



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Η ΟΡΓΑΝΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΤΑΜΠΟΥΡΑ
ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΑΙ ΔΙΕΘΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΛΑΜΠΡΟΣ ΔΡΑΓΑΤΑΚΗΣ

Επιβλέπουσα: ΜΑΡΙΑ ΖΟΥΜΠΟΥΛΗ

Άρτα 2019



UNIVERSITY OF IOANNINA
FACULTY OF MUSIC STUDIES
DEPARTMENT OF MUSIC STUDIES

DISSERTATION

**THE ORGANOLOGY OF TAMPOURAS
IN THE GREEK AND INTERNATIONAL BIBLIOGRAPHY**

LAMPROS DRAGATAKIS

Supervisor: MARIA ZOUMPOULI

Arta 2019

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Τόπος, Ημερομηνία: Άρτα, 29/03/2019

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπων καθηγητής

Όνομα Επίθετο: Μαρία Ζουμπούλη

Τίτλος, βαθμίδα: Αναπληρώτρια καθηγήτρια

Υπογραφή

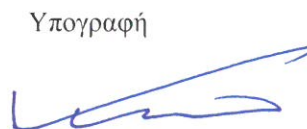


2. Μέλος επιτροπής

Όνομα Επίθετο: Γιώργος Κοκκώνης

Τίτλος, βαθμίδα: Αναπληρωτής καθηγητής

Υπογραφή

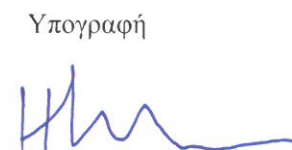


3. Μέλος επιτροπής

Όνομα Επίθετο: Ηλίας Σκουλίδας

Τίτλος, βαθμίδα: Επίκουρος καθηγητής

Υπογραφή



Ο/Η Πρόεδρος του Τμήματος

Όνομα Επίθετο: Μαρία Ζουμπούλη

Τίτλος, βαθμίδα: Αναπληρώτρια καθηγήτρια

Υπογραφή



Δραγατάκης Λάμπρος, 2019 ©

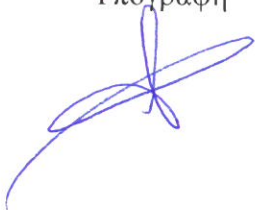
Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved

Δήλωση μη λογοκλοπής

Δηλώνω υπεύθυνα και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί πνευματικής ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα πτυχιακή εργασία είναι εξ ολοκλήρου αποτέλεσμα δικής μου ερευνητικής εργασίας, δεν αποτελεί προϊόν αντιγραφής ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους. Όλες οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν (κάθε είδους, μορφής και προέλευσης) για τη συγγραφή της περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία.

Δραγατάκης Λάμπρος

Υπογραφή

A handwritten signature in blue ink, consisting of a stylized, cursive 'L' shape with a horizontal stroke extending to the left and a vertical stroke extending upwards, with a small loop at the top.

Στον πατέρα μου, Χρήστο,
που με στήριξε σε όλες
τις δύσκολες στιγμές.

Περίληψη

Ο ταμπουράς προβάλλεται ως κατ' εξοχήν όργανο της ελληνικής παράδοσης με αρχαιοελληνικές ρίζες. Η σχέση ταμπουρά και βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής είναι διαδεδομένη τόσο στον μουσικό όσο και τον μουσικολογικό κύκλο, ενώ στον εκκλησιαστικό θεωρείται άρρηκτη. Ιδιαίτερα αξιολογείται στο πλαίσιο αυτό η ιδιαιτερότητα του οργάνου που έγκειται στα κινούμενα τάστα και που χρησιμοποιήθηκε ως επιχείρημα ότι ο ταμπουράς δύναται να αποδώσει τις κλίμακες της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής, οι οποίες περιέχουν διαστήματα μικρότερα του ημιτονίου.

Στην εργασία αυτή θα προσπαθήσουμε να αναζητήσουμε στη βιβλιογραφία την επιβεβαίωση των παραπάνω δεδομένων και τον τρόπο με τον οποίο η εμπέδωσή του στο ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα διαμόρφωσε μια συγκεκριμένη κουλτούρα γύρω απ' αυτό το όργανο.

Λέξεις κλειδιά: ταμπουράς, λαογραφία, εθνικισμός, εθνική ταυτότητα, ιστορικές και πολιτισμικές κατασκευές

Abstract

Tampouras is viewed as the main instrument of greek tradition with roots in ancient Greece. The relation between *tampouras* and byzantine ecclesiastic music is widespread in the musician as much as in the musicologist community, while in the ecclesiastic is considered indissoluble. Especially is assessed into this context the distinctiveness of the instrument related to the moveable frets and that was used as an argument that the *tampouras* is capable of rendering the scales of byzantine ecclesiastic music, which including intervals with quartertone notes.

In this study we will try to search in the bibliography for the verification of the above data and the way that the consolidation in the greek education system configured a specific culture about this instrument.

Key words: *tampouras*, folklore, nationalism, national identity, historic and cultural constructions

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Περίληψη	vi
Πίνακας περιεχομένων	viii
Πρόλογος	1
Εισαγωγή	2
Σύντομο ιστορικό του επισκοπούμενου θέματος	4
Η βιβλιογραφία της οργανολογίας του <i>ταμπουρά</i>	7
Α. Η ξενόγλωσση βιβλιογραφία	
• New Grove	8
• Walter Feldman	13
• Laurence Picken.	14
Β. Η ελληνόγλωσση βιβλιογραφία	
• Φοίβος Ανωγειανάκης	21
• Σταυρός Καρακάσης	38
• Ross Daly	54
• Άλλοι συγγραφείς – Μέθοδοι <i>ταμπουρά</i>	59
Επίλογος	64
Βιβλιογραφία	67

Πρόλογος

Η ενασχόληση με το θέμα της ένταξης του *ταμπουρά* στο ελληνικό οργανολόγιο και του ιδεολογικού άξονα προώθησης και διδασκαλίας στα Μουσικά σχολεία της Ελλάδας ξεκίνησε με αφορμή το προσωπικό ενδιαφέρον για το γνωστικό αντικείμενο, βάσει της ειδικότητας, που καλούμαι μετά την αποφοίτηση να μεταδώσω στη νέα γενιά. Κύριες συνιστώσες υπήρξαν τα μαθήματα της σχολής, ιδιαίτερα όμως τα *Ζητήματα ελληνικής λαϊκής μουσικής* μου έδωσαν το έναυσμα και ενήργησαν ως εφαλτήριο της απόφασης αυτής και η πτυχιακή εργασία ως το μέσον υλοποίησής της.

Σχετικά με τη βιβλιογραφία, τα συγγράμματα που αναλύθηκαν αποτελούν τις μοναδικές διαθέσιμες πηγές που έχει πρόσβαση ο εκπαιδευτικός ή οποιοσδήποτε ενδιαφέρεται να ασχοληθεί με τον *ταμπουρά*. Καλύπτουν ένα ευρύ χρονολογικό φάσμα αποτελώντας ένα μέσο καθοδήγησης και προσανατολισμού για τους ενδιαφερόμενους, καθώς επίσης συνιστούν τεκμήρια της ιδεολογίας και της αισθητικής του δημιουργού τους.

Οι δυσκολίες που προέκυψαν, πέρα από την περιορισμένη βιβλιογραφία και εικονογραφία, αφορούσαν τον εντοπισμό βιβλίων που ήταν εκτός κυκλοφορίας ή διαθεσιμότητας και κυρίως τη διαχείριση ενός συνόλου πληροφοριών, που μεταβιβάζονταν από γενιά σε γενιά μέσω προφορικών διαδικασιών και είχαν υποστεί διάβρωση κατά την καταγραφή τους, στο πλαίσιο της συγκρότησης της νεοελληνικής ταυτότητας.

Με την ολοκλήρωση της εργασίας αισθάνομαι την ανάγκη να ευχαριστήσω ολόψυχα την κα. Μαρία Ζουμπούλη για τη συνεχή επιστημονική καθοδήγηση, από τη διαμόρφωση του θέματος έως την τελική κατάθεση της εργασίας, καθώς και για την ψυχολογική συμπαράσταση σε όλες τις δυσκολίες που φάνινονταν ανυπέρβλητες. Επίσης, εγκάρδιες ευχαριστίες οφείλω στον καθηγητή μου κ. Γιώργο Κοκκώνη για το ειλικρινές ενδιαφέρον του και τις ανεκτίμητες συμβουλές του στη σύνθεση της εργασίας αυτής.

Εισαγωγή

Στις μέρες μας ο μουσικός πολιτισμός αυτού του τόπου βλέπουμε να επιδεικνύεται καθημερινά μέσα από κοινωνικές πρακτικές και εκπαιδευτικές διαδικασίες με επίκεντρο τη λεγόμενη «παραδοσιακή» μουσική. Ο Ross Daly μας πληροφορεί πως τα πράγματα δεν ήταν πάντοτε έτσι, αφού η ελληνική πολιτεία μέχρι πρόσφατα δεν αναγνώριζε επίσημα την «παραδοσιακή» ή δημοτική μουσική, ενώ μέχρι την ίδρυση του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής δεν υπήρχαν αναγνωρισμένα πτυχία για τα όργανα που εξέφραζαν τη μουσική αυτή. Η ίδρυση των μουσικών σχολείων σήμανε την εισαγωγή της «παραδοσιακής» μουσικής στο πρόγραμμα της εθνικής εκπαίδευσης, χωρίς ποτέ να οριστεί με σαφήνεια η σημασία και το περιεχόμενό της μουσικής αυτής. Συνάμα, εισάγονται και τα «παραδοσιακά» όργανα που φέρεται ότι την εκφράζουν, προσκρούοντας σε ένα πλήθος αντινομιών¹.

Η ένταξη του *ταμπουρά* στο ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα μέσα από το θεσμό των μουσικών σχολείων έκλεισε ήδη τριάντα χρόνια και παραμένει έως σήμερα στο επίκεντρο έντονων συζητήσεων. Η αιτία έγκειται στο γεγονός, ότι το όργανο αυτό προβάλλεται ως κατεξοχήν όργανο της ελληνικής παράδοσης με αρχαιοελληνικές ρίζες. Επιπλέον του προσδίδεται μια ιδιαίτερη σχέση με την βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική. Από την απέναντι πλευρά, ο *ταμπουράς* επικρίνεται ως ένα όργανο που δεν ανήκει στο ελληνικό οργανολόγιο και η εισαγωγή του στο χώρο της εκπαίδευσης πραγματοποιήθηκε εκπληρώνοντας περισσότερο ιδεολογικές παρά μουσικές ανάγκες.

Η εργασία αυτή αναζητά στη βιβλιογραφία την επιβεβαίωση των παραπάνω δεδομένων και τον τρόπο με τον οποίο η εμπέδωσή του στο ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα διαμόρφωσε μια συγκεκριμένη κουλτούρα γύρω απ' αυτό το όργανο.

1. Μαρία Ζουμπούλη, Η «παραδοσιακή» μουσική ως αντικείμενο διδασκαλίας: θεωρητικοί προβληματισμοί, προφορική εισήγηση στο ετήσιο συνέδριο της Πανελλήνιας Ένωσης Γονέων Μουσικών Σχολείων (Μυτιλήνη, 28-29 Μαρτίου 2008).

Σε πρώτη φάση γίνεται μια προσπάθεια ιστορικής ανίχνευσης του οργάνου καθ' όλη τη διάρκεια του 20ου αιώνα, από τη δημόσια εμφάνιση και καταγραφή του *ταμπουρά* ως όργανο του Μακρυγιάννη, τις λαογραφικές έρευνες και τις ραδιοτηλεοπτικές εκπομπές, έως την εισαγωγή του οργάνου ως υποχρεωτικό μάθημα στον νεοσύστατο, τότε, θεσμό των μουσικών σχολείων.

Η οργανολογική τεκμηρίωση του *ταμπουρά* συνιστά τον κύριο όγκο αυτής της εργασίας, καθώς στην υπάρχουσα βιβλιογραφία, ιδιαίτερα δημοφιλείς τίτλοι έχουν αποτελέσει τη βάση σε εκπαιδευτικές και μουσικολογικές μελέτες, αλλά ταυτόχρονα έχουν τεθεί υπό αμφισβήτηση, όσον αφορά την επιστημονική τους εγκυρότητα. Υπό το πρίσμα αυτό, παρουσιάζονται αναλυτικά όλες οι πηγές τόσο από την ξενόγλωσση όσο και την εγχώρια βιβλιογραφία. Στην αναζήτηση περικλείονται και οι *Μέθοδοι ταμπουρά* που έχουν κυκλοφορήσει όλα αυτά τα χρόνια, αποκλειστικά ως βοήθημα για το μάθημα του *ταμπουρά* στα μουσικά σχολεία.

Σύντομο ιστορικό του επισκοπούμενου θέματος

Πριν από περίπου εκατό χρόνια εμφανίζεται για πρώτη φορά στη δημοσιότητα ένα όργανο το οποίο δεν ήταν ιδιαίτερα γνωστό και αποδιδόταν σε έναν από τους αγωνιστές της ελληνικής επανάστασης του 1821, τον Στρατηγό Γιάννη Μακρυγιάννη. Το όργανο αυτό καταγράφηκε ως *ταμπουράς* και μέχρι σήμερα παραμένει άγνωστο ποιος ήταν ο εμπνευστής της ονομασίας αυτής. Ο όρος μπορεί να απαντάται σε κείμενα περιηγητών ή δημοτικά τραγούδια ή ακόμα και ποιήματα, όμως δεν ορίστηκε ποτέ με σαφήνεια ποιο όργανο ακριβώς εννοείται σε κάθε περίπτωση, και ακόμα λιγότερο κατά πόσο αυτό ταυτίζεται με το όργανο που σήμερα ονομάζεται *ταμπουράς* στην Ελλάδα.

Το 1930 ξεκινούν οι πρώτες λαογραφικές μελέτες με στόχο όχι μόνο την μουσική καταγραφή, όπως συνέβαινε έως τότε με τις συλλογές τραγουδιών της προφορικής λαϊκής παράδοσης, αλλά και τη φωνογράφηση των τοπικών μουσικών ιδιωμάτων των Ελλήνων. Η πρώτη απόπειρα πραγματοποιείται από τη μουσικολόγο και αργότερα ιδρύτρια του συλλόγου *Μουσικά αρχεία της παράδοσης* (σήμερα *Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών*) Μέλπω Λογοθέτη Μερλιέ με την πρωτοποριακή τότε τεχνολογική υποστήριξη του Γάλλου γλωσσολόγου Huber Pernot. Οι δυο τους καταγράφουν σε πρώτη φάση τραγούδια του μικρασιατικού ελληνισμού. Το παράδειγμα αυτό θα ακολουθήσουν σύντομα και άλλοι καταγραφείς, όπως ο Ελβετός φιλέλληνας Samuel Baud-Bovy. Ωστόσο, σε όλες τις αποστολές αυτές δε γίνεται καμία ηχητική καταγραφή με την ονομασία *ταμπουράς*², τουλάχιστον όσον αφορά το κοινώς προσβάσιμο υλικό.

Η είσοδος της Ελλάδας στον Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο το 1940 και η εμφύλια διαμάχη που ακολούθησε, είχε ως αποτέλεσμα την αναστολή των μουσικών αποστολών αυτών για περίπου δέκα χρόνια. Η μεταπολεμική

2. Στις ηχογραφήσεις της Μέλπως Μερλιέ καταγράφονται αρκετά τραγούδια από την Μικρά Ασία, στα οποία δυστυχώς υπάρχει πρόσβαση σε ένα ελάχιστο μέρος αυτών. Ένα από αυτά είναι το παιδικό τραγούδι *Ντίλιμ ντίλιμ* από την περιοχή της Καππαδοκίας, στο οποίο τραγουδά η Χαρίκλεια Κανάκη και τη συνοδεύει ο Θεόδωρος Χατζησυμεωνίδης στο *μπουζούκι*. Δεν είναι ξεκάθαρο αν το όργανο καταγράφηκε έτσι από τον ίδιο ή τη Μερλιέ. Ο ήχος του ωστόσο δεν παραπέμπει στον γνωστό ήχο του *μπουζουκιού*. Η ηχογράφηση είναι αναρτημένη στο διαδίκτυο: https://www.youtube.com/watch?v=t_z3UaEuB8I (πρόσβαση στις 01.02.2019).

περίοδος χαρακτηρίζεται από πολιτική ομαλότητα, επιφέροντας σταθερότητα στην κοινωνική ζωή των ανθρώπων και επιστροφή στην πρότερη ηρεμία, οπότε οργανώνονται εκ νέου τέτοιου είδους αποστολές.

Τη δεκαετία του 1960 πραγματοποιούνται πιο συστηματικά και πυκνώνουν οι εξορμήσεις στον εξωαστικό χώρο, με σκοπό την εξεύρεση, αποτύπωση και διάσωση του «αυθεντικού» λαϊκού πολιτισμού. Σύντομα αρχίζουν να δημοσιοποιούνται, είτε με τη μορφή βιβλίων, είτε άρθρων, τα πρώτα ευρήματα. Οι λαογραφικές εκδόσεις της εποχής αυτής περιλαμβάνουν κείμενα, τα οποία παρέχουν στον αναγνώστη ένα είδος πολιτισμικής ταυτότητας για το όργανο *ταμπουράς*, περιγράφοντάς το ως ένα ιδιαίτερο όργανο με αρχαιοελληνικές καταβολές, που επιβίωσε τον Μεσαίωνα με την ονομασία *θαμπούρα*. Στη συνέχεια, κατά τον αγώνα της εθνικής ανεξαρτησίας από την Οθωμανική Αυτοκρατορία, κατείχε ενεργό ρόλο στις μουσικές πρακτικές των Ελλήνων αγωνιστών και φτάνοντας στις αρχές του 20ού αιώνα το όργανο αυτό εξαφανίζεται από τα μουσικά δρώμενα της εποχής.

Στο μεταξύ, η τεχνολογική εξέλιξη έχει επιτρέψει την κυκλοφορία των μουσικών καταγραφών με τη μορφή δίσκων βινυλίου, κάτι που αποτελεί ένα νέο και ισχυρό εργαλείο στη διάθεση των ερευνητών, αφού χρησιμοποιείται κατά κόρον ως αναμφισβήτητο μονοπάτι που οδηγεί στην επαλήθευση των ερευνών τους. Η πρακτική αυτή παγιώνεται, ωστόσο η απουσία του *ταμπουρά* από όλες αυτές τις εκδόσεις είναι αξιοσημείωτη.

Παράλληλα, καταβάλλεται προσπάθεια για την ανάδειξη και προβολή του ελληνικού μουσικού πλούτου ως ταυτοτικού στοιχείου, αξιοποιώντας το ραδιόφωνο και την τηλεόραση με εκπομπές που διαμορφώνουν τη μουσική αισθητική των Ελλήνων και στηρίζονται, κατά κύριο λόγο, στα στοιχεία των λαογραφικών μελετών, τα οποία και αναμεταδίδουν στο κοινό.

Οι ερευνητές με τις εκδόσεις τους, επιχειρούν να επαναφέρουν στο προσκήνιο τον ταμπουρά ως ένα ιδιαίτερο λαϊκό όργανο. Πέρα δε από την επιζητούμενη αναβίωση, του προσδίδουν μια επιπλέον ξεχωριστή ιδιότητα, την ικανότητα αξιόπιστης απόδοσης των διαστημάτων της βυζαντινής

εκκλησιαστικής μουσικής. Βάσει της ιδιότητας αυτής, το όργανο εισάγεται το 1988 στο ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα μέσα από το θεσμό των Μουσικών σχολείων, όπου και παραμένει μέχρι σήμερα έχοντας έναν προνομιούχο ρόλο.

Η βιβλιογραφία της οργανολογίας του ταμπουρά

Για τις ανάγκες μιας όσο γίνεται ευρύτερης οργανολογικής προσέγγισης, η έρευνα προσανατολίστηκε στην ονοματολογία του *ταμπουρά*, αναλύοντας και συγκρίνοντας τις απόψεις των μελετητών που περιέγραψαν την ταυτότητα του οργάνου.

Η παρουσίαση που ακολουθεί στις επόμενες σελίδες, προσπαθεί να αποτυπώσει την συνολική εικόνα, εκκινώντας από τις πιο πρόσφατες δημοσιεύσεις. Γίνεται δε προσπάθεια ώστε να διασταυρώνονται οι εκάστοτε παραπομπές και να ελέγχεται κατά το δυνατόν ο τρόπος με τον οποίον στοιχειοθετούνται τα επιχειρήματα του κάθε ερευνητή.

Η επισκόπησή μας εκκινεί από τη διεθνή βιβλιογραφία, όπου η περιγραφή του οργάνου εντάσσεται κατά κανόνα σε ένα ευρύτερο μεθοδολογικό σχήμα, είτε από την πλευρά της οργανολογίας, είτε από την πλευρά της ιστορικής μουσικολογίας. Στο πλαίσιο αυτό, η εικόνα που δίνεται για το όργανο είναι επικεντρωμένη σε τεχνολογικά και ιστορικά δεδομένα που μπορούν να τεκμηριωθούν με μεγαλύτερη ή μικρότερη πιστότητα, αφήνοντας ενδεχομένως ερωτηματικά, αλλά και αποκλείοντας τις αβάσιμες υποθέσεις. Σε αντίθεση με το σχήμα αυτό, στην ελληνική βιβλιογραφία φαίνεται ότι ο τόνος δίνεται κυρίως από την ανάγκη ένταξης του οργάνου μέσα σε μια συγκεκριμένη πολιτισμική ταυτότητα, η οποία φαίνεται να προσανατολίζει τις υποθέσεις και τις ερμηνείες με τρόπο που μοιάζει συχνά επισφαλής, αν όχι αυθαίρετος.

Η σύγκριση των δυο προσεγγίσεων έχει εξαιρετικό εθνομουσικολογικό ενδιαφέρον, ξεπερνώντας τα στενά όρια της οργανολογικής επιστήμης.

A. Η ξενόγλωσση βιβλιογραφία

New Grove

Σύμφωνα με το έγκυρο λεξικό της μουσικής *New Grove*, κατόπιν αναζήτησης στην ηλεκτρονική σελίδα του³, το μουσικό όργανο *tampouras* βρέθηκε μόνο σε ένα λήμμα, σχετικό με τη μουσική της Κύπρου⁴. Το συγκεκριμένο λήμμα για τα μουσικά όργανα της Κύπρου γράφτηκε από την εθνομουσικολόγο Νικολέττα Δημητρίου⁵, η οποία κατάγεται από την Κύπρο, και στο άρθρο αυτό ο *ταμπουράς* παρουσιάζεται ως *λαούτο* με μακρύ λαιμό και μικρό αχλαδόσχημο ηχείο με κινητά τάστα, το οποίο ήταν σε χρήση μέχρι τα μέσα του 20ου αιώνα. Η συγγραφέας σημειώνει ότι παιζόταν από Έλληνες και Τούρκους Κυπραίους, καθώς και Μαρωνίτες της Κύπρου, όπως έχει καταγραφεί από προφορικές αφηγήσεις, όμως τα υπάρχοντα δείγματα του οργάνου δεν μπορούν να δώσουν αποδεικτικά στοιχεία σχετικά με το κούρδισμά του. Η ίδια υποθέτει ότι είχε 3 χορδές και το κούρδισμά του ήταν σε τέταρτη ή πέμπτη καθαρή. Οι πληροφορίες αυτές δίνονται χωρίς να αναφέρεται κάποια πηγή. Κατόπιν ενδελεχούς έρευνας, διαπιστώθηκε ότι παρόμοιες πληροφορίες αποτυπώνει πρώτος ο Φοίβος Ανωγειανάκης⁶ στο μουσικό λεύκωμα για τη δημοτική μουσική της Κύπρου, το οποίο εξέδωσε μετά την ολοκλήρωση της επιτόπιας έρευνας και καταγραφής στην Κύπρο (1985) με τη στήριξη του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ιδρύματος (ΠΛΙ)⁷.

Δυστυχώς η αναφορά αυτή είναι αδύνατον να αξιοποιηθεί ουσιαστικά, αφού στηρίζεται κυρίως σε υποθέσεις και απουσιάζουν αποδεικτικά στοιχεία για την κατασκευή του οργάνου, τη μορφολογία, την τεχνική εκτέλεσης καθώς και το ρεπερτόριο τραγουδιών που κάλυπτε. Συνεπώς, είναι αδύνατον να ταυτιστεί το όργανο που στην Κύπρο μαρτυρείται ως *ταμπουράς*, με το όργανο που ονομάζεται *ταμπουράς* σήμερα στην Ελλάδα.

3. www.oxfordmusiconline.com (πρόσβαση στις 11.01.2019).

4. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40747> (πρόσβαση στις 11.01.2019).

5. Η Νικολέττα Δημητρίου είναι εθνομουσικολόγος, απόφοιτος του SOAS στο Πανεπιστήμιο του Λονδίνου και πλέον απασχολείται ως ερευνητική συνεργάτιδα του Wolfson College στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης.

6. <https://www.kem-anogianakis.gr/foivos-anogeianakis> (πρόσβαση στις 11.01.2019).

7. Φοίβος Ανωγειανάκης, *Κύπρος – Δημοτική Μουσική*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, 1999, σελ.17.

Στο ίδιο λεξικό έγινε ακόμη μια προσπάθεια εντοπισμού του οργάνου χρησιμοποιώντας παραλλαγές της ονομασίας, όπως *tambouras*, *tamporas*, *tampuras*, *tamboras*, *tampour*, *tampur* και *tanpur*. Τα αποτελέσματα δεν απέδωσαν κάτι ενδιαφέρον, αφού σε κάποιες περιπτώσεις δεν υπήρχε κανένα συναφές λήμμα (*tambouras*, *tamporas*) ή όταν υπήρχε σχετιζόταν με την ινδική *ταμπούρα* (*tambura*, *tampura*), χορδόφωνο που παράγει έναν βόμβο και χρησιμοποιείται σαν ισοκράτης για τη συνοδεία φωνητικής και οργανικής μουσικής. Η γλωσσική και φωνητική ομοιότητα της ονομασίας παρέπεμπε στο οθωμανικό *τανμπούρ* (*tanpur*, *tanbur*), το οποίο είναι μεν χορδόφωνο λαουτοειδές, της λόγιας οθωμανικής μουσικής, με σημαντικές δε διαφορές μορφολογίας και επιτέλεσης σε σύγκριση με τον *ταμπούρα* της έρευνας ή στο μεμβρανόφωνο *ταμπούρο* (*tampur*)⁸, που συναντάται κυρίως σε χώρες της Ευρώπης και της Νότιας Αμερικής.

Η αναζήτηση στο *New Grove* συνεχίστηκε, αυτή τη φορά με ονομασίες λαουτοειδών, όπως αυτές απαντώνται στη σύγχρονη οργανολογία και δισκογραφία⁹. Οι Johanna Spector, Robert Atayan, Cvjetko Rihtman και Roderick Conway Morris επιμελήθηκαν την ονομασία *saz*¹⁰, η οποία:

«Στην περσική και τουρκική γλώσσα σημαίνει κυριολεκτικά μουσικό όργανο. Ο όρος *saz* είναι ο πλέον διαδεδομένος όρος που ισχύει για τα λαουτοειδή με μακρύ λαιμό, τα οποία συναντώνται στην περιοχή του Καυκάσου, της Τουρκίας, της Νοτιοανατολικής Ευρώπης και των γειτονικών περιοχών περιλαμβάνοντας επίσης τη βόρεια Συρία και το βόρειο Ιράν. Συχνά ο όρος χρησιμοποιείται είτε πιο γενικά δηλώνοντας διάφορες μορφές λαουτοειδών με μακρύ λαιμό, είτε ως εναλλακτική ονομασία για όργανα όπως το *tanbur*, το *bağlama*, το *buzuq* ή το *chogur*»¹¹.

Στα οργανολογικά αυτά στοιχεία δεν παρατηρούμε κάτι ιδιαίτερα ασυνήθιστο, παρά μόνο ότι η Ελλάδα απουσιάζει από τις χώρες με αξιόλογη παρουσία του οργάνου όπως έχουν η Τουρκία, η Συρία και το Ιράν, ίσως όμως

8. Στην Ελλάδα γνωστό με την ονομασία *ταμπούρο*.

9. Βλ. Δίσκος ακτίνας: Ross Daly, *Πνοή*, RCA 70193, 1990 και Greek Folk Instruments, *Sazi*, vol.8, FM Records 685, 1996

10. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.47032> (πρόσβαση στις 11.01.2019)

11. Αυτόθι.

μπορεί να θεωρήσει κανείς ότι εμπεριέχεται στις χώρες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Στο λήμμα δίνονται επίσης στοιχεία που αφορούν την τεχνική εκτέλεσης του οργάνου και λίγες κατασκευαστικές πληροφορίες από την περιοχή του Καυκάσου, όπου:

«Στο Αζερμπαϊτζάν τα όργανα αυτά έχουν οχτώ έως δέκα μεταλλικές χορδές σε τρεις ομάδες διπλών ή τριπλών χορδών και τυπικό κούρδισμα *ccc-gg-ddd*. (...) Το *saz* της Αρμενίας είναι παρόμοιας λειτουργίας και ερμηνείας»¹².

Στο σημείο αυτό οι συγγραφείς υποστηρίζουν, πως το *saz* είναι ένα τρίχορδο λαουτοειδές στο οποίο ισχύει το κούρδισμα σε πέμπτες καθαρές και κατά την επιτέλεση η μελωδία παίζεται στην κάτω χορδή, ενώ οι υπόλοιπες δύο συνηχούν συνοδευτικά. Όλα αυτά τείνουν να ταυτιστούν με τη μορφολογία και την οργανοχρησία που προβάλλεται για τον *ελληνικό ταμπουρά*. Όσον αφορά το μέγεθος του *saz* δεν είναι σταθερό, αλλά ανάλογα με το μήκος χορδής έχει και διαφορετική ονομασία με κάποιο προστιθέμενο επιθετικό προσδιορισμό στη λέξη *saz*¹³.

Ο Roderick Conway Morris¹⁴, λόγω της συστηματικής επιστημονικής μελέτης που πραγματοποίησε σε Ελλάδα και Τουρκία για το μουσικό περιβάλλον των *καφέ-αμάν*¹⁵, επιμελήθηκε μεταξύ άλλων και το λήμμα για την ονομασία *bağlama*¹⁶, που όπως αναφέρθηκε είναι η εναλλακτική ονομασία του *saz*. Στο λήμμα αυτό εξηγεί πως:

«Πρόκειται για ένα τουρκικό λαουτοειδές με μακρύ λαιμό της οικογένειας του *tanbur*. Το αχλαδόσχημο αντηχείο είναι είτε σκαφτό είτε με ξύλινες φέτες και το καπάκι κατασκευάζεται συνήθως από ξύλο κωνοφόρων δέντρων. Ο λαιμός του οργάνου έχει ποικίλο αριθμό κινούμενων τάστων, τα οποία παλαιότερα

12. Αυτόθι.

13. Συχνά συναντάμε τους ειδολογικούς όρους *divan saz*, *bağlama saz*, *cura saz*, *khydra saz*, *goltukh saz*. Αντίστοιχο φαινόμενο καταγράφει στην Αίγυπτο ο Villoteau με το *tanbur*: Tanbur-i Kebir-i Türkî, Tanbur-i Şarkî, Tanbur-i Bulgarî, Tanbur-i Büzürk, Tanbur-i Bağlama. Βλ. Guillaume André Villoteau, *Description de l'Égypte*, Paris:Prunelle, Imperial edition, 1809, τ.13.

14. Βιογραφικό σημείωμα αναρτημένο στην ιστοσελίδα:

<http://www.roderickconwaymorris.com/RCM.html> (πρόσβαση στις 13.01.2019).

15. Roderick Conway Morris, «Greek Cafe Music», στο *Journal of the British Institute of Recorded Sound*, 1981, σελ. 79-117, και αναρτημένο στην ιστοσελίδα:

<http://www.roderickconwaymorris.com/Articles/415.html> (πρόσβαση στις 13.01.2019).

16. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52319> (πρόσβαση στις 13.01.2019).

φτιάχνονταν από έντερο ή χαλκόσυρμα ενώ σήμερα από πλαστικό νήμα. Εξαιτίας αυτής της κινητικότητας των τάστων είναι δυνατή η απόδοση κλιμάκων που περιέχουν διαστήματα μικρότερα του ημιτονίου»¹⁷.

Και στα δύο λήμματα που αναλύθηκαν παρατηρούμε ότι κοιτίδα των οργάνων τα οποία επισκοπούνται είναι η περιοχή της νοτιοδυτικής Ασίας και όχι η Ελλάδα. Επιπλέον, δεν φαίνεται να επιβεβαιώνουν ιστορικά τη σχέση *ταμπουρά* και βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής.

Ο Morris στο ίδιο άρθρο κάνει λόγο για την ονομασία του οργάνου, η οποία δηλώνει ότι παράγεται από τη διαδικασία δεσίματος¹⁸ αυτών των τάστων, και συνδέει το όργανο με το τουρκικό *koruz*¹⁹ και όχι με τον ελληνικό *ταμπουρά*. Όπως στο προηγούμενο λήμμα έτσι κι εδώ παραχωρεί πληροφορίες που σχετίζονται με τη μορφολογία και την τεχνική εκτέλεσης του οργάνου:

«Στο όργανο είναι τοποθετημένες τρεις διπλές μεταλλικές χορδές και η μελωδία συνήθως παράγεται είτε με πένα από φλούδα κερασιάς είτε με τα δάκτυλα στην κάτω χορδή, ενώ οι άλλες δυο χορδές συνηχούν συνοδευτικά αυτής. Το μεσαίο δάκτυλο του χεριού που κρατά την πένα συχνά χτυπά το καπάκι, προσθέτοντας έτσι ένα υποτυπώδες στοιχείο κρουστών στη μελωδία. Το *bağlama* είναι το πιο δημοφιλές και πολυπαιγμένο λαουτοειδές με μακρύ λαιμό στην Τουρκία. Συχνά γνωστό με την ονομασία *saz*»²⁰.

Αυτή η διάταξη των χορδών και η τεχνική εκτέλεσης καταγράφονται και παραδίδονται ακέραιες στο μουσικό λεύκωμα του Φοίβου Ανωγειανάκη για την Κύπρο²¹, με τη μόνη διαφορά ότι δεν αναφέρει το χτύπημα στο καπάκι.

Τελειώνοντας, καταλήγει πως το *bağlama* αποτελεί το βασικό μελωδικό όργανο στην ψυχαγωγία και το χορό των κατοίκων των αστικών κέντρων και της υπαίθρου. Η σύμπραξή του με άλλα όργανα είναι σπάνια, καθώς συνοδεύεται μερικές φορές από τουμπελέκι και ζίλια, ενώ συναντάται και σε μικρά μουσικά σύνολα αποτελούμενα από άλλες μορφές *saz*. Δηλαδή είναι ένα όργανο

17. Αυτόθι.

18. *bağ*: fret, knot - *bağlamak*: to tie knot, ό.π.

19. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.L2285910> (πρόσβαση στις 14.01.2019).

20. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52319> (πρόσβαση στις 14.01.2019).

21. Φοίβος Ανωγειανάκης, *Κύπρος – Δημοτική Μουσική*, ό.π., σελ.16-17.

μοναχικό, θα μπορούσαμε να το χαρακτηρίσουμε. Άξια αναφοράς είναι η εικόνα που προβάλλει ο Conway Morris στο λήμμα για το *cura*²², δηλαδή το μικρότερο σε μέγεθος *saz*, η οποία συμφωνεί με τα συγκεκριμένα μορφολογικά χαρακτηριστικά και βεβαιώνει ότι το όργανο που σήμερα στην Ελλάδα ονομάζεται *ταμπουράς*, σε διεθνή επίπεδο αναγνωρίζεται ως *saz*. Η εκτενής αναφορά όλων αυτών δεν είναι καθόλου τυχαία ή περιττή, καθώς τα περισσότερα από αυτά τα στοιχεία χρησιμοποιήθηκαν αυτούσια στην εγχώρια θεωρία ανασύστασης του *ελληνικού ταμπουρά*, και της ανάδειξής του σε εθνικό όργανο τον περασμένο αιώνα.

22. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.L2285490> (πρόσβαση στις 15.01.2019).

Walter Feldman

Άλλη μια σημαντική διεθνή οργανολογική πηγή αποτελεί το βιβλίο του Walter Feldman²³ με τίτλο *Music of the Ottoman Court*²⁴, όπου δίνονται εκτενείς πληροφορίες για τη μουσική ζωή την περίοδο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Στο κεφάλαιο για τα μουσικά όργανα που ήταν σε χρήση στην οθωμανική Αυλή, το *tanbur* περιγράφεται ως σύνηθες λαουτοειδές με μακρύ λαιμό, συνοδευόμενο από την αντίστοιχη απεικόνιση και βιβλιογραφία. Ο Feldman καταγράφει μια σκηνή που εκτυλίσσεται μέσα στην Αυλή, δανειζόμενος το απόσπασμα από τον Tuğlaci²⁵:

«Η παλλακίδα προηγούνται πέντε μαθητριών, δύο από τις οποίες παίζουν το *bağlama* (*tambura*) και η μια το *rebâb*»²⁶.

Αυτή είναι η μοναδική φορά που συναντάται η λέξη *tambura*, ως ειδολογικός όρος κατάταξης του *saz* και γι' αυτό τίθεται σε παρένθεση, με συναφή εκδοχή το *bağlama*, χωρίς όμως να δίνονται άλλες πληροφορίες για το όργανο αυτό.

23. Βιογραφικό του Feldman αναρτημένο στην ιστοσελίδα:

<http://nyu.academia.edu/WalterFeldman/CurriculumVitae> (πρόσβαση στις 15.01.2019).

24. Walter Zev Feldman, *Music of the Ottoman Court: Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*. VVB-Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996.

25. Pars Tuğlaci, *The Ottoman Palace Women*, Cem yayinevi, Istanbul 1985, σελ.111.

26. Walter Zev Feldman, *Music of the Ottoman Court*, ό.π., σελ.71.

Laurence Picken

Ο Άγγλος εθνομουσικολόγος Laurence Picken στον τόμο *Folk Musical Instruments of Turkey*, καταγράφει συγκεντρωτικές λεπτομέρειες και διεξάγει μουσικολογικές αναλύσεις με πλούσιο φωτογραφικό υλικό. Στο κεφάλαιο για τα χορδόφωνα συντάσσει ξεχωριστή ενότητα για το *saz*:

«*Saz, bağlama*. Τουρκικά, λαϊκά λαούτα με μακρύ λαιμό, ημιαχλαδόσχημο σκάφος γνωστά σήμερα ως *saz* και *bağlama*. Αν και η αρχική σημασία ήταν 'μουσικό όργανο' γενικά, η λέξη *saz* τώρα χρησιμοποιείται συνήθως για τα μεγαλύτερα λαούτα, με μακρύ λαιμό και τάστα που είναι σε ευρεία χρήση (...).

Ο όρος *bağlama* (ουσιαστικό που σχηματίζεται από το ρήμα *bağlamak*, δένω) αφορά τα τάστα που είναι δεμένα γύρω από το λαιμό του λαούτου.

Σύμφωνα με τη γενική ομάδα των *saz*, διακρίνονται σε κατηγορίες ανάλογα με το μέγεθος, αλλά δεν είναι γενικά αποδεκτή μία και μοναδική ταξινόμηση. (...) Ο μικρότερος τύπος είναι το *cura*, με διαδοχικά μεγαλύτερες μορφές: *bağlama*, *cura bağlama* ή *tambura* (να μη συγχέεται με το λαούτο *tanbur* του κλασσικού *fasıl*), *bozuk* και τα μέγιστα όλων, το *divan sazi* (όργανο αίθουσας κοινού) και το *mevdan sazi* (όργανο δημόσιας πλατείας)»²⁷.

Σε πρώτη φάση, παρατηρείται ταύτιση των απόψεων του συγγραφέα με αυτές που εκτίθενται στο λεξικό μουσικής *New Grove*, προσφέροντας μια επιπλέον πληροφορία, ότι το όργανο *tambura* απαντάται ως βασική μορφή *saz*. Λίγο πιο κάτω, δίνεται μια νεότερη εκδοχή για την ονομασία του *bozuk*, ενώ γίνεται μια πρώτη προσέγγιση για το όργανο *tambura*:

«Η ονομασία *tambura* ανήκει στην ομάδα των ονομάτων χορδόφωνων οργάνων η οποία προέρχεται – σύμφωνα με τον Sachs – από τη μετάθεση της ελληνικής *pandoura*. (...) Μερικοί ισχυρίζονται ότι το *cura* και το *cura bağlama* (ή *tambura*) κανονικά είναι όργανα με μία χορδή ανά ομάδα»²⁸.

27. Laurence Picken, *Folk Musical Instruments of Turkey*, London, Oxford University Press, 1975, σελ. 209.

28. Αυτόθι, σελ. 210.

Όπως φαίνεται, ο Picken ακολουθεί την άποψη του Kurt Sachs στο θέμα αυτό, ο οποίος με τη σειρά του την υιοθέτησε από τον Francis Galpin²⁹. Προχωρώντας συντάσσει πίνακα με τις διαστάσεις και το σύννηθες κούρδισμα που αντιστοιχεί σε κάθε μέλος των λαουτοειδών με μακρύ λαιμό. Σύμφωνα με τον πίνακα αυτό, το όργανο *tambura* ή *cura bağlama* έχει συνολικό μήκος 95 εκατοστά και κούρδισμα σε *c'-g-d'*, ενώ το *bozuk* ή *bağlama* φτάνει τα 118 εκατοστά και έχει διαφορετικό τόνο στο κούρδισμα, *g-d-a*³⁰. Δηλαδή και στις δυο περιπτώσεις αυτές δε διαφοροποιείται το κούρδισμα σε πέμπτες καθαρές και τονίζεται η χρήση συνδυασμού μεταλλικών και ορειχάλκινων χορδών³¹.

Η εμπειριστατωμένη ανάλυσή του εμβαθύνει περισσότερο στα κατασκευαστικά στοιχεία, όπως το ξύλο του σκάφους από μουριά ή καστανιά ή οξιά, ο τρόπος δεσίματος των χορδών, τα ξύλινα κλειδιά σε σχήμα T, το καπάκι από ξύλο κωνοφόρων δέντρων, ο τρόπος κατασκευής του σκάφους, σκαφτό ή με λεπτές φέτες ξύλου και τέλος ο στολισμός του οργάνου είτε με σκαλιστά διακοσμητικά σχέδια, είτε με επεξεργασμένο μαργαριτάρι (σεντέφι). Η διακόσμηση όμως πραγματοποιείται και με πυρογραφικά μοτίβα. Από τις σχετικές εικόνες που θέτει ο Picken διαπιστώνεται η απίστευτη ομοιότητα των μοτίβων αυτών με εκείνα που είναι χαραγμένα στον *ταμπουρά* του Μακρυγιάννη³².

Η επόμενη θεματική του περιλαμβάνει την τεχνική του οργάνου και την ποικιλία διαφορετικών κουρδισμάτων, ανάλογα με το όργανο και τον τόπο. Εκκινώντας από τον τρόπο παιξίματος αναφέρει πως παλαιότερα γινόταν με τα δάχτυλα, αλλά σήμερα έχει περιοριστεί αυτή η τεχνική και έχει διαδοθεί η χρήση της πέννας, η οποία κατασκευάζεται από φλούδα κερασιάς. Επακολουθεί η λεπτομερής περιγραφή της στάσης του σώματος, της τοποθέτησης του οργάνου

29. Francis Galpin, *The Music of the Sumerians and Their Immediate Successors: The Babylonians*, Cambridge, 1937, σελ.35. και αναρτημένο στο διαδίκτυο:

[https://books.google.com.ua/books?id=FNI3AAAAIAAJ&pg=PA30-](https://books.google.com.ua/books?id=FNI3AAAAIAAJ&pg=PA30-IA2&hl=el&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false)

[IA2&hl=el&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=FNI3AAAAIAAJ&pg=PA30-IA2&hl=el&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false) (πρόσβαση στις 25.02.2019).

30. Αυτό είναι το δημοφιλέστερο κούρδισμα, τόσο στον επαρχιακό όσο και στον αστικό χώρο, γνωστό με την ονομασία *bozuk düzen*. Το ίδιο κούρδισμα είναι επίσης γνωστό ως *karadüzen*, αλλά η σημασία του όρου δεν είναι σαφής. Βλ. Laurence Picken, *Folk Musical Instruments of Turkey*, London, Oxford University Press, 1975, σελ. 230.

31. Αξιοπρόσεκτο είναι το κούρδισμα των *divan* και *meydan saz* σε *c-G-d*, όπου η πιο μπάσα χορδή είναι η G (35mm), καθώς το ίδιο φαινόμενο συναντάμε και στο ελληνικό *λαούτο*.

32. Laurence Picken, *Folk Musical Instruments of Turkey*, ό.π., σελ. 279 και 280.

και του τρόπου που ο οργανοπαίχτης με το δεξί χέρι κρατά την πένα, ενώ με διαδοχική εικονογράφηση περιγράφεται το χτύπημα του δαχτύλου επάνω στο καπάκι κατά την επιτέλεση. Από την ανάλυσή του δε λείπει και ο τρόπος απόδοσης των κομματιών, όπου η μελωδία παράγεται κυρίως στην κάτω χορδή με την ταυτόχρονη συνήχηση των άλλων δύο ως μια μορφή συνοδείας.

Στην τελευταία ενότητα καταπιάνεται με την ιστορία του οργάνου θέτοντας ως αρχή την περίοδο ακμής των πολιτισμών της Μεσοποταμίας, συμφωνώντας με την άποψη του Francis Galpin και του Harvey Turnbull³³. Είναι γνωστό ότι η Μεσοποταμία, δηλαδή η περιοχή ανάμεσα στους ποταμούς Τίγρη και Ευφράτη κατοικήθηκε από ένα σύνολο διαφορετικών λαών από την 5η χιλιετία π.Χ., και σήμερα αποτελεί μέρος του σύγχρονου Ιράκ και της Συρίας. Ο μουσικός πολιτισμός αυτών των λαών, όπως οι Σουμέριοι, Ακκάδιοι, Βαβυλώνιοι και Ασσύριοι, είναι επιβεβαιωμένος από την 3η χιλιετία π.Χ. μέσω των αρχαιολογικών ανασκαφών και των σπάνιων ευρημάτων από τις αρχές του 20ου αιώνα. Τα ευρήματα αυτά παρέχουν πληροφορίες για τα μουσικά όργανα που ήταν σε χρήση εκείνη την εποχή, τους μουσικούς που τα έπαιζαν καθώς και λεπτομέρειες από την μουσική επιτέλεση. Εύκολα καταλαβαίνουμε ότι η μουσική κατείχε εμφανώς σημαντικό ρόλο στη ζωή αυτών των λαών. Η πιο εντυπωσιακή απόδειξη για τον πολιτισμό των Σουμέριων προέρχεται από τους Βασιλικούς Τάφους στην πόλη Ουρ (2600 π.Χ.), όπου ανακαλύφθηκαν τρεις λύρες και μία άρπα. Αυτά είναι τα μοναδικά διασωθέντα παραδείγματα ξύλινων οργάνων αυτής της περιόδου, ωστόσο η ύπαρξη κι άλλων τύπων οργάνων μας γνωστοποιείται από απεικονίσεις σε κυλινδρικές σφραγίδες³⁴, πέτρινα

33. Harvey Turnbull, «The origin of the long-necked lute», στο *The Galpin Society Journal*, Vol. 25, 1972, σελ. 58-66.

34. Συγκεκριμένα, το πρώτο αποδεικτικό στοιχείο για τη χρήση λαουτοειδών χρονολογείται από την Ακκαδική περίοδο (2400-2200 π.Χ.) και προέρχεται από δυο κυλινδρικές σφραγίδες που εκτίθενται σήμερα στο Βρετανικό Μουσείο με αριθμό 28806 και 89096. Επίσης υπάρχει άλλη μια παλαιότερη σφραγίδα με αριθμό 141632 στην οποία η χάραξη δεν είναι τόσο καθαρή, αλλά μια από τις μορφές που αναπαριστά φέρεται να παίζει κάποιο λαουτοειδές. Αν κάτι τέτοιο ισχύει, τότε αυτή είναι η αρχαιότερη απεικόνιση λαουτοειδών και μας οδηγεί στην εποχή των Σουμέριων (3100 π.Χ.). Οι σφραγίδες εκτίθενται και στην ηλεκτρονική σελίδα του Βρετανικού Μουσείου: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1447477&partId=1&people=24615&peoA=24615-3-17&page=1 (πρόσβαση στις 25.01.2019).

ανάγλυφα³⁵ και διάφορα αγαλματίδια από τερακότα³⁶. Στην Αίγυπτο τα λαουτοειδή, οι λύρες και οι αυλοί κάνουν την εμφάνισή τους περίπου την περίοδο του *Νέου Βασιλείου* (1550–1070 π.Χ.), όπου παρατηρείται επέκταση των Αιγυπτίων προς τα ανατολικά και ίσως με αυτόν τον τρόπο τα όργανα αυτά εισάγονται από τη Μεσοποταμία στην Αίγυπτο.

Ο Picken, επαναλαμβάνει την άποψη του Francis Galpin, ότι η ονομασία *tanbur* σχετίζεται με την *πανδούρα* και αυτή με τη σειρά της με το σουμεριακό PAN-TUR, δηλαδή *μικρό-τόξο*, διατηρώντας ωστόσο μια σχετική αμφιβολία. Διερχόμενος τη μεσαιωνική περίοδο, επισημαίνει την ύπαρξη της τρίχορδης *πανδούρας* αυτή την εποχή, σύμφωνα με το γνωστό βυζαντινό μωσαϊκό που βρίσκεται στην Κωνσταντινούπολη³⁷. Επίσης, έχοντας υπόψη του την αρχαιολογική ανακάλυψη μέρους μιας *πανδούρας* του 11ου αιώνα στην αρχαία Κόρινθο το 1961, την οποία δημοσιοποίησε σε άρθρο του ο Φοίβος Ανωγειανάκης υπερασπιζόμενος την ελληνικότητα του οργάνου, ο ίδιος πιστεύει ότι:

«Δεδομένων των εκτεταμένων διακινήσεων μεταξύ βυζαντινού και ισλαμικού κόσμου, το όργανο αυτό μπορεί να είναι αποτέλεσμα εισαγωγής, ή προϊόν μιας μη ελληνικής μειονότητας, ή καταγόμενο από τα αρχαία λαούτα της Μέσης Ανατολής. Είτε ισχύει είτε όχι η υπόθεση ότι τα λαούτα είναι διαρκώς παρόντα στην Μικρά Ασία από την εποχή των Χετταίων έως τον ερχομό των Τούρκων, δεν υπάρχει αμφιβολία πως μεταφέρθηκαν στην Μικρά Ασία από τους Τουρκομάνους τον 13ο αιώνα»³⁸.

Η άποψή του, περί του αρχαιολογικού ευρήματος, είναι ξεκάθαρη και συνεχίζοντας την ιστορική προσέγγιση παίρνει θέση στο ζήτημα της διάδοσης των λαουτοειδών στην περιοχή της ανατολικής Μεσογείου και των Βαλκανίων:

35. Iraq Museum IM 46588, IM 3415 και Oriental Institute Museum, University of Chicago A9357 και αναρτημένο στο διαδίκτυο:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Music_of_Mesopotamia (πρόσβαση στις 25.01.2019).

36. Για το θέμα αυτό βλ. Richard Dumbrell, *The Archaeomusicology of the Ancient Near East*, 2nd edition, Trafford Publishing, 2005, σελ. 319-344. Αναρτημένο στο διαδίκτυο: http://www.academia.edu/875113/The_Musicology_and_Organology_of_the_Ancient_Near_East (πρόσβαση στις 25.01.2019).

37. https://el.wikipedia.org/wiki/Αρχείο:Byzantine_Pandore.gif (πρόσβαση στις 25.01.2019).

38. Laurence Picken, *Folk Musical Instruments of Turkey*, ό.π., σελ. 263.

«Τα λαούτα με μακρύ λαιμό φαίνεται να επέστρεψαν στη Δύση με τους Τούρκους (με την πλατιά έννοια) μάλλον, παρά με τους Σλάβους (...). Δεν υπάρχει αμφιβολία πως η μετάδοση συγκεκριμένων λαούτων με μακρύ λαιμό που επιβιώνουν στην Ελλάδα, Βουλγαρία, Γιουγκοσλαβία, Αλβανία, Συρία, Ιράκ και Αίγυπτο έγινε μέσω της μεταγενέστερης μεσολάβησης των Οθωμανών Τούρκων. Η ονομασία *ikitelli* υπάρχει ήδη στον *Kaygisiz Abdal*³⁹ (14ος αιώνας) και παραλλαγές αυτής υπάρχουν σε αρκετές από τις χώρες που αναφέρθηκαν πιο πάνω (...) στην Ελλάδα: *kítéli*»⁴⁰.

Μεταξύ άλλων, επισημαίνει την ύπαρξη των οργάνων αυτών στη νότια Γιουγκοσλαβία, στην περιοχή των Σκοπίων, όπου είναι σε χρήση ένα δίχορδο λαούτο με μακρύ λαιμό, με την ονομασία *dvotelnik*. Την πληροφορία αυτή την αντλεί από τον Vasil Hadžimanov⁴¹.

Η σημαντικότερη, ίσως, διατύπωση του Picken καταγράφεται ως απάντηση στο άρθρο του Φοίβου Ανωγειανάκη:

«Όπως ο Ανωγειανάκης έχει δείξει, ο όρος *bouzouki* (σίγουρα μια τοπική παραλλαγή του τουρκικού *bozuk*) αυτή τη στιγμή αντικαθιστά τα μεγαλύτερα (*sázi*) και μικρότερα (*baglamás*) λαούτα με μακρύ λαιμό στην Ελλάδα. Τον 20ο αιώνα μια σειρά από άλλους τύπους έχει διασωθεί: *tambourás*, *yongári*, *bourgári kítéli*. Προφανώς όλα αυτά τα ονόματα είναι οθωμανοτουρκικής καταγωγής»⁴².

Ο εθνομουσικολόγος αναλύοντας τα *saz* που κατασκευάζονται στις νοτιοανατολικές επαρχίες της Τουρκίας, σημειώνει, πως εκτός από το *bağlama*, συναντώνται το *bozuk*, το *karadűzen*, το *şarki*, το *kõnűr*, και το *bulgari*.

Από τις πληροφορίες που καταγράφει, γίνεται γνωστό πως οι οργανοποιοί του *bozuk*, με την ονομασία *bozukcu*, δραστηριοποιούνται στην περιοχή Gaziantep τουλάχιστον από τις αρχές του 19ου αιώνα, εφοδιάζοντας το όργανο με πέντε ή έξι χορδές.

39. Ψευδώνυμο του Τούρκου λαϊκού ποιητή Alaattin Gaybi (1341-1444).

40. Laurence Picken, *Folk Musical Instruments of Turkey*, ό.π., σελ. 270.

41. Vasil Hadžimanov, «The Dvotelnik: a Macedonian Folk Instrument» στο *Journal of the International Folk Music Council*, vol.15, Cambridge, 1963, σελ. 82.

42. Αυτόθι, σελ. 271.

Το *karadúzen*, το οποίο μαζί με το *bulgari* απαντούσε ως μια από τις πιο συνηθισμένες κατασκευές των οργανοποιών της περιοχής πριν την έλευση του *bozuk*, βάσει περιηγητών ήταν γνωστό κατά τον 17ο αιώνα στην Κωνσταντινούπολη. Είχε φιαλόσχημη μορφή, αρματωνόταν με τρεις χορδές και ανήκε στις ιδιαίτερες προτιμήσεις των υποδηματοποιών⁴³.

Το *şarki*, γνωστό από την καταγραφή του Villoteau στην Αίγυπτο ως *tanbour şarki* (*şarky* ο Picken), είχε πέντε χορδές και κούρδισμα σε *gg-d-aa*, δηλαδή ίδιο με το *bozuk*. Επίσης, ο αριθμός των τάστων δεν ξεπερνούσε τα δεκαπέντε, ενώ τέσσερα επιπλέον ήταν καρφωμένα πάνω στο καπάκι⁴⁴. Η διαστηματική τοποθέτηση των τάστων, όπως και στο *bulgari*, αμφιβάλλει αν ακολουθούσε χρωματική διάταξη καθ' όλο το μήκος του, εννοώντας πως τα όργανα αυτά απέδιδαν μουσική χρησιμοποιώντας μόνο διατονικά διαστήματα.

Το *kónûr* ή *zónûr* κατέχει ξεχωριστή παραπομπή, αφού εμφανίζεται σε σκίτσο του Βρετανού περιηγητή Edward Browne, ο οποίος το περιγράφει ως:

«Μουσικό όργανο που χρησιμοποιείται από τους Έλληνες και ονομάζεται τζιβούρι. Είναι τέσσερις σπιθαμές μακρύ, έχει τρεις μεταλλικές χορδές (στο σκίτσο φαίνονται τέσσερις και τέσσερα κλειδιά επίσης) και ο λαιμός του είναι τα τρία τέταρτα του συνολικού μήκους του οργάνου, η πλάτη κατασκευάζεται είτε από κολοκύθι είτε από το καβούκι χελώνας»⁴⁵.

Σύμφωνα με τη μαρτυρία σύγχρονων οργανοποιών το *kónûr* παλαιότερα είχε οχτώ έως δώδεκα χορδές, χωρίς δυστυχώς να δίνονται άλλες πληροφορίες.

Ειδική αναφορά γίνεται για το όργανο *bulgari*, το οποίο θεωρούνταν το μικρότερο είδος όλων των *saz*, είχε δεκατρία τάστα και το ασυνήθιστο κούρδισμα *a-a-ad*. Ο Villoteau το κατονομάζει *tanbur bulgarî* (*boulghâry* ο Picken) περιγράφοντάς το ως ένα πολύ μικρό λαούτο με μακρύ λαιμό και σκάφος παρόμοιο με αυτό του *cura*. Επίσης, η αναμφισβήτητη ομοιότητα μεταξύ του οργάνου που είδε ο Villoteau και του οργάνου που προβάλλει ο Picken από τις ανατολικές επαρχίες της Τουρκίας, δείχνει πως η περιοχή αυτή ίσως αποτελεί

43. Αυτόθι, σελ. 276.

44. Τα λεγόμενα «καλαμάκια» που τοποθετούνται και στο λαούτο.

45. Laurence Picken, *Folk Musical Instruments of Turkey*, ό.π., σελ. 276.

το κέντρο παραγωγής αυτών των ειδών *saz*. Η ονομασία του οργάνου έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς θεωρείται απίθανο να συνδέεται με το βουλγαρικό *bugarija*. Το πιο βάσιμο σενάριο, κατά τον συγγραφέα, φαίνεται να είναι αυτό που προτείνει ο Τούρκος μουσικολόγος Mahmut Ragıp Gazimihal, δηλαδή η ονομασία οφείλεται στους Βούλγαρους⁴⁶, καθώς οι βουλγαρικές φυλές που κάποτε ήταν εγκατεστημένες στην περιοχή του ποταμού Βόλγα μετανάστευσαν δυτικά διεισδύοντας στην περιοχή του Ταύρου. Τέλος, το όργανο δεν είναι γνωστό στις βόρειες περιοχές και στη Θράκη, δηλαδή την περιοχή που βρίσκεται σε άμεση επαφή με τη Βουλγαρία και η λειτουργία του, όπως όλα τα λαούτα των Τουρκμενίων, τείνει πλέον να γίνεται με τα δάχτυλα.

Τελευταίο σημαντικό στοιχείο αποτελεί μια από τις φωτογραφίες που θέτει στην ενότητα αυτή ο Picken, η οποία απεικονίζει μια συλλογή τύπων *saz* από διάφορες περιοχές της Τουρκίας, όπου τα όργανα αυτά έχουν έντονη παρουσία, και ανάμεσά τους με έκπληξη παρατηρούμε να εκτίθεται ένα όργανο από την περιοχή των Σκοπίων.

46. Αυτόθι, σελ. 278.

Β. Η ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

Στην ελληνική βιβλιογραφία ανθολογούνται ποικίλα κείμενα με αναφορές στον *ταμπουρά*.

Φοίβος Ανωγειανάκης

Εισηγητής και εκφραστής της θεωρίας του ελληνικού *ταμπουρά* είναι ο Φοίβος Ανωγειανάκης. Στο βιβλίο του *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*⁴⁷ εμπλουτίζει και επαναδιατυπώνει παλαιότερες προσωπικές θέσεις για τον *ταμπουρά*, όπως αυτές δημοσιεύτηκαν στα μνημειώδη άρθρα του «Για το ρεμπέτικο τραγούδι» (1961)⁴⁸ και «Ένα βυζαντινό μουσικό όργανο» (1962)⁴⁹. Στο κεφάλαιο *Χορδόφωνα* παρουσιάζει πρώτον στη σειρά των οργάνων τον *ταμπουρά*, προβάλλοντας στοιχεία από την ονοματολογία, την κατασκευή, τις μουσικές δυνατότητες, την παρουσία του στον ελλαδικό χώρο καθώς και εικόνες μουσικών οργάνων που φέρονται ως *ταμπουράδες*. Ο πρόλογός του είναι μια σύντομη περιγραφή του οργάνου που απευθύνεται στον αναγνώστη γνωστοποιώντας ότι:

«Την ονομασία ταμπουράς χρησιμοποιεί από πολύ παλιά ο ελληνικός λαός για μια σειρά νυκτά όργανα της οικογένειας του λαγούτου, ανεξάρτητα από τις διαστάσεις, τον αριθμό των χορδών και το κούρντισμά τους. Τα όργανα αυτά έχουν τα παρακάτω κοινά μορφολογικά χαρακτηριστικά: μικρό και συνήθως αχλαδόσχημο ηχείο· μακρύ, λεπτό και ίσιο έως το τέλος χέρι, που συνεχίζει το ηχείο χωρίς να ξεχωρίζει καθαρά απ' αυτό, με κινητούς ή μόνιμους μπερντέδες και κλειδιά, συνήθως σε σχήμα T (...) Παίζονται με πλήκτρο (πένα) και,

47. Φοίβος Ανωγειανάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, β' εκδ., Αθήνα, Μέλισσα, 1991.

48. Φοίβος Ανωγειανάκης, «Για το ρεμπέτικο τραγούδι» στο *Επιθεώρηση Τέχνης*, τ.79, 1961, σελ.11-20, και αναρτημένο στο διαδίκτυο: <http://62.103.28.111/infopubl/5049.0079/index.html#12> (πρόσβαση στις 16.01.2019).

49. Φοίβος Ανωγειανάκης, «Ένα βυζαντινό μουσικό όργανο» στο *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, περ.Δ', τ.Γ' σελ.115-125, και αναρτημένο στο διαδίκτυο: <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/deltion/article/viewFile/4451/4227.pdf> (πρόσβαση στις 16.01.2019).

παλιότερα με τα δάχτυλα. Οι πιο καλές πένες φτιάχνονται από ξερή φλούδα κερασιάς (...)»⁵⁰.

Ο Ανωγειανάκης, εμφανώς επηρεασμένος τόσο από τις ιδέες του γερμανικού ρομαντισμού, ο οποίος έδινε έμφαση στο λαϊκό πολιτισμό και αποθέωνε το «πνεύμα του λαού», όσο και του ελληνικού απότοκου αυτού του δόγματος, που ονομάστηκε *λαογραφία*, επιχειρεί να κατασκευάσει μια εθνική ιστορία της ελληνικής λαϊκής μουσικής, με αφετηρία τα μουσικά όργανα που την εκφράζουν. Όστε αυτή με τη σειρά της να συνδράμει στην ενδυνάμωση της νεοελληνικής ταυτότητας. Γι' αυτό προβάλλει ως δεδομένη την παρουσία και χρήση του οργάνου από τους Έλληνες. Το χρονικό διάστημα χρήσης αυτής της ονομασίας που θέτει, προς ενίσχυση της πιστότητας των γραφόμενων, θεωρεί πως είναι ασφαλές όχι μόνο για την εξαγωγή επίσης ασφαλών συμπερασμάτων, αλλά και τη διασφάλιση της αδιάκοπης ιστορικής συνέχειας. Εντούτοις δεν προσδιορίζει το χρονικό σημείο στο οποίο αναφέρεται ως απαρχή χρήσης του οργάνου.

Ένα άλλο εξίσου σημαντικό στοιχείο στα εισαγωγικά αυτά σχόλια, είναι το μέσον λειτουργίας του οργάνου – πένα, δάχτυλα -, το οποίο ταυτίζεται με αυτό που περιέγραψε ο Morris για το *saz* ακόμα και στην περίπτωση της πένας.

Στην παράγραφο *Ονοματολογία* παραθέτει μια σειρά ονομασιών⁵¹ του *ταμπουρά*, οι περισσότερες από τις οποίες αναφέρονται και στα παλαιότερα άρθρα του, όμως αποτελούν γλωσσικό δάνειο από άλλες χώρες. Ο Ανωγειανάκης γνωρίζει ότι αυτό και μόνο ως κριτήριο, αρκεί για να απολέσει το όργανο την εντοπιότητά του, αφού ένα από τα ζωτικά στοιχεία ενός έθνους είναι η γλώσσα. Επομένως για να αποφύγει οποιαδήποτε αμφισβήτηση της ελληνικότητας του οργάνου ή μομφή ως ξενόφερτο, με αφορμή την ονομασία του, όπως συνέβη παλαιότερα με το *μπουζούκι*, ο ίδιος επιμένει στη γενική ονομασία *ταμπουράς*, η οποία προσφέρει την επιδιωκόμενη «ελληνική καθαρότητα». Για την κατάδειξη του ιδεολογήματος της ονομασίας επικαλείται σύγχρονες μαρτυρίες ανθρώπων από την Κρήτη, την Ήπειρο, την

50. Φοίβος Ανωγειανάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, ό.π., σελ. 207.

51. Σάζι, μπουζούκι, μπαγλαμάς, γιογκάρι, μπουλγκαρί, κίτελι, καβόντο, τζιβούρι, καραντουζένι.

Πελοπόννησο, τη Μακεδονία, τη Θεσσαλία, δηλαδή από όλη την Ελλάδα, όπου ο ταμπουράς υποτίθεται έχει σαφή παρουσία, πετυχαίνοντας άλλον ένα στόχο που είναι η εθνική ομοιογένεια. Παράλληλα, πιστός στις επιταγές της λαογραφίας, επικεντρώνει τις έρευνές του έξω από τον αστικό χώρο, δηλαδή σε απομακρυσμένες ορεινές και πεδινές περιοχές όπου πιστεύει πως διατηρείται αυτούσιος ο γνήσιος λαϊκός πολιτισμός, ανέπαφος και προστατευμένος από κάθε είδους προσμίξεις και επιρροές.

Για την κατασκευή του ταμπουρά, πιθανότατα λόγω έλλειψης ειδικευμένων οργανοποιών που θα πρόσφεραν τις πολύτιμες γνώσεις της τέχνης τους, προτείνει τη μέθοδο κατασκευής του λαούτου. Τα υπόλοιπα στοιχεία που αναφέρει για τα υλικά⁵² κατασκευής του σκάφους δείχνει να προέρχονται από την προσωπική εμπειρία και τα μουσικά όργανα που αποκόμισε από τα ερευνητικά ταξίδια. Το παράδοξο είναι πως, ενώ μέχρι στιγμής επιμένει να προβάλει ως ταμπουρά μια σειρά οργάνων, προχωρά σε μια ανατροπή:

«Ξεχωριστή θέση ανάμεσα στα όργανα αυτά έχει ο καθεαυτό ταμπουράς, ένα λαουτοειδές με ημισφαιρικό ηχείο, μακρύ χέρι που ξεπερνάει το ένα μέτρο και με δυο διπλές συνήθως χορδές κουρντισμένες κατά πέμπτες ή με τρεις ή τέσσερις διπλές χορδές κουρντισμένες σε τέταρτες και πέμπτες»⁵³.

Με μια πρώτη ματιά είναι απορίας άξιο για ποιο λόγο υφίσταται αυτή η αναπάντεχη τροποποίηση στην ονοματολογία, που αναιρεί τα προλεγόμενα του Ανωγειανάκη, και σε τι ακριβώς αποσκοπεί. Η απάντηση δίνεται άμεσα από τον ίδιο:

«Χάρη στο μακρύ χέρι και τους κινητούς μπερντέδες, που εύκολα ανεβαίνουν ή κατεβαίνουν, ο ταμπουράς δίνει όλη την ποικιλία των μουσικών διαστημάτων της βυζαντινής και δημοτικής μουσικής: δίεση, λείμμα, ελάχιστο τόνο, ελάσσονα τόνο και μείζονα τόνο. Ο δύσχρηστος αυτός και τόσο δύσκολος στην εκμάθησή του ταμπουράς δε χρησιμοποιείται πια στον ελλαδικό χώρο. Μικρότεροι όμως, εύχρηστοι ταμπουράδες, με αχλαδόσχημο ηχείο και κινητούς μπερντέδες,

52. Καύκαλο χελώνας, ξεραμένη κολοκύθα.

53. Φοίβος Ανωγειανάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, ό.π., σελ.207.

χρησιμοποιήθηκαν πολύ έως το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Στα χέρια των οργανοπαικτών που διατηρούσαν την παράδοση, έδιναν τα διαστήματα της φυσικής κλίμακας, όπως και τα βασικά διαστήματα της βυζαντινής και δημοτικής μουσικής»⁵⁴.

Σύμφωνα με τα παραπάνω ο συγγραφέας περιγράφει ένα άλλο λαουτοειδές με μακρύ λαιμό, το οθωμανικό *tanbur*. Ο ίδιος γνωρίζει την ύπαρξή του, αφού είναι κάτοχος ενός τέτοιου όπως φαίνεται από τη συλλογή του, το οποίο όμως παρουσιάζει εσφαλμένα ως *ταμπουρά*. Το *tanbur* διατηρεί την ονομασία του τουλάχιστον από τον 15ο αιώνα⁵⁵ και τα μορφολογικά του χαρακτηριστικά διήλθαν κάποια στάδια εξέλιξης χωρίς όμως να αλλοιώσουν τη συνολική εικόνα του οργάνου.

Είναι προφανές ότι ο Ανωγειανάκης επιχειρεί μια προσπάθεια ελληνοποίησης του οθωμανικού *tanbur* και προβολής της ιδιαιτερότητας αυτού του οργάνου να αποδίδει τα μουσικά διαστήματα της εκκλησιαστικής βυζαντινής μουσικής, χάρη στην κίνηση των μπερντέδων. Η αλήθεια είναι πως το *tanbur*, εξαιτίας του επαρκούς μήκους του λαιμού, διαθέτει μια πυκνότερη διάτμηση, σε σύγκριση με άλλα όργανα που φέρουν τάστα ή μπερντέδες, με την οποία μπορεί να αποδώσει το διαστηματικό πλούτο των μουσικών ιδιωμάτων της Ανατολής χωρίς μετακίνηση των μπερντέδων. Πόσο αξιόπιστο όμως μπορεί να είναι το επιχείρημα αυτό; Αν σκεφτεί κανείς ότι απαιτείται πολυετής ακουστική εμπειρία και βαθιά γνώση της επιστήμης της ακουστικής, εφόσον το θέμα αφορά λόγους συχνότητων, σύμφωνα με τα οποία θα γίνει η μετακίνηση των μπερντέδων. Μήπως πρόκειται απλώς για επίφαση; Το βέβαιο είναι ότι η ρητορική περί μετακίνησης μπερντέδων και απόδοσης διαστημάτων της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής συνεχίζουν και σήμερα να προτάσσονται για τον ελληνικό *ταμπουρά*.

Εκτός όμως από τη σύνδεση με την εκκλησιαστική μουσική, ως βυζαντινό πολιτισμικό στοιχείο που προσδίδει στα γραφόμενά του ένα ιδιαίτερο κύρος, εμπλέκει και τη δημοτική μουσική, μια κατά βάση προφορική μουσική η οποία

54. Αυτόθι, σελ.208.

55. Walter Zev Feldman, *Music of the Ottoman Court*, ό.π., σελ.143.

χρονολογικά κινείται και αναπτύσσεται παράλληλα με τη λόγια και την εκκλησιαστική μουσική, με ελάχιστα όμως εφαιπτόμενα σημεία. Ο Ανωγειανάκης δε διαθέτει κανένα τεκμήριο, λογοτεχνικό ή φιλολογικό ή εικαστικό ή έστω μια προφορική μαρτυρία, που να φανερώνει τη χρήση του *tanbur* στην Ελλάδα, γι' αυτό υποθέτει ότι το όργανο εξαιτίας της γενικότερης δυσκολίας μάθησης και χρήσης παύει να υφίσταται. Αντ' αυτού ισχυρίζεται ότι επιβιώνουν μικρότεροι και εύχρηστοι *ταμπουράδες*, αλλά κι αυτοί, ελλείψει αποδεικτικών στοιχείων, οριοθετούνται μέχρι τον Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο.

Στην επόμενη παράγραφο ο ερευνητής εξηγεί την απουσία σύμπραξης του *ταμπουρά* με άλλα μουσικά όργανα, λόγω αδυναμίας στην ένταση του ήχου, καθώς και την ιδιαίτερη τεχνική στην απόδοση της οργανικής μουσικής:

«Ο ταμπουράς – και όλες οι παραλλαγές του – που παιζόταν παλιότερα συνήθως μόνος του, είναι ένα όργανο με λεπτό και αδύνατο σχετικά ήχο, κατάλληλο για συνοδεία τραγουδιού ή ολιγοπρόσωπων χορών, σε κλειστό χώρο. Στον ταμπουρά η μελωδία παιζόταν συνήθως στην πρώτη, υψηλότερη χορδή, το καντίνι, ενώ ταυτόχρονα τη συνόδευαν οι άλλες «ανοιχτές» χορδές (...).»

Διαπιστώνεται, όπως και πιο πάνω με το μέσον λειτουργίας, ότι οι απόψεις του Ανωγειανάκη για την τεχνική που χαρακτηρίζει τον ελληνικό *ταμπουρά* ταυτίζονται με αυτές του Morris για το *saz*.

Στο τελευταίο μέρος αυτής της παρουσίασης ο Ανωγειανάκης προσηλώνεται στην ιστορική ανασκόπηση για το παρελθόν του *ταμπουρά*, αρχής γενομένης από την αρχαία Ελλάδα, όπου ο *ταμπουράς* συναντάται με την ονομασία *πανδούρα* ή *τρίχορδο* και τη γνωστή μορφή της Μούσας από το ανάγλυφο στη Μαντίνεια και το άγαλμα της Ταναγραίας κόρης (4ος αιώνας π.Χ.) να δεσπόζουν ως αναμφισβήτητο τεκμήριο. Επικαλούμενος τα αρχαιολογικά ευρήματα, πιστοποιεί την ύπαρξη του *ταμπουρά* την επίμαχη εποχή και με αυτόν τον τρόπο συνδέει άμεσα τον νεοελληνικό *ταμπουρά* με τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό, συμβαδίζοντας με τις γενικές αρχές της λαογραφίας.

Στις παραπομπές του δεν ξεχνά να μνημονεύσει ιστορικές βιβλιογραφικές πηγές της αρχαίας εποχής:

«τρίχορδον δέ, ὅπερ Ἀσσύριοι πανδούραν ὠνομάζου»⁵⁶.

Ο Ανωγειανάκης γνωρίζει την πολύτιμη πληροφορία που δίνει ο Ιούλιος Πολυδεύκης⁵⁷ για την πανδούρα πιθανόν μέσω του Curt Sachs⁵⁸, αλλά αποκρύπτει ένα μέρος αυτής της φράσης, η οποία ολοκληρωμένη παραδίδεται ως εξής:

«τρίχορδον, ὅπερ Ἀσσύριοι πανδούραν ὠνόμαζον· ἐκείνων δ' ἦν τό εὔρημα»⁵⁹.

Η ανάγκη επιστράτευσης του αρχαιοελληνικού ιδεώδους κάνει τον Ανωγειανάκη να αποσιωπά το δεύτερο μέρος της πρότασης, αφού σε αυτό καταδεικνύεται ο εφευρέτης του οργάνου που δεν είναι ο ελληνικός λαός, αλλά ένας λαός λιγότερο γνωστός σε εμάς, οι Ασσύριοι της Μεσοποταμίας. Στη ρητορική του για την αρχαιοελληνική καταγωγή του ταμπουρά, ο Ανωγειανάκης αποφεύγει να περιλάβει στο βασικό του κείμενο την άποψη του Curt Sachs:

«Τα λαούτα, οι πρόγονοι των πιο σύγχρονων εγχόρδων οργάνων, περιλαμβανομένου του βιολιού, εμφανίστηκαν για πρώτη φορά σε αγαλματίδια, πλακέτες και σφραγίδες της Μεσοποταμίας περί το 2000 π.Χ. Είχαν μικρό σώμα, μακρύ λαιμό με πολλά τάστα, δύο χορδές στερεωμένες χωρίς κλειδιά και παίζονταν με πλήκτρο. Οι Έλληνες ονόμασαν ένα παρόμοιο λαούτο “πανδούρα”, και αυτή η λέξη ήταν σχεδόν βέβαιο πως προήλθε από το Σουμεριακό *pan-tur*, “μικρό-τόξο”, δείχνοντας έτσι μια προέλευση από το μουσικό τόξο, το οποίο

56. Φοίβος Ανωγειανάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, ό.π., σ.207.

57. Ο Ιούλιος Πολυδεύκης (αναφερόμενος στη διεθνή βιβλιογραφία ως Pollux) υπήρξε Έλληνας ρήτορας, σοφιστής, φιλόσοφος, λεξικογράφος και γραμματικός που γεννήθηκε στη Ναύκρατι της Αιγύπτου, άκμασε περί το 180 μ.Χ. και είναι ο πρώτος που αναφέρεται γραπτώς για την πανδούρα στην εγκυκλοπαίδειά του με τίτλο *Ονομαστικόν*. Στα περισσότερα βιβλία οργανολογίας που ασχολούνται με την προέλευση, εξέλιξη και διάδοση των λαουτοειδών υπάρχει παραπομπή στον Πολυδεύκη.

58. Ο Curt Sachs δημοσίευσε μαζί με τον Erich Moritz von Hornbostel στο *Zeitschrift für Ethnologie* το άρθρο με τίτλο *Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch* (1914), το οποίο τους έκανε παγκοσμίως γνωστούς και τους καταξίωσε στον τομέα της οργανολογίας. Η μελέτη αυτή συνιστά τη «Συστηματική ταξινόμηση κατά Sachs-Hornbostel» και συνεχίζει στις μέρες μας να αποτελεί το πιο διαδεδομένο σύστημα ταξινόμησης μουσικών οργάνων.

59. Ιούλιος Πολυδεύκης, *Ονομαστικόν*, Βιβλίο Δ, Αθήνα, Κάκτος, 2004 σελ. 219 και αναρτημένο στην ιστοσελίδα: <https://archive.org/details/pollucisonomasti01polluoft/page/218> (πρόσβαση στις 18.01.2019).

μοιάζει να είναι πολύ πιθανό. Η τιμή της εφεύρεσης του λαούτου απονέμεται στους Ασσύριους, σύμφωνα με τον Πολυδεύκη»⁶⁰.

Δεν είναι τυχαίο ότι τη λεπτομέρεια αυτή προτιμά να την αποθέσει στις παραπομπές, ελπίζοντας ενδεχομένως πως δε θα τύχει ιδιαίτερης προσοχής και ταυτόχρονα αφού τη συμπεριέλαβε δεν θα κατηγορηθεί ως επιπόλαιος ή στρατευμένος ερευνητής. Συνεχίζοντας στην ίδια παραπομπή προσθέτει τα ονόματα ακόμα δύο γραμματικών της αρχαιότητας, του Αθήναιου⁶¹ και του Ησύχιου⁶², χωρίς εντούτοις να παραχωρεί τις γραπτές μαρτυρίες στις οποίες ο ίδιος παραπέμπει. Στο έργο του *Δειπνοσοφισταί* ο Αθήναιος περιγράφει τη ζωή, τα ήθη και τα έθιμα, την τέχνη και τις επιστημονικές γνώσεις των αρχαίων Ελλήνων:

*«Πυθαγόρας δέ ὁ γεγραφώς περί τῆς Ἐρυθράς θαλάσσης, τοὺς Τρωγλοδύτας φησί κατασκευάζειν τὴν πανδοῦραν ἐκ τῆς ἐν τῇ θαλάσῃ φυομένης δάφνης»*⁶³.

Δηλαδή, κατά τον Πυθαγόρα η πανδοῦρα κατασκευαζόταν από τους τρωγλοδύτες της Ερυθράς θάλασσας, με λίγα λόγια τους Αφρικανούς ανθρώπους των σπηλαίων και όχι από τους πολιτισμένους Έλληνες. Αν και το χρονικό διάστημα που χωρίζει τον Πυθαγόρα από τον Αθήναιο, περίπου 700 χρόνια, είναι αρκετό, τόσο που η πληροφορία να μην αντικατοπτρίζει μια πραγματικότητα της εποχής του Πυθαγόρα, ωστόσο το γεγονός αυτό δείχνει να μην ικανοποιεί την ελληνοκεντρικότητα του Ανωγειανάκη και αποφεύγει οποιοδήποτε σχολιασμό.

60. Curt Sachs, *The History of Musical Instruments*, Norton, 1940, σελ. 82-83.

61. Ο Αθήναιος ο Ναυκρατίτης καταγόταν από την αιγυπτιακή πόλη Ναύκρατη και έζησε στο τέλος του 2ου με τις αρχές του 3ου αιώνα μ.Χ. επί Μάρκου Αυρηλίου και των διαδόχων του. Τα βιογραφικά του στοιχεία που έφτασαν σε μας δεν είναι επαρκή. Είναι γνωστό ότι ήταν σοφιστής και δίδαξε ρητορική και γραμματική, πρώτα στην Αλεξάνδρεια και αργότερα στη Ρώμη, όπου οι Ρωμαίοι τον τίμησαν ιδιαίτερα για τα προσόντα του. Έγραψε το πολύτιμο για μας έργο "Δειπνοσοφισταί", που αποτελείται από τριάντα βιβλία, από τα οποία όμως διασώθηκαν μόνο τα δεκαπέντε. Σ' αυτό περιγράφεται ένα φανταστικό συμπόσιο σοφιστών, στην αρχαία Ρώμη.

62. Ο Ησύχιος ο Αλεξανδρεύς ήταν Έλληνας γραμματικός και λεξικογράφος που έζησε κατά τον 6ο αιώνα μ.Χ. και έγραψε το *Λεξικόν, Συναγωγή Πασών Λέξεων κατὰ Στοιχείον ἐκ τῶν Ἀριστάρχου καὶ Ἀπίωνος καὶ Ἡλιοδώρου*, χρησιμοποιώντας παλαιότερα λεξικά και φιλολογικά συγγράμματα.

63. Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί*, Βιβλίο Δ', Αθήνα, Κάκτος, 1997, σελ. 193 και αναρτημένο στην ιστοσελίδα: <https://archive.org/details/deipnosophistaru02athe/page/192> (πρόσβαση στις 19.01.2019).

Επόμενος σταθμός είναι η ιστορική περίοδος που σύμφωνα με την εισήγηση του Κωνσταντίνου Παπαρρηγόπουλου⁶⁴ αποτελεί τον συνδυασμό ανάμεσα στον αρχαίο και τον νεότερο ελληνισμό⁶⁵, το Βυζάντιο⁶⁶. Η πρώτη γραπτή μαρτυρία, εντοπίστηκε κατόπιν βιβλιογραφικής αναζήτησης αφού το πρωτότυπο κείμενο δε δίνεται στις παραπομπές του Ανωγειανάκη και πηγάζει από τον Ησύχιο, ο οποίος τον 6ο αιώνα θεωρεί:

«Πανδοῦραν ἢ πανδουρίς· ὄργανον μουσικόν. (...)

Πάνδουρος δέ ὁ μεταχειριζόμενος τό ὄργανον»⁶⁷.

Αν και οι πληροφορίες που μας παρέχει ο Ησύχιος αντλούνται από παλαιότερους λεξικογράφους, όπως σημειώνει ο ίδιος στον υπότιτλο του έργου του, τα πενιχρά στοιχεία αυτού του λήμματος δεν μας επιτρέπουν να σχηματίσουμε σαφή άποψη για τη μορφή και τη χρήση του οργάνου. Το ενδιαφέρον προσελκύει ένα άλλο λήμμα του Ησύχιου, που επισημαίνει ο μουσικολόγος Νίκος Μαλιάρας⁶⁸, ότι *σύριγγα* είναι ένα *πανδούριον* από καλάμια:

«Σύριγγες· ἐκ καλάμων πανδούρια, ἢ κατατρήσεις εἰς ἀλλήλας ἐμπίπτουσαι»⁶⁹.

Η μαρτυρία αυτή περιπλέκει τον γενικό προσδιορισμό και δείχνει ότι, ίσως κατά τον Μεσαίωνα η *πανδούρα* υφίσταται μια σημαντική μεταβολή στην οργανολογική κατάταξη μεταπηδώντας στα αερόφωνα όργανα⁷⁰, που έρχεται σε

64. Για μια πλήρη εικόνα του Κ.Παπαρρηγόπουλου βλ. Κωνσταντίνος Θ. Δημαράς, *Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1986.

65. Τις ίδιες απόψεις είχε εκφράσει νωρίτερα ο ιστορικός Σπυρίδων Ζαμπέλιος, στην εισαγωγή του στον τόμο της έκδοσης των δημοτικών τραγουδιών (1852). Για περισσότερα βλ. Σπυρίδων Ζαμπέλιος, *Άσματα δημοτικά της Ελλάδος: Εκδοθέντα μετά μελέτης ιστορικής περί μεσαιωνικού ελληνισμού*, Κέρκυρα, 1852.

66. Τον όρο *Βυζάντιο*, αντί του *Ανατολική Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία*, εισάγει πρώτη φορά ο Γερμανός φιλόλογος Ιερώνυμος Βολφ (Hieronymus Wolf) το 1557 στο έργο του *Corpus Historiae Byzantinae*.

67. Ησύχιος, *Λεξικόν, Συναγωγή Πασών Λέξεων κατὰ Στοιχείον ἐκ τῶν Ἀριστάρχου καὶ Ἀπίωνος καὶ Ἡλιοδώρου*, 1181 και αναρτημένο στην ιστοσελίδα: www.projethomere.com/travaux/bibliotheque_homere/lexiko_alexandrinus.htm (πρόσβαση στις 20.01.2019).

68. Νίκος Μαλιάρας, *Βυζαντινά Μουσικά Όργανα*, Παπαρηγορίου – Νάκας, 2007, σελ.92.

69. Ησύχιος, *Λεξικόν...*, *ό.π.*

70. Την άποψη αυτή υποστήριξε πρώτος ο καθηγητής Βυζαντινολογίας Φαίδων Κουκουλές : «Έν τῷ δεῖπνῳ τῶν ἰθ' ἀκουβιτῶν, κατὰ τὸ λεγόμενον Γοθικόν, ἀναφέρονται πανδουριστὰ μετὰ τῶν πανδούρων αὐτῶν. Ὁ πατὴρ Vogt νομίζει ὅτι πάνδουροι εἶναι τὰ λαγοῦτα καὶ πανδουριστὰ οἱ παίζοντες τὰ μουσικὰ ταῦτα ὄργανα. Τὸ πανδούριν ἢ ὁ πάνδουρος δὲν εἶναι κρουστόν μουσικόν ὄργανον, ἀλλὰ πνευστόν. Τὸ παρὰ Μαλάλα οἱ πανδοῦροι ἡϋλοῦν καὶ τὸ τοῦ Λεοντίου Νεαπόλεως (Βίος Συμεών τοῦ κατὰ Χριστόν Σαλοῦ) ἔλαβε πανδούριν καὶ ἤρξατο αὐλεῖν. Σῶζεται

αντίθεση με την διαδεδομένη άποψη ότι η πανδούρα κατατάσσεται στα χορδόφωνα όργανα.

Το μικρό ιστορικό απόσπασμα που προβάλλεται, ο Ανωγειανάκης ισχυρίζεται πως είναι γραμμένο από το χέρι του αυτοκράτορα Κωνσταντίνου Ζ΄ Πορφυρογέννητου και περιγράφει σκηνή από δείπνο⁷¹. Δυστυχώς, αν και μέσω της έρευνας εντοπίστηκε ολόκληρο το κείμενο, η απουσία επαρκών στοιχείων που θα επέτρεπε την αναγνώριση και ταύτιση του οργάνου με τον σύγχρονο *ταμπουρά* δεν παρέχεται με αποτέλεσμα να μην είναι ξεκάθαρο ούτε αν πρόκειται για χορδόφωνο ή αερόφωνο όργανο⁷²:

«Τῇ ἐννάτῃ ἡμέρᾳ τῆς δωδεκαήμερου, τῶν δεσποτῶν ἐπὶ τοῦ δείπνου καθεζομένων, ὃ καὶ τρυγητικόν προσαγορεύεται, ἐν ταῖς δυσὶν εἰσόδοις τοῦ μεγάλου τρικλίνου τῶν ἰθ' ἀκουβίτων ἴστανται οἱ μέλλοντες παῖξαι τὸ Γοτθικόν οὔτως. ἐν μὲν τῷ ἀριστερῷ μέρει, ἐν ᾧ καὶ ὁ δρουγγάριος τοῦ πλοῖμου παρίσταται, ἴσταται ὁ τοῦ μέρους τῶν Βενέτων μαῖιστωρ μετὰ καὶ ολίγων δημοτῶν καὶ τῶν πανδουριστῶν μετὰ τῶν πανδοῦρων »⁷³.

Άλλη μια μαρτυρία κατατίθεται από τον Γάλλο αρχαιολόγο και οριενταλιστή Paul Édouard Didier comte de Riant, ο οποίος σκιαγραφεί μια τελετή στον Ιππόδρομο της Κωνσταντινούπολης, όπου συμμετέχουν πανδούρες. Το περίεργο είναι πως τα όργανα αυτά έχουν μια αδυναμία έντασης και δεν ενδείκνυνται για ένα ανοιχτό και πολύβουο μέρος όπως είναι ο Ιππόδρομος. Μα και πάλι η περιγραφή είναι αρκετά ελλιπής, ώστε να είναι δυνατή η οποιαδήποτε σύγκριση ή ταύτιση του οργάνου με τον σημερινό *ταμπουρά*:

ἄλλως τε καὶ σήμερον ἡ λέξις ὑπὸ τὸν τύπον πανδούρα ἢ μανδούρα καὶ δηλοῖ εἶδος αὐλοῦ (...). Φαίδων Κουκουλές, «Βιβλιοκρισία για το βιβλίο *Ἐκθεσις τῆς Βασιλείου τάξεως* του Κωνσταντίνου Πορφυρογέννητου», στο *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν*, τ.12, 1941, σελ.312, και αναρτημένο στην ιστοσελίδα: <http://ir.lib.uth.gr/handle/11615/19499> (πρόσβαση στις 21.01.2019).

71. Φοῖβος Ανωγειανάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, ό.π., σ. 209.

72. Νίκος Μαλιάρας, *Βυζαντινά Μουσικά Όργανα*, ό.π., σελ. 39-40.

73. Κωνσταντῖνος Πορφυρογέννητος, *Ἐκθεσις τῆς Βασιλείου τάξεως (De ceremoniis aulae Byzantinae)*, Βιβλίο II, Τόμος I, κεφ.83, 1829, σελ. 381 και αναρτημένο στην ιστοσελίδα: https://archive.org/details/bub_gb_OFpFAAAAYAAJ/page/n447 (πρόσβαση στις 21.01.2019)

«Πανδούρες κι άλλα όργανα αναφέρει επίσης ένα χρονικό του 12ου αιώνα όπι έπαιζαν σε επίσημη τελετή στον Ιππόδρομο της Κωνσταντινούπολης»⁷⁴.

Η τελευταία πληροφορία διατυπώνεται από τον Άγγλο κληρικό και μετέπειτα καθηγητή του πανεπιστημίου του Cambridge, John Covel⁷⁵, όμως παραχωρείται διορθωμένη κατά τα λαογραφικά πρότυπα του Ανωγειανάκη:

«Ταμπουρά και βιολί χρησιμοποιούν και οι Χιώτες σε διασκεδάσεις τους, γράφει το 1677 ο John Covel»⁷⁶.

Ο ίδιος θεωρεί ως λανθασμένη την αρχική μετάφραση των Αργέντη-Κυριακίδη⁷⁷. Έτσι το «a great kind of citern», σπεύδει να διορθώσει, δεν αφορά κάποιου είδους μεγαλόσχημης κιθάρας, αλλά τον ελληνικό ταμπουρά, ερχόμενος έτσι σε αντίθεση με ό,τι υποστήριζε προηγουμένως για τις σχετικά μικρές διαστάσεις των ταμπουράδων. Ο John Covel κατά την παραμονή του, το 1675, στην Αδριανούπολη καταγράφει μια μουσική εικόνα, περιγράφοντας τον πρίγκιπα Μουσταφά:

«After the young prince and his attendance follow'd his Musick, Ten Pipers, 6 Drumes, 4 trumpets, 2 kettle-drumes and 4 tamburs (or tympanums), like sives cover'd with parchment at bottome»⁷⁸.

Στο παραπάνω απόσπασμα του Covel, η ονομασία *tambur* σημαίνει ολοφάνερα τύμπανο και συγκεκριμένα αφού φέρει κόσκινο-σινί (*sive*) έχει τη

74. Φοίβος Ανωγειανάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, ό.π., σ.209. Στο πρωτότυπο κείμενο ο Ρ.Ε. Didier Riant γράφει: «On y entend toutes sortes d'instruments de musique, l'orgue, le symphon, le psalterion, les harpes, les pandours et tous les genres d' instruments à cordes». (Σημ. Les harpes et les pandours portent seuls, dans la Saga , des noms norrains, hörpu et gigjar.)».

Paul Edouard Didier comte de Riant, *Expéditions et pèlerinages des Scandinaves en Terre sainte au temps des croisades*, Paris, 1865, σελ. 200 και αναρτημένο στην ιστοσελίδα: https://books.google.com.ua/books?id=zDmnGSKArUC&pg=PA199&hl=el&source=gb_s_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false (πρόσβαση στις 22.01.2019).

75. Ο John Covel το 1670 τοποθετείται στην Κωνσταντινούπολη ως κληρικός της Levant Company και μετά την εγκατάστασή του στην τοπική αγγλική πρεσβεία, επισκέπτεται τη Μικρά Ασία καταγράφοντας τις εμπειρίες του.

76. Φοίβος Ανωγειανάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, ό.π., σ. 209.

77. Φ. Π. Αργέντης - Στ. Π. Κυριακίδης, *Η Χίος παρὰ τοῖς γεωγράφοις καὶ περιηγηταῖς ἀπὸ τοῦ όγδόου μέχρι τοῦ είκοστοῦ αἰώνος*, Εστία, 1946, τ.Α', σελ. 307.

78. John Covel, «Covel's diary» στο *Early voyages and travels in the Levant*, 1893, σελ. 203 και αναρτημένο στην ιστοσελίδα: <https://archive.org/details/earlyvoyagestrav00dallrich/page/n267> (πρόσβαση στις 22.01.2019).

σημασία του σημερινού *ταμπούρου*. Την ονομασία αυτή αποδίδει πάντα σε μεμβρανόφωνο, ενώ σε άλλο σημείο αποτυπώνει με παραστατικότητα «ένα μικρό βαθουλωτό όργανο με τρεις συρμάτινες χορδές, το οποίο συνήθως γρατσουνάει ο καθένας στο δρόμο» και ο ίδιος πιστεύει πως «πρόκειται για την *πανδούρα* των αρχαίων»⁷⁹, χωρίς όμως να παραδίδει την ονομασία που χρησιμοποιούσαν οι άνθρωποι εκείνη την εποχή, αλλά και κανέναν παραλληλισμό με όργανα που ήταν σε χρήση και είχαν παρόμοια χαρακτηριστικά. Όλα αυτά βέβαια περνούν απαρατήρητα από το βλέμμα του σύγχρονου ερευνητή του *ταμπουρά*.

Ως εκπρόσωπος της αντίληψης της ιστορικής συνέχειας της Ελλάδας από την αρχαιότητα έως σήμερα, τελικός σταθμός του Ανωγειανάκη είναι ο νεότερος ελληνισμός, η ένδοξη περίοδος της ελληνικής επανάστασης του 1821. Ο ίδιος γράφει σχετικά:

*«Όργανα του τύπου ταμπουρά έπαιζαν και οι αγωνιστές του '21, μας πληροφορεί ο Νικόλαος Κασομούλης»*⁸⁰.

Πράγματι, στα ογκώδη απομνημονεύματά του ο Νικόλαος Κασομούλης αποτυπώνει σημαντικές πτυχές της ελληνικής επανάστασης και εκτός των άλλων, δίνονται πληροφορίες για την καθημερινότητα της εποχής και γενικά τον τρόπο ζωής των αγωνιστών, ενώ ο ίδιος αφηγείται μια μουσική σκηνή στην οποία συμμετείχε:

*«Εγώ λαλοῦσα τὸ μπουζοῦκι λεγόμενον, ὁ Χριστόδ. τὸν ταμπουράν με δύο τέλια, ὁ Σπ. Μίλιου τὸ φλάουτον, ἄλλοι ἄλλα ὄργανα εὐμετακόμιστα, μπουλγαριά ρεμπάπια»*⁸¹.

Ο αγωνιστής από την Κοζάνη κάνει σαφή διαχωρισμό των οργάνων και περιγράφει τον *ταμπουρά* με δύο χορδές, χωρίς όμως να δίνει άλλες λεπτομέρειες που θα βοηθούσαν στον εντοπισμό της οργανολογικής διαφοράς

79. Αυτόθι, σελ. 215.

80. Φοίβος Ανωγειανάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, ό.π., σ. 209.

81. Νικόλαος Κ. Κασομούλης, *Ενθυμήματα στρατιωτικά της Επανάστασεως των Ελλήνων 1821-1833: Προτάσσεται ιστορία του αρματωλισμού*, Εισαγωγή και σημειώσεις υπό Γιάννη Βλαχογιάννη, Αθήναι, 1941, τόμος Β', σελ. 539 και αναρτημένο στην ιστοσελίδα: <https://anemi.lib.uoc.gr/metadata/7/2/f/metadata-02-0000243.tkl> (πρόσβαση στις 22.01.2019).

του ταμπουρά με το μπουζούκι και το μπουλγαρί ή θα αποκάλυπταν τον τρόπο που παιζόταν το όργανο και ποια τραγούδια αποδίδονταν μέσω αυτού.

Στην έκθεση τεκμηρίων του Ανωγειανάκη περιλαμβάνεται και ο φημισμένος ταμπουράς του Μακρυγιάννη, το μοναδικό όργανο⁸² που έχει διασωθεί από την περίοδο αυτή και φέρεται να έπαιζε ο στρατηγός. Ο ίδιος, όμως, τόσο στα πολυσέλιδα *Απομνημονεύματά*⁸³ του όσο και στο μεταγενέστερο *Οράματα και θάματα*⁸⁴, σε κανένα σημείο δεν κάνει λόγο για τον ταμπουρά, αφήνοντας πολλά αναπάντητα ερωτήματα. Η πρώτη γραπτή αναφορά για την ύπαρξη του οργάνου δίνεται στην απόδειξη παραλαβής που ακολούθησε τη δωρεά που έκανε ο Χρήστος (Κίτσος) Μακρυγιάννης, τελευταίο από τα δώδεκα παιδιά του Ιωάννη Μακρυγιάννη, στις 15 Οκτωβρίου 1926 προς την Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδας, χωρίς να γνωστοποιείται ποιος απέδωσε στο όργανο αυτή την ονομασία. Το σίγουρο είναι ότι πάνω σε αυτό το όργανο, του αγωνιστή Μακρυγιάννη, έμελλε να στηριχθεί όλη η θεωρία γύρω από τον *ελληνικό ταμπουρά* και η αναγωγή του από μουσικό όργανο σε σύμβολο με εθνική υπόσταση.

Στο σημείο αυτό εκτός από τα απτά τεκμήρια κατατίθενται και λογοτεχνικά αποσπάσματα από το *Έπος του Βασίλειου Διγενή Ακρίτα*⁸⁵, έμμετρο αφήγημα της μεσαιωνικής λογοτεχνίας γραμμένο στα ελληνικά της εποχής, το οποίο σύμφωνα με την άποψη του Νικόλαου Πολίτη⁸⁶ «έκφράζει τά ιδεώδη καί τούς

82. Πρόσφατα ανακαλύφθηκε ο ταμπουράς που φέρεται να έπαιζε ο Φώτος Τζαβέλλας, αλλά οι πληροφορίες είναι ελάχιστες. Βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=Izflh7bW6dU> (πρόσβαση στις 23.01.2019).

83. Ιωάννης Μακρυγιάννης, *Απομνημονεύματα*, Εστία, Αθήνα, 2011.

84. Ιωάννης Μακρυγιάννης, *Οράματα και θάματα*, Μεταγραφή Άγγελου Παπακώστα, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα, 1983. Για μια κριτική προσέγγιση και ανάλυση του νεοφανούς και αινιγματικού αυτού κειμένου βλ. Νίκος Θεοτοκάς, *Ο βίος του στρατηγού Μακρυγιάννη*, εκδόσεις Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2012.

85. Το όνομα του ήρωα εμφανίζεται ως *Ακρίτης* στο βιβλίο και ως *Ακρίτας* στα δημοτικά τραγούδια. Σύμφωνα με το μύθο ήταν ένας από τους Ακρίτες, τους φρουρούς των βυζαντινών συνόρων και απέκτησε το προσωνύμιο *Διγενής* εξαιτίας της καταγωγής του. Η μητέρα του, Ειρήνη ήταν κόρη του στρατηγού Ανδρόνικου Δούκα και ο πατέρας του, Μουσούρ, Άραβας εμίρης από τη Συρία.

86. Ο Νικόλαος Πολίτης ήταν ο θεμελιωτής της λαογραφίας στην Ελλάδα. Ενεργώντας στα βήματα του Ζαμπέλιου και του Παπαρρηγόπουλου, πίστευε και προωθούσε την αδιάσπαστη ιστορική συνέχεια των νεοελλήνων από τους αρχαίους Έλληνες, προσπαθώντας να αντικρούσει τις θεωρίες του Fallmerayer περί αφελληνισμού των νεοελλήνων. Ο Πολίτης αναζητούσε και κατέγραφε εκφάνσεις του λαϊκού πολιτισμού από τον υλικό, πνευματικό και κοινωνικό βίο και στη συνέχεια τις προσομοίωνε με ανάλογες της αρχαιότητας, προσπαθώντας να καταδείξει την αρχαιοελληνική καταγωγή των σύγχρονων Ελλήνων.

πόθους τοῦ ἑλληνικοῦ γένους διότι σ' αὐτό συμβολίζεται ἡ μακραίων καὶ ἄληκτος πάλη τοῦ ἑλληνικοῦ πρὸς τὸν μουσουλμανικὸν κόσμον»⁸⁷.

Κατὰ τὰ τέλη τοῦ 19ου αἰῶνα, με τὴν ἀνακάλυψη τῶν δημοτικῶν ἀκριτικῶν⁸⁸ τραγουδιῶν καὶ τῶν χειρόγραφων τοῦ *Ἐπους* ἡ μορφή τοῦ Διγενή Ακρίτη ἀρχίσε νὰ ἐρμηνεύεται ὡς ἐθνικὸ σύμβολο καὶ ἡ ἱστορία τοῦ νὰ διαχέεται στα ἔργα τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας στο πλαίσιο τῆς συγκρότησης τῆς νεοελληνικῆς ταυτότητας⁸⁹. Μαζὶ με τὸν ἥρωα συμβολοποιεῖται καὶ ἡ *θαμπούρα*⁹⁰ τοῦ, ὡς ταυτοτικὸ στοιχεῖο ἐνὸς ἔθνους, χωρὶς νὰ ὑπάρχουν τὰ ἀπαραίτητα τεκμήρια, εἴτε γραπτὰ εἴτε ἀναπαραστάσεις, ποὺ νὰ βεβαιώνουν ὅτι πρόκειται γιὰ τὸ ἴδιο ὄργανο ποὺ πρὶν μερικὲς δεκαετίες ὀνομάστηκε *ταμπουράς*. Πέρα ἀπὸ τὴ λογοτεχνικὴ παραγωγή στρέφεται καὶ πρὸς τὸ δημοτικὸ τραγούδι, τὸ ὁποῖο ὑπὸ τὸ πρίσμα τοῦ ρομαντισμοῦ ἀντιπροσωπεύει μιὰ αὐθεντικὴ λαϊκὴ δημιουργία καὶ ἔλκει τὸ ἐνδιαφέρον Εὐρωπαίων καὶ Ελλήνων λογίων⁹¹. Οἱ ἐκδόσεις ἀλλεπάλληλων συλλογῶν ποὺ ἀρχίσαν νὰ κυκλοφοροῦν ἀπὸ τὶς ἀρχές τοῦ 19ου αἰῶνα καὶ κορυφώθηκαν τὸν 20ο αἰῶνα, συμπεριλαμβανομένων

87. Νικόλαος Πολίτης, *Ἐκλογή ἀπὸ τὰ τραγούδια τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ*, Γράμματα, 1991, σελ. 99.

88. «Ο Νικόλαος Πολίτης στὴ συλλογὴ τοῦ ἀναφέρει 1350 τραγούδια τὰ ὁποῖα καὶ κατατάσσει στὸν *Ακριτικὸ κύκλο*. Εἰς αὐτὸν θὰ πρέπει νὰ σημειώσω ὅτι, τὰ ἐπιχειρήματα τὰ ὁποῖα χρησιμοποιοῦ ὁ Πολίτης νὰ στηρίξει τὴν ἀπόψή του, δὲν εἶναι καὶ τόσο πειστικά, ἐνῶ οἱ μετέπειτα ἐρευνητὲς τὰ ἔχουν – σχεδόν – παντελῶς ἀπορρίψει». Αλέξης Γκλαβᾶς, «Ακριτικὸ τραγούδι καὶ τὸ ἔπος τοῦ Βασιλείου Διγενή Ακρίτη», Ομιλία στὸ πλαίσιο τῶν Φιλολογικῶν Βραδυνῶν τῆς Εταιρείας Λογοτεχνῶν Νοτιοδυτικῆς Ελλάδος, 24.03.2017 καὶ ἀναρτημένη στὸ διαδίκτυο: http://etaireialogotexnon.blogspot.com/2017/03/blog-post_21.html (πρόσβαση στὶς 24.01.2019).

89. «Οἱ ἀπόψεις τοῦ Πολίτη ἔχουν ἤδη ολοκληρωθεῖ στὶς ἀρχές τοῦ 1907, με τὸν πολυσήμαντο πρυτανικὸ λόγο τοῦ *Περὶ τοῦ ἐθνικοῦ ἔπους τῶν νεώτερων Ελλήνων*, συντονίζονται τὰ ἴδια χρόνια με τὶς ἀντιλήψεις ὁλόκληρης σχεδόν τῆς πρωτοποριακῆς καὶ συνάμα κυρίαρχης οἰκίας κριτικῶν καὶ λογοτεχνῶν, ποὺ ζοῦν εἴτε στὸ ἐξωτερικὸ (Ψυχάρης) εἴτε στὸ ἐλλαδικὸ κέντρο (ὅπως ὁ Κωστής Παλαμάς καὶ οἱ σύγχρονοί του)». Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Τύχες τῆς βυζαντινῆς ἀκριτικῆς ποίησης στὴ νεοελληνικὴ λογοτεχνία: Σταθμοὶ καὶ χρήσεις. Ἀποτιμήσεις», στὸ *Εταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν*, τ.37ος, τεύχ.1ο, Θεσσαλονίκη, 1986, σελ. 96, καὶ ἀναρτημένο στὸ διαδίκτυο:

http://media.ems.gr/ekdoseis/ellinika/Ellinika_37_1/ekd_peel_37_1_Kexagioglou.pdf (πρόσβαση στὶς 25.01.2019).

90. Εναλλακτικὴ ὀνομασία γιὰ τὸν *ταμπουρά*.

91. Βλ. Γιώργος Κοκκῶνης, «Τιθασεύοντας τὴν ἐτερότητα: Ο Louis-Bourgault-Ducoudray καὶ τὸ ἐλληνικὸ δημοτικὸ τραγούδι», στὸ *Λαϊκὲς Μουσικὲς Παραδόσεις, Λόγιες ἀναγνώσεις-Λαϊκὲς πραγματώσεις*, fagotto books, Αθήνα, 2017, σ. 13-47.

φυσικά και αυτών του Πολίτη⁹² και του Fauriel⁹³, του προσφέρουν τα απαραίτητα μέσα για να τονίσει την ευρεία χρήση του οργάνου από τα λαϊκά στρώματα.

Άλλη μια πτυχή της λαϊκής τέχνης είναι η εικονογραφία, η οποία εμφανίζεται σαν αδιάψευστος μάρτυρας της αδιάκοπης χρήσης του *ταμπουρά* στις τελετές του ετήσιου κύκλου του ανθρώπινου βίου. Μολαταύτα οι εικονογραφικές πηγές είτε παριστάνονται σε βιβλία⁹⁴ είτε σε ναούς⁹⁵ είτε σε πίνακες⁹⁶ δεν ονοματίζουν το όργανο που αναπαριστούν, ούτε προσφέρουν πληροφορίες για το ρόλο του οργάνου. Συνεπώς, είναι παράτολμο και ίσως αφελές να χρησιμοποιηθούν για την εξαγωγή οργανολογικών συμπερασμάτων. Το ίδιο φαίνεται να ισχύει και για μια άλλη μορφή λαϊκής δημιουργίας που επικαλείται ο Ανωγειανάκης, τις παροιμίες, οι οποίες είναι μεν προϊόν λαϊκής έμπνευσης, αντλούνται δε από τις λαογραφικές μελέτες του Ν. Πολίτη.

Ο Ανωγειανάκης δεν παραλείπει να επαναλάβει την άρρηκτη σύνδεση του *ταμπουρά* και της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής επικαλούμενος την αναμφισβήτητη ρητή δήλωση του Χρυσανθου, όπως την εξέδωσε ο τελευταίος στο *Θεωρητικόν*:

«Από τά μελωδικά ὄργανα ἡ πανδουρίς ἔρχεται εὐκολωτέρα εἰς δίδαξιν, καί σαφεστέρως γνωρίζονται ἐπάνω εἰς αὐτήν οἱ τόνοι, τά ἡμίτονα, καί ἀπλῶς κάθε

92. «Ο θεμελιωτής της επιστήμης της λαογραφίας Νικόλαος Πολίτης, αλλά και ο μαθητής του Στίλιπων Κυριακίδης αναδημοσίευσαν νοθευμένα δημοτικά τραγούδια παράγοντας εξιδανικεύσεις και ιδεολογήματα περί ηρωικής επανάστασης και εθνικής παλιγγενεσίας», Λέκκας Δ., Τζάκης Δ., «Ιδεολογικά και Μουσικά Μεταίχμια της Νεότερης Περιόδου», στο *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τ. Γ', Πάτρα, ΕΑΠ, 2003, σελ. 287.

93. Ο Claude Fauriel (1772-1844) ήταν Γάλλος ακαδημαϊκός, φιλόλογος, ιστορικός και κριτικός, ο οποίος αν και δεν επισκέφθηκε ποτέ την Ελλάδα, ήταν ο πρώτος που δημοσίευσε στο Παρίσι συλλογική έκδοση δημοτικών τραγουδιών Βλ. Claude Fauriel, *Chants populaires de la Grèce moderne, recueillis et publiés avec une traduction française*, Tome Ier. Chants historiques, Paris, Firmin Didot, père et fils 1824, και Chants populaires de la Grèce moderne, Tome II, Chants historique, romanesques et domestique, Paris, Dondey-Duprè, père et fils, 1825 και αναρτημένο στο διαδίκτυο:

<https://archive.org/details/chantspopulaires00fauuoft/page/n8> (πρόσβαση τις 26.01.2019).

94. Από το μυθιστόρημα του Μ.Αλέξανδρου του 14ου αιώνα οι μικρογραφίες 49ν, 75r και 91r. και αναρτημένες στο διαδίκτυο: http://eib.xanthi.ilsp.gr/gr/miniatures.asp?cursor=pic_docID&selectFieldValue=&vpage=5 (πρόσβαση στις 26.01.2019).

95. Βλ. ενδεικτικά Ι.Μ. Κουτλουμουσίου, Ξηροποτάμου και Φιλοθέου στο Αγ. Όρος, Ι.Μ.Φανερωμένης Σαλαμίνας.

96. Ο *γαλατάς* (1895) και η *Επιστροφή από το πανηγύρι* (1865-1872) του Νικηφόρου Λύτρα, *Το μεράκι του τσολιά* (1884) του Πολυχρόνη Λεμπέση, *Ελληνικός χορός* (1863) του Θεόδωρου Βρυζάκη, *Έλληνες χωρικοί* (1838) του Peter von Hess, *Ο απρόμητος Κατσαντώνης στα Τζουμέρκα* (1924-30) του Θεόφιλου Κεφαλά.

διάστημα. Λέγεται δέ καί Πανδοῦρα καί Φάνδουρος· καθ' ἡμᾶς δέ, Ταμποῦρα, ἢ Ταμπούρ»⁹⁷.

Φυσικά στη ρήση του αυτή δεν εννοεί τον *ταμπούρά* που παιζόταν τον 19ο αιώνα, αλλά ούτε και αυτόν που σήμερα προβάλλεται ως *ταμπουράς*. Ο Χρύσανθος εκτός από μέλος της ανώτατης θρησκευτικής κλίμακας είναι και λόγιος συγγραφέας, επομένως γνωρίζει τον Πέτρο Πελοποννήσιο, ο οποίος ήταν γνώστης του *οθωμανικού tanbur*, και αυτό το όργανο εννοεί ο Χρύσανθος. Τα κίνητρα που ωθούν τον επίσκοπο να συνδέσει την εκκλησιαστική μουσική με το *tanbur* παραμένουν απροσδιόριστα, καθώς είναι γνωστό πως η Ανατολική Εκκλησία από πολύ νωρίς έχει αποκλείσει τα όργανα από την τελετουργική πράξη. Όποια κι αν είναι τα αίτια, η παρερμηνεία του ορισμού του οργάνου από πλευράς λόγιων θρησκευτικών παραγόντων θα επιφέρει μελλοντικά αρνητικές επιπτώσεις για τον λαϊκό *ταμπούρά*.

Προσδιορίζοντας σαφώς την ονοματολογία, ως γλωσσικό ζήτημα και την προέλευση, ως ζήτημα καταγωγής, επιχειρεί να αποκαταστήσει τη σχέση του οργάνου με τη θρησκεία. Πιθανόν πιστεύει πως εξασφαλίζοντας τα τρία ουσιώδη στοιχεία του έθνους πετυχαίνει να κατοχυρώσει την αμιγή ελληνικότητα του οργάνου.

Η οργανολογική κατασκευή του Ανωγειανάκη, ο οποίος θεωρείται από πολλούς θεμελιωτής του κλάδου της οργανολογίας στην Ελλάδα, εξακολουθεί να στιγματίζει την συνολική υπόσταση του οργάνου που σήμερα ονομάζεται *ταμπουράς*.

Αρωγός σε όλη την προσπάθεια της ιδεολογικής και οργανολογικής κατασκευής του *ελληνικού ταμπούρά*, όπως αποδεικνύει ο Ανωγειανάκης στις παραπομπές του, είναι ο ιδρυτής του Συλλόγου προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, Σίμωνας Καράς⁹⁸. Στο θεωρητικό μέρος του πολύτομου έργου του *Μέθοδος της ελληνικής μουσικής* επινοεί και εισάγει στο κοινό τον *ελληνικό ταμπούρά*:

97. Χρύσανθος, *Είσαγωγή καί Μέγα θεωρητικόν τῆς μουσικῆς*, εκδόσεις Κουλτούρα, Αθήνα, 2003, σελ. 194.

98. Βιογραφία αναρτημένη στο διαδίκτυο: <https://kerem.org/σίμων-καράς-βιογραφία> (πρόσβαση στις 27.01.2019).

«Ανάγκη λοιπόν, ούσιαστική, ή γνώσις και ή χρήσις ὀργάνου μουσικοῦ, διὰ τοῦ ὁποίου νὰ δύναται κανεὶς νὰ αἰσθητοποιῇ διὰ τε τῆς ἀκοῆς ἀλλὰ καὶ τῆς ὁράσεως τὰς ποικίλας διαφορὰς τῶν μουσικῶν ἤχων καὶ διαστημάτων· καὶ τοιοῦτον ὄργανον ὑπὲρ πᾶν ἄλλο, κατάλληλον εἶναι ἡ θαμποῦρα.

(...) Κλάσμα $\frac{1}{2}$ τῆς θαμποῦρας εἶναι ὁ πατροπαράδοτος ταμπουράς τῶν προγόνων μας καὶ τῶν ἁρματωλῶν καὶ κλεφτῶν τῶν ἐθνικῶν μας ἀγώνων.

(...) εἶναι ὄργανον εὐμεταχειρίστον καὶ παρέχει εἰκόνα σαφὴ τῶν ποικίλων διαστηματικῶν διαιρέσεων, ἀπαραίτητο διὰ τοὺς σπουδαστάς καὶ τοὺς μελετητάς, ὅχι μόνον τῆς ἰδικῆς μας, ἀλλὰ καὶ τῆς καθ' ὅλου ἀνατολικῆς μουσικῆς»⁹⁹.

Ο Καράς εἶχε ἐρθεῖ σε επαφὴ ἀπὸ μικρὸς μετὰ τὴν μουσικὴν τῆς καθ' ἡμᾶς Ανατολῆς, γνώριζε τὶς ἀπόψεις τοῦ Χρύσανθου καὶ ὁ ἴδιος ἀπὸ νεαρῆς ἡλικίας εἶχε παγιωμένες ἀντιλήψεις γιὰ τὴν μουσικὴν αὐτή¹⁰⁰. Ἀπὸ τὴν ἐμπειρίαν τοῦ ἤξερε τὶς δυσκολίες στὴν ἐκμάθηση τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, οἱ ὁποῖες σὲ συνδυασμὸ μετὰ τὶς κοινωνικὲς ἀλλαγές τοῦ 1960 καὶ τὶς ἐπαναστατικὲς ἰδέες ἐκσυγχρονισμοῦ ποὺ διαδῆλωναν οἱ ἄνθρωποι, κατέστησαν τὴν μουσικὴν αὐτὴ παρωχημένη καὶ ἀδιάφορη πρὸς τὴν νέα γενιά. Σταδιακὰ ἐξασθενεῖ καὶ παύει νὰ ἀποτελεῖ ἀκουσμὰ τοῦ οἰκείου μουσικοῦ περιβάλλοντος ὅποτε διέρχεται μιὰ περίοδος ὑφέσεως, μετὰ μιὰ μικρὴ ἀνάκαμψιν τὴν περίοδον τῆς στρατιωτικῆς δικτατορίας ποὺ ἐπιβλήθηκε. Ο Καράς, ἐκμεταλλευόμενος τὶς συνθήκες προωθεῖ τὴν ἰδέαν τοῦ Χρύσανθου, ὅμως ταυτόχρονα εἶναι ἐνήμερος πὼς ὁ ἐπίσκοπος ἔκανε λόγον γιὰ τὸ ὀθωμανικὸ *tanbur* τὸ ὁποῖον πέραν τῶν μουσικῶν ἀπαιτήσεων στὴν ἐκμάθησιν, δὲν ἔχει καμία θέση στὸ ἐλληνικὸ ὀργανολόγιον. Ἐπομένως

99. Σίμων Καράς, *Μέθοδος τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς*, τόμος Β, κεφ.ΙΑ, ΚΕΠΕΜ, 1982, σελ.173.

100. Χαρακτηριστικὸ παράδειγμα, ποὺ μας μεταφέρει ὁ Νίκος Διονυσόπουλος, εἶναι τὸ ἐπεισόδιον μετὰ τοῦ ἀρχιεπισκόπου Χρυσόστομου καὶ τοῦ 22χρονου Καρά τοῦ καλοκαίρι τοῦ 1925 στὰ ἐόρτια τοῦ Ἁγίου Παύλου στὸν Ἄρειον Πάγον στὴν Πνύκα, ὅπου μετὰ τὴν παράστασιν ὁ νεωτεριστὴς ἀρχιεπίσκοπος δήλωσε ὅτι: «Εἶναι μὲν ωραία τὰ παλαιά, ἀλλὰ τώρα πρέπει νὰ τὰ ἀλλάξωμε καὶ νὰ ἀντικαταστήσωμε μετὰ τὶς ἐναρμονίσεις τοῦ Σακελλαρίδου, τοῦ Κανᾶκη κ.ά.», δηλαδὴ ευρωπαϊκοῦ τύπου τετραφωνίας, κατὰ ἀπομίμησιν τῆς δυτικῆς μουσικῆς τοῦ 19ου αἰῶνα, ὅπως εἶχαν εἰσαχθεῖ στὶς ἐλληνικὰς ὀρθόδοξας ἐκκλησίας τῶν ευρωπαϊκῶν πρωτευουσῶν. Ἡ ἀντίδρασις τοῦ Καρά ἦταν κάθετη καὶ ἡ ἀπάντησις λακωνικὴ: «Θὰ σας πολέμησωμε διὰ βίου, καὶ δὲν θὰ κάνετε τίποτε!». Νίκος Διονυσόπουλος, «Σίμων Καράς – Ὁ τελευταῖος τῶν μεγάλων δασκάλων τοῦ Γένους, ὁ τελευταῖος τῶν Βυζαντινῶν» στὸ *Δίφωνον*, 1999. καὶ ἀναρτημένο στὸ διαδίκτυο:

<https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.publications&id=250> (πρόσβασις στὶς 26.01.2019).

συνειδητά προχωρά στην κατασκευή του *ελληνικού ταμπουρά*, ο οποίος εκτός από το μουσικό καλύπτει και το ιδεολογικό κομμάτι της εθνικής υπόθεσης με τη συνδρομή των εξωραϊσμένων *κλεφτών*¹⁰¹, ενισχύοντας έτσι πλήρως την ιδέα της εθνικής συνείδησης.

Με τη λήξη της δικτατορίας ο Καράς απομακρύνεται από τις καίριες θέσεις που κατείχε στο ραδιοτηλεοπτικό ίδρυμα και συνταξιοδοτείται, αλλά οι ιδέες του επιβιώνουν και μεταλαμπαδεύονται. Αρχικά τις υιοθετούν και τις προωθούν όλοι οι Έλληνες ερευνητές στις μελέτες τους, με πρωταγωνιστές τον Ανωγειανάκη και τον Καρακάση. Αργότερα με την ίδρυση των μουσικών σχολείων οι απόψεις αυτές μέσω των μαθητών του Καρά θα αποτελέσουν την ιδεολογική βάση πάνω στην οποία θα στηριχθεί η εισαγωγή και διδασκαλία του *ταμπουρά* ως όργανο αναφοράς της ελληνικής «παραδοσιακής» μουσικής, έχοντας χάσει όμως την ανεξαρτησία του και τελώντας υπό την μόνιμη κηδεμονία της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής.

101. Για τους *κλέφτες* βλ. Michael Herzfeld, *Ours Once More: Folklore, Ideology and the Making of Modern Greece*, Austin, University of Texas Press, 1982, σελ. 112-128 (ελληνική έκδοση με τίτλο: *Πάλι δικά μας. Λαογραφία, ιδεολογία και η διαμόρφωση της σύγχρονης Ελλάδας*, μτφρ. Μαρίνος Σαρηγιάννης, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2002). Eric Hobsbawm, *Primitive Rebels: Studies in archaic forms of social movement in 19th and 20th centuries*, Manchester, University Press, 1959, σελ. 13-29.

Σταύρος Καρακάσης

Μια από τις πρώτες οργανολογικές μελέτες στην Ελλάδα είναι η έκδοση του ποιητή και λογοτέχνη Σταύρου Καρακάση *Ελληνικά μουσικά όργανα: Αρχαία, βυζαντινά, σύγχρονα* του 1970, η οποία υλοποιείται κατά τα μεθοδολογικά πρότυπα της λαογραφίας, υιοθετώντας την τριμερή διαίρεση της ελληνικής ιστορίας, όπως αποκαλύπτει ο υπότιτλος. Ο Καρακάσης ερχόμενος από το Κάιρο στην Αθήνα εργάσθηκε για δέκα χρόνια στο Λαογραφικό Αρχείο του Κέντρου Έρευνας Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών εκτελώντας μουσικές και λαογραφικές αποστολές σε διάφορες περιοχές της Ελλάδας. Μετά την ολοκλήρωση αυτών των αποστολών εξέδωσε το βιβλίο στο οποίο κοινοποιεί ότι:

«Στην Αίγυπτο και τελευταία στην Οὔρ (Σουμερία) ανακαλύφθηκαν ἄρπες, λύρες και λαούτα (πανδοῦρες), ποὺ ἡ κατασκευή τους εἶναι τόσο ἐξελιγμένη, ὥστε δὲν ἔχουν σχέση με πρωτόγονα ὄργανα καὶ φωτίζουν τοὺς πολιτισμούς τῶν Σουμερο-Χαλδαίων, τοὺς ὁποίους νομίζαμε βαρβάρους. (...) Βρέθηκαν ἐπίσης στὴν ἴδια περιοχή ψαλτήρια (800 π.Χ.) καὶ πανδούρια με μακρὺ βραχίονα (ὅπως τὸ σημερινὸ μπουζούκι) με 2 ἢ 3 χορδές»¹⁰².

Παρ' όλα αυτά, σύμφωνα με το *New Grove* ούτε στις αρχαιολογικές ανασκαφές της Αιγύπτου έχουν βρεθεί λαούτα και το μοναδικό στοιχείο που επιβεβαιώνει την ύπαρξη αυτών των οργάνων είναι μερικές τοιχογραφίες στους βασιλικούς τάφους¹⁰³. Παραμένει άγνωστο λοιπόν τι θέλει να πει ο ερευνητής και για ποια αρχαία λαούτα ή πανδούρια, κατασκευασμένα από βάρβαρους λαούς με εξελιγμένο πολιτισμό, που δήθεν ανακαλύφθηκαν στις αρχαιολογικές εκσκαφές του περασμένου αιώνα κάνει λόγο στο βιβλίο του.

Με συντομία προχωρά στην αρχαία Ελλάδα¹⁰⁴, όπου κεντρικό πρόσωπο της ιστορίας είναι ο φημισμένος Πολυδεύκης με το ρητό του για την *πανδούρα* και πάλι όμως όχι στην πλήρη του μορφή, αλλά με τις συντακτικές αλλαγές που

102. Σταύρος Καρακάσης, *Ελληνικά μουσικά όργανα*, εκδόσεις Δίφρος, Αθήνα, 1970, σελ. 33.

103. Βλ. ενδεικτικά Tomb of Nakht, Tomb of Djoserkaraseneb, Tomb of Rekhmire, Tomb of Nebamun, Tomb of Paser, Tomb of Ay, και αναρτημένο στο διαδίκτυο: <https://en.wikipedia.org/wiki/TT52> (πρόσβαση στις 26.01.2019)

104. Βλ. Martin L. West, *Ancient Greek Music*, εκδόσεις Clarendon Press, Oxford, 1992.

απαντάται μετέπειτα στον Ανωγειανάκη. Το βιβλίο του Καρακάση για τα μουσικά όργανα προηγείται χρονικά του Ανωγειανάκη, όμως οι λαογραφικές μελέτες και τα μνημειώδη άρθρα του τελευταίου δείχνουν να δανείστηκε τη φράση και τη μετέφερε αυτούσια χωρίς κάποια βιβλιογραφική επαλήθευση. Άξιο προσοχής είναι η διαβεβαίωση του Καρακάση ότι η *πανδούρα* «διασώθηκε ως την εποχή μας με το ίδιο όνομα¹⁰⁵». Αντιπαραβάλλοντας τα λόγια αυτά με τη δήλωση του Νικόλαου Πολίτη για το όνομα *λαογραφία*¹⁰⁶ και την υποτιθέμενη επιβίωση της λέξης από τα αλεξανδρινά χρόνια συμπεραίνουμε πως η αναζήτηση ενός αρχαίου, κατά προτίμηση ελληνίζοντος, όρου θεωρείται ουσιαστική για την επιτυχία του ιστορικού εγχειρήματος.

Στο βιβλίο αυτό εκτός από τον Πολυδεύκη σχολιάζεται και ο Νικόμαχος, φιλόσοφος και σπουδαίος μαθηματικός από την αρχαία ελληνική πόλη Γέρασα της σημερινής Ιορδανίας. Γράφει ο Καρακάσης ότι τα μονόχορδα όργανα ονομάζονταν *πανδουράς*, ενώ οι πυθαγόρειοι τα ονόμαζαν *κανόνα*. Στην πραγματικότητα όμως ο πυθαγόρειος Νικόμαχος στο *Ἀρμονικόν Ἐγχειρίδιον* κάνει αναφορά σε *φανδούρους*¹⁰⁷, τους οποίους δείχνει να συσχετίζει με τον πυθαγόρειο *κανόνα*, χωρίς να παραχωρεί περισσότερες λεπτομέρειες που θα μπορούσαν να οδηγήσουν σε κάποιο αποδεκτό συμπέρασμα σχετικό με τα μορφολογικά και λειτουργικά χαρακτηριστικά των οργάνων ή τον εποπτικό τους ρόλο στην εφαρμογή της θεωρίας της μουσικής.

Ακολουθώντας το χρονοδιάγραμμα του ελληνισμού που εισήγαγαν ο Ζαμπέλιος με τον Παπαρρηγόπουλο και υιοθέτησαν οι κατοπινοί λαογράφοι, αναζητά στο μεσαιωνικό παρελθόν υλικά για να στηρίξει το εθνικό οικοδόμημα. Ελλείψει αυτών, πλάθει με τη φαντασία του ένα όργανο που το ονομάζει

105. Σταύρος Καρακάσης, *Ελληνικά μουσικά όργανα*, ό.π., σελ. 25 και 33.

106. «Ἡ λέξις *λαογραφία*, τὴν ὁποίαν πρὸ εἰκοσαετίας μεταχειρίζομεθα πρὸς δήλωσιν τῶν σπουδῶν περὶ τῶν δημῶδων παραδόσεων, δοξασιῶν, ἐθίμων, περὶ τῆς δημῶδους ἀγράφου φιλολογίας καὶ περὶ παντὸς καθόλου τοῦ συντελοῦντος εἰς ἀκριβεστέραν γνῶσιν τοῦ λαοῦ, εὐρίσκεται ἐν χρήσει εἰς τὴν ἀρχαίαν ἑλληνικὴν ἀπὸ τῶν τελευταίων χρόνων τῆς ἀλεξανδρινῆς περιόδου (...)», Νικόλαος Πολίτης, «Ἡ λέξις *λαογραφία*», στο *Λαογραφία*, ἐκδόσεις Τύποις Π.Δ.Σακελλαρίου, Αθήνα, 1909, τ.1, σελ. 426 και αναρτημένο στο διαδίκτυο: <https://srv-web1.parliament.gr/main.asp?current=12075460> (πρόσβαση στις 26.01.2019).

107. «Μέσα δ'αὐτῶν καὶ οἷον κοινὰ καὶ ὁμοιοπαθῆ τά τε μονόχορδα φαίνεσθαι, ἃ δὴ καὶ φανδούρους καλοῦσιν οἱ πολλοί, κανόνας δ'οἱ Πυθαγορικοί», Νικόμαχος, *Ἀρμονικόν Ἐγχειρίδιον* αναρτημένο στο διαδίκτυο:

<https://analogion.com/forum/index.php?threads/Νικόμαχος-ο-Γερασηνός.6234/> (πρόσβαση στις 26.01.2019).

«φαντούρους αλ-ρούμι»¹⁰⁸, πιθανόν εμπνεόμενος από το ονοματολογικό πρότυπο του «κεμεντσέ ρούμι». Δηλαδή παραλαμβάνει την ονομασία από τον Νικόμαχο και τη μεταποιεί προσθέτοντας μια κατάληξη που να παραπέμπει στα λατινικά, την επίσημη γλώσσα της βυζαντινής αυτοκρατορίας, και της προσθέτει έναν προσδιορισμό που χρησιμοποιούσαν οι Οθωμανοί για να ορίσουν τη λύρα των Ρωμηών. Όλα αυτά με την προσθήκη μιας εκκλησιαστικής τοιχογραφίας όπου αναπαρίστανται μουσικά όργανα και μεταξύ αυτών ένα λαουτοειδές, το οποίο ο συγγραφέας αναγνωρίζει ως *μικρό λαούτο*, αναρωτώμενος παράλληλα αν πρόκειται για *γιογγάρι*.

Οι λογοτεχνικές αφιερώσεις στο λεγόμενο *Έπος του Διγενή* επαναλαμβάνονται διάσπαρτες στο βιβλίο υπενθυμίζοντας στον αναγνώστη τη σταθερή παρουσία του οργάνου κατά την περίοδο του Βυζαντίου και τη χρήση του από τον Μέγα Αλέξανδρο του Μεσαίωνα¹⁰⁹. Στο σημείο αυτό αντιμάχεται με έναν άλλο λαογράφο τον Πέτρο Καλονάρο, ο οποίος στην έκδοσή του¹¹⁰ για τον Βασίλειο Διγενή Ακρίτα, πέρα από τις προσωπικές διορθώσεις ή συμπληρώσεις του πρωτότυπου κειμένου¹¹¹, διαπιστώνει ότι το όργανο που έπαιζε ο ήρωας ήταν ένα είδος *κιθάρας*. Ο Καρακάσης αντικρούει το συμπέρασμα αυτό σχολιάζοντας:

«Τὸ ἐν προκειμένῳ θαμπούρι ἢ ταμπούριν ἢ λαβοῦτον -ὑποσημειώνει ὁ σχολιαστὴς Καλονάρος-, ὀνομάζεται κιθάρα. Ἡ ἐξήγηση αὐτὴ εἶναι λανθασμένη, γιατί ἡ κιθάρα διαφέρει ἀπὸ τὸν ταμπουρά καὶ ἀπὸ τὸ λαοῦτο. Τὸ θαμπούριν ἢ πανδούριν ἢ πάνδουρος, ἔγχορδο μουσικὸ ὄργανο, ἦταν καὶ στὴν Εὐρώπῃ κατὰ

108. Σταύρος Καρακάσης, *Ελληνικά μουσικά όργανα*, ὁ.π., σελ. 46.

109. «Ἡ φαντασία τοῦ λαοῦ ἐγκατέπλεξε μύθους, ὧν τοὺς πλείστους παρέλαβεν ἀνακαινίσασα, ἐκ τῆς πλουσίας μυθικῆς κληρονομίας τῆς ἀρχαιότητος καὶ ἀπήρτησεν τὸν ἰδεώδη τύπον ἥρωος, νεαροῦ ὡς ὁ Ἀχιλλεύς, κραταιοῦ ὡς ὁ Ἡρακλῆς καὶ ἐνδόξου ὡς ὁ Ἀλέξανδρος». Νικόλαος Πολίτης, *Περὶ τοῦ ἐθνικοῦ ἔπους των νεώτερων Ελλήνων*, ἐκδόσεις Τύποις Π.Δ.Σακελλαρίου, 1906, σελ. 11 καὶ ἀναρτημένο στο διαδίκτυο: https://anemi.lib.uoc.gr/metadata/8/1/a/metadata-276684ee1080e8edf9b6b29005b32b9e_1267693989.tkl (πρόσβαση στις 28.01.2019).

110. Πέτρος Καλονάρος, *Βασίλειος Διγενῆς Ακρίτας, Τόμος 2: τα ἔμμετρα κείμενα Αθηνῶν (πρώην Ἀνδρου, μετὰ συμπληρώσεων καὶ παραλλαγῶν ἐκ τῆς διασκευῆς Τραπεζοῦντος), Κρυπτοφέρρης καὶ Εσχοριάλ*, Αθήναι, ἐκδ. Δημ. Δημήτριος, 1941.

111. Εμμανουήλ Κριαράς, «Βιβλιοκρισία» στο *Επετηρὶς Εταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν*, 1941, σελ. 314-317 καὶ ἀναρτημένο στο διαδίκτυο: <http://ir.lib.uth.gr/handle/11615/19500> (πρόσβαση στις 28.01.2019).

την ἴδια ἐποχὴ γνωστὸ μὲ τὸ ὄνομα *Bandora* ἢ *Pandore*, παιζόταν δὲ ἕως τὸν 16ο αἰῶνα μὲ πλῆκτρο καὶ ὕστερα μὲ τὰ δάχτυλα»¹¹².

Στην προσπάθειά του να υπερασπιστεί τον *ταμπουρά* ως οργανολογικό αρχέτυπο, ἔστω και τριάντα χρόνια μετά την αρχική διατύπωση του Καλονάρου, προβαίνει σε μια ιστορική ανακρίβεια, καθώς σύμφωνα με το *New Grove* το λαουτοειδές ὄργανο *bandora*¹¹³, με το οποίο συνδέει τον ακριτικό *ταμπουρά*, κατασκευάστηκε για πρώτη φορά το 1562 στην Αγγλία. Επομένως την εποχή που φέρεται να συντάχθηκαν τα ακριτικά κείμενα το ὄργανο αυτό δεν υπήρχε. Το ίδιο συμπέρασμα ισχύει και για τα δύο επόμενα λαουτοειδή που ορίζει ως ευρωπαϊκές *πανδούρες*. Το *mandore*, το οποίο μεταφράζοντάς το στα ελληνικά το αλλοιώνει και το συστήνει ως «μανδούρα» με σαφείς υπαινιγμούς προς την αρχαιοελληνική *πανδούρα*, όπως επίσης και το *pandurina*, του οποίου η ονομασία μεταφέρεται αναλλοίωτη καθώς δείχνει να εξυπηρετεί τους στόχους του Έλληνα ποιητή. Οι πληροφορίες αυτές, αν και ο ίδιος δεν αποκαλύπτει τους «ιστορικούς οργανολόγους», εξάγονται από το *Λεξικό των Μουσικών Οργάνων* του Curt Sachs, όπου ο Γερμανός μουσικολόγος προς απογοήτευση του Καρακάση αναγνωρίζει το *mandore*¹¹⁴ ως *mandola* και το *pandurina*¹¹⁵ ως εναλλακτικό ὄνομα για το *mandolino* του 16ου αιώνα.

Ο γενικότερος προσδιορισμός του *ταμπουρά* απασχολεί ιδιαίτερα τον συγγραφέα, ο οποίος εκτός από τα προαναφερθέντα σχόλια συντάσσει ένα ειδικό αφιέρωμα σαν προστατευτικό πλαίσιο το οποίο σε επόμενη φάση θα επιφέρει τον εθνικό προσδιορισμό:

«*Η ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ ΤΩΝ ΤΑΜΠΟΥΡΑΔΩΝ. Ὁ ταμπουράς (χορδόφωνο ὄργανο) εἶναι ἀπὸ τὰ λαϊκώτερα μουσικὰ ὄργανα τῶν Ἑλλήνων, γι' αὐτὸ τοῦ ἀφιερώνουμε μίαν ἰδιαιτέρη μονογραφία. Ὑπάρχουν μαρτυρίες γι' αὐτὸν ἐνωρίτερα ἴσως ἀπὸ τὸν 10ον αἰῶνα καὶ ἀναφέρεται ἢ εἶναι σὲ χρῆση μ' αὐτὸ τὸ ὄνομα σὺς διάφορες*

112. Σταύρος Καρακάσης, *Ελληνικά μουσικά ὄργανα*, ὁ.π., σελ. 56.

113. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01945> (πρόσβαση στις 28.01.2019).

114. Curt Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente, zugleich ein Polyglossar fuer das gesamte instrumentengebiet*, εκδ. Julius Bard, Berlin, 1913, σελ. 253. και αναρτημένο στο διαδίκτυο: <https://archive.org/details/reallexikondermu00sach/page/252> (πρόσβαση στις 30.01.2019).

115. Αυτόθι, σελ. 288.

περιοχές του Έλληνισμού έως το πρώτο τέταρτο του 20ου αιώνα. Παρουσιάζεται τόσο έντονα στη δημοτική μας ποίηση, όσο κανένα άλλο όργανο»¹¹⁶.

Αυτή είναι μια από τις πρώτες γραπτές οργανολογικές προσεγγίσεις όπου ο *ταμπουράς* αποκτά ελληνική υπηκοότητα και δεν αντιστοιχεί σε ένα και μοναδικό όργανο, αλλά συγκροτεί μια ομάδα-οικογένεια, ώστε να καλυφθούν όλες οι παραλλαγές του οργάνου, αφού δεν υπήρχε ένα ενιαίο πρότυπο. Εντάσσεται στα λαϊκά μουσικά όργανα, άποψη που εκφέρεται λίγα χρόνια νωρίτερα από τον Ανωγειανάκη, άρα εμπίπτει στο αντικείμενο των λαογραφικών μελετών. Σύνηθες φαινόμενο οι επανειλημμένες παραπομπές στην ποίηση και τη λογοτεχνία αφού είναι ο πλέον αδιάβλητος και δοκιμασμένος τρόπος που ουδέποτε γνώρισε αμφισβήτηση για την επικύρωση ιδεών και απόψεων. Στο κείμενο αυτό προστίθεται και το δημοτικό τραγούδι¹¹⁷, το οποίο βρίσκεται στο επίκεντρο της λαογραφίας που αναζητά μνημεία του λόγου¹¹⁸ σαν αυθεντική πηγή ελληνικότητας.

Η ιστορική ανασκόπηση του Καρακάση επαναλαμβάνεται εξ αρχής πλαισιωμένη κάθε φορά από μικρά αποσπάσματα του μεσαιωνικού αφηγήματος του Διγενή, το οποίο ο Νικόλαος Πολίτης φρόντισε να το ανυψώσει σε εθνικό έπος που εκφράζει τις εδαφικές και ιστορικές αξιώσεις του ελληνισμού. Στο λαογραφικό αυτό πνεύμα, παραδίδεται αρχικά μια ποντιακή παραλλαγή του μύθου του Διγενή, όπου ο ήρωας κατασκευάζει έναν μαγικό *ταμπουρά*. Η αναφορά δεν γίνεται τυχαία, αφού η μαγεία και η δεισιδαιμονία είναι ένα από τα κυριότερα θέματα των λαογραφικών μελετών και η ιστορία του Διγενή προσφέρει το κατάλληλο έδαφος για την καλλιέργεια της *μαγικής σκέψης*¹¹⁹.

Η άγνωστη ιστορία που διηγείται ο Αθανάσιος Κομνηνός Υψηλάντης, λόγιος του 18ου αιώνα, στο έργο του *Τα μετά την άλωσιν (1453-1789)*, μιλάει για

116. Σταύρος Καρακάσης, *Ελληνικά μουσικά όργανα*, ό.π., σελ. 59.

117. Βλ. Γιώργος Κοκκώνης, «Έντυπες συνέργειες, άτυπες συναινέσεις: Έλληνες συνθέτες και δημοτικό τραγούδι», στο *Λαϊκές Μουσικές Παραδόσεις, Λόγιες αναγνώσεις-Λαϊκές πραγματώσεις*, fagotto books, Αθήνα, 2017, σ. 67-93.

118. «Τα μνημεία του λόγου: Άσματα. Πλήν τῶν λυρικών, ἐπικών, θρησκευτικών, σατιρικών καὶ ἀστείων ἢ ἀσέμνων». Νικόλαος Πολίτης, *Λαογραφία*, εκδ. Π.Δ.Σακελλαρίου, Αθήνα, 1909, τ.1, σελ.6.

119. Για την επιμονή στην καλλιέργεια της *μαγικής σκέψης* εκ μέρους του επίσημου πολιτισμού βλ. Ευαγγελή Ντάτση, *Πολιτισμική ηγεμονία και λαϊκός πολιτισμός*, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα, 1999, σελ. 28.

κάποιον Πέρση μουσικό, ο οποίος γλύτωσε το θάνατο από τους Οθωμανούς παίζοντας ένα εξάχορδο «ταμπούρι»¹²⁰ το οποίο παρακάτω το κατονομάζει «ψαλτήριον» και στην περσική γλώσσα «σεσ-δάρ»:

*«Τὸ ἐξάχορδον, ἄλλως ψαλτήριον, καὶ περσικῶς σέσ·δάρ, εὐρέθη παρὰ τοῦ Δαβὶδ, καὶ τὴν σήμερον δὲν εὐρίσκεται τις οὕτως νὰ τὸ παίζη καθὼς ἀπαιτεῖ βαθέως ἡ τέχνη»*¹²¹.

Δεδομένου του ότι ο συγγραφέας δεν είχε μουσικές γνώσεις, το πιο πιθανό είναι να κατέγραψε κάποια προφορική ιστορία κακὴν κακῶς, με αποτέλεσμα το παραπάνω συνονθύλευμα μουσικών οργάνων, το οποίο είναι σαφώς ανεπαρκές για την εξαγωγή οποιοδήποτε μουσικού συμπεράσματος. Παραμένοντας στην περιοχή της Ανατολίας, ασχολείται με το *tunbur* των Αράβων το οποίο :

*«Δὲ διέφερε ἀπὸ τὸν βυζαντινὸ ταμπούρά, ἦταν εἶδος μαντολίνου μὲ πολὺ μακρὺ βραχίονα· εἶχε δύο χορδὲς καὶ πέντε δεσμοὺς»*¹²².

Η φαινομενική ομοιότητα του *ταμπούρά* με το *tunbur* και το *μαντολίνο* δείχνει περισσότερο την πρόθεσή του Καρακάση να εντυπώσει στον αναγνώστη την ιδέα πως το όργανο αυτό ήταν το πρότυπο διαφόρων οργάνων που είναι σε χρήση από τους λαούς τόσο της Ανατολής όσο και της Δύσης. Αυτή η παρομοίωση του *ταμπούρά* με το *μαντολίνο* εκτιμάται ότι προέρχεται από τον Ιρλανδό ζωγράφο, περιηγητή και συγγραφέα Edward Dodwell, ο οποίος από τα ταξίδια του σε διάφορα μέρη της Ελλάδας στις αρχές του 19ου αιώνα καταγράφει τις εμπειρίες του αλλά και τα μουσικά όργανα που βρίσκονταν σε χρήση στην Αττική. Ανάμεσα σ' αυτά περιγράφει το όργανο *tamboura*, το οποίο έχει την ίδια μορφή και μέγεθος με το *μαντολίνο*, αλλά η λαβή του είναι πολύ πιο μακριά και φέρει μόνο δύο μεταλλικές χορδές. Και εδώ δε λείπουν οι αρχαιοελληνικές αναφορές και συσχετίσεις με όργανα από την εποχή του Ομήρου, σημάδι των φιλελληνικών αισθημάτων της Ευρώπης τον αιώνα του

120. Αθανάσιος Κομνηνός Υψηλάντης, *Αθανασίου Κομνηνού Υψηλάντου εκκλησιαστικών και πολιτικών των εις δώδεκα ____* : ἡτοι τα μετὰ την ἄλυσιν (1453-1789), εκδ. Γερμανός Αφθονίδης, Τυπογρ. Ι.Α.Βρετού, Κωνσταντινούπολη, 1870, σελ. 140-141 και αναρτημένο στο διαδίκτυο: <https://anemi.lib.uoc.gr/metadata/0/8/b/metadata-02-0000446.tkl> (πρόσβαση στις 06.02.2019).

121. Αυτόθι.

122. Σταύρος Καρακάσης, *Ελληνικά μουσικά όργανα*, ό.π., σελ. 61.

ρομαντισμού. Αυτό που αποφεύγει να μεταδώσει ο Καρακάσης, όπως και οι συνεχιστές του, είναι η μαρτυρία του Dodwell ότι οι Τούρκοι το όργανο αυτό το αποκαλούν *rebab*¹²³, με ό,τι αυτό μπορεί να σημαίνει σε μουσικό αλλά κυρίως σε ιδεολογικό επίπεδο.

Με αφορμή το *tunbur* των Αράβων και τον σπουδαίο φιλόσοφο και θεωρητικό της μουσικής Al-Farabi, ο οποίος διαμόρφωσε τη θεωρία του βασισμένος στον Πυθαγόρα και τον Αριστοτέλη, επανέρχεται σε μια επίδειξη της ανωτερότητας και της πρωτοκαθεδρίας της αρχαιοελληνικής διάνοησης έναντι οποιασδήποτε άλλης, ανακοινώνοντας με σαφή και emphaticό τρόπο πως οι Άραβες, μέσω της αφομοίωσης στοιχείων και αποδεχόμενοι τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, λειτούργησαν ως σύνδεσμος ανάμεσα σ' αυτόν και τον Μεσαίωνα. Μέσα σ' αυτή την ατμόσφαιρα καταθέτει το προσωπικό του πόρισμα, όχι μόνο σχετικά με τη μουσική αυτή:

«Έτσι έξηγοῦνται διάφορα κοινὰ στοιχεῖα ποὺ ὑπάρχουν στὴ βυζαντινὴ καὶ στὴν ἀνατολίτικη μουσικὴ. Ὅρισμένοι ὅμως μουσικολόγοι τὰ ἀποδίδουν σὲ ἐπίδραση τῆς τελευταίας πάνω στὴ δική μας, ἐνῶ στὴν πραγματικότητα πρόκειται γιὰ τὸ ἀντίθετο. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ μὲ τὰ μουσικὰ ὄργανα. Οἱ Ἄραβες πῆραν ἐλληνικὰ ὄργανα καὶ μᾶς τὰ ξανάδωσαν μὲ ἀραβικὴ ἢ τουρκικὴ ὀνομασία καὶ ἐπειδὴ ἡ ἀρχαία τους καταγωγὴ εἶχε ξεχαστῇ, ὁ κόσμος τὰ θεωρεῖ ὡς ἀνατολίτικα ὄργανα»¹²⁴.

Ο προσδιορισμός της αμιγούς ελληνικής ονομασίας και καταγωγής μουσικών οργάνων που συνηθίζεται να θεωρούνται αραβικά, αν και πραγματοποιείται με στερεότυπα επιχειρήματα, δεν είναι καθόλου συμπτωματικός. Η ακόλουθη παραπομπή στη γνωστή μουσική πραγματεία του Γάλλου συνθέτη και αριστοκράτη Jean-Benjamin de La Borde, *Essai sur la*

123. «The *tamboura* has the body about the same shape and size as a mandoline, handle is much longer. It has only two wire strings, and is called *rebab* by the Turks. It may be the *φορμιγξ* of Homer». Edward Dodwell, *A classical and topographical tour through Greece, during the years 1801, 1805, and 1806*, vol. II, London, Rodwell and Martin, 1819, σελ. 492. και αναρτημένο στο διαδίκτυο:

[https://books.google.com.ua/books?](https://books.google.com.ua/books?id=sgkXAAAAYAAJ&pg=PA468&hl=el&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false)

[id=sgkXAAAAYAAJ&pg=PA468&hl=el&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=sgkXAAAAYAAJ&pg=PA468&hl=el&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false)
(πρόσβαση στις 08.02.2019)

124. Σταύρος Καρακάσης, *Ελληνικά μουσικά όργανα*, ό.π., σελ. 61.

musique ancienne et moderne με τις πρώτες αναλύσεις και τη λεπτομερή εικονογράφηση των μουσικών οργάνων των Αράβων επιβάλλει την οριστική επίλυση της παραπάνω οργανολογικής παρεξήγησης. Ο La Borde στην Έκθεσή του καταλήγει:

«1. *İcitali* στα τούρκικα, *Tambura* στα αραβικά, είναι είδος *Calissoncini*, το οποίο έχει μόνο δυο ατσάλινες χορδές τοποθετημένες στον ίδιο τόνο.

2. *Sewuri* έχει τέσσερις ατσάλινες χορδές και μια πέμπτη από ορείχαλκο.

3. *Baglama* ή *Tambûra* σχεδόν το ίδιο σχήμα με το *Sewuri*, αλλά κατά πολύ μικρότερο, και έχει μόνο τρεις χορδές, από τις οποίες δύο είναι ατσάλινες και μια από ορείχαλκο. Γύρω από το μανίκι προσαρμόζουμε τα εντέρινα κορδόνια για να κάνουν οξύτερους τους ήχους»¹²⁵.

Η κτητική τάση του Καρακάση ιδιαίτερα στο θέμα των μουσικών οργάνων χαρακτηρίζεται από έντονο φανατισμό και ανακριβή χρήση του ιστορικού υλικού που αγγίζει τα όρια εθνικιστικού παραληρήματος στα πλαίσια γραφής της εθνικής ιστορίας του ελληνικού λαού.

Ακολουθώντας αυτή την προοπτική και αποτεινόμενος στο θρησκευτικό συναίσθημα ενσφηνώνει στο κείμενό του τις απόψεις του Χρύσανθου, φιλοδοξώντας να συσχετίσει τον *ταμπουρά* με τη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική. Αξίωμα που εισήγαγε ο Καράς και μιμήθηκε πρώτος ο Ανωγειανάκης. Ο Καρακάσης για την εκπλήρωση αυτής της φιλοδοξίας προχωρά σε γραμματικές επεμβάσεις στο αρχικό κείμενο του επισκόπου, ώστε η λέξη «ταμποῦρα» μετατρέπεται σε «ταμπουρά». Μετατοπίζοντας τον τόνο ίσως ευελπιστεί σε μια ευκολότερη ταύτιση του οργάνου με τον περιώνυμο *ταμπουρά* του Μακρυγιάννη, ο οποίος εκείνη την εποχή θα εμφανιζόταν υπό αυτή την ένδοξη μορφή στους στίχους του τραγουδιού «Δέκα παλληκάρια»¹²⁶.

125. Jean-Benjamin de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, 1780, σελ. 380 και αναρτημένο στο διαδίκτυο: <https://archive.org/details/essaisurlamusiv100labo/page/380> (πρόσβαση στις 08.02.2019)

126. Δίσκος 33 στροφών: Μάνος Λοῖζος, Λευτέρης Παπαδόπουλος, *Θαλασσογραφίες*, Minos-MSM127, 1970.

Παρ' όλα αυτά, όπως αναλύθηκε και πιο πάνω, ο Χρυσάνθος στο *Θεωρητικόν* του είχε κατά νου το οθωμανικό *tanbur* και όχι τον *ταμπουρά* που ήταν σε χρήση την εποχή του. Η συστηματική και πιθανόν εσκεμμένη διαστρέβλωση των απόψεών του από την πλευρά των μελετητών οδήγησε στην κατασκευή και αναπαραγωγή μιας μυθοπλασίας που εξυπηρετούσε τα εθνικά συμφέροντα και κατοχύρωνε την ελληνικότητα του οργάνου.

Ένα νέο πρόσωπο στην έρευνα είναι ο Τούρκος μουσικολόγος Mahmut Ragip Gazimihâl, ο οποίος καλείται προς επιβεβαίωση της πατρότητας του *ταμπουρά* ως επιστημονικός παράγοντας και κυρίως ως εκπρόσωπος των «εθνικών» μας αντιπάλων. Για την επίτευξη αυτού του στόχου αποκόπτονται κάποιες απόψεις από τη μελέτη του για τα μουσικά όργανα της Τουρκίας και με τις κατάλληλες επεμβάσεις διαγράφεται το επιθυμητό οργανολογικό πλαίσιο, το οποίο υποτίθεται ότι εκπροσωπεί τη γείτονα χώρα. Φυσικά, ο Gazimihâl στο βιβλίο του μιλάει για το *saz*, ίσως το πιο δημοφιλές όργανο στην Τουρκία, το οποίο ονοματίζει σύμφωνα με το μέγεθός του¹²⁷, θέτοντας παράλληλα χρονολογικό πλαίσιο χρήσης στην περιοχή της σημερινής Τουρκίας πριν τον 15ο αιώνα. Από την πλευρά του ο Έλληνας μελετητής μετονομάζει το *saz* σε *ταμπουρά* και εκμεταλλευόμενος το χωροχρόνο που δίνει ο Τούρκος μουσικολόγος συμπεραίνει ότι το όργανο ήταν γνωστό και στην Κωνσταντινούπολη, άρα είναι αναπόσπαστο κομμάτι του μεσαιωνικού ελληνισμού.

Η κατασκευαστική πρωτοτυπία του Καρακάση ξαναχτυπά καθώς σημειώνεται ένα νέο γλωσσικό ατόπημα:

«Τὸ τσενγκούζ μὲ διάφορες γλωσσικὲς ἀλλοιώσεις ἔγινε *yunquar* ἢ γιονγκάρ, πέρασε στὴ γλῶσσα μας σὰ γιο(γ)κάρι καὶ ἀναφέρεται σὲ δημοτικὰ τραγούδια»¹²⁸.

Η συσχέτιση δεν είναι καθόλου επιτυχής, αλλά κρίνεται απολύτως αναγκαία ώστε να αποδειχθεί ότι το όργανο αυτό είναι ελληνικό, το δανείστηκαν

127. «Τὰ ὀνόματα ἔχουν, ἀπὸ τὸ μεγαλύτερο πρὸς τὸ μικρότερο, ὡς ἑξῆς: μεῖντὰν σαζί, τσενγκούζ, ἄντι-σάζ, μπουζούκ, μπαγλαμά, ταμπουρά καὶ τζουρά», Σταύρος Καρακάσης, *Ελληνικά μουσικά όργανα*, ό.π., σελ.62.

128. Αυτόθι.

οι Τούρκοι και επανήλθε σε εμάς με το τουρκικό όνομα – αφού η λέξη *γιογκάρι*¹²⁹ δεν είναι ελληνική – και με το αλλοιωμένο όνομα πέρασε στα δημοτικά τραγούδια.

Η τάση διεκδίκησης της κυριότητας των μουσικών οργάνων που διαπνέει το λόγο του Καρακάση, αρχικά για τους Άραβες, επανέρχεται τώρα με σφοδρότητα κατά των Οθωμανών κατακτητών:

«Κατὰ τοὺς χρόνους τῆς Τουρκοκρατίας συναντοῦμε μουσικὰ ὄργανα μὲ τουρκικὲς ὀνομασίες, τὰ ὅποια οἱ Τοῦρκοι εἶχαν παραλάβει ἀπὸ τοὺς Βυζαντινοὺς ἢ ἀπὸ ἄλλους λαοὺς τῆς Ἀνατολῆς (Ἄραβες, Πέρσες), εἴτε ἀκόμα καὶ ἀπὸ τῇ Δύσει, καὶ μᾶς τὰ «μετέδωσαν», μετονομασμένα τουρκικά. Ὁ σκλαβωμένος λαός, πρὸ παντὸς τῶν πόλεων, παρέλαβε στὸ λεξιλόγιό του πολλὰς τουρκικὰς λέξεις καὶ, μεταξὺ αὐτῶν, ὀνομασίες μουσικῶν ὀργάνων καὶ χορῶν, μὲ τὸν καιρὸ δὲ θεωροῦσε τὰ πράγματα αὐτὰ ὡς τουρκικά»¹³⁰.

Ο επιθετικός τρόπος που επιλέγει να καταγγείλει το υποτιθέμενο γλωσσικό και μουσικό «δάνειο» έχει έναν και μόνο στόχο, να αφυπνίσει την εθνική συνείδηση με ὄχημα τη μουσική. Οι σοβαρές κατηγορίες που εξαπολύονται, αν και αστήρικτες επιστημονικά, γενικεύονται με επίκεντρο τον *ταμπουρά* παίρνοντας τη μορφή άκρατου εθνικού ιδεαλισμού:

*«Τὰ ὄργανα ὅμως αὐτὰ ἦταν γνωστὰ καὶ χρησιμοποιοῦνταν ἀπὸ τὸν ἑλληνικὸ λαὸ πολὺ πρὶν ἀπὸ τὸν ἐρχομὸ τῶν Τούρκων. Ὡστόσο θεωροῦνταν ὡς τουρκικά! Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ μὲ τὸν ταμπουρά, ὁ ὁποῖος ὅμως ἦταν γνωστὸς ὄχι μόνο στὸ Βυζάντιο, μὰ καὶ στὴ Δύση καὶ πρὸ παντὸς στὴν Ἰταλία σὰ «ναπολιτάνικο μαντολίνο», μὲ δύο χορδὲς καὶ μὲ βραχίονα 4 ἕως 5 πόδια μακρὺ, ὀνομαζόταν δὲ *colissoncini* ἢ *caloconcini*»¹³¹.*

Τα οργανολογικά στοιχεία που προσκομίζει παραμένουν αναξιόπιστα και επεξεργασμένα κατά το δοκούν, αφού ο Albert Jacquot στο Λεξικό που εξέδωσε και πιθανόν από εκεί αντέγραψε ο Καρακάσης την πληροφορία, περιγράφει το

129. *yongar*: mus. a three-stringed *bağlama*. <http://www.turkishdictionary.net> (πρόσβαση 08.02.2019)

130. Σταύρος Καρακάσης, *Ελληνικά μουσικά όργανα*, ό.π., σελ. 64.

131. Αυτόθι.

colissoncini, ως είδος κιθάρας¹³² και όχι ταμπουρά. Επίσης στο ίδιο βιβλίο, το όργανο *tambourah* ή *tamboura* αντιστοιχεί στην ινδική *tambourah* και για το *tanbour* ο Jacquot ακολουθεί την καταγραφή του Villoteau.

Το πομπώδες ύφος του Καρακάση τροφοδοτεί τον αναγνώστη με την αίσθηση του μεγαλείου του εθνικού παρελθόντος και ισχυροποιεί την εθνική συνείδηση με έμφαση στη μοναδικότητα του ελληνικού έθνους, απηχώντας πλήρως τις βασικές αρχές του ρομαντισμού. Παρ' όλα αυτά οι θέσεις του, αν και ανάγονται είτε στα λαογραφικά στερεότυπα, είτε στο γραπτό λόγο των λόγιων περιηγητών, βρήκαν συνεχιστές και οπαδούς για να διαδοθούν, να αφομοιωθούν και να αναπαράγονται μέχρι και σήμερα σε βιβλία, διαδίκτυο και κυρίως σχολικές αίθουσες.

Στην επικίνδυνη και ολισθηρή προς τον εθνικισμό πορεία ο Καρακάσης δεν ξεχνά να μνημονεύσει τον συνοδοιπόρο και ιδεολογικό του μέντορα:

«Ο Ν. Πολίτης παράγει τὴ λέξη ταμποῦρλο ἀπὸ τὸ βενετικὸ *tamburlo* (ἰταλ. *tamburo*, γαλλ. *tambour*) καὶ προσθέτει: «Τῆς αὐτῆς ρίζης εἶναι καὶ ὁ ταμπουράς ἢ σπανιώτερον τὸ ταμπούρι, ἔγχορδον ὄργανον, ὅπερ ἐν τοῖς μεσαιωνικοῖς ποιήμασιν ἀναφέρεται ὑπὸ διαφόρους τύπους θαβοῦρα, ἢ θαμβοῦριν, τὸ θαμβοῦριν· ἡ λέξις αὕτη ἐλήφθη ἐκ τοῦ ταυτοσήμου περσικοῦ *tambur* (ἄραβ. *tombur*, τουρκ. *tambur*) καὶ ἐν τῇ ρωμουνικῇ τὴν αὐτὴν σημασίαν ἔχει ἡ λ. *tambura* (θηλ.) ἢ κατὰ παλαιότερον τύπον *tambur*»»¹³³.

Η διαρκής επανάληψη των απόψεων με τον ίδιο τρόπο στοχεύει στην εξοικείωση και τελικά αφομοίωση των νεοσύστατων αυτών θέσεων ως δεδομένων από τον αναγνώστη. Όπως και η συστηματική στροφή στα δημοτικά τραγούδια γίνεται προς επιβεβαίωση των προειρημένων, εφόσον τα τραγούδια αυτά «ἀντιπροσωπεύουν εἰς τὴν Ἑλλάδα ὅ,τι εθνικώτερο ὑπάρχει»¹³⁴.

132. «CALISSONCINI ou COLISSONCINI. Sorte de guitare usitée en Italie au Xixe siècle. C'est l'origine du colachon. Primitivement le colissoncini n'avait que deux cordes; on en ajouta plus tard quatre autres, et le manche fut considérablement allongé». Albert Jacquot, *Dictionnaire des instruments de musique anciens et modernes*, Fischbacher, Paris, 1886 και αναρτημένο στο διαδίκτυο: <https://www.luthiers-mirecourt.com/jacquot1.htm> (πρόσβαση στις 09.02.2019)

133. Σταύρος Καρακάσης, *Ελληνικά μουσικά όργανα*, ό.π., σελ. 64.

134. Γεώργιος Λαμπτελέτ, «Η εθνική μουσική. Η λαϊκή», στο *Παναθήναια*, 1901, σελ. 85.

Με τη λήξη της επιβεβλημένης περιπλάνησης στο δημοτικό τραγούδι, τη σκυτάλη αναλαμβάνουν οι ανθρώπινες μαρτυρίες που καταγράφηκαν στις λαογραφικές αποστολές. Η γεωγραφική κάλυψη αυτών είναι περιορισμένη σε συγκεκριμένες περιοχές του ελλαδικού χώρου, κυρίως της Πελοποννήσου, ωστόσο γενικεύεται, ώστε να φανεί ο πανελλαδικός χαρακτήρας του οργάνου:

«Ἀπ’ ὅλες αὐτές τῖς πληροφορίες ἀποδεικνύεται πῶς ὁ ταμπουράς ἦτανε διαδεδομένος σ’ ὅλο τὸν ἑλληνικὸ χῶρο, ἡπειρωτικὸ καὶ νησιώτικο. Τώρα ὅμως δὲν τὸν συναντοῦμε πιά στὰ νησιά μας»¹³⁵.

Ακόμη μια κραυγαλέα ιστορική επέμβαση είναι το αλλοιωμένο απόσπασμα από τα *Απομνημονεύματα* του Κασομούλη που θέτει στα σχόλια:

«Ὁ Ν.Κασομούλης γράφει «ταμπουράν μὲ δύο τέλια, τὸ μουσικὸ ὄργανο τῶν κλεφτῶν κι ἄρματωλῶν»»¹³⁶.

Η πρόταση αυτή που συνδέει τον ταμπουρά με τους κλέφτες, εντοπίστηκε ως επεξήγηση στις σημειώσεις των *Απομνημονευμάτων* του αγωνιστή και πιθανότατα ανήκει στον επιμελητή της έκδοσης Γιάννη Βλαχογιάννη και όχι στον Κασομούλη. Συνεπώς, ο Καρακάσης, δρώντας στα πρότυπα του καθοδηγητή του, παραποιεί τη δήλωση του πληροφορητή και ταυτόχρονα εξιδανικεύει την εικόνα των κλεφτών. Η διεθνής και εγχώρια διανόηση από τον 19ο αιώνα να τους εννοεί ως εθνικούς ήρωες, που συνέβαλαν στον αγώνα της εθνικής ανεξαρτησίας, με άμεσες επιρροές τόσο στη μουσική σύνθεση και δημιουργία¹³⁷ όσο και στις συλλογές δημοτικών τραγουδιών¹³⁸. Ο ταμπουράς πλέον εξυψώνεται μέσω των κλεφτών σε εθνικό σύμβολο.

Η ενότητα ολοκληρώνεται με την παρουσίαση των οργάνων που, κατά τον Καρακάση, εντάσσονται στην οικογένεια του ταμπουρά. Πρώτο στη σειρά αναλύεται το δίχορδο *ikiteli*, για το οποίο ισχυρίζεται πως η ονομασία είναι μεν τουρκική, η καταγωγή δε ελληνική και ο υποτιθέμενος λόγος είναι αυτός που

135. Σταύρος Καρακάσης, *Ελληνικά μουσικά όργανα*, ό.π., σελ. 66.

136. Αυτόθι, σελ. 65.

137. Ιωσήφ Λιβεράλης, *Το ξύπνημα του κλέφτη* (1847) και Παύλος Καρρέρ *Η καταδίκη του κλέφτη, Ο Δήμος: Εγέρασα μωρέ παιδιά πενήντα χρόνους κλέφτης και Μάρκος Βότзарης* (1858-1861).

138. Δημιουργία ξεχωριστής κατηγορίας δημοτικών τραγουδιών με τίτλο: *Κλέφτικα τραγούδια*.

αναφέρθηκε πιο πάνω, αλλά ο συγγραφέας δε χάνει την ευκαιρία να τον υπογραμμίσει ακόμα μια φορά:

«Πρόκειται για ὄργανο τῆς οἰκογενείας τῶν ταμπουράδων (ἀπὸ τὸν μπαγλαμά ἕως τοὺς κυρίως ταμπουράδες), ὅπως τοὺς ἔχουμε καθορίσει προηγουμένως, παλαιὸ ὄργανο τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς ἐποχῆς, ποὺ κληρονόμησαν τὰ βαλκανικὰ κράτη, καὶ ποὺ λόγω τῆς δουλείας εἶναι πιὸ γνωστὸ μὲ τὴν τουρκικὴ του ὀνομασία»¹³⁹.

Η άγνοια κυριαρχεί και για το επόμενο ὄργανο, το οποίο ονοματίζει *καραντουζένι*¹⁴⁰, αποδίδοντάς του μεγαλύτερο μέγεθος από το συνηθισμένο και αρματώνοντάς το με τέσσερις χορδές. Η έλλειψη εγχώριου αποδεικτικού υλικού ωθεί τον Καρακάση στην επίδειξη φωτογραφίας λαουτοειδούς οργάνου που εστάλη από τα Σκόπια, μέσω του Vasil Hadžimanov. Το ὄργανο αυτό ισχυρίζεται ότι ονομάζεται *καραντουζένι* και βάσει αυτού γίνεται ο οργανολογικός ορισμός, χωρίς να ληφθούν τα απαραίτητα μέτρα για την επιστημονική εγκυρότητα των χαρακτηριστικών που δημοσιεύει.

Στην ταμπουροειδή αυτή συλλογή συγκαταλέγει ο Καρακάσης και το μπουλγαρί, ὄργανο που συναντάται στην Κρήτη τον 20ο αιώνα, το οποίο κατονομάζεται ως «ταμπουράς των Βουλγάρων», παραπέμποντας ο ίδιος στον Villoteau και όχι στον Gazimihal¹⁴¹. Ωστόσο η παραπομπή όχι απλά δεν περιέχει καμία επεξήγηση του Γάλλου περιηγητή που να δικαιολογεί το αφελές συμπέρασμα του Καρακάση, αλλά παραπέμπει εκ νέου στο βιβλίο του Γερμανού ιστορικού της μουσικής Raphael Georg Kiesewetter *Die Musik der Araber*¹⁴², όπου απλά αναγράφονται ονομαστικά τα ὄργανα που κατέγραψε ο

139. Σταύρος Καρακάσης, *Ελληνικά μουσικά ὄργανα*, ὁ.π., σελ. 66.

140. «The inhabitants make cans of fir-tree, which go by the name of boduj, they also manufacture musical instruments called chekúr, tanbúr, rádha, karadozen, yúnghár». Evliya Çelebi, *Narrative of travels in Europe, Asia and Africa in seventeenth century by Evliya Efendi*, translated by J.V.Hammer, volume 2 London, 1834, σελ. 217 και αναρτημένο στο διαδίκτυο: www.academia.edu/15831134/Narrative_of_travels_in_Europe_Asia_and_Africa_in_seventeent_h_century_by_Evliya_Efendi_translated_by_J.V.Hammer_volume_2_London_1834 (πρόσβαση στις 09.02.2019)

141. Η άποψη αυτή διατυπώνεται από τον Gazimihal και παραδίδεται από τον Picken, βλ. Laurence Picken, *Folk musical instruments of Turkey*, Oxford University Press, 1975, σελ. 278

142. Raphael Georg Kiesewetter *Die Musik der Araber nach Originalquellen dargestellt*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1842, σελ. 91 και αναρτημένο στο διαδίκτυο: <https://archive.org/details/Kiesewetter1842/page/n123> (πρόσβαση στις 11.02.2019)

Villoteau στην Αίγυπτο. Κι εδώ, όπως σε όλο το κείμενο, επικρατεί η συνήθης πρακτική της προβολής φράσης ή στίχου ή παροιμίας ως αναμφισβήτητο τεκμήριο ύπαρξης του οργάνου, που αντλείται από λαογραφικές συλλογές – κατά κύριο λόγο της Πελοποννήσου – ή μη προσβάσιμα και συνεπώς αδύνατο να ελεγχθούν χειρόγραφα λαογραφικών αρχείων (Λ.Α.¹⁴³).

Τελευταίο όργανο στη σειρά εξετάζεται το *τσιβούρι* ή *τζιβούρι*, αλλά και πάλι :

«Δέν εἶναι τόσο γνωστό τὸ ὄργανο αὐτὸ καὶ γι' αὐτὸ καλὸ θὰ ἦταν νὰ εἴχαμε μερικὲς πληροφορίες»¹⁴⁴.

Οι λιγοστές πληροφορίες παρέχονται μέσω της βιβλιογραφίας από τον προαναφερθέντα αγωνιστή Ν. Κασομούλη και συγκεκριμένα στον Α' τόμο των *Απομνημονευμάτων* του, όπου κατά την παραμονή του στην Τήνο:

«Συλλογισθέντες παραπολύ μιᾶ τῶν ἡμερῶν τὸ βάρος ὅπου ἀναλάβαμεν, ἀπαυδήσαμεν καὶ πρὸς διάχυσιν τῶν ἰδεῶν πῆρα τὸ τζιβοῦρι καὶ ἄρχισα νὰ λαλῶ σιγανὰ. (...) Τοῦτο τὸ ὄργανον τὸ ἐδιδάχθην συστηματικὰ ἀπὸ διδάσκαλον μουσικὸν Ὁθωμανὸν δερβίσην τῆς μονῆς Μεβλεβὶ λεγόμενος. Ὁ διδάσκαλός μας διὰ τὸ προτέρημα τοῦτο καὶ τὰς ἀρετὰς του καὶ προκοπὴν του, ἔμαθα ἔπειτα ὅτι ἔλαβεν βαθμοὺς ἀνωτέρους πλησίον τοῦ Σουλτὰν Μαχμούτη. Ὡνομάζετο Μουσταφᾶ Δεδὲς· νέος 22 χρονῶν, πολιτικώτατος, ανεξίθρησκος (...)»¹⁴⁵.

Το ιστορικό απόσπασμα συμπληρώνεται και επεξηγείται από σημείωση του επιμελητή των *Απομνημονευμάτων*, Γιάννη Βλαχογιάννη:

«Τὸ μουσικὸ ὄργανο τῶν καλογέρων αὐτῶν εἶναι τὸ νέι, λοιπὸν ἡ λέξη τσιβοῦρι εἶναι ταυτόσημη, εἶδος φλάουτο».

143. Λ.Α.= Λαογραφικὸν Ἀρχεῖον, νῦν Κέντρον Ἑρεύνης Ἑλληνικῆς Λαογραφίας Ακαδημίας Αθηνῶν.

144. Σταύρος Καρακάσης, *Ελληνικά μουσικά ὄργανα*, ὁ.π., σελ. 71.

145. Νικόλαος Κ. Κασομούλης, *Ενθυμήματα στρατιωτικά της Επανάστασεως των Ελλήνων 1821-1833: Προτάσσεται ιστορία του αρματωλισμού*, Εισαγωγή και σημειώσεις υπό Γιάννη Βλαχογιάννη, Αθήναι, 1939, τόμος Α', σελ. 169 και αναρτημένο στην ιστοσελίδα:

https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/7/2/f/metadata-02-0000243.tkl&do=84822_01_w.pdf&pageno=258&width=477&height=694&maxpage=553&lang=el (πρόσβαση στις 12.02.2019).

Ο Καρακάσης ενίσταται στην «ανακρίβεια» του Βλαχογιάννη με το πρόσχημα ότι ανάμεσα στο νέι και το φλάουτο υπάρχει μεγάλη διαφορά. Η υποκειμενική και προγραμματική συνήθως γραφή του τον σπρώχνει για μια τελευταία φορά στο δημοτικό τραγούδι, το «ἀκριβέστερον παντός ἄλλου πνευματικοῦ δημιουργήματος τοῦ λαοῦ ἐμφαίνοντα τὸν ἰδιάζοντα χαρακτήρα τοῦ ἔθνους»¹⁴⁶.

Η αλήθεια είναι ότι το *τσιβούρι* κατατάσσεται στα χορδόφωνα, εντούτοις οι καταθέσεις του Κασομούλη δημιουργούν ένα στιγμιαίο λάθος στον επιμελητή των *Απομνημονευμάτων*. Ίσως εκείνη την εποχή ήταν γνωστό πως το ιερό μουσικό όργανο στις θρησκευτικές τελετουργίες των Μεβλεβί είναι το *νέι*. Ο Βλαχογιάννης υποβάλλει τη διαδεδομένη αυτή άποψη, ως απόρροια των δηλώσεων του αγωνιστή και δεν απέχει και πολύ από την πραγματικότητα. Το πρόβλημα έγκειται στο γεγονός ότι δε γνωρίζει τα μουσικά όργανα και αναγκάζεται να προβεί σε εικασίες που δεν ισχύουν.

Για το *τσιβούρι* πληροφορούμαστε πιο αναλυτικά από τον Μάρκο Βαμβακάρη στην *Αυτοβιογραφία* του, όπως το είχε δει και το είχε ακούσει στη Σύρο στις αρχές του 20ου αιώνα :

*«Μικρὸς ἄκουγα τὸ Στραβογιώργη τὸν ἀόματο, τὸν Μαιοῦτσο, τὸν Μανολάκη τὸν Τρεισήμισυ ἀπ' τὴν Ἀπάνω Χώρα, τὸν Βαφέα. Αὐτοὶ ἐπαίζανε μπουζούκια, ὅχι ὅπως εἶναι τὰ σημερινὰ, ἀλλὰ τὰ λεγόμενα τσιβούρια καὶ γόνατα. (...) Τὸ τσιβούρι εἶχε πιὸ μακρὺ μανίκι καὶ ξύλινα στριφτάρια ποὺ χορδίζανε. Εἶχε τὶς χορδὲς καὶ τὶς διαστάσεις τοῦ μπουζουκιοῦ, μὲ ἄντερα γιὰ τὰστα. Αὐτοὶ προτιμοῦσαν τὰ ζεμπέκικα καὶ τὰ ταξίμια. Ἐγὼ πρόκανα νὰ παίξω τέτοια ἀλλὰ ὄχι γιὰ πολὺ. Αὐτὰ τὰ παίζαν οἱ μπουζουξήδες πρὶν πενήντα ἐξήντα χρόνια»*¹⁴⁷.

Η περιγραφή θα μπορούσε να θεωρηθεί σαφής και περιεκτική, τόσο για τα μορφολογικά χαρακτηριστικά του οργάνου, όσο και για το ρεπερτόριο που αναπαρήγαγε ακόμα και για τους οργανοπαίχτες. Επίσης ξεκαθαρίζει ότι λέγοντας *μπουζούκι*, σε αυτό το χρονικό σημείο, αναφέρεται στο *τσιβούρι* ή το

146. Νικόλαος Πολίτης, *Εκλογή ...*, ό.π., σελ. 7

147. Μάρκος Βαμβακάρης, *Αυτοβιογραφία*, επιμ. Αγγελική Κάιλ-Βέλλου, Παπαζήση, Αθήνα, 1978, σελ. 107.

γόνατο. Ο Βαμβακάρης αφήνει να εννοηθεί πως το *τσιβούρι* χρησιμοποιούνταν για χρόνια στο νησί και θεωρούνταν παλαιό όργανο, οπότε με την έλευση του μπουζουκιού σταδιακά αντικαθίσταται.

Εν κατακλείδι ο Καρακάσης, όπως και ο Ανωγειανάκης δεν παρεκκλίνουν της μεθοδολογικής πρακτικής που ακολούθησαν οι προγενέστεροι λαογράφοι, ως προς τη συλλογή, επεξεργασία, σύνθεση και έκδοση του ερευνητικού υλικού. Τα αποδεικτικά στοιχεία που εκθέτουν δεν εμπίπτουν στα πρότυπα της επίσημης μουσικολογικής έρευνας και σε καμία περίπτωση δεν μπορούν να στοιχειοθετήσουν μια πανελλαδικής εμβέλειας διάδοση του επίμαχου *ταμπουρά*. Μάλλον αποτυγχάνουν να πετύχουν τη ζεύξη του αρχαίου, μεσαιωνικού και νεότερου *ταμπουρά* με το όργανο που σήμερα προβάλλεται ως *ταμπουράς*.

Πραγματικά ανεξήγητο θα μείνει το γεγονός πως ούτε ο Ανωγειανάκης, ούτε ο Καρακάσης στις λαογραφικές τους έρευνες δε συμπεριλαμβάνουν τον διακεκριμένο δεξιότηχνη στο *μπουλγαρί* Στέλιο Φουσταλιεράκη, ο οποίος εκείνη την εποχή ζούσε στην Κρήτη παραμένοντας ενεργός οργανοπαίκτης και αποτελούσε έναν ζωντανό κρίκο της λαϊκής μουσικής παράδοσης¹⁴⁸.

148. Η ερευνήτρια Δόμνα Σαμίου στην εκπομπή *Μουσικό Οδοιπορικό* το 1977 καταγράφει τον Στέλιο Φουσταλιεράκη στο Ρέθυμνο. Στο ολιγόλεπτο απόσπασμα (10') δε δίνεται η ευκαιρία στον Φουσταλιεράκη να καταθέσει τις προσωπικές του εμπειρίες, παρά μόνο ελάχιστες και όσες ήταν ήδη γνωστές, ή να εκφράσει τη γνώμη του για την ιστορία και την παρουσία του οργάνου στην Κρήτη, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του, το κούρδισμα, την τεχνική, την υφολογία και το ρεπερτόριο που αναπαρήγαγε το όργανο αυτό στις αρχές του 20ου αιώνα. Αντ' αυτού η Σαμίου προτιμά έναν ηγεμονικό ρόλο και λόγο εκπροσωπώντας την εγγράμματη κουλτούρα του κέντρου με συναίσθημα εξερεύνησης και διάσωσης του υπερτοπικού. Δεν ξεφεύγει από την αναπαραγωγή των στερεοτύπων της εποχής και στο τέλος ο ερευνώμενος παύει να είναι το επίκεντρο αυτού του «οδοιπορικού». Η εκπομπή είναι αναρτημένη στο διαδίκτυο: <https://www.youtube.com/watch?v=YXVbq0zzesc> (πρόσβαση στις 17.02.2018).

Ο εθνομουσικολόγος Λάμπρος Λιάβας στην εκπομπή *Περисκόπιο* το 1987 επαναλαμβάνει τη συνέντευξη με τίτλο «Στέλιος Φουσταλιεράκης. Ο τελευταίος ταμπουράς». Η διάρκεια της εκπομπής είναι σαφώς μεγαλύτερη (30') και η στάση του ερευνητή διαφοροποιείται αισθητά σε σύγκριση με την προηγούμενη. Η καταγραφή έχει ως επίκεντρο τον ερευνώμενο με αποτέλεσμα να εκμαιευτούν περισσότερες πληροφορίες, αλλά και πλούσιο μουσικό υλικό. Κι εδώ δυστυχώς δε λείπουν όλες οι τετριμμένες αναφορές σε λαογραφικά στερεότυπα που έχουν κατασκευαστεί για τον *ελληνικό ταμπουρά* από τους μελετητές που αναλύθηκαν πιο πάνω. Μια σημαντική λεπτομέρεια που επιβάλλεται να επισημανθεί είναι πως σε όλες τις τηλεοπτικές καταγραφές ο Φουσταλιεράκης το όργανο το κατονομάζει *μπουλγαρί* και όχι *ταμπουρά*, επιβεβαιώνοντάς το με τη μαντινάδα: «Εγώ λεφτά δεν έκαμα από το μπουλγαρί μου, έκαμα φίλους μπιστικούς και το 'χω σε τιμή μου».

Όπως επίσης δεν επιχειρεί καμία σύνδεση του *μπουλγαρί* με τον *ταμπουρά* ή του *ταμπουρά* με παρόμοια όργανα της αρχαιότητας, του μεσαίωνα ή των νεώτερων χρόνων. Η εκπομπή είναι αναρτημένη στο διαδίκτυο: https://www.youtube.com/watch?v=W7ulRW_OkcE (πρόσβαση στις 18.02.2018).

Ross Daly

Η πρώτη οργανολογική έρευνα που διαφοροποιείται στην ιδεολογική προσέγγιση του *ταμπουρά* είναι του Ross Daly¹⁴⁹, ο οποίος στο βιβλίο *Παραδοσιακά μουσικά όργανα* προσεγγίζει με ειλικρίνεια και αμεροληψία την καταγωγή του οργάνου και την ετυμολογία της ονομασίας:

«Τα αρχαιότερα έγχορδα όργανα φαίνεται πως είναι τα λαουτοειδή με μικρό σκάφος και μακρύ βραχίονα. Πρωτοσυναντάμε αυτά τα όργανα στην αρχαία Σουμερία πριν από πέντε χιλιάδες χρόνια. Στη συνέχεια τα βρίσκουμε απεικονισμένα σε τάφους, σφραγίδες και σε αγάλματα από τη Βαβυλώνα, την Ασσυρία, την Αίγυπτο και μετά στην αρχαία Ελλάδα. Η σουμερική ονομασία παν-τουρ (μικρό τόξο) φαίνεται να είναι ακόμη και σήμερα η επικρατέστερη για το όργανο αυτό, αν και, περνώντας από διάφορες άλλες γλώσσες, από τότε μέχρι τώρα έχει υποστεί αλλαγές στα φωνήεντα καθώς και στη διάταξη των συμφώνων.»¹⁵⁰.

Ο Ross Daly ανήκει στους πρωτοπόρους μουσικούς, που από τη δεκαετία του 1980 έρχονται σε επαφή με άγνωστα, για την εποχή, μουσικά όργανα της Ανατολής, τα οποία εισάγουν στις μουσικές τους δημιουργίες με επιτυχία και τα κάνουν γνωστά στο ελληνικό κοινό μέσω της δισκογραφίας¹⁵¹. Ένα από αυτά είναι το τούρκικο *saz*, του οποίου την τέχνη διδάχθηκε μαθητεύοντας κοντά σε Τούρκους δεξιότεχνες. Την ίδια δεκαετία, ιδρύονται τα μουσικά σχολεία και ως όργανο αναφοράς για την ελληνική «παραδοσιακή» μουσική ορίζεται ο *ταμπουράς*, υλοποιώντας έστω και ετεροχρονισμένα την

149. Eleni Kallimopoulou, *Paradosiaká: Music, Meaning and Identity in Modern Greece*, Ashgate Publishing, 2009, σελ. 59-84.

150. Ross Daly, *Παραδοσιακά μουσικά όργανα: Από την Ελλάδα, Μέση Ανατολή, Βόρεια Αφρική, Κεντρική Ασία και Ινδία*, Πολιτιστικό κέντρο Δήμου Χαλανδρίου, 1996, σελ. 8.

151. Δίσκος 33 στροφών: Ross Daly, *Ross Daly*, Not on Label, 1986· Μάνος Χατζιδάκις, *Στον Σείριο υπάρχουνε παιδιά*, Sirius-SMH 88.002/003/004, 1987.

«ιδέα» του Καρά¹⁵². Το φαινόμενο αυτό δεν περνά απαρατήρητο από την κριτική ματιά του Ross Daly:

«Υπάρχουν ωστόσο πολλά παιδιά που ενδιαφέρονται για το ούτι, αλλά απλά δεν υφίσταται εδώ ως παράδοση! Όπως και το κανονάκι, δεν υφίσταται εδώ ως παράδοση, όπως και η λύρα η πολίτικη, το σάζι κλπ. Άρα για πολλούς και διάφορους λόγους, από τα μέσα της δεκαετίας του '80, έχει αρχίσει ένας σχετικά μεγάλος αριθμός νέων Ελλήνων να ασχολείται με αυτά τα όργανα. Αυτή η ενασχόλησή τους με αυτά τα όργανα μπορεί να ξεκινήσει απλώς από το ότι ακούνε το όργανο και τους αρέσει. Μπορεί όμως να ξεκινήσει όπως είναι στην περίπτωση των μουσικών γυμνασίων κλπ. όπου τους παρουσιάζεται ένα όργανο που το ονομάζουνε γενικώς και αορίστως «ταμπουράς» και λένε ότι αυτό είναι σχεδόν το εθνικό μας όργανο»¹⁵³.

Η τοποθέτηση αυτή καυτηριάζει το κατασκευασμένο ιστορικό που αποδίδεται στον ταμπουρά και απεικονίζει το εκπαιδευτικό παράδοξο που επικρατεί και διαιωνίζεται στα μουσικά σχολεία. Ανάλογη η άποψη που διατυπώνει σε μια διάλεξη στο πανεπιστήμιο Μακεδονία στη Θεσσαλονίκη :

«Εδώ στην Ελλάδα, δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις πια των νέων μουσικών που έχουν επιχειρήσει να μάθουν να παίζουν ένα όργανο που κάποιος κάποτε τους είπαν ότι είναι παραδοσιακό Ελληνικό αλλά που στην Ελλάδα, ή έχει εκλείψει έως και αιώνες πριν, ή απλώς δεν υπήρχε ποτέ. Πολλές φορές μάλιστα αυτά τα όργανα ανήκουν ενεργά σε παραδόσεις άλλων χωρών όπου υπάρχει ένα τεράστιο ρεπερτόριο ειδικά διαμορφωμένο για αυτά με το οποίο όμως ο νέος μουσικός εδώ, για πάρα πολλούς λόγους, απλώς δεν μπορεί να συνδεθεί και να

152. «Στην ουσία, αυτό που μεταφέρθηκε στο Μουσικό γυμνάσιο ήταν αυτό που ο Καράς είχε στο μυαλό του». Δήλωση του Γιάννη Αρβανίτη για τον τρόπο επιλογής του ταμπουρά ως όργανο αναφοράς στα Μουσικά σχολεία. Βλ. Αλέξανδρος Καψοκαβάδης, *Όργανο υποστηρικτικό: Ο ταμπουράς ως εναλλακτική μορφή μουσικής διδασκαλίας. Το παράδειγμα του μουσικού σχολείου*, Διπλωματική εργασία που κατατίθεται ως μέρος των απαιτήσεων του Διατμηματικού Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Μουσική Κουλτούρα και Επικοινωνία. Αναρτημένη στο διαδίκτυο:

<https://www.academia.edu/26053465/>

Όργανο υποστηρικτικό..._Ο_ ταμπουράς_ως_εναλλακτική_μορφή_μουσικής_διδασκαλίας._Το_παράδειγμα_του_Μουσικού_Σχολείου (πρόσβαση στις 20.02.2019).

153. Συνέντευξη στον Πάνο Καραγιώργο και αναρτημένη στο διαδίκτυο:

<https://www.klika.gr/index.php/arthrografia/synentefkseis/149-ross-daly.html> (πρόσβαση στις 20.02.2019).

ταυτιστεί. Χώρια βέβαια το ότι πολλές φορές το επίσημο εκπαιδευτικό σύστημα τον αποτρέπει από το να έχει οποιαδήποτε σχέση με αυτές τις μουσικές ακριβώς επειδή δεν ανήκουν στο σώμα της «εθνικής μας μουσικής» που υποτίθεται ότι μαθαίνει»¹⁵⁴.

Ο Ross Daly σκιαγραφεί τα όργανα που με συνοπτικές, συνήθως αυθαίρετες, διαδικασίες έχουν βαπτιστεί ως «παραδοσιακά ελληνικά», μεταξύ αυτών και ο *ταμπουράς*. Προβληματισμένος για τους νέους μουσικούς, οι οποίοι έρχονται σε επαφή με τα όργανα αυτά, αναρωτιέται τη μουσική πορεία που θα ακολουθήσουν στη ζωή τους:

«Τι θα παίξει; Ποια «παραδόση» θα είναι αυτή; Θα παίξει μια μουσική που υποτίθεται ότι υπήρχε σε ένα μακρινό παρελθόν και που κάποιοι σύγχρονοι *Dr. Frankenstein* της δήθεν μουσικολογίας έχουν επαναφέρει στη ζωή με πολύ αμφίβολες μεθόδους;»¹⁵⁵.

Η ύπαρξη σε ένα μακρινό παρελθόν και η επαναφορά στη ζωή, που καταμαρτυρά ο Ιρλανδός συνθέτης, υποδεικνύουν την λαογραφική επιδίωξη αναβίωσης του *ταμπουρά* και ταυτόχρονα απεικονίζουν την κατάσταση πριν και κατά τη στροφή του ενδιαφέροντος προς τις μουσικές και τα όργανα της Ανατολής. Το δυσεπίλυτο πρόβλημα του όλου εγχειρήματος εντοπιζόταν στην σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα: Ο *ταμπουράς* δεν παιζόταν στην Ελλάδα¹⁵⁶, ούτε συμμετείχε σε δισκογραφικές δουλειές πριν τον Ross Daly, ο οποίος σημειωτέον παρουσίασε το όργανο αυτό με την επίσημη οργανολογική του ονομασία, *saz* και ποτέ ως *ελληνικό ταμπουρά*. Κατά συνέπεια, τα καταστήματα μουσικών οργάνων και δίσκων αντίστοιχα, δεν εμπορεύονταν *ταμπουράδες* σε οποιαδήποτε μορφή:

154. Διάλεξη στο Πανεπιστήμιο Μακεδονία στη Θεσσαλονίκη, 3/6/2009, και αναρτημένη στο διαδίκτυο: <http://www.rossdaly.gr/texts.php>

155. Αυτόθι.

156. «Ούτε ταμπουράδες, ούτε ούτια παίζανε», δήλωσε ο Γιάννης Αρβανίτης περιγράφοντας την κατάσταση που επικρατούσε στην Ελλάδα τη δεκαετία του 1980. Βλ. Αλέξανδρος Καψοκαβάδης, *Όργανο υποστηρικτικό*, ό.π., σελ. 32.

«Ωστόσο αν βγεις σε ένα δισκάδικο, να πεις εδώ πουλάνε ελληνική μουσική, ένα δισκάδικο της Αθήνας, της Θεσσαλονίκης του Ηρακλείου κλπ. και πεις «θα ήθελα ένα δίσκο με ταμπουρά»... δε θα βρεις απολύτως τίποτε!»¹⁵⁷.

Η λύση που προτάθηκε στο πρόβλημα προμήθειας ταμπουράδων – αφού στην Ελλάδα δεν υπήρχαν – ήταν η εξής: Μαζική εισαγωγή saz από τη γειτονική Τουρκία, όπου το όργανο τύχαινε ιδιαίτερης αναγνώρισης, βρισκόταν σε αφθονία και πωλούνταν σε απίστευτα χαμηλή τιμή¹⁵⁸. Προς αποφυγή παρεξηγήσεων, στα όργανα αυτά η έξοδος του ηχείου βρισκόταν στο καπάκι και όχι στο σκάφος, το οποίο ισχυρίζονταν πως αποτελούσε τη θεμελιώδη διαφορά του ελληνικού ταμπουρά με το τουρκικό saz. Επίσης ήταν φορτωμένα με παραπανίσιους περντέδες, ώστε να δικαιολογείται η άποψη ότι τα όργανα αυτά δύνανται να αποδώσουν τα διαστήματα της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής. Εν συνεχεία, ακολουθούσε μια ταχύρρυθμη ελληνοποίηση του τούρκικου saz και γνωριμία με τον μαθητή ως ελληνικός ταμπουράς.

Φυσικό επακόλουθο της ολικής απουσίας του οργάνου από τις μουσικές πρακτικές, ήταν και η ανυπαρξία δασκάλων που θα μπορούσαν να διδάξουν την τέχνη του. Κάποιοι από τους υποψήφιους δασκάλους που είχαν τη δυνατότητα, ακολουθώντας το παράδειγμα του Ross Daly, κατέφυγαν στην Τουρκία για κάποιο μικρό χρονικό διάστημα και κάποιοι άλλοι απευθύνθηκαν στον ίδιο ή τον μαθητή του, Περικλή Παπαπετρόπουλο¹⁵⁹. Συχνά υπήρξαν και περιπτώσεις δασκάλων που αγνοούσαν το όργανο¹⁶⁰ ή δίδασκαν και μάθαιναν οι ίδιοι ταυτόχρονα. Με λίγα λόγια, μετέφεραν κατά τη διάρκεια του σχολικού μαθήματος την τεχνική ενός άλλου οργάνου, συνήθως του μπουζουκιού, στον ταμπουρά¹⁶¹. Το ίδιο φαινόμενο εξακολουθεί να συμβαίνει στις μέρες μας και σε συνδυασμό με την έλλειψη καταρτισμένων εκπαιδευτικών στον ταμπουρά,

157. Συνέντευξη, ό.π.

158. Αλέξανδρος Καψοκαβάδης, *Όργανο υποστηρικτικό*, ό.π., σελ. 33.

159. «Να σκεφτείς, πως μια εποχή, για να πάει κανείς στο Μουσικό γυμνάσιο, η συνταγή ήταν να περάσει πρώτα ένα χρόνο στον Περικλή», δήλωσε ο Βασίλης Μπαραμπούτης. Βλ. Αλέξανδρος Καψοκαβάδης, *Όργανο υποστηρικτικό*, ό.π., σελ. 38.

160. «[Το Μουσικό σχολείο] Το περίμενα πιο υψηλού επιπέδου. Δεν περίμενα πως θα συναντήσω μπροστά μου ανθρώπους που δεν γνώριζαν το όργανο που δίδασκαν», επεσήμανε ο Νίκος Γράφας το 1995 για την κατάσταση των δασκάλων ταμπουρά στα μουσικά σχολεία. Βλ. Αλέξανδρος Καψοκαβάδης, *Όργανο υποστηρικτικό*, ό.π., σελ. 50.

161. Eleni Kallimopoulou, *Paradosiaká*, ό.π., σελ. 141.

συνιστά έναν από τους λόγους που τα νεοσύστατα μουσικά σχολεία επιλέγουν κάποιο άλλο ως όργανο αναφοράς για την ελληνική «παραδοσιακή» μουσική.

Εκτός από το ζήτημα του προβληματικού ιστορικού που συνοδεύει τον ταμπουρά, ο Ross Daly τοποθετείται ανοιχτά και αμφισβητεί έντονα τη χρησιμότητά του ως εποπτικό μέσο για την κατανόηση της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής:

«Μετά σου λένε «μα δεν είναι για να το παίξεις αυτό, είναι για να σου δείξουμε τα διαστήματα της βυζαντινής μουσικής». Ωραία, τότε δε χρειάζεται ένα όργανο γι' αυτό. Δηλαδή τόσα χρόνια οι ψαλτάδες τι κάνουνε; Μαθαίνουνε μια χαρά χωρίς ταμπουρά»¹⁶².

Οι επισημάνσεις του Ross Daly, αποστασιοποιημένες από πάσης φύσεως ιδεολογίες και εμμονές, δείχνουν μια νέα ανατροπή των μέχρι τώρα δεδομένων και καταρρίπτουν ένα ακόμη ιστορικό κατεστημένο για το όργανο αυτό. Ο ίδιος δε διστάζει να εκφράσει την αμφισβήτησή του πέρα από τα «παραδοσιακά» όργανα και για την «παραδοσιακή» μουσική, όπως αυτή νοείται και διδάσκεται στα σχολεία:

«Εδώ και περίπου τρεις δεκαετίες βλέπουμε να εμφανίζεται σταδιακά, σε σχεδόν όλα τα επίπεδα του ελληνικού εκπαιδευτικού συστήματος, ένα αντικείμενο που χαρακτηρίζεται κάπως γενικά ως «παραδοσιακή μουσική». Ποτέ βέβαια δεν ορίστηκε με σαφήνεια τι ακριβώς εννοούμε λέγοντας παραδοσιακή μουσική, όπως επίσης δεν ήταν ποτέ σαφής ο στόχος της όψιμης αυτής ένταξής της στο εκπαιδευτικό σύστημα καθώς και ο λόγος της μέχρι τότε απουσίας της. (...)»¹⁶³.

Οι απόψεις αυτές συνολικά δείχνουν την ανάγκη επαναδιαπραγμάτευσης τόσο της έννοιας «παραδοσιακή μουσική», όσο και του τρόπου εισαγωγής μουσικών οργάνων ως «παραδοσιακά» στο ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα και εν γένει στο ελληνικό οργανολόγιο, υπό το δελεαστικό πρίσμα μιας εθνικής προοπτικής.

162. Συνέντευξη, ό.π.

163. Διάλεξη, ό.π.

Άλλοι συγγραφείς – Μέθοδοι ταμπουρά

Οι νεότεροι συγγραφείς¹⁶⁴ που ασχολήθηκαν με τον *ταμπουρά*, είτε συντάσσοντας οργανολογικές προσεγγίσεις, είτε με την, εν γένει, ταυτότητά του – μεταξύ αυτών και ο οργανοποιός Νίκος Φρονιμόπουλος, ο οποίος ανέλαβε τη συντήρηση του ιστορικού *ταμπουρά* του Μακρυγιάννη και πρόσφατα εξέδωσε την προσωπική του εμπειρία – δεν προσφέρουν κάτι νεότερο στη βιβλιογραφική έρευνα, καθώς βασίζονται στα λαογραφικά στερεότυπα των θεμελιωτών του εθνικού ιδεολογήματος, τα αναπαράγουν και λειτουργούν ως φερέφωνα εκείνων που χρησιμοποίησαν τον λαϊκό πολιτισμό για την εκπλήρωση της προσωπικής τους εθνικής φαντασιακής κοινότητας.

Το ίδιο πνεύμα επικρατεί και η ίδια ιδεολογία αναπαράγεται και στις *Μεθόδους Ταμπουρά* που έχουν κυκλοφορήσει στην Ελλάδα τα τελευταία χρόνια, αποκλειστικά στα πλαίσια της συστηματικής διδασκαλίας του οργάνου στα Μουσικά Σχολεία.

Η πρώτη χρονολογικά συντάσσεται από τον Γιάννη Αρβανίτη¹⁶⁵, ο οποίος υπήρξε μαθητής του Καραΐ και στη *Μέθοδο* αναμεταδίδει τις «ιδέες» και τις «δημιουργίες» του δασκάλου, αναμεμιγμένες με τη λαογραφία του Νικόλαου Πολίτη και την ιστορία του Κωνσταντίνου Παπαρρηγόπουλου. Για αρκετά χρόνια η *Μέθοδος* του Αρβανίτη μονοπωλούσε στα μουσικά σχολεία, αφού ήταν το μοναδικό εγχειρίδιο¹⁶⁶ απ' όπου οι διδάσκοντες μπορούσαν να αντλήσουν πληροφορίες σχετικά με την ιστορία του οργάνου, τα χαρακτηριστικά του, τον τρόπο παιξίματος, το ρεπερτόριο που αναπαράγει και φυσικά τους λόγους διδασκαλίας του *ταμπουρά* στα μουσικά σχολεία. Η μοναδικότητα της μεθόδου από τη μια και η ελλιπής γνώση των διδασκόντων από την άλλη, είχε ως αποτέλεσμα την αφομοίωση και επικράτηση των απόψεων, που μεταφέρει ο Αρβανίτης, στους εκπαιδευτικούς μουσικής παιδείας.

164. Βλ. Σταύρος Κουρούσης, *Από τον ταμπουρά στο μπουζούκι*, Orpheumphonograph, Αθήνα, 2013· Τηλέμαχος Τάσης, *Οργανογνωσία: Ακουστική, Μουσικά συστήματα και σκάλες*, Παπαρηγορίου-Νάκας, 1990· Μαρία Φλάμπουρα-Κυνηγού, *Λαϊκά μουσικά όργανα*, Ακρίτας, 1998· Έφη Αβέρωφ, *Εισαγωγή στην οργανογνωσία*, Αθήνα, Φ.Νάκας, 1992.

165. Γιάννης Αρβανίτης, *Μέθοδος Ταμπουρά*, Αθήνα, 1997.

166. Το βιβλίο του Ross Daly *Παραδοσιακά μουσικά όργανα* παραμένει άγνωστο και δυσεύρετο στο αναγνωστικό κοινό. Με μεγάλη δυσκολία εντοπίστηκε για αυτή την εργασία.

Το 2007 ένα από τα ιδρυτικά μέλη του μουσικού συνόλου *Δυνάμεις του Αιγαίου*¹⁶⁷, μέσω του οποίου επετεύχθη η αναβίωση της λεγόμενης «παραδοσιακής» μουσικής τη δεκαετία του 1980 και μετέπειτα δάσκαλος *ταμπουρά* στο μουσικό σχολείο Ιλίου, ο Νίκος Γράψας¹⁶⁸, εκδίδει τη δική του *Μέθοδο*. Η προσέγγιση είναι σαφώς τροποποιημένη και αισθητά λιγότερο φορτισμένη με εθνικά σύμβολα σε σύγκριση με του Αρβανίτη, αλλά χωρίς να κατατίθεται κανένα αποδεικτικό στοιχείο που να επιβεβαιώνει την άποψή του, πως «το όργανο συναντάται για πολλούς αιώνες στον ελλαδικό χώρο και αναγνωρίζεται ως στοιχείο του ελληνικού μουσικού πολιτισμού»¹⁶⁹. Στην ουσία, δε διαφοροποιείται από την ιδεολογική κατασκευή ενός αρχαιοελληνικού οργάνου που έφτασε στις μέρες μας με την ονομασία *ταμπουράς*:

*«Τα δημόσια σχολεία και σημαντικοί δεξιότητες θα επαναφέρουν το όργανο στη σύγχρονη ελληνική μουσική πραγματικότητα αναδημιουργώντας το ρεπερτόριό του»*¹⁷⁰.

Αξίζει να σημειωθεί, πως είναι ο μοναδικός από τους συντάκτες των *Μεθόδων* που ομολογεί την παρερμηνεία στα λόγια του Χρύσανθου, η οποία είχε ως αποτέλεσμα την εκούσια προσάρτηση του οργάνου στη δικαιοδοσία της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής:

*«Πιθανολογείται πως η παρανόηση της λέξης «ταμπούρι» που ο Χρύσανθος εκ Μαδύτου χρησιμοποιεί για να περιγράψει το όργανο στο οποίο ο Πέτρος ο Πελοποννήσιος ο Λαμπαδάριος έπαιζε τις μελωδίες του μιμούμενος τους Τούρκους, οδήγησε πολλούς δασκάλους της Βυζαντινής μουσικής της εποχής στο να στρέψουν τους μαθητές τους προς τη μελέτη του ταμπουρά για τη σωστή εκτέλεση των διαστημάτων της εκκλησιαστικής μουσικής. Η αλήθεια είναι πως το όργανο που εκτελούσε ο Πέτρος ο Πελοποννήσιος ήταν το τούρκικο *tanbur*, σαφώς πληρέστερο διαστηματικά του *saz*»*¹⁷¹.

167. Βλ. Eleni Kallimopoulou, *Paradosiaká*, ό.π., σελ. 85-112.

168. Νίκος Γράψας, *Ταμπουράς: Μέθοδος διδασκαλίας*, εκδόσεις Orpheus, 2007.

169. Αυτόθι, σελ. 11.

170. Αυτόθι, σελ. 12.

171. αυτόθι, σελ.12.

Ο ίδιος παίρνει θέση με ειλικρίνεια και θάρρος στη χρήση της βυζαντινής εκκλησιαστικής σημειογραφίας για τη διδασκαλία του οργάνου μέσα από την πολύχρονη προσωπική του εμπειρία:

«Θέλανε το κύριο μάθημα να είναι η βυζαντινή και ο ταμπουράς να είναι το συνοδευτικό-ενισχυτικό όργανο της βυζαντινής. Εγώ είχα αντιδράσει σ' αυτό. Δεν έβλεπα το λόγο. Παρόλα αυτά όμως, υποχρεωτικά είπαμε «ωραία, ας μάθουνε να παίζουνε με τη βυζαντινή σημειογραφία», αλλά δεν περπατούσε αυτό. Οι μαθητές δεν έδειχναν κανένα ενδιαφέρον. Μετά είδα ότι δε δουλεύει»¹⁷².

Ο εμπλουτισμός με στοιχεία από την επιστήμη της οργανολογίας παρατηρείται δύο χρόνια αργότερα όταν κυκλοφορεί η *Μέθοδος* του μουσικού Βασίλη Κασούρα¹⁷³. Αν και ο ίδιος καταβάλλει φιλότιμες προσπάθειες με ενδιαφέρον και οργάνωση να προσεγγίσει το ζήτημα του *ταμπουρά*, δυστυχώς εγκλωβίζεται στο θέμα της ιστορικής συνέχειας και της χρήσης του οργάνου στη σύγχρονη Ελλάδα και τελικά αναδημιουργεί στερεότυπα:

«Ο τόπος, όπου υπάρχει και παίζεται ακόμα και σήμερα αυτό το όργανο, είναι ο ελλαδικός επαρχιακός χώρος»¹⁷⁴.

Για την άποψή του αυτή, ίσως συνέβαλε η γνωριμία του με τις δύο ηλικιωμένες γυναίκες από το συνοριακό χωριό Άγκιστρο του νομού Σερρών, όπως μας φανερώνει το φωτογραφικό υλικό που περιέχεται στη *Μέθοδό* του. Η συνέντευξη¹⁷⁵ που παραχώρησαν οι δύο γυναίκες στην ανθρωπολόγο Μαρίκα Ρόμπου-Λεβίδη στα πλαίσια προσωπικής επιτόπιας έρευνας αποκαλύπτει πως το όργανο αυτό, πέρα από τις δύο χορδές και τα έντεκα μεταλλικά τάστα, χρησιμοποιούνταν από τους άνδρες τους σε κοινωνικές εκδηλώσεις του χωριού και συγκεκριμένα των εντόπιων πληθυσμών. Ωστόσο το όργανο αυτό έχει μάλλον μεμονωμένα τοπικό χαρακτήρα, αφού δε συναντάται σε παραπλήσιες ελληνικές περιοχές και συνιστά μια μοναδικότητα. Είναι πολύ πιθανό, να πρόκειται για κατάλοιπο προγενέστερων πληθυσμών, μάλλον σλαβικών, αφού

172. Αλέξανδρος Καψοκαβάδης, *Όργανο υποστηρικτικό*, ό.π., σελ. 54.

173. Βασίλης Κασούρας, *Ταμπουράς: Ολοκληρωμένη μέθοδος*, εκδ. Φ.Νάκας, Αθήνα, 2009.

174. Αυτόθι, σελ. 18.

175. Βλ. Μαρίκα Ρόμπου-Λεβίδη, «Η μουσική και ο χορός στη ζωή δυο γυναικών από το Άγκιστρο Σερρών», *Αρχαιολογία*, τ.92, 2004, σελ. 47-55. και αναρτημένο στο διαδίκτυο: <https://www.archaiologia.gr/wp-content/uploads/2011/07/92-9.pdf> (πρόσβαση στις 19.02.2019)

όπως διαπιστώνει και η ανθρωπολόγος περιλαμβάνεται στο πρόσφατο οργανολόγιο των γειτονικών βουλγαρικών χωριών. Η υπόθεση αυτή στηρίζεται σε λογικό υπόβαθρο, αφού η ευρύτερη περιοχή – ελληνική και βουλγαρική – γεωγραφικά, πριν το 1913 και τη χάραξη των εθνικών συνόρων, συγκροτούσε ένα ενιαίο κομμάτι της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας.

Συνεπώς και σε αυτή την περίπτωση είναι αδύνατον να εξαχθεί οποιοδήποτε συμπέρασμα, το οποίο μπορεί να γενικευθεί σαν πλαίσιο αναφοράς για την περιοχή της Μακεδονίας όσον αφορά τη μορφολογία και την οργανοχρησία του *ταμπουρά*.

Η *Μέθοδος οργανοχρησίας του ταμπουρά* του Σπύρου Σιάσου¹⁷⁶ εκδόθηκε το 2014 και, όπως ο ίδιος σημειώνει στον τίτλο, γράφτηκε «με χρήση βυζαντινής σημειογραφίας». Πρόκειται για μια έκδοση που ακολουθεί πιστά το πρότυπο της *Μεθόδου* του Γιάννη Αρβανίτη, αναπαράγοντας όλα τα στερεότυπα που έχουν αναπτυχθεί γύρω από αυτό το όργανο και κάποιες φορές συνθέτοντας νεώτερα:

«Παρά όμως την «έκφυλη» καταγωγή του, ο ταμπουράς, σύμφωνα με μαρτυρίες της Αρχαιολογίας και της Τέχνης, αφομοιώνεται από τους Έλληνες μουσικούς, οι οποίοι για τα επόμενα 2500 χρόνια θα τραγουδούν με αυτόν τις χαρές και τις λύπες τους. Δεν είναι τυχαίο, ότι από τα μουσικά όργανα της Αρχαίας Ελλάδος, μόνο ο ταμπουράς παραμένει εν ισχύ και χωρίς να έχει τροποποιηθεί αισθητά το σχήμα του, όπως μας φανερώνεται στο ανάγλυφο που ανακαλύφθηκε στη Μαντίνεια»¹⁷⁷.

Αξιοσημείωτη είναι η προσήλωσή του στη χρήση του *ταμπουρά* ως εποπτικό μέσο, η οποία διαφαίνεται ήδη από το εισαγωγικό σημείωμα με τίτλο «Η συμβολή του ταμπουρά στην διδασκαλία της Βυζαντινής Μουσικής». Επίσης, η συνολική σύνταξη της *Μεθόδου* οργανώνεται με άξονα τη θεωρία της

176. Απόφοιτος του Τμήματος Μουσικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του ΕΚΠΑ και του Τμήματος Μουσικής Παιδαγωγικής της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου *Neofit Rilsky* του Μπλαγκόεβγκραντ.

177. Σπύρος Σιάσος, *Μέθοδος οργανοχρησίας του ταμπουρά με χρήση Βυζαντινής σημειογραφίας*, Αθήνα, 2014, σελ. 32.

εκκλησιαστικής βυζαντινής μουσικής, υπενθυμίζοντας τον ηγεμονικό ρόλο της λόγιας παράδοσης έναντι της λαϊκής.

Το βιβλίο *Παραδοσιακό ηχόχρωμα*¹⁷⁸ του Νεκτάριου Πιτσιούγκα, καθηγητή στο Μουσικό σχολείο Πάτρας, αν και τιτλοφορείται ως «Μέθοδος διδασκαλίας εκμάθησης ταμπουρά», περιορίζεται στην τυπική καταγραφή τραγουδιών χωρίς ιστορικά ή οργανολογικά σχόλια για τον *ταμπουρά*.

178. Νεκτάριος Πιτσιούγκας, *Παραδοσιακό ηχόχρωμα: Μέθοδος διδασκαλίας εκμάθησης ταμπουρά*, Αθήνα, Ίων, 2016.

Επίλογος

Η ολοκλήρωση της βιβλιογραφικής αναζήτησης και η ανάδειξη των απόψεων που έχουν διατυπωθεί για τον *ταμπουρά*, περιγράφοντας την ταυτότητα του οργάνου, απέφεραν εντυπωσιακές αποκλίσεις και ενδιαφέροντα συμπεράσματα τόσο ως προς την υπόσταση του οργάνου, όσο και ως προς την εισαγωγή του στο ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα και τη μετέπειτα πορεία του.

Η ξενόγλωσση βιβλιογραφία δεν παρείχε την αναμενόμενη επαλήθευση της διαδεδομένης άποψης περί του οργάνου. Η ονομασία εντοπίστηκε *ταμπουράς*, αλλά η αναφορά αυτή, αν και προερχόταν από ελληνική πηγή, ήταν αδύνατον να αξιοποιηθεί ουσιαστικά αφού βασιζόταν κυρίως σε υποθέσεις χωρίς την κατάθεση αποδεικτικών στοιχείων και με μοναδική μαρτυρία κάποιες αναμνήσεις απομακρυσμένες στο χρόνο, κάνοντας λιγότερο ακριβείς τις σύγχρονες αποδόσεις τους.

Η εμφάνισή του ως ειδολογικός όρος κατάταξης του *saz* αναδεικνύεται ως η επικρατέστερη οργανολογική αναφορά. Οι μελετητές με λεπτομερείς μουσικολογικές αναλύσεις και φωτογραφικό υλικό καταδεικνύουν τόσο την καταγωγή και ιστορία του οργάνου, όσο και τα μορφολογικά και τεχνικά του χαρακτηριστικά όπως αυτά απαντώνται σε παλαιότερους γειτονικούς πολιτισμούς, απ' όπου προήλθε το όργανο.

Στην ελληνόγλωσση βιβλιογραφία ο *ταμπουράς* εντοπίστηκε σε κείμενα όπου ήταν εμφανής η επιρροή των ιδεών του ρομαντισμού και της λαογραφίας. Ο 19ος αιώνας κληροδότησε την ανθρωπότητα, εκτός από την προγραμματική μουσική, με την προγραμματική επιστήμη, την οποία ο Νικόλαος Πολίτης ονόμασε *λαογραφία*. Ένα στρατευμένο μόρφωμα με καθαρά εθνικές αξιώσεις, το οποίο υπηρέτησαν πλείστοι όσοι Έλληνες λόγιοι, αντιπασσόμενοι στις απόψεις του Fallmerayer. Στο όνομα αυτής έδρασαν και οι σύγχρονοι μελετητές, προβάλλοντας τον *ταμπουρά* ως ένα αρχαιοελληνικό όργανο με αδιάκοπη ιστορική συνέχεια που εκφράζει την «ψυχή του λαού» και το οποίο έφτασε στις μέρες μας ως η ελληνική εκδοχή της «θεωρίας των επιβιωμάτων» του Tylor.

Στην περίπτωση αυτή, το όργανο ξεπερνούσε τα όρια της ζωντανής μνήμης και απορροφώνταν σταδιακά σε ένα σύνολο από γενικότητες¹⁷⁹.

Το επιχείρημα περί χρήσης του οργάνου ως εποπτικό μέσο για την κατανόηση της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής, που εκπορεύεται μεν από την παρανόηση των γραπτών του Χρύσανθου και ενισχύεται δε με τη φαινομενική δυνατότητα μετακίνησης μπερντέδων και απόδοσης των διαστημάτων της μουσικής αυτής – αν και προτάσσεται ακόμη και σήμερα για τον ελληνικό *ταμπουρά* – απορρίπτεται. Οι άνθρωποι που εισήγαγαν πρώτοι στη μουσική τους δημιουργία το όργανο αυτό και το έκαναν γνωστό στην Ελλάδα αρνούνται κατηγορηματικά οποιαδήποτε μουσικοπαιδαγωγική χρησιμότητα. Επιπλέον, κρίνεται ως αποθαρρυντική για το όργανο η διδασκαλία με τη χρήση της βυζαντινής εκκλησιαστικής σημειογραφίας με το πρόσχημα ότι η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική συνδέεται με το δημοτικό τραγούδι και κατ' επέκταση με τον *ταμπουρά*. Σε ένα συμβολικό επίπεδο η σύνδεση αυτή μπορεί να αντιμετωπιστεί ως μια συστηματική προσπάθεια να ενσωματωθεί ένα λαϊκό όργανο σε μια λόγια μουσική, με λίγα λόγια μια προφορική παράδοση σε μια εγγράμματη με τη χρήση εθνικιστικών συμβόλων.

Με αυτόν τον τρόπο καταδεικνύεται η επινόηση του *ταμπουρά* από έναν άνθρωπο που κατείχε τη θέση και τα μέσα να επιβάλλει την προσωπική του ιδεολογία και αισθητική στα μουσικά δρώμενα της Ελλάδας. Ταυτόχρονα, επικρίνεται η απόφαση των συνεχιστών του, που στήριξαν την ένταξή του οργάνου στο ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα, γεγονός που οδήγησε στο να χάσει την ανεξαρτησία του και να τελεί υπό την μόνιμη κηδεμονία της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής.

Εξίσου σημαντικό συμπέρασμα είναι ότι κοινή συνισταμένη των κειμένων αυτών, είναι η έννοια της «παράδοσης» ως ένα στατικό φαινόμενο που ανάγεται σε εθνικό σύμβολο και χρησιμοποιείται ως εργαλείο για τη διαμόρφωση της νεοελληνικής ταυτότητας και την τόνωση της εθνικής συνείδησης. Μέσω αυτής δημιουργήθηκε το ιδεολόγημα της ελληνικότητας, που διέπει πτυχές του πολιτισμού, και συγκεκριμένα του υπό ανάλυση λαϊκού πολιτισμού,

179. Michael Herzfeld, *Ours Once More*, ό.π., σελ. 117.

συμπεριλαμβανομένης και της μουσικής ως αναπόσπαστο κομμάτι κάθε πολιτισμού. Όπως πολύ χαρακτηριστικά το θέτει ο Ross Daly:

«Στην Ελλάδα ειδικά, η έννοια της «παράδοσης» και της «παραδοσιακής μουσικής» έχει καπελωθεί εντελώς από την ανάγκη ορισμένων ανθρώπων της οριοθέτησης και καθιέρωσης μιας εθνικό-θρησκευτικής ταυτότητας που θα συνδέει τον νέο-Έλληνα με ορισμένα αυστηρά επιλεγμένα σημεία του παρελθόντος του και που θα τον απαλλάξει από κάποια άλλα. Πολλές φορές μάλιστα παίρνει υπερβολικές διαστάσεις αυτή η υπόθεση και η ίδια η παραδοσιακή μουσική καταντάει να μην είναι παρά ένα εργαλείο υποστήριξης διαφόρων ιστορικών θεωρήσεων πολύ αμφίβολης επιστημονικής αξίας».

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

- Αβέρωφ Έφη, *Εισαγωγή στην οργανογνωσία*, Αθήνα, Φ.Νάκας, 1992
- Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί*, Βιβλίο Δ', Αθήνα, Κάκτος, 1997
- Ανωγειανάκης Φοίβος, *Κύπρος – Δημοτική Μουσική*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, 1999
- Ανωγειανάκης Φοίβος, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Αθήνα, β' εκδ., Μέλισσα, 1991
- Ανωγειανάκης Φοίβος, «Για το ρεμπέτικο τραγούδι», στο *Επιθεώρηση Τέχνης*, τ.79, 1961, σελ.11-20
- Ανωγειανάκης Φοίβος, «Ένα βυζαντινό μουσικό όργανο», στο *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, περ.Δ', τ.Γ', σελ.115-125
- Αρβανίτης Γιάννης, *Μέθοδος Ταμπουρά*, Αθήνα, 1997
- Βαμβακάρης Μάρκος, *Αυτοβιογραφία*, επιμ. Αγγελική Κάιλ-Βέλλου, Παπαζήση, Αθήνα, 1978
- Γκλαβάς Αλέξης, «Ακριτικό τραγούδι και το έπος του Βασιλείου Διγενή Ακρίτη», Ομιλία στο πλαίσιο των Φιλολογικών Βραδινών της Εταιρείας Λογοτεχνών Νοτιοδυτικής Ελλάδος, 2017
- Γράψας Νίκος, *Ταμπουράς: Μέθοδος διδασκαλίας*, Orpheus, 2007
- Δημαράς Κωνσταντίνος, *Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1986
- Ζαμπέλιος Σπυρίδων, *Άσματα δημοτικά της Ελλάδος: Εκδοθέντα μετά μελέτης ιστορικής περί μεσαιωνικού ελληνισμού*, Κέρκυρα, 1852
- Θεοτοκάς Νίκος, *Ο βίος του στρατηγού Μακρυγιάννη*, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2012
- Καλονάρος Πέτρος, *Βασίλειος Διγενής Ακρίτας*, Τόμος 2: τα έμμετρα κείμενα Αθηνών (πρώην Άνδρου, μετά συμπληρώσεων και παραλλαγών εκ της διασκευής Τραπεζούντος), Κρυπτοφέρρης και Εσκοριάλ, Αθήναι, εκδ. Δημ. Δημήτριος, 1941
- Καρακάσης Σταύρος, *Ελληνικά μουσικά όργανα*, Δίφρος, Αθήνα, 1970
- Καράς Σίμων, *Μέθοδος της ελληνικής μουσικής*, τόμος Β, ΚΕΠΕΜ, 1982
- Κασομούλης Νικόλαος Κ., *Ενθυμήματα στρατιωτικά της Επανάστασεως των Ελλήνων 1821-1833: Προτάσσεται ιστορία του αρματωλισμού*, τόμος Α', Β', Εισαγωγή και σημειώσεις υπό Γιάννη Βλαχογιάννη, Αθήναι, 1939-41
- Καψοκαβάδης Αλέξανδρος, *Όργανο υποστηρικτικό: Ο ταμπουράς ως εναλλακτική μορφή μουσικής διδασκαλίας. Το παράδειγμα του μουσικού σχολείου*, Διπλωματική εργασία που κατατίθεται ως μέρος των απαιτήσεων του

Διατμηματικού Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Μουσική Κουλτούρα και Επικοινωνία

Κεχαγιόγλου Γιώργος, «Τύχες της βυζαντινής ακριτικής ποίησης στη νεοελληνική λογοτεχνία: Σταθμοί και χρήσεις.Αποτιμήσεις», στο *Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών*, τ.37ος, τεύχ.1ο, Θεσσαλονίκη, 1986, σελ. 96

Κοκκώνης Γιώργος, *Λαϊκές Μουσικές Παραδόσεις, Λόγιες αναγνώσεις-Λαϊκές πραγματώσεις*, fagotto books, Αθήνα, 2017

Κομνηνός Υψηλάντης Αθανάσιος, *Αθανασίου Κομνηνού Υψηλάντου εκκλησιαστικών και πολιτικών των εις δώδεκα ____ : ήτοι τα μετά την άλωσιν (1453-1789)*, εκδ. Γερμανός Αφθονίδης, Κωνσταντινούπολη, 1870

Κουκουλές Φαίδων, «Βιβλιοκρισία για το βιβλίο "Εκθεσις τῆς Βασιλείου τάξεως του Κωνσταντίνου Πορφυρογέννητου» στο *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών*, τ.12, 1941, σελ.312

Κουρούσης Σταύρος, *Από τον ταμπουρά στο μπουζούκι*, Orpheumphonograph, Αθήνα, 2013

Κριαράς Εμμανουήλ, «Βιβλιοκρισία» στο *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών*, 1941

Κυριακίδης Στ.Π. – Αργέντης Φ.Π., *Η Χίος παρὰ τοῖς γεωγράφοις καὶ περιηγηταῖς ἀπὸ τοῦ ὀγδόου μέχρι τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνος*, Εστία, 1946

Λαμπελέρ Γεώργιος, «Η εθνική μουσική. Η λαϊκή» στο περιοδικό *Παναθήναια*, 1901, σελ. 85

Λέκκας Δ. – Τζάκης Δ., «Ιδεολογικά και Μουσικά Μεταίχμια της Νεότερης Περιόδου», στο *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, ΕΑΠ, τ.Γ, Πάτρα, 2003, σελ. 287

Μακρυγιάννης Ιωάννης, *Απομνημονεύματα*, Εστία, Αθήνα, 2011

Μακρυγιάννης Ιωάννης, *Οράματα και θάματα*, Μεταγραφή Άγγ. Παπακώστα, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα, 1983

Μαλιάρας Νίκος, *Βυζαντινά Μουσικά Όργανα*, Παπααρηγορίου – Νάκας, 2007

Ντάτση Ευαγγελή, *Πολιτισμική ηγεμονία και λαϊκός πολιτισμός*, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα, 1999

Νεκτάριος Πιτσιούγκας, *Παραδοσιακό ηχόχρωμα: Μέθοδος διδασκαλίας εκμάθησης ταμπουρά*, Αθήνα, Ίων, 2016

Πορφυρογέννητος Κωνσταντίνος, *"Εκθεσις τῆς Βασιλείου τάξεως (De ceremoniis aulae Byzantinae)*, B.G. Niebuhrii, Bonnæ, 1829, Βιβλίο II, Τόμος I

Πολίτης Νικόλαος, *Εκλογή από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, Αθήνα, Γράμματα, 1991

Πολίτης Νικόλαος, «Ἡ λέξις λαογραφία» στο *Λαογραφία*, Αθήνα, εκδόσεις Τύποις Π.Δ.Σακελλαρίου, 1909

Πολίτης Νικόλαος, *Περί του εθνικού έπους των νεώτερων Ελλήνων*, εκδόσεις Τύποις Π.Δ.Σακελλαρίου, 1906

Πολυδεύκης Ιούλιος, *Ονομαστικόν*, Βιβλίο Δ, Κάκτος, 2004

Ρόμπου-Λεβίδη Μαρίκα, «Η μουσική και ο χορός στη ζωή δυο γυναικών από το Άγκιστρο Σερρών», *Αρχαιολογία*, τ.92, 2004, σελ. 47-55

Σιάσος Σπύρος, *Μέθοδος οργανοχρησίας του ταμπουρά με χρήση Βυζαντινής σημειογραφίας*, Αθήνα, 2014

Τάτσης Τηλέμαχος, *Οργανογνωσία: Ακουστική, Μουσικά συστήματα και σκάλες*, Αθήνα, Παπαρηγορίου-Νάκας, 1990

Φλάμπουρα-Κυνηγού Μαρία, *Λαϊκά μουσικά όργανα*, Ακρίτας, 1998

Χρύσανθος, *Είσαγωγή καί Μέγα θεωρητικόν τῆς μουσικῆς*, Κουλτούρα, Αθήνα, 2003

Ξενόγλωσση

Çelebi Evliya, *Narrative of travels in Europe, Asia and Africa in seventeenth century by Evliya Efendi*, translated by J.V.Hammer, volume 2 London, 1834

Covel John, *Early voyages and travels in the Levant*, 1893

Daly Ross, *Παραδοσιακά μουσικά όργανα: Από την Ελλάδα, Μέση Ανατολή, Βόρεια Αφρική, Κεντρική Ασία και Ινδία*, Πολιτιστικό κέντρο Δ. Χαλανδρίου, 1996

Didier comte de Riant Paul Edouard, *Expéditions et pèlerinages des Scandinaves en Terre sainte au temps des croisades*, Paris, 1865

Dodwell Edward, *A classical and topographical tour through Greece, during the years 1801, 1805, and 1806*, vol. II, London, Rodwell and Martin, 1819

Dumbrill Richard, *The Archaeomusicology of the Ancient Near East*, 2nd edition, Trafford Publishing, 2005

Fauriel Claude, *Chants populaires de la Grèce moderne, recueillis et publiés avec une traduction française, Tome Ier. Chants historiques, Paris, Firmin Didot, père et fils 1824, και Chants populaires de la Grèce moderne, Tome II, Chants historique, romanesques et domestique, Paris, Dondey-Duprè, père et fils, 1825*

Feldman Walter Zev, *Music of the Ottoman Court: Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1996

Galpin Francis, *The Music of the Sumerians and Their Immediate Successors: The Babylonians*, Cambridge, 1937

Hadžimanov Vasil, «The Dvotelnik: a Macedonian Folk Instrument» στο *Journal of the International Folk Music Council*, vol.15, Cambridge, 1963

Herzfeld Michael, *Ours Once More: Folklore, Ideology and the Making of Modern Greece*, Austin, University of Texas Press, 1982 (ελληνική έκδοση με τίτλο: *Πάλι δικά μας. Λαογραφία, ιδεολογία και η διαμόρφωση της σύγχρονης Ελλάδας*, μτφρ. Μαρίνος Σαρηγιάννης, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2002)

- Hobsbawm Eric, *Primitive Rebels: Studies in archaic forms of social movement in 19th and 20th centuries*, Manchester, University Press, 1959
- Jacquot Albert, *Dictionnaire des instruments de musique anciens et modernes*, Fischbacher, Paris, 1886
- Kallimopoulou Eleni, *Paradosiaká: Music, Meaning and Identity in Modern Greece*, Ashgate Publishing, 2009
- La Borde Jean-Benjamin de, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, 1780
- Morris Roderick Conway, «Greek Cafe Music», στο *Journal of the British Institute of Recorded Sound*, 1981, σελ. 79-117
- Picken Laurence, *Folk Musical Instruments of Turkey*, London, Oxford University Press, 1975
- Sachs Curt, *Real-Lexikon der Musikinstrumente, zugleich ein Polyglossar für das gesamte instrumentengebiet*, εκδ. Julius Bard, Berlin, 1913
- Sachs Curt, *The History of Musical Instruments*, Norton, 1940
- Tuğlacı Pars, *The Ottoman Palace Women*, Cem yayınevi, Istanbul 1985
- Turnbull Harvey, «The origin of the long-necked lute» στο *The Galpin Society Journal*, Vol. 25, 1972, σελ. 58-66
- West Martin L., *Ancient Greek Music*, εκδόσεις Clarendon Press, Oxford, 1992
- Villoteau Guillaume André, *Description de l'Égypte*, Paris, Prunelle, Imperial edition, 1809, τ.13

Ηλεκτρονικές πηγές

https://www.youtube.com/watch?v=t_z3UaEuB8I

Ηχογράφηση *Ντίλιμ ντίλιμ* από το αρχείο της Μέλπως Λογοθέτη Μερλιέ

www.oxfordmusiconline.com

Λεξικό The New Grove Dictionary of Music and Musicians

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40747>

Λήμμα *Cyprus*

<https://www.kem-anogianakis.gr/foivos-anogeianakis>

Βιογραφικό σημείωμα του Φοίβου Ανωγειανάκη

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.47032>

Λήμμα *saz*

<http://www.roderickconwaymorris.com/RCM.html>

Βιογραφικό σημείωμα του Roderick Conway Morris

<http://www.roderickconwaymorris.com/Articles/415.html>

Άρθρο του Roderick Conway Morris «Greek Cafe Music» στο *Journal of the British Institute of Recorded Sound*

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52319>

Λήμμα *bağlama*

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.L2285910>

Λήμμα *koruz*

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52319>

Λήμμα *saz*

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.L2285490>

Λήμμα *cura*

<http://nyu.academia.edu/WalterFeldman/CurriculumVitae>

Βιογραφικό του Walter Feldman

https://books.google.com.ua/books?id=FNI3AAAAIAAJ&pg=PA30-IA2&hl=el&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false

Βιβλίο του Francis Galpin, *The Music of the Sumerians*

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Music_of_Mesopotamia

Πέτρινα ανάγλυφα στο Εθνικό Μουσείο του Ιράκ.

http://www.academia.edu/875113/The_Musicology_and_Organology_of_the_Ancient_Near_East

Βιβλίο του Richard Dumbrell, *The Archaeomusicology of the Ancient Near East*

https://el.wikipedia.org/wiki/Αρχαίο:Byzantine_Pandore.gif

Πανδώρα. Μωσαϊκό στην Κωνσταντινούπολη

<http://62.103.28.111/infopubl/5049.0079/index.html#12>

Άρθρο του Φοίβου Ανωγειανάκη «Για το ρεμπέτικο τραγούδι», στο περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης*

<https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/deltion/article/viewFile/4451/4227.pdf>

Άρθρο του Φοίβου Ανωγειανάκη «Ένα βυζαντινό μουσικό όργανο», στο *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*

<https://archive.org/details/pollucisonomasti01polluoft/page/218>

Βιβλίο του Ιούλιου Πολυδεύκη, *Ονομαστικόν*

<https://archive.org/details/deipnosophistaru02athe/page/192>

Βιβλίο του Αθήναιου, *Δειπνοσοφισταί*

www.projethomere.com/travaux/bibliotheque_homere/lexiko_alexandrinus.htm

Βιβλίο του Ησύχιου, *Λεξικόν*

<http://ir.lib.uth.gr/handle/11615/19499>

Άρθρο του Φαίδων Κουκουλέ «Βιβλιοκρισία», στο *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών*

https://archive.org/details/bub_gb_OFpFAAAAYAAJ/page/n447

Βιβλίο του Κωνσταντίνου Πορφυρογέννητου, *Έκθεσις τῆς Βασιλείου τάξεως*

https://books.google.com.ua/books?id=zDmnGSKArfUC&pg=PA199&hl=el&source=gbs_toc_%20r&cad=3#v=onepage&q&f=false

Βιβλίο του Paul Edouard Didier comte de Riant, *Expéditions et pèlerinages*

<https://archive.org/details/earlyvoyagestrav00dallrich/page/n267>

Βιβλίο του John Covell, *Early voyages and travels in the Levant*

<https://anemi.lib.uoc.gr/metadata/7/2/f/metadata-02-0000243.tkl>

Τόμοι του Ν.Κασομούλη, *Ενθυμήματα στρατιωτικά*

<https://www.youtube.com/watch?v=Izflh7bW6dU>

Η παρουσίαση του ταμπουρά του Φώτου Τζαβέλλα

http://media.ems.gr/ekdoseis/ellinika/Ellinika_37_1/ekd_peel_37_1_Kexagioglou.pdf

Άρθρο του Γιώργου Κεχαγιόγλου «Τύχες της βυζαντινής ακριτικής ποίησης», στο περιοδικό *Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών*

<https://archive.org/details/chantspopulaires00fauruoft/page/n8>

Βιβλίο του Claude Fauriel, *Chants populaires de la Grèce moderne*

http://eib.xanthi.ilsp.gr/gr/miniatures.asp?cursort=pic_docID%20&selectFieldValue=&vpage=5

Μικρογραφίες από το μυθιστόρημα του Μ.Αλέξανδρου του 14ου αιώνα

<https://kepem.org/σίμων-καράς-βιογραφία>

Βιογραφικό σημείωμα του Σίμωνα Καρά

<https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.publications&id=250>

Άρθρο του Νίκου Διονυσόπουλου «Σίμων Καράς», στο περιοδικό *Δίφωνο*

<https://en.wikipedia.org/wiki/TT52>

Τοιχογραφίες με αναπαραστάσεις μουσικών οργάνων από τάφους στην Αίγυπτο

<https://srv-web1.parliament.gr/main.asp?current=12075460>

Άρθρο του Νικόλαου Πολίτη «Η λέξις λαογραφία», στο περιοδικό *Λαογραφία*

<https://analogion.com/forum/index.php?threads/Νικόμαχος-ο-Γερασηνός.6234/>

Βιβλίο του Νικόμαχου, *Ἀρμονικόν Ἐγχειρίδιον*

https://anemi.lib.uoc.gr/metadata/8/1/a/metadata-276684ee1080e8edf9b6b29005b32b9e_1267693989.tkl

Λόγος του Νικόλαου Πολίτη «Περί του εθνικού έπους των νεωτέρων Ελλήνων»

<http://ir.lib.uth.gr/handle/11615/19500>

Άρθρο του Εμμανουήλ Κριαρά «Βιβλιοκρισία» στο *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών*

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01945>

Λήμμα *bandora*

<https://archive.org/details/reallexikondermu00sach/page/252>

Βιβλίο του Curt Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente*

<https://anemi.lib.uoc.gr/metadata/0/8/b/metadata-02-0000446.tkl>

Βιβλίο του Αθανασίου Κομνηνού Υψηλάντου, *Τα μετά την άλωσιν*

https://books.google.com.ua/books?id=sgkXAAAAYAAJ&pg=PA468&hl=el&source=gbv_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false

Βιβλίο του Edward Dodwell, *A classical and topographical tour through Greece*

<https://archive.org/details/essaisurlamusiv100labo/page/380>

Βιβλίο του J.B. de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*

<https://www.luthiers-mirecourt.com/jacquot1.htm>

Βιβλίο του Albert Jacquot, *Dictionnaire des instruments de musique*

www.academia.edu/15831134/Narrative_of_travels_in_Europe_Asia_and_Africa_in_seventeenth_century_by_Evliya_Efendi_translated_by_J.V.Hammer_volume_2_London_1834

Βιβλίο του Evliya Çelebi, *Narrative of travels in Europe, Asia and Africa*

<https://archive.org/details/Kiesewetter1842/page/n123>

Βιβλίο του Raphael Georg Kiesewetter, *Die Musik der Araber*

<https://www.youtube.com/watch?v=YXVbq0zzesc>

Εκπομπή της Δόμνας Σαμίου *Μουσικό οδοιπορικό* (1977)

https://www.youtube.com/watch?v=W7uIRW_OkcE

Εκπομπή του Λάμπρου Λιάβα *Περισκόπιο* (1987-1988)

<https://www.academia.edu/26053465/>

Όργανο υποστηρικτικό... Ο ταμπουράς ως εναλλακτική μορφή μουσικής διδασκαλίας. Το παράδειγμα του Μουσικού Σχολείου

Μεταπτυχιακή εργασία του Αλέξανδρου Καψοκαβάδη, *Όργανο υποστηρικτικό*

<https://www.klika.gr/index.php/arthrografia/synentefkseis/149-ross-daly.html>

Συνέντευξη του Ross Daly στην *Κλίκα*

<http://www.rossdaly.gr/texts.php>

Διάλεξη του Ross Daly στο Πανεπιστήμιο Μακεδονία στη Θεσσαλονίκη

<https://www.archaiologia.gr/wp-content/uploads/2011/07/92-9.pdf>

Άρθρο της Μαρίκας Ρόμπου-Λεβίδη «Η μουσική και ο χορός στη ζωή δυο γυναικών από το Άγκιστρο Σερρών», στο περιοδικό *Αρχαιολογία*