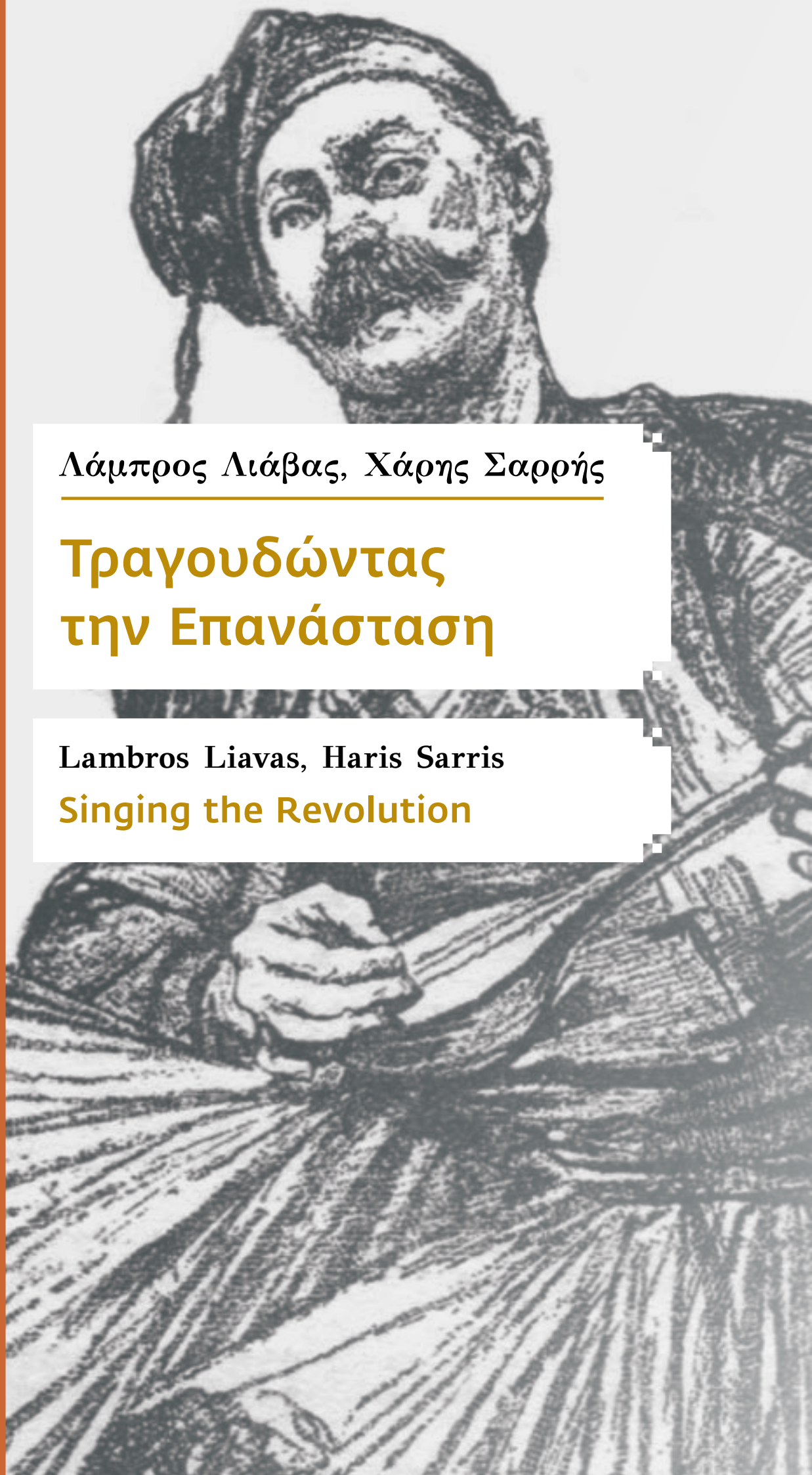


Λάμπρος Λιάβας, Χάρης Σαρρής

## Τραγουδώντας την Επανάσταση

Lambros Liavas, Haris Sarris  
Singing the Revolution





Ψηφιακή Βιβλιοθήκη

## Τραγουδώντας την Επανάσταση

Λάμπρος Λιάβας, Χάρης Σαρρής

© Ψηφιακή Βιβλιοθήκη ΚΕΑΕ 2021

ΨΗΦΙΑΚΟΣ ΣΥΝΕΚΔΟΤΗΣ

Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης

(<https://ebooks.publishing.ekt.gr/index.php/rch>)

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΚΕΙΜΕΝΩΝ

Πελαγία Μαρκέτου

ΓΡΑΦΙΣΤΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΣΕΙΡΑΣ

ε-ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ

Εύη Καλογεροπούλου

ΨΗΦΙΑΚΗ ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΥΠΟΔΟΜΗ

Γιώργος Ρεγκούκος

ΣΥΝΤΟΝΙΣΜΟΣ

Αθηνά Μποζίκα

## Επιστημονική Επιτροπή

**Άντα Διάλλα** Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Νεότερης και Μοντέρνας Ευρωπαϊκής Ιστορίας, Τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης, Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών

**Μάρω Γερμανού** Καθηγήτρια Αγγλικής Λογοτεχνίας, Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

**Ελένη Γούστη-Σταμπόγλη** Ιστορικός, Εκδότρια

**Καλλιρρόη Λινάρδου** Επίκουρη Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης του Βυζαντίου και του Δυτικού Μεσαίωνα, Τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης, Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών

**Μυρτώ Μαλούτα** Επίκουρη Καθηγήτρια Ελληνικής Παπυρολογίας, Τμήμα Αρχαιολογίας, Βιβλιοθηκονομίας και Μουσειολογίας, Ιόνιο Πανεπιστήμιο

ISBN 978-618-85268-0-8

[www.rchumanities.gr](http://www.rchumanities.gr)

Οι εκδόσεις της σειράς **Ψηφιακή Βιβλιοθήκη 1821** αποτελούν μέρος του ερευνητικού προγράμματος **Ψηφιακό Αρχείο 1821**, που εκπονήθηκε από το 2016 έως το 2021.

Οι **έγχρωμοι αριθμοί** σε παρενθέσεις που εμφανίζονται στο κείμενο παραπέμπουν διαδραστικά σε δελτία της Βάσης Δεδομένων του **Ψηφιακού Αρχείου 1821**.

[1821.digitalarchive.gr](http://1821.digitalarchive.gr)



**Digital Library**

## **Singing the Revolution**

Lambros Liavas, Haris Sarris

© RCH Digital Library 2021

DIGITAL CO-PUBLISHER  
National Documentation Center  
(<https://ebooks.epublishing.ekt.gr/index.php/rch>)

COPY EDITOR  
Pelagia Marketou

SERIES GRAPHICS & COVER DESIGN  
Evi Kalogeropoulou

E-PUBLISHING INFRASTRUCTURE  
Giorgos Regkoukos

COORDINATOR  
Athena Bozika

### **Scientific Committee**

**Ada Diallya** Associate Professor of Modern European History,  
Department of Art Theory & History, Athens School of Fine Arts

**Maro Germanou** Professor of English Literature,  
Department of English Language & Literature, National and Kapodistrian University of Athens

**Eleni Gousti-Stambogli** Historian, Publisher

**Kallirroë Linardou** Assistant Professor in Byzantine & Medieval Art,  
Department of Art Theory & History, Athens School of Fine Arts

**Myrto Malouta** Assistant Professor in Greek Papyrology, Department of Archives,  
Library Science & Museology, Ionian University

ISBN 978-618-85268-0-8  
[www.rchumanities.gr](http://www.rchumanities.gr)

The publication series **1821 Digital Library** is part of the research project **1821 Digital Archive**, which was implemented throughout 2016 - 2021.

The coloured numbers in parentheses are links to designated entries in the **1821 Digital Archive Database**.

[1821.digitalarchive.gr](http://1821.digitalarchive.gr)

## Περιεχόμενα

<b>Πρόλογος: Η μουσική στο Ψηφιακό Αρχείο 1821</b> .....	<b>5</b>
--	----------

### **Λάμπρος Λιάβας**

<b>Τα τραγούδια του Αγώνα του 1821: Από τα προεπαναστατικά εμβλήματα στην Αθήνα του Όθωνα</b> .....	<b>7</b>
---	----------

Οι επώνυμοι βάρδοι του Αγώνα .....	8
Τα ιστορικά και κλέφτικα τραγούδια .....	15
Τα μουσικά όργανα .....	20
Η μουσική παιδεία στο νεοσύστατο κράτος .....	25
Από το δημοτικό στο αστικό τραγούδι .....	28
Βιβλιογραφία .....	33
Δισκογραφία .....	34

### **Χάρης Σαρρής**

<b>Ακούγοντας τις μουσικές του 1821</b> .....	<b>35</b>
---	-----------

Εισαγωγή .....	35
Οι γραπτές μαρτυρίες .....	36
Οι μουσικές καταγραφές .....	37
Οι ζωγραφικές απεικονίσεις .....	39
Τα μουσικά όργανα .....	39
<b>Πώς ηχούσαν οι μουσικές του 1821;</b> .....	<b>40</b>
Το αντιφωνικό τραγούδι .....	41
Η ταξινόμηση των τραγουδιών .....	42
Φωνητική και οργανική μουσική .....	42
Τα μουσικά όργανα της εποχής του Αγώνα .....	44
<b>Πώς έφτασαν μέχρι σήμερα αυτοί οι ήχοι;</b> .....	<b>49</b>
Η περίπτωση του λαϊκού κλαρίνου .....	50
Η περίπτωση της δισκογραφίας .....	55
Βιβλιογραφία .....	59
Σημειώσεις .....	61

## Abstracts

Lambros Liavas, “Songs of the Greek War of Independence: Bards, Songs and Instruments from the Pre-revolutionary Era to the King Otto’s Court” ...	63
Haris Sarris, “Listening to the Musical Repertoires of the Greek Revolution Era” .....	65



---

## Πρόλογος

# Η μουσική στο Ψηφιακό Αρχείο 1821

Η συμβολή του Κέντρου Ελληνικής Μουσικής «Φοίβος Ανωγειανάκης» (ΚΕΜΦΑ) στη συγκρότηση του Ψηφιακού Αρχείου 1821 υλοποιείται από τον Λάμπρο Λιάβα, καθηγητή εθνομουσικολογίας του ΕΚΠΑ, σε συνεργασία με τον εθνομουσικολόγο Χάρη Σαρρή, διδάκτορα του ΕΚΠΑ. Στο πλαίσιο του Προγράμματος, πραγματοποιήθηκαν ο εντοπισμός, η αποδελτίωση, η ψηφιοποίηση και η ένταξη στο Αρχείο υλικού που αναφέρεται στον ρόλο και τη λειτουργία της μουσικής και του χορού κατά την περίοδο της Εθνεγερσίας.

Το υλικό αυτό περιλαμβάνει ποιητικά κείμενα και ηχογραφήσεις τραγουδιών, μουσικές παρτιτούρες σε βυζαντινή και ευρωπαϊκή σημειογραφία, μαρτυρίες αγωνιστών και ξένων περιηγητών, καθώς και εικονογραφικά τεκμήρια σε σχέση με τη μουσική και τον χορό.

Τα σχετικά δελτία εισαγωγής ταξινομούνται στις εξής θεματικές ενότητες:

1. προεπαναστατικά τραγούδια και εμβατήρια·
2. ιστορικά τραγούδια·
3. «κλέφτικα» τραγούδια·
4. γραπτές μαρτυρίες αγωνιστών, περιηγητών κ.ά.·
5. εικαστικές μαρτυρίες.

Εκτός από τα παραπάνω, η παρουσία της μουσικής στην Επανάσταση του 1821 και ο απόηχός της ως τις μέρες μας συνδέονται επίσης με μια σειρά από ειδικότερα θέματα, τα οποία παραμένουν ανοιχτά για περαιτέρω έρευνες και μελέτες.

Ορισμένα από αυτά είναι:

1. τα φιλελληνικά τραγούδια και οι συναυλίες στην Ευρώπη·
2. η Ελλάδα και ο επαναστατικός αγώνας ως πηγή έμπνευσης για τους ευρωπαίους συνθέτες της εποχής και μεταγενέστερα·
3. ο απόηχος του 1821 σε όλο το φάσμα της νεότερης ελληνικής μουσικής δημιουργίας (λόγια, δημοτική, αστική λαϊκή μουσική και νεότερο ελληνικό τραγούδι)·
4. η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική κατά την περίοδο της Επανάστασης·



5. ο ρόλος της μουσικής στα «ηρωικά» έργα του λαϊκού θεάτρου σκιών·
6. η συγκριτική μελέτη των ελληνικών ιστορικών και κλέφτικων τραγουδιών με τα αντίστοιχα στα Βαλκάνια.

Στο πρώτο από τα δύο άρθρα που ακολουθούν, ο Λάμπρος Λιάβας παρουσιάζει μια γενική ιστορική ανασκόπηση με τίτλο «Τα τραγούδια του Αγώνα του 1821: από τα προεπαναστατικά εμβλήματα στην Αθήνα του Όθωνα», με βάση τις μαρτυρίες και το υλικό που συγκεντρώθηκε και αποδελτιώθηκε ως προς τις εξής θεματικές ενότητες:

1. επώνυμοι βάρδοι του Αγώνα·
2. ιστορικά και κλέφτικα τραγούδια·
3. μουσικά όργανα·
4. η μουσική παιδεία στο νεοσύστατο κράτος·
5. από το δημοτικό στο αστικό τραγούδι.

Στο δεύτερο άρθρο, με τίτλο «Ακούγοντας τις μουσικές του 1821», ο Χάρης Σαρρής προτείνει μια κριτική προσέγγιση ως προς τα κριτήρια και τις μεθόδους που μας βοηθούν να ανατρέξουμε στο παρελθόν και να ακούσουμε, κατά κάποιον τρόπο, τις μουσικές του Αγώνα. Με αφετηρία τα ερωτήματα «πώς ηχούσαν οι μουσικές του 1821» και «πώς έφτασαν μέχρι εμάς αυτοί οι ήχοι», επιχειρεί να αξιολογήσει και να ερμηνεύσει τις σχετικές πηγές και τα τεκμήρια, διερευνώντας τις έντονες διαμεσολαβήσεις που έχουν διαμορφώσει τη σημερινή μας αντίληψη για τα ηχοτοπία της Επανάστασης.

Λάμπρος Λιάβας

---

Λάμπρος Λιάβας

## Τα τραγούδια του Αγώνα του 1821

### Από τα προεπαναστατικά εμβατήρια στην Αθήνα του Όθωνα

*Ένας φίλος των Νεοελλήνων ήρθε και με είδε.  
Είχε μαζί του τραγούδια αυτού του λαού,  
που είναι ό,τι πολυτιμότερο γνωρίζουμε  
για τον τομέα της λυρικής και δραματικής επικής ποίησης.*

Γκαίτε, σε επιστολή προς τον γιο του Αύγουστο, 5 Ιουλίου 1815

*Μικρός λαός και πολεμά δίχως σπαθιά και βόλια  
για όλου του κόσμου το ψωμί, το φως και το τραγούδι.  
Κάτω απ' τη γλώσσα του κρατεί τους βόγκους και τα ζήτω  
κι αν κάνει πως τα τραγουδεί ραγίζουν τα λιθάρια.*

Γιάννης Ρίτσος, Δεκαοκτώ λιανοτραγούδα της πικρής πατρίδας, 1968

Ο κύριος κορμός της ελληνικής μουσικής παράδοσης στη διάρκεια της Τουρκοκρατίας ταυτίζεται με το «δημοτικό τραγούδι», έτσι όπως εκφράζεται μέσα από τις μουσικές διαλέκτους, με τα πολλά και διαφορετικά τοπικά μουσικά ιδιώματα και τα ιδιόλεκτά τους στις επιμέρους περιοχές του Ελληνισμού. Το τραγούδι, ως αδιάσπαστη ενότητα ποίησης, μουσικής και χορού, βρισκόταν πάντοτε σε άμεση σχέση με τις τοπικές κοινωνίες και τις εθνοπολιτισμικές ομάδες, ενταγμένο λειτουργικά σε έθιμα και τελετουργίες του κύκλου της ζωής και του ετήσιου κύκλου, επιτελώντας συγκεκριμένες πρακτικές, επικοινωνιακές και συμβολικές λειτουργίες. Κύρια χαρακτηριστικά του υπήρξαν η συλλογικότητα, η προφορική δημιουργία και αναμετάδοση, όπως και η συνεχής επανεπεξεργασία του σε κάθε νέα περίπτωση, στην οποία συνεργούσε όλη η ομάδα, καθώς η κοινή γνώση του τραγουδιού συνιστούσε τη φυσική βάση για τη λειτουργία του.

Την περίοδο της Εθνεγερσίας πολλά από τα ιστορικά τραγούδια λειτούργησαν ως σύμβολα τοπικής ταυτότητας, σημεία αναφοράς για την ιδεολογία και τη



συλλογική μνήμη, ενώ ορισμένα από τα εθνεγερτήρια εμβατήρια διαδόθηκαν ευρύτερα δημιουργώντας ένα υπερτοπικό «πανελλήνιο» ρεπερτόριο.

Θεωρούμε ότι είναι άδικο να αντιμετωπίζουμε αυτά τα τραγούδια μόνον ως ιστορικά τεκμήρια ή ως αντικείμενα φιλολογικής μελέτης και μουσικολογικής ανάλυσης. Έχουμε πολλά να αναστοχαστούμε, να εμπνευστούμε και να αναδημιουργήσουμε με αφετηρία τη θεματολογία, το ιδεολογικό και το συναισθηματικό τους περιεχόμενο, αλλά και τα εκφραστικά τους μέσα, την ιδιαίτερη δομή και την τεχνική τους. Γι' αυτό αξίζει τον κόπο να τα γνωρίσουμε καλύτερα, να προσπαθήσουμε να αποκωδικοποιήσουμε τα σύμβολα και τις λειτουργίες τους σε σχέση με το σήμερα, παραμερίζοντας την παραμορφωμένη εικόνα που προκύπτει από τα αγιογραφημένα στερεότυπα και το επιφανειακό φολκλόρ. Το παμβαλκανικό όραμα του Ρήγα (Κιτρομηλίδης 2000, Δρούλια 2001) θα είχε πολλά να αντιτάξει σε όσους επιχειρούν να εγκλωβίσουν το εθνικό στην παγίδα ενός στείρου εθνικισμού. Το ελληνικό πνεύμα υπήρξε οικουμενικό και ποτέ επιφανειακά «κοσμοπολίτικο». Ιδιαίτερος ο *Θούριος*, που αποτελεί το σημαντικότερο επαναστατικό τραγούδι του Ελληνισμού, έρχεται να το επιβεβαιώσει:

*Σ' ανατολή και δύση και νότον και βοριά,  
για την πατρίδα όλοι να 'χωμεν μια καρδιά.  
Στην πίστιν του καθέννας ελεύθερος να ζη,  
στην δόξαν του πολέμου, να τρέξωμεν μαζί.  
Βουλγάροι, κι Αρβανίτες, Αρμένιοι και Ρωμιοί,  
Αράπηδες και άσπροι, με μια κοινή ορμή,  
για την ελευθερίαν να ζώσωμεν σπαθί,  
πως είμαστ' αντρειωμένοι παντού να ξακουσθή.*

(στ. 41-48)

## Οι επώνυμοι βάρδοι του Αγώνα

Παράλληλα με τους ανώνυμους ποιητές και τους τραγουδιστές των δημοτικών τραγουδιών, ο Ρήγας Φεραίος-Βελεστινλής (1757-1798) είναι ο πρώτος σε μια σειρά από επώνυμους βάρδους του Αγώνα, όπως ο Παναγιώτης Ανδρόνικος-Μακρής (1780-1820), ο Κωνσταντίνος Κοκκινάκης (1781-1831), ο Στέφανος Κανέλλος (1792-1823) και ο Παναγιώτης Κάλλας ή Τσοπανάκος (1789-1825). Τα φλογερά τους ποιήματα δεν προορίζονταν να μείνουν στο χαρτί. Προσαρμόστηκαν κυρίως σε δημοφιλείς μελωδίες της εποχής (δημοτικές ή αστικές), που εξαπλώθηκαν ταχύτατα





και ακούγονταν ως εμβατήρια των τακτικών και φιλελληνικών δυνάμεων, αλλά και στις ιδιωτικές συγκεντρώσεις.

Ο *Θούριος* πρέπει να γράφτηκε στο Βουκουρέστι τον Αύγουστο του 1796, πριν από την αναχώρηση του Ρήγα για τη Βιέννη. Με τον τίτλο αυτόν επανέφερε στη νεοελληνική γλώσσα τον αρχαίο όρο των αττικών ποιητών, «θούριος», δηλαδή ορμητικός, μαινόμενος, από το ρήμα «θρώσκω» (της ίδιας ρίζας με το «άνθρωπος»). Επιπλέον, στον στίχο 23 εισάγεται για πρώτη φορά ο όρος «πατριωτισμός».

Ο *Θούριος* τυπώθηκε σε κοινό φυλλάδιο με την επαναστατική προκήρυξη του Ρήγα, καθώς και με το κείμενο του πολιτεύματος που στηρίχθηκε σε ελληνική μετάφραση του γαλλικού συντάγματος από τον Αντώνη Κορωνιό, τον σύντροφό του στο μαρτύριο. Ο γενικός τίτλος του φυλλαδίου (που τυπώθηκε σε 3.000 αντίτυπα, σύμφωνα με τα πρακτικά της ανάκρισης) ήταν *Νέα πολιτική διοικήσεις των κατοίκων της Ρούμελης, της Μικράς Ασίας, των Μεσογείων Νήσων και της Βλαχομπουγδανίας*.

Μετά τη σύλληψη του Ρήγα στην Τεργέστη, από όπου προορίζονταν να αποσταλούν στην Ελλάδα τα συσκευασμένα έντυπα, τα λίγα αντίτυπα που ξέφυγαν από την αυστριακή αστυνομία εξαφανίστηκαν (σύμφωνα με υπολογισμούς, ήταν περίπου 200). Με βάση αυτό το αρχικό φυλλάδιο, ο σύντροφός του Χριστόφορος Περραιβός (1774-1863), ο οποίος κατέφυγε στην Κέρκυρα το 1798 μετά την κοινή τους σύλληψη, τύπωσε σε ένα δίφυλλο μόνο τον *Θούριο*, μαζί με άλλα δύο επαναστατικά τραγούδια: τον *Πατριωτικό ύμνο* του Ρήγα και τον *Ύμνον εγκωμιαστικόν προς τον αρχιστράτηγον Μπωναπάρτε* του ίδιου του Περραιβού. Όμως και αυτά τα αντίτυπα δεν είχαν καλύτερη τύχη, καθώς ο Περραιβός αναγκάστηκε να τα κάψει σε έναν φούρνο, μετά την εκδίωξη των Δημοκρατικών Γάλλων από τα Επτάνησα. Παρ' όλα αυτά, το επαναστατικό τραγούδι του *Θούριου* διαδόθηκε σε όλον τον Ελληνισμό, μέσα από πρόχειρα χειρόγραφα (Κιτρομηλίδης 2000: 27, σημ. 46) και κυρίως με την προφορική παράδοση.

Ο Φρανσουά Πουκεβίλ αναφέρει ότι οι Σουλιώτες τραγουδούσαν τον *Θούριο* στις μάχες, ενώ ο Κολοκοτρώνης τον χαρακτηρίζει ως «το τελειότερο από τα πολεμικά τραγούδια του Ρήγα, το οποίο παρέχει μιαν επιθεώρηση των δυνάμεων της πατρίδος. Όλοι είναι παρόντες, κανένας απών». Ο Γεώργιος Τερτσέτης τον αποκαλεί «το ιερώτερον άσμα της φυλής» και τον αντιδιαστέλλει emphatically από τα λόγια άσματα της εποχής, γράφοντας για τα τραγούδια του Ρήγα ότι «εγκρέμισαν ως σάλπιγγες εις την Ιεριχώ τα τείχη της Τριπολιτσάς, ετίναξαν εις τον αέρα με τους αλλοφύλους τα φρούρια της Μονεμβασιάς, του Ναυπλίου, των Αθηνών και τα τρικάτάρτα του εχθρού. Τα λογιωτατίστικα άσματα, πιστεύσατέ μου, δεν εγκρέμισαν ποτέ, δεν σαλεύουν ούτε την αράχνην του κοκόρου της καμινάδος» (Τερτσέτης 1967: τ. 2, 226).

Ο Κωνσταντίνος Κούμας επιβεβαιώνει ότι «μικροί, μεγάλοι και αυτά αι γυναίκες έψαλλαν την του Ρήγα ωδήν εις παν συμπόσιον και εις πάσαν συντροφίαν» (Κούμας 1832: τ. 12, 601).

Σε ένα παρόμοιο γλέντι στο Ναύπλιο αναφέρεται ο φιλέλληνας γάλλος συνταγματάρχης Ολιβιέ Βουτιέ (Olivier Voutier, 1796-1877) στα «Απομνημονεύματα για τον σύγχρονο πόλεμο των Ελλήνων»:

*Το βράδυ πέρασε με τραγούδια και χορούς. Ένας ανιψιός της Μπουμπουλίνας ήρθε εις τον πρίγκιπα μαζί με άλλους μουσικούς και μας έπαιξαν τραγούδια του Θεσσαλού Τυρταίου [εννοεί τον Ρήγα Φεραίο] ικανά να φλογίσουν τη ζωηρή φαντασία ενός λαού πάντοτε άπληστου για τη δόξα. Η μουσική του έχει κάτι το παράξενο που αρέσει στους ενόπλους. Ρώτησα τον αμφιτρώνα ποια ήταν η αφορμή της συναυλίας και μου είπε με κάποιαν αφέλεια: «Σήμερα ζούμε και αύριο δεν ξέρουμε τι θα γίνουμε. Ας χαρούμε τις τελευταίες ώρες που ίσως μας απομένουν».*

(Πρωτοψάλτης 1957: τ. 11, 167)<sup>1</sup>

Ο Κλωντ Φωριέλ στην πρώτη συλλογή με ελληνικά δημοτικά τραγούδια, που εκδόθηκε στο Παρίσι το 1824, αν και μιλά με θαυμασμό για τον Ρήγα και δημοσιεύει σε γαλλική μετάφραση όλο το κείμενο του *Θούριου*, διατυπώνει την άποψη ότι τα τραγούδια του «σύμφωνα με τις ανώτερες αρχές της ποίησης και της καλαισθησίας δεν παρουσιάζουν μεγάλη ποιητική αξία. Αλλά, αν κρίνει κανείς από την εντύπωση που προκάλεσαν και προκαλούν στους Έλληνες, τότε τα ποιήματα αυτά θα πρέπει να κριθούν πιο ευνοϊκά!» Την εντύπωση αυτή ο Φωριέλ την ενισχύει με τη μαρτυρία ενός φίλου του που ταξίδευε το 1817 στη Μακεδονία, όπου συνάντησε έναν νεαρό Ηπειρώτη που του ζήτησε να του διαβάσει μια φυλλάδα, την οποία είχε μαζί του σαν φυλακτό, επειδή ο ίδιος ήταν αγράμματος. Όταν τέλειωσε την ανάγνωση της φυλλάδας, που περιείχε τον *Θούριο* μαζί με άλλα τραγούδια του Ρήγα, ο δακρυσμένος Ηπειρώτης του είπε ότι κάθε φορά ζητούσε από τους ταξιδιώτες να του τον διαβάζουν (Πολίτης 2013: 213-215).

Όμως, ενώ γνωρίζουμε το ποιητικό κείμενο του *Θούριου*, παραμένει ανοιχτό και με πολλές αντιφάσεις το θέμα της μουσικής πάνω στην οποία τραγουδιόταν. Υποθέσεις και προτάσεις για τη μουσική του απόδοση έχουν διατυπώσει πολλοί ερευνητές και μουσικολόγοι: ο Αντώνιος Σιγάλας, ο Γεώργιος Ρήγας, ο Κλεόβουλος Αρτεμίδης, ο Γεώργιος Λαδάς, ο Σίμων Καράς, ο Σαμιουέλ Μπω-Μποβύ, ο Σπύρος Περιστέρης, ο Απόστολος Δασκαλάκης, ο Δημήτριος Καραμπερόπουλος, ο Χρήστος Κυριακόπουλος κ.ά. Την πληρέστερη έρευνα και την ανασύνθεση των διάφορων εκδοχών έχει πραγματοποιήσει ο Γιώργος Κωστάντζος, στο πλαίσιο των εξαιρετικά τεκμηριωμένων δισκογραφικών εκδόσεων του «Αρχείου Ελληνικής Μουσικής» (173).

Αν ανατρέξουμε στην κερκυραϊκή έκδοση του 1878, ο Περραιβός σημειώνει: *Θούριος, ήτοι ορμητικός, πατριωτικός ύμνος, πρώτος εις τον ήχον «Μια προσταγή μεγάλη»*. Δηλαδή, είναι πιθανόν οι στίχοι του *Θούριου* να τραγουδήθηκαν πάνω στον πρώτον ήχο της βυζαντινής μουσικής, σε μελωδία παρόμοια με το δημοφιλές τραγούδι της εποχής «Μια προσταγή μεγάλη» που αναφερόταν στις ναυμαχίες του Λάμπρου Κατσώνη (1790) (124, 127). Δεδομένου, όμως, ότι με αυτή τη φράση ξεκινούν και άλλες παραλλαγές ιστορικών τραγουδιών, θα πρέπει να αναζητηθούν εκείνες που ακολουθούν τον πρώτο βυζαντινό ήχο. Η εκδοχή που δημοσίευσε ο Αντώνιος Σιγάλας το 1880 στη *Συλλογή εθνικών ασμάτων* μπορεί να θεωρηθεί μάλλον ως η πλησιέστερη, άποψη με την οποία συμφωνεί επίσης ο ελβετός ελληνιστής και μουσικολόγος Σαμιουέλ Μπω-Μποβύ, ο οποίος έκανε μια ευρεία συγκριτική μελέτη διάφορων παραλλαγών (Baud-Bovy 1979).

Αντιθέτως, ο Σίμων Καράς υποστήριξε ότι ο *Θούριος* θα πρέπει να διαδόθηκε στην Ευρώπη τονισμένος πάνω σε μian ευκολομνημόνευτη αστική μελωδία στον τρίσημο ρυθμό του βαλς (147, 172), τον οποίο θεωρεί ως «μακρυνή απήχηση από τα βυζαντινά άκτα και τις επευφημίες των αυτοκρατόρων» (Καράς 1998). Αυτή η δεύτερη «ευρωπαϊκή» εκδοχή του *Θούριου* θα ανταποκρινόταν στα ακούσματα και την αισθητική των Ελλήνων που κατοικούσαν στα μεγάλα αστικά κέντρα, καθώς και των ξένων φιλελλήνων. Υπάρχουν μαρτυρίες ότι ο *Θούριος* τραγουδιόταν επίσης από Γάλλους, Ρουμάνους και Ιταλούς, ενώ φαίνεται μάλιστα ότι άρεσε ιδιαιτέρως στον Γαριβάλδη, ο οποίος αφηγείται στην αυτοβιογραφία του ότι στη διάρκεια ενός ταξιδιού του το 1822 από τη Νίκαια προς την Οδησό στάθμευσε στη Μυτιλήνη, όπου άκουσε τον επαναστατικό ύμνο του Ρήγα (Αξελός 2003: 355).

Από τα άλλα τραγούδια που αποδίδονται στον Ρήγα, είναι βέβαιο ότι ο *Ύμνος πατριωτικός της Ελλάδος και όλης της Γραικίας προς ξαναπόκτησιν της αυτών Ελευθερίας* («Όλα τα έθνη πολεμούν») (144) τονίστηκε πάνω στον εμβατηριακό ήχο της πασίγνωστης «Καρμανιόλας» της Γαλλικής Επανάστασης. Αυτό αναφέρεται ρητά στην έκδοσή του από τον Περραιβό στην Κέρκυρα το 1798, στην οποία τον συμπεριέλαβε στο ίδιο φυλλάδιο με τον *Θούριο*. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι καταλήγει με αναφορά και στα μουσικά όργανα που συνοδεύουν το τραγούδι:

*Ν' αρχίσουν τώρα να λαλούν  
με όργανα να κελαηδούν  
οι Μούσες την ανδρειάν μας  
τώρα στην λευθεριά μας  
πως τρέχομεν με πόθον  
και χαρά στη φωτιά.*

Μαρτυρίες συνεργατών του Ρήγα, καθώς και μεταγενέστερες πηγές, αποδίδουν σε αυτόν και άλλα επαναστατικά τραγούδια, χωρίς εντούτοις οι πληροφορίες τους να επιβεβαιώνονται. Ένα τέτοιο τραγούδι είναι το «Ω, παιδιά μου, ορφανά μου», το οποίο ο Γεώργιος Λαδάς ταυτίζει με την «Ελληνική Μασσαλιώτιδα» (159) υποστηρίζοντας ότι τονίστηκε πάνω στο γαλλικό εμβατήριο του Ρουζέ ντε Λιλ. Νεότερες έρευνες, όμως, απέδειξαν ότι πρόκειται για ποιητική σύνθεση του 1818 από τον λαϊκό ποιητή και ζωγράφο Παναγιώτη Ανδρόνικο-Μακρή (Δημητσάνα, 1780-Κίσνεβ Βεσσαραβίας, 1820), ο οποίος υπήρξε μέλος της Φιλικής Εταιρείας και έγραφε επαναστατικά τραγούδια με το ψευδώνυμο «Τυρταίος».

Άλλος ένας από τους επώνυμους βάρδους υπήρξε ο Κωνσταντίνος Κοκκινάκης (Χίος, 1781-Αίγινα, 1831). Εγκαταστάθηκε στη Βιέννη, όπου από το 1816 μαζί με τον Θεόκλητο Φαρμακίδη διαδέχτηκαν τον Άνθιμο Γαζή στην έκδοση του φιλολογικού περιοδικού *Ερμής ο Λόγιος* που εκδιδόταν από το 1811. Το περιοδικό αυτό, με εμπνευστή τον Αδαμάντιο Κοραή, θεωρείται ως το σημαντικότερο της προεπαναστατικής περιόδου, καθώς συνέδεε τους λόγιους της διασποράς και διέθετε γεωγραφική εξάπλωση που υπερέβαινε τις σαράντα ελληνικές κι ευρωπαϊκές πόλεις. Τον Μάιο του 1821 οι αυστριακές αρχές επέβαλαν τη διακοπή της κυκλοφορίας του, όταν οι εκδότες αρνήθηκαν να δημοσιεύσουν την αφοριστική πατριарχική εγκύκλιο. Τότε ο Κοκκινάκης φυλακίστηκε μέχρι το 1825, οπότε κατέφυγε στην Ελλάδα. Μετά τη δημιουργία του ελληνικού κράτους εγκαταστάθηκε στην Αίγινα, όπου συνεργάστηκε με τον Καποδίστρια σε θέματα παιδείας και δίδαξε στο Κεντρικό Σχολείο. Πέθανε στην Αίγινα το 1831. Στον Κοκκινάκη αποδίδεται το δημοφιλές εμβατήριο *Ω, λιγυρόν και κοπτερόν σπαθί μου* (140) το οποίο αναφέρεται ότι τραγουδιόταν μέχρι και την εποχή των Βαλκανικών Πολέμων. Στο *Ιστορική αναμνήσεις*, ο Νικόλαος Δραγούμης περιγράφει μια μουσική εσπερίδα που διοργάνωσε το 1828 ο Σπυρίδων Τρικούπης στο σπίτι του στην Αίγινα για την επέτειο της ανάκτησης του Μεσολογγίου, όπου ο καλεσμένος Κοκκινάκης «διά της εμμελούς και ενθουσιώδους φωνής του ανέμελψεν το *Ω, λιγυρόν και κοπτερόν σπαθί μου* και έτερον εμβατήριον».

Άλλος ένας από τους πρωτεργάτες της Επανάστασης που έγραψαν θούριους ήταν ο Στέφανος Κανέλλος που γεννήθηκε το 1792 στην Κωνσταντινούπολη. Σπούδασε φυσική και ιατρική στη Βιέννη και δίδαξε στο ελληνικό Γυμνάσιο του Βουκουρεστίου. Συγκαταλέγεται επίσης στους κύριους συνεργάτες του περιοδικού *Ερμής ο Λόγιος* για τα θέματα της φιλοσοφίας και των φυσικών επιστημών. Ως μέλος της Φιλικής Εταιρείας, εγκατέλειψε τη διδασκαλία και πολέμησε με τον Αλέξανδρο Υψηλάντη στις παραδουνάβιες ηγεμονίες, ενώ ανέλαβε την παρουσίαση των θέσεων της Επανάστασης στους μονάρχες της Ρωσίας και της Γερμανίας. Μετά την αποτυχία του κινήματος διέφυγε στο Παρίσι, αλλά σύντομα επέστρεψε στην

Ελλάδα για να συμμετάσχει στον απελευθερωτικό αγώνα. Το 1823, συνοδεύοντας στην Κρήτη τον Εμμ. Τομπάζη που είχε διοριστεί εκεί ως αρμοστής, προσβλήθηκε από πανώλη και πέθανε σε ηλικία τριάντα ενός χρόνων.

Ο Κανέλλος έγραψε και μελοποίησε πατριωτικά ποιήματα και θούριους, ανάμεσα στα οποία το πιο γνωστό είναι το «Τι καρτερείτε φίλοι και αδερφοί / και δεν κινείσθε με γλώσσαν με σπαθί» (136, 157), τονισμένο πάνω στον σκοπό του δημοφιλούς την εποχή εκείνη βαλς *Freut euch des Lebens* («Ας χαρούμε τη ζωή»), σύνθεση του ελβετού Χανς Γκέοργκ Νάγκελι. Επίσης, ο Κανέλλος έγραψε το εμβατήριο «Παιδιά των Ελλήνων, τι καρτερείτε / τ' άρματα πιάστε, ήρθε καιρός», όπου καταδικάζει την πολιτική της Ρωσίας απέναντι στην Επανάσταση γράφοντας:

*Γραικοί γενναίοι τα βλέμματά σας  
τι τα γυρνάτε προς τον Βορρά,  
εις την ομόπιστη γειτονιά σας  
κοιμάται ο Θρόνος πολλά βαρειά.*

Επίσης, απολύτως ξεχωριστή περίπτωση επώνυμου λαϊκού βάρδου είναι ο Παναγιώτης Κάλλας ή «Τσοπανάκος». Γεννήθηκε το 1789 στη Δημητσάνα, με κύριο χαρακτηριστικό του το μικροσκοπικό παραμορφωμένο σώμα του, καθώς ήταν σχεδόν νάνος και ραχιτικός. Έτσι, δεν μπορούσε να λάβει μέρος στις μάχες και ακολουθούσε τους αγωνιστές τραγουδώντας τα κατορθώματά τους με αυτοσχέδιους στίχους:

*Οι πρόγονοί μας μια φορά  
έκαναν θαύματα πολλά  
μιμηθώμεν Λεωνίδα  
και λυτρώσωμεν πατρίδα.*

Ο Τσοπανάκος θαύμαζε ιδιαίτερα τον Νικήτα Σταματελόπουλο ή «Νικηταρά-Τουρκοφάγο» και του αφιέρωσε πολλούς στίχους, από τους οποίους ορισμένοι πέρασαν στα τοπικά δημοτικά τραγούδια:

*Γεια σου, καπέ-Νικηταρά,  
που 'χουν τα πόδια σου φτερά.  
Του Λεωνίδα το σπαθί  
Νικηταράς θα το φορεί.  
Τούρκος σαν το ιδεί λιγώνει  
και το αίμα του παγώνει.*

*Ο καπετάν Νικηταράς  
πολέμα σαν παλληκαράς,  
μες στους κάμπους πάει κοιμάται  
και κανένα δεν φοβάται.*

Η προφορική παράδοση διασώζει κάποιο περιστατικό για ένα άλογο, λάφυρο από τη μάχη, που του δώρισε ο Νικηταράς, το οποίο όμως ήταν κολοβό και επιπλέον χρειαζόταν τροφή, την οποία δεν μπορούσε να εξασφαλίσει ο ανάπηρος βάρδος. Γι' αυτό κι εκείνος του απάντησε με το σατιρικό τετράστιχο:

*Το δώρο σου Νικηταρά  
άλογο χωρίς ουρά  
ή μου στέλνεις και κριθάρι  
ή σου στέλλω το τομάρι!*

Το ποιητικό αίτημα έφτασε μέσω του Νικηταρά στην Πελοποννησιακή Γερουσία, που έδωσε εντολή να εφοδιάζεται και ο Τσοπανάκος με κριθάρι για το άλογό του!

Εκτός από τον Νικηταρά, ο Τσοπανάκος ύμνησε με τους στίχους του και άλλους αγωνιστές (τον Κολοκοτρώνη, τον Μιαούλη, τον Κανάρη, τον Πετρόμπεη Μαυρομιχάλη) καθώς και πολλές μάχες (των Δερβενακίων, των Δολιανών, του Λάλα, την Άλωση της Τριπολιτσάς, την πολιορκία του Μεσολογγίου κ.ά.).

*Στα Τρίκορφα, μες στην κορφή  
Κολοκοτρώνης ρίχν' ορδί  
μες στα Τρίκορφα, στη ράχη  
πάει το αίμα σαν αυλάκι.  
Κολοκοτρώνης φώναξε  
κι ούλος ο κόσμος τρόμαξε  
—γιε μ'— ο Θοδωρής φωνάζει  
και το στράτευμα διατάζει.  
Πού 'σαι, μωρέ Νικηταρά  
πο 'χουν τα πόδια σου φτερά  
—γιε μ'— και συ μωρέ Γιατράκο  
κάθε μέρα κάνεις τράκο.*

Μετά τον θάνατό του το 1825 (από υπερβολική κατανάλωση άγουρων φρούτων!), τα τραγούδια του εκδόθηκαν το 1838 από τον τριπολίτη τυπογράφο Ν. Παπαδόπουλο με τίτλο *Άσματα πολεμιστήρια του υπέρ της ανεξαρτησίας της Ελλάδος αγώνος, στιχουργηθέντα υπό του Παναγιώτου Τσοπανάκου Δημητσανίτου*, ενώ μια δεύτερη έκδοση έγινε το 1846 από τους μαθητές του Βαρβακείου.

## Τα ιστορικά και κλέφτικα τραγούδια

Η λειτουργία και η σημασία του τραγουδιού στον απελευθερωτικό αγώνα αποτυπώνεται σε ένα απόσπασμα από τα *Απομνημονεύματα* του Μακρυγιάννη. Εκεί περιγράφεται ένα γλέντι που έγινε το βράδυ της 29ης Σεπτεμβρίου του 1826 στην πολιορκούμενη από τον Κιουταχή Ακρόπολη της Αθήνας, όπου λίγες ώρες αργότερα σκοτώθηκε ένας από τους συντρόφους του Μακρυγιάννη, ο Γιάννης Γκούρας:

*Τότε έκατζε ο Γκούρας και οι άλλοι και φάγαμεν ψωμί, τραγουδήσαμεν κ' εγλεντήσαμεν. Με περικάλεσε ο Γκούρας κι ο Παπακώστας να τραγουδήσω. 'Ότ' είχαμεν τόσον καιρόν οπού δεν είχαμεν τραγουδήσει, τόσον καιρόν, οπού μας έβαλαν οι 'διατελείς και 'γγιχτήκαμεν διά να κάνουν τους κακούς τους σκοπούς. Τραγουδούσα καλά. Τότε λέγω ένα τραγούδι:*

*Ο ήλιος εβασίλεψε —'Ελληνά μου, βασίλεψε— και το φεγγάρι εχάθη  
κι ο καθαρός Αυγερινός που πάει κοντά στην Πούλια  
τα τέσσερα κουβέντιαζαν και κρυφοκουβεντιάζουν.  
Γυρίζει ο ήλιος και τους λέει, γυρίζει και τους κρένει:  
Εψές οπού βασίλεψα πίσου από μια ραχούλα  
άκ'σα γυναίκεια κλάματα κι αντρών τα μοιργιολόγια  
γι' αυτά τα 'ρωικά κορμιά στον κάμπο ξαπλωμένα  
και μες το αίμα το πολύ είν' όλα βουτημένα.  
Για την πατρίδα πήγανε στον Άδη τα καημένα.*

*Ο μαύρος ο Γκούρας αναστέναξε και μου λέγει:  
— Αδελφέ Μακρυγιάννη, σε καλό να το κάμει ο Θεός, άλλη φορά δεν τραγουδήσες  
τόσο παραπονεμένα. Αυτό το τραγούδι σε καλό να μας βγει.  
— Είχα κέφι, του είπα, οπού δεν τραγουδήσαμεν τόσον καιρόν. [...]  
'Ότι εις τα ορδιά πάντοτες γλεντούσαμε.*

(Μακρυγιάννης 1972: 241-242)

Το ιδανικό του αγωνιστή της εποχής αποτυπώνεται στο δημοτικό δίστιχο:

*'Ηθελα να 'μουν όμορφος, να 'μουν και παλικάρι  
να 'μουνα και τραγουδιστής, δεν ήθελ' άλλη χάρη!*

Ο Πουκεβίλ αναφέρεται στα «περίφημα τραγούδια των κλεφτών», που τα τραγουδούσαν μεγαλόφωνα «με συνοδεία από παράτονες λύρες». Παραθέτει, μάλιστα, μια επικολυρική περιγραφή των πολεμιστών, οι οποίοι «στεφανωμένοι με

αγριολούλουδα, τραγουδούσαν μες στην ηχώ της μοναξιάς τους τα περίφημα τραγούδια των κλεφτών, ανάμεσα στους οποίους ο Μπουκουβάλας, ο Χριστόβλαχος και αρκετοί άλλοι είναι οι κορυφαίοι και οι ήρωες».

Με ανάλογο τρόπο και ο Φωριέλ, στην πρώτη έκδοση του 1824, προσεγγίζει τα τραγούδια αυτά με αφετηρία τα ιδεολογήματα του Ρομαντισμού και τη λόγια οπτική του Γιόχαν Γκ. Χέρντερ ως έκφραση της «συλλογικής ψυχής κάθε λαού». Όμως, παρόλο που ο Φωριέλ συνθέτει μια ανθολογία κειμένων, δείχνει να έχει συνείδηση του κοινωνικού τους πλαισίου και δεν αγνοεί ότι αυτά συγχρόνως τραγουδιούνται, χορεύονται και έχουν συγκεκριμένες λειτουργίες και τρόπους εκτέλεσης. Η ιδιαίτερη έμφαση στα κλέφτικα και τα ιστορικά τραγούδια που δίνει στη συλλογή του συγκριτικά με τις υπόλοιπες κατηγορίες υπαγορεύεται από την ιστορική συγκυρία και από το κύμα του φιλελληνισμού.

Ωστόσο, αυτό το ρεπερτόριο έμελλε στη συνέχεια να υποστεί μια περαιτέρω διαχείριση, καθώς αναγορεύθηκε πλέον σε ένα από τα κύρια διαχρονικά στοιχεία και σύμβολα της νέας ελληνικής εθνικής ιδεολογίας. Εφόσον ο γραπτός λόγος ήταν το μέσο έκφρασης και επικοινωνίας των διευθυντικών τάξεων και της «νομοταγούς» κοινωνίας της εποχής της Τουρκοκρατίας, παρέμεινε επίσης όχημα έκφρασης της κυρίαρχης ιδεολογίας του νεοσύστατου εθνικού κράτους. Έτσι, η καταγραφή, η κατηγοριοποίηση και η ανάλυση των «εθνικών» τραγουδιών πραγματοποιείται «εκ των υστέρων και εκ των άνω» από τους συλλογείς φιλολόγους και λαογράφους, με κριτήρια που επικεντρώνονται στο περιεχόμενό τους, αγνοώντας την κατά τόπους επιτέλεση και νοηματοδότηση των τραγουδιών από τους ίδιους τους φορείς τους.

Οι συλλογείς ονόμασαν «ιστορικά» τα τραγούδια που έχουν ως θέμα «γεγονότα», συνήθως πολεμικά, μάχες, πολιορκίες, αλώσεις πόλεων και κατορθώματα επώνυμων προσώπων (Δημητρακόπουλος 1993).

Τα «κλέφτικα», με την ευρεία ιδεολογική χρήση που απέκτησαν στο πέρασμα του χρόνου, κατέληξαν να αντιμετωπίζονται ως ξεχωριστό είδος, αν και μπορούμε να τα θεωρήσουμε ως ειδική υποκατηγορία των ιστορικών τραγουδιών. Συνδέονται με συγκεκριμένα χρονικά, γεωγραφικά και θεματολογικά χαρακτηριστικά, καθώς ασχολούνται με τη ζωή και τη δράση των κλεφτών και των αρματολών. Οι δύο αυτές ομάδες, που αρχικά υπήρξαν εντελώς διακριτές ως προς τον ιστορικό και τον κοινωνικό τους ρόλο, από τον 18ο αιώνα κατέληξαν συχνά να ταυτίζονται με την αμφισβήτηση της κατεστημένης νομιμότητας μέσα από την ατομική αντιπαράθεση με τους φορείς της εξουσίας.

Ο Αλέξης Πολίτης (1973) θεωρεί ότι τα λεγόμενα «κλέφτικα» είναι κυρίως «αρματολίτικα» τραγούδια που άρχισαν να δημιουργούνται στις αρχές του 18ου αιώνα, όταν χρονολογούνται τα πρώτα επώνυμα δείγματά τους: του Χρήστου Μηλιόνη



και του Μπουκουβάλα (557, 558). Δεν είναι τυχαίο ότι οι περιοχές της εξάπλωσής τους συμπίπτουν κυρίως με τους χώρους δράσης των αρματολών (Στερεά Ελλάδα, Θεσσαλία, Ήπειρο και Μακεδονία). Αντιθέτως, όσα προέρχονται από άλλα μέρη, κυρίως από την Πελοπόννησο, θεωρούνται μάλλον μεταγενέστερα από την Επανάσταση. Είναι χαρακτηριστικό ότι από τα τριάντα οκτώ «Chansons klerhiques» που δημοσιεύει ο Φωριέλ μόνον ένα –του Ζαχαριά– είναι μοραϊτικό, ενώ στην αντίστοιχη συλλογή του Άρνολντ Πάσοβ με τα «Carmina clerhica» βρίσκουμε μόνον τρία στα εκατόν τριάντα!

Τα τραγούδια αυτά έχουν επικόλυτο χαρακτήρα και αναφέρονται συνήθως στη ζωή, τα κατορθώματα και τον ηρωικό θάνατο των πρωταγωνιστών τους. Το τραγούδι του Μπουκουβάλα, λόγου χάρη, ιστορεί τη μάχη του αρματολού στο Κεράσοβο, το τραγούδι του Σταθά (559) τη ναυμαχία έξω από την Κασσάνδρα της Χαλκιδικής, το τραγούδι του Μηλιόνη τη μονομαχία του με τον Σουλειϊμάνη και τον θάνατό του, το τραγούδι του Κίτσου (241) τη σύλληψη και την καταδίκη του σε θάνατο κ.ο.κ.

Όμως, παρά τους «επίσημους» τίτλους που τους έχουν προσδώσει οι λόγιοι καταγραφείς, κύριος στόχος των τραγουδιών δεν είναι να αποτυπώσουν την ιστορική ακρίβεια των γεγονότων, αλλά πάνω απ' όλα να αναδείξουν το συγκεκριμένο ήθος και το σύστημα αξιών που επικαλούνται. Έτσι, τα ιστορικά στοιχεία που μας παρέχουν δεν θεωρούνται πάντοτε αξιόπιστα, καθώς συχνά η ιστορική πραγματικότητα εξιδανικεύεται, ώστε να ενταχθεί στο μεταγενέστερο εθνικό ιδεολόγημα.

Παρατηρούνται, λοιπόν, συχνά εμφανείς λόγιες επεμβάσεις στα κείμενα, ξεκινώντας από τη δίτομη συλλογή του Φωριέλ, τις «διορθωτικές» παρεμβάσεις του οποίου έχει επιχειρήσει να αφαιρέσει ο επιμελητής της σύγχρονης ελληνικής έκδοσης Αλέξης Πολίτης σε μια προσπάθεια να προσεγγίσει κάποια πιθανότερη αρχική εκδοχή τους (Πολίτης 2013).

Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι από ανάλογες επεμβάσεις δεν γλύτωσε ούτε ο *Θούριος* του Ρήγα, ο οποίος στη χειρόγραφη εκδοχή του από τον Παναγή Κεφαλά στα χρόνια της Επανάστασης, για παράδειγμα, που σώζεται στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας, παρουσιάζεται εμφανώς διαφοροποιημένος από την αρχική έκδοση του Περραιβού, όπως συμβαίνει με την παράλειψη της αναφοράς σε Βούλγαρους και Αρβανίτες ή στον Πασβάνογλου.

Γι' αυτό ο Στάθης Δαμιανάκος θεωρεί ότι μετά από τόσες διαμεσολαβήσεις τελικά είναι μάλλον αδύνατη μια μελέτη της μορφολογίας των κειμένων και των τραγουδιών που πέρασαν στον χώρο της προφορικής λαϊκής δημιουργίας και παράδοσης (Δαμιανάκος 1987: 68).

Όπως παρατηρεί η Μιράντα Τερζοπούλου, μέσα από τις κατά τόπους και καιρούς «ακροάσεις», τις προσαρμογές και τις ερμηνείες τους, τα τραγούδια αυτά «φορτίστηκαν με συγκεκριμένα ιδεολογικά καθήκοντα, καλλιέργησαν τη συλλογική

μνήμη, συνέβαλαν στη διαμόρφωση της εθνικής συνείδησης και ταυτότητας, αλλά και της αίσθησης της τοπικής ιδιαιτερότητας όσο κανένα άλλο είδος της λαϊκής καλλιτεχνικής δημιουργίας. Μπορούμε να πούμε πως την πραγματικά ιστορική τους διάσταση την απέκτησαν μέσα απ' τη χρήση τους» (Τερζοπούλου 2007).

Δεν είναι τυχαίο, λοιπόν, ότι τα κλέφτικα λειτούργησαν ως «μουσικοί μύθοι», με την κοινωνική σημασία τους να επανέρχεται σε ανάλογες περιστάσεις, κάθε φορά που οι λαϊκοί βάρδοι χρειάστηκαν να καταγγείλουν, να εμψυχώσουν ή να εκτονώσουν εθνικές και κοινωνικές εκκρεμότητες, συμπληρώνοντας τα κενά και τις σιωπές της γραμμένης ιστορίας. Έτσι, η «λαϊκή μούσα» χρησιμοποίησε συχνά τα ίδια ή συγγενικά ποιητικά και μουσικά μοτίβα για να τραγουδήσει και τους λήσταρχους που αντιστάθηκαν στην κεντρική εξουσία, τους Μακεδονομάχους, τους αγωνιστές των Βαλκανικών Πολέμων και του Αλβανικού Έπους, τους αντάρτες της Κατοχής και του Εμφυλίου. Επιβεβαιώνεται, λοιπόν, η διαχρονικότητα του ύφους και κυρίως του ήθους του συγκεκριμένου ρεπερτορίου (Καψωμένος 1996, Κοντογιώργης 1979, Χαλατσάς 2000).

Οι ήρωες αυτών των τραγουδιών, σε αντίθεση με τον ακριτικό κύκλο, δεν παρουσιάζουν υπερφυσικές ικανότητες και παραμένουν απλοί θνητοί. Οι λαϊκοί στιχουργοί, με την ολιγόστιχη λιτή δομή που συνειδητά επιλέγουν, αποφεύγουν τις μακροσκελείς εξηγήσεις και τις περιγραφές, στοχεύοντας να παρουσιάσουν με δραματικό τρόπο το επεισόδιο ολοζώντανο μπροστά στα μάτια του ακροατή. Κυριολεκτικά... «άκου να δεις»! Έτσι, σε πολλά τραγούδια αναπτύσσεται θεατρικός διάλογος ανάμεσα στα πρόσωπα ή μεσολαμβάνουν στοιχεία της φύσης ή κάποια πουλιά με ανθρώπινη λαλιά προκειμένου να παραχθεί η ζωντανή συνομιλία.

Για την κοινωνική σημασία των κλέφτικων τραγουδιών ο Αλέξης Πολίτης σημειώνει:

*Οι δρόμοι για την ελευθερία και την έκφραση περνάν μέσα και από κανάλια που δεν μπορούν πάντα να τα ελέγξουν όσοι το επιχειρούν [...] Με τα κλέφτικα αναζωογονήθηκε η ποίηση του έθνους.<sup>2</sup> Και αν η λογοτεχνία ενός έθνους μαραζώνει, το έθνος ατροφεί και παρακαμάζει. Κι αυτό, όχι γιατί χαμηλώνει η στάθμη του πολιτισμού, παρά γιατί μαραζώνουν αντίστοιχα οι αρετές που η ποίηση ανασύρει από την ψυχή και τις πραγματώνει. Ο δημοτικός ποιητής εμβολίασε την ποίηση με το όραμα της λευτεριάς. Ευτύχησε έτσι να τονώσει τη λαχτάρα που υπήρχε στο λαό, να τη φέρει στην επιφάνεια και να της δώσει μορφή. Ανάσυρε από την ψυχή τη λευτεριά, και την έφερε στο στόμα και στ' αυτιά της κοινωνίας του.*

(Πολίτης 1976: νδ')

Τα κλέφτικα τραγούδια, με τη θεματολογία και το συναισθηματικό τους περιεχόμενο, παρέχουν πολλά κοινωνικά και ανθρωπολογικά στοιχεία, αποκαλυπτικά

για την ιερότητα των συμβόλων, τη μυστική επικοινωνία με τα στοιχεία της φύσης και τις υπερφυσικές δυνάμεις, ιδίως για τη βιωματική ταύτιση της ζωής με την ελευθερία απ' όπου απορρέει η αξιοπρέπεια απέναντι στον θάνατο.

Θεωρούμε ότι βασικό κώδικα για την ανάγνωση και την ακρόασή τους συνιστά η παρατήρηση του Γιάννη Αποστολάκη ότι στην ουσία τους τα τραγούδια αυτά αποτελούν «το πρώτο αδρό σχεδιάσμα της καινούργιας Μορφής του Έλληνα». Όπως σημειώνει ο ίδιος:

*Η μεγάλη αξία και πρωτοτυπία του κλέφτικου τραγουδιού βρίσκεται στον καινούργιο πόθο, που γεμίζει την ψυχή του δημοτικού ποιητή, στον πόθο για το σύνολο και όχι για το μέρος, στον πόθο για τον άνθρωπο και όχι για το μερικό φανέρωμά του είτε σε λόγο είτε σε έργο, όσο κι αν είναι αυτό εξαιρετικό [...] Το εξαιρετικό άτομο δεν το κάνει πια το εξαιρετικό περιστατικό, παρά το διαφορετικό περιεχόμενο της ψυχής, η καινούργια συνείδηση [...] Και η συνείδηση αυτή αρχίζει από τη στιγμή που η ψυχή του Νεοέλληνα προχώρησε από αρνητική στάση σε θετική, από το μίσος και τον θυμό προς τον τύραννο στην υπερήφανη συνείδηση της λευτεριάς του ατόμου.*

(Αποστολάκης 1950: 96, 121, 135)

Τέλος, εξίσου ενδιαφέροντα στοιχεία προσφέρει και η μουσικολογική ανάλυση των κλέφτικων τραγουδιών, ως προς τη μουσική δομή, τις κλίμακες, τις μελωδικές καταλήξεις, τη σχέση του λόγου με τη μουσική και την πολύ ιδιαίτερη μελισματική τεχνική με την οποία στολίζει τη μελωδική γραμμή ο λαϊκός τραγουδιστής. Ο Σαμιουέλ Μπω-Μποβύ, στην κλασική του μελέτη *Études sur la chanson cleftique* (Baud-Bovy 1958), χρησιμοποιεί ως υλικό αναφοράς τις αναλυτικές καταγραφές σε παρτιτούρα που πραγματοποίησε με βάση δεκαεπτά αντιπροσωπευτικά κλέφτικα τραγούδια, τα οποία ηχογραφήθηκαν σε δίσκους γραμμοφώνου το 1930 από το Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο της Μέλπωσ Μερλιέ.

Στην ανάλυσή του επισημαίνει για πρώτη φορά τη λεγόμενη «τριημίστιχη στροφή» που χαρακτηρίζει τα τραγούδια αυτά, όπου δηλαδή στο τραγούδισμα μια μελωδική φράση καλύπτει όχι έναν, αλλά ενάμιση δεκαπεντασύλλαβο στίχο (στο ίδιο). Ο ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος, με τομή μετά την όγδοη συλλαβή (8+7), θεωρείται ο κατ' εξοχήν στίχος του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού, με μετρικά σχήματα που ανάγονται στην αρχαιότητα και στο Βυζάντιο (όταν ονομάστηκε στίχος «πολιτικός» εξαιτίας της ευρείας διάδοσής του στο λαϊκό ρεπερτόριο). Ο Μπω-Μποβύ συνδέει την «τριημίστιχη» μουσική απόδοση των κλέφτικων με τον ευρύτερο κορμό των «καθιστικών» τραγουδιών ή των τραγουδιών «της τάβλας» (έντονα μελισματικά τραγούδια, σε ελεύθερο ρυθμό και στίχο ανομοιοκατάληκτο) που χαρακτηρίζουν τη μουσική παράδοση της στεριανής Ελλάδας. Αντιθέτως, τα νησιώτικα τραγούδια διακρίνονται για τη χρήση της ομοιοκαταληξίας, με τη

μελωδική φράση συνήθως να καλύπτει ένα ολόκληρο δίστιχο και όχι ενάμιση στίχο όπως στα στεριανά.

Αυτή η μουσικοποιητική ιδιαιτερότητα έρχεται να επιβεβαιώσει τον αποκλειστικά «στεριανό» χαρακτήρα των κλέφτικων τραγουδιών, καθώς και την εκλεκτική συγγενείά τους με τα ριζίτικα τραγούδια της Δυτικής Κρήτης (με επίκεντρο τα χωριά στις «ρίζες» των Λευκών Ορέων στα Χανιά) που παρουσιάζουν επίσης τριμήστιχη στροφή και ανάλογο μελισματικό χαρακτήρα.

Σε αντιδιαστολή, τα «αληπασαλίτικα» τραγούδια (τα οποία δημιούργησαν οι τσιγγάνοι μουσικοί της Ηπείρου που υπηρετούσαν στην αυλή του Αλή Πασά), αν και μελωδικά μοιάζουν με τα κλέφτικα, έχουν στίχους ομοιοκατάληκτους και απουσιάζει η τριμήστιχη στροφή, γεγονός που τα συνδέει με την αστική παράδοση της Πόλης και όχι με τη στεριανή (155, 229, 234).

Μέσα από μια συγκριτική μουσικο-φιλολογική μελέτη, ο Μπω-Μποβύ διατυπώνει επίσης την υπόθεση ότι η βασική μελωδική δομή των ελληνικών κλέφτικων τραγουδιών συνδέεται με κάποιο αρχαϊκό μουσικό σχήμα που διατρέχει τη Βαλκανική. Σε αυτό θα πρέπει να προσαρμόστηκαν οι διάφορες εθνικές γλώσσες, εφαρμόζοντας τα δικά τους οικεία μετρικά σχήματα (δεκαπεντασύλλαβο οι Έλληνες, δεκασύλλαβο οι Σέρβοι και οι Βούλγαροι κ.ο.κ.). Παράλληλα, ο Μπω-Μποβύ αναφέρεται στα επικά αφηγηματικά τραγούδια των *guzlars*, των περιπλανώμενων λαϊκών βάρδων στο Μαυροβούνιο και τη Δαλματία, τα οποία όμως φαίνεται να έχουν διαφορετική μουσικοποιητική δομή σε σχέση με τα κλέφτικα (Baud-Bovy 1958: 12-13).

Πάντως, οι παρατηρήσεις αυτές υπενθυμίζουν και αφήνουν ανοικτό το αίτημα για μια μελλοντική συστηματική συγκριτική μελέτη, όσον αφορά στα κοινά στοιχεία και τις διαφοροποιήσεις στη δομή, στο περιεχόμενο και στις λειτουργίες που εντοπίζουμε στα επαναστατικά τραγούδια των βαλκανικών λαών (Μαζάουερ 2002, Τζιονας 2003, Samson 2013).

## Τα μουσικά όργανα

Από τις πλέον ενδιαφέρουσες αναφορές για τα μουσικά όργανα (τα «παιχνίδια» ή «λαλούμενα») που ήταν σε χρήση την εποχή της Επανάστασης είναι αυτές που διασώζει στα *Ενθυμήματα στρατιωτικά της Επανάστασης των Ελλήνων, 1821-1833* ο Νικόλαος Κασομούλης (1795-1872), ο μακεδόνας αγωνιστής που υπήρξε μέλος της Φιλικής Εταιρείας. Ανάμεσα στ' άλλα, σημειώνει ότι τα τραγούδια των αγωνιστών τα συνόδευαν διάφοροι τύποι και παραλλαγές της οικογένειας του ταμπουρά, καθώς και χορδόφωνα με δοξάρι:

[Το Πάσχα του 1822] συνδειπνήσαντες αποφασίσαμε να συμφωνήσωμε τα λαλούμενα οπού ήξευρεν να παίξη ο καθείς εξ ημών και να δοξάσωμεν τον Θεόν με ταις ποτήραις. Ο Γούλας έπαιξε το σιαρκί, ο Τόλιος το ριμπάπι, ο Διαμαντής όλα —πλην έπαιξε το βιολί τότες— και εγώ το μπουζούκι.

(Κασομούλης 1940: 207)

Συλλογισθέντες πάρα πολύ μια των ημερών το βάρος όπου αναλάβαμεν, απαυδήσαμεν ομιλούντες και, προς διάχυσιν των ιδεών, πήρα το τσιβούρι και άρχισα να λαλώ σιγανά — μόλις ακούγαμεν οι δυο μας.

(Στο ίδιο: 169)

[Στο στρατόπεδο στον Πειραιά, το 1827] εγώ λαλούσα το μπουζούκι λεγόμενον, ο Χριστόδ[ουλος Χατζηπέτρου] τον ταμπουράν με δύο τέλια, ο Σπ[ύρος Μίλιου] το φλάουτο, άλλοι άλλα όργανα ευμετακόμιστα, μπουλγαριά, ρεμπάπια.

(Κασομούλης 1941: 539)

Ο Γεωργούλας Παλαιογιάννης λαλούσεν πολλά γλυκά τον βαγλαμάν, ο Παλιοκώστας το βουζούκι και άλλοι με λιογκάρια και ικιτέλια, ακολουθώντας αυτούς, προξενούσαν την μεγαλύτερη ηδονή εις τους Έλληνας συναδέλφους των.

(Κασομούλης 1942: 74-75)

Τα αποσπάσματα αυτά, που θαρρείς ότι ζωντανεύουν στη λιθογραφία του γάλλου ζωγράφου Τεοντόρ Λεμπλάν (Theodore Leblanc, 1800-1837) με τους «Έλληνες τραγουδιστές» («Chanteurs Grecs», 1833 (590)), είναι ιδιαίτερα σημαντικά, καθώς διασώζουν τις διαφορετικές λαϊκές ονομασίες που αντιστοιχούσαν στα διάφορα μεγέθη και τύπους των λαουτοειδών: ταμπουράς, σιαρκί, μπουζούκι, τσιβούρι, μπουλγαρί, μπαγλαμάς, γ(λ)ιογκάρι και ικιτέλι (Ανωγειανάκης 1976: 207, Κουρούσης 2013).

Ο Κασομούλης αναφέρει επίσης ότι ο ίδιος είχε μάθει να παίζει τον ταμπουρά («τσιβούρι») από έναν νεαρό οθωμανό δερβίση μεβλεβί, τον Μουσταφά Δεδέ, ο οποίος ήταν «πλουσιώτατος, ανεξίθρησκος και εχαίρετο την αγάπην των περισσότερων πολιτών εις Σέρρας» (Κασομούλης 1940: 169).

Επίσης, η πρώτη αναφορά του Κασομούλη επιβεβαιώνει ότι την ίδια εποχή παίζονταν από τους αγωνιστές και όργανα με δοξάρι. Εκτός από το δυτικό βιολί, ήταν σε χρήση και αχλαδόσχημες (592), αλλά και ανατολίτικες λύρες με στρογγυλό ηχείο («ρεμπάπια»), όπως καταγράφουν και οι περιηγητές Πουκεβίλ, Κλαρκ, Σατωμπριάν, Τσάντλερ, Λόχερ κ.ά. (στο ίδιο: 271).

Ο ρόλος που έπαιζαν ο ταμπουράς και οι λύρες για τη συνοδεία των τραγουδιών υπογραμμίζεται επίσης από τον Κολοκοτρώνη στη *Διήγησι συμβάντων της ελληνικής φυλής*, όπου αφηγείται στον Τερτσέτη: «Οι κλέφταις και αρματωλοί είχαν Α΄ Τάξιν. Η αξιότης του. Β΄ Τάξιν. Γ΄ Τάξιν. Δ΄ οι ψυχογιοί [...] [Είχαν] παιγνίδια, ταμπουράδες, πηδήματα, χορούς, τραγούδια ηρωικά, ταις αμάδαις. Τα τραγούδια τα έκαναν οι χωριάτες οι στραβοί με ταις λύραις. Τα τραγούδια ήσαν ύμνοι, εφημερίδες στρατιωτικάς».

Τον Κολοκοτρώνη τον μύησε στη Φιλική Εταιρεία ο οπλαρχηγός «Αναγνωσταράς» (Χρήστος Παπαγεωργίου, 1760-1825) που έπαιζε κι αυτός ταμπουρά («πουζούκι»), όπως κατέγραψε το 1834 ο Ιωάννης Φιλήμων στο *Δοκίμιον ιστορικόν περί της Φιλικής Εταιρείας*:

*Του Αναγνωσταρά εστάθη παράδοξος ο τρόπος τον οποίον ως επί το πολύ μετεχειρίζετο προς εκείνους όσους ήθελε κατηχήση: καθαρίζων το λεγόμενον (μ)πουζούκι ετραγώδει ή κανέν του Ρήγα ή κλέπτικον άσμα, και ούτω διεγείρων τον ενθουσιασμόν ευκόλυνεν την πιστήν αποδοχήν της κατηχήσεως. Ήτο άρα κατά ένα τρόπον ο Ορφεύς των Φιλικών.*

(Κουρούσης 2013: 28)

Επίσης, ο Μάρκος Μπότσαρης έπαιζε στον οικογενειακό ταμπουρά του Γιώργη Μπότσαρη (1719-1799), που του χάρισε ο θεός του ο Νότης «στην τελετή της πρώτης χαράς του, επειδή ο Μάρκος τραγουδούσε πολύ καλά». Στον εκπατρισμό του από το Σούλι είχε πάρει μαζί του τον ταμπουρά, όμως τον έχασε κατά τη βιαστική φυγή του από τη μονή Σέλτσου, για να τον ανακτήσει αργότερα μετά από επίμονη αναζήτηση. Λέγεται πως ο Μπότσαρης, όταν δεν είχε να φυλάξει καρπούλι, περνούσε τον χρόνο του παίζοντας τα λυπητερά τραγούδια του Σουλίου στον ταμπουρά του. Τη σχέση του με τη μουσική εξιστορεί και ο Πουκεβίλ (στο ίδιο: 24).

Αυτός ο ιδιαίτερος σύνδεσμος των αγωνιστών με τον ταμπουρά έχει αποτυπωθεί σε πολλά δημοτικά τραγούδια:

*Οι κλέφτες επροσκύνησαν και γίνηκαν ραγιάδες,  
κι άλλοι φυλάγουν πρόβατα κι άλλοι βόσκουνε γίδια.  
κι ένα μικρό κλεφτόπουλο της ερημιάς καμάρι  
των λαγκαδιώνε σύντροφος δε λέει να προσκυνήσει.  
Το πλάγι πλάγι πήγαινε, τον ταμπουρά λαλούσε  
εγώ ραγιάς δε γένομαι, Τούρκους δεν προσκυνάω.*

(Passow, «Ο κλέφτης»)

Επίσης, αντιπροσωπευτικό είναι το ποιητικό μοτίβο του αιχμάλωτου, λαβωμένου ή ετοιμοθάνατου κλέφτη που ζητά από τους συντρόφους να του φέρουν το αγαπημένο του όργανο για να αφηγηθεί τραγουδιστά τα πάθη του:

*Φέρτε μου το λαγούτο μου, τον δόλιο ταμπουρά μου  
να τ' αρχινήσω θλιβερά και να το πω θλιμμένα.*

(Passow, «Η αιχμαλωσία»)

*Για φέρτε μου τον ταμπουρά να λιανοτραγουδήσω  
την πίκρα της λαβωματιάς και του βολιού το χάλι.*

(Passow, «Ο αποχαιρετισμός του κλέφτου»)

*Στο παραθύρι κάθεται, στους κάμπους αγναντεύει  
βλέπει συντρόφους που 'ρχονται τον ταμπουρά βαρώντας,  
τους ταμπουράδες παίζοντας κι ατούς τους τραγουδώντας.  
Τον πήρε το παράπονο και κάθεται και κλαίει  
και φέρτε μου τον ταμπουρά, το χλιβερό παιχνίδι,  
να τον βαρέσω χλιβερά και να το πω καϊμένος.*

(Passow, «Ο θάνατος του Μήτρου»)

Στο Εθνικό Ιστορικό Μουσείο της Αθήνας, μαζί με άλλα κειμήλια του Μακρυγιάννη φυλάσσεται και ο ταμπουράς του, τον οποίο «υποκρούων, ήδεν ευφώνως και ανδρικός με τον αέρα εκείνον του αληθινού παλληκαριού», όπως σημειώνει ο Βλαχογιάννης. Εξάλλου, ο Σεφέρης έλεγε ότι ο Μακρυγιάννης «έπαιζε τον ταμπουρά του γεμάτος όνειρα σαν το μεγάλο δέντρο, γράφοντας γράμματα στον Θεό».

Ο ταμπουράς αυτός αποτελεί το διασημότερο από τα ελάχιστα σωζόμενα όργανα της περιόδου. Επισκευάστηκε, με πρωτοβουλία του Μουσείου Λαϊκών Οργάνων Φοίβου Ανωγειανάκη, από τον οργανοποιό Νίκο Φρονιμόπουλο, ο οποίος μελέτησε σε βάθος την κατασκευή του σε σχέση με τα υλικά και τις τεχνικές της εποχής. Η έρευνά του οδήγησε επίσης στη σημαντική ανακάλυψη του πρώτου επώνυμου αθηναίου οργανοποιού, του Λεωνίδα Γάιλα, ο οποίος υπήρξε κατά πάσα πιθανότητα ο κατασκευαστής του ιστορικού ταμπουρά του Μακρυγιάννη. Το εργαστήριο του Γάιλα έχει αποτυπωθεί, με εντυπωσιακά ακριβείς λεπτομέρειες για τα όργανα και τα εργαλεία που χρησιμοποιούσε, σε ένα σκίτσο του 1835 από τον δανό ζωγράφο Martinus Rørbye (1803-1848), που το επιγράφει στα ιταλικά «Leonidas Gailas da Athina, Fabricatore di bossuchi» («Ο Λεωνίδας Γάιλας από την Αθήνα, κατασκευαστής μπουζουκιών») (Φρονιμόπουλος 2010 (683)).

Ο Rørbye απέδωσε στα έργα του, με φωτογραφική πιστότητα, σκηνές από την καθημερινή ζωή της Αθήνας, ανάμεσα στις οποίες υπάρχει και μια ελαιογραφία μπροστά στους Αέρηδες στην Πλάκα, όπου έχει επιλέξει να απεικονίσει σε πρώτο πλάνο έναν φουστανελά με ταμπουρά (684).

Για τη χρήση του βιολιού στην περίοδο της Επανάστασης διασώζεται μια πρώτη αναφορά ήδη το 1790 στο χρονικό του αγωνιστή Παναγιώτη Σκουζέ, σχετικά με τον αυλικό μουσικό του Αλή Πασά Δημήτριο Καραουλάνη, ο οποίος «έκτοτε επήγεν εις τον Αλή Πασά [και] ήτον διολιτζής και καλόφωνος» (Ανωγειανάκης 1976: 293).

Επίσης, σε πολεμικό γλέντι με τη συνοδεία βιολιού αναφέρεται ο αγωνιστής Νικόλαος Καρώρης στο *Ημερολόγιον πολιορκίας Αθηνών (1826-1827)*: «Το εσπέρας οι Μανταλαίοι ομού και άλλοι εκ της φρουράς επήγαν εις την συνειθισμένην θέσιν των εις το χαντάκι, δηλαδή έξω του Σερπεντζέ, γεμάτοι χαράν και αγαλλίασιν διά την πληρωμήν των μισθών των και το εκεί είχαν βιολί και έπαιζον» (Πρωτοψάλτης 1957: τ. 13, 130-131).

Ο Καρώρης καταγράφει και τα κρουστά μουσικά όργανα που είχαν οι Τούρκοι για να συνοδεύουν τα στρατεύματά τους, γεγονός που επιβεβαιώνεται από τη σχετική εικονογραφία (644). Αναφέρεται σε «τύμπανα μεγάλα και μικρά» (το πιθανότερο είναι να πρόκειται για νταούλια, αλλά ίσως και για νταϊρέδες, μεγάλα ντέφια), καθώς και σε ένα «κέρατον μουσικόν» (το πιθανότερο, έναν μακρύ ζουρνά ή ίσως τρομπέτα):

*Μετά το μεσημέριον οι Τούρκοι μας έκαμον ένα άλλον θρίαμβον. Έφεραν εν κέρατον μουσικόν, εν τύμπανον μεγάλον και άλλα τινα μικρά κτυπώντας τα ατάκτως, και εις αυτόν τον τρόπον κάμνοντες επίδειξιν ήρχοντο διά της Πνυκός και του Μουσείου [...] και το κτύπημα των τυμπάνων ήτον ολοτελώς βάρβαρον και τούρκικον.*

(Στο ίδιο: 105-106)

«Ταμπούρλα βάρεσαν» και στη Μάχη των Μύλων, όπως αφηγείται ο Μακρυγιάννης στα *Απομνημονεύματα*, ενώ σύμφωνα με την υπόδειξή του ο Παναγιώτης Ζωγράφος τοποθέτησε στον πίνακα όπου έχει ιστορήσει τη μάχη των Βασιλικών δύο νταουλιέρηδες και έναν ζουρνατζή (685).

Για τη μάχη αυτή ο Οδυσσέας Ανδρούτσος ανακοίνωνε σε επιστολή του (στις «27 Τρυγητή 1822») ότι ανάμεσα στα άλλα λάφυρα «το μπουγιούκ μπαϊράκι τους το επήραμε και όλα τα επίλοιπα, ομοίως επήραμε και τα τουμπελέκια» (Ανωγειανάκης 1976: 135).

Με ανάλογο τρόπο ο Κολοκοτρώνης έκανε μνεία στα νταούλια που πήραν ως λάφυρα οι Έλληνες από τον τουρκικό στρατό μετά τη μάχη στον Άγιο Πέτρο: «τα μουσκέτα και τα ταμπούρλα τα έστειλα εις το Ναύπλιον».



Εξάλλου, με αναφορά όχι μόνο σε μουσικά, αλλά και σε γεννητικά όργανα απάντησε ο Γεώργιος Καραϊσκάκης στην πρόταση συμφιλίωσης που του απέστειλε το 1824 ο οπλαρχηγός της Ρούμελης Νικόλας Στουρνάρης: «Γενναιότητα αδελφέ καπ. Νικόλα, [...] είδα όσα με γράφεις. Έχει και τουμπλέκια [τουρκικά όργανα] ο πούτζος μου, έχει και τρουμπέτες [ελληνικά όργανα]. Όποια θέλω από τα δυο θα μεταχειρισθώ». Η ανταπάντηση του Στουρνάρη ήρθε σε ανάλογο μουσικό πνεύμα: «Επειδή έχεις και τουμπλέκια και τρουμπέτες βάστα, λοιπόν, διότι ο πούτζος μας και με τουμπλέκια και με τρουμπέτες θέλει σε κυνηγήσει».

Τέλος, αρκετοί περιηγητές περιγράφουν με ανάμεικτα συναισθήματα την παρουσία στα τοπικά γλέντια του ζουρνά με συνοδεία από το νταούλι, ενώ ορισμένοι αποτυπώνουν σχετικές σκηνές στις ζωγραφικές τους απεικονίσεις (665). Ο οξύς διαπεραστικός ήχος του ζουρνά που έπαιζαν οι γύφτοι οργανοπαίκτες ήρθε σε ζωηρή αντίθεση με τη ρομαντική φαντασίωση για τους «αυλούς» αρχαιοελληνικού τύπου, τους οποίους οι ξένοι ταξιδιώτες περίμεναν να συναντήσουν στην ελληνική ύπαιθρο. Έτσι, ο Φρανσουά Πουκεβίλ το 1820 χαρακτήρισε τον ζουρνά «κραυγαλέο αυλό» («flute criarde»), ενώ την ίδια δυσάρεστη αίσθηση («κακόφωνη γκάντα») προκάλεσε στον λόρδο Βύρωνα, που τον άκουσε στην Αράχοβα το 1809, «με συνοδεία από το νταούλι που το χτυπούσανε χωρίς να προσέχουν ούτε τον χρόνο ούτε τα βήματα των χορευτών».

## Η μουσική παιδεία στο νεοσύστατο κράτος

Ο Καποδίστριας από την πρώτη στιγμή της εκλογής του έδωσε ιδιαίτερη βαρύτητα στην παιδεία, την οποία θεωρούσε ως πρωταρχικό στόχο για την ανασυγκρότηση του έθνους, χωρίς να παραλείψει και τη θεμελίωση της μουσικής παιδείας. Οι πρώτοι καρποί της εκπαιδευτικής του πολιτικής ήταν το Κεντρικόν Σχολείον, τα αλληλοδιδασκτικά σχολεία και το Ορφανοτροφείο που ίδρυσε στην Αίγινα. Φρόντισε προσωπικά να ενταχθεί εξαρχής το μάθημα της μουσικής και στα τρία, ενώ παράλληλα ευνόησε τη συστηματοποίηση της διδασκαλίας μέσα από την εκπόνηση των πρώτων μουσικών εγχειριδίων, τόσο για τη δυτική-ευρωπαϊκή μουσική όσο και για τη βυζαντινή.

Το Κεντρικόν Σχολείον ιδρύθηκε το 1830 και υπήρξε το πρώτο ανώτερο ίδρυμα στην Ελλάδα, με στόχο την παραγωγή επιστημονικά καταρτισμένων δασκάλων και την προπαρασκευή όσων επιθυμούσαν να ακολουθήσουν ανώτατες σπουδές σε άλλους κλάδους. Η φοίτηση ήταν τριετής και πολλοί από τους αποφοίτους του αποτέλεσαν τα πρώτα στελέχη της δημόσιας διοίκησης. Το μεγάλο πλήθος των αιτήσεων από υποψήφιους σπουδαστές οδήγησε τον Καποδίστρια να δώσει εντολή

στους αρχιτέκτονες Κλεάνθη και Σάουμπερτ να σχεδιάσουν ένα νέο κτίριο για τις ανάγκες του σχολείου, το οποίο ονομάστηκε «Εϋνάρδειο» από τη δωρεά του ελβετού φιλέλληνα Εϋνάρδου.

Στον απολογισμό του πρώτου έτους λειτουργίας, αναφέρεται ότι στο Κεντρικόν Σχολείον της Αίγινας φοιτούσαν τριακόσιοι πενήντα σπουδαστές από όλη την Ελλάδα, ανάμεσά τους και αρκετοί γιοι αγωνιστών, ενώ πολλοί ήταν υπότροφοι της Κυβέρνησης. Οι βασικοί δάσκαλοι ήταν ο Γεώργιος Γεννάδιος (που δίδασκε ελληνική γλώσσα, συντακτικό, ιστορία και γεωγραφία) και ο Ιωάννης Βενθύλος (που δίδασκε έλληνες ποιητές, μαθηματικά και γαλλικά). Υποδιδάσκαλοι διορίστηκαν ο ζωγράφος Φώτιος Βότζας για το μάθημα της «σκιαγραφίας» και ο Αθανάσιος Αβραμιάδης για το μάθημα της μουσικής.

Ο Αβραμιάδης υπήρξε ο πρώτος επίσημα διορισμένος (στις 13 Ιανουαρίου 1830, με μισθό 375 φoinικών μηνιαίως) δάσκαλος της δυτικής-ευρωπαϊκής μουσικής στην Ελλάδα. Δίδασξε σε όλα τα σχολεία που λειτούργησαν στην Αίγινα, συστήνοντας χορωδίες από μαθητές όλων των βαθμίδων. Ο Καποδίστριας θεωρούσε ότι «η επιστημονική Μουσική είναι ουσιώδες μέρος της ελεύθερης αγωγής, διότι ρυθμίζει και αποδίδει ήθος στις φυσικές και ηθικές δυνάμεις των παιδιών». Σε μια από τις επισκέψεις του στο Ορφανοτροφείο, τόσο ενθουσιάστηκε από την απόδοση της Χορωδίας, ώστε δώρισε στους μαθητές δώδεκα βιολιά και στολές με «ένδυμα λευκόν και ζώνην κυανόχρουν τα οποία θα φορούν χοροστατούντες εις την Θεϊαν Λειτουργίαν».

Την περίοδο αυτή (1830) εκδόθηκε στην Αίγινα και το πρώτο εγχειρίδιο θεωρίας της μουσικής στην ελληνική γλώσσα από τον δικαστικό, λόγιο και αγωνιστή Νικόλαο Φλογαΐτη (1799-1867). Ο πατέρας του καταγόταν από τη Λευκάδα και ήταν έμπορος εγκατεστημένος στην Οδησό. Ο ίδιος μυήθηκε σε νεαρή ηλικία στη Φιλική Εταιρεία και ήδη τον Ιούνιο του 1821 στάλθηκε από τον Αλέξανδρο Υψηλάντη στην Πελοπόννησο, όπου διακρίθηκε στη διάρκεια του Αγώνα. Συνδέθηκε με τον Καποδίστρια και διορίστηκε ως δικαστής, φτάνοντας στον βαθμό του αρεοπαγίτη. Έγραψε και μετέφρασε νομικά συγγράμματα και λογοτεχνικά έργα, καθώς και τη *Συνοπτική γραμματική, είτε [sic] στοιχειώδεις αρχαί της Μουσικής, μετά προσαρμογής εις την κιθάραν*. Είναι το πρώτο μουσικό βιβλίο που εκδόθηκε στο νεοσύστατο ελλαδικό κράτος, με την πεποίθηση ότι

*χρεωστούμεν, όπως επράξαμεν και πράττωμεν περί των άλλων επιστημών και τεχνών, των οποίων τας πλειότερας ευρίσκομεν εις τον πολιτισμένον κόσμον, πολύ πλειότερας παρ' ότι ήσαν επί των προγόνων μας, ούτω να πράξωμεν και περί της Μουσικής. Να την ανακαλέσωμεν δηλαδή εις την Ελλάδα με την επιστημονικήν μέθοδον και όλας τας λοιπάς αξιολόγους αρετάς της από τον σοφόν κόσμον.*

Παράλληλα με τη συστηματοποίηση της διδασκαλίας της δυτικής-ευρωπαϊκής μουσικής από τον Αβραμιάδη και τον Φλογαΐτη, ο Καποδίστριας έδειξε ιδιαίτερη μέριμνα για τη βυζαντινή μουσική. Ίδρυσε στην Αίγινα το πρώτο «Σχολείον Εκκλησιαστικής Μουσικής», με δωρεάν φοίτηση για τους σπουδαστές, και διόρισε ως μουσικοδιδάκαλο τον περίφημο Γεώργιο τον Λέσβιο.

Πρέπει να σημειώσουμε ότι μόλις πριν από λίγα χρόνια (1814-1815) είχε πραγματοποιηθεί η μεγάλη αναθεώρηση του παλαιού συστήματος Ψαλτικής (1670-1814) και η αντικατάστασή του από τη «Νέα Μέθοδος» των Χρυσάνθου εκ Μαδύτου, Γρηγορίου του Πρωτοψάλτου και Χουρμουζίου του Χαρτοφύλακος. Σε αυτή την περίοδο των μεταρρυθμίσεων, ο Γεώργιος ο Λέσβιος εμπνεύστηκε μια νέα απλοποιημένη σημειογραφία για τη βυζαντινή παρασημαντική που την ονόμασε «Λέσβιο Σύστημα». Στη διάρκεια της διαμονής του στην Αίγινα, το 1827 κατέγραψε χειρόγραφα το σύστημα της μουσικής του μεθόδου κι επιδίωξε να το εφαρμόσει στη διδασκαλία του στο εκεί Σχολείον Εκκλησιαστικής Μουσικής. Όμως το γεγονός ότι ο Γεώργιος ήρθε σε αντιπαράθεση με τη σημειογραφία της «Νέας Μεθόδου των τριών Διδασκάλων» τον οδήγησε τελικά στο περιθώριο, ιδίως μετά τη δολοφονία του Καποδίστρια, που ήταν θερμός υποστηρικτής του. Το σύστημά του αποδοκιμάστηκε επίσημα από το Πατριαρχείο το 1845 και η μέθοδός του ξεχάστηκε.

Με την Αίγινα του Καποδίστρια συνδέθηκε ακόμη ένας σημαντικός δάσκαλος της βυζαντινής μουσικής, ο Ζαφείριος Ζαφειρόπουλος γνωστός και ως «Ζαφείριος ο Σμυρναίος». Απόφοιτος της Πατριαρχικής Μουσικής Σχολής της Κωνσταντινούπολης, είχε διδάξει στο Αϊβαλί και το 1826 κατέφυγε μαζί με άλλους Μικρασιάτες στην Αίγινα, όπου ο Καποδίστριας τον διόρισε ως μουσικοδιδάκαλο στο Ορφανοτροφείο.

Αυτές οι εκπαιδευτικές πρωτοβουλίες του Κυβερνήτη στην Αίγινα, δυστυχώς, ατόνησαν μετά τη δολοφονία του. Έτσι, ο Ζαφειρόπουλος εγκαταστάθηκε το 1832 στο Ναύπλιο, ως πρωτοψάλτης στον μητροπολιτικό ναό του Αγίου Γεωργίου. Μετά από πρόταση επιφανών Ναυπλιωτών, ο υπουργός παιδείας Ιακωβάκης Ρίζος-Νερούλος αποφάσισε να διοριστεί ο Ζαφειρόπουλος

*με ανάλογον μισθόν, χορηγούμενον από την Κυβέρνησιν, δημόσιος της εκκλησιαστικής μουσικής διδάσκαλος εις την καθέδραν της Κυβερνήσεως, υποχρεούμενος να διδάσκη την τέχνην ταύτην αμισθί εις τους καλλιφωνοτέρους των μαθητών τού ενταύθα αλληλοδιδακτικού σχολείου και άλλους όσοι έχουν έφεσιν και διάθεσιν προς το επάγγελμα τούτο, υποχρεομένους όμως και αυτούς να συγχοροστατούν μετ' αυτού εις την εκκλησίαν, όπου θέλει εκτελεί συγχρόνως και τα χρέη του πρωτοψάλτου. Τον δε μισθόν, τον οποίον ελάμβανεν από την εκκλησίαν, να προσκληθούν παρά της Γραμματείας ταύτης οι Επίτροποι να*

τον δίδουν εις τον αριστερόν ψάλτην, προς αποφυγήν των κακοφωνιών και χασμωδιών, αι οποίαι χωρίς τούτου δεν θέλουν λείπει από την εκκλησίαν.

(Χώρας 1994)

Ο Ζαφειρόπουλος επιδίωξε τη συστηματοποίηση και τη διάδοση της διδασκαλίας της βυζαντινής μουσικής σύμφωνα με τη «Νέα Μέθοδο», γεγονός που τον έφερε σε ζωντανή αντιπαράθεση με τον Γεώργιο τον Λέσβιο. Αναφέρεται ρητά στην προσπάθειά του «να αναδείξει εν δέοντι μαθητάς ικανούς να διαδώσωσι και εις άλλας του βασιλείου επαρχίας την αναπόφευκτον προς την εκκλησιαστικήν ευπρέπειαν μουσικήν τέχνην, κατά το παραδεδεγμένον προ χρόνων εις την εκκλησίαν σύστημα».

Πρέπει, βεβαίως, να παρατηρήσουμε ότι το ενδιαφέρον των αρχών για τη διδασκαλία της βυζαντινής μουσικής, με στόχο να λειτουργήσει «η όλη περί τον Ζαφειρόπουλον μουσική κίνησις ως φυτώριον παραγωγής μουσικών», δεν είναι ασύνδετο με την ανάγκη για μια μεγαλοπρεπή τελετή και δοξολογία στην επίσημη υποδοχή του Όθωνα, ο οποίος αποβιβάστηκε στο Ναύπλιο στις 25 Ιανουαρίου του 1833.

## Από το δημοτικό στο αστικό τραγούδι

Στα αστικά κέντρα του νεοσύστατου ελλαδικού κράτους (Αίγινα, Ναύπλιο, Σύρο, Αθήνα) το δημοτικό τραγούδι της υπαίθρου άρχισε σταδιακά να εκτοπίζεται από το λόγιο ρεπερτόριο. Είναι χαρακτηριστικό ένα απόσπασμα που καταγράφει ο Νικόλαος Δραγούμης στο *Ιστορικά αναμνήσεις*, όπου περιγράφει μια μουσική εσπερίδα που διοργάνωσε το 1828 ο Σπυρίδων Τρικούπης στο σπίτι του στην Αίγινα για την επέτειο της ανάκτησης του Μεσολογγίου. Ανάμεσα στους καλεσμένους ήταν και ο κιθαρωδός Σπυρίδων Σκούφος, «κομψευόμενος όλως και προθυμοποιούμενος να επιδεικνύη την εμπειρίαν αυτού», ο οποίος τραγούδησε ένα «αγοραίων» αστικό τραγούδι της εποχής, που ο χρονικογράφος παραθέτει τους στίχους του: «Η ώρα ήλθε, έχε υγείαν με θρηνωδιαν αναχωρώ / έχε υγείαν, φεύγω πηγαίνω το πεπρωμένον ακολουθώ».

Επειδή όμως το τραγούδι θεωρήθηκε «άμουσον και ο ήχος αυτού βαρύς», παρέλαβε τη σκυτάλη ο Κοκκινάκης, ο οποίος «διά της εμμελούς και ενθουσιώδους φωνής του ανέμελψεν το Ω, λιγυρόν και κοπτερόν σπαθί μου και έτερον εμβατήριον, ανακουφίσας την στεναχωρίαν των οικοδεσποτών μετά την αποτυχίαν των πρώτων μουσουργών».

Το απόσπασμα αυτό προαναγγέλλει τη διαφοροποίηση του ύφους και της λειτουργίας του τραγουδιού, με το πέρασμα από το δημοτικό στο αστικό ρεπερτόριο, από το λαϊκό στο λόγιο. Όπως σημειώνει ο Θεόδωρος Συναδινός:

*ποίησις και μουσική κατέβηκαν στην πεδιάδα. Στην πεδιάδα για την οποίαν ωμιλούσε με περιφρόνησην ο βουνίσιος τραγουδιστής [...] Δυστυχώς δε, δεν έμειναν ούτε στην πεδιάδα. Εμπήκαν στην πόλιν. Και το πρώτον που έσπευσαν να κάμουν ήτο να φορέσουν σκληρό καπέλλο και ρεδιγκόταν. Όπως ο Έλλην ήλλαξεν έξεις, ιδεώδη, συνθήκας ζωής, έτσι και το τραγούδι του ενεφανίσθη ευθύς αμέσως φέρον αποτυπωμένην την σφραγίδα του νέου περιβάλλοντος. Και έγινεν εκείνο που λέγει κάπου ο Ζεραρντέν: ο πόνος μετέπεσεν εις μελαγχολίαν, η αγάπη εις αισθηματικότητα και η σκέψις εις ονειροπόλησιν.*

(Συναδινός 1919: 9-18)<sup>3</sup>

Λίγο αργότερα, η ανώνυμη λαϊκή μούσα καταγράφει με έντονα κριτικό τρόπο το πέρασμα στη νέα αστική τάξη της πρωτεύουσας:

*Τα σόια ιξεπέσανε δεν απερνά 'πό χέρι  
των αφεντάδων προεστών σαν τα παλιά τα χρόνια  
να 'χουν αυτοί τη δύναμη να 'ναι ακουστοί στη γνώμη.  
Εκείνοι οι χρόνοι αλλάξανε, μας ήρθαν άλλοι χρόνοι  
τη δύναμη την έχουνε όσοι κρατούνε τα άσπρα  
όσοι είναι μαγαζάτορεςπραμάτειες φορτωμένοι.*

Εξάλλου, ο Μακρυγιάννης προφητεύει τις επιπτώσεις που θα επιφέρει η νέα αυτή τάξη στο τραγούδι και στον χορό, περιγράφοντας τις συμβολικές εικόνες που επέλεξε να αναπαραστήσει στο βοτσαλωτό της αυλής του:

*Αφού τέλειωσε ο ζωγράφος από τα κάδρα, τότε έστρωσα ένα μέρος του περιβολιού μου με πετραδάκια της θάλασσας άσπρα και μαύρα. Ζωγράφισα πρώτα έναν κύκλο και γύρα ήταν λόνχες. Αυτός ο κύκλος ήταν η πατρίδα, σπού 'ταν τρογουρισμένη με τις λόνχες της τυραννίας τόσοις αιώνες. Παρακάτου είναι ένα σκυλί ζωγραφισμένο. Είναι ο πιστός ο Έλληνας όπου φύλαγε την λευτεριά της πατρίδας του τόσοις αιώνες νηστικός και γυμνός εις τα χιόνια σαν εκείνο το καλό σκυλί σπού φυλάγει τα πρόβατα από το λύκο [...] Παρακάτου είναι οι κολώνες του Ολυμπίου Διός και η Πόρτα και το σύμβολο η κουκουβάγια. Παρακάτου είναι ένας χορός σπού γένεται. Ένας με σκουτιά φράγκικα χορεύει μ' έναν Έλληνα. Ο φραγκοφορεμένος θέλει τον δικό του χορό, ο Έλληνας τον δικό του και θα μαλώσουνε ογλήγορα, ότι δεν μπορεί να μάθει ένας του άλλου το χορό.*

Οι πρώτες μουσικές εσπερίδες στη νέα πρωτεύουσα δόθηκαν αρχικά στα σπίτια των ξένων και κατόπιν και στα νεόκτιστα σπίτια των πλουσίων Ελλήνων, κυρίως Φαναριωτών από την Πόλη και το Βουκουρέστι. Η πρώτη μεγάλη ανακτορική χοροεσπερίδα στα προσωρινά ακόμη ανάκτορα, στη μετέπειτα πλατεία Κλαυθμώνος, αναφέρεται το 1837 και, σύμφωνα με την εθιμοτυπία, το βασιλικό ζεύγος

άνοιξε τον χορό με τη δημοφιλή την εποχή εκείνη πολωνέζα. Ο άγγλος Τζωρτζ Κόχραν κατέγραψε τη βραδιά εκείνη:

*μετά το βαλς, ο βασιλιάς συνομιλούσε με μεγάλη οικειότητα με τους παρόντες έλληνες οπλαρχηγούς που φαίνονταν να εκτιμούν πολύ την καταδεκτικότητά του. Ξαφνικά η σκηνή άλλαξε με τρόπο ευχάριστο από τους παλαιούς πολεμιστές που πρότειναν να χορέψουν τον τοπικό ρωμαίικο χορό, μετά από την ευχή που εξέφρασε παρεμπιπτόντως ο βασιλιάς να δει τον φημισμένο αυτό χορό. Οκτώ από αυτούς σχημάτισαν έναν μεγάλο κύκλο. Ο Μακρυγιάννης έσυρε τον χορό για δέκα περίπου λεπτά. Ήταν ψιλόλιγνος και ζωηρός σαν νέος δεκαεξάρης. Ο χορός αυτός είναι αρκετά γνωστός στην Αθήνα και στην επαρχία και μπορεί κανείς να τον δει σε κάθε γιορτή στις ταβέρνες και στα πλατώματα των χωριών, αλλά το ενδιαφέρον ήταν ότι τον βλέπαμε από άντρες που θα δοξάζονται για πάντα στη σύγχρονη ιστορία της χώρας τους.*

(Cochrane 1837: 189)

Την πρώτη δεκαετία της βασιλείας, ο Όθων χόρευε με τις κυρίες του διπλωματικού σώματος και η βασίλισσα με τους συζύγους τους, κατά χρονολογική σειρά παραμονής στην Αθήνα. Κατόπιν ερχόταν η σειρά των ελλήνων υπουργών και των ανώτερων υπαλλήλων, γεγονός που προκάλεσε παράπονα και οδήγησε στην αλλαγή της εθιμοτυπίας μετά την επανάσταση του 1843. Έκτοτε, ο βασιλιάς χόρευε πρώτα με τη σύζυγο του πρωθυπουργού ή του πρεσβύτερου των υπουργών και η Αμαλία με τον πρωθυπουργό ή τον αρχαιότερο υπουργό. Την ίδια περίοδο καθιερώθηκε «ως επισφράγισμα κάθε ανακτορικής εσπερίδος ο γραφικός καλαματιανός, τον οποίον επί πολλά χρόνια έσυρεν πρώτος ο υπασπιστής Πλαπούτας, ακολουθούσαν δε αι σύζυγοι και τα κορίτσια των αγωνιστών, που επέμεναν να φέρουν το αθάνατον εθνικόν ένδυμα και ιδίως τις εγχώριες ενδυμασίες του τόπου καταγωγής των» (Γατόπουλος 1942:147).

Οι εκφράσεις για τον «γραφικό καλαματιανό» και τις χορεύτριες που «επέμεναν να φέρουν το αθάνατον εθνικόν ένδυμα» επιβεβαιώνουν τη φολκλορική διάσταση που είχαν αποκτήσει πλέον οι δημοτικοί χοροί στο αστικό περιβάλλον. Όταν ορίστηκε το 1838, με διάταγμα του Όθωνα, η 25η Μαρτίου ως επίσημη εθνική επέτειος, είναι χαρακτηριστικές οι περιγραφές από δύο ξένους παρατηρητές για τους ελληνικούς χορούς που χόρεψαν οι «χωρικοί».

Όπως έγραψε σε επιστολή σε μια φίλη της στη Γερμανία η παιδαγωγός και κυρία επί των τιμών της Αμαλίας βαρόνη Julie von Nordenpflycht:

*Από τις πέντε το πρωί κανονιοβολισμοί και μουσική ανήγγειλαν την εορτή. Στις εννιά οι βασιλείς με εθνικό ένδυμα κατευθύνθηκαν με άμαξα στον καθεδρικό ναό της Αγίας Ειρήνης της οδού Αιόλου, όπου εψάλη δοξολογία. Από τα τριγύρω από την Αθήνα χωριά είχαν*

προσέλθει χωρικοί με τις κυανόλευκες σημαίες τους. Όλοι οι χωρικοί ήταν καθαροί και καλά ενδεδυμένοι. Στα πρόσωπά τους έλαμπε η χαρά και η ευχαρίστηση. Στη συνέχεια συγκεντρώθηκαν κάτω από τον εξώστη πάνω στον οποίο στέκονταν οι βασιλείς και υπό τους ήχους παραδοσιακής μουσικής άρχισαν να χορεύουν οι άνδρες ελληνικούς χορούς. Σχηματίστηκαν διάφοροι κύκλοι χορευτών στη μεγάλη πλατεία των ανακτόρων, συνέβη μάλιστα και το εξής που υπενθύμισε την αρχαία εποχή. Αιφνιδιαστικά εμφανίζεται μια γυναίκα ανάμεσα σε δύο χορευτές, παίρνει τη θέση του ενός και λέει με δυνατή φωνή: «Σήμερα δικαιούμαι και εγώ να χορεύσω και ίσως περισσότερο από εσάς, γιατί έχασα στον αγώνα της Ανεξαρτησίας τα αδέρφια και τους γιους μου».

Ο ιστορικός του βυζαντινορωμαϊκού δικαίου Karl Eduard Zachariae von Lingenthal (1812-1894), στις ταξιδιωτικές αναμνήσεις που εξέδωσε το 1840, περιέγραψε τους χορούς από τις «γραφικές ομάδες του λαού» ως εξής:

Οι ευρωπαϊκές στολές με τα παράσημα [των πρεσβευτών] αποτελούσαν μια παράξενη αντίθεση με τις γραφικές ενδυμασίες των τοποθετημένων απέναντι [Ελλήνων]. Στις δέκα η ώρα ήρθαν ο βασιλιάς και η βασίλισσα, και οι δύο ντυμένοι τις ελληνικές εθνικές ενδυμασίες, στη μητρόπολη κάτω από ζωηρές ζητωκραυγές. Μετά το τέλος της λειτουργίας παρέλασαν ο στρατός και ο λαός της υπαίθρου κάτω από τον εξώστη του παλατιού με μουσική και θεάματα. Κάθε ομάδα χόρευε μπροστά στο βασιλικό ζευγάρι κι έναν εθνικό χορό, άλλοτε τον ρωμαϊκό, άλλοτε τον αρβανίτικο [...] Στο ανοικτό ψήλωμα μπροστά από το μελλοντικό παλάτι κοντά στις κολόνες του Ολυμπίου Διός διασκέδαζαν οι γραφικές ομάδες του λαού με μουσική και χορό [...] Το κέφι και ο ενθουσιασμός κράτησαν ως τη βαθιά νύχτα.

Όμως, σε αντίθεση με τις παραπάνω ενθουσιώδεις περιγραφές, οι εφημερίδες την επόμενη μέρα μετέφεραν την έντονη λαϊκή δυσαρέσκεια για τις μουσικές («μπαβαρέζικα βάλσια και γκαλώπια») που έπαιζε η μπάντα πνευστών της στρατιωτικής φιλαρμονικής υπό τη διεύθυνση του βουαρού Μιχαήλ Μάγγελ:

Μολοντί χθες τουλάχιστον έπρεπε η στρατιωτική μουσική μας να παιανίση εθνικά τινά άσματα του αγώνος μας, ο προστάτης όμως αυτής ευαρεστείται να ηδύνη μόνας τας ακοάς του, και ως κάμνει πάντοτε, με τα Μπαβαρέζικά του βάλσια και γκαλώπια και ολίγον τον μέλλει αν οι Έλληνες αηδιάζουν εν γένει εις τοιούτους αναρμονίους προς τας ακοάς αυτών ήχους. Τάχα δεν εδυσθύμουν χθες αι ψυχαί τινών αυτοχθόνων νέων της μουσικής ταύτης, οι οποίοι άλλοτε εις την μάχην του Χαϊδαρίου ενεψύχωνον τον υπό του Φαβιέρου τακτικόν στρατόν μας με τον ήχον του ηρωϊκωτάτου άσματος «Τι καρτερείτε φίλοι κ.τ.λ.», ήδη δε να ήναι υποχρεωμένοι να ηχούν ανορεξί Μπαβαρέζικα βάλσια; Είναι αληθές, ότι όλος ο λαός είχε προσηλωμένα τα όμματά του προς την μουσικήν, με την ελπίδα ότι αυτή ήθελε τέρψει τας ψυχάς του παιανίζουσα τα ενθουσιώδη εθνικά μας άσματα, αλλ' όλος πάλι υπεχώρησε διά να μην αηδιάση.

Έτσι, στον πρώτο επίσημο εορτασμό της 25ης Μαρτίου ως εθνικής επετείου, φάνηκε να επαληθεύεται η πρόβλεψη του Μακρυγιάννη για τη διάσταση ανάμεσα στον «φραγκοφορεμένο» και στον «Έλληνα».

Όμως, αν και οι ευρωπαϊκοί χοροί αρχικά σκανδάλισαν τους «παλαιόφρονες» που θεωρούσαν «ανυπόφορο το ανακάτωμα ανδρών και γυναικών και ιδίως το αγκάλιασμα στον χορόν», σύντομα λειτούργησαν στην Αθήνα έξι χοροδιδασκαλεία όπου διδάσκονταν η πολωνέζα, το βαλς, η φρανσέζ και οι καντρίλιες.

Μια νέα εποχή ξεκινούσε για την Ελλάδα, αλλά και για τη λειτουργία της μουσικής και του χορού, που παραμένουν παντού και πάντοτε από τους πλέον ευαίσθητους δείκτες για την κοινωνία, την ιστορία και τον πολιτισμό.



## Βιβλιογραφία

- Ανωγειανάκης, Φοίβος. 1976. *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*. Αθήνα: Εθνική Τράπεζα.
- Αξελός, Λουκάς. 2003. *Ρήγας Βελεστινλής: σταθμοί και όρια στην διαμόρφωση της εθνικής και κοινωνικής συνείδησης στην Ελλάδα*. Αθήνα: Στοχαστής.
- Αποστολάκης, Γιάννης. 1950. *Το κλέφτικο τραγούδι*. Αθήνα: χ.ε.
- Baud-Bovy, Samuel. 1958. *Études sur la chanson cleftique*. Αθήνα: Institut Français d'Athènes.
- . 1979. «Ο σκοπός του Θούριου του Ρήγα». Στο *Πρακτικά Δ' Συμποσίου Λαογραφίας του Βορειοελλαδικού χώρου: Ήπειρος-Μακεδονία-Θράκη*. Ιωάννινα, 10-12 Οκτωβρίου 1979, 11-16.
- Βολιότης-Καπετανάκης, Ηλίας. 2007. *Μούσα πολύτροπος: μελωδική και κοινωνική διαδρομή από το δημοτικό στο «ρεμπέτικο»*. Αθήνα: Μετρονόμος.
- Γατόπουλος, Δ. 1942. *Η ιστορία της αθηναϊκής κοινωνίας: χρονικά και ανέκδοτα των χρόνων της βασιλείας του Όθωνος*. Αθήνα: Αετός.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Αλεξάνδρα. 1990. *Μουσική, χορός και εικόνα: η απεικόνιση της ελληνικής μουσικής και του χορού από τους Ευρωπαίους περιηγητές του 18ου και 19ου αιώνα*. Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων.
- Cochrane, George. 1837. *Wanderings in Greece*, τ. 1. Λονδίνο: Henry Colburn.
- Δαμιανάκος, Στάθης. 1987. *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Δασκαλάκης, Απόστολος Β. 1977. *Τα εθνεγερτικά τραγούδια του Ρήγα Βελεστινλή: κείμενα, σχόλια και ερμηνευτικά σημειώσεις*. Αθήνα: Ε. Γ. Βαγιονάκης.
- Δημητρακόπουλος, Σοφοκλής. 1993. *Ιστορία και δημοτικό τραγούδι*. Αθήνα: Παρουσία.
- Δρούλια, Λουκία. 2001. «Ρήγας, ένας άλλος Τυρταίος στα μάτια του Ευρωπαϊκού φιλελληνισμού», *Ο Ερασιστής* 23: 253-267.
- Goethe, Johann Wolfgang. 1885. *Gedichte-Neugriechisch-Epirotische Heldenlieder, Gedichte, II*. Λειψία, 163-167.
- Καράς, Σίμων Ι. (1998). *Ο Θούριος του Ρήγα και η μουσική του*. Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής.
- Κασομούλης, Νικόλαος. 1940-1942. *Ενθυμήματα στρατιωτικά της Επανάστασης των Ελλήνων, 1821-1833*, τ. 1-3. Εισαγωγή και σημειώσεις Γεώργιος Βλαχογιάννης. Αθήνα.
- Καψωμένος, Ερατοσθένης. 1996. *Δημοτικό τραγούδι: μια διαφορετική προσέγγιση*. Αθήνα: Πατάκης.
- Κιτρομηλίδης, Πασχάλης, επιμ. 2000. *Ρήγα Βελεστινλή: άπαντα τα σωζόμενα*, τ. 5. Αθήνα: Βουλή των Ελλήνων.
- Κοντογιώργης, Γιώργος. 1979. *Η ελλαδική λαϊκή ιδεολογία: πολιτικο-κοινωνική μελέτη του δημοτικού τραγουδιού*. Αθήνα: Νέα Σύνορα.
- Κούμας, Κωνσταντίνος. 1832. *Ιστορία των ανθρωπίνων πράξεων*. Βιέννη: τυπ. Αντωνίου Αυκούλου (Anton v. Haykul).
- Κουρούσης, Σταύρος. 2013. *Από τον ταμπουρά στο μπουζούκι*. Αθήνα: Orpheumphonograph.
- Κυριακίδης, Στίλπων. 1978. *Το δημοτικό τραγούδι: συναγωγή μελετών*. Επιμέλεια Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος. Αθήνα: Ερμής.
- Μακρυγιάννης, Ιωάννης. 1972. *Απομνημονεύματα*. Επιμέλεια Τάσος Βουρνάς. Αθήνα: Τολίδης.
- Mazower, Mark. 2002. *Τα Βαλκάνια*. Μετάφραση Κ. Ν. Κουρεμένος. Αθήνα: Πατάκης.

- Πολίτης, Αλέξης, επιμ. 1976. *Το κλέφτικο τραγούδι*. Αθήνα: Ερμής.
- . 2003. *Ρομαντικά χρόνια: ιδεολογίες και νοστροπίες στην Ελλάδα του 1830-1880*. Αθήνα: Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού-Μνήμων.
- , επιμ. 2013. *Claude Fauriel, Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, τ. 1. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Πρωτοψάλτης, Εμμανουήλ, επιμ. 1957. *Απομνημονεύματα αγωνιστών του '21*. Αθήνα: εκδ. Τσουκαλά.
- Samson, Jim. 2013. *Music in the Balkans*. Λέιντεν: Brill.
- Σιγάλας, Αντώνιος. 1880. *Συλλογή εθνικών ασμάτων*. Αθήνα: Βουλή των Ελλήνων.
- Συναδινός, Θεόδωρος. 1919. *Ιστορία της νεοελληνικής μουσικής, 1824-1919*. Αθήνα: Τύπος.
- Τερτσέτης, Γεώργιος. 1967. «Λόγος της 25ης Μαρτίου». Στο *Άπαντα*. Αθήνα: Γιοβάνη.
- Τζιονας, Dimitris, επιμ. 2003. *Greece and the Balkans: Identities, Perceptions and Cultural Encounters since the Enlightenment*. Φάρναμ: Ashgate Publications.
- Φρονιμόπουλος, Νίκος. 2010. *Ο ταμπουράς του Μακρυγιάννη και η οργανοποιία του Λεωνίδα Γάιλα*. Αθήνα: Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος.
- Χαλατσάς, Δημήτρης. 2000. *Ληστρικά τραγούδια*. Αθήνα: Εστία.
- Χώρας, Γεώργιος. 1994. «Μουσικοδιδάσκαλοι-πρωτοψάλτες στο Ναύπλιο (1825-1833)». Στο *Μουσική Παιδεία και Ζωή στο Ναύπλιο, 18ος-20ός αιώνας*. Ναύπλιο: Δήμος Ναυπλιέων. Αργολική Αρχαική Βιβλιοθήκη Ιστορίας και Πολιτισμού. Ημερομηνία επίσκεψης 2 Νοεμβρίου 2020. <https://argolikivivliothiki.gr/2012/06/19/xoras/>.

## Δισκογραφία

- Η Ελλάδα του Ρήγα: μια προσέγγιση στον νεοελληνικό Διαφωτισμό*. χχ. Έρευνα και επιμέλεια Γιώργος Κωσταντζός. Αρχείο Ελληνικής Μουσικής, δίσκος ακτίνας, FM Records 995.
- Ιστορικά-Κλέφτικα τραγούδια*. 2007. Έρευνα και επιμέλεια Δόμνα Σαμίου. Κείμενα και σχόλια Μιράντα Τερζοπούλου. Καλλιτεχνικός Σύλλογος Δημοτικής Μουσικής Δόμνα Σαμίου, διπλός δίσκος ακτίνας.
- Έτε παίδες Ελλήνων: τραγούδια για την Επανάσταση του 1821*. χχ. Έρευνα και επιμέλεια Γιώργος Κωσταντζός. Εργαστήρι Παλιάς Μουσικής, διπλός δίσκος ακτίνας.
- Ρήγα Βελεστινή Θούριος: παραδοσιακές μουσικές παραλλαγές και προεπαναστατικές μελωδίες*. 1997. Επιμέλεια Δημήτριος Καραμπερόπουλος και π. Χρήστος Κυριακόπουλος. Επιστημονική Εταιρεία Μελέτης Φερών-Βελεστίνου-Ρήγα, δίσκος ακτίνας.
- Τα μάτια μου δεν είδαν τόπον ενδοξότερον: τραγούδια από το έπος του Μεσολογγίου*. χχ. Έρευνα και επιμέλεια Γιώργος Κωσταντζός. Αρχείο Ελληνικής Μουσικής, δίσκος ακτίνας, FM Records.
- Τα τέσσερα επαναστατικά τραγούδια του Ρήγα Φεραίου*. 1975. Έρευνα Γεώργιος Λαδάς. Ενορχήστρωση-εκτέλεση Δημήτρης Λάγιος. Δίσκος 25cm-SPR 121.

---

Χάρης Σαρρής

## Ακούγοντας τις μουσικές του 1821

### Εισαγωγή

Πώς είναι δυνατόν να ανατρέξουμε στο παρελθόν και να ακούσουμε, κατά κάποιον τρόπο, τις μουσικές του 1821; Τι μπορούν να μας αποκαλύψουν οι σχετικές γραπτές πηγές και απεικονίσεις; Πώς μπορούμε, με αφετηρία τη σημερινή μουσικολογική εμπειρία και μέθοδο, να προσεγγίσουμε ένα «παλαιό» μουσικό υλικό που έχει φτάσει ως τις μέρες μας κυρίως μέσω της προφορικής παράδοσης, φέροντας τις επιρροές της διαμεσολάβησης που χωρίζει το «τότε» από το «σήμερα»;

Προβληματισμοί όπως οι παραπάνω ανέκυπταν συνεχώς στην προσπάθειά μας να οργανωθεί ένα μουσικό αρχείο στο πλαίσιο του Ψηφιακού Αρχείου 1821. Αυτό το οποίο στο ξεκίνημα ορίσαμε ως σχολιασμένη ανθολόγηση στοιχείων από τη μουσική βιβλιογραφία, τις αρχειακές ηχογραφήσεις, τις δισκογραφικές εκδόσεις και τις μουσικές απεικονίσεις της εποχής, εξελίχθηκε σταδιακά σε ένα πεδίο που προσφέρεται για μια πολυδιάστατη μελέτη περίπτωσης. Μια δεξαμενή πληροφοριών που προσφέρει ερεθίσματα για αναστοχαστικές προσεγγίσεις σχετικές με τα τραγούδια, τα μουσικά όργανα, τις επιτελεστικές πρακτικές και τη διαχείρισή τους σε σχέση με τις κοινωνικοπολιτισμικές αλλαγές.

Το πρωτογενές υλικό που καλούμαστε να διαχειριστούμε στο συγκεκριμένο μουσικό αρχείο δεν είναι στατικό, αλλά αποτελεί κυρίως προϊόν μιας άυλης τέχνης της προφορικής παράδοσης, το οποίο εκ των υστέρων αποτυπώθηκε σε μουσικά αρχεία και βιβλιογραφικές ή δισκογραφικές εκδόσεις. Πρόκειται για τραγούδια που ηχογραφήθηκαν πολλές δεκαετίες μετά την αρχική τους δημιουργία φέροντας το στίγμα της εποχής και του πλαισίου της ηχογράφησής τους, για στίχους που καταγράφηκαν μέσα από συγκεκριμένες μεθοδολογικές και ιδεολογικές επιλογές, για σπαράγματα αφηγήσεων από απομνημονεύματα και ταξιδιωτικές σημειώσεις, καθώς και για ζωγραφικές απεικονίσεις των οποίων η αξιοπιστία έχει συχνά αμφισβητηθεί κριτικά.

Καθένα από τα μουσικά στοιχεία που συμπεριλάβαμε στο Ψηφιακό Αρχείο 1821 θα μπορούσε να αποτελέσει θέμα ειδικότερης συζήτησης, καθώς συνθέτει ένα μουσικό στιγμιότυπο σε μια μακρά πορεία μετασχηματισμών που έλαβαν χώρα από το 1821 ως τις μέρες μας. Η απουσία άμεσων τεκμηρίων από τα χρόνια



εκείνα φαινομενικά δυσκολεύει το έργο όποιου θέλει να κατανοήσει τις μουσικές του Αγώνα. Ωστόσο, αυτό συνιστά επίσης τη μεγαλύτερη πρόκληση, καθώς θα πρέπει ως αντιστάθμισμα να καταφύγουμε σε μια διαγώνια οπτική, συνδυάζοντας τα δεδομένα της εθνογραφικής έρευνας με τα μεθοδολογικά εργαλεία της ιστορικής εθνομουσικολογίας<sup>4</sup> και της οργανολογίας<sup>5</sup>. Θεωρούμε ότι ενοποιητικό στοιχείο αυτής της οπτικής μπορεί να αποτελέσει η «θεωρία των δικτύων», που μας προσφέρει τη δυνατότητα να σχηματοποιήσουμε και να κατανοήσουμε σχέσεις και αλληλεπιδράσεις υπερβαίνοντας τη συνήθη διπολική λογική που αντιδιαστέλλει το παλαιό με το νέο, το παραδοσιακό με το νεωτερικό, το ανατολικό με το δυτικό κ.ο.κ. (Κάβουρας 1997).

Έτσι, αρχικά επιχειρήσαμε να εντοπίσουμε και να αξιολογήσουμε τις διαθέσιμες μουσικές πηγές (βιβλιογραφία, ηχογραφήσεις, απεικονίσεις κ.ά.). Στη συνέχεια, συνδυάζοντας τα εργαλεία της εθνομουσικολογίας και της οργανολογίας υπό το πρίσμα της θεωρίας των δικτύων, διερευνούμε δύο βασικά ερωτήματα: πρώτον, «πώς ηχούσαν οι μουσικές του 1821» και, δεύτερον, «μέσα από ποιες διαδρομές αυτοί οι ήχοι έχουν φτάσει ως τις μέρες μας».

Το πρώτο βήμα για να ακούσουμε, κατά κάποιον τρόπο, τις μουσικές του 1821 είναι μια κριτική αναστοχαστική θεώρηση σε σχέση με τις διαθέσιμες πηγές: κείμενα της εποχής από τα απομνημονεύματα αγωνιστών, τις αφηγήσεις ξένων περιηγητών ή στρατιωτικών, τις συλλογές και τις ανθολογίες με στίχους τραγουδιών, τις καταγραφές μουσικού υλικού σε ευρωπαϊκή ή βυζαντινή σημειογραφία, τις διάφορες ζωγραφικές απεικονίσεις, καθώς και κάποια σωζόμενα μουσικά όργανα. Καθεμία από τις πηγές αυτές απαιτεί ιδιαίτερη αποκωδικοποίηση και ερμηνεία, λόγω της χρονικής απόστασης και της πολλαπλής διαμεσολάβησης που μας χωρίζει από την εποχή στην οποία αποτυπώθηκε.

## Οι γραπτές μαρτυρίες

Όσον αφορά στις γραπτές πηγές, το πρώτο που θα πρέπει να λάβουμε υπόψη είναι το «ποιος» γράφει «τι» και σε ποιο ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο. Οι λόγιοι συγγραφείς σπανίως ασχολούνταν με τον λαϊκό πολιτισμό και τα μουσικά τεκταινόμενα, ενώ αυτό, όποτε συνέβαινε, γινόταν στο περιθώριο της κύριας αφήγησης και πάντα μέσα από την ιδεολογική θεώρηση του γράφοντος. Ενδεικτικό είναι το παρακάτω απόσπασμα από το *Ημερολόγιον πολιορκίας Αθηνών (1826-1827)* του λόγιου και δασκάλου Νικολάου Αντ. Καρώρη:

*Μετά το μεσημέριον οι Τούρκοι μας έκαμον ένα άλλον θρίαμβον. Έφεραν εν κέρατον μουσικό, εν τύμπανον μεγάλον και άλλα τινα μικρά κτυπώντας τα ατάκτως, και εις αυτόν τον*

*τρόπον κάμνοντες επίδειξιν ήρχοντο διά της Πνυκός και του Μουσείου. [...] και το κτύπημα των τυμπάνων ήτον ολοτελώς βάρβαρον και τούρκικον.*

(Καρώρης 1957: 105-106)

Το πρώτο που σημειώνουμε είναι η ονοματολογία των οργάνων: «κέρατο» και «τύμπανο» που έπαιζαν σε ένα «θριάμβο». Πρόκειται σαφώς για λόγιες ονομασίες αρχαϊκής προέλευσης, οι οποίες δεν έχουν σχέση με τη λαϊκή ορολογία της εποχής, όπως τουλάχιστον έχει φτάσει ως τις μέρες μας μέσω της προφορικής παράδοσης. Το «μουσικό κέρατο» αναφέρεται μάλλον σε ζουρνά, όργανο ιδιαίτερα διαδεδομένο στον οθωμανικό στρατό. Μήπως, όμως, πρόκειται για κάποιου είδους τρομπέτα (στην οποία παραπέμπει ο όρος «κέρας»), που επίσης συνηθιζόταν στις στρατιωτικές μπάντες της εποχής; Όσον αφορά στα «τύμπανα», πρόκειται για τύμπανα με την αρχαιοελληνική έννοια του όρου (δηλαδή μεμβρανόφωνα «με πλαίσιο», όπως το ντέφι και ο νταϊρές, που ήταν ιδιαίτερα συνηθισμένα στα χρόνια της Επανάστασης) ή για νταούλια, που χρησιμοποιούσε κατεξοχήν ο οθωμανικός στρατός; Επίσης οι όροι «μεγάλο τύμπανο» και «μικρά τύμπανα» είναι ελάχιστα διαφωτιστικοί ως προς τη διαφοροποίηση των οργανολογικών τύπων. Πρόκειται για μεμβρανόφωνα ή μήπως με τον όρο «τύμπανα» ονομάζονται καταχρηστικώς και κάποια ιδιόφωνα όργανα (λόγου χάρη πιατίνια) που ήταν επίσης σε χρήση για στρατιωτικούς λόγους;

Το δεύτερο που παρατηρούμε στο παραπάνω απόσπασμα είναι οι αξιολογικοί χαρακτηρισμοί για τον ήχο του «θριάμβου». Το «άτακτο» χτύπημα αναφέρεται πράγματι σε έλλειψη οργάνωσης του ήχου, σε θόρυβο, ή ο Καρώρης το χαρακτηρίζει ως «βάρβαρο» από ιδεολογική προκατάληψη, εξισώνοντάς το με το «τούρκικο»;

Είναι επομένως φανερό ότι το να αντλήσουμε μουσικές πληροφορίες από ανάλογα αποσπάσματα απαιτεί ιδιαίτερη προσοχή και προϋποθέτει σχετική διασταύρωση των πηγών.

## Οι μουσικές καταγραφές

Αντίστοιχα είναι τα προβλήματα που συνδέονται και με τις μουσικές καταγραφές, οι περισσότερες από τις οποίες εκδόθηκαν αρκετές δεκαετίες μετά την Επανάσταση του 1821. Ο Κοκκώνης, εξετάζοντας τη χρήση δημοτικών τραγουδιών από τους έλληνες λόγιους συνθέτες, παραθέτει μια συνοπτική περιγραφή του καταγραμμένου υλικού (Κοκκώνης 2017).<sup>6</sup> Σημειώνει ότι οι μουσικές αυτές εκδόσεις ξεκινούν κυρίως το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα για να πυκνώσουν στις αρχές του 20ού (με την έκδοση πολλών μουσικών περιοδικών), ενώ οι αυτόνομες εκδόσεις συνδέονται κυρίως με την εποχή του Μεσοπολέμου.

Για να αποτιμήσουμε την αξία των συγκεκριμένων καταγραφών θα πρέπει να λάβουμε υπόψη διάφορες παραμέτρους:

1. Πρόκειται κυρίως για φωνητικό ρεπερτόριο, καθώς η οργανική μουσική σχεδόν απουσιάζει.
2. Τα κριτήρια επιλογής των τραγουδιών είναι ασαφή, χωρίς ιδιαίτερη μεθοδολογία ως προς τη μουσική και τη λειτουργική τους διάσταση. Οι μουσικοί συλλογείς ακολουθούν συνήθως τη λογική των φιλολόγων προκρίνοντας μια ταξινόμηση με βάση το περιεχόμενο των στίχων.
3. Τα τραγούδια αντιμετωπίζονται με όρους «κομματιού» και «προϊόντος», αποκομμένα από τα κοινωνικά τους συμφραζόμενα.
4. Όταν δημοσιεύτηκε ο κυριότερος όγκος των συλλογών δεν είχε ακόμη αναπτυχθεί ο θεωρητικός λόγος γύρω από τις λαϊκές μουσικές, κάτι που άρχισε να γίνεται κυρίως τη μεταπολεμική περίοδο. Έτσι, οι καταγραφές αυτές συνδέονται με μια προσπάθεια συνήθως λόγιων μουσικών να κατανοήσουν και να αποτυπώσουν μουσικές «ξένες» ως προς τα ακούσματα και τα βιώματά τους.
5. Τα συστήματα μουσικής καταγραφής (σε ευρωπαϊκή ή βυζαντινή σημειογραφία) δεν προορίζονται για τις παραδοσιακές λαϊκές μουσικές, συνεπώς η απόδοση των κομματιών εμπεριέχει σημαντικό βαθμό συμβάσεων.
6. Το σύνολο σχεδόν των καταγραφών έγινε «με το αυτί», χωρίς κάποιο ηχογραφικό μηχάνημα που θα έδινε τη δυνατότητα αναπαραγωγής και επιβεβαίωσης. Αυτό, σε συνδυασμό με τα παραπάνω, συχνά οδήγησε σε απλοποιημένες καταγραφές αμφισβητήσιμης αξιοπιστίας.

Επομένως, όπως και στην περίπτωση των γραπτών μαρτυριών, η κριτική θεώρηση των μουσικών καταγραφών εγείρει μια σειρά από μεθοδολογικά ζητήματα. Η απόσταση που χωρίζει τη ζωντανή επιτέλεση ενός τραγουδιού από την έντυπη έκδοσή του είναι μεγάλη κατά την περίοδο που εξετάζουμε και παρεμβάλλονται πολλαπλά φίλτρα διαμεσολάβησης. Έτσι, οι σχετικές καταγραφές περιορίζονται στο να σκιαγραφήσουν τον μελωδικό πυρήνα των τραγουδιών, αποπλαισιωμένων από τα κοινωνικά τους συμφραζόμενα, ενώ τα κριτήρια επιλογής και οι μέθοδοι της επεξεργασίας τους βασίζονται στον εξουσιαστικό λόγο του εκάστοτε καταγραφέα ή επιμελητή της έκδοσης.

## Οι ζωγραφικές απεικονίσεις

Σε αντίθεση με μια φωτογραφία που καταγράφει τη στιγμή της λήψης, η ζωγραφική αποτύπωση σκιαγραφεί αυτό που επιθυμεί ή είναι σε θέση να αποδώσει ο ζωγράφος. Ως προϊόν διαμεσολάβησης, διαμορφώνεται αναπόφευκτα από το ιδεολογικό στίγμα, τον αισθητικό προσανατολισμό, ακόμη και από την τεχνική ικανότητα του καλλιτέχνη.

Εξετάζοντας τις μουσικού ενδιαφέροντος απεικονίσεις που εντοπίσαμε και αναρτήθηκαν στο Ψηφιακό Αρχείο 1821, διαπιστώνουμε ότι η αποτύπωση μουσικών και χορευτικών σκηνών και οργάνων δεν ήταν στις προτεραιότητες των ζωγράφων. Στις περισσότερες περιπτώσεις αυτό έγινε στο περιθώριο της αναπαράστασης ενός τοπίου φυσικού ή αρχαιολογικού ενδιαφέροντος, λειτουργώντας ως συμπλήρωμα ή και ως εικαστικό σχόλιο (684, 656, 616). Δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις που οι απεικονίσεις αποτελούν προϊόν της φαντασίας του ζωγράφου ή βασίζονται σε αντιγραφή ή ανασύνθεση εικόνων από διαφορετικές πηγές (606). Τα χαρακτηριστικά των οργάνων αποδίδονται συνήθως με αδρές γραμμές (618), γεγονός που δεν μας επιτρέπει να εμβαθύνουμε σε κατασκευαστικές λεπτομέρειες ή σε τεχνικές παιξίματος. Εξάλλου, διαπιστώνουμε ότι το σχήμα και το κράτημα παραπέμπουν συχνά σε δυτικής προέλευσης όργανα (όπως λόγου χάρη η κιθάρα) (653), που ήταν πιο οικεία στον ξένο περιηγητή, ο οποίος σκιστάρει βιαστικά στο πεδίο για να ζωγραφίσει αργότερα στο εργαστήριό του αυτά που είδε.

Όσον αφορά στον χορό, διαφαίνεται η προσπάθεια να διαγραφεί η γενικότερη πλαστικότητα της κίνησης χωρίς την αποτύπωση λεπτομερειών στα βήματα και στα χορευτικά σχήματα. Το ένδυμα, ενώ αποτελεί ιδιαίτερα αγαπημένο θέμα των περιηγητών ζωγράφων, τις περισσότερες φορές αντιμετωπίζεται μέσα από μια οριενταλιστική αισθητική (647).

## Τα μουσικά όργανα

Τα λαϊκά μουσικά όργανα προσδίδουν υλική υπόσταση σε μια άυλη τέχνη της προφορικής παράδοσης. Διατρέχουν τον χώρο και τον χρόνο, συνδέονται με μύθους και τελετές, χρήσεις και τεχνικές, αποκαλύπτοντας τα σύμβολα, την αισθητική και την εφευρετικότητα των λαϊκών κατασκευαστών, των οργανοπαικτών και των ομάδων στις οποίες απευθύνονται. Μέσα από τα μουσικά όργανα όχι μόνον ακούμε, αλλά και βλέπουμε, κατά κάποιον τρόπο, τη μουσική και τους ανθρώπους της (Λιάβας 2000: 25).

Δυστυχώς, τα σωζόμενα όργανα από τα χρόνια της Επανάστασης είναι ελάχιστα και διόλου αντιπροσωπευτικά με γεωγραφικούς όρους. Η πιο γνωστή

περίπτωση είναι αυτή του ταμπουρά του στρατηγού Μακρυγιάννη, που φυλάσσεται στο Εθνικό και Ιστορικό Μουσείο της Αθήνας, με πιθανό κατασκευαστή τον αθηναίο οργανοποιό Λεωνίδα Γάιλα. Το όργανο αυτό αποκαταστάθηκε με υποδειγματικό τρόπο από τον οργανοποιό Νίκο Φρονιμόπουλο, που το αποτύπωσε και το μελέτησε (Φρονιμόπουλος 2010). Επίσης, ο ίδιος ανέλαβε τη συντήρηση και την αποκατάσταση του ταμπουρά του Κίτσου Τζαβέλλα, γεγονός που ευελπιστούμε ότι θα συμβάλει στον εμπλουτισμό των γνώσεών μας για τα όργανα της περιόδου αυτής, όταν ολοκληρωθούν οι εργασίες. Επίσης, στα όργανα της εποχής θα πρέπει να συμπεριλάβουμε ορισμένες λύρες από τη Συλλογή Φοίβου Ανωγειανάκη που έχουν χρονολογηθεί στον 18ο αιώνα και εκτίθενται στο Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων της Αθήνας.

Τα παραπάνω μουσικά όργανα συνιστούν σπάνια τεκμήρια της μουσικής πράξης της εποχής τους από την οποία μας χωρίζουν δύο αιώνες. Ωστόσο, για να αξιολογηθούν, θα πρέπει να προβληματιστούμε ως προς τις τεχνικές παιξίματος, το ρεπερτόριο και τις επιτελεστικές πρακτικές της περιόδου και να μη θεωρήσουμε τις σημερινές πρακτικές ως δεδομένες. Έτσι, κάποια μουσικά όργανα εποχής μπορεί να αντιμετωπιστούν ως μια ιδιότυπη χρονομηχανή που μας δίνει τη δυνατότητα, μέσα από την έρευνα και τον πειραματισμό, να προσεγγίσουμε και να ανασυνθέσουμε, στο μέτρο του δυνατού, τις μουσικές της εποχής του Αγώνα.

## Πώς ηχούσαν οι μουσικές του 1821;

Ύστερα από τον παραπάνω συνοπτικό προβληματισμό σε σχέση με τις μουσικές πηγές, ας έλθουμε στο πρώτο από τα ερωτήματα: πώς ηχούσαν οι μουσικές του 1821;

Το πρώτο βήμα για να απαντήσουμε είναι να λάβουμε υπόψη το κοινωνικό και επιτελεστικό πλαίσιο στο οποίο λειτουργούσαν αυτές οι μουσικές. Το μεγαλύτερο ποσοστό των υπόδουλων Ελλήνων ζούσαν σε μικρές και σχετικά κλειστές αγροτοκτηνοτροφικές κοινότητες. Καθεμία από αυτές συνιστούσε ένα μικρό «μουσικό οικοσύστημα», έχοντας το δικό του μουσικό και χορευτικό ρεπερτόριο, έθιμα και τελετουργίες ενταγμένα λειτουργικά στον κύκλο της ζωής και τον κύκλο του χρόνου. Αν παρομοιάσουμε την κάθε κοινότητα με μια ψηφίδα, τότε ο ελλαδικός χώρος θα μπορούσε, ως προς τη μουσική διάσταση, να παρομοιαστεί με ένα μεγάλο ψηφιδωτό αποτελούμενο από πολλές αυτόνομες ψηφίδες. Κάθε μουσική περιοχή, που αποτελείται από μια ομάδα χωριών, συνθέτει μια επιμέρους απεικόνιση, ενώ το σύνολο των παραστάσεων σχηματίζει τη συνολική εικόνα. Όμως, θα πρέπει επιπλέον να αναλογιστούμε ότι ένα τέτοιο μουσικό ψηφιδωτό, ως ζώσα προφορική



παράδοση, δεν παραμένει στατικό, αλλά μοιάζει με μια κινούμενη εικόνα! Πολιτισμικά και εμπορικά δίκτυα, μετανάστευση, μετακινήσεις πληθυσμών, πόλεμοι και άλλα ιστορικά και κοινωνικά γεγονότα συνεχώς αναπροσδιορίζουν τη μορφή και τις λειτουργίες της μουσικής και συντελούν στη δυναμική ανανέωση των στοιχείων της.

Αν το να επιχειρήσουμε να χαρτογραφήσουμε τη σημερινή μουσική εικόνα της Ελλάδας, παρά τον όγκο των διαθέσιμων στοιχείων, είναι μια ιδιαίτερα σύνθετη διαδικασία, η σύνταξη ενός αντίστοιχου μουσικού χάρτη, η σκιαγράφιση ενός μουσικού ψηφιδωτού για τα χρόνια του Αγώνα του 1821 είναι εξαιρετικά προβληματική. Ωστόσο, ο συνδυασμός των θεωρητικών εργαλείων και των δεδομένων της εθνομουσικολογίας και της οργανολογίας μπορούν να συμβάλουν ώστε να κατανοήσουμε και να προσπαθήσουμε να ανασυνθέσουμε ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο λειτούργησαν οι μουσικές στα χρόνια της Επανάστασης. Θεωρούμε ότι το πλαίσιο αυτό φωτίζεται αν λάβουμε υπόψη τα εξής:

1. το αντιφωνικό τραγούδι·
2. την ταξινόμηση των τραγουδιών·
3. τη φωνητική και οργανική μουσική·
4. τα μουσικά όργανα της εποχής του Αγώνα του 1821.

### Το αντιφωνικό τραγούδι

Ο πιο διαδεδομένος τρόπος για τη συνοδεία του χορού στις παραδοσιακές κοινότητες ήταν το αντιφωνικό τραγούδι, χωρίς τη συνοδεία μουσικών οργάνων. Οι τραγουδιστές χωρίζονταν σε δύο ομάδες, που επαναλάμβαναν εναλλάξ φράση προς φράση τη μελωδία του τραγουδιού. Με τον τρόπο αυτό δεν κουράζονταν, ενώ παράλληλα –για να κρατήσει επί ώρα ο χορός– αναπαρήγαν και διατηρούσαν στη συλλογική μνήμη μακροσκελή τραγούδια του παρελθόντος. Έτσι, ο χορός και το τραγούδι παρέμεναν μια διαδικασία που λειτουργούσε από τα κάτω με ευθύνη της ίδιας της κοινότητας, χωρίς τη μεσολάβηση επαγγελματιών μουσικών. Με τον συμβολικό λόγο των τραγουδιών η κοινότητα κωδικοποιούσε τη συλλογική μνήμη και ιδεολογία, και μέσα από την επανάληψη της προφορικής παράδοσης τα μετέφερε από γενιά σε γενιά (Τερζοπούλου 1999).

Αυτή η παλαιά πρακτική του αντιφωνικού τραγουδιού έμελλε να εκτοπιστεί από τα τέλη του 19ου αιώνα με τη διάδοση νέων μουσικών σχημάτων («κομπανίες») από επαγγελματίες μουσικούς που έπαιζαν τα νεότερα δεξιτεχνικά όργανα, όπως το λαϊκό κλαρίνο και το βιολί. Στις μέρες μας επιβιώνει σε ακριτικές περιοχές όπως η Θράκη, καθώς και σε ορισμένους τελετουργικούς χορούς του Πάσχα σε διάφορα μέρη της Ελλάδας.



## Η ταξινόμηση των τραγουδιών

Η ταξινόμηση των τραγουδιών σε «κλέφτικα», «ιστορικά», «ερωτικά» κ.ά. ανταποκρίνεται σε μια λόγια πρακτική που βασίζεται κυρίως σε φιλολογικά κριτήρια ως προς το περιεχόμενό τους. Στις παραδοσιακές αγροτοκτηνοτροφικές κοινότητες, όμως, το ρεπερτόριο γινόταν κατανοητό κυρίως με όρους επιτέλεσης, ως πασχαλιάτικο, του γάμου κ.λπ. (Ρόμπου-Λεβίδη 1999). Δεν υπήρχε ιδιαίτερη ανάγκη για ονοματοδοσία, καθώς όλοι γνώριζαν το πλαίσιο αναφοράς και ανάλογα με την περίπτωση χρησιμοποιούσαν το κατάλληλο τραγούδι: είτε αυτό που κατά παράδοση τραγουδούσαν και χόρευαν κάθε φορά, είτε αυτό που λόγω των στίχων του ταίριαζε σε κάποιο συγκεκριμένο περιστατικό ή άτομο της κοινότητας.

Επομένως, για να προσεγγίσουμε τα τραγούδια στα χρόνια του Αγώνα θα πρέπει να τα θεωρήσουμε όχι απλώς ως «κείμενα-μνημεία του λόγου» που προσφέρονται για ταξινόμηση και μελέτη με εξωτερικά κριτήρια, αλλά ως πολύπλευρα, συμπυκνωμένα και κωδικοποιημένα μηνύματα, που τα χρησιμοποιούσαν οι κοινότητες με τρόπο λειτουργικό και επιτελεστικό.

## Φωνητική και οργανική μουσική

Είναι ιδιαίτερα σημαντικό να συνειδητοποιήσουμε ότι η έννοια της οργανικής συνοδείας ενός τραγουδιού, όπως την αντιλαμβανόμαστε σήμερα, δημιουργήθηκε ύστερα από την είσοδο και τη διάδοση των νεότερων οργάνων, όπως το λαϊκό κλαρίνο και το βιολί, μετά τα μέσα του 19ου αιώνα. Η φωνητική και η οργανική μουσική ήταν δύο διακριτές πρακτικές. Για να κατανοήσουμε πώς ηχούσε το τραγούδι στις παραδοσιακές αγροτοκτηνοτροφικές κοινωνίες, θα πρέπει επίσης να λάβουμε υπόψη τις πρακτικές συνθήκες επιτέλεσης της εποχής, σε μια συνθήκη προ του μικροφώνου, κατά την οποία ο τραγουδιστής, για να ακουστεί σε ένα πολύβουο χοροστάσι, έπρεπε να φωνάξει τοποθετώντας τη φωνή του στον λάρυγγα. Αυτό είχε ως συνέπεια την παραγωγή γλωττιδικών ήχων, μια τεχνική η οποία εν μέρει επιβιώνει σε ακριτικές περιοχές όπως η Θράκη (Sarris και Tzevelekos 2008).

Παράλληλα, για να προσεγγίσουμε την εν γένει τραγουδιστική πρακτική και αισθητική θα πρέπει να φανταστούμε πώς ηχούσε το τραγούδι προτού επηρεαστεί από τις ιδιαίτερες τεχνικές που εισήγαγαν τα νεότερα όργανα.

Για τη στεριανή Ελλάδα, ένας τρόπος για να αντιληφθούμε την αισθητική αυτή είναι μέσα από τη φωνητική απόδοση των τραγουδιών από την παλαιότερη γενιά των Σαρακατσάνων ή τις ηλικιωμένες γυναίκες της οροσειράς της Πίνδου. Εδώ κυριαρχούν οι τεχνικές του γκλισάντο, η αστάθεια κάποιων βαθμίδων και το «αδρό» ηχόχρωμα της φωνής ([youtube.com/watch?v=UqIbNYZLDmg](https://www.youtube.com/watch?v=UqIbNYZLDmg)). Αντίθετα,

στην επεξεργασμένη από το κλαρίνο εκδοχή των ίδιων τραγουδιών η ποικιλτική τεχνοτροπία συχνά τυποποιείται, τετραγωνίζεται, συμπαρασύροντας με τη σειρά της τη φωνητική απόδοση ([youtube.com/watch?v=RHUYsxXR9u4](https://www.youtube.com/watch?v=RHUYsxXR9u4)). Μέσα από τα δύο παραπάνω παραδείγματα βλέπουμε δύο διαφορετικές εκδοχές του ίδιου τραγουδιού. Από τη μια η φωνητική εκτέλεσή του από έναν ηλικιωμένο σαρακατσάνο τραγουδιστή και από την άλλη η εκτέλεση με οργανική συνοδεία από υπερτοπικής εμβέλειας δεξιότητες. Αν αντιπαραβάλλουμε παλαιότερες φωνητικές με νεότερες οργανικές ηχογραφήσεις του ίδιου κομματιού, είναι δυνατόν να εντοπίσουμε την καταλυτική επίδραση του κλαρίνου.

Για τη θαλασσινή Ελλάδα, μπορούμε να εντοπίσουμε την παλαιότερη τραγουδιστική χροιά σε εκτελέσεις ηλικιωμένων κυρίως πληροφορητών, στις οποίες το ηχόχρωμα και η τεχνική της φωνής παραπέμπει στη νησιώτικη τσαμπούνα (121), κάτι που σε αρκετές περιοχές διαφοροποιήθηκε μετά την επικράτηση του βιολιού.

Αν ένα μουσικό όργανο είναι η προβολή του ήχου μιας κοινωνίας στην ύλη, τότε μπορούμε να πούμε ότι η οργανική και η φωνητική μουσική αποτελούν τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος (Sarris και Tzevelekos 2008). Έτσι, μελετώντας τις τεχνικές ιδιαιτερότητες και την αισθητική των οργάνων οδηγούμαστε στο να κατανοήσουμε ευκολότερα την άλλη όψη, αυτήν του τραγουδιού. Επομένως, μπορούμε να προσεγγίσουμε το τραγούδι επίσης μέσα από τη θεώρηση των μουσικών οργάνων ανά περιοχή και ανά περίοδο, αφαιρώντας από την εξίσωση τα νεότερα όργανα.

Πράγματι, τα παλαιά μουσικά όργανα που ήταν σε χρήση κατά περιοχή (φλογέρες, γκάιντες, τσαμπούνες, λύρες) είχαν περιορισμένες τεχνικές δυνατότητες: μικρή έκταση, συνεχόμενο ήχο (στην περίπτωση των ασκαύλων) με μικρές δυνατότητες άρθρωσης της μελωδίας και έλλειψη δυναμικών. Σε σχέση με τις δυνατότητες αυτές διαμορφώθηκαν τα τοπικά οργανικά ρεπερτόρια. Κύριο χαρακτηριστικό τους είναι η «μοτιβικότητα». Δηλαδή, στο μελωδικό υλικό κυριαρχούν τα «μοτίβα», μικρές αυτοτελείς, αλλά όχι αυτοδύναμες μονάδες, από τις οποίες εξάγεται μια υποτυπώδης μελωδική ιδέα. Τα μοτίβα σχηματίζουν «κομμάτια» μέσα από μια παρατακτική λογική, όπου παρατάσσονται, παραλλάσσονται μελωδικά και ρυθμικά, και συνθέτουν διαδοχές που καθορίζονται από τον παραδοσιακό αυτοσχεδιασμό (Sarris, Kolydas και Tzevelekos 2010).

Οι παλαιές αυτές τεχνικές και τα σχετικά ρεπερτόρια επιβιώνουν –αν και σε περιορισμένο βαθμό– ως τις μέρες μας, παιγμένα είτε από τα παραδοσιακά όργανα που χρησιμοποιούνταν στα χρόνια του Αγώνα του 1821, είτε από τα νέα όργανα που τα διαδέχτηκαν, όπως το κλαρίνο ή το βιολί, και κληρονόμησαν τις τεχνικές, το ρεπερτόριο και ως ένα βαθμό την αισθητική τους (Sarris 2007).

Βεβαίως, το ρεπερτόριο των οργάνων της εποχής δεν αποτελούνταν μόνον από οργανικά κομμάτια μοτιβικού και παρατακτικού χαρακτήρα. Συχνά οδηγούνταν να

παίξουν και ό,τι χωρούσε στις δυνατότητές τους (τραγουδιστικό ρεπερτόριο, μελωδίες ξενικής προέλευσης κ.λπ.) και τα προσάρμοζαν αναλόγως όποτε δεν επαρκούσαν οι βασικές τεχνικές τους δυνατότητες. Η πρακτική αυτή, συνηθισμένη έως σήμερα, σίγουρα εφαρμοζόταν και τότε. Έτσι, όπως παίζονται στις μέρες μας –προσαρμοσμένα πάντα– δυτικής προέλευσης βαλς και ταγκό σε τοπικά όργανα, σαν την γκάιντα ή τη λύρα, μπορούμε να υποθέσουμε ότι ευρωπαϊκές μελωδίες πάνω στις οποίες τονίζονταν, λόγω χάρη τα τραγούδια του Ρήγα, μπορούσαν να αποδοθούν επίσης από λαϊκά όργανα της εποχής με αντίστοιχες προσαρμογές.

### Τα μουσικά όργανα της εποχής του Αγώνα

Αν για τις γκάιντες, τις τσαμπούνες, τις φλογέρες και τους ζουρνάδες μπορούμε να έχουμε μια πιο ευκρινή θεώρηση, καθώς τα όργανα αυτά εξακολουθούν να είναι σε χρήση σε διάφορες περιοχές της Ελλάδας, η εικόνα είναι πιο θολή σε σχέση με άλλα όργανα, τα οποία μαρτυρούνται εκτενώς στα γραπτά και στις απεικονίσεις, αλλά στις μέρες μας έχουν περιοριστεί σε μεγάλο βαθμό.

Πιο χαρακτηριστική περίπτωση είναι αυτή του ταμπουρά, ενός οργάνου που μαρτυρείται σε διάφορους τύπους σε όλα τα μέρη της στεριανής και της θαλασσινής Ελλάδας. Κατασκευαζόταν με υλικά του άμεσου περιβάλλοντος, πολλές φορές από τον ίδιο τον μουσικό ή από κάποιον εξειδικευμένο τεχνίτη. Ενδεικτικό είναι το παρακάτω απόσπασμα από τον Κασομούλη (1940: 207), που αναφέρεται σε ένα πασχαλιάτικο γλέντι στον Όλυμπο και μας προσφέρει μια σπάνια μαρτυρία στην οποία μνημονεύονται διαφορετικοί τύποι ταμπουρά και οργάνων με δοξάρι:

*Αποφασίσαμεν να συμφωνήσωμε τα λαλούμενα οπού ήξευρεν να παίξη ο καθείς εξ ημών και να δοξάσωμεν τον Θεόν με ταις ποτήραις. Ο Γούλας έπαιξε το σιαρκί, ο Τόλιος το ριμπάπι, ο Διαμαντής όλα –πλην έπαιξε το βιολί τότες– και εγώ το μπουζούκι.*

Αλλού, ο Κασομούλης μας πληροφορεί:

*Εγώ λαλούσα το μπουζούκι λεγόμενον, ο Χριστόδ[ουλος Χατζηπέτρου] τον ταμπουράν με δυο τέλια, ο Σπ[ύρος Μίλιου] το φλάουτο, άλλοι άλλα όργανα ευμετακόμιστα, μπουλγαριά, ρεμπάπια.*

(Κασομούλης 1941: 539)

Στο παρακάτω απόσπασμα πληροφορούμαστε την ύπαρξη διαφορετικών τύπων οργάνων της οικογένειας του ταμπουρά:



*Ο Γεωργούλας Παλαιογιάννης λαλούσεν πολλά γλυκά τον βαγλαμάν, ο Παλιοκώστας το βουζούκι και άλλοι με λιουγκάρια και ικιτέλια, ακολουθώντας αυτούς, προξενούσαν την μεγαλύτερη ηδονή εις τους Έλληνας συναδέλφους των.*

(Κασομούλης 1942: 74-75)

Ο ταμπουράς είχε διευρυμένες δυνατότητες σε σχέση με τα υπόλοιπα αγροτικά μουσικά όργανα, καθώς μπορούσε να παίζει τη μελωδία και να τη συνοδεύει παράλληλα ρυθμικά και αρμονικά κρατώντας το ίσο. Χάρη στους κινητούς δεσμούς, τους «μπερντέδες» στο μανίκι του οργάνου, είχε τη δυνατότητα να κινηθεί σε μια μεγάλη ποικιλία μουσικών κλιμάκων, «δρόμων», καλύπτοντας τις τροπικές προδιαγραφές του ρεπερτορίου. Σε αυτό βοηθούσε και η μεγάλη ποικιλία από κουρδίσματα, «ντουζένια», τα οποία συνέβαλλαν στο να δημιουργηθεί κάθε φορά το αντίστοιχο αρμονικό περιβάλλον. Γι' αυτούς τους λόγους ο ταμπουράς υπήρξε τόσο διαδεδομένος σε όλη την Ελλάδα, σε πολλούς διαφορετικούς οργανολογικούς τύπους, όπως μαρτυρούν επίσης τα αποσπάσματα του Κασομούλη.

Άλλη μια χαρακτηριστική περίπτωση οργάνου που εντοπίζεται τακτικά στις ζωγραφικές αναπαραστάσεις της εποχής είναι η αχλαδόσχημη λύρα. Πρόκειται για ένα όργανο ευρύτατα διαδεδομένο σε όλη τη χερσόνησο της Βαλκανικής, καθώς και στο Αιγαίο, αλλά και στα ελληνόφωνα χωριά της Κάτω Ιταλίας. Κατασκευαζόταν εύκολα από υλικά του άμεσου περιβάλλοντος, συνήθως από τον ίδιο τον μουσικό. Η σημερινή εικόνα, που θέλει το όργανο αυτό να περιορίζεται στη Θράκη, τη Μακεδονία, τα Δωδεκάνησα και την Κρήτη αποτυπώνει μόνο ένα μέρος της πραγματικότητας που υπήρχε στα χρόνια του Αγώνα, όταν η λύρα υπήρξε ένα όργανο πολύ πιο διαδεδομένο γεωγραφικά. Ενδεικτική είναι η μαρτυρία του περιηγητή Σιμόνε Πομάρντι (Simone Romardi 1820) που αναφέρει ότι το 1814 συνάντησε εργαστήριο κατασκευής λυρών στη Δαύλεια του Παρνασσού.

Η πρακτική της λύρας είναι παρόμοια με αυτήν του ταμπουρά. Συνοδεύει μελωδικά το τραγούδι και έχει παράλληλα τη δυνατότητα να αυτοσυνοδεύεται τόσο αρμονικά, χρησιμοποιώντας τη μεσαία από τις τρεις χορδές ως ισοκράτη, όσο και ρυθμικά, με κοφτές ρυθμικές δοξαριές, χρησιμοποιώντας –στην Κρήτη και στα Δωδεκάνησα– τα κουδουνάκια που είναι κρεμασμένα στο δοξάρι. Ο πλέον διαδεδομένος τύπος στις μέρες μας είναι αυτός της σύγχρονης κρητικής λύρας που φέρει στην κατασκευή, την τεχνική παιξίματος και το ρεπερτόριο τη μεταγενέστερη επίδραση του βιολιού, ως αποτέλεσμα των κοινωνικών και των οικονομικών ανακατατάξεων στο νησί από τον Μεσοπόλεμο και μετά (Λιάβας 1985: 117-142). Με τη σειρά του, ο σύγχρονος αυτός τύπος έχει επηρεάσει τις νεότερες παραδόσεις της λύρας σε όλο το Αιγαίο.

Επομένως, για να ανασυνθέσουμε τον τρόπο με τον οποίο θα ακουγόταν η λύρα στα χρόνια της Επανάστασης, θα πρέπει να αφαιρέσουμε την «παράμετρο βιολί».

Σε αυτό μας βοηθά το γεγονός ότι σε αντίθεση με τον ταμπουρά, που έχει εκτοπιστεί από άλλα όργανα, στην περίπτωση της λύρας υπάρχουν μέχρι τις μέρες μας ζωντανοί δίαυλοι για να προσεγγίσουμε την τεχνική και την αισθητική που πιθανολογούμε ότι είχε το όργανο στα χρόνια του Αγώνα.

Για τη στεριανή Ελλάδα, θεωρούμε ότι η περίπτωση της λύρας της Θράκης ([youtube.com/watch?v=ywGNuPEGTlg](https://youtube.com/watch?v=ywGNuPEGTlg)) και της Μακεδονίας-Δράμας πρέπει να είναι αρκετά κοντά στον ήχο του οργάνου πριν από διακόσια χρόνια. Αντίστοιχα, η εικόνα αυτή στη θαλασινή Ελλάδα μπορεί να συνδεθεί με το παίξιμο της παλαιάς κρητικής ([youtube.com/watch?v=RN6u\\_0giBG8](https://youtube.com/watch?v=RN6u_0giBG8)) και δωδεκανησιακής λύρας ([youtube.com/watch?v=6Aop7dva\\_AM](https://youtube.com/watch?v=6Aop7dva_AM)), πριν από την προσθήκη της ταστιέρας του βιολιού, που παραπέμπει στον νησιώτικο άσκαυλο (ασκομαντούρα ή τσαμπούνα) τόσο ως ηχώ-χρωμα όσο και ως ρεπερτόριο.

Στην προσπάθειά μας να ακούσουμε τις μουσικές του απελευθερωτικού Αγώνα είναι σημαντικό να κατανοήσουμε το μουσικό στίγμα του ζουρνά, ο οποίος εμφανίζεται συχνά σε απεικονίσεις (608, 614, 618) και σε γραπτές μαρτυρίες. Πρόκειται για ένα ακόμη όργανο που χρησιμοποιείται ως τις μέρες μας, με διευρυμένες τεχνικές δυνατότητες σε σχέση με τα παλαιά ποιμενικά όργανα. Ο ήχος του χαρακτηρίζεται από έντονη πλαστικότητα: γκλισάντι, βιμπράτι με αλλαγή τονικού ύψους, βιμπράτι παλμού, άρθρωση της μελωδίας με το φύσημα και με το χτύπημα της γλώσσας του μουσικού στο γλωσσίδι κ.λπ. Όλα αυτά συνιστούν μια πλούσια παλέτα τεχνικών που διατρέχουν τις σχεδόν δύο οκτάβες της μουσικής έκτασης του οργάνου. Βασικό χαρακτηριστικό του ζουρνά είναι ότι στις περισσότερες περιπτώσεις παίζεται κατά ζεύγη:<sup>7</sup> ο ένας ζουρνάς παίζει τη μελωδία, ενώ ο άλλος συνεχώς ισοκρατεί εφαρμόζοντας την τεχνική της «κυκλικής αναπνοής» (εισπνέοντας και εκπνέοντας ταυτοχρόνως). Οι δύο ζουρνάδες με συνοδεία από το νταούλι συνθέτουν την τυπική «ζυγιά» της στεριανής Ελλάδας και δίνουν έναν ήχο ιδιαίτερα πλούσιο και διαπεραστικό, κατάλληλο για ανοιχτούς χώρους. Τα χαρακτηριστικά της μουσικής του ζουρνά είναι τα παρακάτω:

1. Επεξεργασία των κατά τόπους τραγουδιστικών ρεπερτορίων. Στην οργανική του απόδοση το πρωτογενές μελωδικό υλικό των τραγουδιών παραλλάσσεται, ποικίλλεται και εμπλουτίζεται με αυτοσχεδιαστικά περάσματα, με αποτέλεσμα πολλές φορές να απομακρύνεται αισθητά από το αρχικό φωνητικό πρότυπο.
2. Χρήση μελωδικού υλικού με μοτιβικό και παρατακτικό χαρακτήρα, το οποίο είτε είναι δανεισμένο από τα ποιμενικά όργανα, είτε δημιουργείται

- απευθείας στον ζουρνά. Το υλικό αυτό συχνά διαπλέκεται με το τραγουδιστικό, σχηματίζοντας μια συνεχόμενη ροή μουσικής.
3. Βασική παράμετρος του παιξίματος του ζουρνά είναι ο αυτοσχεδιασμός. Με τον όρο αυτό εννοούμε εδώ τις μελωδίες ελεύθερου ρυθμού, οι οποίες προκύπτουν από την περιήγηση στους μουσικούς τρόπους ή κλίμακες, στους οποίους κινείται κάθε φορά ο οργανοπαίκτης. Πρόκειται για μια ιδιότυπη συνομιλία με τον ισοκράτη και με το νταούλι. Αν θεωρήσουμε αυτά που παίζει ο μελωδικός ζουρνάς (μελωδία, ποικίλματα, παύσεις, κρατημένες νότες, παραλλαγές κ.ά.) ως μια οντότητα με δυναμικές εξάρσεις και πτώσεις, τότε αυτή αποκτά υπόσταση μέσα από την αντιπαραβολή της με το σταθερό σημείο αναφοράς του ισοκράτη, καθώς και μέσα από τη συνύπαρξή της με τη ρυθμική υπόκρουση του νταουλιού που καθορίζει τον βηματισμό της μουσικής. Ο μελωδικός ζουρνάς άλλοτε συμπορεύεται με το νταούλι και άλλοτε φαινομενικά το αγνοεί, ακολουθώντας τον δικό του ελεύθερο ρυθμό. Μέσα από αυτές τις συγκρούσεις δημιουργούνται εντάσεις που εξομαλύνονται στη συνέχεια. Οι διαδοχές συγκρούσεων και εξομαλύνσεων εισπράττονται ανάλογα από τους χορευτές. Έτσι, μέσα από την ιδιαίτερη σχέση του μουσικού και του χορευτή, η μουσική του ζουρνά και ο χορός λειτουργούν ως συγκοινωνούντα δοχεία.
  4. Θα μπορούσαμε να προσεγγίσουμε τη μουσική συμπεριφορά του σχήματος ζουρνάς και νταούλι στο πλαίσιο του εναλλακτικού όρου τον οποίο προσδιορίζει ως «τροπισμό» ο Νίκος Ορδουλίδης (2018: 17). Σε αντίθεση με την επικρατούσα διπολική θεώρηση που προσεγγίζει την παράδοση μέσα από προκατασκευασμένα και εν πολλοίς πλασματικά δίπολα (Ανατολή/Δύση, παλαιό/νέο, παραδοσιακό/νεωτερικό, τροπικό/τονικό κ.λπ.), ο τροπισμός «θέτει συνολικά στο επίκεντρο τη συμπεριφορά μιας μουσικής οντότητας με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, ρυθμό, μελωδία, αρμονία κ.λπ., όχι όμως ως θεωρητική υπόσταση με αυτοτελείς κανόνες, αλλά ως υλοποιημένη περιπτωσιολογία» (στο ίδιο). Πρόκειται για ένα σύνθετο σύστημα κανόνων αισθητικής οι οποίοι διαμορφώνονται από τα κάτω, μέσα από το μελωδικό, ρυθμικό και αρμονικό περιβάλλον που χαρακτηρίζει το ρεπερτόριο μιας περιοχής. Επομένως, στην περίπτωση του ζουρνά διαπιστώνουμε την πρωτοκαθεδρία μιας «οργανοκεντρικής» έναντι μιας «τραγουδοκεντρικής» αντίληψης της μουσικής.

Τα τεχνικά στοιχεία που παραθέσαμε φωτίζονται περισσότερο αν λάβουμε υπόψη ότι ο ζουρνάς είναι ένα όργανο συνδεδεμένο με την ανάδειξη επαγγελματιών μουσικών στις προνεωτερικές κοινωνίες των Βαλκανίων. Παιζόταν και

εξακολουθεί να παίζεται σε πολλές περιπτώσεις αποκλειστικά από τους Ρομά, οι οποίοι προσέφεραν υπηρεσίες μουσικού και διασκεδαστή, όπου καλούνταν. Δεν είναι τυχαίο ότι οι διαδρομές του οργάνου και ο συνακόλουθος χρωματισμός των τοπικών ρεπερτορίων ακολουθούν πορείες παράλληλες με αυτές των Ρομά. Συναντάμε τον ζουρνά στις πολιτείες και στους κάμπους, σε περιοχές όπου υπήρχαν μεγάλες ιδιοκτησίες γης, που έδιναν τη δυνατότητα οι Ρομά να προσφέρουν τις διάφορες υπηρεσίες τους ως σιδεράδες, καλαθοπλέκτες, εποχικοί εργάτες, μικρέμποροι και, φυσικά, μουσικοί. Έτσι, ο ήχος και η αισθητική του ζουρνά χαρακτηρίζει τις μουσικές αυτών των περιοχών, ενώ απουσίαζε από τα ορεινά χωριά στις φτωχές και δυσπρόσιτες περιοχές.

Όσα προαναφέραμε για τα λαϊκά μουσικά όργανα αναφέρονται κατά βάση στις μουσικές παραδόσεις της υπαίθρου. Ωστόσο, ένα μέρος των γραπτών πηγών, ειδικά από ξένους περιηγητές, διασώζει μουσικές πληροφορίες για τις αυλές τοπικών ηγεμόνων, με πιο χαρακτηριστική την περίπτωση του Αλή Πασά. Στις αυλές αυτές, άλλοτε άκουγαν τον διαπεραστικό ήχο του ζουρνά και άλλοτε τον ήχο των «λεπτών οργάνων» (βιολί, ούτι, κανονάκι, ταμπούρ, νέι κ.ά.), μαζί με τις εκφραστικές φωνές των τραγουδιστών που συχνά έρχονταν από την Κωνσταντινούπολη. Τα «λεπτά όργανα» συνδέονταν κυρίως με λόγιες μουσικές παραδόσεις, όπως αυτές διαμορφώνονταν στο πολυεθνικό και πολυπολιτισμικό περιβάλλον των μητροπόλεων και κατόπιν διαχέονταν μέσα από τα δίκτυα των επαγγελματιών μουσικών στους αστικούς κόμβους.

Για να μπορέσουμε να αξιολογήσουμε τις σωζόμενες μαρτυρίες θα πρέπει να τις προσεγγίσουμε από τρεις κατευθύνσεις:

Η πρώτη συνδέεται με το θεωρητικό πλαίσιο και τις λειτουργίες της λόγιας οθωμανικής μουσικής. Μια συνοπτική, αλλά ενδελεχή παρουσίαση της σχετικής βιβλιογραφίας προσφέρει το άρθρο του Δημήτρη Σταθακόπουλου (χχ.), όπου σκιαγραφείται η ώσμωση μουσικών στοιχείων από διαφορετικές γεωγραφικές και πολιτισμικές προελεύσεις, όπως διαμορφώθηκε στην ιστορική διαδρομή της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας.

Η δεύτερη κατεύθυνση αφορά στο γενικότερο ιστορικό πλαίσιο, τόσο στο επίπεδο του μητροπολιτικού όσο και των περιφερειακών αστικών κέντρων. Με τον τρόπο αυτόν μπορούν να γίνουν αντιληπτές οι διαφοροποιήσεις που επήλθαν στη μουσική μέσα από τις ευρύτερες κοινωνικές και πολιτισμικές εξελίξεις τον 18ο και τον 19ο αιώνα.

Ο τρίτος δρόμος είναι η διερεύνηση της κινητικότητας των μουσικών μέσα στην ίδια περίοδο, οι οποίοι συνέβαλαν στη διάχυση ρεπερτορίων, τεχνικών και μουσικών οργάνων.



## Πώς έφτασαν μέχρι σήμερα αυτοί οι ήχοι;

Το δεύτερο ερώτημα που καλούμαστε να διερευνήσουμε στην προσπάθειά μας να προσεγγίσουμε τις μουσικές του 1821 είναι οι διαδρομές μέσα από τις οποίες έχουν φτάσει ως τις μέρες μας όλοι αυτοί οι ήχοι. Δεδομένου ότι η μουσική και γενικότερα η άυλη πολιτιστική κληρονομιά δεν έχουν στατικό χαρακτήρα, αλλά αποτελούν προϊόν αλληπάλληλων ωσμώσεων, αλληλεπιδράσεων και συνεχούς επαναδιαπραγμάτευσης και ανανοηματοδότησης, για την κατανόηση και την ερμηνεία τους απαιτούνται ανάλογα μεθοδολογικά εργαλεία. Η θεωρία των δικτύων είναι ιδιαίτερα χρήσιμη προς την κατεύθυνση αυτή.

Ως «δίκτυο» μπορούμε να ορίσουμε μια δέσμη στοιχείων, ομοιογενούς ή ετερογενούς χαρακτήρα, τα οποία αλληλεπιδρούν και συνδιαμορφώνουν μια συγκεκριμένη κοινωνική και πολιτισμική δυναμική. Μουσική μελέτη αναφοράς που εγκαινιάζει στην ελληνόφωνη βιβλιογραφία τη σχετική συζήτηση είναι η μονογραφία *Θόρυβοι* του Ζακ Ατταλί (Attali 1991). Πρόκειται για ένα δοκίμιο πολιτικής οικονομίας για τις κοινωνίες της Δυτικής Ευρώπης, με αφετηρία τους μουσικούς μετασχηματισμούς που έλαβαν χώρα στη διάρκεια των πέντε τελευταίων αιώνων.

Ένας συνοπτικός ορισμός της έννοιας του δικτύου, όπως χρησιμοποιήθηκε στην ανθρωπολογία, διατυπώνεται από τον Κάβουρα (1997: 46).

*Η έννοια του δικτύου εκφράζει, επομένως, τη διαπλοκή ομοειδών ή ετερογενών δομικών στοιχείων σε ενιαία σύνολα. Τα δομικά αυτά στοιχεία ονομάζονται κλάδοι του δικτύου, και τα σημεία στα οποία συναντώνται οι κλάδοι, κόμβοι του δικτύου. Ως σημείο συνάντησης δύο ή περισσότερων κλάδων μέσα σε ένα δίκτυο, ο κόμβος έχει ιδιαίτερη αναλυτική σημασία για την κατανόηση της λειτουργίας του συγκεκριμένου δικτύου, διότι εκφράζει την τοπική σχέση των κλάδων αυτών ως συνάρτηση της υπερτοπικής τους σχέσης μέσα σε μια ευρύτερη δικτύωση: τη διαπλοκή των επιμέρους δικτύων μεταξύ τους.*

Τα δίκτυα μας δίνουν τη δυνατότητα να αντιμετωπίσουμε κάθε μουσικό φαινόμενο ως οντότητα αποτελούμενη από παραμετροποιήσιμα τεχνικά χαρακτηριστικά και ερμηνεύσιμα κοινωνικά συγκείμενα. Μέσα από μια διαδικασία αποδόμησης είναι δυνατόν να εντοπίσουμε και να αναλύσουμε τα επιμέρους συστατικά, αναδεικνύοντας σχέσεις και αλληλεπιδράσεις συχνά απρόσμενες.

Μέσα από την παραπάνω θεώρηση, τα τεκμήρια που σχετίζονται με τις μουσικές της Επανάστασης παύουν να είναι στατικές ψηφίδες και είναι δυνατόν να αντιμετωπιστούν ως στιγμιότυπα μιας γενικότερης αφήγησης. Ωστόσο, η ενδελεχής αποτύπωση της αφήγησης αυτής θα ξέφευγε από το πλαίσιο του παρόντος άρθρου. Περιοριζόμαστε λοιπόν σε δύο μελέτες περίπτωσης, οι οποίες θεωρούμε ότι έχουν κομβική θέση για την κατανόηση των διαδρομών μέσα από τις οποίες

έφτασαν οι μουσικές του 1821 ως τις μέρες μας. Η πρώτη αφορά σε ένα όργανο εμβληματικό για την ελληνική παραδοσιακή μουσική, το λαϊκό κλαρίνο, ενώ η δεύτερη συνδέεται με τον ρόλο της δισκογραφίας, η οποία τα τελευταία εκατό χρόνια περίπου καθόρισε σε σημαντικό βαθμό τον τρόπο με τον οποίο εισπράττουμε και διαχειριζόμαστε τη μουσική.

## Η περίπτωση του λαϊκού κλαρίνου

Η στερεοτυπική εικόνα θέλει τις περισσότερες μουσικές που συνδέονται με το 1821 να αναπαράγονται με συνοδεία από το «εθνικό μας όργανο», το κλαρίνο, που πλαισιώνεται από τα υπόλοιπα όργανα της στεριανής κομπανίας: βιολί, λαούτο, σαβτούρι και νταούλι ή ντέφι. Πρόκειται βεβαίως για μια θεμελιώδη παρανόηση, καθώς το λαϊκό κλαρίνο έφτασε και άρχισε να διαδίδεται στον ελλαδικό χώρο μόλις στα μέσα του 19ου αιώνα και επικράτησε στις πρώτες δεκαετίες του 20ού (Μαζαράκη 1984).

Όμως, ποια διαδικασία βρίσκεται πίσω από τη διαδικασία καθιέρωσης ως «εθνικού» ενός γερμανικού οργάνου που πρωτοκατασκευάστηκε στα τέλη του 17ου αιώνα; Το κλαρινέτο-κλαρίνο είναι ένα όργανο το οποίο διαδόθηκε ταχύτατα μέσα από διάφορες πολιτισμικές διαδρομές σε διαφορετικές μεταξύ τους μουσικές παραδόσεις. Η διάδοση αυτή καλύπτει μια ευρύτατη μουσικογεωγραφική περιοχή, η οποία εκτείνεται από την Κεντρική και την Ανατολική Ευρώπη μέχρι τα Βαλκάνια και την Οθωμανική Αυτοκρατορία. Το ελληνικό λαϊκό κλαρίνο αποτελεί ένα παρακλάδι του παραπάνω δικτύου.

Είναι ένα όργανο που χρησιμοποιήθηκε αρχικά στις συμφωνικές ορχήστρες από τα χρόνια του κλασικισμού (Rhodes 2007), συνεπώς μπορούμε να μιλάμε για τον «συμφωνικό κλάδο» της διάδοσής του που ακολούθησε τα δίκτυα της λόγιας δυτικής μουσικής.

Παράλληλα, χρησιμοποιήθηκε ευρύτατα στις στρατιωτικές μπάντες, συνοδεύοντας τη στρατιωτική ζωή των τριών τελευταίων αιώνων σε όλη την παραπάνω γεωγραφική περιοχή (πολεμικές επιχειρήσεις, κατάρρευση αυτοκρατοριών, δημιουργία εθνικών κρατών). Αυτή η διαδρομή μπορεί να οριστεί ως «στρατιωτικός κλάδος» της διάδοσής του.

Η τρίτη διαδρομή χαρακτηρίζεται ως «λαϊκός κλάδος». Ένα όργανο με τις εκφραστικές δυνατότητες του κλαρίνου δεν θα αργούσε να ανακαλυφθεί και να υιοθετηθεί από τους παραδοσιακούς οργανοπαίκτες μουσικούς, πολλοί από τους οποίους έπαιζαν ήδη κάποιο τοπικό αερόφωνο όργανο. Στο νέο όργανο βρήκαν ένα οικείο περιβάλλον, καθώς η τεχνική παιξίματός του μέσα από το «απλό» σύστημα που κυριαρχούσε τότε στην τεχνολογία του (σύστημα Albert) έχει πολλά

κοινά σημεία με το παίξιμο παραδοσιακών αερόφωνων όπως η φλογέρα και ο ζουρνάς. Έτσι, τεχνικές, δακτυλοθεσίες και ρεπερτόρια μεταφυτεύτηκαν και προσαρμόστηκαν εύκολα από το ένα όργανο στο άλλο. Γι' αυτόν τον λόγο, σε συνδυασμό με τις περισσότερες δυνατότητες που προσφέρει το συγκεκριμένο σύστημα για παρεμβάσεις στη φθογοθέτηση του οργάνου, οι περισσότεροι κλαριντζήδες ακόμη και σήμερα προτιμούν το σύστημα Albert, αν και διεθνώς στον χώρο της λόγιας μουσικής για το κλαρίνο κυριαρχεί το σύστημα Boehm.

Για να κατανοήσουμε καλύτερα τις συνθήκες διάδοσης του κλαρίνου, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη κάποια ιδιαίτερα οργανολογικά χαρακτηριστικά του που ήρθαν να συσχετιστούν με τα κοινωνικά συγκείμενα της εποχής. Το κλαρίνο δεν λειτουργεί αυτοτελώς, αλλά συνιστά μέρος μιας ορχήστρας από όργανα με παρόμοιες οργανολογικές προδιαγραφές (τονισμός, φθογοθέτηση, χροιά κ.ά.). Έτσι, όργανα όπως το βιολί, το λαούτο, η κιθάρα, το σαντούρι, το τσίμπαλο, το βιολοντσέλο κ.ά., τα οποία συνιστούν τις κομπανίες με διαφορετικές κατά τόπους συνθέσεις, μπορούν να συμπράττουν σε μουσικά σχήματα μικρά ή μεγαλύτερα. Αυτό γίνεται τόσο για λόγους ηχητικού όγκου, ανάλογα με τους χώρους και τις περιστάσεις παιξίματος, όσο και για τον καταμερισμό των ρόλων στο πλαίσιο του σχήματος: άλλο όργανο επιφορτίζεται με τη μελωδία, άλλο αναλαμβάνει τη ρυθμική ή την αρμονική συνοδεία, άλλο παίζει συνδυαστικούς ρόλους.

Η ενασχόληση με τα νέα όργανα επιβάλλει μεγαλύτερο βαθμό μαθητείας και εξειδίκευσης σε σχέση με τα παλαιά αγροτικά όργανα. Ο οργανοπαίκτης έπρεπε να αφιερωθεί σε αυτά, γεγονός που δεν ήταν εύκολο στο πλαίσιο των υποχρεώσεων του στις αγροτοκτηνοτροφικές κοινωνίες της εποχής (Rice 1994: 92-95). Συνεπώς, το παίξιμό τους οδήγησε στην ανάδειξη ημιεπαγγελματιών και επαγγελματιών μουσικών. Επιπλέον, η κατασκευή των νέων οργάνων συνδέεται με εξειδικευμένα εργαστήρια, που λειτουργούσαν συνήθως στα αστικά κέντρα, ενώ η αγορά τους προϋπέθετε χρήματα και ύπαρξη εμπορικών δικτύων. Στο γύρισμα του 19ου προς τον 20ό αιώνα, το χρήμα στις ανταλλακτικές αγροτοκτηνοτροφικές κοινωνίες ήταν ακόμη σπάνιο. Όποιος, λοιπόν, επένδυε στην αγορά ενός τέτοιου οργάνου συνήθως το έκανε για να βιοποριστεί από αυτό. Επομένως, δεν είναι τυχαίο ότι τον ρόλο του επαγγελματία μουσικού ανέλαβαν να παίξουν άτομα που δεν ήταν παραδοσιακά αγρότες και ασχολούνταν κυρίως με την παροχή υπηρεσιών και το εμπόριο: οι Ρομά και οι Εβραίοι.

Από τα παραπάνω σκιαγραφείται το πλαίσιο μέσα από το οποίο διαδόθηκαν τα νέα όργανα, σε άμεση συσχέτιση με τις κοινωνικές και τις οικονομικές διαφοροποιήσεις στα Βαλκάνια και στον ελλαδικό χώρο: βαθμιαία κατάρρευση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, ανάδειξη νέων πολιτικών και οικονομικών ελίτ, δημιουργία εθνικών κρατών, βαθμιαίο πέρασμα από την ανταλλακτική στην εγχρήματη

οικονομία, ανάπτυξη της βιοτεχνίας και του εμπορίου, στροφή στη δυτική κουλτούρα κ.λπ. Μέσα από τη δυναμική αυτή προέκυψε σταδιακά μια νέα συνθήκη η οποία προσέφερε ζωτικό χώρο για τη διάδοση του κλαρίνου και των κομπανιών.

Τα όργανα αυτά θα πρέπει να τα δούμε όχι μόνο με όρους διαφοροποίησης ως προς τον ήχο και τις τεχνικές παιξίματος, αλλά κυρίως ως προς τους τρόπους της μουσικής επιτέλεσης. Στη συνθήκη προ του κλαρίνου, η οργανική μουσική ήταν κυρίως υπόθεση ενός ατόμου που προερχόταν συνήθως από την κοινότητα ή, έστω, μιας ομάδας δύο ή τριών ατόμων που κάλυπταν με τη δράση τους μια περιορισμένη γεωγραφική περιοχή. Στην εποχή του κλαρίνου, το παίξιμο των οργάνων γίνεται πλέον υπόθεση μιας εξειδικευμένης ομάδας επαγγελματιών, η δράση των οποίων αποκτά συχνά υπερτοπικό χαρακτήρα. Αυτές οι μουσικές υπηρεσίες πληρώνονταν αδρά, καθώς συχνά γίνονταν αντικείμενο επίδειξης πλούτου ή πεδίο επαναδιαπραγμάτευσης της κοινωνικής θέσης, τη στιγμή που ο χορός συνδέθηκε όλο και περισσότερο με την οικονομική δυνατότητα του χορευτή να πληρώσει τα όργανα.

Ένα χρήσιμο εργαλείο για να κατανοήσουμε τη διαδικασία της σταδιακής εξάπλωσης και της βαθμιαίας επικράτησης των νέων οργάνων και των νέων πρακτικών προσφέρεται από τη θεωρία της διάχυσης των καινοτομιών του Έβρετ Ρότζερς (Rogers 1983). Μέσα από αυτή σχηματοποιείται και αναλύεται η πορεία διάδοσης μιας καινοτομίας. Η επικράτηση ή η μη επικράτησή της παραγοντοποιούνται σύμφωνα με το κοινό στο οποίο απευθύνεται και ανάλογα με το ευρύτερο κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο.<sup>8</sup>

Μπορούμε να θεωρήσουμε ότι το κλαρίνο και οι κομπανίες υπήρξαν το οργανολογικό αντίστοιχο της κοινωνικοοικονομικής δυναμικής που προαναφέραμε, καθώς η διάδοση και η επικράτησή τους συνδέονται άμεσα με τη διάχυση και την επικράτηση στοιχείων που σχετίζονται με τη νεωτερικότητα. Αν κάθε αλλαγή στο οργανολόγιο μιας περιοχής συνδέεται με αντίστοιχους κοινωνικούς μετασχηματισμούς, όπως υποστηρίζει μια βασική αρχή της οργανολογίας, τότε μέσα από τη χαρτογράφηση των διαδρομών του λαϊκού κλαρίνου έχουμε μια σχηματική αποτύπωση των διαδρομών της νεωτερικότητας και αντίστροφα.

Ποιος είναι ο μουσικός αντίκτυπος στις περιοχές όπου επικράτησαν το κλαρίνο και η κομπανία; Θεωρούμε ότι τα κυριότερα σημεία είναι τρία:

1. Το κλαρίνο και οι κομπανίες επισκίασαν και σε κάποιες περιπτώσεις εκτόπισαν τα παλαιότερα τοπικά όργανα, υιοθετώντας το ρεπερτόριο και την ηχητική αισθητική τους (βλ. την περίπτωση του «σκάρου» στην Ήπειρο ([youtube.com/watch?v=MpzF0UrPOEg](https://www.youtube.com/watch?v=MpzF0UrPOEg)) ή της «γκάιντας» στη Μακεδονία ([youtube.com/watch?v=byClp4mdsFI](https://www.youtube.com/watch?v=byClp4mdsFI))).

2. Επεξεργάστηκαν εκ νέου το φωνητικό ρεπερτόριο εκτοπίζοντας σταδιακά την αντιφωνική πρακτική. Παράλληλα, επέβαλαν τη σύντμηση των τραγουδιών, η οποία οδήγησε σταδιακά στην πρακτική του ποτ-πουρί, ιδίως μέσα από τη δισκογραφία και τη συγκρότηση ενός «πανελληνίου» ρεπερτορίου. Έτσι, συχνά ξεχάστηκε το περιεχόμενο των τραγουδιών, ιδίως των πολύστιχων, ενώ ο ρόλος της κοινότητας ως συνδημιουργού του χορού και του γλεντιού υποχώρησε, δίνοντας τη θέση του σε μια πιο εμπορική σχέση του χορευτή και του μουσικού, όπου ο γλεντιστής γίνεται καταναλωτής μιας μουσικής που του προσφέρεται άνωθεν.
3. Μπόλιασαν τα τοπικά ρεπερτόρια με υπερτοπικές μουσικές επιρροές, τις οποίες μετέφεραν τα δίκτυα των επαγγελματιών οργανοπαικτών, καλύπτοντας συχνά περιοχές αρκετά απομακρυσμένες μεταξύ τους. Έτσι, στη δισκογραφία των 78 στροφών εντοπίζουμε, λόγου χάρη, παραδείγματα με κομμάτια της εβραϊκής παράδοσης klezmer να μετατρέπονται σε συρτά πολιτικά και από εκεί να περνούν σε όλο το Αιγαίο, ή «χόρες» από τη Ρουμανία να μετατρέπονται σε πολιτικά χασάπικα και από εκεί, μέσα από τις μουσικές του θεάτρου σκιών, να διαδίδονται σε όλη την Ελλάδα. Τα παρακάτω παραδείγματα μας δείχνουν πώς ταξιδεύει μια μελωδία μέσα από τα δίκτυα των μουσικών που διατρέχουν μεγάλες γεωγραφικές περιοχές. Έτσι, μπορούμε να ακούσουμε μια ηχογράφιση του Naftule Brandwein, του ουκρανικής καταγωγής κλαρινετίστα της klezmer, ο οποίος έδρασε στην Αμερική τα χρόνια του Μεσοπολέμου ([youtube.com/watch?v=6f7b3DNG09Y](https://www.youtube.com/watch?v=6f7b3DNG09Y)). Η μελωδία αυτή παραπέμπει άμεσα στον γνωστό σε όλο το Αιγαίο «σηλυβριανό» ([youtube.com/watch?v=vzQ-FW79fgE](https://www.youtube.com/watch?v=vzQ-FW79fgE)).

Με λίγα λόγια, το κλαρίνο υπήρξε το εμβληματικό όργανο της «νέας εποχής», πρωταγωνίστησε στην ομογενοποίηση ενός υπερτοπικού ρεπερτορίου μέσα από τη δράση των επαγγελματιών μουσικών και φιλτράρισε τα κατά τόπους μουσικοχορευτικά ρεπερτόρια επιβάλλοντας τις τεχνικές παιξίματος, τις επιτελεστικές πρακτικές και την όλη αισθητική του.

Στο σημείο αυτό γεννιέται το εξής ερώτημα: ποιος είναι ο λόγος που το κλαρίνο καθιερώθηκε ως «εθνικό όργανο» της Ελλάδας και ο ήχος του ταυτίστηκε με την «ελληνική λεβεντιά» και τις μουσικές του 1821; Η απάντηση προσφέρεται στο πλαίσιο αυτού που ο Χομπσμπάουμ (Hobsbawm 2004: 9-10) ονομάζει «επινοημένη παράδοση»:

*Ως επινοημένη παράδοση εννοούμε ένα σύνολο πρακτικών οι οποίες συνήθως διέπονται φανερά ή σιωπηρά από αποδεκτούς κανόνες και με τελετουργική ή συμβολική φύση και οι*

*οποίες επιδιώκουν να ενσταλάξουν αξίες και κανόνες συμπεριφοράς μέσω της επανάληψης, γεγονός που αυτόματα συνεπάγεται τη συνέχεια με το παρελθόν.*

Στην καθιέρωση του κλαρίνου μπορούμε όντως να επικαλεστούμε μια επινοημένη παράδοση; Η θεωρία των δικτύων θα μας βοηθήσει και εδώ. Αν η διαδικασία της καθιέρωσης του κλαρίνου ως «εθνικού οργάνου» θεωρηθεί ως δίκτυο, τότε μπορούμε να ορίσουμε τη διάδοση του οργάνου, όπως τη σκιαγραφήσαμε παραπάνω, ως κλάδο του δικτύου αυτού. Οι υπόλοιποι κλάδοι θα πρέπει να αναζητηθούν προς την κατεύθυνση εκείνων που από θέση ισχύος επέβαλαν την καθιέρωσή του.

Ένας κλάδος, με ιστορικό χαρακτήρα, αφορά στη σύσταση της Ελλάδας ως εθνικού κράτους. Στο πλαίσιο αυτό, το «παλαιοελλαδίτικης» προέλευσης ρεπερτόριο συσχετίστηκε κατεξοχήν στη συλλογική συνείδηση με το 1821, κατ' αναλογία προς τη θέση της «παλαιάς Ελλάδας» και των «παλαιοελλαδιτών» στη νέα συνθήκη. Αν το κλαρίνο είναι το όργανο που επικράτησε σε αυτή την περιοχή, τότε δεν θα πρέπει να εκπλήσσει η ανάδειξή του ως «εθνικού οργάνου» στο πλαίσιο της οικοδόμησης της νέας εθνικής ταυτότητας.

Ένας άλλος κλάδος συνδέεται με το ότι η επιστήμη της λαογραφίας αντιμετώπισε στα πρώτα της βήματα τα κείμενα των δημοτικών τραγουδιών ως «μνημεία λόγου» αποξενωμένα από τα κοινωνικά τους συγκείμενα, επιλέγοντας μια λόγια, από τα πάνω, κυρίως φιλολογική προσέγγισή τους. Τα κλέφτικα και τα ιστορικά τραγούδια, τα οποία σχετίζονταν με το κυρίαρχο εθνικό αφήγημα, προέρχονταν σε μεγάλο ποσοστό από την «παλαιά Ελλάδα», όπου κυρίαρχο δημοτικό όργανο κατά την εποχή της ακμής της λαογραφίας ήταν το κλαρίνο. Επομένως, το όργανο αυτό θεωρήθηκε ως η πλέον αρμόζουσα οργανική συνοδεία για τα αντίστοιχα τραγούδια.

Ένας τρίτος κλάδος θα μπορούσε να αφορά στον τρόπο με τον οποίο η κεντρική εξουσία διαχειρίστηκε την παραδοσιακή μουσική μέσα από τους μηχανισμούς της (το σχολείο, τον στρατό, τον Τύπο, το ραδιόφωνο, την τηλεόραση) για τη δόμηση της εθνικής ταυτότητας και ιδεολογίας, ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα. Στο πλαίσιο αυτό θα πρέπει να εξεταστούν ζητήματα όπως η καθιέρωση ενός «πανελληνίου» δημοτικού ρεπερτορίου, η διδασκαλία λαϊκών χορών στις στρατιωτικές σχολές και γενικότερα η ένταξή τους στην εκπαίδευση, οι δημόσιες «Γιορτές του Σταδίου» (Loutzaki 2008), καθώς και ο τρόπος με τον οποίο η παραδοσιακή μουσική, διαμεσολαβημένη μέσα από το πρίσμα της λαογραφίας, περνά στη σχολική εκπαίδευση (Ζουμπούλη και Κοκκώνης 2016). Ο κλάδος αυτός εδράζεται αφενός στο ιδεολογικό υπόβαθρο που προσέφερε η «εθνική επιστήμη» της λαογραφίας και αφετέρου στον εξουσιαστικό λόγο ατόμων και φορέων οι οποίοι δραστηριοποιούνταν στην έρευνα, τη διάσωση και τη διάδοση της «εθνικής» μουσικής.

Το παραπάνω πλαίσιο αποτέλεσε γόνιμο έδαφος για τη συμβολική ανάδειξη του κλαρίνου ως «εθνικού οργάνου», μέσω της άνωθεν καταξίωσης και επιβολής, μια διαδικασία που φέρει τα χαρακτηριστικά της επινοημένης παράδοσης.

Η θεώρηση αυτή υπήρξε κυρίαρχη περίπτωση μέχρι και τα μέσα της δεκαετίας του 1980, όταν με το κίνημα της επανανακάλυψης του παραδοσιακού ήχου, καθώς και με την αύξηση των διαθέσιμων πληροφοριών για τις κατά τόπους μουσικές παραδόσεις χάρη στην καλλιέργεια της εθνομουσικολογικής έρευνας και τις ειδικές δισκογραφικές εκδόσεις, αρχίζουμε πλέον να συνειδητοποιούμε τη σημασία και τον ρόλο των τοπικών λαϊκών οργάνων και των φωνητικών παραδόσεων σε σχέση με τη μονοκρατορία του κλαρίνου.

## Η περίπτωση της δισκογραφίας

Μια δεύτερη μελέτη περίπτωσης για να κατανοήσουμε πώς οι μουσικές του 1821 έφτασαν ως τις μέρες μας, είναι αυτή της δισκογραφίας, η οποία συνδέεται και με τα δίκτυα του κλαρίνου που εξετάσαμε παραπάνω.

Η εδραίωση της δισκογραφίας στην Ελλάδα, από τη δεκαετία του 1920 και κυρίως από το 1930 και εξής (Μανιάτης 2001), έθεσε σε διαφορετική βάση τη διαδικασία πρόσληψης, μετάδοσης και διαχείρισης της μουσικής. Για πρώτη φορά έγινε πλέον δυνατόν μια συγκεκριμένη μουσική εκτέλεση να παγιώνεται στον χρόνο και να επαναλαμβάνεται όσες φορές επιθυμεί ο χρήστης του μηχανήματος αναπαραγωγής. Με την ηχογράφηση και τη δισκογράφηση η άυλη μουσική όχι μόνον αποκτά υλική υπόσταση, αλλά και μετατρέπεται σε καταναλωτικό προϊόν το οποίο υπόκειται στους νόμους της αγοράς, της ζήτησης και της προσφοράς (Λουτζάκη 2003). Η σημασία της μηχανικής αναπαραγωγής και οι ανατρεπτικές αλλαγές που έφερε στον κόσμο της μουσικής αναλύονται εκτενώς από τον Ζακ Ατταλί (Attali 1991: 167-247). Ο Ατταλί υπογραμμίζει τον ρόλο και τη σημασία του «δικτύου της επανάληψης» στον τρόπο με τον οποίο οι ακροατές όχι μόνον προσλαμβάνουν, αλλά και δημιουργούν τη μουσική. Η παγιωμένη ηχογραφημένη μουσική διαμορφώνει μέσα από την επανάληψη και την αναπαραγωγή της «πρότυπα» και «ηχητικές έξεις». Συνεπώς, το κοινό ζητά πλέον από τους μουσικούς να είναι σε θέση να αναπαράγουν τα συγκεκριμένα δισκογραφημένα κομμάτια, κάτι που αναδεικνύεται σε ένα από τα βασικά κριτήρια για την αξιολόγησή τους. Έτσι, η ευρεία διάδοση της δισκογραφίας οδήγησε συχνά στην επισκίαση ή ακόμη και στον εκτοπισμό των τοπικών μουσικών ιδιωμάτων, τεχνικών και ρεπερτορίων, τα οποία φάνταζαν «κακό-τεχνα» σε σύγκριση με τους εκλεπτυσμένους ήχους και τις ερμηνείες των δίσκων.

Για να κατανοήσουμε τον ρόλο της δισκογραφίας στην περίπτωση της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής θα πρέπει να διερευνήσουμε μια σειρά από ερωτήματα:

Ποιος και πότε ηχογραφείται; Μέσα από ποιες διαδικασίες γίνεται η επιλογή του ρεπερτορίου που θα δισκογραφηθεί; Ποιος επιμελείται τις ηχογραφήσεις; Ποια είναι η επίδραση των ηχογραφημάτων στις μουσικές των τοπικών κοινωνιών;

Για να απαντήσουμε στα ερωτήματα αυτά θα επιστρατεύσουμε γι' άλλη μια φορά τη θεωρία των δικτύων. Ως πρώτο κλάδο θα ορίσουμε τη διαδικασία της ηχογράφησης και της διάδοσης των ηχογραφημάτων στο πέρασμα του χρόνου. Ως δεύτερο κλάδο θα ορίσουμε τον αντίκτυπο που είχε η δισκογραφία και εν γένει η μουσική βιομηχανία στις τοπικές μουσικές παραδόσεις.

Όσο πιο πίσω πηγαίνουμε στον χρόνο, τόσο η εγγραφή και η κυκλοφορία ενός δίσκου υπήρξε μια διαδικασία δύσκολη και δαπανηρή (Καλυβιώτης 2002, Γλυκοφρύδης 1930: 172-173). Το ίδιο ισχύει και για τη δυνατότητα απόκτησης κάποιου μέσου αναπαραγωγής (γραμμόφωνα κ.λπ.) που περιοριζόταν κυρίως στα πιο εύπορα στρώματα (Μανιάτης 2001). Έτσι, παρατηρούμε ότι στις προδρομικές ηχογραφήσεις δίσκων 78 στροφών στη Σμύρνη και την Κωνσταντινούπολη πριν από το 1922 κυριαρχούσαν τα μουσικά σχήματα της μόδας, οι «εστουδιαντίνες», που απευθύνονταν κυρίως σε πιο εύπορα αστικά ακροατήρια (Ordoulidis 2017). Οι περισσότερες από τις ηχογραφήσεις παραδοσιακών κομματιών που έγιναν τότε μας έρχονται διαμεσολαβημένες μέσα από την αισθητική και την τεχνική επεξεργασία των αστικών αυτών σχημάτων όπου πρωταγωνιστούσε το μαντολίνο. Παρ' όλ' αυτά, στην πρώιμη δισκογραφία των Ελλήνων της Αμερικής η εικόνα δείχνει να είναι πιο πλούσια. Το αγοραστικό κοινό, που αποτελούνταν κυρίως από έλληνες μετανάστες, ζητούσε εκτός από τα αστικά λαϊκά τραγούδια και ηχογραφήσεις με άμεσες αναφορές στο ρεπερτόριο της ιδιαίτερης πατρίδας του.

Με τη λειτουργία του εργοστασίου παραγωγής δίσκων, από το 1930, οι ηχογραφήσεις συστηματοποιούνται. Στις δύο αντίπαλες εταιρείες, την Odeon και τη His Master's Voice, το ρεπερτόριο φιλτράρεται από τους υπεύθυνους «μαέστρους» των ηχογραφήσεων, τους μικρασιάτες Παναγιώτη Τούντα και Σπύρο Περιστερή, οι οποίοι ήταν φορείς του μουσικού κοσμοπολιτισμού και του ηχητικού συγκρητισμού της Σμύρνης. Σε μια εποχή γενικότερων ανακατατάξεων όπως αυτή του Μεσοπολέμου, ο αντίκτυπος στη μουσική βιομηχανία ήταν ανάλογος. Οι κάτοχοι γραμμοφώνων πολλαπλασιάζονταν, ενώ στα καφενεία των συνοικιών αλλά και των χωριών άρχισε να αποκτά περίοπτη θέση κάποιο γραμμόφωνο, επηρεάζοντας ταυτόχρονα τον τρόπο διασκέδασης. Τότε ήταν που προέκυψε το επάγγελμα του «φωνογραφιτζή», του γυρολόγου που έπαιζε δίσκους έναντι αμοιβής (σαν «ντι-τζέι» θα λέγαμε με σημερινούς όρους) για τα λαϊκά στρώματα που δεν διέθεταν φωνόγραφο. Ανάλογα διευρύνθηκαν το πλαίσιο και ο κύκλος εργασιών των δισκογραφικών εταιρειών, οι οποίες καλούνταν πλέον να καλύψουν τις απαιτήσεις ενός ευρύτερου ετερογενούς ακροατηρίου από γηγενείς και πρόσφυγες, αστούς και αγρότες.



Βασικό χαρακτηριστικό της εποχής είναι ότι κάθε εταιρεία συνεργαζόταν με συγκεκριμένους μουσικούς, συνήθως Μικρασιάτες, οι οποίοι επεξεργάζονταν μέσα από τα δεξιοτεχνικά τους εργαλεία και τα αισθητικά τους κριτήρια μουσικές από διάφορες περιοχές της Ελλάδας, καθώς και από διαφορετικά είδη. Αυτοί προσέδωσαν στα τραγούδια μια πιο έντεχνη «αστραφτερή» χροιά. Έτσι, σε αντίθεση με το αίτημα για «αυθεντικότητα» και «πιστότητα» στα κατά τόπους μουσικά ιδιώματα, στην κλασική δισκογραφία του Μεσοπολέμου επικράτησε μια ομογενοποιητική προσέγγιση που οδήγησε στη διαμόρφωση ενός «πανελλήνιου» δημοτικού ρεπερτορίου, με τραγουδιστές και οργανοπαίκτες που συνήθως δεν σχετίζονταν με τους τόπους προέλευσης των τραγουδιών.

Τότε αποτυπώθηκαν για πρώτη φορά σε δίσκους 78 στροφών ορισμένες από τις κλασικές ηχογραφήσεις των κλέφτικων και ιστορικών τραγουδιών, με τραγουδιστές που απέκτησαν πανελλήνια φήμη ως «τραγουδιστές του γραμμοφώνου», όπως ο Γιώργος Παπασιδέρης, ο Κώστας Ρούκουνας κ.ά., αλλά και με γυναικείες φωνές, όπως η Ρόζα Εσκενάζυ, η Ρίτα Αμπατζή και η Γεωργία Μηττάκη, παρόλο που τα κλέφτικα τραγούδια της τάβλας θεωρούνταν παραδοσιακά ως αντρικό ρεπερτόριο.

Θα πρέπει επίσης να σημειώσουμε το γεγονός ότι η περιορισμένη τρίλεπτη διάρκεια των δίσκων της εποχής αναγκαστικά οδήγησε στην ηχογράφιση περιορισμένου μέρους από το ποιητικό κείμενο των μακροσκελών αφηγηματικών τραγουδιών, με αποτέλεσμα συχνά ο ακροατής να μην μπορεί να αντιληφθεί το νόημα και το ιστορικό τους περιεχόμενο.

Οι ηχογραφήσεις αυτές συνεχίστηκαν μεταπολεμικά και η ευρεία διάδοσή τους σε όλη την επικράτεια, μέσα από την εμπορική δισκογραφία και από το ραδιόφωνο που κατέλαβε περίοπτη θέση στα καφενεία των χωριών, οδήγησε συχνά στην υποβάθμιση και την επισκίαση του σχετικού τοπικού ρεπερτορίου. Είναι ενδεικτικό ότι οι Σαρακατσάνοι, στην παράδοση των οποίων βρίσκουμε ένα μεγάλο ποσοστό από κλέφτικα και ιστορικά τραγούδια, κάνουν μια βασική διάκριση στο ρεπερτόριό τους ανάμεσα στα «αλλοτισ'νά», τα παλαιά τραγούδια που τα έλεγαν με το παραδοσιακό ύφος και χωρίς τη συνοδεία οργάνων, και τα «γραμμοφωνίσια», τα νεότερα τραγούδια που επικράτησαν μέσα από το δίκτυο της δισκογραφίας.

Στην προσπάθειά μας, λοιπόν, να ακούσουμε τις μουσικές του Αγώνα του 1821, θα πρέπει να εντοπίσουμε, να επανανοηματοδοτήσουμε και τελικά, στο μέτρο του δυνατού, να ενώσουμε τις επιμέρους ψηφίδες, επιχειρώντας να αποκαταστήσουμε κάποια τμήματα και εικόνες ενός ψηφιδωτού που έχει φτάσει ως τις μέρες μας με πάμπολλες φθορές και παρεμβάσεις. Με όσα εκθέσαμε, προτείνουμε στους ενδιαφερόμενους ορισμένα μεθοδολογικά εφόδια, συνδυάζοντας εργαλεία της εθνομουσικολογίας, της οργανολογίας και της θεώρησης των δικτύων.

Ειδικότερα, μέσα από τη θεώρηση των δικτύων μπορούν να σχηματοποιηθούν, να αναλυθούν και να γίνουν κατανοητές διαδρομές, αλληλεπιδράσεις και μετασχηματισμοί που πραγματοποιήθηκαν και εξακολουθούν να εξελίσσονται εδώ και δύο αιώνες: δημιουργία εθνικού κράτους, εισαγωγή και διάδοση νέων οργάνων, επινόηση και διάδοση παραδόσεων, φιλτράρισμα της μουσικής υπό το πρίσμα εθνικών θεωρήσεων, πέρασμα από τα γρανάζια της μουσικής βιομηχανίας κ.ο.κ.

Επομένως, για να κατανοήσουμε πώς ηχούσαν και πώς έφτασαν ως τις μέρες μας οι μουσικές του Αγώνα, καθώς και για να μπορέσουμε να αξιολογήσουμε κριτικά τις αντίστοιχες πηγές και τα τεκμήρια, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη τις σχετικές διαμεσολαβήσεις, συνδυάζοντας τη μικροσκοπική με τη μακροσκοπική θεώρηση, διερευνώντας όλα τα στοιχεία αυτά, που συνιστούν κλάδους και κόμβους ενός μεγάλου, πολύπλευρου και πολυεπίπεδου δικτύου, του δικτύου των μουσικών του Αγώνα του 1821, το οποίο συνεχίζει να ξεδιπλώνεται έως τις μέρες μας.

## Βιβλιογραφία

- Ατταλί, Ζακ. 1991. *Θόρυβοι: δοκίμιο πολιτικής οικονομίας της μουσικής*. Μετάφραση Ντενίζ Ανδριτσάνου. Αθήνα: Κέδρος.
- Γλυκοφρύδης, Παναγιώτης. Ιούνιος-Ιούλιος 1930. «Πώς γίνεται η εγγραφή των φωνογραφικών δίσκων». *Μουσικά Χρονικά* (Παπαδόπουλος Ιωσήφ) 2.
- DeVale, Sue Carole. 1990. «Organizing organology». Στο *Selected Reports in Ethnomusicology 8: Issues in Organology*, επιμέλεια Sue Carole DeVale, 1-34. Λος Άντζελες: University of California, Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology.
- Ζουμπούλη, Μαρία και Γιώργος Κοκκώνης. 2016. «Η σχολική μουσική εκπαίδευση, μια ιστορία διαχρονικής λογοκρισίας». Στο *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, επιμέλεια Πηνελόπη Πετσίνη και Δημήτρης Χριστόπουλος, 185-193. Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ (Παράρτημα Ελλάδας).
- Herbert, David G. και Jonathan McCollum. 2014. «Methodologies for historical ethnomusicology in the twenty-first century». Στο *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*, επιμέλεια David G. Herbert και Jonathan McCollum, 35-84. Λάναμ, Μπόλντερ, Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Lexington books.
- Hobsbawm, Eric. 2004. «Επινοώντας παραδόσεις». Στο *Η επινόηση της παράδοσης*, επιμέλεια Eric Hobsbawm και Terence Ranger, μετάφραση Αθανασίου Θανάσης, 9-24. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Hœrburger, Felix. 1976. «Die zournâs-musik in Griechenland, Verbreitung und Erhaltungsstand». Στο *Studien zur musik Südost-Europas, Beiträge zur Ethnomusikologie*, επιμέλεια Kurt Reinhard, 28-48. Αμβούργο.
- Κάβουρας, Παύλος. 1997. «Η έννοια του μουσικού δικτύου: σχέσεις παραγωγής και σχέσεις εξουσίας». Στο *Δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο*, 39-69. Σάμος: Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου «Νικόλαος Δημητρίου».
- Καλυβιώτης, Αριστομένης. 2002. *Σμύρνη: η μουσική ζωή, 1900-1922*. Αθήνα: Music Corner-Τήνελλα.
- Καρώρης, Νικόλαος Αντ. 1957. *Ημερολόγιον πολιορκίας Αθηνών (1826-1827)*. Στο *Απομνημονεύματα αγωνιστών του '21*, επιμέλεια Εμμανουήλ Πρωτοψάλτης, τ. 13, 105-106. Αθήνα: εκδ. Τσουκαλά.
- Κασομούλης, Νικόλαος Κ. 1940. *Ενθυμήματα στρατιωτικά της Επανάστασης των Ελλήνων, 1821-1833*, επιμέλεια Γιάννης Βλαχογιάννης, τ. 1. Αθήνα: Τυπογραφείο Α. Ι. Βάρσου.
- . 1941. *Ενθυμήματα στρατιωτικά της Επανάστασης των Ελλήνων, 1821-1833*, επιμέλεια Γιάννης Βλαχογιάννης, τ. 2. Αθήνα: Τυπογραφείο Α. Ι. Βάρσου.
- . 1942. *Ενθυμήματα στρατιωτικά της Επανάστασης των Ελλήνων, 1821-1833*, επιμέλεια Γιάννης Βλαχογιάννης, τ. 3. Αθήνα: Τυπογραφείο Α. Ι. Βάρσου.
- Κοκκώνης, Γιώργος. 2017. «Έντυπες συνέργειες, άτυπες συναινέσεις». Στο *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις: λόγιες αναγνώσεις / λαϊκές πραγματώσεις*, 69-93. Αθήνα: Fagottobooks.
- Λιάβας, Λάμπρος. 1985. «Η κατασκευή της αχλαδόσχημης λύρας στην Κρήτη και στα Δωδεκάνησα». *Εθνογραφικά* (Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα) 4-5: 117-142.
- . 2000. *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού–Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων.
- Λουτζάκη, Ρένα. 2003. «Από την τοπική κοινωνία στο ερευνητικό κέντρο: άυλα προϊόντα πολι-

- τισμού και πνευματικά δικαιώματα». *Εθνογραφικά* (Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα) 12-13: 93-118.
- Loutzaki, Irene. 2008. «Dance as propaganda: The Metaxas Regime's Stadium Ceremonies, 1937-1940». Στο *Balkan Dance: Essays on Characteristics, Performance and Teaching*, επιμέλεια Anthony Shay, 89-115. Τζέφερσον, Βόρεια Καρολίνα: McFarland and Company, Inc. Publishers.
- Μαζαράκη, Δέσποινα. 1984. *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*. Πρώτη έκδοση: 1959. Αθήνα: Κέδρος.
- Μανιάτης, Διονύσης. 2001. *Οι φωνογραφετζήδες: το γραμμόφωνο, η εποχή του και οι γραμμοφωνήσεις των ελληνικών λαϊκών τραγουδιών*. Αθήνα: Πιτσιλός.
- Ordoulidis, Nikos. 2017. «Cosmopolitan Music by Cosmopolitan Musicians: The case of Spyros Peristeris, Leading Figure of Rebetiko». Στο *Creating Music Across Cultures in the 21st Century, the Centre for Advanced Studies in Music*, 1-15. Κωνσταντινούπολη: Istanbul Technical University.
- Ορδουλίδης, Νίκος. 2018. *Το λαϊκό πιάνο / Η εποχή του ρεμπέτικου*. Θεσσαλονίκη: Πριγκηπέσσα.
- Pomardi, Simone. 1820. *Viaggio nella Grecia fatto negli anni 1804, 1805 e 1806*. Ρώμη: Cincenzo Poggioli.
- Rhodes, Stephen L. 13 Απριλίου 2007. «A history of the wind band by Dr. Stephen L. Rhodes». Ημερομηνία επίσκεψης 20 Δεκεμβρίου 2020. <https://ww2.lipscomb.edu/windbandhistory/index.htm>.
- Rice, Timothy. 1994. *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music*. Σικάγο και Λονδίνο: The University of Chicago Press.
- Ρόμπου-Λεβίδη, Μαρίκα. 1999. «Το παρελθόν, το παρόν, η τοπική πρακτική και η υπερτοπική ιδεολογία». Στο *Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*, επιμέλεια Λουκία Δρούλια και Λάμπρος Λιάβας, 157-208. Αθήνα: Σύλλογος «Οι Φίλοι της Μουσικής».
- Rogers, Everett M. 1983. *Diffusion of Innovations*. 3η έκδοση. Νέα Υόρκη: The Free Press.
- Sarris, Haris. 2007. «The Influence of the Tsabouína Bagpipe on the Lira and Violin». *The Galpin Society Journal* 60: 167-180, 116-117.
- Sarris, Haris, Tasos Kolydas και Panagiotis Tzevelekos. 2010. «Parataxis: a Framework of Structure Analysis for Instrumental Folk Music». *Journal of Interdisciplinary Music Studies* 4, τχ. 1: 71-90.
- Sarris, Haris και Panagiotis Tzevelekos. 2008. «Singing Like the Gaida (Bagpipe): Investigating Relations between Singing and Instrumental Playing Techniques in Greek Thrace». *Journal of Interdisciplinary Music Studies* 2, τχ. 1-2: 33-57.
- Σταθακόπουλος, Δημήτρης. «Στοιχεία για την οθωμανική μουσική: επιρροές, δάνεια και αντιδάνεια. Η συμβολή των Ρωμιών». Ημερομηνία επίσκεψης 2 Δεκεμβρίου 2019. [http://www.24grammata.com/wp-content/uploads/2012/11/Stathakopoulos-Romioi-stin-Othomaniki-musiki-24grammata.com\\_.pdf](http://www.24grammata.com/wp-content/uploads/2012/11/Stathakopoulos-Romioi-stin-Othomaniki-musiki-24grammata.com_.pdf).
- Τερζοπούλου, Μιράντα. 1999. «Ιστορία, μνήμη και “γεγονότα τραγούδια”». Στο *Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση: Έβρος*, επιμέλεια Λουκία Δρούλια και Λάμπρος Λιάβας, 121-155. Αθήνα: Σύλλογος «Οι Φίλοι της Μουσικής».
- Φρονιμόπουλος, Νίκος. 2010. *Ο ταμπουράς του Μακρυγιάννη και η οργανοποιία του Λεωνίδα Γάιλα*. Αθήνα: Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος.

---

## Σημειώσεις

### Λάμπρος Λιάβας

1. Ας σημειωθεί ότι στο τέλος των «Απομνημονευμάτων» ο Βουτιέ παραθέτει επίσης επτά ιστορικά τραγούδια (Πρωτοψάλτης 1957: τ. 11, 249-254), μάλλον με λόγιες επιρροές, ανάμεσα στα οποία διασώζεται και το μακροσκελές «Τραγούδι Μεσολογγίου εις ήχον ηρωικών» (1824), που αποδίδεται σε έναν ακόμη από τους λιγότερο γνωστούς λαϊκούς βάρδους του επαναστατικού αγώνα, τον Στασινό Μικρούλη.
2. Κατ' αναλογία, θα προσθέταμε ότι αναζωογονήθηκε και η μουσική.
3. Στο ίδιο σημείο γίνεται επίσης αναφορά στον πρώτο μουσικό θίασο και τη μουσική ζωή στην Αθήνα και το Ναύπλιο πριν από την άφιξη του Όθωνα.

### Χάρης Σαρρής

4. Μια συστηματική και πολύπλευρη βιβλιογραφική επισκόπηση γύρω από το αντικείμενο της ιστορικής εθνομουσικολογίας επιχειρείται από τους Herbert και McCollum (2014). Οι συγγραφείς σκιαγραφούν τις προκλήσεις που αντιμετωπίζει ένας ιστορικός εθνομουσικολόγος τον 21ο αιώνα, σε ένα γνωστικό αντικείμενο το οποίο αποτελεί συνδυασμό δύο άλλων ευρέως φάσματος αντικειμένων: της εθνομουσικολογίας και της ιστοριογραφίας. Επίσης, αποτιμούν την ως τώρα βιβλιογραφία, εξετάζοντας το μεθοδολογικό στίγμα της ιστορικής εθνομουσικολογίας, καθώς και τις προκλήσεις με τις οποίες έρχεται αντιμέτωπος ένας ερευνητής που καλείται να μελετήσει μουσικές του παρελθόντος για τις οποίες, συνήθως, δεν υπάρχουν απτά τεκμήρια. Τέλος, αναφέρονται στις προκλήσεις σχετικά με την πρόσβαση, την επεξεργασία και την αποτίμηση του βιβλιογραφικού και του οπτικοακουστικού υλικού, καθώς και στις προκλήσεις που θέτει η νέα τεχνολογία σχετικά με την αποτίμηση και την ερμηνεία των πηγών.
5. Η οργανολογία είναι η επιστήμη που ασχολείται με τη μελέτη των μουσικών οργάνων τόσο ως αντικειμένων, όσο και ως φορέων της μουσικής πράξης των κοινωνιών από τις οποίες προέρχονται. Η DeVale (1990) συνοψίζει τις αρχές της σύγχρονης οργανολογίας, σύμφωνα με τις οποίες ένα μουσικό όργανο δεν εξετάζεται με μια απλή ταξινομική λογική, αλλά ως «ζωντανή γέφυρα» για να κατανοήσει κανείς τη σχέση μουσικού οργάνου και μουσικής, στο πλαίσιο ενός μουσικού πολιτισμού.
6. Ο Κοκκώνης (2017) ταξινομεί τις δημοσιευμένες μουσικές καταγραφές μέσα από μια σειρά ταξινομικά φίλτρα: α) ανάλογα με το σύστημα της μουσικής καταγραφής (ευρωπαϊκή, βυζαντινή, και τα δύο)· β) ανάλογα με το εύρος και το είδος του ανθολογούμενου υλικού (συλλογές μεγάλου εύρους, που περιλαμβάνουν τόσο εκκλησιαστικά όσο και αρχαιοελληνικά μέλη, συλλογές μικρότερου εύρους, στις οποίες επικρατούν τα παραδοσιακά τραγούδια, μικρές συλλογές, που δημοσιεύονται στο περιθώριο άρθρων λαογραφικού ενδιαφέροντος ή περιοδικών)· γ) ανάλογα με τη μουσικολογική πλαισίωση (συλλογές με θεωρητικές εισαγωγές, συλλογές εθνομουσικολογικού ενδιαφέροντος εστιασμένες σε κάποια περιοχή)·

- δ) σύμφωνα με την εναρμόνιση (συλλογές στις οποίες τα κομμάτια εναρμονίζονται, συλλογές με ερευνητικό προσανατολισμό χωρίς κάποια εναρμόνιση, συλλογές ερευνητικού ενδιαφέροντος, στις οποίες ο καταγραφέας προτείνει κάποιον τρόπο εναρμόνισης).
7. Ο Hærburger (1976: 38-39) σημειώνει ότι σε τρεις περιοχές, από το Πήλιο ως τον Παρνασσό, στην Αρκαδία και στη Ζάκυνθο, ο ζουρνάς παίζεται από «Έλληνες» (δηλαδή μη Ρομά). Υπογραμμίζει ότι το όργανο στις περιοχές αυτές παίζεται χωρίς τη συνοδεία δεύτερου ζουρνά.
  8. Με τη θεωρία του για τη διάχυση των καινοτομιών, ο Rogers αναλύει τη διαδικασία με την οποία μια καινοτομία διαχέεται και επικρατεί, μέσα από συγκεκριμένα κανάλια, στα μέλη ενός κοινωνικού συστήματος με το πέρασμα του χρόνου. Η μελέτη του βασίζεται στη σύνθεση 508 μελετών που έχουν ως αντικείμενο τη διάδοση καινοτομιών μεταξύ των ανθρώπων και των οργανισμών. Οι μελέτες αυτές προέρχονται από ευρύ φάσμα επιστημονικών πεδίων: την ανθρωπολογία, την εκπαίδευση, την αγροτική, τη βιομηχανική και τη φαρμακευτική κοινωνιολογία. Σύμφωνα με τον Rogers, τέσσερα είναι τα κύρια στοιχεία που επηρεάζουν την εξάπλωσή της: η ίδια η καινοτομία· τα κανάλια επικοινωνίας· ο χρόνος και το ίδιο το κοινωνικό σύστημα. Ένα άλλο βασικό στοιχείο είναι η συμπεριφορά των χρηστών του καινοτόμου προϊόντος. Οι χρήστες κατατάσσονται σε πέντε κατηγορίες: στους πρωτοπόρους, στους πρώιμους υιοθετούντες, στην πρόωρη πλειοψηφία, στην όψιμη πλειοψηφία και στους ουραγούς, οι οποίοι υιοθετούν τελευταίοι την καινοτομία.

---

Lambros Liavas

## Songs of the Greek War of Independence

### Bards, Songs and Instruments from the Pre-revolutionary Era to the King Otto's Court

This study attempts a general historical review of the importance and role of music in the Greek Revolution of 1821, based primarily on the material registered in the 1821 Digital Archive project run by Research Center for the Humanities (RCH). The following themes are touched upon: the named “bards” of the Revolution, the historical and klephtic songs, the musical instruments of revolutionary period, the organisation of music education in the newly formed Greek state, and the transition from folk (*demotiko*) to urban song in the first post-revolutionary years.

Regarding the bards (Rigas Feraios, K. Kokkinakis, St. Kanellos and others), this essay considers their role as a bridge between the oral-folk and the written-scholarly tradition which resulted in the creation of a panhellenic repertoire. Their revolutionary poems, meant to be sung, were intoned on popular (folk or urban) melodies of the time, facilitating their widespread diffusion, with the case of Rigas's *Thourios* being the most typical among them. Also, mention is made to the diffusion of revolutionary marches, as well as the different approaches to research on the musical rendition of the *Thourios*.

The cases of historical songs (their theme usually being war events) and klephtic songs (which focus on the life and actions of *klephts* and *armatoloi*) are also examined. Mentions in texts of the period about these songs and their function are indexed, while attention is drawn, through the relevant literature, to their historical, philological and musicological analysis and classification.

The organological richness and diversity of the revolutionary era is surveyed by focusing on the musical instruments and their role in armed conflicts but also in celebrations and dances, with reference to written and illustrated testimonies.

Finally, the efforts to establish a systematic musical education in the newly formed Greek state are examined. The inclusion of relevant classes in basic education by the first music teachers (*mousikodidaskaloi*) and the publishing of textbooks for both western and byzantine music bears testament to the priority that Governor Capodistrias accorded to music education.



The present paper concludes with the transition from the *demotiko* song to a popular and scholarly repertoire of western influence. In this context, the onset of the folklorisation phenomenon is examined, whereby traditional dances were gradually integrated into the ceremonial conventions of the newly established royal court in Athens, the new capital city of the Greek state.





---

Haris Sarris

## Listening to the Musical Repertoires of the Greek Revolution Era

This study attempts a critical approach of the songs and music of the Greek Revolution period. The absence of direct audio evidence from this period presents difficulties for the researcher who wishes to restore and “listen” to the musical repertoire of the time. To compensate, the research proceeds through an “oblique” perspective, which combines the examination of heterogeneous material (collected at various times and through different methodologies) with data from the ethnographic research. The methods of historical ethnomusicology and organology in combination with “network theory” provide us with an understanding of relationships and interactions which transcend the usual bipolar approaches (old/new, traditional/modern, eastern/western etc.).

In this context, the problems that arise from the cataloguing and analysis of information emerging from written testimonies, musical transcriptions (in European or byzantine notation), and painting illustrations are examined, as well as the ones that arise from the study of musical instruments (whether they are the few extant from the years of the Revolution, or organological types which remain in use to this day in various local traditions). Taking the above as a starting point, two key questions are put forward: “How did the music of 1821 sound?” and “How did these sounds come down to the present day?”

Regarding the first question, starting from the antiphonal singing, the prevailing performative conditions in agricultural and herding societies of the time have been considered. The scholarly (“from above”) way of classification of songs in the categories of historical, klephtic etc., is contrasted to the way in which agents and users belonging to these societies perceived and managed their repertoire. The distinction between vocal and instrumental practices had a decisive role in the shaping of the musical performances, although it has been blurred in our days through the prevalence of different instruments and the new ways of musical arrangement of the singing and instrumental repertoires. So, the role and the use of musical instruments are examined, by focusing on aspects of technique, potentialities, repertoire and aesthetics.



Regarding the ways by which the sounds of the 1821 Revolution got to our days, the theory of musical networks serves as a starting point for the study of two cases: the introduction and diffusion of the folk clarinet (*clarino*) and the prevalence of discography. The folk clarinet, which spread through Greece after the mid-19th century, was the emblematic instrument of the “new era”. It played a leading part in the creation of a trans-local, homogenized repertoire through the agency of professional instrument players and it “filtered” local music and dancing repertoires imposing a different aesthetics with new playing techniques and performative practices. These would go on to be widely disseminated and established through the power and dominating discourse of discography, by creating new sonic standards and musical habitus. Thus, in order to perceive “how it sounded” and “how it got to our days” with reference to the music of the revolutionary period, we should critically evaluate available sources and evidence, taking into account the relevant mediations and combining the microscopic with the macroscopic view in a multifaceted and multilayered account.

