



**ΕΘΝΙΚΟΝ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**Ιωάννης Λυμπέρης
Α.Μ.815**

**Μουσικολογραφικές και Εθνομουσικολογικές προσεγγίσεις
των Ελληνικών Δημοτικών Τραγουδιών.
Θεωρίες, μέθοδοι και καταγραφές.**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΑΘΗΝΑ 2014

**Ιωάννης Λυμπέρης
Α.Μ. 815**

**Μουσικολογραφικές και Εθνομουσικολογικές προσεγγίσεις
των Ελληνικών Δημοτικών Τραγουδιών.
Θεωρίες, μέθοδοι και καταγραφές.**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΕΠΟΠΤΗΣ:

Γεώργιος Θανόπουλος

ΕΠΙΤΡΟΠΗ:

**Βασιλική Χρυσανθοπούλου
Αναστάσιος Χαψούλας**

Πίνακας περιεχομένων

Πρόλογος	6
----------------	---

Κεφάλαιο Α΄

Ζητήματα μουσικολογραφικά και εθνομουσικολογικά	
α. Η Ελληνική Λαογραφία και το δημοτικό τραγούδι	10
β. Με τι τρόπο τα δημοτικά τραγούδια εκφράζουν την εποχή τους;	12
γ. Παράδοση – λαϊκός πολιτισμός	14
δ. Δημοτικά τραγούδια και λαϊκός πολιτισμός	18
ε. Ζητήματα της μουσικής των Ελληνικών δημοτικών τραγουδιών - Αμφισημίες και ταυτότητες.	23
στ. Το πεδίο έρευνας γύρω από τα μουσικά όργανα	25
ζ. Ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Τα χαρακτηριστικά εκείνα που αλληλεπιδρούν με τη μουσική.	27
η. Δημοτικό ή λαϊκό;	30
θ. Εθνολογικές προσεγγίσεις: Η αντανάκλαση των σχέσεων μεταξύ ετεροτήτων μέσω της μουσικής και του χορού.	35

Κεφάλαιο Β΄

α. «Λόγος περί της μεθόδου...»	43
β. Στην πορεία της εργασίας	45
γ. Τα τραγούδια ενός τόπου	47
δ. Προτάσεις για επιτόπια έρευνα – τότε... Μελέτες περιπτώσεων	50
ε. Μέθοδοι και τεχνολογία	53
Στ. Η σημερινή εθνομουσικολογική έρευνα. Μελέτη περίπτωσης.	54
ζ. Εθνομουσικολογία και καταγραφές των Ελληνικών Δημοτικών τραγουδιών. Μελέτη περίπτωσης: ο εθνομουσικολόγος καθηγητής Σωτήριος (Sam) Τσιάνης.	56
η. Η χρήση του όρου «Μουσική Λαογραφία»	66
θ. Μουσική Λαογραφία και Εθνομουσικολογία - Καθορισμός του αντικειμένου	70
ι. Το Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων – Κέντρο Εθνομουσικολογίας (ΜΕΛΜΟ ΚΕ).	71

Κεφάλαιο Γ΄

Οι καταγραφές των δημοτικών μας τραγουδιών	72
--	----

α. Από τον 19 ^ο στον 20 ^ο αιώνα.	72
β. Οι μοναχοί του Αγίου Όρους και τα κοσμικά τραγούδια.	73
γ. «Έτερα, τα οποία λέγονται εις ευθυμίας και χαράν...»	74
δ. Οι αρχές του 20 ^{ου} αιώνα και ο Γεώργιος Παχτικός	76
ε. Οι καταγραφές του Pernot ή... μια επιστημονική αποστολή στην Ελλάδα	77
στ. Η συμβολή του Ωδείου Αθηνών	77
ζ. Ο Νικόλαος Πολίτης και η Εθνική Μουσική Συλλογή	78
η. Ο Σίμων Καράς και ο «Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής»	79
θ. Στα βήματα του μεγάλου δασκάλου. Το Κ.Ε.Π.Ε.Μ.	80
ι. Η Μέλω Μερλιέ και η Μουσική Λαογραφία.	80
ια. Η ίδρυση του Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου	81
ιβ. Το Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών	82
ιγ. Η εκδοτική δραστηριότητα του ΚΕΕΛ	83
ιδ. Η «Μουσική Λαογραφία» στα ΑΕΙ. – Αρ. Βρέλλης	84
ιε. Γύρω από τη θεματολογία της Μουσικής Λαογραφίας	85
Καταγραφές του Λαογραφικού Αρχείου	89
α. Δεκαετία του '30	89
Σημαντικές δημοσιεύσεις του '30	90
β. Δεκαετία του '40	92
γ. Δεκαετία του '50	95
δ. Δεκαετία του '60	99
Λαογραφικές αποστολές στη δεκαετία του '60	100
ε. Η δεκαετία του '70	115
στ. Προβλήματα	116
ζ. Οι δεκαετίες '80 και '90	118
η. Από το 2000 έως το 2003	121
θ. Οι αντιλήψεις του σήμερα	123
Καταγραφές -- μελέτες δημοσιευμένες στο περιοδικό <i>Λαογραφία</i> και στην <i>Επετηρίδα</i> του Λαογραφικού Αρχείου	124
α. Κατά τη δεκαετία του '50	124
β. Κατά τη δεκαετία του '60	150

γ. Κατά τη δεκαετία του '70	177
δ. Κατά τη δεκαετία του '80	199
ε. Κατά τη δεκαετία του '90	205

στ. Μετά το 2000... ..	212
Η περιπέτεια μιας... Συλλογής	216
Η δεκαετία του '50 και η επαναλειτουργία	218
Η δεκαετία του '60	220
Η δεκαετία του '70	221
Η δεκαετία του '80.....	222
Οι τελευταίες δεκαετίες	222

Κεφάλαιο Δ΄

Προς μία αποτίμηση της μουσικής και λαογραφικής έρευνας	225
Από το λαϊκό στο έντεχνο.	225
Δημοτικό τραγούδι και εκπαίδευση	228
Η εκδοτική δραστηριότητα	230
Μουσικό – Λαογραφικό Αρχείο Μέλπωσ Μερλιέ	230
Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα	231
Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης	231
Ακαδημία Αθηνών, Κέντρο Έρευνας της Ελληνικής Λαογραφίας.	232
Καλλιτεχνικός Σύλλογος Δημοτικής Μουσικής Δόμνα Σαμίου.	232
Βιβλία που προέκυψαν από την έρευνα ή που σχετίζονται με αυτή.	233

Συμπεράσματα	235
Μια αποτίμηση του ρόλου της μουσικής – λαογραφικής έρευνας	235
Τι χαρακτήριζε τις αποστολές;	
Η σημασία του αρχειοθετημένου υλικού.	238

Βιβλιογραφία	241
---------------------------	-----

Πρόλογος

Η μελέτη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών (πλέον ΕΔΤ) προϋποθέτει τη σφαιρική και ολοκληρωμένη θέασή τους ως λαογραφικά και γενικότερα ως πολιτισμικά φαινόμενα. Αυτό σημαίνει ότι η γενικότερη έννοια «δημοτικό τραγούδι» συνιστά μία σειρά παραμέτρων οι οποίες διερευνώνται όχι μόνο ως διακριτοί επιστημονικοί κλάδοι αλλά και μέσα από τις κατάλληλες διεπιστημονικές προσεγγίσεις. Η ποίηση (λαϊκή και ανώνυμη), η μουσική (το τραγούδι του απλού ανθρώπου) και ο χορός (της κοινωνικής ομάδας) συναποτελούσαν πάντοτε το είδος αυτό του λαϊκού πολιτισμού το οποίο, ακόμα και για αυτό το λόγο μόνο, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως το πλέον σύνθετο. Παράλληλα, από μια εποχή και μετά, και άλλες επιστήμες προσέγγιζαν τα δημοτικά τραγούδια σύμφωνα με την οπτική της κάθε μία: Η Εθνολογία και μετέπειτα η Ανθρωπολογία, Κοινωνική και Πολιτισμική και βέβαια η Εθνομουσικολογία και η Χορολογία.

Μία προσέγγιση από την πλευρά της «μουσικής» και του «μουσικού» σημαίνει κατ' αρχήν την διερεύνησή τους εντός του πλαισίου της επιστήμης της λαογραφίας αφού τα ΕΔΤ αποτελούν τη χαρακτηριστικότερη και πλέον ολοκληρωμένη μορφή του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού. Από την άλλη πλευρά η διαδικασία εντάσσεται στο πλαίσιο της επιστήμης της (εθνο)μουσικολογίας λόγω του ότι πρόκειται για δημόδη μουσική και απαιτείται συγκεκριμένη μεθοδολογία έρευνας και ανάλυσης.

Η φοίτησή μου στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών της Λαογραφίας (κατά τα Ακαδημαϊκά έτη 2011/12 και 2012/13 μου έδωσε τη δυνατότητα της μελέτης των διαστάσεων του λαϊκού πολιτισμού. Ειδικότερα όμως την προσέγγιση των ΕΔΤ μέσα από τα σεμινάρια « Τύπος και Λαογραφία», «Ο προσανατολισμός της έρευνας του δημοτικού τραγουδιού στο β' μισό του 20^{ου} αιώνα και έως τις μέρες μας. Τάσεις, μέθοδοι, προβληματισμοί», «Σύγχρονη λαϊκή ποίηση», « Λαϊκές αυτοβιογραφίες – Μέθοδοι καταγραφής» και «Μεθοδολογία συγκρότησης αρχείου αυτοβιογραφιών-αφηγήσεων της ζωής λαϊκών ποιητών, οργανοπαιχτών, τραγουδιστών, χορευτών» του επίκ. Καθηγητή Γ. Θανόπουλου..

Η κειμενική ωστόσο προσέγγιση που πραγματοποιεί το Φιλολογικό Τμήμα αποτελεί μία παράμετρο μόνο στην όλη διαδικασία της μελέτης των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών. Γεννιέται συνεπώς η ανάγκη της αναζήτησης και των άλλων. Οι σκέψεις αυτές στάθηκαν το έναυσμα για να συνεξεταστούν οι οπτικές εκείνες που θα αναδείκνυαν τη συμβολή των επιστημών της Λαογραφίας και της Εθνομουσικολογίας στη μελέτη των τραγουδιών. Κάτι τέτοιο πιστεύω ότι θα μπορούσε να υποστηριχθεί λόγω των σπουδών μου επάνω στη Μουσική και την Πολιτισμολογία σε προπτυχιακό επίπεδο και στη Λαογραφία σε μεταπτυχιακό.

Υποστήριξη στην εκπόνηση αυτής της εργασίας αποτέλεσε η χρήση θεωριών Λαογραφικών, Ανθρωπολογικών, Εθνομουσικολογικών καθώς και Κοινωνιολογικών οπτικών.

Αποψη μας ήταν να δοθεί μέσα από την εργασία αυτή μία διεπιστημονική οπτική της θέασης του φαινομένου της μουσικής των ΕΔΤ, της παραδοσιακής μουσικής. Για το λόγο αυτό χρησιμοποιήθηκαν κείμενα προερχόμενα από το χώρο της Λαογραφίας, της Εθνολογίας και Ανθρωπολογίας (Κοινωνική, Πολιτισμική, του χορού) και Εθνομουσικολογίας.

Η εργασία αυτή προσπάθησε να ενοποιήσει τις μέχρι τώρα βιβλιογραφικές και όχι μόνο προσπάθειες. Η συγγραφή της ακολούθησε το στάδιο της *συλλογής* του υλικού και το στάδιο της επεξεργασίας και κατασκευής που διήρκεσε έξι μήνες μετά τη συλλογή του υλικού. Χρησιμοποιήθηκε και σε μικρότερο βαθμό η επιτόπια έρευνα με την τεχνική της συνέντευξης. Δόθηκε ιδιαίτερη σημασία στη διαδικασία των καταγραφών των ΕΔΤ και στη δημιουργία συλλογών και αρχείων. Θεωρήσαμε ως σημαντικότερες πηγές τις αναφορές στη μουσική από τη σειρά των τόμων του περιοδικού *Λαογραφία* (έκδοση της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας) και τη σειρά των τόμων της *Επετηρίδας* του Λαογραφικού Αρχείου και μετέπειτα ΚΕΕΛ.

Το στάδιο της *αποδελτίωσης* περιλάμβανε την έρευνα με σκοπό την αναζήτηση κειμένων γύρω από τις μουσικο-λαογραφικές και μουσικές αποστολές, τις ηχογραφήσεις των τραγουδιών, την επεξεργασία αυτού του υλικού, την επιστημονική εκμετάλλευσή του και την περαιτέρω χρήση του. Στην *επεξεργασία* που ακολούθησε δημιουργήθηκαν περιλήψεις όλων των δημοσιευμάτων που επιλέγηκαν ώστε να μπορεί να πληροφορηθεί ο αναγνώστης για το σκοπό και τη σημασία του κειμένου. Τέλος, ακολούθησε η χρονολογική *κατάταξη* του υλικού και η εξαγωγή *συμπερασμάτων* ανά δεκαετία.

Μικρή επίσης εξαίρεση στην παραπάνω διαδικασία αποτέλεσε η επιτόπια έρευνα με τη μορφή της συνέντευξης. Η *συνέντευξη* είχε ημικατευθυνόμενο χαρακτήρα, αφού υπήρχε μεν ένα πρότυπο ερωτηματολογίου, ωστόσο ο πληροφορητής ενθαρρύνθηκε – και προτίμησε – να απαντήσει τα ερωτήματα μέσα από μια αφήγηση ζωής. Το ερωτηματολόγιο της συνέντευξης είχε την πρόθεση να δημιουργήσει μία συγκεκριμένη και σταθερή οπτική απέναντι σε ζητήματα – ερωτήματα τα οποία απασχολούσαν το θέμα της εργασίας.

Η παρούσα εργασία αποπειράται να πραγματευτεί στα τέσσερα κεφάλαιά της, τις διαστάσεις του θέματος που είναι «Μουσικο-λαογραφικές και Εθνομουσικολογικές προσεγγίσεις των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών. Θεωρία, μέθοδοι και καταγραφές». Το πρώτο κεφάλαιο που τιτλοφορείται «Ζητήματα Μουσικολαογραφικά και Εθνομουσικολογικά» αποτελείται από κείμενα τα οποία εξετάζουν αυτοτελή ζητήματα, ωστόσο συνεξετάζουν και τη σχέση των εννοιών αυτών που αναδεικνύουν τη λειτουργία των ΕΔΤ και ιδιαίτερα της μουσικής τους στην κοινότητα. Συζητούνται οι οπτικές της λαογραφίας και της εθνομουσικολογίας σε ό,τι αφορά στη λειτουργία των εννοιών παραδοσιακό - λαϊκό – λαϊκός πολιτισμός, το δημοτικό τραγούδι σε σχέση με τις έννοιες του context και της επιτέλεσης. Γίνεται αναφορά σε ζητήματα μνήμης, ταυτοτήτων – ετεροτήτων, αλληλεπιδράσεων και αμφισημιών.

Το δεύτερο κεφάλαιο κινείται σε πλαίσια μεθοδολογικά. Διερευνά τον τρόπο με τον οποίο πραγματοποιήθηκαν οι καταγραφές και τις απόψεις λαογράφων και μουσικολόγων. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι πρόκειται για τη μεθοδολογία του χθες και του σήμερα ή με άλλα λόγια η μουσικολαογραφική και η εθνομουσικολογική έρευνα. Εστιάζει στο θέμα της χρήσης σημειογραφίας και της μεθόδου της ηχογράφησης.

Το τρίτο κεφάλαιο και μεγαλύτερο όλων αποτελεί στην ουσία το corpus των καταγραφών των ΕΔΤ και των δημοσιευμένων μελετών και επιστημονικών άρθρων και εργασιών. Η πρώτη υποενότητα έχει τον τίτλο «Οι καταγραφές των δημοτικών μας τραγουδιών» και αναφέρεται στους έλληνες και ξένους φορείς και ιδιώτες που εκπόνησαν συλλογές ΕΔΤ που περιέχουν το στίχο και τη μουσική. Η δεύτερη υποενότητα τιτλοφορείται «Καταγραφές του Λαογραφικού Αρχείου» και αποτελεί μία συστηματική αποδελτίωση των τόμων της Επετηρίδας του Λαογραφικού Αρχείου (μετέπειτα Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας). Στόχος μας ήταν να φανεί ο τρόπος με τον οποίο οργανώθηκε η διαδικασία των αποστολών και των

μουσικών καταγραφών. Οι δραστηριότητες αυτές είναι οργανωμένες ανά δεκαετία. Η τρίτη υποενότητα έχει τον τίτλο «Καταγραφές – μελέτες δημοσιευμένες στο περιοδικό *Λαογραφία* και στην *Επετηρίδα* του Λαογραφικού Αρχείου» και περιλαμβάνει – κατά δεκαετίες - καθώς και σχολιάζει, τις επιστημονικού – μουσικού ενδιαφέροντος δημοσιεύσεις έγκριτων λαογράφων και μουσικολόγων. «Η περιπέτεια...μιας Συλλογής» αποτελεί τίτλο της τέταρτης υποενότητας και περιγράφει τη «ζωή» της Εθνικής Μουσικής Συλλογής από τη στιγμή της δημιουργίας της.

Το τέταρτο κεφάλαιο έχει έννοια «επιλόγου». Ξεκινά από τις προεκτάσεις σε θέματα εντεχνότητας και εκπαίδευσης, περικλείει συμπεράσματα και επισημαίνονται προβληματισμοί που δίνουν τη δυνατότητα περαιτέρω συζήτησης. Θίγεται το θέμα της εκμετάλλευσης όλου αυτού του καταγεγραμμένου και αρχειοθετημένου υλικού των δημοτικών τραγουδιών και των μελετών σε τομείς όπως η δισκογραφία και οι εκδόσεις. Η εργασία τελειώνει με την «αποτίμηση του ρόλου της μουσικής – λαογραφικής έρευνας».

Τελειώνοντας θέλω να ευχαριστήσω για τις πολύτιμες γνώσεις μου προσέφεραν αυτά τα 4 εξάμηνα, τους καθηγητές μου Μηνά Αλ. Αλεξιάδη (καθηγητή Λαογραφίας), Μαριάνθη Καπλάνογλου (αναπλ. Καθηγήτρια Λαογραφίας), Γεώργιο Θανόπουλο (επίκ. Καθηγητή Λαογραφίας) και Βασιλική Χρυσανθοπούλου (λέκτορα Κοινωνικής Λαογραφίας). Επίσης την τριμελή επιτροπή εποπτείας της διπλωματικής μου εργασίας που την αποτελούν οι Γ. Θανόπουλος, Β. Χρυσανθοπούλου και ο επίκ. Καθηγητής Εθνομουσικολογίας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ Αναστάσιος Χαψούλας.

Αθήνα 7 Ιανουαρίου 2014

Κεφάλαιο Α΄

Ζητήματα μουσικολογραφικά και εθνομουσικολογικά

α. Η Ελληνική Λαογραφία και το δημοτικό τραγούδι

Η θεμελίωση της Ελληνικής Λαογραφίας από τον Νικόλαο Πολίτη είχε ως – αυτονόητο- επακόλουθο τη δημιουργία του κατάλληλου θεωρητικού πλαισίου αυτοαναφοράς της. Το 1909 κυκλοφόρησε ο πρώτος τόμος του περιοδικού *Λαογραφία*, έκδοση της νεοϊδρυθείσας Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας. Στον τόμο αυτό ο Ν. Πολίτης διατυπώνει τον ορισμό της επιστήμης της Λαογραφίας σπεύδοντας να διακρίνει την προφορική παράδοση - «μνημεία του λόγου» από τις «κατά παράδοσιν» πράξεις ή ενέργειες¹.

Κοινό τόπο απόψεων μεταξύ των δύο παραπάνω διακρίσεων αποτελεί το (δημοτικό) τραγούδι. Στα «μνημεία του λόγου» γίνεται αναφορά στα *άσματα*, στην ουσία κατηγοριοποιώντας τα ανάλογα την περίπτωση στην οποία αυτά τραγουδιούνται αλλά και το περιεχόμενο. «Αι κατά παράδοσιν πράξεις ή ενέργειαι» περιλαμβάνουν μεταξύ άλλων τους τομείς «Μουσική και Μουσικά όργανα» και «Χοροί και μουσική αυτών»².

Κατά τον Ερ. Καψωμένο «στην ελληνική ποιητική παράδοση η λαϊκή ποίηση περιλαμβάνει δύο βασικές κατηγορίες... Η πρώτη αντιπροσωπεύει τα τραγούδια που ειδικότερα ονομάζουμε «δημοτικά», έκφραση του λαού της υπαίθρου... Η δεύτερη κατηγορία αντιστοιχεί στα τραγούδια που είναι αλλιώς γνωστά με τους όρους «λαϊκά» ή «ρεμπέτικα», τραγούδια των αστικών κέντρων...»³. Ωστόσο ως γνήσια λαϊκή ποίηση θα προκρίνει το δημοτικό τραγούδι.

Το δημοτικό τραγούδι αποτελεί τη μουσική παραγωγή και γενικότερα καλλιτεχνική έκφραση μιας παλιάς κοινωνίας, χαρακτηριστικό της οποίας είναι ο αγροτοποικιμενικός χαρακτήρας και η κλειστού τύπου οικιακή οικονομία⁴. Εξάλλου, μετά την Άλωση η Βυζαντινή μουσική και το δημοτικό τραγούδι αποτέλεσαν τη μοναδική καλλιτεχνική έκφραση του ελληνικού χώρου. Κατά την άποψή μας η

¹ Ν. Γ. Πολίτης, «Λαογραφία», *Λαογραφία 1* (1909), σσ. 3-18.

² Στο ίδιο, σ. 10-20.

³ Ερατοσθένης Καψωμένος, *Δημοτικό Τραγούδι Μια διαφορετική προσέγγιση*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα 2008, σ.18.

⁴ Στο ίδιο, σελ.19.

καλλιτεχνική έκφραση αντιστοιχεί στο σύμπλοκο λόγου (στίχου) – μουσικής (μέλους) – χορού (όρχησης) που χαρακτηρίζει την κληρονομημένη παράδοση του δημοτικού τραγουδιού.

Σύμφωνα με τον καθηγητή Γεώργιο Αμαργιανάκη, «δημοτική μουσική» είναι «η μουσική του δήμου, δηλαδή του λαού, ή με άλλα λόγια η μουσική που δημιουργεί και συντηρεί ο λαός, ο κάθε λαός για να εξυπηρετήσει τις ανάγκες του στον υλικό, τον κοινωνικό και τον πνευματικό του βίο»⁵.

Στα πλαίσια της συνεξέτασης της λαογραφίας και της μουσικής των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, ενδιαφερόμαστε ιδιαίτερα για το χαρακτηριστικό αυτό της «καλλιτεχνικής έκφρασης». Ο δημόσιος και ιδιωτικός βίος του ανθρώπου της υπαίθρου απεικονίζεται στο στίχο και στη μουσική των τραγουδιών. Ή αντίστροφα, το τραγούδι αντανακλά τις μεγάλες και μικρές στιγμές, όμορφες και άσχημες, ευχάριστες ή δυσάρεστες αφού «όταν ένα καινούριο τραγούδι – που θα παρουσιαστεί στο πλαίσιο μιας συλλογικής εκδήλωσης – ανταποκρίνεται στο κοινό αίσθημα, γίνεται αυτόματα μέρος της προφορικής παράδοσης»⁶. Ανταποκρίνεται στη ψυχοσύνθεση του λαού και εκφράζει τις προσδοκίες του έθνους.

Αναμφίβολα ο εθνικός χαρακτήρας της επιστήμης της Ελληνικής Λαογραφίας, όπως αυτός διαμορφώθηκε σε μία προσπάθεια απόσχισης των κατηγοριών Fallmerayer και ανάδειξης της ιστορικής συνέχειας και εθνικής ταυτότητας, συμπίπτει με τον εθνικό χαρακτήρα των δημοτικών τραγουδιών. Το ενδιαφέρον Ελλήνων και ξένων γύρω από το Ελληνικό δημοτικό τραγούδι αναζωπυρώθηκε με την έκδοση της δίτομης συλλογής του Cl. Fauriel το 1824/25⁷. Η συλλογή αυτή όπως και πολλές άλλες ήταν συλλογή στίχων. Όμως τραγούδι όπως είπαμε, σημαίνει στίχος, μουσική και τις περισσότερες φορές, χορός. Αυτός είναι και ο σημαντικότερος λόγος της απώλειας πολλών δημοτικών μας τραγουδιών ή στην καλύτερη περίπτωση της διατήρησής τους μόνο ως στίχους. Σε μια προσπάθειά μας

⁵ Γεώργιος Αμαργιανάκης, Κεντρική Ομιλία, στο: *Ακαδημία Αθηνών, Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας*, αρ. 18, Οι δύο όψεις της ελληνικής μουσικής κληρονομιάς, Αφιέρωμα εις μνήμην Σπυρίδωνος Περιστέρη, Αθήνα 2003, σ.64.

⁶ Στο ίδιο.

⁷ Εκτός από τις καταγραφές και δημοσιεύσεις ελληνικών δημοτικών τραγουδιών από ξένους περιηγητές γύρω στον 18^ο αιώνα, σημαντικές συλλογές ήταν των Th. Kind (1827), J.M. Firmelnich (1840), N. Tommaseo (1842), Γ. Ευλαμπίου (1843), Α. Μανούσου (1850), Le Comte M. De Marcellus (1851), Arn. Passow (1860), Em Legrand (1874), Γ. Χασιώτη (1866), Αντ. Γιανναράκη (1874), Ν. Πολίτη (1914), S. Baud-Bovy (1935, 1938), Λύντεκε (1943-47), Θέρου(1951-52), Δ. Πετρόπουλου(1958), (βλ. Ερατοσθένης Κασωμένος, ό.π., στον Πίνακα Συλλογών,σ.118-124 καθώς επίσης το εκδοτικό έργο της Ακαδημίας Αθηνών,(1962) και πολλά άλλα για τα οποία θα γίνει λόγος παρακάτω.

να δικαιολογήσουμε αυτή την έλλειψη οργανωμένων καταγραφών με τη μορφή ενός corpus από τα πρώτα χρόνια, θα την αποδώσουμε στην έλλειψη υλικοτεχνικής υποδομής (ο φωνόγραφος δεν είχε εφευρεθεί ακόμα), στην απουσία μουσικών σπουδών στην Ελλάδα (το πρώτο Ωδείο, το Ωδείο Αθηνών ιδρύθηκε στα τέλη του 19^{ου} αιώνα) και τέλος στην ανυπαρξία εμπειρίας παρόμοιων εργασιών. Εξάλλου, πόσοι ήταν οι Έλληνες οι οποίοι μπορούσαν να γνωρίζουν τη χρήση της ευρωπαϊκής ή της βυζαντινής σημειογραφίας; Έτσι αρχικά, το βάρος τέτοιων αποστολών έπεφτε σε ξένους περιηγητές ή μουσικολόγους.

Κάθε εποχή όμως επιβάλλει στην έννοια του λαϊκού πολιτισμού και μια διαφοροποιημένη προσέγγιση. Την εποχή που παράγονταν το δημοτικό τραγούδι, για την ακρίβεια κάθε φορά που παράγονταν, οι παραδόσεις επέβαλλαν την προφορικότητα ως τον μοναδικό τρόπο διάδοσης, ανεξάρτητα εάν αυτός λειτουργούσε εντός ή εκτός της κοινότητας. Η ίδια η ζωή των ανθρώπων εντάσσεται πάντοτε σε ένα συγκεκριμένο χωροχρονικό και ιστορικό πλαίσιο και μαζί με αυτή και όλα τα συναφή κληρονομημένα πολιτισμικά φαινόμενα. Οι μεταβολές είναι ελάχιστες ή ανύπαρκτες και δικαιολογούν την ένταξη του δημοτικού τραγουδιού στη μακρά διάρκεια δικαιολογώντας του την έννοια της ιστορικότητας όπως σε κάθε λαογραφικό φαινόμενο⁸.

β. Με τι τρόπο τα δημοτικά τραγούδια εκφράζουν την εποχή τους;

Σε όποια ιστορική περίοδο και αν δημιουργήθηκαν τα δημοτικά τραγούδια μπορούσαν με τη θεματολογία και το περιεχόμενό τους να εκφράσουν την εποχή τους. Όπως γράφει γι' αυτά και ο καθηγητής Δημήτριος Λουκάτος «έχουν την Ομηρική άνεση, που δεν αναζητεί με προσπάθεια τα θέματά της, αλλά τα θέματα την οδηγούν στις εμπνεύσεις της»⁹. Έτσι, παραπέμπεται η προέλευσή τους – θεματικά τουλάχιστον – «στα στοιχεία που δανείστηκε (κατά τα φαινόμενα) ο Όμηρος από τα δημοτικά τραγούδια της εποχής του. Αυτά τα στοιχεία πέρασαν στα νεότερα

⁸ Μ.Γ. Μερακλής, «Η ιστορικότητα των λαογραφικών φαινομένων», στο *Λαογραφικά Ζητήματα*, Αθήνα 2004, σ.15.

⁹ Δημήτριος Λουκάτος, *Εισαγωγή στην Ελληνική Λαογραφία*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα 1992, σ.93.

δημοτικά τραγούδια, διοχετεύτηκαν σε αυτά και χρησιμοποιήθηκαν από τον λαό στην πορεία των αιώνων»¹⁰.

Πέρα όμως από τις τεχνικές συνάψεις όπως τα άστοχα ερωτήματα και το σχήμα του αδύνατου, υπάρχουν και οι θεματολογικές οι οποίες ωστόσο είναι και ενδεικτικές της μακραίωνης παράδοσης. Για παράδειγμα *Ο γυρισμός του ξενιτεμένου* και *η γυναίκα του ξενιτεμένου* δημιουργούν μία αυτόματη αναφορά στην Οδύσσεια. Με τον ίδιο τρόπο ανακαλύπτει κανείς συνάψεις των δημοτικών τραγουδιών με τη λυρική ποίηση. Στην περίπτωση αυτή το βάρος πέφτει στην χορική – ομαδική - λυρική ποίηση και όχι στην μελική. Ο χορός, η ομάδα ή με άλλα λόγια η ανθρώπινη κοινωνία εκφράζεται με ένα τελείως διαφορετικό τρόπο και ψυχολογία. Υμέναιοι και επιθαλάμια για τον γάμο, θρήνοι (δηλαδή μοιρολόγια) για τους νεκρούς, συμποτικά ως αντίστοιχο των τραγουδιών του τραπέζιού κ.α.

Τα Επικά τραγούδια (εδώ θα λάβουμε υπόψη μας την κατηγοριοποίηση από τον Δ. Λουκάτο) μπορεί να είναι ακριτικά ή κλέφτικα ή ιστορικά. Μέσα από το συνδυασμό στίχου και μουσικής περισσότερο αποπνέουν ηρωικά συναισθήματα, γενναιότητα, παλληκαριά, εικόνες δηλαδή από ένδοξες εποχές και στιγμές στις οποίες πρωταγωνιστής δεν μπορούσε να είναι κανείς άλλος παρά μόνον ο λαός. Εάν από τη μια πλευρά κλείνουν μέσα τους τον πόνο του σκλάβου από την άλλη τον εξισορροπούν με την αντίσταση. Μπορεί δηλαδή «να βλέπουμε» τον σκλαβωμένο στην απόγνωσή του, ή αντίθετα, πρωταγωνιστή σε μάχες, πολιορκίες και αλώσεις. Από τα λυρικά τραγούδια, οι παραλογές αφηγούνται και πλάθουν ιστορίες με έντονο το στοιχείο του εξωπραγματικού. Ακούγοντας ή τραγουδώντας τες ξαναζωντανεύουν μέσα μας δράκοι, στοιχειά, νεράιδες κάνοντάς μας αυτόπτες μάρτυρες μιας άλλης εποχής ή καλύτερα, μιας άλλης διάστασης. Θα ήταν αρκετά ως παραδείγματα οι παραλογές *Του νεκρού αδερφού* και *του γεφυριού της Άρτας*.

«Την αγάπη στο δημοτικό τραγούδι τη δημιουργεί η φυσική ομορφιά»¹¹. Στα τραγούδια αυτά βλέπουμε και βιώνουμε τα συναισθήματα των απλών καθημερινών ανθρώπων εκείνων των εποχών και φυσικά διαπιστώνουμε τη διαχείρισή τους με έναν εντελώς διαφορετικό τρόπο. Η μουσική λαογραφία είναι η λαογραφία που

¹⁰ Μαρία Μιράσγεζη, «Εισαγωγή στο Δημοτικό Τραγούδι», στο: Δ. Δαμιανού κ.α. *Δημόσιος και Ιδιωτικός Βίος στην Ελλάδα II, Οι Νεότεροι Χρόνοι τ. Γ'*, Πάτρα 2002, σ.156. Γενικότερα βλ. σχετικά Ι.Κ. Προμπονά, *Ελληνική Επική Ποίηση. Από τα Μηκοναϊκά Χρόνια ως σήμερα, Αθήνα 1990*, τόμος Α': Πηγές – του ίδιου, *Ακριτικά Α'*, Αθήνα 1985 – Γεώργιος Ι. Θανάπουλος, *Ο Διγενής Ακρίτας Eskorial και το Ποντιακό δημοτικό τραγούδι*, εκδ. ΑΡΜΟΣ, Αθήνα 2012.

¹¹ Στο ίδιο σ.166.

γνωρίζουμε. Δεν μπορεί να λειτουργήσει αποκομμένη από την καθημερινή πραγματικότητα των γεγονότων και των αισθημάτων.

Πιο κοντά στον καθημερινό βίο βρίσκονται τα ίδια τα τραγούδια που αναφέρονται στις μεταβατικές φάσεις και διαβατήριες τελετές. Οι καθημερινές εικόνες της γέννησης και του μεγαλώματος του παιδιού, του γάμου και όλης της εθιμοτυπίας του αλλά και του θανάτου αποτυπώθηκαν κάποτε και αποτελούν από τότε ένα αδιάψευστο μάρτυρα τόσο του τρόπου ζωής όσο και του σκέπτεσθαι.

Τα τραγούδια λοιπόν αφηγούνται γεγονότα αφού εξ άλλου κατασκευάστηκαν από γεγονότα. Αφηγούνται ιστορίες, αφού είναι μέρος της ιστορίας. Σήμερα μπορούμε να συμμετέχουμε στις ιστορίες αυτές ακόμα και εάν απέχουμε εκατοντάδες χρόνια από τη στιγμή που αυτά γεννήθηκαν. Είναι φανερό ότι δεν χάθηκαν επειδή δεν υφίστανται πλέον οι λόγοι της δημιουργίας τους. Όπως συμβαίνει γενικά με τα λαογραφικά φαινόμενα, έτσι και τα τραγούδια εξακολουθούν να υφίστανται, με αλλοιώσεις βέβαια, ακόμα και έξω από το πλαίσιο που τα δημιούργησε.

Η μουσική προσέγγιση των δημοτικών τραγουδιών δεν αρκείται στην καταγραφή τους. Αυτό αποτελεί μία καθαρά μουσικολογική εργασία. Στοχεύει στη θέαση και καταγραφή της μουσικής ζωής μιας κοινωνίας ανθρώπων, εμβαθύνοντας τόσο στους ίδιους τους ανθρώπους όσο και στο ευρύτερο πλαίσιο. Οι στίχοι των τραγουδιών, η μουσική τους και ο τρόπος που αυτά χορεύονται μελετώνται σε σχέση με τον τόπο, τα χαρακτηριστικά και τα σύμβολά του. Μπορούμε να συμπεράνουμε πολλά για μια κοινωνία για την οποία δεν γνωρίζουμε ίσως την πραγματική εικόνα. Όμως πραγματική εικόνα είναι πολλές φορές αυτή που κρύβεται πίσω από ταμπού, προσχήματα και ό,τι δεν έχει γίνει αντικείμενο διερεύνησης.

γ. Παράδοση – λαϊκός πολιτισμός

Είδαμε ότι η προφορική παράδοση αποτέλεσε κάποια εποχή το μοναδικό τρόπο, διατήρησης, λειτουργίας και διάδοσης του λαϊκού πολιτισμού και των ειδών του. Ταυτόχρονα, η καταγραφή και μελέτη των Ελληνικών δημοτικών τραγουδιών έγινε ένα ακόμα μέσο για την έκφραση της *συλλογικής μνήμης*. Ωστόσο η κατανόηση των χαρακτηριστικών των δημοτικών τραγουδιών προϋποθέτει και την κατανόηση των γενικών χαρακτηριστικών του λαϊκού πολιτισμού.

Ο Στίλπων Κυριακίδης «μεταφράζοντας τους αριστοτελικούς όρους καθορίζει ως εξής τα χαρακτηριστικά του λαϊκού πολιτισμού: 1) το *κατά παράδοσιν*

(πάτριον), 2) το *ομαδικόν* (δημοτικόν) και 3) το *αυθόρμητον* (αναπόδεικτος δόξα). Σ' αυτά αντιπαραθέτει: 1) το *νεωτεροποιόν*, 2) το *ατομικόν* και 3) το *ορθολογικόν*, χαρακτηριστικά του ανώτερου ή αστικού πολιτισμού». Αυτά μας μεταφέρει η Άλκη Κυριακίδου Νέστορος¹². Εάν τώρα επεκτείνουμε τη σκέψη του Κυριακίδη μπορούμε να σταθούμε στα αντιθετικά αυτά δίπολα και να ερμηνεύσουμε τη λειτουργία των τραγουδιών μέσα από αυτά.

Το «κατά παράδοσιν»¹³ μάς παραπέμπει στον εννοιολογικό διαχωρισμό των όρων *παράδοση* και το αντίθετό του τη *νεωτερικότητα*. Με τον όρο *παραδοσιακό* ταυτίστηκε η αντιθετικότητα, προφορικότητα και εγγραμματοσύνη. Στη δεύτερη περίπτωση θα προκύψει και η ταύτιση του εγγράμματος με το *έντεχνο*. Ο Αν. Χαπούλας δίνει τον ορισμό κατά τον οποίο «παράδοση εΐθισται να σημαίνει τήρηση, συνειδητή διατήρηση και μετάδοση από γενιά σε γενιά πολιτισμικών στοιχείων του παρελθόντος ενός έθνους ή μιας κοινωνίας...»¹⁴. Και ο ίδιος συνεχίζει θεωρώντας ότι «η προσήλωση στην καλλιέργεια συγκεκριμένων τύπων ή μορφών (στην περίπτωση της μουσικής), αισθητικής και καλλιτεχνικής έκφρασης αποτελεί και προϋπόθεση της όλης διαδικασίας της παράδοσης»¹⁵.

Στη διαλεκτική του προφορικού και του εγγράμματος αλλά και με την ανασύνθεση μιας ιδεατής παράδοσης στα πλαίσια του φολκλορισμού βρίσκεται η «σύγχρονη λαϊκή ποίηση». Η έρευνά της αποτελεί χρόνια τώρα ερευνητικό ενδιαφέρον και διδακτικό αντικείμενο του επίκουρου καθηγητή λαογραφίας Γεώργιου Θανόπουλου στο Μεταπτυχιακό Τμήμα Λαογραφίας του Φιλολογικού Τμήματος της Φιλοσοφικής Σχολής Αθηνών¹⁶. Έτσι, στοιχεία του παρελθόντος εντοπίζονται στη σύγχρονη λαϊκή ποίηση η οποία κατά κανόνα είναι έντυπη¹⁷ (βιβλία

¹² Άλκη Κυριακίδου Νέστορος, *Λαογραφικά Μελετήματα*, Αθήνα 1975, σ.64-66.

¹³ Στην επεξήγησή του ο Κυριακίδης (ο οποίος ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια) σημειώνει ότι «δεν ακολουθούν δρόμον ίδιον και αυθαίρετον και κατ'όλιγον υπό των παλαιότερων γενεών και κληροδοτείται εις τας εκάστοτε νεότερας γενεάς», προκειμένου να ορίσει το «κατά παράδοσιν». Βλ. Στ. Κυριακίδη, «Τι είναι Λαογραφία και εις τι δύναται να ωφελήσει η σπουδή της. Θεσσαλονίκη 1937», *Λαογραφία* 12 (1938-1948), σ. 130-157.

¹⁴ Α. Χαπούλας, «Εθνομουσικολογικές – Ιστορικές προσεγγίσεις της ελληνικής δημοτικής μουσικής», στο *Μουσικολογία*, 2010, σ.250.

¹⁵ Στο ίδιο.

¹⁶ Βλ. ενδεικτικά Γεώργιος Ι. Θανόπουλος, Τεχνοτροπικά στοιχεία στην έντεχνη λαϊκή ποίηση της Καρπάθου, Πρακτικά Γ' Διεθνούς Συνεδρίου Καρπαθιακής Λαογραφίας (Κάρπαθος 24-26 Μαρτίου 2006), Πνευματικό Κέντρο Δήμου Καρπάθου, Αθήνα 2008, σσ. 581-596. – του ίδιου «Η σύγχρονη λαϊκή ποίηση της Νάξου, μια σύντομη αναφορά στη μορφή, τα θέματα, τα τεχνοτροπικά στοιχεία και τη λειτουργία της», *Ναξιακά Γράμματα* τ.7(2013), σ.7.

¹⁷ Μηνάς Αλ. Αλεξιάδης, *Η έντυπη λαϊκή ποίηση στην Κάρπαθο. Μορφή – λειτουργία*. Επίσης ιδιαίτερη σημασία δίνουμε στο βιβλίο του *Νεωτερική Λαογραφία. Συναγωγή μελετών*, Ινστιτούτο του βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2008, σελ.128-150.

με συλλογές, τοπικός τύπος, διαδίκτυο) και σπάνια μελοποιημένη, δεν υφίσταται η οργανικότητα του κειμένου με το τραγούδι και το χορό.

Το «Ομαδικόν» ορίζεται ως αντίθεση προς το «ατομικόν», δηλαδή η συλλογικότητα έναντι της ατομικότητας. Αυτό φαίνεται ιδιαίτερα από το ότι τα τραγούδια αποτελούσαν πάντοτε «προϊόν κοινοτικής δημιουργίας». Επρόκειτο πάντοτε τόσο για συλλογικό τρόπο έκφρασης¹⁸ όσο και για ιδιαίτερο τρόπο σκέψης. Από τη μια δηλαδή, η «ατομική προσπάθεια» που προέρχεται από την «ανθρώπινη δημιουργικότητα», από την άλλη, σύμφωνα με τον αντίλογο που δημιουργεί εδώ ο Blacking, η «συλλογική προσπάθεια» δημιουργικότητας¹⁹. Παράλληλα, ως διαδικασία κάλυπτε το ζήτημα της δημιουργικότητας και της ψυχαγωγίας²⁰. Φυσικά η δημιουργία ενός δημοτικού τραγουδιού ήταν υπόθεση ενός ανθρώπου- δημιουργού. Όμως η διαδικασία αποδοχής, διάδοσης ήταν πάντοτε θέμα συγκυριών

Στο σημείο αυτό ρόλο θα παίζει η άρρηκτη σχέση μεταξύ μουσικής και γλώσσας όταν, όπως γράφει ο Λ. Λιάβας, «ο λόγος γίνεται τραγούδισμα». Εδώ αναφέρεται στη συμμετοχή του τραγουδιού «σε κοινωνικές πρακτικές, έθιμα και τελετουργίες» όπου τους προσδίδει ένα «έντονα συμβολικό χαρακτήρα». Στη μόνιμη αντιπαράθεση του *ομαδικού* με το *ατομικό*, το τραγούδι «από μέσο ατομικής έκφρασης κι επικοινωνίας αναδεικνύεται σε σύμβολο (εθνο)πολιτισμικής ταυτότητας». Είναι, κατά τον Λιάβα, «ο συνδετικός κρίκος της ομάδας που σε αυτό – ως δομή και περιεχόμενο- αναγνωρίζει κι επιβεβαιώνει τη συλλογική μνήμη και τη δημιουργική της ικανότητα»²¹.

Το «Αυθόρμητον» έναντι του «ορθολογικού». Το «αυθόρμητον» μπορεί να προσεγγίζει εννοιολογικά και το «συναισθηματικόν» και «παράλογο» τα οποία λειτουργούν και αυτά «απέναντι στην επικράτηση του ορθού λόγου και της φυσικής αιτιότητας» όπως μας λέει ο Κυριακίδης²².

¹⁸ Βλ. ενδεικτικά, Γεώργιος Ι. Θανάπουλος, Το τραγούδι του Αρμούρη. Χειρόγραφα και προφορική παράδοση, βιβλιοθήκη Σοφίας Ν. Σαριπόλου, αρ. 76, Αθήνα 1990. – του ίδιου, Ο Διγενής Ακρίτας Eskorial και το Ποντιακό δημοτικό τραγούδι, ο.π. Γενικότερα βλ. Γ. Μ. Σηφάκης, Για μια κριτική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1988 καθώς και Walter J. Ong, Προφορικότητα και Εγγραμματοσύνη, μτφρ. Κ. Χατζηκυριάκου, επιμ. Θ. Παραδέλλης, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005.

¹⁹ Τζων Μπλάκινγκ, *Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας*, μτφρ. Μιχ. Γρηγορίου, εκδ. Νεφέλη 1981, σ. 98.

²⁰ Dan Ben-Amos, “Toward a Definition of Folklore in Context” στο: *The Journal of American Folklore*, Vol, 84, No 331.σελ.5.

²¹ Λάμπρος Λιάβας, *Το ελληνικό τραγούδι από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 2009, σ.21.

²² Ο.π.,στ. Κυριακίδης, σ.14.

Ο λαϊκός πολιτισμός εκτός από σύνολο γνώσεων του λαού ή για το λαό (όπως εξάλλου προκύπτει από τον ίδιο τον ορισμό του folklore) και τρόπος σκέψης (συλλογική αναπαράσταση) αποτελεί και είδος τέχνης και φυσικά αναφέρεται στα μέσα διάδοσης²³. Εντός του κοινωνικού πλαισίου η λαϊκή τέχνη λειτουργεί ως συλλογική εμπειρία και συλλογική δημιουργία ή αναδημιουργία, η οποία «τότε» αποτελούσε και μορφή ψυχαγωγίας ενώ σήμερα εμπίπτει στις λογικές του φολκλωρισμού. Απαιτεί βάθος χρόνου με την ιδιότητα να μεταδίδεται «από στόμα σε στόμα» και «από γενικά σε γενιά» καθώς διαδίδεται μέσω της προφορικότητας και της μίμησης. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα ότι στις παραδοσιακές κοινωνίες η μουσική μεταμορφώνει τις έννοιες της καθημερινής ζωής σε θεματολογία. Εδώ μπορούμε να αναφερθούμε στα τραγούδια του κύκλου της ζωής και του χρόνου²⁴.

Στα πλαίσια της προφορικής και συλλογικής δημιουργίας η κοινότητα παράγει τις «νόρμες» αυτές οι οποίες αποτελούν και το μοναδικό και αλάνθαστο κριτήριο αποδοχής, ενσωμάτωσης, χρήσης και διάδοσης όλων αυτών των μουσικών στοιχείων που την εκφράζουν και την κάνουν να ξεχωρίζει πολιτισμικά από άλλες κοινότητες. Όποιο στοιχείο δεν εμπίπτει σε αυτή τη διαδικασία απορρίπτεται και χάνεται. Η εναλλαγή μνήμη – λήθη είναι ουσιαστικά εδώ παρούσα. Η μνήμη είναι η διατήρηση. Η λήθη είναι η απόρριψη.

Παράλληλα, το γεγονός ότι διαθέτουμε ταυτόχρονα και την οπτική της δυτικοευρωπαϊκής έντεχνης μουσικής η οποία εκφράζεται ως εγγράμματη παράδοση, στέκεται συχνά εμπόδιο στο να κατανοήσουμε ότι η μελέτη ενός μουσικού πολιτισμού δεν συνδέεται αποκλειστικά και μόνο με την παρτιτούρα, δηλαδή με τη γραφική απεικόνιση. Την ίδια στιγμή, το «ατομικό», δηλαδή η ατομική δημιουργία λειτουργεί πιο συνειδητά στην εγγράμματη παράδοση. Ο Νικόλαος Πολίτης είχε ήδη αποκαταστήσει το θέμα της ανωνυμίας του λαϊκού δημιουργού επιβεβαιώνοντας ότι σε κάθε περίπτωση «εις των πολλών» δημιουργεί²⁵. Όμως από το σημείο αυτό και μετά, θα λειτουργήσει η κοινότητα ως σύνολο με τις νόρμες και τα κριτήρια αποδοχής της, θεσμοθετημένα και αυτά από την παράδοση. Το ίδιο ισχύει με κάποια προσαρμογή στα νέα πολιτιστικά δεδομένα και στη σύγχρονη λαϊκή ποίηση²⁶.

²³ Ο.π., Dan Ben – Amos, σ.5.

²⁴ Παράδειγμα μπορούν να αποτελέσουν τα «Πασχαλιάτικα». Δίσκος παραγωγής της Δόμνας Σαμίου με τραγούδια του κύκλου της ζωής και του χρόνου. Βλ. www.domnasamiou.gr.

²⁵ Νικόλαος Πολίτης, «Γνωστοί ποιηταί δημοτικών ασμάτων», *Λαογραφία Ε'*, σ.493.

²⁶ Βλ. Γεώργιος Ι. Θανάπουλος, «Η τεχνική της σύνθεσης των στιχουργημάτων του Καρπάθιου λαϊκού ποιητή Βάσου Ευ. Γεραπετρίτη», Πρακτικά Δ' Διεθνούς Συνεδρίου Καρπαθιακής Λαογραφίας, (Κάρπαθος 8 Μαΐου 2013), Πνευματικό Κέντρο Δήμου Καρπάθου, Αθήνα 2014 (υπό έκδοση).

δ. Δημοτικά τραγούδια και λαϊκός πολιτισμός

Στην προσπάθειά μας να ισορροπήσουμε ανάμεσα στο τι είναι και τι δεν είναι δημοτικό τραγούδι θα έπρεπε να απευθυνθούμε σε αυτό τον ίδιο τον καθορισμό του λαϊκού πολιτισμού (folklore). Σε αυτό όμως δε βοηθούν και τόσο οι πρώτοι του ορισμοί. Σύμφωνα με τον Ben Amos, εάν ερευνηθεί η ηλικία ενός τραγουδιού τότε αυτό καθιερώνεται χρονολογικά. Εάν βρεθεί ο συνθέτης τότε μπορεί να τοποθετηθεί ιστορικά. Εάν συνδεθεί με μια συγκεκριμένη ομάδα τότε προσδιορίζεται και κοινωνικά. Όμως αυτά, πάντοτε κατά τον ίδιο, δεν ισχύουν για τα δημοτικά τραγούδια²⁷.

Από την άλλη πλευρά, τα είδη του λαϊκού πολιτισμού, και φυσικά και τα πνευματικά του δημιουργήματα, έχουν μεγαλύτερη διάρκεια ζωής από το πολιτισμικό και κοινωνικό πλαίσιο εντός του οποίου γεννήθηκαν. Χαρακτηρίζονται δηλαδή από μια «υπεροργανικότητα» (superorganic)²⁸. Αυτό, σύμφωνα με τον ίδιο, σημαίνει ότι συνεχίζουν να υπάρχουν ακόμα και όταν ο πολιτισμός τους ως σύνολο έχει εκλείψει. Από αυτό το σημείο και μετά θα ξεκινήσουμε να αναζητούμε τα αίτια διατήρησης των δημοτικών τραγουδιών²⁹. Στη διαδικασία αυτή της παραγωγής και διάδοσής τους στη διάρκεια του χρόνου, είναι αναπόφευκτες κάποιες ποιοτικές αλλαγές αφού θα αποσπαστούν από το context στο οποίο ανήκαν. Αυτό θα συνέβαινε λόγω της «οργανικότητας» η οποία από την άλλη πλευρά και πάντοτε σύμφωνα με τον Ben Amos, χαρακτήριζε τα είδη του λαϊκού πολιτισμού³⁰.

Ωστόσο, ο καθηγητής Γ. Αμαργιανάκης πιστεύει ότι «στην προφορική παράδοση των δημοτικών τραγουδιών η μουσική σε σχέση με το ποιητικό κείμενο, παρουσιάζει μεγαλύτερη αντίσταση στις επιρροές, τις αλλοιώσεις και τις προσαρμογές»³¹. Πρόκειται ασφαλώς για τη διαδικασία της δημιουργίας των δημοτικών τραγουδιών κατά τη διάρκεια της οποίας, «ενώ το ποιητικό κείμενο

²⁷ Dan Ben-Amos, "Toward a Definition of Folklore in Context" στο: *The Journal of American Folklore*, Vol, 84, No 331, p.4.

²⁸ Στο ίδιο.

²⁹ Ωστόσο ο Blacking θα πει «Η μουσική μπορεί να ξεπερνάει τις εποχές και τους πολιτισμούς. Η μουσική που συγκινούσε τους σύγχρονους του Mozart και του Beethoven εξακολουθεί να μας συγκινεί και σήμερα, αν και δε μετέχουμε στην κοινωνία και στον πολιτισμό τους.» θέλοντας να φέρει ένα ανάλογο παράδειγμα μίας εκτός context δημιουργικότητας, από το χώρο της έντεχνης μουσικής. Βλέπε: Τζ. Μπλάκινγκ, ό.π., σ.102.

³⁰ Dan Ben-Amos, ό.π., p.4.

³¹ Γεώργιος Αμαργιανάκης, Κεντρική Ομιλία, στο: *Ακαδημία Αθηνών, Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας αρ. 18*, Οι δύο όψεις της ελληνικής μουσικής κληρονομιάς, Αφιέρωμα εις μνήμην Σπυρίδωνος Περιστέρη, Αθήνα 2003, σ.65.

υφίσταται, μια συνεχή επεξεργασία στο στόμα το λαού με σκοπό την προσαρμογή του στο λεκτικό ύφος και τα ιδεολογικά – πολιτιστικά δεδομένα της εκάστοτε εποχής, η μελωδία, εφόσον το ρυθμοτονικό μέτρο του τραγουδιού παραμένει το ίδιο, δεν χρειάζεται να μεταβληθεί»³². Και διευκρινίζει, σε ό,τι αφορά στην κατασκευή, ότι «πάνω στη γνωστή μελωδία, που είναι ουδέτερη γλωσσικά και ιδεολογικά, μπορεί πιο εύκολα να προσαρμοστεί το νέο ποιητικό κείμενο»³³.

Δεν είναι της παρούσης να αναζητηθούν οι παράγοντες εκείνοι οι οποίοι επιδρούσαν στη δημιουργία των μορφών του folklore. Ελέγχεται επίσης το κατά πόσο εκτός από το κοινωνικό περιβάλλον και το ατομικό ταλέντο του λαϊκού δημιουργού, ρόλο στη δημιουργία, στη διάδοση αλλά και στις μεταβολές παίζει το κοινό³⁴.

Στην περίπτωση της μελέτης των δημοτικών τραγουδιών, η αυτόματη ένταξή τους στο χώρο του λαϊκού πολιτισμού οδηγεί στη μελέτη τους, στη βάση των όρων του κειμένου (text), του ύφους (texture) και του κοινωνικού/ιστορικού/πολιτισμικού πλαισίου (context)³⁵, σύμφωνα πάντοτε με τη διάκριση του Alan Dundes³⁶. Σχετικά με το κείμενο (text), ο Ben Amos επεξηγεί ότι η ειδοποιός διαφορά μεταξύ folklore και μη folklore εντοπίζεται στις εισαγωγικές και καταληκτικές φράσεις και στους συγκεκριμένους για κάθε είδος λογότυπους (formulae). Σε ό,τι αφορά στο context, ισχυρίζεται ότι αυτό προσδιορίζεται από τις παραμέτρους του χώρου, του χρόνου και της κοινωνικής ομάδας εντός της οποίας συμβαίνουν οι «γλωσσικές δράσεις»³⁷. Σύμφωνα με τα παραπάνω, ένα τραγούδι ως είδος του λαϊκού πολιτισμού θα μπορούσε να διερευνηθεί στη βάση αν όχι και των τριών, κάποιου ή κάποιων από τους παραπάνω όρους. Γίνεται αντιληπτό ότι ο Ben Amos έρχεται να τοποθετήσει το folklore ως *επικοινωνιακή διαδικασία* υποστηρίζοντας ότι αυτό βρίσκεται σε οποιοδήποτε επικοινωνιακό μέσον όπως η μουσική, η κίνηση (χορός) και το θέατρο³⁸.

Ωστόσο δεν μπορεί να μην προβληματιστούμε επάνω στην έννοια της «ομάδας», η οποία αποτελεί και το περιβάλλον του ίδιου του τραγουδιού. Η ομάδα στην οποία αναγνωρίζουμε το σύμπλοκο κοινό – μουσικοί – χορευτές. Εάν θέλουμε να επεκτείνουμε τη σκέψη του Στ. Κυριακίδη, το «ομαδικόν» θα μας οδηγήσει σε

³² Στο ίδιο.

³³ Για το σχηματισμό των δημοτικών τραγουδιών, βλέπε επίσης και Ερατοσθένης Καψωμένος, *Δημοτικό Τραγούδι Μια διαφορετική προσέγγιση*, Αθήνα 2008, σ.99-103.

³⁴ Βλ. παρακάτω την περίπτωση της performance.

³⁵ Στο ίδιο, σ.10.

³⁶ Alan Dundes, "Texture, text and context", *Interpreting Folklore*, Bloomington, University of Indiana press, 1980, p. 22-24.

³⁷ Ο.π., Dan Ben-Amos, σ.10.

³⁸ Στο ίδιο, σ.12.

κάθε περίπτωση στη δημιουργική διαδικασία της ομάδας. Εδώ η έννοια της ομάδας παραπέμπει στην *κοινωνική ομάδα* η οποία στηρίζεται στη σχέση δημιουργός – ακροατήριο, με απόλυτη αυθυπαρξία στο χώρο του λαϊκού πολιτισμού αλλά και στην επιτέλεση μέσα από το χορό. Και αν πάμε ακόμα πιο πίσω, ομάδα αποτελούσε και ο χορός στο *αρχαίο δράμα*, όπως και μεταγενέστερα στα *δρώμενα* του λαϊκού πολιτισμού, και κατά την άποψή μας και στα χορευτικά δημοτικά τραγούδια και στα μεταγενέστερα χορευτικά λαϊκά. Μπορεί μόνο να αλλάζει το είδος και η ονομασία του χορού, σύμφωνα με το ρυθμό. Η ομάδα αυτή για την οποία γίνεται λόγος είναι η «μικρή ομάδα» και σε αυτή έπρεπε πάντοτε να ανήκουν όλα τα «συμβαλλόμενα μέρη» του δρώμενου.

Η μετάβαση από το «πρωτογενές δρώμενο»³⁹ στο δράμα διατήρησε το τελετουργικό στοιχείο το οποίο δεν έπαψε ποτέ να υφίσταται ως μία διαδικασία δράσης (γι' αυτό και ο όρος «δράμα»). Εάν κάποτε το λαογραφικό φαινόμενο αντιμετωπιζόταν ως κείμενο, τώρα ο R. Bauman προτείνει την τριμερή διαίρεση σε *text* (πάλι και εδώ το κείμενο), *event* (ο λεκτικός ή εξωλεκτικός τρόπος με τον οποίο εκφέρονται τα κείμενα) και *social context* (κάτι ανάλογο με το context του Ben Amos όμως εδώ εννοείται σαφέστερα η κοινωνία με τα χαρακτηριστικά, τις δομές και τους ρόλους της). Πρόκειται για τη θεωρία της «επιτέλεσης» (performance) κατά την οποία, σύμφωνα με τον Bauman, οι τελεστικές τέχνες (performing arts) λειτουργούν ως συνδυασμός καλλιτεχνικής πράξης (action) και καλλιτεχνικού γεγονότος (event)⁴⁰.

Στο ίδιο πάντοτε κείμενο, ο Bauman αναφέρει τα χαρακτηριστικά που έχει η performance ως επικοινωνιακή διαδικασία και που αφορούν τις διάφορες μορφές τέχνης. Πρόκειται για ειδικούς γλωσσικούς κώδικες, ειδικούς λογότυπους, εισαγωγικές και καταληκτικές φράσεις, συμβολική γλώσσα κυρίως με μεταφορές και μετωνυμίες. Επίσης και περισσότερο τεχνικά χαρακτηριστικά όπως ο ρυθμός κατά την εκφορά των λέξεων, η αρμονία των φωνηέντων, η προσωδία με κυριότερα στοιχεία το tempo, τους τονισμούς και τη διαφοροποίηση του τονικού ύψους και γενικότερα, ο τόνος της φωνής⁴¹.

Όλες αυτές οι διαδικασίες περιλαμβάνουν τους «τελεστές» (performers) οι οποίοι είναι και τα «δρώντα πρόσωπα» δηλαδή χορευτές, τραγουδιστές,

³⁹ Στην ουσία εκεί εντοπίζουμε το σύμπλοκο λόγος – μέλος- όρχηση.

⁴⁰ R. Bauman, “Verbal art as Performance”, *American Anthropologist*, New Series, Vol.77.No 2. (Jun., 1975),pp. 290-311. Επίσης και στον τόμο των Paredes & Bauman, Introduction. In *Toward New Perspectives in Folklore*. Americo Paredes and Richard Bauman, Eds. Austin: University of Texas Press, 1972.

⁴¹Ο.π., R. Bauman, Performance ...,σ. 300.

οργανοπαίκτες, αφηγητές, τη μορφή τέχνης τους και το ακροατήριο. Το σημαντικό είναι ότι μέσω της επιτέλεσης, «συνδέονται με μοναδικό και ανεπανάληπτο τρόπο τα δρώντα πρόσωπα με το κοινό τους»⁴². Τη λογική αυτή της επικοινωνίας ο Blacking την αντιλαμβάνεται ως «πολιτιστική συμμετοχή του δέκτη», κάτι που αποτελεί προϋπόθεση για να μπορεί η μουσική (στην περίπτωση μας) να εκφράζει «κοινωνικά διαμορφωμένες στάσεις και αντιληπτικές διαδικασίες». Στο σημείο αυτό και αφού έγινε λόγος για verbal και performing arts, η μουσική επιβεβαιώνεται ως συμμετοχική διαδικασία των μελών της ανθρώπινης κοινότητας με τον ίδιο τρόπο που το κάνει και η γλώσσα⁴³.

Σε ένα παράδειγμα λειτουργίας του σύνθετου φαινομένου που λέγεται αρχαίο δράμα, η Β. Λαλιώτη παρατηρεί τη μουσική να λειτουργεί ως επιτέλεση. Στη διαδικασία αυτή η παράσταση «διαμορφώνει και μεταδίδει ταυτότητες»⁴⁴. Μιας τόσο ευρείας σημασίας όρος, η performance, χρησιμοποιήθηκε εκτός από τις κοινωνικές επιστήμες και στη μουσική αλλά και γενικότερα στα δρώμενα. Η συγγραφέας χρησιμοποιεί υποστηρικτικά την άποψη του Schechner, σύμφωνα με τον οποίο «οποιοδήποτε γεγονός, πράξη ή ανθρώπινη συμπεριφορά μπορεί να μελετηθεί ως επιτέλεση, μολονότι υπάρχουν και γεγονότα που, λόγω παράδοσης ή σύμβασης είναι επιτέλεση όπως το θέατρο, ο χορός, η μουσική, οι οπτικές τέχνες κ.α.»⁴⁵.

Στην περίπτωση του Ελληνικού δημοτικού τραγουδιού μπορούμε να παρατηρήσουμε τη διαρκή αλληλεπίδραση μεταξύ των τελεστών οργανοπαικτών και τραγουδιστών με τους χορευτές και τον υπόλοιπο κόσμο που παρακολουθεί και διασκεδάζει. Στην πραγματικότητα πρόκειται για μία διαδοχή – εναλλαγή ρόλων. Καθένας θα μπορούσε να τραγουδά, να χορεύει ή να παρακολουθεί συμμετέχοντας παθητικά. Κάτι που δεν διαφέρει και πολύ από τη λογική του αρχαίου δράματος κατά την οποία καθένας από τους πολίτες μπορούσε να συμμετέχει ως υποκριτής, μέλος του χορού, κριτής ή τέλος, κοινό.

Η «θεωρία της επιτέλεσης» του Bauman ήχησε επαναστατικά στη δεκαετία του '70 και σημάδεψε την έρευνα και τη μελέτη του λαϊκού πολιτισμού. Σηματοδότησε δε το πέρασμα από την καθαρά κειμενική – θεωρητική προσέγγιση (text) των ειδών του λαϊκού πολιτισμού στην «επιτέλεση» η οποία και στην

⁴² Π. Κάβουρας, «Φολκλόρ και παράδοση. Όψεις και μετασχηματισμοί ενός νεωτερικού ιδεολογικού μορφώματος», στο: *Φολκλόρ και παράδοση*, επιμ. Π. Κάβουρας, νήσος, Αθήνα 2010, σ.38.

⁴³ Βλ. Μπλάκινγκ, ό.π., σ.67.

⁴⁴ Βασιλική Λαλιώτη, «Επιτέλεση, μουσική και ταυτότητα: Μια εθνογραφική προσέγγιση των παραστάσεων αρχαίου δράματος», *Εθνολογία*, τ.14, 2008-2010, Αθήνα 2010, σ.248.

⁴⁵ Στο ίδιο, σ.249.

περίπτωσή μας μεταφράζεται σε πράξη και όχι μόνο ως θεωρία. Η εφαρμογή ωστόσο της όποιας θεωρίας στη διαδικασία μελέτης και κατανόησης του φαινομένου των Ελληνικών δημοτικών τραγουδιών απαιτεί προσοχή και κριτική σκέψη⁴⁶. Κάθε (μουσικός) πολιτισμός και κουλτούρα μπορεί να διαφοροποιούνται σε σχέση με κάποιους άλλους, σύμφωνα με την αρχή του *πολιτισμικού σχετικισμού* ο οποίος αντιτίθεται στην αρχή του *εθνοκεντρισμού*⁴⁷.

Τα δημοτικά τραγούδια στη διαδικασία της δημιουργίας και της εξέλιξής τους έδραζαν στην προφορική παράδοση της Ελληνικής κοινωνίας. Στις περισσότερες ωστόσο περιπτώσεις, η συγκριτική διαδικασία αναδεικνύει κοινά στοιχεία μεταξύ των εκφάνσεων του λαϊκού πολιτισμού διαφόρων λαών. Μπορούμε για παράδειγμα να αναφερθούμε στο αντιθετικό δίπολο «ιερού – κοσμικού» το οποίο εντοπίζεται παγκοσμίως. Το τελετουργικό – τελεστικό στοιχείο που ενυπάρχει σε αυτό αφορά τόσο το «ιερό» (όπως η τοπική θρησκευτική γιορτή ενός αγίου) όσο και το «κοσμικό» (η πάνδημη συμμετοχή και η διασκέδαση σε συνδυασμό με τις κοινωνικές αξίες) σε ένα λαϊκό πανηγύρι. Το στοιχείο αυτό εξακολουθεί να υφίσταται ακόμα και σε λανθάνουσα κατάσταση ακόμα και μέσα από φολκλοριστικές αντιλήψεις. Μπορεί ακόμα να γίνει λόγος για το έθιμο των Αναστενάρηδων και για τα λαϊκά μοιρολόγια της Μ. Παρασκευής. Χαρακτηριστική πάλι περίπτωση επιτέλεσης αποτελεί το παράδειγμα που παραθέτει η Μ. Παπαπαύλου και που αφορά στο «μανιάτικο μοιρολόι». Διαφοροποιούμενη από την περίπτωση του «μουσικού τελετουργικού θρήνου» εντοπίζει στο μοιρολόι την ιδιότητα να «επιτελείται εκ νέου σε πολύ συγκεκριμένα κοινωνικά συμφραζόμενα (εννοεί κοινωνικό πλαίσιο) από τη θρηνωδό και το χορό της. Χωρίς τη μουσική και την ποιητική της αντιφώνησης δεν μοιρολογεί ούτε μπορεί να μοιρολογηθεί κανείς»⁴⁸.

⁴⁶ Πρέπει να παραδεχτούμε ότι η συγκεκριμένη θεωρία μπορεί να βρει πλήρες πεδίο εφαρμογής ως τεχνική αφηγηματικών ειδών όπως το παραμύθι. Αυτό φυσικά δεν την αποκλείει ως χρήσιμο εργαλείο στη μελέτη των παραδοσιακών μουσικών. Τα χαρακτηριστικά της: *Genre* (που έχει την έννοια του είδους όπως τελετουργικό ή εποχικό ή μαγικό τραγούδι), *Event* (που καθορίζει την κατάσταση κατά την οποία αφηγούμαστε ένα γεγονός, και η αφήγηση μπορεί να είναι καθαρά λεκτική ή μουσική), *Act* (που καθορίζει εάν για παράδειγμα πρόκειται για τραγούδι ή ομιλία ή απλώς φωνή) και *Role* (όπου γίνεται σαφής ο ρόλος του τελεστή) θα μπορούσαν να λειτουργήσουν και στα λαϊκά μας δρώμενα.

⁴⁷ Σύμφωνα με την αρχή του *πολιτισμικού σχετικισμού* «κάθε διαφορετική κουλτούρα πρέπει να εξετάζεται ως ένας αυτοδύναμος κόσμος, με δικούς του ιδιαίτερους όρους, αξίες και ορισμούς, στη βάση των οποίων γίνεται κατανοητή η δράση και η συμπεριφορά των ανθρώπων. Σε αντίθεση, συνεπώς, με τις αυθαίρετες αξιολογήσεις στις οποίες οδηγεί ο εθνοκεντρισμός, ο πολιτισμικός σχετικισμός ενθαρρύνει την εκτίμηση και την κατανόηση της πολιτισμικής ποικιλίας». Βλ. Γρ. Πασχαλίδης, «Εισαγωγή στην έννοια του πολιτισμού», στο Βούρτσης Ι., Μανακίδου Ε., Πασχαλίδης Γ., Σμπονιάς Κ., «Η έννοια του πολιτισμού, όψεις του Ελληνικού πολιτισμού», Πάτρα 1999, σ.96.

⁴⁸ Μαρία Παπαπαύλου, «Φολκλόρ και Φολκλορισμός. Συγκλίσεις και αποκλίσεις», στο: *Φολκλόρ και παράδοση*, ό.π., σ.98.

ε. Ζητήματα της μουσικής των Ελληνικών δημοτικών τραγουδιών - Αμφισημίες και ταυτότητες.

Μπορεί να θεωρείται πάντοτε το μη έντεχνο και το μη Δυτικό, παραδοσιακό; Είτε αυτό αφορά στη μουσική είτε στο χορό; Θα έπρεπε μια έντεχνη μουσική δημιουργία της Ανατολής να θεωρείται λαϊκή για τον ευρωπαϊό ερευνητή; Ασφαλώς και η διερεύνηση πρέπει να είναι προσεκτική επειδή στην επιστήμη δεν μπορεί να υπάρχουν απόλυτα και αυτονόητα. Η περίπτωση της Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής για παράδειγμα, αποτελεί μια ιδιαιτερότητα. «Είναι έντεχνη και «εγγράμματη» αλλά και «παραδοσιακή» με την ευρύτερη έννοια, χωρίς διόλου να είναι είτε «λαϊκή» είτε «συλλογική» και ανώνυμη»⁴⁹. Η Βυζαντινή Μουσική προσδιορίζει σε ένα συγκεκριμένο χώρο – χρόνο μία μουσική παράδοση ως έντεχνη και «ιερή», σε αντίθεση με τον μη έντεχνο και λαϊκό τον οποίο και καταδικάζει ως βέβηλο. Κατόπιν συμπορεύεται με τη λαϊκή μουσική η οποία θα χαρακτηριστεί ως παραδοσιακή και την οποία έχει σαφώς επηρεάσει. Στα πλαίσια της προφορικότητας διατυπώνεται η έννοια του ιερού «μέσα από τραγούδια, δρώμενα και χορό» ενώ στα πλαίσια της εγγραμματοσύνης τείνει προς την εκκοσμίκευση. Το φαινόμενο αυτό ήταν χαρακτηριστικότερο στην ευρωπαϊκή μουσική⁵⁰.

Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι περικλείει την ιστορία και καταγωγή, την προέλευση, τη γλώσσα, το χορό, τη μουσική, δηλαδή όλη τη φυσιογνωμία του ελληνικού πολιτισμού. Αυτό θα μπορούσε φυσικά να ισχύει και σε κάθε περίπτωση όπου τα παραδοσιακά τραγούδια ως μέρος του πολιτισμού, αντιπροσωπεύουν τα παραπάνω στοιχεία σε ένα κράτος, όταν η έννοια αυτή συμπίπτει με το «εθνικό κράτος».

Αυτό ορίζει ταυτόχρονα και την έννοια της εθνικής ταυτότητας ως ένα «κράμα στοιχείων, διαφορετικών σε κάθε περίπτωση. Εμπεριέχει στοιχεία λαού, μύθων, καταγωγής, ιστορίας, αίματος, γεωγραφίας, γλώσσας, θρησκείας, πολιτισμού, θεσμών, παράδοσης, επιδιώξεων (πολιτικών κοινωνικών, θρησκευτικών και

⁴⁹ Στ. Βιρβιδάκης, «Διαλεκτικές αντιθέσεις και συνθέσεις στον χώρο της Φιλοσοφίας και της Ιστορίας της τέχνης», στο: Στ. Βιρβιδάκης, Ν. Γράψας, κ.α., *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, τ.Α΄*, Πάτρα 2003, σ.62.

⁵⁰ Βλέπε επίσης στο ίδιο, σ.64.

οικονομικών)⁵¹. Στο σημείο αυτό μπορούμε να θυμηθούμε την οπτική του Eriksen σύμφωνα με την οποία ο εθνικισμός ανέδειξε τους λαϊκούς πολιτισμούς ως πνευματικούς εκφραστές δημιουργώντας σύμβολα, προσδιορίζοντας εθνικές ταυτότητες και συγκροτώντας εθνικές ιδεολογίες. Κατά τα γραφόμενα του Eriksen αντιλαμβανόμαστε ότι στη βάση αυτή αναπτύχθηκαν οι εθνικές λογοτεχνίες, τέχνες, μουσική και γλώσσες, «πιστώνοντας» ιστορικά μια χώρα και κάνοντάς την ανεξάρτητη⁵². Παραφράζοντας πάντοτε τον Gellner μας μεταφέρεται ότι ο εθνικισμός δημιουργήθηκε ως αντίδραση στην εκβιομηχάνιση και αποκοπή των ανθρώπων από τους δεσμούς θρησκείας, συγγένειας και τοπικών κοινοτήτων⁵³. Ο προβληματισμός υπήρξε γύρω από το εάν τα Ελληνικά δημοτικά τραγούδια μπορούσαν να εκφράζουν τις ιδιαιτερότητες του ελληνικού πολιτισμού, εντός και εκτός του χώρου της Οθωμανικής αυτοκρατορίας.

Σε επίπεδο κοινότητας ή γενικότερα εντός κοινωνικού πλαισίου λειτουργούσε η αλληλεπίδραση μεταξύ των μελών της. Η επιβίωση, τις περισσότερες φορές ήταν θέμα αλληλεγγύης, καλής συνεργασίας και εμπιστοσύνης⁵⁴. Η ενότητα αυτή, η αίσθηση του «ανήκειν» είχε να κάνει με την αναγνώριση στο πρόσωπο του άλλου όσων προαναφέραμε. Πρόκειται για το «ανήκειν» σε ένα κοινό χώρο, ομάδα, ιδέα. Στο χώρο των συμβολικών ταυτοτήτων αυτό ήταν εφικτό μέσα από την κοινή γλώσσα της ομάδας, την κοινή μουσική και το χορό όπου στον παραδοσιακό λαϊκό πολιτισμό το ρόλο αυτό επιτελούσε το δημοτικό τραγούδι, η ενδυμασία και η θρησκευτική ομάδα. Αν προεκτείνουμε την παραπάνω σκέψη μπορούμε να μιλήσουμε ακόμα και για άλλα πολιτισμικά – ανθρωπολογικά στοιχεία όπως η διακόσμηση, οι σωματικές παραμορφώσεις και τα συνθήματα.

Τα δημοτικά τραγούδια στοιχειοθετούν και οριοθετούν την πολιτισμική ταυτότητα ενός συγκεκριμένου τόπου. Εδώ γίνεται η διάκριση σε *μουσικές* και *χορευτικές* υποταυτότητες, οι οποίες μπορούν να αντιδιαστέλλονται στη μελέτη τους ή να συνεξετάζονται στα πλαίσια της συνύπαρξής τους. Στην ουσία, η μουσική

⁵¹ Βλέπε και Δ. Λέκκας, Ν. Γράνας, «Θέματα ταυτότητας: Στοιχεία αναλυτικής, αφηρημένης και εφηρμοσμένης προσέγγισης», στο *ίδιο*, σ.179.

⁵² Thomas H. Eriksen, «Η πολιτική των ταυτοτήτων: Εθνικισμός και μειονότητες», στο: Μικροί τόποι, μεγάλα ζητήματα, επιμ. Ι. Μάνος, Αθήνα 2007, σ. 431-433.

⁵³ Στο ίδιο. Ωστόσο χρήσιμο θα ήταν να διευκρινιστεί ότι ο όρος εθνικισμός σύμφωνα με την άποψη του ανθρωπολόγου Gellner στην οποία και στηρίζεται ο Eriksen στο βιβλίο του, είναι η ιδεολογία αυτή που υποστηρίζει ότι τα πολιτισμικά όρια πρέπει να ταυτίζονται με τα πολιτικά και επομένως το κράτος πρέπει να περιλαμβάνει πολίτες του ίδιου είδους (κράτος = πολιτισμός). Ταύτιση δηλαδή κράτους με εθνοτική ομάδα. Βλ. στο ίδιο, σελ.431-456.

⁵⁴ Στο ίδιο.

ταυτότητα ενός τόπου ή μιας ομάδας συνίσταται από επιμέρους στοιχεία και χαρακτηριστικά τα οποία ο λαός ή η ομάδα έχει επιλέξει συνειδητά ή ασυνείδητα στην εξέλιξη της ιστορίας του και διατηρεί. Τέτοια στοιχεία μπορεί είναι τεχνικά όπως οι φθόγγοι, κλίμακες, ιδιώματα, ύφος (μονοφωνικό ή πολυφωνικό) ή αισθητικά. Τέλος διατηρείται η τάση να μεταβληθεί η φύση της ταυτότητας με την ελάχιστη μεταβολή των (πολιτισμικών) στοιχείων που την αποτελούν.

στ. Το πεδίο έρευνας γύρω από τα μουσικά όργανα

Στις πολύ παλιές κοινωνίες η χρήση των μουσικών οργάνων ήταν συνυφασμένη με τελετουργίες και δρώμενα, δηλαδή είχε θρησκευτικό χαρακτήρα. Στην αρχαία Ελλάδα η χρήση των μουσικών οργάνων για λατρευτικούς σκοπούς μπορούσε να συνδέεται με τελετές μαγείας, μυστήρια και γιορτές. Παράλληλα άρχισε να αναπτύσσεται το είδος της κοσμικής μουσικής. Ωστόσο σε κάποιες περιπτώσεις μπορούμε να κάνουμε λόγο για κατάλυση των ορίων μεταξύ ιερού και κοσμικού στοιχείου με αποτέλεσμα την ανάπτυξη μιας διαλεκτικής μεταξύ τους. Αυτό σημαίνει και τη συνύπαρξή τους κάποιες φορές. (βλέπε προηγουμένως στο: Παράδοση – λαϊκός πολιτισμός).

Στο αρχαίο δράμα, το οποίο αποτελούσε εξέλιξη του λατρευτικού διθυράμβου, πρωτεργάτης ήταν ο αυλός με το διονυσιακό του χαρακτήρα. Αντίποδας του αυλού (συμβολίζεται η κατηγορία των πνευστών) ήταν η Απολλώνια λύρα, συμβολισμός αντίστοιχα της κατηγορίας των εγχόρδων. Το πέρασμα στο χριστιανικό Βυζάντιο ενέταξε τα μουσικά όργανα στον χώρο της κοσμικής μουσικής, κληροδότημα της Ελληνικής και Ελληνιστικής μουσικοχορευτικής παράδοσης, την οποία ωστόσο πολέμησε η επίσημη θρησκεία, ο Χριστιανισμός. Στο όριο και πάλι κοσμικού – ιερού θα βρούμε τα λαϊκά μουσικά όργανα να απεικονίζονται ενταγμένα σε αγιογραφικά σύνολα σε εκκλησίες του Αγίου Όρους, των Μετεώρων και αλλού. Στην περίπτωση αυτή, ο λαϊκός ζωγράφος λειτουργούσε ως «ζωντανή φωτογραφική μηχανή» προκειμένου να αποτυπώσει καθημερινές του παραστάσεις και, γιατί όχι, τις γνώσεις του επάνω στα λαϊκά μουσικά όργανα του τόπου του.

Τα Ελληνικά δημοτικά τραγούδια δεν συνιστούν ένα ενιαίο πανελλήνιο ύφος αλλά χαρακτηρίζονται από τοπικά ιδιώματα. Εκτός από τις τοπικές διαλέκτους και ιδιώματα, η τοπικότητα φανερώνεται από τις διαφορές που υπάρχουν από τόπο σε

τόπο στη μουσική και πιο συγκεκριμένα στις κλίμακες – ήχους – τρόπους αλλά και στους ρυθμούς. Ταυτόχρονα, κάθε τόπος κάνει χρήση συγκεκριμένων μουσικών οργάνων είτε μεμονωμένα είτε σε σύνολα. (ζυγίες, κομπανίες κα.) Η διαφορετικότητα των μορφών του λαϊκού πολιτισμού από τόπο σε τόπο φανερώνεται και από τα διαφορετικά μουσικά όργανα. Δηλαδή, στην Κρήτη και στα νησιά του Αιγαίου επικρατεί η λύρα. Το κλαρίνο για παράδειγμα δεν συναντάται σε αυτά τα μέρη αλλά κάπου αλλού. Αυτό ακριβώς, το ότι υπάρχει μια αίσθηση «αποδοχής» ενός μουσικού οργάνου από τις κοινωνικές ομάδες, ο τρόπος που χρησιμοποιείται και οι ιδιαιτερότητές του (και πάντοτε ανάλογα με την κουλτούρα και την ιδιοσυγκρασία των μελών της κοινότητας) είναι η απόδειξη της καθιέρωσής του και της επιβεβαίωσης της ταυτότητας ή της εντοπιότητάς του⁵⁵.

Η κατηγοριοποίηση των μουσικών οργάνων της παραδοσιακής Ελληνικής μουσικής αφορά στο πώς δημιουργούνται οι παλμικές κινήσεις οι οποίες και οδηγούν στην παραγωγή του ήχου. Οι κατηγορίες των μουσικών οργάνων είναι: 1) Χορδόφωνα (Νυκτά των οικογενειών του λαούτου και των ψαλτηρίων και Τοξωτά δηλαδή με δοξάρι). 2) Αερόφωνα (ανοικτά φλάουτα, αυλοί γλωττιδοφόροι, με επίχειλο επιστόμιο σάλπιγγας). 3) Μεμβρανόφωνα και Ιδιόφωνα κρουστά⁵⁶.

Μπορούμε να αναφερθούμε στις δημοσιευμένες μελέτες, αποτέλεσμα των μουσικών αποστολών, του Κώνστα για τη ζυγιά στη Δυτική Ρούμελη. Της Μαζαράκη για τους αυλούς και το κλαρίνο, του Σπ. Περιστέρη για τον άσκαυλο και γενικότερα το Φοίβο Ανωγειανάκη για την περίφημη συλλογή η οποία οδήγησε στη ίδρυση του Μουσείου Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων. Το σύνολο όλων των δημοσιευμένων μελετών και εργασιών καθώς και των βιβλίων γύρω από τα μουσικά όργανα της παραδοσιακής Ελληνικής μουσικής συνιστούν ένα κλάδο ο οποίος άτυπα θα μπορούσε να ονομάζεται «Παραδοσιακή Οργανολογία».

Ο λαϊκός οργανοπαίχτης ή αλλιώς ο παραδοσιακός μουσικός εξακολουθεί να λειτουργεί μέσα στα πλαίσια των προκατόχων του που δημιούργησαν τα δημοτικά τραγούδια για λογαριασμό των μελών της κοινότητάς τους. Έτσι, όπως και ο λαϊκός ποιητής, είναι πρόσωπο της κοινότητας με τη λογική ότι συμμετέχει στα δρώμενα και στις διαδικασίες. Είναι πρακτικός μουσικός, δηλαδή δεν παίζει με νότες (παρτιτούρα) αλλά «με το αυτί» κάτι που διέπει την προφορικότητα. Έτσι έμαθε, έτσι διδάσκει και

⁵⁵ Βλ. Ν. Γράψας, «Ελληνική Λαϊκή και Παραδοσιακή Οργανολογία», στο Ν. Γράψας, Ν. Γρηγορίου, Μ. Δραγούμης, κ.α., *Ελληνική Μουσική Πράξη: Λαϊκή παράδοση – νεότεροι χρόνοι*, Πάτρα 2003, σ.79.

⁵⁶ Χ. Σαρρής, «Ελληνικά Παραδοσιακά και Λαϊκά Όργανα», ό.π., σ.79-149.

τους άλλους. Είναι αυτοδίδακτος. Ωστόσο υπάρχει και η αντιπαράθεση μιας άλλης πραγματικότητας. Στην εξελικτική πορεία ο παραδοσιακός λαϊκός μουσικός μπορούσε να ασκεί την τέχνη του «άσχετα και έξω από όλα τα παραπάνω»⁵⁷. Ένα κλασικό παράδειγμα γι' αυτό αποτελούσαν οι γύφτοι μουσικοί με τις μετακινήσεις τους στον ελλαδικό χώρο.

Η έρευνα θα δείξει ότι από το σύνολο των μουσικών οργάνων στο Ελληνικό δημοτικό τραγούδι άλλα από αυτά αποτελούν εξέλιξη αρχαίων ελληνικών, (από την πανδούρα στον ταμπουρά, ή από το ψαλτήριο στο κανονάκι) και άλλα αποτελούν πρόσληψη από την Ανατολή (όπως το αραβοπερσικό ούτι). Άλλα επίσης από την Ευρώπη (κλαρίνο, βιολί). Επίσης θα μπορούσαμε να κάνουμε λόγο και για αντίστροφες επιρροές όπως αυτές που δέχτηκε η Δύση από το Βυζάντιο μέσω της Α΄ Σταυροφορίας. Σύμφωνα με τα παραπάνω, η βυζαντινή λύρα (κατηγορία εγχόρδων με δοξάρι) επηρέασε την κατασκευή των τοξωτών μεσαιωνικών οργάνων.

Σημείο αναφοράς για τη μελέτη των λαϊκών μουσικών οργάνων αποτελεί όπως προαναφέραμε, το Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων (Κέντρο Εθνομουσικολογίας), το οποίο ίδρυσε μουσικολόγος Φοίβος Ανωγειανάκης δωρίζοντας το 1978 την τεράστια συλλογή μουσικών οργάνων που διέθετε. Επίσης για τον αναγνώστη, σπουδαστή και μελετητή της ελληνικής μουσικής κυκλοφόρησε το ομώνυμο βιβλίο⁵⁸.

ζ. Ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Τα χαρακτηριστικά εκείνα που αλληλεπιδρούν με τη μουσική.

Ένα είδος του λαϊκού πολιτισμού μπορεί να ανήκει είτε στην παραδοσιακή πλευρά της προφορικότητας ή στη νεωτερική της εγγράμματης⁵⁹. Τα ΕΔΤ ανήκουν στον παραδοσιακό λαϊκό πολιτισμό και ακολουθούν τα χαρακτηριστικά των λαογραφικών φαινομένων. Δηλαδή, την «πολλαπλή υπόσταση» και την «παραλλαγή»⁶⁰. Αποτελεί επιδίωξη για τον γνώστη ή τον ερευνητή του λαϊκού πολιτισμού να αντιλαμβάνεται τόσο το γιατί τα λαογραφικά φαινόμενα εμφανίζονται σε διαφορετικές περιοχές και

⁵⁷ Ο.π.,σ.91.

⁵⁸ Φοίβος Ανωγειανάκης, *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*, εκδ. Μέλισσα, β΄ έκδοση, Αθήνα 1991.

⁵⁹ Σχετικά με τις προφορικές και γραπτές παραδόσεις βλέπε: Μηνάς Αλ. Αλεξιάδης, *Νεωτερική Ελληνική Λαογραφία*, εκδ. Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2008, σ.59 κ.ε.

⁶⁰ Alan Dundes, "Preface" in *International Folkloristics, Classic Contributions by the Founders of Folklore*, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., p. viii.

εποχές όσο και γιατί η παραλλαξιμότητα αποτελεί χαρακτηριστικό των προφορικών παραδόσεων.

Το δεύτερο συνθετικό της λέξης folklore, φανερώνει τη «γνώση» (lore) των ειδών του λαϊκού πολιτισμού, δηλαδή του πολιτισμού που πηγάζει και αφορά το λαό, όπως αυτός τουλάχιστον είχε οριστεί κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, δηλαδή κατά την έναρξη των λαογραφικών σπουδών στην Ελλάδα. Ένα από τα είδη αυτά είναι και τα δημοτικά τραγούδια⁶¹. Τελικά, η πολλαπλή υπόσταση και η παραλλαξιμότητα για τα οποία έγινε λόγος επιτυγχάνουν τη διαφοροποίηση της λαϊκής κουλτούρας (folk culture) τόσο από την *υψηλή*, όσο και από την *μαζική* (mass) ή και το παρακλάδι της, την δημοφιλή (pop) κουλτούρα⁶².

Η υψηλή κουλτούρα φαίνεται να συνδέεται κυρίως με τα επιτεύγματα του δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού και με τις έντεχνες μουσικές παραδόσεις. Ασφαλώς και μια συμφωνία του Mozart δεν γεννιόταν σε διάφορα μέρη του κόσμου και σε διάφορες εποχές παρά μόνο στη Βιέννη τον 18^ο αιώνα. Επίσης παιζόταν, παίζεται και θα παίζεται με τον ένα και μοναδικό τρόπο που εμπνεύστηκε, φαντάστηκε, συνέθεσε και κατέγραψε στην παρτιτούρα ο συνθέτης. Η παρτιτούρα η οποία κάποια συγκεκριμένη ημέρα και ώρα ενός επίσης συγκεκριμένου έτους αποτελούσε το απόλυτο και αυστηρά τηρούμενο «συμβόλαιο» του δημιουργού με το έργο του και τους μελλοντικούς ερμηνευτές του. Κανένας μουσικός, μέλος ορχήστρας, σολίστ ή μαέστρος δεν μπορεί να αλλάξει το παραμικρό. Το ζήτημα του προσωπικού ύφους του ερμηνευτή είναι μία διαφορετική υπόθεση.

Είναι πάλι γνωστό το μέγεθος της κριτικής που έχει δεχτεί η μαζική κουλτούρα τόσο από συντηρητικούς όσο και από προοδευτικούς στοχαστές, σχετικά με τον επιβλαβή της ρόλο επάνω στον λαϊκό πολιτισμό⁶³. Από την άλλη πλευρά όμως, η λαϊκή κουλτούρα και στην περίπτωση μας οι παραδοσιακές μουσικές διαφόρων ευρωπαϊκών λαών (Γερμανία, Βαλκάνια κλπ) αλλά και Ανατολικών (Κίνα, Άπω Ανατολή) τροφοδοτούσαν θεματικά και τεχνικά την έντεχνη ευρωπαϊκή μουσική, χωρίς φυσικά οι ίδιοι να αποτελούν τεκμήριο εντεχνότητας, κυρίως στα

⁶¹ Εκτός από τον A. Dundes, ό.π., με απόλυτη συνέπεια κάνει λόγο και ο Ν. Πολίτης, τόσο για τα δημοτικά τραγούδια (τα οποία αποκαλεί άσματα) ως «Μνημεία του λόγου» και για χορούς και μουσικά όργανα ως «κατά παράδοσιν πράξεις ή ενέργειαι». Βλέπε: Ν. Γ. Πολίτης, «Λαογραφία» στο *Λαογραφία, 1, (1909)*, σ.3-8

⁶² Alan Dundes, ό.π.

⁶³ Μπορεί κανείς να αναφερθεί στην κριτική που έχουν διατυπώσει οι A. Tocqueville, M. Arnold, F. Nietzsche, T.S. Eliot κ.α. από την πλευρά της συντηρητικής κριτικής και οι εκπρόσωποι της Σχολής της Φραγκφούρτης, Th. Adorno, M. Horkheimer, H. Marcuse, L. Lowenthal, H. Arendt.

πλαίσια του Γερμανικού ρομαντισμού. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελούσαν σε Ευρώπη και Ρωσία οι Εθνικές Μουσικές Σχολές. Στην Ελλάδα η Επτανησιακή Μουσική Σχολή του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα δεν είχε ιδιαίτερες επιρροές από την Ελληνική λαϊκή παράδοση λόγω μιας διαφορετικά διαμορφωμένης κουλτούρας. Αντίθετα, η Νεοελληνική Εθνική Μουσική Σχολή, με κυριότερο εκπρόσωπό της τον Μανώλη Καλομοίρη συνδύασε λαϊκό πολιτισμό και εντεχνότητα. Επιρροές και αναμειξείς τόσο από το Ελληνικό δημοτικό τραγούδι (θεματολογικά, δηλαδή δανειζόμενοι μοτίβα από δημοτικές μελωδίες και ρυθμικά από την χορευτική παράδοση), όσο και από την Ευρωπαϊκή αρμονία και ενορχήστρωση. Επιστρέφοντας στη μελέτη του Ελληνικού δημοτικού τραγουδιού θα αναφέρουμε επιγραμματικά ότι:

Δεν αντιμετωπίζουμε ένα κοινό πανελλήνιο ύφος αλλά διαφορετικά ιδιώματα που συνυπάρχουν. Όπως αναφέρει ο Γ. Αμαργιανάκης, κάθε λαός δημιουργεί «διάφορα μουσικά ιδιώματα τα οποία ενώ συνδέονται μεταξύ τους με κάποια κοινά στοιχεία, διακρίνονται όμως σαφώς το ένα από το άλλο»⁶⁴ θέλοντας έτσι να αναφερθεί στον ελλαδικό χώρο όπου έχουμε «μουσική ποντιακή, ηπειρώτικη, αιγαιοπελαγίτικη, δωδεκανησιακή, κρητική κλπ». Η μελέτη και κατανόηση αυτού του είδους πραγματοποιείται μόνο εντός του κοινωνικού πλαισίου. Αυτό πρέπει να είναι σε γνώση του ερευνητή επειδή η επιτόπια έρευνα δεν πρέπει να στοχεύει αποκλειστικά και μόνο σε μια διαδικασία ηχογράφησης με σκοπό τη μετατροπή ενός είδους του λαϊκού πολιτισμού σε μουσειακό. Η ερευνητική αυτή διαδικασία όμως δεν στοχεύει στην αναζήτηση του ίδιου του δημιουργού. Ποια είναι όμως τα χαρακτηριστικά του;

Ο δημιουργός, ο σύνθετης, ταυτίζεται με τον ποιητή, διατηρεί γενικά την αυτονομία του σε αντίθεση με τους διακριτούς ρόλους και την επωνυμία του δημιουργού της έντεχνης. Δηλαδή δεν υπάρχει εδώ η ανάγκη προσδιορισμού του συνθέτη και το πώς πρωτοερμηνεύτηκε αυτό το έργο αλλά, του πώς κατασκευάστηκε, ποια όργανα παίζουν και ποιοι είναι οι δρόμοι διάδοσης. Ο Μ. Δραγούμης αναφέρει ότι «ο δημιουργός της δημοτικής μουσικής είναι ένα συγκεκριμένο ταλαντούχο πρόσωπο, προικισμένο με έμφυτη μουσική ικανότητα αλλά χωρίς θεωρητική κατάρτιση και φιλοδοξία να γίνει γνωστός ως δημιουργός». Προσδιορίζει τρία στοιχεία. Ότι το τραγούδι του ταλαντούχου δημιουργού γίνεται «αποδεκτό» εάν

⁶⁴ Γ. Αμαργιανάκης, ό.π., σ.64,65.

αρέσει στην κοινότητα, διαδίδεται μέσω επαγγελματικών ομάδων που μετακινούνται και παραλλάσσεται κατά τη διαδικασία της διάδοσής του⁶⁵.

η. Δημοτικό ή λαϊκό;

Συχνά, γίνεται λόγος τόσο για δημοτικά τραγούδια όσο και για λαϊκά. Παρόλο που οι δύο όροι είναι συναφείς και θα μπορούσαν να σημαίνουν το ίδιο πράγμα, όπως συμβαίνει και στη μουσική άλλων λαών, στην Ελληνική μουσική η διαφοροποίηση που υπονοείται είναι μεγάλη. Με τον όρο «δημοτικό» αναφερόμαστε στα δημοτικά τραγούδια και χορούς, στην παραδοσιακή Ελληνική μουσική δηλαδή ή εάν θέλουμε να γενικεύσουμε, στη folk κουλτούρα κατά τον Alan Dundes⁶⁶. Το «λαϊκό» αντίθετα συνιστά τη μουσική παραγωγή που αναπτύσσεται στον αστικό χώρο κατά τον 20^ο αιώνα και έχει εστιάσει στην ανάπτυξη ενός μεταρεμπέτικου ύφους. Στην ξένη ωστόσο βιβλιογραφία υπάρχει σύζευξη των εννοιών. Διαβάζουμε στον Blacking ότι «κάθε μουσική είναι λαϊκή μουσική, υπό την έννοια πώς η μουσική δεν μπορεί να μεταδοθεί, ούτε μπορεί να έχει καμιά σημασία, όταν δεν αποτελεί το κοινό κτήμα ενός λαού»⁶⁷.

Κάθε μία από τις δύο περιπτώσεις προϋποθέτει κάποια χαρακτηριστικά τα οποία λειτουργούν και ως ειδοποιός διαφορά. Η κατηγοριοποίησή των Ελληνικών δημοτικών τραγουδιών εξαρτάται από πολλούς παράγοντες. Σύμφωνα με τον Μ. Δραγούμη τα κριτήρια είναι:

- Θεματολογικά (text και event, δηλαδή σύμφωνα με το περιεχόμενο και την περίσταση)
- Μορφολογικά ανάλογα i. το κείμενο (και πάλι δηλαδή κειμενική προσέγγιση) και ii. Τη μουσική (είδος, genre)
- Λειτουργικά (η λειτουργία του τραγουδιού σε συγχρονικό και διαχρονικό επίπεδο) και

⁶⁵ Μ.Δραγούμης, «Ιστορικές και Μορφικές διαστάσεις του Ελληνικού Δημοτικού Τραγουδιού», στο Ν. Γράψας, Ν. Γρηγορίου, Μ. Δραγούμης, κ.α., *Ελληνική Μουσική Πράξη: Λαϊκή παράδοση – νεότεροι χρόνοι*, Πάτρα 2003, σ.153.

⁶⁶ Alan Dundes, "Preface" in *International Folkloristics, Classic Contributions by the Founders of Folklore*, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., p. viii.

⁶⁷ Τζων Μπλάκινγκ, *Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας*, μτφρ. Μιχ. Γρηγορίου, εκδ. Νεφέλη 1981, σ.14.

- Τοπικιστικά (ανάλογα τον τόπο προέλευσης του τραγουδιού και τις ιδιομορφίες του)⁶⁸.

Ωστόσο υπάρχουν και άλλες σκέψεις γύρω από το θέμα της κατηγοριοποίησης των ΕΔΤ. Αναφέρουμε διεξοδικά τον Ν. Γ. Πολίτη⁶⁹, τον Δ. Λουκάτο⁷⁰ και Ε. Καψωμένο⁷¹. Υπάρχουν όμως και νεότερες αντιλήψεις⁷².

Τα δημοτικά τραγούδια είναι παλαιότερα χρονικά και αναφέρονται στον χώρο της υπαίθρου. Τα χαρακτηρίζει η ανωνυμία⁷³ του δημιουργού και η προφορική διάδοση. Αυτό σημαίνει ότι λειτουργούν στο πλαίσιο της προφορικότητας η οποία ως προϋπόθεση του λαϊκού πολιτισμού δεν χρησιμοποιεί την παρτιτούρα. Αυτό μας απομακρύνει και από το ενδεχόμενο μιας πιθανής εντεχνότητας. Ενισχύει δε περισσότερο την άλλη ιδιότητα των λαογραφικών φαινομένων να παραλλάσσονται κατά τη διαδικασία της «από στόμα σε στόμα» μετάδοσής τους.

Στον τομέα των τεχνικών ιδιοτήτων τους τώρα, τα δημοτικά τραγούδια υιοθετούν τις περισσότερες φορές τα χαρακτηριστικά του «πρωτογενούς δρώμενου» συνδυάζοντας λόγο – μέλος – όρχηση. Με τα στοιχεία αυτά συνοδεύονται σε όλη τη διαχρονική πορεία τους με τον συνδυασμό αυτό «ως ομοούσιας και αδιαίρετης τριάδας του λαϊκού πολιτισμού» όπως την αποκαλεί ο Λάμπρος Λιάβας να «κορυφώνεται στην τελετουργία του γλεντιού»⁷⁴. Η δημοτική μελωδία στηρίζεται στην «οργάνωση» των φθόγγων της σύμφωνα με τις κλίμακες των *Ήχων* της Βυζαντινής μουσικής και κυρίως των διατονικών και χρωματικών. Ωστόσο θα συναντήσουμε και πεντατονικές – ανημίτονες κλίμακες σε Ήπειρο και Θεσσαλία και γενικότερα στη Δυτική ηπειρωτική Ελλάδα. Η έκτασή της μελωδίας ενός δημοτικού

⁶⁸ Βλέπε σχετικά Μ. Δραγούμης, «Το Ελληνικό δημοτικό τραγούδι: Λόγος, Μορφή», στο Ν. Γράβας, Ν. Γρηγορίου, Μ. Δραγούμης, κ.α., *Ελληνική Μουσική Πράξη: Λαϊκή παράδοση – νεότεροι χρόνοι*, Πάτρα 2003, σ.179.

⁶⁹ Ν.Γ. Πολίτης, «Λαογραφία», στο *Λαογραφία*, 1 (1909), σ.10.

⁷⁰ Δ. Λουκάτος, *Εισαγωγή στην Ελληνική Λαογραφία*, εκδ. ΜΙΕΤ, Αθήνα 1992, σ.94.

⁷¹ Ε. Καψωμένος, *Δημοτικό Τραγούδι. Μια διαφορετική προσέγγιση*, Αθήνα 2008, σ.22-24.

⁷² Παράδειγμα, κατά τον Δ. Λέκκα τα ΕΔΤ υφίστανται μία πρώτη διάκριση σε πρωτογενή είδη (Μονοφωνικά ανημίτονα πεντάφωνα καθώς και στοιχειώδη αυλητικά /σπονδειακά επτάτονα ή διάτονα) και σε Ιστορικά είδη (πολυφωνικά πεντάτονα, στοιχειώδη σύντονα επτάτονα ή διάτονα, Πυθαγόρεια, φυσικά. Πολυφωνικά πεντάτονα, στοιχειώδη σύντονα επτάτονα ή διάτονα, Πυθαγόρεια, επικά, ιστορικά με έμφαση στα κλέφτικα, ιστορικά τραγούδια, αμανέδες και νεότερα αστικολαϊκά είδη). Δ. Λέκκας, «Ιστορικές και Μορφικές διαστάσεις του Ελληνικού Δημοτικού Τραγουδιού», στο Ν. Γράβας, Ν. Γρηγορίου, Μ. Δραγούμης, κ.α., *Ελληνική Μουσική Πράξη: Λαϊκή παράδοση – νεότεροι χρόνοι*, Πάτρα 2003, σ.152-159.

⁷³ Είναι ωστόσο σαφές τι εννοούμε με τον όρο «ανωνυμία». Ο δημιουργός του τραγουδιού είναι ο άνθρωπος του λαού, το μέλος της ομάδας, ο οποίος δημιουργεί σύμφωνα με τις παραδοσιακές νόρμες εκείνης της ομάδας, στον συγκεκριμένο χώρο- χρόνο. Ο λαός απλώς αποδέχεται ή όχι και οικειοποιείται το τραγούδι. Τέλος το διαδίδει. Παραπέμπουμε και πάλι στις απόψεις του Ν. Πολίτη γύρω από τον δημιουργό.

⁷⁴ Λάμπρος Λιάβας, *ό.π.*, σ.21.

τραγουδιού είναι περιορισμένη μόλις στα πλαίσια ενός διαστήματος 5^{ης} ή το πολύ 6^{ης}⁷⁵. Το μόνο σίγουρο πάντως είναι ότι η ελληνική δημοτική μουσική δεν έχει την παραμικρή σχέση με το Τονικό μουσικό σύστημα της ευρωπαϊκής, το οποίο καθιερώθηκε σταδιακά μετά την Αναγέννηση και λειτουργεί (ταυτόχρονα με άλλα) μέχρι σήμερα. Σύμφωνα με κάποιες αντιλήψεις υπάρχει στη δημοτική μουσική μια αίσθηση *τροπικότητας*⁷⁶. Κύριο χαρακτηριστικό ύφους είναι κατά κανόνα η μονοφωνία⁷⁷. Πολυφωνικές επεκτάσεις θα συναντήσει κανείς μόνο σε συγκεκριμένο γεωγραφικό χώρο. (Β. Ήπειρος). Νεώτερες ωστόσο έρευνες προχωρούν σε σημαντικότερες διαπιστώσεις όπως αυτή που αφορά τα δύο πολυφωνικά συστήματα που χρησιμοποιούνται από τους Βλάχους της Πίνδου. Το ετεροφωνικό ή spontaneous polyphony και το τρίφωνο⁷⁸.

Τα μουσικά όργανα είναι αυτά που όπως προαναφέραμε αποτελούν πολιτισμική συγχώνευση Ανατολής και Δύσης, αρχαίας Ελλάδας και Βυζαντίου. Κατηγοριοποιούνται όπως είναι γνωστό σε χορδόφωνα (έγχορδα), αερόφωνα (πνευστά) και κρουστά. Η αποκλειστική χρήση τους σε συγκεκριμένες γεωγραφικές και πολιτισμικές περιοχές αποτέλεσε καθοριστικό παράγοντα της δημιουργίας μιας τοπικότητας η οποία εντάσσεται στα πλαίσια της παράδοσης. Μπορούν όπως είπαμε και σε άλλο κεφάλαιο να παίζουν μεμονωμένα ή και σε μικρές ομάδες. (ζυγίες, κομπανίες).

Ο ρυθμός της μουσικής είναι ταυτόχρονα και ο χορευτικός ρυθμός. Και εδώ η τοπικότητα απαιτεί τη σχέση: συγκεκριμένος ρυθμός – συγκεκριμένος χορός. Για παράδειγμα αναφερόμαστε στο μέτρο $\frac{3}{4}$ (τρίσημος ρυθμός) το οποίο μπορεί να αποτελεί και κάποιες εκδοχές του χορού «τσάμικος». Ή το μουσικό μέτρο $\frac{7}{8}$ (επτάσημος ρυθμός) που μπορεί να ανάγεται σε μία ομάδα χορών μεταξύ των οποίων και ο «Καλαματιανός». Πάντως υπάρχει μία πολύ μεγάλη χορευτική παράδοση σε όλη την Ελλάδα η οποία όπως φαίνεται έχει μελετηθεί εξαντλητικά στα πλαίσια της χορολογίας και της Ανθρωπολογίας του χορού. Αυτό πιθανόν να συμβαίνει επειδή

⁷⁵ Η Επτανησιακή μουσική αποτελεί εξαίρεση επειδή διατηρεί έντεχνο δυτικοευρωπαϊκό χαρακτήρα.

⁷⁶ Δ. Λέκκας, «Θεωρητικά της Ελληνικής Λαϊκής Παραδοσιακής Μουσικής», στο Ν. Γράμας, Ν. Γρηγορίου, Μ. Δραγούμης, κ.α., *Ελληνική Μουσική Πράξη: Λαϊκή παράδοση – νεότεροι χρόνοι*, Πάτρα 2003, σ.55. Ο Δ. Λέκκας υποστηρίζει ότι η «ελλαδική δημοτική μουσική ρέπει προς την τροπικότητα: i. Επειδή έχει καταβολές στην πεντατονία, ii. Επειδή είναι μουσική λαϊκή και όχι λόγια, επομένως της αρμόζει μεγαλύτερη απλότητα, iii. Επειδή έχει πολύ σαφή και ισχυρή τονική αίσθηση, γεγονός που επιτείνεται από το άλλοτε εξαιρετικά διαδεδομένο ακίνητο *ίσον των ασκαύλων*, iv. Επειδή η έκταση των μελωδιών της είναι πολλές φορές μικρή...».

⁷⁷ Επομένως δεν μπορεί να γίνεται λόγος για «αρμονία»

⁷⁸ Αθηνά Κατσανεβάκη, «Η πολυφωνία των Βλάχων της Πίνδου και η Φαρσεριώτικη πολυφωνία. Μια συγκριτική προσέγγιση», στο *Εθνομολογία, τόμος 10/2002-2003*, Αθήνα 2003, σ.175.

«το μουσικό μέρος του δημοτικού τραγουδιού από μετρικής απόψεως παρουσιάζει μεγαλύτερη ποικιλία από ό,τι σε πολλές δυτικοευρωπαϊκές παραδόσεις»⁷⁹. Χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος παιξίματος των παραδοσιακών οργανοπαικτών, η χρήση της *ετεροφωνίας* και η χαρακτηριστική χροιά της φωνής του παραδοσιακού τραγουδιστή.

Αντίθετα το λαϊκό τραγούδι είναι χρονολογικά νεώτερο. Όπως είπαμε παραπάνω αποτελεί την εξελικτική διαδικασία του *μεταρεμπέτικου*. Η ιδεολογική χροιά που το χαρακτηρίζει περιγράφει τον άνθρωπο της πόλης χωρίς να επιχειρεί να αλλάξει τη ζωή του βλέποντας αυτή με μια παθητική αντίληψη και οπτική ηττοπαθή. Η θεματολογία είναι μεταβαλλόμενη και πάντοτε εξαρτώμενη από όσα ειπώθηκαν μόλις. Εδράζει στο αστικό περιβάλλον ή για την ακρίβεια στο περιθώριο αυτού του περιβάλλοντος παρουσιάζοντας εντελώς διαφορετική στάση σε σχέση με το δημοτικό το οποίο ξεκίνησε – τουλάχιστον στην αρχή συνέβαινε- επαναστατικά με τα κλέφτικα και τα ιστορικά τραγούδια.

Η επωνυμία του συνθέτη είναι επιδιωκόμενη. Τις περισσότερες φορές μεσολαβεί ο επαγγελματισμός. Άλλες φορές ο συνθέτης λειτουργεί σε συνεργασία με τον στιχουργό, άλλοτε συμβαίνει να συμπίπτουν οι ρόλοι. Λειτουργεί σε ένα πλαίσιο εγγραμματοσύνης έχοντας διδαχτεί με κάποιον τρόπο το να παίζει ένα μουσικό όργανο, να γράφει νότες και γενικότερα να κατέχει γνώσεις μουσικής θεωρίας. Η διάδοση γίνεται μέσω παράστασης, συναυλίας, εκπομπών και ηχογράφησης. Είναι αναγκαία προϋπόθεση η δισκογραφία (συνεργασία με δισκογραφική εταιρεία ή αυτόνομες παραγωγές) και η εκδοτική διαδικασία (παρτιτούρες).

Στο θεωρητικό και τεχνικό επίπεδο τώρα, το λαϊκό τραγούδι οργανώνει το υλικό του σε δρόμους ή *μακάμ* (τα παλαιότερα και κοντινότερα στο ρεμπέτικο) ή σε ευρωπαϊκές κλίμακες (Μείζονες και ελάσσονες τα νεώτερα). Η τελευταία περίπτωση δείχνει το δρόμο στη λειτουργία εντός του Τονικού Μουσικού Συστήματος και στη χρήση της Αρμονίας. Επομένως δεν μπορεί να γίνεται σε καμία περίπτωση λόγος για μονοφωνία. Αυτό είναι κάτι που ενισχύει την ονομαζόμενη «δυτικογενή» προέλευσή τους. Ακόμα, η μελωδική έκταση είναι μεγαλύτερη από αυτή των δημοτικών τραγουδιών.

Ο ρυθμός των λαϊκών τραγουδιών μπορεί να είναι χορευτικός μπορεί όμως και όχι. Δημοφιλέστεροι χορευτικοί ρυθμοί είναι ο δίσσημος ή τετράσημος που

⁷⁹ Μ. Δραγούμης, *ό.π.*, σ.69.

αποδίδει τον «χασάπικο» χορό και ο εννεάσημος που αποδίδει τον «ζεϊμπέκικο», δημοφιλείς χοροί και οι δύο. Σε ό,τι αφορά στα μουσικά όργανα, εδώ υπάρχει λιγότερη ποικιλία σε σχέση με τα δημοτικά τραγούδια. Το ύφος εξάλλου είναι περισσότερο ενιαιοποιημένο και πανελλήνιο. Δεν υπάρχει το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού.

Ποια είναι όμως τα στοιχεία του μουσικού συστήματος των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών;

Σε γενικές γραμμές θα αποφεύγαμε οποιαδήποτε απόλυτη ταύτιση με την αρχαία Ελληνική μουσική ή και τη Βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική προκειμένου να στοιχειοθετήσουμε βιαστικά καταγωγικές σημασίες. Πρόκειται για διαφορετικά συστήματα τα οποία ωστόσο έχουν κληροδοτήσει αρκετά χαρακτηριστικά τους στα ΕΔΤ.

Είναι παρατηρημένο, τόσο στην έντεχνη ευρωπαϊκή μουσική όσο και στις λαϊκές μουσικοχορευτικές παραδόσεις, ότι οι γνώσεις του παρελθόντος αποκτούν θεωρητική υπόσταση προκειμένου να διασωθούν αλλά και να μελετηθούν. Αισθητικά, στην ευρωπαϊκή έντεχνη μουσική διακρίνουμε στυλ στη βάση μιας χρονολογικής εξέλιξης. Στην Ελληνική παραδοσιακή μουσική διακρίνουμε τοπικά ιδιώματα τα οποία τείνουν να διατηρούνται στη μακρά διάρκεια, στα πλαίσια της λειτουργίας και διάδοσης του λαϊκού πολιτισμού. Ένας τρόπος διάσωσης της παραδοσιακής μουσικής είναι η καταγραφή. Αυτό προϋποθέτει γνώσεις ευρωπαϊκής ή βυζαντινής σημειογραφίας και θεωρίας και ακόμα περισσότερο συσκευή ηχογράφησης.

Οι κλίμακες όπως ειπώθηκε συνιστούν την οργάνωση του υλικού, δηλαδή των φθόγγων ενός τραγουδιού είτε σε ανιούσα ή σε κατιούσα φορά. Ένα τραγούδι αποτελείται από φθόγγους που άλλοι από αυτούς παίζουν βασικό και λειτουργικό ρόλο, σχηματίζουν δηλαδή το βασικό σκελετό της μελωδίας και άλλοι διακοσμητικό. Εμπλουτίζουν τη μελωδία (μελωδικά στολίδια),

Ο χαρακτήρας μιας μελωδίας μπορεί να είναι οργανικός ή φωνητικός, ανάλογα το αν παίζονται από ένα μουσικό όργανο ή απλώς τραγουδιούνται. Οι οργανικές μελωδίες συνήθως δεν καταγράφονται επειδή έχουν τις περισσότερες φορές αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα. Στις καταγραφές μπορούμε να βρούμε μόνο κάποιες εισαγωγές τραγουδιών και κάποια συνδετικά περάσματα. Οι καταγραφείς σημειώνουν κάποιες ενδείξεις ή λέξεις ώστε να καταλαβαίνουμε για τι πρόκειται. Η ιδιότητα του λαϊκού πολιτισμού και των λαογραφικών φαινομένων να

παραλλάσσονται στη μακρά διάρκεια, είναι ισχυρότερη από τις κατοπινότερες τάσεις να συλλέγονται και να καταγράφονται. Εξακολουθούν να περικλείουν το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού. Για το λόγο αυτό και η καταγραφή μιας φωνητικής μελωδίας αποτελεί μία πρόταση ερμηνείας, μια θέαση των πραγμάτων διόλου μοναδική. Από την άλλη πλευρά, η εκτέλεση του τραγουδιού από μνήμης, είτε αυτό είναι η μελωδία του τραγουδιστή είτε ένα οργανικό κομμάτι, είναι ένα χαρακτηριστικό που συνάδει με την προφορικότητα.

Ισχυρή ωστόσο αποδεικνύεται και η ενότητα λόγου και μουσικής, όπως την αποκαλεί ο Λ. Λιάβας⁸⁰ και η οποία συνιστά διαχρονία στην ελληνική μουσική. Τα μετρικά σχήματα⁸¹, οι κλίμακες⁸², οι ρυθμοί που ταυτίζονται άμεσα με τα ρυθμικά «γέννη» των αρχαίων⁸³, κάποιοι «οργανολογικοί τύποι»⁸⁴, μουσικά είδη⁸⁵, παραπλήσιες μελωδίες⁸⁶ και τέλος έθιμα και τελετουργίες⁸⁷ αποτελούν στοιχεία που σύμφωνα με τον συγγραφέα «έρχονται να υπογραμμίσουν αυτή την ενότητα»⁸⁸.

θ. Εθνολογικές προσεγγίσεις:

Η αντανάκλαση των σχέσεων μεταξύ ετεροτήτων μέσω της μουσικής και του χορού.

Η έννοια της εθνοτικής ομάδας σχετίστηκε πολλές φορές μέχρι τώρα με εδαφικές συγκρούσεις, πολέμους, μεταναστεύσεις αλλά και με ειρηνικότερες αντιπαραθέσεις όπως αυτές του θρησκευτικού χαρακτήρα. Σίγουρα όμως έχουμε μια πληθυσμιακή αντιπαράθεση πλειοψηφίας και μειοψηφίας. Στη βάση αυτή, εθνοτική ομάδα συνιστά κάθε μειονοτική ομάδα που μπορεί πολιτισμικά να διακριθεί από την πλειοψηφία⁸⁹.

Οι παραδοσιακές – λαϊκές μουσικές λειτουργούν ως στοιχεία πολιτισμού τα οποία μεταφέρονται από τόπο σε τόπο και από γενιά σε γενιά. Δημιουργείται ένας αγώνας δρόμου για τη διατήρηση της πολιτισμικής ταυτότητας μιας μειονότητας, η

⁸⁰ Λ. Λιάβας, ό.π.,σ.24.

⁸¹ Όπως ο δεκαπεντασύλλαβος.

⁸² Άξια λόγου είναι η διερεύνηση αντιστοιχιών μεταξύ αρχαίων ελληνικών «αρμονιών», ήχων της βυζαντινής μουσικής και μακάμ του ρεμπέτικου.

⁸³ Όπως το μέτρο 5/8 που ταυτίζεται με τον «παιωνικό» ρυθμό.

⁸⁴ Πανδουρίς της αρχαίας Ελλάδας – θαμπούρα του βυζαντίου – ταμπουράς στο δημοτικό τραγούδι.

⁸⁵ Όπως κάλαντα, γαμήλια τραγούδια (επιθαλάμια), σκόλια κ.α.

⁸⁶ Όπως τα «χελιδονίσματα».

⁸⁷ Αναφερόμαστε στα έθιμα και στα τραγούδια του κύκλου της ζωής και του χρόνου.

⁸⁸ Λ. Λιάβας, ό.π.,σ.24.

⁸⁹ Thomas H. Eriksen, «Η πολιτική των ταυτοτήτων: Εθνικισμός και μειονότητες», στο: Μικροί τόποι, μεγάλα ζητήματα, επιμ. Ι. Μάνος, Αθήνα 2007, σ. 431-433.

οποία μπορεί να παρουσιαστεί και με το χαρακτηριστικό της κυριαρχούμενης ομάδας εντός του πλαισίου της κουλτούρας της πλειοψηφίας. Δηλαδή της κυρίαρχης ομάδας. Λειτουργία δηλαδή στα πλαίσια ενός *πολιτισμικού δυϊσμού*⁹⁰.

Η έρευνα⁹¹ στοχεύει στον εντοπισμό και «παρουσίαση του παραδοσιακού (λόγιου και λαϊκού) μουσικού πολιτισμού των μειονοτικών μουσουλμάνων της ελληνικής Θράκης» παρατηρώντας την κοινότητα σε ό,τι αφορά την εσωτερική της συνοχή και τις εξωτερικές της σχέσεις⁹². Όπως αναφέρεται στο άρθρο, η μουσική των μουσουλμάνων (που είναι η κυριαρχούμενη ή συμβιωτική κατά τον Δαμιανάκο ομάδα) εξαιρέθηκε «από το εθνικό σώμα» όπως και όλος ο πολιτισμός τους παρόλο που οι εθνοτικές ομάδες (και στην περίπτωση αυτή πάλι, *συμβιωτικές*) κάποια στιγμή ομογενοποιήθηκαν συναποτελώντας μία «θρακιώτικη ταυτότητα». Η μουσική ωστόσο της μειονότητας, όπως παρατηρούν οι συγγραφείς, έχει εκλείψει σχεδόν αλλά παρόλα αυτά και γύρω από αυτήν αντιμάχονται «η ελληνική και τουρκική εθνική ιδέα», αφού η βουλγαρική μπορεί να θεωρηθεί ανύπαρκτη⁹³.

Έχουν γραφτεί πολλές μελέτες οι οποίες έχουν ως κεντρικό άξονα το λαϊκό πολιτισμό κάτω από την κοινωνιολογική οπτική. Όπως προηγουμένως, το ζήτημα της ταυτότητας και της ετερότητας μας εισάγει στην έννοια των πολιτισμικών υποομάδων και του πολιτισμικού δυϊσμού.⁹⁴ Η πολιτισμική διαμόρφωση της *επιχώριας* συμβιωτικής ομάδας πραγματοποιείται στη μακρά διάρκεια⁹⁵. Διατηρείται η ταυτότητά της ως ετερότητα παρά τις αλλαγές και προσμίξεις και αναπαράγονται τα βασικά θεμελιακά χαρακτηριστικά της⁹⁶.

Στο χώρο της γλώσσας για παράδειγμα, έχει παρατηρηθεί ότι η διγλωσσία σε μια πολιτισμική ετερότητα δεν οδηγεί σε αφομοίωση την εθνολογική οντότητα από

⁹⁰ Δαμιανάκος Στάθης, «Ετερότητα και Εθνογραφία», στο: *Παράδοση Ανταρσίας και Λαϊκός Πολιτισμός*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2003, σ. 21-37.

⁹¹ Λεωνίδας Εμπειρικός – Γιώργος Μαυρομμάτης, «Εθνοτική ταυτότητα και παραδοσιακή μουσική στους Μουσουλμάνους της Ελληνικής Θράκης», *Εθνολογία*, τόμος 6-7/1998-1999, σ.309.

⁹² Στο ίδιο.

⁹³ Στο ίδιο, σ.334.

⁹⁴ Κατά τον Δαμιανάκο, η ετερότητα ορίστηκε κατά περίπτωση ως ετερότητα γλωσσική που αφορά τις επιμέρους εθνότητες, ετερότητα εδαφική που αφορά τους γειτονικούς λαούς, ετερότητα θρησκευτική και τέλος ετερότητα επαγγελματική, όπως η διαφορά μεταξύ των συντεχνιών.

⁹⁵ Εθνολογικές και ταξικές είναι οι συνιστώσες τέτοιων αναλύσεων όπως στην περίπτωση των ελληνικών δεδομένων υπήρξε το ρεμπέτικο τραγούδι.

⁹⁶ Δαμιανάκος, ό.π.

μέρους της κυρίαρχης⁹⁷. Τονίζει αντίθετα τη συνέχεια με την αρχική γλώσσα και πολιτισμό. Αφομοιώνονται μόνο τα συμβατά με την αρχική ταυτότητα.

Τι συμβαίνει όμως στην περίπτωση της μουσικής; μπορεί η ετερότητα να διατηρείται μέσα από αυτήν; Η έρευνα του Ευάγγελου Αυδίκου με θέμα *Εθνολογικές και Πολιτισμικές συνάψεις και αντιθέσεις στα δημοτικά τραγούδια της Θράκης: το παράδειγμα της ερωτικής ανομίας*, προσπαθεί να απαντήσει σε αυτό. Ο στόχος είναι να διερευνηθεί «αν και σε ποιο βαθμό ο λαϊκός πολιτισμός, ιδίως τα δημοτικά τραγούδια, αποτυπώνει την ετερότητα». Και εδώ πάλι η Θράκη αποτελεί πεδίο έρευνας χάρη στον πλούτο των ερωτικών τραγουδιών ή των παραλογών που αναφέρονται στην ερωτική ανομία. Στην περίπτωση αυτή, σύμφωνα με τον Ε. Αυδίκο, ερωτική ανομία συνιστά ο έρωτας ή ο γάμος μεταξύ ατόμων «διαφορετικής εθνολογικής, θρησκευτικής και πολιτισμικής προέλευσης». Η έρευνα θα απαντήσει στο αρχικό μας ερώτημα με τη διαπίστωση ότι «οι εθνοτικές ομάδες χρησιμοποιούν τη λαϊκή λογοτεχνία για την ενίσχυση της ταυτότητάς τους και επομένως για την επιβίωσή τους»⁹⁸.

Στην ουσία διερευνάται η συγκρότηση τοπικής πολιτισμικής ταυτότητας. Συχνά μάλιστα, γίνεται αντιληπτή η συνύπαρξη και παρουσία δύο πολιτισμικών ταυτοτήτων είτε σε συμφωνία, οπότε και πρόκειται για μία «συλλογική οντότητα» σε σχέση με τους «άλλους», τους ξένους, είτε σε αντιπαράθεση. Πρόκειται δηλαδή για τη διαλεκτική μεταξύ του «εμείς» και του «εμείς και οι άλλοι». Τα παραπάνω γίνονται αντιληπτά μέσα από την ανάγνωση της έρευνας των με τίτλο «Ταυτότητες και Ετερότητες στο χορευτικό δρώμενο του Μπέη στη Νέα Βύσσα Έβρου»⁹⁹.

Όπως περιγράφει και ο τίτλος, πρόκειται για χορευτικό δρώμενο, ευετηριακού χαρακτήρα με αναφορά στην ανάπτυξη της βλάστησης. Το σημαντικό είναι ότι αφορά δύο πανομοιότυπους οικισμούς της ίδιας κοινότητας¹⁰⁰ στους οποίους τελείται ταυτόχρονα, με τον ίδιο τρόπο και την ίδια μέρα. Πρόκειται δηλαδή για *διπλή τέλεση* η οποία και βασίζεται στην αντιπαράθεση μεταξύ των δύο κοινοτήτων. Σε τέτοιου

⁹⁷ Χωρίς να αποτελεί πρόθεσή μας η απομάκρυνση από το θέμα που πραγματευόμαστε, θεωρούμε σημαντική τη συμβολή και της εργασίας της Παναγιώτας Πολίτη με θέμα «Ο θρήνος του νεκρού. Τα μοιρολόγια σε μια δίγλωσση κοινότητα» στο: *Εθνολογία τόμος 14/2008-2010*, Αθήνα 2010, σ.181- 204.

⁹⁸ Βλ. για τα παραπάνω, Ευάγγελος Αυδίκος, «Εθνολογικές και Πολιτισμικές συνάψεις και αντιθέσεις στα δημοτικά τραγούδια της Θράκης: το παράδειγμα της ερωτικής ανομίας», *Εθνολογία, τόμος 8/2000*, Αθήνα 2001, σ.109.

⁹⁹ Ελένη Φιλιππίδου, Μαρία Κουτσούμπα, Βασιλική Τυροβολά, Ταυτότητες και Ετερότητες στο χορευτικό δρώμενο του Μπέη στη Νέα Βύσσα Έβρου, *Εθνολογία, τ.14*, 2008-2010, Αθήνα 2010, σ.119.

¹⁰⁰ Άνω και Κάτω Βύσσα.

είδους έρευνες χρησιμοποιείται η εθνογραφική μέθοδος με σκοπό τη συλλογή δεδομένων και η συγκριτική προκειμένου να συγκριθούν τα δεδομένα.

Κάποια δρώμενα (σήμερα δικαίως ή αδικώς το αρχαίο δράμα προσλαμβάνεται ως θέατρο) επειδή υπερβαίνουν την απλή θεατρικότητα, μπορούν και αποτελούν «επιτελέσεις μνήμης, διαδικασίες ερμηνείας ενός εθνικού παρελθόντος και επομένως συγκρότησης κοινωνικής ταυτότητας»¹⁰¹. Αυτό αναφέρει η Βασιλική Λαλιώτη σε έρευνά της που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Εθνολογία*, με τίτλο «Επιτέλεση, Μουσική και ταυτότητα: μια εθνογραφική προσέγγιση των παραστάσεων αρχαίου δράματος». Στην έρευνα αυτή «διερευνάται ο ρόλος της μουσικής σε μια σύγχρονη παράσταση της κωμωδίας *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη» καθώς και η «πρόσληψή της από τους ίδιους τους δημιουργούς (συνθέτη και μουσικούς)»¹⁰². Δεν είναι ωστόσο τυχαίο το γεγονός ότι η όλη διαδικασία επιτελείται σε ένα αρχαίο θέατρο. Σύμφωνα με τον Halbwachs μπορεί να παρέχεται στα μέλη των κοινωνικών ομάδων η δυνατότητα να ανακαλούν τις κοινωνικές μνήμες τους και αυτό μπορεί να πραγματοποιηθεί με τη σημασία των μνημείων, των αρχαιολογικών χώρων και των έργων τέχνης¹⁰³. Όμως και οι δημόσιες και ιδιωτικές τελετές παίζουν ένα «πολύ σημαντικό ρόλο στην παραγωγή και μεταβίβαση κοινωνικής μνήμης από τη μια γενιά στην άλλη. Η μνήμη αυτή ενισχύεται επίσης και από αναμνηστήριες τελετές, δημόσιες γιορτές και φεστιβάλ»¹⁰⁴.

Με ανάλογο τρόπο διερευνάται και το παγκόσμιο φαινόμενο του χορού, στην ουσία ταυτόχρονα με τη μουσική. Από τα πανάρχαια δρώμενα, τη συμβολική και τη σημασία τους, στο δράμα με το χορό και τον παρεμβατικό του ρόλο στο κοινωνικό γίνεσθαι, στα χορευτικά τραγούδια, στα έθιμα. Ο χορός, είναι μια οργανωμένη σειρά κινήσεων με αρχή και τέλος, συνοδευόμενη με τραγούδι ή /και μουσική, στην οποία αποδίδεται όνομα όπως καλαματιανός, μπάλος, διβαράτικος, βάλτσ, κ.α.»¹⁰⁵.

Η συγγραφέας αναφέρεται και στο χορό ως χορευτική διαδικασία. Η Μάγδα Ζωγράφου αντιπροσωπεύει την οπτική της μελέτης του χορού αναφορικά με τις τρεις

¹⁰¹ Β. Λαλιώτη, ό.π.,σ. 248.

¹⁰² Στο ίδιο, σ.247.

¹⁰³ M. Halbwachs, “The social frameworks of memory” στο L. Coser (επιμ.), Maurice Halbwachs: On Collective Memory, University of Chicago Press, p. 35-40.

¹⁰⁴ Β. Λαλιώτη, ό.π., σ.256.

¹⁰⁵ Βαρβάρα Κοσμάτου, «Χορευτική διαδικασία και κοινωνικές αξίες στο πανηγύρι της Αγίας Παρασκευής του χωριά Φαρακλάτα Κεφαλονιάς», στο: *Εθνολογία τόμος 14/2008-2010*, Αθήνα 2010, σ. 159.

κυρίαρχες τάσεις, την «ανθρωπολογία του χορού», την «εθνοχορολογία» και την καθαρά «εθνολογική»¹⁰⁶.

Γίνεται αντιληπτό ότι οι τρεις προσεγγίσεις προέρχονται από τρεις αντίστοιχους και διαφορετικούς επιστημονικούς χώρους, λειτουργούν συγχρονικά και αναδεικνύουν αναγνώριση διαφορετικών στόχων και χρήση διαφορετικής μεθοδολογίας έρευνας. Σε κάθε περίπτωση ωστόσο, τα δεδομένα προέρχονται από την «επιτόπια έρευνα (παρατήρηση, συμμετοχή, συνέντευξη) και η επεξεργασία, σύμφωνα με τη Μ. Ζωγράφου, «στηρίζεται σε ένα σύνολο θεωρητικών προτάσεων και αναλυτικών τεχνικών από τους χώρους της εθνολογίας και της χορολογίας»¹⁰⁷.

Στην έρευνά της για τα «Χορευτικά σχήματα της Κρήτης στην ύστατη ώρα τους» πραγματεύεται τη λαϊκή χορευτική παράδοση της Κρήτης ως μία ιδεολογικά κατασκευασμένη παράδοση, τόσο σε πανελλήνιο όσο και σε τοπικό επίπεδο, ελληνοκεντρικά φορτισμένη και έχοντας παραγνωρίσει «το δημιουργικό διάλογο των χορευτικών μορφών με τον κοινωνικό και φυσικό περίγυρο καθώς και την επαφή με άλλες εθνοτοπικές ομάδες.

Η κοινωνική λειτουργία των χορών μπορεί να μελετηθεί στα πλαίσια των ίδιων των χορευτικών δρώμενων όπως συμβαίνει και στην περίπτωση της «Ημέρας της μαμής ή Μπάμπως» το οποίο, κατά την έρευνα του Βασίλη Λάντζου, τελούσαν στην Ανατολική Ρωμυλία αντιπροσωπεύοντας την «εθμική κοινοτική συμπεριφορά»¹⁰⁸. Αξιοσημείωτες είναι και οι αλλαγές που δέχτηκαν οι χοροί «ως προς την κοινωνική λειτουργία», τη «μορφή και σημασία» των χορών με αφορμή την εγκατάσταση των προσφύγων από την Ανατ. Ρωμυλία. Σε αντίθεση με τις απόψεις του Η. Bausinger¹⁰⁹, ο Β.Λάντζος παρατηρεί ότι «μετά το 1950, οι χορευτικές αυτές τελετουργίες άρχισαν σταδιακά να υποχωρούν εξαιτίας των αλλαγών που συντελέστηκαν στην ελληνική κοινωνία, λόγω των επιστημονικών και τεχνολογικών επιτευγμάτων».

Όπως και στην περίπτωση του τραγουδιού, έτσι και στην χορευτική πρακτική – την οποία και διερευνά με την εργασία της η Βαρβάρα Κοσμάτου - αντανακλάται

¹⁰⁶ Μάγδα Ζωγράφου, «Σύγχρονοι προβληματισμοί στην έρευνα του χορού. Ανθρωπολογία του χορού και εθνο.«χορολογία», *Εθνολογία τ.11/2004-2005*, Αθήνα 2005, σ.173.

¹⁰⁷ Μ. Ζωγράφου, «Χορευτικά σχήματα της Κρήτης «στην ύστατη ώρα τους», στο: *Εθνολογία* τόμος 8/2000, Αθήνα 2001, σ.85.

¹⁰⁸ Βασίλης Λάντζος, «Κοινωνικός μετασχηματισμός και χορευτικά δρώμενα: Το παράδειγμα της μαμής ή Μπάμπως», στο: *Εθνολογία τ. 13/2007*, σ.179,180.

¹⁰⁹ σχετικά με τη λειτουργία του λαϊκού πολιτισμού στα πλαίσια της εποχής της τεχνολογίας βλ.: Hermann Bausinger, *Ο λαϊκός πολιτισμός στον κόσμο της τεχνολογίας*, μετάφραση: Μαριάνθη Καπλάνογλου, Αρετή Κοντογιώργη, Εκδόσεις Πατάκη, 2009.

το κοινωνικό γίνεσθαι¹¹⁰. Η εργασία που έχει ως θέμα της «Χορευτική διαδικασία και κοινωνικές σχέσεις και αξίες στο πανηγύρι της Αγίας Παρασκευής του χωριού Φαρακλάτα Κεφαλονιάς», ερευνά τον τρόπο «με τον οποίο ο χορός ως μέρος μιας ευρύτερης κοινωνικής δραστηριότητας, αυτής του πανηγυριού, αντανακλά κοινωνικές σχέσεις και αξίες». Επειδή και στην περίπτωση αυτή λειτουργούμε στα πλαίσια του λαϊκού πολιτισμού οπότε και η ίδια η πρακτική του χορού, κατά την συγγραφέα, «συνδεδεμένη άρρηκτα με το ευρύτερο θρησκευτικό/κοσμικό πλαίσιο της αποκτά διαδραστικό περιεχόμενο και μεταφέρει νέα κοινωνικά μηνύματα»¹¹¹. Ο χορός δηλαδή λειτουργεί ως στοιχεία ανάδειξης της κοινωνικής συνοχής.

Το λαογραφικό και πολιτισμικό φαινόμενο συνεχίζει τη λειτουργία του και έξω από το αρχικό πλαίσιο δημιουργίας του, εκείνο δηλαδή τον φυσικό και κοινωνικό χώρο για τον οποίο αποτελούσε αναπόσπαστο τμήμα της εθιμικής κοινοτικής συμπεριφοράς. Η έρευνα του Βασίλη Λάντζου με θέμα «Η κοινωνική λειτουργία των κοσμικών χορών στα πλαίσια της αναστενάρικης λατρείας στο Κωστί της επαρχίας Σωζοαγαθουπόλεως ΒΑ Θράκης και στην Αγία Ελένη Σερρών» μελετά όπως αναφέρει και ο τίτλος, τη λειτουργία των κοσμικών χορών στα πλαίσια της αναστενάρικης λατρείας, σε δύο διαφορετικούς χώρους. Στο αρχικό περιβάλλον (Κωστί Ανατολικής Ρωμυλίας) και στο νέο περιβάλλον (Αγία Ελένη Σερρών)¹¹². Τα χορευτικά δρώμενα αρχικά, ήταν άρρηκτα συνδεδεμένα με το κοινωνικό και φυσικό περιβάλλον. Κατόπιν με τον εκπατρισμό η λειτουργία τους συρρικνώθηκε σημαντικά. Πολλά επίσης μπορεί να αποκομίσει κανείς από την ανάγνωση της συνέντευξης που έδωσε στην κ. Αγγελική Ροβάτσου, ανθρωπολόγο ιστορικό και η οποία αναρτήθηκε στο *archaeology and arts*¹¹³ η κυρία Ρένα Λουτζάκη, καθηγήτρια της Ανθρωπολογίας του χορού. Η συζήτηση αφορούσε πολλά ζητήματα που άπτονται της λαογραφίας και της ανθρωπολογίας. Για παράδειγμα, το ζήτημα της φορεσιάς είναι μεγάλο λόγω της λειτουργικότητας και της συμβολικής που είχαν οι φορεσιές και την οποία τώρα

¹¹⁰ Βαρβάρα Κοσμάτου, ό.π., σ.159.

¹¹¹ Στο ίδιο, σ. 159,160.

¹¹² Βασίλης Λάντζος, «Η κοινωνική λειτουργία των κοσμικών χορών στα πλαίσια της αναστενάρικης λατρείας στο Κωστί της επαρχίας Σωζοαγαθουπόλεως ΒΑ Θράκης και στην Αγία Ελένη Σερρών», στο: *Εθνολογία τόμος 11/2004-2005*, Αθήνα 2005, σ.123.

¹¹³ <http://www.archaiologia.gr/>

Το link είναι:

<http://www.archaiologia.gr/blog/2013/11/27/%CF%83%CF%85%CE%BD%CE%AD%CE%BD%CF%84%CE%B5%CF%85%CE%BE%CE%B7-%CE%BC%CE%B5-%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CF%81%CE%AD%CE%BD%CE%B1-%CE%BB%CE%BF%CF%85%CF%84%CE%B6%CE%AC%CE%BA%CE%B7-%CE%BC%CE%AD%CF%81%CE%BF%CF%82/>

έχουν χάσει όπως είπε η κ. Λουτζάκη. Τότε σηματοδοτούσε τον τόπο και την εποχή. Σήμερα αποτελεί μουσειακό είδος.

Σε ό,τι αφορά στους χορούς τώρα, η διάκρισή τους σε παραδοσιακούς και αστικούς σήμερα και ιδιαίτερα εάν το δούμε από την πλευρά της ανθρωπολογίας δεν έχει νόημα αφού όλοι οι χοροί μαθαίνονται στον αστικό χώρο.

Από τη δεκαετία του '50 ξεκίνησαν οι καταγραφές των χορών στον ελλαδικό χώρο. Γύρω στο '70 ανακαλύπτονται άγνωστες περιοχές και χοροί. Η μόδα ντυσίματος και χορού της Αθήνας περνά στην επαρχία, η επαρχία γίνεται διαφορετική ενώ η Αθήνα συλλέγει για τα σπίτια, είδη του υλικού λαϊκού πολιτισμού. Η δεκαετία του '80 παρουσιάζει μια αδιαφορία απέναντι στο φαινόμενο ενώ από το '90 ξεκινούν οι συζητήσεις περί ομορφιάς της παράδοσης και διατήρησής της. Μπήκαμε δηλαδή στη διαδικασία της συνειδητής διαχείρισης αυτού του υλικού. Ωστόσο μια διαφορά υπάρχει μεταξύ αυτών που έπαιρναν την ευθύνη του χορού. Το '60 ήταν τα χορευτικά σόγια δηλαδή ο χορός αφορούσε τις οικογένειες του τόπου ενώ το '90 οι Σύλλογοι. Τότε, το '90, συνειδητοποιείται από τους ανθρώπους της υπαίθρου ότι έχουν ανάγκη και νοσταλγούν αντικείμενα και έθιμα παλιά και ξεχασμένα.

Η Ρ. Λουτζάκη αναφέρθηκε στον όρο *Φολκλωρισμός*. Πράγματι, το 1972 και ενώ η έννοια αυτή είχε ξεχαστεί, επανέρχεται με αφορμή το περίφημο άρθρο του καθηγητή Μιχάλη Μερακλή¹¹⁴. Στο θέμα του χορού, ο χορός διδάσκεται από Συλλόγους και ειδικούς δασκάλους. Στις παραστάσεις, η παρουσίαση ή επίδειξη ελληνικών χορών έχει μετατραπεί σε καλλιτεχνική δημιουργία. Σημαντικές ήταν και οι αναφορές της στα λαϊκά δρώμενα (όπως Γενίτσαροι και Μπούλες) τα οποία περιλαμβάνουν έντονο χορευτικό στοιχείο. Τα περισσότερα δρώμενα είχαν σταματήσει τον καιρό της Κατοχής και αναβίωσαν κατά τη δεκαετία του '50. Από τότε μέχρι σήμερα, τα έθιμα επαναλαμβάνονται από τους απογόνους εκείνων των παλιών οι οποίοι βίωναν τη βαθύτερη μαγικοθρησκευτική σημασία τους. Ωστόσο, και αυτό είναι αποδεκτό και φυσικό, με κάποιες αναμειξίες νεωτερικών στοιχείων¹¹⁵. Τέλος τονίζει τη σημασία της επιτόπιας έρευνας «η οποία έχει φέρει πολλά πράγματα στην επιφάνεια, άγνωστα με μια έννοια γι' αυτούς που ενδιαφέρονται για την

¹¹⁴ Μιχάλης Μερακλής, «Τι είναι ο Folklorismus», στο: *Λαογραφία*, 28 (1972), σ. 27-38, καθώς και στο βιβλίο *Λαογραφικά Ζητήματα*, σ.109-123.

¹¹⁵ Στο ίδιο.

πρακτική και μόνο το χορού. Είτε αυτό αφορά αγροτικές κοινωνίες, είτε αφορά αστικές κοινωνίες» όπως εύστοχα παρατηρεί η κ. Λουτζάκη.

Κεφάλαιο Β΄

α. «Λόγος περί της μεθόδου...»

Η παρτιτούρα, ως γραπτή μουσική απεικόνιση, αποτελούσε πάντοτε την προϋπόθεση της ολοκληρωμένης και πάγιας μορφής¹¹⁶ ενός μουσικού έργου, σε μια μοναδική υπόσταση η οποία δεν αφήνει περιθώρια μεταβολής, υποκειμενικής ερμηνείας ή αυτοσχεδιασμού στον εκάστοτε ερμηνευτή. Αυτό όμως αφορά κυρίως την έντεχνη ευρωπαϊκή μουσική, την εξέλιξη της οποίας επιβεβαιώνουν έπειτα από σχετική μελέτη οι παρτιτούρες των συνθετών.

Ρόλος της ιστορίας είναι να αποτυπώνει την εξέλιξη των φαινομένων και όπως γνωρίζουμε ο λαϊκός πολιτισμός εντάσσεται σε μία τέτοια εξελικτική διαδικασία. Απόδειξη θα μπορούσε να αποτελεί και η διάκρισή του σε παραδοσιακό, αστικό και σύγχρονο. Στο γεγονός ότι «τα λαογραφικά φαινόμενα, ως πολιτισμικά φαινόμενα λαμβάνουν χώρα σε συγκεκριμένο, ιστορικά προσδιορισμένο, τόπο και χρόνο»¹¹⁷ εδράζει η *ιστορικότητά* τους, κατά κύριο λόγο. Ο άλλος λόγος θα μπορούσε να είναι η αργή εξέλιξή τους στη μακρά διάρκεια.

Το γεγονός ότι τα λαογραφικά είδη μεταξύ των οποίων και τα δημοτικά τραγούδια ανήκουν σε μία παράδοση αποτελεί επίσης θέμα ιστορίας. Τέλος, ο ίδιος ο ορισμός της παράδοσης προϋποθέτει μία ιστορικότητα. Σύμφωνα με τη διατύπωση του καθηγητή Αν. Χαμούλα «η έννοια της παράδοσης σημαίνει μετάδοση (με ταυτόχρονη προσήλωση στην τήρηση σταθερών κανόνων), από γενιά σε γενιά, στοιχείων του παρελθόντος, άρα κάθε μουσική παράδοση εμπεριέχει πρώτα απ' όλα ιστορία και κάθε εκδήλωσή της στον παρόντα χρόνο μπορεί να ειδωθεί ως ηχητική πραγμάτωση μιας ιστορικής πιθανότητας»¹¹⁸.

Στη δυτική έντεχνη μουσική παράδοση, καθώς και στα δυτικογενούς προέλευσης είδη της ελληνικής μουσικής, η παρτιτούρα προϋπάρχει της δημοσιοποίησης του έργου. Δημιουργείται από τον συνθέτη, κατοχυρώνεται για πνευματική ιδιοκτησία, χρησιμοποιείται από ερμηνευτές, εκδίδεται και προκαθορίζει το ύφος, το χαρακτήρα και την πιστότητα της μουσικής σκέψης. Τέλος, αποτελεί τεκμήριο αυθεντικότητας της σχέσης έργου-δημιουργού.

¹¹⁶ Ίσως και «τέλειας» κατά τον δημιουργό της.

¹¹⁷ Μ. Μερακλής, «Η ιστορικότητα των λαογραφικών φαινομένων», *Λαογραφικά ζητήματα*, Αθήνα 2004, σ.15.

¹¹⁸ Αν. Χαμούλας, «Ιστορική Εθνομουσικολογία: Προβλήματα μεθοδολογίας και προοπτικές», στο: *Εθνομουσικολογία Ιστοριογραφικές και εθνογραφικές διαστάσεις*, νήσος. Αθήνα 2010, σ.82.

Στην παραδοσιακή μουσική η αυθεντικότητά επιβεβαιώνεται μέσω της ταύτισης προφορικής διάδοσης και καταγραφής. Όμως η καταγραφή (που θα γίνει πολύ αργότερα) δεν μεταβάλλει τον πολιτισμό από προφορικό σε εγγράμματο. Η δημιουργία της παρτιτούρας δεν συμβαδίζει με το κοινωνικοϊστορικό πλαίσιο της δημιουργίας του τραγουδιού. Αποτελεί επιδίωξη των μελετητών κατοπινότερων εποχών. Στηρίζεται στη λογική της διάσωσης και καταξίωσης. Η καταγραφή έρχεται ως το αποτέλεσμα της διάσωσης, μελέτης και πρότασης ανακατασκευής - αναπαράστασης του τραγουδιού ή του δρώμενου. Αυτού που έφτασε μέχρι σήμερα με τις ελάχιστες ίσως αλλαγές στη μακρά διάρκεια. Κατά τον Αν. Χαψούλα, η εθνομουσικολογία, η οποία αποτελεί και επιστήμη μελέτης των δημοτικών τραγουδιών, «ερευνά συνήθως μουσικούς πολιτισμούς οι οποίοι λόγω της προφορικής τους διάστασης δεν είναι σημειογραφικά καταγεγραμμένοι, άρα το ηχογραφημένο υλικό που μπορεί να μελετηθεί δεν ξεπερνά τα 120 χρόνια ύπαρξης»¹¹⁹.

Η απουσία της καταγραφής θα έπρεπε να προκρίνει την προφορικότητα ως μέσο μετάδοσης μέσα στο πλαίσιο μιας διαφορετικής εποχής, αυτής της εγγραμματοσύνης. Ωστόσο αποτελεί μια εκδοχή της υπόστασης του έργου καθώς και μια απλή ερμηνευτική πρόταση. Διαφορετικά, δεχόμαστε ότι διατηρεί τα «σταθερά και αμετάβλητα στοιχεία» του έργου¹²⁰ ή το «σκελετό» όπως θα το ονομάζει ο Σ. Τσιάνης¹²¹. Στο βιβλίο του Ong *Προφορικότητα και εγγραμματοσύνη*, ο επιμελητής της έκδοσης αναφέρει ότι για τον συγγραφέα, ο προφορικός πολιτισμός αντιλαμβάνεται τον κόσμο με μια άλλη δυναμική, κάτω από τα εξής χαρακτηριστικά γνωρίσματα: Πρώτον, η ομιλούμενη γλώσσα έχει δυναμισμό και μεταβλητότητα σύμφωνα με τα πράγματα, ενώ το γραπτό τα παγιώνει. Δεύτερον, η διαδραστικότητα της προφορικότητας αφορά στη σχέση διάδραση – αλληλεπίδραση μεταξύ αφηγητή και ακροατηρίου, οπότε και έχουμε ευθεία αναφορά στην διαδικασία της επιτέλεσης¹²².

Όμως έχουμε διασαφηνίσει, τι εννοούμε με τον όρο καταγραφή. Έχει ήδη γίνει λόγος για τη διαφορά μεταξύ «συλλογής» και «καταγραφής» των τραγουδιών.

¹¹⁹ Του ιδίου, «Η Μουσική Ανάλυση στην Εθνομουσικολογία: Προβλήματα και δυνατότητες», στο ίδιο, σ.60.

¹²⁰ Στο ίδιο, σ.54.

¹²¹ Βλ. και συνέντευξη Σ. Τσιάνη στην παρούσα εργασία.

¹²² Walter J. Ong, *Προφορικότητα και Εγγραμματοσύνη*, μτφρ. Κ. Χατζηκυριάκου, επιμ. Θ. Παραδέλλης, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005, σ. xv-xviii.x

Γίνεται φανερό ότι επιχειρείται η ολοκληρωμένη θέαση του δημοτικού τραγουδιού αφού εκτός από την μουσική καταγραφή πραγματοποιείται και η καταγραφή του χορού. Αρχικά, το τραγούδι ως είδος του λαϊκού πολιτισμού αντιμετωπιζόταν κειμενικά και μόνο, επειδή οι λαογραφικές σπουδές στην Ελλάδα ήταν ενσωματωμένες στον τομέα της φιλολογίας. Φιλολογοί ήταν και οι περισσότεροι από τους παλιούς λαογράφους στους οποίους και οφείλουμε τις συλλογές εθνογραφικού υλικού¹²³.

Εδώ βλέπουμε ότι δεν είναι δυνατό να επαρκεί η φιλολογική έρευνα αυτή καθ' εαυτή από μόνη της. Ο Saunier αναφέρεται στην τάση να «επεκταθεί η κειμενικότητα του ΔΤ¹²⁴ σε τομείς που ξεπερνάνε κατά πολύ το λεκτικό σύνολο» χρησιμοποιώντας την ορολογία του M. Herzfeld. Η άποψή του ενισχύεται από την M. Alexiou και M. Herzfeld με τη θέση ότι «το «κείμενο» συμπεριλαμβάνει υποχρεωτικά και τη μουσική. Είναι αλήθεια ότι η εξέταση της μουσικής βοηθάει πολύ την έρευνα στα ΕΔΤ. Η μουσική, μαζί με τα γυρίσματα, τσακίσματα, επιφωνήματα κλπ, φανερώνουν μερικές φορές ορισμένες δομές που θα μένανε αλλιώς απαρατήρητες...»¹²⁵. Εξάλλου το αντίθετο θα δημιουργούσε αντίφαση ως προς την οργανική συνοχή των στοιχείων του λόγου, του μέλους και της όρχησης. Ας μην ξεχνάμε ότι πριν γίνει η παρτιτούρα προϋπήρξαν ηχογραφήσεις¹²⁶.

β. Στην πορεία της εργασίας

Η συνύπαρξη και η συνεργασία Ελλήνων και ξένων¹²⁷ ερευνητών – καταγραφέων στον ελληνικό χώρο αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα μελέτης ενός μουσικού

¹²³ Για την Ελλάδα, δεν υπάρχει θέμα γνώσης και κατανόησης της γλώσσας αλλά της διαλέκτου ή του τοπικού ιδιώματος. Συχνά οι συμβολισμοί κερδίζουν ή χάνουν έδαφος από αυτό. Στο σημείο αυτό ας θυμηθούμε το πόσο μεγάλο λάθος ήταν πλέον, το ότι έγιναν παρεμβάσεις στο στίχο δημοτικών τραγουδιών από πολύ παλιά οι οποίες έφταναν μέχρι και αλλαγής της φυσιογνωμίας του τραγουδιού.

¹²⁴ ΔΤ: συντομογραφία :Δημοτικού Τραγουδιού.

¹²⁵ **G. Saunier**, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια. Συναγωγή μελετών (1968-2000)*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, σ. 31. Ωστόσο μπορεί να αναφερθούν υποστηρικτικά και οι παραπομπές **M. Alexiou**, «Τι είναι – και πού βαδίζει – η (ελληνική) λαογραφία; Πρακτικά τετάρτου συμποσίου ποίησης, Αφιέρωμα στο δημοτικό τραγούδι, Πανεπιστήμιο Πατρών, 6-8 Ιουλίου 1984, Γνώση, Αθήνα 1985, σ.54, ανάλογα στο: **M. Herzfeld**, «Η κειμενικότητα του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού», ό.π.,σ.31. Τέλος, **M. Alexiou**, *The ritual lament in Greek tradition*, Cambridge 1974, 131-150.

¹²⁶ **A. Χαγούλας**, ό.π., σ.26.

¹²⁷ Η **M. Ανδρουλάκη** στην υποσημείωση 4 στη σελίδα 701 του άρθρου της «Η δημοτική μουσική ως πεδίο έρευνας. Παλαιές εκφάνσεις και σύγχρονες προοπτικές» που δημοσιεύεται στο: **Μανόλης Βαρβούνης – Μανόλης Σέργης**, *Ελληνική Λαογραφία Ιστορικά, Θεωρητικά, Μεθοδολογικά, Θεματικές, τόμος Α'*, σ.693 κ.ε., παραθέτει ενδεικτική βιβλιογραφία η οποία αφορά σε βιβλία ξένων περιηγητών, όπου εντοπίζονται καταγραφές δημοτικής μουσικής. Επίσης ο καθηγητής κ. **Χαγούλας**

πολιτισμού. Προσωπικότητες της Ευρωπαϊκής μουσικολογίας όπως ο Samuel Baud-Bovy έζησαν και εργάστηκαν στην Ελλάδα και συνέβαλλαν τα μέγιστα ώστε να αναδειχτούν τα Ελληνικά δημοτικά τραγούδια καθώς και να εκδοθούν είτε ως κείμενο, είτε ως κείμενο και μουσική (παρτιτούρα), είτε να ακολουθήσουν τη δισκογραφική οδό. Λίγο πριν από τον Baud – Bauvy, η Μέλω Μερλιέ εγκαινιάζει τον όρο «Μουσική Λαογραφία» και τον ταυτίζει κατά κύριο λόγο με τις καταγραφές των Ελληνικών δημοτικών τραγουδιών. Το επιστημονικό ενδιαφέρον θα καθοδηγήσει τις έρευνες του καθηγητή R.Brandl στη διατύπωση της «αρχής του σκοπού»¹²⁸, αξιοποιώντας τις διαφορές των τοπικών ιδιωμάτων των ΕΔΤ, όσο και σε καταγραφές (Κάρπαθος)¹²⁹.

Ο Σπύρος Περιστέρης αποκαλείται «μουσικολογράφος»¹³⁰ όταν από το 1954 επιλέχτηκε από την Ακαδημία Αθηνών για να συγκεντρώσει και να μελετήσει τα Ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Άριστος γνώστης της Βυζαντινής και ευρωπαϊκής μουσικής καθώς και εξαιρετικός καθηγητής μουσικής οργανώνει τις μουσικές και μουσικολογραφικές αποστολές στην Ελλάδα και ηχογραφεί και μεταγράφει σε ευρωπαϊκή σημειογραφία μεγάλο αριθμό τραγουδιών. Επίσης θα πρωτοστατήσει στην έκδοση της *Μουσικής Εκλογής*.

Ο Ελβετός μουσικολόγος Samuel Baud - Bovy πραγματοποίησε αποστολές στην Ελλάδα με σκοπό την καταγραφή και μελέτη των Ελληνικών Δημοτικών τραγουδιών. Όπως γράφει ο ίδιος «... Στη Μέλω και τον Οκτάβ Μερλιέ με σύστησε ο Περνός, όταν, στα 1929 (...) κατέβηκα στην Ελλάδα ως υπότροφος του Πανεπιστημίου της Γενεύης(...)» και συνεχίζει αναφερόμενος στους σημαντικότερους μουσικούς που πραγματοποιούσαν το έργο των καταγραφών¹³¹. Όπως αναφέρει γι' αυτόν ο Φοίβος Ανωγειανάκης στο εισαγωγικό σημείωμά του «...απ' την πρώτη στιγμή (ο Baud-Bovy) το αντιμετωπίζει (το ελληνικό δημοτικό

στη σελίδα 7 του βιβλίου του *Μουσικές Καταγραφές Μελωδιών Ξηροποτάμου Δράμας*, Αθήνα 2002, παραθέτει ονόματα συγγραφέων γνωστών μονογραφιών οι οποίοι αναφέρονται στα τοπικά μουσικά ιδιώματα, όπως: Δωδεκάνησα (S.Baud-Bauvy 1935,1938), Θεσσαλία (S. Baud-Bauvy 1958, Κ. Τσαγγαλός 1978), Ρούμели και Πελοπόννησος (Σ. Τσιάνης 1965,66,67), Ποντιακή μουσική (D. Kilpatrick 1975, Chr. Ahrens 1987), Κάρπαθος (R.M. Brandl, D. Reinsch 1992) κ.α.

¹²⁸ Α. Χαμούλας, «Ελληνική μουσική παράδοση: η προβληματική της συνέχειας», στο «Συμβολή στη Μνήμη Γεωργίου Στ. Αμαργιανάκη (1936-2003)», Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2013, σ.102.

¹²⁹ Ο.π., υποσημείωση 127.

¹³⁰ Βλ. Φίλ. Οικονόμου, «Βιογραφία του Σπυρίδωνος Περιστέρη», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας αρ. 18*, Οι δύο όψεις της ελληνικής μουσικής κληρονομιάς, Αφιέρωμα εις μνήμην Σπυρίδωνος Περιστέρη, Αθήνα 2003, σ.21.

¹³¹ Samuel Baud-Bauvy, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 2007, σ.xiv.

τραγούδι) ως ενιαία σύνθεση ήχου (μουσικής), λόγους (ποίησης) και κίνησης (χορού)...»¹³².

Οι Έλληνες μελετούν το δικό τους (μουσικό) πολιτισμό. Οι ξένοι το κάνουν για να μελετήσουν έναν ξένο μουσικό πολιτισμό. Το κοινό στοιχείο μεταξύ αυτών των δύο περιπτώσεων είναι η μεθοδολογία (επιτόπιας έρευνας) αλλά και το ερώτημα που καλείται συνεχώς να απαντήσει ο ερευνητής: «Πώς βλέπουμε το δικό μας πολιτισμό και πώς τον ξένο;»

Στο σημείο αυτό συνδέεται η προφορικότητα με την επιτόπια έρευνα η οποία λειτουργεί και ως διαδικασία συλλογής εθνογραφικού υλικού αλλά και ως ερμηνευτική διαδικασία. Οι επιστήμονες – ερευνητές αντιμετωπίζουν την πρόκληση να αναπτύξουν διαφορετικές ερμηνευτικές λογικές επειδή προέρχονται από ένα διαφορετικό χώρο. (ξένο ή αστικό). Στην προκειμένη περίπτωση η επιτόπια έρευνα και η συλλογή εθνογραφικού υλικού δεν λειτουργούν διαπολιτισμικά, δεν προσεγγίζουν ένα ξένο πολιτισμό αλλά τον υφιστάμενο. Όμως τη συγκεκριμένη στιγμή της ηχογράφησης η αποτυπωμένη παράδοση είναι ζωντανή.

γ. Τα τραγούδια ενός τόπου

Ποια ήταν όμως πάντοτε τα ερωτήματα της έρευνας; Πώς δημιουργείται το σύνολο των τραγουδιών ενός τόπου;

Είναι σημαντικό να σκεφτεί κανείς κατά πόσο «έρευνα» συνιστά η απλή ηχογράφηση και μόνο αλλά και κατά πόσο ερευνήθηκαν οι ανθρώπινες δραστηριότητες στον τόπο και στην κοινωνία που γίνεται αντικείμενο έρευνας και μελέτης. Προφανώς είναι σημαντικό στα πλαίσια πάντοτε που ενδιαφέρει το ιδεολογικό κομμάτι, να βρεθούν και να προβληθούν οι *νόρμες* εκείνες που κάνουν σαφή τη διαφορά από τόπο σε τόπο. Να αναζητηθούν τα στοιχεία εκείνα των τοπικών τραγουδιών που συνιστούν σύμβολα ή παραπέμπουν σε αυτά. Ποια αίτια μπορεί να δημιούργησαν κάθε τραγούδι και κάτω από ποιες συνθήκες και επιδράσεις. Το αν η μελέτη του τραγουδιού έχει να κάνει με τον ιστορικό – κοινωνικό του χώρο ή είναι αποκομμένη από αυτόν;

Στην έρευνα ζητείται να μας δοθούν απαντήσεις στα ερωτήματα *τι, πότε, πού, γιατί, πώς*. Όταν όμως κάτι μπορεί να απαντά στο «παντού», αυτό παραπέμπει σε *παγκοσμιότητα*. Δηλαδή στην περίπτωση που ένα τραγούδι μπορεί να λειτουργεί

¹³² Στο ίδιο, σ. xi.

συγκινησιακά και εκτός συνόρων λόγω της φύσης των στοιχείων του. Μία τέτοια συγκριτική διαδικασία μπορεί να αναδείξει συνάφειες στη θεματολογία (κυρίως σε παραλογές όπως «Του νεκρού αδελφού» και «Του γιοφυριού της Άρτας», τραγούδια για τον γυρισμό του ξενιτεμένου, νεκρικοί θρήνοι, τα κυπαρίσσια πάνω στους τάφους των ερωτευμένων κ.α.), σε χορευτικούς ρυθμούς (όπως τα 7/8), ύφος (μονοφωνικά κυρίως και σπανιότερα πολυφωνικά τραγούδια), οργάνωση του μουσικού υλικού (κλίμακες- τρόποι – ήχοι – μακάμ) και μέσα (μουσικά όργανα, φωνή).

Σε πιο σύνθετες αναζητήσεις μπορεί να γίνει λόγος και για δρώμενα. (Παραπέμπουμε στο παράδειγμα του αγυρτικού - δρώμενου της Περπερούνας που υπάρχει και σε άλλες Βαλκανικές χώρες)¹³³. Ιδιαίτερη σχέση διαπιστώνεται μεταξύ των μουσικοχορευτικών παραδόσεων των λαών της νότιας Βαλκανικής. Ενδεχομένως, πιθανότερη είναι η διαπίστωση της *τοπικότητας*, ως το σύνολο όλων εκείνων των χαρακτηριστικών¹³⁴ ενός έργου (στην περίπτωσή μας ο λόγος γίνεται για τα τραγούδια και τους χορούς) τα οποία φανερώνουν τα χαρακτηριστικά του τόπου στον οποίο δημιουργήθηκαν και στον οποίο κατά κύριο λόγο απευθύνονται.

Η συγκρότηση της έρευνας θέτει το ερώτημα εάν πρόκειται ή όχι για ένα ταξίδι και εγκατάσταση σε μια περιοχή για μερικές ημέρες και ηχογράφηση ενός αριθμού τραγουδιών συλλέγοντας και κάποιο ακόμα λαογραφικό υλικό η είναι οργανωμένη σε καθαρά επιστημονικά πλαίσια. Ο καθηγητής Α. Χαμούλας στο άρθρο του «Ιστορική Μουσικολογία και εθνομουσικολογία»¹³⁵ κάνει λόγο για δύο προσεγγίσεις. Είτε περιγράφοντας συγκριτικά πάντοτε τις ιδιαιτερότητες των μουσικών παραδόσεων και τις σχέσεις ή τις αλληλεπιδράσεις τους είτε περιγράφοντας πολιτισμικά και κοινωνικά δεδομένα (ανθρωπολογική οπτική) στο πλαίσιο του οποίου λειτουργούν τα μουσικά ιδιώματα.

Συνεχίζοντας παρακάτω, επισημαίνει με ποιους τρόπους δεν θα υπάρχουν τα αυτονόητα τα οποία και αποπροσανατολίζουν την έρευνα. Δηλαδή επιδιώκεται «η άγνοια του ερευνητή σχετικά με του μουσικό κώδικα του ερευνητικού αντικειμένου, με αποτέλεσμα να πρέπει να αποσαφηνίζει βήμα προς βήμα την αναλυτική του διαδικασία, να οριοθετεί τις διακριτές ενότητες που προκύπτουν, να διαχωρίζει και να εξηγεί τις διάφορες παραμέτρους, να αποδεικνύει τις εκάστοτε μουσικές πρακτικές

¹³³ Σημαντική θεωρούμε την εργασία επάνω σε αυτό το θέμα που έχει κάνει ο Βάλτερ Πούχνερ με τίτλο «Περπερούνα το κορίτσι της βροχής» και περιλαμβάνεται στο βιβλίο του *Συγκριτική Λαογραφία*.

¹³⁴ Βλέπε όπως προαναφέρθηκε, για τα στοιχεία του λόγου, του χορού, της μουσικής.

¹³⁵ Α. Χαμούλας, ό.π., σ.45.

και, τέλος, να τις συγκεκριμενοποιεί και να τις ερμηνεύει μέσω της ηχητικής τους πραγμάτωσης και της μουσικής τους καταγραφής»¹³⁶.

Η έρευνα κινείται σε βάθος χρόνου και αναζητά και τα παλαιότερα τραγούδια προκειμένου το αρχείο που θα δημιουργηθεί να είναι πλήρες. Εκτός από την καταγραφή με σημειογραφία παραμένει και το ηχητικό αρχείο το οποίο στην ουσία αποτελεί μία αληθινή και αυθόρμητη δημιουργία προφορικότητας. Όπως σωστά παρατηρεί η Μαρία Ανδρουλάκη «κάθε μουσική επιτέλεση είναι διαφορετική και ανεπανάληπτη»¹³⁷. Και θα προσθέσει παρακάτω μία ακόμη παράμετρο στην ερμηνευτική διαδικασία βλέποντας μεταξύ άλλων «ανθρώπινες προθέσεις (...) αντιλήψεις, ιδέες». Δηλαδή χρειάζεται «μία προσέγγιση που δεν θα παραμελεί τους πολιτισμικούς και κοινωνικούς παράγοντες που επηρεάζουν τη δράση των ανθρώπων, μία προσέγγιση που θα εξετάζει τη μουσική σε σχέση με την ανθρώπινη συμπεριφορά που την παράγει, την αναπαράγει και τη διαχειρίζεται»¹³⁸. Πόσο σημαντικό λοιπόν είναι να λάβει υπόψη του ο ερευνητής την επιθυμία, την ανάγκη, την πρόθεση και την ικανότητα του απλού ανθρώπου για δημιουργία.

Θα πρέπει να διευκρινίσουμε ότι επιτόπια έρευνα θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί για οποιοδήποτε είδος μουσικής έχει σχέση με το λαϊκό πολιτισμό. Δημοτικά τραγούδια, ρεμπέτικα – αστικολαϊκά κλπ. Τα πιο πρόσφατα χρονολογικά είδη παρουσιάζουν μια σχετική ευκολία στην έρευνα επειδή μπορεί να έχουν καταγραφεί ήδη τραγούδια, συνεντεύξεις, να υπάρχουν αρχεία, συλλογές, μουσεία. Να βρίσκονται εν ζωή οι μελλοντικοί πληροφορητές μας οι οποίοι βίωσαν στην καθημερινότητά τους αυτά τα είδη.

Η δυσκολία ωστόσο αφορά τα δημοτικά τραγούδια λόγω της δυσκολίας ανεύρεσης αυθεντικών πηγών πλέον. Έτσι λοιπόν, εάν σήμερα έχει την τύχη κάποιος ερευνητής να ανακαλύψει μία αξιόπιστη πηγή, η «διάσωση» που θα επιχειρούσε μέσα από την επιτόπια έρευνα (fieldwork) θα περιλάμβανε προσεκτική ηχογράφηση και κατόπιν μια διαδικασία επεξεργασίας (deskwork) που θα περιλάμβανε απομαγνητοφώνηση, καταγραφή –ή καλύτερα θα λέγαμε μεταγραφή – του τραγουδιού με σημειογραφία ευρωπαϊκή (όχι πλέον βυζαντινή), συγκριτική μελέτη και εξαγωγή συμπερασμάτων, έκδοση –δισκογραφία και επιστημονική εκμετάλλευση.

¹³⁶ Στο ίδιο, σ.46.

¹³⁷ Μ. Ανδρουλάκη, ό.π., σ.696.

¹³⁸ Στο ίδιο, σ.697.

Η διαδικασία αυτή είναι πολυεπίπεδη και πολυδιάστατη. Η μελέτη των δημοτικών τραγουδιών, έπειτα από όλη αυτή την εμπειρία μελετών, αφορά στο στίχο, στα μουσικά χαρακτηριστικά, στη χορευτική πρακτική και στο συναισθηματικό μέρος. Ο ερευνητής χρησιμοποιεί ερωτηματολόγια συνεντεύξεων, μαγνητόφωνο (τα σημερινά ψηφιακά μαγνητόφωνα έχουν πλεονεκτήματα όπως το μικρό μέγεθος, η ευχρηστία, η δυνατότητα πολύωρης αποθήκευσης των δεδομένων σε ηλεκτρονική μνήμη και η δυνατότητα μεταφοράς των μουσικών αρχείων στον Η/Υ για αποθήκευση και επεξεργασία). Επίσης η χρήση βιντεοκάμερας πλεονεκτεί έναντι των άλλων μέσων καταγραφής επειδή μπορεί να αποθηκευτούν τα χαρακτηριστικά ανθρώπου και τόπου, η έκφραση, ο τρόπος που τραγουδά κάποιος ή που παίζει ένα μουσικό όργανο, ο χορός και η κίνηση. Αυτό υπερκαλύπτει και τη χρήση μιας απλής φωτογραφικής μηχανής. Η Μ. Ανδρουλάκη υπενθυμίζει το στάδιο της συλλογής γενικών πληροφοριών και την ανάγκη να γίνεται η καταγραφή in context¹³⁹.

δ. Προτάσεις για επιτόπια έρευνα – τότε...

Μελέτες περιπτώσεων

Η μέθοδος που συνήθως ακολουθούσαν ήταν αυτή της επιτόπιας έρευνας με χρήση, τότε, φωνογράφου. Πώς όμως αυτή προσαρμόζεται στα δεδομένα της μουσικής; Μία αξιολογη μελέτη περίπτωσης ενδεχομένως αποτελούν οι φωνογραφήσεις και καταγραφές της Μέλπως Μερλιέ και του Συλλόγου Δημοτικών Τραγουδιών.

Προκειμένου να πραγματοποιηθεί αυτή η εργασία, διαιρέθηκε ο Ελλαδικός χώρος σε περιοχές έρευνας (Ρούμελη, Πόντος, Μικρά Ασία κλπ). Κατά διαστήματα εργάζονταν παράλληλα αλλά και σε συνεργασία με τον Ελβετό νεοελληνιστή και μουσικολόγο Samuel Baud-Bauvy ο οποίος την εποχή εκείνη (1930 – 1933) συνέλλεγε μουσικό υλικό πραγματοποιώντας επιτόπια έρευνα στα Δωδεκάνησα¹⁴⁰. Μεθοδολογικά επίσης η Μερλιέ προτίμησε την πραγματοποίηση των φωνογραφήσεων με «συγκεκριμένο

¹³⁹ Στο ίδιο, σ.700,701.

¹⁴⁰ Βλέπε σχετικά και S. Baud-Bauvy, *Chansons du Dodécanése*, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, εκδόσεις Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου, Βιβλιοπωλείο Ι.Ν. Σιδέρη, τ.Α΄, Αθήνα 1935 και τ. Β΄, Αθήνα 1938.

πρόγραμμα» αντί μιας ευρύτερης γεωγραφικά φωνογράφησης και κατόπιν ταξινόμησης¹⁴¹.

Η λαογραφική οπτική αυτής της εργασίας αφορούσε στον εντοπισμό και καταγραφή του μουσικού πολιτισμού και της μουσικής ζωής του συγκεκριμένου τόπου. Έτσι, και σύμφωνα πάντοτε με την Μερλιέ,¹⁴² στα πλαίσια της καταγραφής έπρεπε να συμπεριλάβουν: τη βιογραφία του τραγουδιστή – πληροφορητή και τη φωτογράφησή του, πληροφορίες για το χωριό και την εκεί ζωή και τέλος στοιχεία του τοπικού λαϊκού πολιτισμού. Στην πρώτη περίπτωση έχουμε παραγωγή αυτοβιογραφικών κειμένων και δυνατότητα καταγραφής λαϊκών αφηγήσεων. Στη δεύτερη επιδιώκεται ο προσδιορισμός ενός context εντός του οποίου πρέπει να συμπεριληφθούν η τοπογραφία, οι κάτοικοι του χωριού, τα συγκοινωνιακά μέσα, οι όροι ζωής και στην περίπτωση της Μικράς Ασίας ό,τι αφορούσε στην εγκατάλειψή της¹⁴³.

Ωστόσο ο Γεώργιος Παχτικός μας πληροφορεί ότι σε ό,τι αφορά στη συλλογή του, από τα 500 δημοτικά τραγούδια που συλλέχθηκαν και καταγράφηκαν «άλλα μεν επιτοπίως, αυτοπροσώπως δηλονότι επισκεπτόμενος διάφορα υπό Ελλήνων κατοικούμενα χωριά, κωμοπόλεις και πόλεις, άλλα δε ακούων παρά προσώπων γινωσκόντων καλώς από μνήμης της εαυτών πατρίδος άσματα.»¹⁴⁴.

Σύμφωνα με τον Brailoiu η μουσική πλευρά της λαογραφικής επιστήμης έπρεπε να ερευνήσει τα ποικίλα προβλήματα που αγνοούνταν¹⁴⁵. Ίσως όχι αυτή καθαυτή τη μουσική – αυτό είναι αντικείμενο καθαρά της μουσικολογίας – αλλά την ανθρώπινη πραγματικότητα και την ανθρώπινη κοινωνία. Να θέσει ως επίκεντρο του ενδιαφέροντός της τον άνθρωπο. Εξ άλλου η λαογραφία ως επιστήμη είναι επιστήμη του ανθρώπου¹⁴⁶.

Η γλώσσα πάλι θα αποτελέσει ένα σημαντικό στοιχείο επαφής με τον λαϊκό γενικότερα και μουσικό ειδικότερα πολιτισμό κάθε περιοχής. Λόγος γίνεται για τα τοπικά ιδιώματα και ιδιαίτερα περιοχών σχετικά απομακρυσμένων από τον κυρίως Ελλαδικό χώρο όπως ο Πόντος και η Καππαδοκία. (Ορισμένες κειμενικές

¹⁴¹ Μέλπω Μερλιέ, *ό.π.* σ.6.

¹⁴² *Στο ίδιο*, σ.7.

¹⁴³ *Στο ίδιο*, σ.8.

¹⁴⁴ Παχτικός, *ό.π.*,σελ. κβ'.

¹⁴⁵ Constantin Brailoiu, "Outline of a method of musical folklore, a translation from the French", *Ethnomusicology Vol.14, No. 3 (Sep., 1970)*, pp. 389-417.

¹⁴⁶ Βλέπε σχετικά: Άλκη Κυριακίδου –Νέστορος, *Λαογραφικά Μελετήματα II*, επιμ. Νόρα Σκουτέρη – Διδασκάλου κ.α., εκδ. Πορεία, Αθήνα 1933, σ.33.

παρεμβάσεις στα τραγούδια ήταν αναπόφευκτες λόγω της ύπαρξης πολλών παραλλαγών. Έγιναν όμως με μεγάλη προσοχή και συχνά με την παρουσία του ίδιου του πληροφορητή. Η γλωσσολογική ωστόσο αυτή προσέγγιση αποτέλεσε μία σημαντική εμπειρία). Η Μερλιέ αναφερόμενη στη διαδικασία της επιτόπιας έρευνας¹⁴⁷ θεωρεί ότι ο λαογράφος που πραγματοποιούσε αυτήν τη διαδικασία καταγραφής έπρεπε να έχει πρώτα ταυτιστεί με τον χώρο που θα περιγράψει. Φυσικά, τόσο η κατανόηση της γλώσσας (των πληροφορητών – τραγουδιστών) όσο και η κατανόηση μέσω της γλώσσας αποτελούσαν παράγοντες αλληλοσυμπληρούμενους.

Έτσι παρέμεινε η επιδίωξη του λαογράφου να περιγράψει τον τοπικό λαϊκό πολιτισμό αφού «η μουσική εκλογή δεν μπορεί μόνο να εξαρτηθεί από τη μελωδική αξία του τραγουδιού» επειδή η επιλογή αφορούσε και τραγούδια που «είχαν λαογραφικό και εθνικό ενδιαφέρον». Σκοπός μας είναι τα δείγματα που έχουν συλλεχθεί, αναλυθεί και ταξινομηθεί από εμάς να αποκαλύψουν κάτι σημαντικό. Κάτι που να αφορά τα αίτια της δημιουργίας τους ως λαογραφικά και γενικότερα ως πολιτισμικά φαινόμενα. Τον τρόπο που λειτούργησαν εντός του πλαισίου εντός του οποίου δημιουργήθηκαν και όχι μόνο ό,τι θα αφορούσε την κατασκευή, δηλαδή τη μορφή και τη δομή τους¹⁴⁸.

Αρκεί ωστόσο να παραμένουν τα τραγούδια (δημοτικά ή λαϊκά) στη μνήμη των ανθρώπων που τα παράγουν ή τα γνωρίζουν; Αρκεί και μόνο η διαδικασία της διάδοσής τους εντός και εκτός της κοινότητας; Σίγουρα, κατά τον Brailoiu και πάλι, η μουσική πραγματικότητα θα ήταν απροσπέλαστη, θα χανόταν – θα λέγαμε εμείς κάθε έννοια ιστορικότητάς τους – εάν υπήρχε άγνοια της κοινωνικής πραγματικότητας¹⁴⁹.

Η σύνδεση μουσικής – τόπου είναι λοιπόν το κύριο χαρακτηριστικό της μουσικής λαογραφίας. Η Μικρά Ασία με το Ακριτικό τραγούδι, η Ρούμελη, η Ήπειρος και η Πελοπόννησος με το κλέφτικο αλλά και όλες οι άλλες, μέσα από τα κείμενα των δημοτικών τραγουδιών αναδεικνύουν ένα πλούσιο λαογραφικό υλικό. Ανάλογα, ο Γ. Παχτικός ορίζει ένα γεωγραφικό κέντρο πραγματοποίησης των εργασιών καταγραφής, την Κωνσταντινούπολη επειδή την χαρακτηρίζει – κατά την άποψή του, μία πολυσυλλεκτικότητα πληθυσμών και ταυτοτήτων¹⁵⁰. Ακόμα, η διεπιστημονικότητα η οποία διέπει την επιστήμη της λαογραφίας γίνεται φανερή και στην περίπτωση της συλλογής δημοτικών τραγουδιών και λαογραφικού υλικού.

¹⁴⁷ Μέλπω Μερλιέ, *ό.π.*, σελ.8.

¹⁴⁸ Βλ. σχετικά και C. Brailoiu, *ό.π.*

¹⁴⁹ Στο ίδιο.

¹⁵⁰ Γ. Παχτικός, *ό.π.*, σ. κβ'.

Η Μερλιέ θα παρατηρήσει ότι «μαζεύοντας τη λαογραφία της Θράκης και της Μικρασίας δεν εξυπηρετείς μόνο τη λαογραφία, μα και άλλες, λίγο – πολύ παραπλήσιες επιστήμες: την ιστορία, τη διαλεκτολογία, τη μελέτη των ηθών και εθίμων, τη σχέση της ελληνικής λαογραφίας με τη λαογραφία της Τουρκίας κυρίως, και άλλων βαλκανικών και ανατολικών εθνών κλπ»¹⁵¹. Τροφοδοτούνται επίσης και οι επιστήμες της Μουσικολογίας και της Εθνομουσικολογίας παραπέμποντας σε αυτές το πρωτογενές και προεπεξεργασμένο μουσικό υλικό για περαιτέρω επεξεργασία.

Η μεθοδολογία της επιτόπιας έρευνας τηρείται και όπως φάνηκε και στην περίπτωση των καταγραφών του Pernot στην Χίο σημειωνόταν η προέλευση του κάθε τραγουδιού. Αυτή η «ερασιτεχνική» και πρώιμη λαογραφία τροφοδότησε την αναζήτηση συνάφειας μεταξύ αρχαίου και νεώτερου Ελληνικού τραγουδιού. Η αναφορά για παράδειγμα στην «Επιμύλια ωδή» επιτάχυνε μία συγκριτική διαδικασία και ταυτόχρονα στοιχειοθέτησε την ιστορική συνέχεια, την εποχή που για την Ελλάδα ο ιδεαλισμός αυτός είχε μεγάλη σημασία.

ε. Μέθοδοι και τεχνολογία

Μπορεί να αναρωτηθεί κανείς για το επίπεδο τεχνολογικής υποστήριξης την εποχή εκείνη που η Μουσική Λαογραφία στην Ελλάδα έκανε τα πρώτα της βήματα. Η επιστημονική αντιμετώπιση ενός ζητήματος απαιτεί αντίστοιχα την επιστημονική έρευνα και κατ' επέκταση την κατάλληλη υλικοτεχνική υποδομή. Η Ελλάδα στα τέλη του 19^{ου} αιώνα δεν είχε πολλές δυνατότητες τεχνολογίας και τεχνογνωσίας. Οι ξένες ωστόσο επιστημονικές αποστολές διέθεταν τα κατάλληλα για τα δεδομένα της εποχής «εργαλεία». Το γραμμόφωνο, όπως προαναφέρθηκε, ήταν το βασικότερο μέσο καταγραφής των τραγουδιών. Όπως αναφέρει και ο Brailoiu «Τα πλεονεκτήματα της ηχητικής – φωνογραφικής καταγραφής ήταν: η ακρίβεια έναντι της χειρόγραφης σημειογραφίας, η διάκριση των συναισθηματικών αποχρώσεων της φωνής και το ότι δεν κουράζονται οι πληροφοριοδότες με επαναλήψεις του τραγουδιού προκειμένου να το ακούσει όσο χρειάζεται ο καταγραφέας»¹⁵².

Σπάνια, στόχος μιας εργασίας δεν ήταν η φωνογράφιση των τραγουδιών αλλά η καταγραφή τους με σημειογραφία και κατόπιν η έκδοση. Στη διαδικασία αυτή,

¹⁵¹ Μέλπω Μερλιέ, *ό.π.*, σελ.53.

¹⁵² Στο ίδιο.

αναφέρει ο Παχτικός, ήταν εύκολο να έχει στη διάθεσή του όχι μόνο τον υπαγορευτή ή πληροφορητή, αλλά «και πολλών άλλων συμπολιτών αυτού, δυναμένων θετικώς, να διαβεβαιώσει περί της πιστότητος των υπαγορευθέντων υμίν μελών»¹⁵³.

Στην «Αναφορά» του προς το Υπουργείο ο Pernot θεωρεί χρήσιμο να συμπεριλάβει και μία λεπτομερή περιγραφή του γραμοφώνου Columbia το οποίο χρησιμοποίησε προκειμένου να φέρει εις πέρας την αποστολή του. Αναφέρει λοιπόν ότι «...Μέσα σ' αυτό το μηχάνημα μια φαρδιά έλικα, συνήθως από λευκοσίδηρο, μεταφέρει του ήχους σ' ένα τύμπανο, που η μεμβράνη του θέτει σε παλμική κίνηση ένα κομμάτι κρύσταλλο κατάλληλο για χάραγμα. Οι κινήσεις αυτού του κρυστάλλου εγγράφονται σ' έναν κύλινδρο, που αποτελείται από ένα ειδικό κύκλωμα...»¹⁵⁴.

Πληροφορίες οι οποίες αποκτούν ένα χρηστικό ρόλο όχι μόνο για τη μουσική αλλά και για άλλες επιστήμες όπως την Φυσική. Θα μεταφέρει μέσα από τις λεπτομέρειες και την δύσκολη καθημερινότητα της αποστολής του «...Οι κύλινδροι είναι αρκετά σκληροί ώστε να αντέχουν στη ζέστη και τη μεταφορά, με τις αναγκαίες προφυλάξεις: από τους διακόσιους που χρησιμοποίησα, έσπασα μόνο έναν...» και παρακάτω η διαδικασία της επιτόπιας έρευνας η οποία βασίζεται στη συνεργασία του ερευνητή με τους πληροφορητές – τραγουδιστές: «...Ευνόητο είναι ότι έχει ενδιαφέρον αν χρησιμοποιηθεί ο ίδιος ο τραγουδιστής ...να μειωθούν όσο το δυνατόν οι δοκιμές έναρξης της ηχογράφησης...»¹⁵⁵. Η φωνογράφιση χρησίμευε όχι μόνο για παραγωγή δίσκων βινυλίου αλλά και για να προβεί κατόπιν στην *δια της σημειογραφίας καταγραφή*. Γράφει λοιπόν ο Pernot ότι «...τα τραγούδια λέγονταν, γενικά, πολύ καθαρά, ώστε να μπορώ να ξαναβρώ τα λόγια τους από το γραμμόφωνο μόνο, καθώς ο χρόνος δε μου επέτρεπε να τα σημειώσω αμέσως μετά...»¹⁵⁶. Στην Ελλάδα χρήση κέρινων κυλίνδρων έγινε από τον Pernot με το πρωτοπόρο αποτέλεσμα τη δυνατότητα αναπαραγωγής σε ένα διαφορετικό τόπο και κάποια άλλη χρονική στιγμή, με στόχο την καταγραφή κάτω από πιο ήρεμες συνθήκες και λιγότερο βιαστικά.

Στ. Η σημερινή εθνομουσικολογική έρευνα. Μελέτη περίπτωσης.

¹⁵³ Στο ίδιο.

¹⁵⁴ Hubert Pernot, *Ελληνικές Δημοτικές Μελωδίες της Νήσου Χίου*, μτφρ Κώστα Χωρεάνθη, *χχ*, επανέκδοση από την χορωδία Χίου.

¹⁵⁵ Brailoiu, ό.π.

¹⁵⁶ Στο ίδιο.

Ολοκληρώνουμε την παρούσα προσέγγιση με την καθαρά επιστημονική άποψη ενός ερευνητή, καταγραφέα και καθηγητή Εθνομουσικολογίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αναστασίου Χαψούλα. Πρόκειται στην ουσία για μια σύντομη «ανάγνωση» και «παρουσίαση» των βασικών στοιχείων του βιβλίου του *Μουσικές Καταγραφές Μελωδιών Ξηροποτάμου Δράμας*¹⁵⁷.

Στο κεφάλαιο «Η Μουσική παράδοση του Ξηροποτάμου»¹⁵⁸, ο Α. Χαψούλας αναφέρεται αρχικά στον τόπο και στις γιορτές του. Κάνει λόγο για μουσικές επιρροές από άλλες χώρες σε ό,τι αφορά ρυθμούς και τοπικούς χορούς. Κατόπιν ασχολείται με τα μουσικά όργανα αυτού του τόπου. Η ενασχόληση αυτή αφορά στον τρόπο κατασκευής αυτών των μουσικών οργάνων. Τα υλικά κατασκευής, οι ίδιοι οι οργανοπαίχτες, τα κατασκευαστικά μέρη των οργάνων και ο τρόπος παιξίματος. Κυριαρχούν οι συγκριτικές προεκτάσεις.

Στη συνέχεια δίνει τον ορισμό της καταγραφής κατά τον οποίο «μουσική καταγραφή (είναι) η αποτύπωση του ηχογραφημένου υλικού στο πεντάγραμμο» και κάνει αναφορά σε ειδικά σύμβολα, σε μια σημειογραφία η οποία αποτελείται από σημεία διεθνώς καθιερωμένα¹⁵⁹.

Στο επόμενο μέρος του βιβλίου παρατίθενται τα κείμενα, δηλαδή οι στίχοι των τραγουδιών¹⁶⁰. Ακολουθούν οι μουσικές καταγραφές¹⁶¹. Αυτές περιλαμβάνουν για κάθε τραγούδι τη μελωδία του τραγουδιστή, τη μελωδία της λύρας (με τη διφωνία που δημιουργεί η χαμηλότερη χορδή) και το ρυθμικό μέρος από το νταούλι. Φυσικά, η μελωδία του τραγουδιστή περιλαμβάνει και το κείμενο.

Περνάμε έπειτα στο επόμενο μέρος πραγματοποιούνται οι αναλύσεις των καταγεγραμμένων μελωδιών¹⁶². Με τη συγκεκριμένη διαδικασία επιτυγχάνεται ο ακριβής προσδιορισμός των τρόπων – κλιμάκων στις οποίες υπάγονται τα καταγεγραμμένα τραγούδια. Σύμφωνα πάντοτε με τον Α. Χαψούλα πρόκειται για τη «γνωστή εθνομουσικολογική μέθοδο που καθιερώθηκε από τους μουσικολόγους Erich Moritz von Hornbostel και Georg Herzog. Έτσι, καταγράφονται οι φθόγγοι από τους οποίους αποτελείται η μελωδία και οι οποίοι ορίζουν τη μουσική έκταση, καθορίζονται ως σημαντικότεροι φθόγγοι της κλίμακας αυτοί που χαρακτηρίζονται

¹⁵⁷ Αν. Χαψούλας, *Μουσικές Καταγραφές Μελωδιών Ξηροποτάμου Δράμας*, εκδ. Παπαρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2002.

¹⁵⁸ Στο ίδιο, σ. 9.

¹⁵⁹ Στο ίδιο, σ. 11.

¹⁶⁰ Στο ίδιο, σ. 12.

¹⁶¹ Στο ίδιο, σ. 17.

¹⁶² Στο ίδιο, σ. 200.

από την συχνότερη – στατιστικά – εμφάνιση και τέλος καθορίζεται η τονική. Και στην περίπτωση αυτή ρόλο θα παίξει η συχνότερη εμφάνιση, η μεγαλύτερη διάρκεια και η θέση του φθόγγου αυτού.

Στο επόμενο κεφάλαιο και αφού έγινε η καταγραφή προσδιορίστηκαν οι σκάλες ή κλίμακες¹⁶³, οι διαφορές τους από αυτές της ευρωπαϊκής μουσικής και ο ακριβής προσδιορισμός του εξαχόρδου που χρησιμοποιείται. Γίνονται διάφορες παρατηρήσεις γύρω από το πότε χρησιμοποιείται κάθε σκάλα, για την ακρίβεια πώς συνδυάζεται το εξαχόρδο με το οκτάχρδο. Στο επόμενο στάδιο¹⁶⁴ γίνεται λόγος για «Μουσικά χαρακτηριστικά» όπως για διαστήματα που συνηθίζονται, εάν υπάρχει ή όχι μία τονική βάση, τον μονοφωνικό χαρακτήρα και τις όποιες αποκλίσεις από αυτόν.

Το στάδιο της μελέτης του ρυθμού¹⁶⁵ είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον αφού διερευνώνται διάφορα είδη μέτρων και οι ιδιαιτερότητές τους που τις δημιουργεί ο μουσικός πολιτισμός του συγκεκριμένου τόπου. Οι λεπτομερέστετες αναλύσεις τις οποίες μόνο στον Σπ. Περιστέρη είχαμε δει, αποδεικνύουν τη λειτουργία των χορευτικών ρυθμών όπως 7/8, 9/16, 9/8 αλλά και 4/4, 4/8, 2/8 και 6/8.

Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα τέλος είναι η «Ιστορική προσέγγιση» και τα «Συμπεράσματα»¹⁶⁶. Αυτό, επειδή εκεί εντοπίζεται η «συγκριτική διαδικασία» δηλαδή πού συναντάται το κάθε σύστημα. Προελεύσεις με έρευνα σε βάθος χρόνου τόσο στην Ανατολή όσο και στη Δύση και πάντοτε λαμβάνοντας σοβαρά υπόψη το context. Ιδιαίτερα σημαντική είναι η συγκριτική διαδικασία που αφορά τα εν χρήσει μουσικά όργανα. Τέλος, παρατίθεται πλούσια και χρήσιμη ελληνική και ξένη βιβλιογραφία.

ζ. Εθνομουσικολογία και καταγραφές των Ελληνικών Δημοτικών τραγουδιών.

Μελέτη περίπτωσης: ο εθνομουσικολόγος καθηγητής Σωτήριος (Sam) Τσιάνης.

Ο Σωτήριος (Sam) Τσιάνης γεννήθηκε το 1926 στη Σάντα Μπάρμπαρα της Καλιφόρνιας από γονείς Έλληνες μετανάστες. Έλαβε το διδακτορικό του δίπλωμα

¹⁶³ Στο ίδιο, σ.222.

¹⁶⁴ Στο ίδιο, σ.224.

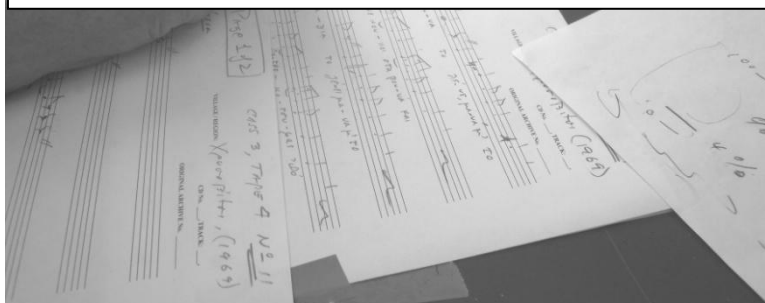
¹⁶⁵ Στο ίδιο, σ.225.

¹⁶⁶ Στο ίδιο, σ.227.

(PhD) στην Εθνομουσικολογία στο Los Angeles (UCLA) και δίδαξε εθνομουσικολογία σε πανεπιστήμια όπως το UCLA, το Yale και το Binghamton στο οποίο και ίδρυσε το πρόγραμμα εθνομουσικολογίας. Παίζει σαντούρι και έχει λάβει μέρος σε πολλές ηχογραφήσεις στο ραδιόφωνο και στην τηλεόραση. Κατά διαστήματα επιστρέφει στην Ελλάδα και ασχολείται με τις εκδόσεις βιβλίων του με καταγραφές των Ελληνικών Δημοτικών Τραγουδιών. Το έργο «The vocal and instrumental Tsamiko of Roumeli and the Peloponnesus» (Το φωνητικό και οργανικό Τσάμικο της Ρούμελης και της Πελοποννήσου), αποτέλεσε τη διδακτορική διατριβή στη Φιλοσοφική Σχολή του Παν/μίου Καλιφορνίας στο Λ. Άντζελες το 1967. Άλλα σημαντικά έργα του είναι: «Folk Songs of Mantinea (Arkadia, Peloponnesus) Greece» («Δημοτικά τραγούδια της Μαντινείας 1965, », «The Folk Music of Skyros» («Η Δημοτική Μουσική της Σκύρου», 1988), «Survival of Greek Folk Music in New



Εικ. 1. Ο Σωτήρης Τσιάνης «εν ώρα εργασίας». Με το κασετόφωνο αυτό γίνονται οι καταγραφές του. (φωτ. Ι. Λυμπέρης)



York» («Επιβίωση της Ελλ. Δημοτικής Μουσικής στη Ν. Υόρκη», 1988), Δημοτικά τραγούδια από το Βαλτέτσι Αρκαδίας, Ακαδημία Αθηνών 2010. Προ του πιεστηρίου, «Τα τραγούδια της Βυτίνας».

«Εφ' όλης της ύλης...»

Συζήτηση «εφ' όλης της ύλης» με τον κύριο Σωτήρη Τσιάνη. Αποσπάσματα από τη συνέντευξη που μου παραχώρησε ευγενικά στις 15 Ιουνίου 1013 ημέρα Κυριακή, στο σπίτι που μένει στο Ίλιον όταν επισκέπτεται την Ελλάδα.

Κάποιες ερωτήσεις περιστράφηκαν γύρω στο «πώς πραγματοποιούνταν οι καταγραφές τότε...». Κάποια στιγμή αναφέρθηκε και στο βιβλίο του, στην έκδοση της Ακαδημίας Αθηνών για το Βαλτέτσι. ... «πήγα στο χωριό στο Βαλτέτσι, ήταν το χωριό του πατέρα μου, και με το ρεπερτόριο που είχαν τότε, στο χωριό, με αυτά

έμαθα. Τα παλιά τραγούδια από το 1850 ας πούμε. Κλέφτικα, του τραπεζιού, τσάμικα, συρτά , κλέφτικο συρτό καλαματιανό, όχι καρσιλαμάδες γιατί ο Νομός Αρκαδίας δεν έχει κάτι τέτοιο. Πήγα εκεί με χίλια βάσανα στο χωριό Χρυσοβίτσι...» και η συζήτηση συνέχισε να περιστρέφεται γύρω από το άρθρο για τους διπλούς χορούς εκείνης της περιοχής... Χρυσοβίτσι, Δάρα, Βυτίνα, Βαλτέτσι...

Μετά μιλήσαμε και για τα πιο καινούρια βιβλία: *Δημοτικά τραγούδια της Βυτίνας Αρκαδίας* και το δεύτερο, *Τραγούδια από το Δάρα* που είναι αρβανιτοχώρι. «...Πας σε ένα χωριό να μαζέψεις 50 τραγούδια. Τα περισσότερα τα λέγαν εκεί. Αν ήταν δυο τρεις που λένε «μήπως θέλετε μερικά αρβανίτικα επειδή ήμαστε αρβανιτοχώρι», λέω ευχαρίστως! Ήρθα να γράψω τα τραγούδια του χωριού Δάρα. Και πήγα¹⁶⁷ 6 αρβανίτικα. Δεν τα καταλάβαιναν (τα λόγια) αλλά η μουσική είναι μουσική. Κάθε γραμμή είναι σχεδόν ίδια (με την άλλη) αλλά έχουν μερικά μοτίβα που δεν έχουμε στην Ελλάδα, τελειώματα φράσεις. σε καταλήξεις».

«Υπάρχουν Βούλγαροι, όπως ο καθηγητής μου ήταν βούλγαρος, συνθέτης, μάζευε τα χωριάτικα δημοτικά τραγούδια από τη Βουλγαρία. Μου έδωσε ένα παράδειγμα ομοιοτήτων και διαφορών μεταξύ ελληνικής και βουλγάρικης μελωδίας». Και είδαμε πώς οι εθνομουσικολόγοι «κάνουν στατιστική» με τις νότες της μελωδίας και τις αξίες, βρίσκουν την κλίμακα, αλλά και το πώς αρχίζει και το πώς τελειώνει το τραγούδι... «αυτή είναι η δουλειά του μουσικού και όχι του λαογράφου» είπε.

Αξιοσημείωτη ήταν η αναφορά του στην εφημερίδα «Φόρμιγξ» η οποία δημοσίευε και καταγραφές σε βυζαντινή σημειογραφία. Οι μνήμες επιστρέφουν και φέρνουν στο προσκήνιο τη συνεργασία του με τον Σπύρο Περιστέρη και τον Ψάχο που ήταν και δάσκαλος του πρώτου. Είναι σημαντικό να ακούει κανείς για τις



μεγάλες προσπάθειες εκείνων των ανθρώπων που σημειωτέον δεν διέθεταν και τα μέσα για να πραγματοποιήσουν αυτή τη δύσκολη δουλειά. Θυμάται τις οδηγίες που έδινε ο Ψάχος στον Περιστέρη όταν

16

Εικ. 2. Ο καθηγητής Σωτήρης Τσιάνης. (Φωτ. Ι. Λυμπέρης)

ξεκινούσε για μία μουσική αποστολή σε ένα χωριό στη Θράκη... «... Όταν θα φτάσεις εκεί, θα πας να μαζέψεις όλα τα δημοτικά τραγούδια του χωριού και θα τα στείλεις. Και θα τα δημοσιεύσεις και στο παράρτημα της *Φόρμιγγας*...». Και συνεχίζει, «Έτσι γινόταν τότε... Δεν ήταν εθνομουσικολόγοι ήτανε ψάλτες. Ήξεραν την παρασημαντική, βυζαντινή, αλλά μαζεύανε, από το στόμα του λαού εθνογραφικό υλικό».

Ένα μέρος πάλι της συζήτησης περιστράφηκε γύρω από τη σημασία και χρήση μιας λέξης. Η λέξη εθνολογία ... «Δεν ξέρω εάν το πανεπιστήμιο εδώ δίνει δίπλωμα στην εθνομουσικολογία. Πάντως η εθνομουσικολογία που είναι εδώ είναι ελληνική». Αναφορά επίσης έκανε και στο έργο του Γιώργου Αμαργιανάκη το οποίο θεωρεί αξιόλογο. Η διατριβή του ήταν στη βυζαντινή μουσική και τα έγραψε στη Δανία... «Η Δανία και τα Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια τα είναι πρώτα ξαδέλφια. Ένας Δανός ...έγραψε τη διατριβή του στα σαρακατσάνικα, 2 τόμοι με καταγραφή σε βυζαντινή. Πήγαινε σε χωριά εδώ και μάζευε σαρακατσάνικα. Ο Baud – Bony που κατέγραψε τα δημοτικά τραγούδια της Ελλάδας. Δεν ήταν εθνομουσικολόγος, δεν ήτανε μουσικολόγος. Ήτανε διευθυντής ορχήστρας και διευθυντής του ωδείου της Γενεύης. Και επειδή ο πατέρας του δούλευε στην πρεσβεία, εδώ ερχόταν, μεγάλωσε εδώ και άκουγε λαϊκή μουσική. Ο καθηγητής του ποιος ήταν; ο Περνώ. Που έγραψε για πρώτη φορά στην Ελλάδα τα τραγούδια από τη Χίο...». Και η αφήγηση του κ. Τσιάνη συνεχίστηκε επικεντρωμένη στην εποχή εκείνη. «Θέλω να πάω στα Δωδεκάνησα. Δε ένα νησί που δεν έχει τουρισμό. Και πήγα στην Κάσο. Σήμερα Έλληνες και ξένοι πηγαίνουν στα κοσμοπολίτικα και νομίζουν ότι είδαν την Ελλάδα» θέλοντας προφανώς να πει ότι η αξία ενός τόπου είναι ο πολιτισμός του, ο δικός του πολιτισμός και όχι κάτι άλλο .

Αρκετές φορές μπορεί να αναρωτιέται κανείς για τα χαρακτηριστικά του ερευνητή των δημοτικών τραγουδιών. Ίσως ο ίδιος ο ερευνητής να είναι ο μόνος κατάλληλος για να πληροφορήσει γύρω από αυτό το θέμα και τις διαστάσεις του... «Ο καλύτερος ανθρωπολόγος στην Αμερική ήταν αυτός που έγραψε το βιβλίο “The Anthropology of Music”¹⁶⁸. Πρόκειται για ένα βιβλίο που «αν θα το αρχίσεις δεν θα το βάλεις κάτω μέχρι να το τελειώσεις. Και ο Merriam δεν ήταν μόνο ανθρωπολόγος ήταν και μουσικολόγος». Και τι σχέση έχει τώρα. «Ελεγες, αυτό είναι ένα ας πούμε, ελληνικό χωριό. Εδώ τι φαί τρώνε, τι φοράνε τι χορεύουν. Κάποια πράγματα που

¹⁶⁸ Alan Merriam, *The Anthropology of Music*, 1964.

φαίνονται μικρά είναι μεγάλα. Ένα είναι η μουσική. Μετά ο χορός. Πρέπει να ξέρεις για όλα. Από 27 χρονών που το πρωτοκατάλαβα. Όταν πηγαίνω στα χωριά, δεν μένω μόνο μία βδομάδα, μένω όλο το καλοκαίρι για να τους μάθω με τα ονόματά τους, Γιάννη, Γιώργο... και να καταλάβω, γιατί όταν πηγαίνεις... μιλάμε για fieldwork. Το fieldwork είναι η βάση της εθνομουσικολογίας. Ήθελα να ξέρω τι σχέση έχει ο χορός με τη μουσική. Ακόμα και να ξέρεις τι φοράνε την Κυριακή στο χορό».

Η λέξη εθνομουσικολογία υπήρχε σύμφωνα με τον Σ. Τσιάνη στα γαλλικά. Στη Γερμανία ήταν Vergleichende Musikwissenschaft. Η λέξη – κλειδί για όλα αυτά ήταν η λέξη comparative που σημαίνει σύγκριση. Προέρχεται από την συγκριτική μουσικολογία.

Ο κ. Τσιάνης θεωρεί ότι δεν γίνεται αυτή τη στιγμή η διαδικασία των καταγραφών όπως πρέπει. Παρατηρεί ότι «δεν υπάρχει ένας που να κάθεται με τα ακουστικά να γράφει. Τα δημοτικά τραγούδια ... που εισάγονται, «τα βάζουν στο Αρχείο»...

.....

Ερ. Και την καταγραφή σε παρτιτούρα ποιος την κάνει; Γιατί αυτό είναι το πιο σημαντικό.

Απ. Κανένας. Όμως πώς δουλεύει; «Ακούω και γράφω τα κείμενα πρώτα (lyrics) και μετά τη μουσική.

Ερ. Δηλαδή από ό,τι κατάλαβα, το notation το κάνετε εσείς ακούγοντάς το και μεταφέροντας το και έπειτα κάποιος άλλος τα περνά στο computer...

Απ. Όχι, εγώ το κάνω.

Ερ. Με ποιο πρόγραμμα;

Απ. Είναι αμερικάνικο, λέγεται *Overture*. Να σου δείξω...

Διαβάζω...Folk Music from the Island of Cyprus... μα είναι πολύ καθαρό!... μόνος σου τα γράφεις και στο πρόγραμμα!

Απ. Εδώ είναι το πρώτο τραγούδι. Ο σκοπός της παραμονής του γάμου.

Γράφεις βλέπω ποιοι έπαιζαν όργανα, Σωτήρης Τσιάνης, Γενάρης 1959

Μου διηγήθηκε πώς από το χαρτί και το μελάνι πέρασε στη χρήση του προγράμματος στον υπολογιστή... Επίσης στο συγκεκριμένο τραπέζι εργάστηκε 8 μήνες για την απομαγνητοφώνηση των τραγουδιών που συμπεριλήφθησαν στο βιβλίο «Δημοτικά τραγούδια της Σκύρου» όπου η καταγραφή σε σημειογραφία έγινε με το χέρι «και

άμα έκανες ένα λάθος έπρεπε να το πετάξεις». Στον υπολογιστή ο ίδιος άρχισε να γράφει πρόσφατα, πριν από 4 περίπου χρόνια. Το παλαιότερο βιβλίο «The folk songs of Mantinea» γράφτηκε όταν ήταν φοιτητής όπως μου είπε. «Δεν είχαμε μουσικό πρόγραμμα τότε... δεν υπήρχαν».

Ένα σημαντικό θέμα που θίχτηκε ήταν η ακρίβεια της καταγραφής. Πολλοί ερευνητές – καταγραφείς διατήρησαν αυτονόητα σε ό,τι αφορά σε ζητήματα μορφής. Στην πορεία της συζήτησης έκανε την εξής σωστή παρατήρηση. Όταν το δίστιχο επαναλαμβάνεται από τον τραγουδιστή, δεν είναι πάντοτε πιστή η επανάληψη. Ο τραγουδιστής δηλαδή μπορεί να κάνει κάποια μικροαλλαγή. Ο κ. Τσιάνης απορεί γιατί άνθρωποι σαν τον Baud Bony που ενδιαφέρονταν για τις καταγραφές, δεν έγραψαν έτσι ώστε να δούμε πώς ήταν την πρώτη φορά και πώς τη δεύτερη. Μου έδειξε την παρτιτούρα που είχε μπροστά του από το τραγούδι «το λεν οι κούκοι στα βουνά» εκεί που ήταν σημειωμένο πώς η επανάληψη γίνεται διαφορετικά. Πώς τοποθετεί τα επαναλαμβανόμενα μέρη το ένα κάτω από το άλλο ώστε ο αναγνώστης να κάνει τη σύγκριση.

Όλη αυτή η δουλειά είναι μουσική λαογραφία ή εθνομουσικολογία;

Ο κ. Τσιάνης πιστεύει ότι όταν θα πει κανείς ένα ελληνικό δημοτικό τραγούδι θα χρωματίσει τη μελωδία ακούσια με στοιχεία που δεν καταγράφονται από την ευρωπαϊκή σημειογραφία. «Αυτό είναι όχι μόνο λαογραφικό, αλλά αυτό είναι το στυλ του δημοτικού τραγουδιού».

Ερ. Υπάρχει διαφορά μεταξύ αυτών των δύο όρων;

Απ. Η Μερλιέ με τα «τραγούδια της Ρούμελης» για παράδειγμα. Αυτά είναι «σκέτα».

Εγώ το λέω «σκελετό»...

Και αναφέρεται στην περίπτωση του τραγουδιού όπου το μουσικό όργανο κάνει εκφραστικά γεμίσματα που δεν μπορείς να τα γράψεις επειδή είναι πολύ σύνθετα. Αναφέρει επίσης ότι σε κάποιες συλλογές εκδίδεται μαζί και το cd με την ηχογράφηση με σκοπό την καλύτερη κατανόηση. Ένα άλλο παράδειγμα είναι το μοιρολόι. Στο μοιρολόι κλαίνε, και η μελωδία δεν μπορεί να ακούγεται όπως στο πιάνο, αλλά δεν έχει απόλυτα καθορισμένο τονικό ύψος. Και αυτό δεν μπορεί να καταγραφεί.

Ερ. Μήπως γι αυτές τις λεπτομέρειες θα βοηθούσε η βυζαντινή;

«Αυτό είναι ένα μεγάλο θέμα. Ο Περιστερης ήξερε και βυζαντινή και ευρωπαϊκή. Υπάρχει το βιβλίο Περιστερη – Σπυριδάκη. Αυτός ο Περιστερης άκουγε πολύ καλά.

Ο Σπυριδάκης δεν ήταν μουσικός ήταν λαογράφος». Προφανώς αναφερόμενος στην εποχή της προετοιμασίας της έκδοσης της Συλλογής, ο Περιστέρης του έλεγε «πήγαινε να του πεις (του Σπυριδάκη) ότι μπορεί αυτό να το κάνεις σε μισή ώρα, αλλά άλλο τραγούδι να σου πάρει δύο μέρες να το κάνεις. Δεν είναι θέμα της ώρας!». Και συνεχίζει... «Δεν είναι θέμα λαογραφίας, ή μουσικολογίας ή εθνομουσικολογίας. Κανένα δεν έχω συναντήσει εδώ που να ενδιαφέρεται για τις λεπτομέρειες. Και αυτό είναι που το κάνει να ξεχωρίζουν Βουλγάρικα με Ελληνικά, Τούρκικα με Ελληνικά... Κατά τη γνώμη μου ένας που έρχεται πολύ κοντά είναι ο Καββακόπουλος...»

.....

Αναφέρθηκε στο παράδειγμα της βυζαντινής όπου κάποια στοιχεία που τραγουδιούνται και που κάνουν τη διαφορά, μπορεί και να μη γράφονται στην παρασημαντική. Μπορεί να μην τα βλέπουμε. Όμως πρέπει να γίνονται. Το πιάνο και τα περισσότερα όργανα είναι συγκερασμένα και τα διαστήματα (των ημιτονίων) ακούγονται το ίδιο. Αυτό δε συμβαίνει όμως με τη βυζαντινή. Στις καταγραφές του όμως, ο κ. Τσιάνης παραθέτει και εξηγεί πρώτα τα σύμβολα που χρησιμοποιεί. Ωστόσο θεωρεί ότι πρέπει να θεωρώ έγκυρη και τη βυζαντινή και την ευρωπαϊκή σημειογραφία.

Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα ήταν η αφήγηση που αφορά τη φιλική σχέση και συνεργασία του με τον Σπ. Περιστέρη στο Κέντρο Λαογραφίας. Τόσο αυτός όσο και ο Σ. Καρράς έλεγαν ότι «η βυζαντινή μουσική είναι η μητέρα για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι». Όμως ο Τσιάνης αναρωτιέται «πώς τότε στην Ήπειρο που έχουν πεντατονικό, μπορεί να είναι βυζαντινή; Ή και πολυφωνική;»

Ο Σίμων Καρράς κατέγραψε σε μεγάλο βαθμό. Ο Τσιάνης θυμάται την εποχή που βρισκόταν στη Σκύρο για τις εκεί καταγραφές των τοπικών τραγουδιών. «...ήμουν στη Σκύρο προτού να βγει το βιβλίο και τηλεφωνώ στη Μαρία που είχε μαγνητόφωνο.. μόλις το πήρε. Το πήρα και ήρθα στη Σκύρο και είπα: «να έρθετε εδώ και να γράψετε τον πρώτο δίσκο γιατί εδώ τραγουδάνε πολλοί.. ξέρω ποιος τραγουδά ωραία...». Και ήρθαν. Και θα το γράψω σε λίγο (σε βιβλίο που ετοιμάζει). Αυτά, με τα ίδια λόγια, και ας είναι πεθαμένος ο Καρράς – η κυρία του νομίζω ακόμα ζει. . ήρθανε και λέω του Καρρά και της Μαρίας: «... αυτοί οι τέσσερεις, δύο γριούλες και δύο γέροι, αυτοί είναι στο παλιό στυλ που ακόμα τραγουδάνε όπως νομίζουν ότι

έπρεπε να είναι». Αυτοί ήτανε 80 χρονών. Και ο Καρράς λέει τώρα, «ποιο τραγούδι θα πείτε;» - «Το γαϊδουρινό»... ένα πολύ γνωστό τραγούδι. Και λέει στη Μαρία, «έτοιμοι; όταν θα σας κάνω έτσι να αρχίσετε». Κι εγώ της έλεγα, όταν θα πάει ο δείκτης στο κόκκινο είναι πολύ δυνατός ήχος. Και ξεκινάμε. Στη Σκύρο πολλές φορές μπορεί να αλλάξουν άρθρο σε ένα ουσιαστικό. Ενώ είναι το τραπέζι να πουν η τραπέζι. Το θηλυκό άρθρο. Λέει (Ο Καρράς), «σταμάτα. Λάθος!» Αυτό που πολλές φορές έλεγε για λάθος ο Καρράς μου χτυπούσε μαχαιριές... ποτέ δεν έχω πει σε κάποιον στα χωριά ότι κάνει λάθος. Έτσι το λες, έτσι το λες... λέει λάθος... οι γέροι και οι γριούλες ήξεραν τον Καρρά από το ράδιο. Το όνομά του ήταν μεγάλο. Του είπανε... «Κύριε Καρρά έτσι το λέμε εδώ...». «όχι» τους απαντά, «θα το πείτε έτσι!».

Ερ. Δηλαδή τα άλλαζε.... Έκανε παρεμβάσεις μόνο στο στίχο ή και στη μουσική;
Απ. Στα λόγια. Αλλά θα σας πω και κάτι άλλο. Εγώ ήμουν εκεί... και θα τα γράψω να ξέρει κανένας... Ο Καρράς και ένας άλλος, Ανωγειανάκης, τα ίδια κι αυτός... και λέει λοιπόν... «θα το πείτε έτσι»... ξεκινάμε και πάλι τα ίδια... ξέρεις οι γέροι, αν το έμαθαν έτσι, είναι πολύ δύσκολο να το πουν αλλιώς... «σταμάτα! Βρε δεν σας είπα αυτό;» «σαν δάσκαλος σε πρώτη τάξη... καθίσανε για μία βδομάδα ολόκληρη. Δεν έγραψαν (ούτε) ένα τραγούδι».

Επίσης θυμόταν και την περίπτωση του λαουτιέρη. «Ο Καράς έπαιζε λαούτο. Ήξερε τα πατήματα, όλα... ο λαουτιέρης, λεγόταν Μπιμπής – καλός φίλος- έπαιζε ντο ματζόρε, ρε, σολ στο λαούτο (πρακτικά. Όχι με νότες κλπ). Και το τραγούδι ήταν ο Πολίτικος χορός. Δεν είναι τραγούδι, είναι χορός. Δεν αρχίζει από ντο. Το κλαρίνο έπαιζε από ντο. Ο Μπιμπής πού να ξέρει ντο, σολ, φα, ήταν πρακτικός. Ήξερε μόνο όταν παίζει που βάζει τα δάχτυλά του. «Σταμάτα, λάθος Μπιμπή... εκεί πρέπει να παίζεις σολ όχι ντο!»

Ερ. Αυτό το έκανε σε πολλές περιπτώσεις;

Ναι! Στο σταθμό (ραδιοφωνικό) τα ίδια. Έχω χορτάσει με τον Καρρά. Ήταν ένας μεγάλος στην ελληνική δημοτική μουσική. Ήθελα να τον ξερω μέσα- έξω. Όταν έχτιζε το σπίτι στην Αθήνα εγώ τον βοηθούσα. Ήμασταν πολύ καλοί φίλοι. Μόνο που δεν χώνευα που έλεγε «λάθος, θα το παίζεις έτσι, όπως το ξέρω εγώ, όχι όπως το ξέρεις εσύ». Αυτό είναι Γιάννη, το χειρότερο πράγμα, ένας εθνομουσικολόγος να πάει στα χωριά να πει «λάθος, θα το πεις έτσι γιατί εσύ δεν ξέρεις, εγώ ξέρω». Όχι. Ποτέ.

Κάτι άλλο... ήτανε ένας καλός κλαριντζής ο Κονδύνης. Πήγαινα στο ΕΙΡ για να ακούω πώς γράφει καθέννας. Έλεγαν πρώτα ένα κλέφτικο, ένα τσάμικο συρτό, διάφορα, και τελειώναν με ένα γρήγορο... και τον Κοντύνη, πρώτη φορά να τον δω, να τον ακούσω... (Τα όργανα ήταν) λαούτο, σαντούρι και κλαρίνο. Και ξεκινούν να παίζουν. Ο Καρράς μέσα (στο στούντιο εγγραφής, στην κονσόλα) φώναξε, «λάθος, πάλι από την αρχή». Δεν είπε τι λάθος είναι. Καλά. Απ' την αρχή. Δεύτερη φορά παίζανε... «Στοπ. Λάθος!» Έπρεπε ο Καρράς να πει, αυτό κι αυτό δεν είναι σωστό ή κάτι έπαθαν τα μηχανήματα. Την τρίτη φορά που έγινε, ο Κοντύνης (αν δεν τον ήξερες, ήταν αντάρτης στον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και η αστυνομία τον κυνηγούσε, γι αυτό ήθελε να 'ρθεί στην Αμερική αλλά το κράτος δεν έδινε διαβατήριο) στο κλαρίνο ήτανε μεγάλος. Παίρνει το κλαρίνο του, το ανοίγει, το βάζει στη βαλίτσα του και λέει «γεια σας» και έφυγε. «Πού πας»... έφυγε. Έπρεπε και άλλοι να του κάνουν τα ίδια για να καταλάβει.

Στο ερώτημα για το ποιος πρέπει να κάνει καταγραφές, ο μουσικός ή ο λαογράφος, ο κ. Τσιάνης με οδήγησε στο συμπέρασμα ότι πρέπει στο τέλος να ισχύσει η προσαρμογή, το ταίριασμα μουσικού κειμένου και λόγου. Εννοεί την ενότητα – κατά τον Κυριακίδη. «Ανθες να σπουδάσεις ελληνική δημοτική μουσική, μουσική είναι οι νότες» λέει ο Τσιάνης. Άκρως απαραίτητη είναι η διαδικασία της καταγραφής. Αυτό που αποκαλούμε Musical recording. «Τώρα έχουμε cd's και το βάζουμε και παίζει. Όμως δεν αρκεί. Πρέπει να τα έχουμε και σε νότες. Είτε βυζαντινά ή ευρωπαϊκά». Μου έδειξε και ένα σύστημα καταγραφής με γραφικές παραστάσεις – διάγραμμα σαν του σειсмоγράφου - που είχε μάθει από τον καθηγητή του στην Αμερική. Ήταν πολύ ενδιαφέρον ειδικά για τα δεδομένα των δεκαετιών του '50 και του '60 και επηρεασμένοι ίσως από τις διαγραμματικές παρτιτούρες των Stockhausen και άλλων.

Ερ. Υπάρχει αντίστοιχο του indigenous anthropology (Ανθρωπολογία οίκοι) που να αφορά την εθνομουσικολογία; κάτι σαν indigenous ethnomusicology? Δηλαδή ο έλληνας εθνομουσικολόγος να μελετά μόνο τα δικά του δημοτικά τραγούδια και όχι αυτά μιας άλλης χώρας. Εθνομουσικολογία είναι η μουσική του κόσμου. Η Μουσικολογία όμως είναι για κλασική μουσική. Όταν λες εθνο- και μουσικολογία με το εθνο- εννοείς όλη η μουσική του κόσμου.

Απ. Κατάλαβα ότι ρόλο παίζει και τι προωθεί και το ίδιο το πανεπιστήμιο. Δηλαδή αυτό που διδάσκουν ή κατευθύνουν είναι αυτό που ξέρουν να κάνουν... «Δεν μπορεί

να πει ελληνο - εθνομουσικολογία γιατί ο όρος έθνος είναι ευρύτερος από την ίδια τη χώρα. Εξάλλου δύσκολα ενοποιήθηκαν οι λέξεις έθνος και μουσικολογία σε μία λέξη. Σημαντικό ρόλο έπαιξε και το αμερικανικό περιοδικό *Εθνομουσικολογία*. Έπειτα ξεκίνησε και η ίδια η επιστήμη. Μετά όλοι λέγαν ότι ήταν εθνομουσικολόγοι. Ο Περιστερης έλεγε ότι ήταν εθνομουσικολόγος. Δεν ήταν, ο Φοίβος Ανωγειανάκης δεν ήταν εθνομουσικολόγος και δεν ξέρω αν ήταν μουσικολόγος όπως οι σπουδαίοι σαν τον Carl Neff. Πολύ ωραίο ήταν το βιβλίο με τα μουσικά όργανα που έγραψε όμως κι αυτός ήθελε να παίζεις όπως ήθελε αυτός... Σαν τον Καρρά κι αυτός...».

Και θυμάται την περίπτωση της εγγραφής με γκάιντα... «Αν θα 'ρθεις στο χωριό μας και θα τα παίζω όπως τα παίζαμε και όχι όπως θέλει αυτός τα τραγούδια». Τότε αποφάσισα να πάω και το 'πα και στον Καρρά. Ήταν μόλις μετά τα Χριστούγεννα και έμαθα από την αμερικάνικη πρεσβεία ότι δεν είχαν ρεύμα στην Κύθνο... πώς να πάω...» και συνεχίζει παρακάτω... «Πήγα (στο αμερικάνικο προξενείο στην Ομόνοια) και αυτοί είχαν ένα τμήμα που πήγαινε στα χωριά στην Ελλάδα και έδειχνε ταινίες με την Αμερική... και ένας μου λέει να πας σε αυτόν να ρωτήσεις, γιατί αυτοί έχουν γεννήτριες... Και μου λέει – επειδή είχαν στο υπόγειο- να πας κάτω να διαλέξεις μία καινούρια και να γράψεις τα στοιχεία σου, όνομα, πού είσαι στην Ακαδημία, διαβατήριο, όλα. Και ζύγιζε 88 οκάδες... Ήτανε πολύ βαριά και δεν μπορούσε να τη σηκώσει ένας. Ήμουν 32 χρονών τότε Με δυσκολία τη σηκώσαμε δύο. Και το έφερα πρώτα στην Ακαδημία. Με χίλια βάσανα κατάφερα να βρω ταξί να με παει με μηχανήματα στον Πειραιά και με δυσκολία τα βάλαμε στο πλοίο – δεν υπήρχαν φερυ μποουτ τότε.- να δεις τι φασαρίες είχαμε τότε. Τώρα πηγαίνεις με αυτοκίνητο και δεν χρειάζεσαι τίποτα άλλο.

Μετέφερα τον προβληματισμό μου για το πώς μπορούμε να συνδέουμε ένα δημοτικό τραγούδι με το context. Κατά τον Σ. Τσιάνη πάντως είναι αναγκαίος ο συνδυασμός και φιλολογίας και μουσικής, και μάλιστα αφού έχει πιστοποιηθεί η γνώση του υποψήφιου εθνομουσικολόγου σε σολφέζ, ανάλυση, ντικτε, χορό. Να έχει γνώσεις Εθνολογίας ή Ανθρωπολογίας, Λαογραφίας... Να ξέρει όχι μόνο λαογραφία του κράτους που πας, ήθη έθιμα. Αλλά όλων των τόπων για να λειτουργήσει συγκριτικά. Ερ. Πάντως νομίζω ότι τόσες δημοσιεύσεις στην Λαογραφία και στην Επετηρίδα έχουν μείνει αναξιοποίητες..

Απ. Λες τη μεγαλύτερη αλήθεια. Τόσα χρόνια ένας δεν έχει γράψει για ένα θέμα για όσα μιλούσαμε. Όλα αυτά τα βρήκαμε στην Λαογραφία και στην Επετηρίδα... Δεν είπε κανείς ποια σχέση έχει η μελωδία με τα κείμενα...

Ο Σ. Τσιάνης πιστεύει ότι δεν ξέρουν όλοι μουσική. Αναφέρεται όμως στο παράδειγμα της φίλης και συνεργάτιδάς του Κοινωνικής Ανθρωπολόγου και καθηγήτριας Κοινωνικής Λαογραφίας στο ΕΚΠΑ κυρίας Βασιλικής Χρυσανθοπούλου λέγοντας ότι μπορεί να μην είμαι μουσικός ξέρει όμως να διαβάζει και να είναι σχετική γύρω από αυτό το θέμα. Αυτό εξάλλου φάνηκε και από την επιμέλεια κάποιων βιβλίων του την οποία είχε αναλάβει η κ. Χρυσανθοπούλου.

Θα έπρεπε κατά τη γνώμη του, το πανεπιστήμιο να αναλάβει αυτή την πρωτοβουλία ώστε να γίνουν γνωστά. Στο σημείο αυτό, εξαιρεί τη δουλειά και τη διατριβή του Χάρη Σαρρή. Όμως σε ποιο σημείο είναι ουσιαστικότερη η προσφορά του Σωτήρη Τσιάνη;

Το σημαντικό κατά τον Σ. Τσιάνη είναι όχι μόνο το τραγούδι αλλά και τι δουλειά κάνει αυτό το τραγούδι, για ποιο λόγο το λένε και τι σχέση έχει με την κοινωνία, με τους ανθρώπους. Αυτό είναι εθνομουσικολογία. Και στο σημείο αυτό κάνει λόγο για πολλούς, ιδιαίτερα έλληνες σπουδαστές μουσικολογίας που δεν μπορούν να συσχετίσουν ένα σημαντικό μουσικό γεγονός με την ιστορία της εποχής και την κοινωνία. Και λέει ο κ. Τσιάνης... « υπάρχουν καθηγητές μουσικής που δεν ξέρουν για παράδειγμα.... Ποιος ήταν αυτοκράτορας όταν πέθανε ο Μότσαρτ... εμείς ξέρουμε πολλά από γράμματα που έχουν γράψει ο Λιστ ο Σούμαν και άλλοι αλλά... δεν ήταν δημοτικά τραγούδια... Δεν έχουμε δυστυχώς παραδείγματα από αυτούς που πήγαν στα χωριά και μάζεψαν τραγούδια. Εδώ όμως, άμα θέλεις να καταλάβεις καλά ένα τραγούδι, τι πρέπει να ξέρεις; τα λόγια καλά, ελληνικά είναι τα ξέρεις. Μουσική, την ξέρεις. Χορός, το ξέρεις...

Η γνώμη του κ. Τσιάνη είναι ότι πρέπει να έχει κανείς πολυσύνθετη γνώση. Και θυμάται το παράδειγμα ενός καθηγητή του στην Αμερική που έπαιζε καλά κλαρινέτο, διεύθυνε, συνέθετε, ανέλυε, ήξερε γαλλικά, γερμανικά, αγγλικά... διάβαζε τα βιβλία όχι μεταφρασμένα αλλά στο πρωτότυπο...

η. Η χρήση του όρου «Μουσική Λαογραφία»

Το να σταθεί κανείς στον όρο «Μουσική Λαογραφία» και να διερευνήσει τη σημασία του είναι πλέον εφικτό. Το χρονικό διάστημα που μεσολάβησε από τη στιγμή που η Μέλπω Μερλιέ έκανε την πρώτη διατύπωση με το σημαντικό βιβλίο της «Η Μουσική Λαογραφία στην Ελλάδα» (1935) μέχρι σήμερα έχει περάσει ικανό χρονικό διάστημα ώστε να γίνει ο απαραίτητος αναστοχασμός. Όλες αυτές τις δεκαετίες πραγματοποιήθηκαν πολλές αποστολές λαογραφικού, μουσικολαογραφικού και εθνομουσικολογικού χαρακτήρα και καταγράφηκαν πάμπολλα συμπεράσματα. Παράλληλα, εξελίσσεται η μεθοδολογία της επιτόπιας έρευνας κάτι που βοηθά στην με εγκυρότερο τρόπο συλλογή εθνογραφικού υλικού και στην επιστημονική αξιοποίησή του κυρίως από τη δεκαετία του '70 και έπειτα. Αποδέκτες αυτού του υλικού προς επεξεργασία και θεωρητική εκμετάλλευση ήταν οι επιστήμες της Φιλολογίας, της Λαογραφίας, της Ανθρωπολογίας (Κοινωνικής και Πολιτισμικής) και της Εθνομουσικολογίας.

Μία περαιτέρω διερεύνηση του όρου «Μουσική Λαογραφία» θα στόχευε στη σύγκριση και στην αντιπαράθεσή του με την επιστήμη της Εθνομουσικολογίας. Η ιδιότητα των ερευνητών εκείνων οι οποίοι φέρονταν ως «μουσικοί ερευνητές» σε όλες τις προηγούμενες δεκαετίες δεν μπορεί να προσδιοριστεί διεξοδικά. Επρόκειτο για Έλληνες και ξένους οι οποίοι προγραμμάτιζαν και πραγματοποιούσαν «αποστολές» στον ελλαδικό χώρο με κύριο, αν όχι αποκλειστικό σκοπό, τη συλλογή πρωτογενούς υλικού, κυρίως δημοτικών τραγουδιών. Η συλλογή γινόταν αρχικά μέσω της καταγραφής στο χαρτί. Μετά τον πόλεμο αξιοποιήθηκε η δυνατότητα της ηχογράφησης με τα μέσα εκείνα που διέθετε κάθε εποχή και στη συνέχεια η απομαγνητοφώνηση και δημιουργία μουσικής παρτιτούρας. Δηλαδή ο κυριότερος λόγος ήταν η διάσωση του υλικού αυτού. Κάποιοι γνώστες της ευρωπαϊκής και βυζαντινής μουσικής προέβησαν σε διερεύνηση και ανάλυση του συλλεγέντος υλικού και στην εξαγωγή συμπερασμάτων και στη δημοσίευσή τους.

Ο όρος αυτός συνδέθηκε με το Κέντρο Λαογραφίας, μετέπειτα Κ.Ε.Ε.Λ. της Ακαδημίας Αθηνών. Στα πρώτα βήματα έγινε φανερή η προσπάθεια του Γ. Μέγα. Όπως γράφει ο Γεώργιος Μέγας, «Εναρξίς των εργασιών της Εθνικής Μουσικής Συλλογής εγένετο τη 10^η Φεβρουαρίου. Συμφώνως προς το συνταχθέν υπό του Διευθυντού του Αρχείου πρόγραμμα προκαταρκτικών εργασιών κατηρτίσθη υπό του Σπ. Σκιαδαρέση γενικός βιβλιογραφικός κατάλογος μουσικής λαογραφίας (κατά

συγγραφείς και τόπους), ύλη δε μουσική απεδελτιώθη εκ των μουσικών περιοδικών Μουσικής, Φόρμιγγος, ...»¹⁶⁹.

.....
Οι ίδιοι οι ερευνητές – καταγραφείς των δημοτικών τραγουδιών συχνά έκαναν χρήση αυτού του όρου. Όμως η υποκειμενική χρήση ή ερμηνεία δεν οδηγεί πάντοτε σε σωστά συμπεράσματα. Παράδειγμα αποτελεί η χρήση του όρου «εθνομουσικολόγος» τη στιγμή που δεν είναι κάποιος ή που δεν είχε ακόμα εδραιωθεί η επιστήμη της μουσικολογίας στην Ελλάδα.

Συχνή χρήση του όρου «μουσική λαογραφία» έκανε ο Σπύρος Περιστερής ο οποίος ήταν ερευνητής στο Κέντρο Λαογραφίας, μουσικός, γνώστης της ευρωπαϊκής μουσικής θεωρίας αλλά και άριστος γνώστης της βυζαντινής ως ψάλτης που ήταν. Ο Σ. Περιστερής είχε από νωρίς διαπιστώσει τη δυνατότητα κάποιων περιοχών στην Ελλάδα να αποτελούν «μουσικές περιοχές» δηλαδή περιοχές με ιδιαίτερη μουσική παράδοση και «φυσιογνωμία» καθώς και ερευνητικό ενδιαφέρον που θα μπορούσαν να τροφοδοτήσουν τη μουσική έρευνα. Αυτές οι περιοχές κατά τον Σπύρο Περιστερή θα μπορούσαν να συμπεριληφθούν σε ένα «μουσικολαογραφικό χάρτη της Ελλάδας»¹⁷⁰.

Ο όρος ήταν γενικά σχετισμένος με τη λειτουργία των λαογραφικών και μουσικών αποστολών. Γίνεται φανερό ότι η μουσική αποτελούσε αυτονόητα αναπόσπαστο μέρος του υπό διερεύνηση λαϊκού πολιτισμού. Όπως είδαμε και πριν, μία από τις επιδιώξεις ήταν και ο σχηματισμός της «εικόνας» μιας περιοχής μέσω της εργασίας της «συλλογής διηχογραφήσεως της δημώδους μουσικής»¹⁷¹.

Στον τομέα της μεθοδολογίας έρευνας, η οποία όπως φάνηκε βρισκόταν ακόμα σε πρωτογενή μορφή και χωρίς συγκεκριμένη στόχευση, εξαίρεση πάλι δημιουργεί ο Περιστερής με τη μονογραφία ενός μουσικού οργάνου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα «Ο άσκαυλος (τσαμπούνα) εις την νησιωτικήν Ελλάδα». Αυτή η εργασία είναι επιστημονική επειδή περιλάμβανε συγκεκριμένα και σαφώς καθορισμένα στάδια έρευνας. Διέπεται δηλαδή από μεθοδολογία¹⁷².

¹⁶⁹ Γ. Μέγας (επιμ.), «Εκθέσεις των υπό του Λαογραφικού Αρχείου πεπραγμένων», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου*, Τόμος έκτος (1950-1951), Έν Αθήναις 1951, σ. 327

¹⁷⁰ Σ. Δ. Περιστερής, «Δημοτικά τραγούδια Δροπόλεως Βορ. Ηπείρου», *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου, τόμος 9^{ος} και 10^{ος}*, έτη 1955-1957, Έν Αθήναις 1958, σελ. 105.

¹⁷¹ Του ιδίου, «Μουσική αποστολή εις Ρόδον και Κω (7 Αυγ. - 7 Σεπτ. 1958)», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου τόμος 11^{ος} και 12 (έτη 1958- 1959)*, εν Αθήναις 1960, σ. 278.

¹⁷² Του ιδίου, «Ο άσκαυλος (τσαμπούνα) εις την νησιωτικήν Ελλάδα», *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου τόμος ΙΓ'-ΙΔ'*, Έν Αθήναις 1962, σ. 52-72.

Εκτός από τη μεθοδολογία υπάρχει και η μεθοδευμένη εργασία συλλογής του πρωτογενούς μουσικού υλικού. Αυτό κατά τον Σταύρο Καρακάση σημαίνει την ηχογράφιση σε μαγνητοταινίες δημοτικών τραγουδιών και χορών, αλλά και την αντιγραφή τραγουδιών από ιδιωτικές συλλογές¹⁷³. Ο Στ. Καρακάσης θεωρεί επίσης τη μουσική αποστολή ως *λαογραφική έρευνα* με στόχο την περισυλλογή και μελέτη «της δημόδους μουσικής ύλης της περιοχής». Εκτός από την ηχογράφιση ως μέθοδο καταγραφής των τραγουδιών προτείνει και την καταγραφή των κειμένων τους και συμπληρωματικά συλλογή φωτογραφικού υλικού των πληροφορητών¹⁷⁴.

Ομοίως και ο καθηγητής Στέφανος Ήμελλος θεώρησε «Μουσική Λαογραφία» την εργασία κατά την οποία «επί ταινιών ...μαγνητοφώνου ηχογραφήθησαν μελωδία ασμάτων και λαϊκών χορών». Ακόμα ότι, η μουσικολαογραφική αποστολή είχε ως αντικείμενο την εξέταση μιας μεγάλης περιοχής και τη συλλογή υλικού που περιλάμβανε δημοτικά τραγούδια, έθιμα κ.α.¹⁷⁵.

Γενικότερα, μία αποστολή μπορεί να τιτλοφορείται ως «μουσική λαογραφική αποστολή». Κάτι τέτοιο συναντά κανείς από την δεκαετία του '60 και μετά¹⁷⁶.

Στην κριτική του για το βιβλίο του Γ. Αβέρωφ «Κυπριακοί λαϊκοί χοροί» ο Γ. Αμαργιανάκης παρατηρεί την ορθότητα με την οποία πραγματοποιήθηκαν οι 71 μουσικές καταγραφές σε ευρωπαϊκή σημειογραφία, «κατά τον απλούστερο δυνατό τρόπο, αλλά και με πολύ προσοχή, ώστε να μην παραλειφθούν ουσιώδη μουσικά στοιχεία». Την ορθότητα αυτή εγγυάται η ιδιότητα του κ. Γ. Αβέρωφ ως καθηγητή

¹⁷³ Σταύρος Καρακάσης, «Μουσική αποστολή εις Χαλκιδικήν (6 Αυγούστου – 9 Σεπτεμβρίου 1959)», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου τόμος 11^{ος} και 12^{ος}, (έτη 1958- 1959)*, εν Αθήναις 1960, σ. 333.

¹⁷⁴ Του ιδίου, «Εκθεσις μουσικής αποστολής εις επαρχίαν Πυλίας (16 Ιουλ. – 14 Αυγ. 1964)», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, τόμος ΙΖ' (έτος 1964)*, Εν Αθήναις 1965, σελ. 204.

¹⁷⁵ Στ. Ήμελλος, «Λαογραφική αποστολή εις περιοχὴν Ξάνθης Δυτ. Θράκης, (22 Ιουλίου – 21 Αυγούστου 1961)», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου τόμος ΙΓ'-ΙΔ'*, Εν Αθήναις 1962, σ.401.

¹⁷⁶ Βλέπε σχετικά: **Σπύρος Περιστερής**, «Λαογραφική μουσική αποστολή εις την περιφέρειαν Φωκίδος (16 Ιουλίου – 6 Αυγούστου 1964)», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, τόμος ΙΖ' (έτος 1964)*, Εν Αθήναις 1965, σελ. 173-184 καθώς και **του ιδίου** «Μουσική Λαογραφική Αποστολή εις επαρχίαν Βονίτισης και εις Λευκάδα (1-17 Ιουλίου 1966)», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας (πρώην Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου)*, τόμος ΙΗ'-ΙΘ' (1965-1966), Εν Αθήναις 1967. Επίσης **Σταύρος Καρακάσης**, «Λαογραφική μουσική αποστολή εις Λέσβον (από 11 Αυγ. – 10 Σεπτ. 1963)», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, τόμος ΙΕ'-ΙΣΤ' (έτη 1962-1963)*, Εν Αθήναις 1964, σελ. 351-361. Βλέπε επίσης, **του ιδίου** «Μουσική και Λαογραφική αποστολή εις Σάμον (17 Σεπτ.-7 Οκτ. 1966)», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας (πρώην Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου)*, τόμος ΙΗ'-ΙΘ' (1965-1966), Εν Αθήναις 1967, σελ.366-374.

μουσικής και εκτελεστή παραδοσιακού βιολιού. Χαρακτηρίζει τη διαδικασία αυτή της καταγραφής ως *μουσική λαογραφία* χρησιμοποιώντας τον όρο *μουσικολογράφοι* αναφερόμενος στους μουσικούς ή γνώστες της παραδοσιακής μουσικής που ασχολούνται με τις ηχογραφήσεις παραδοσιακών τραγουδιών και κατόπιν την καταγραφή τους σε σημειογραφία κυρίως ευρωπαϊκή¹⁷⁷.

θ. Μουσική Λαογραφία και Εθνομουσικολογία - Καθορισμός του αντικειμένου

Από τα πρώτα βήματά της η μουσική λαογραφία στην Ελλάδα όρισε ως πεπρωμένο της την συνύπαρξη και συν-λειτουργία με την εθνομουσικολογία. Αυτό επειδή πρώτον η λαογραφία από την αρχή της δημιουργίας της ευνόησε την διεπιστημονικότητα και τη συνεργασία με άλλες συναφείς ή συγγενείς επιστήμες.

Σύμφωνα με τον ορισμό της American Musicology Society¹⁷⁸ (ίδρυση 1934), η μουσικολογία εξετάζει τη μουσική ως φαινόμενο ιστορικό, κοινωνιολογικό, φυσιολογικό και νοηματικό. Ωστόσο στη στοχοθεσία που προτείνει ο Manfred Bukofzer φαίνεται ότι πρέπει να ασχολείται με την ανακάλυψη, συλλογή, καταγραφή και έκδοση καινούριας και άγνωστης μουσικής¹⁷⁹. Κλάδος της Μουσικολογίας είναι η Εθνομουσικολογία. Λειτουργεί ως επιστήμη παράλληλα με τις εθνολογίες, λαογραφίες και ανθρωπολογίες των λαών και μελετά τη μουσική συμπεριφορά των ανθρώπων σε όλο τον κόσμο δηλαδή τη μουσική των εξωευρωπαϊκών λαών, τα μουσικά όργανα και τα τραγούδια τους, τη δημόδη μουσική των ευρωπαίων, αυτή δηλαδή που φέρει τα χαρακτηριστικά της προφορικότητας και τέλος τη μουσική των αρχαίων λαών. Σε κάθε περίπτωση μελετάται και εδώ ό,τι αφορά στο πρωτογενές δρώμενο και όπως προαναφέραμε, πάντοτε in context.

Ωστόσο οι εθνομουσικολόγοι και ιδιαίτερα οι Έλληνες ασχολούνταν πάντοτε με εξαντλητικές μελέτες και καταγραφές των εκδηλώσεων του μουσικού λαϊκού βίου σε όλο τον Ελλαδικό χώρο και ειδικά σε περιοχές που βρισκόντουσαν κάτω από ξένη κατοχή. Ο πλήρης τρόπος εργασίας του Γεωργίου Παχτίκου (260 δημοτικά

¹⁷⁷ Γεώργιος Αβέρωφ, *Κυπριακοί λαϊκοί χοροί. Δημοσιεύματα Εταιρείας Κυπριακών Σπουδών*, αρ. 5. Λευκωσία 1978, σχ.8, σελ. viii +187.

¹⁷⁸ <http://www.ams-net.org/aboutams.php>

¹⁷⁹ Manfred Bukofzer, "The place of Musicology, in American Institutions of higher learning", The Liberal Art Press, New York, 1957. Επίσης, αναδημοσίευση μέρους του βιβλίου σε ηλεκτρονική μορφή στον ιστότοπο της American Musicology Society: http://www.ams-net.org/resources/The_Place_of_Musicology.pdf

τραγούδια) το 1905, αποτελούσε, αν και πολύ πρώιμα, τη γέφυρα μεταξύ των επιστημών της (μουσικής) λαογραφίας και της εθνομουσικολογίας. Αυτό μπορούμε να το συμπεράνουμε από το εύρος του γεωγραφικού πεδίου έρευνας και από τη μεθοδολογία του.

ι. Το Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων – Κέντρο Εθνομουσικολογίας (ΜΕΛΜΟ ΚΕ).

Ο μουσικολόγος Φοίβος Ανωγιαννάκης θεωρείται ο θεμελιωτής της επιστήμης της Εθνομουσικολογίας στην Ελλάδα. Ως Κέντρο Εθνομουσικολογίας θεωρείται το Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων (ΜΕΛΜΟ) το οποίο ίδρυσε και εγκαινιάστηκε το 1991. Όπως πληροφορούμαστε από την ιστοσελίδα του Κέντρου (<http://www.instruments-museum.gr>) πρόκειται για συλλογή από 1200 ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα από τον 18^ο αιώνα μέχρι τις μέρες μας. Παράλληλα, μέσα από τις δράσεις του Κέντρου επιδιώκεται η προώθηση της εθνομουσικολογικής έρευνας στην Ελλάδα, η διάσωση και προβολή της ελληνικής λαϊκής και βυζαντινής μουσικής παράδοσης και τέλος η δημιουργία ειδικής εθνομουσικολογικής βιβλιοθήκης.

Σήμερα πρόεδρος του διοικητικού συμβουλίου είναι ο καθηγητής κ. Λάμπρος Λιάβας¹⁸⁰. Ο Λάμπρος Λιάβας είναι γνωστός ως καθηγητής εθνομουσικολογίας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών και πρόεδρος του Μουσείου Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων. Έχει πραγματοποιήσει επιτόπιες έρευνες και μουσικές καταγραφές σε όλη την Ελλάδα. Όπως πληροφορούμαστε από την ιστοσελίδα του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών (<http://www.music.uoa.gr/>) «στα επιστημονικά του ενδιαφέροντα περιλαμβάνονται η ελληνική δημοτική μουσική (με έμφαση στα επιμέρους τοπικά ιδιώματα και στα λαϊκά μουσικά όργανα), η αστική λαϊκή μουσική (ρεμπέτικο, θέατρο σκιών) και το νεότερο ελληνικό τραγούδι»¹⁸¹.

¹⁸⁰ <http://www.instruments-museum.gr/products6.php?wh=1&lang=1&the1id=&the2id=12&theid=12&open1=&open2=12>

¹⁸¹ <http://www.music.uoa.gr/an8ropino-dynamiko/melh-dep/b-tomeas/lampros-liabas.html>

Κεφάλαιο Γ΄

Οι καταγραφές των δημοτικών μας τραγουδιών

α. Από τον 19^ο στον 20^ο αιώνα.

Πριν προχωρήσουμε θα κάνουμε μία σύντομη αναφορά στις εργασίες Ελλήνων και ξένων ερευνητών που έχουν σχέση με τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Ο Δ. Πετρόπουλος¹⁸² βλέπει το θέμα «δημοτικό τραγούδι» ως ένα γενικευμένο φαινόμενο του ευρωπαϊκού χώρου, το οποίο οι λαοί οι οποίοι επιθυμούσαν αυτονομία μέσω της τεκμηρίωσης μιας «ιστορικής συνέχειας» καλούνταν να μελετήσουν. Ο Πετρόπουλος θεωρεί ότι αυτό πραγματοποιήθηκε μέσω των συλλογών και των συστηματικών εκδόσεων των δημοτικών τραγουδιών.

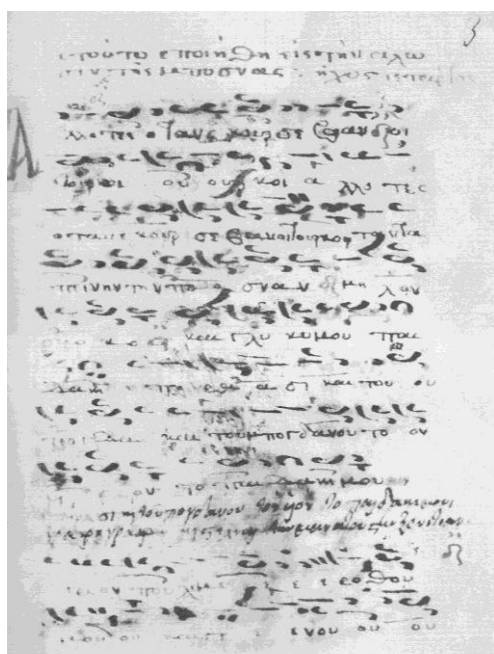
Πρότυπο όπως γνωρίζουμε αποτελούσε ο Johan Goltfried Herder ο οποίος στη λογική του να προσδιοριστεί και να μελετηθεί ο Γερμανικός λαϊκός πολιτισμός δημιούργησε το 1774 τη συλλογή *Alte Volkslieder* που σημαίνει παλιά λαϊκά (δηλαδή δημοτικά) τραγούδια. Γίνεται συχνά λόγος για την συλλογή του Fauriel και τη μεγάλη αξία της σε ό,τι αφορά τη συγκέντρωση, διάσωση και έκδοση των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών. Ωστόσο πριν από τον Fauriel δραστηριοποιήθηκαν ως προς αυτή την κατεύθυνση και άλλοι. Ο Γερμανός βαρόνος W. von Haxthausen εξέδωσε το 1814 τη συλλογή *Neuegriechische Volkslieder*, η οποία ωστόσο ατύχησε μπροστά στη μεγάλη επιτυχία της συλλογής Fauriel αργότερα.

¹⁸² Βλ. αναλυτικότερα στο: Δ.Α. Πετρόπουλος, «Συμβολή εις την βιβλιογραφίαν των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών (1771-1850), *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, τόμος 8^{ος}* (1953-1954), *Εν Αθήναις 1956*.

Σε γενικές γραμμές, στο διάστημα αυτό του 18^{ου} – 19^{ου} αιώνα η εκδοτική δραστηριότητα είχε ως στόχο τις συλλογές στίχων κυρίως, των ελληνικών δημοτικών μουσικών, με τον αναμενόμενο κίνδυνο να καταστούν ανενεργές, στην περίπτωση που θα ξεχνιόταν η μουσική των τραγουδιών. Από τους ξένους συλλογείς θα αναφερθούμε ιδιαίτερα στους Th. Kind (1827, 1861), N. Tommaseo (1842), Arn. Passow (1860) και Em. Legrand (1874). Από τις σημαντικότερες ελληνικές προσπάθειες αναφερόμαστε στους Γ. Ευλάμπιο (1843), Α. Μανούσο (1850), Σπ. Ζαμπέλιο (1852) και Μ. Λελέκο (1869, 1888)¹⁸³.

Τέλος, στις εκδοτικές δραστηριότητες του 20^{ου} αιώνα συγκαταλέγονται οι συλλογές των Ν.Γ.Πολίτη (*Εκλογαί από τα τραγούδια του Ελληνικού λαού*, εν Αθήναις 1914), Ε. Λύντεκε (1943-47), Α. Θέρου (1951-1952), Δ. Πετρόπουλου (1958), Ακαδημίας Αθηνών (1962,1968), Γ. Ιωάννου (1970), G. Saunier(1983) και μεγάλος αριθμός τοπικών συλλογών¹⁸⁴.

β. Οι μοναχοί του Αγίου Όρους και τα κοσμικά τραγούδια.



Εικ.3. Σελίδα του Χειρογράφου της Μονής των Ιθήρων.

Τραγουδούσαν οι καλόγεροι του Αγίου Όρους δημοτικά τραγούδια; Το ίδιο ερώτημα μπορεί να επαναλαμβάνεται κάθε εποχή με το πολύ απλό σκεπτικό ότι πριν ασπαστεί κάποιος τον μοναχικό βίο ήταν λαϊκός. Άκουγε και τραγουδούσε ή και έπαιζε ή ακόμα και χόρευε τα τραγούδια του τόπου του. Η νέα κοινωνία του ήταν πάντοτε αποτέλεσμα της συνειδητής του επιλογής. Ωστόσο δεν ήταν δυνατό να μην μετέφερε και τα στοιχεία του λαϊκού πολιτισμού μέσα στην ψυχή, στο νου και στις αναμνήσεις του.

¹⁸³ Την αναφορά στα παραπάνω οφείλουμε στο βιβλίο του Ερ Καψωμένου, *Δημοτικό τραγούδι...* ό.π.,σ. 118,119.

¹⁸⁴ Βλ. Χασιώτης, Αραβαντινός, Jeannarakis κ.α. στο Ερ. Καψωμένος, ό.π.

Η ανακάλυψη του Σπυρίδωνος Λάμπρου, ενόσω αυτός ερευνούσε και μελετούσε τα χειρόγραφα των βιβλιοθηκών των Μονών του Αγίου Όρους, ήρθε να αποδείξει το αυτονόητο. Κοσμικά – δημοτικά το πλείστον τραγούδια, μιας πολύ παλιάς εποχής, ανάμεσα στους βυζαντινούς ύμνους... Ο Samuel Baud – Bauvy προλογίζοντας την Β΄ έκδοση του βιβλίου της Δέσποινας Μαζαράκη *Μουσική Ερμηνεία Δημοτικών Τραγουδιών από Αγιορείτικα Χειρόγραφα* το οποίο εκδόθηκε το 1992¹⁸⁵, αναφέρεται στο 1967 «όταν η κ. Δέσποινα Μαζαράκη παρουσίασε για πρώτη φορά τη μεταγραφή όλων των τραγουδιών που ο Σπ. Λάμπρος ανακάλυψε μέσα στη στάχωση ενός Κρατηματαρίου...της Μονής των Ιβήρων (Άγιον Όρος)» (1880). Τραγούδια του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα καταγεγραμμένα με βυζαντινή σημειογραφία τα οποία στη συνέχεια, στα πλαίσια της εκδοτικής διαδικασίας, μετέφερε σε ευρωπαϊκή.

Ο Baud – Bauvy κατόπιν αναφέρεται στην απορία του Σπ. Λάμπρου για το εάν εκείνα τα δημοτικά τραγούδια που ήταν καταγεγραμμένα στην εκκλησιαστική παρασημαντική αποτελούσαν πρωτότυπη δημιουργία του καταγραφέα τους ή απλή μεταφορά σε σημειογραφία της μουσικής ενός άλλου, αγνώστου μουσικού¹⁸⁶. Η εξαντλητική μελέτη που πραγματοποίησε ο καθηγητής κ. Γρ. Στάθης αναφέρεται στον κώδικα K1203 του 1562¹⁸⁷ της Μονής Ιβήρων και στον κώδικα K262 της Μονής Ξηροποτάμου στις αρχές του 17^{ου} αιώνα. Σημαντική επίσης είναι και η έρευνα γύρω από αυτά του καθηγητή Bertrand Bouvier το 1960¹⁸⁸.

γ. «Έτερα, τα οποία λέγονται εις ευθυμίας και χαράν...»¹⁸⁹

Ο πρόλογος του Samuel Baud- Bauvy αναφέρεται και στην Θεωρία του Θρ. Γεωργιάδη γύρω από την «ποσοτική» διάκριση των συλλαβών και όχι την ρυθμοτονική (δυναμικό τονισμό) της αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας, την οποία

¹⁸⁵ Δέσποινα Μαζαράκη, *Μουσική ερμηνεία δημοτικών τραγουδιών από Αγιορείτικα Χειρόγραφα*, πρόλογος Samuel Baud – Bauvy, εκδ. Φ. Νάκας, Αθήνα 1992, σ.20 κ.ε. Ωστόσο η Α΄ έκδοση τιτλοφορείται: Δέσποινα Μαζαράκη, *Μουσική ερμηνεία των δημοτικών τραγουδιών της μονής των Ιβήρων*. Πρόλογος :S. Baud-Bauvy. Επίλογος: B. Bouvier.

¹⁸⁶ Στο ίδιο, σ.21.

¹⁸⁷ Γρ. Στάθης, *Το αρχαιότερο, χρονολογημένο το έτος 1562, δημοτικό τραγούδι, μελισμένο στη βυζαντινή σημειογραφία* (Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών, τ. 51 (1976), σελ. 184-219), σελ. 187, υπ.8.

¹⁸⁸ Bertrand Bouvier, *Δημοτικά τραγούδια από χειρόγραφο της μονής των Ιβήρων*. Εκδόσεις Γαλλικού Ινστιτούτου, αρ.120. Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο Μέλπωσ Μερλιέ, Αθήνα 1960.

¹⁸⁹ Bertrand Bouvier, *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής. Άγιον Όρος. Κατάλογος περιγραφικός, τ. Α΄*, Αθήνα 1975, σ.9-12. Βλ. και Δέσποινα Μαζαράκη, ..., 1992, ό.π., σ.22.

προσαρμόζει στη βυζαντινή μουσική¹⁹⁰. Κατόπιν γίνεται σαφές ότι όλα αυτά τα τραγούδια συγγενεύουν με τα τραγούδια της δυτικής Κρήτης, τα ριζίτικα – τριημίστιχη μουσική στροφή¹⁹¹. Εξ άλλου από την αρχή του προλόγου του ο S.B.B. προβαίνει σε συγκριτική διαδικασία των δημοτικών αυτών τραγουδιών με τα ριζίτικα (άρα οι καταγραφείς ήταν κρητικοί;) αναφέρεται στα τζακίσματα του στίχου και γενικότερα στην τριημίστιχη στροφή και στον δεκαπεντασύλλαβο. Δύο τραγούδια φαίνεται να έχουν λόγια προέλευση. Ένα, το 4^ο, να αποτελεί συμφυρμό παραδόσεων (*Διγενής και κουμπάρα νύφη*) και τα υπόλοιπα, «δημοτικά τραγούδια καταγραμμένα στην εκκλησιαστική παρασημαντική» κατά τον ορισμό του Λάμπρου. Τα τραγούδια φωτίζουν πτυχές του καθημερινού βίου των ανθρώπων. Συχνά εκφράζουν λύπες και νοσταλγία:

*Θλίβει με τούτος ο καιρός, λυπεί με ο χρόνος τούτος,
οι μήνες όλες πταίγουν με κι όλες οι εβδομάδες...*

.....
*Κι ένα πουλί καθέζετο και μένα παρηγόρα,
έλεγεν με το στόμα του ανθρώπινη λαλίτσα:
Εσύ που σε πονεί η καρδιά κι οπο'σε θλίβει ο χρόνος,
υπόμνε να θλίβεσαι, καρτέρει τα λυπείσαι...¹⁹²*

Σαφή χαρακτηριστικά δηλαδή των δημοτικών τραγουδιών όπως τα εικονοποιητικά μέσα, η προσωποποίηση, οι ιδιότητες του στίχου κλπ. Διεξοδικά αναφερόμαστε στους τίτλους των άλλων τραγουδιών: *Τ' αηδόνια της Ανατολής*, *Όλοι τα σίδερα βαστούν* (για τον φυλακισμένο που προσμένει η καλή του), *Κάλεσμα κάνει ο βασιλιάς* (σχετικό με τον Διγενή), *Όταν λαλήσει ο πετεινός*, *Όλα τα Δωδεκάνησα*, *Θωρείς τον τόν αμάραντο* (η λησμονιά). Στο *Άγριον πουλί μερώθου μου* παρατηρείται διάχυτος ένας λυρισμός...

*Άγριον πουλί, μερώθου μου και γένου μερωμένον
- ω χρυσόν, ω χρυσόν πουλί-
Πουλί, μηδέν φουμίζεσαι και δεν ψηλοκρατιέσαι,*

¹⁹⁰ S. Baud-Bauvy, Πρόλογος στην Β' έκδοση του Δέσποινα Μαζαράκη, *Μουσική ερμηνεία δημοτικών τραγουδιών από Αγορείτικα Χειρόγραφα*, εκδ. Φ. Νάκας, Αθήνα 1992, σ21.

¹⁹¹ Στο ίδιο, σ.23.

¹⁹² Δέσποινα Μαζαράκη, ..., 1992, ό.π., σ.48,49.

*μη δεις πουλί, τον θάνατον στου κυνηγού τα χέρια
και τα χρυσά σου τα πτερά οι κάμποι τα γεμίζουν.*

Το τραγούδι *Διώχνεις με, μάνα, διώχνεις με* αναφέρεται στην ξενιτιά. Επίσης αναφέρουμε τα *Εις πρασινάδα λιβαδιού* (δράκος και κόρη), *Εις πράσινα λιβάδια* (παραλλαγή του προηγούμενου), *Αητέ που κάθεσαι ψηλά*, και *Εις σε ψηλά βουνά* (η γνωστή παραλλαγή του αητού στο δημοτικό τραγούδι).

δ. Οι αρχές του 20^{ου} αιώνα και ο Γεώργιος Παχτικός

Ιστορικής σημασίας μπορεί να θεωρηθεί το έργο *260 Δημόδη Ελληνικά Άσματα από του στόματος του Ελληνικού λαού* του Γεωργίου Παχτικού. Η συλλογή αυτή που εκδόθηκε το 1905 περιλαμβάνει καταγραφές τραγουδιών από χωριά των περιοχών: Καππαδοκίας, Πόντου, Βιθυνίας (τα περισσότερα της συλλογής), Θράκης, Μακεδονίας, Ηπείρου και Αλβανίας, Κρήτης, Νήσων του Αιγαίου, Κύπρου και των παραλίων της Προποντίδος¹⁹³.

Στα «Προλεγόμενα» του έργου του, ο Γεώργιος Παχτικός αποπειράται να εκθέσει τους λόγους για τους οποίους η μουσική της νεώτερης Ελλάδας, το δημοτικό τραγούδι, δεν αποτελούσε αρχικά αντικείμενο μελέτης¹⁹⁴. Δεν είχε ακόμη ληφθεί υπόψη ούτε και η αξία του να (δια)σώζει «λείψανα της αρχαίας τέχνης», αλλά ούτε και η οπτική της βυζαντινής μουσικής με την ηθική της επίδραση, τη χαλιναγώγηση των παθών και τη διαμόρφωση των χαρακτήρων¹⁹⁵. Με λεπτομερείς αναφορές στους αρχαίους Έλληνες συγγραφείς μουσικούς και ποιητές τεκμηριώνει τον χρηστικό ρόλο της. Το ίδιο επιτυγχάνει και με τη βυζαντινή.

Ο ρόλος της συγκεκριμένης συλλογής, εμπνευσμένης από τις παραπάνω αρχές, βρίσκεται στο «να διανοίξη νέον στάδιον ευγενούς ερεύνης και ενασχολήσεως» μέσω της *μουσικής αρχαιολογίας*. Με τον ασυνήθιστο αυτό όρο ο Παχτικός φαίνεται ότι επιθυμούσε να δώσει το στίγμα της ερευνητικής διαδικασίας το οποίο έλειπε εκείνη την εποχή εξαιτίας του καθαρά εμπειρικού χαρακτήρα της

¹⁹³ Γεώργιος Παχτικός, *260 Δημόδη Ελληνικά Άσματα από του στόματος του Ελληνικού λαού*, τόμος Α', Εν Αθήναις τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου 1905, βιβλιοπωλείο Διονυσίου Νότη Καραβία.

¹⁹⁴ Στο ίδιο, σελ. η', θ'.

¹⁹⁵ Στο ίδιο, σ. θ'.

έρευνας. Η εποχή του συνδεδεμένη με την αρχαιολογική οπτική (κατά την Κυριακίδου, «πρωτοεπιστημονική») ευνοούσε την αρχαιολογική έρευνα¹⁹⁶.

Τέλος παρέχει την διαβεβαίωση για την εγκυρότητα των καταγραφών του. Οι πληροφορητές του ήταν ηλικιωμένοι και μετέφεραν τραγούδια της οικογενειακής προφορικής τους παράδοσης. Στις περιπτώσεις όπου οι ηλικιωμένοι πληροφορητές δεν θυμόντουσαν το κείμενο, αυτό είναι μισογραμμένο ή με κενά. Ο Παχτικός υποστηρίζει ότι αυτά τα τραγούδια είναι και τα παλαιότερα.

ε. Οι καταγραφές του Pernot ή... μια επιστημονική αποστολή στην Ελλάδα

Ο Γάλλος γλωσσολόγος Hubert – Octave Pernot ήταν υφηγητής στην έδρα της Νέας Ελληνικής στη Σχολή Ζωσών Ανατολικών Γλωσσών και κατόπιν τακτικός καθηγητής της μετακλασικής και νεότερης Ελληνικής Φιλολογίας στο ίδιο Πανεπιστήμιο. Από το 1919 διεύθυνε το Νεοελληνικό Ινστιτούτο της Σορβόνης το οποίο ίδρυσε ενώ το 1924 ανέλαβε τη διεύθυνση του Ινστιτούτου Φωνητικής. Σημαντικές επιδράσεις επάνω του άσκησαν οι δάσκαλοί του Rousselot, Legrand και ο Ψυχάρης. Θεωρούσε πάντοτε την Ελλάδα πνευματική του πατρίδα.

Κατά τη διάρκεια των καλοκαιριών του 1898 και 1899 και με εντολή του υπουργείου Δημόσιας Εκπαίδευσης μετέβη στην Ελλάδα προκειμένου να πραγματοποιήσει καταγραφές των δημοτικών τραγουδιών της Χίου. Αποτέλεσμα της επίπονης αυτής εργασίας ήταν το βιβλίο του *Mémoires Populaires Grecs de l' Île de Chio* το οποίο είδε το φως της δημοσιότητας το 1903¹⁹⁷. Η έκδοση των τραγουδιών από τη Χίο αναμφισβήτητα ξεπερνά τον χαρακτήρα μιας «φιλελληνικής» πράξης και αποτελεί μία συμβολή στην παγκόσμια πολιτιστική κληρονομιά. Ωστόσο η εισαγωγή η οποία τιτλοφορείται «Αναφορά για μιαν Επιστημονική Αποστολή στην Ελλάδα» θέτει ενδεχομένως τις βάσεις για μια «λαογραφία» ιστορική μαζί και συγκριτική. Στη συνέχεια θα γίνει εκτενέστερη αναφορά.

στ. Η συμβολή του Ωδείου Αθηνών

¹⁹⁶ Είναι χρήσιμη ωστόσο η διευκρίνιση την οποία κάνει ο Παχτικός. Οι περισσότερες συλλογές δημοτικών τραγουδιών ήταν απλώς συλλογές στίχων «άνευ μέλους». Μνημονεύει τις συλλογές των Χασιώτη, Passow, Fauriel, Marcellus, Kind, Sanders και άλλων. (βλ. Παχτικός *ό.π.*, σ.1η', υποσημ. 1.)

¹⁹⁷ Hubert Pernot, *Mémoires Populaires Grecs de l' Île de Chio*, Paris, Imprimerie Nationale 1903, βλ. την «αναφορά για μιαν επιστημονική αποστολή στην Ελλάδα» (εισαγωγή).

Το 1910 το υπό την διεύθυνση του Γεωργίου Νάζου Ωδείο Αθηνών προβαίνει στην καταγραφή δημοτικών τραγουδιών από την Πελοπόννησο και την Κρήτη. Ο μουσικολόγος Σωτήριος Τσιάνης αναφέρει ότι η σημαντικότερη φωνογράφιση από αυτές πραγματοποιήθηκε στην Πελοπόννησο το 1910, στο χωριό Μουρλά Αχαΐας κοντά στο Αίγιο από τους Δημήτριο Περιστέρη και Κωνσταντίνο Ψάχο. Η καταγραφή πραγματοποιήθηκε με φωνογράφο. Το αποτέλεσμα της καταγραφής εκδόθηκε μετά από χρόνια (σύμφωνα με πληροφορίες του Ωδείου το 1930)¹⁹⁸ σε βυζαντινή και ευρωπαϊκή σημειογραφία. Πρόκειται για τα *50 Δημώδη Άσματα Πελοποννήσου και Κρήτης*¹⁹⁹. (Μεταγενέστερη έκδοση από τον Σύλλογο προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων). Οι κύλινδροι ηχογράφησης, κατά τον Σ. Τσιάνη, κατατέθηκαν στο Αρχείο της βιβλιοθήκης του Ωδείου Αθηνών²⁰⁰. Υποστηρίζεται δε ότι αυτή ήταν η πρώτη ηχογράφιση – καταγραφή στον γεωγραφικό χώρο της ηπειρωτικής Ελλάδας²⁰¹.

ζ. Ο Νικόλαος Πολίτης και η Εθνική Μουσική Συλλογή

Η Εθνική Μουσική Συλλογή ιδρύθηκε το 1914 από τον Νικόλαο Πολίτη με τον Ν. 432, άρθρο 1 «προς διάσωσιν και περισυλλογήν των ασμάτων, των χορών και των μουσικών οργάνων του ελληνικού λαού». Δεν ήταν τυχαίο ότι στην διοικούσα επιτροπή συμμετείχαν ο Γεώργιος Νάζος που όπως είπαμε ήταν διευθυντής του Ωδείου Αθηνών και ιδρυτικό μέλος της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας, ο Δημήτριος Χόνδρος και οι μουσουργοί Μανώλης Καλομοίρης και Κωνσταντίνος Ψάχος²⁰².

Το 1927 συγχωνεύτηκε με το Λαογραφικό Αρχείο του Κέντρου Έρευνας Ελληνικής Λαογραφίας (ΚΕΕΛ) της Ακαδημίας Αθηνών αποτελώντας το Μουσικό Τμήμα του. Όπως διαβάζουμε στην επίσημη ιστοσελίδα του ΚΕΕΛ, το 1939 εμπλουτίστηκε ο τεχνολογικός εξοπλισμός αποκτώντας «το απαραίτητο «δια τας

¹⁹⁸ http://www.odeionathinon.gr/index.php?option=com_content&task=view&id=1&Itemid=2

¹⁹⁹ Ωδείου Αθηνών, *50 Δημώδη Άσματα Πελοποννήσου και Κρήτης* (*50 Peloponnesian and Cretan Folk Songs*) Athens, J.N. Sideris, 1930.

²⁰⁰ Sotirios Chianis, *Folk Songs of Mantineia, Greece*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1965, p. 1,2.

²⁰¹ Στο ίδιο, σ. 2.

²⁰² Βλ. *Λαογραφία Ε'* (1915), σελ. 420.

φωνοληψίας» μηχανήμα, το οποίο, λόγω των εθνικών περιπετειών και, παρά τις προσπάθειες του τότε Διευθυντή Γεωργίου Μέγα «δια την χρήση και την καταγραφήν των δημοδών μελωδιών», χρησιμοποιήθηκε μετά το 1950, όταν το Λαογραφικό Αρχείο απέκτησε ειδικό μουσικό «συντάκτη»²⁰³. Ωστόσο σημαντική πρόοδος σημειώθηκε όταν το 1966 συγκροτήθηκε στο ΚΕΕΛ με το νόμο 4545 Εθνική Δισκοθήκη, στην οποία κατατίθενται από τις δισκογραφικές εταιρείες δίσκοι δημοτικής και λαϊκής μουσικής.

η. Ο Σίμων Καράς και ο «Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής»

«Για ν' αγαπήσωμε την ελληνική μουσική, ανάγκη να γνωρισθούμε μαζί της· ανάγκη να γνωρίσωμε τη μουσική του λαού μας».

Σίμων Καράς

Την ίδια περίπου εποχή (το 1929) ο Σίμων Καράς ίδρυσε τον «Σύλλογο προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής» ο οποίος στόχευε στην έρευνα, συλλογή και διάδοση της βυζαντινής μουσικής και του δημοτικού μας τραγουδιού. Προηγουμένως, το 1927 είχε ιδρύσει την Σχολή η οποία έφερε το όνομά του, έργο της οποίας ήταν η διδασκαλία της παραδοσιακής μουσικής. Τελικά, το έτος 1937 ο Σύλλογος εξελίσσει την υπάρχουσα Σχολή σε «Σχολήν Εθνικής Μουσικής»²⁰⁴. Ως μελετητής του θεωρητικού έργου των Αρχαίων Ελλήνων καθώς και των βυζαντινών και μεταβυζαντινών συγγραφέων διέθετε το απαιτούμενο υπόβαθρο ώστε να αναζητήσει, να αποκρυπτογραφήσει και να ερμηνεύσει παλαιά μουσικά χειρόγραφα από βιβλιοθήκες και μονές²⁰⁵.

Δείγμα της βιβλιογραφικής παραγωγής του Σίμωνος Καρά αποτελούν οι τίτλοι:

Δημοτικά τραγούδια Πελοποννήσου (Σε Βυζαντινή μουσική σημειογραφία, το οποίο αναφέρεται στην Ελληνική Μουσική και αποτελείται από δύο τόμους), *Θούριος του Ρήγα και η μουσική του*, *Βυζαντινή μουσική σημειογραφία*, *Μέθοδος της Ελληνικής*

²⁰³ http://www.kentrolaografias.gr/default.asp?V_DOC_ID=2056

²⁰⁴ Χαρ. Σπυρίδης, «Παιδευτική και παιδαγωγική η σημασία του συνόλου έργου και της ζωής του Σίμωνος Καρά», ομιλία στη διάλεξη: *Σίμων Καράς- 10 χρόνια από τον θάνατό του*, διοργανωτής: «Η Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Λίλιαν Βουδούρη», 12-11-2008.

²⁰⁵ Στο ίδιο. Επίσης χρήσιμες και έγκυρες πληροφορίες από <http://simonkaras.com/o-simon-karas-kai-to-ergo-toy.html>

Θεωρητικής Μουσικής τόμος Α' και τόμος Β', *Μέθοδος της Ελληνικής Μουσικής Πρακτικόν* μέρος Ι και ΙΙ, *Για να αγαπήσωμε την Ελληνική Μουσική*: πέντε ραδιοφωνικές ομιλίες έτους 1946 αναφερόμενες 'ς την εθνική μας μουσική, *Η Κάρπαθος και τα τραγούδια της*, *Τραγούδια βορείου και ανατολικού Αιγαίου (ηχογράφηση)*, *τραγούδια των Κυκλάδων (ηχογράφηση)*, *τραγούδια της Κωνσταντινουπόλεως και Προποντίδος (ηχογράφηση)*, *Η βυζαντινή μουσική παλαιογραφική έρευνα εν Ελλάδι: Διάλεξις γενομένη εν Λονδίνω κατ' Απρίλιος 1975*, και πλήθος βιβλίων Θρησκευτικής βυζαντινής Μουσικής.

θ. Στα βήματα του μεγάλου δασκάλου. Το Κ.Ε.Π.Ε.Μ.

Το 2009 η χήρα του Σίμωνος Καρά Αγγελική ακολουθώντας πιστά τα βήματά του ίδρυσε το «**Κέντρον Ερεύνης και Προβολής της Εθνικής Μουσικής (Κ.Ε.Π.Ε.Μ.)** με διακριτικό τίτλο «**Μουσικό, Λαογραφικό και Φιλολογικό Αρχείο Σίμωνος και Αγγελικής Καρά**». Όπως μπορεί να διαβάσει κανείς στην ιστοσελίδα του ιδρύματος οι σκοποί της ίδρυσής του ήταν: «...η διάσωση και διάδοση της Ελληνικής παραδοσιακής μουσικής (εκκλησιαστικής και κοσμικής), του Ελληνικού χορού, των οργάνων, των ηθών και εθίμων του Ελληνικού παραδοσιακού πολιτισμού, η διαφύλαξη, συντήρηση και προβολή στο ευρύ κοινό με επιστημονική αξιοπιστία του συγκεκριμένου έργου και αρχείου, και η συντήρηση και ανάδειξη του ως άνω κτηριακού χώρου, προκειμένου αυτό να ανταποκρίνεται στα σύγχρονα δεδομένα διδασκαλίας και έρευνας»²⁰⁶.

Στο εν λόγω κέντρο διδάσκονται σήμερα παραδοσιακά μουσικά όργανα και πραγματοποιούνται σεμινάρια. Έργο του επίσης είναι η διενέργεια λαογραφικών αποστολών κυρίως στα Δωδεκάνησα, την Ανατολική Θράκη και τον Πόντο²⁰⁷. Τέλος έχουν εκδοθεί και διακινούνται CD's της Ελληνικής παραδοσιακής μουσικής.

ι. Η Μέλπω Μερλιέ και η Μουσική Λαογραφία.

Ήταν το 1930 όταν ο τότε καθηγητής της Φωνητικής στη Σορβόνη και διευθυντής του Μουσείου του Λόγου του Παρισιού Hubert Pernot πρότεινε σε

²⁰⁶ <http://simonkaras.com/kepem/ligalogiakepem.html>

²⁰⁷ <http://simonkaras.com/ereyna/laografikes-apostoles.html>

Αθηναίους ιδιώτες φίλους του τη δημιουργία του Συλλόγου Δημοτικών Τραγουδιών. Στόχος θα ήταν η καταγραφή μέσω φωνογράφησης ενός αριθμού δημοτικών τραγουδιών από διάφορες περιοχές της Ελλάδας. Η πρόταση έτυχε ενθουσιώδους υποδοχής και ο σύλλογος ιδρύθηκε, πολλά υποσχόμενος για την προσφορά αυτών των εργασιών στην Ελληνική Λαογραφία²⁰⁸. Εμπειρία ωστόσο μουσικών καταγραφών υπήρξε και πιο παλιά. Το 1922 και πάλι με τη συνεργασία του Δ. Λουκόπουλου πραγματοποίησε συλλογή δημοτικών τραγουδιών από το Κεφαλόβρυσο Αιτωλοακαρνανίας και από την Αρτοτίνα Δωρίδος. Σημαντικό είναι το βιβλίο *Τραγούδια της Ρούμελης* το οποίο εξέδωσε το 1931²⁰⁹.

Προκειμένου να επιτευχθεί αυτή η διαδικασία εξασφαλίστηκαν τόσο η τεχνογνωσία, υλικοτεχνική υποδομή και βοήθεια από τον Οίκο Πατέ, όσο και μία υποτυπώδης κρατική επιχορήγηση. Από το σημείο αυτό ξεκινά και η συμβολή και βοήθεια της μουσικολόγου Μέλπω Λογοθέτη – Μερλιέ (1889-1979) και του βοηθού της, λαογράφου Δημ. Λουκόπουλου. Στο βιβλίο της *Η Μουσική Λαογραφία στην Ελλάδα*, η Μέλπω Μερλιέ θεωρεί τη διαδικασία αυτή «λαογραφική εργασία» η οποία στόχευε στην καταγραφή και έκδοση των φωνογραφημένων δημοτικών τραγουδιών.

ια. Η ίδρυση του Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου

Πρόκειται για την σημαντικότερη μουσική συλλογή μετά την Εθνική Μουσική Συλλογή του Νικολάου Πολίτη. Η ίδρυση και λειτουργία του αποτελούσε έναν από τους στόχους της Μ. Μερλιέ ο οποίος και πραγματοποιήθηκε το 1930. Όπως βλέπουμε και από την χρονολογία ίδρυσης πρόκειται για το παλαιότερο κέντρο μελέτης της Ελληνικής Παραδοσιακής Μουσικής, βυζαντινής, δημοτικής και ρεμπέτικης. (www.mla.gr) Ορισμένες από τις σημαντικότερες μορφές που συνεργάστηκαν με το Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο (ΜΛΣ) και την Μ. Μερλιέ ήταν οι Νίκος Σκαλκώτας, Πέτρος Πετρίδης, Γιώργος Πονηρίδης, Νικόλαος Χρυσοχοϊδης, Αγλαΐα Αγιουτάντη, Δέσποινα Μαζαράκη και Samuel Baud-Bovy.

²⁰⁸ Μέλπω Μερλιέ, *Η Μουσική Λαογραφία στην Ελλάδα – δοκίμιο*, Εκδόσεις Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων βιβλίων, Βιβλιοπωλείο Ι.Ν.Σιδέρη, 1935, σ.5.

²⁰⁹ Μέλπω Ο. Μερλιέ, *Τραγούδια της Ρούμελης*, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, Ιστορική και Λαογραφική Βιβλιοθήκη, Βιβλιοπωλείον Ι.Ν.Σιδέρη, 1931 επιπλέον βιβλιογραφία: Μέλπω Μερλιέ, *Μουσική παράδοση στην Ελλάδα*, δοκίμιο, 1935 καθώς και Μέλπω Μερλιέ, *Essai d'un Tableau du Folklore Musical Grec*, 1935.

Στο Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο φυλάσσεται πλούσιο μουσικό – λαογραφικό υλικό. Πλήθος από αδημοσίευτα Χειρόγραφα με υλικό βυζαντινής μουσικής (ύμνοι και Ακολουθίες), μικρασιατικά δημοτικά και αστικά τραγούδια, φαναριώτικες μισμαγιές, πλήθος δημοτικά τραγούδια σε βυζαντινή παρασημαντική και ευρωπαϊκή μεταγραφή από τη συνεργάτιδα του Μ.Λ.Α. Δέσποινα Μαζαράκη (1914-1989) αλλά και επιστολές σημαντικών Ελλήνων και ξένων μουσικών και μουσικολόγων.

Η δισκοθήκη, σύμφωνα με πληροφορίες του ΜΛΑ, δημιουργήθηκε ταυτόχρονα με την ίδρυσή του και με την παραγωγή 222 δίσκων των 78 στροφών, σήμερα ανεκτίμητης ιστορικής και καλλιτεχνικής αξίας. Ωστόσο εκτός από τις δικές του παραγωγές, το ΜΛΑ εμπλούτισε τη συλλογή αυτή και με πλήθος δίσκων του εμπορίου, σχετικών βέβαια με τη βυζαντινό, δημοτικό και ρεμπέτικο τραγούδι.

Σύμφωνα με τις ίδιες πληροφορίες πάντοτε, δημιουργήθηκε και οργανοθήκη, μια έκθεση μουσειακού χαρακτήρα από παραδοσιακά όργανα που έχουν παιχτεί στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Σημαντικότερη είναι επίσης και η βιβλιοθήκη. Περιλαμβάνει όλες τις εκδόσεις γύρω από τη βυζαντινή μουσική καθώς και γύρω από την παραδοσιακή μας μουσική, χορό και ποίηση. Επίσης, η βιβλιοθήκη αυτή περιέχει πλήθος συγγραμμάτων βαλκανικής προέλευσης και αρχείο με αποκόμματα από εφημερίδες, σχετικά με τη βυζαντινή, δημοτική και ρεμπέτικη μουσική. Τέλος εμπεριέχεται και το τεράστιο αρχείο του Γεντ Πετρίδη.

Πολύ πλούσια και αξιόλογη θα χαρακτηρίζαμε την εκδοτική δραστηριότητα του ΜΛΑ το οποίο από το 1931 έως το 2008²¹⁰ έχει παράγει πλήθος βιβλίων των Μέλπω Μερλιέ, Samuel Baud Bauvy, Δέσποινας Μαζαράκη, Bertrand Bouvier, Μάρκου Δραγούμη, Θανάση Μωραΐτη, Yvonne Hunt, Humbert Pernot και άλλοι. Παράλληλα λειτουργεί και ο τομέας της δισκογραφίας. Αξιοσημείωτες είναι οι παλιές ιστορικές ηχογραφήσεις τραγουδιών από όλη την Ελλάδα, συμπεριλαμβανομένων τραγουδιών από τον Πόντο, την Καππαδοκία καθώς και Αρβανίτικα.

ιβ. Το Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών

Πρέπει όμως να πούμε ότι το Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο αποτέλεσε τον πυρήνα της δημιουργίας του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών – Ίδρυμα Μέλπως και

²¹⁰ βλ. www.mla.gr

Οκτάβιου Μερλιέ. Το δεύτερο δημιούργησε η ανάγκη διάσωσης του Μικρασιατικού πολιτισμού μετά την καταστροφή του 1922 μέσω της καταγραφής της ιστορικής μνήμης των προσφύγων.

Έτσι, το κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών «ασχολείται με τη συλλογή, έρευνα και τεκμηρίωση πληροφοριών προφορικής και γραπτής ιστορικής παράδοσης, καθώς και την έκδοση επιστημονικών μελετών και μονογραφιών που αναφέρονται στον ελληνισμό της Μικράς Ασίας»²¹¹.

Σημαντικότερα στοιχεία του είναι το Αρχείο Προφορικής Παράδοσης, τα αρχεία χειρογράφων, φωτογραφιών και χαρτών, ιδιωτικά αρχεία και έγγραφα, το Αρχείο Μέλπως και Οκτάβιου Μερλιέ, εκδόσεις και συλλογές βιβλίων, ψηφιακή συλλογή και φυσικά το Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο. Στα πλαίσια της εκδοτικής του δραστηριότητας το ΚΜΣ από το 1977 εκδίδει το επιστημονικό περιοδικό Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών καθώς πάνω από 60 τίτλους δικαιώνοντας την ικανότητα ιστορικής προσέγγισης των μικρασιατικών θεμάτων και συμβολής στην επιστημονική έρευνα.

ιγ. Η εκδοτική δραστηριότητα του ΚΕΕΛ

Το μουσικό τμήμα του Κέντρου Έρευνας Ελληνικής Λαογραφίας εξέδωσε το 1968 την *Μουσική Εκλογή*, δηλαδή τον τελευταίο από τους τρεις τόμους της σειράς Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια με τη συνεργασία των Γ. Σπυριδάκη και Σπ. Περιστερή. Εκτός από το επίπονο έργο της καταγραφής των δημοτικών τραγουδιών με ευρωπαϊκή σημειογραφία, σημαντικό τεκμήριο μουσικής – έρευνας αποτελεί η Εισαγωγή γραμμένη από τον Σπ. Περιστερή. Όπως σημειώνει στον πρόλογο της επανέκδοσης το 1999 η Διευθύντρια του ΚΕΕΛ Αικατερίνη – Πολυμέρου Καμηλάκη, η «ιδιαίτερα μεγάλη ζήτηση, τόσο από ερευνητές της δημοτικής μουσικής και φοιτητές των τμημάτων Μουσικολογίας των Πανεπιστημίων, όσο και από το ευρύ κοινό», δημιούργησαν την ανάγκη ανατύπωσης του τόμου²¹².

Στην Εισαγωγή αυτή των 46 σελίδων στο Α΄ μέρος ο καθηγητής Γεώργιος Σπυριδάκης, αναφέρεται στην Έννοια της Δημόδους Μουσικής, στα Αρχεία και στις

²¹¹ Σύμφωνα με την ιστοσελίδα του Κ.Μ.Σ.:

<http://www.kms.org.gr/kms/formthesaurus.jsp?actionshowcontent&menuid=3&menustate=3&lang=el>

²¹² Αικατερίνη Πολυμέρου Καμηλάκη, Σημείωση για την ανατύπωση στον τόμο: *Ακαδημία Αθηνών, Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, Αθήνα 1999.

Εκδόσεις. Στο Β΄ μέρος ο Σπύρος Περιστερής παρουσιάζει το θεωρητικό πλαίσιο της καταγραφής των τραγουδιών κάνοντας εκτενή λόγο για τις ιδιότητες και τις δυνατότητες της ευρωπαϊκής σημειογραφίας ως μέσο καταγραφής των τραγουδιών. Στη συνέχεια αναπτύσσεται το κεφάλαιο: Τρόποι – κλίμακες και τέλος ο Ρυθμός.

ιδ. Η «Μουσική Λαογραφία» στα ΑΕΙ. – Αρ. Βρέλλης

Το μάθημα με τίτλο «Μουσική Λαογραφία και Εθνομουσικολογία» καθιέρωσε και δίδασκε στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας ο καθηγητής Αριστοτέλης Βρέλλης. Ο καθηγητής, ο οποίος αναγορεύτηκε διδάκτορας της Φιλοσοφικής Σχολής το 1981 ήταν καθηγητής Βυζαντινής και Ευρωπαϊκής Μουσικής και συνταίριαξε αριστοτεχνικά το λαογραφικό και το μουσικό στοιχείο. Στο «Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής»²¹³ διαβάζουμε ότι « ο Αρ. Βρέλλης... καταβάλλει μαζί με τους φοιτητές του συστηματική προσπάθεια συγκέντρωσης δημοτικών τραγουδιών. Τα κείμενα των τραγουδιών συνοδεύονται από τις ανάλογες μαγνητοταινίες και μπομπίνες. Το υλικό που συγκεντρώνεται δεν προέρχεται μόνο από την Ήπειρο, αλλά από όλη την Ελλάδα και τίθεται με αξιοσημείωτη προθυμία στη διάθεση του καθενός ενδιαφερομένου (σε ιδανική ανταπόκριση προς την αληθινή αποστολή της Εκπαίδευσης)...».

Εκτός από τα παραπάνω σημαντικό είναι και το βιβλιογραφικό του έργο το οποίο είναι στην ουσία η μουσική λαογραφία: *Συμβολή στην έρευνα της δημοτικής Ηπειρώτικης μουσικής: (παραλλαγές δημοτικών τραγουδιών Ιωαννίνων σε ευρωπαϊκή και βυζαντινή μουσική)*, χ.ο. 1985, *Μουσική Λαογραφία: (συμβολή στην έρευνα της ελληνικής δημοτικής μουσικής και στις σχέσεις της με τη βυζαντινή και ευρωπαϊκή μουσική)*, 1993., *Λεξικό των ελληνικών λαϊκών μουσικών όρων τόμοι Α και Β*, καθώς και πλήθος δημοσιεύσεων με μουσικό – λαογραφικό περιεχόμενο²¹⁴.

Κλείνοντας αναφέρουμε ότι η Μουσική Λαογραφία αποτέλεσε το επίκεντρο για την εκπόνηση διδακτορικών διατριβών και εθνογραφικών μελετών γύρω από μουσική και χορό οι οποίες κατά την Μ. Ανδρουλάκη ξεκίνησαν «τον διάλογο

²¹³ Τάκης Καλογερόπουλος, Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής, εκδόσεις Γιαλλελή, 2001.

²¹⁴ Η κυριότερη βιβλιογραφία που θα μπορούσε να συμβουλευτεί κανείς είναι: Παύλος Βρέλλης, *Συμβολή στην έρευνα της δημοτικής Ηπειρώτικης μουσικής: (παραλλαγές δημοτικών τραγουδιών Ιωαννίνων σε ευρωπαϊκή και βυζαντινή μουσική)*, χ.ο. 1985 καθώς και του ίδιου *Μουσική Λαογραφία: (συμβολή στην έρευνα της ελληνικής δημοτικής μουσικής και στις σχέσεις της με τη βυζαντινή και ευρωπαϊκή μουσική)*, εκδ. ΑΡ.ΓΟ. 1993.

λαογραφίας, ανθρωπολογίας και χορού»²¹⁵. Και εδώ, τα πρωτεία ανήκουν στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων²¹⁶.

Τα τελευταία χρόνια ο όρος αποκτά διαφοροποιημένη σημασία στα πλαίσια των ΑΕΙ. Η Μουσική Λαογραφία αποτελεί ενιαίο κλάδο σπουδών συνυπάρχοντας με την Εθνομουσικολογία. Στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, στο Γενικό Πρόγραμμα Σπουδών (προπτυχιακό) διακρίνονται οι κλάδοι: Ιστορικής Μουσικολογίας, Συστηματικής Μουσικολογίας και Εθνομουσικολογίας – Μουσικής Λαογραφίας. (βλέπε την ιστοσελίδα του Τμήματος: <http://www.mus.auth.gr/cms/?q=node/22> και ειδικότερα το Πρόγραμμα σπουδών: <http://www.mus.auth.gr/cms/?q=node/1>) Το μάθημα είναι εισαγωγικό και αφορά «Αφετηρίες και πηγές για την εδραίωση μιας επιστημονικής θεώρησης και μελέτης των λαϊκών μουσικών πολιτισμών. Τρόποι έρευνας, μέθοδοι εργασίας, σχολές της εθνομουσικολογίας. Θεωρία και πράξη μουσικών πολιτισμών από χώρους της Μεσογείου, Αφρικής, Ινδίας, Άπω Ανατολής, Λατινικής Αμερικής, κ.λπ.»²¹⁷.

ιε. Γύρω από τη θεματολογία της Μουσικής Λαογραφίας

Η Μέλπω Μερλιέ στο δοκίμιο *Η μουσική Λαογραφία στην Ελλάδα* αναφέρεται στο συσχετισμό των γενικότερων λαογραφικών θεμάτων και της δημοτικής μας μουσικής. Η κατάτμηση της Ελληνικής επικράτειας σε «λαογραφικές – μουσικές περιοχές» και η μελέτη, καταγραφή και έκδοση των τοπικών δημοτικών τραγουδιών ήταν ο κύριος στόχος μιας ατέλειωτης και επίπονης διαδικασίας, προϊόν της συνεργασίας της με τον Σύλλογο Δημοτικών Τραγουδιών. Θέματα ενδιαφέροντος που εξετάστηκαν ήταν:

- Ποια είναι η επικράτεια του κλέφτικου τραγουδιού

²¹⁵ **Μαρία Ανδρουλάκη**, *Μουσικός πολιτισμός Ρόδου: όψεις, διαδικασίες, συμπεριφορές. Μία μελέτη της χρήσης και λειτουργίας της μουσικής στην κοινωνία του νησιού*. (Διδακτορική διατριβή), Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Σχολή Επιστημών του Ανθρώπου τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, Βόλος 2011, σελ. 32.

²¹⁶ Άλλες σημαντικές Διδακτορικές Διατριβές (όπως αναφέρει η Ανδρουλάκη στη σελ 31 είναι: **Η. Δήμας**, *Ο παραδοσιακός χορός στο Σιρράκο, Λαογραφική και Ανθρωπολογική προσέγγιση* (διδακτορική διατριβή), Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Τμήμα Ιστορίας και Ανθρωπολογίας, Τομέας Λαογραφίας, Ιωάννινα 1989 καθώς και **Μ. Ζωγράφου**, *Λαογραφική Ανθρωπολογική προσέγγιση του Σέρα χορού των Ποντίων* (διδακτορική διατριβή), Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Τμήμα Ιστορίας και Ανθρωπολογίας, Τομέας Λαογραφίας, Ιωάννινα 1989. Επίσης **I. Loutzaki**, *Dance as a Cultural Message. A Study of the Dance Style among the Greek Refugees in the Village Neo Monastiri and Aeginion*, (διδακτορική διατριβή), The Queen's University of Belfast, Belfast 1989 και πολλές άλλες.

²¹⁷ <http://www.mus.auth.gr/cms/?q=node/157>

- Συγκριτική μελέτη μεταξύ ρουμελιώτικου και πελοποννησιακού τραγουδιού
- Αλληλεπίδραση ελληνικού και αρβανίτικου τραγουδιού καθώς και των τραγουδιών των Σαρακατσάνων, Γύφτων και Κουτσοβλάχων και τέλος
- Η επίδραση της ευρωπαϊκής μουσικής στο δημοτικό τραγούδι των Κυκλάδων και Επτανήσων²¹⁸. Ένα άλλο σημείο ενδιαφέροντος είναι η συστηματική αναφορά στον τομέα της οργανολογίας. Στο σημείο αυτό πρέπει να διευκρινιστεί ότι η έρευνα δεν αποκτά μουσικολογική διάσταση επειδή το θέμα αυτό αντιμετωπίζεται διεξοδικά. Συνηθίζονται η αναφορές στα μουσικά όργανα των προς μελέτη περιοχών και παρατίθεται φωτογραφικό υλικό (εξ άλλου τα ηχητικά ντοκουμέντα θεωρούνται δεδομένα). Συνήθως απεικονίζεται ο ίδιος ο πληροφορητής – τραγουδιστής – οργανοπαίχτης με το όργανό του.

Η πραγμάτευση του «προβλήματος της ελληνικής μουσικής και η σχέση των δημοτικών τραγουδιών με τη βυζαντινή και την αρχαία μουσική» αποτελεί την σχετικά σύντομη *Εισαγωγή* που έγραψε για το βιβλίο της *Τραγούδια της Ρούμελης* η Μέλπω Μερλιέ και που εκδόθηκε το 1931²¹⁹. Πραγματεύεται θεωρητικά ζητήματα της μουσικής, αρχαίας Ελληνικής, Βυζαντινής και ευρωπαϊκής και προκρίνει τον μουσικό και όχι φιλολογικό χαρακτήρα της συλλογής. Τα τραγούδια που παρουσιάζονται έχουν καταγραφεί με ευρωπαϊκή μουσική σημειογραφία.

Το ζήτημα της σχέσης της Βυζαντινής αλλά και της αρχαίας Ελληνικής μουσικής με την παραδοσιακή μουσική, το δημοτικό τραγούδι, αποτελεί επίκεντρο ενδιαφέροντος και άλλων μεταγενέστερων ερευνών. Ως παράδειγμα αναφέρουμε την *Εισαγωγή* που παραθέτει ο μουσικολόγος Σωτήριος Τσιάνης στην μελέτη του *Folk Songs of Mantinea, Greece*, την ηχογράφηση των 68 τραγουδιών από την περιοχή της Μαντίνειας η οποία πραγματοποιήθηκε κατά τα έτη 1958/59. Θέματα που τίγονται είναι η σημειογραφία, η διάκριση μεταξύ στεριανού και νησιώτικου τραγουδιού και αναφορές σε προγενέστερες καταγραφές. Σε θεωρητικό επίπεδο γίνεται σύντομη διαπραγμάτευση των εννοιών του μουσικού τονισμού και των μουσικών μέτρων – ρυθμού²²⁰.

²¹⁸ Μέλπω Μερλιέ, *ό.π.*,σελ.54.

²¹⁹ Μέλπω Ο. Μερλιέ, *Τραγούδια της Ρούμελης*, *ό.π.*, γίνεται γενική αναφορά.

²²⁰ Sotirios Chianis, "Introduction", *Folk Songs of Mantinea, Greece*, University of California Press Berkeley and Los Angeles, 1965, p 1-13.

Ένα κλασικό παράδειγμα θεωρητικής μελέτης μπορεί να συναντήσει κανείς και στα «τεχνικά» από τα 260 δημόδη Ελληνικά Άσματα της συλλογής του Γεωργίου Παχτίκου. Η θεματολογία αυτού του μουσικολογικής αξίας εισαγωγικού μέρους περιλαμβάνει: Αρχαίους θεωρητικούς, γύρω από τον ρυθμό, τα 3 γένη της αρχαίας μουσικής, αρχαίες κλίμακες στις δημοτικές μελωδίες, «εγχώρια» μουσικά όργανα, αρμονική συμφωνία, παρασημαντική και δημοτικοί χοροί²²¹. Συχνά στις δημοσιεύσεις – εκδόσεις των καταγραφών προτάσσεται ως εισαγωγή ένα θεωρητικό πλαίσιο που αφορά στη σχέση των δημοτικών τραγουδιών με τη βυζαντινή και την αρχαία Ελληνική μουσική. Επίσης περιλαμβάνονται πληροφορίες σχετικά με τα μουσικά σύμβολα που χρησιμοποιεί ο καταγραφέας.

Ο Σωτήριος Τσιάνης στο προαναφερθέν βιβλίο του αναφέρεται στις προηγούμενες μελέτες και συλλογές παραδοσιακών τραγουδιών του συγκεκριμένου τόπου (Πελοπόννησος). Επίσης παρατηρήσεις γύρω από τον τονισμό (intonation), τα μουσικά μέτρα συγκρινόμενα με τα ποιητικά, τα «τσακίσματα» με τα οποία επεκτείνεται ο στίχος, την «τροπικότητα» δηλαδή τις κλίμακες που χρησιμοποιούν τα τραγούδια, τα όργανα της παραδοσιακής μουσικής και τους τύπους των παραδοσιακών τραγουδιών.

Αποτέλεσμα της διεπιστημονικότητας λαογραφίας – μουσικολογίας είναι η αναφορά στους πληροφορητές – τραγουδιστές, στα χωριά στα οποία πραγματοποιήθηκε η καταγραφή καθώς και στα στοιχεία των αρχείων καταχώρησης²²². Ιδιαίτερα χρήσιμη αποδεικνύεται η βιβλιογραφία που συνήθως παρατίθεται παρά το γεγονός ότι μπορεί να είναι παλιά.

Η συγκριτική μελέτη ωστόσο μεταξύ δημοτικών τραγουδιών της Ελλάδας και άλλων βαλκανικών λαών είναι και αυτή αναπόφευκτη. Από τη στιγμή που μέσα από τα δημοτικά τραγούδια εκφράζονται συναισθήματα, ενδόμυχες σκέψεις, χαρακτήρας, οράματα και η ψυχή του κάθε λαού, μπορούμε να συναντήσουμε τον παρόμοιο τρόπο με τον οποίο πραγματεύονται την αντιμετώπιση του φυσικού κόσμου, ή την κοινή πικρή τύχη κάποιας σκλαβιάς²²³. Μένουμε όμως στην άποψη του μελετητή του θέματος, καθηγητή Γεωργίου Μέγα, ο οποίος παραδέχτηκε μεν τις ομοιότητες αλλά

²²¹ Παχτίκος, «Τεχνικά», στο: *260 Δημόδη Ελληνικά Άσματα*, ό.π.

²²² Sot. Chianis, ό.π., Εισαγωγή γενικά.

²²³ Μαρία Μιράσγεζη, ό.π.,σελ.180.

και επεσήμανε ότι «όσο περισσότερες ομοιότητες παρατηρεί κανείς, τόσο οξύτερες διαφορές διακρίνει»²²⁴.



Εικ.4. Ηπειρώτης τραγουδιστής και Γιαννιώτες Γύφτοι.

²²⁴ Γεώργιος Μέγας, «Ο λεγόμενος κοινός Βαλκανικός πολιτισμός. Η δημώδης ποίηση», *Λαογραφία τ. ΚΕ*, Αθήνα 1967, σ.431.

Καταγραφές του Λαογραφικού Αρχείου

α. Δεκαετία του '30

Το Λαογραφικό Αρχείο ιδρύθηκε από τον Νικόλαο Πολίτη το 1918 όμως πρώτος του διευθυντής ήταν ο Στίλπων Κυριακίδης. Το 1926, τόσο το Λαογραφικό Αρχείο (στο εξής Λ.Α.) όσο και η Εθνική Μουσική Συλλογή η οποία ιδρύθηκε και αυτή από τον Πολίτη το 1914, εντάχτηκαν στην Ακαδημία Αθηνών. Τέλος το 1966 το Λ.Α. μετονομάστηκε σε Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας και η Εθνική Μουσική Συλλογή απετέλεσε το Μουσικό Τμήμα του. Βρισκόμαστε στο 1937 και ως συνήθως οι αποσπάσεις εκπαιδευτικού προσωπικού στο Λαογραφικό Αρχείο διευκόλυναν τη λειτουργία του κυρίως σε ό,τι αφορούσε στον εμπλουτισμό του μέσω της αποδελτίωσης ανέκδοτων λαογραφικών συλλογών αλλά και της συλλογής νέου υλικού²²⁵. Η θεαματική αύξηση των εισερχόμενων χειρογράφων προσέφερε ως νέο υλικό στο Αρχείο, 1340 άσματα και 1741 δίστιχα²²⁶. Την εποχή εκείνη είχε σταλεί στους λειτουργούς της Δημόσιας Εκπαίδευσης Εγκύκλιος η οποία ενθάρρυνε και βράβευε τη συλλογή λαογραφικού υλικού²²⁷. Υποχρεωτικές εξάλλου ήταν και οι λαογραφικές αποστολές σε διάφορες περιοχές της Ελλάδας από το προσωπικό του Λαογραφικού Αρχείου με σκοπό την πραγματοποίηση επιτόπιας έρευνας και τη συλλογή λαογραφικού και εθνογραφικού υλικού²²⁸.

Ωστόσο, ο Διευθυντής του Λαογραφικού Αρχείου Γεώργιος Μέγας εξακολουθεί να διαπιστώνει την έλλειψη προσωπικού. Σημειώνει ότι «το Αρχείον υστερεί και ως προς την καταγραφήν και μελέτην των δημοτικών ημών ασμάτων και την περισυλλογήν των λειψάνων της λαϊκής ημών τέχνης. Όθεν είναι ανάγκη, όπως επισπευσθή μεν η ενέργεια δια την αναδιοργάνωσιν του μουσικού τμήματος του Αρχείου...»²²⁹.

²²⁵ Γεώργιος Μέγας (επιμ.), στο: «Εκθέσεις των υπό του Λαογραφικού Αρχείου πεπραγμένων κατά την τελευταίαν τριετίαν», Α' κατά το έτος 1937, στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου*, Πρώτον έτος 1937-1939, σελ.150.

²²⁶ Θα έπρεπε να γίνει σαφές ότι με τον όρο «άσματα» ο επιμελητής και συντάκτης του τόμου, διευθυντής Γεώργιος Μέγας εννοεί στίχους τραγουδιών σε χειρόγραφη μορφή. Σε καμία περίπτωση δεν γίνεται λόγος ακόμα για μουσικές καταγραφές με σημειογραφία ή για ηχογραφήσεις.

²²⁷ Στο ίδιο, σ.152.

²²⁸ Το εισαγόμενο υλικό μπορούσε να αποτελείται από: άσματα (δημοτικά τραγούδια), δίστιχα, παροιμίες, παραμύθια, ευτράπελες διηγήσεις, παραδόσεις, αινίγματα, επωδές, παιδιές, ευχές και κατάρες, μύθοι, τοπωνύμια, όρκοι, έθιμα, ειδήσεις αναφερόμενες στο βίο και στη γλώσσα του λαού.

²²⁹ Στο ίδιο, 154.

Το 1938, η υπ.αριθμ. 10287 εγκύκλιος του Λαογραφικού Αρχείου προς τους λειτουργούς της Μέσης και Δημοτικής Εκπαιδευσεως ενθάρρυνε την αποστολή στην Ακαδημία σημαντικού υλικού που συνέλεξαν οι μαθητές, το οποίο μεταξύ των άλλων περιλάμβανε και τραγούδια. Συνολικά από τις λαογραφικές αποστολές το προσωπικό του Αρχείου συγκέντρωσε μεταξύ των μνημείων του λόγου 1567 άσματα και 1699 δίστιχα. Το επόμενο έτος πραγματοποιήθηκε εισαγωγή 2637 ασμάτων και 3855 διστίχων. Σύμφωνα πάντοτε με τον Γ. Μέγα, είναι απαραίτητη τόσο η προμήθεια μικρής κινηματογραφικής μηχανής λήψεως με σκοπό την καταγραφή των λαϊκών χορών, όσο και η αύξηση του κονδυλίου που προβλέπεται για την ενίσχυση της Εθνικής Μουσικής Συλλογής από το Υπουργείο Παιδείας.

Σημαντικές δημοσιεύσεις του '30

Λαογραφία Α΄ Στον Α΄ τόμο της περιοδικής έκδοσης *Λαογραφία*, έκδοση της νεοϊδρυθείσης Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας αναδημοσιεύονται αποσπάσματα του περιοδικού *Φόρμιγξ*²³⁰.

Η θεματολογία περιλάμβανε:

Αρ. 1,2 *Η διασκευή των δημοδών μας ασμάτων*

Αρ. 3 *Εκ μιας ομιλίας Γάλλου μουσικού περί της δημόδους μουσικής μας*

Στην έκδοση αυτή δημοσιεύτηκαν τα παρακάτω τραγούδια καταγραμμένα σε εκκλησιαστική (Βυζαντινή) σημειογραφία:

Σπύρος Π. Λάμπρου, *Το πρώτον δημόδες άσμα της νέας ελληνικής γλώσσης*

Μαν. Λ. Χίου, *Από τα έθιμα της Σάμου. Η κούνια. Η περιγραφή και το άσμα αυτής.*

Πρόκειται για δίστιχο που τραγουδούσαν κοπέλες μετά το Πάσχα, με καταγραφή σε βυζαντινή σημειογραφία²³¹.

Φιλανθίου Π. Γ., *Προθεωρία των εθνικών ημών μελωδιών.*

Σκαλτσά Ανδρ. Κ., *Τα δημοτικά μας τραγούδια και οι ελληνικοί χοροί.*

Μπαρζάνη Θ. Α., *Δημόδη άσματα Βεροίας*

Τριγονίδου Αθ., *Δημόδη Κυζικινά άσματα.*

²³⁰ Φόρμιγξ, Μουσική εφημερίς εικονογραφημένη, εκδιδόμενη δις του μηνός. Διευθυντής Ιω. Θ. Τσώκλης. Έν Αθ. Έτ. ΣΤ΄ (Απρίλιος 1908-Μάιος 1909).

²³¹ *Λαογραφία, Α΄(1909)*, σ. 137.

Κληρονόμου Θεοδ., *Ελληνικά Δημοτικά*

Καθώς και το παρακάτω καταγραμμένο σε ευρωπαϊκή σημειογραφία:

Δ. Περιστέρη, *Ο κυρίως καλαματιανός χορός. Μετενεχθείς εις ευρωπαϊκὴν παρασημαντικὴν ὑπὸ Χρ. Αποστολίδου.*

Παράρτημα Φόρμιγγος μουσικόν, περιόδου β' έτος Γ', 8^{ov} φ.

Βρέθηκαν καταγραμμένα σε βυζαντινὴ παρασημαντικὴ (σημειογραφία):

Δημῶδη γαμήλια ἄσματα και χοροὶ της εν τω Πόντω κωμοπόλεως Κρώμνης της επαρχίας Χαλδίας, τονισθέντα ὑπὸ Τριανταφύλλου Γεωργιάδου. (Φ8 σ.1-13)

Πέντε δημῶδη ἄσματα εκ της συλλογῆς Γ. Βασιλιά, μουσικὸν εν Σμύρνη

Δημῶδη χορικά ἄσματα εκ της ανεκδότου συλλογῆς κ. Πέτρου Φιλανθίδου, μουσικὸν εκ Πανόρμου της Κυζίκου.

Δημῶδη ἄσματα εκ της ανεκδότου συλλογῆς Θ. Ι. Τσακάλογλου μουσικὸν εν Βίγγα της Κυζίκου

Με τον ἴδιο τρόπο συνεχίστηκε η δημοσίευση τραγουδιῶν, σε βυζαντινὴ ὡς ἐπὶ το πλείστον σημειογραφία, πιθανὸν ἐπειδὴ οἱ συλλογεῖς και καταγραφεῖς να ἦταν γνώστες της βυζαντινῆς μουσικῆς ἢ ψάλτες.

Χορικά ἄσματα ἀπὸ τις παρακάτω συλλογές, κάποιες ἀπὸ αυτές ἀνέκδοτες:

Ευστρ. Τιανίδου, Ν. Τσιμπούκη, Π.Κ. Γεωργακοπούλου, Γ. Ρήγα, Χρ. Α. Σπηλιωπούλου, Αχ. Σπ. Διαμαντάρ²³².

Στον Δ' τόμο της Λαογραφίας, (στον πίνακα περιεχομένων σ.764) αναφέρονται οἱ 17 δημοσιεύσεις ελληνικῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν, ὁμως μόνο των στίχων τους.

Στον Ε' (1915) τόμο, πάλι της Λαογραφίας, στον πίνακα περιεχομένων (σ.417) αναφέρονται οἱ 31 δημοσιεύσεις στίχων ελληνικῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν.

Την οργάνωση ειδικῆς υπηρεσίας με ἔργο τη διαδικασία της καταγραφῆς ἀλλὰ και φύλαξης του μουσικὸν υλικὸν (ἄρθρο 2), τη χρήση του υλικὸν της συλλογῆς μόνο για διδακτικὸν σκοποὺς της μουσικῆς και της μελέτης του λαϊκοῦ βίου (ἄρθρο 3), τον καθορισμὸν των ρόλων ἀλλὰ και των ιδιοτήτων των μελῶν της επιτροπῆς «καταρτισμοῦ, πλουτισμοῦ και συντηρήσεως» της συλλογῆς (ἄρθρο 4), την πρόβλεψη στον προϋπολογισμὸν του Υπουργείου ἐκκλησιαστικῶν και δημοσίας ἐκπαιδεύσεως, ειδικὸν κονδυλίον με σκοπὸν τη συντήρηση και γενικότερα τη

²³² Στο ἴδιο, σ.137-154.

λειτουργία της συλλογής (άρθρο 5) και τέλος, την υποχρέωση της επιτροπής να υποβάλει τον Ιανουάριο κάθε έτους «έκθεση πεπραγμένων» του έτους (άρθρο 6)²³³.

Στον Ε΄ τόμο επίσης, αναδημοσιεύεται η με αριθμό πρωτοκόλλου 3211/ 28-5-1915 εγκύκλιος του υπουργείου των εκκλησιαστικών και της δημοσίας εκπαίδευσεως, η οποία απευθυνόμενη «προς τους λειτουργούς της δημοσίας εκπαίδευσεως» συνιστά τη χρήση του βιβλίου του Νικολάου Πολίτη *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού* επισημαίνοντας τη χρησιμότητα της συλλογής των διασπαρμένων ελληνικών δημοτικών τραγουδιών²³⁴.

Το 1917, ο πίνακας των περιεχομένων στον ΣΤ΄ τόμο της Λαογραφίας αναφέρει – ονομαστικά- τις 16 συλλογές δημοτικών τραγουδιών (και πάλι για τους στίχους πρόκειται). Αντίθετα, ο Ζ΄ τόμος (1923), εάν εξαιρέσουμε μια εργασία του Μιχ. Δέφνερ για τους Τσάκωνες η οποία αναφέρει και κάποια τραγούδια τους, χαρακτηρίζεται από απουσία δημοσιεύσεων ελληνικών δημοτικών τραγουδιών.

β. Δεκαετία του '40

Σε ό,τι αφορά τη συλλογή μουσικού υλικού, δηλαδή στίχους τραγουδιών, από τις αρχές της δεκαετίας η οποία σημαδεύεται από την έναρξη του Ελληνοϊταλικού Πολέμου και στη συνέχεια τη γερμανική κατοχή και τον Εμφύλιο, οι ετήσιες Εκθέσεις Πεπραγμένων του Λαογραφικού Αρχείου τη σύνταξη των οποίων επιμελείται ο διευθυντής του Γεώργιος Μέγας αναφέρουν:

- Εισαγωγή στίχων δημοτικών τραγουδιών αλλά και διστίχων.
- Αποδελτιωτική εργασία και δημιουργία του «αποδελτιωθέντως καταλόγου ασμάτων»
- Διαδικασία επιστημονικής κατάταξης επεξεργασίας του Αρχειακού υλικού.
- Σταδιακά, δημιουργία προϋποθέσεων για επιστημονική εκμετάλλευση του υλικού.

Στον απολογισμό του έτους 1941 ο δ/ντής Γ. Μέγας αναφέρει τη δυσκολία που αντιμετωπίζει γενικότερα το Λ.Α. στη λειτουργία του εξαιτίας του πολέμου. Η

²³³ Λαογραφία Ε΄, σελ.419,420.

²³⁴ Στο ίδιο, σ.421.

κήρυξη του πολέμου του '40 δημιούργησε προβλήματα τα οποία μεταξύ άλλων ματαίωσαν και τη λειτουργία της Εθνικής Μουσικής Συλλογής. Αναφέρεται η πρόσληψη του υποδιευθυντή του Ωδείου Αθηνών Θρασύβουλου Γεωργιάδη ως συνεργάτη του Αρχείου, και η επικείμενη αποστολή του στη Δυτική Μακεδονία με σκοπό τη συλλογή δημοτικών τραγουδιών, η οποία ωστόσο ματαιώθηκε²³⁵. Κύρια χαρακτηριστικά της κατάστασης, ειδικά κατά τα πρώτα χρόνια του πολέμου, ήταν ο μικρός αριθμός εισερχομένων χειρογράφων στο Αρχείο, τα επακόλουθά του όπως η έλλειψη προσωπικού και τέλος η απουσία διαγωνισμών με σκοπό τη συλλογή λαογραφικού υλικού. Προσπάθεια του διευθυντή του Λ.Α. όπως αποτυπώνεται στους ετήσιους απολογισμούς της Επετηρίδας είναι η απόσπαση στο Αρχείο εκπαιδευτικών της δημόσιας εκπαίδευσης προκειμένου να συμβάλουν στην οργάνωση, αποδελτίωση αλλά και γενικότερα στον εμπλουτισμό των συλλογών και στην επιτόπια έρευνα.

Όπως είδαμε η δυσχέρεια που προκάλεσαν ο πόλεμος και η Κατοχή είχε απήχηση και στη λειτουργία του Αρχείου. Οι αριθμοί των εγγράφων που αποδελτιώνονταν φανερώνουν έναν άλλου είδους αγώνα τον οποίο διεξήγε το προσωπικό του Αρχείου που το αποτελούσαν εκτός από το Διευθυντή του Γεώργιο Μέγα, οι Δημήτριος Λουκάτος, Δημήτριος Πετρόπουλος, Γ.Ν. Πολίτης, Μαρία Ιωαννίδου και Γεωργία Ταρσούλη.

Τον Ιανουάριο του 1944 που υπογράφηκε η δημοσίευση του απολογισμού, η εισαγωγή των 26 ασμάτων αποτελούσε ασφαλώς ένα πολύ μικρό βήμα. Όμως είναι γνωστές οι συνθήκες που επικρατούσαν. Η συστηματική κατάταξη όμως των αποδελτιωμένων τραγουδιών από τον Γ. Ν. Πολίτη συνεχιζόταν κανονικά²³⁶. Με το τέλος της Γερμανικής Κατοχής και παρά το σκοτεινό χρώμα του Εμφυλίου αρχίζει να δημιουργείται μια μικρή αίσθηση αισιοδοξίας για την πορεία των εργασιών του Λαογραφικού Αρχείου. Ίσως ένα μέρος της διαφοράς να βρίσκεται στη μονιμοποίηση του προσωπικού και στον διορισμό του Γ. Σπυριδάκη²³⁷.

Η σύσταση της Βιβλιογραφίας της Ελληνικής Λαογραφίας των ετών 1939-1947 από τους Γ. Μέγα και Γ. Σπυριδάκη φανερώνει την πρόθεση για προαγωγή της Ελληνικής Λαογραφίας ως επιστημονικού κλάδου. Το 1950 έγινε δυνατή η έκδοση

²³⁵ Γ. Μέγας (επιμ.), «Εκθέσεις των υπό του Λαογραφικού Αρχείου Πεπραγμένων κατά το έτος 1940», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου*, Δεύτερον Έτος 1940, Έν Αθήναις, σ. 210.

²³⁶ Γ. Μέγας (επιμ.), «Εκθέσεις των υπό του Λαογραφικού Αρχείου πεπραγμένων κατά τα έτη 1943 και 1944», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου*, Πέμπτον και Έκτον Έτος (1943-1944), Έν Αθήναις, σ.155-157.

²³⁷ Στο ίδιο.

του 5^{ου} τόμου των ετών 1945-1949, ο οποίος συντάχτηκε εν μέσω των καπνών του Εμφυλίου. Ασυμπλήρωτος παρέμενε ακόμη ο 3^{ος} τόμος.

Το Δεκέμβριο του 1945 ο Γ. Μέγας αναφερόταν στην κακή οικονομική κατάσταση λόγω του Πολέμου και του Εμφυλίου και τη συνέδεε με τις δυσκολίες λειτουργίας του Λαογραφικού Αρχείου της Ακαδημίας. Τα 120 άσματα και τα 68 δίστιχα που εισήχθησαν αποτελούσαν έναν αριθμό που σε καμία περίπτωση δεν θυμίζει την παλιά του δόξα. Στο πλαίσιο αυτό είχε ανασταλεί και η λειτουργία της Εθνικής Μουσικής Συλλογής παρόλο που δαπηνήθηκε μεγάλο χρηματικό ποσό προκειμένου να αγοραστεί το φωνοληπτικό μηχάνημα.

Η παρουσία στην Ακαδημία του καθηγητή Γεωργίου Σπυριδάκη συνδέθηκε με την προπαρασκευή και τη μελέτη των δημοτικών μας τραγουδιών προκειμένου να επιλεγούν οι πληρέστερες και γνησιότερες παραλλαγές οι οποίες θα αποτελούσαν μία πλήρη συλλογή που θα ακολουθούσε την εκδοτική οδό²³⁸. Αυτό, σύμφωνα πάντα με τον Γ. Μέγα, θα αποτελούσε «πρόδρομον της παρασκευαζομένης μεγάλης εκδόσεως των τραγουδιών του Ελληνικού λαού»²³⁹.

Το 1947 τα πράγματα δυσκόλεψαν περισσότερο λόγω έλειψης προσωπικού και οικονομικών πόρων, με αποτέλεσμα την αδυναμία πραγματοποίησης λαογραφικών αποστολών και προκήρυξης διαγωνισμών. Έτσι η εισαγόμενη λαογραφική ύλη ήταν ελάχιστη. Στον τομέα της μουσικής γίνεται λόγος μόνο για 77 άσματα και 78 δίστιχα. Στις δύσκολες λοιπόν εποχές για τη λειτουργία του Λαογραφικού Αρχείου, το προσωπικό που ολοένα και λιγότευε προσανατόλιζε τις εργασίες του κυρίως γύρω από την κατάταξη και επεξεργασία του υλικού που είχε ήδη εισαχθεί από τα προηγούμενα χρόνια²⁴⁰. Συνεχίστηκε η συστηματική κατάταξη των δημοτικών τραγουδιών καθώς και οι επιλογές για την έκδοση συλλογής. Αντιγράφουμε επίσης από την «Εκθεση Πεπραγμένων των ετών 1945-1949²⁴¹... « Η εργασία αυτή, απαιτούσα ενδελεχή μελέτην πασών των γνωστών δημοσιευμένων και αδημοσίευτων παραλλαγών των δημοτικών ημών ασμάτων, αποτελεί συνάμα την απαραίτητον προεργασίαν εις την γενικότεραν μελέτην, ην θ' απαιτήσει η επιστημονική έκδοσις του Corpus των δημοτικών ημών ασμάτων...»²⁴². Μπορεί η διαδικασία αυτή να προχωρούσε με αργούς ρυθμούς όμως έδινε σε όσους καταπιάστηκαν μαζί της, την

²³⁸ Στο ίδιο, σ. 268.

²³⁹ Στο ίδιο.

²⁴⁰ Στο ίδιο, σ. 273.

²⁴¹ Δεν τηρείται εδώ η στίξη.

²⁴² Στο ίδιο, σ. 277.

ευκαιρία μέσα από την έρευνα των κειμένων να αποκτήσουν βαθιά γνώση της δημοτικής ποίησης και των προβλημάτων που σχετίζονται με την παράδοση, ερμηνεία και έκδοσή τους²⁴³.

Κατά το έτος 1949 τα γνωστά προβλήματα εξακολουθούσαν να υπάρχουν και έτσι ο αριθμός των εισαγομένων χειρογράφων ήταν μικρός. Και ενώ όταν αναφερόμαστε στα «άσματα» εννοούμε τα κείμενα, τους στίχους των δημοτικών τραγουδιών, τώρα γίνεται για πρώτη φορά λόγος για μουσική καταγραφή. Δηλαδή, τα 50 Αιτωλικά άσματα του Κ. Κώνστα ήταν καταγεγραμμένα σε βυζαντινή παρασημαντική.

γ. Δεκαετία του '50

Το 1950 εγκαινιάζεται μία περίοδος σημαντική για τον τομέα της μουσικής λαογραφίας. Πρόκειται για την παρουσία νέων προσώπων στην Ακαδημία. Τον συντάκτη Γ. Ρωμαίο και τους μουσικούς Σπ. Σκιαδαρέση και Σπ. Περιστέρη, η παρουσία των οποίων εγγυάται πλέον την επαναλειτουργία του Αρχείου της Εθνικής Μουσικής Συλλογής.

Η κατάσταση της οικονομίας είναι καλύτερη και έτσι υπάρχουν οι οικονομικοί πόροι που βοήθησαν το εκδοτικό έργο (τεύχη Επετηρίδας) αλλά και την προετοιμασία λαογραφικών αποστολών (κατασκευή ερωτηματολογίων έρευνας). Ταυτόχρονα παρατηρείται μία αύξηση της ροής της εισαγωγής χειρογράφων λαογραφικού υλικού, κυρίως από δωρεές. Τρία από αυτά τα χειρόγραφα περιείχαν κείμενα λαϊκής μουσικής καταγεγραμμένα σε βυζαντινή παρασημαντική από τον καθηγητή Κ. Κώνστα. Τη μουσική επίσης αφορούσε και η είσοδος συνολικά ασμάτων και διστίχων²⁴⁴.

Συνεχίστηκε η διαδικασία κατάταξης των δημοτικών τραγουδιών (Σπυριδάκης και Ρωμαίος) καθώς και η διαδικασία επιλογής των προς δημοσίευση – έκδοση δημοτικών τραγουδιών (Εκλογή). Η «χρυσή δεκαετία» της ελληνικής λαογραφίας

²⁴³ Στο ίδιο.

²⁴⁴ Γ. Μέγας (επιμ

.), «Εκθέσεις των υπό του Λαογραφικού Αρχείου πεπραγμένων», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου*, Τόμος έκτος (1950-1951), Έν Αθήναις 1951, σ.325.

εστιάζει στην επαναλειτουργία της Εθνικής Μουσικής Συλλογής η οποία και τροφοδοτείται από τις λαογραφικές, μουσικο-λαογραφικές και μουσικές αποστολές των συντακτών και ερευνητών του Αρχείου. Η τεχνολογία έδωσε τη δυνατότητα χρήσης μαγνητοφώνου και οι συντάκτες μαγνητοφωνούν, απομαγνητοφωνούν και καταγράφουν²⁴⁵.

Η έλλειψη προσωπικού ήταν το μόνιμο πρόβλημα του Λαογραφικού Αρχείου, με άμεση επίδραση στις αποδελτιωτικές εργασίες. Ωστόσο οι λαογραφικές και μουσικές αποστολές ξεκίνησαν. Για τα δεδομένα του 1951 η «μουσική λαογραφία» συνίσταται στην ταυτόχρονη συλλογή εθνογραφικού και μουσικού υλικού και έτσι τροφοδοτείται και η Εθνική Μουσική Συλλογή. Η πρώτη αποστολή έγινε στην Ήπειρο από τους Σπ. Σκιαδαρέση και Σπ. Περιστέρη. Τα τραγούδια πλέον «καταγράφονται» και ως μουσική.

Οι μουσικές αποστολές γίνονται πλέον με τη χρήση του φωνοληπτικού μηχανήματος. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η αποστολή στη Σιάτιστα και Καστοριά το 1952 κατά την οποία φωνογραφήθηκαν 220 δημοτικά τραγούδια. Εκείνη την εποχή πραγματοποιήθηκε η αποστολή του Δ. Πετρόπουλου σε διάφορα μέρη της Ελλάδας με σκοπό τη μελέτη των ακριτικών παραδόσεων και γενικότερα των διηγηματικών τραγουδιών. Η περιοδεία του Δ. Πετρόπουλου συνέπεσε με αντίστοιχη του καθηγητή του Trinity College Δ. Νοτόπουλου. Πραγματοποιήθηκαν φωνογραφήσεις δημοτικών τραγουδιών και από τους δύο²⁴⁶.

Η εισαγωγή λαογραφικού υλικού συνεχίστηκε, μάλιστα δε, αυτή τη χρονιά στάλθηκε και το ερωτηματολόγιο στους εκπαιδευτικούς προκειμένου αυτοί να δουλέψουν συστηματικότερα συλλέγοντας λαογραφικό υλικό. Στην κατάταξη «Μουσική και χορού» του έτους 1953 αναφέρονται οι εισαγωγές χειρογράφων, βιβλίων και παρτιτούρων γνωστών και άγνωστων δημιουργών, του λαϊκού ή έντεχνου χώρου. Πρόκειται για σημαντικά βιβλία με τη βιβλιογραφία τους. Ενδεικτικά αναφέρουμε²⁴⁷:

²⁴⁵ Για περισσότερες λεπτομέρειες γύρω από την εξέλιξη αυτής της διαδικασίας βλέπε στο κεφάλαιο «Η περιπέτεια μιας... Συλλογής» της παρούσης εργασίας.

²⁴⁶ Γ. Μέγας (επιμ.), «Εκθέσεις των υπό του Λαογραφικού Αρχείου πεπραγμένων», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου*, τόμος έβδομος, Εν Αθήναις 1953, σ. 161, 162.

²⁴⁷ Γ. Μέγας (επιμ.), «Εκθέσεις των υπό του Λαογραφικού Αρχείου πεπραγμένων», στο: *Ακαδημία Αθηνών, «Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου»*, τόμος 8^{ος}, έτη 1953-1954, Εν Αθήναις 1956.

Βιβλία με τραγούδια των συνθετών:

Μιγάλη Βούρτση, Άνθιμου Παπαδόπουλου, Κώστα Σφακιανάκη, Θ. Καρυωτάκη, Λαυράγκα, Λεβίδη, Σπ. Μελά, Τραϊανού, Καψάσκη Σ.

Θεωρητικά κείμενα και μουσική:

Σόλων Μιχαηλίδης, Η Νεοελληνική λαϊκή μουσική, Κυπρ. Γραμμ. 14, (1949),90-91.

Georgiades Th. Der griechische Rhythmus, Musik, Reigen, Vers und Sprache. Mit 2 Bild. U. vielen Notenbeispielen. Hamburg, Marion von Schroder Verlag 1949, 8ο, s.164, bild 1.

Μανώλης Καλομοίρης,

- Περί της εναρμονίσεως των δημοτικών ασμάτων, ΠΑΑ τόμ,23 (1949) 417-425.
- Ο άγνωστος μουσουργός του δημοτικού μας τραγουδιού και οι πρόδρομοι της Ελληνικής μουσικής. ΠΑΑ τόμ 21 (1950) 274-290.
- Η εξέλιξη της δημώδους οργανικής μουσικής, ΠΑΑ τόμ 27 (1952), 232-236.

Γεώργιος Λαμπελέτ, Γύρω από τη μουσική του δημοτικού τραγουδιού, Ελλ. Δημ. Έτ.Ε΄, τόμ. 9 (1952), 2237-240.

Σόλων Μιχαηλίδης

- Η Νεοελληνική μουσική, Κύπρος 1952, 8^{ov}, σ.32.
- Σχέδιο συγκριτικής μελέτης της λαϊκής μουσικής, Κυπρ. Γράμματα 15(1950),246-248.

Χαλιάσας Ιάκωβος, Η εθνική μουσική εις το δημοτικό τραγούδι. Ήλιος, έτ. 12, (1953), 492.

Επίσης δημοσιευμένες εργασίες που προέκυψαν από τις αποστολές από τους Κώνστα Κ., Δ. Μαζαράκη, Γ, Σκλάβου κ.α.

Επίσης συνθέσεις όπως: τέσσερεις ελληνικοί χοροί στου Σκαλκώτα και Συλλογή δημοτικών τραγουδιών του Σπ. Περιστερή.

Η διαπίστωση από την ανάγνωση του απολογισμού του διευθυντή του Λαογραφικού Αρχείου για το έτος **1955** είναι η λέξη αυτοπεποίθηση²⁴⁸. Υπάρχει

²⁴⁸ Αυτός ωστόσο ήταν και ο τελευταίος απολογισμός για τον Γ. Μέγα ο οποίος αποχώρησε από τη διεύθυνση του Λαογραφικού Αρχείου της Ακαδημίας και διατήρησε τα πανεπιστημιακά του

μόνιμο προσωπικό συντακτών και πραγματοποιούνται λαογραφικές αποστολές²⁴⁹. Κάποιες από αυτές, χάρη στη σφαιρικότητα της αντίληψης περί λαϊκού πολιτισμού εξασφάλισαν και ανάλογο μουσικό υλικό. Παράλληλα κάποιες άλλες αποστολές είχαν ονομαστεί «μουσικές» και στόχευαν στην καταγραφή τοπικών δημοτικών τραγουδιών, του ρόλου της μουσικής σε έθιμα και δρώμενα καθώς και πραγματείες γύρω από λαϊκά μουσικά όργανα.

Από τον τόμο 1955-1957 ξεκίνησε και η δημοσίευση των «Εκθέσεων των λαογραφικών και μουσικών αποστολών» σε διάφορες περιοχές της Ελλάδας. Οι αποστολές διοργανώνονταν από το Λαογραφικό Αρχείο με σκοπό τη μελέτη του λαϊκού βίου καθώς και την εξέταση ορισμένων φαινομένων του. Ο Γ. Σπυριδάκης παρατηρεί ότι η επιστημονική αξία αυτού του υλικού δεν εξαρτάται μόνο από την αξιοπιστία της πηγής αλλά και από την αξιολόγησή της μέσω παρατηρήσεων γύρω από την κατάσταση του λαϊκού βίου εντός του χωρο – χρόνου της καταγραφής και σχετικά με τους οικονομικούς και πολιτιστικούς παράγοντες που επιδρούν²⁵⁰. Οι δημοσιευμένες εκθέσεις παρέχουν σχόλια και πληροφοριακό υλικό χρήσιμο ιδιαίτερα στις λαογραφικές σπουδές. Το εκδοτικό έργο εκείνα τα έτη περιλάμβανε δύο σημαντικές εργασίες οι οποίες βρισκόντουσαν στο στάδιο της προετοιμασίας: Το Απάνθισμα παροιμιών και γνωμικών και η «Μουσική Εκλογή» για την οποία επιλέγονταν από πιο παλιά τραγούδια. Το επιστημονικό έργο τέλος συμπληρώνεται με εκπροσώπηση σε διεθνή Επιστημονικά Συνέδρια με ανακοινώσεις μελετών γύρω από τραγούδια και το Ακριτικό Έπος κ.α²⁵¹.

Από το 1959 η δύναμη του προσωπικού του Λαογραφικού Αρχείου ενισχύεται και με έναν ακόμα μουσικό, τον Σπ. Καρακάση. Πραγματοποιήθηκαν λαογραφικές αποστολές από τους Γ. Σπυριδάκη, Δ. Λουκάτο, Δ. Οικονομίδη, Στ. Ήμελλου και καθαρά μουσικές αποστολές από τους μουσικούς του Αρχείου Σπ. Περιστέρη και Στ. Καρακάση. Εκείνη τη χρονιά πραγματοποιήθηκαν 1449 ηχογραφήσεις σε μαγνητοταινίες κατά τη διάρκεια των αποστολών του προσωπικού αλλά και στο Λαογραφικό Αρχείο. Οι περιοχές στις οποίες έγιναν οι καταγραφές ήταν: Μήλος,

καθήκοντα. Η διεύθυνση του Ιδρύματος ανατέθηκε από τη Σύγκλητο της Ακαδημίας στον συντάκτη του Αρχείου και Υφηγητή του Πανεπιστημίου Αθηνών Γεώργιο Σπυριδάκη.

²⁴⁹ Δεν θα ήταν σωστό να παραβλέψουμε την υποστήριξη αυτών των αποστολών μέσω χορηγιών από την Μπάγκειο Επιτροπή κατά τα τελευταία χρόνια. Βλέπε *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου, τόμος 9^{ος} και 10^{ος}, έτη 1955-1957, Εν Αθήναις 1958, σ.425.*

²⁵⁰ *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου, τόμος 9^{ος} και 10^{ος}, έτη 1955-1957, Εν Αθήναις 1958, σ.403.*

²⁵¹ βλ. *Επετηρίδα 1958/59* σελ. 400,401.

Θεσσαλία, Ήπειρος, Ευρυτανία. Στο χώρο του Λαογραφικού αρχείου ηχογραφήθηκαν τραγούδια από Μάνη, Ρούμελη, Ήπειρο, Δυτ. Κρήτη, Κύπρος, Κάρπαθος. Εκείνη τη χρονιά εργαζόταν μουσικολογικά στο Λαογραφικό Αρχείο ο ελληνοαμερικανός Σωτήριος Τσιάνης, ο οποίος και εκπονούσε τη διατριβή του. Παράλληλα πραγματοποίησε εκατοντάδες ηχογραφήσεις σε Κύθνο. Ορχομενό, Αρκαδία και Μακεδονία.

δ. Δεκαετία του '60

Η δεκαετία του '60 ξεκινά με τους Σπύρο Περιστέρη και Σταύρο Καρακάση ως μουσικούς στο Λαογραφικό Αρχείο, ο πρώτος ως συντάκτης και ο δεύτερος ως επί συμβάσει. Τα μεγάλα ονόματα των Γ. Σπυριδάκη και Δ. Πετρόπουλου προοιωνίζουν τη μεγάλη εκδοτική δραστηριότητα της Ακαδημίας που προετοιμάζεται τόσα χρόνια τώρα. Παράλληλα, ο Δ. Λουκάτος που θα αναδείξει το λαϊκό πολιτισμό του αστικού τοπίου και ο Δ. Οικονομίδης με τις εκσυγχρονισμένες και αυτός αντιλήψεις θα δώσουν μια νέα πνοή.

Στις αρχές της δεκαετίας του '60 το προσωπικό του Λαογραφικού Αρχείου συνεχίζει να ασχολείται με:

- Εργασίες αποδελτίωσης από τις χειρόγραφες συλλογές και έντυπα και κατάταξης της λαογραφικής ύλης, μεγάλο μέρος της οποίας αποτελούσαν τα δημοτικά τραγούδια.
- Πραγματοποίηση ανακοινώσεων γύρω από την Ελληνική μουσική σε διεθνή συνέδρια²⁵².
- βραβεύσεις αποστολών συλλογών κυρίως εκπαιδευτικών από όλη την Ελλάδα.

Γίνεται σαφές πλέον η συνεργασία των Δ. Πετρόπουλου και Γ. Σπυριδάκη στη διαδικασία επεξεργασίας του μουσικού και φιλολογικού υλικού προκειμένου να εκτυπωθεί ο Α΄ τόμος του έργου *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια (Εκλογή)*, τόμος Α΄²⁵³. Ο διευθυντής Γ. Σπυριδάκης ασχολήθηκε με τον καταρτισμό των κειμένων ενώ ο Σπ. Περιστέρης με την καταγραφή της μουσικής στην ευρωπαϊκή σημειογραφία για

²⁵² Βλέπε Γ. Σπυριδάκης, «Εκθέσεις περί των λαογραφικών αποστολών κατά τα έτη 1960 – 61», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, τόμος ΙΓ-ΙΔ (έτη 1960-1961), Εν Αθήναις 1962*, σελ.441.

²⁵³ Βλέπε στο ίδιο, σ.439 καθώς και Πρακτικά Ακαδημίας Αθηνών, τόμος 35 (1960), σ.496-497.

τη *Μουσική Εκλογή*. Το 1962 απετέλεσε ορόσημο για το έργο και τη λειτουργία του Λαογραφικού Αρχείου η έκδοση και κυκλοφορία αυτών των δύο δημοσιευμάτων.

Σε ό,τι αφορά τις αποστολές, μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ότι και οι 52 που διενεργήθηκαν στη δεκαετία αυτή συντέλεσαν στην εισαγωγή μεγάλου αριθμού ηχογραφημένων δημοτικών τραγουδιών. Από αυτές 12 ήταν καθαρά μουσικές. Είχαν συγκεκριμένη στόχευση και στοχοθεσία και τα συμπεράσματα αξιολογήθηκαν. Σε μεγάλο βαθμό σχολιάστηκαν μουσικά τα ηχογραφημένα τραγούδια.

Λαογραφικές αποστολές στη δεκαετία του '60

Οι λαογραφικές αποστολές πραγματοποιούνταν από το προσωπικό, μόνιμο ή αποσπασμένο, του Λαογραφικού Αρχείου της Ακαδημίας Αθηνών με σκοπό τον εμπλουτισμό των συλλογών του. Όπως έχουμε ξαναπεί, οι δημοσιευμένες στην ετήσια Επετηρίδα εκθέσεις των αποστολών είχαν ως σκοπό να αναδείξουν σημαντικές οπτικές του λαϊκού πολιτισμού κάθε τόπου. Σε γενικές γραμμές γινόταν αναφορά στη γεωγραφία του τόπου, την τοπική ιστορία²⁵⁴ και στις πολιτισμικές ιδιαιτερότητες των ανθρώπων, στους κύριους παράγοντες της οικονομίας, εργασίες και ασχολίες των κατοίκων, σε άλλους παλαιότερους ερευνητές του ίδιου τόπου και στα αποτελέσματα των ερευνών τους, στους ντόπιους πληροφορητές, στην ηχογράφιση τοπικών δημοτικών τραγουδιών και χορών προκειμένου να προβούν και στη συλλογή μουσικού υλικού, στη συλλογή προφορικού υλικού (παραμύθια, αινίγματα, παροιμίες, θρύλους, εθίμων κλπ).

Τα παραπάνω συνόδευε και επαρκές φωτογραφικό υλικό, κάτι που δεν ήταν ιδιαίτερα εύκολο για τα δεδομένα εκείνης της δεκαετίας. Δηλαδή η συλλογή αφορούσε πληροφορίες για τον υλικό βίο, τον κοινωνικό βίο και την πνευματική ζωή²⁵⁵. Όλη αυτή η συλλογή πρωτογενούς λαογραφικού υλικού έπρεπε να κατατεθεί στο Αρχείο με την ακριβή καταγραφή της στο σχετικό βιβλίο Εισαγωγής και με συγκεκριμένο αριθμό.

²⁵⁴ Αρχαία, βυζαντινή και νεότερη και πάντοτε δινόταν η ευκαιρία, σημαντικοί καθηγητές όπως ο Γ. Σπυριδάκης στην παρούσα περίπτωση, να γίνουν σημαντικές αναφορές επάνω σε πρόσωπα και γεγονότα της ιστορίας. Συχνά, οι αναφορές είναι ξένων ιστορικών ή περιηγητών και ερευνητών αυτού του τόπου.

²⁵⁵ Αυτό είχε να κάνει τόσο με τον πολιτισμό και την τέχνη όσο και με τη θρησκευτική ζωή του τόπου. Γιορτές τοπικών αγίων, θρύλοι και παραδόσεις γύρω από αυτούς και τη σχέση τους με τον τόπο κλπ.

Ότι αφορούσε τη μουσική, για να είμαστε ακριβείς, εννοούσε τα δημοτικά τραγούδια του τόπου εκείνου, ο λαογράφος της αποστολής ο οποίος ήταν και φιλόλογος ή εκπαιδευτικός, κατέγραφε ορισμένα μόνο στοιχεία τα οποία δεν συνιστούσαν μουσικολογική προσέγγιση. Καταγίνονταν με την ανάλυση και συγκριτική μελέτη τραγουδιών, ιδιαίτερο το ενδιαφέρον τους ήταν στη συγκριτική μελέτη ακριτικών, παραλογών. Συνήθως αναφέρονταν επιγραμματικά οι τίτλοι κάποιων τραγουδιών εκείνης της περιοχής και τα ονόματα από τους τοπικούς χορούς.

Η μουσική από την καταγραφή σε ευρωπαϊκή σημειογραφία δημοσιευόταν κι αυτή. Το σημαντικότερο όνομα εκείνης της εποχής στο χώρο των καταγραφών από την μαγνητοταινία της επιτόπιας έρευνας σε σημειογραφία ήταν ο Σπύρος Περιστερης.

Τέτοιες καταγραφές μπορεί κανείς να συναντήσει κατά το 1960-61 σε αυτές της Κέας από τον Σπυριδάκη στο σημείο που αναφέρεται στο φίδι του σπιτιού²⁵⁶, στους Οθωνούς του Δημ. Λουκάτου όταν αναφέρεται σε τοπικά πανηγύρια²⁵⁷, σε ό,τι αφορούσε τα πολύστιχα τραγούδια της Νάξου, δημοτικά και θρησκευτικά, στα ιστορικά με αντιπροσωπευτικότερο, της Αγια Σοφιάς, κάποια σατιρικά καθώς και οι χοροί του νησιού²⁵⁸. Ιδιαίτερα σημαντική θα θεωρούσαμε την έκθεση της αποστολής των Γ. Σπυριδάκη και Στ. Καρακάση από την αποστολή στην Κύπρο²⁵⁹. Στο πρώτο μέρος της έκθεσης ο Γ. Σπυριδάκης μεταξύ άλλων κάνει αναφορά στα διάφορα είδη δημοτικών τραγουδιών. Διακρίνει κατηγορίες ακριτικών, ερωτικών, παραλογές, της ξενιτιάς, σατιρικά, ερωτικά, διάφορα, παιδικά, θρησκευτικά κ.α.

Το δεύτερο μέρος τιτλοφορείται: «Έκθεσις περί της συλλογής μουσικής ύλης» και είναι επιμελημένο από τον Σταύρο Καρακάση αποκλειστικά²⁶⁰. Ο ερευνητής αναφέρεται στα Κυπριακά δημώδη τραγούδια θεωρώντας ότι δέχτηκαν επιρροές τόσο από την Ευρώπη όσο και από την Ανατολή. Θεωρεί επίσης μεγάλης σημασίας τις συλλογές τους και το ρόλο του συνθέτη Σόλωνα Μιχαηλίδη. Το επιχείρημα της

²⁵⁶ Γεώργιος Σπυριδάκης, «Λαογραφική αποστολή εις Κέαν (15-29 Αυγούστου 1960)», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, τόμος ΙΓ-ΙΔ (έτη 1960-1961), Εν Αθήναις 1962, σελ.253-268.*

²⁵⁷ Δ. Λουκάτος, «Λαογραφική αποστολή εις τας νήσους Οθωνούς, Ερείκουσαν και Μαθράκι του Νομού Κερκύρας (6-28 Ιουλίου 1960), στο: *ίδιο*, σελ. 268-289.

²⁵⁸ Στέφ. Ημελλος, «Λαογραφική αποστολή εις την νήσον Νάξον (26 Ιουλίου – 25 Αυγούστου 1960)», στο *ίδιο*, σ. 296-299.

²⁵⁹ Γ. Σπυριδάκη και Στ. Καρακάση, «Λαογραφική αποστολή εις Κύπρον (21 Οκτωβρίου – 20 Νοεμβρίου 1960)», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, τόμος ΙΓ'- ΙΔ(έτη 1960- 1961), Εν Αθήναις 1962, σελ.301-350.*

²⁶⁰ Στο *ίδιο*,σελ. 337-348.

αποστολής ήταν απόλυτα επιτυχημένο επειδή ο αριθμός των ηχογραφήσεων – καταγραφών ήταν μεγάλος και αντιπροσωπευτικός του ύφους του Κυπριακού δημοτικού τραγουδιού. Αναφορά επίσης έγινε και στις παλαιότερες αποστολές και καταγραφές των Δ. Πετρόπουλου και του Δ. Νοτόπουλου.

Οι Κυπριακοί χοροί είναι ως επί το πλείστον *καρσιλαμάδες*, ανδρικοί και γυναικείοι, που ο καθένας τους αποτελείται από μία σειρά επιμέρους χορών διαφορετικών ρυθμών (σουίτα). Αρχικά γίνεται αναφορά στα χαρακτηριστικά των ανδρικών καρσιλαμάδων. Δηλαδή στα μέτρα και στις ονομασίες των μερών τους, στους οργανοπαίχτες που έπαιζαν στις ηχογραφήσεις, και στα είδη των χορών και στις ονομασίες τους. Στέκεται ιδιαίτερα στη συμβολική κάποιων χορών όπως του «μαχαιριού» και του «δρεπανιού».

Το μέρος αυτό όπως προαναφέραμε περιλαμβάνει καταγραφές σε ευρωπαϊκή σημειογραφία. Αναφέρεται πάντοτε το όνομα του τραγουδιού – χορού, ο τόπος ηχογράφησης και οι μουσικοί που ερμήνευσαν. Καταγράφεται τόσο η μελωδία που τραγουδιέται όσο και το μέρος (σόλο) του βιολιού. Επίσης στο τέλος, παραθέτει τις κλίμακες της μελωδίας και του βιολιού καθώς και τους στίχους του τραγουδιού. Τα καταγεγραμμένα τραγούδια είναι τα εξής: *Έσυρα το μήλον, ώρα καλή, Κάμετε τόπον άρχοντες, Χορός ή Ένωσις* (πρόκειται για οργανική μελωδία), *Πάνω στο ξεροκαύκαλον, Αρχοντες αγροικήσατε* (άσμα της Αναστάσεως). Επίσης, μια δημοσιευμένη μουσική του τραγουδιού της *πάλης του Διγενή και του Χάρου*.

Δε λείπει και μια υποτυπώδης μορφή οργανολογίας η οποία αφορά τα μουσικά όργανα που συμμετέχουν στις ηχογραφήσεις. Γενικότερα όμως χρησιμοποιούταν βιολί και λαούτο ή βιολί και *σαμπουζάς* (ντέφι) και σε κάποιες περιπτώσεις βιολί με ταμπουρά.

Η σημασία αυτών των καταγραφών είναι μεγάλη. Εκτός από την ανάδειξη της λειτουργίας των παραπάνω τραγουδιών στο πλαίσιο της κοινότητας καταφέρνουν να αναδείξουν ταυτόχρονα και τη γνώση των εθίμων και γενικότερα του ίδιου του λαϊκού πολιτισμού του τόπου μέσα από το στίχο, τη μουσική και το χορό. Επιτυγχάνεται ταυτόχρονα και η ενιαιοποίηση της γνώσης και της εμπειρίας, δεδομένου ότι γίνονται αναφορές και συγκρίσεις με παλαιότερες έρευνες και εργασίες γύρω από το ίδιο θέμα, τόπο, πρόσωπα, τραγούδια²⁶¹. Από τη δεκαετία του

²⁶¹ Βλέπε σχετικά: Σόλων Μιχαλίδης, *Η Κυπριακή λαϊκή μουσική*, Κυπρ. Γράμμ, έτ.Θ' (1944-45), σ.115-126, ή στο θέμα της αξιολόγησης του χορευτικού ρυθμού βλ. Γ. Λαμπελέτ, *Η Ελληνική δημόδης μουσική*, Αθήναι 1933, σ. 65-71 κλπ

’60 πάντως ξεκινά ο διαχωρισμός των ρόλων και συχνά οι ερευνητές ταξιδεύουν ανά δύο και ερευνούν παράλληλα. Ταυτόχρονα η επιτόπια έρευνα μπορεί να διακρίνεται και στη μουσικολογική έρευνα η οποία πλέον αναπτύσσει τις παραμέτρους της και τη μεθοδολογία της.

Στις ίδιες πάντοτε κατευθύνσεις κινήθηκε και η αποστολή στον Έβρο το 1961 κατά την οποία γίνεται σαφής και πάλι ο διαχωρισμός των ρόλων του λαογράφου και του μουσικολόγου²⁶². Έτσι, δεν περνούν απαρατήρητα σημαντικά στοιχεία του αρχικού ανεπεξέργαστου υλικού, το οποίο αποκτά μελλοντική σημασία και χρήση. Τα κάλαντα της Δυτικής Θράκης (Σαράντα μέρες, σαράντα νύχτες) αποτελούν ένα συνδυασμό θρησκευτικού και δημοτικού τραγουδιού και μάλιστα με έντονο το χορευτικό στοιχείο, 7/8)²⁶³.

Τα υπόλοιπα καταγεγραμμένα σε παρτιτούρα τραγούδια είναι: κάλαντα επίσης, ο Ζωναράδικος *Δέντρο είχα στην αυλή μου και δύο σατιρικά τραγούδια*²⁶⁴. Οι πληροφορίες γύρω από τους χορούς είναι αρκετές. Αντιπροσωπευτικά τα ονόματά τους είναι: Συρτός, Συγκαθιστός, Ζωναράδικοι, Ριχτός, Αντικρυστός, Σταυρωτός, Μαντηλάτος.

Η αποστολή στα Καστανοχώρια Ηπείρου αποτελεί περίπτωση ανάδυσης μουσικών – λαογραφικών στοιχείων. Αφού γίνει η απαραίτητη αναφορά στην γεωγραφική θέση, στη σχέση με τα μεγάλα αστικά κέντρα, στην οικονομία και στα χαρακτηριστικά των ανθρώπων, στα προηγούμενα σχετικά δημοσιεύματα και σε αρχεία τεκμηριωμένα με πλούσια για τα δεδομένα της εποχής βιβλιογραφία καταλήγει σε μια σύντομη περιγραφή του συλλεγέντος λαογραφικού υλικού²⁶⁵.

Στο σημείο αυτό ο Δ. Οικονομίδης αναφέρεται στη διαδικασία της ηχογράφησης 66 δημοτικών τραγουδιών σε 4 μαγνητοταινίες με το μαγνητόφωνο της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας. Ορθά παρατηρεί δε ότι παρά το κοινά στοιχεία αυτού του υλικού με το λαϊκό βίο των υπόλοιπων ηπειρωτικών περιοχών, παρατηρούνται διαφοροποιήσεις τοπικού χαρακτήρα²⁶⁶.

²⁶² Δ. Πετρόπουλος-Στ. Καρακάσης, «Λαογραφική αποστολή εις την περιφέρειαν Έβρου (16 Αυγ.-16 Σεπτ. 1960)», *ό.π.*, σελ.351-361.

²⁶³ Στο ίδιο, σ. 354.

²⁶⁴ Στο ίδιο, σ. 354-361.

²⁶⁵ Δημήτριος Οικονομίδης, «Λαογραφική αποστολή εις τα Καστανοχώρια Ηπείρου (13 Ιουλίου – 12 Αυγούστου 1961), στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, τόμος ΙΓ' - ΙΔ' (έτη 1960- 1961)*, Εν Αθήναις 1962, σελ.389-391.

²⁶⁶ Στο ίδιο, σ. 392.

Υπάρχει η παρατήρηση ότι τα περισσότερα από τα τραγούδια αυτά ανήκουν στον Ακριτικό κύκλο και τραγουδιούνται από όλους μαζί²⁶⁷ και χορεύονται κατά το τριήμερο του Πάσχα. Πολλά από αυτά ανήκουν στις παραλογές. Στην έκθεση της αποστολής αυτής δημοσιεύονται ορισμένες καταγραφές σε ευρωπαϊκή σημειογραφία²⁶⁸. Ο χορός *Καγκελλάρης* δημοσιεύεται με τις δύο παραλλαγές. Του Καλεντζίου και του Ελληνικού²⁶⁹. Και στις δύο περιπτώσεις παρατηρείται πλήρης και επεξηγηματική καταγραφή. Το μέτρο, η ανάλυση του κλάσματος δηλαδή του ρυθμού και η σαφής διάκριση μεταξύ των μερών του τραγουδιστή (σόλο) και της ομάδας, με τη διευκρίνιση (στη δεύτερη παραλλαγή) πότε αυτή είναι γυναίκες και πότε άνδρες. Οι τυποποιήσεις του μουσικού υλικού (δεν θα μπορούσαμε ακριβώς να τις πούμε κλίμακες) είναι κατά την άποψή μας σχετικές μεταξύ τους με εντονότερη την αίσθηση του πεντατονικού στην πρώτη περίπτωση. Ο καταγραφέας τις παραθέτει στο τέλος κάθε τραγουδιού. Επίσης ακολουθούν πάντοτε το πλήρες ποιητικό κείμενο, φωτογραφικό υλικό και σύντομη περιγραφή του χορού σε σχέση με το γεγονός και τον χώρο. Είναι φανερό η προσπάθεια να παραμένει το μουσικό γεγονός ενταγμένο στον χώρο και χρόνο που αναπαράγεται. Για το λόγο αυτό και αναφέρονται αφηγήσεις τοπικών θρύλων, δεισιδαιμονιών και λοιπών αντιλήψεων. Ένα όμορφο παράδειγμα είναι η αναφορά στην *Μπερμπερίτσα*, όπως αποκαλείται στην περιοχή το αντίστοιχο μαγικοθρησκευτικού χαρακτήρα δρώμενο της *Περπερούνας*²⁷⁰ και η περιγραφή της.

Ωστόσο εκείνη την εποχή γινόταν όλο και περισσότερο σαφές ότι ο λαϊκός πολιτισμός υπόκειται σε μια διαρκή εξέλιξη. Ο Οικονομίδης γράφει σχετικά: «Ο λαϊκός βίος ενταύθα εις τα γενικά του χαρακτηριστικά διατηρεί την παράδοσιν χωρίς βεβαίως να παραμένη αμετάβλητος. Η αλλαγή των οικονομικών και κοινωνικών συνθηκών του τόπου επιφέρει αναποφεύκτως την μεταβολή των λαογραφικών φαινομένων και την εισαγωγήν νέων στοιχείων εις τον λαϊκόν πολιτισμόν. Ούτω παρά τα παλαιά δημόδη άσματα ακούονται και νεώτερα, αδόμενα υπό νέων και νεανίδων, τα οποία εισήχθησαν εκ των αστικών κέντρων και δια του ραδιοφώνου».

²⁶⁷ Στο σημείο αυτό πρέπει να παρατηρήσουμε ότι η λέξη του κειμένου «ομοφωνικός» έχει τη σημασία του «μονοφωνικού» δηλαδή του ύφους κατά το οποίο όλοι τραγουδούν την ίδια μελωδική γραμμή. (σημείωση δική μας).

²⁶⁸ Επειδή οι περισσότεροι ερευνητές δεν είχαν πραγματοποιήσει συστηματικές μουσικές σπουδές, το έργο της απομαγνητοφώνησης και μεταγραφής σε παρτιτούρα αναλάμβανε όποιος ήταν μουσικός. Αυτό ήταν ως επί το πλείστον έργο του Σπ. Περιστέρη. (σημείωση δική μας).

²⁶⁹ *Ο.π.*, σ.393,394.

²⁷⁰ *Ο.π.*, σ.397.

Δημοσιευμένο και αυτό στην ίδια έκθεση²⁷¹. Πρόκειται για μία διαπίστωση η οποία κατά την άποψή μας δεν χρειάζεται ερμηνεία.

Όταν έστω και καθυστερημένα η εποχή της τεχνολογίας «ήρθε» και στην Ελλάδα αυτό είχε θετικές επιπτώσεις και στο έργο των ερευνητών – λαογράφων. Στην αποστολή του στην Ξάνθη ο Στέφανος Ήμελλος διέθετε πλέον μαγνητόφωνο το οποίο λειτουργούσε με μπαταρίες. Γράφει σχετικά: «...εξ άλλου επί ταινιών μαγνητοφώνου τύπου BUTOBA, λειτουργούντος δια ξηρών στοιχείων, ηχογράφησα 85 μελωδίας ασμάτων και λαϊκών χορών...»²⁷².

Συνηθισμένο φαινόμενο κατά τη διάρκεια μιας λαογραφικής αποστολής ήταν να πραγματοποιούνται καταγραφές από συντάκτες οι οποίοι δεν ήταν μουσικοί. Από τις αρχές της δεκαετίας του '60 η χρήση μαγνητοφώνου από τους ερευνητές – συντάκτες ήταν γενικευμένη. Δεν εξυπηρετούσε μόνο την ηχογράφιση τραγουδιών αλλά και αφηγήσεων ιστοριών, θρύλων, παροιμιών κλπ²⁷³. Στην περίπτωση αυτή θα μπορούσε να δημιουργηθεί η απορία, πώς θα αξιοποιηθεί το ηχογραφημένο αυτό υλικό; Έτσι, το αντίστοιχο της απομαγνητοφώνησης για τη μουσική έπρεπε να το αναλάβει κάποιος από την ίδια ομάδα γνώστης του αντικειμένου. Ο ρόλος αυτός ανήκε συνήθως στον Σπ. Περιστέρη²⁷⁴ ο οποίος εργαζόταν ως αποσπασμένος μουσικός στο Λαογραφικό Αρχείο²⁷⁵.

Στις λαογραφικές αποστολές ό,τι αφορούσε τη μουσική ήταν γενικευμένο και χωρίς ανάλυση. Ήταν ενταγμένο μέσα στο ευρύτερο λαογραφικό πλαίσιο. Στην αποστολή του ο Οικονομίδης κάνει λόγο για το δημοτικό τραγούδι στην περιοχή του Ζαγορίου αναφέρει ότι στις ηχογραφήσεις του περιλαμβάνονταν τραγούδια για το γάμο, λαζαρικά και κλέφτικα. Οι παλιότεροι τραγουδούσαν ακριτικά και παραλογές. Η χρήση των μουσικών οργάνων ήταν απαραίτητη με πιο συνηθισμένα το βιολί, το λαούτο και το κλαρίνο. Υπήρχαν και «οργανικά» τραγούδια δηλαδή χωρίς λόγια, τα

²⁷¹ Στο ίδιο, σ. 400.

²⁷² Σ.Δ. Ήμελλος, «Λαογραφική αποστολή εις την περιοχήν Ξάνθης (Δυτ. Θράκης) 22 Ιουλ.–21 Αυγ. 1961), στο ίδιο, σ. 402-413 καθώς επίσης και μερικά χρόνια αργότερα: του ιδίου, «Έκθεσις λαογραφικής αποστολής εις Σάμιον (13 Ιουλίου – 11 Αυγ. 1964)», στο: Ακαδημία Αθηνών, *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, τόμος ΙΖ' (έτος 1964)*, Εν Αθήναις 1965, σελ. 190.

²⁷³ Ο Οικονομίδης στην αποστολή στα Ζαγόρια κάνει λόγο για χρήση μαγνητοφώνου τύπου Butoba

²⁷⁴ Συνεντεύξεις του Σπ. Περιστέρη: <http://www.youtube.com/watch?v=cJpq61hZ45U> καθώς επίσης και <http://www.youtube.com/watch?v=7CYM3WUoGhM>

²⁷⁵ Δημήτριος Οικονομίδης, «Λαογραφική αποστολή εις την περιοχήν του Δυτ. Ζαγορίου Ηπείρου (7 Ιουλ. – 5 Αυγ. 1962)», στο: Ακαδημία Αθηνών, *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, τόμος ΙΕ'-ΙΣΤ' (έτη 1962-1963)*, Εν Αθήναις 1964, σελ. 245-259.

οποία εκτελούνταν από φλογέρες ή τζαμάρες. Μια κατηγορία τέλος ήταν και τα μοιρολόγια.

Η διαδικασία της λαογραφικής αποστολής αφορούσε την έρευνα μορφών του υλικού, κοινωνικού και του πνευματικού βίου. Στη διαδικασία αυτή όπως αναφέρει ο Γ. Σπυριδάκης χρησιμοποιούνταν και οι μέθοδοι της καταγραφής, ηχογράφησης, κινηματογράφησης και φωτογράφησης²⁷⁶. Αυτό δεν απέκλειε και τη συγκέντρωση μουσικού υλικού. Το γεγονός βέβαια ότι ο συλλογέας δεν ήταν μουσικός περιόριζε τη συγκέντρωση σε μια απλή ηχογράφηση. Ενδεχομένως δεν λαμβάνονταν τα απαραίτητα συμπληρωματικά στοιχεία προκειμένου να πραγματοποιηθεί περαιτέρω διερεύνηση και μουσικολογική επεξεργασία. Αυτό όμως σε καμία περίπτωση δε σημαίνει ότι πρόκειται για ένα μη αξιοποιήσιμο υλικό. Είναι βέβαιο ότι η χρήση όχι μόνο του μαγνητοφώνου αλλά και της κινηματογραφικής μηχανής λήψεως συμβάλει καθοριστικά στην αξιόπιστη καταγραφή τόσο των τραγουδιών, όσο και των χορών. Ένα στοιχείο που αποτυπώνεται πλέον και καταγράφεται είναι η έκφραση και η αυθεντικότητα.

Πράγματι, η λαογραφική αποστολή της Κιμώλου απέδωσε και ηχογραφήσεις τραγουδιών, μουσικής τοπικών χορών και εκκλησιαστικών ύμνων²⁷⁷. Γίνεται λόγος για τα «τραβούδια» δηλαδή δίστιχα τα οποία «τραβουδιούνται» δηλαδή άδονται. Σημαντικό είναι το ότι καταγράφηκαν τα ακριτικής παράδοσης τραγούδια της *Κόρης Ανδρειωμένης*, *Ο ύπνος του άγουρου και της λυγερής* καθώς και *το τραγούδι του Πορφύρη*²⁷⁸. Στη σελίδα 315 του τόμου δημοσιεύεται η μουσική καταγραφή του εθνικού τραγουδιού του «Ακλείδωνα». Και στην περίπτωση αυτή, την λεπτομερέστατη καταγραφή πραγματοποίησε μετά την εισαγωγή των χειρογράφων στο Λ.Α. ο Σπ. Περιστεύρης.

Χωρίς δημοσίευση καταγραφής

Το έτος 1962 η διαπίστωση ενός ερευνητή – λαογράφου ήταν ότι από όλες τις λαϊκές τάξεις, εκείνοι που ασχολούνται περισσότερο με το τραγούδι και το χορό (όχι επαγγελματικά αλλά για διασκέδαση) είναι οι «ποιμενικοί» πληθυσμοί και ως

²⁷⁶ Γ. Σπυριδάκης, «Εκθεσις λαογραφικής αποστολής εις Κίμωλον (από τις 14 μέχρι της 29 Αυγούστου 1963)», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, τόμος ΙΕ'-ΙΣΤ'(έτη 1962-1963)*, Εν Αθήναις 1964,σελ. 304.

²⁷⁷ Στο ίδιο, σ. 304.

²⁷⁸ Στο ίδιο, σ. 313.

παράδειγμα φέρνει την ενασχόλησή τους με τη φλογέρα και το χορό. Μία ενδιαφέρουσα διάκριση γίνεται πράγματι μεταξύ «ποιμενικών» πληθυσμών που ψυχαγωγούνται καθημερινά και «γεωργικών» που τραγουδούν και χορεύουν σε γιορτές και συγκεκριμένες περιστάσεις²⁷⁹. Βρισκόμαστε στη δεκαετία του '60 και ο Κ. Ρωμαίος διερευνά το προσωπικό του ερώτημα, «γιατί ακμάζει ακόμα το δημοτικό τραγούδι στην περιοχή;» Θα καταγράψαμε περιεκτικά τα συμπεράσματά του:

- Η διαπίστωση ότι οι απλοί άνθρωποι στην περιοχή «διασκεδάζουν κατά τον πατροπαράδοτο ελληνικόν τρόπον» δηλαδή με την προσωπική συμμετοχή τους στο τραγούδι αντιστεκόμενοι στη ραδιοφωνική κουλτούρα και στην τάση να τους μεταβάλλει σε «άφωνους» - εννοεί παθητικούς- ακροατές²⁸⁰.
- Το έθιμο του γάμου, κατά το οποίο στο τραπέζι τραγουδιούνται τα «τραγούδια της τάβλας» από τους καλεσμένους. Στο σημείο αυτό ερμηνεύεται και η παροιμία «θα το πιείς και θα ειπής κι ένα τραγούδι» με την οποία υποχρεώνονται όλοι να πιούν και να τραγουδήσουν²⁸¹. Όπως παρατηρεί ο ερευνητής, τα τραπέζια του γάμου διδάσκουν στην κυριολεξία τα δημοτικά τραγούδια του τόπου.

Η υποστήριξη της «καθαρότητας» της ελληνικής μουσικής φαίνεται στην «ιδεολογία» του Κ. Ρωμαίου όταν εκφέρει τις απόψεις του για το παλιό και το καινούριο. Αυτό συμβαίνει όταν παρουσιάζει τους ντόπιους κατοίκους να αναστατώνονται και να δυσαρεστούνται από τον ήχο των ηχείων και μεγαφώνων ενός άλλου συγκροτήματος το οποίο έπαιξε στο τέλος και λαϊκά τραγούδια.

Η φράση «...(τραγούδια) που υπάγονται εις τον βασανιστικόν κύκλον των μπουζουκιών» είναι σαφής! Άποψη του ερευνητή είναι ότι η αντικατάσταση του κλαρίνου και του βιολιού από το πολυφωνικό ακορντεόν αποτελεί παρακμιακό φαινόμενο και προειδοποιεί γι' αυτό²⁸². Επίσης περιγράφεται με πλούσιο και

²⁷⁹ Κωνσταντίνος Ρωμαίος, «Εκθεσις λαογραφικής ερεύνης εις Κοντοβάζαιναν και Μοναστηράκι του Νομού Αρκαδίας (3 – 23 Σεπτεμβρίου 1962)», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, τόμος ΙΕ'-ΙΣΤ'(έτη 1962-1963)*, Εν Αθήναις 1964,σελ 260.

²⁸⁰ Στο ίδιο, σ.261.

²⁸¹ Στο ίδιο, σ 261,262.

²⁸² Στο ίδιο, σ 262. Επίσης παρόμοιες απόψεις συναντάμε και από άλλους λαογράφους – ερευνητές σε διάφορα μέρη της Ελλάδας. Βλέπε **Σταύρος Καρακάσης**, «Μουσική αποστολή εις Χαλκιδικήν (6Αυγούστου – 9 Σεπτεμβρίου 1959)»,στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου τόμος ΙΙ^{ος} και ΙΙ^{ος}, (έτη 1958- 1959)*, εν Αθήναις 1960,σ. 333-341. Επίσης, **Σπ. Περιστέρης**, «Μουσική αποστολή εις τας επαρχίας Ναυπακτίας και Μεσολογγίου», στο *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου, τόμος 9^{ος} και 10^{ος}, έτη 1955-1957*, Εν Αθήναις 1958, σ.422-424, **Δημ. Πετρόπουλος**, «Λαογραφική αποστολή εις Χειράδες και Βελιγοστήν Αρκαδίας», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου, τόμος 9^{ος} και 10^{ος}, έτη 1955-1957*, Εν Αθήναις 1958, σ.412-415.

λεπτομερή τρόπο η διαδικασία του τσάμικου χορού και ασκείται θετική κριτική λόγω της γνησιότητας της ερμηνείας του. Αντιπαραθέτει δε τα αρνητικά διαφόρων άλλων περιοχών στον τρόπο που αυτός χορεύεται.

Στις περιπτώσεις λοιπόν που ο αναγνώστης της *Επετηρίδας του Λαογραφικού Αρχείου* δεν θα δει την παρτιτούρα μιας μουσικής καταγραφής μπορεί να μάθει πολλά γύρω από τη σύνδεση συγκεκριμένων δημοτικών τραγουδιών και των σχετικών εθίμων. Στην αποστολή του στην επαρχία Κυνουρίας, ο Κωνσταντίνος Ρωμαίος μας μεταφέρει την εντύπωση που του προξένησαν τα *τραγούδια του γάμου* με τον κόσμο να τραγουδά χωρισμένος σε δύο ημιχόρια και τα *μοιρολόγια* με διάλογο μεταξύ κορυφαίας μοιρολογίστρας και ημιχοριού²⁸³. Σε ό,τι αφορά τα δημοτικά τραγούδια, ο Κ. Ρωμαίος παρατήρησε έπειτα από έρευνα ότι τα διάφορα είδη των δημοτικών τραγουδιών έχουν μεταφερθεί εκεί από αλλού και δεν βρέθηκαν τραγούδια σε τσακωνική διάλεκτο²⁸⁴. Τέλος, σύντομη περιγραφή δόθηκε του *τσακωνικού χορού*²⁸⁵.

Παρομοίως και με συνήθειες του καθημερινού ιδιωτικού βίου. Ο Στ. Ήμελλος βρίσκει ενδιαφέρουσα τη συλλογή τραγουδιών που λέγονταν οικογενειακά κατά τη διάρκεια του βελονιάσματος των φύλλων του καπνού. Χαρακτηριστική είναι η έλλειψη μελωδικής ποικιλίας. Μας παρέχει επίσης την πληροφορία για την σταδιακή εξάλειψη των παλαιότερων χορών. Διεξοδική αναφορά γίνεται και στα ονόματα των τοπικών χορών, καθώς και στην περιγραφή του μουσικού οργάνου άσκαυλος²⁸⁶.

Ταυτόχρονα με τις λαογραφικές και μουσικές αποστολές τους, οι συντάκτες του πρώην Λαογραφικού Αρχείου και νυν Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας (Κ.Ε.Ε.Λ.) δημοσίευσαν εργασίες τους και μελέτες επάνω σε θέματα που αφορούν την παραδοσιακή Ελληνική μουσική. Μία χαρακτηριστική περίπτωση ήταν το «Περί τα δημώδη άσματα των Ανδρόνικου και Κωνσταντίνου Δούκα (νέα παραλλαγή εκ Νάξου)» του Γ. Σπυριδάκη στον τόμο ΙΗ΄-ΙΘ΄ (1965-1966).

Σύμφωνα με τον Γ. Σπυριδάκη πρόκειται για ένα ακόμα δημοτικό τραγούδι από τα Βυζαντινά χρόνια το οποίο ανήκει στον επικό κύκλο των Δουκών. Έγινε γνωστό από μια μόνο καταγραφή από την Αλείρανθο της Νάξου. Η δεύτερη

²⁸³ Κ. Ρωμαίος, «Έκθεσις λαογραφικής ερεύνης εις περιοχὴν Τυρού Κυνουρίας (28 Ιουλ.-8 Αυγ. 1964)», στο: Ακαδημία Αθηνών, *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, τόμος ΙΖ΄ (έτος 1964)*, Εν Αθήναις 1965,σελ.185,186.

²⁸⁴ Στο ίδιο,σ.187.

²⁸⁵ Στο ίδιο,σ.188.

²⁸⁶ Στέφανος Ήμελλος, «Έκθεσις λαογραφικής αποστολής εις Σάμον (13 Ιουλίου – 11 Αυγ.1964)», στο ίδιο, σελ. 192,193.

δημοσίευσή του το 1962 έγινε με τον τίτλο: «Ο Κωνσταντής κι ο βασιλιάς». Η ανάλυση χαρακτηρίζεται από ιστορική και όχι μουσικολογική προσέγγιση²⁸⁷.

Μία μοναδική στο είδος της έρευνα του Δ. Οικονομίδη γύρω από ένα συγκεκριμένο είδος τραγουδιού ήταν Ο θρήνος του νεκρού εν Ελλάδι (Το μοιρολόγι και η εθιμοτυπία του)». Τα μοιρολόγια και τα τραγούδια του χάρου. Και σε αυτή την περίπτωση το θέμα δεν αφορά καταγραφές αλλά προσεγγίζεται από την ιστορική, κοινωνική και λαογραφική (πλέον και συγκριτική) οπτική του²⁸⁸.

Κατά την ιδιαίτερα παραγωγική για τον εμπλουτισμό του Κ.Ε.Ε.Λ. διετία 1965/66 προστίθεται ακόμα σημαντικό υλικό, αποτέλεσμα της λαογραφικής και μουσικολογικής έρευνας. Ο Δ. Οικονομίδης αποπειράται να παρουσιάσει μια αλήθεια. Ότι η λαϊκή μνήμη μπορεί να ανταγωνίζεται τη σύγχρονη τεχνολογία. Ενδεχομένως δεν πρόσκειται στο στρατόπεδο αυτών που πιστεύουν ότι ο λαϊκός πολιτισμός έχει το δικαίωμα να μεταβάλλεται στην εποχή της τεχνολογίας. Για μια ακόμη φορά κάνει φανερή την απουσία των αστικών κέντρων και των λαϊκών τραγουδιών που μεταδίδονται μέσω γραμμοφώνου και ραδιοφώνου από την έννοια του «λαϊκού πολιτισμού». Τα δημοτικά τραγούδια της περιοχής του Πωγωνίου²⁸⁹ συνδέονται με έθιμα, περιστάσεις και γιορτές. Είναι φορείς «λαϊκής μνήμης» επομένως και πολιτισμού.

Με τα πολυφωνικά πεντατονικά τραγούδια αυτής της περιοχής είχε ασχοληθεί ο Σπ. Περιστερής παλαιότερα, στα μέσα της δεκαετίας του '50²⁹⁰. Στο ίδιο πρότυπο, κάνει αναφορές στο χαρακτήρα και το ύφος των τραγουδιών, στις 3 φωνές και στο ρόλο κάθε μιας. Πιστεύουμε ότι η σύγκριση των δύο αυτών κειμένων μπορεί να διαφωτίσει κατάλληλα τον αναγνώστη είτε αυτός είναι μουσικός είτε όχι. Ο Οικονομίδης παραθέτει τα μουσικά κείμενα (παρτιτούρα με τις καταγραφές σε ευρωπαϊκή μουσική) των τραγουδιών *Του κάστρου της Ωριάς, Του μικρού*

²⁸⁷ Γεώργιος Σπυριδάκης, «Περί τα δημόδη άσματα των Ανδρόνικου και Κωνσταντίνου Δούκα (νέα παραλλαγή εκ Νάξου)», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας (πρώην Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου), τόμος ΙΗ'-ΙΘ' (1965-1966)*, Εν Αθήναις 1967, σελ.2

²⁸⁸ Δημήτριος Οικονομίδης, «Ο θρήνος του νεκρού εν Ελλάδι (Το μοιρολόγι και η εθιμοτυπία του)», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας (πρώην Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου), τόμος ΙΗ'-ΙΘ' (1965-1966)*, Εν Αθήναις 1967, σελ. 11-32.

²⁸⁹ Δημήτριος Οικονομίδης, «Λαογραφική έρευνα εις το Πωγωνιον Ηπείρου (8 Ιουλ.-7Αυγ. 1965)», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας (πρώην Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου), τόμος ΙΗ'-ΙΘ' (1965-1966)*, Εν Αθήναις 1967, σελ. 202-222.

²⁹⁰ Σ. Δ. Περιστερής, «Δημοτικά τραγούδια Δροπόλεως Βορ. Ηπείρου», *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου, τόμος 9^{ος} και 10^{ος}, έτη 1955-1957*, Εν Αθήναις 1958, σελ. 105-133.

βλαχόπουλου και του τοπικού *Όμορφος γιανίτσaros* τα οποία μετά την εισαγωγή τους στο Κ.Ε.Ε.Λ. καταγράφηκαν από τον Σπ. Περιστέρη²⁹¹.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η κινηματογράφηση του «Χορού του Στέγγου», στο Σταυροπήγιον (Άμπλιανη) Ευρυτανίας, στις 26 Ιουλίου, εορτή της Αγίας Παρασκευής. Διευκρινίζουμε ότι πρόκειται για μια μορφή τοπικού πανηγυριού στο οποίο λέγονται συγκεκριμένα τραγούδια. Τα κυριότερα είναι του Γεφυριού της Άρτας και Του Νεκρού Αδελφού (της Κυρα Βδοκιάς) που είναι και τα δύο παραλογές²⁹². Στην έκθεση αυτή παραθέτει την απομαγνητοφώνηση σε καταγραφή με ευρωπαϊκή σημειογραφία από τον Σπ. Περιστέρη του τραγουδιού «του γεφυριού της Άρτας».

Θα ήταν φυσιολογικό για κάποιον που ζει στο κοινωνικό – πολιτισμικό πλαίσιο που αναπαράγεται αυτό το τραγούδι (για κάποιον που ζει στην εποχή που το τραγουδούν ή το τραγουδά και ο ίδιος) να γνωρίζει τις ιδιομορφίες του. Σήμερα, χάρη στην επιμελημένη και λεπτομερή καταγραφή μπορεί κάποιος να αντιληφθεί πώς εκτελούνταν παλιότερα. Η ίδια η παρτιτούρα μας πληροφορεί για τις δύο ομάδες, μία ανδρών και μία γυναικών, που τραγουδούσαν εναλλάξ από ένα ημιστίχο η καθεμία. Δε λείπουν βέβαια τα «τσακίσματα» προκειμένου να αποκτήσει ο στίχος το κατάλληλο μήκος ώστε να ανταποκριθεί στη μελωδία²⁹³.

Η επόμενη καταγραφή που δημοσιεύεται είναι το τραγούδι της στράτας (ή του δρόμου) που λένε όλοι όσοι συμμετέχουν στη γαμήλια πομπή (ψίκι). Ξεχωρίζει το μέρος που παίζει η λύρα και αυτό που τραγουδούν οι συμμετέχοντες²⁹⁴.

Γ. Σπυριδάκης, «Το άσμα της χελιδόνος (χελιδόνισμα) την πρώτην Μαρτίου

Αφορά το τραγούδι για την πρώτη Μαρτίου από ομάδες παιδιών κυρίως του δημοτικού σχολείου. Παράλληλα γίνεται αναφορά στη συνήθεια «της περιδέσεως του Μάρτη» με κόκκινη και λευκή κλωστή²⁹⁵. Περιγράφεται δε το έθιμο του αγερμού

²⁹¹ Στο ίδιο, σελ. 214-216.

²⁹² Γεώργιος Αικατερινίδης, «Εκθεσις λαογραφικών αποστολών εις Σταυροπήγιον Ευρυτανίας (24-31 Ιουλίου 1966) και εις Ανώγεια Μυλοποτάμου Κρήτης (25 Αυγ.–2 Σεπτ. 1966)», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας (πρώην Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου), τόμος ΙΗ'-ΙΘ' (1965-1966)*, Εν Αθήναις 1967, σελ.332.

²⁹³ Στο ίδιο, σ. 333.

²⁹⁴ Στο ίδιο, σ. 339.

²⁹⁵ Γ. Σπυριδάκης, «Το άσμα της χελιδόνος (χελιδόνισμα) την Πρώτην Μαρτίου», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας (πρώην Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου), τόμος Κ'-ΚΑ' (έτη 1967-1968)*, Εν Αθήναις 1969, σελ. 15.

των παιδιών που κρατούν το ομοίωμα της χελιδόνας και τραγουδούν το σχετικό άσμα (χελιδόνισμα). Πλούσιο φωτογραφικό υλικό το οποίο λειτουργεί επεξηγηματικά συνοδεύει το κείμενο. Αναφέρονται όλες οι ανά την Ελλάδα παραλλαγές του τραγουδιού²⁹⁶ και παρατίθεται χάρτης με τις γεωγραφικές περιοχές στις οποίες τελούσαν το έθιμο (μέχρι εκείνη την εποχή).²⁹⁷

Στο Γ' μέρος της έρευνας δημοσιεύονται αντιπροσωπευτικά κείμενα των παραλλαγών²⁹⁸. Ακολουθούν παρτιτούρες καταγραφών των παραλλαγών από τις περιοχές: Νέου Σουλίου Σερρών, Φιλιππουπόλεως, Σιάνα Ρόδου, Σαλάκου Ρόδου και Χάλκης. Δεν παραλείπει δε μία συγκριτική μελέτη μεταξύ παραλλαγών διαφόρων περιοχών του ελλαδικού χώρου με επίκεντρο τη λέξη «Μάρτης». Οι τεκμηριωμένες αναφορές στη λειτουργία του εθίμου κατά τους βυζαντινούς χρόνους²⁹⁹ και στη συνέχεια οι αναφορά στις απαρχές του στην αρχαία Ελλάδα συνιστούν μία ιστορική συνέχεια που όπως φαίνεται ήταν ακόμα στις επιδιώξεις των λαογράφων και κατά τη δεκαετία του '60.

Δ. Οικονομίδης, «Η λαϊκή ορολογία του Ελληνικού δημοτικού τραγουδιού

Ένα κείμενο κατά την άποψή μας διαχρονικό λόγω της ερμηνευτικής απόπειρας σημαντικών όρων που αποτελούν μέρος της υποδομής της επιστήμης της λαογραφίας γενικότερα και της γνώσης μας γύρω από το δημοτικό τραγούδι ειδικότερα. Ο σχολιασμός και η ερμηνεία σημαντικών όρων όπως τραγούδι (σ. 126) με τη σημαντική – αν και αυτονόητη- διαπίστωση ότι για μεγάλο χρονικό διάστημα τα δημοτικά τραγούδια αντιμετωπίζονταν αποκλειστικά ως φιλολογικά μνημεία επειδή δημοσιεύονταν μόνο τα κείμενά τους. Η αιτία κατά τον Σπυριδάκη ήταν η απουσία της τεχνολογίας, δηλαδή η έλλειψη μαγνητοφώνου³⁰⁰. Ωστόσο θίγεται και η συμβολή της χορευτικής πράξης στη διαδικασία απομνημόνευσης των στίχων ενός τραγουδιού.

Εκτός από τη λέξη *τραγούδι* και τα παράγωγά της, αναφορές γίνονται στους όρους *παραλογή* και *παρακαταλογή* (σ.129), *κλέφτικα* και *ληστρικά* τραγούδια (σ.132), τραγούδια *της αγάπης* και *ερωτικά*, *ριμάδα*, τραγούδια *του γάμου*, *μοιρολόγια*,

²⁹⁶ Στο ίδιο, σελ. 25-32.

²⁹⁷ Στο ίδιο, σελ. 30.

²⁹⁸ Στο ίδιο, σελ. 32-35.

²⁹⁹ Στο ίδιο, σελ. 44 κ.ε.

³⁰⁰ Στο ίδιο, σ.127.

λατρευτικά και κάλαντα, ρίμα, αμανές, τσακίσματα, νανουρίσματα, αποκριάτικα, πασχαλιάτικα, ριζίτικα, της στράτας, μονοφωνικά και πολυφωνικά τραγούδια με τους σχετικούς τους όρους (πάρτης, κλώστης κλπ), καθώς και πλήθος εκφράσεων και παροιμιών με επίκεντρο τη λέξη τραγούδι. Χρήσιμες πληροφορίες γύρω από την εκτέλεση και ερμηνεία των δημοτικών τραγουδιών (σ. 147) και βέβαια η αναφορά στον όρο *ρεμπέτικο*.

Δημοσιεύσεις

Σημαντική είναι και η δημοσίευση της εργασίας του N. Raduleskou στα Γαλλικά αλλά και η περίληψή της σε ελληνική μετάφραση με τίτλο: «Χορείος Άλογος. Συγχρονικότης και πρωτοϊστορία εις την μουσικὴν ρυθμικὴν». Πρόκειται για συγκριτική μουσικολογία και στοιχειοθετεί με μελέτη της συνέχειας της δημοτικής ρυθμικής μουσικής στους λαούς της Νοτιοανατολικῆς Ευρώπης. Αντικείμενο έρευνας αποτέλεσε ο ρυθμός σε τρεις χρόνους από τους οποίους ο ένας διαρκεί περισσότερο από τον ελάχιστο χρόνο³⁰¹.

Γεωργίου Αμαργιανάκη, «Λαϊκὸν στιχούργημα του Θρήνου της Θεοτόκου εις την Σταύρωσιν του Χριστού» (μέρος Α΄) - Μία τυπικὴ περίπτωση μουσικολογικῆς έρευνας

Όταν ο Γεώργιος Αμαριανάκης κατά τα έτη 1967-1968 εργαζόταν στην ανατολική Κρήτη και ειδικότερα στο νομὸ Λασιθίου, με σκοπὸ την περισυλλογὴ με ηχογράφηση και εξέταση δημοτικῶν τραγουδιῶν με τη μουσικὴ τους, κατέγραψε το κείμενο και ηχογράφησε και τη μελωδία πολὺστιχου λαϊκοῦ στιχουργήματος, αναφερόμενο στη Σταύρωσιν του Χριστοῦ και το οποίο αποτελούσε θρήνο (μοιρολόι) της Θεοτόκου προς Αυτόν³⁰². Αποφεύγοντας μία φιλολογικὴ προσέγγισιν, ο καθηγητὴς κ.

³⁰¹ N. Radulescou, περίληψη σε Ελληνικὴ μετάφραση της εργασίας «Χορείος Άλογος. Συγχρονικότης και πρωτοϊστορία εις την μουσικὴν ρυθμικὴν», στο: *Ακαδημία Αθηνῶν, Επετηρὶς του Κέντρου Ερεῦνης της Ελληνικῆς Λαογραφίας (πρῶην Επετηρὶς του Λαογραφικοῦ Αρχείου), τόμος Κ΄-ΚΑ΄(έτη 1967-1968), Εν Αθήναις 1969, σελ. 182-184.*

³⁰² Γεώργιος Αμαργιανάκης, «Λαϊκὸν στιχούργημα του Θρήνου της Θεοτόκου εις την Σταύρωσιν του Χριστοῦ» (μέρος Α΄), στο: *Ακαδημία Αθηνῶν, Επετηρὶς του Κέντρου Ερεῦνης της Ελληνικῆς Λαογραφίας (πρῶην Επετηρὶς του Λαογραφικοῦ Αρχείου), τόμος Κ΄-ΚΑ΄(έτη 1967-1968), Εν Αθήναις 1969, σελ. 185-222.*

Αμαργιανάκης πραγματοποίησε εξαντλητική μελέτη - μουσικολογική έρευνα συγκρίνοντας κυρίως το έργο αυτό με τις άλλες του παραλλαγές.³⁰³

Ο ερευνητής παραθέτει τα πλήρη κείμενα – στίχους - δύο παραλλαγών καθώς και τις παρτιτούρες (σε ευρωπαϊκή σημειογραφία) και τις συγκρίσεις και ομοιότητες με τη βυζαντινή εκδοχή από τις μελωδίες: Κάτω Χωρίου, Αγίου Ιωάννου, Σταυροχωρίου, Καλαμακας, Μιλιάτου, Χριστού, Ορεινού, Βασιλικής, Βραχασίου, Έξω Μουλιανών, Μύθων, Ανατολής, Καλού Χωρίου, Μεσελέρων, Κεντρί, δηλαδή δεκαπέντε καταγραφές με σημειογραφία. Στις περισσότερες περιπτώσεις παραθέτει και το δικό του μουσικό κείμενο «αποκατάστασης» αφήνοντας να εννοηθεί η σχετικότητα των αξιών της καταγραφής όπως την αντιλήφθηκε και την κατέγραψε αρχικά από τους πληροφορητές – τραγουδιστές. Στην ουσία έκανε αυτό που ίσως δεν έκαναν άλλοι καταγραφείς. Δηλαδή συμπεριέλαβε στη δημοσίευση και το αυθεντικό κείμενο και δεν έδωσε κατ' ευθείαν την τελική επίσημη καταγραφή.

Στο τέλος κάθε καταγραφής υπάρχει η κλίμακα (ή έστω το σύνολο των φθόγγων που χρησιμοποιήθηκε) και σε υποσημείωση, παρατηρήσεις σχετικά με το ρυθμό και το μέτρο. Παρέχονται επίσης οι πληροφορίες γύρω από το εάν πρόκειται για έναν τραγουδιστή/τρια ή ομάδα τραγουδιστών και επισημαίνονται οι βασικοί (χαρακτηριστικοί στις λειτουργίες) φθόγγοι του τρόπου. Στη συνέχεια ομαδοποίησε τις παραλλαγές αναλόγως την κλίμακα και το γένος (διατονικοί και χρωματικοί τρόποι) και αναζητήθηκαν οι αντιστοιχίες με τις κλίμακες των ήχων της Βυζαντινής μουσικής. Στην περίπτωση αυτή επισημάνθηκαν και τυχόν ιδιοτυπίες κάθε κλίμακας. Πολύ χρήσιμη στην εργασία αυτή είναι η εκπόνηση κλιμάκων για κάθε τόπο – κάθε παραλλαγή- οι φθόγγοι των οποίων φέρουν συχνά τις κατάλληλες ενδείξεις και επισημάνσεις. Αυτό κάνει πραγματοποιήσιμη την εκτέλεση και ερμηνεία του μουσικού κειμένου. Αξιοποιείται δηλαδή το έργο της καταγραφής και δεν παραμένει απλώς ένα αρχειακό μουσειακό αντικείμενο.

Η συγκριτική μελέτη έδειξε ότι είναι γνωστή η προέλευση των πρώτων μουσικών φράσεων του αυτόμελου εξαποστειλάριου του Β΄ ήχου «Τοις μαθηταίς συνέλθωμεν», του οποίου το ποιητικό κείμενο αποτελείται από ιαμβικούς δεκαπεντασύλλαβους στίχους. Όπως σημειώνει ο Γ. Αμαργιανάκης, από τη σύγκριση αυτών των μελωδιών του τραγουδιού με την παραπάνω πρότυπη μελωδία της

³⁰³ Ο χάρτης της Ανατολικής Κρήτης με τις επισημασμένες από τον Γ. Αμαργιανάκη περιοχές στις οποίες και έγιναν οι καταγραφές είναι αρκετά κατατοπιστικός καθώς και η σχετική εθμική λατρεία η οποία συνοδεύει την ερμηνεία αυτού του θρήνου. (Επιτάφιος, μονοφωνική ερμηνεία από ομάδα γυναικών, τοπικά έθιμα). Βλέπε στο ίδιο, σ.188,189.

Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής προκύπτει ότι αυτές αποτελούν παραλλαγές της ³⁰⁴ χωρίς ωστόσο να αλλοιώνεται ο βασικός μουσικός πυρήνας του πρότυπου μουσικού θέματος³⁰⁵. (Παρατίθεται ο ύμνος σε βυζαντινή σημειογραφία και στην μεταγραφή του σε ευρωπαϊκή). Περαιτέρω ανάλυση και ερμηνεία πραγματοποιείται με τη σύγκριση και άλλων βυζαντινών μελών³⁰⁶, ενώ πραγματοποιεί και ρυθμική ανάλυση και σύγκριση μεταξύ ορισμένων παραλλαγών³⁰⁷.

Δημήτριος Πετρόπουλος, «Μητραγύρται – Μηναγύρται

Η δημοσίευση του Δημητρίου Πετρόπουλου που αφορά τους «Μηναγύρτες» έρχεται να θίξει ένα θέμα που αφορά μια συνεχόμενη πορεία μουσικής και λαϊκού βίου από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Πρόκειται, όπως μας λέει ο συγγραφέας, για «έθιμο» κατά το οποίο περιφέρονται άνθρωποι κατά ομάδες, κυρίως νέοι, από σπίτι σε σπίτι και τραγουδούν αντί αμοιβής τραγούδια, θρησκευτικού κυρίως περιεχομένου. Τους αποκαλούμε συχνά *καλαντάρηδες* (από το ρήμα *καλαντίζω*)³⁰⁸. Στη συνέχεια ο Πετρόπουλος αναφέρεται λεπτομερειακά στην ιστορία και σημασία της λέξης κατά την ελληνική αρχαιότητα, τη ρωμαϊκή εποχή και το Βυζάντιο.

Και πάλι τα αγυρτικά...

Στην αποστολή του Γεωργίου Αικατερινίδη στο νομό Σερρών το 1967 ηχογραφήθηκαν και κινηματογραφήθηκαν:

A. Το χελιδόνισμα κατά την 1^η Μαρτίου (αγερός παιδιών) στην περιοχή Αγριανή και Σιτοχώρι.

B. τα τραγούδια που παίζονται κατά τη διάρκεια της τέλεσης του εθίμου του *Καλόγερου* στην Αγία Ελένη. Τα κυριότερα μουσικά όργανα είναι η γκάιντα

³⁰⁴ Στο σημείο αυτό μάλιστα χρησιμοποιεί και τον όρο variations για να τονίσει προφανώς την κοινή προέλευση και τα κοινά δομικά στοιχεία.

³⁰⁵ Στο ίδιο, σ. 216.

³⁰⁶ Στο ίδιο, σ. 217 κ.ε.

³⁰⁷ Στο ίδιο, σ.219 κ.ε.

³⁰⁸ Δημήτριος Πετρόπουλος, «Μητραγύρται – Μηναγύρται», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας (πρώην Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου)*, τόμος Κ'-ΚΑ (έτη 1967-1968), Εν Αθήναις 1969, σελ.106.

(κατηγορία του άσκαυλου), ο νταχαρές και η Θρακιώτικη λύρα. Αναφέρονται επίσης και τα κάλαντα του Λαζάρου ως αγυρτικά.

Το « Άγγελμα της Αλώσεως της Κωνσταντινουπόλεως εις τραγούδια της Θράκης» φανερώνει όχι μόνο την ενασχόληση του Στ. Ήμελλου με τα τραγούδια αυτής της περιοχής τα οποία πραγματεύονται το θέμα της Άλωσης, τους θρύλους γύρω από αυτήν αλλά και το ζήτημα της γνησιότητας των κειμένων³⁰⁹. Πρόκειται για μία περισσότερο φιλολογική προσέγγιση βασισμένη σε χρήση των απόψεων του Αποστολάκη. Πολύ χρήσιμη η παράθεση των σχετικών θρύλων και σχολίων για κάθε τραγούδι.

ε. Η δεκαετία του '70

Οι λαογραφικές αποστολές των συντακτών Άννας Παπαμιχαήλ, Άγγελου Δευτεραίου, Γεωργίου Αικατερινίδη και του Στέφανου Ήμελλου πραγματοποιήθηκαν σύμφωνα με όσα γράφει ο τελευταίος, με σκοπό την επιτόπια μελέτη των λαογραφικών φαινομένων και την συγκέντρωση υλικού με σκοπό τον εμπλουτισμό αυτού που ήδη ευρίσκεται στο Κέντρο Λαογραφίας³¹⁰. Ωστόσο οι παραπάνω συντάκτες – ερευνητές πραγματοποίησαν και ηχογραφήσεις δημοτικών τραγουδιών και κατέγραψαν κινηματογραφώντας δημοτικούς χορούς. Μπορεί το πρωτογενές αυτό υλικό να στερήθηκε περαιτέρω επεξεργασία λόγω μη συλλογής στοιχείων και παρατηρήσεων μουσικολογικού χαρακτήρα όμως αποδελτιώθηκε και καταγράφηκε.

Καθαρά μουσικές αποστολές πραγματοποιήθηκαν κατά τη συγκεκριμένη τετραετία 1969-1972 από τους Σπύρο Περιστέρη και Γεώργιο Αμαργιανάκη οι οποίοι εργάστηκαν ηχογραφώντας δημοτικά τραγούδια και χορούς, τραγούδια σε συσχετισμό με συγκεκριμένα έθιμα και τελετές παρέχοντας και πλήθος πληροφοριών για αυτά καθώς και για τα μουσικά όργανα των περιοχών αυτών. Έτσι, κατά το έτος 1969 σε σύνολο 5 αποστολών οι 2 ήταν μουσικές, κατά το 1970 σε σύνολο 4 αποστολών που πραγματοποιήθηκαν οι 2 ήταν μουσικές, το 1971

³⁰⁹ Στ. Ήμελλος, «Το άγγελμα της Αλώσεως της Κωνσταντινουπόλεως εις τραγούδια της Θράκης», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας*, τόμος ΚΔ' (έτη 1975-1976), εν Αθήναις 1977, σελ.3-10.

³¹⁰ Δημ. Οικονομίδης, Ελευθ. Πρεβελάκης και Στ. Ήμελλος, «Εκθέσεις λαογραφικών αποστολών κατά τα έτη 1969-1972», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας*, τόμος ΚΒ' (έτη 1969-1972), Εν Αθήναις 1973, σ.247.

πραγματοποιήθηκαν 3 αποστολές από τις οποίες καμία δεν ήταν μουσική και τέλος το 1972 στις 3 αποστολές που πραγματοποίησαν οι συντάκτες του Κέντρου, η μία ήταν καθαρά μουσική.

Πρέπει να πούμε ότι στο συγκεκριμένο τόμο της Επετηρίδας, λόγω του πλήθους των δημοσιευμένων επιστημονικών εργασιών αλλά και της ογκωδέστατης Βιβλιογραφίας της Ελληνικής Λαογραφίας των ετών 1968-1971, δεν δημοσιεύτηκαν λεπτομερείς εκθέσεις των λαογραφικών και μουσικών αποστολών. Αναφέρεται ότι είχε ξεκινήσει η προετοιμασία της δημιουργίας του Β' τόμου των Ελληνικών Δημοτικών Τραγουδιών, ο οποίος ωστόσο ουδέποτε εκδόθηκε. Βέβαια οι υπογράφωντες την έκδοση της Επετηρίδας διαπιστώνουν την έλλειψη επιστημονικού και βοηθητικού προσωπικού του Κ.Ε.Ε.Λ. Παράλληλα, και όπως έχουμε αναφέρει, συνεχίζουν να εμπλουτίζονται τα αρχεία της Εθνικής Μουσικής Συλλογής, η δισκοθήκη και η ταινιοθήκη του Κέντρου Λαογραφίας.

Ενδεχομένως τα επόμενα δύο χρόνια, δραματικά για την Ελλάδα, που σημαδεύτηκαν από το Πολυτεχνείο, το Πραξικόπημα της Κύπρου και τέλος την πτώση της χούντας, δεν ήταν ιδιαίτερα γόνιμα αφού δεν πραγματοποιήθηκε σημαντικός αριθμός αποστολών. Σε ό,τι αφορά δε τις μουσικές, δεν πραγματοποιήθηκε καμία. Η δραστηριότητα του προσωπικού περιορίστηκε όπως διαβάζουμε στην αποδελτίωση και κατάταξη των καταγραφέντων τραγουδιών σε είδη. Σημειώνονται όμως συμμετοχές σε Πανελλήνια και Διεθνή συνέδρια για τη λαογραφία, ιδιαίτερα μετά τη μεταπολίτευση.

στ. Προβλήματα

Ωστόσο οι συντάκτες εκτός από τη συλλογή πρωτογενούς λαογραφικού υλικού κατέγραψαν και τις ιδιαίτερες δυσκολίες που αντιμετώπισαν ή οτιδήποτε διαφοροποιούσε την εικόνα του λαϊκού πολιτισμού σε σχέση με τα προηγούμενα χρόνια. Έτσι λοιπόν παρατηρήθηκε

- Απώλεια του «τοπικού γλωσσικού ιδιώματος» λόγω επικράτησης της κοινής νεοελληνικής³¹¹.
- Υποχώρηση του λαϊκού πολιτισμού στην ύπαιθρο παρά το γεγονός του γεωγραφικού απομονωτισμού, λόγω της εξωτερικής (σε Ευρώπη, Αμερική,

³¹¹ Στ. Ήμελλος (επιμ), «Εκθέσεις λαογραφικών αποστολών των ετών 1975-1976», στο *ίδιο*, σ. 186.

Αυστραλία) και εσωτερικής (σε μεγάλα αστικά κέντρα) μετανάστευσης³¹². Ο λαϊκός πολιτισμός φάνηκε να διατηρείται σε μεγαλύτερα χωριά.

- Το ίδιο φαινόμενο διαπιστώθηκε ότι μπορεί να αφορά και τον υλικό βίο, στην περίπτωση όπου οι τεχνικές εξελίξεις είχαν μεταβάλει τη μορφή της κατοικίας, της ένδυσης, των καλλιεργειών της γης... Αντίθετα εδώ συμβαίνει ο λαϊκός πολιτισμός να λειτουργεί σε απομονωμένα χωριά και μακριά από αστικά κέντρα³¹³.

Από το 1976 και μετά ξεκινά η ανάκαμψη. Με αργά και σταθερά βήματα το αρχείο του Μουσικού Τμήματος εμπλουτίζεται από νέες ηχογραφήσεις οι περισσότερες από τις οποίες πραγματοποιήθηκαν από τους συντάκτες κατά τη διάρκεια των ετήσιων λαογραφικών τους αποστολών³¹⁴. Οι υπόλοιπες – όπως εξάλλου γινόταν κάθε έτος – προέρχονταν από προσφορές φίλων της λαογραφίας. Αυτό που παρατηρούμε είναι ότι οι λαογραφικές αποστολές είναι πλέον δεκαπενθήμερης διάρκειας. Επίσης δεν πραγματοποιήθηκε κάποια καθαρά μουσική αποστολή αφού και αυτό το έτος δεν απεστάλη κάποιος μουσικός. Ο Σπ. Περιστέρης ήταν επιφορτισμένος τόσο με την καταγραφή σε πεντάγραμμο και εν συνεχεία μουσικολογική επεξεργασία των κατατεθειμένων ηχογραφήσεων του Αρχείου, όσο και με τη συλλογή του απαραίτητου υλικού για την προετοιμασία του Β' τόμου των δημοτικών (νησιωτικών) τραγουδιών³¹⁵. Παρόμοια και ο συνεργάτης του Κέντρου Γ. Αμαργιανάκης. Ας μην ξεχνάμε ότι εκείνη την εποχή δημοσιεύτηκε η εργασία του Αμαργιανάκη για το μοιρολόι – θρήνο της Παναγίας, το οποίο κατά την άποψή μας αποτελεί πρότυπο μουσικολογικής εργασίας³¹⁶.

³¹² Στο ίδιο, σ. 188. (διαπίστωση Ελευθ. Αλεξάκη)

³¹³ Στο ίδιο. (διαπίστωση Παν. Καμηλάκη)

³¹⁴ Οι συντάκτες οι οποίοι πραγματοποίησαν λαογραφικές αποστολές ήταν και αυτό το έτος οι: Ά. Παπαμιχαήλ στην Ευρυτανία (40), Αγγ. Δευτεραίος στην Ημαθία (40), Γ. Αικατερινίδης σε Έβρο και Σαμοθράκη (107), Ελ. Ψυχογιού στην Ηλεία (83), Μιρ. Τερζοπούλου στην Πρέβεζα (37), Αικ. Πολυμέρου στην Μαγνησία (62), Ελ. Αλεξάκης στη Λακωνία (76) και Παν. Καμηλάκης στο Ηράκλειο Κρήτης (14). Σε παρένθεση αναγράφεται ο αριθμός των τραγουδιών που ηχογραφήθηκαν και κατατέθηκαν με μορφή μαγνητοταινιών στο Αρχείο του Μουσικού Τμήματος του Κ.Ε.Ε.Λ..

³¹⁵ Στ. Ήμελλος (επιμ), ό.π., «Εκθέσεις λαογραφικών αποστολών των ετών 1975-1976», στο ίδιο, σ. 189 κ.ε. καθώς και «Εκθέσεις πεπραγμένων κατά τα έτη 1975, 1976», στο ίδιο, σ. 199 κ.ε.

³¹⁶ Γεώργιος Αμαργιανάκης, «Λαϊκόν στιχούργημα του Θρήνου της Θεοτόκου εις την Σταύρωσιν του Χριστού» (μέρος Α'), στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας (πρώην Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου), τόμος Κ'-ΚΑ' (έτη 1967-1968), Εν Αθήναις 1969, σελ. 185-222.*

Από το 1978 μέχρι τα τέλη της δεκαετίας πραγματοποιήθηκαν από τους συντάκτες³¹⁷ λαογραφικές αποστολές σε διάφορες περιοχές του Ελλαδικού χώρου ως εξής: τρεις κατά το 1978, 6 το 1979 και 7 κατά το 1980, συνολικά 14, από τις οποίες η μία μόνο είχε καθαρά μουσικό χαρακτήρα. Πρόκειται για την αποστολή του Γ. Αμαργιανάκη στο Ν. Ιωαννίνων³¹⁸. Πρέπει ωστόσο να αναφέρουμε ότι κατά το έτος 1977 δεν είχαν πραγματοποιηθεί αποστολές και έτσι οι 146 ηχογραφήσεις που απέκτησε το αρχείο προήλθαν από προσφορές. Κατά τα επόμενα χρόνια το ηχογραφημένο υλικό εισαγόταν κανονικά. Έτσι τα ηχογραφημένα τραγούδια και οι χοροί που αποκτήθηκαν ήταν 510 κατά το 1978, 1000 κατά το 1979 και 1100 κατά το 1980. Σε γενικές γραμμές, συνεχιζόταν η αποδελτίωση και καταγραφή με ευρωπαϊκή σημειογραφία, η προετοιμασία για την έκδοση του Β' τόμου και τώρα πλέον πληροφορούμαστε και για την προετοιμασία του Δ'. εμπλουτίζονται η δισκοθήκη και το κινηματογραφικό αρχείο και οι συντάκτες, καθηγητές πανεπιστημίου κάποιοι από αυτούς, συμμετέχουν σε πανελλήνια και διεθνή συνέδρια.

ζ. Οι δεκαετίες '80 και '90

Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '80 ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσίασε η εισαγωγή ηχογραφήσεων δημοτικών τραγουδιών και χορών στο Μουσικό Τμήμα του Κέντρου που συνέλεξαν οι συντάκτες του κέντρου στα πλαίσια των λαογραφικών αποστολών τους. Στο διάστημα από το 1981 έως και το 1986, οι συντάκτες οι οποίοι πραγματοποίησαν λαογραφικές αποστολές στα πλαίσια των οποίων πραγματοποιήθηκαν και ηχογραφήσεις δημοτικών τραγουδιών και χορών ήταν οι: Γ. Αικατερινίδης, Ελ. Αλεξάκης, Α. Παπαμιχαήλ – Κουτρούμπα, Αικ. Πολυμέρου – Καμηλάκη, Άγγ. Δευτεραίος, Ελ. Ψυχογιού, Μιρ. Τερζοπούλου, Βασ. Φάτση, Παν. Καμηλάκης και ο μουσικός Γ. Αμαργιανάκης. Σύμφωνα με την επιμελήτρια της έκδοσης του τόμου, δεν δημοσιεύονται πλέον οι λεπτομερείς εκθέσεις των αποστολών, ούτε και το μουσικό υλικό το οποίο και μένει κατατεθειμένο στο αρχείο του Μουσικού Τμήματος.

³¹⁷ Οι συντάκτες οι οποίοι πραγματοποίησαν λαογραφικές αποστολές ήταν οι: Α. Παπαμιχαήλ, Άγγ. Δευτεραίος, Γ. Αικατερινίδης, Ελ. Ψυχογιού, Μιρ. Τερζοπούλου, Αικ. Πολυμέρου- Καμηλάκη, Ελ. Αλεξάκης και Γ. Αμαργιανάκης.

³¹⁸ Α. Ι. Παπαμιχαήλ- Κουτρούμπα (επιμ.), «Εκθέσεις λαογραφικών αποστολών κατά τα έτη 1978,1979,1980», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, τόμος ΚΕ' (έτη 1978,1979,1980), Έν Αθήναις 1981,σελ.651-656.*

Παράλληλα, συνεχίστηκε η εργασία της καταγραφής σε πεντάγραμμο των ηχογραφημένων από παλαιότερα μελωδιών των δημοτικών τραγουδιών και η περαιτέρω μουσικολογική³¹⁹ επεξεργασία τους. Συνεχίστηκε επίσης και η εργασία της «κατάταξης» των τραγουδιών σύμφωνα με τον κατάλογο των δημοτικών τραγουδιών του Κέντρου. Καταρτίστηκαν επίσης τα «δελτία μελωδιών» στα οποία αναγράφονται οι ρυθμοί, η μελωδική έκταση και οι διάφοροι τύποι τσακισμάτων». Εδώ γίνεται λόγος για την «ευρετηρίαση» του μουσικού υλικού, δηλαδή τη «δημιουργία ευρετηριακού συστήματος»³²⁰. Ταυτόχρονα συνεχιζόταν η επεξεργασία των τραγουδιών τα οποία θα συμπεριλαμβάνονταν στην έκδοση του Β΄ τόμου των «Δημοτικών τραγουδιών», ενώ τα μέλη του Κέντρου ελάμβαναν μέρος ως εισηγητές σε πανελλήνια και διεθνή συνέδρια.

Δεν μπορούν επίσης να παραβλεφθούν και οι διαδικασίες εκσυγχρονισμού της υλικοτεχνικής υποδομής του Κέντρου. Κατά το 1985 ξεκίνησαν οι διαδικασίες για την αγορά νέων ηχητικών μηχανημάτων όπως πικάπ, προενισχυτής, ηχεία με ενσωματωμένο ενισχυτή, φορητά κασετόφωνα, μικρόφωνα, ακουστικά και άλλα βοηθητικά εξαρτήματα, ανάγκη η οποία όπως διαβάζουμε παρακάτω δεν ικανοποιήθηκε πλήρως λόγω έλλειψης πιστώσεων³²¹.

Ωστόσο οι δύο δεκαετίες παρουσιάζουν μία ιδιαιτερότητα. Όπως διαπιστώνουμε από τη μελέτη της Επετηρίδας αλλά και των δημοσιευμάτων, το χρονικό διάστημα – και δεν ήταν μικρό – από τα μέσα της μιας μέχρι τα μέσα της άλλης, χαρακτηρίζεται από μια περίοδο στασιμότητας. Δεν γίνεται αναφορά στον τόμο³²² σε κάποια δραστηριότητα εισαγωγής ηχογραφήσεων ή κάτι που να αφορά τον τομέα της μουσικής. Αναφέρεται μόνο στα «πεπραγμένα του 1994» ότι «δεν πραγματοποιήθηκαν λαογραφικές αποστολές για επιτόπια έρευνα» και εκτός από την καθιερωμένη εισαγωγή δίσκων στο αρχείο «η εργασία υποδομής στο Κέντρο (αποδελτίωση υλικού, αντιβολή, κατάταξη και εισαγωγή υλικού στο Αρχείο, πλην της απομαγνητοφωνήσεως υλικού προηγούμενων λαογραφικών αποστολών και ευρετηρίασεως μουσικής ύλης) υπήρξε ιδιαίτερα περιορισμένη»³²³.

³¹⁹ Ο όρος «μουσικολογική» χρησιμοποιείται σύμφωνα με την συντάκτρια της έκθεσης.

³²⁰ Άννα Παπαμιχαήλ-Κουτρούμπα (επιμ.), «Εκθέσεις πεπραγμένων των ετών 1981-1986 – Ε΄ κατά το έτος 1985», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, τόμος ΚΣΤ΄-ΚΖ΄, έτη 1981-1986, εν Αθήναις 1990, σελ. 739, 740.*

³²¹ Στο ίδιο, σ. 740 και 746 σημ. 7.

³²² Αικατ. Πολυμέρου – Καμηλάκη (επιμ.), *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, τόμος xxviii έτη 1987-1998, Αθήνα 1999.*

³²³ Στο ίδιο, σ. 434.

Κατά το 1995 και όπως φαίνεται από την ανάγνωση των «πεπραγμένων», έπειτα από μια περίοδο «εσωτερικής κρίσης» στο Κ.Ε.Ε.Λ. λόγω αντιδικιών γύρω από τη θέση της Διεύθυνσης³²⁴, πραγματοποιήθηκε ένα θετικό βήμα. Ολοκληρώθηκε η μελέτη δημιουργίας Studio για την αντιγραφή σε ψηφιακή μορφή και διάσωση του μουσικού υλικού. Συντελεστές αυτής της προσπάθειας ήταν οι Διευθύντρια του Κέντρου Αικατερίνη Πολυμέρου- Καμηλάκη, και οι μουσικολόγοι Γ. Αμαργιανάκης, Λ. Λιάβας και Μ. Δραγούμης καθώς και η ερευνήτρια – μουσικός Μ. Ανδρουλάκη³²⁵.

Παράλληλα, τα μουσικά όργανα της συλλογής συντηρήθηκαν από το Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων³²⁶ και από το ίδιο έτος ξεκίνησαν ξανά οι λαογραφικές αποστολές. Μουσική αποστολή πραγματοποίησε η Μαρία Ανδρουλάκη στα Δωδεκάνησα³²⁷.

Το 1996 ήταν προφανώς έτος υλοποίησης μελετών και σχεδίων καθώς και εκσυγχρονισμού για το Κ.Ε.Ε.Λ., τόσο κτηριακά, όσο και από υλικοτεχνική υποδομή. Γυρίστηκαν ταινίες με μουσικό υλικό «για λόγους συντήρησης», συνεχίστηκε η κατάταξη των τραγουδιών κατά το είδος και το ρυθμό καθώς και η αντιβολή απομαγνητοφωνημένου υλικού από παλαιότερες αποστολές. Αναφέρεται η εργασία των μουσικών Μαρίας Ανδρουλάκη και Γεωργίας Μαρκέα αντίστοιχα³²⁸. Σε αυτό το πλαίσιο αναδιοργάνωσης και ανασυγκρότησης του Κέντρου, πραγματοποιήθηκαν 11 αποστολές λαογραφικού ως επί το πλείστον και ανθρωπολογικού και μουσικού χαρακτήρα³²⁹.

Στο πλαίσιο της πορείας πλήρους αναδιοργάνωσης των λειτουργιών του λειτούργησε το Κέντρο Λαογραφίας το 1997.³³⁰ Χαρακτηριστικό αποτελεί η «ολοκλήρωση της κατασκευής του Studio για την αντιγραφή του μουσικού υλικού και την ψηφιοποίησή του με τη διευθέτηση του χώρου...»³³¹ Πραγματοποιήθηκε η αναδιάρθρωση των ταινιών του μουσικού υλικού κατ' αύξοντα αριθμό, μετά την κατασκευή του στούντιο. Η συγκυρία θεωρεί πλέον καθιερωμένη τη χρήση compact disks (CD's) και τον εμπλουτισμό της ΕΜΣ με αυτά³³².

³²⁴ Στο ίδιο, σ.345 354 και 357.

³²⁵ Στο ίδιο, σ. 346.

³²⁶ Στο ίδιο, σ.346,347.

³²⁷ Στο ίδιο, σ. 349.

³²⁸ Στο ίδιο,σ.359.

³²⁹ Στο ίδιο,σ.360.

³³⁰ «Πρόγραμμα Εκσυγχρονισμός και Ανάπτυξη της Βιβλιοθήκης – Αρχείου»

³³¹ Ο.π.,σ.367.

³³² Λόγω της χρήσης των cd's η παραγωγή δίσκων βινυλίου περιορίστηκε. Μέχρι να γίνει η «προσαρμογή» στα νέα δεδομένα καθυστερούσε και ο εφοδιασμός της ΕΜΣ.

Το 1998 συμπληρώνεται και ολοκληρώνεται η υλικοτεχνική υποδομή του Κέντρου και η συμπλήρωση του δικτύου των Η/Υ. Αυτό σημαίνει ότι το διαδίκτυο χρησιμοποιείται για τις ανάγκες της Λαογραφίας. Το έργο αυτό της Μηχανοργάνωσης του Κ.Ε.Ε.Λ. δημιουργεί 11 βάσεις δεδομένων από τις οποίες τη μουσική αφορούν οι: «Βάση δεδομένων τραγουδιών» με πληροφορίες που αφορούν το δημοτικό τραγούδι³³³, η «Βάση μουσικών χειρογράφων» όπου «παρέχεται η δυνατότητα καταχώρησης μουσικών χειρογράφων δημοτικών τραγουδιών όπως και των συνοδευτικών τους στοιχείων», η «Βάση κινηματογραφικών ταινιών» η οποία έχει τη δυνατότητα «καταχώρησης σε μορφή video του κινηματογραφικού υλικού».

Τέλος, από τις 4 «βοηθητικές βάσεις δεδομένων» σημαντική μπορεί να θεωρηθεί η «Βάση φυσικών προσώπων» χάρη στην οποία «οι ερευνητές του Κ.Ε.Ε.Λ., πληροφορητές, τραγουδιστές, οργανοπαίκτες και άλλα φυσικά πρόσωπα που αναφέρονται στα διάφορα αρχεία αρχειοθετούνται ηλεκτρονικά»³³⁴.

Οργανώθηκαν τα αποδελτιωμένα τραγούδια του Αρχείου και δημιουργήθηκε ο ηλεκτρονικός Κατάλογος του Αρχείου δημοτικών τραγουδιών³³⁵. Παράλληλα καταγράφεται και το περιεχόμενο ταινιών, γίνεται μουσική καταγραφή και επεξεργασία 42 μελωδιών. Τελειοποιείται η «Μουσική Βάση Δεδομένων» και εκσυγχρονίζεται ο εξοπλισμός του Studio³³⁶.

Από το 1999 και μετά συναντά κανείς στην Επετηρίδα και τη διευκρίνιση του είδους των αποστολών. Έτσι γίνεται λόγος για 17 αποστολές «εντεταλμένες» και «επ' ευκαιρία», από τις οποίες δύο έγιναν από μουσικούς συνεργάτες – ερευνητές καθώς και 6 επιτόπιες έρευνες³³⁷.

Γενικά, από τη δεκαετία του '80 κυρίως και μετά, παρατηρείται αυξητική τάση της συμμετοχής μελών του ερευνητικού προσωπικού του Κ.Ε.Ε.Λ. σε συνέδρια καθώς επίσης και του έργου των δημοσιεύσεων εργασιών, συγγραφής και διδασκαλίας του γνωστικού αντικείμενου της λαογραφίας στα ΑΕΙ.

³³³ Στο ίδιο, σ.397,398.

³³⁴ Στο ίδιο,σ. 399,400.

³³⁵ Υπό την καθοδήγηση των Ελ. Ψυχογιού και Μιρ. Τερζοπούλου εργάστηκαν οι Δ. Σωτηράκης, Ζωή Αναγνωστοπούλου και στη συνέχεια και η Α Μ Γιανακοδήμου.

³³⁶ Ενδεικτικά αναφέρουμε, χρήση υπολογιστών τύπου Macintosh, λογισμικό μουσικής μεταγραφής και επεξεργασίας ήχου και εικόνας, κάρτα ήχου και γενικά η χρήση των υπολογιστών στον τομέα της παραδοσιακής μουσικής.

³³⁷ Αικ.Πολυμέρου – Καμηλάκη (επιμ.), «Λαογραφικές αποστολές 1999-2003,στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας*, τόμος 29-30,(1999-2003),Αθήνα 2004,σ.439-444.

η. Από το 2000 έως το 2003

Σύμφωνα με την έκδοση και κυκλοφορία του τόμου 29-30, πληροφορούμαστε την πραγματοποίηση των αποστολών σύμφωνα με τη διάκριση που καθιερώθηκε από το προηγούμενο έτος. Δηλαδή σε εντεταλμένες, επ' ευκαιρία και επιτόπιες έρευνες.³³⁸ Η ανάπτυξη και χρήση προγραμμάτων με περιεχόμενο τον εκσυγχρονισμό και την αναβάθμιση της υλικοτεχνικής υποδομής, ψηφιακής αποτύπωσης ήχου – εικόνας, δημιουργίας ηλεκτρονικών καταλόγων και βάσεων δεδομένων και συνεργασίες με περιφερειακά μουσεία και λαογραφικούς συλλόγους. Συνεχίστηκε δε το εκδοτικό³³⁹ και ερευνητικό έργο σε συνεργασία με ξένους φορείς όπως το «Πρόγραμμα φωτογραφικής αποτύπωσης και εκδόσεως του μουσικού κώδικος αρ. 2406 της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος» στα πλαίσια της διεθνούς σειράς *Monumenta Musicae Byzantinae*³⁴⁰. Πρόκειται για μια συλλογή σημαντικού ρεπερτορίου που περιλαμβάνει μια μεγάλη σειρά μελουργών. Η συμβολική του σημασία είναι το έτος σύνθεσής του (1453).

³³⁸ Αικ. Πολυμέρου – Καμηλάκη (επιμ.), «Λαογραφικές αποστολές 1999-2003, στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας*, τόμος 29-30, (1999-2003), Αθήνα 2004, σ. 439-444.

³³⁹ Η εκδοτική δραστηριότητα του Κέντρου Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών σε ό,τι αφορά τη μουσική των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών έχει ξεκινήσει από τη δεκαετία του '60. Ειδικότερα διακρίνονται τα «μουσικά δημοσιεύματα»: 1. **Γεωργ. Κ. Σπυριδάκη – Σπ. Δ. Περιστέρη**, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, τόμ. Γ' (μουσική εκλογή), εν Αθήναις 1968, σελ. μθ' +417+5 δίσκοι μουσικής (φωτομηχανική ανατύπωση: 1999). Φωτομηχανική ανατύπωση συνοδευόμενη από επανέκδοση σε δύο δίσκους πυκνής εγγραφής (CD) του μουσικού υλικού³³⁹.

2. **Γ.Κ. Σπυριδάκη, Γ.Α. Μέγα, Δ.Α. Πετρόπουλου**, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια (Εκλογή)*, τόμ. Α', εν Αθήναις 1962, σ. λβ' +518 (φωτομηχανική ανατύπωση: 2000).

3. *Οι δύο όψεις της ελληνικής μουσικής κληρονομιάς. Αφιέρωμα εις μνήμην Σπυρίδανος Περιστέρη, Πρακτικά Μουσικολογικής Συνάξεως* (Μέγαρο Ακαδημίας Αθηνών, 10 και 11 Νοεμβρίου 2000), επιμέλεια εκδόσεως: Ευστάθιος Γ. Μακρής, Αθήνα 2003, σελ. 284.

4. **Σωτήρη Τσιάνη**, *Δημοτικά τραγούδια της Σκύρου. Εθνομουσειολογική έκδοση*. Επιμέλεια τραγουδιών: Αικατερίνη Πολυμέρου – Καμηλάκη, μεταφράσεις: Ποθούλα Καψαμπέλη, Σωτήριος Τσιάνης. [Συνέκδοση]: Κέντρον Ερεύνης Ελληνικής Λαογραφίας, εν Αθήναις 2003, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 2003, σελ. 447³³⁹.

5. **Γεωργίου Χατζηθεοδώρου**, Τραγούδια και σκοποί στην Κω, Μουσική συλλογή: Σπυρ. Περιστέρη (1958), Κοινότητα Κεφάλου (1996-1997) Γ. Ι. Χατζηθεοδώρου (2006), S. Baud-Bovy (καταγραφή 1930). Συνέκδοση ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟΥ ΟΜΙΛΟΥ ΚΩΩΝ «Ο ΦΙΛΗΤΑΣ», αριθ. 11, Αθήνα 2008, σελ. 429 + 2 δίσκοι πυκνής εγγραφής / CDs, ISBN: 978-960-86283-4-2

6. **Κωνσταντίνος Ψάχος**: ο Μουσικός, ο Λόγιος. Πρακτικά Ημερίδας, Ανατολική Αίθουσα του Μεγάρου της Ακαδημίας Αθηνών, 30 Νοεμβρίου 2007, (επιστ. υπεύθυνη έκδοσης: Αικατερίνη Πολυμέρου-Καμηλάκη, επιμέλεια: Ευάγγελος Καραμανές), Αθήνα 2013, σελ. 340 ISBN: 978-960-404-219-7 (στο τυπογραφείο)

³⁴⁰ *Ο.π., Αικατ. Πολυμέρου- Καμηλάκη, σ. 449.*

θ. Οι αντιλήψεις του σήμερα

Η μελέτη των Ελληνικών δημοτικών τραγουδιών προϋποθέτει την συνεξέτασή και αλληλεπίδρασή τους με τα υπόλοιπα είδη του λαϊκού πολιτισμού. Όπως διαβάζουμε στην Έκθεση Πεπραγμένων του 1999-2003, «στο Κ.Ε.Ε.Λ. έχει ήδη δημιουργηθεί ψηφιακή Βάση Δεδομένων για την αρχειοθέτηση και μελλοντική έκδοση όλων των τραγουδιών μέσα σε αυτό το πολύπλευρο και πολυεπίπεδο πλαίσιο...» και αναφερόμενη στις ήδη αρχειοθετημένες παραλλαγές αναφέρεται ως μειονέκτημα το ότι δεν «γίνεται πάντοτε συσχετισμός του εθνικού πλαισίου, της χρονικής συγκυρίας, της επιτέλεσης και των δρώντων προσώπων με το περιεχόμενο των τραγουδιών» καταλήγοντας ότι με τις σημερινές αντιλήψεις «είναι δεδομένο ότι τα τραγούδια ως πολιτισμικά φαινόμενα πρέπει να θεωρούνται και όσο το δυνατόν να καταγράφονται και να μελετώνται μέσα σε «ζωντανές» συνθήκες επιτέλεσης και σε συσχετισμό με τα τοπικά κοινωνικά, παραγωγικά, θρησκευτικά, ιστορικά, τελετουργικά κλπ συμφραζόμενα, τα δρώντα υποκείμενα (και ως σώματα, κίνηση και δράση), το φυσικό πλαίσιο»³⁴¹.

³⁴¹ Στο ίδιο, σ.453.

Καταγραφές -- μελέτες δημοσιευμένες

στο περιοδικό *Λαογραφία* και στην *Επετηρίδα του Λαογραφικού Αρχείου*

μετέπειτα Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας (Κ.Ε.Ε.Λ.)

α. Κατά τη δεκαετία του '50

Σπ. Δ. Περιστέρης, «Ακρίτας όντας έλαμνεν» **Μουσική μελέτη**, στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου*, τόμος έβδομος, έτος 1952, Εν Αθήναις 1953, σ.148-160.

*Ακρίτας όντας έλαμνεν αφκά 'ς σήν ποταμέαν, (γιαρ)
Επέγ' νεν κ' έρκουν κ' έσπερνεν τη μέραν πέντε αυλάκια.
Έρθεν πουλίν κ' εκόνεψεν 'ς σου ζυγονί την άκραν.
«Οπίσ' πουλίν, οπίσ' πουλίν, μη τρωσ την βουκεντρέαν».
Και το πουλίν κελάηδησεν ανθρωπινήν λαλίαν:
«Ακρίτα μου, ντο κάθεσαι, ντο στέκ'ς και περιμένεις;»*

Ως πρόλογος λειτουργεί μια διεξοδική αναφορά στη σχέση βυζαντινής μουσικής και δημοτικού τραγουδιού στο πεδίο κυρίως της θεωρίας (κλίμακες, διαστήματα, φθόγγοι και τονικό ύψος) έτσι ώστε να μπορεί να γίνεται λόγος για δύο κλάδους στην ελληνική μουσική³⁴². Η πρώτη υποσημείωση της μελέτης αυτής μας πληροφορεί ότι το αποτυπωμένο στους δίσκους μουσικό υλικό έχει ήδη αντιγραφεί σε φωνοταινίες και χρησιμοποιείται στη μελέτη και στην έρευνα. Εξάλλου η πιστή αποτύπωση – καταγραφή - των τραγουδιών βοηθά στην αντίληψη και της παραμικρής λεπτομέρειάς τους. Έτσι γίνεται επιδίωξη η ταύτιση της πλήρους μορφής του τραγουδιού με την καταγραφή όσων γίνεται περισσότερων λεπτομερειών του³⁴³.

Η Μελέτη εστιάζει στο Ακριτικό τραγούδι «Ακρίτας όντας έλαμνεν». Προηγήθηκε ηχογράφηση στο χώρο όπου διέμεναν οι φορείς του (συνοικία Ποντίων

³⁴² Σπ. Δ. Περιστέρης, «Ακρίτας όντας έλαμνεν» Μουσική μελέτη, στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου*, τόμος έβδομος, έτος 1952, Εν Αθήναις 1953, σ.148,149.

³⁴³ Στην υποσημείωση της σελίδας 150 αναφέρονται οι υπόλοιπες καταγεγραμμένες παραλλαγές του τραγουδιού.

στην Καλλιθέα) και κατόπιν καταγραφή με ευρωπαϊκή σημειογραφία. Προκρίνεται η ευρωπαϊκή έναντι της βυζαντινής επειδή η δεύτερη αποτελεί κτήμα μόνο των ψαλτών και ιερέων αλλά και επειδή το σύστημα αυτό δεν έχει τελειοποιηθεί κατάλληλα τεχνικά ώστε να μπορεί να καταγράψει τις λεπτομέρειες εκτέλεσης – ερμηνείας των μουσικών οργάνων. Ωστόσο ο προβληματισμός ότι η βυζαντινή μουσική σε θεωρητικό και πρακτικό επίπεδο προσφέρει τη δυνατότητα ερμηνείας μικροδιαστημάτων και υποδιαίρεσεων που δεν υπάρχουν στο συγκεκριμένο ευρωπαϊκό αντισταθμίζεται με την πρόταση δημιουργίας νέων ειδικών συμβόλων ή με τη χρήση ορισμένων της βυζαντινής, τα οποία εμπλουτίζουν συμβατικά το ευρωπαϊκό τονικό σύστημα³⁴⁴. Επίσης η ευρωπαϊκή σημειογραφία θα έδινε περαιτέρω δυνατότητες για μελέτη των δημοτικών μας τραγουδιών στους ξένους μουσικολόγους³⁴⁵.

Ακολουθεί πίνακας των διέσεων και υφέσεων της βυζαντινής σημειογραφίας³⁴⁶. Στη σελίδα 151 δημοσιεύεται η καταγραφή με ευρωπαϊκή σημειογραφία του τραγουδιού. Πληροφοριακά αναγράφονται οι αριθμοί δίσκου και φωνοταινίας καθώς και τα στοιχεία των ερμηνευτών – πληροφορητών της επιτόπιας ηχογράφησης. Η παρτιτούρα περιέχει το μέρος της λύρας στην αρχή και στο τέλος και ενδιάμεσα το τραγούδι. Φαίνεται καθαρά η χρήση των αρμονικών διαστημάτων (διφωνία) 4¹⁵ Καθαρής που παράγει το ταυτόχρονο παίξιμο δύο χορδών.

Ο Σπ. Περιστέρης αναλύοντας την παρτιτούρα (και σε αυτό το σημείο διαπιστώνει ο αναγνώστης το όφελος της πρωτότυπης ηχογράφησης) διαπιστώνει τη διαδοχική παρουσία τριών τονικών περιοχών (εισαγωγή λύρας: Ήχος Α΄(Πα), κυρίως τραγούδι Ήχος Μέσος Δ΄(Βου) και κλείσιμο με λύρα Ήχος Δ΄(Δι) και έτσι κάνει λόγο για πολυτονικότητα. Το ακριτικό τραγούδι «Ακρίτας όντας έλαμνεν» το οποίο και αποτέλεσε την αφορμή για την έρευνα αυτή ανήκει στο διατονικό γένος αναλύοντας λεπτομερειακά τα χαρακτηριστικά του. Προχωρεί κατόπιν στο σχολιασμό των κλιμάκων (διατονικές του Πα και του Βου όπως είπαμε) αναλύοντας τα

³⁴⁴ Στο σημείο αυτό αντιγράφουμε την άποψη του Γερμανού μουσικολόγου Walter Wiora στην πραγματεία του «Η καταγραφή και έκδοσις λαϊκών μελωδιών» και στο κεφάλαιο «Λαϊκό τραγούδι και μουσική γραφή» όπως τη διατυπώνει στη μελέτη του ο Σπ. Περιστέρης: «Εάν θέλωμε να καταγράψωμεν ξένην μουσικήν, η οποία δεν στηρίζεται εις το έντεχνον σύστημα της δυτικής μουσικής θεωρίας, όπως πχ την μουσικήν των πρωτογόνων λαών, της Ανατολής, την μονόφωνον μουσικήν του μεσαιώνος μας, πρέπει να τροποποιήσωμεν και να ευρύνωμεν την μουσικήν μας γραφήν δια προσθέτων σημείων. Το αυτό ισχύει και δια την καταγραφήν λαϊκών μελωδιών...» (Jahrbuch für Volksliedforschung, ετ.6 (1938),σελ.67.

³⁴⁵ Στο ίδιο,σ.149,150.

³⁴⁶ Στο ίδιο,σ.150.

χαρακτηριστικά τους διαστήματα. Το ενδιαφέρον εντοπίζεται στη συγκριτική μελέτη μεταξύ βυζαντινής μουσικής και δημοτικού τραγουδιού την οποία και επιχειρεί ο συγγραφέας μετά την 151 σελίδα της δημοσιευμένης μελέτης του³⁴⁷. Συγκρίνει δηλαδή τόσο τα διαστήματα του ακριτικού αυτού τραγουδιού με αυτά του αντίστοιχου Ήχου της βυζαντινής αλλά και τα τετράχορδα και τις κλίμακες του με τους αντίστοιχους Ήχους πάλι και επιβεβαιώνει ομοιότητες. Συγκρίνει δε και με παρόμοια σημεία άλλων βυζαντινών ύμνων³⁴⁸.

Σημαντικό «μάθημα» ωστόσο αποτελούν και οι εκτεταμένες αναφορές του συγγραφέα στη λειτουργία των φθόγγων (δεσπόζοντες κλπ) μέσα στις κλίμακες αλλά και στη ρυθμοτονική ανάλυση παραθέτοντας τις αξίες των φθόγγων με το ποιητικό κείμενο³⁴⁹.

Μια άλλη παράμετρος την οποία επιχειρεί να διερευνήσει ο συγγραφέας είναι το «Ύφος». Στο σημείο αυτό δίνει τον σημαντικό ορισμό κατά τον οποίο «Εν τη εκκλησιαστική βυζαντινή μουσική, όταν λέγωμεν ύφος, δεν εννοούμεν μόνον την άμεμπτον εκτέλεσιν των μελωδιών συμφώνως προς τους θεωρητικούς κανόνας αυτής, αλλά και τον ιδιαίτερον εκείνον τρόπον φωνητικής εκτελέσεως, όστις διεσώθη μέχρι σήμερον δια της λεγομένης φωνητικής παραδόσεως, που πρέπει ν' αποδοθή εις φυλετικούς και ανθρωπογεωγραφικούς λόγους»³⁵⁰.

Όμως, όπως παρατηρεί ο Σπ. Περιστερης, η ομοιότητα του ύφους προς την εκκλησιαστική βυζαντινή μουσική όχι μόνο στο συγκεκριμένο τραγούδι, αλλά και στα περισσότερα άλλα δημοτικά τραγούδια διαφόρων περιοχών της Ελλάδας, αναμφισβήτητα οφείλεται στην επίδραση της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής, η οποία επί αιώνες τροφοδότησε και γαλούχησε τον ελληνικό λαό με τους εκκλησιαστικούς ύμνους και τις υμνωδίες³⁵¹. Τέλος, αναφερόμενος διεξοδικά στην έννοια του «ήθους» του συγκεκριμένου τραγουδιού προς τα αντίστοιχα της βυζαντινής, καθώς και των σχέσεων του ήθους των ήχων της βυζαντινής μουσικής προς το ήθος των αρχαίων ελληνικών τρόπων προτείνει να υπάρξει επιφυλακτική και προσεκτική τοποθέτηση³⁵².

³⁴⁷ Ωστόσο συγκρίσεις επιχειρούνται και μεταξύ των ίδιων των ήχων της βυζαντινής. Οι απέραντες υποσημειώσεις αποτελούν επανάληψη και επιβεβαίωση γνώσεων για τον γνώστη της βυζαντινής μουσικής και πληροφόρηση για όποιον έχει συνηθίσει να εργάζεται με την ευρωπαϊκή.

³⁴⁸ *Ο.π., σ.154,156.*

³⁴⁹ *Στο ίδιο.*

³⁵⁰ *Στο ίδιο, σ.157.*

³⁵¹ *Στο ίδιο.*

³⁵² *Στο ίδιο, σ.158.*

Γεώργιος Μέγας, «Οι Τραπεζουντιακοί θρήνοι επι τη Αλώσει της Κωνσταντινουπόλεως», *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, τόμος 8^{ος} (1953-1954)*, Εν Αθήναις 1956, σ.3-13.

Από τη μελέτη αυτή του Γ. Μέγα επισημαίνουμε ότι κατά τη διαδικασία της συλλογής ή της καταγραφής τους, αρκετά από τα δημοτικά τραγούδια υπέστησαν διάφορες φθορές και αλλοιώσεις από τη «διορθωτική τάση» των συλλογέων και των εκδοτών³⁵³. Όπως γράφει ο Μέγας, το κακό αυτό υπήρξε πολύ μεγαλύτερο προπάντων σε τραγούδια «αδιαζούσης εθνικής σημασίας»³⁵⁴. Εδώ αναφέρεται στο τραγούδι «Της Αγια Σοφιάς» ως αντιπροσωπευτική περίπτωση τραγουδιού από αυτά που ενώ υπέστησαν φθορές, μεταβολές, συμφουρμούς ή προσθήκες, έτυχαν αποδοχής και διάδοσης στο λαό. Στην προκειμένη περίπτωση είναι γνωστό ότι ο Γιάννης Αποστολάκης απέδειξε ότι όλες αυτές οι επεμβάσεις ήταν του ίδιου του Ζαμπέλιου. Παρόλα αυτά, και σύμφωνα πάντοτε με τον Γ. Μέγα, το συγκεκριμένο «υψίστης εθνικής σημασίας άσμα» επειδή εκδόθηκε στη μορφή που ήθελε ο Ζαμπέλιος τραγουδιόταν με τρόπο διαφοροποιημένο σε σχέση με τα άλλα δημοτικά τραγούδια. Επιπλέον, ο Ν. Πολίτης τα «νομιμοποίησε» περιλαμβάνοντάς τα στις «Εκλογές» και κατ' επέκταση από εκεί χρησιμοποιήθηκαν και στα σχολικά εγχειρίδια³⁵⁵.

Δ.Α. Πετρόπουλος, «Συμβολή εις την **βιβλιογραφίαν** των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών (1771-1850), *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, τόμος 8^{ος} (1953-1954)*, Εν Αθήναις 1956.

Κατά τον Δ. Πετρόπουλο το δημοτικό τραγούδι θεωρείται το αντιπροσωπευτικότερο είδος της πνευματικής δημιουργίας ενός λαού. Οι βαλκανικοί λαοί εκδήλωσαν «ενδιαφέρον μελέτης» για τα δημοτικά τραγούδια στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, την εποχή δηλαδή που ξεσπούσαν τα εθνικοαπελευθερωτικά κινήματα. Πρώτοι που

³⁵³ Γεώργιος Μέγας, «Οι Τραπεζουντιακοί θρήνοι επι τη Αλώσει της Κωνσταντινουπόλεως», *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, τόμος 8^{ος} (1953-1954)*, Εν Αθήναις 1956, σ.3.

³⁵⁴ Στο ίδιο.

³⁵⁵ Στο ίδιο.

εκδήλωσαν ενδιαφέρον για τα Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια ήταν οι ξένοι λόγιοι και περιηγητές, στα πλαίσια ενός γενικότερου λαογραφικού ενδιαφέροντος.

Κάποια στιγμή, και μέσα στη γενικότερη αντίληψη περί ανάγκης τεκμηρίωσης «ιστορικής συνέχειας» εντάχθηκαν και τα τραγούδια του λαού. Είναι χαρακτηριστική η τάση του ρομαντισμού για ανάλυση και γνώση της λαϊκής ψυχής σε κάθε εθνότητα και γι' αυτό το λόγο εξετάζονταν τα μνημεία του λόγου³⁵⁶. Τόσο αυτά, όσο και ο φιλελληνισμός και οι Αγώνες του έθνους δημιούργησαν τις προϋποθέσεις ενδιαφέροντος από τους ξένους γύρω από εκδοτική δραστηριότητα. Και ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί ο Fauriel.

Μέσα από αυτή την έρευνά του ο Δ. Πετρόπουλος επιχειρεί μια περιοδολόγηση της διαδικασίας δημιουργίας και έκδοσης συλλογών ελληνικών δημοτικών τραγουδιών. Πρώτα, από το 1770 έως το 1824, χρονιά έκδοσης των δημοτικών τραγουδιών από τον Cl. Fauriel. Στη συνέχεια, μια άλλη περίοδος μέχρι το 1850, οπότε έγινε και η πρώτη συστηματική έκδοση των δημοτικών τραγουδιών από τον Α. Μανούσο. Ωστόσο μια συλλογή τραγουδιών θα δημιουργούσε προϋποθέσεις συμπλήρωσης άρα και νόθευσής τους. (Ζαμπέλιος, Λάμπρος, Λελέκος κ.α.) Σε μια καθαρά κειμενική προσέγγιση, στίχοι ή και ολόκληρα δημοτικά τραγούδια ανακαλύπτονται σε χειρόγραφα από τον 15^ο αιώνα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η έκδοση του Ν. Πολίτη. (Ν. Πολίτης, *Νεοελληνικά ανάλεκτα... Παρνασσού*).

Αναφέρονται οι συλλογές του M. Guys³⁵⁷, Δαπόντε, Legrande, F.C. Rouqueville, Bartholdy (που περιέχει και μουσική καταγραφή χορών) κ.α. Ωστόσο η πρώτη συστηματική συλλογή ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, που προηγήθηκε της συλλογής του Fauriel αλλά έμεινε ανέκδοτη γύρω στα 120 χρόνια είναι του Γερμανού βαρόνου Werner von Haxthausen³⁵⁸. Η συλλογή, που εκδόθηκε το 1835, έχει τον τίτλο *Neugriechische Volkslieder, gesammelt von Werner von Haxthausen. Urtext und Übersetzung herausgegeben von Karl Schulte Kemminghausen und Gustav Soyter*. Περιέχει δημοτικά τραγούδια διαφόρων κατηγοριών αλλά χωρίς κατάταξη. Στο τέλος του βιβλίου υπάρχει και μουσική καταγραφή ορισμένων³⁵⁹. Η αξία της συλλογής του Haxthausen βρίσκεται στο ότι περιέχει τα παλαιότερα από το σωζόμενα κείμενα

³⁵⁶ Ακαδημία Αθηνών, *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου*, τόμος 8^{ος} (1953-1954), Εν Αθήναις 1956, σ.62.

³⁵⁷ Στο ίδιο, σ.58,59.

³⁵⁸ Στο ίδιο, σ.55.

³⁵⁹ Στο ίδιο, σ.64.

νεοελληνικών δημοτικών τραγουδιών, καταγεγραμμένα με πιστότητα και χωρίς επέμβαση του συλλογέα όπως συχνά γινόταν³⁶⁰.

Σημαντική έκδοση (1820) αποτελεί επίσης και το βιβλίο *Travels in Sicily, Greece and Albania* του Thos – Smart Hughes³⁶¹, η έκδοση του Niebuhr το 1822 και άλλα. Ωστόσο, ο Δ. Πετρόπουλος εστιάζει το ενδιαφέρον του στο μέρος το οποίο αφορά τη μνημειώδη έκδοση του βιβλίου του Fauriel (1824-1825) το οποίο και περιγράφει λεπτομερώς. Θεωρεί ότι τέθηκαν θέματα γνησιότητας και ότι κατάφερε να διακρίνει συμφυρμούς και νοθείες. Ωστόσο η καινοτομία του βρίσκεται στη διαδικασία εκλογής μιας από τις πολλές παραλλαγές του ίδιου τραγουδιού. Δηλαδή αποκαθιστά παραφθαρμένες παραλλαγές ανασυνθέτοντάς τες από στοιχεία άλλων. Όμως αυτό δε γίνεται στο βαθμό που το έκανε ο Ν. Πολίτης. Ο Fauriel επιθυμεί να δημοσιεύονται τα κείμενα ανόθευτα, όπως παραδίδονται από το λαό. Το 1825 ο Wilhelm Müller μεταφράζει και εκδίδει σε δύο τόμους τραγούδια – από τη συλλογή Fauriel.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και κάποιες εκδόσεις οι οποίες δημοσιεύουν και στίχους δημοτικών τραγουδιών, όπως αυτές των Jacob Hölscher, Charles Brinsley Sheridan, N. Genditz, W.v. Lüdemann, Karl Theodor Kind, καθώς και άσματα του Τσοπανάκου. Η έκδοση του O.M. Baron von Stackelberg περιλαμβάνει και μεμονωμένες μουσικές καταγραφές σε ευρωπαϊκή σημειογραφία. Αναφέρονται επίσης και οι εκδόσεις των Γεωργίου του Ευλαμπίου, Daniel Sanders, Andolf Stephani, Theodor Kind, Κ.Σ.. Ξανθόπουλου και Αντ. Μανούσου

Σε ό,τι αφορά την έκδοση του Tommaseo *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci raccolti illustrate da N. Tommaseo, Venezia 1842. Dallo stabilimento tipografico enciclopedico di Girolamo Tasso*, ο 3^{ος} τόμος, που περιλαμβάνει 241 τραγούδια αναφέρεται αποκλειστικά στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι. Θεωρείται η σημαντικότερη έκδοση νεοελληνικών δημοτικών τραγουδιών μετά την έκδοση Fauriel. Θεωρούμε τέλος σημαντικό ότι τα τραγούδια της συλλογής του είναι κατηγοριοποιημένα.

³⁶⁰ Στο ίδιο, σελ. 64.

³⁶¹ Βλ. στο ίδιο, σελ. 66.

Σπ. Περιστέρης, «Μουσική αποστολή εις τας επαρχίας Ναυπακτίας και Μεσολογγίου», στο *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου, τόμος 9^{ος} και 10^{ος}, έτη 1955-1957, Εν Αθήναις 1958, σ.422-424.*

Η αποστολή πραγματοποιήθηκε τον Αύγουστο του 1957. Περιορίστηκε όμως στα μεγάλα αστικά κέντρα (Ναύπακτος και Μεσολόγγι) επειδή δεν μπορούσαν να πραγματοποιηθούν ηχογραφήσεις σε μέρη χωρίς ηλεκτρικό ρεύμα αφού μπαταρίες για το μαγνητόφωνο δεν υπήρχαν. Μια ακόμα δυσκολία αποτελούσε η απροθυμία των τραγουδιστών – είτε επαγγελματίες ήταν ή ερασιτέχνες- να προσέλθουν στο χώρο ηχογράφησης και να τραγουδήσουν, λόγω χασίματος του επαγγελματικού χρόνου αλλά και της αλλαγής περιβάλλοντος. Όμως ξεπεράστηκαν σε μεγάλο βαθμό. Ηχογραφήθηκαν 122 τραγούδια και χοροί διαφόρων κατηγοριών. Ωστόσο το συλλεγμένο υλικό από την περιοχή της Ναυπακτίας κρίθηκε ανεπαρκές λόγω της απουσίας υλικού από την Ορεινή περιοχή που είναι και η μεγαλύτερη³⁶².

Σε ό,τι αφορά την περιοχή του Μεσολογγίου, ο ερευνητής διαπιστώνει ότι κυρίαρχη θέση κατέχουν τα κλέφτικα και ιστορικά τραγούδια λόγω της παράδοσης και της ιστορίας του τόπου. Σημαντικότεροι χοροί θεωρήθηκαν τα τσάμικα τα πηδηχτά και δευτερευόντως οι συρτοί³⁶³. Σχετικά με τα μουσικά όργανα, κυρίαρχη θέση στα σχήματα κρατούσαν το κλαρίνο και το βιολί. Συνοδευτικά όργανα είναι το λαούτο, η κιθάρα τη πρόσφατη εισαγωγή της οποίας σχολιάζεται καθώς και η λαουτοκιθάρα. Γνώριμο είναι το σχήμα: ζουρνάς (ή πίπιζα) με συνοδεία από το νταούλι³⁶⁴.

Σχετικά με την περιοχή της Ρούμελης γενικότερα, ο Σπ. Περιστέρης αναφέρθηκε στην ικανότητα των τραγουδιστών «στην καλλιφωνίαν...ανδρών και γυναικών». Περιέγραψε ως καλό τραγουδιστή αυτόν που χαρακτηρίζεται από «ακρίβειαν τονικότητας, εύστροφον και καθαράν φωνήν, καθώς και ζωντανήν έκφρασιν»³⁶⁵ ερμηνεύοντας αυτό ως αποτέλεσμα της καλλιέργειας της βυζαντινής μουσικής και της ύπαρξης πολλών και καλών ιεροψαλτών οι οποίοι ήταν και γνώστες

³⁶² Σπ. Περιστέρη, «Μουσική αποστολή εις τας επαρχίας Ναυπακτίας και Μεσολογγίου», στο *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου, τόμος 9^{ος} και 10^{ος}, έτη 1955-1957, Εν Αθήναις 1958, σ. 423.*

³⁶³ Στο ίδιο, σ.425.

³⁶⁴ Πρόκειται για το σχήμα της «ζυγιάς». Βλέπε σχετικά και Κ. Σ. Κώνστα, «Η ζυγιά στη Δυτική Ρούμελη. Βιογραφία μιας λαϊκής ορχήστρας». *Λαογραφία*, ΙΘ'(1960), σελ.325 – 359.

³⁶⁵ *Ο.π.*, σ.424.

της «δημώδους μουσικής» του τόπου. Σε πολλά – κατά τον Περιστέρη – από τα ηχογραφημένα τραγούδια μπορεί κανείς με προσεκτική παρατήρηση να διαπιστώσει επιδράσεις της Βυζαντινής μουσικής στην τεχνική και στον τρόπο ερμηνείας αυτών των τραγουδιών. Είναι άλλωστε γνωστό ότι στα δημοτικά μας τραγούδια συναντώνται σχεδόν όλοι οι «τρόποι» της Βυζαντινής μουσικής³⁶⁶.

Κάτι πολύ σημαντικό στην έκθεση αυτή είναι το πώς βλέπει ένας μουσικός – λαογράφος εκείνης της εποχής, τη συνύπαρξη των δημοτικών τραγουδιών ενός τόπου με τα αστικολαϊκά είδη μουσικής όπως το ρεμπέτικο τραγούδι. Ο Περιστέρης θεωρεί αρνητικές και βλαβερές τις επιδράσεις των αστικολαϊκών ειδών και ειδικά των προερχόμενων από την Αθήνα, φτάνοντας στο σημείο να μιλά για «πλήρη νόθευση και εξαφάνιση της γνήσιας λαϊκής Ελληνικής μουσικής» σε συνδιασμό με την τάση των ανθρώπων της υπαίθρου να «ακολουθεί... τρόπους ζωής των αστικών κέντρων»³⁶⁷. Εκείνη την εποχή τέτοια είδη μουσικής διαδίδονταν μέσα από Μέσα όπως το ραδιόφωνο και η δισκογραφία. Όμως «λαϊκή μουσική» φαίνεται να εννοείται μόνο το δημοτικό τραγούδι με την ίδια λογική που «λαϊκός πολιτισμός» εθεωρείτο μόνο η λαογραφία της υπαίθρου και γενικότερα του παραδοσιακού αγροτικού πληθυσμού. Απουσιάζει η μελέτη του αστικού λαϊκού χώρου, η «Αστική λαογραφία» θα έρθει με τον Δ. Λουκάτο στη δεκαετία του '60, οπότε και θα γίνει αποδεκτό το αστικολαϊκό τραγούδι ως έκφραση του πληθυσμού των πόλεων.

Σ. Δ. Περιστέρης, «Δημοτικά τραγούδια Δροπόλεως Βορ. Ηπείρου», Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου, τόμος 9^{ος} και 10^{ος}, έτη 1955-1957, Εν Αθήναις 1958, σελ. 105-133.

Δημοτικά τραγούδια Δροπόλεως Β. Ηπείρου.

Με αφορμή την επιτόπια (μουσικολογική) έρευνα³⁶⁸ και τις καταγραφές των πολυφωνικών τραγουδιών της Δροπόλεως Βορείου Ηπείρου, ο Σπ. Περιστέρης διερευνά το πολυφωνικό ύφος των τραγουδιών περιοχών της Ηπείρου και Βορείου Ηπείρου. Αρχικά θεωρεί αναγκαία τη μελέτη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών

³⁶⁶ Στο ίδιο.

³⁶⁷ Στο ίδιο.

³⁶⁸ Η έννοια «μουσική λαογραφία» αλλά και παρεμφερείς όπως «μουσικολαογραφικός χαρακτήρας» χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει τη μουσική του λαϊκού πολιτισμού η οποία από μια στιγμή κι έπειτα γίνεται αντικείμενο καταγραφής και μελέτης όπως εξάλλου συμβαίνει και με το σύνολο του Λαϊκού Πολιτισμού. (Ι.Λ.)

ως κείμενο και ως μουσική. Μπορεί να υπάρχουν κοινά στοιχεία όπως η διαδικασία σύλληψης, η τέχνη, η γλώσσα και η εκτέλεση αλλά και διαφορές από τόπο σε τόπο. Αυτό αφορά τόσο εξωτερικά γνωρίσματα τραγουδιών όπως την ποιητική και μελωδική μορφή τους αλλά και εξωτερικά δηλαδή την ποιητική και μελωδική μορφή τους. Οι διαφορές αυτές οφείλονται σε κοινωνικούς και ιστορικούς λόγους αλλά και στις γεωγραφικές και κλιματολογικές συνθήκες. Επιχειρεί δηλαδή να δώσει απάντηση στο ερώτημα γιατί η δημοτική μουσική είναι διαφορετική από τόπο σε τόπο. Διαφορές ωστόσο μπορεί να υπάρχουν και μέσα στον ίδιο τόπο³⁶⁹.

Η παρούσα μελέτη αφορά τα δημοτικά τραγούδια της Δρόπολης και μπορούμε να την εκλάβουμε ως ένα άριστο υπόδειγμα μουσικολογικής αποστολής. Στην αρχή περιγράφεται γεωγραφικά ο χώρος. Παρακάτω θα είναι χρήσιμο να δούμε το γιατί η έρευνα έδειξε ακόμα και την επικράτηση της μονοφωνίας ή πολυφωνίας ανάλογα τη γεωγραφική περιοχή στον άξονα Ελλάδας – Αλβανίας.

Στη συνέχεια γίνεται αναφορά στην προϊστορία της μελέτης αυτής, την οποία αποτελούν οι καταγραφές που διενεργήθηκαν το 1951. Το 1957 η νέα αποστολή έφτασε στα χωριά Πέρδικα και Ρίζιανη της Ηγουμενίτσας και Λάκκα Πωγωνίου, το μουσικό ιδίωμα των οποίων είναι ίδιο με αυτό της Δρόπολης³⁷⁰.

Στόχοι αυτής της εργασίας ήταν κατά τον Περιστέρη η γνωριμία της ιδιόμορφης μουσικής αυτής της ελληνικής περιοχής και η συμβολή στη μουσικολογική έρευνα μέσα από τη μελέτη τόσο του συγκεντρωθέντος μουσικού υλικού όσο και των προβλημάτων που ανακύπτουν³⁷¹.

Η μουσική της Ηπείρου, Κεντρικής και Βόρειας, στηρίζεται στη χρήση των πεντατονικών (ανημίτων) κλιμάκων³⁷². Ωστόσο, τα πολυφωνικά τραγούδια ορισμένων περιοχών της Ηπείρου, της Βορείου Ηπείρου και του Πωγωνίου αποτελούν εξαίρεση στον κανόνα περί της μονοφωνίας των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών. Η πολυφωνία τους, όπως γράφει ο Περιστέρης, αφορά τρίφωνες ή τετράφωνες ομάδες ανδρών ή γυναικών ή και μεικτές καλύτερα, που έχουν ως βάση

³⁶⁹ Πχ η μουσική της Ηπείρου είναι διαφορετική από τη μουσική της Κρήτης, όμως μέσα στην Ήπειρο ανακαλύπτουμε διαφορετικά μουσικά ιδιώματα.

³⁷⁰ Σ. Δ. Περιστέρης, «Δημοτικά τραγούδια Δροπόλεως Βορ. Ηπείρου», Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου, τόμος 9^{ος} και 10^{ος}, έτη 1955-1957, Εν Αθήναις 1958, σελ. 107.

³⁷¹ Στο ίδιο, σ. 108.

³⁷² Εννοείται ο όρος πενταφθογγικές. Ωστόσο στη μουσική είναι καθιερωμένος ο όρος πεντατονικό. *Ανημίτονες* ονομάζονται οι κλίμακες αυτές επειδή δεν έχουν ημιτόνια. Υπάρχουν μόνο τόνοι και διαστήματα 3^η μικρά. Δηλαδή από τη διατονική οκτάφθογγη κλίμακα αφαιρέθηκαν τα δύο διατονικά της ημιτόνια.

μια απλή μελωδία που κυριαρχεί στο τραγούδι, η οποία συνοδεύεται από δύο ή και τρεις άλλες βοηθητικές μελωδίες. Δηλαδή κάτι που μοιάζει με χορωδία.

Στη συνέχεια περιγράφεται η σύνθεση των ομάδων των τραγουδιστών – χορωδών καθώς και οι ρόλοι και τα ονόματά τους (όπως *πάρτης*, *γυριστής* ή στη θέση του ο *κλώστης* και τέλος οι *ισοκράτες*). Επίσης η επιλογή και η τοποθέτηση των τραγουδιστών στην ομάδα³⁷³. Η 110 σελίδα της δημοσίευσης αποτελείται από σχήματα με τους πιθανούς τρόπους διευθέτησης της ομάδας των τραγουδιστών.

Σημαντικό, από όσο φαίνεται είναι το ξεκίνημα του τραγουδιού και ο συντονισμός των φωνών, δηλαδή το ξεκίνημα του *πάρτη* στις τέσσερις πρώτες συλλαβές και στη συνέχεια η είσοδος των *άλλων φωνών*. Ο συγγραφέας αναλύει χωριστά τις ιδιότητες κάθε φωνής και τις προαπαιτούμενες ικανότητες γι' αυτήν³⁷⁴. Στο σημείο αυτό εξετάζονται ζητήματα όπως η έκταση των φωνών και της μελωδίας, ο ρόλος – η θέση – κάθε φωνής στην συνολική αρμονία του τραγουδιού, οι τονικές βάσεις και καταλήξεις (πχ τονική, υποτονική κλπ) και ο βαθμός δεξιοτεχνίας.

Σε ό,τι αφορά τη λειτουργία και το ρόλο των φωνών, ο *πάρτης* είναι αυτός που ξεκινά το τραγούδι και εκτελεί όλη τη φράση, ο *γυριστής* - που πρέπει να είναι επαγγελματίας τραγουδιστής και να έχει την ικανότητα να διακοσμήσει τη μελωδία (όπως το ίδιο και ο *κλώστης* που τον αντικαθιστά και που πλέκει την μελωδία) και τέλος οι *ισοκράτες* με το βοηθητικό έργο να κρατούν το ίσο.

Στη σελίδα 117 γίνεται λόγος για τη λειτουργία των *πεντατονικών ανημίτων κλιμάκων* και παρατίθενται παραδείγματα. Επίσης διερευνώνται τα μουσικά μέτρα και τα επικρατέστερα ρυθμικά σχήματα. Από την 118 έως την 133 σελίδα δημοσιεύονται οι καταγραφές με ευρωπαϊκή σημειογραφία των τραγουδιών: *Η Δεροπολίτισσα, η κόρη που ονειρεύεται, ο Ντελή Παπάς, Πώς το τρίβουν το πιπέρι, Te portae shkona premë, Ο Γιάννης και ο Γρίβας του, Ο Αμάραντος, Ο νιός που πνίγηκε, Κόρη και γέρος άνδρας, Ο Γιάννης ο πλανόγιαννος, τα σανίδια, Του Γιώργη Μήτσου, Μας πήρε κι ο χινόπαρος*. Όλες οι παραπάνω καταγραφές πραγματοποιήθηκαν από τον Σπ. Περιστέρη και αποτελούν παρτιτούρες ευρωπαϊκής μουσικής. Αναγράφεται ο αριθμός εισαγωγής κάθε τραγουδιού στο Λαογραφικό Αρχείο και ο αριθμός της μαγνητοταινίας από την οποία και έγινε η καταγραφή. Αναγράφονται επίσης ο τόπος ηχογράφησης και τα ονόματα των τραγουδιστών κάθε ομάδας, η ημερομηνία καταγραφής, η έκταση φωνής που προβλέπεται για κάθε ομάδα καθώς και ολόκληρου

³⁷³ Ο.π., σ. 109.

³⁷⁴ Στις σελίδες 111 – 115 της μελέτης αυτής.

του τραγουδιού και μερικές φορές τα ρυθμικά σχήματα και οπωσδήποτε οι στίχοι του κειμένου.

Δημ. Πετρόπουλος, «*Λαογραφική αποστολή εις Χειράδες και Βελιγοστήν Αρκαδίας*», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου, τόμος 9^{ος} και 10^{ος}, έτη 1955-1957*, Εν Αθήναις 1958, σ.412-415.

Η μουσική αποτελεί ένα από τα περιεχόμενα του υπό διερεύνηση λαϊκού πολιτισμού η οποία επιχειρείται στα πλαίσια της λαογραφικής αποστολής του Δ. Πετρόπουλου στην Αρκαδία τον Αύγουστο του 1957. Δεν αποτελεί τον κύριο σκοπό παραμένει ωστόσο ένας «επιμέρους» στόχος.

Η αναφορά αυτή αποτελεί ένα τυπικό δείγμα έκθεσης αποστολής η οποία περιέχει πληροφορίες γύρω από τη γεωγραφία και τον τόπο, την οικονομία, την κοινωνία, τις ιδιαιτερότητες και τα προβλήματα (όπως η μετανάστευση εκείνη την εποχή), δημογραφικά ζητήματα, διάλεκτο, τοπική ιστορία και φυσικά τα τοπικά έθιμα³⁷⁵.

Τονίζεται ιδιαίτερα η σημαντική θέση της μουσικής ως γνώρισμα του τόπου. Μας πληροφορεί για την κυριαρχία του παλαιότερου δημοτικού ύφους, του κλέφτικου τραγουδιού. Ερμηνεύει υποκειμενικά προφανώς την αιτία της μη προτίμησης νεότερων δημοτικών τραγουδιών ισχυριζόμενος ότι κάποιες «ποιητικές συνθέσεις» εμπνευσμένες από νεότερα πολεμικά ή τοπικά γεγονότα είναι απλώς απομιμήσεις των παλαιότερων τραγουδιών, κατώτερες από εκείνα σε νοήματα και έκφραση. Αποδίδει δε τη διατήρηση του παραδοσιακού χαρακτήρα της οικονομίας και της κοινωνίας στη διατήρηση του δημοτικού τραγουδιού.³⁷⁶

Μία ακόμα ερμηνεία που δικαιολογεί την παράδοση του κλέφτικου τραγουδιού είναι η τοπική ιστορία που θέλει την περιοχή ως τόπο δράσης των κλεφτών κατά την Επανάσταση του '21. Η ακριτική μουσική παράδοση επίσης

³⁷⁵ Δημ. Πετρόπουλος, «*Λαογραφική αποστολή εις Χειράδες και Βελιγοστήν Αρκαδίας*», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου, τόμος 9^{ος} και 10^{ος}, έτη 1955-1957*, Εν Αθήναις 1958, σ. 412-414.

³⁷⁶ Στο ίδιο, σ. 415.

λειτουργούσε είτε εμπεριεχόμενη μέσω μεμονωμένων στίχων στο κλέφτικο τραγούδι είτε αυτούσια³⁷⁷.

Γ. Σπυριδάκης, «Λαογραφική αποστολή εις Αστυπάλαιαν(19 Αυγ.- 2 Σεπτ. 1957)», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου, τόμος 9^{ος} και 10^{ος}, έτη 1955-1957, Εν Αθήναις 1958, σ.404- 411.*

Αρχικά δημιουργείται ένα πλαίσιο με τη σύντομη προσέγγιση της μέσα από τη γεωγραφία, ιστορία, μορφολογία εδάφους, πληθυσμός, κτίσματα και οικονομία του τόπου. Σύντομη αναφορά γίνεται επίσης στο πώς έγινε η εργασία της συλλογής λαογραφικού υλικού, κατηγοριοποίηση του συλλεγέντος υλικού: μεταξύ των οποίων και 76 τραγούδια (παραλογές και ακριτικά), δίστιχα (ερωτικά, μοιρολόγια, νανουρίσματα).

Πραγματοποιήθηκε ηχογράφηση 27 τραγουδιών και χορών σε 2 μαγνητοταινίες, με το μαγνητόφωνο της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας το οποίο λειτουργούσε με μπαταρίες (με ηλεκτρικές συστοιχίας). Αναγράφηκαν τα ονόματα των μουσικών πληροφορητών δηλαδή των οργανοπαιχτών καθώς και των κυριών που τραγούδησαν στην ηχογράφηση³⁷⁸. Όπως αναφέρει σε υποσημείωσή του, η μουσική συλλογή αυτή συμπληρώθηκε αργότερα (1957) με ηχογράφηση στο Λαογραφικό Αρχείο κάποιων τραγουδιών ακόμα που ερμήνευσε κάποια από εκείνες τις τραγουδίστριες.

Η έκθεση του Σπυριδάκη περιλαμβάνει και κάποια σχόλια επάνω στα καταγεγραμμένα τραγούδια. Πρόκειται κυρίως για επισημάνσεις γύρω από την εισαγωγή στη λαϊκή παράδοση του νησιού, τραγούδια από άλλους τόπους. Τέτοια ήταν «Το άσμα της μάνας με τις τρεις θυγατέρες», «το τραγούδι του άρρωστου νέου» και «Το τραγούδι του Διάκου» από την Κρήτη. Κατόπιν τα κλέφτικα «του Κίτσου η μάνα» και «παιδιά μου σα θέλτε λεβεντιά». Πάντως, διαπίστωση του Γ. Σπυριδάκη ήταν ότι εκείνη την εποχή ήκμαζαν μόνο οι μαντινάδες (δίστιχα), οι οποίες τραγουδιούνται συνήθως στις διάφορες κοινωνικές περιστάσεις.

³⁷⁷ Στο ίδιο.

³⁷⁸ Γ. Σπυριδάκης, «Λαογραφική αποστολή εις Αστυπάλαιαν(19 Αυγ.- 2 Σεπτ. 1957)» στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου, τόμος 9^{ος} και 10^{ος}, έτη 1955-1957, Εν Αθήναις 1958, σ.407.*

Ε. Μουτσόπουλος, «Ρυθμοί και χοροί Ελλήνων και Βουλγάρων», *Λαογραφία* ΙΖ' (1957), σελ. 505-535.

Πρόκειται για πραγματεία η οποία αποτέλεσε θέμα συγκριτικής μελέτης της ελληνικής και βουλγαρικής λαϊκής μουσικής, στα πλαίσια του λαογραφικού φροντιστηρίου του καθηγητού κ. Γ. Μέγα. Η μελέτη αυτή πραγματοποιήθηκε με εμβάθυνση στις αρχές της επιστήμης της μουσικολογίας³⁷⁹. Μέσα όμως σε ένα πεδίο λαογραφικής, ιστορικής, εθνογραφικής και μουσικολογικής έρευνας, δηλαδή μέσα σε αυτό που προσδιορίζεται ως βαλκανική λαογραφία.

Το μεθοδολογικό πλαίσιο γίνεται σαφές με τον προσδιορισμό τόσο της προέλευσης του υλικού, όσο και με την «ορθολογική» ταξινόμηση αυτού του υλικού³⁸⁰. Στο τελευταίο αυτό διατυπώνεται και το τι αποτελεί «το ιδεώδες επιστημονικόν υπόβαθρον» κάθε μουσικολογικής έρευνας. Δηλαδή, η συγκριτική μουσικολογία³⁸¹ η οποία, κατά τον Ε. Μουτσόπουλο, χαρακτηρίζεται από έρευνα του συλλεγέντος υλικού ώστε να εντοπιστούν πρώτα τα «ειδικά και γενικά» χαρακτηριστικά του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού και στη συνέχεια να αναζητηθούν τα παρόμοια, στις μουσικές των άλλων (βαλκανικών) λαών³⁸².

Στη μελέτη αυτή γίνεται σαφής αναφορά στη σημασία του ρυθμού ως συνεκτικού ιστού στα συστατικά του πρωτογενούς δρώμενου, δηλαδή της ποίησης, της μουσικής και του χορού κάτι που ισχύει για όλους τους λαούς. Σε ό,τι αφορά στο στίχο, διερευνάται η χρήση και η λειτουργία του τόνου τόσο στην ελληνική όσο και στη βουλγαρική ποίηση. Συζητούνται οι αντίστοιχες λειτουργίες, οι συνάψεις και διαφορές, που αφορούν τα μέτρα, τους πόδες, την τομή του στίχου, τα τσακίσματα κ.α. Το σημαντικό είναι ότι αυτό γίνεται πολύ αναλυτικά και με πολλά και καλά επιλεγμένα παραδείγματα στις σελίδες από 509 έως 517 της δημοσίευσης στον ΙΖ' τόμο της *Λαογραφίας*.

Η έμφαση στη σημασία της κατασκευής του στίχου δίνεται με την άποψη ότι ο ρυθμός της ποίησης είναι ικανός να αναπληρώσει την έλλειψη του μουσικού και χορευτικού ρυθμού και αναφέρει ως παράδειγμα τα «τραγούδια της τάβλας»³⁸³. Αναφέρεται σε φαινόμενο «περιοδικότητας» που υπάρχει τόσο στα «ελεύθερου

³⁷⁹ Ε. Μουτσόπουλος, «Ρυθμοί και χοροί Ελλήνων και Βουλγάρων», *Λαογραφία* ΙΖ' (1957), σελ. 505.

³⁸⁰ Στο ίδιο, σ. 506.

³⁸¹ Σ.τ.γ., κατά την άποψή μας και η συγκριτική λαογραφία.

³⁸² *Ο.π.*, σ. 506.

³⁸³ Στο ίδιο, σ. 517.

ρυθμού» βουλγαρικά τραγούδια όσο και στη βυζαντινή μουσική αλλά και στο γρηγοριανό μέλος της Δύσης³⁸⁴.

Η πλατωνική ιδέα της μίμησης θα βρει εφαρμογή στην «τριπλή ενότητα» που προαναφέρθηκε και που προβάλλει το στοιχείο του χορού. Εδώ θα γίνει λόγος είτε για το «μαγικό» (εννοεί προφανώς το συμβολικό) στοιχείο (βλ. χορός Τράτα), είτε το «ιστορικό» (πχ Ο χορός του Ζαλόγγου), η «το ερωτικό» (Μπάλλος). Επίσης αναφέρεται και η κατηγορία των «πολεμικών χορών». Στο σημείο αυτό εντοπίζονται αντιστοιχίες με βουλγαρικούς χορούς³⁸⁵.

Από το σημείο αυτό ξεκινά η αναλυτική περιγραφή των μέτρων.

Η θεωρητικού τύπου διάκριση περιλαμβάνει «Απλούς ρυθμούς» δηλαδή διμερείς και τριμερείς, «σύνθετους ομοιογενείς ρυθμούς» δηλαδή τετραμερείς και εξαμερείς και τέλος «Σύνθετους ετερογενείς ρυθμούς» που περιλαμβάνει πενταμερείς, επταμερείς και οκταμερείς και τέλος η ομάδα των δεκάμετρων, ενδεκάμετρων, δωδεκάμετρων, δεκατρίμετρων και τέλος δεκατετράμετρων ρυθμικών ενοτήτων³⁸⁶.

«Ο μείζων πλούτος», σύμφωνα πάντοτε με τον Ε. Μουτσόπουλο, εκτός από το ρυθμικό που προαναφέραμε αφορά και στη χρήση των μουσικών οργάνων και κατ' επέκταση και των μελωδικά εμπλουτισμένων τραγουδιών που παίζονται σε αυτά. Το παραπάνω συνδέει με το ύφος της «ετεροφωνίας»³⁸⁷. Υποστηρίζεται η παράλληλη εξέλιξη της λαϊκής μουσικής Ελλήνων και Βουλγάρων και ενδεχομένως και των άλλων βαλκανικών λαών. Στο σημείο αυτό αναφέρει τη διαφορά μεταξύ του μονοφωνικού χαρακτήρα της βυζαντινής μουσικής και του πολυφωνικού του έντεχνου μουσικού χώρου της Δύσης. Οι κοινές επιδράσεις προς την ελληνική και βουλγαρική μουσική έχουν ως εξής: ³⁸⁸

1. Μέχρι την τουρκοκρατία δεν υπάρχει σημαντική αλληλεπίδραση εκτός εάν αλληλεπίδραση θεωρηθεί το σύνολο των επιρροών που δέχτηκε η βουλγαρική μουσική από τη βυζαντινή.
2. Λιγστά στοιχεία περιορισμένης μουσικής επιμειξίας.

³⁸⁴ Στο ίδιο, σ.519.

³⁸⁵ Στο ίδιο, σ. 519-521.

³⁸⁶ Στο ίδιο, σ.525-529.

³⁸⁷ Αυτό συμβαίνει μάλλον λόγω του στοιχείου της παραλλαγής. Για το λόγο αυτό θα δεχόμασταν ότι «ετεροφωνία» είναι η ταυτόχρονη εκτέλεση μιας μελωδίας με την παραλλαγή της.

³⁸⁸ Σελ. 532-534.

3. Επίδραση ορισμένων στοιχείων του ανατολικού παράγοντα (χρωματικό γένος, τουρκικοί αμανέδες.
4. Επίδραση της βυζαντινής και σλαβικής μουσικής στη νεότερη ελληνική (άμεσα) και βουλγαρική (έμμεσα, δηλαδή μέσω της ελληνικής.
5. Μετά την Άλωση, ο συνασπισμός των Χριστιανικών δυνάμεων (κυρίως στον ελλαδικό χώρο) δεν αφήνει περιθώρια επιλογών.
6. Για το θέμα της πρόσληψης και αφομοίωσης στοιχείων τόσο από την ελληνική όσο από τη βυζαντινή πλευρά υπήρξε μεγάλη ελευθερία επιλογών και εξέλιξης.

Σπ. Περιστερής, «Μουσική αποστολή εις Ρόδον και Κω (7Αυγ. -7 Σεπτ. 1958)», στο: Ακαδημία Αθηνών, *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου τόμος 11^{ος} και 12 (έτη 1958- 1959, εν Αθήναις 1960,σ.278-286.*

Η δημοσιευμένη αυτή έκθεση του Σπύρου Περιστερή ξεκινά με αναφορά στην παλαιότερη αποστολή του Samuel Baud Bony στα Δωδεκάνησα «προς συστηματική μελέτην των δημοτικών τραγουδιών της περιοχής ταύτης» με δημοσίευση στα «Τραγούδια της Δωδεκανήσου».

Ο Περιστερής για μια ακόμα φορά προσεγγίζει στη διατύπωση ενός ορισμού της «μουσικής λαογραφίας» εστιάζοντας στην *εργασία της συλλογής με ηχογράφηση της δημόδους μουσικής μιας περιοχής και του «σχηματισμού της ακριβούς εικόνας της»*. Για το λόγο αυτό και στη συγκεκριμένη έκθεσή του αναφέρει ότι το διάστημα της διαμονής του στην περιοχή της Ρόδου ήταν μικρό. Στην περιοχή όμως της Κω εργάστηκε μόνο στην πρωτεύουσα του νησιού³⁸⁹.

Ένα άλλο πρόβλημα ήταν οι τεχνικές φύσεως δυσκολίες που αντιμετώπιζε το έργο της μουσικής καταγραφής – ηχογράφησης. Εδώ φαίνεται καθαρά και ο λόγος. Το μαγνητόφωνο λειτουργούσε με ηλεκτρικό ρεύμα και έτσι ήταν αναγκαίο να πραγματοποιείται η εργασία σε τόπο που να ηλεκτροδοτείται συστηματικά. Σε αντιστάθμισμα της έλλειψης ηλεκτρικού ρεύματος, έπρεπε η τροφοδότηση να γίνεται μέσω μπαταρίας (συσσωρευτές) ή ηλεκτρογεννήτριας. Και στη μεν Ρόδο χάρη στη

³⁸⁹ Σπ. Περιστερής, «Μουσική αποστολή εις Ρόδον και Κω (7Αυγ. -7 Σεπτ. 1958)», στο: Ακαδημία Αθηνών, *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου τόμος 11^{ος} και 12 (έτη 1958- 1959, εν Αθήναις 1960,σ.278.*

βοήθεια των τοπικών παραγόντων η προμήθεια γεννήτριας εξασφάλισε τη λειτουργία του μαγνητοφώνου στην ύπαιθρο και την επικοινωνία με τους χωρικούς στα αγροτικά κέντρα, στη δε Κω, η έλλειψη ηλεκτρικού ρεύματος επέτρεψε τις ηχογραφήσεις μόνο μέσα στην πόλη³⁹⁰. Για το λόγο αυτό λύθηκε και το πρόβλημα της μεταφοράς λαϊκών τραγουδιστών και οργανοπαιχτών από την ύπαιθρο στην πόλη.

Όπως συνηθιζόταν, το υλικό της ηχογράφησης κατατέθηκε υπό μορφή μαγνητοταινιών στην Εθνική Μουσική Συλλογή του Λαογραφικού Αρχείου και χειρογράφων για τα κείμενα των τραγουδιών αυτών και πρωτοκολλήθηκαν στο βιβλίο εισαγωγής. Τα είδη αυτών των τραγουδιών ήταν: του γάμου, σκοποί ή μαντινάδες και σε μικρότερο ποσοστό της ξενιτιάς, νανουρίσματα, μοιρολόγια, της κούνιας, αποκριάτικα, λατρευτικά κ.α.³⁹¹.

Σε κάποιο σημείο ο Σπ. Περιστέρης εκφράζει τη δυσαρέσκειά του επειδή σε μερικά μέρη, «αντί των παραδεδομένων ασμάτων και χορών τραγουδούνται τα νεώτερα άσματα και χοροί, εισαχθέντες μεταξύ άλλων νεωτερισμών εκ των μεγάλων αστικών κέντρων. Το φαινόμενο τούτο βεβαίως είναι πανελλήνιο, οφείλεται δε εις την επίδραση του συγχρόνου αστικού πολιτισμού δια του ραδιοφώνου και των δίσκων γραμμοφώνου»³⁹². Διαπιστώνει κανείς ότι στα τέλη της δεκαετίας του '50 είχε αρχίσει να γίνεται αισθητή η ταυτόχρονη παρουσία του αστικού, αστικολαϊκού και δημοφιλούς κουλτούρας τραγουδιού με τις τοπικές λαϊκές παραδόσεις.

Τα τραγούδια αυτά είναι *μονοφωνικά* και εκτελούνται *μονωδιακά* (solo) ή *ομαδικά* με *αντιφωνικό* χαρακτήρα μεταξύ τραγουδιστή και ομάδας και με ή χωρίς οργανική συνοδεία. Σε ό,τι αφορά τη μουσική τους έκταση, κατά μέσο όρο κινούνται μεταξύ διαστήματος πέμπτης ή έκτης. Στα οργανικά όμως μέρη που αξιοποιείται και η δυνατότητα του μουσικού οργάνου, η έκταση φτάνει το διάστημα ογδόης.

Κάνει χρήση των διατονικών κλιμάκων (οι χρωματικές σπανίζουν) οι περισσότερες από τις οποίες ευρίσκονται στην κλίμακα του *A' Ήχου* (έχουν τονική το φθόγγο Πα =ρε), στην κλίμακα του *Πλαγίου του Δ'* (τονική βάση ο φθόγγος Νη=ντο), στην κλίμακα του *Γ' Ήχου* (τονική βάση ο φθόγγος Γα=φα) και τέλος, από τις χρωματικές, η κλίμακα του *Πλαγίου του Β'* (από Πα) με δυνατότητες εναλλαγής

³⁹⁰ στο ίδιο.

³⁹¹ Στο ίδιο, σ.229.

³⁹² Στο ίδιο, σ. 229, βλ. υποσημείωση 2. Παρόμοιες θέσεις είχε εκφράσει ο κ. Περιστέρης και κατά την έκθεσή του που αφορούσε άλλη αποστολή. Βλέπε στο: Σπ. Περιστέρη, «Μουσική αποστολή εις τας επαρχίας Ναυπακτίας και Μεσολογγίου», στο *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου, τόμος 9^{ος} και 10^{ος}, έτη 1955-1957*, Εν Αθήναις 1958, σ.424. και σχόλιό μας στο αντίστοιχο κεφάλαιο.

χρωματικού και διατονικού τετραχόρδου. Στην ίδια σελίδα ο κ. Περιστερής παραθέτει πίνακα με τις συγκεκριμένες κλίμακες³⁹³.

Σχετικά με το ρυθμό τους, ο ερευνητής παρατηρεί ότι τα τραγούδια είναι κατά το μεγαλύτερο μέρος τους *αυστηρού ρυθμού* ενώ πολύ λίγα *ελεύθερου*. Τα τραγούδια με ελεύθερο ρυθμό δεν υπάγονται σε ορισμένα είδη μέτρων. Σύμφωνα με παρατήρηση του Περιστερή, ο ελεύθερα διαμορφωμένος ρυθμός συναρτάται από τον μουσικό τονισμό και τις χρονικές αξίες των φθόγγων της μελωδίας, σε σχέση προς τις λέξεις και φράσεις του ποιητικού κειμένου. Τέτοια τραγούδια είναι τα μοιρολόγια, της κούνιας, τα νανουρίσματα. Τα τραγούδια με αυστηρό συγκεκριμένο ρυθμό υποδιαιρούνται σε διάφορα ρυθμικά μέτρα και έχουν συνήθως τις μετρικές μορφές 2/4, 4/4 και 6/8 ενώ οι χορευτικοί ρυθμοί της ηπειρωτικής Ελλάδας που δεν υπάρχουν σε Ρόδο και Κω χρησιμοποιούν μετρικές μορφές 7/8, 5/8 και 8/8. Κατ' εξοχήν τοπικός χορός της Ρόδου ήταν η σούστα, τραγουδιστός ή οργανικός με έντονο το μελωδικό στοιχείο. Άλλοι χοροί που αναφέρονται είναι :κάτω χορός (γαμήλιος), Βατάνι, συρτός, Τζεβεβέτος, Ζερβοδέξιος, το Πιπέρι. Στην Κω χοροί που αναφέρονται είναι: ο μπάλλος, ο σιανός, η σούστα, ο ίσιος, οι καμάρες³⁹⁴.

Σχετικά τώρα με τα μουσικά όργανα, το βιολί, το λαούτο και το σαντούρι έχουν αντικαταστήσει όργανα που έπαιζαν παλιά όπως η λύρα και η τσαμπούνα³⁹⁵. Επιδράσεις γενικότερα ασκούσε και η μουσική της Κρήτης κάτι που φαίνεται και από τις μαντινάδες και τον τρόπο παιξίματος. Άλλη επίδραση ασκούν τα Δωδεκάνησα λόγω των προσφυγικών πληθυσμών που εγκαταστάθηκαν σε αυτά. Αναμφίβολα διαπιστώνει εύκολα κανείς ότι σημαντικό ρόλο άσκησε η βυζαντινή μουσική³⁹⁶.

Οι δύο συγκεκριμένες δημοσιευμένες καταγραφές αφορούν *τραγούδια του γάμου*. Η μορφολογία της πρώτης έχει ως εξής: μια εισαγωγή για το βιολί και στη συνέχεια παρατηρείται μια εναλλαγή μεταξύ της ομάδας, του τραγουδιστή και πάλι της ομάδας. Ουσιαστικά η ομάδα επαναλαμβάνει αυτό που μόλις είπε ο τραγουδιστής. Η εισαγωγή του βιολιού στην ουσία είναι η παραλλαγή της μελωδίας του τραγουδιού. Κατά την άποψή μας, βασισμένη στη λογική της *ετεροφωνίας* δίνει τη δυνατότητα συνήχησης του τραγουδιού με την παραλλαγή του.

Ο λαϊκός δημιουργός – οργανοπαίχτης έχει στο νου του (στο αφτί του) το τραγούδι και το αυτοσχεδιάζει, το παραλλάσσει εμπλουτίζοντάς το μελωδικά. Στην

³⁹³ Στο ίδιο, σ.280.

³⁹⁴ Στο ίδιο, σ. 282.

³⁹⁵ Στο ίδιο, σ.283.

³⁹⁶ Στο ίδιο.

πραγματικότητα μπορεί να μην το βλέπει έτσι. Πιθανό να θεωρεί ότι κάθε φορά παίζει το ίδιο. (το οποίο όμως ποτέ δεν είναι το ίδιο) Αυτό είναι η λαϊκή μουσική. Κάθε λαογραφικό φαινόμενο παραλλάσσεται διαρκώς. Δεν μπορεί να παραμένει το ίδιο. Ο καταγραφέας «πάγωσε», «απαθανάτισε» μία συγκεκριμένη χρονική στιγμή ηχογραφώντας την και μετατρέποντάς την σε νότες. Γι' αυτό το λόγο δεν θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ποτέ ότι το τραγούδι «πρέπει να είναι έτσι ακριβώς».

Στο δεύτερο καταγεγραμμένο τραγούδι υπάρχει μια εναλλαγή του τραγουδιστή και της ομάδας. Παρατηρούνται τρεις τέτοιες εναλλαγές οι οποίες υπόκεινται σε παραλλαγή κάθε φορά. Πάντως σε ό,τι αφορά και στα δύο τραγούδια, η χρήση λεπτομερούς γραφής (αφού χρησιμοποιεί αξίες μέχρι και τριακοστών δευτέρων, εναλλαγές ρυθμικών σχημάτων και αξιών αλλά και αλλοιώσεων για να προσεγγίσει ή να ταυτιστεί ακόμα και με το τονικό ύψος) εγγυάται την προσπάθεια του καταγραφέα να αποδώσει πιστά το ηχητικό κείμενο της μαγνητοταινίας (της ηχογράφησης).

Είναι φανερή η ικανότητα του Σπ. Περιστερή και η προσπάθεια να μην εισβάλει κανένα στοιχείο προσωπικής αντίληψης ή αισθητικής. Να μη γίνει δηλαδή καμία παραβίαση. Παρόλο που ήταν άριστος γνώστης της βυζαντινής σημειογραφίας δεν έκανε χρήση αυτής παρά μόνο της ευρωπαϊκής. Αυτό – κατά την άποψή μας πάντοτε – σημαίνει ότι δεν ήταν απαραίτητη η βυζαντινή σημειογραφία προκειμένου να εκφραστούν οι μελωδικές λεπτομέρειες και τα χαρακτηριστικά του Ήχου. Γίνεται σαφές ότι άλλο η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική με την ψαλτική τέχνη και άλλο το δημοτικό τραγούδι. Μπορεί να υπάρχουν πάρα πολλές συνάψεις, ακόμα και αυτή η ίδια η προέλευσή του, ωστόσο πρόκειται για διαφορετικά είδη μουσικής.

Γ. Σπυριδάκης, Το δημόδες άσμα, «Ο ύπνος του άγουρου και η λυγερή», Ακαδημία Αθηνών, *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου τόμος 11^{ος} και 12 (έτη 1958-1959, εν Αθήναις 1960, σ. 229-246.*

Η συγκεκριμένη μελέτη του Γεωργίου Σπυριδάκη εξετάζει το δημοτικό τραγούδι «Ο ύπνος του άγουρου και η λυγερή» ως προς το στίχο και τη μουσική. Περιλαμβάνει δηλαδή και μουσική καταγραφή. Παρατίθενται τέσσερις παραλλαγές του

τραγουδιού (Αγγιάλου, Σκοπέλου, Αχαΐας και Αράχοβας Βοιωτίας³⁹⁷ και κατόπιν μία τεκμηριωμένη συγκριτική μελέτη τόσο μεταξύ των παραλλαγών όσο και μεταξύ παραλλαγών και άλλων δημοτικών τραγουδιών με ανάλογα μοτίβα.

Σύμφωνα με τον Γ. Σπυριδάκη πρόκειται για 114 παραλλαγές αυτού του τραγουδιού συγκεντρωμένες στο Λαογραφικό Αρχείο και που προέρχονται από διάφορες περιοχές όπως Πόντος και Νικομήδεια της Μ. Ασίας, προσφύγων Ανατολικής Θράκης, Μακεδονίας, Ηπείρου, Στερεάς Ελλάδας, Πελοποννήσου, Ζακύνθου, Κυκλάδων, Λέσβου, Δωδεκανήσου και Κρήτης.

Σημαντική είναι η αναφορά που γίνεται για τη σχέση του τραγουδιού με τον Ακριτικό κύκλο με κοινό στοιχείο τις ηρωικές αξίες που περιβάλλουν τον νέο ο οποίος πάντοτε είναι πολεμιστής³⁹⁸. Η πάλη του Διγενή με το μεταμορφωμένο σε παλικάρι δράκο που ήθελε να αρπάξει τη γυναίκα του, η με το λιοντάρι και στη συνέχεια με τους απελάτες.

Βλέπουμε δηλαδή μια φιλολογική προσέγγιση αυτών των παραλλαγών. Ωστόσο από το σημείο αυτό και μετά, ο Σπυριδάκης παραθέτει τις καταγεγραμμένες με ευρωπαϊκή σημειογραφία μελωδίες προκειμένου να τεκμηριώσει τη σχέση του τραγουδιού με τον Ακριτικό κύκλο³⁹⁹. Πρόκειται για ηχογραφήσεις 14 παραλλαγών που πραγματοποιήθηκαν εκείνη τη δεκαετία φυλασσόμενες στην Εθνική Μουσική Συλλογή του Λαογραφικού Αρχείου από τις περιοχές που προαναφέρθηκαν. Σύμφωνα με το συνηθισμένο τρόπο, οι συλλογείς πραγματοποιούσαν τις ηχογραφήσεις σε μαγνητόφωνο⁴⁰⁰ ενώ αργότερα γινόταν η απομαγνητοφώνηση και η καταγραφή με ευρωπαϊκή σημειογραφία⁴⁰¹.

Οι παραλλαγές, κρίνοντας από τη μουσική τους, ακολουθούν τη γενικότερη κατάταξη σε νησιωτικές και ηπειρωτικές. Οι παραλλαγές της ηπειρωτικής Ελλάδας ανήκουν σε χρωματική κλίμακα ταυτισμένη με τον Β' και πλάγιο του Β' Ήχου της εκκλησιαστική βυζαντινής μουσικής γι' αυτό, όπως αναφέρει και ο συγγραφέας παρουσιάζει ομοιότητες σε σχέση με την τεχνική των μελωδιών αυτών των Ήχων αλλά και του ύφους και της ερμηνείας⁴⁰².

³⁹⁷ Γ. Σπυριδάκης, Το δημώδες άσμα, «Ο ύπνος του άγουρου και η λυγερή», Ακαδημία Αθηνών, *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου τόμος 11^{ος} και 12 (έτη 1958- 1959, εν Αθήναις 1960, σ 229-231.*

³⁹⁸ Στο ίδιο, σ.237.

³⁹⁹ Βλ. στο ίδιο, σ.242 κ.ε.

⁴⁰⁰ Στις συγκεκριμένες Στ. Καρακάσης, Σωτ. Τσιάνης, Σπ. Περιστερης.

⁴⁰¹ Εδώ η καταγραφή έγινε σε όλες τις περιπτώσεις από τον Σπ. Περιστερή.

⁴⁰² Ο.π.,σ.245.

Οι νησιωτικές (Δωδεκανησιακές) παραλλαγές παρουσιάζουν, όπως ήταν αναμενόμενο, διαφορές από την προηγούμενη περίπτωση τόσο προς την κλίμακα, η οποία είναι διατονική και ταυτίζεται με την κλίμακα του Α΄ Ήχου της Βυζαντινής μουσικής, όσο και προς το ρυθμό⁴⁰³. Η μουσική αυτού του τραγουδιού η οποία είναι συναφής ως προς τη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική το κάνει αναγνωρίσιμο ως τραγούδι του γάμου (επιθαλάμιο). Διατηρεί τον αρχαιοπρεπή χαρακτήρα της και κάνει σαφείς τις διάφορες αλλοιώσεις που έχει δεχτεί από τις τοπικές μουσικές παραδόσεις⁴⁰⁴.

Παρατηρούμε ότι η πρώτη καταγεγραμμένη μελωδία κινείται στα πλαίσια μιας εβδόμης με τονική βάση το φθόγγο πα (=ρε) και κύριο τετράχορδο το χρωματικό. Η δεύτερη, με τονική βάση το φθόγγο κε (=λα), κινείται και αυτή στο χρωματικό τετράχορδο. Η τρίτη παραλλαγή λειτουργεί στο ίδιο πλαίσιο με την πρώτη, ως προς τη βάση και το τετράχορδο, ενώ η τέταρτη καταγραφή που είναι η νησιώτικη κάνει χρήση της διατονικής κλίμακας του Α΄ Ήχου με βάση τον Πα και με το Ζω ύφεση. Στην πρώτη περίπτωση ο Περιστερής αποφεύγει τη χρήση κλάσματος στην ένδειξη του μέτρου ώστε να κάνει σαφή τον σχετικά ελεύθερο χαρακτήρα του *αργού* μέλους και τον ελεύθερο ρυθμό του. Οι άλλες ωστόσο χαρακτηρίζονται από δίσημο ρυθμό (4/4 και 2/2) λόγω του *αργοσύντομου* χαρακτήρα του μέλους. Τέλος οι ακανόνιστες ρυθμικές υποδιαίρεσεις (πεντάηχα, επτάηχα κλπ) αλλά και η χρήση μικρών αξιών (τριακοστά δεύτερα) φανερώνουν την προσπάθεια για ακρίβεια στην απομαγνητοφώνηση και καταγραφή δηλαδή την αποφυγή παρέμβασης⁴⁰⁵.

Οι παρατηρήσεις σχετικά με τα καταγεγραμμένα τραγούδια περιορίζονται κατά το πλείστον στο φιλολογικό μέρος. Η συγκριτική διαδικασία ισχύει μόνο για το στίχο. Εξάλλου η μουσικολογική – κατά τον Περιστερή - προσέγγιση έγινε βοηθητικά αλλά και δεν φαίνεται να υπάρχουν αυτή την εποχή οι υποδομές εκείνες που θα ευνοούσαν μία σε βάθος ανάλυση των καταγραφών και την πραγματοποίηση εθνομουσικολογικής προσέγγισης.

⁴⁰³ Στο ίδιο, σ.245.

⁴⁰⁴ Στο ίδιο.

⁴⁰⁵ Βλέπε τις καταγραφές σ.442-444.

Σταύρος Καρακάσης, «Μουσική αποστολή εις Χαλκιδικήν (6 Αυγούστου – 9 Σεπτεμβρίου 1959)», στο: Ακαδημία Αθηνών, *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου τόμος 11^{ος} και 12^{ος}*, (έτη 1958- 1959), εν Αθήναις 1960, σ. 333-341.

Ένας ακόμα ορισμός για το τι εννοούσε ο όρος «Μουσική Λαογραφία» μπορεί να εξαχθεί από το σκεπτικό του Σταύρου Καρακάση στην έκθεση της μουσικής αποστολής στην Χαλκιδική το 1959. Ο ερευνητής δημοσίευσε στην έκδοση του 11^{ου} και 12^{ου} τόμου της «Επετηρίδος του Λαογραφικού Αρχείου» όσα αφορούσαν την ηχογράφηση σε μαγνητοταινίες 418 δημοτικών τραγουδιών και χορών καθώς επίσης και κείμενα 90 τραγουδιών από ιδιωτικές συλλογές.

Το επόμενο βήμα του Στ. Καρακάση ήταν να ανασυστήσει υποτυπωδώς το πλαίσιο της τοπικής ιστορίας ώστε να λειτουργεί αυτό ως σημείο αναφοράς των τραγουδιών. Ιδιαίτερος λόγος έγινε για την Ιερισσό και την Κασσάνδρα. Σημαντικές είναι κατόπιν οι παρατηρήσεις του ερευνητή επάνω στο υλικό που συνέλλεξε:

- Η βασική διαφορά αυτών των τραγουδιών από τις παραλλαγές τους στην υπόλοιπη Ελλάδα εντοπίζεται στον περισσότερο βυζαντινό, ανατολίτικο για αν χρησιμοποιήσουμε τον όρο του Καρακάση, χαρακτήρα τους.
- Ιδιαίτερα συνηθισμένοι χοροί ήταν – πάντοτε κατά την εποχή της ηχογράφησης – ο συρτός και ο Καλαματιανός.
- Ο ερευνητής συνδέει τον καγκελευτό – τοπικό χορό της Ιερισσού – με ένα ιστορικό γεγονός που αφορούσε την περιοχή και ερμηνεύει σύμφωνα με αυτό τις χορευτικές κινήσεις. Στις σελίδες 337 και 338 δημοσιεύονται δύο καταγεγραμμένες μελωδίες που χορεύονται με τον συγκεκριμένο χορό.

Έπειτα γίνεται η αναφορά επάνω στα μουσικά όργανα της περιοχής και σε αυτά που έπαιζαν. Εδώ γίνεται φανερό ότι στα τέλη της δεκαετίας του '50 το ραδιόφωνο και το μαγνητόφωνο είχαν εισβάλει ακόμα και στα τοπικά πανηγύρια και εκτόπιζαν τα λαϊκά μουσικά όργανα. Αυτό θεωρεί και ως αιτία της μείωσης των λαϊκών οργανοπαιχτών⁴⁰⁶. επίσης, η νόθευση της παραδοσιακής ορχήστρας με νεότερα όργανα όπως η κιθάρα, το ακκορντεόν και το σαξόφωνο έδωσε τη δυνατότητα

⁴⁰⁶ Στ. Καρακάσης, «Μουσική αποστολή εις Χαλκιδικήν. (6 Αυγ. – 9 Σεπτ. 1959)», στο: Ακαδημία Αθηνών, *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου*, τόμος 11^{ος} και 12^{ος} (1957-1959), Εν Αθήναις 1960, σελ. 338.

διεύρυνσης και του παραδοσιακού ρεπερτορίου με ξένα τραγούδια. Ιδιαίτερη αναφορά γίνεται στη συχνή αντικατάσταση του λαούτου με την κιθάρα⁴⁰⁷.

Μέρος μιας τέτοιας εργασίας ήταν και η αναφορά και ερμηνεία προβλημάτων που συναντούσε το έργο της καταγραφής. Στην προκειμένη περίπτωση προσπαθεί να ερμηνεύσει την αιτία για την οποία τα κείμενα παλαιότερων δημοφιλών τραγουδιών είναι ελλιπή. Σύμφωνα με τον Καρακάση ξεχάστηκαν από τους γεροντότερους αφού δεν τα τραγουδούν οι νεότεροι λόγω της διάδοσης του αστικολαϊκού τραγουδιού μέσω του ραδιοφώνου και της δισκογραφίας⁴⁰⁸.

Στην σελίδα 340 της έκθεσης αυτής παρατίθεται η καταγραφή με ευρωπαϊκή σημειογραφία ενός μοιρολογιού. Συναντάμε και εδώ μία λεπτομερέστατη καταγραφή των αξιών ωστόσο δεν υπάρχει ένδειξη μέτρου (κλάσματος) επειδή το τραγούδι είναι ελεύθερου ρυθμού. Σε ό,τι αφορά στο μουσικό υλικό αυτό δεν αντλεί από κλίμακες ή τρόπους της βυζαντινής αλλά στους «δρόμους» τους οποίους ακολουθούν τα ρεμπέτικα τραγούδια. Το συγκεκριμένο τραγούδι ακολουθεί τα χαρακτηριστικά της Νιαβεντί⁴⁰⁹, κινείται στα πλαίσια της οκτάβας του ρε. Η σκάλα αποτελείται και αυτή από δύο τετράχορδα χρωματικά. Το βαρύτερο μπορεί να έχει το τριημιτόνιο μεταξύ 3^{ης} – 4^{ης} βαθμίδας⁴¹⁰ και το οξύτερο μετά τη 2^η -3^η βαθμίδα.

Σπ. Περιστέρης, «Μουσική αποστολή εις Ευρυτανίαν, 7 Ιουλίου- 6 Αυγούστου 1959», στο: Ακαδημία Αθηνών, *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου τόμος 11^{ος} και 12^{ος}*, (έτη 1958- 1959), εν Αθήναις 1960,σ.321-327.

Τέλη της δεκαετίας του '50. Εκείνα τα χρόνια οι επικρατούσες συνθήκες ταξιδιών, κατάστασης δρόμων, πρόσβασης στα ορεινά χωριά και γενικά μεταφοράς δεν βοηθούσαν στο έργο των μουσικών ηχογραφήσεων και καταγραφών. Οι συγκεκριμένες ηχογραφήσεις πραγματοποιήθηκαν στην έδρα του Νομού Ευρυτανίας, στο Καρπενήσι με τραγουδιστές και οργανοπαίχτες που προέρχονταν από διάφορα

⁴⁰⁷ Στο ίδιο, 339.

⁴⁰⁸ Στο ίδιο 339.

⁴⁰⁹ Οι ονομασίες των «δρόμων» τους οποίους ακολουθούν συνήθως τα ρεμπέτικα τραγούδια είχαν διατυπωθεί από το Μάρκο Βαμβακάρη και δημοσιεύονται από το Μάρκο Δραγούμη στην ανακοίνωσή του με θέμα: «Μια μουσικολογική προσέγγιση του ρεμπέτικου» στον τόμο: Αιγαίο Κέντρο Ελληνικής Φιλοσοφίας - Κάρπαθος, Πανελλήνιο Συμπόσιο «Θέματα Ελληνικού Πολιτισμού» (1^ο 1983, Κάρπαθος), Αθήνα 1984,σελ.65.

⁴¹⁰ Συναντάται κυρίως με την ονομασία «βαλκανικό μινόρε».

χωριά αντιπροσωπεύοντας τη μουσική του τόπου τους. Πολύ λίγες έγιναν σε κάποια χωριά. Κάποια χωριά δεν ήταν δυνατό να συμμετέχουν λόγω της απόστασης και της έλλειψης τεχνικών μέσων από πλευράς των καταγραφών⁴¹¹.

Το μουσικό υλικό που ηχογραφήθηκε από αυτή την περιοχή ανέρχεται σε 320 τραγούδια και χορούς με ή χωρίς οργανική συνοδεία. Η διαδικασία που ακολουθούσαν στη συνέχεια ήταν η πρωτοκόληση των μαγνητοταινιών στο βιβλίο εισαγωγής μουσικής ύλης με σκοπό την περαιτέρω μουσικολογική επεξεργασία. (όπως την καταγραφή με σημειογραφία, τη μελέτη, τις συγκρίσεις κλπ). Τα κείμενα



Εικ.5. Όπως δημοσιεύτηκε στη σελίδα 324 της Επετηρίδας.

των τραγουδιών και το φωτογραφικό υλικό κατατίθονταν και αυτά σε χειρόγραφο⁴¹².

«Στατιστικά», κυρίαρχη θέση κατέχουν τα κλέφτικα τραγούδια, έπειτα το γαμήλια και τα ερωτικά και κατόπιν οι παραλογές, τα ιστορικά και τα ακριτικά. Ο

Περιστερης εδώ σημειώνει ότι δεν ήταν εφικτή η ηχογράφιση μοιρολογιών, νανουρισμάτων και λατρευτικών ασμάτων επειδή δεν βρέθηκαν κατάλληλοι τραγουδιστές⁴¹³.

Συγκρίνοντας εμπειρικά διαπιστώνει ότι τα περισσότερα τραγούδια συναντιούνται και σε άλλες περιοχές της ηπειρωτικής Ελλάδας με τη διαφορά ότι σε αυτή την περιοχή διατηρείται ακόμα σε αυτά από τις γυναίκες το «διαλεκτικό ιδίωμα» αντίθετα προς τους άνδρες οι οποίοι τείνουν προς την κοινή δημοτική γλώσσα.

Ο Σπ. Περιστερης παρατηρεί ότι τα μόνα τραγούδια στα οποία διακρίνουμε ιδιαίτερα μουσικά χαρακτηριστικά είναι τα τραγούδια του γάμου και αυτά που τραγουδιούνται στον κλειστό χορό όπως τον αποκαλούσαν οι ντόπιοι. Σε ό,τι αφορά στο ύφος και στον τρόπο εκτέλεσης και ερμηνείας, έχουμε την πληροφορία ότι τα

⁴¹¹ Σπ. Περιστερης, «Μουσική αποστολή εις Ευρυτανίαν, 7 Ιουλίου – 6 Αυγούστου 1959», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου*, τόμος 11^{ος} και 12^{ος}, (έτη 1958-1959), Εν Αθήναις 1060, σ. 321.

⁴¹² Στο ίδιο, σ. 322.

⁴¹³ Στο ίδιο.

τραγούδια εκείνης της περιοχής ήταν μονοφωνικά, τραγουδιόντουσαν από έναν ή από ομάδες τραγουδιστών με ή χωρίς οργανική συνοδεία⁴¹⁴.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό που παρατηρεί είναι ο τρόπος και ο ρόλος που παίζει το κλαρίνο ή το βιολί. Ο Περιστερής θεωρεί ότι επαναλαμβάνουν τις μελωδίες διανθισμένες με διάφορα αυτοσχέδια ποικίλματα μέχρι σημείου να μη διακρίνεται εύκολα η βασική μελωδία του τραγουδιού. Αυτή δηλαδή του τραγουδιστή. Στην πραγματικότητα έχουμε το φαινόμενο της παραλλαξιμότητας των λαογραφικών φαινομένων, απαραίτητα στοιχείο στη διατήρηση της ιστορικότητάς τους και χαρακτηριστικό της διαδικασίας της διάδοσης. Το φαινόμενο της ταυτόχρονης παρουσίας μιας μελωδίας και της παραλλαγής της παραπέμπει και πάλι στην *ετεροφωνία των αρχαίων Ελλήνων*⁴¹⁵.

Γιατί όμως θεωρεί ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα τη διαδικασία αλληλοπροσαρμογής κειμένου – μελωδίας; Αντιλαμβανόμαστε ότι αυτό προϋποθέτει μία ελευθερία στην ερμηνεία την οποία υπαγορεύει ο τόπος και η στιγμή που συντελείται το μουσικό γεγονός. Και θα φέρει ως παράδειγμα τα τραγούδια του τραπεζιού ή της τάβλας και τα κλέφτικα⁴¹⁶.

Ο ρυθμός

Μια σοβαρή προσέγγιση πραγματοποιείται και στο ζήτημα του ρυθμού ο οποίος και μας παραπέμπει σε αντίστοιχους χορούς. Οι πιο συνηθισμένοι ρυθμικοί πόδες είναι ο *εξάσημος*, ο *επτάσημος* και ο *τετράσημος*. Ο Περιστερής συμβάλει και σε κάτι επίσης σημαντικό, όταν κάνει αναφορά και συγκρίσεις των ρυθμών αυτών με τους αρχαίους ρυθμικούς πόδες. Έτσι, στις δύο παραλλαγές του εξάσημου αντιστοιχούν οι αρχαίοι *χορίαμβος* _UU_ και *αντίσπαστος* U_ _ U

Στις δύο εκδοχές του επτάσημου αντιστοιχούν ο *δεύτερος επίτριτος* _U_ _ αλλά συχνά και ο *πρώτος επίτριτος* U_ _ _

⁴¹⁴ Στο σημείο αυτό ο Περιστερής χρησιμοποιεί τον όρο «ομοφωνικός» (unissono) εννοώντας προφανώς τον όρο «μονοφωνικά» ο οποίος υπερκαλύπτει την έννοια του να τραγουδά είτε ένας είτε ομάδα, την ίδια ακριβώς μελωδική γραμμή. Η μονοφωνία είναι γενικότερα το ύφος των αρχαίων μουσικών πολιτισμών, των δημοτικών τραγουδιών και του λαϊκού τραγουδιού όπως το ρεμπέτικο. Η μόνη περίπτωση που δημιουργεί εξαίρεση στο μονοφωνικό χαρακτήρα των δημοτικών μας τραγουδιών είναι τα πολυφωνικά πεντατονικά της Β. Ηπείρου. (σημείωση δική μας).

⁴¹⁵ Για τα παραπάνω βλέπε σχόλιό μας επάνω στο: Σπ. Περιστερής, «Μουσική αποστολή εις Ρόδον και Κω (7 Αυγ. -7 Σεπτ. 1958)», στο: Ακαδημία Αθηνών, *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου τόμος 11^{ος} και 12 (έτη 1958- 1959, εν Αθήναις 1960, σ.278-286*

⁴¹⁶ Ο.π., για να γίνει βλ. σελ 322

Τέλος, στις εκδοχές του τετράσημου αντιστοιχούν ο αρχαίος *δάκτυλος* _UU ο *προκελευσματικός* UUUU και ο *ανάπαιστος* UU_ ⁴¹⁷

Στη συνέχεια παρουσιάζει τα βασικά χαρακτηριστικά του χορού *τσάμικου* (ή κλέφτικου) και του *κλειστού*. Αναφορά γίνεται και στον *συρτό Καλαματιανό*, στο *συρτό απολυτό* και στο *συρτό κουνητό*⁴¹⁸.

Εντελώς διεξοδικά έγινε αναφορά στα μουσικά όργανα της ηχογράφησης τα οποία ήταν το κλαρίνο, το βιολί, το λαούτο, το σαντούρι, η κιθάρα και από τα κρουστά το ντέφι. Αυτά υπερίσχυσαν σύμφωνα με τον Περιστέρη των ζουρνάδων, νταουλιών και νέι τα οποία εγκαταλείφθηκαν.

Άλλα από τα τραγούδια χρησιμοποιούν διατονική κλίμακα από Πα (=ρε) και άλλα χρωματική. Τα πρώτα είναι κυρίως ερωτικά ή του γάμου και σύμφωνα με το συγγραφέα δε χρησιμοποιούν όλη τη μουσική έκταση παρά μόνο μια έκτη μετά την υποτονική. Τα κλέφτικα όμως χρησιμοποιούν όλη την έκταση⁴¹⁹. Η χρωματική κλίμακα μπορεί να έχει βάση τον Πα (=ρε) και να αποτελείται από ένα χρωματικό (το βαρύ) και ένα διατονικό (το οξύ) τετράχορδο ή να έχει το Νη (=ντο) με το χαμηλό τετράχορδο να σχηματίζει τριημιτόνιο μεταξύ 2^{ου} και 3^{ου} φθόγγου (βαλκανικό μινόρε) και το οξύ τετράχορδο διατονικό⁴²⁰.

Στις σελίδες 236 και 237 δημοσιεύονται οι καταγραφές τριών τραγουδιών από αυτά που ηχογραφήθηκαν. Το πρώτο λόγω των στίχων του μας παραπέμπει στην παραλογή «Του νεκρού αδελφού». Είναι σημειωμένο το μέτρο (εξάσημος ρυθμός) και οι αξίες έχουν καταγραφεί με ακρίβεια. Μας πληροφορεί επίσης στο κάτω μέρος της παρτιτούρας ότι οι φθόγγοι του τραγουδιού αναφέρονται στο διατονικό τετράχορδο με βάση το φθόγγο Πα (=ρε) καθώς επίσης σημειώνεται και η υποτονική (ντο).

Το δεύτερο τραγούδι «Μας ήρθ' ένα χαμπέρι» βασίζεται και αυτό σε διατονικό τετράχορδο με βάση όμως το φθόγγο Βου (=μι) και αντιστοιχεί στον Α' Ήχο της βυζαντινής μουσικής. Ο ρυθμός του είναι δίσημος. Σε δίσημο ρυθμό επίσης κινείται και το τρίτο τραγούδι, «Βλαχούλα 'ν εροβόλαγε». Αναπτύσσεται στα πλαίσια ενός διαστήματος έκτης και στη διατονική κλίμακα του Δι (=σολ) με άκουσμα του Α' Ήχου και αυτή.

⁴¹⁷ Στο ίδιο, στη σελίδα 323 υπάρχει αναλυτικός συγκριτικός πίνακας των χορευτικών ρυθμών του δημοτικού τραγουδιού και των αρχαίων ποιητικών μέτρων.

⁴¹⁸ Στο ίδιο, σ.324.

⁴¹⁹ Στο ίδιο, σ.235.

⁴²⁰ Στο ίδιο.

Sam Cianis (Σωτήριος Tsianis), Some observations on the mixed – dance in Peloponnesus, στο Λαογραφία ΙΗ΄,(1959), σελ 244- 256.

Γίνεται αναφορά στη συνήθεια να συνδυάζονται δύο ή περισσότεροι χοροί, ρυθμικά και μελωδικά ανεξάρτητοι. Το φαινόμενο αυτό συνηθίζεται σε Ήπειρο, Μακεδονία, Θεσσαλία, Θράκη, Ρούμελη και βέβαια Πελοπόννησο που αποτελεί και τον τόπο έρευνας. Οι χοροί που συνδυάζονται στην Πελοπόννησο κατά παράδοση είναι ο τσάμικος, ο καλαματιανός και ο συρτός. Όμως η έρευνα εστιάζει στον «διπλό ή μεικτό χορό» που συνάντησαν στην περιοχή της Γορτυνίας (Καρύταινα, Στεμνίτσι, Μαγουλιάνα) νοτιοδυτικά από το Χρυσοβίτσι⁴²¹.

Στη μελέτη του αυτή ο Τσιάνης αναπτύσσεται συγκρίνοντας το χορό εκείνης της περιοχής με παρόμοιους σε άλλες περιοχές. Στη συνέχεια υπεισέρχεται στα τεχνικά χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου χορού. Έμφαση δίνεται στον Καλαματιανό και στην προέλευσή του από την αρχαία Ελλάδα, επικαλούμενος την άποψη του Θρ. Γεωργιάδη, γύρω από τους «άλογους πόδας» και την προέλευση του ρυθμού 7/8. Η λειτουργία του χορού «τσάμικο» εξετάζεται συμπληρωματικά ως προς τον καλαματιανό⁴²².

Σε ό,τι αφορά τον «μεικτό χορό», το Α΄ μέρος (Καλαματιανό ή Συρτό) είναι τραγούδι του αρχιχορευτή με επανάληψη από το χορό και το Β΄ μέρος (τσάμικο), που αποτελείται από την επανάληψη της μουσικής φράσης⁴²³. Ακολούθως αναφέρεται στα «τσακίσματα» χρησιμοποιώντας χειρόγραφα μουσικά παραδείγματα που προέρχονται από διάφορα τραγούδια της περιοχής⁴²⁴. Το ποιητικό μέτρο τώρα του τσάμικου είναι αποτέλεσμα της χρήσης των τετρασύλλαβων αρχαιοελληνικών μέτρων χορίαμβου και αντίσπαστου. Το μουσικό μέτρο όμως πρέπει να ανταποκριθεί στον τετρασύλλαβο χορίαμβο με ρυθμικές αξίες μισών και τετάρτων, αντίστοιχες στα μακρά και στα βραχέα. Έτσι, μετρικά σχήματα που ανταποκρίνονται σε αυτό είναι τα 6/4, 6/8 και φυσικά $\frac{3}{4}$ ⁴²⁵.

⁴²¹ Sam Cianis (Σωτήριος Tsianis), Some observations on the mixed – dance in Peloponnesus, στο Λαογραφία ΙΗ΄,(1959), σελ 244,245.

⁴²² Στο ίδιο,σ.245.

⁴²³ Στο ίδιο,σ.246,247.

⁴²⁴ Στο ίδιο,σ.248.

⁴²⁵ Στο ίδιο,σ.249-251.

Η εργασία του Σ. Τσιάνη ολοκληρώθηκε με τη δημοσίευση δημοτικών τραγουδιών που κατέγραψε στο διάστημα από το 1958 έως το 1959. Οι τίτλοι των τραγουδιών είναι: *Χορταράκι από λιβάδι 1 και 2, Ο Γιάννης ο Μαραθιανός, Το μάθατε τι έγινε; και Το γιαλό πηγαίνω*⁴²⁶. Στην έκδοση –δημοσίευση αυτών των καταγραφών, για κάθε τραγούδι αναφέρονται χωριστά τα λόγια του Α' χορού και χωριστά τα λόγια του Β'.

Το σημαντικό που επιτυγχάνεται με την παρουσία και την εργασία του Σ. Τσιάνη είναι η εφαρμογή της Εθνομουσικολογικής έρευνας κατά τη δεκαετία του '50 στην Ελλάδα. Το χαρακτηριστικό της συνεξέτασης και σύγκρισης των χαρακτηριστικών των δύο χορών, η αναλυτική περιγραφή, η αναλυτική μελέτη των ιδιοτήτων του στίχου σύμφωνα με τα μέτρα, η σύγκριση με τα μέτρα της αρχαίας ελληνικής ποίησης και μουσικής. Οι καταγραφές έγιναν με χρήση της ευρωπαϊκής σημειογραφίας.

β. Κατά τη δεκαετία του '60

Κ. Σ. Κώνστας, Η ζυγιά στη Δυτική Ρούμελη. Βιογραφία μιας λαϊκής ορχήστρας. *Λαογραφία*, ΙΘ'(1960), σελ.325 – 359.

Ο Κ. Σ. Κώνστας ξεκινά ορίζοντας τη «ζυγιά» ως «την πρωτότυπη και ολιγοπρόσωπη ορχήστρα» που περιλαμβάνει ντόπια λαϊκά όργανα⁴²⁷ για να ακολουθήσει ένας ενδιαφέρων συλλογισμός γύρω από τον παραμερισμό της ζυγιάς εξαιτίας ίσως του παραμερισμού του βασικού της οργάνου, του ζουρνά. Περιγράφεται το χωροχρονικό πλαίσιο εντός του οποίου ο συγγραφέας γνώρισε το συνδυασμό νταούλι – ζουρνάς στην περιοχή που έζησε τα παιδικά του χρόνια, στην περιοχή του Αχελώου, στη Γουριά Μεσολογγίου. Παιδικές και εφηβικές αναμνήσεις, παιχνίδια, πανηγύρια, γύφτοι μουσικοί έχουν σαφώς θέση στη διαδικασία της διερεύνησης ενός τέτοιου λαογραφικού ενδιαφέροντος θέματος από το συγγραφέα αφού δίνεται σαν «ιστορία ζωής».

⁴²⁶ Σελ. 252-256.

⁴²⁷ *Λαογραφία ΙΘ'*, σ.325.

Η δημοσίευση αυτή αποτελείται από πολυσέλιδο κείμενο το οποίο συνοδεύεται από πλούσιο φωτογραφικό υλικό και σχεδιαγράμματα. Η διάρθρωση της εργασίας έχει ως εξής:

Μέρος πρώτο

A. Η ζυγιά στην Ελλάδα

B. Η ζυγιά στο Μεσολόγγι

Γ. Η ακμή της ζυγιάς

Μέρος δεύτερο

A. Όργανα της ζυγιάς

1. ο ζουρνάς α.

2. ο ζουρνάς β.

3. το νταούλι

B. Σκοποί, φράσεις, παίχτες της ζυγιάς

Γ. Η ζυγιά σήμερα.

Η ετυμολόγηση της λέξης μάς παραπέμπει στο «ζευγάρι» που εννοεί δύο μουσικά όργανα σε συνδυασμό. Αυτά είναι συνήθως ο ζουρνάς και το νταούλι. Το σύνολο αυτό είχε σημαντική θέση στις μουσικές εκδηλώσεις του ελλαδικού χώρου. Τόσο η ίδια η λέξη όσο και τα όργανα συναντώνται σε στίχους τραγουδιών και παροιμίες, σε ιστορικές αφηγήσεις και αποφθέγματα προσωπικοτήτων του Αγώνα, κάτι που φανερώνει το πόσο δημοφιλή ήταν.

Ο Κώνστας διακρίνει τις ζυγιές σε Μοραΐτικη, Αραχωβίτικη, Καρπενησιώτικη και Δυτικορουμελιώτικη ανάλογα με τον τόπο προέλευσης και αναδεικνύει τα επιμέρους κοινά και διαφορές τους. Αναφερόμενος δε στην περιοχή του Μεσολογγίου δεν θα παραλείψει τον αναμενόμενο συσχετισμό του ζουρνά με τον αρχαίο Ελληνικό αυλό και τους παραδεδομένους μύθους του. Έπειτα αγγίζει την πραγματικότητα της διάδοσης και χρήσης του ζουρνά από τις γενιές των αυτοδίδακτων γύφτων μουσικών. Στο σημείο αυτό μάλιστα γίνεται ένας ενδιαφέρων «διάλογος» με τον «Δωδεκάλογο του Γύφτου».

Όταν αναφέρεται στην «ακμή» της ζυγιάς εννοεί την τελική διαμόρφωση του σχήματος και την επικράτησή του. Η ζυγιά καθιερώθηκε στα τοπικά λαϊκά πανηγύρια (όπως οι *Αρματομένοι* στην Αιτωλία) με τα χαρακτηριστικά στοιχεία του θορύβου, της κίνησης και της ανάμνησης του '21 μέσω δρώμενων και εθίμων. Αυτό ενίσχυε η

μεγάλη συμμετοχή των ντόπιων κατοίκων και των ξενιτεμένων που επαναπατρίστηκαν.

Σε μια άλλη περίπτωση αναφέρεται το χωριό Ποδολοβίτσα με τον μεγάλο αριθμό των γύφτων κατοίκων του και τα ξακουστά γλέντια του στα οποία έκαναν αισθητή την παρουσία τους οι ζουρνάδες και τα νταούλια. Το σημαντικό όμως κατά την άποψή μας είναι ότι ο συγγραφέας δίνει με λεπτομέρεια, και σίγουρα συναισθηματική φόρτιση, αφού πρόκειται για τον τόπο του, το ιστορικό – κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο λειτούργησε το σχήμα της ζυγιάς.

Στο δεύτερο μέρος γίνεται λεπτομερής περιγραφή των μουσικών οργάνων και της λειτουργίας τους. Όπως για παράδειγμα η λογική του να παίζουν δύο ζουρνάδες, ο πρώτος σολιστικά (*πρίμο* και ο παίχτης λεγόταν *πριμαδόρος ή μάστορας*) και ο δεύτερος συνοδευτικά (*μπάσσο* και ο παίχτης *μπασσαδόρος*). Γενικότερα χρησιμοποιούταν και η λέξη *ζουρντζής*. Το νταούλι χτυπούσε πάντοτε το ρυθμό και έπαιζε ο *ντα(γ)ουλιέρης*⁴²⁸.

Εκτενής αναφορά γίνεται στα κατασκευαστικά μέρη του ζουρνά αλλά και σε αυτή την ίδια τη διαδικασία κατασκευής του: αναφέρεται στο είδος του ξύλου που επιλέγεται και στα κριτήρια επιλογής. Γίνεται λόγος για το εσωτερικό τρύπημα του ξύλου και για τα στάδια κατασκευής μέχρι να δοθεί η τελική μορφή. Πολύπλοκη είναι σίγουρα και η διαδικασία ανοίγματος των 15 τρυπών (οπές), σύμφωνα με την αρχή του να τοποθετούνται εύκολα τα δάχτυλα εκεί καθώς και ο τρόπος που γίνονται τα κουρδίσματα των οπών.

Στα διάφορα εξαρτήματα του ζουρνά⁴²⁹ αναφέρεται ο *φάσουλας* ο οποίος διευκολύνει την είσοδο του αέρα στο σωλήνα, το *κανέλι*, ένα κωνικό σωληνάκι μέσα από το οποίο φυσάμε⁴³⁰, το καλαμένιο *τσαμπούνι* που προσαρμόζεται στο κανέλι⁴³¹ και τέλος η *φούρλα*, μια ροδέλα στην οποία ακουμπούν τα χείλη. Το σημαντικό και εδώ είναι η μεγάλη, απόλυτη ίσως, ακρίβεια με την οποία γίνονται οι περιγραφές καθώς και οι ακριβείς μετρήσεις του συγγραφέα. Στις σελίδες 344 έως 348 υπάρχουν σχεδιαγράμματα του συγγραφέα των εξαρτημάτων αυτών. Σχετική αναφορά γίνεται

⁴²⁸ Στο ίδιο, σ.341,342.

⁴²⁹ Στο ίδιο, σ.345-348.

⁴³⁰ Σαν το επιστόμιο των πνευστών.

⁴³¹ Επέχει θέση της παλλόμενης «διπλής γλωττίδας» του όμποε.

και στον δεύτερο ζουρνά που όπως προαναφέρθηκε παίζει το ρόλο του ίσου ή του μπάσου του τραγουδιού⁴³².

Στο επόμενο κεφάλαιο διευκρινίζεται ο ρόλος του νταουλιού, που είναι ο ρυθμός, και ξεκινά η αναφορά στα κατασκευαστικά του μέρη⁴³³. Το βασικό είναι ο *ξύλινος κύλινδρος* με τους *κόθρους* (ελάσματα) που τον συγκρατούν. Περιγράφεται με κάθε δυνατή ακρίβεια ακόμα και ο τρόπος καρφώματος. Το *δέρμα (γιδιά)* θα προσαρμοστεί στα κενά θα αποτελέσει τις δύο επιφάνειες κρούσης, (περιγράφεται και η διαδικασία προετοιμασίας του δέρματος) και τα δύο *στεφάνια*, ξύλινα, συγκρατούν το δέρμα επάνω στον ξύλινο κύλινδρο. Τι δικές τους «τεχνικές λεπτομέρειες», σύμφωνα πάντοτε με τον Κ. Κώνστα έχουν τα δύο ξύλα με τα οποία παίζεται το νταούλι. Περιγράφονται με λεπτομέρειες και εδώ ο τρόπος κατασκευής και παιξίματος του *ντα(γ)ουλόξυλου*, που είναι το χοντρότερο, και της *νταουλόβεργας*, το λεπτότερο. Γίνεται επίσης αντιληπτός ο ρόλος του *ντα(γ)ουλιέρη* στη ζυγιά. Πάντως δίνεται γλαφυρά όλη η διαδικασία παιξίματος εντάσσοντας τα όργανα της ζυγιάς στην ατμόσφαιρα του γλεντιού.

Στο επόμενο κεφάλαιο⁴³⁴ ο συγγραφέας κάνει λόγο για ιδιαίτερους ελληνικούς δημοτικούς σκοπούς που παίζονται από τη ζυγιά όπως Λιασκοβίτης, Ήλιος, Παπαδιά, καρακάξα και άλλα. Σημειώνει φράσεις του καθημερινού λόγου στις οποίες περιλαμβάνεται η λέξη νταούλια και τέλος ονόματα παιχτών της ζυγιάς που «το πέρασμά τους άφησε εποχή στα τοπικά γλεντζέδικα χρονικά»⁴³⁵.

Η επιστημονική μελέτη της κατασκευής, λειτουργίας και χρήσης μουσικών οργάνων, όπως στην παρούσα περίπτωση η ζυγιά, παίρνει τη μορφή «αφήγησης ζωής» όπως αναφέραμε και στην αρχή, για να δικαιολογήσει εξάλλου και το γλαφυρό αφηγηματικό και συναισθηματικά φορτισμένο ύφος του ο συγγραφέας. Ωστόσο οι λέξεις μεταφέρουν και την πραγματικότητα. Για παράδειγμα, ο ήχος γίνεται αντιληπτός από το πώς ακούγεται «σε ανοικτό χώρο» αναφερόμενος στον «οξύ ήχο του ζουρνά και το βαρύ χτύπημα του νταουλιού»⁴³⁶.

Στην τελευταία ενότητα με τίτλο « Η ζυγιά σήμερα», ο συγγραφέας – ερευνητής, προσεγγίζει ιδιαίτερα νοσταλγικά το παρελθόν με τα γλέντια και τα πανηγύρια του στα οποία πρωταγωνιστούσαν αυτά τα όργανα και αναδεικνύονταν οι

⁴³² Στο ίδιο, σ. 348,349.

⁴³³ Στο ίδιο, σ. 349-353.

⁴³⁴ Σελ.354, 355.

⁴³⁵ Στο ίδιο.

⁴³⁶ Στο ίδιο, σ. 355. Στο σημείο αυτό η υπογράμμιση είναι δική μας.

ικανότητες των χορευτών και η κοινωνική και οικονομική τους θέση. Αυτό γίνεται για να δημιουργηθούν προϋποθέσεις αντίθεσης «τότε» με το «τώρα», γνωρίζοντας ότι το «τώρα» του συγγραφέα δεν είναι το δικό μας αλλά αυτό της δεκαετίας του '60. Οι παλιοί οργανοπαίχτες «έφυγαν» από τη ζωή και οι απόγονοί τους ακολούθησαν διαφορετικούς επαγγελματικούς δρόμους. Τα πανηγύρια λιγόστεψαν και δεν επικρατούν οι παραδόσεις των γύφτων μουσικών, άρα εξέλειψαν οι λόγοι ακμής της ζυγιάς. Σημαντικό αίτιο παρακμής επίσης μπορεί να θεωρηθεί η «σύγχρονη⁴³⁷ μουσική εξέλιξη» απέβαλε τη ζυγιά και εστίασε σε άλλα όργανα και σύνολα όπως το κλαρίνο το οποίο διαδόθηκε ταχύτατα.

Η ακμή του κλαρίνου συμπίπτει με την παρακμή του ζουρνά. Η τεχνική των μουσικών οργάνων εξελίσσεται και ο λαϊκός πολιτισμός επιβιώνει με εξελιγμένη μορφή όπως θα το αντιλαμβανόταν και ο H. Bausinger⁴³⁸. Το κλαρίνο έγινε δημοφιλές και αγαπητό όχι μόνο στο δημοτικό αλλά και σε περισσότερα έντεχνα είδη τραγουδιού. Φυσικά εμείς οι αναγνώστες και ακροατές ενός «σήμερα του 2013» αναγνωρίζουμε τις διαφορές ως απώλειες σε σχέση με το «σήμερα του 1961» του Κ. Κώνστα ο οποίος νοσταλγεί ένα «τότε» που προϋπέθετε διαφορετικές κοινωνικές και πολιτισμικές δομές. Ο χρονικός αυτός συνταυτισμός μας οδηγεί αλλά και μας επιβεβαιώνει συμπεράσματα και απαντά στην απορία μας για την πορεία του λαϊκού πολιτισμού.

Ακαδημία Αθηνών, *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου* τόμος 11^{ος} και 12 (έτη 1958- 1959, εν Αθήναις 1960,σ.361- 365.

Το 1959 συντάχτηκε η βιβλιογραφία της Ελληνικής Λαογραφίας και δημοσιεύτηκε στην επετηρίδα (τ.11^{ος} και 12). Συντάκτης ήταν ο Δημ. Οικονομίδης. Στη βιβλιογραφία της μουσικής περιλαμβάνονται 61 συλλογές δημοτικών τραγουδιών (στίχοι και μουσική) από διάφορες περιοχές της Ελλάδας καθώς και 33 μελέτες γύρω από το Ελληνικό δημοτικό τραγούδι. Σε κάποιες από αυτές συμπεριλαμβάνονται και μουσικές καταγραφές. Επίσης 13 σημαντικές δημοσιεύσεις στην ενότητα «Μουσική και χοροί»

⁴³⁷ Γίνεται λόγος ακόμα για τα δεδομένα της δεκαετίας του '60.

⁴³⁸ Βλέπε γενικότερα στο H. Bausinger, *Ο λαϊκός πολιτισμός στον κόσμο της τεχνολογίας*, μτφρ. Μ. Καπλάνογλου, Α. Κοντογιώργη, Πατάκης 2009.

Σταύρος Καρακάσης, «Μουσική αποστολή εις Χαλκιδικήν (5 Ιουλ. – 4 Αυγ. 1960), στο: Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, τόμος ΙΓ'- ΙΔ(έτη 1960- 1961), Εν Αθήναις 1962, σελ.362-373.

Μία καθαρά μουσική αποστολή στον ίδιο τόπο, με στόχο τη λήψη συμπληρωματικού υλικού από περιοχές που δεν είχε επισκεφτεί. Πληροφορούμαστε ότι τόσο στην παρούσα όσο και σε άλλες περιπτώσεις αποστολών, οι διάφοροι Δήμοι είχαν ήδη πραγματοποιήσει έργο συλλογής τοπικών δημοτικών τραγουδιών με σκοπό την αναμετάδοσή του από τις εκπομπές των ραδιοφωνικών σταθμών τους. Αυτό το υλικό παρείχαν στους ερευνητές του Λαογραφικού Αρχείου κατά τη διάρκεια των επισκέψεων και των εκεί καταγραφών τους⁴³⁹.

Από τα τραγούδια που απομαγνητοφωνήθηκαν και καταγραφήθηκαν με ευρωπαϊκή σημειογραφία 3 έχουν μέτρο 7/8 και ένα 2/4. Τα τραγούδια αυτά είναι οι δύο παραλλαγές της *Γερακίνας*, το *Άσπρα μου περιστέρια μαύρα μου πουλιά* και το *Μια φορά ειν' η Λαμπρή*. Υπάρχουν βέβαια και οι στίχοι και άλλων ηχογραφημένων τραγουδιών χωρίς να παρατίθεται η παρτιτούρα τους. Οι καταγραφές με σημειογραφία είναι πολύ επιμελημένες. Αναλύεται το κλάσμα ώστε να γίνεται σαφής η σύσταση του ρυθμού με σκοπό την εκτέλεσή του. Προηγείται το solo του κλαρίνου με την αναγραφή των θεμάτων Α και Β με σκοπό να γίνει κατανοητή η *διμερής μορφή* της εισαγωγής. Στη συνέχεια, με την αναγραφή «άσμα» βλέπουμε το τραγούδι με τα λόγια. Οι στίχοι βέβαια αναγράφονται όλοι στο τέλος ως ένα ποιητικό κείμενο. Στο τέλος του τραγουδιού, όπως συνηθιζόταν, γράφεται η κλίμακα που χρησιμοποιήθηκε για να γίνει το τραγούδι⁴⁴⁰.

Πρέπει να σημειώσουμε ότι στην έκθεση γινόταν ξεχωριστή αναφορά σε κάθε περιοχή στην οποία πραγματοποιήθηκε ηχογράφηση και στους μουσικούς οι οποίοι έπαιζαν και τραγούδησαν. Επίσης είχαν συμπεριληφθεί στοιχεία γύρω από την τοπική ιστορία ή κάποιο γεγονός ή έθιμο. Προσπάθεια δηλαδή να μην είναι τα τραγούδια αποκομμένα από τα υπόλοιπα στοιχεία του λαϊκού πολιτισμού και να φανεί η κάποια αλληλεπίδραση. Σημαντικό στοιχείο σε ό,τι αφορά στην επινοητικότητα του λαϊκού δημιουργού και στον παρεμβατικό του ρόλο στην εξελιξιμότητα του λαϊκού

⁴³⁹ Βλέπε τις εκθέσεις των αποστολών όπως: Γ. Σπυριδάκη και Στ. Καρακάση, «Λαογραφική αποστολή εις Κύπρον (21 Οκτωβρίου – 20 Νοεμβρίου 1960)», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, τόμος ΙΓ'- ΙΔ(έτη 1960- 1961)*, Εν Αθήναις 1962, σελ.337 όπως επίσης και στο: Σταύρος Καρακάσης, «Μουσική αποστολή εις Χαλκιδικήν (5 Ιουλ. – 4 Αυγ. 1960), στο ίδιο, σελ.365.

⁴⁴⁰ Στο ίδιο, σ. 363-369.

πολιτισμού είναι η αναφορά στη φλογέρα με τις 3 τρύπες επιπλέον αντί 6, που επινόησε κάποιος⁴⁴¹.

Σπ. Περιστερης, «Μουσική αποστολή εις Αιτωλίαν και Ακαρνανίαν (3 Ιουλίου – 2 Αυγ. 1961), στο: Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, τόμος ΙΓ'-ΙΔ(έτη 1960- 1961), Εν Αθήναις 1962, σελ.413- 420.

Στην περιοχή αυτή είχαν πραγματοποιηθεί κατά το παρελθόν λαογραφικές αποστολές τόσο από τον ίδιο τον Σπ. Περιστερή⁴⁴² όσο και από τον Κ. Κώνστα⁴⁴³. Είναι σαφέστατη η παρουσία του ειδικού. Διακρίνεται συγκεκριμένη μεθοδολογία έρευνας η οποία μπορεί να μην είναι η εθνομουσικολογική, ωστόσο ούτε γίνεται ούτε γράφεται κάτι τυχαία. Ο ερευνητής δεν αρκείται στην ηχογράφιση και σε μια σύντομη περιγραφή της περιρρέουσας ατμόσφαιρας. Υπάρχουν τα στοιχεία της ανάλυσης και σύγκρισης και κατόπιν τα συμπεράσματα.

Λόγω της πυκνότητάς του σε πληροφορίες, το κείμενο του κ. Περιστερή είναι δύσκολο να μας δώσει τη δυνατότητα μιας περιληπτικής περιγραφής. Ωστόσο μπορούμε να αντιληφθούμε τη μέθοδο και τα χαρακτηριστικά της. Κατονομάζονται οι περιοχές της (συμπληρωματικής) έρευνας και ακολουθεί διεξοδική περιγραφή του υλικού. Σε γενικές γραμμές η έρευνα λειτουργεί συγκριτικά⁴⁴⁴. Μεγαλύτερη συχνότητα παρουσιάζουν τα *καθιστικά* τραγούδια (*ή της τάβλας ή του τραπεζιού*) στα οποία υπάγονται τοπικά *κλέφτικα, ιστορικά, παραλογές, μοιρολόγια* και της *ξενιτιάς*. Αντίθετα, τα *χορευτικά* τραγούδια αποτελούν μια άλλη κατηγορία και σε αυτή υπάγονται κυρίως τα *τσάμικα*.

Έπειτα γίνεται λόγος για το *χορευτικό ρυθμό*⁴⁴⁵. Όπως και σε άλλες εργασίες του, ο Σπ. Περιστερης δίνει έμφαση στην ανάλυση των μετρικών σχημάτων και

⁴⁴¹ Στο ίδιο, σ.370.

⁴⁴² Σπ. Περιστερή, «Μουσική αποστολή εις τας επαρχίας Ναυπακτίας και Μεσολογγίου», στο: Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου, τόμος 9^{ος} και 10^{ος}, έτη 1955-1957,σ.422-424.

⁴⁴³ Κ. Σ. Κώνστας, Η ζυγιά στη Δυτική Ρούμελη. Βιογραφία μιας λαϊκής ορχήστρας. *Λαογραφία*, ΙΘ'(1960), σελ.325 – 359.

⁴⁴⁴ Δηλαδή, τραγούδια όπως τα κλέφτικα, τα χορευτικά, ερωτικά, του γάμου συναντιούνται με μικρές παραλλαγές και σε άλλα μέρη της ηπειρωτικής Ελλάδας. Αντίθετα, τραγούδια με το χαρακτηριστικό της τοπικότητας, τόσο στο κείμενο όσο και στη μουσική είναι της ξενιτιάς και ορισμένα πολυφωνικά του Βάλτου και του Ξηρόμερου. Για τα παραπάνω βλ. Σπ. Περιστερης, «Μουσική αποστολή εις Αιτωλίαν και Ακαρνανίαν (3 Ιουλίου – 2 Αυγ. 1961), στο: Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, τόμος ΙΓ'- ΙΔ(έτη 1960- 1961), Εν Αθήναις 1962, σελ.414.

⁴⁴⁵ Στο ίδιο, σ.416.

αναφέρεται στους χορούς *Τσάμικο* (μιλώντας για τον εξάσημο ρυθμό) και τους συρτούς *Καλαματιανό* (επτάσημος ρυθμός με τις μορφές του 1^{ου} και 2^{ου} επίτριτου), *συρτό στα τρία* (τετράσημος ρυθμός) και *συρτό απολυτό*, (τετράσημος κι αυτός).

Διεξοδικά προσεγγίζει και τον ποιητικό ρυθμό (Γαμβικός δεκαπεντασύλλαβος) και κατόπιν στέκεται στον τομέα των μουσικών οργάνων. Ως πρωτεύοντα αναφέρονται το κλαρίνο και το βιολί. Ως συνοδευτικά, το λαούτο και η κιθάρα. Θα θυμίσουμε επίσης και τη ζυγιά (ζουρνάς και νταούλι).

Μία ξεχωριστή κατηγορία τραγουδιών είναι τα *καληρώγια*. Η λέξη προέρχεται από την ευχή «καλή ώρα» και τα τραγούδια αυτά αναφέρονται στους ξενιτεμένους με μια διάθεση μοιρολογιού⁴⁴⁶. Πριν την παρουσίαση της καταγραφής τους ο ερευνητής σημειώνει τις δύο κλίμακες στα πλαίσια των οποίων δημιουργούνται τα τραγούδια αυτά. Πρόκειται για διατονικές σκάλες επάνω στον ήχο του Πα (τρόπος του ρε) με δίσση στον 4^ο φθόγγο (Βαλκανικό μινόρε) ή ύφεση στον πέμπτο. Οι δύο καταγραφές που ακολούθησαν είναι κομμάτια ελεύθερου ρυθμού, δηλαδή χωρίς μέτρο, έχοντάς αφήσει την ερμηνεία του στην υποκειμενικότητα του ερμηνευτή.

Σταύρος Καρακάσης, «Μουσική αποστολή εις την περιφέρειαν Παγγαίου Μακεδονίας (4 Αυγούστου – 2 Σεπτεμβρίου 1961)», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, τόμος ΙΓ' - ΙΔ (έτη 1960- 1961)*, Εν Αθήναις 1962, σελ.421-430.

Σύμφωνα με τα τυπικά χαρακτηριστικά μιας «μουσικής αποστολής» επισημαίνονται η γεωγραφική θέση και η ενασχόληση των κατοίκων, κάποιο βασικό πρόβλημα της ηχογράφησης, αναφέρονται οι κατηγορίες των τραγουδιών που ηχογραφήθηκαν, οι συλλογές τρίτων που προσαρτήθηκαν στην έρευνα, τα χωριά στα οποία πραγματοποιήθηκαν οι ηχογραφήσεις, κάποιες τοπικές παραδόσεις ή μέρος της τοπικής ιστορίας σχετικό με τα τραγούδια και βέβαια φωτογραφικό υλικό από την περιοχή, τον κοινωνικό και υλικό βίο και τις ηχογραφήσεις.

Έχει διατυπωθεί πολλές φορές ότι ο λαϊκός πολιτισμός δεν παραμένει στατικός αλλά εξελίσσεται. Τα δημοτικά τραγούδια μπορεί να σταμάτησαν να παράγονται επειδή εξέλειψαν οι λόγοι που τα προϋποθέτουν. Αυτό όμως έγινε

⁴⁴⁶ Στο ίδιο, σ.σ. 414 και 418.

σταδιακά. Δεν τέλειωσαν με τα κλέφτικα. Δημοτικά τραγούδια δημιουργήθηκαν, σύμφωνα με τον Στ. Καρακάση, εμπνευσμένα από τον Ελληνοϊταλικό πόλεμο του 1940, τους Μακεδονικούς αγώνες, τις ομηρίες στη Βουλγαρία κατά τα έτη 1916 και 1942, καθώς και τραγούδια που γράφτηκαν για της σφαγές από τους Βουλγάρους στα δύο Κερδύλλια το 1942, της Δράμας και του Δοξάτου. Σύμφωνα πάντα με τον ερευνητή, τα τραγούδια αυτά δεν έχουν τη μουσική και αισθητική αξία των παλαιότερων δημοτικών τραγουδιών, διότι το ύφος τους πλησιάζει περισσότερο προς τη λαϊκή μουσική της εποχής (ο Καρακάσης αναφέρεται στην αρχή της δεκαετίας του '60). Και καταλήγοντας επισημαίνει ότι υπάρχει σε αυτά ενδιαφέρον από ιστορικής πλευράς επειδή θεωρούνται δείγματα νεότερης λαϊκής δημιουργίας⁴⁴⁷.

Η ανάγνωση της έκθεσης αυτής της αποστολής μπορεί να μας οδηγήσει σε κάποιες επιπλέον διαπιστώσεις ή και διαφοροποιήσεις σε σχέση με άλλες εκθέσεις αποστολών.

- Οι ηχογραφήσεις αναφέρονται λεπτομερώς και κατά γεωγραφικές περιφέρειες.
- Γίνεται πλέον αναφορά σε τοπικά λαϊκά συγκροτήματα και στα μέλη τους.
- Συγκρίσεις μεταξύ παραλλαγών διαφορετικών περιοχών.
- Διατηρείται η σύνδεση των τραγουδιών με την ιστορία.
- Ερμηνευτική στάση απέναντι σε προβλήματα των δημοτικών τραγουδιών⁴⁴⁸.

Αντιπροσωπευτικό δείγμα των καταγραφών και της απομαγνητοφώνησης αποτελεί η δημοσίευση στην παρούσα έκθεση τριών Μακεδονικών τραγουδιών ενός Μικρασιάτικου.

⁴⁴⁷ Σταύρος Καρακάσης, «Μουσική αποστολή εις την περιφέρειαν Παγγαίου Μακεδονίας (4 Αυγούστου – 2 Σεπτεμβρίου 1961)», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, τόμος ΙΓ' - ΙΔ (έτη 1960- 1961)*, Εν Αθήναις 1962, σελ.424.

⁴⁴⁸ Όπως για παράδειγμα η δυσκολία στην εύρεση τραγουδιστών προκειμένου να ερμηνεύσουν τραγούδια προερχόμενα από τη Μικρά Ασία, επειδή οι μικρασιάτες πρόσφυγες όπως και αυτοί της Ανατολικής Θράκης είχαν αφομοιωθεί προς τον παλαιότερο πληθυσμό και δεν υπήρχαν πλέον οι παλιοί που τα θυμόντουσαν. (βλέπε και Στ. Καρακάσης, *ό.π.,σ.425.*)

Σταύρος Καρακάσης, «Μουσική αποστολή εις Χίον από τις 28 Αυγούστου μέχρι της 9 Σεπτεμβρίου 1962», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, τόμος ΙΕ'-ΙΣΤ' (έτη 1962-1963)*, Εν Αθήναις 1964, σελ.273.

Αυτό που μοιάζει με εξέλιξη είναι ότι ο μουσικός λαογράφος εκτός από το μουσικό υλικό που παραμένει πάντοτε και ο κύριος στόχος της αποστολής του συλλέγει και «άλλη λαογραφική ύλη» μέσω ηχογράφησης ή καταγραφής όπως έθιμα, παραδόσεις, παραμύθια κλπ⁴⁴⁹. Γίνεται ολοένα και περισσότερο φανερό ότι ένα πολιτισμικό φαινόμενο όπως η μουσική δεν μπορεί να μελετάται πλέον αποκομμένη από το σύνολο των λαογραφικών φαινομένων και έξω από το κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο.

Μια ιδιαιτερότητα που παρουσιάζει η αποστολή αυτή είναι ότι ο ερευνητής της λαογραφίας ή της μουσικολογίας βρίσκεται πλέον αντιμέτωπος με ένα δίλλημα. Το εάν θα συμπεριλάβει ή όχι στη σφαίρα των ερευνητικών του ενδιαφερόντων τον αστικό χώρο και απ' ότι φαίνεται δεν πραγματοποιείται κάτι τέτοιο ακόμα⁴⁵⁰.

Η πρώτη σημαντική πληροφορία που μας μεταφέρει αφορά το έργο του *H. Pernot*, απεσταλμένου της Γαλλικής Κυβέρνησης στη Χίο, κατά τα έτη 1898-1899. Πρόκειται για τη συλλογή της δημοτικής μουσικής της Χίου. Κατά την εκεί παραμονή του αποτύπωσε σε κυλίνδρους γραμμοφώνου διάφορα δημοτικά τραγούδια, τα οποία μετέγραψε κατόπιν στο Παρίσι σε ευρωπαϊκή σημειογραφία ο μουσικός *Paul le Flem*⁴⁵¹.

Γίνεται αναφορά και σε παλαιότερη αποστολή Γάλλων, όπως του *L. A. Bourgault-Ducoudray*, με σκοπό καταγραφές και δημοσιεύσεις⁴⁵². Ωστόσο όπως παρατηρεί ο Καρακάσης η συλλογή δεν μπορεί να θεωρηθεί επιτυχημένη επειδή τα τραγούδια προφανώς εμπίπτουν στην κατηγορία των «τροποποιημένων από τους λογίους» και χωρίς ιδιαίτερη αντιπροσωπευτικότητα σε είδη. Εξάλλου, σύμφωνα πάντοτε με τον Καρακάση, ο *Paul le Flem* μη γνωρίζοντας την Ελληνική μετρική

⁴⁴⁹ Σταύρος Καρακάσης, «Μουσική αποστολή εις Χίον από τις 28 Αυγούστου μέχρι της 9 Σεπτεμβρίου 1962» στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, τόμος ΙΕ'-ΙΣΤ' (έτη 1962-1963)*, Εν Αθήναις 1964, σελ.273

⁴⁵⁰ Στο ίδιο, σ.274. Ωστόσο, διεξοδική αναφορά γίνεται στη Φιλαρμονική της πόλης της Χίου, την ύπαρξη εντοπίου δημοτικής μουσικής και τέλος στις ελάχιστες ηχογραφήσεις που πραγματοποίησε στην πόλη αυτή.

⁴⁵¹ Στο ίδιο, σ. 274. Επίσης γνωρίζουμε ότι η συγκεκριμένη συλλογή εκδόθηκε με τον τίτλο: *Rapport sur une mission scientifique en Turquie, par H. Pernot*, Paris MDCCCIII, σ. 129. Βλέπε επίσης ό.π., Στ. Καρακάσης κλπ, σ.274.

⁴⁵² Βλ. στο ίδιο, σ. 274.

κατέγραψε τα τραγούδια χωρίς να αποδίδει σωστά τα σύνθετα και μεικτά μέτρα⁴⁵³. Επίσης, η συγκριτική διαδικασία που εισάγει εδώ ο Καρακάσης μεταξύ της καταγραφής του *le Flem* και του Σιγάλα δείχνει ότι καμία σχέση δεν υπάρχει και σε επίπεδο μελωδίας. Πρόκειται ασφαλώς για παραποίηση η οποία γίνεται ακόμα περισσότερο φανερή με τη σύγκριση των κλιμάκων των δύο καταγραφών.

Συνοπτικά περιγράφεται το υλικό που συνέλεξε. Ονοματίζει ξεχωριστά τα μουσικά και χορευτικά είδη που συγκριτικά αποδεικνύονται κοινά με αυτά των υπολοίπων περιοχών του Ελλαδικού χώρου, από αυτά που παρουσιάζουν τοπικές ιδιαιτερότητες. Αναφέρεται κυρίως σε εποχικά τραγούδια όπως αποκριάτικα, λαμπριάτικα, μαγιάτικα κ.α. Σε κάποιες περιπτώσεις είναι δυνατό να επεκτείνεται και σε συγκρίσεις μεταξύ της ευρωπαϊκής και βυζαντινής εκδοχής⁴⁵⁴.

Ενδιαφέρουσα είναι και η καταγραφή του οργανικού μέρους του Πυργούτσικου χορού, διευκρινίζοντας το μέρος της τσαμπούνας και του κρουστού (τουμπί)⁴⁵⁵. Η καταγραφή συνοδεύεται από περιγραφή του χορού και από φωτογραφικό υλικό. (όπως εξάλλου όλη η εργασία). Επίσης η περιγραφή της ερμηνείας των πολύστιχων τραγουδιών (ακριτικά ή παραλογές) σύμφωνα με την οποία, στη Χίο συνήθιζαν να παρεμβάλλουν κάθε ένα ή δύο στίχους, «γυρίσματα» σε οκτασύλλαβους που τα τραγουδούν σε γρηγορότερο ρυθμό σε σχέση με την κύρια μελωδία⁴⁵⁶. Η καταγραφή του συγκεκριμένου τραγουδιού είναι σαφέστατη ενώ την χαρακτηρίζουν επεξηγήσεις για το πού ακούγεται το «κυρίως τραγούδι» και πού το «γύρισμα» κάτι δηλαδή που προσδίδει μία *διμέρεια* στο έργο και ταυτόχρονα μια *πολυρυθμία* (Με την εναλλαγή δύο ρυθμών).

Η καταγραφή του Βολισσιανού συρτού «Στην Αγιά Μαρκέλλα, μεσ' στον ποταμό» παρουσιάζει ενδιαφέρον διότι μέσω αυτής επιτυγχάνεται τόσο μελωδική όσο και ρυθμική ανάλυση⁴⁵⁷. Έτσι, μπορεί να ερμηνευτεί και η χορευτική πράξη. Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζουν οι καταγεγραμμένες δύο παραλλαγές του τραγουδιού «Όσο καυκιάμουν κι ήλεγα μαύρος μη με φιλήσει»⁴⁵⁸. Η μουσική ανάλυση που πραγματοποίησε ο ερευνητής οδήγησε στις κλίμακες που χρησιμοποιούνται. Έτσι, και οι δύο παραλλαγές παρουσιάζουν μία διμερή μορφή που

⁴⁵³ Στο ίδιο, σ. 275.

⁴⁵⁴ Παράδειγμα η τονικότητα Φα Μείζων και ο Ήχος Γ', ο τρόπος του μι και ο μέσος Δ' (Λέγετος) κ.α.

⁴⁵⁵ Στο ίδιο, σ. 279,280.

⁴⁵⁶ Στο ίδιο, σ. 281.

⁴⁵⁷ Στο ίδιο, σ. 283.

⁴⁵⁸ Στο ίδιο, σ. 284,285.

την καθορίζει η τονική βάση αφού παρατηρείται μετατόπισή της από τον τρόπο του μι στον τρόπο του ρε.

Σπύρος Περιστερής, «Ο εξάσημος ρυθμός εις τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια», *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου της Ακαδημίας Αθηνών τ.13-14 (1962/63)*, σελ.201-227.

Πρόκειται για μία από τις σημαντικότερες και πλέον αξιοποιημένες μελέτες που αφορούν τη θεωρία της ελληνικής μουσικής. Η μελέτη ξεκινά με αναφορά στην ετυμολογία της λέξης (σημείον= αρχαιοελληνικός όρος) και συνδέει το ρυθμό αυτό με το χορό τσάμικο. Ο Σπ. Περιστερής αποδίδει τη χρήση αρχαιοελληνικών όρων στην άποψη των πρώτων καταγραφών δημοτικών τραγουδιών οι οποίοι συνέδεαν το δημοτικό τραγούδι με την αρχαία ελληνική αλλά και βυζαντινή μουσική.

Παρουσιάζονται σχηματικά οι μορφές (δηλαδή τα ρυθμικά σχήματα) του εξάσημου ρυθμού («εξ δηλαδή χρόνοι δι' έκαστον μέτρον του ρυθμού») και αναλύονται με χρήση αρκετών σύντομων μουσικών παραδειγμάτων που προέρχονται από την τότε Εθνική Μουσική Συλλογή⁴⁵⁹. Η ουσία στην καταγραφή – κατά τον Περιστερή – δεν βρίσκεται μόνο στο είδος των φθογγοσήμων⁴⁶⁰ που θα χρησιμοποιηθούν αλλά στον χαρακτήρα, στο ήθος και τη ρυθμική αγωγή του τραγουδιού⁴⁶¹.

Ιδιαίτερη αναφορά γίνεται για τα «τσακίσματα». Τσακίσματα ονομάζουμε την προσθήκη συλλαβών ενδιάμεσα σε ένα στίχο προκειμένου αυτός να επιμηκυνθεί και να προσαρμοστεί στο μήκος της μελωδίας που τον μελοποιεί. Σύμφωνα πάντα με τον Σπ. Περιστερή, τα τσακίσματα, τόσο στον εξάσημο όσο και σε άλλους ρυθμούς «εδημιουργήθησαν (...) δια να θεραπεύσουν κατά πρώτον και κύριο λόγον ανάγκας ρυθμικής και κατά δεύτερον μελωδικάς και εκφραστικές»⁴⁶².

⁴⁵⁹ Παρατηρείται δηλαδή ρυθμική ποικιλία η οποία προέρχεται από την ανάλυση των κυριότερων ρυθμικών σχημάτων.

⁴⁶⁰ Θεωρώντας ότι στα γρήγορα, απαλά και ελαφρά νησιώτικα τραγούδια ταιριάζει μονάδα μετρήσεως «όγδοο» (πχ κλάσμα 6/8), ενώ στα πιο αργά και μεγαλόπερα στεριανά τσάμικα ταιριάζει ως μονάδα μετρήσεως το «τέταρτο» (δηλαδή κλάσμα 3/4).

⁴⁶¹ Σπύρος Περιστερής, «Ο εξάσημος ρυθμός εις τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια», *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου της Ακαδημίας Αθηνών τ.13-14 (1962-63)*, σελ. 202.

⁴⁶² Στο ίδιο, σ. 221.

Στην πολυσέλιδη αναφορά του, ο συγγραφέας από την άποψη της «ποσότητας συλλαβών» τα διακρίνει από μονοσύλλαβα έως και οκτασύλλαβα. Όπως γράφει, τα μονοσύλλαβα είναι κυρίως επιφωνήματα ενώ τα πολυσύλλαβα περιλαμβάνουν ανδρικά η γυναικεία ονόματα ή επαναλήψεις από τον ίδιο στίχο προερχόμενες καμιά φορά και από άσχετες λέξεις⁴⁶³. Συμπληρώνει τέλος ότι τα τσακίσματα δεν έχουν συγκεκριμένη θέση στο στίχο. Στη μελέτη αυτή γίνεται χρήση και των προσωδιακών συμβόλων του μακρού και του βραχέος τα οποία και υποδηλώνουν τόσο τη διάρκεια του χρόνου όσο και τον τονισμό (δηλαδή το μακρό έχει συνήθως μεγαλύτερη διάρκεια και τονισμένη θέση ενώ το βραχύ έχει μικρότερη διάρκεια και είναι τις περισσότερες φορές άτονο).

Αξιοσημείωτη είναι η παρατήρηση σύμφωνα με την οποία τα συστατικά των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, δηλαδή οι ρυθμοί (και τα ρυθμικά σχήματα), οι στιχουργικές μορφές και τα μελωδικά στοιχεία δεν είναι πρόσφατα δημιουργήματα αλλά προέρχονται από ρυθμικά, στιχουργικά και μελωδικά σχήματα τόσο της Βυζαντινής περιόδου, όσο και της Ελληνικής αρχαιότητας. Σύμφωνα με τον Περιστέρη, άλλες από αυτές τις μορφές διατηρήθηκαν αναλλοίωτες και άλλες προσαρμόστηκαν σύμφωνα με την εξέλιξη της ελληνικής μουσικής⁴⁶⁴. Στο τέλος παραθέτει πέντε καταγεγραμμένα τραγούδια σε εξάσημο ρυθμό με σκοπό την καλύτερη μελέτη και κατανόηση του ρυθμού και της λειτουργίας του.

Σπύρος Περιστέρης, «Μουσική αποστολή εις Ευρυτανίαν(4 Ιουλίου – 3 Αυγούστου 1962), στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, τόμος ΙΕ΄-ΙΣΤ΄(έτη 1962-1963),* Εν Αθήναις 1964,σελ.288-303.

Η μουσική αυτή αποστολή πραγματοποιήθηκε, σύμφωνα με τον κ. Περιστέρη με σκοπό τη συμπληρωματική συλλογή – ηχογράφηση ασμάτων και χορών, αλλά και ποικίλης ύλης λαογραφικού ενδιαφέροντος η οποία είχε ξεκινήσει στην ίδια περιοχή από το 1959. Το επιστημονικό ενδιαφέρον του ερευνητή εστιάζει σε τραγούδια με ιδιαιτερότητες που τα αντιδιαστέλλουν από την υπόλοιπη ελληνική επικράτεια (τοπικός χορός Στο, γαμήλιοι χοροί κλπ)

⁴⁶³ Στο ίδιο, σ.208.

⁴⁶⁴ Βλ. και σ.221.

Ο Σπ. Περιστέρης αποκαλεί «μουσικολογικήν επεξεργασίαν» την εργασία η οποία ακολουθεί την κατάθεση των τραγουδιών, των κειμένων τους, του φωτογραφικού υλικού και του σχετικού λαογραφικού υλικού στο Λαογραφικό Αρχείο της Ακαδημίας. Τα βασικά στοιχεία της θα συναντήσουμε παρακάτω.

Είχε διατυπωθεί και παλαιότερα η παρατήρηση ότι σε κάθε περιοχή είτε της ηπειρωτικής είτε της νησιωτικής Ελλάδας συναντιούνται τραγούδια, τα οποία τραγουδιούνται και σε άλλες ελληνικές περιοχές. Επίσης τραγούδια των οποίων τα χαρακτηριστικά μουσικά και ποιητικά στοιχεία, προέρχονται από άλλες γειτονικές ή απομακρυσμένες περιοχές, τα οποία έχουν προσαρμοστεί στο τοπικό μουσικό ιδίωμα. Αντίστοιχα όμως υπάρχουν και τραγούδια τοπικά, τα οποία ως δημιουργίες προέρχονται από τοπικές ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες με ιδιότυπα χαρακτηριστικά και με αυτό τον τρόπο διαφέρουν από άλλες περιοχές⁴⁶⁵.

Όπως περιγράφει ο Περιστέρης, η τοπικότητα αποτυπώνεται εδώ στα τραγούδια του γάμου. Στην πραγματικότητα, ο ερευνητής «παρακολουθεί» μία διαδικασία ενός χωριάτικου γάμου καταγράφοντας ταυτόχρονα τραγούδια και έθιμα. Στην ουσία καταγράφονται τραγούδια μέσα στο χωρο – χρονικό και κοινωνικό τους πλαίσιο. Γίνεται σαφής η αλληλεπίδραση των στοιχείων του λαϊκού πολιτισμού.

Τα τραγούδια με τα σχετικά έθιμα είναι:

- Του ζυμώματος (η καταγραφή της μελωδίας βρίσκεται στη σελίδα 225 του τόμου)
- Η παραλαβή των προικιών («Λιώσαν τα χιόνια στα βουνά...» σελ. 289)
- Το ξύρισμα του γαμπρού («Αργυρέ χρυσέ μπερμπέρι...», σελ.291)
- Όταν η πομπή με το γαμπρό ξεκινά για το σπίτι της νύφης («Συμπερθεκό συνάζεται να πάει για τη νύφη...», σελ. 292)
- Όταν φτάσουν στο σπίτι της νύφης («Τίνος είν τα φλάμπουρα...», σελ. 293)
- Ο στολισμός της νύφης («Άνοιξα χρυσή βαλίτσα...», σελ.293,294)
- Όταν μετά το γάμο φτάνουν στο σπίτι του γαμπρού («Δω στου κυρ γαμπρού την πόρτα...», σελ.295)
- Η νύφη ρίχνει το μήλο («Πέζα μήλο, πέζα ρόδι...», σελ.295)

⁴⁶⁵ Σπύρος Περιστέρης, «Μουσική αποστολή εις Ευρυτανίαν(4 Ιουλίου – 3 Αυγούστου 1962), στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, τόμος ΙΕ'-ΙΣΤ'(έτη 1962-1963)*, Εν Αθήναις 1964,σελ.288. Βλέπε επίσης και Σπ. Περιστέρης, «Μουσική αποστολή εις Ευρυτανίαν, 7 Ιουλίου- 6 Αυγούστου 1959», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου τόμος ΙΙ^{ος} και ΙΙ^{ος} , (έτη 1958- 1959)*, εν Αθήναις 1960,σ.321-327.

- Η εθιμοτυπία της βρύσης του χωριού (Στείλι μι, μάννα μ', για νερό...», σελ.299)

Ο ρυθμός.

Εξίσου σημαντικό με τα προηγούμενα είναι η περιλαμβανόμενη στην έκθεση αυτή εργασία γύρω από τα μέτρα των καταγεγραμμένων τραγουδιών. Αρχικά γίνονται αναφορές στον εξάσημο ρυθμό των περισσοτέρων τραγουδιών και ιδιαίτερα στη διατήρηση του συγκεκριμένου ρυθμικού σχήματος. Σημαντικότερη είναι η παρατήρηση γύρω από την πιθανότητα αρχαιοελληνικής προέλευσης αυτών των τραγουδιών λόγω της απουσίας «τσακισμάτων». Εξάλλου περισσότερες πληροφορίες για τον εξάσημο ρυθμό συναντά κανείς στη σχετική εργασία «Ο εξάσημος ρυθμός εις τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια».

Για τον τετράσημο ρυθμό παρατηρεί μεταβλητότητα στο ρυθμικό σχήμα, για τον επτάσημο ισχυρίζεται ότι κάνει σαφή την προέλευσή του από την Πελοπόννησο και για τον πεντάσημο ότι δέχεται επιρροές από Ήπειρο. Διεξοδική, ωστόσο χρήσιμη είναι η σύντομη ανάλυση που κάνει γύρω από την προσαρμογή τροχαϊκών οκτασύλλαβων στίχων στον πεντάσημο ρυθμό⁴⁶⁶.

Το μελωδικό στοιχείο

Αναφέρεται διεξοδικά στον χαρακτήρα της διατονικής κλίμακας επάνω στην οποία έχουν σχηματιστεί τα τραγούδια της καταγραφής και δίνει έμφαση στη δημιουργία χρωματικού χαρακτήρα σε κάποια από αυτά, με την όξυνση της 4^{ης} νότας (βαλκανικό μινόρε) της σκάλας. Τέλος, σε ό,τι αφορά το συγκριτικό στοιχείο, η τοπικότητα χαρακτηρίζεται από την ξεχωριστή χρήση των μουσικών διαστημάτων, το τοπικό μουσικό ύφος γενικότερα, καθώς και τα γλωσσικά ιδιώματα που επικρατούσαν στην περιοχή⁴⁶⁷.

⁴⁶⁶ Ό.π., Σπύρος Περιστέρης, «Μουσική αποστολή εις Ευρυτανίαν (4 Ιουλίου – 3 Αυγούστου 1962) κλπ., σελ.300.

⁴⁶⁷ Στο ίδιο, σ. 300,301.

Σπ. Περιστέρης, «Ο άσκαυλος (τσαμπούνα) εις την νησιωτικήν Ελλάδα», Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου τόμος ΙΓ'-ΙΔ', Εν Αθήναις 1962, σ.52-72.

Ο άσκαυλος αποτελεί υποκατηγορία πνευστών μουσικών οργάνων. Ετυμολογείται δε ως : ασκός (το δέρμα) + αυλός.

Όργανο κυρίως του ποιμενικού χώρου και της υπαίθρου γενικότερα και γνωστό από την αρχαιότητα. Εξέχουσα ήταν η θέση του και στη λαϊκή μουσική κατά τα χρόνια του Βυζαντίου. Στη νεότερη Ελλάδα απαντάται σε δύο τύπους. Την *γκάιντα* και την *τσαμπούνα*. Η πρώτη είναι διαδεδομένη στην ηπειρωτική Ελλάδα και κυρίως στη Μακεδονία και Θράκη, και – όπως γράφει σχετικά ο Σπ. Περιστέρης – έξω από τον Ελληνικό χώρο σε ολόκληρη τη Βαλκανική, την Ευρώπη και άλλες χώρες.⁴⁶⁸ Ο άλλος τύπος συναντάται κυρίως στη νησιωτική Ελλάδα και σε αυτό αναφέρεται η συγκεκριμένη μελέτη του Περιστέρη.

Μία εμπειριστατωμένη μελέτη όπως αυτή περιλαμβάνει τα εξής σημεία ενδιαφέροντος:

- Τεχνική της κατασκευής. Η αναφορά δηλαδή γίνεται στα κατασκευαστικά μέρη του οργάνου. Γίνεται αναφορά στις πιθανές ονομασίες του οργάνου αλλά και στα κατασκευαστικά του μέρη. Επίσης, γίνεται λεπτομερειακή αναφορά στην κατασκευή του ασκού αλλά και στη διαδικασία κατεργασίας του δέρματος⁴⁶⁹. Επίσης, στις σελίδες 57 – 62 υπάρχει επαρκές φωτογραφικό υλικό που βοηθά στην κατανόηση της κατασκευής και λειτουργίας του *άσκαυλου - τσαμπούνας*.
- Λειτουργία του άσκαυλου (γενικά τρόπος παιξίματος)⁴⁷⁰.
- Ειδικά χαρακτηριστικά (μουσική έκταση των αυλών του οργάνου – σχηματίζει διατονική κλίμακα - και σχεδιάγραμμα δακτυλισμών και των δύο αυλών, διαδικασία χορδίσματος και παιξίματος, συνοδευτικά όργανα)

⁴⁶⁸ Σπ. Περιστέρης, «Ο άσκαυλος (τσαμπούνα) εις την νησιωτικήν Ελλάδα», *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου τόμος ΙΓ'-ΙΔ'*, Εν Αθήναις 1962, σ.52-72..

⁴⁶⁹ Στο ίδιο, σ. 55.56.57.

⁴⁷⁰ Στο ίδιο, σ. 67.

Από τη σελίδα 67 και μετά, παραθέτει παραδείγματα χαρακτηριστικών τύπων μελωδιών τσαμπούνας. Πρόκειται για καταγραφή – μεταφορά από ταινία ηχογράφησης στο πεντάγραμμο.

Σταύρος Καρακάσης, «Λαογραφική μουσική αποστολή εις Λέσβον (από 11 Αυγ. – 10 Σεπτ. 1963), στο: Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, τόμος ΙΕ΄-ΙΣΤ΄ (έτη 1962-1963), Εν Αθήναις 1964, σελ. 351-361.

Αναφέρονται οι κατηγορίες των τραγουδιών που ηχογραφήθηκαν και σε ποια βιβλία εισαγωγής του Αρχείου πρωτοκολλήθηκαν και καταχωρήθηκαν. Ταυτόχρονα καταγράφηκαν έθιμα και παραδόσεις με τα σχετικά τους τραγούδια και επιπλέον καταχωρήθηκε και φωτογραφικό υλικό⁴⁷¹. Αναφέρεται δε ότι μεγάλο μέρος της δημοτικής μουσικής της Λέσβου έχει καταχωρηθεί καταγεγραμμένη με βυζαντινή σημειογραφία στο περιοδικό *Φόρμιγς*⁴⁷².

Ακόμα αναφέρεται περιληπτικά στα είδη και τις ονομασίες των τοπικών χορών (όπως καρσιλαμάδες, Ζεϊμπέκικος κ.α.) καθώς και στα μουσικά όργανα (όπως το τουμπελέκι και ο ζουρνάς οι φωτογραφίες των οποίων με τους παραδοσιακούς τους οργανοπαίχτες δημοσιεύονται)⁴⁷³.

Η δημοσίευση της καταγραφής με ευρωπαϊκή σημειογραφία του τραγουδιού *Πώς το τρίβουν το πιπέρι* είναι λεπτομερής και συνοδεύεται από πληροφορίες γύρω από την κλίμακα του Ήχου (Α΄) και το ρυθμό του. Περιγράφεται ο χορός της *Τράτας* και αναφέρονται διεξοδικά τα ονόματα άλλων χορών. Για το τραγούδι *Στουν κ'να*, η παρτιτούρα του οποίου και αυτή δημοσιεύεται στην παρούσα έκθεση δίνονται πληροφορίες γύρω από τον στολισμό και τον καλωπισμό της νύφης πριν το γάμο⁴⁷⁴.

Με την αναφορά στα τοπικά Κάλαντα των Φώτων, στον τρόπο που λέγονται (έθιμα) και στην μουσική ιδιομορφία τους δημοσιεύεται και η καταγραφή τους⁴⁷⁵. Σε

⁴⁷¹ Σταύρος Καρακάσης, «Λαογραφική μουσική αποστολή εις Λέσβον (από 11 Αυγ. – 10 Σεπτ. 1963)», στο : Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, τόμος ΙΕ΄-ΙΣΤ΄ (έτη 1962-1963), Εν Αθήναις 1964, σελ. 351.

⁴⁷² Στο ίδιο, σ. 352.

⁴⁷³ Στο ίδιο.

⁴⁷⁴ Στο ίδιο, σ. 355, 356.

⁴⁷⁵ Στο ίδιο, σ. 357.

σύγκριση ωστόσο με το παραπάνω δημοσιεύεται και μία παλαιότερη παραλλαγή αυτών των καλάντων η οποία έχει είδη εκλείψει⁴⁷⁶.

Γ. Σπυριδάκης, «Εκθεσις λαογραφικής αποστολής εις Κίμωλον (από τις 14 μέχρι της 29 Αυγούστου 1963)», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, τόμος ΙΕ'-ΙΣΤ'(έτη 1962-1963)*, Εν Αθήναις 1964,σελ. 304-321.

Η διαδικασία της λαογραφικής αποστολής αφορούσε την έρευνα μορφών του υλικού, κοινωνικού και του πνευματικού βίου. Στη διαδικασία αυτή όπως αναφέρει ο Γ. Σπυριδάκης χρησιμοποιούνταν και οι μέθοδοι της καταγραφής, ηχογράφησης, κινηματογράφησης και φωτογράφησης⁴⁷⁷. Αυτό δεν απέκλειε και τη συγκέντρωση μουσικού υλικού. Το γεγονός βέβαια ότι ο συλλογέας δεν ήταν μουσικός περιόριζε τη συγκέντρωση σε μια απλή ηχογράφηση. Ενδεχομένως δεν λαμβάνονταν τα απαραίτητα συμπληρωματικά στοιχεία προκειμένου να πραγματοποιηθεί περαιτέρω διερεύνηση και μουσικολογική επεξεργασία. Αυτό όμως σε καμία περίπτωση δε σημαίνει ότι πρόκειται για ένα μη αξιοποιήσιμο υλικό. Είναι βέβαιο ότι η χρήση όχι μόνο του μαγνητοφώνου αλλά και της κινηματογραφικής μηχανής λήψεως συμβάλει καθοριστικά στην αξιόπιστη καταγραφή τόσο των τραγουδιών, όσο και των χορών. Ένα στοιχείο που αποτυπώνεται πλέον και καταγράφεται είναι η έκφραση και η αυθεντικότητα.

Πράγματι, η λαογραφική αποστολή της Κιμώλου απέδωσε και ηχογραφήσεις τραγουδιών, μουσικής τοπικών χορών και εκκλησιαστικών ύμνων⁴⁷⁸. Γίνεται λόγος για τα «τραβούδια» δηλαδή δίστιχα τα οποία «τραβουδιούνται» δηλαδή άδονται. Σημαντικό είναι το ότι καταγράφηκαν τα ακριτικής παράδοσης τραγούδια της Κόρης Ανδρειωμένης, Ο ύπνος του άγουρου και της λυγερής και το τραγούδι του Πορφύρη⁴⁷⁹. Στη σελίδα 315 του τόμου δημοσιεύεται η μουσική καταγραφή του εθνικού τραγουδιού του «Ακλείδωνα». Και στην περίπτωση αυτή, την

⁴⁷⁶ Στο ίδιο, σ.358.

⁴⁷⁷ Γ. Σπυριδάκης, «Εκθεσις λαογραφικής αποστολής εις Κίμωλον (από τις 14 μέχρι της 29 Αυγούστου 1963)» στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, τόμος ΙΕ'-ΙΣΤ'(έτη 1962-1963)*, Εν Αθήναις 1964,σελ. 304.

⁴⁷⁸ Στο ίδιο, σ. 304.

⁴⁷⁹ Στο ίδιο, σ. 313.

λεπτομερέστατη καταγραφή πραγματοποίησε μετά την εισαγωγή των χειρογράφων στο Λ.Α. ο Σπ. Περιστερής.

Σταύρος Καρακάσης, «Έκθεσις μουσικής αποστολής εις επαρχίαν Πυλίας (16 Ιουλ. – 14 Αυγ. 1964), στο: Ακαδημία Αθηνών, *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, τόμος ΙΖ' (έτος 1964)*, Εν Αθήναις 1965,σελ. 204-217.

Η αποστολή αυτή στην επαρχία Πυλίας Μεσσηνίας λειτούργησε συμπληρωματικά προς την παλαιότερη που είχε πραγματοποιηθεί στην περιοχή κατά το 1938-39. Ο Στ. Καρακάσης θεωρεί τη μουσική αποστολή ως *λαογραφική έρευνα*. Στόχος της ήταν η περισυλλογή αλλά και μελέτη «της δημώδους μουσικής ύλης της περιοχής» με ηχογράφηση σε μαγνητοταινίες της μουσικής δημοτικών τραγουδιών και χορών, με καταγραφή των κειμένων τους και συμπληρωματικά, με φωτογραφικό υλικό των πληροφορητών⁴⁸⁰.

Η έκθεση περιλαμβάνει εκτός από τις στοιχειώδεις πληροφορίες για την περιοχή: αντιπροσωπευτικές καταγραφές δημοτικών τραγουδιών, σύντομες αναφορές στο ιστορικό τους και στους πληροφορητές – τραγουδιστές και οργανοπαίχτες και τέλος σύντομη αναφορά στα μουσικά όργανα. Έμφαση ωστόσο δίνει στη δημοσίευση των καταγραφών. Πρόκειται για την παρουσίαση των τραγουδιών: *Ο Κωνσταντάκης ο μικρός που κατά τα φαινόμενα προέρχεται από την ακριτική παράδοση και ανήκει σύμφωνα με τον Καρακάση στην κατηγορία των διπλών χορών*⁴⁸¹ (τσάμικος και καλαματιανός), *Το μάθατε τι έγινε ψηλά στ' Ανεμοδούρι* το οποίο είναι και αυτό διπλός χορός (συρτός και τσάμικος), *Δεν σου το 'πα παντρεμένη* (διπλός χορός), το ιστορικό *Τριάντα καράβια κίνησαν*, ο καλαματιανός *Εσύ 'σαι ένας ήλιος*, η παραλογή *Συμπεθερεύει ο βασιλιάς*, το τραγούδι *Μια προσταγή μεγάλη από το βασιλιά* και τέλος *ένα μοιρολόι*⁴⁸².

Για τα παραπάνω τραγούδια ο Καρακάσης δίνει τις απαραίτητες πληροφορίες που προέκυψαν μετά τη μελέτη και επεξεργασία τους, δηλαδή για το μέτρο και το

⁴⁸⁰ Σταύρος Καρακάσης, «Έκθεσις μουσικής αποστολής εις επαρχίαν Πυλίας (16 Ιουλ. – 14 Αυγ. 1964), στο: Ακαδημία Αθηνών, *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, τόμος ΙΖ' (έτος 1964)*, Εν Αθήναις 1965,σελ. 204.

⁴⁸¹ Συμπληρωματικά για τους διπλούς χορούς βλέπε την εργασία του Σ. Τσιάνη. Sam Ciani (Σωτήριος Tsianis), *Some observations on the mixed – dance in Peloponnesus*, στο Λαογραφία ΙΗ', (1959), σελ 244- 256.

⁴⁸² Βλέπε σ. 206-214.

ρυθμό (μουσικό και ποιητικό), την κλίμακα και τη σχέση της με την κλίμακα κάποιου ήχου της βυζαντινής μουσικής και τη διαστηματική έκταση της μελωδίας.

Σπύρος Περιστερής, «Λαογραφική μουσική αποστολή εις την περιφέρειαν Φωκίδος (16 Ιουλίου – 6 Αυγούστου 1964)», στο: Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, τόμος ΙΖ' (έτος 1964), Εν Αθήναις 1965,σελ. 173-184.

Και στην περίπτωση αυτή, ο όρος «λαογραφική μουσική αποστολή» χρησιμοποιείται εναλλακτικά προς τον όρο «μουσική λαογραφία» προκειμένου να περιγράψει, σύμφωνα με τον Σπύρο Περιστερή, τη «μελέτην της λαϊκής μουσικής της περιοχής ταύτης ως και λαϊκών τελετών και άλλων κοινωνικών εκδηλώσεων, αι οποία συνδέονται προς αυτήν». Φυσικά, το κύριο βάρος της εργασίας αφορά όπως φαίνεται παρακάτω, την ηχογράφηση δημοτικών τραγουδιών καθώς και μελών της εκκλησιαστικής βυζαντινής μουσικής⁴⁸³. Η διαφορά ωστόσο της εργασίας του Περιστερή από τις απλές συλλογές λαογραφικού υλικού και κατ'επέκταση και μουσικού που πραγματοποίησαν άλλοι λαογράφοι, εντοπίζεται στην επεξεργασία και την παραγωγή συμπερασμάτων προς αξιοποίηση.

1. Το ύφος της εκτέλεσης των τραγουδιών είναι μονοφωνικό, είτε τραγουδά ένας είτε πολλοί μαζί ή αντιφωνικά. Οι μελωδίες είναι συλλαβικές ή πεποικιλμένες (όπως στα αργά κλέφτικα και της τάβλας)⁴⁸⁴.
2. Σε ό,τι αφορά στο ρυθμό τους, τα περισσότερα τραγούδια είναι έρρυθμα κα χορευτικά. Πολλά όμως χαρακτηρίζονται από ελεύθερο ρυθμό (πχ κλέφτικα, ιστορικά, του τραπεζιού κ.α.)⁴⁸⁵. Στο σημείο αυτό αναλύονται με παραδείγματα τα ρυθμικά σχήματα του επτάσημου, του εξάσημου και του τετράσημου ρυθμού⁴⁸⁶.
3. Δεν παραλείπονται οι αναφορές στα είδη και στις ονομασίες των χορών (πχ Τσάμικος, συρτός Καλαματιανός κ.α.)

⁴⁸³ Σπύρος Περιστερής, «Λαογραφική μουσική αποστολή εις την περιφέρειαν Φωκίδος (16 Ιουλίου – 6 Αυγούστου 1964)», στο: Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, τόμος ΙΖ' (έτος 1964), Εν Αθήναις 1965,σελ. 173,174.

⁴⁸⁴ Στο ίδιο,σ.174.

⁴⁸⁵ Στο ίδιο.

⁴⁸⁶ Στο ίδιο, σ.175. ωστόσο περισσότερα μπορεί να πληροφορηθεί κανείς κατ'ευθείαν από τη μελέτη του Σπ. Περιστερή: «Ο εξάσημος ρυθμός εις τα Ελληνικά δημοτικά τραγούδια», στο: Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίδα Λαογραφικού Αρχείου, τόμος 15-16 (1962-63), σ. 201-229.

4. Στέκεται αρκετά στο θέμα των εν χρήσει κλιμάκων. Αναλύει με σύντομο και απόλυτα κατανοητό τρόπο τόσο τη διαδικασία κατασκευής των διατονικών και χρωματικών κλιμάκων όσο και των ιδιωμάτων τους και για μια φορά ακόμα λειτουργεί συγκριτικά μεταξύ των ευρωπαϊκών και βυζαντινών κλιμάκων⁴⁸⁷ (τονικές βάσεις, έκταση, διαστήματα.)
5. Σύντομη ωστόσο περιεκτική αναφορά στα μουσικά όργανα που ερμηνεύαν αυτά τα τραγούδια.
6. Παραθέτει τέλος τις παρτιτούρες από τις λεπτομερείς καταγραφές με ευρωπαϊκή σημειογραφία 6 τραγουδιών από αυτά που κατέγραψε. Στο τέλος, κάτω από κάθε τραγούδι υπάρχει η κλίμακα που χρησιμοποιεί καθώς και οι στίχοι⁴⁸⁸.

Σταύρος Καρακάσης, «Συμβολή εις την ιστορίαν των λαϊκών μουσικών οργάνων (οργανολογική και λαογραφική μελέτη), στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας (πρώην Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου), τόμος ΙΗ'-ΙΘ' (1965-1966)*, Εν Αθήναις 1967, σελ.41-64.

Αυτό που κάνει σημαντική αυτή τη μελέτη είναι η συσσωρευμένη εμπειρία του ερευνητή και μουσικού Στ. Καρακάση επάνω στον τομέα των λαϊκών μουσικών οργάνων. Η σύνδεση με την παράδοση και τον πολιτισμό φανερώνει και τη γραμμή συνέχειας από την ελληνική αρχαιότητα στο Βυζάντιο και κατόπιν στη νεότερη Ελλάδα. Στη μελέτη αυτή επιχειρείται, πέρα από την παροχή γενικών γνώσεων «λαϊκής οργανολογίας», να δοθούν απαντήσεις και ερμηνείες επάνω στο φαινόμενο των αλλαγών στη χρήση των λαϊκών μουσικών οργάνων χωρίς ωστόσο να μπορέσει να καταστεί απολύτως σαφές το εάν πρόκειται για «εξέλιξη» ή «βαθμιαία εκτόπισή» τους⁴⁸⁹.

Διαβάζοντας κανείς σήμερα τη μελέτη αυτή αντιλαμβάνεται κατά πόσο είχε γίνει αισθητή η διαφοροποίηση στα μέσα της δεκαετίας του '60, στον τομέα της κατασκευής και χρήσης των λαϊκών μουσικών οργάνων. Τα παλαιά λαϊκά μουσικά συγκροτήματα εμπλουτίζονται από νεότερης κατασκευής βιομηχανοποιημένα όργανα

⁴⁸⁷ *Ο.π.*, σ.177.

⁴⁸⁸ Στο ίδιο, σ. 178-183.

⁴⁸⁹ Σταύρος Καρακάσης, «Συμβολή εις την ιστορίαν των λαϊκών μουσικών οργάνων (οργανολογική και λαογραφική μελέτη), στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας (πρώην Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου), τόμος ΙΗ'-ΙΘ' (1965-1966)*, Εν Αθήναις 1967, σελ.41.

ώστε να παρατηρεί κανείς το σχηματισμό νέων συνδυασμών. Συχνά δε αντικαθίστανται με διαφορετικά⁴⁹⁰.

Τα παραπάνω αλλάζουν και την εικόνα των εκδηλώσεων εκείνων στις οποίες λάμβαναν μέρος έτσι ώστε η ίδια ορχήστρα που παίζει έργα συνθετών ελαφράς μουσικής να μπορεί στο τέλος να παίζει δημοτικούς και λαϊκούς χορούς. Παράλληλα δε, αλλάζει και η αντίληψη των ίδιων των μουσικών. Σύμφωνα με τον Καρακάση οι νέοι σήμερα μουσικοί προσπαθούν να αποκτήσουν μουσικές γνώσεις τεχνικότερου χαρακτήρα σε τομείς όπως το σολφέζ και η θεωρία, κάτι που τους δίνει τη δυνατότητα να διεισδύουν σε διαφορετικά κάθε φορά είδη μουσικής. Αλλάζει δηλαδή η αντίληψη περί «λαϊκού» η οποία ήθελε τον οργανοπαίκτη να μαθαίνει παραδοσιακά «με το αυτί» κοντά σε ένα παλιό και έμπειρο επίσης οργανοπαίκτη. Τώρα το ρόλο αυτό αναλαμβάνει η «συστηματική διδασκαλία»⁴⁹¹.

Το πρώτο μέρος της μεγάλης αυτής εργασίας που δημοσιεύεται στον τόμο αυτό της Επετηρίδας αφορά μόνο στα *αερόφωνα (πνευστά)* λαϊκά μουσικά όργανα. Εκτός από τις αναφορές στο καθένα ξεχωριστά, η εργασία είναι εμπλουτισμένη με χρήσιμη βιβλιογραφία μέχρι εκείνη την εποχή και πλούσιο φωτογραφικό υλικό.

Σταύρος Καρακάσης, «Εκθεσις μουσικής αποστολής εις Ζάκυνθο από 5 Αυγούστου – 3 Σεπτεμβρίου 1965», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας (πρώην Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου), τόμος ΙΗ'-ΙΘ'(1965-1966), Εν Αθήναις 1967, σελ.261-270.*

Είναι σημαντικό να διακρίνουμε ανάμεσα σε διαφορετικές παραδόσεις. Η έρευνα της μουσικής στη Ζάκυνθο αποτελεί μελέτη περίπτωσης για τη διερεύνηση του μουσικού φαινομένου γενικότερα στα Επτάνησα. Αναπόφευκτη είναι η σύγκριση με τον υπόλοιπο ελλαδικό χώρο. Έργο του μουσικολόγου εδώ ήταν η ανάδειξη της διαφοροποίησης τόσο στα είδη της παραδοσιακής μουσικής, όσο και στο μουσικό σύστημα. Σαφώς και υπάρχουν είδη που δεν καλλιεργήθηκαν (όπως το κλέφτικο τραγούδι) κατά την άποψή μας λόγω των διαφορετικών ιστορικών και κοινωνικών

⁴⁹⁰ Στο ίδιο, σ.43.

⁴⁹¹ Στο ίδιο, σ.44.

συνθηκών⁴⁹². Ωστόσο και στο θεωρητικό πλαίσιο διαφοροποιούμαστε λόγω της χρήσης διατονικών κλιμάκων και της ανυπαρξίας χρωματικών⁴⁹³.

Ο ερευνητής θα κάνει αναφορές στα τοπικά παραδοσιακά είδη τραγουδιών του νησιού όπως οι καντάδες, οι αρέκιες, οι τοπικοί αλλά και πανελλήνιοι χοροί και τα μουσικά όργανα⁴⁹⁴. Πέντε λεπτομερείς καταγραφές από τραγούδια που ηχογραφήθηκαν εκείνη τη χρονιά σχολιάζονται με τα κείμενά της.

Σταύρος Καρακάσης, «Μουσική και Λαογραφική αποστολή εις Σάμον (17 Σεπτ.-7 Οκτ. 1966), στο: Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας (πρώην Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου), τόμος ΙΗ'-ΙΘ'(1965-1966), Εν Αθήναις 1967, σελ.366-374.

Η συγκεκριμένη αποστολή αποτελούσε συνέχεια της προηγηθείσας στη Σάμο το 1964⁴⁹⁵. Στις ηχογραφήσεις που πραγματοποίησε ο Στ. Καρακάσης περιλαμβάνονται οι περισσότερες κατηγορίες των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών. Στην έκθεση αυτή δημοσιεύτηκαν επτά τραγούδια από τα χαρακτηριστικότερα της δημοτικής μουσικής της Σάμου.

Κάθε τραγούδι έχει την παρτιτούρα του, στοιχεία και σχολιασμούς γύρω από το context εντός του οποίου λειτουργούσε, τα μουσικά όργανα και τους τραγουδιστές καθώς και στοιχεία γύρω από τα έθιμα που σχετίζονται με αυτά. Για κάθε περίπτωση παραθέτει επιπλέον μουσικολογικά – θεωρητικά στοιχεία όπως γύρω από το ρυθμό, την έκταση της μελωδίας και τις κλίμακες, χωρίς να παραλείπει και τη συγκριτική διαδικασία μεταξύ των ευρωπαϊκών κλιμάκων και αυτών των ήχων της βυζαντινής μουσικής. Πρόκειται για τα τραγούδια: *Κάλανδα, Τραγούδι του γάμου, Τραγούδι του γάμου (σε άλλο σκοπό), Νανούρισμα, τραγούδια της κούνιας, ο διπλός σκοπός, Στο παραθύρι που 'σαι.*

⁴⁹² Σταύρος Καρακάσης, «Έκθεσις μουσικής αποστολής εις Ζάκυνθον από 5 Αυγούστου – 3 Σεπτεμβρίου 1965», στο: Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας (πρώην Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου), τόμος ΙΗ'-ΙΘ'(1965-1966), Εν Αθήναις 1967, σελ.261.

⁴⁹³ Στο ίδιο, σ. 262.

⁴⁹⁴ Στο ίδιο, σ. 262,263.

⁴⁹⁵ Σταύρος Καρακάσης, «Μουσική και Λαογραφική αποστολή εις Σάμον (17 Σεπτ.-7 Οκτ. 1966), στο: Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας (πρώην Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου), τόμος ΙΗ'-ΙΘ'(1965-1966), Εν Αθήναις 1967, σελ.366-374.

Σταύρος Καρακάσης, βιβλιογραφία, *Sotirios Chianis, Folk songs of Mantinea, Greece. (Δημοτικά τραγούδια της Μαντινείας)*, Έκδοση Πανεπιστημίου Καλιφορνίας – Λος Άντζελες, 1965, 8^ο, σελ. 177, στο: Λαογραφία, τ.24(1966), σελ.541-544.

Ξεκινά με βιογραφικά στοιχεία του Ελληνοαμερικανού εθνομουσικολόγου Σ. Τσιάνη εστιάζοντας στην ιδιότητά του ως καταγραφέα των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών και ιδιαίτερα στις καταγραφές της Μαντινείας. Σημαντικότερα σημεία του σχολιασμού στο έργο του Σ. Τσιάνη ήταν:

1. Η προέλευση της δημοτικής μας μουσικής τόσο από την ελληνική αρχαιότητα όσο και από τη βυζαντινή. Σημαντική είναι η συγκριτική μελέτη μεταξύ των ρυθμών τους.
2. Η μελέτη και ο σχολιασμός των μουσικών μέτρων της συλλογής.
3. Μια μουσικολογική έρευνα περιλαμβάνει στατιστικά στοιχεία για το γένος των τραγουδιών (διατονικό ή χρωματικό), την τονικότητα (τόνος ρε, λα κλπ), την έκταση (τονική περιοχή) και τα χρησιμοποιούμενα μελωδικά διαστήματα και τέλος τη σχέση μελωδία – στίχος – τσακίσματα⁴⁹⁶.

Κ. Κώνστας, Λαογραφικά της Αιτωλίας και Ακαρνανίας, Λαογραφία τ.24(1966), σελ.306-312.

Πρόκειται για καταγραφές από κάλαντα του Δωδεκαήμερου της Πρωτοχρονιάς και των Φώτων. Αξιοσημείωτο είναι ότι και εδώ γίνεται χρήση βυζαντινής και ευρωπαϊκής σημειογραφίας. Αναφέρεται ο Ήχος, και η συγκεκριμένη γιορτή. Ακολουθούν τέλος όλοι οι στίχοι⁴⁹⁷. Στη σελίδα 310 αναφέρεται το έθιμο με τίτλο «Άρατε πύλας...». Είναι γνωστό επίσης και με τις ονομασίες «έθιμο των κλειστών θυρών» ή «θυρανοίξια».

Σε γενικές γραμμές, συνέβαινε κατά την επιστροφή του Επιταφίου στην εκκλησία, να βρει η πομπή την θύρα της εκκλησίας κλειστή. Πρόκειται για το συμβολισμό της καθόδου του Χριστού στον Άδη. Διαδραματίζεται διάλογος μεταξύ του Χριστού (ιερέας) και του σατανά (νεωκόρος, από μέσα) κατά τον οποίο ο

⁴⁹⁶ Πάντως παρατηρείται ότι οι περισσότεροι ερευνητές ασχολούνται ιδιαίτερα με το φαινόμενο των «τσακισμάτων». Η ερμηνεία έρχεται από τον ίδιο τον κ. Τσιάνη με το να τοποθετήσει το ζήτημα στις διαδικασίες δημιουργίας – παραγωγής δημοτικών τραγουδιών. Δηλαδή, με τη μέθοδο της προσαρμογής νέου κειμένου σε γνωστή μελωδία. (σελ. 543)

⁴⁹⁷ Κ. Κώνστας, Λαογραφικά της Αιτωλίας και Ακαρνανίας, Λαογραφία τ.24(1966), σελ. 306κ.ε.

Χριστός διατάζει το σατανά να ανοίξει τις πύλες του Άδη. Ο ρόλος του Χριστού ψάλλεται από τον ιερέα.

Η καταγραφή έγινε σε βυζαντινή (Ηχος Γ΄) και ευρωπαϊκή σημειογραφία και δημοσιεύεται στη σελίδα 311. Κατά τον Κ. Κώνστα το έθιμο αυτό λειτουργούσε σε διάφορα μέρη της Ελλάδας, κυρίως όμως σε περιοχές της Αιτωλοακαρνανίας, μια τοπική παραλλαγή της οποίας είναι και η παρούσα. Όπως προαναφέραμε αφορά κυρίως το βράδυ της Μεγάλης Παρασκευής με την περιφορά του Επιταφίου και σπανιότερα το βράδυ της Ανάστασης⁴⁹⁸.

Δέσποινα Μαζαράκη, βιβλιοκρισία στο: Kurt Reinhard, Muzik am Schwarzen Meer. Erste Ergebnisse einer Forschungsreise in der Nordost – Türkei. (Jahrbuch für Musikalische Volks- u. Völkerkunde. Walter de Gruyter et Co. Berlin 1966, B. II, s. 9-58. (Συνοδεύεται από μικρό δίσκο 45 στροφών με ηχογραφημένες 5 Μαυροθαλασσίτικες μελωδίες). *Λαογραφία ΚΔ΄* (24) 1966.

Πρόκειται για τη βιβλιοκριτική της μουσικολόγου κυρίας Δέσποινας Μαζαράκη στο βιβλίο του μουσικολόγου Kurt Reinhard “Muzik am Schwarzen Meer. Erste Ergebnisse einer Forschungsreise in der Nordost – Türkei. (Jahrbuch für Musikalische Volks- u. Völkerkunde” που δημοσιεύτηκε στο Βερολίνο το 1966 και όπως διαβάζουμε «Συνοδεύεται από μικρό δίσκο 45 στροφών με ηχογραφημένες 5 Μαυροθαλασσίτικες μελωδίες». Η βιβλιοκριτική αυτή δημοσιεύτηκε στη *Λαογραφία* τ.24, 1966. Ο Kurt Reinhard μέσω του ταξιδιού του στην Τουρκία το 1963 προσπαθεί να περιγράψει συγκριτικά τα τοπικά μουσικά ιδιώματα της περιοχής του Πόντου, της Μαύρης Θάλασσας και της Μικράς Ασίας. Ιδιαίτερη αναφορά ωστόσο γίνεται στο «ενιαίο ύφος», όπως το αποκαλεί, υπονοώντας τις κοινές επιδράσεις.

Περιγράφεται ο έντονος χορευτικός και οργανικός ως επί το πλείστον χαρακτήρας του «Μαυροθαλασσίτικου» μουσικού ύφους. Αναλυτικά περιγράφονται τα κατασκευαστικά μέρη του «κεμεντζέ» επιχειρώντας την ταύτισή του με την «ποντιακή λύρα» και του «τουλούμ» ταυτίζοντάς το με την τσαμπούνα ή ασκομαντούρα του κυρίως ελλαδικού χώρου. Διεξοδικά αναφέρονται το saz (σάζι), το ud (προφανώς το ούτι), ο davul – zurnas (νταούλι που παίζει μαζί με ζουρνά) , το deblek και η düdük (ντουντούκα, πνευστό το οποίο συγγέεται με το Θρακικό καβάλι).

⁴⁹⁸ Στο ίδιο, σ. 310-312.

Η Μαζαράκη στην κριτική της αυτή προσπαθεί να λειτουργεί συγκριτικά. Έτσι αντιπαραβάλλει τους τοπικούς Μαυροθαλασσίτικους χορούς με τους Ποντιακούς. Παράδειγμα, ο ομαδικός ημικυκλικός χορός *horon* (χορόν) με το «χοροντικόν» ή «τικ». Γενικότερα αναφέρεται και στο «τρομαχτόν». Επίσης ο «σάρα» με τον Ποντιακό «σέρα». Σχολιάζονται επίσης τα ρυθμομελωδικά χαρακτηριστικά των τραγουδιών αυτών. Η μελωδία στην έκταση μιας 5^{ης} και οι ρυθμοί «ασύμετροι» (μάλλον μεικτά μέτρα) όπως 7/16, 8/16 και 9/16.

Η Δ. Μαζαράκη κάνει αναφορά στις 5 μουσικές καταγραφές – δίσκο που συνοδεύουν το βιβλίο καθώς και στην πρόθεση του συγγραφέα να διερευνήσει την προέλευση του μουσικού αυτού ύφους. Αυτό θέτει ένα πρόβλημα στους Έλληνες, δηλαδή την απόδειξη της ελληνικής προέλευσης του μουσικού ύφους το οποίο αναμφισβήτητα έχει δεχτεί επιδράσεις τόσο από την ανατολική όσο και από τη βυζαντινή πλευρά.

Σπύρος Περιστέρης, «Μουσική Λαογραφική Αποστολή εις επαρχίαν Βονίτσης και εις Λευκάδα (1-17 Ιουλίου 1966), στο: Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας (πρώην Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου), τόμος ΙΗ'-ΙΘ'(1965-1966), Εν Αθήναις 1967, σελ. 344-365.

Όπως αναφέρει ο Σπ. Περιστέρης η μουσική αποστολή εξυπηρετεί και ευρύτερους λαογραφικού σκοπούς αφού μέσω της μεθόδου της ηχογράφησης και της κινηματογράφησης δίνεται η δυνατότητα συλλογής και άλλου είδους υλικού (έθιμα, παραμύθια, παραδόσεις κ.α.)⁴⁹⁹.

Στην έκθεση της αποστολής γίνεται εκτενής αναφορά στα δημοτικά τραγούδια και τους χορούς της περιοχής. Επισημαίνονται χαρακτηριστικά τους όπως η μονοφωνία και αναλύονται λεπτομερώς τα ρυθμικά και μετρικά πρότυπα. Κυριότεροι ρυθμοί είναι ο επτάσημος ή επίτριτος που αντιπροσωπεύεται από τον Καλαματικανό χορό, ο εξάσημος στον οποίο προσαρμόζεται ο Τσάμικος και ο τετράσημος που παραπέμπει στον συρτό στα τρία. Σύντομες αναφορές γίνονται και στις κλίμακες των τοπικών τραγουδιών, το μεγαλύτερο μέρος των οποίων είναι σε διατονικές και

⁴⁹⁹ Σπύρος Περιστέρης, «Μουσική Λαογραφική Αποστολή εις επαρχίαν Βονίτσης και εις Λευκάδα (1-17 Ιουλίου 1966), στο: Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας (πρώην Επετηρίς Λαογραφικού Αρχείου), τόμος ΙΗ'-ΙΘ'(1965-1966), Εν Αθήναις 1967, σελ.344.

λιγότερο σε χρωματικές. Συνηθισμένες κλίμακες είναι κατά τον Περιστέρη αυτές που αντιστοιχούν στον Α΄ καθώς και πλάγιο του Α΄ Ήχο για τις διατονικές και ορισμένες μεικτές που περιλαμβάνουν χρωματικά και διατονικά τετράχορδα.

Παρατηρούμε ότι και πάλι η μουσική έρευνα δεν περιορίζεται στην καταγραφή μόνο των τραγουδιών αλλά και στην εξαντλητική ανάλυσή τους σε συνδυασμό με τα άλλα στοιχεία του λαϊκού πολιτισμού. Τα δημοσιευμένα τραγούδια είναι: *τα κάλαντα του Λαζάρου ή Λαζάρα* και το *μοιρολόι* από τη Βόνιτσα, ενώ από την περιοχή της Λευκάδας παραθέτει το *τραγούδι του γάμου* (3 παραλλαγές), *Μοιρολόι*, *Η Μηλιά* και *Χορός Θιακός*⁵⁰⁰.

Σταύρος Καρακάσης, «Μουσική και λαογραφική αποστολή εις Κεφαλληνίαν (16 – 28 Αυγούστου 1967)», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας (πρώην Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου), τόμος Κ΄-ΚΑ΄ (έτη 1967-1968), Εν Αθήναις 1969, σελ.359-375.*

Το 1967 η εντύπωση που αποκόμιζε ο ερευνητής από την επίσκεψή του στην Κεφαλονιά ήταν η ίδια με αυτή της Ζακύνθου. Όπως μας πληροφορεί ο Σταύρος Καρακάσης, τραγουδιόταν η έντεχνη, γνωστή ως επτανησιακή μουσική ή καντάδες, μόνο στη πρωτεύουσα και τις γύρω περιοχές, ενώ στα ορεινά και απομονωμένα χωριά τραγουδιόντουσαν δημοτικά τραγούδια, πολλά από τα οποία ήταν πανελλήνια, προσαρμοσμένα στο ύφος της επτανησιακής μουσικής⁵⁰¹.

Πληροφορούμαστε επίσης ότι υπάρχουν και στο επτανησιακό τραγούδι τα «τσακίσματα» τα οποία παρεμβάλουν οι τραγουδιστές μεταξύ των στίχων. Επίσης, με την ευκαιρία εκείνης της αποστολής δόθηκε η ευκαιρία να καταγραφούν τραγούδια των οποίων η προέλευση ήταν από την Κρήτη. Στην παρούσα μελέτη δημοσιεύεται *Το κάστρο της Συριάς* με το κείμενό του, την παρτιτούρα της μουσικής καταγραφής και διάφορα χρήσιμα στοιχεία⁵⁰². Η παραλογή του νεκρού αδελφού δίνει δύο μουσικές καταγραφές. Ένα μοιρολόι και ένα χορευτικό ρυθμό. Ομοίως και το τραγούδι *Αμάραντος* καταγράφεται σε δύο παραλλαγές. Άλλα τραγούδια προσαρμοσμένα στο

⁵⁰⁰ Βλέπε τις καταγραφές, στο ίδιο, σελ.355-363.

⁵⁰¹ Σταύρος Καρακάσης, «Μουσική και λαογραφική αποστολή εις Κεφαλληνίαν (16 – 28 Αυγούστου 1967)» στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας (πρώην Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου), τόμος Κ΄-ΚΑ΄ (έτη 1967-1968), Εν Αθήναις 1969, σελ.359.*

⁵⁰² Στο ίδιο, σ.362,363.

ύφος των Επτανήσων και που οι καταγραφές τους δημοσιεύονται είναι: *Η ρίμα του Μανέτα και τα Κάλαντα του Λαζάρου* σε διάφορες παραλλαγές.

γ. Κατά τη δεκαετία του '70

Σπ. Περιστερης, «Ο επτάσημος ρυθμός εις τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, τόμος ΚΓ' (έτη 1973-1974), εν Αθήναις 1976, σ. 17-49.*

Ένας ρυθμός του οποίου η σπουδαιότητα φαίνεται από το γεγονός ότι κυριαρχεί όχι μόνο στο μεγαλύτερο ποσοστό των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών αλλά και σε άλλα μέρη της γης όπως στη Νοτιανατολική Ευρώπη και σε περιοχές της Ασίας⁵⁰³. Ο ρυθμός αυτός αφορά διάφορες κατηγορίες δημοτικών τραγουδιών και χορών. Ο Σπ. Περιστερης ετυμολογεί τον όρο ως *επτά και σημείον* δηλαδή η μικρότερη μονάδα (χρόνος). Ωστόσο αναφέρεται λεπτομερώς σε παλαιότερες εργασίες οι οποίες αναλύουν αυτό το ρυθμό με δεδομένες τις αναφορές του στην αρχαία ελληνική μουσική και τις αντιλήψεις γύρω από αυτή. Ο διάλογος υφίσταται μεταξύ των απόψεων περί καθαρά *επτάσημου* ρυθμού και του *επίτριτου*, σύμφωνα και με τις απόψεις του Θρ. Γεωργιάδη και βέβαια η όποια αντίληψη του ρυθμού ως συνόλου επτά χρόνων οφείλεται στη μετάβασή μας από το προσωδιακό⁵⁰⁴ στο ρυθμοτονικό σύστημα *απαγγελίας*⁵⁰⁵.

Στη συνέχεια περιγράφει το συσχετισμό των ρυθμικών μορφών (βλέπε και σχετικό πίνακα στη σελίδα 21) με διάφορες χορευτικές μορφές. Σημαντική θέση στη μελέτη διατηρεί η αντιπαράθεση των ρυθμικών ποδών με επιλεγμένους στίχους τραγουδιών κυρίως σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο.⁵⁰⁶ Τα παραδείγματα είναι πολλά και αντιπροσωπευτικά των περιπτώσεων, όπως επίσης πολύ χρήσιμες και οι

⁵⁰³ Σπ. Περιστερης, «Ο επτάσημος ρυθμός εις τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, τόμος ΚΓ' (έτη 1973-1974), εν Αθήναις 1976, σ. 17.*

⁵⁰⁴ Γι' αυτό και αναφέρεται και στη χρήση των συμβόλων της αρχαίας ελληνικής μουσικής.

⁵⁰⁵ Στο ίδιο, σ. 20. Επίσης, περισσότερη έγκυρη βιβλιογραφία βλέπε: Nic. Radulescu, *Choreios alogos* (Χορείος άλογος), στο: *Επετ. Κέντρ. Λαογρ.* 20-21, (1967- 1968), σ.171-184 και Samuel Baud – Bovy, *Equivalances metriques dans la musique vocale grecque antique et modern*, *Revue de musicology* LIV(1968), αρ.1, σ.3-15.

⁵⁰⁶ Στο ίδιο, σ.23,24,25.

αναλύσεις τους οι οποίες εστιάζουν στο συνδυασμό φθόγγοι – χρόνοι – συλλαβές – βήματα χορού⁵⁰⁷.

Όμως εκτός από την εκτεταμένη μελέτη των δεκαπεντασύλλαβων στίχων, θα αναφερθεί και στους δεκατρισύλλαβους οι οποίοι είναι και αυτοί μεγάλης σημασίας για τα δημοτικά τραγούδι. Τέλος η μελέτη θα ολοκληρωθεί με ενδεκασύλλαβους, δεκασύλλαβους και οκτασύλλαβους στίχους. Σε όλες τις περιπτώσεις χρησιμοποιήθηκαν παραδείγματα στίχων δημοτικών τραγουδιών και επικεντρώθηκε στο ζήτημα του ρυθμού και του χορού.

Samuel Baud-Bovy, βιβλιοκρισία στο «Ελληνικά δημοτικά τραγούδια, τ. Γ' (Μουσική Εκλογή), υπό Γεωργ. Κ. Σπυριδάκη και Σπ. Δ. Περιστέρη. (Ακαδημία Αθηνών, Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνες της Ελληνικής Λαογραφίας, αρ. 10, Αθήναι 1968),στο: Λαογραφία τ. ΚΖ'(1971), Αθήνα, 1971, σελ. 374-378.

Πρόκειται για σχόλια επάνω στην έκδοση του Κέντρου Έρευνας της Ελληνικής Λαογραφίας, Μουσική Εκλογή Ελληνικών Δημοτικών Τραγουδιών. Αρχικά παρουσιάζει ένα σύντομο ιστορικό των συλλογών των ΕΔΤ και των ηχογραφήσεών τους καθώς και των λόγων που τις επιβάλλουν. Αναφέρεται σε θέματα σημειογραφίας και εστιάζει στην άποψη του Σπ. Περιστέρη ο οποίος υποστήριζε τη μέση οδό μεταξύ της επιφανειακής – σκελετωμένης καταγραφής και της υπερβολικά λεπτομερειακής. Εξασφάλιση της ακρίβειας αποτελούσαν οι ηχογραφήσεις σε δίσκους.

Δημήτριος Θέμελης, «Μουσικοποιητική δομή, στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι. Μια χαρακτηριστική περίπτωση». *Λαογραφία*, τ. 28 (1972), σελ. 66-80.

Στο κείμενό του αυτό ο Δημ. Θέμελης υποστηρίζει την ενότητα λόγου και μουσικής στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι. Επιχειρεί το διαχωρισμό του από το έντεχνο τραγούδι και διαφωνεί με την φιλολογική –κειμενική προσέγγισή του. Ήδη όμως είχαν προηγηθεί οι εργασίες τόσο του S. Baud – Bovy (Κλέφτικο, Δωδεκανησιακό

⁵⁰⁷ Βλέπε στο *ίδιο*,σελ.30 και τον λεπτομερέστατο πίνακα με τους συσχετισμούς.

κλπ κλπ) όσο και οι εκδόσεις της Ακαδημίας Αθηνών με την αξεπέραστη εργασία του Σπύρου Περιστέρη. (Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια, τ. Γ', Αθήναι 1968).

Σαφείς αναφορές, έστω και σε μορφή υποσημείωσης, γίνονται γύρω από τη μουσικολογική έρευνα και μάλιστα στον τομέα της συγκριτικής μουσικολογίας. Είναι η εποχή (δεκαετία του '70) που η επιστήμη της εθνομουσικολογίας ενδιαφέρεται για τη συνεξέταση ελληνικών και ευρωπαϊκών δημοτικών τραγουδιών και την ανάδειξη κοινών χαρακτηριστικών.

Είναι σημαντική η άποψη του Syndow γύρω από τη συνύπαρξη και συ(ν)λειτουργία μουσικής και ποίησης. Το κείμενο μαθαίνεται ευκολότερα, ειδικά ένα παλιό, ξεχασμένο, ή κάποιου άλλου λαού, η μελωδία δίνει αξία σε μετριοτέρα κείμενα ή σε κάποια παραφθαρμένα, ή τελικά ντύνοντας ένα κείμενο διασώζεται και τέλος ενισχύει τον πρωτεύοντα ρόλο της μουσικής θεωρώντας το συνθέτη, εν δυνάμει στιχουργό. Αυτό βέβαια, για την περίπτωση διάσπασης της ενότητας λόγου – μουσικής. (σελ. 67 καθώς και στο βιβλίο του Syndow που αναφέρεται στη βιβλιογραφία του Θέμελη).

Θεωρεί ισχυρότερο το στοιχείο της μουσικής επίσης επειδή τα στοιχεία της (νότες, διαστήματα κλπ) «επιδρούν άμεσα στις αισθήσεις μας» σε αντίθεση με τα στοιχεία του λόγου όπου το νόημα «συλλαμβάνεται με τη νόηση» πρώτα, δηλαδή έμμεσα. Τα παραπάνω ενισχύονται από τη στενή σχέση μελωδίας – ρυθμού (μέτρου). Ο συγγραφέας στέκεται αρκετά στο σημείο αυτό θέλοντας να ερμηνεύσει βάσει της μουσικής θεωρίας την έννοια του ρυθμού, χωρίς ωστόσο να κάνει λόγο για το χορό⁵⁰⁸. Κάτι που παρατηρήθηκε εξάλλου στην αρχή⁵⁰⁹. Εξάλλου από αυτό προέρχεται και ο όρος «μουσικοποιητική» όταν αναφέρεται στο δημοτικό τραγούδι.

Ο συγγραφέας, αφού αναφερθεί στη σημασία ύπαρξης των «τσακισμάτων», παρουσιάζει μελέτες περίπτωσης – παραδείγματα δημωδών τραγουδιών τη δομή των οποίων περιγράφει και ερμηνεύει. (Στροφές, φράσεις, στίχοι, ημιστίχια). Η δομή εξετάζεται με σχηματική παράσταση χρησιμοποιώντας «τύπους» με τα γράμματα ΑαΒβΓγ κλπ κάτι ανάλογο δηλαδή με αυτό που γίνεται στην επιστήμη της Μορφολογίας της ευρωπαϊκής μουσικής.

Στη συνέχεια ερμηνεύεται η λειτουργία της μελωδίας (*εννοούμε τη μελωδική γραμμή, του συνόλου των φθόγγων που θέλουν να εκφράσουν κάτι συγκεκριμένο*), σε

⁵⁰⁸ Δεν αναφέρεται δηλαδή στο «πρωτογενές δρώμενο», την αναπόσπαστη δηλαδή ενότητα λόγου – μέλους – όρχησης.

⁵⁰⁹ Δέχεται την άποψη του Θρ. Γεωργιάδη για ρυθμοτονικό και όχι προσωδιακό τονισμό.

σχέση πάντοτε με το ρυθμό (αξίες. Διότι για τη λειτουργία του χορού δε γίνεται λόγος), την ανιούσα ή κατιούσα φορά των μελωδικών διαστημάτων αλλά και τα ισχυρά ή ασθενή μέρη του μέτρου υπογραμμίζοντας και σημασιοδοτώντας νοηματικά τις λέξεις του κειμένου με ιδιαίτερη βαρύτητα και αξία. Αυτά σε συνδυασμό με τη λειτουργία του (ιαμβικού) δεκαπεντασύλλαβου στίχου αλλά και των επαναλήψεων λέξεων ή φράσεων. Τραγούδια που χρησιμοποιεί στην αναλυτική αυτή μουσικολογική του προσέγγιση είναι *Η Λεβεντιά* και δύο τραγούδια από το χειρόγραφο της *Μονής Ιβήρων*. Τη βιβλιογραφία του αποτελούν σημαντικές προσωπικότητες⁵¹⁰.

Δέσποινα Μαζαράκη, Samuel Baud- Bauvy, Chansons populaires de Crete Occidentale ..., στο Λαογραφία τ. ΚΗ'(1972), σελ. 423-428.

Η Δέσποινα Μαζαράκη στη βιβλιοκριτική της αναφέρεται στις 133 μελωδίες που κατέγραψε στην Κρήτη ο Baud – Bauvy με την «τεχνολογία Pate» και οι οποίες συγκεντρώθηκαν από το Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο της Μέλπως Μερλιέ κατά τα έτη 1930, 1953 και 1954. Ο τρόπος καταγραφής φανερώνει τον τρόπο ερμηνείας κάθε μελωδίας χάρη στην παράθεση διαφορετικών παραλλαγών⁵¹¹.

Η καταγραφή αυτών των μελωδιών εισάγει τον ερευνητή στα χαρακτηριστικά της «μουσικής διαλέκτου» της Κρήτης. Σημαντική είναι η περιγραφή της διαδικασίας καταγραφής από τον ίδιο, όπως τη μεταφέρει στη βιβλιοκριτική της η Μαζαράκη: «Πρώτα θα εξετάσουμε τη μορφή της μουσικής στροφής, τον τρόπο που συνυπάρχει το κείμενο με τη μελωδία και την αμοιβαία τους αλληλεξάρτηση. Θα προχωρήσουμε μετά στην καθαρά μουσική μελέτη δίνοντας τη μελωδική έκταση, την κλίμακα, τις όποιες βαθμίδες χρησιμοποιεί για καταλήξεις, το ρυθμό, αυτή την ίδια τη μελωδία, τα μελίσματα και τα είδη μελισμάτων που συναντήσαμε. Θα προσπαθήσουμε να βρούμε τους βαθιούς λόγους που κάνουν το τραγούδι της Δυτικής Κρήτης τόσο διαφορετικό από τα τραγούδια των άλλων ελληνικών περιοχών. Τέλος συγκρίνοντας το υλικό μας

⁵¹⁰ Παραθέτουμε ενδεικτικά: Baud – Bauvy, Etude sur la chanson cleftique, έκδοση του Μουσικολογικού Λαογραφικού Αρχείου, Αθήνα 1958, Σπύρος Περιστέρης, ο εξάσημος ρυθμός στα ελληνικά δημοτικά τραγούδια, επετ, Λαογραφικού Αρχείου, τ. 15/16 (1962-63), σελ. 201-229. Επίσης Alexander Syndow, Das Lied. Wesel und Wandel, Göttingen, 1962. Επίσης στοιχεία και απόψεις των Κυριακίδη, Bouvier, Δ. Μαζαράκη.

⁵¹¹ Δέσποινα Μαζαράκη, Samuel Baud- Bauvy, Chansons populaires de Crete Occidentale ..., στο Λαογραφία τ. ΚΗ'(1972), σελ.423.

με τα τραγούδια του χφ. των Ιβήρων θα προσπαθήσουμε να αποδείξουμε ότι εδώ συναντάμε μια αιωνόβια παράδοση, στενά δεμένη με την εκκλησιαστική βυζαντινή μουσική»⁵¹². Η αποδεδειγμένη σχέση μεταξύ χφ. Ιβήρων και Ριζίτικων τραγουδιών οδηγεί, κατά τη Μαζαράκη, τον Baud- Bauvy στο συμπέρασμα της προέλευσης των τραγουδιών αυτών από το 16^ο-17^ο αιώνα, εποχή άνθισης της Κρητικής ζωγραφικής και λογοτεχνίας⁵¹³.

Κατά τη Μαζαράκη το υλικό κατηγοριοποιείται σε τραγούδια της τάβλας, τραγούδια της στράτας και μαντινάδες. Αξιοπρόσεκτη είναι η περιγραφή του «τελετουργικού» της μαντινάδας καθώς και η προέλευσή της⁵¹⁴. Επίσης, η αναφορά στην «τριμίστιχη στροφή» με παραπομπή για ερμηνεία στη μελέτη του για το «Κλέφτικο Τραγούδι»⁵¹⁵. Η «διάσωση της τριμίστιχης στροφής του χφ. των Ιβήρων στα τραγούδια της Ρίζας στην Κρήτη συμβαίνει τη στιγμή που σε άλλα μέρη του νησιού καθιερώθηκε «το στροφικό σχήμα του ομοιοκατάληκτου δίστιχου»⁵¹⁶.

Αυτά τα Ριζίτικα τραγούδια είναι «καθιστικά» και όχι χορευτικά, τραγουδιούνται από τραγουδιστή – σολίστα και ομάδα τραγουδιστών εναλλάξ (κοντυλιά – κοντυλιά κι αναδιπλωμένο) και τέλος, καλή και δυνατή φωνή που την αναδεικνύει η ενδιαφέρουσα μελωδική γραμμή. Εννοείται πως ο στίχος είναι ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος⁵¹⁷.

Ακόμα, ενδιαφέρον έχει η αναφορά (στη βιβλιοκρισία σύντομη) στα τσακίσματα, τα οποία εδώ ονομάζονται «Απογαέρματα», «αντιγαέρματα» ή «αναγυρίσματα», η χρήση των οποίων είναι σημαντική για την ανάπτυξη μιας τέτοιας μελωδίας⁵¹⁸.

Η Δ. Μαζαράκη φαίνεται να θεωρεί πολύ σημαντική τη διαπίστωση του Baud-Bauvy γύρω από την κοινή παράδοση μεταξύ Ριζίτικων τραγουδιών και εκκλησιαστικής Βυζαντινής μουσικής. Από την άποψη της μουσικής θεωρίας, τα Ριζίτικα τραγούδια κινούνται στο διατονικό τρόπο του ρε και δεν παρατηρούνται

⁵¹² Στο ίδιο,σ.424. βλ. επίσης Samuel Baud- Bauvy, *Chansons populaires de Crete Occidentale*,σελ. 291.

⁵¹³ Στο ίδιο,σ.428.

⁵¹⁴ Στο ίδιο, σ.424,425.

⁵¹⁵ S. Baud-Bauvy, *Études de la chanson clefrique...*(Athènes 1958). Βέβαια για την τριμίστιχη στροφή κάνει διεξοδικά λόγο και στο «Δοκίμιο για το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι», Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 2007,σ.30.

⁵¹⁶ *Ο.π.*,σ.426.

⁵¹⁷ Στο ίδιο.

⁵¹⁸ Στο ίδιο.

επιρροές από αλλού επειδή δεν εισχώρησαν στην περιοχή αυτή γύφτοι μουσικοί⁵¹⁹. Οι μελωδίες κινούνται στα πλαίσια της οκτάβας με συχνά μελωδικά διαστήματα 7^{ης}. Γενικά, όλα τα χαρακτηριστικά του μουσικού υλικού των τραγουδιών αυτών συνιστούν την ειδοποιό διαφορά τους από τα άλλα νησιώτικα.

Η μουσικολογική αυτή έρευνα έχει ως στόχο και την ανάδειξη του ιστορικού – κοινωνικού πλαισίου εντός του οποίου διαμορφώνονταν και λειτουργούσαν αυτά τα τραγούδια. Εύστοχα παρατηρείται ότι το «μουσικό ύφος» των Ριζίτικων τραγουδιών εκφράζει «την ψυχοσύνθεση και το «ήθος» των ανθρώπων που τα τραγουδούν, την ελεύθερη προσωπικότητα και δύναμη...»⁵²⁰. Εδώ γίνεται περιγραφή του χαρακτήρα της φωνής του τραγουδιστή⁵²¹.

Και πάλι ο Fauriel...

Παρόλο που δεν πρόκειται για έκδοση καταγραφών δημοτικών τραγουδιών, ένα σημαντικό βιβλίο που κυκλοφόρησε εκείνη την εποχή ήταν το : “ Claude Fauriel et la fortune européenne des poésies populaires Greque et Serbe. ‘Etude d’ histoire romantique suivie du Cours de Fauriel professé en Sorbonne. (1831-1832)”, Didier, Paris 1966, 8^{ov}, σελ. 719, του Miodrag Ibrovac.

Στην κριτική του στην παραπάνω έκδοση, ο Γ. Σπυριδάκης⁵²², μετά από σύντομη αναφορά της πρώτης κειμενικής έκδοσης των ΕΔΤ από τον Haxthousen (γύρω στο 1814 στη Βιέννη) και τον Fauriel (1824-1825) αναφέρεται στο λόγο για τον οποίο ο Fauriel δεν εξέδωσε τον Γ΄ τόμο. Αυτό επειδή ασχολήθηκε με τη συγκριτική μελέτη μεταξύ Σέρβικων και Ελληνικών Δημοτικών Τραγουδιών. Τα πορίσματα αυτά, διατυπωμένα με μορφή πανεπιστημιακών μαθημάτων, εξέδωσε ο Miodrag Ibrovac.

Τα μαθήματα αυτά του Fauriel επικεντρώνονται στο ενδιαφέρον της συγκριτικής μελέτης μεταξύ Σερβικής και Ελληνικής ποίησης και της πιθανής

⁵¹⁹ Οι οποίοι ως γνωστόν ήταν αυτοί που διέδιδαν τη μουσική στην ηπειρωτική Ελλάδα.

⁵²⁰ *Ο.π.*, σ.427.

⁵²¹ Λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται στην παρούσα βιβλιοκρισία:

Τραγούδια της τάβλας: τραγουδιούνται σε φαγοπότι ή γύρω από την τάβλα του γάμου.

Τραγούδια της στράτας: όταν πάνε να πάρουν τη νύφη ή τα προικιά της.

Μαντινάδες: δίστιχα ομοιοκατάληκτα, με αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα.

Αναδίπλωμα της μελωδίας: επανάληψή της.

Κοντυλιά: μουσική στροφή.

Απογάερμα ή αντιγάερμα ή αναγύρισμα: τσάκισμα

⁵²² *Λαογραφία ΚΗ'*, 1972.

αλληλεπίδρασης μεταξύ τους. Συνεξετάζονται κατηγορίες τραγουδιών όπως του γάμου, νανουρίσματα, κάλαντα, της βροχής, εργατικά, ερωτικά, αδελφικής αγάπης, μοιρολόγια, διηγηματικά, μυθιστορηματικά, παραλογές κλπ. Συμπεριλαμβάνονται ακόμα και δημοσιευμένες μεταφράσεις ελληνικών τραγουδιών και μια προσπάθεια «προδημοσίευσης» μέρους της αναμενόμενης έκδοσης του Fauriel.

Ο Γ. Σπυριδάκης τέλος αναφέρεται συμπερασματικά σε κοινά μεταξύ των δύο λαών έθιμα τα οποία προκύπτουν μέσα από τη μελέτη των Σέρβικων και Ελληνικών Δημοτικών Τραγουδιών. Στην ουσία πρόκειται για τη θεμελίωση της Συγκριτικής Λαογραφίας μεταξύ των Βαλκανικών λαών.

Γεώργιος Κ. Σπυριδάκης και Σπ. Δ. Περιστέρης, Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια, τόμος Γ' (Μουσική Εκλογή). Εν Αθήναις 1968, ,σελ. ν' + 438+ 5 δίσκοι. (Ακαδημία Αθηνών. Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, αρ. 10).(Λαογραφία, Λ'(1975)).

Η παρούσα βιβλιοκριτική του Ν. Rădulesku– μέλους της Ακαδημίας Επιστημών της Ρουμανίας– αφορά στο έργο *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια* των Κ. Σπυριδάκη και Σπ. Δ. Περιστέρη που εκδόθηκε από το Κέντρο Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας και συγκεκριμένα στον Γ' τόμο ο οποίος φέρει τον τίτλο «Μουσική Εκλογή».

Πρόκειται για μία συλλογή – «εκλογή» που περιλαμβάνει «δείγματα εξ όλων σχεδόν των κατηγοριών των αδομένων κειμένων, τα οποία προέρχονται από τας περισσότερας περιοχάς της χώρας»⁵²³. Επειδή προφανώς ο τόμος περιλαμβάνει το μουσικό μέρος – καταγραφή των 255 δημοτικών τραγουδιών, ο καθηγητής Rădulesku τονίζει τη σημασία του στην «σύγχρονη ελληνική - μουσική λαογραφία» κάτι που θα κάνει και λίγο παρακάτω αναφέροντάς την ως «νεοελληνική μουσική λαογραφία». Δηλαδή, καταγραφή με σημειογραφία (αλλά και δίσκους) και έκδοση των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών⁵²⁴.

Αξιοσημείωτο είναι ότι ο συγγραφέας αναφέρεται στη σημασία του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού και τη σχέση του με την ελληνική αρχαιότητα. Η σπουδαιότητα αυτή έστρεψε πλήθος μελετητών στο να τον μελετήσουν και ιδιαίτερα το Ελληνικό Δημοτικό τραγούδι. Από τον Wolf και τον Niebuhr στον Fauriel και ακολούθως στον Passow και στην πρώτη δημοσιευμένη μουσική συλλογή 30 Melodies populaires de

⁵²³ *Λαογραφία*, τ. Λ'(1975), σελ.450.

⁵²⁴ Στο ίδιο, σ. 450.

la Grèce et d' Orient του Γάλλου συνθέτη και μουσικολόγου Louis Bourgault-Ducoudray που εκδόθηκε το 1876⁵²⁵.

Αναφέρεται επίσης στους μελετητές Σιγάλα και Σταματιάδη και ιδιαίτερα στον Hubert Pernoto οποίος πρώτος εφάρμοσε το σύστημα καταγραφής σε κύλινδρο φωνογράφου και δημοσίευσε το 1903 μουσικό υλικό μεταγραμμένο από τον Paulle Fleu⁵²⁶. Δεν θα παραλείψει βέβαια και τους θεμελιωτές της μουσικής λαογραφίας στην Ελλάδα, Γ. Παχτίκο, Κ. Ψάχο, Μέλπω Μερλιέ, Γ. Λαμπελέτ, Samuel Baud – Bony, Σόλωνα Μιχαηλίδη, Σπ. Περιστέρη, Δέσποινα Μαζαράκη, Σ. Τσιάνη, Φ. Ανωγιαννάκη.

Η αναφορά στην «εισαγωγή» του Γ. Σπυριδάκη εστιάζει στον καθορισμό του πλαισίου δημιουργίας αυτού του έργου σύμφωνα πάντοτε με το σκεπτικό δράσης του τότε Λαογραφικού Αρχείου και μετέπειτα Κέντρου Ερεύνης Ελληνικής Λαογραφίας, καθώς και στην πρώτη – θεωρούμενη – συλλογή του Werner von Haxthausen το 1814. Παρακάτω, θεωρώντας σημαντική την παρατήρηση του Σπυριδάκη, ο Rădulesku μας μεταφέρει το σκεπτικό γύρω από την ανάγκη να δημοσιεύεται ταυτόχρονα το ποιητικό κείμενο με τη μουσική του⁵²⁷. Είναι επίσης σημαντική και η παρατήρηση ότι ο Σπυριδάκης επισημοποίησε τη Μουσική Λαογραφία ως στοιχείο του λαϊκού πολιτισμού με σκοπούς επιστημονικούς, εθνογνωστικούς, πολιτισμικούς και τέλος ως πηγή έμπνευσης της λόγιας μουσικής⁵²⁸.

Στη συνέχεια αναφέρεται στην «ευρεία μουσικολογική εισαγωγή» του Σπ. Περιστέρη, για τον τομέα που αφορά στο μέρος της μουσικής καταγραφής και έκδοσης. Εντοπίζει ως σημαντικά τα στοιχεία γύρω από τους «τρόπους» (modes) και τους ρυθμούς, τις διαφορές από την Ευρωπαϊκή μουσική και τις συγκρίσεις με την Εκκλησιαστική Βυζαντινή μουσική. Απέναντι στα κοινά στοιχεία και στις ομοιότητες, ο Rădulesku στέκεται κριτικά υπενθυμίζοντας ότι είναι σφάλμα να πιστεύεται ότι η ελληνική δημόδης μουσική εξελίχτηκε μέσα σε ένα πλαίσιο εκκλησιαστικής απομόνωσης. Σίγουρα επέδρασαν στο σχηματισμό τους, οι παραδόσεις της Ελληνικής αρχαιότητας όπως αυτές διαμορφώθηκαν μέσα από το Βυζάντιο, αλλά και η δημιουργία αυτή συμβαίνει μέσα σε ένα ευρύτερο πλαίσιο που διαμόρφωναν οι πολιτισμοί των Βαλκανίων και της Εγγύς Ανατολής. Συζητά τέλος το

⁵²⁵ Στο ίδιο.

⁵²⁶ Στο ίδιο.

⁵²⁷ Βλέπε και G. Saunier, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια, Συλλογή Μελετών (1968-2000)*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, σελ. 31, στο σημείο όπου συζητείται η άποψη των Μ. Alexiou και Μ. Herzfeld, σύμφωνα με τους οποίους «το κείμενο συμπεριλαμβάνει υποχρεωτικά και τη μουσική».

⁵²⁸ Στο ίδιο, σ.451.

σύστημα ταξινόμησης – κατηγοριοποίησης των δημοτικών τραγουδιών καθώς και προτάσεις για δημιουργία και άλλων ταξινομικών κατηγοριών. Σημαντικό είναι όμως το στοιχείο της καταγραφής σε δίσκους (5 δίσκοι = 56 μουσικά κομμάτια ηχογραφημένα) ώστε να εξασφαλιστεί η ακουστική εμπειρία στον μελετητή και το κριτικό υπόμνημα .

Μάρκος Φ. Δραγούμης, «Με το μαγνητόφωνο στη Σαλαμίνα, Λευκάδα και Ήπειρο», στο *Λαογραφία τ.30 (1975)*, σ.235-245.

Πρόκειται για αποστολή συλλογής μουσικού υλικού από περιοχές της Σαλαμίνας, της Λευκάδας και της Ηπείρου. Η εργασία πραγματοποιήθηκε το καλοκαίρι του 1975 και δημοσιεύτηκε τον Σεπτέμβριο του ίδιου έτους. Τα ηχογραφημένα τραγούδια απομαγνητοφωνήθηκαν και καταγράφηκαν με ευρωπαϊκή σημειογραφία, η οποία επίσης δημοσιεύεται μαζί με το κείμενο, στη χειρόγραφη μορφή της. Πρόκειται για τα τραγούδια *Κόρη μαλαματένια μου* (το *Βέργα μαλαματένια μου* από τη Λάμψακο για λόγους σύγκρισης), το Αρβανίτικο *Ato çë ve' në ndë pilo* (Αυτές που πάνε στον πηλό), *Μια παπαδιά στον αργαλειό* και *Ειδ' απόψε στ' όνειρό μου* από τη Σαλαμίνα, τα *κάλαντα του Λαζάρου*, *Σήττα μου καλή μου σήττα* και *Στητός χορός* από τη Λευκάδα και τέλος η μουσική στο λαϊκό πανηγύρι στο χωριά Καστάνιανη Πωγωνίου, χωρίς όμως να παραθέτει κάποιο μουσικό κείμενο⁵²⁹.

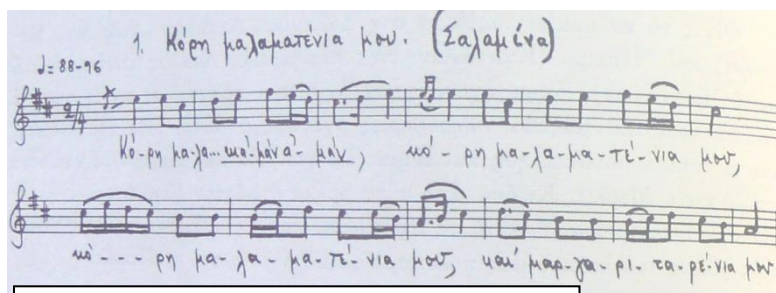
Σημαντικές παράμετροι της καταγραφής είναι ο χρόνος, εδώ όπως είπαμε στην αρχή πρόκειται για το καλοκαίρι του 1975. Ο χώρος περιγράφεται λεπτομερώς τόσο στο υλικά του στοιχεία, όσο και σε αυτά που συνιστούν κοινωνική προσέγγιση. Αναφορά γίνεται και στο πρόβλημα της εσωτερικής μετανάστευσης αλλά και στα επαγγέλματα που ασκούνται στο νέο τόπο διαμονής.

Η εργασία θα εστιάσει στο τοπικό πανηγύρι της Γέννησης της Θεοτόκου που πραγματοποιείται στις 8 και 9 Σεπτεμβρίου. Όπως εξάλλου αναφέρει και ο Μ. Δραγούμης η μετάβασή του στην Καστάνιανη «έγινε σκόπιμα, για να συμπέση με το πανηγύρι...»⁵³⁰. Αφού αναφερθούν τα περί του εθίμου φτάνει και στο θέμα της μουσικής. Οι λαϊκοί οργανοπαίχτες ήταν ένα συγκρότημα πλέον επαγγελματικό το

⁵²⁹ Μάρκος Φ. Δραγούμης, «Με το μαγνητόφωνο στη Σαλαμίνα, Λευκάδα και Ήπειρο», στο *Λαογραφία τ.30 (1975)*, σ.243.

⁵³⁰ Στο ίδιο.

οποίο έπαιζε χρησιμοποιώντας όμως μεγάφωνα που ακούγονταν εκωφαντικά και ένα (περιττό) ηλεκτρικό αρμόνιο. Επομένως οδηγούμαστε σε μια τροποποιημένη παράδοση. αναφέρονται τόσο τα μουσικά όργανα όσο και ο τραγουδιστής.



Εικ.6. Η χειρόγραφη καταγραφή στη σελ. 236

Στο σημείο αυτό η εργασία εστιάζει στο θέμα του λαϊκού οργανοπαίχτη. Ποιος ήταν, και ποια ήταν η καταγωγή του, ποια

η σχέση του με το εξωτερικό και πώς αναπτύσσεται εκεί η εργασία του και ακόμα, κάποιοι άλλοι σημαντικοί οργανοπαίχτες που συνδέονται και αυτοί εργασιακά τόσο με την Ελλάδα όσο και με το εξωτερικό.

Στη συνέχεια εντάσσει τον οργανοπαίχτη στο μουσικό πρόγραμμα του πανηγυριού. Με αυτό τον τρόπο θα κάνει αναφορά σε τίτλους από τοπικά ηπειρώτικα τραγούδια που παίζονται στα πανηγύρια καθώς και σε «άλλους ηπειρώτικους χορούς, με τον χαρακτηριστικό αργό ιεροτελεστικό και συχνά κοφτό ρυθμό τους, την πεντατονική χωρίς ημιτόνια σκάλα τους και τα μεγάλα μελωδικά τους διαστήματα»⁵³¹. Ωστόσο, στη συνέχεια της περιγραφής του θα μας πληροφορήσει και για «πολλά νεώτερα κομμάτια, σε ηπειρώτικο ύφος, απ' αυτά που κατασκευάζονται τα τελευταία δέκα χρόνια για εμπορική κατανάλωση»⁵³². Δηλαδή, η τοπική λαϊκή παράδοση συνυπάρχει με μία *fakelore* – τεχνητή παράδοση, στην καλύτερη περίπτωση φολκλοριστική για εμπορικούς λόγους, αφού και στην υποσημείωση που ακολούθησε αναφέρθηκε ένας τέτοιος δίσκος.

Χωρίς να έχει εστιάσει σε αυτά, κάνει αναφορά και σε «αυτοσχέδια χορωδιακά συγκροτήματα» που ερμήνευσαν μερικά «ιδιόρρυθμα πολυφωνικά τραγούδια» της περιοχής. Διεξοδικά παρουσιάστηκαν οι συντελεστές και οι ρόλοι τους στο πολυφωνικό πεντατονικό τραγούδι όπως ο *κλώστης*, ο *πάρτης*, ο *γυριστής* και οι *μπασαδόροι*. Σημαντικές είναι οι συγκρίσεις με την τεχνική των ελβετικών και τυρολέζικων *Yodel* και σε σχέση με τη γεωγραφία του περιβάλλοντος που ως ορεινό, αποτελεί προέκταση των Δυναρικών Άλπεων⁵³³.

⁵³¹ Στο ίδιο, σελ. 244.

⁵³² Στο ίδιο.

⁵³³ Στο ίδιο, σ. 245.

Παντελής Καβακόπουλος, «Τρία αρχέγονα μουσικοχορευτικά μοτίβα της Κρήτης», στο: *Λαογραφία* τ.30 (1975),σελ.253-271.

Η παρούσα εργασία αφορούσε επίσημη αποστολή της Τηλεόρασης το 1960 στην Κρήτη, από τη μια άκρη του νησιού ως την άλλη με στόχο τη συγκέντρωση «μουσικολαογραφικού» και χορευτικού υλικού από «σιγανούς τραγουδιστικούς, χορευτικούς και Ριζίτικα της δυτικής Κρήτης, την καταγραφή, μελέτη και αξιολόγηση του υλικού. Τέλος, η καταγραφή πραγματοποιήθηκε με χρήση ευρωπαϊκής σημειογραφίας. Η επιτόπια έρευνα μπορούμε να πούμε ότι περιλάμβανε εκτεταμένη παρατήρηση λόγω των συνεχόμενων επισκέψεων του ερευνητή στον υπό έρευνα τόπο, που είναι η Κρήτη. Από την ανάγνωση της δημοσίευσης προκύπτει ότι αναζητούνται όψεις του λαϊκού βίου και της παράδοσης.

Το επόμενο χαρακτηριστικό αφορά τη διαδικασία της επιτόπιας έρευνας. Ο Π. Καβακόπουλος θεωρεί ότι απαραίτητη προϋπόθεση αποτελεί η ένταξη του ερευνητή στην υπό μελέτη κοινωνία. Ιδιαίτερη σημασία δίνεται στη γνώση – κατανόηση-ομιλία της τοπικής διαλέκτου και ακόμα να μπορεί να τραγουδά στην τοπική διάλεκτο.

Η αναφορά μετατοπίζεται στην πληροφόρηση γύρω από τα είδη της μουσικής της Κρήτης (μαντινάδες, κοντυλιές, σιγανοί χοροί, πηδηχτός, σουστα, συρτός, της στράτας ή του γάμου και φυσικά, το Ριζίτικο⁵³⁴. Αξίζει να σημειώσουμε ότι

- Στην περίπτωση αυτή, ένας μουσικολόγος κάνει χρήση του όρου «μουσικολαογραφικό»⁵³⁵.
- Η καταγραφή των μελωδιών δεν στοχεύει μόνο στη διατήρηση- διάσωση της μελωδίας αλλά και στην τεχνοτροπική απόδοση του ύφους, του χρώματος και της ποιότητας. Στην ουσία διευκρινίζει τι είναι αυτό που κάνει μια δημοτική μελωδία να ξεχωρίζει από τόπο σε τόπο.
- Αναφέρεται συχνά η συμμετοχή λυράρη ο οποίος και τραγουδά καθώς και ομάδα χορωδών (χορός)
- Η προσέγγιση τέλος, γίνεται με μουσικολογικά κριτήρια.

⁵³⁴ Παντελής Καβακόπουλος, «Τρία αρχέγονα μουσικοχορευτικά μοτίβα της Κρήτης», στο: *Λαογραφία* τ.30 (1975),σελ. 253,254.

⁵³⁵ Στο ίδιο,δ.253.

Μαντινάδα.

Με τον όρο μαντινάδα εννοούμε «δίστιχο ομοιοκατάληκτο, σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο, με αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα. Κάθε δεκαπεντασύλλαβος στίχος μελοποιείται με μια οκτάμετρη μελωδία σε δίστημο (διμερή) ρυθμό (2/4).

Το οκτάμετρο αυτό διαιρείται σε δύο επαναλαμβανόμενα – όμοια τετράμετρα. Το πρώτο τραγουδιέται από το λυράρη και το δεύτερο από το χορό⁵³⁶. Μαντινάδα αρχικά ονόμαζαν το είδος του δίστιχου. Από αυτό πήρε και την ονομασία του το τραγούδι.

Σύμφωνα με την έρευνα του Καβακόπουλου, του δίστιχου προηγείται εισαγωγή η οποία αποτελείται από ένα οκτάμετρο πάλι. Τα 4 πρώτα μέρη από τη λύρα και τα επόμενα όμοια τέσσερα από τον τραγουδιστή με τη χρήση της λέξης «έλα – έλα»⁵³⁷ και «που ποικίλουν κι ομορφαίνουν μουσικά και λεκτικά την όλη μελωδία» αλλά και μπορούν να παραλληλιστούν με τα «τσακίσματα» των άλλων δημοτικών μας τραγουδιών, τα οποία επεκτείνουν συλλαβικά το στίχο ώστε αυτός να φτάσει στα όρια της μελωδίας. Έτσι δίνεται στο σολίστα (ή στο λυράρη) ο χρόνος να σκεφτεί το επόμενο δίστιχο που θα ακολουθήσει.⁵³⁸ Αυτό συνάδει με τον αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα του είδους. Ακολουθεί τετράμετρη επωδός της χορωδίας, τραγουδώντας συνήθως το μοτίβο του β τετραμέτρου.

Η μελωδία κινείται στα πλαίσια μιας 5^{ης} καθαρής, στο διατονικό τρόπο του ρε (Ηχος Α'). Αλλού αναφέρεται ότι οι νεότερες μαντινάδες παρουσιάζουν περισσότερα μελωδικά ποικίλματα χάρη στην εξέλιξη του τρόπου παιχνιδιού της λύρας.

Εύστοχα ο συγγραφέας διευκρινίζει τους παράγοντες που κάνουν το τραγούδι της Κρήτης να ξεχωρίζει από το δημοτικό τραγούδι της υπόλοιπης Ελλάδας. Έτσι αναφέρεται «στο άκουσμα που δίνει και στο χαρακτηριστικό τοπικό χρώμα και οφείλεται στην αγωγή του ρυθμού, την τεχνική φωνής και μουσικού οργάνου, στο γλωσσικό ιδίωμα και στα όμοια τοπικά μελικά στοιχεία, που χαρακτηρίζουν την προέλευση μιας μελωδίας, από τις ημιτελικές και τελικές καταλήξεις»⁵³⁹.

Ο τρόπος ερμηνείας της μαντινάδας είναι όπως φαίνεται, καθορισμένος. Η ευκολία της ερμηνείας κάνει εφικτή τη συμμετοχή όλων. Συνήθως τραγουδά πρώτα ένας μόνος του (αυτοσχεδιάζοντας – επινοώντας το στίχο) και κατόπιν όλοι οι άλλοι

⁵³⁶ Δηλαδή σε κάθε στίχο, το βασικό χαρακτηριστικό μοτίβο ακούγεται δύο φορές, δηλαδή για όλο το δίστιχο 4.

⁵³⁷ σ. 254.

⁵³⁸ Στο ίδιο.

⁵³⁹ Στο ίδιο, σελ. 254,255.

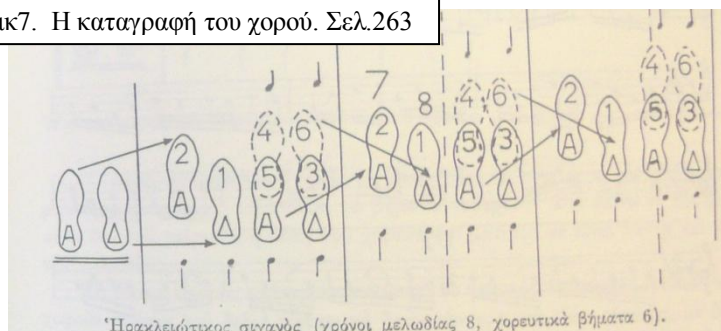
μαζί. Η ερμηνεία γίνεται είτε με τρόπο «τραγουδιστό» ή χαρακτηριστικότερα, με τρόπο «απαγγελτικό» ή και με συνδυασμό αυτών των δύο⁵⁴⁰.

Τα στοιχεία οργανολογίας είναι και αυτά χρήσιμα. Η λέξη μαντινάδα ετυμολογείται σε σχέση με την «μαντούρα» και την «ασκομαντούρα» που ήταν πνευστά λαϊκά όργανα περιορισμένων όμως τεχνικών δυνατοτήτων.

Η μαντινάδα είναι η βασική μελωδία όλων σχεδόν το χορών (σούστα, πεντοζάλης κλπ) αν και σε άλλο σημείο της παρούσας εργασίας ο Καβακόπουλος αναφέρεται στους «αργούς σιγανούς χορευτικούς σκοπούς της μαντινάδας».⁵⁴¹ Το κατ' εξοχήν όργανο για να παίζονται οι μαντινάδες είναι η λύρα η οποία έχει μεγάλες τεχνικές δυνατότητες⁵⁴².

Θεωρούμε σημαντικές τις αναφορές στις ιδιότητες του ανώνυμου δημιουργού της μαντινάδας, του λαϊκού ποιητή. Στόχος ,η δημιουργία ιαμβικών δεκαπεντασύλλαβων στίχων. Ο στίχος εκφράζεται πάντοτε είτε *τραγουδιστά* ή *ρυθμο-απαγγελτικά* και υπεισέρχεται ακόμα και στην καθημερινή ομιλία.

Εικ7. Η καταγραφή του χορού. Σελ.263



Τα είδη των χορών

Οι κοντυλιές.

Πρόκειται για συγγενικό με τη μαντινάδα είδος. Χρησιμοποιούν μεγαλύτερη μουσική έκταση. Πρόκειται για μελωδικά μοτίβα που εναλλάσσονται από το λυράρη ανάλογα την έμπνευση Στο είδος αυτό ανήκουν οι οργανικοί πηδηχτοί χοροί Καστρινός, Μεσαρίτικος ή Μαλεβιζιώτικος κ.α⁵⁴³.

Ο σιγανός χορός.

Με τον αργό σιγανό χορό χορεύονται οι εύκολες στο τραγούδι μαντινάδες. Ο ερευνητής κάνει εκτενή αναφορά στο χορό αυτό και την τεχνική του και παραθέτει

⁵⁴⁰ Στο ίδιο, σ. 255.

⁵⁴¹ Στο ίδιο, σ. 260.

⁵⁴² σ. 358.

⁵⁴³ Στο ίδιο, σελ 262.

σχεδιάγραμμα με τη χορογραφία. Δηλαδή τα βήματα του χορού⁵⁴⁴ καθώς επίσης και του Ηρακλειώτικου σιγανού⁵⁴⁵.

Πεντοζάλης

Α΄ Ο σιγανός Ρεθυμνιώτικος

Ο Ρεθυμνιώτικος σιγανός που χορεύεται στους σκοπούς της μαντινάδας λέγεται πεντοζάλης. Χαρακτηριστικό του είναι η ταύτιση των οκτώ χρόνων της μελωδίας με τα οκτώ χορευτικά βήματα. Παραθέτει και εδώ χορογραφικό σχεδιάγραμμα καθώς και χειρόγραφη μουσική καταγραφή. Το κοινωνικό περιβάλλον του χορού αυτού είναι η «εξωτερίκευση των αισθημάτων» και η «αποκορύφωση του γλεντιού». Στο χορό αυτό μπορεί να φανεί η λειτουργία της κοινότητας μέσα από τη «συμμετοχή» και «διάθεση» των «γλεντιστάδων» που τραγουδούν τα κεφάλια και πειραχτικά δεκαπεντασύλλαβα δίστιχα που συνοδεύονται από λύρα και λαούτο⁵⁴⁶.

Β΄ Ο πηδηχτός πεντοζάλης.

Πάλι και αυτός βασισμένος στη μελωδία της μαντινάδας όμως πιο γρήγορος. Ο Καβακόπουλος περιγράφει τη χορογραφία αντιστοιχίζοντας τα χορευτικά βήματα με τους μετρικούς πόδες — —/—UU. Δηλαδή πέντε βήματα (ζάλες) γι' αυτό και λέγεται πεντοζάλης. Η έρευνα τελειώνει με συγκριτική μελέτη μεταξύ των διαφόρων χορευτικών μορφών που αναφέρθηκαν⁵⁴⁷.

Κώστας Τσαγγαλάς, «Ο Διγενής βοσκός στα τραγούδια της Θεσσαλίας», *Λαογραφία*, τ. 29 (1974), σ. 231-248.

Η έρευνα ανακαλύπτει και διορθώνει λάθη όπως και στην περίπτωση όπου ένα ακριτικό τραγούδι θεωρούταν παραλογή. (Ο Γιάννης και η Λάμια που σχετίζεται με «εννιά αδέρφια με εννιά χιλιάδες πρόβατα»). Σύμφωνα με τον Κ. Τσαγγαλά, η υπόθεση ότι πρόκειται για ακριτικό στοιχειοθετείται: από το ότι κάνει αναφορές στο

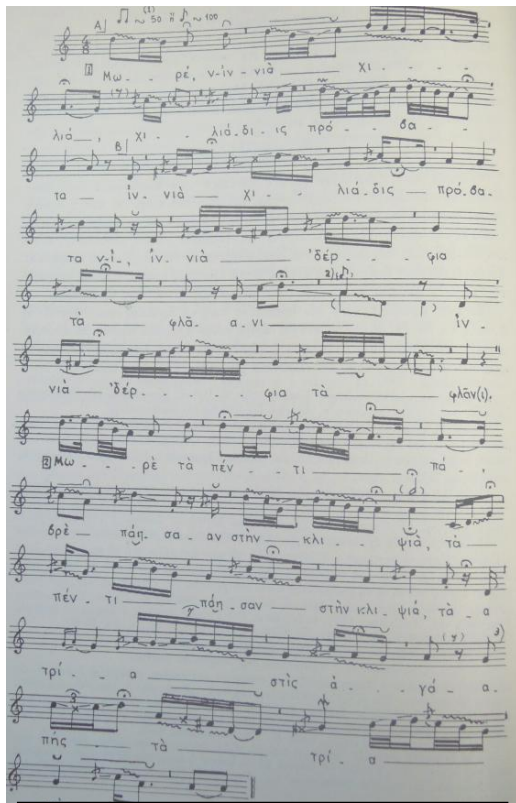
⁵⁴⁴ Στο ίδιο, σελ. 263.

⁵⁴⁵ Στο ίδιο, σελ. 265.

⁵⁴⁶ Για τα παραπάνω βλ. στο ίδιο, σελ. 265.

⁵⁴⁷ Εκτενή αναφορά στις σελίδες 270, 271.

έθιμο του κλήδονα⁵⁴⁸, στην πάλη του Διγενή με το Χάρο (σε διαφορετική παραλλαγή) και η αναφορά στον Ιορδάνη ή (ανάλογα πάλι την παραλλαγή) στον Ευφράτη. Ο τόπος και ο χρόνος παραμένουν τελικά ασαφείς. Τα αναφερόμενα στοιχεία υπήρχαν και στις παραλογές αλλά και στα ακριτικά. Στην παρούσα εργασία του ο Τσαγγαλάς προβαίνει σε μια συγκριτική μελέτη μεταξύ όλων των καταγεγραμμένων θεσσαλικών παραλλαγών.



Εικ.8. Η καταγραφή στη σελ.232

ευρωπαϊκή του απόδοση στην φυσική λα ελάσσονα, σαφές λοιπόν το διατονικό γένος, με καταλήξεις στους φθόγγους λα, ρε και σολ. Εάν το ακούσουμε και παρατηρήσουμε και την παρτιτούρα θα βεβαιωθούμε για το Στιχηραρικό χαρακτήρα των φράσεων αφού για κάθε συλλαβή του κειμένου αντιστοιχούν δύο, τρεις ή τέσσερις φθόγγοι.

Ο σημειούμενος τετράσημος ρυθμός του (4/8) είναι σίγουρα χορευτικός. Εύκολα γίνεται αντιληπτός ωστόσο και ο διμερής χαρακτήρας (2/4). Η όλη εργασία φαίνεται να έχει γίνει με μεγάλη προσοχή και ακρίβεια, αφού έχουν προβλεφτεί και αναδειχτεί όλα τα στοιχεία και οι λεπτομέρειες την φωνητικής υπαγόρευσης. Ωστόσο, δεν σημειώνονται τα στοιχεία του πληροφορητή που υπαγόρευσε το τραγούδι.

⁵⁴⁸ Η συγκεκριμένη παραλλαγή αποτελεί κατά τον Τσαγγαλά συμφυρμό δύο διαφορετικών οδηγώντας σε μια περίπτωση ταυτοπροσωπίας μεταξύ Διγενή (Διγιανή) και Γιάννη. Βλ. Κώστας Τσαγγαλάς, «Ο Διγενής βοσκός στα τραγούδια της Θεσσαλίας», *Λαογραφία*, τ. 29 (1974), σ.234.

⁵⁴⁹ Στο ίδιο, σ.241.

Κ. Δ. Τσαγγαλάς, «Ακριτικά τραγούδια στη Θεσσαλία», *Λαογραφία* τ. 30 (1975), σ.161-234.

Η συγκεκριμένη αυτή ενότητα αποτελείται από επιλογή 9 τραγουδιών από το σύνολο που κατέγραψε ο καθηγητής Κ. Τσαγγαλάς και τα οποία μετέφερε σε ευρωπαϊκή σημειογραφία ο S. Baud Bauvy. Αν και σε υποσημείωση, αναφέρεται (από τον Baud-Bauvy) ότι κατά τη διαδικασία της καταγραφής των σκοπών χρησιμοποιήθηκε το σημειογραφικό σύστημα (notation) «που υιοθέτησε και ο κ. Σπ. Περιστέρης στη Μουσική Εκλογή που εξέδωσε το ΚΕΕΛ της Ακαδημίας Αθηνών» και συνεχίζει προσθέτοντας ότι στο τέλος κάθε τραγουδιού σημειώθηκαν το κλειδί (γνώμων) και ο οπλισμός (σημεία αλλοιώσεων) «που αποδίδουν το πραγματικό ύψος της φωνοληψίας...»⁵⁵⁰.

Τα τραγούδια μπορεί να χωριστούν σε τέσσερις ομάδες εξεταζόμενα σύμφωνα με την οργάνωση του μουσικού υλικού.

1. Χρήση της πεντατονικής κλίμακας. Το 8^ο τραγούδι, Η Αντρειωμένη Λυγερή, (Β' παραλλαγή - Παλαμά Καρδίτσας) εκτείνεται σε μια σειρά 9 φθόγγων, διάστημα 11^{η5}. Οι φθόγγοι που παρουσιάζονται σε μεγαλύτερη συχνότητα (σολ, λα, ντο, ρε, μι) αποτελούν στην ουσία την κλίμακα, με προσλαμβανόμενους φθόγγους, οξύτερους (ρε', μι') και βαρύτερους (ρε, μι). Έτσι δίνεται η δυνατότητα δημιουργίας μιας μορφολογικά διμερούς στροφής.
2. Χρήση τετραχόρδου. Αφορά τα τραγούδια 1, 5, 6, 7 και 9, δηλαδή του Παλαμά Καρδίτσας: *Ο Γιάννης και τα φίδια, Ο Γιάννης και η καλή του, Ο Κωσταντής ζεμένος με βουβάλι, Ο Κωσταντίνος και ο μαύρος του και Του Μικρού Βλαχόπουλου* αντίστοιχα. Στην ουσία πρόκειται για το προαναφερθέν πεντατονικό σύστημα από το οποίο χρησιμοποιούνται 4 φθόγγοι. (σολ, λα, σι, ρε). Κρίνοντας από τη συχνότητα εμφάνισης των φθόγγων, τις χρονικές τους διάρκειες αλλά και τη λειτουργία τους μέσα στη μελωδία μπορούμε να χαρακτηρίσουμε το σολ ως έχουσα Τονική λειτουργία, το λα ως επιτονική και το ρε ως δεσπόζουσα. Στο 7^ο τραγούδι κάτω από το σολ, αντί του ρε υπάρχει μι. (τετράχορδο μι, σολ, λα, σι).

⁵⁵⁰ Baud-Bauvy,S., «Μουσικό σημείωμα στις παραπάνω καταγραφές» στο ό.π., Κ. Δ. Τσαγγαλάς, «Ακριτικά τραγούδια στη Θεσσαλία», *Λαογραφία* τ. 30 (1975),σ.234.

3. Το 2ο τραγούδι, (Ο Γιάννης και τα φίδια, Ε' παραλλαγή, Ξινονερίου Καρδίτσας) λειτουργεί στα πλαίσια ενός εξαχόρδου που δίνει την εντύπωση ελάσσονος ευρωπαϊκής κλίμακας. (μι, σολδίσση, λα, σι ντο) με τάση να τονικοποιεί την λα και να δημιουργεί καταλήξεις σε λα και σι. Εναλλαγές διαστήματος 4^{ης} καθαρής δημιουργεί με το μι.
4. Τέλος, το 3^ο τραγούδι, «Ο Γιάννος ακάλεστος σε γάμο», Θεσσαλική παραλλαγή του Ακριτικού «Ο Διγενής ακάλεστος σε γάμο» λειτουργεί σε χρωματικό τετράχορδο (μι, λα, ντο, ρε δίσση – στην καταγραφή μι ύφεση ίσως επειδή παρουσιάζει καθοδική τάση). Τονική είναι το λα το οποίο εναλλάσσεται με το μι (διάστημα 4^{ης} Καθαρό).

Τα μονοφωνικά ανημίτονα πεντάτονα αποτελούν την κυρίαρχη τοπική παράδοση κυρίως στην Ήπειρο, σε αντίθεση με τη Μ. Ασία απ' όπου απουσιάζουν. Στην προκειμένη περίπτωση βέβαια δεν πρόκειται για την πολυφωνική εκδοχή τους. Συγκριτικά και λαμβάνοντας υπόψη τη θεωρία του Walter Wiora θα δούμε ότι αρκετά από τα τραγούδια που ανήκουν στο αρχαιότερο στρώμα της σωζόμενης ευρωπαϊκής δημοτικής μουσικής παράδοσης είναι πανομοιότυπα με μεσαιωνικά ιπποτικά τραγούδια που σημειώθηκαν με τις μελωδίες τους σε διάφορα χειρόγραφα της εποχής εκείνης»⁵⁵¹. Στη συγκριτική αυτή διαδικασία ο Μ. Δραγούμης εντοπίζει «σχέσεις ανάμεσα στις μονοφωνικές κοσμικές μουσικές του Δυτικού Μεσαίωνα και αντίστοιχα ελλαδικά μουσικά φαινόμενα» φέρνοντας ως παράδειγμα την πεντατονία στην τροπική διάλεκτο των Βαυαρών *Minnesänger* (Γερμ. Ερωτοτραγουδιστές), προφανώς θεωρώντας τη Βαυαρία ως ιστορική κοιτίδα των Κελτών⁵⁵².

Όπως αναφέρει ο συγγραφέας, «καθένα από τα τραγούδια (που μαγνητοφώνησε) δεν έχει αυστηρά δικό του σκοπό, αλλά κοινό με άλλα τραγούδια (παραλογές, κλέφτικα, τραγούδια της αγάπης), μαζί με τα οποία αποτελεί ιδιαίτερη κατηγορία που τραγουδιούνται και χορεύονται κυρίως «τις μέρες του Πάσχα»⁵⁵³.

Στο «μουσικό σημείωμα» που παραθέτει ο S. Baud – Bony αναφέρει ότι τα καταγεγραμμένα τραγούδια έχουν απωλέσει τον (πιθανό) αρχικό ακριτικό χαρακτήρα μιας επικής απαγγελίας. Κάποια έχουν χαρακτήρα που θυμίζει «κλέφτικο». Το Ακριτικό τραγούδι ακολούθησε μια διαδικασία μετάδοσης – διάδοσης στον ελλαδικό

⁵⁵¹ Μάρκος Δραγούμης, «Ιστορικές και μορφικές διαστάσεις τους ελληνικού δημοτικού τραγουδιού», στο: Ν. Γράβας, Ν. Γρηγορίου, κ.α., *Ελληνική Μουσική Πράξη: Λαϊκή Παράδοση- Νεότεροι Χρόνοι*, Πάτρα 2003, σ.160-162.

⁵⁵² Στο ίδιο.

⁵⁵³ Κ. Δ. Τσαγγαλάς, «Ακριτικά τραγούδια στη Θεσσαλία», *Λαογραφία* τ. 30 (1975),σ.231.

χώρο. Σύμφωνα με τον S. Baud – Bony τέτοιοι «σκοποί (...) έχουν μεγάλη διάδοση στη Θεσσαλία και παραλλαγές τους τραγουδιούνται σ' όλη τη Στερεάν Ελλάδα, ακόμα και στη δυτική Κρήτη»⁵⁵⁴. Εδώ θίγεται, σε συγκριτική πάντοτε διαδικασία, το θέμα των ανημίτων κλιμάκων που χρησιμοποιήθηκαν σε περιοχές όπως η Θεσσαλία, η Ήπειρος και η Αιτωλοακαρνανία με αποτέλεσμα να «υπάγονται στο τετρατονικό ή στο πεντατονικό σύστημα».

Ομοίως και τα τέσσερα τραγούδια από την κωμόπολη Παλαμά. Επισημαίνεται η χρήση του δεκαπεντασύλλαβου και η χρήση ανημίτων κλιμάκων. Εκτενή σχόλια γίνονται και για τη χορευτική πράξη⁵⁵⁵. Ιδιαίτερη εντύπωση ωστόσο προκαλεί η αναφορά στο στοιχείο της υποκειμενικότητας στη διαδικασία της καταγραφής. Αυτό, επειδή συνδέει το παραγόμενο αποτέλεσμα (που ηχογραφείται), με τη διάθεση των χορευτών που τελικά, αυτή διαμορφώνει και το χορευτικό ρυθμό⁵⁵⁶. Όπως σημειώνει, «κάθε καταγραφή (...) έχει αναγκαστικά προσωπικό και κάπως αυθαίρετο χαρακτήρα»⁵⁵⁷.

Τραγούδια που αποτελούν επιβιώσεις των Ακριτικών. Μιλούν για κατορθώματα με συχνή τη δήλωση του τόπου (μιλάμε πάντοτε για τις συγκεκριμένες θεσσαλικές παραλλαγές, οι οποίες συχνά συμφύρονται), για την τύχη του ήρωα ή την ατυχία του (θάνατος του Διγενή, κυνηγημένος, πληγωμένος), την εργασία, τους έρωτες και τους γάμους, το υπερφυσικό στοιχείο, την κοινωνική ζωή των ακριτών κ.α.

Όπως αναφέρει ο συγγραφέας Κ. Τσαγγαλάς, το μειονέκτημα της έλλειψης μουσικής απόδοσης των τραγουδιών καλύπτεται από τις ηχογραφήσεις (μαγνητοταινίες) οι οποίες φυλάσσονται στο Λαογραφικό Αρχείο του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης⁵⁵⁸. Ωστόσο τα στοιχεία γύρω από τον τόπο τη μουσική παράδοση του οποίου αποτελούσαν αυτά τα τραγούδια είναι λιγοστά. Δεν γνωρίζουμε επίσης – εκτός από τα στοιχεία των πληροφορητών- τα μέσα ερμηνείας, δηλαδή τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιήθηκαν (εάν βέβαια υπήρχαν) κατά τη διαδικασία των ηχογραφήσεων. Θεωρούμε επίσης σημαντικό να γνωρίζουμε τις περιστάσεις κατά τις οποίες τραγουδιούνται και χορεύονται. Βέβαια αναφέρεται ότι «ανάμεσα στα

⁵⁵⁴ Baud-Bauvy, S., *Ο.π.*, σ.232.

⁵⁵⁵ Στο ίδιο, σ.233.

⁵⁵⁶ Στο ίδιο.

⁵⁵⁷ Στο ίδιο. Βέβαια, ο S. Baud-Bauvy στο «Μουσικό Σημείωμα» στο τέλος, διατυπώνει ότι η υποκειμενικότητα σε ό,τι αφορά την ορθή αντίληψη των μελωδικών διαστημάτων θα μπορούσε να αποφευχθεί εάν υπήρχε η δυνατότητα πραγματοποίησης «τεχνικών μετρήσεων». Βλ. και σελ. 233,234.

⁵⁵⁸ Κ. Δ. Τσαγγαλάς, *ό.π.*, σ.230,231.

τραγούδια που τραγουδιούνται και χορεύονται τις μέρες του Πάσχα («πασχαλιάτικα») αποκλειστικά από γυναίκες- τουλάχιστον στην περιοχή Καρδίτσας- υπάρχουν και ακριτικά, που τραγουδιούνται και χορεύονται όπως ακριβώς και άλλα πασχαλιάτικα (κυρίως παραλογές. Επίσης ακριτικά τραγούδια συνδέθηκαν με άλλα, αποκριάτικα τραγούδια και χορούς, με τραγούδια του γάμου, μοιρολόγια κ.α.»⁵⁵⁹.

Σε μεγάλο βαθμό τέλος, αφήνεται κενό το ζήτημα του ρυθμού. Ενδεχομένως να θεωρείται αυτονόητη η γνώση των τοπικών χορών της Θεσσαλίας. Οι συγκεκριμένες καταγραφές σε ευρωπαϊκή σημειογραφία χαρακτηρίζονται από πιστότητα στη χρήση των ρυθμικών συμβόλων (αξίες) και εμμονή στην λεπτομέρεια του χρόνου. Ωστόσο η προσπάθεια για τη διάσωση της λεπτομέρειας γέρνει υπέρ της υποκειμενικότητας της μουσικής ερμηνείας – εκτέλεσης του τραγουδιστή – πληροφορητή και δεν ακολουθείται η διαδικασία τυποποίησης του ρυθμού (κλάσμα, μέτρο). Έτσι εάν δεν γνωρίζουμε τους τοπικούς χορούς μας είναι δύσκολο να καταλάβουμε το μέτρο κάθε παραλλαγής.

Η έλλειψη ή άγνοια συστήματος καταγραφής του χορού (χορογραφία) φαίνεται από την ανάγκη της κινηματογράφησης τους. Η πρόταση του συγγραφέα – αν και στις υποσημειώσεις- είναι να παραχθούν ταινίες από συνεργεία της τηλεόρασης – στα πρότυπα των συλλογών του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας ώστε να «περισωθούν» οι τοπικοί χοροί «στην αυθεντική τους μορφή»⁵⁶⁰.

Μπορούμε πάντως να αναζητήσουμε περεταίρω στοιχεία και να πραγματοποιήσουμε συγκρίσεις μεταξύ των αρχαίων ελληνικών τετραχόρδων και αυτών των συγκεκριμένων τραγουδιών ή γύρω από τους λαϊκούς οργανοπαίχτες (βέβαια, εάν υπάρχουν εδώ) και τους οργανοπαίχτες του Βυζαντίου. Ενδιαφέρουσα επίσης θα ήταν οποιαδήποτε πληροφορία αφορούσε στη διαδικασία διάδοσης και μετάδοσης αυτών των ακριτικών τραγουδιών αφού η παρουσία τους στον ελλαδικό χώρο δεν αφορά το φαινόμενο μιας Πολυγένεσης παρά διαδικασίες αλληλεπιδράσεων μεταξύ Βυζαντίου και άλλων λαών.

⁵⁵⁹ Στο ίδιο, σ.231.

⁵⁶⁰ Ο.π., σ.233.

Γ.Αμαργιανάκης, «Μια ιδιοτυπία σε τραγούδια των Κυκλάδων και Δωδεκανήσων»,

Η ιδιοτυπία που συνάντησε ο Γ. Αμαργιανάκης σε τραγούδια της Σίφνου έγινε αντικείμενο σύγκρισης με τραγούδια από Νάξο, Πάτμο, Κω και Νίσυρο. Παρατήρησε ότι «η μουσική στροφή καλύπτει ένα στίχο άλλοτε χωρίς και άλλοτε με εξωτερικά τσακίσματα. Έτσι για αν καλυφθεί μουσικά το δίστιχο τραγουδιέται δύο φορές ή ίδια μουσική στροφή» γράφει ο Αμαργιανάκης και συμπληρώνει ότι «η ιδιοτυπία εμφανίζεται στο δεύτερο στίχο, όπου πριν από το β' ημίστιχο επαναλαμβάνεται το β' ημίστιχο του πρώτου στίχου»⁵⁶¹. Ακολούθησε η καταγραφή, ανάλυση και δημοσίευση 10 τραγουδιών: *Η βλάχα* (Νάξος), *Απεραθίτικος* (Νάξος), *Του δρόμου ή της καντάδας* (Σίφνος), *Σμυρναίικος* (Σίφνος), *Τραγουδιστός του γάμου* (Κως), *Θεραπιανός* (Σίφνος), *Παριανείικος* (Σίφνος), *Τραγουδιστός του γάμου* (Κως), *Το ξύρισμα του γαμπρού* (Νίσυρος), *Σιγανός* (Πάρος).

Σπ. Περιστερής, «Ο πεντάσημος ρυθμός εις τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια»

Μετά τις μελέτες για τον επτάσημο και τον εξάσημο ρυθμό, σειρά έχει αυτή που αναφέρεται στον πεντάσημο. Κατά τον Σπ. Περιστερή είναι αναλογικά λιγότερα τα τραγούδια σε αυτό το ρυθμό σε σχέση με τους άλλους. Η ετυμολογία του, *πέντε και σημείον* ανάγεται στους παιωνικούς ρυθμούς της αρχαίας Ελλάδας⁵⁶². Στη μελέτη αναλύθηκαν τα παιωνικά – πεντάσημα ρυθμικά σχήματα που πέρασαν από την αρχαιότητα στο δημοτικό τραγούδι.⁵⁶³ Χρήσιμες παραπομπές επίσης υπάρχουν γενικότερα και στον τομέα της μετρικής. Στη μουσική ωστόσο γίνεται παραπομπή σε ρυθμούς με μέτρο 5/8 ή 5/4.

Εκτός από τη χρήσιμη αναφορά στις πιο συνηθισμένες μορφές οι οποίες είναι ο «πρώτος παίων», ο «δευτέρος παίων» και ο τέταρτος (—U:UU, UU|U— : UU και

⁵⁶¹ Γ.Αμαργιανάκης, «Μια ιδιοτυπία σε τραγούδια των Κυκλάδων και Δωδεκανήσων», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, τόμος ΚΕ' (έτη 1978,1979,1980), Έν Αθήναις 1981,σελ.104-121.*

⁵⁶² Βλέπε σχετικά με την αρχαιοελληνική του προέλευση, καθώς επίσης και για τη θεώρηση των προσωδιακών σημείων και τις απόψεις των Αριστόξενου και Κοϊντιλιανού: Σπ. Περιστερής, «Ο πεντάσημος ρυθμός εις τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, τόμος ΚΕ' (έτη 1978,1979,1980), Έν Αθήναις 1981,σελ.123.* Επίσης και η αναφορά στον Δελφικό ύμνο που γράφτηκε και αυτός σε παιωνικό ρυθμό, βλ. *σελ.124.*

⁵⁶³ Στο ίδιο,σ. 124.

UU: U — αναγόμενος σε UU U: —) συναντάμε και μία ακόμα περίπτωση. Στην αρχαία Ελληνική μετρική υπήρχε και η περίπτωση *δεκάσημο* ρυθμού με την ονομασία «παίων επιβατός». Πρόκειται για ένα *δεκάσημο* ο οποίος αποτελείται από πέντε μακρούς χρόνους. (— — — — —) η σύμπτυξη του οποίου τελικά χρησιμοποιήθηκε. Σύμφωνα πάντοτε με τον Περιστέρη, λόγω της ανάγκης που δημιούργησε η προσαρμογή των νεότερων ποιητικών κειμένων και μελωδιών, ο ρυθμός διαμορφώθηκε με ανάλυση τριών μακρών χρόνων σε βραχείς, δηλαδή (—U U: UU UU U: —) ή UU— — UU UU⁵⁶⁴.

Η συγκεκριμένη μελέτη περιλαμβάνει πλήθος παραδειγμάτων από στίχους δημοτικών τραγουδιών πάνω στον πεντάσημο ρυθμό. Σημασία κατά τον συγγραφέα έχει να μελετηθεί η αλληλοπροσαρμογή των τριών στοιχείων, ρυθμού, μελωδίας και κειμένου των τραγουδιών που ανήκουν στον πεντάσημο ρυθμό καθώς επίσης και οι μεταλλαγές της εσωτερικής δομής των χρόνων των αρχαίων σχημάτων αυτού του ρυθμού, προκειμένου να γίνει προσαρμογή στον τονικό ρυθμό των νεότερων τραγουδιών και ποιητικών κειμένων. Ωστόσο ο Περιστέρης θα επανέλθει και στην ανάγκη να προστεθεί και το στοιχείο του χορού με τα οποία είναι αλληλένδετα⁵⁶⁵.

Γεώργιος Αβέρωφ, *Κυπριακοί λαϊκοί χοροί*. Δημοσιεύματα Εταιρείας Κυπριακών Σπουδών, αρ. 5. Λευκωσία 1978, σχ.8, σελ. viii +187.

Ο καθηγητής Γ. Αμαργιανάκης σχολιάζει το βιβλίο *Κυπριακοί λαϊκοί χοροί* του Γεωργίου Αβέρωφ, το οποίο εκδόθηκε στη Λευκωσία το 1978 από την Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών. Η βιβλιοκριτική δημοσιεύεται στον τόμο ΛΑ'(31), 1976-1978 της *Λαογραφίας* στις σελίδες 406-409.

Κατά τον καθηγητή Αμαργιανάκη η συλλογή *Κυπριακοί λαϊκοί χοροί* αποτελούν μια προσπάθεια για τη διάσωση και τη μελέτη της Κυπριακής λαϊκής μουσικής⁵⁶⁶. Στόχος ήταν «να δοθεί στη δημοσιότητα, μίαν ολοκληρωμένη, όσο γίνεται, συλλογή των Κυπριακών χορών, με σκοπό να εξυπηρετήσει τόσο τους επιστήμονες μουσικολόγους, όσο και τους λαϊκούς εκτελεστές (τραγουδιστές και οργανοπαίκτες),

⁵⁶⁴ Στο ίδιο, σ.133,134.

⁵⁶⁵ Στο ίδιο, σελ.135.

⁵⁶⁶ *Λαογραφία*, ΛΑ'(31), 1976-1978, σ. 406.

που έχουν τη φιλότιμη διάθεση να διατηρήσουν ζωντανή και να συνεχίσουν αμετάβλητη τη δημοτική μουσική παράδοση του Νησιού»⁵⁶⁷.

Ο Γ. Αμαργιανάκης παρατηρεί την ορθότητα με την οποία πραγματοποιήθηκαν οι 71 μουσικές καταγραφές σε ευρωπαϊκή σημειογραφία, «κατά τον απλούστερο δυνατό τρόπο, αλλά και με πολύ προσοχή, ώστε να μην παραλειφθούν ουσιώδη μουσικά στοιχεία»⁵⁶⁸. Την ορθότητα αυτή εγγυάται η ιδιότητα του κ. Γ. Αβέρωφ ως καθηγητή μουσικής και εκτελεστή παραδοσιακού βιολιού. Χαρακτηρίζει τη διαδικασία αυτή της καταγραφής ως *μουσική λαογραφία* χρησιμοποιώντας τον όρο «μουσικολογράφοι» αναφερόμενος στους μουσικούς ή γνώστες της παραδοσιακής μουσικής που ασχολούνται με τις ηχογραφήσεις παραδοσιακών τραγουδιών και κατόπιν την καταγραφή τους σε σημειογραφία κυρίως ευρωπαϊκή.

Στο σημείο αυτό θεωρεί ότι θα έπρεπε ο συγγραφέας του βιβλίου να παραθέσει και τις αυθεντικές ηχογραφήσεις αυτών των τραγουδιών με σκοπό την πληρέστερη εντύπωση του αναγνώστη – ακροατή ή τουλάχιστον κατάλογο παραπομπών στη συγκεκριμένη δισκογραφία. Ως μουσικολόγος ο κύριος Αμαργιανάκης πιστεύει ότι θα ήταν ακόμα χρήσιμο εάν περιλαμβάνονταν και θεωρητικά στοιχεία μουσικής γύρω από τις συγκεκριμένες καταγεγραμμένες μελωδίες. Αξιολογεί ως σωστό το ότι δημοσιεύονται «τα ποιητικά κείμενα των τραγουδιών, καθώς και ενδιαφέρουσες πληροφορίες για την ονομασία, την ιστορία, την τεχνική, τους συμβολισμούς, την εθιμοτυπία κλπ των χορών»⁵⁶⁹. Θα ήταν χρήσιμες όμως περισσότερες πληροφορίες γύρω από τους χορούς αυτούς καθώς και η καταγραφή των βημάτων από χορογράφο. Απαραίτητες είναι τέλος και οι πληροφορίες που περιλαμβάνει το βιβλίο για τους φημισμένους οργανοπαίχτες του Νησιού, για τις προσπάθειες καταγραφής της Κυπριακής μουσικής στο πεντάγραμμο, για τα δημοτικά μουσικά όργανα και τους συνδυασμούς τους (κουμπανίες), για τις επιδράσεις της Κυπριακής μουσικής από τον Ελλαδικό χώρο και τέλος «για τη δομή, τη σύνθεση, την προέλευση και τη διάδοση της Κυπριακής μουσικής»⁵⁷⁰.

⁵⁶⁷ Στο ίδιο.

⁵⁶⁸ Στο ίδιο.

⁵⁶⁹ Στο ίδιο, σ. 408.

⁵⁷⁰ Στο ίδιο, σ. 407.

δ. Κατά τη δεκαετία του '80

Δέσποινα Μαζαράκη, «τσομπάνικες φλογέρες στο «Κέντρο Λαογραφίας» της Ακαδημίας Αθηνών». *Λαογραφία*, τ. 33, (1982-1984), σσ.42-50.

Το ΚΕΕΛ λειτουργεί και ως μουσείο. Η εθνομουσικολόγος Δέσποινα Μαζαράκη περιγράφει τις «τσομπάνικες φλογέρες» της Εθνικής Μουσικής Συλλογής του Κέντρου Λαογραφίας. Είναι αξιοθαύμαστη η ακρίβεια περιγραφής των 30 μουσικών οργάνων η οποία αφορά το υλικό κατασκευής (ξύλο ή καλάμι), τις διαστάσεις τους, τον τόπο προέλευσης, τα κατασκευαστικά τους μέρη αλλά και στον τρόπο παραγωγής του ήχου τους.

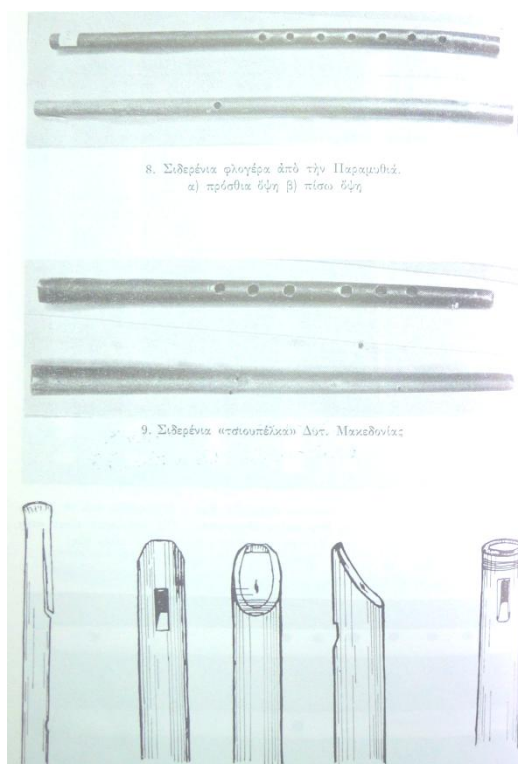
Η ερευνήτρια ταξινομεί τα όργανα αυτά σε δύο κατηγορίες, τα γλωσσόφωνα και τα φλογερόφωνα, που και αυτά με τη σειρά τους αποτελούνται από φλογέρες, σουραύλια και καβάλια.

Μεγάλης σημασίας είναι η παρατήρηση που αφορά 9 από αυτά, η εκτενής περιγραφή των οποίων μας παραπέμπει στην προέλευση και κατασκευή του κλαρίνου. Σύμφωνα πάντοτε με τη Μαζαράκη, η προέλευση αυτών των οργάνων χάνεται σε βάθος χιλιετηρίδων στη μακρινή ελληνική αρχαιότητα. Με πέντε ή τέσσερις τρύπες, παραπέμπουν στους μηχανισμούς της τσαμπούνας (ασκομαντούρα στην Κρήτη).

Σε ό,τι αφορά τα υπόλοιπα, πρόκειται για φλογέρες με έξι τρύπες.

Προσδιορίζονται οι εκτάσεις και οι τονικές τους βάσεις και μία από αυτές προσιδιάζει με το είδος της τζαμάρας. Οι άλλες είναι σουραύλια με νησιωτική προέλευση και μακεδονικά καβάλια.

Η γλωσσολογική εκμετάλλευση αυτής της εργασίας είναι σημαντική. Η ονοματολογία των μουσικών οργάνων που περιγράφονται συνδέεται άμεσα με τον



Εικ.9. Από τη σελίδα 49 της *Λαογραφίας* τ33

τόπο. Η τσαμπούνα, στην Κρήτη λέγεται ασκομαντούρα και υπάρχει σαφής διάκριση από το κρητικό σουραύλι που λέγεται χαμπιόλι ή θιαμπόλι ή φαμπιόλι. Η ονοματολογία αυτή αποτελεί εργαλείο ένταξης – απόπειρα θα το ονομάζαμε καλύτερα – των μουσικών οργάνων (στοιχεία υλικού πολιτισμού) σε ένα ιστορικοκοινωνικό πλαίσιο.

Μ. Ι. Μανούσακας, *Και πάλι για το πρώτο δημοσιευμένο (1584) Ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Λαογραφία ΛΓ'(33) σελ. 20-23.

Το σκεπτικό του συγγραφέα περιστρέφεται γύρω από το αποκαλούμενο «πρώτο δημοσιευμένο Ελληνικό τραγούδι» το οποίο καταγράφηκε γύρω στα 1565-66 από τον Le Doux. Όπως φαίνεται έχει ερωτικό χαρακτήρα:

*Η δότε μου την αγαπώ, ή δότε μου την θέλω
ή κάμετέ μου μαγικά, να την αλησμονήσω*

Ο Μανούσακας αποκατέστησε το τραγούδι και επιχειρεί μια σύντομη συγκριτική μελέτη μεταξύ των σωζόμενων παραλλαγών του. Το περίεργο είναι ότι κάποιες από αυτές και μάλιστα πολύ συγγενικές δεν είναι ερωτικά τραγούδια αλλά μοιρολόγια. Ωστόσο, πρόκειται για το ποιητικό μέρος που έχει διασωθεί και όχι για τη μελωδία του μουσικού μέρους.

Μαρία Μιράσγεζη, «Λαογραφία και Παιδική Λογοτεχνία, το δημοτικό τραγούδι», στο: Λαογραφία, τόμος ΛΓ' (33), 1982-1984, Αθήνα 1985, σ.368-377.

Η συγκρότηση των λαογραφικών σπουδών στην Ελλάδα ήταν άμεσα συνυφασμένη με τη νεοελληνική λογοτεχνία. Στην παρούσα μελέτη της η Μαρία Μιράσγεζη επισημαίνει τη σχέση Λαογραφίας και Νεοελληνικής Παιδικής Λογοτεχνίας. Η βιβλιογραφία που παρατίθεται είναι πλούσια (και προσδιοριστική του είδους).

Η Τουρκοκρατία, η καθαρεύουσα και ο διδακτισμός αποτέλεσαν κατά τη γράφουσα, ανασταλτικούς παράγοντες της δημιουργίας της παιδικής λογοτεχνίας στην Ελλάδα. Η σύνδεση του είδους με το δημοτικό τραγούδι προϋποθέτει τη χρήση νανουρισμάτων, παιχνιδιών, ρυθμικών τραγουδιών, αγυρτικών τραγουδιών όπως, χελιδονίσματα, κάλαντα, Λάζαρος. Αναφορά γίνεται στους νεοέλληνες λογοτέχνες, οι

οποίοι ανακαλούν όλη την Ελληνική Λαογραφία μέσα από τα διηγήματα και τα ποιήματά τους. Εδώ γίνεται εκτενής αναφορά στα «Ψηλά βουνά» του Ζ. Παπαντωνίου, στο «Λεωνή» του Γ. Θεοτοκά. Αναφέρονται επίσης Μ. Δαλμάτη, Ζ. Βαλάση, Φ. Παπαλουκά κ.α.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η αναφορά της Μιράσγεζι στον «ανθρωπομορφισμό» των δημοτικών τραγουδιών στην παιδική λογοτεχνία. Μελέτες περίπτωσης γι' αυτό το θέμα αποτελούν τα «Ψηλά βουνά» του Ζ. Παπαντωνίου, «Από το ημερολόγιο ενός μουλαριού» της Γαλάτειας – Σουρέλη Γρηγοριάδου, « Το πρωινό άστρο» του Γ. Ρίτσου.

Μάρκος Δραγούμης, «Δισκογραφία, αξιόλογοι δίσκοι με δημοτική μουσική:1979-1991», βιβλιοκριτική, στο: Λαογραφία τόμος ΛΓ' (33), 1982-1984, Αθήνα 1985,σ.545-554.

Δεν παρέλειψε δε να συμπεριλάβει και μία κριτική δισκογραφία γύρω από το ελληνικό δημοτικό τραγούδι. Στη μετάβαση από τη δεκαετία του '70 στη δεκαετία του '80, κυριαρχούν στο χώρο της δισκογραφίας τα ονόματα του Σίμωνα Καρά, της Δόμνας Σαμίου, του Λυκείου Ελληνίδων, του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος, του Μουσικού Αρχείου του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών και της Ντόρας Στράτου. Αντιπροσωπευτικά αναφέρεται στις συλλογές «Τραγούδια της Ρούμελης», «Τραγούδια της Θεσσαλίας», «Ξενιτεμένο μου πουλί» (Δ. Σαμίου), «Περπερούνα», το «διπλό λεύκωμα του Λυκείου Ελληνίδων», «Γκάντα και Νταχαρές (όπου και ασχολείται με ρυθμούς της περιοχής των Σερρών). Τέλος, τα δημοφιλή «Αυθεντικά Μικρασιατικά», προσπάθεια που εστιάζει στο έργο της Μέλπωσ Μερλιέ από το 1930 έως το 1965. Σημαντικοί είναι και οι 20 δίσκοι της Ντόρας Στράτου (1975 – 1979) που καλύπτουν τα περισσότερα γεωγραφικά διαμερίσματα της Ελλάδας. Πολύ σημαντική είναι η ανάλυση που ακολουθεί επάνω σε ζητήματα ρυθμού και εθιμικών τραγουδιών.

Μηνάς Αλ. Αλεξιάδης, «Ο Samuel, Baud – Bauvy και η προσφορά του στην εθνομουσικολογική και λαογραφική έρευνα της Δωδεκανήσου». *Λαογραφία*, τ. ΛΔ΄(34), 1985-1986, Αθήνα 1988.

Στην παρούσα ανακοίνωσή του ο καθηγητής κ. Μηνάς Αλ. Αλεξιάδης επιχειρεί να ανασυστήσει το προφίλ του Ελβετού νεοελληνιστή εθνομουσικολόγου Samuel Baud – Bauvy⁵⁷¹ που τόσο τον χαρακτήρισε το ενδιαφέρον του για το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι και η έρευνα γι' αυτό. Τα δημοσιεύματα, τα άρθρα και τα μελετήματά του αναδεικνύουν – σύμφωνα με τον κ. Αλεξιάδη - «το λαϊκό πολιτισμό της Δωδεκανήσου» και ιδιαίτερα «της παραδοσιακής Μουσικής της». Αυτό που χαρακτηρίζει το έργο του είναι οι μουσικές καταγραφές των δημοτικών τραγουδιών με ευρωπαϊκή σημειογραφία αλλά κυρίως η «φωνογράφηση σε δίσκους» και η «μαγνητοφώνηση σε ταινίες (και κασέτες) μεγάλου αριθμού δημοτικών τραγουδιών και άλλων μελωδιών»⁵⁷².

Κομβικό σημείο στα ταξίδια του στην Ελλάδα θεωρείται η συνεργασία του με τη Μέλπω Μερλιέ, το Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο και το Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών. Στο σημείο αυτό μεταφέρουμε τα σημεία στα οποία συνοψίζει ο Μ. Αλεξιάδης το έργο του Baud – Bauvy:

- « 1. Είναι ο πρώτος συστηματικός ερευνητής και μελετητής της Δωδεκανησιακής μουσικής, όσο και θεμελιωτής της Εθνομουσικολογίας στην Ελλάδα. (Εναρμόνισε σε ξεχωριστό τεύχος 12 Δωδεκανησιακές μελωδίες).
2. Πρόκειται για τον ερευνητή, που μελέτησε το Δωδεκανησιακό δημοτικό τραγούδι, σε μια δύσκολη για τα νησιά εποχή (Ιταλοκρατία) και μπόρεσε έτσι να διασώσει σημαντικό μέρος του παραδοσιακού λαϊκού πολιτισμού των Νησιών και παράλληλα να δείξει την Ελληνικότητά τους.
3. Έκανε γνωστά στους επιστημονικούς κύκλους της Ελλάδας και του εξωτερικού, και γενικότερα στο διεθνές κοινό, τα κ ε ί μ ε ν α και τη μ ο υ σ ι κ ή των Δωδεκανησιακών τραγουδιών.
4. Η διδακτορική διατριβή του (1936) είναι η πρώτη μουσικολογική και λαογραφική μελέτη, σε διεθνές επίπεδο, που εξετάζει διεξοδικά και

⁵⁷¹ Στο άρθρο αυτό γίνεται επίσης σύντομη αναφορά και στις ιδιότητες του S. B B. Ως ακαδημαϊκού, διευθυντή Ωδείου καθώς και πρόεδρο και μέλος διεθνών επιστημονικών Εταιρειών.

⁵⁷² Μηνάς Αλ. Αλεξιάδης, Ο Samuel, Baud – Bauvy και η προσφορά του στην εθνομουσικολογική και λαογραφική έρευνα της Δωδεκανήσου. *Λαογραφία*, τ. ΛΔ΄(34), 1985-1986, Αθήνα 1988, σ. 8.

τεκμηριωμένα τα δημοτικά τραγούδια της Δωδεκανήσου, αντιπροσωπευτικώς ελληνικά.

5. Με τις επιτόπιες έρευνες και τα δημοσιεύματά του άνοιξε το δρόμο, για να τον ακολουθήσουν Έλληνες και ξένοι ειδικοί και άλλοι επιστήμονες, στην έρευνα της Δωδεκανησιακής μουσικής και οργανολογίας...»⁵⁷³.

Στην εργασία του αυτή, ο συγγραφέας αναφέρεται στο δίτομο έργο του Baud-Bauvy «Τραγούδια των Δωδεκανήσων (1935-1908) και περιγράφει τα περιεχόμενά τους αναλυτικά⁵⁷⁴. Σύμφωνα με το συγγραφέα, στους δύο αυτούς τόμους «τις μελωδίες και τα κείμενα συνοδεύουν σύντομες κατατοπιστικές εισαγωγές, χρήσιμα σχόλια, μουσικολογικές ερμηνείες και συναφείς παρατηρήσεις, που βοηθούν τον ειδικό, αλλά και τον αμύητο στα θέματα αυτά αναγνώστη, να κατανοήσει καλύτερα τη μουσική παράδοση της Δωδεκανήσου⁵⁷⁵».

Επίσης γίνεται λόγος για τη μορφή της σημειογραφίας που χρησιμοποιήθηκε (ευρωπαϊκή, με τις απαραίτητες προσαρμογές προκειμένου να λειτουργεί με ακρίβεια).

Στο κείμενο χρησιμοποιούνται οι δύο όροι «μουσικολογραφικό» και «εθνομουσικολογία». Στην πρώτη περίπτωση ο Μ. Αλεξιάδης αναφέρεται γενικά σε ό,τι αφορά στο μουσικό υλικό (δημοτικά τραγούδια) που συλλέγεται και αξιοποιείται, τα προβλήματα που το αφορούν και φυσικά το ότι έγινε αντικείμενο ηχογραφήσεων⁵⁷⁶.

Ο όρος «Ελληνική Εθνομουσικολογία»⁵⁷⁷ μας παραπέμπει στο κομμάτι της Εθνομουσικολογίας ως κλάδο που ασχολείται με την παραδοσιακή Ελληνική μουσική...⁵⁷⁸ Τονίζει την ύπαρξη εξειδικευμένων μουσικών σπουδών, τη σφαιρική γνώση γύρω από το αντικείμενο, τη συστηματική έρευνα και τη στόχευση στις μουσικολογικές σπουδές. Γίνεται λοιπόν αναφορά στις «μουσικολογικές ερμηνείες» που συνοδεύουν τις καταγραφές που πραγματοποίησε στο δίτομο έργο του «Τα τραγούδια των Δωδεκανήσων» για τα οποία και γίνεται λόγος⁵⁷⁹.

Μας ενδιαφέρει ιδιαίτερα η πληροφορία ότι ένας μεγάλος αριθμός τραγουδιών (70) ηχογραφήθηκαν το 1930 σε 23 δίσκους των 78 στροφών και

⁵⁷³ Στο ίδιο, σ. 23.

⁵⁷⁴ Όπως ονόματα νησιών, είδη τραγουδιών, κλπ

⁵⁷⁵ Στο ίδιο, σ. 13.

⁵⁷⁶ Στο ίδιο, σ. 8.

⁵⁷⁷ Στο ίδιο.

⁵⁷⁸ Στο σημείο αυτό βρισκόμαστε πιο κοντά στις ερμηνείες της endogenous anthropology.

⁵⁷⁹ Ο.π., σ. 8-14.

φυλάσσονται στη δισκοθήκη του Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου που ανήκει στο Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών⁵⁸⁰. Στο σημείο αυτό γίνεται φανερή η συμβολή της Μέλπως Μερλιέ. Ακόμα, το 1979 κυκλοφόρησε και κασέτα προερχόμενη από αυτές τις καταγραφές με τη φροντίδα του σημερινού προϊσταμένου του Αρχείου, μουσικολόγου Μάρκου Δραγούμη. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον τέλος σύμφωνα με τον Μ.Α. Αλεξιάδη παρουσιάζει και η περιγραφή της διδακτορικής διατριβής του SBB γύρω από τα τραγούδια των νησιών μας. Η σημασία της διδακτορικής εργασίας του βρίσκεται στο ότι πρόκειται για την «πρώτη μελέτη διεθνώς που εξετάζει συστηματικά τα δημοτικά τραγούδια της Δωδεκανήσου»⁵⁸¹.

Θανάσης Παπαθανασόπουλος, «Σαράντα βάρκες στο γιαλό...» (Δύο οντολογικές εξηγήσεις σ' ένα δημοτικό τραγούδι), *Λαογραφία ΑΕ' (35)*, 1987- 1989, Αθήναι 1990, σελ. 351-354.

Τι συμβαίνει όμως με την καταγραφή η οποία σχολιάζεται κυρίως φιλολογικά και φιλοσοφικά; Όταν δεν υπάρχει εμβάθυνση στα μουσικά χαρακτηριστικά ενός τραγουδιού αλλά στο λεκτικό και ιδεολογικό του μέρος; Μελέτη περίπτωσης αποτελεί η δημοσίευση του Θανάση Παπαθανασόπουλου στο *Λαογραφία τόμος ΑΕ'(35)*.

Ο Θ. Παπαθανασόπουλος δεν ήταν μουσικολόγος. Όπως διαβάζουμε στην υποσημείωση της σελίδας 351 επρόκειτο για ανώτερο δικαστικό, λογοτέχνη και λαογράφο, συνεργάτη του *Λαογραφία* από το 1962 και μετά. Αφορμή για τη δημιουργική του αυτή ενασχόληση αποτέλεσε η ιδιαίτερη πατρίδα του η Περίστα Ναυπακτίας. Η καταγραφή πραγματοποιήθηκε από τον μουσικολόγο και φίλο του συγγραφέα Αγ. Ι. Μουτζόπουλου και δημοσιεύεται στη *Λαογραφία* σε χειρόγραφη μορφή.

Πρόκειται για καταγραφή σε ευρωπαϊκή σημειογραφία του δωδεκάμετρου τραγουδιού μαζί με το ποιητικό του κείμενο. Στην ουσία πρόκειται για μελωδία η οποία αναπτύσσεται μέσα στα όρια ενός χρωματικού τετραχόρδου. Στο κάτω μέρος αναγράφεται ο τίτλος: «Σαράντα βάρκες στο γιαλό» και από κάτω, «χορευτική

⁵⁸⁰ Στο ίδιο, σ. 14.

⁵⁸¹ Στο ίδιο, σ.14,15.

συνοδευόμενη μελωδία» και σε παρένθεση η λέξη «τσάμικο» προκειμένου να στρέψει το ενδιαφέρον του αναγνώστη στο συγκεκριμένο ρυθμό.

Περιγράφεται το κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο λειτουργεί το τραγούδι στο συγκεκριμένο τόπο και η ιδιαιτερότητά του. Οι στίχοι αναλύονται με στόχο να φανεί η διπλή λειτουργία του τραγουδιού τόσο στον κοινωνικό χώρο όσο και στην ψυχή του ανθρώπου. Αλλά στη βάση αυτή θα λειτουργήσει και η προσωπικότητα του ήρωα τόσο σε αλληλεπίδραση με την κοινωνία όσο και με τον ψυχικό του κόσμο. Η οντολογική διάσταση που δίνεται από τον συγγραφέα αποτελεί το επίκεντρο της συγκεκριμένης ανάλυσης. Ο στόχος προφανώς είναι αυτός και όχι αυτή καθαυτή η καταγραφή. Θα ήταν εφικτή η ανάλυση και μόνο με μοναδικό μέσο το στίχο. Η λογική και λειτουργία της συγκεκριμένης καταγραφής αφορά την επιβεβαίωση του τραγουδιού και την «ηχητική υπενθύμισή» του.

ε. Κατά τη δεκαετία του '90

Λάμπρος Λιάβας, «Το μουσείο Ελληνικών λαϊκών μουσικών οργάνων, στην Αθήνα». Συλλογή Φοίβου Ανωγειανάκη - Κέντρο Εθνομουσικολογίας, *Λαογραφία τ. ΑΣΤ'(36)*, (1990 – 1992), Αθήνα 1993, σελ. 161-171.

Μια σημαντική στιγμή – η σημαντικότερη ίσως- για την Ελληνική Εθνομουσικολογία είναι η ίδια η γέννησή της. Την καθιέρωσή της σηματοδοτεί η ίδρυση του Μουσείου Ελληνικών λαϊκών μουσικών οργάνων (ΜΕΛΜΟΚΕ) από τον Φοίβο Ανωγειανάκη (εγκαίνια 6 – 6- 1991). Στο κείμενο που δημοσιεύτηκε από τον τωρινό διευθυντή του Μουσείου, τον καθηγητή Λάμπρο Λιάβα θα παρατηρήσουμε ότι το ενδιαφέρον δεν εξαντλείται στη δημιουργία απλώς μιας «συλλογής» αλλά και στη λειτουργία με τρόπο ώστε να υλοποιεί τις προσδοκίες του Ν. Πολίτη γύρω από τη μελέτη του ρόλου και της σημασίας της Μουσικής και των μουσικών οργάνων⁵⁸².

Ως στοχοθεσία τίθεται η «έρευνα και διάσωση, μελέτη, προβολή και διάδοση της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής»⁵⁸³. Αυτό όμως που κάνει ενδιαφέρουσα αυτή τη δημιουργία αλλά και ειδικότερα την προσπάθεια του Φ. Ανωγειανάκη είναι,

⁵⁸² Λάμπρος Λιάβας, «Το μουσείο Ελληνικών λαϊκών μουσικών οργάνων, στην Αθήνα». Συλλογή Φοίβου Ανωγειανάκη - Κέντρο Εθνομουσικολογίας, *Λαογραφία τ. ΑΣΤ'(36)*, (1990 – 1992), Αθήνα 1993, σελ. 161. Βλέπε επίσης και *Λαογραφία, Α'*, σελ. 14.

⁵⁸³ Στο ίδιο, σελ. 161.

σύμφωνα με τον Λ. Λιάβα, είναι ο τρόπος οργάνωσης της συλλογής, η μελέτη των μουσικών οργάνων και η δημιουργία των βάσεων για την επιστημονική τους μελέτη⁵⁸⁴. Στην κατεύθυνση αυτή οφείλουμε πολλά στο βιβλίο του Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα «που αποτελεί το κύριο έργο αναφοράς, για όποιον θέλει να προσεγγίσει όχι μόνον τα λαϊκά όργανα αλλά και γενικότερα την ελληνική παραδοσιακή μουσική»⁵⁸⁵.

Προεκτείνοντας τη σκέψη του ιδρυτή, ο Λ. Λιάβας βλέπει στα μουσικά αυτά όργανα «ένα υλικό σύμβολο» χάρη στο οποίο «όχι μόνο ακούμε αλλά και βλέπουμε τη μουσική και τους ανθρώπους της»⁵⁸⁶, επειδή ως εθνομουσικολόγος βλέπει τη μουσική απαραίτητο στοιχείο κοινωνικής οργάνωσης.

Στον ιδρυτικό του νόμο, οι στόχοι του Μουσείου και Κέντρου Έρευνας αναφέρονται ως εξής. Αντιγράφουμε από το *Λαογραφία τ. ΛΣΤ'(36)*, (1990 – 1992), Αθήνα 1993, σελ. 167 : «...

1. Η συλλογή, συντήρηση και έκθεση μουσικών οργάνων και γενικά κάθε υλικού, χρήσιμου για την έρευνα, μελέτη κα προώθηση της ελληνικής λαϊκής μουσικής παράδοσης.
2. Η προώθηση της έρευνας και μελέτης, σε θέματα εθνομουσικολογίας ως και τεκμηρίωσης και διάδοσης της παραδοσιακής μουσικής.
3. Η διάσωση⁵⁸⁷, μελέτη, προβολή και διάδοση της ελληνικής λαϊκής και βυζαντινής μουσικής παράδοσης, τόσο στον ελληνικό όσο και στον διεθνή χώρο, με κάθε πρόσφορο μέσον.
4. Η δημιουργία ειδικής εθνομουσικολογικής βιβλιοθήκης και οπτικοακουστικού αρχείου.»⁵⁸⁸ ...

Ωστόσο, πέρα από τις νομικές δεσμεύσεις του, το Μουσείο – σύμφωνα πάντοτε με τον Λ. Λιάβα – πρόκειται για «Ερευνητικό Κέντρο» συνεπώς προτάσσεται η συγκριτική μελέτη και η απόδειξη της αλληλεπίδρασης τραγουδιού, μουσικής και χορού. Διαβάζοντας αυτό το άρθρο παρακολουθούμε όλη την πορεία – περιπέτεια της

⁵⁸⁴ Στο ίδιο, σελ. 162.

⁵⁸⁵ Στο ίδιο.

⁵⁸⁶ Στο ίδιο.

⁵⁸⁷ Στο σημείο αυτό παραθέτουμε την άποψη του Λ. Λιάβα ότι δεν πρόκειται απλώς για διάσωση οργάνων αλλά και «οργανολογικών τύπων» γενικότερα. Βλ. στο ίδιο, σελ.163.

⁵⁸⁸ Στο ίδιο, σελ. 167.

διάσωσης της συλλογής των οργάνων του Φ. Ανωγειανάκη, το ενδιαφέρον κράτους και ιδιωτών και τέλος την ίδρυση του ΜΕΛΜΟΚΕ.

Εκτίθενται τα μουσικά όργανα με κριτήριο το εθνολογικό (λαογραφικό) και μουσικολογικό τους ενδιαφέρον αλλά και το αισθητικό. Περιγράφονται οι κατηγορίες αλλά και ο τρόπος ταξινόμησής τους στο χώρο του μουσείου. Η έκθεση συνοδεύεται από ηχητική, φωτογραφική και κινηματογραφική υποστήριξη (πολυμέσα) που αναδεικνύει το τρίπτυχο τραγούδι, μουσική και χορός. Η έκθεση του υλικού πραγματοποιείται σύμφωνα με την εθνομουσικολογική κατηγοριοποίησή του σε μεμβρανόφωνα, αερόφωνα, χορδόφωνα και ιδιόφωνα. Τα αρχεία του Μουσείου και Κέντρου Έρευνας περιλαμβάνουν εκτός από το έντυπο υλικό και την Ηχοθήκη η οποία αποτελείται από:

- Δισκοθήκη ελληνικής και ξένης παραδοσιακής μουσικής
- Ταινιοθήκη μαγνητοταινιών πρωτότυπων ηχογραφήσεων με το συνοδευτικό έντυπο υλικό
- Κασετοθήκη από πρωτότυπες ηχογραφήσεις τραγουδιών, συζητήσεων και διαλέξεων, ραδιοφωνικών εκπομπών κλπ

Υπάρχει τέλος και Φωτοθήκη η οποία αποτελείται από φωτογραφίες και τα αρνητικά τους, σχέδια και διαφάνειες, το σχετικό έντυπο επεξηγηματικό υλικό καθώς και Ταινιοθήκη – Βιντεοθήκη από πρωτότυπες κινηματογραφικές ταινίες και βιντεοταινίες.

Η οπτική του κ. Λιάβα σε ό,τι αφορά στους μελλοντικούς στόχους του Μουσείου θέλει να εστιάζει στην πραγματοποίηση εκδοτικής και δισκογραφικής δραστηριότητας, εκπαιδευτικών προγραμμάτων και σεμιναρίων, κύκλων συναυλιών και διαλέξεων, ερευνητικό έργο και συνεργασίες με φορείς.

Άννα Παναγιωτοπούλου, «Ο χορός «το τσάμικο» παραδειγματική περίπτωση της νεοελληνικής χορευτικής έκφρασης», *Λαογραφία ΑΖ' (1993-1994)*, Αθήναι 1995, σελ. 81-95.

Η συγγραφέας του άρθρου Άννα Π. Παναγιωτοπούλου, Διδάκτωρ Χορολογίας, επιδιώκει να δώσει απάντηση στο ερώτημα «τι καθιστά το Τσάμικο παραδειγματική περίπτωση Νεοελληνικής χορευτικής έκφρασης». Το κείμενο είναι θεωρητικό. Για

την ακρίβεια προκύπτει από επιτόπια έρευνα αλλά και από χρήση βιβλιογραφικών πηγών⁵⁸⁹. Ο ερευνητικός χώρος της συγγραφέως ήταν η επαρχία Δωρίδας.

Προκειμένου να δοθεί απάντηση στο παραπάνω ερώτημα διερευνήθηκαν:

- το σχήμα ενότητα –πολλαπλότητα που χαρακτηρίζει το φαινόμενο του Νεοελληνικού χορού. Στην ουσία η πολλαπλότητα καθορίζεται από την πολυρυθμία, πολυμορφία και πολυχρωμία κάθε τόπου⁵⁹⁰.
- η προέλευση του όρου «τσάμικος» και
- η εμφάνιση του χορού «σε σχέση με τον γεωγραφικό χώρο της Ελλάδας, όπου παρουσιάζονται χαρακτηριστικά του, τα οποία δείχνουν ότι πρόκειται για φαινόμενο ελληνικότητας, που είναι μαζί και φαινόμενο νεοελληνικής χορευτικής έκφρασης»⁵⁹¹.

Είναι σημαντικό ότι προσεγγίζεται η έννοια της «πολιτισμικής γεωγραφίας» θέλοντας να αναφερθεί στις ιδιαιτερότητες και στη διάκριση μεταξύ πολιτισμικών περιοχών⁵⁹². Τα φαινόμενα του χορού, σύμφωνα με την Α. Παναγιωτοπούλου, προσεγγίζονται και κατανοούνται σε σχέση με την «πολιτισμική γεωγραφία»⁵⁹³.

Η συγγραφέας προσπαθεί να ετυμολογήσει τον όρο «το τσάμικο» αντιδιαστέλλοντάς τον από τον λανθασμένο «ο τσάμικος», σχολιάζοντας κριτικά τους όρους *Τσάμης* και *Τσαμουριά*⁵⁹⁴ οι οποίοι χρησιμοποιήθηκαν συχνά στο παρελθόν προκειμένου να αμφισβητηθεί η ελληνικότητα του χορού. Η επικρατούσα σύγχυση οφείλεται στην έλλειψη επιστημονικής έρευνας που δεν είχε επιτρέψει την σημασιοδότηση του κριτηρίου καταγωγής.

Αρχικά τεκμηριώνεται βάσει της επιστήμης της Γλωσσολογίας ότι η ερμηνεία του συμπλέγματος **τσ-** έχει ελληνικές καταβολές οπότε και η λέξη *Τσάμης* το ίδιο. Η Παναγιωτοπούλου παρατηρεί ότι το τσάμικο δεν είναι γνωστό στην περιοχή της Αλβανίας και ότι οι Αλβανοί μουσικοί δεν το γνωρίζουν και δεν παίζεται σε μεγάλα φεστιβάλ και χορευτικά συγκροτήματα. Αντίθετα, η επιτόπια έρευνα μάς πληροφορεί ότι στην Ελλάδα το τσάμικο συμπεριλαμβανόταν πάντοτε «σε κάθε χορευτική

⁵⁸⁹ Άννα Παναγιωτοπούλου, «Ο χορός «το τσάμικο» παραδειγματική περίπτωση της νεοελληνικής χορευτικής έκφρασης», *Λαογραφία ΑΖ' (1993-1994)*, Αθήναι 1995, σελ. 82.

⁵⁹⁰ Στο ίδιο.

⁵⁹¹ Στο ίδιο.

⁵⁹² Αναφερόμενη είτε σε μεγάλες γεωγραφικές περιοχές (Ηπειρος – Μακεδονία) είτε σε υποδιαίρεσεις τους (Ηπειρος = Σαρακατσάνοι – Βλάχοι).

⁵⁹³ Στο σημείο αυτό προφανώς αναφέρεται στο σύνολο των πολιτισμικών και λαογραφικών φαινομένων τα οποία και μελετώνται εντός του κοινωνικοϊστορικού και πολιτισμικού πλαισίου τους.

⁵⁹⁴ Στο ίδιο, σ.84.

εκδήλωση συγκροτημάτων και ο σκοπός του τσάμικου μπορεί να παίζεται σε οποιαδήποτε περιοχή⁵⁹⁵.

Η ταυτότητα του χορού αυτού ξεκινά από την ορολογία του η οποία και τον θεωρεί ταυτόσημο με τον *κλέφτικο*. Άλλες ονομασίες ήταν: Πηδηχτός, Πανελλήνιος, Ανδρικός και Πυρρίχιος. Χορεύεται κυρίως στη Στερεά Ελλάδα όμως με διαφοροποιήσεις από περιοχή σε περιοχή. Λιγότερο σε Πελοπόννησο, Θεσσαλία, Δυτική Μακεδονία, ακόμα και σε νησιωτικές περιοχές (γι αυτό και η αναπόδεικτη ονομασία Πανελλήνιος)⁵⁹⁶. Η μελέτη της Παναγιωτοπούλου διερευνά τη διαλεκτική μεταξύ του *πολύμορφου και του ενιαίου* που αφορά το χορό αυτό. Το *πολύμορφο* είναι η διαφοροποίηση των εξωτερικών τύπων του (διάφορες μορφές) ενώ το *ενιαίο* αναφέρεται στο ένα και μοναδικό πνεύμα που διέπει το χορό αυτό. (παλικαριά, λεβεντιά κλπ)⁵⁹⁷.

Η ανθρωπολογικού χαρακτήρα προσέγγιση της συγγραφέως μάς εισάγει στην «Συντακτική του χορού», δηλαδή στη δημιουργία μιας υφιστάμενης τάξης που διέπει τη λειτουργία του χορού (οργάνωση και διάταξη χορευτών, εναλλαγή και θέση των προσώπων, ισοτιμία) σύμφωνα με «τους όρους της πολιτιστικής παράδοσης του τόπου, της τάξης του χορού, και της προσωπικής ελεύθερης (όσο και υπεύθυνης συμμετοχής)⁵⁹⁸. Στη συνέχεια γίνεται αναφορά στη θεματολογία του χορού (τραγούδια ιστορικά, κοινωνικά, κύκλος της ζωής και του θανάτου⁵⁹⁹) και βέβαια στο βασικό χαρακτηριστικό της δημοτικής ποίησης, στον ανθρωπομορφισμό της φύσης. Η αλληλεπίδραση των συντελεστών του χορού, δηλαδή ο πρώτος χορευτής (χρησιμοποιείται ο όρος «κορυφαίος»), οι υπόλοιποι χορευτές, οι οργανοπαίχτες και οι θεατές, εκλαμβάνονται ως ένα «Σύστημα Σχέσεων».

Η συγγραφέας διαπιστώνει ότι η ομορφιά του χορού σχετίζεται με τη «λεβεντιά, την παλληκαριά και το μεράκι του χορευτή», θέλοντας να ορίσει τις παραμέτρους της έντασης και της έκφρασης. Ο χορευτής προσωποποιεί αυτό το χορό κάθε φορά με το ψυχικό βάθος και τη ζωντάνια του. Είναι φανερή η αλληλεπίδρασή του με το περιβάλλον, τα άτομα, το γεγονός, τα συναισθήματα⁶⁰⁰. Ωστόσο η εξατομίκευση αυτή δεν είναι παρά μία δημιουργία όχι ριζική αλλά στη βάση της δεδομένης μορφολογίας του χορού (βήματα, κινήσεις κλπ).

⁵⁹⁵ Στο ίδιο, σελ. 87.

⁵⁹⁶ Στο ίδιο, σελ. 88.

⁵⁹⁷ Στο ίδιο, σελ. 89.

⁵⁹⁸ Σελ. 90.

⁵⁹⁹ Αναλυτικά η θεματολογία στη σελίδα 90.

⁶⁰⁰ Περισσότερες λεπτομέρειες στη σελίδα 91.

Στην αλληλεπίδραση κορυφαίου –συγχορευτών, σημαντικό ρόλο παίζει «ο δεύτερος χορευτής» που «κρατά- στηρίζει» τον πρώτο στην «έκθεσή του στο κοινό» και επιβεβαιώνει την ταύτισή τους⁶⁰¹. Έτσι, επιβεβαιώνεται και η διαλεκτική μεταξύ των όρων της «συλλογικότητας» (ομάδα) και «ατομικότητας» (αυτοσχεδιαστική έξοδος του κορυφαίου χορευτή). Κατά την άποψή μας αυτό μας παραπέμπει στη διαδικασία δημιουργίας του αρχαίου δράματος αλλά και του δρώμενου κατ' επέκταση.

Η συγγραφέας κλείνει το ενδιαφέρον αυτό άρθρο της για τον τσάμικο χορό, συνοψίζοντας και διασαφηνίζοντας τα σημεία που αναδεικνύουν «το τσάμικο ως φαινόμενο ελληνικότητας και ως περίπτωση νεοελληνικής χορευτικής έκφρασης»⁶⁰². Έτσι λοιπόν αναφέρεται:

- Στο δίπολο ενότητα – πολυμορφία που εξελίσσεται σε παράδοση – ανανέωση και ισοδυναμεί με την αφομοιωτική ικανότητα και την τάση δημιουργικής επεξεργασίας του Έλληνα.
- Στα στοιχεία της ελληνικής κλασικής αντίληψης περί του ωραίου τα οποία εμπεριέχει ο χορός αυτός⁶⁰³.
- Στον διάλογο και στην αλληλεπίδραση του χορού που αναφέρονται ευθέως στον *αρχαίο ελληνικό δραματικό διάλογο*.
- Στο ρόλο που καλείται να διαδραματίσει το άτομο (ατομικότητα) στη συλλογική και κοινοτική διαδικασία.
- Στην ιδιότητα του χορού αυτού να εμπνέει στον άνθρωπο το *γνώθι σ' αυτόν...*
- Στον ελληνικού χαρακτήρα «ανθρωποκεντισμό» ο οποίος εκφράζεται διαμέσου της ομορφιάς του «χορεύοντος» ανθρώπινου σώματος.
- Στην ανθρώπινη επαφή, εκδηλωτικότητα και αδρότητα της χορογραφίας που παρόλη τους την τοπικότητα προσδίδουν ταυτόχρονα στον χορό και έναν «οικουμενικό χαρακτήρα».

Όλα αυτά, ως συνολική επιχειρηματολογία, αξιολογούνται – πάντοτε κατά την Παναγιωτοπούλου- ως «φαινόμενο Ελληνικής λαϊκής πολιτισμικής παράδοσης» δηλαδή για «φαινόμενο Ελληνικού πολιτισμού και παιδείας»⁶⁰⁴. Το τελευταίο

⁶⁰¹ Ο συγκεκριμένος προβληματισμός αναλύεται προσεκτικά στη σελίδα 92.

⁶⁰² Βλέπε σελίδα 92,93.

⁶⁰³ Λεπτομέρειες στη σελ. 93.

⁶⁰⁴ Στο ίδιο, σελ. 94.

συνδέεται με την «ανθρωπιστική και απελευθερωτική τάση» (παραπέμπει στην Επανάσταση του '21) του Νέου Ελληνισμού

Μαρία Γ. Ανδρουλάκη, «Ήχος, μαγειρικά σκεύη, μουσική. το ταψί-σινί-λιγγέρι ως ηχητικό – μουσικό όργανο στον Δωδεκανησιακό χώρο», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας*, τόμος 29-30,(1999-2003),Αθήνα 2004.

Πρόκειται για εθιμική πράξη η οποία συνδέεται με τον κύκλο της ζωής και του χρόνου και κυρίως αποτελεί μία άγνωστη σε πολλούς πρακτική. Πρόκειται για μελέτη της κυρίας Ανδρουλάκη, ερευνήτριας – μουσικού στο ΚΕΕΛ βιβλιογραφικού κυρίως χαρακτήρα. Σε αυτήν «εξετάζεται η χρήση του ταψιού ως μουσικοηχητικού αντικειμένου και γίνεται προσπάθεια να διερευνηθεί η σημασία του και ο συμβολισμός του. Κατά την προσέγγιση του θέματος εξετάζονται οι συνδεόμενες με το ταψί – σινί – λιγγέρι πρακτικές, το λειτουργικό πλαίσιο του εξεταζομένου μουσικού φαινομένου, η γεωγραφική του εξάπλωση, η σημασία και ο χαρακτήρας της τελουμένης πράξεως». Όπως γράφει στον πρόλογό της η κυρία Ανδρουλάκη, αυτή η εθιμική πράξη «εξεταζόμενη εντός του λειτουργικού της πλαισίου...συνδέεται με ενέργειες μαγικοθρησκευτικού χαρακτήρα, οι οποίες αποβλέπουν στη γονιμότητα της γης και των ανθρώπων. Αποτελεί μία δημιουργική παραλλαγή του αρχαίου ρόμβου, ο οποίος μας συνδέει με τη χθόνια λατρεία, αλλά και με την άσκηση ερωτικής μαγείας»⁶⁰⁵.

Μάρκος Δραγούμης, «Κοινά στοιχεία στα Εβραίο – Σεφαραδίτικα και στα Ελληνικά λαϊκά τραγούδια», *Λαογραφία ΛΗ' (38) (1995-1997)*, Αθήνα 1998, σελ. 43 – 52.

Ο μουσικολόγος Μάρκος Δραγούμης αναφερόμενος σε άρθρο του το 1975 κάνει λόγο για την «κοινή κληρονομιά» των λαών των Βαλκανίων και της Ανατολικής Μεσογείου αναφέροντας ως παράδειγμα τη στενή σχέση μεταξύ του «Εβραϊκού Χορού» (Judentanz) του Γερμανού συνθέτη Hans Neusiedler, και δύο τραγουδιών του

⁶⁰⁵ Μαρία Γ. Ανδρουλάκη, «Ήχος, μαγειρικά σκεύη, μουσική. Το ταψί-σινί-λιγγέρι ως ηχητικό – μουσικό όργανο στον Δωδεκανησιακό χώρο», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας*, τόμος 29-30,(1999-2003),Αθήνα 2004,σ.75-103.

μεγάλου ρεμπέτη Μάρκου Βαμβακάρη. Γίνεται αναφορά στη σχέση του παραδοσιακού τραγουδιού «Τσοπανάκος» με τα *Γίντις* και το «Έχε γεια, Παναγιά» που τραγουδιόταν στα *Γίντις* και στα Τουρκικά.

Στο σημείο αυτό ο Μ. Δραγούμης επικαλείται την άποψη της Ισραηλινής Εθνομουσικολόγου Σουζάνας Weich – Shahak, όπως αυτή διατυπώνεται στην εισαγωγή του δίσκου της «Τραγούδια των Σεφαρατιδών, από τα Βαλκάνια» σύμφωνα με την οποία είναι αναγνωρίσιμα τα μεσαιωνικά Ισπανικά στοιχεία, ή τα Τουρκικά, ή τέλος, τα Ελληνικά και Βουλγαρικά. Ακολουθούν παραδείγματα καταγεγραμμένων με Ευρωπαϊκή σημειογραφία τραγουδιών, στις σελίδες 44 έως και 49. Πρόκειται για 7 από τα 22 καταγεγραμμένα και δημοσιευμένα από την Sharak τραγούδια, τα οποία παρουσιάζουν ομοιότητες με Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια.

Τραγουδισμένα σε Εβραίο-ισπανικό ιδίωμα, ένα Εβραίοβουλγαρικό τραγούδι του γάμου που θυμίζει «Το περιβόλι» από τη Νίσυρο⁶⁰⁶, άλλο απόσπασμα που θυμίζει μελωδία από την Αίγινα⁶⁰⁷, από το Αβλωνάρι Ευβοίας και άλλα που θυμίζουν αποσπάσματα από τη Σαμοθράκη, μαντινάδα από την Κάσο, καταγραφή του Φαρδύ από το Αν. Αιγαίο, από το Καστελόριζο⁶⁰⁸, ρυθμοί 9/8 ή 7/8,⁶⁰⁹ χορό από τη Σμύρνη κλπ.

στ. Μετά το 2000...

Ευστάθιος Μακρής, «Άγνωστα τεκμήρια της ζακυνθινής ψαλτικής», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας*, τόμος 29-30,(1999-2003),Αθήνα 2004,σελ.105-130.

Ο Ευστάθιος Μακρής είναι ερευνητής – μουσικός του Κέντρου Λαογραφίας. Στην παρούσα μελέτη ασχολείται με τη ζακυνθινή ψαλτική. Όπως γράφει «η εντρύφηση στα εν πολλοίς άγνωστα γραπτά τεκμήρια της ζακυνθινής ψαλτικής, σε συνδυασμό με την καταγραφή της φθίνουσας, αλλά ακόμη ζωντανής προφορικής παράδοσης, είναι ο μόνος τρόπος για την εξαγωγή αξιόπιστων συμπερασμάτων, αλλά και η βάση για την αναβίωση αυτής της τέχνης». Ο Ε. Μακρής παραθέτει μουσικά παραδείγματα

⁶⁰⁶ Καταγραφή από τον Samuel Baud-Bauvy.

⁶⁰⁷ Καταγραφή από το Μάρκο Δραγούμη.

⁶⁰⁸ Καταγραφή S. B. Bauvy.

⁶⁰⁹ Καταγραφή, Konstantin Brailoiu

που «φωτίζουν ενδιαφέρουσες πλευρές της ιστορικής εξέλιξης και αναδεικνύουν την αναγκαιότητα της συγκριτικής μελέτης των πηγών»⁶¹⁰.

Μιράντα Τερζοπούλου – Ελένη Ψυχογιού: «Ψηφιακή βάση δεδομένων για την Εθνική Μουσική Συλλογή του Κέντρου Λαογραφίας». Δημοσίευση στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Έρευνας της Ελληνικής Λαογραφίας, τόμος 29-30(1999-2003)*, Αθήνα 2004.

Η ψηφιοποίηση του αρχειακού υλικού του ΚΕΕΛ και η υπαγωγή του σε μία βάση δεδομένων συμπαρέσυρε και τον τομέα της παραδοσιακής μουσικής. Έτσι η δημιουργία της ΒΔΕΜΣ, δηλαδή της «Βάσης δεδομένων για την Εθνική Μουσική Συλλογή μπορεί να επιτύχει κάτι σημαντικό κατά την Ελ. Ψυχογιού. Να ενοποιήσει το τμήμα παραδοσιακής μουσικής, δηλαδή η Εθνική Μουσική Συλλογή το οποίο από την αρχή ήταν κατατεμημένο σε Αρχείο κειμένων τραγουδιών και σε Μουσικό τμήμα.⁶¹¹ Ωστόσο οι εποχές άλλαζαν, οι συναφείς επιστήμες πίεζαν και επιδρούσαν γνωστικά και εργαλειακά- μεθοδολογικά⁶¹². Έπρεπε να διασώζονται προς μελέτη και άλλα στοιχεία πέρα από την απλή καταγραφή της μουσικής ενός τραγουδιού και μερικών ακόμα παρατηρήσεων. Οι εθνομουσικολόγοι έκαναν έρευνες με αφορμή μια ιδιαίτερη περίπτωση και εργάζονταν συγκριτικά μέσα και έξω από την Ελλάδα.

Όπως συνεχίζει η Ψυχογιού⁶¹³, «ο θεωρητικός προβληματισμός για τη συγκρότηση της ψηφιακής βάσης στηρίζεται στο αίτημα ν' αναδεικνύεται – όσο αυτό είναι δυνατόν μέσα από οποιοδήποτε ταξινομικό ή εκδοτικό σύστημα – η «προφορικότητα», «μουσικότητα» και «σωματικότητα» των μουσικών καταγραφών, ενώ ταυτόχρονα η πολυεπίπεδη προσέγγιση και η πραγματολογική τεκμηρίωσή τους

⁶¹⁰ Ευστάθιος Μακρής, «Άγνωστα τεκμήρια της ζακυνθινής ψαλτικής», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Έρευνας της Ελληνικής Λαογραφίας, τόμος 29-30,(1999-2003)*, Αθήνα 2004, σελ. 105-130.

⁶¹¹ Μιρ. Τερζοπούλου, Ελ., Ψυχογιού, «Ψηφιακή Βάση δεδομένων για την Εθνική Μουσική Συλλογή του Κέντρου Λαογραφίας», στο *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Έρευνας της Ελληνικής Λαογραφίας, τόμος 29-30(1999-2003)*, Αθήνα 2004, σ. 61. Από δω και στο εξής, αναφερόμενοι στην Εθνική Μουσική Συλλογή γράφουμε ΒΔΕΜΣ. στη διαδικασία αυτή εργάστηκαν η εθνομουσικολόγος Άννα Μαρία Γιαννακοδήμου και ο ερευνητής – μουσικολόγος του ΚΕΕΛ, Ευστάθιος Μακρής. Βλέπε στο ίδιο, σ. 67.

⁶¹² Οι συγγραφείς – ερευνήτριες αποκαλούν όπως είναι φυσικό τη λαογραφία, εθνολογία και ανθρωπολογία, «επιστήμες του ανθρώπου», για περισσότερα βλ. σελ. 69.

⁶¹³ η οποία τις απόψεις αυτές τις είχε εκφράσει από κοινού με τη Μιράντα Τερζοπούλου, βλέπε στο: Μιράντα Τερζοπούλου και Ελένη Ψυχογιού «Άσματα και τραγούδια: προβλήματα έκδοσης δημοτικών τραγουδιών», *Εθνολογία* 1(1992), σ. 143-165.

να δίνει ιδέες πρόσφορες για τρόπους έκδοσης που αναζητούν την σύνθετη πολιτισμική διάσταση των μουσικών γεγονότων»⁶¹⁴.

Γίνεται φανερό ότι υλοποιείται όλη εκείνη η σκέψη που μέσω της πληροφορικής να υπηρετεί τις Ανθρωπιστικές Επιστήμες, «τα ολοκληρωμένα» όπως γράφουν οι Τερζοπούλου – Ψυχογιού, «πληροφορικά συστήματα (σε βάσεις δεδομένων ή στο διαδίκτυο) των αποτελεσμάτων ερευνητικών προγραμμάτων που προσεγγίζουν και διαχειρίζονται την παραδοσιακή μουσική με την οπτική της εθνομουσικολογίας και της πολιτισμικής ανθρωπολογίας, οι καινούριες ιδέες που εισήγαγαν και οι δυνατότητες που υποσχέθηκαν, δημιούργησαν νέες αφετηρίες και νέο πλαίσιο διαλόγου πάνω στα θέματα αυτά, μέσα στο οποίο κινήθηκε και η προβληματική του ΚΕΕΛ κατά τα τελευταία χρόνια»⁶¹⁵.

Οι ερευνήτριες εκφράζουν τον προβληματισμό ότι παρόλο που το ΚΕΕΛ ήταν ένα ενεργό ερευνητικό Κέντρο, «εγκλώβισε» το ενδιαφέρον έρευνας και μελέτην των δημοτικών τραγουδιών στο κειμενικό – φιλολογικό μέρος (μνημεία του λόγου) θέτοντας στην κυριολεξία εκτός context τα δημοτικά τραγούδια. Η ίδια η μουσική, αν και καταγράφηκε με σημειογραφία, αντιμετωπιζόταν και αυτή «φιλολογικά» επειδή γινόταν αντικείμενο αποκλειστικών συσχετισμών με την αρχαιότητα και το Βυζάντιο και τίποτα άλλα πέρα από αυτό⁶¹⁶.

Δεν είναι δύσκολο να αντιληφθεί κανείς ότι οι τομείς που λειτούργησαν βρίσκονταν στα χέρια ικανών ανθρώπων που θεωρούσαν τη δουλειά αυτή έργο ζωής. Στο άρθρο τους αυτό οι Τερζοπούλου- Ψυχογιού παρατηρούν ότι η μη έκδοση των τόμων Β΄ και Δ΄ των «δημοτικών τραγουδιών» είχε να κάνει σαφώς με την απουσία εκείνου του ανθρώπινου δυναμικού που εξέδωσε τους πρώτους και της πολύτιμης εμπειρίας τους. Ωστόσο το νέο ερευνητικό προσωπικό είχε διαφορετική πλέον αντίληψη περί της «λαογραφικής οπτικής» των δημοτικών τραγουδιών και χορών. Εάν δεν μπορούσε να εφαρμοστεί μία διαφορετική και εκσυγχρονισμένη για τα δεδομένα της εποχής μας επιτόπια έρευνα και μάλιστα με την παρουσία των ανθρωπολογικών θεωριών και κριτικών (εμείς αναρωτιόμαστε, γιατί όχι και εθνομουσικολογικών;) και χωρίς βέβαια να υπάρχει και ο απαραίτητος

⁶¹⁴ Στο ίδιο, σ.61,62.

⁶¹⁵ Στο ίδιο, σ.63.

⁶¹⁶ Στο ίδιο, σ.64.

εκσυγχρονισμός της υλικοτεχνικής υποδομής του Κέντρου⁶¹⁷, η νέα εκδοτική προσπάθεια δεν θα είχε κανένα απολύτως νόημα⁶¹⁸.

Τέλος, οι ερευνήτριες αναλύουν λεπτομερώς τον τρόπο που λειτουργεί το νέο οργανωμένο σύστημα της ηλεκτρονικής αρχειοθέτησης των δημοτικών τραγουδιών του Κέντρου και περιγράφουν το περιεχόμενο της ηλεκτρονικής καρτέλας που περιλαμβάνει: πεδία σταθερά (κωδικός, τίτλος τραγουδιού, τοπική ονομασία), πεδία μεταβλητά (επί μέρους δεδομένα για κάθε τραγούδι, ό,τι αφορά τη ζωντανή επιτέλεση και την καταγραφή του). Θα μπορούσαμε να πούμε εν συντομία, ότι εντοπίζει κανείς, είδος – πολιτισμική ταυτότητα, περιεχόμενο τραγουδιού, τρόπο εκφοράς (καθιστικό, χορευτικό κλπ), περίσταση (σε ποιο πλαίσιο λειτουργεί), τρόπος επιτέλεσης και ηχογράφησης, ποιοι ήταν οι επιτελεστές. Επίσης είναι σε χρήση οι απομαγνητοφωνημένοι στίχοι, λεξιλόγιο, σχόλια, ποιητικό κείμενο, φιλολογική ανάλυση.

Επίσης, σε ένα μουσικολογικότερο πλαίσιο παρέχεται η «μουσική μεταγραφή σε ευρωπαϊκή ή/και βυζαντινή παρασημαντική με δυνατότητα πρόσβασης δια των πολυμέσων στο άκουσμα ή την εικόνα της επιτέλεσής του, στις ηλεκτρονικά αντιγραμμένες (scanned) χειρόγραφες παρτιτούρες κλπ» καθώς επίσης και η μετρική ανάλυση⁶¹⁹. Περιλαμβάνει επίσης και στροφική, μουσικολογική και χοροκινησιολογική ανάλυση και τα σημαντικότερα και αναγκαία στοιχεία γύρω από τους επιτελεστές.

⁶¹⁷ Πράγματι, μετά τον εκσυγχρονισμό του Κέντρου μέσω της Μηχανοργάνωσης, αξιοποιήθηκε και επανεμφανίστηκε τεράστια ποσότητα εθνογραφικού και μουσικού υλικού το οποίο έμενε αναξιοποίητο κρυμμένο.

⁶¹⁸ Στο ίδιο, σ.65.

⁶¹⁹ Στο ίδιο, σ.71.

Η περιπέτεια μιας... Συλλογής

Το 1914 κατατέθηκε προς ψήφιση στη Βουλή από τον Υπουργό εκκλησιαστικών και δημοσίας εκπαιδεύσεως, σχέδιο νόμου που προέβλεπε την ίδρυση της *Εθνικής Μουσικής Συλλογής*. Σκοπός της συλλογής ήταν η διάσωση «των από ημέρας εις ημέραν απολλυμένων πολύτιμων κειμηλίων του εθνικού ημών βίου» θέλοντας να χρησιμοποιήσει τα μέσα που διέθετε η τεχνολογία της εποχής. Δηλαδή με αποτύπωση «επί φωνογραφικών κυλίνδρων» και «επι κινηματογραφικών ταινιών». Όπως διευκρινίζεται πρόκειται για συγκέντρωση – συλλογή με σκοπό την έρευνα και μελέτη των «ασμάτων» του ελληνικού λαού τα οποία «ψάλλονται γλωσσικώς και μουσικώς», των χορών οι οποίοι «χορεύονται κατά τόπους» και των εθνικών μουσικών οργάνων. Στο σημείο αυτό, το νομοσχέδιο προέβλεπε όχι μόνο τη μελέτη τους αλλά και τη χρήση τους με σκοπό τον εμπλουτισμό της σύγχρονης ορχήστρας ή ακόμα και να συγκροτήσουν «ιδιόρρυθμον εθνικήν ορχήστραν» αφού διασκευαστούν κατάλληλα ώστε να παίζονται οι συνθέσεις της εθνικής μας μουσικής⁶²⁰. Όπως αναφέρεται, μετά την ψήφιση στη Βουλή, ιδρύθηκε η Εθνική Μουσική Συλλογή με το Νόμο 432/27-11-1914.

Το 1927 η *Εθνική Μουσική Συλλογή* (στο εξής Ε.Μ.Σ.) συγχωνεύτηκε με το Μουσικό Τμήμα του Λαογραφικού Αρχείου (μετέπειτα Κ.Ε.Ε.Λ), όμως η λειτουργία της ξεκίνησε επίσημα στις αρχές της δεκαετίας του '50. Η ένταξη αυτών των υπηρεσιών στην Ακαδημία υπαγορεύτηκε και από το ίδιο το ιδρυτικό της, στο προοίμιο της Συντακτικής απόφασης αναφέρεται «ότι η ίδρυσις Ακαδημίας εν Ελλάδι είναι Εθνική ανάγκη εκ των μεγίστων, όπως φωτίζει και χειραγωγή τας δημοσίας υπηρεσίας, μελετά και κανονίζει τα της Εθνικής ημών γλώσσης...*συλλέγη και σπουδάξη τα ήθη και έθιμα, τας διαλέκτους και τον γλωσσικόν θησαυρόν, τας παροιμίας, τους μύθους...*»⁶²¹. Σύμφωνα με όσα αναφέρονται στον ιστότοπο του, σήμερα το Κέντρο διαθέτει μουσικές καταγραφές από το 1952 και μετά υπό μορφή κασετών ή μαγνητοταινιών. Επίσης, ότι οι καταγραφές αυτές ψηφιοποιούνται

⁶²⁰ *Λαογραφία Ε'*, σ.418

⁶²¹ Α. Ορλάνδος, Ομιλία 1968, στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας (πρώην Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου)*, τόμος Κ'-ΚΑ' (έτη 1967-1968), Εν Αθήναις 1969.

σταδιακά στο πλαίσιο ειδικών προγραμμάτων, στο χώρο του Μουσικού Εργαστηρίου «Μενέλαος Παλλάντιος»⁶²².

Το 1937 ο διευθυντής του Λαογραφικού Αρχείου Γεώργιος Μέγας, στον 1^ο τόμο της Επετηρίδας του Λαογραφικού Αρχείου αναφέρθηκε στο νομικό κυρίως, πλαίσιο, της ίδρυσης της Ε.Μ.Σ.⁶²³. Στη συνέχεια ο Γ. Μέγας κάνει αναφορά στο πρόσφατο απόκτημα του Λαογραφικού Αρχείου, ένα *μηχάνημα φωνοληψίας*. Ευελπιστεί έτσι ότι και με το διορισμό του μουσικού που θα είναι ειδικός για τη χρήση του και που θα πραγματοποιήσει και το έργο των καταγραφών των δημοτικών τραγουδιών, θα είναι δυνατό η Μουσική Συλλογή να ανταποκριθεί στο σκοπό της. Επίσης, θεωρούσε απαραίτητες ενέργειες τόσο την προμήθεια μικρής κινηματογραφικής μηχανής λήψεως, με σκοπό την καταγραφή των λαϊκών χορών, όσο και την αύξηση του κονδυλίου που προβλεπόταν για την ενίσχυση της Ε.Μ.Σ. από το Υπουργείο Παιδείας.

Η κήρυξη του πολέμου το 1940 δημιούργησε προβλήματα τα οποία μεταξύ άλλων δεν επέτρεψαν και τη λειτουργία της Ε.Μ.Σ. Εκείνη την εποχή προσελήφθη ως συνεργάτης του Λαογραφικού Αρχείου ο υποδιευθυντής του Ωδείου Αθηνών Θρασύβουλος Γεωργιάδης. Η επικείμενη αποστολή του με σκοπό τη συλλογή δημοτικών τραγουδιών στη Δυτική Μακεδονία ωστόσο, ματαιώθηκε⁶²⁴.

Το Δεκέμβριο του 1945 ο Γ. Μέγας υπενθύμιζε και πάλι μέσω της *Επετηρίδας* την κακή οικονομική κατάσταση που προκάλεσαν ο Πόλεμος και ο Εμφύλιος στη λειτουργία του Λαογραφικού Αρχείου της Ακαδημίας. Στο πλαίσιο αυτό είχε ανασταλεί και η λειτουργία της Ε.Μ.Σ. παρόλο που δαπηνήθηκε μεγάλο χρηματικό ποσό προκειμένου να αγοραστεί το φωνοληπτικό μηχάνημα. Μέχρι τότε δεν είχαν αποσπαστεί στο Αρχείο και οι δύο κατάλληλοι εκπαιδευτικοί μουσικής. Στα τέλη της δεκαετίας του '40 μπορούσε να πει κανείς ότι η τύχη της ΕΜΣ δεν ήταν και η καλύτερη επειδή τελικά από τη στιγμή που εντάχθηκε στην Ακαδημία Αθηνών το 1927 δεν λειτούργησε. Ο Γ. Μέγας θεωρούσε λυπηρό το φαινόμενο της αχρηστίας της τη στιγμή που – όπως γράφει - και στα Βαλκάνια και στην Τουρκία οι δημοτικές

⁶²² http://www.kentrolaografias.gr/default.asp?V_DOC_ID=2102

⁶²³ Γεώργιος Μέγας (επιμ.), στο: «Εκθέσεις των υπό του Λαογραφικού Αρχείου πεπραγμένων κατά την τελευταία τριετία», Α' κατά το έτος 1937, στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου*, Πρώτον έτος 1937-1939, σελ.150.

⁶²⁴ Γ. Μέγας (επιμ.), «Εκθέσεις των υπό του Λαογραφικού Αρχείου Πειπραγμένων κατά το έτος 1940», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου*, Δεύτερον Έτος 1940, Έν Αθήναις, σ. 210.

μελωδίες συλλέγονται και μελετώνται παράλληλα με τα κείμενά τους σε ειδικά Ινστιτούτα⁶²⁵.

Η δεκαετία του '50 και η επαναλειτουργία

Όπως προαναφέραμε, οι θετικές πολιτικοοικονομικές συγκυρίες και τα νέα πρόσωπα συντέλεσαν στην επαναλειτουργία της Ε.Μ.Σ.. Όπως γράφει ο Γεώργιος Μέγας, «Έναρξις των εργασιών της Ε.Μ.Σ. εγένετο τη 10^η Φεβρουαρίου. Συμφώνως προς το συνταχθέν υπό του Διευθυντού του Αρχείου πρόγραμμα προκαταρκτικών εργασιών κατηρτίσθη υπό του Σπ. Σκιαδαρέση γενικός βιβλιογραφικός κατάλογος μουσικής λαογραφίας (κατά συγγραφείς και τόπους), ύλη δε μουσική απεδελτιώθη εκ των μουσικών περιοδικών Μουσικής, Φόρμιγγος, Αρίωνος, Ορφέως, Λύρας, Απόλλωνος Μουσηγέτου, Νέας Φόρμιγγος, ως και εκ των εντύπων συλλογών Edw. Jones, Lyric Airs και Weitzmann, Geschichte der grieh. Musik κλπ. Ούτω απεδελτιώθησαν δί'αντιγραφής μουσικών και ποιητικών κειμένων υυπό μεν του Σπ. Σκαδαρέση εις την ευρωπαϊκὴν μουσικὴν γραφὴν 179 ἄσματα, υυπό δε του Σπ. Σκιαδαρέση εις την ευρωπαϊκὴν μουσικὴν γραφὴν 179 ἄσματα, υυπό δε του Σπ. Περιστερή εις την βυζαντινὴν παρασημαντικὴν 398 ἄσματα».⁶²⁶

Η επιτυχὴς ἐκβάση των πραγμάτων φάνηκε στην πράξη με τη λειτουργία του ειδικού φωνοληπτικού μηχανήματος τύπου *Telefunken*, στη χρήση του οποίου ασκήθηκε το προσωπικό της Ε.Μ.Σ. με τη βοήθεια ειδικού τεχνικού υπαλλήλου του ΕΙΡ. Με αυτό τον τρόπο ἄρχισε να γίνεται πραγματικότητα η καταγραφή δημοτικών τραγουδιών με τη μέθοδο της φωνοληψίας σε δίσκο. Ο Γ. Μέγας αναγνωρίζει στο σημείο αυτό την ἐμψυχη και υλικὴ βοήθεια του ΕΙΡ προς την Ακαδημία⁶²⁷.

Ένα σημαντικό σημείο μέσα σε όλα αυτά είναι η φιλοσοφία που διέπει πλέον τις καταγραφές, ὅπως αυτή διαμορφώθηκε από τον Γ. Μέγα αλλά και ο τρόπος με τον οποίο αυτές θα πραγματοποιούνταν. Έτσι, ακολουθώντας την αρχή ὅτι, οι τραγουδιστές για να αποδώσουν πιστὰ τη λαϊκὴ μας μουσικὴ⁶²⁸ δεν πρέπει να απομακρύνονται από το οικεῖο τους περιβάλλον, ξεκίνησε η μεταφορὰ του

⁶²⁵ Γ. Μέγας (επιμ.), «Εκθέσεις των υπό του Λαογραφικὸυ Αρχείου πεπραγμένων κατὰ τα ἔτη 1943 και 1944», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρὶς του Λαογραφικὸυ Αρχείου*, Πέμπτον και Έκτον Έτος (1943-1944), Έν Αθήναις, σ. 281.

⁶²⁶ Γ. Μέγας (επιμ.), «Εκθέσεις των υπό του Λαογραφικὸυ Αρχείου πεπραγμένων», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρὶς του Λαογραφικὸυ Αρχείου*, Τόμος ἔκτος (1950-1951), Έν Αθήναις 1951, σ. 327.

⁶²⁷ Στο ἴδιο, σ. 328.

⁶²⁸ Αναφέρεται πάντοτε στα δημοτικὰ τραγούδια.

μηχανήματος στους τόπους ηχογραφήσεων που ήταν αρχικά ο συνοικισμός των Ποντίων της Καλλιθέας και σε άλλους συνοικισμούς στα Ταμπούρια του Πειραιά.

Ο Μέγας – αν και δεν ήταν μουσικός- υποστήριξε την άποψη ότι το καλύτερο σύστημα καταγραφής των δημοτικών μας τραγουδιών ήταν η ευρωπαϊκή σημειογραφία, την οποία και χρησιμοποίησε ο Σπ. Περιστέρης προκειμένου να καταγράψει δοκιμαστικά ποντιακές μελωδίες από 5 δίσκους⁶²⁹. Τώρα πλέον υπάρχει ορίζοντας και ελπίδα ότι θα πραγματοποιούνται και οι αποστολές (λαογραφικές ή και αποκλειστικά μουσικές). Γράφει ο Μέγας, «Η απαρχή εγένετω, οι δ' οιωνοί είναι αίσιοι, παρέχοντες την ελπίδα, αν ενισχυθώμεν οικονομικώς εις την ενέργειαν αποστολών του προσωπικού εις τας επαρχίας και τας νήσους της Ελλάδος, ότι θα δυνηθώμεν και την τελευταίαν ταύτην ώραν να περισυλλέξωμεν και περισώσωμεν εκ της φθοράς τας δημόδεις μελωδίας του ημετέρου λαού...»⁶³⁰

Το 1951 οι λαογραφικές και μουσικές αποστολές είχαν ήδη ξεκινήσει. Το μουσικό υλικό συλλεγόταν παράλληλα με το λαογραφικό και μπορούσε πλέον να τροφοδοτείται η Εθνική Μουσική Συλλογή. Η πρώτη αποστολή έγινε στην Ήπειρο από τους Σπ. Σκιαδαρέση και Σπ. Περιστέρη. Τα τραγούδια πλέον «καταγράφονται» και ως μουσική. Γίνεται αναφορά στη χρήση του φωνοληπτικού μηχανήματος (Telefunken) και στη δημιουργία φωνοταινιών με το μηχάνημα *Magnetofon* που ανήκε στην υπηρεσία του ΕΙΡ και που παραχωρήθηκε ευγενικά για τους σκοπούς της Συλλογής⁶³¹. Σύμφωνα με τον διευθυντή του Αρχείου, οι καταγραφές γίνονταν είτε σε ευρωπαϊκή είτε σε βυζαντινή σημειογραφία και συχνά με μεταγραφή και πάλι σε ευρωπαϊκή έχοντας ως υλικό τους δίσκους της Ε.Μ.Σ.⁶³².

Ο νόμος που προβλέπει την κατάργηση των αποσπάσεων των εκπαιδευτικών λειτουργών στερεί την Εθνική Μουσική Συλλογή από ειδικευμένο προσωπικό⁶³³. Το αποτέλεσμα δεν θα αργήσει να φανεί. Όμως στους εκπαιδευτικούς στάλθηκε το 1952 και το *ερωτηματολόγιο* προκειμένου αυτοί να δουλέψουν συστηματικότερα συλλέγοντας πρωτογενές λαογραφικό υλικό από τους τόπους όπου υπηρετούσαν. Αυτό αποτέλεσε την αιτία μιας αυξημένης εισροής χειρογράφων, κάτι που αποδίδεται στη δραστηριοποίηση αυτή των δασκάλων⁶³⁴.

⁶²⁹ Ο.π., σ.328.

⁶³⁰ Στο ίδιο.

⁶³¹ Στο ίδιο, σ. 329.

⁶³² Στο ίδιο, σελ. 329-331.

⁶³³ Για οικονομικούς προφανώς λόγους δημιουργείται έλλειψη προσωπικού.

⁶³⁴ Γεώργιος Μέγας, στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, τόμος 8^{ος}(1953-1954), Εν Αθήναις 1956, σ.324.*

Η μέχρι εκείνη τη στιγμή εργασία στο τμήμα της Ε.Μ.Σ. από τους Σκιαδαρέση και Περιστέρη καθώς και από τον καθηγητή Δ. Νοτόπουλο είχε τεράστια επιτυχία χάρη στην πραγματοποίηση *λαογραφικών και μουσικών αποστολών* στην Ελλάδα. Σε αυτές τις αποστολές οι καταγραφές πραγματοποιήθηκαν με το «άριστον φωνοληπτικόν μηχάνημα» (προφανώς εννοεί μαγνητόφωνο – μπομπινόφωνο) του κ. Νοτόπουλου. Το αποτέλεσμα ήταν η παραγωγή φωνοταινιών με δημοτικά τραγούδια. Το ότι γινόταν μια τέτοια εργασία όμως, δε σημαίνει ότι δεν απευθύνονταν και δωρεές έντυπου λαογραφικού υλικού στο Αρχείο από ιδιώτες και φορείς⁶³⁵.

Όσο η Ε.Μ.Σ. εμπλουτιζόταν δημιουργούνταν και αντίστοιχες ανάγκες αποδελτίωσης και καταγραφής των δημοτικών μελωδιών από τα χειρόγραφα και έντυπα, τους δίσκους και τις μαγνητοταινίες. Παράλληλα συνεχιζόταν η μεταγραφή και των παλαιότερων τραγουδιών από τη βυζαντινή στην ευρωπαϊκή σημειογραφία. Ο διευθυντής του Αρχείου συνέχισε να επιβλέπει την προετοιμασία της έκδοσης του «Απανθίσματος» εκλεκτών δημοτικών τραγουδιών⁶³⁶. Βρισκόμαστε στο 1956 όταν για πρώτη φορά, σύμφωνα πάντοτε με τις αναφορές του διευθυντή, χρησιμοποιήθηκαν και από το κοινό οι μουσικές συλλογές του Αρχείου για επιστημονικούς σκοπούς από Έλληνες και αλλοδαπούς ειδικούς ερευνητές, ιδρύματα (όπως ξένα πανεπιστήμια), δισκογραφία, κ.α⁶³⁷.

Η δεκαετία του '60

Σαν γενικό συμπέρασμα από τη μελέτη των τόμων της *Επετηρίδας* από το 1960 έως τα τέλη της δεκαετίας είναι ότι η τροφοδότηση των συλλογών και ειδικότερα της Εθνικής Μουσικής Συλλογής επιτυγχάνεται:

Από τις λαογραφικές και μουσικές αποστολές των συντακτών του Αρχείου, δηλαδή των μουσικών Δ. Περιστέρη, Στ. Καρακάση και Κ.Σ. Κώνστα, σε συνεργασία με τους σπουδαίους λαογράφους Γ. Σπυριδάκη, Δ. Λουκάτο και Στ. Ήμελλο. Κατά την περίοδο αυτή πραγματοποιήθηκαν 52 λαογραφικές αποστολές, από τις οποίες οι 12 ήταν καθαρά «μουσικές», δηλαδή εξειδικευμένες και στοχευόμενες στη συλλογή και ανάλυση κατόπιν του μουσικού υλικού, πραγματοποιημένες από τους μουσικούς συντάκτες. Κάποιες άλλες θα

⁶³⁵ Στο ίδιο, σ.325.

⁶³⁶ Στο ίδιο, σ. 426.

⁶³⁷ Στο ίδιο, σ. 429.

χαρακτηρίζονταν ως «μουσικο – λαογραφικές», χωρίς ιδιαίτερα στοιχεία διαφοροποίησης από τα προηγούμενα, με μόνο σημείο αναφοράς, τη σημασία στο ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο. Οι «λαογραφικές» αποστολές, των μη μουσικών συντακτών του Αρχείου, στα πλαίσια της επιτόπιας έρευνας τροφοδότησαν μεταξύ άλλων και με πολλά χρήσιμα στοιχεία τις μουσικές μας γνώσεις κυρίως με ηχογραφήσεις δημοτικών τραγουδιών. Από τη διοργάνωση ηχογραφήσεων, σύμφωνα με την προαναφερθείσα διαδικασία των αποστολών, εισήλθε υλικό περίπου 10.000 μελωδιών δημοτικών τραγουδιών και χορών.

Στάλθηκαν επίσης συλλογές τραγουδιών στα πλαίσια της επιτόπιας έρευνας την οποία παροτρύνθηκαν να πραγματοποιήσουν εκπαιδευτικοί στους τόπους εργασίας τους⁶³⁸. Τέλος από αγορές και δωρεές δίσκων με σκοπό τον εμπλουτισμό της δισκοθήκης. Από το 1962 μπορούμε να μιλάμε για μία ακόμα συλλογή, το Κινηματογραφικό Αρχείο⁶³⁹. Ιδρύθηκε από τον Γ. Κ. Σπυριδάκη ως Τμήμα Κινηματογραφικών Θεμάτων του λαϊκού πολιτισμού και εμπλουτίστηκε κατόπιν από τον Γ.Ν. Αικατερινίδη⁶⁴⁰.

Το 1967 η Εθνική Μουσική Συλλογή μετονομάζεται σε «Μουσικό Τμήμα» του *Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας (στο εξής Κ.Ε.Ε.Λ.)*, όπως μετονομάστηκε ένα χρόνο πριν, επί διεύθυνσεως Γ. Σπυριδάκη, το Λαογραφικό Αρχείο⁶⁴¹. Με απόφαση της Συγκλήτου της Ακαδημίας Αθηνών το 1967 εγκρίθηκε νέος Κανονισμός Εργασιών του Κέντρου.

Η δεκαετία του '70

Το «Μουσικό Τμήμα» λοιπόν, εμπλουτίζεται με την εισαγωγή ηχογραφήσεων οι οποίες σύμφωνα με όσα προαναφέραμε πραγματοποιήθηκαν στο μεγαλύτερο μέρος τους κατά τη διάρκεια των λαογραφικών, μουσικο – λαογραφικών και μουσικών αποστολών των συντακτών και ερευνητών του Κέντρου στον Ελλαδικό χώρο. Η δεκαετία του '70 χαρακτηρίστηκε από την είσοδο πλέον των 6500 ηχογραφήσεων δημοτικών τραγουδιών και χορών. Οι περισσότερο ειδικευμένοι στο είδος ήταν οι μουσικοί και μουσικολόγοι πλέον, οι οποίοι συνεργάζονταν από τη δεκαετία αυτή με

⁶³⁸ Έγινε λόγος για τη σχετική εγκύκλιο του Υπουργείου Παιδείας παλαιότερα και του Λαογραφικού Αρχείου μεταγενέστερα

⁶³⁹ Γ. Σπυριδάκης, «Εκθέσεις περί των λαογραφικών αποστολών κατά τα έτη 1962-63», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου, τόμος ΙΕ'-ΙΣΤ, σελ. 388 κ.ε.*

⁶⁴⁰ Βλέπε: ιστότοπο του Κ.Ε.Ε.Λ. στο: http://www.kentrolaografias.gr/default.asp?V_DOC_ID=2047

⁶⁴¹ Ν.Δ. 4545/1966.

το Κέντρο. Αναφερόμαστε στους Σπύρο Περιστέρη, στον καθηγητή Γ. Αμαργιανάκη, στον μουσικολόγο Μάρκο Δραγούμη και στον Παντελή Καββακόπουλο. Ωστόσο σχετικά με τη μουσική πραγματοποίησαν έρευνα και ηχογραφήσεις οι οποίες εισέρρευσαν στο Αρχείο, και όλα τα μέλη του Κέντρου Λαογραφίας. Σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας θα συναντάμε συχνά τα ονόματα των Κ. Τσαγγαλά, Α. Παπαμιχαήλ, Α. Δευτεραίου, Γ. Αικατερινίδη, Στ. Ήμελλου, Ελ. Ψυχογιού, Μιρ. Τερζοπούλου, Αικ. Πολυμέρου, Ελ. Αλεξάκη, Π. Καμηλάκη.

Η δεκαετία του '80

Η εισαγωγή ηχογραφήσεων δημοτικών τραγουδιών και χορών παρουσίασε ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Τα τραγούδια συνέλεξαν οι συντάκτες του κέντρου στα πλαίσια των λαογραφικών αποστολών τους. Σύμφωνα με το παραπάνω πραγματοποιήθηκε εισαγωγή 1100 ηχογραφήσεων που έγιναν το 1980, 750 ηχογραφήσεων κατά το 1981, 483 κατά το 1982, 497 κατά το 1983, 650 ηχογραφήσεων κατά το 1984, 463 ηχογραφήσεων κατά το 1985 και τέλος 636 ηχογραφήσεων κατά το 1986. Δηλαδή γύρω στις 4579 ηχογραφήσεις από το 1980 έως και το 1986. Όμως από το 1986 έως το 1994 υπήρξε πρόβλημα με τη λειτουργία του Κέντρου, επομένως και με την πραγματοποίηση αποστολών και ηχογραφήσεων. Η πρώην «Μουσική Συλλογή» και τώρα Μουσικό τμήμα του ΚΕΕΛ εξακολουθεί να εμπλουτίζεται με δίσκους οι οποίοι προέρχονται από τις Ελληνικές φωνογραφικές εταιρείες Columbia και Polygram. Αυτά εξάλλου αναφέρονται στην Επετηρίδα, στα «Πεπραγμένα του 1994»⁶⁴².

Οι τελευταίες δεκαετίες

Έτσι η στασιμότητα που συνεχίστηκε μέχρι τα μέσα σχεδόν της δεκαετίας του '90 έστρεψε αλλού το ενδιαφέρον του επιστημονικού προσωπικού του Κέντρου. Παράλληλα, τα μουσικά όργανα της συλλογής συντηρήθηκαν από το Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων⁶⁴³. Από το 1995 πραγματοποιούνται

⁶⁴² Αικατ. Πολυμέρου – Καμηλάκη (επιμ.), *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, τόμος XXVIII έτη 1987-1998*, Αθήνα 1999.

⁶⁴³ Στο ίδιο, σ.346,347.

λαογραφικές αποστολές. Μουσική αποστολή πραγματοποίησε η Μαρία Ανδρουλάκη στα Δωδεκάνησα⁶⁴⁴.

Το 1998 συμπληρώθηκε το έργο του εκσυγχρονισμού του ΚΕΕΛ. Το έργο της Μηχανοργάνωσης δημιούργησε 11 βάσεις δεδομένων από τις οποίες τη μουσική αφορούν οι: «Βάση δεδομένων τραγουδιών» με πληροφορίες που αφορούν το δημοτικό τραγούδι⁶⁴⁵, η «Βάση μουσικών χειρογράφων» όπου «παρέχεται η δυνατότητα καταχώρησης μουσικών χειρογράφων δημοτικών τραγουδιών όπως και των συνοδευτικών τους στοιχείων», η «Βάση κινηματογραφικών ταινιών» η οποία έχει τη δυνατότητα «καταχώρησης σε μορφή video του κινηματογραφικού υλικού».

Τέλος, από τις 4 «βοηθητικές βάσεις δεδομένων» σημαντική μπορεί να θεωρηθεί η «Βάση φυσικών προσώπων» χάρη στην οποία «οι ερευνητές του ΚΕΕΛ, πληροφορητές, τραγουδιστές, οργανοπαίκτες και άλλα φυσικά πρόσωπα που αναφέρονται στα διάφορα αρχεία αρχειοθετούνται ηλεκτρονικά»⁶⁴⁶.

Οργανώθηκαν τα αποδελτιωμένα τραγούδια του Αρχείου και δημιουργήθηκε ο ηλεκτρονικός Κατάλογος του Αρχείου δημοτικών τραγουδιών⁶⁴⁷. Παράλληλα καταγράφεται και το περιεχόμενο ταινιών, γίνεται μουσική καταγραφή και επεξεργασία 42 μελωδιών. Τελειοποιείται η «Μουσική Βάση Δεδομένων» και εκσυγχρονίζεται ο εξοπλισμός του Studio⁶⁴⁸.

Η τελευταία δεκαετία μπορεί να μην θυμίζει σε τίποτα ίσως τις προηγούμενες στους τομείς των αποστολών και των ηχογραφήσεων. Ωστόσο, το ενδιαφέρον προσελκύει ο εκσυγχρονισμός της υλικοτεχνικής υποδομής των εγκαταστάσεων, η χρήση του Αρχείου για επιστημονικούς σκοπούς και η εκδοτική δραστηριότητα του Κέντρου.

⁶⁴⁴ Στο ίδιο, σ. 349.

⁶⁴⁵ Στο ίδιο, σ.397,398.

⁶⁴⁶ Στο ίδιο,σ. 399,400.

⁶⁴⁷ Υπό την καθοδήγηση των Ελ. Ψυχογιού και Μιρ. Τερζοπούλου εργάστηκαν οι Δ. Σωτηράκης, Ζωή Αναγνωστοπούλου και στη συνέχεια και η Α. Μ. Γιανακοδήμου.

⁶⁴⁸ Ενδεικτικά αναφέρουμε, χρήση υπολογιστών τύπου Macintosh, λογισμικό μουσικής μεταγραφής και επεξεργασίας ήχου και εικόνας, κάρτα ήχου και γενικά η χρήση των υπολογιστών στον τομέα της παραδοσιακής μουσικής.

Κα - λό - τυ - χη κα - λόι - μοι ρη του Κω - σταντί - νου η
 μάν - να του πό - χει τους έν - νιά — ύ - γιους και
 τή Βδο - κι - τσα δέ - κα Προ - ξε - νη - τά - δες
 έρ - χουνταν ά - πό του Σα - λο - νί - κι ού -
 λοι έ - λι - γαν και — ξέ - λι - γαν κιού Κώ - στας δέν Ξι - λέ - ει .



Εικ. 10. Καταγραφή Σπ. Περιστέρη. Μουσική αποστολή στην
 Ευρυτανία το 1959. Από τη σελίδα 326 της Επετηρίδας

Κεφάλαιο Δ΄

Προς μία αποτίμηση της μουσικής και λαογραφικής έρευνας

Από το λαϊκό στο έντεχνο.

Το πέρασμα από το «λαϊκό» στο «έντεχνο» συνιστά τη μετάβαση από μια μορφή δημιουργίας σε μια άλλη. Αποτελεί με άλλα λόγια στόχο αναδημιουργίας. Οι επιδράσεις μορφών του λαϊκού πολιτισμού σε μεταγενέστερες και νεωτερικού χαρακτήρα μορφές τέχνης -και κυρίως στο χώρο της μουσικής - γίνεται «φανερή στα έργα πολλά μεγάλων συνθετών του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Συνθέτες όπως οι Bartok, Kodaly, Janacek, Copland, Sibelius, αυτοί της Ρωσικής Σχολής⁶⁴⁹ κ.α., ανήκαν σε «εθνικές σχολές» και βρήκαν «τα μεγαλύτερα ερεθίσματα στους ήχους των κοινωνιών τους»⁶⁵⁰. Στην πορεία των αλλαγών και των εξελίξεων οι εθνικές μουσικές αντλούσαν το υλικό τους από τα παλιά τραγούδια. Χαρακτηριστικό είναι ότι οι μουσικές συνθέσεις που εξέφραζαν τους αγώνες των εθνοτικών ομάδων χρησιμοποίησαν τη «λαϊκή μουσική» αλλά και την επηρέασαν⁶⁵¹.

Στην Ελλάδα, πολλοί συνθέτες από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, επηρεάστηκαν από τα δημοτικά τραγούδια σε ό,τι αφορούσε στα μελωδικά μοτίβα, στα μετρικά εκείνα σχήματα που παρέπεμπαν κυρίως σε ελληνικούς χορούς και στις κλίμακες. Χαρακτηριστική είναι η σε μικρό ή μεγάλο βαθμό αλληλεπίδραση αυτών των χαρακτηριστικών με την ευρωπαϊκή ενορχήστρωση, αρμονία και τεχνική την οποία είχαν σπουδάσει συστηματικά. Έτσι, από την «Επτανησιακή Μουσική Σχολή» παίρνουμε ως παράδειγμα τον Παύλο Καρρέρ με το τραγούδι «Γέρο Δήμος»⁶⁵² για βαρύτονο και ορχήστρα. Πρόκειται για την άρια της Α΄ πράξης της όπερας «Μάρκος Μπότσαρης» και αποτελεί μία καθαρά δική του *φολκλοριστική* δημιουργία, παρόλο που πολλοί ακροατές το θεωρούσαν αυθεντικό δημοτικό τραγούδι! Ωστόσο η προαναφερθείσα Σχολή δεν είχε δεχτεί σημαντικές επιρροές από τις παραδόσεις του

⁶⁴⁹ Christopher Headington, Ιστορία της Δυτικής Μουσικής, μτφρ. Μ. Δραγούμης, τόμος 2^{ος}, εκδ. Gutenberg 1993,σελ. 79-93, 160-166 και 193-198.

⁶⁵⁰ Βλέπε επίσης και Τζ. Μπλάκινγκ, *ό.π.*, σ.83.

⁶⁵¹ Βλέπε σχετικά: Sidney Finkelstein, Εισαγωγή στο νόημα της μουσικής (Πώς η μουσική εκφράζει τις ιδέες), μτφρ. Μ. Κορνήλιος, Άτλας χ.χ.(επανέκδοση),σ.100.

⁶⁵² σε ποίηση Αριστοτέλη Βαλαωρίτη (1857-58)

κυρίως ελλαδικού χώρου λόγω των διαφορετικών επιρροών της από τη δυτικοευρωπαϊκή κουλτούρα.

Αντίθετα, το κύριο χαρακτηριστικό της «(Νέο)ελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής» ήταν η επιρροή από την ελληνική παραδοσιακή μουσική και το λαϊκό πολιτισμό γενικότερα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Μανώλης Καλομοίρης, ο οποίος ήταν και ο πρωτεργάτης της Σχολής. Έργα του στα οποία θα μπορούσε να γίνει αναφορά, είναι η Συμφωνία της Λεβεντιάς, ο Πρωτομάστορας και το Δαχτυλίδι της μάνας.

Έγραφε χαρακτηριστικά ο μουσουργός, προκειμένου να υπερασπιστεί την αλληλεπίδραση παραδοσιακού και νεωτερικού στοιχείου... «Και αυτό πρέπει να είναι ο σκοπός κάθε αληθινά εθνικής μουσικής, να χτίσει το Παλάτι που θα θρονιάσει η εθνική ψυχή! Τώρα, αν για το χτίσιμο του παλατιού του μεταχειρίστηκε ο τεχνίτης και ξένο υλικό κοντά στο ντόπιο, δε βλάπτει· φτάνει το παλάτι του να είναι θεμελιωμένο στη ρωμείκη γης, καμωμένο για να το πρωτοχαρούνε ρωμέικα μάτια, για να λογαριάζεται καθαροαίματο ρωμέϊκο παλάτι. Ό,τι όμως κι αν αρχίσει κι ό,τι κι αν καταπιαστή ο τεχνίτης, ένα δεν μπορεί να παραβλέψει: τη ζωή· για δάφτο εθνική μουσική είναι αδύνατο να βλαστήσει δίχως να ποτιστή βαθιά από την Εθνική, τη ζωντανή τη γλώσσα του λαού...»⁶⁵³. Στην πράξη υπερασπίζεται και την ενότητα γλώσσας και μουσικής.

Σημαντική παρουσία – αν και αγνοημένη από πολλούς – στο ζήτημα της μελέτης της μουσικής του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού και της προσαρμογής του σε δεδομένα έντεχνης δημιουργίας, ήταν ο Γεώργιος Λαμπελέτ. Μέσα από το έργο του⁶⁵⁴ αναδεικνύονται *συνάψεις και συνέχειες* μεταξύ της αρχαίας ελληνικής μουσικής και της παραδοσιακής. Ωστόσο, φαίνεται να παρακάμπτεται εντελώς ο χαρακτήρας της βυζαντινής μουσικής, θεωρίας και πρακτικής, καθώς και των επιρροών της στο δημοτικό τραγούδι. Μεταγράφονται τα δημοτικά τραγούδια με ευρωπαϊκή σημειογραφία και δημιουργείται έντονος προβληματισμός γύρω από την εναρμόνισή τους με τη δυτική αρμονία. Όμως γράφει σχετικά, «Η δυσκολία έγκειται εις το να μη νοθευθή δια της εναρμονίσεως ο χαρακτήρ της μελωδίας, εις τας πρωτοτύπους ιδιότητας της οποίας είναι ανάγκη να υποταχθή η αρμονία»⁶⁵⁵ για να

⁶⁵³ Μανώλης Καλομοίρης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου*, εκδ.Νεφέλη, Αθήνα 1988, σ.146,147.

⁶⁵⁴ Κυρίως, *Η ελληνική δημόδης μουσική. 60 τραγούδια και χοροί. Κριτική μελέτη, μεταγραφή, εναρμόνισις* (1930). Νέα έκδοση από Επέκταση 1995.

⁶⁵⁵ Γεώργιος Λαμπελέτ, «Ο Εθνικισμός εις την Τέχνην και η Ελληνική Δημόδης Μουσική», στο: *Επιφυλλίδες, τ. Α', τεύχος ΙΑ'*, Αθήνα 1928, σ. 24. (Νεότερη έκδοση από Ελεύθερη Σκέψις, 1986).

δείξει ότι δεν επιθυμεί να χαθεί ο χαρακτήρας της δημοτικής μουσικής. Ενδιαφέρουσα, ωστόσο σύντομη, είναι και η αναφορά του στην ονοματολογία και την προέλευση των ελληνικών χορών.

Ο Γ. Λαμπελέτ «αναβιώνει» το δημοτικό τραγούδι σε ένα εντελώς διαφορετικό context. Θεωρεί ωφέλεια τη μελέτη της ελληνικής μουσικής και μας μεταφέρει τους προβληματισμούς του για το ζήτημα της συλλογής και καταγραφής των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών ακριβώς την εποχή εκείνη που ξεκινούσε αυτή η διαδικασία. Βρισκόμαστε ήδη πριν το 1930. Έντονος είναι ο σκεπτικισμός του γύρω από το ζήτημα της νόθευσης των κειμένων και των μελωδιών στη διάρκεια της διαδικασίας της προφορικής τους διάδοσης⁶⁵⁶. Σημαντική για την εποχή εκείνη ακόμα ήταν η διαπίστωση της *τοπικότητας*. Μιλώντας για τα προβλήματα της «μουσικής λαογραφίας», όπως ο ίδιος την αναφέρει, θεωρεί δεδομένους τους διαφορετικούς τρόπους ερμηνείας ενός τραγουδιού, κάτι που «οφείλεται κατά πολύ βεβαίως και εις τας τοπικάς επιρροάς, τας οποίας υπέστη το τραγούδι, μεταφερθέν εις διαφόρους εποχάς από τόπου εις τόπον» και συνιστά τη μελέτη των παραλλαγών (τις οποίες κατονομάζει ως «μελωδικούς τύπους») και την επιλογή της «αρτιότερας και ελληνικότερας» από όλες⁶⁵⁷.

Τέλος, από τους νεότερους συνθέτες αναφέρουμε τον Νίκο Σκαλκώτα (36 Ελληνικοί χοροί) και τον Δημήτριο Μητρόπουλο. Οι παραπάνω δημιουργοί συνδύασαν σύγχρονα μουσικά ιδιώματα (όπως το δωδεκαφθογγικό)⁶⁵⁸ με στοιχεία από την ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση.

Ανεξάρτητα από όλα αυτά, η αντιφατική σχέση μεταξύ της τροφοδοτούμενης από την λαϊκή παράδοση εντεχνότητας και αυτού του ίδιου του παραδοσιακού λαϊκού πολιτισμού οδηγεί στην δικαίωση του δεύτερου, αφού ακόμα και στη σημερινή εποχή, περισσότερο γνωστό είναι το δημοτικό τραγούδι και οι επιστημονικές εργασίες γύρω από αυτό, παρά η έντεχνη μουσική δημιουργία του α΄ μισού του 20^{ου} αιώνα. Αυτό συμβαίνει παρόλο που η ωδειακή μουσική εκπαίδευση, η οποία λειτουργεί από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα στην Ελλάδα, στηρίζει το διδακτικό της υλικό στην έντεχνη κουλτούρα και «εμπνέεται» από αυτή. Στο σημείο αυτό αξίζει να αναζητήσουμε το αν η λαϊκή μουσική παράδοση καλλιεργείται και μεταδίδεται μέσα από τέτοιες διαδικασίες.

⁶⁵⁶ Στο ίδιο, σ.36. (Η αναφορά αφορά στην παλιά έκδοση)

⁶⁵⁷ Στο ίδιο, σ.37.

⁶⁵⁸ Φυσικά, ο όρος «σύγχρονα» αναφέρεται στην εποχή του και όχι στη σημερινή.

Δημοτικό τραγούδι και εκπαίδευση

Αποτελεί λοιπόν ο λαϊκός πολιτισμός και αντικείμενο εκπαίδευσης; Η θετική απάντηση στο ερώτημα αυτό θα αντικατόπτριζε ενδεχομένως περισσότερες από μία οπτικές τις οποίες προϋποθέτει η ένταξή του στην εκπαιδευτική διαδικασία. Αντικείμενα συζήτησης θα ήταν η λειτουργία του στις διάφορες βαθμίδες εκπαίδευσης και τα μεθοδολογικά προβλήματα που θα αφορούσαν την εφαρμογή του. Γύρω από αυτό το θέμα έχει αναπτυχθεί προβληματισμός κατά την τελευταία δεκαετία και έχουν δημοσιευτεί αρκετά άρθρα⁶⁵⁹.

Η διαδικασία της προσέγγισης των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών όχι μόνο ως κείμενο αλλά και ως μουσική θα έπρεπε να αποτελεί επιδίωξη των σπουδών στη μουσική. Στην πρακτική του πλευρά το θέμα, αντιμετωπίζεται μεμονωμένα σε ιδιωτικές σχολές – ωδεία με τη μορφή της εκμάθησης ενός παραδοσιακού – λαϊκού μουσικού οργάνου και της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής αλλά (με μεγάλη υπευθυνότητα) στα προγράμματα σπουδών των Μουσικών Γυμνασίων. Εκεί καλύπτεται όλο το φάσμα της ελληνικής λαϊκής μουσικής παράδοσης με τη μελέτη των οργάνων της λαϊκής μουσικής, τη σπουδή παραδοσιακού τραγουδιού, την εκμάθηση βυζαντινής μουσικής και τη δημιουργία μουσικών συνόλων από μαθητές και καθηγητές. Έξω από αυτό το πλαίσιο όμως δεν υπάρχουν άλλες δυνατότητες θεωρητικών και επιστημονικών προσεγγίσεων.

Από την άλλη πλευρά, οι διαστάσεις των προγραμμάτων σπουδών των Τμημάτων Μουσικών Σπουδών των τεσσάρων ελληνικών ΑΕΙ⁶⁶⁰ περιλαμβάνουν ως κάποιο βαθμό τις απαιτούμενες γνώσεις προκειμένου ο αυριανός εκπαιδευτικός μουσικής να γνωρίζει τα απαιτούμενα γύρω από τον ελληνικό μουσικό πολιτισμό. Ωστόσο οι γνώσεις αυτές φέρονται να είναι αποκομμένες από το γενικότερο πλαίσιο του λαϊκού πολιτισμού. Ενώ τα τμήματα λαογραφίας κάποιων ΑΕΙ έχουν αναπτύξει ερευνητικό έργο γύρω από το θέμα της διδασκαλίας εννοιών του λαϊκού πολιτισμού

⁶⁵⁹ Γιάννης Λυμπέρης, «Η διδασκαλία του λαϊκού πολιτισμού στην εκπαίδευση με όχημα το μάθημα της μουσικής», *Ηρηννα*, τ.4°, Αύγουστος 2011.

⁶⁶⁰ Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, Ιονίου Πανεπιστημίου Κέρκυρας και Πανεπιστημίου Μακεδονίας.

στην εκπαίδευση (κυρίως στην Πρωτοβάθμια)⁶⁶¹, το θέμα της μουσικής υστερεί ακόμα, παρόλο που υπάρχουν μεμονωμένες ερευνητικές προσπάθειες⁶⁶².

Θα έπρεπε ίσως να ληφθούν σοβαρά υπόψη όσα έχουν γραφεί από σημαντικούς παιδαγωγούς και μουσικολόγους, έλληνες και ξένους επάνω στο θέμα αυτό. Ο Alan Merriam στο βιβλίο του *The anthropology of music* δίνει μεγάλη σημασία στην δια βίου μάθηση και ενασχόληση με την λαϊκή κουλτούρα και πολιτισμό. Παραφράζοντας τις απόψεις του Herskovits αναφέρεται στη διαδικασία μιας μορφής πολιτισμικής εκπαίδευσης την οποία ο δεύτερος ονομάζει *enculturation*. Πρόκειται για μια ακόμα εμπειρία μάθησης στην οποία υποβάλλεται ένα άτομο και που αποσκοπεί μακροπρόθεσμα στην απόκτηση γνώσεων γύρω από τον πολιτισμό και την κουλτούρα του. Εκεί θα κάνει λόγο για την εκπαιδευτική και μαθησιακή διαδικασία ιδιαίτερα στην παιδική και εφηβική ηλικία και πάντοτε στα πλαίσια της σχολικής τάξης⁶⁶³. Για να υπάρχει όμως διδασκαλία της μουσικής σε ένα χώρο πρέπει να υπάρχει και το κατάλληλο διδακτικό – εκπαιδευτικό υλικό. Αυτό «συνίσταται κυρίως στη μελέτη τραγουδιών ή κειμένων ή βιβλίων μεθοδολογικού περιεχομένου που απευθύνονται στους εκπαιδευτικούς που θα αναλάβουν αυτό το διδακτικό έργο. Στην Αμερική συναντά κανείς, περισσότερο συστηματοποιημένη δουλειά που αφορά στο χώρο της Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης»⁶⁶⁴. Αραγε, όλο αυτό το πλούσιο μουσικό υλικό έδωσε τη δυνατότητα για παρόμοιες δραστηριότητες;

⁶⁶¹ Όπως στο Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης η καθηγήτρια κυρία Ρ. Κακάμπουρα. Επίσης: Βαρβούνης Μ. Γ., *Η διδασκαλία του δημοτικού τραγουδιού στην Πρωτοβάθμια και Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση*, Σμίλη, Αθήνα 1998 και Πολυμέρου – Καμηλάκη Αικατερίνη, Ανδρίτσου Ελένη, Θανόπουλος Γεώργιος, *Αγροτική Παράδοση και Λαϊκή Τέχνη*, Τεχνικά Επαγγελματικά Εκπαιδευτήρια, 2⁰⁵ Κύκλος, Ειδικότητα: Επιχειρήσεων, Αγροτουρισμού και Αγροβιοτεχνίας, Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων / Παιδαγωγικό Ινστιτούτο: Τομέας Γεωπονίας, Τροφίμων και Περιβάλλοντος, Αθήνα 2000 όπου για πρώτη φορά η ελληνική λαογραφία εισάγεται στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση (Τεχνική – Επαγγελματική) καθώς και Μερακλής Μ. Γ., *Παιδαγωγικά της Λαογραφίας*, Ιωλκός, Αθήνα 2001. Τέλος σε ό,τι αφορά τη διδακτική μεθοδολογία: Κακάμπουρα-Τίλη Ρέα, *Σχέδια Διδασκαλίας*, στο: *Διαθεματικό Εκπαιδευτικό Υλικό για την Ευέλικτη Ζώνη. Γ'- Δ' τάξη Δημοτικού Σχολείου*, τεύχος 1^ο, Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων / Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, Αθήνα 2001, σς. 5 – 38 και της ίδιας, *Δραματοποίηση λαϊκών δρωμένων στο ελληνικό σχολείο*, Παρνασσός ΜΒ', Αθήνα 2000, σς. 215 – 228 και στο: *Διαθεματικό Εκπαιδευτικό Υλικό για την Ευέλικτη Ζώνη. Γ'- Δ' τάξη Δημοτικού Σχολείου*, τεύχος 1^ο, Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων / Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, Αθήνα 2001, σς. 72 – 85.

⁶⁶² Γιάννης Λυμπέρης, ό.π.

⁶⁶³ Για τα παραπάνω βλ. Alan Merriam, *The Anthropology of Music*, University Press 1964,p.145,146.

⁶⁶⁴ Γιάννης Λυμπέρης, «Ο λαϊκός πολιτισμός στην εκπαιδευτική διαδικασία», Πρακτικά 7ου Συνεδρίου Μεταπτυχιακών Φοιτητών & Υποψήφιων Διδασκτόρων, Αθήνα 16-18 Μαΐου 2013, (υπό δημοσίευση).

Η εκδοτική δραστηριότητα

Η διερεύνηση δείχνει ότι στον τομέα αυτό δεν έχει γίνει εξαντλητική επεξεργασία και εκμετάλλευση αυτού του υλικού. Όπως είδαμε η ιδιωτική πρωτοβουλία εξέδωσε βιβλία τα οποία είτε εκθέτουν, είτε αντλούν από το πρωτογενές υλικό των Αρχείων. Μεγάλοι και μικροί εκδοτικοί οίκοι εξέδωσαν βιβλία πανεπιστημιακά, μουσικά, φιλολογικά που εδράζουν στο αντικείμενο των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών. Στους μουσικούς οίκους ωστόσο το φαινόμενο αυτό είναι δυστυχώς περιορισμένο. Μεγάλα ιδρύματα, Σύλλογοι και Μουσεία έχουν ήδη πραγματοποιήσει εκδοτικά προγράμματα με μεγάλη επιτυχία. Ενδεικτικά αναφέρουμε:

Μουσικό – Λαογραφικό Αρχείο Μέλπω Μερλιέ⁶⁶⁵.

Μέλπω Μερλιέ, *Τραγούδια της Ρούμελης*

Μέλπω Μερλιέ, *Η Μουσική Λαογραφία στην Ελλάδα*

Μέλπω Μερλιέ, *Essai d'un tableau du folklore musical, Grec*

Samuel Baud-Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*

Samuel Baud-Bovy, *Etudes sur la chanson cleftique avec 17 chansons cleftiques de Roumelie transcrites d'apres les disques des Archives Musicales de Folklore*

Δέσποινα Μαζαράκη, *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα (με είκοσι μουσικά παραδείγματα)*

Bertrand Bouvier, *Δημοτικά τραγούδια από χειρόγραφο της Μονής Ιβήρων.*

Μάρκος Φ. Δραγούμης, *Ογδόντα πέντε δημοτικές μελωδίες από τα κατάλοιπα του Νικολάου Φαρδύ*

Yvonne Hunt, *Ο παραδοσιακός χορός στον Ελληνικό πολιτισμό*

Θανάσης Μωραΐτης, *Ανθολογία αρβανίτικων τραγουδιών της Ελλάδας*

Μάρκος Φ. Δραγούμης, *Η Παραδοσιακή μας Μουσική / Δάσκαλοι - Ερευνητές – Δημιουργοί*

Μάρκος Φ. Δραγούμης, *Η μουσική παράδοση της ζακυνθινής εκκλησίας*

Samuel Baud-Bovy, *Μουσική καταγραφή στην Κρήτη*

Hubert Pernot - Paul le Flem, *Δημοτικές Μελωδίες από τη Χίο*

Μάρκος Φ. Δραγούμης, *Αιγίνης Μουσική Περιήγησις*

⁶⁶⁵ http://www.mla.gr/?param=arch_pubBooks

Μάρκος Φ. Δραγούμης, *Δημοτικές μελωδίες από τα χειρόγραφα του Νικολάου Φαρδύ*

Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα⁶⁶⁶.

Παραθέτουμε μόνο τις εκδόσεις γύρω από τη μουσική και το χορό.

Proceedings of the 17th Symposium of the Study Group on Ethnochoreology (ICTM). 2-10 July 1992. Nafplion. A) Dance and it's socio-political aspects, B) Dance and costume. Peloponnesian Folklore Foundation - Study Group on Ethnochoreology (ICTM). Nafplion 1994. ISBN 960-85159-6-3

Baud - Bauvy, Samuel, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι* Ναύπλιο 1983

Baud - Bauvy, Samuel, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι* Ναύπλιο 2007.

Baud - Bauvy, Samuel, *Essai sur la chanson populaire greque.* Nauplie 1983. 123 pp, 8 photos en noir et blanc, notes, une cart bibliographie index. Accompagné de deux cassettes et d'une transcription des exemples musicaux donnés par ces cassettes.

Λουτζάκη, Ρένα, *Ο γάμος ως χορευτικό δρώμενο. Η περίπτωση των προσφύγων από την Ανατολική Ρωμυλία στο χωριό Μικρό Μοναστήρι, Μακεδονία.* Ναύπλιο 1986

Τσιάνης Σωτήριος, *Δημοτικά τραγούδια της Σκύρου.* Εκδ.: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών. Ναύπλιο.

Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης⁶⁶⁷.

Οι μουσικές εκδόσεις

Τσιάνης Σωτήριος, *Δημοτικά τραγούδια της Σκύρου*

Σηφάκης Γ.Μ., *Μπέλλα Μπάρτοκ και δημοτικό τραγούδι.*

Abbado Claudio, *Το σπίτι των ήχων*

Κουγιουμτζάκης Γιάννης (επιμ.), *Συμπαντική Αρμονία, Μουσική και επιστήμη,*

Καθώς και τα Cd's

Η Σάμος στις 78 στροφές, Λέσβος Αιολίς, τραγούδια και σκοποί της Μακεδονίας, Τραγούδια και σκοποί της Θράκης καθώς και ηχογραφήσεις βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής.

⁶⁶⁶ http://www.pli.gr/index.php?option=com_content&task=view&id=97&Itemid=105

⁶⁶⁷ http://www.cup.gr/%CE%9C%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B9%CE%BA%CE%AD%CF%82-%CE%B5%CE%BA%CE%B4%CF%8C%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%82_c-46368.aspx?LangId=1

Ακαδημία Αθηνών, Κέντρο Έρευνας της Ελληνικής Λαογραφίας.

Μουσικές εκδόσεις

Σωτηρίου Τσιάνη, *Δημοτικά Τραγούδια της Σκύρου*, (SOTIRIOS (SAM) TSIANIS, Folk Songs of Skyros, Greece). Εθνομουσικολογική έκδοση. [Συνέκδοση]: Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, εν Αθήναις, Ναύπλιο, Ηράκλειο 2003,

Οι δύο όψεις της ελληνικής μουσικής κληρονομιάς - Αφιέρωμα εις μνήμην Σπυριδωνος Περιστερή, Πρακτικά Μουσικολογικής Συνάξεως (Μέγαρον Ακαδημίας Αθηνών, 10 και 11 / 11/ 2000), Επιμ. ΕΥΣΤ. Γ. ΜΑΚΡΗ, Αθήνα 2003, σελ. 284. ISBN: 960-404-020-0 Διονυσόπουλος. ISBN: 960-524-167-6.

Γ.Κ. Σπυριδάκης, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*(Εκλογή), τ. Α΄, εν Αθήναις 1962, σελ. λβ΄ + 518

Γεωργ.Κ. Σπυριδάκη – Σπυρ.,Περιστερή ,*Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, τ. Γ΄ (Μουσική εκλογή), εν Αθήναις 1968, σελ. ν΄ + 444 + 5 δίσκοι μουσικής (Φωτομ Φωτομηχανική Ανατύπωση: Αθήνα 2000).

Καλλιτεχνικός Σύλλογος Δημοτικής Μουσικής Δόμνα Σαμίου.

<http://www.domnasamiou.gr/>

Με πλούσια δισκογραφία και καταγραφή λαογραφικού υλικού.

Κάλαντα, ευχές και παινέματα Χριστουγέννων, Τραγούδια της στεριάς και της θάλασσας, Τα Αποκριάτικα με τη Δόμνα Σαμίου, Κάλαντα, ευχές και παινέματα Πρωτοχρονιάς και Φώτων, Παραλογές, Σιγανά και ταπεινά, Ιστορικά - Κλέφτικα τραγούδια, κυρ Βοριάς... και άλλα τραγούδια για παιδιά, Η Δόμνα Σαμίου τραγουδά τη φύση και τον έρωτα, Της φύσης και του έρωτα, Η Ακολουθία του Νυμφίου, Της Κυρα-Θάλασσας, Η Δόμνα Σαμίου στο Μέγαρο Μουσικής, Τα Πασχαλιάτικα, Κανελόριζα, Τα Αποκριάτικα, Τραγούδια της ξενιτιάς, Μικρασιάτικα τραγούδια, Μικρασιάτικα τραγούδια 2, Τραγούδια της ξενιτιάς LP, Σεργιάνι με τη Δόμνα Σαμίου, Μικρασιάτικα τραγούδια 1, Πολυφωνικά τραγούδια και μουσική της Ηπείρου, Ακριτικά τραγούδια, Περπερούνα, Ξενιτεμένο μου πουλί, Στης πικροδάφνης τον ανθό, Έχε γεια Παναγιά, Σουραύλι, Ελληνικά Κάλαντα, Δεύτερο

ταξίδι στην Ελλάδα, Ένα ταξίδι στην Ελλάδα με τη Δόμνα Σαμίου, Ethnologie Vivante, Τραγούδια και σκοποί απ' όλη την Ελλάδα, Τραγούδια της Ρούμελης και του Μοριά.

Βιβλία που προέκυψαν από την έρευνα ή που σχετίζονται με αυτή.

Κάποια βιβλία αποτελούν προϊόν έρευνας. Σε κάποιες περιπτώσεις πρόκειται για την ίδια την επιτόπια έρευνα του συγγραφέα. Σε άλλες περιπτώσεις πρόκειται για την εκμετάλλευση κάποιων στοιχείων. Φυσικά δεν αποτελεί πρόθεσή μας η συλλογή της υπάρχουσας βιβλιογραφίας. Περιοριζόμαστε στην αναφορά σε ενδεικτικές περιπτώσεις από παλιά μέχρι σήμερα.

Κ. Α. Ψάχος, *Δημόδη Αίσματα Σκύρου, τρία Θεσσαλικά*. Εν Αθήναις 1910.

Πρόκειται για μία εξαιρετική για τα δεδομένα της εποχής του εργασία καταγραφής δημοτικών τραγουδιών. Πρόκειται για τοπική συλλογή. Ένας από τους στόχους του μουσουργού ήταν, όπως αναφέρει στον πρόλόγο του, ήταν να γραφούν τα τραγούδια αυτά «πιστώς και απαραλλάκτως μέχρι και της ελαχίστης αυτών λεπτομερείας». Στην εισαγωγή του επίσης κατηγοριοποιεί τα τραγούδια της συγκεκριμένης συλλογής. Ένα κεφάλαιο αναφέρεται στους «ρυθμούς των ασμάτων της Σκύρου» και αναλύει τα μετρικά σχήματα. Προκειμένου να γίνουν κατανοητές οι αναλύσεις ο συγγραφέας χρησιμοποιεί παραδείγματα (σε βυζαντινή παρασημαντική). Ακολουθεί η δημοσίευση των τραγουδιών σε δύο μέρη. Στο πρώτο με την βυζαντινή παρασημαντική ενώ στο δεύτερο τα ίδια τραγούδια είναι καταγεγραμμένα με ευρωπαϊκή σημειογραφία.

Δέσποινα Μαζαράκη, *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*, Κέδρος, β' έκδοση 1984.

Ο πρόλογος είναι του S. Baud – Bauvy και αναφέρεται τόσο στην α' έκδοση (1954) του βιβλίου όσο και στις αλλαγές που συνέβησαν σε όλο αυτό το διάστημα. Η Μαζαράκη αναφέρεται στην καταγωγή του κλαρίνου και στο πώς αυτό ήρθε και διαδόθηκε στην Ελλάδα. Παρουσιάζει το προφίλ του οργανοπαίχτη και τον τρόπο που λειτουργεί το όργανο αυτό. Αποκλειστικά προϊόν επιτόπιας έρευνας αποτελεί ορόσημο για τον τομέα της «λαϊκής οργανολογίας». Μεγάλη είναι τέλος η αξία των μουσικών καταγραφών στις οποίες φαίνεται ο ρόλος του παραδοσιακού κλαρίνου.

Το έργο του Γιάννη Γκίκα.

Είναι σημαντικό ότι από τη δεκαετία του '60 αρκετές μελέτες αφορούν και στο στοιχείο του «ξένου». Αξιόλογα για μελέτη είναι τα παρακάτω έργα:

Γιάννης Π. Γκίκας, *Αρβανίτικα τραγούδια του Κάβο ντ' Όρο*, Αθήνα 1962.

Γιάννης Π. Γκίκας, *Μουσικά Όργανα και Λαϊκοί Οργανοπαίχτες στην Ελλάδα, α' νότια Εύβοια και Σκόρος*, Αθήνα 1975.

Γιάννης Π. Γκίκας, *Οι Αρβανίτες και το αρβανίτικο τραγούδι στην Ελλάδα*, Αθήνα 1978.

Αλεξάνδρα Γουλάκη – Βουτυρά, Μουσική, Χορός και Εικόνα, Σύλλογος προς διάδοσιν ωφελίμων βιβλίων, Αθήνα 1990.

Αναφέρεται στην απεικόνιση της ελληνικής μουσικής και του χορού από τους Ευρωπαίους περιηγητές του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα. Ιδιαίτερα πλούσια θεωρούμε την εικονογράφηση του βιβλίου. Εξάλλου στόχο φαίνεται να αποτελεί η διαλεκτική εικόνας, γεγονότος, τραγουδιού και χορού.

Φοίβος Ανωγειανάκης, Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα, εκδ. Μέλισσα, β' έκδοση, Αθήνα 1991.

Για το βιβλίο αυτό έχει γίνει λόγος στην παρούσα εργασία. Πρόκειται για μία εμπειριστατωμένη και πρότυπη εκδοτική δημιουργία, πλήρως ενημερωμένη και επιστημονικά άρτια.

Στεφ. Ήμελλος, Τα σατυρικά Δημοτικά Τραγούδια, Σύλλογος Προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, Αθήνα 2000.

Στο παρόν βιβλίο διερευνάται το πώς λειτουργούν στην ανθρώπινη κοινωνία γενικότερα και στο πλαίσιο του λαϊκού πολιτισμού ειδικότερα τα σατυρικά δημοτικά τραγούδια. Έχουν, κατά τον Στ. Ήμελλο, «τοπικό και ευρύτερα εθνικό (..) χαρακτήρα, σε αντίθεση με άλλες κατηγορίες τραγουδιών...». Σκοπός των σατυρικών τραγουδιών είναι το σκώμα, δηλαδή η σάτιρα και η ανάδειξη των ελαττωμάτων των ανθρώπων. Με τον καθηγητή Ήμελλο συνεργάστηκαν: ο επίκουρος καθηγητής Λαογραφίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών Γ. Θανάπουλος σε ό,τι αφορά στην έρευνα των κειμένων των τραγουδιών και ο εθνομουσικολόγος καθηγητής Γ. Αμαργιανάκης σε ό,τι αφορά στις καταγραφές πολλών τραγουδιών. Στην ενότητα που επιμελήθηκε ο κ. Αμαργιανάκης τονίζεται η ανάγκη συνεξέτασης λόγου, μουσικής και χορού

προκειμένου να γίνει κατανοητό το δημοτικό τραγούδι. Αναφέρονται συλλογές και μελέτες⁶⁶⁸.

Συμπεράσματα

Μια αποτίμηση του ρόλου της μουσικής – λαογραφικής έρευνας

Δεκαετίες πριν, γινόταν σαφές ότι μία «συλλογή» σαν αυτή του Ρεμποτ διατηρούσε πάντοτε την επικαιρότητά της. Όμως τα τραγούδια δεν αντιμετωπίζονταν μόνο κειμενικά αλλά και μουσικά. Από τη μια πλευρά η φωνογράφηση – ηχογράφηση οδηγούσε τη λαϊκή παράδοση και την προφορικότητα η οποία την προϋποθέτει, στη δισκογραφική διαδικασία. Από την άλλη, η καταγραφή μέσω σημειογραφίας, βυζαντινής ή ευρωπαϊκής και η έκδοσή της ως βιβλίο, είχε αρχίσει να κάνει πλέον προσιτή τη μελωδία στον αναγνώστη μεταβάλλοντάς τον σε ακροατή.

Εκείνη την εποχή, συνεξετάζονταν η «συνέχεια της γλώσσας» και η «συνέχεια της μουσικής». Δεν θα επιδιώξουμε ιδιαίτερη αναφορά στο ζήτημα αυτό, ωστόσο δεν μπορούμε και να παραβλέψουμε τον ρόλο της γλώσσας στην εθνική ιδεολογία τότε. Το δημοτικό τραγούδι εξασφάλιζε την σύγκλιση σε μία ενιαία γλώσσα και γλωσσικό ιδίωμα. Αυτό δημιουργούσε τον ενοποιητικό ιστό που συνδέει ένα λαό⁶⁶⁹. Ιδιαίτερα σημαντική ήταν η συμβολή στην κατανόηση και ανάδειξη της μορφής του «δίστιχου»⁶⁷⁰ και γενικότερα του Ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου στίχου

⁶⁶⁸ Γ. Σπυριδάκη – Σ. Περιστέρη, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, (Μουσική Εκλογή), τομ. Γ', (εκδ. ΚΕΕΛ Ακαδημίας Αθηνών), Αθήναι 1968.

Δ. Κ. Κυριακόπουλος – Τ. Γριτσόπουλος, *170 Γορτυνιακά Δημοτικά Τραγούδια*, Αθήνα 1992.

Γ. Παχτικός, *250 δημόδη Ελληνικά Άσματα*, Τύποις Σακελαρίου, Αθήναι 1905.

Samuel Baud Bovy, *Τραγούδια των Δωδεκανήσων*, τομ. Α', Αθήναι 1935.

Γ.Α.Ρήγα, *Σκιάθου Λαϊκός Πολιτισμός*, τεύχος Α', Δημόδη Άσματα, Θεσσαλονίκη 1958.

Κ.Α. Ψάχου, *δημόδη άσματα Γορτυνίας*, Αθήναι 1923.

Στ. Δ. Ήμελλου, *Δημοτικά τραγούδια της Κιμώλου*, Κιμωλιακά, τ.Ζ', Αθήναι 1977, σελ.317.

Γ.Σ. Αμαργιανάκη, *(Αδημοσίευτες μελωδίες)*.

Μανόλη Α. Χανιώτη, *Παραδοσιακή Μουσική Πάρου*, Αθήνα 1996.

Γεώργιος Χατζηθεοδώρου, *Τραγούδια και σκοποί στην Κάλυμνο*, Κάλυμνος 1989.

Δ.Σ. Λουκάτου, *Το χορευτικό τραγούδι του «Μέρμηγκα» και η Κεφαλληνιακή παραλλαγή του*, Κεφαλληνιακά Χρονικά 4 (1982), σελ.331.

Επετηρίς του ΚΕΕΛ, τόμ. ΙΕ'-ΙΣΤ', (1962-63),σελ.354.

Σ.Α. Περιστέρη, *Τραγούδια Ηπείρου και Μωριά*, εκδ. Τέρτιος, Κατερίνη 1994.

⁶⁶⁹ Γεώργιος Παχτικός, 260 Δημόδη Ελληνικά Άσματα από του στόματος του Ελληνικού λαού, τόμος Α', Εν Αθήναις τύποις Π. Δ. Σακελαρίου 1905, βιβλιοπωλείο Διονυσίου Νότη Καραβία.

⁶⁷⁰ Στ. Κυριακίδης, «Η γένεσις του νεοελληνικού δίστιχου και η αρχή της ισομετρίας», στον τόμο *Το δημοτικό τραγούδι, Συναγωγή μελετών...*, Αθήνα 1990.

κάτι που συναντήσαμε να υποστηρίζεται τόσο στον Samuel Baud- Bauvy όσο και στον H. Pernot⁶⁷¹.

Η αναζήτηση, μελέτη και διατήρηση της ταυτότητας ενός τόπου, πολιτιστικής ή εθνικής μέσω της κατανόησης των υποταυτοτήτων της μουσικής και του χορού αποτελούσε ενδεχομένως έναν από τους βασικούς στόχους αυτών των διαδικασιών⁶⁷². Τις περισσότερες φορές δινόταν η εντύπωση της καταγραφής του τραγουδιού πριν την εξαφάνισή του ή για να μην γίνει η εξαφάνισή του. Αυτός ήταν και ένας φόβος της M. Μερλιέ. Το βασικό μειονέκτημα για πολλές καταγραφές ήταν η εκτός κοινωνικού πλαισίου λειτουργία καταγραφή ή η μη αναφορά σε αυτό, χωρίς αναφορά στο κοινωνικό πλαίσιο. Αυτό σημαίνει ότι η αποστολή δεν ακολούθησε κάποια διαδικασία επιτόπιας έρευνας και απλά πραγματοποίησε «συλλογή λαογραφικού υλικού με τη μέθοδο της ηχογράφησης» χωρίς να διερευνήσει τον τόπο και την κοινωνία. Χωρίς να εξετάσει τα τραγούδια σε συνάρτηση και αλληλεπίδραση με τα υπόλοιπα λαογραφικά φαινόμενα του τόπου.

Σε κάποιες περιπτώσεις υπήρξε μία ευρεία αντιπροσωπευτικότητα γεωγραφικών περιοχών. Δηλαδή διενεργήθηκαν καταγραφές και συλλογές σε πολλά και απομακρυσμένα τμήματα του Ελλαδικού χώρου, ακόμα και αν εκείνη την εποχή δεν ανήκαν στην Ελληνική επικράτεια. Ο Γεώργιος Παχτικός αναφερόμενος στη συλλογή του⁶⁷³ γράφει ότι αυτή η κατάταξη σε περιοχές μελέτης και έρευνας «ου μόνον θα διευκολύνει την τεχνική και ιστορική μελέτην αυτών, άλλ' ότι και μεγάλως θα συντελέσει εις την κατάδειξιν της εθνικής ενότητος πάντων των Ελλήνων...»⁶⁷⁴. Στην ουσία επιβεβαιώνεται η εθνική αποστολή της επιστήμης της λαογραφίας ακόμα και στην εποχή που προηγήθηκε της επίσημης ίδρυσής της.

Η ενότητα χώρου – χρόνου, αυτή τη φορά ως ένα πλαίσιο μελέτης, γίνεται αντιληπτή και στις περιπτώσεις που μια συλλογή (όπως αυτή του Pernot) μπορεί να περιλαμβάνει και τραγούδια που συναντάμε και σε άλλες περιοχές του Ελλαδικού χώρου. Η αποτύπωση της απλής και σύνθετης, μεγάλης και μικρής καθημερινότητας των ανθρώπων μιας εποχής μέσα από τα λόγια (κείμενο) των τραγουδιών. Στην

⁶⁷¹ Σχετική αναφορά στα: **Samuel Baud- Bauvy**, *Δοκίμιο για το Ελληνικό Δημοτικό τραγούδι*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 2007, σελ. 27κ.ε. καθώς και **Hubert Pernot**, (μεταφρασμένη εισαγωγή) *Ελληνικές Δημοτικές Μελωδίες της Νήσου Χίου*, μτφρ. Κώστα Χωρεάνθη, χχ, επανέκδοση από την Χορωδία Χίου.

⁶⁷² Γενικότερα βλ. στο Κεφάλαιο 1, υποενοήτες δ,ε και θ της παρούσας εργασίας

⁶⁷³ Γ. Παχτικός, *ό.π.*

⁶⁷⁴ Παχτικός, *ό.π.*,σελ.κστ'.

περίπτωση αυτή παρατηρήθηκε στροφή προς μία συγκριτική διαδικασία, ακόμα και εποχές που δεν διδασκόταν η μεθοδολογία έρευνας.

Τι χαρακτήριζε τις αποστολές;

Όπως συμπεραίνει κανείς από τη μελέτη των εκθέσεων των λαογραφικών αποστολών αλλά και άλλων δημοσιεύσεων δεν υπάρχει απόλυτα συγκεκριμένη και καθορισμένη διαδικασία. Κάθε αποστολή χαρακτηριζόταν από τις αντιλήψεις και την επιστημονική συγκρότηση του ερευνητή και πραγματοποιούνταν σύμφωνα με τον τρόπο που αντιλαμβανόταν αυτός την έννοια της έρευνας. Είτε αυτός ήταν ένας απλός συλλογέας ή λαογράφος ή μουσικός ή μουσικολόγος. Λίγο ή πολύ όμως ακολουθήθηκε μία μεθοδολογία «επιτόπιας έρευνας» η οποία οδήγησε στη συλλογή πρωτογενούς λαογραφικού υλικού και φυσικά δημοτικών τραγουδιών.

Είδαμε ότι η θεματολογία ως ερευνητικό αντικείμενο του μουσικού - λαογράφου των παλαιότερων δεκαετιών είναι στα περισσότερα σημεία η ίδια με αυτή του εθνομουσικολόγου μετά την δεκαετία του '80. Η μεθοδολογία και των δύο είναι η επιτόπια έρευνα με παρατήρηση, συλλογή πρωτογενούς υλικού, ηχογράφιση, έρευνα του κοινωνικο - ιστορικού στοιχείου και αναζήτηση συνάφειας με το παρελθόν.

Θα μπορούσαμε να διακρίνουμε τους καταγραφείς - ερευνητές σε τρεις ομάδες. Σε αυτούς που λειτουργούσαν παρεμβατικά στην ίδια τη διαδικασία της ηχογράφησης επειδή φανταζόντουσαν ένα «καλύτερο» δικό τους αποτέλεσμα (συγκεκριμένη μελωδία, διαφορετικά μουσικά όργανα και τρόπος ερμηνείας κλπ). Επρόκειτο τόσο για μουσικούς όσο και λαογράφους. Έπειτα σε κάποιους άλλους που επεδίωκαν την *καθαρότητα*, δεν ασκούσαν παρεμβατικό ρόλο στο κείμενο ούτε στο πώς τραγουδούσαν οι πληροφορητές, ωστόσο το τελικό μουσικό κείμενο που κατέθεταν ήταν αρκετά *απλουστευμένο*. Τέλος, σε αυτούς που πάλι δεν παρενέβαιναν στη διαδικασία της ηχογράφησης και καταγραφής όμως η τελική μορφή της σημειογραφίας ήταν η κατά το δυνατόν ρεαλιστικότερη σε σύγκριση με την ηχογράφιση. Έτσι, μέσα σε ένα αιώνα περίπου συγκεντρώθηκε ένα τεράστιο σε ποσότητα υλικό, το οποίο με τη σειρά του αναδείχτηκε και σε ένα τεράστιας σημασίας υλικό.

Η σημασία του αρχειοθετημένου υλικού.

Οι καταγραφές και μελέτες των δημοτικών τραγουδιών δημιουργούν σταθερές και μόνιμες αξίες. Συνιστούν ωστόσο και ένα υλικό ιδιαίτερα χρήσιμο στους επαγγελματίες μουσικούς. Ειδικότερα εκείνη την εποχή (αρχές του 20^{ου} αιώνα) αυτές ήταν και οι πρώτες επιστημονικές εργασίες που είδαν το φως της δημοσιότητας⁶⁷⁵. Από την δεκαετία του '80 και έπειτα μπορούμε να κάνουμε λόγο για μουσική – λαογραφική - ανθρωπολογική προσέγγιση των τραγουδιών και των χορών. Δηλαδή της καλλιτεχνικής φυσιογνωμίας - ταυτότητας ενός τόπου. Από την άλλη πλευρά είναι αδιαμφισβήτητη η σημασία και χρησιμότητα όλων αυτών των συλλογών και καταγραφών σε μια εποχή όπως η σημερινή, που δεν είναι δυνατό να εξασφαλιστεί πρόσβαση σε αυθεντικές πηγές και πληροφορητές.

Τροφοδοτήθηκε όπως είδαμε με *πρωτογενές υλικό* η επιστήμη της Μουσικολογίας και Εθνομουσικολογίας. Αυτό οδήγησε στην καλύτερη μελέτη της Ιστορίας της Ελληνικής Μουσικής. Η ανάδειξη των τραγουδιών μέσα από μία διαδικασία επιτόπιας έρευνας διέσωσε όχι μόνο το κείμενο και τη μελωδία αλλά ανέδειξε και τον τόπο και την κοινωνία προέλευσής τους και κατά συνέπεια οδήγησε στη θέαση της καθημερινής ζωής μέσα από αυτά.

Βέβαια, δεν έχει νόημα, ίσως θα ήταν και αντιεπιστημονικό, να συζητηθεί ή να ασκηθεί κριτική στην επιτυχία ή όχι της χρήσης της σημειογραφίας. Γίνεται συχνά λόγος γύρω από το ποια μορφή σημειογραφίας, ευρωπαϊκή ή βυζαντινή, μπορεί να θεωρηθεί ότι αποδίδει πειστικότερα το μουσικό μέρος. Σίγουρα οι οπαδοί κάθε μεθόδου αντιπροσωπεύουν και μια διαφορετική κοσμοθεωρία και προϋποθέτουν και ένα διαφορετικό επιστημονικό – γνωστικό υπόβαθρο. Σχεδόν πάντοτε η μία πλευρά θεωρεί την άλλη ως ατελή και ανακριβή. Η αλήθεια ωστόσο μπορεί να βρίσκεται κάπου στη μέση. Στην καλύτερη ίσως περίπτωση θα μπορούσαν να συνυπάρχουν στοιχεία και από τους δύο τρόπους.

Συζητάμε το θέμα αυτό επειδή από τη μελέτη των τραγουδιών της συλλογής του Γ. Παχτίκου προκύπτει η απορία, πώς είναι δυνατόν να υπάρχουν *εναρμονισμένα δημοτικά τραγούδια*. Δηλαδή ο καταγραφέας ή οι μουσικοί του συνεργάτες ή το πιθανότερο κάποιος συνθέτης μελλοντικά, επεξεργάστηκαν με χρήση ευρωπαϊκής

⁶⁷⁵ Στο ίδιο.

θεωρίας και αρμονίας τις μελωδίες αυτές με αποτέλεσμα να τις προσαρμόσουν σε ευρωπαϊκό μουσικό όργανο (πιάνο) και να τους στερήσουν το μονόφωνο χαρακτήρα. Φυσικά και αυτό δεν αποτελεί κανόνα. Το μουσικό «απόκτημα» σε κάθε περίπτωση είναι χρήσιμο. Ας σκεφτούμε πώς θα ήταν εάν δεν υπήρχαν καθόλου μουσικά κείμενα παρά μόνο στίχοι. Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι θα ακολουθούσε τη μοίρα του μεγαλύτερου μέρους της αρχαίας ελληνικής Ομηρικής και Λυρικής μουσικής, η οποία παρέδωσε μεν τον στίχο, έχασε δε ό,τι δεν καταγράφηκε. Είτε από άγνοια, είτε εξ αιτίας του «αυτονόητου» της προφορικής παράδοσης.

Η επιστημονική εκμετάλλευση όλου αυτού του συγκεντρωμένου υλικού αρχικά γινόταν μέσω των δημοσιεύσεων των λαογράφων σε περιοδικές εκδόσεις όπως *Λαογραφία* (έκδοση της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας), και *Επετηρίδα του Λαογραφικού Αρχείου* (έκδοση Κέντρου Λαογραφίας και μετέπειτα ΚΕΕΛ της Ακαδημίας Αθηνών) κ.α. Βέβαια υπήρξε και έκδοση βιβλίων όπως είδαμε προηγουμένως⁶⁷⁶. Ανάλογα και οι μουσικολόγοι, προχώρησαν σε δημοσιεύσεις και εκδόσεις. Την τελευταία δεκαετία η προσέγγιση του λαϊκού πολιτισμού και της δημοτικής μουσικής γίνεται από μεμονωμένους επιστήμονες από τους τομείς της Ανθρωπολογίας (κοινωνικής και πολιτισμικής και προηγουμένως γινόταν λόγος για εθνολόγους), της Μουσικολογίας και Εθνομουσικολογίας, και Λαογράφους. Συχνό φαινόμενο αποτελεί η συνδυαστική οπτική.

Η δισκογραφική παραγωγή οφείλει πολλά στα ερευνητικά κέντρα. Η εκμετάλλευση του αρχειοθετημένου υλικού των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών από τις δισκογραφικές εταιρείες ξεκίνησε από τη δεκαετία του '50⁶⁷⁷. Οι μεγάλες δισκογραφικές εταιρείες του παρελθόντος όπως EMI, MINΩΣ, HIS MASTER'S VOICE κλπ αποτέλεσαν το ξεκίνημα το οποίο ακολούθησαν οι ανεξάρτητες παραγωγές όπως είδαμε.

Τέλος, μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ότι υπάρχει μία πληρέστερη εικόνα του ΕΔΤ σε σχέση με παλιότερα. Αυτό εξάλλου είχε αρχίσει να γίνεται φανερό από τη δεκαετία του '70 και έπειτα χάρη στις μελέτες που δημοσιεύτηκαν και εκδόθηκαν (όπως των Saunier, M. Alexiou, M. Herzfeld, Δ. Πετρόπουλου κ.α.) και κατόπιν την εθνολογική – ανθρωπολογική και κατ' επέκταση εθνομουσικολογική έρευνα.

Η γνώση του λαϊκού πολιτισμού συνιστά ενασχόληση με την πραγματικότητα της ίδιας μας της ζωής, της καθημερινότητάς μας. Δεν αφορά μόνο το «τότε» αλλά

⁶⁷⁶ Βλ. σσ. 228-233.

⁶⁷⁷ Βλ. στην παρούσα εργασία, σ.217.

και το «τώρα». Ο καθηγητής Μηνάς Αλ. Αλεξιάδης μάς έμαθε ότι «Λαογραφία είναι η επιστήμη η οποία εξετάζει παραδοσιακές και σύγχρονες εκδηλώσεις ιστορικών λαών. Οι εκδηλώσεις αυτές καλύπτουν την πολυμέρεια των δραστηριοτήτων όλων των τάξεων (αγροτική, αστική, εργατική, περιθωριακών ομάδων) μιας οργανωμένης κοινωνίας». Επομένως, όταν κάνουμε λόγο για αντανάκλαση της πραγματικότητας στις πράξεις μας γνωρίζουμε ταυτόχρονα ότι όλα αυτά αποτελούν μέρος του πολιτισμού μας. Εμείς είμαστε στην ουσία ο πολιτισμός με τη θετική και αρνητική του πλευρά.

Εάν η διαλεκτική μεταξύ «τότε» και «τώρα» δεν αφήνει και πολλά περιθώρια για περαιτέρω γνώση, εάν αρχίζει να γίνεται αδύναμη και συνειδητοποιούμε ότι δεν συνιστά τον «αέναο διάλογο», ας σκεφτούμε και το «αύριο». Το αύριο του λαϊκού πολιτισμού με τις όποιες αντιστάσεις και προσαρμογές, αποτελεί στην ουσία και την αισιοδοξία για τη δική μας «συνέχεια». Κάτι τέτοιο ίσως δεν το σκεφτόμαστε συχνά αν και βομβαρδιζόμαστε από πολλά από τα οποία αρκετά είναι εναντίον της γνώσης, της ποιότητας και της κουλτούρας. Αυτή είναι και ουσία της μελέτης και ενασχόλησης με τον λαϊκό πολιτισμό. Η αντίσταση κατά της μαζικής κουλτούρας και υποκουλτούρας. Ωστόσο, «ένα όργανο δεν είναι και ολόκληρο το ανθρώπινο σώμα», εάν θέλουμε να θυμηθούμε λίγο και τον T.S. Eliot, (*Notes Towards the Definition of Culture*) και η εκπαίδευση από μόνη της δεν αρκεί εάν δεν υπάρχει πάντοτε το δικό μας ενδιαφέρον.

Τρόπ. fa Τον. ∞ fa² = ré²

♩ ~ 240

7/8 (3+2+2) A'

1 "Ε - ν'ά - , κα. λέ, ε - ν'ά - σπρο —

τρι. α - ντά. φυλ - λο — , ε - ν'ά. σπρο τρι - αν -

τά. φυλ. λο δου - λιε - μαι — νά ν. τὸ — δά - ψω.

Τον.

Εικ. 11. Καταγραφή του Σπύρου Περιστέρη. Από τη μουσική αποστολή στη Φοκίδα το 1964. Δημοσιευμένο στη σελ. 179 της *Επετηρίδας*.

Βιβλιογραφία

Ελληνική

Αλεξιάδης Μηνάς Αλ., *Νεωτερική Ελληνική Λαογραφία*, εκδ. Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2008.

Ανδρουλάκη Μαρία, *Μουσικός πολιτισμός Ρόδου: όψεις, διαδικασίες, συμπεριφορές. Μία μελέτη της χρήσης και λειτουργίας της μουσικής στην κοινωνία του νησιού*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Σχολή Επιστημών του Ανθρώπου τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, Βόλος 2011.

_ , «Η δημοτική μουσική ως πεδίο έρευνας. Παλαιές εκφάνσεις και σύγχρονες προοπτικές» ,στο Μανόλης Βαρβούνης – Μανόλης Σέργης, *Ελληνική Λαογραφία Ιστορικά , Θεωρητικά, Μεθοδολογικά, Θεματικές, τόμος Α΄*.

Ανωγειανάκης Φοίβος, *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*, εκδ. Μέλισσα, β΄ έκδοση, Αθήνα 1991.

_ , *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*, εκδ. Μέλισσα, β΄ έκδοση, Αθήνα 1991.

Βιρβιδάκης Στ., «Διαλεκτικές αντιθέσεις και συνθέσεις στον χώρο της Φιλοσοφίας και της Ιστορίας της τέχνης», στο: Στ. Βιρβιδάκης, Ν. Γράψας, κ.α., *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, τ.Α΄*, Πάτρα 2003.

Γουλάκη – Βουτυρά Αλεξάνδρα, *Μουσική, Χορός και Εικόνα*, Σύλλογος προς διάδοσιν ωφελίμων βιβλίων, Αθήνα 1990.

Γράψας Ν., «Ελληνική Λαϊκή και Παραδοσιακή Οργανολογία», στο Ν. Γράψας, Ν. Γρηγορίου, Μ. Δραγούμης, κ.α., *Ελληνική Μουσική Πράξη: Λαϊκή παράδοση – νεότεροι χρόνοι*, Πάτρα 2003.

Δαμιανάκος Στάθης, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Πλέθρον 2003.

Δραγούμης Μάρκος, «Ιστορικές και Μορφικές διαστάσεις του Ελληνικού Δημοτικού Τραγουδιού», στο Ν. Γράψας, Ν. Γρηγορίου, Μ. Δραγούμης, κ.α., *Ελληνική Μουσική Πράξη: Λαϊκή παράδοση – νεότεροι χρόνοι*, Πάτρα 2003.

_ , «Το Ελληνικό δημοτικό τραγούδι: Λόγος, Μορφή», στο Ν. Γράψας, Ν. Γρηγορίου, Μ. Δραγούμης, κ.α., *Ελληνική Μουσική Πράξη: Λαϊκή παράδοση – νεότεροι χρόνοι*, Πάτρα 2003.

Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου (και μετέπειτα Κέντρου Έρευνας της Ελληνικής Λαογραφίας), Ακαδημία Αθηνών.

Ήμελλος Στεφ., *Τα σατυρικά Δημοτικά Τραγούδια*, Σύλλογος Προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, Αθήναι 2000.

Κάβουρας Παύλος, «Φολκλόρ και παράδοση. Όψεις και μετασχηματισμοί ενός νεωτερικού ιδεολογικού μορφώματος», στο: *Φολκλόρ και παράδοση*, επιμ. Π. Κάβουρας, νήσος, Αθήνα 2010.

Καλογερόπουλος Τάκης, *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής*, εκδόσεις Γιαλλελή, 2001.

Μανώλης Καλομοίρης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1988.

Καμηλάκη Πολυμέρου Αικατερίνη, Σημείωση για την ανατύπωση στον τόμο: Ακαδημία Αθηνών, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, Αθήνα 1999.

Καψομένος Ερατοσθένης, *Δημοτικό Τραγούδι Μια διαφορετική προσέγγιση*, Αθήνα 2008.

Κυριακίδης Στ., «Η γένεσις του νεοελληνικού διστίχου και η αρχή της ισομετρίας», στον τόμο *Το δημοτικό τραγούδι, Συναγωγή μελετών...*, Αθήνα 1990.

Κυριακίδου Νέστορος Άλκη, *Λαογραφικά Μελετήματα*, Αθήνα 1975.

_, *Λαογραφικά Μελετήματα II*, επιμ. Νόρα Σκουτέρη –Διδασκάλου κ.α., εκδ. Πορεία, Αθήνα 1933.

Λαμπελέτ Γεώργιος, «Ο Εθνικισμός εις την Τέχνην και η Ελληνική Δημόδης Μουσική», στο: *Επιφυλλίδες, τ. Α', τεύχος ΙΑ'*, Αθήνα 1928. (Νεότερη έκδοση από Ελεύθερη Σκέψις, 1986).

_, *Η ελληνική δημόδης μουσική. 60 τραγούδια και χοροί. Κριτική μελέτη, μεταγραφή, εναρμόνισις* (1930). Νέα έκδοση από Επέκταση 1995.

Λαογραφία, έκδοση της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας.

Λέκκας Δημήτριος, «Ιστορικές και Μορφικές διαστάσεις του Ελληνικού Δημοτικού Τραγουδιού», στο Ν. Γράψας, Ν. Γρηγορίου, Μ. Δραγούμης, κ.α., *Ελληνική Μουσική Πράξη: Λαϊκή παράδοση – νεότεροι χρόνοι*, Πάτρα 2003.

Λιάβας Λάμπρος, *Το ελληνικό τραγούδι από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 2009.

Λουκάτος Δημήτριος, *Εισαγωγή στην Ελληνική Λαογραφία*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, Αθήνα 1992.

Μαζαράκη Δέσποινα, *Μουσική ερμηνεία δημοτικών τραγουδιών από Αγιορείτικα Χειρόγραφα*, πρόλογος Samuel Baud – Bauvy, εκδ. Φ. Νάκας, Αθήνα 1992. Ωστόσο η

Α΄ έκδοση τιτλοφορείται: Μαζαράκη Δέσποινα, *Μουσική ερμηνεία των δημοτικών τραγουδιών της μονής των Ιβήρων. Πρόλογος :S. Baud-Baunty. Επίλογος: B. Bouvier.*

_, *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*, Κέδρος, β΄ έκδοση 1984.

Μέγας Γεώργιος, «Ο λεγόμενος κοινός Βαλκανικός πολιτισμός. Η δημώδης ποίησης», *Λαογραφία* τ. ΚΕ΄, Αθήνα 1967.

_, (επιμ.), στο: «Εκθέσεις των υπό του Λαογραφικού Αρχείου πεπραγμένων...» από το έτος 1937 κ.ε., στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου.*

Μερακλής Μ.Γ., «Η ιστορικότητα των λαογραφικών φαινομένων», στο *Λαογραφικά Ζητήματα*, Αθήνα 2004.

Μερλιέ Μέλπω, *Η Μουσική Λαογραφία στην Ελλάδα – δοκίμιο*, Εκδόσεις Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων βιβλίων, Βιβλιοπωλείο Ι.Ν.Σιδέρη, 1935.

_, *Τραγούδια της Ρούμελης*, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, Ιστορική και Λαογραφική Βιβλιοθήκη, Βιβλιοπωλείον Ι.Ν.Σιδέρη, 1931.

Μιράσγεξη Μαρία, «Εισαγωγή στο Δημοτικό Τραγούδι», στο: Δ. Δαμιανού κ.α. *Δημόσιος και Ιδιωτικός Βίος στην Ελλάδα II, Οι Νεότεροι Χρόνοι τ. Γ΄*, Πάτρα 2002.

Παπαπούλου Μαρία, «Φολκλόρ και Φολκλορισμός. Συγκλίσεις και αποκλίσεις», στο: *Φολκλόρ και παράδοση*, επιμ. Π. Κάβουρας, νήσος, Αθήνα 2010.

Παχτικός Γεώργιος, *260 Δημώδη Ελληνικά Άσματα από του στόματος του Ελληνικού λαού*, τόμος Α΄, Εν Αθήναις τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου 1905, βιβλιοπωλείο Διονυσίου Νότη Καραβία.

Πολίτης Ν.Γ., *Λαογραφία*, τ.Α΄ έκδοση Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας, Αθήνα 1909.

_, «Γνωστοί ποιηταί δημοτικών ασμάτων», *Λαογραφία Ε΄*.

Σαρρής Χάρης, «Ελληνικά Παραδοσιακά και Λαϊκά Όργανα», στο Ν. Γράψας, Ν. Γρηγορίου, Μ. Δραγούμης, κ.α., *Ελληνική Μουσική Πράξη: Λαϊκή παράδοση – νεότεροι χρόνοι*, Πάτρα 2003.

Σπυριδάκης Γεώργιος, «Εκθέσεις περί των λαογραφικών αποστολών κατά τα έτη 1960 – 61», αλλά και τα επόμενα, στο: *Ακαδημία Αθηνών, Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου*, τόμος ΙΓ-ΙΔ κ.ε., Εν Αθήναις 1962.

Σπυριδάκης Γ.Κ. και Περιστέρης Σπ. Δ., *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, τόμος Γ΄ (Μουσική Εκλογή), Ακαδημία Αθηνών, Εν Αθήναις 1968.

Φόρμιγξ, Μουσική εφημερίς εικονογραφημένη, εκδιδόμενη δις του μηνός. Διευθυντής Ιω. Θ. Τσώκλης. Έν Αθ. Έτ. ΣΤ΄ (Απρίλιος 1908-Μάιος 1909)

Χαπούλας Αναστάσιος, «Εθνομουσικολογικές – Ιστορικές προσεγγίσεις της ελληνικής δημοτικής μουσικής», στο *Μουσικολογία*, 2010.

_, «Ιστορική Εθνομουσικολογία: Προβλήματα μεθοδολογίας και προοπτικές», στο: *Εθνομουσικολογία Ιστοριογραφικές και εθνογραφικές διαστάσεις*, νήσος. Αθήνα 2010.

_, *Μουσικές Καταγραφές Μελωδιών Ξηροποτάμου Δράμας*, εκδ. Παπαρηγορίου-Νάκας, Αθήνα 2002.

_, «Ελληνική μουσική παράδοση: η προβληματική της συνέχειας», Τιμητικός τόμος *Συμβολή στη Μνήμη Γεωργίου Στ. Αμαργιανάκη (1936-2003)*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2013, σσ.96-108.

Ψάχος Κ. Α., *Δημώδη Αίσματα Σκύρου, τρία Θεσσαλικά*. Εν Αθήναις 1910.

Ωδείον Αθηνών, *50 Δημώδη Αίσματα Πελοποννήσου και Κρήτης (50 Peloponnesian and Cretan Folk Songs)* Athens, J.N. Sideris, 1930.

Baud- Bauvy Samuel, *Δοκίμιο για το Ελληνικό Δημοτικό τραγούδι*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 2007.

_, *Chansons du Dodécanése*, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, εκδόσεις Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου, Βιβλιοπωλείο Ι.Ν. Σιδέρη, τ.Α΄, Αθήνα 1935 και τ. Β΄, Αθήνα 1938.

_, Πρόλογος στην Β΄ έκδοση του Δέσποινα Μαζαράκη, *Μουσική ερμηνεία δημοτικών τραγουδιών από Αγιορείτικα Χειρόγραφα*, εκδ. Φ. Νάκας, Αθήνα 1992.

Bausinger Hermann, Ο λαϊκός πολιτισμός στον κόσμο της τεχνολογίας, μετάφραση: Μαριάνθη Καπλάνογλου, Αρετή Κοντογιώργη, Εκδόσεις Πατάκη, 2009.

Bauman Richard, “Verbal art as Performance”, *American Anthropologist*, New Series, Vol.77.No 2. (Jun., 1975).

Ben-Amos Dan, “Toward a Definition of Folklore in Context” στο: *The Journal of American Folklore*, Vol, 84, No 331

Blacking, John, *Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας*, μτφρ. Μιχ. Γρηγορίου, εκδ. Νεφέλη 1981, σ. 98.

Bouvier Bertrand, *Δημοτικά τραγούδια από χειρόγραφο της μονής των Ιβήρων*. Εκδόσεις Γαλλικού Ινστιτούτου, αρ.120. Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο Μέλπωσ Μερλιέ, Αθήνα 1960.

_, *Τα χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής. Άγιον Όρος. Κατάλογος περιγραφικός, τ. Α΄*, Αθήνα 1975.

- Eriksen Thomas H.** , «Η πολιτική των ταυτοτήτων: Εθνικισμός και μειονότητες», στο: Μικροί τόποι, μεγάλα ζητήματα, επιμ. Ι. Μάνος, Αθήνα 2007.
- Finkelstein Sidney, *Εισαγωγή στο νόημα της μουσικής (Πώς η μουσική εκφράζει τις ιδέες)*, μτφρ. Μ. Κορνήλιος, Άτλας χ.χ.(επανεκδοση).
- Headington Christopher**, Ιστορία της Δυτικής Μουσικής, μτφρ. Μ. Δραγούμης, τόμος 2^{ος}, εκδ.Gutenberg 1993
- Ong Walter J.**, *Προφορικότητα και Εγγραμματοσύνη*, μτφρ. Κ. Χατζηκυριάκου, επιμ. Θ. Παραδέλλης, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005.
- Pernot Hubert**, *Ελληνικές Δημοτικές Μελωδίες της Νήσου Χίου*, μτφρ Κώστα Χωρεάνθη, χχ, επανεκδοση από την χορωδία Χίου.
- Saunier G.**, *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια. Συναγωγή μελετών (1968-2000)*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα

Ξένη

- Brailoiu Constantin**, Outline of a method of musical folklore, a translation from the French, *Ethnomusicology Vol.14, No. 3 (Sep., 1970)*.
- Bukofzer Manfred**, “The place of Musicology, in American Institutions of higher learning”, The Liberal Art Press, New York, 1957.
- Chianis Sotirios**, “Introduction”: *Folk Songs of Mantinea, Greece*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1965.
- Dundes Alan** , “Texture, text and context”, *Interpreting Folklore*, Bloomington, University of Indiana press, 1980.
- Halbwachs M.**, “The social frameworks of memory” στο L. Coser (επιμ.), Maurice , *On Collective Memory*, University of Chicago Press.
- Merriam Alan**, *The Anthropology of Music*, University Press 1964.
- Pernot Hubert**, *Mélodies Populaires Grecqi de l' Île de Chio*, Paris, Imprimerie Nationale 1903, βλ. την «αναφορά για μια επιστημονική αποστολή στην Ελλάδα» (εισαγωγή)

Περιοδικά

Αυδίκος Ευάγγελος, «Εθνολογικές και Πολιτισμικές συνάψεις και αντιθέσεις στα δημοτικά τραγούδια της Θράκης: το παράδειγμα της ερωτικής ανομίας», *Εθνολογία*, τόμος 8/2000, Αθήνα 2001.

Εμπειρικός Λεωνίδας –Μαυρομάτης Γιώργος, «Εθνοτική ταυτότητα και παραδοσιακή μουσική στους Μουσουλμάνους της Ελληνικής Θράκης», *Εθνολογία*, τόμος 6-7/1998-1999.

Ζωγράφου Μάγδα, «Σύγχρονοι προβληματισμοί στην έρευνα του χορού. Ανθρωπολογία του χορού και εθνο.«χορολογία», *Εθνολογία* τ.11/2004-2005, Αθήνα 2005.

_, «Χορευτικά σχήματα της Κρήτης «στην ύστατη ώρα τους», στο: *Εθνολογία* τόμος 8/2000, Αθήνα 2001.

Κατσανεβάκη Αθηνά, «Η πολυφωνία των Βλάχων της Πίνδου και η Φαρσεριώτικη πολυφωνία. Μια συγκριτική προσέγγιση», στο *Εθνολογία*, τόμος 10/2002-2003, Αθήνα 2003.

Κοσμάτου Βαρβάρα, «Χορευτική διαδικασία και κοινωνικές αξίες στο πανηγύρι της Αγίας Παρασκευής του χωριού Φαρακλάτα Κεφαλονιάς», στο: *Εθνολογία* τόμος 14/2008-2010, Αθήνα 2010.

Λαλιώτη Βασιλική, «Επιτέλεση, μουσική και ταυτότητα: Μια εθνογραφική προσέγγιση των παραστάσεων αρχαίου δράματος», *Εθνολογία*, τ.14, 2008-2010, Αθήνα 2010.

Λάντζος Βασίλης, «Κοινωνικός μετασχηματισμός και χορευτικά δρώμενα: Το παράδειγμα της μαμμής ή Μπάμπως», στο: *Εθνολογία* τ. 13/2007.

_, «Η κοινωνική λειτουργία των κοσμικών χορών στα πλαίσια της αναστενάρικης λατρείας στο Κωστί της επαρχίας Σωζοαγαθουπόλεως ΒΑ Θράκης και στην Αγία Ελένη Σερρών», στο: *Εθνολογία* τόμος 11/2004-2005, Αθήνα 2005.

Λυμπέρης Γιάννης, «Η διδασκαλία του λαϊκού πολιτισμού στην εκπαίδευση με όχημα το μάθημα της μουσικής», *Ηριννα*, τ.4^ο, Αύγουστος 2011.

Φιλιππίδου Ε., Κουτσούμπα Μ., Τυροβολά Β., Ταυτότητες και Ετερότητες στο χορευτικό δρώμενο του Μπέη στη Νέα Βύσσα Έβρου, *Εθνολογία*, τ.14, 2008-2010, Αθήνα 2010.

Τόμοι πρακτικών

Αμαργιανάκης Γεώργιος, «Κεντρική Ομιλία», στο: *Ακαδημία Αθηνών, Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας αρ. 18*, Οι δύο όψεις της ελληνικής μουσικής κληρονομιάς, Αφιέρωμα εις μνήμην Σπυρίδωνος Περιστέρη, Αθήνα 2003.

Λυμπέρης Γιάννης, «Ο λαϊκός πολιτισμός στην εκπαιδευτική διαδικασία», *Πρακτικά 7ου Συνεδρίου Μεταπτυχιακών Φοιτητών & Υποψήφιων Διδασκτόρων*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας. Αθήνα 16-18 Μαΐου 2013, (υπό δημοσίευση).

Σπυρίδης Χαράλαμπος, «Παιδευτική και παιδαγωγική η σημασία του συνόλου έργου και της ζωής του Σίμωνος Καρά», ομιλία στη διάλεξη: *Σίμων Καράς- 10 χρόνια από τον θάνατό του*, διοργανωτής: «Η Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Λίλιαν Βουδούρη», 12-11-2008.

Στάθης Γρηγόριος, *Το αρχαιότερο, χρονολογημένο το έτος 1562, δημοτικό τραγούδι, μελισμένο στη βυζαντινή σημειογραφία* (Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών, τ. 51 (1976), σελ. 184-219.

Alexiou M., «Τι είναι – και πού βαδίζει – η (ελληνική) λαογραφία;» *Πρακτικά τετάρτου συμποσίου ποίησης, Αφιέρωμα στο δημοτικό τραγούδι*, Πανεπιστήμιο Πατρών, 6-8 Ιουλίου 1984, Γνώση, Αθήνα 1985.

Δικτυακοί τόποι

«Archaeology & Arts» On line περιοδικό

<http://www.archaiologia.gr>

Κέντρον Ερεύνης και Προβολής
της Εθνικής Μουσικής (Σίμων Καράς)
<http://simonkaras.com>

Κέντρο Λαογραφίας
<http://www.kentrolaografias.gr>

Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών
<http://www.kms.org.gr>

Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο Μέλπως Μερλιέ
http://www.mla.gr/?param=arch_pubBooks

Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών
Οργάνων –Κέντρο Εθνομουσικολογίας
<http://www.instruments-museum.gr>

Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης

http://www.cup.gr/%CE%9C%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B9%CE%BA%CE%AD%CF%82-%CE%B5%CE%BA%CE%B4%CF%8C%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%82_c-46368.aspx?LangId=1

Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα

http://www.pli.gr/index.php?option=com_content&task=view&id=97&Itemid=105

Συνεντεύξεις Σπύρου Περιστερή YouTube

<http://www.youtube.com/watch?v=cJpq61hZ45U>

<http://www.youtube.com/watch?v=7CYM3WUoGhM>

Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΑΠΘ

<http://www.mus.auth.gr>

Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΕΚΠΑ

<http://www.music.uoa.gr>

Ωδείο Αθηνών

<http://www.odeionathinon.gr>

Εικόνες

Οι φωτογραφίες 3 και 4 αναδημοσιεύονται από το βιβλίο:

Samuel Baud- Bauvy, *Δοκίμιο για το Ελληνικό Δημοτικό τραγούδι*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 2007. Από Παράρτημα, πίνακας III και πίνακας VII αντίστοιχα.