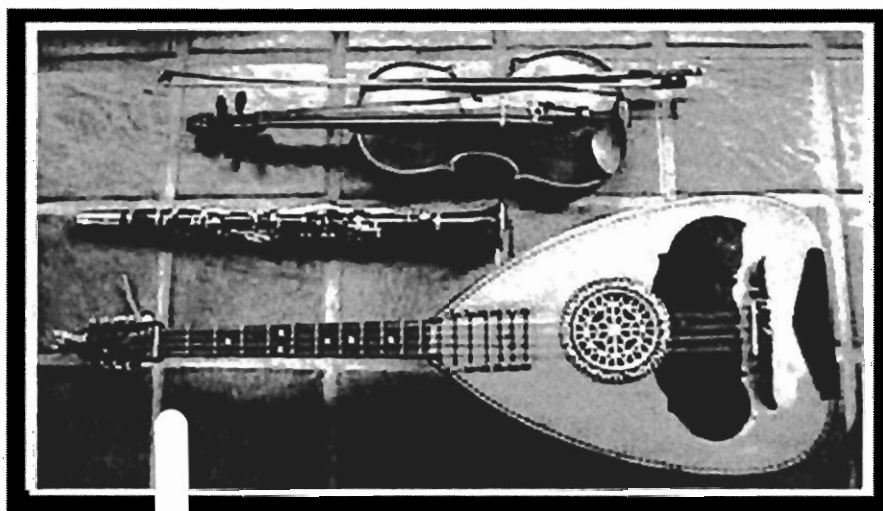


Πανεπιστήμιο Αιγαίου
Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας



Πτυχιακή εργασία
«ΑΙΓΑΙΟΠΕΛΑΓΙΤΕΣ»

**ΜΙΑ ΜΕΛΕΤΗ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΟΣ ΤΩΝ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ – ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ
ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΩΝ ΠΛΕΥΡΩΝ ΕΝΟΣ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΛΕΣΒΙΑΚΟΥ
ΣΥΓΚΡΟΤΗΜΑΤΟΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΚΑΙ ΛΑΪΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ**



Σιδέρη Γεωργία

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: ΜΠΟΥΜΠΑΡΗΣ ΝΙΚΟΣ, ΔΙΔΑΣΚΩΝ

C2
118476

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή.....	4
---------------	---

Κεφάλαιο 1: Η κοινωνική σημασία της μουσικής

Εισαγωγή.....	8
1.1 Ο κοινωνικός χαρακτήρας της μουσικής.....	8
1.2 Παραδοσιακές και νεωτερικές κοινωνίες.....	12
1.3 Μουσική εξειδίκευση και επαγγελματισμός.....	13
1.4 Χρήσεις και λειτουργίες της μουσικής.....	16
1.5 Η πολυσημία της μουσικής.....	21

Κεφάλαιο 2: Γνωριμία με τους «Αιγαιοπελαγίτες»

Εισαγωγή.....	23
2.1 Περιγραφή συγκροτήματος.....	24
2.2 Μεθοδολογία έρευνας.....	26
2.3 Η παραδοσιακή μουσική στη Λέσβο.....	29

Κεφάλαιο 3: Μουσική ταυτότητα συγκροτήματος

Εισαγωγή.....	32
3.1 Διαμόρφωση ρεπερτορίου και μουσικά ερεθίσματα.....	32
3.2 Πρόβες και ατομική μελέτη.....	37
3.3 Οι σχέσεις τους με τα μουσικά όργανα.....	38
3.4 Η μουσική στην καθημερινότητα των «Αιγαιοπελαγιτών».....	39
Σύνοψη.....	41

Κεφάλαιο 4: Η επαγγελματική σχέση με τη μουσική

Εισαγωγή.....	42
4.1 Εκπαίδευση και επαγγελματική ενασχόληση με τη μουσική.....	43
4.2 Ρεπερτόριο και πρόβες.....	46
4.3 Η πρακτική του οικονομικού διακανονισμού.....	49
4.4 Οι οικονομικές συνθήκες του επαγγέλματος.....	52
4.5 Αντιμετώπιση των διαφορετικών δρωμένων και οι ιδιαιτερότητες του επαγγέλματος.....	56
4.6 Περιοχές δραστηριοποίησης και σχέσεις με άλλα συγκροτήματα.....	60

Σύνοψη.....	63
Κεφάλαιο 5: Κοινωνικό περιβάλλον	
Εισαγωγή.....	66
5.1 Οικογενειακό περιβάλλον.....	67
5.2 Φιλικό περιβάλλον.....	68
5.3 Ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον.....	71
Σύνοψη.....	77
Κεφάλαιο 6: Μουσική επιτέλεση	
Εισαγωγή.....	80
6.1 Ρεπερτόριο.....	80
6.2 Μαγαζάτορες.....	85
6.3 Ακροατήριο.....	87
Σύνοψη.....	95
Επίλογος.....	98
Πηγές.....	104

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το φαινόμενο της νοσταλγίας και της επιστροφής στο παρελθόν έχει απασχολήσει πολύ τους ανθρώπους στη σημερινή εποχή του καταναλωτισμού. Ιδιαίτερα από την δεκαετία του 1990 παρατηρούμε μία γενική τάση προς την αναβίωση της παράδοσης. Αυτή αφορά όλες τις πτυχές του πολιτισμού, όπως είναι ο χορός, η ζωγραφική, η διατροφή αλλά στην παρούσα εργασία εξετάζεται ο τομέας της μουσικής. Οι άνθρωποι έχουν την τάση να εξιδανικεύουν το παρελθόν σε σχέση με το παρόν. Το παρελθόν θεωρείται πιο αγνό γιατί προωθούσε την ανθρώπινη επαφή και την καλλιτεχνική δημιουργία μέσα από τη συλλογική συνεργασία. Οι άνθρωποι εκείνης της εποχής δεν διαχώριζαν τη δουλειά από τον ελεύθερο χρόνο τους, αντίθετα έκαναν τις αγροτικές εργασίες συνοδεύοντας αυτές με τα ανάλογα τραγούδια (π.χ κατά το μάζεμα των ελιών). Η πλειοψηφία των ανθρώπων όμως, στη σημερινή εποχή, έχει φύγει από την ύπαιθρο και κατοικεί στα μεγάλα αστικά κέντρα. Η μουσική πια έχει αποκτήσει ένα καθαρά ψυχαγωγικό ρόλο αφού διαχωρίζεται από την καθημερινότητα του ανθρώπου και καταναλώνεται κυρίως μέσα στο πλαίσιο της οργανωμένης διασκέδασης.

Στο πλαίσιο αυτό, παρατηρούμε την ύπαρξη μιας έντονης στροφής στο παραδοσιακό τραγούδι, όπως είναι οι τοπικοί παραδοσιακοί χοροί που άνθησαν σε διάφορες περιοχές της Ελλάδας (μπάλος, συρτός, ζοναράδικος). Τα μέσα επικοινωνίας, έχοντας καταλάβει την ανάγκη του ανθρώπου να ξαναγυρίσει στις ρίζες του, παράγουν και προβάλλουν μουσικά προϊόντα που σχετίζονται με την ιστορία κάθε τόπου. Αλλά και οι άνθρωποι με τη σειρά τους αναζητούν το ιδιαίτερο μουσικό ύφος του τόπου τους γιατί έτσι αισθάνονται ότι ανήκουν κάπου και ότι δεν έχουν χάσει την ταυτότητά τους στο χάος της μεγαλούπολης.

Το φαινόμενο της στροφής στην παράδοση δεν είναι ελληνικό αλλά παγκόσμιο. Η παγκοσμιοποίηση είναι πια γεγονός και τα «σύνορα» μεταξύ των χωρών δεν είναι τόσο αυστηρά οριοθετημένα όπως συνέβαινε στο πρόσφατο παρελθόν. Ευνοείται η ομοιομορφία και η αντίληψη ότι όλοι οι λαοί ανήκουν σε ένα μεγάλο χωριό. Οι εθνικές ιδιαιτερότητες τείνουν να εξαφανιστούν ή να συγχωνευτούν σε ένα παγκόσμιο πολιτιστικό μόρφωμα. Ωστόσο, οι άνθρωποι επιθυμούν τη διατήρηση και διάδοση των ιδιαίτερων πολιτισμικών χαρακτηριστικών τους. Τα άτομα γενικά επηρεάζονται και τελικά υιοθετούν στοιχεία από το παγκόσμιο πολιτιστικό τρόπο ζωής που τους παρουσιάζεται από τα μέσα επικοινωνίας αλλά δεν ξεχνούν και τα ιδιαίτερα στοιχεία του τόπου τους. Έτσι, βλέπουμε να προωθούνται στην παγκόσμια αγορά διάφορα μουσικά είδη που έχουν να κάνουν με την ιδιαίτερη εθνική ταυτότητα κάθε λαού. Προβάλλονται μάλιστα με τέτοια ονόματα που να υπενθυμίζουν στους ακρατές ότι πρόκειται για «εθνικά» είδη μουσική, όπως είναι η ethnic, η latin. Αυτά τα είδη μουσικής έχουν γίνει μόδα και προωθούνται ιδιαίτερα από τα μέσα επικοινωνίας ως εναλλακτική

πρόταση στον ήχο που παράγουν οι ισχυρές μουσικές βιομηχανίες και ιδιαίτερα η αμερικάνικη.

Σκοπός της εργασίας είναι η μελέτη ενός Λεσβιακού μουσικού συγκροτήματος, με παραδοσιακό - λαϊκό χαρακτήρα που ενσωματώνει στοιχεία από το μουσικό παρελθόν της Λέσβου, το οποίο είναι συνάρτηση τόσο των χαρακτηριστικών που διαμορφώθηκαν στο εσωτερικό του νησιού όσο και των επιρροών που δέχτηκε από άλλες πολιτισμικές περιοχές, με τις οποίες είχε έρθει σε επαφή. Με το πέρασμα των χρόνων ενσωματώθηκαν νέα στοιχεία στην πολιτισμική δημιουργία του παρελθόντος διαμορφώνοντας τη σύγχρονη μουσική επιτέλεση όπως εμφανίζεται σήμερα στο νησί.

Το θέμα στην παρούσα πτυχιακή είναι οι «Αιγαιοπελαγίτες», ένα μουσικό συγκρότημα της Λέσβου. Ο άξονας της εργασίας κινήθηκε σε τρία στάδια: Αρχικά, μελέτησα την κοινωνική θέση που έχει ο μουσικός έχοντας την επαγγελματική ιδιότητα του μουσικού, έπειτα ερεύνησα το κοινωνικό του περιβάλλον για να σκιαγραφήσω την θέση του μουσικού ως μέλος της κοινωνίας και στο τέλος συνδύασα τα δύο αυτά στάδια, επαγγελματικό και κοινωνικό περιβάλλον για να κατανοήσω τη συμπεριφορά που έχει ο μουσικός τη στιγμή της μουσικής επιτέλεσης.

Πριν όμως φτάσω σε αυτό το σημείο είχαν παρεμβληθεί και άλλα στάδια. Προηγήθηκε εκτενής μελέτη ελληνικής και ξένης βιβλιογραφίας με θέματα εθνομουσικολογίας, για να κατανοήσω τις ειδοποιείς διαφορές που εμφανίζει η μουσική στις παραδοσιακές και στις νεωτερικές κοινωνίες. Στη συνέχεια μελέτησα εκτενέστερα τη Λεσβιακή μουσική παράδοση, στην οποία εστιάζεται η εργασία και στο τέλος χρησιμοποιώντας την ποιοτική μέθοδο έρευνας πραγματοποίησα συνεντεύξεις με τα περισσότερα μέλη του συγκροτήματος.

Αναλυτικότερα, η πρώτη θεματική ενότητα με τίτλο «Η κοινωνική σημασία της μουσικής» αποτελεί την επεξεργασία των δεδομένων που αντλήθηκαν από τον συνδυασμό των προσωπικών μου σκέψεων και την μελέτη της σχετικής βιβλιογραφίας. Στη πρώτη ενότητα «Ο Κοινωνικός χαρακτήρας της μουσικής», αναφέρονται κάποια γενικά χαρακτηριστικά της μουσικής, όπως δηλαδή ο αμφίσημος ρόλος της (τάξη - αταξία). Έπειτα, στην υπο - ενότητα που ακολουθεί, χρησιμοποιώντας τις θεωρίες των Ντιρκέμ και Βέμπερ γίνεται διάκριση της παραδοσιακής και νεωτερικής κοινωνίας. Στη συνέχεια, η επόμενη υπο - ενότητα αναφέρεται στο ρόλο που έχει η μουσική στις παραδοσιακές κοινωνίες καθώς και ποια είναι η κοινωνική θέση του μουσικού. Ακολουθεί σύγκριση αυτών των παρατηρήσεων με τη σημερινή εικόνα που παρουσιάζει η μουσική και στην επόμενη υπο - ενότητα αναφερόμαστε στις διαφορετικές χρήσεις και λειτουργίες που εμφανίζει η μουσική στη σημερινή κοινωνία. Στη τελευταία υπο -

ενότητα περιγράφεται η πολυσημία της μουσικής, δηλαδή τα διαφορετικά νοήματα που μεταφέρει η μουσική και πώς αυτά μπορούν να ερμηνευτούν διαφορετικά από κάθε ακροατή.

Στη δεύτερη θεματική ενότητα, με τίτλο «Γνωριμία με τους Αιγαιοπελαγίτες», εισάγονται στον αναγνώστη τα πρώτα στοιχεία σχετικά με την ταυτότητα των μελών του συγκροτήματος και περιγράφεται η μεθοδολογία της έρευνας. Συγκεκριμένα, στην πρώτη υπο - ενότητα «Περιγραφή συγκροτήματος», αναφέρονται κάποιες αρχικές πληροφορίες (για παράδειγμα το όνομα της μπάντας, από πόσα μέλη απαρτίζεται και τι μουσικά όργανα παίζει το κάθε μέλος). Στην επόμενη, ακολουθεί η μεθοδολογία που χρησιμοποιήθηκε. Η μέθοδος με την οποία δόμησα τις συνεντεύξεις είναι συνδυασμός της δομικής, της βιογραφικής και της φαινομενολογικής προσέγγισης. Η δομική προσέγγιση αφορά τη σχέση του μουσικού με το κοινωνικό, οικονομικό, πολιτιστικό πλαίσιο. Στη βιογραφική προσέγγιση χρησιμοποιήθηκαν αφηγήσεις των μουσικών για τις συνθήκες ζωής τους πάντα σε συσχέτιση με την επαγγελματική τους ταυτότητα και τέλος στη φαινομενολογική ξεκίνησα παρατηρώντας κάποια φαινόμενα που συμβαίνουν στη μουσική επιτέλεση του νησιού και εξέτασα εσωτερικά, μέσα από το συγκρότημα, τη στάση τους απέναντι σε αυτά τα περιστατικά. Η επόμενη υπο - ενότητα αναφέρεται στα δίκτυα που επηρέασαν την πολιτιστική δημιουργία στη Λέσβο, τα οποία αφορούν τόσο στο εσωτερικό του νησιού όσο και την πολιτιστική επικοινωνία που υπήρχε εκτός του νησιού, ιδιαίτερα με τα κέντρα της Σμύρνης και της Αθήνας.

Οι τέσσερις επόμενες θεματικές ενότητες εστιάζονται στην έρευνα του συγκροτήματος. Στη πρώτη ενότητα «Μουσική ταυτότητα συγκροτήματος» περιέχονται εισαγωγικά στοιχεία για να γνωρίσουμε καλύτερα την ταυτότητα του συγκροτήματος, όπως από πού λαμβάνουν ερεθίσματα για να παίξουν μουσική, ποιες είναι οι σχέσεις τους με τα μουσικά τους όργανα, ποια πιστεύουν ότι είναι η χρησιμότητα της πρόβας για έναν μουσικό και, τελικά, ποια είναι η θέση της μουσικής στην καθημερινότητά τους.

Η τέταρτη ενότητα είναι η «Επαγγελματική σχέση με τη μουσική» η οποία παρουσιάζει και αναλύει τους τρόπους με τους οποίους η επαγγελματική ιδιότητα του μουσικού καθορίζει τη μουσική του ταυτότητα. Σε αυτή την ενότητα περιλαμβάνονται έξι υπο - ενότητες. Αρχικά, αναφέρονται πληροφορίες σχετικά με την μουσική εκπαίδευση και την επαγγελματική ενασχόληση των «Αιγαιοπελαγιτών». Στην επόμενη υπάρχουν πληροφορίες για το ρεπερτόριο και τις πρόβες της ορχήστρας. Οι δύο υπο - ενότητες που ακολουθούν προσανατολίζονται στον οικονομικό παράγοντα του επαγγέλματος, όπως είναι η πρακτική του οικονομικού διακανονισμού και οι οικονομικές συνθήκες. Έπειτα στην πέμπτη υπο - ενότητα εξετάζονται τα διαφορετικά δρώμενα και οι ιδιαιτερότητες του επαγγέλματος και στην τελευταία αναλύονται οι περιοχές δραστηριοποίησης και οι σχέσεις με άλλα συγκροτήματα.

Η επόμενη ενότητα με τίτλο «Κοινωνικό περιβάλλον» επικεντρώνεται στο περίγυρο του μουσικού. Παρακολουθούμε τη θέση του μουσικού, όχι από επαγγελματική σκοπιά, αλλά με την ιδιότητά του ως μέλους της κοινωνίας. Οι ερωτήσεις αφορούν το κοινωνικό επίπεδο. Στη ενότητα αυτή κινηθήκαμε σε τρία επίπεδα. Πρώτα, αυτό της οικογένειας στο οποίο είδαμε την επίδραση της οικογένειας των μουσικών ώστε τελικά οι «Αιγαιοπελαγίτες» να αποφασίσουν να ασχοληθούν με το συγκεκριμένο επάγγελμα. Το δεύτερο αναφέρεται στο φιλικό περιβάλλον τους, όπου οι μουσικοί μας μίλησαν για το πώς η ενασχόληση τους με τη μουσική διαμορφώνει τις σχέσεις που αναπτύσσονται στο φιλικό πλαίσιο. Το τελευταίο επίπεδο, δηλαδή το ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο μετέχουν οι μουσικοί, εξετάσαμε στο πώς η αντίληψη που έχει ο ευρύτερος περίγυρος για την ορχήστρα αντανακλά στην εικόνα που θέλουν οι «Αιγαιοπελαγίτες» να παρουσιάσουν για την μπάντα τους.

Η τελευταία ενότητα, «Μουσική επιτέλεση», συνδυάζει την επαγγελματική με την κοινωνική θέση των μουσικών, μελετώντας τον τρόπο με τον οποίο αυτά τα δύο χαρακτηριστικά επιδρούν τη στιγμή της δράσης του συγκροτήματος, στη μουσική επιτέλεση. Η συμπεριφορά που εμφανίζουν οι μουσικοί δεν είναι αυτόνομη όταν παίζουν μπροστά σε κοινό, αντίθετα, η στάση τους σχετίζεται άμεσα με την επαγγελματική αλλά και τη κοινωνική τους κατάσταση. Οι μουσικοί συμπεριφέρονται σύμφωνα με τους κώδικες επικοινωνίας της ομάδας τους αλλά και σύμφωνα με τους κοινωνικούς κανόνες με τους οποίους το κοινό περιμένει να συμπεριφερθεί ο μουσικός, όπως για παράδειγμα να έχει συμφιλιωτικό ρόλο σε μία ενδεχόμενη φασαρία. Έτσι λοιπόν οι ερωτήσεις βασίστηκαν στις αναπτυσσόμενες κοινωνικές σχέσεις κατά τη μουσική επιτέλεση, όπως για παράδειγμα πώς αισθάνονται όταν το κοινό συμμετέχει ενεργά, αν προσαρμόζουν το ρεπερτόριο τους ανάλογα με τις απαιτήσεις του κοινού ή πώς αντιδρούν αν σε ένα ακροατήριο δημιουργηθούν φασαρίες.

Τέλος, στον επίλογο γίνεται μία σύνοψη των σημαντικότερων συμπερασμάτων της εργασίας. Ακόμη αναφερόμαστε συνοπτικά στις απόψεις των «Αιγαιοπελαγιτών» στο θέμα της συνέχισης της μουσικής μας παράδοσης και τέλος παρατίθενται προτάσεις για την ολοκλήρωση του παρούσας μελέτης.



Κεφάλαιο 1: Η Κοινωνική Σημασία Της Μουσικής

Εισαγωγή

«Η Κοινωνική Σημασία της Μουσικής», αποτελεί την αρχική - εισαγωγική ενότητα στην οποία συμπεριλαμβάνονται πέντε υπο - ενότητες. Στην πρώτη, «Η κοινωνική θέση της μουσικής» εξετάζεται η θέση που έχει η μουσική σε διαφορετικές μορφές κοινωνικής οργάνωσης. Στην υπο - ενότητα «Παραδοσιακές και νεωτερικές μορφές κοινωνίας» αναφέρεται ο τρόπος οργάνωσης και οι διαφοροποιήσεις αυτών των κοινωνιών, προκειμένου να κατανοηθεί ο ρόλος της μουσικής σε αυτές. Στην επόμενη υπο - ενότητα, «Μουσική εξειδίκευση και επαγγελματισμός», περιγράφεται πώς η εξειδίκευση και ο επαγγελματισμός εκφράζονται και επηρεάζουν τη μουσική επιτέλεση. Ακολουθεί η υπο - ενότητα «Χρήσεις και λειτουργίες της μουσικής», όπου αναφέρονται με την βοήθεια της σχετικής βιβλιογραφίας, οι διαφορετικές χρήσεις και λειτουργίες που επιτελεί η μουσική και στην τελευταία, «Η πολυσημία της μουσικής», σχολιάζουμε το πως η μουσική μεταφέρει πολλαπλά νοήματα ανάλογα με τις υπάρχουσες κοινωνικές συνθήκες.

Όπως θα δούμε, χαρακτηριστικό της μουσικής στις παραδοσιακές κοινωνίες είναι η συλλογική δράση. Επιπλέον, σε αυτές τις κοινωνίες η λειτουργία της μουσικής είναι κοινή και στοχεύει στην επίτευξη συνοχής ανάμεσα στα μέλη της κοινότητας. Από την άλλη, στις νεωτερικές κοινωνίες η μουσική έχει μετατραπεί κυρίως σε οικονομική δραστηριότητα και μέσα από την εμπορευματική αξία του μουσικού καθορίζεται και η κοινωνική του θέση. Ακόμα, παρατηρούμε, σε αυτές τις κοινωνίες αποστασιοποίηση του κοινού από τον καλλιτέχνη και σαφή διαφοροποίηση των μουσικών ειδών σε «ανώτερη» τέχνη και σε υποδεέστερο εμπόρευμα. Τέλος, στις νεωτερικές κοινωνίες εμφανίζονται διαφορετικές λειτουργίες της μουσικής με αποτέλεσμα να δημιουργείται σύγχυση στους ανθρώπους γιατί το ίδιο τραγούδι μεταφέρει ταυτόχρονα διαφορετικά νοήματα σε κάθε άνθρωπο ανάλογα με τις εμπειρίες, τις αντιλήψεις και τα βιώματά του. Το κοινό σημείο στη μουσική και στις δύο μορφές κοινωνίας είναι ότι η μουσική δημιουργείται στα όρια λόγου - λογικής με ονείρου - υπέρβασης γιατί πάνω από όλα στοχεύει να διεγείρει το συναίσθημα των ανθρώπων και όχι στη διεκπεραίωση μίας λογικής, τυπικής διαδικασίας.

1.1 Ο Κοινωνικός Χαρακτήρας της Μουσικής

Ο ήχος της μουσικής είναι το αποτέλεσμα της ανθρώπινης συμπεριφορικής διαδικασίας η οποία σχηματίζεται από τις αξίες, τις αντιλήψεις, τις πεποιθήσεις των ανθρώπων που αποτελούν μία συγκεκριμένη κοινωνικό - πολιτισμική ομάδα. Ο ήχος της μουσικής μπορεί να παραχθεί μόνο από ανθρώπους για άλλους ανθρώπους και έτσι τα είδη της

μουσικής και των τραγουδιών διαμορφώνονται σε συγκεκριμένες κοινωνικές συνθήκες. Για παράδειγμα, το έντονο φαινόμενο της μετανάστευσης στην Ελλάδα την δεκαετία του 1950 επηρέασε και τον τομέα της μουσικής, αφού εκείνη την εποχή δημιουργήθηκαν πλήθος προσφυγικών τραγουδιών. Η λειτουργία τους ήταν να περιγράψουν τις σκληρές συνθήκες διαβίωσης της εποχής και να δώσουν κουράγιο στις οικογένειες που μαστίζονταν από την ξενιτιά. Αυτό το κοινωνικό φαινόμενο βέβαια ατόνησε, όταν, έπειτα από κάποια χρόνια, άλλαξαν οι κοινωνικές συνθήκες, όμως τα τραγούδια αυτά δεν χάθηκαν. Αντίθετα, συνεχίζουν να υπάρχουν έχοντας διαφορετική λειτουργία. Τώρα πια όταν ακούγονται, ιδιαίτερα από γηραιότερους ακροατές, λειτουργούν ως ανάμνηση των δύσκολων εποχών που έζησαν ή έχοντας ξεφύγει εντελώς από το αρχικό τους πλαίσιο έχουν πλέον καθαρά ψυχαγωγικό χαρακτήρα. Συνεπώς, είναι σαφές ότι **η μουσική δεν λειτουργεί ανεξάρτητα αλλά εκφράζει τις κοινωνικές συνθήκες που επικρατούν σε μια δεδομένη ιστορική περίοδο.**

Σε όλες τις μορφές κοινωνίας η μουσική λειτουργεί ως μορφή επικοινωνίας. Για παράδειγμα, στις παραδοσιακές κοινωνίες η μουσική μεταφέρει στο σύνολο της κοινότητας το νόημα της κοινής ταυτότητας και συνοχής των μελών της. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και στις νεωτερικές κοινωνίες, όπως για παράδειγμα με το άκουσμα του εθνικού ύμνου. Εκείνη τη στιγμή ο λαός συσπειρώνεται γύρω από το κοινό εθνικό φρόνημα και λειτουργούν όλοι οι κάτοικοι της ίδιας χώρας ως μία οντότητα.

Ωστόσο, όλα τα είδη μουσικής δεν απευθύνονται σε όλους τους ανθρώπους. Για παράδειγμα, μια αριστοκρατική οικογένεια με Δυτική κουλτούρα θα ακούσει κλασική μουσική ενώ μια ελληνική αγροτική οικογένεια θα ακούσει την παραδοσιακή λαϊκή μουσική του τόπου της γιατί αυτή εκφράζει τις συνθήκες στις οποίες ζει σε διάκριση από κάποιο άλλο είδος μουσικής (π.χ ροκ μουσική).

Σύμφωνα με τον Adorno (1987:85), «η μουσική μοιάζει με γλώσσα διότι είναι μια χρονική ακολουθία αρθρωμένων ήχων που είναι κάτι περισσότερο από απλοί ήχοι. Η γλώσσα, ωστόσο χαρακτηρίζεται από ευελιξία, η οποία αρκετές φορές φαίνεται να γεννά ή να βρίσκεται στα όρια της αταξίας». Ο Adorno προσθέτει ότι τελικά «δεν υπάρχει μουσική που να είναι εξ' ολοκλήρου κενή από εκφραστικά στοιχεία. Η μουσική έχει χαρακτηριστεί δομημένη προκειμένου να διακριθεί από την απλή αλληλουχία των αισθητηριακών ερεθισμάτων. Τίποτα μέσα στη μουσική δεν στέκεται από μόνο του. Υπάρχει μέσα στη μουσική, μνήμη και προσδοκία, τα τραγούδια ακολουθούν μία φυσική συνέχεια, δεν είναι λησμονημένα από το παρελθόν αλλά ούτε και ξεκομμένα από το μέλλον τους. Ακολουθούν τη δική τους πορεία μέσα στο χρόνο».

Ο κοινωνικός χαρακτήρας της μουσικής είναι αμφίσημος. Κινείται μεταξύ τάξης και αταξίας, λογικής και μη - λογικής. Η μουσική εκφράζει αντιφατικές καταστάσεις.

Από τη μία συντελεί στην κοινωνική συνοχή και στη διασφάλιση της ενότητας σε μία κοινότητα, αλλά από την άλλη δίνει τη δυνατότητα αλλαγής και μετασχηματισμού των συνθηκών που επικρατούσαν μέχρι εκείνη τη στιγμή σε αυτή την κοινωνία. Ο Nadel (1930:538-542), υποστήριξε ότι η μουσική γεννήθηκε από τον πόθο των πρωτόγονων ανθρώπων να δημιουργήσουν μια ειδική γλώσσα, διαφορετική από τον συνηθισμένο λόγο, για να επικοινωνήσουν με το υπερφυσικό. Στους περισσότερους πρωτόγονους πολιτισμούς υπάρχει μία στενή και ιδιαίτερη σχέση ανάμεσα στη μουσική και στη θρησκεία. Οι μη-εγγράματοι λαοί έχουν δύο βασικές γνώμες σχετικά με τη μουσική σύνθεση. Μερικοί από αυτούς την θεωρούν ως επιδεξιότητα που εξωτερικεύεται από τον συνθέτη συνειδητά. Άλλοι, την συνδέουν με το υπερφυσικό, πιστεύουν δηλαδή ότι ο συνθέτης είναι ένα όργανο μυστηριωδών δυνάμεων πάνω στις οποίες ο ίδιος δεν μπορεί να ασκήσει κανένα έλεγχο (Nettl, 1986:31). Αλλά τη σύνδεση του συνθέτη με το υπερφυσικό στοιχείο τη συναντάμε και στις σημερινές κοινωνίες. Ο συνθέτης, ακόμα και στο Δυτικό πολιτισμό, εμφανίζεται ως ήρωας, είναι δηλαδή ένας άνθρωπος που ύστερα από πολλές θυσίες κατέκτησε τα μυστικά μιας ψυχολογικής πραγματικότητας και θέλει να μας τα μεταδώσει. Έτσι, η μουσική καταλήγει να θεωρείται ως ένα είδος επικοινωνίας με το υπερπέραν (Small, 1983:52).

Η μουσική συνδέει την τάξη και την αταξία. Ένα παράδειγμα είναι οι αυτοσχεδιασμοί που πραγματοποιούνται από τους μουσικούς. Σε ένα τραγούδι οι νότες μπαίνουν σε μία τάξη, σε μία μαθηματική σειρά για να δημιουργηθεί ένα τελικό αρμονικό ηχητικό αποτέλεσμα. Όμως συχνά αυτή η τάξη διασαλεύεται. Οι μουσικοί μπορεί να αλλάξουν κάποιες νότες, να προσθέσουν κάποιες νέες και να αλλάξουν την ταχύτητα εκτέλεσης των συγχορδιών με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί ένα πανομοιότυπο τραγούδι άλλο όχι εντελώς ίδιο με το αρχικό. Όμως η «αταξία», επειδή στοχεύει στην ψυχική κατάσταση και στα συναισθήματα των ανθρώπων γίνεται αποδεκτή με ενθουσιασμό από τους ακροατές. Τελικά ο αυτοσχεδιαστής αναγνωρίζεται ως μουσικός με ασυνήθιστα προσόντα και απολαμβάνει επιπρόσθετο σεβασμό από τους συναθρώπους του για τις ικανότητες και τη δεξιοτεχνία του. Όμως και οι ακροατές, πολλές φορές, συνεπαρμένοι από τη μουσική κινούνται μεταξύ λογικής και παράλογου, με αποτέλεσμα συχνά τα όρια να είναι δυσδιάκριτα. Ο ακροατής, ακούγοντας μια μουσική που του αρέσει, θα χορέψει, θα τραγουδήσει και γενικά με τις αντιδράσεις του θα κάνει το μουσικό να νιώσει σαν ήρωας που καταφέρνει να διεγείρει και να συγκινήσει τον ψυχικό κόσμο ενός ανθρώπου. Όμως, ο ίδιος άνθρωπος την επόμενη στιγμή μπορεί να αντιδράσει εντελώς αναπάντεχα και να αποδοκιμάσει τον μουσικό, αν για παράδειγμα δεν εκτελέσει το κομμάτι που θα του ζητήσει.

Στις νεωτερικές κοινωνίες υπάρχει ρητός καθορισμός ρόλων. Για παράδειγμα, στην κλασική μουσική η οποία είναι η εμβληματική μουσική της αστικής τάξης κατά την άνοδο του

καπιταλισμού, οι ακροατές συμμετέχουν στο εμπορευματοποιημένο μουσικό δρώμενο μέσω της ακινησία και της σιωπής. Υπάρχει σαφής αποστασιοποίηση μεταξύ του δημιουργού – καλλιτέχνη και του κοινού. «Η ακρόαση της Δυτικής μουσικής αποτελεί κατά βάθος ιδιωτική υπόθεση. Η επικοινωνία διεξάγεται μονοσήμαντα: από τον ερμηνευτή πάνω στη σκηνή, στον ακροατή. Η μουσική δεν νοιάζεται για την ανάπτυξη κάποιας συλλογικότητας, αλλά για τη μετάδοση της προσωπικής ιδέας κάποιου συνθέτη, σε κάθε ακροατή. Ο ίδιος δεν συμμετέχει με κανένα τρόπο στη δημιουργική διαδικασία, αντίθετα, ο ρόλος του εξαντλείται στο θαυμασμό του τελειωμένου αντικειμένου που βγήκε από τα χέρια του καλλιτέχνη. Καλείται να ανταποκριθεί στο μουσικό έργο, χωρίς να αντιδρά σωματικά. Το έργο του προσφέρεται σε μία τελική μορφή, όπως ακριβώς το προϊόν μιας βιομηχανίας. Κι όπως ακριβώς συμβαίνει με ένα υλικό προϊόν, έτσι κι εδώ, έχει μία μόνο δυνατότητα επιλογής: να το δεχτεί ή να το απορρίψει» (Small, 1983:74).

Ο Adorno συνέβαλε καθοριστικά στο διαχωρισμό της **μουσικής σε υψηλή / σοβαρή και σε δημοφιλή / εμπορευματοποιημένη**. Θεμελιώδες χαρακτηριστικό της δημοφιλούς μουσικής είναι η τυποποίηση, αφού η γενική μορφή των τραγουδιών είναι δεδομένη. Στη σοβαρή, όμως, μουσική κάθε λεπτομέρεια αντλεί τη μουσική σημασία από το σύνολο του κομματιού (1991:63-68). Έτσι σήμερα κατηγοριοποιούμε τις τέχνες σε «αγνή» (“pure art”) και σε «εφαρμοσμένη» τέχνη (“applied art”) ενώ διαχωρίζουμε το μουσικό σε «καλλιτέχνη» (“artist”) και «τεχνίτη» (“craftsman”). Επίσης, δημιουργούμε αδρούς διαχωρισμούς μεταξύ καλλιτέχνη και κοινού, καθώς την πρώτη ομάδα την θεωρούμε πιο μικρή, περιορισμένη και ως μονάδες πιο χαρισματικοί, ενώ τη δεύτερη μία μη ευδιάκριτη μάζα με ποικίλες μουσικές αντιλήψεις.

Γενικά, **στις παραδοσιακές κοινωνίες μπορεί να ειπωθεί ότι δεν επικρατεί κανενός είδους διάκριση. Η τέχνη είναι ένα κομμάτι της ζωής, δεν διαχωρίζεται από αυτή**. Αυτό δεν σημαίνει απαραίτητα ότι η ειδίκευση στη μουσική απουσιάζει στους παραδοσιακούς ανθρώπους, αλλά ότι μεγαλύτερος αριθμός ανθρώπων σε αυτές τις κοινωνίες είναι ικανός να συμμετέχει στα μουσικά συμβάντα. (Herskovits, 1948:379).

Ο διαχωρισμός της μουσικής συνδέεται και προβάλλεται με την ανάπτυξη των νεωτερικών κοινωνιών. Μία χαρακτηριστική περίπτωση είναι ότι θεωρούμε την κλασική - Δυτική μουσική ως ανώτερη όλων. Η κλασική μουσική πιστεύουμε ότι συντελεί στη δημιουργία μιας ομάδας ανθρώπων με καταπληκτική δεξιοτεχνία που τα δημιουργήματά τους είναι αξεπέραστα όλων και πρότυπα του Δυτικού πολιτισμού. Με αυτή τη μουσική ασχολείται μία μικρή ελιτιστική ομάδα. Τα υπόλοιπα, λοιπόν, μουσικά δημιουργήματα απλά εφαρμόζουν κάποιους μουσικούς κανόνες, θεωρούνται υποδεέστερης σημασίας ως έργα και δεν μπορούν να συγκριθούν με τα μεγάλα αυθεντικά έργα των κλασικών συνθετών. Βέβαια αυτή η

ενδιαφέρονται να βελτιώσουν την επιβίωση τους και να πολλαπλασιάσουν τα κέρδη τους. Σε αυτή την μορφή κοινωνίας κυρίαρχο ρόλο έχουν τα έθιμα και η αποδοχή μακροχρόνιων τύπων συμπεριφοράς. Αντίθετα, στην βιομηχανική κοινωνία συναντάμε το ορθολογικό κίνητρο. Σε αυτή τη μορφή οργάνωσης είναι εμφανής η εξεύρεση μέσων για την επίτευξη της ατομικής βελτίωσης και της συσσώρευσης κερδών του κάθε ατόμου χωριστά.

Ο Ντίρκεμ ενδιαφέρονταν για την κοινωνική αλληλεγγύη - τι είναι δηλαδή αυτό που κρατά την κοινωνία ενωμένη και την διέκρινε σε α) μηχανική και β) οργανική αλληλεγγύη. Την μηχανική την βρίσκουμε σε παραδοσιακές κοινωνίες με χαμηλό βαθμό καταμερισμού εργασίας. Το συνεκτικό στοιχείο αυτών των κοινωνιών είναι η κοινή εμπειρία και οι ίδιες αντιλήψεις. Το άτομο δεν έχει μεγάλη αξία αφού αποτελεί κομμάτι μίας μηχανής το οποίο εύκολα μπορεί να αντικατασταθεί. Αντίθετα, την οργανική αλληλεγγύη την συναντάμε σε κοινωνίες με υψηλή εξειδίκευση. Σε αυτές τις κοινωνίες υπάρχει η συνείδηση ότι η εργασία όλων των ανθρώπων είναι απαραίτητη αφού δεν μπορεί η κοινωνία να επιβιώσει χωρίς την συνολική συνεισφορά. Χωρίς τους τεχνίτες, δασκάλους, τους γιατρούς ή τις καθαρίστριες η κοινωνία υποφέρει από στασιμότητα, ακριβώς όπως ένα σώμα δεν μπορεί να λειτουργήσει αν χάσει κάποιο ζωτικό όργανο. Στις κοινωνίες που χαρακτηρίζονται από οργανική αλληλεγγύη, το άτομο εκτιμάται πολύ περισσότερο και του δίνεται η ευκαιρία να αναπτύξει τις προσωπικές κλίσεις και το ταλέντο του.

1.3 Μουσική Εξειδίκευση και Επαγγελματισμός

Ο μουσικός, ως μέλος της κοινωνίας, παίζει ένα συγκεκριμένο ρόλο και μπορεί να διατηρεί μια συγκεκριμένη κοινωνική θέση η οποία προσδιορίζει τη συμπεριφορά του. Οι μουσικοί μπορεί να προέρχονται από συγκεκριμένη τάξη ή κάστα, μπορεί να θεωρούνται επαγγελματίες ή όχι, ο ρόλος να τους αποδίδεται ή να τον κερδίζουν, η θέση τους να είναι υψηλή ή χαμηλή. Σχεδόν σε κάθε περίπτωση **η κοινωνική συμπεριφορά των μουσικών αναπτύσσεται με συγκεκριμένους τρόπους, οι οποίοι σχηματίζονται τόσο από την ίδια την εικόνα που έχουν για τον εαυτό τους όσο και από τις προσδοκίες και τα στερεότυπα του μουσικού τους ρόλου όπως προσδιορίζονται από το κοινωνικό σύνολο.**

Ένα από τα αρχικά ζητήματα που αφορούν στην κοινωνική ταυτότητα του μουσικού είναι αν αυτός θεωρείται ειδικός. Η επικρατούσα άποψη είναι ότι οι μουσικοί στους παραδοσιακούς πολιτισμούς δεν είναι ειδικοί: Οι πρωτόγονοι πολιτισμοί¹ οργανώνονται με χαμηλό βαθμό

¹Στο παραπάνω κείμενο οι όροι πρωτόγονοι πολιτισμοί και παραδοσιακοί συνδέονται. Με αυτούς τους όρους εννοούμε τις προ - βιομηχανικές ή ακόμα και τις βιομηχανικές μορφές κοινωνικής οργάνωσης όπου ο κύριος συνεκτικός δεσμός τους ήταν το κοινό σύστημα αξιών, πεποιθήσεων πρακτικών κι όχι ο οικονομικός παράγοντας.

εξειδίκευσης και διαφοροποίησης αφού σπάνια υπάρχει κάποιο συγκεκριμένο ατομικό επάγγελμα που απαιτεί εξειδικευμένη τεχνική. Όλες οι γυναίκες και όλοι οι άντρες κάνουν τα ίδια πράγματα κάθε μέρα, κατέχουν περίπου τις ίδιες δεξιότητες, έχουν τα ίδια ενδιαφέροντα. Επομένως, τα ίδια τραγούδια είναι γνωστά από όλα τα μέλη της ομάδας και υπάρχει μικρή εξειδίκευση στη σύνθεση, στη παρουσίαση και εκτέλεση των οργάνων.

Η μουσική εμφανίζεται στους πρωτόγονους πολιτισμούς, ως συλλογική δραστηριότητα, αφού όλοι μαζί, ως ομάδα, συμμετέχουν και τραγουδάνε στα διάφορα δρώμενα. Οι μουσικοί δεν ανήκουν σε μία ορισμένη κοινωνική ομάδα, αλλά περιλαμβάνονται στο σύνολο της κοινότητας και μπορεί να είναι ταυτόχρονα ιερείς ή αγρότες. Επίσης, η μουσική δεν διαχωρίζεται από την καθημερινή ζωή, αλλά αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα της, αφού οι κάτοικοι μπορούν να κάνουν τις αγροτικές τους εργασίες και παράλληλα να τραγουδούν στο πλαίσιο αυτής της δραστηριότητας.

Όμως, ακόμα και στις **παραδοσιακές κοινωνίες** υπάρχουν περιπτώσεις διαφοροποίησης. Δύο είναι οι κύριες μορφές: α) **Ο επαγγελματισμός των μουσικών** και β) **Το ταλέντο που κληρονομείται από γενιά σε γενιά**. Γνωρίζουμε ότι σε πολλούς παραδοσιακούς πολιτισμούς το επάγγελμα του μουσικού ασκείται μόνο από τους ιερείς της κοινότητας αφού η συγκεκριμένη ιδιότητα περνάει από την μία γενιά στην άλλη (Small, 1983:49). Η αναγνώριση ενός μουσικού, στους παραδοσιακούς πολιτισμούς, ως επαγγελματία γίνεται εμφανής με έναν αριθμό πρακτικών: i) Ο μουσικός θα πρέπει να υποστηρίζεται οικονομικά από αυτό που κάνει, εφόσον λοιπόν έχει αφοσιωθεί πλήρως στο επάγγελμα της μουσικής, θα πρέπει να πληρώνεται για αυτή του την ικανότητα και ii) να αναγνωρίζεται ως επαγγελματίας μουσικός από τα μέλη της κοινωνίας που συμμετέχει. Σε αυτές τις κοινωνίες ο **«πραγματικά» ειδικός είναι ο κοινωνικά χαρακτηρισμένος ως ειδικός**. Ο μουσικός πάνω από όλα πρέπει να θεωρείται από τους άλλους δεξιότεχνης, δηλαδή για να έχει κάποιο κύρος στην κοινωνία πρέπει να είναι πολύ καλός γνώστης της τέχνης που υπηρετεί.

Σε αυτό το σημείο, όμως, εμφανίζεται το ζήτημα της κληρονομιάς του ταλέντου. Το μουσικό ταλέντο αποδίδεται στις παραδοσιακές κοινωνίες παρά επιτυγχάνεται. Η μουσική δεξιοτεχνία περνάει από γενιά σε γενιά και μένει στην ίδια κοινωνική τάξη. Ο μουσικός κληρονομεί ατομικά αυτή του την ικανότητα παρά είναι αποτέλεσμα προσωπικών επιλογών ή άλλων κοινωνικών παραγόντων, όπως συμβαίνει στις νεωτερικές κοινωνίες. Στο βιομηχανικό κόσμο έχουμε την ατομική πρόοδο του ανθρώπου. Έτσι, το άτομο για να αποφασίσει να γίνει μουσικός αρχικά επηρεάζεται από τα μέσα επικοινωνίας που προβάλλουν μουσική, έπειτα παίρνει την αντίστοιχη μουσική παιδεία από οργανωμένους φορείς εκπαίδευσης, όπως είναι τα ωδεία, και προσπαθεί συνεχώς για την ατομική του βελτίωση. Στις παραδοσιακές κοινωνίες δεν υπάρχει ανάλογος βαθμός ελεύθερης βούλησης του ατόμου αφού αυτή η ιδιότητα του

εκχωρείται ως προνόμιο για την κοινωνική θέση στη οποία ανήκει και την αποδέχεται ο ίδιος ως κάτι δεδομένο και αδιαπραγμάτευτο. Όμως, στο Δυτικό πολιτισμό η απόφαση να γίνει κάποιος μουσικός πηγάζει από την προσωπική επιθυμία του ατόμου και ανεξάρτητα της θέσης που κατέχει στη κοινωνία.

Όσον αφορά τον επαγγελματισμό του μουσικού στις νεωτερικές κοινωνίες η κατάσταση εμφανίζεται διαφοροποιημένη. Η μουσική δεξιοτεχνία επιτυγχάνεται έπειτα από ατομική προσπάθεια του ανθρώπου που επιθυμεί να γίνει μουσικός. Η κοινωνική θέση παύει να έχει την σπουδαιότητα που κατείχε στις παραδοσιακές κοινωνίες. Το ταλέντο στη μουσική δεν αποδίδεται από γενιά σε γενιά, αν και μπορεί να υπάρξουν οικογένειες που τα μέλη της διαδοχικά ασχολούνται με τη μουσική (π.χ Κονιτόπουλοι). Η μουσική βιομηχανία είναι σύστημα δημιουργίας, παραγωγής, διανομής και κατανάλωσης της μουσικής. Στο πλαίσιο αυτό, η μουσική εμπορευματοποιείται και γίνεται ακόμα ένα υλικό προϊόν του σύγχρονου καταναλωτισμού. Το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από τη δημιουργική διαδικασία στην παραγωγή της μουσικής ως καταναλωτικού αγαθού. Τελικά η μουσική βιομηχανία δημιουργεί συγκεκριμένα είδη τραγουδιών και χρησιμοποιώντας τα μέσα επικοινωνίας που έχει στη διάθεσή της (τηλεόραση, ραδιόφωνο, CDs) τα προωθεί στο ευρύ κοινό. Για να γίνει μάλιστα πιο ελκυστικό το προϊόν δημιουργεί τραγουδιστές - είδωλα οι οποίοι σε κάθε ευκαιρία προσπαθούν να διαφημίσουν τον δίσκο τους επιδιώκοντας δημοσιότητα προκειμένου να κρατιούνται ζωντανοί στη μνήμη του κοινού. Ο ακροατής στη συνέχεια αγοράζει το CD - προϊόν απλά και μόνο γιατί ο τραγουδιστής τυχαίνει τη δεδομένη στιγμή να είναι δημοφιλής. Δημιουργείται, έτσι, μία αλυσίδα όπου οι δισκογραφικές εταιρίες έχουν ανάγκη τα μέσα επικοινωνίας για την προβολή, αυτά χρειάζονται τους τραγουδιστές για την θεματολογία τους και οι τραγουδιστές με την σειρά τους εξαρτώνται από τα μέσα επικοινωνίας για την διαφήμιση της δουλειάς τους. Γίνεται λοιπόν κατανοητό ότι η αξία ενός καλλιτέχνη καθορίζεται με οικονομικούς όρους. Δημιουργείται λοιπόν ένας φαύλος κύκλος που δεν στοχεύει στην καλλιτεχνική δημιουργία αλλά στο εμπορικό κέρδος μετατρέποντας το τραγούδι από τέχνη σε θέαμα και επικερδή επιχείρηση. Όλα αυτά φυσικά παραπέμπουν σε μία σύνθετη οικονομική δραστηριότητα - δημιούργημα της καπιταλιστικής κοινωνίας. Η θέση λοιπόν του μουσικού καθορίζεται σε σχέση με το σύστημα της μουσικής βιομηχανίας και όχι βάσει των κοινωνικών πρακτικών στις οποίες μετέχει. Στις βιομηχανικές κοινωνίες η εξειδίκευση γίνεται με οικονομικούς όρους. Η αναγνώριση του μουσικού από την κοινωνία συναρτάται από την κερδοφορία η οποία, πολλές φορές, είναι δυσανάλογη της καλλιτεχνικής του αξίας. Αν όμως η αξία του καλλιτέχνη τυχαίνει να μη συμβαδίζει με την εμπορική επιτυχία, τότε, τις περισσότερες φορές, όχι βέβαια πάντα, καταδικάζεται στην αφάνεια.

1.4 Χρήσεις και Λειτουργίες της Μουσικής

Η μουσική σχετίζεται ενεργά με την υλική, την κοινωνική και εκφραστική διάσταση του κοινωνικό - πολιτισμικού συστήματος (Kaemmer, 1993:150). Η υλική διάσταση αφορά τις διάφορες τεχνολογίες που συνδέονται με τη μουσική, όπως τα μουσικά όργανα ή τους ενισχυτές, τα μικρόφωνα, τα ηχοσυστήματα και γενικά όλα αυτά τα επιτεύγματα που έχει δημιουργήσει ο Δυτικός πολιτισμός για τη βέλτιστη παραγωγή του ήχου. Η κοινωνική διάσταση αναφέρεται στους θεσμούς και στα κοινωνικά γεγονότα που εξαρτώνται άμεσα από την ύπαρξη της μουσικής. Για παράδειγμα, δεν μπορούμε να φανταστούμε την ανάρτηση της σημαίας ενός κράτους για τον εορτασμό μίας εθνικής επετείου χωρίς την ταυτόχρονη εκτέλεση του εθνικού ύμνου της αφού χωρίς την αντίστοιχη μουσική υπόκρουση δεν μπορεί να αποδοθεί στο μέγιστο βαθμό η σπουδαιότητα αυτής της τελετουργίας. Τέλος, η μουσική βοηθάει τους ανθρώπους να εκφράσουν τα διάφορα συναισθήματα τους, αφού ανάλογα με την ψυχολογική κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο ακροατής, μπορεί να κάνει τους ανθρώπους να κλάψουν, να συγκινηθούν, να διασκεδάσουν.

Για να κατανοήσουμε πλήρως τον ρόλο της μουσικής στην ανθρώπινη ζωή χρειάζεται να παρατηρήσουμε τις χρήσεις και τις λειτουργίες της μουσικής. Όταν μιλάμε για τις χρήσεις της μουσικής αναφερόμαστε στους τρόπους με τους οποίους η μουσική επιδρά πάνω στις εκδηλώσεις της ανθρώπινης κοινωνίας είτε αυτές είναι αμιγώς μουσικά συμβάντα είτε όχι. Η μουσική χρησιμοποιείται σε συγκεκριμένες περιστάσεις και γίνεται μέρος τους. Όταν για παράδειγμα, ένας πιστός χρησιμοποιεί τη μουσική για να πλησιάσει τον Θεό χρησιμοποιεί ταυτόχρονα και άλλους μηχανισμούς όπως είναι η προσευχή και οι οργανωμένες ιεροτελεστικές δράσεις. Η λειτουργία της μουσικής εδώ είναι αδιαχώριστη από τη θρησκευτική τελετουργία. Γενικά θα λέγαμε, ότι **η χρήση αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο η μουσική επιδρά πάνω στην ανθρώπινη δράση, ενώ η λειτουργία αφορά στους λόγους για τους οποίους η μουσική χρησιμοποιείται από τους ανθρώπους** και ιδιαίτερα τον ευρύτερο σκοπό τον οποίο προσφέρει. Σύμφωνα με τη θεωρία του λειτουργισμού, ο Radcliffe-Brown (1952: 181) υποστηρίζει ότι δεν έχουν όλα τα πράγματα στη ζωή μιας κοινότητας μία συγκεκριμένη λειτουργία. Ένα δεύτερο σημείο, σύμφωνα πάντα με τον ίδιο, είναι ότι αυτό που εμφανίζεται να έχει την ίδια κοινωνική χρήση σε δύο κοινωνίες μπορεί να έχει διαφορετικές λειτουργίες σε αυτές τις ίδιες κοινωνίες. Με άλλα λόγια, για να οριστεί η κοινωνική χρήση της είναι απαραίτητο να ερευνηθεί όχι μόνο η χρήση των πραγμάτων, αλλά και η λειτουργία τους.

Η πιο σπουδαία και συχνή χρήση της μουσικής στις παραδοσιακές κοινωνίες είναι η συμβολή της στις θρησκευτικές τελετουργίες (Nettl, 1986:17). Η μουσική σε αυτούς τους πολιτισμούς εξυπηρετεί στο να θυμίζει στο σύνολο της κοινότητας ότι όλα τα μέλη της ανήκουν στην ίδια ομάδα, συμβάλλοντας στην ενδυνάμωση των ομοιογενών κοινοτικών

σχέσεων. Κάτι τέτοιο όμως δεν συμβαίνει και στις νεωτερικές κοινωνίες. Η μουσική, σε αυτές τις κοινωνίες, επιτελεί διαφορετικές λειτουργίες ανά περίπτωση.

Για παράδειγμα, ένα μουσικό είδος μπορεί να θεωρείται υψηλή τέχνη που παράγει πολιτισμό, ενώ άλλο είδος να θεωρείται μόνο εμπόρευμα. Ο Δυτικός πολιτισμός κάνει τέτοιους διαχωρισμούς, όπως παραδοσιακή ή μοντέρνα μουσική, καλλιτεχνική ή εμπορική. Το κάθε είδος βέβαια έχει την αξία του και θα ήταν άτοπο να θεωρήσουμε κάποιο είδος πιο σημαντικό από ένα άλλο. Κάθε μουσική λοιπόν έχει την δική της λειτουργία στη σημερινή κοινωνία με αποτέλεσμα να προκαλείται σύγχυση στους ακροατές σχετικά με τις διαφορετικές χρήσεις που αυτή υπηρετεί.

Η σημαντικότητα της μουσικής είναι τεράστια όταν συνειδητοποιήσουμε ότι η μουσική χρησιμοποιείται ως ένα εξωτερικό χαρακτηριστικό στοιχείο σε πολλές δραστηριότητες, αλλά και ως ένα εσωτερικό οργανικό στοιχείο πολλών άλλων δραστηριοτήτων που διαφορετικά δεν θα μπορούσαν να εκτελεστούν χωρίς την μουσική αφού η χρήση της μεγεθύνει τη σπουδαιότητα αυτών των δράσεων. Ένα παράδειγμα είναι το άκουσμα του εθνικού ύμνου της χώρας που εκπροσωπεί κάποιος αθλητής όταν αυτός παίρνει ένα μετάλλιο. Ο εθνικός ύμνος αυξάνει τον πατριωτισμό του αθλητή, αλλά και την εθνική υπερηφάνεια τόσο του ίδιου όσο και των συμπατριωτών του που δόξασε τη χώρα του. Σίγουρα μία τέτοια επιτυχία είναι σημαντική, αλλά είναι η μουσική εκείνη που αυξάνει δραματικά τη συγκινησιακή φόρτιση της νίκης.

Υπάρχουν σύμφωνα με τους εθνομουσικολόγους Merriam (1964: 222-227) και Kaemmer (1993: 151-163) οι παρακάτω λειτουργίες και χρήσεις της μουσικής:

- **Η χρήση της μουσικής ως παιχνίδι.**

Από όλες τις χρήσεις της μουσικής στον κόσμο, το παιχνίδι είναι πιθανόν το πιο ευρέως αναγνωρισμένο. Αποτελεί μέρος της έκφρασης του πολιτισμού και συνδέεται με συμπεριφορές που έχουν έλλειψη πρακτικού σκοπού. Το παιχνίδι περιλαμβάνει αθλήματα, αγώνες, τέχνες και παρέχει κίνητρο για συμμετοχή στη μουσική. Η ασχολία με τη μουσική στις ορθολογικές κοινωνίες θεωρείται κατώτερη απασχόληση, ένα είδος πολυτέλειας για να περνάς ευχάριστα τον ελεύθερο χρόνο σου. Σύμφωνα με τον Horton, (1973:98) κάποιες από τις τελετουργικές διαδικασίες μπορεί να αποτελούν απλά δικαιολογία για την εφαρμογή της μουσικής ως παιχνίδι. Ένα κύριο ερώτημα είναι, εάν οι συνέπειες του παιχνιδιού είναι τόσο σημαντικές στους ανθρώπους ώστε να προσελκύουν το ενδιαφέρον τους ακόμα και αν δεν υπάρχει κανένα υλικό κέρδος για αυτούς. Ένας λόγος είναι ότι αυτές οι συμπεριφορές γεννιούνται από μία έμφυτη τάση του ανθρώπου. Το παιχνίδι, επίσης, συμβάλει στη μάθηση πρακτικών ζητημάτων χρήσιμων για την μετέπειτα ζωή. Το παιδί που παίζει μαθαίνει πώς να υπακούει σε ρόλους και να κατέχει ικανότητες, όπως ακριβώς συμβαίνει και στον ενήλικα. Η

μουσική συχνά υποβιβάζει τις ατομικές τάσεις στις απαιτήσεις της ομαδικής προσπάθειας και βοηθάει τα άτομα να συνειδητοποιήσουν ότι τα αποτελέσματα της ατομικής προσπάθειας συνδυασμένα με αυτά των άλλων ανθρώπων μπορεί να είναι πολύ καλά. Επίσης, μπορεί να υπηρετήσει τόσο τη χρήση της ως παιχνίδι όσο και ως επιτέλεση (performance), ώστε τόσο οι performers όσο και το κοινό να απολαύσουν την ίδια εμπειρία. Κάποιοι μουσικοί εκτελεστές οπωσδήποτε δεν παίζουν όταν χρησιμοποιούν τη μουσική για την πραγματοποίηση συγκεκριμένων τελετουργιών και τυπικών, όπως αυτοί που μισθώνονται από έναν επιχειρηματία.

- **Η λειτουργία της φυσικής απόκρισης (physical response).**

Ο Merriam (1964: 223-224) παρατηρεί ότι **η μουσική εξάπτει τη συμπεριφορά του πλήθους: ενθαρρύνει τις φυσικές αντιδράσεις του πολέμου, του κυνηγιού και του χορού που είναι πρωταρχικές ανάγκες του ανθρώπου.** Ικανότητες, όπως ο έλεγχος του σώματος αναπτύσσονται μέσα από τη μουσική και το χορό που είναι ίσως οι πιο αξιοσημείωτες φυσικές αποκρίσεις στη μουσική. Η εισαγωγή της φυσικής απόκρισης μοιάζει να είναι σημαντική λειτουργία της μουσικής: το ερώτημα είναι εάν αυτή η αρχική βιολογική απόκριση σχηματίζεται και ενσωματώνεται στις πολιτισμικές συμβάσεις και πρακτικές.

- **Η λειτουργία της συναισθηματικής έκφρασης.**

Στη Δυτική κοινωνία, η μουσική και οι άλλες τέχνες συχνά θεωρούνται ως μέσο έκφρασης του εαυτού μας. Τέτοια έκφραση συχνά σχετίζεται με τις ψυχολογικές ανάγκες και ισορροπίες κάθε ανθρώπου. Πολλές φορές, η χρήση της μουσικής σε πολιτικές καταστάσεις έχει μια καθαρτική επίδραση και μία αίσθηση ασφάλειας πάνω στους εκτελεστές. Η κάθαρση είναι ιδιαίτερα αποτελεσματική όταν η μουσική επιτρέπει στους ανθρώπους να εκφράσουν την ένταση που νιώθουν χωρίς τον φόβο της αντεκδίκησης. Η μουσική βοηθάει στην απελευθέρωση πεποιθήσεων και ιδεών τα οποία δεν θα μπορούσαν αλλιώς να εκφραστούν και δίνει τη δυνατότητα εκτόνωσης έκρυθμων καταστάσεων. Ακόμα βοηθάει στην ίδια τη δημιουργία της μουσικής. Η χρήση της συναισθηματικής έκφρασης δίνει την δυνατότητα στους ανθρώπους να αυξήσουν την αυτό - εκτίμησή τους, ιδιαίτερα σε άτομα που αισθάνονται υποδεέστερα ή σε στιγματισμένες κοινωνικές ομάδες. Η απόκτηση κύρους συνδέεται με την αριστοτεχνική εκτέλεση και την ανάλογη διέγερση θετικών συναισθημάτων από τον ακροατή. Σε αυτή την περίπτωση το κύρος επαυξάνεται όχι μόνο από την επιτυχημένη μουσική εκτέλεση, αλλά και από το ιστορικό, γεωπολιτισμικό και κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο αναπτύσσεται.

- **Η λειτουργία της αισθητικής απόλαυσης.**

Το πρόβλημα της αισθητικής όσον αφορά την μουσική δεν είναι απλό. Περιλαμβάνει τόσο την αισθητική από την πλευρά του δημιουργού – καλλιτέχνη, αλλά και

αυτού που τελικά απολαμβάνει το μουσικό προϊόν. Μια μουσική που έχει δημιουργηθεί στην Ινδία μπορεί να έχει απήχηση στο ινδικό κοινό. Όμως, αν την ίδια μουσική ακούσουν οι κάτοικοι της Αφρικής προφανώς πολύ δύσκολα θα την αποδεχτούν. Άλλωστε **όλα τα είδη μουσικής δεν απευθύνονται σε όλους τους ανθρώπους**. Η μουσική και η καλαισθησία συνδέονται στενά μεταξύ τους στο Δυτικό πολιτισμό, όπως επίσης και στους πολιτισμούς της Αραβίας, της Ιαπωνίας, της Κορέας, της Ινδονησίας. Περιλαμβάνεται εδώ το αρχικό ερώτημα τι ακριβώς είναι η αισθητική και πώς αυτή συνδέεται με τις εκάστοτε πολιτισμικές αξίες και την κοινωνική οργάνωση και αν τελικά υπάρχουν περιορισμοί από τον εκάστοτε πολιτισμό.

- **Η λειτουργία της ψυχαγωγίας.**

Η μουσική παρέχει τη λειτουργία της ψυχαγωγίας σε όλους τους πολιτισμούς. Ειδικά στη Δυτική κοινωνία, με τη βοήθεια της τεχνολογίας, ο άνθρωπος μπορεί να απολαύσει τη μουσική που προτιμά οποιαδήποτε στιγμή το επιθυμήσει. Στους παραδοσιακούς όμως πολιτισμούς η μουσική είναι αναπόσπαστο μέρος της καθημερινότητας των ανθρώπων και συχνά εμπλέκεται και με άλλες δραστηριότητες. Το μόνο που χρειάζεται να τονιστεί είναι η διάκριση που πιθανόν να υπάρχει μεταξύ καθαρής διασκέδασης, που φαίνεται να είναι ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της μουσικής της Δυτικής κοινωνίας και της ψυχαγωγίας που συνδυάζεται με άλλες λειτουργίες, όπως για παράδειγμα το μυστήριο του γάμου που είναι μία θρησκευτική τελετουργία .

- **Η λειτουργία διαμόρφωσης της ταυτότητας.**

Η μουσική συμβάλει στη διαμόρφωση ατομικής, συλλογικής ή και εθνικής ταυτότητας. Συμβολίζει τη διαφορετικότητα των γενιών σε περιπτώσεις ραγδαίας αλλαγής. Συχνά εστιάζεται στην εθνική ταυτότητα, ή στα κύρια χαρακτηριστικά μιας ξεχωριστής εθνοτοπικής ομάδας δίνοντας έμφαση στη συνέχεια της ομάδας στο χρόνο. Οι στίχοι των τραγουδιών δίνουν άμεση πληροφορία σε αυτούς που καταλαβαίνουν τη γλώσσα και μπορούν με τη μουσική να εκφραστούν. Για παράδειγμα, ένα παραδοσιακό Μικρασιατικό τραγούδι ανάλογα με την περίσταση που θα χρησιμοποιηθεί έχει διαφορετικές ερμηνείες. Όταν για παράδειγμα ακουστεί σε μία επετειακή εκδήλωση για την Μικρασιατική καταστροφή θα προκαλέσει συγκίνηση στο κοινό για τις «χαμένες πατρίδες». Όταν πάλι ακουστεί σε ένα γλέντι θα ενεργοποιήσει το χορό, ενώ όταν πάλι χρησιμοποιηθεί σε ένα ιστορικό ντοκιμαντέρ για την Σμύρνη στοχεύει στην δραματοποίηση της πληροφορία που δίνει η εικόνα. Οι κοινωνικές συμβάσεις προσδιορίζουν το κοινωνικά αποδεκτό πλαίσιο κανόνων και το συμπεριφορικό πλαίσιο υλοποίησής τους. Η μουσική ακόμα προσφέρει ένα αποδεκτό κανάλι επικοινωνίας ανοικτό στην κριτική ή στις διαμαρτυρίες. Οι εκτελεστές μπορούν να αυτοσχεδιάσουν μουσικά και να κάνουν τα προσωπικά τους σχόλια στα γεγονότα που συμβαίνουν. Η μουσική βοηθάει στην ενδυνάμωση της σταθερότητας της συγκεκριμένης

ομάδας. Παρέχει ένα συνεκτικό ιστό όπου τα άτομα νιώθουν οικεία ώστε να συναθροιστούν για να συμμετάσχουν σε δραστηριότητες που απαιτείται συνεργασία και συντονισμό. **Η μουσική περιλαμβάνει διαφορετικά νοήματα ανάλογα με το πότε χρησιμοποιείται και ενεργοποιεί διαφορετικές συμπεριφορές.**

- **Η λειτουργία έκφρασης της διαφοράς.**

Οι ταυτότητες των ομάδων που υιοθετούνται μέσα από τη μουσική δε συνεισφέρουν πάντα στην αρμονία και την κοινωνική ειρήνη. Η μουσική κινητοποιώντας μία ομάδα εναντίον της άλλης μπορεί εύκολα να χρησιμοποιηθεί στον αγώνα για κατάληψη εξουσίας. Επειδή **κινητοποιεί το συναίσθημα και τη δράση στη μάζα** γίνεται πολιτικό εργαλείο. **Συμβολίζει τόσο τις διαμάχες ανάμεσα στις διαφορετικές ομάδες όσο και τις διαιρέσεις που πραγματοποιούνται μέσα στην ίδια ομάδα.** Οι πολιτικές διαφορές μεταξύ εθνικών ομάδων συχνά επιλύονται με πόλεμο, έτσι ώστε τα πολεμικά τραγούδια να αποτελούν μια ξεχωριστή χρήση της μουσικής, κινητοποιώντας όχι μόνο το συναίσθημα του πολέμου αλλά ενθαρρύνοντας και δίνοντας κουράγιο στους πολεμιστές. Η μουσική έμμεσα συμβολίζει ή ακόμη διαιωνίζει τις πολιτικές διαφορές που υπάρχουν μέσα στην κοινότητα. Άλλη πολιτική της χρήση είναι ο έλεγχος των κοινωνικών διενέξεων. Αν και η μουσική σχετίζεται με την πολιτική δύναμη σε παραδοσιακές κοινωνίες παίρνει ακόμα μεγαλύτερη σημασία σε κοινωνίες νεωτερικές. Η δύναμη να οργανώσει και να χορηγήσει ένα μουσικό γεγονός συχνά υποστηρίζεται από μία κοινωνική ελίτ. Επιπλέον, μερικά μουσικά όργανα φτιαγμένα από σπάνια υλικά συμβολίζουν την ευμάρεια αυτής της ελίτ, η οποία ελέγχει τη μουσική απαγορεύοντας την εκτέλεση ορισμένων ειδών μουσικής, ιδιαίτερα αυτά που θεωρούνται επαναστατικά. Οι πολιτικές χρήσεις της δεν περιορίζονται μόνο στο συμβολισμό του πλούτου και της δύναμης, αλλά παρέχει επίσης διασκέδαση που μπορεί να αποσπάσει την προσοχή του κοινού έτσι ώστε αυτό να χάσει το ενδιαφέρον του στα πολιτικά ζητήματα.

1.5 Η Πολυσημία της Μουσικής

Η μουσική λειτουργεί συχνά ως σύμβολο. Σύμφωνα με τον Cohen (1974) τα σύμβολα αφορούν σε «αντικείμενα, δράσεις, ιδέες ή γλωσσολογικούς σχηματισμούς που ενισχύουν αμφίσημα την πολλαπλότητα των ανόμοιων νοημάτων, προκαλώντας συναισθήματα και παρακινούν τους ανθρώπους σε δράση». Η μουσική αναπτύσσει πολλαπλές συμβολικές ιδιότητες. Ως αντικείμενα θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε το σύνολο των υλικών πραγμάτων που χρησιμοποιούνται στη μουσική, όπως το τοτέμ ή τα κρόταλα που χρησιμοποιούν οι πρωτόγονοι πολιτισμοί για την παραγωγή ήχου. Επίσης τα μουσικά όργανα είναι και αυτά αντικείμενα με συμβολικό χαρακτήρα. Ωστόσο, στις νεωτερικές κοινωνίες το μικρόφωνο ή ο

ενισχυτής έχουν συμβολικό ρόλο, αυτό της επιβολής του ήχου σε ευρεία γεωγραφική έκταση. Οι δράσεις ασφαλώς σχετίζονται με τα γεγονότα που λαμβάνουν χώρα τη στιγμή εκτέλεσης της μουσικής, όπως ένα γαμήλιο γλέντι, μία θρησκευτική τελετουργία. Η μουσική καταφέρνει να δώσει σε αυτά τα γεγονότα τη μεγαλοπρέπεια και την επισημότητα που τους αρμόζουν. Ένας γάμος χωρίς τη μουσική θα αντιμετωπιζόταν ως ένα ακόμα κοινωνικό γεγονός, όμως με τη χρήση της συνδέεται τελετουργικά με τη θρησκεία, αφού υπενθυμίζει στο ζευγάρι την κοινή πορεία της ζωής τους με τη δια βίου ένωσή τους.

Η μουσική μεταφέρει ιδέες. Συχνά στα τραγούδια μεταφέρονται αντιλήψεις που βοηθούν τους ανθρώπους να εκφράσουν τις πεποιθήσεις τους, εκτονώνοντας έτσι τα συναισθήματά τους με ειρηνικό τρόπο. Μέρος της αμφισημίας των μουσικών νοημάτων προέρχεται από το γεγονός ότι η παρουσίαση της μουσικής, εξ ολοκλήρου ή έστω αποσπασματικά, συχνά μεταφέρει διαφορετικά νοήματα την ίδια στιγμή. **Η ύπαρξη αμφισημίας είναι σημαντική γιατί δίνει τη δυνατότητα στους ανθρώπους να χειριστούν τα συμβολικά νοήματα σύμφωνα με τους σκοπούς τους.** Για παράδειγμα, το άκουσμα ενός τραγουδιού που δημιουργήθηκε κατά τη διάρκεια ενός πολέμου δημιουργεί στους ανθρώπους διάφορα συναισθήματα. Σε κάποιον θυμίζει τις ηρωικές στιγμές που έζησε με τους συναγωνιστές του όταν το τραγουδούσαν όλοι μαζί εμψυχώνοντας ο ένας τον άλλον, άλλος νιώθει θλίψη γιατί σε εκείνο το πόλεμο έχασε δικούς του ανθρώπους και ένας τρίτος αισθάνεται εθνική υπερηφάνεια γιατί τελικά η χώρα κατάφερε να ελευθερωθεί. Βλέπουμε λοιπόν, ότι το ίδιο τραγούδι μεταδίδει διαφορετικά νοήματα κάθε φορά, τα οποία δημιουργούνται από τα βιώματα του κάθε ανθρώπου χωριστά. Τα συναισθήματα αυτά υποκινούν τους ανθρώπους σε δράση. Έτσι, ο πρώτος που θυμήθηκε τους συναγωνιστές του είναι πιθανόν να σιγοτραγουδήσει το τραγούδι, ο δεύτερος να κλάψει για τον χαμό των συγγενών του και ο τελευταίος να θελήσει να χορέψει το τραγούδι για να τιμήσει τους συμπατριώτες του που σκοτώθηκαν για την ελευθερία της χώρας. Τα συναισθήματα που δημιουργούνται μέσω της μουσικής είναι τόσο έντονα που τα άτομα επιδιώκουν να εξωτερικεύσουν αυτά που νιώθουν, συμμετέχοντας στα δρώμενα όχι μέσω της ακινησίας αλλά δρουν ανάλογα με τα συναισθήματά τους.

Η μουσική, ως σύμβολο που μεταφέρει νοήματα, χαρακτηρίζεται συχνά ως μορφή αυτό - έκφρασης . Η έκφραση σημαίνει ότι οι σκέψεις ή τα συναισθήματα έχουν μπει σε κάποιο είδος μέσου. Εάν το μήνυμα λαμβάνεται ή όχι από κάποιον άλλο δεν επηρεάζει την πράξη της έκφρασης. Ωστόσο αυτό δεν είναι αρκετό αφού η επικοινωνία μεταφέρει την ιδέα ότι υπάρχει ανάμειξη δύο μερών, ένας πομπός και ένας δέκτης και ότι κάποιο είδος μηνυμάτων περνάει ανάμεσά τους. Για να μπορέσει όμως να υπάρξει επικοινωνία ανάμεσα τους πρέπει ο δέκτης να επεξεργαστεί και τελικά να κατανοήσει το μήνυμα. Για παράδειγμα, όταν η ανώτερη

τάξη σε κοινωνίες νεωτερικές χρησιμοποιεί τη μουσική ως σύμβολο για να τονίσει την ανωτερότητα της θέσης της, αυτή γίνεται έκφραση της πολιτικής δύναμης και ταυτότητας της ομάδας. Οι κοινωνικοί διαχωρισμοί νομιμοποιούνται μέσα από τις δηλώσεις που δημιουργούν τα σύμβολα. **Ο ρόλος της μουσικής ως σύμβολο σχετίζεται περισσότερο με την οργάνωση μουσικών γεγονότων παρά με την ίδια τη φύση των τραγουδιών.**

Ο τρόπος με τον οποίο η μουσική λειτουργεί ως σύμβολο γίνεται σαφέστερος αν διαχωρίσουμε τον τρόπο που η μουσική μπορεί να μεταφέρει νοήματα. Όταν το νόημα σκόπιμα μορφοποιείται από τους ανθρώπους που δημιουργούν τη μουσική, το αποτέλεσμα πρόκειται για ένα μήνυμα καταδήλωσης (denotation). Εξαιτίας ακριβώς της σκοπιμότητας που το διακρίνει, αυτό το είδος είναι συνήθως ανοιχτό στη συνείδηση των συμμετεχόντων. Η μουσική, επίσης, μεταφέρει μηνύματα σε ένα δεύτερο επίπεδο τα οποία συμπεραίνονται από τον ακροατή από την προσωπική / κοινωνική του εμπειρία με τη μουσική. Αυτός ο τύπος νοήματος είναι συχνά προϊόν της πρακτικής συνείδησης. Οι διαφορές στο επίπεδο της καταδήλωσης και της συμπαραδήλωσης (connotation) δεν είναι πάντα ευδιάκριτη, αλλά παρέχει ένα πλαίσιο για να μπορέσουμε να αντιληφθούμε τους πολυάριθμους τρόπους που η μουσική μπορεί να μεταφέρει νοήματα. Αυτή η διαφορά μεταξύ των δύο νοημάτων ίσως εξηγεί και τις διαφορές μεταξύ χρήσης, στην οποία υπάρχει καταδήλωση, όπου τα νοήματα που μεταφέρει είναι φανερά και λειτουργίας στην οποία εντάσσεται η συμπαραδήλωση, γιατί η κατανόηση των νοημάτων εξαρτάται από τα κοινωνικά διαμορφωμένα βιώματα του ακροατή.



Κεφάλαιο 2: Γνωριμία με τους «Αιγαιοπελαγίτες»

Εισαγωγή

Για να κατανοήσουμε καλύτερα τα παραπάνω, στο πλαίσιο της πτυχιακής εργασίας πραγματοποιήθηκε έρευνα για τη σημασία και λειτουργία της παραδοσιακής και λαϊκής μουσικής στη σύγχρονη Λέσβο, με παραδειγματική περίπτωση (case study) το συγκρότημα «Αιγαιοπελαγίτες». Η μελέτη του συγκροτήματος επικεντρώνεται σε τέσσερις θεματικούς άξονες: α) τη μουσική τους ταυτότητα, β) την επαγγελματική σχέση των μουσικών με τη μουσική, γ) το κοινωνικό τους περιβάλλον, δ) τη μουσική επιτέλεση. Σκοπός της μελέτης είναι να διερευνηθεί το επαγγελματικό πλαίσιο στο οποίο κινούνται οι μουσικοί, ακολουθώντας τους κανόνες συμπεριφοράς που ορίζει η επαγγελματική τους θέση και να εξεταστεί πώς συμπεριφέρονται ως ενεργά μέλη της κοινωνίας, πάντα σε σχέση με την επαγγελματική τους ενασχόληση, καθώς και ποια είναι η στάση του κοντινού και ευρύτερου κοινωνικού περιβάλλοντος. Επίσης, μέσα από τις αφηγήσεις σκιαγραφείται η σημερινή κατάσταση της παραδοσιακής μουσικής στη Λέσβο καθώς και πώς έχει διαμορφωθεί σήμερα η επιτέλεση της μουσικής μέσα από τα νέα στοιχεία που έχουν ενσωματωθεί, αλλά και τις διαφοροποιήσεις που έχει υποστεί η παράδοση στο πέρασμα των χρόνων διαμορφώνοντας μία νέα εικόνα στα μουσικά δρώμενα του νησιού. Επιπλέον, είναι σημαντικό να τονιστεί ότι μέσα από τις συνεντεύξεις δόθηκε με ακρίβεια η ιστορική στιγμή της δράσης του συγκροτήματος, διότι είναι πολύ σημαντικό να εξετάζεται όχι μόνο το παρελθόν αλλά και η πορεία και εξέλιξη της μουσικής παράδοσης. Το είδος της μουσικής που παίζει το συγκρότημα υπήρχε από παλιά αλλά το ζητούμενο είναι να εξεταστούν ποια στοιχεία έχουν παραμείνει ίδια, (π.χ. οι παραγγελιές), τι έχει αλλάξει (π.χ το σπάσιμο των μπουκαλιών σαμπάνιας) και για ποιο λόγο και ποιες είναι οι απόψεις των μουσικών για αυτές τις αλλαγές. Σήμερα, η επιτέλεση παραδοσιακής μουσικής φέρνει μαζί της στοιχεία του παρελθόντος αλλά και δημιουργεί νέες καταστάσεις. Όλα μαζί γίνονται ένα κράμα, ενώνονται και δημιουργούν κάθε φορά μία νέα μορφή αυτού που έχουμε συνηθίσει να θεωρούμε ως παράδοση.

Σε αυτή την ενότητα «Γνωριμία με τους Αιγαιοπελαγίτες» γίνεται εισαγωγή με κάποια πρώτα στοιχεία του Λεσβιακού συγκροτήματος, καθώς επίσης αναλύεται η ποιοτική μέθοδος που χρησιμοποιήθηκε στην έρευνά του. Η μέθοδος αυτή αφορά τη μελέτη βιβλιογραφίας, προκειμένου να μπορέσουμε να θέσουμε τα ερωτήματα - στόχους που θα εξετάσουμε στη παρούσα εργασία και στη συνέχεια τη πραγματοποίηση των συνεντεύξεων και την συλλογή των δεδομένων που θα μας βοηθήσουν να απαντήσουμε στα ερωτήματα που μας απασχόλησαν.

Η πρώτη υπο - ενότητα της θεματικής είναι η «Περιγραφή συγκροτήματος», όπου παρατίθενται κάποια στοιχεία προκειμένου να έχουμε μία αρχική εικόνα για τα μέλη του συγκροτήματος (ονόματα, όργανα, ρεπερτόριο). Η «Μεθοδολογία έρευνας» είναι η επόμενη υπο - ενότητα. Σε αυτή αναφέρονται αναλυτικά ποια ακριβώς εργαλεία και ποιοι μέθοδοι χρησιμοποιήθηκαν για τη μελέτη του συγκροτήματος. Στην τρίτη υπο - ενότητα «Η παραδοσιακή μουσική στη Λέσβο» περιγράφονται τα πολιτιστικά χαρακτηριστικά που επέδρασαν στη διαμόρφωση της Λεσβιακής μουσικής λαϊκής παράδοσης.

2.1 Περιγραφή Συγκροτήματος

Το όνομα ενός συγκροτήματος αποτελεί το πρώτο σημαντικό αναγνωριστικό στοιχείο μιας μουσικής μπάντας. Το συγκρότημα, όπως αναφέρθηκε, είναι οι «Αιγαιοπελαγίτες». Το όνομα παραπέμπει τόσο στο χώρο που δραστηριοποιείται το συγκρότημα όσο και στο μουσικό ύφος που υπηρετεί υποδηλώνοντας ταυτόχρονα τη σχέση μεταξύ μουσικής και συγκεκριμένου τόπου.

Το συγκρότημα αποτελείται από έξι άτομα: τον Παναγιώτη Σουσαμλή που παίζει κρουστά, κορνέτα, τον Νίκο Χριστιανό που παίζει βιολί, τον Αποστολέλλη που παίζει μπουζούκι και λαούτο, τον Στρατή Κυριακόγλου που παίζει ακορντεόν και συνθεσάιζερ, τον τραγουδιστή του συγκροτήματος Χρήστο Τυροπώλη και τον Παναγιώτη Λημναίο που παίζει μπουζούκι και τραγουδάει. Οι «Αιγαιοπελαγίτες» είναι μαζί πέντε χρόνια, έχοντας την ίδια σύσταση, εκτός από τον Αποστολέλλη που πήγε μετά από λίγο (ενσωματώθηκε στο συγκρότημα έπειτα από δύο χρόνια).

Οι μουσικοί στη πλειοψηφία τους κατάγονται από οικογένειες που είχαν παράδοση στη μουσική ιστορία του νησιού. Το μουσικό οικογενειακό τους περιβάλλον επέδρασε καταλυτικά στην απόφασή τους να ασχοληθούν με τη μουσική, καταλαβαίνουμε λοιπόν ότι η οικογένεια είναι η πρώτη κοινωνική ομάδα που ο άνθρωπος έρχεται σε επαφή και οι πράξεις του επηρεάζονται από τα ανάλογα βιώματα. Συγκεκριμένα, η οικογένεια του Κυριακόγλου συνιστά μουσική οικογένεια με μακρά και σημαντική παράδοση. Μάλιστα γνωρίζουμε ότι ο Μενέλαος Κυριακόγλου, στα μέσα της δεκαετίας του 1950 συγκρότησε μαζί με τους δύο γιους του, τον Μιχάλη και τον Ευστράτιο, μια οικογενειακή κομπανία, που είναι γνωστή ως «οι Καπιώτες» ή «οι Μενεάληδες» (στο Χτούρης 2000:333-336). Αλλά και ο Σουσαμλής κατάγεται από τη μουσική οικογένεια των Σουσαμλήδων της Αγιάσου.

Οι μουσικοί εμφανίζονται να έχουν πολύ καλές σχέσεις μεταξύ τους. Πριν δημιουργήσουν το συγκρότημα δεν γνωρίζονταν μεταξύ τους. Παρόλο αυτά κατόρθωσαν να επιτύχουν και να παραμείνουν μαζί γιατί έχουν τις ίδιες απόψεις και ιδέες πάνω στη

μουσική. Ενδιαφέρον στοιχείο είναι οι διαφορετικές ηλικίες που συναντά κανείς στο συγκρότημα, αφού ο μικρότερος είναι 30 ετών (Χριστιανός) ενώ ο μεγαλύτερος 60 χρόνων (Κυριακόγλου). Όμως, οι «Αιγαιοπελαγίτες» τονίζουν ότι η ηλικιακή διαφοροποίηση που υπάρχει, δεν επηρεάζει την επικοινωνία και τις μεταξύ τους σχέσεις γιατί η μουσική είναι ο συνδετικός κρίκος.

Για τα μέλη του συγκροτήματος αυτό που έχει αξία είναι η καλή συνεργασία και οι κοινές μουσικές αντιλήψεις. Σε αυτό το πλαίσιο, δεν θα ενσωμάτωναν στο συγκρότημα κάποιον μουσικό ακόμα κι αν αυτός θεωρούνταν δεξιότεχνης, αν δεν υπήρχε κοινός κώδικας επικοινωνίας μεταξύ τους. Η ορχήστρα χρειάζεται ατομική δουλειά αλλά ταυτόχρονα και συλλογική συνεργασία. Πρέπει λοιπόν να υπάρχουν καλές σχέσεις που θα καλλιεργήσουν το έδαφος για αμοιβαία τροφοδότηση της μουσικής εκτέλεσης, εξασφαλίζοντας έτσι ένα καλό αποτέλεσμα. Ένα συγκρότημα, αποτελεί κι αυτό μία μικρή κοινωνική ομάδα και για να έρθει η καταξίωση χρειάζεται προσωπική προσπάθεια και κόπος από όλους τους μουσικούς. Αν κάποιο μέλος δουλεύει λιγότερο από τα άλλα ή αντιμετωπίζει πρόβλημα συνεννόησης αυτό έχει αντίκτυπο στη συνολική εικόνα της μπάντας.

Το συγκρότημα έχει ευρεία γκάμα ρεπερτορίου. Παίζει παραδοσιακά μικρασιάτικα τραγούδια, λαϊκά, καντάδες, στις οποίες συμπεριλαμβάνονται τα λεγόμενα ελαφρά τραγούδια και κάποια ευρωπαϊκά. Στα μικρασιάτικα ανήκει μια ευρεία κατηγορία τραγουδιών, όπως είναι οι καρσιλαμάδες, το ζεϊμπέκικο, ο συρτός, ο μπάλλος. Τα ευρωπαϊκά είναι χορευτικά κομμάτια, όπως μάμπο, ρούμπα, ταγκό, βαλς, φοξ τροτ και τα λαϊκά τραγούδια αποτελούνται από ένα κράμα μουσικών κομματιών που χρονολογούνται από το 1950 έως σήμερα στα οποία συμπεριλαμβάνονται λαϊκά ως μετεξέλιξη του ρεμπέτικου, έντεχνα μουσικά κομμάτια αλλά και σύγχρονα ακούσματα νεότερων εκτελεστών

Στο συγκρότημα ο κάθε μουσικός παίζει από δύο όργανα. Τα βασικά όργανα είναι το βιολί, το μπουζούκι, το συνθεσάιζερ, τα τύμπανα και με αυτά παίζουν τα λαϊκά και τα πιο ελαφρά κομμάτια. Όμως, για τα παραδοσιακά τραγούδια χρησιμοποιούν τα πνευστά, ονομαστά από παλιά ως χάλκινα «φουσερά», δηλαδή την κορνέτα, το τρομπόνι, το κλαρίνο και σε κάποιες περιπτώσεις το ευφώνιο. Ωστόσο, τα τελευταία 30 χρόνια έχουν αντικατασταθεί τα «φουσερά», από άλλα πιο σύγχρονα όργανα, όπως είναι το μπουζούκι, η κιθάρα, το αρμόνιο. Ο ήχος των «φουσερών» είναι άγνωστος για τους νέους, όμως τα μέλη του συγκροτήματος συνεχίζουν να παίζουν αυτά τα όργανα επειδή στόχος τους είναι η αναβίωσή τους.

Με τα «φουσερά» παίζουν τα παραδοσιακά κομμάτια, όπως για παράδειγμα «Τα ξύλα»⁴, γιατί έτσι καταφέρνουν να διατηρούν το παλιό μουσικό ηχόχρωμα. Οι μουσικοί, υποστηρίζουν ότι το μπουζούκι, αν και κυριαρχεί σήμερα στις ντόπιες ορχήστρες δεν αναδεικνύει το μουσικό ύφος των παραδοσιακών τραγουδιών. Αντίθετα, τα όργανα που υπήρχαν από παλιά στο νησί, όπως το σαντούρι, το βιολί και τα πνευστά ταίριαζαν περισσότερο στη Λεσβιακή μουσική παράδοση.

Συνοπτικά λοιπόν μπορούμε να πούμε ότι οι «Αιγαιοπελαγίτες» αποτελούνται από έξι άτομα από την αρχή της δημιουργίας τους ως συγκρότημα. Οι μουσικοί στη πλειοψηφία τους προέρχονται από οικογενειακό περιβάλλον με έντονο το μουσικό στοιχείο. Αν και έχουν μεταξύ τους ηλικιακές διαφορές, έχουν αναπτύξει καλές σχέσεις γιατί έχουν κοινές απόψεις πάνω στη μουσική και σε αυτό το πλαίσιο θα δίσταζαν να εντάξουν κάποιο δεξιότηχνη στο συγκρότημά τους. Το ρεπερτόριό τους έχει παραδοσιακό και λαϊκό χαρακτήρα και είναι σημαντική η προσπάθεια που κάνουν οι μουσικοί για την αναβίωση των «φουσερών» πνευστών οργάνων, που υπήρχαν από παλιά στο νησί.

2.2 Μεθοδολογία έρευνας

Στις συνεντεύξεις εφαρμόστηκε η ποιοτική μέθοδος έρευνας και πιο συγκεκριμένα έγινε συνδυασμός της δομικής, της φαινομενολογικής και της βιογραφικής προσέγγισης. Η μέθοδος αυτή προσανατολίζεται στην έρευνα της ανθρώπινης καθημερινότητας, καθώς και στις σχέσεις που διέπουν την κοινωνική ζωή του κάθε ατόμου. Η δομική προσέγγιση αφορά τη σχέση του μουσικού με το κοινωνικό, οικονομικό, πολιτιστικό πλαίσιο. Κάθε επαγγελματική ομάδα έχει κάποιους κώδικες επικοινωνίας για να επικοινωνεί με τα υπόλοιπα μέλη και οι άνθρωποι που ανήκουν σε αυτές τους εφαρμόζουν και τους ερμηνεύουν. Συγκεκριμένα, όσον αφορά το κοινωνικό επίπεδο, ερευνήθηκε από ποιες κοινωνικές ομάδες προέρχονταν οι μουσικοί (π.χ. μόρφωση, αναγνώρισή τους μέσα στο χρόνο), στο πολιτισμικό, δηλαδή τι επιρροές δέχτηκαν από άλλες ομάδες (π.χ. από άλλους δεξιότηχνες μουσικούς) και στο οικονομικό επίπεδο (π.χ. πώς καθορίζεται η αμοιβή τους).

Στη φαινομενολογική προσέγγιση παρατηρήσαμε κάποια φαινόμενα και εξετάσαμε μέσα από τις μαρτυρίες του συγκροτήματος, τα περιστατικά που συνοδεύουν τη μουσική του

⁴«Το οθωμανικό εμβατήριο που εισήγαγαν στη Λέσβο μουσικοί από τη Γέρα με την ονομασία «Κιούρτικο», το καθιέρωσε ως «Ξυλαρέλια», ο «κλαριτζής» Παναγιώτης Σουσαμλής, όταν το έπαιξε, στα Βασιλικά, ενώ με την ονομασία (Τα) Ξύλα, έγινε αργότερα πασίγνωστο σε όλη τη Λέσβο. Μέχρι σήμερα τα Ξύλα, που χορεύεται στη Λέσβο ως «συρτός», αποτελεί ένα από τα πιο δημοφιλή μουσικά κομμάτια. Σύμφωνα με την παράδοση της Αγιάσου, ο σκοπός ονομάστηκε τα Ξύλα ή «Ταμπάνια» (μεγάλα δοκάρια), επειδή τον έπαιζε (οθωμανική) στρατιωτική μπάντα για να εμψυχώσει τους εθελοντές εργάτες που κουβαλούσαν δοκάρια για το χτίσιμο του (πρώτου ατμοκίνητου) ελαιοτριβείου, που χτίστηκε με έξοδα της Δημογεροντίας και της Εκκλησίας το 1879». (Χτούρης, 2000:185).

ζωή. Όπως για παράδειγμα, το πανηγύρι στη γιορτή της Αγίας Παρασκευής. Για τους κατοίκους το πανηγύρι και ειδικά τα κεράσματα προσδίδουν κοινωνικό κύρος και επίδειξη πλούτου, όμως για τους μουσικούς σημαίνει εργασία σε ένα ιδιαίτερο πολιτισμικό πλαίσιο διασκέδασης. Έτσι, διαφορετικό νόημα αποδίδουν σε αυτή τη τελετουργία ένας απλός θεατής που δεν έχει ξανασυμμετάσχει στο πανηγύρι, ένας ντόπιος κάτοικος και ένας μουσικός.

Στη βιογραφική προσέγγιση χρησιμοποιήθηκαν αφηγήσεις ζωής μεμονωμένων ατόμων μιας μικρής σφιχτά δεμένης κοινωνικής ομάδας, όπως είναι το συγκρότημα στο οποίο μετέχουν οι μουσικοί. Αυτή η προσέγγιση επιτρέπει την κατανόηση των κοινωνικών δομών και των συνθηκών ζωής του ατόμου στα πλαίσια ενός δεδομένου κοινωνικό - ιστορικού περιγύρου (Χρηστάκης, 1999: 87). Μέσα από την αφήγηση ζωής μπορούμε να δούμε το πώς τέμνεται η προσωπική ιστορία με την κοινωνική ιστορία της εποχής του. Από την άποψη αυτή, μας επιτρέπει να κινηθούμε από το άτομο στην κοινωνία και από την κοινωνία στο άτομο. Το άτομο σχετίζεται με τον κόσμο στην καθημερινή ζωή και συνειδητοποιεί τη θέση του σε αυτόν μέσω των ομαδικών του υπαγωγών. Οι ομάδες αυτές, πρώτη θέση μεταξύ των οποίων κατέχει η οικογένεια, αποτελούν αναπόσπαστο τμήμα του άμεσου περιβάλλοντος του καθενός.

Μέσα σε τρεις συναντήσεις ήρθα σε επαφή με τέσσερα από τα έξι μέλη του συγκροτήματος. Ο Παναγιώτης Λημναίος μου αρνήθηκε επιμόνως δύο φορές που επικοινωνήσα τηλεφωνικά μαζί του επικαλούμενος φόρτο εργασίας, ενώ με τον κ. Τυροπάλη στάθηκε αδύνατον να ορίσουμε κάποια συνάντηση. Φρόντισα, οι ίδιοι οι μουσικοί να επιλέξουν τον τόπο συνάντησης επειδή οι συνεντεύξεις διενεργήθηκαν τον Ιούλιο, περίοδο στην οποία οι μουσικοί είναι ιδιαίτερα απασχολημένοι. Η συνάντηση με τους Σουσαμλή και Χριστιανό έγινε στην Αγιάσο, ένας τόπος με πλούσια πολιτιστική δράση στη Λέσβο. Η συνέντευξη του Κυριακόγλου έγινε στη Πηγή, την ημέρα που γινόταν το πανηγύρι του χωριού, στο οποίο έπαιζε το συγκρότημα. Ενώ, με τον Αποστολέλλη συναντήθηκα στην πόλη της Μυτιλήνης. Βέβαια, μέσα από αυτές τις συνεντεύξεις μου δημιουργήθηκαν κάποια περαιτέρω ερωτήματα και θεώρησα σκόπιμο να προχωρήσω σε συμπληρωματικές συνεντεύξεις, οι οποίες διενεργήθηκαν κατά το μήνα Σεπτέμβριο με τη συνεργασία των μουσικών Αποστολέλλη και Σουσαμλή.

Τα δεδομένα που ήθελα να συλλέξω για την έρευνα του συγκροτήματος δεν υπήρχαν διαθέσιμα σε καμία άλλη μορφή, (π.χ. CD, διαδίκτυο) έτσι ο μόνος τρόπος για να φτάσω στα ζητήματα που με ενδιέφεραν ήταν να ζητήσω από τα μέλη της μπάντας να μου παρουσιάσουν τις προσωπικές αφηγήσεις τους.

Οι συνεντεύξεις είχαν χαλαρά δομημένη μορφή. Εφόσον πρόκειται για βιογραφικές συνεντεύξεις επικεντρωμένες πάντα στη μουσική, ο οδηγός της συνέντευξης υπήρχε σε στοιχειώδη μορφή, χρησιμοποιήθηκε όμως με ελαστικότητα, διότι από τη μία προσαρμόζονταν

στον κάθε ερωτώμενο ξεχωριστά, ενώ από την άλλη προέκυπτε από το υλικό που ήδη είχα συλλέξει και από τις απόψεις που σχημάτιζα με ό,τι ήξερα και με ό,τι ακόμα ήθελα να μάθω (Πανταζής, 1991:145). Αυτές είχαν ένα σχετικά ανεπίσημο ύφος που έμοιαζε περισσότερο με μία συζήτηση παρά με ένα σχήμα ερωτήσεων - απαντήσεων επίσημου χαρακτήρα. Οι ερωτήσεις κινήθηκαν σε τέσσερις θεματικούς άξονες: α) τη μουσική ταυτότητα των μουσικών β) την επαγγελματική τους σχέση με την μουσική, γ) το κοινωνικό τους περιβάλλον, δ) τη μουσική επιτέλεση.

Κάθε ένας από αυτούς τους άξονες αποτελεί μία ξεχωριστή θεματική ενότητα με αντίστοιχο περιεχόμενο. Τα δεδομένα των συνεντεύξεων παρουσιάζονται με περιγραφικό, αναλυτικό και συνθετικό τρόπο για να αποδώσουμε όσο γίνεται πληρέστερα και με ακρίβεια τη συνολική εικόνα του συγκροτήματος αλλά και την ατομική ταυτότητα των μελών που το απαρτίζουν.

Η κύρια πηγή των δεδομένων σε αυτό το στάδιο ήταν τα άτομα του συγκροτήματος, αλλά και η μελέτη της βιβλιογραφίας με έμφαση σε μελέτες εθνομουσικολογίας και οι σχετικές έρευνες που έχουν γίνει για τη μουσική παράδοση του νησιού. Όλες αυτές οι πηγές δημιούργησαν διόδους για περαιτέρω προβληματισμό και μέσα από τις συνεντεύξεις του συγκροτήματος προσπάθησα να πάρω απαντήσεις στα αρχικά ερωτήματα που είχα θέσει. Μέσα από τις αφηγηματικές αναφορές δόθηκαν πολύτιμες πληροφορίες για το μουσικό παρελθόν κάθε μέλους πριν ενωθούν και δημιουργήσουν τους «Αιγαιοπελαγίτες». Οι ερμηνείες που έδιναν οι ίδιοι στα ζητήματα που αφορούν το επάγγελμά τους, όπως για παράδειγμα πώς βλέπουν τη λαϊκή μουσική παράδοση σήμερα καθώς και η αβίαστη εξιστόρηση, κατά την διάρκεια της συνέντευξης, των διάφορων αναμνήσεων τους από τη μουσική, ήταν σημαντικά στοιχεία για την κατανόηση του μουσικού τους πλαισίου.

Κάθε μέλος, της μικρής αυτής κοινωνικής ομάδας του συγκροτήματος, αισθάνεται ότι ανήκει σε αυτή με ουσιαώδη τρόπο: συμμερίζεται τις αξίες και τους στόχους του συγκροτήματος σε τέτοιο βαθμό ώστε είναι υπερήφανο που η συμπεριφορά του καθορίζεται από τους όρους που έχουν θέσει όλα τα μέλη για το πώς πρέπει να λειτουργεί το συγκρότημα. Έχει φυσικά συνείδηση του εαυτού του ως ισότιμου μέλους, για το τι μπορεί ατομικά να προσφέρει στο συγκρότημα, αλλά θεωρεί απαραίτητη και την ενότητα της ομάδας για να μπορέσει να συνεχίσει να υπάρχει.

Ιδιαίτερη εντύπωση στο συγκρότημα κάνει η κοινή αγάπη των «Αιγαιοπελαγιτών» για την μουσική. Επιδιώκουν την αναβίωση της Λεσβιακής μουσικής με τα «φουσερά» - πνευστά όργανα προκειμένου να τη μεταφέρουν στους νέους. Το προσωπικό τους μεράκι για τη μουσική είναι μεγάλο και προσπαθούν, όχι μόνο παίζοντας, αλλά και μεταδίδοντας τις

μία οργανωμένη μουσική παιδεία και για αυτό το λόγο δεν μπορεί να κληρονομηθεί σε πολλές μουσικές γενεές. Η διάσταση αυτή προέρχεται κυρίως από τις άμεσες βιωματικές εμπειρίες που έχει κάθε μουσικός από το οικογενειακό ή το κοντινό κοινωνικό του περιβάλλον και λιγότερο από την εφαρμογή μίας τεχνικής (Χτούρης, 2000).

Όμως, η μουσική δεν είναι μόνο μία αναπαράσταση των εμπειριών και των βιωμάτων που έχει ο κάθε καλλιτέχνης. Αλλά ο ίδιος επηρεάζεται και από το κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο ζει για να μπορέσει να παράγει μουσική. Σημαντικό, δηλαδή, ρόλο παίζουν τα ισχύοντα τοπικά πολιτισμικά και αισθητικά πρότυπα της κοινωνίας στην οποία συμμετέχει για να μπορέσει ο μουσικός να ερμηνεύσει τον κόσμο, όπως ο ίδιος τον βλέπει, μέσω της μουσικής.

Συγκεκριμένα, στη Λέσβο η παραγωγή των πολιτισμικών δομών προέρχεται κυρίως από τις πρακτικές της καθημερινότητας καθώς και από τις εξωτερικές και εσωτερικές επικοινωνιακές σχέσεις. Και δεν θα μπορούσε να ήταν διαφορετικά γιατί η επαφή και η ανταλλαγή πολιτισμικών στοιχείων με τα παράλια της Μικράς Ασίας ήταν πολύ συχνό φαινόμενο για τη Λέσβο του 19^{ου} αιώνα. Κατά την περίοδο αυτή η οικιστική επικράτεια της διευρύνθηκε ώστε η Σμύρνη και το Αϊβαλί να γίνουν τα οικονομικά και πολιτισμικά κέντρα του νησιού. Αλλά και αργότερα με την καταστροφή πολλοί πρόσφυγες εγκαταστάθηκαν στο νησί φέρνοντας μαζί τους τα ιδιαίτερα πολιτισμικά τους στοιχεία τα οποία με τον καιρό ενσωματώθηκαν στη Λεσβιακή παράδοση. Ακόμη, η ανεργία που υπήρχε στη Λέσβο την περίοδο 1950-1970 είχε ως αποτέλεσμα το μαζικό μεταναστευτικό ρεύμα των κατοίκων προς την Αθήνα, την Αυστραλία, την Αμερική και τη Δυτική Ευρώπη. Όλες αυτές οι διαρκείς μετακινήσεις του πληθυσμού αποτελούν τη βάση για τη δημιουργία νέων πρακτικών που συνδυάζουν πολιτισμικά στοιχεία από την ευρύτερη γεωγραφική περιοχή, αλλά και από πιο μακρινά μέρη.

Γνωρίζουμε ότι οι άνθρωποι μέσα από προσωπική θέληση και πρωτοβουλία ασχολούνται με την αναπαραγωγή πολιτισμικών αγαθών και αυτή η πρακτική ισχύει ακόμα περισσότερο για την παραδοσιακή μουσική. Συγκεκριμένα, στο συγκρότημα οι μουσικοί άρχισαν να μαθαίνουν μουσική από προσωπικό μεράκι και όχι παρακινούμενοι από την οικογένειά τους ή από το σχολείο. Η μουσική, επίσης, δηλώνει τις σημαντικές διαδικασίες διαφοροποίησης που ακολουθούν οι τοπικές κοινωνίες της Λέσβου κατά τη διαδικασία της εξέλιξής τους. Η διαφοροποίηση αυτή από τη μία μεριά διακρίνει και από την άλλη ενοποιεί τις τοπικές κοινωνίες σε ευρύτερες χωρικές ενότητες. Όπως θα δούμε, από τις αφηγήσεις των μουσικών, διάφορα είδη τραγουδιών προτιμούνται σε διαφορετικές περιοχές του νησιού, για παράδειγμα στο Πλωμάρι ακούγονται παλιά λαϊκά κομμάτια ενώ αντίθετα στην Αγιάσο παραδοσιακά τραγούδια του νησιού.

Τελειώνοντας, θα λέγαμε, ότι στη Λεσβιακή παραδοσιακή μουσική φαίνονται επίσης οι πολιτισμικές επιρροές και σχέσεις που έχει η τοπική κοινωνία με άλλες γεωγραφικά, γεωπολιτικά ή και πολιτισμικά μακρινές κοινωνίες. Όπως, τα «Μικρασιάτικα τραγούδια» που προέρχονται από τα παράλια ή τα «ευρωπαϊκά» τα οποία έγιναν γνωστά στους κατοίκους του νησιού από τα μεγάλα αστικά κέντρα και κυρίως από την Αθήνα.

Συνοψίζοντας, η παραδοσιακή μουσική είναι ένας συνδυασμός στοιχείων και πρακτικών που υπήρχαν από το παρελθόν αλλά και νέων προτύπων, όπως αυτά διαμορφώνονται από τη σημερινή κοινωνία. Η αναπαραγωγή της παραδοσιακής μουσικής δεν εξαρτάται μόνο από τα βιώματα που έχει ο μουσικός αλλά και από τα πολιτιστικά, αισθητικά πρότυπα που επικρατούν στο περιβάλλον στο οποίο ανήκει. Η υποκειμενική διάσταση της μουσικής που παράγει κάθε καλλιτέχνης είναι περισσότερο κληρονομιά του άμεσου κοινωνικού πλαισίου στο οποίο κινείται παρά αποκτάται μέσα από ένα θεσμό. Ειδικότερα, για τη Λέσβο, η παραγωγή της μουσικής σχετίζεται τόσο με τις πρακτικές της καθημερινότητας όσο και με εσωτερικές αλλά και εξωτερικές επικοινωνιακές σχέσεις. Μάλιστα, παρατηρούνται ακόμα και διαφοροποιήσεις πάνω στη μουσική ακόμα και στις τοπικές κοινωνίες του νησιού, αν και δεν πρέπει να παραβλέψουμε τις σαφείς πολιτισμικές επιρροές που έχει δεχτεί το νησί με άλλες γεωγραφικές και πολιτισμικές κοινωνίες, όπως αυτές της Μικράς Ασίας και της Αμερικής.



Κεφάλαιο 3: Μουσική Ταυτότητα Συγκροτήματος

Εισαγωγή

Σε αυτή την ενότητα, θα δούμε κάποια στοιχεία που καθορίζουν τη μουσική ταυτότητα των μουσικών. Μελετώνται τα χαρακτηριστικά που προσδιορίζουν τον επαγγελματία μουσικό, όπως το ρεπερτόριο τους, οι πρόβες ή τα μουσικά τους όργανα προκειμένου να κατανοήσουμε το πώς τελικά οι μουσικοί αντιλαμβάνονται αυτό που κάνουν. Αρχικά, λοιπόν αναφερόμαστε στα ερεθίσματα που δέχονται προκειμένου να παίξουν μουσική και ποιοι παράγοντες τελικά συμβάλουν στη διαμόρφωση του ρεπερτορίου τους. Ένα άλλο ζήτημα είναι πώς οι μουσικοί βλέπουν τα όργανά τους, δεν τα αντιμετωπίζουν ως απλά εργαλεία της δουλειάς τους, αλλά έχουν αναπτύξει συναισθηματικό δέσιμο με αυτά. Ακόμη, η πρόβα είναι σημαντικό κομμάτι της δουλειάς ενός επαγγελματία μουσικού και παρατηρούμε ποια είναι η διαδικασία της πρόβας που ακολουθούν οι «Αιγαιοπελαγίτες» και τι σκοπό αυτή εξυπηρετεί. Τέλος, αντιλαμβανόμαστε ότι η μουσική αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι, όχι μόνο της επαγγελματικής, αλλά και της προσωπικής ζωής των μουσικών.

3.1 Διαμόρφωση Ρεπερτορίου και Μουσικά Ερεθίσματα

Σε αυτή την παράγραφο μελετάμε δύο ζητήματα που σχετίζονται με το ρεπερτόριο των μουσικών. Αρχικά, αναφερόμαστε στους παράγοντες που συμβάλουν στη **διαμόρφωση του ρεπερτορίου** των «Αιγαιοπελαγιτών» και έπειτα στα **ερεθίσματα** που λαμβάνουν για την επιλογή εκτέλεσης των τραγουδιών. Πριν μιλήσουμε αναλυτικά για αυτό, σκόπιμο είναι να αναφέρουμε κάποια ιστορικά στοιχεία σχετικά με το ρεπερτόριο της Λέσβου, για να δούμε πώς τελικά το παρόν αποτελεί συνέχεια του παρελθόντος, όσον αφορά τα παραδοσιακά μουσικά είδη του νησιού.

Στη Λέσβο, από την δεκαετία του 1950 και μετά, το μουσικό ρεπερτόριο υπήρξε ευρύ και σύνθετο. Τα τραγούδια της παλαιάς παράδοσης, όπως του κύκλου της ζωής και του χρόνου, που άκμασαν τον 19ο αιώνα, δεν παίζονταν πια. «Το ρεπερτόριο ήδη από τότε είναι συνδυασμός τοπικών και υπερτοπικών μουσικών στοιχείων και περιλαμβάνουν ετερογενείς κατηγορίες κομματιών που επιλέγονται με βασικά κριτήρια τη δημοτικότητα και την εμπορικότητά τους. Η σύνθεση διαφόρων ετερογενών μουσικών στοιχείων σε μία ενιαία μορφή ρεπερτορίου αποτελεί τυπική πρακτική που εκφράζει από τη μία, τη δεξιοτεχνική πολυμέρεια των λαϊκών επαγγελματικών συγκροτημάτων και από την άλλη, την ποικιλομορφία των μουσικών απαιτήσεων και προσδοκιών του κοινού» (Κάβουρας, 2000:214).

Την ίδια πρακτική ακολουθούν οι «Αιγαιοπελαγίτες» στο ρεπερτόριό τους περιλαμβάνοντας ορισμένες βασικές κατηγορίες «λεσβιακών» τραγουδιών και σκοπών, όπως τα «ντόπια» ή «μυτιληνιά»- τα οποία ταυτίζονται συνήθως με τα «μικρασιάτικα»-, τα «λαϊκά», τα «ρεμπέτικα» και τα «ευρωπαϊκά»⁵. Με το ευρύ αυτό ρεπερτόριο και κυρίως με τη βοήθεια της ηλεκτρικής ηχητικής ενίσχυσης αναδείχθηκαν ως βασικά όργανα στη λαϊκή μουσική ορχήστρα, η κιθάρα και το μπουζούκι στην οποία προστέθηκαν επίσης το ακορντεόν και το αρμόνιο.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, τα μέλη του συγκροτήματος, καλούνται να επιλέξουν κομμάτια από διαφορετικά είδη τραγουδιών για να τα εντάξουν στο ρεπερτόριό τους. Στο μουσικό τους πρόγραμμα περιλαμβάνονται τραγούδια κατεξοχήν παραδοσιακά της Λέσβου, για παράδειγμα μπάλους, συρτά, ακόμη λαϊκά τραγούδια, επίσης ελαφρά τραγούδια με κανταδόρικο ύφος αλλά και κάποια ευρωπαϊκά, όπως φοξ-τροτ, μάμπο.

Με μία πρώτη ματιά θα μπορούσαμε να πούμε ότι η **διαμόρφωση του μουσικού ρεπερτορίου** στο συγκρότημα γίνεται λαμβάνοντας υπόψη τόσο τις **προτιμήσεις του κόσμου** όσο και τις **τοπικές διαφοροποιήσεις που παρουσιάζονται από περιοχή σε περιοχή**. Το **ρεπερτόριό των «Αιγαιοπαλεγιτών» φέρει την πολυσυλλεκτικότητα του παραδοσιακού**, έτσι μέσα σε αυτό ενσωματώνεται όλα εκείνα τα είδη τραγουδιών που υπάρχουν στη μουσική Λεσβιακή παράδοση του 20^{ου} αιώνα, «μικρασιάτικα», «λαϊκά» και «ευρωπαϊκά».

Ο Χριστιανός μιλάει για αυτό: «Κυρίως παίζουμε τα πράγματα που μας ζητάνε. Αν παίζεις παραγγελιές πρέπει να ξέρεις ό,τι σου ζητάνε. Μαθαίνω κάποια τραγούδια που αρέσουν σε εμένα, μαθαίνει και ο Παναγιώτης [Σουσαμλής], από αυτά είναι και τραγούδια που θέλει ο κόσμος. Από χωριό σε χωριό αλλάζει η μουσική. Πρέπει να έχεις παλιά λαϊκά, ευρωπαϊκά αλλά να παίζεις και κάποια καινούργια. Υπάρχουν χωριά που δεν ζητάνε πολύ τα παραδοσιακά, όπως στην περιοχή του Πλωμαρίου. Αλλά υπάρχουν χωριά όπως η Αγιάσος ή η Αγία Παρασκευή, τα οποία θέλουν παραδοσιακά και κυρίως καρσιλαμάδες και παλιά συρτά».

Οι μουσικοί, λοιπόν, υπακούουν στις επιθυμίες του κοινού για το οποίο παίζουν. Όπως, ήδη έχουμε πει, το κοινό δέχεται ή απορρίπτει το μουσικό προϊόν σύμφωνα με αυτό που έχει μάθει ως επιθυμητό μουσικό ήχο.

⁵ Το ρεπερτόριο αυτό αποτελεί απόηχο του Μεσοπολέμου. Στη διαμόρφωση του σημαντικό ρόλο έπαιξαν δύο κυρίως υπερτοπικοί πολιτισμικοί παράγοντες: η Σμύρνη και η Αθήνα. Έως το 1922 η Σμύρνη ήταν το κύριο κέντρο πολιτισμικής επιρροής της Λέσβου, ενώ μετά το 1940 στον ρόλο αυτόν τον διαδέχτηκε η Αθήνα (δεκαετίες 1940 και 1950). Στο ενδιάμεσο διάστημα, 1922- 1940, η σμυρναϊκή παράδοση παρέμενε ισχυρή στη Λέσβο, παρά την διακοπή της επικοινωνίας του νησιού με τα μικρασιατικά παράλια, καθώς η επαφή της Λέσβου με το αθηναϊκό στοιχείο δεν ήταν αρκετά ισχυρή. (Κάβουρας, 2000: 214)

Ακριβώς επειδή βρισκόμαστε στην εποχή της νεωτερικής κοινωνίας δεν μπορούμε να παραβλέψουμε την ισχύ της μουσικής βιομηχανίας. Έτσι, μιλάμε για εμπορευματοποίηση της αισθητικής, αφού οι άνθρωποι επηρεάζονται από αυτά που προβάλλονται από τα μέσα επικοινωνίας. Σε αυτό το πλαίσιο, οι πελάτες που συμμετέχουν στα μουσικά δρώμενα, και ειδικά στα πανηγύρια, παραγγέλλουν (στην ουσία αγοράζουν) τα μουσικά προϊόντα που θέλουν να ακούσουν ή να χορέψουν. Έχουμε λοιπόν την καταναλωτική νοοτροπία μιας μαζικής αντίληψης για τη συλλογική ψυχαγωγία, με αποτέλεσμα οι μουσικοί συμβιβάζονται και τελικά παίζουν τα κομμάτια που επιθυμεί ο κόσμος, τα οποία όμως προηγουμένως έχουν προωθηθεί με συστηματικό τρόπο από τη μουσική βιομηχανία και έχουν πάψει να αποτελούν αυθόρμητη επιλογή των ακροατών.

Όμως, επειδή οι μουσικοί δραστηριοποιούνται σε ένα σχετικά περιορισμένο χώρο πρέπει να λάβουν υπόψη και τις μουσικές διαφοροποιήσεις που εμφανίζονται στις περιοχές του νησιού. Έτσι, η Αγιάσος είναι ένας τόπος που κυριαρχεί η παραδοσιακή μουσική. Όμως υπάρχουν περιοχές, όπως το Πλωμάρι, που προτιμούνται τα λαϊκά κομμάτια ή τα χωριά γύρω από τη Μυτιλήνη στα οποία ακούγονται τα «ευρωπαϊκά», επειδή παλιά υπήρχαν πολλά καμπαρέ στην πόλη, στα οποία κυριαρχούσε αυτό το είδος μουσικής. Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι σε κάθε περιοχή ακμάζει και διαφορετικό είδος μουσικής. Σε ένα ενιαίο χώρο, όπως αυτό του νησιού, ευδοκιμούν διαφορετικά είδη μουσικής σε κάθε τοπική περιοχή που προέρχονται από συγκεκριμένες κοινωνικό - ιστορικές συνθήκες του παρελθόντος.

Ωστόσο, για την διαμόρφωση του ρεπερτορίου της μάντας δεν λαμβάνονται υπόψη μόνο οι προτιμήσεις του κοινού και οι μουσικές τοπικές διαφοροποιήσεις, αλλά σημαντικό ρόλο παίζουν και τα **ερεθίσματα** που ωθούν το συγκρότημα να παίξει μουσική. Αυτά είναι τα εξής: **οι παραδοσιακοί δεξιότητες, η μουσική βιομηχανία και τα προσωπικά κριτήρια των μουσικών.**

Ο Χριστιανός μιλάει για τους δεξιότητες μουσικούς, από τους οποίους οι μουσικοί επηρεάζονται για να παίξουν: «Εμένα ο δάσκαλος μου, ο Μπινταγιάλας, είναι από τα καλύτερα βιολιά στην Ελλάδα. Παρόλο που ήταν από μουσική οικογένεια έμαθε μόνος του βιολί και σαντούρι, τρομπέτα, τρομπόνι. Είναι λίγοι αυτοί που μαθαίνουν μόνοι τους 2 - 3 όργανα και τα παίζουν καλά».

Η ύπαρξη επαγγελματιών οργανοπαίκτων στη Λέσβο εντοπίζεται ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Η **μουσική εξειδίκευση** ήταν βασική προϋπόθεση για την επαγγελματική ενασχόληση ενός νέου με την μουσική, στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα. Ωστόσο, όπως βλέπουμε και από τον Μπινταγιάλα, ο οποίος αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα εμβληματικού επαγγελματία οργανοπαίκτη και δεξιότητα στη Λέσβο, η γνώση ενός μόνο μουσικού οργάνου δεν ήταν αρκετή. Ο μουσικός έπρεπε να παίζει διάφορα όργανα για να

μπορεί να αντιμετωπίσει επιτυχώς τις ιδιομορφίες του επαγγέλματος. Παρά την δεξιοτεχνική εξειδίκευση η μεγάλη πλειονότητα των επαγγελματιών οργανοπαικτών ήταν **πρακτικοί μουσικοί**, οι οποίοι δεν είχαν θεωρητικές γνώσεις μουσικής, όπως άλλωστε και ο Μπινταγιάλας που είναι αυτοδίδακτος. (Κάβουρας, 2000: 195-196).

Ο Αποστολέλλης αναφέρει για το ρεπερτόριο: «**Για τα παραδοσιακά ακούμε παλιούς οργανοπαίκτες που τα έχουν παίξει και τα εκτελούμε με τον ίδιο τρόπο. Ένα πολύ καλό παράδειγμα είναι ο Μπινταγιάλας. Για το λαϊκό μέρος παίζουμε αυτό που ακούει ο άλλος στο ραδιόφωνο, στην τηλεόραση. Αυτό έχει συνηθίσει, αυτό παραγγέλλει. Από 16 χρονών κοίταγα τα δάκτυλα των οργανοπαικτών την ώρα που έπαιζαν μουσική. Κλέβω πράγματα. Ακούμε, βλέπουμε αυτά που κάνει κάποιος άλλος για να το εκτελέσουμε και εμείς μετά. Δουλεύω πιο πολύ με κασετόφωνο, με το αυτί μου βγάζω κάποια κομμάτια. Όχι τόσο με παρτιτούρες».**

Ο Αποστολέλλης μιλώντας για τα λαϊκά τραγούδια, που προβάλλονται από τα μέσα επικοινωνίας και συμπεριλαμβάνονται στο ρεπερτόριο τους, αναφέρεται σε ένα κράμα τραγουδιών, δηλαδή σε τραγούδια λαϊκά ως μετεξέλιξη του ρεμπέτικου, έντεχνα μουσικά κομμάτια αλλά και σύγχρονα ακούσματα νεότερων εκτελεστών.

Ενδιαφέρον στοιχείο σε όσα μας λέει ο Αποστολέλλης είναι ότι **μαθαίνει να παίζει τραγούδια εμπειρικά ακούγοντάς τα** και όχι μελετώντας από παρτιτούρες. Η γραμμένη παρτιτούρα, στη Δυτική κοινωνία αποτελεί το βασικό εργαλείο σύνθεσης. Αντίθετα, όπως μας περιγράφει ο μουσικός η μέθοδος εκμάθησης για την μπάντα είναι το να ακούνε ένα κομμάτι από κάποιο μέσο και στη συνέχεια να προσπαθούν να το μάθουν εμπειρικά. Η βασική διάκριση αυτών των δύο μεθόδων εστιάζεται στο επίπεδο της αμεσότητας. Η γραμμένη παρτιτούρα όπως και ο γραπτός λόγος σε βοηθάει περισσότερο να εμβαθύνεις και να μάθεις κάτι, αφού σε αυτή τη περίπτωση διαβάσεις, εκτελείς, διορθώνεις. Ενώ το να παίζεις κάτι εμπειρικά μοιάζει περισσότερο με τον προφορικό λόγο αφού αποτελεί μία φευγαλέα μουσική επιτέλεση και το να κάνεις λάθος είναι σχεδόν αναπόφευκτο αφού δεν μπορείς να ελέγξεις την ροή της εκτέλεσης τόσο εύκολα όσο αν έπαιζες σύμφωνα με τις νότες που έβλεπες γραμμένες σε μία παρτιτούρα.

Οι μουσικοί μάς δίνουν σημαντικές πληροφορίες για το πώς επιλέγουν ποια τραγούδια θα εντάξουν στο ρεπερτόριό τους. Από τους παλιούς δεξιοτέχνες οι μουσικοί του συγκροτήματος αντιγράφουν κάποια στοιχεία και τα ενσωματώνουν στα παραδοσιακά κομμάτια που παίζουν ώστε να διατηρούν το μουσικό ύφος εκείνης της εποχής, ενώ για το λαϊκό μέρος ακολουθούν αυτό που ακούγεται από τα μέσα επικοινωνίας (ραδιόφωνο, δίσκοι). Οι μουσικοί λοιπόν εμπιστεύονται τους ντόπιους μουσικούς για την εκτέλεση των παραδοσιακών κομματιών. Γνωρίζουν το μουσικό έργο αυτών των εκτελεστών και πιστεύουν

ότι μόνο κάποιος που έχει ζήσει από κοντά τη μουσική ιστορία αυτού του τόπου και έχει ακούσει τα παραδοσιακά κομμάτια όπως παίζονταν παλιά, θα μπορούσε να τους διδάξει. Τα μέσα επικοινωνίας μπορεί να προβάλλουν καταξιωμένους μουσικούς, που όμως συναισθηματικά δεν είναι συνδεδεμένοι με το νησί και για αυτό το λόγο ίσως δεν μπορούν να αποδώσουν την ιδιαίτερη ατμόσφαιρα αυτών των τραγουδιών. Αντίθετα, σχετικά με τα λαϊκά κομμάτια καταφεύγουν σε εκείνα που προβάλλουν τα μέσα επικοινωνίας γιατί είναι η κύρια πηγή πληροφόρησης του κοινού. Οι απαιτήσεις του κόσμου αλλάζουν, το ρεπερτόριο διευρύνεται και οι μουσικοί πρέπει συνεχώς να προσαρμόζονται στις νέες προτιμήσεις του κόσμου, οι οποίες έμμεσα υπαγορεύονται από τη μουσική βιομηχανία.

Παρακάτω, αναφέρονται οι **προσωπικές προτιμήσεις** που έχουν τα μέλη του συγκροτήματος στη μουσική. Υπάρχει διαφοροποίηση στο προσωπικό γούστο η οποία οφείλεται: α) **στον τόπο που μεγάλωσαν**, β) **στα οικογενειακά ακούσματα** και οι οποίες οδήγησαν στις επιλογές που τελικά διαμόρφωσε το κάθε άτομο χωριστά.

Ο Κυριακόγλου αναφέρει: «Στο περιβάλλον που ζούσαμε, στο χωριό μας, [Κάπη] επικρατούσε το κανταδόρικο σχήμα, του Γούναρη και πιο παλιά του Αττίκ. Κάθε χωριό έχει τα δικά του πολιτιστικά γνωρίσματα. Σε άλλα χωριά που υπήρχαν πρόσφυγες ήταν τα ρεμπέτικα που είχαν αρχίσει να κυκλοφορούν. Γύρω από την πόλη της Μυτιλήνης επικρατούσαν τα ελαφρά, γιατί υπήρχαν τα καμπαρέ που τα προωθούσαν».

Ο Αποστολέλλης εξηγεί: «Δεν ακούω ξένη μουσική, παρόλο που γεννήθηκα έξω, στην Αυστραλία, λόγω του ότι είχα τα ακούσματα του πατέρα μου, που έπαιζε και άκουγε ελληνική μουσική. Πιο πολύ ακούω το λαϊκό και πολύ μου αρέσει το παραδοσιακό, τα ντόπια κομμάτια που έχουμε».

Από τα λεγόμενα των μουσικών διακρίνουμε ότι αρχικά οι μουσικές τους προτιμήσεις διαμορφώνονται **σε σχέση με το περιβάλλον** που έζησαν. Έτσι, ο Κυριακόγλου προερχόμενος από την τοπική κοινωνία της Κάπης, προτιμά το κανταδόρικο ύφος. Δευτερευόντως, τα ακούσματα και οι μουσικές **αναμνήσεις από τα παιδικά χρόνια** των μουσικών παίζουν αποφασιστικό ρόλο στο να συνεχίσουν να αγαπούν το ίδιο είδος μουσικής μεγαλώνοντας. Ο Αποστολέλλης, αν και γεννημένος στο εξωτερικό, τα βιώματά του προέρχονται από ακούσματα της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Παρόλο την καταναλωτική χρήση της μουσικής οι «Αιγαιοπελαγίτες», όπως είδαμε, προσπαθούν να διατηρήσουν το προσωπικό γούστο. Αν και παίζουν τραγούδια που δεν τους αρέσουν προκειμένου να ικανοποιήσουν το κοινό, δεν παραλείπουν να προσθέτουν στο ρεπερτόριό τους κάποια κομμάτια που προτιμούν προσωπικά.

Το ρεπερτόριο του συγκροτήματος συνδυάζει τη μουσική ιστορία του τόπου, με τις απαιτήσεις του κοινού όπως αυτές έχουν διαμορφωθεί από τα προϊόντα που παράγουν τα μέσα

επικοινωνίας και η μουσική βιομηχανία αλλά και τις προσωπικές - βιωματικές προτιμήσεις των ίδιων. Βλέπουμε λοιπόν ότι αυτοί οι τρεις παράγοντες που διαμορφώνουν το ρεπερτόριο εκφράζουν συγκεκριμένες ιστορικές, οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες του παρόντος και του παρελθόντος, όσον αφορά την Λεσβιακή παραδοσιακή και λαϊκή μουσική επιτέλεση.

3.2 Πρόβες και Ατομική Μελέτη

Οι πρόβες είναι απαραίτητες για το «δέσιμο» και την καλή εικόνα του μουσικού συγκροτήματος. Οι μουσικοί είναι επαγγελματίες και πρέπει να είναι σίγουροι, πριν παρουσιάσουν την δουλειά τους μπροστά στο κοινό, ότι βγάζουν ένα αρμονικό και ευχάριστο ηχητικό αποτέλεσμα. Αυτό λοιπόν διασφαλίζεται μόνο μέσα από τις πρόβες, μάλιστα όσο πιο συχνά γίνονται πρόβες σε ένα συγκρότημα τόσο μεγαλύτερες είναι οι πιθανότητες να μην κάνει η μπάντα λάθη όταν παίζει μπροστά σε κόσμο, πράγμα σημαντικό για έναν επαγγελματία. Αντίθετα, ένας ερασιτέχνης που παίζει στο πλαίσιο της παρέας, κάνει λάθη, σταματάει να παίζει, ξαναρχίζει, γενικά δεν ενδιαφέρεται να επιτύχει την άριστη εκτέλεση ενός τραγουδιού γιατί αντιμετωπίζει τη μουσική ως χόμπι και όχι ως επάγγελμα. Οι ερωτήσεις που τίθενται παρακάτω σχετίζονται με τη διαδικασία που ακολουθεί το συγκρότημα στις πρόβες και τον σκοπό που εξυπηρετούν.

Ο Αποστολέλλης αναφέρει: «Κάνουμε πρόβες για να δέσουν μεταξύ τους τα όργανα, δηλαδή να παίζουμε όλοι τις ίδιες νότες συγχρόνως για να βγει ένα ωραίο άκουσμα. Για να μάθουμε κάποιο καινούργιο κομμάτι, το ακούμε όλοι μαζί από το κασετόφωνο και έπειτα το παίζουμε. Για να βρει ο τραγουδιστής την τονικότητα που χρειάζεται απαιτείται να κάνουμε πρόβα».

Οι ομαδικές πρόβες είναι απαραίτητες, προκειμένου οι μουσικοί να μάθουν κάποιο κομμάτι. Η πρόβα, στο πλαίσιο της νεωτερικής κοινωνίας, παίζει σημαντικό ρόλο. Μία μπάντα μέσα από την διαδικασία της πρόβας μπορεί να προοδεύσει και να εξελιχθεί αφού μόνο έτσι επέρχεται η βελτίωση των μουσικού. Στο πλαίσιο λοιπόν του ανταγωνισμού οι μουσικοί θα πρέπει συνεχώς να εμφανίζονται καλύτεροι από τους «ανταγωνιστές» συναδέλφους τους. Αυτό απαιτεί επιπλέον μόχθο και προσπάθεια και οι πρόβες βοηθούν το συγκρότημα να εξελίσσεται ώστε να μπορεί να θεωρηθεί από το κοινό του ως επιτυχημένο και καταξιωμένο.

Ωστόσο, η μελέτη δεν μπορεί να περιοριστεί μόνο στην ομαδική προσπάθεια αλλά για να μπορεί μία ορχήστρα να αποδώσει το μέγιστο των δυνατοτήτων της θα πρέπει ο κάθε μουσικός να προσπαθεί ατομικά για την βελτίωση του και αυτό αρχικά πηγάζει από το προσωπικό μεράκι και θέληση του κάθε μουσικού να γίνει καλύτερος. Οι μουσικοί γνωρίζουν ότι μόνο μέσα από την συνεχή εξάσκηση και τριβή μπορούν να παραμείνουν σε ένα καλό

επίπεδο. Ως επαγγελματίες λοιπόν είναι υποχρεωμένοι να προοδεύουν συνεχώς και η εξέλιξή τους συντελείται με συστηματική προσπάθεια.

Ο Χριστιανός αναφέρει: «Εγώ μελετώ καθημερινά. Υπάρχουν άνθρωποι που δεν μελετάνε, ενώ είναι επαγγελματίες. Για έναν μουσικό, ο οποίος παίρνει μεροκάματο από το όργανο, αυτό είναι απαραίτητο».

Ο Σουσαμλής λέει: «Αν τύχει και παρατήσω το μουσικό όργανο πάνω από δύο μέρες, αρρωσταίνω. Πρέπει συνέχεια να προσπαθείς, αν όχι να γίνεις καλύτερος, να μείνεις εκεί που είσαι. Αν δεν μελετάς το έχεις χάσει το παιχνίδι».

Ο Αποστολέλλης προσθέτει: «Δεν είναι ότι μαθαίνεις ένα όργανο και το παίζεις όποτε θυμάσαι. Πρέπει να ασχολείσαι καθημερινά για να παίζεις τα τραγούδια πιο σωστά».

Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι η επιτυχία ενός συγκροτήματος που απαρτίζεται από επαγγελματίες μουσικούς είναι αποτέλεσμα τόσο ατομικής όσο και συλλογικής προσπάθειας.

3.3 Τα «Παροπλισμένα» Μουσικά Όργανα.

Οι μουσικοί έχουν ιδιαίτερη σχέση με τα μουσικά όργανα που έχουν αφού ασχολούνται πολλές ώρες με αυτά. Έτσι τα διαχωρίζουν σε όργανα της δουλειάς και σε «παροπλισμένα» όργανα. Στην τελευταία κατηγορία ανήκουν εκείνα που κάποτε χρησιμοποιήθηκαν επαγγελματικά, αλλά και αυτά που κληρονόμησαν από την οικογένειά τους. Οι μουσικοί δένονται συναισθηματικά με τα όργανα τους αφού τα αντιμετωπίζουν ως προέκταση του εαυτού τους. Τα όργανα της οικογένειάς τους τα θεωρούν πολύ σημαντικά γιατί κουβαλάνε ιστορία και εμπειρία οικογενειακής μουσικής πορείας περισσότερο της μία γενιάς και για το λόγο αυτό δεν σκέφτονται να τα πουλήσουν.

Ο Κυριακόγλου αναφέρει σχετικά με τα «παροπλισμένα» όργανα: «Έχω την τρομπέτα του πατέρα μου. Ό,τι όργανο έχω παίζει δεν το πουλάω. Μπορεί να είναι παλιά και άχρηστα, όμως τα έχω όλα γύρω - γύρω κρεμασμένα. σε μία αποθήκη. Έχω τρεις κιθάρες, μπουζούκι, ακορντεόν, τρομπέτα, δύο συνθεσάιζερ, τύμπανα. Ένα δωμάτιο, όλο δικό μου είναι αυτό. Μπαίνω μέσα, διαβάζω και γράφω μουσική».

Ο Αποστολέλλης προσθέτει: «Έχουμε πάρα πολλά μουσικά όργανα. Ο πατέρας μου έχει τρία ακορντεόν, ακριβά όργανα, τα οποία έχουν και κάποια αξία τώρα επειδή είναι παλιά και για αυτό θα μείνουν στην οικογένεια».

Αυτή τη στενή σχέση που υπάρχει ανάμεσα στο μουσικό και στο όργανό του την συναντάμε συχνά στους παραδοσιακούς πολιτισμούς. Σύμφωνα με τον Small (1983:84) ο Αφρικανός μουσικός, αν δεν έχει κατασκευάσει ο ίδιος το όργανο, το έχει πάρει από κάποιον

ως δώρο ή το έχει κληρονομήσει. Ενδιαφέρον σημείο είναι ότι οι μουσικοί αυτού του πολιτισμού, όπως ακριβώς και στην περίπτωση του συγκροτήματος, σπάνια πουλάνε τα όργανά τους. Συνεπώς, **τα όργανα αυτά δεν αντιμετωπίζονται ως απλά εργαλεία δουλειάς, αλλά ως σύντροφοι στην πράξη της δημιουργίας.**

Πέραν της συναισθηματικής αξίας που έχουν τα «παροπλισμένα» όργανα για τους μουσικούς, διαπιστώνουμε επίσης και το προσωπικό μεράκι τους για τη μουσική. Δεν τα έχουν κάπου ξεχασμένα, αλλά αντίθετα, ασχολούνται με τα όργανα αφού **ψάχνονται, πειραματίζονται, θυμούνται καταστάσεις** που τις έχουν συνδέσει με αυτά. Ακόμα διακρίνουμε την **αίσθηση του προσωπικού τους χώρου**, αφού διατηρούν τα όργανα σε ένα δωμάτιο που είναι γεμάτο με αναμνήσεις μιας και αυτά αποτελούν κομμάτι της ζωής τους που δεν έχουν εγκαταλείψει. Σήμερα τα όργανα αυτά έχουν περάσει από την επαγγελματική στην ιδιωτική χρήση και οι ιδιοκτήτες τους έχουν αναπτύξει μία ιδιαίτερη συναισθηματική σχέση με αυτά. Έτσι, βλέπουμε ότι ο χώρος μαζί με τα όργανα που υπάρχουν εκεί λειτουργεί ως τόπος αποθήκευσης μνήμης, αφού αποτελούν το συνδετικό κρίκο των μουσικών με το παρελθόν τους.

3.4 Η Μουσική στην Καθημερινότητα των «Αιγαιοπελαγιτών».

Σε αυτή την παράγραφο περιγράφεται η κυρίαρχη θέση που κατέχει η μουσική στην καθημερινότητα των «Αιγαιοπελαγιτών», οι οποίοι επιδιώκουν να ασχολούνται με αυτή και εκτός δουλειάς. Η μουσική για αυτούς δεν είναι εργασία με καθιερωμένο ωράριο αλλά μια συστηματική, ευχάριστη ενασχόληση. Μάλιστα η δραστηριοποίηση των «Αιγαιοπελαγιτών» με τη μουσική στην καθημερινότητά τους, βοηθάει στο να αποκόπτονται από αυτήν καθώς αφοσιώνονται πλήρως σε αυτό που κάνουν. Όπως θα δούμε οι «Αιγαιοπελαγίτες» όταν παίζουν μουσική καταφέρνουν προσωρινά να ξεπερνούν τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν και να εστιάζουν την προσοχή τους αποκλειστικά στην εκτέλεση των τραγουδιών.

Ο Χριστιανός λέει: «Η μουσική είναι μέρος της ζωής μου. Μπορεί να μη μελετήσω πάντα, αλλά θα συντηρήσω τα όργανα. Δεν μπορεί να υπάρξει μέρα χωρίς να ασχοληθώ. Μπορεί να μου πει η γυναίκα μου να κάνω κάποια δουλειά και εγώ πρώτα θα παίξω ένα τραγούδι με το βιολί ή την τρομπέτα και μετά θα κάνω αυτό που μου ζήτησε. Ενώ ένας ερασιτέχνης δεν το κάνει αυτό, θα παίξει μουσική μία φορά την εβδομάδα».

Εδώ, βλέπουμε το διαχωρισμό που κάνουν οι «Αιγαιοπελαγίτες» μεταξύ επαγγελματία και ερασιτέχνη μουσικού. Για έναν επαγγελματία οργανοπαίκτη η μουσική αποτελεί κομμάτι της ζωής του και η καθημερινότητά του περιλαμβάνει δραστηριότητες που σχετίζονται με τη μουσική. Οι επαγγελματίες έχουν πάντοτε τη μουσική ως σημείο αναφοράς, ενώ ένας ερασιτέχνης θα ασχοληθεί στον ελεύθερο χρόνο του με τη μουσική, διαχωρίζοντάς

την από τις καθημερινές του υποχρεώσεις. Είναι τόσο μεγάλη η αγάπη και το μεράκι τους που ενσωματώνουν τις μουσικές τους δραστηριότητες στην ιδιωτική τους ζωή. Αυτή η πρακτική είναι ακόμα πιο έκδηλη στις παραδοσιακές κοινωνίες. Σύμφωνα με τον Small (1983: 81), στις Αφρικανικές κοινωνίες η μουσική δεν διαχωρίζεται από την καθημερινή ζωή αλλά αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα της. Η μουσική λειτουργία, λοιπόν, υπεισέρχεται σε όλες τις εκδηλώσεις της ζωής, από τις καθημερινές δραστηριότητές τους ως τις μεγάλες θρησκευτικές τελετουργίες. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και με τα μέλη της μπάντας.

Παρακάτω, παρατίθενται οι σκέψεις και τα συναισθήματα των μουσικών όταν παίζουν μουσική, είτε στο πλαίσιο της πρόβας είτε όταν δουλεύουν. Οι «Αιγαιοπελαγίτες» είναι προσηλωμένοι σε αυτό που κάνουν προκειμένου να πετύχουν την άριστη απόδοση. Ασχολούνται εκείνη τη στιγμή μόνο με τη μουσική, προσπαθώντας να ξεχάσουν ότι τους απασχολεί, ακόμα και δυσάρεστα προσωπικά προβλήματα.

Ο Σουσαμλής αναφέρει: «Όταν παίζω ξεχνάω τα πάντα, ότι είδους πρόβλημα, ότι είδους στεναχώρια. Εμάς τους επαγγελματίες η μουσική μας απορροφά. Σε αυτό που παίζεις αφοσιώνεσαι. Αν μελετάς μηχανικά και σκέφτεσαι διάφορα δεν κάνεις τίποτα».

Ο Αποστολέλλης προσθέτει: «Όταν πιάνω το όργανο ξεχνάω τα πάντα και τα προβλήματά μου. Δεν σκέφτομαι τίποτε άλλο πέραν της μουσικής».

Η μουσική επιδρά θετικά στην ψυχολογία της μπάντας. Τους βοηθάει να ηρεμήσουν, να ξεχάσουν τα όποια προβλήματα αντιμετωπίζουν και να αφοσιωθούν σε αυτή, γιατί λειτουργεί ως ένα είδος εκτόνωσης από την καθημερινότητά τους.

Όπως όλοι οι άνθρωποι, έτσι και οι μουσικοί, κάποια στιγμή στη ζωή τους καλούνται να αντιμετωπίσουν κάποια προσωπικά προβλήματα, ωστόσο είναι υποχρεωμένοι να συνεχίζουν να δουλεύουν κανονικά. Αυτή η κατάσταση είναι ακόμα πιο δύσκολη για αυτούς αφού πρόκειται για ένα επάγγελμα που έχει να κάνει με τη διασκέδαση του κόσμου. Παρόλα αυτά, όπως υποστήριξαν οι «Αιγαιοπελαγίτες», τόσο η μουσική, όσο και το περιβάλλον στο οποίο εργάζονται τους βοηθάει να ξεχάσουν το πρόβλημα που αντιμετωπίζουν.

Ο Χριστιανός μιλάει για την εμπειρία του: «Πέρυσι πέθανε μία θεία μου, την οποία αγαπούσα πολύ. Ήμουν κοντά της τις τελευταίες μέρες, πέθανε απότομα. Την ημέρα που την έθαψαν πήγα στη κηδεία και μετά έφυγα κατευθείαν γιατί έπρεπε να πάω στη δουλειά. Βλέποντας τον Παναγιώτη [Σουσαμλή], τους συναδέλφους μου το ξέχασα λίγο. Μπαίνοντας στο αυτοκίνητο για να φύγω θυμήθηκα τα συμβάντα, μου ξανάρθε πάλι αυτή η στεναχώρια χωρίς να το καταλάβω. Η μουσική ημερεύει τον άνθρωπο».

Συμπεραίνουμε από τα λόγια του Χριστιανού ότι η μουσική λειτουργεί ως **μέσο συναισθηματικής ανακούφισης από τα προσωπικά προβλήματα του κάθε μέλους.** Η μουσική καταφέρνει να ηρεμήσει τον άνθρωπο και να απαλύνει το ψυχικό του κόσμο.

Σύνοψη

Σε αυτή την ενότητα μιλήσαμε για τη μουσική ταυτότητα του συγκροτήματος. Παραθέτουμε και αναλύουμε στοιχεία που αφορούν στη διαμόρφωση του ρεπερτορίου, στις πρόβες, στη σχέση τους με τα μουσικά όργανα, καθώς και στο ρόλο που παίζει η μουσική στην καθημερινότητά τους. Το ρεπερτόριο των «Αιγαιοπελαγίτων» συνδυάζει στοιχεία από την τοπική παραδοσιακή Λεσβιακή μουσική, τα λαϊκά τραγούδια, παλιότερα και πιο πρόσφατα, αλλά και ελαφρά τραγούδια στα οποία ανήκουν οι καντάδες και τα «ευρωπαϊκά». Επιπρόσθετα, το ρεπερτόριο τους διαμορφώνεται από τη μουσική ιστορία του τόπου, τις απαιτήσεις του κοινού όπως αυτές έχουν διαμορφωθεί από τα μέσα επικοινωνίας και τη μουσική βιομηχανία αλλά και τις προσωπικές - βιοματικές προτιμήσεις των μουσικών. Οι παλιοί οργανοπαίκτες του νησιού αποτελούν σημείο αναφοράς για τους «Αιγαιοπελαγίτες» ώστε να εκτελέσουν τα παραδοσιακά κομμάτια, ενώ τα μέσα επικοινωνίας δίνουν ερεθίσματα για τα λαϊκά κομμάτια. Τα μέλη του συγκροτήματος κάνουν πρόβες μαζί αλλά και το καθένα ξεχωριστά μελετά, αφού απαραίτητη προϋπόθεση για να υπάρχει εξέλιξη είναι η συνεχής εξάσκηση με τη μουσική. Ένα άλλο στοιχείο που σχετίζεται με τη μουσική ταυτότητα του συγκροτήματος είναι το συναισθηματικό «δέσιμο» των μουσικών με τα όργανά τους, είτε είναι παλιά εργαλεία της δουλειάς είτε οικογενειακά κειμήλια που δεν χρησιμοποιούνται πια. Έχουν δημιουργήσει για αυτά ένα ιδιωτικό χώρο φύλαξης - αποθήκευσης μνήμης η αξία του οποίου υπερβαίνει κάθε εμπορευματικό και οικονομικό μέγεθος. Επιπλέον, η μουσική δεν αποτελεί απλά το επάγγελμα τους, αντίθετα την ενσωματώνουν σε όλες τις δραστηριότητες της καθημερινότητάς τους. Μάλιστα, οι μουσικοί είναι απόλυτα προσηλωμένοι όταν εκτελούν μουσική, είτε στο πλαίσιο της πρόβας είτε όταν παίζουν σε κοινό και συχνά λειτουργεί η μουσική ως μέσο ανακούφισης και φυγής από τα προσωπικά τους προβλήματα.



Κεφάλαιο 4: Επαγγελματική Σχέση με τη Μουσική

Εισαγωγή

Στη προηγούμενη ενότητα είδαμε τη μουσική ταυτότητα του συγκροτήματος. Συγκεκριμένα, αναλύσαμε το ρεπερτόριο του συγκροτήματος, την διαδικασία της πρόβας, επίσης την ιδιαίτερη σχέση που έχουν αναπτύξει οι μουσικοί με τα όργανα τους αλλά και την θέση που έχει η μουσική στην καθημερινότητα των «Αιγαιοπελαγιτών». Η παρούσα ενότητα εστιάζεται στην παρουσίαση του μουσικού ως επαγγελματία. Το κεντρικό αυτό θέμα αναπτύσσεται σε έξι υπο - ενότητες. Η πρώτη υπο - ενότητα αναφέρεται στους παράγοντες που επέδρασαν ώστε οι μουσικοί να ασχοληθούν με τη μουσική, την εκπαίδευση που έχουν λάβει καθώς και πόσα χρόνια ασχολούνται επαγγελματικά. Η επόμενη υπο - ενότητα αναφέρεται στην ποικιλία οργάνων που έχει το συγκρότημα διότι αυτή τους δίνει τη δυνατότητα να εκτελούν ένα αρκετά ευρύ ρεπερτόριο. Η τρίτη και η τέταρτη υπο - ενότητα αναφέρονται στην οικονομική διάσταση και πιο συγκεκριμένα στον καθορισμό της αμοιβής τους καθώς και στις οικονομικές συνθήκες του επαγγέλματος αντιστοίχως. Στην πέμπτη υπο - ενότητα οι μουσικοί μιλάνε για τις ιδιαιτερότητες που επικρατούν στα διάφορα δρώμενα. Η τελευταία υπο - ενότητα μας δίνει μία εικόνα για τις περιοχές που δραστηριοποιούνται οι «Αιγαιοπελαγίτες», καθώς και τις σχέσεις που έχουν με τα άλλα ανταγωνιστικά συγκροτήματα.

Πριν προχωρήσουμε, θεωρώ σκόπιμο να δούμε ποια πρέπει να είναι τα βασικά προσόντα ενός **καλού επαγγελματία**, σύμφωνα με την άποψη των μελών του συγκροτήματος. Οι «Αιγαιοπελαγίτες» συμφώνησαν ότι ένας μουσικός παραδοσιακής και λαϊκής μουσικής που δραστηριοποιείται στο νησί πρέπει να έχει: α) **καλή γνώση του μουσικού οργάνου του** β) **μεγάλο ρεπερτόριο** ώστε να μπορεί να παίζει σε ποικιλία μουσικών δρωμένων και γ) **καλή συμπεριφορά** που χαρακτηρίζει το «σωστό» επαγγελματία. Παλαιότερα, σύμφωνα με τους «Αιγαιοπελαγίτες», ένας καλός μουσικός απολάμβανε μεγαλύτερης εκτίμησης, από το κοινωνικό περιβάλλον, διότι το μόνο εργαλείο της δουλειάς του ήταν η γνώση της τέχνης και το μεράκι του προκειμένου να προσελκύσει το ενδιαφέρον των ακροατών. Μάλιστα, μερικές φορές οι συνθήκες εργασίας είχαν επιπρόσθετες δυσκολίες για τους μουσικούς, όπως για παράδειγμα αυτοί που έπαιζαν παλιότερα για πολλά χρόνια πνευστά πάθαιναν φυματίωση και έπρεπε να καταφεύγουν σε άλλα όργανα. Όμως σήμερα ένας μουσικός έχει τη βοήθεια της τεχνολογίας, έτσι με τα μικρόφωνα, τα ηχεία και τους ενισχυτές το έργο των μουσικών γίνεται πολύ πιο εύκολο και ακόμα και ένας μέτριος μουσικός μπορεί να ανταποκριθεί σε διάφορες εκδηλώσεις.

4.1 Εκπαίδευση και Επαγγελματική Ενασχόληση με τη Μουσική

Η μουσική ταυτότητα των μουσικών επηρεάστηκε αρχικά από την οικογένειά τους γιατί ζούσαν σε ένα περιβάλλον όπου κυριαρχούσε το μουσικό στοιχείο. Κάποιοι μουσικοί κατάγονται, μάλιστα, από οικογένειες που είχαν σημαντική παράδοση στη μουσική ιστορία του νησιού (π.χ Σουσαμλής, Κυριακόγλου).

Ο Σουσαμλής λέει: «Ο πατέρας μου, οι μπαρμπάδες μου, ήταν μουσικοί. Επέλεξα αυτό το επάγγελμα γιατί υπήρχε μέσα στο αίμα μου αλλά και για βιοποριστικούς λόγους, θα έπρεπε κάτι να κάνω για να ζω».

Η επιλογή του Σουσαμλή να ασχοληθεί με τη μουσική αρχικά εκφράζεται ως **έμφυτη ανάγκη**. Η μουσική, εξαιτίας του οικογενειακού περιβάλλοντος, του έχει γίνει δεύτερη φύση. Θεωρεί ότι η μουσική είναι τόσο απαραίτητη και ζωτική για τον ίδιο όσο το αίμα που κυκλοφορεί στον οργανισμό του. Δεν μπορεί να σκεφτεί ότι μπορεί να ασχοληθεί με κάτι άλλο πέρα από αυτό που έχει ζήσει. Βέβαια, ένας δεύτερος λόγος είναι και ο **οικονομικός παράγοντας**. Από τη στιγμή που έπρεπε να κάνει κάτι ως επάγγελμα προκειμένου να επιβιώσει, προτίμησε να ασχοληθεί με τη μουσική που είναι κάτι το οποίο αγαπά.

Παρόμοια με τον Σουσαμλή ο Στρατής Κυριακόγλου κατάγεται και αυτός από μουσική οικογένεια. Μάλιστα, συμμετείχε στο συγκρότημα του πατέρα του, τους «Μενεάληδες».

Ο ίδιος λέει: «Ήταν ο πατέρας μου μουσικός και ο παππούς μου. Είχαμε οικογενειακή ορχήστρα, για τις ανάγκες της έπαιξα κιθάρα και τύμπανα, μετά ακορντεόν, μουζούκι, τώρα παίζω συνθεσάιζερ».

Η επιλογή του μουσικού οργάνου σχετίζεται με τις ανάγκες της οικογενειακής μπάντας ως μονάδας οικονομικής παραγωγής. Αντίθετα, στη σημερινή εποχή κάποιος επηρεασμένος από τη μουσική που προβάλλουν τα μέσα επικοινωνίας πηγαίνει σε ένα ωδείο να μάθει το όργανο που του αρέσει και στη συνέχεια προσπαθεί να βρει δουλειά με αυτό που έχει σπουδάσει. Όμως, παλιότερα που οι περισσότερες ορχήστρες ήταν οικογενειακές δεν υπήρχε αυτή η δυνατότητα αφού οι μουσικοί έπρεπε να είναι σε θέση να καλύψουν τις ελλείψεις που υπήρχαν.

Όμως, την ίδια αντιμετώπιση είχε και ο Σουσαμλής όταν ξεκίνησε να παίζει μουσική: «Εγώ μάλλον ήθελα να μάθω βιολί γιατί άκουγα από τους μεγαλύτερους μου το όργανο αυτό και με ενθουσίαζε. Όμως τότε υπήρχε ανάγκη για τύμπανα. Ξεκίνησα τύμπανα από 13 χρονών».

Ο Αποστολέλλης είχε και αυτός ανάλογα οικογενειακά ερεθίσματα: «Εμένα ο πατέρας μου ήταν μουσικός, ακορντεόν έπαιζε. Έχουμε τα ακούσματα από τους πατεράδες μας

και εμείς συνεχίζουμε. Ήταν ένα πράγμα συνηθισμένο μέσα στη δική μας οικογένεια, να ακούγεται και να παίζεται μουσική».

Εδώ, τίθεται το ζήτημα ότι **η μουσική περνάει από γενιά σε γενιά**. Η εικόνα που σχημάτισαν τα μέλη του συγκροτήματος για τη μουσική δεν προέρχονταν από τα μέσα επικοινωνίας, όπως συμβαίνει σήμερα. Αντίθετα, ήταν τα οικογενειακά βιώματα και οι εμπειρίες τους που περνούσαν από γενιά σε γενιά. Ήταν η αυθεντικότητα του μουσικού, που πέρανε στον γιο του αυτά που είχε μάθει από τον παππού του και ο οποίος με την σειρά του μετέδιδε αυτές τις γνώσεις στους απογόνους του.

Ο Χριστιανός συμπληρώνει: «Ο παππούς μου ήταν μουσικός, έπαιζε κλαρίνο. Είχε γεννηθεί στον Πολιχνίτο και δούλευε με ντόπιους μουσικούς εκεί».

Από τα παραπάνω βλέπουμε ότι η οικογένεια παίζει καταλυτικό ρόλο στη συνέχιση της μουσικής παράδοσης του νησιού και διαπιστώνουμε τελικά ότι **η μουσική πηγάζει κυρίως από τις άμεσες βιοματικές εμπειρίες των μουσικών και λιγότερο από την εφαρμογή μίας τεχνικής**.

Σημαντικό εφόδιο για έναν επαγγελματία μουσικό είναι η εκπαίδευση που έχει λάβει. Όσον αφορά την μουσική μόρφωση των «Αιγαιοπελαγιτών» κάποιοι από αυτούς σπούδασαν για μικρό διάστημα σε ωδείο προκειμένου να μάθουν να παίζουν κάποιο όργανο, ωστόσο δεν λείπει και η εμπειρική εκμάθηση. Το μέγεθος της πείρας και γνώσης που έχουν συσσωρεύσει είναι τεράστιο, αν σκεφτούμε ότι ο Κυριακόγλου ασχολείται ήδη 50 χρόνια αλλά και ο Σουσαμλής ασκεί αυτό το επάγγελμα περισσότερο από 40 συναπτά έτη.

Ο Χριστιανός λέει: «Ξεκίνησα από 13 χρονών, έμαθα βιολί στον Μπινταγιάλα, τον Ν. Καλαϊτζή και πριν από 4 χρόνια ξεκίνησα να μάθω τρομπέτα. Ο Παναγιώτης [Σουσαμλής] μου έδειξε τα πρώτα βήματα και έτσι προχώρησα και στην τρομπέτα».

Συγκεκριμένα, ο Χριστιανός εμπιστεύεται ένα γνωστό δεξιότεχνη προκειμένου να του μεταδώσει τις γνώσεις της τέχνης του, αφού ο Μπινταγιάλας θεωρείται βιρτουόζος στο βιολί. Το ίδιο κάνει και στην περίπτωση του Σουσαμλή, αφού δεν τον αντιμετωπίζει ανταγωνιστικά, αντίθετα «εκμεταλλεύεται» την πείρα και τις γνώσεις του στην τρομπέτα.

Ο Σουσαμλής αναφέρει: «Στα 14 άρχισα να παίζω επαγγελματικά, σιγά - σιγά. Αρχικά έπαιζα τύμπανα. Μετά από δύο - τρία χρόνια ασχολήθηκα και με το ευφώνιο και λίγο πριν πάω φαντάρος με το τρομπόνι. Αυτό με βοήθησε στο στρατό να είμαι στη στρατιωτική μουσική. Έπειτα παρακολούθησα 3 χρόνια στο ωδείο».

Σε αυτό το σημείο βλέπουμε ότι ακόμα και όταν οι μουσικοί αποφασίσουν να αποκτήσουν θεωρητικές γνώσεις πάνω στη μουσική, αυτές είναι για βραχύ διάστημα. Μάλιστα, το επιχείρημα ενισχύεται και από τα λόγια του Αποστολέλλη που αναφέρει ότι:

4.2 Ρεπερτόριο και Πρόβες

Σε αυτή την υπο - ενότητα θα δούμε το ζήτημα της πρόβας το οποίο συνδέεται με το ευρύ ρεπερτόριο που εκτελούν οι μουσικοί. Αν και συμφωνούν ότι μόνο μέσα από αυτές μπορεί να υπάρξει ομοιογένεια στη μουσική εκτέλεση δεν κάνουν πολύ συχνά πρόβες. Κάποιοι μουσικοί υποστηρίζουν ότι αυτό δεν είναι απαραίτητο επειδή γνωρίζουν το ρεπερτόριο, ενώ άλλοι ισχυρίζονται ότι είναι δύσκολο να συγκεντρωθούν για πρόβα γιατί μένουν μακριά ο ένας από τον άλλο. Ακόμη, ιδιαίτερο στοιχείο αποτελεί το γεγονός ότι οι μουσικοί κάνουν πιο πολύ πρόβα με τα «χάλκινα» φουσερά όργανα γιατί επιδιώκουν τη συστηματικότερη προβολή αυτών των ξεχασμένων οργάνων. Μάλιστα με αυτά τα πνευστά οι μουσικοί συμμετέχουν σε περισσότερες δουλειές, κυρίως παραδοσιακού χαρακτήρα.

Ο Χριστιανός λέει: «Κυρίως πρόβες κάνουμε με τα φουσερά όργανα, στα οποία είμαστε καινούργιοι ακόμα. Με τα άλλα όργανα όπως είναι το μπουζούκι ή το βιολί, το αρμόνιο ή τα ντραμς, δεν κάνουμε πρόβες. Κυρίως πρόβα θα κάνει μία ορχήστρα που θα δουλέψει σε μαγαζί. Όπως και εμείς όταν δουλέψαμε πριν 3 - 4 χρόνια σε κάποιο μαγαζί κάναμε τακτικά πρόβες για να μπορούμε να παρουσιάσουμε κάτι καλό. Τώρα έχουμε 'δέσει', ξέρουμε τι θα παίζουμε».

Από τα λόγια του Χριστιανού, παρατηρούμε, **στατική αντίληψη για τη ζωή του συγκροτήματος**. Οι μουσικοί μαθαίνουν κάποια τραγούδια και έπειτα αφού τα μάθουν δεν ξανακάνουν ομαδικά πρόβα. Ακριβώς όπως συμβαίνει στις παραδοσιακές κοινωνίες, έτσι κι εδώ δεν υπάρχει διάθεση για συνεχή πρόοδο και εξέλιξη. Όπως είδαμε και στην πρώτη ενότητα, ο παραδοσιακός άνθρωπος δεν επιθυμεί «από την φύση του» να κερδίζει ολοένα και περισσότερα λεφτά, αλλά απλώς να ζει όπως έχει συνηθίσει. Το παραδοσιακό κίνητρο αντιστέκεται στην αλλαγή καθώς και στις συνήθειες της σκληρής δουλειάς. Αυτό βλέπουμε και στους «Αιγαιοπελαγίτες». Οι μουσικοί μαθαίνουν αυτά τα τραγούδια που τους είναι απαραίτητα για να εξασφαλίζουν ένα μεροκάματο για την επιβίωση τους αλλά δεν μοχθούν παραπέρα.

Όμως σε ένα άλλο σημείο, βλέπουμε να αντικρούεται αυτό το επιχείρημα όταν ο ίδιος μουσικός λέει ότι «όταν παίζαμε κάποτε σε ένα μαγαζί κάναμε τακτικά πρόβες». Εδώ, βλέπουμε την εμπορευματική διάσταση της μουσικής. Ο ιδιοκτήτης του μαγαζιού πληρώνει τους μουσικούς και έχει απαιτήσεις από τους ίδιους. Έτσι οι μουσικοί κάνουν τακτικά πρόβα στο ρεπερτόριο προκειμένου να παρουσιάσουν μια καλή εικόνα του εαυτού τους ώστε να συνεχίσουν να έχουν δουλειά, έτσι σε αυτό το σημείο τίθεται το ζήτημα του επαγγελματισμού. Βλέπουμε, λοιπόν, ότι κάποιες φορές επικρατεί η παραδοσιακή εικόνα του συγκροτήματος ενώ κάποιες άλλες η νεωτερική. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι **το συγκρότημα χαρακτηρίζεται τόσο από παραδοσιακά όσο και από νεωτερικά γνωρίσματα. Οι μουσικοί λειτουργούν με**

διαφορετικό τρόπο ανάλογα με τους χώρους στους οποίους παίζουν. Έτσι, όταν βρίσκονται σε ένα πανηγύρι, ενεργούν πιο αυτόνομα, νιώθουν κύριοι του εαυτού τους και για αυτό παίζουν χωρίς να έχει προηγηθεί πρόβα. Αντίθετα, όταν παίζουν σε μία ταβέρνα οι μουσικοί ξέρουν ότι μπορεί να μείνουν χωρίς δουλειά αν δεν είναι ικανοποιημένος ο ιδιοκτήτης και για αυτό επιδιώκουν να βελτιώνονται συνεχώς.

Ο Κυριακόγλου, σε αντίθεση με τον Χριστιανό, υποστηρίζει: «Οι περισσότεροι από τους μουσικούς δεν κάνουν πια πρόβες. Γιατί είμαι εγώ από την Κάπη, ο άλλος είναι από Αγιάσο, άλλος από Μυτιλήνη. Είναι δύσκολο να γίνονται πρόβες. Εκτός αν μένουν όλοι στον ίδιο τόπο. Πάντοτε χρειάζονται πρόβες για να 'δέσει' το συγκρότημα».

Η απόσταση που υπάρχει μεταξύ των μουσικών αποτελεί ανασταλτικός παράγοντας για τη συχνότητα της πρόβας. Παλιότερα, γνωρίζουμε ότι αν και δεν υπήρχαν μέσα (αυτοκίνητο, κτλ) οι μουσικοί ήταν πιο εύκολο να συγκεντρωθούν γιατί κατοικούσαν όλοι στο ίδιο χωριό. Όμως **τώρα, ένα συγκρότημα έχει χάσει το κλειστό τοπικό χαρακτήρα που είχε παλιά** και οι μουσικοί είναι διασκορπισμένοι στις διάφορες περιοχές του νησιού.

Όπως έχουμε πει, το συγκρότημα ανάλογα με τη μουσική που παίζει χρησιμοποιεί και τα αντίστοιχα όργανα. Έτσι, για το λαϊκό μέρος χρησιμοποιούν το μουζούκι, το συνθεσάιζερ, τα τύμπανα, ενώ για τα παραδοσιακά κομμάτια χρησιμοποιούν τα παλιά πνευστά. Αυτή η ποικιλία οργάνων δίνει τη δυνατότητα στο συγκρότημα να έχει ένα αρκετά ευρύ ρεπερτόριο και να μπορεί να παίζει μουσική σε διαφορετικές περιστάσεις. Μάλιστα, με τα χάλκινα «φουσερά» μπορούν να παίζουν σε παραδοσιακούς γάμους, σε χοροεσπερίδες ή πολιτιστικές εκδηλώσεις. Αντίθετα, με τα υπόλοιπα όργανα μπορούν να παίζουν τα λαϊκά τραγούδια σε ένα πρόγραμμα.

Συγκεκριμένα, ο Χριστιανός τονίζει: «Αν εμείς παίζαμε μόνο τα παραδοσιακά όργανα θα δουλεύαμε σε πολύ λίγες δουλειές το χρόνο. Δηλαδή σε κάτι εκδηλώσεις και σε χοροεσπερίδες, δύο - τρεις ετησίως. Ξέρω ανθρώπους που έχουν ρεπερτόριο μόνο τα παραδοσιακά, δουλεύουν λίγο αλλά κάνουν άλλα επαγγέλματα, οπότε τους ευχαριστεί αυτό που κάνουν. Αλλά **τώρα εμείς που δουλεύουμε επαγγελματικά δεν μπορούμε να παίζουμε ένα είδος μουσικής».**

Από την πρώτη ενότητα έχουμε δει ότι οι κοινωνίες μπορούν να περιέχουν μέσα στις τάξεις των μουσικών κάποιους που πλησιάζουν την πλήρη εξειδίκευση, κάποιους άλλους που μπορεί να είναι επαρκείς επαγγελματίες και άλλους που κερδίζουν επιπλέον εισόδημα από την μουσική. Ακριβώς το ίδιο συμβαίνει και με τους μουσικούς της Λέσβου. Το συγκρότημα πλησιάζει την πλήρη εξειδίκευση αφού έχει εισόδημα από αυτό το επάγγελμα όλο τον χρόνο και το ρεπερτόριο του είναι ευρύ ώστε να μπορεί να καλύπτει τις προτιμήσεις του κοινού. Επειδή όμως η Μυτιλήνη είναι μία μικρή και πολυσυλλεκτική αγορά, οι «Αιγαιοπελαγίτες»

προσαρμόζονται και έτσι συνδυάζουν τα «φυσερά» μαζί με άλλα πιο καθιερωμένα όργανα. Όμως, ενδεχομένως αν αυτοί οι μουσικοί ήταν στην Αθήνα, λόγω της μεγαλύτερης εξειδίκευσης θα μπορούσαν ίσως να ξεχωρίσουν ως συγκρότημα παίζοντας μόνο τα παλιά χάλκινα πνευστά και να είναι περισσότερο ανταγωνιστικοί, όπως για παράδειγμα συμβαίνει με την Εστουντιαντίνα του Βόλου. Όμως υπάρχει και η κατηγορία των μουσικών που κάνουν αυτό το επάγγελμα για να κερδίσουν κάποια επιπλέον χρήματα και οι οποίοι εκτελούν μόνο κάποια είδη τραγουδιών, όπως τα παραδοσιακά. Για αυτούς η μουσική δεν είναι μέσο βιοπορισμού, αλλά το κάνουν επειδή τους αρέσει.

Το συγκρότημα ενδιαφέρεται να προβάλλει τα παλιά πνευστά στη μουσική της Λέσβου αφού ο ήχος τους είναι ευχάριστος και μπορούν να αποδώσουν το «ιδιαιτέρο χρώμα» των παραδοσιακών τοπικών τραγουδιών. Μάλιστα, αν και η προσπάθεια αναβίωσης βρίσκεται ακόμα σε αρχικό στάδιο, έχει αρχίσει να υπάρχει ζήτηση αυτών.

Ο Αποστολέλλης αναφέρει: «**Σε κάποια πανηγύρια μας επιβάλλουν να έρθουμε με τα πνευστά.** Αλλά και σε κάποιους γάμους, συνοδεύουμε τον γαμπρό ή τη νύφη με αυτά τα όργανα από το σπίτι στην εκκλησία, όπως συνηθίζονταν παλιά».

Ο Σουσαμλής προσθέτει: «Το καλοκαίρι στο Μεσότοπο αναβιώσαμε τις παρέες που γύρναγαν στα χωριά παίζοντας με τα πνευστά όργανα. Επίσης, έχουμε παίξει και στο Αναγνωστήριο [Αγιάσο]. Μπορείς να παίζεις αποκλειστικά με αυτά τα όργανα μόνο σε ένα πρόγραμμα πολιτιστικού συλλόγου, όμως δεν υπάρχει ακόμα μεγάλο ενδιαφέρον. Εμείς **κάνουμε συνδυασμό**, παίζουμε κάποια κομμάτια με αυτά τα όργανα και μετά παίζουμε μπουζούκι».

Το κύριο χαρακτηριστικό αυτού του συγκροτήματος είναι ότι διαθέτει τόσο **παραδοσιακό** όσο και **λαϊκό ρεπερτόριο** το οποίο του εξασφαλίζει τη **δυνατότητα** να μπορεί να **παίξει σε όλες τις περιστάσεις**. Οι μουσικοί είναι επαγγελματίες και θέλουν να συμμετέχουν σε όσο γίνεται περισσότερες δουλειές. Αν έπαιζαν μόνο τα λαϊκά όργανα θα συμμετείχαν σε αρκετές δουλειές, όμως δεν επαναπαύονται και παίζουν τα χάλκινα - πνευστά ώστε να συμμετέχουν σε δρώμενα παραδοσιακού χαρακτήρα, αφού πιστεύουν ότι αυτά τα όργανα δεν πρέπει να ξεχαστούν γιατί ανήκουν στη Λεσβιακή παράδοση.

Τελειώνοντας, θυμίζουμε ότι οι μουσικοί κάνουν πρόβες όταν πρέπει να μάθουν κάποια κομμάτια ή να παρουσιάσουν κάποιο πρόγραμμα σε ένα μαγαζί. Επίσης παίζουν τόσο τα παραδοσιακά παλιά όργανα του νησιού όσο και τα πιο σύγχρονα, γεγονός που τους επιτρέπει να ανταποκρίνονται επαγγελματικά σε κάθε περίπτωση.

4.3 Η Πρακτική του Οικονομικού Διακανονισμού

Το επόμενο θέμα που θα μας απασχολήσει, είναι οι οικονομικές συνθήκες που αντιμετωπίζει ένας παραδοσιακός μουσικός σήμερα στη Λέσβο. Το οικονομικό ζήτημα αναφέρεται στο σημείο αυτό γιατί το συγκρότημα αποτελείται από επαγγελματίες μουσικούς που πάνω από όλα ζουν από αυτή την δουλειά. Οι απαντήσεις που δόθηκαν ήταν ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες δεδομένου ότι, ιδίως οι γηραιότεροι, είχαν απαντήσει σε προηγούμενη παράγραφο, (π.χ Κυριακόγλου) ότι η αρχική τους απόφαση να ασχοληθούν με τη μουσική, πέραν της αγάπης τους για αυτή ήταν και για λόγους βιοπορισμού. Στη συνέχεια, βλέπουμε ότι **οι μουσικοί συχνά καταφεύγουν και σε άλλες εργασίες προκειμένου να συμπληρώσουν το εισόδημά τους**, γιατί το επάγγελμα δεν τους εξασφαλίζει οικονομικά, ιδίως τους χειμερινούς μήνες που μειώνεται η ζήτηση για μουσικούς. Όμως, πριν δούμε αναλυτικότερα τα οικονομικά των μουσικών, θα αναφερθούμε σε ένα σημαντικό ζήτημα που σχετίζεται άμεσα με τις οικονομικές συνθήκες του επαγγέλματος. Αυτό αφορά στο πώς κλείνουν οι μουσικοί μία δουλειά και πώς ακριβώς γίνεται ο διακανονισμός μεταξύ του συγκροτήματος και του μαγαζάτορα.

Ο Αποστολέλης αναφέρει: «Στα πιο πολλά χωριά που παίζουμε στα πανηγύρια μας ξέρουν. Μας φωνάζουν εκεί κάθε χρόνο. Σε άλλες δουλειές μας παίρνουν τηλέφωνο οι ενδιαφερόμενοι γιατί ξέρει ο κόσμος τους πιο παλιούς μουσικούς στο συγκρότημα [Κυριακόγλου, Σουσαμλής]. Αρκετές όμως δουλειές πρέπει να τις κανονίζουμε μόνοι μας. Οι γνωριμίες είναι καλές. Έρχονται και μας ρωτάνε άνθρωποι που μας έχουν ακούσει να παίζουμε και μας θέλουν για ένα γάμο ή για μια βάφτιση. Η ίδια μας η δουλειά μάς διαφημίζει. Πολλές φορές παίζουμε κάπου, έρχεται κάποιος και κλείνουμε έτσι κι άλλη δουλειά».

Τρεις είναι οι κύριοι παράγοντες που επηρεάζουν την επιτυχή εργασιακή συμφωνία των μουσικών με τους εργοδότες τους: α) η **μέχρι τώρα πορεία** του συγκροτήματος, β) οι καλές **δημόσιες σχέσεις** των μουσικών και γ) οι ίδιες **οι πρωτοβουλίες των μουσικών**. Όσον αφορά το πρώτο στοιχείο, βλέπουμε ότι είναι πολύ σημαντικό για ένα συγκρότημα να έχει αποκτήσει καλή φήμη. Έτσι, εφόσον οι μαγαζάτορες μένουν ευχαριστημένοι από την δουλειά των μουσικών μπορεί το σχήμα να συνεχίσει να έχει τις ίδιες δουλειές, όπως συμβαίνει στις περιπτώσεις των πανηγυριών. Επιπλέον, όμως, το συγκρότημα κανονίζει δουλειές γιατί ο κόσμος εμπιστεύεται το έργο που παρουσιάζουν. Υπάρχουν μουσικοί στο συγκρότημα με τεράστια πείρα αλλά και κύρος στη μουσική πραγματικότητα της Μυτιλήνης, όπως είναι ο Σουσαμλής ή ο Κυριακόγλου, οπότε ο κόσμος γνωρίζει τη μουσική τους αξία και τους καλεί να παίξουν στις διάφορες περιστάσεις. Ο δεύτερος παράγοντας αφορά τις καλές σχέσεις που είναι απαραίτητες για αυτό το επάγγελμα. Συχνά έρχονται στο συγκρότημα άνθρωποι που έχουν ακούσει τους μουσικούς να παίζουν κάπου και αυτοί έχοντας διασκεδάσει μαζί τους,

στη συνέχεια τους καλούν να παίξουν για λογαριασμό τους. Οι μουσικοί λοιπόν, πρέπει να συμπεριφερθούν με τέτοιο τρόπο στο εν δυνάμει - πελάτη προκειμένου να τον πείσουν ότι έχει κάνει καλή επιλογή και να κερδίσουν έτσι την δουλειά. Όμως, πολλές φορές δεν αρκούν αυτά. Οι ίδιοι οι μουσικοί πρέπει να ψάχνουν, να «κυνηγούν» όπως λέμε, τη δουλειά προκειμένου να έχουν κανονίσει από νωρίς που θα παίξουν για να εξασφαλίσουν έτσι το μεροκάματό τους.

Αφού είδαμε πώς κλείνεται μία δουλειά, θα αναλύσουμε πως γίνεται ο οικονομικός διακανονισμός μεταξύ μαγαζάτορα και επαγγελματία. Οι μουσικοί αμείβονται με διαφορετικό τρόπο ανάλογα με το πού παίζουν.

Ο Αποστολέλλης μιλάει για αυτό: «Σε ένα γάμο ή μία πολιτιστική εκδήλωση ζητάμε όλο το ποσό. Αν είναι πανηγύρι, δουλεύουμε με τη ‘χαρτούρα’⁶. Παίρνουμε και κάποιο ποσό από το καφενείο, όχι πολλά, για να καλυφθούμε λίγο. Δεν είναι στάνταρ αυτό το ποσό, αν είναι δυνατό το πανηγύρι ζητάμε κάτι παραπάνω».

Το ποσό που παίρνουν οι μουσικοί σε ένα γάμο ή ένα χορό καθορίζεται ύστερα από συμφωνία του μαγαζάτορα με τους μουσικούς και είναι το συνολικό ποσό που θα πάρει το συγκρότημα στο τέλος της βραδιάς. Ενώ, όταν οι μουσικοί παίζουν σε ένα πανηγύρι τα έσοδα τους προέρχονται κυρίως από τη «χαρτούρα» και από κάποιο ενδεικτικό ποσό που μπορεί να δώσει ο καφετζής. Αυτό το ποσό κυμαίνεται γύρω στα 200 ευρώ και λαμβάνεται προκειμένου οι μουσικοί να καλύψουν κάποιες πάγιες ανάγκες τους, όπως είναι τα μεταφορικά ή τα χρήματα από την ενοικίαση των μηχανημάτων. Δεν είναι πάντα σταθερό, αλλά εξαρτάται από τη δυναμική του πανηγυριού στο οποίο παίζουν οι μουσικοί, έτσι όταν δεν υπάρχει μεγάλη συμμετοχή του κόσμου μπορεί η ορχήστρα να μην πάρει καθόλου αυτό το ποσό ενώ σε ένα μεγάλο πανηγύρι μπορεί να απαιτήσει κάτι παραπάνω.

Τα επιπλέον χρήματα που λαμβάνουν οι μουσικοί με τη μορφή φιλοδωρήματος από το κοινό, τους δίνουν συχνά την ηθική ικανοποίηση ότι είναι καλοί ως επαγγελματίες και μπορούν να κάνουν τον κόσμο να περνάει ωραία.

⁶Τα πανηγύρια δουλεύουν με «νούμερα». Δηλαδή, οι άνθρωποι υπολογίζουν περίπου πότε θέλουν να χορέψουν και λένε στους μουσικούς να τους κρατήσουν το αντίστοιχο νούμερο. Έτσι, όταν έρχεται η σειρά του πελάτη - χορευτή, αυτός που χορεύει, πετάει κάποια χρήματα στο συγκρότημα, μπορεί όχι σε κάθε τραγούδι αλλά σίγουρα ανά δεύτερο ή τρίτο κομμάτι. Επίσης, φιλοδώρημα δίνει γενικά και η παρέα του ανθρώπου που χορεύει εκείνη τη στιγμή. Τα νούμερα, αν και είναι μία συνηθισμένη πρακτική των πανηγυριών, προέρχονται από το πρόσφατο παρελθόν. Ο Κυριακόγλου θυμάται ότι γύρω στο 1960 δεν υπήρχαν τα νούμερα γιατί λόγω έλλειψης χρημάτων ήταν λίγος ο κόσμος που διασκεδάζε και επομένως δεν υπήρχε μεγάλη ζήτηση. Αργότερα, όταν βελτιώθηκαν οι συνθήκες διαβίωσης και οι άνθρωποι άρχισαν να διασκεδάζουν, τα συγκροτήματα έγραφαν σε μπλοκάκι τα ονόματα αυτών που ήθελαν να χορέψουν σε σειρά χρονικής προτεραιότητας. Ωστόσο και αυτό δεν αρκούσε γιατί γινόντουσαν πάλι φασαρίες και έτσι οι μουσικοί κατέληξαν στα νούμερα, που ισχύουν ως σήμερα.

Ο Κυριακόγλου λέει για τη χαρτούρα: «Σίγουρα **μία καλή πληρωμή έχει και ένα καλό παίξιμο**. Θυμάμαι ήταν ένας πολύ χορευταράς και γλεντζές, Τσάλης λεγόταν το 1960, στο πανηγύρι στην Πέτρα. Παίζαμε μπάλους, συρτά, βαλς. Υπήρχε πολύ κέφι και αυτός έριχνε θυμάμαι πεντακοσάριο και χιλιάριο και ο αδερφός μου έλεγε ‘Τι ωραία παίζουμε όταν χορεύει ο Τσάλης’».

Το προαναφερόμενο περιστατικό αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της εμπορευματοποίησης της μουσικής και ιδιαίτερα της καταναλωτικής χρήσης της από το κοινό: οι πελάτες παραγγέλλουν ή «διατάζουν» - στην ουσία αγοράζουν - τα μουσικά προϊόντα που επιθυμούν να ακούσουν ή να χορέψουν. Έτσι, στην εποχή που αναφέρεται ο Κυριακόγλου, ήταν κάτι το συνηθισμένο η σπατάλη των χρημάτων σε ένα γλέντι από κάποιον γλεντζέ που είχε την αντίστοιχη οικονομική επιφάνεια. «Η δημόσια χρήση μίας μεγάλης ορχήστρας από έναν άνθρωπο που μπορούσε να ξοδέψει πολλά χρήματα για να χορέψει, μόνος ή μαζί με την παρέα του (περίπτωση Τσάλη), προσέφερε στον γενναιόδωρο μερακλή μια μοναδική ευκαιρία να επιδείξει τον οικονομικό του πλούτο και παράλληλα τη δυνατότητα να διεκδικήσει την συλλογική αναγνώριση απέναντι στην κοινότητα των συγχωριανών του» (Κάβουρας, 2000: 207).

Όμως, ο Αποστολέλλης έχει μια διαφορετική αντίληψη για τη σημασία του φιλοδώρηματος: «Για μένα συγκεκριμένα, όσο και να μας πληρώσουν δεν πληρωνόμαστε γιατί ένας μουσικός για να γίνει αρκετά καλός έχει μελετήσει αμέτρητες ώρες, έχει ξοδέψει αρκετά λεφτά προκειμένου να αγοράσει τα όργανα και τα μηχανήματα που χρειάζεται και έχει μοχθήσει στις πρόβες για να ακούσει τελικά το κοινό αυτό που ακούει».

Βλέπουμε, ότι υπάρχουν από τους μουσικούς δύο διαφορετικές αντιλήψεις σχετικά με τη «χαρτούρα». Ξέρουμε, ότι στις βιομηχανικές κοινωνίες η τιμή ενός προϊόντος συνήθως αντανακλά την ποιότητά του και καθορίζει τη σχέση που θα έχει ο καταναλωτής με αυτό. Όμως, αυτό δεν συμβαίνει με όλα τα αγαθά και ιδιαίτερα όταν αναφερόμαστε σε καλλιτεχνική ή πνευματική δημιουργία τα πράγματα περιπλέκονται λίγο. Συχνά, σε τέτοιες περιπτώσεις, **ο δημιουργός εκτιμά ότι αυτό που προσφέρει είναι πολύ πιο πολύτιμο από την τιμή που τελικά καταβάλλεται** για την απόκτησή του. Το ίδιο ακριβώς υποστηρίζει ο Αποστολέλλης όταν λέει ότι οι ακροατές ακούνε ένα άρτιο ηχητικό αποτέλεσμα για το οποίο οι μουσικοί έχουν σπαταλήσει πολύ χρόνο, χρήμα και κόπο και τελικά το πληρώνουν πολύ φθηνά σε σχέση με τη πραγματική του αξία. Ασφαλώς και δεν υπάρχει ένα ακριβές αντίτιμο για την εκτέλεση της ορχήστρας και για αυτό το φιλοδώρημα, μερικές φορές, επιδρά καλά στην ψυχολογία του μουσικού, άλλες πάλι όχι. Όπως, για παράδειγμα, ο Κυριακόγλου που νιώθει ότι πραγματικά αναγνωρίζεται ως καλός μουσικός όταν δέχεται τη «χαρτούρα» από τον

χορευτή, αλλά ο Αποστολέλλης νιώθει ότι η προσπάθειά του να είναι καλός καλλιτέχνης δεν μπορεί να ταυτιστεί με κανένα χρηματικό ποσό.

Σε κάθε περίπτωση, η κυρία πηγή των εσόδων του συγκροτήματος στα πανηγύρια είναι οι παραγγελιές που δέχονται οι μουσικοί από τους πελάτες. «Βλέπουμε λοιπόν τη σχέση συναλλαγής που συνδέει τους μουσικούς ως ειδικούς παραγωγούς με το κοινό ως ένα σύνολο πελατών, το οποίο έχει ετερόκλητη σύνθεση και ανομοιογενή αισθητική. Είναι εμφανής, λοιπόν, η οικονομική διάσταση του μουσικού δρωμένου. Το κοινό λοιπόν καλείται να καταβάλει το «δικαίωμα εισόδου» για να μετάσχει στην εκδήλωση. Το «δικαίωμα εισόδου» παραπέμπει γενικότερα στο δικαίωμα χρήσης της μουσικής που έχει ο πελάτης - μερακλής ο οποίος εξαγοράζει το δικαίωμα για την πραγματοποίηση της παραγγελιάς του, προσφέροντας χρήματα στους μουσικούς προτού τους «διατάξει» να παίξουν για αυτόν και την παρέα του ένα συγκεκριμένο μουσικό κομμάτι» (Κάβουρας, 2000: 193).

4.4 Οι Οικονομικές Συνθήκες του Επαγγέλματος

Αφού λοιπόν αποκτήσαμε μία γενική εικόνα για το πώς καθορίζεται η αμοιβή των μουσικών και τι ακριβώς σημαίνει για αυτούς, έφτασε η στιγμή να δούμε διεξοδικότερα ποια είναι ακριβώς η οικονομική κατάσταση που επικρατεί στην επαγγελματική τάξη των μουσικών. Όπως θα δούμε παρακάτω, οι μουσικοί δεν είναι ικανοποιημένοι από τα έσοδα που τους αποφέρει αυτό το επάγγελμα, αφού αυτά επαρκούν για την επιβίωση τους μόνο κατά τους θερινούς μήνες ενώ τον χειμώνα είναι αναγκασμένοι να κάνουν παράλληλα και άλλες εργασίες για να καταφέρουν να επιβιώσουν. Αυτό οφείλεται σε δύο κυρίους λόγους. Αρχικά, το χειμώνα μειώνονται κατά πολύ οι δουλειές, αφού πραγματοποιούνται ελάχιστα δρώμενα (γάμοι, πανηγύρια) και κατά δεύτερο λόγο αν και ο κύκλος του νησιού είναι μικρός υπάρχει πληθώρα συγκροτημάτων. Επιπλέον, θα δούμε ότι οι μουσικοί δεν μπορούν να εξασφαλίσουν οικονομικά μόνο με αποκλειστική εργασία της μουσικής και για αυτό κάποιοι καταφεύγουν σε συναφείς με το αντικείμενο τους δουλειές, όπως είναι το να παραδίδουν μαθήματα μουσικής σε παιδιά.

Ο Χριστιανός υποστηρίζει: «Δεν μπορείς να ζήσεις αποκλειστικά με τη μουσική, στη Μυτιλήνη φυσικά. Στην Αθήνα μπορεί κάποιος να δουλέψει, σε ρεμπετάδικα, σε μαγαζιά που παίζουν παραδοσιακή μουσική σε κάποια στούντιο ηχογραφήσεων. Υπάρχουν πάρα πολλά συγκροτήματα στο νησί».

Ο μουσικός υποστηρίζει ότι υπάρχουν περιορισμένες ευκαιρίες για εργασία λόγω της πληθώρας των ορχηστρών που υπάρχουν τώρα στο νησί. Όμως, αυτές οι συνθήκες

υπήρχαν από παλιά στη Λέσβο. Ο μουσικός ανταγωνισμός χρονολογείται ήδη από το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα. Μάλιστα, ιδιαίτερα αισθητή η παρουσία του είναι στα αστικά κέντρα του ανατολικού και νοτιοανατολικού τμήματος του νησιού, αφού σε αυτά τα μέρη υπήρχαν πολλοί μουσικοί και μεγάλα μουσικά σύνολα και συνεπώς η προσφορά υπερκάλυπτε τη ζήτηση. Έτσι οι οργανοπαίκτες αναζητούσαν συνεχώς νέες αγορές στο εσωτερικό της Λέσβου (Κάβουρας, 2000: 202-209).

Ο Σουσαμλής εκφράζει τις παρακάτω απόψεις: «Δεν αρκεί μόνο αυτή η δουλειά. Είναι μικρό το περιβάλλον, λίγες οι δουλειές. Σε γενική κλίμακα **η μουσική διασκέδαση έχει πάρει άλλες διαστάσεις**. Εγώ παλαιότερα δούλευα επτά ημέρες την εβδομάδα. Αυτό βέβαια πια έχει εκλείψει. Τώρα μιλάμε για δύο - τρεις μέρες στα λεγόμενα κέντρα διασκέδασης. Κι εμείς το χειμώνα που είμαστε μαζί το πολύ - πολύ να πάμε σε κάποια ταβέρνα μία φορά την εβδομάδα ή μέσα στις γιορτές, Χριστούγεννα, Απόκριες που θα γίνουν κάποιοι χοροί».

Οι «Αιγαιοπελαγίτες» συμφωνούν ότι η επιβίωση ενός μουσικού αποκλειστικά στη Λέσβο είναι δύσκολη. Το νησί δεν έχει τόσες πολλές δουλειές και ο ανταγωνισμός είναι μεγάλος. Τα πράγματα δυσκολεύουν ιδιαίτερα το χειμώνα που ευκαιρίες για απασχόληση υπάρχουν μόνο στις μεγάλες γιορτές και αργίες, ενώ γενικότερα και τα κέντρα διασκέδασης που είχαν κάποτε βέβαιη πελατεία φαίνεται να πλήττονται από την άσχημη οικονομική κατάσταση του κόσμου που πια δεν διασκεδάζει όπως παλιότερα.

Ο Χριστιανός αναφέρει ότι: «Το καλοκαίρι υπάρχουν χωριά μικρά, με 500 - 700 άτομα που κάνουν και δύο και τρία πανηγύρια. Γάμοι, πολιτιστικές εκδηλώσεις, χοροί από τους τοπικούς συλλόγους, όλα αυτά μας προσφέρουν αρκετές δουλειές. Το χειμώνα σβήνουν».

Σε αυτό το σημείο, βλέπουμε ότι **οι πιο πολλές δουλειές του συγκροτήματος αφορούν δρώμενα που σχετίζονται με τον κύκλο της ζωής και του χρόνου**, όπως είναι οι γάμοι ή τα ετήσια πανηγύρια. Αυτό σημαίνει ότι το εισόδημα τους δεν είναι δεδομένο, ούτε προκαθορισμένο εξ' αρχής. Αντίθετα, εξαρτάται άμεσα από τα δρώμενα που συμβαίνουν στις διάφορες εποχές. Μιλάμε λοιπόν, για **περιστασιακή διασκέδαση** που σε καμία περίπτωση δεν θυμίζει την εμπορευματοποιημένη, επαναλαμβανόμενη και σε καθημερινή διάσταση διασκέδαση που συναντάμε σε άλλους χώρους ψυχαγωγίας, όπως είναι οι καφετέριες ή τα διάφορα μπαράκια.

Η αδυναμία των μουσικών να ανταποκριθούν οικονομικά έχοντας μόνο τη μουσική ως επάγγελμα, δεν είναι τωρινό φαινόμενο στη Λέσβο. **Γνωρίζουμε ότι και παλαιότερα οι μουσικοί ασκούσαν δύο επαγγέλματα** προκειμένου να τα βγάλουν πέρα. Ο Σουσαμλής θυμάται την οικονομική κατάσταση του πατέρα του που ήταν επαγγελματίας μουσικός: «Τότε ήταν δύσκολα. Ο πατέρας μου ήταν μουσικός και μαραγκός και παρόλο που ήξερε δύο τέχνες τα έφερνε δύσκολα πέρα».

Οι μουσικοί λοιπόν, ήδη από παλιά, έπρεπε να κάνουν παράλληλα με τη μουσική και κάποια άλλη δουλειά. Γνωρίζουμε, για παράδειγμα, ότι ο Αριστείδης Μουτζουρέλλης που είχε γεννηθεί το 1913 κι έπαιζε νταβούλι στην Αγιάσο, ήταν παράλληλα και αγρότης. Όμοια ο μουσικός Γιάννης Βουγιούκας ο οποίος γεννήθηκε το 1923 στον Σκουτάρο ήταν και κουρέας (Νικολακάκης, 2000: 266-278).

Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο είναι ότι οι μουσικοί λόγω των περιορισμένων δουλειών και συνεπώς των άσχημων οικονομικών μετοίκισαν στα αστικά κέντρα ή σε περιοχές με περισσότερες ευκαιρίες απασχόλησης. Έτσι τα χωριά έχαναν τους καλούς μουσικούς. Ο Κυριακόγλου θυμάται ότι αυτή η αδυναμία να βρουν μουσικούς για το οικογενειακό τους συγκρότημα είχε ως αποτέλεσμα τη διάλυση της μπάντας.

Ο ίδιος αναφέρει: «Είχαμε οικογενειακή ορχήστρα. Υπήρχε τότε ανάγκη για συνοδευτικά όργανα. Ερχόντουσαν κατά καιρούς μουσικοί για να παίζουν μαζί μας και μετά από λίγο έφευγαν γιατί έβλεπαν ότι δεν είχε λεφτά το επάγγελμα. Έτσι κάποια στιγμή η οικογενειακή ορχήστρα διαλύθηκε. Το χωριό δεν μπορεί να κρατήσει ένα καλό μουσικό».

Βλέπουμε, λοιπόν, ότι **ο μουσικός φεύγει από τα στενά πλαίσια του χωριού του μεταναστεύοντας προς τις πόλεις** ελπίζοντας ότι εκεί θα έχει καλύτερη τύχη στα επαγγελματικά του. Αυτό το γεγονός όμως, έχει ως αποτέλεσμα την αποδυνάμωση των ορχηστρών που υπάρχουν στα χωριά αφού δεν μπορούν να βρουν μουσικούς για τη δημιουργία μίας πλήρους μπάντας. Έτσι, σιγά - σιγά καταδικάζονται στη παρακμή οι μικρές τοπικές ορχήστρες, όπως συνέβει και με τους «Μενεάληδες».

Ενδιαφέρον είναι να δούμε ποια είναι η επίδραση που ασκεί η μουσική στην επαγγελματική ζωή των «Αιγαιοπελαγιτών» και πώς η μουσική έχει καθορίσει τις απόψεις τους για τα υπόλοιπα επαγγέλματα, αφού ο Αποστολέλλης δεν ασκούσε από πάντα μόνο το επάγγελμα του μουσικού, αλλά είχε παράλληλα και άλλη σταθερή εργασία.

Ας δούμε τι λέει ο ίδιος: «Δυστυχώς λόγω του ξενυχτιού δεν μπορείς να κάνεις κάποια άλλη δουλειά που απαιτεί να σηκώνεσαι πρωί. Πριν μπω στο συγκρότημα για κάποιο χρονικό διάστημα είχα δουλέψει σε σούπερ - μάρκετ και όταν μου δόθηκε η ευκαιρία να πάω στο συγκρότημα προσπάθησα να συνδυάσω και τα δύο, όμως είδα ότι δεν γίνεται και έτσι παράτησα αυτή τη δουλειά που μου έδινε ένα σταθερό μισθό. Με τη μουσική το μόνο που μπορώ να κάνω είναι να παραδίδω μαθήματα στα παιδιά».

Βλέπουμε, λοιπόν, ότι ο Αποστολέλλης δεν είναι αρνητικός στο να κάνει παράλληλα κάποια άλλη δουλειά. Όμως, λόγω των ιδιαίτερων συνθηκών του επαγγέλματος δεν μπορεί να έχει μία πάγια, σταθερή εργασία. Έτσι παραδίδει μαθήματα μουσικής, μία περιστασιακή απασχόληση που δεν έχει ιδιαίτερες απαιτήσεις στο ωράριο, αφού ο ίδιος καθορίζει τις ώρες που θα διδάξει.

Είδαμε, ότι ένα βασικό χαρακτηριστικό του επαγγελματισμού είναι η πλήρη αφοσίωση στο επάγγελμα της μουσικής. Όμως, οι «Αιγαιοπελαγίτες» δεν μπορούν να έχουν τη μουσική ως αποκλειστική εργασία, ακόμη κι αν το επιθυμούν, λόγω των ιδιαίτερων επαγγελματικών συνθηκών.

Ο Σουσαμλής λέει για αυτό το θέμα: «Εγώ παλαιότερα δούλευα επτά ημέρες την εβδομάδα. Και όντως πριν επτά - οχτώ χρόνια είχε βρεθεί μία δουλειά σε καθημερινή βάση και είπα ότι δεν γίνεται, μόνο αν ήταν πέντε - έξι ημέρες. Βασικά είναι ότι δεν υπάρχει δουλειά. Κι αυτά τα κέντρα διασκέδασης με δύο - τρεις μέρες δουλειά πολλές φορές μπαίνουν μέσα».

Καταλαβαίνουμε λοιπόν, ότι γύρω στη δεκαετία 1980 - 1990 υπήρχε η δυνατότητα ένας οργανοπαίχτης να έχει τη μουσική ως αποκλειστική εργασία, ειδικά αν εργάζονταν σε γνωστά κέντρα διασκέδασης που είχαν πελατεία. Όμως, τα πράγματα είναι κάπως διαφοροποιημένα σήμερα. Ο κόσμος δεν διασκεδάζει όπως παλιά λόγω έλλειψης χρημάτων και έχει περιορίσει την καθημερινή ψυχαγωγία του. Είναι λοιπόν αναμενόμενο ότι αυτές οι επιχειρήσεις έχουν χάσει μεγάλο μερίδιο των κερδών που είχαν κάποτε και άρα δεν είναι σε θέση να πληρώσουν ένα μουσικό παρά μόνο για 2- 3 μέρες την εβδομάδα.

Η θέση του Κυριακόγλου είναι αντίστοιχη: «Το χειμώνα δεν έχουμε δουλειές και για αυτό είμαι ελαιοκαλλιεργητής. Δεν έχω τη μουσική ως αποκλειστική εργασία τον χειμώνα γιατί από τις ελιές παίρνω ένα καλό εισόδημα. Αν οικονομικά ήταν καλύτερα τα πράγματα μπορεί να το έκανα. Υπάρχουν τα ρεμπετάδικα αλλά εκεί δεν πληρώνουν. Βρίσκουν νεαρά παιδιά που τους δίνουν ένα δεκαχίλιο. Εγώ αυτό δεν το κάνω».

Εδώ, βλέπουμε ότι ο Κυριακόγλου ασκεί μία παραδοσιακή - αγροτική δουλειά. Το ενδιαφέρον στοιχείο είναι ότι πρόκειται για μία εποχιακή εργασία. Κατά κάποιο τρόπο θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε και τη μουσική ως εποχιακή απασχόληση του συγκροτήματος, αφού κατά κανόνα την ασκούν το καλοκαίρι. Οπότε ίσως οι μουσικοί μπορούν να θεωρηθούν ημι - επαγγελματίες αφού λίγο - πολύ όλοι ασχολούνται με κάτι άλλο παράλληλα με τη μουσική.

Βλέπουμε τελικά, ότι αν και οι «Αιγαιοπελαγίτες» αγαπούν τη μουσική, γνωρίζουν ότι δεν υπάρχουν οι κατάλληλες συνθήκες για πλήρη αφοσίωση στο επάγγελμα αυτό εξαιτίας της πληθώρας συγκροτημάτων, της αλλαγής τρόπου διασκέδασης και της συμμετοχής τους σε δρώμενα ως επί το πλείστον εποχιακά. Έτσι το χειμώνα προσανατολίζονται σε άλλες εργασίες που σχετίζονται με «παραδοσιακά» επαγγέλματα όπως είναι το μάζεμα των ελιών ή σε δραστηριότητες γύρω από τη μουσική, όπως είναι η διδασκαλία ενός οργάνου σε παιδιά.

4.5 Αντιμετώπιση των Διαφορετικών Δρωμένων και οι Ιδιαιτερότητες του Επαγγέλματος

Σε αυτή την υπο - ενότητα αναφερόμαστε στις συνθήκες που επικρατούν στα διαφορετικά μουσικά δρώμενα, καθώς και στις δυσκολίες του επαγγέλματος. Στο πρώτο μέρος εξετάζουμε στοιχεία, όπως τα έσοδα που λαμβάνουν οι μουσικοί του συγκροτήματος από τα δρώμενα, καθώς και τις επαγγελματικές συνθήκες που επικρατούν σε αυτά. Ενώ, στο δεύτερο κομμάτι αναφερόμαστε στα προβλήματα που αντιμετωπίζουν ως επαγγελματίες μουσικοί, όπως είναι οι φασαρίες, το ξενύχτι. Όπως έχει προαναφερθεί, οι «Αιγαιοπελαγίτες» παίζουν σε κοινωνικά γεγονότα, όπως γάμους, βαφτίσεις, χοροεσπερίδες καθώς και σε πολιτιστικές εκδηλώσεις που διοργανώνονται από τοπικούς φορείς, σε πανηγύρια καθώς και σε ταβέρνες. Η κάθε περίπτωση αντιμετωπίζεται από τους μουσικούς με διαφορετικό τρόπο.

Ας εξετάσουμε αρχικά τι συμβαίνει με τον οικονομικό παράγοντα. Πολλές φορές οι μουσικοί προτιμούν να παίζουν σε μία ταβέρνα με μικρότερη αμοιβή αλλά καλύτερες συνθήκες, από ότι σε ένα πανηγύρι, με πιο πολλά λεφτά που όμως είναι πιθανόν να αντιμετωπίσουν περισσότερες δυσκολίες. Όπως χαρακτηριστικά τονίζουν: «δεν είναι το παν τα λεφτά». Ας δούμε όμως τι λένε οι ίδιοι γι' αυτό.

Ο Σουσαμλής απαντά: «Από οικονομικής άποψης, αποδίδουν περισσότερο τα πανηγύρια, αλλά όχι πάντα. Είναι πάρα πολύ κουραστικά. Αν τα βάλεις όλα σε ένα μέσο όρο αποδίδουν την ίδια οικονομική ωφέλεια. Μπορεί να πάρεις τα τριπλάσια σε κάποια δουλειά, αλλά μπορεί σε μία αντίστοιχη να πάρεις πολύ λιγότερα».

Ο Κυριακόγλου προσθέτει: «Στα πανηγύρια παίρνεις κάποια χρήματα παραπάνω, όχι όμως όλες τις φορές. Εξαρτάται από τους πελάτες που έχεις. Έχω παίξει σε δουλειές όλη νύχτα με ελάχιστα χρήματα έως 1 - 2 εκατομμύρια. Στο πανηγύρι δεν υπάρχει μεροκάματο, ότι αρπάξεις είναι, μπορεί και να σε δείρουν».

Βλέπουμε, ότι στο επάγγελμα επικρατούν **οικονομικά αβέβαιες συνθήκες**. Το μεροκάματο των μουσικών δεν είναι εξασφαλισμένο, ειδικά όταν παίζουν σε πανηγύρια, αλλά εξαρτάται από την προσέλευση και τη διάθεση του κόσμου να σπαταλήσει κάποια χρήματα.

Γενικότερα, η δουλειά του μουσικού εξαρτάται από την κατάσταση για την οποία παίζει. Όπως θα δούμε παρακάτω, το ρεπερτόριο και η χρονική διάρκεια που θα παίζει μουσική το συγκρότημα, αλλάζει ανά περίπτωση. Οι μουσικοί θεωρούν ότι σε ένα πανηγύρι είναι δύσκολες οι συνθήκες εργασίας. Κυρίως διότι πρέπει: α) οι μουσικοί να έχουν ένα αρκετά μεγάλο ρεπερτόριο προκειμένου να παίζουν ότι τους ζητάει ο κόσμος και συχνά είναι υποχρεωμένοι να παίζουν για περισσότερο από 8- 10 ώρες, και β) να είναι σε θέση να αντιμετωπίσουν τις διάφορες φασαρίες που δημιουργούν οι μεθυσμένοι. Επιπλέον, το μεροκάματο δεν είναι ποτέ δεδομένο γιατί αποτελείται από τα έσοδα των

μουσικών από τη «χαρτούρα». Σε ένα γάμο τα πράγματα είναι διαφοροποιημένα. Εκεί οι μουσικοί παίζουν 3 - 4 ώρες περίπου με προκαθορισμένο ρεπερτόριο και αμοιβή χωρίς να δημιουργούνται φασαρίες. Όσον αφορά την ταβέρνα το ρεπερτόριο είναι και εκεί δεδομένο, η αμοιβή συμφωνημένη από τον ιδιοκτήτη και οι μουσικοί συμπληρώνουν τα έσοδά τους με τα επιπλέον φιλοδωρήματα των πελατών, όταν «παραγγέλνουν» κάποιο κομμάτι, ενώ αν και δημιουργούνται φασαρίες είναι λιγότερες σε σχέση με τα πανηγύρια. Στις χοροεσπερίδες το συγκρότημα έχει επιλεγεί για το ρεπερτόριο του, παίζει κομμάτια για 2 - 3 ώρες τα οποία έχει κάνει πρόβα πριν τα παρουσιάσει και στο τέλος της βραδιάς αμείβεται με το ποσό που έχει συμφωνηθεί. Το ίδιο γίνεται και σε μια πολιτιστική εκδήλωση που έχει διοργανωθεί από τον Δήμο ή τους τοπικούς φορείς, όμως εδώ οι μουσικοί εμφανίζονται δυσαρεστημένοι αφού δημιουργούνται διαδικαστικά ή οικονομικής φύσεως εμπόδια στο έργο τους. Μάλιστα, οι μουσικοί απογοητευμένοι στρέφονται προς την ιδιωτική πρωτοβουλία και προσπαθούν με τις δικές τους δυνάμεις να διασώσουν τη μουσική παράδοση του νησιού.

Ο Αποστολέλλης περιγράφει τις συνθήκες που επικρατούν σε ένα πανηγύρι:

«Δεν είναι απλό να παίξεις σε ένα πανηγύρι, θέλει μεγάλο ρεπερτόριο. Στο πανηγύρι έρχεται κάποιος και σου ζητάει οποιοδήποτε κομμάτι που πρέπει να το εκτελέσεις, αν δεν το ξέρεις μπορεί να σε προσβάλει κιόλας. Όσο και να σε πληρώνει ο άλλος πρέπει με όμορφο τρόπο να του πεις να καθίσει κάτω για να χορέψει και η άλλη παρέα ώστε να μη γίνει παρεξήγηση. Δεν είναι μόνο το μουσικό μέρος στο πανηγύρι αλλά πρέπει και γύρω μας να βλέπουμε τι γίνεται».

Το οικονομικό όφελος των μουσικών βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με τη διατήρηση της καλής ατμόσφαιρας του πανηγυριού. Οι «Αιγαιοπελαγίτες» δεν ενδιαφέρονται μόνο για τα κέρδη που θα βγάλουν από τα φιλοδωρήματα των χορευτών, αλλά και για την ηρεμία του πανηγυριού αφού επισημαίνουν με ευγένεια στο χορευτή ότι υπάρχουν και άλλες παρέες που θέλουν να χορέψουν. Μάλιστα, όπως μου είπαν οι ίδιοι, είναι συχνή η πρακτική όταν λένε στο χορευτή να σταματήσει το χορό τότε αυτός να δίνει περισσότερα χρήματα στο συγκρότημα προκειμένου να παρατείνει το χρόνο στην πίστα. Εδώ, βλέπουμε, τον **εξισορροπητικό ρόλο** που προσπαθούν να έχουν οι μουσικοί, συμβιβάζοντας τα πράγματα. Όμως, ακόμα, κι έτσι κάποιος εμφανίζεται δυσαρεστημένος είτε είναι ο χορευτής που δεν χόρεψε όσα κομμάτια επιθυμούσε, είτε οι υπόλοιποι που περιμένουν να έρθει η σειρά τους. Ο μουσικός, από την άλλη μεριά, ξέρει ότι όταν ο άνθρωπος διασκεδάει και σε συνδυασμό με το ποτό δεν αντιδρά με τη λογική, αλλά τότε είναι η στιγμή που βγάζει τα καταπιεσμένα συναισθήματα, ως είδος λύτρωσης που η καθημερινότητά του δεν του επιτρέπει να εκτονώσει με διαφορετικό τρόπο.

Οι «Αιγαιοπελαγίτες», πέρα από τα πανηγύρια, συμμετέχουν και σε εκδηλώσεις παραδοσιακού χαρακτήρα που πραγματοποιούνται με τη συμβολή τοπικών πολιτιστικών

φορέων. Χαρακτηριστικά αναφέρουν ότι «**Ο Δήμος πρέπει να είναι το καλό παράδειγμα**». Ωστόσο έχουν συμμετάσχει σε εκδηλώσεις του Δήμου χωρίς τελικά να έχουν πληρωθεί. Ας δούμε όμως τι λένε οι ίδιοι.

Ο Χριστιανός αναφέρει: «Βοηθάνε οι τοπικοί φορείς αλλά όχι όσο πρέπει. Θέλουμε να κάνουμε μία παραδοσιακή εκδήλωση με το μουσικό σχολείο και μας φέρνουν αντιρρήσεις τότε ο δήμος τότε η ΔΕΠΤΑΜ. Λένε δικαιολογίες, όπως να το κάνουμε μία άλλη φορά ή ότι το δημοτικό θέατρο θα είναι κλειστό. Δουλεύουμε όλο το χειμώνα να παρουσιάσουμε κάτι με 10 - 15 παιδιά και μας λένε ότι δεν μπορούνε. Ζητάμε κάποια χρήματα και μας λένε ότι δεν υπάρχουν. Είναι αναλόγως τους ανθρώπους που θα τύχεις. Κάποιοι βοηθάνε και κάποιοι όχι».

Ο Σουσαμλής συμφωνεί: «Κι εδώ στο Αναγνωστήριο, που γίνεται προσπάθεια για τη μουσική παιδεία, υπήρξε βοήθεια από την πολιτεία, δεν ξέρουμε όμως αν θα συνεχίσει. Αυτή τη στιγμή υπάρχει οικονομικό πρόβλημα, δεν νομίζω ότι υπάρχει βοήθεια όπως θα έπρεπε».

Το συγκρότημα υποστηρίζει ότι η παραδοσιακή μουσική δεν αντιμετωπίζεται με τη δέουσα προσοχή από τους δημόσιους φορείς. **Δεν υπάρχει οργανωμένος προγραμματισμός και σχέδιο δράσης** που να ακολουθούν οι Δήμοι για την αναβίωση της παράδοσης, αντίθετα τα πολιτιστικά πεπραγμένα εναπόκειται στην ατομική προσπάθεια κάποιων ανθρώπων. Για αυτό το λόγο οι μουσικοί καταφεύγουν στο προσωπικό τους μεράκι και με τη συνεργασία τοπικών πολιτιστικών συλλόγων προσπαθούν να οργανώσουν μόνοι τους εκδηλώσεις παραδοσιακού μουσικού χαρακτήρα.

Ο Κυριακόγλου λέει: «Σε Δήμους δεν παίζω και να με καλέσουν. Έχουμε χάσει πολλά λεφτά από αυτές τις δουλειές. Σε συλλόγους πηγαίνουμε. Έχω κάνει με δική μου πρωτοβουλία εκδηλώσεις με παιδιά. Από το 1990 μέχρι το 2000 στο τέλος κάθε χρονιάς κάναμε μία μουσική εκδήλωση στο Πολύκεντρο στο Μανταμάδο. Ακόμη έχω διοργανώσει εκδηλώσεις στην Κλειού, στην Άντισσα στο σύλλογο «Ορφέα», όλα με **ιδιωτική πρωτοβουλία**».

Οι μουσικοί προσπαθούν με δικές τους δυνάμεις να διοργανώσουν τέτοιου είδους εκδηλώσεις. Το ενδιαφέρον τους είναι μεγάλο και συγκεκριμένα ο Κυριακόγλου έχει αναπτύξει σπουδαία δραστηριότητα σε αυτό το τομέα. Διαπιστώνουμε ότι οι μουσικοί δεν ενδιαφέρονται μόνο για το βιοπορισμό τους, αλλά είναι ευαισθητοποιημένοι στο θέμα της μουσικής παράδοσης.

Φυσικά, όπως άλλωστε κάθε επάγγελμα, έτσι και το επάγγελμα του μουσικού εμφανίζει κάποιες ιδιαιτερότητες και δυσκολίες. Η αγάπη που δείχνουν για τη μουσική τους βοηθάει να αντεπεξέρχονται στα προβλήματα που εμφανίζονται. Οι πιο σημαντικές **δυσκολίες** είναι α) το **ξενύχτι** β) οι **ενδεχόμενες φασαρίες** και γ) η **κακή ποιότητα ήχου**. Η πρώτη

αφορά σε όλα τα δρώμενα της επαγγελματικής ζωής των μουσικών, ενώ οι άλλες δύο αναφέρονται κυρίως στις συνθήκες που επικρατούν σε ένα πανηγύρι.

Ο Κυριακόγλου λέει για τα μειονεκτήματα του επαγγέλματος: «Στη δουλειά μας σε βρίζουν πολλές φορές. Άλλη δυσκολία είναι ο ηχοβολισμός, παίζοντας σε ένα πανηγύρι δεν έχεις καλή ηχητική εγκατάσταση. Μετά το πανηγύρι πρέπει να κάτσεις να ηρεμήσεις μια - δύο μέρες για να συμπληρώσεις τον ύπνο σου σιγά - σιγά».

Ο Αποστολέλλης μιλάει για τις διάφορες φασαρίες που γίνονται και οι οποίες αποτελούν σημαντική δυσκολία των επαγγέλματος: «Αντιμετωπίζουμε με ηρεμία τους μεθυσμένους. Πολλές φορές, αν και υπάρχουν τα νούμερα προτεραιότητας, κάποιος μπορεί να μπει ακάλεστος στην πίστα και εκεί γίνεται η παρεξήγηση».

Όπως έχουμε δει από την πρώτη ενότητα, μία από τις λειτουργίες της μουσικής είναι η φυσική απόκριση. Η μουσική εξάπτει τη συμπεριφορά του πλήθους και ενθαρρύνει τη φυσική αντίδραση του χορού που λειτουργεί ως πρωταρχική ανάγκη. Έτσι τη στιγμή που κάποιος διασκεδάζει, θα σπεύσει να χορέψει στην πίστα το τραγούδι που του αρέσει. Ο άνθρωπος φαίνεται να μην μπορεί να συγκρατήσει την ορμή του. Δεν μπορεί να σκεφτεί αν θα ενοχλήσει τον συνάνθρωπό του επειδή του πήρε τη σειρά αλλά θα χορέψει γιατί **μέσα από το χορό δίνεται η δυνατότητα να προβάλει τον εαυτό του και να κάνει αισθητή την παρουσία του** προκειμένου οι υπόλοιποι ακροατές να στρέψουν την προσοχή τους σε αυτόν.

Μία τέτοια ακραία συμπεριφορά μεθυσμένου διασκεδαστή μας αφηγείται ο Κυριακόγλου: «Είχαμε ένα γάμο στην Πελόπη. Παίξαμε λοιπόν εκεί και στις 5 η ώρα το πρωί ήρθε ο γαμπρός, μας ευχαρίστησε και αρχίσαμε να μαζεύουμε τα όργανα. Τότε, έρχεται μία παρέα και μας λέει να παίζουμε. Εμείς όμως είχαμε τελειώσει και ήμασταν κουρασμένοι, αρνηθήκαμε. Την ώρα που πήγαινα να πάρω το φορτηγάκι για να φορτώσω τα όργανα, ακούω μία φωνή πίσω μου, γυρίζω και βλέπω κάποιον να μου επιτίθεται. Έγινε μία μικροσυμπλοκή. Κάποιοι το είδαν, ήρθαν να μας χωρίσουν. Βλέπω το πουκάμισό μου να έχει αίμα, αλλά δεν έδωσα σημασία. Στο σπίτι, είδα ότι είχα μία μαχαιριά. Πήγα μετά στο γιατρό, αστυνομία, δικαστήριο. Χάσαμε όλη τη δουλειά, δεν ξαναπαίξαμε εκείνη τη χρονιά».

Βέβαια μια τέτοια συμπεριφορά δεν είναι κάτι που συμβαίνει καθημερινά αλλά σίγουρα αποτελεί ένα τυπικό παράδειγμα για την καταλυτική δύναμη που έχει η μουσική στην ψυχολογία των ανθρώπων. Η **μουσική ενεργοποιεί το συναίσθημα** του ανθρώπου τόσο άμεσα ώστε ο άνθρωπος μπορεί να δράσει χωρίς να έχει συνείδηση των πράξεών του. Μάλιστα υπάρχουν περιπτώσεις, σύμφωνα με τους μουσικούς, που οι άνθρωποι όταν ηρέμησαν μετάνιωσαν για ότι έκαναν και ζητούσαν κατανόηση. Το συγκρότημα λοιπόν έχει αντιμετωπίσει ακραίες συμπεριφορές και για αυτό γνωρίζει ότι με υπομονή μπορούν να επιλυθούν με ειρηνικό τρόπο τα όποια προβλήματα.

4.6 Περιοχές Δραστηριοποίησης και Σχέσεις με Άλλα Συγκροτήματα

Σε αυτή την παράγραφο εξετάζονται δύο στοιχεία της επαγγελματικής ζωής των μουσικών: α) οι επιλογές του συγκροτήματος όσον αφορά την εργασία σε συγκεκριμένες περιοχές του νησιού, και β) οι σχέσεις του συγκροτήματος με τα υπόλοιπα συγκροτήματα καθώς, και στις απόψεις τους για τις «ανταγωνιστικές» ορχήστρες.

Ας δούμε, αρχικά, τις περιοχές δραστηριοποίησης της μπάντας. Παλαιότερα στη Λέσβο τα συγκροτήματα είχαν τοπικό χαρακτήρα. Υπήρχαν δηλαδή «μεγάλες τοπικές ορχήστρες που κάλυπταν τη μουσική αγορά ορισμένων μόνο γεωγραφικών περιοχών του νησιού με επίκεντρο τη φυσική τους έδρα» (Κάβουρας, 2000: 210). Ας δούμε τι λένε οι μουσικοί για τη σημερινή κατάσταση.

Ο Κυριακόγλου μάς πληροφορεί ότι: «Εμείς παίζουμε περισσότερο προς το Πλωμάρι. Είναι ο Τυροπώλης από εκεί, ξέρει τους πελάτες πώς συμπεριφέρονται. Πάμε και αλλού αλλά πιο πολύ σε εκείνα τα μέρη. Ο κόσμος έχει τις επιλογές του και κάθε συγκρότημα έχει την αγορά του».

Ένα πρώτο στοιχείο για το που επιλέγουν οι μουσικοί να παίζουν είναι το **δίκτυο των προσωπικών σχέσεων** που έχουν αναπτύξει. Ο τραγουδιστής του συγκροτήματος αφού είναι από το Πλωμάρι γνωρίζει πώς διασκεδάζει εκεί ο κόσμος και συνεπώς οι μουσικοί ξέρουν πώς πρέπει να συμπεριφερθούν. Επιπλέον, είναι λογικό ο Τυροπώλης να έχει εκεί καλές δημόσιες σχέσεις, που είναι χρήσιμες ώστε οι μουσικοί να κλείσουν δουλειές. Έτσι, λοιπόν, οι «Αιγαιοπελαγίτες» είναι περισσότερο πιθανό να δουλέψουν εκεί από ότι ένα συγκρότημα που δεν είναι τόσο γνωστό σε αυτή την περιοχή.

Ο Αποστολέλλης αναφέρει: «Εμείς δεν πάμε πολύ προς Ερεσό, Σίγρι, Μόλυβο. Υπάρχουν άλλα συγκροτήματα εκεί. Οι πιο πολλές δουλειές είναι κοντά στη Μυτιλήνη, στο Πλωμάρι γιατί είναι ο κύκλος μας είναι προς τα εδώ αλλά και στο Μανταμάδο και στα χωριά της Γέρας πάμε. Δεν παίζουμε στην Αγία Παρασκευή γιατί έχουν συμβεί πολλά. Έχουν άλλη νοοτροπία εκεί. Ο ένας υποστηρίζει τον άλλον. Οι παρέες λένε χόρεψε εσύ όσο θέλεις και μετά θα χορέψουμε εμείς. Παλιότερα, τα παιδιά εκεί έπαιζαν 22 ώρες ασταμάτητα».

Σε αυτό το σημείο ο Αποστολέλλης αναφέρει ότι, **τα συγκροτήματα οριοθετούν τον χώρο που θα δραστηριοποιηθούν**. Οι μουσικοί θα λέγαμε ότι έχουν συγκεκριμένες τοπικές αγορές, αφού δεν παίζουν όλες οι μπάντες στο σύνολο του νησιού αν και δεν λείπουν οι περιπτώσεις που μία ορχήστρα μπορεί να παίζει σε περιοχές που δραστηριοποιούνται συστηματικά άλλες.

Ένας τρίτος παράγοντας που καθορίζει σε ποια περιοχή θα παίξει το συγκρότημα είναι οι **ιδιαίτερες συνθήκες διασκέδασης** που επικρατούν σε αυτή. Είδαμε ότι οι μουσικοί δεν δουλεύουν στην Αγία Παρασκευή γιατί εκεί **το πανηγύρι πραγματοποιείται έξω από**

τους κοινούς πολιτισμικούς κώδικες που ισχύουν σε άλλες περιοχές. Το ακροατήριο που συμμετέχει σε αυτό ανήκει σε άλλο πολιτισμικό πλαίσιο σε σχέση με το κοινό των υπόλοιπων πανηγυριών του νησιού. Η διαφορά αυτή έχει ως αποτέλεσμα να υπάρχει **έλλειψη επικοινωνίας μεταξύ των μουσικών και του κοινού**, με αποτέλεσμα οι μουσικοί να έχουν την αίσθηση ότι δεν τους σέβονται γιατί το επίκεντρο του ενδιαφέροντος εκεί είναι τα άλογα και οι καβαλάρηδες⁷ και όχι η μουσική, όπως συμβαίνει στα άλλα πανηγύρια.

Όπως βλέπουμε από τις αφηγήσεις των «Αιγαιοπελαγίτων» τα συγκροτήματα έχουν **τοπικό χαρακτήρα**, ωστόσο όχι τόσο αυστηρό όσο στο παρελθόν. Τώρα πια δεν υπάρχουν διαφορετικά συγκροτήματα σε κάθε χωριό, όπως συνέβαινε παλαιότερα με την «Καπιώτικη ορχήστρα» ή τους Σουσαμλήδες στην Αγιάσο (Κάβουρας, 2000:210). Ακόμα όμως και σήμερα βλέπουμε τα συγκροτήματα να προτιμούν κάποιες περιοχές περισσότερο από άλλες. Πιο συγκεκριμένα, οι «Αιγαιοπελαγίτες» παίζουν γύρω από την Μυτιλήνη, στο Πλωμάρι, στα χωριά της Γέρας και στον Μανταμάδο, ενώ δεν δουλεύουν σχεδόν καθόλου σε Ερεσό και Μόλυβο. Σε ποιες περιοχές λοιπόν θα πάει ένα συγκρότημα εξαρτάται από: α) τον τόπο διαμονής των μουσικών, β) την ύπαρξη πληθώρας συγκροτημάτων σε μία περιοχή γ) τις τοπικές συνθήκες διασκέδασης, δ) το δίκτυο προσωπικών σχέσεων.

Είδαμε ότι οι «Αιγαιοπελαγίτες» έχουν την δυνατότητα να επιλέξουν τις περιοχές που θα παίξουν μουσική, συνεπώς γίνεται σαφές ότι έχουν αρκετές προτάσεις για δουλειά. Στο πλαίσιο λοιπόν του επαγγελματισμού, είναι αναμενόμενο να υπάρχει ανταγωνισμός, γεγονός που συντελεί στο να γίνεται καλύτερο το συγκρότημα. Όμως, πριν μιλήσουμε για τις σχέσεις του συγκροτήματος με τις ανταγωνιστικές ορχήστρες, ας δούμε πως οι «Αιγαιοπελαγίτες» αντιλαμβάνονται την εικόνα της μπάντας τους.

Ο Χριστιανός υποστηρίζει: «Εάν ένα συγκρότημα είναι καλό θα δουλέψει. Εμείς δουλεύουμε γιατί είμαστε όλοι μαζί ακόμη και το χειμώνα. Αυτά που παίζουμε τα παίζουμε καλά. Γιατί όταν μπαίνουν διάφορα άτομα μέσα αλλάζει και το παίξιμο. Τώρα υπάρχουν άλλα συγκροτήματα που δουλεύουν τους καλοκαιρινούς μήνες μόνο και το χειμώνα διαλύονται. Αυτοί που είναι ένας από εδώ και ένας από κει δεν τους λαμβάνουν υπόψη τους κι ας είναι καλοί μουσικοί».

⁷ Η πρακτική κάποιων κατοίκων της Αγίας Παρασκευής, ενός χωριού της Λέσβου, να πηγαίνουν έφιπποι στα πανηγύρια έχει τις ρίζες της από παλιά. Η κίνηση αυτή αναβιώνει την εποχή που οι άνθρωποι είχαν αυτά τα ζώα ως μοναδικό μέσο μεταφοράς. Όμως σήμερα, τα άλογα σήμερα έχουν πάψει να συνδέονται οργανικά με την εργασία και τις μεταφορές αφού έχουν αντικατασταθεί από τα αυτοκίνητα. Ωστόσο, συνεχίζουν να λειτουργούν ως σύμβολο δύναμης. Σε αυτό το πλαίσιο, πολλοί καβαλάρηδες, ως ένδειξη προβολής του ανδρισμού τους συνηθίζουν να επιδίδονται σε φιγούρες με τα άλογά τους προκαλώντας πολλές φορές ατυχήματα μπροστά στους ανυποψίαστους επισκέπτες του πανηγυριού.

Όπως έχουμε πει στην πρώτη ενότητα, ο «πραγματικά» επαγγελματίας μουσικός είναι ο κοινωνικά χαρακτηρισμένος ως ειδικός. Δεν αρκεί να θεωρεί τον εαυτό του επαγγελματία, αλλά πρέπει και τα άλλα μέλη της κοινωνίας να αναγνωρίζουν τον ισχυρισμό του και να συμφωνούν με το ρόλο και την κοινωνική θέση που υποστηρίζει ο ίδιος. Ο μουσικός πρέπει να θεωρείται από τους άλλους δεξιοτέχνης, δηλαδή για να έχει κάποιο κύρος στην κοινωνία πρέπει να είναι πολύ καλός γνώστης της τέχνης που υπηρετεί. Αυτό άλλωστε υποστηρίζει ο Χριστιανός, ότι δηλαδή παρά την ύπαρξη καλών μουσικών, αυτοί δεν αναγνωρίζονται κοινωνικά επειδή δεν συμμετέχουν σε μια σταθερή ορχήστρα.

Η τάση ενός συγκροτήματος να επιβληθεί έναντι του άλλου, δεν τη γνωρίσαμε ως τωρινό φαινόμενο μέσα από τις αφηγήσεις των «Αιγαιοπελαγιτών» αλλά έχει εμφανιστεί στη Λέσβο από το πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Μία τέτοια μορφή ανταγωνισμού, που παραμένει έως σήμερα, είναι ο «ηχητικός ανταγωνισμός». «Ένα βασικό ακουστικό κριτήριο για τη διάκριση ενός λαϊκού οργανοπαίκτη σε μία ανοικτή μουσική εκδήλωση ήταν η στάθμη έντασης του ήχου που παρήγαγε το όργανο του: η «δυνατή» μουσική ήταν περιζήτητη» (Κάβουρας, 2000: 202).

Ιστορικά γνωρίζουμε ότι εκείνη την εποχή τα καφενεία ήταν σε κοντινή απόσταση το ένα με το άλλο. Έτσι συχνά στο πανηγύρι του χωριού υπήρχαν δύο ορχήστρες δίπλα - δίπλα και προσπαθούσαν να επιβληθούν η μια στην άλλη παίζοντας όσο πιο δυνατά γίνεται τα πνευστά όργανα που είχαν το ρόλο της ηχητικής ενίσχυσης. Μάλιστα, πολλές φορές η μία μάλιστα γύριζε τα «φυσερά» προς την μεριά της άλλης δημιουργώντας ηχητικό πανδαιμόνιο. Οι μουσικοί μιλούν σε αυτό το σημείο για τα κατάλοιπα του ηχητικού ανταγωνισμού.

Ο Σουσαμλής λέει: «Το ίδιο συμβαίνει και τώρα. **Όποιος έχει πιο δυνατά μηχανήματα, αυτός επιβιώνει.** Υπάρχει ανταγωνισμός».

Ο Αποστολέλλης αναφέρει: «Έχω πάει σε πλατεία με τις μπάντες να είναι η μία δίπλα στην άλλη. Από εκεί και πέρα επικρατεί όποια έχει τα περισσότερα βατ. Σε αυτή τη περίπτωση κερδίζει πάντα η δυνατή μουσική».

Ο ηχητικός ανταγωνισμός σήμερα εκφράζεται με διαφορετικό τρόπο. Οι μουσικοί όταν παίζουν σε γειτονικούς χώρους, ακολουθώντας την εξέλιξη της τεχνολογίας εξοπλίζονται με ισχυρούς ενισχυτές και ηχεία ισχύος. Έτσι με μία έννοια ο «κερδισμένος» είναι αυτός που θα επικρατήσει ηχητικά, αφού η μουσική του είναι αυτή που ακούγεται προσελκύοντας έτσι το ενδιαφέρον των ακροατών.

Συνοψίζοντας λοιπόν θα λέγαμε ότι κάθε συγκρότημα προσπαθεί να παρουσιάζει το μουσικό του προϊόν με ελκυστικό τρόπο, έχοντας αξιόπιστους μουσικούς και με καλές μουσικές εκτελέσεις. Ωστόσο, ανταγωνισμός υφίσταται και εκδηλώνεται όταν μια μπάντα

βρεθεί σε κοντινή απόσταση με μία άλλη, οπότε μπορεί να επιβληθεί με τη βοήθεια της τεχνολογίας που παράγει ήχο υψηλής έντασης.

Σύνοψη

Στην ενότητα αυτή αναφερθήκαμε στην επαγγελματική ταυτότητα του συγκροτήματος και μελετήσαμε την εκπαίδευση και την επαγγελματική ενασχόληση των «Αιγαιοπελαγιτών» με τη μουσική, το ρεπερτόριο τους, τη συχνότητα της πρόβας και την οικονομική διάσταση του επαγγέλματος. Με το τελευταίο ζήτημα ασχοληθήκαμε εκτενώς αφού ερευνήσαμε την πρακτική του οικονομικού διακανονισμού με την οποία οι μουσικοί κλείνουν τις δουλειές τους αλλά και τις οικονομικές συνθήκες που επικρατούν στο επάγγελμα. Επιπλέον, αναλύθηκε η στάση του συγκροτήματος και οι δυσκολίες που αντιμετωπίζει στα δρώμενα που εργάζεται και τέλος αναφερθήκαμε στις περιοχές δραστηριοποίησης αλλά και στις σχέσεις που έχει με τα υπόλοιπα συγκροτήματα του νησιού.

Η ενασχόληση των «Αιγαιοπελαγιτών» με τη μουσική εμφανίζεται αρχικά ως «έμφυτη ανάγκη», αλλά και για λόγους βιοπορισμού. Οι μουσικοί επηρεάστηκαν καταρχήν από τη μακρόχρονη μουσική παράδοση της οικογενειάς τους με αποτέλεσμα σε κάποιες περιπτώσεις η γνώση της μουσικής να περνάει ως βιωματική εμπειρία, όπως στην περίπτωση του Αποστολέλλη που είχε πατέρα μουσικό. Κάποιοι από αυτούς σπούδασαν για βραχύ διάστημα σε ωδείο αλλά πιο σημαντικές φαίνεται να είναι οι γνώσεις που έλαβαν μέσω της κοινωνικής εμπειρίας, στοιχείο που φανερώνει την παραδοσιακή εικόνα του συγκροτήματος. Επιπλέον είδαμε, ότι η επιλογή σπουδής μουσικού οργάνου δεν γίνονταν παλιότερα με κριτήριο τις προσωπικές προτιμήσεις του κάθε οργανοπαίκτη αλλά συχνά υπαγορεύονταν από τις πρακτικές ανάγκες της οικογενειακής ορχήστρας η οποία λειτουργούσε ως οικονομική μονάδα.

Η μπάντα σήμερα δεν κάνει συχνά πρόβες αν και οι μουσικοί υποστηρίζουν ότι μόνο μέσα από αυτές μπορεί να υπάρξει ένα καλό ακουστικό αποτέλεσμα. Σχετικά με αυτό το θέμα ο Χριστιανός εμφανίζει μία κάπως στατική, πιο παραδοσιακή αντίληψη υποστηρίζοντας ότι οι πρόβες δεν είναι απαραίτητες αφού γνωρίζει το συγκρότημα το ρεπερτόριο που θα παίξει, ενώ ο Κυριακόγλου επικαλείται κυρίως πρακτικούς λόγους. Αντίθετα, οι μουσικοί κάνουν πρόβες πιο πολύ με τα «φουσερά» προκειμένου να αποκτήσουν τριβή αφού τους ενδιαφέρει να αναβιώσουν και να προβάλουν τον ήχο αυτών των ξεχασμένων οργάνων, συμμετέχοντας σε εκδηλώσεις παραδοσιακού χαρακτήρα. Εκτός της παραπάνω περίπτωσης, η μπάντα κάνει πρόβες και όταν δουλεύει σε κάποια ταβέρνα. Εδώ διακρίνουμε μία νεωτερικού

τύπου συμπεριφορά των μουσικών η οποία συνδέει τη βελτίωση μέσω της πρόβας με τον επαγγελματισμό προκειμένου οι μουσικοί να αποδείξουν στον εργοδότη ότι είναι πραγματικά καλοί στο είδος τους.

Το συγκρότημα διαθέτει παραδοσιακό και λαϊκό ρεπερτόριο. Ανάλογα με το είδος της μουσικής που παίζει συνδυάζει τα «φουσερά» με τα καθιερωμένα μουσικά όργανα, πράγμα απαραίτητο στη μικρή αγορά της Λέσβου. Ωστόσο σε μία μεγαλύτερη αγορά, όπως της Αθήνας θα μπορούσε να ξεχωρίσει ως μπάντα «φουσερών» πνευστών οργάνων.

Η συμφωνία για να κλείσουν μία δουλειά οι μουσικοί γίνεται όταν άνθρωποι που τους γνωρίζουν ήδη, είτε από την μέχρι τώρα πορεία που έχει κάνει το συγκρότημα είτε μέσω των δημόσιων σχέσεων τους, έρχονται για να τους ζητήσουν να παίξουν σε κάποια εκδήλωση, αν και δεν λείπουν και οι περιπτώσεις που οι ίδιοι οι μουσικοί «κυνηγούν» κάποια δουλειά. Ο τρόπος που θα αμειφθούν εξαρτάται από το δρώμενο για το οποίο θα δουλέψουν. Έτσι, σε ένα γάμο, σε μία πολιτιστική εκδήλωση ή σε μία χοροεσπερίδα θα λάβουν, ύστερα από συμφωνία με τον διοργανωτή, ολόκληρο το ποσό στο τέλος της βραδιάς ενώ σε ένα πανηγύρι συνήθως αμείβονται με τη «χαρτούρα», η οποία είναι τα φιλοδωρήματα που δίνουν οι χορευτές. Μάλιστα κάποιες φορές, δίνεται κάποιο ενδεικτικό ποσό από τους ιδιοκτήτες του καφενείου για να καλυφθούν κάποιες πάγιες ανάγκες των μουσικών. Η «χαρτούρα» δεν είναι ένα σταθερό ποσό αλλά εξαρτάται από τη δυναμική του πανηγυριού αλλά και τη διάθεση του ακροατηρίου να ξοδέψει χρήματα. Η «χαρτούρα» είναι μία σχετικά πρόσφατη πρακτική των πανηγυριών γιατί μέχρι και το 1960 δεν υπήρχαν τα «νούμερα» που καθόριζαν με ποια σειρά θα χορέψει το κοινό λόγω της άσχημης οικονομικής κατάστασης των ανθρώπων αφού σπάνια είχαν ευκαιρία για διασκέδαση. Σχετικά με τα φιλοδωρήματα, κάποιοι μουσικοί υποστηρίζουν ότι αυτά έχουν ως αποτέλεσμα να αισθάνονται ηθική ικανοποίηση για την αναγνώριση της δουλειάς τους, πράγμα που συνδέεται με την καταναλωτική χρήση της μουσικής αφού οι πελάτες έχουν την δυνατότητα να αγοράσουν τα μουσικά προϊόντα που θέλουν να ακούσουν. Από την άλλη όμως, υπάρχει και η άποψη ότι αυτό που προσφέρουν οι μουσικοί αξίζει περισσότερο από την τιμή που τελικά καταβάλλεται για την απόκτησή του.

Παρά το ευρύ ρεπερτόριο του συγκροτήματος οι οικονομικές συνθήκες του επαγγέλματος δεν είναι πολύ καλές. Οι μουσικοί καταφέρνουν να επιβιώσουν το καλοκαίρι κάτι όμως που δεν ισχύει το χειμώνα επειδή η δουλειά τους μειώνεται λόγω των περιορισμένων εκδηλώσεων του κύκλου της ζωής και του χρόνου που πραγματοποιούνται εκείνη την εποχή, το μεγάλο ανταγωνισμό εξαιτίας των πολλών συγκροτημάτων που δραστηριοποιούνται στο νησί, που ωστόσο χρονολογείται ήδη από το πρώτο μισό του 20ου αιώνα, αλλά και γενικά των συνθηκών διασκέδασης που έχουν αλλάξει αφού οι άνθρωποι διασκεδάζουν συνήθως δύο με τρεις φορές την εβδομάδα. Όλα αυτά λοιπόν συντελούν στο να

μην έχουν οι μουσικοί ένα δεδομένο εισόδημα με αποτέλεσμα να καταφεύγουν σε άλλες εργασίες που όμως είναι πάντα περιστασιακές επειδή η φύση της δουλειάς τους δεν επιτρέπει κάτι πιο σταθερό.

Οι συνθήκες εργασίας εξαρτώνται από το δρώμενο στο οποίο παίζουν, έτσι κάποιες φορές δουλεύουν σε ήρεμη ατμόσφαιρα και με συμφωνημένο ρεπερτόριο (π.χ. γάμος, χοροεσπερίδες), ενώ αλλού πρέπει να έχουν μεγάλο ρεπερτόριο παίζοντας κάτω από αντίξοες συνθήκες (π.χ. πανηγύρι). Οι δυσκολίες του επαγγέλματος είναι το ξενύχτι, η κακή ποιότητα του ήχου αλλά και οι φασαρίες, οι οποίες συχνά προκύπτουν όταν οι άνθρωποι εμποδίζονται για κάποιο λόγο να προβάλουν τον εαυτό τους στο ακροατήριο μέσα από το χορό. Αυτό το γεγονός οδηγεί συχνά σε απρόβλεπτες καταστάσεις (π.χ. μαχαιριά Κυριακόγλου). Τέλος, οι μουσικοί υποστηρίζουν ότι δεν υπάρχει πραγματικό ενδιαφέρον των δημόσιων φορέων για την πραγματοποίηση εκδηλώσεων παραδοσιακού χαρακτήρα και τα προβλήματα αυτά, που είναι είτε πρακτικής είτε οικονομικής φύσης, τους οδηγούν στην αναζήτηση συνεργασίας με τοπικούς πολιτιστικούς συλλόγους (ο Κυριακόγλου για το σκοπό αυτό έχει αναπτύξει σημαντική δράση).

Ένα άλλο στοιχείο της επαγγελματικής ζωής του συγκροτήματος είναι ότι υπάρχουν τοπικές αγορές στις οποίες δραστηριοποιούνται οι μουσικοί. Αυτές επιλέγονται είτε από το προσωπικό δίκτυο γνωριμιών που έχουν οι μουσικοί είτε από τη ύπαρξη πολλών ανταγωνιστικών συγκροτημάτων στην ίδια περιοχή είτε ακόμη και από τις ιδιαίτερες τοπικές συνθήκες διασκέδασης. Για παράδειγμα, οι «Αιγαιοπελαγίτες» δεν πηγαίνουν στην Αγία Παρασκευή γιατί το πανηγύρι εκεί πραγματοποιείται στο πλαίσιο πολιτισμικών πρακτικών στο οποίο δεν έχει συνηθίσει να εργάζεται το συγκρότημα. Η μπάντα θεωρείται επιτυχημένη γιατί οι μουσικοί έχουν καταφέρει να είναι ενωμένοι και συνεπείς στις υποχρεώσεις τους, παρουσιάζοντας ένα αξιόπιστο ηχητικό αποτέλεσμα. Ανταγωνισμός υπήρχε από παλιά ανάμεσα στα συγκροτήματα, αφού ένας μουσικός αναγνωρίζεται πραγματικά ως καλός όχι από την αντίληψη που έχει ο ίδιος για τον εαυτό του αλλά από αυτό που πιστεύει η κοινωνία για αυτόν. Μάλιστα μία τέτοια μορφή επηρεασμού του κοινού είναι ο ηχητικός ανταγωνισμός, ο οποίος εντοπίζεται ήδη, από τις αρχές του 20ου αιώνα και ισχύει ως σήμερα. Ωστόσο, σήμερα ο ηχητικός ανταγωνισμός δεν προέρχεται από το δυνατό ήχο που έβγαζαν παλιότερα τα «φυσερά» όργανα, αλλά με τη συμβολή του τεχνολογικού εξοπλισμού.



Κεφάλαιο 5: Κοινωνικό Περιβάλλον

Εισαγωγή

Η ταυτότητα του μουσικού καθορίζεται όχι μόνο από τη μουσική και επαγγελματική του θέση αλλά και από την κοινωνική, η οποία ορίζεται σε ένα μεγάλο βαθμό σύμφωνα με τις αντιλήψεις, τις ιδέες και τα στερεότυπα που έχει σχηματίσει ο κοινωνικός περίγυρος. Στη προηγούμενη ενότητα είδαμε την επιρροή της οικογένειας ώστε οι μουσικοί να αποφασίσουν να ασχοληθούν επαγγελματικά με τη μουσική. Ωστόσο, η επίδραση αυτή δηλώνει κατά βάση την σημασία του στενού κοινωνικού περιβάλλοντος στη διαμόρφωση της ταυτότητας του μουσικού. Πέρα, όμως από το στενό κοινωνικό περιβάλλον υπάρχει και η επίδραση του ευρύτερου περιγύρου. Ο Σουσαμλής χαρακτηριστικά αναφέρει: **«Ο μουσικός θέλει την αναγνώριση από τον κόσμο»**. Ο παραδοσιακός μουσικός δεν είναι αποκομμένος από τους υπόλοιπους ανθρώπους, παρέα μόνο με τις σκέψεις του προκειμένου να εμπνευστεί την καταπληκτική δημιουργία με την οποία θα μείνει αθάνατος στην ιστορία. Αυτή μπορεί να είναι η συμπεριφορά ενός ζωγράφου ή κλασικού συνθέτη, όχι όμως ενός παραδοσιακού μουσικού αφού έχει συνεχή επαφή τόσο με το στενό όσο και με το ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον. Ακούει τις γνώμες και τις σκέψεις που έχει ο κόσμος για αυτόν και το επάγγελμά του, άλλες φορές τις αποδέχεται, άλλες πάλι τις απορρίπτει αλλά σίγουρα δεν μένει ανεπηρέαστος από όσα ακούει. Ο καλλιτέχνης δεν αντέχει την αδιαφορία του κόσμου απέναντι στο έργο που με κόπο κατάφερε να παρουσιάσει στο κοινό και αυτό ισχύει ακόμα περισσότερο για τη μουσική που έχει την ιδιότητα να στοχεύει κατευθείαν στο συναίσθημα των ανθρώπων.

Ως εκ τούτου, η παρούσα ενότητα δομείται σε τρία μέρη: α) **το οικογενειακό περιβάλλον**, β) **το φιλικό τους περιβάλλον** και γ) **το ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον των μουσικών**. Εδώ λοιπόν θα ασχοληθούμε αναλυτικότερα με την επίδραση του κοινωνικού περιβάλλοντος στη διαμόρφωση της ταυτότητας των μουσικών και του συγκροτήματος γενικότερα. Θα δούμε σε αυτή την ενότητα ποια είναι η στάση που έχει κάθε κοντινή ή πιο μακρινή κοινωνική ομάδα που ανήκουν οι μουσικοί και πώς αυτή επιδρά στη συμπεριφορά των μελών του συγκροτήματος. Κάποια ζητήματα που θα δούμε, είναι η θέση που κατέχουν οι φίλοι στη ζωή των μουσικών, αφού τα μέλη της μπάντας έχουν φίλους εκτός δουλειάς, διαχωρίζοντας έτσι ως ένα βαθμό τις επαγγελματικές από τις κοινωνικές τους συναναστροφές. Ακόμα, θα αναφερθούμε στην αντιμετώπιση του ευρύτερου κοινωνικού περιβάλλοντος απέναντι στους μουσικούς, είτε αυτοί είναι άνθρωποι που οι «Αιγαιοπελαγίτες» τους συναντάνε καθημερινά στο δρόμο, είτε τουρίστες που επισκέπτονται το νησί και πάνε να τους ακούσουν. Σε αυτό το πλαίσιο θα δούμε επίσης πώς οι μουσικοί προβάλλονται από τα **μέσα**

επικοινωνίας (ραδιόφωνο, τηλεόραση) και αν αυτά λειτουργούν ως μέσο διαφήμισης και αναγνώρισης του μουσικού τους έργου.

5.1 Οικογενειακό Περιβάλλον

Η οικογένεια αποτελεί τον πρώτο και έναν από τους κύριους φορείς κοινωνικοποίησης του ανθρώπου. Γνωρίζουμε ήδη ότι οι μουσικοί είχαν στην οικογένειά τους ανθρώπους που ασχολούνταν επαγγελματικά με τη μουσική και οι οποίοι λειτούργησαν ως πρότυπα για να συνεχίσουν και οι ίδιοι στον ίδιο δρόμο. Ο Σουσαμλής, λόγω του οικογενειακού του περιβάλλοντος, ξεκίνησε να ασχολείται επαγγελματικά με τη μουσική από μικρή ηλικία (δεκατριών χρόνων) ξέροντας τις δυσκολίες του επαγγέλματος. Ο ίδιος λέει σχετικά: «Ήξερα τι δουλειά θα κάνω. Ήταν επιλογή μου. Το οικογενειακό μου περιβάλλον ήταν έτσι κι αλλιώς μουσικοί. Αλλά ούτε τώρα που είμαι παντρεμένος έχω πρόβλημα, η γυναίκα μου ήξερε εξ' αρχής ότι αυτό είναι το επάγγελμά μου».

Οι οικογένειες των μουσικών αποδέχτηκαν το επάγγελμά τους γιατί αυτοί προέρχονταν από μουσικό περιβάλλον. Αλλά και όταν ένας μουσικός αποφασίζει να παντρευτεί, η γυναίκα του αποδέχεται τελικά το επάγγελμά του όσο αυτό εκπληρώνει το πρότυπο του καλού οικογενειάρχη. Ο μουσικός κάνει ένα επάγγελμα για να καταφέρει να επιβιώσει και η οικογένεια του τον στηρίζει, παρά τις ιδιαιτερότητες και τις δυσκολίες που μπορεί να εμφανίζει η δουλειά του μουσικού, αφού η μουσική για αυτούς αποτελεί μέσο βιοπορισμού.

Ωστόσο, ο Χριστιανός αντιμετώπισε αρχικά αντιδράσεις στην απόφασή του να ασχοληθεί επαγγελματικά με τη μουσική. Ο πατέρας του γνωρίζοντας τις δυσκολίες του επαγγέλματος ήθελε να τον προστατεύσει, αποτρέποντας τον να κάνει αυτή τη δουλειά.

Ο Χριστιανός λέει: «Ο πατέρας μου στην αρχή φώναζε όταν άκουσε ότι θέλω να δουλέψω στα πανηγύρια. Μου έλεγε, 'δούλευε ο παππούς σου στα πανηγύρια έφευγε να πάει στο Πολιχνίτο και γύριζε μετά από τρεις μέρες'. Στην αρχή του κακοφάνηκε αλλά μετά το πήρε απόφαση. Η μητέρα μου δεν έφερε ιδιαίτερη αντίρρηση, αφού έβλεπε ότι το ήθελα».

Ο Κυριακόγλου για το ίδιο ζήτημα αναφέρει: «Εμείς είχαμε οικογενειακό συγκρότημα. Έπαιζα με τον πατέρα μου. Δεν γύριζα με άλλους. Υπάρχουν αντιξοότητες αν είσαι με άλλους. Η μουσική είναι ψυχικό επάγγελμα και εύκολα μπορείς να παρασυρθείς. Είχαμε την καθοδήγηση του πατέρα μου».

Στην περίπτωση του Κυριακόγλου, η αποδοχή για το επάγγελμα πηγάζει από την ασφάλεια που νιώθει ο μουσικός όταν βρίσκεται υπό την προστασία της οικογένειάς του. Ο Κυριακόγλου θα μπορούσαμε να πούμε ότι ήταν συνεχιστής της οικογενειακής

«επιχείρησης». Είχε τη φροντίδα και την προσοχή του πατέρα του, οπότε δεν υπήρχε φόβος για το τι θα συναντήσει. Το επάγγελμα του μουσικού κρύβει δυσκολίες ιδιαίτερα για κάποιον που ξεκινάει από μικρός. Όμως ο Κυριακόγλου, δουλεύοντας μαζί με τον πατέρα του είχε την καθοδήγηση του και απέφυγε τις κακοτοπιές αφού αυτή η δουλειά ήταν μία εσωτερική, οικογενειακή υπόθεση.

Ο Αποστολέλλης αναφέρει: «Δεν υπήρχαν αντιρρήσεις από την οικογένεια μου, το χάρηκαν γιατί ο πατέρας μου έπαιζε ακορντεόν, ο αδελφός μου αρμόνιο. Υπάρχει εμπιστοσύνη. Η κοπέλα μου φοβάται λίγο γιατί αν γίνει φασαρία σε ένα συγκρότημα πιο πολύ το μελά τους βρίσκουν ο τραγουδιστής ή ο μπουζουξής».

Εκτός από την οικογένεια του μουσικού, το επάγγελμά του πρέπει να αποδεχτούν και οι άνθρωποι που έχουν στενή σχέση με αυτόν. Έτσι βλέπουμε ότι αν και η κοπέλα του Αποστολέλλη έχει δεχτεί το επάγγελμά του αφού τον εμπιστεύεται, παρόλο αυτά δεν παύει να φοβάται. Επίσης παρατηρούμε και κάτι άλλο. Ο **βαθμός επικινδυνότητας να μπλέξει σε φασαρίες ένας μουσικός εξαρτάται από το ρόλο που έχει στο συγκρότημα**. Έτσι ο τραγουδιστής ή αυτός που παίζει μπουζούκι είναι πιο πιθανό να εμπλακεί σε κάποια διαμάχη σε σχέση με κάποιον άλλο οργανοπαίκτη της μπάντας. Αυτό συμβαίνει γιατί συνήθως ο τραγουδιστής ή ο μπουζουξής, έχει το πρωταγωνιστικό ρόλο σε μία ορχήστρα, με αποτέλεσμα αν το συγκρότημα δεν εκτελέσει κάποιο τραγούδι, αυτός που θα θέλει να χορέψει θα ξεσπάσει πάνω τους.

5.2 Φιλικό Περιβάλλον

Οι άνθρωποι, δεν επηρεάζονται μόνο από την οικογένεια αλλά και τους φίλους τους. Η αμέσως επόμενη κοινωνική ομάδα, την οποία εξετάζουμε είναι το **φιλικό περιβάλλον των μουσικών**. Εδώ θα δούμε πώς η συναναστροφή τους με τους φίλους που έχουν επηρεάζει την ζωή τους. Είναι **σημαντικό** για τους μουσικούς **να έχουν φίλους εκτός δουλειάς** γιατί **έτσι τα ενδιαφέροντά τους δεν περιορίζονται μόνο γύρω από τη μουσική αλλά αφορούν δραστηριότητες που σχετίζονται με την καθημερινή τους ζωή**.

Ο Αποστολέλλης αναφέρει: «Όσο και να σου αρέσει η μουσική, στη ζωή υπάρχουν και άλλα πράγματα. Έχω φίλους που δεν έχουν καμία σχέση με τη μουσική, αλλά ταιριάζουμε ως άνθρωποι. Συζητάμε για τη δουλειά μου. Πολλές φορές με ρωτάνε σε ποια πανηγύρια παίζουμε, ποια άτομα ήταν, τέτοια πράγματα».

Ο Σουσαμλής συμπληρώνει: «Μιλάμε για θέματα της δουλειάς, οι φίλοι μου ενδιαφέρονται. Όμως και εγώ τους ρωτάω, συζητάμε όπως όλοι οι άνθρωποι».

Από τα λόγια των μουσικών βλέπουμε ότι τους αρέσει να μοιράζονται τις εμπειρίες της δουλειάς με τους φίλους τους. Οι «Αιγαιοπελαγίτες» δεν είναι άνθρωποι μονόπλευροι και μονότονοι αλλά αντίθετα επιθυμούν να συναναστρέφονται με άτομα που πέρα από την δουλειά τους μπορούν να συζητήσουν και άλλα ζητήματα της καθημερινότητάς τους.

Είδαμε σε προηγούμενη ενότητα, ότι το κοινό σημείο που ενώνει τα μέλη του συγκροτήματος είναι η κοινή αγάπη και η ασχολία τους με τη μουσική. Σε αυτή τη περίπτωση, όμως, οι μουσικοί επιλέγουν τους φίλους τους γιατί **ταιριάζουν κυρίως ως χαρακτήρες και μπορούν να επικοινωνήσουν**. Όμως ακόμα και σε αυτές τις σχέσεις δεν χάνεται η επαγγελματική τους ιδιότητα αφού συχνά μιλάνε για τη δουλειά τους. Οι μουσικοί δεν δείχνουν μόνο την προσωπική τους εικόνα στους φίλους αλλά και την επαγγελματική τους, προσπαθώντας έτσι να διατηρούν μία ισορροπία στις φιλικές τους σχέσεις. Αλλά ενδιαφέρονται και για τις ζωές των φίλων τους, αφού θέλουν να μαθαίνουν πράγματα που αφορούν τη δουλειά τους. Παρατηρούμε λοιπόν ότι το σημαντικότερο κριτήριο στις φιλικές τους σχέσεις, δεν είναι το επάγγελμα που ασκεί κάποιος, αλλά το αμοιβαίο ενδιαφέρον ώστε να αναπτυχθεί μια καλή σχέση.

Αφού είδαμε με ποιο κριτήριο οι μουσικοί επιλέγουν τους φίλους τους, στην παράγραφο αυτή θα αναφερθούμε στις προσωπικές προτιμήσεις διασκέδασης των μουσικών στο πλαίσιο της συντροφιάς. Οι **προσωπικές προτιμήσεις τους καθορίζονται αρχικά από το είδος της μουσικής που προτιμούν να ακούνε αλλά και από τις συγκεκριμένες περιστάσεις του επαγγέλματος**. Για παράδειγμα, αν κάποια περίοδο έχουν φόρτο εργασίας προτιμούν τη χαλαρή διασκέδαση ακούγοντας ένα μικρό συγκρότημα σε κάποια ταβέρνα (π.χ. Κυριακόγλου) ή ακόμη προτιμούν να περάσουν καλά κάπου ήρεμα ακόμη και χωρίς μουσική επιτέλεση θέλοντας έτσι να ξεφύγουν τελείως από το κλίμα της δουλειάς (π.χ. Χριστιανός).

Ο Κυριακόγλου λέει: «Όταν βγαίνω, πάω σε ταβερνούλες. Ποτέ σε μεγάλα μαγαζιά, που έχουν φίρμες. Πάω να ακούσω κανένα μικρό, καλό συγκρότημα. Προτιμώ τα ρεμπέτικα, Βαμβακάρη, Παπαϊωάννου».

Ο Χριστιανός προσθέτει: «Αν βγω με την γυναίκα και τα παιδιά μου θέλω να πάω κάπου να ηρεμήσω. Να ξέρω ότι δεν είμαι στη δουλειά. Άμα δουλεύω πέντε μέρες συνέχεια, θέλω εκεί που θα πάω να μην έχει μουσική, να ακούω τη θάλασσα. Την περίοδο που εργάζομαι πολύ θα ακούσω μουσική, αλλά κάτι που δεν μου θυμίζει τη δουλειά, όπως ηχογραφήσεις από τσιγγάνικα βιολιά».

Στην περίπτωση του Χριστιανού παρατηρούμε μία **μετάβαση ρόλου από τον επαγγελματία στον οικογενειάρχη και για αυτό το λόγο διαφοροποιείται και η μουσική που ακούει στην ιδιωτική του ζωή σε σχέση με αυτή που παίζει όταν δουλεύει**. Ο μουσικός διαχωρίζει την επαγγελματική του ιδιότητα από την προσωπική του κατάσταση αφού στη

δεύτερη περίπτωση πρωταρχικό μέλημά του είναι η οικογένειά. Όμως, ο Κυριακόγλου όταν βγαίνει έξω ακούει μουσική και μάλιστα συναφή με αυτή που παίζει το συγκρότημα. Βέβαια, όπως έχουμε δει σε προηγούμενη ενότητα, αυτό το είδος τραγουδιών εντάσσεται στο προσωπικό γούστο του Κυριακόγλου και θα λέγαμε ότι συνδυάζει τη διασκέδασή του με τη δουλειά. Δεν υπάρχει λοιπόν μία συγκεκριμένη συμπεριφορά των μουσικών, αφού η ψυχαγωγία εξαρτάται από το πλαίσιο της παρέας(π.χ. οικογένεια, φίλοι).

Οι «Αιγαιοπελαγίτες», πέρα από το να συζητάνε με τους φίλους τους, συχνά **παίζουν μουσική στο πλαίσιο της παρέας**. Δεν βλέπουν τη μουσική ως αυστηρά επαγγελματική δραστηριότητα, αλλά ούτε ως **αυστηρά ιδιωτική υπόθεση**, επιθυμώντας να παίζουν μουσική μόνο όταν είναι μόνοι. Αντίθετα, οι φίλοι αποτελούν τον ενδιάμεσο κρίκο μεταξύ του ίδιου του μουσικού και του κοινού.

Ο Σουσαμλής λέει: «Όταν είμαστε παρέα και έχουμε έρθει σε κέφι τότε πολλές φορές τυχαίνει να παίζουμε. Ανάλογα με την παρέα, μπορεί να με συνοδεύσουν στη μουσική. Εγώ να παίζω τουμπελέκι και κάποιος άλλος ακορντεόν».

Απαραίτητο στοιχείο για να παίζει ο μουσικός είναι να έχει έρθει με την παρέα του σε κέφι. **Στο πλαίσιο της παρέας ο μουσικός ενεργεί με «ερασιτεχνικό» τρόπο**. Κανείς δεν τον υποχρεώνει να παίζει μουσική αφού ούτε ο ίδιος το έχει προγραμματίσει εκ των προτέρων. Αντίθετα αυτή η ανάγκη πηγάζει από μέσα του και συνδέεται με το να περνάνε καλά οι φίλοι του. Άλλο ένα στοιχείο που βλέπουμε είναι ότι δεν παίζει μουσική μόνος του, αλλά συχνά τον συνοδεύουν οι φίλοι του. Αυτό είναι ενδιαφέρον στοιχείο, γιατί αν και ο ίδιος είναι επαγγελματίας και άρα πολύ καλός γνώστης της μουσικής, δεν έχει αντίρρηση να τον συνοδεύουν ερασιτέχνες. Ο Σουσαμλής θα μπορούσε να θεωρεί τον εαυτό του ανώτερο μουσικό και να έχει μία κάπως υποτιμητική στάση απέναντι στους υπόλοιπους που παίζουν, όμως δεν συμβαίνει κάτι τέτοιο, αντίθετα θέλει να υπάρχουν και άλλοι οργανοπαίκτες στην παρέα. Έτσι μπορεί απρόοπτα να κάνουν μία αυτοσχέδια μικρή ορχήστρα. Αλλά ακόμα και όταν δεν υπάρχουν όργανα, όπως θα δούμε παρακάτω, η παρέα δεν χάνει την καλή της διάθεση.

Ο Αποστολέλλης αναφέρει: «Παίζω για την παρέα, όχι συχνά το καλοκαίρι γιατί δουλεύω. Όμως το κάνω για το κέφι μας. Το χειμώνα πολλές φορές πηγαίνουμε σε ένα μαγαζί και τραγουδάμε, ακόμα και χωρίς όργανα».

Εδώ διακρίνουμε δύο στοιχεία. Αρχικά ότι **η συχνότητα που παίζουν οι μουσικοί σε μία παρέα εξαρτάται από τη δουλειά τους** και ότι πολλές φορές **δεν χρειάζονται όργανα** αλλά αρκεί η φωνητική επιτέλεση για να διασκεδάσει η παρέα. Το πόσο συχνά διασκεδάζουν οι μουσικοί επηρεάζεται από τις συνθήκες που επικρατούν στο επάγγελμά τους. Όπως ακριβώς ο απλός άνθρωπος ασκεί τα χόμπι του στον ελεύθερο χρόνο του, έτσι και οι μουσικοί παίζουν

για τη διασκέδαση τους, μόνο όταν δεν είναι απορροφημένοι από τη δουλειά τους. Μάλιστα αυτό συμβαίνει πιο συχνά το χειμώνα που η δουλειά τους δεν είναι τόσο απαιτητική παρά το καλοκαίρι που είναι μία περίοδος πλήρους απασχόλησης για τους μουσικούς. Τώρα, όσον αφορά το δεύτερο στοιχείο βλέπουμε ότι **οι μουσικοί πολλές φορές δεν χρειάζονται ιδιαίτερη προετοιμασία** για να παίξουν μουσική. Όταν παίζουν στη δουλειά τους ακολουθούν πάντα κάποια διαδικασία, στήνοντας τα όργανά τους και τοποθετώντας τα μικρόφωνα, τα ηχεία και τους ενισχυτές στις κατάλληλες θέσεις και λίγο πριν ξεκινήσουν κάνουν πρόβα για να «ζεστάνουν» τα όργανα. Όλη αυτή η διαδικασία είναι απαραίτητη για να παίξουν οι μουσικοί σε ακροατήριο αλλά τελείως περιττή στο πλαίσιο της παρέας αφού το μόνο που χρειάζεται σε αυτή την περίπτωση είναι να υπάρχει καλή διάθεση. Έτσι, θα μπορούσαμε να πούμε ότι **η φωνή αντικαθιστά τα όργανα** όταν αυτά δεν υπάρχουν, αφού ως φυσικό όργανο παραγωγής μουσικού ήχου η φωνή δεσπόζει σε τέτοιες δραστηριότητες.

Είδαμε, λοιπόν, ότι οι μουσικοί διαχωρίζουν την επαγγελματική από την προσωπική τους ζωή. Σε αυτό το πλαίσιο, οι φιλικές τους σχέσεις δεν περιορίζονται μόνο στον κύκλο των μουσικών αλλά και σε ανθρώπους που καταφέρνουν να επικοινωνούν μαζί τους και να έχουν τα ίδια ενδιαφέροντα. Καταλαβαίνουμε, λοιπόν, πως αν και η μουσική είναι ένα σημαντικό κομμάτι της ζωής τους εντούτοις δεν είναι το μόνο πράγμα που τους απασχολεί. Ακόμα, σε πολλές περιπτώσεις, **παίζουν στο πλαίσιο της παρέας, γεγονός που ενεργοποιεί τη λειτουργία της μουσικής στην ενδυνάμωση της ταυτότητας της παρέας**. Δύο πράγματα πρέπει να συμβαίνουν για να γίνει αυτό. Αφενός οι μουσικοί να μην είναι πολύ πιεσμένοι από τις δουλειές τους και αφετέρου να υπάρχει η κοινή επιθυμία των μελών της παρέας για διασκέδαση. Δεν χρειάζεται καμία ιδιαίτερη προετοιμασία, μάλιστα κάποιοι από την παρέα ακόμα και αν δεν είναι μουσικοί, μπορεί να συνοδεύσουν τα τραγούδια παίζοντας κάποια μουσικά όργανα, όμως ακόμα και όταν αυτά δεν υπάρχουν η παρέα μπορεί να διασκεδάσει τραγουδώντας.

5.3 Ευρύτερο Κοινωνικό Περιβάλλον.

Αφού είδαμε τη στάση του οικογενειακού και φιλικού κύκλου των μουσικών, σε αυτή την παράγραφο θα μελετήσουμε τη συμπεριφορά του ευρύτερου κοινωνικού περιβάλλοντος στο οποίο ανήκουν. Αρχικά, ερμηνεύουμε την κακή εικόνα που είχε παλιότερα η κοινωνία για το επάγγελμα του μουσικού. Μετά, αναφερόμαστε στην αντιμετώπιση που έχουν οι μουσικοί από τους ανθρώπους που συναναστρέφονται καθημερινά. Ακόμη, μαθαίνουμε ότι οι τουρίστες που ακούνε την ορχήστρα είναι πολύ θετικοί απέναντι στο συγκρότημα μιας και συμμετέχουν χορεύοντας στα διάφορα δρώμενα. Τέλος, αναφερόμαστε

στην προβολή της μπάντας από τα μέσα επικοινωνίας (τηλεόραση, ραδιόφωνο), καθώς και τη σημασία αυτής στη δημοσιότητα της μπάντας.

Ας δούμε λοιπόν στην αρχή ποια ήταν η στάση της κοινωνίας απέναντι στους μουσικούς παλιότερα και ποια κατάσταση επικρατεί σήμερα. Διαπιστώνουμε, κατά κύριο λόγο, ότι ο μουσικός δεν τύχαινε ιδιαίτερης εκτίμησης, όμως αυτό φαίνεται να αλλάζει στις μέρες μας.

Τα λόγια του Σουσαμλή είναι ενδεικτικά για την αντιμετώπιση που είχαν από την κοινωνία: «Ο ίδιος είχα γνωρίσει κάποτε μία κοπέλα και οι δικοί της δεν με δέχτηκαν γιατί ήμουν μουσικός. Μας βλέπουν **σαν υπόκοσμο**, σαν αλήτες. Αλλά και **οικονομικά, δεν είναι ότι καλύτερο**. Σε μερικές περιπτώσεις έχουν δίκιο, αλλά υπάρχουν μουσικοί οι οποίοι δεν ξέρουν τι βγάζουν. Τουλάχιστον παλιά, ίσως **τόρα η κατάσταση αλλάζει**, δεν υπήρχε μεγάλη εκτίμηση για το μουσικό. Μας θεωρούσαν υπόκοσμο γιατί είναι δουλειά της νύχτας, είχαμε να κάνουμε με ανθρώπους της νύχτας, εμείς οι μουσικοί με τις τραγουδίστριες κάναμε σχέση. Αυτά συμβαίνουν. Αλλά γιατί δηλαδή σε ένα γραφείο δεν γίνεται ο ένας υπάλληλος με μία εργαζόμενη να κάνουν σχέση;»

Ο Αποστολέλλης αναφέρει: «Παλιά και οι ίδιοι οι μουσικοί μπλέκονταν σε φασαρίες, προκαλούσαν με τη συμπεριφορά τους. **Για τη κακή φήμη ευθύνονται οι μουσικοί**. Στο συγκρότημα είμαστε όλοι **οικογενειάρχες** και δεν θέλουμε να δημιουργούμε φασαρίες. Δεν πίνουμε για να είμαστε νηφάλιοι».

Παλαιότερα υπήρχε προκατάληψη γύρω από το επάγγελμα του μουσικού. Αυτή, κατά αρχήν, οφείλονταν στους αυστηρούς κανόνες ηθικής που ίσχυαν παλιότερα στην κοινωνία που αποδοκίμαζε τους μουσικούς ως μη αποδεκτά άτομα, επειδή λόγω της φύσης της δουλειάς τους ξενυχτούσαν και συχνά κατηγορούνταν ότι συνάπτανε περιστασιακές σχέσεις. Όμως, σε πολλές περιπτώσεις, αυτή η δυσπιστία προέρχονταν από την ίδια τη συμπεριφορά των μουσικών οι οποίοι εμφάνιζαν προκλητική στάση, υιοθετώντας πρακτικές επίδειξης του ανδρισμού τους, όπως τσακωμοί ή βλασφημίες. Πολλοί βέβαια μουσικοί ήταν οικογενειάρχες, οι οποίοι έκαναν την δουλειά τους χωρίς να δημιουργούν προβλήματα, παρόλο αυτά η κακή φήμη που είχαν δημιουργήσει κάποιοι από αυτούς επεκτάθηκε σε όλο το φάσμα της συγκεκριμένης επαγγελματικής ομάδας.

Όμως, σήμερα η κατάσταση φαίνεται να έχει αλλάξει και η φήμη των μουσικών σε κάποιο βαθμό έχει αποκατασταθεί. Οι «Αιγαιοπελαγίτες» υποστηρίζουν ότι κάθε επάγγελμα έχει τις ιδιαιτερότητές του. Περιστατικά που μπορούν να συμβούν στον κύκλο των μουσικών, δεν είναι τόσο πολύ έξω από εμάς, αφού τα συναντάμε στην καθημερινότητά μας. Για παράδειγμα, το να δημιουργήσεις μία σχέση μπορεί να συμβεί σε οποιοδήποτε εργασιακό χώρο και δεν σημαίνει τίποτα για την ηθική των ανθρώπων που ασκούν το επάγγελμα του

μουσικού. Η κοινωνία έχει υποστεί στο πέρασμα των χρόνων πολλές αλλαγές ώστε σήμερα να εμφανίζει πιο ελαστικούς κανόνες κοινωνικής συμπεριφοράς και αυτό βέβαια έχει αντίκτυπο και στους μουσικούς που πια δεν αντιμετωπίζονται με την αυστηρότητα που παλιότερα έδειχνε η κοινωνία στο πρόσωπό τους. Ειδικότερα, τα μέλη του συγκροτήματος, δεν βρίσκονται συχνά αντιμέτωποι με τέτοια προβλήματα. Φροντίζουν οι ίδιοι να διαφυλάττουν και να προσέχουν τη δημόσια εικόνα τους με το να μην εμφανίζουν προκλητική συμπεριφορά. Δεν εμπλέκονται σε φασαρίες και όταν συμβεί αυτό προσπαθούν να επιλύσουν τις διαφωνίες που εμφανίζονται. Ο ρόλος τους είναι διπλός. Αφενός υιοθετούν μία **ήρεμη στάση** στις καταστάσεις που προκύπτουν γιατί έτσι καταφέρνουν **να διασφαλίζουν την καλή φήμη** που έχουν χτίσει ως συγκρότημα και αφετέρου επειδή **είναι οικογενειάρχες** δεν θέλουν να διακινδυνεύσουν σε επικίνδυνες καταστάσεις γιατί δεν είναι μόνοι τους, αλλά έχουν συνείδηση του οικογενειακού τους ρόλου και των συναφών υποχρεώσεων τους. Μάλιστα, σε αυτό το πλαίσιο αποφεύγουν κάθε είδους καταχρήσεις, ακόμα και του οινοπνεύματος.

Σε αυτό το στάδιο, θα μελετήσουμε τις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των μουσικών και των ανθρώπων που συναναστρέφονται στην καθημερινή τους ζωή. Οι μουσικοί δεν υπολογίζουν μόνο τη γνώμη που έχει η οικογένεια ή οι φίλοι τους για αυτούς αλλά και το ευρύτερο περιβάλλον με το οποίο έρχονται σε επαφή. Η γνώμη αυτών των ανθρώπων είναι σημαντική γιατί μέσα από την επιδοκιμασία τους αισθάνονται ότι αναγνωρίζονται ως μουσικοί αλλά και μέσα από τις παρατηρήσεις τους διορθώνονται και γίνονται καλύτεροι.

Ο Αποστολέλλης αναφέρει: «Πολλές φορές με χαιρετάνε άτομα που δεν τα ξέρω. Με πλησιάζουν στο δρόμο και μου λένε ότι το συγκρότημα είναι καλό ή ότι ως μουσικός ξεχωρίζω. Αυτό σε κάνει να αισθάνεσαι καλά ψυχολογικά».

Εδώ, βλέπουμε ότι η αναγνωρισιμότητα του ανθρώπου εξαρτάται από το επάγγελμα που ασκεί. Ο μουσικός, εξαιτίας της συναναστροφής του με πολύ κόσμο, είναι γνωστός σε περισσότερους ανθρώπους από κάποιον άλλον που δουλεύει, για παράδειγμα, σε μια οικοδομή και συναντά καθημερινά συγκεκριμένο αριθμό ατόμων. Η ίδια η μουσική λειτουργεί ως φορέας δημιουργίας οικειότητας. Έτσι πολλοί είναι εκείνοι που γνωρίζουν ένα μουσικό επειδή κάπου τον έχουν δει ή ακούσει. Δημιουργείται έτσι φιλική διάθεση ανάμεσα στο μουσικό και στους ανθρώπους, ακόμα και αν δεν έχουν αναπτύξει μεταξύ τους προσωπική σχέση. Μέσα λοιπόν από τη μουσική το συγκρότημα απολαμβάνει δημοσιότητα η οποία δημιουργεί αίσθημα ειλικρίνειας, μεταξύ κοινού και μουσικών, γεγονός που βοηθάει τους ανθρώπους να εκφράσουν την άποψη τους για τη δουλειά της ορχήστρας.

Ο Σουσαμλής προσθέτει: «Πολλές φορές οι άνθρωποι που συναντώ καθημερινά λένε ότι μας είδαν στην τηλεόραση ή ότι μας άκουσαν σε μία συναυλία. Όταν λένε ότι είμαστε καλοί, αυτό μας ευχαριστεί. Καμιά φορά μπορεί να μας σχολιάσουν αρνητικά. Το περιμένουμε

ενδιαφέρον να καλέσει το συγκρότημα να παίξει σε εκδηλώσεις του τόπου τους. Από την άλλη πλευρά οι ξένοι **τουρίστες** φαίνεται να ενδιαφέρονται περισσότερο για τη μουσική που ακούνε. Μπορεί το άκουσμα να είναι σχετικά άγνωστο για τους ίδιους ωστόσο είναι **δεκτικοί στη μουσική**, μάλιστα συχνά συμμετέχουν ενεργά είτε χειροκροτώντας τους μουσικούς, είτε χορεύοντας. Φυσικά και οι μουσικοί μέσα σε αυτό το καλό κλίμα που δημιουργείται προσπαθούν να ανταποδώσουν παίζοντας τραγούδια που είναι γνωστά σε αυτούς. Μάλιστα, ειδικά σε γαμήλιες εκδηλώσεις, υπήρχαν περιπτώσεις όπου κάποιιοι από τους συγγενείς που έρχονται στο γλέντι να μην είναι ντόπιοι με αποτέλεσμα το κοινό να μην δείχνει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τα τοπικά τραγούδια που εκτελεί το συγκρότημα. Τότε, οι μουσικοί στην προσπάθειά τους να διασκεδάσουν το κοινό, παίζουν άλλα είδη παραδοσιακής μουσικής και τελικά ο κόσμος περνάει καλά. Εδώ, βλέπουμε τη **διαφοροποίηση της στάσης των τουριστών σε σχέση με τους ντόπιους ακροατές**. Η πρώτη κατηγορία διασκεδάζει με ήρεμο τρόπο και με ευγένεια ζητάει από τους μουσικούς να παίξουν κάποια δικά τους κομμάτια. Αντίθετα, οι γηγενείς έχουν πιο φασαριόζικο τρόπο διασκέδασης με το να σπάνε μπουκάλια σαμπάνιες, όπως θα δούμε στην επόμενη ενότητα και συχνά εμφανίζονται απαιτητικοί απέναντι στους μουσικούς, «διατάζοντάς» τους να παίξουν κάποια τραγούδια με τη δικαιολογία ότι εφόσον τους πληρώνουν είναι υποχρεωμένοι να παίξουν όσα και όποια τραγούδια τους ζητήσουν.

Ο Αποστολέλλης αναφέρει για τους τουρίστες: «Είναι χαρούμενοι επειδή βρίσκονται σε διακοπές, συμμετέχουν, χορεύουν. **Παίζουμε κομμάτια που γνωρίζουν για να τους ευχαριστήσουμε**, όπως «Ποτέ την Κυριακή», το «Ζορμπά». **Δεν τους αντιμετωπίζουμε ως ξένους** προσπαθούμε να πιάσουμε όλο το φάσμα του κοινού».

Παρατηρούμε, ότι οι τουρίστες επειδή ακριβώς βρίσκονται σε διακοπές είναι ήρεμοι και διασκεδάζουν και για αυτό το λόγο οι μουσικοί έχουν θετική στάση απέναντι τους. **Οι μουσικοί δεν είναι προκατειλημμένοι απέναντι στους ξένους τουρίστες, δεν τους απομονώνουν, ούτε τους ξεχωρίζουν από τους ντόπιους κατοίκους**. Σαν καλοί επαγγελματίες προσπαθούν να καλύψουν και τις δικές τους απαιτήσεις παίζοντας γνωστά τραγούδια, πράγμα που κάνει τους τουρίστες να αισθάνονται οικεία αφού οι μουσικοί τους αντιμετωπίζουν με φιλικά αισθήματα.

Η προβολή, ειδικά όταν μιλάμε για καλλιτεχνική δραστηριότητα, είναι πολύ σημαντική γιατί βοηθάει στη διάδοση κάποιου έργου στο ευρύ κοινό. Φυσικά μεγάλο ρόλο στη γνωστοποίηση ενός γεγονότος παίζουν τα μέσα επικοινωνίας (ραδιόφωνο, τηλεόραση, CD). Σε αυτό το σημείο θα δούμε την προβολή που δέχεται το συγκρότημα και τι ακριβώς σημαίνει για τους μουσικούς. Μάλιστα είναι ενδιαφέρον να αναφέρουμε ότι οι «Αιγαιοπελαγίτες» έχουν κυκλοφορήσει ένα CD με την συνεργασία του Αναγνωστηρίου

Αγιάσου και το διανέμουν μόνοι τους στο τοπικό ραδιόφωνο και αλλού. Ωστόσο, οι απόψεις τους, σχετικά με την δημοσιοποίηση του μουσικού τους έργου, δίστανται, αφού κάποιος αναφέρει ότι η δημοσιότητα είναι καλή αλλά όχι και απαραίτητη καθώς οι «Αιγαιοπελαγίτες» είναι ένα ήδη γνωστό τοπικό συγκρότημα ενώ κάποιος άλλος αναφέρει ότι είναι πολύτιμη η προβολή του γιατί μόνο έτσι μπορεί να γίνει γνωστή η προσπάθεια που κάνει η ορχήστρα για τη δημιουργία ενός ολοκληρωμένου μουσικού σχήματος που θα αποτελείται από πνευστά όργανα.

Ο Αποστολέλης εξηγεί: «Τα τοπικά κανάλια μας δείχνουν στα διάφορα πανηγύρια ή σε εκδηλώσεις που παίζουμε, για παράδειγμα, όταν είχαμε συνοδεύσει τον Παπανδρέου με τα όργανα τότε που είχε έρθει στο νησί. Και το τοπικό ραδιόφωνο παίζει κάποια CD, που έχουν πάρει από εμάς. **Είναι καλή βέβαια η διαφήμιση από τα μέσα επικοινωνίας αλλά δεν μας ενδιαφέρει και τόσο γιατί μας γνωρίζει ο κόσμος. Η καλύτερη διαφήμιση είναι το παίξιμό μας πάνω στη δουλειά».**

Κατά την άποψη του Αποστολέλλη, η δημοσιότητα που απολαμβάνει το συγκρότημα δεν είναι ιδιαίτερα πολύτιμη για τους «Αιγαιοπελαγίτες» αφενός γιατί είναι ήδη γνωστοί ως συγκρότημα στο μικρό κύκλο του νησιού και αφετέρου η καλύτερη προβολή τους είναι το έργο που παρουσιάζουν όταν παίζουν. **Ο μουσικός λοιπόν δεν έχει μακροπρόθεσμα σχέδια, φαίνεται να αρκείται στο γεγονός ότι οι «Αιγαιοπελαγίτες» σε τοπικό επίπεδο είναι ένα αρκετά καλό συγκρότημα που όμως δεν επιδιώκει καμία περαιτέρω εξέλιξη ή δημοσιότητα έξω από το περιβάλλον του νησιού.**

Ο Σουσαμλής έχει διαφορετική αντίληψη: «Μας προβάλουν όχι μόνο τα τοπικά κανάλια αλλά και μεγαλύτερα. Το καλοκαίρι μας έδειξε το Mega ή ο ANTI και φυσικά αυτό μας ικανοποιεί. Τελευταία είχαμε πάει στη Λήμνο με το Αναγνωστήριο και μου λέγανε ότι μας είδανε στην τηλεόραση. Η προβολή είναι καλή. Εμάς **μάς ενδιαφέρει να βγούμε έξω από το νησί** με το σχήμα των πνευστών. Να συνεργαστούμε πανελλαδικά με μουσικούς φορείς. Θα πάρει χρόνια αυτό».

Ο συγκεκριμένος μουσικός φαίνεται να γνωρίζει τη δύναμη που έχουν τα μέσα επικοινωνίας και προσπαθεί να εκμεταλλευτεί την προβολή που τους γίνεται. Ο Σουσαμλής δεν αρκείται στα πλαίσια του νησιού αφού **έχει μακροπρόθεσμα σχέδια**. Επιθυμεί η προσπάθειά τους για αναβίωση των πνευστών οργάνων να έχει πανελλαδική προβολή. Θέλει να γίνει ευρέως γνωστό το άκουσμα αυτών των οργάνων ώστε να μπορούν να συνεργαστούν με πολιτιστικούς φορείς και από άλλες περιοχές της Ελλάδας. Γνωρίζει ότι για να ξεχωρίσουν δεν πρέπει να προβληθούν ως οργανοπαίκτες μπουζουκιών ή οργάνων με μεγάλη προβολή από τα μέσα επικοινωνίας αλλά με όργανα που θα έχουν να παρουσιάσουν κάποια ιδιαιτερότητα και αυτά είναι τα «φουσερά» που ανήκουν στη Λεσβιακή τοπική παράδοση και που ως όργανα

είναι ξεχασμένα. Ο Σουσαμλής δεν επαναπαύεται στα κεκτημένα και σε όσα έχει καταφέρει ήδη το συγκρότημα. Αντίθετα, έχει όραμα που αν και γνωρίζει ότι θα πάρει χρόνια για να πραγματοποιηθεί εντούτοις πιστεύει σε αυτό. Βλέπουμε τη θέληση ενός ανθρώπου που θέτει στόχους και κάνει προσπάθειες για την επίτευξή του, **επιδιώκει την πρόοδο και την εξέλιξη.** Θα μπορούσαμε να πούμε ότι αυτοί οι δύο **μουσικοί διαφοροποιούνται όχι τόσο στους στόχους όσο στη διαφορετική νοοτροπία που έχουν σε σχέση με την ορχήστρα.** Ο στόχος παραμένει κοινός, δηλαδή να παίζουν παραδοσιακή μουσική που τόσο αγαπούν καθώς και να προβάλουν τη μελωδία των χάλκινων «φουσερών» οργάνων που κάποτε παίζονταν στο νησί. Όμως οι χαρακτήρες τους είναι διαφορετικοί. Ο Αποστολέλλης θεωρεί ότι αυτά που έχει καταφέρει το συγκρότημα είναι αρκετά σημαντικά και ότι **μπορεί να συνεχίσει να ζει κατά τον ίδιο ακριβώς τρόπο** όπως έχει συνηθίσει μέχρι τώρα, η στάση του λοιπόν μοιάζει με τη **νοοτροπία του παραδοσιακού ανθρώπου.** Όμως ο Σουσαμλής **βάζει σχέδια που απαιτούν πολύ προσπάθεια** και προσωπικό κόπο για να υπάρξει εξέλιξη, αυτό **το δείγμα ανθρώπου το συναντάμε** ιδιαίτερα **στις νεωτερικές κοινωνίες** όπου η επιθυμία για συνεχή πρόοδο θεωρείται βασικό χαρακτηριστικό του σύγχρονου ανθρώπου.

Σύνοψη

Σε αυτή την ενότητα είδαμε τη στάση του οικογενειακού, φιλικού και ευρύτερου κοινωνικού περιβάλλοντος σε σχέση με τους μουσικούς και πώς οι ίδιοι αντιλαμβάνονται αυτή τη συμπεριφορά. Οι οικογένειες των μουσικών, επειδή είχαν αντίστοιχο μουσικό υπόβαθρο, δεν αντέδρασαν ιδιαίτερα στο να γίνουν οι ίδιοι μουσικοί επαγγελματίες. Μάλιστα σε κάποιες περιπτώσεις οι μουσικοί συμμετείχαν σε οικογενειακές ορχήστρες οπότε βρίσκονταν κάτω από την επίβλεψη της οικογένειας τους και δεν υπήρχε φόβος να «παρασυρθούν». Μάλιστα ο κίνδυνος αυτός ήταν μεγάλος αφού οι μουσικοί άρχισαν να παίζουν επαγγελματικά από μικρή ηλικία. Όμως σε κάποιες περιπτώσεις μουσικών (π.χ. Χριστιανός) υπήρχαν αντιρρήσεις για να γίνουν επαγγελματίες, αλλά στην πορεία κάμφθηκαν αφού οι μουσικοί έπεισαν τους γονείς του ότι αγαπάνε πραγματικά τη μουσική. Οι «Αιγαιοπελαγίτες» αργότερα όταν δημιούργησαν τις δικές τους οικογένειες πάλι δεν αντιμετώπισαν κανένα πρόβλημα για το επάγγελμά τους. Βέβαια πάντα υπάρχει ο φόβος και η αγωνία μήπως συμβεί κάτι άσχημο και ιδιαίτερα στον τραγουδιστή ή σε αυτόν που παίζει μπουζούκι γιατί αυτοί οι δύο έχουν πρωταγωνιστικό ρόλο σε μία ορχήστρα και κυρίως αυτοί αντιμετωπίζουν την ενδεχόμενη δυσαρέσκεια των ακροατών.

Οι «Αιγαιοπελαγίτες» ακόμα και όταν διασκεδάζουν στην ιδιωτική τους ζωή θα ακούσουν μουσική. Βέβαια το είδος εξαρτάται τόσο από τις προσωπικές τους προτιμήσεις,

όπως και από τις ιδιαίτερες περιστάσεις που υπάρχουν στο επάγγελμά τους. Σε μία περίοδο που έχουν ιδιαίτερο φόρτο εργασίας θα προτιμήσουν μία χαλαρή διασκέδαση. Οι φίλοι των μουσικών δεν προέρχονται μόνο μέσα από το επάγγελμά τους αλλά ασχολούνται και με διαφορετικές εργασίες. Κοινό σημείο επαφής με τους φίλους τους δεν είναι η μουσική αλλά να ταιριάζουν μεταξύ τους ως χαρακτήρες. Οι μουσικοί μπορεί να παίζουν στο πλαίσιο της παρέας, αυτό συμβαίνει σε περιόδους που δεν έχουν εργάζονται εντατικά και φυσικά όταν μαζί με την παρέα τους έρθουν σε κέφι. Μάλιστα δεν χρειάζεται ιδιαίτερη προετοιμασία, αφού πολλές φορές δεν έχουν όργανα μαζί τους αλλά διασκεδάζουν τραγουδώντας όλοι μαζί.

Παλιότερα, η κοινωνία δεν αντιμετώπιζε με θετικό τρόπο τους μουσικούς. Τους θεωρούσε μη αποδεκτούς γιατί έμπλεκαν σε φασαρίες, έκαναν περιστασιακές σχέσεις και δεν μπορούσαν να συντηρηθούν μόνο από αυτό το επάγγελμα. Αλλά και οι ίδιοι οι μουσικοί πολλές φορές εμφάνιζαν προκλητική συμπεριφορά με το να δημιουργούν συνεχώς προβλήματα. Έτσι, από τη μία πλευρά έχουμε τη κοινωνία που είχε αυστηρούς κανόνες ηθικής και αντιμετώπιζε με καχυποψία τους μουσικούς, ενώ από την άλλη οι ίδιοι οι μουσικοί με τις πράξεις τους είχαν εσωτερικεύσει αυτή την «εικόνα». Η κατάσταση σήμερα έχει αλλάξει γιατί η κοινωνία είναι περισσότερο ανεκτική σε τέτοιου είδους συμπεριφορές. Ειδικότερα όσον αφορά το συγκρότημα οι μουσικοί δεν κάνουν καταχρήσεις. Αντίθετα, έχουν την πρόπουσα συμπεριφορά γιατί είναι οικογενειάρχες και αποφεύγουν να μπλέκουν σε κοινωνικά αποδοκιμασμένες καταστάσεις.

Οι μουσικοί, εξαιτίας της φύσης της δουλειάς τους, είναι αρκετά αναγνωρίσιμοι από τους καθημερινούς ανθρώπους. Αυτοί οι άνθρωποι τους λένε τόσο θετικά όσο και αρνητικά σχόλια τα οποία οι μουσικοί αποδέχονται εξίσου. Στην πρώτη περίπτωση οι μουσικοί αισθάνονται πολύ καλά ψυχολογικά και νιώθουν ότι αναγνωρίζεται η προσπάθειά τους, ενώ στη δεύτερη περίπτωση προσπαθούν να διορθώνουν τα λάθη τους και να βελτιωθούν. Όσο για το εξω – Λεσβακό κοινό αυτό συνήθως αποτελείται από αλλοδαπούς ή Έλληνες από διάφορες περιοχές της χώρας, οι οποίοι συμμετέχουν στα δρώμενα με καλή διάθεση. Δεν είναι απαιτητικοί και κάποιες φορές ζητάνε να ακούσουν κάποια κομμάτια που επιθυμούν. Οι μουσικοί τους συμπεριφέρονται όπως και στους ντόπιους και συχνά παίζουν γνωστά τραγούδια προκειμένου αυτοί να νιώσουν οικεία.

Τέλος, το συγκρότημα προβάλλεται τακτικά από τα τοπικά κανάλια και ραδιόφωνα, σε διάφορες εκδηλώσεις που συμμετέχει, αλλά και κάποιες φορές από μεγαλύτερα κανάλια πανελληνίας εμβέλειας. Ο Αποστολέλλης υποστηρίζει ότι η διαφήμιση που τους παρέχεται από τα μέσα επικοινωνίας, αν και είναι δεκτή, δεν έχει μεγάλη ωφέλεια γιατί το συγκρότημα δραστηριοποιείται τοπικά και είναι ήδη πολύ γνωστό από το μουσικό του έργο. Με αυτό τον τρόπο παρουσιάζει μία παραδοσιακή εικόνα της ορχήστρας που δεν επιθυμεί εξέλιξη αλλά

αρκείται σε αυτά που έχει ήδη καταφέρει. Αντίθετα, ο Σουσαμλής πιστεύει ότι τα μέσα επικοινωνίας μπορεί να βοηθήσουν στη δημοσιοποίηση της προσπάθειας για τη δημιουργία μιας ορχήστρας με χάλκινα, πνευστά όργανα όπου μακροπρόθεσμα αυτή η προβολή μπορεί να φανεί ιδιαίτερα χρήσιμη για τη συνεργασία του συγκροτήματος με πολιτιστικούς φορείς εκτός νησιού, φανερώνοντας περισσότερο νοοτροπία νεωτερικού ανθρώπου.



Κεφάλαιο 6: Μουσική Επιτέλεση

Εισαγωγή

Στις δύο προηγούμενες ενότητες, είδαμε την επαγγελματική ταυτότητα των μουσικών και τις σχέσεις των «Αιγαιοπελαγιτών» με τον κοινωνικό τους περίγυρο. Στην πρώτη ενότητα εξετάσαμε ζητήματα όπως την εκπαίδευση των μουσικών, το ρεπερτόριό τους, αλλά και τις οικονομικές συνθήκες του επαγγέλματος, όπως επίσης τις σχέσεις των μουσικών με τα ανταγωνιστικά συγκροτήματα και τις περιοχές δραστηριοποίησής τους. Στη δεύτερη ενότητα είδαμε την επίδραση της οικογένειας των μουσικών στην απόφασή τους να ασχοληθούν με τη μουσική, τις σχέσεις των «Αιγαιοπελαγιτών» με το φιλικό τους περιβάλλον και τέλος τη στάση της κοινωνίας απέναντι τους και αν τα μέσα επικοινωνίας συμβάλουν στην προβολή της μπάντας. Στην παρούσα ενότητα θα δούμε πως ο μουσικός αλληλεπιδρά με το εργασιακό του περιβάλλον, ιδιαίτερα σε σχέση είτε με το ακροατήριο είτε με τους μαγαζάτορες και πώς τελικά σχηματοποιείται η συμπεριφορά του τη στιγμή που παίζει μουσική. Σε αυτό το πλαίσιο η ενότητα αυτή δομείται σε τρεις υπό-ενότητες: **α) ρεπερτόριο, β) μαγαζάτορες, γ) κοινό.** Η πρώτη αναφέρεται στα διαφορετικά είδη μουσικής που παίζουν οι μουσικοί ανάλογα με το δρώμενο στο οποίο συμμετέχουν, στην επιθυμία τους να παίζουν μουσική αυτοσχεδιάζοντας, καθώς και στην πρακτική της προσαρμογής του ρεπερτορίου τους ανάλογα με τις απαιτήσεις του κοινού. Στη δεύτερη οι μουσικοί αφηγούνται τις προσωπικές τους εμπειρίες με τους μαγαζάτορες. Γενικά είναι θετική η άποψη που έχουν οι μουσικοί για αυτούς αν και δεν λείπουν τα παράπονα ότι συχνά οι ιδιοκτήτων των μαγαζιών δεν ενδιαφέρονται όσο θα ήθελαν οι ίδιοι οι μουσικοί. Τέλος, σκιαγραφείται η εικόνα του κοινού. Αρχικά, γίνεται μια μικρή αναφορά για τη φυσιογνωμία του κοινού παλαιότερα και συγκρίνεται με το τι συμβαίνει σήμερα. Στη συνέχεια αναφερόμαστε στην κατηγοριοποίηση του κοινού που συμμετέχουν στα διάφορα δρώμενα. Τέλος προσεγγίζονται οι σχέσεις που έχουν οι μουσικοί με τους πελάτες και πώς αντιμετωπίζουν οι μουσικοί ιδιαίτερα περιστατικά, όπως τις φασαρίες, είτε αυτά αφορούν καθαρά το μουσικό μέρος κάθε εκδήλωσης είτε προέρχονται από εξωτερικούς παράγοντες.

6.1 Ρεπερτόριο

Σε αυτή την υπο - ενότητα βλέπουμε ότι ανάλογα με το δρώμενο, η μπάντα εκτελεί τα είδη τραγουδιών που είναι κατάλληλα για την περίπτωση, μάλιστα πολλές φορές παίζει ρόλο και η σειρά εκτέλεσης. Οι «Αιγαιοπελαγίτες» μάλιστα επιθυμούν να προσθέτουν δικά

τους **στοιχεία αυτοσχεδιάζοντας**, προσθέτοντας «ένα μικρό στολίδι» σε αυτά που παίζουν, όπως οι ίδιοι λένε, το οποίο ξεχωρίζει την απόδοση της δικιάς τους μουσικής σε σχέση με άλλους μουσικούς. Έπειτα, βλέπουμε ότι **προσαρμόζουν τα τραγούδια που παίζουν ανάλογα με τις ιδιαίτερες προτιμήσεις του κοινού** και αυτό γίνεται γιατί υπάρχει επικοινωνία του ακροατηρίου με τους μουσικούς, αναπτύσσεται δηλαδή μια ζωντανή σχέση, στην οποία δεν έχει θέση η παθητικότητα που συναντάμε σε μια συναυλία κλασικής μουσικής. Όμως, το πιο σημαντικό είναι ότι υπάρχει ένα συγκεκριμένο πλαίσιο δραστηριοτήτων, δηλαδή το κάθε δρώμενο καθορίζει το ρόλο που θα έχει το κοινό σε αυτό αφού άλλη συμπεριφορά εμφανίζει ο ακροατής του πανηγυριού και άλλη αυτός που συμμετέχει σε ένα γαμήλιο γλέντι.

Το είδος του δρωμένου καθορίζει το ρεπερτόριο των μουσικών. Συγκεκριμένα, σε ένα **πανηγύρι** το συγκρότημα αρχίζει με ένα συρτό χορό και έπειτα παίζει μπάλο ή ζεϊμπέκικο. Στις **χοροεσπερίδες** παίζουν πιο πολύ ελαφρά και ευρωπαϊκά τραγούδια, όπως βαλς ή μάμπο. Όταν παίζουν σε **ταβέρνες** έρχονται σε συμφωνία με το μαγαζάτορα για το ρεπερτόριο, αν και συχνά προσαρμόζεται ανάλογα με το τι επιθυμεί να ακούσει το κοινό. Στους **γάμους** αρχικά παίζουν ελαφρά κομμάτια, όπως ταγκό και μετά παραδοσιακά τραγούδια του γάμου, όπως είναι ο «Νυφικάτος».

Ο Σουσαμλής λέει σχετικά: «Σε μία χοροεσπερίδα την ώρα που τρώει ο κόσμος παίζουμε ελαφρά και ευρωπαϊκά. Τα θέλουν ακόμα, ιδιαίτερα οι μεγαλύτερες ηλικίες που στην εποχή τους ήταν μόδα. Σε ταβέρνα υπάρχει συγκεκριμένο ρεπερτόριο και ταυτόχρονα παίζουμε αυτό που θέλει ο κόσμος. Αυτό είναι το μυστικό της επιτυχίας. Διότι αν παίζεις μόνο ένα είδος μουσικής το κοινό που θα έρθει να σε ακούσει μπορεί να διασκεδάσει μπορεί όμως και όχι».

Όπως έχουμε πει σε προηγούμενη ενότητα, οι μουσικοί δεν περιορίζονται στο να εκτελούν ένα συγκεκριμένο είδος μουσικής αφού πρέπει να ανταποκριθούν στις διαφορετικές περιστάσεις κάθε δρωμένου. Σε ένα **πανηγύρι επιβάλλονται τα πιο «βαριά» είδη μουσικής, αντίθετα σε ένα χορό ή ένα γάμο επικρατεί μία ανάλαφρη διάθεση και τα τραγούδια είναι πιο εύθυμα**. Οι μουσικοί θα πρέπει να γνωρίζουν ποια τραγούδια αντιστοιχούν σε κάθε περίπτωση και με ποια σειρά θα πρέπει να εκτελεστούν. Για παράδειγμα, όταν οι άνθρωποι τρώνε σε ένα γάμο οι μουσικοί παίζουν βαλς ή ταγκό στο οποίο θα χορέψει το νιόπαντρο ζευγάρι ενώ σε ένα πανηγύρι πρώτα θα ακουστεί ένας συρτός και μετά όταν το γλέντι «φουντώσει» θα εκτελεστούν τα βαριά ζεϊμπέκικα.

Ο Αποστολέλλης αναφέρει: «Στα πανηγύρια αρχίζουμε με συρτό και μετά παίζουμε μπάλο. Σταδιακά το ρεπερτόριο γίνεται πιο βαρύ καθώς παίζουμε ζεϊμπέκικο. Τώρα τελευταία δεν θέλουν ούτε τους μπάλους. Προτιμούν το λαϊκό από το παραδοσιακό. Όταν παίζουμε παραδοσιακά κομμάτια σταματούν να χορεύουν ή ζητάνε άλλα. Στους γάμους αρχίζουμε με

ελαφρά, βαλς, ταγκό και μετά παίζουμε παραδοσιακά τραγούδια όπως ο Νυφικάτος. Υπάρχουν βέβαια ζευγάρια που μας ζητάνε το γαμήλιο εμβατήρι».

Βλέπουμε λοιπόν ότι, ειδικά στα πανηγύρια ακολουθείται μία **συγκεκριμένη σειρά** με την οποία εκτελούνται τα τραγούδια. Γνωρίζουμε ότι «ήδη από το 1930 στα πανηγύρια παίζονταν πρώτα συρτοί, μετά μπάλλοι, καρσιλαμάδες, ζειμπέκικα και τέλος χασάπικα. Μάλιστα η συγκεκριμένη ακολουθία σκοπών παρέμεινε τυποποιημένη τουλάχιστον μέχρι τη δεκαετία του 1960, ενώ ακόμη και σήμερα, ως ένα βαθμό υιοθετείται στα πανηγύρια. Όμως μέχρι το 1990 οι μεταβολές του ρεπερτορίου οδήγησαν σε μείωση των «μικρασιάτικων» σκοπών. Σήμερα, πολύ λίγα από τα «παλιά μικρασιάτικα» εξακολουθούν να συμπεριλαμβάνονται στο ρεπερτόριο των συγκροτημάτων που παίζουν στα πανηγύρια. Συγκεκριμένα, παίζονται λίγα ζειμπέκικα, αρκετά απτάλικά και καρσιλαμάδες και λίγοι συρτοί» (Παπαγεωργίου, 2000:150 - 156).

Ωστόσο, παρά την ύπαρξη μιας καθορισμένης σειράς ρεπερτορίου, η οποία έχει καθιερωθεί από το παρελθόν, από τα λόγια του Αποστολέλλη βλέπουμε ότι σήμερα η κατάσταση εμφανίζονται διαφοροποιημένη. Ο μουσικός ακολουθεί κάποια σειρά στην εκτέλεση τραγουδιών αλλά επειδή δεν παίζει μόνος του αλλά για να ψυχαγωγήσει το ακροατήριο πολλές φορές το ρεπερτόριό του ανατρέπεται από τις προτιμήσεις του κοινού. Θα λέγαμε ότι **στα πανηγύρια ο κόσμος τελικά καθορίζει τη ροή των τραγουδιών και όχι ο μουσικός**. Η μουσική επιτέλεση δεν είναι στατική υπόθεση. Οι μουσικοί έχουν συνηθίσει να παίζουν συγκεκριμένα κομμάτια σε κάθε δρώμενο, τα οποία σε μεγάλο ποσοστό έχουν καθοριστεί μέσα από την παράδοση και το τι ισχύει μέχρι τώρα. Όμως βλέπουμε ότι το ρεπερτόριο συνεχώς αλλάζει, το κοινό δέχεται καινούργια τραγούδια, απορρίπτει άλλα και γενικά σχηματίζεται μία νέα μορφή ρεπερτορίου. Σε αυτό το πλαίσιο μπορούμε να κατανοήσουμε τα λόγια του Αποστολέλλη όταν διαπιστώνει ότι οι άνθρωποι πού πάνε στα πανηγύρια προτιμούν να ακούσουν ένα ζειμπέκικο και γενικά ένα λαϊκό κομμάτι από ένα παραδοσιακό. Όμως αυτή η πρακτική επεκτείνεται και σε άλλα δρώμενα, όπως είναι αυτό του γάμου. Οι μουσικοί είχαν συνηθίσει να παίζουν παραδοσιακά γαμήλια τραγούδια για να υποδεχτεί ο κόσμος το ζευγάρι στο γλέντι. Όμως τώρα πολλοί άνθρωποι προτιμούν τα ξενόφερτα ακούσματα, όπως είναι το γαμήλιο εμβατήρι. Μεγάλο ρόλο στην ενσωμάτωση νέων τραγουδιών στα μουσικά συμβάντα παίζει η προβολή τους από τα μέσα επικοινωνίας. Οι άνθρωποι δεν ακούνε πια συχνά παραδοσιακά κομμάτια, η μόνη επαφή τους με αυτά είναι σε κάποιο πανηγύρι ή κάποια πολιτιστική εκδήλωση. Το ραδιόφωνο και η τηλεόραση προβάλλει άλλα είδη τραγουδιών που έχουν μαζική ανταπόκριση από το κοινό. Έτσι οι άνθρωποι ακόμα και ακούσια απομακρύνονται από τα τραγούδια του τόπου τους, αφού ακούγοντας καθημερινά

τα κομμάτια που προβάλλονται τα θεωρούν πιο οικεία και κατά συνέπεια είναι αναμενόμενο να τα προτιμούν όταν γλεντούν.

Ένας τρόπος για να προσελκύσει το συγκρότημα την προσοχή του ακροατηρίου είναι οι αυτοσχεδιασμοί. Είδαμε ότι υπάρχει διαχωρισμός των μουσικών σε καλλιτέχνες και τεχνίτες. Το χαρακτηριστικό του καλλιτέχνη είναι η δεξιοτεχνία του και η ικανότητά του να αυτοσχεδιάζει και να προσαρμόζει το ρεπερτόριό του στις απαιτήσεις του κοινού και όλα αυτά συνοδευόμενα με ένα ευχάριστο αισθητικό και ακουστικό αποτέλεσμα. Από την άλλη, ο τεχνίτης απλά εκτελεί όσα μουσικά κομμάτια έχει μάθει να παίζει, χωρίς πάντοτε να καταφέρνει την άψογη εκτέλεσή του. Όπως θα δούμε παρακάτω οι μουσικοί του συγκροτήματος μάλλον ανήκουν στην κατηγορία των καλλιτεχνών. **Αρέσκονται να αυτοσχεδιάζουν γιατί έτσι δίνουν το προσωπικό τους στίγμα στο τραγούδι.** Δεν είναι πάντα εύκολο αλλά αυτό είναι που τελικά ξεχωρίζει τον μερακλή μουσικό από έναν άλλον που απλά θα παίζει το τραγούδι χωρίς την δική του παρέμβαση.

Ο Αποστολέλλης αναφέρει: «Εγώ ακούω πολλές ζωντανές ηχογραφήσεις από διάφορα κομμάτια. Ακούω τους δεξιοτέχνες που εκτελούν τα τραγούδια με δικό τους τρόπο. Εμπλουτίζουμε έτσι το παίξιμό μας. Οποιοσδήποτε μουσικός μπορεί να παίζει ένα κομμάτι. Το να αυτοσχεδιάσεις όμως είναι δύσκολο γιατί μπορεί τελικά να ξεφύγεις από το «χρώμα» του κομματιού. Είναι η ευαισθησία του κάθε μουσικού να βάζει ένα μικρό στόλισμα στα τραγούδια. Δεν έχουν όλοι οι μουσικοί τις γνώσεις για κάτι τέτοιο».

Βλέπουμε λοιπόν, ότι ο μουσικός δεν αρκείται να μάθει να παίζει κάποια τραγούδια, όπως τα ακούει από τους δίσκους ή το ραδιόφωνο. Αντίθετα **επιθυμεί να κάνει «δικό» του ένα τραγούδι** με το να προσθέτει προσωπικά στοιχεία, να κάνει κάποιες αλλαγές και να το δημιουργεί από την αρχή χωρίς όμως να αλλάξει το μουσικό του ύφος. Αυτό δείχνει την πραγματική αγάπη του μουσικού για αυτό που κάνει γιατί προϋποθέτει επιπλέον προσπάθεια και κόπο.

Ο Κυριακόγλου προσθέτει: «Μου αρέσει να αυτοσχεδιάζω πάνω στη μουσική. Δεν παίζω σύμφωνα με το δίσκο. Παίρνω μόνο το σκελετό του τραγουδιού και το φέρνω στα μέτρα μου. Αυτό έχει αντίκρισμα στον πελάτη. Βγάζεις μέσα από το τραγούδι, την προσωπικότητά σου. Ο κόσμος σε ξεχωρίζει από τους άλλους μουσικούς που παίζουν τα τραγούδια χωρίς αλλαγές».

Ο αυτοσχεδιασμός του καλλιτέχνη τελικά έχει ανταπόκριση στο κοινό αφού αναγνωρίζει την ανώτερη αξία του μουσικού που είναι σε θέση να αυτοσχεδιάζει σε σχέση με αυτούς που απλά εκτελούν ένα κομμάτι.

Ο μουσικός κάνοντας αυτοσχεδιασμούς στοχεύει στην ψυχαγωγία του κοινού. Πολλές φορές όμως το κοινό δεν φαίνεται να περνάει καλά. Στην περίπτωση αυτή θα δούμε πώς νιώθουν οι μουσικοί και τι κάνουν προκειμένου να αλλάξουν αυτή την κατάσταση.

Ο Αποστολέλλης μιλάει για αυτό: «Το χειρότερο για μένα είναι ότι έχουν τύχει κάποιες βραδιές που οι παρέες αργούν να χορέψουν. Σε τέτοιες περιπτώσεις αλλάζουμε το ρεπερτόριο. Προσπαθούμε να βρούμε τι αρέσει στο κοινό. Έχουμε παίξει σε γάμους στους οποίους οι πιο πολλοί συγγενείς είναι από Πελοπόννησο ή τη Βόρεια Ελλάδα και να θέλουν τσάμικα ή καλαματιανά. Εκεί λοιπόν παίζουμε άλλα είδη μουσικής: τσάμικο, καλαματιανό».

Οι μουσικοί οφείλουν να προσαρμόζονται στις απαιτήσεις του κοινού. **Η μουσική που θα παίξει το συγκρότημα εξαρτάται και από την πολιτισμική ταυτότητα του κοινού που συμμετέχει στο δρώμενο.** Το ακροατήριο θέλει να ακούει οικεία ακούσματα. Όσο καλός και αν είναι ένας μουσικός, αν δεν καταφέρει να διασκεδάσει τον κόσμο, θεωρείται ότι έχει αποτύχει. Σε καμία περίπτωση η δουλειά του μουσικού δεν είναι μία διεκπεραιωτική διαδικασία αφού δεν παίζει απλά το ρεπερτόριό του αλλά παράλληλα παρατηρεί και την αντίδραση του κόσμου. Αν ο κόσμος διασκεδάζει ο μουσικός νιώθει ικανοποίηση, αν όμως δεν συμβαίνει αυτό αλλάζει το ρεπερτόριο και προσπαθεί να κάνει το κοινό να περάσει καλά. Θα λέγαμε ότι, κατά κάποιο τρόπο, ο μουσικός μπαίνει στη θέση του ακροατή προκειμένου να μαντέψει τι θα ήθελε να ακούσει τη δεδομένη στιγμή για να εκτελέσει την αντίστοιχη μουσική.

Ο Σουσαμλής λέει: «Όταν παίζεις και βλέπεις ότι ο κόσμος δεν χορεύει αισθάνεσαι πολύ άσχημα. Τότε προσπαθούμε να προσαρμοστούμε και αλλάζουμε το ρεπερτόριο. Το να κάνει κέφι ο κόσμος εξαρτάται από εμάς αλλά και από τους ίδιους. Πολλές φορές οι παρέες είναι προκατειλημμένες, λένε ήρθαμε να πιούμε ένα ποτό και να συζητήσουμε. Πηγαίνουμε πολλές φορές στα πανηγύρια και αρχίζουμε να παίζουμε κατά τις 9:30. Πηγαίνει 1:00 η ώρα και στις 3:00 τελειώνουμε. Παίζουμε αλλά τίποτα. Κάποια στιγμή αρχίζει κάποιος να χορεύει και μετά θέλουν να χορέψουν όλοι και παίζεις ως το πρωί».

Βλέπουμε ότι δεν είναι εύκολη υπόθεση η ψυχαγωγία του ακροατηρίου. Ο μουσικός, εκτός από πολύ καλός γνώστης της τέχνης, πρέπει να είναι σε θέση να κατανοεί και τη **δυναμική της στιγμής**. Πολλές φορές το ακροατήριο δεν έχει την ανάλογη διάθεση που χρειάζεται για να περάσει καλά. Σε αυτή την περίπτωση οι μουσικοί πρέπει να δουν ποια άτομα από το ακροατήριο είναι περισσότερο πρόθυμα στο να διασκεδάσουν, ώστε να δημιουργήσουν την κατάλληλη ατμόσφαιρα με την οποία θα παρασύρουν και τους υπόλοιπους να χορέψουν. Έτσι συμβαίνει συχνά να παίζουν οι μουσικοί χωρίς την ανταπόκριση του κόσμου και ξαφνικά 1- 2 παρέες να χορέψουν και μετά να «ανάψει», όπως λέμε, το γλέντι. Οι μουσικοί όταν δεν διασκεδάζει ο κόσμος, αισθάνονται άσχημα αλλά βλέπουμε ότι η πείρα τους έχει βοηθήσει να προσαρμόζονται στις διάφορες περιστάσεις.

Η διασκέδαση του κοινού επηρεάζεται από τις ιδιαίτερες συνθήκες που επικρατούν κάθε φορά. Άλλοτε εξαρτάται από το μουσικό να κάνει το κοινό να περάσει καλά άλλοτε πάλι από τη διάθεση και την ψυχολογία του ακροατηρίου που ο μουσικός έχει απέναντι του. Το **κοινό δεν είναι αμέτοχο**, όπως συμβαίνει σε μία συναυλία. Αντίθετα αντιδρά και με τις πράξεις του ο μουσικός μπορεί να καταλάβει τι θέλει το ακροατήριο τη δεδομένη στιγμή. Ακόμα και με την παθητικότητα στέλνει μήνυμα στο μουσικό ότι δεν διασκεδάζει και ότι πρέπει να γίνει αλλαγή ρεπερτορίου. Από την άλλη, όταν ο κόσμος χορεύει ο μουσικός είναι ικανοποιημένος γιατί βλέπει τους ανθρώπους να περνάνε καλά. Το κοινό είναι σε όλες τις περιπτώσεις ενεργό και η ύπαρξη επικοινωνίας μεταξύ των δύο πλευρών είναι απαραίτητη γιατί μόνο μέσω αυτής μπορεί να επιτευχθεί η ψυχαγωγία του ακροατηρίου.

6.2 Μαγαζάτορες

Σε αυτή την παράγραφο αναλύονται οι σχέσεις που έχουν οι μουσικοί με τους ιδιοκτήτες των μαγαζιών στα οποία παίζουν. Το συγκρότημα φαίνεται να έχει καλές σχέσεις με τους μαγαζάτορες αφού επιλέγει να παίζει σε μέρη που γνωρίζει ότι δεν θα αντιμετωπίσει εμπόδια στη δουλειά του. Κάποιοι μουσικοί (π.χ. Αποστολέλλης) πιστεύουν ότι υπάρχουν φορές που οι ιδιοκτήτες δεν ενδιαφέρονται τόσο πολύ για τους μουσικούς ενώ κάποιοι άλλοι (π.χ. Σουσαμλής) λένε ότι ακόμα κι αν αυτό ισχύει δεν γίνεται σκόπιμα. Οι μουσικοί αποφεύγουν να ξανασυνεργαστούν με κάποιον μαγαζάτορα που είχαν πρόβλημα μαζί του, αλλά υπάρχουν περιπτώσεις όπου διατηρούν και με κάποιους από αυτούς φιλικές σχέσεις.

Ο Χριστιανός λέει: «Καταρχήν ένας σωστός μαγαζάτορας θα έχει πάντα μια καλή μουσική στο μαγαζί του και θα την κρατήσει για χρόνια. Κάποιος που απλά θέλει να έχει μια οποιαδήποτε ορχήστρα στο πανηγύρι και τη καλύτερη να πάρει δεν θα φερθεί σωστά και θα πάρει μία χειρότερη. Εμείς στα περισσότερα μαγαζιά που πάμε δεν έχουμε τέτοιου είδους προβλήματα. Οι μαγαζάτορες είναι σωστοί σε εμάς γιατί είμαστε και εμείς απέναντί τους. Το θέμα είναι να μην κοροϊδέψεις τον άλλον. Μην του πεις θα έρθω και δύο μέρες πριν το πανηγύρι του πεις βρήκα αλλού να δουλέψω ή το μετάνιωσα Αν τα κάνεις αυτά, το νησί είναι μικρός κύκλος και κάποια στιγμή θα μείνεις χωρίς δουλειά».

Βλέπουμε λοιπόν ότι πρέπει να υπάρχει **αμοιβαίος σεβασμός** και εκτίμηση. Τόσο οι μουσικοί όσο και οι μαγαζάτορες **οφείλουν να επιδεικνύουν επαγγελματισμό**. Οι μουσικοί να είναι συνεπείς στις υποχρεώσεις τους και να μην αφήνουν εκτεθειμένο τον μαγαζάτορα γιατί το περιβάλλον εργασίας τους είναι μικρό και μπορεί εύκολα να μείνουν χωρίς δουλειά. Όμως και οι εργοδότες θα πρέπει να συμπεριφέρονται με τέτοιο τρόπο ώστε να χτίσουν μία καλή εικόνα για το μαγαζί τους. Γενικά όμως οι «Αιγαιοπελαγίτες» δεν αντιμετωπίζουν

προβλήματα με τους ιδιοκτήτες των μαγαζιών αφού έχουν καταφέρει να συνεργάζονται καλά μαζί τους.

Ωστόσο ο Αποστολέλλης έχει κάποια παράπονα σχετικά με τη στάση των ιδιοκτητών: «Πολλοί μαγαζάτορες προτιμούν να **ικανοποιήσουν τον πελάτη παρά τους μουσικούς**. Δεν έρχονται να μας ρωτήσουν αν θέλουμε κάτι, πολλές φορές μας δίνουν να καθίσουμε στις χειρότερες καρέκλες».

Ο Σουσαμλής όμως διαφωνεί και υποστηρίζει ότι: «υπάρχουν περιπτώσεις που οι μαγαζάτορες δεν έρχονται να μας ρωτήσουν αν θέλουμε να φάμε κάτι, αλλά τις περισσότερες φορές μας λένε. Αλλά και αυτοί που δεν το λένε εκείνη τη στιγμή **μπορεί να μην το έχουνε σκεφτεί**».

Η διάσταση των απόψεων ίσως μπορεί να εξηγηθεί αν λάβουμε υπόψη την αντίστοιχη εμπειρία που έχει ο κάθε μουσικός. Ο Σουσαμλής, είναι από τους πιο μεγάλους στο συγκρότημα με σημαντική επαγγελματική εμπειρία. Έχοντας ζήσει πολλά στη δουλειά του δεν θέλει να κρίνει αυστηρά τους εργοδότες του γιατί ξέρει ότι συχνά στην αγωνία τους να εξυπηρετήσουν τον πελάτη αμελούν κάποιες φορές να φροντίσουν για τους ίδιους. Αντίθετα ο Αποστολέλλης, ως πιο νέος και με μικρότερη εμπειρία απαιτεί να έχει ισότιμη μεταχείριση με τον πελάτη γιατί εργάζεται πολλές ώρες. Ας μην ξεχνάμε ότι οι παραπάνω απόψεις εκφράζουν τις αντιλήψεις των μουσικών για το πώς αντιλαμβάνονται οι ίδιοι τη συμπεριφορά των μαγαζάτορων. Είναι πιθανόν αν η ερώτηση είχε τεθεί στους ιδιοκτήτες η κατάσταση να παρουσιάζονταν διαφοροποιημένη.

Ο Σουσαμλής, σε αυτό το πλαίσιο ρωτήθηκε αν ποτέ θα ξανάπαιζαν σε ένα μαγαζί που ο ιδιοκτήτης δεν τους είχε συμπεριφερθεί καλά: «Όχι, δεν θα πάμε. Όταν ο μαγαζάτορας δεν είναι καλός, τότε και το καφενείο του δεν θα έχει δουλειά. Δεν θα είναι καλός όχι μόνο με εμάς αλλά γενικά με τον κόσμο. Κι ο κόσμος επιλέγει».

Μπορεί ο Σουσαμλής, στην προηγούμενη ερώτηση, να εμφανίζεται κάπως ελαστικός όσον αφορά τη στάση που έχουν οι μαγαζάτορες απέναντι τους, αλλά εδώ εμφανίζεται κατηγορηματικός αφού δεν θα ξαναεργάζονταν για ένα ιδιοκτήτη που δεν είχε συμπεριφερθεί καλά στο συγκρότημα. Υποστηρίζει ότι είναι πολύ πιθανό μια κακή συμπεριφορά του μαγαζάτορα να έχει αντίκτυπο όχι μόνο στους μουσικούς αλλά και στην πελατεία του. Όμως τελικά από ότι φαίνεται, εκτός από το κοινό και οι μουσικοί έχουν τη «πολυτέλεια» της επιλογής.

Ο Αποστολέλλης αναφέρει σχετικά: «Υπήρχε μία περίπτωση όπου είχαμε συμφωνήσει τα χρήματα και ο μαγαζάτορας τελικά ήθελε να κόψει κάποια λεφτά. Δεν ξαναπήγαμε σε αυτό το μαγαζί κι ας μας ξαναφώναξε ο ίδιος. Όμως δεν είναι η **σχέση μας**

μόνο επαγγελματική. Κουβεντιάζουμε με τον μαγαζάτορα, λέμε πράγματα και εκτός μουσικής. Έχουμε και μία διαφορετική επαφή σαν άνθρωποι».

Οι μουσικοί δεν βάζουν πάνω από όλα τα χρήματα αλλά το να υπάρχει συνεργασία μεταξύ των δύο πλευρών για να μπορούν και οι ίδιοι να εργαστούν σε καλές συνθήκες. Θα μπορούσαν να υποστηρίξουν ότι δουλεύουν για να ζήσουν και ότι έχουν ανάγκη αυτά τα χρήματα οπότε ακόμα και αν σε κάποια περίπτωση αισθάνονταν αδικημένοι θα συνέχιζαν να δουλεύουν κάπου. Όμως οι μουσικοί απαιτούν πάνω από όλα σεβασμό και καλή συμπεριφορά. Με τη στάση τους δείχνουν ότι είναι καλοί επαγγελματίες και επιθυμούν την ίδια αντιμετώπιση από τους άλλους. Αλλά όπως είπαμε, η κακή συμπεριφορά δεν χαρακτηρίζει το σύνολο των ιδιοκτητών, αντίθετα υπάρχουν ιδιοκτήτες με τους οποίους οι μουσικοί έχουν αναπτύξει φιλικές σχέσεις, ξεφεύγοντας έτσι από τα στενά πλαίσια της επαγγελματικής σχέσης.

6.3 Ακροατήριο

Στην τελευταία υπο - ενότητα θα περιγράψουμε αναλυτικά την ταυτότητα και τις πράξεις του κοινού που συμμετέχει στα διάφορα μουσικά δρώμενα που παίζει το συγκρότημα. Έχουμε δει κάποια στοιχεία, για παράδειγμα τις διάφορες φασαρίες που πρέπει να αντιμετωπίσουν οι μουσικοί αλλά και την πρακτική των παραγγελιών στα πανηγύρια. Στο σημείο αυτό πρόκειται να αναλύσουμε τη συμπεριφορά του ακροατηρίου τη στιγμή της μουσικής επιτέλεσης. Αρχικά, αναφέρουμε κάποια ιστορικά στοιχεία σχετικά με την σύνθεση και συμπεριφορά του ακροατηρίου ώστε να γίνει σύγκριση με το σήμερα. Στη συνέχεια μελετάμε τις κοινωνικές ομάδες που συμμετείχαν στο παρελθόν στα δρώμενα και την αντίστοιχη συμπεριφορά τους. Επιπλέον, επισημαίνουμε ότι η συμπεριφορά που εμφανίζει το ακροατήριο σήμερα διαφοροποιείται ανάλογα με το μουσικό συμβάν στο οποίο λαμβάνει μέρος και εξετάζεται ποια νέα στοιχεία έχουν ενσωματωθεί στον τρόπο διασκέδασης του κοινού. Τέλος, αναλύουμε τους λόγους που οι πελάτες προκαλούν φασαρίες και πώς αυτές οι καταστάσεις αντιμετωπίζονται από τους μουσικούς.

Η κοινωνική διαστρωμάτωση που υπήρχε στη Λέσβο από παλιά, έπαιξε ρόλο στη συμμετοχή του ακροατηρίου στα διάφορα μουσικά δρώμενα. Η πολιτισμική διαφοροποίηση της Λέσβου συνδέεται με την κοινωνική διαφοροποίηση του νησιού, όπως αυτή διαμορφώθηκε στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και στον 20^ο αιώνα. Ανάμεσα στην τοπική αστική τάξη, τους γαιοκτήμονες, τους εργάτες και αγρότες αναγνωρίζουμε μία σημαντική πολιτισμική διαφοροποίηση. Από το 1920 μέχρι και τη δεκαετία του 1950 η κοινωνική διαφοροποίηση στη Λέσβο παραμένει αυστηρά οροθετημένη και με οξείες κοινωνικές αντιθέσεις. Η ανώτερη τάξη

των γαιοκτημόνων, των μεγαλεμπόρων και βιομηχάνων βρίσκεται στην κορυφή της κοινωνικής ιεραρχίας. Η τάξη αυτή συναθροίζεται στις λέσχες και διασκεδάζει με ελαφρά και ευρωπαϊκή μουσική. Αντίθετα, την ίδια περίοδο ο εργατικός πληθυσμός ζει σε συνθήκες ανέχειας και εξαθλίωσης. Μάλιστα, από το 1950 και μετά τα «ευρωπαϊκά» τραγούδια συνδέονται πλέον με αποκλειστικό τρόπο με τις ανώτερες κοινωνικές τάξεις, αφού τα μικροαστικά και εργατικά στρώματα πλήττονται από την ύφεση της οικονομίας, την μετανάστευση και τις πολιτικές διώξεις, ενώ παράλληλα ανακαλύπτουν τα λαϊκά τραγούδια που εκφράζουν και καλύπτουν όψεις των σύγχρονων καθημερινών τους εμπειριών (Χτούρης, 2000:82-140). Η αναφορά αυτή είναι απαραίτητη για να κατανοήσουμε την κοινωνική συμπεριφορά της κάθε ομάδας ξεχωριστά. Όπως θα δούμε, η συμπεριφορά ενός ατόμου σε κάποιο μουσικό δρώμενο έχει άμεση σχέση με την οικονομική και κοινωνική του θέση.

Ο Κυριακόγλου αναφέρει: «Θυμάμαι, με το συγκρότημα του πατέρα μου πηγαίναμε στο Πλωμάρι. Εκεί υπήρχαν πλούσιοι. Παίζαμε ταγκό, βαλς, τσα-τσα σε λέσχες. Προτιμούσαμε τους ευγενείς γιατί πλήρωναν καλύτερα και η συμπεριφορά τους ήταν καλή. Ο λαϊκός άνθρωπος μπορεί κάποια στιγμή να εκτονωθεί στο μουσικό γιατί έχει αναποδιές στη ζωή του. Ο μορφωμένος, ο πλούσιος θα αντιδράσει αλλιώς γιατί έχει τακτοποιήσει την ζωή του και πάει να ακούσει μουσική, να διασκεδάσει».

Ο Σουσαμλής προσθέτει: «Αυτοί που είχαν λεφτά διασκεδάζαν πιο συχνά, οι άλλοι σε κάποιο πανηγύρι ή σε ένα γάμο μία φορά το χρόνο. Δεν υπήρχαν και πολλά μέσα. Μία παρέα που διασκεδάζε σε ένα καφενέ, μπορεί να φώναζε απρόοπτα την ορχήστρα του χωριού να παίξει».

Μία **κοινωνική ομάδα**, όσον αφορά τη συμπεριφορά της στα μουσικά δρώμενα, **χαρακτηρίζεται** από: α) το είδος της μουσικής που προτιμά να ακούει, και β) τη **συμπεριφορά της απέναντι στο μουσικό**. Για το πρώτο ζήτημα έχουμε ήδη πει ότι μία από τις λειτουργίες της μουσικής είναι η λειτουργία της αισθητικής απόλαυσης. Έτσι, μια αριστοκρατική οικογένεια με Δυτική κουλτούρα ακούει κλασική μουσική, ενώ μια ελληνική αγροτική οικογένεια προτιμά την παραδοσιακή λαϊκή μουσική του τόπου της. Χωρίς αυτό βέβαια να σημαίνει ότι η μία μουσική είναι ανώτερη από την άλλη, απλώς το **κάθε είδος εκφράζει την κοινωνική, οικονομική και πολιτισμική ταυτότητα της ομάδας στην οποία απευθύνεται**. Αυτό ακριβώς βλέπουμε στη διαστρωμάτωση της Λέσβου. Έτσι, στην ίδια τοπική κοινωνία, για παράδειγμα στο Πλωμάρι, συνυπήρχαν τόσο η τάξη των ευγενών, όσο και η λαϊκή τάξη. Η ανώτερη τάξη άκουγε ευρωπαϊκή μουσική γιατί αυτό το είδος μουσικής εξέφραζε καλύτερα την κουλτούρα της. Άλλωστε και οι λέσχες στις οποίες διασκεδάζαν οι ευγενείς ευνοούσαν την ανάπτυξη του συγκεκριμένου είδους μουσικής. Όμως οι κατώτερες τάξεις δεν μπορούσαν να εκφραστούν μέσα από αυτή τη μουσική. Αντίθετα, κατέφυγαν στα

λαϊκά τραγούδια που περιέγραφαν θέματα, όπως η μετανάστευση και η φτώχεια, τα οποία ζούσαν και οι ίδιοι στη καθημερινότητά τους. Ακόμη βλέπουμε ότι οι κοινωνικές ομάδες **δραστηριοποιούνται σε διαφορετικούς χώρους**. Οι ευγενείς συχνάζουν σε λέσχες, οι οποίες είναι «κλειστά κλαμπ» στις οποίες πήγαιναν κυρίως τα άρρενα μέλη των εύπορων οικογενειών, δηλαδή γαιοκτήμονες, βιοτέχνες, αλλά και ανώτεροι τοπικοί κρατικοί υπάλληλοι, ενώ η κατώτερη τάξη στην οποία άνηκαν οι αγρότες, οι εργάτες και γενικά οι άνθρωποι του μόχθου διασκέδαζαν σε ένα γαμήλιο γλέντι ή σε ένα πανηγύρι και συχνάζαν στα καφενεία του χωριού. Η μουσική λοιπόν εκπληρώνει διαφορετικό σκοπό ανάλογα στις ομάδες στις οποίες απευθύνεται αλλά και με τις συνθήκες που επικρατούν την δεδομένη στιγμή.

Ωστόσο, η μουσική μπορεί να λειτουργήσει και ως εκτόνωση έκρυθμων κοινωνικών καταστάσεων. Η λειτουργία της **συναισθηματικής έκφρασης** είναι πολύ σημαντική στην τελετουργία της μουσικής. Η μουσική δίνει τη δυνατότητα έκφρασης ποικιλίας συναισθημάτων. Βοηθάει στην απελευθέρωση πεποιθήσεων και ιδεών που σε διαφορετική περίπτωση δεν θα μπορούσαν να εκφραστούν και απελευθερώνει κοινωνικές συγκρούσεις. Σύμφωνα λοιπόν με αυτή την λειτουργία μπορούμε να κατανοήσουμε την συμπεριφορά των διαφορετικών κοινωνικών ομάδων. Έτσι, οι **ανώτερες τάξεις**, έχοντας καταφέρει να εξασφαλίσουν την επιβίωση τους, βλέπουν τη **ψυχαγωγική διάσταση** της μουσικής, σύμφωνα βέβαια με όσα λένε οι συγκεκριμένοι μουσικοί. Ενώ στα **κατώτερα στρώματα**, η μουσική ξεφεύγει από τα στενά όρια της διασκέδασης και **αποκτά για αυτούς ιδιαίτερη σημασία**. Μέσω λοιπόν της μουσικής, οι λιγότερο ευνοούμενες ομάδες, καταφέρνουν όχι μόνο να δηλώσουν τις δυσκολίες της καθημερινότητάς τους, αλλά επιπλέον να εκτονώσουν όλα τα καταπιεσμένα συναισθήματα που τους προκαλούν οι δύσκολες καταστάσεις που ζουν, συχνά ακόμα και με βίαιο τρόπο. Παρατηρούμε λοιπόν ότι και στις δύο περιπτώσεις η μουσική έχει κοινωνική σημασία. Στις υψηλές τάξεις η μουσική δίνει τη δυνατότητα ανάδειξης της ανωτερότητας και αποστασιοποίησής της από την ανάγκη για επιβίωση. Ενώ στα λαϊκά στρώματα η μουσική είναι μία δίοδος εκτόνωσης κοινωνικών προβλημάτων και έκφρασης της κοινωνικής καταπίεσης.

Συνέπεια των παραπάνω είναι η **διαφοροποίηση της συχνότητας με την οποία διασκέδαζε η κάθε τάξη ως αποτέλεσμα της οικονομικής κατάστασης**. Ο Σουσαμλής αναφέρει ότι οι πλούσιοι είχαν περισσότερες ευκαιρίες για ψυχαγωγία είτε πηγαίνοντας στις διάφορες λέσχες είτε σε χοροεσπερίδες. Αντίθετα οι φτωχοί διασκέδαζαν σπανιότερα, όπως στο πανηγύρι του χωριού ή σε ένα γάμο.

Σε αυτό το σημείο, θα δούμε σε ποιο βαθμό ισχύει σήμερα η κοινωνική διαφοροποίηση της συμμετοχής στα διάφορα δρώμενα. Σύμφωνα με τους «Αιγαιοπελαγίτες», οι απλοί και οι μεγαλύτερης ηλικίας άνθρωποι έχοντας ζήσει τον παραδοσιακό τρόπο

διασκέδασης προτιμούν την ψυχαγωγία του πανηγυριού ή μίας χοροεσπερίδας. Οι νεότεροι άνθρωποι και όσοι γενικά έχουν ανώτερο μορφωτικό επίπεδο προτιμούν το σημερινό τρόπο ψυχαγωγίας, δηλαδή αυτή που προσφέρει μία ταβέρνα ή κάποιο κέντρο διασκέδασης γιατί εκεί ακούγονται τραγούδια του προσωπικού τους γούστου αλλά και ευνοείται περισσότερο η κοινωνική επαφή με συνανθρώπους της ίδιας περίπου ηλικιακής και κοινωνικής κατηγορίας. Όμως, η επιθυμία για διασκέδαση έχει αλλάξει στις μέρες μας σε σχέση με το παρελθόν και ένας λόγος είναι ότι σήμερα προσφέρονται πολλοί διαφορετικοί τρόποι ψυχαγωγίας. Ας δούμε όμως και το τι λένε οι μουσικοί για αυτό το ζήτημα.

Ο Αποστολέλλης εξηγεί: «Στις αρχές του 1960, υπήρχε μεγάλη χαρά από τον κόσμο να διασκεδάσει σε ένα πανηγύρι. Ήταν **κάτι το ξεχωριστό** γιατί δεν υπήρχαν τηλεοράσεις».

Τα καινούργια επιτεύγματα της τεχνολογίας επηρέασαν σε μεγάλο βαθμό τα μέρη που προτιμούν να διασκεδάζουν οι άνθρωποι. Παλιότερα δεν υπήρχαν πολλές ανέσεις και ευκαιρίες για ψυχαγωγία και για ένα χωριό θεωρούνταν μεγάλο γεγονός το πανηγύρι ή ο γάμος αφού οι άνθρωποι περίμεναν αυτές τις εκδηλώσεις για να διασκεδάσουν. Ο κόσμος σπάνια άκουγε μουσική και συνήθως ήταν σε «ζωντανή» εκτέλεση και για αυτό το λόγο σήμαινε κάτι το ιδιαίτερο. Σήμερα όμως οι άνθρωποι, με τη βοήθεια της τεχνολογίας, μπορούν καθημερινά να ακούσουν μουσική, είτε από τις τηλεοράσεις, τα ραδιόφωνα ή τα CDs που αναπαραγάγουν μουσική ή παίρνοντας το αυτοκίνητο τους και πηγαίνοντας στα αντίστοιχα μέρη διασκέδασης, καφετέριες, κλαμπ ή ταβέρνες.

Σε αυτό το πλαίσιο είναι ενδιαφέρον να δούμε πώς κάποιες νέες πρακτικές, όπως είναι το σπάσιμο μπουκαλιών σαμπάνιας ή οι ετερογενείς προτιμήσεις του κοινού, μεταφέρουν στην ουσία μία «πατροπαράδοτη» σχέση ακροατηρίου – μουσικής – μουσικών στα μουσικά δρώμενα.

Σε προηγούμενη ενότητα είδαμε ότι πολλές φορές το ακροατήριο καταφεύγει σε φασαρίες. Σε αυτό το κομμάτι λοιπόν, αναλύεται διεξοδικά η συμπεριφορά των πελατών και πώς οι μουσικοί τους αντιμετωπίζουν. Ο Χριστιανός μιλάει για αυτό: «Φασαρίες γίνονται και σπασίματα. Τώρα **σπάνε σαμπάνιες**, ενώ παλιά την κερνούσαν μέσα στο ποτήρι. Κερνάει κάποιος μία κούτα σαμπάνιες και αντί να κάθονται να την ανοίγουν μία – μία, τις πετάνε όλες στον αέρα και λένε ότι σας κερνάει εκείνη η παρέα. Εγώ όμως που παίζω και σπάνε μπροστά μου οι σαμπάνιες μπορεί να έρθει ένα γυαλί και να μου βγάλει το μάτι. Τον Παναγιώτη [Σουσαμλή] μία φορά ένα κομμάτι γυαλί του έκοψε το δάχτυλο. Έχουμε μία βαρβαρότητα εδώ στο νησί».

Ο Κυριακόγλου συμπληρώνει: «Μερικοί μας σέβονται, μερικοί όμως έχουν απαιτήσεις. Λένε ότι αφού μας πληρώνουν, πρέπει να παίζουμε αυτά που θέλουν. Η φασαρία γίνεται όταν έχει κάποιος την απαίτηση να χορέψει και δεν μπορεί γιατί χορεύει εκείνη τη

στιγμή κάποιος άλλος και με την επήρεια του ποτού δεν πείθεται να κάτσει κάτω. Τελευταίο έκτρωμα είναι το σπάσιμο των σαμπανιών. **Δεν είναι μέσα στη παράδοση του νησιού. Ούζο έχει η Μυτιλήνη».**

Ο Σουσαμλής λέει γενικά για την συμπεριφορά του ακροατηρίου: «Είναι λογικοί, προσέχουν τι παίζεις αλλά όταν διασκεδάζει κάποιος και ιδιαίτερα όταν έχει πει χάνει τον έλεγχο. Ο κόσμος θεωρεί τους μουσικούς των πανηγυριών της πλάκας κι όμως είναι δύσκολη δουλειά. Φαντάζεσαι τώρα να παίζεις ότι σου παραγγέλνει ο καθένας και να το παίζεις και καλά; Λέει ο κόσμος ότι δεν παίζουν καλά, τους ζήτησα αυτό το τραγούδι και δεν το έπαιξαν. Κάποιος που άκουσε ένα τραγούδι από το ραδιόφωνο ζητάει από το μουσικό να το παίζει. Φυσικά ο μουσικός δεν μπορεί να τα ξέρει όλα. **Εμείς μαθαίνουμε αυτά που νομίζουμε ότι αρέσουν στον κόσμο».**

Η διασκέδαση λοιπόν στο νησί, όσον αφορά την παραδοσιακή μουσική, δεν έχει μείνει στάσιμη. Συνεχώς προστίθενται νέα χαρακτηριστικά που συνδέονται με ότι ισχύει μέχρι εκείνη τη στιγμή και σχηματίζουν μία νέα διαφοροποιημένη εικόνα της παράδοσης. Σε αυτό το σημείο δύο είναι τα χαρακτηριστικά στη διασκέδαση του νησιού που βλέπουμε να έχουν μεταβληθεί. **Το πρώτο είναι το σπάσιμο των μπουκαλιών σαμπάνιας και το δεύτερο η προσπάθεια των μουσικών να ικανοποιήσουν τις ολοένα και πιο διαφοροποιημένες μουσικές προτιμήσεις του κοινού.**

Οι γλεντιστές με το να σπάνε μπουκάλια σαμπάνιας θέλουν να δώσουν ένα συμβολικό χαρακτήρα σε αυτήν την πράξη. Παλιότερα, η σαμπάνια ήταν το ποτό που προτιμούσαν να πίνουν οι πλούσιοι. **Οι χορευτές σπάνε τη σαμπάνια θέλοντας να δείξουν τη δυσαρέσκεια απέναντι σε αυτούς και τις συνήθειές τους.** Μια άλλη πιθανή ερμηνεία θα μπορούσε να είναι ότι οι χορευτές σπάνε αυτά τα μπουκάλια δείχνοντας έτσι ότι δεν σέβονται το συγκεκριμένο ποτό και **το θεωρούν «φτηνό» και κατώτερο από το ούζο που αποτελεί παραδοσιακό στοιχείο του νησιού.** Οι άνθρωποι δεν σπάνε μπουκάλια με ούζο, αντίθετα τα κερνάνε γιατί αντιπροσωπεύει τον τρόπο ζωής αφού αυτό είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με τις χαρές και τις λύπες τους. Ακόμα αυτή η πρακτική του σπασίματος των μπουκαλιών μπορεί να θεωρηθεί ως μεταφορά από τα «σκυλάδικα». Παλιότερα κάποιοι άνθρωποι που σύχναζαν στα μέρη αυτά συνήθιζαν να σπάζουν μπουκάλια σαμπάνιας μπροστά στα μάτια των υπόλοιπων θαμώνων προκαλώντας την έκπληξη και τον θαυμασμό των υπόλοιπων παρειών. Αυτή η πρακτική ήταν συχνά ένδειξη αυτοπροβολής, ισχύος και πλούτου.

Από την άλλη όμως, βλέπουμε ότι οι μουσικοί διαφωνούν με αυτό το νέο «έθιμο» γιατί το θεωρούν επικίνδυνο. Όπως έχει ήδη σημειωθεί, **η συμπεριφορά του ακροατή σχηματίζεται από το κοινωνικό γεγονός στο οποίο λαμβάνει χώρα το κάθε μουσικό ιδίωμα.** Ο ακροατής ανταποκρίνεται κοινωνικά με διαφορετικούς τρόπους στη μουσική, οι

οποίοι εξαρτώνται τόσο **από την κατάσταση στην οποία συμμετέχει αλλά και από το ρόλο που έχει**. Έτσι, λοιπόν, παρατηρούμε μία εντελώς διαφορετική συμπεριφορά του ακροατή όταν συμμετέχει σε ένα πανηγύρι από ότι σε ένα γάμο. Ο ακροατής μεταλλάσσεται και εμφανίζει μια «βάρβαρη» συμπεριφορά στο πρώτο δρώμενο, έτσι δεν διστάζει να σπάσει μπουκάλια, ακόμα και να εμπλακεί σε φασαρίες. Συχνά ο πελάτης του πανηγυριού θέλει να χορέψει, όμως με την επήρεια του αλκοόλ παρασύρεται και δημιουργεί φασαρίες. Αυτή η συμπεριφορά ίσως μπορεί να θεωρηθεί ως ένδειξη προβολής ανδρισμού. Αντίθετα, αν ο ίδιος ακροατής συμμετάσχει σε κάποιο άλλο δρώμενο είναι πολύ πιθανόν να υιοθετήσει μία άλλη, πιο ήπια συμπεριφορά. Η στάση λοιπόν του ακροατή είναι ανάλογη του δρωμένου και του ρόλου που θέλει να έχει σε αυτό.

Το δεύτερο ζήτημα είναι οι προτιμήσεις του ακροατηρίου. Γνωρίζουμε ότι «στις αρχές του 20ού αιώνα, οι μουσικοί που έδρασαν στο νησί γνώριζαν τους τρόπους διασκέδασης, τις ιδιαίτερες προτιμήσεις και τα χαρακτηριστικά των συντοπιτών τους. Η καταξίωση αυτών των μουσικών περνούσε μέσα από την οικογενειακή και τοπική παράδοση και βασιζόνταν στην αναγνώρισή τους μέσα από συγκεκριμένες κοινωνικές και πελατειακές σχέσεις. Συχνά ήταν οργανοπαίκτες μόνο του πανηγυριού ή των τοπικών γλεντιών της μικρής τους κοινότητας. Εξαιτίας αυτής της μικρής μουσικής εμβέλειας που είχαν έπαιζαν σε περιορισμένο κοινό και γνώριζαν τις ιδιαίτερες προτιμήσεις του» (Νικολακάκης, 2000:243 - 244).

Τώρα όμως έχει διαφοροποιηθεί η κατάσταση. Οι μουσικοί δεν γνωρίζουν πια τις προτιμήσεις του κοινού, αλλά **προσπαθούν να μαντέψουν** τι αρέσει στους ανθρώπους που πάνε να τους ακούσουν. Χαρακτηριστικά ο Σουσαμλής αναφέρει, ότι οι μουσικοί δεν μπορούν να μαθαίνουν ό,τι καινούργιο βγαίνει αλλά αυτό που μάλλον αρέσει στο κόσμο. Αυτή η αλλαγή θα πρέπει να έχει την αιτία της στο γεγονός ότι **οι ορχήστρες απέκτησαν με τον καιρό υπερτοπικό χαρακτήρα με σαφώς πιο διευρυνόμενο κοινό** άρα είναι αδύνατο να ξέρει ο κάθε μουσικός τι μπορεί να αρέσει στον κάθε πελάτη ξεχωριστά. Παράλληλα ωστόσο σήμερα **διαφοροποιούνται τα γούστα άλλοτε ομοιόμορφων κοινωνικών ομάδων**. Τα μουσικά είδη παλιότερα ήταν πιο αυστηρά χαρακτηρισμένα σε σχέση με σήμερα και παρατηρείται το κοινό να έχει προτιμήσεις σε ποικίλα μουσικά είδη. Όμως, ίσως ο πιο σημαντικός παράγοντας είναι ότι τα **μέσα επικοινωνίας**, (ραδιόφωνο, δίσκοι, τηλεόραση) έβαλαν **πολλά και ετερογενή μουσικά είδη στην καθημερινότητα** των ανθρώπων. Έτσι, ενώ παλιότερα ένα τραγούδι χρειαζόταν περισσότερο διάστημα για να διαδοθεί, τώρα μπορεί να γίνει γνωστό σε ελάχιστο χρόνο με αποτέλεσμα να το μαθαίνει ο κόσμος και να το ζητάει από την ορχήστρα. Οι μουσικοί ασφαλώς και οφείλουν να προσαρμόζονται σε αυτές τις εξελίξεις προκειμένου να είναι καλοί επαγγελματίες.

Εκτός όμως από το σπάσιμο των μπουκαλιών σαμπάνιας, μια συνηθισμένη πρακτική των πανηγυριών είναι οι γλεντιστές να δημιουργούν φασαρίες. Οι **φασαρίες**, σύμφωνα με όσα είπαν οι μουσικοί, είναι δύο μορφών: **είτε αφορούν το μουσικό μέρος του δρωμένου και προκύπτουν για τη σειρά του χορού, είτε οφείλονται σε εξωγενείς παράγοντες, όπως όταν δύο παρέες έχουν διαφορές μεταξύ τους.** Στην πρώτη περίπτωση ο χορευτής, αν χορεύει για πολύ ώρα, μπορεί να προκαλέσει εκνευρισμό στους άλλους πελάτες που ανυπομονώντας και οι ίδιοι να χορέψουν εμπλέκονται σε διαφωνία μαζί του. Έτσι ανάλογα με το ποιος κρατάει τα νούμερα προτεραιότητας, οι μουσικοί ή ο μαγαζάτορας το κοινό απευθύνεται σε αυτούς προκειμένου να βρουν λύση. Στη δεύτερη περίπτωση μπορεί να προκύψει πρόβλημα όταν κάποιες παρέες που έχουν από παλιά διαφωνίες βρεθούν τυχαία σε κάποιο δρώμενο ή όταν κάποιος από μία παρέα κοιτάξει με πονηρό τρόπο μία κοπέλα που είναι σε άλλη παρέα. Εδώ όμως δεν επεμβαίνουν οι μουσικοί αλλά αφήνουν τις παρέες να λύσουν μόνοι τους το ζήτημα που δημιουργήθηκε. Φασαρίες, προκαλούνται κυρίως σε πανηγύρια αν και η δεύτερη μορφή συναντιέται και στις ταβέρνες.

Ο Σουσαμλής μιλάει για τις φασαρίες που προέρχονται από τα νούμερα: «Στα πανηγύρια όταν έχεις αργήσει να πάρεις νούμερο, φυσικό είναι είτε να μην χορέψεις είτε να αρχίσεις να αγανακτείς. Όταν βάλεις στο μυαλό σου ότι θέλεις να χορέψεις δεν κρατιέσαι. Αυτός που περιμένει να έρθει η σειρά του λέει να χορεύει το κάθε νούμερο από πιο λίγα τραγούδια για να προλάβουν να χορέψουν όλοι. Κι ο ίδιος όταν ανέβει στην πίστα δεν κάθεται μετά».

Ο Αποστολέλλης αναφέρει: «Η νοοτροπία στο συγκρότημα είναι ότι ακόμα κι αν κάποιος πετάει πολλά χρήματα, πρέπει να σταματήσει να χορεύει για να ανέβουν και οι υπόλοιπες παρέες. Δεν βλέπουμε μόνο εκείνον που χορεύει και τα τραγούδια που μας παραγγέλνει. Όταν τους λες να κάτσουν για να χορέψει ο επόμενος πετάνε περισσότερα χρήματα για να χορέψουν παραπάνω. Προσπαθούμε να κρατήσουμε κάποια τάξη αλλά είναι δύσκολο γιατί ο άλλος έρχεται σε κέφι, μεθάει και μερικές φορές βγαίνει εκτός εαυτού και δεν ξέρει τι κάνει».

Τα νούμερα είναι μία καλή πρακτική που διευκολύνει τόσο τους μουσικούς όσο και το κοινό που θέλει να χορέψει. Ο πελάτης μπορεί να πάρει τον αριθμό που επιθυμεί για να χορέψει τη στιγμή που έχει διαλέξει, διευκολύνοντας έτσι την ομαλή ροή του πανηγυριού. Αλλά παρόλο αυτά συμβαίνουν παρεξηγήσεις. Είτε επειδή κάποιοι μεθυσμένοι ακούγοντας το τραγούδι που τους αρέσει χορεύουν, ακόμα κι αν δεν είναι η σειρά τους, είτε επειδή κάποιοι, μέσα στον ενθουσιασμό τους να χορέψουν, φωνάζουν στους προηγούμενους να μείνουν λιγότερο στην πίστα προκειμένου να έρθει η σειρά τους πιο νωρίς. Τα νούμερα χρησιμοποιούνται από τους μουσικούς ως «λογική σειρά» αφού με αυτά προσπαθούν να

διατηρήσουν την τάξη στο ακροατήριο. Όμως η μουσική δεν αποτελεί πάντα μία λογική διαδικασία, αφού απευθύνεται στο συναίσθημα του ανθρώπου και καθορίζει τη συμπεριφορά του. Όταν κάποιος θέλει να χορέψει δεν μπορεί να περιμένει να έρθει η σειρά του, επιθυμεί να γίνει αυτό εκείνη ακριβώς τη στιγμή. Βλέπουμε λοιπόν ότι **η μουσική αναιρεί τη λογική που προσπαθούν να κρατήσουν οι μουσικοί με τα νούμερα και δημιουργεί αταξία και σύγχυση μεταξύ του ακροατηρίου** με αποτέλεσμα αυτή η κατάσταση πολλές φορές να οδηγεί σε φασαρίες.

Άλλο ένα είδος φασαρίας που δημιουργείται, είναι όταν κάποιες παρέες που έχουν **από παλιά διαφωνίες** συναντηθούν σε ένα δρώμενο. Οι μουσικοί, όπως μου είπαν οι ίδιοι, δεν εμπλέκονται σε τέτοιες περιπτώσεις αφενός γιατί **δεν μπορούν να αντιμετωπίσουν** όλο το ακροατήριο που εκείνη τη στιγμή βρίσκεται σε διαμάχη, αφού άμεσα ή έμμεσα όλοι εμπλέκονται και αφετέρου φοβούνται ότι αν προσπαθήσουν να λύσουν το πρόβλημα **οι παρέες θα στραφούν εναντίον τους**, πράγμα το οποίο έχει συμβεί στο παρελθόν.

Η μουσική εξεγείρει τα συναισθήματα του ακροατηρίου. Οι μουσικοί καταφέρνουν να βγάλουν στην επιφάνεια τα κρυμμένα συναισθήματα των γλεντιστών, οι οποίοι με τη σειρά τους ξεσπούν πάνω τους γιατί μέσα από τα τραγούδιά τους ενεργοποιούν την κρυμμένη ψυχική κατάσταση των ανθρώπων η οποία εξωτερικεύεται μέσω του χορού ή ακόμα και μέσω της φασαρίας που προκαλεί κάποιος. Είναι λοιπόν **ο ρόλος του μουσικού που κάνει τον ακροατή να ξεσπά πάνω στο μουσικό και όχι το άτομο που μπορεί και να μην το γνωρίζει προσωπικά.**

Σε αυτό το σημείο είναι ιδιαίτερα σημαντικό να δούμε ποια είναι η στάση του συγκροτήματος απέναντι σε ένα ακροατήριο που δημιούργησε φασαρίες. Συγκεκριμένα στην ερώτηση αν θα ξανάπαιζαν σε ένα κοινό που στο παρελθόν είχε δημιουργήσει φασαρία, συμφώνησαν ότι δεν θα είχαν κανένα πρόβλημα να δουλέψουν πάλι εκεί γιατί μπορεί να ήταν τυχαίο γεγονός. Ωστόσο, αποφεύγουν να πάνε σε χωριά τα οποία γνωρίζουν ότι συστηματικά δημιουργούν φασαρία.

Ο Σουσαμλής λέει: «Δεν μπορούμε να μην πάμε κάπου επειδή έτυχε να γίνει κάποτε μία φασαρία. Εκτός εάν το χωριό δημιουργεί συστηματικά φασαρίες. Όπως πράγματι υπάρχουν κάποια τέτοια χωριά τα οποία τα αποφεύγουμε».

Ο Κυριακόγλου συμπληρώνει: «Αν ξέρουμε εξ' αρχής ότι θα γίνει φασαρία, δεν πάμε. Υπάρχουν χωριά, όπως είναι η Αγία Παρασκευή που δεν παίζουμε λόγω φασαριών. Στην Αγία Παρασκευή έγινε μία μεγάλη φασαρία, έδειραν κάποιο μουσικό, τώρα έβαλαν νερό στο κρασί τους αλλά δεν παύει να είναι επικίνδυνα».

Οι μουσικοί, λόγω του στενού κύκλου του νησιού, γνωρίζουν τη συμπεριφορά του ακροατηρίου σε κάθε περιοχή. Δεν μπορούν να αποκλείσουν τις ευκαιρίες που έχουν για

δουλειά και για αυτό το λόγο θα πάνε σε ένα χωριό που κάποτε είχε δημιουργηθεί φασαρία, αλλά σε καμία περίπτωση δεν διακινδυνεύουν να δουλέψουν κάπου όπου γνωρίζουν εξ' αρχής ότι θα αντιμετωπίσουν προβλήματα. Όπως είχε συμβεί στην Αγία Παρασκευή, όπου κάποτε το συγκρότημα είχε παίξει στο πανηγύρι του χωριού, αλλά εξαιτίας των ιδιαίτερων συνθηκών επιτέλεσης που υπάρχουν εκεί δεν ξαναπήγαν. Βλέπουμε, λοιπόν, ότι **το συγκρότημα έχει προτιμήσεις για το πού θα παίξει οι οποίες δεν υπαγορεύονται μόνο με βάση το οικονομικό κριτήριο αλλά και τις καλές συνθήκες εργασίας.**

Σύνοψη

Σε αυτή την ενότητα μελετήσαμε το ρεπερτόριο που παίζουν οι μουσικοί, τη συμπεριφορά που έχουν οι μαγαζάτορες απέναντι στο συγκρότημα και τις σχέσεις ακροατηρίου και μουσικών.

Οι μουσικοί ακολουθούν μια συγκεκριμένη σειρά ρεπερτορίου ανάλογα το δρώμενο, μία πρακτική η οποία είχε αρχίσει να διαμορφώνεται ήδη από το 1920. Συγκεκριμένα, στα πανηγύρια το γλέντι ξεκινούσε παλαιότερα με συρτό, μπάλο και ακολουθούσε το ζεϊμπέκικο, ενώ στους γάμους έπαιζαν πρώτα τα ελαφρά τραγούδια και έπειτα τα παραδοσιακά. Αυτή η τυποποιημένη σειρά ισχύει, ως ένα βαθμό, και σήμερα αλλά εξαιτίας της επίδρασης των μέσων επικοινωνίας έχουν προστεθεί και άλλα ακούσματα στο ρεπερτόριο του συγκροτήματος. Σήμερα στα πανηγύρια προτιμώνται περισσότερο τα λαϊκά κομμάτια ενώ στους γάμους τα τραγούδια που προβάλλονται από το ραδιόφωνο και την τηλεόραση και όχι τόσο τα τοπικά παραδοσιακά. Σε αυτό το πλαίσιο οι μουσικοί προσπαθούν να προσαρμόσουν το ρεπερτόριό τους, ανάλογα με το κοινωνικό πλαίσιο και τη σύνθεση του ακροατηρίου αλλά και τη δυναμική της στιγμής, προκειμένου να διασκεδάσει το κοινό. Οι μουσικοί επιθυμούν να αυτοσχεδιάζουν γιατί έτσι δίνουν το προσωπικό τους στίγμα και ο ακροατής συνήθως ανταποκρίνεται θετικά αναγνωρίζοντας τον οργανοπαίκτη ως ανώτερο καλλιτέχνη. Σε κάθε περίπτωση το ακροατήριο δεν μένει αμέτοχο αλλά η διαδραστικότητα που δημιουργείται μεταξύ του κοινού και του μουσικού εξασφαλίζει τη διασκέδαση του κόσμου.

Όσον αφορά τους μαγαζάτορες, οι μουσικοί διατηρούν καλές σχέσεις. Από αυτό το γεγονός επωφελούνται και οι δύο πλευρές γιατί με από τη μία οι εργοδότες εξασφαλίζουν ένα καλό συγκρότημα για το μαγαζί τους και άρα αύξηση της πελατείας τους και από την άλλη οι μουσικοί έχουν πάντοτε δουλειά. Ωστόσο απαιτείται αμοιβαία συνεργασία και επαγγελματισμός για να είναι οι μουσικοί συνεπείς στις υποχρεώσεις τους αλλά και οι μαγαζάτορες στις οικονομικές τους συναλλαγές. Κάποιες στιγμές υπάρχει δυσαρέσκεια από

τους μουσικούς ότι οι εργοδότες τους δεν ενδιαφέρονται για αυτούς όσο θα ήθελαν οι ίδιοι αλλά κατανοούν ότι αυτή τους η στάση δεν είναι πάντοτε εσκεμμένη. Αν οι μουσικοί νιώσουν ότι αδικούνται δεν θα ξανασυνεργαστούν με τον συγκεκριμένο μαγαζάτορα σε καμία περίπτωση. Από την άλλη πλευρά δεν αποκλείουν τη δημιουργία φιλικών σχέσεων με τους εργοδότες.

Από το 1920 η κοινωνική διαστρωμάτωση που υπήρχε στο νησί καθόριζε τη συμμετοχή των ανθρώπων στα διάφορα δρώμενα. Έτσι, οι πλούσιοι διασκεδάζαν με ευρωπαϊκή μουσική ανά τακτά διαστήματα και σε οργανωμένους χώρους, όπως οι διάφορες λέσχες. Αντίθετα οι κατώτερες τάξεις, λόγω της άσχημης οικονομικής τους κατάστασης ψυχαγωγούνταν με τα λαϊκά τραγούδια της εποχής, που περιέγραφαν τις δυσκολίες της καθημερινότητάς τους, σε κάποιο γαμήλιο γλέντι ή πανηγύρι λίγες φορές το χρόνο. Άλλες ευκαιρίες για διασκέδαση ήταν σπάνιες γιατί δεν υπήρχαν τηλεοράσεις και ραδιόφωνα, αλλά ούτε η δυνατότητα για απόκτηση μέσου μεταφοράς προκειμένου να διασκεδάσουν κάπου αλλού εκτός από το χωριό τους. Σποραδικά μόνο κάποιες παρέες διασκεδάζαν με την ορχήστρα του χωριού τους που φώναζαν στο καφενείο της περιοχής. Μάλιστα, οι μουσικοί προτιμούσαν να παίζουν για τις ανώτερες τάξεις γιατί αυτός ο κόσμος έβλεπε τη μουσική ως μέσο ψυχαγωγίας, ενώ απέφευγαν τους φτωχούς οι οποίοι συχνά καταπιεσμένοι από τα προσωπικά τους προβλήματα δημιουργούσαν φασαρίες. Στη σημερινή εποχή, οι παραδοσιακές μορφές ψυχαγωγίας, όπως είναι το πανηγύρι, προτιμούνται από τους μεγαλύτερους σε ηλικία ανθρώπους που έχουν ζήσει αυτόν τον τρόπο διασκέδασης ενώ στις ταβέρνες συναντάμε πιο νέους ανθρώπους γιατί εκεί ευνοείται περισσότερο η συναναστροφή με αντίστοιχες ηλικιακές και κοινωνικές κατηγορίες και τα ακούσματα είναι περισσότερο κοντά στη σημερινή εποχή.

Από την μελέτη μας διακρίνουμε δύο σύγχρονα στοιχεία που έχουν προστεθεί στην επιτέλεση ενός πανηγυριού. Το πρώτο αφορά στο σπάσιμο των μπουκαλιών σαμπάνιας και το δεύτερο στην προσπάθεια των μουσικών να ικανοποιήσουν τις ετερογενείς προτιμήσεις του κοινού. Το πρώτο στοιχείο αποτελεί μία συμβολική πράξη του ακροατηρίου που δείχνει την αντίδρασή του στο τρόπο ζωής των πλουσίων και αποδοκιμάζει τη σαμπάνια ως ποτό της υψηλής τάξης αφού δεν αποτελεί παραδοσιακό στοιχείο της Λέσβου και μπορεί να θεωρηθεί μία μεταφορά από την πρακτική που ίσχυε παλιότερα στα «σκυλάδικα». Το δεύτερο σχετίζεται με το ότι οι μουσικοί δεν γνωρίζουν τις ιδιαίτερες προτιμήσεις του κόσμου όπως συνέβαινε παλιότερα, αφενός γιατί δεν παίζουν σε τοπικό πλαίσιο, όπως παλιά, αλλά και εξαιτίας της μαζικής προβολής τραγουδιών από τα μέσα επικοινωνίας που έχει ως αποτέλεσμα σήμερα το προσωπικό γούστο να είναι πιο χαλαρά προσδιορισμένο σε σχέση με το παρελθόν.

Γενικότερα, η συμπεριφορά του κόσμου καθορίζεται από το δρώμενο στο οποίο συμμετέχει. Έτσι, σε ένα γάμο επικρατεί μία εύθυμη διάθεση και κανείς δεν δημιουργεί

πρόβλημα. Αντίθετα, σε ένα πανηγύρι η δημιουργία φασαρίας είναι συχνό φαινόμενο όταν ένας χορευτής μένει για πολύ ώρα στην πίστα ενώ υπάρχουν άλλοι που ανυπομονούν να χορέψουν και στην περίπτωση αυτή επεμβαίνουν οι μουσικοί. Μπορεί όμως να προκληθεί φασαρία και από εξωγενείς αιτίες, όπως όταν δύο παρέες που από παλιά έχουν προσωπικές διαφορές συναντηθούν τυχαία σε ένα δρώμενο. Σε αυτή την περίπτωση δεν εμπλέκονται οι μουσικοί και αφήνουν τις παρέες να λύσουν μόνες τις διαφωνίες τους γιατί υπάρχει περίπτωση οι αντιμαχόμενες πλευρές να ξεσπάσουν πάνω στους μουσικούς. Τέλος, οι μουσικοί δεν αποκλείουν την πιθανότητα να παίξουν σε ένα κοινό, στο οποίο κατά το παρελθόν είχε προκληθεί φασαρία γιατί αυτά συμβαίνουν στη δουλειά τους. Ωστόσο, αποφεύγουν να παίξουν σε χωριά που γνωρίζουν ότι συστηματικά δημιουργούν προβλήματα στους μουσικούς.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στην παρούσα εργασία μελετήσαμε τις οικονομικές, κοινωνικές και πολιτισμικές πλευρές ενός σύγχρονου Λεσβιακού συγκροτήματος παραδοσιακής και λαϊκής μουσικής και επιπλέον εξετάσαμε πώς διαμορφώνεται σήμερα η μουσική επιτέλεση στο νησί. Το ρεπερτόριο της ορχήστρας «Αιγαιοπελαγίτες» χαρακτηρίζεται ως λαϊκό και παραδοσιακό. Το συγκρότημα εκτελεί τα παραδοσιακά τραγούδια με τα πνευστά - χάλκινα «φυσερά», όπως είναι η κορνέτα, το τρομπόνι, το κλαρίνο και το ευφώνιο. Τα λαϊκά και «ελαφρά κομμάτια» παίζονται με το βιολί, το μπουζούκι, το συνθεσάιζερ και τα τύμπανα. Τα είδη των τραγουδιών που παίζουν οι «Αιγαιοπελαγίτες» είναι παραδοσιακά μικρασιάτικα, λαϊκά, ελαφρά, στα οποία συμπεριλαμβάνονται οι καντάδες και κάποια ευρωπαϊκά. Στα μικρασιάτικα ανήκει μια ευρεία κατηγορία τραγουδιών, όπως είναι οι καρσιλαμάδες, τα ζειμπέκικα, τα συρτά, οι μπάλλοι. Τα ευρωπαϊκά είναι χορευτικά κομμάτια, όπως μάμπο, ρούμπα, ταγκό, βαλς, φοξ τροτ και τα λαϊκά τραγούδια αποτελούνται από ετερόκλητα μουσικά κομμάτια, όπως αυτά προβάλλονται από τα μέσα επικοινωνίας. Το ρεπερτόριο του συγκροτήματος είναι συνδυασμός της Λεσβιακής μουσικής παράδοσης, των προτιμήσεων του κοινού, όπως έχουν διαμορφωθεί σε μεγάλο βαθμό από τη μουσική βιομηχανία, και βέβαια του προσωπικού γούστου των μουσικών.

Το συγκρότημα παίζει κυρίως σε πανηγύρια, γάμους, χοροεσπερίδες, πολιτιστικές εκδηλώσεις και περιστασιακά σε κάποιες ταβέρνες. Πέρα από το πλαίσιο των επαγγελματικών τους υποχρεώσεων, η ορχήστρα, έχει και ένα κοινό στόχο: την αναβίωση των χάλκινων - πνευστών οργάνων, τα οποία ήδη από τη δεκαετία του 1950 έχουν αντικατασταθεί με πιο σύγχρονα όργανα. Μάλιστα, αυτή η προσπάθεια έχει αρχίσει να αποφέρει καρπούς αφού σιγά - σιγά αναπτύσσεται στη Λέσβο κάποιο ενδιαφέρον για αυτά τα όργανα, ειδικά σε εκδηλώσεις παραδοσιακού χαρακτήρα. Το συγκρότημα έχει συμμετάσχει σε τέτοιου είδους πολιτιστικά δρώμενα αλλά, όπως υποστηρίζουν οι ίδιοι, χρειάζεται πολύ προσπάθεια προκειμένου τα ακούσματα να γίνουν οικεία στους νέους.

Η μελέτη κινήθηκε στο ιστορικό, κοινωνικό, οικονομικό πλαίσιο της μουσικής παράδοσης του νησιού με έμφαση στην επαγγελματική ιδιότητα των μουσικών. Στο ιστορικό πλαίσιο είδαμε τη μουσική διαδρομή του νησιού: από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα που υπήρχαν πλήθος μικρασιάτικων τραγουδιών έως σήμερα που τα παραδοσιακά κομμάτια έχουν μειωθεί αισθητά και εκτοπίζονται από τα λαϊκά τα οποία προτιμούνται περισσότερο από το κοινό κυρίως λόγω της προβολής τους από τα μέσα επικοινωνίας. Επίσης, επισημάναμε ότι με την πάροδο του χρόνου, εμφανίζονται διαφορετικές μουσικές ανάλογα την περιοχή του νησιού. Συγκεκριμένα, στο Πλωμάρι ακούγονται περισσότερο τα λαϊκά κομμάτια, ενώ στην Αγιάσο τα

παραδοσιακά. Ακόμη διακρίνουμε ότι οι παραδοσιακοί μουσικοί συχνά αναγκάζονταν να μετακινηθούν προς τα αστικά κέντρα του νησιού για να αναζητήσουν περισσότερες ευκαιρίες απασχόλησης, με αποτέλεσμα να παρακμάζουν οι ορχήστρες που υπήρχαν στα χωριά και οι οποίες συνήθως ήταν οικογενειακές μπάντες. Στο οικονομικό επίπεδο αναλύσαμε τις ιδιόμορφες και προβληματικές οικονομικές συνθήκες των μουσικών. Πέρα από τη μουσική, οι μουσικοί έπρεπε να έχουν και άλλη εργασιακή απασχόληση, γεγονός που ισχύει μέχρι σήμερα και οφείλεται τόσο στον περιορισμένο κύκλο του νησιού που προσφέρει μειωμένες δυνατότητες εργασίας αλλά και στη μεταβολή του τρόπου διασκέδασης με την προβολή συγκεκριμένου στυλ μουσικής. Σε αυτό το πλαίσιο, είδαμε ότι το πανηγύρι έπαψε πια να θεωρείται μεγάλο γεγονός για το χωριό στο οποίο διοργανωνόταν και αφορμή για διασκέδαση όλων των τάξεων αφού σήμερα προτιμώνται πιο σύγχρονοι τρόποι ψυχαγωγίας, όπως οι ταβέρνες, οι καφετέριες ή τα κλαμπ.

Ας επισημειώσουμε όμως κάποια σημαντικά αποτελέσματα της έρευνας, όπως αυτά προέκυψαν ανά θεματική ενότητα. Στην πρώτη ενότητα «Μουσική ταυτότητα συγκροτήματος», όσον αφορά το ιστορικό πλαίσιο, παρατηρούμε ότι στη Λέσβο, η ύπαρξη επαγγελματισμού υπήρχε στη μουσική ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Οι δεξιότητες ήταν στην πλειονότητα τους πρακτικοί μουσικοί οι οποίοι έπαιζαν περισσότερο από ένα μουσικά όργανα. Κάτι παρόμοιο συναντάμε και στους «Αιγαιοπελαγίτες», των οποίων η μουσική παιδεία είναι περισσότερο αποτέλεσμα κοινωνικής εμπειρίας παρά εκπαίδευσης σε ωδεία. Άλλωστε και για αυτό το λόγο γνωρίζουν 2 - 3 όργανα ο καθένας αφού συχνά παρακινούνταν να μάθουν κάποιο μουσικό όργανο όχι από προσωπική προτίμηση, αλλά για να καλύψουν το κενό που υπήρχε στις οικογενειακές ορχήστρες. Στην ίδια ενότητα, σχετικά με την κοινωνική διάσταση, βλέπουμε ότι οι μουσικοί καταφέρνουν να διαχωρίσουν την επαγγελματική ιδιότητα του μουσικού από την προσωπική τους ζωή. Έτσι, οι «Αιγαιοπελαγίτες» μετατρέπονται εκτός δουλειάς σε καλούς οικογενειάρχες που ακούνε διαφορετικά είδη μουσικής, από αυτά που παίζουν όταν εργάζονται και ο κύριος ρόλος τους είναι η φροντίδα και η προστασία της οικογένειάς τους.

Ακολούθως, στην ενότητα «Επαγγελματική σχέση με τη μουσική», είδαμε ότι σχεδόν όλοι οι «Αιγαιοπελαγίτες» κατάγονται από μουσικές οικογένειες, γεγονός το οποίο επηρέασε την απόφασή τους να ασχοληθούν επαγγελματικά με τη μουσική. Οι παράγοντες που επηρεάζουν την επιτυχή εργασιακή συμφωνία των μουσικών με τους εργοδότες τους είναι: α) η μέχρι τώρα πορεία του συγκροτήματος, β) οι καλές δημόσιες σχέσεις των μουσικών και γ) οι ίδιες οι πρωτοβουλίες των μουσικών. Η αμοιβή των μουσικών καθορίζεται ανάλογα με το δρώμενο στο οποίο παίζουν. Συγκεκριμένα το συγκρότημα σε ένα πανηγύρι αμείβεται κυρίως με τη «χαρτούρα», τα φιλοδωρήματα δηλαδή που δίνουν οι χορευτές, και σε κάποιες

περιπτώσεις μπορεί οι μαγαζάτορες να τους πληρώσουν ένα ενδεικτικό ποσό για την κάλυψη πάγιων εξόδων τους. Στα υπόλοιπα δρώμενα, όπως όταν παίζουν σε ένα γάμο, μία ταβέρνα ή μια πολιτιστική εκδήλωση πληρώνονται από τους εργοδότες τους με κάποιο ποσό που έχει εξ' αρχής συμφωνηθεί, αν και στην τελευταία περίπτωση οι μουσικοί δεν είναι πρόθυμοι να παίξουν σε εκδηλώσεις του Δήμου γιατί όταν παλιότερα είχαν εργαστεί σε ανάλογες περιπτώσεις τελικά δεν πληρώθηκαν. Διακρίνουμε ότι ένα στοιχείο που καθορίζει την οικονομική κατάσταση των μουσικών, είναι ότι οι δουλειές του συγκροτήματος αφορούν κυρίως δρώμενα που σχετίζονται με τον κύκλο της ζωής και του χρόνου, όπως τα πανηγύρια ή κάποιο γαμήλιο γλέντι. Το εισόδημά τους δεν είναι δεδομένο αφού εξαρτάται άμεσα από τις εκδηλώσεις που συμβαίνουν στις διάφορες εποχές, πρακτική που οδηγεί τους μουσικούς σε ένα είδος ημι - απασχόλησης, αφού είναι αναγκασμένοι να συμπληρώνουν τα έσοδά τους με άλλες εργασίες. Οι μουσικοί λοιπόν προσφέρουν περιστασιακή διασκέδαση και όχι την καθημερινή επαναλαμβανόμενη διασκέδαση που παρέχεται σε κέντρα διασκέδασης με «ζωντανή» μουσική.

Στην ενότητα «Κοινωνικό περιβάλλον» είδαμε ότι η οικογένεια του μουσικού αποδέχεται αυτό το επάγγελμα διότι αποτελεί συνέχεια της οικογενειακής παράδοσης. Έτσι, ο γιος κληρονομεί από τον πατέρα του την επιχείρηση και ο μουσικός αισθάνεται ασφάλεια αφού βρίσκεται κάτω από την προστασία της οικογένειάς του, με αποτέλεσμα η τοπική μουσική της Λέσβος να μεταδίδεται -ως ένα σημείο- από γενιά σε γενιά. Ακόμη, άλλο ένα ζήτημα είναι ότι οι «Αιγαιοπελαγίτες» δεν αντιμετωπίζουν τη μουσική ως αυστηρά ιδιωτική υπόθεση αφού δεν έχουν αντίρρηση να παίζουν στο πλαίσιο της παρέας. Οι φίλοι τους λοιπόν αποτελούν ένα είδος ενδιάμεσου κρίκου μεταξύ του μουσικού και του κοινού. Επίσης, οι μουσικοί είναι πρόθυμοι να παίξουν συνοδεύοντας την παρέα αφού δεν αντιμετωπίζουν τους εαυτούς τους ως ανώτερους μουσικούς αλλά ως ισότιμα μέλη της ίδιας συντροφιάς. Επιπλέον, οι «Αιγαιοπελαγίτες» υιοθετούν μια ήρεμη στάση απέναντι στις φασαρίες που τυχόν δημιουργούνται στα διάφορα δρώμενα αφενός για να διατηρήσουν την ευχάριστη ατμόσφαιρα του ακροατηρίου και αφετέρου, επειδή ακριβώς είναι οικογενειάρχες και έχουν συνείδηση του ρόλου τους, δεν διακινδυνεύουν να εμπλακούν σε «ιδιαίτερα» περιστατικά. Ακόμη είδαμε ότι οι μουσικοί επιθυμούν την αναγνώριση του κόσμου γιατί θέλουν η δουλειά τους να έχει ανταπόκριση από το κοινό. Τέλος, σε αυτή την ενότητα εξετάσαμε ότι η ορχήστρα στοχεύει να ξεχωρίσει ως μπάντα «φυσερών» και για αυτό το λόγο ενδιαφέρεται ιδιαίτερα να προβληθεί και να γίνει γνωστή από τα μέσα επικοινωνίας.

Στην τελευταία ενότητα κατανοούμε ότι η επιτέλεση παραδοσιακής και λαϊκής μουσικής δεν είναι στατική αλλά ενσωματώνονται, χάνονται και αλλάζουν αρκετά στοιχεία με αποτέλεσμα σήμερα να εμφανίζεται μία αρκετά διαφοροποιημένη κατάσταση της

την άλλη πλευρά, οι «Αιγαιοπελαγίτες» μαθαίνουν να εκτελούν τα ντόπια παραδοσιακά κομμάτια παρακολουθώντας παλαιότερους δεξιότεχνες, πρακτική που συναντάται σε παραδοσιακές μορφές κοινωνικής οργάνωσης και όχι μελετώντας μία γραμμένη παρτιτούρα, όπως συνηθίζεται στη Δυτική μουσική. Επιπρόσθετα, η παραδοσιακή εικόνα του συγκροτήματος φαίνεται και από τη σύντομη μαθητεία που είχαν οι μουσικοί σε κάποιο ωδείο αφού θεωρούν πιο σημαντική τη γνώση που παρέχεται μέσω της κοινωνικής εμπειρίας. Ένα ακόμη στοιχείο είναι ότι κάποιοι μουσικοί θεωρούν ότι το συγκρότημα είναι αρκετά γνωστό στο νησί οπότε δεν τους είναι απαραίτητη η προβολή από τα μέσα επικοινωνίας. Αντίθετα, άλλοι μουσικοί έχουν πιο μακροπρόθεσμα σχέδια, αφού θέλουν να χρησιμοποιήσουν αυτή την προβολή γιατί πιστεύουν ότι μέσω αυτής μπορούν να ξεχωρίσουν ως συγκρότημα «φουσερών». Οι μουσικοί μελετούν για να μπορούν να παρουσιάσουν ένα καλό αποτέλεσμα, αλλά δεν είναι ο οικονομικός παράγοντας το μοναδικό τους κριτήριο για να δουλέψουν κάπου. Έτσι αποφεύγουν να δουλέψουν στην Αγία Παρασκευή λόγω του ιδιαίτερου πολιτισμικού πλαισίου διασκέδασης που προτιμούν οι γλεντιστές εκεί ή να εργαστούν για ένα μαγαζάτορα ο οποίος στο παρελθόν δεν ήταν συνεπής στις υποχρεώσεις του.

Στο τέλος της εργασίας θα θέλαμε να αναφερθούμε στο πάντα επίκαιρο θέμα της συνέχειας της μουσικής μας παράδοσης. Οι «Αιγαιοπελαγίτες», μιλώντας για την παραδοσιακή μουσική, υποστήριξαν ότι το μέλλον της εμφανίζεται ζοφερό εστιάζοντας την άποψή τους σε τρεις κύριους παράγοντες: α) την παιδεία, β) τις απαιτήσεις που υπάρχουν για τους νέους και γ) την αλλαγή του τρόπου διασκέδασης. Συγκεκριμένα, ο Σουσαμλής παρατηρεί ότι το σχολείο δεν παρέχει ολοκληρωμένη μουσική παιδεία για το σύνολο των παραδοσιακών οργάνων, αφού τα παιδιά διδάσκονται τα καθιερωμένα όργανα που προβάλλονται από τα μέσα επικοινωνίας. Ο Χριστιανός υποστηρίζει ότι το πρόβλημα ξεκινάει από την οικογένεια, αφού τα παιδιά σήμερα δεν έχουν τα αντίστοιχα ακούσματα από το περιβάλλον στο οποίο μεγαλώνουν. Στο σημείο αυτό, ο Αποστολέλλης συμπληρώνει ότι ο νέος σήμερα πρέπει να ανταποκριθεί σε ένα πλήθος υποχρεώσεων, με αποτέλεσμα ακόμα και εάν καταφέρει τελικά ανάμεσα στο φορτωμένο του πρόγραμμα να εντάξει κάπου και το μάθημα της μουσικής δεν θα αποφασίσει εύκολα να ασχοληθεί επαγγελματικά με αυτή. Ο Κυριακόγλου σημειώνει, ότι ένα ακόμη σημαντικό στοιχείο είναι η αλλαγή του τρόπου διασκέδασης. Τα παιδιά ακούνε αυτά που παίζονται στα ραδιόφωνα και τις τηλεοράσεις, τα οποία προβάλλουν ένα συγκεκριμένο στυλ μουσικής, με αποτέλεσμα η μαζική τους δημοσιότητα να μην αφήνει περιθώριο να ακουστούν άλλα είδη μουσικής. Σημαντικό είναι να τονίσουμε ότι οι μουσικοί έχουν παράπονα από την πολιτεία γιατί δεν υπάρχει ένα σχέδιο δράσης για τη διάδοση της μουσικής παράδοσης και για αυτό το λόγο αναλαμβάνουν μόνοι τους πρωτοβουλίες διοργανώνοντας, με την αρωγή τοπικών πολιτιστικών συλλόγων, εκδηλώσεις παραδοσιακής μουσικής.

Στην παρούσα εργασία προσεγγίσαμε την εικόνα της παραδοσιακής μουσικής στη Λέσβο σήμερα, μέσα από την παρουσίαση του παραδοσιακού - λαϊκού συγκροτήματος, «Αιγαιοπελαγίτες». Συγκεκριμένα επιχειρήσαμε να παρουσιάσουμε και να αναλύσουμε οικονομικές, πολιτισμικές και κοινωνικές όψεις της παραδοσιακής και λαϊκής μουσικής μέσα από τα λεγόμενα των ίδιων των μουσικών. Είναι φανερό ότι για την ολοκλήρωση αυτού του εγχειρήματος χρειάζεται να περάσουμε και στην «άλλη πλευρά», δηλαδή σε όλους εκείνους τους ανθρώπους και φορείς που εμπλέκονται άμεσα ή έμμεσα με τους «Αιγαιοπελαγίτες», όπως το κοινό, τους εργοδότες, τους συγγενείς και φίλους, αλλά και το ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον της Μυτιλήνης, τους τοπικούς φορείς και τα τοπικά μέσα επικοινωνίας. Με αυτό τον τρόπο, πιστεύουμε, ότι μπορούμε να αναδείξουμε τη σημασία της παραδοσιακής και λαϊκής μουσικής στη σύγχρονη Λέσβο στο πλαίσιο τόσο των εσωτερικών τοπικών διεργασιών όσο και των ευρύτερων πολιτισμικών και κοινωνικών επιρροών που δέχεται και αφομοιώνει το νησί. Έτσι, δεν θα συνεισφέρουμε απλώς στην καλύτερη γνωριμία και διάσωση της μουσικής μας παράδοσης αλλά μπορούμε να συμβάλλουμε στην ανάδειξή της σε ένα ζωντανό κύτταρο της σύγχρονης ζωής.

ΠΗΓΕΣ

ΑΓΓΛΟΦΩΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Blacking, J., (1957), *The role of music amongst the Venda of the Northern Transvaal*. Johannesburg: International library of African Music.
- Cohen, A., (1974), *Two-dimensional man*. Berkeley: University of California Press.
- Henry, E., (1988), *Chant the names of God*. San Diego, Calif: San Diego State University Press.
- Herskovits, M., (1948), *Man and his work*. New York: Alfred A.Knopf.
- Horton, R., (1973), *Peoples and cultures of Africa*. Garden City, N.Y: Doubleday/Natural History Press.
- Kaemmer, J., (1993), *Anthropological perspectives on music: Music in human life*. Austin: University Of Texas Press.
- Linton, R., (1936), *The study of man*. New York: D.Appleton-Century.
- Merriam, A., (1964), *The anthropology of music*. Northwestern university press.
- Merriam, A., (1960), *Ethnomusicology: discussion and definition of the field*. Ethnomusicology.
- Merriam, A., and Raymond, W., (1960), *The jazz community*. Social Forces.
- Nadel, S., (1951), *The foundations of social anthropology*. Glencoe: Free Press.
- Nketia, J., (1975), *The music of Africa*. London: Gollancz.

- Radcliffe, B., (1948), *The Andaman Islanders*. Glencoe: Free Press.
- Radcliffe, B., (1952), *Structure and function in primitive society*. Glencoe: Free Press.
- Weber, M., (1938), *The protestant ethic and the spirit of capitalism*. London.

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Adorno, T., (1997), *Η κοινωνιολογία της μουσικής*. Αθήνα, Εκδόσεις: Νεφέλη.
- Elias, N., (1996), *Η διαδικασία του πολιτισμού*. Αθήνα, Εκδόσεις: Αλεξάνδρεια.
- Hall, S., Gieben, B., (2003), *Η διαμόρφωση της νεωτερικότητας. Οικονομία, κοινωνία, πολιτική, πολιτισμός*. Αθήνα, Εκδόσεις: Σαββάλα.
- Mason, J., (2003), *Η διεξαγωγή της ποιοτικής έρευνας*. Αθήνα, Εκδόσεις: Ελληνικά Γράμματα.
- Nettl, B., (1986), *Η μουσική στους πρωτόγονους πολιτισμούς*. Αθήνα, Εκδόσεις: Κάλβος.
- Διονυσόπουλος, Ν., (1997), *Λέσβος αιολίς: τραγούδια και χοροί της Λέσβου*. Αθήνα: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης/ Επιτροπή Ερευνών Πανεπιστήμιο Αιγαίου.
- Κάβουρας, Π., (2000), *Το γλέντι στο Μουσικά σταυροδρόμια στο Χτούρης –επιμ.- (2000) Αιγαίο Λέσβος (19^{ος} – 20^{ος} αιώνας)*. Αθήνα, Εκδόσεις: Εξάντας.
- Νάντελ, Ζ., (1930), *Η καταγωγή της μουσικής*.

- Νικολακάκης, Γ., (2000), *Προσωπογραφίες λαϊκών μουσικών στο Χτούρης* –επιμ.- (2000) *Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο Λέσβος (19^{ος} – 20ος αιώνας)*. Αθήνα, Εκδόσεις: Εξάντας.
- Πανταζής, Γ., (στο Χρηστάκης, Ν., (1999), *Μουσικές Ταυτότητες*. Αθήνα, Εκδόσεις: Τυπωθήτω).
- Παπαγεωργίου, Δ., (2000), *Οι μουσικές πρακτικές στο Χτούρης* –επιμ.- (2000) *Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο Λέσβος (19^{ος} – 20ος αιώνας)*. Αθήνα, Εκδόσεις: Εξάντας.
- Σμωλ, Κ., (1983), *Μουσική κοινωνία - εκπαίδευση*. Αθήνα, Εκδόσεις: Νεφέλη.
- Χρηστάκης, Ν., (1999), *Μουσικές Ταυτότητες*. Αθήνα, Εκδόσεις: Τυπωθήτω.
- Χτούρης, Σ., -επιμ.- (2000), *Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο Λέσβος (19^{ος} – 20ος αιώνας)*. Αθήνα, Εκδόσεις: Εξάντας.