



**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
«ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ»**

**Ειδίκευση: «Παλαιά Μουσική και Τροπικές Μουσικές Παραδόσεις της Μεσογείου»**

**Παναγιώτης Κολοβός**

**ΘΕΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ:**

**«Επιρροές της ανατολικής μουσικής και τροπικότητας στην υφολογία και τη διαστηματική πλοκή των δημοτικών και λαϊκών σκοπών της Λέσβου: Μία πρόταση της ερμηνευτικής τους διαχείρισης».**

**Διπλωματική Εργασία**

Επιβλέπων καθηγητής:

**Σωκράτης Σινόπουλος**

Αναπληρωτής καθηγητής, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης & Τέχνης,  
Πανεπιστήμιο Μακεδονία

**Παναγιώτης Κολοβός**  
Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία  
Π.Μ.Σ. Μουσικές Τέχνες  
Πανεπιστήμιο Μακεδονίας  
Α.Μ.: mma21034

Τριμελής επιτροπή εξέτασης:

**Θύμιος Ατζακάς**  
Αναπληρωτής Καθηγητής

**Αθανάσιος Λάιος**  
Μέλος Ε.Ε.Π

**Μενέλαος – Δημήτριος Κούντουρας**

**Περιεχόμενα**

<b>Ευχαριστίες.....</b>	<b>4</b>
<b>Εισαγωγή.....</b>	<b>5</b>
<b>Γενικά για τη μουσική του Αιγαίου.....</b>	<b>6</b>
<b>Ιστορική αναδρομή στις μουσικές πρακτικές της Λέσβου.....</b>	<b>8</b>
<b>Παραδοσιακή μουσική και τραγούδια. Οργανολόγιο και χοροί. Το ρεμπέτικο.....</b>	<b>9</b>
<b>Ερευνητές της Λεσβιακής μουσικής.....</b>	<b>13</b>
<b>Καταγραφή σε παρτιτούρα και τροπική ανάλυση των σκοπών.....</b>	<b>14</b>
<b>Σύνοψη/Συμπεράσματα.....</b>	<b>21</b>
<b>Παραρτήματα.....</b>	<b>23</b>
<b>Βιβλιογραφία-Διαδικτυακές αναφορές.....</b>	<b>47</b>

## **ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ**

Θέλω αρχικά να ευχαριστήσω όλη την ομάδα του μεταπτυχιακού, τους συμφοιτητές για την ουσιαστική και μεστή επικοινωνία που είχαμε, ακόμη κι αν αναγκαστήκαμε να γνωριστούμε διαδικτυακά. Για τις γνώσεις που μοιραστήκαμε, δίχως τη διάκριση διδάσκοντα και μαθητευόμενου. Ιδιαίτερα θέλω να ευχαριστήσω με σειρά προτεραιότητας το Θύμιο Ατζακά, που με έσπρωξε στο να ξεκινήσω να συνθέτω δικά μου έργα και στη συνέχεια το James Wylie, που κατάφερε να μου “ξεκλειδώσει” ένα καινούριο για μένα εγχείρημα, τη μουσική σύνθεση. Μέσα από τις συμβουλές του επάνω σε πειραματικά project που γίνανε κατά την παρακολούθηση του μεταπτυχιακού, με βοήθησε να γράψω δικά μου κομμάτια, κάτι αδιανόητο μέχρι εκείνη τη στιγμή. Επίσης θέλω να ευχαριστήσω τον φίλο και συνάδελφο Ανδρέα Ανδρέου για τις πολύτιμες συμβουλές του στο μέρος τις τροπικής ανάλυσης.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η Λέσβος έχει ένα πλούσιο και πολυποίκιλο ρεπερτόριο, με μεγάλο τροπικό ενδιαφέρον στο μελωδικό περιεχόμενο των ντόπιων λαϊκών και δημοτικών σκοπών της. Είναι γεγονός, ότι ενώ ο τροπικός χαρακτήρας μέρους αυτού του ρεπερτορίου παραπέμπει σε μακαμογενή συμπεριφορά, ωστόσο το ρεπερτόριο αυτό χαρακτηρίζεται, συχνά στην πράξη, τόσο από την ισο-συγκερασμένη ερμηνεία των μελωδιών, όσο και από ένα οργανολόγιο που δεν υποστηρίζει την μικροδιαστηματική πλοκή.

Στα πλαίσια αυτής της εργασίας θα επιχειρήσω να ανιχνεύσω τους μικροδιαστηματικούς τροπικούς μηχανισμούς πίσω από φαινομενικά συγκερασμένες εκτελεστικές πρακτικές και να αναδιατυπώσω το υπό μελέτη υλικό τόσο μέσα από το πρίσμα της μικροδιαστηματικότητας και των έλξεων όσο και προτείνοντας τον εμπλουτισμό του οργανολογίου.

Η εργασία έχει ως αφετηρία μία ιστορική αναδρομή στις μουσικές πρακτικές της Λέσβου και συνεχίζει με την τροπική ανάλυση επιλεγμένων σκοπών της τοπικής προφορικής παράδοσης.

Στη συνέχεια, μέσω μιας επιτόπιας μελέτης, έρευνας και συμμετοχικής παρατήρησης των λεσβιακών μουσικών πρακτικών και του αντίστοιχου οργανολογίου, που διεκπεραίωσα μέσα σε ένα διάστημα τεσσάρων ετών, ήρθα σε επαφή με καλλιτέχνες και μουσικά σχήματα που έδρασαν στο νησί ή τραγούδησαν τοπικά τραγούδια.

Η τροπική - μουσικολογική ανάλυση που έχω ολοκληρώσει αποτυπώνεται στη δημιουργία μουσικής παρτιτούρας σε ευρωπαϊκή σημειογραφία και τροπικές αλλοιώσεις.

Σε επίπεδο μουσικής επιτέλεσης, η «σκληρή», ισο-συγκερασμένα διατυπωμένη μελωδία που συνηθίζεται στη σύγχρονη μουσική πράξη του νησιού, αντικαθίσταται από μια πιο «μαλακή» εκδοχή και ένα εναλλακτικό οργανολόγιο (κλαρίνο, ούτι, βιολί, κρουστά), τα οποία και παρουσίασα ζωντανά στο μεταπτυχιακό μου ρεσιτάλ.<sup>1</sup>

---

1

Όμορφη προσφυγοπούλα, ρεσιτάλ μεταπτυχιακών σπουδών ΠΑΜΑΚ. Ημ: 12/6/2022. Ανακτήθηκε από: <https://www.youtube.com/watch?v=b9i8T3qm3EY>

Μέσα από την παρούσα εργασία ακολούθησα την σύγχρονη εθνογραφική μέθοδο, την συμβιωτική σχέση με ζωντανούς εκπροσώπους της αστικής λαϊκής μουσικής του νησιού και τη συμμετοχική παρατήρηση μέσα σε κοιτίδες μουσικής πρακτικής, ως ενεργός μουσικός.

Το πρίσμα μου έχει μουσικολογική στόχευση ως προς το κειμενικό μέρος της εργασίας και εμπειροτεχνική - καλλιτεχνική διάσταση ως προς την ζωντανή παρουσίαση του ρεσιτάλ μου. Στο Παράρτημα της εργασίας μου, υπάρχουν ως φωτογραφικά αρχεία και οι δύο εκδοχές των κομματιών που έχω επιλέξει προς μελέτη και τροπική ανάλυση.

### **Γενικά για τη μουσική του Αιγαίου.**

Η πλούσια γενικά προφορική λαϊκή παράδοση του Αιγαίου, με έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα που διαφέρει σε πολλά σημεία από εκείνον της ηπειρωτικής Ελλάδας, έχει δεχτεί επιρροές τόσο από τον εν γένει νησιωτικό χώρο, όσο και από τον καθαρά τοπικό χαρακτήρα του κάθε νησιού. Η μουσική του κάθε τόπου αφορά τα τραγούδια και τους τοπικούς χορούς οι οποίοι λαμβάνουν και λάμβαναν χώρα σε εορταστικές και καθημερινές εκδηλώσεις.

Η μουσική του Αιγαίου, ένα κατεξοχήν συλλογικό δημιούργημα προφορικού πολιτισμού, βασίζεται ως επί το πλείστον πέρα από τον ήδη αναφερθέντα τοπικό χαρακτήρα (με τραγούδια που έχουν συγκεκριμένη δομή και ομοιοκαταληξία στους στίχους τους), στην έντονη επίδραση του δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού (με τη χρήση του βιολιού), καθώς και των ανατολικών μουσικών ιδιωμάτων. Μέσω των αστικών μουσικών που γίνονται γνωστές σε κάθε νησί του Αιγαίου, εκφράζονται αντίστοιχα και κοινωνικά στοιχεία που ενώνουν και επηρεάζουν τους γείτονες πολιτισμούς.

Μέσα από την πανάρχαια ιστορία, ο χώρος του Αιγαίου είναι εκείνος ο οποίος διασχίζοντας χρονικά τη Βυζαντινή περίοδο, συναντιέται τον 13ο αιώνα με τις επιδράσεις της Δύσης, ενόψει των Σταυροφοριών. Η κατάκτηση και συνακόλουθη επίδραση των Φράγκων στο Αιγαίο έφερε μαζί της και μουσικές μελωδίες, ποιητικές φόρμες, μουσικά όργανα (π.χ. βιολί) και χορούς (π.χ. μπάλος) (Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, 2009).

Μέσα από τις ιστορικές αυτές επιδράσεις και τα μουσικά ιδιώματα της κάθε περιοχής, μπορούμε να πούμε ότι οι θαλασσινοί δρόμοι ήταν εκείνοι που μετέφεραν τις μουσικές πληροφορίες από τη Δύση στο Βυζάντιο και το Αιγαίο, και από εκεί στα παράλια της Μικράς

Ασίας και την Προποντίδα. Η επίδραση αυτή είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ποικίλων διατονικών και χρωματικών μουσικών ήχων μαλακής και σκληρής χροιάς. Μέσα από τη σύνδεση των κλιμάκων της αρχαίας λαϊκής μουσικής με εκείνων της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής και των μακάμ (ανατολίτικα μουσικά συστήματα), μπορεί κάποιος να αντιληφθεί την πορεία επίδρασης και εξέλιξης μιας ακόμα και σήμερα εν δυνάμει μουσικής με πολυπολιτισμικό χαρακτήρα (Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, 2009).

Συνολικά, η μουσική του συγκεκριμένου χώρου με τα διάσπαρτα νησιά του, έχει να κάνει με τον μουσικό αυτοσχεδιασμό, το δεκαπεντασύλλαβο δίστιχο της κρητικής κυρίως μαντινάδας. Με όργανα όπως το βιολί, το λαούτο, το σαντούρι, η λύρα, η φλογέρα, ο άσκαυλος, το τύμπανο και χορούς όπως ο συρτός, ο μπάλος, η σούστα, το ζεϊμπέκικο και ο καρσιλαμάς, δημιουργείται ένας ιδιαίτερα ξεχωριστός μουσικά τομέας.

Ο χώρος του Αιγαίου επίσης θεωρείται ως η κατεξοχήν κοιτίδα του ρεμπέτικου τραγουδιού. Ο συγκεκριμένος σκοπός και η νέα σχετικά κατηγορία του νησιώτικου τραγουδιού, αν και συμβαδίζουν με τη ζήτηση των σύγχρονων δισκογραφικών και της γενικής ζήτησης, παρ' όλα αυτά, τείνουν να αποδυναμώνουν και σε ορισμένες περιπτώσεις, να θέτουν στο περιθώριο τις τοπικές μουσικές ιδιομορφίες και ιδιαιτερότητες (Πανόπουλος Π., 2005).

Το ρεμπέτικο τραγούδι σχετίζεται άμεσα με τον πολιτισμό και τις από παλιά ναυτικές εμπορικές συναλλαγές, ιδιαίτερα σε μέρη όπως η Σμύρνη, το Αϊβαλί και η Κωνσταντινούπολη, οι οποίες έφεραν σε επαφή τους δύο πολιτισμούς σε καθαρά καλλιτεχνικό και μουσικό επίπεδο.

Είναι ήδη γνωστό ότι το λεγόμενο “πολίτικο” ή “σμουρναϊκό τραγούδι”, θεωρείται το πρώιμο ρεμπέτικο. Ειδικά με τις εκάστοτε ιστορικές συνθήκες (παγκόσμιοι πόλεμοι, μικρασιατική καταστροφή), κάθε μορφή μετανάστευσης ή ανταλλαγής πληθυσμού έπαιξε έναν πρωτεύοντα ρόλο στη διαμόρφωση γενικά της πολιτισμικής ταυτότητας της περιοχής των νησιών κυρίως του βορειοανατολικού Αιγαίου.

Το σμουρναϊκό τραγούδι, το σταυροδρόμι μεταξύ Ανατολής και Δύσης, δείχνει να ενώνει το αστικό με το λαϊκό και το παραδοσιακό με το μοντέρνο στοιχείο. Έλληνες, Τούρκοι, Εβραίοι, Αρμένιοι, πριν το 1923, συμβιώνουν πολιτισμικά και μουσικά σε μια Σμύρνη, η οποία “μεταφέρεται” ως καλλιτεχνικό δυναμικό στα γύρω νησιά, και ειδικά στη Λέσβο. Μουσικά είδη όπως ο χασάπικος χορός, ο αμανές - πλούσιος σε βυζαντινά και τουρκικά στοιχεία -, το

σαρκί (φωνητική λόγια οθωμανική μουσική), συναντώνται επίσης, πέρα από τη Λέσβο, σε νησιά όπως η Λήμνος και η Χίος (Δαλιανούδη, 2019).

### **Ιστορική αναδρομή στις μουσικές πρακτικές της Λέσβου.**

Η μουσική ιστορία της Λέσβου ξεκινά από τα αρχαία χρόνια και συγκεκριμένα από την εποχή και την επήρεια των Αιολών, οι οποίοι και εισήγαγαν την ξακουστή “Αιτωλική αρμονία”, που χρησιμοποίησε ο Πίνδαρος στα δημιουργήματά του. Από τα χρόνια αυτά, το νησί αποτέλεσε την μουσική κοιτίδα σπουδαίων καλλιτεχνών όπως: ο Αλκαίος, η Σαπφώ, ο Τέρπανδρος, ο Αριόνας, και άλλοι λυρικοί (Αγιάσος, 1981).<sup>2</sup>

Μέσα από το πέρασμα του χρόνου, η μουσική και το τραγούδι στο νησί της Λέσβου συνδέθηκε στενά με τον καθημερινό χαρακτήρα ζωής των κατοίκων, συνοδεύοντας γεγονότα όπως ο γάμος, η γέννηση και ο θάνατος. Μέσω των θρησκευτικών εορτών, των πανηγυριών, του γλεντιού και της διασκέδασης εν γένει, διατηρήθηκε η ζωντάνια και ο ομαδικός του χαρακτήρας.

Στα τέλη του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ου, πολυμελείς ορχήστρες οι οποίες είχαν μουσικό πρότυπο τη μουσική της Μικρασίας (Σμύρνη και Αϊβαλί κυρίως), ερμηνεύουν τραγούδια γάμου και γλεντιού, όπως συρτός, μπάλος, καρσιλαμάς, ζειμπέκικο και πηδηχτός. Σε αυτό το σημείο πρέπει να τονιστεί η στενή συνάφεια μεταξύ Λέσβου και Μικράς Ασίας, λόγω της γεωγραφικής τους θέσης. Τα κοντινά όρια μεταξύ τους αποτέλεσαν μια ενότητα όχι μόνο στον μουσικό αλλά και στον κοινωνικοοικονομικό τομέα. Το εμπόριο και οι κάθε είδους συναλλαγές ανάμεσα στις δύο αυτές περιοχές ευνόησε ιδιαίτερα την ανάπτυξη καλλιτεχνικών σχέσεων και επιρροών. Με αυτόν τον τρόπο, κάποιος μπορεί εύκολα να εντοπίσει κάποιους κοινούς μικρασιάτικους μουσικούς σκοπούς, προσαρμοσμένους όμως στον δικό μας ελληνικό μουσικό πολιτισμό. Π.χ το γνωστό “Αϊβαλιώτικο” παίζεται σήμερα τόσο στην Ελλάδα όσο και στην Τουρκία. Εννοείται φυσικά ότι όσες ομοιότητες υφίστανται ανάμεσα στους δύο αυτούς πολιτισμούς, υφίστανται άλλες τόσες διαφορές, ιδιαίτερα από τη στιγμή που έκανε την εμφάνισή του το μπουζούκι, το οποίο επηρέασε και άλλαξε πολλά πράγματα στο γενικό μουσικό τοπίο.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup><https://fliphtml5.com/ovew/irmi/basic> Ηλ.Περιοδικό Αγιάσος. Διμηνιαίο Περιοδικό του “Φιλοπρόδοου Συλλόγου Αγιασωτών”. Τεύχος 7- 1981. Ανακτήθηκε από: <https://fliphtml5.com/ovew/irmi/basic>

<sup>3</sup>[https://www.tar.gr/panagiwtis\\_bergos\\_mia\\_syzitisi\\_peri\\_paradosiakis\\_moysikis\\_kai\\_oxi\\_mono-article-4303.html?category\\_id=9](https://www.tar.gr/panagiwtis_bergos_mia_syzitisi_peri_paradosiakis_moysikis_kai_oxi_mono-article-4303.html?category_id=9) Κουδουνάς, Σ. (3/2013). Παναγιώτης Βέργος: Μια συζήτηση περί παραδοσιακής μουσικής και όχι μόνο.. Ταρ, με αφορμή την κιθάρα. Ανακτήθηκε από:



Πιο μετά, με την εμφάνιση του ραδιοφώνου, μπαίνουν στον χώρο της μουσικής του νησιού τα πνευστά (κλαρίνο, τρομπόνι, ευφώνιο, τρόμπα, νταούλι) και μαζί με αυτά έρχεται και η επίδραση της ευρωπαϊκής και Αθηναϊκής σκηνής. Η “Χορωδία Μυτιλήνης, Νίκος Μυρογιάννης”, ή το μουσικό τμήμα του “Αναγνωστηρίου της Αγιάσου”, που υπάρχουν ακόμα και σήμερα, είναι δημιουργήματα εκείνης της περιόδου.<sup>4</sup>

### **Παραδοσιακή μουσική και τραγούδια. Οργανολόγιο και χοροί. Το ρεμπέτικο.**

Τα πιο γνωστά τραγούδια στη Μυτιλήνη εκτός από τα τοπικά είναι και τα μικρασιατικά. Ένα χαρακτηριστικό δείγμα είναι το τραγούδι “Το μωρό μου από τη Λέσβο”. Γνωστό επίσης είναι το “Αζιζιέ ή Τενεδιό συρτό”, καθώς και ο γνωστός σκοπός της Σίνας. Κύριο οργανολόγιο: αυλός (ή φλογέρα, ή μαντούρα ή σουραύλι), άσκαυλος, κλαρίνο, ζουρνάς, τρίχορδη λύρα, βιολί, σαντούρι, λαούτο, ούτι, καθώς και κρουστά.

Μέσα από τα ποικίλα, παραδοσιακά όργανα της Λέσβου (βιολί, νταούλι, κλαρινέτο, τρομπόνι, ούτι, σαντούρι, κοντραμπάσο, τρομπέτα, σαξόφωνο, τουμπερλέκι) και την πλούσια καλλιτεχνική παράδοση, ξεπήδησαν σπουδαίες μουσικές φυσιογνωμίες στην τέχνη του σαντουριού, το οποίο θεωρείται το κατεξοχήν μουσικό όργανο του νησιού, όπως οι: Δημήτρης Κοφτερός, Γιάννης Σουσαμλής και Αριστείδης Μόσχος (Erasmus +).<sup>5</sup>

Ένα μουσικό όργανο, ιδιαίτερα αγαπητό στους Μυτιληνιούς, είναι το σαντούρι. Από τα πολύ παλιά χρόνια, ήταν ένα απαραίτητο συμπλήρωμα των παλαιών συγκροτημάτων με τα βιολιά και με τα ονομαστά μυτιληνιά “φουσερά”. Όταν συνδυαζόταν με τα μασοκίθαρα έπαιζε ρόλο σολιστικό, αλλά ταυτόχρονα χρησιμοποιήθηκε και ως συνοδευτικό προκειμένου να στηρίξει ακομπανιαμένα. Μεγάλοι σπουδαίοι βιρτουόζοι του σαντουριού έχουν περάσει από το νησί της Λέσβου. Καλλιτέχνες όπως ο Γιώργος Χατζέλης, ο Γιάννης Σουσαμλής και ο Νίκος Καλαϊτζής (ή αλλιώς “Μπινταγιάλας”), έχουν αφήσει εποχή με το εκφραστικό και ξεχωριστό τους παίξιμο. έχοντας αφήσει μια τεράστια κληρονομιά στους νεότερους.<sup>6</sup>

---

[https://www.tar.gr/panagiwtis\\_bergos\\_mia\\_syzitisi\\_peri\\_paradosiakis\\_moysikis\\_kai\\_oxi\\_mono-article-4303.html?category\\_id=9](https://www.tar.gr/panagiwtis_bergos_mia_syzitisi_peri_paradosiakis_moysikis_kai_oxi_mono-article-4303.html?category_id=9)

<sup>4</sup> Πανεπιστήμιο Αιγαίου. Εργαστήριο Κοινωνικής και Πολιτισμικής Επικοινωνίας και Τεκμηρίωσης. *Μουσικές πρακτικές στη Λέσβο από τον 19ο-20ο αιώνα.* (χ.χ).

Ανακτήθηκε από: [http://www1.aegean.gr/culturelab/music-pract\\_gr.htm](http://www1.aegean.gr/culturelab/music-pract_gr.htm)

<sup>5</sup><https://www.gymnasio-petras.gr/wp-content/uploads/2019/01/Music-in-Lesvos.pdf> Erasmus +, (χ.χ.). *Every child matters. Refugees and immigrants in education.* Ημερήσιο Γυμνάσιο Πέτρας Λέσβου.

<https://www.gymnasio-petras.gr/wp-content/uploads/2019/01/Music-in-Lesvos.pdf>

<sup>6</sup> Κουδουνάς, Σ. (3/2013). *Παναγιώτης Βέργος: Μια συζήτηση περί παραδοσιακής μουσικής και όχι μόνο.*

Η χορευτική παράδοση του νησιού, με τον έντονο, ατίθασο και ζωηρό της χαρακτήρα, βρίθει από επιρροές της Μικράς Ασίας και ιδιαίτερα από περιοχές όπως το Αϊβαλί και η Σμύρνη. Γνωστοί χοροί οι οποίοι χρησιμοποιούνται ακόμα και σήμερα: συρτός, μπάλος, χασάπικο, πηδηχτός, ή τοπικοί χοροί όπως το λισβόρι, αποκριάτικοι, ο αράπης, ο γέρος, τα μαχαίρια, το σαλβάρι του κίόρογλου, το ατ-χαβασί, η πόδα, ο καρσιλαμάς, το βαρύ ζεμπέκικο, και πολλοί άλλοι (Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, 2009).

Όσον αφορά τους τοπικούς χορούς, μέσω του ηλεκτρονικού αναγνωστήριου της Αγιάσου, αναφέρονται ως είδη χορών, οι παρεμβλλόμενοι και οι χοροί ειδικών περιστάσεων. Οι πρώτοι, δεν χορεύονταν από όλους τους ανθρώπους, αλλά σε ειδικές περιστάσεις. Λόγου χάρη, ο “τζάμκος”, ή “χορός των μαχαιριών”, χορευόταν από δύο άτομα. Ο “πουτάνικος” ή “ποτηράκια”, χορευόταν από άντρες οι οποίοι υποδύονταν τις γυναίκες, κάτι σαν αστεία μίμηση του χορού της κοιλιάς, από τα καφέ της Σμύρνης και της Κωνσταντινούπολης. Σειρά είχε ο “Αρκουδιάρης” ή ο “Αράπικος”, χορός κωμικός και ταυτόχρονα μιμικός, που μιμούταν την αρκούδα και χορευόταν κυρίως στα καρναβάλια (Κοφτερός, χ.χ).

Αν κάτι εντυπωσιάζει σχετικά με την έμπνευση και σύνθεση των μουσικών παραδοσιακών μουσικών της Λέσβου είναι το θέμα του αυτοσχεδιασμού. Ειδικά σε μελωδίες όπως ταξίμια ή αμανέδες, το φαινόμενο αυτό αποτελεί ένα αναπόσπαστο στοιχείο της εκεί μουσικής κουλτούρας. Σε μια συνέντευξη του, ο Παναγιώτης Βέργος, ένας από τους πιο σύγχρονους κορυφαίους εκφραστές της Λεσβιακής Παραδοσιακής μουσικής, εξηγεί σχετικά με τον αυτοσχεδιασμό, ότι για να γίνει ένα ταξίμι, ακολουθείται ένας συγκεκριμένος δρόμος, μια και υπάρχουν κανόνες σχετικά με την έννοια των βασικών “πατημάτων”. Πιστεύει ότι το συναίσθημα και τα βιώματα του μουσικού είναι πρωτίστης σημασίας και γι’ αυτόν τον λόγο ένα ταξίμι ή ένας αμανές παίζονται αυτοσχεδιαστικά μόνο μια φορά, χωρίς να μπορούν να επαναληφθούν. Το συναίσθημα της στιγμής είναι αυτό που δημιουργεί την έμπνευση και αυτό δε δύναται να επαναληφθεί. Όση τεχνογνωσία κι αν έχει κάποιος, ο αμανές βγαίνει μόνο με πόνο στην καρδιά, εντελώς γνήσια και φυσικά. Για τον λόγο αυτό, οι παλιοί αμανετζήδες, τραγουδούσαν στα καφενεία, άνευ παραγγελίας και χωρίς καμία παράκληση.<sup>7</sup>

---

Tar, με αφορμή την κιθάρα. Ανακτήθηκε από:

[https://www.tar.gr/panagiwtis\\_bergos\\_mia\\_syzitisi\\_peri\\_paradosiakis\\_moysikis\\_kai\\_oxi\\_mono-article-4303.html?category\\_id=9](https://www.tar.gr/panagiwtis_bergos_mia_syzitisi_peri_paradosiakis_moysikis_kai_oxi_mono-article-4303.html?category_id=9)

<sup>7</sup> Κουδουνάς, Σ. (3/2013). *Παναγιώτης Βέργος: Μια συζήτηση περί παραδοσιακής μουσικής και όχι μόνο*. Tar, με αφορμή την κιθάρα. Ανακτήθηκε από:

[https://www.tar.gr/panagiwtis\\_bergos\\_mia\\_syzitisi\\_peri\\_paradosiakis\\_moysikis\\_kai\\_oxi\\_mono-article-4303.html?category\\_id=9](https://www.tar.gr/panagiwtis_bergos_mia_syzitisi_peri_paradosiakis_moysikis_kai_oxi_mono-article-4303.html?category_id=9)

Στη σημερινή εποχή, ο κατεξοχήν χώρος όπου αναπτύσσεται ο αυτοσχεδιασμός είναι το συμμετοχικό, παραδοσιακό γλέντι. Τέτοιου είδους γλέντια, συνεχίζουν να λαμβάνουν χώρα ακόμα και σήμερα σε όλα τα νησιά του Αιγαίου και αποτελούν την πιο γνήσια έκφραση της δημοτικής μουσικής παράδοσης. Αν κάποιος μπορούσε να διαχωρίσει τα είδη του αυτοσχεδιασμού, θα τα κατηγοριοποιούσε στις εξής τρεις εκδοχές τους: αυτοσχεδιασμός πάνω στην επανεπεξεργασία της μουσικής, επανεπεξεργασία των στίχων των τραγουδιών και δημιουργία εντελώς νέου στίχου.

Σχετικά με την τεράστια σημασία του συμμετοχικού γλεντιού, εκείνο που είναι σίγουρο είναι το γεγονός ότι ως φύση και πολιτιστικό χαρακτήρα, αποτελούν την πιο γνήσια έκφραση της πλούσιας δημοτικής ελληνικής μουσικής παράδοσης. Μέσα από τη διαδικασία του γλεντιού αρχικά, οι φορείς και οι διαχειριστές της μουσικής, δεν είναι μόνο οι εκάστοτε μουσικοί και οργανοπαίχτες, αλλά όλοι. Έπειτα, ο ίδιος ο συμμετοχικός χαρακτήρας του γλεντιού, δημιουργεί από μόνος του τις κατάλληλες εκείνες προϋποθέσεις συλλογικής δημιουργίας και δυνατότητας επανεπεξεργασίας, γεγονός που κρατάει τη μουσική εν δυνάμει ζωντανή και πάντα στην επικαιρότητα.

Ειδικά τα παλαιότερα χρόνια, οι τοπικοί δεσμοί και κοινωνίες είχαν στενότερο δέσιμο, λόγω πολιτικοιστορικών γεγονότων αφενός και αφετέρου, μιας ακόμα μη αναπτυσσόμενης τεχνολογίας (όπου δεν υπήρχε καν ραδιόφωνο, τηλεόραση, μέσα μαζικής μεταφοράς, κ.α), η οποία ένωνε στενότερα τους ανθρώπους ως σκέψη και δυναμικό. Τα συμμετοχικά γλέντια τότε, είχαν κεντρική θέση στην ζωή των νησιών και λειτουργούσαν βάσει κάποιων άρρητων κανόνων, εφαρμοσμένων από όλους τους κατοίκους και τους μουσικούς (Bel, 1990).

Τα πράγματα άρχισαν βαθμιαία να αλλάζουν έπειτα από τους δύο παγκόσμιους πολέμους, και ειδικά στα χρόνια της Μικρασιατικής καταστροφής και της προσφυγιάς. Έπειτα από τη βιομηχανική και την τεχνολογική επανάσταση των τελευταίων δεκαετιών, μπορεί κάποιος να πει ότι οι παλιοί κώδικες της συνήθειας της μουσικής σύναξης, έχουν σχετικά ατονήσει και μπει στο ντουλάπι.

Παρόλες τις αλλαγές που αναφέρθηκαν πιο πριν, η Μυτιλήνη, πέρα από τον αυτοσχεδιασμό και το συμμετοχικό γλέντι, φημίζεται και για τα περίφημα ρυθμικά και μελωδικά της μοτίβα που ξεπηδούν από τους ήχους του σαντουριού. Είναι γεγονός ότι το νησί αυτό έχει “γεννήσει” σπουδαίους σαντουριτζήδες, με πρώτο και κύριο τον Νίκο Καλαϊτζή ή αλλιώς, “Μπινταγιάλα”.

Με μοτίβα όπως το “Φωκιανό ζεϊμπέκικο” και το “Βρακάδικο ζεϊμπέκικο”, ο συνθέτης και μουσικός αυτός, ο οποίος αφιέρωσε τη ζωή του στη μελέτη και χρήση του σαντουριού, θέτει τις βάσεις και καθορίζει την εντόπια ταυτότητα της δημοτικής μουσικής. Εισάγοντας συνεχώς νέο υλικό και κάνοντας χρήση μουσικών μοτίβων με ήσσονες νότες, διαστημάτων πεμπτών σε συμφωνία, καθώς και οκτάβες που εναλλάσσονται, κατόρθωσε στα ενεργά του χρόνια να στολίσει με πανέμορφο τρόπο τα κομμάτια του, δίνοντας το πιο επιθυμητό ακουστικά αποτέλεσμα.

Ο χώρος συνάντησης των μεγάλων πόλεων, τα καφενεία (καφέ-αμάν) και οι ταβέρνες, αποτελούν ταυτόχρονα τον τόπο γέννησης του ρεμπέτικου. Μέσα από τη συνάντηση Δύσης-Ανατολής, μέσα από ιταλικές, γαλλικές, ρουμάνικες, τούρκικες, σέρβικες, αρμένικες επιρροές γεννιέται και το αιγαιοπελαγίτικο ρεμπέτικο. Αυτή η “συνάντηση” αποτυπώθηκε με εύγλωττο τρόπο στους δίσκους γραμμοφώνου εκείνης της εποχής. Το ρεμπέτικο, συνταιριάζοντας πολλά είδη μουσικής, δημιούργησε ένα δικό του στυλ και μορφοποίησε κατά κάποιον τρόπο την αιγαιοπελαγίτικη μουσική παράδοση (Σουλακέλλης, Θ. Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, 2009).

Με τη χρήση μικρών νοτών, *arroggiaturas*, διπλών *arroggiaturas* και *tremolos*, μπορούσε να παίζει αρπέτζιο, διαστήματα μιας πέμπτης σε συμφωνία, επαναλαμβανόμενες νότες και εναλλάξ οκτάβες προκειμένου να καθορίσει τη βάση και τις δεσπόζουσες νότες. Το παίξιμό του ήταν πυκνό χρονικά (δέκατα έκτα ή ακόμα μικρότερες αξίες) και γινόταν σε συγκεκριμένα μελωδικά και ρυθμικά μοτίβα. Εκείνο όμως που είχε τη μεγαλύτερη σημασία, δεν είναι η ακριβής ερμηνεία των διαστημάτων της μουσικής, αλλά το συναίσθημα που γεννούσε ο ερμηνευτής στο ακροατήριό του, ενώ χρησιμοποιούσε όλα τα στοιχεία του τροπικού συστήματος. Ο Νίκος Καλαϊτζής είναι ένας καλλιτέχνης που παρέμεινε διαχρονικά ένας από τους μεγαλύτερους ερμηνευτές του σαντουριού (Papandriku, 2020).

## Ερευνητές της Λεσβιακής μουσικής.

Αναφορικά, αξίζει να γίνει μνεία στο έργο επιστημόνων οι οποίοι έχουν αφιερώσει μέρος της ζωής τους στη μελέτη της μουσικής του Αιγαίου:

\*Στα τέλη 19ου-αρχές 20ου αιώνα, ο Γερμανός γλωσσολόγος Paul Kretschmer πιθανολογείται ότι ηχογράφησε κυλίνδρους με τραγούδια από τη Λέσβο.

\* Από τα 1862-1916, ο δημοδιδάσκαλος Σπυρίδων Αναγνώστου, καταγράφει στα “Λεσβιακά”, πλήθος θρησκευτικών και πατροπαράδοτων τραγουδιών (όπως π.χ., κάλαντα, μοιρολόγια, τραγούδια γάμου, τον “Γιαννακό”, τη “Σούσα”, κ.λ.π.). Η καταγραφή αυτή έλαβε χώρα στη Συκαμιά και τον Μανταμάδο, γύρω στα 1886.

\* Από τα 1869-1937, ο ιστορικός λαογράφος Χρήστος Παρασκευαΐδης, καταγράφει με τη σειρά του τραγούδια του γάμου και το καταλόγι της Παναγίας.

\*Στο μουσικό περιοδικό “Φόρμιξ”, ο Παναγιώτης Νικήτας έχει δημοσιεύσει 20 τραγούδια σε παρασημαντική βυζαντινή μουσική, τα οποία φιλοξενούνται στο βιβλίο του Οδ. Λαμψίδη “Μελωδίαι Δημωδών Ασμάτων και χορών των Ελλήνων Ποντίων” και στο έργο του ίδιου με τίτλο, “Λεσβιακό Μηνολόγιο”(1953).

\* Η Φρόσω Ζούρου έχει καταγράψει τραγούδια και έθιμα από τη γέννηση ως τον γάμο στη μελέτη της “Ο γάμος στη Βόρεια Λέσβο” (1974). Το ίδιο ισχύει και για έργα των : Πάνου Κοντέλλη (“Ο κόσμος ο μικρός”), Δημ.Γρ. Βερναρδάκη (“Τα τραγούδια της Λέσβου”), Ε.Τούμπα (1856), Σταύρου Καρυδώνη (1900), Προδρόμου Αναγνώστου και Π. Νικήτα (1933).

\*Ο Στρατής Παπανικόλας έχει καταγράψει πλούσιο υλικό στα σατιρικό του περιοδικό “Τρίβολος”, και το ίδιο ισχύει και για το βιβλίο του Γιώργου Γιαννουλέλλη “Πλωμάρι Λέσβου”. Το 1997, κυκλοφόρησε η συλλογή “Λέσβος Αιολίς-Τραγούδια και χοροί της Λέσβου” από τις Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης (υπό την επιμέλεια του Νίκου Διονυσόπουλου). Το 2000, κυκλοφόρησε επίσης η συλλογή “Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο” από το Πανεπιστήμιο Αιγαίου και την επιμέλεια του Σωτήρη Χτούρη.

\*Η Ακαδημία Αθηνών, υπό την αιγίδα του Σταύρου Καρακάση, έχει κάνει μια εξίσου αξιόλογη έρευνα και καταγραφή τραγουδιών. Έχοντας επισκεφτεί το νησί το 1963, ο ερευνητής έκανε 317 ηχογραφήσεις· οι περισσότερες περιλαμβάνουν χορούς και τραγούδια, καθώς και παραλλαγές κλέφτικων τραγουδιών της Ηπειρωτικής Ελλάδας και της Μικράς Ασίας.

\*Το Μουσικό Αρχείο της Ε.Ρ.Τ, περιλαμβάνει επίσης σπάνιο και ποιοτικό ηχογραφημένο μουσικό υλικό που προέρχεται από ιεροψάλτες, λαϊκούς οργανοπαίκτες, εξωτερικές ηχογραφήσεις από τα συνεργεία της Ε.Ρ.Τ, υπό την επιμέλεια της Φεβρωνίας Ρεβύνθη, ραδιοφωνικές εκπομπές, όπως π.χ. Οι “Λαϊκοί Πρακτικοί Οργανοπαίκτες”, λαογραφικά ντοκιμαντέρ - υπό την επιμέλεια της Δόμνας Σαμίου και του Νέστορα Μάτσα. (Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, 2009).

Μέσω της “Κιβωτού του Αιγαίου” ([http://www1.aegean.gr/culturelab/Ark\\_gr.htm](http://www1.aegean.gr/culturelab/Ark_gr.htm)), το οποίο είναι ένα πλήρες αρχείο παραδοσιακών τραγουδιών, βιογραφιών καλλιτεχνών και μουσικών οργάνων, κάποιος μπορεί να λάβει πολύτιμες πληροφορίες σχετικά με την εξέλιξη του τραγουδιού στο νησί της Μυτιλήνης. Μέσα από το αρχείο αυτό, μαθαίνουμε ότι έπειτα από τα δύσκολα χρόνια της Κατοχής, το μουσικό ρεπερτόριο των τοπικών κομπανιών περιελάμβανε μια μεγάλη ποικιλία από αμανέδες και σαρκί (με επίδραση από τις μελωδίες της Ανατολής), συρτά, μπάλους, καρσιλαμάδες, γρήγορα χασαποσέρβικα (ή αλλιώς ρούσικα), καθώς και πολλά ευρωπαϊκά, όπως οπερέτες, βαλς, τανγκό, φοξ-τροτ, και άλλα. Τη δεκαετία του πενήντα, τα σαρκί έπαυσαν, και το ίδιο ισχύει και για τους αμανέδες και τα ευρωπαϊκά, τα οποία σχεδόν μηδενίστηκαν έπειτα από τη δεκαετία του εξήντα.

Σε μια προσπάθεια κατηγοριοποίησης των μουσικών σκοπών και των τραγουδιών που ακούγονται ανάλογα με την εκάστοτε περίπτωση, μπορούμε να ξεχωρίσουμε τις εξής κατηγορίες: Τραγούδια που αφορούν γεγονότα της ζωής (νανουρίσματα, τραγούδια γάμου, πατινάδες), τον κύκλο του χρόνου (θρησκευτικά, κάλαντα, αποκριάτικα), τα γλέντια και τα τοπικά πανηγύρια (συρτά, μπάλοι, καρσιλαμάδες, ζεϊμπέκικα), τα τραγούδια της παρέας (της ξενιτιάς, σκωπτικά, καντάδες), καθώς και σκοποί ευρωπαϊκής καταγωγής οι οποίοι χρησιμοποιούνται κι αυτοί για λόγους διασκέδασης (βαλς, τανγκό, μαρς, φοξ-τροτ) (Περιοδικό Εθνολογία, 2019).

### **Καταγραφή σε παρτιτούρα και τροπική ανάλυση των σκοπών**

Στην εργασία αυτή, μέσω της εξέτασης τεσσάρων τραγουδιών και τεσσάρων σκοπών εξετάζεται το φαινόμενο της τροπικότητας στη μουσική της Λέσβου. Με στόχο τη διατήρηση των βασικών χαρακτηριστικών της μελωδίας (τρόπος ανάπτυξης, παγιωμένο φρασεολόγιο, στερεοτυπικές καταλήξεις, ανάδειξη ενδιάμεσων τονικών κέντρων), μπορούμε να πούμε ότι μια μελωδία ενώ εκφέρεται με ισο-συγκερασμένο τρόπο όσον αφορά τη διαστηματική της εκφορά, μπορεί ταυτόχρονα να διατηρεί το γενικότερο τροπικό προφίλ της. Ο ισο-

συγκερασμός ως μουσική εφαρμογή, εκφράζεται τροπικά ως μια δυναμική-εξελικτική διαδικασία η οποία αγγίζει τα πλαίσια του εκμοντερνισμού και της εκδυτικοποίησης της ελληνικής αστικής μουσικής. Πρακτικά, πρόκειται περί της αντικατάστασης μιας σκληρά διατυπωμένης μελωδίας στην αντίστοιχη μαλακή, ασυγκέραστη εκδοχή της. (Ανδρικός, 2018).

#### 1. “Μ’ αγαπάς γαρουφαλιά μου”.

Ένα τραγούδι που παιζόταν σε γάμους και πανηγύρια, μα κυρίως σε παρέες που ήταν συγκεντρωμένες μαζί πολλές γυναίκες. Ένας καλαματιανός με καταβολές από τη Σμύρνη, με στίχους που περιλαμβάνουν το όνομα Γαρουφαλιά. Υπό τη μουσική επήρεια του Πάνου Πράτσου προστέθηκαν και επιπλέον στίχοι στο συγκεκριμένο κομμάτι.<sup>8</sup>

Παρόλο που έχουμε βαθμίδα εισόδου το *hüseynî* παρατηρούμε ότι η πορεία της μελωδικής γραμμής είναι ανάμεσα στην τετράχορδη υπομονάδα *uzsak* της βάσης *dügâh* και στην ολοκλήρωση, αφού αγγίζει το *râst* καταλήγει στο *dügâh*. Στο τραγούδι αναδεικνύεται η 4η βαθμίδα, το *nevâ*, όπου είναι η κορυφή του τετραχόρδου *uzsak* και με ομαλό τρόπο η μελωδία καταλήγει στη βάση *dügâh* κάνοντας εντελή κατάληξη στη βαθμίδα *segâh*. Στη συνέχεια ακολουθεί μία *râst* διάθεση στην ομώνυμη βαθμίδα με ιδιαίτερη έμφαση στο *segâh*, επιστρέφοντας έτσι με ομαλό τρόπο στην βαθμίδα *dügâh* με εντελής κατάληξη.

Αναδεικνύοντας την βάση (*dügâh*), η μελωδική γραμμή μεταφέρεται στην περιοχή του *nevâ* με χρωματική ατμόσφαιρα, όπου με την αλλαγή της δεύτερης υπομονάδας (πεντάχορδο *hicâz* ΔΙ-ΠΑ) μας παραπέμπει στο *makam karcığar*. Έπειτα, λύνεται το χρώμα της δεύτερης υπομονάδας χρησιμοποιώντας την βαθμίδα *hüseynî* ως καινούριο τονικό κέντρο. Μέσω της διατονικής συμπεριφοράς της 6ης βαθμίδας και με έντονες αναφορές σε *uzsak* διάθεση στην περιοχή του καινούριου τονικού κέντρου γίνονται αντιληπτά τα στοιχεία από το *makam hüseynî*. Τέλος, επιστρέφοντας με ομαλό τρόπο και τελική πλέον κατάληξη στην βαθμίδα *dügâh* αναδεικνύοντας το τετράχορδο *uzsak* της βάσης, η πορεία της μελωδικής γραμμής

<sup>8</sup> Κορομηλάς, Κ. (1995). Αναγνωστήριο του Λεσβιακού Εντύπου και φωτογραφικού φακού. Περιοδικό: *ΑΓΙΑΣΟΣ*. Σ. 91-32. Ανακτήθηκε από:

<http://anagnostirio.info/%CE%B7-%CE%BC%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CF%87%CE%BF%CF%81%CE%B5%CF%85%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%B7-%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%B1%CE%B4%CE%BF%CF%83%CE%B7-%CF%84%CE%B7%CF%83-%CE%B1%CE%B3%CE%B9%CE%B1/>

ακουμπάει την 5η βαθμίδα η οποία βρίσκεται σε ύφεση, θυμίζοντας έτσι την χρωματική υπομονάδα που προϋπήρχε στην περιοχή του πενά.

## 2. “Εσύ κοιμάσαι στα σεντονάκια”.

Πρόκειται για ένα κομμάτι το οποίο έχει προέλευση την Ίμβρο. Ο ρυθμός του είναι 4/4 (2-2) και χορεύεται ως αντικρυστός χορός.<sup>9</sup>

Ακόμη ένα τραγούδι της οικογένειας υζsak με βάση στο dügâh. Στο εισαγωγικό μέρος εντοπίζεται έντονη η χρήση της πρωτογενούς τετραχορδικής υπομονάδας υζsak, όπου πριν την κατάληξη στην βάση, η 4η βαθμίδα βρίσκεται σε ύφεση παραπέμποντάς μας έτσι στα πρότυπα του μακάμ sabâ. Έχοντας προετοιμάσει ήδη το έδαφος, η μελωδική γραμμή θεμελιώνει έντονα την 3η βαθμίδα ως τονικό κέντρο με συχνές εντελείς και ατελείς καταλήξεις, όπου στην συνέχεια περιφέρεται γύρω από αυτήν με χρωματική διάθεση έχοντας πλέον σε μόνιμη ύφεση την 4η βαθμίδα κατά την περίπτωση του makam sabâ. Έπειτα, μετά από φρασεολόγιο στο χρωματικό περιβάλλον της περιοχής του çargâh, η πορεία της μελωδίας κάνει ατελή κατάληξη στην βαθμίδα râst, με μία μικρή γεύση από την ομώνυμη υπομονάδα και επιστρέφει στην βάση dügâh με τελική κατάληξη έχοντας εδραιώσει πλέον ένα άρωμα υζsak.

## 3. “Ανάθεμα τον αίτιο”

Στην Αγιάσο τα πολύ παλιά χρόνια, οι σκοποί που τραγουδιούνταν δεν είχαν λόγια. Το συγκεκριμένο όμως κομμάτι, αν και το πιο παλιό τραγούδι της περιοχής, έχει λόγια. Μαρτυρίες αναφέρουν ότι οι κάτοικοι της Αγιάσου το έχουν στη μνήμη τους από τους πατεράδες τους, πριν το 1850. Ως σκοπός, θυμίζει μοιρολόι το οποίο αναφέρεται στον άδικο αποχωρισμό δύο ερωτευμένων νέων εκείνης της παλιάς εποχής. Οι γνωστοί μουσικολόγοι Σίμων Καραάς και Φοίβος Ανωγειανάκης είχαν ασχοληθεί ιδιαίτερα με αυτό. Ως ρυθμός (σε αντίθεση με το πιο διαφορετικό χρώμα που προσπάθησε να τους δώσει ο Καραάς), είναι αργός και τα λόγια χαρακτηρίζονται από έναν έντονο λυρισμό, γεμάτο παράπονο και πόνο ψυχής.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Παρασκευή Γ.Κανελλάτου. *Ελληνικό Παραδοσιακό και Λαϊκό Τραγούδι*. Ανακτήθηκε από : <https://kanellatou.gr/el/paradosiako/north-aegean/imvros/imvros-esi-koimasai-sta-sentonakia.html>

<sup>10</sup> Κορομηλάς, Κ. (1995). Αναγνωστήριο του Λεσβιακού Εντύπου και φωτογραφικού φακού. Περιοδικό: *ΑΓΙΑΣΟΣ*. Σ: 91-32. Ανακτήθηκε από: <http://anagnostirio.info/%CE%B7-%CE%BC%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CF%87%CE%BF%CF%81%CE%B5>



Στο εισαγωγικό μέρος του κομματιού γίνεται άνοιγμα στην 5η βαθμίδα και με καθοδική πορεία στην βαθμίδα και βάση düğâh με uszak διάθεση γίνεται η πρώτη εντελής κατάληξη. Στην συνέχεια, μέσω της hüseynî βαθμίδας ως τονικό κέντρο έστω και σε μικρή διάρκεια, η πορεία της μελωδικής γραμμής μεταφέρεται στην περιοχή του penâ όπου μέσω της χαμηλής 6ης βαθμίδας (acem) μας επαναφέρει στο πρωταρχικό περιβάλλον του makam uszak προδιαθέτοντας την δεύτερη υπομονάδα σε πεντάχορδο bûselik και καταλήγοντας με εντελής κατάληξη σε αυτήν. Ακολουθεί καθοδική πορεία προς την βάση με πλήρη σχηματισμό πλέον της uszak τετραχορδικής υπομονάδας με τελική πλέον κατάληξη στην βαθμίδα düğâh. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός σύγχυσης σε τέτοιου είδους συνθέσεις. Παρόλο που η μελωδία κάνει άνοιγμα στην 5η βαθμίδα, κάτι που περιμένει κανείς να γίνει σε μια hüseynî σύνθεση, εντοπίζεται μια καθαρά uszak ανάπτυξη βασισμένη σε τετραχορδική υποδομή στην υπομονάδα της κοινής βάσης düğâh.

#### 4. “Μεσοτοπίτικος”

Ένας παραδοσιακός χορός που αναβιώνει κάθε χρόνο στον Μεσότοπο, ένα παραδοσιακό χωριό, που βρίσκεται στα βορειοδυτικά του νησιού. Κάθε χρόνο, την περίοδο των Αποκριών, οι “κουδουνάτοι”, με τους μεσοτοπίτικους χορούς τους, ξεσηκώνουν όλο το χωριό με τα τραγούδια τους προκειμένου να ξορκίζουν τα κακά πνεύματα. Μια παράδοση η οποία έχει τις ρίζες της από την αρχαία λατρεία του Θεού Διονύσου, και στη διάρκεια της οποίας καλούν τη γη να «ξυπνήσει» και να καρποφορήσει. Το περιβόητο Μεσοτοπίτικο Καρναβάλι είναι ετήσιο και διοργανώνεται από έναν δραστήριο Πολιτιστικό Σύλλογο.<sup>11</sup>

Αυτός ο οργανικός σκοπός είναι μια από τις περιπτώσεις όπου μια «λαϊκή σύνθεση» ακολουθεί με σχολαστικό τρόπο θα έλεγε κανείς το «αυστηρό» πρότυπο του seyîr - πορεία ανάπτυξης του μακάμ hicâz.

Το κομμάτι κάνει άνοιγμα στην βάση παραγωγής düğâh και κινείται σε πενταχορδική δομή στην υπομονάδα της βάσης με χρωματική ατμόσφαιρα και καταλήγει με εντελής κατάληξη στην βάση. Στην συνέχεια, τονικό κέντρο γίνεται η 4η βαθμίδα (penâ), ως δεσπόζων φθόγγος

---

[%CF%85%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%B7-](#)

[%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%B1%CE%B4%CE%BF%CF%83%CE%B7-%CF%84%CE%B7%CF%83-%CE%B1%CE%B3%CE%B9%CE%B1/](#)

<sup>11</sup> Σαββίδης, Π. (2022, 6 Μαρτίου). Travel.gr. Experience and explore. Οι “κουδουνάτοι” της Λέσβου. Ανακτήθηκε από: <https://www.travel.gr/experiences/travel/oi-koydoynatoi-tis-lesvoy-to-parado/>

που είναι, όπου επίσης γίνεται εντελής κατάληξη σε αυτόν αναδεικνύοντας ελάχιστα την 2η υπομονάδα με *bûselik* διάθεση. Το σενάριο εξελίσσεται με άξονα την 5η βαθμίδα πλέον και με έντονη αναφορά στην ιδιαιτερότητα της 6ης βαθμίδας μέσω της διατονικής συμπεριφοράς της, η φράση καταλήγει στην βαθμίδα *dügâh* με εντελή κατάληξη. Στο επόμενο μέρος, η μελωδική γραμμή κάνει αναφορά στον προσαγωγέα ο οποίος βρίσκεται σε απόσταση τόνου από την τονική θεμελίωση, έτσι με έντονο φρασεολόγιο από *nikîz* χαρακτήρα σε πενταχορδική μορφή, η μελωδία επιστρέφει στην βάση με *hicâz* πλέον ατμόσφαιρα κάνοντας εντελή κατάληξη σε αυτήν. Αφού γίνεται η επιστροφή στην βάση παραγωγής με παντάχορδο *hicâz*, η πορεία της μελωδικής γραμμής μεταφέρεται στην δεύτερη υπομονάδα και συγκεκριμένα στην περιοχή του ενίς κάνοντας την ομώνυμη κίνηση. Με ατελή κατάληξη στην 6η βαθμίδα (ενίς), η μελωδική γραμμή λύνει την κίνηση ενίς και μεταφέρεται στον δεσπόζων φθόγγο *nevâ* με *râst* παντάχορδο κάνοντας εντελή κατάληξη. Έπειτα, με καινούριο τονικό κέντρο την 4η βαθμίδα, η *râst* υπομονάδα μετατρέπεται σε *bûselik* με τη χρήση της *acem* βαθμίδας όπου γίνεται και η εντελή κατάληξη της φράσης στο *nevâ* με *bûselik* πλέον υπομονάδα. Τέλος, επαναλαμβάνεται το Α' μέρος του σκοπού με τις ίδιες φράσεις γύρω από το πεντάχορδο *hicâz* στην υπομονάδα της βάσης κάνοντας τελική πλέον κατάληξη στην βαθμίδα παραγωγής *dügâh*.

##### 5. “Παλιός καρσιλαμάς”

Έχει βαθμίδα εισόδου το *hüseynî*, η μελωδική γραμμή θεμελιώνει ως τονικό κέντρο την *hüseynî* βαθμίδα με *uşsak* διάθεση, όπου γίνεται η πρώτη εντελής κατάληξη σε αυτήν. Στην συνέχεια γίνονται αρκετές φράσεις με διατονική συμπεριφορά στην περιοχή του ενίς όπου με την χρήση της *acem* βαθμίδας, η μελωδία μετατοπίζεται στο *nevâ* δίνοντας μας μια μικρή γεύση από *bûselik* διάθεση και καταλήγει τετραχορδικά στην βαθμίδα *dügâh* σε *uşsak* ατμόσφαιρα με εντελή κατάληξη. Σε αυτό το σημείο να σημειωθεί ότι με αυτήν την πορεία της μελωδικής γραμμής και με αυτό το φρασεολόγιο, αδιαμφισβήτητα θα έλεγε κανείς ότι ο συγκεκριμένος σκοπός είναι φτιαγμένος στα πρότυπα του *makam hüseynî*. Σε ένα δεύτερο θέμα και με βάση την βαθμίδα *dügâh*, η μελωδία επιστρέφει στην 5η βαθμίδα, ως ισχυρό τονικό κέντρο που είναι, όπου φλερτάροντας με το *nevâ* γίνεται ατελής κατάληξη στο *hüseynî* κάνοντας έντονη την παρουσία της *uşsak* ατμόσφαιρας σε αυτό μέσω της διατονικής συμπεριφοράς στην 6η βαθμίδα. Στην συνέχεια, γίνεται χρήση της *acem* βαθμίδας όπου με δεσπόζων φθόγγο το *nevâ* η μελωδική γραμμή επιστρέφει στην βάση με τετράχορδο *uşsak* και εντελή κατάληξη. Σε ένα τρίτο θέμα, η μελωδία επιστρέφει ξανά στο *hüseynî* θεμελιώνοντας το ως τονικό κέντρο και κάνοντας ατελείς καταλήξεις σε αυτό. Στην

συνέχεια, η μελωδική γραμμή κατευθύνεται προς την βάση, φτάνει μέχρι τον προσαγωγέα θεμελιώνοντας μια τετράχορδη υπομονάδα *râst* και καταλήγει με τελική κατάληξη στο *dügâh* σε υψακ διάθεση.

#### 6. “Όμορφη προσφυγοπούλα”

Ένα τραγούδι το οποίο είναι φτιαγμένο στα πρότυπα του *makam hüzzam*. Στο εισαγωγικό μέρος, η μελωδία κινείται στη δεύτερη υπομονάδα όπου παρουσιάζεται το μαλακό χρωματικό της περιβάλλον σε πενταχορδική εκδοχή όπου λίγο πριν την εντελή κατάληξη στη βάση *segâh*, το χρωματικό λύνεται με την χρήση του *acem* και την ύφεση ενός κόμματος της 4ης βαθμίδας, κίνηση που μας παραπέμπει στο γειτονικό *makam segâh*. Στο Α' μέρος, η μελωδία κινείται με χρωματική διάθεση και τετραχορδική δομή στην περιοχή του *penâ*, γίνεται μια ατελής κατάληξη στην βάση *segâh* και επιστέφει ξανά στην 3η βαθμίδα με μαλακό χρωματικό κάνοντας εντελή πλέον κατάληξη στην βαθμίδα *gerdâniye*. Έπειτα γίνεται άνοιγμα του Β' μέρους στην βαθμίδα *muhayyer*, όπου με ένα μικρό άλμα στην 4η βαθμίδα η οποία βρίσκεται στη φυσική της θέση (βρίσκεται σε αναίρεση), το *hüseynî* έλκεται προς το *penâ* προϊδεάζοντας με αυτό τον τρόπο την επιστροφή της δεύτερης υπομονάδας στο χρωματικό της περιβάλλον. Αξίζει να σημειωθεί ότι τέτοιους είδους κινήσεις εντοπίζονται έντονα και πολύ συχνά στην περίπτωση του *makam karciğar*. Στη συνέχεια, αφού η μελωδία κάνει ατελή κατάληξη στην βάση, κινείται στα πρότυπα του *makam segâh* με την αναίρεση στις χρωματικής υπομονάδας χρησιμοποιώντας την βαθμίδα *acem* και την χαμηλή ύφεση ενός κόμματος 4η βαθμίδα. Στην πορεία επαναφέρει την χρωματική δεύτερη υπομονάδα επιστρέφοντας στην πρωτογενή εκδοχή του *makam hüzzam* όπου γίνεται τελική κατάληξη στην βάση και βαθμίδα παραγωγής *segâh*.

#### 7. “Το ζεϊμπέκικο της Μπίλιας”

Ακόμη ένας σκοπός φτιαγμένος στο πρότυπα του *makam hüzzam*. Η μελωδική γραμμή κάνει άνοιγμα στην βάση *segâh*, αναπτύσσεται μέχρι το *penâ* και ακουμπάει ελάχιστα την χαμηλή 4η βαθμίδα αλλά και την αυξημένη 5η προϊδεάζοντας το μαλακό χρωματικό της δεύτερης υπομονάδας και επιστρέφει στην βάση παραγωγής (*segâh*) με εντελή κατάληξη. Στο επόμενο σενάριο γίνεται έντονη η αίσθηση της δεύτερης υπομονάδας έχοντας την μελωδία να ξεκινάει από την βαθμίδα *enîç*, να εκτείνεται μέχρι τον *sünbüle* μπερντέ κάνοντας ξεκάθαρη πλέον την *hicâz* υπομονάδα της κορυφής, να επιστρέφει στην περιοχή του *enîç* με ατελής

κατάληξη σε αυτό και να καταλήγει με εντελή κατάληξη στην βάση. Στην συνέχεια, στο τρίτο και τελευταίο σενάριο, η πορεία της μελωδικής γραμμής κάνει άνοιγμα στο πενά θεμελιώνοντάς το ως τονικό κέντρο, φλερτάρει στην περιοχή της 3ης βαθμίδας ανάμεσα στις βαθμίδες hisâr και çargâh, κάνει ατελή κατάληξη στο πενά και στην πορεία με καθοδική κίνηση κατευθύνεται με τελική κατάληξη στην βάση segâh.

#### 8. “Ξύλα”

Ο παλιός, χαρούμενος αυτός σκοπός σχετίζεται με τη στήριξη της σκεπής του πρώτου ελαιοτριβείου της Αγιάσου, στα 1878. Ο ρυθμός του θυμίζει τούρκικο εμβατήριο (μελωδία μαρς), το οποίο οι κάτοικοι της περιοχής ελληνοποίησαν. Επί Τουρκοκρατίας, πήγαιναν και το έπαιζαν κάθε χρόνο στον Τούρκο διοικητή και εκείνος κέρναγε και πλήρωνε πολύ καλά.<sup>12</sup> Όντας ο αγαπημένος σκοπός όλου του νησιού, σε ρυθμό αργού συρτού που το γυρίζει σε γρήγορο μπάλο, ομοιάζει αρκετά ως μελωδία με το τούρκικο “ Çeşen Kızı ” και το ηπειρώτικο “Πλεύρα”, από την Πρέβεζα. Με αυτόν τον τρόπο, κάποιος εύκολα αντιλαμβάνεται ότι η μουσική “ταξιδεύει” έξω από τα όρια τόσο της Λέσβου, όσο και της Μ.Ασίας.<sup>13</sup>

Στο πρώτο μέρος γίνεται άνοιγμα στην βαθμίδα hüseyini η οποία είναι και το κύριο τονικό κέντρο της πρώτης φράσης όπου γίνονται αρκετές ατελή καταλήξεις σε αυτό. Στην συνέχεια, η μελωδία κινείται ανοδικά από το düğâh μέχρι το πενά κάνοντας ατελής κατάληξη και με καθοδική πορεία από το gerdâniye αλλά και με διατονική συμπεριφορά στην περιοχή του ενις γίνεται εντελής κατάληξη στο düğâh με άρωμα uşşak. Ολοκληρώνοντας το πρώτο σενάριο παρατηρείται ότι, κίνηση-πορεία-φρασεολόγιο, είναι χαρακτηριστικά τα οποία μας παραπέμπουν στην περίπτωση του makam hüseyini όπως επίσης και η ατελής κατάληξη στο πενά η οποία μας δηλώνει την τετραχορδική uşşak υπομονάδα της βάσης. Σε ένα δεύτερο σενάριο-μέρος, η μελωδική γραμμή ξεκινάει από την râst βαθμίδα (δήλωση θέσης

<sup>12</sup> Κορομηλάς, Κ. (1995). Αναγνωστήριο του Λεσβιακού Εντύπου και φωτογραφικού φακού. Περιοδικό: *ΑΓΙΑΣΟΣ*. Σ: 91-32. Ανακτήθηκε από:

<http://anagnostirio.info/%CE%B7-%CE%BC%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CF%87%CE%BF%CF%81%CE%B5%CF%85%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%B7--%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%B1%CE%B4%CE%BF%CF%83%CE%B7-%CF%84%CE%B7%CF%83-%CE%B1%CE%B3%CE%B9%CE%B1/>

<sup>13</sup> Κουδουνάς, Σ. (3/2013). *Παναγιώτης Βέργος: Μια συζήτηση περί παραδοσιακής μουσικής και όχι μόνο*. Ταρ, με αφορμή την κιθάρα. Ανακτήθηκε από:

[https://www.tar.gr/panagiwtsis\\_bergos\\_mia\\_syzitisi\\_peri\\_paradosiakis\\_moysikis\\_kai\\_oxi\\_mono-article-4303.html?category\\_id=9](https://www.tar.gr/panagiwtsis_bergos_mia_syzitisi_peri_paradosiakis_moysikis_kai_oxi_mono-article-4303.html?category_id=9)

προσαγωγή σε απόσταση τόνου), κατευθύνεται μέχρι το πενâ, κάνει ατελή κατάληξη (ανάδειξη για ακόμη μια φορά την τετραχορδική uşşak υπομονάδα της βάσης) και επιστρέφει στην βάση düğâh με ατελή κατάληξη. Στο τρίτο και τελευταίο σενάριο-μέρος, γίνεται περαιτέρω ανάπτυξη αφού η πορεία της μελωδικής γραμμής ξεκινάει με ανοδική πορεία πάλι από το râst και με διατονική συμπεριφορά στην 6η βαθμίδα (σημαντικό χαρακτηριστικό του makam hüseyinî) κορυφώνεται στην βαθμίδα muhayyer με ατελή κατάληξη. Να αναφερθεί ότι με αυτή την κίνηση, διακρίνεται το makam στην «κλιμακική» του εκδοχή εντοπίζοντας έτσι τις υπομονάδες που το συντελούν. Έπειτα, η μελωδία ακολουθεί καθοδική πορεία από την περιοχή του muhayyer, κάνει διατονική συμπεριφορά στην περιοχή της 7ης βαθμίδας και καταλήγει με uşşak διάθεση και τελική κατάληξη στην βάση düğâh.

### **Σύνοψη - Συμπεράσματα**

Στην παρούσα εργασία επιχειρήθηκε μια ιστορική αναδρομή στις μουσικές πρακτικές που λάμβαναν και λαμβάνουν χώρο στο νησί της Λέσβου και δόθηκε βαρύτητα στο ρεπερτόριο και ύφος της μουσικής που παίζεται στο νησί τους τελευταίους δύο αιώνες. Τονίστηκε ιδιαίτερα, η συμβολή της μουσικής της Μ.Ασίας, καθώς και η επίδραση της ευρωπαϊκής και της αθηναϊκής σκηνής. Αναφέρθηκαν κάποιες συγκεκριμένες κατηγορίες τραγουδιών, καθώς και η σημασία ενός συγκεκριμένου μουσικού οργάνου: του σαντουριού και των περιβόητων βιρτουόζων αυτού.

Ένα κομμάτι που απασχόλησε ιδιαίτερα την έρευνά μας ήταν εκείνο των ερευνητών-εθνογράφων και εθνομουσικολόγων της Λεσβιακής μουσικής. Αναφέρθηκαν καλλιτέχνες-τραγουδιστές, τοπικά συγκροτήματα, έντυπα, εφημερίδες και μουσικά περιοδικά, καθώς και το φαινόμενο του αυτοσχεδιασμού ενόψει των περιβόητων νησιώτικων γλεντιών (έγινε ειδική μνεία στα τοπικά ζεϊμπέκικα που συνδέονται με την πλούσια μουσική παράδοση της Σμύρνης και άλλων περιοχών της Ιωνίας). Αναφέρθηκαν, αναλύθηκαν και δόθηκαν επίσης πληροφορίες σχετικά με οκτώ χαρακτηριστικά δείγματα του ρεπερτορίου της Λέσβου και έγινε καταγραφή και ανάλυση του μουσικού κειμένου.

Οι βασικοί παράγοντες που διαπιστώθηκε ότι παίζουν σημαντικό ρόλο για να μπορέσει να αποδοθεί αυτή η μουσική με το διαστηματικό περιβάλλον και το ύφος των makam είναι οι παρακάτω. Το ρεπερτόριο της Λέσβου παρουσιάζει μεγάλη φρασεολογική και δομική συγγένεια με το ρεπερτόριο από τα παράλια της Μικράς Ασίας. Πέρα από αυτούσιες φράσεις

και κομμάτια που υπάρχουν και στις δύο περιοχές υπάρχουν και παρόμοιες δομές (ζεϊμπέκικα, συρτά, τσιφτετέλια)<sup>14</sup>. Οι βαθμίδες αναφοράς των τραγουδιών της Λέσβου και η διαδοχή αυτών των βαθμίδων παραπέμπουν στη λειτουργία του *seyir* που αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό της μουσική που ερμηνεύεται από την θεωρία των *makam*<sup>15</sup>. Η ταχύτητα (*tempo*) και τα μέτρα των κομματιών αυτών είναι κατάλληλα για να μπορέσει αυτή η μουσική να αποδοθεί με μικροδιαστήματα και έλξεις.

Στα τραγούδια αυτά έγινε καταγραφή σε παρτιτούρες (δυτική σημειογραφία), στη συνέχεια ακολούθησε η τροπική τους ανάλυση. Ο απώτερος σκοπός αυτού του έργου ήταν να αποδειχθεί η σχετική συνάφεια των συνθέσεων αυτών με τη θεωρία των *makam*. Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή, η ερμηνεία της μουσικής ισχυροποιεί την πεποίθηση ότι μπορεί να αναπαραχθεί με ασυγκέραστα διαστήματα, διατηρώντας την αισθητική και τη λειτουργία της.

---

<sup>14</sup> Χαρακτηριστικό είναι το κομμάτι “Τα ξύλα” το οποίο έχει κοινές μελωδικές φράσεις με το “Çeçen Kızı” του Tanbûrî Cemil Bey

<sup>15</sup> Το τραγούδι “Όμορφη προσφυγοπούλα” κάνει εντελείς καταλήξεις στη βαθμίδα *segâh*, όπως συνηθίζεται στο *makam hüzzam*.

## Παραρτήματα

### Μ' αγαπάς γαρουφαλιά μου

(Καταγραφή, πηγή: Μ' ΑΓΑΠΑΣ ΓΑΡΟΥΦΑΛΙΑ ΜΟΥ (Αγιάσος Λέσβου). Ανακτήθηκε από:  
<https://www.youtube.com/watch?v=VVTaDoUSQno>)

Τρανοπόρτο σε Λα ελάσσονα

μ'α γα π'ας γα ρου φα λιά μου μ'α γα π'ας για με γε λ'ας να με  
κο ροϊδ'εύ εις θέ λεις τον και ρό σου να περ ν'ας να με κο ροϊ δ'εύ εις  
θέ λεις τον και ρό σου να περ ν'ας ό σο μου κά νεις πεί σμα τα  
χαί ρομαι και γλε ντί ζω κα τέ χω το πως μ'α γα πας και δεν κακό καρ  
δι ζω καρ διά μου που 'σαν λεύ τε ρη ποιο σού πε ν'α γα πή σεις  
και που 'σου να βα σί λισ σα σκλά βα να κα τα ντή σεις

# Μ' αγάπας γαρουφαλλιά μου

(Επεξεργασία: Παναγιώτης Κολοβός)

μ'α γα πάς γα ρου φα λιά μου μ'α γα πάς για με γε λάς να με  
κο ροί δεύ εις θέ λεις τον και ρό σου να περ νάς να με κο ροί δεύ εις  
θέ λεις τον και ρό σου να περ νάς ό σο μου κά νεις πεί σμα τα  
χαι ρομαι και γλε ντί ζω κα τέ χω το πως μ'α γα πας και δεν κακό καρ  
δι ζω καρ διά μου που 'σαν λεύ τε ρη ποι ος σου πε ν'α γα πή σεις  
και πού σου να βα σί λισ σα σκλά βα να κα τα ντή σεις



## Εσύ κοιμάσαι στα σεντονάκια

(Καταγραφή, πηγή: Εσύ κοιμάσαι στα σεντονάκια (Λεσβος - Αιολίς)  
Ανακτήθηκε από: <https://www.youtube.com/watch?v=8WOPtCRDcfY>

Τρασπόρτο σε Λα μινόρε



# Εσύ κοιμάσαι στα σεντονάκια

Επεξεργασία: Παναγιώτης Κολοβός

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six staves of music. The first two staves are instrumental. The third staff begins with the lyrics 'Ε σύ κοι μά σαι στα σε ντο νά κια'. The fourth staff continues with 'και γω γυ ρί ζω μες στα σο κά κια'. The fifth staff repeats the first line of lyrics, and the sixth staff repeats the second line of lyrics. The melody is simple and melodic, with a clear 4-beat structure per measure.

Ε σύ κοι μά σαι στα σε ντο νά κια

και γω γυ ρί ζω μες στα σο κά κια

Ε σύ κοι μά σαι στα σε ντο νά κια

και γω γυ ρί ζω μες στα σο κά κια

# Ανάθεμα τον αίτιο

(Καταγραφή, πηγή: Ανάθεμα τον αίτιο, Βασιλική Μαλακέλλη, Ανακτήθηκε από:  
<https://www.youtube.com/watch?v=79Htxpf5kzg>)

Τρασόρτο σε Λα ελάσσονα



43  
μάν αι τί α 'σου μαχ τσές και γω φυ ντά

40  
νι να σ'α πα ρνη θώ δεν κά νει

# Ανάθεμα τον αίτιο

Επεξεργασία: Παναγιώτης Κολοβός

7  
1 2  
Ανάθεμα τον  
να χωρίστου μ'α

13  
αίτιο πλη μου κιας το χεί γιά μαρ τί  
γαπή μου χωρίς καμιά αι τί

18  
α κιας το χεί γιά μαρ τί α  
α χωρίς καμιά αι τί α

23  
2  
α συ μπα ξέστσι γω φυ ντα νι

28  
να σ'α παρηθώ δεν κά νει

Detailed description: The image shows a musical score for the song 'Ανάθεμα τον αίτιο'. It consists of six staves of music in a 4/4 time signature. The first staff is an instrumental introduction. The second staff begins with a first ending bracket (1) and a second ending bracket (2). The lyrics are written below the notes. The score includes various musical notations such as treble clef, quarter notes, eighth notes, and rests. The lyrics are in Greek and describe a curse on the cause of one's pain.

# Μεσοτοπίτικος καρσιλαμάς

(Καταγραφή, πηγή: Μεσοτοπίτικος καρσιλαμάς (Λέσβος)

Ανακτήθηκε από: <https://www.youtube.com/watch?v=kCOHNaITbg>

Τρασανπόρτο σε Λα ελάσσονα

3

5

7

8

9

11

13



# Μεσοτοπίτικος καρσιλαμάς

Επεξεργασία: Παναγιώτης Κολοβός

The image displays a musical score for a piece titled "Μεσοτοπίτικος καρσιλαμάς" (Mesopotamian Karzila). The score is written in treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The music is organized into eight staves, each beginning with a measure number (1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings. The piece concludes with a final whole note on the eighth staff.





# Παλιός καρσιλαμάς

(Καταγραφή, πηγή: Παλιός Καρσιλαμάς Λέσβου

Ανακτήθηκε από: <https://www.youtube.com/watch?v=M8De3q7hBZU>

Τρανόπορτο σε Λα ελάσσονα

2

4

6

8

10

12

14

16

18

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff, starting at measure 16, contains a complex melodic line with many sixteenth notes and some eighth notes. The second staff, starting at measure 18, continues the melody with fewer notes, ending with a double bar line. The key signature has one sharp (F#).

# Παλιός καρσιλαμάς

Επεξεργασία: Παναγιώτης Κολοβός

The image displays a musical score for the piece 'Παλιός καρσιλαμάς'. The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music consists of eight measures, each starting with a measure number (2, 4, 6, 8, 10, 12, 14) indicating the beginning of a phrase. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The piece concludes with a final measure containing a double bar line.

The image shows a musical score for a piece titled "Παλιός καρσιλαμάς". It consists of two staves of music written in a single system. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some beamed pairs. The second staff continues the melody, ending with a double bar line. The notation is clear and legible.

# Όμορφη προσφυγοπούλα

(Καταγραφή, πηγή: Όμορφη προσφυγοπούλα, Νίκος Καλαϊτζής  
Ανακτήθηκε από: <https://www.youtube.com/watch?v=8FA11FV9LNQ>)

Τρανπόρτο σε Σολ μείζονα

3  
5  
7  
9  
11  
13  
15

ή ρθ'ο χά ρος να με πά ρει  
και του λέ ω δε μπο ρώ  
έ κα να και νου ρία γά πη  
ά σε με να τη χα ρώ  
έ κα να και νου ρία γά πη  
ά σε με να τη χα ρώ

# Όμορφη προσφυγοπούλα

Επεξεργασία: Παναγιώτης Κολοβός

The musical score is written in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It consists of eight staves of music. The lyrics are written below the notes, with some words underlined. The lyrics are: η ρθ'ο χά ρος να με πά ρει και του λέ ω δε μπο ρώ έ κα να και νου ρία γά πη ά σε με να τη χα ρώ έ κα να και νου ρία γά πη ά σε με να τη χα ρώ. The melody is a simple, folk-like tune with a mix of eighth and quarter notes. There are some triplets in the final staff.

3  
5  
7  
9  
11  
13  
15

η ρθ'ο χά ρος να με πά ρει  
και του λέ ω δε μπο ρώ  
έ κα να και νου ρία γά πη  
ά σε με να τη χα ρώ  
έ κα να και νου ρία γά πη  
ά σε με να τη χα ρώ

# Το ζείμπέκικο της Μπίλιας

(Καταγραφή, πηγή: Μικρασιάτικο ζείμπέκικο Αγιάσος

Ανακτήθηκε από: <https://www.youtube.com/watch?v=bFRyD2HNVhE&t=27s>

Τρανοπόρτο σε Σολ μείζονα

The image displays a musical score for a piece titled "Το ζείμπέκικο της Μπίλιας". The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of eight staves of music, numbered 1 through 8. The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several trills and grace notes throughout the piece. The score concludes with a final cadence on the eighth staff.



The image displays a musical score for a piece titled "Το ζεϊμπέκικο της Μιλτιά". The score is written on four staves of music, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff starts at measure 9, the second at measure 10, the third at measure 11, and the fourth at measure 12. The music consists of a continuous sequence of eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' above the notes. The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth staff.

# Το ζεϊμπέκικο της Μπίλιας

Επεξεργασία: Παναγιώτης Κολοβός

The image displays a musical score for a piece titled "Το ζεϊμπέκικο της Μπίλιας" (The Zeibekiko of Bilia). The score is written in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of six staves of music, each beginning with a measure rest and a repeat sign. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests, characteristic of the Zeibekiko style. The score is arranged in a single system with six staves, numbered 1 through 6 at the beginning of each line.

# Τα ξύλα

(Καταγραφή, πηγή: Τα ξύλα ή κιούρτικο. (1996). Λέσβος Αιολίς.  
Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης

The musical score for "Τα ξύλα" is written in 4/4 time and consists of eight staves of music. The notation is as follows:

- Staff 1: Four measures of music. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure contains a whole note G4. The third and fourth measures each contain a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5.
- Staff 2: Labeled with a '5' at the beginning. It contains four measures of music. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The fourth measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5.
- Staff 3: Labeled with a '9' at the beginning. It contains four measures of music. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The fourth measure contains a whole note G4.
- Staff 4: Labeled with a '12' at the beginning. It contains four measures of music. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The fourth measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5.
- Staff 5: Labeled with a '16' at the beginning. It contains four measures of music. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The fourth measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5.
- Staff 6: Labeled with a '20' at the beginning. It contains four measures of music. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The fourth measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5.
- Staff 7: Labeled with a '25' at the beginning. It contains four measures of music. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The fourth measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5.
- Staff 8: Labeled with a '30' at the beginning. It contains four measures of music. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The fourth measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5.

Musical score for 'Τα ξύλα' (The Drums), consisting of five staves of music in treble clef. The score is written in a 2/4 time signature and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The first staff (measures 34-37) shows a steady eighth-note pattern. The second staff (measures 38-41) continues this pattern with some sixteenth-note variations. The third staff (measures 42-45) features a more complex rhythmic structure with sixteenth-note runs. The fourth staff (measures 46-49) includes a measure with a whole note rest. The fifth staff (measures 50-53) concludes the piece with a final cadence.

# Τα ξύλα

Επεξεργασία: Παναγιώτης Κολοβός

The image displays a musical score for the piece 'Τα ξύλα' (The Drums). The score is written in a single system on a grand staff (treble clef) and is set in 4/4 time. The key signature is one flat (B-flat). The score consists of eight staves of music, each beginning with a measure number: 1, 6, 10, 15, 19, 24, 28, and 33. The music is characterized by a steady, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, typical of a drum accompaniment. The notation includes various rhythmic values such as eighth notes, sixteenth notes, and quarter notes, often beamed together to create a continuous flow. The overall feel is that of a simple, driving drum pattern.



## Βιβλιογραφικές και διαδικτυακές αναφορές

Ανδρικός, Ν., (2018). *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι*. Σχεδιάγραμμα Λαϊκής Τροπικής Θεωρίας (σ. 35-36). Εκδόσεις: Τόπος.

Αύντεμίν, Μ., (2012). *Το Τούρκικο Μακάμ*. (Σ. Κομποτιάτη, Επιμ., & Σ. Κομποτιάτη, Μεταφρ.) Αθήνα: Faggoto books.

Δαλιανούδη, Ρ., (2019). *Μια εθνογραφική προσέγγιση στα νησιά του Βορειοανατολικού Αιγαίου. Αστικές και δυτικές επιρροές στη μουσική και στο χορό*. Περιοδικό: Εθνολογία. Τόμος: 17/2017-2018. Ελληνική Εταιρεία Εθνολογίας.

Διμηνιαίο περιοδικό του Φιλοπρόοδου Συλλόγου Αγιασωτών. (1981). *Αγιάσος*. Τεύχος 7. Σελ. 8-13. <https://fliphtml5.com/ovew/irmi/basic>

Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων. (2009). Μουσικός χάρτης του Ελληνισμού. *Μουσική από το Βορειοανατολικό Αιγαίο*.

Κοφτερός, Δ., (χ.χ.) Η μουσική παράδοση της Λέσβου. Περιοδικό: *Η Λέσβος μας*.

Πανόπουλος, Π., (2005). *Παραδοσιακή μουσική του Αιγαίου*. Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού.

Περιοδικό Εθνολογία. (2019). *Revue de la Societe d' Ethnologie. Journal of the Greek Society of Ethnology*. Τόμος: 17/2017-2018. Σελ.55-56

Bel Bernard, (1990). *En finir avec l'ethnomusicologie?*. French National Centre for Scientific Research.

Erasmus +, (χ.χ.). *Every child matters. Refugees and immigrants in education*. Ημερήσιο Γυμνάσιο Πέτρας Λέσβου.

<https://www.gymnasio-petras.gr/wp-content/uploads/2019/01/Music-in-Lesvos.pdf>

Papandrikou Mema, (2020). *Rhythmo-Melodic Patterns of Modi Performed on the Santouri by Nikos Kalaitzis*. IMS-RASM. Series Musicologica Balcanica 1.1. Σελ.25-26.

## Ηλεκτρονικοί Σύνδεσμοι

Ανδρικός, Ν., *Οι χειρόγραφες συλλογές-αρχεία μουσικών της Λέσβου*. Ανακτήθηκε από [https://www.youtube.com/watch?v=5RPY\\_5bQFgs](https://www.youtube.com/watch?v=5RPY_5bQFgs)

Ηλ.Περιοδικό Αγιάσος. *Διμηνιαίο Περιοδικό του “Φιλοπρόοδου Συλλόγου Αγιασωτών”*. Τεύχος 7- 1981. Ακακτήθηκε από: <https://fliphtml5.com/ovew/irmi/basic>

Κορομηλάς, Κ., (1995). Αναγνωστήριο του Λεσβιακού Εντύπου και φωτογραφικού φακού. Περιοδικό: *ΑΓΙΑΣΟΣ*. Σ: 91-32. Ανακτήθηκε από: <http://anagnostirio.info/%CE%B7-%CE%BC%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CF%87%CE%BF%CF%81%CE%B5%CF%85%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%B7-%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%B1%CE%B4%CE%BF%CF%83%CE%B7-%CF%84%CE%B7%CF%83-%CE%B1%CE%B3%CE%B9%CE%B1/>

Κουδουνάς, Σ., (3/2013). *Παναγιώτης Βέργος: Μια συζήτηση περί παραδοσιακής μουσικής και όχι μόνο*, Τα, με αφορμή την κιθάρα. Ανακτήθηκε από: [https://www.tar.gr/panagiwtis\\_bergos\\_mia\\_syzitisi\\_peri\\_paradosiakis\\_moysikis\\_kai\\_oxi\\_mono-article-4303.html?category\\_id=9](https://www.tar.gr/panagiwtis_bergos_mia_syzitisi_peri_paradosiakis_moysikis_kai_oxi_mono-article-4303.html?category_id=9)

Παρασκευή Γ. Κανελλάτου. *Ελληνικό Παραδοσιακό και Λαϊκό Τραγούδι*. Ανακτήθηκε από : <https://kanellatou.gr/el/paradosiako/north-aegean/imvros/imvros-esi-koimasai-sta-sentonakia.html>

Πανεπιστήμιο Αιγαίου. Εργαστήριο Κοινωνικής και Πολιτισμικής Επικοινωνίας και Τεκμηρίωσης. *Μουσικές πρακτικές στη Λέσβο από τον 19ο-20ο αιώνα. (χ.χ)*. Ανακτήθηκε από: [http://www1.aegean.gr/culturelab/music-pract\\_gr.htm](http://www1.aegean.gr/culturelab/music-pract_gr.htm)

Σαββίδης, Π., (2022. 6 Μαρτίου). Travel.gr. Experience and explore. Οι “κουδουνάτοι” της Λέσβου. Ανακτήθηκε από: <https://www.travel.gr/experiences/travel/oi-koydoynatoi-tis-lesvoy-to-parado/>

Όμορφη προσφυγοπούλα, ρεσιτάλ μεταπτυχιακών σπουδών ΠΑΜΑΚ. Ημ: 12/6/2022. Ανακτήθηκε από: <https://youtu.be/b9i8T3qm3EY>