

ΔΕΣΠΟΙΝΑΣ ΜΑΖΑΡΑΚΗ

# ΤΟ ΛΑΪΚΟ ΚΛΑΡΙΝΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

ΜΕ ΕΙΚΟΣΙ ΜΟΥΣΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

*ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΤΟΥ κ. SAMUEL BAUD-BOUY*

*ΔΕΥΤΕΡΗ ΕΚΔΟΣΗ*

ΚΕΔΡΟΣ

## ΤΟ ΚΛΑΡΙΝΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

## Ι. Η ΚΟΥΜΠΑΝΙΑ

Τὸ κλαρίνο σήμερα, στὴ χώρα μας, εἶναι τὸ κύριο μελωδικὸ ὄργανο μέσα στὸ λαϊκὸ μουσικὸ συγκρότημα, πού στὴν Ἀθήνα, στὴν ἐπαρχία καὶ στὰ περισσότερα χωριά ὅπου ἐμφανίζεται, ἐπικράτησε νὰ λέγεται *κουμπανία*.

Ἡ *κουμπανία* εἶναι μιὰ παρέα, ἕνας συνεταιρισμὸς, μιὰ « συντροφιά » ἀπὸ διάφορα πρόσωπα πού παίζουν μουσική. Παλιότερα εἶχε ἕνα κλαρίνο, ἕνα βιολί κι ἕνα λαοῦτο<sup>1</sup>. Ἐδῶ καὶ καμιὰ πενηνταριά χρόνια περίπου<sup>2</sup>, προστέθηκε σ' αὐτὰ τὸ σαντούρι ἢ τὸ τσίμπαλο<sup>3</sup>.

Ἡ *κουμπανία* ἔχει συχνὰ δυὸ κλαρίνα, ἢ δυὸ βιολιά, ἢ δυὸ λαοῦτα, ἢ ἕνα λαοῦτο κι ἕνα οὔτι, καὶ τώρα τελευταῖα λαοῦτο καὶ κιθάρα, καθὼς καὶ εἰδικὸ τραγουδιστή<sup>4</sup>.

Ἡ λέξη *κουμπανία*, καθὼς φαίνεται, δὲν εἶναι πολλὰ χρόνια πού ἐπικράτησε. Μοιάζει νὰ διαδόθηκε μαζί μὲ τὰ ὄργανα πού ἀποτελέσαν τὸ καινούργιο συγκρότημα, κι ἀκολούθησε στὴ διάδοσή της τὸ δρόμο πού, καθὼς θὰ δοῦμε πιὸ κάτω, ἀκολούθησαν κι αὐτά<sup>5</sup>.

Σὲ πολλὰ μέρη, δίπλα στὴ λέξη *κουμπανία*, σώζονται ὡς σήμερα κι ἄλλες ὀνομασίες. Στὴν Ἠπειρο, στὴν περιοχὴ Γρεβενῶν, στὴ Ρούμελη, στὴ Στερεά, στὴν Πελοπόννησο, χαρακτηρίζουν τὸ μουσικὸ συγκρότημα καὶ μὲ τὸ μιὰ παρέα ὄργανα ἢ τὰ ὄργανα. Ἄλλοῦ πάλι λένε τὰ κλαρίνα<sup>6</sup> ἢ τὰ βιολιά<sup>7</sup>. Ἄλλοῦ τὰ λένε

1. « Παίζουν κλαρίνο, βιολί, λαοῦτο καὶ ντέφι. "Ὅλα μαζί *κουμπανία* τὰ λέμε. "Ἐρχεται ἡ *κουμπανία* τῶν γυφτέων, λέμε » (Β. Ματσούκας, Μπριάνιστα [Βασιλόπουλο] Ἠπείρου). « *Κουμπανία* θὰ πεῖ συντροφία, ἕνας συνεταιρισμὸς. "Ἄλλοτε λέγανε : Θὰ φέρομε τίς *καραμουζες*, τὰ ταβούλια. Σ' ὅλα τὰ χωριά τώρα λένε : Θὰ ρθεῖ ἡ *κουμπανία*, θὰ ρθοῦν τὰ ὄργανα » (Θ. Ἀγαπητός, Ἀι-Θυμιὰ Παρνασσίδας). « Παλιὰ εἶχαμε *καραμουζες* καὶ νάγια (εἶδος φλογέρας). Θὰ πάρομε τὰ τούμπανα, τὰ νταούλια, λέγαμε γιὰ τίς *καραμουζες*. Θὰ πάρομε τὰ ὄργανα, λέγαμε γιὰ τὰ νάγια. Τώρα τὰ κλαρίνα εἶναι πιὸ ἐξελιγμένα. Παίζουν δυὸ κλαρίνα, ἕνα βιολί, ἕνα λαοῦτο, ἕνα σαντούρι. Εἶναι μιὰ παρέα, *κουμπανία* τὰ λέμε » (Βαγγέλης Τσέντος, Λάσπη Καρπενησιῶ).

2. « Ἡ *κουμπανία* παλιὰ ἦταν ἕνα κλαρίνο, ἕνα βιολί κι ἕνα λαοῦτο. Τὸ σαντούρι τὸ βρήκαμε ἐμεῖς, ἐδῶ καὶ 40-50 χρόνια » († Κ. Καραγιάννης, Λειβαδιά). « Τὸ σαντούρι βγήκε ἀπὸ τὸ 1915-18 » (Θ. Ἀγαπητός, Ἀι-Θυμιὰ Παρνασσίδας).

3. Ἐγγορδο κρουστὸ ὄργανο παρόμοιο μὲ τὸ σαντούρι.

4. "Ἄλλοτε, πολλές φορές καὶ σήμερα ἀκόμα, τραγουδάει ὁ λαουτιέρης ἢ ὁ βιολιτζής. Καμιὰ φορὰ τραγουδάει καὶ ὁ κλαριτζής, ὅταν δὲν παίζει.

5. Ἡ λέξη *κουμπανία* ἀκούστηκε ἀπὸ τὰ 1920 στὴν Ἠπειρο. Ἦρθε μᾶλλον ἀπὸ τὰ Γιάννενα. « Ἀπὸ τοὺς μουζικάντηδες στὰ Γιάννενα ἀκούστηκε », λέει ὁ Βασίλης Χαρίσης, λαουτιέρης. « Μεταπολεμικά, μετὰ τὸ 1914, λέγεται ἡ λέξη *κουμπανία* », λέει ὁ Σταῦρος Στάθης, λαοῦτο ἀπ' τὴ Ζίτσα.

6. Στερεά, Πελοπόννησος.

7. Πελοπόννησος.

ζυγιά<sup>1</sup>, άλλοῦ τακίμι<sup>2</sup>. Στὸ Πάπιγκο τὰ λένε ταιφά<sup>3</sup>. Ὁ Γιάννης Χαρισιάδης ἀπ' τῆ Ζίτσα λέει : « Μιά παρέα ὄργανα λέγανε παλιά. Λένε καὶ κουμπανία. »

Ὅλες αὐτὲς οἱ ὀνομασίες χαρακτηρίζαν ἀρχικὰ τοῦτο ἢ ἐκεῖνο τὸ μουσικὸ συγκρότημα, τονίζοντας τὰ κύρια χαρακτηριστικά του. Ἡ λέξη ζυγή ἢ ζύγια ἢ ζυγιά π.χ. σημαίνει ζευγάρι, συγκρότημα δηλαδὴ ἀπὸ δυό, ἢ τουλάχιστον δυὸ κύρια ὄργανα. Ὄταν ὀνομάζουμε ζύγια τὸ συγκρότημα ποὺ ἔχει δυὸ καραμουζες κι ἓνα νταούλι, ἢ μιὰ καραμούζα κι ἓνα νταούλι, ἢ λέξη κρατεῖ τὸ νόημά της. Ὄταν ὅμως τὸ συγκρότημα αὐτὸ ἐξαφανίστηκε καὶ τῆ θέση του τὴν πῆρε ἓνα ἄλλο, καινούργιο, — στὴν περίπτωσή μας ἡ κουμπανία, — αὐτὸ τὸ τελευταῖο πῆρε, μαζί μὲ τῆ θέση, καὶ τὸ ὄνομα τοῦ προηγούμενου. Ἔτσι, ὀνομασίες ποὺ στὴν ἀρχὴ κυριολεκτοῦσαν, ἔχασαν ἀργότερα τὴ σημασία τους.

Ἡ καινούργια λέξη κουμπανία τονίζει τὸ κύριο χαρακτηριστικὸ τοῦ καινούργιου συγκροτήματος, τὴ σύμπραξη δηλαδὴ τῶν μουσικῶν ποὺ τὸ ἀπαρτίζουν, καὶ κυρίως τῆ μουσικὴ καὶ οἰκονομικὴ σχέση ποὺ τοὺς συνδέει. Κι αὐτὸ εἶναι φυσικό, ἀφοῦ διαδόθηκε μαζί μ' αὐτὸ τὸ συγκρότημα, ξενόφερτη κι αὐτὴ ὅπως καὶ τὰ ὄργανα ποὺ τὸ ἀποτελοῦν.

Τὰ ὄργανα τῆς κουμπανίας εἶναι ὅλα ὄργανα ἐξελιγμένα. Κουρντίζουν πάνω στὶς εὐρωπαϊκὲς κλίμακες, ἔχουν ἤχο μαλακὸ κι εὐέλικτο, κατάλληλο γιὰ νὰ ἀποδώσει δυναμικὲς ἀλλοιώσεις. Ἡ κατασκευὴ τους προϋποθέτει τεχνίτη εἰδικευμένο.

Αὐτὰ τὰ ὄργανα συνήθως εἶναι ξενόφερτα. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ ντόπιοι τεχνίτες, ποὺ φτιάχνουν βιολιά ἢ λαοῦτα, σ' ἀρκετὲς πόλεις (καμιὰ φορὰ συναντᾶς καὶ στὰ χωριά). Τάχουν βέβαια ξεσηκώσει ἀπὸ ξένα συνήθως πρότυπα. Ὅσο γιὰ τὸ κλαρίνο<sup>4</sup> ποὺ παίζουν σήμερα στὴν κουμπανία, εἶναι σχεδὸν πάντα ὄργανο ποὺ ἔχει κατασκευαστεῖ στὸ ἐξωτερικό.

Φυσικὸ λοιπὸν εἶναι νὰ γεννηθεῖ τοῦτο τὸ ἐρώτημα : Ἀπὸ πότε αὐτὰ τὰ ὄργανα, καὶ εἰδικότερα τὸ κλαρίνο, ποὺ εἶναι τὸ θέμα μας, ἔφτασαν καὶ διαδόθηκαν στὴ χώρα μας ;

Στὸ ἐρώτημα αὐτὸ καμιὰ σχεδὸν ἐλληνικὴ γραπτὴ πηγὴ, ἀπ' αὐτὲς ποὺ μπορέσαμε νὰ ἰδοῦμε, δὲν δίνει, ἔστω καὶ κατὰ προσέγγιση, μιὰν ἀπάντηση. Ἔτσι, ἡ μόνη πηγὴ ποὺ μᾶς ὑπολείπεται εἶναι ἡ προφορικὴ παράδοση, — ἡ ἱστορία τῶν λαϊκῶν ἐκτελεστῶν, καθὼς σώζεται στὴ μνήμη τῶν συναδέλφων καὶ τῶν ἀπογόνων τους.

Θὰ τὴν ἐρευνήσουμε ξεκινώντας ἀπὸ τὶς βορεινότερες περιοχὲς τῆς χώρας μας<sup>5</sup>, ὅπου, καθὼς θὰ ἰδοῦμε, τὸ κλαρίνο ἐμφανίστηκε νωρίτερα, κι ὕστερα θὰ κατεβοῦμε μαζί του πρὸς τὰ νησιά μας.

1. Καστάνιανη Πιργωνιοῦ κι ἀλλοῦ. Τὰ λένε καὶ λαλοῦμενά.

2. ΣΟΥΔΗΣ, σ. 149 : « Τὰ ὄργανα, τὰ ὁποῖα παίζουν [οἱ Γύφτοι τῆς Ἡπείρου] εἶναι τὸ βιολί, τὸ κλαρίνο, τὸ λαβοῦτο καὶ τὸ ντέφι. Ὅλα αὐτὰ ἀποτελοῦν τὴ ζ'για ἢ τὸ τακίμι. » — Τακίμι, λέξη τούρκικη, σημαίνει σύνολο. Τακίμι σάζ, ἓνα σύνολο ἀπὸ ὄργανα μουσικῆς.

3. ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΠΟΥΛΟΣ, σ. 27. — Ταιφάς, λέξη τούρκικη, σημαίνει τσοῦρμα, πολλοὶ νοματαῖοι μαζί.

4. Ὅπως θὰ ἰδοῦμε παρακάτω, ὑπῆρχαν παλιότερα στὴ Μακεδονία (Σιάτιστα) καὶ στὴν Ἡπειρο κλαρίνα ντόπιας κατασκευῆς. Ἐπειδὴ δὲν μπορέσαμε νὰ ἰδοῦμε κανένα τέτοιο κλαρίνο, δὲν ξέρουμε ἀν πρόκειται κὰν γιὰ κλαρίνο ἢ γιὰ κανένα λαϊκὸ προγονικὸ τοῦ ὄργανο.

5. Δυστυχῶς δὲν μπορέσαμε νὰ συγκεντρώσουμε τὰ ἀπαιτούμενα στοιχεῖα ἀπὸ τὴν Ἀνατολικὴ Μακεδονία καὶ Θράκη. Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος ποὺ δὲν ἀναφέρουμε κανέναν κλαριτζὴ ἀπ' αὐτὲς τὶς περιοχὲς. Τὸ πιθανότερο εἶναι ὅτι ἐκεῖ τὸ κλαρίνο θὰ ἔχει ἐμφανιστεῖ ἀπὸ πολὺ παλιότερα.

Σταμέλος, ὁ Ἀνεστόπουλος, ὁ Κοντογιώργος, ὁ Καρακός, ὅλοι μαθητὲς τῶν καλῶν ὀργανοπαιχτῶν. Ἀργότερα γίνηκε κι ὁ Ραδιοφωνικὸς Σταθμὸς, πού θεώρησε τὸ κλαρίνο ἔθνικὸ ὄργανο. Δημοτικὰ τραγούδια δίχως κλαρίνο ἦταν ἄχρηστα γιὰ ἐκπομπή » (Ἰάκωβος Ἡλίας).

Ἔτσι τὸ κλαρίνο ἐπικράτησε καὶ στὴν Ἀθήνα.

#### ΚΥΚΛΑΔΕΣ

Στὰ περισσότερα νησιά τοῦ Αἰγαίου τὸ κλαρίνο μπορούμε νὰ ποῦμε σὲ γενικὲς γραμμὲς ὅτι δὲν ἔχει ἀκόμα φτάσει. Ὅπου τυχὸν ἔφτασε, αὐτὸ ἔγινε στὶς μέρες μας. Ἐκεῖ ἐπικρατοῦν τὰ βιολιά ἢ ἡ ζύγια, ὅπως τὰ λέν, ἓνα βιολιὶ δηλαδὴ κι ἓνα λαοῦτο. Τὸ βιολιὶ πῆρε τὴ θέση τῆς λύρας.

Αὐτὸ τὸ καινούργιο συγκρότημα, μ' ὅλο πού εἰσχώρησε ἐδῶ καὶ πολλὰ χρόνια στὰ νησιά, δὲν μπόρεσε νὰ ὀλοκληρωθεῖ σὲ κουμπανία. Ἄλλωστε, ἂν κρίνουμε ἀπὸ πληροφορίες πού ἔχουμε ἀπὸ τὴ Τζιά, οἱ χωριανοὶ στὴν ἀρχὴ δὲν τὸ δέχτηκαν μ' εὐχαρίστηση. Προτιμοῦσαν τὸν ὀξὺ καὶ διαπεραστικὸν ἦχο τῆς τσαμπούνας μὲ τὴ συνοδεία τοῦ μικροῦ τούμπανου, τοῦ τουμπιῶ<sup>1</sup>. Πρὶν ἀπὸ λίγα χρόνια « οἱ φτωχοὶ στὴ Τζιά χορεύανε ἀκόμα μὲ τὶς τσαμποῦνες, κι οἱ πλούσιοι μὲ τὰ βιολιά » (Ἄννα Μαραγκουδάκη).

#### ΚΡΗΤΗ

Στὴν Κρήτη ἡ κουμπανία δὲν ἔχει εἰσχωρήσει παρὰ μόνο στὴν Κίσσαμο καὶ στὸ Σελίνο ( Δυτικὴ Κρήτη ). Ἐκεῖ ἐπικρατεῖ τὸ βιολιὶ, ἐνῶ σ' ὅλη τὴν ἄλλη Κρήτη ἐπικρατεῖ ἡ λύρα, ἔχοντας γιὰ συνοδεία νταούλι ἢ λαοῦτο. Μόνο σὲ μερικὰ χωριά ἀπὸ τὶς πρὶν πάνω περιοχὲς συναντᾶται κανεὶς τὸ κλαρίνο. Ἡ ἐμφάνισή του, καὶ σ' αὐτὰ ἀκόμα, εἶναι σποραδική, καὶ μπορούμε νὰ ποῦμε πὼς εἶναι ἡ ἐξαιρέση κι ὄχι ὁ κανόνας.

#### ΑΝΑΚΕΦΑΛΑΙΩΣΗ

Σύμφωνα λοιπὸν μὲ τὰ στοιχεῖα μας, τὸ κλαρίνο ἐμφανίζεται : Στὴν Ἡπειρο καὶ στὴ Δυτικὴ Μακεδονία ( Σιάτιστα ) πρὶν ἀπὸ 125 περίπου χρόνια, στὴ Δυτικὴ Ρούμελη, τὸ Μωριά, τὴ Θεσσαλία, πρὶν ἀπὸ 70-80 χρόνια, στὴ Στερεὰ πρὶν ἀπὸ 50-60 χρόνια, στὴν Ἀθήνα καὶ στὰ λίγα νησιά τοῦ Αἰγαίου, ὅπου τυχὸν εἰσχώρησε, πρὶν ἀπὸ 30-35 περίπου χρόνια. Στὴν Κρήτη μπορούμε νὰ ποῦμε ὅτι σχεδὸν δὲν συνηθίζεται.

Δὲ χωράει καμιὰ ἀμφιβολία ὅτι τὸ κλαρίνο πρωτοεμφανίστηκε σὰ λαϊκὸ ὄργανο στὰ βόρεια μέρη τῆς Ἑλλάδας, καὶ κατέβηκε σκαλι σκαλι κι ἀπὸ γενεὰ σὲ γενεὰ πρὸς τὰ παράλια.

Στὰ βόρεια μέρη, καθὼς εἶδαμε, τὸ κλαρίνο ἐμφανίστηκε, διαδόθηκε καὶ ἐπικράτησε πολὺ γρήγορα. Οἱ συνθῆκες πού εἶχαν δημιουργηθεῖ τὸ ζητοῦσαν.

Δὲν ἔγινε ὁμῶς τὸ ἴδιο στὴ Δυτικὴ Ρούμελη, πολὺ λιγότερο στὸ Μωριά καὶ κυρίως στὴ Στερεὰ. Στὴν περιοχὴ μάλιστα τοῦ Μεσολογίου εἶδαμε πὼς ἡ ψιλὴ φωνὴ τοῦ κλαρίνου χρειάστηκε νὰ παλέψει μὲ τὴ χοντρὴ φωνὴ τῆς κα-

1. Τουμπιὶ ἢ τουμπάκι ἢ ντουμπιὶ ἢ ντουμπάκι : μικρὸ τούμπανο, συνήθως σὲ σχῆμα στενόμακρου κύλινδρου, πού τὸ κρατᾶς μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι.

ραμούζας και να της διεκδικήσει βήμα προς βήμα το έδαφος. Στα μέρη εκείνα το κλαρίνο και σήμερα ακόμα δεν έχει ολοκληρωτικά επιβληθεί.

Στή Θεσσαλία, τον ίδιο καιρό που τα κλαρίνα θριάμβευαν στο Βόλο, τα χωριά του Βόλου χόρευαν με τα νταούλια. Σ' αυτά όμως τα μέρη μπορούσε κανείς να συναντήσει και το συγκρότημα με τα βιολιά και τις φλογέρες. Εκεί όπου επικρατούσε αυτό το συγκρότημα, το κλαρίνο μπήκε σ' αυτό αντικαθιστώντας τη φλογέρα. Άλλοι πάλι, εμφανίστηκε μαζί με την υπόλοιπη κουμπανία.

Μόνο στη Στερεά, σύμφωνα με τα στοιχεία μας, έχουμε εξαίρεση. Έδώ το κλαρίνο είναι το πρώτο όργανο της κουμπανίας, που παρουσιάζεται στην περιοχή. Παίρνει τη θέση της καραμούζας στο συγκρότημα καραμούζα-νταούλι, κι αυτό πια ανοίγει το δρόμο και στα υπόλοιπα όργανα της κουμπανίας.

Κλαρίνο με νταβούλι έπαιζε ο Θύμιος Άγαπητός (1880-1948), κλαρίνο με νταβούλι πρωτόπαιζε ο Καραγιάννης. « Στα 1914 θυμάμαι πδπαιζε κλαρίνο με νταβουλάκι κάποιος Γύφτος », λέει ο Άνεστόπουλος.

Την εξήγηση μās την έδωσε ο Καραγιάννης.

« Το κλαρίνο στην αρχή δεν τόθελαν οι χωριανοί. Η καραμούζα είχε το νταούλι που βάραιγε, ενώ το κλαρίνο είχε ένα λαούτο<sup>1</sup> και δεν ακούγονταν. Οι πιδό πλούσιοι παίρνανε κλαρίνα, οι πιδό φτωχοί καραμούζα. Πάντως παραμεράγανε ο κόσμος<sup>2</sup>, για τὰ λεφτά. Το κλαρίνο ήταν πιδό ακριβό, ή καραμούζα πιδό φτηνή<sup>3</sup>. Λίγο-λίγο όμως ή καραμούζα έφυγε από τον κόσμο. »

« Το κλαρίνο στη Δεσφίνα τόπαιρναν οι οίκογένειες οι πιδό εξελιγμένες. Οι άνθρωποι οι πιδό λαϊκοί χορευάν με τούμπανο » ( *Ελένη Διαμαντοπούλου-Κατρη* ).

Ο πληθυσμός της Στερεάς, πληθυσμός φτωχός κι αγροτικός, έκανε τὰ γιορτάσια του στο ύπαιθρο. Εκεί αποζητούσε τη χοντρή φωνή της καραμούζας και το βαρύ χτύπημα του νταουλιού στο γλέντι του. Η ψιλή φωνή πουύχαν τὰ όργανα της κουμπανίας δεν του ταίριαζε, όπως ακριβώς δεν ταίριαζαν τὰ βιολιά στα νησιώτικα ύπαιθρια γλέντια, καθώς είδαμε πιδό πάνω.

Στη Στερεά δεν είχαν δημιουργηθεί συνθήκες που να ζητούν τη μουσική του κλειστού χώρου. Τα όργανα με την ψιλή φωνή, ή κουμπανία, έφτασαν εδώ από έξωτερική, ως πουμε, πίεση, από μόδα. « Τα κλαρίνα τὰ θέλαμε στο χωριό, λέει ο Άνεστόπουλος. Τάχαμε για εύρωπαϊκά. »

### 3. ΤΑ ΚΑΦΕ-ΑΜΑΝ

Στις περιοχές όπου οι συνθήκες ήταν τέτοιες ώστε να μπορεί να βασιλεύει ή καραμούζα, φορεϊς του κλαρίνου και γενικά της κουμπανίας στάθηκαν τὰ λαϊκά εκείνα κέντρα που λέγονται καφέ-άμάν. Αυτά δημιούργησαν τις κατάλληλες συνθήκες για τη διάδοσή τους και βόηθησαν όχι μόνο την τεχνική εξέλιξη<sup>4</sup> των πραχτικών, αλλά και την ανάδειξή τους σ' ελεύθερους επαγγελματίες.

Το καφέ-άμάν είναι ένα καφενεϊο που έχει πάλκο ( εξέδρα ) για μουσική και νούμερα. Οι λαϊκοί μουσικοί, που έπαιζαν τὰ όργανα, έπαιζαν κομμάτια αλά

1. Η λαβούτο ή λαγούτο : έγχορδο όργανο με τέσσερις διπλές χορδές, κουντισμένες ανά δυο σε ντό, σόλ, ρέ, λά (όπως ή βιόλα). Παίζεται με πένα, ένα φτερό δηλαδή, που μ' αυτό τσιμπάν τις χορδές του.

2. Ο κόσμος έκανε πέρα, δεν τό έπαιρνε.

3. Κλαρίνο στην αρχή παίζανε λίγοι. Καθώς ήταν καινούργιο κι ασυνήθιστο όργανο, είχε μια σχετική ζήτηση. Γι' αυτό πληρώνονταν ακριβότερα από τις καραμούζες.

4. Ανάλογο φαινόμενο παρατηρήθηκε και στη Ρουμανία. Βλ. : ALEXANDRU, σ. 148.



τούρκα. Οί γυναίκες, που αποτελούσαν τὰ νούμερα, χόρευαν και τραγουδοῦσαν<sup>1</sup>.

Πάλκο λέγεται ἡ ἐξέδρα ὅπου παίζουν τὰ λαϊκὰ ὄργανα τῆς κουμπανίας ( κλαρίνο, βιολί, λαούτο, σαντούρι ). Ἀπὸ τὴν ὀνομασία αὐτῆς τῆς ἐξέδρας, καὶ τοῦ ἴδιου τοῦ κέντρου, ὀνομάστηκε κι ἡ κουμπανία, πούχει μιὰ ἢ δυὸ γυναίκες, πάλκο ἢ καφέ-ἀμάν. Γιατὶ παλιότερα ἦταν ἀπαραίτητες δυὸ τουλάχιστον γυναίκες σ' αὐτὰ τὰ κέντρα. Ἡ μιὰ ἦταν γιὰ νὰ τραγουδάει τὰ ἀλὰ τούρκα, — τότε δὲν συνηθίζονταν νὰ τραγουδᾶνε τὰ δημοτικὰ ( κλέφτικα ) γυναίκες· τὰ τραγουδοῦσαν μόνο ἄντρες<sup>2</sup>, — κι ἡ ἄλλη γιὰ νὰ τὰ χορεύει.

« Στὰ καφέ-ἀμάν χορεύονταν ζειμπέκικα<sup>3</sup>, αἰντίνικα<sup>4</sup>, τσιφτετέλι<sup>5</sup>, ἀλέγγρα<sup>6</sup>, χόρες<sup>7</sup>, καζάσκες<sup>8</sup>, σέρβικα<sup>9</sup>, χασαποσέρβικα<sup>9</sup>, καὶ τέτοια. Ἀργότερα ἄρχισαν οἱ χορευτρες νὰ χορεύουν καὶ τὰ ἑλληνικὰ, τσάμικα κλπ. Ἡ μιὰ γυναίκα κρατοῦσε, ἡ ἄλλη χόρευε. Στὸ τέλος τοῦ χοροῦ ἡ χορεύτρα ἔβγανε δίσκο στοὺς πελάτες, ἐνῶ τὴν ὥρα τοῦ δίσκου οἱ μουσικοὶ παίζαν κάτι » ( Ἰάκωβος Ἡλίας ).

Γιὰ νὰχοῦμε λοιπὸν καφέ-ἀμάν χρειάζονται : καφενεῖο ( κλειστὸς χῶρος ), πάλκο ( σκηνή ), γυναίκες που νὰ τραγουδοῦν καὶ νὰ χορεύουν ( νούμερα ), καὶ μουσικὴ ἀλὰ τούρκα.

Ὁ κλειστὸς χῶρος, ἡ εἰδικὴ σκηνή ( πάλκο ) καὶ τὰ νούμερα, ὅταν μάλιστα εἶναι γυναίκες, προϋποθέτουν κοινωνίες ἀνοιχτὲς καὶ κάπως πιὸ ἐξελιγμένες. Προϋποθέτουν πολίσματα μὲ κάποια σχετικὴ οἰκονομικὴ ἀνθηση καὶ μὲ συχνὴ ἐπικοινωνία μὲ τὰ γύρω τους κέντρα.

1. « Τὸ καφέ-ἀμάν εἶναι καφενεῖο μὲ λαϊκὰ ὄργανα καὶ γυναίκες στὸ πάλκο που τραγουδοῦσαν καὶ χορεύανε » ( Θ. Ἀγαπητός ). « Εἶναι καφενεῖο π' ἀκούγες μανέ » ( Β. Χαρίσης ). « Τὸ λένε καφέ-ἀμάν, γιατί τραγουδᾶνε, λένε ἀμάν-ἀμάν » ( Κ. Καραγιάννης ). « Γιὰ νὰ λέγεται καφέ-ἀμάν πρέπει νὰ παίζουν ἀλὰ τούρκα » ( Χρ. Ἀδαμόπουλος-Χαλκιᾶς ). — Κατὰ τὸν τούρκο μουσικολόγο Mahmut R. Gazimihal, ἡ λέξη καφέ-ἀμάν εἶναι τσιγγάνικη παραποίηση τῆς τούρκικης λέξης *māni kahvesi*. Ἔτσι ἔλεγαν τὸν παλιὸ καιρὸ τὰ καφενεῖα που εἶχαν δυὸ-τρεῖς τραγουδιστές. Αὐτοὶ αὐτοσχεδίαζαν στίχους, συχνὰ μὲ τὸν τύπο διαλόγου ἀναμεταξύ τους, πάνω σὲ μελωδίες που ὁ ρυθμὸς τους ἦταν ἐλεύθερος. Αὐτοὶ οἱ στίχοι λέγονταν *māni*. Ἐπειδὴ χρησιμοποιοῦσαν τὸ ἐπιφώνημα *ἀμάν-ἀμάν* στὴν ἀρχὴ τοῦ στίχου, γιὰ νὰ κερδίσουν καιρὸ ὅσο ν' αὐτοσχεδιάσουν τὰ λόγια, τὰ τραγούδια αὐτὰ ἔμειναν μὲ τὸ ὄνομα *amāni*, ἑλληνικὰ *ἀμανέδες*.

2. Τώρα τραγουδοῦν καὶ οἱ γυναίκες τὰ δημοτικὰ. Ἔχουν βγεῖ πολλὲς καὶ φημισμένες τραγουδιστρες, ὅπως ἡ Ρίτα Ἀμπατζῆ, ἡ Ρόζα Ἐσκενάζι, ἡ Χατζηδάκη καὶ ἄλλες.

3. Ζειμπέκικος, ἀργὸς παλικάρισος χορὸς, που χορεύεται ἀπὸ ἓνα μόνο χορευτὴ σὲ 9/8:



Εἶναι ὁ χορὸς που χόρευαν τὰ ζειμπέκικα, δηλαδὴ οἱ βουνήσιοι τούρκοι χωρικοὶ τῆς περιοχῆς τοῦ Ἀϊντινίου στὴ Μικρασία. Γιὰ τοὺς Ἕλληνες τῆς περιοχῆς ἡ λέξη ζειμπέκ σημαίνει παλικάρι ( Μαν. Χρυσασάκης καὶ Γιάννης Ζαφειρόπουλος, Σμύρνη· Μῆτσος Μαλισαλής, Μαγνησία ).

4. Ἀϊντίνικο, ἀντικριστὸς χορὸς μέτρια γρήγορος, που χορεύεται ἀπὸ ἓνα ζευγάρι σὲ 9/8:



Τὸν χόρευαν οἱ Ἕλληνες μόνο, τῆς περιοχῆς τοῦ Ἀϊντινίου. Ἡ καταγωγὴ του εἶναι ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ Ἀϊντίνι.

5. Τσιφτετέλι, λέξη τούρκικη, που σημαίνει δυὸ χορδές. Εἶναι χορὸς σὲ 4/4:



που τὸν χορεύουν οἱ τούρκοι Ἀτσίγανοι. Ἡ ὀνομασία του προέρχεται ἀπὸ τὴ συνήθεια τοῦ βιολιτζῆ νὰ κουντίζει τὸ κανονικὰ ἀλὰ τούρκα κουντισμένο βιολί του ( σὸλ, ρέ, λά, ρέ ) σὲ τοῦτο τὸ κούρντισμα : σὸλ, ρέ, ρέ, ρέ ὀκτάβα ψηλὴ, ὅταν ἦταν νὰ παίξει αὐτὸν τὸ χορὸ ( Mahmut R. Gazimihal ).

6. Ἀλέγρο, σλάβικης καταγωγῆς κομμάτι σὲ 2/4, παρόμοιο μὲ τὴ χόρα.

7. Χόρα, ρουμάνικος χορὸς σὲ 2/4. Βλ. παρακάτω : Μουσικὰ παραδείγματα.

8. Καζάσκα, χορὸς ρούσικος, κοζάκικος, σὲ 2/4.

9. Σέρβικο, χασαποσέρβικο, χοροὶ σέρβικοι σὲ γοργὸ ρυθμὸ 2/4. Ἔχουν τὰ ἴδια περίπου βήματα μὲ τὸ χασάπικο, ἀλλὰ εἶναι πολὺ πιὸ γρήγοροι.

Πραγματικά, τὰ καφέ-άμαν λειτουργοῦσαν προπολεμικά στις περισσότερες ἐπαρχιακές πόλεις, ἀλλὰ καὶ στὰ μεγάλα καὶ πιὸ ἐξελιγμένα χωριά<sup>1</sup>. « Καφέ-άμαν εἶχε παντοῦ », λέει ὁ Νικόλαος Ρέλλιας. Ἡ Ἀθήνα ἀπόχτησε πιὸ τελευταία, κυρίως μετὰ τὴ Μικρασιατικὴ Καταστροφὴ<sup>2</sup>.

Τὸ καφέ-άμαν, λοιπόν, μὲ τὸν κλειστό του χώρου, τὴ σκηνὴ καὶ τὰ νούμερά του, χρειαζόταν μουσικὴ ἀπαλή, ὄργανα μὲ ἥχο ἐξευγενισμένο, καὶ παίξιμο ποῦ νὰ κρατᾷ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ κοινοῦ. Ἡ κουμπανία, μὲ τὰ κουρντισμένα της ὄργανα, ὄργανα ποῦ μποροῦν νὰ συνταιριάξουν, ἔχουν ἥχο μαλακὸ καὶ δυνατότητες τεχνικῆς ἐξέλιξης, ἀνταποκρίνεται σ' αὐτὲς τὶς ἀπαιτήσεις.

Μπῆχαν τὰ καινούργια ὄργανα στις ἐπαρχιακές πόλεις καὶ στὰ μεγάλα χωριά ; Εἶναι εὐκόλο ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα νὰ διαδοθοῦν παντοῦ. Τ' αὐτὶ τοῦ κόσμου γρήγορα συνηθίζει στὸν ἥχο τους.

Γεννιοῦνται ὁμως ὀρισμένες ἀπορίες : Καὶ πρῶτα-πρῶτα, ποῦ βρίσκονταν οἱ γυναῖκες ποῦ ἔκαναν τὰ νούμερα.

Οἱ γυναῖκες ἦταν καὶ ντόπιες καὶ πολίτισσες ἢ συμυρνιές. Ἦταν καὶ διάφορες ἀπὸ χωριά, ποῦ γιὰ τὸν ἓνα ἢ τὸν ἄλλο λόγο εἶχαν ἐκτεθεῖ στὸν τόπο τους καὶ « ξεπέσαν σ' ἀρτίστες ».

Στὴν Ἠπειρο εἶχε χορευτρες ἀπὸ παλιά. « Οἱ Τοῦρκοι<sup>3</sup>, ὅταν εἶχαν γλέντια στὰ σπίτια τους, παίρνανε αὐτὲς τὶς γυναῖκες γιὰ χορὸ. Ἡ ἠθικὴ δὲν τοὺς ἐνδιέφερε. Στις χορευτρες οἱ Τοῦρκοι δίνανε τὴν πρώτη θέση στις γιορτές τους. Ὁ Τσοῦτας στὴν Κόνιτσα, ὅταν πήγαινε νὰ παίξει στοὺς Τούρκους, ἔπαιρνε μαζί καὶ χορεύτρα. Πότε τὴ βρίσκαν οἱ Τοῦρκοι, πότε τὴν ἔβρισκε ὁ Τσοῦτας », λέει ὁ Γ. Λυμπερόπουλος, συμβολαιογράφος στὴν Κόνιτσα ἀπὸ τὰ 1914.

Ὁ Λάλος Φάκος καὶ ὁ Μῆτρος Χαλκιᾶς εἶχαν στὴ συντροφιά τους τὴ Μαριγάμπα, ποῦ ἀργότερα πῆγε στὴ συντροφιά τοῦ Σουλεϊμάνη<sup>4</sup>.

Μιά καλὴ χορεύτρα στερέωνε ὄχι μόνο τὴ θέση τῆς κουμπανίας στὸ καφέ-άμαν, ἀλλὰ καὶ τοῦ ὀργανοπαίχτη ποῦ θὰ τὴν ἐπηρέαζε νὰ μείνει στὴ δική του κουμπανία καὶ νὰ μὴν πάει σ' ἄλλη. Γι' αὐτὸ πολὺ τὶς φρόντιζαν. Οἱ πραχτικοὶ ποῦ ἀποτελοῦσαν τὴν κουμπανία ἦταν ὑποχρεωμένοι νὰ εἶναι ἀκόμα καὶ ὀπλισμένοι γιὰ νὰ ὑπερασπιστοῦν τὶς γυναῖκες. Ὁ κόσμος ἦταν πρωτόγονος καὶ συχνὰ « χιμοῦσαν στις γυναῖκες τοῦ πάλικου στὰ διάφορα μέρη ποῦ πηγαῖναν. Ἐκεῖνον τὸν καιρὸ δὲν ἦταν μουσικὸς χωρὶς κάμα. Μὲ κουμποῦρες πηγαῖναν στὴ δουλειά » (Ἰάκωβος Ἡλίας).

Μποροῦμε λοιπόν νὰ ποῦμε, ὅτι τὸ πάλιο μὲ τὴν κουμπανία καὶ τὰ ὄργανά της διαδόθηκε καὶ ἐπικράτησε στὴν ἑλληνικὴν ὑπαιθρο ἀκόμα καὶ μ' αἱματηροὺς καθγάδες.

#### 4. ΓΥΦΤΟΙ

Ἄλλη ἀπορία εἶναι : ποῦ βρίσκονταν οἱ ὀργανοπαῖχτες ποῦ χρειάζονταν γιὰ νὰ παίξουν τὰ ἀλά τούρκα ; Αὐτοὶ ἦταν εὐκόλο νὰ βρεθοῦν ἀνάμεσα στοὺς ἀφθονοὺς Τουρκόγυφτους, ποῦ ἀπὸ παπποῦ σ' ἀγγόνι μαθαίνουν νὰ παίζουν

1. Καφέ-άμαν εἶχε ἄλλοτε στὸ Ἀγρίνι, τὴν Ἀθήνα, τὸ Αἴγιο, τὴν Ἀράχωβα, τὸ Ἄργος, τὸ Βόλο, τὰ Γιάννενα, τὸ Δερβένι, τὴ Θεσσαλονίκη, τὴν Καρδίτσα, τὸ Κιάτο, τὴν Κόρινθο, τὴ Λαμία, τὴ Λάρισα, τὴ Λευκάδα, τὸ Μεσολόγγι, τὸ Ευλόκαστρο, τὴν Πρέβεζα, τὰ Τρίκαλα καὶ ἄλλοι.

2. Στὴν Ἀθήνα λειτουργοῦσαν ὡς τὰ 1926-1927 τὰ καφέ-άμαν τοῦ Ντουρντῆ καὶ τοῦ Γώγου. Τὸ τελευταῖο καφέ-άμαν ἐκλείσει στὰ 1947. Ἦταν ἡ Χαβάνια, στὴν ὁδὸ Λυκούργου.

3. FERRIOL, σ. 106. *The Costume*, πίνακας XXIX : *Une danseuse à Constantinople*.

4. « Πηγαῖναν καὶ χωρὶς χορεύτρα, λέει ὁ Σταῦρος Στάθης, ἀλλὰ ἐπὶ τὸ πλεῖστο, ἄμα πηγαῖναν σὲ Τούρκους ἀγάδες, ἔπαιρναν χορευτρες. »

ὄργανο. "Αλλωστε, σὲ περιοχές ὁλόκληρες, ἡ ὀργανικὴ μουσικὴ τοῦ τόπου βρίσκονταν ἀνέκαθεν στὰ χέρια τῶν Γύφτων. Οἱ ντόπιοι δὲν καταδέχονταν τὸ ἐπάγγελμα τοῦ ὀργανοπαίχτη.

Σ' ὁλόκληρη τὴν Ἠπειρὸ<sup>1</sup>, στὸ Δομοκὸ, στὰ Τρίκαλα, τὴ Λάρισα, τὴν Καρδίτσα, στὴν περιοχή τοῦ Ἀσπροπόταμου, τῆς Λειβαδιᾶς κι ἄλλοῦ, ἡ λέξι γύφτος σημαίνει ὀργανοπαίχτης. Αὐτὸς ποὺ κρατᾶει ὄργανο στὰ χέρια του λέγεται γύφτος. Ἦρθαν οἱ γύφτοι σημαίνει ἦρθαν τὰ ὄργανα.

« Γύφτοι εἶναι οἱ γλεντισταὶ λεγόμενοι, μᾶς λέει ὁ Γ. Λυμπερόπουλος. Γλεντιστὴς εἶναι αὐτὸς ποὺ παίζει ὄργανο καὶ τραγουδάει. Γύφτοι λέγονται καὶ γιὰ τὴν καταγωγὴ τους καὶ γιὰ τὸ γοῦστο τους. »

Φυσικὸ λοιπὸν εἶναι καὶ τὸ κλαρίνο, ὅπως καὶ τ' ἄλλα ὄργανα τῆς κουμπανίας, νὰ βρέθηκε στὰ ἴδια χέρια. "Αλλωστε, καθὼς εἶδαμε, ὀργανοπαῖχτες σὰν τὸν Ἀσλάνη, τὸν Σελίμη, τὸν Σουλεϊμάνη, τὸν γερο-Μέτο, τὸν Ἀμέτη, τὸν Τζαμαλή, τὸν Ἀρίφη, τὸν Νταλίπη κλπ. ἔπαιξαν σημαντικὸ ρόλο στὴν ἱστορία τοῦ κλαρίνου. Στὴ Θεσσαλία τὸ κλαρίνο ἐμφανίστηκε, σύμφωνα μὲ τὰ λιγοστὰ στοιχεῖα μας, πρῶτα στοὺς Τουρκόγυφτους ( ἐδῶ καὶ 3-4 γενεές ), κι ἀργότερα στοὺς ἄλλους ( ἐδῶ καὶ 2-3 γενεές ).

« Ἐπὶ τουρκοκρατίας, λέει ὁ Μῆτσος Λαβίδας, ὅλη ἡ Θεσσαλία ἦταν ἓνα τσιφλίκι. Τὰ διάφορα χωριά τὰ δέσποζε ἓνας μπέης. Οἱ Τουρκόγυφτοι τότες γίνονταν καραβάνια-καραβάνια κι ὅλο κατέβαιναν. Φτιάνανε σίτες, κανίσκια καὶ τέτοια. "Ὅλοι αὐτοὶ οἱ Τοῦρκοι παίζανε κλαρίνο. "Ἐρχονταν στὴν Ἑλλάδα, γιὰτὶ ἐδῶ βρῖσκανε μεγαλύτερη ἀσυλία. »

« Οἱ Γύφτοι κατέβαιναν πρὸς τὰ κάτω γιὰτὶ ἤξεραν ὅτι περnáγανε καλύτερα ἐδῶ πέρα, καὶ εἶχαν καὶ δουλειές. Στὴν Τουρκία ἦταν ἀπ' αὐτουνοῦς. Κι ἄλλοι ἦταν καλοὶ, κι ἄλλοι χειρότεροι. Ἔτσι βρῆκαν ἄσυλο πρὸς τὰ δῶ, ποὺ δὲν ἦταν ἄλλα κλαρίνα καλά, καὶ κατέβαιναν. Ὑστερα, μετὰ τὴν προσάρτηση τῆς Θεσσαλίας, ἔμειναν πολλοὶ Τοῦρκοι καὶ Τουρκόγυφτοι ἐδῶ » ( Βασ. Γκιζάρας ).

Οἱ Γύφτοι, μὲ τὸ δξὺ μουσικὸ τους ἔνστικτο καὶ τὸ μεγάλο μουσικὸ τους πάθος, διακρίνονται γιὰ τὸν ὠραῖο ἤχο τους καὶ τὴ δεξιοτεχνία τους. Ὁ κόσμος ξέρει ἀμέσως καὶ τὸ ξεχωρίζει. « Αὐτὸς, σοῦ λένε, παίζει γύφτικα », δηλαδὴ παίζει παθιάρικα. Ἡ λένε : « Παῖξε μας ἓνα γύφτικο », — ἓνα παθιάρικο. Ἐνα τσοπανόπουλο στὴν Εὐβοία λέει τοῦτα γιὰ τοὺς Γύφτους : « Οἱ Γύφτοι ἔχουν τὰ δικὰ τους καὶ τὰ παίζουν, ποὺ σοῦ στραγγίζει τὸ φυλλοκάρδι. »

Κι οἱ ἴδιοι οἱ πραχτικοὶ πιστεύουν ὅτι οἱ Γύφτοι εἶναι καλοὶ τεχνίτες. « Οἱ Τσιγγάνιδες φουᾶνε ὁμορφα, λέει ὁ Βασ. Χαρίσης, γνωστὸ ἠπειρώτικο λαοῦτο. Ἔχουν καλὸ γλείψιμο τῆς μπουκαδούρας. » « Οἱ Γύφτοι εἶναι πολὺ καλοὶ ὀργανοπαῖχτες. Κλέβουμε ἀπ' αὐτοὺς ὅ,τι μποροῦμε », λέει ὁ Ἀνεστόπουλος. « Στους πελάτες ἄρεσε νάρχεται τὸ κλαρίνο πρὸς τὴν τούρκικη τέχνη. Ὑστερα ὁ κλαρινοπαίχτης, ποὺ ἔπαιζε σὰν Τοῦρκος, ἔπαιρνε ἀξία καὶ στὰς συναδέρφους του. Κι αὐτὸ ἐμφυτεύτηκε στοὺς κλαρινοπαῖχτες ἀπὸ τοὺς Τουρκόγυφτους. Αὐτοὶ ἔπαιζαν μὲ προφορὰ τούρκικη, κι ἀπὸ τότε ἔμεινε αὐτὸ τὸ γλειφτό, τὸ χαϊδιάρικο », λέει ὁ Ἰάκωβος Ἡλίας.

Τὰ λόγια τῆς χήρας τοῦ Γ. Μιχαλόπουλου ( Πετρομαγούλα ), ποὺ ἀκολουθοῦν, εἶναι χαρακτηριστικὰ γιὰ τὴν πεποίθησι τοῦ κόσμου, ὅτι τὸ κλαρίνο βρισκόταν στὰ χέρια τῶν Γύφτων. « Στὴ Χαιρώνεια παίζουν καραμούζα, δὲν παί-

1. ΣΟΥΛΗΣ, σ. 148-149 : « Οἱ Γύφτοι τῆς Ἠπειροῦ, οἱ κατ' αὐτοὺς « Ρόμοι » καὶ « Ρόμηδες » ( = Χριστιανόγυφτοι ) ἀποκαλοῦμενοι, παλαιότερον δὲ καὶ Χαλκιᾶδες, ἀσχολοῦνται ἀποκλειστικῶς εἰς τὴν σιδηρουργίαν, διὰ τοῦτο δὲ καὶ ἡ λέξις γύφτος κατήντησε συνώνυμος πρὸς τὸ σιδηρουργός. Πρὸς τὸ ἐπάγγελμα τοῦτο πολλοὶ αὐτῶν εἶναι ὀργανοπαῖχται... Σπανιώτατα ἐν Ἠπειρῷ μετέρχεται τὸ ἐπάγγελμα τοῦ ὀργανοπαίχτου μὴ Γύφτος. Διὸ καὶ ἐν Ἠπειρῷ ὁ ὀργανοπαῖχτης ἀποκαλεῖται Γύφτος. »



ζουν κλαρίνα. Δέν είναι άπ' τὸ σινάφι<sup>1</sup>, γιὰ νὰ παίζουμε κλαρίνα. "Άλλο ταλέντο ἔχει τὸ σινάφι, ἄλλο οἱ χωριανοί. »

Ἡ καραμούζα ( ἢ ζουρνάς ), τὸ ὄργανο δηλαδὴ ποὺ ἦταν ἄλλοτε χαρακτηριστικὸ τῶν Γύφτων, ἔμεινε τώρα ὄργανο ποὺ τὸ παίζουν μόνο μερικοὶ καθυστερημένοι χωριανοί. Τώρα οἱ χωριανοὶ γύφτικο ὄργανο θεωροῦν τὸ κλαρίνο.

Ἐστώσο, ἐδῶ καὶ λίγα χρόνια, τὸ κλαρίνο, μαζί μὲ τὰ καινούργια ὄργανα τῆς κουμπανίας, πᾶνε ν' ἀκολουθήσουν τὴν ἴδια πορεία ποὺ ἀκολούθησε κι ὁ ζουρνάς. Αὐτὰ ποὺ ἀναφέρει ὁ Λουκόπουλος γιὰ τὸ Καρπενήσι ἰσχύουν λίγο-πολύ καὶ γιὰ τὶς ἄλλες περιοχές. Ἐπὶ τὸν καιρὸ, λέει, ποὺ οἱ Γύφτοι ἄρχισαν νὰ φεύγουν ἀπὸ τὶς περιοχές τους, « ξεγύφτισαν ». « Ἐπειδὴ τὰ χωριά ἦταν ἀπ' ἀνέκαθε μαθημένα νὰ πανηγυρίζουν μὲ νταούλια ἢ μὲ βιολιά, ἀπὸ τὸ κάθε χωριὸ σήμερα βγῆκαν καὶ ντόπιοι ὄργανοπαῖχτες. Νέοι δηλαδὴ μερακλήδες ἔμαθαν ἄλλος τὸ κλαρίνο, ἄλλος τὸ βιολί, ἄλλος τὸ λαγοῦτο, συνταιριάστηκαν κι ἔκαμαν ζυγιές ὄργανα, κάθε χωριὸ τῆ δική του ζυγή, ποὺ μὲ αὐτὴ νὰ βγάζει πέρα τὸ γλέντι τοῦ πανηγυριοῦ του. <sup>2</sup> »

Ἡ ἐπιρροή ὅμως τῶν Γύφτων παραμένει ἔντονη. Οἱ περισσότεροὶ ἀπὸ τοὺς παλιότερους κλαριτζήδες, καθὼς εἶδαμε, ἢ πρωτόμαθαν τὸ ὄργανο ἀπὸ κανέναν περιοδεύοντα ἄσημο τουρκόγυφτο κλαριτζή, ἢ τελειοποίησαν τὴν τέχνη τους δίπλα σὲ κάποιον ἀπὸ τοὺς κορυφαίους Τουρκόγυφτους ποὺ προαναφέραμε. Γιατὶ, καθὼς δείχνουν τὰ πράματα, οἱ Τουρκόγυφτοι φέρανε καὶ διαδώσανε τὸ ὄργανο σ' αὐτὲς τὶς περιοχές. "Όταν ρωτήσεις μὲ ποιὸν τάχατες νάμαθε κλαρίνο ὁ Σουλεϊμάνης, ὁ γερο-Μέτος ἢ κανένας ἄλλος ἀπὸ τοὺς φημισμένους Τουρκόγυφτους, ἢ ἀπάντηση εἶναι στερεότυπη : « Ἡ φάρα ἢ δικιά τους, πάντα παῖχτες ἦταν. Αὐτοὶ ὅλοι οἱ Γύφτοι ποὺ γεννιοῦνται, μὲ τὰ κλαρίνα, μὲ τὰ ὄργανα καὶ τὰ τουμπιλέκια εἶναι » ( *Μῆτσος Λαβίδας* ). « Ὁ Μέτος ἀπ' τοὺς Τούρκους ἤξερε. Οἱ Τοῦρκοι τῶχαν ἀπὸ πολὺ παλιά τὸ κλαρίνο κι εἶχαν κλαρίνα χαμηλά, λά μπεμόλ. Τὰ φῶτα τοῦ κλαρίνου ἀπὸ τοὺς Τούρκους ἦτανε. Δέν εἶχαμε κανένα κλαρίνο ἐδῶ », εἶπε ὁ Καραγιάννης.

»«

Τώρα πιά φαίνεται καθαρὰ ὅχι μόνο ἀπὸ ποῦ ἦρθε τὸ κλαρίνο, ἀλλὰ καὶ ποιοὶ τῶφταν. Τῶφταν οἱ Τουρκόγυφτοι ἀπὸ τὴν Τουρκία.

Ἀπ' ὅσα εἶδαμε ὡς τώρα, δυὸ εἶναι οἱ δρόμοι ποὺ ἀκολούθησε τὸ κλαρίνο στὴ χώρα μας. Ὁ ἓνας περνάει ἀπὸ τὴ Θεσσαλονίκη καὶ τὴ Δυτικὴ Μακεδονία γιὰ νὰ καταλήξει στὴ Στερεά, καὶ ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ τὸν γερο-Μέτο. Ὁ ἄλλος ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ τὸν Σουλεϊμάνη. Ἐκινάει ἀπὸ τὴν Ἡπειρο, ποὺ εἶχε τότε ἀδιάκοπη ἐπικοινωνία κι ἐπαφή μὲ τὴν Ἀλβανία. Ἐδῶ τὸ ξεκίνημα τοῦ κλαρίνου δέν εἶναι τόσο καθαρὸ, γιὰτὶ δέν ξέρουμε τί μουσικὲς συνθῆκες ἐπικρατοῦν στὴν Ἀλβανία.

Κάποια βοήθεια μᾶς δίνει ἡ πληροφορία τοῦ Zivko Firfon, διευθυντῆ τοῦ Γιουγκοσλάβικου Λαογραφικοῦ Ἰνστιτούτου στὰ Σκόπια, ὅτι στὴν περιοχή τῆς Σερβικῆς Μακεδονίας τὸ κλαρίνο πρωτοπαρουσιάστηκε στὰ λεγόμενα τσαλγκιά. Τὸ τσαλγκι<sup>3</sup> εἶναι μιὰ λαϊκὴ ὀρχήστρα, ποὺ ἔχει κλαρίνο σὲ λά, βιολί, λαοῦτο, σῦτι, κανονάκι καὶ νταϊρέ. Ἡ καταγωγή του εἶναι τούρκικη καὶ συναντιέται μόνο στὶς πόλεις. Γι' αὐτὸ ὁ Zivko Firfon πιστεύει ὅτι τὸ κλαρίνο, ποὺ παίζεται σὰ λαϊκὸ ὄργανο στὴ Γιουγκοσλαβία, ἔχει τούρκικη προέλευση.

1. Δέν εἶναι Γύφτοι.

2. ΛΟΥΚΟΠΟΥΛΟΣ, σ. 60.

3. Λέξη τούρκικη. Τσαλγκι ἢ τσαλγκι τακίμ ἰνομάζουν στὴν Τουρκία τὰ μικρὰ λαϊκὰ σύνολα μουσικῶν ὄργάνων ( *Mahtut R. Gazimihal* ).

## 5. ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΣΤΗΝ ΤΟΥΡΚΙΑ

Μιά γρήγορη ματιά στις μουσικές συνθήκες που επικρατοῦν στην Τουρκία διαλύει ὀριστικά καὶ τὶς τελευταῖες ἀμφιβολίες.

Στὴν Τουρκία, πού δὲ γνώρισε ποτὲ σκλαβιά, δημιουργήθηκαν ἀπὸ πολὺ νωρὶς οἱ συνθήκες πού ἀπαιτοῦν μουσικὴ κλειστοῦ χώρου. Ἡ μεγάλη καὶ πλούσια τούρκικη ἀριστοκρατία εἶναι γνωστὴ γιὰ τὴ χλιδὴ τῆς ζωῆς της. Στὶς γιορτὲς καὶ τὰ γλέντια ποῦκαναν οἱ τούρκοι μεγαλοσιάνοι μέσα στοὺς κλειστοὺς χώρους τῶν σαραγιῶν καὶ τῶν χαρεμιῶν τους, δὲν μπορούσε νὰ λείπει ἡ μουσικὴ. Στὸν κλειστὸ ἄντρο ὅμως δὲν χωράει, καθὼς εἶδαμε, ἡ χοντρή φωνὴ οὔτε τοῦ ζουρνᾶ καὶ τοῦ νταουλιού, πού συνήθιζαν στὰ γλέντια τους οἱ τούρκοι χωριάτες, οὔτε καὶ τῶν ἄλλων πρωτόγονων μουσικῶν ὀργάνων. Γι' αὐτὸ οἱ Τούρκοι ἔκαμαν γρήγορα τὴ διάκριση ἀνάμεσα στὰ *καμπὰ σάζ* (χοντρά ὄργανα) καὶ τὰ *ιντζέ σάζ* (ψιλά ὄργανα). Τὰ *καμπὰ σάζ* (ζουρνάδες, νταούλια, τρομπέτες κλπ.) τ' ἄφησαν γιὰ τὰ *μετερανέ* τους (στρατιωτικὲς μπάντες), πού ἦταν ὀργανωμένα πάνω σὲ ἀσιατικὸ πρότυπο. Στὰ *μετερανέ* τὰ ὄργανα αὐτὰ τᾶπαιζαν οἱ *ἴτσογκλάν* ἢ *ἄζάμογκλάν*, οἱ ἀκόλουθοι δηλαδή τοῦ Σουλτάνου, πού ἐκπαιδεύονταν εἰδικά. Τὸ *μετερανέ* στὴν Πόλη ἔπαιζε πρωὶ καὶ βράδυ στὸ ὑπαίθρο. Γιὰ τοὺς κλειστοὺς χώρους τῶν σαραγιῶν κράτησαν τὰ *ιντζέ σάζ*, τὰ λεπτὰ ὄργανα.

Γρήγορα λοιπὸν διαμορφώθηκε τὸ *φασίλ*<sup>1</sup>, τὸ συγκρότημα τῆς κλασικῆς λεγόμενης τούρκικης μουσικῆς, πού επικράτησε νὰ λέγεται μουσικὴ *ἀλά τούρκα*. Αὐτὸ τὸ συγκρότημα εἶχε : ἓνα νάι, ἓνα κεμάν (βιολί), ἓνα οὔτι, ἓναν ταμπούρα, ἓνα κανονάκι (ψαλτήρι), ἓνα ντέφι καὶ ἓναν τραγουδιστή. Ἡ ὁμοιότητα πού ἔχει αὐτὸ τὸ συγκρότημα τῆς μουσικῆς *ἀλά τούρκα* μὲ τὴ δική μας κουμπανία εἶναι τοῦλάχιστον ἐκπληκτικὴ :

*Ἰντζέ σάζ*

νάι  
κεμάν (βιολί)  
οὔτι-ταμπούρας  
κανονάκι  
ντέφι  
τραγουδιστής

*Κουμπανία*

κλαρίνο  
βιολί  
λαούτο καὶ οὔτι ἢ δυὸ λαούτα  
σαντούρι ἢ τσίμπαλο  
ντέφι  
τραγουδιστής

Ἄλλὰ καὶ ἡ ἴδια ἡ λέξη *κουμπανία* δὲν εἶναι ἀγνωστὴ στὴν Τουρκία. Ἡ λέξη αὐτὴ ἄλλοτε σήμαινε μιὰν ὀποιαδήποτε συντροφιά. Οἱ περιοδεύοντες μουσικοὶ, παλιότερα, σχηματίζαν τέτοιες συντροφιές μὲ σκοπὸ νὰ παίξουν μουσικὴ γιὰ νὰ κερδίσουν λεφτά. Αὐτὸ ἀκριβῶς ἰσχύει σήμερα καὶ γιὰ τὴ δική μας κουμπανία.

Στὴν Τουρκία οἱ μόνοι πού χρησιμοποιοῦν κλαρίνο στὰ τούρκικα δημοτικὰ τραγούδια εἶναι οἱ Τσιγγάνοι : « Σήμερα, ἀνάμεσα στοὺς λαϊκοὺς μουσικοὺς πού παίξουν κλαρίνο (Τούρκοι, Ἕλληνες, Ἀρμένηδες ἢ Ἑβραῖοι), δὲν ὑπάρχει οὔτε ἓνας πού νὰ μὴν εἶναι Γύφτος. » Κλαρίνο δὲν χρησιμοποιοῦν οὔτε οἱ τούρκοι χωριάτες στὰ γλέντια τους, οὔτε τὸ *φασίλ*, τὸ συγκρότημα τῆς τούρκικης κλασικῆς μουσικῆς — ἢ καλύτερα : ἐθνικῆς μουσικῆς — πού εἶδαμε πιὸ πάνω.

Οἱ τούρκοι κλαριτζήδες προτιμοῦν τὰ βαθιὰ κλαρίνα, — αὐτὰ χρησιμοποιοῦσαν ἄλλοτε καὶ οἱ δικοὶ μας. Χρησιμοποιοῦν κλαρίνα σὲ *λά*, *λά μπεμόλ* καὶ *σόλ*. Ἐπίσης προτιμοῦν τὰ κλαρίνα τὰ *κουρντισμένα* στὴ χαμηλὴ διαπασῶν.

Γύρω στὰ 1826 ἔγινε στὴν Τουρκία ἡ ἀναδιοργάνωση τοῦ στρατοῦ<sup>2</sup>. Τὰ για-

1. BORREL, σ. 433-437.

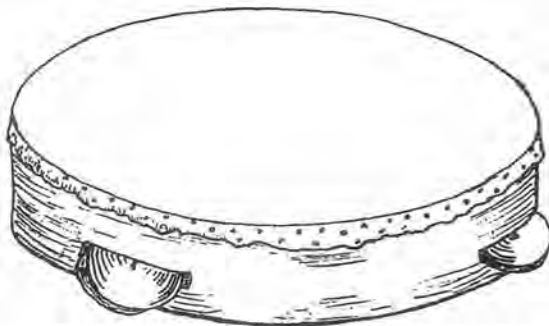
2. Πληροφορίες Mahmut R. Gazimihal.

νιτσάρικα τάγματα, πού είχαν συγκρότηση άσιατική, διαλύθηκαν, και ο τουρκικός στρατός αναδιοργανώθηκε κατά τὰ εύρωπαϊκά πρότυπα. Μαζί μ' αυτά διαλύθηκαν και τὰ μετερανέ, οί στρατιωτικές μπάντες δηλαδή, πού κι αυτές ήταν συγκροτημένες με άσιατικό τρόπο, με όργανα δηλαδή πρωτόγονα άσιατικής προέλευσης. Τη θέση τους πήραν μπάντες από εύρωπαϊκά όργανα. Φυσικά, τὸ κλαρίνο πρέπει νὰ ήταν ανάμεσα σ' αυτά τὰ όργανα.

Ἄν τώρα παραβάλουμε αὐτὴ τὴ χρονολογία μ' ἐκείνην πού μᾶς δίνει, γιὰ τὴν πρώτη εμφάνιση τοῦ κλαρίνου στὴ Δυτικὴ Μακεδονία καὶ στὴν Ἡπειρο, ἡ προφορικὴ παράδοση τῶν κλαριτζήδων στὴν Ἑλλάδα, βλέπουμε ὅτι οἱ δυὸ αὐτὲς χρονολογίες σχεδὸν ταυτίζονται. Αὐτὸ εἶναι φυσικό, ἀφοῦ καὶ ἡ Μακεδονία καὶ ἡ Ἡπειρος βρίσκονταν ὡς τὰ 1912-13 σὲ τούρκικα χέρια.

## 6. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Μποροῦμε λοιπὸν νὰ θεωρήσουμε ὡς βέβαιο ὅτι τὸ κλαρίνο μπῆκε στὸν τόπο μας ἀπὸ τὴν Τουρκία. Τὸ συμπέρασμα αὐτὸ τὸ ἐπιβεβαιώνει καὶ ἡ ἀκόλουθη πληροφορία, σταλμένη ἀπὸ τὸν Καθηγητὴ τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης Λίνο Πολίτη : « Στὴν Κατερίνη, πρῶτος πούπαιξε κλαρίνο ἦταν ὁ Τουρκόγυφτος Ντιστάνης Χασάν, πού πέθανε στὰ 1912. Αὐτὸς ἔμαθε μουσικὴ στὸν τούρκικο στρατό, ὅπου ἦταν ἐπιλοχίας. Ἦταν σπουδαῖος κλαρινοπαίχτης. » Στὸ ἴδιο συμπέρασμα καταλήγει, στὸ σημείωμά του γιὰ τὴ Σιάτιστα, πού ἀναφέραμε παραπάνω, καὶ ὁ Καθηγητὴς Γεώργιος Μέγας : « Πόθεν ἦλθε τὸ κλαρίνο καὶ ἡ κορνέτα ; Ἀπὸ τὸ ἐξωτερικόν, ὅπου οἱ Σιατιστάνοι εἶχαν σχέσεις ἐμπορικὰς καὶ πολλοὺς ξενητεμένους ; Πιθανώτερον μοῦ φαίνεται ὅτι τὰ δυὸ αὐτὰ όργανα εἰσήχθησαν ἀπὸ τὴν τούρκικην στρατιωτικὴν μουσικὴν τῆς Λαψίστης, πού ἀπέχει δύο ὥρες ἀπὸ τὴ Σιάτιστα. »



Ντέφι

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β'

### Ο ΠΡΑΧΤΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΟΠΑΙΧΤΗΣ

#### 1. Ο ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΑΣ ΠΡΑΧΤΙΚΟΣ

Ὁ κλαριτζής, ὅπως καὶ κάθε ὀργανοπαίχτης, ἀφοῦ μελετήσει πραχτικά, καὶ συνήθως μόνος του, τοὺς σκοποὺς του πάνω στ' ὄργανό του, καὶ μάθει νὰ παίξει καλὰ τοὺς κυριότερους, αὐτοὺς ποὺ ἔχουν ζήτησις στὴν περιοχὴ, « θὰ βγεῖ κουμπανία ».

Ἄν τὸ χωριό, καὶ κυρίως οἱ μερακλήδες χορευτές, οἱ γλεντιστάδες, μείνουν εὐχαριστημένοι, τότε « θὰν τοῦ κολλήσουν πολλὰ λεφτὰ στὸ μέτωπο ». Ὁ Ρωμιὸς στὸ κέφι του εἶναι ἀπλοχέρης, δὲ λογαριάζει, « τὰ σπάει ». « Ὁξω φτώχεια », σοῦ λέει. Ἔτσι, ὁ ὀργανοπαίχτης « θὰν τὰ 'κονομήσει ». Θὰ γίνεῖ περιζήτητος στὴν περιοχὴ, καὶ θὰ ἔχει πιὸ ταχτικὴ δουλειά. Θὰ εἶναι λοιπὸν ὑποχρεωμένος νὰ παίξει πιὸ συχνά, καὶ νὰ φροντίζει πιὸ πολὺ τὴ μουσικὴ του ἀπόδοσι.

Ὁ πραχτικὸς ποὺ δουλεύει στὸ χωριὸ εἶναι ὑποχρεωμένος συνήθως, δίπλα στὴ μουσικὴ του, νὰ κάνει κι ἄλλη δουλειά. Τὰ πανηγύρια κι οἱ γάμοι ποὺ γίνονται στὴν περιοχὴ δὲν εἶναι ἀρκετὰ γιὰ νὰ τοῦ ἐξασφαλίσουν μόνιμους καὶ ταχτικούς πόρους ζωῆς. Γι' αὐτό, καθὼς εἶδαμε, οἱ περισσότεροι ἡπειρώτες ὀργανοπαῖχτες, ὅσο καλοὶ καὶ νὰ ἦταν, εἶχαν κι ἄλλη δουλειά, ποὺ συνήθως ἦταν καὶ τὸ κύριο ἐπάγγελμά τους. Ἦταν ἢ σιδεράδες ἢ τσαγκαράδες ἢ καλαθάδες.

Μὲ τὴν ἐμφάνισι τῶν καφέ-ἀμὰν ἄρχισαν νὰ δημιουργοῦνται συνθήκες τέτοιες, ποὺ νὰ ἐπιτρέπουν στὸν πραχτικὸ νὰ ἐξελιχθεῖ σὲ ἐπαγγελματία μουσικό. Χάρη στὴν καθημερινὴ ταχτικὴ δουλειά στὸ καφενεῖο, ὁ πραχτικὸς ἔχει συνεχῆ μουσικὴ ἀπασχόλησι καὶ πιὸ μόνιμους οικονομικούς πόρους. Ὁ μαγαζάτορας ποὺ τὸν παίρνει στὸ μαγαζί του τοῦ πληρώνει μεροκάματο κάθε βράδυ. Τὰ λεφτὰ ποὺ θὰ βγάλει ἀπὸ τὸ « πιάτο »<sup>1</sup>, αὐτὰ δηλαδὴ ποὺ ἀφήνουν στοὺς μουσικούς οἱ πελάτες τοῦ κέντρου, εἶναι τὰ τυχερά του.

Μὲ τὸ καφέ-ἀμὰν ἀλλάζει ἐπίσης ἡ θέση τοῦ μουσικοῦ ἀπέναντι στὸ κοινὸ του. Ὁ κλειστός, ὁ περιορισμένος χώρος, ἐπιβάλλει μιὰ κάποια τάξι, περιορίζοντας τὴν ἀπόλυτη ἐλευθερία ποὺ δίνει τὸ ὕπαιθρο. Ὁ μουσικὸς δὲν εἶναι πιά στὴ μέση τῶν χορευτῶν, ὅπως ἄλλοτε. Δὲ στέκει ὄρθιος. Ὅχι μόνον κρατάει σὲ ἀπόστασι τὸ κοινὸ του, ἀλλὰ καί, καθὼς εἶναι καθισμένος πάνω στὸ πάγκο, μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι κυριαρχεῖ πάνω σ' αὐτό. Παίρνει πιά τὸ ὕφος τοῦ καλλιτέχνη, ποὺ ἀπὸ τὸ ὕφος τῆς σκηνῆς ἐμφανίζει τὴν τέχνη του. Τὰ ἐνοχλητικὰ « κολλήματα » ἀντικαταστάθηκαν ἀπὸ τὸ « πιάτο ». Ἄλλοτε οἱ χορευτές, πάνω στὸ κέφι τους καὶ τὸν ἐνθουσιασμό τους, σάλιωναν τὰ νομίσματα καὶ τὰ κολλοῦσαν στὴ « μπάλα », τὸ μέτωπο, τοῦ ὀργανοπαίχτη. Αὐτὸ γίνονταν γιὰ ἐπίδειξι. Γιατὶ, γιὰ τὸν κόσμον, ὅσο πιὸ μεγάλο ἦταν τὸ νόμισμα, τόσο πιὸ μεγάλη κι ἡ ἀρχοντιά ἐκείνου ποὺ

1. Στὰ πάγκα ἔχουν μπροστὰ στοὺς μουσικούς ἓνα τραπεζάκι μ' ἓνα πιάτο. Ὁ πελάτης ποὺ σηκώνεται νὰ χορέψει, ρίχνει στὸ πιάτο λεφτὰ, παραγγέλνει, ἂν θέλει, τὸ χορὸ ποὺ ἐπιθυμεῖ νὰ χορέψει, κι ἀρχίζει.



τὸ κολλοῦσε. Στὴν Πελοπόννησο εἶχαν τὴ συνήθεια νὰ κολλοῦν μεγάλα ποσά, ὁ ὄργανοπαίχτης ὅμως ἦταν ὑποχρεωμένος νὰ τὰ ἐπιστρέφει μετὰ τὸ τέλος τῆς γιορτῆς, καὶ δὲν κρατοῦσε παρὰ μικροπράματα. Αὐτὴ τὴ συνήθεια τὴν ἔσπασε ὁ Γιώργης Σουλεϊμάνης, ποὺ δὲ δέχτηκε νὰ ἐπιστρέφει τίποτα, λέγοντας : « Ὅ,τι κολλήσει στὸ μέτωπό μου εἶναι δικό μου ». Στὴ Δεσφίνα τῆς Παρνασσίδας καρφίτσωναν τὰ χαρτονομίσματα στὴ σκούφια καὶ στὰ ροῦχα τῶν μουσικῶν. « Ὅλ' αὐτὰ ἔκαναν τοὺς ντόπιους νὰ θεωροῦν τὸ ἐπάγγελμα τοῦ μουσικοῦ σὰ δουλειὰ κατώτερη, καὶ γι' αὐτὸ δὲν τὸ καταδέχονταν καὶ τὸ ἄφηναν στὰ χέρια τῶν Γύφτων.

Μὲ τὶς καινούργιες ὅμως συνθῆκες ποὺ δημιουργήθηκαν ἀπ' ὅταν οἱ μουσικοὶ ἄρχισαν νὰ παίζουν στὸν κλειστὸ χῶρο τοῦ καφενεῖου, καὶ μὲ τοὺς συχνὰ αἵματηροὺς καβγάδες ποὺ γίνονταν, ὅπως εἶδαμε πιὸ πάνω, ὅσο νὰ ἐπιβληθεῖ στὸ κοινὸ ὁ σεβασμὸς τοῦ πάγκου καὶ τῶν ἀνθρώπων του, ἡ κοινωνικὴ θέση τῶν μουσικῶν ἀρχίζει νὰ βελτιώνεται. Σ' αὐτὸ βόηθησε πολὺ καὶ ἡ ἀνθησιμὸς ποὺ πῆρε τὸ ἐπάγγελμα τοὺς στὰ τέλη τοῦ περασμένου αἰῶνα καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ τωρινοῦ, μὲ ἀποτέλεσμα τὴν ἀνάλογη αὐξηση τῶν ἀπολαβῶν τους.

Αὐτὴ τὴν ἐποχὴ τὰ ὄργανα τῆς κουμπανίας στὴ Ρούμελη, τὴ Στερεά, τὸ Μωριά κι ἄλλοῦ, ἦταν καινούργια κι ἀσυνήθιστα. Οἱ μουσικοὶ ποὺ ἤξεραν νὰ τὰ παίξουν, λιγοστοί. « Δυὸ-τρεῖς κουμπανίες ἦταν τότες σ' ὅλη τὴν Ἑλλάδα. Αὐτὲς γυροῦσαν πότε δῶ πότε κεῖ καὶ παίζανε », λέει ὁ Ρέλλιας. Εἶχαν λοιπὸν πολλὴ δουλειὰ κι ἀνάλογες ἀπολαβές.

Ζαλισμένοι ἀπὸ τὶς καινούργιες αὐτὲς εὐνοϊκὲς συνθῆκες, οἱ ὄργανοπαῖχτες τῶριζαν στὸ λεγόμενον « γυφταρχοντιλίκι ». « "Εἶμαστε γύφτοι", σοῦλεγαν οἱ Σουλεϊμάνηδες, "ἀλλὰ εἶμαστε ἀρχοντόγυφτοι" » ( Γ. Λυμπερόπουλος ).

« Ὁ Σουλεϊμάνης φοριότανε<sup>1</sup> βαριά, ἀριστοκρατικά. Ἐγὼ τὸν θυμᾶμαι μὲ ἡμίψηλο σκληρό » ( Βιργινία Φουσκομπούκα ).

« Τοῦ μακαρίτη τ' ἄρεσαν τὰ μεγαλεῖα. Ἐόδευε πολλὰ. Τ' Ἀγίου Νικολάου, ὅπου καὶ νάτανε, ἤθελε ἔρθει νὰ πανηγυρίσει τ' ὄνομά του στὸ σπίτι. Ἐβγανε πολλὰ. Οἱ μαθητὲς ἀπὸ τὸ σπίτι δὲν ἀπολείψανε. Ἐπρεπε νάχει μεγάλη περιουσία. Τ' ἄρεσε ὅμως τὸ χαρτί » ( Δημητρώ, χήρα Σουλεϊμάνη ).

« Ὅταν πάαινε ὁ Ἀρίφης νὰ παίξει σὲ γάμο, ἔλεγεσ ὅτι ἦταν πρόεδρος. Καδένες χρυσές, δαχτυλίδια, κολάρα. Εἶχε ἐδῶ ἓνα κωσταντινάτο χρυσό, καδένα σταυρωτή. Μόνον στὴ μπογιὰ ποὺ ἦταν μαῦρος. Ἀμ' ὁ Τζαμαλής ! Ἄν τοὺς ἔβλεπες σ' ἓνα γάμο στὴν Καρδίτσα ! Ἀπὸ πάνω ἀπ' τὸ μπαλκόνι παίζανε. Δὲν κατεβήκανε κάτω ! » ( Β. Γκιζάρας ).

« Ἐκεῖνο τὸν καιρὸ ἔτσι ντυνόμαστε. Φορούσαμε κολάρα. Τὸ καλοκαίρι μπαγιασιόν » ( Β. Γκιζάρας ).

Αὐτὴ ἡ προσωρινὴ εὐημερία ποῦπεσε στὸ ἐπάγγελμα εἶχε ἀποτέλεσμα νὰ παρατήσουν οἱ Γύφτοι τὴν καραμούζα<sup>2</sup> ( Θεσσαλία, Ρούμελη, Στερεά, Μωριάς ) καὶ τὰ ντόπια ὄργανα, καὶ ν' ἀρχίσουν νὰ μαθαίνουν τὸ κλαρίνο καὶ τ' ἄλλα ὄργανα τῆς κουμπανίας. Ἄρχισαν κι οἱ ντόπιοι νὰ χάνουν τὴν προκατάληψη γιὰ τὸ ἐπάγγελμα τοῦ μουσικοῦ. Στὰ τελευταῖα χρόνια βγαίνουνε ντόπιοι ὄργανοπαῖχτες σὲ κάθε χωριό. Στὰ χωριά ποὺ ἄλλοτε εἶχε ἢ μόνον καραμοῦζες, — γιὰτὶ δὲν εἶχαν βγεῖ ἀκόμα τὰ κλαρίνα, — ἢ καραμοῦζες καὶ κλαρίνα, — γιὰτὶ ἡ ζήτησιμὸς γιὰ ὄργανα ἦταν μεγαλύτερη ἀπὸ τὰ διαθέσιμα ὄργανα τῆς κουμπανίας, — σήμερα βλέπουμε ὅχι μόνον ἐπάρκεια σὲ κλαρίνα, ἀλλὰ συχνὰ νὰ περισσεύουν τὰ ὄργανα καὶ νὰ μὴ βρίσκουν δουλειὰ. Στὴν Πετρομαγούλα π.χ. εἶχε πρὶν ἀπὸ λίγα χρόνια 14 ντόπια κλαρίνα. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, οἱ δουλειὲς περιορίστηκαν.

1. Ντυνότανε.

2. ΛΟΥΚΟΠΟΥΛΟΣ, σ. 60.

Ἡ φτώχεια δὲν ἀφήνει τράτο οὔτε γιὰ πλούσιους κι ἀρχοντικούς γάμους, ὅπως ἄλλοτε, οὔτε καὶ γιὰ φανταχτερά πανηγύρια. Στὰ μεγάλα καὶ πιὸ ἐξελιγμένα χωριά οἱ γάμοι ἀπλουστεύτηκαν. Εἰσχωρήσανε κι ἐκεῖ οἱ συνήθειες τῆς Ἀθήνας. Δὲ ζητᾶνε πιὰ ὄργανα, οὔτε δημοτικά τραγούδια στὰ γλέντια τους. Χορεύουνε κι ἐκεῖ τοὺς λεγόμενους « εὐρωπαϊκούς χορούς »<sup>1</sup>. Ὁ φωνογράφος καὶ τὸ ραδιόφωνο κάνουν μεγάλο ἀνταγωνισμό στους πραχτικούς. Στὰ τελευταῖα μάλιστα χρόνια, ἡ μεγάλη διάδοση πού πῆρε τὸ ρεμπέτικο κινδυνεύει νὰ ξεριζώσει τελειωτικά καὶ τὰ τελευταῖα ὑπολείμματα τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ ἀπὸ τὴν Ἀθήνα, τὶς κοντινὲς τῆς περιοχὲς καὶ γενικὰ τὶς πιὸ ἐξελιγμένες πόλεις καὶ χωριά. Ἔτσι ἡ προσωρινὴ ἐκείνη εὐημερία ἀλλάξε σὲ δυσπραγία, καὶ οἱ πραχτικοὶ προσπαθοῦν ν' ἀλλάξουν τὴν τύχη τους μὲ τὸ νὰ κατέβουν καὶ νὰ ἐγκατασταθοῦν στὴν Ἀθήνα. Προσπαθοῦν νὰ βροῦν δουλειὰ στὰ κέντρα τῆς Ἀθήνας, στὸ Ραδιόφωνο, καὶ στὶς ἐταιρεῖες πού γυρίζουν δίσκους γραμμοφώνου.

Πραγματικά, ἡ Ἀθήνα, καθὼς εἶδαμε, ἔπαψε ἀπ' τὰ 1925 κι ὕστερα νὰ εἶναι « ψόφια » γιὰ τοὺς πραχτικούς. Μετὰ τὴ μικρασιατικὴ καταστροφὴ μαζεύτηκε στὴν πρωτεύουσα πολὺς λαϊκὸς προσφυγικὸς πληθυσμός. Καινούργια λαϊκὰ καφενεῖα, καφέ-ἀμάν καὶ ἄλλα κέντρα ξεφύτρωσαν. Μαζὶ μ' αὐτὰ μεγάλωσε καὶ ἡ ζήτηση γιὰ τὰ ὄργανα πού παίζουν τὰ δημοτικά καὶ λαϊκὰ ( ρεμπέτικα ) τραγούδια.

Γύρω στὴν ἴδια περίπου ἐποχὴ ἄρχισαν διάφορες μεγάλες ξένες Ἐταιρεῖες, σὰν τὴ *His Master's Voice*, τὴν *Columbia*, τὴν *Odéon* κλπ., νὰ κάνουν φωνοληψίες ἀπὸ δημοτικά τραγούδια. Καλοῦσαν στὴν Ἀθήνα τοὺς πραχτικούς πού φημίζονταν στὴν περιοχὴ τους, καὶ φωνογραφοῦσαν τὸ παίξιμό τους.

Ὁ πραχτικὸς πάλι, πού τὸν καλοῦν στὴν Ἀθήνα γιὰ νὰ φωνογραφήσει τὸ παίξιμό του, τὸ νιώθει αὐτὸ σὰ μεγάλη τιμὴ. Εἶναι κάτι πού τὸν συμφέρει ὄχι μόνον ἀπὸ οἰκονομικὴ ἀποψη, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς ἐπαγγελματικῆς του ρεκλάμας. Τὸ ὄνομά του θὰ κυκλοφορήσει στὸ πανελλήνιο, πολλὲς φορές καὶ στὸ ἐξωτερικό. Ἐπειτα, ὁ δίσκος τὸν βοηθάει νὰ κατοχυρώσει τὶς δημιουργίες του. Τὰ δημοτικά τραγούδια, ὅσο εἶναι τραγούδια, εἶναι « ἀδέσποτα ». Ὅταν ὁμως πάρει ὁ πραχτικὸς ἓνα τραγούδι δημοτικὸ καὶ τὸ προσαρμόσει στὸ ὄργανο, τὸ μεταβάλλει δηλαδὴ σὲ ὄργανικό σκοπό<sup>2</sup>, τὸ « ὀργανίσει », τότε ὁ σκοπὸς αὐτὸς θεωρεῖται δική του δημιουργία. Ἀφοῦ δὲν γράφεται αὐτὸς ὁ καινούργιος σκοπὸς, μπορεῖ ὁ καθένας νὰ τοῦ τὸν κλέψει. Ἄν ὁμως προλάβει νὰ τὸν πρωτοφωνογραφήσει αὐτὸς ὁ ἴδιος, τότε ὁ σκοπὸς μένει δεμένος μὲ τ' ὄνομά του καὶ μένει γνωστὸς σὰ δική του δημιουργία.

Τοὺς πραχτικούς τοὺς συμφέρει νὰ φωνογραφοῦν δικές τους δημιουργίες, γιὰτι, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀμοιβὴ πού θὰ πάρουν γιὰ τὴ φωνοληψία, ἔχουν καὶ ποσοστὰ πάνω στὸ δίσκο.

Αὐτὴ ἡ τάση γιὰ προσωπικὴ δημιουργία κορυφώνεται μὲ τὴν ἐμφάνιση καινούργιων συνθέσεων. Πραγματικά, πολλοὶ πραχτικοὶ φωνογραφοῦν τώρα τελευταῖα δικές τους συνθέσεις, ἄλλοτε μέσα στὸ δημοτικὸ ὕφος ( Ρέλλιας, Χαλκιιάδες, Κοντογιωῖργος ) καὶ ἄλλοτε σ' ἓνα ὕφος πού εἶναι ἀνάμεσα στὸ δημοτικὸ καὶ τὸ ρεμπέτικο. Σὲ πολλὰ τραγούδια προσθέτουν *πρίμο-σιγόντο* ( βλ. τὸ μπάλο *Μάτια σὰν καὶ τὰ δικά σου κ.ἄ.* ).

Ἄν κανεὶς συγκρίνει τοὺς παλιότερους δίσκους φωνογράφου μ' αὐτοὺς πού γυρίζονται σήμερα, ἡ τάση τῶν πραχτικῶν γιὰ προσωπικὴ δημιουργία γίνεται

1. Θὰ κυριολεκτούσαμε ἂν τοὺς λέγαμε χοροὺς ἀποικιακούς, κι ὄχι εὐρωπαϊκούς. Ὅσο μπορεῖ κανεὶς νὰ πεῖ ὅτι τὸ τσάι, ὁ καφὲς ἢ τὸ καιῖο εἶναι εὐρωπαϊκὰ προϊόντα, ἄλλο τόσο μπορεῖ νὰ πεῖ ὅτι ἡ ρούμπα, τὸ ταγκά, ἡ ράσιμπα κλπ. εἶναι εὐρωπαϊκοὶ χοροί.

2. Βλ. Κεφάλαιο Γ'.

έντονα αισθητή. Οί παλιότεροι δίσκοι κρατοῦν ἀκόμα τὴν ἀγνότητα τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, ἐνῶ οἱ τωρινοὶ ἔχουν φανερά τὰ σημάδια τῆς καινούργιας ἀντίληψης γιὰ ἀλλαγὴ, πού συχνά φτάνει ὡς τὸν ἐξευρωπαϊσμό τῆς μελωδίας. Ἄν κανεὶς σκεφετῆ ὅτι μ' αὐτοὺς τοὺς δίσκους, πού βγαίνουν γιὰ καθαρὰ ἐμπορικούς λόγους, τροφοδοτεῖται ὄχι μόνο τὸ κοινὸ τῆς ἐπαρχίας καὶ τοῦ χωριοῦ, ἀλλὰ κι ἓνα πολὺ μεγάλο μέρος τοῦ προγράμματος τῶν διαφόρων Ραδιοφωνικῶν Σταθμῶν, καταλαβαίνει πόσο μεγάλη εἶναι ἡ καταστροφὴ πού κάνουν στὸ γοῦστο τοῦ κοινοῦ. Γιατὶ ὁ δίσκος καὶ τὸ ραδιόφωνο εἶναι ὁ δάσκαλος τοῦ ἐπαρχιώτη ὀργανοπαίχτη, εἴτε ἐπαγγελματίας εἶναι, εἴτε ἐρασιτέχνης. « Τόμαθα ἀπὸ τὸ δίσκο », σοῦ λέει, πιστευόντας ὅτι ὁ δίσκος εἶναι ἡ μεγαλύτερη ἀπόδειξη γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ ἀξία τοῦ τραγουδιοῦ ἢ τοῦ σκοποῦ του.

### Η "ΑΛΛΗΛΟΒΟΗΘΕΙΑ"

Στὰ 1928 βρέθηκαν μαζεμένοι στὴν Ἀθήνα πολλοὶ πραχτικοὶ ὀργανοπαῖχτες. Ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς ἐπαρχιώτες, πού εἶχαν μαζευτεῖ στὴν πρωτεύουσα γιὰ τοὺς λόγους πού εἶπαμε παραπάνω, εἶχε καὶ πολλοὺς ὀργανοπαῖχτες μικρασιάτες πρόσφυγες. Στὶς μεγάλες παράλιες πόλεις τῆς Μικρασίας ( Σμύρνη, Ἀιβαλί κλπ. ) εἶχαν κιόλας διαμορφωθεῖ διάφορα ἐπαγγελματικὰ μουσικὰ συγκροτήματα ἀπὸ λαϊκὰ κι εὐρωπαϊκὰ ὄργανα, πού ἔπαιζαν στοὺς γάμους, στὰ πανηγύρια καὶ στὰ καφενεῖα. Ἐπαιζαν κομμάτια καὶ δημοτικὰ καὶ εὐρωπαϊκὰ. Μὲ τὸ ξερίζωμα τοῦ πληθυσμοῦ, μετὰ τὴν Καταστροφὴ, ὅλοι οἱ πραχτικοὶ μουσικοὶ πού ἀποτελοῦσαν αὐτὰ τὰ συγκροτήματα ἤρθαν ἐδῶ. Αὐτοὶ ὅλοι οἱ ὀργανοπαῖχτες, ντόπιοι καὶ πρόσφυγες, συγκεντρώθηκαν κι ἔφτιαξαν στὰ 1928 τὸ ἐπαγγελματικὸ τους σωματεῖο: *Σύλλογος μουσικῶν Ἀθηναίων-Πειραιῶς ἢ Ἀλληλοβοήθεια*.

Σκοπὸς τῶν ἰδρυτῶν τοῦ σωματείου ἦταν ἡ προστασία τους ἀπὸ τὴ βαριὰ φορολογία πού ἐπέβαλλε τότε τὸ κράτος, καί, καθὼς δείχνει καὶ ὁ τίτλος του, ἡ ἐξασφάλιση μιᾶς ἀμοιβαίας ὑποστήριξης καὶ βοήθειας.

Τὰ γραφεῖα του εἶναι στὸ καφενεῖο *Ἡ Μικρὰ Ἀσία*, ὁδὸς Ἀθηνᾶς 33. Ἔχει καὶ πολλὰ παραρτήματα στὶς ἐπαρχίες ( Ἄρτα, Γιάννενα, Θεσσαλονίκη, Λαμία, Λειβαδιά, Μυτιλήνη, Πετρομαγούλα, Πρέβεζα, Χιό, κλπ. ). Ἄλλοτε εἶχε πολλὰ μέλη. Μόνο στὴν Ἀθήνα θὰ εἶχε γύρω στὰ 800. Σήμερα τὸ Σωματεῖο ἔχει συνολικὰ, στὴν Ἀθήνα καὶ στὰ ἐπαρχιακὰ παραρτήματά του, 1041 μέλη.

Τὸ Σωματεῖο ἔχει δωδεκαμελὲς συμβούλιο. Ἀπὸ τὰ 1928 ὡς τὰ 1957 Πρόεδρος του ἦταν ὁ Ἐμμανουὴλ Χρυσάφης, πού παίζει τσίμπαλο καὶ εἶναι ἀπὸ τὴ Σμύρνη.

Ὁ τώρα Πρόεδρος του, ὁ Παναγιώτης Ντάμκας, κατάγεται, ὅπως εἶδαμε παραπάνω, ἀπὸ τὴν Καρδίτσα τῆς Θήβας ( τὸ Ἀκραίφιον ) καὶ παίζει κλαρίνο.

Ὁ ὀργανοπαίχτης πού θέλει νὰ γίνῃ μέλος τοῦ Σωματείου πρέπει νὰ περάσῃ ἀπὸ ἀκρόαση μπρὸς ἀπὸ μιὰ τριμελῆ Ἐπιτροπὴ ἀπὸ παλιὰ μέλη. Ἄν, μετὰ τὴν ἀκρόαση, ἡ Ἐπιτροπὴ τὸν ἐγκρίνει, ἔχει τὸ δικαίωμα νὰ γίνῃ μέλος τοῦ Σωματείου.

Τὸ καφενεῖο *Μικρὰ Ἀσία* ἔχει γίνῃ πιά τὸ κέντρο, ὅπου μαζεύονται ὅλοι οἱ ὀργανοπαῖχτες πού παίζουν τὰ δημοτικὰ καὶ τὰ λαϊκὰ τραγούδια. Ἐκεῖ θ' ἀπευθυνθεῖ ὁ ἐπαρχιώτης ὀργανοπαίχτης, πού γυρεύει « μᾶστορη » γιὰ νὰ μάθει τὰ καινούργια ρεμπέτικα ἢ τὰ φῶξ-τρότ καὶ τίς σάμπες πού ἔμαθαν τώρα καὶ ζητᾶνε στὰ χωριά. Ἐκεῖ κι ὁ μαγαζάτορας ἢ ὁ ἰδιώτης πού χρειάζεται ὄργανα, καὶ πού πολλὲς φορές ξεκινάει κι ἔρχεται ἀπὸ τὸ χωριὸ του στὴν Ἀθήνα γιὰ νὰ τὰ καπαρώσει. Ἐκεῖ καὶ οἱ ἐπαρχιώτες κλαριτζῆδες, καὶ γενικὰ οἱ ἐπαρχιώτες πραχτικοὶ πού ψάχνουν γιὰ δουλειά, ἦταν στὴν περιοχὴ τους τὸ Σωματεῖο δὲν ἔχει παράρτημα.



Γιατί σήμερα οί οργανοπαῖχτες δὲν παίζουν μονάχα στὸν τόπο τους. Πᾶνε καὶ παίζουν ὅπου τοὺς καπαρώσουν. Γι' αὐτὸ καὶ εἶναι ὑποχρεωμένοι νὰ ξέρουν τοὺς κυριότερους σκοποὺς ἀπ' ὅλα τὰ μέρη, ἂν θέλουν νὰ βρίσκουν δουλειὰ πιδ εὐκόλα. Ἔτσι, οἱ σκοποὶ τοῦ κάθε τόπου γίνονται γνωστοὶ σ' ὅλο καὶ πιδ μεγάλες περιοχές. Τὸ καγκέλι π.χ., πού εἶναι χορὸς ρουμελιώτικος, τὸ παίζουν τώρα ὅλοι οἱ οργανοπαῖχτες, ἀπ' ὅπου κι ἂν κατάγονται. Τὸ ἴδιο συμβαίνει μὲ τὸ φισούνι, χορὸ ἠπειρώτικο, μὲ τὸ μπάλιο, χορὸ νησιώτικο, κλπ.

Στὸ Σύλλογο μουσικῶν Ἀθηνῶν-Πειραιῶς ἢ Ἀλληλοβοήθεια ἀντιπροσωπεύονται ὅλα τὰ ὄργανα πού χρειάζονται γιὰ τὰ δημοτικὰ καὶ τὰ λαϊκὰ τραγούδια ( ρεμπέτικα ). Βρίσκεις ἐκεῖ τραγουδιστάδες, κλαρίνα, βιολιά, λαοῦτα, κύμβαλα ( τσίμπαλο δηλαδὴ καὶ σαντούρι ), λύρα, κανονάκι, οὔτι, μπουζούκια, κιθάρες, μπάντζα, ἀκορντεὸν ( φουσαρμόνικες ), πιάνο.

Πολλὰ ἀπὸ τὰ μέλη του εἶναι Μικρασιάτες. Πόσο μεγάλο πρέπει νὰ ἦταν τὸ ποσοστὸ τους μέσα στὰ μέλη τοῦ Σωματείου φαίνεται καὶ ἀπὸ τ' ὄνομα τοῦ κέντρου τους, πού λέγεται Μικρὰ Ἀσία, καὶ ἀπὸ τὴν καταγωγή τοῦ ἄλλοτε Προέδρου τους, τοῦ Ἐμμανουὴλ Χρυσάφης, πού εἶναι Σμυρνιός.

## 2. Ο ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ ΠΡΑΧΤΙΚΟΣ

« Τ' ὄργανο εἶναι μεράκι τῆς καρδιάς. »  
( Βιργιλία Φουσκομπούκα )

### ΠΩΣ ΜΑΘΑΙΝΕΙ ΝΑ ΠΑΙΖΕΙ

Ὁ λαϊκὸς κλαριτζῆς ἀρχίζει τὴν ἐξάσκησή του στὸ ἴδιο τὸ χωριὸ του, καὶ πραχτικά. Αὐτὸ σημαίνει : χωρὶς νὰ μάθει νότες, χωρὶς μέθοδο, συνήθως χωρὶς δάσκαλο. Δάσκαλο δὲν βρίσκει εἴτε ἐπειδὴ στὸ χωριὸ δὲν ὑπάρχει ἄλλος κλαριτζῆς, εἴτε ἐπειδὴ, κι ἂν ὑπάρχει, ἢ δὲν ξέρει, ἢ δὲ θέλει νὰ τοῦ δείξει. Γενικά, οἱ πραχτικοὶ ὄργανοπαῖχτες δὲν δείχνουν εὐκόλα. Φοβοῦνται πὼς ἂν σοῦ δείξουν θὰ τοὺς κλέψεις τὴν τέχνη. Τὸ λογαριάζουν, ὅτι μπορεῖ ἴσως νὰ βγεῖ ἄλλος ἕνας ἀνταγωνιστῆς στὴν πιάντα. « Εἶναι τέχνη ζηλόφτονη », μᾶς λένε στὰ Θερμιά.

Χαρακτηριστικὸ εἶναι τὸ ἀνέκδοτο τοῦ γερο-Πορίχη, παλιοῦ θερμιώτη βιολιτζῆ, πού θέλησε νὰ πάρει μάθημα ἀπ' τὸν παλιότερο θερμιώτη βιολιτζῆ, τὸ γερο-Φιλιππῆ. Ὁ Φιλιππῆς δὲν τοῦδειξε. Ἔτσι ὁ γερο-Πορίχης « ἔπαιρνε τὴν κάπα του καὶ πήγαινε ἔξω ἀπὸ τοῦ γερο-Φιλιππῆ, καὶ κάθονταν ἐκεῖ, μὰ ἔβρεχε, μὰ χιόνιζε, γιὰ ν' ἀκούει τὸν ἦχὸ καὶ νὰ κλέβει σκοποὺς ».

Ἡ λέξη « κλέβω » στὴ γλώσσα τῶν πραχτικῶν σημαίνει μιμοῦμαι, παίρνω, μαθαίνω. « Οἱ Γύφτοι εἶναι πολὺ καλοὶ ὄργανοπαῖχτες. Κλέβουμε ἀπ' αὐτοὺς ὅ,τι μποροῦμε » ( Γ. Ἀνεστόπουλος ). Πραγματικά, οἱ πραχτικοὶ μόνο κλέβοντας μποροῦν νὰ μάθουν, ἀφοῦ δὲν βρίσκουν εὐκόλα δάσκαλο.

Ὅταν ρωτήσεις τοὺς ἠπειρωτὲς ὄργανοπαῖχτες πού ἔμαθαν ὄργανο, νὰ τί σοῦ ἀπαντᾶνε :

« Τῶχει ἢ σκλήθρα<sup>1</sup> » ( Φώτης Ντάλας ).

« Ὁργανο μοναχοί μας μαθαίνουμε. Εἶναι ἢ φυλὴ πού τῶχει. Εἶναι σὰν τὰ ζαγάρια τὰ καλά. Εἶναι μιὰ σκλήθρα<sup>2</sup> καλή, βγάνει καλὰ ζαγάρια. Δὲν εἶν' ἀνάγκη νὰ τὸ μάθεις ἐσὺ στὸ κυνήγι, μαθαίνει μοναχὸ του. Εἶναι ἢ σειρά » ( Φόρος Μπατζῆς ).

Ὁ Νικόλας Καρακώστας σοῦ ἀπαντᾶει : « Εἶχα πολὺ μεράκι κι ἔμαθα. »

1. Ἡ κλήρα, τὸ σόι.

2. Ὁ Φόρος Μπατζῆς λέει σκλήμα, ἐνῶ ὅλοι οἱ ἄλλοι λένε σκλήθρα.



Κι ἡ Βιργινία Φουσκομπούκα, γυναίκα τοῦ Κώστα Φουσκομπούκα, δίνει τούτη τὴν ἐπιγραμματικὴ ἀπάντηση : « Τ' ὄργανο εἶναι μεράκι τῆς καρδιάς. »

Ὁ λαϊκὸς κλαριτζῆς ἀρχίζει νὰ ἐξασκεῖται εἴτε ἀπευθείας στὸ κλαρίνο, ἂν τοῦ βρεθεῖ κλαρίνο στὸ χέρι, εἴτε σὲ ἄλλο πνευστό, πὺδ πρόχειρο καὶ πὺδ εὐκολόβρετο. Τέτοια εἶναι ἡ φλογέρα. « Τὰ κλαρίνα ἀπὸ τὶς φλογέρες βγῆκαν » ( Χρ. Χαλκιάς - Ἀδαμόπουλος, " Ἄργος Ὁρεστικόν ).

« Ἡ πρώτη κλίση, ποῦχει ἓνας ἄνθρωπος, μὲ τὴ φλογέρα θ' ἀρχίσει. Στὴ φλογέρα βλέπει πρῶτα τὴν ἰκανότητά του καὶ μετὰ ξεπέφτει στὸ κλαρίνο. Ἀπὸ τὴ φλογέρα ξεκινάει » ( Θανάσης Λαλάς, Ἁι-Θυμιὰ Παρνασσίδας ).

Οἱ Γύφτοι τῆς Ποδολοβίτσας παίζουν ἀπὸ μικροὶ φλογέρα γιὰ νὰ συνηθίσουν, νὰ δυναμώσουν καὶ νὰ μπορέσουν ἀργότερα νὰ πάρουν καραμούζα ( πίπιζα ) νὰ παίξουν<sup>1</sup>. Αὐτοὶ ποὺ γίνονταν ἄλλοτε καραμουζάρηδες, γίνονται τῶρα κλαριτζῆδες.

Τὰ ἴδια λέει καὶ ἡ χήρα τοῦ Γιώργη Μιχαλόπουλου στὴν Πετρομαγούλα : « Ὅλα τὰ παιδιὰ τοῦ συναφιοῦ παίζουν σουραβλάκι. Ἄμα δὲν παίζουν νὰ συνηθίσουν τὰ χεράκια τους, πῶς θὰ παίξουν κλαρίνο νᾶχουν ταλέντο ; »

Στὴν Πελοπόννησο καὶ ἄλλοῦ οἱ τσοπάνοι προσθέτουν μιὰν ἑβδομὴ τρύπα στὶς ἔξι ποὺ ἔχει τὸ καλάμι τους ( ἡ φλογέρα τους ), γιὰ νὰ ἐξασκήσουν τὰ δάχτυλά τους, μὲ τὴν προοπτικὴ νὰ παίξουν ἀργότερα πίπιζα ἢ κλαρίνο<sup>2</sup>.

Πάρα πολλοὶ κλαριτζῆδες ξεκίνησαν παίζοντας φλογέρα. Ὁ Κλῆς καὶ ὁ Ντίνοσ Μπατζῆς, γιοὶ τοῦ Νικόλα Μπατζῆ, στὰ Τσαραπλιανὰ τοῦ Πωγωνιοῦ, ὁ Κίτσος Χαρισιάδης στὴ Ζαραβίνα, ὁ δάσκαλός του ὁ Θανάσης Γιαννόπουλος στὴ Ζίτσα, ὁ Νικολάκης Σουλεϊμάνης, ὁ Νικόλας Ρέλλιας στὴ Γκούρα τῆς Κορινθίας, ὁ Γιώργος Κοντογιώργος στὴ Βάλτσα τῆς Κορινθίας, ὁ Θανάσης Λαβίδας κι ὁ γιός του ὁ Ἀντώνης στὰ Τρίγκαλα τῆς Θεσσαλίας, ὁ Γιώργης Ἀνεστόπουλος στὴ Ἀρκίτσα τῆς Ἀταλάντης, ξεκίνησαν μὲ φλογέρα. Ὁ Γιάννος Φουσκομπούκας ( 1845-1925 ) ξεκίνησε μὲ νάι. Ὁ Κώστας Καραγιάννης κι ὁ Γιώργης Μιχαλόπουλος στὴν Πετρομαγούλα, ὁ Ἀποστόλης Σταμέλος στὴ Ντομπραῖνα, ξεκίνησαν μὲ σουραβλάκι.

Παλιότερα, ποὺ τὰ κλαρίνα ἦταν « πολὺ μονά », εἶχαν δηλαδὴ πολὺ λίγα κλειδιὰ ἢ καὶ δὲν εἶχαν σχεδὸν καθόλου, ἢ διαφορὰ ἀπὸ τὸ ἓνα ὄργανο στὸ ἄλλο, ἀπὸ τὴ φλογέρα δηλαδὴ στὸ κλαρίνο, περιορίζονταν μόνο στὸν τρόπο τοῦ φυσήματος. Ἄλλωστε, καὶ κλειδιὰ νᾶχαν τὰ κλαρίνα, οἱ πρακτικοὶ δὲν τὰ χρησιμοποιοῦσαν τότε. Τὸ κλαρίνο δὲν εἶχε ἀκόμα διαδοθεῖ, καὶ ὁ κόσμος, μαθημένος στοὺς σκοποὺς ποὺ ἄκουγε ἀπὸ τὴν καραμούζα καὶ τὰ ἄλλα πρωτόγονα πνευστὰ μὲ τὴν περιορισμένη μελωδικὴ ἔκταση, δὲν εἶχε ἀπαιτήσεις. Στὸ Πεντάλοφο τοῦ Τσοτυλιοῦ στὴν Κοζάνη, ὁ Θανάσης Μπέτσος, παλιὸς κλαριτζῆς ( 1855-1920 περίπου ), ἔπαιζε χωρὶς κλειδιά. « Δὲν ξέραν νὰ πατήσουν κλειδιά τότες. Βγάναν τὶς φωνές μὲ τὰ δάχτυλα καὶ μὲ τὸ χεῖλι. Μὲ τὸ στόμα του τὶς ἔβγαζε » ( Χρ. Χαλκιάς - Ἀδαμόπουλος ). Τὸ κλαρίνο τοῦ Παυλῆ Τσοῦτα στὴν Κόνιτσα « ἦταν μονὸ ( εἶχε μόνο 6 κλειδιὰ ) κι ἔβγαζε τὶς φωνές ὅλες μὲ τὰ δάχτυλα. Τραβοῦσε λίγο τὸ δάχτυλο καὶ τᾶβγανε » ( Ἀποστόλης Τσοῦτας ). Ὁ δάσκαλος τοῦ Κίτσου Χαρισιάδης, ὁ Θανάσης Γιαννόπουλος, στὴ Ζίτσα, « ἔπαιζε τελείως ἀπλά » ( Γιάννης Χαρισιάδης ). Ὁ Βασίλης Δρίτσας στὴ Μικρὴ Βάλτσα τῆς Κορινθίας « τὰ κλειδιὰ δὲν τὰ πατοῦσε » ( Κ. Κοντογιώργος ). Ὁ Γιώργης Ἀνεστόπουλος τέλος, μὸλις πῆρε τὸ πρῶτο του κλαρίνο μετὰ τὴ φλογέρα, « τᾶπαιζα ἐγὼ μὲ τὶς τρύπες », μᾶς λέει.

1. Μ.Λ.Α. Δελτίο τοῦ συνεργάτη Δ. Λουκόπουλου.

2. Κάτι ἀνάλογο γίνεται καὶ στὴ Ρουμανία. Βλ. ALEXANDRU, σ. 68.

Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν νὰ μεταφερθοῦν ἀτόφια πάνω στὸ κλαρίνο πολλὰ πιασίματα τῆς φλογέρας. "Ὅσα τέτοια πιασίματα μπορέσαμε νὰ βροῦμε, τὰ σημειώσαμε.

#### ΤΟ ΟΡΓΑΝΟ

« Ἄλλοτες παίζαν κάτι κλαρίνα πολὺ μονά. Εἶχαν πολὺ λίγα κλειδιά » ( *Λάζαρος Ρούβας, Τσαραπλιανά* ).

Πραγματικά, τέτοια κλαρίνα εἶχαν ὁ Παῦλος Τσοῦτας ( 6 κλειδιά καὶ βυζί ), ὁ Δημήτρης Χαλκιᾶς ( 4 κλειδιά καὶ βυζί ), ὁ Τάσος Τζάρας, ὁ Κώστας Φουσκομπούκας ( 5 κλειδιά ), ὁ Θανάσης Λαβίδας ( μόνο 1 κλειδί πίσω ), καὶ ἄλλοι.

"Ἄλλα ἀπ' αὐτὰ τὰ κλαρίνα ἦταν ξενόφερτα, κι ἄλλα ἐγχώριας κατασκευῆς. Ἐγχώριας κατασκευῆς ἦταν κυρίως οἱ τζουράδες. « Οἱ τζουράδες ἦταν κάτι κλαρίνα τόσα-δὰ ( 40-50 πόντοι ). Αὐτὰ ἔρχονταν πολὺ ψηλά. Σὲ δυὸ κομμάτια ἦταν. Ἦταν κι ἀπὸ μπροῦντζο κι ἀπὸ ξύλο καφέ. Ἄλμπανόζ λέγονταν τὸ ξύλο. Τὶς μπουκαδοῦρες τὶς λέγαν γαζιλίγια. Τὶς ἔφτιαχναν μόνοι τους κι ἀπὸ πουρνάρι κι ἀπὸ ἔλατο. Ὁ Κίτσος Χαρισιάδης τὶς ἔφτιανε μόνος του, πουλοῦσε κιάλας. Οἱ τζουράδες θάχαν 4, 5, 6 κλειδιά » ( *Γιάννης Χαρισιάδης* ).

« Ὁ τζουράς εἶναι κλαρίνο μικρὸ, κουρτίνο<sup>1</sup>. Στὸ κόρτι<sup>2</sup> εἶναι πολὺ ψηλά. Ἄμα παίζεις τρανσπόρτι<sup>3</sup> τὸ χαμηλώνεις τὸ κόρτι. Ὁ Νικόλας Μπατζῆς εἶχε τέτοιο. Παίξαμε μαζί σ' ἓνα γάμο στὴ Βάλιστα μ' αὐτό. Σὰν τὸδα ἔτσι μικρὸ τὸ κλαρίνο, " Μπάρμπα, τοῦ λέω, πῶς θὰ παίζουμε ; Θὰ ξεκλωθοῦν<sup>4</sup> τὰ βιολιά ". " Ἄσε νὰ δεῖς, μοῦ λέει, θὰν τὸ φικιάκω ἐγὼ μεγάλο " <sup>5</sup>. "Ἐπαιξε τρανσπόρτι κι ἤρθε τὸ κόρτι ἐν τάξει » ( *Φόρος Μπατζῆς*<sup>6</sup> ).

Τζουράς εἶναι λέξη τούρκικη καὶ σημαίνει μικρός. Τζουρά λένε οἱ Τούρκοι καὶ τὸ μικρὸ ταμπουρά, καὶ γενικὰ κάθε μικρὸ ὄργανο πού, σὰ μικρὸ, βγάζει καὶ ψηλὴ φωνή<sup>7</sup>. Πραγματικά, τὰ κλαρίνα αὐτὰ ἦταν κουαρτίνα, τὰ μικρότερα δηλαδὴ κλαρίνα ( σὲ μὶ μπεμόλ ) πού χρησιμοποιοῦν οἱ στρατιωτικὲς μπάντες. Μολυβένιους τζουράδες, καθὼς εἶδαμε, ἔφτιανε ὁ Παν. Σιάσος στὴ Σιάτιστα<sup>8</sup>. Τοὺς τζουράδες τοὺς παράτησαν γρήγορα, γιατί τὰ βιολιά δὲ μπορούσαν νὰ κουρντίσουν τόσο ψηλά.

Παλιότερα ἐπικρατοῦσαν τὰ κλαρίνα σὲ σὶ μπεμόλ. Στὴν Ἠπειρο, καὶ γενικὰ στὰ περισσότερα μέρη, μὲ τέτοια ἔπαιζαν. Οἱ περισσότεροι ἀπὸ τοὺς παλιούς κλαριτζῆδες, καὶ σχεδὸν ὅλοι οἱ Τουρκόγυφτοι πού ἀναφέραμε, εἶχαν χαμηλὰ κλαρίνα. « Στὴν Τουρκία παίζουν μὲ χαμηλὰ κλαρίνα. Εἶχαν κλαρίνα σὲ λά μπεμόλ. Εἶναι καλύτερα γιὰ τὸν τραγουδιστὴ », εἶπε ὁ Κ. Καραγιάννης.

Στὴ Δυτικὴ Μακεδονία παίζουν σήμερα ἀκόμα μὲ κλαρίνα σὶ μπεμόλ. « Χρησιμοποιοῦμε κλαρίνα σὶ μπεμόλ γιατί εἶναι τὰ φυσερά ὄργανα ἐκεῖ πάνω », λέει ὁ Χρ. Χαλκιᾶς-Ἀδαμόπουλος, — δηλαδὴ ἡ « παρέα τῶν λαλητάδων », πού ἀποτελεῖται ἀπὸ κορνέτα, τρομπόνι, κλαρίνο, βιολί, ντέφι καὶ δυὸ νταούλια. « Οἱ παλιοὶ δούλευαν πολὺ καὶ λά μπεμόλ κλαρίνα σὲ ἀλά τούρκα πράματα », συνεχίζει.

« Εἶναι καμιά εἰκοσαριά χρόνια πού συνήθισαν τὰ κλαρίνα σὲ ντό. "Ὅταν

1. Κουαρτίνο, μικρὸ κλαρίνο μὶ μπεμόλ.

2. Κουρντισμα.

3. Τρανσπόρτι. Βλ. παρακάτω, σ. 63.

4. Θὰ ξεπατωθοῦν, θὰ χαλάσουν.

5. Ἐννοεῖ ὅτι τρανσποζέροντας θάβγανε βαθιὲς φωνές.

6. Ὁ Φόρος Μπατζῆς παίζει βιολί.

7. Πληροφορίες Mahmut R. Gazimihal.

8. Βλ. παραπάνω σ. 23.

τὸ κλαρίνο εἶναι χαμηλὸ ( σὶ μπεμόλ ), θάναι καὶ τὸ βιολὶ χαμηλό. Τότες δὲ μι-  
λᾶνε τὰ σαντούρια, δὲν ἔχουν ἀπόδοση » ( Θόδ. Ἀγαπητός, Ἀπόστ. Σταμέλος ).

« Ἐδῶ οἱ τραγουδίστρες θένε ψηλὰ κλαρίνα » ( Κ. Καραγιάννης ).

Σήμερα πιά καθιερώθηκε τὸ κλαρίνο ποὺ παίζει στὴν κουμπανία νὰ εἶναι  
σὲ ντό<sup>1</sup>.

Ὁ ὄξυς ἦχος αὐτοῦ τοῦ κλαρίνου βοηθάει στὸ ν' ἀκούγεται ἡ μελωδία καὶ νὰ  
μὴ σκεπάζεται ἀπὸ τὸ λαοῦτο καὶ τὸ σαντούρι, ὅταν μάλιστα ἡ κουμπανία παίζει  
στὸ ὕπαιθρο.

Τὸ κλαρίνο ποὺ χρησιμοποιοῦν σήμερα οἱ πραχτικοὶ εἶναι ὀρντινάριο ( ὄχι  
Μπέμ ) μονὸ ( μὲ λίγα δηλαδὴ κλειδιά, τὸ πολὺ ὡς 13 ), ἢ καὶ διπλὸ ( ὡς 15  
κλειδιά ).

Ὁ πραχτικὸς προτιμάει τὸ τρύπημα αὐτοῦ τοῦ κλαρίνου, ποὺ εἶναι πιὸ πρω-  
τόγονο καὶ μοιάζει μὲ τὸ τρύπημα τῶν λαϊκῶν πνευστῶν. Τὰ πιασίματά του τοῦ  
εἶναι πιὸ προσιτά<sup>2</sup>. Ἡ μικρότερη ἀντίσταση στὸ φύσημα, ποὺ παρουσιάζει τὸ  
ὀρντινάριο κλαρίνο σὲ σχέση μὲ τὸ κλαρίνο Μπέμ<sup>3</sup>, βοηθάει τὸν πραχτικὸ στὸ νὰ  
ξεκουρντίζει μὲ τὴ φύσα πιὸ εὐκόλα τὸ εὐρωπαϊκὸ του κούρντισμα καὶ νὰ προσαρ-  
μόζει τὶς φωνές του στὶς φωνές τῆς ἑλληνικῆς κλίμακας ποὺ θέλει. Ἐπειτα, δὲν  
ἔχει δαχτυλίδια<sup>4</sup> στὶς τρύπες ποὺ ἀντιστοιχοῦν στὸ δείκτη, τὸ μεσαῖο καὶ τὸν πα-  
ράμεσο τῶν δυὸ χειρῶν. Ἔτσι, ὁ πραχτικὸς εἶναι σὲ θέση νὰ βγάλει καὶ τὶς πιὸ  
λεπτές ἀποχρώσεις τοῦ τόνου, σκεπάζοντας περισσότερο ἢ λιγότερο μὲ τὸ δάχτυλό  
του τὴν κάθε τρύπα, ἀκριβῶς ὅπως κάνει καὶ στὴ φλογέρα ἢ στὴν καραμούζα.

#### Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΟΥ ΠΡΑΧΤΙΚΟΥ

Τὴν τεχνικὴ τοῦ ἤχου ὁ πραχτικὸς θὰ τὴ βρεῖ σιγά-σιγά μόνος του. Ἡ πολύ-  
ωρη ἐξάσκηση ἀκονίζει τὸ ἐνστικτὸ του καὶ τὸν βοηθάει νὰ διαμορφώνει τὰ χεῖλια  
του ἔτσι, ὅπως τὸν βολεῖ γιὰ νὰ βγάλει τὸν ἦχο. Πῶς αὐτὸ γίνεται, δὲν ξέρει. Μιὰ  
μέρα τοῦ φυτρώνει ὁ ἦχος, ὅπως τὸ φυτὸ στ' ὄργανομένο χῶμα, χωρὶς κι ὁ ἴδιος νὰ  
καταλάβει τὸ πῶς. Αὐτὸς ἄλλωστε εἶναι ὁ λόγος, ποὺ κι ἂν ἀποφασίσει νὰ δείξει  
σ' ἄλλον, δὲ θὰ μπορέσει νὰ τοῦ πεῖ τί κάνει. Ἄν ἡ φύση τοῦχει δώσει τὰ σχετικὰ  
προσόντα ( στρωτὴ ἀνάσα, μικρὸ στόμα, ψιλὰ χεῖλια ), θὰ βγάλει καλὸν ἦχο·  
ἂν ὄχι, θὰ βγάλει κακόν.

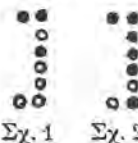
Μόλις βγάλει ἦχο, ὅλη του ἡ προσοχὴ θὰ συγκεντρωθεῖ στὰ δάχτυλα. Μὲ τὸ  
στρωτὸ ἦχο μπορεῖ νὰ παίζει στ' ὄργανό του τὴ μελωδία τοῦ τραγουδιοῦ, αὐτὸ  
ὅμως ποὺ θὰ τὸν κάνει ἱκανὸ νὰ τὴ στολίσει μ' ὅλα ἐκεῖνα τὰ μελίσματα, ποὺ θὰ  
τὸν ἀναδείξουν καλὸ τεχνίτη, εἶναι ἡ δεξιότητιὰ στὰ δάχτυλα. Πραγματικά, ὅλα  
σχεδὸν τὰ μελίσματα στὸ κλαρίνο γίνονται κατὰ κύριο λόγο ἀπὸ τὰ δάχτυλα. Γι'  
αὐτὸ, ἡ δεξιότητιὰ ποὺ ἀναπτύσσουν οἱ πραχτικοὶ κλαριτζῆδες εἶναι καταπλη-  
κτικὴ. Τὰ δάχτυλά τους, καθὼς παίζουν ὅλες ἐκεῖνες τὶς τριλίτσες καὶ τὰ γρή-  
γορα μελίσματα, κουνιοῦνται τόσο γρήγορα καὶ μὲ τέτοιον τρόπο, ποὺ ὅποιος  
πρωτοδεῖ πραχτικὸ νὰ παίζει, σχηματίζει τὴν ἐντύπωση πὼς κουνάει σύγχρονα

1. Τὰ κλαρίνα αὐτὰ οἱ πραχτικοὶ τὰ λένε σὶ νατουράλε, ἐπειδὴ τὸ ντό τους εἶναι ντό τῆς χαμηλῆς διαπα-  
σῶν καὶ πλησιάζει στὸ σὶ φυσικὸ ( νατουράλε ).

2. Στὸ ὀρντινάριο κλαρίνο τὸ σὶ μπεμόλ πιάνεται ὅπως δείχνει τὸ Σχ. 1, καὶ τὸ  
πά ὅπως δείχνει τὸ Σχ. 2 ( γιὰ τὴ σημασία τῶν σημάτων βλ. σχετικὴ ἐπεξηγηματικὴ  
σημείωση στὴν ἀρχὴ τοῦ Κεφαλαίου Γ' ). Καὶ τὰ δυὸ αὐτὰ πιασίματα εἶναι ἀπὸ κεῖνα ποὺ  
χρησιμοποιοῦν πολὺ στὴ φλογέρα.

3. D' Bouasse, σ 102.

4. Δαχτυλίδια ἢ ματογυάλια λένε ὀρισμένα ἀπὸ τὰ κλειδιά τοῦ κλαρίνου. Τὰ εἶπαν ἔτσι ἀπὸ τὸ σῆμα τους





όλα του τὰ δάχτυλα, χωρίς εἰρμό και ὅπως τύχει. Καί ὁμως καμιά κίνηση στὰ δάχτυλά του δέν εἶναι ἄσκοπη. Κάθε κίνηση, και τὸ παραμικρότερο τρεμούλιασμα ἀκόμη, ἔχει τὸ μουσικό του λόγο, ἔχει τὴ δικαίωσή του. Θάχει γιὰ ἀποτέλεσμα τὸ μελωδικὸ στόλισμα μιᾶς σύντομης νότας, τὸ γαργάρισμα μιᾶς γρήγορης τρίλιας. "Ὁλ' αὐτὰ μαζί σου δίνουν ἐκείνη τὴν αἰωρούμενη, τὴν ἀδιάκοπα ρευστὴ μελωδία, πού ζητάει τὸ γοῦστο τοῦ λαοῦ μας.

Ἡ κατάκτηση αὐτῆς τῆς δεξιοτεχνίας πάνω στὸ κλαρίνο δέν ἔγινε ἀπὸ τὴ μιὰ μέρα στὴν ἄλλη. Οὔτε μπόρεσαν μεμιᾶς οἱ πραχτικοὶ νὰ μάθουν τὸν ἀρκετὰ δύσκολο χειρισμὸ τῶν κλειδιῶν. "Ὁλ' αὐτὰ ἤρθαν λίγο-λίγο, ὅσο συνήθιζαν τὸ καινούργιο ὄργανο, κι ἐξελικτικά ἀπὸ γενεὰ σὲ γενεὰ.

Καθὼς εἶδαμε, στὰ παλιότερα χρόνια δέν ἤξεραν τὴ χρήση τῶν κλειδιῶν. Σιγά-σιγά ὁ καθένας ἔβρισκε και κάτι καινούργιο. « Ὁ ἕνας τὸν ἄλλον δείχνονταν », και ἡ τέχνη προχώρησε. Τὰ πιασίματα εἶναι πιὸ εὔκολο νὰ τὰ ζεσηκώσει ὁ ἕνας ἀπὸ τὸν ἄλλον. Εἶναι κάτι πού φαίνεται.

"Ὅσο μάθαιναν τὴ χρήση τῶν κλειδιῶν, τόσο κατακοῦσαν τὴ μελωδικὴ ἔκταση τοῦ κλαρίνου. "Ὅσο κατακοῦσαν αὐτὴ τὴν ἔκταση, τόσο πιὸ εὔκολα μπορούσαν ν' ἀπλώσουν τὴ μελωδία τοῦ κομματιοῦ τους. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι νὰ παίρνει σήμερα ὁ σκοπὸς τοῦ κλαρίνου μιὰν ἔκταση ἀσυνήθιστη γιὰ τὶς ἑλληνικὲς δημοτικὲς μελωδίες ( 2, 3 ὀκτάβες ).

#### Ο ΠΡΑΧΤΙΚΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΚΑΦΕ-ΑΜΑΝ

Μεγάλη ὄθηση στὴν ἐξέλιξη τῆς τεχνικῆς τῶν κλαριτζήδων ἔδωσε τὸ καφέ-ἀμάν. Ἡ ὑποχρεωτικὴ ἐξάσκηση κάθε βράδου στὸ καφενεῖο στάθηκε γιὰ τοὺς πραχτικούς καλὸ σκολειό. « "Ὁλος ὁ κόσμος ἀπὸ κεῖ βγῆκε, εἶπε ὁ Καραγιάννης. "Ὅταν πᾶς και παίζεις ἐκεῖ, κάθε βράδου κάνεις μάθημα. "Ὁλο μάθημα, ὅλο μάθημα, τότε γίνεσαι καλὸς τεχνίτης. "Αν δέν παίζεις μὲ τὴν κουμπανία, δὲ γίνεσαι. »

Στὸν κλειστὸ χῶρο τοῦ καφενεῖου λίγοι εἶναι αὐτοὶ πού χορεύουν, περισσότεροι αὐτοὶ πού κάθονται. Τὸ κοινὸ πού δὲ χορεύει πρέπει ν' ἀπασχοληθεῖ μ' αὐτὰ πού θὰ δεῖ και θ' ἀκούσει. "Ὅταν οἱ γυναῖκες δὲ χορεύουν, πρέπει νὰ τὸ ἀπασχολήσει ἡ μουσικὴ. Οἱ πραχτικοὶ λοιπὸν πρέπει νὰ προσαρμόσουν τὰ κομμάτια τους στὶς καινούργιες ἀπαιτήσεις τοῦ τόπου και τοῦ χώρου. Τὸ παίξιμό τους πρέπει νὰ γίνεαι πιὸ ἐνδιαφέρον, πιὸ εὐχάριστο, πιὸ γλυκό. Ἡ μουσικὴ τους πρέπει νάνααι πιὸ προσεγμένη, πιὸ περίτεχνη. "Ὅταν παίζουν στὴν πλατεία τοῦ χωριοῦ γιὰ νὰ χορέψει ὅλο ἐκεῖνο τὸ πλῆθος τοῦ κόσμου, « παίζουν γιὰ τὸν ντόρο ». Μόλις ὁμως ἀνέθουν στὸ πάλκο, « παίζουν γιὰ τὴν τέχνη » ( Παναγιώτης Γκαμπαλής, Βήσσανη ).

Πραγματικά, τὰ συγκροτήματα πού ἔπαιζαν στὰ πάλκα, ἔπαιζαν καλὰ γιαιτὶ μελετοῦσαν. Μελετοῦσαν κι οἱ ὄργανοπαῖχτες, ἔκαναν μάθημα και στὶς γυναῖκες. « Γιὰ ν' ἀνέθει τότες ἕνας κλαριτζῆς νὰ παίξει στὸ πάλκο, ἔπρεπε νάχει ἰδέα καλή. Ἐπρεπε νὰ κατέχει τὸ ρεπερτόριο τῶν γυναικῶν, νάνααι σὲ θέση νὰ τρανσπορτάρει τὰ τραγοῦδια ἀπὸ τοὺς διάφορους τόνους πού τραγουδοῦσε ἡ κάθε μιὰ », λέει ὁ Ἰάκωβος Ἡλίας.

Τρανσπόρτο στὸ κλαρίνο σημαίνει νάχει ὁ ὄργανοπαῖχτης εὐχέρεια στὴ χρήση ὅλων τῶν κλειδιῶν τοῦ ὄργανου. Νάχει δηλαδὴ ἀνεπτυγμένη δεξιοτεχνία. Ἄλλωστε σήμερα ἡ δεξιοτεχνία εἶναι τὸ κύριο μέλημα τοῦ κάθε πραχτικοῦ. Μ' αὐτὴν θὰ μπορέσει νὰ κεντῆσει τὸ σκοπὸ του μ' ὅλα τὰ στολίδια και τὰ μελίσματα πού θὰ ἰδοῦμε στὸ ἐπόμενο κεφάλαιο, γιὰ νὰ τὸν κάνει πιὸ ἐνδιαφέροντα και πιὸ πρωτότυπο κατὰ τὸ γοῦστο και τὴν ἀντίληψή του.

Ἀπὸ τὸν καιρὸ πού τὸ κλαρίνο διαδόθηκε σχεδὸν παντοῦ, ὁ πραχτικὸς δέν



φροδᾶται νὰ δείξει. Ἐπικίνδυνος ἀντίπαλος δὲν εἶναι πιά ὁ ἄλλος ὀργανοπαίχτης, ἐπικίνδυνος ἀντίπαλος εἶναι μόνο ὁ καλὸς ὀργανοπαίχτης. Σήμερα δουλειὰ δὲν βρίσκει ὁ πρῶτος τυχῶν κλαριτζῆς. Τὸ κοινὸ ἔχει πιά συνηθίσει τὸν ἦχο τοῦ κλαρίνου, ἔχει σχηματίσει ἓνα σχετικὸ γοῦστο κι ἔχει μάθει νὰ ξεχωρίζει. Δουλειὰ βρίσκει ὁ κλαριτζῆς ποὺ παίζει ὁμορφα καὶ ποὺ ξέρεي νὰ κεντάει μὲ γοῦστο τοὺς σκοπούς του. Γι' αὐτὸ ἡ διδασκαλία καθιερώθηκε. Κάθε κλαριτζῆς, κι ὅταν ἀκόμα ἔχει ἀρχίσει μόνος του, ὅπως συμβαίνει μὲ τοὺς περισσότερους, θὰ πάει ἀργότερα σὲ κάποιον ἀπὸ τοὺς ἀναγνωρισμένους κλαριτζῆδες γιὰ νὰ τοῦ δείξει « ὄλον τὸν γκλίμακα τοῦ κλαρίνου »<sup>1</sup>. Ἄμα τὸν μάθει, τότες « αὐξάνει μόνος του τ' ὄργανό του ».

#### Αἰσθητικὴ ἀντίληψη τοῦ ἠχοῦ

Ἐχει πραχτικούς ποὺ στὸ παίξιμό τους τονίζουν κυρίως τὸ ρυθμικὸ στοιχεῖο ἔχει ἄλλους ποὺ τοὺς ἐνδιαφέρει περισσότερο τὸ μελωδικό.

Ὅσοι θέλουν νὰ τονίσουν πολὺ τὸ ρυθμὸ τοῦ κομματιοῦ, χρησιμοποιοῦν συχνὰ καὶ ἔντονα τὸ χτύπημα τῆς γλώσσας ( ἀτάκα ). Σχεδὸν κάθε μουσικὸς φθόγγος, κάθε πάτημα τοῦ δάχτυλου συνοδεύεται κι ἀπὸ τὴν ἀνάλογη ἀτάκα. Πολλὲς φορές, μαζί μὲ τὴν ἀτάκα, κάνουν κι ἓνα σχετικὸ σφίξιμο μὲ τὰ χεῖλια. Ἔτσι ἀνεβάζουν ἢ κατεβάζουν τὸ τονικὸ ὕψος τοῦ κάθε φθόγγου καὶ τὸν τοποθετοῦν ἐκεῖ ποὺ αὐτοὶ θέλουν. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ὁ ἦχος τους γίνεται πιὸ ἔντονος, πιὸ τραχύς, πιὸ δυνατός, πιὸ κατάλληλος γιὰ ν' ἀκουστεῖ στὸν ἀνοιχτὸ χῶρο τοῦ ὑπαίθρου. Μερικοί, κάνοντας μιὰν ἔντονη ἀτάκα κι ἓνα βαθμιαῖο σφίξιμο στὸ κάτω χεῖλι, ποὺ συνοδεύεται μὲ ἀνάλογο παραμόρφωμα στὸ φύσημά τους, πετυχαίνουν καὶ βγάζουν ἐκεῖνα τὰ περίεργα βουητὰ ποὺ δίνουν κέφι καὶ διασκεδάζουν πολὺ τοὺς χορευτές. Γι' αὐτὰ φημίζονταν ὁ Καρακώστας.

Ὅσοι πάλι ἐνδιαφέρονται νὰ τονίσουν τὸ μελωδικὸ μέρος τοῦ κομματιοῦ, αὐτοὶ παίζουν σχεδὸν χωρὶς ἀτάκα. Ὅπου θέλουν νὰ τονίσουν τὴ μελωδία τους, τὴν τονίζουν πάλι μὲ μελωδικὸ τρόπο, τοποθετώντας δηλαδὴ πάνω στὴν ἀνάλογη νότα ἓνα μελωδικὸ στολίδι ( τρίλια, τσάκισμα — *mordente*, κλπ. ). Κι ἐκεῖ ἀκόμα ποὺ εἶναι ὑποχρεωμένοι νὰ κάνουν ἀτάκα, γίνεται τόσο ἀπαλή, ποὺ δύσκολα διακρίνεται. Τὴν ἔνταση στὸ παίξιμό τους τὴ δίνουν μ' ἐσωτερικὸ τρόπο. Κάνοντας ἓνα ἀνεπαίσθητο τρεμούλιασμα στὴν ἀναπνοή τους ( *vibrato* ), δίνουν ἓναν ἐσωτερικὸ παλμὸ στὸν ἦχο τους. Ἔτσι ἔπαιζε ὁ Κυριακάτης, ἔτσι παίζει ὁ Σταμέλος, ὁ Ἄγαπητός, οἱ περισσότεροι ἠπειρώτες, καὶ ἄλλοι. Οἱ ἠπειρώτες ὀργανοπαίχτες τονίζουν αὐτὸ τὸ δέσιμο τῆς μελωδίας καὶ μὲ μελωδικὸ τρόπο. Ὅταν θέλουν νὰ περάσουν ἀπὸ τὴ μιὰ νότα στὴν ἄλλη, περνᾶν διαδοχικὰ ἀπ' ὅλες, καὶ τίς μικρότερες ἀκόμα, μελωδικὲς ἐνδιάμεσες ὑποδιαιρέσεις τοῦ ἠχοῦ<sup>2</sup>. Αὐτὰ τὰ μελωδικὰ γλιστρήματα ( γκλισάντα ), ποὺ κάνουν συχνὰ σὰ βουητό, δὲν ἔχουν σχέση μὲ τὸ βούισμα ποὺ, καθὼς εἶδαμε, κάνουν οἱ κλαριτζῆδες μὲ τὸ ἔντονο ρυθμικὸ στοιχεῖο. Ἐκεῖνο εἶναι ἓνα παιγνίδι ποὺ συνήθως γίνεται πάνω στὸν ἴδιο φθόγγο, ἐνῶ τοῦτο ἐδῶ εἶναι μιὰ ὀλόκληρη νοοτροπία, ποὺ ἐκδηλώνεται μὲ τὴν τάση δεσίματος τῆς μελωδίας μ' ἓνα διαδοχικὸ γλιστρήμα πάνω σὲ διάφορους φθόγγους. Τὸ ἓνα κάνει τὸ κομματί τραχὺ κι ἀγριωπό, ἐνῶ τὸ ἄλλο τὸ μαλακώνει.

Μεγάλο ρόλο στὴ δημιουργία τῆς τέτοιας ἢ ἀλλιῶτικης αἰσθητικῆς ἀντίληψης τοῦ κάθε πραχτικοῦ πρέπει νὰ παίζαν οἱ συνθῆκες ποὺ ἐπικρατοῦσαν στὴν πε-

1. Βλ. παραπάνω, σ. 44.

2. Βλ. Κεφάλαιο Γ', Στολίδια καὶ Μελίσματα.

ριοχή του. Στην "Ηπειρο, όπου έχει πιά δημιουργηθεῖ παράδοση κλαρίνου ἐδῶ καὶ 125 χρόνια, καὶ ὅπου πρὶν ἀπ' τὸ κλαρίνο ὁ κόσμος εἶχε συνηθίσει στὴ μουσικὴ τῶν βιολιῶν καὶ τῆς φλογέρας, φυσικὸ εἶναι τὸ γοῦστο τοῦ κοινοῦ νὰ ζητᾷ μαλακό, ψιλὸν ἤχο. Στὴν περιοχὴ ἀπὸ τὴ Θεσσαλία καὶ κάτω, ὅπου τὸ γοῦστο τοῦ κόσμου ἦταν μοιρασμένο, ὅποιος ἔφερε στὸ νοῦ του τὸ πανηγύρι τοῦ χωριοῦ στὸν ἀνοιχτὸ χῶρο τῆς πλατείας, εἶχε στὸ αὐτί του τὸν τραχὺν ἤχο τῆς καραμούζας μαζὶ μὲ τὴ χανταβούρα, ὅπως λέει ὁ Λουκόπουλος, τοῦ νταουλιοῦ. "Αν πάλι ἀναλογίζονταν τὸν κλειστὸ χῶρο καμιᾶς αἴθουσας «καλομαθημένων», τότε ἤθελε «τὸ κλαρίνο βιολὶ καὶ ὄχι καραμούντζα» (Ἰ. Απ. Σταμέλος).

Ὁ πραχτικὸς δὲν χρησιμοποιεῖ στὸ παίξιμό του δυναμικοὺς χρωματισμοὺς. Τὴ φράση τοῦ κομματιοῦ του δὲν τὴ δίνει μὲ ἀνοίγματα ἢ σθησίματα τοῦ ἤχου. Τὴ δίνει, ὅπως θὰ ἰδοῦμε στὸ ἐπόμενο κεφάλαιο, μὲ ἀνάλογα μελωδικὰ στολίδια, πού τὰ συνδυάζει καὶ τὰ προσθέτει ὁ ἴδιος στὴ δοσμένη μελωδία τοῦ τραγουδιοῦ του. "Όταν θέλει ἡ μελωδία του ν' ἀκουστεῖ πιὸ δυνατά, τότε τὴν παίρνει μιὰν ὀκτάβα ψηλότερα. "Όταν θέλει ν' ἀκουστεῖ πιὸ σιγανά, τότε τὴν παίζει μιὰν ὀκτάβα χαμηλότερα. "Ισως κι αὐτὴ ἡ συνήθεια νὰ ὀφείλεται στὴ φλογέρα : στὴ φλογέρα, μὲ πιὸ ἔντονο φύσημα, ἡ φωνὴ πετάγεται μιὰ πέμπτη ἢ μιὰν ὀκτάβα ψηλότερα· ἐνῶ μὲ ἀπαλότερο φύσημα κατεβαίνει μιὰν ὀκτάβα χαμηλότερα.

Γενικά, ὁ πραχτικὸς, μαθαίνοντας καὶ παίζοντας κλαρίνο, σκοπεύει καὶ προσπαθεῖ ν' ἀποδώσει τὸ σκοπὸ, τὴ μελωδία. Τὸ κλαρίνο αὐτὸ καθ' ἑαυτό, τὸ κλαρίνο σὰν ὄργανο, δὲν τὸν ἐνδιαφέρει. Τὸν ἐνδιαφέρει μόνο ὡς μέσο γιὰ ν' ἀποδώσει τὸ τραγούδι του, τὸ σκοπὸ του. Τὸ πᾶν εἶναι ὁ σκοπός. Κι ἐδῶ ἐφαρμόζεται αὐτὸ πού μᾶς εἶπε ὁ Γ. Γεωργίου, ἀπ' τὴν Κουκούλιστα, γιὰ τὴ φλογέρα : « Πρῶτα εἶναι τὸ τραγούδι καὶ μετὰ ἔρχεται τὸ παίξιμο. » Γιὰ τὸν πραχτικὸ, ἡ μελωδία εἶναι ὁ γνώμονας πού θὰ τοῦ δείξει τὸ δρόμο. Μόνο σκοποὺς κατέχει καὶ μόνο αὐτοὶ τὸν ἐνδιαφέρουν. Αὐτοὶ τοῦ χρειάζονται στὴ δουλειά του. Τεχνικὴ τοῦ κλαρίνου μαθαίνει μέσα ἀπὸ τὰ κομμάτια πού παίζει, καὶ μαθαίνει μόνο τόση, ὅση τοῦ χρειάζεται γιὰ νὰ μπορεῖ νὰ τὰ ἐκτελέσει.



Καραμούζα

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ'

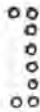
Ο ΣΚΟΠΟΣ

« Ἐμεῖς ἔχουμε τὶς ψεύτικες νότες πού μᾶς βοηθοῦν. Τὴν ὥρα πού ἕνας πού διαβάζει νότες θὰ παίξει, ἄς ποῦμε, ἑκατὸ χιλιάδες νότες, ἐγὼ θὰ παίξω ἕνα ἑκατομμῦριο νότες », μᾶς λέει ὁ Κοντογιῶργος.

Μὲ τὸ ψεύτικες νότες ἐννοεῖ τὰ στολίδια καὶ τὰ μελίσματα πού χρησιμοποιεῖ κάθε μουσική. Ὁ πραχτικὸς ὅμως τὰ παίξει μὲ τὸ δικό του τρόπο.

Πραγματικά, τὰ στολίδια καὶ τὰ μελίσματα παίζουν πολὺ μεγάλο ρόλο στὸ παίξιμο καὶ στὴν τεχνικὴ τῶν πραχτικῶν. Αὐτὰ εἶναι ἡ ψυχὴ τῆς τέχνης τους, γιὰτὶ αὐτὰ δίνουν πρωτοτυπία στὸ παίξιμό τους. Μ' αὐτὰ ὁ πραχτικὸς « χρωματίζει » τοὺς σκοποὺς του καὶ διαμορφώνει τὸ φραζάρισμά τους. Μ' αὐτὰ δίνει στὸ σκοπὸ τὴ δική του « προφορὰ », — τὸ δικό του χρῶμα.

**Σημ.** — Ὅπου θέλουμε νὰ δείξουμε τὰ πιασίματα, εἴτε γιὰ νὰ φανεῖ ἡ σχέση πού ἔχουν μὲ τὰ πιασίματα τῆς φλογέρας, εἴτε γιὰ νὰ φανεῖ ἡ ὅλη κίνηση πού κάνουν τὰ δάχτυλα, χρησιμοποιοῦμε τὸ ἀκόλουθο σχῆμα :



Οἱ 6 ἄσπρες κουκκίδες πού σχηματίζουν τὴν κάθετη γραμμὴ ἀντιστοιχοῦν στὶς 6 τρύπες γιὰ τὰ δάχτυλα πού βρίσκονται στὴ μπρὸς ὄψη τοῦ σωλήνα τοῦ κλαρίνου καὶ σκεπάζονται ἀπὸ τὰ δάχτυλα κατ' εὐθείαν. Ἡ ἀπάνω ἀριστερὴ ἄσπρη κουκκίδα ἀντιστοιχεῖ στὴν πίσω ἀπάνω τρύπα τοῦ κλαρίνου, αὐτὴν πού σκεπάζεται ἀπὸ τὸ κλειδί πού βγάζει τὶς πέμπτες. Ἡ κάτω ἀριστερὴ ἄσπρη κουκκίδα ἀντιστοιχεῖ στὸ τελευταῖο κάτω κλειδί τοῦ κλαρίνου, αὐτὸ πού βγάζει τὴν προτελευταία βαθιὰ φωνὴ τοῦ ὄργάνου ἢ τὴν ἀπάνω πέμπτη τῆς :



Ὅταν οἱ κουκκίδες εἶναι ἄσπρες, σημαίνει πὼς οἱ ἀντίστοιχες τρύπες ἢ τὰ ἀντίστοιχα κλειδιά τοῦ κλαρίνου μένουν ἀπάτητα ἀπὸ τὰ δάχτυλα. Ὅταν εἶναι μαῦρες, σημαίνει ὅτι τὰ δάχτυλα πατοῦνε ἀπάνω.

Στὴ σελ. 72 εἶναι σημειωμένο τοῦτο τὸ πιάσιμο :



Ἡ καινούργια πρὸς τὰ δεξιὰ κουκκίδα ἀντιστοιχεῖ στὸ κλειδί πού βγάζει τὴ βαθύτερη νότα τοῦ κλαρίνου ἢ τὴν ἀπάνω πέμπτη τῆς :



1. ΣΤΟΛΙΔΙΑ

Τὰ στολίδια εἶναι διάφοροι μελωδικοί σχηματισμοί, πού τονίζουν μιὰ νότα στολίζοντάς την. Θὰ τὰ χωρίσουμε σὲ στολίδια δεξιотехνίας καὶ σὲ στολίδια πού δίνουν ἔκφραση.

ΣΤΟΛΙΔΙΑ ΔΕΞΙΟΤΕΧΝΙΑΣ

Τὰ στολίδια δεξιотехνίας βγαίνουν μὲ γρήγορη κίνηση πού κάνουν τὰ δάχτυλα, καὶ εἶναι :

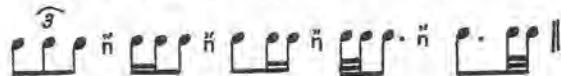
α' / Ἡ μικρὴ νότα ἢ ἀποτζιατούρα. — Εἶναι τὸ πιὸ ἀπλό καὶ εὐκόλο στὰ δάχτυλα στολίδι. Ἀκόμα κι ὁ πιὸ ἀτζαμῆς ὀργανοπαίχτης τὸ χρησιμοποιεῖ πολὺ συχνά. Ἀποτζιατούρα συνηθίζει νὰ βάζει σχεδὸν πάντα ὅταν ἔχει δυὸ νότες μὲ ἴδιο τονικὸ ὕψος, πού πρόκειται νὰ παιχτοῦν ἢ μιὰ ἀμέσως μετὰ τὴν ἄλλη.

Νὰ μερικὰ παραδείγματα ἀπὸ τὸ τσάμικο Στὰ Σάλωνα :



Αὐτὴ ἢ συνήθεια πρέπει νὰ εἶναι παρμένη ἀπὸ τὸ παίξιμο τῆς φλογέρας καὶ τῆς τσαμπούνας<sup>1</sup>. Τόσο στὴ μιὰ, ὅσο καὶ στὴν ἄλλη, παίζονται ὅλες οἱ νότες δεμένες (*legato*). Γι' αὐτό, ὅταν ὁ παίχτης θέλει νὰ ξεχωρίσει δυὸ νότες μὲ ἴδιο τονικὸ ὕψος, πού παίζονται ἢ μιὰ ἀμέσως μετὰ τὴν ἄλλη, παίζει σὰν ἀποτζιατούρα ἀνάμεσα στὶς δυὸ τους τὴν ἀμέσως ψηλότερη νότα. Ἔτσι, τονίζοντας τὴ δευτέρη νότα, τὴν ξεχωρίζει ἀπὸ τὴν προηγούμενη. Ἀλλιῶς θ' ἀκούγονταν σὰ μιὰ νότα.

β' / Τὸ τσάκισμα τῆς φωνῆς (*mordente*). — Παίζεται μὲ τὸν ψηλότερο (  $\text{m}$  ) ἢ μὲ τὸ χαμηλότερο (  $\text{m}$  ) φθόγγο. Ὁ ρυθμὸς του μπορεῖ νὰ εἶναι :



Συχνὰ στὸ τσάκισμα μπαίνει καὶ ἀποτζιατούρα, πού κι αὐτὴ μπορεῖ νά ναι ὁ ψηλότερος ἢ ὁ χαμηλότερος φθόγγος. Τότε μπορούμε νὰ ἔχουμε τοὺς ἀκόλουθους συνδυασμούς :



γ' / Ἡ τρέλια ( *trillia* ). — Παίζεται σὰν πυκνὸ τσάκισμα (*mordente*), μὲ βάση τὴ νότα πού ἀπάνω της εἶναι γραμμένη, χωρὶς ἰδιαίτερη ἀρχὴ ἢ τέλειωμα.

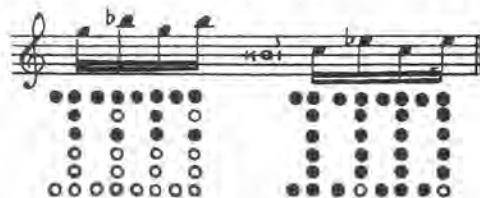
Ὁ ρυθμὸς τοῦ τσακίσματος, τὸ ἂν θὰ παιχτεῖ πρὸς τ' ἀπάνω ( μὲ τὸν ψηλότερο φθόγγο ) ἢ πρὸς τὰ κάτω ( μὲ τὸ χαμηλότερο ), ἢ τὸ ἂν θὰ παιχτεῖ σὰν τρίλια, θὰ ἐξαρτηθεῖ κάθε φορά ἀπ' τὸ πῶς θὰ γαργαλίσει ὁ σκοπὸς τὰ δάχτυλα τοῦ παίχτη. Εἶναι δηλαδὴ ἀφισμένον στὸ κέφι τῆς στιγμῆς, καὶ γι' αὐτό, μπορούμε νὰ ποῦμε, τυχαῖο.

1. BROEMSE, σ. 75. BAINES, σ. 215.



δ' / Τὰ τρέμουλα. — Τὰ τρέμουλα πού χρησιμοποιοῦνται συχνότερα στους σκοπούς πού δημοσιεύονται παρακάτω, εἶναι τρέμουλα τρίτης καὶ πέμπτης. Χρησιμοποιοῦνται ὡστόσο κι ἄλλα.

Τὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ τρέμουλα τρίτης εἶναι τὰ ἀκόλουθα :



Τόσο τὸ σι μπεμόλ τοῦ πρώτου ὅσο καὶ τὸ μι μπεμόλ τοῦ δεύτερου εἶναι λίγο ψηλότερα ἀπὸ τὸ κανονικό. Τὸ τονικό τους ὕψος κυμαίνεται ἀνάμεσα στὸ μπεμόλ καὶ τὸ φυσικό. Τὰ πιασίματα καὶ τῶν δυὸ εἶναι κλασικὰ πιασίματα τῆς φλογέρας.

Ἡ ἀπλή κίνηση στὰ δάχτυλα — ὁ κλαριτζῆς κουνάει γιὰ τὸ καθένα μόνο ἓνα δάχτυλο κάθε φορά — τὰ κάνει πολὺ εὐχρηστα.

Καὶ τὰ δυὸ αὐτὰ τρέμουλα, ὅταν παίζονται γρήγορα, κάνουν ἓνα τραχὺ ἄκουσμα, πού σοῦ θυμίζει κουδούνι προβάτου.

Τρέμουλο τετάρτης ἔχει στὴν Ἰτιά :



καὶ στὴν εἰσαγωγή τοῦ Μπῆκαν τὰ γίδια :



Τὸ τελευταῖο ὁ κλαριτζῆς τὸ παίζει ἔτσι :



Αὐτὸ τὸ τρέμουλο, μὲ τὸν τρόπο πού εἶναι παιγμένο, παρουσιάζει τοῦτο τὸ ἐνδιαφέρον : Ὁπραχτικός, χρησιμοποιώντας τὴ μελωδικὴ ἄπλα τοῦ κλαρίνου, παίζει τὸ λά μιὰν ὀκτάβα χαμηλότερα, κι ἔτσι ἀπὸ τρέμουλο τετάρτης τὸ μεταβάλλει σὲ ἀναλυμένη συγχορδία ( « ἄρμονία », ὅπως τὴ λένε οἱ πραχτικοί ). Στὴ φλογέρα μιὰ τέτοια μελωδικὴ κίνηση εἶναι ἀδύνατη. Ἡ περιορισμένη μελωδικὴ τῆς ἔκταση ( τὸ πολὺ μιὰ ὀκτάβα ) ἀφήνει στὸν παίχτη ὡς μοναδικὴ δυνατότητα τὸ στολίδι τοῦ τρέμουλου.

Αὐτὸ τὸ ἀναλυμένο τρέμουλο μᾶς δίνει τὴν ἐξήγηση καὶ γιὰ τὸν τρόπο πού συνηθίζουν οἱ κλαριτζῆδες νὰ παίζουν τὴν τελικὴ κατάληξη στὰ βέρσα ἀπὸ τὰ τσάμικά τους. Τελειώνουν παίζοντας μιὰν ἀναλυμένη συγχορδία τῆς τονικῆς ( βλέπε τὰ βέρσα ἀπὸ τὰ τσάμικα Ἀράχωβα, Σάλωνα, Ἀιτός, Φεγγαράκι ). Ἄν σκεφτοῦμε ὅτι μιὰ ἀπὸ τίς συνηθισμένες καταλήξεις πού χρησιμοποιοῦν οἱ φλογεροπαῖχτες γιὰ νὰ δείξουν ὅτι τελειώνει τὸ τραγούδι τους εἶναι ἓνα πέταγμα τοῦ ἤχου στὴν ἀπάνω πέμπτη ( ἢ καὶ τετάρτη ) τῆς κλίμακας τοῦ τραγουδιοῦ, γιὰ νὰ πέσουν τελειώνοντας στὴν τονικὴ, τότε ἔχουμε κι ἐδῶ τὸ ἴδιο, ὅπως καὶ στὸ παραπάνω τρέμουλο. Τώρα πού τὸ κλαρίνο τοὺς δίνει ἄπλα, ἀντὶ νὰ πέσουν στὴν ἴδια νότα τῆς τονικῆς ἀπ' ὅπου ξεκίνησαν, πηδᾶν στὴν ἀπάνω ὀκτάβα τῆς. Νὰ τὴν κιάλας ἢ βάση τῆς ἀναλυμένης συγχορδίας. Ἀπὸ δῶ καὶ πέρα εἶναι

εύκολο νὰ προστεθεῖ καὶ ἡ τρίτη της, γιὰ νὰ ἔχουμε τὴ συγχορδία ὀλοκληρωμένη.  
Τρέμουλο πέμπτης ἔχουμε στὴν Ἀράχωβα ( μέτρο 9 ) :



στὴν Κοιτούλα ( μέτρα 16, 17 κλπ. ) :



στὴ Φλογέρα ( Ντόνα ) :



Τρέμουλο ἑβδομης ἔχουμε στὴν Ἰτιά :



ε' / Τὸ κλώσιμο ( γκρουπέτο ). — Τὸ κλώσιμο<sup>1</sup> ὁ κλαριτζῆς τὸ βάζει συνήθως πάνω σὲ νότες μεγαλύτερης χρονικῆς διάρκειας. Κάποτε τὸ βάζει καὶ σὲ πιὸ σύντομες νότες, πού, ὅπως εἶναι φυσικό, τὶς παίζει μὲ καταπληκτικὴ ταχύτητα. Ὁ ρυθμὸς του εἶναι ρευστός. Παίζεται :



\*Ἄν μάλιστα ὁ κλαριτζῆς τὸ συνδυάσει καὶ μὲ ἄλλο στολίδι, μὲ τὸ τσάκισμα ( *mordente* ) π.χ., βγάζει τοὺς πιὸ διαφορετικοὺς ρυθμικοὺς συνδυασμοὺς.

Νά ἕνα ἀργὸ κλώσιμο ἀπὸ τὴν Ἀράχωβα ( μέτρο 1 ) :



Νά κι ἕνα γρήγορο κλώσιμο ἀπὸ τὰ Σάλανα ( μέτρο 2 ) :



\*Ἄν προσθέσει τσάκισμα καὶ στὸ ντό, γίνεται :



\*Ἄλλο ἕνα ἀπὸ τὴν Ἰτιά :



1. Γιὰ τὴ λέξη, βλ. παραπάνω, σ. 12.

“Όλα τὰ στολίδια πού ἀναφέραμε ἔχουν τοῦτο τὸ κοινὸ μεταξύ τους: τὸν τρόπο πού ὁπραχτικὸς τὰ χρησιμοποιεῖ καὶ τὰ τοποθετεῖ. “Όσο μεγαλύτερη δεξιότηχία ἔχουν τὰ δάχτυλα τοῦ παίχτη, τόσο πιὸ εὐκόλα παίξει τρίλια ἢ κλώσιμο, ἄς ποῦμε, στὴ θέση τοῦ τσακίσματος, ἢ τσακίσμα στὴ θέση τῆς ἀποτζιατούρας κλπ.

ζ’ / Ὁπραχτικὸς καμιά φορά, ἂν τὸ σηκώνει ὁ σκοπὸς του, μπορεῖ νὰ τονίσει τὴ νότα πού θέλει μὲ τὸ νὰ ἐπαναλάβει ὄχι μόνο αὐτὴ τὴν ἴδια τὴ νότα, ἀλλὰ καὶ ὁλόκληρο τὸ μελωδικὸ συγκρότημα πού εἶναι στὸν περίγυρό της. Στὸ Α καὶ τὸ Β βέροσο ἀπ’ τὰ Σάλανα, γιὰ νὰ τονίσει τὸ σὺλ καὶ τὸ σὶ μπεμόλ, κάνει τοῦτο :



Στὸ Φεγγαράκι ( μέτρο 7 ) τονίζει τὸ λά μ’ αὐτὴ τὴν κίνηση :



Τὰ παραπάνω στολίδια, καὶ ἰδιαίτερα ἢ τρίλια, τὸ κλώσιμο, τὰ τρέμουλα καὶ ἢ ἐπανάληψη τῆς νότας μὲ τὸ μελωδικὸ περίγυρό της, χρειάζονται μεγάλη δεξιότηχία στὰ δάχτυλα τοῦ ἐκτελεστή. Λίγο ν’ ἀργοπορήσουν, ὁ παίχτης βγαίνει ἀπὸ τὸ ρυθμὸ τοῦ κομματιοῦ του. Πρέπει νάσαι ἀληθινὸς βιρτουόζος τοῦ λαϊκοῦ κλαρίνου γιὰ νὰ τὰ ἐκτελέσει σωστά. “Άλλωστε, ἢ σωστὴ ἐπινόησή τους, ἀλλὰ κυρίως ἢ σωστὴ ἐκτέλεσή τους, αὐτὴ φημίζει τὸ λαϊκὸ κλαριτζή. “Όσο πιὸ προικισμένος εἶναι μουσικά, τόσο πιὸ ταιριαστὰ στολίδια θὰ προσθέσει στὸ σκοπὸ του. Κι ὅσο πιὸ προοδευμένος εἶναι τεχνικά, τόσο καλύτερα θὰ τὰ ὑποτάξει στὸ γενικὸ ρυθμὸ τοῦ κομματιοῦ του.

Τυχαινὲς ὅμως πολλές φορές νὰ μὴν καταφέρνει νὰ ὑποτάξει τὰ στολίδια στὸ ρυθμὸ. Τότε, μερικοὶ ὄργανοπαῖχτες, μπρὸς στὸ ἀδυσώπητο χτύπημα τοῦ ρυθμοῦ πού κάνει τὸ λαοῦτο ἀκολουθώντας τὰ πόδια τοῦ χορευτῆ, θυσιάζουν τὰ στολίδια· ἄλλοι πάλι τσαλαβουτοῦν καὶ σέρνονται πίσω ἀπὸ τὸ λαοῦτο, ἐπιμένοντας ν’ ἀποτελειώσουν τὸ δικὸ τους «χαβά». Τοῦτοι οἱ τελευταῖοι θυσιάζουν τὸ σκοπὸ γιὰ τὰ στολίδια.

#### ΣΤΟΛΙΔΙΑ ΠΟΥ ΔΙΝΟΥΝ ΕΚΦΡΑΣΗ

Τὰ στολίδια αὐτὰ βγαίνουν μὲ ἀλλοίωση τῆς φύσας<sup>1</sup>. Καὶ εἶναι :

α’ / Τὸ τάαχτα. — “Όλα τὰ στολίδια, πού εἶδαμε ὡς τώρα, γίνονται μὲ διαφοροὺς μελωδικοὺς σχηματισμοὺς, πού ὁπραχτικὸς τοὺς τοποθετοῦσε γύρω ἀπὸ τὴ νότα. Ὁ τονισμὸς τῆς νότας γινόταν δηλαδή μὲ προσθήκη ἐξωτερική. Τώρα θὰ ἰδοῦμε ἕναν τρόπο τονισμοῦ ἐντελῶς διαφορετικὸ, πού δίνει ἐκφραση στὴν ὀρισμένη νότα, καὶ βγαίνει ὄχι πιά μ’ ἐξωτερικὲς προσθήκες, ἀλλὰ μὲ τρόπο ἐσωτερικὸ, μὲ ἀλλοίωση δηλαδή τοῦ ἤχου.

Αὐτὸ τὸ στολίδι, πού ὁ Καρακὸς τὸ λέει τάαχτα, δὲ βγαίνει ἀπὸ τὰ δάχτυλα. Τὰ δάχτυλα παίξουν μόνο βοηθητικὸ ρόλο. Βγαίνει ἀπ’ τὴν καρδιά, βγαίνει μὲ τὴ φύσα καὶ εἶναι στολίδι πού «σοῦ στραγγίζει τὸ φυλλοκάρδι».

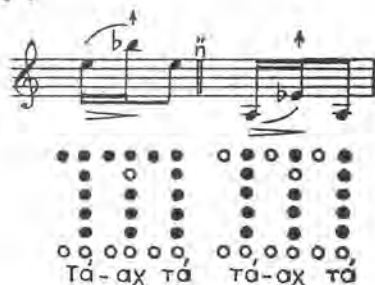
1. Τοῦ φυσήματος.

Συνήθως οί κλαριτζήδες τὸ τοποθετοῦν πάνω στὸ



πού ἔχουν καὶ τὰ δυὸ τὸ ἴδιο πιάσιμο. Μ' ἓνα πέταγμα τοῦ μέσου δάχτυλου τοῦ ἀπάνω χεριοῦ ἀκούγεται τὸ γνωστὸ σὶ μπεμόλ ἢ μὴ μπεμόλ, πού εἶδαμε παραπάνω<sup>1</sup>, καὶ πού τὸ τονικό τους ὕψος κυμαίνεται ἀνάμεσα στὸ μπεμόλ καὶ τὸ φυσικό.

Γίνεται δηλαδή τοῦτο :



Τὸ τοποθετοῦν ὅμως καὶ πάνω σ' ἄλλες νότες ( Παπαλάμπραινα, μέτρο 3 ) :



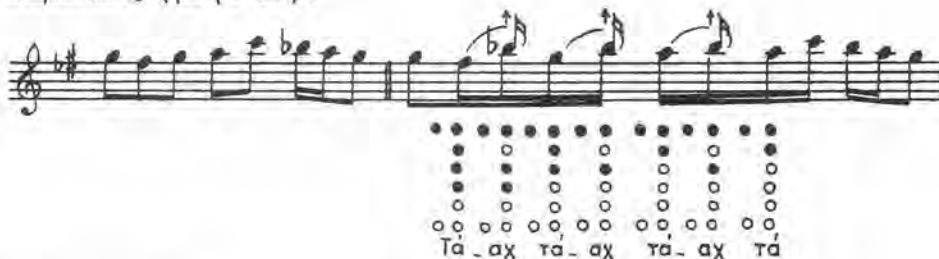
Ὁ κλαριτζής δίνει μὲ τὸ φύσημα ἓνα γερὸ τονισμό στὴν κύρια νότα, ἀφήνοντάς το νὰ σβήσει στὴ δεύτερη. Αὐτὸ τὸ σβήσιμο πάνω στὴ δεύτερη νότα ἔχει ὡς ἀποτέλεσμα ν' ἀκουστεῖ αὐτὴ ἡ νότα ὄχι μόνο σὰν ψεύτικη ἀπὸ ἀποψη ἤχου, ἀλλὰ καὶ χρονικὰ σχεδὸν δυὸ φορές μικρότερη ἀπὸ τὴν πρώτη. Ἀκούγεται σὰν πρὸς τ' ἀπάνω προέκταση, σὰν οὐρὰ τῆς κύριας νότας.

Γιὰ νὰ βρεῖ τόπο νὰ προσθέσει αὐτὴ τὴν πρὸς τ' ἀπάνω προέκταση τῆς κύριας νότας, ὁ κλαριτζής διαιρεῖ τὴ ρυθμικὴ τῆς ἀξία στὰ δύο. Ἄν εἶναι  $\frac{1}{4}$ , τὴν κάνει  $\frac{1}{8}$ · ἂν εἶναι  $\frac{1}{8}$ , τὴν κάνει  $\frac{1}{16}$ . Σ' αὐτὸ τὸ ὑπολειπόμενο μισό τῆς τοποθετεῖ τὴν δεύτερη αὐτὴ νότα, πού τὴν παίξει σὰ δεμένο στακάτο, δηλαδή :



Ἡ ἔκφραση πού δίνει αὐτὸ τὸ στολίδι εἶναι πολὺ παθητικὴ. Γίνεται ἀκόμα πιὸ παθητικὴ ὅταν ὁ κλαριτζής τὸ χρησιμοποιήσῃ πάνω σὲ δυὸ-τρεῖς νότες συνεχόμενες. Παραδείγματα<sup>2</sup> :

Καλαματιανός ( μέτρο 21 ) :



1. Βλ. Τρέμουλα, σ. 68.

2. Ἐὰ μέτρα παρυσιάζονται πρῶτα ἀπλά κι ὕστερα στολισμένα.



Καλαματιανός (μέτρο 28) :

Τά. αχ τά. αχ τά

Μιά κοντή κοντούλα (μέτρα 21, 22) :

Τά - αχ τά - αχ τά - αχ τά - αχ τά

Όπου εμφανίζεται τούτο τὸ στολίδι, προσθέτουμε στὴ δεύτερη νότα, γιὰ νὰ ξεχωρίζει, μιὰ δεύτερη οὐρά, ἀντίθετη πρὸς τὴν κανονικὴ τῆς.

β' / Οἱ χρωματικὲς ἀλλοιώσεις. — Ἐκφραση μπορεῖ ἀκόμα νὰ δώσει ὁ κλαριτζῆς σὲ μιὰ νότα ἂν τὴ χρησιμοποιήσει σὰ μελωδικὸ κέντρο πού ἔχει τὴ δύναμη νὰ ἔλκει τὶς διπλανές του.

Νά μερικὰ παραδείγματα :

Ἄιτὸς (μέτρο 5) :

Καλαματιανός (μέτρο 4) :

Ἔτσι ἐμφανίζονται στὸ σκοπὸ προσωρινές ἀλλοιώσεις, ξένες πρὸς τὴν κλίμακά του<sup>1</sup>.

Καμιὰ φορὰ οἱ ἀλλοιώσεις αὐτὲς ἔχουν πιὸ μόνιμο χαρακτήρα, ὅταν μάλιστα συνοδεύουν νότα μὲ κάποια σημαντικὴ θέση μέσα στὴν κλίμακα τοῦ σκοποῦ. Τότε, συχνὰ σοῦ ἐμφανίζουν ὀλόκληρη τὴν κλίμακα ἀλλοιωμένη. Στὰ βέρσα τῆς Ἀράχωβας π.χ., ἡ πέμπτη βαθμίδα τῆς κλίμακας ( σὸλ ) κάνει μιὰ ἔλξη ( φά δίεση ) πού διαρκεῖ σ' ὀλόκληρο τὸ βέρσο. Ἔτσι δημιουργεῖται μιὰ περίεργη κλίμακα τοῦ ντό, μὲ τὴν τέταρτη βαθμίδα τῆς αὐξημένη. Στὰ βέρσα τοῦ τσάμικου Φεγγαράκι, ἡ πρώτη φράση ἐμφανίζει μόνιμες ἀλλοιώσεις. Ἡ εἰσαγωγὴ τοῦ σκοποῦ τοῦ Μπῆκαν τὰ γίδια, πού οὐσιαστικά εἶναι τὸ τσάκισμα τοῦ ἀνάλογο τραγουδιοῦ, καταντάει νὰ εἶναι σὲ ἄλλη κλίμακα ἀπὸ τὸ τραγούδι, χάρις σὲ μιὰ τέτοια μόνιμη ἔλξη<sup>2</sup>. Ἡ κλίμακα τοῦ σκοποῦ Πάνω σὲ ψηλὴ ραχούλα, μὲ τὴ μόνιμη ἔλξη πού κάνει ἡ δεσπόζουσά τῆς, παίρνει διαφορετικὸ χρῶμα ἀπὸ τὴν κλίμακα τοῦ τραγουδιοῦ. Τὸ ἴδιο γίνεται καὶ μὲ τὸ σκοπὸ τοῦ Κάτω στοῦ Βάλτου. Καὶ στοὺς

1. S. BAUD-BOUVY, *Chansons*, A', Εἰσαγωγὴ, *Intervalles et modes*.

2. Παράβαλε μὲ τὸ σκοπὸ τὴν παραλλαγὴ τοῦ τραγουδιοῦ ἀπὸ τὸ Παρθένη τῆς Τριπολιτσᾶς.

δυσὸ αὐτοὺς σκοπούς, πού εἶναι σὲ κλίμακα ντό, σχηματίζεται μιὰ ἀυξημένη δευτέρα στὴν τρίτη πρὸς τέταρτη βαθμίδα τους<sup>1</sup>, δηλαδή :



Αὐτὴ τὴν κλίμακα οἱ πραχτικοὶ τὴ λένε ντό μινόρε.

Ὁ πραχτικὸς κάποτε τονίζει ἀκόμα περισσότερο αὐτὲς τὶς ἔλξεις, μὲ τὸν τρόπο πού τὶς ἐκτελεῖ. Ὅπου θέλει νὰ δώσει πιὸ παθητικὸ χρῶμα στὸ σκοπὸ του, πιάνει τὴ νότα, πού θὰ ὑποστεῖ τὴν ἔλξη, μὲ τὸ κανονικὸ τῆς πιάσιμο, καὶ σέρνει ὕστερα τὸ δάχτυλό του πάνω στὴν ἀνάλογη τρύπα, σκεπάζοντας ἢ ξεσκεπάζοντας τὴν λίγο-λίγο. Ἔτσι, ἡ νότα χαμηλώνει ἢ ψηλώνει σιγὰ-σιγὰ, βγάζοντας ἓνα μακρόσυρτο καὶ ξελιγωτικὸ γκλισάντο, πού τὸ τονίζει ἀκόμα περισσότερο μὲ ἀνάλογο σύρσιμο τῆς ἀναπνοῆς του. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο παίζονται τὰ μέτρα 10 τοῦ Κάτω στοῦ Βάλτου καὶ τοῦ Γρίβα, πού εἶναι σχεδὸν ἴδια :



Αὐτὴ τὴν τεχνικὴ τὴ χρησιμοποιοῦν πολὺ οἱ ἡπειρώτες « γύφτοι » ( ὄργανοπαῖχτες ), πού φημίζονται γιὰ τὰ γκλισάντα τους. Αὐτοὶ ἐπεκτείνουν αὐτὸ τὸν τρόπο τοῦ παιξίματος πάνω σὲ περισσότερες νότες, καὶ καταφέρνουν ν' ἀφήνουν τὸν ἦχο τους νὰ γλιστρήσει σὰ μέλι πάνω ἀπὸ μελωδικὰ διαστήματα ἄλλοτε μικρὰ καὶ ἄλλοτε μεγάλα, ἀφοῦ περάσει διαδοχικὰ ἀπ' ὅλες, καὶ τὶς πιὸ μικρὲς ἀκόμα, ἀποχρώσεις τῶν τόνων πού τὰ ἀποτελοῦν. Αὐτὸ γίνεται μὲ μιὰ καταπληκτικὴ ταχύτητα, καὶ στὸ αὐτὸ μένει μονάχα ἡ γενικὴ ἐντύπωση, πού συχνὰ μοιάζει σὰ ν' ἀκοῦς νὰ φυσᾶει ἀέρας σὲ κορφοβούνι.

2. ΜΕΛΙΣΜΑΤΑ

Μὲ τὴ λέξη μελίσματα ἐννοοῦμε τὶς μελωδικὲς προσθήκες πού βάζει ὁ πραχτικὸς στὸ σκοπὸ του. Εἶναι συνήθως ἓνας αὐτοσχεδιασμός, πού κάνει ὁ πραχτικὸς πάνω στὶς « κρατημένες » νότες τοῦ κομματιοῦ του, αὐτὲς δηλαδή πού ἔχουν τὴ μεγαλύτερη ρυθμικὴ διάρκεια.

Ἀντίθετα πρὸς τὰ στολίδια, πού, καθὼς εἶδαμε, τονίζουν μιὰ νότα στολίζοντας τὴν, τὰ μελίσματα χρησιμεύουν στὸ νὰ συμπληρώνουν τὰ μελωδικὰ σταματήματα τοῦ κομματιοῦ. Μ' αὐτὰ ὁ πραχτικὸς παραγεμίζει, σύμφωνα μὲ τὸ δικό του γοῦστο, κάθε μελωδικὸ κενὸ τοῦ τραγουδιοῦ του, εἴτε νότα μὲ μεγάλη χρονικὴ διάρκεια εἶναι αὐτό, εἴτε χρονικὴ παύση<sup>2</sup>. Παραδείγματα :

Ἀράχωβα ( μέτρο 1 ) :

Γρίβας ( μέτρο 12 ) :



1. Οἱ οὐγγροὶ Τσιγγάνοι χρησιμοποιοῦν σὲ μεγάλο βαθμὸ τὶς ἀυξημένες δευτέρες στὸ παίξιμό τους. Βλ. BELA BARTOK, σ. 55.

2. Κάτι ἀνάλογο συμβαίνει μὲ τὰ τσακίσματα πού προσθέτουν οἱ τραγουδιστὲς στὸ στίχο τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ. Βλ. ΚΥΡΙΑΚΙΑΝ, σ. 421, καὶ BAUD-BOUVY, *Études*, σ. 37.





Καρναμούζες και νταούλι  
( βλ. σ. 149 )





Ἡ Κομπανία τοῦ Νίκου Τζόρα  
( βλ. σ. 119 )

μπορέσουμε να παρακολουθήσουμε αυτό το « χρωμάτισμα » πάνω στη διαμόρφωσή του :

Τραγούδι :

Ε - λα έ.δωγιά σου πω γλυ. κα Πο. λυ έ.γώ σε ά. γα. πω τρελ. λά

Βιολί :

Κλαρίνο :

Τά μελίσματα, δίνοντας τὸ δικαίωμα στὸν ὄργανοπαίχτη νὰ προσθέσει καὶ τὴ δική του φαντασία μέσα στὸ τραγούδι, κάνουν μιὰν ἐπικίνδυνη ἀρχή. Ἐάν οἱ τεχνικές του ἱκανότητες δὲν ἐπιτρέψουν στὰ δάχτυλά του νὰ ὑποταχτοῦν στὸ γενικὸ ρυθμὸ τοῦ κομματιοῦ, ἢ ἡ προσωπικὴ του φιλοδοξία τὸν σπρώξει νὰ ἐπιβληθεῖ αὐτὸς πάνω στὸ τραγούδι ποὺ παίζει, — τότε, ἀντὶ τὸ τραγούδι ν' ἀφομοιώσει τὸ μέλισμα, γίνεται τὸ ἀνάποδο : τὸ μέλισμα τρώει τὸ τραγούδι. Ὁ ἐκτελεστής, ἀντὶ νὰ ἐρμηνεύει τὸ τραγούδι, τὸ πλάθει ἔτσι ὅπως αὐτὸς θέλει. Τὸ τραγούδι παύει νὰ εἶναι « ἀδέσποτο ». Γίνεται κτῆμα τοῦ ὄργανοπαίχτη, ποὺ τὸ προσάρμοσε στὶς δυνατότητες τοῦ ὄργάνου ( τὸ « ὀργάνισε » ), δένεται μὲ τ' ὄνομά του καὶ γίνεται προσωπικὴ του πιά δημιουργία.

Γιὰ παράδειγμα ἄς πάρουμε τὴ Βασίλω ( εἰσαγωγή στὸ κλέφτικο Ὁ Γιάννος )<sup>2</sup>. Μόλις τὴν ἀντικρίσει κανεὶς ἔτσι ὅπως εἶναι δημοσιευμένη, ἢ πρώτη σκέψη ποὺ θὰ κάνει εἶναι ὅτι αὐτὸ τὸ τραγούδι δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ τὸν ἀντίστοιχο σκοπὸ.

Τὸ τραγούδι εἶναι ἓνα δίστιχο ποὺ ἀντιστοιχεῖ σὲ μιὰ μουσικὴ φράση ἀπὸ

Ντελ.μπεντέ - ρι - σαή Βα.σί - λω Στρῶσ' τὸ μπρά.τσο σου νὰ γεί.ρω

Ντελ.μπεντέ - ρι - σαή Βα.σί - λω Στρῶσ' τὸ μπρά.τσο σου νὰ γεί.ρω.

δύο μέρη ( α + β ). Ἡ φράση αὐτὴ ξαναλέγεται μὲ κάποια παραλλαγή. Ἡ παρ-

1. Ὁ Καρακός, γιὰ ν' ἀποφύγει τὰ δύο πρόσθετα μέτρα ποὺ βάζει ὁ θερμιώτης βιολιτζῆς θέλοντας νὰ τελειώσει, παραλλάζει τὸ προτελευταῖο μέτρο καὶ πέφτει στὴν κατάληξη χωρὶς προσθήκη. Παραλλάζει ἐπίσης τὸ πρῶτο μέτρο τοῦ σκοποῦ, ὅταν τὸ παίζει γιὰ δευτέρη φορά, καὶ φέρνει ἔτσι κάποια ποικιλία.

2. Βλ. παρακάτω : Μουσικὰ παραδείγματα.

αλλαγή γίνεται αίσθητή κυρίως ανάμεσα στα μέτρα 1 με 5 και 4 με 8. Τα δυο μέτρα του α' μέρους είναι ίδια, ενώ τα δυο μέτρα του β' μέρους είναι σχεδόν ίδια. Στην επανάληψη έχουν διαφορές ανάμεταξύ τους.

Ἄς δοῦμε τώρα τὸ σκοπὸ :

Ἐδῶ δὲν μποροῦμε νὰ διακρίνουμε φράσεις. Δύσκολο ἀκόμα νὰ ξεχωρίσουμε μέτρα, πὺ νὰ μοιάζουν ἢ νὰ μὴ μοιάζουν. Τὸ μόνο πὺ μποροῦμε νὰ διακρίνουμε εἶναι μελίσματα. Μελίσματα πὺ γίνονται πάνω στὸν κάθε χωριστὸ χρόνο τοῦ μέτρου (  $\bullet$  .  $\bullet$   $\bullet$  |  $\bullet$  .  $\bullet$   $\bullet$  || ). Μελίσματα πὺ γίνονται μ' ἄλλους λόγους

πάνω στὸ κάθε βῆμα τοῦ χοροῦ<sup>1</sup>, πράμα φυσικὸ, ἀφοῦ ὁ πραχτικὸς μόνο αὐτὸ τὸ μέτρημα τοῦ χρόνου ξέρει νὰ κάνει. Τὰ βήματα τοῦ χοροῦ χτυπάει μὲ τὸ πόδι του, ὅταν παίζει. Αὐτὰ ἄλλωστε εἶναι καὶ ἡ βάση τῆς συνοδείας πὺ κάνει τὸ λαοῦτο.

Πάνω λοιπὸν στὸ ρυθμὸ τοῦ χοροῦ, ὁ πραχτικὸς αὐτοσχεδιάζει μελίσματα, χρησιμοποιώντας ὡς πρῶτο ὕλικὸ τίς νότες τοῦ τραγουδιοῦ του. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο τὸ τραγούδι σιγά-σιγά ἀρχίζει νὰ διαλύεται. Παύει νὰ χεὶ φράσεις, καὶ δὲν ἀπομένει παρὰ μόνον ἡ λεπτομέρεια, τὰ διάφορα δηλαδὴ μελίσματα πὺ βγήκαν ἀπὸ τὴν ἐπεξεργασία του. Ὁ πραχτικὸς μπορεῖ νὰ συγκολλήσῃ αὐτὰ τὰ μελίσματα ἔτσι ἢ ἄλλιῶς, ἀνάλογα μὲ τὸ κέφι πὺ θάχει τῆ στιγμὴ πὺ τὰ παίζει, καὶ, φυσικὰ, σύμφωνα μὲ τὸ καλλιτεχνικὸ του ἔνστικτο.

Τὰ μελίσματα πὺ χρησιμοποιεῖ ὁ πραχτικὸς εἶναι τὰ ἀκόλουθα :

Μελίσματα ἀξίας  $\bullet$  . :

\* Ἀντίστοιχες νότες τοῦ τραγουδιοῦ :

Μέτρα 1, 2 καὶ 6

Μέτρα 3, 4 καὶ 7

Μέτρο 5

Μέτρο 8

1. Βλ. παρακάτω : Σურτά.





Ὡστόσο ἡ κλίμακα τοῦ τραγουδιοῦ τοῦ βάζει ὀρισμένους φραγμούς.

Ἀπὸ τὸ συνδυασμὸ τῆς ἐλευθερίας ποῦ τοῦ δίνει τὸ ὄργανο μὲ τοὺς περιορισμούς ποῦ τοῦ βάζει ἡ κλίμακα, βγαίνουν ὀρισμένα μελίσματα σταθερά. Αὐτὰ χρησιμοποιεῖ σ' ὅσα κομμάτια παίζει, φτιαγμένα στὴν ἴδια κλίμακα.

Νά μερικὰ παραδείγματα :

Ἀράχωβα (μέτρο 1) : Βάλτος (μέτρο 1) : Γρίβας (μέτρο 1) :

Τούς Κά - τω στοῦ Γρί - θα μ' σέ

Βάλτος (μέτρα 9-10) :

Γρίβας (μέτρα 9-10) :

καὶ στὰ πέ - ντε Γρί - θα μ' σέ δε - - -

Σάλινα (μέτρα 11-12) :

σαή Πεν - τα - γιώ - τι - - -

Τὰ βέρσα<sup>1</sup> τοῦ τσάμικου εἶναι ἐλεύθερη συρραφή ἀπ' ὅσα μελίσματα μπορεῖ ν' αὐτοσχεδιάσει ὁ κάθε πραχτικός πάνω σὲ μιὰ κλίμακα. Ὄταν ὁ Καρακὸς λέει ὅτι « κάθε σκάλα ἔχει τὸ βέρσο της », αὐτὸ ἀκριβῶς ἐννοεῖ : ὅτι κάθε σκάλα ἔχει τὰ μελίσματά της.

Αὐτὰ τὰ σταθερά μελίσματα γίνονται πιά ὄργανικό μέρος τῆς κλίμακας τοῦ σκοποῦ. Ὄταν μάλιστα συνδυαστοῦν μὲ ὀρισμένες μόνιμες χρωματικές ἀλλοιώσεις, ποῦ, καθὼς εἶδαμε, συνηθίζει ὁ πραχτικός νὰ χρησιμοποιεῖ, μᾶς τοποθετοῦν μπρὸς σὲ νέες ἀλλοιωμένες κλίμακες. Ὅπως καὶ ὅσο διαφέρει ὁ ὄργανικός σκοπὸς ἀπὸ τὸ τραγούδι ποῦ χρησίμεψε γιὰ βάση του, τὸ ἴδιο καὶ στὸν ἴδιο βαθμὸ διαφέρει καὶ ἡ κλίμακά του ἀπὸ τὴν κλίμακα τοῦ τραγουδιοῦ ποῦ χρησίμεψε γιὰ βάση της.

Ἡ μελωδικὴ ἄνεση ποῦ δίνει τὸ κλαρίνο στὸν πραχτικό, καθὼς καὶ τὸ εὐρωπαϊκὸ του κούρντισμα, τὸν παρασέρνουν συχνὰ σὲ δρόμους ξένους πρὸς τοὺς καθορισμένους ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ κλίμακα. Σ' αὐτὸ βοηθάει καὶ ἡ σύμπραξή του στὴν κουμπανία μὲ ἄλλα ὄργανα. Ἐτσι, μέσα στὰ μελίσματα βρίσκουμε ἀναλυμένες

1. Βλ. παρακάτω : Τσάμικα.

συγχορδίες ( « ἄρμονίες » ), πού συνήθως εἶναι μίμηση τοῦ ἀκομπανιαμένου πού κάνει τὸ σαντούρι, ἢ ἀναλυμένα τρέμουλα<sup>1</sup> :

<sup>2</sup>Αἰτός (μέτρο 10):



Βρίσκουμε ἀκόμη χρωματικές κλίμακες, πού δὲν ἀποκλείεται νάναι τυποποιημένα γκλισάντα :

<sup>2</sup>Αράχωβα (μέτρο 7):



<sup>2</sup>Αράχωβα (μέτρο 10):



Ἄν ὁπραχτικὸς διαθέτει μουσικότητα, τότε τὰ μελίσματα πού θ' αὐτοσχεδιάσει θὰ ταιριάζουν τόσο, ὥστε νὰ κολλήσουν γιὰ καλὰ στὸ σκοπὸ. Θὰ μεταβληθοῦν σὲ ὀργανικὸ τοῦ μέρους. Ὁ σκοπὸς διαμορφώνεται πιά μαζί μ' αὐτὰ καὶ γίνεται κλασικὸ ὑπόδειγμα. Ὅρισμένοι δίσκοι παιγμένοι ἀπὸ καλοὺς ὀργανοπαῖχτες ἔχουν γίνει πιά ὄχι μόνο μέτρο τῆς ἱκανότητος τοῦ κάθε τραγουδιστῆ ἢ ὀργανοπαίχτη τοῦ χωριοῦ, ἀλλὰ καὶ δάσκαλοί τους. Σοῦ λένε : « Τὸ παίζω ὅπως ἡ πλάκα. » Ἡ, θέλοντας νὰ σοῦ ἀποδείξουν τὴν ἀναμφισβήτητη ἀξία τοῦ σκοποῦ : « Τῶμαθα ἀπὸ τὴν πλάκα. »

Τὸ τί στολίδια, καὶ κυρίως μελίσματα, θὰ ἐπινοήσει ὁπραχτικὸς, τὸ πῶς θὰ τὰ τοποθετήσει, καὶ, φυσικὰ, τὸ πῶς θὰ τὰ ἐκτελέσει, αὐτὸ εἶναι πού θὰ τὸν κάνει διάσημο. Μὲ τίς « ψεύτικες νότες » πού θὰ χρησιμοποιήσει, θὰ βάλει τὴ δική του στάμπα πάνω στὸ σκοπὸ. Τοῦ δίνει τὴ δική του « προφορά » καὶ τὸν κάνει δική του δημιουργία. « Ἡ Γκόλφω, σοῦ λένε, εἶναι δημιουργία τοῦ Καραγιάννη, γιὰτὶ αὐτὸς τὴν πρωτόπαιξε. »

Γι' αὐτὸ ἡ φιλοδοξία τοῦπραχτικοῦ εἶναι νὰ ἐπιδείξει τὴν τέχνη του κεντώντας ὅσο μπορεῖ περισσότερο τὸ τραγούδι του. Ἔτσι τὸ προσαρμόζει στὶς δυνατότητες τοῦ ὀργάνου του καὶ τὸ μεταβάλλει σὲ ὀργανικὸ σκοπὸ. Ἔτσι « τὸ ὀργανίζει ».

Ρόλο στὴ διαμόρφωση τοῦ σκοποῦ ἔπαιξε καὶ ἡ ἐξέλιξη πού πῆρε τὸ ἐπάγγελμα, ὅσο καὶ ἡ διάδοση τῆς διδασκαλίας τοῦ ὀργάνου.

Ὅταν ὁπραχτικὸς μαθαίνει κλαρίνο μόνος του, ἔχει γιὰ ὁδηγὸ τὸ τραγούδι πού ξέρεي νὰ τραγουδάει ἀπὸ τὸ χωριὸ του. Αὐτὸ προσπαθεῖ νὰ προσαρμόσει στὶς δυνατότητες τοῦ κλαρίνου. Σ' αὐτὴ τὴν προσπάθεια βοηθιέται ἀπ' τίς τυχόν γνώσεις πού ἔχει ἀπ' τὴ φλογέρα ἢ τὴν καραμούζα.

Ὅταν ὁπραχτικὸς μαθαίνει κλαρίνο ἔχοντας γιὰ δάσκαλο ἕναν κλαριτζὴ ἐπαγγελματία, αὐτὸς θὰ τοῦ δείξει ὀργανισμένους σκοποὺς. Σκοποὺς δηλαδὴ πού ἔχει ὁ ἴδιος στολίσει μ' ὅ,τι μπόρεσε νὰ « κλέψει » στὴν ἐπαγγελματικὴ του σταδιοδρομία, παίζοντας, ἀκούγοντας καὶ γυρίζοντας μαζί μ' ἄλλους ὀργανοπαῖχτες στὶς διάφορες περιοχὲς καὶ τὰ χωριά. Συχνὰ ὁ ἐπαγγελματίας κλαριτζὴς πού κάνει τὸ δάσκαλο δὲν ξέρει πιά οὔτε νὰ τραγουδήσει τὸ τραγούδι, ἀπ' ὅπου ξεκίνησε καὶ γεννήθηκε ὁ σκοπὸς του.

Ἔτσι, ὁ μαθητευόμενος καινούργιος ὀργανοπαίχτης δὲ θάχει γιὰ βάση του, ὅπως γίνονταν ἄλλοτε, ἕνα τραγούδι, ἀλλὰ ἕνα σκοπὸ ὀργανικὸ. Ὁ σκοπὸς τῶρα

1. Βλ. παραπάνω, σ. 68.

θάνατι ὁδηγός του. Αὐτὸν θὰ χρησιμοποιεῖ σὰν καμβά, γιὰ νὰ κεντήσῃ πάνω του τὰ στολίδια του.

Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο, οἱ ὀργανικοὶ σκοποὶ παραστολίζονται καὶ ξεμακραίνουσι ὅλο καὶ πιὸ πολὺ ἀπὸ τὴν πρώτη τους βάση, τὸ τραγούδι. Ἀποχτοῦνε δική τους ὑπόσταση. Στὴν πορεία τους ἀπὸ χέρι σὲ χέρι καὶ ἀπὸ περιοχὴ σὲ περιοχὴ, χάρη στὸ « κλέψιμο » τῶν πραχτικῶν, τοὺς κολλοῦν παρασιτικὰ καινούργιες παραλλαγές, καινούργια ποικίλματα. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ν' ἀλλάζει ἡ ἀρχικὴ τους μορφή τόσο πολὺ, ὥστε δύσκολα πιά νὰ τοὺς ἀναγνωρίζεις.

Καλὸ παράδειγμα αὐτῆς τῆς ἀλλαγῆς εἶναι ἡ Βασίλω ( εἰσαγωγὴ τοῦ Γιάννου ), πού εἶδαμε πιὸ πάνω. Ἄλλο παράδειγμα εἶναι τὸ καγκέλι *Μιά κοντὴ κοντούλα*. Ὁ Σταμέλος, πού κατάγεται ἀπὸ περιοχὴ ὅπου ὁ χορὸς καγκέλι « δουλεύεται » ( παίζεται δηλαδὴ συχνά, γιὰτὶ χορεύεται ), παίζει ἓνα σκοπὸ πιὸ συντηρητικὸ, πιὸ κοντὰ στὸ τραγούδι. Ὁ Καρακὸς πάλι, πού κατάγεται ἀπὸ περιοχὴ ὅπου τὸ καγκέλι « δὲ δουλεύεται », παίζει ἓνα σκοπὸ πού ξεμακραίνει ἀρκετὰ ἀπὸ τὸ τραγούδι. Ὁ σκοπὸς τοῦ Καρακοῦ ἔχει δυὸ πάρτες. Ἡ μία μοιάζει μὲ τὴν δεσφινιώτικη παραλλαγὴ τοῦ ἴδιου τραγουδιοῦ, — ἡ ἄλλη μὲ τὴν ἀιθυμιώτικη. Ἐπίσης στολίζει τὸ σκοπὸ του περισσότερο. Τὸ « σήκωμα » ὁ Καρακὸς τὸ παίζει μὲ τρεῖς πάρτες, ἐνῶ ὁ Σταμέλος μὲ δυό.

Στὸ Μπάλο συναντᾶμε τὸ ἴδιο φαινόμενο. Μιὰ πάρτα του βρίσκεται νὰ εἶναι ὀργανισμένη παραλλαγὴ ἀπὸ τμῆμα τοῦ κερκυραίου χοροῦ, ἄλλη πάρτα του ταιριάζει μὲ τὸ τραγούδι ἑνὸς θερμιώτικου μπάλου. Ποιὸς νὰ ξέρει ἀπὸ ποιά ἀκόμα μέρη εἶναι τὰ τραγούδια πού τυχὸν χρησίμεψαν γιὰ βάση στὶς ἄλλες του πάρτες ;

Τὰ ἴδια μποροῦμε νὰ ὑποθέσουμε καὶ γιὰ τοὺς ὑπόλοιπους ὀργανικοὺς σκοπούς, τὸ Σηλυβριανό, τὸν Πολίτικο, τὴν Ἰτιά, κλπ.

Ἔτσι οἱ πραχτικοὶ πλουτίζουν τὸ ρεπερτόριό τους μεταβάλλοντες ὅλο καὶ περισσότερα δημοτικὰ τραγούδια σὲ σκοπούς. Μόλις ἓνας τους ἀνακαλύψει ἓνα τραγούδι μιᾶς περιοχῆς ἄπιαστο ἀκόμα ἀπὸ τὰ ὄργανα, καὶ τὸ παίζει, ἀμέσως τὸ παίρνουν καὶ οἱ ἄλλοι. Ἔτσι, ἀπὸ στόμα σὲ στόμα καὶ ἀπὸ χέρι σὲ χέρι, τὸ « ὀργανισμένο » τραγούδι μεταδίδεται πανελλήνια. Σήμερα μάλιστα πού ἡ πρωτεύουσα ἔγινε κέντρο καὶ τῶν πραχτικῶν μουσικῶν διευκολύνοντας τὴν ἐπικοινωνία τοῦ κάθε πραχτικοῦ μὲ συναδέλφους του ἀπὸ διάφορες περιοχές, ἡ διάδοση αὐτῶν τῶν σκοπῶν πῆρε μεγάλην ἔκταση. Ὁ κάθε πραχτικὸς ἔχει τώρα τὴν εὐκαιρία νὰ γνωρίσῃ νέους σκοπούς καὶ νέες « προφορές », πού τὶς ἀφομοιώνει μὲ τὸ δικό του τρόπο, πλουτίζοντας, μαζὶ μὲ τὸ ρεπερτόριό του, καὶ τὸν ἐσωτερικὸ μουσικὸ του κόσμον. Τὸ ραδιόφωνο τέλος, μὲ τὶς συχνές ἐκπομπές του δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, δίνει τὴν δυνατότητα στὸν πραχτικὸ τῆς ἐπαρχίας καὶ τοῦ χωριοῦ νὰ γνωρίσῃ σκοπούς καὶ « προφορές » ξένες καὶ ἀγνωστες στὴν περιοχὴ του.

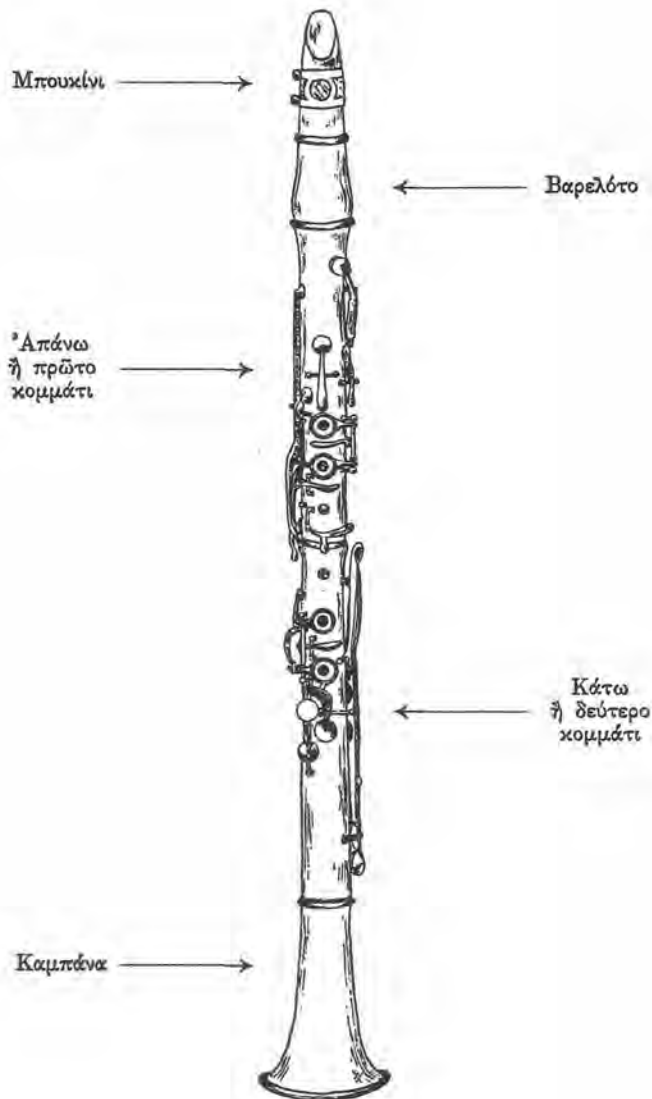
Μέσα ἀπ' αὐτὲς τὶς συνθήκες βγαίνουν οἱ ὀργανικοὶ σκοποὶ. Φυσικὸ λοιπὸν εἶναι οἱ συνθήκες αὐτὲς νὰ ἔχουν ἀφήσει ἀπάνω τους τὴν ἐπίδρασή τους, τὰ σημάδια τους. Ἔτσι ὅπως τοὺς διαμορφώνει σήμερα ὁ πραχτικὸς, οἱ σκοποὶ κερδίζουν σ' ἀλαφράδα καὶ γοργότητα σὲ σχέση μὲ τὸ τραγούδι. Χάρη στὰ στολίδια καὶ τὰ μελίσματα γίνεται μιὰ ρυθμικὴ διαίρεση στὶς νότες τοῦ τραγουδιοῦ, πού φέρνει μιὰν ἐσωτερικὴ ἐπιτάχυνση τοῦ ρυθμοῦ. Αὐτὸ τὸ νόημα ἔχει ἡ φράση τοῦ Κοντογιώργου : « Τὴν ὥρα πού ἓνας πού διαβάξει νότες θὰ παίξει ἑκατὸ χιλιάδες νότες, ἐγὼ θὰ παίξω ἓνα ἑκατομμῦριο νότες. »

Αὐτὴ ἡ ἐσωτερικὴ ἐπιτάχυνση τοῦ ρυθμοῦ γίνεται συχνὰ ἀφορμὴ νὰ ἐξελιχθῶνται καὶ οἱ ρυθμικὲς ἰδιομορφίες τοῦ τραγουδιοῦ, ν' ἀλλοιώνεται καὶ ἡ ρυθμικὴ μορφή του. Ἀλλάζει μ' ἄλλους λόγους καὶ ἡ ρυθμικὴ « προφορά » του.

Ὡστόσο, αὐτὴ ἡ ἐσωτερικὴ ἐπιτάχυνση τοῦ ρυθμοῦ δίνει στὸ κομμάτι κίνηση

και ένταση. Τò κάνει πιό εύχάριστο για τò χορό και τήν άτμόσφαιρα που ζητάει τò πανηγύρι. Τά κομμάτια κερδίζουν, μ' άλλα λόγια, σέ τεχνική εμφάνιση, χάνουν όμως σέ βάθος και έννοια. Έξαλείφονται οι ιδιομορφίες τους και σιγά-σιγά ισοπεδώνονται. Τò δημοτικό τραγούδι παίρνει μιá μορφή περίτεχνη και στολισμένη, όχι μόνο άγνωστη σ' αυτό ως τώρα, αλλά και συχνά αντίθετη στο λιτό του ύφος. Βρισκόμαστε σέ μιάν εποχή που, μη μπορώντας νά δημιουργήσει νέα τραγούδια, προσπαθεῖ ν' ανανεώσει, έξωρατίζοντάς τα, αυτά που κληρονόμησε.

Οί πραχτικοί, με τò άδιάκοπο « κλέψιμό » τους, στόλισαν τούς σκοπούς τους με ό,τι μόρεσαν νά μαζέψουν. Έφτασαν τή μελωδική επεξεργασία τους στο τελευταίο της όριο, εκεί που δεν έχει πια πάρα πέρα. Τώρα δέ μένει άλλο, παρά νά πεισθοῦν γι' αυτό κι οι ίδιοι. Κι όταν αυτό τούς γίνει συνείδηση, τότε μένει ή άπορία : που τάχατες θα στρέψει ό πραχτικός τή δίψα του για ποικιλία και άλλαγή ;



Κλαρίνο σέ ντό