



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΤΑ ΚΡΟΥΣΤΑ ΤΟΥ ΜΕΤΣΟΒΟΥ

Ο ΜΕΤΣΟΒΙΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΣΩΤΗΡΗΣ ΜΠΑΟΣ

Διονύσης Γ. Ζώης

Επιβλέπων: Χαρίδημος Σαρρής

Δρ. Εθνομουσικολογίας ΕΚΠΑ

Διδάσκων στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών του ΤΜΣ:

Εκτέλεση/Ερμηνεία της Παραδοσιακής Μουσικής

Αθήνα Ιανουάριος 2020

Ευχαριστίες

Η εκπόνηση της παρούσας εργασίας σηματοδοτεί την ολοκλήρωση της δικής μου διαδρομής στα πλαίσια του μεταπτυχιακού προγράμματος και αποτελεί ταυτόχρονα το έναυσμα για την έναρξη μιας νέας σειράς αναζητήσεων, σκέψεων και έρευνας στο μεγάλο αυτό ζήτημα που απασχολεί όλους εμάς που ασχολούμαστε με τα κρουστά, που δεν είναι άλλο από αυτό της πληθώρας των ρυθμών με τις ιδιαιτερότητές τους και τις διαφοροποιήσεις τους που συναντάμε όχι μόνο στην Ήπειρο αλλά σε ολόκληρη την Ελλάδα.

Η ολοκλήρωση αυτής της προσπάθειας δε θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί χωρίς την αμέριστη υποστήριξη και την ανεκτικότητα συγκεκριμένων ανθρώπων.

Θα ήθελα έτσι να ευχαριστήσω τη γυναίκα μου Δήμητρα για την τεράστια συμπαράσταση, βοήθεια, υπομονή και κατανόηση που έδειξε όλο αυτό το διάστημα των εβδομαδιαίων απουσιών μου στην Αθήνα για τις απαιτήσεις του μεταπτυχιακού προγράμματος.

Θερμές ευχαριστίες στον "πρωταγωνιστή" αυτής της εργασίας, τον μουσικό Σωτήρη Μπάο, ο οποίος από την πρώτη κιόλας φορά που ήρθαμε σε επικοινωνία, αγκάλιασε αυτή μου την προσπάθεια χωρίς δεύτερη σκέψη, με υποδέχθηκε εγκάρδια στο σπιτικό του και μου παρείχε όλες της απαραίτητες πληροφορίες που χρειάστηκα.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω πολύ τον επιβλέποντα της εργασίας μου κ. Χάρη Σαρρή για την ένθερμη υποστήριξη καθώς και για την πολύτιμη καθοδήγησή του από την πρώτη στιγμή της συνεργασίας μας.

Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον κ. Λάμπρο Λιάβα καθώς και όλους τους καθηγητές του μεταπτυχιακού προγράμματος, οι οποίοι σε όλο αυτό τα ταξίδια υπήρξαν πάντα δίπλα μου δίνοντας απλόχερα τις συμβουλές τους και τις γνώσεις τους οποιαδήποτε στιγμή και αν τους τις ζήτησα.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στο διδάσκοντα της ειδίκευσης *«Παραδοσιακά Κρουστά»* του Μεταπτυχιακού αυτού προγράμματος κ. Ευάγγελο Καρίπη, ο οποίος με την ανιδιοτελή βοήθειά του και την απλόχερη μετάδοση της αστείρευτης γνώσης του με βοήθησε να εμβαθύνω ακόμα περισσότερο στο μουσικό κόσμο των κρουστών.

Θα ήθελα επιπλέον να ευχαριστήσω τον Μετσοβίτη Γιώργο Μέτσιο, πρόεδρο και χοροδιδάσκαλο του Χορευτικού Συλλόγου Μετσόβου, για την βοήθεια και τις πολύτιμες πληροφορίες που μου προσέφερε όποτε και αν του τις ζήτησα.

Τέλος ήθελα να ευχαριστήσω την καλή μου φίλη Αθηνά για την αμέριστη ηθική συμπαράσταση καθώς και τον συνάδελφο και επιστήθιο φίλο Ηλία Πλαστήρα για τις σημαντικές πληροφορίες που μου παρείχε.

PERCUSSION IN METSOVO
THE MUSICIAN FROM METSOVO SOTIRIS BAOS

Δήλωση μη λογοκλοπής

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

Υπογραφή

Περίληψη

Η προσωπική ενασχόληση του γράφοντος με τα κρουστά και κυρίως με το όργανο της ιδιαίτερης πατρίδας του, το ντέφι, τα τελευταία είκοσι περίπου χρόνια, στάθηκε η αφορμή για την περεταίρω αναζήτηση και την προσωπική έρευνα δεδομένων τα οποία σχετίζονται με τα κρουστά όργανα που παρουσιάζονται σε μία ιδιαίτερη, από μουσικολογικής άποψης, περιοχή της Ηπείρου, αυτής του Μετσόβου. Το Μέτσοβο αποτελεί πρόκληση για κάθε μουσικό και δη Ηπειρώτη, τόσο λόγω της μοναδικότητας που παρουσιάζει η μετσοβίτικη μουσική ως προς τη ρυθμολογία της, όσο και λόγω της ιδιαιτερότητας των βλαχόφωνων τραγουδιών.

Αρχικά συλλέξαμε και παραθέσαμε πληροφορίες σχετικές με την προέλευση της ονομασίας του Μετσόβου, την οικονομική και πολιτισμική του ανάπτυξη, καθώς και την ιστορική διαδρομή της βλάχικης γλώσσας. Εν συνεχεία η έρευνά μας επικεντρώθηκε σε στοιχεία που εξασφαλίσαμε μέσω της συνέντευξης που μας παρέθεσε ένας εκ των παλαιότερων και σημαντικότερων εν ζωή μουσικών του Μετσόβου ο Σωτήρης Μπάος. Ο πρώτος άξονας της συνέντευξης αυτής βασίστηκε στη συγκέντρωση πολιτισμικών πληροφοριών που αφορούν στη μουσική της ευρύτερης περιοχής του Μετσόβου, μέσα από τη βιοματική προσέγγιση του συνεντευξιζόμενου.

Ο δεύτερος άξονας βασίστηκε στον τρόπο παιξίματος του λαϊκού αυτού πρακτικού μουσικού μέσα από τον οποίο διεισδύσαμε στον δύσκολο και συνάμα εντυπωσιακό κόσμο των ρυθμών της περιοχής του Μετσόβου.

Λέξεις-κλειδιά: ηπειρώτικο ντέφι, νταούλι, ρυθμός, λαϊκός πρακτικός μουσικός, Ήπειρος, Μέτσοβο.

Abstract

The personal occupation of the writer with the percussion and foremost, with the instrument of his home country, the defî, almost for the last twenty years has been the cause of more and personal research of facts which have to do with the percussion that are presented in a special, from a musicology angle, region of Epirus, that of Metsovo.

Metsovo forms a challenge for every musician, especially Epirote, because of its uniqueness that the music of Metsovo has as for its rhythm, but also for the uniqueness of the songs in vlach language.

Firstly we collected and presented information relevant to the origin of Metsovo's name, its financial and cultural development and the historical way of vlach language as well. Then our research focused on information we managed to ensure through the interview that one of the oldest and most important in life musician in Metsovo, Sotiris Baos, gave us. The first axis of this interview was based on the compilation of cultural information related to the music of the wide region of Metsovo via an experiential approach of the interviewee.

The second axis has to do with the way that folk and practical musician plays the instruments and through that we got in a difficult and at the same time impressive world of rhythms in the region of Metsovo.

Key words: Epirotic defî, davul, rhythm, folk musician, Epirus, Metsovo.

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	6
Abstract	7
Κατάλογος εικόνων.....	9
Εισαγωγή.....	10
1. Μεθοδολογία	14
2. Μέτσοβο.....	18
2.1 Χωροθέτηση – Ονομασία Μετσόβου	18
2.2 Ετυμολογική προέλευση του όρου «Βλάχος»	20
2.3 Βλάχικη Γλώσσα.....	22
2.4 Οικονομική - Πολιτισμική ανάπτυξη Μετσόβου	26
3. Όργανα.....	29
3.1 Το ντέφι	29
3.2 Το νταούλι	36
4. Ο μουσικός Σωτήρης Μπάος.....	43
4.1 Η ψυχική μέθεξη μουσικού - χορευτή	48
<i>Ο πρωταγωνιστικός ρόλος του ντεφιού</i>	<i>48</i>
4.2 Η ιεροτελεστία του μετσοβίτικου γάμου.....	50
4.3 Μια εικόνα των Μετσοβίτικων πανηγυριών	54
4.4 Κατασκευή οργάνων.....	57
5. Ρυθμολογική προσέγγιση	61
5.1 Τραγούδια σε ρυθμό 2/4	63
5.2 Τραγούδια σε ρυθμό 3/4	64
5.3 Τραγούδια σε ρυθμό 3/4 (Τσάμικο)	65
5.4 Τραγούδια σε ρυθμό 4/4	66
5.5 Τραγούδια σε ρυθμό 5/4	67
5.6 Τραγούδια σε ρυθμό 7/8	68
5.7 Τραγούδια σε ρυθμό 8/4	69
5.8 Τραγούδια σε ρυθμό 9/8	71
Επίλογος.....	72
Βιβλιογραφία.....	74

Κατάλογος εικόνων

Εικόνα 1. Μέτσοβο.....	18
Εικόνα 2. Βόλακας Δράμας Νταχαρέδες - Γκάντα.....	30
Εικόνα 3. Μοναστηράκι Δράμας Νταχαρέδες - Λύρες.....	30
Εικόνα 4. Κα Κατίνα Φαρασοπούλου τραγουδάει και παίζει ντέφι.....	31
Εικόνα 5. Τοποθέτηση χεριών για παραγωγή βαθύ ήχου (μπότα).....	33
Εικόνα 6. Τοποθέτηση χεριών για την παραγωγή οξύ ήχου (τεκ).....	33
Εικόνα 7. Τοποθέτηση χεριών για την παραγωγή συριστικού ήχου.....	34
Εικόνα 8. Τοποθετηση χεριών για την παραγωγή διακοπτόμενου ήχου από τα ζίλια.....	34
Εικόνα 9. Μεσολογγίτικη ζυγιά στο πανηγύρι του Άη Συμιού.....	37
Εικόνα 10. Τουμπί και τσαμπούνα.....	38
Εικόνα 11. Τοποθέτηση κόπανου για την παραγωγή βαθύ ήχου (μπότα).....	39
Εικόνα 12. Τοποθέτηση βίτσας για παραγωγή οξύ ήχου (τεκ).....	39
Εικόνα 13. Νταούλια σε γλέντι στις Σάπες Ροδόπης.....	40
Εικόνα 14. Αριστερά απεικονίζεται ο Νικόλαος Πιτσάς.....	46
Εικόνα 15. Ο Σωτήρης Μπάος σε πατινάδα στο Μέτσοβο.....	51
Εικόνα 16. Γλέντι σε εσωτερικό χώρο.....	53
Εικόνα 17. Γλέντι στο Μέτσοβο.....	56
Εικόνα 18. Ντεφίστας στο Μέτσοβο.....	58
Εικόνα 19. Ο Σωτήρης Μπάος σήμερα.....	60

Εισαγωγή

Το ραδιόφωνο, η τηλεόραση με ελάχιστα κανάλια, οι δίσκοι και οι κασέτες ήταν τα μοναδικά μέσα τη δεκαετία του '80 με τα οποία μπορούσε κάποιος να ακούσει μουσική, σε αντίθεση με σήμερα που με ένα απλό "κλικ" μπορεί να έχει πρόσβαση σε ένα τεράστιο μουσικό πλούτο από όλα τα μέρη της γης. Έτσι, θυμάμαι τον πατέρα μου ο οποίος με το που επέστρεφε σπίτι από τη δουλειά το πρώτο πράγμα που έκανε ήταν να ανοίξει το ραδιόφωνο, το οποίο ήταν μόνιμα συντονισμένο σε ένα συγκεκριμένο τοπικό σταθμό που έπαιζε ελληνική παραδοσιακή μουσική και κυρίως ηπειρώτικη. Η αγάπη που γεννήθηκε μέσα μου στο πέρασμα των χρόνων για τη δημοτική παραδοσιακή μουσική έκανε αναπόφευκτη την ενασχόληση μου με αυτήν. Πηγαίνοντας σε μικρή ηλικία στο χορευτικό τμήμα του Πνευματικού Κέντρου του Δήμου Ιωαννιτών για εκμάθηση παραδοσιακών χορών, μου δόθηκε η δυνατότητα να έρθω σε επαφή και να γνωρίσω το εύρος και το μεγαλείο της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής με την πληθώρα των μελωδιών και των ρυθμών της. Αυτό όμως που μου κέντριζε κυρίως το ενδιαφέρον και μου αποσπούσε την προσοχή σε οποιοδήποτε τραγούδι και αν άκουγα ήταν τα κρουστά. Ξεκινώντας μαθήματα ντραμς στην ηλικία των δέκα ξεκινάει και ένα μεγάλο ταξίδι γνώσεων, αναζητήσεων, πληροφοριών σε ένα μαγικό κόσμο, αυτόν της μουσικής. Ταυτόχρονα το ηπειρώτικο ντέφι του πατέρα που υπάρχει στο σπίτι αλλάζει χέρια και γίνεται αναπόσπαστο κομμάτι της μελέτης, μαζί με ένα τουμπελέκι και ένα νταούλι. Το βάπτισμα του πυρρός έρχεται στην ηλικία των δεκαπέντε όταν μπαίνει το δίλημμα από τους δασκάλους του χορευτικού αν θέλω να συνεχίσω σαν χορευτής ή σαν μουσικός στην ορχήστρα του τμήματος του Πνευματικού Κέντρου. Η απάντηση ήρθε χωρίς δεύτερη σκέψη... Μουσικός.

Όντας πλέον σε ένα άλλο πόστο, αρχίζεις και διαπιστώνεις ότι τα πράγματα είναι εντελώς διαφορετικά, οι απαιτήσεις πολύ μεγαλύτερες, ο όγκος των πληροφοριών τεράστιος και πολλές φορές δυσνόητος. Αντιλαμβάνεσαι ότι είναι τόσο μεγάλος ο πλούτος της μουσικής που αναρωτιέσαι αν ποτέ θα καταφέρεις να γνωρίσεις πραγματικά έστω ένα μικρό κομμάτι του.

Επωμίζεσαι πλέον, χωρίς να το αντιληφθείς από την αρχή, μια πολύ μεγάλη ευθύνη, από τη στιγμή που αποφασίζεις να κάνεις επάγγελμα αυτό που αγαπάς, αυτή της διατήρησης και της μετάδοσης της παραδοσιακής μουσικής στις επόμενες γενιές. Για να μπορέσεις να ανταποκριθείς στην ευθύνη αυτή πρέπει να ερευνήσεις, να μελετήσεις διεξοδικά, να αναζητήσεις ακόμα και την παραμικρή λεπτομέρεια είτε πρόκειται για τον

ρυθμό, είτε για τη μελωδία, είτε για το στίχο οποιουδήποτε μουσικού έργου επικαλείσαι να φέρεις εις πέρας. Εισχωρώντας στον κόσμο αυτόν της αναζήτησης και της μελέτης έρχεσαι κάθε φορά αντιμέτωπος με πολλές ευχάριστες εκπλήξεις που σε ανατροφοδοτούν συνεχώς και σου παρέχουν το κίνητρο να συνεχίσεις με μεγαλύτερη λαχτάρα. Σε ό, τι έχει να κάνει με την ιδιαίτερη πατρίδα μου την Ήπειρο, η μεγαλύτερη "έκπληξη" που συναντάει κανείς είναι η ποικιλομορφία και η διαφορετικότητα στα τραγούδια ανάμεσα σε περιοχές της, οι οποίες βρίσκονται μεταξύ τους σε πολύ μικρές αποστάσεις. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο King¹:

Ακουγα ότι στην Ήπειρο τα πράγματα ήταν αλλιώς. Η περιοχή είχε έναν ενιαίο πολιτισμό και έναν ενιαίο ήχο, όμως κάθε ελληνικό χωριό ήταν απομονωμένο κι η μουσική που παιζόταν στο κάθε πανηγύρι, είχε τον δικό της ξεχωριστό ήχο και τους δικούς της ξεχωριστούς χορούς. Αν πέρναγες από την άλλη μεριά ενός βουνού η μουσική και τα όργανα θα ήταν διαφορετικά από τον τόπο που είχες αφήσει πίσω σου, ακόμα και αν τα δύο μέρη απείχαν μεταξύ τους λίγα μόλις χιλιόμετρα. (King, 2018, σ. 88)

Στην ποικιλομορφία αυτή της Ηπείρου αναφέρεται και η Τυροβολά λέγοντας χαρακτηριστικά. «Η μουσικο - χορευτική παράδοση της Ηπείρου προσδιορίζεται με τρεις μεγάλες ενότητες. Η πρώτη, με κέντρο τα Γιάννενα, εκτείνεται στις επαρχίες Κουρέντων, Ζαγορίου και Πωγωνίου καθώς και στο νομό Θεσπρωτίας· η δεύτερη ανταποκρίνεται στον ορεινό όγκο της οροσειράς της Πίνδου και των Βλαχοφώνων και η τρίτη στους νομούς Άρτας και Πρέβεζας. Οι τρεις αυτές ομάδες, με στοιχεία που αλληλοκαλύπτονται όσον αφορά τη δομή και τη λειτουργία, διαμορφώνουν μια ιδιόχρωμη και ιδιόμορφη μουσικο-χορευτική λαϊκή παράδοση, με δικά της εκφραστικά και τεχνοτροπικά στοιχεία». (Τυροβολά, 1998, σ. 86)

Κατά τη διάρκεια της μελέτης και της ενασχόλησης μου με τους ρυθμούς της ιδιαίτερης πατρίδας μου, της Ηπείρου ήρθα αντιμέτωπος για πρώτη φορά σε σχετικά μικρή ηλικία με τα τραγούδια της περιοχής του Μετσόβου. Το πρώτο άκουσμά τους ήταν αρκετό να με απογοητεύσει, απογοήτευση που οφειλόταν στο γεγονός ότι μου ήταν αδιανόητο να κατανοήσω τους ρυθμούς αλλά και τις μελωδίες τους. Τι παίζουν; πώς χτυπάνε; τι ρυθμός είναι αυτός; που είναι η αρχή του ρυθμικού μέτρου; ήταν κάποια από τα ερωτήματα που

¹ Ο Christopher C. King είναι Αμερικανός φιλόσοφος-συγγραφέας και μανιώδης συλλέκτης δίσκων γραμμοφώνου 78 στροφών. Έχει επιμεληθεί, επεξεργαστεί και εκδώσει πολλές μουσικές ανθολογίες, κατά βάση προπολεμικής μουσικής. Το 2002 βραβεύτηκε με Grammy για τη δουλειά του ως μουσικού παραγωγού.

επανέρχονταν συνεχώς και δημιουργούσαν έντονο προβληματισμό σε κάθε άκουσμα των τραγουδιών αυτών.

Την αρχική μου απογοήτευση διαδέχθηκε η έντονη επιθυμία μου να κατανοήσω σε βάθος την ιδιαιτερότητα της μετσοβίτικης μουσικής. Έτσι αφιερώνοντας πολλές ώρες προσωπικής μελέτης κατέληξαν οι ρυθμοί να γίνουν οικείοι στα αυτιά μου και στα χέρια μου. Η μεγαλύτερη πρόκληση υπήρξε για μένα να μπορέσω να ανταπεξέλθω στα δεδομένα και τις απαιτήσεις ενός βλαχόφωνου γλεντιού. Πράγματι κατάφερα να συνεργαστώ με την ορχήστρα του Ηλία Πλαστήρα, της οποίας και είμαι μέλος τα τελευταία 20 χρόνια, πολλές φορές σε γλέντια βλαχόφωνων συλλόγων όπως του Μετσόβου, της Μηλιάς Μετσόβου, της Παναγιάς (Κουτσούφλιανη), του Αμπελοχωρίου, της Βωβούσας κ.α. Η αρχική απογοήτευση λοιπόν μετατράπηκε στο πέρασμα αυτών των χρόνων σε μια ιδιαίτερη αγάπη για τη μουσική του Μετσόβου και της ευρύτερης περιοχής.

Στόχος της παρούσης εργασίας είναι η ανάδειξη των κρουστών του Μετσόβου μέσω της βιοματικής οπτικής του λαϊκού μουσικού Σωτήρη Μπάου, καθώς επίσης και η όσο το δυνατόν ακριβέστερη προσέγγιση και καταγραφή των ιδιαίτερων ρυθμολογικών στοιχείων των τραγουδιών του Μετσόβου.

Για την επίτευξη αυτής της προσπάθειας και της επίλυσης των διαφόρων ερωτημάτων που προέκυψαν αντλήθηκαν πληροφορίες από διάφορα συγγράμματα και άρθρα όπως του Λάμπρου Λιάβα, του Παύλου Κάβουρα, της Δήμητρας Γκέφου-Μαδιανού, της Νότας Κυριαζή, του Χαρίδημου Σαρρή όπου πραγματεύονται ζητήματα εθνομουσικολογίας, εθνογραφίας και βιογραφίας, ζητήματα πολιτισμού, ζητήματα από την επιτόπια έρευνα με συμμετοχική παρατήρηση, τεχνικές έρευνας από κοινωνική σκοπιά κ.α. Επίσης του Φοίβου Ανωγειανάκη που αντλήσαμε πληροφορίες για τα λαϊκά μουσικά όργανα, της Δέσποινας Μαζαράκη όπου διατυπώνεται η μελέτη ενός παραδοσιακού οργάνου μέσα από προφορικές μαρτυρίες Ελλήνων πρακτικών μουσικών, μέσω του οποίου θα προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε την αντίστοιχη έρευνα μας σε μικρότερη έκταση για το δικό μας αντικείμενο. Στοιχεία επίσης που στάθηκαν χρήσιμα, αντλήθηκαν από τα παρακάτω συγγράμματα που πραγματεύονται ζητήματα ρυθμολογίας και πληρέστερης απεικόνισης της παρουσίας των κρουστών στην μουσική παράδοση της Ηπείρου και της Ελλάδας γενικότερα των: Λευτέρη Αγγουριδάκη, Πέτρου Κούρτη, Δημήτρη Μπάρμπα, Λευτέρης Παύλου, Πέτρου Παπαγεωργίου, Ηλία Λένη. Αναφορές για την ζωή, τη γλώσσα, τη ιστορική διαδρομή, τις μουσικές καταβολές των Βλάχων του Μετσόβου και όχι μόνο, αντλήθηκαν από διάφορα συγγράμματα όπως του Samuel Baud-

Bony, της Μάνη Αναστασίας, του Μέρτζου Νικόλαου, της Μπούμπα Σοφίας, του Πλατάρη Γεώργιου, του Τρίτου Μιχάλη, της Σιαπλαούρα Παναγιώτας κ.α.

Εν συνεχεία παρατίθεται μια συνοπτική επισκόπηση των κεφαλαίων και των υποενοτήτων αυτών της παρούσας εργασίας. Το πρώτο κεφάλαιο αναφέρεται στη μεθοδολογία και συγκριμένα στον τρόπο που χρησιμοποιήσαμε τα εργαλεία της προκειμένου να εκμαιεύσουμε όσο το δυνατόν περισσότερες πληροφορίες που θα βοηθούσαν την έρευνα αυτή. Στο δεύτερο κεφάλαιο και συγκεκριμένα στο 2.1 παρατίθενται πληροφορίες σχετικά με την χωροθέτηση και την ονομασία της περιοχής του Μετσόβου, στο 2.2 γίνεται μια πραγμάτευση γύρω από το θέμα της ετυμολογικής προέλευσης του όρου «Βλάχος» και στο 2.3 δίδονται πληροφορίες περί της βλάχικης γλώσσας. Τέλος η υποενότητα 2.4 αναφέρεται στην οικονομική αλλά και πολιτισμική ανάπτυξη της περιοχής. Το επόμενο κεφάλαιο αναφέρεται στα δυο βασικά κρουστά της περιοχής του Μετσόβου και συγκεκριμένα στο 3.1 γίνεται εκτενή αναφορά στο ντέφι με την παράθεση στοιχείων που έχουν να κάνουν με την προέλευσή του, την κατασκευή του, τις τεχνικές παιξίματος του οργάνου κ.α. Αντίστοιχη εκτενή αναφορά γίνεται και στην υποενότητα 3.2 για το νταούλι. Το επίκεντρο της έρευνας εντοπίζεται στο τέταρτο κεφάλαιο της εργασίας το οποία αναφέρεται στο μουσικό Σωτήρη Μπάο και στα μουσικά πολιτιστικά δρώμενα του Μετσόβου, μέσα από τη οπτική των βιωμάτων του. Συγκεκριμένα η υποενότητα 4.1 αφορά στη ψυχική μέθεξη που αναπτύσσεται μεταξύ μουσικού και χορευτή καθώς και στον πρωταγωνιστικό ρόλο που κατέχει το ντέφι σε μια ηπειρώτικη κομπανία, στην υποενότητα 4.2 περιγράφεται η ιεροτελεστία του γάμου μέσα από την οπτική του συνεντευξιαζόμενου, στην 4.3 δίνεται μια εικόνα των πανηγυριών του Μετσόβου και καταληκτικά στην 4.4 γίνεται αναλυτική περιγραφή του τρόπου κατασκευής των κρουστών οργάνων από τον Σωτήρη Μπάο. Τέλος το κεφάλαιο 5 αναφέρεται στη ρυθμολογική προσέγγιση των μετσοβίτικων τραγουδιών.

Ως λέξεις κλειδιά της παρούσας εργασίας θα μπορούσαν να θεωρηθούν οι εξής: ηπειρώτικο ντέφι, νταούλι, ρυθμός, ντεφίστας, Μέτσοβο, Ήπειρος, Βλάχος, κομπανία, λαϊκός πρακτικός μουσικός, βιωματικός μουσικός, ρυθμική προσέγγιση.

1. Μεθοδολογία

Το δημοτικό τραγούδι, ως μορφή λαϊκής έκφρασης και δημιουργίας, βρέθηκε πολλές φορές στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος πολλών ερευνητών, αλλά η μέχρι πρόσφατα προσέγγισή του βασίστηκε κυρίως στη λογοτεχνική αξία των κειμένων του, που είχε σαν αποτέλεσμα να παραλειφθούν όλες εκείνες οι προσεγγίσεις και αναφορές που αναδείκνυαν τη συνολική αξία και λειτουργία των τραγουδιών (Τερζοπούλου & Ψυχογιού, 1993, σ. 143). Προσεγγίσεις όπως η μελωδία, ο χορός, τα μουσικά όργανα και ο ρυθμός. Η Μιράντα Τερζοπούλου και η Ελένη Ψυχογιού αναφέρουν πολύ χαρακτηριστικά: «Έτσι κριτήριο για το χαρακτηρισμό των τραγουδιών ήταν άλλοτε το κεντρικό τους νόημα (αγάπης, ξενιτιάς, χάρου), άλλοτε η ιστορική τους καταγωγή (ακριτικά, κλέφτικα), άλλοτε η χρήση, δηλαδή η περίσταση που λέγονται (γαμήλια, μοιρολόγια, εργατικά, κάλαντα), άλλοτε η μορφή (ρίμες, δίστιχα), άλλοτε ο ρυθμός τους (της τάβλας, του χορού) χωρίς όμως να γίνεται και ο απαραίτητος συσχετισμός των κατηγοριών αυτών» (Τερζοπούλου & Ψυχογιού, 1993, σ. 148). Προηγήθηκαν αρκετές άλλες προσεγγίσεις (Κυριακίδης, 1965) για την ταξινόμηση των δημοτικών τραγουδιών ωστόσο βασικός άξονας προσέγγισης των περισσότερων μελετών και ερευνών που έχουν πραγματοποιηθεί για την ηπειρώτικη μουσική αποτέλεσε το τραγούδι ως αυτόνομη μουσικοποιητική σύνθεση.

Η εργασία μου είναι μια μελέτη περίπτωσης για το ιδιαίτερο ρυθμολόγιο του Μετσόβου. Το θέμα μου το προσεγγίζω μέσα από την περίπτωση του Μετσοβίτη μουσικού Σωτήρη Μπάου, ο οποίος είναι ένας από παλαιότερους και σημαντικότερους εν ζωή μουσικούς της περιοχής. Μέσω της βιοματικής αφήγησής του σε ό,τι αφορά στη μουσική παράδοση του Μετσόβου κατάφερα να εξασφαλίσω ενδιαφέρουσες πληροφορίες για τα μουσικά και πολιτισμικά δρώμενα της ευρύτερης περιοχής του Μετσόβου .

Το κυριότερο εργαλείο της μεθοδολογίας που χρησιμοποιήθηκε ήταν αυτό της συνέντευξης υπό μορφή αποτύπωσης της βιογραφίας του συνεντευξιαζόμενου, καθώς και του τρόπου εκτέλεσης των διαφόρων κομματιών του Μετσοβίτικου ρεπερτορίου. Η συνέντευξη μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως ένα μέσο για την αξιολόγηση ενός ατόμου, για την ανάπτυξη υποθέσεων, για τη συγκέντρωση διαφόρων στοιχείων, για τη δειγματολόγηση των απόψεων των ερωτηθέντων (Φιλίας, 1998, σ. 87). Η μορφή της συνέντευξης, οι ερωτήσεις στις οποίες ο ερωτώμενος καλείται να απαντήσει, η σειρά τους, ο αριθμός τους και το περιεχόμενό τους, είναι προκαθορισμένα από το έντυπο της συνέντευξης (Cohen & Manion, 1997, σ. 110). Η ανοιχτής μορφής συνέντευξη, όπως και στη δική μας περίπτωση, δίνει αφενός στον συνεντευξιαζόμενο τη δυνατότητα της

ελεύθερης διατύπωσης και αφετέρου σε εμάς τη δυνατότητα μιας πιο πλούσιας και σε βάθος διερεύνησης των θεμάτων (Κυριαζή, 1999). Λόγω ακριβώς αυτής της ανοιχτού τύπου μορφής στην οποία εξελίχθηκε η συνέντευξή μας, η αλληλουχία των ερωτημάτων που είχε προσχεδιαστεί πήρε διαφορετική τροπή. Ουσιαστικά ο συνεντευξιαζόμενος καθόρισε, άθελά του, τη ροή της συνέντευξης, οδηγώντας την έτσι σε μία συζήτηση η οποία όχι απλώς κάλυψε όλο το εύρος των ερωτημάτων, αλλά ανέπτυξε και πολλά άλλα ενδιαφέροντα θέματα, στα οποία πολλές φορές εμβάθυνε και σε λεπτομέρειες, γεγονός που μας έκανε να μην θέλουμε να τον διακόψουμε. Ελάχιστες ήταν οι παρεμβάσεις μας ούτως ώστε να μην ξεφύγει η συνέντευξη σε άλλα πλαίσια. Για τη δημιουργία του ερωτηματολογίου που χρησιμοποιήθηκε στη συνέντευξη πολύτιμη ήταν η βοήθεια των ενδεικτικών ερωτηματολογίων που προτείνουν οι (Κάβουρας, 1999, σσ. 419-430) και (Λιάβας, 1999, σσ. 332-335).

Μέσω της βιογραφικής προσέγγισης του Σωτήρη Μπάου, θα προσπαθήσουμε να αντλήσουμε δεδομένα και πληροφορίες που έχουν να κάνουν με την πολιτισμική και κοινωνική ομάδα του Μετσόβου. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Κάβουρας:

Η βιογραφία συνδέεται δομικά με την εθνογραφία. Αμφότερες αποτελούν διακριτά είδη συγγραφικής παραγωγής. Η ειδολογική αυτή σύνδεση οφείλεται κυρίως σε μία πρακτική συνάφεια: και οι δύο τέχνες παράγουν κείμενα. Ωστόσο τα βιογραφικά και τα εθνογραφικά κείμενα δεν παρουσιάζουν λογοτεχνική μόνο συγγένεια, αλλά και ανθρωπολογική. Η ζωή ενός ανθρώπου (το βιογραφικό αντικείμενο) και η ζωή ενός λαού ή, ειδικότερα, μιας πληθυσμιακής, κοινωνικής ή πολιτισμικής ομάδας (το εθνογραφικό αντικείμενο) χαρακτηρίζονται -εάν βεβαίως ο συγκεκριμένος άνθρωπος και τα μέλη της συγκεκριμένης ομάδας αποτελούν στοιχεία ενός και του ίδιου συνόλου προσώπων- από συναφείς ιδέες, ενέργειες και συμπεριφορές, οι οποίες διέπουν (και διέπονται από) ορισμένες κοινές συμβάσεις ζωής και πρακτικής συμβίωσης. (Κάβουρας, 1999, σσ. 341-342)

Η μέθοδος της συμμετοχικής παρατήρησης θα αποτελέσει επίσης ένα πολύ σημαντικό εργαλείο στη διεξαγωγή της έρευνάς μας και θα μας βοηθήσει στο να μπορέσουμε να εντρυφήσουμε όσο το δυνατόν περισσότερο του ιδιαίτερου τρόπου πρακτικής εκτέλεσης που χρησιμοποιεί ο Μπάος, και να μπορέσουμε να κατανοήσουμε καλύτερα πτυχές τις οποίες δύσκολα θα μπορούσαμε να καταλάβουμε χρησιμοποιώντας μια άλλη μέθοδο. Αναφερόμενη στο γνωστικό πεδίο ενός ανθρωπολόγου όπου η μέθοδος αυτή χρησιμοποιείται συχνά η Γκέφου - Μαδιανού, τονίζει:

Η συμμετοχική παρατήρηση αποτελεί μια στρατηγική για να αποκτήσει ο ανθρωπολόγος πρόσβαση σε δύσκολα προσεγγίσιμες πτυχές της ανθρώπινης ζωής και εμπειρίας, οι οποίες διαφορετικά θα παρέμεναν απρόσιτες και άγνωστες. Αποτελεί επίσης μια μέθοδο για να «ανακαλυφθούν» νέες θεωρητικές έννοιες και αναλυτικά εργαλεία τα οποία δεν ήταν γνωστά εκ των προτέρων (και επομένως ήταν δύσκολο να τα προβλέψει ο ερευνητής), αλλά έχουν προκύψει μέσα από την ίδια τη συμμετοχική παρατήρηση. (Γκέφου-Μαδιανού, 1999, σ. 239)

Επίσης όπως πολύ σωστά παρατηρεί η Κυριαζή όσον αφορά στη χρήση της μεθόδου της συμμετοχικής παρατήρησης, η συγκεκριμένη μέθοδος μας βοηθά στο να αποσπασθούν οι πληροφορίες από τον ερευνώμενο μέσα στον φυσικό του χώρο, και όχι σε κάποιο εργαστήριο ή στούντιο (Κυριαζή, 1999, σ. 245). Η παρουσία του ερευνώμενου προσώπου στον οικείο χώρο του προάγει το αίσθημα της ελεύθερης έκφρασης, απαλλάσσοντάς τον από το άγχος και παρέχοντάς του τη δυνατότητα να εκφραστεί αυθόρμητα και ανεπιτήδευτα. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο η συνέντευξή μας πραγματοποιήθηκε στο σπίτι του Σωτήρη Μπάου στο Μέτσοβο κάτι που και ο ίδιος προτίμησε κατά της διάρκειας των επικοινωνιών που είχαμε. Έτσι το αποτέλεσμα της έρευνας είναι επαρκέστερο και ουσιαστικότερο. Αν και ελλοχεύει ο κίνδυνος λόγω του ότι πάντα θα υπάρχει η υποκειμενική πλευρά του ερευνητή, η εξαγωγή των συμπερασμάτων να μην είναι απόλυτα αντικειμενική, σύμφωνα με την Κυριαζή, όταν χρησιμοποιήσουμε την μέθοδο της συμμετοχικής παρατήρησης σε μια έρευνα, μειώνεται σε μεγάλο βαθμό ο κίνδυνος της εξαγωγής συμπερασμάτων, και γενικά μιας εικόνας, που θα εκφράζει τις αντιλήψεις μόνο του ερευνητή (Κυριαζή, 1999, σ. 276).

Όντας και ο ίδιος επαγγελματίας μουσικός τα τελευταία είκοσι έτη και μάλιστα κρουστό μέλος μιας αμιγούς παραδοσιακής ηπειρώτικης ορχήστρας, μπόρεσα να διεισδύσω χωρίς δυσκολία στον κόσμο του "πρωταγωνιστή", να μιλήσω την ίδια γλώσσα μαζί του, να επικοινωνήσουμε με μουσικούς, οικείους αμφοτέρω όρους, χωρίς επεξηγήσεις και διασαφήσεις που σε άλλη περίπτωση θα ήταν απαραίτητο να υπάρξουν. Επιπλέον το γεγονός ότι επαγγελματικά παράλληλα με την ευρύτερη περιοχή της Ηπείρου κινήθηκα και στον δύσκολα προσβάσιμο χώρο του Μετσόβου και της ευρύτερης βλαχόφωνης περιοχής, συνέβαλε ακόμη περισσότερο στην επίρρωση της μουσικής επικοινωνίας μου με τον συνεντευξιαζόμενο. Ο Σαρρής σχολιάζοντας και αναλύοντας τα κείμενα του Κάβουρα (2003) και του Rice (1994) αναφέρει ότι «Σύμφωνα με τον Κάβουρα, ο Rice τονίζει ιδιαίτερα την προσωπική του εμπειρία ως οργανοπαίχτη, ιδιότητα που αποτελεί σημαντικό

άξονα του εθνογραφικού του λόγου. Η γνώση αυτή τον βοηθά να διεισδύσει στον κόσμο των βιογραφούμενων, κινούμενος αντιστικτικά ανάμεσα στην οπτική του εξωτερικού παρατηρητή - εθνογράφου και αυτή των εθνογραφούμενων».

Τέλος για την καλύτερη κατανόηση και ανάλυση των δεδομένων, έγινε μαγνητοσκόπηση των συνεντεύξεων με τη χρήση κάμερας, με σκοπό να έχουμε στην κατοχή μας, μαζί με το ηχητικό και οπτικό υλικό, πράγμα το οποίο στην πορεία της έρευνας, αποδείχθηκε πολύ χρήσιμο, καθώς ζητήματα τεχνικής, ρυθμικής ανάλυσης και παικτικού ύφους θα ήταν δύσκολο να αφομοιωθούν στο μέγιστο βαθμό αν δεν υπήρχε οπτικό υλικό, ενώ παράλληλα αυξάνονταν και ο κίνδυνος λάθους. Με τον τρόπο αυτό ελαχιστοποιήσαμε τον κίνδυνο αυτό σε μεγάλο βαθμό και το αποτέλεσμα ήταν ακριβέστερο.

2. Μέτσοβο

2.1 Χωροθέτηση – Ονομασία Μετσόβου

Ο Δήμος Μετσόβου είναι δήμος της Περιφέρειας Ηπείρου, ο οποίος συστάθηκε με τη διοικητική ανασυγκρότηση του 2011 και, συγκεκριμένα, με τη συνένωση των Καποδιστριακών Δήμων Εγνατίας, Μετσόβου και της κοινότητας Μηλέας. Βρίσκεται στο ανατολικό τμήμα της Περιφερειακής Ενότητας Ιωαννίνων και συνορεύει με τους Δήμους Ιωαννιτών, Ζαγορίου, Βορείων Τζουμέρκων και Καλαμπάκας. Απλώνεται στις πλαγιές της Βόρειας Πίνδου και είναι ένας από τους ορεινότερους δήμους της Ελλάδας. Πρωτεύουσα του δήμου είναι η κωμόπολη του Μετσόβου, χτισμένη σε υψόμετρο 1.150 μ. Βάσει της απογραφής του 2011, ο μόνιμος πληθυσμός του Δήμου Μετσόβου είναι 6.196 άτομα. Μόνο η κωμόπολη του Μετσόβου έχει 2.500 μόνιμους κατοίκους (<http://www.mirc.ntua.gr/natural-disasters-metsovo/metsovo>), εκ των οποίων η συντριπτική πλειοψηφία είναι Βλάχικης καταγωγής.



Εικόνα 1. Μέτσοβο

Σε ό,τι έχει να κάνει με την ονομασία του Μετσόβου σύμφωνα με τον Τρίτο (1990) οι κάτοικοι ονόμασαν τον τόπο τους Μέτσοβο, γιατί περιβάλλεται από βουνά, στο μεταίχμιο των συνόρων Ηπείρου και Θεσσαλίας και με την ίδια άποψη φαίνεται ότι συντάσσεται και ο Leake που θέλει το Μέτσοβο να προέρχεται από το Μεσοβούνιον. Στα αριστερά του Μετσόβου υψώνονται οι κορυφές της Κατάρας, στα δεξιά οι γυμνοί όγκοι του Περιστερίου και στη μέση ο Ζυγός που στενάζει υπό το βάρος των ελάτων και των οξιών.

Ορισμένοι υποστηρίζουν ότι η ονομασία προέρχεται από τις σλάβικες λέξεις «μετς», που σημαίνει αρκούδα, και «όβο», που σημαίνει χωριό. Προφανώς θα υπήρχαν πολλές αρκούδες και για αυτό ο τόπος ονομάστηκε Μέτσοβο, δηλαδή «Αρκουδοχώρι». (Παπαζήσης, 1993)

Με την παραπάνω άποψη βλέπουμε να συντάσσεται και ο Σκαφιδάς². Υποστηρίζει λοιπόν πως η λέξη Μέτσοβο είναι σλάβικη, παρατηρεί ωστόσο, πως με τη λέξη αυτή οι Σλάβοι δεν εννοούσαν μόνο το χωριό, αλλά και ολόκληρη τη χώρα της Πίνδου, που τότε ήταν «άκρος αρκτοτρόφος».

Σύμφωνα με τη Σαπλαούρα (2005) στα κουτσοβλάχικα το Μέτσοβο λέγεται «Αμίτζιο», που σημαίνει «εις το Μίτζιο». «Μέτζο» και «όβο» υποδηλώνουν το χωριό που βρίσκεται στη μέση της περιοχής, δηλαδή το Μεσοχώρι.

Ο Ιω. Λαμπρίδης λέγει, πως «καθ' ημάς, όνομα Βλαχικόν παρεφθαρμένον και προελθόν ή εκ της προθέσεως α κίνησιν είς τόπον δηλούσης και του ονόματος Μούντζη, όρη καθ' όλου και βουνά σημαίνοντος η έκ της προθέσεως α και του κυρίου ονόματος Μίντζιου, Μήτσου, Δημητρίου, όπερ και πιθανώτερον, διότι παρά των περίοικων Αμίντζιου η πόλις αυτή αποκαλείται δια της προσθήκης δ' ακολούθως της Σλαβοβουλγαρικής καταλήξεως οβον, την πατριάν, την φυλήν δηλούσης, εγένετο Αμίτζιοβον και επί το ευφωτότερον Μέτσοβον ».

Εν αντιθέσει ο (Πλατάρης, 1972), διαφωνεί με τον Λαμπρίδη προσκομίζοντας ένα ακόμη στοιχείο, που ή το αγνοούσαν ή πέρασε απαρατήρητο απ' όλους όσους μέχρι σήμερα ασχολήθηκαν με την ονομασία του Μετσόβου. Η παλαιότητα του στοιχείου αυτού οριστικοποιεί την προέλευση και τη σημασία του ονόματος Μέτσοβο, αφού στην ουσία αποδεικνύει πως το όνομα Μέτσοβον είναι βλάχικη λέξη αυτοτελής που δεν προέρχεται από κάποια άλλη. Είναι το ιστορικό Πατριαρχικό Συγγίλιο³ του 1818 στο οποίο υπάρχει η εξής αξιοπρόσεχτη παράγραφος: «Επειδή τοιγαρούν και το κατ' Ήπειρον κείμενον υπερύψηλον όρος του Πίνδου, όπερ κοινότερον Μέτσοβον εκλήθη μετά των παρακειμένων χωρίων Ανήλιου, Προσήλιου, Μηλιών, Μαλακασίου, Κουτσουφλιανής και Δερβεντίστης και των εν αυτοίς ιερών εκκλησιών και τριών σεβασμίων μοναστηρίων, Πατριαρχική ανέκαθεν Εξαρχία τελέσαν κ.τ.λ.»

² Β. Σκαφιδάς: το όνομα Μέτσοβο προέρχεται από τις σλάβικες λέξεις μετς = αρκούδα και όβο = χωριόν, ήτοι Μέτσοβο = Αρκουδοχώρι.

³ Επίσημο Πατριαρχικό έγγραφο.

2.2 Ετυμολογική προέλευση του όρου «Βλάχος»

Ουκ ολίγες καθώς και αντικρουόμενες είναι οι απόψεις σχετικά με την ετυμολογική, φυλετική και επαγγελματική σημασία του όρου «Βλάχος». Φαίνεται όμως ότι στο μόνο σημείο που συγκλίνουν οι απόψεις των ειδικών και μη είναι ότι οι Βλάχοι αποτελούν λατινόφωνη πληθυσμιακή ομάδα (Μερτζος, 2010).

Βλάχοι απαντώνται σε διάφορες περιοχές της Βαλκανικής (στην Αλβανία, Σερβία, Βουλγαρία, Ρουμανία, Βόρεια Μακεδονία, Τουρκία και -με τα μεγαλύτερα ποσοστά συγκέντρωσης- στην Ελλάδα). Η ακαδημαϊκή κοινότητα δεν έχει καταλήξει ομόφωνα σε κάποιο συμπέρασμα για την ετυμολογία της λέξης «Βλάχος» κι αυτό οφείλεται στις ποικίλες απόψεις που επικρατούν αναφορικά με την καταγωγή των Βλάχων. Οι κυριότερες απόψεις περί της ετυμολογίας της λέξης είναι:

- Η λέξη «Βλάχος», σύμφωνα με ορισμένους ερευνητές, προέρχεται από την παλαιοσλαβική λέξη Vlah, που σημαίνει τον ξένο, τον αλλοεθνή, το μη Σλάβο αλλά λατινόφωνο.
- Κατά άλλους ερευνητές, η λέξη «Βλάχος» προέρχεται από τη γερμανική λέξη Walechen, που σημαίνει τον ξένο, το μη Γερμανό αλλά λατινόφωνο, λέξη προφανώς που δανείστηκαν οι Σλάβοι μετατρέποντάς την σε Vlah. (Μπούμπα, 2018, σ. 25)

Ο Γεώργιος Πλατάρης αναφέρεται σε δύο κατηγορίες ανθρώπων που υποστηρίζουν αντίστοιχα δυο διαφορετικές απόψεις περί της ετυμολογικής προελεύσεως της λέξης «Βλάχος».

- Η πρώτη άποψη ανήκει σ' εκείνους που δίχως κάποια απόδειξη υποστηρίζουν πως η λέξη «Βλάχος» είναι μια καθαρά ελληνική λέξη και σταματούν στο γεγονός.
- Η αντίθετη ως προς την προηγούμενη άποψη ανήκει σε επιφανείς ιστορικούς και ερευνητές, οι οποίοι με τη σειρά τους και με εμπειρισταωμένα επιχειρήματα αποδεικνύουν πως η λέξη «Βλάχος» έχει γερμανική καταγωγή και χαρακτηρίζει τον Λατινόφωνο.

Πιο συγκεκριμένα ο Καρατζένης αναφέρεται σχετικά με το θέμα σε Ρουμάνους ιστορικούς που υποστηρίζουν την κελτική καταγωγή της λέξης με διάσωση και αλλοίωσή της με τη βαθμιαία χρησιμοποίησή της από τους Γερμανούς και Σλάβους.

Με την παραπάνω άποψη συντάσσεται και η Χατζή, υποστηρίζοντας πως η λέξη «Βλάχος» προέρχεται από τον όρο Volcae. Η ονομασία αυτή αποδίδεται σε δύο κέλτικες φυλές που κατοικούσαν στη Γαλατία και μιλούσαν τη λατινική γλώσσα.

Από τη Γαλατία λοιπόν το όνομα πέρασε στην πρωτογερμανική διάλεκτο με τον τύπο Walhal. Με την ονομασία αυτή οι αρχαίοι Γερμανοί αποκαλούσαν τους εκρωμαϊσμένους Γαλάτες και τέλος όλους τους εκρωμαϊσμένους και λατινόφωνους γείτονές τους. (Σιαπλαούρα, 2005)

Η λέξη «Βλάχος» αποτελεί ετεροπροσδιορισμό και σημαίνει λατινόφων. Οι ίδιοι αυτοαποκαλούνται «Αρωμούνοι» ή «Αρμάνοι» με μόνη εξαίρεση, κατά τον Γ. Έξαρχο (1994, σσ. 24-25) τους Μετσοβίτες «που εκτός από Armanji αυτοαποκαλούνται Vlahianji και Vlahi (Βλάχιανιοι- Βλάχοι) και που ονομάζουν τη βλάχικη γλώσσα vlahieshti, αντί του armaneshti (= βλάχικα), που χρησιμοποιεί η πλειονότητα των Βλάχων/ Αρμάνων. Ο Τ. Kahl (2009) προχωράει και σε επιπλέον κατηγοροποίηση των Βλάχων του ελλαδικού χώρου βάσει γλωσσολογικών, λαογραφικών κι άλλων διαφορών: α) στους Κουτσόβλαχους και β) στους Αρβανιτόβλαχους. Η λέξη με την οποία αυτοπροσδιορίζονται προέρχεται από τη λατινική λέξη Romani, που στα ελληνικά σημαίνει Ρωμαίοι. (Μπούμπα, 2018, σ. 25)

Ο Π. Αραβαντινός λέει ότι οι Κουτσόβλαχοι, αρχικά κατέβηκαν από τη περιοχή της Δακίας και εγκαταστάθηκαν στα ορεινά μέρη της Πίνδου:

...του εν τη Δακία Βλάχικου έθνους, οι λεγόμενοι Κουτσόβλαχοι, οίτινες παρουσιάσθησαν πρίν της έβδομης εκατονταετηρίδος το ποιμενικόν επιτήδευμα εξασκούντες, και ευρόντες και αυτόχθονας Έλληνας εξασθενημένους και ολιγάριθμους ένεκεν των κατ' εκείνην την εποχήν αλλεπάλληλων επιδρομών και αναστατώσεων (οποίας η Βυζαντινή Αυτοκρατορία υπέστη παρά των βαρβάρων και ληστρικών εθνών), κατέλαβον ευκόλως την ένθεν και ένθεν ορεινήν χώραν της Πινδίας σειράς, της μεταξύ Ηπείρου, Θεσσαλίας τε και Μακεδονίας, χώραν αρμοδιωτάτην ούσαν κατά το θέρος την ποιμενικήν αυτών περιουσίαν. (Αραβαντινός, 1984, σ. 195)

2.3 Βλάχικη Γλώσσα

Για το πώς δημιουργήθηκε η λατινόφωνη ενδο-οικογενειακή και συνάμα κοινωνική και πρώτη προφανώς γλώσσα των Βλάχων/ Αρμάνων της Ελλάδας, το έχει ξεκαθαρίσει ήδη ο Κων/νος Κούμας, ο οποίος στο μνημειώδες έργο του “Ιστορία των ανθρωπίνων πράξεων” (Βιέννη 1832) γράφει:

Οι Ρωμαίοι επί οκτώ εκατονταετηρίδας από του Άλβιος έως τας ερήμους της Αφρικής, καθυποτάξαντες τα έθνη και αναμιξάντες δια των αποικιών τους ταύτας, εισήγαγον κατά φυσικόν λόγον εις αυτά και την γλώσσαν των. Η Ιλλυρία αποκατεστάθη επαρχία (Ρωμαϊκή) το 219 π.Χ., η Μακεδονία και η Ήπειρος το 167 π.Χ. και η Ελλάς το 146 π.Χ. Επί αιώνας έγεμεν από στρατεύματα ρωμαϊκά, επάρχους και άρχοντας Ρωμαίους. Αποτέλεσμα τούτων ήτο ότι οι Μακεδόνες, Θεσσαλοί, Έλληνες έμαθαν την γλώσσαν των νικητών των και πολλοί έχασαν την ιδικήν των. Εις μόνον τας μεγάλας πόλεις αντείχεν η ελληνική γλώσσα και τα βουνά της Ιλλυρίας απέκρουσαν την αλλόφυλον, οι δε κάτοικοι χωρίων και κοιλάδων ανέμιξαν τας εγχωρίους γλώσσας των μεν τη ρωμαϊκήν και ούτω κατασκεύασαν ανάμικτόν τι παραμόρφωμα διαλέκτου, σωζόμενον εισέτι εις πολλά μέρη της Μακεδονίας, Ηπείρου, Θεσσαλίας και Ελλάδος. Όλοι ούτοι οι λαοί, ονομάζονται με κοινόν όνομα Βλάχοι.

Μετά την ρωμαϊκή κατάκτηση το 167 π.Χ. και τον ποικιλότροπο κατατεμαχισμό της Μακεδονίας οι νομοθετικοί περιορισμοί κάθε επικοινωνίας συνέτειναν σε ένα μέτρο στον γλωσσικό εκλατινισμό των κατοίκων, μαζί με την στράτευση στις ρωμαϊκές λεγεώνες. Η επιστροφή, των εκλατινισμένων πλέον γλωσσικά, λεγεωναρίων συνέτεινε στον σταδιακό γλωσσικό εκλατινισμό του περιβάλλοντος. Η ελληνική γλώσσα αντιστέκεται σθεναρά στα αστικά κέντρα, σε απομονωμένα όμως ορεινά και απόμακρα σημεία όπως είναι οι ορεινές οδικές διαβάσεις ο εκλατινισμός υπήρξε βαθύτερος (όπως στην περιοχή της Πίνδου με τις προς Β. προεκτάσεις, περιοχή Σελασφόρου- Δεαβόλεως), στον ορεινό όγκο Βόρρα όπως και σε όλη την κοιλάδα της Πελαγονίας και της Λύγκου. Άλλες αιτίες επικρατήσεως της λατινικής, εκτός της στρατολογίας, ήταν οι εμπορικές επικοινωνίες και οι οικονομικές σχέσεις που αναπτύχθηκαν με τους Έλληνες γηγενείς προπάντων Ηπειρώτες και Μακεδόνες. Έτσι βαθμιαία επιβλήθηκε η διγλωσσία και σε ορισμένες περιοχές, η λατινογλωσσία. (Μέρτζος, 2000)

Οι νεότερες γλωσσολογικές έρευνες απέδειξαν ότι η βλάχικη/αρμάνικη γλώσσα αποτελεί έναν αυτοτελή κλάδο της δημόδους λατινικής των Βαλκανίων και οπωσδήποτε

δεν είναι παρακλάδι της δακορρουμάνικης. Έχει βεβαίως συγγένειες με τη ρουμάνικη, αφού ανήκουν στην ανατολική ομάδα λατινογενών γλωσσών (βλάχικη, ρουμάνικη, ιστρорρωμάνικη⁴, μεγλενίτικη⁵), όπως συγγένειες έχουν μεταξύ τους και οι γλώσσες που ανήκουν στη δυτική ομάδα ρωμανικών γλωσσών (ιταλική, γαλλική, ισπανική, πορτογαλική). Να σημειώσουμε δε πως όλες οι ρωμανικές γλώσσες κατάγονται από την δημώδη (προφορική) λατινική. Η βλάχικη γλώσσα χωρίζεται σε δυο βασικές διαλεκτικές ομάδες:

- Στη βόρεια ομάδα, στην οποία ανήκουν τα ιδιώματα των Αρβανιτοβλάχων (Φρασιαρωτών, Μοσχοπολιτών, Μουζακιαρέων) και πολλών Βλάχων στη Βόρεια Μακεδονία και στη νότια Βουλγαρία.
- Στη νότια ομάδα, στην οποία ανήκουν τα ιδιώματα των Βλάχων Ηπείρου, Θεσσαλίας, Δ. Μακεδονίας, Άνω Μακεδονίας (περιοχή Μοναστηρίου στη Β. Μακεδονία) και των Γραμμουστιάνων βλάχων.

Στο σύνολο των 6.657 λέξεων του “Έτυμολογικού Λεξικού της Κουτσοβλαχικής” του Κωνσταντίνου Νικολαΐδη είναι : -52% ελληνικής προέλευσης (η ρουμάνικη: 8%), - 0,26% σλάβικης προέλευσης (η ρουμ. 17%) και 2.605 λέξεις λατινικής προέλευσης (η ρουμ. 3.562 λέξεις).

Επίσης, στη βλάχικη υπάρχουν πολλές λέξεις της ομηρικής περιόδου, τις οποίες δεν συναντούμε στη λατινική και τη ρουμάνικη, γεγονός που αποτελεί ένα ακόμη στοιχείο, ότι οι πρόγονοι των Βλάχων κατοικούσαν σ’ αυτόν εδώ τον τόπο από τα χρόνια του Ομήρου.

Οι λέξεις “τόρνα- τόρνα φράτερ” θεωρούνται σαν οι πρώτες καταγραμμένες λέξεις στη βλάχικη/ αρμάνικη γλώσσα. Και η μεν βλάχικη λέξη *φράτε*= αδερφός υπάρχει και στον Όμηρο σαν *φρήτρη*= αδερφή και *φράτρα*= αδερφός, η δε λέξη *τόρνα* στη βλάχικη σημαίνει: γέρνω, επιστρέφω, γυρίζω, στρέφω, περιστρέφω, ενώ στη ρουμάνικη υπάρχει η λέξη *turna*= χύνω, που τη διασώζει ο βυζαντινός ιστοριογράφος Θεοφύλακτος Σιμοκάττης.

Ακολούθως δημιουργούνται τα εξής ερωτήματα: Υπάρχει βλάχικη φιλολογία; Γράφεται η βλάχικη γλώσσα; Υπάρχει βλάχικο αλφάβητο; Η απάντηση είναι πως βεβαίως και υπάρχει βλάχικη φιλολογία και πρόκειται για “προφορική φιλολογία”, για το σύνολο

⁴ Ιστρорρωμάνικη γλώσσα ομιλείται στη χερσόνησο της Ιστρίας της Κροατίας.

⁵ Μεγλενίτικη γλώσσα ομιλείται στην πεδιάδα των Μεγλενών που βρίσκεται στα σύνορα της Ελλάδας με την Βόρεια Μακεδονία.

των δημοτικών και παραδοσιακών τραγουδιών στην βλάχικη/αρμάνικη γλώσσα και για το σύνολο των λαϊκών παραμυθιών στην βλάχικη/αρμάνικη γλώσσα.

Η «γραπτή φιλολογία» της αρμάνικης/βλάχικης γλώσσας δεν έχει μακρόχρονη παράδοση και αυτό οφείλεται στους κάτωθι λόγους:

➤ Λόγιοι Βλάχοι: Οι Βλάχοι/Αρμάνοι της Ελλάδας έγραψαν και γράφουν στη Νεοελληνική μας γλώσσα, γιατί ο πλούτος του λεξιλογίου της παρέχει απεριόριστες δυνατότητες έκφρασης.

Βλάχοι Συγγραφείς: Πολλοί Βλάχοι συγγραφείς έχουν γράψει στις γλώσσες των χωρών που έζησαν, αφού μετά τους Βαλκανικούς πολέμους ήταν εξαναγκασμένοι να ζήσουν σ' αυτές. Αναφέρουμε π.χ. τον μεγαλύτερο κωμωδιογράφο της σέρβικης λογοτεχνίας τον Αλκιβιάδη Νούσια, «Βλάχο» από τη Βλαχο–Κλεισούρα της Μακεδονίας, γνωστό στη Σερβία με το όνομα Branislav Nushici.

➤ Βλάχικα Κείμενα: Οι Βλάχοι/Αρμάνοι της Ελλάδας ουδέποτε ένοιωσαν παλαιότερα ότι κινδυνεύει να χαθεί η βλάχικη γλώσσα τους.

Το αρχαιότερο δείγμα βλάχικου γραπτού λόγου, μετά το 'τόρνα, τόρνα φράτερ', είναι του 1731 και αποκαλύφθηκε το 1950. Πρόκειται για επιγραφή του Νεκτάριου Τέρπου σε ξύλινη εικόνα της εκκλησίας Παναγίτσα του χωριού Αρδενίτσα της πεδιάδας των Μουζακιών της Αλβανίας, και που είναι γραμμένη με μικρογράμματη ελληνική γραφή και λέει : *Βίργιρε Μούμα-λ τουμνεζί ώρε τρε νόϊ πεκετόσσοι. Θα λέγαμε πως γενικώς είναι “ανορθόγραφη επιγραφή” και σημαίνει : “Παρθένος η μητέρα του Θεού δεήσου και για εμάς τους αμαρτωλούς”*. Η εικόνα δείχνει την Παναγιά βρεφοκρατούσα.

Άλλο δείγμα αρμάνικου γραπτού λόγου είναι το τετράστιχο του αγγείου Simota (αρχών 19ου αι.), που λέει:

«Καιερύτου αμέου, μπια γίνου και πι ατέου.

Μούλτου σε νου μπίας, σε νου τε βεμάη.

Τρα σε νου τζη φάκε ρέου, τρα σε νου τε μπέτου έου.

Υναι ουάρε σε μπηάη, συ εκάσε τζη σε βιάϊ».

Πρόκειται και πάλι για “ανορθόγραφο κείμενο”, του οποίου η μετάφραση έχει ως εξής:

«Καλλαρίτη δικέ μου, πιες κρασί σαν το δικό σου.

Πολύ μην πεις, για να μην “ξεράσεις” (έμμετο).

Για να μην σου κάνει κακό, για να μην σε μεθύσω εγώ.

Μια φορά να πιεις, θα' χεις και για το σπίτι».

Άλλη επιγραφή στη βλάχικη γλώσσα υπάρχει σε μοναστήρι του χωριού Κλεινοβός Τρικάλων, και είναι χαραγμένη από το χέρι “του ευτελούς και αμαρτωλού” ζωγράφου Μιχαήλ Αναγνώστου Δημητρίου, από τη Σαμαρίνα, με χρονολογία 1789. Οι στίχοι της επιγραφής είναι γραμμένοι στην καθαρεύουσα (ελληνικόν), στην καθομιλουμένη (απλούν) και στα αρμάνικα (βλάχικον) και λέει:

ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ- ΦΟΒΩ ΠΡΟΒΑΙΝΕ ΤΗΝ ΠΥΛΗΝ ΤΗΣ ΕΙΣΟΔΟΥ ΤΡΟΜΩ
ΛΑΜΒΑΝΕ ΤΩΝ ΘΕΙΩΝ ΜΥΣΤΗΡΙΩΝ ΙΝΑ ΜΗ ΚΑΤΑΦΛΕΧΘΗΣ ΠΥΡΙ ΤΩ
ΑΙΩΝΙΩ.

ΑΠΛΟΥΝ- ΣΚΙΑΖΟΥ Κ' ΕΜΠΑΙΝΕ ΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΝ ΤΡΕΜΕ Κ' ΕΠΕΡΝΕ
ΤΗΝ ΘΕΙΑΝ ΚΟΙΝΩΝΙΑΝ ΚΟΛΑΣΣΕΣ ΚΑΙ ΦΩΤΙΕΣ ΑΝ ΘΕΛΗΣ ΓΙΑ ΝΑ ΦΥΓΗΣ.

ΒΛΑΧΙΚΟΝ- ΙΝΤΡΑ ΜΠΑΣΙΑΡΕΚΑ ΚΟΥ ΜΟΥΛΤΑ ΠΑΒΡΙΕ ΤΡΙΑΜΠΟΥΡΑ
ΛΟΥΝΤΑΛΟΥΙ ΜΑΡΙΑ ΚΟΥΜΝΙΚΑΤΟΥΡΑ ΦΩΚΟΥΛΟΥ ΑΚΣΙ ΣΗ ΚΟΛΑΣΙΑ ΤΡΑ
ΣΚΑΚΗ.

Αξιόλογες απόπειρες για να γραφούν κείμενα στην αρμάνικη/βλάχικη γλώσσα έχουν γίνει από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα, κυρίως από λεξικογράφους και λόγιους:

- Το 1770 ο διακεκριμένος λόγιος Θεόδωρος Αναστασίου Καββαλιώτης εξέδωσε στη Βενετία την “Πρωτοπειρία”, δηλ. εγχειρίδιο 104 σελίδων με προσευχές, γνωμικά, διηγήματα και με καταχωρισμένες 1170 λέξεις σε τρεις κάθετες στήλες στις γλώσσες: νεοελληνική, βλάχικη και αλβανική.
- Το 1794 ο Δανιήλ Μοσχοπολίτης εκδίδει στη Βενετία την “Εισαγωγική Διδασκαλία”, την οποία επανεκδίδει το 1802 με τριπλάσια ύλη, και στην οποία περιέχεται τετράγλωσσο λεξικό “της απλής ρωμαϊκής (ελληνικής), της εν Μοισία βλαχικής, της βουλγαρικής και της αλβαντικής”.
- Το 1797 ο Κωνσταντίνος Ουκούτα Μοσχοπολίτης εκδίδει στη Βιέννη την “Νέα Παιδαγωγία”, ήτοι Αλφαβητάριον εύκολον του μαθείν τα νέα παιδιά τα ρωμανο-βλάχικα γράμματα εις την κοινήν χρήσιν των Ρωμανο-Βλάχων” και πρόκειται για εγχειρίδιο εκμάθησης της βλάχικης, με θρησκευτικά κείμενα μεταφρασμένα από την ελληνική στην αρμάνικη, κάνοντας χρήση του ελληνικού αλφάβητου.
- Το 1813 ο Μιχαήλ Μποϊατζή τυπώνει στην Βιέννη την πρώτη βλάχικη γραμματική, στα ελληνικά και στα γερμανικά, με τίτλο “Γραμματική Ρωμανική, ήτοι Μακεδονοβλαχική”, χρησιμοποιώντας το λατινικό αλφάβητο για την γραφή

των βλάχικων λέξεων. Το έργο αυτό το χαρακτηρίζει η μεθοδικότητα στην περιγραφή των γραμματικών φαινομένων και αποτελεί υπόδειγμα για σύνταξη Γραμματικών.

- Αξιόλογο μνημείο βλάχικου λόγου θεωρείται και ο *Condex Dimonie*, που αποκάλυψε το 1889 στην Αχρίδα ο μεγάλος γερμανός εθνολόγος *Gustav Weigand* και που περιέχει συλλογή θρησκευτικών κειμένων στην αρμάνικη γλώσσα. Θεωρείται πως γράφτηκε το 1803 στο αρβανιτοβλάχικο ιδίωμα. (Εξάρχος, 1994)

Σύμφωνα με την (Μπούμπα, 2018) είναι γεγονός ότι οι Βλάχοι κάποτε διακρινόταν από τις άλλες πληθυσμιακές ομάδες λόγω της λατινοφωνίας τους. Η σημερινή κατάσταση όμως είναι διαφορετική μιας και οι σημερινοί Βλάχοι γνωρίζουν πολλές φορές καλύτερα την επίσημη γλώσσα του κράτους στο οποίο διαβιών παρά την βλάχικη. «Κοινό χαρακτηριστικό των Αρμάνων στη νοτιοανατολική Ευρώπη δεν είναι πάντοτε η γνώση και η χρήση της αρμανικής, αλλά ότι μιλούν αντίστοιχα τη γλώσσα του κράτους στο οποίο ζουν» (Kahl, 2009, σ. 39).

2.4 Οικονομική - Πολιτισμική ανάπτυξη Μετσόβου

Η οικιστική ανάπτυξη του Μετσόβου καθορίστηκε πρωταρχικά από δύο παράγοντες, τη στρατηγική του θέση και τη γεωμορφολογία του. Η περιοχή αυτή ανέκαθεν αποτελούσε τη διάβαση της Πίνδου στον άξονα Ανατολής (Κωνσταντινούπολη, Δαμασκός, Αλεξάνδρεια κ.α.) - Δύσης (Βελιγράδι, Βιέννη, Βουκουρέστι, Βουδαπέστη, Βενετία κ.α.), γνωστή από αρχαιότατων χρόνων ως Εγνατία οδός, και έτσι ήταν νευραλγική για το εμπόριο, τον ανεφοδιασμό των ταξιδιωτών και των στρατευμάτων, αλλά και τη γενικότερη επαγρύπνηση για την ασφάλεια όλων αυτών των δραστηριοτήτων. Χάρη στο γεγονός ότι το Μέτσοβο υπήρξε «κλειδί στρατηγικό, εμπορικό και σταυροδρόμι πολιτισμών, δέχτηκε επιδράσεις και δημιούργησε το δικό του πολιτισμό, διαγράφοντας μια εξελικτική πορεία ακμάζουσας πόλης, χάρις στη δημόσια τάξη, που εξασφάλιζε τη διακίνηση του χρήματος και των αγαθών του εμπορίου» (Πλατάρης - Τζίμας, 2007, σ. 62).

Οι Βλάχοι ανέπτυξαν παραγωγική δράση κατά την περίοδο της οθωμανικής κυριαρχίας στον τομέα της ημινομαδικής κτηνοτροφίας, όπου την άνοιξη και το καλοκαίρι κατοικούσαν στις ορεινές κοινότητες τους και το φθινόπωρο και τον χειμώνα μετακινούνταν με τα κοπάδια τους στις κοντινότερες για εκείνους πεδιάδες και παράκτιες περιοχές, προκειμένου να ξεχειμωνιάσουν. Αργότερα, όταν στην κτηνοτροφία

δημιουργήθηκε πλεόνασμα κτηνοτροφικών προϊόντων, διοχετεύτηκαν τα προϊόντα αυτά στην αγορά κι αναπτύχθηκαν παρεμφερείς με την κτηνοτροφία βιοτεχνίες κι ένα αξιοσημείωτο τμήμα των Βλάχων επιδόθηκε στο εμπόριο (Νιτσιάκος, 2007). Τα δύο χαρακτηριστικά γνωρίσματα που επικράτησαν αναφορικά με τους Βλάχους ήταν ο Βλάχος ως μετακινούμενος κτηνοτρόφος κι ο Βλάχος ως έμπορος. Η διατήρηση της βιωματικής παράδοσης εξασφαλίστηκε κυρίως από την κοινωνία των κτηνοτρόφων, οι οποίοι συντήρησαν ευλαβικά τις εθιμοτυπίες λόγω του διακαή τους πόθου να μη χάσουν την επαφή με τις ρίζες και τον τόπο τους κατά τη διάρκεια των αναγκαστικών μετακινήσεων τους.

Από την τάξη των εμπόρων προήλθαν και οι λόγιοι Βλάχοι οι οποίοι έμειναν εξίσου πιστοί στην τήρηση του πολιτισμικού παρελθόντος προσδίδοντας του μια περισσότερο πνευματική διάσταση. Η πνευματική μερίδα του τόπου αφοσιώθηκε στην ιδέα της δημιουργίας ελληνικού κράτους με ποικίλους τρόπους μερικοί από τους οποίους ήταν:

- η προβολή, ανάδειξη και διδασκαλία της ελληνικής παιδείας και ελληνικής γλώσσας (π.χ συγγραφή λεξικών ελληνικής και αρμανικής, ίδρυση εκπαιδευτικών ιδρυμάτων), πολλές φορές μάλιστα εις βάρος της μητρικής,
- η συμμετοχή και συμπαράσταση (ηθική και υλική) στο εθνικό κίνημα της ελληνικής επανάστασης για τη δημιουργία ανεξάρτητου ελληνικού κράτους,
- η συμβολή τους στην ανοικοδόμηση σπουδαίων δημοσίων κτιρίων ή κοινοφελών ιδρυμάτων στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος στα πλαίσια του φαινομένου του ευεργετισμού,
- η χορήγηση χρημάτων ή υλικοτεχνικών μέσων για την ανακούφιση ευπαθών κοινωνικών ομάδων του ελληνικού κράτους

Η πολιτισμική και οικονομική ζωή του τόπου δεν γνώρισε αναταράξεις και δεν απομακρύνθηκε από το οικονομικό μοντέλο του παρελθόντος ούτε μετά το τέλος της οθωμανικής αυτοκρατορίας και την ένταξη της μετσοβίτικης κοινωνίας στο ελληνικό κράτος το 1912, αλλά ούτε και μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου το 1955. Η αντίληψη της ευεργεσίας συνεχίζει να υπάρχει υπό τη μορφή της κρατικής υποχρέωσης. Η προσφορά εργασίας στο Μέτσοβο όχι μόνο παρέμεινε αμείωτη, αλλά αυξήθηκε μέσω των παραγωγικών τομέων του ξύλου και του γάλακτος. Η οικονομική άνεση των κατοίκων συνέβαλε στη διατήρηση της μουσικοχορευτικής παράδοσης, η οποία κάλυψε όλα τα κοινωνικά στρώματα και δημιούργησε το αίσθημα της ενιαίας πολιτισμικής ταυτότητας.

Το αίσθημα αυτό αναζωογόνησε εξ ίσου όλες τις κοινωνικές ομάδες του Μετσόβου, συμπεριλαμβανόμενης και αυτής των μουσικών. (Μάνη, 2013)

Οι μουσικοί ανταποκρινόμενοι άμεσα στην ασίγαστη ανάγκη των Μετσοβιτών να εκφράζουν και να διατηρούν την πολιτισμική τους ταυτότητα μέσω της μουσικής και των χορών του τόπου τους, ήταν πρόσωπα σημαίνοντα, συνυφασμένα με την βλάχικη κουλτούρα και παρόντα σε κάθε εθιμοτυπική γιορτή, αλλά και κάθε φορά που υπήρχε ανάγκη μουσικοχορευτικής έκφρασης.

3. Όργανα

3.1 Το ντέφι

Η πανελλήνια ονομασία του είναι ντέφι. Λέγεται επίσης, ιδιαίτερα στη Μακεδονία και τη Θράκη, νταϊρές (ή νταερές ή νταχαρές) ή ταγαράκι. Το ντέφι αποτελείται από ένα ξύλινο πλαίσιο με διάμετρο που συνήθως κυμαίνεται από 20 - 50 εκ. και πλάτος συνήθως 5 - 7 εκ., σκεπασμένο στη μία μόνο βάση του με δέρμα. Το δέρμα συνήθως, κατσίκας, σκύλου, πρόβατου και λαγού, το στερέωναν στην άκρη του κυλινδρικού σκελετού με κόλλα ή μικρά καρφιά ή και τα δύο μαζί. Και για μεγαλύτερη ασφάλεια περνούν συχνά από πάνω ένα λεπτό ξύλινο στεφάνι. Σε διάφορα σημεία του ξύλινου πλαισίου, συνήθως σε ίσες αποστάσεις, είναι τοποθετημένα μεταλλικά κύμβαλα γνωστά ως ζίλια⁶. Αποτελεί ένα ρυθμικό όργανο με ήχο ακαθόριστου τονικού ύψους, που παίζεται με τα χέρια. Στον ελλαδικό χώρο και στον ίδιο οργανολογικό τύπο άνηκε και το αρχαίο τύμπανον. Στα Βυζαντινά και μεταβυζαντινά χρόνια το συναντάμε με τις ονομασίες πληθία (τα) και σείστρον. Σήμερα από τις ονομασίες που αναφέραμε, μόνο δύο εξακολουθούν να είναι ακόμα ζωντανές στο στόμα του ελληνικού λαού : ντέφι και νταϊρές (ή νταχαρές). (Ανωγειανάκης, 1991, σσ. 132-133)

Το ντέφι αναλόγως του μεγέθους, του ηχοχρώματος και της ονομασίας που το συναντάμε μας "προδίδει" το τόπο καταγωγής του. Έτσι έχουμε το νταχαρέ ο οποίος είναι ο μεγαλύτερος σε μέγεθος της οικογένειας των ντεφιών, με ύψος ξύλινου πλαισίου (το οποίο φτιάχνεται συνήθως από καρυδιά, καστανιά ή οξιά) 5-6 εκατοστά και διάμετρο της δερμάτινης επιφάνειας (συνήθως από κατσικά) 20-50 εκατοστά. Για την ολοκλήρωση της κατασκευής και της απόδοσης του χαρακτηριστικού ηχοχρώματος χρησιμοποιούνται πάνω στο ξύλινο πλαίσιο σε ίσες αποστάσεις ζίλια. Ο νταχαρές συναντάται στη περιοχή της Δράμας και και πιο συγκεκριμένα στα χωριά Βόλακα, Καλή Βρύση, Μοναστηράκι, Ξηροπόταμο, Παγονέρι, Πετρούσα, Προσοτσάνη και Πύργους.⁷

Τα όργανα που συνοδεύει συνήθως ο νταχαρές είναι η γκάιντα και η μακεδονική λύρα. Μάλιστα στα γλέντια συνηθίζεται να παίζουν ταυτόχρονα περισσότεροι από ένας νταχαρέδες, όπως επίσης και περισσότερες από μία γκάιντες και λύρες.

⁶ Πολλές από τις ονομασίες των μουσικών οργάνων προέρχονται από τις αντίστοιχες τούρκικες λέξεις όπως ζίλι (zil).

⁷ Ανακτήθηκε στις 2-1-2019 από http://www.kepaam.gr/index.php?option=com_content&view=article&id=33:naires&catid=10:instruments&Itemid=30



Εικόνα 2. Βόλακας Δράμας Νταχαρέδες - Γκάντα



Εικόνα 3. Μοναστηράκι Δράμας Νταχαρέδες - Λύρες

Επίσης έχουμε το παραδοσιακό ντέφι από την Καπαδοκία, το οποίο σε σχέση με τον νταχαρέ είναι μικρότερο σε διάσταση και ελαφρύτερο. Το ξύλινο στεφάνι του κατασκευάζεται από λεπτό ξύλο για να μπορεί να λυγίζει εύκολα και ιδανικότερο θεωρείται αυτό της βελανιδιάς γιατί είναι σκληρό και αποδίδει καλύτερα το ηχώχρωμα. Το δέρμα που χρησιμοποιείται στην κατασκευή του συνηθέστερα είναι αυτό της γάτας, του σκύλου, της αλεπούς και από αρνάκι ή κατσικάκι. Όπως και στα υπόλοιπα ντέφια, πάνω στο ξύλινο στεφάνι σε ίσα διαστήματα τοποθετούνται ζίλια, η διάμετρος των οποίων φθάνει τα 5-6 εκατοστά. Όσον αφορά στους οργανοπαίχτες αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι πέραν των ανδρών ντεφτσήδων, υπάρχουν πολλές εικόνες που μας μαρτυρούν ότι ντέφι έπαιζαν και οι γυναίκες (Φαρασόπουλος, 1998).

Το ντέφι της Καππαδοκίας το συναντάμε να συνοδεύει συνήθως τον Κεμανή ή Κεμανέ (στα Φάρασα της Καππαδοκίας), το ούτι, το βιολί, το σάζι, το κανονάκι.



Εικόνα 4. Κα Κατίνα Φαρασοπούλου τραγουδάει και παίζει ντέφι

Τέλος, υπάρχει το Ηπειρώτικο ντέφι το οποίο αποτελεί, μαζί με το νταούλι, και το κυρίως θέμα της συγκεκριμένης εργασίας. Σε σχέση με τα δύο προαναφερθέντα ντέφια, όσον αφορά στο μέγεθος, το ηπειρώτικο ντέφι είναι συνήθως μικρότερο από το νταχαρέ και λίγο μεγαλύτερο από το ντέφι της Καππαδοκίας. Αυτό που παρατηρούμε κατασκευαστικά⁸, είναι οι διάφορες αλλαγές που έχουν επέλθει, κυρίως για πρακτικούς λόγους όπως θα δούμε στη συνέχεια, σε σχέση με το πώς συνήθιζαν να τα φτιάχνουν παλαιότερα. Έτσι, σήμερα η ξύλινη στεφάνη έχει αντικατασταθεί από μεταλλική και έχουν προστεθεί και κλειδιά για το κούρδισμα του οργάνου. Η σημαντικότερη όμως διαφορά που εντοπίζεται είναι ότι ενώ συνήθιζαν να χρησιμοποιούν δέρματα ζώων όπως σκύλου, που θεωρούνταν μάλιστα από τους παλαιότερους το καλύτερο όσον αφορά στην αντοχή αλλά και κυρίως στο ηχόχρωμα του, κατσίκας, πρόβατου κλπ, πλέον έχουν αντικατασταθεί από πλαστικές ή συνθετικές βιομηχανοποιημένες μεμβράνες οι οποίες όμως αν και πήραν την θέση του δέρματος δεν μπορούν σε καμία περίπτωση να αντικαταστήσουν το ηχόχρωμα και την ποιότητα που απέδιδε το φυσικό δέρμα. Ο κύριος λόγος για τον οποίον έγινε η συγκεκριμένη αλλαγή είναι για να διευκολύνει τον οργανοπαίχτη στο κούρδισμα και αυτό γιατί πολλές φορές τα γλέντια γίνονται σε εξωτερικό χώρο και ο εκάστοτε μουσικός βρίσκεται αντιμέτωπος με δύσκολες καιρικές συνθήκες όπως η υγρασία και οι μεγάλες διαφοροποιήσεις της θερμοκρασίας οι οποίες παίζουν καταλυτικό ρόλο στη διατήρηση του κούρδισματος του οργάνου. Τα δέρματα όταν εκτίθενται σε μεγάλα ποσοστά υγρασίας

⁸ Χαρακτηριστική είναι η περιγραφή που κάνει ο Σωτήρης Μπάος στη συνέχεια της εργασίας όσον αφορά στο πώς κατασκεύαζαν μόνοι τους τα ντέφια.

έχουν την τάση μαλακώνουν πολύ με αποτέλεσμα όσο και να τα κουρδίσεις να μην μπορούν να επανέλθουν. Ο μοναδικός τρόπος, όπου βέβαια αυτό ήταν εφικτό, για να επαναφέρει ο οργανοπαίχτης το δέρμα ήταν να το ζεστάνει με μία εστία φωτιάς είτε αυτή ήταν κάποιο καμινέτο είτε οποιοδήποτε άλλο μέσο.

Η κατασκευή του ηπειρώτικου ντεφιού γινόταν ως επί το πλείστον από τους ίδιους τους ντεφίστες, μιας και δεν ήταν όργανο ευρέως διαδεδομένο, όπως για παράδειγμα το κλαρίνο, και έτσι δε θα μπορούσαν να το αναζητήσουν σε κάποια άλλη περιοχή της Ελλάδος. Χαρακτηριστικά ο Τσιάρας αναφέρει:

Στην Ήπειρο έχουν μεγάλα ντέφια που βγάζουν βαθύ ήχο. Τα ντέφια τα κατασκευάζουν οι ίδιοι οι οργανοπαίχτες. Είναι το πιο απλό στην κατασκευή και το πιο εύκολο στο παίξιμο λαϊκό όργανο. Παίρνουν συνήθως δέρματα τραγίσια, γιατί είναι ανθεκτικά, τα βάζουν κάμποσες μέρες στον ασβέστη ή στα ταμπακαριά (βυρσοδεψεία) και ύστερα τα βγάζουν, τα τεντώνουν σε μια επίπεδη επιφάνεια και τα ζύνουν. Τα αφήνουν λίγες μέρες να ξεραθούν κι ύστερα τα τοποθετούν στο ξύλινο πλαίσιο (το κρόθι) που το αγοράζουν από το εμπόριο. (Τσιάρας, 1987, σ. 26)

Αντίθετα στις μέρες μας είναι λίγοι οι οργανοπαίχτες οι οποίοι ασχολούνται εκτός από τη μουσική και με την κατασκευή οργάνων. Το ρόλο αυτόν έχουν αρχίσει πλέον και τον παίρνουν κατασκευαστές οι οποίοι ασχολούνται αποκλειστικά και μόνο με την κατασκευή οργάνων σε ειδικά διαμορφωμένους χώρους.

Όσον αφορά στην τεχνική με την οποία παίζονται γενικότερα τα ντέφια και πιο συγκεκριμένα το ηπειρώτικο, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι συνήθως παίζεται με το ένα χέρι. Έτσι κρατιέται με το αριστερό χέρι και χτυπιέται με το δεξί για τους δεξιόχειρες και αντίστροφα για τους αριστερόχειρες. Τα δύο κύρια χτυπήματα στο ντέφι είναι τα εξής:

- Με ενωμένα συνήθως τα δάχτυλα του χεριού και χτυπώντας προς το κέντρο της δερμάτινης επιφάνειας - μεμβράνης έχουμε ένα βαθύ και γεμάτο ήχο ο οποίος συνήθως αποκαλείται «μπότα» ή «ντουμ» ακόμα και «μπιμ»⁹.

⁹ Ο όρος «μπότα» προφανώς έχει αντληθεί από τα τύμπανα (ντραμς) όπου μπότα αποκαλείται ένα εκ των τυμπάνων που τα αποτελούν, το οποίο βγάζει τον πιο βαθύ ήχο από όλα. Επίσης στη γλώσσα των μουσικών είθισται η χρήση ηχομιμητικών (ντουμ , μπιμ) λέξεων για να αποδώσουν λεκτικά τους ήχους των οργάνων.



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

- Με ενωμένα συνήθως τα δάχτυλα του χεριού και χτυπώντας προς την περιφέρεια της δερμάτινης επιφάνειας - μεμβράνης και τη στεφάνη του οργάνου ταυτόχρονα, έχουμε ένα οξύτερο και στεγνό ήχο ο οποίος συνήθως αποκαλείται «πρίμα» ή «τεκ» ή και «τα».



Εικόνα 6. Τοποθέτηση χεριών για την παραγωγή οξύ ήχου (τεκ)

Πέρα όμως από αυτά τα δύο βασικά χτυπήματα ένας καλός οργανοπαίχτης θα ποικίλλει το παίξιμό του και έτσι πολλές φορές θα τον δούμε σέρνοντας το μεσαίο συνήθως δάχτυλο κατά μήκος της μεμβράνης να παράγει ένα συριστικό ήχο, κάτι σαν

βογγητό, χαρακτηριστικό του ηπειρώτικου ντεφιού, το οποίο οι ακροατές θα ζητήσουν πολύ συχνά από τον ντεφίστα να τον παράγει. Επίσης σέρνοντας τον αντίχειρα συνήθως στην περιφέρεια της μεμβράνης παράγεται ένας διακοπτόμενος ήχος ο οποίος προέρχεται από τα ζήλια του οργάνου. Άλλοτε, κατά τη διάρκεια κάποιου αυτοσχεδιασμού κυρίως, θα δούμε να χτυπάνε το όργανο από την εσωτερική πλευρά της μεμβράνης και άλλοτε ακόμα και να το πετάνε στον αέρα. Μερικοί ντεφίστες κουνώντας μόνο το σώμα το οργάνου, χωρίς να το χτυπήσουν δίνοντας έτσι κίνηση και ήχο στα ζήλια που το περιβάλλουν, διατηρούν το ρυθμό κατά τη διάρκεια του τραγουδιού.¹⁰ Τέλος μια ιδιαίτερα δύσκολη τεχνική, την οποία δε θα τη συναντήσουμε και πολύ συχνά, είναι να χτυπιέται το ντέφι με τα δάχτυλα των δύο χεριών, όπου σε αυτήν την περίπτωση το όργανο κρατιέται με τα δύο χέρια.¹¹



Εικόνα 7. Τοποθέτηση χεριών για την παραγωγή συριστικού ήχου



Εικόνα 8. Τοποθέτηση χεριών για την παραγωγή διακοπτόμενου ήχου από τα ζήλια

¹⁰ Συνήθως δε διαρκεί πολύ παρά μόνο για λίγα δευτερόλεπτα.

¹¹ Πολύ γνωστοί για την ιδιαίτερη αυτή τεχνική ήταν οι Χρήστος Καψάλης «Ζιούλης» και Γιώργος Σίμος.

Το ηπειρώτικο ντέφι είναι ένα συνοδευτικό όργανο το οποίο μαζί με το κλαρίνο, το βιολί και το λαούτο αποτελούν τα βασικά όργανα την ηπειρώτικης κουμπανίας. (Μαζαράκη, 1984, σ. 21) Χαρακτηριστικά ο Σούλης για τη σύσταση της Ηπειρώτικης ορχήστρας ή αλλιώς «τακίμ» όπως την αποκαλεί αναφέρει: «Τα όργανα τα οποία παίζουν οι Γύφτοι της Ηπείρου είναι το βιολί, το κλαρίνο, το λαβούτο και το ντέφι. Όλα αυτά αποτελούν τη ζ'γιά ή το τακίμ.» (Σούλης, 1929, σ. 149)

Άλλα όργανα τα οποία μπορεί να απαντήσει κανείς στις διάφορες κομπανίες της Ηπείρου είναι το σαντούρι παλαιότερα και το ακορντεόν μεταγενέστερα στις περιοχές της Κόνιτσας και του Πωγωνίου.

Οι πιο γνωστοί ντεφίστες που συναντάμε στις διάφορες περιοχές της Ηπείρου, που άφησαν το στίγμα τους στην ηπειρώτικη μουσική με το ιδιαίτερο παίξιμο και την υψηλή τεχνική τους κατάρτιση είναι οι εξής:

- Χρήστος Καψάλης ή «Ζιούλης», ο οποίος πέρα από τη δεξιοτεχνία του στο ντέφι ήταν ονομαστός και για τις τραγουδιστικές του ικανότητες, μέλος της ξακουστής ορχήστρας του Ζαγορίου «Τα Τακούτσια», από τα Κάτω Πεδινά Ζαγορίου.
- Μάνθος Σταυρόπουλος, εξίσου γνωστός για την ικανότητα του στο τραγούδι¹², από τη Γρανιτσοπούλα Δωδώνης.
- Γιώργος Σίμος¹³, από τη Βροσίνα Θεσπρωτίας.
- Νίκος Κοντός, τον οποίο συναντάμε στις περισσότερες ηχογραφήσεις στη δισκογραφία της Ηπείρου.
- Σπύρος Αλεύροντας (Παπαγεωργίου, 2018), από τη Γριάζδανη της Βόρειας Ηπείρου.

Πέρα από τους προαναφερθέντες μουσικούς οι οποίοι είναι ευρύτερα γνωστοί, υπάρχουν κατά τόπους οργανοπαίχτες, όχι τόσο δημοφιλείς, ωστόσο λόγω του ιδιαίτερου τρόπου και τοπικού ύφους παιξίματος αξίζει να τους αναφέρουμε: Χρήστος Πανουσάκος «Ρίτος» από την Κόνιτσα. Θανάσης Χαλιγιάννης, Βασίλης Οικονόμου κ.α., από τον

¹² Από τη σειρά εκπομπών με παρουσιάστρια τη Δόμνα Σαμίου, που προβλήθηκαν στην ΕΡΤ το 1976 – 1977 και όπου κάθε επεισόδιο ήταν αφιερωμένο στη μουσική και χορευτική παράδοση κάποιας περιοχής της Ελλάδος, έχει καταγραφεί ο Σταυρόπουλος να τραγουδάει με ιδιαίτερα χαρακτηριστικό τρόπο το τραγούδι «Πήγαινα το δρόμο δρόμο».

¹³ Άξιος αναφοράς είναι ο χαρακτηριστικός τρόπος παιξίματός του, καθώς ήταν ο μοναδικός μουσικός που έπαιζε ντέφι και με το πόδι. Πολύ συχνά ακόμη και σήμερα συνηθίζουν να ρωτούν τους μουσικούς: «Παίζεις το ντέφι σαν το Σίμο με το πόδι;»

Παρακάλαμο¹⁴ Πωγωνίου. Από την περιοχή του Ζαγορίου ο Κώστας Τράκης, μέλος της ζυγιάς «Περικλούτσια», ο Κίμωνας Βαϊράμης από τους Φραγκάδες και ο Δήμος Νόλας από τη Βοβούσα.

3.2 Το νταούλι

Η πανελλήνια ονομασία του είναι νταούλι ή ταβούλι ή νταβούλι ή τούμπανο ή τούμπανος. Στη Μυτιλήνη λέγεται και τουμπανέλι ή γκμπανέλι, στη Δυτική Ρούμελη και τσοκάνι. Λέγεται επίσης και άργανο και ταμπούρλο (Ανωγειανάκης, 1991, σ. 117). Το νταούλι αποτελείται από έναν ξύλινο κύλινδρο οι βάσεις του οποίου καλύπτονται από δέρματα¹⁵ στις άκρες των οποίων γίνονται τρύπες σε ίση απόσταση μεταξύ τους έτσι ώστε να περάσει ένα σκοινί ενδιάμεσα με σκοπό να τα τεντώσει και να δώσει στο όργανο το απαραίτητο κούρδισμα. Τα δέρματα αυτά μπορεί άλλες φορές να είναι από γίδα, άλλες από τράγο, από λύκο και για μικρότερα νταούλια από σκύλο. Οι διαστάσεις του νταουλιού ποικίλουν, έτσι μπορούμε να συναντήσουμε όργανα με διάμετρο της δερμάτινης επιφάνειας από 20 εκατοστά μέχρι ένα μέτρο περίπου και απόσταση ανάμεσα στις δύο μεμβράνες από 15 μέχρι 60 περίπου εκατοστά. Πολύ χαρακτηριστική είναι η τρύπα (ή οι τρύπες) η οποία ανοίγεται¹⁶ στη μέση περίπου του ξύλινου κυλινδρικού σκελετού και χρησιμεύει στο να εκτονώνεται ο αέρας και να μη σπάνε τα δέρματα λόγω των έντονων παλμικών κινήσεων που δημιουργούνται μέσα σε αυτό. Η τρύπα (ή οι τρύπες) αυτή, αναλόγως της διαμέτρου, επηρεάζει και το ήχο του οργάνου και έτσι μπορεί να τον κάνει είτε πιο σκοτεινό και μουντό είτε πιο κούφιο. Επίσης το νταούλι αποτελείται και από τα νταουλόξυλα, τον κόπανο και την βίτσα, με τα οποία και παίζεται, σε αντίθεση με το ντέφι που παίζεται με τα χέρια. Ο κόπανος (το συναντάμε και ως κοπάλ(ι), ο οποίος χρησιμοποιείται για τα ισχυρά χτυπήματα, είναι πιο χοντρός και πιο βαρύς σε σχέση με τη βίτσα που είναι πολύ λεπτή και ελαφριά και χρησιμοποιείται για τα ασθενή χτυπήματα. Τα μεγέθη τους ποικίλουν και εξαρτώνται από το μέγεθος του νταουλιού και φυσικά από τις προτιμήσεις του νταουλιέρη. Το νταούλι είναι ένα όργανο με πολύ δυνατό ήχο και παίζεται συνήθως σε ανοιχτούς χώρους. Σύμφωνα με τον Αγγουριδάκη το νταούλι

¹⁴ Η «Βρυσομάνα» των μουσικών όπως χαρακτηριστικά αποκαλείται το συγκεκριμένο χωριό του Πωγωνίου καθώς βρίσκονται εγκατεστημένες πολλές γνωστές μουσικές οικογένειες Ρομά, όπως αυτή των Χαλιγιανναίων κ.α..

¹⁵ Το πάχος των δύο δερμάτων είναι διαφορετικό. Ένα πιο παχύ για βαθύ ήχο και για τα ισχυρά χτυπήματα και ένα πιο ψιλό για πιο οξύ ήχο και τα ασθενή χτυπήματα.

¹⁶ Ο αριθμός των τρυπών που θα ανοιχθεί στο σώμα του οργάνου εξαρτάται από το μέγεθός του. Έτσι όσο μεγαλύτερο είναι το νταούλι τόσες περισσότερες θα είναι και οι οπές, χωρίς βέβαια να υπερβαίνει τον αριθμό των τεσσάρων ή πέντε.

αποτελεί εξέλιξη του αρχαίου τυμπάνου που παιζόταν από γυναίκες στις βακχικές τελετές προς τιμή του Διονύσου (Αγγουριδάκης, 1997, σ. 55).

Το νταούλι το συναντάμε σχεδόν σε ολόκληρη την ηπειρωτική Ελλάδα, αλλά και στη νησιωτική και όπως και το ντέφι έτσι και αυτό, αναλόγως του μεγέθους και του ηχοχρώματος του οποίου το συναντάμε υποδηλώνει και τον "τόπο καταγωγής του". Έτσι έχουμε το μικρό νταούλι η αλλιώς «ξεροντάουλο»¹⁷ ή «τσοκάνι», που το συναντάμε στη δυτική Ελλάδα και κυρίως στην Αιτωλοακαρνανία στα πανηγύρια του Αη Συμίου στο Μεσολόγγι, της Αγί' Αγάθης στο Αιτωλικό και αλλού. Οι διαστάσεις του κυμαίνονται από 20 είκοσι έως 25 εκατοστά και μαζί με τους δύο μικρούς (20εκ. περίπου) ζουρνάδες που συνοδεύει αποτελούν τη Μεσολογγίτικη ζυγιά. Παρατηρούμε ότι τα όργανα της συγκεκριμένης ζυγιάς είναι όλα μικρά σε μέγεθος και ότι ο ήχος του νταουλιού ταιριάζει τονικά με τους υψηλού τόνου ζουρνάδες.



Εικόνα 9. Μεσολογγίτικη ζυγιά στο πανηγύρι του Αη Συμίου¹⁸

Επίσης ένα άλλο νταούλι λίγο μεγαλύτερο σε μέγεθος από το ξεροντάουλο και με ήχο ακαθόριστης τονικής οξύτητας, το οποίο συναντάμε κυρίως στα νησιά του Αιγαίου, είναι το τουμπί ή τουμπάκι ή τουμπανάκι. Στο τουμπί παρατηρούμε ότι είτε εσωτερικά είτε εξωτερικά πάνω στις δερμάτινες επιφάνειες τοποθετούνται τεντωμένες μία ή δύο χορδές. Η σημαντικότερη όμως διαφορά σε σχέση με τα υπόλοιπα νταούλια έχει να κάνει με το τρόπο παιξίματος. Ενώ τα περισσότερα νταούλια παίζονται, έχοντάς τα κρεμασμένα στον αριστερό ώμο και χτυπώντας με τα νταουλόξυλα και τις δύο μεμβράνες του οργάνου,

¹⁷ Προφανώς την ονομασία αυτή την έχει πάρει λόγω της ιδιαίτερης χροιάς που έχει το όργανο και του χαρακτηριστικού «ξερού» ηχοχρώματος που αναπαράγει.

¹⁸ Η εικόνα αντλήθηκε από το <https://xiromeropress.gr> στις 4-1-2020.

το τουμπί παίζεται χτυπώντας τα τουμπόξυλα στη μία μόνο δερμάτινη επιφάνειά του και είναι συνηθέστερα κρεμασμένο από μία μικρή θηλιά στο αριστερό χέρι ή στηρίζεται στον αριστερό μηρό. Το τουμπί θα το δούμε να συνοδεύει συνήθως την τσαμπούνα καθώς και τη λύρα στην ανατολική Κρήτη.



Εικόνα 10. Τουμπί και τσαμπούνα

Τέλος έχουμε τα μεγαλύτερα σε μέγεθος νταούλια τα οποία συναντάμε στις περισσότερες περιοχές της Ελλάδας όπως στη Μακεδονία, την ανατολική Θράκη, το Πήλιο, την Πελοπόννησο και φυσικά αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της Ποντιακής παράδοσης. Τα όργανα τα οποία συνοδεύουν και σχηματίζουν τη Μακεδονίτικη ζυγιά είναι οι ζουρνάδες, δύο σε αριθμό συνήθως. Την ίδια σύσταση συναντάμε και στο Πήλιο. Η ζυγιάς στη Θράκη αποτελείται από την γκάιντα, τη λύρα και το νταούλι. Στις Ποντιακές ορχήστρες θα το δούμε να συνοδεύει το αγγείο και τον κεμεντζέ (λύρα).

Κατασκευαστικά δε θα συναντήσουμε σημαντικές διαφορές ανά περιοχή. Θα πρέπει να φέρουμε επίσης ότι όπως και στο ντέφι έτσι και στο νταούλι για τους ίδιους λόγους, οι δερμάτινες επιφάνειες έχουν στις περισσότερες των περιπτώσεων αντικατασταθεί με συνθετικές του εμπορίου.

Όσον αφορά στην τεχνική με την οποία παίζεται το νταούλι, όντας κρεμασμένο στον αριστερό ώμο και χρησιμοποιώντας τα νταουλόξυλα έχουμε (όπως και στο ντέφι) τα εξής δύο κύρια χτυπήματα:

- Χρησιμοποιώντας τον κόπανο και χτυπώντας στο κέντρο της δερμάτινης επιφάνειας - μεμβράνης (της πιο παχιάς από της δύο) έχουμε ένα βαθύ και γεμάτο

ήχο ο οποίος συνήθως αποκαλείται «μπότα».



Εικόνα 11. Τοποθέτηση κόπανου για την παραγωγή βαθύ ήχου (μπότα)

- Χρησιμοποιώντας τη βίτσα και χτυπώντας με ολόκληρο το σώμα της την άλλη δερμάτινη επιφάνεια - μεμβράνη (την πιο λεπτή), έχουμε ένα οξύτερο και στεγνό ήχο ο οποίος συνήθως αποκαλείται «πρίμα» ή «τεκ».



Εικόνα 12. Τοποθέτηση βίτσας για παραγωγή οξύ ήχου (τεκ)

Πέρα όμως από αυτά τα δύο βασικά χτυπήματα ένας καλός οργανοπαίχτης προκειμένου να εντυπωσιάσει, να αποδείξει τη δεξιότητά του και να εμπλουτίσει το παίξιμό του, να αυτοσχεδιάσει, θα χρησιμοποιήσει και άλλα χτυπήματα. Έτσι θα τον δούμε να χτυπάει με τον κόπανο άλλες φορές τη στεφάνη και άλλες φορές το σώμα του

οργάνου (τον ξύλινο κύλινδρο), διατηρώντας φυσικά το ρυθμό. Ωστόσο κάθε νταουλιέρης αναλόγως του τόπου καταγωγής του και των μουσικών ιδιωμάτων της εκάστοτε περιοχής, διαφοροποιεί το παίξιμό τους ως προς το ύφος του αποδίδοντας έτσι το χαρακτηριστικό χρώμα της κάθε περιοχής. Έτσι διαφορετικό παίξιμο θα συναντήσουμε για παράδειγμα στην περιοχή της Νάουσας, διαφορετικό σε αυτή της Ηράκλειας Σερρών, διαφορετικό σε αυτή του Πηλίου κ.ο.κ.



Εικόνα 13. Νταούλια σε γλέντι στις Σάπες Ροδόπης¹⁹

Σχετικά με τις πρώτες γραπτές μαρτυρίες για μουσικά όργανα στη Ήπειρο ο Κοκκώνης αναφέρει ότι τις βρίσκουμε σε κείμενα ξένων περιηγητών. Πιο συγκεκριμένα λέει: «από έναν κατάλογο δαπανών του Ιταλού διερμηνέα Sanfermo, που επισκέπτεται τα Ιωάννινα το 1720, μαθαίνουμε πως στην Αυλή του πασά υπήρχαν σαλπικτές "τζορνάδες" (ζουρνάδες) και "τύμπανα"». Κοκκώνης (2008, σσ. 35-39) Επίσης ο Κοκκώνης αναφέρει:

Από μια χαρακτηριστική αναφορά του Άγγλου περιηγητή W. M. Leake, που επισκέφτηκε την Ήπειρο στις αρχές του 19ου αιώνα, αντλούμε χρήσιμες πληροφορίες για τα όργανα της εποχής. Αναφερόμενος σε μια λαϊκή ορχήστρα Γύφτων μουσικών που άκουσε στα Τζομέρκα, σημειώνει πως "τραγουδούσαν δυνατά και άσχημα". Δυστυχώς, η αδυναμία του να εννοήσει ξένα για το δικό του κόσμο μουσικά ιδιώματα και όργανα τον οδηγεί πολύ συχνά σε παρανοήσεις. Μια τυπική ορχήστρα της εποχής φαίνεται να μετρά δύο νταούλια, δύο βιολιά, δύο ζουρνάδες, κάποιος άλλο πνευστό που ο περιηγητής αδυνατεί να ονοματίσει, και ένα fifre. (Κοκκώνης, 2008, σσ. 35-39)

¹⁹ Η φωτογραφία είναι από το αρχείο του Νίκου Οικονομόπουλου.

Επίσης γραπτές πληροφορίες για την εμφάνιση των κρουστών οργάνων στον ελληνικό χώρο αντλούμε από τη Μαζαράκη η οποία στο βιβλίο της παραθέτει ένα σημείωμα του καθηγητή του Πανεπιστημίου Αθηνών και επίτιμου διευθυντή του Λαογραφικού αρχείου και της Εθνικής Μουσικής Συλλογής της Ακαδημίας Αθηνών κ. Γ. Μέγα που εμπεριέχει τις εξής πληροφορίες: «Έτσι συνέβαινε να εργάζονται κατά την περίοδο 1900-1915 που ενθυμούμαι, τέσσαρες κλαριτζήδες με την κομπανιάν των (κλαρίνο, βιολί, κορνέτα, λαγούτο, νταιρέ)». Μαζαράκη (1984, σ. 23)

Επίσης σε ένα άλλο σημείο του βιβλίου της η Μαζαράκη αναφέρει ότι: «στην Πελοπόννησο, μας πληροφορεί ο Γ. Λυμπερόπουλος εβασίλευε η πίπιζα με το νταούλι». Μαζαράκη (1984, σ. 37)

Οι πρώτες ηχητικές καταγραφές για την περιοχή της Ηπείρου χρονολογούνται από το 1930 και μετά (Νίκος Τζάρας, Κίτσος Χαρισιάδης), ενώ την ίδια εποχή Ηπειρώτες μουσικοί ηχογραφούνται στην Αμερική (Αμαλία Βάκα, Αλέξης Ζούμπας κ.α.). Μεταπολεμικά πληθαίνουν οι ηχογραφήσεις, με κεντρικό πρόσωπο τον κλαριντζή Τάσο Χαλκιά, πλαισιωμένο από τη οικογενειακή του κομπανιά, καθώς και τους τραγουδιστές Αλέκο Κιτσάκη και Στυλιανό Μπέλλο. (Κοκκώνης, 2008, σ. 32)

Όσον αφορά στο ρόλο που διαδραμάτιζαν και τη θέση που είχαν τα όργανα στην ιστορία της μουσικής παράδοσης του Μετσόβου η Μάνη επισημαίνει χαρακτηριστικά:

Στην ιστορία της τοπικής μουσικής παράδοσης του Μετσόβου τα όργανα έχουν μια περίοπτη θέση στην οπτική και ακουστική κουλτούρα του τόπου. Πρώτα γιατί είναι παρόντα με συχνότητα που αγγίζει τον καθημερινό ρυθμό της ζωής και έπειτα γιατί είναι ορατά για χρόνια στους τοίχους των καφενείων του Μετσόβου. Κυρίως όμως γιατί είναι συνυφασμένα με το μαχαλά, τη γειτονιά, με τα βράδια της μουσικής εκπαίδευσης και της μουσικής ξεκούρασης των οργανοπαικτών. (Μάνη, 2013, σ. 165)

Η μετσοβίτικη κομπανιά αποτελείται από το κλαρίνο, το βιολί, το λαούτο, το ντέφι και το νταούλι. Είναι άξιο λόγου το γεγονός ότι ενώ σε ολόκληρη την Ήπειρο κυρίαρχο κρουστό όργανο στις ορχήστρες αποτελούσε το ντέφι, στο Μέτσοβο συνυπήρχε το ντέφι μαζί με το νταούλι και μάλιστα το τελευταίο με πρωτεύοντα ρόλο. Το γεγονός ότι οι μετσοβίτικες κομπανίες δραστηριοποιούνταν επαγγελματικά και σε άλλα γειτονικά βλαχόφωνα χωριά εξηγεί και την εμφάνιση του νταουλιού και σε αυτά όπως για παράδειγμα στη Μηλιά Μετσόβου. Βέβαια το καθένα χρησιμοποιούνταν ως επί το πλείστον σε διαφορετικές περιπτώσεις, έτσι το νταούλι λόγω του δυνατού του ήχου το

χρησιμοποιούσαν κυρίως σε γλέντια τα οποία διαδραματίζονταν σε εξωτερικούς χώρους, ενώ αντίστοιχα το ντέφι σε κλειστούς χώρους. Υπάρχουν βέβαια και περιπτώσεις που τα συναντούμε να παίζουν ταυτόχρονα στον ίδιο χώρο, είτε εξωτερικό είτε εσωτερικό.

4. Ο μουσικός Σωτήρης Μπάος

Κοινός τόπος στις πρώτες μνήμες της ζωή κάθε Μετσοβίτη αποτελούν τα τραγούδια και οι χοροί του τόπου του. Οι μετσοβίτικοι ρυθμοί καταγράφονται στο μνημονικό των Μετσοβιτών από τη μέρα της γέννησης τους, προσδιορίζουν την ταυτότητα τους και επιχρωματίζουν την κουλτούρα τους. Η αδιάλειπτη παρουσία των μουσικών στο Μέτσοβο και ο συγχρωτισμός τους με την τοπική κοινωνία εξηγείται από το γεγονός πως η μουσική και ο χορός ανέκαθεν αποτέλεσε αναπόσπαστο κομμάτι της παιδείας όλων των κοινωνικών ομάδων που άνηκαν στον γεωγραφικό χώρο του Μετσόβου.

«Τα τραγούδια τα είχα στο μυαλό μου όλα»

τονίζει χαρακτηριστικά το πρωταγωνιστικό πρόσωπο αυτής της εργασίας, ένας εκ των παλαιότερων και σημαντικότερων εν ζωή μουσικών του Μετσόβου, ο Σωτήρης Μπάος. Γεννημένος στις 29 Ιουνίου του 1938 στο Μέτσοβο, απόγονος μουσικής οικογένειας άρχισε να καταπιάνεται με τη μουσική από τότε που θυμάται τον εαυτό του. Η περιγραφή της πρώτης επαφής του Μπάου με μουσικό όργανο είναι ενδεικτική της διαπίστωσης πως το μεράκι για την μουσική περνούσε σχεδόν γονιδιακά από τη μία γενιά στην άλλη:

όταν ήμουν μικρός ο πατέρας μου είχε το ντέφι κρεμασμένο στο σπίτι, μία καλύβα είχε ο πατέρας μου αυτά τα χρόνια... λοιπόν... το είχε κρεμασμένο και εγώ δεν το 'φτανα γιατί είχα μεράκι, ήθελα να παίζω το ντέφι, να ακούσω τον ήχο... έπαιρνα την πετσέτα και το χτυπούσα πάνω... παμ... το χτυπούσα παν και άκουγα τον ήχο απ' το ντέφι.... γιατί δεν έφτανα.... και συνέχεια αυτή τη δουλειά έκανα... την είχα μέσα μου...

Παρά το γεγονός ωστόσο ότι άνηκε σε μουσική οικογένεια, δεν διδάχθηκε από κανέναν την τέχνη του ντεφιού, αλλά την «έκλεψε» μέσω της εμπειρίας, της παρατήρησης και της μίμησης²⁰. Όπως λοιπόν όλοι οι μουσικοί της γενιάς του έτσι και αυτός ήταν αυτοδίδακτος, προορισμένος εκ γενετής να διαιωνίσει τη μουσική παράδοση της οικογένειάς του, να διατηρήσει το μετσοβίτικο χρώμα και να μεταφέρει στους μελλοντικούς απόγονους αυτούσια τα κομμάτια όπως τα άκουσε από τους προγόνους του.

²⁰ «Η λέξη «κλέβω» στη γλώσσα των πρακτικών σημαίνει μιμούμαι, παίρνω, μαθαίνω [...] Πραγματικά, οι πρακτικοί μόνο κλέβοντας μπορούν να μάθουν, αφού δε βρίσκουν εύκολα δάσκαλο» (Μαζαράκη, 1984, σ. 59). Επίσης, Μαζαράκη (1984, σ. 79) «Σκοπούς που έχει ο ίδιος στολίσει με ότι μπόρεσε να «κλέψει» στην επαγγελματική του σταδιοδρομία ακούγοντας, παίζοντας και γυρίζοντας μαζί με άλλους οργανοπαίκτες στις διάφορες περιοχές και τα χωριά». Ο Ανωγειανάκης (1991, σ. 29) αναφέρει «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».

«Αν ξαναγεννιόσουν θα γινόσουν μουσικός;

Ε βέβαια...οπωσδήποτε. Η μανία μου εκεί είναι από μωρό παιδί...»

Παράλληλα με το επάγγελμα του μουσικού εργάστηκε στο Δασαρχείο και το Δημαρχείο του Μετσόβου και υπήρξε σύμφωνα με τα λεγόμενα του ένας από τους καλύτερους τεχνίτες πέτρας της περιοχής. Στην ερώτησή μου πώς μπόρεσε να συνδυάσει δύο τόσους διαφορετικούς επαγγελματικούς δρόμους και αν ποτέ σκέφτηκε να εγκαταλείψει τη μουσική, η αντίδραση του μου έδωσε να καταλάβω ότι η μουσική ήταν γι' αυτόν κάτι παραπάνω από ένα μέσο βιοπορισμού. Η άνεση με την οποία ανταποκρίθηκε στις ερωτήσεις μου και ο ανεπιτήδευτος, αυθόρμητος τόνος των απαντήσεων του καθ' όλη τη διάρκεια της κουβέντας μας, μου επέτρεψε ψυχογραφώντας τον να κατανοήσω πως η μουσική υπήρξε γι αυτόν τρόπος αυτοπροσδιορισμού, καταφύγιο και πηγή άντλησης δύναμης προκειμένου να αντιμετωπίζει τα χτυπήματα της μοίρας. - Έχει χάσει τα δύο από τα τρία παιδιά του και τη γυναίκα του-.

Ιδιαίτερα συγκινημένος αναφέρθηκε στον εγγονό του Λευτέρη ο οποίος συνεχίζει τη μουσική παράδοση της οικογένειας. Στην ερώτηση αν διδάσκει την τέχνη του στον εγγονό του απαντά χαρακτηριστικά:

Του εγγονού μου του δείχνω πως να παίζει με το όργανο αλλά δεν του αρέσει...αυτός είναι από τη μουσική εγώ είμαι εμπειροτέχνης..

Είναι φανερό πως οι αυτοδίδακτοι μουσικοί παρέδωσαν σταδιακά τη σκυτάλη σε μια νέα γενιά "σπουδαγμένων" μουσικών με διαφορετική οπτική και θεωρητικό υπόβαθρο. Ωστόσο συνομιλώντας και με νεότερους μουσικούς διαπιστώνεις πως αυτό που μένει ανεπηρέαστο και απαράλλαχτο στο πέρασμα του χρόνου είναι το μεράκι, ο σεβασμός και η αγάπη για την μετσοβίτικη μουσική, αξίες που μεταλαμπαδεύονται αμέριμνα από γενιά σε γενιά.

Το τραγούδι και ο χορός διαμορφώνουν τη συλλογική κουλτούρα ασυνείδητα και αποτελούν ζωτική ανάγκη για κάθε μέλος της μετσοβίτικης κοινότητας. Κάθε στιγμή σημαντική ή μη ήταν κατάλληλη για να επενδυθεί με μουσική. Ακόμα και ένα απλό οικογενειακό φαγοπότι μπορεί να αποτελούσε άριστη αφορμή για ένα απροσχεδιαστο γλέντι. Οι οργανοπαίκτες, παρά το γεγονός ότι αποτελούσαν μια ευδιάκριτα οριοθετημένη κοινωνική ομάδα, ξέχωρη από τους άλλους Μετσοβίτες²¹, ενώνονταν μαζί τους κάτω από

²¹ Οι οργανοπαίκτες συγκροτούσαν μια ξεχωριστή κοινωνική ομάδα που ήταν εγκατεστημένοι σε διαφορετικό μαχαλά από τους υπόλοιπους Μετσοβίτες.

τον ίδιο πολιτισμικό φλοιό²² και ήταν πρόσωπα οικεία, προσφιλή και καλοδεχούμενα σε κάθε μετσοβίτικο σπιτικό.

« ο κόσμος μας περίμενε πάντα με χαρά»

υπογραμμίζει ο Σωτήρης Μπάος.

Η πρώτη του επαγγελματική εμπειρία ήρθε απρόσμενα όταν παιδί ακόμα του προτάθηκε να παίξει σε έναν γάμο στο γειτονικό Ανθοχώρι.

Το πρώτο γάμο που πήγα και έπαιξα, έπαιξα στο Ανθοχώρι με ένα κλαρίνο από το Μαλακάσι...καλός με το κλαρίνο αυτός...Τα τραγούδια τα είχα όλα στο μυαλό μου...Έρχεται τη νύχτα ένα παιδί που έπαιζε βιολί...ξυπνάω καμιά φορά, βγαίνω έξω τι θες του λέω; Θα πας μου λέει στο Ανθοχώρι σε έναν γάμο με τον πατέρα μου και τον Ντόκο από το Μαλακάσι; Θα πάω του λέω! Πήγα, παίξαμε όλη την ημέρα μέχρι αργά το βράδυ. Τι πήραμε μετά ούτε που θυμάμαι, είναι πολλά τα χρόνια. Μ' άρεσε αυτή η δουλειά, την είχα στο νου μου..

Στη συνέχεια της μουσικής του πορείας μου αποκαλύπτει πως εκτός από ντέφι και νταούλι, έπαιξε επαγγελματικά και κλαρίνο για σχεδόν δεκαπέντε χρόνια. Συνηθιζόταν άλλωστε στους κύκλους των μουσικών να παίζουν περισσότερα από ένα μουσικά όργανα, αφού τα όργανα υπήρχαν παντού σε κάθε σπίτι και άλλαζαν συνεχώς χέρια. Ωστόσο λόγω αναπνευστικών προβλημάτων αναγκάστηκε να το εγκαταλείψει και να ασχοληθεί αποκλειστικά με τα κρουστά.

Η επάνοδος του στα μουσικά δρώμενα ως κρουστού μουσικού, προέκυψε όταν του προτάθηκε να παίξει κλαρίνο σε έναν μετσοβίτικο γάμο, την εποχή που είχε πρωτοδιαπιστώσει το πρόβλημα υγείας του. Μην ξέροντας τι να κάνει, θεωρώντας μάλιστα ντροπή να αποκαλύψει πως ήταν αναγκασμένος να μην ξαναπαίξει κλαρίνο, ζητά τη συμβουλή του πεθερού του Πιτσά Νικόλαου (για τον Πιτσά παρενθετικά αναφέρει με θαυμασμό πως ήταν τόσο καλό βιολί που έβγαζε γάμο χωρίς κλαρίνο).

λοιπόν... πάω στον Πιτσά, στον πεθερό μου, του λέω αυτό και αυτό, τώρα τι γίνεται λέω... θα πάω στα Γιάννενα να βρω ένα κλαρίνο απ τα Γιάννενα, υπήρχαν εδώ δεν ήθελα να τους πάρω γιατί... ο ένας θα 'λεγε έτσι ο άλλος... και έτσι...

²² Για την κοινωνική ομάδα των μουσικών η Μάνη αναφέρει: «Η διείσδυση της κοινωνίας τους στην άλλη, στο πεδίο της καθημερινότητας, της ένταξης των παιδιών στο ίδιο σχολείο, τον εκκλησιασμό, στη χρήση της βλάχικης γλώσσας, και η συνάντηση στη μουσική και το χορό όπου οι οργανοπαίκτες κυριαρχούσαν με το ταλέντο τους, τους έδινε την αναγνωρίσιμη ιδιαιτερότητα, όχι όμως και ικανή να επιφέρει την κοινωνική εξίσωση που θα επέτρεπε τη σύναψη των γάμων». (Μάνη, 2013, σ. 148)

λοιπόν... και θα πάρω το νταούλι εγώ λέω... πάμε λέει... πήγαινε να βρεις ένα κλαρίνο... πήγα στα Γιάννενα, βρήκα ένα κλαρίνο από τα Γιάννενα, καλό κλαρίνο όλα αυτά, αλλά δεν ήξερε τα δικά μας...²³



Εικόνα 14. Αριστερά απεικονίζεται ο Νικόλαος Πιτσάς²⁴

Από τα τριανταπέντε του λοιπόν περίπου και σε όλη την υπόλοιπη επαγγελματική του πορεία έπαιξε ντέφι και νταούλι κοντά στις δύο πιο ξακουστές ορχήστρες του Μετσόβου, την ορχήστρα του Αυγέρα Μπάου και την ορχήστρα του Στέργιου Μάσιου²⁵.

ο Αυγέρας και ο Μάσιος... και οι δυο ήτανε... εγώ με αυτούς τους δύο πέρασα όλη τη ζωή μου εδώ... μία ο Μάσιος μία ο Αυγέρας... μία ο Μάσιος μία ο Αυγέρας... κατάλαβες;

Οι δύο αυτές ορχήστρες έδρασαν παράλληλα στη τοπική κοινωνία αναπτύσσοντας έναν μουσικό ανταγωνισμό υψηλού επιπέδου και αφήνοντας ο καθένας το δικό του προσωπικό στίγμα στη μουσική ιστορία του Μετσόβου. Μέχρι και σήμερα μνημονεύονται για τη μαεστρία στο παίξιμο τους, για το μεράκι τους και για την δεξιοτεχνία με την οποία που προσέγγιζαν τον χορευτή.

²³ «Το μουσικό ιδίωμα του Μετσόβου όμως είναι μοναδικό, και μάλιστα σε βαθμό που καθιστά απαγορευτική τη πρόσβαση στη περιοχή για τους "ξένους" μουσικούς. Αυτό οφείλεται στους ρυθμούς που συγκροτούν το μετσοβίτικο ρεπερτόριο, ρυθμοί που φέρνουν τη σφραγίδα των επιρροών της δυτικής Μακεδονίας και είναι τόσο πολύπλοκοι που γίνονται δυσνόητοι στους αμύητους.» (Κοκκώνης, Μουσική από την Ήπειρο, 2008, σ. 52)

²⁴ Οι εικόνες 14, 15, 16, 17 και 18 είναι από το αρχείο του Κώστα Μπαλάφα.

²⁵ Τα δύο αυτά κλαρίνα στιγματίσαν με το χαρακτηριστικό ηχόχρωμα τους τη μουσική παράδοση του Μετσόβου. Από τον Αυγέρα Μπάου και τον Στέργιο Μάσιο έχουμε και τις περισσότερες ηχογραφήσεις δισκογραφικά για το Μέτσοβο.

Ενδεικτικό του άτυπου αυτού ανταγωνισμού είναι το παρακάτω περιστατικό που περιγράφει ο Σωτήρης Μπάος. Κατά τη διάρκεια ενός μετσοβίτικου γάμου ο Σωτήρης και ο Γιώργος Μπάος, ο αδελφός του, που έπαιζαν με την ορχήστρα του Μάσιου εκ μέρους του γαμπρού²⁶, πηγαίνοντας πατινάδα²⁷ στο σπίτι του κουμπάρου διασταυρώθηκαν στη διαδρομή με την ορχήστρα του Αυγέρα η οποία κατευθυνόταν στο σπίτι της νύφης.

..φεύγουμε πάμε για τον κουμπάρο, απ' την πλατεία, απ' το κεντρικό καφενείο της πλατείας...εκεί ήταν ο Αυγέρας, ήταν όλοι εκεί που περίμεναν να φύγουν και αυτοί. Πάμε από κάτω εμείς από την πλατεία στο δημοτικό σχολείο, πιο πάνω εκεί είναι ένας φούρνος... Μόλις βγήκε ο Αυγέρας που πήγαινε για τη νύφη, συναντηθήκαμε σε αυτό το δρόμο, ένας από πάνω και ένας από κάτω... Μόλις βγήκαμε εμείς τι να σου πω ρε... τα θυμάμαι και... μο' 'ρχεται έτσι σαν τρέλα...

το συναπάντημα των δύο ορχηστρών του Μάσιου και του Αυγέρα πυροδότησε την ατμόσφαιρα και εξελίχθηκε σε μουσική μονομαχία:

Μόλις βγήκαμε και συναντηθήκαμε τον σβήσαμε τον Αυγέρα, τον σβήσαμε τον Αυγέρα μαζί και με τον αδερφό μου... λοιπόν... απ' ότι μο' λέγε μετά ο Γιάννης ο Μπάος με το βιολί, ο αδερφός του Αυγέρα...απ' ότι μο' 'λεγε... μόλις πήγαμε πιο κάτω λέει... δέκα μέτρα δεκαπέντε πιο κάτω από εσάς λέει, το 'ριξε μια βρισιά ο Αυγέρας του αδερφού του...το' 'ριξε μια βρισιά λέει γιατί... γιατί μας σκέπασες εσύ λέει και ο Μάσιος... εμείς δεν ακουγόμαστε καθόλου...

Η ένταση με την οποία ο 82χρονος Σωτήρης Μπάος περιγράφει το παραπάνω περιστατικό μισό σχεδόν αιώνα μετά, καταδεικνύει και το μέγεθος του ανταγωνισμού που υπήρξε μεταξύ των κορυφαίων κομπανιών που γλέντησαν για πολλές δεκαετίες την κοινωνία των Μετσοβιτών.

²⁶ Συνηθιζόταν στους γάμους του Μετσόβου σύμφωνα με τον συνεντευξιαζόμενο άλλη ορχήστρα να έχει ο γαμπρός και άλλη η νύφη.

²⁷ Δρομικοί σκοποί και τραγούδια που έπαιζαν οι οργανοπαίχτες την ημέρα του γάμου ενώ κατευθύνονταν πεζοί στο σπίτι του γαμπρού, του κουμπάρου, της νύφης κ.λ.π. και ύστερα συνοδεύοντας όλη τη γαμήλια πομπή στην εκκλησία.

4.1 Η ψυχική μέθεξι μουσικού - χορευτή

Ο πρωταγωνιστικός ρόλος του ντεφιού

Οι οργανοπαίκτες ανταποκρινόμενοι στην πάντα παρούσα ανάγκη της τοπικής κοινωνίας να εκφράζεται μέσω της μουσικής και του χορού, γνώριζαν καλά τη τέχνη του εντυπωσιασμού, ήξεραν να αφουγκράζονται τα γούστα και τις προτιμήσεις ακόμα και των πιο απαιτητικών χορευτών και να οδηγούν τους χορευτές στην έκσταση και τη ψυχική ευφορία. Έδειχναν απόλυτη αφοσίωση και τιμούσαν τον πρωτοχορευτή, κοιτάζοντας τον στα μάτια και "διαβάζοντας" αυτό που λαχταρούσε η ψυχή του να ακούσει. Υπήρχε μια μη λεκτική επικοινωνία, μια ψυχική μέθεξι μουσικού-χορευτή που ηλέκτριζε την ατμόσφαιρα και καθιστούσε τα μετσοβίτικα γλέντια ανεπανάληπτα. Χαρακτηριστικά η Μάνη για τους οργανοπαίκτες του Μετσόβου αναφέρει:

Ξέρουν ποιος αγαπάει τα βαριά, ποιος προτιμάει το συρτό, ποιος αγαπάει τη μουσική και χορευτική κορυφή, και με ποιο ρυθμό θέλει να αρχίσει και να τελειώσει ο χορευτής. Ξέρουν ακόμα ποιον τόνο και ποιο ρυθμό του ίδιου τραγουδιού προτιμάει ο καθένας. Διαθέτουν τη χαρτογράφηση των επιλογών, τη χαρτογράφηση του κώδικα των κοινωνικών αξιών, τη χαρτογράφηση των αισθημάτων των Μετσοβιτών. (Μάνη, 2013, σ. 131)

Η μουσικοχορευτική παράδοση επιβίωσε στο πέρασμα των χρόνων και διαιωνίστηκε από την άρχουσα τάξη του Μετσόβου, την κοινωνία των πλουσίων εμπόρων. Ο αρχοντισμός που διακατείχε την κοινωνική αυτή τάξη, περνούσε από γενιά σε γενιά και διαπότηζε τη στάση ζωής, τη συμπεριφορά και τον τρόπο λειτουργίας της. Έτσι η ψυχική ικανοποίηση που προσέφεραν οι οργανοπαίκτες στους πλούσιους Μετσοβίτες συνεπαγόταν και γερή ανταμοιβή, επάξια της κοινωνικής τους θέσης και της ευμάρειας που τη χαρακτήριζε. Επομένως οι μουσικοί εύλογα πάσχιζαν να γλεντήσουν όσο το δυνατόν καλύτερα το μετσοβίτικο κοινό αφού κέρδιζαν τεράστια χρηματικά ποσά που τους εξασφάλιζαν μια άνετη ζωή και τους έβγαζαν από την ανέχεια που οι περισσότεροι από αυτούς είχαν βιώσει. («Σε μια καλύβα μεγάλωσα» αναφέρει χαρακτηριστικά ο Σωτήρης Μπάος). Τα χρήματα που "έριχναν" τότε στα όργανα, η λεγόμενη χαρτούρα²⁸, ήταν τόσα πολλά που φαντάζουν σχεδόν μυθικά, ιδιαίτερα σήμερα που η οικονομική κρίση μαστίζει την ελληνική κοινωνία.

²⁸ Έτσι ονομάζονται στη γλώσσα των μουσικών τα χρήματα που έριχναν οι χορευτές στα όργανα κατά τη διάρκεια του γλεντιού.

τι να σου πω, τι να σου πω... να μαζεύεις δέκα εκατομμύρια μες την τσάντα...σ' ένα γάμο...οχτώ εκατομμύρια...λοιπόν...εγώ μόλις πιάναμε χορό, μιλάμε στο Μπάρμπα-Γιάννη επάνω, στο κέντρο... μόλις πιάναμε χορό άιντε έβγαινε ο άλλος²⁹ έβγαζε το πεντοχίλιαρο, το δεκαχίλιαρο...

Πέραν του κατεξοχήν ρόλου του ντεφιού ως συνοδευτικού οργάνου στην κομπανία, μέσα από τα λόγια του Μπάου αντιλαμβανόμαστε τον κομβικό ρόλο που κατείχε το ντέφι στην επιτυχή έκβαση ενός γλεντιού. Ο δεξιοτέχνης ντεφίστας έμπαινε στο κέντρο, χτυπούσε το ντέφι δυνατά και εκτελώντας εντυπωσιακούς αυτοσχεδιασμούς³⁰, «μεράκλωνε» τους χορευτές, οι οποίοι πετούσαν χωρίς φειδώ χρήματα, για να γλεντήσουν.

«δεν τους πιανόταν αν δεν κερνούσαν τα όργανα»

τονίζει ο Μπάος, σκιαγραφώντας έτσι την επικρατούσα νοοτροπία πως για να γλεντήσει κάποιος έπρεπε να πετάξει χρήματα στα όργανα.

κατέβαινα εγώ αφορμή ήθελα να κατέβω... μόνος μου στο χορό μέσα στη μέση, στη μέση απ' το χορό μόνος μου, το συγκρότημα ήταν.... κάτω... λοιπόν... και εγώ μάζευα πεντοχίλιαρα, δεκαχίλιαρα... κρατούσα το ντέφι μ' αυτό το χέρι (δείχνει το δεξί του χέρι), κρατούσα και εκατό χιλιάδες στο ένα χέρι...μόλις έβλεπα πως δεν μπορούσα άλλο να μαζέψω να κρατήσω, πήγαινα στο συγκρότημα, τα πετούσα κι ο Γιάννης ο Μπάος τα μάζευε και τα 'βαζε μες την τσάντα και εγώ έβγαινα πάλι στη δουλειά μου...αυτή ήταν η δουλειά μου, στο κέντρο... στο κέντρο ήταν η δουλειά μου.

Το ντέφι ήταν αυτό το μέλος της ορχήστρας που θα μάζευε τα χρήματα³¹ και θα είχε το νου του στους καλεσμένους για να ικανοποιήσει τις προτιμήσεις τους και να δεχθεί παραγγελιές.. Τον ρόλο αυτό του τον απέδιδαν τόσο τα υπόλοιπα μέρη της ορχήστρας:

όπως παίζαμε έτσι μο' 'λεγε ο Γιώργος ο Μπάος... Σωτήρη μην κοιτάς το παίξιμο λέει... το παίξιμο άστο λέει... να κοιτάς λέει... τον κόσμο και τα λεφτά λέει... να κοιτάς τα λεφτά εσύ...

όσο και οι χορευτές:

²⁹ Σε αυτό το σημείο ο Μπάος σηκώνει το χέρι και κουνάει τον καρπό σαν να κρατάει χαρτονόμισμα.

³⁰ Βλέπε σχετικά (Λιάβας, 1996).

³¹ «...Συχνά το κλαρίνο και το ντέφι περπατούν μαζί με τον πρωτοχορευτή, τον κοιτούν και παίζουν προτρέποντας σε αυτοσχεδιασμούς. Κατά τη διάρκεια του χορού αυτός πετά καταγής χαρτονομίσματα, το οποία συνήθως μαζεύει το ντέφι...» (Κοκκώνης, Μουσική από την Ήπειρο, 2008, σ. 88)

μόλις σηκωνόμουν ορθίος, που χόρευε ο χορευτής κάθε χορευτής, να σηκώθηκε ορθίος λέγανε πάλι ο Σωτήρης στη Χρυσοβίτσα, σηκώθηκε ορθίος κάτσε να βγάλουμε λεφτά.

Παρ' όλο λοιπόν που το κλαρίνο ηγείται ενός ηπειρώτικου μουσικού σχήματος, (δεν είναι τυχαίο άλλωστε πως όταν το ευρύ κοινό αναφέρεται σε μία ηπειρώτικη κομπανία συνήθως χρησιμοποιεί τη φράση: "πάμε στα κλαρίνα"), το ντέφι είναι εκείνο το όργανο μέσω του οποίου επιτυγχάνεται η άμεση επικοινωνία με το χορευτικό κοινό.

4.2 Η ιεροτελεστία του μετσοβίτικου γάμου

Η συλλογική συνείδηση σφυρηλατήθηκε από τους μετσοβίτικους ρυθμούς που συνόδευαν απαραίτητα και νοηματοδοτούσαν όλες τις πολιτισμικές εκδηλώσεις του βλάχικου πληθυσμού και ιδιαίτερα τους γάμους, στους οποίους η συμμετοχή των μουσικών λάμβανε μορφή ιεροτελεστίας και εκτόξευε στα ύψη τη συγκινησιακή φόρτιση της ημέρας.

Η ημέρα του γάμου σύμφωνα με το Σωτήρη Μπάο ξεκινούσε ως εξής:

καθόμασταν στο καφενείο, το πρωί... μας έλεγαν δέκα η ώρα θα είστε εδώ έντεκα... καθόμασταν στο καφενείο, πίναμε καφέ καθόμασταν και περιμέναμε. Ερχόταν ένα γκρουπ από τρία, τέσσερα, πέντε έξι παιδιά... αυτό το γκρουπ απ' το γάμο που τα έστελνε ο γαμπρός και μας 'παίρναν πατινάδα. Αρχίζαμε πατινάδα εμείς μέχρι που πηγαίναμε στο σπίτι. Εκεί στο σπίτι παίραμε το πρώτο τραγούδι... το πρώτο τραγούδι ήταν το "Λα πάτρου τσίντζι μάρμαρε , λα σιάσε μωρ μαρετς."³²

Εν συνεχεία ακολουθούσε μια σειρά από πατινάδες οι οποίες τηρούσαν την οικογενειακή και κοινωνική ιεραρχία. Η έναρξη λοιπόν του γλεντιού ξεκινούσε από το σπίτι του γαμπρού. Αφού χόρευε ο γαμπρός, ο πατέρας του γαμπρού και οι μερακλήδες του σπιτιού, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Μπάος, μετά ξεκινούσαν πατινάδα για τον μπράτιμο³³, και ύστερα όλοι μαζί κατευθύνονταν στο σπίτι του βλάμη³⁴. Όλοι μαζί, πάντα με τραγούδι και χορό οδηγούνταν στο σπίτι του κουμπάρου και τελικός προορισμός ήταν το σπίτι της νύφης. Από το σπίτι της νύφης ξεκινούσε όλο το ψίκι³⁵ για την εκκλησία.

³² μτφ. «Κάτω στα πέντε μάρμαρα, στα έξι μαρμαράκια». Για το συγκεκριμένο τραγούδι βλέπε (Samuel, 1990, σ. 25). Επίσης Μάνη Αναστασία, ο.π. σελ 113.

³³ Ο πιο κοντινός άνθρωπος του γαμπρού, ο "αδερφοποιτός" του.

³⁴ Ο κοντινός φίλος του γαμπρού που είχε τον ρόλο του συντονιστή, του «επιτελάρχη» του γάμου.

³⁵ Η γαμήλια πομπή.

χόρευε ο ταιφάς από τη νύφη όλος...λοιπόν...για αυτό είχανε όργανα δικά τους...εμείς είχαμε το γαμπρό και φέραμε γύρα...ήρθε η ώρα να φύγουμε μετά να πάμε για την εκκλησία...

Στο δρόμο για την εκκλησία προπορευόταν η νύφη με την ορχήστρα της, ακολουθούσαν οι καλεσμένοι και το τέλος της πομπής έκλεινε ο γαμπρός με τη δική του ορχήστρα. Όταν πια έφταναν στην εκκλησία, ο κόσμος έμπαινε στον ναό να παρακολουθήσει την τελετή και οι μουσικοί περίμεναν στο καφενείο.



Εικόνα 15. Ο Σωτήρης Μπάος σε πατινάδα στο Μέτσοβο

και όταν πηγαίναμε στην εκκλησία μετά έμπαινε όλος ο κόσμος μέσα για στέφανα και καθόμασταν εμείς στο καφενείο πίναμε καφέ ή ούζο τσίπουρο ο άλλος ό,τι ήθελε μέχρι να τελειώσουν τα στέφανα και ξεκινούσαμε μετά...

Σύμφωνα με τα λεγόμενα του Μπάου, μετά το πέρας της τελετής του γάμου, αφού πρώτα γινόταν ένας μεγάλος χορός στο προαύλιο χώρο της εκκλησίας, το γλέντι συνεχιζόταν στο σπίτι, όπου το σόι του γαμπρού και της νύφης γλεντούσε σε χωριστά δωμάτια του σπιτιού με ξεχωριστές πάλι ορχήστρες. Η έναρξη του γλεντιού γινόταν πάντα με καθιστικά τραγούδια³⁶.

«καθιστικά που να τα ακούσεις να σου σηκώσει το μυαλό...όχι σαν τώρα»

³⁶ Τα καθιστικά τραγούδια ήταν εναρκτήριοι σκοποί, με ή χωρίς στίχους οι οποίοι προλόγιζαν το γλέντι και η θεματολογία τους αφορούσε στην ομορφιά της νύφης, τη λεβεντιά του γαμπρού και την ευτυχισμένη ατμόσφαιρα της ημέρας.

Στη συνέχεια ξεκινούσε ο χορός και οι δύο ορχήστρες, του γαμπρού και της νύφης επιδίδονταν σε έναν αγώνα εντυπώσεων, καθώς το κάθε ντέφι πάλευε να "καπελώσει" το άλλο, να ακουστεί όσο γινόταν πιο δυνατά και πιο επιβλητικά.

τρωγόμασταν με τα ντέφια τρωγόμασταν... να ακούσεις ντέφι από εκεί ντέφι από εδώ και ο χορός να γίνει....

Ο ντεφοκεντρισμός είναι ένα φαινόμενο που παρατηρείται έντονα την εποχή αυτή, και πηγάζει από την προσπάθεια της κάθε κομπανίας να αυτοπροβληθεί και να υπερέχει, ώστε να κλείσει όσο το δυνατόν περισσότερες δουλειές. Το ντέφι ήταν το όργανο εκείνο που θα έκανε την "αντράλα"³⁷, θα τραβούσε την προσοχή του κόσμου και θα ξεσήκωνε με την ένταση του το χορευτικό κοινό. Η έλλειψη ηχητικής κάλυψης την εποχή αυτή ανάγκαζε τους μουσικούς να παίζουν όσο πιο δυνατά μπορούσαν για να ακουστούν και επομένως το ντέφι είχε τον πρωταγωνιστικό ρόλο σε αυτή τη πρακτική αφού είναι το όργανο που προκαλεί τον μεγαλύτερο θόρυβο. Επομένως οι εντυπωσιακοί αυτοσχεδιασμοί του ντεφιού και η ένταση στο παίξιμο ήταν ο μοναδικός τρόπος που είχαν οι κομπανίες της εποχής να διαφημίσουν τη δουλειά τους.

Η συνήθεια να γίνεται το γλέντι του γάμου στο σπίτι και μάλιστα όντας οι καλεσμένοι του γαμπρού και της νύφης σε διαφορετικά δωμάτια του σπιτιού, σύμφωνα με τον Μπάο, άλλαξε με το πέρασμα των χρόνων και εν τέλει οι μετσοβίτικοι γάμοι κατέληξαν να γίνονται σε μαγαζί.

χαμός χαμός τι γινόταν...ωραία πράματα αλλά μετά χάλασε...μετά χάλασε πήγαν, πήγαιναν στο...πηγαίναμε εμείς απάν' στο Μπάρμπα-Γιάννη που το λέμε

Τα χρήματα που κέρδιζαν πλέον οι μουσικοί παίζοντας στο μαγαζί μπροστά στο σύνολο των καλεσμένων -και όχι σε ένα δωμάτιο του σπιτιού έχοντας ως κοινό τους καλεσμένους του ενός σογιού μόνο- ήταν σαφώς περισσότερα..

πηγαίναμε εκεί... για εμάς καλά ήτανε εκεί γιατί παίρνανε και λεφτά εδώ που τα λέμε, γιατί τον είχες όλον τον κόσμο μπροστά σου

³⁷ Φασαρία.



Εικόνα 16. Γλέντι σε εσωτερικό χώρο

Το γλέντι τότε διεξαγόταν αποκλειστικά μέσω των παραγγελιών που έδιναν οι χορευτές και δεν υπήρχε η έννοια του ελεύθερου προγράμματος. Έτσι τα όργανα έδιναν όλη τους την προσοχή στον πρωτοχορευτή, επικρατούσε ένα κλίμα αρμονίας και μια αίσθηση ισορροπίας αφού χόρευε ένας - ένας με τη σειρά του σε διπλό κύκλο, μέσα οι γυναίκες και έξω οι άντρες. Το γεγονός ότι το γλέντι στηριζόταν αποκλειστικά στις παραγγελίες σήμαινε ταυτόχρονα και περισσότερες χρηματικές απολαβές για τους μουσικούς, αφού ο εκάστοτε πρωτοχορευτής θα "κερνούσε" τα όργανα για να του "πάρουν" το τραγούδι που επιθυμούσε. Στα μεταγενέστερα χρόνια καθιερώθηκε οι ορχήστρες να προπληρώνονται και να παίζουν ελεύθερο πρόγραμμα, η ιεραρχία χάθηκε και η έννοια του πρωτοχορευτή εξασθένησε. Αναφερόμενος στο ελεύθερο χορό των γλεντιών σήμερα ο Σωτήρης Μπάος τονίζει χαρακτηριστικά:

αυτό το παίξιμο τώρα είναι καταστροφή...κουράζεσαι περισσότερο και λεφτά ντίπ...

Παρόλα αυτά το έθιμο της χαρτούρας συνεχίζει να υπάρχει και σήμερα, ιδιαίτερα στις πιο ορεινές περιοχές της Ηπείρου, όπου τα πανηγύρια συνεχίζουν να διατηρούν την «αυθεντικότητά» τους .

Η καθιέρωση του ελεύθερου προγράμματος και η σταδιακή εξαφάνιση του εθιμοτυπικού της χαρτούρας, όπως αναφέρει και ο Κοκκώνης (2008) αφενός αποκλείει το μουσικό κοινό από τη σύνθεση του ρεπερτορίου και από τη δυνατότητα να προσαρμόζει κατά τη περίσταση τις μουσικές εκτελέσεις και αφετέρου οι μουσικοί καλούνται να παίξουν μπροστά σε ένα απρόσωπο κοινό χωρίς τη δυνατότητα διαλλείματος,

ακολουθώντας ένα συνεχές πρόγραμμα που χαρακτηρίζεται από ομοιομορφία στον ρυθμό στο μετρό και στη ταχύτητα εκτέλεσης. Επιπλέον η αποκλειστική ύπαρξη ελεύθερου προγράμματος ενέχει και τον κίνδυνο να περάσουν στη λήθη πολλά από τα παλαιότερα παραδοσιακά τραγούδια, από τη στιγμή που δεν συμπεριλαμβάνονται στο ελεύθερο πρόγραμμα των ορχηστρών.

4.3 Μια εικόνα των Μετσοβίτικων πανηγυριών

Πρωταρχική θέση στην πολιτισμική ζωή του Μετσόβου κατείχαν ανέκαθεν και τα πανηγύρια που διεξάγονταν την καλοκαιρινή περίοδο, από τον Μάιο έως και τον Αύγουστο και ακολουθούσαν το χριστιανικό εορτολόγιο. Τα σημαντικότερα εξ αυτών είναι το πανηγύρι του Αγίου Νικολάου εκ Μετσόβου στις 17 Μαΐου, το πανηγύρι του Προφήτη Ηλία στις 20 Ιουλίου, το πανηγύρι της Αγίας Παρασκευής στις 26 Ιουλίου και το πανηγύρι του Δεκαπενταύγουστου.

Το τέλος του εμφυλίου πολέμου στην Ελλάδα σηματοδότησε την άνθιση της εθιμικής ζωής του Μετσόβου. Τόσο οι οργανοπαίκτες όσο και το χορευτικό κοινό την εποχή αυτή προέρχονταν αποκλειστικά από τον ντόπιο πληθυσμό. Η νεολαία των Μετσοβιτών, όπου και να βρισκόταν, κατέφευγε την καλοκαιρινή περίοδο στο Μέτσοβο και συνέβαλε στην ενίσχυση της κοινωνικής ζωής της μετσοβίτικης κοινότητας. Στη συνέντευξη που μου παραχώρησε ο Σωτήρης Μπάος αναφέρθηκε σε δύο βασικά πανηγύρια του Μετσόβου και συγκεκριμένα εστίασε στο πανηγύρι του Προφήτη Ηλία που διεξαγόταν στην Κρύα Βρύση, περιοχή που βρίσκεται κοντά στο σημερινό χιονοδρομικό κέντρο. Το πανηγύρι αυτό είχε έντονα οικογενειακό χαρακτήρα και ήταν ένα από τα μεγαλύτερα πανηγύρια της περιοχής.

Μετά την εκκλησία στρώναν καταγής να φάνε μεγάλες παρέες 20- 30 ατόμων «ανάλογα το συγγένι³⁸ του καθενός» και αφού έτρωγαν και έπιναν ζητούσαν και ένα συγκρότημα. Εκεί βρίσκονταν 5-6 συγκροτήματα και ανέμεναν ποιά παρέα θα τους καλέσει να παίξουν.

Η μορφή της εκτεταμένης οικογένειας ήταν αυτή που κυριαρχούσε στη μετσοβίτικη κοινωνία και συνέβαλε καθοριστικά στη διατήρηση της ιδιαίτερης πολιτισμικής ταυτότητας των Μετσοβιτών. Η ενδογαμία ήταν χαρακτηριστικό όλων των

³⁸ Το σόι.

κοινωνικών τάξεων του Μετσόβου και τα μέλη των οικογενειών διατηρούσαν στενές κοινωνικές σχέσεις αναμεταξύ τους. Χαρακτηριστικά η Μάνη αναφέρει: « Στο Μέτσοβο η οικογένεια με τις αυστηρές οικογενειακές δομές, εκτείνεται μέσα στο γένος και συχνά μέλη από ένα ολόκληρο χωριό σχετίζονται μεταξύ τους μέσα από γάμους και δεσμούς αίματος». (Μάνη, 2013, σ. 157). Παρόλο που στη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα η μορφή της εκτεταμένης οικογένειας έχει αντικατασταθεί από αυτήν της πυρηνικής, τα μέλη της εκτεταμένης μετσοβίτικης οικογένειας διατηρούν μέχρι και σήμερα στενές σχέσεις αναμεταξύ τους.

Οι κομπανίες των οργανοπαικτών επιδεικνύοντας τις ικανότητες τους, ανέμεναν καλέσματα από τις παρέες των οικογενειών, όπως μας περιγράφει ο συνεντευξιαζόμενος, στο προαύλιο χώρο της εκκλησίας. Συνήθως οι πλουσιότερες οικογένειες εξασφάλιζαν τις καλύτερες ορχήστρες, ικανοποιώντας έτσι υποσυνείδητα την επιθυμία προβολής της οικονομικής τους ευρωστίας. Κάθε παρέα που ήθελε να γλεντήσει καλούσε την δική της ορχήστρα και θεωρούνταν προσβλητικό να διασκεδάσεις "εκμεταλλεόμενος" τους οργανοπαίκτες που είχε κλείσει μια άλλη παρέα. Η συμπεριφορά αυτή αποτελεί ένα ακόμα ενδεικτικό παράδειγμα της υπερηφάνειας και της αρχοντιάς που χαρακτήριζε γενικότερα τη στάση ζωής των Μετσοβιτών.

Σήμερα το πανηγύρι του Προφήτη Ηλία έχει απολέσει την παλιά του " ιδιοτυπία", δεν υφίσταται ο οικογενειακός χαρακτήρας του, αλλά όπως όλα τα πανηγύρια πλέον έχει και αυτό έντονο τουριστικό ενδιαφέρον. Διεξάγεται από μία ορχήστρα που επιλέγει ο Δήμος, ενώ προλογίζεται από το χορευτικό σύλλογο του Μετσόβου.

Το άλλο πανηγύρι στο οποίο αναφέρθηκε ο Μπάος είναι αυτό της Αγίας Παρασκευής. Ήταν και αυτό ένα πανηγύρι μεγάλου βεληνεκούς, διεξαγόταν στη πλατεία με μια ορχήστρα και ξεκινούσε με τον χορό των γυναικών. Αποτελούσε για την συντηρητική αυτή εποχή μια μορφή "νυφοπάζαρου", αφού ήταν μία ευκαιρία να καμαρώσουν τις νεαρές κοπέλες τα παλικάρια του χωριού. Αξιοσημείωτο είναι ότι οι ποδιές που φορούσαν οι γυναίκες, ανάλογα με το πόσο "πλούσιες" ήταν, καταδείκνυαν και την κοινωνικοοικονομική τους θέση. Από τη πλευρά των μουσικών σύμφωνα με τον Σωτήρη Μπάο, ήταν μια δουλειά ξεκούραστη αφού το παίξιμο διαρκούσε 5-6 ώρες ξεκινώντας από τις 4-5 το μεσημέρι μέχρι περίπου τις 10 το βράδυ. Αντιθέτως αναφέρει πως στα πανηγύρια που γίνονταν σε άλλα μέρη όπως στο Χαλίκι το πανηγύρι της Αγίας Παρασκευής διαρκούσε 3 μέρες που σημαίνει, ξεκινώντας από τη παραμονή της εορτής, 4 βραδιές γλεντιού. Εκτός από το Χαλίκι ο Μπάος, όπως και οι υπόλοιποι Μετσοβίτες

μουσικοί, έπαιξε και σε άλλα μέρη κοντινά σχετικά του Μετσόβου όπως για παράδειγμα το Ανήλιο και η Μηλιά και σπανίως σε πιο μακρινά όπως η Βωβούσα. Η συνεχής προσφορά άλλωστε εργασίας δεν τους ανάγκασε να απομακρυνθούν πολύ από την ευρύτερη περιοχή του Μετσόβου.



Εικόνα 17. Γλέντι στο Μέτσοβο

Το καθετί μπορούσε να αποτελέσει αφορμή για διασκέδαση τραγούδι και χορό αφού τα μετσοβίτικα γλέντια εκτείνονταν σε ολόκληρη την καλοκαιρινή περίοδο πέραν των ημερών που διεξάγονταν τα πανηγύρια. Χαρακτηριστικά ήταν τα γλέντια που εκτυλίσσονταν στις Πολιτισίες, στο ειδυλλιακό θέρετρο των Μετσοβιτών, μέσα στα καταπράσινα λιβάδια. Η αναψυχή αποτελούσε προτεραιότητα για κάθε Μετσοβίτη και η ψυχαγωγία είναι απόλυτα συνυφασμένη με τη βλάχικη κουλτούρα. Η οικονομική ευρωστία του τόπου σε συνδυασμό με την έντονη πνευματικότητα συνέθεσαν ένα μοντέλο πολιτισμού που τοποθέτησε την ανάγκη για μουσικοχορευτική έκφραση στις πρώτες θέσεις του αξιακού κώδικα της μετσοβίτικης βιοθεωρίας.

4.4 Κατασκευή οργάνων

Σύμφωνα με την Μαζαράκη (1984), στην Ελλάδα ο λαϊκός οργανοπαίχτης που θα θελήσει να παίξει ένα λαϊκό όργανο θα το φτιάξει μόνος του. Εξάλλου οι μουσικοί τότε ως επί το πλείστον αναγκάζονταν να φτιάξουν μόνοι τους τα όργανά τους μιας και δεν υπήρχαν πολλοί οργανοποιοί και ειδικά για ντέφια, οπότε μάθαιναν από μικροί τη διαδικασία της κατασκευής του οργάνου. Έτσι ο κάθε μουσικός κατασκεύαζε και προσάρμοζε τα όργανα στις δικές του ανάγκες και απαιτήσεις. Ο Μπάος παράλληλα με το παίξιμο είχε και το μεράκι της κατασκευής ντεφιών και νταουλιών, μεράκι που δεν τον έχει εγκαταλείψει μέχρι και σήμερα. Η διαδικασία κατασκευής ήταν δύσκολη και χρονοβόρα και απαιτούσε πείρα ώστε να βγει ένα όργανο που θα «ευχαριστήσει το μουσικό» .

Τα στεφάνια ήταν κατασκευασμένα από τσουκνίδα, ξύλο που δεν βρίσκεται εύκολα όπως χαρακτηριστικά τονίζει ο Σωτήρης Μπάος. Το στεφάνι το προμηθευόταν από τεχνίτες στο Μέτσοβο που ασχολούνταν αποκλειστικά με τη κατασκευή στεφανιών και είχε 6 πόντους πλάτος και 1,5 χιλιοστό πάχος ώστε να είναι ελαφρύ.. Εν συνεχεία προμηθευόταν από τον χασάπη δέρμα κατσικιού. Στην αφήγηση του αναφέρθηκε σε έναν συγχωριανό του ο οποίος είχε στη κατοχή του ένα “ ειδικό φάρμακο ” το οποίο και έριχνε πάνω στα δέρματα και έφευγαν οι τρίχες.

Όταν πέθανε και αυτός και ο γιος του πήγα στη γυναίκα του και της λέω δώσε μου λίγο φάρμακο..Μου λέει δε μπορώ να σου δώσω γιατί είναι πολλά λογίων φάρμακα, μη πάθεις τίποτα και πάω φυλακή..και είχε δίκιο η γυναίκα.

Διακρίνουμε και εδώ μια μορφή μυστικοπάθειας, ίσως και μια τάση μυθοπλασίας που υπήρχε στους κύκλους των παλαιών μουσικών, οι οποίοι απέφευγαν να αποκαλύψουν τα "μυστικά" τους είτε σε σχέση με την κατασκευή είτε σε σχέση με το παίξιμο ενός οργάνου.

Στη συνέχεια της κουβέντας μας ο Σωτήρης Μπάος μου περιέγραψε λεπτομερώς την διαδικασία που ακολουθεί για την κατασκευή ενός ντεφιού: Αρχικά τοποθετεί το δέρμα στον ασβέστη 24 ώρες και μετά βγάζει τις τρίχες από την επιφάνεια του δέρματος με τα χέρια. Τα χέρια γεμίζουν "ψήματα"(πληγές) από τον ασβέστη και χρειάζονται 10 με 15 μέρες για να κλείσουν. Έστερα το ξεπλένει καλά από τον ασβέστη και το στεγνώνει αφήνοντας το στερεωμένο περιμετρικά με καρφιά πάνω σε τάβλες 10 με 15 μέρες. Όταν πια έχει στεγνώσει το τεντώνει με τη βοήθεια ενός ακόμα ατόμου που κάθετα αντικριστά

του. Στην πορεία κάνει θηλιές σε ένα σκοινί - δείγμα του οποίου βγάζει από τη τσέπη του σακακιού του και μας αναπαριστά το τρόπο με τον οποίο φτιάχνει τις θηλιές-. Μέσα στη οπή της θηλιάς βάζει το δέρμα μαζί με την πέτρα και σφίγγει δυνατά τη θηλιά. Αυτό γίνεται περιμετρικά του δέρματος σε 25 περίπου σημεία.(25 πέτρες).Το σκοινί που περισεύει από το άνοιγμα της θηλιάς το τραβά ο βοηθός που βρίσκεται αντίκρυ του.

Πρέπει όμως να ξέρεις πόσο θα τραβήξεις το δέρμα για να μπορεί το όργανο να σε ευχαριστήσει..

Η αναζήτηση του ιδανικού οργάνου είναι ένα ζήτημα που ανέκαθεν απασχολούσε τους επαγγελματίες μουσικούς. Για έναν οργανοπαίκτη η κατοχή ενός ποιοτικού οργάνου που θα "κάτσει καλά" στα χέρια του, θα ταιριάζει στα γούστα του και θα τον ευχαριστεί το άκουσμά του είναι πρωτίστης σημασίας. Γι αυτό και την εποχή αυτή αφιέρωναν πολύ χρόνο για να αναζητήσουν ή να κατασκευάσουν οι ίδιοι το όργανο που θα τους ικανοποιούσε.

Ήταν ένας εδώ που έπαιζε ντέφι και έφτιαχνε και ντέφια.. Τα τραβούσε τα ντέφια και τα φτιανε λες κι ήταν κουδούνι...δεν είχε αρμονία το όργανο να τον ευχαριστήσει τον άλλον...Έτσι έμαθε, έτσι έκανε..μέχρι που πήρε τον αδελφό μου μια δόση και του κάνε ένα ντέφι που το κράτησε κάμποσα χρόνια..



Εικόνα 18. Ντεφίστας στο Μέτσοβο

Στο τέλος της διαδικασίας το στεφάνι σε ένα τηγάνι με ψαρόκολλα για να ακουμπήσει η κόλλα περιμετρικά του στεφανιού, και περνά επάνω του το δέρμα συνεχίζοντας την ίδια δουλειά με τις πέτρες κ το σκοινί, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει.

τοποθετούσε το ντέφι πάνω σε τρεις πέτρες "για να πάρει αέρα". Πάνω στο ντέφι ακουμπούσε μια μεγαλύτερη πέτρα περίπου 100 οκάδων και την άφηνε 48 ώρες. Στο τέλος την έβγαζε έκοβε περιμετρικά το δέρμα και το έξιχνε με γυαλόχαρτο ή σουγιά ή μαχαίρι .

«Τώρα βγήκαν αυτά με βίδες...πως να παίζεις με τα δυο χέρια».

Το Μέτσοβο είναι η μοναδική περιοχή της Ηπείρου που εκτός από το ντέφι, οι κρουστοί μουσικοί έπαιζαν και νταούλι. Το νταούλι λόγω του πολύ δυνατού ήχου που έβγαζε παιζόταν μόνο σε εξωτερικούς χώρους και πολύ σπάνια σε εσωτερικούς όπου έπαιζαν ως επί το πλείστον ντέφι.

Αναφερόμενος στη κατασκευή των νταουλιών συμπληρώνει τα εξής:

το δέρμα έπεφτε λίγο από την υγρασία άλλα άμα ήξερες να το φέρεις δεν είχες πρόβλημα...Να είναι βέβαια και το μέταλλο καλό...Πριν ήταν εδώ που 'φτιαχνε, μετά πήγαινα κάτω στα Γιάννενα κ του λέω εγώ αυτή τη λαμαρίνα θέλω...και μου έκανε νταούλι όπως το θέλω εγώ...του 'βαζα πάνω δέρματα από κατσίκι και από γίδα...στη βίτσα έβαζα δέρμα από κατσίκι και στον τσουμάκου (κόπανο) έβαζα γίδα γιατί αυτό θέλει πιο χοντρό...τα δέρματα τα έβαζα μόνος μου...και ακόμα φτιάχνω και ντέφι και νταούλι...έχω παραγγελία τώρα στο Ανήλιο αλλά δεν μπορώ να βρω άνθρωπο να ξέρει να με βοηθήσει..

Πέρα από τις ενδιαφέρουσες πληροφορίες τεχνικής φύσεως που μου έδωσε για την κατασκευή των οργάνων, αυτό που μου έκανε ιδιαίτερη εντύπωση ήταν πως παρά την προχωρημένη του ηλικία, το ενδιαφέρον η αγάπη και το μεράκι του τόσο για το παίξιμο όσο και για την κατασκευή των οργάνων διατηρούνται αμείωτα και συνεχίζουν μέχρι και σήμερα να νοηματοδοτούν την ύπαρξη του.

«Τι υπήρξε Σωτήρη η μουσική για σένα;

Τι να λέμε τώρα...εκεί χρωστάμε όλη μας τη ζωή».

Η τελευταία ερώτηση που του έθεσα ήταν τι θα συμβούλευε τους νέους μουσικούς που ασχολούνται ή που θέλουν να ασχοληθούν με τη παραδοσιακή μουσική. Η επιγραμματική απάντησή του συνιστά μια φιλοσοφημένη στάση ζωής, άξια να αποτελέσει οδοδείκτη για κάθε νέο μουσικό αλλά και γενικότερα για κάθε νέο άνθρωπο:

«Να σ' αρέσει και να το αγαπάς το όργανο...αλλιώς μη το πιάσεις καθόλου. Κάνε κάτι άλλο»



Εικόνα 19. Ο Σωτήρης Μπάος σήμερα

Έχω την τύχη τα τελευταία είκοσι χρόνια ως μέλος της ηπειρώτικης ζυγιάς του Ηλία Πλαστήρα, παίζοντας κρουστά, να δραστηριοποιούμαι επαγγελματικά σε μια περιοχή της Ελλάδας που "φυλάττει Θερμοπύλες" και κρατά ζωντανά ακόμα πολλά από τα στοιχεία της παράδοσης και των εθιμοτυπιών του τόπου. Έχω την τύχη τα καλοκαίρια να παίζω ντέφι κάτω από τον πλάτανο μέχρι το ξημέρωμα, να πηγαίνω πατινάδα νύφες και γαμπρούς στην εκκλησία, να συνοδεύω τα βήματα του πρωτοχορευτή και να μοιράζομαι μαζί του τον ίδιο κόμπο στο λαιμό που η βιωμένη παράδοση πάντα γεννά. Στο πλαίσιο αυτό είχε μεγάλη συναισθηματική και επαγγελματική αξία για μένα το αντάμωμα μου με έναν από τους τελευταίους εν ζωή πρωταγωνιστές των μουσικών δρώμενων μίας εποχής που αποτέλεσε σταθμό για την μουσικοχορευτική παράδοση του Μετσόβου αλλά και της Ηπείρου γενικότερα. Η συνάντησή μου με τον Σωτήρη Μπάο κάνει ακόμα μεγαλύτερη την επιθυμία μου να συνεχίσω να υπηρετώ πιστά τις μουσικές παραδόσεις της ιδιαίτερης πατρίδας μου. Από αυτό το νοερό μουσικό ταξίδι στο χρόνο κρατώ τη βασική αρχή της βιοθεωρίας των Μετσοβιτών:

«Η σημαντικότερη αφορμή για χορό και τραγούδι είναι η ίδια η ζωή».

5. Ρυθμολογική προσέγγιση

...« Δεν μετριέται ο ρυθμός δεν είναι σταθερός θέλει κράτημα και πάντα παίζεις σύμφωνα και με τον χορευτή. Είναι βίωμα, τον ξέρεις από παιδί...». Στέργιος Μπάος (Μάνη, 2013, σ. 130)

Ο Στέργιος Μπάος, ένα από τους σημαντικότερους εκφραστές του μετσοβίτικου ρεπερτορίου, το ηχώχρωμα της φωνής του οποίου είναι συνυφασμένο αποκλειστικά με το Μέτσοβο, μέσα σε τρεις μόλις γραμμές, μας δίνει να καταλάβουμε την ιδιαιτερότητα και τη δυσκολία που παρουσιάζουν οι ρυθμοί των τραγουδιών του Μετσόβου. Για αυτό άλλωστε και οι μη Μετσοβίτες μουσικοί αποφεύγουν να καταπιαστούν μαζί τους. Χαρακτηριστικά ο Κοκκώνης αναφέρει:

Στο Μέτσοβο "βαράν ανάποδα", λένε οι μουσικοί από τα Ιωάννινα, όταν πρέπει να συνοδέψουν μετσοβίτικα κομμάτια σε παραστάσεις χορευτικών συλλόγων (Κοκκώνης, 2008, σ. 52)

Είναι γεγονός ότι το μετσοβίτικο ρεπερτόριο αποτελεί μεγάλη πρόκληση για εμάς τους μουσικούς. Εντούτοις η πρώτη επαφή με τα μετσοβίτικα τραγούδια συνήθως είναι αρκετή για να σε αποθαρρύνει να τα εντάξεις στη μελέτη σου. Η μελωδία αλλά κυρίως οι ρυθμοί τους είναι πρωτόγνωροι και δυσνόητοι για έναν μουσικό που ανήκει έξω από τον στενό αυτόν ιδιάζοντα μουσικό κλοιό.

Είναι γνωστό ότι η παραδοσιακή μουσική, κατ' επέκταση και ο ρυθμός είναι δύσκολο να μπει μέσα σε πλαίσια όπως επίσης και να αποτυπωθεί σε μορφή παρτιτούρας. Μπορεί μεν να αποδοθεί με σταθερές αξίες στο χαρτί, κατά τη διάρκεια όμως ενός γλεντιού ένας βιωματικός μουσικός την στιγμή της εκτέλεσης ενός συγκεκριμένου ρυθμού θα έχει απέναντί του τον πρωτοχορευτή και όχι ένα κομμάτι χαρτί. Έτσι ο μουσικός θα πρέπει να "προσαρμόσει" το παίξιμό του στα δεδομένα της στιγμής, στις απαιτήσεις του πρωτοχορευτή - στην περίπτωση του Μετσόβου στην πλειοψηφία τους οι χορευτές είναι βιωματικοί- και όχι απλά να παίζει τον ρυθμό όπως ορίζεται από κάποια παρτιτούρα. Σε αυτήν την ξεχωριστή μορφή επικοινωνίας που υπάρχει ανάμεσα στον μουσικό και στον πρωτοχορευτή οφείλεται το γεγονός, όπως αναφέρει ο Στέργιος ο Μπάος, ότι ο ρυθμός δεν είναι σταθερός και θέλει κράτημα ή όπως αλλιώς λέγεται στη γλώσσα των μουσικών "έχει ανάσες αυτό το κομμάτι" ή "είναι κουνημένο αυτό το κομμάτι". Ακριβώς αυτή λοιπόν η ιδιότυπη σχέση μουσικού - χορευτή "γεννά" την ιδιαιτερότητα του ρυθμού, ιδιαιτερότητα

που το καθιστά μοναδικό. Το πρόβλημα της αποτύπωσης του ρυθμού και γενικότερα της ένταξης του στα πλαίσια της μουσικής σημειογραφίας αποτελούσε ανέκαθεν αντικείμενο μελέτης. Οι σημειογραφίες μπορεί από τη μια πλευρά να συντηρούν τη μουσική αλλά από την άλλη ίσως να αποκρύπτουν στοιχεία εξίσου σημαντικά με αυτά που αποκαλύπτουν. Όπως πολύ χαρακτηριστικά αναφέρει ο Cook:

Δεν θα ήταν καθόλου υπερβολικό να πούμε, ότι ολόκληρη η τέχνη της ερμηνείας καλύπτει τον κενό χώρο που αφήνει η σημειογραφία, ότι ορίζει τα μέρη εκείνα της μουσικής που βρίσκονται εκτός της επικράτειας της παρτιτούρας (Cook, 2007, σ. 80)

Είναι γεγονός ότι στο δυτικό σύστημα σημειογραφίας είναι εμφανής η ισομερής κατανομή των χρονικών αξιών πράγμα που κάνει δύσκολη την απόδοση και την ανάλυση ρυθμικών σχημάτων και ιδιαίτερα όταν στα σχήματα αυτά ο ρυθμός «δεν είναι σταθερός» και «έχει ανάσες». Όπως αναφέρει ο Σαρρής (2007) τα προβλήματα που υπάρχουν ως προς την αποτύπωση του ρυθμού από το δυτικό σύστημα εξετάζονται από τον (Kolinski, 1973) και από τον Clayton (1996).

Στο πλαίσιο αυτό θα αποπειραθούμε να περάσουμε από τη μακρόχρονη προφορική μετάδοση της τεχνικής και του ύφους των κρουστών του Μετσόβου, στην καταγραφή και αποτύπωση τους, μέσω του παιχνιδιού του Σωτήρη Μπάου. Αν και γενικότερα στον χώρο των παλαιότερων πρακτικών μουσικών συνηθίζεται να επικρατεί η αντίληψη και η διάθεση να μην θέλουν να φανερώσουν τα μυστικά και τις λεπτομέρειες του παιχνιδιού του εκάστοτε οργάνου³⁹, προς μεγάλη μου έκπληξη η περίπτωση του Σωτήρη Μπάου διέφερε από τον γενικό κανόνα. Μεγαλύτερη απόδειξη αυτού είναι το χαμόγελο που αυθόρμητα σχηματίστηκε στο πρόσωπο του ογδονταδύαχρονου μουσικού όταν του ζήτησα να παίξει κάποιους ρυθμούς. Έτσι λοιπόν θα προσπαθήσουμε να κάνουμε μια ρυθμολογική προσέγγιση των τραγουδιών του Μετσόβου στα όρια του επιτρεπού και των δυνατοτήτων που μας παρέχει το πεντάγραμμο .

Στην περιοχή του Μετσόβου οι ρυθμοί τους οποίους συναντάμε, με μια πρώτη ματιά, είναι οι ρυθμοί που υπάρχουν γενικότερα στην ευρύτερη περιοχή της Ηπείρου⁴⁰ με

³⁹ Η συμπεριφορά αυτή οφειλόταν στο γεγονός ότι η μετάδοση των τεχνικών και των μυστικών ενός οργάνου σε κάποιον άλλο μουσικό και ειδικά νεότερο, μακροπρόθεσμα ίσως να αποτελούσε απειλή για τους ίδιους. Υπήρχε η πιθανότητα έτσι οι νέοι μουσικοί να αρχίσουν να αντικαθιστούν τους παλαιότερους και να τους παίρνουν τις δουλειές τους. Επί του θέματος η Μαζαράκη αναφέρει χαρακτηριστικά: «Γενικά οι πρακτικοί οργανοπαίχτες δεν δείχνουν εύκολα. Φοβούνται πως αν σου δείξουν θα τους κλέψεις την τέχνη. Το λογαριάζουν, ότι μπορεί ίσως να βγει άλλος ένας ανταγωνιστής στην πιάτσα. » (Μαζαράκη, 1984, σ. 59).

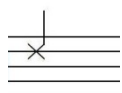
⁴⁰ Σχετικά με τους ρυθμούς της Ηπείρου βλέπε (Λένης, 2009).

μέτρα όπως 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 7/8, 8/4 και 9/8. Αν και ως προς το κλάσμα λοιπόν είναι ίδιοι, αυτό που τους κάνει να διαφέρουν μεταξύ τους (στους περισσότερους εξ αυτών) είναι ο εσωτερικός τους ρυθμός. Για να μπορέσουμε να αντιληφθούμε τη διαφοροποίηση αυτή θα αναλύσουμε στη συνέχεια τους ρυθμούς αυτούς.

Στα ακόλουθα ρυθμολογικά παραδείγματα θα χρησιμοποιήσουμε τα εξής δύο σύμβολα στο πεντάγραμμο: το



το οποίο θα αντιστοιχεί στον βαθύ και γεμάτο ήχο του οργάνου, που συνήθως αποκαλείται «μπότα»⁴¹, καθώς επίσης και το



το οποίο θα αντιστοιχεί στον οξύτερο ήχο του οργάνου, που συνήθως αποκαλείται «πρίμα»⁴². Τα σύμβολα αυτά είναι τα ίδια και για τις δύο περιπτώσεις οργάνων, είτε αναφερόμαστε στο ντέφι είτε στο νταούλι.

5.1 Τραγούδια σε ρυθμό 2/4

Ο ρυθμός των 2/4 είναι από τους λίγους ρυθμούς που δε εμφανίζουν κάποια ιδιαιτερότητα ή διαφοροποίηση σε σχέση με αυτούς που θα συναντήσουμε στην υπόλοιπη Ήπειρο. Συνήθως θα τον συναντήσουμε σαν γύρισμα σε κάποιο από τους Συγκαθιστούς του Μετσόβου, για τους οποίους θα μιλήσουμε παρακάτω, και όχι σαν αυτοτελή τραγούδια. Η ρυθμική του αγωγή συνηθέστερα είναι αργή και στις περισσότερες των περιπτώσεων σταδιακά γίνεται όλο και πιο γρήγορη. Ο εσωτερικός του ρυθμός ο οποίος ισχύει τόσο για το ντέφι όσο και για το νταούλι είναι:



⁴¹ ο.π. σελ 27,34.

⁴² ο.π. σελ 28,34.

Η συνηθέστερη παραλλαγή που τον συναντάμε είναι:



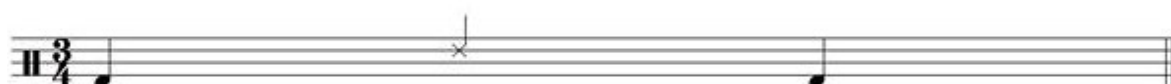
Κάποια από τα πιο χαρακτηριστικά τραγούδια σε ρυθμό 2/4 που θα συναντήσουμε στην περιοχή του Μετσόβου είναι: «Κάρε μπάτε νοάπια⁴³», «Μωρ' βιτσίνα⁴⁴», «Τι να σου κάνω Χάιδω μου», «Καλέ το φουστανάκι σου» κ.α.

5.2 Τραγούδια σε ρυθμό 3/4

Ο ρυθμός των 3/4 είναι εξίσου ένας από τους ρυθμούς που δεν συναντώνται σημαντικές διαφοροποιήσεις σε σχέση με τους αντιστοίχους της υπόλοιπης Ηπείρου. Τραγούδια με ρυθμό 3/4 θα συναντήσουμε είτε σαν γυρίσματα σε κάποιον από τους Συγκαθιστούς είτε σαν αυτοτελή τραγούδια. Ο εσωτερικός ρυθμός τους ο οποίος και εδώ είναι ο ίδιος και για το ντέφι και για το νταούλι είναι ο εξής:



Επίσης θα τον συναντήσουμε και με την παραλλαγή:



Κάποια από τα πιο χαρακτηριστικά τραγούδια σε ρυθμό 3/4 που θα συναντήσουμε στην περιοχή του Μετσόβου είναι: «Ντουάο λα φιάτε⁴⁵», «Θάλασσα πλατιά», υπό τη μορφή γυρισμάτων στα Συγκαθιστά. Επίσης «Τούτε φιάτιλε⁴⁶», «Μη χαλάτε το χορό» υπό τη μορφή αυτοτελών τραγουδιών κ.α.

⁴³ μτφ. «Πιός χτυπάει τη νύχτα»

⁴⁴ μτφ. «Μωρ' γειτόνισσα»

⁴⁵ μτφ. «Δυο κορίτσια»

⁴⁶ μτφ. «Όλες οι νιες»

5.3 Τραγούδια σε ρυθμό 3/4 (Τσάμικο)

Δε θα μπορούσε να λείπει από τη μουσικοχορευτική παράδοση του Μετσόβου ο τσάμικος. Με την μορφή με την οποία τον συναντάμε στην ευρύτερη περιοχή της Ηπείρου, σύμφωνα με τον Παύλου (2006, σ. 34) λέγεται και «Τσάμικος Ηπείρου». Μάλιστα φημολογείται ότι έχει πάρει το όνομά του από τους κατοίκους της Τσαμουριάς - περιοχή η οποία βρίσκεται στο νομό Θεσπρωτίας- οι οποίοι ονομάζονται Τσάμηδες.

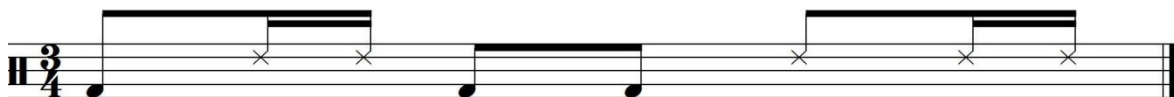
Εν αντιθέσει με τους δύο προηγούμενους ρυθμούς που δεν παρουσίαζαν σημαντικές διαφορές είτε τους συναντήσουμε στο Μέτσοβο είτε στην ευρύτερη Ήπειρο, ο τσάμικος θα παρατηρήσουμε ότι παρουσιάζεται τελείως διαφορετικά. Έτσι ενώ ο τσάμικος Ηπείρου στο ντέφι έχει εσωτερικό ρυθμό:



Ο τσάμικος Μετσόβου (αν θα μπορούσαμε να τον χαρακτηρίσουμε έτσι) έχει εσωτερικό ρυθμό:



Αντίστοιχα στο νταούλι ο τσάμικος Μετσόβου έχει εσωτερικό ρυθμό:

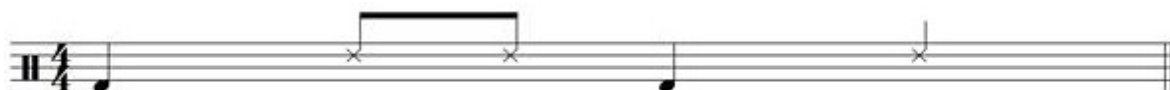


Αρχίζει έτσι σιγά σιγά να εμφανίζεται η ομορφιά της διαφορετικότητας και της διαφοροποίησης και να ξεδιπλώνεται ο ρυθμολογικός χάρτης της περιοχής του Μετσόβου.

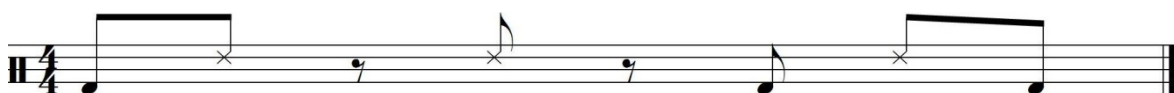
Κάποια από τα πιο χαρακτηριστικά τραγούδια σε ρυθμό 3/4 (τσάμικο) που θα συναντήσουμε στην περιοχή του Μετσόβου είναι: «Σαράντα πέντε λεμονιές», «Ένα παλικαράκι», «Πέρδικα» κ.α.

5.4 Τραγούδια σε ρυθμό 4/4

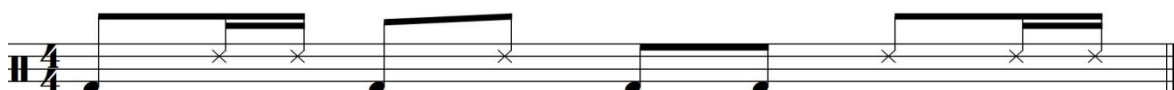
Ο ρυθμός των 4/4 με την μορφή με την οποία απαντάται συνηθέστερα στην Ήπειρο, είναι κυρίως γνωστός με την ονομασία «Πωγωνίσιος». Είναι ένας ιδιαίτερα διαδεδομένος ρυθμός και τον συναντάμε σε ολόκληρη την περιοχή της Ηπείρου και όχι μόνο. Η ονομασία του προέρχεται από την περιοχή του Πωγωνίου στην οποία και συναντάται συνηθέστερα. Στο Μέτσοβο ο ρυθμός αυτός δεν έχει την ίδια απήχηση και ταυτόχρονα δεν συναντάται με τη μορφή που προαναφέραμε, αλλά με τη δική χαρακτηριστική ιδιοτυπία. Έτσι ενώ ο πωγωνίσιος έχει εσωτερικό ρυθμό:



Ο ρυθμός των 4/4 στο Μέτσοβο έχει εσωτερικό ρυθμό:



Αντίστοιχα στο νταούλι έχει εσωτερικό ρυθμό:



Η ρυθμική αγωγή του πωγωνίσιου ποικίλει και έτσι θα το συναντήσουμε είτε σε πολύ αργή εκτέλεση, είτε σε γρήγορη, είτε και σε πολύ γρήγορη. Αντίθετα η ρυθμική αγωγή του ρυθμού των 4/4 που συναντάμε στο Μέτσοβο δεν έχει διακυμάνσεις και είναι συνήθως μέτρια. Κάποια από τα πιο χαρακτηριστικά τραγούδια σε ρυθμό 4/4 που θα συναντήσουμε στην περιοχή του Μετσόβου είναι: «'Αιντεβα φιάτε⁴⁷», «Φιάτα μωρ μουσιάτα⁴⁸», «Όταν 'μουν νιος και παλικάρι», «Τι να τον κάνω τον ντουινιά» κ.α.

⁴⁷ μτφ. «'Αιντε κορίτσια»

⁴⁸ μτφ. «Κορίτσι όμορφο»

5.5 Τραγούδια σε ρυθμό 5/4

Ένας επίσης γνωστός ρυθμός στην περιοχή της Ηπείρου είναι ο τυπικός πεντάσημος, ο οποίος είναι γνωστός κυρίως ως Ζαγορίσιος. Η ονομασία του όπως είναι πρόδηλο, προέρχεται από την περιοχή του Ζαγορίου στην οποία και απαντάται ως επί το πλείστον. Ο ρυθμός των 5/4 στην περιοχή του Μετσόβου διαφοροποιείται σε μεγάλο βαθμό έναντι αυτόν του ζαγορίσιου, με αποτέλεσμα να έχουμε τους εξής εσωτερικούς ρυθμούς. Για τον μεν ζαγορίσιο:



Ενώ για τον πεντάσημο που συναντάμε στο Μέτσοβο:



Αντίστοιχα για το νταούλι έχουμε εσωτερικό ρυθμό:



Ενώ στην περιοχή του Ζαγορίου, αλλά και γενικότερα στην Ήπειρο συναντάμε μια μεγάλη πληθώρα τραγουδιών σε πεντάσημο ρυθμό, στο Μέτσοβο συναντάμε μόνο ένα τραγούδι αυτό της «Βασιλαρχόντισσας» το οποίο είναι από το Μέτσοβο και έχει γραφτεί για υπαρκτό πρόσωπο της τότε εποχής του Μετσόβου⁴⁹.

⁴⁹ Το πρόσωπο στο οποίο αναφέρεται το συγκεκριμένο τραγούδι είναι αυτός της Ευδοκίας Τζωανοπούλου γνωστή ως η Δούκω του Κουλάκη (Νικόλαου Αβέρωφ), η οποία είχε πέσει θύμα απαγωγής από κλέφτες της εποχής (1884). Βλέπε σχετικά (Μάνη, 2013, σ. 118)

5.6 Τραγούδια σε ρυθμό 7/8

Ο ευρέως διαδεδομένος ρυθμός των 7/8 γνωστός και ως Καλαματιανός εντοπίζεται και στην περιοχή του Μετσόβου. Δύο είναι οι εκδοχές που μπορούμε να τον συναντήσουμε. Είτε ως γύρισμα σε κάποιο Συγκαθιστό, είτε ως αυτοτελές τραγούδι. Να τονίσουμε ότι στο Μέτσοβο τον συναντάμε με τις εξής δυο φόρμες⁵⁰: 3-2-2 και 2-2-3. Έτσι έχουμε στο ντέφι εσωτερικό ρυθμό με φορμα 3-2-2:



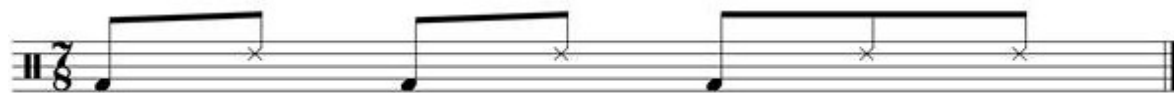
Ενώ με φόρμα 2-2-3 :



Σε ότι αναφορά στο νταούλι έχουμε για 3-2-2



Ενώ με φόρμα 2-2-3



Κάποια από τα πιο χαρακτηριστικά τραγούδια σε ρυθμό 7/8 που θα συναντήσουμε στην περιοχή του Μετσόβου είναι: «Τι έχεις Χότζα και φωνάζεις» ως αυτοτελές και «Τα μεσάνυχτα» και κάποιες οργανικές μελωδίες ο οποίες εμφανίζονται ως γυρίσματα στον Συγκαθιστό κ.α.

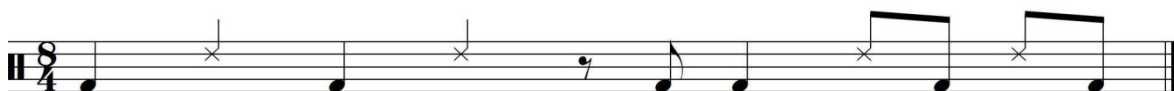
⁵⁰ Λέγοντας φόρμα αναφερόμαστε στο χάρισμα που γίνεται μέσα στον ρυθμό των ογδόων αν δύο, τρία ή τέσσερα.

5.7 Τραγούδια σε ρυθμό 8/4

Η κατηγορία αυτή του ρυθμών των 8/4, γνωστός και σαν Συγκαθιστός, αποτελεί τη βασικότερη, τη σημαντικότερη και την πιο δύσκολη αναφορικά με τη ρυθμολογία των τραγουδιών του Μετσόβου. Όταν αναφέρθηκα στη συνέντευξη στη δυσκολία του συγκεκριμένου ρυθμού, ο Μπάος χαμογέλασε και αυθόρμητα μου απάντησε:

"εμείς εδώ αυτό το παίζουμε μια ζωή...Σε πάει ο χορευτής, δεν μαθαίνεται αλλιώς."

Η δυσκολία αυτή έχει να κάνει τόσο με την κατανόηση - αφομίωση όσο και με την απόδοση του συγκεκριμένου ρυθμού και γίνεται ακόμα πιο δύσκολη όταν απέναντί σου έχεις κάποιον απαιτητικό πρωτοχορευτή. Έτσι προσπαθώντας να αποδώσουμε όσο καλύτερα τον εν λόγω ρυθμό καταλήξαμε στον εξής εσωτερικό ρυθμό για το ντέφι:



Και στον εξής εσωτερικό ρυθμό για το νταούλι:



Βέβαια, όπως έχει ήδη αναφερθεί, είναι αδύνατον να αποδώσουμε στην παρτιτούρα τα στοιχεία εκείνα που συναντάμε στο παίξιμο, που κάνουν ακόμα πιο ιδιαίτερα, ακόμα πιο δύσκολα αλλά και συνάμα πιο όμορφα τα συγκεκριμένα τραγούδια. Στοιχεία όπως το "κράτημα του ρυθμού", τις μικρές αυτές ανάσες - παύσεις που κάνουν μέσα στα κομμάτια. Όλα αυτά ένας έμπειρος βιωματικός χορευτής όχι απλά θα τα ζητήσει, αλλά θα τα απαιτήσει και αν δεν καταφέρεις να τα αποδώσεις, δεν θα τον ευχαριστήσεις, όπως λέμε στη γλώσσα των μουσικών.

Ο Συγκαθιστός μπορεί κάλλιστα να αποδοθεί και ως ρυθμός 16/8, ωστόσο θεωρώ ότι γίνεται πιο εύκολα κατανοητός σε ένα πρώτο επίπεδο προσέγγισης ως ρυθμός 8/4.

Αυτό που πρέπει να διευκρινίσουμε όταν αναφερόμαστε στους Συγκαθιστούς του Μετσόβου είναι ότι δεν πρόκειται για ένα μεμονωμένο τραγούδι σε οχτάσημο ρυθμό, αλλά για μία σειρά⁵¹ τραγουδιών είτε οργανικών σκοπών με συγκεκριμένη συνήθως δομή και αλληλουχία, τα οποία όμως διαφοροποιούνται τόσο στους ρυθμούς τόσο και στην ρυθμική αγωγή αυτών. Συνηθίζεται να ξεκινάνε σε αργό τέμπο και σταδιακά να έχουμε ένα ανέβασμα σε ένα ή περισσότερους γρήγορους σκοπούς. Χαρακτηριστικό παράδειγμα Συγκαθιστού είναι το «Άιντε μωρ' Μηλιά». Η «Μηλιά», όπως συνηθίζεται αλλιώς να λέγεται, έχει οχτάσημο ρυθμό, εν συνεχεία γυρνάει σε έναν χαρακτηριστικό οργανικό σκοπό με ρυθμό 7/8 και μετά γυρνάει στο «Μαύρο το μαντίλι» το οποίο είναι σε 3/4. Ακολουθεί ένα γύρισμα πάλι σε οργανικό σκοπό με τη διαφορά ότι παραμένουμε στον ίδιο ρυθμό (3/4) αλλά με παύσεις για όλη την ορχήστρα σε συγκεκριμένα σημεία. Ακολούθως περνάμε στο ρυθμικό μοτίβο των 2/4 όπου μπορούν να ενσωματωθούν διάφορα κομμάτια όπως «Κάρε μπάτε νοάπτια» και άλλα⁵² των οποίων η ρυθμική αγωγή σταδιακά θα αυξηθεί αρκετά, για να καταλήξουμε στο τελευταίο τραγούδι της συγκεκριμένης σειράς που είναι η Τούρκα σε ρυθμό (9/8), την οποία θα δούμε στη συνέχεια.

Σημαντικό πολύ είναι το γεγονός ότι οι Συγκαθιστοί χοροί χωρίζονται σε δύο κατηγορίες: σε αυτούς που χορεύονται στον κύκλο και σε αυτούς που χορεύονται σκόρπια. Χαρακτηριστικά αναφέρονται οι: «Νάπαρτε ντι μαρ' αλάηε⁵³», «Μα ντι κου νήκα τι αστιπτάμ⁵⁴» οι οποίοι χορεύονται στον κύκλο και «Πάρε τα γκιούμια», «Ανάμεσα ντι ντόι λα μουντς⁵⁵» καθώς και η «Μηλιά» τα οποία χορεύονται σκόρπια κ.α.

⁵¹ Βλέπε σχετικά (Κοκκώνης, 2017, σ. 163).

⁵² Βλέπε (ο.π. σελ 64).

⁵³ μτφ. «Πέρα απ' τη Μαύρη Θάλασσα».

⁵⁴ μτφ. «Από μικρή σε περίμενα».

⁵⁵ μτφ. «Ανάμεσα στα δυο βουνά».

5.8 Τραγούδια σε ρυθμό 9/8

Τέλος έχουμε τον ρυθμό των 9/8 γνωστός και ως καρσιλαμάς. Είναι γεγονός ότι ο συγκεκριμένος ρυθμός γενικότερα σπανίζει στην Ήπειρο και μάλιστα δεν συναντάται και σε όλες τις περιοχές της. Έτσι δεν αποτελεί εξαίρεση και στην περιοχή του Μετσόβου. Ο εσωτερικός ρυθμός τον οποία συναντάμε για το ντέφι είναι :



Αντίστοιχα για το νταούλι έχουμε:



Το μοναδικό τραγούδι που θα συναντήσουμε στην περιοχή του Μετσόβου στον ρυθμό των 9/8 είναι η «Τούρκα».

Επίλογος

Ανακεφαλαιώνοντας έκρινα σκόπιμο να παραθέσω συνοπτικά το περιεχόμενο των επιμέρους ενοτήτων της παρούσας εργασίας. Αρχικά, αναφέρθηκα στα κυριότερα εργαλεία της μεθοδολογίας που χρησιμοποίησα προκειμένου να προσεγγίσω τον Μετσοβίτη μουσικό Σωτήρη Μπάο. Με γνώμονα τον τρόπο και τις τεχνικές του παιξίματος του μουσικού αυτού επιδόθηκα στην καταγραφή της ιδιαίτερης ρυθμολογίας των τραγουδιών του Μετσόβου.

Στην πορεία έγινε μια σύντομη αναφορά στην χωροθέτηση και την ονομασία του Μετσόβου, καθώς και στην πολιτισμική και οικονομική ανάπτυξη του τόπου παράλληλα με μια συνοπτική ιστορική αναφορά στην εθνοτική ομάδα των Βλάχων και τη βλάχικη γλώσσα.

Στη συνέχεια συμπεριέλαβα μια εκτενή παρουσίαση των κρουστών οργάνων και συγκεκριμένα του ντεφιού και το νταουλιού σε σχέση με τις τεχνικές παιξίματος τους, τον τρόπο κατασκευής τους και τη μορφή που τα συναντάμε σε διάφορα μέρη της Ελλάδας.

Αναπόσπαστο κομμάτι αυτής της εργασίας αποτέλεσε η βιογραφική συνέντευξη που μου παρέθεσε ο μουσικός Σωτήρης Μπάος. Μέσω αυτής επιχείρησα μια καταγραφή της σχέσης των Μετσοβιτών με τη μουσικοχορευτική παράδοση καθώς και της αλληλεπίδρασης και αλληλεξάρτησης της κοινωνικής ομάδας των μουσικών με την άρχουσα τάξη του Μετσόβου. Επίσης με γνώμονα την αναδρομική αφήγηση του συνεντευξιαζόμενου αποπειράθηκα να εμβαθύνω στον τρόπο με τον οποίο οι μουσικοί ανταποκρίνονταν στην ανάγκη μουσικοχορευτικής έκφρασης της μετσοβίτικης κοινότητας αλλά και στον κομβικό ρόλο που κατείχαν τα κρουστά όργανα σε μια μετσοβίτικη κομπανία. Ταυτόχρονα βασιζόμενος στη βιογραφική διήγηση του Σωτήρη Μπάου απέσπασα μια επιτομή των γάμων και των πανηγυριών του Μετσόβου και τέλος κατέγραψα λεπτομερώς την τεχνική με την οποία ο εν λόγω μουσικός κατασκευάζει το ντέφι και το νταούλι.

Στο τελευταίο κεφάλαιο πραγματοποιήθηκε μια προσπάθεια ρυθμολογικής προσέγγισης και καταγραφής των ιδιαιτεροτήτων και των διαφοροποιήσεων των μετσοβίτικων ρυθμών σε σχέση με τους αντίστοιχους ρυθμούς που συναντάμε στην ευρύτερη περιοχή της Ηπείρου

Προσωπικά η ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας με βρίσκει ικανοποιημένο, αφού τα οφέλη που αποκόμισα ήταν πολλαπλά. Η επαγγελματική μου ενασχόληση με την παραδοσιακή μουσική της ιδιαίτερης πατρίδας μου της Ηπείρου σε συνδυασμό με τη μεγάλη μου αγάπη για τα κρουστά όργανα και τους ρυθμούς του τόπου μου, αποτέλεσε το έναυσμα για την έναρξη του παρόντος μεταπτυχιακού προγράμματος σπουδών. Το θέμα της διπλωματικής μου εργασίας ήταν μια ευκαιρία να ασχοληθώ εκτενώς με την ιδιαίτερη ρυθμολογία των τραγουδιών του Μετσόβου και συγκεκριμένα να καταδείξω τόσο τα σημεία απόκλισης, όσο και τα σημεία σύγκλισης της μετσοβίτικης ρυθμολογίας σε σχέση με τη ρυθμολογία των τραγουδιών της υπόλοιπης Ηπείρου. Παράλληλα επιχείρησα να αναδείξω ένα πρόσωπο που αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της εικόνας της μετσοβίτικης μουσικής κουλτούρας, τον υπερήλικα κρουστό μουσικό Σωτήρη Μπάο. Η γνωριμία μου με τον συγκεκριμένο μουσικό με βοήθησε να κατανοήσω εκ των έσω τη μουσική μετσοβίτικη πραγματικότητα και να την αποδώσω μέσω της οπτικής του γωνίας με τρόπο βιωματικό.

Ευελπιστώ η χαρτογράφηση της ιδιαίτερης ρυθμολογίας του Μετσόβου να αποτελέσει σε ένα πρώτο στάδιο χρήσιμο εργαλείο για τους συναδέλφους μουσικούς που επιθυμούν να εντρυφήσουν στο δύσκολο αυτό και συνάμα γοητευτικό μουσικό κόσμο των μετσοβίτικων τραγουδιών και γενικότερα της μετσοβίτικης μουσικοχορευτικής παράδοσης.

Βιβλιογραφία

- Clayton, M. R. (1996). Free Rhythm: Ethnomusicology and the study of music without metre. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London* , σσ. 323-32.
- Cohen, L., & Manion, L. (1997). *Μεθοδολογία Εκπαιδευτικής Έρευνας, Έκφραση*. (Φ. Μ. Μητσοπούλου Χ., Μεταφρ.) Αθήνα: Έκφραση.
- Cook, N. (2007). *Μουσική, όλα όσα πρέπει να γνωρίζετε*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- <http://www.mirc.ntua.gr/natural-disasters-metsovo/metsovo>. (2019, 12 22).
- King, C. C. (2018). *ΗΠΕΙΡΩΤΙΚΟ ΜΟΙΡΟΛΟΙ*. ΑΘΗΝΑ: ΔΩΜΑ.
- Kolinski, M. (1973). A cross-cultural approach to metro-rhythmic patterns. *Ethnomusicology* , σσ. 494-506.
- Samuel, B.-B. (1990). *Chansons Aromounes de Thessalie Κουτσοβλάχικα τραγούδια της Θεσσαλίας*. (Δ. Μαζαράκη, Μεταφρ.) Θεσσαλονίκη: Αδελφοί Κυριακίδη.
- Walker, A. (1987). *Franz Liszt: The Weimar years, 1848-1861*. New York: Cornell University Press.
- Αγγουριδάκης, Λ. (1997). *Τα κρουστά στην ελληνική παραδοσιακή μουσική*. Θεσσαλονίκη: ΝΤΟΡΕΜΙ.
- Ανωγειανάκης, Φ. (1991). *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα* (Β' εκδ.). Αθήνα: ΜΕΛΙΣΣΑ.
- Αραβαντινός, Π. (1984). «Περιγραφή της Ηπείρου εις τρία μέρη». Ιωάννινα: Ε.Η.Μ.
- Βούλγαρης, Ε. (2006). *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στη Ελλάδα 1922-1940: Σμυρναΐικα και Πειραιώτικα Ρεμπέτικα* . Αθήνα: Fagotto/Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.
- Γκέφου-Μαδιανού, Δ. (1999). *Πολιτισμός και εθνογραφία, Από τον εθνογραφικό ρεαλισμό στην πολιτισμική κριτική*. Αθήνα: Ελληνικά γράμματα.
- Έξαρχος, Γ. (1994). *Αυτοί είναι οι Βλάχοι*. Αθήνα: Γαβριηλίδης.
- Κάβουρας, Π. (1999). Η βιογραφία ενός λαϊκού οργανοπαίκτη: Εθνογραφική επιτόπια έρευνα, ερμηνεία και μυθοπλασία. Στο Σ. Ο.-Ε. «Θράκη», *Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση, Έβρος*. (σσ. 341-450). Αθήνα: Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής.
- Καρατζένης, Ν. (1991). *Οι νομάδες κτηνοτρόφοι των Τζουμέρκων*. Άρτα.
- Κοκκώνης, Γ. (2017). *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις - Λόγιες αναγνώσεις/ Λαϊκές πραγματώσεις*. Αθήνα: Fagotto books.

- Κοκκώνης, Γ. (2008). *Μουσική από την Ήπειρο*. Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων.
- Κοκκώνης, Γ. (2008). Το «ταυτόν» και το «αλλότριον» της (νεο) δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας ». 100-110. Άρτα.
- Κοκκώνης, Γ. (2008). Το «ταυτόν» και το «αλλότριον» της (νεο) δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας », δημοσιευμένο στο *Ετερότητες και μουσική στα Βαλκάνια*, (Τετράδιο 4), ΤΛΠΜ - ΚΕΜΟ, Άρτα 2008, σ. 100-110.
- Κούρτης, Π. *Η Ελλάδα των κρουστών του χθες και του σήμερα. Μαθαίνοντας & Εξερευνώντας Τουμπελέκι 1*. Φίλιππος Νάκας.
- Κούρτης, Π. *Η Ελλάδα των κρουστών του χθες και του σήμερα. Μαθαίνοντας & Εξερευνώντας Τουμπελέκι 2*. Φίλιππος Νάκας.
- Κυριαζή, Ν. (1999). *Η κοινωνιολογική έρευνα, Κριτική επισκόπηση των μεθόδων και των τεχνικών*. Αθήνα : Ελληνικά γράμματα.
- Κυριακίδης, Σ. (1965). *Ελληνική Λαογραφία. Α, Τα μνημεία του λόγου*. Αθήνα.
- Λένης, Η. (2009). *Η ρυθμική συγκρότηση της μουσικής της Ηπείρου*. Άρτα.
- Λιάβας, Λ. (1996). Ο Αυτοσχεδιασμός στη Λαϊκή μουσική, Ελευθερία και Υποταγή. *Δίφωνο* (28).
- Λιάβας, Λ. (1999). Τα μουσικά όργανα στον Έβρο: Παράδοση και νεοτερικότητα. Στο Σ. Ο.-Ε. «Θράκη», *Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση, Έβρος* (σσ. 269-340). Αθήνα: Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής.
- Μαζαράκη, Δ. (1984). *Το Λαϊκό Κλαρίνο στην Ελλάδα* (Β' έκδοση εκδ.). Αθήνα: ΚΕΔΡΟΣ.
- Μάνη, Α. (2013). Συναισθήματα και νοοτροπίες στους ήχους της μουσικής και στα βήματα του χορού. Η πολιτισμική ζωή και η διαχείρισή της στο Μέτσοβο 17ος - 20ος αιώνας. Ιωάννινα: Διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.
- Μέρτζος, Ν. Ι. (2000). *Αρμάνοι οι Βλάχοι*. Ρέκκος.
- Μερτζος, Ν. (2010). *Οι Αρμάνοι Βλάχοι*. Θεσσαλονίκη: Φιλόπτωχος Αδελφότης Ανδρών Θεσσαλονίκης.
- Μπάρμπας, Δ. (2006). *Λαβήρηθμος – ρυθμική πρακτική – εκτέλεση παραδοσιακών κρουστών 1*. Θεσσαλονίκη: Δημήτρης Μπάρμπας.
- Μπάρμπας, Δ. (2006). *Λαβήρηθμος – ρυθμική πρακτική – εκτέλεση παραδοσιακών κρουστών 2*. Θεσσαλονίκη : Δημήτρης Μπάρμπας.
- Μπάρμπας, Δ. (2007). *Λαβήρηθμος – ρυθμική πρακτική – εκτέλεση παραδοσιακών κρουστών 3*. Θεσσαλονίκη: Δημήτρης Μπάρμπας.

- Μπάρμπας, Δ. (2007). *Λαβήρηθμος – ρυθμική πρακτική – εκτέλεση παραδοσιακών κρουστών 4*. Θεσσαλονίκη: Δημήτρης Μπάρμπας.
- Μπούμπα, Σ. (2018). Το ξεχειμώνιασμα των βλάχων του Μετσόβου: αφηγήσεις και βιοϊστορίες. Αθήνα.
- Παπαγεωργίου, Π. (2018). Το Ηπειρώτικο ντέφι - Ο μουσικός Σπύρος Αλεύρωντας. Αθήνα: Μεταπτυχιακή εργασία στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.
- Παπαζήσης, Τ. (1993). Πρακτικά του Α' Συνεδρίου Μετσοβίτικων Σπουδών. Αθήνα: Εξωραϊστικός Σύλλογος Μετσόβου.
- Παπαρρηγόπουλος, Κ. *Ιστορία του ελληνικού έθνους* (Τόμ. 4). Αγγελάκη.
- Παύλου, Λ. (2006). *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί στην ελληνική παραδοσιακή και λαϊκή μουσική, μέσα από τους χορούς τα τραγούδια και τους σκοπούς* (Α εκδ.). Αθήνα: Fagotto.
- Πλατάρης - Τζίμας, Γ. (2007). *Κώδικας διαθηκών Μετσόβου. Μείζονες και ελάσσονες ενεργέτες* (Τόμ. Α'). Αθήνα: Πάλλης ΑΒΕΕ.
- Πλατάρης, Γ. (1972). *Το Σημειωματάρι ενός Μετσοβίτη 1871-1943*. Αθήνα αλοβ' .
- Σαρρής, Χ. Ν. (2007). Η γκάιντα στον Έβρο: Μια οργανολογική εθνογραφία. Αθήνα: Διδακτορική διατριβή. Τμήμα Μουσικών Σπουδών. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Σιαπλαούρα, Π. (2005). Διερεύνηση των δυνατοτήτων αναπτυξης των ορεινών περιοχών της χώρας: Η περίπτωση της περαιτέρω ενδογενούς ανάπτυξης της επαρχίας Μετσόβου. Αθήνα: Πτυχιακή Μελέτη Χαροκόπειο Πανεπιστήμιο Τμήμα Οικιακής Οικονομίας και Οικολογίας.
- Σούλης, Χ. (1929). Τα Ρόμκα της Ηπείρου, ήτοι περί της συνθηματικής γλώσσης των Γύφτων της Ηπείρου. *Ηπειρωτικά Χρονικά*, σσ. 146-156.
- Τερζοπούλου, Μ., & Ψυχογιού, Ε. (1993). Άσματα και τραγούδια. Προβλήματα έκδοσης των δημοτικών τραγουδιών. Στο *Εθνολογία* (Τόμ. 1). Αθήνα: Ελληνική Εταιρεία Εθνολογίας.
- Τρίτος, Μ. (1990). *Το Μέτσοβο (Ιστορία - Αξιοθέατα - Σύγχρονη ζωή)*. Αθήνα: Ιδιωτική.
- Τσιάρας, Α. Χ. (1987). *Λαϊκές κουμπανίες, λαϊκά όργανα και λαϊκοί πρακτικοί οργανοπαίκτες*. Γιάννινα.
- Τυροβολά, Β. Κ. (1998). *Ελληνικοί Παραδοσιακοί Χορευτικοί Ρυθμοί*. Αθήνα: Gutenberg.
- Φαρασόπουλος, Β. (1998). Το παραδοσιακό ντέφι από την Καπαδοκία στις Ασκητές της Ροδόπης. Στο Α. Ράφτης, *ΡΥΘΜΟΣ ΚΑΙ ΧΟΡΟΣ 12ο Διεθνές Συνέδριο για την Έρευνα του Χορού*. Αθήνα: Δ.Ο.Λ.Τ.

Φιλίας, Β. (1998). *Εισαγωγή στη Μεθοδολογία και τις Τεχνικές των Κοινωνικών Ερευνών*.
Αθήνα: Gutenberg.