

Ο ΡΟΛΟΣ ΚΑΙ Η ΧΡΗΣΗ ΤΩΝ ΠΝΕΥΣΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΓΑΝΩΝ ΣΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΣΤΕΡΓΙΑΝΗΣ ΕΛΛΑΔΑΣ ΚΑΙ Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥΣ ΜΕ ΤΗ ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ

Εισαγωγή

Ακούγοντας σήμερα κάποιος τον όρο «στεργιανή δημοτική μουσική», αμέσως συνειρμικά κάνει τον φαινομενικά αυθαίρετο συσχετισμό της αρχέγονης αυτής μουσικής παράδοσης με το δυτικής προέλευσης κλαρίνο, το οποίο αποτελεί το πλέον αξιόπιστο εργαλείο στα χέρια του σύγχρονου δημοτικού εκτελεστή για την έκφραση της πολυσχιδούς ιδιαιτερότητας, του κατά τοπους Στεργιανού μουσικού ιδιώματος. Λαμβάνοντας υπ' όψη ότι μέχρι να εισαχθούν τα δυτικής κατασκευής μουσικά όργανα στην Στεργιανή κομπανία η μουσική παρέμενε κατά κύριο λόγο φωνητική, η άποψη αυτή κρίνεται ορθή. Πώς όμως φτάσαμε από μία μουσική παράδοση κατ' εξοχήν φωνητική, σε μία πολυποίκιλη μουσική έκφραση όπου ο οργανικός χαρακτήρας απέκτησε πρωταγωνιστικό ρόλο; Γιατί μετά τον 19^ο αιώνα επιλέχθηκε το κλαρίνο ως ο κύριος οργανικός εκφραστής της στεργιανής μουσικής, θέτοντας όργανα όπως το βιολί να διαδραματίζουν συνοδευτικό ρόλο; Η απάντηση θα επιχειρηθεί να δοθεί μέσω της ιστορικής και μορφολογικής επισκόπησης των παραδοσιακών Ελληνικών πνευστών που διαδέχθηκαν αρχικά τη φωνή και έπειτα παρέδωσαν προοδευτικά τη σκυτάλη του κύριου εκφραστικού μέσου της μελωδικής αποτύπωσης του «Ελληνικού ήχου» στο κλαρίνο.

Η ανθρώπινη φωνή: Το «όχημα που ταξίδεψε τον ήχο» απ' το χθες στο σήμερα

Για αιώνες η ανθρώπινη φωνή υπήρξε το μέσο διάδοσης της παράδοσής μας και κυρίως της λαϊκής, δημοτικής παράδοσης, την οποία ο μέσος Έλληνας των προηγούμενων αιώνων θεωρούσε την αυτονόητη διέξοδο για ψυχαγωγία και έκφραση των συναισθημάτων του. Η καταγραφή φάνταζε αχρείαστη, αφού το δημοτικό τραγούδι ακούγονταν και εκφέρονταν σε καθημερινή βάση. Είναι λογικό πώς ο άνθρωπος του παρελθόντος έδινε μικρή έμφαση στην καταγραφή γιατί εφ' ενός μεγάλο μέρος του πληθυσμού παρέμενε αναλφάβητο και αφετέρου εξέλειπαν τα ερευνητικά εργαλεία και η ευκολία πρόσβασης

και καταγραφής των στοιχείων που είναι δυνατή σήμερα χάρη στις τεχνολογικές καινοτομίες του 19^{ου} και κυρίως του 20^{ου} αιώνα

Η φλογέρα: Το «σκαλοπάτι» απ' την φωνητική στην οργανική παράδοση

Η φλογέρα είναι ο κατ' εξοχήν ποιμενικός αυλός που εμφανίζεται στο σύνολο σχεδόν της Ελληνικής επικράτειας. Οι άλλοι δύο ποιμενικοί αυλοί που παρουσιάζονται στον Ελλαδικό χώρο είναι το σουραύλι και η μαντούρα. Πρόκειται για ανοιχτό αυλό (κυλινδρικός σωλήνας με τις δυο του άκρες ανοιχτές και ηχητικές οπές κατά μήκος του) με 5 ως 7 ηχητικές οπές (παλαιότερα διέθετε 5 τρύπες εμπρός¹, οι οποίες με τον καιρό έγιναν 6 και αργότερα προστέθηκε και μια τρύπα για τον αντίχειρα στο πίσω μέρος του οργάνου). Η ονομασία του οργάνου σύμφωνα με κάποιους μελετητές αποτελεί γλωσσικό δάνειο προερχόμενο απ' την Αλβανική γλώσσα και τη λέξη flojere (fluiet στα Ρουμάνικα). Οι Αλβανοί χρησιμοποιούν και τον όρο rhyel (fyell)φιελ για την περιγραφή παρεμφερών οργάνων. Ωστόσο προσωπική άποψη αποτελεί η εκδοχή ότι ο όρος «φλογέρα» προήλθε από συγχώνευση των λέξεων «φιλώ» και «αγέρας». Φιλώ (φλω προφερόμενο σε μερικές τοπικές διαλέκτους) + αγέρα=φλογέρα. Η χρήση του ρήματος φιλώ δεν είναι καθόλου αυθαίρετη, καθότι ο εκτελεστής του οργάνου, σχηματίζει με τα χείλη ένα μορφασμό, «μια μάσκα», η οποία θυμίζει κάποιον που προσπαθεί να δώσει ένα φιλή. Αυτή η τοποθέτηση των χειλιών είναι απαραίτητη προκειμένου να συμπυκνωθεί η δέσμη του αέρα καθώς κατευθύνεται στον ανοιχτό σωλήνα παράγοντας τον ήχο. Η λέξη αγέρας, έχει άμεση αναφορά στο αέρινο ηχόχρωμα του οργάνου, που εξ' αιτίας της βραχνάδας-«γρεζιού» στον ήχο, θυμίζει έντονα το φύσημα του ανέμου, το οποίο βρίσκεται σε τέλεια αρμονία με το βουκολικό

¹ Φοίβος Ανωγειανάκης, *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*, Εκδόσεις Εθνικής Τραπέζης της Ελλάδος, Αθήνα, 1976.

περιβάλλον που διαβιούσαν οι εκτελεστές της φλογέρας.



Εικόνα 1 Μορφασμός Φυσήματος



Εικόνα 2 Φύσημα φλογέρας

Η φλογέρα χρησιμοποιείται απ' όλους σχεδόν τους Βαλκανικούς λαούς, οι οποίοι χρησιμοποιούν τη δική τους ονομασία για το όργανο (tsafara στη Βουλγαρία, surpelka στην ΠΓΔΜ, flojere φλογερε ή rhyel-fyellφιελ στην Αλβανία).

Εικόνα 4 Sacuhachi

Οι ανοιχτοί αυλοί, είναι τα όργανα τα οποία αναδεικνύει συχνότερα η αρχαιολογική σκαπάνη ως τα αρχαιότερα, χρησιμοποιούμενα κι από πρωτόγονους πολιτισμούς που χρονολογούνται στα 35000 π.χ. Συγκεκριμένα πρόσφατα ανεβρέθηκε στο σπήλαιο Hohle Fels²χολ φελς στην κοιλάδα Ach στη νοτιοδυτική Γερμανία, ανοιχτός αυλός μήκους 21,8 εκατοστών, πάχους 8 χιλιοστών, ο οποίος διαθέτει 5 ηχητικές οπές και δύο αντικριστά χείλη σχήματος V. Το όργανο είναι φτιαγμένο από οστό αρπακτικού και χρονολογείται στα 35000 π.χ. Γίνεται αντιληπτό, ότι οι πρόγονοί των σύγχρονων Ευρωπαίων, οι πρώτοι σύγχρονοι άνθρωποι που κατοίκησαν την Ευρώπη φεύγοντας απ' την Αφρική διέθεταν εγκαθιδρυμένη πολιτισμική δραστηριότητα. Δεν είναι τυχαίο ότι και



Εικόνα 3 Quena - Kena

² J. Nicolas Gonard, Maria Malina & Suzanne Münzel. "New flutes document the earliest musical tradition in southwestern Germany," *Nature Magazine* 460 (Aug. 2009) : 737-740.



Αυλός του 35.000 π.χ.

Εικόνα 5 Αυλός σπηλαιίου Hohle Fels κοιλάδας Ach στη Νοτιοδυτική Γερμανία

στον Ελλαδικό χώρο το αρχαιότερο μουσικό όργανο που ανεβρέθηκε ποτέ είναι ο **Οστέινος αυλός** του Δισπηλιού³ της Καστοριάς, με 5, ίσης διαμέτρου οπές (4 + 1 στο κάτω μέρος πίσω), ο οποίος χρονολογείται στα **5 500 π.Χ.** Στην Ελληνική αρχαιότητα, ο ανοιχτός αυλός ήταν γνωστός ως σύριγξ.

Εικόνα 6 Οστέινος αυλός του Διαπηλιού της Καστοριάς

Ο μουσικός Ελληνικός πολιτισμός, με τις σαφείς αναφορές σε μουσικά ιδιώματα προηγούμενων αιώνων, ή και χιλιετηρίδων υιοθέτησε το όργανο αυτό ως το σύνδεσμο της φωνητικής με την οργανική εκτέλεση. Ο ποιμενικός του χαρακτήρας, η ευκολία κατασκευής απ' τον εκτελεστή, οι τεχνικές δυνατότητες που προσφέρει, συντέλεσαν στην επιλογή αυτή. Αρχικά η φλογέρα μιμείται τη φωνή και τους ήχους της φύσης. Το φύσημα του ανέμου, το κελαιδισμό των πουλιών κτλ. Με την πάροδο του χρόνου, αποδεικνύεται ένα χρήσιμο εργαλείο στα χέρια του μοναχικού ποιμένα για την συγκέντρωση και κατεύθυνση του κοπαδιού μέσω ηχητικών σημάτων, που σιγά-σιγά μετατράπηκαν σε αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα σκοπούς ανοιχτής φόρμας. Ο πασίγνωστος σκάρος, ο κατεξοχήν ποιμενικός σκοπός, αποτελεί πολυσήμαντη μουσική

³ Ελένη Παπαδοπούλου, "Η Μουσική στον Ελλαδικό Χώρο απ' την Αρχαιότητα ως Σήμερα"
<http://parodos.net.gr/elepapado/History.pdf> (accessed on March, 13 2006.)

έκφραση. Απ' τη μία βοηθά το βοσκό να σκαρίσει το κοπάδι του, προσφέρει ψυχαγωγία στον εκτελεστή που βιώνει τη μοναχικότητα του επαγγέλματός του, αλλά με τα δεξιотeχνικά του επιτεύγματα ορίζει και τη σημαντικότητα της θέσης του στην κοινωνία, προσπαθώντας να επιβληθεί πολιτισμικά. Η επίδειξη αξιοσημείωτων μουσικών ικανοτήτων, αποτελούσε ένδειξη δύναμης για τους περισσότερους πολιτισμούς. Καθώς η τεχνική του εκτελεστή εξελισσόταν, άρχισαν να προσθέτονται κι άλλοι σκοποί στο ρεπερτόριο του ντόπιου μουσικού. Κύρια πηγή μουσικής θεματολογίας οι κοινωνικές δραστηριότητες που επενδύονταν μουσικά με τραγούδια. Οι μεγάλες λύπες και οι μεγάλες χαρές. Ο αρραβώνας, ο γάμος, η γέννηση, ο θάνατος. Λόγω των ιδιαίτερων κλιματολογικών συνθηκών και αντιξοοτήτων (πολύ συχνή βροχόπτωση, υγρασία, κρύο σε δύσβατα, κακοτράχαλα μέρη), η αντάρα (ομίχλη) σκέπαζε με το μελαγχολικό πέπλο της την καθημερινότητα του Έλληνα μουσικού, δημιουργώντας μία τάση για ταύτιση του ατόμου με σκοτεινά συναισθήματα λύπης, πόνου και νοσταλγίας. Γι' αυτό και μετά τις ποιμενικές μελωδίες, η επιλογή θρηνητικών σκοπών όπως είναι το μοιρολόι, καταλάμβανε τον περισσότερο χρόνο που αφιέρωνε ο μουσικός στην ανάπτυξη των δεξιοτήτων του πάνω στη φλογέρα και στον εμπλουτισμό του ρεπερτορίου του. Η φλογέρα, όπως κάθε πνευστό μουσικό όργανο, έχει «πνοή, ανάσα, ζωή» γι' αυτό εξ' αρχής θεωρήθηκε το ιδανικό μέσο για να αντικαταστήσει τη φωνή. Επιπλέον, με το τμηματικό ανοιγόκλειμα των ηχητικών οπών, με την αλλαγή της κλίσης του οργάνου κατά το φύσημα και την παραγωγή του ήχου, με την αυξομείωση της έντασης που κατευθύνεται ο αέρας μέσα στον ανοιχτό σωλήνα, είναι εφικτή η παραγωγή όλων των ενδιάμεσων συχνοτήτων μεταξύ κάθε χρωματικού διαστήματος. Η αντιγραφή της φωνητικής προσέγγισης των μελωδιών γίνεται με αυτές τις τεχνικές πιο προσιτή μέσω ενός οργάνου όπως η φλογέρα. Η έκταση του οργάνου είναι λίγο πάνω από δύο οκτάβες (εξαρτάται απ' το υλικό κατασκευής και την ικανότητα του εκτελεστή με το πρώτο υπερφύσημα να παράγει διάστημα οκτάβας και το δεύτερο 5^{ης}). Στην Ήπειρο χρησιμοποιείται συνήθως η παραλλαγή του οργάνου που διαθέτει 6 τρύπες στο εμπρός τμήμα (δεν αποκλείεται και η χρήση μιας ακόμα ηχητικής οπής για τον αντίχειρα, η οποία τοποθετείται στο πίσω μέρος του οργάνου είτε ανάμεσα απ' τις δύο πρώτες τρύπες, είτε πριν απ' την πρώτη). Ανοίγοντας σε αυτόν τον τύπο οργάνου σταδιακά μία-μία τις τρύπες από κάτω προς τα πάνω, παράγονται διαδοχικά τα διατονικά

διαστήματα της μείζονος κλίμακας.



Εικόνα 7 Εξάτρυπη φλογέρα από Καλάμι Ελληνικής κατασκευής

Παρότι υπάρχει ένα σαφές μαθηματικό υπόβαθρο που υπαγορεύει τις μαθηματικές σχέσεις στις οποίες υπόκειται η τοποθέτηση των ηχητικών οπών πάνω στο όργανο, καθώς και ο υπολογισμός του μήκους του, εντούτοις ο πρακτικός μουσικός ο οποίος κατασκευάζει τη φλογέρα λειτουργεί εντελώς εμπειρικά. Εξαιτίας αυτού του γεγονότος και με επίφαση ότι η παραδοσιακή μουσική είναι ασυγκέραστη, εξάγεται από πολλούς το λανθασμένο συμπέρασμα ότι ο κατασκευαστής τοποθετεί τις τρύπες με τυχαία θέση πάνω στο όργανο. Ασυγκέραστη μουσική δε σημαίνει αυθαίρετη μουσική.. Απ' το σύνολο των εκτελεστών της φλογέρας, πάντα σε κάθε μέρος ξεχώριζαν δυο τρεις, οι οποίοι λόγω φυσικής κλίσης, ανάπτυσαν αξιοθαύμαστη δεξιοτεχνία ενώ ακούγονταν και πιο «σωστοί» τονικά. Υπάρχει επίσης η άποψη ότι οι τρύπες ανοίγονταν στο περίπου και μετά η εκτελεστής «έφερνε» τη νότα στο επιθυμητό τονικό ύψος με την αλλαγή του φυσήματος. Όμως και αυτή η θεωρία πάσχει, γιατί η ατάκα της νότας θα έπρεπε να είναι καταδικασμένη να φαλτσάρει. Η τεχνική της αλλαγής του φυσήματος για την παραγωγή μικροδιαστημάτων έχει όντως μεγάλη εφαρμογή στην Ηπειρώτικη μουσική, με τη μορφή όμως της αλλοίωσης ενός αρχικά «σωστού» φθόγγου. Υπάρχουν πολλοί τρόποι ώστε να γίνει ένα όργανο «κουρδισμένο». Ο πρώτος είναι η χρησιμοποίηση μέτρων από κάποιο «πετυχημένο» όργανο. Η διαδικασία δοκιμής-λάθους επαναλαμβάνεται πολλές φορές μέχρι να επιτευχθεί το ζητούμενο κούρδισμα. Επιπλέον η τοποθέτηση μικρών σχετικά τρυπών λίγο χαμηλότερα απ' το επιθυμητό σημείο δίνει στον πρακτικό μουσικό τη δυνατότητα να «ψηλώσει» τις τρύπες ωσότου έρθουν στο σωστό τονικό ύψος, με τη διεύρυνση της διαμέτρου της κάθε οπής. Στην ουσία το όργανο αυτό είναι ένας ανοιχτός σωλήνας. Στο μέρος όπου φυσά ο εκτελεστής, η άκρη του σωλήνα «σβήνεται» σε μία γωνία περίπου 45 - 60 μοιρών, ώστε να αποκτά μια αιχμηρή άκρη, πολύ πιο λεπτή απ' το πάχος του σωλήνα. Αυτή η προσαρμογή διευκολύνει την παραγωγή του ήχου. Οι τρύπες ανοίγονται συνήθως μ' ένα πυρωμένο καρφί, ενώ το εσωτερικό του καλαμιού λειαίνεται με μία κωνική ή κυλινδρική λίμα η «ρινί». Όταν το

υλικό κατασκευής δεν είναι το καλάμι, για το άνοιγμα της διατομής του σωλήνα, χρησιμοποιείται τόννος και παλιότερα ένα χειροδράπανο, ονομαζόμενο «αρίδα». Οι παράγοντες που παίζουν ρόλο στον προσδιορισμό του τονικού ύψους και του γενικότερου κουρδίσματος του οργάνου, είναι το μήκος του σωλήνα, η διατομή του, η διάμετρος των οπών, το πάχος του σωλήνα, η γωνία του «σβησίματος» του πάχους του σωλήνα στο σημείο όπου φυσά ο εκτελεστής και το υλικό κατασκευής.

Τζαμάρα: Η φλογέρα του «έμπειρου» μουσικού

Η τζαμάρα θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η «μεγάλη» φλογέρα. Με μήκος που ξεπερνά τα 65 εκατοστά (πολλές φορές και τα 80), σίγουρα καθίσταται ως ένα μουσικό όργανο που μπορεί να παιχθεί από εκτελεστές με «ενήλικα» δάκτυλα. Η απόσταση μεταξύ των ηχητικών οπών είναι αρκετά μεγάλη και έτσι ήταν αδύνατο να χρησιμοποιηθεί από παιδικά χέρια. Γινόταν έτσι αυτομάτως το σύμβολο της υπεροχής του ώριμου μουσικού, ο οποίος επιβάλλει τη θέση του στην τοπική κοινωνία ως ένας «ανδρωμένος» μουσικός και πολίτης, με πλήρη δικαιώματα και υποχρεώσεις.

Κατασκευαστικά η τζαμάρα δε διαφέρει σε κάτι απ' την φλογέρα. Πρόκειται για ανοιχτό αυλό κυλινδρικής διατομής με οπές κατά μήκος του. Χειριστικά, υπάρχει σημαντική διαφοροποίηση, καθότι κάθε τρύπα που ανοίγεται από κάτω προς τα πάνω (με εξαίρεση την πρώτη που παράγει διάστημα τόνου) ανεβάζει το τονικό ύψος κατά ένα ημιτόνιο. Η τζαμάρα όπως λένε χαρακτηριστικά οι ντόπιοι μουσικοί «παίζει μισόφωνα». Διαθέτει 7 τρύπες εμπρός και μια για τον αντίχειρα στο πίσω μέρος (η οποία πολλές φορές απουσιάζει) και από καμία ως 4 τρύπες για καλύτερο κούρδισμα στο κάτω μέρος του οργάνου. Η έκτασή της είναι 2 ½ οκτάβες. Ο όρος *τζαμάρα* κατά πάσα πιθανότητα προέρχεται απ' την αραβική γλώσσα, όπου συναντάται ο όρος *zamara*, που σημαίνει «φυσώ, παίζω». Υπήρχε και στη Βόρεια Αφρική παρεμφερές όργανο, το οποίο ονομαζόταν “zumara” τζουμαρα. Στις μέρες μας η *zumara* είναι ένας διπλός αυλός τύπου κλαρινέτου με

καμπάνα από κέρατο αγελάδας, αλλά ο όρος παλαιότερα αναφερόταν σε μονό ανοιχτό αυλό σύμφωνα με τον Al Faruqi (1981). Ο όρος πιθανότατα εισήχθη στην Ελλάδα την εποχή της Τουρκοκρατίας, από Αλβανούς Μουσουλμάνους στρατιωτικούς, που ταξίδευαν στη Βόρειο Αφρική με τα στρατεύματα των Οθωμανών. Στην Αλβανία το ίδιο όργανο ονομάζεται *dzamare*⁴.

Στην περιοχή της Ηπείρου η τζαμάρα εισήχθη πιθανότατα από τους Σαρακατσάνους, νομαδικό, ποιμενικό Ελληνικό φύλο. Λόγω της ενασχόλησης τους με την κτηνοτροφία, η τζαμάρα έγινε για τους βοσκούς γρήγορα το σύμβολο του κοπαδιού τους. Σύμφωνα με την τοπική παράδοση, το όργανο αυτό θεωρείται το όργανο του Θεού, του Χριστού. Τις τρύπες (συνήθως 7 + (1) και 3-4 για το κούρδισμα) τις άνοιξε ο Χρηστός. Κατά τον ίδιο τρόπο, η λαϊκή δεισιδαιμονία θεωρεί το ζουρνά όργανο του διαβόλου. Το ρεπερτόριο της περιλαμβάνει συνήθως ποιμενικούς σκοπούς και μοιρολόγια, χωρίς να αποκλείονται και μελωδίες τραγουδιών. Ο αυτοσχεδιαστικός χαρακτήρας σίγουρα υπερτερεί σε σχέση με την αποτύπωση γνωστών φωνητικών μελωδιών, διότι κάποιες ενδιάμεσες νότες στη μετάβαση από οκτάβα σε οκτάβα είναι αδύνατο να παραχθούν λόγω της φύσης του οργάνου και η διάταξη των νοτών είναι πολύ πιο δύσκολη σε σχέση με τη φλογέρα, ανεβάζοντας έτσι το επίπεδο δυσκολίας της απαιτούμενης δεξιοτεχνίας. Το καβάλι, που απαντάται στη Μακεδονία και τη Θράκη, δε διαφέρει σε τίποτα χειριστικά. Ο τρόπος παιχνάτος όμως είναι διαφορετικός. Οι Έλληνες μουσικοί αποφεύγουν το χαρακτηριστικό ρυθμικό *vibrato* που είναι σήμα κατατεθέν και της Βουλγάρικης σχολής καβάλ.

Υλικό κατασκευής είναι συνήθως ο μπρούτζος, ή ο Χαλκός, χωρίς φυσικά να αποκλείεται και η χρήση ξύλου ή καλαμιού. Καθότι είναι αρκετά δύσκολο να τρυπηθεί κατά μήκος ένα ξύλινο μπαστούνι, γι' αυτό κι επιλέγεται η έτοιμη λύση ενός μπρούτζινου ή χάλκινου σωλήνα. Το διαμέτρημα ποικίλει από 14 χιλιοστά ως 19. Πολλές φορές στο

⁴ Anthony Tammer, "6. Who Plays/Makes the Kaval?" *Kavals and Dzamares: End blown flutes of Greece and Macedonia*, EOL Volume 4, <http://www.umbc.edu/eol/4/tammer/tammer6.html>, (accessed on March, 28 2010.)

παρελθόν χρησιμοποιήθηκαν και κάνες από καριοφύλια ως σωλήνες για την παραγωγή τζαμάρας. Μάλιστα η χαρακτηριστική διακόσμηση των όπλων των αρχών του 19^{ου} αιώνα, πέρασε και σε τζαμάρες που δεν προέρχονταν από κάνη όπλου⁵.



Εικόνα 8 Τζαμάρα από καλάμι



Εικόνα 9 Τζαμάρα Μπρούτζινη



Εικόνα 10 Τζαμάρα Μπρούτζινη

Σουραύλι: Η «εξευρωπαϊσμένη» φλογέρα

Ο όρος φλογέρα καλύπτει υπό την σκέπη του όλα τα πνευστά παρόμοιου χαρακτήρα, ένα εκ των οποίων είναι και το σουραύλι. Προσωπική άποψη είναι ότι ο όρος προήλθε απ' τις λέξεις «σουρίζω»

⁵ Anthony Tammer, "7. Thoughts on the origin of Orientation of the Dzamara" *Kavals and Dzamares: End blown flutes of Greece and Macedonia*, EOL Volume 4, <http://www.umbc.edu/eol/4/tammer/tammer7.html>, (accessed on March, 28 2010.)

=> σφυρίζω και αυλός. Το σουραύλι είναι όργανο συγγενές του Ευρωπαϊκού *Flûte à bec* (φλάουτο με ράμφος) καθότι διαθέτει τον ίδιο περίπου μηχανισμό παραγωγής του ήχου, το ράμφος του, το οποίο είναι πανομοιότυπο με μία σφυρίχτρα. Το ηχόχρωμα του οργάνου είναι πιο διαυγές απ' αυτό της φλογέρας, πιο λείο. Δεν αποκλείεται και το ενδεχόμενο ο όρος να προήλθε από συγχώνευση των όρων σουρώνω και αυλός καθότι ο συριστικός μηχανισμός του σουραυλιού συγκεντρώνει, «σουρώνει-συμπυκνώνει» τον αέρα προτού κατευθυνθεί στο σωλήνα. Ο ήχος στο σουραύλι παράγεται έτσι με έναν αυτοματοποιημένο τρόπο, χωρίς να απαιτείται ιδιαίτερη τεχνική κατάρτιση απ' τον εκτελεστή στον τρόπο φυσήματος. Γι' αυτό και προοδευτικά το σουραύλι παραγκώνισε τη χρήση της φλογέρας, η οποία πλέον επιλέγεται μοναχά απ' τους πολύ έμπειρους και δεξιοτέχνες μουσικούς. Είναι πολύ χαρακτηριστική η σύγχυση που επικρατεί στο μέσο Έλληνα του σήμερα, καθότι πολλές φορές αγνοεί την ύπαρξη του ανοιχτού αυλού, της φλογέρας και θεωρεί ότι με τον όρο φλογέρα περιγράφεται το σουραύλι, ή κάποιες φτηνές, πλαστικές αποτυπώσεις του *Flûte à bec*.

Χειριστικά το σουραύλι μιμείται τον τρόπο εκτέλεσης της φλογέρας, με τα χαρακτηριστικά *glissandi* μέσω του τμηματικού ανοίγματος ή κλεισίματος των ηχητικών οπών. Παρόλα αυτά στο όργανο αυτό δε δίνεται η δυνατότητα αλλαγής του τονικού ύψους μέσω της αλλαγής κλίσης του οργάνου, ή της έντασης του φυσήματος. Επιπροσθέτως, το ηχόχρωμα στερείται της «αέρινης» υφής, με αποτέλεσμα να μην έχουν την ίδια επιτυχία οι εκτελέσεις ποιμενικών σκοπών. Εκεί που υπερτερεί κάπως ηχητικά, είναι στη μίμηση του κελαϊδίσματος των πουλιών λόγω της «λάγαρης», διαυγούς ηχητικής του απόκρισης.

Το όργανο αυτό απαντάται στις περισσότερες περιοχές της Ελλάδας και σχεδόν σε όλες τις χώρες των Βαλκανίων. Οι ονομασίες ποικίλουν: *Θιαμπόλι*, *φθιαμπόλι* ή *σφυροχάμπιολο* στην Κρήτη, *Γαβάλ* (όρος τουρκικής προέλευσης) ή *χειλιά-βριν* (αυλός των χειλιών) στον Πόντο, *πιθκιαύλι* στην Κύπρο, *frula* στη Ρουμανία, *Duduk* σε Βουλγαρία και ΠΓΔΜ, *phyel-fyell* στην Αλβανία, ενώ το όργανο των Ιρλανδών κατασκευασμένο από κράμα κασσίτερου που μοιάζει με το σουραύλι λέγεται *tin whistle*, *penny whistle* ή *Irish whistle*.



Εικόνα 11 Ελλάδα



Εικόνα 12 Βουλγαρία



Εικόνα 13 Ρουμανία



Εικόνα 14 Τουρκία



Εικόνα 15 Ρουμανία

Το κλαρίνο: Ο σύγχρονος «πρωταγωνιστής» της στεργιανής μουσικής παράδοσης

Σύμφωνα με τις καταγραφές της Δέσποινας Μαζαράκη στο βιβλίο της *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα* το κλαρίνο εμφανίστηκε στην Ήπειρο στο πρώτο μισό του 19^{ου} αιώνα. Οι πιο παλιοί καταγεγραμμένοι κλαρινίστες ήταν στην περιοχή της Κόνιτσας ο Θώμος Αναστασίου και ο Τουρκαλβανός Μπεκίρ (και οι δύο περίπου 10 χρόνια νεότεροι του Παύλου (Παυλή) Τσούτα (1834-1944) και ο εγγονός του φλογερίστα Θανάση Μπατζή, Νικόλας (1863-1940) απ' τα Τσαραπλιανά (Βασιλικό) Πωγωνίου⁶. Το γεγονός ότι ο Θανάσης Μπατζής, γεννημένος στις αρχές του 19^{ου} αιώνα (άρα θα ήταν ενεργός σαν οργανοπαίχτης μετά τα 1810-1815) δεν έπαιζε κλαρίνο γιατί ακόμα δεν είχε διαδοθεί, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η εμφάνιση του οργάνου στην περιοχή της Ηπείρου συμπίπτει με τον αγώνα για την απελευθέρωση απ' τους Τούρκους και τον ερχομό του Βαυαρού Όθωνα (**Όττο Φρίντριχ Λούντβιχ φον Βίττελσμπαχ** (*Otto Friedrich Ludwig von Wittelsbach* - 1 Ιουνίου 1815 - 14 Ιουλίου 1867) ως του «πρώτου Βασιλέα της Ελλάδος» στις 25 Ιανουαρίου του 1833. Εκείνη την εποχή τα Ιωάννινα παρέμεναν υπό Τουρκική κατοχή (απελευθερώθηκαν στις 21 Φεβρουαρίου του 1913), άρα αν ίσχυε η μέχρι σήμερα επικρατούσα άποψη ότι το κλαρίνο ήρθε απ' την Τουρκία, αυτή η διάδοση θα έπρεπε να είχε ξεκινήσει πολύ πριν, εφόσον ήταν ενεργή η σχέση με την Οθωμανική Αυτοκρατορία. Οι τούρκικες στρατιωτικές μπάντες, *mehter takimi* έχουν καταγεγραμμένη ιστορία απ' τον 8^ο αιώνα. Απ' το 13^ο αιώνα αναφέρονται ρητά ως στρατιωτικές μπάντες, ενώ απ' το 16^ο αιώνα η έννοια της στρατιωτικής μπάντας διαδίδεται και υιοθετείται κι από άλλες Ευρωπαϊκές χώρες κατά τα τουρκικά πρότυπα. Η ενσωμάτωση δυτικών πνευστών οργάνων, όπως το κλαρινέτο, το οποίο διαδίδεται ευρύτατα στη δυτική Ευρώπη στις αρχές του 18^{ου} αιώνα απ' τις τούρκικες στρατιωτικές μπάντες πραγματοποιείται σχεδόν ταυτόχρονα. Γιατί? όλα αυτά τα χρόνια που παρήλθαν μέχρι την εμφάνιση του κλαρίνου στην Ήπειρο, δεν είχαμε την υιοθέτηση του οργάνου απ' τους Ηπειρώτες; Γιατί προφανώς μετά την απελευθέρωση, οι δεσμοί με την δύση ενισχύθηκαν με ταχύς και ραγδαίους ρυθμούς, με αποτέλεσμα οι πολιτισμικές «εισαγωγές» να είναι πολύ συνήθεις. Το σύστημα των κλειδιών που κατά κόρον

⁶ Δέσποινα Μαζαράκη, «ΤΟ ΚΛΑΡΙΝΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ-ΗΠΕΙΡΟΣ», *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*, Εκδόσεις Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών, Αθήνα, 1959, σ. 24-29.

υιοθετήθηκε απ' τους Ηπειρώτες μουσικούς, είναι πανομοιότυπο με τα Γερμανικής κατασκευής κλαρινέτα, τα οποία προφανώς και χρησιμοποιούσαν οι μουσικοί που «έφερε» η Βασιλεία του Όθωνα και πολύ περισσότερο, η Βαυαρικής επιρροής αντιβασιλεία, η οποία ουσιαστικά ρύθμιζε το δημόσιο βίο. Ακόμα και σήμερα, οι δημοτικοί εκτελεστές του κλαρίνου χρησιμοποιούν το σύστημα Albert, τον πρόγονο του συστήματος Oehler, το οποίο είναι το κατεξοχήν όργανο επιλογής των γερμανόφωνων κλαρινετιστών στις συμφωνικές ορχήστρες.(μετα το 1900 έχουμε το μπεμ).Εδω να πω πως (Το κλαρινο μημείται τα οργανα που διαδεχτηκε-Ηπειρο φλογερα-Μακεδονια ζουρνα-Θρακη γκαιντα-Δυτικη Στερεα πιπιζα κτλπ).

Άλλες καταγραφές που δείχνουν ότι τα πρώτα κλαρινέτα που είχαν διαδοθεί στην Ήπειρο ήταν κατά κανόνα κατασκευές του 19^{ου} αιώνα είναι οι εξής: Ο Παυλής Τσούτας πήρε ως προίκα όταν παντρεύτηκε το 1851 «ένα κλαρίνο μονό⁷ με 6 κλειδιά και βυζί⁸»⁹. Το πρώτο κλαρινέτο αυτού του τύπου παρουσιάστηκε το 1791 απ' τον Λεφέβρ (Jean-Xavier Lefeuvre)Ζαν Ξαβιέ. Ο Θανάσης Γιαννόπουλος απ' τη Ζίτσα, δάσκαλος του Κίτσου Χαρισιάδη (1885 Ζαραβίνα Ιωαννίνων) έπαιζε με μεταλλικό κλαρίνο (το πρώτο κατασκευάστηκε το 1818) και με κλαρίνα από πυξάρι (το κατεξοχήν υλικό κατασκευής ως και τα μέσα του 19^{ου} αιώνα όπου η γκρεναντίλα¹⁰ άρχισε να χρησιμοποιείται εκτενώς).¹¹

Κλαρίνο και κλαρινέτο είναι όροι οι οποίοι χρησιμοποιούνται στην Ελληνική γλώσσα για να περιγράψουν το ίδιο και το αυτό αντικείμενο. Συχνά ο όρος κλαρίνο υιοθετείται για να περιγράψει ένα όργανο που χρησιμοποιείται για την λαϊκή, δημοτική, παραδοσιακή μουσική, ενώ ο όρος κλαρινέτο για ένα όργανο προοριζόμενο για το

⁷ Με λιγότερα από 13 κλειδιά. Όταν τα κλειδιά ήταν 14 και πάνω ονομαζόταν διπλό

⁸ Εξόγκωμα στην οπή της νότας Φα (κάτω απ' το πεντάγραμμα) και Ντο (μέσα στο πεντάγραμμα)

⁹ Μαζαράκη, Δέσποινα, «ΤΟ ΚΛΑΡΙΝΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ-ΗΠΕΙΡΟΣ», *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*, Εκδόσεις Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών, Αθήνα, 1959, σ. 24-29.

¹⁰ Η γκρεναντίλα (grenadilla) είναι τροπικό ξύλο με ιδιότητες παρεμφερείς του Εβένου. Πρόκειται για την Α' ποιότητα του African Blackwood. Παράγει πιο ισχυρό, γεμάτο ήχο απ' το πυξάρι και γι' αυτό προτιμήθηκε όταν τα σύνολα δωματίου έδωσαν τη θέση τους στις μεγάλες ορχήστρες.

κλασικό/λόγιο ρεπερτόριο. Κατά αντίστοιχο τρόπο γίνεται συχνά ο διαχωρισμός σε κλαρινίστα και κλαρινετίστα. Το όνομα κλαρίνο/κλαρινέτο προέρχεται από το λατινικό clarus (=καθαρό). Πιο συγκεκριμένα ο όρος φέρεται να προέρχεται απ' τη λέξη clarino, την οποία χρησιμοποιούσαν οι παίχτες σάλπιγγας ή τρομπέτας για να περιγράψουν την ψηλή περιοχή, όπου το όργανο βάση της αρμονικής στήλης μπορούσε να παίξει διατονικές μελωδίες. Ο ήχος στους αρμονικούς αυτούς φθόγγους ήταν διαυγής και δυνατός και προσέδιδε κύρος στους εκτελεστές. Όπως είναι γνωστό η τρομπέτα τότε δεν είχε πιστόνια/βαλβίδες και έτσι η παραγωγή όλων των φθόγγων γινόταν με το στόμα.

Ένα τυπικό κλαρίνο που χρησιμοποιείται στην Ελλάδα περιλαμβάνει επιστόμιο με μονό γλωσσίδι, αρκετά λεπτό και μαλακό. Ο δημοτικός εκτελεστής συνήθως χρησιμοποιεί καλάμια σκληρότητας Νο. 1 (το πιο λεπτό Νο. 1 του εμπορίου το οποίο υπόκειται σε περαιτέρω λέπτυνση. Ο λόγος που γίνεται αυτή η επιλογή είναι για να μπορεί ο εκτελεστής να έχει ανεμπόδιστο, χαλαρό και εύκολα παραμετροποιήσιμο φύσημα. Το ξεκούραστο φύσημα, ευνοεί τις συνθήκες εργασίας του δημοτικού κλαρινίστα, ο οποίος λόγω της φύσης του γλεντιού έπρεπε να ψυχαγωγεί τον κόσμο επί μέρες με πολύωρο παίξιμο, πράγμα που είναι αδύνατο να γίνει μ' ένα σκληρό καλάμι. Ένα σκληρό καλάμι θα δυσκόλευε πολύ την αυξομείωση του τονικού ύψους με το σφίξιμο ή μη των χειλιών. Έτσι θα ήταν σχεδόν αδύνατα κάποιες τονικές αλλοιώσεις, το χαλαρό και ρέον τρεμούλιασμα (vibrato) και οι μουσικοί ιδιωματισμοί που χαρακτηρίζουν την κάθε περιοχή .

Επίσης το μαλακό καλάμι δίνει ένα βαθύ και ευρύ μπάσο ήχο στη χαμηλή περιοχή του οργάνου. Ο ηχητικός σωλήνας του οργάνου έχει κυλινδρική διάτρηση και "σπάει" σε άνω και κάτω σωλήνα, συν το επιστόμιο, την καμπάνα και ένα σύνδεσμο μεταξύ επιστομίου και πάνω κομματιού, ο οποίος αποκαλείται βαρελάκι ή βαρελότο. Το κλαρίνο έχει επάνω κυλινδρική και κάτω κωνική διάτρηση, πράγμα που επηρεάζει τη δημιουργία των αρμονικών τόνων. Στον άνω σωλήνα βρίσκονται τα κλειδιά για το αριστερό, στον κάτω σωλήνα για το δεξί χέρι. Το είδος

οργάνου που έχει καθιερωθεί στην Ελλάδα είναι το Albert System κλαρίνο. Ο συνολικός αριθμός κλειδιών που χρησιμοποιεί ο Έλληνας εκτελεστής είναι 12¹² (μερικοί μουσικοί απενεργοποιούν και την πρώτη τρίλια στο δεξί χέρι και κρατούν μόνο αυτή που βρίσκεται ψηλά). Η τρίλια του Ρε δίεση/Μι ύφεση-Λα δίεση/Σι ύφεση πάντα αφαιρείται ώστε ο εκτελεστής να μπορεί να «απλώσει» τα δάχτυλα στις ηχητικές οπές και να κάνει εύκολα γλίστρημα (glissando). Όλα τα κλαρίνα είναι είτε μονό ντο, δηλαδή χωρίς την πατέντα Ντο δίεση (με τον χιαστή δακτυλισμό), είτε προσαρμόζονται ώστε να παίζουν σα μονό ντο (ακόμα κι αν διαθέτουν την πατέντα Ντο δίεση που επιτρέπει το παίξιμο της νότας Φα δίεση/Ντο δίεση με τη χρήση ενός μόνο κλειδιού). Ο λόγος που γίνεται αυτό είναι για την δυνατότητα παραγωγής κάποιων λαρυγγισμών (vocalisms) που επιτυγχάνονται με τη χρήση του κλειδιού το οποίο στα όργανα που διαθέτουν την πατέντα Ντο δίεση (C sharp patent) δίνει τη νότες Φα δίεση (κάτω απ' το πεντάγραμμο) και Ντο δίεση (εντός του πενταγράμμου). Ως τα 1820 όλοι οι κλαρινετίστες, φυσούσαν με το άνω χείλος εφαπτόμενο του καλαμιού. Εκείνη την εποχή οι Γερμανοί στρέφουν το επιστόμιο κατά 180° και φυσούν με το κάτω χείλος εφαπτόμενο του καλαμιού. Το 1831 το Κονσερβατουάρ του Παρισιού υιοθετεί την ίδια λογική και έτσι καθιερώνεται αυτός ο τρόπος φυσήματος. Οι Έλληνες κλαρινίστες, οι οποίοι αφομοίωναν εκείνη την εποχή το όργανο αυτό, υιοθέτησαν εξ αρχής τον τρόπο φυσήματος που εφαρμόζεται και σήμερα.

Το πρωτο λαϊκο οργανο προγονος του γερμανικου κλαρινου ηταν το chalumeau,ενας σωληνας με 9 τρυπες.Το Albert System κλαρινέτο καθιερώθηκε με πατέντα ευρεσιτεχνίας το 1840 απ' τον ΕβγκενEugene Albert. Περίπου την ίδια εποχή αρχίζει να επικρατεί και στον εγχώριο κύκλο μουσικών ως το όργανο επιλογής. Τα παλαιότερου τύπου κλαρίνου, είχαν κατά βάση τους ίδιους δακτυλισμούς και γι' αυτό η προσαρμογή στο νέο τύπο οργάνου υπήρξε ομαλή και άμεση.

¹² (η ψυχή, το Σολ δίεση/Λα ύφεση, το Λα, το Ρε δίεση/Μι ύφεση-Λα δίεση/Σι ύφεση, το Ντο δίεση/Ρε ύφεση-Σολ δίεση/Λα ύφεση, οι δύο άνω τρίλιες του δεξιού χεριού, το Λα δίεση/Σι ύφεση-Φα, και τα τέσσερα κλειδιά για τα μικρά δάχτυλα των δύο χεριών 2+2)

Οι τοπικές λαοσυνάξεις, σε γάμους, βαφτίσεις και θρησκευτικές εορτές είχαν ανέκαθεν καθιερωμένο τελετουργικό, το οποίο περιελάμβανε και μουσική επένδυση. Στην αρχή, στην προ κλαρίνου εποχή, η μουσική ήταν κατά κύριο λόγο φωνητική, ή υπήρχε η συνοδεία πλαγίαυλων¹³ όπως λόγου χάρη της φλογέρας. Λόγω των περιορισμών των δυνατοτήτων της ανθρώπινης φωνής και των συγκεκριμένων μουσικών οργάνων, συνάγεται εύκολα το συμπέρασμα ότι ο ενεργός κύκλος, η εστία του γλεντιού ήταν πιο περιορισμένη στις αρχές του 19^{ου} αιώνα. Η ηχητική μάζα κάλυπτε τις ανάγκες ενός γλεντιού σε πιο στενό κύκλο. Η άφιξη του κλαρίνου έδωσε όγκο και μάζα στον ήχο, η μουσική άρχισε να παραμερίζει εν μέρει το τελετουργικό των γλεντιών και να αποκτά πρωταγωνιστικό ρόλο. Η Ευρώπη εκείνη την εποχή βρισκόταν στην απαρχή του Ρομαντικού καλλιτεχνικού ρεύματος. Το κλαρινέτο σε Σι μπεμόλ ήταν το κύριο όργανο επιλογής των συνθετών και έτσι η διάδοσή του ήταν ραγδαία.

Στη μετάβαση προς το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, το κλαρίνο αρχίζει να εκτοπίζει τα άλλα σολιστικά όργανα της Στεργιανής κομπανίας. Το ενδιαφέρον του κόσμου για το νέο τύπο διασκέδασης διαρκώς αυξανόταν και μοιραία ο μουσικός έπρεπε να απευθύνεται σε ένα διαρκώς αυξανόμενο και πολυπληθές κοινό. Στο άκουσμα της ύπαρξης γλεντιού σε κάποιο χωριό, οι τοπικές κοινότητες των γύρω χωριών έσπευδαν για να συμμετέχουν στις ψυχαγωγικές δραστηριότητες. Ο κλαρινίστας αδυνατούσε πλέον να ανταποκριθεί επαρκώς στις απαιτήσεις της πολύβουης μάζας και γι' αυτό αναγκάστηκε να κάνει μια προσαρμογή στο κλαρίνο που χρησιμοποιούσε. Τα κεκτημένα της καθιερωμένης πλέον μεταφοράς της δεξιοτεχνίας απ' τη φλογέρα στο κλαρίνο έπρεπε να διατηρηθούν¹⁴ και έτσι το σύστημα του οργάνου δεν άλλαξε (Albert system). Αυτό που άλλαξε ήταν η τονικότητα του οργάνου. Το κλαρίνο σε τονικότητα Ντο, ήταν πιο «τσιριχτό», είχε ταχύτερη διάδοση του ήχου ενώ ο κλαρινίστας

¹³ Οι αρχαίοι Έλληνες χρησιμοποιούσαν τον όρο για τους ανοιχτούς αυλούς

¹⁴ Πανελλαδικά, αυτή η μεταφορά δεξιοτεχνίας στο κλαρίνο δεν έγινε μόνο από τη φλογέρα, αλλά και από τη γκάιντα και το ζουρνά σε όλες τους τις παραλλαγές ανά την Ελλάδα. Έτσι, σήμερα ακούμε την επιρροή που άσκησαν αυτά τα όργανα στο λαϊκό κλαρίνο, το οποίο θυμίζει στην Ήπειρο τη φλογέρα ή την τζαμάρα, στη Μακεδονία το ζουρνά, στη Θράκη τη γκάιντα, στη Ρούμελη και ειδικότερα στην Δυτική Ρούμελη, την πίπιζα.

έπαιζε ακριβώς τα ίδια πράγματα που είχε μάθει και στο Σι μπεμόλ κλαρίνο.(μελατο ηχο Σουκας) Οι πρίμες συχνότητες ευνοούσαν την εύκολη διάκριση των μελωδιών απ' τους θεατές που βρίσκονταν σε απόσταση. Κάποιος άλλος τρόπος ενίσχυσης του ήχου για το συγκεκριμένο όργανο δεν υπήρχε ως εκείνη την εποχή και έτσι η χρησιμοποίηση ενός πρίμου οργάνου ήταν η μόνη λύση. Πολλοί εκτελεστές διέθεταν και ακόμα πιο πρίμα όργανα, όπως το κλαρινέτο σε Μι μπεμόλ, ή τους «τζουράδες¹⁵», οι οποίοι ήταν τοπικές ιδιοκατασκευές απλών κλαρίνων με λίγα κλειδιά. Η λέξη «τζουράς» προέρχεται απ' την Τούρκικη γλώσσα και χρησιμοποιείται για να προσδιορίσει κάθε τι μικρού μεγέθους. (οι τουρκοί παίζουν με σολ δικής τους επινοήσης που βολευει στην εκτελεση των μακαμιων).

Με την άφιξη της μηχανοκίνησης (αυτοκίνητο, φορτηγό, μοτοσυκλέτα), η μετακίνηση από χωριό σε χωριό ήταν πλέον πολύ πιο εύκολη. Τα πολυπληθή γλέντια έγιναν ακόμα πιο συγχρωτισμένα και η ευκαιρία για ένα καλό μεροκάματο μέσω της «χαρτούρας»¹⁶ ήταν συχνή μεταξύ των μουσικών. Για να αποκτήσει καλή φήμη, αλλά και να μπορέσει να ευχαριστήσει όλους τους παρευρισκόμενους, ο κλαρινίστας έπρεπε να «στείλει» τον ήχο του σε όλους τους ψυχαγωγούμενους. Γι' αυτό το λόγο, σιγά-σιγά άρχισε να εισάγεται η ενίσχυση του ήχου μέσω ηλεκτρικών συσκευών, μικροφώνων και μεγαφώνων. Καθώς πλέον η τελετουργία των περισσότερων γλεντιών είχε φθίνει, οι εκδηλώσεις αυτές κρατούσαν πολλές ώρες. Οι απαιτούμενες αντοχές για το μουσικό ήταν πολύ αυξημένες και πλέον η ενασχόληση με τη μουσική ήταν για πολλούς η μόνη βιοποριστική οδός. Για να μπορεί ο κλαρινίστας να αντέξει το πολύωρο παίξιμο, επέστρεψε στο Σι μπεμόλ κλαρίνο που φυσιέται πιο «άνετα» και τώρα πια μέσω της μηχανικής ενίσχυσης του ήχου δεν υπήρχε η ανάγκη να παίζει ο ίδιος δυνατά. Αρκούσε απλώς να δυναμώσει την ένταση του ηχείου.

Στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα παρατηρήθηκαν κάποιες ακραίες αλλοιώσεις στην αισθητική του παραδοσιακού ήχου, οι οποίες

¹⁵ Ο όρος ως γνωστόν χρησιμοποιείται και για ένα ενδιάμεσου μεγέθους όργανο της οικογένειας του τρίχορδου μπουζουκιού

¹⁶ Η «χαρτούρα» είναι το χρήμα που δίνει ο ακροατής προκειμένου να παραγγείλει ένα τραγούδι. Όσο μεγαλύτερο το κοινό, τόσο περισσότερες οι παραγγελίες.

όμως έχουν πλέον αρχίσει και εγκαταλείπονται απ' τους πρωτοπόρους μουσικούς της νέας γενιάς. Η Ελληνική δημοτική μουσική είναι μια ζώσα τάση στην Ελληνική μουσική και είναι φυσικό να υπόκειται σε μεταβολές με την πάροδο του χρόνου. Θα πρέπει παρ' όλα αυτά η αφομοίωση των νέων στοιχείων να γίνεται με γόνιμο τρόπο, μεθοδικό, μη καταναγκαστικό και μόνον όταν υπάρχει ταύτιση του νεωτερισμού με την αισθητική του λαϊκού, δημοτικού ήχου. Η άφιξη της μηχανικής ενίσχυσης ήταν ένα «δώρο» της σύγχρονης κοινωνίας για τον Έλληνα μουσικό. Πλέον μπορεί με την τέχνη του να διασκεδάσει ταυτόχρονα από 1 μόλις άτομο, ως ένα ολόκληρο στάδιο γεμάτο με κόσμο. Παρόλα αυτά η σύγχρονη ισοπεδωτική αισθητική των ακραίων ηχητικών εντάσεων είναι πέρα για πέρα ξένη απ' τη φύση και τη λογική της Ελληνικής μουσικής. Το γλέντι είναι μια ευκαιρία συνάθροισης, κοινωνικοποίησης, συλλογικής συμμετοχής στην χαρά, στον πόνο, άρα ο ακροατής θα πρέπει ανεμπόδιστα να επικοινωνεί με τους υπόλοιπους παρευρισκόμενους. Υπάρχει ένα μέτρο στον προσδιορισμό της έντασης του ήχου του μουσικού συνόλου. **Παλαιότερα η προσήλωση στο μουσικό δρώμενο και η ευλαβική απόλαυση των τοπικών μελωδιών επιβάλλονταν απ' το τελετουργικό του εκάστοτε χαρμόσунου ή μη γεγονότος και όχι απ' την ένταση ενός ηχείου.**

Η είσοδος στην εποχή των ηλεκτρικών και ηλεκτρονικών ευκολιών μπορεί να δώσει κάποια εφόδια στον κλαρινίστα. Πιο ξεκούραστο παίξιμο, μεγάλη ποικιλία στον προσδιορισμό της έντασης και του ηχοχρώματος του οργάνου, χρήση κάποιων ηχητικών εφέ που να αναπλάθουν προσομοιωτικά¹⁷ κάποιες αισθητικές «πινελιές» της φύσης στον ήχο του οργάνου. Μαζί με τα εφόδια ήρθαν και κάποιες ισοπεδωτικές τάσεις και παρεμβάσεις, που λίγο έλειψε να εξαλείψουν το χαρακτήρα αυτής της Μουσικής. Η χρήση πληκτροφόρων ηλεκτρονικών οργάνων για συνοδεία είναι πέρα για πέρα παράταιρη. Τα «δυτικά» ακόρντα κάποιων μουσικών αλλοώνουν τη φύση της οργανικής συνοδείας. Η αδυναμία εκτέλεσης μικροδιαστημάτων απ' τα όργανα αυτά είναι άλλος ένας λόγος που τα καθιστούν ασύμβατα με το ύφος του Ελληνικού ήχου. Επίσης, η χρήση του σύγχρονου drum set

¹⁷ Εφέ όπως το βάθος, ο αντίλαλος τα οποία ενυπάρχουν στους φυσικούς χώρους (σπηλιές, ποτάμια, δάσος κτλ)

είναι ξέχωρη απ' την αισθητική του Στεργανού οργανικού συνόλου. Η «μπότα» ή το «βαθύ» παράγουν πιο σύντομους ήχους απ' το ντέφι¹⁸, το νταουλι, πιο «ξερούς».

Το κλαρίνο αφομοιώθηκε ταχύτητα απ' την στεργιανή κομπανία για πολλούς λόγους:

- Ήταν πολύ εύκολο για τον εκτελεστή να μεταφέρει τις δεξιοτεχνικές ικανότητες και τις τεχνικές παιξίματος απ' τους ποιμενικούς αυλούς στο κλαρίνο.
- Οι έξι άνω τρύπες του κλαρίνου παράγουν την ίδια αναλογία διαστημάτων με την εξάτρυπη φλογέρα και το εξάτρυπο σουραύλι, άρα κάποιες μελωδίες μπορούσαν να μεταφερθούν στο κλαρίνο απ' ευθείας.
- Το κλαρίνο, με τη χρήση «ελαφριού» καλαμιού και 2 ως 4 ματογυάλια/δαχτυλίδια¹⁹ μπορεί να εκτελέσει μικροδιαστήματα και να αποτυπώσει ασυγκέραστα ή μη, τις παραδοσιακές μελωδίες, ανάλογα με το ύφος των σκοπών, την κλίμακα, τη γνώση, τη διάθεση και την ικανότητα του οργανοπαίχτη.
- Διαθέτει «πνοή», «ανάσα», «ζωή», δηλαδή ο εκτελεστής μπορεί να εκφράσει και να κατευθύνει το συναισθηματισμό του μέσω της διαχείρισης της ανθρώπινης ζωογόνου διαδικασίας της αναπνοής-εκπνοής.
- Η τονικότητες σε Σι μπεμόλ και Ντο βολεύουν για την αποτύπωση του Ελληνικού ηχοχρώματος. Τα όργανα αυτά μπορούν να είναι ταυτόχρονα και «σκοτεινά», «βαριά», «μελαγχολικά», με τη γεμάτη μπάσα περιοχή συχνοτήτων τους, αλλά και να «πετούν» τις νότες γρήγορα, ώστε όταν ο εκτελεστής να καταγίνεται στα πολλά και γρήγορα στολίδια τα οποία πετυχαίνουν μια «εσωτερική επιτάχυνση» του ρυθμού.
- Τέλος αν συνυπολογίσουμε τον Αρχέγονο, χαρακτήρα που διέπει την στεργιανή «ζυγιά²⁰», μπορούμε να κάνουμε εύκολα τον συσχετισμό και την αναγωγή των οργάνων που χρησιμοποιούνται

¹⁸ Στην αρχαιότητα ονομαζόταν Τύμπανον και στα βυζαντινά χρόνια Σείστρον

¹⁹ Είναι οι δακτύλιοι οι οποίοι καλύπτουν κάποιες απ' τις ηχητικές οπές του οργάνου. Είναι ανοιχτοί στο κέντρο τους. Τοποθετήθηκαν για να βελτιστοποιήσουν το κούρδισμα του οργάνου

²⁰ Οργανικό σύνολο από τουλάχιστον δύο μουσικά όργανα.

σήμερα με τα μουσικά όργανα της Ελληνικής Αρχαιότητας. “Οι ομοιότητες του αρχαιοελληνικού αυλού με το κλαρίνο είναι πράγματι εντυπωσιακές. Το κύριο σώμα του αυλού ήταν ένας σωλήνας κυλινδρικής διατομής, ο βόμβυξ, ο οποίος κατέληγε κάποιες φορές σε ένα ανοιχτό, ελαφρά διευρυμένο μικρό κώδωνα (καμπάνα). Ο σωλήνας κατασκευαζόταν από καλάμι, από πυξάρι, ξύλο λωτού, κόκκαλο ελαφιού, κέρατο, ελεφαντόδοντο ή κατεργασμένο χαλκό. Ο Πολυδεύκης λέει: «Η δε ύλη των αυλών κάλαμος, ή χαλκός, ή πύξος, ή λωτός, ή κέρας, ή οστούν ελάφου, ή δάφνης της Χαμαιζήλου την εντεριώνην αφηρημένος». Όταν αυξήθηκαν οι τρύπες του αυλού (ως και 15) και ήταν πλέον αδύνατο να κλειστούν όλες με τα δάχτυλα των δύο χεριών η **Θηβαϊκή σχολή με επικεφαλής τον Πρόνομο επινόησε ειδικά μεταλλικά κλειδιά ή κρίκους δαχτυλίδια από χαλκό η ορείχαλκο!!** Στο επάνω μέρος έμπαινε το επιστόμιο (όλμος) και το υφόλμιον το οποίο υποβάσταζε τον όλμο. Στον όλμο έμπαινε η γλωσσίδα. Μετά απ’ την εποχή του Αντιγενίδα η διπλή γλωσσίδα έγινε μονή²¹ σύμφωνα με την K. Schlesinger Σλεσινγκερ “*The Greek Aulos*”. Η γλωσσίδα ονομαζόταν γλωττίς, γλωσσίς, γλώττα, γλώσσα και κατασκευαζόταν από καλάμι. Η γλωσσίδα δενόταν στον όλμο με τη φορβεία, μία δερμάτινη λωρίδα, η οποία έπαιζε το ρόλο του σφικτήρα (ligature) του καλαμιού πάνω στο επιστόμιο. Όλες οι άνωθεν διατυπωθείσες ομοιότητες με το σημερινό κλαρίνο είναι πράγματι εκπληκτικές.”²²

Θοδωρής Γεωργόπουλος

Φίλιππος Σουγλές

²¹ Έτσι αποδεικνύεται ότι οι Αρχαίοι Έλληνες είχαν όργανα και τύπου σημερινού όμποε και τύπου κλαρινέτου.

²² Σόλωνας Μιχαηλίδης, «ΑΥΛΟΣ», *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής* (γ’ ανατύπωσης), Εκδόσεις Μορφωτικού Ιδρύματος Τραπέζης της Ελλάδος, Αθήνα, 1981, σ. 62-68.