

ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΑ ΧΟΡΔΟΦΩΝΑ

Τ Ο Λ Α Γ Ο Υ Τ Ο

ΥΠΟ

ΦΟΙΒΟΥ ΑΝΩΓΕΙΑΝΑΚΗ

ΟΝΟΜΑΣΙΑ

Τὸ λαγοῦτο εἶναι γνωστὸ πανελλήνια ὡς *λαοῦτο*, *λαβοῦτο* ἢ *λαγοῦτο* (ἀπ' τὸ ἀραβικὸ *al oud*=ξύλο ἢ, κατὰ τὸν Sachs, εὐλύγιστο ξύλο)¹). Σὲ ὠρισμένες περιοχὲς λέγεται ἐπίσης καὶ *ταμπουράς* ἢ *τσαμπουράς*²). Παλαιότερα λεγόταν καὶ *τυφλοσούρτης*, γιατί, μὲ τὸ νὰ κρατᾷ τὸ ρυθμὸ, βοηθοῦσε τὸ μελωδικὸ ὄργανο ποὺ συνώδευε (βιολὶ ἢ κλαρίνο) νὰ παίζει σωστὰ ρυθμικά. (Σχ. 1, πίν. I).

ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ

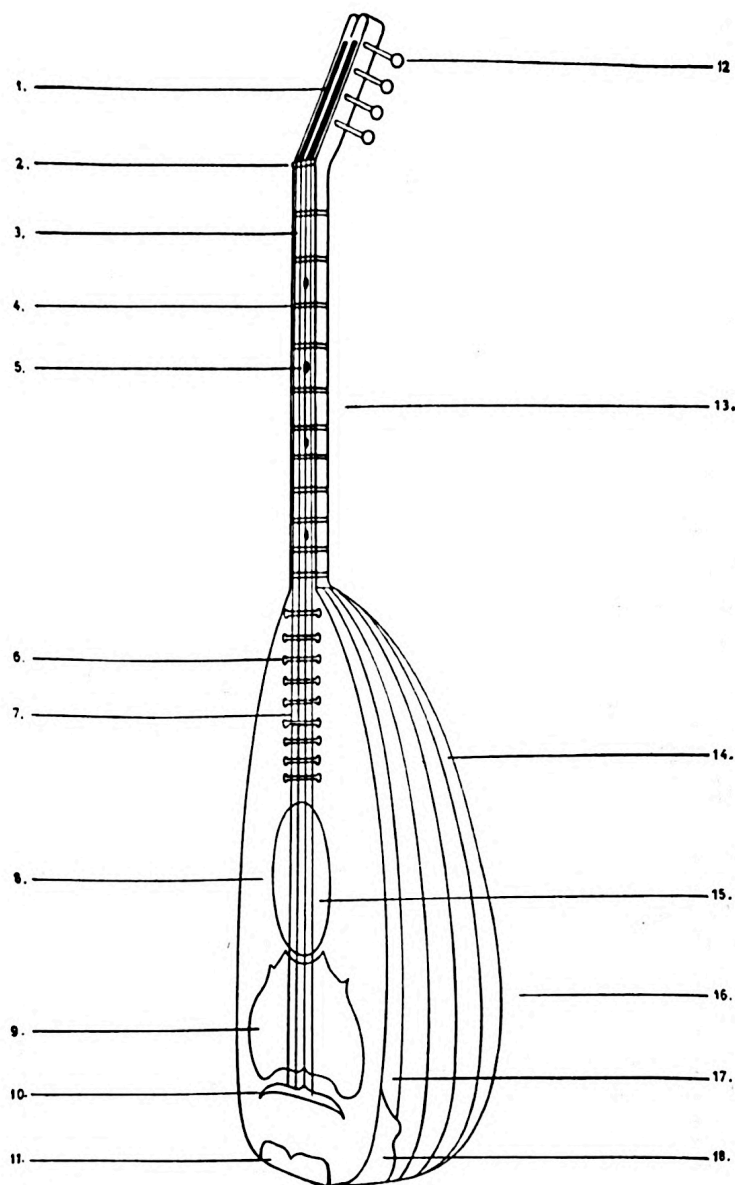
Τὸ λαγοῦτο στὴν Ἑλλάδα ἔχει μεγάλον ἀχλαδόσχημον (ἐπιπεδόκυρτον) ἡχεῖο καὶ μακρὸν χέρι, μὲ *μπερντέδες*, «σπασμένον» πρὸς τὰ πίσω στὸ ἐπάνω μέρος. Ἔχει κλειδιά ἀπ' τὰ πλάγια, τέσσερις διπλὲς χορδὲς στερεωμέναι στὸν καβαλλάρη, πάνω στὸ καπάκι, καὶ παίζεται μὲ πέννα (πλήκτρο).

Στὰ τέλη τοῦ 19ου αἰ. τὸ λαγοῦτο κατασκευαζόταν σὲ τρία μεγέθη (μπόγια). Σήμερα ἔχει ἐπικρατήσει τὸ μεσαῖον μέγεθος. Κι αὐτὸ ὅμως διαφέρει στὶς διαστάσεις του ἀπὸ κατασκευαστὴν σὲ κατασκευαστὴ, ἂν καὶ οἱ διαφορὲς εἶναι μικρὲς καὶ χωρὶς σημασίαν γιὰ τὴν ὅλη λειτουργίαν τοῦ ὄργανου.

Οἱ διαφορὲς αὐτὲς ὀφείλονται συχνὰ καὶ στὸν ἐκτελεστή, ὁ ὁποῖος, ἀνάλογα μὲ τὴν σωματικὴν του διάπλασιν —ψηλὸς ἢ κοντός, παχὺς ἢ ἀδύνατος, μὲ μακρὰ ἢ κοντὰ δάχτυλα— ἀλλὰ καὶ τὶς καθαρὰ μουσικὰς του προτιμήσεις, ζητᾷ ἀπ' τὸν κατασκευαστὴν, τὸ ἡχεῖο π.χ. τοῦ ὄργανου νὰ εἶναι βαθύτερον ἢ τὸ ἀντίθετον, τὸ χέρι μακρύτερον ἢ κοντότερον κ.ο.κ.

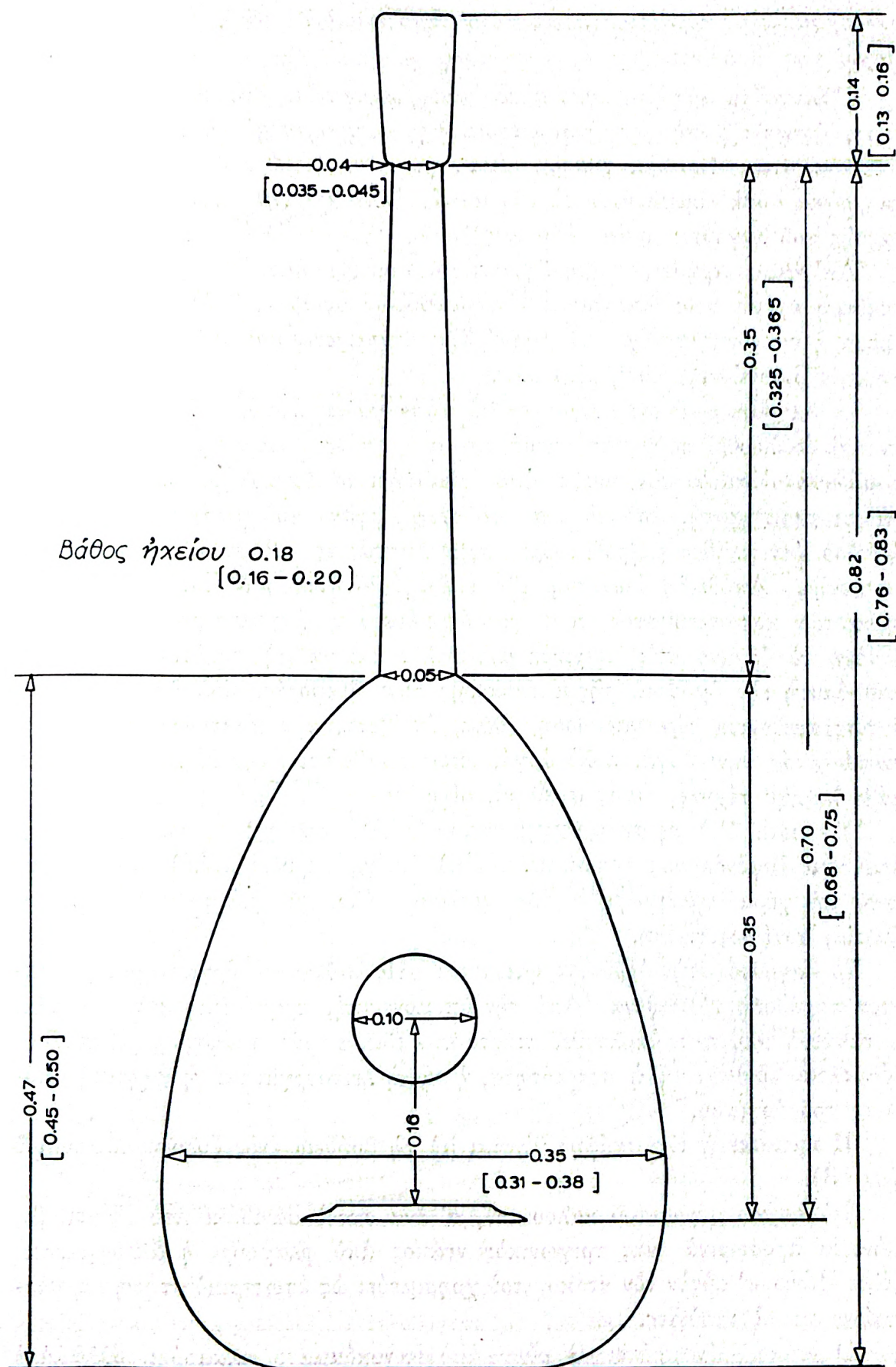
Πρώτου μεγέθους λαγοῦτο, σταθερὰ μεγαλύτερον στὸ μᾶκρος, τὸ φάρδος καὶ τὸ βάθος, σὲ σύγκρισιν μὲ ὅλα τὰ ἄλλα ποὺ παίζονται καὶ κατασκευάζονται στὴν Ἑλλάδα, εἶναι σήμερον τὸ κρητικὸ λαγοῦτο. Σήμερα μόνον —ἰδιαίτερα μετὰ τὸν δεύτερον παγκόσμιον πόλεμον— γιὰ λόγους ἡχητικούς, γιατί παλαιότερα χρησιμοποιοῦσαν καὶ στὴν Κρήτι λαγοῦτα μὲ τὶς ἴδιαι, ὅπως καὶ στὴν ἄλλην Ἑλλάδα, διαστάσεις³).

Στὸ σχ. 2 ἔχουμε τὶς διαστάσεις ἐνὸς λαγοῦτου μεσαίου μεγέθους. Οἱ ἀριθμοὶ σὲ παρένθεσιν ἀντιπροσωπεύουν τὰ ὅρια διαστάσεων ποὺ μᾶς ἔδω-



Σχ. 1.

- | | |
|--|--|
| 1. Καράβολας, καράολας, καράουλας, οὐρά, κεφάλι, κεφαλάρι. | 10. Καβαλλάρης, μουστάκι, καβάλλο, χορδοκράτης. |
| 2. Μαξιλάρι, προσκέφαλο, κόκκαλο, καβαλλάρης. | 11. Πετσάκι |
| 3. Πλάκα | 12. Κλειδιά, στριφτάλια, στριφτάρια, κοπίλια, βίδες, βίντσια, μπουριά. |
| 4. Μπερντέδες, μπελντέδες, θέσες, τάστα. | 13. Χέρι, μάνικας, κοτσάνι, πατούχα, οὐρά. |
| 5. Μάστορης | 14. Ντούγιες, δούγιες. |
| 6. Καλαμάκια | 15. Ροδάντζα, ρόδα, καφάσι, μύλος, άνοιγμα, πούσουλας, άφαλός. |
| 7. Χορδές, κόρδες, τέλια. | 16. Σκάφη, καύκα, καυκί. |
| 8. Καπάκι | 17. Πλαϊνά, παραπέτα, μάγουλα. |
| 9. Τερσές, πλάκα, πεναριά, πινιά. | 18. Κολλάντζα, κολλάντα, πισινάρι. |



Σχ. 2.

σαν σχετικές μετρήσεις σὲ περισσότερα ἀπὸ ἑκατὸ λαγούτα ἀπ' ὅλες τὶς περιοχές τῆς Ἑλλάδας.

Τὰ λαγούτα αὐτὰ φτιαγμένα σὲ διάφορες ἐποχές, ἀπὸ τὸ 1862 ἕως σήμερα, ἀποτελοῦν τὴ ζωντανὴ ἱστορία τῆς κατασκευῆς τοῦ λαγούτου στὴν Ἑλλάδα στὰ τελευταῖα ἑκατὸν δέκα χρόνια⁴). Πολύτιμη μαρτυρία, γιὰ τὰ χρόνια αὐτὰ συμπίπτουν μὲ τὴν ἀκμὴ, ἀλλὰ καὶ τὴν παρακμὴ τῆς κατασκευῆς τοῦ λαγούτου στὸν τόπο μας⁵).

Ἀπ' τὶς μετρήσεις αὐτὲς βγαίνει τὸ συμπέρασμα ὅτι δὲν ὑπάρχει μιὰ σταθερὴ σχέση στὶς διαστάσεις τῶν διαφόρων μερῶν τοῦ ὄργανου. Τὸ μακρεμα ἢ τὸ κόντεμα π.χ. τοῦ χεριοῦ δὲν συνεπάγεται καὶ ἀνάλογη αὐξομείωσις στὶς διαστάσεις τοῦ ἡχείου κλπ.

Τὸ λαγούτο —ὅπως ἄλλωστε καὶ τόσα ἄλλα ἑλληνικὰ λαϊκὰ ὄργανα— ἂν καὶ ἀκολουθεῖ στὴν κατασκευὴ του ὅ,τι αἰῶνες τώρα ἔχει καταξιώσει ἢ παράδοση σ' αὐτὸν τὸν τομέα, ἀπὸ ἐργαστήρι σὲ ἐργαστήρι, ἀλλὰ καὶ στὸν ἴδιο κατασκευαστὴ, ἀπὸ τὸ ἓνα στὸ ἄλλο ὄργανο ποὺ φτιάχνει, παρουσιάζει ὥστόσο ἓνα πλῆθος μικροδιαφορῶν στὶς διαστάσεις καὶ στὸν τρόπο τῆς κατασκευῆς. Ἀπόδειξη ζωντανὴ τῆς ἐρευνητικότητας καὶ τοῦ προβληματισμοῦ τῶν κατασκευαστῶν του: γιὰ ὠραιότερο ἢ μεγαλύτερο ἦχο· γιὰ νὰ ἀντέχη τὸ ὄργανο στὶς καιρικὲς μεταβολές καὶ νὰ μὴ σκεβρώνη· γι' αὐτὴ καθ' ἑαυτὴ τὴν ὁμορφιὰ τῆς κατασκευῆς του· διαφορές, ποὺ ὄχι μόνον δὲν ἀντιστρατεύονται τὴν παράδοση, ἀλλὰ, ἀντίθετα, τὴν κρατοῦν ζωντανή, ἀνανεώνοντάς την· ἀργά, πολὺ ἀργά, ὅπως συμβαίνει στὴν ἐξελικτικὴ πορεία κάθε λαϊκῆς τέχνης, ὅμως σταθερά, σίγουρα.

Ὑ λ ι κ ᾶ. Γιὰ τὴ σκάφη χρησιμοποιοῦν ξύλα σκληρά: ἔβενο, παλισάνδρη, σφεντάμι (σφένδαμνος, τουρκ. κελεμπέκ), μαόνι, καρυδιὰ κ.ἄ.⁶) Γιὰ τὸ σκελετὸ τοῦ χεριοῦ φλαμούρι ἢ ἄλλο μαλακὸ ξύλο, καὶ γιὰ τὸ καπάκι λευκὴ ξυλεία, συνήθως πεύκη.

Τὸ λαγούτο στὴν Ἑλλάδα φτιάχνεται στὶς πόλεις σὲ ἐργαστήρια μὲ μακριὰ παράδοση τὸ καθένα. Ἀπὸ τὴν ὑπομονετικὴ, προσεκτικὴ καὶ μὲ μεράκι κατασκευὴ του, ποὺ ἀκολουθεῖ πάντα τὴν ἴδια σειρά: σκάφη, χέρι, καπάκι, ἐξαρτᾶται οὐσιαστικὰ ἡ στερεότητα, ἡ καλὴ λειτουργία καὶ ἡ ἡχητικὴ ἀπόδοση τοῦ ὄργανου.

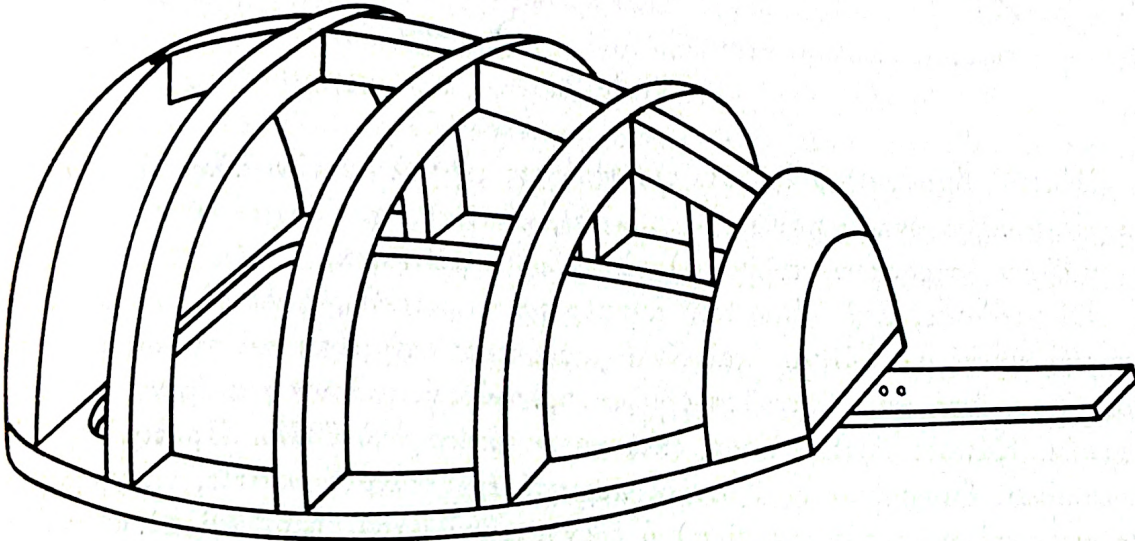
Ἡ κατασκευὴ τῆς σκάφης γίνεται μὲ τὴ βοήθεια ἑνὸς ξύλινου καλουπιοῦ (σχ. 3).

Στὸ ἐπάνω μέρος τοῦ καλουπιοῦ, σ' ἓνα στενὸ σανιδάκι ποὺ ἐξέχει, βιδώνεται προσωρινὰ ἓνας τριγωνικὸς ντάκος ἀπὸ φλαμούρι ἢ ἄλλο μαλακὸ ξύλο. Πάνω σ' αὐτὸν τὸν ντάκο, ποὺ χρησιμεύει ὡς ἐσωτερικὸ στήριγμα, στερεώνονται οἱ ντούγιες.

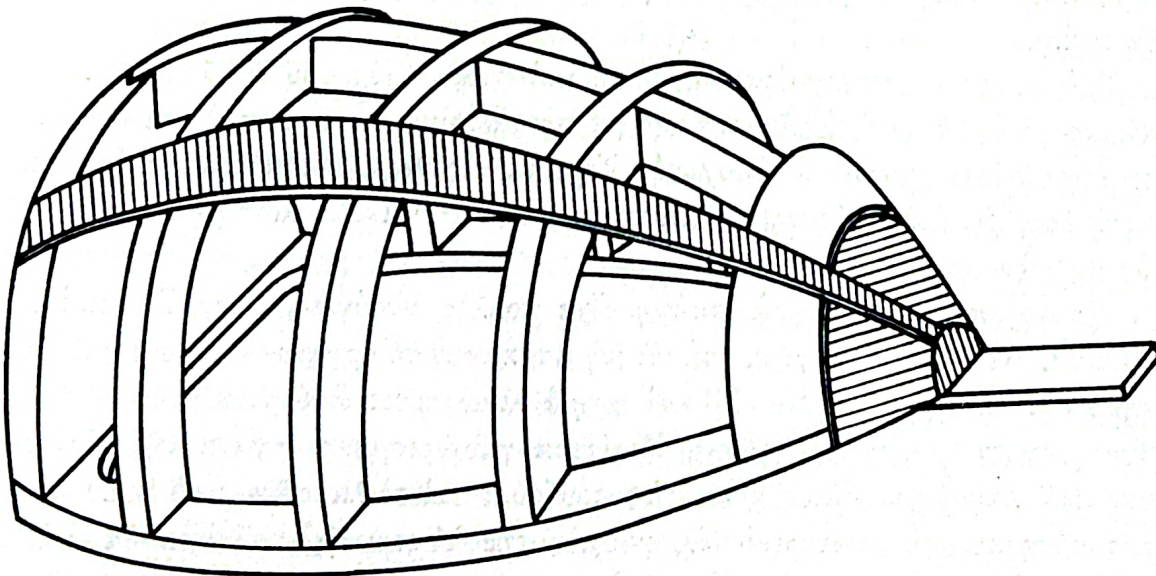
Ὁ ντάκος δὲν πρέπει νὰ εἶναι ἀπὸ μονοκόμματο φλαμούρι, ἀλλὰ ἀπὸ δύο ἢ τρία κομμάτια φλαμούρι κολλημένα. Ἔτσι γίνεται ἀνθεκτικώτερος καὶ

δὲν ὑπάρχει κίνδυνος νὰ ραίση ὅταν, ἀργότερα, θὰ κάνουν σ' αὐτὸν ἓνα αὐλάκι (εἰσδοχή) γιὰ νὰ θηλυκώση τὸ χέρι.

Στὴ μέση τοῦ ντάκου προσαρμόζουν τὴ ντούγα-μάνα καὶ κατόπιν τὶς ἄλλες ντούγιες, μιὰ δεξιά, μιὰ ἀριστερά, κολλώντας τις πάνω στὸ ντάκο καὶ



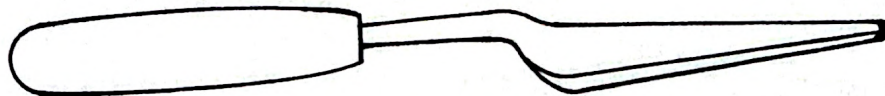
Σχ. 3.



Σχ. 4.

μεταξύ τους μὲ ψαρόκολλα (παλαιότερα μὲ ὀστεόκολλα). Ἔως ὅτου κολλήσουν καλὰ καὶ ἀποτελέσουν ἓνα στέρεο σῶμα, τὶς καρφισώνουν προσωρινά, πάνω καὶ κάτω, μὲ λεπτὲς καρφίτσες (σχ. 4).

Γιὰ νὰ κυρτώσουν καὶ νὰ πάρουν οἱ ντούγιες τὸ σχῆμα τοῦ καλουπιοῦ, τὶς «σιδερώνουν», μιὰ-μιὰ, τὴν ὥρα πού τὶς κολλᾶνε, μ' ἓνα εἰδικὸ σίδερο, πού σήμερα λειτουργεῖ μὲ ἡλεκτρισμὸ σὲ ὠρισμένα ἐργαστήρια (σχ. 5).



Σχ. 5.

Ἐπειδὴ ὅμως, ὅταν κολλᾶνε τὶς ντούγιες τὴ μιὰ μὲ τὴν ἄλλη, δὲν γίνεται νὰ μὴν κολλήσουν καὶ πάνω στὸ καλούπι, γι' αὐτό, πρὶν ἀρχίσουν τὴν ἐργασία, σκεπάζουν (στρώνουν, τυλίγουν) τὸ καλούπι μὲ χαρτί.

Οἱ ντούγιες, ἀπὸ ξύλα πού ἀναφέραμε παραπάνω, μετὰ τὴν κατεργασία τους ἔχουν πάχος 2-3 χιλ. καὶ εἶναι φαρδύτερες στὴ μέση καὶ στενότερες στὰ δύο ἅκρα. Στὰ καλὰ λαγοῦτα ἔβαζαν παλαιότερα μιὰ ντούγα ἔβενο, μιὰ κελεμπέκ. Κάποτε ἔφτιαναν καὶ ὅλες τὶς ντούγιες ἀπὸ ἔβενο. Προτιμότερο ὅμως εἶναι, ὅπως ὑποστηρίζουν οἱ περισσότεροι κατασκευαστές, νὰ χρησιμοποιῆται καὶ κελεμπέκ, γιὰτὶ α) ὁ ἔβενος εἶναι βαρὺ ξύλο, καὶ β) «δὲν ἔχει πόρους καὶ κρατᾷ τὴ φωνή»· ἀντίθετα, τὸ κελεμπέκ «ἔχει πόρους καὶ βγάζει πρὸς τὰ ἔξω τὴ φωνή». Ἀκόμα ὅμως, γιὰτὶ μιὰ σκάφη εἶναι ὠραιότερη μὲ τὴν ἐναλλαγὴ τοῦ μαύρου (ἔβενο) καὶ τοῦ ἀνοιχτοῦ χρώματος (κελεμπέκ). Σήμερα οἱ ντούγιες γίνονται συνήθως ἀπὸ φτηνότερα ξύλα (μαόνι, καρυδιὰ κ.ἄ.).

Στὰ τέλη τοῦ προηγούμενου, ὅπως καὶ στὶς ἀρχές τοῦ 20οῦ αἰ., κολλοῦσαν τὶς ντούγιες κατ' εὐθεΐαν τὴ μιὰ μὲ τὴν ἄλλη· ἐργασία λεπτὴ καὶ δύσκολη πού ἀπαιτοῦσε χρόνον καὶ ὑπομονή. Σήμερα τὶς χωρίζουν μ' ἓνα φιλέτο, μιὰ λεπτὴ λουρίδα ξύλου (συνήθως κελεμπέκ), πού κάνει εὐκολώτερη καὶ γρηγορώτερη τὴν ἐφαρμογή.

Ἐπίσης παλαιότερα μιὰ σκάφη εἶχε πολλὰς ντούγιες, ἕως 27 ἢ καὶ 33 —λεπτές, μὲ λούκι ντούγιες, γιὰ νὰ μὴ βαραίνουν τὸ ὄργανο— κάποτε καὶ παραπάνω⁷). Σήμερα ἔχει ἕως 23 καὶ συχνὰ λιγώτερες: ἀπόρροια μιᾶς κάποιας «βιομηχανοποίησης» τοῦ εἶδους, ἰδιαίτερα γιὰ ὠρισμένα ὄργανα τῆς οἰκογένειας τοῦ λαγοῦτου, ὅπως εἶναι τὸ μπουζούκι καὶ τὸ λαγοῦτο, πού στέλνονται σὲ ποσότητες στὸ ἐξωτερικὸ (ἐλληνισμὸς τῆς Ἀμερικῆς, τοῦ Καναδᾶ κ.ἄ.).

Σημειώνουμε ἀκόμα ὅτι οἱ καλοὶ κατασκευαστές λαγοῦτου, ὅταν κόβουν τὶς ντούγιες γιὰ νὰ φτιάξουν τὴ σκάφη, δὲν ἔχουν ἀνάγκη νὰ συμβουλευῶνται τὰ μέτρα (μῆκος, φάρδος, λέπτυνση πρὸς τὰ ἅκρα κλπ.) πού ἀκολουθεῖ ἀπὸ παράδοση τὸ ἐργαστήρι τους. Προχωροῦν στὴ δουλειά τους μὲ τὸ μάτι, καὶ δὲν πέφτουν ποτὲ ἔξω στὴ συμμετρία τοῦ ὄργανου.

Τὴν κατασκευὴ τῆς σκάφης τὴ συμπληρῶνουν κολλώντας γύρω-γύρω,

πάνω ἀπὸ τὶς ἀκριανὲς ντούγιες, τὰ λεγόμενα *πλαῖνὰ* καὶ στὸ κάτω μέρος τῆς σκάφης, ἐκεῖ ποὺ σμίγουν οἱ ντούγιες, τὴν *κολλάντζα*. Ἀπὸ τὸ ἴδιο ξύλο μὲ τὶς ντούγιες, τὰ *πλαῖνὰ* καὶ ἡ *κολλάντζα* βοηθοῦν νὰ συγκρατιοῦνται γερὰ οἱ ντούγιες στὰ ἀκριανὰ τοῦτα σημεῖα τῆς σκάφης.

Ὅταν ξεραθῇ ἡ κόλλα καὶ κολλήσουν καλὰ οἱ ντούγιες, ἀφαιροῦν τὸ καλούπι καὶ τότε: α) καθαρίζουν μὲ μιὰ ξύστρα τὸ μέσα μέρος τῆς σκάφης ἀπὸ τὶς κόλλες καὶ τὰ χαρτιά· β) κολλᾶνε στὴ βάση τῆς σκάφης, ἀπὸ μέσα, ἐκεῖ ποὺ ἐνώνονται οἱ ντούγιες, ἓνα λεπτό, ἀπὸ ὁποιοδήποτε ξύλο, ἐπίπεδο ντάκο· ἢ *κολλάντζα* ἀπ' ἔξω κι ὁ ἐπίπεδος ντάκος ἀπὸ μέσα συγκρατοῦν γερὰ, στὸ μέρος αὐτό, τὶς ντούγιες· γ) κορδελλιάζουν τὸ μέσα μέρος τῆς σκάφης κάθετα, ἐκεῖ ποὺ ἐνώνονται οἱ ντούγιες (κάποτε καὶ ὀριζόντια), μὲ πανόχαρτο, καὶ δ) κολλᾶνε, κάπου στὴ μέση στὸ ἐσωτερικὸ τῆς σκάφης, τὴ φίρμα τοῦ κατασκευαστῆ (σχ. 6).

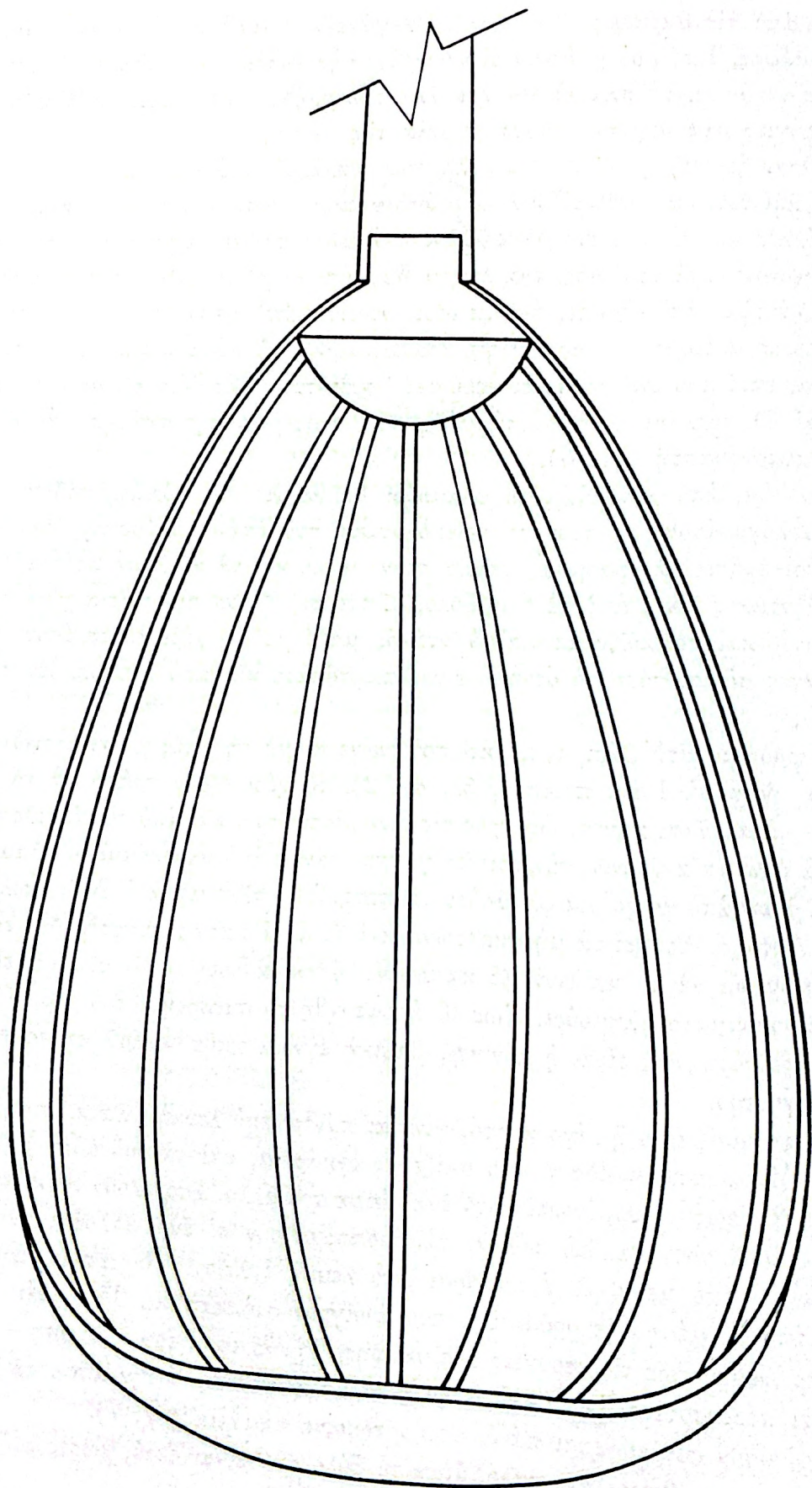
Τὸ *χέρι*, ἀπὸ μονοκόμματο φλαμούρι, θηλυκώνει στὸ αὐλάκι, ποὺ γι' αὐτὸν τὸ λόγο ἀνοίγουν στὸν τριγωνικὸ ντάκο, στὸ ἐπάνω μέρος τῆς σκάφης. Τὸ *χέρι* πρέπει νὰ ἐφαρμόσῃ τέλεια στὸν ντάκο καὶ νὰ κολλήσῃ στέρεα (*χέρι* καὶ ντάκος εἶναι ἀπὸ τὸ ἴδιο ξύλο, φλαμούρι). Ὅσο πιὸ τέλεια γίνηῃ ἡ ἐφαρμογὴ καὶ τὸ κόλλημα καὶ ὁ ντάκος μαζί μὲ τὸ *χέρι* ἀποτελέσουν ἓνα συμπαγὲς σῶμα, τόσο τὸ ὄργανο εἶναι στερεώτερο καί, πρὸ παντός, δὲν σκεβρώνει.

Φαρδύτερο στὴ βάση του, ἐκεῖ ποὺ ἐνώνεται μὲ τὴ σκάφη, καὶ στενώτερο ἐπάνω (διαφορὰ 1 ἐκ. περίπου, βλ. σχ. 2), τὸ *χέρι* —δὲν πρέπει νὰ τὸ ξεχῶμε— ἐξαρτᾶται πάντα, ὡς πρὸς τὶς διαστάσεις του, καὶ ἀπὸ τὸν ἐκτελεστή.

Τὰ τελευταῖα χρόνια, τὸ *χέρι* δὲν γίνεται πάντα ἀπὸ μονοκόμματο φλαμούρι, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ κομμάτια φλαμούρι καὶ πιπεριά (ἢ ἄλλο μαλακὸ ξύλο) κολλημένα. Αὐτὸ τὸ βοηθεῖ νὰ μὴ σκεβρώνῃ καὶ ἔτσι οἱ κατασκευαστὲς δὲν εἶναι ὑποχρεωμένοι νὰ τὸ ντύνουν μὲ καπλαμά, ὅπως κάνουν ὅταν τὸ *χέρι* εἶναι ἀπὸ μονοκόμματο φλαμούρι. Πῶς θ' ἀποφευχθῇ τὸ σκέβρωμα τοῦ *χεριοῦ* καὶ γενικὰ τοῦ ὄργανου, εἶναι ἡ μόνιμη, βασικὴ ἐγνοια κάθε καλοῦ κατασκευαστῆ λαγούτου.

Τὸ *καπάκι*, ἴσιο ἢ λίγο κυρτό, γίνεται πάντα ἀπὸ λευκὴ ξυλεία, συνήθως πεῦκο. Μιὰ λεπτὴ σανίδα πεῦκο σκίζεται ἐγκάρσια, καὶ τὰ δυὸ αὐτὰ φύλλα, πάρχους 2,5 ἕως 3 χιλ., ἐνωμένα τὸ ἓνα δίπλα στὸ ἄλλο, ἀποτελοῦν τὸ *καπάκι*. Γιὰ νὰ κολλήσουν τὰ δυὸ φύλλα, τὰ προσαρμόζουν σ' ἓνα καλούπι καὶ τὰ στερεώνουν ἀπὸ μέσα μὲ 7 *καμάρια* ἀπὸ λευκὴ ξυλεία. Τὸ μεσαῖο *καμάρι* περνᾷ ἀπὸ τὴ μέση τῆς *ροδάντζας* ποὺ ἀνοίγουν στὸ *καπάκι*. Τὸ *καπάκι* δὲν τὸ σιδερώνουν ὅπως τὶς ντούγιες τῆς σκάφης. Τὴν ἐλαφρὰ του κύρτωση —ποὺ τὸ κάνει περισσότερο ἀνθεκτικὸ στὴν πίεση τῶν χορδῶν— τὴν ἀποκτάει εὐκολὰ ἐφ' ὅσον στερεώνεται πάνω σὲ κυρτωμένα *καμάρια* (σχ. 7).

Ἐνα *καπάκι* θεωρεῖται καλὸ, ὅταν τὸ ξύλο του εἶναι ξερὸ, χωρὶς ρόζους,



Σχ. 6.

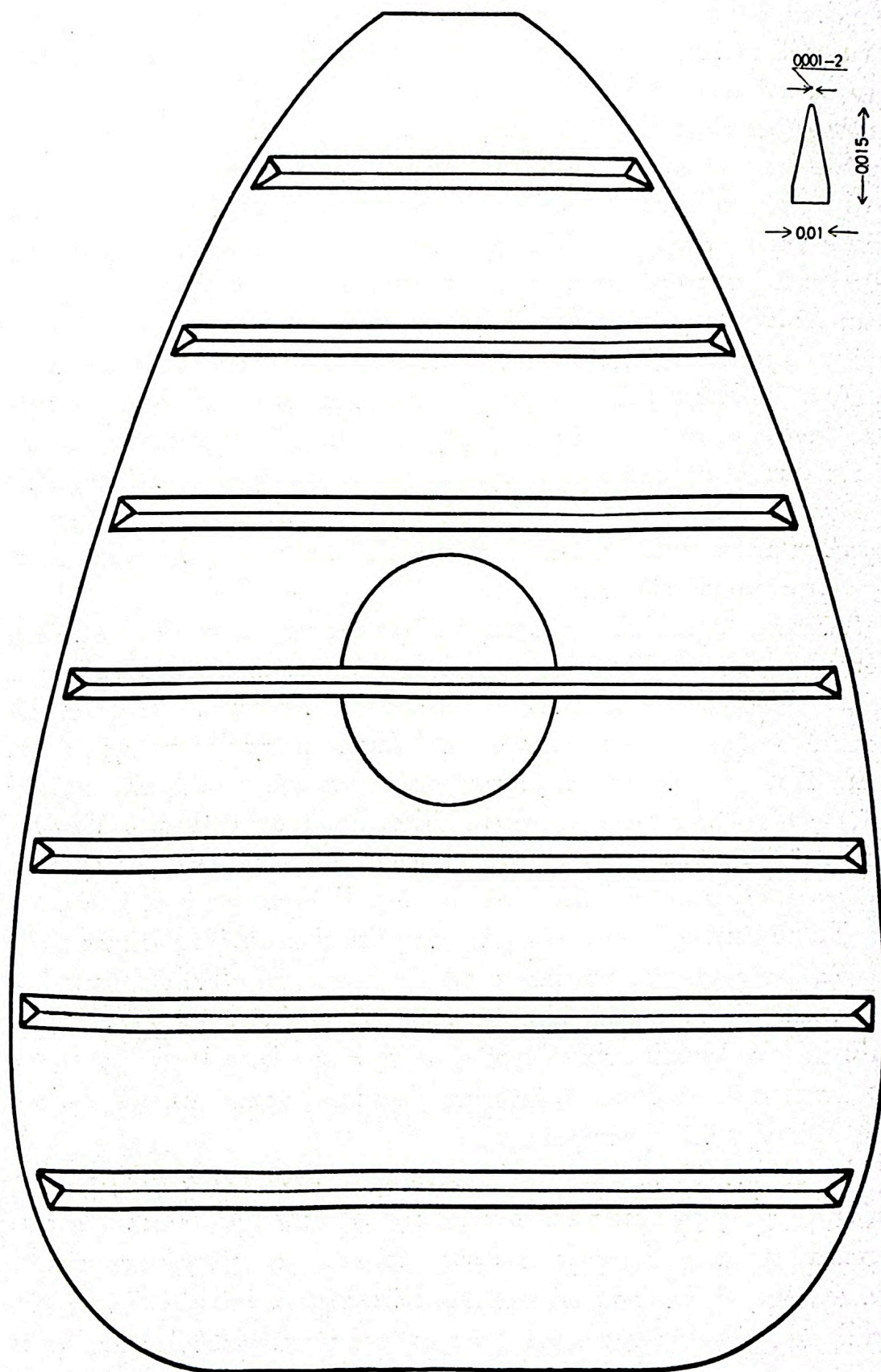
μὲ κάθετα, στενὰ καὶ ἰσόπαχα νερά. Ὅσο πιὸ στενὰ εἶναι τὰ νερά, τόσο τὸ ξύλο ἐπηρεάζεται λιγώτερο ἀπὸ τὴν ὑγρασία, δὲν σκεβρώνει καὶ ὁ ἦχος του εἶναι καθαρὸς καὶ ὠραῖος· ἀπ' τὸ καπάκι ἐξαρτᾶται ἡ «καλὴ φωνή». Ὅταν βεβαιωθῶν ὅτι τὸ καπάκι ἔχει κολλήσει καλὰ καὶ ἀποτελεῖ μαζί μὲ τὰ καμάρια ἓνα στέρεο συμπαγὲς σῶμα, τὸ βγάζουν ἀπ' τὸ καλούπι.

Τὰ ξύλα ποὺ χρησιμοποιοῦν γιὰ τὴν κατασκευὴ τοῦ λαγούτου (σκάφη-καπάκι-χέρι) τ'ἀφήνουν πρῶτα νὰ ξεραθοῦν καλὰ, δυὸ καὶ τρία χρόνια. Οἱ παλιοὶ καλοὶ μαστόροι ἐξακολουθοῦν νὰ προτιμοῦν τὴ φυσικὴ καὶ ὄχι τὴν τεχνικὴ ἀποξήρανση. Ἡ φυσικὴ ἀφήνει πάντα κάποια ὑγρασία στὸ ξύλο, κι αὐτὸ τὸ κρατάει «ζωντανό», ἐνῶ ἡ τεχνικὴ ἀποξήρανση «πεθαίνει», λένε, τὸ ξύλο. Ἰδιαιτέρα γιὰ τὰ ὄργανα μὲ καμπύλες, ποὺ χρειάζονται «σιδέρωμα», ὅπως τὸ λαγούτο, ὁ ταμπουράς (μὲ ντούγιες), ἡ κιθάρα κ.τ.δ., τὸ ξύλο τους πρέπει νὰ ἔχῃ μιὰ κάποια ὑγρασία γιὰ νὰ μπορῇ νὰ δουλεύεται. Ξύλα ξερὰ χρησιμοποιοῦν γιὰ τὰ ὄργανα ποὺ δὲν χρειάζεται νὰ τοὺς δώσουμε καμπύλες μὲ τὸ «σίδερο», δηλαδή τὰ σκαφτά, ὅπως εἶναι ἡ νησιώτικη λύρα, ὁ σκαφτὸς ταμπουράς κ.ἄ.

Ἄλλοτε, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ φυσικὴ ἀποξήρανση, χρησιμοποιοῦσαν καὶ ἄλλο τρόπο: ἔβραζαν τὰ ξύλα μέσα σὲ νερὸ κι ἀλάτι, κι αὐτὸ τὰ «ἐμπόδιζε νὰ σκᾶνε», ὑποστηρίζουν οἱ παλιοὶ κατασκευαστὲς λαγούτων. Ὀρισμένοι μάλιστα ἀγόραζαν σὲ τιμὲς εὐκαιρίας παλιὰ ἐπιπλα, καλῆς κατασκευῆς καὶ ἀπὸ καλὰ ξύλα, τὰ διαλύανε καὶ χρησιμοποιοῦσαν τὸ ξύλο τους (μαόνι, καρυδιὰ κ.ἄ.) γιὰ τὴν κατασκευὴ λαγούτων. Ἔτσι ἔκανε στὴν Πόλιν ὁ Μανώλης Βένιος (πέθανε γύρω στὸν πρῶτο παγκόσμιον πόλεμον)· καλὸς μάστορας. Τὸ ἴδιο κάνει σήμερα στὴν Ἀθήνα καὶ ὁ Γιάννης Παλαιολόγος (γεν. 1904).

Τὰ ξύλα ποὺ χρησιμοποιοῦν γιὰ τὸ λαγούτο εἶναι συνήθως ντόπιας παραγωγῆς, ἐκτὸς, φυσικά, ἀπὸ ἐκεῖνα ποὺ δὲν ἔχουμε στὴν Ἑλλάδα, ὅπως ὁ ἔβενος κ.ἄ. Γιὰ τὸ καπάκι ὅμως χρησιμοποιοῦσαν ἀπὸ παλιὰ καὶ λευκὴ ξυλεία ἀπ' τὴν Αὐστρία, τὴν Οὐγγαρία καὶ τὴ Ρουμανία. «Ἦταν ἀφράτα, πολὺ ἄσπρα ξύλα, μαλακά· δουλεύονταν εὐκολὰ καὶ κρατοῦσαν, δὲν ράγιζαν», μᾶς λένε οἱ παλιοὶ μαστόροι⁸).

Ἄφοῦ κολληθῇ τὸ καπάκι στὴ σκάφη, μὲ τὴν ἐνθετικὴ τεχνικὴ τὸ «στολίζουν» γύρω-γύρω, ὅπως καὶ τὸ γῦρο τῆς ροδάντζας, μὲ φιλέτα ἢ μὲ γεωμετρικὰ σχήματα (μικροὺς ρόμβους, τρίγωνα, παραλληλόγραμμα κ.ἄ.), παλαιότερα ἀπὸ φίλντισι καὶ πολύτιμα ξύλα, σήμερα ἀπὸ κοινὸ ξύλο ἢ πλαστικὴ ὕλη. Στὰ στολίδια τοῦτα, ὅπως καὶ στὸ γλυπτὸ ἀραβούργημα τῆς ροδάντζας, εἶναι φανερὴ ἡ ἐπίδραση τῆς διακοσμητικῆς τέχνης τῆς Ἀνατολῆς (πίν. III, IV). Τὴν κατασκευὴ τοῦ λαγούτου —ἀφοῦ συναρμολογηθῶν τὰ κύρια μέρη: σκάφη, χέρι, καπάκι— τὴν ὁλοκληρώνουν οἱ παρακάτω συμπληρωματικὲς ἐργασίες. (Ἡ σειρὰ μὲ τὴν ὁποία παρουσιάζονται ἐδῶ, εἶναι αὐτὴ ποὺ ἀκολουθοῦσε τὸ ἐργαστήρι τοῦ Ἑμμ. Κοπελιάδη στὴν Ἀθήνα).



Σχ. 7. Ἐπάνω δεξιά : καμάρι (ἐγκάρσια τομή).

Καμπυλώνουν τὸ πίσω μέρος τοῦ χεριοῦ γιὰ νὰ γλιστρά κι ἀνεβοκατεβαίνει εὐκόλα τὸ ἀριστερὸ χέρι στὸ παίξιμο, καὶ κόβουν τὸ χέρι στὸ μῆκος ποὺ θέλουν, ἀνάλογα μὲ τὸ μέγεθος τοῦ λαγούτου (βλ. σελ. 175).

Ὅταν τὸ χέρι εἶναι μονοκόμματο, ντύνουν ὅπωςδὴποτε τὸ καμπυλωμένο μέρος του μὲ λεπτὲς ντούγιες (καπλαμά) ἀπ' τὰ ἴδια ξύλα (καὶ χρώματα) τῆς σκάφης. Στὸ μπρὸς μέρος τοῦ χεριοῦ κολλᾶνε τὴν πλάκα, μιὰ λεπτὴ λουρίδα ξύλο, συνήθως ἔβενο ἢ ἄλλο σκληρὸ ξύλο, ποὺ καλύπτει ὅλη τὴν ἐπιφάνεια τοῦ χεριοῦ καὶ ἔρχεται εὐθεῖα μὲ τὸ καπάκι. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ὁμοιομορφία μὲ τὴ σκάφη, τὸ ντύσιμο τοῦ χεριοῦ ἔχει κ' ἓναν ἄλλο, οὐσιαστικὸ, σκοπὸ: δὲν ἀφήνει τὸ χέρι νὰ σκεβρώσῃ. Τὴν πλάκα τὴ στολίζουν, δεξιά κι ἀριστερά, κατὰ μῆκος τοῦ χεριοῦ, μὲ ἔνθετα λεπτὰ ξύλινα φιλέτα ἢ διάφορα γεωμετρικὰ σχήματα.

Κολλᾶνε τὸν καράβολα θηλυκώνοντάς τον στὸ ἐπάνω μέρος τοῦ χεριοῦ καὶ ἀνοίγουν στὰ πλαϊνά του, δεξιά κι ἀριστερά, τέσσερις τρυπες γιὰ τὰ ὀκτὼ κλειδιά. Τὰ κλειδιά αὐτά, σήμερα ὅπως τοῦ μαντολίνου, ἦταν παλαιότερα ὅπως τοῦ βιολιοῦ καὶ λέγονταν *στριφτάρια*, *στριφτάλια*, *κοπίλια*. Καράβολας καὶ χέρι σχηματίζουν ἀμβλεῖα γωνία⁹). Λαγούτα μὲ κλειδιά ὅπως τοῦ βιολιοῦ συναντᾶμε ἀκόμα καὶ σήμερα, ὅμως σπάνια, σ' ὠρισμένα νησιὰ (Κύθνο, Αἴγινα κ.ά.). Ἡ ἀμβλεῖα γωνία ποὺ σχηματίζουν τὸ χέρι καὶ ὁ καράβολας βοηθεῖ τὸν λαουτιέρη νὰ κουρντίζει εὐκόλα τὸ ὄργανό του¹⁰).

Εὐνουν τὸ λαγούτο μὲ ξύστρα καὶ μετὰ τὸ λειαίνουν μὲ γυαλόχαρτο, πρῶτα μὲ χοντρὸ (No 3) καὶ προοδευτικὰ ὅλο καὶ πιὸ ψιλὸ (No 0). Τὸ λαγούτο εἶναι τώρα ἔτοιμο νὰ δεχθῇ μερικὲς ἀκόμα ἀπαραίτητες προσθήκες, τὸ λουστράρισμα καὶ τελικὰ τὸ ἀρμάτωμα, δηλ. τὶς χορδές. Σημαδεύουν πάνω στὸ καπάκι τὸ μέρος ὅπου θὰ κολλήσουν τὸν *καβαλλάρη*. Τὸ ἴδιο κάνουν καὶ γιὰ τοὺς ἔντεκα *μπερντέδες*, σημαδεύοντας πάνω στὸ χέρι τὶς ἡμιτονιαῖες ἀποστάσεις τους. Οἱ ἀποστάσεις γιὰ τὸν *καβαλλάρη*, τοὺς *μπερντέδες* καὶ τὰ *καλαμάκια* εἶναι χαραγμένες, ἀπὸ παλιά, πάνω σὲ λεπτὲς ξύλινες πῆχες ποὺ χρησιμεύουν ὡς μέτρο. Οἱ πῆχες φυλάσσονται προσεκτικὰ καὶ παραδίδονται ἀπὸ γενιὰ σὲ γενιὰ ὅσο ὑπάρχει τὸ ἐργαστήρι.

Ἡ ἀπόσταση ἀπὸ τὸ μαξιλάρι ἕως τὸν *καβαλλάρη* πρέπει νὰ εἶναι δυὸ φορές ἢ ἀπόσταση ἀπὸ τὸ μαξιλάρι ἕως τὸ πρῶτο *καλαμάκι* σὺν 2-3 χιλ. Δηλαδή ἂν ἡ ἀπόσταση ἀπὸ τὸ μαξιλάρι ἕως τὸ πρῶτο *καλαμάκι* εἶναι 34 πόντοι, τότε ἔχουμε $0,34 + 0,34 + 0,003 = 0,683$. Τότε τὸ ὄργανο «μολογáει καλὰ», δὲν φαλτσάρει. Τὰ 2-3 χιλ. εἶναι ἓνα τράτο, ποὺ ἀφήνουν, ὅταν κολλοῦν τὸν *καβαλλάρη* πάνω στὸ καπάκι. Γιατὶ ὅσο καλὰ καὶ ἂν εἶναι φτιαγμένο τὸ ὄργανο, μὲ τὸ τέντωμα τῶν χορδῶν τὸ χέρι καὶ τὸ καπάκι παρουσιάζουν, μὲ τὸν καιρό, ἓνα πολὺ ἐλαφρὸ σκέβρωμα. Ἡ ἀδιόρατη αὐτὴ «κοιλιά» ἀλλοιώνει τὴ σωστὴ ἀπόσταση ἀπὸ τὸ μαξιλάρι στὸν *καβαλλάρη* κατὰ 2-3 χιλ., κι αὐτὸ ἐπιδράει ἀρνητικὰ στὴν τονικὴ ἀκρίβεια τῶν φθόγγων τοῦ λαγούτου. Τὴν

ἀλλοίωση αὐτὴ προλαβαίνουν στὴν κατασκευή, κολλώντας τὸν καβαλλάρη μ' ἓνα τράτο 2-3 χιλ.

Κολλᾶνε πάνω στὴν πλάκα τὰ διακριτικὰ τῶν «φωνῶν» (λεπτὰ πλακίδια, συνήθως στρογγυλά, παλαιότερα ἀπὸ φίλντισι ἢ σεντέφι καὶ σήμερα ἀπὸ πλαστικὴ ὕλη): τὸ πρῶτο ἀνάμεσα στὸ 20 καὶ 30 μπερντέ, τὸ δεύτερο ἀνάμεσα στὸν 60 καὶ 70, καὶ τὸ τρίτο ἀνάμεσα στὸν 90 καὶ 100 μπερντέ.

Τὰ διακριτικὰ τοῦτα μᾶς δίνουν στὴν πρώτη καὶ ὑψηλότερη χορδὴ τοῦ λαγούτου, τὸ 1a (καντίνι), τοὺς φθόγγους do, mi, sol.

Κολλᾶνε ἐπίσης ἀνάμεσα στὸν 40 καὶ 50 μπερντέ ἓνα ἄλλο διακριτικό, μεγαλύτερο ἀπ' τὰ προηγούμενα, τὸ μᾶστορη, ποὺ βοηθάει τὸ κούρντισμα. Πατώντας ὁ λαουτιέρης τὴν πρώτη χορδὴ, τὸ 1a, στὴ θέση ποὺ εἶναι ὁ μᾶστορης, ἔχει τὸ φθόγγο re, τὸ φθόγγο δηλ. ποὺ πρέπει νὰ ἔχη ἡ δεύτερη χορδὴ τοῦ λαγούτου, μιὰ ὀκτάβα ὅμως χαμηλότερα. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο, πατώντας τὴ χορδὴ τοῦ re στὴ θέση τοῦ μᾶστορη, ἔχει τὸ φθόγγο sol, τὸ φθόγγο δηλ. ποὺ πρέπει νὰ ἔχη ἡ τρίτη χορδὴ, κ.ο.κ.

Ὁ τρόπος αὐτὸς τοῦ κουρντίσματος εἶναι γιὰ τοὺς ἀρχάριους —«πάτα μᾶστορη», λέει ὁ δάσκαλος στὸ μαθητευόμενο λαουτιέρη—, γιὰτὶ ὁ ἔμπειρος λαουτιέρης κουρντίζει τὸ ὄργανό του μὲ τὸ αὐτί.

Ἀνοίγουν στὸ πίσω καμπυλωτὸ μέρος τοῦ χεριοῦ ἓνα λούκι (βάθος καὶ φάρδος 2-3 χιλιοστὰ) ποὺ χρησιμεύει νὰ περνᾶνε ἀπὸ ἐκεῖ τὶς ἄκριες τῶν μπερντέδων, γιὰ νὰ τοὺς στερεώνουν κάνοντας κόμπο.

Προετοιμάζουν τὸ λουστράρισμα, ἀλείφοντας τὴ σκάφη καὶ τὸ χέρι μὲ λάδι. Τὸ λάδι «φέρνει τὸ ξύλο στὸ χρῶμα του» καὶ βοηθάει νὰ γλυστρήῃ ἡ μπάλα (μπαμπάκι τυλιγμένο σὲ τουλπάνι) μὲ τὴν ὁποία λουστράρουν. Χωρὶς λάδι «ἡ μπάλα δὲν δουλεύει». Ἀρχίζουν νὰ λουστράρουν τὴ σκάφη καὶ τὸ χέρι μὲ λοῦστρο ἀπὸ γομαλάκα (κόμματι τὸ λάκκειον) διαλυμένη σὲ οἶνόπνευμα. Πασπαλίζουν τὴ σκάφη καὶ τὸ χέρι μὲ λίγη σκόνη ἐλαφρόπετρας καὶ συνεχίζουν νὰ λουστράρουν. Ἡ ἐλαφρόπετρα κλείνει τοὺς ὅποιους ἀδιόρατους πόρους ἢ σχισμὲς ποὺ μποροῦν νὰ ὑπάρχουν ἀκόμα, ἰδιαίτερα στὴ σκάφη, ἐκεῖ ποὺ ἐνώνονται οἱ ντούγιες, ποὺ κολλοῦν τὰ πλαῖνά κλπ. Καθαρίζουν τὸ ξύλο «ἀπ' τὴν ἀγριάδα ποὺ τοῦ ἔδωσε ἡ ἐλαφρόπετρα» μὲ ψιλό, δουλεμένο γυαλόχαρτο (ἀπόχαρτο), καὶ συνεχίζουν νὰ λουστράρουν. Τὸ καλὸ λουστράρισμα γίνεται σταδιακά· ἀπὸ λίγο κάθε μέρα «γιὰ νὰ τραβᾷ τὸ λοῦστρο». Κάθε στρώμα λουστρου πρέπει νὰ εἶναι ὅσο γίνεται πιὸ λεπτό. Ὅταν ὁ καλὸς καὶ μὲ μεράκι τεχνίτης νοιώσῃ ὅτι τὸ λοῦστρο του εἶναι περισσότερο ἀπ' ὅσο πρέπει παχύ, τὸ κάνει λεπτότερο, βρέχοντας τὴ μπάλα του μὲ οἶνόπνευμα. Οἱ καλύτερες ἐποχὲς γιὰ λουστράρισμα εἶναι ἡ ἀνοιξὴ καὶ τὸ φθινόπωρο. Ἡ ξηρασία τὸ καλοκαῖρι καὶ ἡ ὑγρασία τὸ χειμῶνα δὲν βοηθοῦν τὸν τεχνίτη νὰ δουλέψῃ μὲ ἀνέση τὴ μπάλα. Τὸ καλοκαῖρι, τὸ οἶνόπνευμα ποὺ ἔχει τὸ λοῦστρο στεγνώνει γρήγορα καὶ ἡ μπάλα ἀρχίζει νὰ κολλᾷ στὸ ξύλο. Μὲ λίγες σταγόνες λάδι πάνω

στή μπάλα καὶ μὲ «γρήγορες μπαλιές», δηλαδή λουστράρισμα, ἡ δουλειὰ συνεχίζεται. Τὸ ἀποτέλεσμα ὅμως δὲν ικανοποιεῖ τὸν ἀπαιτητικὸ τεχνίτη. Τὸ χειμῶνα γίνεται τὸ ἀντίθετο. Μὲ κατάλληλη ὅμως θέρμανση μπορεῖ νὰ γίνη σχετικὰ καλὸ λουστράρισμα. Ἡ δουλεμένη μπάλα φυλάσσεται προσεκτικὰ γιὰ νὰ μὴ στεγνώσῃ. Ὁ τεχνίτης ἐργάζεται καλύτερα μὲ παλιά, ὑγρὴ μπάλα. Μεγαλώνουν τὴ μπάλα προσθέτοντας μπαμπάκι. Τὸ μέρος ὅμως τῆς μπάλας ποὺ ἔρχεται σὲ ἐπαφὴ μὲ τὸ ξύλο καὶ λουστράρει, πρέπει νὰ εἶναι πάντα τὸ παλιό, τὸ δουλεμένο, ὑγρὸ μπαμπάκι.

Τὸ καπάκι, πάντα ἀπὸ λευκὴ ξυλεία, τὸ λουστράρουν σήμερα μὲ εὐρωπαϊκὸ λευκὸ λουστρο. Παλαιότερα ὅμως χρησιμοποιοῦσαν καὶ γιὰ τὸ καπάκι τὸ λουστρο ἀπὸ γομαλάκα καὶ οἰνόπνευμα.

Τὸν καράβολα τὸν βάφουν μαῦρο, μὲ ἀνελίνη τοῦ οἰνοπνεύματος ἀνακατεμένη μὲ λουστρο. Τὴ ροδάντζα, στὸ καπάκι, δὲν τὴν λουστράρουν, τὴ χρυσώνουν. Παλαιότερα εἶχε τὸ φυσικὸ χρῶμα τοῦ ὕλικου, ἀπ' τὸ ὁποῖο ἦταν φτιαγμένη: ταρταρούγα, κόκκαλο, πολύτιμο ξύλο κλπ.

Κολλᾶνε πάνω στὸ καπάκι, στὸ μέρος ποὺ ἔχουν σημαδέψει, τὸν καβαλλάρη, ὅπως ἐπίσης καὶ τὸν τερσέ, στὸ χῶρο ἀνάμεσα στὴ ροδάντζα καὶ τὸν καβαλλάρη. Ὁ τερσὲς εἶναι σήμερα ἓνα λεπτὸ φύλλο ἀπὸ πλαστικὴ ὕλη ἢ ξύλο σκληρὸ —παλαιότερα γινόταν ἀπὸ δέρμα, ταρταρούγα κλπ.— ποὺ ἐμποδίζει τὴν πέννα νὰ «τρώῃ» (φθείρῃ) στὸ παίξιμο τὸ καπάκι. Γιὰ νὰ στερεωθοῦν καὶ γίνουν ἓνα σῶμα μὲ τὸ καπάκι ὁ καβαλλάρης καὶ ὁ τερσὲς, ξύνουν προηγουμένως τὸ λουστρο στὸ μέρος ἐκεῖνο ποὺ θὰ τοὺς κολλήσουν.

Κολλᾶνε στὸ ἐπάνω μέρος τοῦ χεριοῦ, ἐκεῖ ποὺ ἀρχίζει ὁ καράβολας, τὸ μαξιλάρι (ἀπὸ φίλντισι, κόκκαλο ἢ ξύλο σκληρό: ἔβενο κλπ.) καὶ κάνουν πάνω σ' αὐτὸ ὁκτῶ ἐγκοπὲς (σὲ τέσσερα ζεύγη) γιὰ τὶς χορδές. Τὸ μαξιλάρι πρέπει νὰ ἔχῃ τόσο ὕψος (2-3 χιλιοστὰ περίπου), ὥστε, ὅταν ἀργότερα περαστοῦν οἱ χορδές, νὰ μὴ «βρίσκουν» (ἀκουμποῦν) στοὺς μπερντέδες. Περνᾶνε καὶ δένουν, στὰ μέρη ποὺ ἔχουν προηγούμενα σημαδέψει, τοὺς ἔντεκα μπερντέδες· σήμερα ἀπὸ πλαστικὴ ὕλη καὶ ἄλλοτε ἀπὸ ἔντερο ἢ μπρισίμι (μεταξωτὴ κλωστή). Τοποθετημένοι κατὰ ἡμιτόνια, οἱ μπερντέδες δίνουν, μὲ τὴ βοήθεια τῶν δακτύλων, τοὺς φθόγγους ποὺ θέλει ὁ λαουτιέρης¹¹).

Οἱ μπερντέδες, ἂν καὶ στέρεια δεμένοι, εἶναι κινητοὶ κι αὐτὸ βοηθεῖ στὴν περίπτωσή ποὺ τὸ ὄργανο σκεβρώσῃ. Τότε ὁ λαουτιέρης τοὺς μετακινεῖ, λίγο μπρὸς ἢ πίσω, ἀνάλογα μὲ τὸ σκέβρωμα, καὶ τὸ ὄργανο «μολογᾷ καὶ πάλι καλά». Ξαναβρίσκει δηλ. τὶς σωστὲς διαστηματικὲς του σχέσεις, αὐτὲς ποὺ εἶχαν ἀλλοιωθῇ ἀπ' τὴ στιγμή ποὺ χάλασαν οἱ ἀρχικὲς ἀποστάσεις ἐξ αἰτίας τοῦ σκεβρώματος.

Οἱ κινητοὶ ὅμως μπερντέδες βοηθοῦσαν παλαιότερα καὶ σὲ κάτι ἄλλο, οὐσιαστικόν. Μὲ τὴ μετακίνησή τους ὁ λαουτιέρης, ποὺ ἔφερνε μέσα του τὴν παράδοση, εἶχε στὴ διάθεσή του τὰ παραδοσιακὰ διαστήματα τῆς βυζαντινῆς

καὶ γενικώτερα τῆς ἀνατολικῆς μουσικῆς: τὶς μαλακὲς κλίμακες με ἐλάσσονα τόνο (μικρότερο τοῦ δυτικοῦ 9:10), ἐλάχιστο τόνο (μεγαλύτερο τοῦ δυτικοῦ ἡμιτονίου 15:16), τὴν ἐναρμόνια δίεση, τὸ λεῖμμα κλπ.¹²), διαστήματα πού ὅλο καὶ σπανιώτερα ἀκοῦμε σήμερα στὸ δημοτικὸ τραγούδι καὶ στὸ παίξιμο τῶν ὀργάνων τῆς οἰκογένειας τοῦ λαγούτου.

Γιὰ τὸν ἴδιο λόγο πού ἀναφέραμε παραπάνω, στοὺς δυὸ πρώτους μπερντέδες χρησιμοποιοῦν χοντρύτερο ὕλικό (ἔντερο, μπρισίμι, πλαστικὴ ὕλη κλπ.) ἀπὸ αὐτὸ πού χρησιμοποιοῦν γιὰ τοὺς ἄλλους, χοντρύτερο στὸν πρώτο, λιγώτερο χοντρὸ στὸ δεύτερο καὶ ἀκόμα λιγώτερο χοντρὸ στοὺς ὑπόλοιπους μπερντέδες. Ἔτσι ὅταν πατοῦν τὸ δάκτυλο στὸν πρώτο μπερντέ, οἱ χορδὲς δὲν «βρίσκουν», δὲν ἀκουμποῦν στὸ δεύτερο. Τὸ ἴδιο καὶ ὅταν πατοῦν στὸ δεύτερο μπερντέ, οἱ χορδὲς δὲν βρίσκουν στὸν τρίτο. Γιὰ τοὺς ὑπόλοιπους μπερντέδες δὲν χρειάζεται νὰ συνεχίσουν τὴν ἴδια τακτική. Οἱ χορδὲς δὲν βρίσκουν στοὺς ἀμέσως μπροστά τους μπερντέδες, χάρη, πιά, στὸ ὕψος τοῦ καβαλλάρη¹³).

Ἀρματώνουν, περνᾶνε δηλ. τὶς χορδὲς στὸ λαγούτο.

Μετὰ τὸ ἀρμάτωμα κολλᾶνε πάνω στὸ καπάκι, σὲ συνέχεια τῶν μπερντέδων κι ἀφοῦ πρώτα ξύσουν τὸ λοῦστρο, τὰ 8 καλαμάκια (κάποτε καὶ περισσό-ρα). Τὰ καλαμάκια, ὅπως καὶ οἱ μπερντέδες, προχωροῦν κατὰ ἡμιτόνια. Ὁ τελευταῖος μπερντές, στὴ βάση τοῦ χεριοῦ, δίνει, στὴ χορδὴ τοῦ 1a, τὸ φθόγγο sol δίεση πάνω ἀπ' τὸ πεντάγραμμο. Τὸ πρῶτο καλαμάκι στὴν ἴδια χορδὴ δίνει τὸ φθόγγο 1a πάνω ἀπ' τὸ πεντάγραμμο καὶ τὸ τελευταῖο τὸ φθόγγο mi πάνω ἀπ' τὸ πεντάγραμμο. Τὰ καλαμάκια φτιάνονται ἀπὸ κοινὸ καλάμι (μῆκος 6-7 ἐκ. καὶ πλάτος 3-5 χιλιοστὰ) καὶ τὰ κολλᾶνε πάνω στὸ καπάκι με τὴ γυαλιστερή τους ἐπιφάνεια πρὸς τὰ ἐπάνω. Τὴν αὐστηρὴ ἀκρίβεια τῶν θέσεων γιὰ τοὺς μπερντέδες καὶ τὰ καλαμάκια τὴν ἐλέγχουν τελικὰ με τὸ αὐτί, παίζοντας, κι ἂν χρειαστῇ, κάνουν τὶς σχετικὲς διορθώσεις.

Σὲ κάθε καλάμι, στὶς δυὸ ἄκρες, κολλᾶνε λίγο κερί ἢ ἓνα μικρὸ ξύλινο κουμπάκι, γιὰ νὰ μὴ «βρίσκουν» τὰ δάκτυλα στὸ παίξιμο.

Τέλος κολλᾶνε ἓνα λεπτὸ πετσάκι (μῆκος 15-17 ἐκ. καὶ πλάτος 3-4 ἐκ.) στὴ βάση τοῦ ὀργάνου, ἐκεῖ πού ἐνώνεται τὸ καπάκι με τὴ σκάφη. Τὸ πετσάκι ἐμποδίζει τὸν ἰδρώτα τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ (πού ἀκουμπᾷ διαρκῶς στὸ μέρος αὐτὸ) νὰ «ποτίσῃ» τὸ καπάκι καὶ νὰ τὸ ξεκολλήσῃ ἀπὸ τὴ σκάφη.

Ἐνας μάστορας, γιὰ νὰ φτιάξῃ ἓνα λαγούτο με 27 π.χ. ντούγιες, χωρὶς καμιὰ διακόσμηση, πρέπει νὰ κόψῃ καὶ νὰ ἐπεξεργαστῇ 125 μικρὰ ἢ μεγάλα ἐξαρτήματα ἀπὸ ξύλο ἢ ἄλλα ὕλικά (σεντέφι, φίλντισι, ταρταρούγα, κόκκαλο, ἐντέρινη χορδὴ). Ἄν τώρα τὸ ἴδιο αὐτὸ ὄργανο θελήσῃ νὰ τὸ διακοσμήσῃ γύρω-γύρω στὴ ροδάντζα καὶ τὸ καπάκι, στὰ πλαϊνά, τὴν κολλάντζα, τὸ χέρι (πίσω) ἢ σὲ ἄλλα μέρη καὶ νὰ ἐνώσῃ τὴ μιὰ με τὴν ἄλλη ντούγα, βάζοντας ἀνάμεσά τους λεπτὲς ξύλινες λουρίδες (φιλέτα), τότε θὰ χρειαστῇ πολλὲς ἀκόμα δεκάδες κομματάκια καὶ λεπτὰ φιλέτα ἀπὸ ξύλο ἢ ἀπὸ τὰ παραπάνω ὕλικά,

εἰδικὰ γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτὸ δουλεμένα. Τὰ κομματάκια αὐτὰ κόβονται ἄλλοτε σὲ ὁμοίοσχημους ρόμβους, τρίγωνα, παραλληλόγραμμα, τετράγωνα κλπ. καὶ ἄλλοτε σὲ περισσότερο ἢ λιγώτερο σχηματοποιημένες μορφές τοῦ φυτικού συνήθως κόσμου (κλαδιά, φύλλα, λουλούδια). Ἡ τεχνικὴ ποὺ χρησιμοποιοῦν στὴ διακόσμηση τοῦ λαγούτου εἶναι ἡ ἐνθετικὴ (πίν. V α).

Ἡ πέννα (πληκτρο) τοῦ λαγούτου γίνεται ἀπὸ φτερὸ ἀρπακτικοῦ πουλιοῦ (ὄρνιου), συνήθως ἀγίουπα, ἀετοῦ ἢ γερακιοῦ, καὶ στὴν ἀνάγκη ἀπὸ φτερὸ διάνου ἢ πλαστικό. Καλύτερες πέννες θεωροῦνται αὐτὲς ποὺ γίνονται ἀπὸ φτερὰ ὄρνιου, γιὰτὶ εἶναι μεγαλύτερης ἀντοχῆς, μαλακώτερες καὶ δίνουν γλυκύτερο ἦχο. Οἱ πέννες ἀπὸ φτερὰ ἀετοῦ εἶναι πιὸ σκληρὲς καὶ σπάνε εὐκολώτερα (πίν. V β).

Τὸ στέλεχος τοῦ φτεροῦ ἐνὸς ὄρνιου ἔχει δυὸ πλευρές. Ἡ μιά, ἡ ἀπὸ πάνω, ἔχει σκοῦρο χρῶμα, σχεδὸν μαῦρο, ἡ ἀπὸ κάτω εἶναι ἄσπρη. Ἀφοῦ μαδήσουν προσεκτικὰ τὸ φτερό, χωρίζουν στὸ πάνω μέρος, στὴ μύτη του, τὴ μαύρη ἀπ' τὴν ἄσπρη πλευρὰ μ' ἓνα μαχαιράκι, καὶ μετὰ τραβᾶνε σκίζοντας τὸ στέλεχος στὰ δυό. Τὰ δυὸ αὐτὰ κομμάτια γίνονται δυὸ πέννες, ἀφοῦ πρῶτα καθαρίσουν τὴν ἐσωτερικὴ πλευρὰ τους ἀπ' τὴν ἐντεριώνη, τὰ λεπτύνουν λίγο μ' ἓνα μαχαιράκι καὶ κόψουν τὸ κάτω μέρος, αὐτὸ ποὺ βρισκόταν μέσα στὴ σάρκα καὶ εἶναι πολὺ σκληρό, ἀκατάλληλο γιὰ πέννα. Κάθε πέννα τὴ διπλώνουν στὰ δυό, ἔτσι, ὥστε ὁ λαουτιέρης, παίζοντας, νὰ κτυπᾷ τὶς χορδὲς καὶ πρὸς τὰ κάτω καὶ πρὸς τὰ πάνω πάντα μὲ τὴ λεία, κοκκάλινη πλευρὰ τῆς πέννας.

Καλύτερη πέννα θεωρεῖται ἡ ἄσπρη· εἶναι μαλακώτερη καὶ περισσότερο εὐλύγιστη, γι' αὐτὸ καὶ δίνει γλυκύτερο ἦχο. Παλαιότερα οἱ καλοὶ λαουτιέρηδες χρησιμοποιοῦσαν ἄσπρη πέννα, ὅταν ἤθελαν μαλακὸ παίξιμο, γιὰ λίγους, μὲ μεράκι γλεντοκόπους, καὶ μαύρη πέννα γιὰ σκληρό, πολὺωρο παίξιμο σὲ πανηγύρι.

Ἕνας λαουτιέρης κρατᾷ πάντα μαζί του καὶ μιὰ ἢ δυὸ ἐφεδρικές πέννες. Ἐὰν ἔχη καὶ ἄλλες ποὺ δὲν πρόκειται νὰ τὶς χρησιμοποιήσῃ σύντομα, γιὰ νὰ διατηρηθοῦν μαλακὲς καὶ εὐλύγιστες τὶς φυλάσσει μέσα στὸ λάδι.

Κάτι ἀνάλογο κάνει, ὅταν ἔχη πολλὰ φτερὰ καὶ θέλει νὰ τὰ διατηρήσῃ μαλακά, γιὰ νὰ τὰ κάνῃ ἀργότερα πέννες. Κόβει δηλ. λίγο τὸ κάτω, κούφιο μέρος τους (αὐτὸ ποὺ βρισκόταν μέσα στὴ σάρκα τῆς φτερούγας), τὰ γεμίζει λάδι, τὰ γυρίζει ἀνάποδα καὶ τὰ κρεμάει. Τὸ λάδι ποτίζει σιγὰ-σιγὰ τὴν ἐντεριώνη ποὺ ἔχει ἀπὸ ἓνα σημεῖο κ' ἔπειτα τὸ στέλεχος καὶ κρατᾷ μαλακὸ τὸ φτερό.

ΤΕΧΝΙΚΗ ΠΑΙΞΙΜΑΤΟΣ - ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΕΣ

Ὁ λαουτιέρης (λαγουτιέρης, λαγουθιέρης, λαουτάρης, λαβουτάρης, λαγουτάρης, λαγούτατζης) λέγεται καὶ μπασαδόρος, γιὰτὶ κρατᾷ τὰ μπάσα. Παίζει τὸ λαγούτο καθισμένος, μὲ τὸ ἓνα πόδι πάνω στ' ἄλλο, ἀκουμπώντας

τὸ ἤχεο τοῦ ὄργάνου στὸ στῆθος καὶ στὸ πόδι του (πίν. VI). Ἄλλοτε πάλι, ἀντὶ νὰ βάζῃ τὸ ἓνα του πόδι πάνω στ' ἄλλο, τὸ πατάει σὲ μιὰ καρέκλα ἢ σ' ἓνα σκαμνάκι. Παίζει ἐπίσης καὶ ὄρθιος, βαδίζοντας (σὲ γάμους, πρωῒνες πατινάδες κλπ.). Σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση κρεμάει τὸ λαγοῦτο ἢ στὸν ὦμο χιαστί ἢ στὸ πέτο μὲ καρφίτσα κ' ἓνα κορδόνι ποὺ δένεται σ' ἓνα χαλκαδάκι καρφωμένο στὸ ντάκο τοῦ λαγούτου, ἐκεῖ δηλ. ποὺ ἐνώνεται τὸ χέρι μὲ τὴ σκάφη, στὸ πίσω μέρος τοῦ ὄργάνου.

Γιὰ νὰ παίξῃ περισσότερο ξεκούραστα στὰ πολύωρα γλέντια, ὁ λαουτιέρης ἔδενε παλαιότερα ἓνα μικρὸ μαξιλαράκι λίγο πιὸ πάνω ἀπ' τὸν καρπὸ, ἐκεῖ ποὺ τὸ χέρι του ἀκουμπάει τὴ σκάφη τοῦ λαγούτου.

Ὁ ἦχος τοῦ λαγούτου παράγεται μὲ τὸ τσίμπημα τῶν χορδῶν ἀπὸ τὴν πέννα καὶ πρὸς τὰ κάτω καὶ πρὸς τὰ πάνω. Τὴν πέννα, μὲ τὴν οὐρά της ἀνάμεσα στὸ δείκτη καὶ τὸ μεσαῖο δάκτυλο, ὁ λαουτιέρης τὴν κρατᾷ μὲ τὸν ἀντίχειρα καὶ τὸ δείκτη (πίν. III, VII). Γιὰ νὰ ἔχῃ ὠραῖο ἦχο, ὁ καλὸς λαουτιέρης δὲν σφίγγει ποτὲ τὴν πέννα. Παίζει μὲ τὸν καρπὸ ἐλεύθερο, μαλακὸ καὶ τσιμπᾷ τὶς χορδὲς πλάγια (δηλ. ὄχι μὲ τὴν πέννα κάθετα πρὸς τὶς χορδές). Τὸ σφίξιμο τοῦ χεριοῦ δίνει σκληρὸ ἦχο καὶ κουράζει γρήγορα τὸν ὀργανοπαίκτη.

Τὸ λαγοῦτο κουρντίζεται κατὰ πέμπτες. Ἀπὸ τὰ τέσσερα ζεύγη τῶν χορδῶν του, τὸ πρῶτο κουρντίζεται οὐνίσονο καὶ τὰ ἄλλα σὲ διάστημα ὀκτάβας:



Συχνά, ὥστόσο, συναντᾶμε λαγοῦτα μὲ τὸ τρίτο ζεῦγος κουρντισμένο ἐπίσης οὐνίσονο:



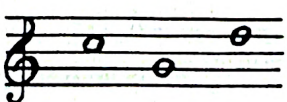
Ὅσοι λαουτιέρηδες χρησιμοποιοῦν αὐτὸ τὸ κούρντισμα, ὑποστηρίζουν ὅτι τὸ ὄργανό τους δὲν «σηκώνει» τὸ δεύτερο sol νὰ εἶναι μιὰ ὀκτάβα χαμηλότερα. Ἀλλοιώνεται, λένε, ὁ ἦχος του· τρίζει ἢ καὶ φαλτσάρει ἢ χορδῇ¹⁴). Τέτοιο κούρντισμα συναντήσαμε κυρίως σὲ νησιά — Κύθνο, Λεμεσό Κύπρου, Ὑδρα, Κάρπαθο, Σκῦρο, Χρυσομηλιά Φοῦρνων Ἰκαρίας κ.ά.

Ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν ἐξήγηση ποὺ δίνουν οἱ σημερινοὶ λαουτιέρηδες, τὸ κούρντισμα αὐτὸ νομίζουμε ὅτι ὑπαγορεύεται καὶ ἀπὸ ἄλλους λόγους· ἀπὸ

τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο συνώδευαν παλαιότερα ὠρισμένα μελωδικὰ ὄργανα, ὅταν τὸ λαγούτο —καὶ γενικώτερα τὸ δημοτικὸ μέλος— δὲν εἶχε ἀκόμα δεχθῇ τὴν ἐπίδραση τῆς δυτικῆς μουσικῆς (συγκερασμένη κλίμακα, ἐναρμόνιση κλπ.). Στὸ κούρντισμα αὐτὸ τοῦ λαγούτου ἀναγνωρίζουμε τὸ κούρντισμα τῆς λύρας στὴν:

— Κάρπαθο 

— Κρήτη 

— Ἀγία Ἐλένη Σερρών  κ.ά.

Ὅπως ξέρουμε, στὴ λύρα ἡ μελωδία παίζεται συνήθως στὴν πρώτη, ὑψηλότερη χορδῇ. Καὶ ὁ φθόγγος ποὺ δίνει ἡ χορδὴ αὐτὴ εἶναι συνήθως καὶ ἡ τονικὴ τῆς μελωδίας. Μὲ τὴν πρώτη καὶ τρίτη χορδῇ οὐνίσονο, ὁ λαουτιέρης εὐκολα συνώδευε τὴ μελωδία τῆς λύρας μὲ τοὺς δύο κυρίους φθόγγους τῆς τροπικῆς (modal) δομῆς της: τοὺς φθόγγους sol καὶ la, δηλ. τὴν ὑποτονικὴ καὶ τονικὴ της, κρατώντας καὶ τὸ ἐνδιάμεσο re ὡς ἴσο (pedal).

Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο αὐτοσυνοδεύεται ἀκόμα καὶ σήμερα ἡ τρίχορδη ἀχλαδόσχημη λύρα, ὅταν παίζη μόνη της, χωρὶς συνοδεία, ὅπως π.χ. στὴν Κάρπαθο καὶ στὴν Ἀγία Ἐλένη Σερρών¹⁵).

Σημειώνουμε ἀκόμα ἓνα κούρντισμα λαγούτου ποὺ συναντήσαμε στὸν Ἀμπελοῦζο καὶ τοὺς Ἀγίους Δέκα Ἡρακλείου Κρήτης:



Καὶ στὶς δύο περιπτώσεις τὰ λαγούτα συνώδευαν λύρα κουρντισμένη κατὰ πέμπτες: sol-re-la.

Στὸ κούρντισμα τοῦ λαγούτου ἰσχύει ὅ,τι καὶ γιὰ τὰ ἄλλα λαϊκὰ μελωδικὰ ὄργανα. Ὁ λαουτιέρης ἐνδιαφέρεται πάντα γιὰ τὶς διαστηματικές σχέσεις καὶ ὄχι γιὰ τὸ ἀπόλυτο ὕψος τῶν φθόγγων ποὺ δίνουν οἱ τέσσερις διπλές χορδές τοῦ ὄργανου. Γι' αὐτὸ καὶ παλαιότερα δὲν κούρντιζε τὸ λαγούτο του μὲ βάση τὸ la τοῦ τονοδότη. Τὸ la του ἦταν κατὰ κανόνα χαμηλότερο ἀπὸ τὸ la τοῦ

τονοδότη καὶ ἐξαρτῶταν ἀπὸ τὸ Ia τοῦ ὀργάνου, μὲ τὸ ὁποῖον ἔπαιζε μαζί, συνήθως βιολὶ ἢ λύρα. Ἐχουμε συναντήσει τέτοιες ζυγίες: βιολὶ καὶ λαγούτο ἢ λύρα καὶ λαγούτο, κουρντισμένες ἀπὸ μισὸ ἕως ἐνάμισυ, κάποτε καὶ δύο τόνους, χαμηλότερες ἀπὸ τὸ Ia τοῦ τονοδότη. Γιά τοὺς παλαιότερους λαϊκοὺς ὀργανοπαῖχτες, τονοδότης ἦταν ἡ φωνὴ τοῦ Ἑλληνα τραγουδιστῆ, στὴ μεσαία της περιοχὴ¹⁶). Αὐτὰ ὅμως ἕως τὸ δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Μεταπολεμικά, πρῶτα ἡ κομπανία (βιολὶ - κλαρίνο - λαγούτο - σαντούρι) καὶ κατόπιν σιγὰ-σιγὰ τὰ μικρότερα συγκροτήματα, ὅπως εἶναι ἡ νησιώτικη ζυγιά (βιολὶ-λαγούτο) καὶ ἡ ἀχλαδόσχημη λύρα μὲ συνοδεία λαγούτου, ἄρχισαν νὰ κουρντίζουν τὰ ὄργανά τους ὅλο καὶ πιὸ ψηλά. Καὶ σήμερα, οἱ κομπανίες ποὺ συνεργάζονται μὲ τὰ διάφορα «λαϊκά» χορευτικὰ συγκροτήματα, κουρντίζουν πιά μὲ τὸ Ia τοῦ τονοδότη¹⁷).

Τὸ ψηλότερο αὐτὸ κούρντισμα ἐπηρέασε γενικὰ τὰ χορδόφωνα ὄργανα —μὲ τόξο καὶ νυκτὰ— στὴν ποιότητα τοῦ ἤχου τους· ἄλλα περισσότερα καὶ ἄλλα λιγώτερο, ἀνάλογα πάντα μὲ τὴν κατασκευὴ τους. Φτιαγμένα, τὰ περισσότερα, σὲ ντόπια ἐργαστήρια¹⁸), μὲ μιὰ τεχνικὴ κατασκευῆς σὲ ἀργὴ ἐξελικτικὴ πορεία αἰώνων, ἀντιμετώπιζαν πάντα ἓνα χαμηλὸ κούρντισμα.

Τὸ κούρντισμα αὐτὸ τὸ ὑπαγόρευαν τρεῖς κυρίως παράγοντες: α) τὰ φυσικὰ ὅρια τῆς μεσαίας φωνητικῆς περιοχῆς τοῦ Ἑλληνα τραγουδιστῆ, β) οἱ ἐντέρινες χορδές τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, ὑλικὸ σχετικὰ ἀδύνατο, καὶ γ) ἡ ὅλη κατασκευὴ τοῦ ὀργάνου ποὺ δὲν προοριζόταν νὰ δεχτῇ τὴν ἔνταση χορδῶν κουρντισμένων μὲ βάση τὸ ὑψηλὸ Ia τοῦ τονοδότη¹⁹).

Τὸ ὑψηλὸ κούρντισμα —χωρὶς φυσικὰ νὰ ξεχνᾶμε καὶ τὶς σημερινές μετὰλλινες χορδές τῆς βιομηχανίας— ἀλλοίωσαν τὸν ἤχο τοῦ λαγούτου. Τοῦ ἔδωσαν μιὰ σκληρότητα κ' ἓνα κοφτό, μεταλλικὸ τόνο, χαρακτηριστικὰ ποὺ δὲν συναντούσαμε παλαιότερα στὸ χαμηλὰ κουρντισμένο καὶ μὲ ἐντέρινες χορδές («γλυκόλαλο λαγούτο»).

Οἱ χορδές τοῦ λαγούτου ἦταν, παλαιότερα, ὅλες ἀπὸ ἔντερο. Σιγὰ-σιγὰ, μαζί μὲ τὶς ἐντέρινες χορδές ἄρχισαν νὰ χρησιμοποιοῦν καὶ μετὰλλινες, τὰ λεγόμενα τέλια, στὴν ἀρχὴ μόνο γιὰ τὶς ὑψηλές χορδές. Σήμερα χρησιμοποιοῦν ἀποκλειστικὰ μετὰλλινες χορδές, τέλια καὶ χρυσές (σύρμα καὶ μετὰλλινη περιτύλιξη). Γιά τὸ Ia δυὸ τέλια No 3· γιά τὸ ψηλὸ re ἓνα τέλι No 2 καὶ γιά τὸ χαμηλὸ μιὰ χρυσή ψιλή· γιά τὸ ψηλὸ sol ἓνα τέλι No 3 καὶ γιά τὸ χαμηλὸ μιὰ χρυσή χοντρή· γιά τὸ ψηλὸ do, ἓνα τέλι No 2 καὶ γιά τὸ χαμηλὸ μιὰ χρυσή πιὸ ψιλή ἀπὸ τὴ χρυσή τοῦ sol καὶ πιὸ χοντρή ἀπὸ τὴ χρυσή τοῦ re.

Καθοριστικοὶ παράγοντες γιά τὸν «ἀπρόσωπο», ὅπως θὰ μπορούσαμε νὰ τὸν χαρακτηρίσουμε, ἤχο τοῦ λαγούτου, εἶναι οἱ μπερντέδες καὶ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο παράγεται ὁ ἤχος, δηλ. μὲ τὸ τσίμπημα τῆς πέννας.

Κάθε μπερντές λειτουργεῖ σὰν ἓνα μαξιλάρι. Τὸ δάκτυλο πιέζει τὴ χορδή, ὅχι πάνω στὸν μπερντέ, ἀλλὰ ἀκριβῶς πίσω ἀπ' τὸν μπερντέ, καὶ ἡ χορδὴ

κονταίνει ἀκουμπώντας, μὲ τὸ ἓνα τῆς ἄκρο πάνω στὸν μπερντέ καὶ μὲ τὸ ἄλλο πάνω στὸν καβαλλάρη ὅπου καὶ δένεται. Ἔτσι κάθε φθόγγος τοῦ λαγούτου ἡχεῖ περίπου ὅπως ἡ «ἀνοικτὴ χορδὴ» (open string) π.χ. τοῦ βιολιού, ὅταν ἡχῇ μὲ τσίμπημα (pizzicato) καὶ ὄχι βέβαια μὲ δοξάρι²⁰). Καὶ γιὰ νὰ τὸ καταλάβουμε καλύτερα: στὸ βιολί, ποὺ δὲν ἔχει μπερντέδες, ἡ ζεστασιά τοῦ ἡχου δὲν ὀφείλεται μόνον στὸ δοξάρι· ὀφείλεται καὶ στὸ δάκτυλο ποὺ ἀκουμπάει ἀπ' εὐθείας στὴ χορδὴ, γιὰ νὰ διαμορφώσῃ καὶ αὐτό, μὲ βιμπράτο ἢ χωρὶς βιμπράτο, τὸν τόσο «προσωπικὸν» ἦχο τοῦ βιολιού.

Ὁ χαρακτηρισμὸς «προσωπικὸς» καὶ «ἀπρόσωπος» ἦχος, δανεισμένος ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴ τῆς ἔντεχνης δυτικῆς μουσικῆς, εἶναι φανερό ὅτι μπορεῖ νὰ προκαλέσῃ σοβαρὲς παρερμηνεῖες καὶ συσχετίσεις ἄστοχες (ἐντεχνη-λαϊκὴ μουσικὴ· χορδόφωνα μὲ τόξο-χορδόφωνα νυκτὰ κλπ.). Ἄν τὸ ἀποτολμήσαμε, τὸ κάναμε μόνον καὶ μόνον γιὰ νὰ δώσουμε μιὰ κάποια ἰδέα γιὰ τὸν ἦχο τοῦ λαγούτου στὸν ἀναγνώστη, τὸν ὀλιγώτερο ἐξοικειωμένο μὲ τὰ προβλήματα τῆς δημοτικῆς μουσικῆς. Σὲ καμιὰ περίπτωσις ὅμως δὲν πρόκειται γιὰ ἀξιολογικὸν χαρακτηρισμόν. Ὁ ἦχος τοῦ λαγούτου —τοῦ παλαιότερου, χαμηλὰ κουρντισμένου καὶ μὲ ἐντέρινες χορδές, ὅπως καὶ τοῦ σύγχρονου— ἔχει τὸ δικό του, «προσωπικὸν» χρῶμα, ποὺ τόσο συνταιριάζεται μὲ τὸ μουσικὸ ἦθος τοῦ τρόπου, μὲ τὸν ὁποῖο τραγουδάει ὁ Ἕλληνας λαϊκὸς τραγουδιστὴς καὶ παίζει τὰ ἄλλα νεοελληνικὰ λαϊκὰ ὄργανα.

Ἡ ἔντασις τοῦ ἡχου ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ παίξιμο τοῦ λαουτιέρη. Τὸ μαλακὸν παίξιμο δίνει ἦχο γλυκὸ, ὄχι ὅμως πολὺ μεγάλον, σὲ δυὸ κυρίως χρωματισμούς: σιγὰ ἢ δυνατὰ (piano ἢ forte). Μὲ σκληρὸν παίξιμο ἔχουμε δυνατότερον ἦχο, μόνον forte.

Στὸν συνδυασμὸ τῆς «κομπανίας» (βιολί - κλαρίνο - λαγούτο - σαντούρι), ἂν καὶ ὁ λαουτιέρης παίζει μαλακά, ἡ συνοδεία τοῦ λαγούτου διαγράφεται καθαρὰ στὸ γενικὸ ἡχητικὸ πλέγμα, χάρις κυρίως στὸ ρυθμικὸν τρόπο παιξίματος τοῦ λαγούτου.

Οἱ παραπάνω ὥστόσο χρωματισμοὶ δὲν πρέπει νὰ νοηθοῦν μὲ τὴν ἔννοια τῆς δυναμικῆς (dynamics) τῆς κλασικῆς μουσικῆς, τῆς προοδευτικῆς δηλ. ἔντασις τοῦ ἡχου ἀπὸ τὸ piano στὸ forte ἢ τὸ ἀντίθετον. Ὁ λαϊκὸς λαουτιέρης ἀπλῶς παίζει σιγὰ ἢ δυνατὰ, μαλακὰ ἢ σκληρά, ἀνάλογα μὲ τὸν τραγουδιστὴν ποὺ συνοδεύει· τὸν κλειστὸ ἢ ἀνοιχτὸ χῶρον· ἂν παίζῃ μὲ ἓνα ἀκόμα ὄργανον (βιολί - λαγούτο) ἢ μὲ πολλὰ κλπ.

Σημειώνουμε ἀκόμα ὅτι οἱ καλοὶ λαουτιέρηδες, ὅσοι μαθήτεψαν κοντὰ σὲ ὀνομαστοὺς τεχνίτες τοῦ λαγούτου καὶ κρατοῦν ἀκόμα τὴν παράδοση, κατορθώνουν νὰ ποικίλουν τὴ χροιά τοῦ ἡχου τοῦ λαγούτου, ἀνάλογα μὲ τὸ ὕψος τοῦ χοροῦ ἢ τοῦ τραγουδιοῦ ποὺ συνοδεύουν. Οἱ ἡχητικὲς αὐτὲς ἀποχρώσεις ἐξαρτῶνται: ἀπὸ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο τσιμπᾷ ἢ πέννα τὴ χορδὴ (κάθετα ἢ λίγον πλάγια πρὸς τὴ χορδὴ)· τὸ σφίξιμο —περισσότερον ἢ λιγώτερον— τῆς

πέννας· τὸ κοφτὸ καὶ γρήγορο ἢ μαλακὸ καὶ μὲ ἄνεση τσίμπημα τῆς χορδῆς ἀπ' τὴν πέννα· τῇ θέσῃ στὴν ὁποία τσιμπᾷ ἡ πέννα· τὶς χορδές (πρὸς τὴν βάσιν τῆς σκάφης ἢ πρὸς τὸ μέσο, τὴ ροδάντζα)· ἀπὸ ἑνὸς ἐλαφροῦ τρεμούλιασμα—εἶδος, ὃς ποῦμε, βιμπράτο— τοῦ δακτύλου τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ, ὅταν πατάῃ τὴν χορδή, πίσω ἀπ' τὸν μπερντέ, ποὺ κάνει ὁ λαουτιέρης, ὅταν θέλῃ νὰ δώσῃ κάποια ἔκφραση σ' ὠρισμένους φθόγγους τῆς μελωδίας κλπ. Ἡ τελευταία παρατήρηση ἀφορᾷ περισσότερο τοὺς παλιοὺς πριμαδόρους λαουτιέρηδες (βλ. παρακάτω).

Τὸ λαγοῦτο κουρντίζεται, ὅπως ξέρουμε, κατὰ πέμπτες. Ἐὰν ἔχῃ ὀκτὼ καλαμάκια —μπορεῖ νὰ ἔχῃ καὶ περισσότερα, ὅπως ἀναφέραμε παραπάνω— καὶ εἶναι κουρντισμένο μὲ βάσιν τὸ 1a τοῦ τονοδότη, ἡ μελωδική του ἔκτασις εἶναι δυὸ ὀκτάβες καὶ μιὰ ἔκτη :



Ἡ ἔκτασις ὅμως αὐτὴ ἔχει θεωρητικὴν περισσότερον ἀξίαν, γιατί τὸ λαγοῦτο εἶναι σήμερα ἓνα ὄργανο κυρίως συνοδευτικόν. Συνοδεύει ρυθμικὰ καὶ ἁρμονικὰ ὠρισμένα ἀπὸ τὰ κατ' ἐξοχὴν μελωδικὰ ὄργανα: βιολί, λύρα, κλαρίνο, περιοριζόμενον σὲ λίγες σύντομες μελωδικὰς φράσεις, ὅταν «ντουμπλάρῃ» ἢ «ἀπαντᾷ», ὅπως λένε, στὴ μεσαία κυρίως ἡχητικὴ περιοχὴ του.

Ἐξαίρεσις ἀποτελεῖ ἡ συνοδεία τῆς ἀχλαδόσχημης λύρας ἀπ' τὸ λαγοῦτο στὴν Κρήτη. Τὸ κρητικὸ λαγοῦτο παίζει συχνὰ τὴν ἴδιαν μὲ τὴν λύραν μελωδίαν, συνοδεύοντάς την συγχρόνως καὶ μὲ μιὰ ὑποτυπώδη ἁρμονίαν. Καὶ σ' αὐτὴ ὅμως τὴν περίπτωσιν ἡ ἔκτασις ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ λαουτιέρης εἶναι ἡ ἔκτασις τῆς μεσαίας πρὸς τὴν ὑψηλότερην περιοχὴν τοῦ ὁργάνου.

Ὅταν συνοδεύῃ τὸ βιολί, τὴν λύραν ἢ τὸ κλαρίνο, τὸ λαγοῦτο εἶναι ἐκεῖνο ποὺ «κρατᾷ τὸ ρυθμόν», τὸ μέτρο μὲ τοὺς διαφόρους ρυθμικοὺς σχηματισμοὺς. Πάνω στὸ «μέτρο» αὐτό, τὴν περιοδικὴν δηλ. ἐπανάληψιν ἑνὸς ρυθμικοῦ σχήματος (ἀνάλογον πάντα μὲ τὴν μελωδίαν ποὺ συνοδεύει), ὁ τραγουδιστὴς ἢ ὁ βιολιτζῆς θὰ ξομπλιάσῃ ἐλεύθερα, μὲ διάφορα στολίδια, τὴν μελωδίαν του. Ἐλεύθερα, ὅμως πάντα μέσα στὸν αὐστηρὰ καθωρισμένον χρόνον ποὺ δίνει στὸ μέτρο ὁ λαουτιέρης.

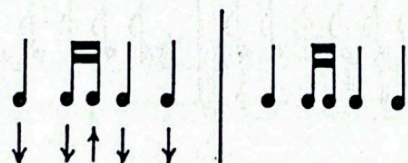
Ἄς μὴ νομίσουμε ὅμως ὅτι ἡ συνοδεία τοῦ λαγοῦτου εἶναι ἓνα ψυχρὸ, μηχανικὰ ἐπαναλαμβανόμενον ρυθμικὸ σχῆμα, πάνω στὸ ὁποῖο παίζει ὁ βιολιτζῆς, ἢ συνταιριάζουν τὴ φωνὴν του ὁ τραγουδιστὴς καὶ τὰ βήματά του ὁ χορευτής. Ὁ λαουτιέρης, ὅταν παίζει, βρίσκεται σὲ διαρκῆ ἀνταπόκρισιν μὲ τὸν τραγουδιστήν, τὸν πρωτοχορευτὴν καὶ τοὺς ἄλλους μουσικοὺς: «ἐπηρεάζεται» στὸ

παίξιμό του ἀπὸ τὴν τέχνη τους καὶ ταυτόχρονα τοὺς ἐπηρεάζει μὲ τὴ δική του.

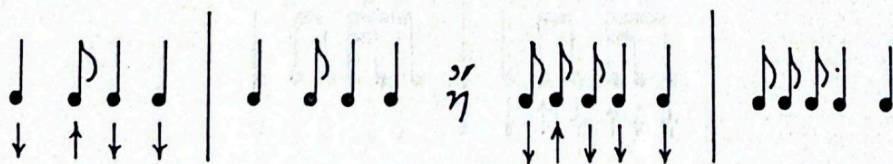
Τὸ πλούσιο καὶ μὲ τέχνη ξόμπλιασμα τῆς μελωδίας ἀπ' τὸν τραγουδιστὴ καὶ τὸν βιολιτζή ἢ λυράρη ἢ κλαριτζή· ἡ ὠραία ἐκφραστικὴ φωνή· τὰ ἄνετα, μὲ λεβεντιά τσαλίμια τοῦ πρωτοχορευτῆ· ὅλα αὐτὰ ἐπιδροῦν ἀποφασιστικὰ στὸν λαουτιέρη. Δίνουν ζωντάνια, μαζὶ καὶ ἀλαφράδα στὸ παίξιμό του. Ἡ ρυθμικὴ συνοδεία του, ἂν καὶ αὐστηρὰ πάντα προσηλωμένη στὸ ρυθμὸ καὶ τὴν ἀγωγή (τέμπο) τοῦ μέτρου, ἀποκτᾷ εὐλυγισία. Παρακολουθεῖ καὶ «συμμετέχει» στὸ τραγούδι, τὸ χορὸ καὶ τὸ παίξιμο τῶν ἄλλων μουσικῶν, ἄλλοτε μὲ πιὸ κοφτό, σφικτὸ ρυθμὸ, κι ἄλλοτε πάλι ἥρεμα, μαλακά· μὲ ἐνδιάμεσες, πρόσθετες «πενιές», τρέμολα, ντουμπλαρίσματα τῆς μελωδίας ἀνάλογα μὲ τὸ κέφι· μὲ προτρεπτικὰ ἢ ἐγκωμιαστικὰ ἐπιφωνήματα γιὰ τὸν τραγουδιστὴ, τοὺς χορευτὲς καὶ τοὺς μουσικοὺς, ἢ ὅ,τι ἄλλο ἀκόμα ποὺ δὲν καθορίζεται ποτὲ ἀπ' τὰ πρίν, ἀλλὰ ἐξαρτᾶται πάντα ἀπ' τὴν ἀτμόσφαιρα ποὺ δημιουργεῖ στὸ γλέντι ὁ καλὸς χορευτής, ὁ μάστορας κλαριτζής ἢ ὁ τραγουδιστής μὲ μεράκι.

Ἀνάλογα μὲ τὸ ρυθμὸ τοῦ χοροῦ ἢ τοῦ τραγουδιοῦ, διακρίνουμε τὰ παρακάτω ρυθμικὰ σχήματα στὴ συνοδεία τοῦ λαγούτου. (Τὰ τόξα δείχνουν τὴ φορὰ τῆς πέννας, πρὸς τὰ κάτω καὶ πρὸς τὰ πάνω).

— Μελωδίες σὲ 7/8 (3+2+2), σὲ «ξεπεταμένη», ζωηρὴ ἀγωγή (τέμπο):



— Μελωδίες σὲ 7/8, πιὸ βαριές, σὲ ἀργότερο τέμπο:



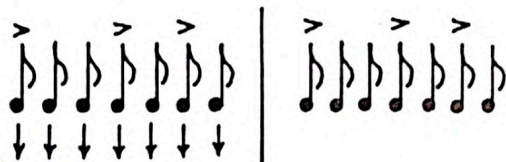
— Σήμερα τὰ 7/8 τὰ συνοδεύουν καὶ μὲ δυὸ ἄλλους ἀκόμα τρόπους, καθὰ ἐπηρεασμένους ἀπ' τὸ δεξιотεχνικὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς:



ἢ



— Ὅπως ἐπίσης καὶ μὲ τὸν παρακάτω τρόπο —ἐπίδραση τῆς κιθάρας— τὸν «κιθαρίστικο», ὅπως λέγεται, μὲ τὴν πέννα διαρκῶς πρὸς τὰ κάτω. Οἱ φθόγγοι τοῦ 1ου, 4ου καὶ 6ου ὀγδοῦ, τὰ μπάσα, αὐτοὶ δηλ. ποὺ συμπίπτουν μὲ τοὺς ἰσχυροὺς χρόνους στὸ μέτρο 7/8, παίζονται στίς χαμηλότερες χορδὲς τοῦ λαγούτου καὶ οἱ ὑπόλοιποι στίς ψηλότερες:



— Μελωδίες σὲ 7/8 (2+2+3):



ἦ



— Μελωδίες σὲ 3/4:



ἦ



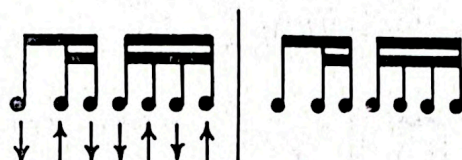
— Μελωδίες σὲ 6/8:



— Μελωδίες σὲ 2/4 (χορὸς «συρτός»):



ἢ, στὰ νεώτερα χρόνια:



— Μελωδίες σὲ 2/4 (χορὸς «μπάλλος»), παλαιότερα:



ἢ
↓ ↑ ↓ ↓

ἢ
↓ ↓ ↓ ↓

καὶ σήμερα ὅπως οἱ μελωδίες σὲ 2/4 (χορὸς «συρτός»).

— Μελωδίες σὲ 2/4 (χορὸς «σούστα» πολιτική), σὲ ἀργὴ ἀγωγή:



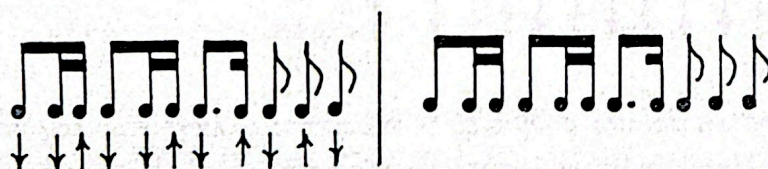
ἢ
↓ ↓ ↓ ↓ ↓

ἢ
↓ ↑ ↓ ↓ ↓

— Μελωδίες σὲ 9/8 (2+2+2+3):



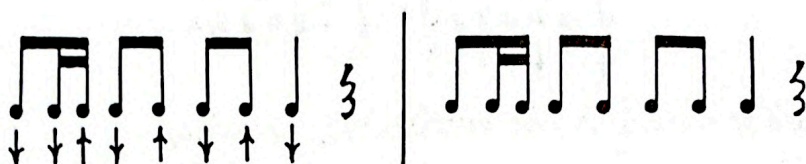
ἢ



— Μελωδίες σὲ 5/8 (3+2):



— Μελωδίες σὲ 5/4 (3/4+2/4):



— Μελωδίες σὲ 8/4 ἢ 8/8 (3+2+3):



— Μελωδίες σὲ 11/8 (3+2+2+3+1):



ἢ



Οἱ παραπάνω τρόποι ρυθμικῆς συνοδείας τοῦ λαγούτου ἰσχύουν γιὰ τὶς μελωδίες περιοδικοῦ ρυθμικοῦ τύπου, φωνητικὲς καὶ ὀργανικὲς. Τὶς μελωδίες

ἐλεύθερου ρυθμικοῦ τύπου, ὅπως εἶναι τὰ τραγούδια τῆς «τάβλας» (τραπεζιοῦ), τὸ λαγούτο τις συνοδεύει, ἄλλοτε κρατώντας τὸ ἴσο (μὲ φθόγγους ἐπαναλαμβανόμενους ἀργὰ ἢ σὲ τρέμολο), ἄλλοτε μὲ ἀπλὲς συγχορδίες στὴν ἀρχὴ τῆς φράσης κι ἄλλοτε πάλι μὲ ντουμπλάρισμα τῆς μελωδίας στὴν ἀρχὴ ἢ στὸ τέλος τῆς φράσης. Παίξει ἐπίσης μόνο του (σόλο) ὠρισμένες φράσεις παρμένες ἀπὸ τὴ μελωδία, στὸ «γύρισμα» τοῦ τραγουδιοῦ, ὅταν ὁ τραγουδιστὴς δὲν τραγουδᾷ καὶ παίζουν μόνον τὰ ὄργανα. (Βλ. μουσικὰ παραδείγματα).

Ἡ ἀρμονικὴ συνοδεία τοῦ λαγούτου περιοριζόταν, παλαιότερα, σ' ἓνα ἀπλὸ ἴσο (ἰσοκράτη, pedal).

Οἱ κλίμακες στὶς ὁποῖες ἔπαιζε τὸ μελωδικὸ ὄργανο (βιολί, λύρα, κλαρίνο κλπ.) τοὺς διάφορους χοροὺς καὶ τραγούδια, ἦταν συνήθως ἡ re, ἡ sol καὶ ἡ do, ποὺ ἀντιστοιχοῦν στὶς τρεῖς χορδὲς τοῦ λαγούτου re, sol, do. Ὁ λαουτιέρης συνώδευε εὐκόλα μιὰ μελωδία, κρατώντας ἴσο μὲ μιὰ, δυὸ ἢ μαζὶ καὶ τὶς τρεῖς αὐτὲς χορδὲς τοῦ λαγούτου.

Ἡ ἀρμονικὴ συνοδεία ἔπαιρνε ἔτσι τὴ μορφή ἄλλοτε ἑνὸς ἀπλοῦ ἰσοκράτη τονικῆς, ἄλλοτε διπλοῦ ἰσοκράτη τονικῆς καὶ δεσπόζουσας ἢ ὑποδεσπόζουσας, ὅπως θὰ λέγαμε, ἂν χρησιμοποιήσουμε τὴν ὁρολογία τῆς δυτικῆς μουσικῆς, καὶ ἄλλοτε τὴ μορφή ἑνὸς πολλαπλοῦ ἰσοκράτη.

Οἱ συνηχήσεις αὐτές, μὲ τὰ διαστήματα τῆς ὀκτάβας καὶ τῆς πέμπτης ἢ τέταρτης καθαρῆς, ἦταν σύμφωνες μὲ τὸν τροπικὸ (modal) χαρακτῆρα τοῦ μονόφωνου δημοτικοῦ μέλους· διαφύλασσαν τὴν παραδοσιακὴ τροπικὴ δομὴ του.

Στὸν παλαιὸ αὐτὸ τρόπο ἀρμονικῆς συνοδείας ἀναγνωρίζουμε ἐπίσης καὶ τὸ ἴσο τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς: τῆς μουσικῆς ποὺ ἔχει πολλὰ κοινὰ σημεῖα μὲ τὸ δημοτικὸ μέλος στὰ διαστήματα καὶ τὶς κλίμακες²¹).

Τὸ ἀντίθετο συμβαίνει μὲ τὴ σημερινὴ ἀρμονικὴ συνοδεία τοῦ λαγούτου. Ἡ χρησιμοποίησις τῆς δυτικῆς συγχορδίας ἀλλοιώνει τὸ παραδοσιακὸ ὕφος τῆς μονόφωνης δημοτικῆς μελωδίας. Καὶ ἰδιαίτερα τῆς παλαιότερης, ποὺ ὑποχρεώνεται, ἀντίθετα ἀπὸ τὴν τροπικὴ καὶ συχνὰ τετραχορδικὴ δομὴ της, νὰ δέχεται μιὰ ἀρμονικὴ ἐπένδυση μὲ βάση τὴν ἐπτάτονη μείζονα ἢ ἐλάσσονα κλίμακα τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς.

Στὴ δακτυλοθεσία τῆς σημερινῆς ἀρμονικῆς συνοδείας ὁ λαουτιέρης χρησιμοποιεῖ τὰ τέσσερα δάκτυλα, ὅπως καὶ τὸν ἀντίχειρα, τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ, σὲ διάφορους συνδυασμούς, ἀνάλογα μὲ τὴν ἀρμονία ποὺ θέλει νὰ δώσῃ. (Βλ. μουσικὰ παραδείγματα).

ΖΥΓΙΑ - ΚΟΜΠΑΝΙΑ

Τὸ λαγούτο, ὡς ὄργανο ρυθμικῆς καὶ ἀρμονικῆς συνοδείας, χρησιμοποιεῖται σ' ὅλη γενικὰ τὴν Ἑλλάδα, ἰδιαίτερα ὅμως στὰ νησιὰ καὶ τὶς παράλιες πό-

λεις, σὲ κάθε εἶδος λαϊκὴ διασκέδαση: πανηγύρια, γάμους, βαφτίσια, γιορτὲς κλπ. Στὸ χωριό, ὅπου καὶ ὅταν ἀκόμα τραγουδιέται καὶ χορεύεται ἡ δημοτικὴ μελωδία. Ὅπως ἐπίσης καὶ σὲ λιγοστὲς λαϊκὲς ταβέρνες στὶς μεγάλες πόλεις (Ἀθήνα, Πειραιᾶ, Θεσσαλονίκη κ.ά.), ὅπου, λίγες ὥρες κάθε βράδυ, παίζουν καὶ τραγουδοῦν δημοτικὴ μουσική, γιὰ ὅσους ἀκόμα δὲν ξέκοψαν ἐντελῶς ἀπ' τὸ δημοτικὸ τραγούδι· γιὰ τοὺς περαστικούς ἀπ' τὴν πόλη —γιὰ τὶς δουλειές τους— κατοίκους τῆς ὑπαίθρου· γιὰ τὰ θύματα τῆς ἀστυφιλίας, πού, ἂν καὶ ἔχουν ἐγκατασταθῇ ἀπὸ χρόνια στὰ διάφορα ἀστικά κέντρα, ἐξακολουθοῦν, ψυχολογικά, νὰ εἶναι κοντὰ στὸ χωριό καὶ τὸ δημοτικὸ μέλος.

Συνοδευτικὸ ὄργανο ὅπως εἶναι σήμερα, τὸ λαγοῦτο ἔχει πάντα τὴν ἀνάγκη ἑνὸς μελωδικοῦ ὄργανου. Καὶ τέτοια ὄργανα εἶναι κυρίως τὸ βιολί, ἡ λύρα, τὸ κλαρίνο καὶ τὸ σαντούρι. Ἔως σήμερα, ἡ συνεργασία τοῦ λαγοῦτου μὲ τὰ διάφορα μελωδικὰ ὄργανα ἔχει πάρει τὶς παρακάτω δύο κυρίως μορφές.

Ἡ μιὰ εἶναι ἡ λεγόμενη ζυγιά (ζύγια, ζύ(ι)α καὶ σπανιώτερα ζυγή, ἀπὸ τὸ ζυγός, ζευγάρι, δυὸ δηλ. ὄργανα). Σ' αὐτὴν ἔχουμε βιολί καὶ λαγοῦτο ἢ ἀχλαδόσχημη λύρα καὶ λαγοῦτο²²). Ἡ ζυγιά λύρας-λαγοῦτου, πού συναντᾶμε κυρίως στὴν Κρήτη, εἶναι μιὰ σύνθεση σχετικὰ νεώτερη. Παρουσιάζεται στὶς ἀρχές τοῦ 20οῦ αἰ. πρῶτα στὶς πόλεις, ὅπως φαίνεται, καὶ ἀργότερα στὰ χωριά, ὅπου καὶ σήμερα ἀκόμα συναντᾶμε νὰ παίζεται ἡ λύρα μόνη της. Ἡ ζυγιά βιολί-λαγοῦτο ἀποτελεῖ τὸ κατ' ἐξοχὴν λαϊκὸ συγκρότημα στὰ νησιά καὶ τὶς παράλιες πόλεις.

Ἡ ἄλλη μορφή εἶναι ἡ κομπανία (κουμπανία), τὸ κατ' ἐξοχὴν ὀργανικὸ συγκρότημα τῆς ἡπειρωτικῆς Ἑλλάδας. Σ' αὐτὴν ἔχουμε συνήθως κλαρίνο-βιολί-λαγοῦτο καὶ σαντούρι, μαζὶ, συχνὰ κ' ἓναν τραγουδιστὴ (ὅταν δὲν τραγουδά ἓνας ἀπὸ τοὺς ὀργανοπαῖχτες) ἢ τραγουδίστρια πού παίζει συνήθως καὶ ντέφι²³).

Παρενθετικὰ σημειώνουμε ὅτι, τόσο τὴν κομπανία ὅσο καὶ τὴ ζυγιά, τὶς συναντᾶμε ἐπίσης, τὴν πρώτη ἄλλοτε μὲ περισσότερα κι ἄλλοτε μὲ λιγώτερα ὄργανα, καὶ τὴ δεύτερη μὲ διαφορετικὸ μελωδικὸ ὄργανο. Ὅ,τι ὅμως ἐνδιαφέρει τὴ μελέτη μας, εἶναι ὅτι τὸ λαγοῦτο παραμένει πάντα ἓνα ἀπὸ τὰ ὄργανα τῆς σύνθεσής τους, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὶς ὅποιες παραλλαγές τους. Κομπανίες μὲ τρία μόνον ὄργανα: κλαρίνο - βιολί - λαγοῦτο ἢ μὲ τὰ ὄργανα αὐτὰ κ' ἓνα μουσικὸ πού παίζει π.χ. τουμπελέκι, συναντᾶμε συχνὰ σὲ γλέντια. Θυμόμαστε ἀκόμα γλέντι μὲ φλογέρα καὶ λαγοῦτο, ἀντὶ βιολί-λαγοῦτο. Οἱ τοπικὲς συνθῆκες —ὅταν δὲν ὑπάρχει ἓνα ὄργανο νὰ ἀντικαθίσταται ἀπὸ ἄλλο— ἢ τὸ κέφι τῶν γλεντοκόπων, ἀποτελοῦν ἀποφασιστικούς παράγοντες στὴ διαμόρφωση ἑνὸς ὀργανικοῦ συνόλου. Χωρὶς αὐτό, ὡστόσο, ν' ἀλλοιώνῃ ὅ,τι γράφουμε παραπάνω γιὰ τὴν κλασική, ὅπως θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε, σύνθεση, τόσο τῆς ζυγιάς: βιολί-λαγοῦτο, ὅσο καὶ τῆς κομπανίας: κλαρίνο-βιολί-λαγοῦτο-σαντούρι²⁴).

Η ΛΑΟΥΤΟΚΙΘΑΡΑ

Σήμερα ἡ θέση τοῦ λαγούτου καὶ στὰ δυὸ τοῦτα σύνολα δὲν εἶναι αὐτὴ ποὺ ἦταν ἄλλοτε. Τὸ λαγούτο ἐκτοπίζεται σιγὰ-σιγὰ ἀπὸ τὴν κιθάρα ἢ τὴν λαουτοκιθάρα. Οἱ λόγοι εἶναι πολλοί: Ἡ ὅλο καὶ μεγαλύτερη τάση γιὰ ἐναρμόνιση τῆς δημοτικῆς μελωδίας· ἡ πλατεία διάδοση τῆς κιθάρας στὰ λαϊκὰ στρώματα· ἡ εὐκολώτερη, σὲ σύγκριση μὲ τὸ λαγούτο, τεχνικὴ τῆς στὸ «πιάσιμο» καὶ τὸ παίξιμο τῶν συγχορδιῶν· ἡ χαμηλὴ τιμὴ τῆς· ὅλα αὐτὰ ἔχουν συμβάλει σὲ μιὰ προοδευτικὴ ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὸ λαγούτο καὶ τὴ χρησιμοποίηση τῆς κιθάρας στὴ ζυγιά καὶ τὴν κομπανία, ὅλο καὶ σὲ πλατύτερη κλίμακα.

Ἐνδιάμεσος σταθμὸς ἀνάμεσα στὸ λαγούτο καὶ τὴν κιθάρα εἶναι ἡ λαουτοκιθάρα, ἓνα νοθογενὲς ὄργανο, ποὺ δὲν εἶναι παρὰ μιὰ κιθάρα στὴ μορφὴ (ἤχεϊο, χέρι, κλειδιά κλπ.), ἀλλὰ μὲ ἀριθμὸ χορδῶν καὶ κούρντισμα λαγούτου (πίν. VIII).

Ἡ λαουτοκιθάρα ἐμφανίζεται στὰ πρῶτα μεταπολεμικὰ χρόνια. Ἡ δημιουργία τῆς ὀφείλεται σὲ δυὸ κυρίως λόγους: α) στὴν ντροπὴ ποὺ ἐνοιῶθαν οἱ νεώτεροι, ἰδιαίτερα, λαουτιέρηδες νὰ κρατοῦν ἓνα τόσο μεγάλο καὶ «ἄχαρο» κατὰ τὴ γνώμη τους ὄργανο, καὶ β) στὴν εὐκολία, μὲ τὴν ὁποία μεταφέρεται καὶ κρατιέται ἡ κιθάρα, ὅταν παίζεται. Τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ἡ κιθάρα ἦταν ἤδη τὸ καθιερωμένο, μόνιμο ὄργανο συνοδείας στὰ πρωτοφανέρωτα τότε λαϊκὰ συγκροτήματα ρεμπέτικου τραγουδιοῦ.

Σήμερα, ἡ λαουτοκιθάρα ἐξαφανίζεται καὶ αὐτὴ σιγὰ-σιγὰ. Ὅσοι λαουτιέρηδες ἀποφασίζουν ν' ἀφήσουν τὸ λαγούτο —κι αὐτὸ γίνεται ὅλο καὶ μὲ πιὸ πυκνὸ ρυθμὸ— παίρνουν κατ' εὐθεϊαν κιθάρα, χωρὶς νὰ περάσουν πρῶτα ἀπ' τὸν ἐνδιάμεσο σταθμὸ τῆς λαουτοκιθάρας.

Ἡ προοδευτικὴ ἀντικατάσταση τοῦ λαγούτου ἀπ' τὴν κιθάρα δὲν ἀποτελεῖ βέβαια μιὰ ἀπλὴ ἀλλαγὴ ὀργάνου, ὅπως ἐπιμένουν νὰ ὑποστηρίζουν ὅσοι πιστεύουν ὅτι ἡ ἐλληνικὴ δημοτικὴ μουσικὴ «πρέπει καὶ μπορεῖ νὰ ἐκσυγχρονιστῇ».

Ἡ κιθάρα —ἀντὶ τὸ λαγούτο— στὴ ζυγιά ἢ τὴν κομπανία ἀλλοιώνει τὸ μουσικὸ ἦθος τοῦ δημοτικοῦ μέλους. Τοῦ προσδίδει, μὲ τὸ γλυκερὸ τῆς ἤχο καὶ τὴ διαφορετικὴ τεχνικὴ τῆς, ἓνα ψευδορομαντικὸ ὕφος, χαρακτηριστικὸ ἄγνωστο στὴ γνήσια δημοτικὴ μελωδία καὶ τὸ παραδοσιακὸ παίξιμο τοῦ Ἑλλήνα λαϊκοῦ μουσικοῦ. Χωρὶς πιά περιορισμοὺς —τοὺς περιορισμοὺς ποὺ κατάρθωνε νὰ ἐπιβάλλῃ τὸ λαγούτο μὲ τὸν ἦχο καὶ τὴν τεχνικὴ του, ἀκόμα, ἂν θέλετε, καὶ μὲ τὴν «ψυχολογία» του ὡς παλιὸ παραδοσιακὸ ὄργανο — ἡ δημοτικὴ μελωδία προχωρεῖ σιγὰ-σιγὰ σὲ μιὰ ὁλοκληρωτικὴ ἐναρμόνιση. Τὰ νησιώτικα τραγούδια ἀρχίζουν ν' ἀποκτοῦν ὕφος ἰταλιανίζουσας καντάδας. Καὶ τὰ βαριὰ χειμαρριώτικα, τὰ μακεδονικὰ ἢ τὰ θρακιώτικα, ὅλο καὶ χάνουν τὸ αὐστηρὸ τους χρῶμα ἢ τὴν ιδιότυπη, ἐσωτερικὴ εὐθυμία τους.

Ἡ χρυσή ἐποχή τοῦ λαγούτου, ἡ ἐποχή μὲ τοὺς ξακουστοὺς *πριμαδόρους* λαουτιέρηδες καὶ τὴν πλειάδα τοὺς καλοὺς μαστόρους —Βελούδιο, Μούρτζινο, Γομπάκη κ.ἄ. — κράτησε ἓνα περίπου αἰῶνα: ἀπὸ τὰ πρῶτα χρόνια μετὰ τὴν Ἐπανάσταση τοῦ '21, καὶ συγκεκριμένα ἀπ' τὸ 1834 κ' ἔπειτα, ὅταν ἡ πρωτεύουσα μεταφέρεται ἀπὸ τὸ Ναύπλιο στὴν Ἀθήνα, ἕως τὴν ἐποχή τοῦ μεσοπολέμου.

Στὴν Ἀθήνα, χάρις στὴ γρήγορη οἰκονομικὴ καὶ πνευματικὴ τῆς ἀνάπτυξη, συγκεντρώνονται σιγὰ-σιγὰ καὶ οἱ καλοὶ μαστόροι κατασκευαστὲς ὀργάνων. Ἐργαστήρια μουσικῶν ὀργάνων δημιουργοῦνται τὸ ἓνα ἔπειτα ἀπὸ τὸ ἄλλο. Στὰ ἐργαστήρια αὐτά, μαζεμένα, τὴν ἐποχὴ τῆς μεγάλης τους ἀκμῆς —τελευταία δεκαετία τοῦ 19ου αἰ. ἕως γύρω στὰ 1930— στὴν ὁδὸ Κολοκοτρώνη, ἐρχόνταν ἀπ' ὅλα τὰ μέρη τῆς Ἑλλάδας, γιὰ ν' ἀγοράσουν λαγοῦτα καὶ ἄλλα μουσικὰ ὄργανα.

Ἀπ' τὴν ἐποχὴ αὐτὴ, γύρω στὰ 1930, ἀρχίζει ἡ κατὰπτωσις τοῦ λαγούτου, ἀπόρροια τοῦ μαρasmus γενικὰ τῆς λαϊκῆς μουσικῆς. Γύρω στὰ '30 ἡ Ἀθήνα μόνον εἶχε πέντε καλὰ ἐργαστήρια μουσικῶν ὀργάνων. Σήμερα δὲν ἔχει οὔτε ἓνα ὠργανωμένο ἐργαστήρι γιὰ λαγοῦτα. Δυὸ-τρεῖς μαστόροι ἐργάζονται ἀκόμα, καὶ αὐτοὶ στὰ σπίτια τους, πολλὰ χιλιόμετρα μακριὰ ἀπ' τὸ κέντρο τῆς Ἀθήνας. «Δὲ συμφέρει· οὔτε ἓνα μικρὸ νοῦκι δὲ μποροῦμε πιά νὰ πληρώσουμε», λένε.

ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ

Ὁ λαουτιέρης εἶναι ἓνας ἐπαγγελματίας μουσικός. Ἡ τέχνη του, ὅπως γενικὰ καὶ ὅλων τῶν λαϊκῶν ὀργανοπαικτῶν στὴν Ἑλλάδα, μεταδίδεται ἀπὸ γενιὰ σὲ γενιὰ, ἀπὸ πατέρα σὲ γιό, ἢ ἀπὸ μάστορα λαουτιέρη στοὺς νεώτερους ποὺ ἔρχονται κοντά του νὰ μαθητέψουν, στὴν ἀρχὴ πληρώνοντας καὶ μετὰ ὡς βοηθοὶ του.

Ἡ διδασκαλία ὥστόσο τοῦ λαγούτου στηρίζεται κυρίως σὲ ὅ,τι ὁ νεώτερος ἀκούει καὶ κατορθώνει, ἀνάλογα μὲ τὴν παρατηρητικότητα, τὴν ἐξυπνάδα καὶ τὶς ικανότητές του, ν' ἀφομοιώσῃ ἢ νὰ «κλέψῃ», ὅπως λένε. Γι' αὐτὸ καὶ ἀκοῦμε συχνὰ νὰ λένε γιὰ ἓνα νεώτερο καλὸ λαουτιέρη ὅτι «ἐκλεψε πολλὰ ἀπὸ τὸ μάστορά του».

ΤΟ ΛΑΓΟΥΤΟ ΣΤΟΝ ΕΛΛΑΔΙΚΟ ΧΩΡΟ

Στὴν Ἑλλάδα, παράλληλα μὲ τὸ λαγοῦτο ποὺ περιγράψαμε παραπάνω, συναντᾶμε καὶ ἓνα ἄλλο τύπο λαγούτου, τὸ *οὔτι*. Λαγοῦτο καὶ οὔτι εἶναι οὐσιαστικὰ τὸ ἴδιο ὄργανο, μὲ τούτῃ τὴ σημαντικὴ μορφολογικὴ διαφορὰ: τὸ λαγοῦτο ἔχει μακρὸν χέρι, ἐνῶ τὸ οὔτι ἔχει κοντὸ χέρι (πίν. II)²⁵). Τὸ οὔτι αὐτὸ εἶναι τὸ ἀραβικὸ λαγοῦτο (al oud), τὸ ἀρχέτυπον τοῦ λαγούτου στὴ Δύση.

Τὸ οὐτι, ἂν καὶ τὸ συναντᾶμε ὅπως εἴπαμε στὸν τόπο μας, παίζεται σὲ πολὺ περιορισμένη κλίμακα. Οὐτι ἀποκλειστικὰ ἔπαιζαν οἱ Ἕλληνες τῆς Μικρᾶς Ἀσίας καὶ τῆς Κωνσταντινούπολης, οἱ ὁποῖοι καὶ ἀγνοοῦσαν τὸ ἐλληνικὸ λαγούτο μὲ τὸ μακρὺ χέρι. Μετὰ τὴν καταστροφὴ τοῦ '22 καὶ τὴν ἀνταλλαγὴ τῶν πληθυσμῶν εἶναι ἀλήθεια ὅτι τὸ οὐτι χρησιμοποιήθηκε καὶ στὸν ἐλλαδικὸ χῶρο κάπως περισσότερο²⁶). Αὐτὸ ὅμως δὲν ἐπηρέασε ποτὲ τὴ σταθερὴ θέσιν τοῦ λαγούτου μὲ τὸ μακρὺ χέρι, ποὺ ἐξακολουθεῖ νὰ χρησιμοποιῆται πανελλήνια ὡς τὸ κατ' ἐξοχὴν ρυθμικὸ καὶ ἁρμονικὸ ὄργανο συνοδείας, τόσο στὴ ζυγιά ὅσο καὶ στὴν κομπανία. Ἐδῶ, ὅμως, εἶναι ἀνάγκη ν' ἀνοίξουμε μιὰ σύντομη παρένθεση.



Σχ. 8.

Στὴν οἰκογένεια τοῦ λαγούτου, μᾶς λέγει ἡ ἐθνομουσικολογία, ἀνήκει κάθε χορδόφωνο ποὺ ἔχει: ἡχεῖο, χέρι καὶ χορδὲς τεντωμένες παράλληλα πρὸς τὸ καπάκι τοῦ ἡχείου καὶ τὸ χέρι, ποὺ παίζονται εἴτε μὲ τὰ δάκτυλα εἴτε μὲ πλῆκτρο (πέννα), ἓνα πλῆθος δηλ. ὄργανα, μὲ σημαντικὲς μεταξύ τους μορφολογικὲς διαφορὲς, ὅπως ὁ ταμπουράς, τὸ λαγούτο, τὸ οὐτι, τὸ μπουζούκι καὶ ὁ μπαγλαμάς, ἡ κιθάρα, τὸ μαντολίνο κλπ.

Ὅλα αὐτὰ τὰ ὄργανα διαιροῦνται, ὀργανολογικά, σὲ δυὸ βασικοὺς τύπους: τὰ μακριὰ λαγούτα καὶ τὰ κοντὰ λαγούτα²⁷).

Μακριὰ λαγούτα, μὲ μικρὸ ἡχεῖο καὶ μακρὺ χέρι, εἶναι τὰ ἀρχαιότερα τῆς οἰκογένειας τοῦ λαγούτου (2η χιλιετία π.Χ., Μεσοποταμία, Αἴγυπτος). Σ' αὐ-

τὸ τὸν τύπο ἀνήκει καὶ τὸ ἀρχαιοελληνικὸ τρίχορδο ἢ πανδούρα (σχ. 8, *La-vignac*, *Encyclopédie de la musique*, première partie, Paris 1913 vol. I, p. 40, 28).

Κοντὰ λαγοῦτα, μὲ μικρὸ ἤχεϊο καὶ κοντὸ χέρι πού συνεχίζει τὸ ἤχεϊο (χωρὶς νὰ ξεχωρίζει ἀπὸ αὐτό), ἀνιχνεύονται ἤδη στὸν 8ο π.Χ. αἰ. στὴν ἐλαμιτικὴ τέχνη (σχ. 9, 12ος αἰ., *A. Banck*, *Byzantine art in the collections of the U.S.S.R.*, Lid from a vessel, with musicians, dancers and acrobats, XII cent., Silver, Leningrad-Moscow 1966 p. 368).



Σχ. 9.

Στὸν τύπο τοῦ κοντοῦ λαγοῦτου ἀνήκουν καὶ τὰ λαγοῦτα μὲ μεγάλο ἀχλαδόσχημο ἤχεϊο καὶ κοντό, ξεχωριστὸ χέρι, ὅπως εἶναι τὸ ἀραβικὸ λαγοῦτο καὶ τὸ οὗτι πού συναντᾶμε στὴν Ἑλλάδα. Ὑπενθυμίζουμε ὅτι τὸ ἀραβικὸ λαγοῦ-

το ἔρχεται στὴν Εὐρώπη μετὰ τὴν κατάκτηση τῆς Ἰσπανίας ἀπὸ τοὺς Ἀραβες, τὸν 8ο αἰῶνα.

Στὸν ἐλλαδικὸ χῶρο συναντᾶμε τὸ λαγοῦτο μὲ μικρὸ ἤχεϊο καὶ μακρὸ χέρι ἀπ' τοὺς ἀρχαιοελληνικοὺς χρόνους²⁸) ἕως σήμερα (πίν. IX, *British Museum*, *Terracotta*, 1919.6.-20.7). Στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα μὲ τὴν ὀνομασία *τρίχορδο ἢ πανδούρα, πανδουρίς, φανδούρα*²⁹).

Τὸ ἴδιο αὐτὸ ὄργανο, μὲ τὴν ἴδια ὀνομασία, *πανδούρα, φανδούρα, φάνδουρος*, τὸ συναντᾶμε καὶ στὸ Βυζάντιο, τόσο γιὰ τὴ διδασκαλία τῶν διαστημάτων τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς³⁰), ὅσο καὶ ὡς λαϊκὸ ὄργανο³¹).

Τὸ συναντᾶμε, ἐπίσης, καὶ στὴ νεώτερη Ἑλλάδα μὲ τὴν ὀνομασία *ταμπουράς*. Ὁ ταμπουράς αὐτὸς εἶναι ἡ ἀρχαιοελληνικὴ πανδούρα³²). Ἔχει τρεῖς χορδές, ὅπως ἡ πανδούρα, καὶ τὴν ἴδια, οὐσιαστικά, μορφή. (Πίν. X, *Grec des isles de l'Archipel jouant du taboura*. Βλ. *De Ferriol*, *Recueil de cent estampes*, Paris 1714, pl. B 70. Πίν. XI, *Μονὴ Φανερωμένης*, τοιχ. 1735. Βλ. *A. Ξυγγοπούλου*, *Σχεδιάσμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἀλωσιν*, Ἀθῆναι 1957, σ. 284).

Ἡ ὑπαρξὴ καὶ ἡ πλατεὶά χρησιμοποίησις τοῦ ταμπουρά ἀπὸ τὸν ἐλληνικὸ λαό, ἀπ' τοὺς βυζαντινοὺς χρόνους ἕως σήμερα, τεκμηριώνονται ἀπὸ τίς φι-

λογολογικές μας πηγές, ὅπως καὶ ἀπὸ τὴν εἰκονογράφηση σὲ ἐκκλησίες, ἀρχοντικά, ἐπιπλά κλπ. Ἡ λέξη ἄλλωστε ταμπουράς προέρχεται ἀπὸ τὸ ἀρχαιοελληνικὸ πανδούρα (φάνδουρα, φάνδουρος, φανδούρα, θαμπούρα, θαμπούριν, ταμπούριν, ταμπούραν, ταμπουράς).

Στίχοι ἀπὸ τὸ Ἔπος τοῦ Διγενῆ:

- τί κρούεις τὴν θαμπούρα σου ἐν τῇ παρούσῃ ὥρᾳ;
- καὶ ἐπῆρεν τὸ θαμπούριν του καὶ ἀποκατάστησέν το
- καὶ ἐπῆρεν τὸ ταμπούριν του καὶ ἀποκατέστησέν το
- τζαὶ κόψε κούρμην τῆς ἐλῖας τζαὶ κάμε μνιὰν ταμπούραν
- τζ' ἐπαιξε ὁ ταμπουράς τοῦ κόσμου τὲς γλυκάες³³).

Τὸ ἴδιο ὄργανο τὸ συναντᾶμε καὶ σὲ στίχους τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, τόσο μὲ τὴν παραδοσιακὴ ὀνομασία του, ταμπουράς, ὅσο καὶ μὲ τὶς νεώτερες, τουρκικὲς ὀνομασίες του, μπουζούκι ἢ τὶς παραλλαγές του, γιογκάρι, μπαγλαμάς κ.ἄ. Τὸ μπουζούκι καὶ οἱ παραλλαγές του δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ ἡ ἀρχαιοελληνικὴ (βυζαντινὴ καὶ νεοελληνικὴ) πανδούρα - ταμπουράς. Χωρὶς αὐτὸ βέβαια νὰ σημαίνει ὅτι τὸ μπουζούκι τὸ πῆραν οἱ Τοῦρκοι ἀπὸ τοὺς Ἕλληνες. Ὁ τύπος αὐτὸς τοῦ ὀργάνου εἶναι, ὅπως εἴπαμε, γνωστὸς στὴν Ἀνατολὴ ἤδη ἀπὸ τὴ 2η π.Χ. χιλιετία³⁴).

Στίχοι δημοτικῶν τραγουδιῶν:

- Τὸ πλάγι πλάγι πήγαινε, τὸν ταμπουρά λαλοῦσε:
- «Ἐγὼ ραγιᾶς δὲ γένομαι, Τούρκους δὲν προσκυνᾶω...»
- Βαστάει καὶ στὰ χέρια του μαλαματένιον ταμπουράν
- Γιογκάρι μου βαρύσκοπο, γιὰ δὲ βαρεῖς γιομάτα;
- Ντερβίσης ἐροβόλαγε στὴ μέση στὸ παζάρι
- μὲ τὸ μπουζούκι παίζοντας, τὸν ταμπουρά βαρώντας³⁵).

Κ' ἓνα κρητικὸ δίστιχο:

- Τὰ μάθια σου ἔναι μάθια μου, τὰ φρύδια σου δικά μου,
- καὶ τὰ σγουρά σου τὰ μαλλιά, τέλια στὸν ταμπουρά μου³⁶).

Ταμπουρά (αὐτὸ πού λέμε σήμερα μπουζούκι ἢ μπαγλαμά) ἐπαιζαν στίς λίγες ἡμέρες ὥρες τους καὶ οἱ ἀγωνιστὲς τοῦ Εἰκοσιέν³⁷).

Ἐπειτα ἀπὸ τὴν παραπάνω σύντομη παρένθεση, ἃς γυρίσουμε καὶ πάλι στὸ δικό μας λαγοῦτο.

Τὸ σημερινό, ἐλληνικὸ λαγοῦτο, μὲ τὸ μεγάλο ἀχλαδόσχημο ἠχεῖο καὶ τὸ μακρὸ χέρι, εἶναι μιὰ παραλλαγή, μιὰ σχετικὰ νεώτερη παραλλαγή.

Μορφολογικὰ ἀποτελεῖ σύνθεση στοιχείων καὶ ἀπὸ τοὺς δυὸ βασικοὺς τύπους λαγούτου. Ἀπὸ τὸν πρῶτο τύπο, τὰ μακριὰ λαγούτα μὲ μικρὸ ἤχεϊο καὶ μακρὸ χέρι, κρατᾷ τὸ μακρὸ χέρι· ἐνῶ ἀπὸ τὸν δεύτερο τύπο, τὰ κοντὰ λαγούτα μὲ μεγάλο ἤχεϊο καὶ κοντὸ χέρι, παίρνει τὸ μεγάλο ἤχεϊο.

Τὸ μακρὸ χέρι καὶ οἱ μπερντέδες, ποὺ προχωροῦν πάνω στὸ καπάκι ἕως σχεδὸν τῇ ροδάντζα, μαρτυροῦν ὅτι τὸ ἐλληνικὸ λαγούτο, σήμερα συνοδευτικὸ μόνον ὄργανο, ἦταν παλαιότερα καὶ μελωδικὸ ὄργανο. Ζωντανὴ ἀπόδειξη οἱ παλιοὶ πριμαδόροι λαουτιέρηδες — ἔτσι τοὺς ἔλεγαν — μὲ τὴν καταπληκτικὴ δεξιότητά τους. «Ὁ καλὸς πριμαδόρος ἔκανε τὸ λαγούτο βιολί». Μὲ μεγάλη τεχνικὴ στὸ ἀριστερὸ χέρι, ἔπαιζε μόνος του — χωρὶς μελωδικὸ ὄργανο, βιολί ἢ κλαρίνο — ὁλόκληρες χορευτικὲς μελωδίες, ἐνῶ ταυτόχρονα αὐτοσυνοδευόταν.

Ἡ μελωδία παιζόταν κυρίως στὴν πρώτη χορδή, τὸ 1α, καὶ ἐκάλυπτε ὅλη τὴν ἔκτασή της. Τὸ ἀριστερὸ χέρι ἀνεβοκατέβαινε μὲ εὐχέρεια δεξιολογική. Ἐφθανε ψηλά, ἕως τῇ ροδάντζα, χρησιμοποιώντας καὶ τὰ καλαμάκια, ποὺ τότε εἶχαν μιὰ συγκεκριμένη λειτουργικὴ σημασία: ἦταν οἱ μπερντέδες στὴν ὑψηλότερη περιοχὴ τοῦ ὄργανου. Ἐνῶ σήμερα, μὲ τὸ λαγούτο συνοδευτικὸ μόνον ὄργανο, ὅπως εἴπαμε παραπάνω, δὲ χρησιμοποιοῦνται πιά καὶ ἀποτελοῦν ἀπλὴ διακόσμηση³⁸).

Μὲ τίς ἄλλες τρεῖς «ἀνοιχτές» χορδές, re-sol-do, ὁ λαουτιέρης συνώδευε ἄρμονικὰ τῇ μελωδίᾳ του, μὲ τὴ μορφή ἀπλοῦ, διπλοῦ ἢ πολλαπλοῦ ἰσοκράτη. Ὅσο καλὸς ὅμως καὶ ἂν ἦταν ἓνας πριμαδόρος λαουτιέρης, δὲ μπορούσε ποτὲ νὰ κρατήση, μόνος του, ἓνα πολύωρο γλέντι. Ἡ ἀπόδοσή του, σὲ σύγκριση μὲ τὸ παίξιμο ἑνὸς μελωδικοῦ ὄργανου μαζί μὲ λαγούτο, ἦταν σχετικὰ φτωχή. Γι' αὐτὸ καὶ ἔπαιζε συνήθως μὲ τὸ βιολί, «ντουμπλάροντάς» το. Ἐπαιζαν δηλ. λαγούτο καὶ βιολί, μαζί, τὴν ἴδια μελωδία. Σὲ γλέντια, ὅμως, ὅταν γιὰ διαφόρους λόγους σταματοῦσε προσωρινὰ νὰ παίζη τὸ βιολί — γιὰ ν' ἀλλάξη χορδή, νὰ ξεκουραστῇ κλπ. — ὁ χορὸς καὶ τὸ τραγούδι συνεχίζονταν μόνο μὲ τὸ λαγούτο.

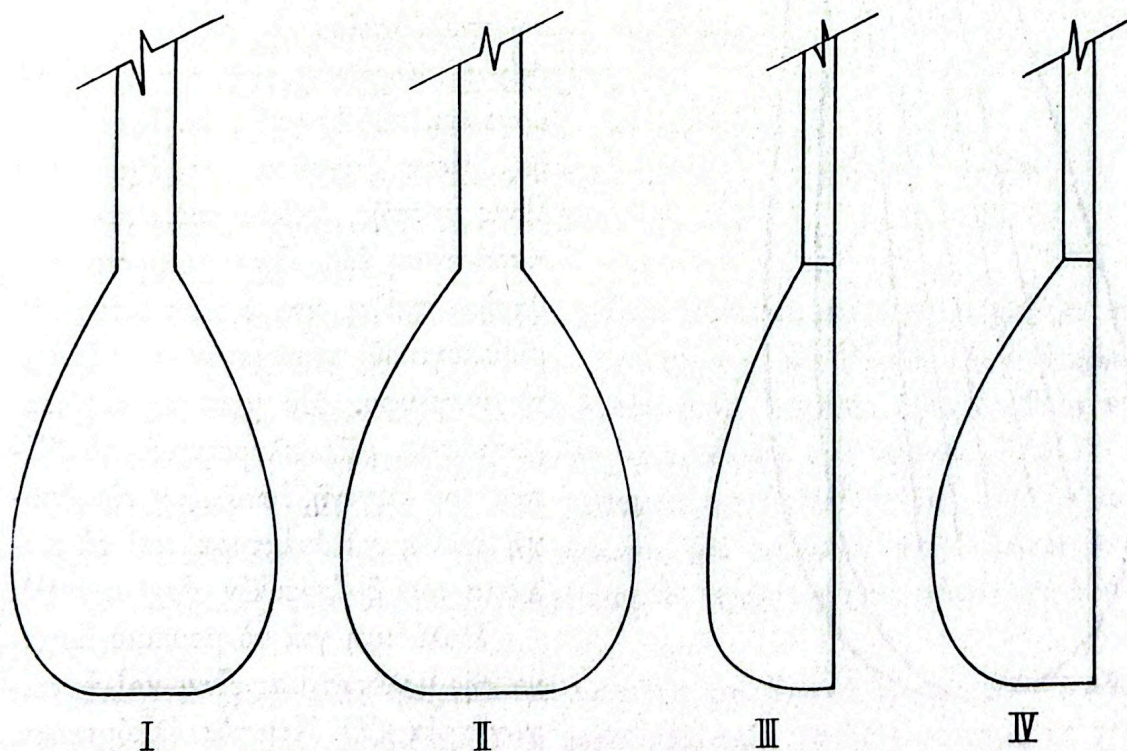
Σήμερα δὲν συναντᾷμε πιά πριμαδόρους λαουτιέρηδες. Ὅσοι ζοῦν ἀκόμα ἀπ' τοὺς παλιούς πριμαδόρους ἔχουν ἀποσυρθῇ τώρα καὶ πολλὰ χρόνια ἀπ' τὸ ἐπάγγελμα ἢ παίζουν τὸ λαγούτο ὡς καθαρὰ ρυθμικὸ καὶ ἄρμονικὸ (συνοδευτικὸ) ὄργανο.

Οὐσιαστικὰ τὸ ἐλληνικὸ λαγούτο εἶναι ἓνας ταμπουράς. Ἐνας ταμπουράς ποὺ ἐξακολουθεῖ νὰ ἔχη τὸ παραδοσιακὸ μακρὸ χέρι μὲ μπερντέδες, ὅχι ὅμως καὶ τὸ παραδοσιακὸ μικρὸ (ἀχλαδόσχημο, στρογγυλὸ ἢ αὐγόσχημο) ἤχεϊο, ἀλλὰ ἓνα μεγάλο ἀχλαδόσχημο ἤχεϊο, ποὺ τὸ πῆρε, ὅπως εἴπαμε, ἀπὸ τὸ ἀραβικὸ λαγούτο (al oud)³⁹. Ἡ ἀλλαγὴ αὐτὴ ἐγίνε γιὰ λόγους ἡχητικούς. Τὸ μεγάλο ἤχεϊο «καλλιεργεῖ καλύτερα τὴ φωνή», «κάνει νὰ ξεφωνίζη καλύτερα τὸ ὄργανο», λένε οἱ παλιοὶ λαουτιέρηδες.

Δὲν εἶναι τυχαῖο, ἄλλωστε, ὅτι τὸ λαγούτο ἐξακολουθοῦν νὰ τὸ λένε καὶ ταμπουρά σ' ὠρισμένες περιοχὲς τῆς Ἑλλάδας. Ὅχι μόνον σήμερα ἢ στὸ κοντινὸ παρελθόν, ἀλλὰ καὶ πολὺ παλαιότερα, ὅπως μᾶς πληροφορεῖ τὸ Ἔπος τοῦ Διγενῆ. Στὸ χειρόγραφο τοῦ Ἑσχοριάλ (16ος αἰ.) τὸ λαγούτο ἀναφέρεται ἄλλοτε ὡς λαβοῦτο καὶ ἄλλοτε ὡς θαμπούριν ἢ ταμπούριν (=ταμπουράς). Στὸ χωρίο ὅπου ὁ Διγενὴς ἐτοιμάζεται νὰ πάη «εἰς τὸ κοράσιον», ἐνῶ πρόκειται γιὰ τὸ ἴδιο ὄργανο — ὅπως φαίνεται καθαρὰ ἀπὸ τὸ νόημα τοῦ κειμένου — χρησιμοποιοῦνται δυὸ διαφορετικὲς ὀνομασίες: ταμπούριν καὶ λαβοῦτον:

- *πηδᾷ καὶ ἐκαβαλλίκευσεν καὶ ἐπῆρεν τὸ σπαθὶν του*
- *καὶ ἐπῆρεν τὸ ταμπούριν του καὶ ἀποκατέστησέν τον*
- *καὶ ἔκρουεν τὸ λαβοῦτον του καὶ ἀηδονικὰ ἐτραγούδει⁴⁰).*

Βλέπουμε δηλ. ὅτι τὸν ταμπουρά (θαμπούριν, ταμπούριν) τὸν ἔλεγαν καὶ λαγούτο. Καὶ ὅτι, ὅπως καὶ σήμερα, ἔτσι καὶ τότε οἱ δυὸ αὐτὲς ὀνομασίες ἀντιπροσώπευαν τὸ ἴδιο, οὐσιαστικὰ, ὄργανο: τὸν παραδοσιακὸ ταμπουρά μὲ μακρὸ χέρι καὶ μικρὸ ἤχεϊο, καὶ τῇ νεώτερη παραλλαγή του, τὸ (ἐλληνικὸ) λαγούτο μὲ μακρὸ ἐπίσης χέρι, ἀλλὰ μὲ μεγαλύτερο ἤχεϊο.



Σχ. 10.

Μορφολογικά, τὸ ἤχεϊο τοῦ ἐλληνικοῦ λαγούτου δέχτηκε διάφορους μετασχηματισμούς, ἀπ' τοὺς ὁποίους οἱ σημαντικώτεροι εἶναι οἱ παρακάτω (σχ. 10, I-IV).

Στὸ σχ. 10, I, τὸ ἤχεϊο (σκάφη) εἶναι ἐπηρεασμένο ἀπ' τὸ ἀχλαδόσχημο ἤχεϊο (σκάφη) τοῦ ταμπουρά: τὸ χέρι φαίνεται νὰ συνεχίζει τὴ σκάφη χωρὶς νὰ ξεχωρίζει καθαρά ἀπὸ αὐτήν. Τέτοια λαγοῦτα δὲν συναντᾶμε πιά σήμερα.

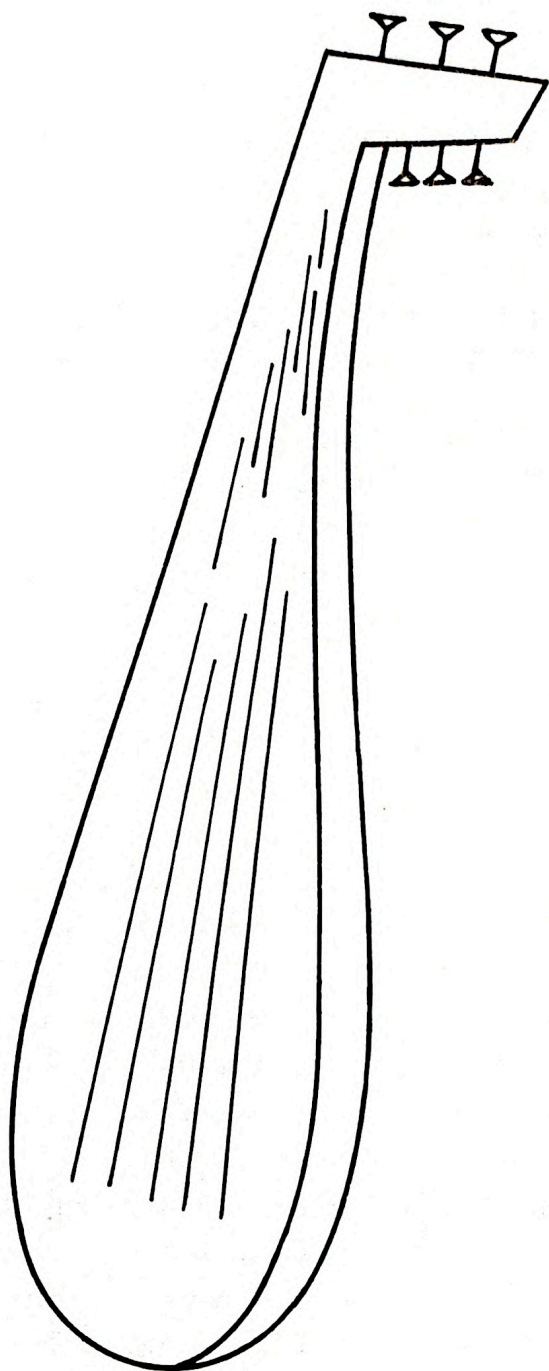
Μᾶς εἶναι ὅμως γνωστὰ ἀπὸ εἰκονογραφικὲς καὶ φωτογραφικὲς μαρτυρίες, ὅπως καὶ ἀπὸ πληροφορίες παλαιότερων μουσικῶν.

Ἀπ' τὶς παλαιότερες μαρτυρίες ποὺ ἔχουμε εἶναι μιὰ μικρογραφία ἀπ' τὸ «Ψαλτήρι τοῦ Μπρίστολ», τέλη 10ου ἢ ἀρχὲς 11ου αἰ. (πίν. XII)⁴¹), μιὰ μικρογραφία σὲ Εὐαγγέλιο τῆς Μαρκιανῆς Βιβλιοθήκης στὴ Βενετία, 12ος αἰ.⁴²), κ' ἓνα βυζαντινὸ ἀνάγλυφο τοῦ 12ου αἰ. (πίν. XIII)⁴³).

Στὴ βυζαντινὴ μικρογραφία, ἀριστερὰ τοῦ Μωϋσῆ, ἓνας νεαρὸς μουσικὸς παίζει τετράχορδο λαγοῦτο, τοῦ ὁποῦ ἡ σκάφη (ἤχεϊο) δείχνει νὰ συνεχίζεται στὸ χέρι τοῦ ὁργάνου, ποὺ δὲ φαίνεται. Τετράχορδο ἐπίσης λαγοῦτο, μὲ ἤχεϊο τῆς ἴδιας μορφῆς, ἀκόμα πιὸ στενὸ — ἢ παράσταση ἐδῶ εἶναι πολὺ πιὸ καθαρή — παίζει καὶ ὁ κένταυρος στὸ μυθολογικὸ περιεχομένου βυζαντινὸ ἀνάγλυφο. Μὲ μυθολογικὲς παραστάσεις, μᾶς πληροφορεῖ τὸ Ἔπος τοῦ Διγενῆ, ἐστόλιζαν τὴν ἐποχὴ ἐκείνη τὰ ἀνάκτορα καὶ τὰ παλάτια τῶν βυζαντινῶν ἀρχόντων⁴⁴).

Πολύτιμη γιὰ τὸ μουσικὸ ὄργανο τῆς μελέτης μας εἶναι καὶ ἡ τοιχογραφία «Ὁ Χριστὸς ἐλκόμενος», τῆς Ἀγίας Παρασκευῆς Χόντρου Σελίνου (Κρήτης), πρῶτο τέταρτο

τοῦ 14ου αἰ. (πίν. XIV)⁴⁵). Ἄν καὶ μὲ πολλὰ ἄλλατα, διακρίνουμε τὰ δυὸ ὄργανα ποὺ παίζονται ἀπὸ στρατιῶτες μὲ κράνη: ἓνα μικρὸ νταούλι κ' ἓνα λαγοῦτο. Τὸ πρῶτο πολὺ λίγο. Τὸ λαγοῦτο ὅμως ἀρκετὰ καθαρά⁴⁶).



Σχ. 11.

Τὸ χέρι τοῦ λαγούτου συνεχίζει τὸ ἥχεϊο χωρὶς νὰ ξεχωρίζει διόλου ἀπὸ αὐτὸ καὶ γυρίζει πρὸς τὰ πίσω στὸ ἐπάνω μέρος. Ἔχει ὀκτὼ κλειδιά καὶ τέσσερις διπλὲς χορδές, ποὺ ἀνοίγουν σὰν ριπίδι καὶ δένονται στὸν καβαλλάρη⁴⁷). Στὸ δεξιὸ χέρι διακρίνεται ἡ πέννα (πληκτρο).

Τῇ μορφῇ ἡχείου-χεριοῦ, ὅπου τὸ χέρι συνεχίζει τὸ ἥχεϊο χωρὶς νὰ ξεχωρίζει καθαρὰ ἀπὸ αὐτό, τῇ συναντᾶμε ἕως καὶ τὸν 20ὸ αἰ. Ἐνδεικτικὰ ἀναφέρουμε:

— Τὴν τοιχογραφία «Αἰνεῖτε» τοῦ Ἀγίου Διονυσίου (Ἐπισκοπὴ) στὴν Παλιαχώρα τῆς Αἰγίνας, τοῦ 1610 (σχ. 11)⁴⁸).

— Τὴ διακόσμηση σὲ κρεβάτι τῆς Κρήτης, τοῦ 17ου αἰ., Μουσεῖο Μπενάκη (σχ. 12)⁴⁹).

— Τὴ διακόσμηση σὲ ντουλάπα τῆς Πάτμου, τοῦ 18ου αἰ. (πίν. XV)⁵⁰).

— Τὴ μικρογραφία, ἀρ. 4, ἀπὸ τὸ χειρόγραφο τοῦ Ἐρωτόκριτου, τοῦ 1710 (πίν. XVI)⁵¹).

— Τὴ χαλκογραφία «Ἕλληνες τραγουδιστές», 19ος αἰ. (πίν. XVII)⁵²).

— Τὴ χαλκογραφία «Ἕλληνας ναύτης», 19ος αἰ. (πίν. XVIII)⁵³).

— Μιὰ φωτογραφία κομπανίας ἀπὸ τὴν Κάπη Μυτιλήνης, γύρω στὰ 1922 (πίν. XIX)⁵⁴).

Ἀπ' τὴ μελέτη ὅλων αὐτῶν τῶν λαγούτων —γιὰ μεγαλύτερη εὐκολία παραθέτουμε σ' ἓνα γενικὸ πῖνακα τὰ γραμμικὰ τους σχέδια, σχ. 13, I-X— παρατηροῦμε ὅτι:

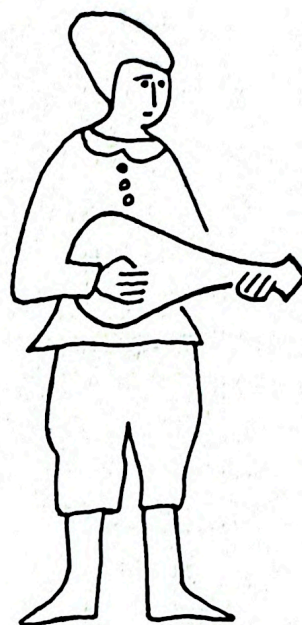
α) Ὅσο πλησιάζουμε τὰ νεώτερα χρόνια, τόσο περισσότερο ξεχωρίζει τὸ χέρι ἀπὸ τὸ ἥχεϊο. Στὰ δυὸ τελευταῖα λαγούτα, σχ. 13, IX καὶ X, ὁ διαχωρισμὸς αὐτὸς εἶναι πολὺ καθαρὸς. Τὰ ἥχεϊα τους, ὥστόσο, ἐξακολουθοῦν νὰ κρατοῦν ἀκόμα τὴ στενόμακρη ἀχλαδόσχημη μορφὴ τοῦ ταμπουρά⁵⁵).

β) Ὡρισμένα ἥχεϊα, σχ. 13, VII (18ος αἰ.) καὶ VIII (19ος αἰ.), ἂν καὶ ἀνήκουν σὲ λαγούτα, δίνουν τὴν ἐντύπωση ὅτι μποροῦν νὰ ἀνήκουν καὶ σὲ ἀχλαδόσχημους ταμπουράδες. Ἰδιαιτέρα τὸ πρῶτο μὲ τὸ τόσο μικρὸ ἥχεϊο του.

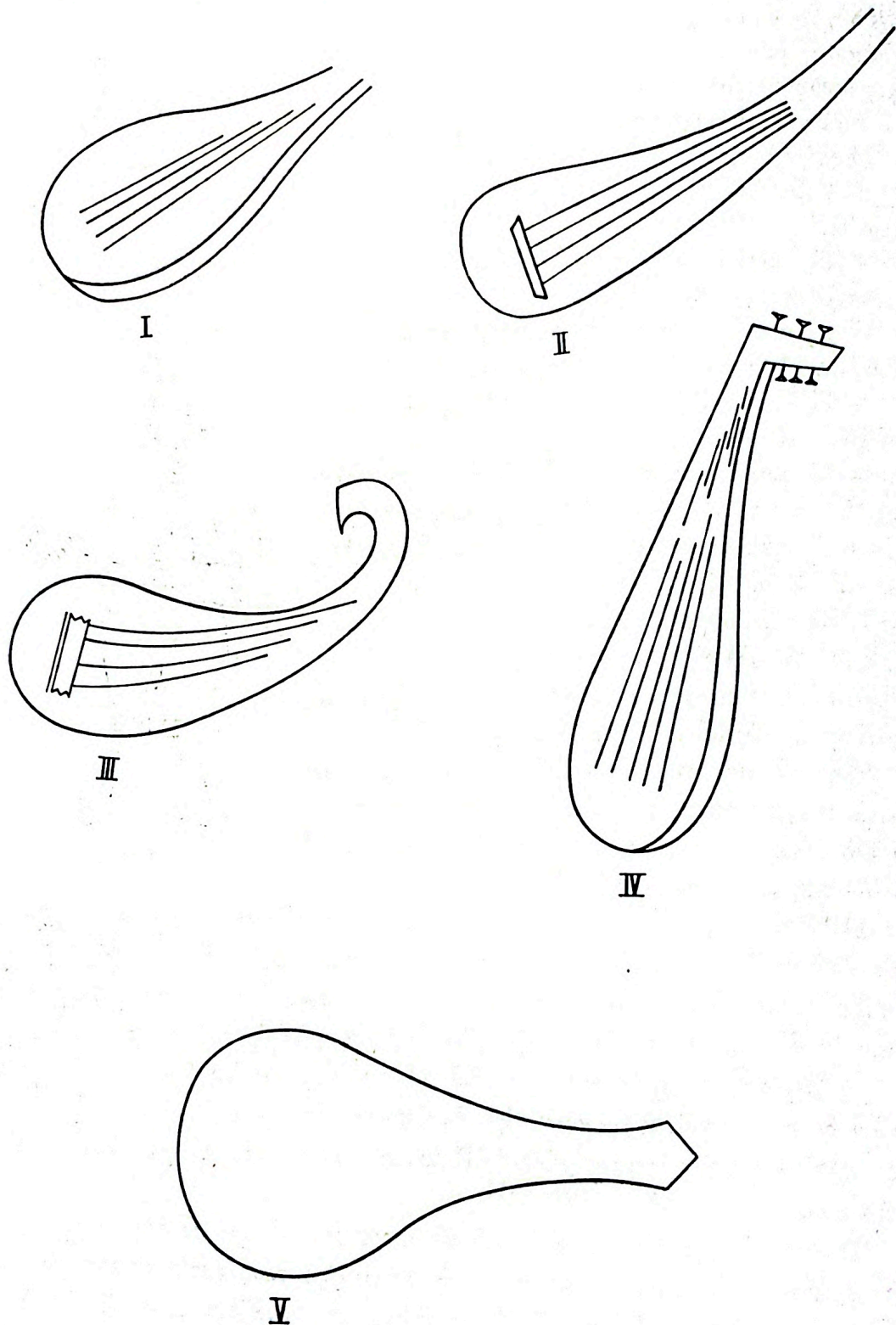
Τὸ ὅτι τὰ ἥχεϊα αὐτὰ ἀνήκουν σὲ λαγούτα καὶ ὄχι σὲ ταμπουράδες, μᾶς τὸ βεβαιώνει τὸ «σπασμένο» πρὸς τὰ πίσω χέρι τους (στὸν ταμπουρά τὸ χέρι εἶναι ἴσιο ὡς τὸ τέλος του, δὲν γυρίζει, δὲν «σπάζει» πρὸς τὰ πίσω).

Γιὰ τὸ ἥχεϊο τοῦ σχ. 13, VII, ἔχουμε καὶ τὴ μαρτυρία τοῦ χειρογράφου, ποὺ μιλάει καθαρὰ γιὰ λαγούτο:

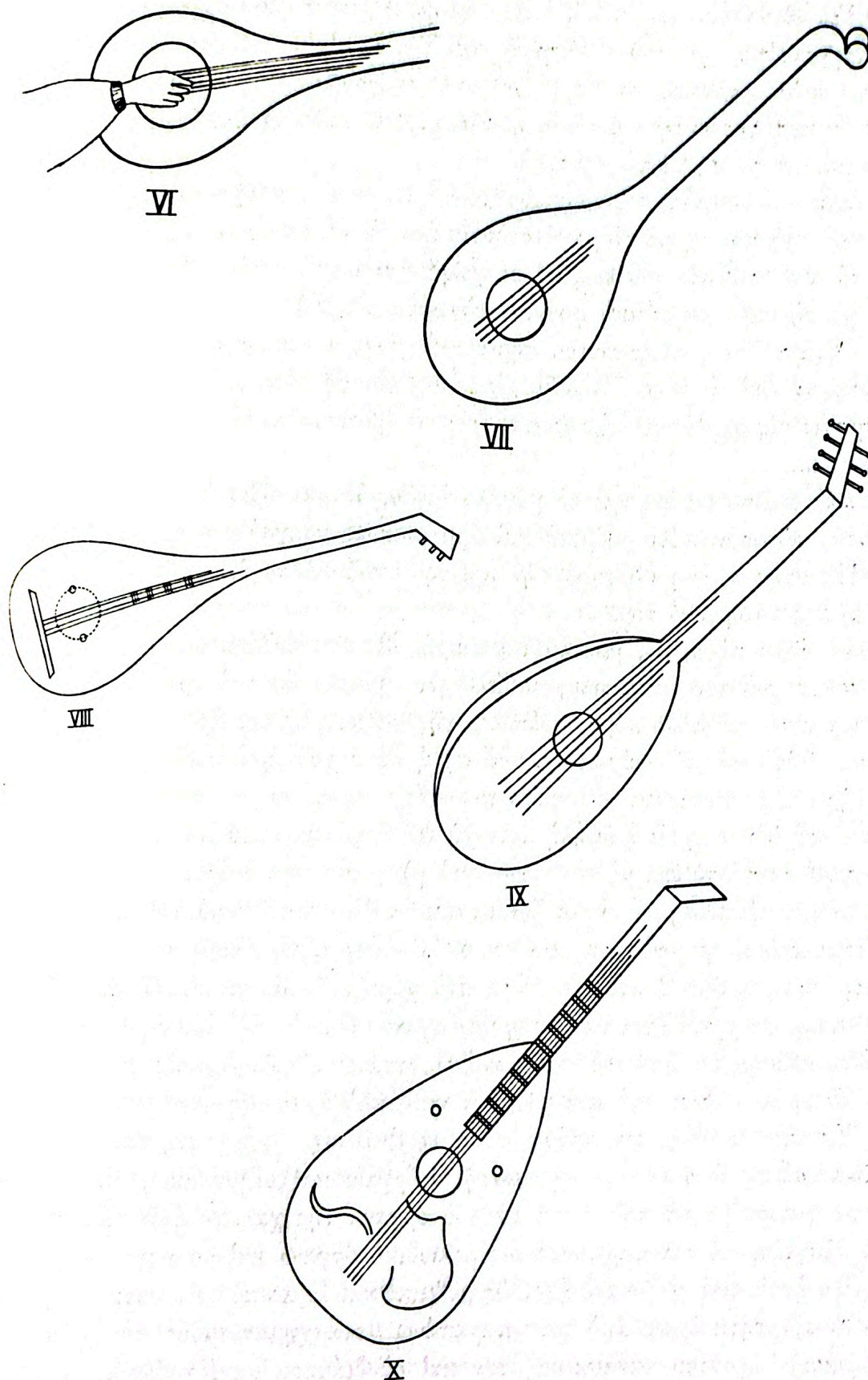
*Ἦπαιρνε τὸ λαγούτον του καὶ σιγανὰ ἐπορπάτει,
κι' ἐχτύπαν το γλυκιὰ γλυκιὰ ἀνάδια στὸ παλάτι⁵⁶).*



Σχ. 12.



Σχ. 13 (Α)



Σχ. 13 (B).

Γιὰ τὸ ἡχεῖο τοῦ σχ. 13, VIII, ἔχουμε τὴ μαρτυρία αὐτῆς τῆς ἴδιας τῆς χαλκογραφίας, δηλ. τοῦ σχεδιαστῆ της Th. Leblanc, ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ εἶχε ζήσει πολλές τέτοιες σκηνές με λαϊκοὺς τραγουδιστὲς καὶ μουσικοὺς καὶ νὰ εἶχε παρατηρητικότητα ὅχι κοινή. Θὰ λέγαμε μάλιστα ὅτι ἴσως νὰ εἶχε καὶ μιὰ κάποια σχέση με τὴ μουσική.

Στὰ δυὸ ὄργανα τοῦ σχεδίου του (βλ. πίν. XVII) ἀναγνωρίζουμε ἀμέσως: στὸ πρῶτο, με τὸ μεγάλο ἡχεῖο καὶ τὸ «σπασμένο» πρὸς τὰ πίσω χέρι, τὸ λαγούτο· στὸ δεύτερο, με τὸ μικρὸ ἡχεῖο καὶ τὸ ἴσιο ὡς τὸ τέλος χέρι, με τὴ χαρακτηριστικὴ φούντα, τὸν ταμπουρά⁵⁷).

Ἀκόμα ὅμως περισσότερο σημαντικὸ εἶναι ὁ τρόπος με τὸν ὁποῖο παίζονται τὰ δυὸ ὄργανα. Τὸ δεξιὸ χέρι, στὴ σωστὴ θέση καὶ στὰ δυὸ ὄργανα, τσιμπάει τὶς χορδὲς με τὴν πέννα, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ πατάει τὶς χορδὲς με τὰ δάκτυλα.

Στὸ πρῶτο ὄργανο, με τὸ μεγάλο ἡχεῖο, ὁ τραγουδιστὴς καὶ μαζί λαουτιέρης, αὐτοσυνοδεύει ρυθμικὰ καὶ ἁρμονικὰ τὸ τραγούδι του, πατώντας τὶς χορδὲς στὴν πρώτη «θέση», τὴν πρώτη «ποζισιόνα» ὅπως λέγεται, χωρὶς νὰ βλέπη τὸ ὄργανό του.

Τὸ ἄλλο πρόσωπο, με τὸν ταμπουρά, δὲν τραγουδάει. Εἶναι ἓνας λαϊκὸς μουσικὸς ποὺ «ντουμπλάρει», παίζει δηλ. τὴ μελωδία ποὺ τραγουδοῦν ὁ λαουτιέρης καὶ τὸ ἄλλο κύριο πρόσωπο τῆς χαλκογραφίας, ἀριστερὰ τοῦ λαουτιέρη. Αὐτὸ μᾶς τὸ δείχνει καθαρὰ α) ἡ θέση τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ, κοντὰ στὸ ἡχεῖο, β) τὸ σκυμμένο κεφάλι του — ἔτσι προσέχει καὶ πατάει σωστὰ τὶς νότες στὴ δύσκολη αὐτὴ ὑψηλὴ περιοχὴ τοῦ ὄργανου, ὅπου τὰ διαστήματα εἶναι πολὺ κοντὰ τὸ ἓνα με τὸ ἄλλο— καὶ γ) ἡ κάπως πρὸ ὀρθία θέση τοῦ ταμπουρά (σὲ σύγκριση με τὴν ὀριζόντια σχεδὸν θέση τοῦ λαγούτου), ποὺ ὑπαγορεύεται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι «σολάρει». Ἡ θέση αὐτὴ εὐκολύνει τὴ γρήγορη, συνεχὴ κίνηση τῶν δακτύλων πάνω στὸ χέρι τοῦ ταμπουρά. Ὁ λαουτιέρης, ἀντίθετα, δὲ χρειάζεται νὰ βλέπη τὸ ὄργανό του. Με τὸ ἀριστερὸ χέρι στὴν πρώτη «θέση» (ποζισιόνα) τοῦ ὄργανου, πιάνει εὐκολα, χωρὶς προσπάθεια, τὶς νότες ποὺ θέλει γιὰ μιὰ ρυθμικὴ καὶ ἀπλὴ ἁρμονικὴ συνοδεία.

Ἐπειτα ἀπὸ τὴν παραπάνω σύντομη ἀνάλυση —χάρη στὴ θαυμαστὴ ἀκρίβεια με τὴν ὁποία ἔχουν σχεδιαστῇ τὰ ὄργανα καὶ οἱ μουσικοί, ποὺ τὰ παίζουν— μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι τὰ δυὸ ὄργανα τῆς χαλκογραφίας ἀποτελοῦν μιὰ «ζυγιά», με τὸν ταμπουρά ὡς μελωδικὸ ὄργανο καὶ τὸ λαγούτο, με τὸ μεγάλο ἡχεῖο καὶ τὸ δυνατὸ ἦχο, ὡς ρυθμικὸ καὶ ἁρμονικὸ συνοδευτικὸ ὄργανο.

Ἀνεξάρτητα ὅμως ἀπὸ τοὺς παραπάνω μετασχηματισμοὺς, τὸ ἡχεῖο τοῦ ἑλληνικοῦ λαγούτου κατασκευαζόταν καὶ σὲ διάφορα μεγέθη ἕως ὅτου ἀποκρυσταλλωθῇ στὶς σημερινὲς διαστάσεις του, ἀπόδειξη τῆς προσπάθειας τῶν κατασκευαστῶν του νὰ βροῦν τὶς πρὸ κατάλληλες διαστάσεις: α) γιὰ ἓνα ὠραῖο καὶ δυνατὸ ἦχο, β) γιὰ τὴν καλύτερη ἰσορροπία ἡχείου - χεριοῦ κατὰ τὴ

λειτουργία τοῦ ὄργάνου, γ) γιὰ τὴν ἀντοχή καὶ τὴ στερεότητα, γενικά, τῆς ὅλης κατασκευῆς του.

Λαγούτα μὲ μικρότερα ἡχεῖα —σὲ σύγκριση μὲ τὰ σημερινά— συναντᾶμε σὲ μεταβυζαντινὲς τοιχογραφίες, ὅπως καὶ σὲ μικρογραφίες χειρογράφων τῆς ἰδίας ἐποχῆς:

— Σὲ τοιχογραφία στὸ ἱερὸ τῆς Μονῆς Δοχειαρίου («Μεταφορὰ τῆς Κιβωτοῦ»;) τοῦ 16ου αἰώνα.

— Στὴν τοιχογραφία τῆς «Παραβολῆς τοῦ πλουσίου καὶ τοῦ πτωχοῦ Λαζάρου» στὸ ἱερὸ τῆς Μονῆς Λουκοῦς Κυνουρίας, τέλη 16ου ἢ ἀρχὲς 17ου αἰ. (πίν. XX)⁵⁸).

— Στὴν τοιχογραφία «Αἰνεῖτε τὸν Κύριον...» στὸ νάρθηκα τοῦ Ἀγ. Παντελεήμονα, κοντὰ στὸ χωριὸ Σελίτσανη (σήμερα Ἀνατολὴ Λαρίσης), τοῦ 1641 (πίν. XXI)⁵⁹).

— Στὴ μικρογραφία ἀρ. 4, ἀπ' τὸ χειρόγραφο τοῦ «Ἐρωτόκριτου», τοῦ 1710 (πίν. XVI, βλ. παραπάνω) κ.ά.

Τὰ δυὸ νυκτὰ ὄργανα στὴν τοιχογραφία τῆς Σελίτσανης (πίν. XXI), μὲ τὸ μικρὸ ἡχεῖο καὶ τὸ μακρὸ χέρι τους, θὰ ἔπρεπε, ἴσως, νὰ τὰ θεωρήσουμε ταμπουράδες καὶ ὄχι λαγούτα. Τὸ ὅτι τὸ χέρι τους εἶναι «σπασμένο» πρὸς τὰ πίσω καὶ ξεχωρίζει καθαρὰ ἀπ' τὸ ἡχεῖο, πού, ἐπὶ πλεόν, δείχνει νὰ μὴν εἶναι σκαφτό, ἀλλὰ καμωμένο ἀπὸ ντούγιες, δὲν ἀρκεῖ γιὰ νὰ τὰ χαρακτηρίσουμε ὡς λαγούτα.

Ἄν ὥστόσο τὰ συμπεριλάβουμε στὰ παραδείγματά μας, τὸ κάναμε γιὰ νὰ δώσουμε ἓνα μεταβατικὸ, ὅπως πιστεύουμε ὅτι εἶναι, τύπο νυκτοῦ ὄργάνου, μεταξὺ ταμπουρά καὶ λαγούτου, ἓνα ὄργανο ποὺ εἶναι φανερό ὅτι ἔχει δανεισθῇ ὠρισμένα στοιχεῖα ἀπ' τὸ λαγούτο, ὄχι ὅμως καὶ τὸ χαρακτηριστικὸ μεγάλο ἡχεῖο.

Στὸ σχ. 10, II - IV ἔχουμε τρία ἡχεῖα (σκάφες) λαγούτου, μὲ μικρὲς διαφορὲς μεταξὺ τους· στὸ II εἶναι τὸ ἡχεῖο (σκάφη) τοῦ λαγούτου ποὺ συναντᾶμε περισσότερο σήμερα· στὸ III καὶ IV ἔχουμε δυὸ ἡχεῖα (ἰδωμένα ἀπ' τὰ πλάγια), τὸ πρῶτο λιγώτερο καὶ τὸ δεύτερο περισσότερο βαθύ.

Μιὰ ἀκόμα ἀλλαγὴ —ἡ τελευταία στὴν ἐξελικτικὴ πορεία τοῦ ἐλληνικοῦ λαγούτου— γίνεται στὸ χέρι τοῦ ὄργάνου, μετὰ τὸν πρῶτο παγκόσμιο πόλεμο, γύρω στὰ 1920.

Τὴν ἐποχὴ αὕτῃ ὠρισμένοι λαουτιέρηδες ἐγκαταλείπουν σιγὰ-σιγὰ τὴν παραδοσιακὴ ἀπλὴ ἀρμονικὴ συνοδεία καὶ ἀρχίζουν νὰ προσανατολίζονται στὴν ἀρμονία τῆς Δύσης (συγχορδίες πρῶτης - πέμπτης - πρῶτης). Γιὰ νὰ πιάνουν εὐκολώτερα τὶς συγχορδίες κονταίνουν τὸ χέρι τοῦ λαγούτου 2 - 2,5 πόντους. Τὸ κόντεμα αὐτὸ ἔφερε περισσότερο κοντὰ τὰ διαστήματα τὸ ἓνα μὲ τὸ ἄλλο καὶ ἔκανε εὐκολώτερη τὴ δακτυλοθεσία (πιάσιμο) τῶν συγχορδιῶν.

Γιὰ τὴ στροφὴ πρὸς τὴ δυτικὴ ἀρμονία, σημαντικὸ ρόλο ἔπαιξε ἡ μουσικὴ

ζωὴ τῶν ἀστικῶν κέντρων ἔπειτα ἀπὸ τὸν πρῶτο παγκόσμιον πόλεμον, μὲ τὴν ὁποία ἔρχονται ὅλο καὶ σὲ πιὸ στενὴ ἐπαφὴ, τόσο οἱ λαϊκοὶ ὀργανοπαῖκτες, ὅσο, γενικώτερα, καὶ ὁ κάτοικος τῆς ὑπαίθρου:

— Ἡ λεγόμενη ἐλαφρὰ μουσικὴ, ποὺ σιγὰ-σιγὰ, ἀλλὰ σταθερὰ ἀρχίζει νὰ κατακτᾷ πρῶτα τὶς μικρὲς πόλεις καὶ μετὰ τὸ χωριό.

— Ἡ νεοφερμένη μουσικὴ τζάζ.

— Ἡ Ἐπιθεώρηση καὶ ἡ Ὁπερέτα μὲ τὶς ἀνατολίτικες καὶ ψευδο-δημοτικὲς ἐναρμονισμένες μελωδίες.

— Τὰ ξένα λαϊκὰ συγκροτήματα, κυρίως ἀπὸ τῆ Ρουμανίας καὶ τὴν Οὐγγαρία μὲ τὶς ἐναρμονισμένες λαϊκὲς μελωδίες τους, ποὺ ἐργάζονται κατὰ καιροὺς στὴν Ἑλλάδα.

— Ὁ δίσκος, τὸ νέο μέσο ἐπικοινωνίας, ποὺ ἀρχίζει, ἀπὸ τότε, ν' ἀντικαθιστᾷ στὸ γλέντι, στὸ γάμο κλπ. τὴ ζωντανὴ μουσικὴ. Ἀνάμεσα στοὺς πρῶτους δίσκους ποὺ κυκλοφοροῦν στὴν Ἑλλάδα, μᾶς πληροφορεῖ ὁ συνθέτης Γιάννης Κωνσταντινίδης, εἶναι καὶ δίσκοι μὲ ἐλληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια, ἐναρμονισμένα καὶ ἐνορχηστρωμένα γιὰ ὄργανα τῆς δυτικῆς συμφωνικῆς ὀρχήστρας — οἱ δίσκοι αὐτοὶ ἦταν γυρισμένοι καὶ ἐπεξεργασμένοι στὴν Εὐρώπη.

Παρ' ὅλα αὐτά, ἕως σήμερα ἀκόμα, συναντᾷμε λαουτιέρηδες ἀμόλυντους ἀπὸ τὴν εὐρωπαϊκὴ ἀρμονία, νὰ συνοδεύουν τὸ βιολὶ ἢ τὴ λύρα μὲ τὸν παλιό, παραδοσιακὸ τρόπο (Κύπρος, Κρήτη, Κάρπαθος κ.ά.).

Σημειώνουμε ὅτι ὅλοι οἱ μετασχηματισμοὶ τοῦ ἡχείου καὶ τοῦ χεριοῦ, γιὰ τοὺς ὁποίους μιλήσαμε παραπάνω, δὲν ἀκολουθοῦν μιὰ αὐστηρὴ χρονολογικὴ σειρά. Δὲν ἀναιρεῖ ὁ ἐπόμενος τὸν προηγούμενον, γιὰ ν' ἀντικατασταθῇ καὶ αὐτὸς ἔπειτα ἀπὸ ἓνα χρονικὸ διάστημα ἀπὸ μιὰ νεώτερη ἀλλαγὴ. Ἀντίθετα, τὶς κυριώτερες ἀπὸ τὶς ἀλλαγὲς αὐτὲς τὶς συναντᾷμε τὴ μιὰ δίπλα στὴν ἄλλη, ἕως τὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 20οῦ αἰῶνα. Ἔως τὴν ἐποχὴ αὐτὴ κυκλοφοροῦν λαγοῦτα μὲ μεγαλύτερο ἢ μικρότερον ἡχεῖο· μὲ ἡχεῖο: ἐπηρεασμένο ἀπὸ τὴν ἀχλαδόσχημη σκάφη τοῦ ταμπουρᾶ· περισσότερο ἢ λιγώτερον βαθύ· στενώτερον ἢ φαρδύτερον στὴ βάση του· μὲ χέρι μακρύτερον ἢ κοντότερον κλπ.

Ἐπειτα ἀπὸ τὶς παραπάνω παρατηρήσεις καὶ μὲ βάση τὶς ἴδιες εἰκονογραφικὲς καὶ φιλολογικὲς πηγές, αὐτὲς ποὺ ἐξετάσαμε γιὰ τὴ μορφολογικὴ ἐξέλιξη τοῦ ἡχείου, μποροῦμε τώρα νὰ ποῦμε ὅτι τὸ ἐλληνικὸ λαγοῦτο, μὲ τὴ μορφή μὲ τὴν ὁποία τὸ ξέρουμε σήμερα — μακρὺ χέρι καὶ μεγάλο ἀχλαδόσχημον ἡχεῖο — διαμορφώνεται, πιθανόν, στὸν ἐλλαδικὸ χῶρον, γύρω στὶς ἀρχὲς τοῦ 17ου αἰ. — ὄχι ἀργότερα ἀπ' τὸν 17ο, ἀλλὰ ὄχι καὶ νωρίτερα ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 16ου αἰῶνα. Τὴν ἴδια δηλ. ἐποχὴ ποὺ ὁ νεοελληνικὸς λαϊκὸς πολιτισμὸς ὁδεύει πρὸς τὴν πλήρη του ἀνάπτυξη⁶⁰).

Τὸ λαγοῦτο τὸ συναντᾷμε σήμερα, ὅπως εἶπαμε, ὡς συνοδευτικὸ κυρίως ὄργανο, στὴ νησιώτικη ζυγιά (βιολὶ - λαγοῦτο, λύρα - λαγοῦτο) καὶ στὴν κομπανία (βιολὶ - κλαρίνο - λαγοῦτο - σαντούρι).

Ἀπὸ τὰ δυὸ αὐτὰ ὀργανικὰ σύνολα, ἡ κομπανία εἶναι πολὺ νεώτερη. Μὲ κύριο μελωδικὸ ὄργανο τὸ κλαρίνο, ποὺ ἔρχεται στὴν Ἑλλάδα ἀπ' τὴν Τουρκία μετὰ τὴν Ἐπανάσταση τοῦ '21⁶¹), ἡ κομπανία ἔχει σιγὰ-σιγὰ ἀντικαταστήσει τὸ ζουρνὰ καὶ τὸ νταούλι καὶ ἀποτελεῖ τὸ κατ' ἐξοχὴν ὀργανικὸ συγκρότημα τῆς ἡπειρωτικῆς Ἑλλάδας.

Γιὰ τὴ νησιώτικη ζυγιά —πολὺ παλαιότερη ἀπὸ τὴν κομπανία— μαρτυροῦν ἓνα πλῆθος πληροφορίες, ὅπου τὸ λαγοῦτο ἀναφέρεται μαζὶ μὲ ἄλλα ἔγχορδα ὄργανα ἢ καὶ μόνο του.

Δὲν εἶναι ἄλλωστε τυχαῖο ὅτι ἡ νησιώτικη ζυγιά ἀποτελεῖται ἀπὸ ἔγχορδα κυρίως ὄργανα. Ὁ μαλακὸς ἦχος τοῦ βιολιοῦ καὶ τοῦ λαγούτου εἶναι φανερό ὅτι ἀνταποκρίνεται καλύτερα —σὲ σύγκριση μ' ἓνα ζουρνὰ ἢ ἓνα κλαρίνο— στὸ νησιώτικο ψυχισμό. Ταιριάζει περισσότερο στὴν ἡρεμὴ νησιώτικη φύση καὶ τὸ λυρισμὸ τῆς νησιώτικης μελωδίας.

Δὲν πρέπει ἀκόμα νὰ ξεχνᾶμε τὴ γόνιμη γιὰ τὰ ἑλληνικὰ γράμματα ἐπαφὴ τοῦ νησιώτικου πληθυσμοῦ μὲ τὸ δυτικὸ πολιτισμὸ —δυτικοὶ κυρίαρχοι κρατοῦν τὴ Ρόδο ἀπ' τὸ 1097 ἕως τὸ 1522, τὴ Χίο (1124 - 1566), τὴν Κύπρο (1189 - 1570), τὴν Κρήτη (1211 - 1669)⁶²), καὶ ὅτι ἡ ἐπαφὴ αὕτη εἶχε τὴν ἐπίδρασή της καὶ στὴ μουσική, ὅπως ἐπισημαίνει ἡ μουσικολογικὴ ἔρευνα⁶³).

Τὸν 16ο αἰ., ὅταν τὸ λαγοῦτο καὶ ἡ μουσικὴ γιὰ λαγοῦτο κυριαρχοῦν στὴν Εὐρώπη, ἔχουμε καὶ ἐμπόριο λαγούτων ἀπὸ τὴ Δύση στὴν Ἀνατολή. Ἀνάμεσα στὰ ἐμπορεύματα ποὺ στέλνουν οἱ βενετσιάνοι ἐμποροὶ στὴν Κωνσταντινούπολη, γράφει ὁ Carlier de Pinon τὸ 1579, εἶναι καὶ λαγοῦτα⁶⁴).

Λίγα χρόνια ἀργότερα, τὸ 1604, ὁ πρεσβευτὴς τῆς Γαλλίας στὴν Πόλη γράφει στ' ἀπομνημονεύματά του γιὰ τὸ χορὸ καὶ τοὺς λαουτιέρηδες στὰ βαφτίσια ἐνὸς παιδιοῦ στὴ Χίο⁶⁵).

Δημοτικὴ ποίηση καὶ ἐντεχνος λόγος:

— Ἀκριτικὸ τραγούδι (Μ. Ἀσίας)⁶⁶).

Φέρτε μου τὸ λαγοῦτο μου μὲ τσ' ἀσημένιες κόρδες,
νὰ τραγουδήσω χλιβερά, νὰ κλαίγω πικραμένα.

— Τὸ Ἔπος τοῦ Διγενῆ, χειρ. Ἑσκοριάλ, 16ος αἰ.⁶⁷).

Στίχ. 627: καὶ ἔκατzen καὶ ἐφθείασεν ὥραϊον τερπνὸν λαβοῦτον

» 833: καὶ ἔκρουεν τὸ λαβοῦτον του καὶ ἀηδονικὰ ἐτραγούδει

» 858: καὶ τὸ λαβοῦτο σου τὸ κρούεις, ἔβλεπε ποῦ τὸ κρούεις

» 1142: ἔπαρε τὸ λαβοῦτο σου καὶ παῖξε το ὀλίγον

» 1145: καὶ ἐπῆρα τὸ λαβοῦτο μου καὶ θέλει νὰ ἀκροπαίξω

— Γ. Χορτάτση, Κατζοῦρμπος, 16ος αἰ.⁶⁸):

Δὲν εἶν' καιρὸς νὰ πηαίνωμε σὲ κόρδες σὲ λαγοῦτα

— Ἀωνύμου, Ἐπαινος γυναικῶν, ἀρχὲς 16ου αἰ.⁶⁹):

*Καὶ ἄλλο τίποτα δὲν θέλουν
μόνον διὰ νὰ μορφισθοῦσι
καὶ τοὺς ἄνδρας νὰ θωροῦσι
καὶ ν' ἀκοῦν πῶς τραγουδοῦσι,
καὶ λαβοῦτα πὺν κτυποῦσι.*

— Ἀωνύμου, Θρῆνος τοῦ Φαλλίδου, 17ος αἰ.⁷⁰):

*Μέρα νύκτα σοναδόρους
στὰ καντούνια κ' εἰς τοὺς φόρους,
τσιότερες, βιολιά, λαγοῦτα,
ἄρπες, μπάσσα καὶ φιαοῦτα,
κλαδοτσύμπανα, τρουμπέτες,
ἂμ' ἐδὰ κάνω προσέτες...*

— Μαρίνου Ζάνε (Μπουνιαλῆ), Ὁ Κρητικὸς πόλεμος, 17ος αἰ.⁷¹):

Βιολιά νὰ παίζουν, τσήτεραις, λαγοῦτα νὰ λαλοῦσι.

— Ἀπ' τοὺς πολλοὺς στίχους πὺν ὕμνοῦν τὸ λαγοῦτο στὸν Ἐρωτόκριτο τοῦ Βιτζέντζου Κορνάρου, 17ος αἰ., δίνουμε μόνον πέντε, χαρακτηριστικούς καὶ γιὰ τὴν ὑψηλὴ ποιητικὴ τους ἔκφραση⁷²):

— *Ἦπαιρνε τὸ λαγοῦτον του καὶ σιγανὰ ἐπορπάτει
κ' ἐχτύπαν το γλυκιὰ γλυκιὰ ἀνάδια στὸ παλάτι.*

— *Κι αὐτόνος ὁ τραγουδιστὴς κι αὐτὸς ὁ λαγουτάρης
εἶναι μεγάλης δύναμις, εἶναι μεγάλης χάρις.*

— *Οἱ κόρδες τοῦ λαγοῦτου ντου πουλλιά 'ν καὶ κιλαθοῦσι.*

Συγκεφαλαίωση. Τὸ λαγοῦτο στὴν Ἑλλάδα ἔχει μεγάλο ἀχλαδόσχημο ἤχεϊο καὶ μακρὸ χέρι, ἀντίθετα ἀπ' τὸ ἀραβικὸ λαγοῦτο καὶ τὸ λαγοῦτο τῆς Δύσης πὺν ἔχουν κοντὸ χέρι.

Στὸν ἑλλαδικὸ χῶρο συναντᾶμε τὸ λαγοῦτο μὲ μικρὸ ἤχεϊο καὶ μακρὸ χέρι ἀπὸ τοὺς ἀρχαιοελληνικοὺς χρόνους ἕως σήμερα. Στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα λεγόταν πανδούρα ἢ τρίχορδο. Στὸ Βυζάντιο πανδούρα καὶ στοὺς νεώτερους χρόνους ταμπουράς (ὀνομασία πὺν προέρχεται ἀπὸ τὸ ἀρχαιοελληνικὸ καὶ βυζαντινὸ πανδούρα).

Τὸ μακρὸ χέρι, μὲ μπερντέδες, μαρτυράει ὅτι τὸ λαγοῦτο, σήμερα μόνον συνοδευτικὸ ὄργανο, ἦταν παλαιότερα καὶ μελωδικὸ ὄργανο. Ἀπόδειξη οἱ παλιοὶ πριμαδόροι λαουτιέρηδες.

Τὸ ἐλληνικὸ λαγοῦτο, ἔτσι ὅπως τὸ ξέρουμε σήμερα —μεγάλο ἡχεῖο καὶ μακρὸ χέρι—, διαμορφώνεται γύρω στὶς ἀρχές τοῦ 17ου αἰ., πιθανὸν στὸν ἐλλαδικὸ χῶρο, καὶ ἀποτελεῖ σύνθεση στοιχείων παρμένων ἀπὸ τὴν ἀρχαιοελληνικὴ καὶ βυζαντινὴ πανδούρα (μακρὸ χέρι) καὶ ἀπὸ τὸ ἀραβικὸ λαγοῦτο (μεγάλο ἀχλαδόσχημο ἡχεῖο). Τὸ ἡχεῖο του δέχθηκε διάφορους μετασχηματισμοὺς ἕως ὅτου ἀποκρυσταλλωθῇ στὴ σημερινή μορφή του. Τὸ λαγοῦτο τὸ συναντᾶμε σήμερα ὡς συνοδευτικὸ κυρίως ὄργανο στὴ νησιώτικη ζυγιά (βιολι - λαγοῦτο, λύρα - λαγοῦτο) καὶ στὴν κομπανία (βιολι - κλαρίνο - λαγοῦτο - σαντούρι).

ΕΠΙΜΕΤΡΟ

Μὲ τοὺς κατασκευαστὲς λαγούτων καὶ τὰ ἐργαστήρια τους δὲν θ' ἀσχοληθοῦμε ιδιαίτερα, ὅσο καὶ ἂν οἱ πληροφορίες γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὴν τέχνη τους, τὴν ποιότητα τῆς δουλειᾶς τους καὶ τὴ φήμη τους μέσα καὶ ἔξω ἀπ' τὴν Ἑλλάδα μποροῦν νὰ συνθέσουν ἓνα πολὺ ἐλκυστικὸ καὶ μαζὶ διαφωτιστικὸ κεφάλαιο γιὰ τὴν πορεία τῆς ἐνόργανης λαϊκῆς μουσικῆς στὸν τόπο μας⁷³). Ἐνα τέτοιο ὥστόσο πλάτεμα νομίζουμε ὅτι θὰ βάρυνε πολὺ τὸ θέμα μας. Γι' αὐτὸ καὶ ἀπλῶς παραθέτουμε τὰ πιὸ γνωστὰ ὀνόματα κατασκευαστῶν λαγούτου, τῶν μαστόρων ποὺ ἐφωδίασαν μὲ λαγοῦτο τὸν Ἕλληνα λαϊκὸ μουσικό, τώρα καὶ πάνω ἀπὸ ἓνα αἰῶνα, τὴν ἐποχὴ δηλ. τῆς μεγάλης ἀκμῆς τοῦ λαγούτου στὴν Ἑλλάδα.

Οἱ μαστοροὶ αὐτοί, πρέπει νὰ προσθέσουμε, δὲν ἔφτιαναν μόνον λαγοῦτα. Ἐφτιαναν καὶ ὅλα τὰ ἄλλα ὄργανα τῆς οἰκογένειας τοῦ λαγούτου: ταμπουράδες, μπουζούκια, κιθάρες, ὅπως ἐπίσης καὶ βιολιά. Καὶ ἀκόμα ὅτι, ἀνάλογα μὲ τὸ μεράκι καὶ τὴν ιδιαίτερη κλίση τοῦ καθενός, ἄλλοι ἦσαν γνωστοὶ γιὰ τὰ λαγοῦτα καὶ τὰ ὄργανα τῆς οἰκογένειας τοῦ λαγούτου, ὅπως π.χ. ὁ Δημήτριος Μούρτζινος, ἄλλοι γιὰ τὰ βιολιά, ὅπως ὁ Φώτης Αὐγέρης, καὶ ἄλλοι γιὰ τὶς κιθάρες τους, ὅπως εἶναι σήμερα οἱ ἀδελφοὶ Παναγῆ, Βασίλης καὶ Γιώργος.

Καὶ κάτι ἀκόμα: Προσοχὴ στὶς ἐτικέτες (labels) μὲ τὸ ὄνομα τοῦ κατασκευαστῆ στὸ μέσα μέρος τῆς σκάφης τοῦ ὁργάνου. Σὲ ἀρκετὰ ὄργανα τὸ ὄνομα τῆς ἐτικέτας δὲν ἀντιπροσωπεύει καὶ τὸν πραγματικὸ κατασκευαστὴ τους. Διάφοροι βοηθοὶ τεχνίτε κατῳρθωναν, πρὶν φύγουν ἀπὸ ἓνα ἐργαστήρι, νὰ προμηθευτοῦν ἢ ἀκόμα καὶ νὰ τυπώσουν ἐτικέτες μὲ τὴ φήμη τοῦ μαστορα, δίπλα στὸν ὁποῖο μαθήτευσαν. Τὶς ἐτικέτες αὐτὲς τὶς κολλοῦσαν σὲ δικά τους ὄργανα, ποὺ ἀκριβοπουλοῦσαν κατόπιν σὲ ἄπραγους λαϊκοὺς μουσικοὺς, σὲ μουσικοὺς ποὺ φιλοδοξοῦσαν ν' ἀποκτήσουν ἓνα καλὸ λαγοῦτο, π.χ. τοῦ Μούρτζινου, ἀλλὰ δὲν εἶχαν ἀκόμα τὴν ἱκανότητα νὰ ἐλέγξουν τὴν αὐθεντικότητά του (ποιότητα κατασκευῆς καὶ ἤχου). Τὸ ἴδιο αὐτὸ φαινόμενο ἔχει ἐπισημανθῇ ἀπὸ τὴν ὀργανολογικὴ ἔρευνα καὶ σὲ πολλὰ εὐρωπαϊκὰ χορδόφωνα⁷⁴).

Γνωστοὶ μαστόροι κατασκευαστὲς λαγούτου:

Ἀθήνα. Ἐμμανουὴλ Βελούδιος, Δημήτριος Μούρτζινος, Ἐμμανουὴλ Ν. Κοπελιάδης, Νικόλαος Ἐμμ. Κοπελιάδης, Φώτης Αὐγέρης, Ἰωάννης Γ. Γομπάκης, Ι. Γ. Σταθόπουλος, Γεώργιος καὶ Βασίλειος Παναγῆς, Γιάννης Παλαιολόγος, Κώστας Ἀγγελίδης, Ἐμμ. Μπουλούμπασης, Ἀντώνιος Κοντόρης, Νικόλαος Καρύδας, Ν. Ν. Κοπελιάδης, Κυριάκος Πεσμαζόγλου ἢ Λαζαρίδης.

Πειραιᾶς. Γιάννης Μουρατίδης, Σταῦρος Διπαπίδης, Μιχαὴλ Σκεντερίδης, Βασίλης Σκεντερίδης, Συμεὼν Β. Σκεντερίδης. Ἀρμένηδες μαστόροι ποὺ ἔζησαν ἢ ζοῦν ἀκόμα καὶ ἐργάζονται στὸν Πειραιᾶ. Ἀρᾶμ Παπαζιάν, Χαγκὸπ Τσακιριάν, Ζοζέφ Τερζιβασιάν, Γρηγόριος Ἀπαρτιάν.

Θεσσαλονίκη. Χρῆστος Εὐθ. Παρασίδης, Ἡλίας Κανάκης (Καπούδαγλης), Βίκτωρ Δεκαβάλλας, Κων/νος Βίκτ. Δεκαβάλλας.

Χανιά. Μανώλης Φραγκιεδάκης, Γεωργ. Ἐμμ. Φραγκιεδάκης.

Ρέθυμνο. Ἰωάννης Δ. Παπαδάκης.

Κωνσταντινούπολη. Μανώλης Βένιος, Κων/νος Μαυρομάτης, Νικόλαος Μαυρούσης.

Κύπρος (Λευκωσία). Κυπριανὸς Χ. Εὐαγγελίδης, Ἀντώνιος Γ. Ποσπορίδης.

Ἀμερική. Α. Σταθόπουλος (Νέα Ὑόρκη), Δ. Γκραίτσης καὶ Γεώργιος Δ. Γκραίτσης (Σικάγο).

Ἀναφέρουμε ἀκόμα ὅτι ὠρισμένοι λαουτιέρηδες ἐπιτηδεύονταν, ὄχι μόνο στὴν ἐπιδιόρθωση, ἀλλὰ καὶ στὴν κατασκευὴ λαγούτων. Δυὸ τέτοιοι λαουτιέρηδες καὶ μαζὶ κατασκευαστὲς λαγούτου ἦταν ὁ Ἀνδρέας Δελετσίνας στὶς Σπέτσες, καὶ ὁ Κων/νος Ν. Ράλλης στὴν Ἀκράτα Αἰγιαλείας.

Ἡ ἐπαγγελματικὴ ιδιότητα «λαουτιέρης» ὡς ἐπώνυμο:

Λαγουτάρη, Λαγούτη, Λαγούτου, Λαουτάρη, Λαγουτάρης, Λαγούτης, Λαγουτιέρης, Λαούτατζης, Λαουτέρης, Λαουτιέρης⁷⁵).

ΜΟΥΣΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

Ἡ δακτυλοθεσία στὰ μουσικὰ παραδείγματα τοῦ λαγούτου ὑποδηλώνει τὴ χορδὴ (1η, 2η κλπ., σχ. 14) καὶ τὸ δάκτυλο ποὺ πατάει τὴ χορδὴ: Α = ἀντίχειρας, 1 = δείκτης, 2 = μέσος, 3 = παράμεσος, 4 = μικρὸ δάκτυλο, 0 = ἀνοικτὴ χορδὴ.

Δυὸ ἀριθμοὶ μαζί, χωρισμένοι μὲ μιὰ πλάγια γραμμὴ, πάνω ἢ πλάι ἀπὸ ἓνα φθόγγο, ὑποδηλώνουν: ὁ πρῶτος τὴ χορδὴ καὶ ὁ δεύτερος τὸ δάκτυλο. Οἱ ἀριθμοὶ π.χ. 1/1 πάνω ἀπὸ τὸ φθόγγο fa (τέταρτη γραμμὴ τοῦ πενταγράμμου) σημαίνουν ὅτι γιὰ νὰ πιάσῃ ὁ λαουτιέρης αὐτὸ τὸ φθόγγο πρέπει νὰ πατήσῃ τὴν πρώτη χορδὴ τοῦ λαγούτου μὲ τὸ πρῶτο δάκτυλο (μουσικὸ παράδειγμα 1, πρῶτο μέτρο).

Οἱ ἀριθμοὶ 2/2 πάνω ἀπὸ τὸ sol (δεύτερη γραμμὴ τοῦ πενταγράμμου) σημαίνουν ὅτι ὁ λαουτιέρης πρέπει νὰ πατήσῃ τὴ δεύτερη χορδὴ μὲ τὸ δεύτερο δάκτυλο γιὰ νὰ πιάσῃ τὸ φθόγγο sol (μουσ. παρὰδ. 1, πέμπτο μέτρο) κ.ο.κ.

Ὅταν πάνω ἢ πλάι ἀπὸ ἓνα φθόγγο ἔχουμε ἓνα μόνον ἀριθμὸ, ὁ ἀριθμὸς αὐτὸς ὑποδηλώνει πάντα τὸ δάκτυλο ποὺ πρέπει νὰ πατήσῃ ὁ λαουτιέρης στὴ χορδὴ, στὴν ὁποία ἔπαιξε τὴν προηγούμενη νότα. Ὅταν δηλ. ἡ χορδὴ παραμένῃ ἡ ἴδια, τότε ἔχουμε ἓνα μόνον ἀριθμὸ. Δυὸ ἀριθμούς, χωρισμένους μὲ μιὰ πλάγια γραμμὴ, ὁ πρῶτος νὰ ὑποδηλώσῃ τὴ χορδὴ καὶ ὁ δεύτερος τὸ δάκτυλο, μπορούμε νὰ ἔχουμε στὴν ἀρχὴ ἐνὸς κομματιοῦ καὶ κάθε φορὰ ποὺ ὁ λαουτιέρης ὀφείλει νὰ ἀλλάξῃ χορδὴ, νὰ πατήσῃ δηλ. ἄλλη χορδὴ. Ὅταν δὲν ἀλλάξῃ χορδὴ, ἀλλὰ ἐξακολουθῇ νὰ παίζει στὴν ἴδια, τότε ἔχουμε ἓνα μόνον ἀριθμὸ ποὺ ὑποδηλώνει τὸ δάκτυλο.

Σὲ ποῖο μέρος τῆς χορδῆς, πίσω δηλ. ἀπὸ ποῖο μπερντέ, θὰ πατᾷ κάθε φορὰ τὰ δάκτυλά του ὁ λαουτιέρης, αὐτὸ τὸ μαθαίνει μὲ τὸν καιρὸ καὶ τὴν ἐξάσκησιν, ἔχοντας πάντα ὑπ' ὄψιν του, ὅτι οἱ μπερντέδες προχωροῦν κατὰ ἡμιτόνια.

χορδὴ 4^η 3^η 2^η 1^η
Ντο Σολ Ρε Λα



Σχ. 14.

Στὴ δακτυλοθεσία ὁ λαουτιέρης χρησιμοποιεῖ, ὅπως ἀναφέρουμε παραπάνω, καὶ τὸν ἀντίχειρα. Ὁ ἀντίχειρας ὅμως ἔχει καὶ μιὰ ἄλλη λειτουργία. Ὁταν ὁ λαουτιέρης συνοδεύῃ ἓνα χορό, τοῦ ὁποῦ ἡ μελωδία βασίζεται π.χ. στὸν τρόπο (κλίμακα) τοῦ *re*, τότε *μουγγαίνει*, ὅπως λένε, πατάει δηλ. ἐλαφρὰ μὲ τὸν ἀντίχειρα τὴν τέταρτη χορδή, τὸ *do*. Αὐτὸ τὸν βοηθεῖ ν' ἀνεβοκατεβάξῃ ἐλεύθερα τὴν πέννα του καὶ νὰ τσιμπᾷ μὲ ἄνεση τὶς δυὸ ἢ κάποτε καὶ τὶς τρεῖς ἄλλες ἀνοικτὲς χορδὲς *sol*, *re* καὶ *la* (τέταρτη, τονικὴ καὶ πέμπτη βαθμίδα στὸν τρόπο τοῦ *re*), χωρὶς νὰ φοβᾶται μήπως τσιμπήσῃ καὶ τὴ χορδὴ τοῦ *do* ποὺ δὲν ἤχεῖ πιά, «μουγγαμένη» ὅπως εἶναι ἀπ' τὸν ἀντίχειρα.

Οἱ δακτυλισμοὶ τοῦ λαγούτου στὰ μουσικὰ παραδείγματα τῆς μελέτης μας εἶναι αὐτοὶ ποὺ συνήθως χρησιμοποιοῦσαν οἱ παλαιοὶ πριμαδόροι λαουτιέρηδες. Στὶς ἴδιες ὅμως αὐτὲς μελωδίες εἶναι φανερό ὅτι μποροῦν νὰ χρησιμοποιηθοῦν καὶ ἄλλοι, παραπλήσιοι, δακτυλισμοί, ὅπως διαπιστώσαμε στὴν ἔρευνά μας. Τὸ φαινόμενο αὐτὸ μᾶς εἶναι γνωστὸ καὶ ἀπὸ ἄλλα χορδόφωνα, τόσο τῆς ἑντεχνῆς ὅσο καὶ τῆς λαϊκῆς μουσικῆς, ὅπως τὸ βιολί, τὸ τσέλο, τὸν ταμπουρά, τὸ μαντολίνο κ.ἄ.

Στὸ μουσ. παράδ. 1 (*Μ' ἔκαψες γειτόνισσα, καλαματιανό*), τὸ λαγούτο ντουμπλάρει τὸ βιολί. Παίζει δηλ. τὴν ἴδια μελωδία μὲ τὸ βιολί, ἐνῶ ταυτόχρονα τὸ συνοδεύει. Ἡ μελωδία βασίζεται στὸν τρόπο τοῦ *re*, μὲ χρωματικὸ τὸ πρῶτο τετράχορδο (*re-mi* ὕφ. *fa* δίεσ.-*sol*) καὶ διατονικὸ τὸ δεύτερο (*la-si-do-re*). Ἡ συνοδεία περιορίζεται σ' ἓνα ἀπλὸ ἰσοκράτη, ἄλλοτε τῆς τέταρτης βαθμίδας καὶ τῆς τονικῆς (*sol-re*) καὶ ἄλλοτε μόνον τῆς τονικῆς (*re*). Οἱ ἀριθμοὶ πάνω ἀπ' τοὺς φθόγγους τῆς μελωδίας ποὺ παίζει τὸ λαγούτο, 1/1, 2, 4, 1 κλπ., ὑποδηλώνουν, ὅπως εἴπαμε, τὴ χορδὴ καὶ τὰ δάκτυλα ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ λαουτιέρης, γιὰ νὰ πιάσῃ τοὺς φθόγγους τῆς μελωδίας.

Στὸ μουσ. παράδ. 2 ἔχουμε καὶ πάλι τὴν ἴδια μελωδία (*Μ' ἔκαψες γειτόνισσα*), μὲ δυὸ συνοδεῖες λαγούτου. Ἡ πρώτη εἶναι ἡ παλιά, ἔτσι δηλ. ὅπως τὸ λαγούτο συνώδευε μιὰ μελωδία, πρὶν δεχθῇ τὴν ἐπίδραση τῆς δυτικῆς μουσικῆς. Ὁλόκληρη ἡ μελωδία συνοδεύεται σταθερὰ ἀπὸ τοὺς φθόγγους *sol-re*, τέταρτη βαθμίδα καὶ τονικὴ τοῦ τρόπου *re* (βλ. ἀμέσως παραπάνω), στὸν ὁποῖο καὶ βασίζεται. Στὸ 6ο καὶ 8ο μέτρο, ὡστόσο, μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι μὲ τὴ συνήχηση *sol-re-si* κάνει τὴν ἐμφάνισή της ἡ δυτικὴ τρίφωνη συγχορδία (ἓνα εἶδος πλάγιας πτώσης). Μποροῦμε ὅμως ἐπίσης νὰ θεωρήσουμε τὴ συνήχηση αὐτὴ καὶ ὡς σύντομο ἰσοκράτημα ὅτι δηλ. συνεχίζει τὴν ἀμέσως προηγούμενη συνήχηση, *sol-re-si* τοῦ 5ου καὶ τοῦ 7ου μέτρου, ὅπου ὁ φθόγγος *si* δικαιολογεῖται, γιὰτὶ ὑπάρχει στὴ μελωδία ποὺ παίζει τὸ βιολί. Ἀνεξάρτητα ὅμως ἀπὸ τὴν ἐρμηνεία ποὺ μπορεῖ νὰ δοθῇ στὴ συνήχηση *sol-re-si* τοῦ 6ου καὶ 8ου μέτρου, ἡ ὅλη συνοδεία διαφυλάσσει τὴν τροπικὴ (modal) δομὴ καὶ γενικώτερα τὸ ὕφος τῆς μελωδίας.

Τὸ ἀντίθετο συμβαίνει μὲ τὴ δεύτερη συνοδεία, τὴ σύγχρονη, ὅπου οἱ τρίφωνες συγχορδίες τῆς δυτικῆς ἁρμονίας (τονικῆς καὶ τέταρτης βαθμίδας) εἶναι φανερό πόσο ἀλλοιώνουν ἢ, πιὸ σωστά, προδίδουν τὸ «ἦθος» καὶ τὸ ὕψος τῆς μελωδίας.

Στὰ μουσ. παράδ. 3 καὶ 4 ἔχουμε μιὰ ἀνάλογη περίπτωση συνοδείας λαγούτου στὴ γνωστὴ μελωδία Ὁ Ἀητὸς (τσάμικο). Στὸ μουσ. παράδ. 3 τὸ λαγοῦτο ντουμπλάρει τὴ μελωδία καὶ μαζὶ τὴ συνοδεύει μὲ τὸν παραδοσιακὸ τρόπο (ἰσοκράτης μὲ τοὺς φθόγγους sol-re καὶ sol-do-re). Ἀντίθετα, στὸ μουσ. παράδ. 4 τὸ λαγοῦτο συνοδεύει μὲ τὸ σύγχρονο τρόπο, τὸν ἐπηρεασμένο ἀπὸ τὴ δυτικὴ μουσικὴ, μὲ τρίφωνες δηλ. συγχορδίες τῆς δυτικῆς ἁρμονίας.

Στὸ μουσ. παράδ. 5 τὸ λαγοῦτο συνοδεύει τὴ μελωδία ποὺ παίζει ἡ λύρα καὶ τὸ τραγοῦδι μὲ τὸν παλιὸ παραδοσιακὸ τρόπο: τονικὴ καὶ ὑποτονικὴ, la-sol (τρόπος τοῦ re: la=re. Συρματικὸς χορὸς, *S. Baud-Bouy*, Τραγούδια τῶν Δωδεκανήσων, τόμ. II, Ἀθήναι 1938). σ. 345.

Στὸ μουσ. παράδ. 6 τὸ λαγοῦτο συνοδεύει τὴ μελωδία ποὺ παίζει ἡ λύρα, στὴν ἀρχὴ μὲ τὴν ὑποτονικὴ (sol) καὶ στὸ τέλος μὲ τὴν τονικὴ (la) τοῦ τρόπου στὸν ὁποῖο ἀνήκει ἡ μελωδία, ἐνῶ συγχρόνως ντουμπλάρει τοὺς κύριους φθόγγους τῆς re, do καὶ si. Ἀπ' τοὺς φθόγγους αὐτοὺς οἱ δύο, re καὶ do, ἀποτελοῦν μὲ τὴν ὑποτονικὴ sol διαστήματα 5ης καὶ 4ης καθαρῆς, τίς κατ' ἐξοχὴν δηλ. συνηχήσεις ποὺ χρησιμοποιοῦσε ἀπὸ παράδοση τὸ λαγοῦτο στὴ συνοδεία του. Ὁ τρίτος ὅμως φθόγγος, τὸ si, μαζὶ μὲ τὴν ὑποτονικὴ sol, ἀποτελοῦν μιὰ τρίτη μεγάλη, ἓνα ἁρμονικὸ διάστημα «ἄγνωστο» στοὺς παλιοὺς λαουτιέρηδες, αὐτοὺς ποὺ συνώδευαν ἢ πριμάριζαν μὲ τὸ ὄργανό τους τὴν ἐλληνικὴ δημοτικὴ μελωδία. Τὸ διάστημα sol-si παρουσιάζεται μὲ δυὸ μορφές. Στὸ 4ο, 6ο καὶ 8ο μέτρο ὁ φθόγγος si ὑπαγορεύεται ἀπ' τὸ ντουμπλάρισμα τῆς μελωδίας. Σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση ὁ λαουτιέρης τὸν ὑποκείμενο φθόγγο sol (ὑποτονικὴ) τὸν ἀκούει ὡς ἴσο: γνωστὴ ἁρμονικὴ συνήχηση σ' αὐτὸν ἀπ' τὴν παράδοση τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς, ὅπως καὶ ἀπὸ τὸ παίξιμο ὠρισμένων λαϊκῶν ὀργάνων, ποὺ χρησιμοποιοῦν ἀπὸ παλιὰ τὴν τεχνικὴ τοῦ ἴσου, ὅπως εἶναι ἡ ἀχλαδόσχημη νησιώτικη λύρα, ἡ τσαμπούνα, ἡ μακρόστενη ποντιακὴ λύρα κλπ. Στὸ 10ο καὶ 11ο ὅμως μέτρο ὁ φθόγγος si δὲν ὑπαγορεύεται ἀπὸ τὴ μελωδία τῆς λύρας. Ἐδῶ εἶναι φανερό ὅτι ἔχουμε πιά τὴν ἐμφάνιση τῆς τρίφωνης δυτικῆς συγχορδίας, ποὺ στὰ τελευταῖα χρόνια, μετὰ τὸ δεύτερο παγκόσμιον πόλεμο, ἀποτελεῖ ἤδη κανόνα στὴ συνοδεία τῶν συγχρόνων λαουτιέρηδων (βλ. καὶ μουσ. παράδ. 2). Τὰ τρία ξεχωριστὰ τελευταῖα μέτρα στὸ μουσ. παράδ. 6 μᾶς δίνουν ἓνα χαρακτηριστικὰ ἀπλὸ τρόπο, μὲ τὸν ὁποῖο κλείνουν τὸ παίξιμό τους ἡ λύρα καὶ τὸ λαγοῦτο. (Τρόπος τοῦ la, μὲ τὸ δεύτερο φθόγγο ἄλλοτε si ὕψ. καὶ ἄλλοτε si φυσικό. Ζερβὸς χορὸς, *S. Baud-Bouy*, ὁ.π., σελ. 381-382, 387).

Τὸ μουσ. παράδ. 7 εἶναι ἡ ἴδια περίπτωση μὲ τὸ ἀμέσως προηγούμενο παράδειγμα: συνοδεία τονικῆς καὶ ὑποτονικῆς, ντουμπλάρισμα τῆς μελωδίας μὲ τὸ λαγοῦτο καὶ δειλὴ ἐμφάνιση τῆς τρίφωνης δυτικῆς συγχορδίας. (Τρόπος τοῦ 1a, Συρματικὸς χορὸς, *S. Baud-Bovy*, ὅ.π., σ. 346-347).

Στὸ μουσ. παράδ. 8 ἔχουμε συνοδεία λαγοῦτου σὲ μελωδία ἐλεύθερου ρυθμικοῦ τύπου. (*S. Baud-Bovy*, *Études sur la chanson cleftique*, Athènes 1958 p. 62-63).

Τὸ ἴδιο καὶ στὸ μουσ. παράδ. 9 (βιολι-λαγοῦτο), ἀφοῦ ὁμως πρῶτα τὸ λαγοῦτο συνοδέψῃ τὴν περιοδικοῦ ρυθμικοῦ τύπου μελωδία (7/8). Τῇ μελωδία ἐλεύθερου ρυθμικοῦ τύπου, ποὺ ἀκολουθεῖ, τὸ λαγοῦτο τὴ συνοδεύει ἀρχικὰ μὲ τενουῖτες τρέμολο. Συνεχίζει μὲ μιὰ σόλο φράση, τὸ γύρισμα ἢ τὴν ἀνταπόκριση, ὅπως λέγεται, καὶ κλείνει πάλι μὲ τενουῖτες τρέμολο. Ἡ σόλο αὐτὴ φράση (ἢ φράσεις — ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴ διάρκεια τοῦ τραγουδιοῦ καὶ τὸν ἀριθμὸ τῶν ὀργάνων) εἶναι πάντα ἓνας ἐλεύθερος αὐτοσχεδιασμός. Πόσο κρατᾷ ὁ αὐτοσχεδιασμός αὐτός, τί μελωδικὰ καὶ ρυθμικὰ στολίδια θὰ ἔχῃ, αὐτὸ ἐξαρτᾶται κάθε φορὰ ἀπὸ τὸ κέφι καὶ τὴν ἀξιωσύνη τοῦ λαουτιέρη καὶ τῶν ἄλλων μουσικῶν ποὺ παίζουν μαζί, ὅπως, πρὸ παντός, καὶ ἀπ' τὸν καλὸ, μὲ μεράκι, τραγουδιστή.

Στὸ τελευταῖο μουσ. παράδ. 10, τὸ λαγοῦτο συνοδεύει τὸ πρῶτο μέρος ἀπὸ μιὰ μελωδία χασάπικου χοροῦ. Πρόκειται γιὰ σύγχρονο τρόπο συνοδείας, ἐπηρεασμένο ἀπ' τὸν ἀνάλογο τρόπο συνοδείας στὴν κιθάρα. Οἱ φθόγγοι τῶν συνηχίσεων (τρίφωνες συγχορδίες τῆς δυτικῆς ἀρμονίας) δὲν παίζονται μαζί, μὲ μιὰ δηλ. κίνηση τῆς πέννας, ὅπως στὰ προηγούμενα μουσικὰ παραδείγματα, ἀλλὰ μοιράζονται. Παίζονται μὲ δυὸ κινήσεις τῆς πέννας: μιὰ γιὰ τὸ βάσιμο τῆς συγχορδίας καὶ μιὰ γιὰ τοὺς ὑπόλοιπους φθόγγους.

Πρὶν κλείσουμε τὸ μελέτημα αὐτό, θὰ θέλαμε νὰ προσθέσουμε ὅτι χωρὶς τὴν πολύτιμη βοήθεια καὶ τὴ συμπαράσταση ποὺ εἶχαμε ἀπὸ τὸν κόσμον τῶν λαουτιέρηδων καὶ τῶν μαστόρων κατασκευαστῶν, ἡ ἐργασία μας γιὰ τὸ λαγοῦτο δὲν θὰ εἶχε γίνῃ. Ἐχωριστὰ ἀναφέρουμε: τὸν Γιάννη Θεοφ. Λογοθέτη, ὀνομαστὸ λαουτιέρη ἀπ' τὴν Περαιχώρα τῆς Κορινθίας· πέθανε τὸ 1957, 76 ἐτῶν. Τὸν Δημοσθένη Παπακωνσταντίνου, γνωστὸν πριμαδόρο λαουτιέρη ἀπὸ τὰ Βίλλια τῆς Ἀττικῆς (γεν. 1885). Τὸν λαουτιέρη Παναγῇ Στρόμπουλο, ἀπ' τὴν Αἰγίνα· πέθανε τὸ 1958, 80 περίπου ἐτῶν. Τὸν Διονύσιο Καδρωνᾶ, ἀπ' τὴν Πύλο, ἐπίσης καλὸ λαουτιέρη· ὅταν τὸν γνωρίσαμε, στὰ 1965, ἦταν 70 ἐτῶν. Τὸν Γιάννη Γραμματικό, λαουτιέρη, ἀπ' τὴ Χρυσομηλιά τῶν Φούρνων Ἰκαρίας (γεν. 1915). Τὸν Δημήτριο Μεϊντάνη, δεξιό-τέχνη πριμαδόρο λαουτιέρη, ἀπ' τὰ Νέα Στύρα Εὐβοίας (γεν. 1910). Τὸν Ἰάκωβο Ἡλία, βιολιτζὴ καὶ λαουτιέρη (Μέγαρον Ἀττικῆς, γεν. 1906), ἀπὸ μεγάλη οἰκογένεια λαϊκῶν μουσικῶν.

Γιὰ τὴν κατασκευὴ τοῦ λαγούτου ξεχωριστὰ πολύτιμες ἦταν οἱ πληροφορίες τῶν: Γιάννη Παλαιολόγου, Κώστα Ἀγγελίδη, Νίκου Ν. Κοπελιάδη, Μιχάλη καὶ Βασίλη Σκεντερίδη, Χρήστου Παρασίδη, Ἡλία Κανάκη (Καπού-δαγλη), Κώστα Μαυρομάτη κ.ἄ. Ἀπὸ αὐτοῦς, ἄλλοι μαθήτεψαν στὸν Μούρ-τζινο ἢ τὸν Κοπελιάδη (τὰ πιὸ παλιὰ ἐργαστήρια τῆς Ἀθήνας) καὶ ἄλλοι —Μικρασιᾶτες ἢ Κωνσταντινουπολιῖτες— ἔφεραν στὴν Ἀθήνα τὴν παράδοση τῆς κατασκευῆς τῶν λαουτοειδῶν τῆς Ἀνατολῆς (βλ. ἐπίμετρο).

ΜΟΥΣΙΚΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

1

♩ ~ 108

Βιολί

Λαγούτο

The musical score is written for Violin and Laouto in G major (one sharp) and 7/8 time. The tempo is marked as approximately 108 beats per minute. The score is divided into three systems. The first system shows the initial entry of both instruments. The second system continues the melody and accompaniment. The third system concludes the piece with a final cadence. Fingerings and bowings are indicated throughout.

2

♩ ~ 108

Βιολί

Λαγούτο
παλιά
συνοδεία

Λαγούτο
σύγχρονη
συνοδεία

Violin and Lagouto (Lagouto pa-lia and Lagouto synkhroni) musical score. The score is in F# major and 7/8 time. The tempo is marked as quarter note = 108. The Violin part is a melodic line. The Lagouto parts provide harmonic accompaniment. The score is divided into three systems.

3

♩ ~ 116

Βιολί

Λαγούτο

4

♩ ~ 116

Βιολί

Λαγούτο

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a tempo marking of ♩ ~ 116. The Violin part (Βιολί) is in 3/4 time, starting with a half note G4, followed by eighth notes. The Lagouto part (Λαγούτο) is in 3/4 time, starting with a half note G3, followed by eighth notes. The second system continues the melody in the Violin part, which includes a key signature change to one sharp (F#) in the third measure. The Lagouto part continues with eighth notes. The third system shows the Violin part playing a series of eighth notes, while the Lagouto part plays a series of eighth notes. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note of the Violin part.

5

Moderato (♩=72)

Λύρα

Λαγούτο

Τραγούδι

Κο--- ρά-σιν ἐ-- τρα-γού-δη-σε στήν

κ.λ.

6

$\bullet = 108$

Λύρα

Λαγούτο

Κ.λ.

Λύρα

Λαγούτο

7

Τραγῆδι

Λύρα

Λαγούτο

Ἔ, τὰ-γέ-ρι, κῆ-το τὰ-γέ-ρι δρο-βε-ρό

κῆ-

το τὰ-γέ-ρι δρο-βε-ρό κῆ κό-ρη στή λα-λιά της, καί

κ.λ.

8

Tempo rubato
♩ = 108-116

Τραγούδι

8 [τό] Σούλι νά χα---α---ρά---

Βιολί

Λαγούτο

8 --- τσε---ε---τι---ρι-α τζα---α-

8 βέ--- (μω-ρέ) τζα-βέ-λι---να---

6

9

Tempo giusto

♩ = 108

Βιολί

Λαγοῦτο

The musical score is for a piece titled "9" by Phoebus Anagianakis. It is written for Violin (Βιολί) and Lute (Λαγοῦτο). The key signature is G major (one sharp). The time signature is 7/8. The tempo is marked "Tempo giusto" with a metronome indication of 108 beats per minute. The score is divided into two systems. The first system contains the first two staves. The second system contains the remaining four staves. The Lute part includes a section marked "tempo rubato" with a tempo change to 116. The score features various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings like "tr" and "f".

10

♩ ~ 72

Βιολί

Λαγούτο

Σ Η Μ Ε Ι Ω Σ Ε Ι Σ

¹⁾ *Nicholas Bessaraboff*, Ancient european musical instruments, second printing, New York 1964. p. 222, *Curt Sachs*, The history of musical instruments, New York 1940, p. 253.

²⁾ Σε περιοχές όρεινές ή άπομακρυσμένες από τά μεγάλα άστικά κέντρα: 'Ιερισσό Χαλκιδικής, 'Ηπειρο (σε όρεινά χωριά), Νικήσιανη Παγγαίου (Καβάλας), 'Αγόριανη Παρνασσίδος, σε χωριά τής έπαρχίας Τυρνάβου (Θεσσαλία) κ.ά.

³⁾ Τό μεγάλο και βαθύ ήχειο δίνει και μεγάλο, δυνατό ήχο· όχι όμως πάντα και ώραϊο, γλυκό ήχο. 'Ανάλογη άλλαγή είχαμε και στο ήχειο τής άχλαδόσχημης λύρας στην Κρήτη. 'Η σκάφη της έγινε πιό βαθειά και φαρδύτερη στη βάση της.

⁴⁾ Τό 1862 έχει κατασκευασθή από τόν 'Εμμανουήλ Βελούδιο, στην 'Αθήνα, τό παλαιότερο έλληνικό λαγούτο πού έχουμε έως σήμερα μελετήσει. (Συλλογή έλληνικών λαϊκών μουσικών όργάνων Φ. 'Ανωγειανάκη).

⁵⁾ Στην ελληνική γλώσσα δέν έχουμε τόν αντίστοιχο όρο του *luthier* (*lutaio*, *laudista*, *lutemaker*, *Lautenmacher*), του κατασκευαστή, αρχικά, μόνον των λαγούτων και με τόν καιρό όλων γενικά των έγχορδων όργάνων. Οι λόγιες λέξεις *όργανοποιός* και *όργανοποιείον* χρησιμοποιήθηκαν βέβαια στις κάρτες και τις έτικέτες (*labels*) με τό όνομα του κατασκευαστή, πού βρίσκουμε κολλημένες στη μέση του ήχειου, στο μέσα μέρος του όργάνου. Στην καθημερινή όμως όμιλία ένας λαϊκός μουσικός ή ένας κατασκευαστής όργάνων δέν χρησιμοποιεί τη λέξη *όργανοποιός* ή *όργανοποιείον*. Λένε πάντα: *ό μάστορας*, τό *έργαστήρι*.

⁶⁾ Οι παλαιότεροι λαουτιέρηδες και κατασκευαστές λαγούτων, όπως *ό Δημοσθένης Παπακωνσταντίνου* (γεν. 1885, Βίλλια 'Αττικής), *ό Γιάννης Παλαιολόγος* (γεν. 1904, Κωνσταντινούπολη) κ.ά. θυμούνται λαγούτα και από τριανταφυλλόξυλο (*ροδόξυλο*). Σήμερα όμως δέν φτιάνονται από τέτοιο ξύλο.

⁷⁾ Τό λαγούτο του Δημοσθένη Παπακωνσταντίνου, όνομαστού λαουτιέρη, φτιαγμένο από τόν Μανώλη Κοπελιάδη τό 1912, με σκάφη όλη από έβενο, είχε 39 ντούγιες, στενές και πάρα πολύ λεπτές, για να μη βαρύνουν τό όργανο.

⁸⁾ Τή σημασία τής φυσικής άποξήρασης του ξύλου για την ποιότητα του ήχου υπογραμμίζουν και οι πρόσφατες σχετικές μελέτες. Βλ. *Emile Leipp*, *Le Violon*, *Histoire, esthétique, facture et acoustique*, Paris 1965, p. 61-63.

⁹⁾ 'Ανάλογα με τά έργαστήρια, ή άμβλειά αυτή γωνία είναι μικρότερη ή μεγαλύτερη, συνήθως 145-160 περίπου μοίρες.

¹⁰⁾ Στο δυτικό λαγούτο ('Αναγέννηση και Μπαρόκ), ή μεγάλη πρός τά πίσω κλίση του καράβολα, πού έφτανε συχνά να σχηματίζει με τό χέρι *όξεϊα* γωνία, δέν βοηθούσε μόνο τό λαουτιέρη να κουρντίζει εύκολώτερα τό όργανό του, αλλά *έδινε* έτσι και μιá καλύτερη ισορροπία στο βάρος του λαγούτου. Βλ. *F. W. Galpin*, *A textbook of european musical instruments*, fourth ed., London 1956, p. 93. *N. Bessaraboff*, *δ.π.*, σ. 225.

¹¹⁾ Συχνά τούς μπερντέδες τούς λένε *λαθεμένα* και *τάστα*. Τάστα λέμε μόνον τούς *μόνιμους*, *φιξαρισμένους* πάνω στο χέρι του όργάνου, *μετάλλινους* «δεσμούς», πού βάζουν σήμερα σ' *ώρισμένα* όργανα τής *οικογένειας* του λαγούτου, όπως στο σημερινό μπουζούκι, την κιθάρα κ.ά.

¹²⁾ Βλ. *Σίμ. Καρά*, *Γένη και διαστήματα εις την βυζαντινήν μουσικήν*, 'Αθήναι 1970.

¹³⁾ Τή συνήθεια να φτιάνουν τούς δυό πρώτους μπερντέδες από χοντρότερο ύλικό, τη

συναντᾶμε σήμερα μόνο στοὺς παλιούς λαουτιέρηδες. Τῇ σημασίᾳ τῆς τεχνικῆς αὐτῆς γιὰ τὴν καθαρότητα τοῦ ἤχου ὑπογραμμίζει καὶ ὁ Ἄγγλος θεωρητικὸς καὶ λαουτιέρης *Thomas Mace*, τὸ 1676, στὸ πολύτιμο γιὰ τὴν κατασκευὴ καὶ τεχνικὴ τοῦ λαγούτου σύγγραμμά του *Musick's Monument, or, Remembrancer of the best Practical Musick both Divine and Civil, that has ever been known to have been in the world*, London 1676, p.68.

14) Εἶναι ἀλήθεια ὅτι ὑπάρχουν τέτοιες περιπτώσεις, ὅχι ὅμως μόνον γιὰ τὸ τρίτο ζεῦγος τῶν χορδῶν τοῦ λαγούτου, ποὺ ὀφείλονται στὴν ὅχι καὶ τόσο καλὴ κατασκευὴ τοῦ ὄργάνου. Ὁ λαουτιέρης, ἀνάλογα μὲ τὴν εὐαισθησία του γιὰ τὸν ἤχο καὶ τὸ μεράκι του, γενικότερα γιὰ τὴν ποιότητα τοῦ ὄργάνου του, τίς ἀντιμετωπίζει μὲ διάφορους τρόπους.

15) Ἡ συνοδεία τοῦ νταουλίου στὶς μελωδίες ποὺ παίζει ἡ λύρα στὰ ἐθιμικὰ δρώμενα «Ἀναστενάρια» καὶ «Καλόγερος» εἶναι καθαρὰ ρυθμική.

16) Οἱ θεῖοι τοῦ γνωστοῦ λαϊκοῦ μουσικοῦ Ἰάκωβου Ἡλίου (Μέγαρο, 1906), ὀνομαστοὶ λαουτιέρηδες καὶ βιολιτζήδες, κούρντιζαν τὰ ὄργανά τους μὲ βάση τὸν ἤχο ποὺ ἔδινε ἡ καμπάνα τῆς Παναγίας (Κοίμηση τῆς Θεοτόκου) στὰ Μέγαρο: ἓνα μι χαμηλότερο ἀπὸ τὸ μι τοῦ τοινοδότη.

17) Οἱ κομπανίες αὐτές, μὲ τὸ νὰ παίζουν καὶ σὲ διάφορα νυκτερινὰ κέντρα, ὅπου συχνὰ συνεργάζονται καὶ μὲ ὄργανα τῆς δυτικῆς μουσικῆς, κουρντισμένα μὲ βάση τὸ 1a τοῦ τοινοδότη, ὑποχρεώθηκαν νὰ δεχθοῦν καὶ στὸ δικό τους κούρντισμα τὸ ὑψηλὸ 1a τοῦ εὐρωπαϊκοῦ διαπασῶν.

18) Οἱ Ἕλληνες λαϊκοὶ βιολιτζήδες χρησιμοποιοῦσαν, ἀπὸ παλιά, καὶ ξένης κατασκευῆς βιολιά, φερμένα συνήθως ἀπὸ τὴν Ἰταλία.

19) Ἄν μετατρέψουμε τὴν ἔνταση σὲ βάρος, τότε τὸ βάρος ποὺ δέχεται ὁ καβαλλάρης ἑνὸς βιολιῦ κουρντισμένου μὲ βάση τὸ 1a τοῦ τοινοδότη εἶναι 30 περίπου κιλά. Τὸ χαρακτηριστικὸ αὐτὸ παράδειγμα μᾶς δείχνει τὴ σημασίᾳ τῆς καλῆς κατασκευῆς. Πόσο σοφὰ πρέπει νὰ εἶναι μοιρασμένες οἱ ἀντιστάσεις τῶν διαφόρων μερῶν ἑνὸς ὄργάνου, γιὰ νὰ μπορῇ τὸ ὄργανο αὐτὸ νὰ δέχεται τέτοιο βάρος καὶ νὰ μὴ σκεβρώνη, καὶ φυσικὰ νὰ μὴ διαλύεται, βλ. *M. Pincherle, Le violon, Coll. «Que sais-je?», No 1196, Paris 1966, p.11. Emile Leipp, ὁ.π., σελ. 60-81.*

20) Ἀνάλογη παρατήρηση κάνει καὶ ὁ D. Boyden γιὰ τὸν ἤχο τῆς βιόλας (μὲ μπερντέδες), σὲ σύγκριση μὲ τὸν ἤχο τοῦ βιολιῦ (χωρὶς μπερντέδες). (*David D. Boyden, Catalogue of the Hill collection of musical instruments in the Ashmolean Museum, Oxford, London 1969, p. 5*).

21) *N. A. Χρυσοχοῖδου*, Τὰ τονιαῖα διαστήματα τῶν κλιμάκων τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς μετὰ καὶ σχετικῶν διαγραμμάτων, Ἀθῆναι 1956. *Γ. Σπυριδάκη - Σπ. Περιστέρη*, Ἑλληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια, ἔκδ. Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, τόμ. Γ', ἐν Ἀθῆναις 1968, σελ. κα'-λε'.

22) Τὴν ἴδια λέξη χρησιμοποιοῦν καὶ στὰ χωριά τῆς ἡπειρωτικῆς Ἑλλάδος. «Μιὰ ζυγιά ὄργανα», λένε, καὶ ἐννοοῦν τὸ ζουρνά (ἢ καραμούζα, ἢ πίπιζα) καὶ τὸ νταούλι.

23) Γιὰ τὴν «κομπανία» καὶ τὴ συμβολὴ τοῦ «καφέ-ἀμάν» στὴν ἀνάδειξή της, βλ. *Δέσποινας Μαζαράκη*, Τὸ λαϊκὸ κλαρίνο στὴν Ἑλλάδα, Ἀθήνα 1959, σελ. 21-22 καὶ 48-50.

24) Σημειώνουμε ὅτι πολλὲς φορές συγχέονται οἱ ὀνομασίες ζυγιά καὶ κομπανία, καὶ ὅτι τὴν κομπανία τὴ λένε συχνὰ —λαθεμένα βέβαια— καὶ ζυγιά.

25) Τὸ οὔτι (ἀπ' τὸ ἀραβ. al oud=ξύλο) ἔχει μεγάλο ἀχλαδόσχημο (ἐπιπεδόκυρτο) ἡχεῖο· κοντὸ καὶ φαρδὺ χέρι χωρὶς μπερντέδες· κεφαλὴ ποὺ σχηματίζει σχεδὸν ὀρθὴ γωνία μὲ τὸ χέρι καὶ κλειδιά ἀπ' τὰ πλάγια. Παίζεται μὲ πληκτρο (πέννα, ἀπὸ φλούδα κορμού ἢ κλαδιοῦ κερασιᾶς ἢ ἀπὸ κέρατο βοδιοῦ· σήμερα ἀπὸ πλαστικὴ ὕλη). Ἐχει πέντε διπλὲς ἐντέρινες χορδὲς (σὲ οὐνίσονο), κουρντισμένες κατὰ τέταρτες, ἐκτὸς ἀπ' τὴ βαρὺ-

τερη χορδὴ ποὺ κουρντίζεται σὲ διάστημα τόνου ἀπὸ τὴν ἐπόμενη. Στὴν κατασκευὴ τοῦ ἀκολουθεῖ τὴν ἴδια διαδικασία μὲ τὸ λαγούτο.

²⁶⁾ Σὲ μικρασιάτικα συνήθως γλέντια καὶ σὲ συγκροτήματα ποὺ ἔπαιζαν πολὺ καὶ τούρκικη μουσική.

²⁷⁾ *Jean Jacquot*, Luth, Encyclopédie de la musique, Fasquelle, t. III, Paris 1961.

²⁸⁾ *R. A. Higgins - R. P. Winnington-Ingram*, Lute-players in greek art, The Journal of hellenic studies, vol. LXXXV, 1965.

²⁹⁾ *C. Sachs*, ὁ.π., σ. 137. Musikgeschichte in Bildern, *M. Wegner*, Griechenland, Leipzig 1963 S.106. Λεξ. Liddell-Scott, λ. πανδούρα.

³⁰⁾ *Χρυσάνθου*, Ἀρχιεπισκόπου Διοραχίου, Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς, Τεργέστη 1832, σ. 194.

³¹⁾ *Constantin VII Porphyrogénète*, Le Livre des Cérémonies, par *Albert Vogt*, t. II, Paris 1940, p. 182-183, 189. *E. Wellesz*, A History of byzantine music and hymnography, second ed., Oxford 1962, p. 91. Βλ. ἐπίσης *F. Anoyanakis*, Ein byzantinisches Musikinstrument, Acta musicologica, vol. XXXVII, Fasc. III/IV, Juli-Dezember, Basel 1965, S. 158-165. Ὁ Φαίδων Κουκουλὲς θεωρεῖ ὅτι ἡ βυζαντινὴ πανδούρα δὲν εἶναι χορδόφωνο νυκτὸ ὄργανο, ἀλλὰ εἶδος ποιμενικοῦ αὐλοῦ (Φ. Κουκουλέ, Βυζαντινῶν βίος καὶ πολιτισμός, τόμ. Ε', Ἀθήναι 1952, σ. 243). Πραγματικά, στοὺς μεσαιωνικοὺς χρόνους, ἡ λέξ. πανδουρίς, πανδούριν, πανδούριον, πανδούρα σημαίνει καὶ τὸν ποιμενικὸ αὐλό. Ὅχι ὅμως μόνον τὸν αὐλό, ἀλλὰ καὶ τὸ ἐγχορδο νυκτὸ ὄργανο πανδούρα. Τὸ φαινόμενο δύο ἢ καὶ περισσότερα διαφορετικὰ ὄργανα νὰ ἔχουν τὴν ἴδια ὀνομασία, ἔχει διαπιστωθῇ σὲ οἰκουμενικὴ κλίμακα ἀπὸ τὴν ἐθνομουσικολογικὴ ἔρευνα. Ἐνα παράδειγμα ἀπὸ τὸ ἀρχαιοελληνικὸ instrumentarium: πηκτίς λεγόταν α) ἓνα εἶδος ἄρπας (χορδόφωνο νυκτὸ ὄργανο) καὶ β) ἓνα εἶδος πολυκάλαμου αὐλοῦ, ὅπως ἡ σύριγγα τοῦ Πανὸς (ἀερόφωνο ὄργανο, Λεξ. Liddel-Scott). Βλ. ἐπίσης, *R. Wright*, Dictionnaire des instruments de musique, Etude de lexicologie, London 1941, p. V.

³²⁾ Ὁ *Sachs* ἐτυμολογεῖ τὴ λ. πανδούρα (pantura) ἀπὸ τὸ σουμεριανὸ pan-tur=τόξο μικρό. Ἀπὸ τὸ μουσικὸ ὄργανο μουσικὸ τόξο πιστεύει ὅτι μπορεῖ νὰ προέρχεται καὶ ἡ ἀρχαιοελληνικὴ πανδούρα, ὡς ὄργανο καὶ ὡς λέξη (ὀνομασία). Βλ. *C. Sachs*, ὁ.π., σ. 137.

³³⁾ *Π.Π. Καλονάρου*, Βασίλειος Διγενῆς Ἀκρίτας, τόμ. I-II, Ἀθήναι 1970 (στίχ. Ἀθην., 16ος αἰ., 1878, Ἑσκόρ., 16ος, 827, 832, Ἀκριτ. ἄσμ. σ. 233). *Henri Grégoire*, Ὁ Διγενῆς Ἀκρίτας, Νέα Ὑόρκη 1942, σελ. 194-200. *Κ.Θ. Δημαρᾶ*, Ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας, ἔκδ. 4η, (Ἀθήνα) 1968 σελ. 22-24.

³⁴⁾ Ἡ γνώμη τοῦ *Σ. Καρᾶ* (Γένη καὶ διαστήματα..., σ. 16, ὑπ. 3) ὅτι ἡ «θαμπούρα τῶν βυζαντινῶν» εἶναι ὄργανον «καθαρῶς ἑλληνικόν, ὡς μὴ ἀπαντῶμενον εἰς τοὺς λοιποὺς τῶν ἀνατολικῶν λαῶν —πλὴν τῶν Τούρκων οἵτινες σώζουσι παράδοσιν βυζαντινὴν—...» δὲν τεκμηριώνεται ἱστορικά. Βλ. *C. Sachs*, ὁ.π., σελ. 82-83, 128. Musikgeschichte in Bildern, *Hans Hickmann*, Aegypten, Leipzig 1961, S. 28-29, 98-99.

³⁵⁾ *Ν.Γ. Πολίτου*, Ἐκλογαὶ ἀπὸ τὰ τραγούδια τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ, ἔκδ. τρίτη, Ἀθήναι 1932. *C. Fauriel*, Τὰ ἑλληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια, Εἰσαγ. *N. A. Βέη* (Bees), μετ. Ἀ. Χατζηγεμμανουήλ, Ἀθήνα 1956. *Κ. Α. Ψάχου*, Δημῶδη ἄσματα Γορτυνίας, Ἀθήναι 1923.

³⁶⁾ *Μαρίας Λιουδάκι*, Λαογραφικὰ Κρήτης, τόμ. Α' Μαντινάδες, Ἀθήναι 1936, σ. 38.

³⁷⁾ *Στρατηγοῦ Μακρυγιάννη*, Ἀπομνημονεύματα, Κείμενον, εἰσαγωγή, σημειώσεις *Γ. Βλαχογιάννη*, ἔκδ. Β', τόμ. πρῶτος, Ἀθήναι 1947, σ. 285, σημ. 2. Ὁ ταμπουράς τοῦ Μακρυγιάννη φυλάσσεται σήμερον στὸ Ἐθνικὸ Ἱστορικὸ Μουσεῖο (Παλαιὰ Βουλὴ, Ἀθήνα). Βλ. ἐπίσης, *Νικολάου Κασομούλη*, Ἐνθυμήματα στρατιωτικὰ τῆς Ἐπαναστάσεως τῶν Ἑλλήνων, 1821-1833, τόμ. Α', Ἀθήναι 1939, σ. 207, καὶ τόμ. Γ', Ἀθήναι 1942, σελ. 74-75.

³⁸⁾ Σὲ μεταπολεμικὸ κρητικὸ λαγούτο, ὁ κατασκευαστὴς τοῦ Γ. Ε. Φραγκιεδάκης (Χανιά), ἐνῶ εἶχε προσθέσει κανονικὰ τὰ δυὸ πρῶτα καλαμάκια, τὰ ἀμέσως ἐπόμενα τρία τὰ ἐφτιαξε ὅχι ἀπὸ καλάμι, ἀλλὰ ἀπὸ πλαστικὴ ὕλη (σεντεφόπαστα) καὶ τὰ ἔνωσε στὰ πλάγια, δίνοντάς τους ἔτσι ἓνα ἀφηρημένο γεωμετρικὸ σχῆμα. Χαρακτηριστικὸ παράδειγμα, πῶς ἓνα ἐξάρτημα, ἀρχικὰ σὲ ἄμεση λειτουργικὴ σχέση μετὰ τὸ παίξιμο τοῦ λαγούτου, χάνει σιγὰ-σιγὰ τὴν πρακτικὴν του ἀξία, γιὰ νὰ μεταμορφωθῇ τελικὰ σὲ διακοσμητικὸ μοτίβο.

³⁹⁾ Ὁ Ἕλληνας τῶν μεσαιωνικῶν χρόνων βρισκόταν σὲ συνεχή ἐπικοινωνία μετὰ τὸν γύρω του ἀραβικὸ καὶ γενικώτερα μουσουλμανικὸ κόσμον. Βυζαντινὸ καὶ μουσουλμανικὸ ἐμπόριο δὲν ξεχωρίζονται: τὸ ἓνα ἀρχίζει ἐκεῖ ὅπου σταματᾷ τὸ ἄλλο (*Histoire générale des civilisations, E. Perroy, Le Moyen âge, t. III, Paris 1955, p. 155*). Ὁλόκληρες ἄλλωστε περιοχὲς τῆς Βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας ἀποσπῶνται κατὰ καιροὺς ἀπὸ τὴν κυριαρχία της, γιὰ νὰ ἐπανέλθουν, ἔπειτα ἀπὸ ἓνα μικρὸ ἢ μεγάλον χρονικὸ διάστημα, καὶ πάλι στοὺς κόλπους της, ὅπως ἡ Κρήτη, ποὺ παραμένει ἀραβικὴ πάντως ἀπὸ ἓναν αἰῶνα (823-961) καὶ δέχεται τόσο ἐντονα τὴν ἐπίδραση τοῦ κατακτητῆ (*Κ. Παπαρηγοπούλου, Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ ἔθνους, τόμ. 4ος, Ἀθήναι 1932, σελ. 93, 95-96*). Τὸ Βυζάντιον ἐπηρέασε, ἀλλὰ καὶ δέχτηκε τὴν ἐπίδραση τῆς Ἀνατολῆς (*Cambridge Mediaeval History, IV, Cambridge 1923, p. 152, 773*). Στὸ κλίμα αὐτὸ τῆς συνεχοῦς ἐπικοινωνίας εἶναι εὐκόλως νὰ καταλάβουμε καὶ τίς ποικίλες ἀλληλοεπιδράσεις στὸ χῶρον τῆς μουσικῆς. Καὶ ἰδιαίτερα στὰ μουσικὰ ὄργανα, κοινὰ, σ' ἓνα μεγάλο ποσοστὸ τους, στοὺς λαοὺς τῆς Βαλκανικῆς χερσονήσου. Χωρὶς νὰ ξεχνᾶμε ἐπίσης, ὅτι τὰ μουσικὰ ὄργανα ἦταν καὶ εἶναι πάντα ἀπὸ τὰ περισσότερα κυκλοφοροῦντα στὸν κόσμον ἀντικείμενα (*A. Schaeffner, Larousse de la Musique, t. 1, Paris 1957, p. 468*).

⁴⁰⁾ Π. Π. Καλονάρου, Βασίλειος Διγενῆς Ἀκρίτας, τόμ. II, στίχ. Ε' 831-833. Βλ. ἐπίσης ἴδιον τόμ., στίχ. Ε' 1145-1150.

⁴¹⁾ British Museum, Ms. Add. 40731, fol. 7v., «Psautier de Bristol». Βλ. *Suzy Dufrenne, L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age, I, Paris 1966 p. 53, pl. 47*. Τὸ ἴδιον ψαλτήρι χρονολογεῖται 11ος-12ος αἰ. Βλ. Ἡ Βυζαντινὴ τέχνη, Τέχνη εὐρωπαϊκὴ, Κατάλογος Ἀθῆναι 1964, σ. 256.

⁴²⁾ Βενετία, Biblioteca Nazionale Marciana, Z. 540, φ. 3β. *Βίκτωρ Λάζαρεφ, Ἱστορία τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, τόμ. Α', Μόσχα 1947, σ. 114, πίν. 157 β*. Βλ. ἐπίσης *Α. Ξυγγοπούλου, Σαλώμη(ς), Ἑπετ. Ἑταιρ. Βυζαντ. Σπ., τόμ. IB' (1936), σ. 269, εἰκ. 3*.

⁴³⁾ Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν, ἀρ. 178. Τὴ χρονολόγησιν τοῦ ἀναγλύφου τὴν ὀφείλουμε στὴ βυζαντινολόγον καὶ Ἀννα Χατζηνικολάου.

⁴⁴⁾ *Α. Ξυγγοπούλου, Τὸ ἀνάκτορον τοῦ Διγενῆ Ἀκρίτα, Λαογραφία, τόμ. IB' (1938-48), σ. 547 κ.ε.*

⁴⁵⁾ *Κ. Ε. Λασσιθιωτάκη, Ἑκκλησίαι τῆς Δυτικῆς Κρήτης, Ἐπαρχία Σελίνου, Κρητικὰ Χρονικά, τόμ. KB' (1970), σελ. 137-138*.

⁴⁶⁾ Στὴν περιγραφὴ τῆς τοιχογραφίας ὁ Κώστας Λασσιθιωτάκης δὲν ἀναφέρει τὸ μικρὸ νταούλι (βλ. προηγούμενη σημ.).

⁴⁷⁾ Γιὰ τὴ σημασία τῶν χορδῶν ποὺ ἀνοίγουν σὰν ριπίδι καὶ δένονται στὸν καβαλλάρη, γιὰ νὰ βοηθοῦν τὸ τσίμπημα τῶν χορδῶν στὰ νυκτὰ ὄργανα, βλ. *Werner Bachmann, The Origins of Bowing, London 1969, p. 38*.

⁴⁸⁾ *Ν. Κ. Μουτσοπούλου, Ἡ Παλαχώρα τῆς Αἰγίνης, Ἀθήναι 1962, σελ. 138-139*. Ἡ τοιχογραφία «Αἰνεῖτε», καλυμμένη ἀπὸ ἄλατα, δὲν προσφέρεται γιὰ μιὰ καλὴ φωτογράφησιν. Τὸ σχέδιον 11 εἶναι ἀντίγραφο ἀπὸ φωτογραφία ἐργασίας.

⁴⁹⁾ Τὸ σχέδιον 12 εἶναι ἀντίγραφο ἀπὸ φωτογραφία ἐργασίας.

⁵⁰⁾ Στ. Παπαδοπούλου, Πάτμος, Ὁδηγὸς τοῦ ἐπισκέπτη, Ἀθήνα 1967.

⁵¹⁾ Κώδ. Harley 5644, Βρετανικὸ Μουσείο. Βλ. Βασ. Λαούρδα, Αἱ μικρογραφίαι τοῦ Ἐρωτοκρίτου, Κρητικὰ Χρονικά, τόμ. ΣΤ' (1952), σελ. 299-320, πίν. ΚΔ'-ΝΔ'.

⁵²⁾ Συλλογὴ Μουσείου Μπενάκη.

⁵³⁾ O. M. v. Stackelberg, Trachten und Gebräuche der Neugriechen, Berlin 1831. Πρώτη ἐκδ.: Costumes et usages des peuples de la Grèce moderne, gravés d'après les dessins exécutés sur les lieux en 1811 par le Baron O.M. de Stackelberg, Rome 1825.

⁵⁴⁾ Κομπανία ἀδελφῶν Δημ. Παπαδοπούλου. Δημήτριος (πατέρας) - λαγούτο, Κώστας - βιολί, Γιώργος - κλαρίνο, Τηλέμαχος - σαντούρι.

⁵⁵⁾ Γιὰ τὴ μορφή τοῦ λαγούτου, μὲ τὸ χέρι νὰ συνεχίσει τὸ ἥχεο χωρὶς νὰ ξεχωρίζῃ ἀπὸ αὐτό, σημαντικὸ ρόλο ἔπαιξε τὸ ὕλικό καὶ ὁ τρόπος κατασκευῆς. Πρὶν χρησιμοποιήσουν τὴν τεχνικὴ μὲ ντούγιες, τὸ ἥχεο καὶ τὸ χέρι σ' ἓνα μακρὺ λαγούτο (ταμπουράς, μπουζούκι κλπ.) γινόταν ἀπὸ μονοκόμματο ξύλο καὶ ἡ σκάφη ἦταν πάντα σκαφτὴ. Λόγοι τεχνικοὶ λοιπὸν — νὰ εἶναι γερὸ τὸ ὄργανο στὸ μέρος ποὺ τελειώνει τὸ ἥχεο καὶ ἀρχίζει τὸ χέρι — ἔχουν ὑπαγορεύσει αὐτὴ τὴ μορφή. Ἡ συντηρητικότητά δὲμως ποὺ χαρακτηρίζει γενικὰ τὴν κατασκευὴ τῶν λαϊκῶν ὀργάνων ἔχει συμβάλει, ὥστε νὰ ἐπιζῇ ἡ μορφή αὐτὴ πολλοὺς αἰῶνες μετὰ τὴ χρησιμοποίησιν τῆς τεχνικῆς μὲ ντούγιες γιὰ τὴν κατασκευὴ τοῦ ἥχεο. Ἀκόμα δηλ. καὶ ὅταν ἐπαψαν νὰ ὑπάρχουν οἱ λόγοι ποὺ τὴν εἶχαν ἐπιβάλλει παλαιότερα.

⁵⁶⁾ Βιτζέντζου Κορνάρου, Ἐρωτοκρίτος, Ἐκδοσις κριτικὴ ὑπὸ Στ. Ξανθουδίδου, Ἡράκλειον Κρήτης 1915, Α' 391-2.

⁵⁷⁾ Ὅλα τὰ ὄργανα τοῦ τύπου ταμπουρά ποὺ ἔχουμε μελετήσει εἶχαν στὴν ἄκρη τοῦ χεριοῦ μιὰ τρύπα γιὰ φούντα. Μὲ φούντα ἀπεικονίζεται καὶ ὁ ταμπουράς στὴν τοιχογραφία «Αἰνεῖτε» τῆς Φανερωμένης, στὴ Σαλαμίνα (18ος αἰ., πίν. XI).

⁵⁸⁾ Τ. Α. Γριτσοπούλου, Ἡ κατὰ τὴν Κυνουρίαν μονὴ τῆς Λουκοῦς, Πελοποννησιακά, τόμ. Σ' (1963-1968), σελ. 129-190.

⁵⁹⁾ Ἀκριβὲς ἀντίγραφο ἀπὸ φωτογραφία ἐργασίας.

⁶⁰⁾ Τὴν ἴδια αὐτὴ ἐποχὴ ἡ παραδοσιακὴ τούρκικη μουσικὴ χρησιμοποιεῖ ἀποκλειστικὰ τὸ οὔτι (μεγάλο ἥχεο καὶ κοντὸ χέρι). Τὸ λαγούτο μὲ μεγάλο ἥχεο καὶ μακρὺ χέρι, ποὺ λέγεται στὴν Τουρκία lavouta ἢ lavta, χρησιμοποιεῖται σὲ πολὺ περιορισμένη κλίμακα καὶ ποτὲ στὴν κλασικὴ παραδοσιακὴ μουσικὴ τῆς Τουρκίας. Ὁρισμένοι μάλιστα μουσικολόγοι θεωροῦν τὸ lavouta ὅτι «δὲν ἔχει καθαρὰ τούρκικο χαρακτῆρα», ἐνῶ ἄλλοι δὲν τὸ ἀναφέρουν καθόλου ἀνάμεσα στὰ ὄργανα τοῦ τούρκικοῦ instrumentarium. Βλ. R. Yekta Bey, La musique turque, Encyclopédie de la musique (Lavignac), Première partie, Histoire de la musique, vol. V. Paris 1922, p. 3015, 3017-3018. K. et U. Reinhard, Turquie, Paris 1969. p. 112, A. Adnan Saygun, Musique turque, Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de la musique, vol. I, Paris 1960, p. 601-3, 613-616. Ἀνάλογη γνώμη ἔχει καὶ ὁ καθ. L.E.R. Picken (Jesus College, Cambridge) στὸ βιβλίο του Turkish folk musical instruments ποὺ κυκλοφορεῖ προσεχῶς: ἀπλῶς ἀναφέρει τὸ lavouta ἢ lavta. Σὲ πρόσφατο δὲμως ἀπαντητικὸ γράμμα του, σχετικὸ μὲ τὴ θέση τοῦ lavouta ἢ lavta στὴν παραδοσιακὴ μουσικὴ τῆς Τουρκίας, γράφει: «My impression is that, as your authorities suggest, this instrument made no detectable impact on Turkish music... It was perhaps derived from an instrument of either the Italian or the Greek communities in Pera or Galata» (16.10.1972).

⁶¹⁾ Δέσποινας Μαζαράκη, δ.π., σελ. 21-22, 23-48, 48-52.

⁶²⁾ Κ. Θ. Δημαρά, Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς λογοτεχνίας, ἐκδ. 4η, (Ἀθήνα) 1968, σελ. 65-96.

⁶³⁾ S. Baud-Bovy, La strophe de distiques rimés dans la chanson grecque, «Studia memoriae Belae Bartok sacra», Budapest 1957. Βλ. ἐπίσης τοῦ ἰδίου La chanson populaire grecque du Dodécanèse, Les textes, Paris 1936.

⁶⁴⁾ Carlier de Pinon, Voyage en Orient, publié par E. Blochet, Paris 1920, p. 93. Τὸ ταξίδι ἔγινε τὸ 1579.

⁶⁵⁾ Ambassade en Turquie de Jean de Gontaut Biron, baron de Salignac, 1605 à 1610, Voyage à Constantinople - Séjour en Turquie, Relation inédite, précédée de la vie du baron de Salignac par le Comte Théodore de Gontaut Biron, Paris 1888, p. 39. Ἡ βάρτιση ἔγινε τὸ Νοέμβριο τοῦ 1604.

⁶⁶⁾ Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, Ἑλληνικά δημοτικά τραγούδια, τόμ. Α', ἐν Ἀθήναις 1962, σ. 114.

⁶⁷⁾ Π. Π. Καλονάρου, Βασίλειος Διγενῆς Ἀκρίτας, τόμ. Π. Γιὰ τὴ χρονολόγησι τοῦ χειρ. Ἑσχοριὰλ (16ος ἢ 15ος ἢ καὶ 14ος αἰ.) βλ. σ. η', ὑποσ. ἀρ. 18, τόμ. 2.

⁶⁸⁾ Γ. Χορτάτση, Κατζοῦρμπος, Κωμωδία, Κριτικὴ ἔκδοσις Λίνου Πολίτη, Ἄττο τέταρτο, Ἡράκλειον Κρήτης 1964, σ. 64 στ. 229.

⁶⁹⁾ Στ. Ἀλεξίου, Κρητικὴ Ἀνθολογία, δευτέρη ἔκδ., Ἡράκλειον Κρήτης 1969, σ. 63.

⁷⁰⁾ Στ. Ἀλεξίου, Κρητικὴ Ἀνθολογία, ὁ.π., σ. 211. Βλ. ἐπίσης Στεφ. Ξανθουδίδου, Ὁ Φαλλίδος, Ἐπετ. Ἐταιρ. Βυζαντινῶν Σπουδῶν, τόμ. Δ' (1927), σ. 100, στ. 44 ἐξ.

⁷¹⁾ Μαρίνου Ζάνε (Μπουνιαλῆ), Ὁ Κρητικὸς πόλεμος, ὑπὸ Ἀγαθαγγέλου Ξηρουχάκη, Τεργέστη 1908, σελ. 570, στ. 17.

⁷²⁾ Βιτζέντζου Κορνάρου, Ἐρωτόκριτος, ὁ.π., Α' 391-2, 647-8, Β' 1349.

⁷³⁾ Τὸ ὕλικὸ αὐτὸ θ' ἀποτελέσῃ, ὅπως ἐλπίζουμε, ἓνα αὐτοτελὲς μικρὸ μελέτημα.

⁷⁴⁾ C. Sachs, ὁ.π., σ. 366. Antony Baines, Victoria and Albert museum, Catalogue of musical instruments, vol. II, London 1968, fig. 22, No 3/4.

⁷⁵⁾ Βλ. Τηλεφωνικὸ κατάλογο Ἀττικῆς 1971.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ὄνομασία	Σελ. 175
Κατασκευὴ	» 175
Διαστάσεις, σ. 175. Ὑλικά, σ. 178. Σκάφη, σ. 178. Χέρι, σ. 181. Καπάκι, σ. 181. Ἀποξήρανση ξύλων, σ. 183. Διακόσμηση, σ. 183. Συμπληρωματικὲς ἐργασίαι (χέρι, καράβολας, διακριτικὰ τῶν «φωνῶν», λουστράρισμα, καβαλλάρης, τερσές, μαξιλάρι, μπερντέδες, χορδές, καλαμάκια, διακόσμηση, πετσάκι), σ. 185. Πέννα, σ. 189.	
Τεχνικὴ παιζίματος - Μουσικὲς δυνατότητες	» 189
Πῶς παίζει ὁ λαουτιέρης (καθισμένος καὶ ὄρθιος), σ. 189. Πῶς κρατᾷ τὴν πέννα, σ. 190. Κούρντισμα λαγούτου, σ. 190. Οἱ χρωματισμοὶ στὸ λαγούτο, σ. 193. Ἑχητικὴ ἔκταση, σ. 194. Ρυθμικὴ συνοδεία - Ρυθμικοὶ σχηματισμοί, σ. 195. Ἀρμονικὴ συνοδεία, σελ. 199.	
Ζυγιά - κομπανία	» 199
Ἡ λαουτοκιθάρα	» 201
Κιθάρα - Λαουτοκιθάρα, σ. 201. Ἡ χρυσὴ ἐποχὴ τοῦ λαγούτου, σ. 202.	
Ἐπάγγελμα	» 202
Τὸ λαγούτο στὸν ἑλλαδικὸ χῶρο	» 202
Λαγούτο καὶ οὔτι, σ. 202. Μακρὰ λαγούτα - Κοντὰ λαγούτα, σ. 203. Ἀρχαιοελληνικὴ πανδούρα - Βυζαντινὴ πανδούρα - Νεοελληνικὸς ταμπουράς - Πηγές, σ. 204. Διαμόρφωση ἑλληνικοῦ λαγούτου - Πριμαδόροι λαουτιέρηδες - Μορφολογικὴ ἐξέλιξη - Πηγές, σ. 205. Συγκεφαλαίωση, σ. 216.	
Ἐπίμετρο	» 217
Κατασκευαστὲς λαγούτων, σ. 218. Ἡ ἐπαγγελματικὴ ιδιότης «λαουτιέρης» ὡς ἐπώνυμο, σ. 218.	
Μουσικὰ παραδείγματα	» 219
Σημειώσεις	» 234