζει μια κοινωνική πραγματικότητα απλώς, αλλά τη διαμορφώνει και την αναπλάθει και αποτελεί τη μεγαλύτερη απόδειξη της συνεχούς αλλαγής της και του μετασχηματισμού της, γεγονός που γίνεται αντιληπτό εάν εστιάσουμε στις διαφορές ανάμεσα στα παραδοσιακά/παλαιότερα γλέντια και σ' αυτά με τα πιο σύγχρονα πλαίσια επιτέλεσης. Η ιστορία της μεταλλαγής των γλεντιών αντικατοπτρίζει και την ιστορία των κοινωνικο-πολιτικών αλλαγών του κοινωνικού χώρου των ορεινών χωριών, στα οποία η παράδοση του γλεντιού εκλαμβάνεται ως βασική πολιτισμική αξία.

Εξάλλου κάθε τελεστική τέχνη είναι μια διαδικασία που παράγεται κατά τη χρήση της, έτσι η μουσική και ο χορός υφίστανται ως εμπειρία και έκφραση μόνο στο χρονικό και χωρικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εκτυλίσσονται και παύουν να υπάρχουν

⁵⁴ Κάβουρας Π., (1990), *Glenti and Xenitia: The Poetics of Exile in Rural Greece (Olympos, Karpathos)*, σ. 202 (μετάφραση της γράφουσας).

μετά το πέρας της διαδικασίας αυτής⁵⁵. Το μόνο που διατηρείται είναι η μνήμη της εμπειρίας αυτής. Όμως η μνήμη δεν αφορά μόνο την ανάμνηση και την ανάκληση της εμπειρίας αυτής του παρελθόντος. Αποτελεί μια ενεργητική διαδικασία ανασύστασής της, μια συνεχή ανακατασκευή υπό την επήρεια του παρόντος και της κοινωνίας⁵⁶. Η μνήμη μετουσιώνεται σε ατέλειωτες ιστορίες που αναδύονται μέσα από τις προσωπικές αφηγήσεις αλλά και από σωματικές εμπειρίες.

[...]Εδώ απέξω που είναι η σκαμνιά (μουριά) είχαμε έναν πάγκο[...]Έναν πάγκο εδώ και έναν εκεί. Κάθε βράδυ τα καλοκαίρια μαζεύονταν εδώ το μισό χωριό! Ούτε φώτα ούτε τίποτα, με το φεγγάρι, τα τριζόνια, παίζαμε και γινότανε χαμός εδώ! [...]]⁵⁷

[...]Πολύ γλεντζέδες! Ξέρεις τι κάναμε τότε, γλεντάγαμε μέχρι το πρωί! Μια φορά εδώ του μπάρμπα μ' του Γιάννη εδώ το πάτωμα πήγε να πέσει κάτω! [...]]⁵⁸

[...]Παίζαμε εκεί πέρα. Ένα σου λέω, το χορό που κάνανε οι άνθρωποι την εποχή εκείνη, με τέτοια κούραση.... ήταν ο άλλος κουρασμένος, δεν μπορούσε να σταθεί στα πόδια του και μόλις άκουγε το βιολί του πατέρα μου, ας πούμε, το ακορντεόν και την κιθάρα του φεύγαν όλα από πάνω! [...]]⁵⁹

Μετά τον πόλεμο, με την εμφάνιση και καθιέρωση του ρευστού χρήματος στη ζωή τους, οι ισορροπίες αλλάζουν, όχι μόνο για τους επιτελεστές μουσικούς αλλά και για τους ίδιους τους γλεντιστές, οι οποίοι πληρώνοντας για να γλεντήσουν εναποθέτουν ένα κομμάτι του εαυτού τους την ώρα του γλεντιού, ώστε να νιώσουν πιο ανάλαφροι και ελεύθεροι.

[...]Στα πανηγύρια πηγαίναμε και μας πληρώνανε! Δεν ήταν απλώς να σε πληρώνουνε [...] το σημαντικότερο ήτανε ότι βάζαν τα χέρια στις τσέπες τους και αδειάζαν τις τσέπες τους [...] και έλεγε γιατί το κάνει αυτός; Εγώ είχα ρωτήσει πολλές φορές γιατί το κάνετε αυτό και έλεγε ξαλάφρωσα από τα βάσανα της ζωής! [...] όχι για να σε πληρώσουν σα μουσικό, αλλά για να απαλλαχθούν από κάτι το οποίο τους ταλαιπωρούσε! [...]]⁶⁰

⁵⁵ Κάβουρας Π., (1996), *Το καρπαθικό γλέντι ως τελετουργία και αναπαράσταση: μια κριτική ανθρωπολογική προσέγγιση του συμβολισμού των παραδοσιακών τελεστικών τεχνών*.

⁵⁶ Halbwachs M., (2013), *Η συλλογική μνήμη*, Αθήνα: Παπαζήση, σσ. 75, 94.

⁵⁷ Μαρτυρία του συνομιλητή Πυρπύλη Θωμά

⁵⁸ Μαρτυρία της συνομιλήτριας Γαρδίκη Βασιλικής

⁵⁹ Μαρτυρία του συνομιλητή Πυρπύλη Γιώργου

⁶⁰ Μαρτυρία του συνομιλητή Πυρπύλη Γιώργου

Δεύτερο μέρος

2.1 Ζητήματα ταυτότητας

Η έννοια της ταυτότητας βρίσκεται στο επίκεντρο των σύγχρονων θεωρητικών αναζητήσεων και ο ίδιος ο όρος τελεί υπό αμφισβήτηση, διανύοντας μια περίοδο αβεβαιότητας, δεδομένης της αδυναμίας του να εκφράσει πλήρως αυτό για το οποίο είχε αρχικά προταθεί. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο όρος «ταυτότητα» είναι δάνειος στις κοινωνικές επιστήμες και την ανθρωπολογία από την ψυχανalyτική θεωρία και ουσιαστικά υποστηρίζει ότι η ταυτότητα συγκροτείται μέσα από συνεχείς ταυτίσεις και συνεχείς ανατροπές των ταυτίσεων αυτών⁶¹. Αδιαμφισβήτητη θέση βέβαια αποτελεί ότι για τη συγκρότηση της ταυτότητας είναι απαραίτητη η ύπαρξη του «Άλλου», η οποία συνυπάρχει με έννοιες όπως η ταύτιση, ο αναστοχασμός και η δι-υπομενικότητα.

Καμία ταυτότητα δεν μπορεί να συγκροτηθεί εν κενώ, καθώς η αναπαράσταση του εαυτού δεν επιτυγχάνεται σε ένα απομονωμένο και 'αποστειρωμένο' περιβάλλον, αλλά προϋποθέτει την παρουσία του «Άλλου». Έτσι, λοιπόν, η ταυτότητα μπορεί να συγκροτηθεί μόνο μέσα από τη σχέση με τον «Άλλο», μέσα από τη σχέση με αυτό που «δεν είναι» ή που «δεν έχει» το υποκείμενο, μέσα δηλαδή από αυτό που είναι ξένο και διαφορετικό, αυτό που αποκαλείται «καταστατικά εκτός»⁶².

Ζητήματα που αφορούν στις έννοιες όπως «εαυτός» και «υποκειμενικότητα» έχουν απασχολήσει την ανθρωπολογία από τα μέσα του περασμένου αιώνα, ενώ η πρόσληψη του εαυτού ως μιας κεντρικής και συνεχώς ανανεούμενης επιτελεστικής οντότητας⁶³, έχει επικρατήσει στον μετά-νεωτερικό κόσμο. Η σύγχρονη θεώρηση του όρου υποκείμενο αναφέρεται στο πρόσωπο που δρα. Από τη στιγμή που οι άνθρωποι

⁶¹ Γκέφου-Μαδιανού Δ., (2006), «Εννοιολογήσεις του εαυτού και του «Άλλου»: ζητήματα ταυτότητας στη σύγχρονη ανθρωπολογική θεωρία», στο Γκέφου-Μαδιανού Δ., (επιμ.), *Εαυτός και «Άλλος» Εννοιολογήσεις, ταυτότητες και πρακτικές στην Ελλάδα και την Κύπρο*, Αθήνα: Gutenberg, σ. 54.

⁶² Βλ. Γκέφου-Μαδιανού Δ., (2006), σ. 68: Derrida J., (1981) *Positions*, Σικάγο: University of Chicago Press.

⁶³ Βλ. Γκέφου-Μαδιανού Δ., (2006), σ. 17: Hall St., (1995) «Fantasy, identity, politics» στο Carter E., Donald J., Squites J., (επιμ.), *Cultural Remix: Theories of Politics and the Popular*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge, Hall St., Gieben B., (2003), (επιμ.), *Η διαμόρφωση της Νεωτερικότητας: Οικονομία, Κοινωνία, Πολιτική, Πολιτισμός*, Σειρά Κοινωνικές Επιστήμες, Αθήνα: Σαββάλα.

θεωρούνται «δρώντες», δηλαδή φορείς κοινωνικής δράσης, η έμφαση εντοπίζεται στο πώς οι άνθρωποι εννοιολογούν τον εαυτό τους μέσα από τη δράση και όχι στις διαφορές εννοιών όπως «πρόσωπο», «άτομο», «εαυτός», «υποκείμενο»⁶⁴. Γενικότερα υπάρχει μια στροφή της κοινωνικής σκέψης σχετικά με το υποκείμενο και την εαυτότητα (αίσθηση του εαυτού) ως έννοιες που συγκροτούνται κοινωνικά, πολιτισμικά και ιστορικά, σε αντιδιαστολή με την μέχρι τότε επικρατούσα θεωρία ενός εαυτού ως αυτοδύναμης και αφηρημένης έννοιας.

Η μετατόπιση λοιπόν του βάρους από τη δομή στη δράση και η πρόσληψη του πολιτισμού όχι ως δεδομένης αλλά μεταβλητής έννοιας που νοηματοδοτείται κατά τη διαδικασία της κοινωνικής διαντίδρασης και την επικέντρωση των δρώντων υποκειμένων στους συμβολισμούς, τις σημασίες και τα νοήματα, προσέδωσαν νέο νόημα στους όρους «πρόσωπο», «εαυτός», «άτομο», «υποκείμενο». Σύμφωνα με τον Geertz ο πολιτισμός είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένος με τη δράση και από τη στιγμή που είναι ανοικτός και εκτεθειμένος σε αυτή, το περιεχόμενό του, το πολιτισμικό του νόημα, δεν υπάρχει σε στατική μορφή, αλλά σε διαρκή ροή:

«Με στραμμένο λοιπόν το βλέμμα στην πολιτισμική- συμβολική πρόσληψη της ταυτότητας και εστιάζοντας στη θεωρία του Geertz ότι το σύμβολο αποτελεί το «όχημα του νοήματος», δηλαδή ότι μέσω των συμβόλων που εμπεριέχονται στη δράση μπορούμε να διερευνήσουμε το πολιτισμικό νόημα, μπορούμε να πούμε ότι η ταυτότητα είναι η πολιτισμική εννοιολόγηση του εαυτού μας όπως επιτυγχάνεται μέσα από τη χρήση των συμβόλων. Λαμβάνοντας υπόψιν ότι η ετερότητα συνιστά βασική προϋπόθεση για τη συγκρότηση της ταυτότητας, εκ των πραγμάτων η απόκτησή της, η κατασκευή της είναι εξ ορισμού μια συμβολική διαδικασία»⁶⁵.

Συνοψίζοντας θα λέγαμε ότι η πολιτισμική εννοιολόγηση του εαυτού μας αποτελείται από τα συμβολικά μορφώματα (τις λέξεις, τις εικόνες, τους θεσμούς, τις συμπεριφορές) με τις οποίες οι άνθρωποι αναπαριστούν στην πράξη τους εαυτούς τους, σε εαυτούς και στους άλλους, και η οποία πραγματώνεται σε κάθε έκφανση και δράση

⁶⁴ Γκέφου-Μαδιανού Δ., (2006), ό.π., σ. 37: Ταυτόχρονα όμως αυτές οι συνθήκες της μετα-νεωτερικότητας δεν ευνοούν την κατασκευή αρραγών μοντέλων ταυτοτήτων, έτσι η ταυτότητα του υποκειμένου χαρακτηρίζεται από μια διαρκή προσπάθεια αυτό-συγκρότησης. Ως αποτέλεσμα αυτού, οι ταυτότητες τείνουν να είναι ρευστές, αποσπασματικές, υβριδικές, υποκειμενικές και προσωρινές. Εστιάζοντας στον εσωτερικό, προσωπικό, υποκειμενικό χαρακτήρα του «εαυτού», στις προσωπικές εμπειρίες, αφηγήσεις και συναισθήματα αναδεικνύεται η υποκειμενικότητα του «εαυτού».

⁶⁵ Παπαταξιάρχης Ε., (1996), «Περί της πολιτισμικής κατασκευής της ταυτότητας», στο Πούλος Π. (επιμ.), *Περί κατασκευής*, Αθήνα: τοπικά Β' Ε.Μ.Ε.Α-Νήσος, σσ. 197-216 (199).

της καθημερινής τους ζωής⁶⁶. Το πολιτισμικό περιεχόμενο, λοιπόν, της ταυτότητας αποκτάται, δεν είναι δεδομένο. Η ταυτότητα δεν «είναι», γίνεται μέσα από διαφορούμενες, πολλαπλές συμβολικές επιτελέσεις.

Επίσης, ως συμβολικές κατασκευές οι ταυτότητες αναγνωρίζονται στο πλαίσιο εναλλακτικών πολιτισμικών λόγων, άρα είναι πολλαπλές. Με την πολλαπλότητα όμως της ταυτότητας δεν εννοούμε την εσωτερική κατάτμηση, αλλά την εναλλακτική άρθρωση. Δηλαδή οι πολλαπλές ταυτότητες δεν αποτελούν τμήματα ή όψεις μιας διασπασμένης ολότητας, αλλά θραύσματα των οποίων η ενότητα βρίσκεται σε διαρκή αμφισβήτηση και άρα είναι σε εκκρεμότητα. Σύμφωνα με τον Foucault «τα άτομα συγκροτούνται ως πολλαπλά υποκείμενα με την έννοια ότι καταλαμβάνουν πολλαπλές, διαφορετικές θέσεις μέσα στο συμφραζόμενο πολλαπλών λόγων»⁶⁷. Ο Hall δε, προτείνει τον όρο *ταύτιση* (Indefication) ως προτιμότερο από τον όρο ταυτότητα (Identity), γιατί επιτρέπει τη σαφέστερη αντίληψη των διαδικασιών μέσω των οποίων ταυτιζόμαστε με πολλαπλούς ηγεμονικούς λόγους.⁶⁸

Οι ταυτότητες, σύμφωνα με τις θεωρίες του λόγου, αναδύονται μέσα από την αφηγηματικότητα του εαυτού και μέσα από το συσχετισμό λόγου και εξουσίας, ενός λόγου δηλαδή που ορίζει και ταυτόχρονα ιεραρχεί. Αδιαμφισβήτητη λοιπόν είναι και η πολιτική διάσταση της ταυτότητας. Από τη στιγμή που ο πολιτισμός θεμελιώνεται σε σχέσεις ανισότητας και με διαφοροποιημένο τρόπο δεν μπορεί παρά να αποτελεί βασικό στοιχείο της πολιτικής. Δηλαδή, ο πολιτισμός και άρα οι πολιτισμικά συγκροτημένες ταυτότητες είναι πολιτική⁶⁹.

Αποτελεί κοινή παραδοχή ότι οι ταυτότητες συγκροτούνται με βάση τη διαφορά και τον αποκλεισμό. Ουσιαστικά δηλαδή υποστασιοποιούνται εντός της «λειτουργίας» συγκεκριμένων μορφών εξουσίας. Ο Hall θεωρεί το ζήτημα της ταυτότητας μεγάλης πολιτικής σημασίας και υποστηρίζει ότι η θεωρητικοποίησή του μπορεί να επιτευχθεί μόνο με τον εποικοδομητικό διάλογο θεωριών του λόγου και της ψυχανάλυσης⁷⁰. Σύμφωνα με τον Derrida, η συγκρότηση μιας ταυτότητας βασίζεται στον αποκλεισμό

⁶⁶ Παπαταξιάρχης Ε., (1996), ό.π. σ. 205.

⁶⁷ Παπαταξιάρχης Ε., (1996), ό.π. σ. 208.

⁶⁸ Hall St., (2003), «Το ζήτημα της πολιτιστικής ταυτότητας», στο Hall St., Held D., McCrew An., *Η νεωτερικότητα σήμερα. Οικονομία, Κοινωνία, Πολιτική, Πολιτισμός*, Αθήνα: Σαββάλας.

⁶⁹ Παπαταξιάρχης Ε., (1996), ό.π. σσ. 209

⁷⁰ Βλ. Γκέφου-Μαδιανού Δ., (2006), σ. 69: Hall St., (1993), «Cultural identity in question» στο Hall St., Held D., Mc Crew (επιμ.), *Modernity and Its Futures*, Cambridge: Polity Press.

του «Άλλου» και στην καθιέρωση αντιθετικών σημαινόντων, που εκφράζουν μια βίαιη ιεραρχία ανάμεσα σε δύο άκρα, αντιθετικών σημαινόντων όπως άνδρας-γυναίκα, λευκός-μαύρος, γηγενής-πρόσφυγας, όπου ο πρώτος πόλος αναγνωρίζεται ως ο κυρίαρχος, ενώ ο δεύτερος υποβιβάζεται, καθώς εμπεριέχει αρνητικές συνδηλώσεις. Έτσι λοιπόν η συγκρότηση μιας κοινωνικής ταυτότητας αποτελεί πάντα μια πράξη εξουσίας⁷¹.

Κατ' αντιστοιχία οι θεωρήσεις αυτές αφορούν και τη συγκρότηση των συλλογικών ταυτοτήτων. Η ουσιοκρατία πρέσβευε ότι οι ταυτότητες εμπεριέχουν έμφυτα χαρακτηριστικά, δηλαδή χαρακτηριστικά που έχουν δοθεί από τη φύση και τα οποία δεν επηρεάζονται ούτε μεταβάλλονται από το κοινωνικό, πολιτισμικό και ιστορικό πλαίσιο στο οποίο υφίστανται⁷². Οι ουσιοκρατικές θεωρίες, λοιπόν, που αναζητούσαν εμφανή και αντικειμενικά χαρακτηριστικά για τη συγκρότηση των συλλογικών ταυτοτήτων έχασαν έδαφος και το βάρος μετατοπίστηκε στην υποκειμενική οπτική της ομοιότητας και της διαφοράς, δηλαδή στην υποκειμενική «αίσθηση του ανήκειν».

Η πολιτισμική «αίσθηση του ανήκειν» δεν είναι μία και αμετάβλητη και η αναζήτηση της «αυθεντικής» συλλογικής ταυτότητας μάλλον είναι μάταιη. Οι ταυτότητες λοιπόν δεν είναι ποτέ ενοποιημένες, ειδικά δε στη μετανεωτερική εποχή θεωρούνται όλο και πιο πολύ μερικές, αποσπασματικές και θραυσματικές, ποτέ μοναδικές αλλά πάντα πολλαπλές, συγκροτούμενες μέσα σε διαφορετικούς και συχνά ανταγωνιστικούς μεταξύ τους πολιτισμικούς λόγους. Έτσι οι ταυτότητες είναι άμεσα εξαρτημένες από το ιστορικό γίνεσθαι και σε μια διαδικασία συνεχούς αλλαγής και μεταμόρφωσης⁷³.

Κάθε ανθρώπινη κοινότητα βρίσκεται σε συγχορδία με ένα συσχετικό πλαίσιο συμβατικών συμφραζόμενων, ένα όχι απόλυτο αλλά ατελές και μεταλλασσόμενο πλαίσιο⁷⁴. Επομένως η συλλογική ταυτότητα μιας ομάδας δεν κληρονομείται, δεν μένει σταθερή και είναι απόλυτα συνυφασμένη με τις συνθήκες και το πλαίσιο μέσα στο οποίο διαμορφώνεται. Στα πλαίσια του ταυτοτικού φαινομένου λοιπόν, και της

⁷¹ Βλ. Γκέφου-Μαδιανού Δ., (2006), σ. 68; Derrida J., (1981), *Positions*, Σικάγο: University of Chicago Press.

⁷² Κανταντζλόγλου Ρ., (2001), ό.π. σ. 254.

⁷³ Γκέφου-Μαδιανού Δ., (2006), «Εννοιολογήσεις του εαυτού και του «Άλλου»: ζητήματα ταυτότητας στη σύγχρονη ανθρωπολογική θεωρία», ό.π. σ. 58.

⁷⁴ Παπαταξιάρχης Ε., (1996), ό.π. σσ. 205-206.

διαντιδραστικής του σχέσης, η ταυτότητα μιας ομάδας συγκροτείται και αναδομείται μέσα από μια διαδικασία επικοινωνίας και αλληλόδρασης με «άλλες» ομάδες. Σύμφωνα με τους Barth⁷⁵ και Cohen⁷⁶ η ταυτότητα διαμορφώνεται στο εσωτερικό μιας ομάδας, αλλά και αποδίδεται σε αυτή από τις άλλες ομάδες. Δηλαδή απαιτείται ο αυτοπροσδιορισμός των μελών της ομάδας, αλλά και ο ετεροπροσδιορισμός της από τους άλλους.

Η αίσθηση επομένως του ανήκειν αποτελεί μια ενεργή και ατέρμονη διαδικασία, που επιτρέπει στα μέλη των ομάδων να δρουν και να αλλάζουν τα νοήματα των πράξεών τους, ως αντίδραση στα μηνύματα που λαμβάνουν από το περιβάλλον τους⁷⁷. Υπό το πρίσμα αυτών των θεωρήσεων, η συλλογική ταυτότητα νοείται ως κοινωνική κατασκευή που λόγω του καταστασιακού χαρακτήρα συγκρότησης και ανασυγκρότησής της μπορούν να διερευνηθούν εκείνα τα χαρακτηριστικά που τη διαμορφώνουν, δημιουργώντας ουσιαστικά μέσα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του ανήκειν και συν-ανήκειν την ιδιαίτερη τοπική ταυτότητα, την κοινότητα.

2.2 Η μουσική ταυτότητα

Η μουσική ταυτότητα είναι μια έννοια που δεν αφορά μόνο την αίσθηση του 'εγώ' του μουσικού σε σχέση με την καλλιτεχνική του έκφραση. Αυτή η ταυτότητα συνδιαμορφώνεται πάντα και καθορίζεται μαζί με το ακροατήριο, τους χορευτές και το εκάστοτε πλαίσιο επιτέλεσης. Στο μεγαλύτερο μέρος της ηπειρωτικής Ελλάδας, το επάγγελμα του μουσικού σχετίζεται άμεσα με τους Ρομά. Είναι ενδεικτικό, ότι σε πολλές περιοχές ο προσδιορισμός *Γύφτος* είναι συνώνυμος του μουσικού⁷⁸. Παρά το δεδομένο ουσιοκρατικό στερεότυπο ότι η μουσική ρέει στο αίμα τους, η προσαρμογή τους σ' αυτή την συνθήκη δεν νοείται σήμερα ως ουσία ή μαγική ιδιότητα του ρόμικου

⁷⁵ Barth F., (2000), «Boundaries and connections», in Cohen, *Signifying identity*, London & New York: Routledge.

⁷⁶ Cohen A., (1994), *Self-Consciousness. An alternative anthropology of Identity*, London and New York: Routledge.

⁷⁷ Φιλιππίδου Ε., (2020), «Ταυτοτική κατασκευή και κυβερνητική παράδοση της επικοινωνίας. Το παράδειγμα του χορευτικού δρωμένου του 'Μπαμπούσιανου' ή 'Μπομποσιάρη' στους Αρβανίτες του Βορείου Έβρου», *Εθνολογία on Line*.

⁷⁸ Μαζαράκη Δ., (1985), *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*, Αθήνα: Κέδρος, σσ. 50-52.

πολιτισμού, αλλά ως μια ενσυνείδητη δραστηριότητα των κοινωνικών υποκειμένων⁷⁹. Ο Bauman χαρακτηρίζει τη δημιουργική αυτή μορφή προσαρμογής ως μια κατεξοχήν «τέχνη των αδυνάτων»⁸⁰. Σύμφωνα με την Okely, οι επαγγελματικές ευκαιρίες των Ρομά εντοπίζονται σε εκείνες τις ασχολίες στις οποίες οι άλλοι είναι λιγότερο ικανοί ή εκδηλώνουν απροθυμία να αναλάβουν⁸¹. Στο πλαίσιο αυτής της λογικής εντάσσεται και η ενασχόλησή τους με τη μουσική, η οποία όμως αποτελούσε πάντα έναν ζωντανό και γοητευτικό κοινωνικό χώρο, ενώ επιπρόσθετα απέφερε και οικονομικά οφέλη.

Οι μουσικοί, ευρύτερα, θεωρούνται όχι μόνο καλλιτέχνες αλλά και φορείς της παράδοσης ενώ καθώς διαχέουν τις μουσικές διαλέκτους που καλλιεργούν και που αντιπροσωπεύουν γεωγραφικές και πολιτισμικές οντότητες στη μικρή αλλά και στη μεγάλη κλίμακα, δημιουργούν μικροτοπικά, μακροτοπικά και υπερτοπικά δίκτυα⁸². Απαραίτητη προϋπόθεση σ' αυτή την προσπάθεια των μουσικών είναι η διαρκής ενημέρωση για τα μουσικά ιδιώματα, τις μορφές επιτέλεσης και γενικότερα τις μουσικές προτιμήσεις των διάφορων ομάδων. Οι μουσικοί ανανοηματοδοτούν τη δική τους ταυτότητα μέσα από τη συνεχή αλληλεπίδραση με τη μουσική, τόσο σε επίπεδο δεξιοτήτων όσο και σε επίπεδο εμπειριών, καθώς έρχονται σε επαφή με νέα μουσικά ερεθίσματα ή αντιμετωπίζουν αλλαγές στο τοπικό πολιτισμικό πλαίσιο. Σ' αυτή ακριβώς τη συνεχή μουσική αναζήτηση οφείλεται το γεγονός ότι διαθέτουν ένα ρεπερτόριο ιδιαίτερα ευρύ που περιλαμβάνει τραγούδια από πολλές περιοχές της Ελλάδας και διαφορετικά μουσικά είδη.

Οι μουσικοί όμως, δεν αρκούνται απλά και μόνο στην ενημέρωση για τις μουσικές τάσεις και στην αναπαραγωγή της μουσικής, αλλά ενδιαφέρονται οι ίδιοι να ενσωματώσουν, να εισάγουν και να διαμορφώσουν νέα μουσικά ιδιώματα. Στο πλαίσιο ενός αναπόφευκτου επαγγελματικού ανταγωνισμού διαμορφώνουν την δική τους ταυτότητα έτσι ώστε να ανταπεξέλθουν, να αποκτήσουν αναγνωρισιμότητα και αποδοχή. Η διαδικασία αυτή εκφράζεται και ολοκληρώνεται προτού γίνει ευρύτερα

⁷⁹ Webb G., (1975), *Gypsies*, London: Greenwood press, Clebert Jean-Paul, (1974), *The Gypsies*, Penguin books. Η ουσιοκρατική αυτή αντίληψη αντλεί από τα έργα της κλασικής τσιγγανολογίας, η οποία κατασκευάζει μια σειρά από βεβαιότητες για τον «τσιγγάνικο πολιτισμό» και προβάλλει μια «γονιδιακή», «εκ γενετής», σχέση των Ρομά με τη μουσική.

⁸⁰ Baumann Z., (1999), *Culture as praxis*, London: Sage, σ. 95.

⁸¹ Okely J., (1983), *The traveler-Gypsies*, Cambridge: Cambridge University Press, σ. 49.

⁸² Κοκκώνης Γ., (2019), «Η δημοτική μουσική ως κληρονομιά: τοπικές ταυτότητες σε έναν μεταβαλλόμενο κόσμο», 2^ο θερινό σχολείο: *Ο αγροτικός χώρος ως πολιτιστική κληρονομιά*, Δημητσάνα

αντιληπτή από την κοινωνία⁸³. Οι μουσικοί-«προφήτες», λοιπόν, ως φορείς των αλλαγών, ανανεώνουν το πολιτισμικό προϊόν το οποίο διαχειρίζονται, το καθιστούν περισσότερο ελκυστικό και ταυτόχρονα, ενισχύουν τη θέση τους. Επιβεβαιώνεται, κατά κάποιο τρόπο, ο ισχυρισμός του Attali⁸⁴ για τον προφητικό χαρακτήρα της μουσικής, αφού «εξερευνά όλο το πεδίο του δυνατού πιο γρήγορα απ' όσο η υλική πραγματικότητα μπορεί να το πετύχει».

Το ταξίδι των μουσικών έχει σκοπό, έχει αφετηρία και προορισμό. Γνωρίζουν από πού έρχονται, πού πηγαίνουν, τι πρέπει και πώς να το κάνουν⁸⁵. Η σχέση των μουσικών με τους τόπους όπου παίζουν βρίσκεται σε διαρκή διαπραγμάτευση. Πολλές φορές ασκούν το επάγγελμά τους σε πολυ-εθνοτικά πλαίσια, διαπερνώντας και τέμνοντας γεωγραφικά και εθνοτικά όρια. Η επαγγελματική τους αποτελεσματικότητα και επιτυχία είναι σε άμεση συνάρτηση με την ικανότητα να υπερβαίνουν τα πολιτισμικά όρια και να ανταποκρίνονται στις εκάστοτε τοπικές μουσικές απαιτήσεις⁸⁶.

Ένα παράδειγμα ακριβώς αυτής της ευελιξίας, της εγρήγορσης και της κινητικότητας των μουσικών αποτελεί η περιοχή της Ανατολικής Μακεδονίας, χαρακτηριστική περίπτωση συνύπαρξης πολλών εθνοτικών ομάδων, όπου οι Ρομά μουσικοί ουσιαστικά λειτουργούν ως συνδετικός κρίκος όλων αυτών των ομάδων, συνενώνοντάς τους υπό τον ήχο του νταουλιού και του ζουρνά,⁸⁷ καταφέροντας έτσι να αμβλύνουν την ετερογενή θολότητα της περιοχής όπου τυγχάνει να ζουν, πάντα με στόχο και προορισμό το πολυπόθητο κέφι⁸⁸.

Επιπρόσθετα, με την αξιοποίηση της μουσικής ως επαγγελματικής δραστηριότητας δημιουργείται μια ιδιάζουσα πολιτική οικονομία, που στο επίκεντρο της βρίσκονται οι μουσικοί ως 'παραγωγοί' της μουσικής. Οι μουσικοί διατηρούν

⁸³ Κάβουρας Π., (1997), «Η έννοια του μουσικού δικτύου: σχέσεις παραγωγής και εξουσίας», στο: *Δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο*. Πρακτικά Γ' Συμποσίου για τον πολιτισμό του Αιγαίου στη Σάμο, Αθήνα: Πνευματικό ίδρυμα Σάμου 'Νικόλαος Δημητρίου', σ. 51.

⁸⁴ Attali J., (1991), *Θόρυβοι: δοκίμιο πολιτικής οικονομίας*. Αθήνα: Κέδρος, σ. 28.

⁸⁵ Theodosiou A., (2003), *Authentic performances and ambiguous identities: Gypsy musicians on the Greek Albanian border*, Ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Μάντσεστερ, University of Manchester.

⁸⁶ Stokes M., (1994), *Ethnicity, Identity and Music The musical construction of place*, Oxford: Berg Publishers.

⁸⁷ Μπορεί ο ζουρνάς να μην ήταν το κυρίαρχο όργανο της περιοχής αλλά το άκουσμά του ήταν οικείο και γνώριμο. Επίσης, δεν αξιολογήθηκε ως στοιχείο πολιτισμικής ετερότητας και ανομοιογένειας και ταυτόχρονα οι φορείς του, οι Ρομά, παρόλο που θεωρούνται μια στιγματισμένη εθνοτική ομάδα δεν συνιστούσαν απειλή για το έθνος κράτος οπότε μπορούσαν να κινούνται με ελευθερία σε μια μεγάλη γεωγραφική περιοχή και σε μεγάλο αριθμό κοινοτήτων και εθνοτικών ομάδων.

⁸⁸ Blau D., Keil Ch., Velou-Keil A. & Feld St., (2002), *Bright Balkan Morning, Romani lives and the power of music in Greek Macedonia*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

πελατειακές σχέσεις με τα μέλη άλλων συλλογικοτήτων και κατά κάποιο τρόπο ασκούν μια ιδιότυπη μορφή εξουσίας, καθώς τίθενται στο επίκεντρο των μουσικών επιτελέσεων τις οποίες καθορίζουν οι ίδιοι σε ένα μεγάλο βαθμό⁸⁹. Το κοινό απλά περιορίζεται σε έναν ρόλο αισθητικής αποτίμησης της παραγόμενης μουσικής, χωρίς βέβαια αυτό να ισχύει όταν πρόκειται για τελετουργίες οι οποίες απαιτούν ένα αυστηρό κανονιστικό πλαίσιο. Σ' αυτές τις περιπτώσεις τίθενται κάποια όρια στην ατομική ερμηνευτική ελευθερία των μουσικών.

Η εξουσία που ασκούν οι μουσικοί ως κάτοχοι της μουσικής γνώσης είναι απόλυτα συνυφασμένη με την ψυχαγωγία και τη διασκέδαση. Είναι σημαντικό όμως να κατανοήσουμε την εφήμερη φύση της εξουσίας αυτής, που διαρκεί μόνο όσο διαρκεί η μουσική επιτέλεση. Ουσιαστικά μιλάμε για μια χειραγωγημένη μορφή εξουσίας, η οποία μάλλον παραχωρείται στους μουσικούς ώστε να επιτευχθεί μια συγκροτημένη και πλήρης μουσική επιτέλεση, σύμφωνα πάντα με τα εκάστοτε τοπικά κριτήρια.⁹⁰ Απόρροια αυτής της ιδιαίτερης συνθήκης αποτελεί το γεγονός ότι οι μουσικοί δεν αναγνωρίζονται ως φυσικά πρόσωπα, αλλά ως μεταφορικές προσωποποιήσεις των οργάνων τους. Έτσι συναντάμε συχνά δηλωτικές αυτής τη άποψης εκφράσεις όπως *‘ήρθαν τα όργανα’*, που επιβεβαιώνουν αυτό το φαινόμενο της υποτίμησης των φορέων των οργάνων και της απόδοσης μεγαλύτερου κύρους στα όργανα παρά στα πρόσωπα των μουσικών.

Αξιοσημείωτη επίσης, παραμένει η σχέση των μουσικών με τον εκάστοτε τόπο που δραστηριοποιούνται. Κατά τη διάρκεια της μουσικής επιτέλεσης καταλαμβάνουν μια εφήμερη θέση στην τοπικότητα, ενώ η παρουσία τους δεν περιορίζεται μόνο στο επίπεδο του προσκεκλημένου. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι οι μουσικοί καθίστανται *οικείοι ξένοι*, *προνομιούχοι* και *σημαίνοντες επισκέπτες* ή *αλλιώς παρεπιδημούντες ξένοι*⁹¹. Ο τόπος της τελετουργίας του άλλου είναι απλά χώρος δουλειάς γι' αυτούς. Μπορεί να συμμετέχουν ενεργά στα μουσικά δρώμενα και τις τελετουργίες μιας κοινότητας, αλλά δεν μοιράζονται πάντα το ίδιο νόημα με τα μέλη της. Δηλαδή, ενώ σε ένα γενικότερο πλαίσιο, θεωρούνται φορείς της παράδοσης θα

⁸⁹ Κάβουρας, Π., (1997), ό.π σ. 58.

⁹⁰ Cowan J., (1998), «Ιδιώματα του ανήκειν: πολυγλωσσικές (συν)αρθρώσεις της τοπικής ταυτότητας σε μια κωμόπολη της Μακεδονίας», στο Γκέφου Μαδιανού Δ. (επιμ.) *Ανθρωπολογική Θεωρία και Εθνογραφία*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα: σσ. 583-618.

⁹¹ Goffman E., (1961), *Encounters: Two studies in the sociology of interaction*, Indianapolis: Bobbs-Merrill.

ήταν πιο στοχευμένο να πούμε ότι αναπαράγουν την παράδοση χωρίς να την στοχάζονται συνειδητά.

2.3 «Ήταν η Αμβρακιά που είχε τους μουσικούς...»

Αρκεί μια διεισδυτική, προσεκτική αναδρομή στον χρόνο για να κατανοήσουμε με σαφήνεια αυτή τη στροφή των αμβρακιωτών στη μουσική, όχι όμως γενικά και αόριστα, αλλά ως τεχνική ειδίκευση, ως επαγγελματική διέξοδο. Μπορεί αρχικά η ενασχόληση με τη μουσική να συνδέεται με την ευχαρίστηση, να αποτελεί μια έκφραση της πνευματικής τους δίψας, αλλά στην πορεία η εντατική ενασχόληση με αυτή μπορεί να εκληφθεί ως μια απάντηση στην προσπάθεια για επίλυση του βιοποριστικού τους προβλήματος, μια εναλλακτική επαγγελματική λύση.

Μετά την κατάρρευση της καλλιέργειας του μεταξοσκώληκα, στο διάστημα του Μεσοπολέμου, αλλά και γενικά σε περιόδους οικονομικής στενότητας και αδιεξόδου, οι άνδρες του χωριού, όπως αναφέραμε, αναγκάζονταν να ξενιτευτούν περιστασιακά προς εξεύρεση χειρωνακτικής εργασίας⁹². Κατέφευγαν σε διάφορα μέρη, από τα καμποχώρια του Αγρινίου μέχρι την Αχαΐα, όπου δούλευαν σε διάφορες καλλιέργειες, σταφίδα, ελιά ή σε δημόσια έργα για την απόκτηση συμπληρωματικού εισοδήματος. Φυσικά η μεσολάβηση του πολέμου και του εμφυλίου κατά τη δεκαετία του '40 επέφεραν στο χωριό τις γνωστές σε όλους μας συνέπειες και άφησαν πίσω τους ένα χωριό πληγωμένο μεταφορικά και κυριολεκτικά, το οποίο προσπαθούσε να συνέλθει και να ανασυσταθεί. Νέες συνθήκες, λοιπόν, με υλικές και ανθρώπινες απώλειες, ανάπηρους πολέμου και ανθρώπους που έπρεπε να εφεύρουν νέους τρόπους απόκτησης εισοδήματος.

Η εμφάνιση και κυκλοφορία ρευστού χρήματος υπήρξε καθοριστική για μια στροφή και σε άλλα, εκτός της γεωργίας και της κτηνοτροφίας, πιο επικερδή επαγγέλματα. Οι ήδη υπάρχοντες μουσικοί του χωριού, όταν συνειδητοποίησαν ότι η μουσική μπορεί να είναι ένας τρόπος απόκτησης πρόσθετου εισοδήματος, άρχισαν να

⁹² Μαρτυρία του συνομιλητή Ζυγούρη Αθανάσιου: «Μετά το θάνατο του Νικολογιάννη παρήκμασε η καλλιέργεια μεταξιού. Το 1922 πέθανε, ήρθε και η κρίση μετά την μικρασιατική καταστροφή και το κραχ του '29 που επηρέασε όλο τον κόσμο...»

δραστηριοποιούνται και εκτός των συνόρων του χωριού, προσφέροντας τις υπηρεσίες τους με κάθε ευκαιρία, σε κοινωνικές εκδηλώσεις και πανηγύρια της περιοχής.

*[...]Η καλύτερη εποχή για τον πατέρα μου και για όλους τους μουσικούς ήταν από το 1970 μέχρι το 1980 που άνθισαν τα πανηγύρια, είχε κι ο κόσμος λεφτά και γινότανε πανηγύρια[...]*⁹³

Το ρεπερτόριό τους ήταν πιθανώς λιγότερο εκτεταμένο από αυτό των Ρομά και συνδεόταν στενά με τις τοπικές παραδόσεις και τις ανάγκες της κοινότητάς τους και των γύρω κοινοτήτων, αλλά σίγουρα μπορούμε να αναγνωρίσουμε σ' αυτούς πολλά από τα χαρακτηριστικά που συγκροτούν τη μουσική ταυτότητα.

Έξυπνοι άνθρωποι και ευρηματικοί, οι αμβρακιώτες, σχημάτισαν μουσικά συγκροτήματα μεταξύ τους αρχικά, και αργότερα ενσωμάτωσαν σε αυτά και κάποιους μεμονωμένους μουσικούς από τα γύρω χωριά. Η στροφή στη μουσική οδήγησε στην κοινωνική και οικονομική καταξίωση ορισμένων μουσικών, που βρήκαν, μέσω της μουσικής, διέξοδο από τις δύσκολες συνθήκες της εποχής. Η μουσική έγινε όχι μόνο τρόπος βιοπορισμού, αλλά και κοινωνικής επιβεβαίωσης. Η παρουσία τους καταλυτική, αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινότητας, σήμα κατατεθέν του χωριού και των γύρω χωριών. Το μόνο σίγουρο είναι ότι όταν μια κοινότητα παράγει μουσική αισθάνεται ανώτερη, νιώθει αυτάρκης και δυνατή.

Ενδιαφέρουσα είναι η μαρτυρία του Γιώργου Κωνσταντινίδη από το διπλανό χωριό, το Αργυρό Πηγάδι.

[...]Θα 'μωνα 5-6 χρονών παιδί. Η μάνα μου, η Σπυριδούλα, το γένος Βασιλείου Παπαποστόλου, με καταγωγή από την Αμβρακιά με έπαιρνε συχνά, στην αρχή στα χέρια και αργότερα με τα πόδια, να πάμε στο παλιό χωριό της. Θα πεταχτώ να δω την αδελφή μου την Ελένη, έλεγε. Και πραγματικά πετούσε. Μια απόσταση που ήταν σίγουρα μια ώρα δεν θα την έκανε πάνω από τρία τέταρτα. Μαζί της και εγώ.

Ήταν θυμάμαι Πάσχα. Και ιδιαίτερα σημαντικό ειδικά για μας τα παιδιά ήταν ο απογευματινός χορός που γινόταν στα χωριά μας. Κυριακή, Δευτέρα και Τρίτη. Μετά τον «Εσπερινό της Αγάπης» στην εκκλησία, έβγαινε ο κόσμος στο προαύλιο του σχολείου,

⁹³ Μαρτυρία του συνομιλητή Σιαλμά Τάσου

που ήταν κοντά και μεγάλο ως χώρος, και στηνόταν ο χορός. Στο Αργυρό Πηγάδι χόρευαν τραγουδώντας όλοι μαζί. Δεν είχαν μουσικά όργανα[...]

Εκείνο λοιπόν το Πάσχα, παρακολούθησα την Κυριακή τον απογευματινό χορό στο Αργυρό Πηγάδι κατά τα ειωθότα, και την Δευτέρα μετά το μεσημεριανό φαγητό με πήρε η μάνα μου και «πεταχτήκαμε» στην Αμβρακιά, στην αδελφή της και τα ξαδέλφια μου. Γιορτινή μέρα και εκεί, κόσμος μπαινόβγαινε, η οικογένεια μεγάλη αλλά και γειτόνοι, φίλοι κ.λπ. Το τραπέζι, στο καλό δωμάτιο, ήταν φορτωμένο με γλυκά και πίτες. Κόσμος καθόταν τριγύρω, σηκώνονταν και έπαιρναν.[...]

Σε λίγο φύγαμε για την εκκλησία. Αν δεν με απατά η μνήμη μου, άκουγα τη φράση «θα πάμε στα όργανα». Από την εκκλησία δεν θυμάμαι κάτι. Θυμάμαι όμως ότι μετά την εκκλησία πήγαμε στο προαύλιο του σχολείου που ήταν κοντά.

Πήρε θέση η κομπανία, τρία-τέσσερα όργανα, άρχισαν να παίζουν, άρχισε το τραγούδι και ο χορός. Η απορία μου ήταν: πώς συνταιριάζουν όλοι αυτοί; Φυσικά συνταίριαζαν, σε κάτι εντελώς καινούριο για μένα και διαφορετικό απ' ό,τι ήξερα.

Η μουσική και το τραγούδι ακούγονταν δυνατά. Συμμετείχε όλος ο κόσμος. Χαρές και πανηγύρι.

Κάποια στιγμή με πήρε η μάνα μου και φύγαμε. Έπρεπε να γυρίσουμε πριν νυχτώσει. Φτάσαμε στην τελευταία ράχη απ' όπου φαινόταν η Αμβρακιά, η μουσική ακουγόταν ακόμα.

Άλλος κόσμος εδώ, σκέφτηκα[...]

2.4 Οι μουσικές κοινότητες

Σ' αυτό το σημείο πρέπει να γίνουν κάποιες διευκρινήσεις σε σχέση με τον όρο κοινότητα, ο οποίος έχει χρησιμοποιηθεί ευρέως στο πεδίο των κοινωνικών και ανθρωπιστικών σπουδών. Είναι ένας όρος ο οποίος έχει χρησιμοποιηθεί αδιακρίτως από τον καθένα και για οποιοδήποτε σκοπό. Αυτή ακριβώς όμως η ευκολία στη χρήση του όρου είναι που δημιουργεί την αίσθηση του δεδομένου, του αυτονόητου που δεν χρειάζεται περαιτέρω ερμηνεία και εξειδίκευση. Με λίγα λόγια έχει γίνει μια «λέξη του συρμού στα χείλη όλων, λέξη που χρησιμοποιείται ή υφίσταται κατάχρηση, μέχρι

ανοησίας», όπως επισημαίνει και ο κοινωνιολόγος Gordon Graham⁹⁴. Αυτή ακριβώς η οικειοποίηση του όρου, χωρίς την ακριβή διευκρίνιση της σημασίας του, αποδυναμώνει την αναλυτική του ισχύ, καθιστώντας τον έναν όρο catch –all⁹⁵.

Αν και τις περισσότερες φορές ο όρος κοινότητα συνοδεύεται από θετικές έννοιες όπως η αμεσότητα, η αυτονομία, η αρμονία, η τοπικότητα και η αλληλεγγύη, δηλαδή αξίες με έντονη θετική συγκινησιακή φόρτιση, αυτό δεν αποκλείει ενίοτε και αρνητικές συνδηλώσεις του όρου και την εκδοχή της απομάγευσής του. Ωστόσο, ο όρος διατηρεί την ελκυστικότητα και τη δημοφιλία του, δεδομένου ότι συνεχίζει να αποπνέει πάντα ένα αίσθημα ελπίδας και ασφάλειας. Η κοινότητα «δημιουργεί ωραίο αίσθημα: ότι και να σημαίνει, είναι θετικό να έχεις μια κοινότητα» γιατί αυτή συνδέεται με ένα «φιλικό μέρος, βολικό και άνετο μέρος»⁹⁶. Οι αντιπροτάσεις για χρήση όρων όπως *κοινότητες πρακτικής, κοινότητες ενδιαφερόντων, κοινά, αντικοινά*, στο πλαίσιο μιας μεταταυτοτικής λογικής, μάς οδηγεί στο «να αντισταθούμε στην ουσιοποίηση του όρου κοινότητα, δηλαδή στην πρόσδεσή της σε κάποια προϋπάρχουσα ή υπερκείμενη ουσία όπως τόπο, ιστορία ή καταγωγή»⁹⁷. Σίγουρα η ανανέωση του ενδιαφέροντος για την έννοια της κοινότητας οδηγεί στην αντιμετώπισή της ως αντικειμένου και όχι ως τρόπου διερεύνησης, δηλαδή δίνει έμφαση στις διαδικασίες συγκρότησής της και λιγότερο στο περιεχόμενό της⁹⁸.

Στη σφαίρα της μουσικής ο όρος κοινότητα χρησιμοποιείται με βασικό άξονα την «από κοινού» μουσική εμπειρία και πρακτική και πλήθος περιπτώσεων μελέτης, τόσο στο παρελθόν όσο και στο παρόν, αφορά μελέτες ομάδων και αυτή τη σχέση τους με τη μουσική πρακτική και εμπειρία. Ουσιαστικά δηλαδή, η συζήτηση για τη μουσική και τις μουσικές κοινότητες, κινείται μεταξύ άλλων γύρω από τον τρόπο άρθρωσης, σύνδεσης και συνδεσιμότητας μικρότερων ομαδώσεων σε μεγαλύτερα συστήματα, δηλαδή τον τρόπο με τον οποίο εκφράζονται οι εκφάνσεις της «από κοινού» ζωής, έτσι ώστε να διαφυλάσσεται ο χαρακτήρας μιας ομάδωσης και να διατηρείται η

⁹⁴ Θεοδοσίου Σ., Καλλιμοπούλου Ε., (2020), «Εισαγωγή» στο: *Μουσικές Κοινότητες στη Ελλάδα του 21^{ου} αιώνα, Εθνογραφικές ματιές και ακροάσεις*, Αθήνα: Πεδίο, σ. 24.

⁹⁵ Βλ. Θεοδοσίου Σ., Καλλιμοπούλου Ε., (2020), σ. 24: Amit V., Rapport N., (2002) *The trouble with Community*, στο *Trouble with community: Anthropological Reflections on Movement, Identity and Collectivity*, London: Pluto press, p. 42-64.

⁹⁶ Bauman Z., (2002), *Η μετανεωτερικότητα και τα δεινά της*, Αθήνα: Ψυχογίος.

⁹⁷ Θεοδοσίου Σ., Καλλιμοπούλου Ε., (2020), ό.π. σ. 31.

⁹⁸ Βλ. Θεοδοσίου Σ., Καλλιμοπούλου Ε., (2020), ό.π. σ. 33: Amit V., Rapport N., (2002), *The trouble with Community*.

αναγνωρισιμότητά της, ακόμα κι όταν κληθεί να αλληλεπιδράσει με άλλες ομάδους⁹⁹.

Παραδοσιακά στην Εθνομουσικολογία η μελέτη των κοινοτήτων πραγματοποιούνταν σε αυστηρά εντοπισμένα γεωγραφικά πλαίσια και οι εθνομουσικολόγοι χρησιμοποιούσαν τον όρο κοινότητα ως συνώνυμο των ομάδων ή συλλογικοτήτων, ως το πλαίσιο του πολιτισμού εντός του οποίου μελετήθηκε η μουσική. Από τη δεκαετία του '70, όμως, παρατηρείται μια διαφοροποίηση στην προσέγγιση των μουσικών κοινοτήτων, που οδήγησε στην πρόσληψη της μελέτης της μουσικής ως πολιτισμού (music as culture)¹⁰⁰ «και συνακόλουθα στην πρόσληψη της μουσικής ως συνθήκης παραγωγικής και συγκροτητικής για την ίδια την ομάδα-κοινότητα και τις κοινωνικές διαδικασίες»¹⁰¹.

Είναι εμφανής η μετατόπιση της έμφασης στην επιτελεστική διάσταση της μουσικής, η οποία φέρνει στο προσκήνιο τις διαδικασίες εκείνες κατά τις οποίες μια κοινότητα συγκροτείται συμβολικά, όταν παρουσιάζει τον εαυτό της δημόσια μέσω μορφών εκφραστικού πολιτισμού, όπως γλέντια, τελετουργίες και θεάματα γενικά. Εξάλλου η μουσική, ο χορός και άλλες εκφραστικές πολιτισμικές πρακτικές αποτελούν τον πρωταρχικό τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι κατασκευάζουν συλλογικές ταυτότητες απόλυτα απαραίτητες για τη διαμόρφωση και συντήρηση των κοινωνικών ομάδων¹⁰². Επίσης αξιοσημείωτη είναι η στροφή από το συλλογικό στο μουσικό υποκείμενο, σε μια προσπάθεια συνάντησης με την ιστορική μουσικολογία η οποία κινείται αντίστροφα.

Ο Seeger, στη μουσική ανθρωπολογία που εισήγαγε, δεν εξετάζει μόνο τη μουσική σε πολιτισμικό πλαίσιο, αλλά επίσης την κοινωνική ζωή ως μουσική επιτέλεση, επιδιώκοντας «να εδραιώσει πτυχές της κοινωνικής ζωής ως μουσικές και παραγόμενες και αναπαραγόμενες μέσα από τη μουσική επιτέλεση»¹⁰³. Θεωρείται δεδομένο λοιπόν σήμερα στα πεδία της εθνομουσικολογίας και των σπουδών δημοφιλούς μουσικής ότι η μουσική συνδέεται στενά με το ευρύτερο κοινωνικό και

⁹⁹ Θεοδοσίου Σ., Καλλιμοπούλου Ε., (2020), ό.π. σσ. 16, 23.

¹⁰⁰ Merriam A., {2014 (1977)}, Ορισμοί της «συγκριτικής μουσικολογίας» και της εθνομουσικολογίας: μια ιστορικο-θεωρητική προσέγγιση. Στο Καλλιμοπούλου Ε. και Μπαλάντινα Α. (επιμ.), (2014), *Εισαγωγή στην εθνομουσικολογία*. Αθήνα: Ασίνη, σσ. 61-81.

¹⁰¹ Θεοδοσίου Σ., Καλλιμοπούλου Ε., (2020), ό.π. σ.34.

¹⁰² Turino T., (2008), *Music as Social Life*, Chicago: University of Chicago Press.

¹⁰³ Βλ. Θεοδοσίου Σ., Καλλιμοπούλου Ε., (2020), ό.π. σ.35: Seeger A., (1987) *Why Suya Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*, Cambridge University Press p. XIV

πολιτισμικό σύστημα, χωρίς όμως να αποτελεί ισομορφικό καθρέπτη της κοινωνίας, δηλαδή μια απλή αντανάκλαση άλλων πολιτισμικών και κοινωνικών διαδικασιών. Αντιθέτως η μουσική συμβάλλει ενεργά στο κοινωνικό γίνεσθαι, αποτελώντας ένα πεδίο στο οποίο η κοινωνία «συμβαίνει»¹⁰⁴.

Σύμφωνα με την εθνομουσικολόγο Shelemay, θα πρέπει να κρατήσουμε τον όρο κοινότητα με την προϋπόθεση να τον αναθεωρήσουμε σε εθνογραφική βάση. Από τη στιγμή που και οι υπόλοιποι εναλλακτικοί όροι που έχουν κατά καιρούς προταθεί για την αντικατάσταση του όρου κοινότητα δεν στερούνται προβλημάτων, είναι επιτακτική η ανάγκη για την διατήρηση και τον επαναπροσδιορισμό του όρου, με προϋπόθεση την εμβάθυνση και τον εμπλουτισμό του. Η θεώρηση της κοινότητας υπό το μουσικό πρίσμα μάς δίνει την δυνατότητα ανάγνωσης *«της επιτέλεσης όχι απλά ως εκφράσεις ή σύμβολα υφιστάμενων κοινωνικών ομαδώσεων, αλλά ως εγγενές μέρος διαδικασιών που δύνανται... να συντελέσουν στην παραγωγή, τη μορφοποίηση και τη διατήρηση νέων συλλογικοτήτων»*¹⁰⁵.

Ο ορισμός της Shelemay για την κοινότητα, λοιπόν, μετά τον εποικοδομητικό διάλογο, την εκτενή κριτική που του ασκήθηκε και τις διάφορες προσεγγίσεις, δεν θα μπορούσε καλύτερα να συμπεριλάβει όλα εκείνα τα στοιχεία και τις έννοιες που υπονοεί. Έτσι, σύμφωνα με την Shelemay:

«μια μουσική κοινότητα, ανεξαρτήτως της θέσης της στον χώρο ή το χρόνο, είναι μια συλλογικότητα που κατασκευάζεται και συντηρείται μέσα από μουσικές διαδικασίες και/ή επιτελέσεις. Συγκροτείται κοινωνικά ή/και συμβολικά. Οι μουσικές πρακτικές μπορεί να δημιουργούν κοινωνικές σχέσεις σε «πραγματικό χρόνο» ή να πραγματώνονται πληρέστερα στο πεδίο ενός εικονικού περιβάλλοντος ή φαντασιακά. Η μουσική κοινότητα δεν προϋποθέτει την παρουσία συμβατικών δομικών στοιχείων ούτε χρειάζεται να είναι ριζωμένη σε έναν μόνο τόπο, παρότι τόσο δομικά όσο και τοπικά στοιχεία μπορεί να αποκτούν σημασία σε συγκεκριμένες φάσεις της διαδικασίας συγκρότησής της και κατά τη διάρκεια της ύπαρξής της. Η μουσική κοινότητα είναι μια κοινωνική οντότητα, το προϊόν ενός συνδυασμού κοινωνικών και μουσικών διαδικασιών,

¹⁰⁴ Καλλιμοπούλου Ε., Μπαλάντινα Α., (2014), «Εισαγωγή» στο Καλλιμοπούλου Ε. και Μπαλάντινα Α. (επιμ), *Εισαγωγή στην εθνομουσικολογία*, Αθήνα: Ασίνη, σ. 24.

¹⁰⁵ Βλ. Θεοδοσίου Σ., Καλλιμοπούλου Ε., (2020), ό.π. σ. 44: Shelemay K. K. (2011), «Musical Communities: Rethinking the Collective in Music», *Journal of the American Musicological Society*, σσ. 349-350.

δημιουργώντας σε όσους συμμετέχουν στη μουσική δημιουργία ή ακρόαση την
επίγνωση μιας μεταξύ τους σύνδεσης¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Shelemay K. K. (2011), «Musical Communities: Rethinking the Collective in Music», *Journal of the American Musicological Society*, p. 364-365.



2.5 Η μουσική κοινότητα της Αμβρακιάς

Η Αμβρακιά στις αρχές του 20^{ου} αιώνα είχε περίπου 300 κατοίκους και γύρω στις 60 οικογένειες. Οι οικογένειες αυτές ανάγονταν σε 10 περίπου διαφορετικά σόγια. Πολλά σόγια γέννησαν μουσικούς ή εν δυνάμει μουσικούς. Έχουμε μαρτυρίες από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και τις αρχές του 20^{ου} για την ύπαρξη αμβρακιωτών ερασιτεχνών μουσικών που έπαιζαν φλογέρες και άλλα αυτοσχέδια μουσικά όργανα. Εννοείται ότι

η κατασκευή των οργάνων ήταν δική τους υπόθεση¹⁰⁷ και λόγω των συνθηκών, της γενικότερης ανέχειας και της απομόνωσης αυτής της κοινωνίας, τα όργανα που κατασκευάζονται εμφανίζονται σε λιγότερο εξελιγμένες κατασκευαστικά μορφές.

Τα επόμενα χρόνια στο χωριό έχουμε μουσικούς που παίζουν κυρίως βιολί¹⁰⁸, ενώ αρκετά συχνά αναφέρεται το μαντολίνο, μάλλον ως αρχικό όργανο εκμάθησης της μουσικής παρά ως βασικό όργανο. Επίσης έχουμε μαρτυρίες για την ύπαρξη ταμπουρά και λαούτου, ενώ αργότερα εμφανίζεται με μεγάλη συχνότητα η κιθάρα και αρκετά αργότερα το κλαρίνο. Δεν λείπουν βέβαια και κάποια πιο σπάνια όργανα, όπως το σαντούρι, το ακορντεόν και τα ντραμς όταν οι αμβρακιώτες καλούνται να ακολουθήσουν τις επιταγές της νεωτερικής εποχής, σχηματίζοντας ολοκληρωμένα μουσικά σχήματα ώστε να καλύψουν τις ανάγκες των σύγχρονων πανηγυριών.

Σύμφωνα με τις μαρτυρίες για τους πρώτους μουσικούς του χωριού, επρόκειτο για ερασιτέχνες μουσικούς οι οποίοι αντιμετώπιζαν τη μουσική πρωτίστως ως προσωπική ευχαρίστηση και *ψώνιο* παρά ως επάγγελμα. Το γεγονός αυτό όμως δεν τους εμπόδιζε να υπηρετούν και τις ανάγκες της κοινότητας. Κάποιοι άλλοι εξελίχθηκαν λόγω συγκεκριμένων συγκυριών και συνθηκών και δραστηριοποιήθηκαν επαγγελματικά παίζοντας μουσική στο χωριό, αλλά και στην ευρύτερη περιοχή. Μιλάμε ουσιαστικά για τρεις γενιές μουσικών που αλληλοδιδάχτηκαν αλλά και συνυπήρξαν σε κάποιες συγκεκριμένες χρονικές περιόδους, συμπράττοντας σε διάφορους συνδυασμούς μεταξύ τους και ανάλογα με την κατάσταση.

¹⁰⁷ Λουκόπουλος Δ., (1930), *Ποιμενικά της Ρούμελης*, Αθήνα: Ιστορική και Λαογραφική βιβλιοθήκη, σ. 181-182: Υπάρχει μαρτυρία για την κατασκευή φλογέρας από τον Γιώργο Ν. Πυρπύλη, από οστό όρνιου με την γνωστή και χρονοβόρα διαδικασία- ιεροτελεστία που περιγράφει ο Λουκόπουλος: «ας πούμε ότι ο βοσκός αποκτάει με κάποιο τρόπο την φτερούγα του όρνιου. Πρώτα είναι ανάγκη να την μαδήσει, να βγάλει όλα τα φτερά όσα την σκεπάζουν, έπειτα να τη θάψει μέσα στο χώμα για κάμποσο καιρό, ώσπου να σαπίσουν τα κρέατα που σκεπάζουν το κόκαλο. Αλλά κι αφού την ξεθάψει, πάλι δεν είναι έτοιμη για το σκοπό που τη θέλει. Πρέπει να την πάλει στην εκκλησία. Να την αφήσει κάπου στο άγιο βήμα μέσα να λειτουργηθεί σαράντα μέρες...και για να κάνει αυτές τις σαράντα λειτουργίες πρέπει να περάσει παραπάνω από μισός χρόνος...όστερα αρχίζει το φτιάξιμο και αυτό θέλει χέρια χρυσοχέρη...»

¹⁰⁸ Οι προφορικές μαρτυρίες αναφέρουν ότι οι περισσότεροι αμβρακιώτες των πρώτων γενεών πολλές φορές δοκίμασαν την τύχη τους σε αυτοσχέδια βιολιά, μέχρι να αποκτήσουν το πρώτο τους 'επαγγελματικό' όργανο.

Οι μουσικοί της Αμβρακιάς:

Πρώτη γενιά μουσικών

Νίκος Δ. Πυρπύλης (1872-1961): φλογέρα

Γιώργος Κ. Πυρπύλης (1878-1954): ταμπουράς

Βασίλης Γαρδίκης (1878-1966): κουτάλια

Γιώργος Ψηλός (1884-1942): βιολί

Κωνσταντίνος Σιάχος (1892-1985): μπουζούκι

Δεύτερη γενιά μουσικών

Νίκος Σπ. Σιάχος (1907-2004): φλογέρα, πίπιζα

Γιώργος Ν. Πυρπύλης (1909-1978): φλογέρα

Κωνσταντίνος Γαρδίκης (1915-1992): βιολί

Παναγιώτης (Τάκης) Γ. Πυρπύλης (1916-1991): Βιολί, πιάνο, κιθάρα

Αθανάσιος Κωστόπουλος (1917-2001): κιθάρα, ντραμς

Κωνσταντίνος Π. Πυρπύλης (1917-2005): Λαούτο

Χαράλαμπος Γαρδίκης (1920-2015): βιολί

Κωνσταντίνος Ψηλός (1920-1991): βιολί

Γιάννης Σιαλμάς (1924-2013): βιολί, σαντούρι, ακορντεόν, αρμόνιο

Σπυρίδων Π. Πυρπύλης (1926-2015): μαντολίνο

Θεόδωρος Γαρδίκης (1929-2008): λαούτο, κιθάρα

Αλέξανδρος Πανόπουλος (1929-1948): μπουζούκι

Παναγιώτης Μπίστας (1929-2023): βιολί

Παναγιώτης Αναστασόπουλος (1932-2003): βιολί, κλαρίνο

Τρίτη γενιά μουσικών

Διαμάντω Κωστοπούλου (1945): τραγούδι

Κωνσταντίνος Γ. Γαρδίκης (1947): κλαρίνο

Γιώργος Π. Πυρπύλης (1947): ακορντεόν

Σταύρος Γ. Γαρδίκης (1948): αρμόνιο

Θωμάς Π. Πυρπύλης (1950): κιθάρα

Βασίλης Π. Αναστασόπουλος (1956): μαντολίνο, κιθάρα

Οι Γαρδικαίοι υπήρξαν ένα σόι που ‘έβγαλε’ πολλούς μουσικούς. Πρώτος απ’ όλους αναφέρεται ο Γαρδικοβασιλάκης που τραγουδούσε και κρατούσε ταυτόχρονα το ρυθμό με 6 κουτάλια δεμένα σε διάφορα μέρη του σώματός του. Ήταν η ατραξιόν στις διάφορες γιορτές και τα πανηγύρια, όπου όλοι περίμεναν να τραγουδήσει το σατυρικό τραγούδι: *Η κακιά μ’ η συννυφάδα ...* Τραγούδι που ηχογραφήθηκε από τον Τάκη τον Πυρπύλη το 1963, με ερασιτεχνικό μαγνητοφωνάκι, και διασώζεται ως ηχητικό αρχείο στην Ακαδημία Αθηνών.

Στις επόμενες γενιές έχουμε τα αδέρφια Χαράλαμπο και Κωνσταντίνο Γαρδίκη, που έπαιζαν βιολί, ενώ ο άλλος αδερφός, ο Θεόδωρος, έπαιζε λαούτο και αργότερα κιθάρα. Αξίζει εδώ να σημειώσουμε ότι ο Θεόδωρος και ο Κωσταντίνος ήταν ανάπηροι πολέμου, ο Θεόδωρος με κομμένο το ένα πόδι και ο Κώστας με κομμένα και τα δύο πόδια. Αργότερα, στην επόμενη γενιά, εμφανίστηκαν τα ανίψια τους, Κωσταντίνος (Κωτσανίλας) και Σταύρος Γαρδίκης, που με το κλαρίνο και το αρμόνιο αντίστοιχα δραστηριοποιήθηκαν επαγγελματικά, αρχικά στο χωριό και αργότερα στην Αθήνα, όπως επίσης και στο εξωτερικό, όπου βρέθηκαν ως μετανάστες.

Άλλη ενδιαφέρουσα περίπτωση είναι αυτή της οικογένειας Ψηλού, που έπαιζε βιολί. Ο Γιώργος ο Ψηλός, ο οποίος ήταν δάσκαλος και είναι ο πρώτος στο χωριό που αναφέρεται να παίζει βιολί, πιθανώς απέκτησε αυτή τη γνώση κατά τις σπουδές του ως δάσκαλος, και μάλλον είναι αυτός που μεταλαμπάδευσε αυτή τη γνώση στις επόμενες γενιές. Ο γιος του ο Κωσταντίνος Ψηλός, για τον οποίο έχουμε περισσότερες πληροφορίες, έπαιζε πολύ γλυκό βιολί και συμμετείχε στις διάφορες κοινωνικές εκδηλώσεις εντός των ορίων του χωριού.

Ξεχωριστή περίπτωση αποτελεί το σόι των Πυρπυλαίων, εκ των οποίων έχουμε τουλάχιστον τρεις οικογένειες των οποίων η μουσική δράση «απλώνεται» σχεδόν σε

τρεις γενιές. Η μία περίπτωση είναι του Νίκου Δ. Πυρπύλη και του γιού του Γιώργου, οι οποίοι έπαιζαν πολύ γλυκιά φλογέρα. Επίσης οι κόρες του ξεχώριζαν για τον τρόπο που τραγουδούσαν. Η άλλη περίπτωση είναι αυτή του Γιώργου Κ. Πυρπύλη, ο οποίος αναφέρεται ότι έπαιζε ταμπουρά. Το όργανο υπάρχει ακόμα φυλαγμένο στο σπίτι του εγγονού του, Θωμά. Ο γιος του Παναγιώτης (Τάκης) Πυρπύλης, η μουσική περίπτωση, η μουσική ιδιοφυία του χωριού, ο οποίος έπαιζε αρχικά βιολί και αργότερα πιάνο, κιθάρα και διάφορα άλλα όργανα, υπήρξε το μουσικό ίνδαλμα του χωριού και ο άνθρωπος-κλειδί που μετέδωσε μουσικές γνώσεις στους μετέπειτα μουσικούς. Μαζί με τους γιους του, Γιώργο και Θωμά Πυρπύλη, οι οποίοι έπαιζαν ακορντεόν και κιθάρα αντίστοιχα, υπήρξαν το σήμα κατατεθέν του χωριού. Έπαιζαν στο χωριό και στα γύρω χωριά, με βασική επιδίωξη τη χαρά και την καλλιτεχνική απόλαυση και δευτερευόντως τον βιοπορισμό. Τα ξαδέρφια του Τάκη Πυρπύλη, από το διπλανό σπίτι, Σπύρος και Κωσταντής Πυρπύλης έπαιζαν μαντολίνο και λαούτο αντίστοιχα, και πολλές φορές συνέπρατταν σε απογευματινές μουσικές συναντήσεις παίζοντας από τα διπλανά μπαλκόνια των γειτονικών τους σπιτιών.

Επίσης ο Θανάσης Κωστόπουλος (ο Σαλαούνης) υπήρξε και έδρασε ως βασικός επαγγελματίας μουσικός του χωριού, παίζοντας κιθάρα και ντραμς αργότερα. Ήταν ένα από τα βασικά μέλη του σχήματος 'Λάμπρος Καστανάς', που με καθαρό επαγγελματικό προσανατολισμό έπαιζε σε όλα τα χωριά της ορεινής Αιτωλίας, της ορεινής Ναυπακτίας αλλά και στην Ευρυτανία. Από πολύ νωρίς έπαιρνε μαζί στα πανηγύρια την κόρη του Διαμάντω, η οποία, σύμφωνα με τις μαρτυρίες, είχε βελούδινη, αγγελική φωνή. Η Διαμάντω πέρα από το ότι είναι η μοναδική γυναίκα επαγγελματίας μουσικός του χωριού, ανήκει επίσης σ' αυτούς τους λίγους μουσικούς που ξεπέρασε τα στενά όρια του χωριού και δραστηριοποιήθηκε επαγγελματικά διαθέτοντας μάλιστα και δισκογραφία ως Διαμάντω Στεργίου.

Η οικογένεια των Αναστασοπουλαίων, επίσης, απαριθμεί δύο μουσικούς. Ο Παναγιώτης Αναστασόπουλος, αν και ήταν επισήμως αγροφύλακας, καταπιάστηκε με διάφορα όργανα, όπως μαντολίνο, κιθάρα, βιολί και τελικά κλαρίνο. Ξεκίνησε ως αυτοδίδαχτος μουσικός, αλλά σύντομα, με τη βοήθεια του Τάκη Πυρπύλη, εξελίχθηκε μουσικά και εν τέλει κατάφερε να ακολουθεί τους υπόλοιπους μουσικούς του χωριού στα διάφορα πανηγύρια, συμπληρώνοντας μ' αυτό τον τρόπο το εισόδημά του και εξασφαλίζοντας έτσι μεγαλύτερη οικονομική άνεση για την πολυμελή οικογένειά του. Ο γιος του, Βασίλης Αναστασόπουλος, έμαθε να παίζει μαντολίνο και κιθάρα και στα

χνάρια του πατέρα του συμμετείχε περιστασιακά στα διάφορα πανηγύρια και στις κοινωνικές εκδηλώσεις στο χωριό αλλά και στην Αθήνα σε συναντήσεις των αμβρακιωτών.

Αξιοσημείωτη είναι και η περίπτωση του Γιάννη Σιαλμά, του οποίου οι πρώτοι μουσικοί πειραματισμοί ήταν πάνω σε μια φλογέρα και στο βιολί-σε ένα δικό του χειροποίητο βιολί- και ο πρώτος του δάσκαλος ο Τάκης Πυρπύλης. Η συνάντησή του, όμως, με τον Αριστείδη Μόσχο, κατά τη διάρκεια της στρατιωτικής του θητείας, υπήρξε καθοριστική για τη μουσική του εξέλιξη και καριέρα. Ουσιαστικά εγκαταστάθηκε στο Αγρίνιο, όπου είχε μεγαλύτερες επαγγελματικές ευκαιρίες, ενώ η έδρα της οικογένειάς του εξακολούθησε να βρίσκεται στην Αμβρακιά. Έδρασε σε μια περιοχή μεγάλης εμβέλειας, από την Πρέβεζα μέχρι την κάτω Αχαγιά, ενώ σπανίως, για κάποιες σεζόν, δούλεψε ακόμα και στην Αθήνα, με διάσημους μουσικούς όπως η Καίτη Γκρέυ.

Η οικογένεια Σιάχου έχει αναδείξει δύο μουσικούς επίσης. Ο Κωνσταντίνος Σπ. Σιάχος έπαιζε τρίχορδο μπουζούκι, το οποίο αργότερα το αντάλλαξε με ένα γραμμόφωνο φερμένο από την Αμερική. Ο αδερφός του, Νίκος Σιάχος, έπαιζε φλογέρα και πίπιζα - αυτοσχέδια όργανα- και «μελετούσε» με τις ώρες, παρέα με τον φίλο του και συνομήλικό του Γιώργο Ν. Πυρπύλη, με τον οποίο υπήρχε και ένας άτυπος ανταγωνισμός, γεγονός που τους εξέλιξε όμως ως μουσικούς.

Μια ακόμα περίπτωση είναι ο Παναγιώτης Μπίστας, ο οποίος αρχικά έπαιζε μαντολίνο και αργότερα βιολί μέχρι τα βαθιά του γεράματα. Αστυνομικός στο επάγγελμα, χάρη στις μεταθέσεις του βρέθηκε σε διάφορα μέρη, μεταξύ των οποίων στη Νάξο, όπου ήρθε σε επαφή με τη νησιώτικη μουσική, με αποτέλεσμα να ανοίξει τους μουσικούς του ορίζοντες και να διευρύνει το ρεπερτόριό του. Η αγάπη του για τη μουσική ήταν τόσο μεγάλη και η επιρροή της πάνω του τόσο καταλυτική που, σύμφωνα με την οικογένειά του, δεν υπήρξε μέρα που να μην είχε ασχοληθεί με τη μουσική. Θα λέγαμε ότι διαφοροποιήθηκε σε σχέση με τους άλλους μουσικούς του χωριού, γιατί ήταν ο μόνος που ακολούθησε τη δική του πορεία, μπαίνοντας σε μια διαδικασία επίσημης εκμάθησης της μουσικής μέσω δασκάλου, στην Πάτρα όπου έζησε.

Ο Πανόπουλος Αλέκος, σύμφωνα με τις μαρτυρίες, έπαιζε μπουζούκι αλλά δυστυχώς δεν πρόλαβε να εξελιχθεί, καθότι ήταν ένας από τους χωριανούς που σκοτώθηκαν στον εμφύλιο.

Η έντονη παρουσία των μουσικών στην Αμβρακιά αναλογικά με τον πληθυσμό του χωριού είναι, επομένως, αδιαμφησβήτητη. Κάποιοι απ' αυτούς δραστηριοποιήθηκαν και έζησαν καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής τους σ' αυτό το μικρό, άγνωστο και απομονωμένο χωριό, κάποιοι στράφηκαν στη μουσική για να ζήσουν λίγο καλύτερα και κάποιοι άλλοι, έχοντας αποκτήσει τα πρώτα μουσικά ερεθίσματα, άνοιξαν τα φτερά τους για άλλες πόλεις και χωριά. Κάποιοι 'ενδύονταν' αυτή την ιδιότητα του μουσικού μόνο κατά την παρουσία τους στο χωριό ή στο πλαίσιο των φαντασιακών κοινοτήτων των αμβρακιωτών, ενώ ουσιαστικά το βασικό τους επάγγελμα ήταν τελείως διαφορετικό και συχνά καθόλου καλλιτεχνικό.

Το μόνο σίγουρο είναι ότι κάθε καλοκαίρι, για πολλά χρόνια, γεννιόταν μια ιδιαίτερη μουσική κοινότητα ενεργή, στην υπηρεσία της ευρύτερης κοινότητας. Μια κοινότητα με επίκεντρο τον δάσκαλο Τάκη Πυρπύλη, του οποίου η παρουσία στο χωριό δημιουργούσε μια μοναδική συνθήκη. Μια μουσική κοινότητα λοιπόν, με δάσκαλο και μαθητές, αλλά κυρίως με ολοκληρωμένους μουσικούς, που με ισότιμους όρους συνέπρατταν και αλληλεπιδρούσαν. Μια κοινότητα με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της, σήμα κατατεθέν της Αμβρακιάς και της ταυτότητάς της σε σχέση με τα γύρω χωριά.

2.6 Η μουσική ως τεχνική ειδίκευση

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η στροφή των αμβρακιωτών στη μουσική, ως βασικός ή εναλλακτικός τρόπο απόκτησης εισοδήματος, παραπέμπει στο φαινόμενο που ονομάζουμε τεχνική ειδίκευση, αντίστοιχη κατάσταση με αυτή των μπουλουκιών, των μαστόρων της πέτρας της Ηπείρου. Κλασική περίπτωση αναζήτησης εισοδήματος με εναλλακτικούς τρόπους σε κοινωνίες γεωργοκτηνοτροφικές, όταν επέρχεται κορεσμός των φυσικών πόρων, έτσι ώστε να υφίσταται η δυνατότητα μείωσης της πίεσης στους πεπερασμένους φυσικούς πόρους και εν τέλει η δυνατότητα επιβίωσης τόσο των τοπικών κοινωνιών όσο και των τοπικών οικοσυστημάτων¹⁰⁹.

[...]Του άρεσε πολύ η μουσική αλλά πιο πολύ για το χρήμα, για το εισόδημα...να βοηθήσει την οικογένεια γιατί μ' αυτό ζήσαμε εμείς. Με τα πανηγύρια ζήσαμε γιατί δεν

¹⁰⁹ Νιτσιάκος Β., (2015) *Πεκλάρι* ό.π. σ. 24

υπήρχε από πουθενά χρήμα! Δηλαδή τη δεκαετία του '60 που άρχισε αυτός να παίζει, δεν υπήρχε τίποτα, λεφτά από πουθενά και αναγκαστικά εκεί πήραμε ανάσα, ήμασταν μεγάλη οικογένεια[...]*Ήταν ανάπηρος πολέμου, μισός άνθρωπος και σύνταξη πήρε μετά το 1991!*[...]¹¹⁰

Από την αυτοβιογραφία του μουσικού Γιάννη Σιαλμά επίσης, έχουμε μια ενδεικτική μαρτυρία: *[...]Θυμάμαι επήγα σε ένα γάμο στην Κόνισκα, Η νύφη από τον Πέρκο, Αμερικάνα[...]*ο γάμος 3 μέρες, γύρω στα 400 άτομα, ήταν το 1951 και πήραμε μεριδικό από 12.000 δρχ. *Μ' αυτά τα λεφτά έφτιαξα το σπίτι εκ θεμελίων στην κατάσταση που βρίσκεται σήμερα[...]*

Η τεχνική ειδίκευση που συνεπάγεται την περιοδική μετακίνηση/έξοδο του αντρικού πληθυσμού, όπως και η μετανάστευση εξάλλου, αποτελούν διεξόδους από καταστάσεις οικονομικής και δημογραφικής στενότητας. Στην περίπτωση μας η μουσική τεχνική ειδίκευση που παρατηρείται, λειτουργεί ως μια δραστηριότητα που συμπληρώνει τη γεωργοκτηνοτροφική βάση της τοπικής οικονομίας και ασκείται αποκλειστικά από τους άνδρες, με αποτέλεσμα τον εκ νέου καταμερισμό της εργασίας, κατά φύλα, με τον γυναικείο πληθυσμό να αναλαμβάνει τις γεωργοκτηνοτροφικές εργασίες. Μ' αυτό τον τρόπο η κοινότητα επιτυγχάνει να αναπαράγεται στη βάση της σχετικής αυτάρκειας που τη χαρακτηρίζει, δηλαδή χωρίς να διαφοροποιείται ουσιαστικά κοινωνικά και οικονομικά στο εσωτερικό της, επιβεβαιώνοντας το πνεύμα αυτοσυντήρησης που τη διακρίνει¹¹¹.

[...]Εδώ ήταν το σπίτι μας, η οικογένεια, αλλά ο πατέρας μου έλειπε πάντα! Δεν τον θυμάμαι ποτέ εδώ! [...]Επειδή δούλευε συνέχεια. Ήταν επαγγελματίας[...] Την ημέρα του Πάσχα ψέναμε το κατσίκι, μόλις το τρώγαμε, την βαλίτσα και έφευγε!*[...]* Η έδρα του ήταν το Αγρίνιο *[...]στο Αγρίνιο ήταν το καφενείο των μουσικών, πήγαιναν όλοι οι μουσικοί εκεί [...] όποιος ήθελε να κλείσει δουλειά εκεί πήγαινε!*[...] *Η μάνα φρόντιζε τα χωράφια και τα ζώα...τα πάντα! Ό,τι έχει μια αγροτική οικογένεια! Η μάνα και τα παιδιά και η γιαγιά μαζί!*[...]¹¹²

¹¹⁰ Μαρτυρία της συνομιλήτριας Γαρδίκη Γιώτας

¹¹¹ Νιτσιάκος Β., (2015) ό.π. σ. 31

¹¹² Μαρτυρία του συνομιλητή Σιαλμά Τάσου

Ακόμα κι αν δεν αποτελούσε η μουσική το βασικό επάγγελμα, ήταν σίγουρα πηγή πρόσθετου εισοδήματος.

[...]Πληρώνονταν ο πατέρας μου από αυτό! Το καφενείο το άνοιξε ο πατέρας μου το ... '61...πρώτα σανίδια έβγαζε και με το βιολί! Ήταν επάγγελμα κανονικό! [...]

Στα τέλη της δεκαετίας του '50 ο δάσκαλος Αθανάσιος Β. Πυρπύλης, που μόλις είχε αποφοιτήσει από τη Μαράσλειο Παιδαγωγική Ακαδημία, είχε δανειστεί ένα μαντολίνο από τον Βασίλη Π. Πυρπύλη για να εξασκήσει τις γνώσεις του, αλλά ο κάτοχος του μαντολίνου σύντομα το ζήτησε πίσω λέγοντάς του:

[...]Μπορεί να το χρειαστεί ο γιος μου, να βγάζει έστω το αλάτι της οικογένειας! [...]

Η εμβληματική παρουσία του Τάκη Πυρπύλη, κάθε καλοκαίρι στο χωριό, ο οποίος επιτελούσε με επιτυχία τους διάφορους κοινωνικούς του ρόλους, όπως αυτή του δημοδιδάσκαλου, του δασκάλου μουσικής, του ψάλτη και φυσικά του ενεργού μουσικού που συμμετείχε σε όλες τις κοινωνικές εκδηλώσεις, τα γλέντια και τα πανηγύρια του χωριού, αλλά και της ευρύτερης περιοχής, ήρθε όχι μόνο να απενοχοποιήσει το επάγγελμα του μουσικού αλλά και να προσδώσει σε αυτό αίγλη και γοητεία.

Υπήρχε καθολική αποδοχή και σεβασμός προς το πρόσωπό του και θα τολμούσαμε να πούμε ότι είχε δημιουργηθεί ένα μύθος γύρω από το όνομά του και τις μουσικές του ικανότητες, όχι άδικα. Αυτός ο άνθρωπος λοιπόν, με τους πολλαπλούς κοινωνικούς ρόλους, λειτούργησε ως θετικό πρότυπο για τους αμβρακιώτες, οι οποίοι συνειδητοποίησαν ότι η μουσική μπορούσε να αποφέρει συμπληρωματικό εισόδημα και -γιατί όχι- να αποτελέσει ακόμα και πρωτεύον επάγγελμα. Ένα επάγγελμα περιζήτητο πλέον, που μπορούσε να συνδυάσει εξίσου την ευχαρίστηση με τον βιοπορισμό.

Οι μουσικοί του χωριού γενικά ήταν κοινωνικά πρόσωπα τα οποία καλούνταν να επιτελέσουν επιτυχώς τους πολλαπλούς τους ρόλους. Αγρότες, κτηνοτρόφοι, ιδιοκτήτες καφενείων, αγροφύλακες, δάσκαλοι αλλά και μουσικοί! Σύμφωνα με τον Eriksen «μια κοινωνική θέση αποτελεί κοινωνικά προσδιορισμένη πτυχή ενός προσώπου, η οποία ορίζει μια κοινωνική σχέση και συνεπάγεται κάποια δικαιώματα και υποχρεώσεις έναντι των άλλων[...] Κάθε άτομο μπορεί να έχει πολλές κοινωνικές θέσεις[...] Το κοινωνικό πρόσωπο αποτελείται από το σύνολο των κοινωνικών αυτών

θέσεων[...] Υπάρχουν κοινωνικές προσδοκίες για καθεμία από τις κοινωνικές θέσεις αυτές»¹¹³. Το κοινωνικό πρόσωπο των μουσικών της Αμβρακιάς, επομένως, περιλαμβάνει και την κοινωνική θέση του μουσικού.

Επιπρόσθετα, ένας όρος που συνδέεται με την κοινωνική θέση είναι αυτός του κοινωνικού ρόλου δηλαδή «η δυναμική πλευρά της κοινωνικής θέσης, η πραγματική συμπεριφορά ενός ατόμου εντός των ορίων που τίθενται από τον τρόπο που ορίζεται η κοινωνική του θέση[...]Όταν μάλιστα κάποιος παραβιάσει τους κανόνες ή διαψεύδει τις προσδοκίες που συνδέονται με την επιτέλεση του ρόλου, όπως αυτός υπαγορεύεται από μία κοινωνική θέση, τα άλλα μέλη της κοινωνίας ενδέχεται να αντιδράσουν, επιβάλλοντάς του κυρώσεις ή άλλες μορφές τιμωρίας»¹¹⁴.

Έτσι, βλέπουμε μέσα από τις μαρτυρίες ότι οι μουσικοί του χωριού έχαιραν αποδοχής και εκτίμησης από τους χωριανούς και τους κατοίκους της ευρύτερης περιοχής δεδομένου του πολύτιμου έργου που επιτελούσαν. Η σχέση εξάρτησης που αναδύονταν μεταξύ των μουσικών και της κοινότητας ήταν εμφανής από τη στιγμή που η παρουσία τους θεωρούταν απαραίτητη για την πετυχημένη διεξαγωγή των γλεντιών τους που τόσο περίοπτη θέση κατείχαν στη ζωή τους.

[...]Τον αντιμετώπιζαν με σεβασμό, ήταν κάπως... ένα τικ πιο πάνω ας πούμε[...]¹¹⁵

[...]Ήμουν κι εγώ μικρός, στο δημοτικό θα πήγαινα[...]είχε πανηγύρι ο Μαχαλάς, στ' Αμπέλια πιο πάνω, πρέπει να ήταν Δεκαπενταύγουστος, τότε είχανε πανηγύρι. Είχαμε πάει εγώ, ο πατέρας μου, ο Θόδωρος ο Γαρδίκης, ο Σαλαούνης...πρέπει να ήταν και ο Χαράλαμπος...δεν θυμάμαι...τελειώνοντας η εκκλησία άρχιζε το πανηγύρι, εμείς αργήσαμε λιγάκι να πάμε κι αυτοί είχαν ένα πικάπ της εποχής. Τι να κάνεις πανηγύρι μ' αυτό; Και όταν φτάσαμε, νομίσανε ότι ήρθανε, ξέρω εγώ, ένα σούπερ συγκρότημα!! Το μεσημέρι θυμάμαι στο πανηγύρι, ποιος θα μας πάρει για φαγητό! [...] ¹¹⁶

Επίσης θα ήταν παράλειψη να μην αναφέρουμε ότι και στην περίπτωση των μουσικών της Αμβρακιάς παρατηρούμε χαρακτηριστικά «ηθικής οικονομίας», καθώς

¹¹³ Eriksen T.H., (2007) *Μικροί Τόποι, Μεγάλα Ζητήματα: Μια Εισαγωγή στην Κοινωνική και Πολιτισμική Ανθρωπολογία*, Αθήνα: Κριτική, σ. 95.

¹¹⁴ Eriksen T.H., (2007) ό.π., σ. 96.

¹¹⁵ Μαρτυρία της συνομιλήτριας Γαρδίκη Γιώτας

¹¹⁶ Μαρτυρία του συνομιλητή Αναστασόπουλου Βασίλη

η συγγένεια και η ηθική της παίζουν σημαντικό ρόλο στη σύσταση των μουσικών ομαδώσεων. Βλέπουμε μουσικούς, σαφώς από την κοινότητα της Αμβρακιάς, αλλά τις περισσότερες φορές από την ίδια οικογένεια να συνεργάζονται για τη συγκρότηση των μουσικών σχημάτων.

Ο βασικός πυρήνας των μουσικών σχημάτων αποτελείται συνήθως από πρόσωπα που συνδέονται με δεσμούς συγγένειας. Η αναζήτηση των συνεργατών γίνεται, λοιπόν, στο πλαίσιο της οικογένειας και της ευρύτερης συγγενειακής ομάδας, του σογιού, με απώτερο στόχο την δημιουργία σχέσεων εμπιστοσύνης και την αποτροπή των αδικιών. Η συγγένεια, ένας ‘προνεωτερικός’ κοινωνικός δεσμός, συνεχίζει να υφίσταται και να παίζει καθοριστικό ρόλο στη δομή αλλά και το περιεχόμενο των εσωτερικών σχέσεων των συνεργατών, με άξονα την ηθική διάσταση. Εδώ μιλάμε λοιπόν για την «εγγενή ηθική της συγγένειας»¹¹⁷, η οποία χαρακτηρίζει αυτές τις συνεργασίες και τις διαφοροποιεί σε σχέση με τις ουδέτερες οικονομικές σχέσεις, με τη νεωτερική σημασία του όρου, σχέσεις δηλαδή χωρίς ηθική διάσταση. Με απλά λόγια η ηθική της συγγένειας συμβάλλει στην παραγωγή και αναπαραγωγή ενός πλαισίου ηθικής οικονομίας.

2.7 Μουσικά Δίκτυα

Μελετώντας το γεωμορφολογικό χάρτη της περιοχής καταλήγουμε σε κάποια λογικά συμπεράσματα σε σχέση με την δραστηριοποίηση των μουσικών της Αμβρακιάς. Η ακτίνα δράσης τους καθορίζεται αρχικά από τους περιορισμούς των ορεινών όγκων, τις αποστάσεις μεταξύ των χωριών, την προσβασιμότητα στα διάφορα χωριά και οικισμούς και ταυτίζεται βέβαια με τις ευρύτερες συνεργασίες και συναλλαγές τους, τις οικονομικές σχέσεις και σχέσεις συγγένειας που δημιουργούνται.

Η ενασχόληση με τη σκιαγράφηση ενός μουσικού χάρτη δεν μπορεί να επιτευχθεί μόνο με τη συμβολή της γεωγραφίας. Η απεικόνιση της γεωμορφολογίας

¹¹⁷Βλ. Νιτσιάκος Β., (2015), ό.π. σ. 90: Bloch M., (1973) «The long term and the short term: The economic and political significance of the morality of kinship», Goody J., (επιμ) *The character of Kinship*, C.U.P., Cambridge, σ. 75-87.

μπορεί να είναι αποκαλυπτική ως προς τον χώρο και τις δράσεις των ανθρώπων, αλλά αυτό που χρειαζόμαστε είναι οι αισθητικές της μουσικής πράξης που δύνανται να μας οδηγήσουν πέρα από γεωγραφικά και διοικητικά όρια, αποτυπώνοντας τα ίχνη μιας ανθρωπογεωγραφίας¹¹⁸.

Άρα λοιπόν οι προσεγγίσεις που εστιάζονται σε μια περιγραφική διάσταση των όψεων και των εκδοχών των τοπικών πολιτισμών, μας προσφέρουν ιδιαίτερα χρήσιμες καταγραφές, αλλά δεν μας βοηθούν να εμβαθύνουμε στην ανάλυση των μουσικών δρωμένων. Αντίθετα οι εναλλακτικές προσεγγίσεις αντιμετωπίζουν τα μουσικά δρώμενα ως «σύνθετα πολιτισμικά μορφώματα» και δεν τα μελετούν ως αυτόνομες και ανεξάρτητες οντότητες, αλλά εξετάζουν το σύνολο των σχέσεων που καθορίζουν τη συγκρότηση και την αναπαραγωγή τους σε συνάρτηση με διάφορες καθημερινές κοινωνικές και οικονομικές πρακτικές. Πρακτικές που διαμορφώνουν ένα ευρύ και συνολικό κοινωνικό και επικοινωνιακό φαινόμενο. Έτσι τα μουσικά μορφώματα μπορούν να αντιμετωπιστούν ως πλέγματα «οντοτήτων», οι οποίες μπορούν να διατηρούν μια αυτονομία σε σχέση με τις πρακτικές που καθιερώνονται στο εσωτερικό τους και, παράλληλα, να συντελούν στη συγκρότηση μιας λειτουργικής, συνθετικής υπερ-οντότητας, η οποία αποτελεί το σύνολο μουσικών εκφράσεων και πρακτικών που χαρακτηρίζει την παράδοση καθορισμένων γεωγραφικών περιοχών και κοινωνικών στρωμάτων, σε συγκεκριμένες ιστορικές περιόδους¹¹⁹.

Ο Κάβουρας επισημαίνει τα εξής: *«Η έννοια του δικτύου καθιερώθηκε στην ανθρωπολογία ως μια εναλλακτική αναλυτική κατηγορία και αντικατέστησε σταδιακά τους στατικούς όρους της πολιτισμικής περιοχής και των δυιστικών σχημάτων «παράδοση/εκμοντερνισμός» ή «πολιτισμικό κέντρο/πολιτισμική περιφέρεια»¹²⁰*. Για τη διαμόρφωση των μουσικών δικτύων κάποιοι παράγοντες είναι πρωταρχικής σημασίας. Οι οικονομικές δραστηριότητες και οι συνακόλουθες εξαρτήσεις που προκύπτουν από αυτές, αποτελούν καθοριστικό παράγοντα για τη δημιουργία μουσικών δικτύων. Η παράμετρος αυτή, σε συνδυασμό με τη δυνατότητα προσβασιμότητας σε διάφορα μέρη, οδηγούσαν και οδηγούν στην ύφανση ενός πλέγματος που είναι τόσο αμετάκλητα παγιωμένο στην αντίληψη των ανθρώπων, ώστε να έχει δημιουργήσει

¹¹⁸ Κοκκώνης Γ., *Στρωματογραφώντας τους μουσικούς κόσμους του δημοτικού*, Ακαδημαϊκές σημειώσεις

¹¹⁹ Χτούρης Σ., Παπαγεωργίου Δ., (2009), *Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο: Λήμνος 19^{ος}-21^{ος} αιώνας*, Αθήνα: Ίων

¹²⁰ Κάβουρας Π., (1997), ό.π. σ. 47

έντονες έξεις που επιμένουν ακόμα και σήμερα, παρά τη δημιουργία οδικού δικτύου και την ευκολία πρόσβασης σε οποιοδήποτε μέρος¹²¹.

Ένας άλλος ισχυρός, αδιάσειστος παράγοντας που καθορίζει ένα μουσικό δίκτυο αποτελεί το αίσθημα της κοινής καταγωγής και η σύναψη συγγενειών. Τέλος θα πρέπει να αναφερθούμε στα επαγγελματικά δίκτυα μουσικών, τα οποία ακολουθούσαν *«το κοινόν» των εκάστοτε μουσικών ηθών αλλά και τις σχέσεις πελατείας*¹²². Και αυτός ο παράγοντας είναι ο πιο ρευστός γιατί χαρακτηρίζεται από έλλειψη στατικότητας και σταθερότητας. Η κινητικότητα των μουσικών αυτών των δικτύων είναι χαρακτηριστική, με αποτέλεσμα να παρατηρείται μια ενδιαφέρουσα αντίφαση. Ενώ από τη μια οι μουσικοί παρουσιάζονται συντηρητικοί στο πλαίσιο που γεννήθηκαν και διαμορφώθηκαν, συχνά μεταφέρουν κάποια καινούρια στοιχεία και συνήθειες λόγω μαθητείας, δηλαδή, επιρροές από άλλα δίκτυα.

Το μόνο σίγουρο είναι ότι η διαμόρφωση των μουσικών δικτύων είναι κάτι πραγματικά περίπλοκο, που ξεπερνάει το επίπεδο των δύο διαστάσεων της κάτοψης του χάρτη, με αποτέλεσμα να διαπλέκονται διαφορετικές χρονολογικές στιβάδες και έτσι να είμαστε σε θέση να προσδιορίζουμε τον χώρο μέσα από τον χρόνο.

Ο Γιώργος Κοκκώνης προτείνει μια νέα μεθοδολογική ταξινόμηση για τα μουσικά δίκτυα που δεν εστιάζει μόνο στον τόπο και τα ήθη του, στο οργανολόγιο και το ρεπερτόριο, αλλά δίνει έμφαση στα πρόσωπα των μουσικών, στις καλλιτεχνικές φυσιογνωμίες τους, το επαγγελματικό τους προφίλ και προπαντός στις αισθητικές τους επιλογές.

Στο πρώτο δίκτυο μπορούμε να κατατάξουμε τα χαρισματικά μέλη μιας κοινότητας, που είναι ταυτισμένα με τη χρήση κάποιου οργάνου στο δημόσιο χώρο και στο τελετουργικό ή τελεστικό πλαίσιο. Τα όργανα που χρησιμοποιούσαν οι μουσικοί αυτού του δικτύου ήταν αυτοσχέδια και μάλιστα συνδέονταν με τη γεωγραφία του τόπου. Συνήθως ήταν πνευστά με ασκούς ή διάφορα είδη φλογέρας. Το δίκτυο αυτό είναι των ερασιτεχνών και ημι-επαγγελματιών μουσικών.

¹²¹ Κάβουρας Π., (1997), ό.π. σ. 47: Το ερμηνευτικό μοντέλο του μουσικού δικτύου επιτρέπει την ανάλυση των δρώντων υποκειμένων και τις σχέσεις και τις πρακτικές που αυτά αναπτύσσουν στο χώρο και στο χρόνο. Έτσι, ο δυναμικός χαρακτήρας του δικτύου μάς επιτρέπει την περιγραφή και την ανάλυση της μουσικής, αλλά και γενικότερα των πολιτισμικών φαινομένων, ως «ανοικτών διαδικασιών» και όχι ως «κλειστών δομών»

¹²² Κοκκώνης Γ., *Στρωματογραφώντας τους μουσικούς κόσμους του δημοτικού*, Ακαδημαϊκές σημειώσεις

Στο δεύτερο δίκτυο, το δίκτυο των επαγγελματιών μουσικών με μικρά δίκτυα διάχυσης, αναγνωρίζουμε χαρακτηριστικά, εκτός των άλλων, όπως την τεχνική αρτιότητα και την έκφραση της εντοπιότητας. Η τεχνική αρτιότητα προσδίδει στους μουσικούς αποδοχή και επαγγελματική αναγνώριση. Επίσης, βασικό χαρακτηριστικό αυτού του δικτύου είναι η έκφραση τοπικών κωδίκων και μουσικών προφορών, στοιχεία τα οποία αξιολογούνται από το κοινό τους και ενδυναμώνουν και επιτείνουν την έννοια της εντοπιότητας. Κάτι πολύ σημαντικό, αφού η εντοπιότητα είναι αυτή που εδραιώνει τη μουσική ως σύμβολο πολιτισμικών ταυτοτήτων. Έτσι δημιουργείται μια πολιτισμική γεωγραφία με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Όταν μια κοινότητα παράγει μουσική, αισθάνεται ανώτερη, νιώθει αυτάρκης και δυνατή. Επίσης στα τοπικά μουσικά δίκτυα εισάγονται οι εγχρήματες συναλλαγές, με αποτέλεσμα να δημιουργείται μια μικροοικονομία που όμως δεν παύει να είναι κινητήριος δύναμη. Με τους τοπικούς μουσικούς μικρής διάχυσης η τοπική κοινωνία ξεφεύγει από την ανάγκη να καλύψει τις τελετουργικές ανάγκες της κοινότητας και αρχίζει να ξοδεύει. Νέες ανάγκες λειτουργικότητας καθιερώνουν μια νέα πραγματικότητα, κάτι το οποίο δεν είναι χαρακτηριστικό των προνεωτερικών κοινωνιών, όπου η ζωή είναι απλά ένας συνεχής αγώνας επιβίωσης¹²³.

Στο τρίτο δίκτυο ανήκουν οι μουσικοί οι οποίοι διεκδικούν καλλιτεχνική αυτονομία και διάκριση. Εξελίσσουν την τεχνική τους και ξεπερνούν την αφετηρία τους με τη διαδικασία της άμεσης ή έμμεσης μαθητείας. Αποτέλεσμα αυτής της τεχνικής κατάρτισης και της αρτιότητας της εκτέλεσης αποτελεί η διεύρυνση του ρεπερτορίου τους. Μέσα από την επαγγελματική τους δραστηριότητα έχουν πρόσβαση στα μεγάλα αστικά κέντρα, στα μητροπολιτικά κέντρα και στην εμπορική δισκογραφία. Γίνονται γνωστοί, διάσημοι εντός του κυκλώματος των μουσικών και της ευρύτερης κοινωνίας, αλλά δεν χαίρουν ιδιαίτερης εκτίμησης, σε αντίθεση με τους μουσικούς του δευτέρου δικτύου.

¹²³ Κοκκώνης Γ., ό.π.: *Επίσης πολύ συχνά, οι μουσικοί λειτουργούν ως ασπίδα προστασίας για την κοινωνία, έτσι ώστε να μην εισχωρήσουν εύκολα στοιχεία νεωτερικά, αλλοτριωτικά και ξένα ως προς τη δική τους πολιτισμική ταυτότητα ή άνθρωποι ξένοι που δεν μπορούν να είναι εκφραστές του δικού τους μουσικού πολιτισμού. Εξάλλου τα διάφορα δίκτυα εκφράζουν ένα ευρύτερο δίκτυο ιδεών, αρχών και φιλοσοφίας. Γενικά σε τοπικό επίπεδο η μουσική ταυτότητα αλλά και εν γένει η πολιτισμική ταυτότητα χαρακτηρίζεται από μια συντηρητική στάση απέναντι στους νεωτερισμούς και από έντονες εκφράσεις τοπικισμού. Οι μουσικοί ενδιαφέρονται πρωταρχικά για την έκφραση του τοπικού στοιχείου, γεωγραφικά ή πολιτισμικά προσδιορισμένον και βέβαια υπάρχει ένα συνεχές και συνειδητό νοσταλγικό βλέμμα στο παρελθόν. Δηλαδή δίνουν στο παρόν το χρώμα του παρελθόντος, συμβάλλοντας έτσι στη μνημείωσή του.*

Το τέταρτο μουσικό δίκτυο, το δίκτυο επαγγελματιών εκφραστών των νεωτερισμών μαζικής κουλτούρας, εκτός από τα χαρακτηριστικά της τεχνική αρτιότητας διαθέτει και άλλα ενδιαφέροντα στοιχεία. Σ' αυτό το δίκτυο τα στοιχεία νεωτερικότητας είναι βασικά και ουσιώδη. Έχουμε τον εξηλεκτρισμό των ακουστικών μουσικών οργάνων και πολλές φορές την αντικατάστασή τους από ηλεκτρικά όργανα, ηλεκτρική κιθάρα και αρμόνιο. Με την ενίσχυση της έντασης του ήχου οι μουσικοί θεωρούν ότι κερδίζουν τον κόσμο, που δεν μπορεί καν να μιλήσει παρά μόνο να τους ακούσει λόγω της έντασης του ήχου. Έτσι γεννιέται το νεοδημοτικό¹²⁴ ή λαϊκοδημοτικό, που αντιπροσωπεύει την εμπορευματοποιημένη εκδοχή του δημοτικού τραγουδιού και γνωρίζει μεγάλη δόξα μετά την έκρηξη της δισκογραφίας από τη δεκαετία του 1960 και μετά. Οι καινοτομίες ή αλλοτριώσεις, σύμφωνα με κάποιους, που χαρακτηρίζουν το νεοδημοτικό αφορούν πρώτα απ' όλα την τεχνολογία ηλεκτρικής ενίσχυσης που εφαρμόζεται στα όργανα και τις φωνές¹²⁵.

2.8 Το μουσικό δίκτυο της Αμβρακιάς

Εφαρμόζοντας την προαναφερόμενη κατηγοριοποίηση, μπορούμε να εντοπίσουμε τους μουσικούς της Αμβρακιάς που ανήκαν στο πρώτο μουσικό δίκτυο, δηλαδή έπαιζαν ως ερασιτέχνες μουσικοί και ημιεπαγγελματίες. Σύμφωνα με τις προφορικές πηγές, τα όργανα που έπαιζαν ήταν αυτοσχέδια πνευστά όργανα, συγκεκριμένα φλογέρες χειροποίητες, από οστό όρνιου, καθώς επίσης πνευστά όργανα

¹²⁴ Κοκκώνης Γ., (2017), Το «ταυτόν» και το «αλλότριον» της νεοδημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας, στο *ΛΑΪΚΕΣ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΠΑΡΑΔΟΣΕΙΣ*, Λόγιες αναγνώσεις/Λαϊκές πραγματώσεις, Αθήνα: Fagotto books.

¹²⁵ Κοκκώνης Γ., ό.π Σ' αυτό το μουσικό δίκτυο της μαζικότητας έχουμε τη μετατόπιση της βαρύτητας από το συλλογικό στο ατομικό και αυτό είναι εμφανές και στο επίπεδο του χορού, με την ανάδειξη του ρόλου του πρωτοχορευτή κυρίως στο τσάμικο. Πολύ γρήγορα το νέο αυτό είδος που αντιπροσωπεύει το δίκτυο αυτό κατέκτησε εκτός από τα νυχτερινά κέντρα διασκέδασης και τους υπαίθριους χώρους του πανηγυριού, με αποτέλεσμα να μεταλλαχθούν οι όροι του παραδοσιακού γλεντιού. Ταυτόχρονα οι μουσικοί του δικτύου αυτού αποδεσμεύονται από συγκεκριμένους γεωγραφικούς και πολιτισμικούς χώρους, με αποτέλεσμα να προβάλλεται, να προωθείται η προσωπική τους καλλιτεχνική αξία. Οι μουσικοί αυτού του δικτύου, αφού εδραιωθούν στον εσωτερικό ιδιωτικό χώρο, δραστηριοποιούνται στον εξωτερικό χώρο, δημόσιο και ιδιωτικό, όπου μεταφέρουν τα ήθη του πρώτου δηλαδή λουλούδια, μπουκάλια στα τραπέζια και σαμπάνιες στους καλλιτέχνες, εκφράζοντας μια λαϊκή μαζικότητα και με πρωταγωνιστές κυρίως άτομα που ανήκουν στα νεαρά κοινωνικά στρώματα.

τύπου πίπιζας. Κυρίως εξασκούσαν την τέχνη τους κατά τη διάρκεια των ατέλειωτων, μοναχικών ωρών στην ύπαιθρο, την ώρα της βόσκησης των ζώων, για να περάσει η ώρα πιο γρήγορα και ευχάριστα, ενώ υπάρχουν και μαρτυρίες για έναν άτυπο ανταγωνισμό μεταξύ τους κατά τη διάρκεια της σύμπραξης, για το ποιος ακούγεται καλύτερα, γεγονός που συνέβαλε, εν τέλει, στη μουσική τους εξέλιξη και καταξίωση.

*[...]ανταγωνίζονταν μεταξύ τους ποιος θα παίζει καλύτερα αλλά όταν ομονοούσανε ξεσήκωναν τον κόσμο! [...]*¹²⁶

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η ύπαρξη ενός χωριανού, του Πυρπύλη Κ. Γεώργιου, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, ο οποίος έπαιζε ταμπουρά, όργανο μάλιστα που σώζεται μέχρι σήμερα στο χωριό.

Από την επόμενη γενιά συναντάμε μουσικούς που θα μπορούσαμε κάλλιστα να τους κατατάξουμε στο δεύτερο δίκτυο, στο δίκτυο επαγγελματιών με μικρό δίκτυο διάχυσης. Μουσικοί που ξεπέρασαν τα όρια του χωριού και πήγαιναν να παίζουν με αμοιβή στα γύρω χωριά, ώστε να καλύψουν τις αναδυόμενες ανάγκες για διασκέδαση, σε διάφορες περιστάσεις. Ουσιαστικά, με την εμφάνιση των εγχρήματων συναλλαγών οι μουσικοί του δικτύου της Αμβρακιάς περνούν στην κατηγορία των ημιαπαγγελματιών. Μια μικροοικονομία δημιουργείται, η οποία έχει ευεργετικά αποτελέσματα για τις οικογένειες των μουσικών και το χωριό γενικά. Ένα επιπρόσθετο εισόδημα, μια διέξοδος στην οικονομική στενότητα, μια κινητήριος δύναμη για τη λειτουργία και διατήρηση του συγκεκριμένου δικτύου.

Η πλειοψηφία των μουσικών του χωριού ανήκει στο δεύτερο δίκτυο επαγγελματιών μουσικών, με ένα εύρος μικρής διάχυσης. Σιγά σιγά μπαίνουν στη λογική της δημιουργίας μουσικών σχημάτων ολοκληρωμένων, έτσι ώστε να ανταπεξέλθουν στις υπάρχουσες απαιτήσεις και να προσδώσουν έναν αέρα επαγγελματισμού στους ενδιαφερόμενους πελάτες τους. Όπως διαπιστώνουμε δεν υπήρξαν σταθερά μουσικά σχήματα, οπότε συναντάμε διάφορους συνδυασμούς μουσικών, με βασικό πυρήνα και αφετηρία τις σχέσεις συγγένειας. Άρα αυτό που παρατηρούμε σε σχέση με τους επαγγελματίες μουσικούς του χωριού είναι η ευελιξία, η προθυμία τους και η τόλμη να συνεργαστούν μεταξύ τους, σε διάφορες εκδοχές και σχηματισμούς.

¹²⁶ Μαρτυρία του συνομιλητή Πυρπύλη Θεόδωρου

Ο Χαράλαμπος Γαρδίκης, με το βιολί του, αντιλαμβανόμενος νωρίς τη μουσική ως νέα πηγή εσόδων, είναι από τους πρώτους επαγγελματίες μουσικούς του χωριού που εξυπηρετεί το χωριό και τη γύρω περιοχή. Έτσι μόνο όταν, μετά το 1960, ανοίγει το καφενείο-μπακάλικο-ψησταριά του χωριού, «Η Ειλικρίνεια», σταματάει ουσιαστικά τις επαγγελματικές μουσικές εμφανίσεις. Συνήθως παίζει με τον Θανάση Κωστόπουλο (Σαλαούνη), βιολί- κιθάρα και αργότερα με τον μικρότερο αδερφό του Θεόδωρο Γαρδίκη, βιολί- κιθάρα ή και οι τρεις τους, βιολί- κιθάρα-κρουστά, στις διάφορες εκδηλώσεις, ενώ αργότερα, όταν η κόρη του Θανάση Κωστόπουλου, η Διαμάντω, με την βελούδινη φωνή, είναι σε θέση να τους ακολουθήσει την παίρνουν μαζί τους στις διάφορες εκδηλώσεις, με αποτέλεσμα το σχήμα να είναι πλήρες και σύμφωνα με τα νεωτερικά πρότυπα, όπου οι γυναίκες καταλαμβάνουν περίοπτη θέση σ' αυτά.

Κατά τη διάρκεια του καλοκαιριού τα πράγματα άλλαζαν, με την παρουσία της ορχήστρας του Τάκη Πυρπύλη (Παναγιώτης, Γιώργος και Θωμάς Πυρπύλης). Εξάλλου ο Τάκης Πυρπύλης ξεχωρίζει ως μια ιδιαίτερη περίπτωση που χρήζει και περαιτέρω μελέτης. Ενώ υπήρξε ένας ξεχωριστός μουσικός και δεξιότηχης στο βιολί, δεν δραστηριοποιήθηκε επίσημα επαγγελματικά, από την άποψη ότι έπαιζε πρωτίστως για προσωπική ευχαρίστηση. Έτσι έπαιζε περιστασιακά επί πληρωμή, αλλά δεν δίσταζε να εμφανίζεται οπουδήποτε τους καλούσαν να παίξουν, στο χωριό και στα γύρω χωριά. Η ορχήστρα αυτή άφησε εποχή για την ποιότητά της, την εναλλακτική της σύσταση και τη μουσική δεξιότηχία των μελών της. Αρκετές φορές έπαιζαν μαζί με τους άλλους μουσικούς του χωριού, όπως τη Διαμάντω, που υπήρξε η αγαπημένη τους και απόλυτα αντάξια του επιπέδου τους.

[...]Ο Τάκης ο Πυρπύλης δεν δούλευε ανταγωνιστικά. Βασικά πήγαινε για το κέφι του και περισσότερο για να ψάλλει, αλλά όπου πήγαινε γινότανε χαμός! [...] ¹²⁷

Η ορχήστρα του Τάκη Πυρπύλη έδινε προτεραιότητα στους μουσικούς του χωριού, που ασκούσαν επίσημα αυτό το επάγγελμα, ενώ ταυτόχρονα υπήρχε κάποια άτυπη κατανομή των πανηγυριών, ώστε να μην στέκεται εμπόδιο στους υπόλοιπους μουσικούς του χωριού που προσπαθούσαν να βιοποριστούν μέσω της μουσικής.

¹²⁷ Μαρτυρία του συνομιλητή Ζυγούρη Αθανάσιου

*[...] καμιά φορά στον Μπερίκο (Δρυμόνα) πήγαινε και ο Τάκης ο Πυρπύλης, κυρίως του Σωτήρος, που είχε ένα εκκλησιάκι ανάμεσα στο Δρυμόνα και το Νεροχώρι[...]*¹²⁸

Με λίγα λόγια δηλαδή υπήρξαν δύο βασικοί πυρήνες μουσικών σχημάτων στην Αμβρακιά, το ένα με βάση την οικογένεια Γαρδίκη και Κωστόπουλου και το άλλο με βάση την οικογένεια του Τάκη Πυρπύλη. Οι υπόλοιποι μουσικοί του χωριού έπαιζαν περιστασιακά και με τα δύο σχήματα, ενώ κάποιες φορές προέκυπτε και μερική συνεργασία μεταξύ των μουσικών των δύο αυτών πυρήνων.

*[...]Στο σπίτι μας [...] μαζεύνοντουσαν και κάνανε πρόβες πριν από τα πανηγύρια και τους γάμους[...] να παίζουνε τα τραγούδια[...] Αλλά καμιά φορά ερχόντουσαν στο σπίτι μας και οι μουσικοί οι πραγματικοί με τις νότες, οι Πυρπυλαίοι! [...]*¹²⁹

Αρκετά αργότερα, στο τέλος της δεκαετίας του '60, όταν η εσωτερική μετανάστευση φτάνει στο απόγειό της και τα χωριά μετασχηματίζονται, δημιουργείται ένα μουσικό σχήμα που παγιώνεται στην περιοχή, το συγκρότημα «Λάμπρου Καστανά». Εξάλλου η συνεργασία πλέον με άλλους μουσικούς, μη αμβρακιώτες, αποτελεί τη μοναδική βιώσιμη λύση, δεδομένου του γεγονότος ότι ο Χαράλαμπος Γαρδίκης έχει αποσυρθεί μουσικά και η Αμβρακιά επίσης δεν διέθετε κάποιον επαγγελματία κλαριντζή, απαραίτητο για τα νέα δεδομένα των πανηγυριών. Το σχήμα λοιπόν, αποτελείται από δύο μουσικούς της Αμβρακιάς, Θεόδωρο Γαρδίκη-κιθάρα και Θανάση Κωστόπουλο-κρουστά και δύο ακόμα μουσικούς από διπλανά χωριά Αντωνόπουλο Δημήτριο-βιολί (γνωστός ως Καμπέρης) και Λάμπρο Καστανά-κλαρίνο.

*[...]Το συγκρότημα «Λάμπρος Καστανάς» ήταν το μοναδικό συγκρότημα στα χωριά της Ορεινής Τριχωνίδας. Ήταν καλεσμένοι σε πανηγύρια, γάμους, βαφτίσια σε όλα τα γειτονικά χωριά.[...]*¹³⁰

Ωστόσο, ο μοναδικός μουσικός που ξέφυγε από τα όρια του χωριού, εκτός από τη Διαμάντω βέβαια που επίσης δοκίμασε την τύχη της αλλού, είναι ο Γιάννης Σιαλμάς ένας καθαρά επαγγελματίας μουσικός με βασική απασχόληση αυτή του οργανοπαίχτη. Υπήρξε ένας ιδιαίτερα χαρισματικός μουσικός, που ξεκίνησε το μουσικό του ταξίδι

¹²⁸ Μαρτυρία του συνομιλητή Ζυγούρη Αθανάσιου

¹²⁹ Μαρτυρία της συνομιλήτριας Κωστοπούλου Γεωργίας

¹³⁰ Μαρτυρία της συνομιλήτριας Κωστοπούλου Γεωργίας

στο χωριό, δίπλα στον Τάκη Πυρπύλη, αλλά σύντομα διαφοροποιήθηκε από τους υπόλοιπους και αναζήτησε την τύχη του στα μεγάλα αστικά κέντρα της εποχής. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι ένας μουσικός του τρίτου μουσικού δικτύου. Στο χωριό είχε την οικογένεια, ενώ ο ίδιος τον περισσότερο καιρό δούλεψε στα καφέ σαντάν του Αγρινίου, έχοντας την τύχη να γνωρίσει και να διδαχτεί από τον διάσημο Αριστείδη Μόσχο σαντούρι. Συνεργάστηκε με διάφορες κομπανίες παραδοσιακής μουσικής και μεγάλα ονόματα στην Αιτωλοακαρνανία, στην Ήπειρο και σε διάφορα άλλα μέρη.

Γενικά, οι μουσικοί του χωριού έπαιζαν στα διάφορα πανηγύρια του χωριού, αλλά και σε κοινωνικές εκδηλώσεις όπως γάμους, αρραβώνες, βαπτίσεις, παρακαλιές¹³¹ και ξεφλουδίσια. Σύντομα όμως άρχισαν να καλύπτουν και τις ανάγκες της ευρύτερης περιοχής. Δραστηριοποιούνταν στα διπλανά και κοντινά χωριά όπως Μελίγκοβα, Αργυρό Πηγάδι, Νεροχώρι, Δρυμόνα, Αμπέλια, Κοσίνα, Κοσκινά, Κόνισκα. Κάποιες άλλες φορές έφταναν και σε πιο απομακρυσμένα χωριά της ορεινής Ναυπακτίας (π.χ. Άγιο Δημήτριο) ή περνούσαν και στην Ευρυτανία, στον Προυσό και τον Πρόδρομο (Κόπραινα).

[...]Τότε δεν είχαν αυτοκίνητα, τίποτα! Πήγαιναν με τα πόδια...Το ζωντανό που χρησιμοποιούσαν ήταν μουλάρι, του Θόδωρου του Γαρδίκη, που τα φόρτωναν όλα πάνω τα όργανα και τα ηχεία, τι είχανε.. τις κόρνες...και φτάνανε μέχρι την Ευρυτανία μέχρι τη Ρουσκά αν έχεις ακουστά! [...]

*[...]Στις 29 Αυγούστου, γιορτή του Αγίου Ιωάννη, γίνονταν το πανηγύρι στον Πρόδρομο Ευρυτανίας, Κόπραινα. Απ' το χωριό αυτό καταγόταν ο πατέρας μου. Ήταν ο τόπος που γεννήθηκε και μεγάλωσε[...] Στο πανηγύρι στην Κόπραινα πηγαίναμε όλη η οικογένεια, για να δούμε και τους συγγενείς μας, απ' την προηγούμενη μέρα, γιατί το ταξίδι ήταν πολλές ώρες[...] για να φτάσουμε εκεί περνούσαμε βουνά και ποτάμια[...]*¹³²

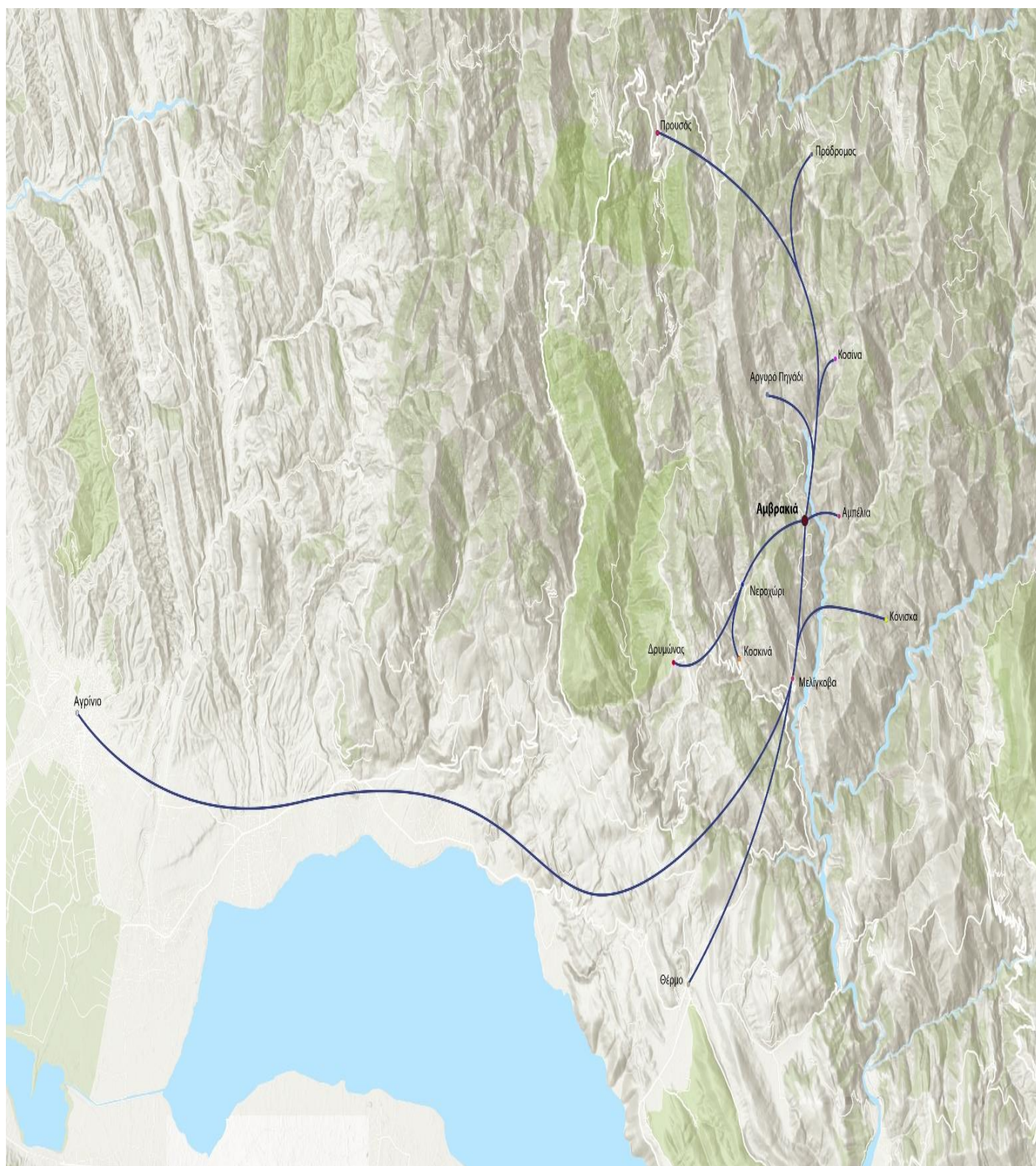
Οι διαδρομές τους ήταν απόλυτα συνυφασμένες με τη δυνατότητα πρόσβασης στα διάφορα χωριά, με τις αποστάσεις που είχαν δυνατότητα να καλύψουν πεζοί ουσιαστικά και σίγουρα με τις σχέσεις συγγένειας που είχαν ήδη δημιουργήσει μ' αυτά

¹³¹ Όταν έχτιζαν κάποιο σπίτι στο χωριό, συνέδραμαν όλοι οι χωριανοί κουβαλώντας πέτρες, σχηματίζοντας μια τεράστια ανθρώπινη αλυσίδα. Κατά τη διάρκεια της 'παρακαλιάς' λοιπόν, οι χωριανοί τραγουδούσαν και συχνά μετά το πέρας της διαδικασίας αυτής κατέληγαν σε γλέντι.

¹³² Μαρτυρία της συνομιλήτριας Κωστοπούλου Γεωργίας

τα χωριά, αλλά και την προοπτική διαιώνισης αυτών των σχέσεων. Αν παρατηρήσουμε το δίκτυο της Αμβρακιάς λοιπόν, αποτελείται από μια συστάδα χωριών που συσπειρώνονται εξαιτίας των περιορισμών συγκεκριμένων ορεινών όγκων και αναγκαστικά αλληλεπιδρούν μεταξύ τους με όρους οικονομικούς και κοινωνικούς. Δηλαδή με λίγα λόγια υπήρχε μεταξύ τους ένα «αλλησβερίσι» που διαμόρφωνε στην πραγματικότητα ένα αέναο σύστημα δούναι και λαβείν.

Η ακτίνα δράσης των μουσικών παρατηρούμε ότι δεν συμπίπτει με τα γεωγραφικά ή διοικητικά όρια του χάρτη. Περικλείονται περιοχές από δυο σημερινούς νομούς (Αιτωλοακαρνανίας και Ευρυτανίας) ή τρεις επαρχίες του τότε διοικητικού χάρτη (Τριχωνίδας, Ναυπακτίας και Ευρυτανίας). Και είναι αυτό ακριβώς που επισημάναμε παραπάνω, ότι η σκιαγράφιση ενός μουσικού δικτύου είναι κάτι πολύ παραπάνω από απλή γεωγραφία. Αυτό που διακρίνουμε λοιπόν, είναι ότι δημιουργείται μια αυτόνομη μουσική ανθρωπογεωγραφία, απόλυτα εξαρτημένη μεν από τη γεωμορφολογία της περιοχής, αλλά επίσης και από τις ανθρώπινες πράξεις και σχέσεις.



Τρίτο μέρος

3.1 Στοιχεία νεωτερικότητας στη μουσική ζωή της Αμβρακιάς

Ο όρος νεωτερικότητα είναι δηλωτικός μιας ιστορικής περιόδου η οποία αντιδιαστέλλεται από άλλες προηγούμενες (αρχαιότητα, μεσαίωνα). Μπορούμε, χρονολογικά, να εντοπίσουμε την έναρξη της νεωτερικότητας, αν και δεν υπάρχει ομοφωνία στην επιστημονική κοινότητα, κατά τον 18^ο αιώνα, όταν εμφανίζεται το κίνημα του Διαφωτισμού και ξεκινά η βιομηχανική επανάσταση¹³³. Προς το τέλος του 20^{ου} αιώνα και στις αρχές του 21^{ου} γίνεται λόγος για την μετανεωτερικότητα, μια περίοδο που αντιδιαστέλλεται προς την νεωτερικότητα και η μεγάλη συζήτηση που υφίσταται αφορά το κατά πόσο η μετανεωτερικότητα συνιστά ρήξη με την προηγούμενη περίοδο ή αποτελεί συνέχεια και εξέλιξή της.

Κάποια βασικά χαρακτηριστικά της νεωτερικής περιόδου είναι η ανάδυση του έθνους-κράτους, της εθνικής ταυτότητας και της εθνικής οικονομίας, καθώς επίσης και η ανάπτυξη των καπιταλιστικών κοινωνιών. Επομένως κυρίαρχα στοιχεία της νεωτερικότητας είναι η τεχνολογική ανάπτυξη, που οδηγεί στην εκβιομηχάνιση, και η αστική μετανάστευση, με την αντίστοιχη εγκατάλειψη της υπαίθρου. Η νεωτερικότητα είναι συνυφασμένη με τις αρχές του Διαφωτισμού, που ταυτίζονται με τη γραμμική πρόοδο, την απόλυτη αντικειμενική αλήθεια και την απόλυτη πίστη στον ορθό λόγο και την ανθρώπινη λογική.

Η νεωτερικότητα θεωρείται ότι είναι θεμελιωδώς διαφορετική από όλες τις προηγούμενες εποχές και κατά συνέπεια από όλες τις προηγούμενες νεωτερικότητες. Κάνοντας λόγο για τη νεωτερικότητα ουσιαστικά αναφερόμαστε στην αλλαγή και μάλιστα σε μια επιταχυνόμενη αλλαγή. Στο πλαίσιο αυτού του λόγου, οι αλλαγές στον τρόπο ζωής, τις αξίες, την κοινωνική οργάνωση, τα στιλ καλλιτεχνικής έκφρασης, την τεχνολογία που έχουν λάβει χώρα λόγω του εκμοντερνισμού, της εκβιομηχάνισης, του Διαφωτισμού, της εκλογίκευσης της κοινωνίας, της εκλαΐκευσης της πολιτικής εξουσίας και των επιστημών, της δημιουργίας των εθνών κρατών και της ελεύθερης αγοράς έχουν εννοιοποιηθεί με τρόπους που έχουν δώσει έμφαση στη μοναδικότητα

¹³³ Ασημάκη Α., Κουστουράκης Γ., Καμαριανός Ι., (2011), «Οι έννοιες της νεωτερικότητας και της μετανεωτερικότητας και η σχέση τους με τη γνώση: Μια κοινωνιολογική προσέγγιση», *Βήμα των κοινωνικών επιστημών*, τόμος ΙΕ, τεύχος 60.

της νεωτερικότητας στην ανθρώπινη ιστορία¹³⁴. Η νεωτερικότητα έγινε συνώνυμο της Ευρώπης και της Δύσης μέσω της από- επαρχιωτοποίησης της Ευρώπης και αρνήθηκε σε οποιονδήποτε άλλο πολιτισμό να είναι και να χαρακτηρίζεται νεωτερικός.

Κατά τη διάρκεια του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα έγινε σύνηθες να χαρακτηρίζεται ως *παράδοση* και *παραδοσιακότητα* αυτό που διαχωρίζεται από τη νεωτερικότητα. Η άποψη ότι η παράδοση εξαφανίζεται μπροστά στη νεωτερικότητα θεωρείται «ένα από τα πλέον ισχυρά κληροδοτήματα της κλασικής κοινωνιολογικής σκέψης»¹³⁵. Η διχοτομία της παράδοσης και της νεωτερικότητας ουσιαστικά χρησιμοποιείται για να διαχωρίσει δύο διαφορετικούς τύπους κοινωνιών, των παραδοσιακών και των νεωτερικών, που θεωρούνται αμοιβαία αποκλειόμενες και ιστορικά διαδεχόμενες η μία την άλλη.

«Ενώ η νεωτερικότητα, σύμφωνα με το κλασικό αξίωμα, καταστρέφει την παράδοση, ταυτόχρονα, από μια επιστημολογική οπτική, δημιουργεί παράδοση και καθιστά την παράδοση ένα νεωτερικό προϊόν»¹³⁶. Γι' αυτό η παράδοση και οι αναπαραστάσεις της είναι νεωτερικές, ακόμα κι αν εκφράζουν αυτό που δεν είναι νεωτερικό. Έτσι η παράδοση δεν εννοιολογείται πάντα σε αντίθεση με τη νεωτερικότητα ή με όρους αντίστασης σε αυτήν. «Το να κάνει κανείς κάτι επειδή είναι παραδοσιακό σημαίνει ότι ήδη το ερμηνεύει εκ νέου, κι έτσι το αλλάζει»¹³⁷. Δηλαδή, αντί οι παραδόσεις να μεταβιβάζονται από το παρελθόν στο παρόν, από τη μια γενιά στην άλλη με τη μορφή κληροδοτήματος, αναδύονται κάθε φορά εκ νέου, θα λέγαμε, σε μια διαδικασία παραδοσιοποίησης¹³⁸. Σύμφωνα μ' αυτή τη λογική, λοιπόν, η παράδοση και η νεωτερικότητα δεν πρέπει να εκλαμβάνονται ως αντιθετικές έννοιες, δεδομένου ότι η νεωτερικότητα περιλαμβάνει την παραδοσιακότητα.

Ένα άλλο ενδιαφέρον στοιχείο αποτελεί η στερεοτυπική σύνδεση της παράδοσης με τον συντηρητισμό και της νεωτερικότητας με το μοντέρνο και το προοδευτικό. Άποψη όμως αμφισβητήσιμη, με την έννοια ότι αυτό που θεωρείται ότι είναι υπέρ του νεωτερικού μπορεί να αποδειχτεί αντινεωτερικό και το αντίστροφο

¹³⁴ Anttonen Pertti j., (2011), *Η παράδοση μέσα από την νεωτερικότητα Μεταμοντερνισμός και έθνος-κράτος στην επιστήμη της λαογραφίας*, Αθήνα: Πατάκης, σ. 70.

¹³⁵ Βλ. Anttonen Pertti j., (2011), σ. 84: Thompson J. B. (1996) «Tradition and Self in a Mediated World» στο Heelas P., Lash Sc., Morris P., *Detradition – alization: Critical Reflections on Authority and Identity*, Oxford: Basil Blackwell, σ. 89-108.

¹³⁶ Anttonen Pertti j., (2011), ό.π. σ. 41.

¹³⁷ Βλ. Anttonen Pertti j., (2011), σ. 86: Handler R. & Linnekin J. (1984) «Tradition, Genuine or Spurious», *Journal of American Folklore*, 197: 273-288.

¹³⁸ Βλ. Anttonen Pertti j., (2011), σ. 87: Hymes D., (1975) «Folklore's Nature and the Sun's Myth», *Journal of American Folklore*, 88: 345-369.

βέβαια, κάτι που θεωρείται προοδευτικό υπό συγκεκριμένες συνθήκες να φανεί, από μια διαφορετική οπτική, αρκετά συντηρητικό. Το φαινόμενο αυτό συναντάται συχνά στις εικαστικές τέχνες και τη μουσική, όπου μια καλλιτεχνικά προοδευτική και καινοτόμος προσέγγιση στα πρότυπα και τα ύφη του παρελθόντος μπορεί να δημιουργήσει είτε προοδευτικές είτε συντηρητικές πολιτικές δηλώσεις, εξαρτώμενες από διάφορους παράγοντες¹³⁹.

Στοιχεία νεωτερικότητας δεν διακρίνουμε μόνο στα αστικά κέντρα, δηλαδή στο επίκεντρο των κοινωνικών ζυμώσεων και μετασχηματισμών, αλλά και στην απομακρυσμένη ύπαιθρο. Οι αγροτικές κοινωνίες δεν αποτελούν αναγκαστικά ή και κατά κανόνα, κλειστές, απομονωμένες κοινωνίες. Η άποψη ότι οι ορεινές αγροτικές κοινωνίες, λόγω της γεωγραφικής απομόνωσής τους, αποτελούσαν ερμητικά κλειστά προς τον έξω κόσμο σύνολα, ήταν παλαιότερα αρκετά διαδεδομένη. Σήμερα ανθρωπολόγοι και ιστορικοί έχουν καταρρίψει ή τουλάχιστον κλονίσει, τις στερεοτυπικές αυτές απόψεις¹⁴⁰.

Στη χώρα μας οι νεότεροι μελετητές, με αναφορά στο παράδειγμα της Ηπείρου, μιλούν για τις πόλεις που *«διδασκούν ως τις πιο μακρινές γωνιές της υπαίθρου»* και για την ύπαιθρο που *«είναι παρούσα ως την καρδιά του άστεως»*, για τη *«μακρά μεταναστευτική παράδοση του Έλληνα χωρικού»*, σε αντιδιαστολή προς τον δυτικό, για την ισχυρή εξωστρέφεια της ελληνικής υπαίθρου, και μάλιστα της ορεινής¹⁴¹. Η κοινωνική κινητικότητα, η μετάβαση από την αγροτική στη μικροαστική τάξη, προπάντων διά μέσου εκπαιδευτικών μηχανισμών, αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα των μικροκαλλιεργητών στον ελλαδικό χώρο, ήδη από το 19^ο αιώνα¹⁴². Η αγροτικότητα και η αστικότητα, επομένως, διαπλέκονται. *«Δεν είναι δυνατό να εξετάζεται ο αγροτικός τομέας ανεξάρτητα από την ευρύτερη κοινωνία στην οποία ανήκει»*, ενώ θεωρείται δεδομένο ότι *«μορφές αστικής ζωής ... εμφανίζονται στον αγροτικό χώρο και το αντίστροφο»*¹⁴³.

¹³⁹ Anttonen Pertti j., (2011), ό. π. σ. 103.

¹⁴⁰ Παπαθανασίου Μ., (2003), *ΜΕΓΑΛΩΝΟΝΤΑΣ ΣΤΟΝ ΟΡΕΙΝΟ ΧΩΡΟ, Παιδιά και παιδική ηλικία στο Κροκύλειο Δωρίδας τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα*, Αθήνα: ΚΕΝΤΡΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ Ε.Ι.Ε.

¹⁴¹ Δαμιανάκος Σ., Ζακοπούλου Ε., Κασίμης, Χ., Νιτσιάκος Β., (1997), *Εξουσία, εργασία και μνήμη σε τρία χωριά της Ηπείρου. Η τοπική δυναμική της επιβίωσης*, Αθήνα: Πλέθρον, σ. 19-22.

¹⁴² Τσουκαλάς Κ., (1992), *Εξάρτηση και Αναπαραγωγή. Ο κοινωνικός ρόλος των εκπαιδευτικών μηχανισμών στην Ελλάδα, 1830-1922*, Αθήνα: Θεμέλιο, σ. 124-159, 391.

¹⁴³ Νιτσιάκος Β., (1995) ό.π. σ. 30-31.

Σημαντικό είναι να τονίσουμε ότι και στο χώρο της ελληνικής μουσικής πραγματικότητας ο όρος *παράδοση* χρησιμοποιήθηκε και χρησιμοποιείται με μια ιδεολογική φόρτιση που συνδέεται με το ρομαντικό αφήγημα της απόλυτα οριζόντιας, γραμμικής αντίληψης του πολιτισμικού γεγονότος¹⁴⁴. Όμως σύμφωνα με τον Κάβουρα «η παράδοση δεν είναι ποτέ μία και ενιαία, αλλά ετερόκλητη και πολλαπλή πραγματικότητα. Το αίτημα της ενότητας της παράδοσης προβάλλει σαν μια νεωτερική νοσταλγία για ένα ουτοπικό παρελθόν»¹⁴⁵.

Έτσι, λοιπόν, και στην Αμβρακιά, από τις αρχές του 20ου αιώνα, αρχίζουν να διαφαίνονται στοιχεία νεωτερικότητας, τα οποία ενσωματώνονται στην καθημερινότητα των αμβρακιωτών, καθώς επίσης και στη μουσική ζωή τους. Γύρω στο 1920 κάνει την εμφάνισή του το πρώτο γραμμόφωνο στο χωριό, φερμένο από την Αμερική¹⁴⁶. Η εμφάνιση του γραμμόφωνου στο χωριό αποτελεί, αδιαμφισβήτητα, σημαντικό γεγονός της κοινωνικής ζωής, γιατί μέσα από τις διάφορες κοινωνικές εκδηλώσεις και τα γλέντια συμβάλλει στην διάδοση νέων μουσικών ακουσμάτων, εμπλουτίζοντας το μουσικό ρεπερτόριο, αλλά και στη δημιουργία συγκεκριμένης μουσικής αισθητικής και μουσικών προτιμήσεων. Γύρω στο 1953-55 εμφανίζεται στο χωριό και το πρώτο ραδιόφωνο¹⁴⁷. Το ραδιόφωνο το φέρνει ο Γιάννης Τριανταφύλλου, ο οποίος, μετά από μια μακρά περίοδο αναζήτησης της τύχης του στο εξωτερικό (στην Αργεντινή) και σε διάφορα μέρη της Ελλάδας, επιστρέφει στο χωριό φέρνοντας μαζί του νέες συνήθειες, γνώσεις και τρόπο ζωής¹⁴⁸.

¹⁴⁴ Ανδρίκος Ν., (2020), «Σύγχρονη τροπική σύνθεση -Διασπώντας το στερεοτυπικό δίπολο νεωτερισμός-παράδοση», 11ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: *Νεωτερισμός και Παράδοση*, (με αφορμή τα 70 χρόνια από το θάνατο του Νίκου Σκαλκώτα) (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Αθήνα, 21-23 Νοεμβρίου 2019), Θεσσαλονίκη: Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία.

¹⁴⁵ Κάβουρας Π., (2010), «Φολκλór και παράδοση. Όψεις και μετασχηματισμοί ενός νεωτερικού ιδεολογικού μορφώματος», στο: Κάβουρας (επιμ.) *Φολκλór και Παράδοση. Ζητήματα αναπαράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, Αθήνα: Νήσος, σ. 58.

¹⁴⁶ *Ιστορία της Αμβρακιάς και το Ληξιαρχείο της από το 1800*, (2020), Σύλλογος των απανταχού Αμβρακιωτών: «Οι Παμμέγιστοι Ταξιάρχαι», Αθήνα, σ. 120[...] «Ο Κωνσταντίνος Σπ. Σιάχος ανταλλάσσει ένα μπουζούκι με ένα γραμμόφωνο, νεοφερμένο από την Αμερική, με τον Ιωάννη Καψάλα από την Κοκκινόβρυση, ένα διπλανό χωριό, και προμηθεύεται πλάκες δίσκους και βελόνες από το Θέρμο. Οι δίσκοι είχαν δημοτικά τραγούδια».

¹⁴⁷ Μαρτυρία του συνομιλητή Ζυγούρη Αθανάσιου: «Ο θεός μου ο Τριανταφύλλου το '55... το '53... ήταν Θεσσαλονίκη κι έφερε ένα ράδιο και μαζεύονταν όλοι, τουλάχιστον το πάνω χωριό, και άκουγαν τη λειτουργία, και κάναν το σταυρό τους κανονικά δηλαδή, ήταν μεγάλο γεγονός».

¹⁴⁸ Polyzos N., J., (1947), *Essai sur l'émigration grecque. Étude Démographique, Économique et Sociale*, Paris, σ. 54, 55, 77, 78 Πολλοί εγκατέλειπαν την ύπαιθρο αναζητώντας την τύχη τους στα αστικά κέντρα του εσωτερικού ή, προπάντων, στο εξωτερικό, πέρα από τα όρια της ευρωπαϊκής ηπείρου, στο λεγόμενο «Νέο Κόσμο», η βιομηχανία του οποίου είχε ανάγκη από εργατικά χέρια. Σύμφωνα με έναν από τους μελετητές του φαινομένου της ελληνικής μετανάστευσης: «Ο Έλληνας ... φεύγει με σκοπό

Θα ήταν παράλειψη να μην αναφέρω και τον Σαλαούνη (Θανάση Κωστόπουλο), ο οποίος λίγο αργότερα, μετά τη δεκαετία του 1960, γίνεται το σήμα κατατεθέν του χωριού με την διάσημη κόρνα του, κοινώς ντουντούκα, εργαλείο ενίσχυσης του ήχου, απόρροια της επαγγελματικής του μουσικής δραστηριότητας. Η κόρνα αυτή λοιπόν είναι χαραγμένη στη μνήμη των αμβρακιωτών και συνυφασμένη με την παρουσία του Σαλαούνη. Σχεδόν κάθε απόγευμα παρουσίαζε ένα μουσικό πρόγραμμα, που με την ενίσχυση της κόρνας, κρεμασμένης κάτω από την κληματαριά στην αυλή του, ακουγόταν κυριολεκτικά σε όλο το χωριό! Ουσιαστικά λοιπόν, είχε δημιουργήσει έναν ιδιότυπο σταθμό μουσικής αναμετάδοσης, στο πρότυπο των ραδιοφωνικών σταθμών, καλύπτοντας έτσι το κενό που υπήρχε από την ΕΡΑ και τους μετέπειτα ιδιωτικούς ραδιοφωνικούς σταθμούς σε αυτές τις ορεινές και δυσπρόσιτες περιοχές.

[...]Ηχούν ακόμη στ' αυτιά μου εκείνα τα ωραία προγράμματα που μετέδιδε ο πατέρας με τραγούδια και αφιερώσεις, δίνοντας μ' αυτό τον τρόπο μια ευχάριστη νότα στη μονότονη ζωή των χωριανών[...]

Η εφευρετικότητά του ήταν εξάλλου γνωστή στο χωριό.

*[...]Το 1971 δεν υπήρχε ακόμα ηλεκτροδότηση στα χωριά. Θυμάμαι πως το μοναδικό σπίτι που είχε ηλεκτρικό ρεύμα ήταν το δικό μας στην Αμβρακιά. Κι αυτό ήταν επίτευγμα του πολυτεχνίτη πατέρα μου. Το ρεύμα το έπαιρνε από την μπαταρία που είχαν για τα πανηγύρια και τους γάμους. Η φόρτιση γινόταν στο νερόμυλο του Μπάρμπα-Παντελή! [...]*¹⁴⁹

3.2 Η περίπτωση του Παναγιώτη (Τάκη) Πυρπύλη

Η πραγματική όμως εναλλακτική μουσική αφήγηση κάνει την εμφάνισή της στο χωριό, όταν ο Τάκης Πυρπύλης εμφανίζεται μετά τον πόλεμο, κάθε καλοκαίρι, μουσικά διαμορφωμένος πια και ώριμος, έτοιμος και πρόθυμος να επικοινωνήσει τη μουσική του γνώση και εμπειρία στους πάντες. Η συμβολή του υπήρξε πολυεπίπεδη.

να μαζέψει ένα κομπόδεμα και να επιστρέψει σπίτι του...». Επίσης, πολλοί μετανάστες επέστρεψαν στη διάρκεια των Βαλκανικών πολέμων και της Μικρασιατικής εκστρατείας για να καταταγούν στον ελληνικό στρατό και να πολεμήσουν.

¹⁴⁹ Μαρτυρία της συνομιλήτριας Κωστοπούλου Γεωργίας

Μελετώντας την επαγγελματική, οικογενειακή και μουσική του πορεία, ίσως είναι εφικτό να κατανοήσουμε αυτή την εξέλιξή του και να εξάγουμε κάποια ασφαλή συμπεράσματα για το πρόσωπό του.

Ήταν ο άνθρωπος που έφερε και μετέδωσε νέα μουσικά ήθη στην Αμβρακιά, στοιχεία νεωτερικότητας και λογιосύνης σ' αυτό το απομακρυσμένο και απομονωμένο χωριό της ορεινής Αιτωλίας ως απαύγασμα των μουσικών σπουδών του στην Αθήνα, αλλά και ως αποτέλεσμα της επαφής, της οικειοποίησης και εν τέλει της μύησης σε ένα ευρύ μουσικό ρεπερτόριο προερχόμενο από διαφορετικά μουσικά είδη και πολιτισμούς, προϊόν της αδιάκοπης περιέργειας και φιλομάθειας που διακρίνει κάθε πραγματικό καλλιτέχνη. Έπαιζε διάφορα όργανα, τραγουδούσε και έψελνε, και θα τολμούσα να πω, μετά την ακρόαση κάποιων ηχογραφήσεων, ότι υπήρξε ένας δεξιοτέχνης του βιολιού με άρτια τεχνική, με ένα ευρύ ρεπερτόριο που περιλάμβανε από δημοτικά τραγούδια μέχρι τσιγγάνικα.

Ένας ταλαντούχος νεαρός γεμάτος ενδιαφέρον, περιέργεια και διάθεση για μάθηση, βρίσκεται στην Αθήνα για σπουδές στη Μαράσλειο Ακαδημία την περίοδο του Μεσοπολέμου και κατά τη διάρκεια του πολέμου, μια περίοδο που η μουσική παιδεία αποτελούσε βασική παράμετρο του τότε εκπαιδευτικού συστήματος, 'στρατευμένου' ωστόσο στο αφήγημα της πολιτισμικής ομοιογένειας και συνέχειας. Έτσι, στο πλαίσιο της εκπαιδευτικής διαδικασίας της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης, η εκμάθηση της μουσικής, προσανατολισμένη σ' αυτές τις αρχές, προήγαγε μια εκλαϊκευμένη και ομογενοποιημένη μουσική γνώση, με σκοπό την εξάλειψη οποιασδήποτε ετερότητας και μουσικής ιδιομορφίας και εν τέλει την απόδειξη μιας συμπαγούς-ενιαίας εθνικής μουσικής ταυτότητας¹⁵⁰. Όργανα παραδοσιακά και μη επιστρατεύονται και χρησιμοποιούνται γι' αυτό τον σκοπό, με αποτέλεσμα να δημιουργούνται ορχήστρες και μουσικά σύνολα με ποικιλία οργάνων, παραδοσιακών και ευρωπαϊκών, συγκερασμένων και μη (από βιολί μέχρι ακορντεόν και πιάνο).

Ο γάμος του με την επίσης δασκάλα Ευανθία Οικονόμου, που ήταν πολίτισσα, σίγουρα διευρύνει τους μουσικούς του ορίζοντες και τον φέρνει σε επαφή με άλλα

¹⁵⁰Kallimopoulou, E., (2009): *Paradosiaka: Music, Meaning and identity in Modern Greece*, London: Ashgate (SOAS Musicology Series). Την ίδια λογική της *αναμόρφωσης* της δημοτικής μουσικής υπηρετούν γνωστές ραδιοφωνικές μουσικές εκπομπές, όπως αυτή του Σίμονα Καρά, *Ελληνικοί Αντίλαλοι*, στο κρατικό ραδιόφωνο, όπου παρατηρείται η απόδοση του ρεπερτορίου της υπαίθρου με πολυμελείς ορχήστρες και χορωδίες, τη χρήση παρτιτούρας ενώ η εκτέλεση των τραγουδιών γίνεται από πρόσωπα χωρίς βιωματική επαφή με τις εκάστοτε μουσικές κουλτούρες.

ακούσματα. Επίσης το γεγονός ότι κατά τη διάρκεια της κατοχής, όντας στην Αθήνα, αναγκάζεται να παίζει μουσική για βιοποριστικούς λόγους, πολλές φορές ακόμα και για τους κατακτητές, είχε ως αποτέλεσμα να εξοικειωθεί με την ευρωπαϊκή μουσική και να γνωρίσει διαφορετικές μουσικές κουλτούρες. Ταυτόχρονα με τη διεύρυνση των μουσικών του οριζόντων, όμως, αναπτύσσει και μηχανισμούς 'μουσικής' προσαρμογής κάθε φορά που συναντά ένα άγνωστο, καινούριο πεδίο. Αυτό το γεγονός τον εξελίσσει, σίγουρα, μουσικά, ενώ ταυτόχρονα εκπαιδεύεται να ανταποκρίνεται στις διάφορες μουσικές προκλήσεις με απόλυτο επαγγελματισμό. Όλοι αυτοί οι παράγοντες είναι που διαμορφώνουν τη μουσική του προσωπικότητα και τον καθιστούν έναν *πολυπολιτισμικό* μουσικό με ευρεία σκέψη και εμπειρία. Δεν είναι λοιπόν καθόλου τυχαίο ότι έχει τη δυνατότητα να επιλέξει μουσικές μέσα από ένα διευρυμένο μουσικό ρεπερτόριο που περιλαμβάνει από δημοτικά τραγούδια και αστική λαϊκή μουσική μέχρι βάλς, κλασική μουσική, τανγκό και τσιγγάνικα.

Αρχικά ολοκληρώνει τις σπουδές του στη βυζαντινή μουσική, προφανώς επηρεασμένος από την άποψη ότι η βυζαντινή μουσική αποτελεί τη βάση της δημοτικής μουσικής, στο πνεύμα πάντα της μουσικής συνέχειας, και μετά ακολουθούν οι σπουδές του στα ανώτερα θεωρητικά της ευρωπαϊκής μουσικής και στο πιάνο. Οι πρώτοι του μαθητές στη μουσική είναι οι γιοι του, το πιο πρόσφορο έδαφος για να θέσει σε εφαρμογή τις παιδαγωγικές μεθόδους και τις γνώσεις του. Τους διδάσκει κιθάρα και ακορντεόν, αντίστοιχα, καθώς επίσης και βυζαντινή μουσική και αυτοί με πολλή υπομονή, επιμονή και μελέτη, πάντα υπό την καθοδήγησή του, καταφέρνουν να εξελιχθούν σε εξαιρετικούς μουσικούς.

Όταν φτάνουν σε επίπεδο επαγγελματικό δραστηριοποιούνται ως μουσικό τρίο, στο χωριό στις διάφορες κοινωνικές εκδηλώσεις, αλλά και στην ευρύτερη περιοχή, όπου η φήμη τους πια εξαπλώνεται. Γίνονται γνωστοί στην περιοχή της Ορεινής Αιτωλίας ως «Ορχήστρα Τάκη Πυρπύλη». Με την ορχήστρα τους, λοιπόν, που δεν έχει την κλασική σύσταση, αλλά αποτελείται από βιολί, κιθάρα, ακορντεόν, έχουν τη δυνατότητα να παίξουν όλα τα είδη της μουσικής που έχουν ενσωματώσει στο ρεπερτόριό τους. Η σύσταση αυτής της ορχήστρας, ως μεμονωμένο γεγονός, αρκεί να μας εντυπωσιάσει από την άποψη ότι αυτός ο άνθρωπος δε δίστασε να αποδώσει τη δημοτική μουσική με αυτή την εναλλακτική ορχήστρα και μάλιστα το υποστήριξε απόλυτα, δεδομένου του αποτελέσματος. Αξιοσημείωτο είναι επίσης το γεγονός ότι δεν δραστηριοποιήθηκε μόνο στην Αθήνα μ' αυτή, αλλά τόλμησε να την προβάλλει

στα πανηγύρια και τις κοινωνικές εκδηλώσεις του χωριού και της ευρύτερης περιοχής, όπου έχαιρε απόλυτης αναγνώρισης και αποδοχής. Ενδιαφέρον, επίσης, παρουσιάζει το διευρυμένο ρεπερτόριο που δεν δίστασε να επικοινωνήσει σ' αυτή την απομακρυσμένη γεωργοκτηνοτροφική κοινωνία, από τη δεκαετία του '50 ακόμα, μυώντας αυτούς τους ανθρώπους στην κλασική και 'εθνικ' μουσική. Υπήρξε, λοιπόν, ένας πρωτοπόρος μουσικός- καλλιτέχνης, με ιδέες και καινούριες προτάσεις τις οποίες ήταν έτοιμος πάντα να υπερασπισθεί. Με αυτή τη νέα μουσική πρόταση, την πρωτότυπη ορχήστρα του, πραγματοποίησε και αρκετές ηχογραφήσεις και έτσι έχουμε καταγεγραμμένη αυτή τη μουσική με το ιδιαίτερο μουσικό ύφος και στυλ¹⁵¹.

*[...]Η δική μου προσωπική ζωή και η εφηβική ηλικία μου είναι γεμάτη από τον Τάκη τον Πυρπύλη, τον Θωμά και τον Γιώργο! Ναι έπαιζαν κάθε μέρα! [...]παίζανε και κλασική μουσική, θυμάμαι που έπαιζαν τα κύματα του Δουνάβεως!*¹⁵²

Στα γύρω χωριά, όταν τους καλούν στα πανηγύρια, παίζουν κυρίως δημοτική μουσική, ενώ κατά καιρούς συνεργάζονται με διάφορους μουσικούς του χωριού, όπως τη Διαμάντω με τη βελούδινη φωνή, για το μπούγιο, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο γιος του Γιώργος, αλλά ουσιαστικά ακολουθώντας τις επιταγές της νεωτερικής εποχής σύμφωνα με τις οποίες η γυναικεία παρουσία στο πάλκο κρίνεται απαραίτητη. Πιο σπάνια, αναζητούν συνεργασία με άλλα όργανα, όπως το κλαρίνο, οπότε απευθύνονται ακόμα και στους μουσικούς των γειτονικών χωριών, ενώ, στο πλαίσιο της μαθητείας, αρκετές φορές συνεργάζονται και με τους υπόλοιπους μουσικούς του χωριού, προσφέροντάς τους την πολύτιμη εμπειρία της επαγγελματικής εμφάνισης.

Το 1960-61 αγοράζει ένα μαγνητόφωνο της Philips, προϊόν προσφοράς και διαφήμισης της εταιρίας, που εξελίσσεται σε απαραίτητο μουσικό αξεσουάρ για τον ίδιο. Μ' αυτό πραγματοποιεί τις πρώτες ερασιτεχνικές ηχογραφήσεις της ορχήστρας τους, ενώ ταυτόχρονα το χρησιμοποιεί για να ηχογραφήσει και οτιδήποτε αξιοπρόσεχτο εντοπίζει, όπως, για παράδειγμα, την ατραξιόν του *Γαρδικοβασιλάκη* με το σατυρικό τραγούδι «*Η κακιά μ' η συννυφάδα*», το οποίο έχει ως βασικό

¹⁵¹ Κοκκώνης Γ., (2017) ό.π. σσ. 181, 184-186: Η αυτόνομη σύνθεση ή έστω η μετάλλαξη σε επίπεδο ερμηνευτικό / υφολογικό του αρχετυπικού υλικού δεν είναι άγνωστη διαδικασία στο πλαίσιο προφορικών μουσικών ειδών, επίσης είναι πολύ συνηθισμένο φαινόμενο η αναγωγή κομματιών σε συγκεκριμένα πρόσωπα παρά την επιφανόμενη ανωνυμία τους εξαιτίας του ιδιαίτερου μουσικού στυλ και ύφους.

¹⁵² Μαρτυρία του συνομιλητή Πυρπύλη Θεόδωρου

χαρακτηριστικό τη ρυθμική συνοδεία με έξι κουτάλια¹⁵³. Ευτυχώς αυτή η μέριμνά του να ηχογραφήσει και να διασώσει ηχητικά ντοκουμέντα μάς έχει κληροδοτήσει ένα αξιόλογο μουσικό αρχείο¹⁵⁴. Αργότερα ηχογραφεί με τα παιδιά του, σε επαγγελματικό στούντιο, δίσκους 45 στροφών με δημοτικά τραγούδια, στο γενικότερο πνεύμα της εποχής, όταν η εύκολη πρόσβαση σε στούντιο αποτελεί μέρος της καθημερινότητας των μουσικών, καθώς τα διάφορα στούντιο ηχογράφησης ξεφυτρώνουν σε κάθε γωνιά της Αθήνας και ιδιαίτερα στην περιοχή της Ομόνοιας¹⁵⁵. Αυτά τα δισκάκια μπορεί να τα ανακαλύψει κανείς ακόμα και σήμερα σε σπίτια των συγχωριανών, ως κληρονομιά και ενθύμιο του *δικού* τους μουσικού¹⁵⁶, τεκμήριο της αξίας και της επιρροής αυτού του ανθρώπου.

3.3 Ιδιότυπες μορφές μουσικής μαθητείας

Ο Τάκης Πυρπύλης βρέθηκε στο επίκεντρο των μουσικών εξελίξεων του χωριού και υπήρξε εκφραστής μιας ιδιαίτερης μουσικής ταυτότητας, η οποία ήταν η συνισταμένη πολλών παραγόντων. Οι μουσικές δεξιότητες που αποκόμισε κατά τη διάρκεια των μουσικών του σπουδών στην Αθήνα, ξεκινώντας από τη Μαράσλειο Παιδαγωγική Ακαδημία (μια Παιδαγωγική Ακαδημία - πρότυπο σε όλη την Ελλάδα, όπου δίδαξαν πολλοί σημαντικοί άνθρωποι του πνεύματος, όπως ο μουσικός Μάριος Βάρβογλης) και συνεχίζοντας σε διάφορα αναγνωρισμένα μουσικά ιδρύματα, όπως το Ωδείο Αθηνών και το Ελληνικό Ωδείο, με σημαντικούς δασκάλους, όπως τον μουσικό Μιλτιάδη Κουτούγκο και τον πρωτοψάλτη Σπύρο Περιστέρη¹⁵⁷, τον κατέστησαν ένα ολοκληρωμένο μουσικό δάσκαλο. Γενικά η ευρύτερη γνώση που αποκόμισε από τις σπουδές του, καθώς επίσης η εύκολη πρόσβαση σε αυτή χάρη στη θέση του δασκάλου, σε συνδυασμό με την σχέση που είχε με την δημοτική μουσική, τη μουσική του τόπου

¹⁵³ Αυτό το ηχητικό ντοκουμέντο κληροδοτήθηκε (από τον Τάκη Πυρπύλη) και φυλάσσεται στο αρχείο της Ακαδημίας Αθηνών.

¹⁵⁴ Ο γιος του, Θωμάς Πυρπύλης, κληρονομώντας αυτό το ενδιαφέρον του για την αποτύπωση των σημαντικών στιγμών, διαθέτει ένα ευρύ και ενδιαφέρον αρχείο με ηχογραφήσεις, βιντεοσκοπήσεις και φωτογραφίες.

¹⁵⁵ Κοκκώνης Γ.,(2023), *Δισκογραφία: «Ο ήχος της Ομόνοιας»*, Ακαδημαϊκές σημειώσεις

¹⁵⁶ Τα δισκάκια αυτά ηχογραφήθηκαν σε στούντιο της Αθήνας, Αιόλου 102, Χαυτεία, από τη δισκογραφική εταιρία *Σερενάτα*, υπό την αιγίδα των εκδόσεων Βυζάντιο και την καλλιτεχνική επιμέλεια του Παναγιώτη Αντωνόπουλου. Στο κλαρίνο παίζει ο Βασίλης Σκαλιώτης.

¹⁵⁷ Και οι τρεις αυτοί μουσικοί υπήρξαν για κάποια συγκεκριμένα χρονικά διαστήματα καθηγητές της Μαρασλείου Παιδαγωγικής Ακαδημίας.

του, δημιούργησαν ένα ιδιότυπο κράμα μουσικού, που μπορούσε να συνδυάσει την εγγραμματοσύνη της ευρωπαϊκής μουσικής κουλτούρας με την προφορικότητα της παραδοσιακής μουσικής.

Έτσι, η εξοικείωση με την παραδοσιακή μουσική, που προϋπήρχε λόγω της καταγωγής του ως βιωμένη εμπειρία, συνυφασμένη με τις μεθόδους μετάδοσής της, δηλαδή την προφορικότητα, τη μίμηση και τον αυτοσχεδιασμό, σε συνδυασμό με τις λόγιες μουσικές γνώσεις που είχε αποκτήσει, το θεωρητικό μουσικό υπόβαθρο, την ικανότητα ανάγνωσης παρτιτούρας και το δεξιολογικό παίξιμο διάφορων οργάνων, εκτός του βιολιού, συνδυαστικά με το διευρυμένο του ρεπερτόριο, μπορούσαν να λειτουργήσουν ως συμπληρωματικές μέθοδοι διδασκαλίας μεταξύ τους. Κάθε καλοκαίρι, λοιπόν, όταν επέστρεφε στο χωριό, κουβαλούσε στις αποσκευές του τεχνικές και εργαλεία αντλούμενα από δύο διαφορετικές αφετηρίες και ήταν πάντα πρόθυμος να τα προσαρμόσει στις εκάστοτε συνθήκες, έτσι ώστε να επιτελέσει το έργο του δασκάλου με τα πιο ικανοποιητικά αποτελέσματα.

Υπήρξε, λοιπόν, ένας μουσικός δάσκαλος- προφήτης, ένας πρωτοπόρος μουσικός χωρίς στεγανά, ο οποίος διακρινόταν από μια ασυνήθιστη ανοιχτότητα πνεύματος, γεγονός σπάνιο για την εποχή του. Έφερε στην Αμβρακιά, στην ορεινή Αιτωλία, νέα μουσική πνοή και νέα ήθη, όπου βρήκε βέβαια πρόσφορο έδαφος για να σπείρει και να θερίσει τους καρπούς του. Ήταν ο δάσκαλος που μπορούσε να διδάξει τους επίδοξους μουσικούς του χωριού, μέσω της προφορικότητας, αλλά επίσης και μέσα από παρτιτούρες και μέσα από τη μουσική θεωρία, ανεξάρτητα από το κατά πόσο οι μουσικοί του χωριού ήταν πρόθυμοι να καθίσουν υπομονετικά στα θρανία, δεδομένου ότι επιδίωκαν άμεσα αποτελέσματα και εκλάμβαναν μάλλον ως αγγαρεία την εκμάθηση της μουσικής με τον επίσημο τυπικό τρόπο.

[...]κοίταζε, ο πατέρας μου προσπαθούσε όλους αυτούς να τους μάθει με πεντάγραμμο και του έλεγαν παράτα μας! Με το αυτί ό,τι πιάσουμε και ό,τι καταφέρουμε. Παιδευόταν ο κακομοίρης με τις ώρες, δεν φεύγω αν δεν πιάσεις στροφές[...]

Η περίπτωση του παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον από την άποψη ότι υπήρξε μπροστά από την εποχή του. Μόλις πρόσφατα, η ίδρυση των μουσικών σχολείων, στο τέλος της δεκαετίας του '80 πυροδότησε μια συζήτηση με αφορμή την εκμάθηση της παραδοσιακής μουσικής σε ακαδημαϊκό πλαίσιο και έφερε στην επιφάνεια θέματα όπως τις άτυπες μορφές μάθησης και την εφαρμογή τους στο επίσημο εκπαιδευτικό

περιβάλλον, που σε συνδυασμό με την τυπική μουσική εκπαίδευση συντελούν στο να επιτευχθεί η διδασκαλία της παραδοσιακής μουσικής, ενώ ταυτόχρονα εκφράζονται και προβληματισμοί για τον τρόπο με τον οποίο το ακαδημαϊκό πλαίσιο μπορεί να εξασφαλίσει τη μετάδοση μιας γνώσης κυρίως εμπειρικής και βιωματικής¹⁵⁸.

Ο Τάκης Πυρπύλης, προφανώς χωρίς να έχει απόλυτη συνείδηση των μεθόδων που χρησιμοποίησε για να διδάξει τους αμβρακιώτες μαθητές του, ώστε να εξελιχθούν σε επαγγελματίες μουσικούς, εφάρμοσε τεχνικές και πρακτικές εκμάθησης της μουσικής προσαρμοσμένες στις εκάστοτε συνθήκες και περιστάσεις και γιατί όχι, ακόμα και στον εκάστοτε μαθητευόμενο και επίδοξο μουσικό. Αυτός ο άνθρωπος, με τις συγκεκριμένες προσλαμβάνουσες, λοιπόν, διέθετε τη φαντασία και την οξυδέρκεια ώστε να τολμήσει να εφαρμόσει πρωτοποριακές, καινοτόμες μεθόδους στη μουσική διδασκαλία.

Ξεκινώντας από τη μουσική εκπαίδευση των παιδιών του, χρησιμοποίησε ένα κράμα άτυπων μορφών μουσικής διδασκαλίας και τυπικής μουσικής εκπαίδευσης και κατάφερε να τους διδάξει ακόμα και βυζαντινή μουσική, μεταγράφοντάς τη σε ευρωπαϊκή σημειογραφία. Επέμενε πολύ στην καθημερινή και πολύωρη μελέτη, αλλά και στη μουσική σύμπραξη, που θεωρούσε ότι είναι το μεγαλύτερο σχολείο. Προφανώς εσκεμμένα επέλεξε να διδάξει τους γιους του διαφορετικά όργανα από το βιολί, έτσι ώστε να δημιουργήσουν μια ορχήστρα που θα μπορούσε να ανταποκριθεί στις εκάστοτε ανάγκες. Αυτό μαρτυρεί και η επιλογή των οργάνων, ακορντεόν (ουσιαστικά ενός φορητού πολυφωνικού οργάνου) και κιθάρας (στο ρόλο του μπάσου), με αποτέλεσμα να συσταθεί μια ολοκληρωμένη ορχήστρα παντός καιρού.

[...]Επί καθημερινής βάσεως. Ήταν το ωρολόγιο πρόγραμμα τέτοιο από τις 9:00 η ώρα το πρωί μέχρι τις 12:30 – 13:00 το μεσημέρι, είχε υποχρεωτική εκπαίδευση με νότες. Ο Θωμάς στην κιθάρα, εγώ με το ακορντεόν και ο δε πατέρας μου έκανε τα δικά του, ας το πούμε τσαλιμάκια[...]

[...]Αυτό οφείλεται στην εκπαίδευση και παιδεία του πατέρα μου πάνω στη βυζαντινή μουσική. Ήθελε και εμάς να μας μάθει, εγώ του είπα αν με πιέσεις, του το είπε και ο

¹⁵⁸ Κοκκώνης Γ., (2007), «Η διδασκαλία των λαϊκών παραδόσεων στα Μουσικά Σχολεία και το Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου. Μια αμφίδρομη σχέση». Στο: *Τα Μουσικά σχολεία στην Ελλάδα, Μουσική παιδεία - Αναδρομή, αξιολόγηση και προοπτικές*: 1ο επιστημονικό συνέδριο, 16-17 Μαρτίου 2007: Πρακτικά. Ξάνθη: Πανελλήνια Ένωση Γονέων Μουσικών και Καλλιτεχνικών Σχολείων.

Θωμάς, θα τα παρατήσουμε! Και στην ευρωπαϊκή μουσική! Και τι τον κάναμε, τον υποχρεώσαμε τη βυζαντινή μουσική να τη γράφει σε νότες ντο ρε μι φα σολ λα σι ντο [...]
*Τραγουδούσαμε με τα τετράδια, το πεντάγραμμο στο χέρι!*¹⁵⁹

3.4 Άτυπες και τυπικές μορφές μάθησης

Στον χώρο της μουσικής, η προφορικότητα αποτελεί μέχρι και σήμερα, όπως αποδεικνύουν μουσικοπαιδαγωγικές και εθνομουσικολογικές έρευνες των τελευταίων ετών, ένα από τα βασικότερα χαρακτηριστικά των μουσικών παραδόσεων των περισσότερων λαών¹⁶⁰. Η μαθητεία στην παραδοσιακή μουσική συνιστά, λοιπόν, μια βιωματική εμπειρία, βασισμένη πάνω στην προφορικότητα της παράδοσης. Οι μουσικοί διδάσκονταν και ασκούσαν την τέχνη τους προφορικά, χωρίς τη μεσολάβηση οποιουδήποτε είδους σημειογραφίας ή κάποιας άλλης μεθόδου αποτύπωσης του ήχου, που θα μπορούσε να ξεπεράσει το φράγμα του χρόνου, για να μεταφέρει στις επόμενες γενιές τα καλλιτεχνικά τους επιτεύγματα. Μοναδικό αρχείο της παράδοσής τους ήταν η συλλογική μνήμη, οι γνώσεις και η δεξιότητα των εκάστοτε επιμέρους εκπροσώπων της¹⁶¹.

*«...η μεταβίβαση των γνώσεων σε μια δεδομένη κοινωνία δεν εξαντλείται και δεν ταυτίζεται με την σχολική εκπαίδευση. Οι άτυποι τρόποι απόκτησης γνώσεων αποτελούν δεδομένη πρακτική σε όλες τις κοινωνίες. Πρόκειται για τη μεταβίβαση που συντελείται μέσα σε μικρές ομάδες από δασκάλους που συνδέονται άμεσα με τη μεταβιβαζόμενη γνώση, μέσα σε πραγματικές συνθήκες και συμφραζόμενα, βάσει της παρατήρησης και της μίμησης και οδηγεί σε μια γενική πρακτική γνώση»*¹⁶².

¹⁵⁹ Μαρτυρία του συνομιλητή Πυρπύλη Γιώργου

¹⁶⁰ Διονυσίου Ζ., (2016), Βασικές έννοιες της προφορικότητας στην παραδοσιακή ή λαϊκή μουσική: Παραδοσιακή μουσική και διαπολιτισμικές προσεγγίσεις στη μουσική εκπαίδευση. Στο Μ. Κοκκίδου & Ζ. Διονυσίου (επιμ.), *Μουσικός Γραμματισμός: Τυπικές και Άτυπες Μορφές Μουσικής Διδασκαλίας-Μάθησης* (Πρακτικά 7ου Συνεδρίου της Ελληνικής Ένωσης για τη Μουσική Εκπαίδευση), Θεσσαλονίκη: Ε.Ε.Μ.Ε., σσ. 176-185.

¹⁶¹ Χατζηπανταζής Θόδωρος, (1986), *Της ασιάτιδος μόυσης ερασταί...Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεώργιου Α΄. Συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του ρεμπέτικου* Αθήνα: Στιγμή, σ. 15.

¹⁶² Παραδέλης Θ. (2001), «Εισαγωγή» στην Ελληνική έκδοση του: Walter Ong , *Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, σ. XXX

Η προφορική-ακουστική μάθηση, που συναντάται σε διάφορους μουσικούς πολιτισμούς, περιλαμβάνει τη μίμηση, τον αυτοσχεδιασμό και τη μερική χρήση ή ολοκληρωτική απουσία της μουσικής σημειογραφίας¹⁶³. Η μαθητεία, όπως τουλάχιστον γινόταν στα παλιά χρόνια, περιγράφεται ως μια επίπονη και αμφίβολης έκβασης προσπάθεια. Ο δάσκαλος «παίζει» δίχως να επεξηγεί και ο μαθητής προσπαθεί να «κλέψει» όσα περισσότερα μπορεί «με το αυτί», σχετικά με την τεχνική, το ύφος και τη δεξιοτεχνία του οργανοπαίχτη-δασκάλου του.

«Ο δάσκαλος δεν έχει να πει τίποτα. Δε μιλάει, παίζει. Και ο μαθητής ακούει και προσπαθεί να τον μιμηθεί ή, όπως λένε, να τον κλέψει (=να πάρει, να μάθει). 'Μάθε να κλέβεις,' ακούει συχνά ο μαθητής από τον δάσκαλο. Και πραγματικά, σ' αυτή του την ικανότητα – αν και ως το βαθμό που την έχει – χρωστάει ο μαθητής ό,τι παίρνει, ό,τι κερδίζει από το δάσκαλο. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο δάσκαλος κρατούσε ζηλότυπα τα 'μυστικά' της τέχνης του για τον εαυτό του –συνήθεια γνωστή από παλιά σε πολλά επαγγέλματα. Δεν αφηνόταν, δεν έπαιζε ελεύθερα. Ήταν φυσικό να βλέπει με κάποια ανησυχία τους νέους, άπραγους ακόμα σήμερα μαθητές, αυριανούς ανταγωνιστές στη δουλειά του»¹⁶⁴.

Η λέξη «κλέβω» στη γλώσσα των πρακτικών μουσικών σημαίνει μιμούμαι¹⁶⁵. Η έννοια της μίμησης προϋπάρχει ήδη από την εποχή του Αριστοτέλη και ο ρόλος της διαδικασίας της μίμησης είναι να κατευθύνει τον δημιουργό να δημιουργήσει, χρησιμοποιώντας ένα απόθεμα από φόρμουλες και χνάρια, παραμένοντας πιστός στις κοινωνικές και μουσικές συμβάσεις της τέχνης του¹⁶⁶. Ο τρόπος της προφορικής μετάδοσης της παραδοσιακής μουσικής, λοιπόν, έχει ως αποτέλεσμα κάθε επανάληψη ενός κομματιού, όχι απαραίτητα από διαφορετικούς εκτελεστές, αλλά ακόμα και από τον ίδιο ερμηνευτή, να παρουσιάζει σημαντικές διαφοροποιήσεις. Σ' αυτό ακριβώς το γεγονός έγκειται και η ουσιώδης διαφορά της παραδοσιακής μουσικής από την κλασική μουσική. Στην κλασική μουσική έχουμε τον όρο 'έργο' με καταγεγραμμένες νότες, που εκτελείται με τον ίδιο τρόπο κάθε φορά, σε αντίθεση με την παραδοσιακή μουσική, όπου χρησιμοποιούμε τον όρο 'επιτέλεση', γεγονός που δηλώνει ακριβώς

¹⁶³ Campbell, P.S., (2003), *Ethnomusicology and Music Education. Crossroads for knowing music, education, culture. Research Studies in Music Education*, σ. 27.

¹⁶⁴ Ανωγειανάκης Φοίβος, (1991), *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*, Αθήνα: Μέλισσα. σ. 29.

¹⁶⁵ Μαζαράκη, Δ. (1985), *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*, Αθήνα: Κέδρος.

¹⁶⁶ Διονυσίου Ζ., (2016)

αυτή τη ρευστότητα στην εκάστοτε εκτέλεση, με αποτέλεσμα το ίδιο κομμάτι κάθε φορά να ακούγεται κατά κάποιο τρόπο διαφορετικό και ποτέ πανομοιότυπο¹⁶⁷.

Τα τελευταία χρόνια έχει ξεκινήσει μια μεγάλη συζήτηση γύρω από τις άτυπες μορφές μάθησης, προερχόμενες από την προφορικότητα και την παραδοσιακή μουσική, οι οποίες συνεχώς κερδίζουν έδαφος στη μουσική εκπαίδευση, ακόμα και σε ακαδημαϊκό επίπεδο. Η αξία τους επανεξετάζεται και επαναπροσδιορίζεται, καθώς αναγνωρίζεται η συμβολή τους στην εκμάθηση της παραδοσιακής μουσικής, με αποτέλεσμα τα μοντέλα τέτοιων εναλλακτικών μαθησιακών διαδικασιών να χρησιμοποιούνται ευρέως, ειδικά στα μουσικά σχολεία και τα πανεπιστήμια. Λόγω του βιωματικού τους χαρακτήρα, λοιπόν, παρατηρείται σήμερα μια μεγάλη στροφή σε αυτές τις εναλλακτικές μεθόδους διδασκαλίας και η ενσωμάτωσή τους στην επίσημη μουσική εκπαίδευση μετά την αναγνώριση της αξίας τους και της αποτελεσματικότητάς τους αποτελεί μια πραγματικότητα.

Σύμφωνα με την μουσικοπαιδαγωγό Lucy Green, το μοντέλο της άτυπης μουσικής μάθησης διέπεται από πέντε αρχές, οι οποίες συμβάλλουν στο να κατανοήσουμε ποια είναι η ειδοποιός διαφορά τους από την τυπική μουσική εκπαίδευση¹⁶⁸. Πρωταρχικό στοιχείο αυτών των μεθόδων είναι οι μαθητές να επιλέγουν μόνοι τους τη μουσική με την οποία θα ασχοληθούν. Είναι σημαντικό η μουσική να τους είναι προσφιλής, γνώριμη και αγαπημένη. Επίσης, βασική πρακτική αποτελεί η αναπαραγωγή των κομματιών με το αυτί, σε αντίθεση με τις προσεγγίσεις που βασίζονται στη μουσική σημειογραφία. Για να επιτευχθεί αυτό, αρχικά εφαρμόζεται η δοκιμή σωστού-λάθους. Αυτό προϋποθέτει τη συνειδητή και προσεκτική ακρόαση. Αρκετά συχνά αυτές οι άτυπες μορφές μάθησης εφαρμόζονται, ασυνείδητα πάντα, σε ομάδες συνομήλικων ή φίλων, οι οποίοι μοιράζονται βέβαια τα ίδια ενδιαφέροντα και ανησυχίες. Συνήθως ανταλλάσσουν εμπειρίες και γνώσεις, μαθαίνουν ο ένας από τον άλλον με τη μίμηση και την επανάληψη και πολύ συχνά χωρίς την καθοδήγηση κάποιου εκπαιδευτικού. Επιπρόσθετα, δεν ακολουθείται αναλυτικό πρόγραμμα ή διδακτέα ύλη διαβαθμισμένης δυσκολίας, όπως στο τυπικό εκπαιδευτικό σύστημα. Η ύλη έχει σχέση με τα μουσικά ενδιαφέροντα και την μουσική

¹⁶⁷ Λιάβας, Λ. (2009), *Το ελληνικό τραγούδι - από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος.

¹⁶⁸ Green, L. (2014), *Άκουσε και παίξε! Πώς να απελευθερώσετε την ακουστική αντίληψη των μαθητών σας και τις δεξιότητές τους στον αυτοσχεδιασμό και στην εκτέλεση*, Αθήνα: Fagotto.

επικαιρότητα, μια ρευστή και εύπλαστη ύλη που διαμορφώνεται σύμφωνα με τις εκάστοτε συνθήκες. Τέλος, δεξιότητες όπως η ακρόαση, η εκτέλεση, ο αυτοσχεδιασμός και η σύνθεση παίζουν πρωταγωνιστικό ρόλο στην άτυπη εκπαιδευτική προσέγγιση και διατρέχουν συνολικά τη διαδικασία της μάθησης, κάτι που δεν εντοπίζεται στην τυπική εκπαίδευση.

Στον αντίποδα των άτυπων μορφών μάθησης υπάρχει πάντα η τυπική μουσική εκπαίδευση, που σχετίζεται με εκπαιδευτικά ιδρύματα, από δημοτικά σχολεία έως μουσικές ακαδημίες ή μουσικά πανεπιστήμια, με αναλυτικά προγράμματα σπουδών, επαγγελματίες εκπαιδευτικούς μουσικής, συστήματα αξιολόγησης και εξετάσεις, πιστοποίηση επάρκειας, πτυχία και διπλώματα, μουσική σημειογραφία και ειδική μουσική βιβλιογραφία. Η τυπική αυτή μουσική εκπαίδευση, στην ιστορική της διάσταση, είναι συνυφασμένη ουσιαστικά με την μετάδοση και επικράτηση της δυτικής κλασικής μουσικής.

Η αισθητή παρουσία του Τάκη Πυρπύλη στο χωριό, τα ατομικά μαθήματα αλλά και η ομαδική μουσική σύμπραξη, με κάθε ευκαιρία, η οποία λειτουργούσε τρόπον τινά ως ομαδικό μάθημα, αποτέλεσαν πολύτιμη παρακαταθήκη για τους επίδοξους μουσικούς του χωριού. Δηλαδή, με λίγα λόγια, σ' αυτό το χωριό, λειτούργησε ένα ιδιαίτερο, πρωτοποριακό και ανοιχτό μουσικό σχολείο, όπου οι υποψήφιοι μαθητές, υπό την καθοδήγηση αυτού του εμπνευσμένου δασκάλου, πρόθυμοι πάντα να μεταλαμπαδεύσει τη γνώση του με τυπικούς ή εναλλακτικούς τρόπους, και πάντα υποστηρικτικού ως συντονιστή και εμπυχωτή της ομάδας, κατάφεραν να μνηθούν στη μουσική ως μια «πράξη φυσιολογική»¹⁶⁹.

Αξιοσημείωτο και αξιοθαύμαστο παραμένει το πνεύμα της προσφοράς που διέκρινε αυτόν τον άνθρωπο. Αφιερωμένος μια ζωή στη διδασκαλία, θεωρούσε χρέος και καθήκον του να μεταλαμπαδεύει τη γνώση του χωρίς υλική αμοιβή, με πραγματικό ενδιαφέρον και αγάπη προς τους ενδιαφερόμενους μαθητές. Δεν παραβλέπουμε το γεγονός ότι είχε επιλύσει το οικονομικό του πρόβλημα, όντας μόνιμος δάσκαλος στη

¹⁶⁹ Καψοκαβάδης Α., (2017), *Η μουσική ως «πράξη φυσιολογική». Τα μουσικά σχολεία της Αττικής. Η ανεπίσημη θεσμοθέτηση της προφορικότητας στην επίσημη μουσική εκπαίδευση*, Αθήνα: Γαβριηλίδης σ. 12: «η καινοτόμος πρότασή του (μουσικό σχολείο) έγκειται στο γεγονός ότι εξασφαλίζει στο παιδί μια διαρκή και αβίαστη επαφή με το κύριο γνωστικό αντικείμενο, καθιστώντας τη μουσική μια πράξη «φυσιολογική». Η επιλογή του όρου έγινε βάσει της ερμηνείας του ως «αυτής που δεν προκαλεί έκπληξη και δεν ξεφεύγει από τα αναμενόμενα». Προκρίθηκε, δε, του όρου «φυσική», διότι οτιδήποτε φυσικό «καθορίζεται από τη φύση και όχι από τον άνθρωπο».

δημόσια εκπαίδευση, ωστόσο το πάθος του για τη μουσική και η λαχτάρα του να μεταδώσει τις γνώσεις του υπερτερούσε οποιασδήποτε άλλης ιδιοτελούς επιθυμίας για υλική ευημερία και προσωπική αναγνώριση. Αυτή η συγκεκριμένη στάση ζωής σε σχέση με τη μουσική εκπαίδευση, εκτός του ότι «σημάδεψε» μουσικά ένα ολόκληρο χωριό, ενείχε και έναν ηθικοπλαστικό χαρακτήρα, λειτουργώντας ως παράδειγμα προς μίμηση και συμβάλλοντας στη φήμη και την αναγνωσιμότητα που χαρακτηρίζουν το πρόσωπό του.

3.5 Αμβρακιά: ένα παράδειγμα κοινοτικής μουσικής

Θα τολμούσαμε να πούμε, λοιπόν, ότι η μουσική κοινότητα της Αμβρακιάς και ο τρόπος λειτουργίας της, με επίκεντρο τον Τάκη Πυρπύλη ως συντονιστή και εμπνευστή, παραπέμπει, κατά κάποιο τρόπο, σ' αυτό που ονομάζουμε *κοινοτική μουσική*. Η θεσμική ύπαρξη της κοινοτικής μουσικής ξεκινά το 1982 όταν η Διεθνής Ένωση για τη Μουσική Εκπαίδευση (International Society for Music Education) συγκροτεί την Επιτροπή για την Κοινοτική Μουσική (Community Music Commission), αλλά προφανώς η κοινοτική μουσική ως πράξη προϋπάρχει.

Αν και έχουν γίνει διάφορες απόπειρες ορισμού της κοινοτικής μουσικής, όλοι οι ερευνητές συγκλίνουν στο ότι πρόκειται για μια προσέγγιση στη μουσική πράξη, όπου το επίκεντρο είναι το ίδιο το άτομο και η σχέση του με την ομάδα, στο πλαίσιο της οποίας συμπράττει¹⁷⁰. Βασικές αρχές της κοινοτικής μουσικής είναι η δημιουργική διαδικασία και ο πειραματισμός σε σχέση με το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, ενώ δίνεται έμφαση στον διάλογο, στις σχέσεις εμπιστοσύνης, σεβασμού και αποδοχής μεταξύ των συμμετεχόντων, ώστε να ισχυροποιείται το αίσθημα του *ανήκειν* στην ομάδα, η οποία στην πορεία του χρόνου μετασχηματίζεται σ' αυτό που ονομάζουμε κοινότητα. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Στάμου και ο Λίτος, αξίζει να αντιμετωπίσουμε την κοινοτική μουσική *«ως μια προσέγγιση που επιδιώκει τη σταδιακή μετουσίωση μιας*

¹⁷⁰ Στάμου Λ., Βαρβαρίγου Μ., Αγαλιανού Ο., και Τρούλου Ρ., (2023), Συμπόσιο: «Κοινοτική Μουσική και κοινοτικοί μουσικοί: Η νέα εποχή, οι νέες ανάγκες, οι νέοι ρόλοι». Στο Θ. Ράπτης και Ε. Περακάκη (επιμ.), *Η Μουσική Εκπαίδευση σε έναν κόσμο που αλλάζει: Ταυτότητες, Αξίες, Εμπειρίες*, (Πρακτικά του 9^{ου} Συνεδρίου της Ε.Ε.Μ.Ε.), σσ. 497-511, Ε.Ε.Μ.Ε.

ομάδας ανθρώπων σε «κοινότητα», μέσα από την δημιουργική μουσική σύμπραξη και «φιλοξενία» του κοινοτικού συντονιστή»¹⁷¹.

Το χαρακτηριστικό σύνθημα της κοινοτικής μουσικής είναι «Μουσική για όλους»¹⁷². Σύμφωνα με τον Elliot, η κοινοτική μουσική είναι η μουσική που δημιουργείται «από ανθρώπους, με ανθρώπους και για τους ανθρώπους»¹⁷³. Σίγουρα η καρδιά της κοινοτικής μουσικής είναι η δημιουργία ευκαιριών για ενεργή συμμετοχή στη μουσική. Κάποιες από τις βασικές αρχές με τις οποίες η Veblen¹⁷⁴ οριοθετεί την κοινοτική μουσική είναι ότι η μουσική πράξη είναι δικαίωμα όλων, ενώ οι συμμετέχοντες αναλαμβάνουν πολύ συχνά πρωτοβουλίες και την ευθύνη της μάθησης και της ανάπτυξής τους. Επίσης αναφέρει ως ένα σημαντικό χαρακτηριστικό της κοινοτικής μουσικής το γεγονός ότι μπορεί να υλοποιηθεί οπουδήποτε, σε θεσμικά ή εξωθεσμικά πλαίσια και σε οποιοδήποτε τόπο, από αίθουσες πολιτιστικών συλλόγων, σχολείων, φυλακών, εκκλησίες, μέχρι υπαίθρια φεστιβάλ ή απλά στον δρόμο.

Απαραίτητη, βέβαια, είναι η ύπαρξη ενός ατόμου που λειτουργεί ως εμψυχωτής- συντονιστής της όλης μουσικής πράξης, ενώ αποφεύγεται ο όρος μουσικός ή μουσικός δάσκαλος που μας προϋποθέτει για μια τυπική μουσική εκπαίδευση που προωθεί συγκεκριμένα μουσικά είδη και προαπαιτεί, πολλές φορές, την ύπαρξη ειδικών μουσικών γνώσεων¹⁷⁵. Έτσι, ο ρόλος των μουσικών συντονιστών αποκτά ποικιλία, ενώ συμμετέχοντες και συντονιστές ανακαλύπτουν νέες μουσικές εμπειρίες και βιώνουν νέους πιθανούς μουσικούς εαυτούς.

Γενικά, η μουσική εμπειρία στις παραδοσιακές κοινότητες παραπέμπει, κατά κάποιο τρόπο, σ' αυτό που νοσηματοδοτούμε σήμερα ως κοινοτική μουσική. Ξεκινώντας από τα απλά τους γλέντια, που έστηναν σε κάθε περίπτωση και με κάθε αφορμή, σε οποιοδήποτε μέρος, στα οποία είχε τη δυνατότητα να συμμετέχει όλο το χωριό, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, τραγουδώντας, χορεύοντας ή παίζοντας κάποιο όργανο, διαπιστώνουμε ότι αυτή η μουσική τους εμπειρία θα μπορούσε να εκληφθεί

¹⁷¹ Στάμου Λ., Λίτος Ι., (2024), «Η κοινοτική μουσική ως μέσο δημιουργίας νέων μορφών κοινοτήτων: βασικές αρχές και παραδείγματα από τη διεθνή κοινότητα», Πρακτικά 5^{ου} πανελλήνιου Συνεδρίου Κοινωνιολογίας της Εκπαίδευσης: *Η εκπαίδευση σε κατάσταση εκτάκτου ανάγκης: κοινωνιολογικές αναγνώσεις*, Πάτρα 2024.

¹⁷² Higgins L., (2012), *Community music: In theory and in practice*, Oxford University Press.

¹⁷³ Elliot D., (2012) «Music education as/for artistic citizenship», *Music Educators Journal*, 99(1), 21-27.

¹⁷⁴ Veblen K. K., (2008), «The many ways of community music», *International Journal of Community Music*, 1(1), 5-21.

¹⁷⁵ Higgins L., (2012), ό.π.

ως ένα αρχέτυπο κοινοτικής μουσικής, όπως την ορίζουμε σήμερα, δεδομένου ότι διαχρονικές αξίες και έννοιες όπως η συνεργασία μεταξύ των μελών, η ισοτιμία στη συμμετοχή και η ελευθερία στην έκφραση αποτελούσαν βασικά συστατικά των κοινοτικών μουσικών πρακτικών, που εν τέλει συντελούσαν στην ενδυνάμωση και αυτοπραγμάτωση της κοινότητας.

3.6 Ο μουσικός συντονιστής τους

Στην περίπτωση της Αμβρακιάς η ύπαρξη του μουσικού συντονιστή έρχεται να επιβεβαιώσει αυτή την υπόθεση. Όπως ήδη αναφέραμε, από την εποχή του Μεσοπολέμου, ο νεαρός αμβρακιώτης, ο Τάκης (Παναγιώτης) Πυρπύλης, ξεχωρίζει ανάμεσα σε όλους τους επίδοξους μουσικούς του χωριού για τις μουσικές του ικανότητες και το ταλέντο του στο βιολί. Ο μαγικός ήχος του βιολιού του, αλλά και ο ξεχωριστός τρόπος που τραγουδούσε και έψελνε, αποτυπώνει το πάθος και το μεράκι που τον διέκρινε. Καθηλώνει τους πάντες και οι υπόλοιποι μουσικοί, πολλές φορές, παραχωρούν τη θέση τους σ' αυτόν, ενώ η αναγνωσιμότητα που αποκτά είναι μεγάλη.

[...] Δεν υπήρχε περίπτωση ο πατέρας μου να περάσει μέρα χωρίς να πιάσει το βιολί στα χέρια του και έλεγε το γνωστό ρητό: «εάν δεν παίζω μία μέρα το καταλαβαίνω εγώ! Αν δεν παίζω δύο μέρες με καταλαβαίνουν όλοι οι φίλοι μου! Εάν δεν παίζω τρεις μέρες με καταλαβαίνει όλος ο κόσμος!» [...] Ήταν άνθρωπος μόνο για τη μουσική και αυτό, δεν το κρύβω, ήταν εκνευριστικό και αντί – οικογενειακό [...]

[...] Το συναίσθημα [...] λοιπόν το μετέδιδε ο πατέρας μου με το βιολί, με το δοξάρι [...] έπαιζε καλύτερα από κλαρίνο! Αφού όταν υπήρχε και κλαριτζής δίπλα, καμιά φορά στην ορχήστρα, ο κλαριτζής μετά από 1- 2- 3 τραγούδια σταματούσε να παίζει και έλεγε «Τάκη παίζε σύ!...» [...] ¹⁷⁶

Ενώ ξεκίνησε ως αυτοδίδακτος μουσικός στο βιολί, γρήγορα εξελίχθηκε σε ολοκληρωμένο μουσικό, κατακτώντας τη μουσική γνώση μέσα από συστηματική μουσική εκπαίδευση στη βυζαντινή και ευρωπαϊκή μουσική. Έπαιζε διάφορα όργανα ενώ τραγουδούσε και έψελνε με πολύ ιδιαίτερο τρόπο. Ήταν ο άνθρωπος που πάντα προκαλούσε το θαυμασμό των ακροατών του με την ιδιαίτερη μουσική ευφυΐα και ικανότητά του.

¹⁷⁶ Μαρτυρία του συνομιλητή Πυρπύλη Γεώργιου

*[...]γιατί να παίζεις ένα όργανο ήταν μεγάλη υπόθεση! [...]Και δεν έπαιζε μόνο ένα [...]Μετά έπαιζε τα πάντα! Ένας καλός μουσικός παίζει όλα τα όργανα!*¹⁷⁷

*[...]Εγώ πηγαίνω κάθε Κυριακή στην εκκλησία και το μόνο που με ενδιαφέρει είναι να ακούσω τον Απόστολο όπως το λέει ο θεός μου! [...]Γιατί είχε...μία βροντερή φωνή και με έμφαση, έδινε έμφαση ο πατέρας μου!*¹⁷⁸

*[...]Εγώ τον θυμάμαι επίσης στο Παγγυράκι (τοπωνύμιο) τη 2^η μέρα του Πάσχα, εκεί που είναι ο λοφίσκος, εμείς ανεβαίναμε και είχε κάτι κέδρα, καθόμασταν εκεί γύρω...είχε πολύ κόσμο, δεν μας χώραγε στην εκκλησία, αλλά όταν έλεγε αυτός τα χερουβικά όλοι πηγαίναμε να τον ακούσουμε!*¹⁷⁹

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι αυτός ο άνθρωπος δημιούργησε ένα μουσικό ρεύμα, μια ιδιάζουσα μουσική σχολή στην Αμβρακιά. Αντικειμενικά υπήρξε ξεχωριστός μουσικός και οργανοπαίχτης και η παρουσία του θεωρείται καθοριστική για την μετέπειτα μουσική εξέλιξη της Αμβρακιάς. Ειδικά μετά τον πόλεμο, υπήρξε ο άνθρωπος - κλειδί της μουσικής ζωής του χωριού και είναι αμφίβολο αν θα σημειωνόταν αυτή η αθρόα παραγωγή μουσικών χωρίς την παρουσία του.

*[...]Ο Τάκης ο Πυρπύλης άρχισε να μαθαίνει μουσική τους άλλους, και ήταν πολλοί οι ενδιαφερόμενοι!*¹⁸⁰

*[...]Ο πατέρας μου πήγαινε από πολύ μικρός, (στον Τ. Πυρπύλη) τον έπαιρνε ο Τάκης στα πανηγύρια τότε, ο Πυρπύλης ήταν όνομα! [...] Θυμάμαι τον Τάκη τον Πυρπύλη, συγκεκριμένα, όπως ήμασταν απέναντι, κάθε βράδυ πήγαινε ο Κώστας ο Γαρδίκης και τον μάθαινε!*¹⁸¹

Όπου κι αν βρισκόταν, κάθε καλοκαίρι επέστρεφε με λαχτάρα στο αγαπημένο του χωριό και η παρουσία του ήταν απόλυτα συνυφασμένη με τη μουσική ζωή του χωριού, αποτελώντας πρότυπο για πολλούς αμβρακιώτες. Όλοι οι μετέπειτα μουσικοί του χωριού είχαν διδαχθεί από τον Τάκη τον Πυρπύλη, που πάντα αφιλοκερδώς

¹⁷⁷ Μαρτυρία του συνομιλητή Πυρπύλη Θεόδωρου

¹⁷⁸ Μαρτυρία του συνομιλητή Πυρπύλη Γιώργου για την ξαδέρφη του Βενετία Πυρπύλη

¹⁷⁹ Μαρτυρία του συνομιλητή Ζυγούρη Αθανάσιου

¹⁸⁰ Μαρτυρία του συνομιλητή Πυρπύλη Θεόδωρου

¹⁸¹ Μαρτυρία του συνομιλητή Αναστασόπουλου Βασίλη

μετέδιδε τις γνώσεις του με αγάπη, μεράκι και πάθος. Ο βασικός χαρακτηρισμός που θα ταιριάζει στο πρόσωπό του είναι, «Δάσκαλος» με την κλασική έννοια, αλλά και μουσικός συντονιστής, σύμφωνα με τις σύγχρονες θεωρήσεις της μουσικής εκπαίδευσης και της κοινοτικής μουσικής. Έτσι έχει μείνει στη μνήμη και τη συνείδηση όλων όσων είχαν την τύχη να τον γνωρίσουν.

[...]Ναι μαζεύονταν εκεί και πήγαιναν. Τον μάθαινε, με το λαούτο όμως, όχι με την κιθάρα, με το παλιό το όργανο[...] Ναι, τους βόηθαγε γιατί ήταν δάσκαλος αυτός, είχε πολύ καλή φωνή και έπαιζε διάφορα!

[...]Θυμάμαι τον πατέρα μου, ερχόταν ο Τάκης ο Πυρπύλης, ο μουσικός, και κλείνονταν στο κάτω το δωμάτιο, το καλό που είχαμε και έκανε 2 ώρες μάθημα! Δεν το παίζεις καλά αυτό!...δύο ώρες σίγουρα... τα καλοκαίρια...γιατί ήθελε να μάθει, να μπει στο συγκρότημα, να βγάλει μεροκάματο![...] ¹⁸²

3.7 Μουσική μαθητεία και παιχνίδι

Το παιχνίδι έχει την τάση να είναι ωραίο και θα τολμούσαμε να πούμε ότι ανήκει στη σφαίρα της αισθητικής. Το παιχνίδι ασκεί πάνω μας μια μαγεία, είναι μαγευτικό και σαγηνευτικό. Οι λέξεις που το χαρακτηρίζουν προέρχονται κατά πολύ, από την αισθητική και «είναι λέξεις με τις οποίες προσπαθούμε να περιγράψουμε τις επενέργειες της ομορφιάς. Ένταση, ισορροπία, αρμονία, αντίθεση, παραλλαγή, έκβαση, λύση.[...] Είναι προικισμένο με τις ευγενέστερες ιδιότητες που μπορούμε να αντιληφθούμε στα πράγματα: με τον ρυθμό και την αρμονία»¹⁸³.

Σύμφωνα με τον ανθρωπολόγο Γιόχαν Χουιζίνγκα, το παιχνίδι είναι μια λειτουργία παράλληλη και εξ ίσου σπουδαία με αυτήν του «λογίζεσθαι» και του «κατασκευάζειν», με την επισήμανση όμως ότι είναι λάθος να θεωρεί κανείς την ανθρώπινη δραστηριότητα στο σύνολό της ως «παιχνίδι». Ωστόσο αν και ο άνθρωπος

¹⁸² Μαρτυρία της συνομιλήτριας Γαρδίκη Σταυρούλας

¹⁸³ Huizinga J., (1989), *Ο άνθρωπος και το παιχνίδι*, Αθήνα: Γνώση, σ. 24.

πολιτισμός είναι απόλυτα συνυφασμένος με το παιχνίδι, δυστυχώς από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα έχει χάσει κατά πολύ τα παιγνιώδη στοιχεία που τον χαρακτήριζαν. Ο πολιτισμός μας δεν παίζει πια, αλλά και όταν το κάνει, θυμίζει ένα ψεύτικο παιχνίδι. *Καμία άλλη εποχή δεν είχε αντικρύσει τον εαυτό της με πιο κατηφή σοβαρότητα*¹⁸⁴.

Ο τρόπος που ασχολούνταν με την μουσική στην Αμβρακιά, η έντονη παρουσία της στην καθημερινότητά τους, η αντιμετώπιση που είχαν απέναντί της, ο ενθουσιασμός που τους διέκρινε και η προσήλωση σ' αυτή τη διαδικασία, η διάθεση για σύμπραξη και παρέα παραπέμπουν σ' αυτό που ονομάζουμε παιχνίδι. Η απόλαυση που αποκόμιζαν από τη μουσική σύμπραξη, αλλά και ο πρωτότυπος τρόπος που είχαν εφεύρει για να παίζουν όλοι σαν μια παρέα, με κάθε ευκαιρία, με ιδιαίτερα ευρηματικούς τρόπους, συνέβαλλε στο να δραπετεύουν οι συμμετέχοντες από την καθημερινή ρουτίνα, υπενθυμίζοντας τους την αξία και το δικαίωμα για παιχνίδι στη ζωή τους. Θα λέγαμε ότι η μουσική ως παιχνίδι ήταν ένα πέρασμα από την πραγματική ζωή σε μια προσωρινή σφαίρα δραστηριότητας, η οποία διέπονταν όμως από εντελώς διαφορετική, δική της διάταξη¹⁸⁵.

[...]Θυμάμαι τη δεκαετία του '50 ο Τάκης ο Πυρπύλης ήταν νιόπαντρος, ήταν νεαρός ακόμα, έβγαине στο μπαλκόνι και έπαιζε και έπαιζαν και οι υπόλοιποι όλοι! [...]

*[...]Ο Σπύρος ο Πυρπύλης ο ξάδερφός του δίπλα στο μπαλκόνι να παίζει κάτι σαν μπουζούκι, ένας αδελφός του ο Κωνσταντής, να παίζει λαούτο, αυτός μετά έγινε καλόγηρος. Κάτω εδώ στη άλλη γειτονιά ο Γιάννης ο Σιαλμάς έπαιζε κιθάρα και πιο κάτω ήταν δύο Γαρδικαίοι ο Θόδωρος και ο Κώστος, και φώναζε ο Τάκης: Ρε μαντζόρε, το γύρναγε, Ντο μινόρε έλεγε μετά! Είχαν μια ορχήστρα από ραχούλα σε ραχούλα! Εκτίναξε τη μουσική! [...]*¹⁸⁶

Καμία άλλη τέχνη δεν συνδέεται τόσο στενά με το παιχνίδι όσο η μουσική, η οποία, όπως και το παιχνίδι, βρίσκεται έξω από τη λογική του πρακτικού βίου. Οι μουσικές μορφές καθορίζονται από συγκεκριμένες μουσικές αξίες, όπως είναι ο ρυθμός και η αρμονία, οι οποίες βέβαια ισχύουν εξίσου και για το παιχνίδι ή την ποίηση. Το

¹⁸⁴ Huizinga J., (1989) ό.π.

¹⁸⁵ Στο παιχνίδι, σύμφωνα με τον Χουιζίνγκα, «παίζεται» κάτι που υπερβαίνει τις άμεσες ανάγκες της ζωής και προσδίδει νόημα και δράση, θα λέγαμε ότι είναι κάτι που διαφέρει από τη «συνήθη» ή «πραγματική» ζωή.

¹⁸⁶ Μαρτυρία του συνομιλητή Πυρπύλη Θεόδωρου

μόνο σίγουρο είναι ότι η μουσική δεν εγκαταλείπει ποτέ τη σφαίρα του παιχνιδιού. Ακόμα και στις θεωρίες των αρχαίων Ελλήνων φιλοσόφων, όπως ο Πλάτωνας και ο Αριστοτέλης, οι οποίοι αντιμετώπιζαν τη μουσική και το παιχνίδι από μια διαφορετική σκοπιά, εννοείται παντού σιωπηρά ότι η ουσιαστική φύση κάθε μουσικής δραστηριότητας είναι παιχνίδι¹⁸⁷.

Σημαντικό είναι να αντιληφθούμε επίσης, ότι υφίσταται μια αντίφαση που αφορά την έννοια του παιχνιδιού. Ενώ το παιχνίδι δεν αντιμετωπίζεται ως κάτι σοβαρό, σίγουρα όμως αυτό καθαυτό δεν είναι κωμικό ούτε για τον παίκτη ούτε για τους θεατές και πάντα η διεξαγωγή του διακρίνεται από απόλυτη σοβαρότητα. Η συνείδηση λοιπόν ότι το παιχνίδι είναι «μόνο προσποίηση» δεν εμποδίζει να εκτυλίσσεται με αίσθημα υπευθυνότητας, με απορρόφηση, με αφοσίωση που μετατρέπεται σε έκσταση. Αυτή η απορρόφηση και η ένταση του παιχνιδιού δεν εξηγείται με τη βιολογική ανάλυση και σ' αυτό ακριβώς το στοιχείο βρίσκεται η ουσία και η πρωταρχική σημασία του παιχνιδιού. Αυτή η συνθήκη μας παραπέμπει στον όρο 'Ροή' όπως αναλύεται από τον Thomas Turino¹⁸⁸.

Το παιχνίδι χαρακτηρίζεται από την απομόνωσή του στο χρόνο, δηλαδή τη χρονική του οριοθέτηση. «Παίζεται» μέσα σε ορισμένα χρονικά και χωρικά όρια μέχρι να ολοκληρωθεί. Αυτή η συγκεκριμένη ιδιότητά του είναι που το καθιστά ένα πολιτισμικό φαινόμενο. Αφού παιχθεί, διαρκεί ως ένα νεοδημιουργημένο πλάσμα του

¹⁸⁷ Στην αρχαία Ελλάδα η λέξη *μουσική* είχε πολύ ευρύτερο εννοιολογικό φάσμα από τη δική μας «μουσική». Δεν περιλάμβανε μόνο το τραγούδι και τον χορό με ενόργανη υπόκρουση, αλλά αναφερόταν σε όλες τις τέχνες, τις καλλιτεχνικές ικανότητες και δεξιότητες που προστατεύονταν από τον Απόλλωνα και τις Μούσες.

¹⁸⁸ Csikszentmihalyi M., (1990), *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, Harper and Row, Turino T., (2008) «Why Music Matters», introduction of *Music as Social Life, The Politics of Participation*, The University of Chicago Press, «Η λέξη ροή αναφέρεται σε μια κατάσταση υψηλής συγκέντρωσης, όταν κάποιος είναι τόσο απορροφημένος από τη δραστηριότητα εκείνης της στιγμής έτσι ώστε άλλες σκέψεις, έγνοιες και περισπασμοί εξαφανίζονται και ο δρων ζει απόλυτα το παρόν. Προφανώς αυτή η εμπειρία οδηγεί στην απώλεια της αίσθησης του χρόνου, στην αίσθηση ότι βρίσκεσαι έξω από τον κανονικό χρόνο και στο συναίσθημα ότι ξεπερνάς τον κανονικό σου εαυτό. Ανεξάρτητα από το πόσο έντονη μπορεί να είναι η εκάστοτε δραστηριότητα, η 'Ροή' ως εμπειρία είναι ξεκούραστη και απελευθερωτική με την έννοια ότι προβλήματα και όψεις του εαυτού μας, που μερικές φορές μας εμποδίζουν από το να έχουμε καθαρό μυαλό, εξαφανίζονται κατά τη διάρκεια της έντονης συγκέντρωσης. Γεγονός που είναι απόλυτα ουσιώδες για την ψυχική μας ωριμότητα και ολοκλήρωση».

πνεύματος, ως ένας θησαυρός που πρέπει να διατηρήσει η μνήμη. Με άλλα λόγια μεταδίδεται και γίνεται παράδοση¹⁸⁹.

Θα ήταν παράλειψη να μην αναφερθούμε και σε ένα ακόμα χαρακτηριστικό του παιχνιδιού, που παραμένει κυρίαρχο και βασικό. Το παιχνίδι δημιουργεί τάξη, αποτελεί τάξη. Επιφέρει σε έναν κόσμο ατελή, στη σύγχυση της καθημερινής ζωής, μια αίσθηση τελειότητας, προσωρινή και περιορισμένη. Κάθε απόκλιση από την τάξη «χαλάει το παιχνίδι», αλλοιώνει το χαρακτήρα του και υποβιβάζει την αξία του.

Αυτό που πρέπει να έχουμε πάντα στο νου μας είναι ότι το παιχνίδι ποτέ δεν επιβάλλεται από φυσική αναγκαιότητα ή ηθική υποχρέωση και μπορεί να αναβάλλεται ή να διακόπτεται ανά πάσα στιγμή. Ποτέ δεν αποτελεί καθήκον αλλά γίνεται αβίαστα, κατά τον «ελεύθερο χρόνο». Έτσι λοιπόν το παιχνίδι παρουσιάζεται ως ένα διάλειμμα, ένα ιντερλούδιο στην καθημερινή μας ζωή, το οποίο, όμως, αποτελεί καίριο κομμάτι της ζωής μας.

3.8 Μαθητές που ξεχώρισαν

Ο Τάκης Πυρπύλης, εκτός του ότι υπήρξε ένας ξεχωριστός μουσικός, ταλαντούχος και πρωτοπόρος, ήταν γεννημένος αδιαμφισβήτητα για να διδάσκει και να προσφέρει απλόχερα τη γνώση του σε κάθε ενδιαφερόμενο. Διακατεχόμενος από πνευματική και καλλιτεχνική ανησυχία είχε, θα τολμούσαμε να πούμε, μια ιδιότυπη αγωνία να μοιραστεί την καλλιτεχνική του αλήθεια με τους πάντες! Ένας Δάσκαλος με ουμανιστικά πρότυπα και οράματα για ένα κόσμο γεμάτο μουσική και τέχνη. Οι μαθητές που πέρασαν από τα χέρια του ήταν δεκάδες και αρκετοί από αυτούς εξελίχθηκαν μουσικά και ασχολήθηκαν επαγγελματικά με τη μουσική. Κάποιοι διέπρεψαν ως άριστοι οργανοπαίχτες και τραγουδιστές ενώ άλλοι ως ψάλτες και συνθέτες.

¹⁸⁹Huizinga J., (1989) ό.π.: Πολύ σημαντικό στοιχείο αποτελεί επίσης και ο περιορισμός του παιχνιδιού ως προς τον χώρο. Κάθε παιχνίδι υπάρχει και λειτουργεί μέσα σε ένα πεδίο καθορισμένο από πριν, υλικά είτε ιδεατά. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ο «καθαγιασμένος τόπος» των τελετουργιών δεν ξεχωρίζει μορφικά από το πεδίο του παιχνιδιού. Αυτό ακριβώς είναι και το στοιχείο που συνδέει το παιχνίδι με τις τελετουργίες. Ο χώρος λειτουργεί ως ιερός τόπος όπου βιώνονται οι εμπειρίες, κάποιες φορές με την επίκληση δυνάμεων, αλλά ταυτόχρονα και προφυλαγμένος. Και παρόλη τη σοβαρότητα, λειτουργεί ως γιορτή όπου κυριαρχούν συναισθήματα χαράς και ευθυμίας. Έτσι κάθε αρχαϊκή ιεροτελεστία είναι ιερό παιχνίδι απαραίτητο για την ευημερία της κοινότητας, αλλά πάντα παραμένει «παιχνίδι» με την έννοια που του προσδίδει ο Πλάτωνας.

Ως γνωστόν, η επιλογή του κατάλληλου δασκάλου ήταν σοβαρή υπόθεση για τους ενδιαφερόμενους μουσικούς και αποτελούσε συνάρτηση πολλών παραγόντων. Σημαντικός παράγοντας επιλογής του δασκάλου ήταν η *φήμη* του, η κοινωνική του αναγνώριση, η βαθιά πεποίθηση ότι αποτελεί αυθεντία στο είδος του, παράδειγμα προς μίμηση και ότι γενικά είναι ο καλύτερος τρόπος για να αποκομίσει ο μαθητευόμενος σε σύντομο χρονικό διάστημα την επιθυμητή γνώση, αλλά και για να δοξαστεί στον ίδιο βαθμό κι αυτός στο απώτερο μέλλον. Ένα άλλο σημαντικό κριτήριο ήταν η δυνατότητας πρόσβασης σε ό, τι αφορά τις χιλιομετρικές αποστάσεις, οι οποίες, άλλοτε περισσότερο κι άλλοτε λιγότερο, παίζουν καθοριστικό ρόλο στην επιλογή δασκάλου του λαϊκού μουσικού. Έτσι ο ενδιαφερόμενος μουσικός αρχικά αποκτά βασικές γνώσεις από τον μουσικό της γειτονιάς του, τον μουσικό του χωριού ή του διπλανού χωριού, μέχρι να μπορέσει να διανύσει, αν χρειαστεί, μεγαλύτερες αποστάσεις. Επιπρόσθετα, δεν πρέπει να παραβλέπουμε τον οικονομικό παράγοντα, την οικονομική αμοιβή του δασκάλου, καθοριστική για την επιλογή του. Οι αμβρακιώτες όμως δεν χρειάστηκε να αγωνιούν για όλα αυτά, δεδομένου ότι είχαν την ιδιαίτερη τύχη και ευκαιρία να έχουν αναμεσά τους αυτόν τον μεγάλο δάσκαλο, παθιασμένο να μεταδώσει τις γνώσεις του και -το σημαντικότερο- αφιλοκερδώς!

Γενικά, από τα διάφορα μέρη από όπου πέρασε, εργαζόμενος ως δάσκαλος, άφησε έργο ανεκτίμητο σε σχέση με τη μουσική και η φήμη του τον ακολουθεί μέχρι και σήμερα. Σε μέρη όπως η Αμφιλοχία, όπου διατέλεσε δάσκαλος στο δημοτικό σχολείο της, δραστηριοποιήθηκε αφιλοκερδώς και ακούραστα για χρόνια, δημιουργώντας ορχήστρες και χορωδίες ευρωπαϊκής αλλά και βυζαντινής μουσικής. Η θητεία του επίσης, ως δασκάλου στη Μαράσλειο Παιδαγωγική Ακαδημία, κατά τη διάρκεια των δεκαετιών '60, '70, όπου εργάστηκε ως δάσκαλος μεν αλλά και ως μουσικός, έχει αφήσει εποχή και ένα έργο σημαντικό.

Από τους αμβρακιώτες μαθητές του, από τον τόπο καταγωγής του δηλαδή, μπορούμε να ξεχωρίσουμε δύο περιπτώσεις μουσικών, οι οποίοι ξεπεράσαν τα όρια του χωριού και ασχολήθηκαν επαγγελματικά με τη μουσική. Η μία περίπτωση αφορά στη Διαμάντω Κωστοπούλου, γνωστή ως Διαμάντω Στεργίου, η οποία δραστηριοποιήθηκε ως τραγουδίστρια. Η περίπτωσή της παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον από την άποψη ότι ήταν μια γυναίκα προερχόμενη από αυτή την κλειστή γεωργοκτηνοτροφική κοινωνία και παρόλα αυτά κατάφερε να ακολουθήσει το ταλέντο και την κλίση της, σε μια εποχή που η παρουσία της γυναίκας στο *πάλκο* ήταν σπάνια,

αμφιλεγόμενη και στιγματισμένη¹⁹⁰. Καταλυτικό ρόλο έπαιξε ότι η Διαμάντω ήταν η κόρη του Θανάση Κωστόπουλου, βασικού μουσικού του χωριού, του γνωστού Σαλαούνη, ο οποίος διέκρινε και αξιοποίησε έγκαιρα το ταλέντο της. Από δεκατεσσάρων χρονών η Διαμάντω ακολουθούσε τον πατέρα της στα πανηγύρια και έτσι συνέβαλε ουσιαστικά με το δικό της τρόπο στον βιοπορισμό της οικογένειας. Είχε μια φωνή βελούδινη, πολύ ξεχωριστή, και εκτός από την αυτονόητη σύμπραξη με τον πατέρα της και τους συνεργάτες του, πολλές φορές έπαιζε και με την ορχήστρα του Τάκη Πυρπύλη, απολαμβάνοντας έτσι την τύχη να γνωρίσει επί της ουσίας αυτόν τον μεγάλο δάσκαλο, από τον οποίο αποκόμισε γνώσεις και εμπειρία.

*[...]τη Διαμάντω, την είχε πολύ ο πατέρας μου περιωπής γιατί την είχαμε, ξέχασα να σου πω, αυτή ήταν στο τραγούδι, είχε βελούδινη φωνή! [...] Ναι και είχαμε γράψει και πολλές κασέτες μαζί της[...]*¹⁹¹

*[...]Είχαμε και τη Διαμάντω (Κωστοπούλου) την κόρη του Σαλαούνη, είχε μια φωνάρα η Διαμάντω αλλά δεν προωθήθηκε...ποιος να την προωθήσει[...]*¹⁹²

Στο χώρο αυτό γνώρισε το σύζυγό της, Νίκο Στεργίου, από γνωστή μουσική οικογένεια της Άρτας, δούλεψε μαζί του και συνεργάστηκε με μεγάλα ονόματα, όπως τους Σιουκαίους, ενώ διαθέτει και κάποια δισκογραφία. Ένα τραγούδι, σήμα κατατεθέν, που την ανέδειξε και έγινε συνώνυμο του ονόματός της είναι το: «*Η Άρτα πέτρα θα γινεί*».

¹⁹⁰ Η αύξηση της συμμετοχής των γυναικών στις μουσικές πρακτικές συνδέεται κατά πολύ με τις αναδυόμενες ιδεολογικές θεωρίες των φεμινιστικών κινημάτων που διεκδικούν την ισότιμη συμμετοχή ανδρών και γυναικών σε όλους σχεδόν τους κοινωνικο-πολιτιστικούς, οικονομικούς και πολιτικούς τομείς. Ωστόσο, για πολλά χρόνια, παρά τις σημαντικές αλλαγές που συνέβησαν στις διάφορες μουσικοχορευτικές επιτελέσεις, με την ένταξη των γυναικών στις κομπανίες, οι οποίες έθεσαν σε κρίση υπάρχουσες αξίες και κανόνες συμπεριφοράς, το *πάλκο* παραμένει ένας ανδροκρατούμενος επαγγελματικός χώρος που οριοθετεί τη θέση της γυναίκας, παραχωρώντας της μόνο και με προϋποθέσεις το ρόλο της τραγουδίστριας. Επίσης, αξιοσημείωτο παραμένει το γεγονός ότι επαγγελματική μουσική καριέρα γνώρισαν οι γυναίκες μόνο σε εξαιρετικές συνθήκες, γυναίκες που προέρχονταν συνήθως από μια μουσική ή υψηλού επιπέδου οικογένεια και μέσα από την ενσωμάτωση σε δίκτυα που υποστήριζαν τη μουσική παραγωγή.

¹⁹¹ Μαρτυρία του συνομιλητή Πυρπύλη Γεώργιου

¹⁹² Μαρτυρία του συνομιλητή Πυρπύλη Θωμά

Ανεξάρτητα από την επαγγελματική της κατάληξη, λόγω προσωπικών και οικογενειακών απογοητεύσεων, αξιοπρόσεχτο παραμένει το γεγονός ότι μια γυναίκα εκείνης της εποχής κατάφερε να ξεφύγει από τα στενά όρια μιας τόσο κλειστής κοινωνίας. Ίσως, υπό άλλες συνθήκες, με την κατάλληλη τύχη ή διαφορετικούς χειρισμούς, θα είχε προφανώς μια διαφορετική επαγγελματική πορεία, δεδομένης της μουσικής δυναμικής που διέθετε.

[...]Η αδερφή μου η Διαμάντω ήταν καληκέλαδη, τραγουδούσε[...] Κάποια χρόνια ακολουθούσε και το συγκρότημα αυτό εδώ στο χωριό αλλά μετά έκανε έναν γάμο με μουσικό[...] είχε βγάλει δίσκο με το συγκρότημα, με τον άνδρα της, ο οποίος καταγόταν από την Άρτα και παίζανε με το μεγάλο συγκρότημα των Σουκαίων! [...] ¹⁹³

Η άλλη περίπτωση αφορά τον Γιάννη Σιαλμά, επαγγελματία μουσικό, ο οποίος, αφού εξέφρασε τις πρώτες του μουσικές ανησυχίες στα πλαίσια του χωριού, εξασφαλίζοντας τα πρώτα μαθήματα στο βιολί με τον Τάκη Πυρπύλη, σύντομα άνοιξε τα φτερά του και δοκίμασε την τύχη του εκτός των συνόρων του χωριού.

[...]Ξεκίνησε με ένα αυτοσχέδιο βιολί[...]Το επόμενο(όργανο) ήταν σαντούρι, το επόμενο ακορντεόν και μετά αρμόνιο. Σαντούρι είχε δικό του. Δεν υπάρχει βέβαια[...] ακόμα και το ακορντεόν το πούλησε και έβαλε γραμμάτια να πάρει το αρμόνιο! Μια ζωή πλήρωνε γραμμάτια στα όργανα[...] ¹⁹⁴

Ο ίδιος στην αυτοβιογραφία του διηγείται:

[...]Επήγα στον Τάκη τον Πυρπύλη, με βοήθησε, με έμαθε να κουρδίζω μόνος μου τις φωνές και την ονομασία στην καθεμία απάνω στο πεντάγραμμο, μου έγραψε τις κλίμακες και σε 2 μήνες περίπου άρχισα να παίζω τραγούδια! [...] Ό,τι κι αν έμαθα πάνω στα όργανα όλα τα χρωστάω στον δάσκαλο τον Πυρπύλη και στη μεγάλη ακουστική ικανότητα που είχα[...]Το 1945 δεν είχα λεφτά να αγοράσω όργανο και με μεγάλη υπομονή έφτιαξα βιολί με το κατάλληλο ξύλο και το πέτυχα. Το βιολί το έπαιζα 15 χρόνια, πολύ εξασκήθηκα απ' τους χορούς που κάναμε στο χωριό[...]

Κατά τη διάρκεια της στρατιωτικής του θητείας, στην Τρίπολη, συνάντησε τον Αριστείδη Μόσχο, ο οποίος με την διορατική του ματιά διέκρινε το ταλέντο του. Όταν

¹⁹³ Μαρτυρία της συνομιλήτριας Κωστοπούλου Γεωργίας

¹⁹⁴ Μαρτυρία του συνομιλητή Σιαλμά Τάσου

τελείωσε με τη στρατιωτική του θητεία, μαθήτευσε κοντά του, τον δίδαξε σαντούρι, και γενικά τον βοήθησε και τον προώθησε στα πρώτα, κρίσιμα βήματα της καριέρας του.

[...]Στον ίδιο λόχο, σε άλλη αίθουσα ήταν και ο Μόσχος με το σαντούρι[...]σπουδαίος καλλιτέχνης και καλός άνθρωπος[...] μου είπε επί λέξει: έχεις μεγάλο ταλέντο και όταν γίνουμε πολίτες θα 'ρθεις στο Αγρίνιο και θα σε φτιάξω καλλιτέχνη! [...]Δεκέμβριο του '49 απολύθηκα απ' το στρατό. Η φλογέρα κοντά στα γίδια και το βιολί στο σπίτι, οι παρακαλιές και οι χοροί ήταν κάθε βδομάδα λόγω οικοδόμησης του χωριού[...] Εκείνη την εποχή άρχισα να πηγαίνω στους γάμους, στα πανηγύρια στα γύρω χωριά. Σαράντα πέντε χρόνια έκανα αυτή τη δουλειά απ' το 1950-1995 που σταμάτησα. Με κάναν οι μεγάλες υποχρεώσεις που είχα, η μεγάλη οικογένεια[...]

Ο Γιάννης Σιαλμάς γρήγορα αντιλήφθηκε ότι για να γίνει επαγγελματίας μουσικός, να μπορέσει να βιοποριστεί αποκλειστικά από τη μουσική και να ζήσει την μεγάλη του οικογένεια, έπρεπε να αφήσει την ασφάλεια του οικείου περιβάλλοντος, να ξεπεράσει τα όρια του χωριού και να αναζητήσει την τύχη του σε κάποιο αστικό κέντρο που αδιαμφισβήτητα θα του πρόσφερε πολλές ευκαιρίες. Έτσι λοιπόν, ενώ η οικογένειά του παρέμεινε στο χωριό, ο ίδιος μετακόμισε στο Αγρίνιο και επισκεπτόταν την οικογένεια με κάθε ευκαιρία. Είχε ως έδρα του το Αγρίνιο και σύχναζε στο καφενείο των μουσικών, στην κεντρική πλατεία, όπου «έκλειναν» όλες οι επαγγελματικές συμφωνίες των μουσικών.

[...]Πήγαιναν όλοι οι μουσικοί και γι' αυτό το λέγανε έτσι, κατάλαβες; Κι όποιος ήθελε να κλείσει δουλειά εκεί πήγαινε. Δεν υπήρχε περίπτωση να σε βρούνε αλλιώς! Δεν υπήρχαν τηλέφωνα, δεν υπήρχε τίποτα! Δεν υπήρχε άλλη επικοινωνία, πήγαιναν οι μαγαζάτορες και όποιος ήθελε να κάνει ορχήστρα[...]Και στην Αθήνα έπαιζε, αλλά κύρια ξεκίναγε από την Πρέβεζα μέχρι την κάτω Αχαγιά. Όλη αυτή την περιοχή! [...]Δούλευε καμιά φορά στα κέντρα στην Αθήνα, αλλά όχι τόσο...τον χειμώνα δούλευε στο Αγρίνιο. Τότε τα κέντρα δούλευαν κάθε μέρα, δεν έκλειναν[...]¹⁹⁵

Είχε την τύχη να δραστηριοποιηθεί καθαρά επαγγελματικά στο χώρο της μουσικής και να συνεργαστεί με διάφορα γνωστά ονόματα της τότε μουσικής σκηνής.

¹⁹⁵ Μαρτυρία του συνομιλητή Σιαλμά Τάσου

*[...]τα τελευταία χρόνια έπαιζε και με τον Νίκο τον Αράχωβα, είχε 10 χρόνια μ' αυτόν. Ο Αράχωβας ήταν αγρινιώτης κλαριντζής και κλαρινοποιός κατά κάποιο τρόπο. Είχε στην Αθήνα εργαστήριο και κατασκεύαζε κλαρίνα[...]*¹⁹⁶

Ο ίδιος αναφέρει: *[...]Γνωρίστηκα με όλους τους συναδέλφους του Αγρινίου, Άρτας, Πρέβεζας, Πάτρας, Ναυπάκτου και των ορεινών χωριών[...]* Σιγά σιγά γνωρίστηκα με πάρα πολλούς καφεντζήδες σε όλα τα μέρη. Με βλέπαν με καλά συγκροτήματα και άρχισαν να με καλούν να τους πηγαίνω συγκρότημα[...] Έγινα πλέον εργοδότης στις περισσότερες δουλειές[...] Εδούλεψα με πολλούς καλούς καλλιτέχνες όπως ο Βασίλης Σαλέας, Τουρκοβασίλης για 8 χρόνια και με άλλους, Νταής από Πρέβεζα, Βασίλη Σούκα από Άρτα και άλλους Στεργίου, Αράχωβα, Καραγιάννη από Αντίρριο, Καλτσά, Χαραλαμπόπουλο από Ναύπακτο. Και με καλούς τραγουδιστές της εποχής του '60-85, Καρναβά, Αργυρούλα και άλλους πολλούς τραγουδιστές, άντρες και γυναίκες!

Δυστυχώς, παρά την ιδιαίτερα έντονη μουσική δραστηριότητά του και την ευρεία συνεργασία με όλους αυτούς τους μουσικούς η οικογένειά του δεν διαθέτει φωτογραφικό και ηχητικό αρχείο, καθώς ήταν σύννηθες στις ηχογραφήσεις της εποχής να αναφέρεται ονομαστικά ο μουσικός, τραγουδιστής-φίρμα και η εκάστοτε κομπανία ως 'Δημόδης Ορχήστρα' χωρίς σαφή και προσωπική αναφορά στα μέλη απ' τα οποία απαρτιζόταν.

Συμπεράσματα

Μέσα από το μακρύ και εποικοδομητικό ταξίδι της έρευνας και της μελέτης, το οποίο διήρκησε σχεδόν δύο χρόνια και οδήγησε στην εκπόνηση αυτής της εργασίας, νιώθω αρκετά ώριμη ώστε να εξαγάγω τεκμηριωμένα και ασφαλή συμπεράσματα σχετικά με τα αρχικά ερευνητικά ερωτήματα στα οποία κλήθηκα να απαντήσω. Πώς προέκυψε, λοιπόν, αυτό το μεγάλο ενδιαφέρον των αμβρακιωτών για τη μουσική; Ποια η αιτία της αθρόας παραγωγής μουσικών σε αυτή την παραδοσιακή μεταπολεμική κοινότητα της ορεινής Αιτωλίας, αλλά και της επαγγελματικής στροφής τους στη

¹⁹⁶ Μαρτυρία του συνομιλητή Σιαλμά Τάσου

μουσική; Καίρια ερωτήματα που έλαβαν απαντήσεις ικανοποιητικές και τεκμηριωμένες.

Είναι δεδομένο ότι κάθε χωριό, κάθε κοινότητα διαθέτει τους μουσικούς της, που, τηρουμένων των αναλογιών και σύμφωνα με τις δυνατότητές τους, εξυπηρετούν λίγο ή πολύ τις ανάγκες της κοινότητάς τους. Στην περίπτωση της Αμβρακιάς ανέκαθεν υπήρχαν αρκετά άτομα που έδειχναν μια εμφανή κλήση και αγάπη προς τη μουσική, γεγονός που μπορεί να εξηγηθεί πρωτίστως σε σχέση με τη γενικότερη πνευματική ανησυχία που διέκρινε το χωριό αυτό, καθώς επίσης και σε σχέση με μια κάποια άνεση σε σχέση με τις βιωτικές ανάγκες, την οποία είχαν εξασφαλίσει λόγω της αποδοτικής γεωργικής καλλιέργειας, απόρροιας των άφθονων νερών και της ευφορίας που χαρακτήριζε τη γη τους. Με λίγα λόγια η σχετική ευημερία που διέθεταν γεννούσε μια σειρά από άλλες πνευματικές ανησυχίες και ανάγκες.

Ωστόσο, αυτές οι συνθήκες από μόνες τους δεν θα αρκούσαν για να τροφοδοτήσουν τη μουσική συνθήκη που επικρατούσε στην εν λόγω κοινότητα. Η απάντηση σε όλα τα ερευνητικά ερωτήματα βρίσκεται σε ένα κεντρικό πρόσωπο-στο πρόσωπο κλειδί-στον ξεχωριστά ταλαντούχο Παναγιώτη (Τάκη) Πυρπύλη, έναν αμβρακιώτη που είχε την τύχη να εξελίξει το ιδιαίτερο μουσικό του ταλέντο και να αποκτήσει όλα τα εφόδια που τον κατέστησαν δάσκαλο και συντονιστή αυτής της μουσικής κοινότητας. Η εμβληματική του προσωπικότητα, το αξιοθαύμαστο ταλέντο του, σε συνδυασμό με την πνευματική του γενναιοδωρία και τον ιδιαίτερο τρόπο διδασκαλίας που τον διέκριναν, ήταν τα στοιχεία που ενέτειναν αυτό το ενδιαφέρον των αμβρακιωτών για τη μουσική και το μετέστρεψαν σε καθημερινή ενασχόληση και εργασιακή διεξόδο. Ο Τάκης Πυρπύλης υπήρξε, λοιπόν, ο εμπνευστής και ο μουσικός καθοδηγητής τους.

Ο άνθρωπος αυτός αποτελεί από μόνος του μελέτη περίπτωσης. Πρώτα απ' όλα υπήρξε ψάλτης, δηλαδή, εκφραστής του θρησκευτικού τους συναισθήματος, επίσης δημοδιδάσκαλος, δηλαδή απαραίτητος και αποδεκτός από θεσμούς και κοινότητα εκπαιδευτής, και δευτερευόντως διασκεδαστής. Αυτές του οι ιδιότητες είχαν ως αποτέλεσμα να χαίρει του απόλυτου σεβασμού και θαυμασμού των συγχωριανών του, να θεωρείται αυθεντία. Ο συνδυασμός ακριβώς αυτών των χαρακτηριστικών του τον διαφοροποίησαν σε σχέση με οποιοδήποτε άλλο παραδοσιακό μουσικό και κατέστησαν την περίπτωσή του μοναδική. Ο κοινωνικός του ρόλος υπήρξε πολλαπλός,

ευρύς και πολύ πιο σύνθετος από αυτόν των υπολοίπων μουσικών που καλούταν να επιτελέσουν συγκεκριμένο και οριοθετημένο κοινωνικό ρόλο στο πλαίσιο της κοινότητας.

Η παρουσία του στο χωριό κάθε καλοκαίρι, για παραπάνω από δύο μήνες κάθε φορά, και η καθημερινή μουσική δραστηριότητά του ήταν που έσπειρε το μικρόβιο της μουσικής και στους υπόλοιπους χωριανούς. Το παράδειγμά του, το ότι υπηρετούσε τις μουσικές ανάγκες της κοινότητας αλλά και της ευρύτερης περιοχής, ήταν που απενεχοποίησε το λειτούργημα-επάγγελμα του μουσικού και προσέδωσε σε αυτό αίγλη και γοητεία. Πολλοί χωριανοί, μιμούμενοι τον Παναγιώτη Πυρπύλη, θέλησαν να μάθουν τα μυστικά της μουσικής και να ασχοληθούν επαγγελματικά με αυτή, ώστε να ζήσουν από τη μουσική ή έστω να κατορθώσουν να συμπληρώσουν το εισόδημά τους.

Είναι φανερό, επομένως, ότι η τύχη που είχαν οι αμβρακιώτες να βρίσκεται ανάμεσά τους αυτός ο άνθρωπος ήταν η αιτία που άνθισε η μουσική σ' αυτή την παραδοσιακή κοινότητα. Η επαγγελματική στροφή τους προς τη μουσική συνιστούσε φυσική εξέλιξη, αν αναλογιστούμε την έλλειψη επαγγελματιών μουσικών στη περιοχή, εξαιτίας των ιδιαίτερων γεωμορφολογικών χαρακτηριστικών των χωριών της ορεινής Αιτωλίας και της σχετικής τους απομόνωσης, γεγονός που τους υπαγόρευε την ανάγκη για τη μεγαλύτερη δυνατή αυτάρκεια σε κάθε πεδίο της ζωής τους.

Ο John Blacking, διερευνώντας τις μουσικές ικανότητες των ανθρώπων και ανάγοντας τα ερωτήματά του στο ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο, αναφέρει μεταξύ άλλων: *«Αν οι λευκοί της Νότιας Αφρικής εμφανίζουν υψηλότερες διανοητικές επιδόσεις από τους μαύρους, αν οι πλούσιοι κι η ελίτ σε μια χώρα εμφανίζουν υψηλότερες επιδόσεις από τους φτωχούς και τη λαϊκή μάζα, τούτο δεν οφείλεται στο ότι είναι πιο έξυπνοι ή ότι έχουν μια πλουσιότερη πολιτισμική κληρονομιά. Τούτο συμβαίνει επειδή η κοινωνία τους είναι οργανωμένη έτσι ώστε να τους προσφέρει περισσότερες ευκαιρίες να αναπτύξουν το ανθρώπινο δυναμικό τους και κατά συνέπεια και την αντιληπτική τους συγκρότηση»*¹⁹⁷. Παράλληλα, αντιμετωπίζει την ανθρώπινη μουσικότητα ως ένα πανανθρώπινο χαρακτηριστικό και επισημαίνει: *«όταν αποδείξουμε ότι η ανθρώπινη μουσικότητα αποτελεί ένα πανανθρώπινο χαρακτηριστικό, τότε ίσως αντιληφθούμε πως τα ανθρώπινα όντα είναι κάτι πολύ πιο εξαιρετικό απ' όσο πιστεύαμε. Και όχι μόνο μερικά ανθρώπινα όντα, αλλά όλα τα ανθρώπινα όντα. Τότε ίσως αντιληφθούμε πως η*

¹⁹⁷ Μπλάκινγκ Τζ., (1981), *Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας*, Αθήνα: Νεφέλη, σ. 99

πλειοψηφία των ανθρώπων δεν εκμεταλλεύεται το δυναμικό με το οποίο την έχει προικίσει η φύση...»¹⁹⁸.

Κλείνοντας, λοιπόν, αυτή τη μελέτη και ορμώμενοι από τους προβληματισμούς του Blacking θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι σε οποιαδήποτε κοινωνία η ύπαρξη ενός ανθρώπου σαν τον Τάκη Πυρπύλη, ενός τόσο χαρισματικού και δοτικού ανθρώπου, σε συνδυασμό με την ανθρώπινη μουσικότητα που είναι πανταχού παρούσα, θα οδηγούσε σε αντίστοιχη μουσική άνθιση, με ανάλογα αποτελέσματα. Οι συνθήκες είναι κάθε φορά που γεννούν ένα φαινόμενο και οι υπάρχουσες ευκαιρίες που αναπτύσσουν το ανθρώπινο δυναμικό. Οι αμβρακιώτες είχαν τη μοναδική ευκαιρία και τύχη να ζήσει ανάμεσά τους ο συγκεκριμένος μουσικός, ο οποίος καθόρισε και το μουσικό μέλλον αυτής της μικρής κοινότητας.

¹⁹⁸ Μπλάκινγκ Τζ., (1981), ό.π., σ. 110

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

Abrams L., (2010), *Θεωρία προφορικής Ιστορίας*, Μπούσχοτεν Βαν Ρ.(επιμ.), Αθήνα: Πλέθρον

Amit V., Rapport N., (2002), «The trouble with Community», στο *Trouble with community: Anthropological Reflections on Movement, Identity and Collectivity*, London: Pluto press

Anttonen Pertti j., (2011), *Η παράδοση μέσα από την νεωτερικότητα. Μεταμοντερνισμός και έθνος-κράτος στην επιστήμη της λαογραφίας*, Αθήνα: Πατάκης

Attali J., (1991), *Θόρυβοι: δοκίμιο πολιτικής οικονομίας*, Αθήνα: Κέδρος

Barth F., (2000), «Boundaries and connections», in Cohen, *Signifying identity*, London & New York: Routledge

Bauman Z., (2002), *Η μετανεωτερικότητα και τα δεινά της*, Αθήνα: Ψυχογιός

Baumann Z., (1999), *Culture as praxis*, London: Sage

Bertaux D., (1981), *Biography and Society: The Life History Approach in the social science*, Beverly Hills: Sage Publications

Blau D., Keil Ch., Velou-Keil A. & Feld St., (2002), *Bright Balkan Morning, Romani lives and the power of music in Greek Macedonia*. Middletown, Connecticut : Wesleyan University Press

Bloch M., (1973), «The long term and the short term: The economic and political significance of the morality of kinship», Goody J., (επιμ), *The character of Kinship*, C.U.P., Cambridge

Braudel. F., (1969), «L' apport de l'Histoire des civilisations», στο *Ecrits sur L'Histoire*, Flammarion, Paris

Campbell, P.S. (2003), *Ethnomusicology and Music Education. Crossroads for knowing music, education, culture*, Research Studies in Music Education

Cohen A., (1994), *Self-Consciousness. An alternative anthropology of Identity*, London and New York: Routledge

Cowan J., (1998), «Ιδιώματα του ανήκειν: πολυγλωσσικές (συν)αρθρώσεις της τοπικής ταυτότητας σε μια κωμόπολη της Μακεδονίας», στο Γκέφου Μαδιανού Δ. (επιμ.) *Ανθρωπολογική Θεωρία και Εθνογραφία*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα

Csikszentmihalyi M., (1990), *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, Harper and Row

Derrida J., (1981), *Positions*, Σικάγο: University of Chicago Press

- Elliot D., (2012), «Music education as/for artistic citizenship», *Music Educators Journal*, 99(1)
- Eriksen T.H., (2007), *Μικροί Τόποι, Μεγάλα Ζητήματα: Μια Εισαγωγή στην Κοινωνική και Πολιτισμική Ανθρωπολογία*, Αθήνα: Κριτική
- Evans-Pritchard E.E., (2009), *Κοινωνική Ανθρωπολογία*, μτφ Παρίση Αριστέα, Αθήνα: Καρδαμίτσα
- Foucault M., (1980), «Questions on Geography» στο: Gordon C. (ed), *Power/Knowledge, Selected interviews and Other Writings 1972-1977 by Michel Foucault*, New York: Pantheon Books
- Goffman E., (1961), *Encounters: Two studies in the sociology of interaction*, Indianapolis: Bobbs
- Green, L. (2014), *Άκουσε και παίζε! Πώς να απελευθερώσετε την ακουστική αντίληψη των μαθητών σας και τις δεξιότητές τους στον αυτοσχεδιασμό και στην εκτέλεση*, (μτφρ. Ζ. Διονυσίου & Μ. Κοκκίδου), Αθήνα: Fagotto.
- Grove A. T.-Rackham Ol., (2001), *The nature of Mediterranean Europe, An ecological history*, U. P., Yale
- Gupta A. and Ferguson J., (1997), «Discipline and Practice: “the Field” as site, Method and Location in Anthropology», Gupta A. and Ferguson J., (επιμ.) *Anthropological Locations, Boundaries and Grounds of a Field Science*, Berkeley and Los Angeles University of California Press
- Halbwachs M., (2013), *Η συλλογική μνήμη*, μτφρ. Τίνα Πλυτά, Αθήνα: Παπαζήση
- Hall St., (1993), «Cultural identity in question» στο Hall St., Held D., Mc Crew (επιμ.), *Modernity and Its Futures*, Cambridge: Polity Press
- Hall St., (1995), «Fantasy, identity, politics» στο Carter E., Donald J., Squites J., (επιμ.), *Cultural Remix: Theories of Politics and the Popular*, Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge
- Hall St., (2003), «Το ζήτημα της πολιτιστικής ταυτότητας», στο Hall St., Held D., McCrew An., *Η νεωτερικότητα σήμερα. Οικονομία, Κοινωνία, Πολιτική, Πολιτισμός*, Αθήνα: Σαββάλας
- Hall St., Gieben B., (2003), (επιμ.), *Η διαμόρφωση της Νεωτερικότητας: Οικονομία, Κοινωνία, Πολιτική, Πολιτισμός* (μτφρ Τσακίρης Θ. Και Τσακίρης Β.), Σειρά Κοινωνικές Επιστήμες, Αθήνα: Σαββάλας
- Handler R. & Linnekin J. (1984), «Tradition, Genuine or Spurious», *Journal of American Folklore*, 197
- Higgins L., (2012), *Community music: In theory and in practice*, Oxford University Press
- Huizinga J., (1989), *Ο άνθρωπος και το παιχνίδι*, Αθήνα: Γνώση

- Hymes D., (1975), «Folklore's Nature and the Sun's Myth», *Journal of American Folklore*, 88
- Ingold T., (2001), *The perception of the environment*, London: Routledge
- Kallimopoulou, E., (2009),: *Paradosiaka: Music, Meaning and identity in Modern Greece*, London: Ashgate (SOAS Musicology Series)
- Lefebvre H., (1991), *The production of space*, Oxford: Blackwell
- Marcus G. E. and Fischer M., (1999), *Anthropology as Cultural Critique. An Experimental Moment in The Human Sciences*, Chicago: The University of Chicago Press
- Mcneil, J. R., (1992), *The mountains of the Mediterranean world*. U. P., Cambridge
- Merriam A., {2014 (1977)}, Ορισμοί της «συγκριτικής μουσικολογίας» και της εθνομουσικολογίας: μια ιστορικο-θεωρητική προσέγγιση. Στο Καλλιμοπούλου Ε. και Μπαλάντινα Α. (επιμ.), *Εισαγωγή στην εθνομουσικολογία*. Αθήνα: Ασίνη, σσ. 61-81
- Okely J., (1983), *The traveler-Gypsies*, Cambridge: Cambridge University Press
- Polyzos N., J., (1947), *Essai sur l'émigration grecque. Étude Démographique, Économique et Sociale*, Paris
- Seeger A., (1987), *Why Suya Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*, Cambridge University Press p. XIV
- Shelemay K. K. (2011), «Musical Communities: Rethinking the Collective in Music», *Journal of the American Musicological Society*
- Stokes M., (1994), *Ethnicity, Identity and Music. The musical construction of place*, Oxford: Berg Publishers
- Theodosiou A., (2003), *Authentic performances and ambiguous identities: Gypsy musicians on the Greek Albanian border*, Ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Μάντσεστερ, University of Manchester
- Thompson J. B. (1996), «Tradition and Self in a Mediated World» στο Heelas P., Lash Sc., Morris P., *Detradition –alization: Critical Reflections on Authority and Identity*, Oxford: Basil Blackwell
- Turino T., (2008), *Music as Social Life*, Chicago: University of Chicago Press
- Turino T., (2008), «Why Music Matters», introduction of *Music as Social Life. The Politics of Participation*, The University of Chicago Press
- Veblen K. K., (2008), «The many ways of community music», *International Journal of Community Music*, 1(1)
- Webb G., (1975), *Gypsies*, London: Greenwood press
- Clebert Jean-Paul, (1974), *The Gypsies*, Penguin books

Ελληνική βιβλιογραφία

Ανδρίκος Ν., (2020), «Σύγχρονη τροπική σύνθεση -Διασπώντας το στερεοτυπικό δίπολο νεωτερισμός-παράδοση», 11ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: *Νεωτερισμός και Παράδοση* (με αφορμή τα 70 χρόνια από το θάνατο του Νίκου Σκαλκώτα) (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Αθήνα, 21-23 Νοεμβρίου 2019), Θεσσαλονίκη: Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία

Ανωγειανάκης Φοίβος, (1991), *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*, Αθήνα: Μέλισσα

Ασημάκη Α., Κουστουράκης Γ., Καμαριανός Ι., (2011), «Οι έννοιες της νεωτερικότητας και της μετανεωτερικότητας και η σχέση τους με τη γνώση: Μια κοινωνιολογική προσέγγιση», *Βήμα των κοινωνικών επιστημών*, τόμος ΙΕ, τεύχος 60

Γκέφου –Μαδιανού Δ., (1998), «Αναστοχασμός, Ετερότητα και Ανθρωπολογία Οίκοι: Διλήμματα και Αντιπαραθέσεις», στο Γκέφου- Μαδιανού Δ. (επιμ.), *Ανθρωπολογική θεωρία και Εθνογραφία: Σύγχρονες Τάσεις*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα

Γκέφου –Μαδιανού Δ., (2020), *Πολιτισμός και Εθνογραφία: Από τον εθνογραφικό ρεαλισμό στην πολιτισμική κριτική*, Αθήνα: Πατάκης

Γκέφου- Μαδιανού Δ., (1993), *Ανθρωπολογία οίκοι: Για μια κριτική της «Γηγενούς Ανθρωπολογίας»*, *ΔΙΑΒΑΖΩ* 323

Γκέφου-Μαδιανού Δ., (2006), «Εννοιολογήσεις του εαυτού και του «Άλλου»: ζητήματα ταυτότητας στη σύγχρονη ανθρωπολογική θεωρία», στο Γκέφου-Μαδιανού Δ.,(επιμ.), *Εαυτός και «Άλλος» Εννοιολογήσεις, ταυτότητες και πρακτικές στην Ελλάδα και την Κύπρο*, Αθήνα: Gutenberg

Δαμιανάκος Σ., Ζακοπούλου Ε., Κασίμης, Χ., Νιτσιάκος Β., (1997), *Εξουσία, εργασία και μνήμη σε τρία χωριά της Ηπείρου. Η τοπική δυναμική της επιβίωσης*, Αθήνα: Πλέθρον

Δημητρίου –Κοτσώνη Σ., Δημητρίου Σ., (1996), *Ανθρωπολογία και Ιστορία*, Αθήνα: Καστανιώτη

Διονυσίου Ζ., (2016), «Βασικές έννοιες της προφορικότητας στην παραδοσιακή ή λαϊκή μουσική: Παραδοσιακή μουσική και διαπολιτισμικές προσεγγίσεις στη μουσική εκπαίδευση». Στο Μ. Κοκκίδου & Ζ. Διονυσίου (επιμ.), *Μουσικός Γραμματισμός: Τυπικές και Άτυπες Μορφές Μουσικής Διδασκαλίας-Μάθησης* (Πρακτικά 7ου Συνεδρίου της Ελληνικής Ένωσης για τη Μουσική Εκπαίδευση), Θεσσαλονίκη: Ε.Ε.Μ.Ε.

Θανοπούλου Μ., Πετρονώτη Μ., (1987), «Βιογραφική προσέγγιση: μια άλλη πρόταση για την κοινωνιολογική θεώρηση της ανθρώπινης εμπειρίας», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 64

- Θεοδοσίου Σ., (2008), «Όργανα και γλεντιστές στην Ήπειρο», στο Κοκκώνης Γ. (επιμ.), *Μουσική από την Ήπειρο*, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων
- Θεοδοσίου Σ., Καλλιμοπούλου Ε., (2020), «Εισαγωγή» στο: *Μουσικές Κοινότητες στη Ελλάδα του 21ου αιώνα, Εθνογραφικές ματιές και ακροάσεις*, Αθήνα: Πεδίο
- Ιστορία της Αμβρακιάς και το Ληξιαρχείο της από το 1800, (2020), Σύλλογος των απανταχού Αμβρακιωτών: «Οι Παμμέγιστοι Ταξiάρχαι», Αθήνα
- Κάβουρας Π., (1996), *Το καρπαθικό γλέντι ως τελετουργία και αναπαράσταση: μια κριτική ανθρωπολογική προσέγγιση του συμβολισμού των παραδοσιακών τελεστικών τεχνών*
- Κάβουρας Π., (1997), «Η έννοια του μουσικού δικτύου: σχέσεις παραγωγής και εξουσίας». Στο: *Δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο*, (Πρακτικά Γ' Συμποσίου για τον πολιτισμό του Αιγαίου στη Σάμο), Αθήνα: Πνευματικό ίδρυμα Σάμου 'Νικόλαος Δημητρίου'
- Κάβουρας Π., (2010), «Φολκλόρ και παράδοση. Όψεις και μετασχηματισμοί ενός νεωτερικού ιδεολογικού μορφώματος», στο: Κάβουρας (επιμ.) *Φολκλόρ και Παράδοση. Ζητήματα αναπαράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, Αθήνα: Νήσος
- Κάβουρας Π., (1990), *Glenti and Xenitia: The Poetics of Exile in Rural Greece (Olympos, Karpathos)*
- Καλλιμοπούλου Ε., Μπαλάντινα Α., (2014), «Εισαγωγή» στο Καλλιμοπούλου Ε. και Μπαλάντινα Α. (επιμ.), *Εισαγωγή στην εθνομουσικολογία*, Αθήνα: Ασίνη, σ. 24
- Καυταντζόγλου Ρ., (2001), *Στη σκιά του ιερού βράχου: Τόπος και μνήμη στα Αναφιώτικα*, Αθήνα: ΕΚΚΕ-Ελληνικά Γράμματα
- Καψοκαβάδης Α., (2017), *Η μουσική ως «πράξη φυσιολογική». Τα μουσικά σχολεία της Αττικής. Η ανεπίσημη θεσμοθέτηση της προφορικότητας στην επίσημη μουσική εκπαίδευση*, Αθήνα: Γαβριηλίδης
- Κοκκώνης Γ., (2007), «Η διδασκαλία των λαϊκών παραδόσεων στα Μουσικά Σχολεία και το Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου. Μια αμφίδρομη σχέση». Στο: *Τα Μουσικά σχολεία στην Ελλάδα, Μουσική παιδεία - Αναδρομή, αξιολόγηση και προοπτικές: 1ο επιστημονικό συνέδριο, 16-17 Μαρτίου 2007: Πρακτικά. Ξάνθη: Πανελλήνια Ένωση Γονέων Μουσικών και Καλλιτεχνικών Σχολείων*
- Κοκκώνης Γ., (2008), «Η μουσική της Ηπείρου», στο Κοκκώνης Γ. (επιμ.), *Μουσική από την Ήπειρο*, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων
- Κοκκώνης Γ., (2017), «Το «ταυτόν» και το «αλλότριον» της νεοδημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας», στο: *ΛΑΪΚΕΣ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΠΑΡΑΔΟΣΕΙΣ, Λόγιες αναγνώσεις/Λαϊκές πραγματώσεις*, Αθήνα: Fagotto books

Κοκκώνης Γ., (2019), «Η δημοτική μουσική ως κληρονομιά: τοπικές ταυτότητες σε έναν μεταβαλλόμενο κόσμο», 2^ο θερινό σχολείο: *Ο αγροτικός χώρος ως πολιτιστική κληρονομιά*, Δημητσάνα

Κοκκώνης Γ., (2023), *Δισκογραφία «Ο ήχος της Ομόνοιας»*, Ακαδημαϊκές σημειώσεις

Κοκκώνης Γ., *Στρωματογραφώντας τους μουσικούς κόσμους του δημοτικού*, Ακαδημαϊκές σημειώσεις

Κυριακίδου-Νέστορος Α., (1993), «Λαογραφία και προφορική ιστορία», στο Κυριακίδου – Νέστορος Άλκη, *Λαογραφικά Μελετήματα II*, Αθήνα: Πορεία

Λιάβας, Λ. (2009), *Το ελληνικό τραγούδι - από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος

Λουκόπουλος Δ., (1930), *Ποιμενικά της Ρούμελης*, Αθήνα: Ιστορική και Λαογραφική βιβλιοθήκη

Λουκόπουλος Δ., (1990), *Θέρμος και Απόκουρο*, Αθήνα: Ιστορικές εκδόσεις Στέφανος Βασιλόπουλος

Μαζαράκη, Δ. (1985), *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*, Αθήνα: Κέδρος

Μπάδα Κ., (2001), «Ο θάνατος της Ελένης στον εμφύλιο. Η μνήμη και το γεγονός ως βιωμένη εμπειρία», στο Χατζητάκη-Καψωμένου Χ. (επιμ.), *Ελληνικός παραδοσιακός πολιτισμός: Λαογραφία και Ιστορία*, Συνέδριο στη μνήμη της Άλκης Κυριακίδου-Νέστορος, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής

Μπάδα Κ., (2004), «Προς μια διεπιστημονική προσέγγιση της κοινωνίας και του πολιτισμού», Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης: *Όψεις ανθρωπολογικής σκέψης και έρευνας στην Ελλάδα* (7-8 Δεκεμβρίου 2001), Αθήνα: Ελληνική Εταιρία Εθνολογίας

Νιτσιάκος Β., (1995), *Οι ορεινές κοινότητες της Βόρειας Πίνδου: στον απόηχο της μακράς διάρκειας*, Αθήνα: Πλέθρον

Νιτσιάκος Β., (2014), *Προσανατολισμοί: Μια κριτική εισαγωγή στη Λαογραφία*, Αθήνα: Κριτική

Νιτσιάκος Β., (2015), *Πεκλάρι: Κοινωνική οικονομία μικρής κλίμακας*, Ιωάννινα: Ισνάφι

Νιτσιάκος Β., (2016), *Παραδοσιακές κοινωνικές δομές*, Ιωάννινα: Ισνάφι

Νιτσιάκος Β., (2018), «Εισαγωγή» στο Νιτσιάκος Β., Ποτηρόπουλος Π., (επιμ.), *Λαογραφία και Ανθρωπολογία: Μια συμβολή στον διάλογο*, Αθήνα: ΣΙΔΕΡΗΣ

Νιτσιάκος Β., (2023), *Χτίζοντας το χώρο και τον χρόνο*, Ιωάννινα: Ισνάφι

Νιτσιάκος Β., Αράπογλου Μ., Καρανάτσης Κ., (1998), στο Νιτσιάκος Β. (επιμ.), *Νομός Ιωαννίνων: Σύγχρονη πολιτισμική Γεωγραφία*, Ιωάννινα: Νομαρχιακή αυτοδιοίκηση Ιωαννίνων

Παπαθανασίου Μ., (2003), *ΜΕΓΑΛΩΝΟΝΤΑΣ ΣΤΟΝ ΟΡΕΙΝΟ ΧΩΡΟ, Παιδιά και παιδική ηλικία στο Κροκύλειο Δωρίδας τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα*, Αθήνα: ΚΕΝΤΡΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ Ε.Ι.Ε.

Παπαταξιάρχης Ε., (1996), «Περί της πολιτισμικής κατασκευής της ταυτότητας», στο Πούλος Π.(επιμ.), *Περί κατασκευής*, Αθήνα: τοπικά Β' Ε.Μ.Ε.Α-Νήσος

Παραδέλης Θ., (2001), «Εισαγωγή» στην Ελληνική έκδοση του: Walter Ong, *Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης

Ποτηρόπουλος Π., (2007), *Πολιτισμικές ταυτότητες στην Πίνδο*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Τομέας Λαογραφίας, Ιωάννινα

Ρωμαίος Κ., (1955), *Μικρά μελετήματα*, Θεσσαλονίκη: Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών

Στάμου Λ., Βαρβαρίγου Μ., Αγαλιανού Ο., και Τρούλου Ρ., (2023), Συμπόσιο: «Κοινοτική Μουσική και κοινοτικοί μουσικοί: Η νέα εποχή, οι νέες ανάγκες, οι νέοι ρόλοι». Στο Θ. Ράπτης και Ε. Περράκη (επιμ.), *Η Μουσική Εκπαίδευση σε έναν κόσμο που αλλάζει: Ταυτότητες, Αξίες, Εμπειρίες*. Πρακτικά του 9ου Συνεδρίου της Ε.Ε.Μ.Ε. (σσ. 497-511). Ε.Ε.Μ.Ε.

Στάμου Λ., Λίτος Ι., (2024), «Η κοινοτική μουσική ως μέσο δημιουργίας νέων μορφών κοινοτήτων: βασικές αρχές και παραδείγματα από τη διεθνή κοινότητα», Πρακτικά 5ου πανελλήνιου Συνεδρίου Κοινωνιολογίας της Εκπαίδευσης: *Η εκπαίδευση σε κατάσταση εκτάκτου ανάγκης: κοινωνιολογικές αναγνώσεις*, Πάτρα

Τσουκαλάς Κ., (1992), *Εξάρτηση και Αναπαραγωγή, Ο κοινωνικός ρόλος των εκπαιδευτικών μηχανισμών στην Ελλάδα, 1830-1922*, Αθήνα

Φιλίππιδου Ε., (2020), «Ταυτοτική κατασκευή και κυβερνητική παράδοση της επικοινωνίας. Το παράδειγμα του χορευτικού δρωμένου του 'Μπαμπούσιανου' ή 'Μπομποσιάρη' στους Αρβανίτες του Βορείου Έβρου», *Εθνολογία on Line*

Χατζηπανταζής Θόδωρος, (1986), *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί...Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεώργιου Α'.* Συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του ρεμπέτικου, Αθήνα: Στιγμή

Χτούρης Σ., Παπαγεωργίου Δ., (2009), *Μουσικά σταυροδρόμια του Αιγαίου, Λήμνος (19ος-21ος αιώνας)*, Αθήνα: Ίων