

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 ou on allume près du cercueil.

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 ΛΑΪΚΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΓΑΝΩΝ (ΟΡΓΑΝΟΛΟΓΙΚΗ ΚΑΙ ΛΑΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ)

ΥΠΟ
ΣΤ. ΚΑΡΑΚΑΣΗ

Μανόλη Καλομοίρη
μνήμη

Ἡ λαϊκὴ ὀργανικὴ μουσικὴ μὲ τὴν ποικιλίαν τῶν ἐν χρήσει μουσικῶν ὀργάνων ἀποτελεῖ, ὡς γνωστόν, σπουδαῖον μέρος τοῦ ἐκ παραδόσεως πολιτισμοῦ τοῦ λαοῦ. Ἡ ἐξέτασις τῆς ἐν λόγῳ μουσικῆς εἶναι δύσκολον νὰ ἐπιχειρηθῇ ἐπιτυχῶς ἄνευ τῆς μελέτης ἀντιστοιχῶς τῶν μουσικῶν ὀργάνων 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 ὀργάνων εἰς τὴν νεότεραν Ἑλληνικὴν περίοδον, τῶν ἐξεταζομένων εἰς τὴν παροῦσαν μελέτην, ἡ δημοσιεύομεν ἐνταῦθα τὸ πρῶτον μέρος παρατηροῦμεν ἐξ ἀρχῆς ὅτι ἐκ τούτων τινὰ διασφύζονται ἐκ παραδόσεως ἀπὸ τὴν ἀσχαιότητα, ἀλλὰ δὲ εἶναι τῶν μεταγενέστερων χρόνων. Ἐκ τῶν τῆς πρώτης κατηγορίας τινὰ ἐπεβίωσαν ὑπὸ τὴν πρωτόγονον αὐτῶν μορφήν, ἀλλὰ ὅμως ὑπέστησαν βελτιώσεις ἢ ἐξευλίχθησαν εἰς μορφὰς τελειότερας.

Ἐκ τῆς διαμορφώσεως σήμερον νέων κοινωνικῶν καὶ οἰκονομικῶν συνθηκῶν παρατηρεῖται σταθερῶς βαθμιαία ἐξαφάνισις τῶν μουσικῶν τούτων ὀργάνων ἢ ὅποια προέρχεται, τὸ μὲν ἐκ τῆς ἐγκαταλείψεως τῶν ἐκ παραδόσεως λαϊκῶν ἑορταστικῶν ἐκδηλώσεων, π.χ. κατὰ τὸν γάμον, ὅστις ἐωρτάζετο παλαιότερον ἐπὶ 3-6 ἡμέρας, εἴτα κατὰ τὰς πανηγύρεις καὶ ἄλλας περιστάσεις, συμφώνως πρὸς τὸ παραδιδόμενον τυπικόν, τὸ δὲ ἐκ τῆς διαδόσεως διὰ τῶν δίσκων γραμμοφώνου καὶ τοῦ ραδιοφώνου καὶ εἰς τὰς πλέον ἀπομεμακρυσμένας περιοχὰς τοῦ Ἑλληνικοῦ χώρου τῆς νέας λαϊκῆς ἀστικῆς μουσικῆς, ἢ ὅποια ὄχι μόνον ἠλλοίωσε τὸν χαρακτῆρα τῆς δημοτικῆς μουσικῆς, ἀλλὰ συντελεῖ καὶ εἰς τὴν ἐξαφάνισιν αὐτῆς.

Ἡ φλογέρα π.χ. ἀπὸ χιλιετηρίδων λίαν προσηφίλες εἰς τοὺς ποιμένας μουσικὸν ὄργανον, δὲν ἀπαντᾷται πλέον εἰς πολλὰ μέρη. Ἡ λύρα, ἢ ὅποια ἦτο τὸ κατ' ἐξοχὴν λαϊκὸν ὄργανον εἰς τὴν Κρήτην, τὴν Δωδεκάνησον, τὰς νήσους τοῦ Αἰγαίου καὶ τὴν Θράκην, βαίνει πρὸς ἐγκατάλειπιν ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν τοῦ βιο-

λιοῦ, τοῦ ὁποίου ἡ χρῆσις ἔχει ἐπικρατήσει πρὸ πολλοῦ.

Μέχρι πρὸ τινος ὑπῆρχον, θὰ ὑπάρχουν ἴσως καὶ σήμερον ἀκόμη, λυρά-
ρηδες, οἱ ὅποιοι παίζουσαν τὸ βιολί κρατοῦντες τοῦτο ὄρθιον ἐπὶ τοῦ γόνατος ὡς
τὴν λύραν. Ἡ χρῆσις ἐπίσης τοῦ σαντουριοῦ εὐρίσκεται εἰς συνεχή ὑποχώρησιν
Τὸ κανόνι καθὼς καὶ τὸ οὔτι ἐπιζοῦν ἀκόμη εἰς Ἀθήνας, Πειραιᾶ καὶ Θεσσαλο-
νίκην, καθὼς καὶ εἰς τινὰς ἄλλας περιοχάς, χρησιμοποιούμενα ὑπὸ προσφύγων ἐκ
Μικρᾶς Ἀσίας καὶ Κωνσταντινουπόλεως.

Τὸ φαινόμενον τοῦτο τῆς βαθμιαίας ἐκτοπίσεως τῶν λαϊκῶν ὀργάνων ἔχει
ἀπὸ πολλοῦ ἐπισημανθῆ ὑπὸ μουσικολόγων καὶ εἰς ἄλλας προσηγμένας χώρας.
Ὁ Claude Marcel Dubois παρατήρησεν ὅτι ἡ σημερινὴ διάδοσις τοῦ ἀκκορ-
ντεόν, τῶν δίσκων, τῶν ραδιοφωνικῶν σταθμῶν εὐνοεῖ τὴν ἐγκατάλειψιν τῶν λαϊ-
κῶν ἐκ παραδόσεως μουσικῶν ὀργάνων τῆς Γαλλίας. Ἡ ἐπικράτησις αὕτη τοῦ
ἐνοργάνου ὑλικοῦ εἶναι τοιαύτη, ὥστε νὰ διερωτῶται τις, ποῖον θὰ εἶναι τὸ μέλλον.
του καὶ νὰ ἐπιθυμῇ νὰ ἀναχαιτίσῃ τὴν πορείαν ταύτην πρὸς τὴν καταστροφὴν
τῶν λαϊκῶν μουσικῶν ὀργάνων τῆς παραδόσεως, ἡ ὁποία λαμβάνει χώραν ὑπὸ
τὴν πίεσιν τῆς μηχανικῆς καὶ βιομηχανικῆς παραδόσεως.¹

Κατὰ τὸ παρελθόν ὁ ὀργανοπαίκτης ἦτο συγχρόνως καὶ ὁ κατασκευαστὴς
τοῦ ὀργάνου του (φλογέρας, ζουρνᾶ, τσαμπούνα, λύρας, κεμεντζὲ κ.ἄ.), τοῦ ὁποίου
ἐγνώριζεν ὅλα τὰ μυστικά, οὕτω δὲ ἐδίδεν εἰς αὐτὸ τὴν σφραγίδα τῆς προσωπι-
κότητός του.

Τὴν λεπτὴν καλαισθησίαν ἐπὶ τῆς ἀποδόσεως τοῦ μουσικοῦ τοῦ ὀργάνου
ἀπέχτα ὁ λαϊκὸς τεχνίτης διὰ τῆς ὑπομονῆς, ἐπιμονῆς καὶ πείρας, ἐκτὸς τοῦ ἐμφύ-
του καλλιτεχνικοῦ του ταλάντου.

Τὰ παλαιὰ λαϊκὰ μουσικὰ συγκροτήματα ἀπετελοῦντο συνήθως ἀπὸ 2-4 τὸ
πολὺ ἄτομα, μουσικοὺς καὶ τραγουδιστάς, ὡς ζουρνὰς-νταούλι (ζυγιά), λύρα ἢ
βιολί καὶ λαοῦτο, βιολί, κλαρίνο, σαντούρι ἢ λαοῦτο, βιολί, οὔτι, ντέφι κλπ. Πολ-
λάκις εἰς τὰ ἀγροτικά κέντρα καὶ ἓνα μόνον ὄργανον, λύρα ἢ τσαμπούνα ἢ
γκάιντα ἤρκει πρὸ τοῦ 1940 διὰ νὰ κρατήσῃ ὁλόκληρον τὸ βάρος τοῦ πολυημέ-
ρου ἑορτασμοῦ τοῦ γάμου ἢ λαϊκῆς πανηγύρεως.

Οἱ νεώτεροι ὀργανοπαῖκται, προσαρμολόμενοι εἰς τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς ἀντι-
κατέστησαν ἐν μέρει τὰ παλαιὰ μουσικὰ ὄργανα μὲ νεώτερα βιομηχανοποιημένα,
προερχόμενα ἐκ τῆς Δύσεως, οὕτω δὲ ἐσημάτισαν νέους συνδυασμούς, Ὅσοι π.χ.

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

ἔπαιζαν λαούτο, τὸ ὁποῖον δὲν εἶναι σήμερον ἀνεκτὸν εἰς ἓνα σύγχρονον λαϊκὸν συγκροτήμα, τὸ «γύρισαν» στὴν κιθάρα, τὴν ὁποίαν χορδίζουν, ὅπως χορδίζεται τὸ λαούτο (λά, ρέ, σόλ, ντό) καὶ χωρὶς καμμίαν ἀνάγκην εἰδικῆς μελέτης παίζουν τὸ νόθον αὐτὸ μουσικὸν ὄργανον τῆς ἐποχῆς μας τὴν «λαουτοκιθάρα». Ἄλλοι ὀργανοπαῖκται ἀπὸ τοὺς παλαιοὺς ἀντικατέστησαν τὸ οὔτι ἢ τὸ μαντολίνο μὲ τὸ μπουζούκι, ἐνῶ τὸ ντέφι ἢ τὸ νταούλι τὸ ἀντικατέστησεν ἡ «τζάζ» (ἢ *grossecaille*). Οἱ ζουρντζήδες ἀπὸ μακροῦ χρόνου ἔχουν ἀντικαταστήσει τὸν ζουρνὰν διὰ τοῦ κλαρίνου, τὸ ὁποῖον ἐνέχει μεγάλας μουσικὰς δυνατότητας καὶ υἰοθετήθη ἁμέσως ὑπὸ τοῦ λαοῦ. Κατὰ τὰ τελευταῖα ἔτη προσετέθη καὶ νέον μουσικὸν ὄργανον, τὸ ἀκκορντεόν, τὸ ὁποῖον διεδόθη ταχύτατα καὶ μὲ τὸν τρόπον ποὺ παίζεται κατέστη λαϊκόν.

Εἰς τὰς πανηγύρεις καὶ τὰς διαφόρους ἐορτὰς εἰς τὴν ὑπαιθρον τὰ λαϊκὰ συγκροτήματα ἀποτελοῦνται σήμερον συνήθως ἀπὸ βιολί, κλαρίνο ἢ καὶ σαξόφωνο, κορνέτα, λαουτοκιθάρα ἢ καὶ κιθάρα, τζάζ. Συνοδεύονται δὲ ἀπαραιτήτως ἀπὸ ἓνα ἢ περισσοτέρους τραγουδιστάς. Ὁ συνδυασμὸς οὗτος τῶν συγκροτημάτων καθιστᾷ δυνατὴν τὴν ἐκτέλεσιν σύγχρονων ἑθνοπαϊκῶν χορῶν, οἱ ὁποῖοι ἔχουν εἰσχωρήσει καὶ εἰς τὴν ὑπαιθρον, ὥς καὶ συνθέσεων ὑπὸ συγχρόνων Ἑλλήνων συνθετῶν ἑλαφρὰς μουσικῆς, τέλος δὲ ἂν χρειασθῇ (συνήθως πρὸς τὸ τέλος τῆς ἐορτῆς) καὶ δημοτικῶν τραγουδιῶν καὶ λαϊκῶν χορῶν.

Ὁ σύγχρονος ὅμως λαϊκὸς ὀργανοπαῖκτης κλαριντζῆς ἢ βιολιτζῆς, ὁ ὁποῖος ἐκτελεῖ εἰς τὸ ὄργανόν του καὶ δημοτικὰ τραγούδια καὶ λαϊκοὺς χορούς, δὲν «λαλεῖ» (δὲν παίζει) τὸ ὄργανόν του, ὅπως παλαιότερον ὁ συνάδελφός του, ὅτε εὐρίσκετο ἐν ἀκμῇ ἀκόμη τὸ δημοτικὸν τραγούδι.

Ἡ ἐπικράτησις τῆς ἀστικῆς λαϊκῆς μουσικῆς τῶν μπουζουκιῶν καὶ ἄλλων ὀργάνων 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 ὁποῖα ἀποτελοῦνται συνήθως ἀπὸ δύο ἢ τρία μπουζούκια, σπανιώτερον καὶ μὲ ἓνα μπαλαμῆ, λαουτοκιθάραν, κιθάρες, ἀκκορντεόν, τζάζ ἢ ντέφια. Τὰ τελευταῖα ὄργανα παίζουν συνήθως αἱ γυναῖκες ποὺ τραγουδοῦν. Σημειωτέον ὅτι καὶ αὐτὰ τὰ συγκροτήματα ἐκτελοῦν ἐνίοτε δημοτικὰ τραγούδια, ὅταν διαθέτουν κλαρίνο ἢ βιολί.

Οἱ νέοι σήμερον ὀργανοπαῖκται προσπαθοῦν νὰ ἀποκτήσουν στοιχεῖα μουσικῶν γνώσεων (σολφέζ, θεωρίαν), τὰ ὁποῖα ἐπιτρέπουν εἰς αὐτοὺς νὰ ἐκμανθάνουν τὰς ἐκάστοτε νέας συνθέσεις. Οἱ λαϊκοὶ ὀργανοπαῖκται, οἱ ὁποῖοι ἐξεμάνθανον τοὺς σκοποὺς «μὲ τὸ αὐτί» καὶ τοὺς ἐξετέλουν μὲ τόσῃν ἐκφραστικῶ-

τητα, γίνονται όλον· ἐν καὶ πῶς σπάνιοι, οὕτω δὲ μὲ αὐτοὺς ἐξαφανίζεται σημαντική μουσική ὀργανική παράδοσις, διότι οὗτοι ἐκμανθάνοντες τὸ ὄργανόν των ἀπὸ κάποιον γεροντότερον, ἐμάνθανον ταυτοχρόνως καὶ τὰς παλαιὰς μελωδίας καὶ λαϊκοὺς χορούς, πὺν ἐγνώριζεν ὁ διδάσκαλός των, τὰς ὁποίας μετέδιδεν εἰς τοὺς μεταγενεστέρους.

Εἰς τὴν παροῦσαν μελέτην ἐξετάζομεν, ὡς εἵπομεν ἀνωτέρω, μουσικὰ ὄργανα ἐν χρήσει εἰς τὸν Ἑλληνικὸν χῶρον, πρὸς δὲ καὶ ὠρισμένα βιομηχανοποιημένα, προελεύσεως Δυτ. Εὐρώπης, τὰ ὁποῖα ἔχουν υἱοθετηθῇ ὑπὸ τοῦ λαοῦ. Τὰ τελευταῖα, ἂν καὶ εἶναι γνωστὴ ἡ ἀστική των προέλευσις καὶ ἡ ἐκμάθησίς των γίνεται διὰ συστηματικῆς διδασκαλίας, ἐν τούτοις μὲ τὸν τρόπον πὺν ὁ λαὸς τὰ ἐκμανθάνει καὶ τὰ παίζει ἀποτελοῦν λαϊκὰ ὄργανα.

Ι. ΑΕΡΟΦΩΝΑ

Α) Οἱ αὐλοὶ (ιδιόφωνα)

Ὁ αὐλὸς εἶναι ἀερόφωνον ὄργανον, τὸ ὁποῖον ἀπαντᾷται εὐρέως διαδεδομένον ἰδίᾳ ὡς πρῶτον, οὐ μόνον εἰς τὸν Ἑλληνικόν ἀλλὰ καὶ εἰς ὅλους τοὺς ἄλλους λαούς. Εἰς τὴν Ἑλλάδα ὁ αὐλὸς εἶναι γνωστὸς ἀπὸ ἀρχαιοτάτων χρόνων ὡς αὐλός, πλαγιάυλος, διάυλος κ.ἄ., συναντᾷται δὲ ἡ χρήση του μέχρι σήμερον ὑπὸ διάφορα ὀνόματα, οἷον σουραύλι, τζαμάρα ἢ φλουέρα, καλάμι νταρβίρα, τζαμάρα, περνιαύλι, κτλ.

Κατὰ τὴν πρώτην βυζαντινὴν περίοδον ἀναφέρεται τὸ ὄργανον τοῦτο μὲ τὰ ἴδια ὀνόματα, ὡς καὶ κατὰ τὴν ἀρχαιότητα, δηλ. σύριγξ, αὐλός κτλ.¹ ἤτο δὲ ἐν χρήσει καὶ ὡς ὄργανον χοροῦ «καὶ εἰς ὀργιαστικὰς τελετάς»². Ἀργότερον, ἀπὸ τῆς μέσης βυζαντινῆς ἐποχῆς καὶ κατόπιν, ἀναφέρεται καὶ ὡς πλαγιαύλι, σουραύλι καὶ καλάμι³.

¹ Βλ. Φαίδ. Κουκουλέ, Βυζαντινῶν βίος καὶ πολιτισμός, τόμ. Ε', 1952, σελ. 239. Τοῦ αὐτοῦ, Θεσσαλονίκης Εὐσταθίου 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 Rhodamnè, Amsterdam, 1935, σ. 207, στ. 1350 καὶ 1352.

ἄλλος ἐκ μηχανήματος νὰ παίζει τὸ καλάμι

καὶ τάχα ὡς πρὸς τὸν σκοπὸν τοῦ καλαμίου νὰ παίζει.

Βλ. Ἀθ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Δημῶδες Βυζαντινὸν ἄσμα, Λαογραφία τόμ. Α', 1909/10, σελ. 571, στ. 103.

Οἱ αὐλοί, ἀναλόγως τῆς κατασκευῆς των καὶ τοῦ τρόπου διὰ τοῦ ὁποίου πα-
ράγεται ὁ ἦχος, ἀπαντῶνται ὑπὸ τοὺς κατωτέρω τύπους:

α) Ἐπλωὺς σωλὴν ἀνοικτὸς ἐκ τῶν δύο ἄκρων μὲ ὁπὰς, ὡς ἡ κοινὴ φλογέρα
ἢ τὸ καλάμι. Κατὰ τὸ παίξιμον κρατεῖται πλαγίως.

β) Ραμφοειδὴς μετὰ βύσματος εἰς τὸ ἄνω μέρος καὶ μὲ ὁπὰς. Παίζεται καθέ-
τως ὡς τὸ σουραύλι, τοῦ ὁποίου ὁ ἦχος παράγεται δίχως προσπάθειαν καὶ εἶναι
περισσότερον καθαρὸς καὶ διανυγῆς ἀπὸ τὸν τῆς φλογέρας.

γ) Σωλὴν μὲ γλωσσίδα εἰς τὸ ἔμπροσθεν καὶ κλειστὸς πρὸς τὸ ἄνω μέρος,
μὲ ὁπὰς, ὡς ἡ μαντούρα τῆς Κρήτης ἢ τὰ μπιμπίκια τῆς τσαμπούνας. Κατὰ
τὸ παίξιμον κρατεῖται οὗτος καθέτως. Τὸ ἄνω μέρος εἰσέρχεται εἰς τὸ στόμα τοῦ
ἐκτελεστοῦ, τὸ ὁποῖον καλύπτει τὴν γλωσσίδα. Ὁ τύπος οὗτος τῶν αὐλῶν ἀνήκει
ὀργανολογικῶς εἰς ἄλλην κατηγορίαν· δεδομένου ὅμως ὅτι πρόκειται περὶ ὀργάνου
ἀπὸ καλάμι ὁ λαὸς τοὺς περιλαμβάνει εἰς τὴν οἰκογένειαν τῶν αὐλῶν.

Οἱ δύο πρῶτοι τύποι τῶν αὐλῶν ἀντιστοιχοῦν πρὸς τὰ κάτωθι σύγχρονα εὐρω-
παϊκὰ μουσικὰ ὄργανα: α) ἡ φλογέρα πρὸς τὸ φλάουτο, β) ἡ μαντούρα μὲ τὸ κλα-
ρίνο καὶ τὰ ἀνάλογα ὄργανα ποὺ παίζονται μετὰ γλωσσίδος (Anche). Ὑπάρχει
τοῖς τῶν αὐλῶν, ὁ ὅστις ἀντιστοιχεῖ μετὰ τὸ ὄργανο.

Οἱ ὡς εἶναι αὐλοὶ διακρίνονται εἰς:
α) Ἐκ τῆς ὕλης ἀπὸ τὴν ὁποίαν ἔχουν κατασκευασθῇ (καλάμι, ξύλον, σίδη-
ρος ἢ κόκκαλον, συνήθως γυπὸς ἢ ἀετοῦ).

β) Ἐκ τοῦ μήκους τοῦ σωλήνος. γ) Τοῦ πάχους (τῆς διαμέτρου τοῦ σωλήνος),
καὶ δ) τοῦ ἀριθμοῦ τῶν ὀπῶν διὰ τῶν ὁποίων παράγονται οἱ φθόγγοι.

Εἰς ὠρισμένας νήσους παίζουν μὲ δύο σουραύλια συγχρόνως. Εἰς Κύπρον μὲ
δύο πιδκιαύλια εἰς σχῆμα ὀξείας γωνίας. Εἰς Νάξον μὲ δύο σουραύλια δεμένα πα-
ράλληλα, τὸ ἓνα πλαῖ εἰς τὸ ἄλλο, τὸ δι σ α ὕ λ ι. Ἐπίσης δυὸ σουραύλια παράλ-
ληλα, κατασκευασμένα ὅμως ἀπὸ μονοκόμματο ξύλο, ἦσαν καὶ τὸ μπουλπουλ ἢ
βουργάρα τῆς Ἡπείρου καὶ τῆς Μακεδονίας¹.

Ὅπως ἀνεφέραμεν ἀνωτέρω, οἱ αὐλοὶ ἀπαντῶνται μὲ διάφορα ὀνόματα, ἢ
ποικιλία τῶν ὁποίων σχετίζεται πρὸς τὸν τόπον ἢ τὸν χρόνον τῆς κατασκευῆς των.
Ἐπὶ τουρκοκρατίας εἰς τινὰς περιοχὰς ἡ φλογέρα ἐκαλεῖτο καὶ μὲ τὴν τουρκικὴν
ὀνομασίαν τῆς «Νάι» ἢ «Νέι». Ὁ Χρύσανθος ἀναφέρει σχετικῶς. «Ὁ ἀραβικὸς
πλαγιάουλος, ὅστις λέγεται «Νέι» καὶ ὁ εὐρωπαϊκός, ὅστις λέγεται «Flûte Traver-

¹ Βλ. Φ. Ἀνωγειανάκη, Ἑλληνικὰ μουσικὰ ὄργανα (ἐκδ. Ὑπουργείου Ἑθνικῆς Παι-
δείας καὶ Θρησκευμάτων), 1965, σελ. 27.

sière. Ὁ μὲν ἀραβικὸς βομβεῖ τὸ Νῆ (ντό), ὁ δὲ εὐρωπαϊκὸς τὸ Δι (σόλ), ὥστε ὁ ἀραβικὸς βομβεῖ κατὰ μίαν πέμπτην βαρύτερον τοῦ εὐρωπαϊκοῦ»¹.

Εἰς τὰ δημοτικὰ τραγούδια τῆς Ρούμελης ὁ αὐλὸς ἀπαντᾷτῃ μετὰ τὸ ὄνομα φλογέρα (εἰκ. 1) ἢ φλουέρα², εἰς δὲ τὸ Λιγουριὸ (Ναυπλίας) μετὰ τὸ ὑποκοριστικὸν φλογερίτσα³, ἀλλαχοῦ δὲ καλάμι⁴.

Εἰς τὴν Στερεὰν Ἑλλάδα ἀπαντοῦν τέσσαρες τύποι αὐλῶν: τὸ καλάμι, ἡ νταρβίρα, ἡ φλογέρα καὶ ἡ τζαμάρα⁵.

α) Τὸ καλάμι. Ὁ κατασκευαστὴς «παίρνει ἓνα πιανούμενο ξερὸ νεροκάλαμο καὶ χωρὶς δυσκολία κόβει ὥς μιὰ πιθαμὴ τὸ μᾶκρος τεμάχιο. Ἀνοίγει μετὰ τὸ τρυπητήρι ἐξ μικρὰς τρυπίτσες στὴν ἀράδα ἀπὸ μπρὸς καὶ μιὰ στὸ πίσω μέρος. Πιάνει τὸ ἓνα ἄνοιγμα τοῦ καλαμιοῦ ἀνάμεσα στὰ χεῖλια τοῦ κ' ἐκεῖ κρατῶντας το, φυσάει μετὰ τρόπο πού δὲ λέγεται βγάνει τὸ σφύριγμα. Βουλλώνει μετὰ τὰ μῆλα ἀπ' τὰ τρία δάχτυλα τοῦ ξεροβιοῦ καὶ τὰ τρία τοῦ δεξιοῦ χεροῦ τὶς ἐξ μπροστινὰς τρυπίτσες, καὶ μετὰ τὸ μεγάλο τὴν πρὶν. Βγάζει ἔτσι τὶς πρῶτες νότες, σηκώνοντας, πότε τὸ ἓνα καὶ πότε τὸ ἄλλο, τὰ δάχτυλα»⁶.

Ἐνίοτε κατασκευάζονται καὶ προαίμα αὐλὰ ἀπὸ ξύλο ἀφροξυλιάς. «Κόβουν ἀπὸ φροξυλιά τρυπὸν ἀποκοπὴν βέργας ἐν ἀποσταύλῃ, τὴν κοπέντων καὶ νὰ παρὼν μᾶκρος ὅσο χρειάζεται τὸ καλάμι καὶ μετὰ ξύλον σονβλάκι ἐπειτα βγάζουν ἀπὸ μέσα τὴν ψίχα. Ἀνοίγουν τελευτῶν μετὰ πυρακτωμένον σίδερο τὶς τρυπίτσες καὶ τὸ καλάμι εἶναι ἔτοιμον... Φτιάσιν καὶ ἀπὸ ἴσια βαστανερὰ ξύλα σὰ νὰ ποῦμε ἀπὸ καρυά, ἀπὸ καστανιά, ἀπὸ μηλιά. Τὰ τρυποῦν μετὰ πυρακτωμένη σιδερένια βέργα κατὰ τὸ μᾶκρος τους καὶ φτιάσιν ἓνα ξυλένιο σωλῆνα, τὸ ξυλένιο καλάμι εἶναι χωρὶς σύγκριση καλλίτερον ἀπὸ τὰ καλαμιδένια καὶ φροξυλίσια»⁷.

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

² Γιάννη μ', σὲ ράχη μὴ διαβῆς, σὲ δένδρον μὴ σταλιάσῃς
καὶ σὲ κορφοῦλα τοῦ βουνοῦ φλογέρα μὴ λαλήσῃς...

Εἰρ. Σπανδωνίδη, Τραγούδια τῆς Ἀγόριανης, 1939, σελ. 56, ἀρ. 89α, στ. 6-7.

³ Βρίσκω μιὰ φλογερίτσα
μιὰ σταροκαλαμίτσα (Κ.Ε.Ε.Α, ἀρ. χειρ. 2157, σ. 24).

⁴ Γιάννη μ', σὰ θέλεις τὴν εὐχή, σὰ θέλεις νὰ προκόμῃς
καὶ στὰ Νεραϊδολίθαρα καλάμι μὴ βαρέσῃς...

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

⁵ Βλ. Δ. Λουκοπούλου, Ποιμενικά τῆς Ρούμελης, ἐν Ἀθήναις 1930, σ. 180 κ.εξ..

⁶ Ἐνθ' ἀν.

⁷ Αὐτόθι.

Ὁ ποιμενικὸς αὐλὸς, ὁ κατεσκευασμένος ἀπὸ καλάμι, καλεῖται εἰς τὴν Ἀχαΐαν τζουρλὰς, εἰς τὴν Κορινθίαν δ' ὁμοίως τζουρλὰς ἢ σουραύλι.

Ἡ νταρβίρα, ὡς ἀναφέρει ὁ Δ. Λουκόπουλος, διαφέρει ἀπὸ τὸ καλάμι κατὰ τὸ μῆκος. «Τὸ καλάμι εἶναι μακρὸν ἕως μιáμιση πιθαμή. Ἡ νταρβίρα φτάνει τὸ μισὸ μέτρο. Παίζει 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 ἐνίοτε ἐνὸς μέτρου καὶ πλέον¹.

Κατὰ πληροφορίας τοῦ Στάθου Σταθάκη, ἐτῶν 79, καταγομένου ἐξ Ἀγ. Κοσμᾶ Κυνουρίας, φλογέρα εἰς τὴν περιοχὴν αὐτὴν ἐκαλεῖτο ἡ νταρβίρα, ἡ ὁποία κατεσκευάζετο ἀπὸ ξύλον κουμαριάς. «Εἶχε ἑξὶ τρυῖπες καὶ ἦτο διπλάσιον σὲ μῆκος ἀπὸ τὸ τσαφλιάρι (κοινῶς φλογέρα) καὶ τὸ κάτω μέρος εἶχε μικρὰν καμπύλην. Ἐπαίξετο ὅπως τὸ φλάουτο, δηλαδὴ ὁ ὀργανοπαίκτης φουσοῦσε στὸ ἐπάνω μέρος ὅπου ὑπῆρχε μιὰ ὀπή. Ἦτανε χοντρούτερη ἀπὸ τὸ καλάμι καὶ παρῆγε ἦχους

¹ Βλ. Δ. Λουκοπούλου, ἐνθ' ἄνωτ., σελ. 180 κ.ἐξ.

βαρείς (βαθύφωνους). "Όταν δὲν τὴν μετεχειρίζετο, δηλαδή δὲν ἔπαιζε, ἔβαζε μέσα στὸν αὐλὸ μιὰ λεπτὴ βέργα τυλιγμένη μὲ πρόβειο μαλλί, βουτηγμένο στὸ βούτυρο. Αὐτὸ ἐγίνετο, γιὰ νὰ μὴ ξεραίνεται τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ αὐλοῦ καὶ νὰ μὴ κινδυνεύη νὰ σκάσῃ τὸ ξύλο. Ἡ νταρβίρα ἦτανε πὺ δὺσκολὴ στὸ παίξιμο ἀπὸ τὴν φλογέρα. Στὸν Κοσμᾶ Κυνουρίας τὴν ἔπαιζε ὁ Τσέλιγκας Παναγιώτης Τραϊφόρος, γύρω στὰ 1900».

γ) Φλογέρα - Τζαμάρα: Οἱ νταρβίρες καὶ οἱ τζαμάρες, σημειώνει ὁ Δ. Λουκοπούλος, γίνονται ἀπὸ ἴσια καὶ στερεὰ ξύλα, τὰ ὁποῖα κουφαίνουν μὲ σιδερένια σούβλα, κοκκινισμένη στὴ φωτιά. Τζαμάρα φκειάνουν καὶ μὲ λαμνὶ ἀπὸ καριοφύλλι ἢ παλιά φρούτα (μαντζακάσσα-μονόκανο ὄπλο) ἢ ἀγοράζουν μπρούντζινους σωλήνες¹.

Κατ' εἰδήσεις καὶ ἐξ ἄλλων διαφορῶν περιοχῶν τζαμάρα καλεῖται ὁ αὐλός, ὁ κατεσκευασμένος ἐκ μετάλλου (σιδήρου, χαλκοῦ) ἢ κοκκάλου, ὡς λ.χ. εἰς εἰς τὴν Ἡπειρον², ὅπου ἡ μεταλλινὴ τζαμάρα ἔχει ὅπας ἔμπροσθεν καὶ μίαν εἰς τὰ πλάγια (εἰκ. 2).

Ὑπάρχει ἡ πίστις εἰς τὸν λαόν, ὅτι ὁρισμένα μουσικὰ ὄργανα ἔχουν μαγικὰς ιδιότητας ἢ ὅτι παίζονται ὑπὸ τοῦ διαβόλου, τῶν μαγισσῶν ἢ τῶν Καλικάντζάρων. Οὕτως εἰς τὴν Ἡπειρον ὁ Καλικάντζαρος φέρεται νὰ παίξῃ τρία ὄργανα: ντέφι, βιολὶ καὶ ὄργανο, δηλαδή νταρβί. Μ' αὐτὰ παρουσιάζεται ὁρχούμενος ψηλὰ στὰ κεραμίδια τῶν σπιτιῶν, στὶς ἀκροποταμιές, στὶς βρύσες καὶ τὰ πηγάδια³.

Ἐκ τῆς Ἀχαΐας προέρχεται ἡ ἀκόλουθος παράδοσις, σχετιζομένη μὲ τὴν κατασκευὴν τοῦ τζουρλά (ποιμενικοῦ αὐλοῦ): «Τὸν τζουρλὰ τὸν ἔφτιασε ὁ διάβολος, γιὰ νὰ διασκεδάξῃ, ἀπὸ καλάμι καὶ δὲν πρέπει γι' αὐτὸ νὰ τὸν βαροῦν τὰ μεσάνυχτα, γιατί μαζώνουνται οἱ διαβόλοι καὶ χορεύουν. Ὁ Χριστὸς τότε γιὰ νὰ ταπεινώσῃ τὸν διάβολο ἔφτιασε τὴν τζαμάρα (εἶδος φλογέρας, μήκους μέτρου περίπου, ἐκ διατρήτου βλαστοῦ κουμαριάς ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ) μὲ πολὺ δυνατώτερη φωνὴ ἀπὸ τὸν τζουρλὰ. Ὁ διάβολος ἔφτόνεσε καὶ γιὰ νὰ τοῦ χαλάσῃ τὴ φωνὴ ἔκαμε κρυφὰ μιὰ τροῦπα στὴν κάτω μεριά, τὸ πίσω μέρος, ἀλλὰ τότες ἡ τζαμάρα ἔβγαλε καλύτερη φωνὴ καὶ ἔτσι ἔσκασε ὁ διάβολος ἀπ' τὸ κακὸ του. Τὴ τζαμάρα ὅ,τι ὦρα κι ἂν τὴ βαρῶς, δὲν φοβᾶσαι»⁴.

¹ Βλ. Δ. Λουκοπούλου, ἐνθ' ἄνωτ., σελ. 183.

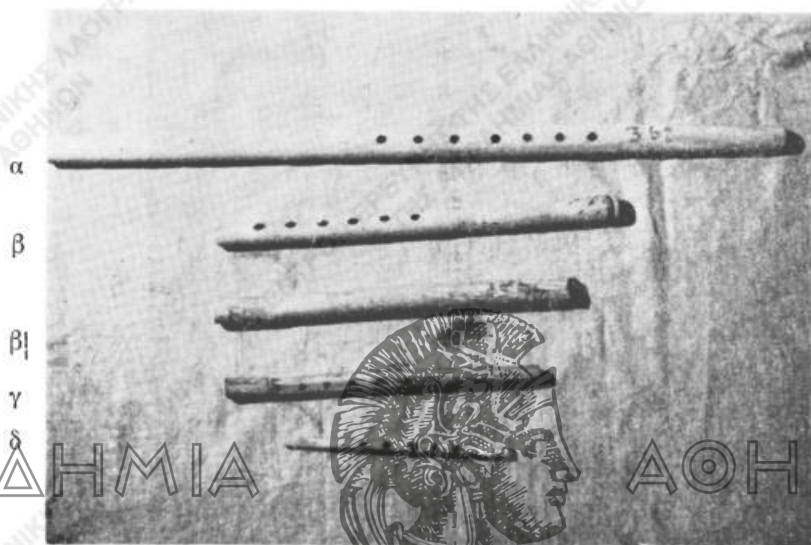
² Κ.Ε.Ε.Α. χειρ., ἀρ. 2277 Α, σ. 125 (συλλ. Δ. Β. Οἰκονομίδου, 1958).

³ Κ.Ε.Ε.Α. χειρ., ἀρ. 2265, σελ. 8. (Ἡπειρος, συλλ. Δ. Οἰκονομίδου 1951).

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

Εἰς τὸ Μεγανήσι (Λευκάδος) ὑπάρχει ἐν χρήσει ἡ φράσις: «βαρεῖ τζαμάρα», δηλ. εἶναι κουτός¹. Εἰς τὴν Καρδίτσαν καλεῖται β α ρ β ά γ κ α (εἰκ. 3) φλογέρα μήκους 44 ἑκατ., κατεσκευασμένη ἐκ ξύλου, καὶ τ ζ α μ ά ρ α ἡ βραχυτέρα, μήκους 41 ἑκατ. Καὶ αἱ δύο ἔχουν 7 ὁπὰς ἔμπροσθεν καὶ 1 ὀπισθεν.

Αὐλοὶ ἐξ ὁστοῦ γυπός: Ὑπὸ τῶν ποιμένων ἐπιζητεῖται ἰδιαίτερος ἡ ἀπόκτη-



Εἰκ. 3. α) Βαρβάγκα. β) Σουακία. γ) Φλογέρα. δ) Καλάμι.

σις αὐλοῦ «ἀπὸ φτερούγα ὄρνιου», διότι, ὡς πιστεύεται, ὁ κοκκάλινος αὐλὸς ἰχγεῖ γλυκύτερον ἀπὸ τὴν φλογέραν ἐκ ξύλου ἢ μετάλλου. Ἡ κατασκευὴ τῆς γίνεται μὲ εἰδικὸν τρόπον καὶ σχετικὴν τελετουργίαν... «ἀφοῦ ἀποχτήσῃ τὴν φτερούγα τοῦ ὄρνιου, 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 ἅγιο βῆμα μέσα, νὰ λειτουργηθῇ σαράντα μέρες». Καὶ ἐν Κρῆτῃ ὁμοίως οἱ ἐξ ὁστοῦ αὐλοὶ θεωροῦνται ὡς οἱ καλύτεροι. Οὕτως εἰς τὸ Λασιθί³ πιστεύεται ὅτι καλὰ θιαμπόλια γίνονται ἀπὸ κόκκαλο βιτσίλας (εἶδος γυπαετοῦ).

Εἰς τὴν Ἀσῇ Γωνιὰν (χωρίον εἰς τὸν νομὸν Χανίων) κατασκευάζονται ἐπί-

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

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

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

σης «μπαμπιόλια» ἐκ κοκκάλου κανάβου (= γυπὸς)¹. Εἰς τὸν νομὸν Δράμας καλεῖται «σφυρίγλα» αὐλός, ὃ ὁποῖος παλαιότερον κατεσκευάζετο ἀπὸ τὸ κανάρι (τὸ φτερό) ὄρνιου ἀπὸ καρτάλι (εἰκ. 4) πρὸς δὲ εἰς τοὺς Πύργους (Δράμας) ἢ ἀπὸ καρτάλι (κόκκαλο) φλογέρα καλεῖται «πιστιάλα»². Σημειωτέον ὅτι αὐλοὶ ἐκ κοκκάλου ὀρνέου ἦσαν γνωστοὶ καὶ εἰς τὴν ἀρχαιότητα. Ὁ Πο-



Εἰκ. 4. Σφυρίγλα (σουραύλι).

λυδεύκης μαρτυρεῖ ὅτι «Σκύθαι δέ, καὶ μάλιστα τούτων οἱ Ἄνδροφάγοι, καὶ Μελάγχλαινοι καὶ Ἀριμασποί, αἰετῶν καὶ γυπῶν ὁστοῖς ἀθλητικῶς ἐμπνέουσιν»³.

Εἰς τὴν Κρήτην ἐκ τῶν χρόνων τῆς Ἐνετοκρατίας ἀναφέρονται οἱ αὐλοὶ μὲ διάφορα ὀνόματα ἀπὸ ἐκεῖνα τῆς ἡπειρωτικῆς Ἑλλάδος· οὕτως ἔχομεν εἰς τὴν νῆ-
σον τὰ ὀνόματα: «παντούρα» ἢ «μαντούρα», δηλαδὴ πανδού-
ριον, ἥτοι αὐλός. Ἐπίσης τὸ «φιαμπιόλι» (λέξις ἰταλική, ἐκ τοῦ λατινι-

¹ Κ.Ε.Ε.Α. χειρ., ἀρ. 2799, σ. 27 (συλλ. Γ. Αἰκατερινίδου, 1964).

² Κ.Ε.Ε.Α. χειρ., ἀρ. 2896, σ. 34 (συλλ. Γ. Αἰκατερινίδου, 1964).

³ Ὅνομ. IV, 76.

κοῦ Flautiola)¹. Τὸ ὄργανον τοῦτο καλεῖται σήμερον ἑνταῦτα « θ ι α μ π ὀ λ ι », (εἶκ 5), παράγει δὲ τὸν ἦχον μὲ βύσμα καὶ ἔχει 5 ὀπὰς. Τὸ μῆκος του εἶναι περὶ τὰ 40 ἑκατ. περίπου, κατασκευάζεται δὲ ἀπὸ καλάμι καὶ σφάκα, δηλ. ξύλον πικροδάφνης².

Εἰς τὴν Δυτ. Κρήτην τὸ θιαμπόλι καλεῖται « χ α μ π ὀ λ ι », εἰδικῶς δὲ εἰς τὸ ὁροπέδιον Ὁμαλοῦ Χανίων « μ π α μ π ὀ λ ι »³.



Εἶκ. 5. Θιαμπόλι.

Ἡ « μ α ν τ ο ὕ ρ α » κατασκευάζεται ἐξ ἑνὸς γόνατος καλαμιοῦ, ἥτοι ἑνὸς κονδύλου. Εἰς τὸ μῆκος δὲν ὑπερβαίνει αὕτη τὰ 20 ἑκατ. καὶ ὁ σωλὴν αὐτῆς

¹ Βλ. Φαίδ. Κουκουλίε, Συμβολὴ εἰς τὴν Κρητικὴν λαογραφίαν ἐπὶ Βενετοκρατίας, Ἔπετ. Ἑταιρ. Κρητ. Σπουδῶν, τόμ. 3 (1940), σελ. 20-21.

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

³ Διὰ τὴν σατυρίσιν ὁ λαὸς εἰς τὴν Κρήτην τὰς πολὺ λεπτὰς κνήμας τῶν γυναικῶν τὰς παρομοιάζει μὲ τὸ θιαμπόλι :

Τὰ πόδια σου 'ν' ἀχμαδιάς, τ' ἀτζά σου 'ναι θιαμπόλι (συλλ. Μαρ. Λιουδάκη),
(ἀτζι λέγεται τὸ σαρκῶδες μέρος τῆς κνήμης).

είναι λεπτότερος τοῦ θιαμπολιοῦ. Ἔχει γλωσσίδα εἰς τὴν ἐπιφάνειαν τῆς ἄνω ὀψεως, ἢ ὅποια παλλομένη δημιουργεῖ τὸν ἦχον. Ἔχει 5 ὀπές, αἱ ὅποῖαι, κατὰ πληροφορίας ἀπὸ τὸν Κρουσῶνα Μαλεβιζίου (Κρήτης) πρέπει νὰ ἀνοίγωνται «μὲ σίδερο καυτό, γιὰ νὰ παίξῃ καλὰ»¹.

Εἰς τὴν Νάξον οἱ αὐλοὶ καλοῦνται: σουβλιάρκι ὁ μικρότερος, σουβλιάρκι ὁ μεσαῖος, σουβλιάρκα ὁ μεγαλύτερος, πῖρος δὲ τὸ στρογγυλὸ ξυλαράκι πὺν ἔχουνε χώσει στὸ στόμα τοῦ σουβλιαριοῦ². Ἀλλαι ὀνομασίαι τοῦ αὐλοῦ τούτου εἶναι: σουβριάλι, συλιαύρι, σουραύλι, σουραυ-



Εἰκ. 6. Μαντούρα.

λάκι, σουρναύλι, σουλιαύριν, καθὼς καὶ σφολίστρα καὶ σσοργάλ.

Ἐκ τοῦ «πλαγιάυλος» προέρχονται οἱ τύποι: παγιαύλι (Χίος)

«καὶ στὸν ὀργιῶν τὸν ποταμὸ μὴν παίξῃς τὸ παγιαύλι»³,

παγιαύλιν καὶ πιδικιαύλιν (Κύπρος), πιδιαύλι (Ἰκαρία), πι-νιαύλι (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 Βλ. 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 παίξης τὸ περιναύλι»¹.

Παρὰ τὰ ὀνόματα αὐτὰ τοῦ αὐλοῦ ἀπαντῶνται καὶ ἕτερα κατὰ τόπους, οἷον: φ λ ε β ο ὡ ρ α (ἥ) διὰ τὴν φλογέραν εἰς Χίον, σ ο υ ρ τ ᾶ ς εἰς τοὺς ἐκ Καππαδοκίας Ἑλληνας· ἐνταῦθα λέγεται ἐπίσης ν τ ο υ ν τ ο ὔ κ α καὶ τ ο υ τ ο ὔ κ ι ν, εἰς τὴν Ἰμβρον ὀ λ ι α ὕ ρ ι ἢ ὀ λ ι α β ῖ ρ ι καὶ ἀλλαχοῦ σ φ ο λ ῖ σ τ ρ α, τ σ ι α φ λ ι ᾶ ρ ² (Θάσος) καὶ τ σ ι α φ λ ι ᾶ ρ ι (Χαλκιδική),² τ σ α φ ᾶ ρ δὲ εἰς τὴν Θράκην λέγεται ὁ μικρὸς αὐλὸς καὶ φλογέρα ὁ μέγας ποιμενικός. Εἰς τὰ Καλάβρυτα ὁ αὐλὸς λέγεται ζ ο υ ρ λ ᾶ ς καὶ ἀλλαχοῦ τ ζ ο υ ρ λ ᾶ ς. Εἰς τὴν Ἰθάκην καλεῖται τ σ α μ π ο ὕ ν α ἢ φ λ ο γ ῆ ρ α. Εἰς τοὺς Ἑλληνας ἐξ Αἰνίου (Ἄναι, Θράκης) ἀπαντᾶται ὑπὸ τὸ ὄνομα ζ α μ π ο ὕ ν α, ἐννοεῖται δὲ εἶδος εὐτελεστάτου προχείρου αὐλοῦ ἐκ καλάμου, ἔχοντος τὴν μίαν ὀπὴν σκεπασμένην διὰ σιγαροχάρτου καὶ πλησίον τούτου ἑτέραν, εἰς ἣν ἐμφυσοῦν καὶ δημιουργεῖται ἦχος τραχὺς διὰ τοῦ σιγαροχάρτου. Εἶδος αὐλοῦ εἶναι καὶ ἡ κ α τ σ α μ π ο ὕ ν α, μὲ πολὺν ὀξὺν ἦχον.

Οἱ πρόσφυγες ἐκ Πόντου διὰ τὸν ποιμενικὸν αὐλὸν ἔχουν τὸ ὄνομα γ α β ᾶ λ ι ἢ καὶ κ α β ᾶ λ ι. Εἰς τὴν παλαιὰν Σούρων (Μικρὸ Σούλι) καλεῖται γ κ α β ᾶ λ, καπασκευάζεται δὲ ἀπὸ ξύλου φρονεσίας. Ἐχει μῆκος περίπου ἑνὸς μέτρον καὶ ἀποτελεῖται ἐκ πέντε τεμαχίων, ἐκαστοῦ μήκους 20 ἐκ. περίπου³. Περὶ τῆς γκαβάλ, παρατηρεῖ ὁ ρουμάνος Τίβεριος Ἀλεξανδρου, ὅτι ὑπάρχει ὄργανον μὲ τὸ ἴδιον ὄνομα καὶ εἰς τὴν Ρουμανίαν⁴ καὶ ὁ τραγουχοσλάβος Βασίλ Χατζημάνωφ ἀφιέρωσεν εἰς τὸ ὄργανον τοῦτο εἰδικὴν πραγματείαν, ὅπου τὸ περιγράφει λεπτομερῶς, ἀναφέροντας τρία μεγέθη, τῶν 65, 75 καὶ 85 ἐκ. μ.⁵

Παραθέτομεν τὰς διαστάσεις μερικῶν αὐλῶν ἐκ τῆς συλλογῆς τοῦ Κέντρου Ἑρεῦνης τῆς Ἑλληνικῆς Λαογραφίας Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν.

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

Σουβλιάρι 0,275 μὲ 6 ὀπᾶς. Πιναύλι 0,30 μὲ 5 ὀπᾶς. Πιδκιαύλιν 0,30 καὶ 0,35 μὲ 6 ὀπᾶς. Μαντούρα 0,19 καὶ 0,21 μὲ 5 ὀπᾶς. Θιαμπόλι 0,40 καὶ 0,35 μὲ 5 ὀπᾶς. Τζαμάρα (σιδερένια) 0,45.

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

² Εἰς τὴν Μεγάλῃν Παναγίαν τὸ τσαφλάρι εἶχε μῆκος 40 ἐκ. μὲ 5 ὀπᾶς. Ὑπάρχει δὲ καὶ τὸ ἐπίθετον «Τσιφλιαράς».

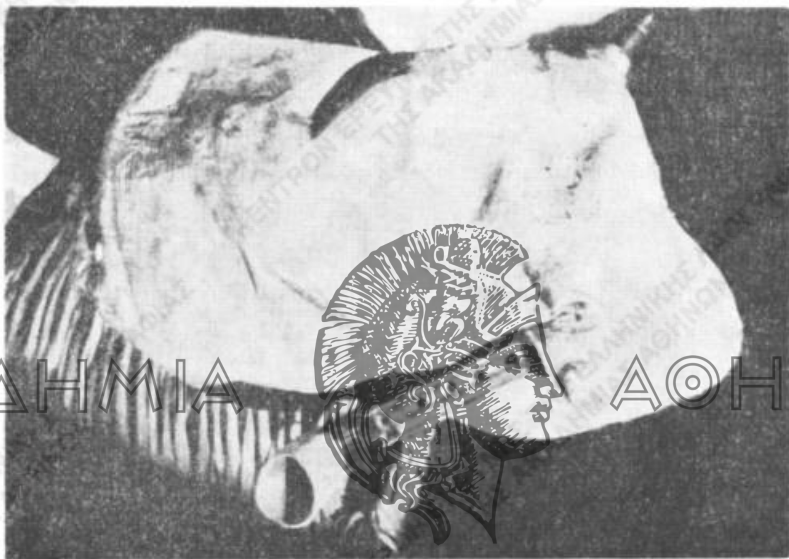
³ Κ.Ε.Ε.Α. χειρ., ἀρ. 2762, σελ. 36 (σουλ. Γ. Αἰκατερινίδου, 1963).

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

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

B) Η ΤΣΑΜΠΟΥΝΑ (ΑΣΚΑΥΛΟΣ)

Ἡ τσαμπούνα (εἰκ. 7), ποιμενικὸν κατ' ἐξοχὴν ὄργανον, ἀπαντᾶται ἰδίᾳ εἰς τὸν νησιωτικὸν χῶρον. Πολλαχοῦ τῆς Δωδεκανήσου καὶ εἰς νήσους τοῦ Αἰγαίου ἦτο ἐν χρήσει παλαιότερον ὥς τὸ μοναδικὸν ὄργανον, τὸ ὁποῖον συνώδευεν ἐνταῦθα τὰ τραγούδια καὶ τοὺς χοροὺς κατὰ τὰς πανηγύρεις καὶ ἄλλας ἐορταστικὰς ἐκδηλώσεις. Ἐνίστε συνοδεύεται αὕτη ὑπὸ ἑνὸς μικροῦ τυμπάνου (τουμπὶ) (εἰκ. 8), τὸ ὁποῖον κρούεται μὲ δύο λεπτὰς ράβδους. Εἰς Κάρπαθον ἀναφέρονται



Εἰκ. 7. Τσαμπούνα.

μουσικὰ συγκροτήματα, τὰ ὁποῖα ἀποτελοῦνται ἀπὸ ὄργανοπαίκτης τσαμπούνας, λύρας καὶ λαούτου.

Τὸ ὄργανον τοῦτο ἀποτελεῖται κυρίως ἐκ τοῦ ἀσκοῦ καὶ τοῦ διπλοῦ αὐλοῦ. Ὁ ἀσκὸς κατασκευάζεται ἐκ δέρματος αἰγὸς ἢ ἐριφίου, ὥς περισσότερον στερεοῦ ἀπὸ τὸ δέγμα τοῦ προβάτου, γίνεται δὲ ἡ κατεργασία του μὲ διάφορον κατὰ τόπους τρόπον. Κατὰ πληροφoρίας τοῦ τσαμπουνιάρη Φῶτη Κόχυλα, ἑτῶν 50, ἀπὸ τὴν Ἰκαρίαν¹ διὰ τὸ τουλούμι, τὸν ἀσκόν, χρησιμοποιεῖται κατσικοτόμαρο. «Τὸ δέγμα τὸ ἀλατίζομε καλὰ καὶ τ' ἀφίνομε καμμιὰ δεκαριά μέρες καὶ πίνει τ' ἀλάτι. Ὑστερα τὸ κουρεύομε μὲ τὸ ψαλίδι. Τὸ γυρίζομε καὶ τὸ φουσκώνομε. Τὸ τρίβομε ἀπ' ἔξω καλὰ μὲ ξίδι, γιὰ νὰ κρατᾷ μαλακό. Στὸ ἕνα πόδι τοποθε-

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

τοῦμε τὴν τσαμπουνοφυλάκα (δηλαδή τὸ σύστημα τῶν αὐλῶν ποὺ παράγει τοὺς ἤχους) καὶ στὸ ἄλλο τὸ φουσερὸ (τὸ ἐπιστόμιον). Τὸ κατασκευάζομε ἀπὸ ξύλο¹. Ἐσωτερικῶς, διὰ νὰ μὴ φεύγῃ ὁ ἀέρας, βάζομε ἓνα κρεμμυδόφυλλο».

Ἀλλαχοῦ τοποθετοῦν τὸ δέριμα ἐντὸς ἐσβεσμένης ἀσβέστου ἢ τὸ περιβρέχουν διὰ ζέοντος ὕδατος. Κατὰ πληροφορίας ἐκ Σάμου ὁ κατασκευαστὴς τοῦ ὄργάνου



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

πλύνει τὸ δέριμα μὲ στίψι, ἢ ὅποια τὸ κρατεῖ μαλακὸ καὶ διευκολύνει τὴν ἀποτρίχωσίν του². Εἰς τὴν νῆσον Σίκινον ἠχογραφήθη τῷ 1966 δημῶδης μουσικὴ, ἐκτελεσθεῖσα εἰς τσαμπούναν, τῆς ὁποίας ὁ ἀσκὸς ἦτο κατασκευασμένος ἀπὸ νάυλον³ (εἰκ. 9). Ἀπὸ αἰσθητικῆς ἀπόψεως ὁ ἀσκὸς οὗτος μειονεκτεῖ, ἀπὸ πρακτικῆς πλευρᾶς ὅμως εἶναι ἐξυπηρετικὸς, διότι ἀντικαθιστᾷ πλήρως τὸν ἐκ δέρματος ἀσκόν, τοῦ ὁποίου ἡ κατεργασία ἀπαιτεῖ κόπον καὶ χρόνον.

Ὁ ἤχος τῆς τσαμπούνας παράγεται διὰ δύο μπιμπικιῶν, τὰ ὅποια ἀποτελοῦνται ἐκ δύο ἐπίσης μικρῶν καλαμένιων αὐλῶν, μήκους 8-9 ἐκατ. Τούτων τὸ ἐν ἄκρον, τὸ πρὸς τὸν ἀσκόν, εἶναι κλειστόν, τὸ δὲ ἕτερον ἀνοικτόν. Ἐπὶ τῆς προ-

¹ Ἀλλαχοῦ κατασκευάζονται ἐκ καλάμου ἢ ὀστοῦ.

² Κ.Ε.Ε.Λ. χειρ., ἀρ. 3038 σ. 141 (συνλ. Στ. Καρακάση, 1966).

³ Βλ. Κ.Ε.Ε.Λ. χειρ., ἀρ. ταιν. 1392, 12-16 (συνλ. Στ. Ἡμέλλου, 1966).

σθίας επιφανείας τῶν μπιμπικιῶν ὀλίγον κάτωθεν τοῦ κλειστοῦ ἄκρου τοῦ αὐλοῦ ἢ καὶ ἀντιθέτως κατασκευάζεται ἐπιγλωττὶς. Ἐκ τῆς ἐξόδου τοῦ ἀέρος ἐκ τοῦ ἄσκου ἢ ἐπιγλωττὶς πάλ्लεται καὶ δημιουργεῖ τοὺς μουσικοὺς φθόγγους, καλεῖται δὲ αὕτη «γλῶσσα» ἢ «φτερούγα». Τὰ μπιμπίκια τοποθετοῦνται εἰς δύο ἰσομεγέθεις 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 προσηρμοσμένα ἐπάνω εἰς αὐτὴν τοπο-



Εἰκ. 9. Τσαμπούνα μὲ ἄσκον ἀπὸ νάυλον.

θετεῖται εἰς συσκευὴν, ἣ ὁποία ἀποτελεῖται ἀπὸ ἐπιμήκη αὐλακωτὴν βᾶσιν ἐκ ξύλου ἐλαίας, πικροδάφνης ἢ καλάμου, μήκους 27-30 ἑκατ., πὺν καταλήγει ἔμπροσθεν εἰς χοάνην καμπύλην ἢ εὐθεῖαν.

Ὅταν ἡ συσκευὴ εἶναι κατεσκευασμένη ἐκ καλάμου¹, ἡ χοάνη ἀποτελεῖ πρόσθετον ἐξάρτημα ἀπὸ κέρας βοός, τὸ ὁποῖον τοποθετεῖται εἰς τὸ κάτω ἄκρον αὐτῆς, καὶ εἰσχωρεῖ εἰς τὸ εἰδικὸν ἄνοιγμα τοῦ κέρατος. Ἡ συσκευὴ αὕτη λέγεται: «μάρθια» εἰς Κάλυμνον καὶ Ψέριμον (τῆς Δωδεκανήσου), «ποταμὸς» εἰς Σαντορίνην, «ἄφουλκας» εἰς Νάξον, «ἀγαθὸς» εἰς Σῦρον, «βόθθρα» 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 ὀνόματα, οἷον: «θυλακούρι», «ἄσκι», «τουλούμ», «ἄγγειον», καὶ «ἄγκοπὸν» (Πόντος), «ἄσκοζαμπούνα» (Αἶνος), «τσαμπουνοφύλακας» (Ἰκαρία), «σκορτσάμπουνο» (Κεφαλληνία), «μποσκορτσάμπουνο» (Μάνη), «τσαμπουνάσκιο» (Νάξος), «παμπούνα» (Ἄνδρος), «διπλοσάμπ'νο» καὶ «σαμπούνια» (Κύμη), «ζαμπούνα» (Σῦρος), «σαμπούνα» (Μύκονος), καὶ «ντζαμπούνι» (Σουδενὰ Καλαβρύτων).

Περὶ τοῦ ὄργανου 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, ὅστις ὑπεστήριξεν ὅτι τὸ ὄργανον τοῦτο ἦτο ἄγνωστον εἰς τοὺς ἀρχαίους Ἑλληνας. «Οὐδὲν ἔχομεν μαρτύριον», γράφει, «ἂν ὑπῆρξε γνωστὸς παρὰ τοῖς ἀρχαίοις Ἑλλήσι». Κατὰ τὸν Πολύβιον — συνεχίζει ὁ ἴδιος — ἡ «συμφωνία» ἢ «ὁ ἄσκαυλος», ἐχρησιμοποιεῖτο παρὰ τοῖς ἐν Ἀσίᾳ Ἑλλήσι τῶν τελευταίων Ἑλληνικῶν χρόνων καὶ παρὰ τοῖς Ῥωμαίοις, ἔνθα ἔλαβε καὶ ἐπιχώριον χαρακτῆρα. Ἡ «συμφωνία» ἢ «σαμπούνα» εἶνα ἀναγραμματισμὸς τοῦ παρὰ Χαλδαίοις, Ἀσσυρίοις καὶ Ἑβραίοις ὄργανου «Somponiach», δηλοῦντος βοηθικὸν ὄργανον. Παρ' ἡμῶν ἡ «Somponiach» σώζεται ὑπὸ τοῦ ὀνόματος γκαΐδα, 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 ἄσχος 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 «φυσαλλίς» καὶ σχῆμα πιθανῶς κύστεως⁴.

Κατὰ νεωτέρας ἐρεῦνας, ὡς ὑποστηρίζουν μουσικολόγοι μελετηταὶ τῆς Βίβλου, οἱ Carl H. Ersling καὶ Lucetta Moury, ἡ ὀνοματολογία τῶν μουσικῶν ὀργάνων, τὰ ὁποῖα ἀναφέρονται εἰς τὴν Παλ. Διαθήκην εἰς τοὺς μετὰ τὴν αἰχμαλωσίαν τῶν Ἑβραίων χρόνους, προέρχεται ἐκ τῆς Ἑλληνικῆς, ὡς ἐπὶ παραδ. ἡ λέξις «Kitharos» ἐκ τῆς λ. κιθάρα, ἢ λέξις Pesanterim ἐκ τῆς λ. Ψαλιτή-

¹ Βλ. Σπ. Περιστέρη, Ὁ ἄσκαυλος (τσαμπούνα) εἰς τὴν νησιωτικὴν Ἑλλάδα, Ἑπετ. Λαογρ. Ἀρχ., τόμ. ΙΓ-ΙΔ (1960-1961), σελ. 52-72.

² Βλ. Θ. Πολυκράτης, Πραγματεία περὶ τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ ὄργανου ἀπὸ τῶν ἀρχαιοτάτων μέχρι τῶν καθ' ἡμᾶς χρόνων, Φόρμυξ, ἀρ. 11-12, σελ. 3, ἐν Ἀθήναις 1909.

³ Βλ. Σπ. Περιστέρη, ἐνθ' ἄνωτ., σελ. 52.

⁴ F. Galpin, ἐνθ' ἄνωτ., σελ. 203-205.

ριον και 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 ὄργάνου ἀπὸ ἀρχαιοτάτων χρόνων καὶ νὰ ἦτο ἄγνωστον εἰς τὸν Ἑλληνικὸν λαόν, μάλιστα δὲ νὰ ἔχη δώσει καὶ τὴν ὀνομασίαν εἰς μουσικὸν ὄργανον τῶν Ἑβραίων. Ἐπίσης ὑπάρχουν καὶ οὐσιώδεις διαφοραὶ μετὰ τῶν μουσικῶν ὀργάνων: γκαΐδας, τσαμπούνας καὶ καραμούζας, τὰ ὅποια ὁ Πολυκράτης ταυτίζει εἰς ἓν καὶ τὸ αὐτὸ μουσικὸν ὄργανον, δηλ τὸν ἄσκαλον.

Γ) Η ΓΚΑΪΝΤΑ

Ἡ γκαΐντα, τύπος ἄσκαλου, τῆς ἰδίας μορφῆς καὶ κατασκευῆς πρὸς τὴν τσαμπούναν, διαφέρει αὐτῆς ὡς πρὸς τὰ δύο μιμιτικά, διὰ τῶν ὁποίων παράγονται οἱ μουσικοὶ φθόγγοι. Ταῦτα δὲν εἶναι ἠνωμένα εἰς ἓνα σύστημα, ὅπως εἰς τὴν τσαμπούναν, ἀλλ' ὁ κάθε αὐλὸς εἶναι ἀνεξάρτητος τοῦ ἄλλου, πρὸς δὲ ὁ σωλὴν ὁ ἐκτελὼν τὸ ἰσοκράτημα εἶναι καὶ τὸν μακρύτερος τοῦ πρώτου μὲ τὸν ὁποῖον ἐκτελεῖται ἡ μελωδία.

Παραθέτομεν περιγραφὴν τοῦ ὄργανου αὐτοῦ κατὰ πληροφορίαν τοῦ ἐκ Κωνσταντινουπόλεως Κωνσταντίνου Σπαιγγεμιάτη, ὁργανοπλάστου, τοῦ ὁποῖου παίζει γκαΐνταν καὶ ταραμπούνα ².

Ἡ γκαΐντα ἀποτελεῖται ἐκ τῶν ἑξαεταίων: α) «τοῦ ἄσκού», ὁ ὁποῖος καλεῖται κοινῶς «τουλούμι», εἶναι δὲ συνήθως μεγαλύτερος τοῦ τῆς τσαμπούνας. β) ἀπὸ τὸ «φυσάρι» ἢ καὶ «στόπι», πού εἶναι τὸ γλωσσίδι ἐκ δέρματος διὰ νὰ ἐμποδίξῃ τὴν ἔξοδον τοῦ ἀέρος, ὅταν ὁ γκαΐταντζῆς διακόπτῃ τὴν ἐμφύσησιν διὰ νὰ ξεκουρασθῇ. γ) τῶν σημείων τοῦ ἄσκού, ὅπου εἶναι ἐνσφηνωμένοι οἱ σωλήνες, καλούμενοι «κεφαλάρια». δ) τοῦ μικροῦ σωλήνος μὲ 7 ὁπὰς ἔμπροσθεν καὶ μίαν «τυφλὴν» ὀπισθεν, ὁ ὁποῖος παράγει τοὺς φθόγγους τῆς μελωδίας, καλεῖται καὶ «γκαΐτανίτσα». Ὁ μεγάλος σωλὴν, πού κρατεῖ τὸ ἴσον, ἀποτελεῖται συνήθως ἀπὸ τρία τεμάχια καλῶς προσηρμοσμένα τὸ ἓν ἐντὸς τοῦ ἄλλου, καλεῖται δὲ «μπάσο» ἢ «μπουρι» ἢ «ζουμάρ», ἀλλαχοῦ «ἀγκαρά» καὶ «μπόκαλο». Τὸ μπουρι οὐδεμίαν ἔχει ὀπήν, κρατεῖ δὲ τὸ ἴσον μὲ ἓνα μόνον φθόγγον, ὁ ὁποῖος εἶναι ἡ τονικὴ εἰς μίαν ὁγδόην χαμηλότερον.

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

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

Εἰς ὠρισμένας χώρας τῆς Εὐρώπης ὑπάρχουν γκαΐντες μὲ περισσοτέρους τοῦ ἐνὸς ἰσοκράτας (μπουριά), ἐκ τούτου δὲ δύνανται νὰ συνοδεύουν μελωδίας εἰς διαφόρους τονικότητας.

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



Εἰκ. 10. Γκαΐντα (Μακεδονία).

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

Ἡ γκαΐντα δύνανται νὰ παίζεται μόνη ἢ μὲ συνοδείαν νταουλιοῦ ἐνὸς ἢ δύο νταχερέδων (ντεφιῶν) (εἰκ. 10) ἢ καὶ ταραμπούκας.

Δ) ΖΟΥΡΝΑΔΕΣ

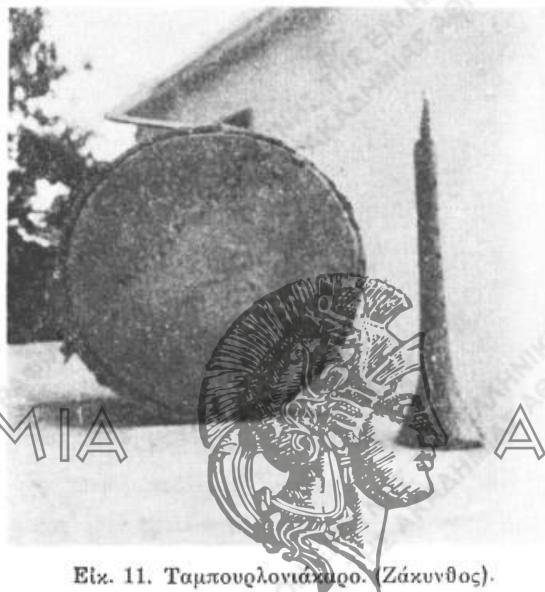
Ὁ ζουρνὰς ἀπαντᾶται εἰς τρία μεγέθη, ἐκάστου τούτων διακρινομένου δι' ἰδιαιτέρου ὀνόματος: α) ζουρνάς, μήκους 20 ἑκατ. β) πίπιζα, μήκους περίπου 32 ἑκατ. καὶ γ) καραμούζα, μήκους περίπου διπλασίου τῆς πίπιζας.

Τὰ δύο πρῶτα εἶδη ἀπαντῶνται διαδεδομένα εἰς τὴν Πελοπόννησον καὶ τὴν Ρούμελην, τὸ δὲ τρίτον εἰς τὴν Μακεδονίαν. Συνήθως οἱ ὀργανοπαῖκται, οἱ ζουρνατζῆδες, εἶναι γύφτοι. Ὁ 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 νι ά κ α ρ ο , ἐπειδὴ δὲ συνοδεύεται πάντοτε ὑπὸ ἐνὸς μικροῦ ταμπούργλου, τὸ συγκρότημα τοῦτο καλεῖται «ταμπουρλονιάκαρο» (εἰκ. 11).

Ὁ ζουρνὰς κατασκευάζεται ἀπὸ σκληρὸν καὶ ξηρὸν ξύλον φράξου, καριδιάς, ἢ ὀξυᾶς. Ἐπὶ τοῦ κυρίου σωλήνος ὁ ὁποῖος καταλήγει εἰς χοάνην, καλουμένην «καμπάναν», διανοίγονται 15 ὁπαί, ἐκ τῶν ὁποίων αἱ 8 χρησιμεύουν διὰ τὴν πα-



Εἰκ. 11. Ταμπουρλονιάκαρο. (Ζάκυνθος).

ραγωγὴν τῶν ἤχων, αἱ δὲ λοιπαὶ ἑπτὰ «γιά τὴν ἁρμονία καὶ τὴν γλύκα τοῦ ἤχου. Θεωροῦνται ἀπαραίτητες καὶ χωρὶς αὐτὲς γλυκὸ παίξιμο δὲν κατορθώνεται»¹. Ἐξαρτήματα τοῦ ζουρνᾶ εἶναι: α) ὁ «φάσουλας», μικρὸν κυλινδρικὸν ξύλον, μήκους 4,5 ἑκατ., διατρυπημένον καὶ σχιστόν, τὸ ὁποῖον χωρίζεται εἰς δύο δίχαλα. Δι' αὐτοῦ διοχετεύεται ὁ ἀῆρ εἰς τὸν ἐσωτερικὸν κύλινδρον τοῦ αὐλοῦ, ὅποτε διὰ τῶν ὁπῶν παράγεται ὁ ἤχος. β) τὸ «κανέλι», κωνικὸς μικρὸς σωλὴν ἐκ φύλλον μπουντζου, ὁ ὁποῖος φέρει κολλημένην ὀριζοντίως μίαν «ροδέλλαν» ἀπὸ τὸ ἴδιον μέταλλον. «Τὸ κανέλι ἐφαρμόζεται ἐπὶ τῆς κεφαλῆς τοῦ φάσουλα, ἐνῶ εἰς τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ κανελιοῦ ποῦ ἐξέχει ἀπὸ τὸν ζουρνᾶν δένεται τὸ «τσαμπούνι», τὸ ὁποῖον κατασκευάζεται ἀπὸ ἄγριο καλάμι, μήκους 1,5 ἑκατ.². Ἀπαιτεῖται εἰδικὴ ἐπεξεργασία τοῦ καλαμιοῦ, διὰ τοῦ ὁποίου κατασκευάζεται τὸ τσαμπούνι, ἵνα πα-

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

² Ἐνθ' ἄνωτ., σελ. 344-345 καὶ 347.

ράγη μὲ τὸ φύσημα τοὺς ἤχους· τοῦτο διαφέρει ἀπὸ τὰ μπιμπίκια τῆς τσαμπούνας, διότι δὲν παράγεται ὁ ἤχος μὲ γλωσσίδα, ἀλλὰ μὲ τὰ ἄκρα τοῦ καλαμιοῦ, τὰ ὁποῖα συμπιέζονται καταλλήλως. Τὰ μπιμπίκια τῆς τσαμπούνας εἶναι τὸ πρότυπον τῶν ὀργάνων τῆς οἰκογενείας τοῦ κλαρίνου, ἐνῶ τὸ «τσαμπούνι» τοῦ ζουρνᾶ, τῆς οἰκογενείας τῶν ὄμποε.

Ἀπαραίτητον τέλος ἐξάρτημα τοῦ ζουρνᾶ εἶναι ἡ «φούρλα», μία κοκκαλίνη



Εἰκ. 12. Ζουρνάς.



Εἰκ. 14. Τζαμπούνι καὶ φούρλα.

ροδέλλα, διαμέτρου 4 ἑκατ. Εἰς τὸ κέντρον αὐτῆς ὑπάρχει ὀπή, δι' ἧς διαπερᾶται τὸ κανέλι μὲ τὸ προσηρμοσμένον τσαμπούνι. Ἐπάνω εἰς τὴν φούρλαν ὁ ζουρνάτης συμπιέζει τὰ χεῖλη του, ὥστε οὕτω νὰ διοχετεύῃ τὸν ἀέρα διὰ τοῦ τζαμπουνιοῦ εἰς τὸν ζουρνᾶ (εἰκ. 12, 13, 14).¹

Οἱ πίπιζες καὶ οἱ καραμουῖζες (εἰκ. 15) φέρουν τὰ αὐτὰ ἐξαρτήματα, ἢ ἐπεξεργασία δ' αὐτῶν εἶναι ἡ αὐτὴ πρὸς τὴν τῶν ζουρνάδων, καθὼς καὶ ὁ καμπάτζουρνάς, τὸ μεγαλύτερον ὄργανον τῆς οἰκογενείας τῶν ζουρνάδων, τὸ ὁποῖον σπανίως ἀπαντᾷται.

Τὰ ὀνόματα τῶν ζουρνάδων παραλλάσσουν ὡσαύτως κατὰ τόπους οὕτως

¹ Βλ. Κ. Κώνσταν, ἐνθ' ἂν.

εἰς Κύπρον καλεῖται «ζορνές», εἰς Μεγανήσι (Λευκάδος) «τζουρνάς», εἰς Καλάβρυτα «ζουρλάς», εἰς τὴν Κοζάνην «ζορνάς». Εἰς τὴν Ρούμελην καλεῖται καὶ καλάμι 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 ἐκτελεῖ τὴν μελωδίαν καὶ καλεῖται «μάστορης» «προμαδόρος». Ὁ 2ος ζουρνάς κρατεῖ τὸ ἴσον, ἐκ τούτου δὲ ὁ παίκτης του λέγεται «μπασσαδόρος». Οἱ δύο ζουρνάδες συνοδεύονται ἀπαραιτήτως ἀπὸ τὸ ντα(γ)ούλι,



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

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

Μὲ τὴν πάροδον τοῦ χρόνου τὰ μουσικὰ αὐτὰ ὄργανα ἐξαφανίζονται ἀπὸ τὰς περιοχὰς ὅπου ἄλλοτε ἤκμαζον. Τὴν θέσιν των καταλαμβάνει τὸ κλαρίνον, τὸ ὁποῖον ἔχει ἀσυγκρίτως μεγαλυτέρας τεχνικὰς δυνατότητας καὶ μελωδικώτερον ἤχον.

Ε) ΤΟ ΚΛΑΡΙΝΟΝ

Τὸ κλαρίνον, ὡς γνωστόν, δὲν ἀνήκει εἰς τὴν μουσικὴν ὀργανολογίαν τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ. Εἰσήχθη εἰς τὴν Ἑλλάδα ἐκ τῆς Δυτ. Εὐρώπης ὀλίγον πρὸ τῶν μέσων τοῦ παρελθόντος αἰῶνος, τὸ πρῶτον εἰς τὴν Μακεδονίαν καὶ Ἡπειρον

¹ Βλ. Κ. Κώνστα, ἐνθ' ἀν., σελ. 350.

μέσῳ τῶν τουρκικῶν στρατιωτικῶν ὀρχηστρῶν, εἴτα δὲ εἰς τὴν ἐλευθέραν Ἑλλάδα, εἴτε διὰ τῶν Ἑλληνικῶν στρατιωτικῶν μουσικῶν, εἴτε μέσῳ τῶν Φιλαρμονικῶν αἱ ὁποῖαι ἦσαν γνωσταὶ ἀπὸ μακροῦ εἰς τὴν Ἑπτάνησον¹.

Τὸ κ λ α ρ ί ν ο ν, ὡς καὶ τὸ β ι ο λ ί, πρὸς δὲ καὶ τὸ ἄ κ κ ο ρ ν τ ε ό ν, δέον νὰ θεωρηθοῦν σήμερον ὡς λαϊκὰ ὄργανα, μὲ τὸν τρόπον πὺν παίζουν εἰς αὐτὰ τὴν δημῶδη μουσικὴν οἱ λαϊκοὶ ὀργανοπαῖται. Οὗτοι ἐφαρμόζουσιν πρὸς τοῦτο προσωπικὴν τεχνικὴν, ἡ ὁποία διαφέρει ριζικῶς ἀπὸ τὴν κλασσικὴν ἐκτέλεσιν. Ἡ διαφορὰ ἔγκειται εἰς τὰ ἐκφραστικὰ μέσα πὺν μεταχειρίζονται, εἰς τὰ μελίσματα, τὰ Glissando, τὸ βιμπράτο, καὶ εἰς τοὺς αὐτοσχεδιασμούς των. Αἱ ἰδιότητες αὗται προσέρχονται ἀπὸ μίαν ὀργανικὴν παράδοσιν, ἡ ὁποία δὲν εἶναι δυνατόν νὰ διδαχθῇ εἰς μὴ λαϊκὸν ἐκτελεστήν.

Οἱ κλαριντζήδες μεταχειρίζονται σήμερον ὄργανα εὐρωπαϊκῆς προελεύσεως· παλαιότερον ὅμως κατασκευάζον οἱ ἴδιοι τὸ ὄργανον τοῦτο, εἶδος πρωτογόνου κλαρίνου, χωρὶς κλειδιά ἢ μὲ ὀλίγα καὶ τοῦτο, ὅπως δὲν εἶχον ὅλοι οἱ ὀργανοπαῖται τὴν οικονομικὴν εὐχέριαν νὰ ἀποκτήσιν ὄργανον ἐργοστασίου, τὸ ὁποῖον ἦτο καὶ δυσεῦρετον εἰς τὴν ὑπαιθρον.

Ἐχομεν οὖν μίαν περίοδον πρωτογόνου λαϊκοῦ κλαριντζήδου, ἡ ὁποία προσηγάμεθα τὴν κυρίαν περίοδον τοῦ κλαρίνου εἰς τὴν Ἑλλάδα, κατασκευάζοντες οἱ ἴδιοι τὰ ὄργανά των. Οἱ πρῶτοι αὗτοι κλαριντζήδες — ὅσοι δὲν προῆλθον ἐκ τῶν τάξεων τοῦ στρατοῦ — μετεπλήθησαν εἰς τὸ κλαρίνο ἀπὸ τὸν ζουρνὰ ἢ τὴν καραμούζα. Ἄλλοι πάλιν, ἀπὸ τὴν φλογέρον ἔμαθον πίπιζαν καὶ ἐν συνεχείᾳ κλαρίνον.

Παραθέτομεν πληροφορίας τινάς, ἀφορώσας εἰς τὴν κατασκευὴν τῶν ἐγχωρίων κλαρίνων. «Παλιότερα ἐφκειάναμε κλαρίνα σὰ μεγάλες φλογέρες. Ὅταν πρωτοῆρθαν τὰ κλαρίνα ἀπ' ἔξω καὶ τὰ εἶδαν, ἐφκειασαν ντόπια τέτοια στὸν τύπο τῆς φλογέρας, ἀλλὰ πῶς μεγάλα. Τὰ κλαρίνα αὐτὰ τὰ ντόπια τὰ χειροποίητα εἶχαν στὴν ἀρχὴ τὸ σχῆμα τοῦ φερτοῦ κλαρίνου ἀλλὰ χωρὶς κλειδιά· ὕστερα βύλαν καὶ κλειδιά, ξύλινα, λίγα. Ἀποῦ πέρασαν μερικὰ χρόνια καὶ μπῆκαν περισσότερα κλαρίνα, ἐφκειαναν κλαρίνα ὅμοια μὲ τὰ φερτά².

Ἄλλος ὀργανοπαίκτης ἀναφέρει τὰ ἑξῆς: «Παλαιότερα ἔπαιζα φλογέρα. Ἦτανε φκειασμένη ἀπὸ ξύλο κουμαριάς . . . Τὴν φλογέρα τὴν λέγανε καὶ καλάμι καὶ τζουρλά καὶ σουραύλι. Οἱ τσοπάνηδες ἔχουν ἀκόμη τζουρλάδες, ἀλλὰ οἱ περισ-

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

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

σότεροι αγοράζουν κλαρίνα. Τὸ κλαρίνο στὸ Μωριά θὰ εἶναι 80 χρόνια. Ὁ γέρο Φέκας, πέθανε 2—3 χρόνια τώρα σὲ ἡλικία 95 χρονῶν, μοῦ εἶπε ὅτι στὴ μικρὴ του ἡλικία, 18 χρονῶν, ἄρχισε νὰ παίζει κλαρίνο, ποὺ ἔφεραν τότε οἱ ταξιδεμένοι. Εἴχαμε τότε σύνορα στὴ Λαμία. Κάποιος Σουλεϊμάνης ποὺ ἦρθε τότε ἐκεῖ ἀπὸ τὸ Τούρκικο ἔφερε καὶ κλαρίνο . . »¹. Καὶ οἱ γνωστοὶ Ἡπειρώται ὀργανοπαίχται, οἱ ἀδελφοὶ Χαλκιᾶ εἰς προφορικὴν τῶν ἀνακοίνωσιν εἰς τὸ Λαογραφικὸν Ἀρχεῖον ἐν Ἀθήναις, τὸν Ἰανουάριον τοῦ 1953, ἀνέφερον τὰ ἑξῆς: «Ὁ παποῦς μας πέθανε 91 χρονῶ, στὰ 1890. Ἀπὸ μικρὸς ἔπαιζε κλαρίνο ποὺ τὸ ἔλεγαν τότε *καρνέττο*. Ἐπαιζε στοῦ μπέη ὁ παποῦς μας. Ὁ θεῖος μας πέθανε στὰ 1922 σὲ ἡλικία 65 χρονῶν. Ἐπαιζε καὶ ἐκεῖνος καρνέττο ἀπὸ μικρὸς. Πέρσι πέθανε ἓνας στὴν Ἀμφιλοχία σὲ ἡλικία 107 χρονῶν. Κ' ἐκεῖνος ἔπαιζε ἀπὸ μικρὸς κλαρίνο. Παλιότερα ἔπαιζαν φλογέρα στοὺς γάμους. Ἀπὸ τὴ φλογέρα βγήκε ἡ καραμούζα καὶ ἀπὸ τὴν καραμούζα τὸ κλαρίνο. Ὁ τζουρᾶς εἶναι εἶδος κλαρίνου. Μικρὸ δξύφωνο κλαρίνο»².

Ὁ ὀργανοπαίκτης ἐκ Σουλίου Γ. Σιατίστα³ ἐπέδειξεν εἰς τὸν συντάκτην τοῦ Κ.Ε.Ε.Α. Δημ. Οἰκονομίδην⁴ κλαρίνον, τὸ ὁποῖον εἶχε κατασκευάσει ὁ ἴδιος ἀπὸ ξύλον συκῆς. Τοῦτο ἀπηρτίζετο ἀπὸ πέντε τεμάχια συνηρμοσμένα καλῶς διὰ κηροῦ καὶ εἶχεν ἑμπροσθεν 6 ὀπὰς καὶ μετὰ ὀπίσθεν χωρὶς κλειδιά. Εἰς τὴν Σιατίστα ἀναφέρει⁵ καὶ ὁ Γ. Μέγας⁶ ὅτι τὸ κλαρίνον ἐλέγετο «τζουρνᾶς». Τὸ ἔφτειανεν ὁ χωρὶς Ἦ. Σιατᾶς μὲ ἑξ κλειδιά ἀπὸ μολύβι».

Διὰ τὰ πρῶτα κλαρίνα ἐγχωρίου κατασκευῆς παραθέτει σχετικὰς πληροφορίας ἡ Δέσποινα Μαζαράκη εἰς τὸ βιβλίον τῆς «Τὸ λαϊκὸν κλαρίνο στὴν Ἑλλάδα»⁶.

Θεωροῦμεν περιττὸν νὰ παραθέσωμεν ὀργανολογικὰς πληροφορίας περὶ τοῦ βιομηχανοποιημένου κλαρίνου, διότι τοῦτο εἶναι διαδεδομένον πανταχοῦ. Σημειοῦμεν μόνον ὅτι οἱ λαϊκοὶ κλαριντζήδες παίζουν, ὥς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, εἰς κλαρίνα παλαιοῦ τύπου μὲ 13 κλειδιά *in do*, καὶ ὅτι ἐλάχιστοι ἐπαγγελματίαι ἔχουν κλαρίνα συστήματος Boehm.

ΣΗΜ. Αἱ παρατιθέμεναι ἐπ' ἀρ. 2, 4, 5, 6, 10 καὶ 15 εἰκόνες προέρχονται ἐκ τοῦ φωτογραφικοῦ ἑλικοῦ λαογραφικῶν ἀποστολῶν τοῦ συντάκτου τοῦ Κ.Ε.Ε.Α. Γ. Αἰκατερινίδου, αἱ δὲ λοιπαί, ἐξ ἀναλόγου ἑλικοῦ τοῦ συγγραφέως καὶ ἄλλων συντακτῶν τοῦ Κ.Ε.Ε.Α., πρὸς δὲ ἐκ φωτογραφήσεως μουσικῶν ὁργάνων τῆς μουσειακῆς συλλογῆς αὐτοῦ.

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

² Ἀλλαχοῦ λέγεται «*γκαρνέτου*» καὶ «*γλαρουνέτου*».

³ Βλ. Κ.Ε.Ε.Α. χειρ., ἀρ. 1908 σ. 455 (συνλ. Δ. Β. Οἰκονομίδου, 1953).

⁴ Κ.Ε.Ε.Α. χειρ., ἀρ. 2277 Β'. σ. 33 (συνλ. Δ. Β. Οἰκονομίδου, 1958).

⁵ Βλ. Γ. Α. Μέγας, Σιατίστα, Ἀθήνα 1959, σελ. 40-41.

⁶ Βλ. Δέσπ. Μαζαράκη, ἔνθ' ἄνωτ., σελ. 61 ἑξ.

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 le 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 choisi

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 opérer 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 tsafari, tsourlas, 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, piniavli, thiaboli, (Photo n° 5) babiloli 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 instrument est confondu souvent avec la gaïda, avec laquelle pourtant elle diffère.

La fabrication se fait comme suit: Après l'écorchement 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 a 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 m/m. Sur chaque bibiki on taille une languette (type d'anche 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, nommé «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 consequant la gaïda ne possède pas la variété des sons de la tsambouna.

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

IV. Les journa s (Pipiza, caramouza) (p. 59)

De cet instrument existent trois types: Le journa-type ou journaldia 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 «Kleptis» (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'appuyer 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 «journaladji» 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 journa s 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 journa. Elle est répandue dans la Grèce Centrale et le Peloponnèse. 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 disparaît 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 des 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'Épire 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.