

voisins de la Grèce, de la Péninsule Balkanique, Bulgares, Serbes et Roumains.

En comparant le mirologue grec à celui des peuples précités l'auteur trouve certaines ressemblances, mais aussi des différences sensibles quant au cérémonial, à la composition et au contenu. Un grand nombre de mirologues en Bulgarie et en Yougoslavie sont, comme en Grèce, improvisés. Là aussi ce sont les femmes qui en majeure partie expriment presque comme chez nous leur douleur en se frappant la poitrine et les genoux et en se déchirant le visage avec les ongles.

Les différences les plus sensibles apparaissent dans le chant funèbre roumain et tout particulièrement dans les mirologues originaux a) du sapin (bradului) et b) de l'aube avec les danses que dansent ceux qui veillent le mort pendant la nuit autour du feu qu'on allume près du cerceuil.

En terminant l'auteur mentionne certaines coutumes relatives au thrène funèbre, dont celle de l'autodéchirement, qui sont propres à certains peuples primitifs et semicivilisés, et conclut que les thrènes qui s'accompagnent d'autodéchirement ont leur origine dans la croyance primitive selon laquelle on peut empêcher les maux que le mort est susceptible de causer aux vivants. Par ces actes les vivants combattent le soupçon que le mort pourrait avoir qu'ils sont responsables de son décès. Parallèlement à cette conception, continue l'auteur, le mirologue a été et demeure l'expression de la douleur causée par la perte d'une personne chère. Cette conception a dominé toutes les autres idées et manifestations au cours des diverses étapes évolutives de la civilisation humaine.

ΣΥΜΒΟΛΗ ΕΙΣ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑΝ ΤΩΝ ΛΑΤΚΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΓΑΝΩΝ
(ΟΡΓΑΝΟΛΟΓΙΚΗ ΚΑΙ ΛΑΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ)

υπό¹
ΣΤ. ΚΑΡΑΚΑΣΗ

*Μαρόλη Καλομοίρη
μνήμη*

‘Η λαϊκή όργανική μουσική μὲ τὴν ποικιλίαν τῶν ἐν χρήσει μουσικῶν όργάνων ἀποτελεῖ, ὡς γνωστόν, σπουδαῖον μέρος τοῦ ἐκ παραδόσεως πολιτισμοῦ τοῦ λαοῦ. ‘Η ἔξετασις τῆς ἐν λόγῳ μουσικῆς εἶναι δύσκολον νὰ ἐπιχειρηθῇ ἐπιτυχῶς ἄνευ τῆς μελέτης ἀντιστοίχως τῶν μουσικῶν όργάνων διὰ τὴν ἐκτέλεσιν αὐτῆς, τόσον εἰς τοὺς χορούς, ὅσον καὶ εἰς τὴν συνοδείαν τῶν τραγουδιῶν καὶ εἰς ἄλλας κοινωνικὰς ἐκδηλώσεις.

Περὶ τῶν ἐν γένει λαϊκῶν όργάνων εἰς τὴν νεωτέραν ‘Ελληνικὴν περίοδον, τῶν ἔξεταζομένων εἰς τὴν παρούσαν μελέτην, ἡς δημοσιεύμενην ἐνταῦθα τὸ πρῶτον μέρος, παρατηροῦμεν ἐξ ἀρχῆς ὅτι ἐκ τούτων τινὰ διασώζονται ἐκ παραδόσεως ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα, ἄλλα δὲ εἶναι τῶν μεταγενεστέρων χρόνων. ‘Ἐκ τῶν τῆς πρώτης κατηγορίας τινὰ ἐπεβίωσαν ὑπὸ τὴν πρωτόγονον αὐτῶν μορφήν, ἄλλα δύματα ὑπέστησαν βελτιώσεις ἢ ἔξειλίχθησαν εἰς μορφὰς τελειοτέρας.

‘Ἐκ τῆς διαμορφώσεως σήμερον νέων κοινωνικῶν καὶ οἰκονομικῶν συνθηκῶν παρατηρεῖται σταθερῶς βαθμιαία ἔξαφάνισις τῶν μουσικῶν τούτων όργάνων ἡ ὅποια προέρχεται, τὸ μὲν ἐκ τῆς ἐγκαταλεύμεως τῶν ἐκ παραδόσεως λαϊκῶν ἐօδηστικῶν ἐκδηλώσεων, π.χ. κατὰ τὸν γάμον, ὅστις ἐωρτάζετο παλαιότερον ἐπὶ 3-6 ἥμέρας, εἴτα κατὰ τὰς πανηγύρεις καὶ ἄλλας περιστάσεις, συμφώνως πρὸς τὸ παραδιδόμενον τυπικόν, τὸ δὲ ἐκ τῆς διαδόσεως διὰ τῶν δίσκων γραμμοφόνου καὶ τοῦ οραδιοφόνου καὶ εἰς τὰς πλέον ἀπομεμακρυσμένας περιοχὰς τοῦ ‘Ελληνικοῦ χώρου τῆς νέας λαϊκῆς ἀστικῆς μουσικῆς, ἡ ὅποια ὅχι μόνον ἡλλοιώσε τὸν χαρακτῆρα τῆς δημοτικῆς μουσικῆς, ἀλλὰ συντελεῖ καὶ εἰς τὴν ἔξαφάνισιν αὐτῆς.

‘Ἡ φλογέρα π.χ. ἀπὸ χιλιετηρίδων λίαν προσφιλὲς εἰς τοὺς ποιμένας μουσικὸν όργανον, δὲν ἀπαντᾶται πλέον εἰς πολλὰ μέρη. ‘Ἡ λύρα, ἡ ὅποια ἦτο τὸ κατ’ ἔξοχὴν λαϊκὸν όργανον εἰς τὴν Κρήτην, τὴν Δωδεκάνησον, τὸς ιήσους τοῦ Αιγαίου καὶ τὴν Θράκην, βαίνει πρὸς ἐγκατάλειψιν ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν τοῦ βιο-

λιοῦ, τοῦ δποίου ἥ χρῆσις ἔχει ἐπικρατήσει πρὸ πολλοῦ.

Μέχρι πρό τινος ὑπῆρχον, θὰ ὑπάρχουν ἵσως καὶ σῆμερον ἀκόμη, λυρά-οηδες, οἵ δποῖοι παιζουν τὸ βιολί κρατοῦντες τοῦτο ὅρθιον ἐπὶ τοῦ γόνατος ὡς τὴν λύραν. Ἡ χρῆσις ἐπίσης τοῦ σαντουριοῦ εὑρίσκεται εἰς συνεχῆ ὑποχώρησιν Τὸ κανόνι καθὼς καὶ τὸ οὔτι ἐπιζοῦν ἀκόμη εἰς Ἀθήνας, Πειραιᾶ καὶ Θεσσαλονίκην, καθὼς καὶ εἰς τινας ἄλλας περιοχάς, χρησιμοποιούμενα ὑπὸ προσφύγων ἐκ Μικρᾶς Ἀσίας καὶ Κωνσταντινουπόλεως.

Τὸ φαινόμενον τοῦτο τῆς βαθμιαίας ἐκτοπίσεως τῶν λαϊκῶν ὁργάνων ἔχει ἀπὸ πολλοῦ ἐπισημανθῆ ὑπὸ μουσικολόγων καὶ εἰς ἄλλας προηγμένας χώρας. Ὁ Claude Marcel Dubois παρετήρησεν ὅτι ἡ σημερινὴ διάδοσις τοῦ ἀκκορντεόν, τῶν δίσκων, τῶν ραδιοφωνικῶν σταθμῶν εύνοεῖ τὴν ἐγκατάλειψιν τῶν λαϊκῶν ἐκ παραδόσεως μουσικῶν ὁργάνων τῆς Γαλλίας. Ἡ ἐπικράτησις αὗτη τοῦ ἐνοργάνου ὑλικοῦ εἶναι τοιαύτη, ὥστε νὰ διερωτᾶται τις, ποῖον θὰ εἶναι τὸ μέλλον. του καὶ νὰ ἐπιθυμῇ νὰ ἀναχαιτίσῃ τὴν πορείαν ταύτην πρὸς τὴν καταστροφὴν τῶν λαϊκῶν μουσικῶν ὁργάνων τῆς παραδόσεως, ἥ δποία λαμβάνει χώραν ὑπὸ τὴν πίεσιν τῆς μηχανικῆς καὶ βιομηχανικῆς προόδου¹.

Κατὰ τὸ παρελθόν ὁ ὁργανοπαίκτης ἦτο συγχρόνως καὶ ὁ κατασκευαστὴς τοῦ ὁργάνου του (φλογέρας, ζουρνᾶ, τσαμπούνας, λύρας, κεμεντζὲ κ.ἄ.), τοῦ δποίου ἐγνώριζεν ὅλα τὰ μυστικά, οὕτω δὲ ἔδιδεν εἰς αὐτὸν τὴν σφραγίδα τῆς προσωπικότητός του.

Τὴν λεπτὴν καλαισθησίαν ἐπὶ τῆς ἀποδόσεως τοῦ μουσικοῦ του ὁργάνου ἀπέκτα ὁ λαϊκὸς τεχνίτης διὰ τῆς ὑπομονῆς, ἐπιμονῆς καὶ πείρας, ἐκτὸς τοῦ ἐμφύτου καλλιτεχνικοῦ του ταλάντου.

Τὰ παλαιὰ λαϊκὰ μουσικὰ συγκροτήματα ἀπετελοῦντο συνήθως ἀπὸ 2-4 τὸ πολὺ ἀτομα, μουσικοὺς καὶ τραγουδιστάς, ὡς ζουρνάς-νταουύλι (ζυγιά), λύρα ἥ βιολί καὶ λαῦτο, βιολί, κλαρίνο, σαντούρι ἥ λαυτο, βιολί, οἵτι, ντέρι πλ. Πολλάκις εἰς τὰ ἀγγοτικὰ κέντρα καὶ ἔνα μόνον ὁργανον, λύρα ἥ τσαμπούνα ἥ γκάιντα ἥρκει πρὸ τοῦ 1940 διὰ νὰ κρατήσῃ δλόκληθον τὸ βάρος τοῦ πολυημέρου ἕօρτασμοῦ τοῦ γάμου ἥ λαϊκῆς πανηγύρεως.

Οἱ νεώτεροι ὁργανοπαίκται, προσαρμοζόμενοι εἰς τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς ἀντικατέστησαν ἐν μέρει τὰ παλαιὰ μουσικὰ ὁργανα μὲ νεώτερα βιομηχανοποιημένα, προερχόμενα ἐκ τῆς Δύσεως, οὕτω δὲ ἐσχημάτισαν νέους συνδυασμούς, "Οσοι π.χ.

¹ Bl. Claude Marcel Dubois, L'instrument musical en France. Travaux du 1er Congrès International de Folklore, Paris 1937, σελ. 376.

έπαιζαν λαοῦτο, τὸ ὅποιον δὲν είναι σήμερον ἀνεκτὸν εἰς ἔνα σύγχρονον λαϊκὸν συγκρότημα, τὸ «γύρισαν» στὴν κιθάρα, τὴν ὅποιαν χορδῶσιν, ὅπως χορδῆσται τὸ λαοῦτο (λά, φέ, σόλ, ντό) καὶ χωρὶς καμμίαν ἀνάγκην εἰδικῆς μελέτης παιζουν τὸ νόθον αὐτὸν μουσικὸν ὅργανον τῆς ἐποχῆς μας τὴν «λαουτοκιθάρα». Ἀλλοι ὅργανοπαικται ἀπὸ τοὺς παλαιοὺς ἀντικατέστησαν τὸ οὗτο ἢ τὸ μαντολῖνο μὲ τὸ μπουζούκι, ἐνῷ τὸ ντέφι τὴν νταούλι τὸ ἀντικατέστησεν ἡ «τζάζ» (ἢ grossescaisse). Οἱ ζουρνατζῆδες ἀπὸ μακροῦ χρόνου ἔχουν ἀντικαταστήσει τὸν ζουρνάν διὰ τοῦ κλαφίνου, τὸ ὅποιον ἐνέχει μεγάλας μουσικὰς δυνατότητας καὶ υἱοθετήθη ἀμέσως ὑπὸ τοῦ λαοῦ. Κατὰ τὰ τελευταῖα ἔτη προσετέθη καὶ νέον μουσικὸν ὅργανον, τὸ ἀκκορδονέόν, τὸ ὅποιον διεδόθη ταχύτατα καὶ μὲ τὸν τρόπον ποὺ παῖζεται κατέστη λαϊκόν.

Εἰς τὰς πανηγύρεις καὶ τὰς διαφόρους ἑορτὰς εἰς τὴν ὑπαιθρὸν τὰ λαϊκὰ συγκροτήματα ἀποτελοῦνται σήμερον συνήθως ἀπὸ βιολί, κλαρίνο ἢ καὶ σαξόφωνο, κιθρέτα, λαουτοκιθάρα ἢ καὶ κιθάρα, τζάζ. Συνοδεύονται δὲ ἀπαραιτήτως ἀπὸ ἔνα ἢ περισσοτέρους τραγουδιστάς. Ὁ συνδυασμὸς οὗτος τῶν συγκροτημάτων καθιστᾶ δυνατὴν τὴν ἐκτέλεσιν συγχρόνων εὐρωπαϊκῶν χορῶν, οἵ ὅποιοι ἔχουν εἰσχωρήσει καὶ εἰς τὴν ὑπαιθρὸν, ὡς καὶ συνθέσεων ὑπὸ συγχρόνων Ἑλλήνων συνθετῶν ἐλαφρᾶς μουσικῆς, τέλος δὲ ἀν χρειασθῆ (συνήθως πρὸς τὸ τέλος τῆς ἑορτῆς) καὶ δημοτικῶν τραγουδιῶν καὶ λαϊκῶν χορῶν.

Ο σύγχρονος ὅμως λαϊκὸς ὅργανοπαικτης, κλαριντζῆς ἢ βιολιτζῆς, ὁ ὅποιος ἔκτελεῖ εἰς τὸ ὅργανόν του καὶ δημοτικὰ τραγουδία καὶ λαϊκοὺς χορούς, δὲν «λαλεῖ» (δὲν παῖζει) τὸ ὅργανόν του, ὅπως παλαιότερον ὁ συνάδελφός του, ὃτε εὑρίσκετο ἐν ἀκμῇ ἀκόμη τὸ δημοτικὸ τραγούδι.

Ἡ ἐπικράτησις τῆς ἀστικῆς λαϊκῆς μουσικῆς τῶν μπουζουκιῶν καὶ ἄλλων ὅργάνων ἔχει ἐπιδράσει μεταξὺ ἄλλων πολιτιστικῶν παραγόντων καὶ εἰς τὴν ἀλλοίωσιν τῆς μουσικῆς τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ.

Κατὰ τὰ τελευταῖα ἔτη παρουσιάζονται νέα μουσικὰ συγκροτήματα μπουζουκιῶν, τὰ ὅποια ἀποτελοῦνται συνήθως ἀπὸ δύο ἢ τρία μπουζουκια, σπανιώτερον καὶ μὲ ἔνα μπαγλαμᾶ, λαουτοκιθάραν, κιθρέτα, ἀκκορδονέόν, τζάζ ἢ ντέφια. Τὰ τελευταῖα ὅργανα παῖζουν συνήθως αἱ γυναικες ποὺ τραγουδοῦν. Σημειωτέον ὅτι καὶ αὐτὰ τὰ συγκροτήματα ἔκτελον ἐνίστε δημοτικὰ τραγούδια, ὅταν διαθέτουν κλαρίνο ἢ βιολί.

Οἱ νέοι σήμερον ὅργανοπαικται προσπαθοῦν νὰ ἀποκτήσουν στοιχεῖα μουσικῶν γνώσεων (σολφέζ, θεωρίαν), τὰ ὅποια ἐπιτρέπουν εἰς αὐτοὺς νὰ ἐκμανθάνουν τὰς ἐκάστοτε νέας συνθέσεις. Οἱ λαϊκοὶ ὅργανοπαικται, οἵ ὅποιοι ἔξεμάνθανον τοὺς σκοποὺς «μὲ τὸ αὐτὸν» καὶ τοὺς ἔξετέλουν μὲ τόσην ἐκφραστικό-

τητα, γίνονται δόλονεν καὶ πιὸ σπάνιοι, οὗτοι δὲ μὲ αὐτοὺς ἔξαφανίζεται σημαντικὴ μουσικὴ δργανικὴ παράδοσις, διότι οὗτοι ἐκμανθάνοντες τὸ δργανόν των ἀπὸ κάποιον γεροντότερον, ἐμάνθανον ταυτοχρόνως καὶ τὰς παλαιὰς μελῳδίας καὶ λαϊκοὺς χορούς, ποὺ ἐγγέριζεν δὲ διδάσκαλός των, τὰς δποίας μετέδιδεν εἰς τοὺς μεταγενεστέρους.

Εἰς τὴν παροῦσαν μελέτην ἔξετάζομεν, ὡς εἴπομεν ἀνωτέρω, μουσικὰ δργανα ἐν χοήσει εἰς τὸν Ἑλληνικὸν χῶρον, πρὸς δὲ καὶ ὠφισμένα βιομηχανοποιημένα, προελεύσεως Δυτ. Εὐρώπης, τὰ δποία ἔχουν υἱοθετηθῆν ὑπὸ τοῦ λαοῦ. Τὰ τελευταῖα, ἀν καὶ εἶναι γνωστὴ ἡ ἀστικὴ των προέλευσις καὶ ἡ ἐκμάθησίς των γίνεται διὰ συστηματικῆς διδασκαλίας, ἐν τούτοις μὲ τὸν τρόπον ποὺ δὲ λαὸς τὰ ἐκμανθάνει καὶ τὰ παίζει ἀποτελοῦν λαϊκὰ δργανα.

I. ΑΕΡΟΦΩΝΑ

A) *Oι αὐλοὶ (ἰδιόφωνα)*

‘Ο αὐλὸς εἶναι ἀερόφωνον δργανον, τὸ δποῖον ἀπαντᾶται εὐρέως διαδεδομένον, ἴδιᾳ ὡς ποιμενικόν, οὐ μόνον εἰς τὸν Ἑλληνικὸν ἀλλὰ καὶ εἰς δόλους τοὺς ἄλλους λαούς. Εἰς τὴν Ἑλλάδα δὲ αὐλὸς εἶναι γνωστὸς ἀπὸ ἀρχαιοτάτων χρόνων ὡς αὐλός, πλαγίαυλος, δίαυλος κ.α., συνεχίζεται δὲ ἡ χρῆσις του μέχρι σήμερον ὑπὸ διάφορα δνόματα, οἷον σουραύλι, φλογέρα ἢ φλουρέρα, καλάμι, νταρβίρα, τζαμάρα, περνιαύλι, κτλ.

Κατὰ τὴν πρώτην βυζαντινὴν περίοδον ἀναφέρεται τὸ δργανον τοῦτο μὲ τὰ ἴδια δνόματα, ὡς καὶ κατὰ τὴν ἀρχαιότητα, δηλ. σύριγξ, αὐλὸς κτλ.¹, ἡτο δὲ ἐν χοήσει καὶ ὡς δργανον χοροῦ «καὶ εἰς δργιαστικὰς τελετάς»². Αργότερον, ἀπὸ τῆς μέσης βυζαντινῆς ἐποχῆς καὶ κατόπιν, ἀναφέρεται καὶ ὡς πλαγιαύλι, σουραύλι καὶ καλάμι³.

¹ Βλ. Φαιδ. Κουκουλέ, Βυζαντινῶν βίος καὶ πολιτισμός, τόμ. Ε', 1952, σελ. 239. Τοῦ αὐτοῦ, Θεσσαλονίκης Ενσταθίου τὰ λαογραφικά, τόμ. Β', 1950, σελ. 370.

² Βλ. Egon Wellesz, A history of Byzantine music and hymnography, Oxford 1954, σελ. 81.

³ Βλ. J. A. Lambert, Le roman de Libistros et Rhodamné, Amsterdam, 1935, σ. 207, στ. 1350 καὶ 1352.

ἄλλος ἐκ μηχανήματος γὰ παῖζῃ τὸ καλάμιν
καὶ τάχα ὡς πρὸς τὸν σκοπὸν τοῦ καλαμίου γὰ παῖζῃ.

Βλ. Αθ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Δημός δες Βεζαντινὸν φόρμα, Λαογραφία τόμ. Α', 1909/10, σελ. 571, στ. 103.

Οι αὐλοί, ἀναλόγως τῆς κατασκευῆς των καὶ τοῦ τρόπου διὰ τοῦ ὅποίου παράγεται ὁ ἥχος, ἀπαντῶνται ὑπὸ τοὺς κατωτέρῳ τύπους:

α) Ἀπλοῦς σωλὴν ἀνοικτὸς ἐκ τῶν δύο ἄκρων μὲ δόπας, ὡς ἦ κοινὴ φλογέρα ἦ τὸ καλάμι. Κατὰ τὸ παῖξιμον κρατεῖται πλαγίως.

β) Ραμφοειδῆς μετα βύσματος εἰς τὸ ἄνω μέρος καὶ μὲ δόπας. Παίζεται καθέτως ὡς τὸ σουραύλι, τοῦ ὅποίου ὁ ἥχος παράγεται δίχως προσπάθειαν καὶ εἶναι περισσότερον καθαρὸς καὶ διαυγής ἀπὸ τὸν τῆς φλογέρας.

γ) Σωλὴν μὲ γλωσσίδα εἰς τὸ ἔμπροσθεν καὶ κλειστὸς πρὸς τὸ ἄνω μέρος, μὲ δόπας, ὡς ἦ μαντούρα τῆς Κρήτης ἦ τὰ μπιμπίκια τῆς τσαμπούνας. Κατὰ τὸ παῖξιμον κρατεῖται οὕτος καθέτως. Τὸ ἄνω μέρος εἰσέρχεται εἰς τὸ στόμα τοῦ ἐκτελεστοῦ, τὸ ὅποιον καλύπτει τὴν γλωσσίδα. Ὁ τύπος οὗτος τῶν αὐλῶν ἀνήκει ὅργανοιογικῶς εἰς ἄλλην κατηγορίαν· δεδομένου δημοσίου δημοσίου πρόσκειται περὶ ὅργανου ἀπὸ καλάμι δ λαὸς τοὺς περιλαμβάνει εἰς τὴν οἰκογένειαν τῶν αὐλῶν.

Οἱ δύο πρῶτοι τύποι τῶν αὐλῶν ἀντιστοιχοῦν πρὸς τὰ κάτωθι σύγχρονα εὐρωπαϊκὰ μουσικὰ ὅργανα: α) ἡ φλογέρα πρὸς τὸ φλάουτο, β) ἡ μαντούρα μὲ τὸ κλαρίνο καὶ τὰ ἀνάλογα ὅργανα ποὺ παίζονται μετὰ γλωσσίδος (Anche). Ὅπαρχει τρίτος τύπος αὐλοῦ, δ ζουρνᾶς, ποὺ ἀντιστοιχεῖ μὲ τὸ ὅμποε.

Οἱ ὧς ἄνω αὐλοὶ διακρίνονται ἔτι:

α) Ἐκ τῆς ὅλης ἀπὸ τὴν δοποίαν ἔχουν κατασκευασθῆ (καλάμι, ξύλον, σίδηρος ἦ κόκκαλον, συνήθως γυπτὸς ἦ ἀετοῦ).

β) Ἐκ τοῦ μήκους τοῦ σωλῆνος. γ) Τοῦ πάχους (τῆς διαμέτρου τοῦ σωλῆνος), καὶ δ) τοῦ ἀριθμοῦ τῶν διπῶν διὰ τῶν δοποίων παράγονται οἱ φθόγγοι.

Εἰς ὅρισμένας νήσους παίζονται μὲ δύο σουραύλια συγχρόνως. Εἰς Κύπρον μὲ δύο πιδικιάλια εἰς σχῆμα ὀξείας γωνίας. Εἰς Νάξον μὲ δύο σουραύλια δεμένα παραλληλα, τὸ ἔνα πλαϊ εἰς τὸ ἄλλο, τὸ δισαύλι. Ἐπίσης δυὸ σουραύλια παραλληλα, κατεσκευασμένα δημοσίου μονοκόρματο ξύλο, ἦσαν καὶ τὸ μπουλπούλη ἦ βουργάρα τῆς Ἡπείρου καὶ τῆς Μακεδονίας¹.

“Οπως ἀνεφέραμεν ἀνωτέρω, οἱ αὐλοὶ ἀπαντῶνται μὲ διάφορα δονόματα, ἢ ποικιλία τῶν δοποίων σχετίζεται πρὸς τὸν τόπον ἦ τὸν χρόνον τῆς κατασκευῆς των. Ἐπὶ τουρκοκρατίας εῖς τινας περιοχὰς ἡ φλογέρα ἐκαλεῖτο καὶ μὲ τὴν τουρκικὴν δονομασίαν τῆς «Νάι» ἦ «Νέι». Ὁ Χρύσανθος ἀναφέρει σχετικῶς. «Ο ἀραβικὸς πλαγίαυλος, δστις λέγεται «Νέι» καὶ δ εὐρωπαϊκός, δστις λέγεται «Flûte Traver-

¹ Βλ. Φ. Ἀρωγειανάκη, ‘Ελληνικὰ μουσικὰ ὅργανα (ἔκδ. ‘Υπουργείου Εθνικῆς Παιδείας καὶ Θρησκευμάτων), 1965, σελ. 27.

sière. Ὁ μὲν ἀραβικὸς βομβεῖ τὸ Νῆ (ντό), δὲ εὐρωπαϊκὸς τὸ Δὶ (σόλ), ὥστε ὁ ἀραβικὸς βομβεῖ κατὰ μίαν πέμπτην βαφύτερον τοῦ εὐρωπαϊκοῦ¹.

Εἰς τὰ δημοτικὰ τραγούδια τῆς Ρούμελης δὲ αὐλὸς ἀπαντᾶται μὲ τὸ ὄνομα φλογέρα (εἰκ. 1) ἢ φλουέρα², εἰς δὲ τὸ Λιγυοριό (Ναυπλίας) μὲ τὸ ὑποκοριστικὸν φλογερίτσα³, ἀλλαχοῦ δὲ καλάμι⁴.

Εἰς τὴν Στερεάν Ἑλλάδα ἀπαντοῦν τέσσαρες τύποι αὐλῶν: τὸ καλάμι, ἢ νταφβίρια, ἢ φλογέρα καὶ ἢ τζαμάρα⁵.

α) Τὸ καλάμι⁶. Ὁ κατασκευαστής «παίρνει ἔνα πιανούμενο ξερὸν νεροκάλαμο καὶ χωρὶς δυσκολία κόβει ὡς μιὰ πιθαμὴ τὸ μάκρος τεμάχιο. Ἀνοίγει μὲ τὸ τρυπητήρι ἐξ μικρὲς τρυπίτσες στὴν ἀράδα ἀπὸ μπρὸς καὶ μιὰ στὸ πίσω μέρος. Πιάνει τὸ ἔνα ἀνοιγμα τοῦ καλαμιοῦ ἀνάμεσα στὰ χεύλια του· καὶ ἐκεῖ κρατῶντας το, φυσάει μὲ τρόπο ποὺ δὲ λέγεται· βγάνει τὸ σφύριγμα. Βουλλώνει μὲ τὰ μῆλα ἀπὸ τὰ τρία δάχτυλα τοῦ ζερβιοῦ καὶ τὰ τρία τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ τὶς ἐξ μπροστινές τρυπίτσες, καὶ μὲ τὸ μεγάλο τὴν πισινή. Βγάζει ἔτσι τὶς πρῶτες νότες, σηκώνοντας, πότε τὸ ἔνα καὶ πότε τὸ ἄλλο, τὰ δάχτυλα»⁶.

Ἐνίστε κατασκευάζονται καὶ πρόχειροι αὐλοὶ ἀπὸ ξύλο ἀφροξυλιᾶς. «Κόβουν ἀπὸ φροξυλία χοντρὲς δπωσοῦν βέργες τὰ τσοπανόπουλα, τὶς κοντένουν γιὰ νὰ πάρουν μάκρος ὅσο χρειάζεται τὸ καλάμι καὶ μὲ ξύλινο σουβλάκι ἔπειτα βγάζουν ἀπὸ μέσα τὴν ψύχα. Ἀνοίγουν τελευταῖα μὲ πυρακτωμένο σίδερο τὶς τρυπίτσες καὶ τὸ καλάμι εἶναι ἔτοιμο... Φτιάνουν καὶ ἀπὸ ίσια βαστανερὰ ξύλα σὰ νὰ ποῦμε ἀπὸ καρυά, ἀπὸ καστανιά, ἀπὸ μηλιά. Τὰ τρυποῦν μὲ πυρακτωμένη σιδερένια βέργα κατὰ τὸ μάκρος τους καὶ φτιάνουν ἔνα ξυλένιο σωλῆνα, τὸ ξυλένιο καλάμι εἶναι χωρὶς σύγκριση καλλίτερο ἀπὸ τὰ καλαμιδένια καὶ φροξυλίσια»⁷.

¹ Βλ. Χρυσάνθου 'Αρχιεπισκόπου, Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς, ἐκδοθὲν ὑπὸ Παναγιώτου Πελοποννησίου, Τεργέστη 1832· (βλ. εἰς κεφ. Περὶ μουσικῶν ὁργάνων, σελ. 192-196).

² Γιάννη μ*, σὲ φάρκη μηδιαφῆς, σὲ δέρδρο μηδιαλάσσης
καὶ σὲ κορφούλια τοῦ βουνοῦ φλογερίτσα μηδιαλάσσης...

³ Εἰρ. Σπανωνίδη, Τραγούδια τῆς Αγόριανης, 1939, σελ. 56, ἀρ. 89α, στ. 6-7.

⁴ Βρίσκω μιὰ φλογερίτσα
μιὰ σταροκαλαμίτσα (Κ.Ε.Ε.Λ., ἀρ. χειρ. 2157, σ. 24).

⁵ Γιάννιο μ*, σὰ θέλεις τὴν εὐχήν, σὰ θέλεις νὰ προκόψῃς
καὶ στὰ Νεραϊδολίθαρα καλάμι μηδιαλάσσης...

(Μιχ. Σ. Λελέκουν, Δημοτικὴ ἀνθολογία, 1886, σελ. 79, στ. 6-8).

⁶ Βλ. Λ. Λουκοπούλου, Ποιμενικὰ τῆς Ρούμελης, ἐν 'Αθήναις 1930, σ. 180 κ.ξ..

⁷ *Ενθ* ἀν.

⁷ Αὐτόθι.

‘Ο ποιμενικὸς αὐλός, ὁ κατεσκευασμένος ἀπὸ καλάμι, καλεῖται εἰς τὴν Ἀχαίαν τζουρλάς, εἰς τὴν Κορινθίαν δὲ ὅμοιώς τζουρλάς ἡ σουραύλι.

Ἡ νταρβίρα, ὡς ἀναφέρει ὁ Δ. Λουκόπουλος, διαφέρει ἀπὸ τὸ καλάμι κατὰ τὸ μῆκος. «Τὸ καλάμι εἶναι μακρὺ ἔως μιάμιση πιθαμή. Ἡ νταρβίρα φτάνει τὸ μισὸ μέτρο. Παῖζει πιὸ χοντρὰ καὶ πιὸ βραχνὰ ἀπὸ τὸ καλάμι».



Εἰκ. 1. Φλογέρα.



Εἰκ. 2. Τζαμάρα.

Συγκρίνων ὁ Λουκόπουλος τὴν νταρβίρα μὲ τὴν φλογέραν λέγει ὅτι ἡ τελευταία ἔχει μῆκος ἐνίστε ἐνὸς μέτρου καὶ πλέον¹.

Κατὰ πληροφορίας τοῦ Στάθη Σταθάκη, ἑτῶν 79, καταγομένου ἐξ Ἀγ. Κοσμᾶ Κυνουρίας, φλογέρα εἰς τὴν περιοχὴν ταύτην ἐκαλεῖτο ἡ νταρβίρα, ἡ ὅποια κατεσκευάζετο ἀπὸ ἔνδιον κουμαριᾶς. «Εἶχε ἐξη τρύπες καὶ ἥτο διπλασία σὲ μῆκος ἀπὸ τὸ τσαφλιάρι (κοινῶς φλογέρα) καὶ τὸ κάτω μέρος εἶχε μικρὰν καμπύλην. Ἐπαῖζετο ὅπως τὸ φλάσιτο, δηλαδὴ δὲ δργανοπαίκτης φυσοῦσε στὸ ἐπάνω μέρος ὃπου ὑπῆρχε μιὰ ὅπη. Ἡτανε χοντρύτερη ἀπὸ τὸ καλάμι καὶ παρῆγε ἥχους

¹ Βλ. Δ. Λουκοπούλου, ἔνθ' ἀνωτ., σελ. 180 κ.ἔξ.

βαρεῖς (βαθύφωνους). "Οταν δὲν τὴν μετεχειρίζετο, δηλαδὴ δὲν ἔπαιζε, ἔβαζε μέσα στὸν αὐλὸν μιὰ λεπτὴ βέργα τυλιγμένη μὲ πρόβειο μαλλί, βουτηγμένο στὸ βούτυρο. Αὐτὸς ἐγίνετο, γιὰ νὰ μὴ ξεραίνεται τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ αὐλοῦ καὶ νὰ μὴ κινδυνεύῃ νὰ σκάσῃ τὸ ἔντο. Ἡ νταρβίρα ἥτανε πιὸ δύσκολη στὸ παιζιμο ἀπὸ τὴν φλογέρα. Στὸν Κοσμᾶ Κυνουρίας τὴν ἔπαιξε δὲ Τσέλιγκας Παναγιώτης Τραϊφόρος, γύρω στὰ 1900».

γ) Φλογέρα - Τζαμάρα : Οἱ νταρβίρες καὶ οἱ τζαμάρες, σημειῶνει δὲ Δ. Λουκόπουλος, γίνονται ἀπὸ ἵσια καὶ στερεὰ ἔντα, τὰ δοποῖα κουφαίνονται μὲ σιδερένια σούβλα, κοκκινισμένη στὴ φωτιά. Τζαμάρα φκειάνονται καὶ μὲ λαμνὶ ἀπὸ καιριοφύλλι ἢ παλιὰ φυσίτα (μαντζακάσσα-μονόκανο ὅπλο) ἢ ἀγοράζονται μπρούντζινους σωλῆνες¹.

Κατ' εἰδήσεις καὶ ἐξ ἄλλων διαφόρων περιοχῶν τζαμάρα καλεῖται δὲ αὐλός, δὲ κατεσκευασμένος ἐκ μετάλλου (σιδήρου, χαλκοῦ) ἢ κοκκάλου, ὡς λχ. εἰς εἰς τὴν "Ηπειρον"², ὅπου ἡ μεταλλίνη τζαμάρα ἔχει 9 δπάς ἐμπροσθεν καὶ μίαν εἰς τὰ πλάγια (εἰκ. 2).

"Υπάρχει ἡ πίστις εἰς τὸν λαόν, δτι ὁρισμένα μουσικὰ ὅργανα ἔχουν μαγικὰς ἰδιότητας ἢ δτι παίζονται ὑπὸ τοῦ διαβόλου, τῶν μαγισσῶν ἢ τῶν Καλικαντζάρων. Οὕτως εἰς τὴν "Ηπειρον δὲ Καλικάντζαρος φέρεται νὰ παίζῃ τρία ὅργανα: ντέφι, βιολί καὶ ὅργανο, δηλαδὴ νταούλι. Μ' αὐτὰ παρουσιάζεται δροχούμενος ψηλὰ στὰ κεραμίδια τῶν σπιτιῶν, στὶς ἀκροποταμιές, στὶς βρύσες καὶ τὰ πηγάδια³.

"Ἐκ τῆς Ἀχαΐας προέρχεται ἡ ἀκόλουθος παράδοσις, σχετιζομένη μὲ τὴν κατασκευὴν τοῦ τζαμού λατα (ποιμενικοῦ αὐλοῦ): «Τὸν τζουφλὰ τὸν ἔφτειασε δὲ διάβολος, γιὰ νὰ διασκεδάψῃ, ἀπὸ καλάμι καὶ δὲν πρέπει γι' αὐτὸς νὰ τὸν βαροῦν τὰ μεσάνυχτα, γιατὶ μαζώνουνται οἱ διαβόλοι καὶ χορεύουν. Ὁ Χριστὸς τότε γιὰ νὰ ταπεινώσῃ τὸ διάβολο ἔφτειασε τὴν τζαμάρα (εἶδος φλογέρας, μήκους μέτρου περίπου, ἐκ διατρήτου βλαστοῦ κουμαριᾶς ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ) μὲ πολὺ δυνατώτερη φωνὴ ἀπὸ τὸν τζουφλά. Ὁ διάβολος ἔφτόνεσε καὶ γιὰ νὰ τοῦ χαλάσῃ τὴ φωνὴ ἔκαμε κρυφὰ μιὰ τρῦπα στὴν κάτου μεριγιά, τὸ πίσω μέρος, ἀλλὰ τότες ἡ τζαμάρα ἔβγαλε καλύτερη φωνὴ καὶ ἔτσι ἔσκασε δὲ διάβολος ἀπ' τὸ κακό του. Τὴ τζαμάρα δὲ, τι ὕδα κι ἄν τὴ βαρᾶς, δὲν φοβᾶσαι»⁴.

¹ Βλ. Δ. Λουκοπούλον, ἐνθ' ἀντ., σελ. 183.

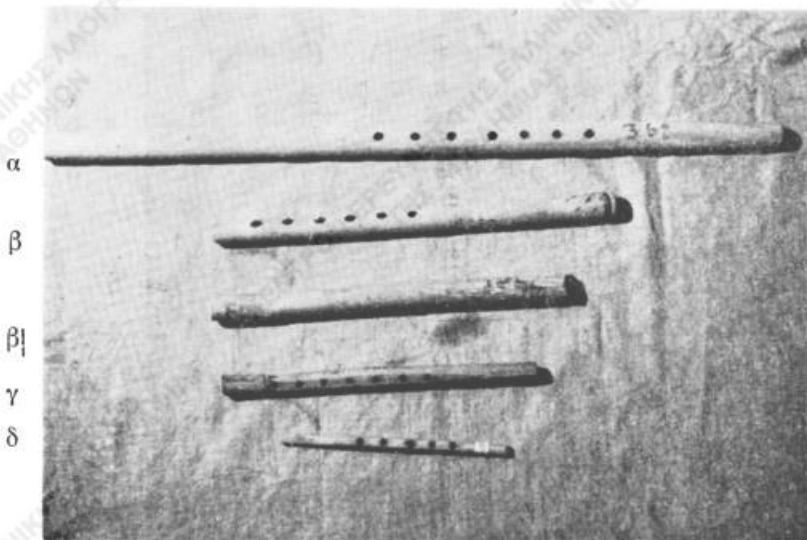
² Κ.Ε.Ε.Λ. χειρ., ἀρ. 2277 Α, σ. 125 (συλλ. Δ. Β. Οίκονομίδου, 1958).

³ Κ.Ε.Ε.Λ. χειρ., ἀρ. 2265, σελ. 8. ("Ηπειρος, συλλ. Δ. Οίκονομίδου 1951).

⁴ Κ.Ε.Ε.Λ. χειρ., ἀρ. 2268, σελ. 795, (συλλ. Χ. Κορύλου).

Εἰς τὸ Μεγανήσι (Λευκάδος) ὑπάρχει ἐν χρήσει ἡ φράσις: «βαοεῖ τζαμάρα», δηλ. εἶναι κουτός¹. Εἰς τὴν Καρδίτσαν καλεῖται β α ο β ἄ γ κ α (εἰκ. 3) φλογέρα μήκους 44 ἑκατ., κατεσκευασμένη ἐκ ξύλου, καὶ τζαμάρα ἡ βραχυτέρα, μήκους 41 ἑκατ. Καὶ αἱ δύο ἔχουν 7 ὅπας ἔμπροσθεν καὶ 1 ὅπισθεν.

Ἄυλοὶ ἔξ δστοῦ γυπός : "Υπὸ τῶν ποιμένων ἐπιζητεῖται Ἰδιαιτέρως ἡ ἀπόκτη-



Εἰκ. 3. α) Βαοβάγκα. β) Σουραύλια. γ) Φλογέρα. δ) Καλάμι.

σις αὐλοῦ «ἀπὸ φτερούγα ὅρνιου», διότι, ὡς πιστεύεται, ὁ κοκκάλινος αὐλὸς ἥχει γλυκύτερον ἀπὸ τὴν φλογέραν ἐκ ξύλου ἢ μετάλλου. Ἡ κατασκευή της γίνεται μὲν εἰδικὸν τρόπον καὶ σχετικὴν τελετουργίαν . . . «ἀφοῦ ἀποχτήσῃ τὴν φτερούγα τοῦ ὅρνιου, ἀναφέρει ὁ Δ. Λουκόπουλος², καὶ τὴν θάψῃ μέσα στὸ χῶμα γιὰ κάμποσο καιρόν, ὥσπου νὰ σαπίσουν τὰ κρέατα ποὺ σκεπάζουν τὸ κόκκαλο, πρέπει νὰ πάῃ στὴν ἐκκλησιά, νὰ τὴν ἀφίσῃ κάτου στὸ ἄγιο βῆμα μέσα, νὰ λειτουργηθῇ σαράντα μέρες». Καὶ ἐν Κρήτῃ ὅμοιώς οἱ ἔξ δστοῦ αὐλοὶ θεωροῦνται ὡς οἱ καλύτεροι. Οὕτως εἰς τὸ Λασίθι³ πιστεύεται ὅτι καλὰ θιαμπόλια γίνονται ἀπὸ κόκκαλο βιτσίλας (εἰδος γυπαετοῦ).

Εἰς τὴν Ἀσῆ Γωνιάν (χωρίον εἰς τὸν νομὸν Χανίων) κατασκευάζονται ἐπί-

¹ Κ.Ε.Ε.Λ. χειρ., ἀρ. 2276, σελ. 359 (συλλ. Δ. Λουκάτου).

² Βλ. Δ. Λουκοπούλου, ἔνθ' ἀν., σελ. 183.

³ Κ.Ε.Ε.Λ. χειρ., ἀρ. 1380, σελ. 47 (συλλ. Μαρίας Λιουδάκι, 1939).

σης « μ π α μ π i ó λ i a » ἐκ κοκκάλου κανάβου (= γυπδς)¹. Εἰς τὸν νομὸν Δράμας καλεῖται « σ φ u ρ i γ λ a » αὐλός, δ ὅποιος παλαιότερον κατεσκευάζετο ἀπὸ τὸ κανάρι (τὸ φτερό) δρυιου ἀπὸ καρτάλι (εἰκ. 4) πρὸς δὲ εἰς τοὺς Πύργους (Δράμας) ή ἀπὸ καρτάλι (κόκκαλο) φλογέρα καλεῖται « π i σ t i á l k a »². Σημειώτεον ὅτι αὐλοὶ ἐκ κοκκάλου δρυνέου ἥσαν γνωστοὶ καὶ εἰς τὴν ἀρχαιότητα. Ὁ Πο-



Εἰκ. 4. Σφυρίγλα (σουραύλι).

λυδεύκης μαρτυρεῖ ὅτι «Σκύθαι δέ, καὶ μάλιστα τούτων οἱ Ἀνδροφάγοι, καὶ Μελάγχλαινοι καὶ Ἀριμασποί, ἀετῶν καὶ γυπῶν δστοῖς αὐλητικῶς ἐμπνέουσιν»³.

Εἰς τὴν Κρήτην ἐκ τῶν χρόνων τῆς Ἐνετοκρατίας ἀναφέρονται οἱ αὐλοὶ μὲ διάφορα δνόματα ἀπὸ ἔκεινα τῆς ἡπειρωτικῆς Ἑλλάδος: οὕτως ἔχομεν εἰς τὴν νῆσον τὰ δνόματα: «π a n t o ú q a » ἢ «μ a n t o ú q a », δηλαδὴ π a n δ o ú - q i o n , ἥτοι αὐλός. Ἐπίσης τὸ « φ i a μ p i ó l i » (λέξις Ἰταλική, ἐκ τοῦ λατινι-

¹ Κ.Ε.Ε.Λ. χειρ., ἀρ. 2799, σ. 27 (συλλ. Γ. Αίκατερινίδου, 1964).

² Κ.Ε.Ε.Λ. χειρ., ἀρ. 2896, σ. 34 (συλλ. Γ. Αίκατερινίδου, 1964).

³ Ὁνομ. IV, 76.

κοῦ Flautiola)¹. Τὸ δργανον τοῦτο καλεῖται σῆμερον ἐνταῦτα «θιαμπόλι», (εἰκ. 5), παράγει δὲ τὸν ἥχον μὲ βύσμα καὶ ἔχει 5 ὅπας. Τὸ μῆκος του εἶναι περὶ τὰ 40 ἑκατ. περίπου, κατασκευάζεται δὲ ἀπὸ καλαμί καὶ σφάκα, δηλ. ἔύλον πικροδάφνης².

Εἰς τὴν Δυτ. Κρήτην τὸ θιαμπόλι καλεῖται «χαμπιόλι», εἰδικῶς δὲ εἰς τὸ δροπέδιον Ὄμαλοῦ Χανίων «μπαμπιόλι»³.



Εἰκ. 5. Θιαμπόλι.

Ἡ «μαντούρα» κατασκευάζεται ἔξι ἐνὸς γόνατος καλαμιοῦ, ἢτοι ἔνὸς κονδύλου. Εἰς τὸ μῆκος δὲν ὑπερβαίνει αὗτη τὰ 20 ἑκατ. καὶ δ σωλὴν αὐτῆς

¹ Βλ. Φαίδ. Κουκουλέ, Συμβολὴ εἰς τὴν Κρητικὴν λαογραφίαν ἐπὶ Βενετοχρατίας, Ἐπετ. Ἐταιρ. Κρητ. Σπουδῶν, τόμ. 3 (1940), σελ. 20-21.

² Προμηθ. δ Πυρφ., ἔτ. Γ' (1927), ἀρ. φύλλ. 59, σ. 7.

³ Διὰ νὰ σατυρίσῃ δ λαός εἰς τὴν Κρήτην τὰς πολὺ λεπτὰς κνήμας τῶν γυναικῶν τὰς παρομοιάζει μὲ τὸ θιαμπόλι :

Τὰ πόδια σού 'ν' ἀχιμαδιάς, τ' ἀτζά σον 'ναι θιαμπόλι (συλλ. Μαρ. Λιουδάκη),

(ἀτζὶ λέγεται τὸ σαρκῶδες μέρος τῆς κνήμης).

είναι λεπτότερος του θιαμπολιού.¹ Έχει γλωσσίδα είς τὴν ἐπιφάνειαν τῆς ἀνω ὄψεως, ἥ δοπιά παλλομένη δημιουργεῖ τὸν ἥχον. Έχει δὲ δόπας, αἱ δόποιαι, κατὰ πληροφορίας ἀπὸ τὸν Κρουσῶνα Μαλεβίζιου (Κρήτης) πρέπει νὰ ἀνοίγωνται «μὲ σίδερο καυτό, γιὰ νὰ παιζῃ καλά»².

Εἰς τὴν Νάξον οἱ αὐλοὶ καλοῦνται: σον βλιάρακι δ μικρότερος, σον βλιάρακι δ μεσαῖος, σον βλιάρακι δ μεγαλύτερος, πίρος δὲ τὸ στρογγυλὸ ξυλαράκι ποὺ ἔχουνε χώσει στὸ στόμα τοῦ σευβλιαριοῦ.³ Άλλαι ὀνομασίαι τοῦ αὐλοῦ τούτου είναι: σον βριάλι, συλιαύρι, σονραύλι, σονραύλι.



Εἰκ. 6. Μαντούρα.

λάκι, σονραύλι, συλιαύρι, καθὼς καὶ σφολίστρα καὶ σονραγάλι.

* Εκ τοῦ «πλαγίαυλος» προέρχονται οἱ τύποι: παγιαύλι (Χίος)

«καὶ στὸν δρυιῶν τὸν ποταμὸ μὴρ παιξῆς τὸ παγιαύλι»³,

παγιαύλιν καὶ πιδκιαύλιν (Κύπρος), πιδιαύλι (Ιναρία), πινιαύλι (Σάμος, Κῶς), περνιαύλι (Κάρπαθος):

¹ Κ.Ε.Ε.Λ. χειρ., ἀρ. 2884, σελ. 406 (συλλ. Γ. Αἰκατερινίδου, 1964).

² Κ.Ε.Ε.Λ. χειρ., ἀρ. 228, σελ. 23 (συλλ. Δ. Ζευγώλη).

³ Bl. Philip P. Argenti and H. J. Rose, *The Folk-Lore of Chios*, τόμ. 2, Cambridge 1949, σελ. 738, ἀρ. 10, στ. 6.

«καὶ στὸν ἐπάνω ποταμὸ μὴ παιξῆς τὸ περιαύλι»¹.

Παρὰ τὰ δύοματα αὐτὰ τοῦ αὐλοῦ ἀπαντῶνται καὶ ἔτερα κατὰ τόπους, οἷον: φλεβικός (ή) διὰ τὴν φλογέραν εἰς Χίον, σούρας εἰς τοὺς ἐκ Καππαδοκίας "Ελληνας" ἐνταῦθα λέγεται ἐπίσης ντουντούκα καὶ τουτούκιν, εἰς τὴν "Ιμβρον δλιαύρι ḥ δλιαβίρι καὶ ἀλλαχοῦ σφολίστρα, τσιαφλιάρι" (Θάσος)² καὶ τσιαφλιάρι (Χαλκιδική),³ τσαφάρι δὲ εἰς τὴν Θράκην λέγεται δικιρδός αὐλὸς καὶ φλογέρα διμέγας ποιμενικός. Εἰς τὰ Καλάβρυτα διαλός λέγεται ζούλας καὶ ἀλλαχοῦ τζούλας. Εἰς τὴν Ιθάκην καλεῖται τσαμπούνα φλογέρα. Εἰς τοὺς "Ελληνας" ἐξ Αἴγανου ('Αναι. Θράκης) ἀπαντᾶται ὑπὸ τὸ δόνομα ζαμπούνα, ἐννοεῖται δὲ εἰδος εὐτελεστάτου προχείρου αὐλοῦ ἐκ καλάμου, ἔχοντος τὴν μίαν δλήν σκεπασμένην διὰ σιγαροχάρτου καὶ πλησίον τούτου ἑτέρων, εἰς ἣν ἐμφυσοῦν καὶ δημιουργεῖται ἡχος τραχὺς διὰ τοῦ σιγαροχάρτου. Εἶδος αὐλοῦ εἶναι καὶ ἡ κατσαμπούνα, μὲ πολὺν δξὺν ἡχον.

Οἱ πρόσφυγες ἐκ Πόντου διὰ τὸν ποιμενικὸν αὐλὸν ἔχουν τὸ δόνομα γαβάλι ἥ καὶ καβάλι. Εἰς τὴν περιοχὴν Σερρῶν (Μικρὸ Σούλι) καλεῖται γκαβάλ, κατασκευάζεται δὲ ἀπὸ ἔνιλο φρουξελιᾶς. "Έχει μῆκος περίπου ἑνὸς μέτρου καὶ ἀποτελεῖται ἐκ πέντε τεμαχίων, ἔκαστου μήκους 20 ἑκ. περίπου"⁴. Περὶ τῆς γκαβάλ, παραπτηρεῖ διοουμάνος Τιβέριος Ἀλεξάνδρου, διτὸν πάροχει δργανον μὲ τὸ ἴδιον δόνομα καὶ εἰς τὴν Ρουμανίαν⁵ καὶ διογκοσιλάβος Βασίλ Χατζημάνωφ ἀφίέρωσεν εἰς τὸ δργανον τοῦτο εἰδικὴν πραγματείαν, δπου τὸ περιγράφει λεπτομερῶς, ἀναφέρων τρία μεγέθη, τῶν 65, 75 καὶ 85 ἑκ. μ.⁶.

Παραθέτομεν τὰς διαστάσεις μερικῶν αὐλῶν ἐκ τῆς συλλογῆς τοῦ Κέντρου Ερεύνης τῆς "Ελληνικῆς Λαογραφίας" Ακαδημίας Αθηνῶν.

Φλογέραι: μῆκος 0,245, 0,29 καὶ 0,30 μὲ 6 δπάς.

Σουβλιάρι 0,275 μὲ 6 δπάς. Πιτιαύλι 0,30 μὲ 5 δπάς. Πιδκιαύλι 0,30 καὶ 0,35 μὲ 6 δπάς. Μαρτούρα 0,19 καὶ 0,21 μὲ 5 δπάς. Θιαμπόλι 0,40 καὶ 0,35 μὲ 5 δπάς. Τζαμάρα (σιδερένια) 0,45.

¹ Arn. Passow, Τραγούδια Ρωμαΐκα, Leipzig 1860, σελ. 402, ἀρ. 8.

² Εἰς τὴν Μεγάλην Παναγίαν τὸ τσαφλάρι εἶχε μῆκος 40 ἑκ. μὲ 5 δπάς. "Υπάρχει δὲ καὶ τὸ ἐπίθετον «Τσιφλιαρᾶς».

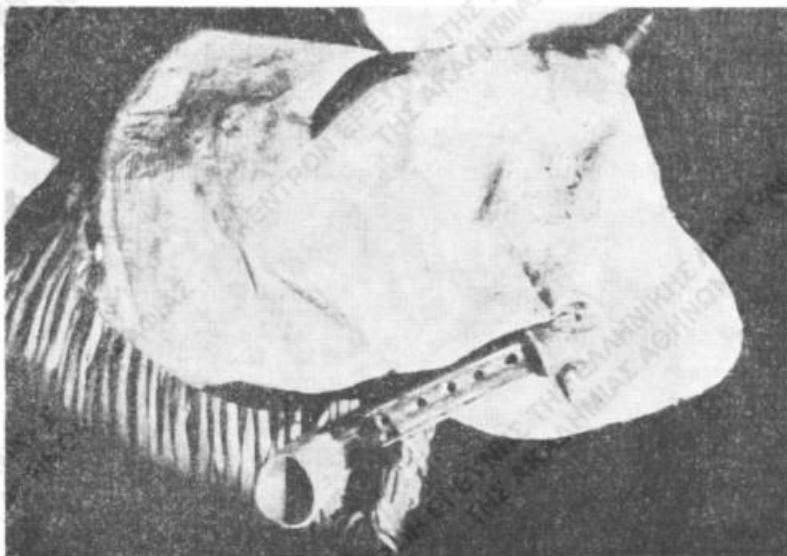
³ Κ.Ε.Ε.Λ. χειρ., ἀρ. 2762, σελ. 36 (συλλ. Γ. Αἰκατερινίδου, 1963).

⁴ Tiberiu Alexandru, Instrumentele muzicale ale poporului Român, Bucureşti 1956, σελ. 59.

⁵ Vasil Hadzimanov, Instruments folkloriques en Macédoine «Kavalis», Journal of the International Folk Music Council, vol. XII (1960), σελ. 21-22.

Β) Η ΤΣΑΜΠΟΥΝΑ (ΑΣΚΑΥΛΟΣ)

‘Η τσαμπούνα (εἰκ. 7), ποιμενικὸν κατ’ ἔξοχὴν δργανον, ἀπαντᾶται ίδιᾳ εἰς τὸν νησιωτικὸν χῶρον. Πολλαχοῦ τῆς Δωδεκανήσου καὶ εἰς νήσους τοῦ Αἰγαίου ἥτο ἐν χρήσει παλαιότερον ὡς τὸ μοναδικὸν δργανον, τὸ δποῖον συνώδευεν ἐνταῦθα τὰ τραγούδια καὶ τοὺς χοροὺς κατὰ τὰς πανηγύρεις καὶ ἄλλας ἑορταστικὰς ἔκδηλώσεις. Ἐνίστε συνοδεύεται αὕτη ὑπὸ ἐνὸς μικροῦ τυμπάνου (τουμπὶ) (εἰκ. 8), τὸ δποῖον κρούεται μὲ δύο λεπτὰς ράβδους. Εἰς Κάρπαθον ἀναφέρονται



Εἰκ. 7. Τσαμπούνα.

μουσικὰ συγκροτήματα, τὰ δποῖα ἀποτελοῦνται ἀπὸ δργανοπαίκτας τσαμπούνας, λύρας καὶ λαούτου.

Τὸ δργανον τοῦτο ἀποτελεῖται κυρίως ἐκ τοῦ ἀσκοῦ καὶ τοῦ διπλοῦ αὐλοῦ. Οἱ ἀσκὸς κατασκευάζεται ἐκ δέρματος αἰγὸς ἢ ἐριφίου, ὡς περισσότερον στερεοῦ ἀπὸ τὸ δέρμα τοῦ προβάτου, γίνεται δὲ ἡ κατεργασία του μὲ διάφορον κατὰ τόπους τρόπον. Κατὰ πληροφορίας τοῦ τσαμπονιάρη Φώτη Κόχυλα, ἐτῶν 50, ἀπὸ τὴν Ἰκαρίαν¹ διὰ τὸ τουλούμι, τὸν ἀσκόν, χρησιμοποιεῖται κατσικοτόμαρο. «Τὸ δέρμα τὸ ἀλατίζομε καλὰ καὶ τὸ ἀφίνομε καμμιὰ δεκαριὰ μέρες καὶ πίνει τὸ ἀλάτι. Υστερα τὸ κουρεύγομε μὲ τὸ ψαλίδι. Τὸ γυρίζομε καὶ τὸ φουσκώνομε. Τὸ τρίβομε ἀπὸ ἔξω καλὰ μὲ ξίδι, γιὰ νὰ κρατάῃ μαλακό. Στὸ ἔνα πόδι τοποθε-

¹ Βλ. Κ.Ε.Ε.Δ. χειρ., ἀρ. 2449, σελ. 509 (συλλ. Γ. Κ. Σπυριδάκη, 1962).

τοῦμε τὴν τσαμπουνοφυλάκα (δηλαδὴ τὸ σύστημα τῶν αὐλῶν ποὺ παράγει τοὺς ἥχους) καὶ στὸ ἄλλο τὸ φυσεόδ (τὸ ἐπιστόμιον). Τὸ κατασκευάζομε ἀπὸ ξύλο¹. Ἐσωτερικῶς, διὰ νὰ μὴ φεύγῃ ὁ ἀσκός, βάζομε ἔνα κρεμμυδόφυλλο».

“Ἄλλαχοῦ τοποθετοῦν τὸ δέρμα ἐντὸς ἑσβεσμένης ἀσβέστου ἢ τὸ περιβρέχουν διὰ ζέοντος ὕδατος. Κατὰ πληροφορίας ἐκ Σάμου ὁ κατασκευαστὴς τοῦ δργάνου



Εἰκ. 8. Τὸ τουμπί (ἀριστερά) ἢ τσαμπούνα (δεξιά).

πλύνει τὸ δέρμα μὲ στίψι, ἡ ὅποια τὸ κρατεῖ μαλακὸ καὶ διευκολύνει τὴν ἀποτρίχωσίν του². Εἰς τὴν νῆσον Σίκινον ἥχογραφήθη τῷ 1966 δημώδης μουσική, ἐκτελεσθεῖσα εἰς τσαμπούναν, τῆς ὅποιας ὁ ἀσκός ἦτο κατεσκευασμένος ἀπὸ νάύλον³ (εἰκ. 9). Ἀπὸ αἰσθητικῆς ἀπόψεως ὁ ἀσκός οὗτος μειονεκτεῖ, ἀπὸ πρακτικῆς πλευρᾶς ὅμως εἶναι ἐξυπηρετικός, διότι ἀντικαθιστᾷ πλήρως τὸν ἐκ δέρματος ἀσκόν, τοῦ ὅποιον ἡ κατεργασία ἀπαιτεῖ κόπον καὶ χρόνον.

“Ο ἥχος τῆς τσαμπούνας παράγεται διὰ δύο μπιμπικιῶν, τὰ ὅποια ἀποτελοῦνται ἐκ δύο ἐπίσης μικρῶν καλαμένιων αὐλῶν, μήκους 8-9 ἑκατ. Τούτων τὸ ἐν ἄκρον, τὸ πρός τὸν ἀσκόν, εἶναι κλειστόν, τὸ δὲ ἔτερον ἀνοικτόν. Ἐπὶ τῆς προ-

¹ Ἀλλαχοῦ κατασκευάζονται ἐκ καλάμου ἢ ὁστοῦ.

² Κ.Ε.Ε.Δ. χειρ., ἀρ. 3038 σ. 141 (συλλ. Στ. Καρακάση, 1966).

³ Βλ. Κ.Ε.Ε.Δ. χειρ., ἀρ. ταυτ. 1392, 12-16 (συλλ. Στ. Ἡμέλλου, 1966).

σθίας ἐπιφανείας τῶν μπιμπικιῶν ὀλίγον κάτωθεν τοῦ κλειστοῦ ἄκρου τοῦ αὐλοῦ ἦν καὶ ἀντιμέτως κατασκευάζεται ἐπιγλωττίς. Ἐκ τῆς ἑξόδου τοῦ ἀέρος ἐκ τοῦ ἀσκοῦ ἡ ἐπιγλωττὶς πάλλεται καὶ δημιουργεῖ τοὺς μουσικοὺς φθόγγους, καλεῖται δὲ αὕτη «γλῶσσα» ἢ «φτερούγα». Τὰ μπιμπίκια τοποθετοῦνται εἰς δύο ἴσθμεγέθεις αὐλοὺς «τὶς μπιμπικομάννες», μήκους περίπου 20-22 ἑκατ. Ἐπὶ τοῦ δεξιοῦ αὐλοῦ κατασκευάζονται πέντε ὀπαί, ἐπὶ δὲ τοῦ ἀριστεροῦ, κατὰ τόπους, μία, τρεῖς ἢ πέντε.

Ἡ μπιμπικομάννα μὲ τὰ μπιμπίκια προσθημοσμένα ἐπάνω εἰς αὐτὴν τοπο-



Εἰκ. 9. Τσαμπούνα μὲ ἀσκὸν ἀπὸ νάυλον.

θετεῖται εἰς συσκευήν, ἡ ὅποια ἀποτελεῖται ἀπὸ ἐπιμήκη αὐλακωτὴν βάσιν ἐκ ξύλου ἐλαίας, πικροδάφνης ἢ καλάμου, μήκους 27-30 ἑκατ., ποὺ καταλήγει ἔμπροσθεν εἰς χοάνην καμπύλην ἢ εὐθεῖαν.

“Οταν ἡ συσκευὴ εἶναι κατεσκευασμένη ἐκ καλάμου¹, ἡ χοάνη ἀποτελεῖ πρόσθετον ἔξαρτημα ἀπὸ κέρας βοός, τὸ διοῖον τοποθετεῖται εἰς τὸ κάτω ἄκρον αὐτῆς, καὶ εἰσχωρεῖ εἰς τὸ εἰδικὸν ἀνοιγμα τοῦ κέρατος. Ἡ συσκευὴ αὕτη λέγεται: «μάρθα» εἰς Κάλυμνον καὶ Ψέριμον (τῆς Δωδεκανήσου), «ποταμὸς» εἰς Σαντορίνην, «ἄφουλκας» εἰς Νάξον, «ἀγαθὸς» εἰς Σύρον, «βόθρα» κ.ἄ.

¹ Εἰς τὴν περίπτωσιν ταύτην τὸ καλάμι πρέπει, κατὰ τὴν λαϊκὴν πίστιν, ν' ἀποκοπῇ κατὰ τὴν «χάση τοῦ φεγγαριοῦ, γιὰ νὰ μὴ σαπίσῃ».

Ἡ τσαμπούνα φέρεται μὲ διάφορα κατὰ τόπους δνόματα, οἷον: «θυλακούρι», «ἀσκί», «τουλούμ», «ἀγγεῖον», καὶ «ἀγκοπὸν» (Πόντος), «ἀσκοζαμπούνα» (Αἶνος), «τσαμπονοφύλακας» (Ίκαροια), «σκορτσάμπονο» (Κεφαλληνία), «μποσκοτσάμπονο» (Μάνη), «τσαμπονάσκιο» (Νάξος), «παμπούνα» (Ανδρος), «διπλοσάμπ’ νο» καὶ «σαμπούνια» (Κύμη), «ζαμπούνα» (Σῦρος), «σαμπούνα» (Μύκονος), καὶ «ντζαμπούνι» (Σουδενά Καλαβρύτων).

Περὶ τοῦ ὅργανου τούτου ἔχει δημοσιεύσει εἰδικὴν μελέτην ὁ Σπ. Περιστέρης¹, ἐκ τῆς ὁποίας καὶ παρελάβομεν σχετικὰς πληροφορίας ὡς πρὸς τὴν τεχνικὴν τῆς κατασκευῆς καὶ τῆς λειτουργίας του. Παλαιότερον ἡσχολήθη μὲ τὸν ἄσκαυλον ὁ Θ. Πολυκράτης², δοτις ὑπεστήριξεν ὅτι τὸ ὅργανον τοῦτο ἦτο ἄγνωστον εἰς τοὺς ἀρχαίους Ἕλληνας. «Οὐδὲν ἔχομεν μαρτύριον», γράφει, «ἄντιον ὑπῆρξε γνωστὸς παρὰ τοῖς ἀρχαίοις Ἕλλησι». Κατὰ τὸν Πολύβιον — συνεχίζει ὁ Ἰδιος — ἡ «οιμφωνία» ἢ «ὅ ἄσκαυλος», ἔχοησιμοποιεῖτο παρὰ τοῖς ἐν Ἀσίᾳ Ἕλλησι τῶν τελευταίων Ἑλληνικῶν χρόνων καὶ παρὰ τοῖς Ρωμαίοις, ἔνθα ἔλαβε καὶ ἐπιχώριον χαρακτῆρα. «Ἡ «οιμφωνία» ἢ «σαμπόνια» εἶναι ἀναγραμματισμὸς τοῦ παρὰ Χαλδαίοις, Ἀσσυρίοις καὶ Ἐβραίοις ὅργανου ὄνομαζομένου «Somponiach», δηλοῦντος βουκολικὸν ὅργανον . . . Παρ’ ἡμῖν ἡ Cornemuse σώζεται ὑπὸ τὸ ὄνομα: γκάιδα, καραμούζα, τσαμπούνα . . .».

Κατὰ τὴν γνώμην ἡμῶν αἱ ἀπόψεις αὗται τοῦ Πολυκράτους δὲν εὐσταθοῦν σήμερον, διότι ἔχομεν μαρτυρίας ὅτι ὁ ἄσκαυλος ἦτο γνωστὸς εἰς τὸν Ἑλληνικὸν χῶρον τῆς ἀρχαιότητος ὡς ἀσκὸς τοῦ Διονύσου καὶ ἀναφέρεται ὑπὸ τοῦ Δίωνος τοῦ Χρυσοστόμου καὶ τοῦ Πολυβίου³. Κατ’ ἄλλους ἦτο γνωστὸς ἀπὸ τοῦ 5ου αἰ. π.Χ. μὲ τὸ ὄνομα «φυσαλῆς» καὶ σχῆμα πιθανῶς κύστεως⁴.

Κατὰ νεωτέρας ἐρεύνας, ὡς ὑποστηρίζουν μουσικολόγοι μελετηταὶ τῆς Βίβλου, οἱ Carl H. Ersling καὶ Lucetta Moury, ἡ ὄνοματολογία τῶν μουσικῶν ὅργανων, τὰ ὁποῖα ἀναφέρονται εἰς τὴν Παλ. Διαθήκην εἰς τὸν μετὰ τὴν αἰχμαλωσίαν τῶν Ἐβραίων χρόνους, προέρχεται ἐκ τῆς Ἑλληνικῆς, ὡς ἐπὶ παραδ. ἡ λέξις «Kitharos» ἐκ τῆς λ. κιθάρα, ἡ λέξις Pesanterim ἐκ τῆς λ. Ψαλτή-

¹ Βλ. Σπ. Περιστέρης, «Ο ἄσκαυλος (τσαμπούνα) εἰς τὴν νησιωτικὴν Ἑλλάδα, Ἐπετ. Λαογρ. Αρχ., τόμ. ΙΓ-ΙΔ (1960-1961), σελ. 52-72.

² Βλ. Θ. Πολυκράτους, Πραγματεῖαι περὶ τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ ὅργανου ἀπὸ τῶν ἀρχαιοτάτων μέχρι τῶν καθ’ ἡμᾶς χρόνων, Φόρμιγξ, ἀρ. 11-12, σελ. 3, ἐν Ἀθήναις 1909.

³ Βλ. Σπ. Περιστέρης, ἔνθ’ ἀνωτ., σελ. 52.

⁴ F. Galpin, ἔνθ’ ἀνωτ., σελ. 203-205.

ριον καὶ ἡ λέξις *Sumponyah* ἐκ τῆς λ. συμφωνία (= τσαμπούνα) ¹.

Νομίζομεν ὅτι θὰ ἦτο δύσκολον, ἂν μὴ ἀδύνατον, νὰ ὑπῆρχε τὸ ὄνομα τοῦ ποιμενικοῦ τούτου μουσικοῦ δργάνου ἀπὸ ἀρχαιοτάτων χρόνων καὶ νὰ ἦτο ἄγνωστον εἰς τὸν Ἑλληνικὸν λαόν, μάλιστα δὲ νὰ ἔχῃ δώσει καὶ τὴν ὀνομασίαν εἰς μουσικὸν δργανὸν τῶν Ἐβραίων. Ἐπίσης ὑπάρχουν καὶ οὐσιώδεις διαφοραὶ μεταξὺ τῶν μουσικῶν δργάνων: γκάϊδας, τσαμπούνας καὶ καφαμούζας, τὰ ὅποια ὁ Πολυκράτης ταυτίζει εἰς ἐν καὶ τὸ αὐτὸν μουσικὸν δργανόν, δηλ τὸν ἀσκαύλον.

Γ) Η ΓΚΑΪΝΤΑ

Ἡ γκάϊντα, τύπος ἀσκαύλου, τῆς Ἰδίας μορφῆς καὶ κατασκευῆς πρὸς τὴν τσαμπούναν, διαφέρει αὐτῆς ὡς πρὸς τὰ δύο μπιμπίκια, διὰ τῶν ὅποιων παραγονταὶ οἱ μουσικοὶ φθόγγοι. Ταῦτα δὲν εἶναι ἡνωμένα εἰς ἕνα σύστημα, ὅπως εἰς τὴν τσαμπούναν, ἀλλ' ὁ κάθε αὐλὸς εἶναι ἀνεξάρτητος τοῦ ἄλλου, πρὸς δὲ ὁ σωλὴν ὁ ἐκτελῶν τὸ ἰσοχράτημα εἶναι κατὰ πολὺ μακρύτερος τοῦ πρώτου μὲ τὸν ὅποιον ἐκτελεῖται ἡ μελῳδία.

Παραθέτομεν περιγραφὴν τοῦ δργάνου τούτου κατὰ πληροφορίας τοῦ ἐκ Καρωτῆς Διδυμοτείχου Κ. Κωνσταντινίδου, ἐπαγγελματίου δργανοπαίκτου, ὁ ὅποιος παῖζει γκάϊνταν καὶ ταραμπούκα ².

Ἡ γκάϊντα ἀποτελεῖται ἐκ τῶν ἔξαρτημάτων: α) «τοῦ ἀσκοῦ», ὁ ὅποιος καλεῖται κοινῶς «τουλούμι», εἶναι δὲ συνήθως μεγαλύτερος τοῦ τῆς τσαμπούνας. β) ἀπὸ τὸ «φυσάρι» ἢ καὶ «στόπι», ποὺ εἶναι τὸ γλωσσίδι ἐκ δέρματος διὰ νὰ ἐμποδίζῃ τὴν ἔξοδον τοῦ ἀέρος, ὅταν ὁ γκαϊταντζῆς διακόπτῃ τὴν ἐμφύσησιν διὰ νὰ ἔκουρασθῇ. γ) τῶν σημείων τοῦ ἀσκοῦ, ὅπου εἶναι ἐνσφηνωμένοι οἱ σωλῆνες, καλούμενοι «κεφαλάρια». δ) τοῦ μικροῦ σωλῆνος μὲ 7 δπάς ἐμπροσθεν καὶ μίαν «τυφλήν» δπισθεν, ὁ ὅποιος παράγει τοὺς φθόγγους τῆς μελῳδίας, καλεῖται καὶ «γκαϊτανίσα». Ο μεγάλος σωλήν, ποὺ κρατεῖ τὸ ἵσον, ἀποτελεῖται συνήθως ἀπὸ τρία τεμάχια καλῶς προσημοσμένα τὸ ἐν ἐντὸς τοῦ ἄλλου, καλεῖται δὲ «μπάσο» ἢ «μπουρί» ἢ «ζουμάρ», ἀλλαχοῦ «ἄγκαρὰ» καὶ «μπόκαλο». Τὸ μπουρί οὐδεμίαν ἔχει δπήν, κρατεῖ δὲ τὸ ἵσον μὲ ἕνα μόνον φθόγγον, ὁ ὅποιος εἶναι ἡ τονικὴ εἰς μίαν ὁγδόην χαμηλότερον.

¹ Bk. The New Oxford History of Music, I (1960), κεφ. Music in the Bible, σελ. 296 καὶ 300-301.

² Κ.Ε.Ε.Λ. χειρ., ἀρ. 2343, σελ. 83 καὶ 147 (συλλ. Δ. Πετροπούλου - Στ. Καρακάση - 1960).

Είς ώρισμένας χώρας τῆς Εύρωπης ὑπάρχουν γκάϊντες μὲ περισσοτέρους τοῦ ἐνὸς ίσοκράτας (μπουριά), ἐκ τούτου δὲ δύνανται νὰ συνοδεύουν μελῳδίας εἰς διαφόρους τονικότητας.

Είς τὴν Ἑλλάδα ἡ γκάϊντα εἶναι διαδεδομένη εἰς τὴν βόρειον Ἑλλάδα (Μακεδονίαν καὶ Θράκην), πρὸς δὲ καὶ εἰς τοὺς γειτονικοὺς βαλκανικοὺς λαούς,



Εἰκ. 10. Γκάϊντα. (Μακεδονία).

ὡς καὶ τὴν λοιπὴν Εύρωπην, μὲ τὰς ὀνομασίας. Corne-muse, Musette, Bagpipes, Volynka, Zampogna, Dudesack κ.ἄ.¹.

Ἡ γκάϊντα δύναται νὰ παῖζεται μόνη ἢ μὲ συνοδείαν νταουλιοῦ ἐνὸς ἢ δύο νταχερέδων (ντεφιῶν) (εἰκ. 10) ἢ καὶ ταραμπούκας.

Δ) ΖΟΥΡΝΑΔΕΣ

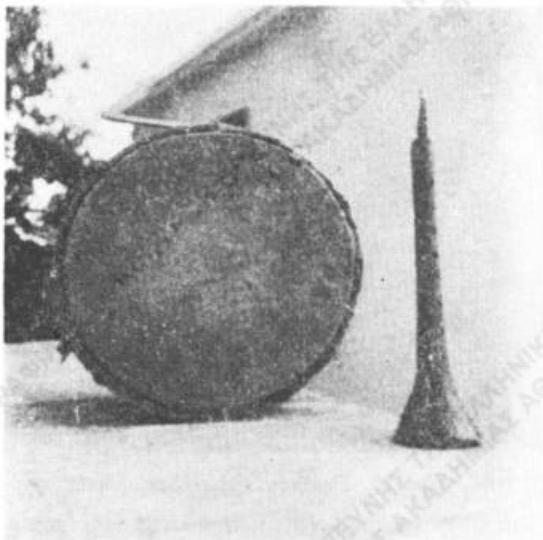
Ο ζουρνάς ἀπαντᾶται εἰς τοία μεγέθη, ἔκαστου τούτων διακρινομένου δι' ἴδιαιτέρου δνόματος: α) ζουρνάς, μήκους 20 ἑκατ. β) πίπιζα, μήκους περίπου 32 ἑκατ. καὶ γ) καραμούζα, μήκους περίπου διπλασίου τῆς πίπιζας.

Τὰ δύο πρῶτα εἴδη ἀπαντῶνται διαδεδομένα εἰς τὴν Πελοπόνησον καὶ τὴν Ρούμελην, τὸ δὲ τρίτον εἰς τὴν Μακεδονίαν. Συνήθως οἱ δραγανοπαῖκται, οἱ ζουρνατζῆδες, εἶναι γύφτοι. Ο λαὸς ὀνομάζει ἀδιακρίτως ζουρνάδες καὶ τὰς τρεῖς αὐτὰς κατηγορίας.

¹ Βλ. F. Galpin, European Musical Instruments, London 1937, σελ. 203-208.

Εἰς τὴν Ζάκυνθον ἡ πίπιζα καλεῖται νιάκαρο, ἐπειδὴ δὲ συνοδεύεται πάντοτε ὑπὸ ἑνὸς μικροῦ ταμπουρόλου, τὸ συγκρότημα τοῦτο καλεῖται «ταμπουρόνιάκαρο» (εἰκ. 11).

Οἱ ζουρνάς κατασκευάζεται ἀπὸ σκληρὸν καὶ ξηρὸν ξύλον φράξου, καρυδιᾶς, ἢ δέξιας. Ἐπὶ τοῦ κυρίου σωλήνος ὁ δρόποιος καταλήγει εἰς χοάνην, καλουμένην «καμπάναν», διανοίγονται 15 ὅπαί, ἐκ τῶν δρόπων αἱ 8 χρησιμεύουν διὰ τὴν πα-



Εἰκ. 11. Ταμπουρόνιάκαρο. (Ζάκυνθος).

ραγωγὴν τῶν ἥχων, αἱ δὲ λοιπαὶ ἔπτα «γιὰ τὴν ἀρμονία καὶ τὴν γλύκα τοῦ ἥχου. Θεωροῦνται ἀπαραίτητες καὶ χωρὶς αὐτὲς γλυκὸ παῖξιμο δὲν κατοφθάνεται»¹. Ἐξαρτήματα τοῦ ζουρνᾶ είναι: α) ὁ «φάσσουλας», μικρὸν κυλινδρικὸν ξύλον, μήκους 4,5 ἑκατ., διατρυπημένον καὶ σχιστόν, τὸ δρόποιον χωρίζεται εἰς δύο δίχαλα. Δι' αὐτοῦ διοχετεύεται ὁ ἀὴρ εἰς τὸν ἐσωτερικὸν κύλινδρον τοῦ αὐλοῦ, δπότε διὰ τῶν δρόπων παράγεται ὁ ἥχος. β) τὸ «κανέλι», κωνικὸς μικρὸς σωλήνη ἐκ φύλλου μπροστήζον, ὁ δρόποιος φέρει κολλημένην δριζοντίως μίαν «ροδέλλαν» ἀπὸ τὸ ἴδιον μέταλλον. «Τὸ κανέλι ἐφαρμόζεται ἐπὶ τῆς κεφαλῆς τοῦ φάσουλα, ἐνῷ εἰς τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ κανελιοῦ ποὺ ἔχεται ἀπὸ τὸν ζουρνάν δένεται τὸ «τσαμπούνι», τὸ δρόποιον κατασκευάζεται ἀπὸ ἄγριο καλάμι, μήκους 1,5 ἑκατ.². Ἀπαιτεῖται εἰδικὴ ἐπεξεργασία τοῦ καλαμιοῦ, διὰ τοῦ δρόπου κατασκευάζεται τὸ τσαμπούνι, ἵνα πα-

¹ Βλ. K. Κώνστα, Η ζυγιά στὴ Δ. Ρούμελη, Λαογρ., τόμ. 19 (1961), σελ. 325-359.

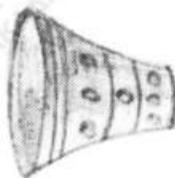
² «Ἐνθ' ἀνωτ., σελ. 344-345 καὶ 347.

ράγη μὲ τὸ φύσημα τοὺς ἥχους· τοῦτο διαφέρει ἀπὸ τὰ μπιμπίκια τῆς τσαμπούνας, διότι δὲν παράγεται ὁ ἥχος μὲ γλωσσίδα, ἀλλὰ μὲ τὰ ἄκρα τοῦ καλαμιοῦ, τὰ διποῖα συμπιέζονται καταλλήλως. Τὰ μπιμπίκια τῆς τσαμπούνας εἶναι τὸ πρότυπον τῶν ὁργάνων τῆς οἰκογενείας τοῦ κλαρίνου, ἐνῷ τὸ «τσαμπούνι» τοῦ ζουρνᾶ, τῆς οἰκογενείας τῶν ὅμποε.

Ἄπαραίτητον τέλος ἔξαρτημα τοῦ ζουρνᾶ εἶναι ἡ «φουύρλα», μία κοκκαλίνη



Εἰκ. 12. Ζουρνάς.



Εἰκ. 13. Καμπάνα.



Εἰκ. 14. Τζαμπούνι καὶ φουύρλα.

οοδέλλα, διαμέτρου 4 ἑκατ. Εἰς τὸ κέντρον αὐτῆς ὑπάρχει ὅπη, δι' ἣς διαπερᾶται τὸ κανέλι μὲ τὸ προσηρμοσμένον τσαμπούνι. Ἐπάνω εἰς τὴν φουύρλαν ὁ ζουρνατζῆς συμπιέζει τὰ χεῖλη του, ὥστε οὕτω νὰ διοχετεύῃ τὸν ἀέρα διὰ τοῦ τζαμπουνιοῦ εἰς τὸν ζουρνά (εἰκ. 12, 13, 14).¹

Οἱ πίπιζες καὶ οἱ καραμοῦζες (εἰκ. 15) φέρουν τὰ αὐτὰ ἔξαρτήματα, ἡ ἐπεξεργασία δ' αὐτῶν εἶναι ἡ αὐτὴ πρὸς τὴν τῶν ζουρνάδων, καθὼς καὶ ὁ καμπάτζουρνάς, τὸ μεγαλύτερον ὅργανον οἰκογενείας τῶν ζουρνάδων, τὸ διποῖον σπανίως ἀπαντᾶται.

Τὰ ὀνόματα τῶν ζουρνάδων παραλλάσσουν ὠσαύτως κατὰ τόπους οὕτως

¹ Βλ. K. Kώροταν, ἔνθ' ἀν.

εἰς Κύπρον καλεῖται «ζορνές», εἰς Μεγανήσι (Λευκάδος) «τζουρνάς», εἰς Καλάβρυτα «ζουρλάς», εἰς τὴν Κοζάνην «ζορνάς». Εἰς τὴν Ρούμελην καλεῖται καὶ ναλάμι ἢ καλέμι. Ἡ πίπιζα καλεῖται καὶ «πίπιτσα» ἢ «πίπιντζα».

Τὸ συγκρότημα τῶν ζουρνάδων εἰς τὴν Ρούμελην ὀνομάζεται «ζυγιά», ἀποτελεῖται δὲ ἀπὸ τὸν 1ον ζουρνάν, ποὺ ἔκτελεῖ τὴν μελῳδίαν καὶ καλεῖται «μάστορης» «προμαδόρος». Ὁ 2ος ζουρνάς οφατεῖ τὸ θεον, ἐκ τούτου δὲ ὁ παίκτης του λέγεται «μπασπαδόρος». Οἱ δύο ζουρνάδες συνοδεύονται ἀπαραιτήτως ἀπὸ τὸ ντα(γ)ούλι,



Εἰκ. 15. Καραμοῦζες καὶ νταούλι. (Μακεδονία).

μικρὸν τύμπανον πρὸς τήρησιν τοῦ ρυθμοῦ. Ἡ ζυγιὰ εἰς τὴν Ρούμελην λέγεται καὶ «ψιλὰ ζουρνάδια»¹.

Μὲ τὴν πάροδον τοῦ χρόνου τὰ μουσικὰ αὐτὰ ὅργανα ἔξαφανίζονται ἀπὸ τὰς περιοχὰς ὅπου ἄλλοτε ἥκμαζον. Τὴν θέσιν των καταλαμβάνει τὸ ολαρίνον, τὸ ὅποιον ἔχει ἀσυγκρίτως μεγαλυτέρας τεχνικὰς δυνατότητας καὶ μελῳδικώτερον ἦχον.

Ε) ΤΟ ΚΛΑΡΙΝΟΝ

Τὸ ολαρίνον, ὡς γνωστόν, δὲν ἀνήκει εἰς τὴν μουσικὴν ὅργανολογίαν τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ. Εἰσήχθη εἰς τὴν Ἑλλάδα ἐκ τῆς Δυτ. Εὐρώπης ὅλιγον πρὸ τῶν μέσων τοῦ παρελθόντος αἰῶνος, τὸ πρῶτον εἰς τὴν Μακεδονίαν καὶ Ἡπειρον

¹ Βλ. Κ. Κώνστα, ἔνθ' ἀν., σελ. 350.

μέσω τῶν τουρκικῶν στρατιωτικῶν δρχηστρῶν, εἴτα δὲ εἰς τὴν ἑλευθέραν Ἑλλάδα, εἴτε διὰ τῶν Ἑλληνικῶν στρατιωτικῶν μουσικῶν, εἴτε μέσω τῶν Φιλαρμονικῶν αἱ δοποῖαι ἥσαν γνωσταὶ ἀπὸ μακροῦ εἰς τὴν Ἐπτάνησον¹.

Τὸ κλαρίνον, ὡς καὶ τὸ βιολί, πρὸς δὲ καὶ τὸ ἀκοόντεόν, δέον νὰ θεωρηθοῦν σήμερον ὡς λαϊκὰ δργανα, μὲ τὸν τρόπον ποὺ παίζουν εἰς αὐτὰ τὴν δημώδη μουσικὴν οἱ λαϊκοὶ δργανοπαῖκται. Οὗτοι ἐφαρμόζουν πρὸς τοῦτο προσωπικὴν τεχνικὴν, ἥ δοποία διαφέρει οιζικῶς ἀπὸ τὴν κλασσικὴν ἐκτέλεσιν. Ἡ διαφορὰ ἔγκειται εἰς τὰ ἐκφραστικὰ μέσα ποὺ μεταχειρίζονται, εἰς τὰ μελίσματα, τὰ Glissando, τὸ βιμπράτο, καὶ εἰς τοὺς αὐτοσχεδιασμούς των. Αἱ ἴδιοτες αὕται προέρχονται ἀπὸ μίαν δργανικὴν παράδοσιν, ἥ δοποία δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ διδαχθῇ εἰς μὴ λαϊκὸν ἐκτελεστῆν.

Οἱ κλαριντζῆδες μεταχειρίζονται σήμερον δργανα εὐδωπαϊκῆς προελεύσεως· παλαιότερον δμος κατεσκεύαζον οἱ ἴδιοι τὸ δργανον τοῦτο, εἶδος πρωτογόνου κλαρίνου, χωρὶς κλειδιὰ ἥ μὲ δλίγα καὶ τοῦτο, διότι δὲν εἶχον ὅλοι οἱ δργανοπαῖκται τὴν οἰκονομικὴν εὐχέρειαν νὰ ἀποκτήσουν δργανον ἐργοστασίου, τὸ δποῖον ἵτο καὶ δυσεύρετον εἰς τὴν ὑπαιθρον.

Ἐχομεν οὕτω μίαν περίοδον πρωτογόνων λαϊκῶν κλαριντζῆδων, οἱ δοποῖοι προητόμασαν τὴν κυρίαν περίοδον τοῦ κλαρίνου εἰς τὴν Ἑλλάδα, κατασκευᾶσοντες οἱ ἴδιοι τὰ δργανά των. Οἱ πρῶτοι αὐτοὶ κλαριντζῆδες — ὅσοι δὲν προήλθον ἐκ τῶν τάξεων τοῦ στρατοῦ — μετεπήδησαν εἰς τὸ κλαρίνο ἀπὸ τὸν ζορνὸν ἥ τὴν καραμούζα. Ἀλλοι πάλιν, ἀπὸ τὴν φλογέραν ἔμαθαν πίπιζαν καὶ ἐν συνεχείᾳ κλαρίνον.

Παραθέτομεν πληροφορίας τινάς, ἀφορώσας εἰς τὴν κατασκευὴν τῶν ἔγχωρίων κλαρίνων. «Παλιότερα ἐφκειάναμε κλαρίνα σὰ μεγάλες φλογέρες. Ὅταν πρωτοηρθαν τὰ κλαρίνα ἀπ' ἔξω καὶ τὰ εἶδαν, ἐφκειασαν ντόπια τέτοια στὸν τύπο τῆς φλογέρας, ἀλλὰ πιὸ μεγάλα. Τὰ κλαρίνα αὐτὰ τὰ ντόπια τὰ χειροποίητα εἶχαν στὴν ἀρχὴ τὸ σχῆμα τοῦ φερτοῦ κλαρίνου ἀλλὰ χωρὶς κλειδιά ὑστερα βάλαν καὶ κλειδιά, ξύλινα, λίγα. Ἀφοῦ πέρασαν μερικὰ χρόνια καὶ μπῆκαν περισσότερα κλαρίνα, ἐφκειαναν κλαρίνα δμοια μὲ τὰ φερτά².

Ἐτερος δργανοπαίκτης ἀναφέρει τὰ ἔξης: «Παλιότερα ἔπαιζα φλογέρα. Ἡτανε φκειασμένη ἀπὸ ξύλο κουμαριᾶς... Τὴν φλογέρα τὴν λέγανε καὶ καλάμι καὶ τζουρλὰ καὶ σουφαύλι. Οἱ τσοπάνηδες ἔχουν ἀκόμη τζουρλάδες, ἀλλὰ οἱ περισ-

¹ Βλ. Δέστ. Μαζαράκη, Τὸ λαϊκὸ κλαρίνο στὴν Ἑλλάδα, Ἀθήνα 1959.

² Ἀνακοίνωσις Χρίστου Οίκονόμου, ἐτῶν 43, ἐκ Φιλίων Καλαβρύτων (1953).

σότεροι ἀγορᾶς ουν κλαρίνα. Τὸ κλαρίνο στὸ Μωρὶα ὅτα εἶναι 80 χρόνια. Ὁ γέρο Φέκας, πέθανε 2—3 χρόνια τώρα σὲ ἡλικία 95 χρονῶν, μοῦ εἶπε δτὶ στὴ μικρή του ἡλικία, 18 χρονῶν, ἀρχισε νὰ παῖζῃ κλαρίνο, ποὺ ἔφεραν τότε οἱ ταξιδεμένοι. Εἴχαμε τότε σύνορα στὴ Λαμία. Κάποιος Σουλεϊμάνης ποὺ ἥρθε τότε ἐκεῖ ἀπὸ τὸ Τούρκικο ἔφερε καὶ κλαρίνο . . »¹. Καὶ οἱ γνωστοὶ Ἡπειρῶται ὁργανοπαίκται, οἱ ἀδελφοὶ Χαλκιᾶ εἰς προφορικήν των ἀνακοίνωσιν εἰς τὸ Λαογραφικὸν Ἀρχεῖον ἐν Ἀθήναις, τὸν Ἰανουάριον τοῦ 1953, ἀνέφερον τὰ ἔξης: «Ο παποῦς μας πέθανε 91 χρονῶν, στὰ 1890. Ἀπὸ μικρὸς ἔπαιζε κλαρίνο ποὺ τὸ ἔλεγαν τότε καὶ οὐ νέττο². Ἐπαιζε στοῦ μπέη ὁ παποῦς μας. Ὁ θεῖος μας πέθανε στὰ 1922 σὲ ἡλικία 65 χρονῶν. Ἐπαιζε καὶ ἐκεῖνος καρνέττο ἀπὸ μικρός. Πέρσι πέθανε ἔνας στὴν Ἀμφιλοχία σὲ ἡλικία 107 χρονῶν. Κ' ἐκεῖνος ἔπαιζε ἀπὸ μικρὸς κλαρίνο. Παλιότερα ἔπαιζαν φλογέρα στοὺς γάμους. Ἀπὸ τὴ φλογέρα βγῆκε ἡ καραμούζα καὶ ἀπὸ τὴν καραμούζα τὸ κλαρίνο. Ὁ τζουρᾶς εἶναι εἰδος κλαρίνου. Μικρὸ δέξφωνο κλαρίνο»³.

Ο ὁργανοπαίκτης ἐκ Σουλίου Γ. Σταύρου ἐπέδειξεν εἰς τὸν συντιάκτην τοῦ Κ.Ε.Ε.Λ. Δημ. Οίκονομίδην⁴ κλαρίνον, τὸ ὄποιον εἶχε κατασκευάσει δ ἴδιος ἀπὸ ξύλου συκῆς. Τοῦτο ἀπηρτίζετο ἀπὸ τρία τεμάχια συνηρμοσμένα καλῶς διὰ κηροῦ καὶ εἶχεν ἔμπροσθεν 6 διπάς καὶ μίαν διπισθεν χωρὶς κλειδιά.

Εἰς τὴν Σιάτισταν ἀναφέρει ὁ καθ. Γ. Μέγας⁵ δτὶ τὸ κλαρίνον ἐλέγετο «τζουρᾶς». Τὸ ἔφτειανεν δ χρονικὸς Π. Σιάσος μὲ ἔξι κλειδιὰ ἀπὸ μολύβι».

Διὰ τὰ πρῶτα κλαρίνα ἔγχωρίου κατασκευῆς παραθέτει σχετικὰς πληροφορίας ἡ Δέσποινα Μαζαράκη εἰς τὸ βιβλίον της «Τὸ λαϊκὸ κλαρίνο στὴν Ἑλλάδα»⁶.

Θεωροῦμεν περιττὸν νὰ παραθέσωμεν ὁργανολογικὰς πληροφορίας περὶ τοῦ βιομηχανοποιημένου κλαρίνου, διότι τοῦτο εἶναι διαδεδομένον πανταχοῦ. Σημειοῦμεν μόνον δτὶ οἱ λαϊκοὶ κλαριντζῆδες παῖζουν, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, εἰς κλαρίνα παλαιοῦ τύπου μὲ 13 κλειδιὰ ἵπ do, καὶ δτὶ ἐλάχιστοι ἔπαγγελματίαι ἔχουν κλαρίνα συστήματος Boehm.

ΣΗΜ. Άλι παρατιθέμεναι ὑπ' ἀρ. 2, 4, 5, 6, 10 καὶ 15 εἰκόνες προέρχονται ἐκ τοῦ φωτογραφικοῦ ὑλικοῦ λαογραφικῶν ἀποστολῶν τοῦ συντάκτου τοῦ Κ.Ε.Ε.Λ. Γ. Αἰκατερινίδου, αἱ δὲ λοιπαὶ, ἔξι ἀναλόγου ὑλικοῦ τοῦ συγγραφέως καὶ ἄλλων συντάκτων τοῦ Κ.Ε.Ε.Λ., πρὸς δὲ ἐκ φωτογραφήσεως μονοικῶν δργάνων τῆς μονοεικῆς συλλογῆς αὐτοῦ.

¹ Νικόλ Ρέλλιας, ἑτᾶν 61, ἀπὸ τὴν Γκούραν Κορινθίας, 1953.

² Ἀλλαχοῦ λέγεται «γ καὶ οὐ νέτος» καὶ «γλαρούσιον».

³ Βλ. Κ.Ε.Ε.Λ. χειρ., ἀρ. 1908 σ. 455 (συλλ. Δ. Β. Οίκονομίδου, 1953).

⁴ Κ.Ε.Ε.Λ. χειρ., ἀρ. 2277 Β'. σ. 33 (συλλ. Δ. Β. Οίκονομίδου, 1958).

⁵ Βλ. Γ. Α. Μέγα, Σιάτιστα, Ἀθήνα 1959, σελ. 40-41.

⁶ Βλ. Δέσπ. Μαζαράκη, ἔνθ' ἀνωτ., σελ. 61 ἔξ.

RÉSUMÉ

Contribution à l'histoire des instruments populaires grecs¹
(Étude organologique et folklorique)

par St. Caracassis

Dans son introduction (pp. 41-44) l'auteur mentionne les divers noms sous lesquels les instruments populaires traditionnels sont connus dans les différentes régions du pays, ainsi que les procédés de fabrication de chaque instrument, puisés directement par les facteurs populaires.

Examinant l'état actuel de ces instruments il constate la disparition graduelle de ceux-ci sous la pression des nouvelles conditions économiques et autres de la civilisation moderne et surtout de la diffusion de la musique par les disques et la radio.

Cette musique influence négativement non seulement la musique et le chant folklorique eux-mêmes, mais aussi les instruments qui sont remplacés par d'autres plus modernes et fabriqués en série, d'après des modèles locaux ou étrangers et cela contrairement à la tradition où le joueur était aussi et le facteur de son instrument. Par ce fait la formation des groupes musicaux populaires est transformée, selon les exigences du présent et sont adoptés des instruments modernes comme l'accordéon, la guitare, le saxophone ou le jazz etc.

Autrefois, une tsambouna (cornemuse des îles grecques) ou une lyra tenaient toute la soirée de danse ou toute les festivités d'une noce. Aujourd'hui, les jeunes instrumentalistes tâchent d'apprendre un peu de solfège et de théorie de la musique pour pouvoir apprendre les morceaux à la mode et ainsi une tradition musicale est encore en voie de disparition, parce que dans le passé, comme on apprenait l'instrument par «l'oreille», ainsi que les mélodies et les danses par un vieux joueur, on apprenait en même temps aussi les vieux airs et danses traditionnels.

¹ Ce chapitre fait partie d'une étude complète des instruments populaires.

Instruments Aerophones

I. Les flûtes des bergers (Αὐλοί, pp. 44-53).

Sous le nom de floyera on désigne habituellement tous les types de flûtes champêtres et de pipeaux et cela malgré qu'ils existent des noms qui distinguent chaque type et qui varient selon les régions où ils sont en usage. Il y a deux catégories principales de flûtes champêtres :

a) La floyera est faite d'un simple tuyau de roseau ou de bois ouvert aux deux bouts, munie de 5 à 7 trous, dont l'un sur la paroi de derrière. Le joueur produit le son en soufflant à l'embouchure supérieure et en la tenant obliquement (Photo n° 1).

b) Le souravli se fait en roseau ou en bois ayant l'embouchure supérieure, taillée en biseau où est ajusté un bouchon (tempon) qui forme un bec avec une mince entaille. Il est joué verticalement (Photo n° 4).

La floyera correspond à la flûte et est répandue dans la Grèce continentale; le souravli correspond au type de la flûte à bec ou aux pipeaux et est répandu en Macédoine, Thrace et dans toutes les îles.

Le peuple comprend dans cette catégorie d'instruments aussi deux autres types des flûtes en roseau d'une facture différente :

c) La madoùra de Crète est formée d'un tuyau de roseau ayant l'extrémité supérieure bouchée et sur la surface du devant une languette taillée à même la paroi. Ce bout de roseau entre dans la bouche du joueur qui en soufflant fait vibrer la mince lame, comme l'anche de la clarinette, et produit le son (Photo n° 6).

Du même type sont et les bibikia qu'on place dans la tsambouna (la cornemuse) et la gaïda qui produisent les sons. Ces divers types de flûtes champêtres diffèrent entre eux a) selon la matière dont ils sont fait: roseau, bois, métal (bronze ou fer) ou os b) selon la longueur et le diamètre c) et selon le nombre des trous qui produisent les sons. Ainsi le timbre de chaque instrument change selon ces propriétés.

Nous donnons ci-dessous quelques uns des principaux types de floyera avec leur dénominations :

a) Kalámi (roseau) formé d'un morceau de roseau long environ de 20 cms, pourvu de 6 trous et d'un autre sur la paroi de derrière.

b) La Darvira est longue d'un demi mètre et plus. Elle est confectionnée avec du bois dur. On évide le morceau de la branche qu'on a choi-

sie avec une broche en fer, rougit au feu. Elle comporte 6 trous, plus un au dos.

c) La djamàra, se fait en bois ou plus généralement en métal (bronze ou fer) elle comporte 6 trous plus un au dos. Elle est longue de 65 cms à un mètre (Photo n° 2).

d) Le Yavàli ou Kavali (Pontus) et le Caval (Macédoine - Thrace) se fait en cinq pièces de tuyaux en bois de 20 cms chaque surajustés et dont les jointures sont enduis avec de la cire pour que l'air ne s'échappe pas.

Mais pour le peuple c'est la floyera fabriquée avec l'aile de l'os de l'aigle ou de l'épervier, qui constitue l'instrument idéal que chaque berger a l'ambition de posséder.

Il y a tout un cérémonial à operer avant de procéder à sa fabrication. Il faut enterrer l'aile de l'oiseau abattu, jusqu'à ce que les chairs se pourrissent et ensuite on porte l'os à l'Eglise où on le laisse pendant 40 jours sous l'autel et ce n'est qu'après que l'on procède à sa fabrication.

Même les anciens hellènes connaissaient les «avloï» (αὐλοί) en os d'aigles. Ils existent d'autres noms encore de floyera, comme tsafàri, tsoúrlas, payàvli, djiradi etc.

Le souravli tuyau à bec en bois ou en roseau qui est répandu surtout dans les îles, est connu également avec plusieurs dénominations comme : souvliari, sournavli, pidiavli, piniavlı, thiaboli, (Photo n° 5) babioli etc.

Dans certains îles (Chypre, Naxos, Anafi) on joue avec deux souravlia à la fois liés parallèlement. L'un a six trous et joue la mélodie, l'autre plus étroit l'accompagne à l'aigüe d'un son unique comme un issokratima (bourdon). (voir photos n° 3, α)=Varvanga, β)=Souravlia, γ)=Floyera et δ) Kalami).

II. La Tsambouna (Cornemuse des îles grecques) (p. 54)

Il s'agit d'un instrument pastoral diffusé dans les îles ainsi que chez les réfugiés de Pontus de l'Asie Mineur. Cet isntrument est confondu souvent avec la gaïda, avec laquelle pourtant elle diffère.

La fabrication se fait comme suit: Après l'écorçement d'un mouton ou d'une chèvre on prend la peau qui formera le sac à air (ἀσκός, τουλούμι) et on la soupoudre de sel. On la laisse une dizaine de jours pour s'impré-

gner bien et ensuite on coupe les poils avec un ciseaux et on frotte la peau fortement avec du vinaigre pour qu'elle devient molle. Par la suite on la renverse en mettant la face intérieur de la peau à l'extérieur et on lie fortement les deux pieds de derrière de façon à ce que l'air ne s'échappe pas du sac lorsqu'il sera gonflé.

Dans l'un de pieds du devant on pose un petit tuyau, long de 12 à 15 cms en bois, roseau ou en os (le fissitari), par lequel on insuffle l'air dans le sac. Sur l'embouchure du tuyau qui se trouve dans le sac on place une feuille desséchée d'oignon ou un petit morceau de cuir qui joue le rôle d'une soupape et empêche l'air de sortir, lorsque le joueur cesse de souffler. Dans l'autre pied on place un appareil en bois dur long de 30 - 35 cms se terminant en pavillon qui sert de support à deux tuyaux de roseau, long de 20 cms dont l'un à 5 trous et l'autre un, trois ou cinq. Sur chaque tuyau on pose un chalumeau de 4-5 cms (bibikia ou tsambounes) d'un diamètre de 8-9 mm. Sur chaque bibiki on taille une languette (type d'ancre de clarinette) qui en vibrant produit le son.

Le tuyau à cinq trous sert à jouer la mélodie et l'autre à produire par une technique spéciale un accompagnement diaphonique très original.

Ils existent d'autres procédés de fabrications de la tsambouna plus ou moins compliquées, comme aussi différentes dénominations selon les régions, comme «askozambouna», «sambounia», «touloum», «anguion», «angopon» (ces trois derniers noms sont employés par les grecs de Pontus), «askomadoura», «tsambounofilakas» etc.

La tsambouna est jouée seule ou accompagnée par un petit daouli, nomé «toubi» (voir photos n° 7, 8 et 9).

III. La gaïda (p. 58).

Cet instrument qui est répandu en Macédoine du Nord et en Thrace, ne diffère point du même instrument qui est en usage aux Balkans et en Europe.

On la fabrique avec les mêmes procédés que la tsambouna. La seule différence consiste aux tuyaux de la production du son dont, l'un long de 20 cm et plus (la gaïtanitsa) avec 7 trous et un au dos produit la mélodie et un grand, long de 60-80 cms en trois pièces sans trous (le bouri ou basso), qui accompagne la mélodie à la tonique inférieure comme un isso-

kratima (bourdon) par conséquent la gaïda ne possède pas la variété des sons de la tsambouna.

La gaïda est jouée seule ou accompagnée d'un ou de deux daheré (tambourins) (Photo n° 10) ou d'un toumbeléki (tambour en poterie) ou d'un grand daouli (grosse-caisse).

IV. Les journas (Pipiza, caramouza) (p. 59)

De cet instrument existent trois types: Le journa-type ou journadia est répandu en Grèce du Sud. Il est long environ de 20 cms et on le fait avec un bois dur. Le tuyau est cylindrique finissant en cloche (la Cambana) ayant 15 trous, dont les 7 plus un au dos produisent les sons et les autres 7 sont «pour l'harmonie et la douceur du son» dit le peuple, malgré que le son soit très aigu et strident.

Le journa se compose des pièces suivantes: a) De l'embouchure nommée «Klephitis» (le voleur), b) d'un mince tube conique en bronze, en étain ou en bois, le «caneli», c) du «tsambouni» qui est un chalumeau qui se fait avec un mince roseau sauvage gros, comme un macaroni, dont on presse l'une des extrémités de façon à l'aplatir en double éventail comme l'anche du hautbois (voir photo 12-14). Le «tsambouni» est lié sur le caneli, dont la moitié entre dans le journa et l'autre moitié qui le dépasse sert d'embouchure. Le caneli est posé sur le «fassoula», petit morceau de bois cylindrique avec un trou au milieu.

Un disque en os ou en métal la «fourla» enfilé sur le caneli sert au «journadji» à poser les lèvres et à tenir la double anche au centre de la bouche.

Dans la Grèce du Sud, il y a des ensembles, nommés «zighià» composés de 2 joueurs de journas et un petit daouli: Le premier «zournadji» qui joue la melodie est nommé «Mastoris» (le maître), le second qui est nommé «bassadoros» (celui qui tient la basse) joue le continuo sans arrêt, en respirant d'une façon qui demande une technique difficile à acquérir.

La pipiza est longue d'environ 33 cms et est du même type que le zourna. Elle est répandue dans la Grèce Centrale et le Péloponnèse. En Zakynthos (Zante) la pipiza est appelée «niakaro» (Photo n° 11).

La «caramouza» a la grandeur d'une clarinette et elle est répandue en Macédoine du Nord et en Thrace. Elle est accompagnée par un ou deux dahirès (tambourins), un daouli ou une tarabouka. Souvent on joue deux

Caramiouzas ensembles, de la même façon que la «zighia» de la Grèce du Sud (Photo n° 45).

Le journa disparait de jour en jour, les joueurs préférant la clarinette qui a des possibilités incomparables.

V. La clarinette n'est pas un instrument traditionnel (p. 62). Elle a été introduite en Grèce Continentale après sa libération (1830) mais de la manière qui est jouée, imitant les chanteurs populaires qui emploient les intervalles naturels et des glissandi et vibrato caractéristiques ou en improvisant dans un style typiquement hellénique, pleine de fougue qui demande une technique avancée, on peut la considérer comme un instrument populaire.

Au temps de sa première apparition ceux qui n'avaient pas la possibilité d'en acquérir une de fabrication Européenne, la fabriquaient en copiant le modèle étranger. Au début la clarinette de fabrication locale n'avait pas de clés puis on a ajoutés 6 clés en bois et plus tard en plomb. Elle était faite en deux ou trois pièces. Les jointures étaient bouchées avec de la cire.

Dans certains régions de l'Epire on trouve jusqu'à ce jour de ces clarinettes primitives.

La clarinette était appelée en Macédoine du Sud «djournas» ou «djouras», ailleurs «garnette» ou «glarounetto». Aujourd'hui elle est connue généralement par les noms clarino ou clarinette.

Les clarinettistes populaires emploient de préférence la clarinette in do.