



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

Φιλοσοφική Σχολή

Τμήμα Μουσικών Σπουδών

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Ο εννεάσημος ρυθμός στη Λέσβο.

Ζητήματα ορολογίας και ρυθμικής επιτέλεσης των ζειμπέκικων του

Αιγαίου

Στρατής Σκουρκέας

Επιβλέπων: Δρ. Δημήτρης Πυργιώτης, ΕΕΠ τμήματος μουσικών σπουδών ΕΚΠΑ

Διδάσκων στο ΠΜΣ «Εθνομουσικολογία και Μουσική Πράξη»

Αθήνα, Σεπτέμβριος 2024

The mixed meter of nine subdivision rhythms in Lesvos Island.
Issues of terminology and rhythmic performance of the zeibekiko dances of
the Aegean.

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή.

Επιτροπή αξιολόγησης:

1. Μέλος επιτροπής

Λάμπρος Λιάβας, Καθηγητής Εθνομουσικολογίας, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

2. Μέλος επιτροπής

Ευαγγελία Χαλδαιάκη, Δρ. Ιστορικής Μουσικολογίας, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

3. Μέλος επιτροπής

Παναγιώτης Πούλος, Επίκουρος καθηγητής, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Δήλωση μη λογοκλοπής

Δηλώνω υπεύθυνα ότι η παρούσα μεταπτυχιακή εργασία είναι εξολοκλήρου αποτέλεσμα προσωπικής μου εργασίας και αντικατοπτρίζει τις δικές μου απόψεις. Όλες οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν για τη συγγραφή της αναγράφονται στη βιβλιογραφία.

Περίληψη

Η παρούσα εργασία πραγματεύεται τη χρήση των κρουστών στο Λεσβιακό ρεπερτόριο μέσα από τους εννεάσημους σκοπούς του τοπικού ρεπερτορίου. Επιπλέον ερευνάται η χρήση τους στο αντίστοιχο ρεπερτόριο των Μικρασιατικών παραλίων της Τουρκίας. Η Λέσβος είναι ένα νησί με μεγάλο ρυθμολογικό πλούτο, κυρίως λόγω των έντονων επιρροών που δέχτηκε από τη Μ. Ασία. Ο λόγος που επέλεξα να ασχοληθώ συγκεκριμένα με τους εννεάσημους σκοπούς, είναι ότι αυτοί καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος του ρεπερτορίου της και εν τέλει συνοψίζουν ρυθμολογικά, σχεδόν όλους τους τύπους εννεάσημων που μπορεί να συναντήσει κανείς στον Ελλαδικό χώρο. Έτσι τα συμπεράσματα που θα προκύψουν από την παρακάτω έρευνα, μπορούν να έχουν εφαρμογή και εκτός του Λεσβιακού ρεπερτορίου.

Μπορεί να είναι φαινομενικά απλό, το να ασχοληθεί κανείς ρυθμολογικά με ρυθμούς όπως το ζεϊμπέκικο ή το απτάλικο, ωστόσο κάποιες παγιωμένες αντιλήψεις που έχουν δημιουργηθεί, κυρίως μέσα από τις μεθόδους κρουστών, μας έχουν οδηγήσει σε εσφαλμένα συμπεράσματα. Μετά το τέλος της έρευνας, επιχειρείται να αποσαφηνιστούν οι όροι ζεϊμπέκικο, καρσιλαμάς και απτάλικο, να αναδειχθεί ο τρόπος αντίληψης και ονοματοδοσίας, των αντίστοιχων ρυθμικών μοτίβων στα Δυτικά Μικρασιατικά παράλια της Τουρκίας, καθώς και να δοθούν τρόποι για τη ρυθμολογική διαχείριση των παραπάνω ρυθμών με φίλτρο την απόδοσή τους στο τοπικό ρεπερτόριο της Λέσβου.

Λέξεις κλειδιά: ελληνική παραδοσιακή μουσική, παραδοσιακά κρουστά, κρουστά, εννεάσημος ρυθμός, Λέσβος, μουσική βορειοανατολικού Αιγαίου, απτάλικο, καρσιλαμάς, ζεϊμπέκικο

Abstract

This paper deals with the use of percussion in the musical repertoire of Lesvos, focusing on the rhythms in the local repertoire that are based on nine beats. Additionally, it explores their use in the corresponding repertoire of the Asia Minor coast in Turkey. Lesvos is an island rich in rhythmic diversity, mainly due to the strong influences it received from Asia Minor. The reason I chose to focus specifically on nine-beat rhythms is that they occupy the largest part of the island's repertoire and, in essence, summarize rhythmically almost all types of nine-beat patterns one can encounter in Greece. Therefore, the conclusions drawn from the following research can be applied beyond the repertoire of Lesvos.

It may seem simple to engage rhythmically with rhythms such as zeibekiko or aptaliko, but certain entrenched perceptions, primarily derived from percussion methods, have led us to erroneous conclusions. After the conclusion of the research, an attempt is made to clarify the terms zeibekiko, karsilamas, and aptaliko, to highlight the way rhythmic patterns are perceived and named on the western coast of Asia Minor in Turkey, and to provide methods for managing these rhythms with a focus on their performance in the local repertoire of Lesvos.

Key words: Greek traditional music, percussions, traditional percussions, Lesvos, North Aegean music, nine-beat rhythm, aptaliko, zeybekiko, karsilama

Ευχαριστίες

Για την εκπόνηση της παρούσας εργασίας, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον διδάσκοντά μου στην ειδίκευση των παραδοσιακών κρουστών, Βαγγέλη Καρίπη, με τον οποίο μοιράστηκα πολλές φορές τους προβληματισμούς μου σχετικά με το αντικείμενο της έρευνας.

Επιπλέον θα ήθελα να πω ένα μεγάλο ευχαριστώ στον επιβλέποντα καθηγητή μου, κ. Δημήτρη Πυργιώτη ο οποίος με τις πολύτιμες συμβουλές του, με βοήθησε τόσο στην δομή, όσο και στο περιεχόμενο της εργασίας. Εξίσου μεγάλο ευχαριστώ οφείλω και στον κ. Λάμπρο Λιάβα για την στήριξη και την καθοδήγηση που μου παρείχε κατά τη διάρκεια της συγγραφής του παρόντος πονήματος.

Τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω εγκάρδια τον φίλο, δάσκαλο και μουσικολόγο ερευνητή Νίκο Ανδρικό, για τις αγωνίες και τους προβληματισμούς που μοιραζόμαστε όλα αυτά τα χρόνια, καθώς και για τις πολύτιμες συμβουλές που μου παρείχε σε καίρια σημεία της εργασίας.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1	1
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1
1.1 ΠΡΟΛΟΓΟΣ	1
1.2 ΟΙ ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΙΚΕΣ ΕΠΙΡΡΟΕΣ ΣΤΟ ΛΕΣΒΙΑΚΟ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ ΚΑΙ Η ΧΡΗΣΗ ΤΩΝ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΩΝ ΚΡΟΥΣΤΩΝ ΣΤΟ ΝΗΣΙ	2
1.3 ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΕΡΩΤΗΜΑ.....	4
1.4 ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΔΙΑΡΘΩΣΗ ΤΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ.....	6
1.4.1 Διάρθρωση	6
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2	9
ΑΠΟΣΑΦΗΝΙΣΗ ΟΡΟΛΟΓΙΑΣ ΤΩΝ ΕΝΝΕΑΣΗΜΩΝ ΣΚΟΠΩΝ ΤΗΣ ΛΕΣΒΟΥ.....	9
2.1. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ.....	9
2.2 ΟΙ ΕΝΝΕΑΣΗΜΟΙ ΣΚΟΠΟΙ ΣΤΗ ΛΕΣΒΟ.....	16
2.2.1 Επιλογή του ρεπερτορίου	16
2.2.2 Σύστημα καταγραφής.....	17
2.2.5 Καρσιλαμάς γρήγορος.....	25
2.2.6 Απτάλικο.....	25
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3	27
ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΩΝ ΕΝΝΕΑΣΗΜΩΝ ΣΚΟΠΩΝ ΛΕΣΒΙΑΚΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥΡΚΙΚΟΥ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟΥ.....	27
3.1 ΤΣΑΝΤΑΡΜΑΣ.....	27
3.2 ΑΪΣΕ	34
3.3 ΖΕΪΜΠΕΚΙΚΟ ΒΑΡΥ	37
3.4 ΝΕΟ ΜΥΤΙΛΗΝΙΟ ΖΕΪΜΠΕΚΙΚΟ	41
3.5 ΠΑΛΙΟΣ ΚΑΡΣΙΛΑΜΑΣ	44
3.6 ΜΕΣΟΤΟΠΙΤΙΚΟΣ ΚΑΡΣΙΛΑΜΑΣ.....	48
3.7 HARMANDALI ZEYBEĞİ	51
3.8 KORDON ZEYBEĞİ	54
3.9 HOVARDA ZEYBEĞİ	57
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4	61
ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΚΑΙ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΡΥΘΜΙΚΗΣ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΤΟΥ ΛΕΣΒΙΑΚΟΥ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟΥ	61

4.1 ΣΥΓΚΡΙΣΗ	61
4.2 ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΡΥΘΜΙΚΗΣ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ	64
4.2.1 Ζεϊμπέκικο	65
4.2.2 Τσανταρμάς	71
4.2.3 Ζεϊμπέκικο Βαρύ	73
4.2.4 Νέο Μυτιληνιό Ζεϊμπέκικο	74
4.2.5 Καρσιλαμάς	75
4.2.6 Παλιός καρσιλαμάς	79
4.2.7 Μεσοτοπίτικος καρσιλαμάς	81
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5	83
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	83
5.1 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	83
5.2 ΣΥΝΟΨΗ	86
5.3 ΑΝΑΣΤΟΧΑΣΜΟΣ	87
5.4 ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΠΕΡΑΙΤΕΡΩ ΕΡΕΥΝΑ	88
Βιβλιογραφία	91
Δισκογραφία	92

Κατάλογος Πινάκων

Πίνακας 2.1. Επεξήγηση συμβολισμών για την ερμηνεία των ρυθμών στο τουμπελέκι.....	18
Πίνακας 2.2. Επεξήγηση συμβολισμών για την ερμηνεία των ρυθμών στο νταούλι.....	19

Κατάλογος Σχημάτων

Σχήμα 2.1: Απεικόνιση της εσωτερικής ρυθμικής δομής του ζεϊμπέκιου στη Λέσβο.....	21
Σχήμα 2.2: Απεικόνιση εναλλακτικής βασικής δομικής μορφής του ζεϊμπέκιου.....	22
Σχήμα 2.3: Απεικόνιση εναλλακτικής βασικής δομικής μορφής του ζεϊμπέκιου.....	22
Σχήμα 2.4: Βασικές εκδοχές της ρυθμικής δομής του ζεϊμπέκιου με το τριμερές μέρος του μέτρου στην αρχή.....	22
Σχήμα 2.5: Το βασικό ρυθμικό μοτίβο του καρσιλαμά με ρυθμική δομή 2+2+2+3.....	24
Σχήμα 2.6: Το βασικό ρυθμικό μοτίβο του καρσιλαμά με ρυθμική δομή 3+2+2+2.....	24
Σχήμα 2.7: Το βασικό μοίρασμα του γρήγορου ή πεταχτού καρσιλαμά.....	25

Κατάλογος Εικόνων

Εικόνα 3.1: ρυθμική καταγραφή του σκοπού «Τσανταρμά» από την ορχήστρα του Σκουτάρου.....	29
Εικόνα 3.1.2: μελωδική καταγραφή του σκοπού «Τσανταρμάς» από την εκτέλεση της ορχήστρας του Σκουτάρου.....	32
Εικόνα 3.2: ρυθμική καταγραφή του σκοπού Αϊσέ από το δίσκο «Σαντούρι»	35
Εικόνα 3.3: ρυθμική καταγραφή του σκοπού Ζεϊμπέκινο Βαρύ από το αρχείο του Αναγνωστηρίου της Αγιάσου.....	39
Εικόνα 3.4: μελωδική καταγραφή του σκοπού Ζεϊμπέκινο Βαρύ από το αρχείο του Αναγνωστηρίου της Αγιάσου.....	40
Εικόνα 3.5: ρυθμική καταγραφή του σκοπού Νέο Μυτιληνιό Ζεϊμπέκινο από το Δίσκο Columbia Αμερικής CO-7015F.....	42
Εικόνα 3.6: ρυθμική καταγραφή του σκοπού Παλιός Καρσιλαμάς από τη συλλογή «Τραγούδια Μυτιλήνης και Χίου»	46

Εικόνα 3.7: ρυθμική καταγραφή του σκοπού Μεσοτοπίτικος Καρσιλαμάς από την κασέτα «Τα Μυτιληνιά μας»	49
Εικόνα 3.8: ρυθμική καταγραφή του σκοπού Harmandali από το αρχείο της Τουρκικής Ραδιοφωνίας (TRT).....	52
Εικόνα 3.9: ρυθμική καταγραφή του σκοπού Kordon Zeybeği από το δίσκο «The Unforgettable Clarinetist Of Turkey: Instrumental Improvisations And Traditional Dance Pieces».....	55
Εικόνα 3.10: ρυθμική καταγραφή του σκοπού Hovarda Zeybeği από το δίσκο «Folk and tranditional music of Turkey».....	58
Εικόνα 4.2.1: πρόταση ρυθμικής διαχείρισης για Ζεϊμπέκικα με τουμπελέκι.....	66
Εικόνα 4.2.2: πρόταση ρυθμικής διαχείρισης για Ζεϊμπέκικα με νταούλι.....	68
Εικόνα 4.2.3: πρόταση ρυθμικής διαχείρισης για το σκοπό Τσανταρμά.....	71
Εικόνα 4.2.4: πρόταση ρυθμικής διαχείρισης για το σκοπό Ζεϊμπέκικο Βαρύ.....	73
Εικόνα 4.2.5: πρόταση ρυθμικής διαχείρισης για το σκοπό Νέο Μυτιληνιό Ζεϊμπέκικο	74
Εικόνα 4.2.6: πρόταση ρυθμικής διαχείρισης για Καρσιλαμά με τουμπελέκι.....	76
Εικόνα 4.2.7: πρόταση ρυθμικής διαχείρισης Καρσιλαμά με νταούλι.....	78
Εικόνα 4.2.8: πρόταση ρυθμικής διαχείρισης για τον σκοπό Παλιός Καρσιλαμάς.....	79
Εικόνα 4.2.9: πρόταση ρυθμικής διαχείρισης για το σκοπό Μεσοτοπίτικος Καρσιλαμάς.....	81

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1.1 ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Με τη μουσική της Λέσβου με συνδέει μια βιωματική, θα έλεγε κανείς, σχέση καθώς κατάγομαι και μεγάλωσα στην πόλη της Μυτιλήνης. Από την ηλικία των οκτώ ετών, θυμάμαι τα πανηγύρια που γινόντουσαν το καλοκαίρι στο χωριό του παππού μου, τον Πολιχνίτο. Παρότι δεν είχα καμία τριβή σε αυτή την ηλικία με αυτή τη μουσική, μου άρεσε πάντα να κάθομαι και να παρατηρώ και ας μην καταλάβαινα τίποτα. Η πρώτη μου διαδραστική επαφή με το ρεπερτόριο, ήταν στην ηλικία των έντεκα ετών, όντας μαθητής στο μουσικό γυμνάσιο Μυτιλήνης, ωστόσο η συστηματική ασχολία μου και μελέτη πάνω στο Λεσβιακό ρεπερτόριο ήρθε μετέπειτα, κατά τη διάρκεια των φοιτητικών μου χρόνων, όταν επέστρεφα στο νησί για της καλοκαιρινές διακοπές. Εκεί ήρθα σε επαφή με έναν πυρήνα ανθρώπων που ζούσαν και δραστηριοποιούνταν μουσικά στο νησί. Μέχρι τότε δεν υπήρχαν άτομα που να ασχολούνται επαγγελματικά με τον κόσμο των παραδοσιακών κρουστών, αναφορικά με το τοπικό ρεπερτόριο. Έτσι γρήγορα εντάχθηκα σε αυτόν τον πυρήνα και ξεκινήσαμε μαζί να μελετάμε και να επανπραγματευόμαστε την ερμηνεία και εκτέλεση της Λεσβιακής μουσικής.

Ο κύριος λόγος που επέλεξα να ασχοληθώ με το εν λόγω θέμα, είναι πρωταρχικά οι προβληματισμοί που προκύπταν κάθε φορά μέσα από συζητήσεις συναδέλφων, για το τι είναι το ζεϊμπέκικο, τι είναι ο καρσιλαμάς, τι το απτάλικο και πως προσδιορίζονται ρυθμολογικά. Παρατήρησα πως ο καθένας είχε μια διαφορετική άποψη για αυτά τα ερωτήματα, ενώ όλες οι απόψεις είχαν ως σημείο αναφοράς, παγιωμένες αντιλήψεις χορευτικών συλλόγων και μεθόδων κρουστών. Έπειτα το ενδιαφέρον μου κέρδισε το γεγονός ότι, παρά τις βιβλιογραφικές αναφορές που έχουμε για τη χρήση παραδοσιακών κρουστών στο οργανολόγιο της Λέσβου, η χρήση τους στη δισκογραφία, είναι πολύ περιορισμένη. Εξίσου περιορισμένη είναι βέβαια και στη σύγχρονη επιτέλεση της Λεσβιακής μουσικής, καθώς δεν υπάρχουν οργανοπαίκτες που να ασχολούνται αμιγώς με την εκτέλεση των παραδοσιακών κρουστών στο τοπικό ρεπερτόριο, ενώ όταν υπάρχουν

είναι στη συντριπτική πλειοψηφία τους ερασιτέχνες, ή επαγγελματίες μουσικοί διαφορετικής ειδίκευσης. Αυτά τα ερωτήματα, μου δημιούργησαν την ανάγκη να μελετήσω αντίστοιχο ρεπερτόριο από τα Τουρκικά παράλια της Μ. Ασίας, ώστε να δω πως διαχειρίζονται εκεί τα εννεάσημα ρυθμικά μοτίβα του ιδιώματος των zeybek, και πως χειρίζονται τα ζητήματα ονοματοδοσίας και περιγραφής των ρυθμικών τους μοτίβων.

Έτσι, μελετώντας τον τρόπο που διαχειρίζονταν τον ρυθμό τόσο στο Λεσβιακό ρεπερτόριο, όσο και στο Τούρκικο ρεπερτόριο της ευρύτερης περιοχής της Σμύρνης μου δημιουργήθηκε η ανάγκη να φτιάξω έναν οδηγό όπου θα προτείνω τρόπους ρυθμικής διαχείρισης των εννεάσημων σκοπών με τη χρήση παραδοσιακών κρουστών για το Λεσβιακό ρεπερτόριο. Επέλεξα να ασχοληθώ με τους σκοπούς σε 9σημη ρυθμική αγωγή για αρκετούς λόγους. Πρώτον γιατί καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος του τοπικού ρεπερτορίου. Ως συνέπεια αυτού, σε ένα γλέντι, πανήγυρι ή μια συνηθισμένη μουσική βραδιά, ερχόμουν σε επαφή για αρκετές ώρες με τα συγκεκριμένα ρυθμικά μοτίβα και έτσι αναζητούσα τρόπους, ώστε να διανθίσω τη ρυθμική συνοδεία, αλληλοεπιδρώντας με τους υπόλοιπους μουσικούς, δίνοντας όμως παράλληλα χώρο στην ανάπτυξη της μελωδικής γραμμής. Κατά τη διάρκεια της παρούσας έρευνας συνάντησα κάποιες δυσκολίες. Η βασικότερη ήταν ότι δεν υπήρχαν αρκετές μελέτες αμιγώς μουσικολογικού ενδιαφέροντος στη ρυθμολογική συγκρότηση των εννεάσημων σκοπών της Λέσβου, ενώ πολλές από αυτές που υπήρχαν, παρουσίαζαν ελλιπή τεκμηρίωση. Επιπλέον μελετώντας την βιβλιογραφία, ήρθα αντιμέτωπος με πολλές εκδοχές ερμηνείας για τους όρους ζειμπέκικο, απτάλικο και καρσιλαμά. Κατά συνέπεια μεγάλο μέρος της παρούσας μελέτης στηρίζεται στην πρωτογενή έρευνα, μέσω της καταγραφής και ανάλυσης της ρυθμικής συνοδείας του επιλεγμένου ρεπερτορίου. Άλλη σημαντική δυσκολία που συνάντησα ήταν η έλλειψη παλιών χρονολογικά ηχογραφήσεων καθώς οι ηχογραφήσεις που έχουμε στα χέρια μας, προέρχονται κυρίως από τη δεκαετία του 1970 και έπειτα.

1.2 ΟΙ ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΙΚΕΣ ΕΠΙΡΡΟΕΣ ΣΤΟ ΛΕΣΒΙΑΚΟ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ ΚΑΙ Η ΧΡΗΣΗ ΤΩΝ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΩΝ ΚΡΟΥΣΤΩΝ ΣΤΟ ΝΗΣΙ

Η σύνδεση μεταξύ της Λέσβου με τα μεγάλα αστικά κέντρα της Τουρκίας υπήρχε από τα χρόνια της Τουρκοκρατίας, καθώς τα παράλια της Μ. Ασίας λογίζονταν ως ενδοχώρα για τα νησιά του Βορειοανατολικού αιγαίου και η Σμύρνη ως «μητρόπολη» (Διονυσόπουλος, 1996). Η θέση του

νησιού στη Μεσόγειο, ήταν στρατηγική για το εμπόριο (Σιφναίου, 2011), έτσι οι οικονομικές και εμπορικές συναλλαγές αποτέλεσαν την αφορμή για την ανάπτυξη ενός μεγάλου μουσικού δικτύου με μετακινήσεις μουσικών και μελωδιών από και προς τη Λέσβο. Η προσάρτηση του νησιού το 1912 στην Ελλάδα, έπαιξε σημαντικό ρόλο στην πολιτισμική και μουσική του εξέλιξη, όπως επίσης σημαντικό ρόλο έπαιξαν και οι μεγάλες προσφυγικές εισροές προς τη Λέσβο, μετά τη Μικρασιατική καταστροφή το 1922 (Βαφέας & Μανδαμαδιώτου, 2024).

Όλοι οι παραπάνω λόγοι εξηγούν τη μεγάλη ποικιλομορφία που παρουσιάζεται στο Λεσβιακό οργανολόγιο, το οποίο απαρτίζεται από μια ευρεία γκάμα οργάνων, τόσο της αντολικής, όσο και της δυτικής μουσικής. Το οργανολόγιο που χρησιμοποιείται για την μουσική εκτέλεση κομματιών, όπως αυτών που μελετώνται στην παρούσα έρευνα, αποτελείται κατά κύριο λόγο, είτε από σαντούρι, βιολί, κιθάρα ή λαούτο, είτε από τις μπάντες με τα «φουσερά», όπου προήλθαν ως δάνειο και ενσωματώθηκαν από τις Τουρκικές στρατιωτικές μπάντες της Σμύρνης (mehter) και αποτελούνταν κυρίως από κλαρίνο, βιολί, τρομπέτα, τρομπόνι, ευφώνιο, νταούλι ή την «τζαζ» (κρουστά που αποτελούνταν από γκράν κάσα, ταμπούρο και πιατίι). Ωστόσο λόγω των προσφυγικών εισροών υπήρχαν και άλλα όργανα, όπως το ούτι, ο ζουρνάς, η γκάντα, κ.α. που δεν ήταν σε ευρεία διάδοση, αλλά ενσωματώνονταν πλήρως στο τοπικό ρεπερτόριο. (Δουδουνής, 2023)

Στα παράλια της Τουρκίας το οργανολόγιο που χρησιμοποιούνταν για την επιτέλεση των ζεϊμπέκικων στο Αιγαίο, αποτελούνταν κατά κύριο λόγο από δύο ζουρνάδες και ένα νταούλι. Όταν η μουσική επιτέλεση βρισκονταν σε κλειστό χώρο χρησιμοποιούνταν το κλαρίνο αντί του ζουρνά, το κανονάκι, το βιολί, το ούτι και το τουμπελέκι.

Πολλές μελωδίες που προέρχονταν από τα παράλια της Μ. Ασίας, διαδόθηκαν, αφομοιώθηκαν και εν τέλει ενσωματώθηκαν πλήρως στο Λεσβιακό ρεπερτόριο, παίρνοντας μια νέα μορφή, μέσα από το φίλτρο του Λεσβιακού ύφους. Όλες οι βιβλιογραφικές αναφορές που έχουμε, συμπεριλαμβάνουν κρουστά όπως το νταούλι και το τουμπελέκι στο οργανολόγιο της Λέσβου. Επιπλέον αναφέρεται συχνά η χρήση ιδιόφωνων και αυτοσχέδιων κρουστών όπως ο ντενεκές, τα κουτάλια, τα ζήλια κ.α. Ωστόσο, η χρήση τους, στην υπάρχουσα δισκογραφία, παρέμεινε περιορισμένη σε αντίθεση με την Τουρκική πλευρά του αιγαίου, όπου η χρήση των κρουστών είναι αναπόσπαστο μέρος του ρεπερτορίου. Ακόμη όμως και όταν υπάρχουν κρουστά, φαίνεται να εκτελούνται από κάποιον ερασιτέχνη μουσικό. Σχετικά με αυτό θα μπορούσε να μας

υποψιάσει και η ύπαρξη αυτοσχέδιων κρουστών όπως ο ντενεκές, στα γλέντια. Λόγω της έλλειψης κάποιου επαγγελματία κρουστού, τον ρόλο αυτό, αναλάμβανε είτε ο τραγουδιστής, είτε κάποια άτομα από την παρέα χρησιμοποιώντας, όταν δεν υπήρχε τουμπελέκι, ότι έβρισκαν μπροστά τους (κυρίως κάποιον ντενεκέ).

Ένας άλλος προβληματισμός που απασχολεί την παρούσα έρευνα, είναι η ονοματοδοσία των εννεάσημων ρυθμικών μοτίβων, του Λεσβιακού ρεπερτορίου. Για να περιγράψουμε κάποιο ρυθμικό μοτίβο στον Ελλαδικό χώρο, χρησιμοποιούμε την ονομασία του χορού που εκτελείται με το αντίστοιχο ρυθμικό μοτίβο.

Στην παρούσα εργασία διερευνάται η χρήση των κρουστών και της ρυθμικής συνοδείας των εννεάσημων σκοπών, όπως αυτοί αφομοιώθηκαν από το νησί της Λέσβου, σε σχέση με αντίστοιχους σκοπούς των Τουρκικών παραλίων της Μ. Ασίας.

1.3 ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ ΕΡΩΤΗΜΑ

Το κύριο ερευνητικό ερώτημα που τίθεται στην παρούσα έρευνα είναι το κατά πόσο είναι δυνατή η χρήση του κρουστού οργάνου στο Λεσβιακό ρεπερτόριο και πιο συγκεκριμένα στους εννεάσημους σκοπούς της Λέσβου, με ποιόν τρόπο και με ποιο κρουστό. Η χρήση του κρουστού στις ηχογραφήσεις που έχουμε από τις παλαιότερες γενιές, είναι αρκετά περιορισμένη ενώ τις περισσότερες φορές, όταν υπάρχει κρουστό, δεν παίζεται από κάποιον επαγγελματία μουσικό αλλά από κάποιον ερασιτέχνη ή κάποιον μουσικό άλλης ειδικότητας που έπαιξε για τις ανάγκες της ηχογράφησης. Η αρχική μου υπόθεση είναι ότι τόσο υφολογικά, όσο και πρακτικά η χρήση του κρουστού, είναι μείζονος σημασίας. Είναι γνωστή η συνάφεια των εννεάσημων σκοπών, αλλά και γενικότερα της μουσικής της Λέσβου, με τα παράλια της Μικράς Ασίας. Σε πολλές περιπτώσεις μοιραζόμαστε τις ίδιες ακριβώς μελωδίες, ενώ σε άλλες περιπτώσεις τα ονόματα των σκοπών μαρτυρούν τουρκική καταγωγή. Ωστόσο στα παράλια είναι πολύ διαδεδομένη η χρήση του κρουστού, σχεδόν απαραίτητη, κατά την επιτέλεση των εννεάσημων σκοπών.

Στο πρώτο σκέλος της εργασίας θα προσπαθήσω να αποσαφηνίσω τους ρυθμολογικούς όρους που χρησιμοποιούμε για τους εννεάσημους σκοπούς Λέσβου οι οποίοι είναι το Ζεϊμπέκικο, ο Καρσιλαμάς και το απτάλικο και στη συνέχεια θα κάνω ρυθμολογική καταγραφή κάποιων χαρακτηριστικών σκοπών με στόχο να δείξω τη ρυθμολογική προσέγγιση που ακολούθησαν οι παλαιότερες γενιές μέσω της δισκογραφίας.

Στο δεύτερο σκέλος της εργασίας, θα ερευνήσω τον τρόπο που χρησιμοποιούν στην Τουρκία για την περιγραφή των αντίστοιχων ρυθμικών μοτίβων. Στη συνέχεια θα καταγράψω αντίστοιχους ενδεικτικούς σκοπούς του Τουρκικού ρεπερτορίου με σκοπό να δω πως διαχειρίζονται τα ρυθμικά μοτίβα που ανήκουν στο ιδίωμα των zeybek, και ποιος είναι ο ρόλος των κρουστών σε αυτό το ρεπερτόριο.

Στο τρίτο σκέλος της εργασίας, θα δομήσω ένα εγχειρίδιο, στο οποίο επιχειρώ να δείξω τον τρόπο που συστήνω για την ρυθμική διαχείριση των εννεάσημων σκοπών της Λέσβου καθώς και ποιο κρουστό όργανο θα ήταν κατάλληλο για την κάθε περίπτωση μουσικής επιτέλεσης. Αυτό θα γίνει συνθέτοντας μια πληθώρα παραλλαγών των ρυθμικών μοτίβων που συναντάμε στην έρευνα, για το κάθε κρουστό ξεχωριστά, προτείνοντας παράλληλα ποιες τεχνικές θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν στο εκάστοτε όργανο, έτσι ώστε να εμπλουτιστεί η ρυθμική συνοδεία, διατηρώντας ωστόσο την υφολογική ερμηνεία των σκοπών. Επιπλέον θα δημιουργήσω την δική μου εκδοχή ρυθμικής συνοδείας για τον κάθε ένα από τους σκοπούς που χρησιμοποίησα στο πρώτο σκέλος τη έρευνας.

Τέλος συνθέτοντας όλα τα σκέλη της εργασίας θα βγάλουμε τα συμπεράσματα της εργασίας τα οποία επιχειρούν να απαντήσουν στα ερωτήματα:

- Είναι ωφέλιμη η χρήση κρουστών οργάνων στην επιτέλεση των εννεάσημων σκοπών της Λέσβου;
- Αν ναι, ποιο κρουστό θα ήταν κατάλληλο για την κάθε περίπτωση;
- Ποιος ο ρόλος των κρουστών στο αντίστοιχο ρεπερτόριο των παραλίων της Μ. Ασία
- Με ποιο τρόπο και ποιες τεχνικές θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει κανείς το κρουστό για τη ρυθμική συνοδεία των εννεάσημων σκοπών
- Τι ονομάζουμε Ζεϊμπέκικο, τι καρσιλαμά και τι απτάλικο στη Λέσβο;

- Ποια η ορολογία που χρησιμοποιούν στην Τουρκία για την περιγραφή των αντίστοιχων ρυθμικών μοτίβων;

1.4 ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΔΙΑΡΘΩΣΗ ΤΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Για να διερευνήσω τον τρόπο ρυθμικής διαχείρισης, τόσο των εννεάσημων σκοπών της Λέσβου, όσο και των αντίστοιχων εννεάσημων σκοπών των Μικρασιατικών παραλίων της Τουρκίας, χρησιμοποίησα τη μέθοδο της καταγραφής. Κατέγραψα επιλεγμένους σκοπούς από τα δύο ρεπερτόρια και στη συνέχεια προχώρησα στη μεταξύ τους σύγκριση. Για την αποσαφήνιση των όρων που χρησιμοποιούνται για την περιγραφή των ρυθμικών μοτίβων, των εννεάσημων σκοπών του Λεσβιακού ρεπερτορίου, στηρίχτηκα στις βιβλιογραφικές αναφορές από μεθόδους κρουστών και ερευνών, είτε πάνω στο Λεσβιακή μουσική, είτε στα συγκεκριμένα ρυθμικά μοτίβα που αφορούν το εν λόγω ρεπερτόριο. Για να επιλύσω τα προβλήματα που συνάντησα από τις αποκλίσεις των απόψεων σχετικά με την ορολογία, χρησιμοποίησα την ανάλυση των καταγραφών του Λεσβιακού ρεπερτορίου.

1.4.1 Διάρθρωση

Αρχικά, ασχολήθηκα με τη μελέτη βιβλίων, ερευνών, άρθρων και μεθόδων κρουστών που έχουν γραφτεί σχετικά με τους εννεάσημους σκοπούς της Λέσβου και της Μ. Ασίας Έλληνες συγγραφείς και ερευνητές, από τη στιγμή που το Λεσβιακό ρεπερτόριο συνδέεται άμεσα με το Μικρασιάτικο ρεπερτόριο. Στη συνέχεια εντόπισα τις ελλείψεις της μέχρι τώρα βιβλιογραφίας, ώστε να εντοπίσω το πεδίο με το οποίο θα ασχοληθώ στην παρούσα μελέτη και εν συνεχεία να επισημάνω τα ανεξερευνήτα πεδία προς μελέτη σε μελλοντικούς ερευνητές. Έπειτα επέλεξα το ρεπερτόριο το οποίο θα με βοηθούσε να αποσαφηνίσω τους όρους, Ζειμπέκικο, Απτάλικο και Καρσιλαμά που συναντάμε στο τοπικό ρεπερτόριο της Λέσβου. Στη συνέχεια δημιούργησα ένα σύστημα καταγραφής ώστε να αποδώσω σε παρτιτούρα τις ρυθμικές καταγραφές του επιλεγμένου ρεπερτορίου και της μετέπειτα πρότασής μου για τη ρυθμική διαχείριση των εννεάσημων σκοπών της Λέσβου, με τη χρήση των κρουστών οργάνων.

Το επόμενο βήμα ήταν να προχωρήσω στην αποσαφήνιση των παραπάνω όρων. Για να γίνει αυτό εντόπισα που συγκλίνουν και που αποκλίνουν οι απόψεις μέσω της βιβλιογραφίας και στη συνέχεια εξέτασα τον κάθε όρο μέσα από τέσσερις παραμέτρους ώστε να καταλήξω σε ένα ασφαλές συμπέρασμα. Ύστερα, προχώρησα στην καταγραφή του επιλεγμένου ρεπερτορίου σχολιάζοντας την ρυθμική διαχείριση του εκάστοτε οργανοπαίκτη, είτε χρησιμοποιώντας κάποιο κρουστό, είτε κάποιο άλλο όργανο ρυθμικής συνοδείας. Έπειτα, επέστρεψα στο προηγούμενο στάδιο της έρευνας, επανεξετάζοντάς το, και συμπεριλαμβάνοντας σε αυτό, τα συμπεράσματα που αποκόμισα από τη διαδικασία του ρυθμικού σχολιασμού του επιλεγμένου ρεπερτορίου.

Ψάχνοντας ηχογραφήσεις και διάφορες εκτελέσεις των εννεάσημων σκοπών της Λέσβου, επιβεβαιώθηκε η αρχική υπόθεση που είχα στο μυαλό μου, όταν αποφάσισα να ξεκινήσω αυτή την έρευνα. Ότι, ενώ υπάρχουν βιβλιογραφικές αναφορές για τη χρήση των κρουστών στο Λεσβιακό ρεπερτόριο, δεν υπάρχουν ηχογραφήσεις με κρουστά σε αυτό, από εκφραστές της τοπικής παράδοσης, ιδίως σε παλαιότερες ηχογραφήσεις, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων. Ακόμη όμως και όταν υπάρχουν απουσιάζει κάθε στοιχείο δεξιοτεχνίας. Έπειτα μου δημιουργήθηκε η ανάγκη να κάνω μια σύγκριση, των εννεάσημων σκοπών της Λέσβου με αντίστοιχους εννεάσημους από τα Μικρασιατικά παράλια της Τουρκίας που ανήκουν στο ιδίωμα των zeybek με σκοπό να εντοπίσω πως διαχειρίζονται εκεί τη ρυθμική συνοδεία και πως ονοματοδοτούν και προσδιορίζουν τα αντίστοιχα ρυθμικά μοτίβα.

Για να γίνει αυτό, προχώρησα στην καταγραφή τριών χαρακτηριστικών σκοπών από το Τουρκικό ρεπερτόριο των παραλίων της Μ. Ασίας και μελέτησα μέσω της βιβλιογραφίας, τον τρόπο που χρησιμοποιούν για να ορίσουν τα ρυθμικά τους μοτίβα. Έτσι αφού μελέτησα τον τρόπο ρυθμικής συνοδείας τόσο στο Λεσβιακό, όσο και στο Τουρκικό ρεπερτόριο είτε από το κρουστό, είτε από την κιθάρα, είτε το σαντούρι, δημιούργησα μία πρόταση ρυθμικής διαχείρισης των εννεάσημων μέσα από τα κρουστά, χρησιμοποιώντας και προτείνοντας τεχνικές με στόχο τη ρυθμική διάνθηση της συνοδείας σχετικά με το Λεσβιακό ρεπερτόριο. Τέλος έκρινα απαραίτητο να δώσω την δική μου εκδοχή ρυθμικής διαχείρισης του επιλεγμένου ρεπερτορίου με στόχο να αναδείξω τον τρόπο που θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν οι διάφορες παραλλαγές και τεχνικές που προτείνω, στο τοπικό ρεπερτόριο της Λέσβου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΑΠΟΣΑΦΗΝΙΣΗ ΟΡΟΛΟΓΙΑΣ ΤΩΝ ΕΝΝΕΑΣΗΜΩΝ ΣΚΟΠΩΝ ΤΗΣ ΛΕΣΒΟΥ

2.1. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ

Η Λέσβος είναι ένα νησί του βορειοανατολικού Αιγαίου με πλούσιο και πολυσχιδή μουσικό χαρακτήρα. Κατά καιρούς έχουν γίνει πολλές έρευνες και μελέτες για το ιστορικοκοινωνικό πλαίσιο, τα μουσικά της δίκτυα, το οργανολόγιο και την εξέλιξή του, όπως επίσης και για τις μουσικές πρακτικές που υπηρετούσε αυτό, κατά το πέρασμα των δεκαετιών. Ακόμη μπορεί κανείς να βρει μεμονωμένες έρευνες μουσικολογικού ενδιαφέροντος, για συγκεκριμένους μουσικούς όπως ο Νίκος Καλαϊτζής και ο Χαρίλαος Ρόδανος. Ωστόσο οι αμιγώς μουσικολογικές έρευνες που υπάρχουν με σκοπό την ανάδειξη της τροπικότητας των μελωδιών της και τον ρυθμολογικό πλούτο του τοπικού ρεπερτορίου, είναι ελάχιστες.

Το βιβλίο «Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο. Λέσβος 19^{ος}-20^{ος} αιώνας», υπό την επιμέλεια του Σωτήρη Χτούρη, είναι ίσως η εκτενέστερη μελέτη που έχουμε βιβλιογραφικά για τη Λεσβιακή μουσική. Στο βιβλίο παρουσιάζεται μία εκτενής έρευνα για το ιστορικό κοινωνικό και οικονομικό προφίλ του νησιού, τα μουσικά δίκτυα, τις μουσικές πρακτικές και το οργανολόγιο με το οποίο επιτελούνταν, βιογραφικά στοιχεία μουσικών της Λέσβου, τις κομπανίες του νησιού όπως επίσης και τις επαγγελματικές πρακτικές που ακολουθούνταν. Ακόμη στο βιβλίο υπάρχουν μουσικές καταγραφές με τραγούδια του κύκλου της ζωής, ναυτικά και παλιά μικρασιάτικα αποτυπωμένα σε πέντε δίσκους. Υπάρχει μια στοιχειώδη μουσικολογική ανάλυση στα κομμάτια από τον Βασίλη Βέτσο (Βέτσος & Αποστολόπουλος, 2000), αλλά και πάλι η μελέτη υπολείπεται σε εκτενή μουσικολογική ανάλυση της μελωδικής πορείας των κομματιών και σε ρυθμική ανάλυση.

Στη συλλογή «Λέσβος Αιολίς τραγούδια και χοροί της Λέσβου» σε επιμέλεια του Νίκου Διονυσόπουλου, που αποτελείται από δύο δίσκους και ένα ένθετο βιβλίο, υπάρχει έρευνα για το ρεπερτόριο της Λέσβου, κάνοντας ανάλυση στα μουσικά δίκτυα και τις ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες που επηρέασαν το τοπικό ρεπερτόριο. Ακόμη υπάρχει μια εκτενής αναφορά στα

χορευτικά μοτίβα του νησιού με έμφαση στο διαφορετικό τρόπο της χορευτικής επιτέλεσης των εννεάσημων από τόπο σε τόπο. Στους δύο δίσκους της συλλογής εμπεριέχονται σαράντα επτά κομμάτια (21+26 αντίστοιχα) στα οποία γίνεται μία στοιχειώδη αναφορά στη ρυθμική δομή, στο χορευτικό μοτίβο, στους συντελεστές και στην προέλευση του εκάστοτε κομματιού. Από τη συλλογή απουσιάζει η μουσικολογική ανάλυση τόσο στη μελωδική πορεία όσο και στο ρυθμικό μοτίβο.

Στη συλλογή «Μουσική από το βορειοανατολικό αιγαίο» υπό την επιμέλεια του Θεοφάνη Σουλακέλλη(Σουλακέλλης, 2009), υπάρχει μια ιστορική αναδρομή για την πορεία και εξέλιξη του νησιού από την αρχαιότητα μέχρι τον 20^ο αιώνα, έρευνα για το ρεπερτόριο, το οργανολόγιο και την εξέλιξη του, αναφορά σε σημαντικές μουσικές προσωπικότητες του νησιού από την αρχαιότητα μέχρι τον 20^ο αιώνα, καθώς και μελέτη για την χορευτική παράδοση του νησιού. Ακόμη στην συλλογή βρίσκονται τέσσερις δίσκοι εκ των οποίων ο ένας είναι με σκοπούς και τραγούδια από το ρεπερτόριο της Λέσβου και αποτελείται από 25 κομμάτια. Από τη συλλογή απουσιάζει η μουσική καταγραφή των κομματιών σε παρτιτούρα, η μουσικολογική ανάλυση της μελωδικής τους πορείας και η ρυθμολογική ανάλυση των κομματιών. Παρέχονται μόνο πληροφορίες για τους συντελεστές, την ηχογράφιση, όπως και κάποια στοιχεία για την προέλευση του εκάστοτε κομματιού.

Στη μελέτη του Νίκου Ανδρικού «Το στοιχείο της τροπικότητας στις μουσικές της Λέσβου» στα πλαίσια του ερευνητικού προγράμματος «Ψηφιακές εφαρμογές προβολής του μουσικού πολιτισμού του βορείου αιγαίου με τη χρήση τεχνολογιών αιχμής –Υπόέργο 1– ψηφιακές εφαρμογές προβολής του μουσικού πολιτισμού του βορείου αιγαίου – Τεκμηρίωση και ψηφιοποίηση οπτικοακουστικού αρχείου»(Ανδρικός, 2023), υπάρχει αναφορά στο ρεπερτόριο της Λέσβου, στο οργανολόγιο, καθώς και μια εκτενή ανάλυση σχετικά με την τροπικότητα των μελωδιών του τοπικού ρεπερτορίου. Επιπλέον έχει γίνει ηχογράφιση και βιντεοσκόπηση είκοσι δύο κομματιών από σύγχρονους εκτελεστές, καθώς και καταγραφή των κομματιών αυτών σε παρτιτούρα. Ακόμη υπάρχει τροπική ανάλυση της μελωδικής πορείας του εκάστοτε κομματιού. Από την μελέτη αυτή, απουσιάζει η ρυθμολογική ανάλυση των κομματιών.

Στο βιβλίο του Πέτρου Κούρτη «Η Ελλάδα των κρουστών του χθες και του σήμερα – Μαθαίνοντας και Εξερευνώντας Τουμπελέκι 1»(Κούρτης, 2013) γίνεται αναφορά στον Ζεϊμπέκικο Μυτιλήνης και Μ. Ασίας με την ρυθμική δομή 2+2+2+3 και εύρος ταχύτητας από 55

έως 90 χτύπους το λεπτό (55-90 bpm). Το ρυθμικό μοτίβο που αποδίδεται στον Ζεϊμπέκικο σύμφωνα με τον Π. Κούρτη χωρίζεται σε δύο εκδοχές, το ‘Παλιό’ και το ‘Νέο’ και προτείνεται από τον συγγραφέα η αυστηρή υποστήριξη των εκδοχών αυτών κατά την επιτέλεση ενός κομματιού. Στη συνέχεια αναφέρεται στο Απτάλικο ως ένα τύπο ζεϊμπέκικου με ρυθμική αγωγή ίδια με αυτή του ζεϊμπέκικου (55-90 bpm) και βασική ρυθμική δομή με το τριμερές μέρος του μέτρου στην αρχή (3+2+2+2). Το ρυθμικό μοτίβο του Απτάλικου εδώ, χωρίζεται επίσης σε δύο εκδοχές (‘Παλιό’ και ‘Νέο’). Ακολουθεί μια αναφορά στον Βαρύ καρσιλαμά ή Καμιλιέρικο. Σε αυτό τον ρυθμό ο Κούρτης προσδίδει τη βασική ρυθμική δομή με το τριμερές μέρος του μέτρου είτε στην αρχή είτε στο τέλος (3+2+2+2 ή 2+2+2+3) και εύρος ταχύτητας από 60 έως 90 χτύπους το λεπτό (60 – 90 bpm). Αναφέρει ακόμη ότι το ρυθμικό μοτίβο που προκύπτει από την ρυθμική δομή 3+2+2+2 είναι ίδιο με αυτό του Απτάλικου και τα κομμάτια που εκτελούνται με αυτή τη δομή χαρακτηρίζονται εξίσου Απτάλικα. Ο λόγος που κατατάσσει το ρυθμικό μοτίβο με αυτή τη ρυθμική δομή (3+2+2+2) μαζί με τον Βαρύ καρσιλαμά είναι η γρηγορότερη ρυθμική αγωγή. Επίσης αναφέρει ότι το ρυθμικό αυτό μοτίβο πέρασε από τη Μ. Ασία και ενσωματώθηκε στο ρεπερτόριο της Λέσβου με την ονομασία Αργός ή Βαρύς Καρσιλαμάς. Παραθέτει επιπλέον τέσσερις βασικές παραλλαγές για κάθε μια από τις δομές του ρυθμικού αυτού μοτίβου. Τέλος αναφέρεται στο ρυθμικό μοτίβο του Καρσιλαμά τον οποίο συναντάμε στις περιοχές της Μ. Ασίας, Θράκης και Μακεδονίας. Η χρονική αγωγή που προσδίδει σε αυτό το ρυθμικό μοτίβο είναι 200 έως 264 χτύποι το λεπτό (200-264 bpm) και βασική ρυθμική του δομή προσδιορίζεται και πάλι με το τριμερές μέρος του μέτρου να βρίσκεται είτε στην αρχή είτε στο τέλος. Εδώ ο συγγραφέας παραθέτει οκτώ παραλλαγές για τη ρυθμική δομή 2+2+2+3 και τέσσερις παραλλαγές για τη ρυθμική δομή 3+2+2+2 καθώς και παρτιτούρα με προτεινόμενο τρόπο συνοδείας του κομματιού Ματέινια από την ανατολική Θράκη που εκτελείται με αυτό το ρυθμικό μοτίβο. Επίσης παραθέτει από μια δίμετρη φράση εισαγωγής και την κάθε ρυθμική δομή. Από τη συγκεκριμένη μέθοδο υπολείπεται η αναφορά στη σχέση μουσικού και χορευτή, ενώ αντιθέτως παρατηρούμε ότι παγιώνεται η αντίληψη ότι ο κρουστός πρέπει να μένει πιστός στην απόδοση μιας εκδοχή του ρυθμικού μοτίβου για να μπορεί να τον ακολουθεί ο χορευτής.

Στο βιβλίο του Λευτέρη Παύλου «Το Τουμπελέκι και Οι Ρυθμοί μέσα από τα τραγούδια, τους χορούς και τους οργανικούς σκοπούς» (Παύλου, 2006) γίνεται αναφορά στα Ζεϊμπέκικα. Ο συγγραφέας εδώ παραθέτει οχτώ τύπους Ζεϊμπέκικου που αντιστοιχούν σε διαφορετικό ρυθμικό μοτίβο ο καθένας, το Καμιλιέρικο, το Παλιό ή Μονό Ζεϊμπέκικο, το Καινούριο ή Διπλό

Ζεϊμπέκικο, το Απτάλικο Μονό Ζεϊμπέκικο, το Απτάλικο Διπλό Ζεϊμπέκικο, το Ανάποδο Ζεϊμπέκικο, το Ζεϊμπέκικο που θυμίζει τσιφτετέλι και το Αραβικό ή Οχτάρι Ζεϊμπέκικο (σε ρυθμική αγωγή οκτώ τετάρτων). Για το Καμιλιέριο αναφέρει ότι είναι από τα πιο γρήγορα, σε ρυθμική αγωγή Ζεϊμπέκικα χωρίς ωστόσο να υπάρχει αναφορά σε εύρος χρονικής αγωγής. Αναφέρει ακόμη πως τα ζεϊμπέκικα στη Λέσβο εκτελούνται σε αργή χρονική αγωγή και χορεύονται αντικρυστά. Για τον κάθε τύπο Ζεϊμπέκικου παραθέτει ενδεικτικά παραδείγματα από το ρεπερτόριο της Ελλάδας και της Μ. Ασίας ενώ στα ρυθμικά μοτίβα Καινούριο ή Διπλό Ζεϊμπέκικο, Απτάλικο διπλό Ζεϊμπέκικο και Αράβικο Ζεϊμπέκικο παρατίθενται προτεινόμενα κομμάτια και από το Λεσβιακό ρεπερτόριο. Ο Λ. Παύλου δεν κάνει καμία αναφορά για την βασική ρυθμική δομή των Ζεϊμπέκικων παρά μόνο παραθέτει ένα ρυθμικό μοτίβο για τον κάθε τύπο. Ωστόσο μπορούμε να καταλάβουμε από τον τρόπο γραφής του ρυθμικού μοτίβου ότι τα Ζεϊμπέκικα: Καμιλιέριο, Μονό και Διπλό και το Ζεϊμπέκικο που θυμίζει τσιφτετέλι, έχουν ρυθμική δομή $2+2+2+3$, το Απτάλικο Μονό και Διπλό Ζεϊμπέκικο ρυθμική δομή $3+2+2+2$ και το Ανάποδο Ζεϊμπέκικο έχει ρυθμική δομή $2+3+2+2$. Στο βιβλίο αναφέρονται ακόμη έξι τύποι Καρσιλαμά: ο Καρσιλαμάς ή Αντικρυστός, ο Αργιλαμάς ή Αγριλαμάς ή Ανάποδος Καρσιλαμάς, ο Πεταχτός Καρσιλαμάς, ο Καρσιλαμάς με ‘Γύφτικο’ χρώμα, ο ‘Άλα Τούρκα’ Καρσιλαμάς και ο Καρσιλαμάς από Τουρκία. Για τον κάθε τύπο καρσιλαμά παραθέτει διαφορετικά ρυθμικά μοτίβα. Στους καρσιλαμάδες αναφέρεται η ρυθμική δομή των ρυθμικών μοτίβων, η οποία είναι $2+2+2+3$, εκτός του Ανάποδου Καρσιλαμά που είναι $2+3+2+2$ και παρατίθενται ενδεικτικά παραδείγματα κομματιών από το ρεπερτόριο της Ελλάδας και της Μ. Ασίας για κάθε τύπο καρσιλαμά. Δεν γίνεται καμία αναφορά στο εύρος χρονικής αγωγής των ρυθμικών μοτίβων, ωστόσο από το ενδεικτικό ρεπερτόριο που παρατίθεται μπορούμε να καταλάβουμε ότι αυτοί οι τύποι καρσιλαμά επιτελούνται σε γρήγορη χρονική αγωγή, από 200 χτύπους το λεπτό και άνω ($200 < \text{bpm}$).

Στο δελτίο άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς, με στοιχείο τον Ζεϊμπέκικο (Δραγούμης et al., n.d.), γίνεται μια εκτενής αναφορά στην χορευτική παράδοση του Ζεϊμπέκικου και στα ρυθμικά μοτίβα με τα οποία επιτελείται. Πρόκειται για μια συλλογική δουλειά την οποία έχουν συνθέσει επτά συγγραφείς – ερευνητές. Γίνεται διαχωρισμός του χορού σε τέσσερις φάσεις επιτέλεσης: τον παραδοσιακό ζεϊμπέκικο, τον αστικολαϊκό, τον ρεμπέτικο και τον σύγχρονο και στη συνέχεια παρουσιάζονται ιστορικά στοιχεία για την ιστορική και κοινωνική καταγωγή του Ζεϊμπέκικου. Σύμφωνα με τους συγγραφείς ο Ζεϊμπέκικος επιτελείται σε εννεάσημο ρυθμό και αποδίδεται σε μέτρο εννέα τετάρτων ($9/4$) ή εννέα ογδώνων ($9/8$). Τα ρυθμικά μοτίβα με τα οποία επιτελείται έχουν

δομή είτε 2+2+2+3, είτε 3+2+2+2, είτε 2+3+2+2. Στη ρυθμική δομή 2+2+2+3 σε μέτρο 9/4 αποδίδονται οι ονομασίες: Ζεϊμπέκικο παλιό βαρύ, Ζεϊμπέκικο παλιό Αϊβαλιώτικο, Ζεϊμπέκικο νέο Αϊβαλιώτικο, Ζεϊμπέκικο καμηλιέριο και Ζεϊμπέκικο παλιό καππαδοκίας. Στη ρυθμική δομή 3+2+2+2 σε μέτρο 9/4 έχουμε τις ονομασίες: Ζεϊμπέκικο απτάλικο παλιό και Ζεϊμπέκικο απτάλικο νέο. Στη ρυθμική δομή 2+2+2+3 σε μέτρο 9/8 έχουμε τις ονομασίες: Ζεϊμπέκικο παλιό Καππαδοκίας βαρύ, Ζεϊμπέκικο καμηλιέριο, Ζεϊμπέκικο καμηλιέριο παλιό, Ζεϊμπέκικο Αϊβαλιώτικο γρήγορο παλιό, Ζεϊμπέκικο Αϊβαλιώτικο γρήγορο νέο και Ζεϊμπέκικο αντικρυστό παλιό Καππαδοκίας. Στη ρυθμική δομή 2+3+2+2 με μέτρο 9/8 προσδίδεται η ονομασία: Ζεϊμπέκικο αργιλαμάς ή αργιλαμάς. Τέλος αναφέρεται και ένα ζεϊμπέκικο σε μέτρο 5/8 και δομή 3+2 από τη Λέσβο με την ονομασία Ζεϊμπέκικο Κιόρογλου. Για κάθε μια από τις παραπάνω ονομασίες παρατίθεται και ένα ρυθμικό μοτίβο. Στην παραπάνω έρευνα, δεν υπάρχει καμία αναφορά στο εύρος ταχύτητας επιτέλεσης των παραπάνω ρυθμικών μοτίβων. Από το μέτρο στο οποίο καταγράφονται τα ρυθμικά μοτίβα και από τους χαρακτηρισμούς ‘Βαρύ’, ‘Αργό’, ‘γρήγορο’ μπορούμε να συμπεράνουμε τη διαφορά στην ταχύτητα μεταξύ των ρυθμών αλλά σίγουρα δεν μπορούμε να διεξάγουμε ένα ασφαλές συμπέρασμα. Μπορούμε ακόμη να συμπεράνουμε ότι στη συγκεκριμένη μελέτη τόσο ο Καρσιλαμάς που συναντάμε στις περιοχές Μ. Ασίας και Λέσβου, όσο και ο Απτάλικος αντιμετωπίζονται ως ένας τύπος ζεϊμπέκικου. Επιπλέον βλέπουμε ότι η περίπτωση του Αϊβαλιώτικου χρησιμοποιείται, εσφαλμένα κατά τη γνώμη μου, ως ένας ξεχωριστός τύπος ζεϊμπέκικου. Το ίδιο συμβαίνει με την περίπτωση του Καμηλιέριου Ζεϊμπέκικου και του Ζεϊμπέκικου Καππαδοκίας. Αυτός ο τρόπος διαχείρισης του ρυθμού μας προτρέπει να παγιώνουμε κάθε φορά ένα συγκεκριμένο ρυθμικό μοτίβο για την επιτέλεση των κομματιών, ιδίως από τη στιγμή που απουσιάζει ο οποιασδήποτε σχολιασμός ή οδηγία για την επιτέλεση τους.

Στο βιβλίο του Θωμά Κοροβίνη, «Οι Ζεϊμπέκοι της Μικράς Ασίας» (Κοροβίνης, 2011) , δεν υπάρχει αναφορά για τους εννεάσημους ρυθμούς στη Λέσβο, ωστόσο υπάρχει εκτενής αναφορά στα ζεϊμπέκικα της Μ. Ασίας με τα οποία είναι άμεσα συνυφασμένοι οι εννεάσημοι ρυθμοί της Λέσβου. Στο συγκεκριμένο βιβλίο υπάρχει μια εκτενής έρευνα για την καταγωγή και την ετοιμολογία των ζεϊμπέκικων καθώς και το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο έδρασαν οι Ζεϊμπέκοι. Υπάρχει ακόμη μια αναφορά στις διαφορετικές ονομασίες των Ζεϊμπέκικων χορών στη Μ. Ασία, στους τόπους όπου επιτελούνταν και στα χαρακτηριστικά των τραγουδιών όπως η θεματολογία τους και η σύνθεση του στίχου. Ο συγγραφέας προτρέπει να ανοίξει το πεδίο για

συστηματικότερη έρευνα σχετικά με τη σχέση του Μικρασιάτικου ζεϊμπέκικου με το Ελληνικό και πως αυτό πέρασε στην νησιωτική παράδοση κάποιων νησιών του ανατολικού αιγαίου όπως η Λέσβος. Από το συγκεκριμένο βιβλίο απουσιάζει εντελώς η μουσικολογική και ρυθμολογική ανάλυση των ζεϊμπέκικων. Από την ανάγνωση του βιβλίου μπορεί κανείς να συμπεράνει ότι το Ζεϊμπέκικο στην Μ. Ασία αντιμετωπίζεται ως ένα ευρύτερο ιδίωμα στο οποίο ανήκουν το απτάλικο και ο καρσιλαμάς.

Στην πτυχιακή εργασία της Σοφίας Αθανασίου με τίτλο «Ο σαντουριέρης Νίκος Καλαϊτζής (Μπινταγιάλας)(Αθανασίου, 2011). Μία συγκριτική προσέγγιση εκτελεστικών τεχνικών στο σαντούρι» γίνεται αναφορά για τις εκτελεστικές πρακτικές του Ζεϊμπέκικου χορού. Εδώ η Σ. Αθανασίου αφορμώμενη από το παίξιμο του Μπινταγιάλα κάνει αναφορά για την ανάγκη της μη μετρονομημένης απόδοσης του ζεϊμπέκικου στη Λέσβο και τη σχέση αλληλεπίδρασης που έχει ο μουσικός με το χορευτή. Στην εργασία υπάρχουν ακόμη βιογραφικά στοιχεία για τον Μπινταγιάλα, στοιχεία για την εξέλιξη του σαντουριού καθώς επίσης και μια συγκριτική μελέτη του τρόπου παιξίματος του Μπινταγιάλα με τον Νίκο Σουσαμλή ή Κακούργο. Από την έρευνα απουσιάζει η εκτενής ανάλυση του ρυθμικού μοτίβου και της τροπικής ανάλυσης των μελωδιών.

Στην πτυχιακή εργασία του Ι. Γκράικου με τίτλο οι «Ο εννεάσημος ρυθμός στις λαϊκές παραδόσεις της υπαίθρου»(Γκράικος, 2018) αναφέρεται μεταξύ άλλων και στους εννεάσημους ρυθμούς που συναντάμε στη Λέσβο. Εδώ ο Γκράικος αναφέρει ότι ο απτάλικος είναι μια υποκατηγορία του Ζεϊμπέκικου και του Καρσιλαμά, δηλαδή υπάρχει ο Απτάλικος Ζεϊμπέκικος και ο Απτάλικος Καρσιλαμάς με ρυθμική δομή 3+2+2+2. Ακόμη αναφέρει ότι στο ρεπερτόριο της Μ. Ασίας ο Απτάλικος είναι υποκατηγορία μόνο του Ζεϊμπέκικου. Στη συνέχεια αναφέρεται στους εννεάσημους ρυθμούς της Λέσβου με ρυθμική δομή 2+2+2+3 με τις ονομασίες αργός καρσιλαμάς ή Καμιλιέρικο, Ζεϊμπέκικο και Καρσιλαμάς. Για το Ζεϊμπέκικο αναφέρει ότι επιτελείται σε αργή ταχύτητα, ενώ δε φαίνεται να αναφέρει κάτι για την ταχύτητα του Αργού Καρσιλαμά και του Καρσιλαμά. Ωστόσο στα παραδείγματα που καταγράφει για ρυθμολογική ανάλυση, ο Αργός Καρσιλαμάς καταγράφεται στα 150 bpm (χτύποι ανά λεπτό) και ο Καρσιλαμάς στα 222 bpm. Στη συγκεκριμένη μελέτη δεν προσδίδεται κάποιο βασικό ρυθμικό μοτίβο για τις παραπάνω ονομασίες αλλά γίνεται σχολιασμός και καταγραφή του ρυθμού μέσα από συγκεκριμένες ηχογραφήσεις.

Ο Δημήτρης Κοφτερός στο άρθρο του στο «Παράδοση και Τέχνη 042» (Κοφτερός, 1998), αναφέρει πως η μόνη διαφορά μεταξύ Ζεϊμπέκικου, Απτάλικου, Καρσιλαμά και Αϊντίνικου

(γρήγορου καρσιλαμά), είναι η ταχύτητα επιτέλεσής τους. Πρώτα είναι τα Βαριά Ζεϊμπέκικα σε αργή χρονική αγωγή, ακολουθούν τα απτάλικά ή Λαφριά Ζεϊμπέκικα τα οποία είναι πιο γρήγορα από Βαριά Ζεϊμπέκικα, στη συνέχεια έχουμε του Καρσιλαμάδες οι οποίοι είναι πιο γρήγοροι από τα Απτάλικα και τέλος τα Αϊντίνικα τα οποία είναι πιο γρήγορα από τους Καρσιλαμάδες. Στο άρθρο δεν δίνεται το εύρος ταχύτητας για κάθε μια από τις παραπάνω κατηγορίες που αναφέρει. Επιπλέον δεν αναφέρονται οι διαφορές στη χορευτική επιτέλεση που μπορεί να παρουσιάζει η κάθε κατηγορία.

Το ντοκιμαντέρ «Απτάλικο» της εκπομπής «Ελλήνων Δρώμενα» (Μελίκης, 2013) είναι γυρισμένο στη Λέσβο και μέσα έχει συνεντεύξεις από λαϊκούς ανθρώπους που είναι ενεργοί στα τοπικά γλέντια και πανηγύρια. Παρότι δεν υπάρχει κάποιο επιστημονικό υπόβαθρο ή κάποιου είδους τεκμηρίωση, τέτοιου είδους συνεντεύξεις είναι χρήσιμες για την έρευνα καθώς μας δίνουν την αφιltrάριστη σκοπιά του λαϊκού ανθρώπου. Στο συγκεκριμένο ντοκιμαντέρ αναφέρονται κυρίως πάνω στη χορευτική επιτέλεση του Απτάλικου. Αν και οι ερωτήσεις φαίνεται να είναι κατευθυνόμενες προς τον όρο Απτάλικο, παρατηρούμε ότι οι συνεντευξιαζόμενοι απαντάν πολλές φορές με τον όρο Καρσιλαμά.

Στο βιβλίο του Hamdi Akatay «Universal Darbuka Method» (Akatay, 2013) αναφέρονται τρόποι ρυθμικής διαχείρισης των Usul στην νταρμπούκα. Από εδώ μπορούμε να αντλήσουμε πληροφορίες για τους αντίστοιχους εννεάσημους σκοπούς της Τουρκίας και πως τους ονοματίζουν τις διαφορετικές δομές των ρυθμικών μοτίβων.

Από τα βιβλία των Özkan I. H., Türk Müsikisi Nazariyati ve Usulleri, Ungay M. H., Türk mûsikîsinde usûller ve kudûm και Yarkin F. Ş., Türk müziğinde usuller, άντλησα πληροφορίες για τον τρόπο περιγραφής και ονοματοδοσίας των εννεάσημων ρυθμικών μοτίβων που υπάγονται στο ιδίωμα των Zeybek της Τουρκίας.

Από τα βιβλία της Σιφναίου Ε., Λέσβος. Οικονομική και κοινωνική ιστορία (1840-1912) και των Βαφέα Ν. και Μανδαμαδιώτου, Μ., Τα νησιά του βορειοανατολικού Αιγαίου άντλησα στοιχεία για την οικονομική ζωή του νησιού την περίοδο της τουρκοκρατίας και την εξέλιξη του, μετά την προσάρτησή του στο Ελληνικό κράτος.

2.2 ΟΙ ΕΝΝΕΑΣΗΜΟΙ ΣΚΟΠΟΙ ΣΤΗ ΛΕΣΒΟ

2.2.1 Επιλογή του ρεπερτορίου

Στις μουσικές πρακτικές της Λέσβου, είναι πολλοί οι τρόποι που θα μπορούσε κανείς να επιλέξει το ρεπερτόριο που θα μελετήσει. Ένας τρόπος θα μπορούσε να είναι η επιμέρους καταγωγή ενός κομματιού, άλλος η τροπικότητα του άλλος η δημοφιλία του , άλλος το οργανολόγιο εκτέλεσης του, άλλος μια περίπτωση οργανοπαίκτη κ.α. Για τη συγκεκριμένη έρευνα, τα κριτήρια επιλογής των κομματιών προς καταγραφή ήταν: πρώτον η ρυθμική τους υπόσταση, δηλαδή να ανήκουν στο εννεάσημο ρυθμικό μοτίβο.

Δεύτερον, το ρυθμικό μοτίβο στο οποίο επιτελούνται, θέλοντας να καλυφθούν όλες οι περιπτώσεις εννεάσημων σκοπών που συναντάμε στη Λέσβο. Τρίτον η όποια ρυθμολογική ιδιαιτερότητά τους και τέταρτον η χρονολογία της ηχογράφησης, θέλοντας να βρω όσο το δυνατόν πιο παλιές χρονολογικά ηχογραφήσεις, από εκφραστές της τοπικής μουσικής παράδοσης. Επομένως τα κομμάτια ‘Τσανταρμάς’ και ‘Βαρύ Ζειμπέκικο’ επιλέχθηκαν λόγω του ρυθμικού τους μοτίβου το οποίο ανήκει στην κατηγορία του ζειμπέκικου με ρυθμική δομή 2+2+2+3 και λόγω της ρυθμικής τους ιδιαιτερότητας όπου σε πολλά μέρη του κομματιού δίνεται η αίσθηση ότι η δομή του αλλάζει και γίνεται 3+2+2+2. Το κομμάτι ‘Νέο Μυτιληνιό Ζειμπέκικο’ επιλέχθηκε λόγω του ρυθμικού του μοτίβου, το οποίο ανήκει εξίσου στην κατηγορία του ζειμπέκικου με ρυθμική δομή 3+2+2+2 και λόγω της παλαιότητας της ηχογράφησης που έγινε το 1924. Το κομμάτι ‘Αϊσέ’ επιλέχθηκε λόγω του ρυθμικού του μοτίβου το οποίο έχει ρυθμική δομή 2+2+2+3 και ανήκει στην κατηγορία του γρήγορου καρσιλαμά. Το κομμάτι ‘Μεσοτοπίτικος Καρσιλαμάς’ επιλέχθηκε λόγω του ρυθμικού του μοτίβου, το οποίο ανήκει στην κατηγορία του καρσιλαμά με ρυθμική δομή 3+2+2+2. Τέλος το κομμάτι ‘Παλιός καρσιλαμάς’ επιλέχθηκε λόγω του ρυθμικού του μοτίβου, το οποίο ανήκει στην κατηγορία του καρσιλαμά με ρυθμική δομή 2+2+2+3.


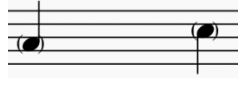




Το κριτήριο επιλογής για τα κομμάτια του Τούρκικου ρεπερτορίου ήταν: να είναι σε εννεάσημο ρυθμό, να ανήκουν στο ιδίωμα των Zeybek, να κατάγονται από την ευρύτερη περιοχή των παραλίων της Μ. Ασίας, ο τύπος του ρυθμικού τους μοτίβου και τέλος οι ηχογραφήσεις να είναι όσο το δυνατόν πιο κοντά χρονολογικά με αυτές του Λεσβιακού ρεπερτορίου.


2.2.2 Σύστημα καταγραφής

Για να καταγράψω τα ρυθμικά μοτίβα τόσο στις καταγραφές των ηχογραφήσεων όσο και στο εγχειρίδιο ρυθμικής διαχείρισης, χρησιμοποιώ το σύστημα του πενταγράμμου. Όπου δεν υπάρχει κρουστό όργανο, καταγράφω τις αξίες που χρησιμοποιεί το εκάστοτε μουσικό όργανο για τη ρυθμική συνοδεία του κομματιού. Σε αυτή την περίπτωση χρησιμοποιώ το τρίτο διάστημα του πενταγράμμου (εκεί όπου θα βρίσκονταν η νότα Ντο αν διαβάζαμε το σύστημα με κλειδί του Σολ) για να τοποθετήσω τις ρυθμικές αξίες. Στην περίπτωση που καταγράφεται κρουστό όργανο χρησιμοποιώ το δεύτερο διάστημα του πενταγράμμου (εκεί όπου θα βρίσκονταν η νότα Λα αν διαβάζαμε το σύστημα με κλειδί του Σολ) για την απόδοση των μπάσων ήχων και το τρίτο διάστημα για τους πρίμους ήχους. Στο τέταρτο διάστημα γράφω σε μικρότερο μέγεθος τις επερίσεις/αποτζιατούρες (grace notes), χρησιμοποιώντας ομάδες των δύο ή τριών δεκάτων έκτων. Στο τέταρτο διάστημα επίσης σημειώνω το χτύπημα στο στεφάνι, όταν πρόκειται για νταούλι, αντικαθιστώντας την κεφαλή της αξίας με το σύμβολο 'x'. Παρακάτω παραθέτω τα σύμβολα που τοποθετούνται κάτω ή πάνω από την κάθε αξία που υποδεικνύουν την χειροθεσία ή κάποιον ιδιαίτερο τεχνικό χειρισμό.

2.2.2.1. Χειροθεσία για Τουμπελέκι

Πίνακας 2.1: Επεξήγηση συμβολισμών για την ερμηνεία των ρυθμών στο τουμπελέκι


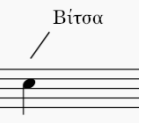


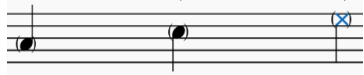
Σύμβολο	Έννοια
	Ο αριστερός συμβολισμός χρησιμοποιείται για τα Μπάσα και ο δεξιός για τα Πρίμα.
	Αξία σε παρένθεση = ανεπαίσθητη/πολύ χαμηλή δυναμική (ghost note)
Δ	Δεξί χέρι: Δ1= δείκτης, Δ2= μέσος, Δ3= παράμεσος, Δ4= μικρό, Δ5= αντίχειρας
A	Αριστερό χέρι: A1= δείκτης, A2= μέσος, A3= παράμεσος, A4= μικρό
N	Νύχι (με τον δείκτη)
S	Σλαπ (slap)
	Τονισμός (accent). Τοποθετείται πάνω από την αξία και της προσδίδει τονισμό, ελαφρά αύξηση της δυναμικής σε σχέση με τις υπόλοιπες αξίες (Βορίσης, n.d.).
	Κλειστό χτύπημα (pop). Όταν η τελεία βρίσκεται πάνω από οποιαδήποτε αξία τότε η κρούση εκτελείται από το αριστερό χέρι (με όποιον δακτυλισμό αναγράφεται κάτω από την αξία) ενώ το δεξί κλείνει ταυτόχρονα την μεμβράνη, με τον αντίχειρα ή το κάτω πλαϊνό στέλεχος του χεριού, στο μέσο της μεμβράνης.
	Όταν έχουμε δύο ή περισσότερες αξίες με τελεία από επάνω (κλειστό χτύπημα), οι οποίες είναι ενωμένες με μια γραμμή (σύζευξη), σημαίνει ότι το δεξί χέρι δεν ανασηκώνεται για να κρούσει ταυτόχρονα με το αριστερό χέρι αλλά παραμένει στο μέσον της μεμβράνης κλείνοντας την. Σε αυτή την περίπτωση το δεξί χέρι μπορεί να μετακινηθεί προς τα πάνω ή προς τα κάτω της μεμβράνης (χωρίς να σηκωθεί) αλλάζοντας την τονικότητα της μεμβράνης.
	Διπλή επέρευση/αποτζιατούρα. Όταν πρόκειται για τουμπελέκι (τούρκικου τύπου), εκτελείται με την διαδοχική κρούση των δαχτύλων 3 και 2 του αριστερού χεριού.

	<p>Τριπλή επείρηση/αποτζιατούρα. Εκτελείται με τη διαδοχική κρούση των δαχτύλων, 3, 2 και 1 είτε του δεξιού είτε του αριστερού χεριού, ή τον συνδυασμό των διαδοχικών χτυπημάτων του δεξιού χεριού με τα δάχτυλα 3 και 2 του αριστερού χεριού</p>
---	---




2.2.2.2 Χειροθεσία για Νταούλι

Στο νταούλι δεν υπάρχει η ανάγκη για επεξήγηση χειροθεσίας κάτω από την κάθε αξία καθώς ο κόπανος (μπάσα) και το στεφάνι εκτελούνται μόνο από το δεξί χέρι σε αυτή τη μέθοδο ενώ η βίτσα (πρίμα) με το αριστερό.

Πίνακας 2.2: Επεξήγηση συμβολισμών για την ερμηνεία των ρυθμών στο νταούλι

Σύμβολο	Έννοια
	<p>Συμβολισμός της εκτέλεσης με τον κόπανο και το δεξί χέρι.</p>
	<p>Συμβολισμός της εκτέλεσης με τη βίτσα και το αριστερό χέρι.</p>
	<p>Συμβολισμός της εκτέλεσης στο στεφάνι και το δεξί χέρι.</p>
	<p>Συμβολισμός της εκτέλεσης με τη βίτσα στο στεφάνι και το αριστερό χέρι.</p>
	<p>Όταν συναντάμε μία αξία σε παρένθεση ισχύει ότι και στο τουμπελέκι, εκτελείται ανεπαίσθητα με πολύ χαμηλή δυναμική π.χ.</p>

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

	<p>Διπλή επείρηση/αποτζιατούρα. Εκτελείται με την γρήγορη κρούση δύο διαδοχικών χτυπημάτων από τη βίτσα.</p>
	<p>Τριπλή επείρηση/αποτζιατούρα. Εκτελείται συνδυάζοντας είτε την κρούση του στεφανιού (με τον κόπανο) και τη γρήγορη διαδοχή δύο χτυπημάτων με τη βίτσα, είτε την γρήγορη κρούση δύο χτυπημάτων στο στεφάνη και τη διαδοχή ενός χτυπήματος από τη βίτσα, είτε με την γρήγορη κρούση δύο χτυπημάτων στα μπάσα και τη διαδοχή ενός χτυπήματος από τη βίτσα.</p>
	<p>Σύμβολο τονισμού (accent) ισχύει ότι ακριβώς και στο τουμπελέκι, ελαφρά αύξηση της δυναμικής</p>

Ο ρυθμός χαρακτηρίζεται από τέσσερα βασικά στοιχεία, το μέτρο, την ταχύτητα, τους τονισμούς και το ρυθμικό μοτίβο (Koonce, 1985). Το τελευταίο είναι γνωστό ότι στον Ελλαδικό χώρο, δανείζεται το όνομά του, είτε από τον εκάστοτε χορό, είτε από ένα συγκεκριμένο σκοπό, είτε από ένα δρώμενο το οποίο επιτελείται από το συγκεκριμένο ρυθμικό μοτίβο και όλα αυτά σε συνδυασμό με την γεωγραφική περιοχή που το συναντάμε. Στη Λέσβο οι ονομασίες που αποδίδονται στα 9σημα ρυθμικά μοτίβα είναι, το ζειμπέκικο, ο καρσιλαμάς, και το απτάλικο. Θα έλεγε κανείς ότι υπάρχει μια σύγχυση αναφορικά με το ποιο ρυθμικό μοτίβο αντιστοιχεί στην κάθε ονομασία. Στις μέχρι τώρα βιβλιογραφικές αναφορές από μεθόδους κρουστών, το ζειμπέκικο αποδίδεται ως ένα ρυθμικό μοτίβο με εξωτερική δομή ρυθμού/παλμό 2+2+2+3 ενώ όταν έχει δομή 3+2+2+2 αναφέρεται ως απτάλικο. Αυτό είναι μια παγιωμένα εσφαλμένη αντίληψη που δυστυχώς συναντάμε μέχρι σήμερα.

Τόσο στο Λεσβιακό όσο και στο Μικρασιάτικο ρεπερτόριο, συναντάμε ζειμπέκικα και με τις δύο ρυθμικές δομές, χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το 'Νέο Μυτιληνιό Ζειμπέκικο' που παρουσιάζεται στην παρούσα έρευνα, με το τριμερές μέρος της ρυθμικής του δομής να βρίσκεται στην αρχή (3+2+2+2). Άλλο ένα τεκμήριο που μας εξασφαλίζει το συμπέρασμα ότι ένα ζειμπέκικο μπορεί να αποδίδεται και με τις δυο ρυθμικές δομές είναι η περίπτωση του ζειμπέκικου 'Τσανταρμάς' που επίσης παρουσιάζεται στην παρούσα έρευνα. Ο Τσανταρμάς είναι ένα ζειμπέκικο που φαινομενικά το τριμερές μέρος του μέτρου βρίσκεται στο τέλος, όμως όπως θα δούμε παρακάτω στην έρευνα, σε κάποια μέτρα μέσα στο κομμάτι η κίνηση της μελωδίας, παραπέμπει ξεκάθαρα ότι το τριμερές μέτρο βρίσκεται στην αρχή. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα από το Μικρασιάτικο ρεπερτόριο που συμβαίνει το ίδιο, είναι το κομμάτι 'Σίνα'. Στις

μεθόδους κρουστών, ο όρος ‘Καρσιλαμάς’ βλέπουμε ότι αποδίδεται μόνο στον καρσιλαμά γρήγορης ρυθμικής αγωγής που συναντάμε στην ευρύτερη περιοχή της Θράκης(Γκράικος, 2018) και της Μακεδονίας(Παντελίδης, 2012) με το τριμερές μέρος του μέτρου να βρίσκεται στο τέλος (2+2+2+3). Σε ένα μεγάλο μέρος του Λεσβιακού ρεπερτορίου συναντάμε καρσιλαμάδες οι οποίοι παρουσιάζουν τα ίδια δομικά χαρακτηριστικά με το ζειμπέκικο, με το τριμερές μέρος του μέτρου να βρίσκεται είτε στην αρχή είτε στο τέλος. Ειδοποιός διαφορά μεταξύ καρσιλαμά και ζειμπέκικου είναι η χρονική αγωγή και η χορευτική επιτέλεση. Τέλος, συναντάμε τον όρο ‘Απτάλικο’. Εδώ στις βιβλιογραφικές αναφορές το απτάλικο συναντάται ως ένα ρυθμικό μοτίβο με το τριμερές μέρος του μέτρου στην αρχή (3+2+2+2), ωστόσο στη Λέσβο φαίνεται ότι το απτάλικο ταυτίζεται πλήρως με τον Καρσιλαμά. Στην προσπάθειά μου να κατηγοριοποιήσω και εν τέλει να ονοματίσω το κάθε ρυθμικό μοτίβο θα αναφερθώ ξεχωριστά σε όλα τα δομικά τους στοιχεία.

2.2.3 Ζειμπέκικο

Τα ζειμπέκικα που συναντάμε στη Λέσβο αποδίδονται σε εννεάσημο ρυθμό με εξωτερική ρυθμική δομή (παλμός/τονισμοί) 2+2+2+3 ή 3+2+2+2. Το εσωτερικό μοίρασμα του ρυθμικού μοτίβου είναι, για την περίπτωση του 2+2+2+3:

Σχήμα 2.1: Απεικόνιση της εσωτερικής ρυθμικής δομής του ζειμπέκικου στη Λέσβο



Στις μεθόδους κρουστών που υπάρχουν μέχρι τώρα, η πρώτη εκδοχή (α) αναφέρεται ως ‘παλιό’, ενώ η δεύτερη ως ‘καινούριο’. Αυτή είναι μια αρκετά προβληματική ορολογία που χρησιμοποιείται από του μουσικούς, και όχι μόνο, καθώς παραπέμπει στην χρονολογική εμφάνιση του κάθε ρυθμικού μοτίβου. Στην πραγματικότητα τα δυο αυτά ρυθμικά μοτίβα συνυπήρχαν χρονολογικά και πολλές φορές όπως στην περίπτωση του σκοπού ‘Ζειμπέκικο Βαρύ’

αναμιγνύονται, δίνοντάς μας άλλη μία βασική δομική μορφή της εσωτερικής διαχείρισης του ζεϊμπέκιου, που έχει ως εξής:

Σχήμα 2.2: Απεικόνιση εναλλακτικής βασικής δομικής μορφής του ζεϊμπέκιου



Φυσικά δεν αποκλείεται να συναντήσουμε και την πιο κάτω δομή:

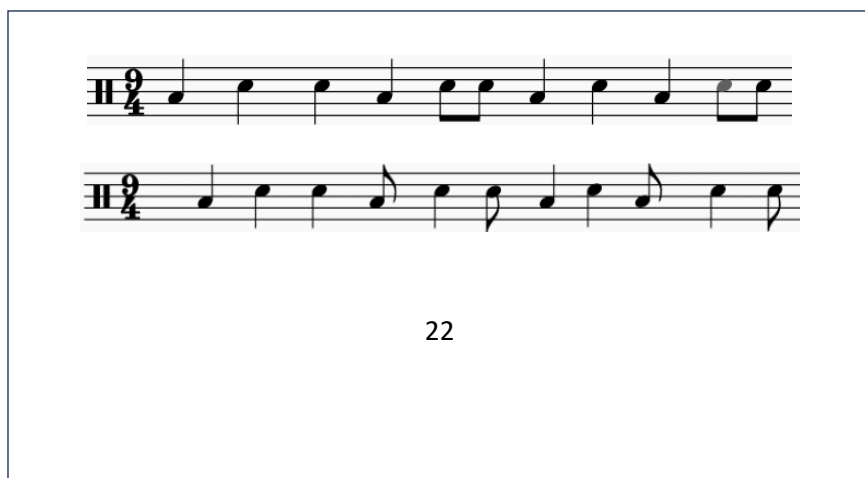
Σχήμα 2.3: Απεικόνιση εναλλακτικής βασικής δομικής μορφής του ζεϊμπέκιου



Γενικά δεν υπάρχει κάποιος κανόνας που να μας υποδεικνύει ποιο ρυθμικό μοτίβο από τα παραπάνω θα χρησιμοποιήσουμε κατά τη μουσική επιτέλεση ενός κομματιού. Πολλές φορές συναντάμε δυο ή περισσότερα στο ίδιο κομμάτι. Ένα κριτήριο επιλογής ρυθμικού μοτίβου είναι η πορεία και οι τονισμοί της μελωδίας, ένα άλλο είναι ο βηματισμός του χορευτή, εφόσον υπάρχει, ένας άλλος θα μπορούσε να είναι το αισθητικό κριτήριο του εκάστοτε μουσικού αρκεί να υπάρχει σύμπνοια με τα υπόλοιπα μέλη της ορχήστρας. Εξαιτίας όλων των παραπάνω παραγόντων είναι πολύ πιθανό να ακούσουμε τον ίδιο σκοπό με διαφορετικούς τρόπους ρυθμικής διαχείρισης.

Αντίστοιχες περιπτώσεις έχουμε και στη ρυθμική δομή με το τριμερές μέρος του μέτρου στην αρχή (3+2+2+2):

Σχήμα 2.4: Βασικές εκδοχές της ρυθμικής δομής του ζεϊμπέκιου με το τριμερές μέρος του μέτρου στην αρχή





Φυσικά, μπορεί να προκύψουν πληθώρα παραλλαγών στα παραπάνω ρυθμικά μοτίβα που εξαρτώνται από την εκάστοτε μελωδία και από τις συνθήκες επιτέλεσης (Σκόρδος, 2012). Για παράδειγμα αλλιώς μπορεί να διαχειριστεί κανείς το ρυθμό παίζοντας σε μια συναυλία όπου η μουσική είναι αποκομμένη από το χορό και μόνος σκοπός είναι η μουσική επιτέλεση, αλλιώς όταν παίζει σε ένα πανηγύρι όπου η μουσική είναι άμεσα συνδεδεμένη με το χορό του εκάστοτε γλεντιστή, αλλιώς όταν παίζει κανείς για κάποιο χορευτικό σύλλογο όπου η μουσική υπάρχει για να εξυπηρετήσει το χορό και τη χορευτική παράσταση και αλλιώς όταν παίζει κανείς σε μια ηχογράφηση σε στούντιο.

Η ταχύτητα που εκτελείται το ζεϊμπέκικο στη Λέσβο εντοπίζεται σε ένα εύρος από περίπου πενήντα χτύπους το λεπτό (50 bpm) έως περίπου εκατό χτύπους το λεπτό (100 bpm). Αυτό το εύρος ταχύτητας οφείλεται κυρίως στις συνθήκες επιτέλεσης που ανέφερα παραπάνω και φυσικά στη διαφορετικότητα της κάθε μελωδίας. Στις αρχές του αιώνα, τα ζεϊμπέκικα εκτελούνταν σε αργή χρονική αγωγή και χορεύονταν σε ζευγάρια (Μάργαρη, 1996), χωρίς ωστόσο να αποκλείεται η ατομικότητα στη χορευτική επιτέλεση (Δραγούμης et al., n.d.). Η αργή ταχύτητα επιτρέπει στους χορευτές (ή τον χορευτή) να έχουν μεγαλύτερη κινητική αυτονομία με αυτοσχεδιαστική διάθεση. Ωστόσο στη δισκογραφία εντοπίζονται ζεϊμπέκικα σε πιο γρήγορη χρονική αγωγή όπως είναι το «Νέο Μυτιληνιό Ζεϊμπέκικο» που αναλύεται παρακάτω στην παρούσα έρευνα, κάτι που έχει να κάνει με τη συνθήκη επιτέλεσης, η οποία στην προκειμένη περίπτωση, είναι το στούντιο ηχογράφησης.

2.2.4 Καρσιλαμάς

Έχουμε δύο ειδών καρσιλαμάδες στη Λέσβο. Και οι δύο είναι σε εννεάσημο ρυθμό αλλά παρουσιάζουν κάποιες διαφορές ως προς το ρυθμικό τους μοτίβο, και την ταχύτητα επιτέλεσης. Ο πρώτος τύπος καρσιλαμά καταλαμβάνει το μεγαλύτερο ίσως μέρος του ρεπερτορίου και

συναντάται με διάφορες ονομασίες όπως, βαρύς και απτάλικος(Μάργαρη, 1996). Κινείται στα πρότυπα του Ζεϊμπέκιку με εξωτερικό ρυθμό 2+2+2+3 ή 3+2+2+2. Το βασικό εσωτερικό μοίρασμα του ρυθμικού μοτίβου παραμένει το ίδιο με του Ζεϊμπέκιку.

Η μόνη διακριτή διαφορά που συναντάμε ανάμεσα στο Ζεϊμπέκιку και αυτόν τον τύπο καρσιλαμά είναι η ταχύτητα. Ο καρσιλαμάς εκτελείται σε γρηγορότερη ταχύτητα από αυτή του Ζεϊμπέκιку σε ένα εύρος ταχύτητας από περίπου 115 χτύπους το λεπτό (115 bpm) έως 150 χτύπους το λεπτό, αναφορικά με το τέταρτο. Κάτι τέτοιο, σε επίπεδο καταγραφής, μας επιτρέπει να καταγράψουμε τους σκοπούς αυτούς σε μέτρο 9/8 αντί 9/4 που χρησιμοποιούμε για την καταγραφή του ζεϊμπέκιку.

Επομένως για τον παλμό 2+2+2+3 θα διαμορφώναμε το βασικό ρυθμικό μοτίβο ως εξής:

Σχήμα 2.5: Το βασικό ρυθμικό μοτίβο του καρσιλαμά με ρυθμική δομή 2+2+2+3



Και για τον παλμό 3+2+2+2 αντίστοιχα:

Σχήμα 2.6: Το βασικό ρυθμικό μοτίβο του καρσιλαμά με ρυθμική δομή 3+2+2+2



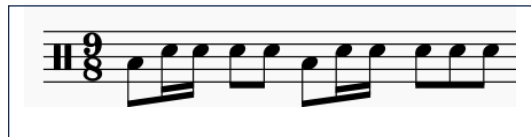
Σε επίπεδο χορευτικής επιτέλεσης ο καρσιλαμάς, όπως άλλωστε προδίδει και το όνομά του που προέρχεται από την τουρκική λέξη καρσί (karşı) που σημαίνει αντίκρυ, χορεύεται αντικρυστά από ένα ζευγάρι ή από μία ομάδα χορευτών. Υπάρχει σχετική κινητική αυτονομία και

αυτοσχεδιαστική διάθεση στο βηματισμό, ωστόσο λόγω της ταχύτητάς του είναι περιορισμένη σε σχέση με την κινητική αυτονομία του Ζεϊμπέκικου (Μάργαρη, 1996). Παρότι το βασικό ρυθμικό μοτίβο παραμένει ίδιο με αυτό του Ζεϊμπέκικου, η διαφορά στην ταχύτητα και τον χορό μας επιτρέπει τη διαφορετική διαχείριση του ως προς τις ρυθμικές παραλλαγές που μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε, κάτι που θα δούμε και θα αναλύσουμε στη συνέχεια της παρούσας έρευνας.

2.2.5 Καρσιλαμάς γρήγορος

Ο δεύτερος τύπος καρσιλαμά που συναντάμε στη Λέσβο είναι επίσης εννεάσημος με εξωτερικό ρυθμό 2+2+2+3 και βασικό εσωτερικό μοίρασμα:

Σχήμα 2.7: Το βασικό μοίρασμα του γρήγορου ή πεταχτού καρσιλαμά



Αυτός ο τύπος καρσιλαμά, με τον συγκεκριμένο παλμό και την ίδια ανάλυση ρυθμικού μοτίβου, είναι ο ίδιος που συναντάμε στις περιοχές της Θράκης και της Μακεδονίας. Στη Λέσβο αναφέρεται επίσης ως «πεταχτός» ή «Αϊδίνικος» (Μάργαρη, 1996). Η ταχύτητα επιτέλεσής του είναι σαφώς γρηγορότερη από αυτή του βαρύ ή απτάλικου καρσιλαμά, με εύρος ταχύτητας από 230 χτύπους το λεπτό (210 bpm) έως 290 χτύπους το λεπτό (290 bpm), αναφορικά με το όγδοο. Χαρακτηριστικά κομμάτια του τοπικού ρεπερτορίου σε αυτό το ρυθμικό μοτίβο είναι το «Αϊσέ» και το «μπαρμπούνι μου θαλασσινό». Και τα δύο αυτά κομμάτια έχουν τις ρίζες τους στη Μ. Ασία, ωστόσο ενσωματώθηκαν πλήρως στο τοπικό ρεπερτόριο. Σε επίπεδο χορευτικής επιτέλεσης ο βηματισμός είναι στυλιζαρισμένος χωρίς να υπάρχει αυτοσχεδιαστική διάθεση. Παλαιότερα ήταν διαδεδομένος και χορεύονταν κυρίως στην ευρύτερη περιοχή του Πλωμαρίου, ωστόσο σήμερα είναι δημοφιλής σε όλες της περιοχές του νησιού.

2.2.6 Απτάλικο

Στις βιβλιογραφικές αναφορές που έχουμε από τις μεθόδους κρουστών το απτάλικο αναφέρεται ως ένα εννεάσημο ρυθμικό μοτίβο όπου δομικά, το τριμερές μέρος του μέτρου βρίσκεται στην αρχή (3+2+2+2). Στο βιβλίο του Θ. Κοροβίνη, ο Γ. Τσαρούχης αναφέρει ότι το απτάλικο, είναι μια Τουρκική εκδοχή ζεϊμπέκικου, όπου ονομάζεται έτσι επειδή χορεύονταν πηδηχτά. Οι

πρόσφυγες της Μ. Ασίας ονομάζανε απτάλη αυτόν που περπατούσε χοροπηδώντας και κουνούσε πολύ το σώμα του (Κοροβίνης, 2011), ωστόσο *apral* στα Τούρκικα σημαίνει ‘ηλίθιος’. Η Ζ. Μάργαρη, αναφέρει το απτάλικο ως ένα τύπο καρσιλαμά (Μάργαρη, 1996). Στη Λέσβο, παρ’ όλα αυτά το απτάλικο φαίνεται να ταυτίζεται πλήρως με τον πρώτο τύπο καρσιλαμά που περιγράφουμε παραπάνω στο υποκεφάλαιο 2.2 της έρευνας. Έχει τα ίδια δομικά χαρακτηριστικά ρυθμικού μοτίβου (2+2+2+3 και 3+2+2+2), επιτελείται στο ίδιο εύρος ταχύτητας και χορεύεται στα ίδια κινητικά πρότυπα με τον καρσιλαμά.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΩΝ ΕΝΝΕΑΣΗΜΩΝ ΣΚΟΠΩΝ ΛΕΣΒΙΑΚΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥΡΚΙΚΟΥ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟΥ

3.1 ΤΣΑΝΤΑΡΜΑΣ

Οργανικός σκοπός διαδεδομένος σε όλη τη Λέσβο. Η ονομασία του προέρχεται από την τουρκική λέξη ‘Jandarma’ που σημαίνει χωροφύλακας. Η εν λόγω ηχογράφιση έγινε το 1988 και συμπεριλαμβάνεται στη συλλογή του «Λέσβος Αιολίς». Το οργανολόγιο του κομματιού αποτελείται από: Κορνέτα (Χρήστος Παντελίδης), βιολί (Παύλος Παρτεβιάν), ακορντεόν (Στρατής Παρτεβιάν) και τουμπελέκι (Τάκης Τατάς). Σύμφωνα με αναφορές όταν υπήρχαν ‘φουσερά’ στην ορχήστρα, συνοδεύονταν από νταούλι (Χτούρης, 2000), ωστόσο στις ηχογραφήσεις του Λεσβιακού ρεπερτορίου σπάνια συναντάμε κρουστό και όταν υπάρχει είναι συνήθως τουμπελέκι, όπου εκτελείται από μη επαγγελματία μουσικό.

Το κομμάτι αποτελείται από τέσσερα θέματα (Α, Β, Γ, Δ) τα οποία παίζονται με την εξής σειρά: Α, Β, Α, Γ, Β, Α, Δ, Α, Β, Α. Το κομμάτι έχει ρυθμική δομή 2+2+2+3, ωστόσο στο τριμερές μέρος του τρίτου μέτρου δίνεται η αίσθηση από τη μελωδική γραμμή ότι η δομή αλλάζει και γίνεται 3+2+2+2. Φαίνεται δηλαδή σαν να ξεκινάει η μελωδική φράση από το τριμερές μέρος του μέτρου τρία, κάτι το οποίο συμβαίνει και στο επόμενο μέτρο ενώ επανέρχεται στο πέμπτο μέτρο. Το ίδιο φαινόμενο συναντάμε και στο έβδομο μέχρι το δέκατο μέτρο, όπου επανέρχεται στο εντέκατο μέτρο. Η χρονική αγωγή του κομματιού στη συγκεκριμένη ηχογράφιση είναι οι εξηνταπέντε περίπου χτύποι το λεπτό (65 bpm). Το τουμπελέκι εδώ φαίνεται να ακολουθεί κατά κύριο λόγο τη μελωδική γραμμή του κομματιού διατηρώντας τα βασικά χαρακτηριστικά του ρυθμικού μοτίβου, αναλύοντας το, σε όγδοα και σε ρυθμικά σχήματα δέκατων έκτων. Το παίξιμο είναι απλό χωρίς να χρησιμοποιούνται ιδιαίτερες τεχνικές και καλλωπισμοί όπως οι επειρήσεις με δάχτυλα, τα κλειστά χτυπήματα στη μεμβράνη ή το ‘σλάπ’ (slap). Για την ανάγκη κατανόησης του φαινομένου

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

μετατόπισης του τριμερούς μέρους του μέτρου μέσα στο κομμάτι, παραθέτω και την μελωδική καταγραφή του κομματιού.

Εικόνα 3.1: ρυθμική καταγραφή του σκοπού «Τσανταρμά» από την ορχήστρα του Σκουτάρου

Τσανταρμάς

♩ = 65-70

Τουμπελέκι

The musical score for 'Tsanarima' is written for the 'Tumbek' instrument in 9/4 time. The tempo is marked as ♩ = 65-70. The score consists of nine measures, each starting with a double bar line and a repeat sign. The first measure is marked with a '2' above the staff, indicating a two-measure rest. The subsequent measures are marked with '3', '4', '5', '6', '7', '8', and '9' above the staff, indicating the number of measures for each rhythmic unit. The notation features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The final measure (9) includes a fermata over a note.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

2

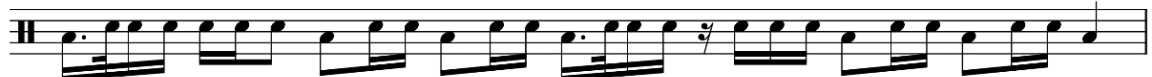
10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



Εικόνα 3.1.2: μελωδική καταγραφή του σκοπού «Τσανταρμάς» από την εκτέλεση της ορχήστρας του Σκουτάρου (Ανδρικός, 2023)

Τσανταρμάς

Πηγή αναφοράς:
Ορχήστρα Σκουτάρου

The image displays a musical score for the piece 'Tsanarimas' in 2/4 time. The score is written on eight staves of music. The first six staves are numbered 1 through 6. The seventh staff is marked with the word 'Fine' above it. The eighth staff is numbered 8. The music features a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

2

Τσανταρμάς



3.2 ΑΪΣΕ

Οργανικός σκοπός διαδεδομένος σε όλο το νησί της Λέσβου, αλλά ιδιαίτερα δημοφιλής στη Δυτική πλευρά του νησιού. Στις μέρες μας είναι γνωστός και με το όνομα «Καρεκλάτος» λόγω των χορευτικών συλλόγων που συνηθίζουν να τον χορεύουν εκτελώντας φιγούρες με τη χρήση μίας καρέκλας. Η συγκεκριμένη ηχογράφιση βρίσκεται στον δίσκο «The Greek folk instruments – Σαντούρι». Το οργανολόγιο που χρησιμοποιήθηκε είναι: Σαντούρι, κιθάρα, μπάσο και κρουστά. Όλα τα όργανα που χρησιμοποιήθηκαν στην ηχογράφιση είναι παιγμένα από τον Νίκο Καλαιτζή ή Μπινταγιάλα. Το κομμάτι αυτό έχει εμφανή επιρροή από το Μικρασιάτικο ρεπερτόριο όπου συναντάται στην εισαγωγή του κομματιού «Η αγάπη είναι καρφίτσα» ωστόσο ενσωματώθηκε πλήρως στο τοπικό ρεπερτόριο. Ακόμη το συναντάμε σε μέρος του οργανικού σκοπού «Σελανίκ» από τη Μακεδονία, σε σύνθεση του Tatyos efendi, ενώ υπάρχει και σε ηχογράφιση του 1910 στο Κάιρο, με τίτλο Bulbul Al-Afrah. Το κομμάτι έχει ρυθμική δομή 2+2+2+3 και εκτελείται σε ταχύτητα 215 χτύπων το λεπτό (215 bpm). Ανήκει στο ρυθμικό μοτίβο του γρήγορου καρσιλαμά.

Η δομή του κομματιού, αποτελείται από τρία θέματα τα οποία παίζονται από δύο φορές το κάθε ένα και όλο αυτό επαναλαμβάνεται τρεις φορές. Στη συγκεκριμένη ηχογράφιση το ρόλο της ρυθμικής συνοδείας αναλαμβάνει το τουμπελέκι. Εδώ κρουστά παίζει ο πολυοργανίστας Μπινταγιάλας, που ενώ είναι επαγγελματίας μουσικός δεν είναι επαγγελματίας κρουστός. Αυτό γίνεται εύκολα αντιληπτό εάν παρατηρήσουμε τη διαχείριση του ρυθμικού μοτίβου στο κομμάτι. Στο κομμάτι χρησιμοποιεί κυρίως κάποιες απλουστευμένες μορφές του βασικού ρυθμικού μοτίβου που αναφέρουμε ως ‘καρσιλαμά γρήγορο’ ενώ στο τρίτο θέμα γίνεται χρήση του βασικού ρυθμικού μοτίβου. Υπάρχει πλήρης απουσία επερείσεων ή άλλων καλλωπιστικών τεχνικών, όπως επίσης και περαιτέρω ανάλυσης του ρυθμού σε δέκατα έκτα ή σε άλλες υποδιαιρέσεις.

Παρατηρούμε ότι γίνεται πολύ συχνά η χρήση ενός ογδούου παρεστιγμένου με ένα δέκατο έκτο που ακολουθείται από όγδοα ή τέταρτα. Αυτό πιθανώς συμβαίνει γιατί ο εκτελεστής θέλει να δώσει την αίσθηση μιας επέρισης με την γρήγορη εναλλαγή των χτυπημάτων. Για αυτό, η εκτέλεση του παρεστιγμένου ογδούου με το δέκατο έκτο, δεν είναι ακριβώς μετρονομημένη, αλλά θα μπορούσαμε να πούμε ότι το δέκατο έκτο τείνει να πλησιάζει τις αξίες που ακολουθούν. Παρ’ότι το παίξιμο είναι απλοϊκό θα μπορούσαμε να πούμε ότι δεν υπολείπεται μεστότητας. Ο Μπινταγιάλας βρίσκει τον τρόπο να ακολουθήσει το βασικό κορμό της μελωδίας δίνοντας παράλληλα τον παλμό και υποστηρίζοντας την μελωδική γραμμή.

Εικόνα 3.2: ρυθμική καταγραφή του σκοπού Αϊσέ από το δίσκο «Σαντούρι»

Αϊσέ

♩ = 215

Τουμπελέκι

A



5



9 B



13



17 Γ



21



26



32



37



41 Γ



ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

2

45



49 A



56

B



60



64

Γ



68



72



3.3 ΖΕΪΜΠΕΚΙΚΟ ΒΑΡΥ

Οργανικός σκοπός από την Αγιάσο της Λέσβου. Υπάρχουν πολλοί σκοποί στη Λέσβο με το ίδιο όνομα, το οποίο προφανώς περιγράφει ότι ένα Ζεϊμπέκικο σε αργή χρονική αγωγή. Ο συγκεκριμένος σκοπός δεν είναι ιδιαίτερα δημοφιλής στο νησί της και δεν περιλαμβάνεται σε κάποια από τις γνωστές συλλογές που έχουν γίνει κατά καιρούς για τη μουσική της Λέσβου. Η ηχογράφηση του συγκεκριμένου κομματιού είναι από το αρχείο του Αναγνωστηρίου της Αγιάσου και πραγματοποιήθηκε τη δεκαετία του 1970. Το οργανολόγιο που χρησιμοποιείται εδώ είναι: βιολί (Χαρίλαος Ρόδανος), Κιθάρα (Σταύρος Ρόδανος) Σαντούρι (Κώστας Ζαφειρίου). Η ρυθμική δομή του κομματιού είναι 2+2+2+3 και χρονική του αγωγή ορίζεται στους 65 χτύπους το λεπτό (65 bpm) ενώ με σταδιακή αύξηση φτάνει έως τα 70 bpm.

Η δομή του κομματιού αποτελείται από τρία θέματα (Α, Β, Γ). Το πρώτο θέμα (Α) αποτελείται τέσσερα μέτρα, το δεύτερο θέμα (Β) από δύο μέτρα και το τρίτο (Γ) από έξι μέτρα. Η δομή αυτή εκτελείται δύο φορές. Το συγκεκριμένο ζεϊμπέκικο παρουσιάζει την ίδια ιδιομορφία με τον 'Τσανταρμά' που αναλύσαμε παραπάνω. Ενώ η ρυθμική του δομή είναι με το τριμερές μέρος του μέτρου στο τέλος, δίνεται η αίσθηση ότι η μελωδική φράση του δεύτερου θέματος ξεκινάει από το τριμερές μέρος του τέταρτου μέτρου του πρώτου θέματος. Αυτό συνεχίζεται και στο τρίτο θέμα δημιουργώντας την ψευδαίσθηση ότι στο δεύτερο και τρίτο θέμα του κομματιού, το τριμερές μέρος του μέτρου, βρίσκεται στην αρχή. Στο έκτο μέτρο του τρίτου θέματος λύνεται αυτή η συνθήκη καθώς η μελωδική γραμμή κάνει μια καταληκτική φράση στο τριμερές μέρος του μέτρου.

Στην ηχογράφηση υπάρχει απουσία κρουστού οργάνου επομένως το ρόλο της ρυθμικής συνοδείας αναλαμβάνει η κιθάρα. Στην πέμπτη κίνηση του μέτρου παρατηρείται μια στάση της μελωδίας έως και την έκτη κίνηση του μέτρου καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού. Εδώ ο Σταύρος Ρόδανος, πολύ έξυπνα, αναλύει το ρυθμικό μοτίβο σε όγδοα προκειμένου να καλυφθεί το κενό, βοηθώντας έτσι τη διατήρηση της χρονικής αγωγής. Αντιθέτως από την πρώτη έως την τέταρτη καθώς και από την έβδομη έως την ένατη κίνηση του μέτρου, όπου η μελωδία είναι πιο πυκνή, κινείται με τις βασικές αξίες του ρυθμικού μοτίβου ώστε να δώσει χώρο στη μελωδική γραμμή. Κατά την πρώτη φορά εκτέλεσης του κομματιού, στο πρώτο μέτρο του δεύτερου θέματος, αναλύει τις αξίες της πρώτης και δεύτερης κίνησης σε όγδοα παίζοντας αρμονική ανάλυση της συγχορδίας στη μπάσα περιοχή της κιθάρας. Το ίδιο κάνει για την τρίτη και τέταρτη κίνηση του

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

μέτρου στο δεύτερο μέτρο του δεύτερου θέματος, αναλύοντας αυτή τη φορά τις αξίες του ρυθμικού μοτίβου σε δέκατα έκτα. Κατά τη δεύτερη φορά εκτέλεσης του κομματιού, στο πρώτο και δεύτερο μέτρο του τρίτου θέματος, αφήνει τη ρυθμική συνοδεία και παίζει τη μελωδική γραμμή του κομματιού. Για την ανάγκη κατανόησης του φαινομένου μετατόπισης του τριμερούς μέρους του μέτρου μέσα στο κομμάτι, παραθέτω και την μελωδική καταγραφή του κομματιού.

Εικόνα 3.3: ρυθμική καταγραφή του σκοπού Ζεϊμπέκικο Βαρύ από το αρχείο του Αναγνωστηρίου της Αγιάσου

Ζεϊμπέκικο Βαρύ

♩ = 65-70

Κιθάρα

A



3

B



6

Γ



8



11

A



14



17 B

Γ



20



Εικόνα 3.4: μελωδική καταγραφή του σκοπού Ζεϊμπέκικο Βαρύ από το αρχείο του Αναγνωστηρίου της Αγιάσου

Ζεϊμπέκικο βαρύ

Πηγή αναφοράς:
Αρχείο Αναγνωστηρίου Αγιάσου

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/8 time signature. It consists of ten staves of music. The first staff is the beginning of the melody. The second staff includes a first ending (marked '1.') and a repeat sign. The third staff includes a second ending (marked '2.'). The fourth through seventh staves continue the main melodic line. The eighth staff is a repeat of the first ending. The ninth staff is the first ending, and the tenth staff is the second ending. The melody is characterized by a steady eighth-note pattern in the first six staves, followed by a more complex rhythmic pattern in the final four staves.

3.4 ΝΕΟ ΜΥΤΙΛΗΝΙΟ ΖΕΪΜΠΕΚΙΚΟ

Οργανικός σκοπός που ηχογραφήθηκε το 1924 στη Νέα Υόρκη, σε δίσκο γραμμοφώνου της Columbia. Το κομμάτι αυτό ανήκει στο τοπικό ρεπερτόριο, ωστόσο δεν είναι από τα δημοφιλή κομμάτια της Λέσβου. Το οργανολόγιο που χρησιμοποιήθηκε στην ηχογράφιση είναι: βιολί (Ιωάννης Κυριακάτης), τσέμπαλο (Ν. Ζαχαράκης) και λαούτο (Φ. Κερφαλλάς). Η ρυθμική δομή του είναι 3+2+2+2. Η δομή της μελωδίας αποτελείται από τέσσερα δίμετρα θέματα τα οποία παίζονται δύο φορές εκτός του δεύτερου θέματος που παίζεται μία φορά.

Όλη η δομή εκτελείται δύο φορές και κλείνει με το πρώτο θέμα. Παρότι στα στοιχεία του δίσκου αναφέρεται η ύπαρξη του λαούτου, αυτό, δεν είναι διακριτό στο ηχητικό δείγμα αλλά διακρίνονται μόνο το τσέμπαλο και το βιολί. Δεν υπάρχει κρουστό στην ηχογράφιση επομένως το ρόλο της ρυθμικής συνοδείας, την έχει αναλάβει το τσέμπαλο στηρίζοντας παράλληλα αρμονικά το κομμάτι. Σε όλο το κομμάτι τηρείται απλή ρυθμική συνοδεία παίζοντας ως επί το πλείστον το βασικό ρυθμικό μοτίβο, ενώ στο τρίτο και στο τέταρτο θέμα εναλλάσσει τη ρυθμική συνοδεία με τη μελωδική γραμμή, δίνοντας την αίσθηση της ρυθμικής και της μελωδικής υποστήριξης του κομματιού.

Το κομμάτι έχει ηχογραφηθεί σε σχετικά γρήγορη χρονική αγωγή, γύρω στους 90 χτύπους το λεπτό (90 bpm). Αυτό πιθανώς συμβαίνει επειδή το κομμάτι ηχογραφήθηκε στην Αμερική από μουσικούς που διέμεναν εκεί και δεν είχαν άμεση σχέση με το τοπικό ρεπερτόριο και τα υφολογικά χαρακτηριστικά της Λεσβιακής μουσικής. Γενικά υπάρχουν ελάχιστες ηχογραφήσεις από εκείνη την εποχή, ενώ σε καμία από αυτές δεν συμμετέχουν ντόπιοι μουσικοί.

Εικόνα 3.5: ρυθμική καταγραφή του σκοπού Νέο Μυτιληνιό Ζειμπέκικο από το Δίσκο Columbia Αμερικής CO-7015F

Νέο Μυτιληνιό Ζειμπέκικο

♩ = 90

Τσέμπαλο

A



4

B



7

Γ



10

Δ



12



13



14

A



16



19

B

Γ



22



2

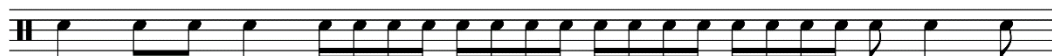
24



25 Δ



26



27



28



30



3.5 ΠΑΛΙΟΣ ΚΑΡΣΙΛΑΜΑΣ

Οργανικός σκοπός από την Αγιάσο της Λέσβου, που είναι δημοφιλής σε ολόκληρο το νησί. Η συγκεκριμένη ηχογράφιση πραγματοποιήθηκε στην Αγιάσο από τον Σίμονα Καρά και περιλαμβάνεται στη συλλογή «Τραγούδια Μυτιλήνης και Χίου» που εκδόθηκε το 1974 από το 'Σύλλογο προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής» (Κοφτερός, 2011). Το οργανολόγιο που χρησιμοποιείται στην συγκεκριμένη ηχογράφιση είναι: βιολί (Χαρίλαος Ρόδανος), Κιθάρα (Σταύρος Ρόδανος) Σαντούρι (Κώστας Ζαφειρίου). Όπως δηλώνει και ο τίτλος του κομματιού θα το εντάσσαμε στην κατηγορία των καρσιλαμάδων.

Η δομή του ρυθμού είναι 2+2+2+3 και επιτελείται σε ταχύτητα 140 χτύπων το λεπτό (140 bpm). Δεν υπάρχει κρουστό στη συγκεκριμένη ηχογράφιση επομένως το ρόλο της ρυθμικής συνοδείας αναλαμβάνει η κιθάρα. Το πρώτο μέτρο του κομματιού μπορούμε να το αντιληφθούμε με δύο τρόπους, είτε σαν ένα ελλιπές μέτρο επτά ογδών όπου η μελωδία εισάγεται στην πρώτη κίνηση του μέτρου, είτε ως ένα κανονικό μέτρο εννέα ογδών που ξεκινάει με παύση τετάρτου και η μελωδία εισάγεται στην τρίτη κίνηση του μέτρου.

Για την καταγραφή του κομματιού επέλεξα την δεύτερη εκδοχή. Η ρυθμική συνοδεία εισάγεται στο τριμερές μέρος του μέτρου. Η δομή του κομματιού αποτελείται από τρία θέματα (Α, Β, Γ) και επαναλαμβάνεται τρεις φορές. Το πρώτο θέμα (Α) αποτελείται από δώδεκα μέτρα, το δεύτερο θέμα (Β) από τέσσερα μέτρα και το τρίτο (Γ) από δύο μέτρα.

Η κιθάρα στην πλειονότητα του κομματιού κρατάει σταθερά το βασικό ρυθμικό μοτίβο ενός τυπικού καρσιλαμά. Στο τέταρτο μέτρο του πρώτου θέματος αναλύει τις τρεις πρώτες κινήσεις του ρυθμικού μοτίβου σε δέκατα έκτα, παίζοντας στην μπάσα περιοχή της κιθάρας την μελωδική γραμμή. Το ίδιο συμβαίνει και στο όγδοο μέτρο του πρώτου θέματος, για τις δύο πρώτες κινήσεις του μέτρου. Στο τέταρτο μέτρο του δεύτερου θέματος αναλύει το τριμερές μέρος του μέτρου σε δέκατα έκτα, παίζοντας και πάλι τη μελωδική γραμμή στην μπάσα περιοχή της κιθάρας. Το ίδιο κάνει και για τα δύο μέτρα του τρίτου θέματος.

Στην επανάληψη του κομματιού, η ρυθμική διαχείριση είναι σχεδόν η ίδια με τη διαφορά ότι δεν αναλύει σε δέκατα έκτα το τριμερές μέρος του μέτρου στο τέταρτο μέτρο του δεύτερου θέματος, αλλά αντί αυτού παίζει το βασικό ρυθμικό μοτίβο. Την Τρίτη φορά που παίζεται το κομμάτι ακολουθεί τον ίδιο τρόπο συνοδείας με την πρώτη φορά με τη διαφορά ότι στο τέταρτο μέτρο του

πρώτου θέματος δεν αναλύει το ρυθμό σε δέκατα έκτα αλλά κρατάει το βασικό ρυθμικό μοτίβο. Ο Σταύρος Ρόδανος καταφέρνει να υποστηρίξει με άρτιο τρόπο το κομμάτι τόσο ρυθμικά όσο και αρμονικά. Παράλληλα υποστηρίζει τη μελωδική πορεία του κομματιού δίνοντας έμφαση σε κάποια σημεία της μελωδίας διατηρώντας όμως απόλυτη αρμονία με τη ρυθμική συνοδεία του κομματιού.

Εικόνα 3.6: ρυθμική καταγραφή του σκοπού Παλιός Καρσιλαμάς από τη συλλογή «Τραγούδια Μυτιλήνης και Χίου»

Παλιός Καρσιλαμάς

♩ = 140
Κιθάρα
A

5

9

13 B

17 Γ A

20

24

28 B

32 Γ

36 A

2

40



44



48

Β



51

Γ



54



3.6 ΜΕΣΟΤΟΠΙΤΙΚΟΣ ΚΑΡΣΙΛΑΜΑΣ

Οργανικός σκοπός από το Μεσότοπο της Λέσβου, ο οποίος όμως είναι ιδιαίτερα δημοφιλής και επιτελείται σε όλες τις περιοχές του νησιού. Η συγκεκριμένη ηχογράφιση πραγματοποιήθηκε στο σπίτι του Νίκου Καλαϊτζή ή «Μπινταγιάλα» από τον Στέλιο Τζελαϊδή το 1979 και κυκλοφόρησε, μεταξύ άλλων, σε κασέτα με τίτλο «τα Μυτιληνιά μας» (Κοφτερός, 2014).

Το οργανολόγιο που χρησιμοποιείται είναι: βιολί (Τάσος Κουλούρης), σαντούρι (Νίκος Καλαϊτζής) και κιθάρα (Χρήστος Παπανικολάου). Όπως υποδηλώνει και ο τίτλος του κομματιού, εντάσσεται στο ρυθμικό μοτίβο του καρσιλαμά με το τριμερές μέρος του μέτρου να βρίσκεται στην αρχή (3+2+2+2). Η δομή της μελωδίας αποτελείται από έξι θέματα, όλο το κομμάτι παίζεται δυο φορές και κλείνει με το πρώτο θέμα. Δεν υπάρχει κρουστό όργανο στην ηχογράφιση, επομένως τη ρυθμική συνοδεία του κομματιού αναλαμβάνει εξ ολοκλήρου η Κιθάρα.

Η ρυθμική συνοδεία στηρίζεται κατά κύριο λόγο στο βασικό ρυθμικό μοτίβο, ενώ αρκετά σημεία υπάρχουν αναλύσεις των υποδιαιρέσεων του μέτρου σε όγδοα, στα οποία ο κιθαρίστας παίζει, στην μπάσα περιοχή της κιθάρας ακολουθώντας διακριτικά τη μελωδία. Η ταχύτητα του κομματιού κυμαίνεται μεταξύ εκατό επτά και εκατό εικοσιδύο χτύπους το λεπτό (107-122 bpm). Στην αρχή για το πρώτο θέμα η ταχύτητα είναι 107 bpm, στη συνέχεια αυξάνεται σταδιακά και μέχρι το έκτο θέμα έχει ανέβει στους 119 bpm. Στη συνέχεια όταν επιστρέφει στο πρώτο θέμα μειώνεται στους 115 bpm και αυξάνεται πάλι σταδιακά μέχρι το έκτο θέμα, στους 122 bpm. Τέλος κλείνει με το πρώτο θέμα στο οποίο μειώνεται η ταχύτητα στους 119 bpm. Αυτή η αυξομείωση της ταχύτητας με ομαλό και φυσικό τρόπο, αποτελούσε χαρακτηριστικό του τρόπου παιξίματος του Νίκου Καλαϊτζή (Αθανασίου, 2011).

Εικόνα 3.7: ρυθμική καταγραφή του σκοπού Μεσοτοπίτικος Καρσιλαμάς από την κασέτα «Τα Μυτιληνιά μας»

Μεσοτοπίτικος Καρσιλαμάς

♩ = 115
Κιθάρα

A

4 B

7 Γ

10

13 Δ

16 E

19 ΣΤ

22 A

25 B

28

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

2

31 Γ



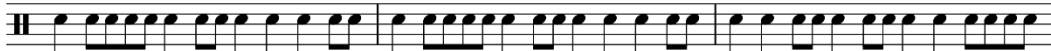
34

Δ



37

Ε

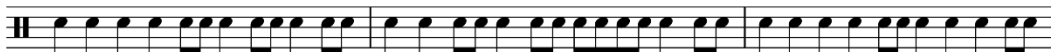


40



43 ΣΤ

Α



46



3.7 HARMANDALI ZEYBEĞİ

Οργανικός σκοπός που ανήκει στο ιδίωμα των ζειμπέκικων του αιγαίου (ege zeybeği). Η ακριβής προσέλευση του είναι άγνωστη, ωστόσο είναι ιδιαίτερα δημοφιλής στην ευρύτερη περιοχή της Σμύρνης και του Αϊδινίου. Η συγκεκριμένη ζωντανή ηχογράφιση, προέρχεται από το αρχείο της Τουρκικής ραδιοφωνίας (TRT) και πραγματοποιήθηκε το 1973. Το οργανολόγιο που χρησιμοποιείται είναι, δύο κλαρίνα και ένα νταούλι. Η χρονική αγωγή του κομματιού ορίζεται στους σαράντα τέσσερεις χτύπους το λεπτό (44 bpm) και ανήκει στο ρυθμικό μοτίβο aksak, όπου το τριμερές μέρος του μέτρου βρίσκεται στο τέλος (2+2+2+3). Λόγω της αργής χρονικής του αγωγής η καταγραφή γίνεται στα εννέα δευτέρα (9/2). Ο συγκεκριμένος σκοπός είναι διαδεδομένος και στην Ελληνική περιοχή του Αιγαίου και συγκεκριμένα στη Λέσβο, σε γρηγορότερη χρονική αγωγή, σε μέτρο 9/4. Το κομμάτι αποτελείται από τρία θέματα (Α, Β, Γ). Το πρώτο θέμα αποτελείται από μια φράση ενός μέτρου που παίζεται δυο φορές το δεύτερο και το τρίτο θέμα αποτελούνται από μια δίμετρη φράση. Η σειρά αυτή παίζεται δύο φορές, τη δεύτερη φορά το τρίτο θέμα παίζεται δύο φορές και το κομμάτι κλείνει με την φράση του πρώτου θέματος. Τη ρυθμική συνοδεία, στη συγκεκριμένη ηχογράφιση, αναλαμβάνει εξ ολοκλήρου το νταούλι. Εδώ παρατηρούμε ότι το νταούλι αναλύει τις υπομονάδες του κομματιού σε μικρότερες υποδιαιρέσεις, χρησιμοποιώντας τέταρτα, όγδοα και δέκατα έκτα. Από τον τρόπο που χειρίζεται το νταούλι το ρυθμικό μοτίβο των εννέα δευτέρων, θα μπορούσε κανείς να αντιληφθεί τις επιμέρους υπομονάδες του μέτρου, ως αυτόνομα ρυθμικά μοτίβα. Έτσι τα διμερή μέρη του μέτρου αναλύονται σε ένα ρυθμικό μοτίβο τεσσάρων τετάρτων και το τριμερές μέρος του μέτρου σε ένα ρυθμικό μοτίβο τεσσάρων τετάρτων με την προσθήκη άλλων δύο τετάρτων στο τέλος. Άρα η μεγάλη αυτή φόρμα των εννέα δευτέρων, θα μπορούσε να γίνει αντιληπτή ως τέσσερα ρυθμικά μοτίβα των τεσσάρων τετάρτων με την προσθήκη δύο τετάρτων στο τέλος. Από πλευρά τεχνικής διαχείρισης του νταουλιού, παρατηρούμε ότι ο οργανοπαίκτης χρησιμοποιεί κάθε φορά διπλή επέριση με τη βίτσα πριν από το μπάσο χτύπημα για τις πέντε πρώτες κινήσεις του μέτρου.

Εικόνα 3.8: ρυθμική καταγραφή του σκοπού Harmandalı από το αρχείο της Τουρκικής Ραδιοφωνίας (TRT)

Harmandalı Zeybeği

♩ = 44
 Νταούλι
 A

2

3 B

4

5 Γ

6

7 A

8

9 B

2



3.8 KORDON ZEYBEĞİ

Οργανικός σκοπός από την περιοχή της Σμύρνης και συγκεκριμένα από το Κορδελιό όπως μαρτυράει το όνομά του (Kordon), ο οποίος διαδόθηκε στην Ελληνική περιοχή του Αιγαίου με το όνομα Απτάλικος. Η ηχογράφηση προέρχεται από τον δίσκο της Kalan με τίτλο «The Unforgettable Clarinetist Of Turkey: Instrumental Improvisations And Traditional Dance Pieces» που κυκλοφόρησε το 1998 και περιέχει ηχογραφήσεις από το αρχείο της Kalan. Έχει ηχογραφηθεί ακόμη, από τον Τάσο Χαλκιά και τον Στέλιο Λαζάρου στην Αμερική το 1961, με τίτλο ‘Απτάλ Χαβασί’, ενώ είναι γνωστό και στην περιοχή του Αϊδινίου με τον τίτλο Aydin Zeybeği. Το οργανολόγιο που χρησιμοποιείται είναι: κλαρίνο(Sükrü Tunar), βιολί, ούτι και κρουστά. Ανήκει στο ρυθμικό μοτίβο oynak όπου το τριμερές μέρος του μέτρου βρίσκεται στην αρχή (3+2+2+2). Η ρυθμική του αγωγή ορίζεται από τους 109 χτύπους το λεπτό και με σταδιακή αύξηση φτάνει τους 130 (109-130 bpm). Το κομμάτι αποτελείται από οκτώ θέματα (Α, Β, Γ, Δ, Ε, ΣΤ, Ζ Η). Τα θέματα είναι δίμετρα εκτός από το τέταρτο που αποτελείται από ένα μέτρο και θα μπορούσε να θεωρηθεί ως γέφυρα. Η σειρά που εκτελούνται τα θέματα είναι Α, Β, Γ, Δ, Ε, ΣΤ, Ζ Η, Ζ, Γ, Δ, Ε, Α, ταξίμι, Α, Β, Γ, Δ και κλείνει με το πρώτο μέτρο του Α θέματος. Τη ρυθμική συνοδεία αναλαμβάνει εξ ολοκλήρου το τουμπέλεκι. Εδώ παρατηρούμε ότι ο κρουστός παίζει σταθερά το βασικό ρυθμικό μοτίβο με μικρές διαφοροποιήσεις στις υποδιαιρέσεις της έκτης κίνησης. Στο πέμπτο μέτρο χρησιμοποιεί διπλή επέρειση πριν από τα δέκατα έκτα της πέμπτης και της έβδομης κίνησης του μέτρου. Αυτό είναι πολύ πιθανό να συμβαίνει και σε άλλα μέτρα στο κομμάτι ωστόσο δεν μπορούν να γίνουν αντιληπτά λόγω της παλαιότητας της ηχογράφησης. Στο ενδιάμεσο ταξίμι του κλαρίνου παίζεται σαν συνοδεία σταθερά το βασικό ρυθμικό μοτίβο.

Εικόνα 3.9: ρυθμική καταγραφή του σκοπού Kordon Zeybeği από το δίσκο «The Unforgettable Clarinetist Of Turkey: Instrumental Improvisations And Traditional Dance Pieces»

Kordon Zeybeği

♩ = 109-130
 Τουμπελέκι

The musical score consists of nine lines of music, each representing a measure. The time signature is 9/8. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The score is marked with Greek letters: Α (1-3), Β (4-6), Γ (7-9), Δ (10-12), Ε (13-15), ΣΤ (16-18), Ζ (19-21), Η (22-24). The word Ταξιμι (Taximi) appears above the 23rd measure. The tempo is indicated as ♩ = 109-130.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

35 A B



39 Γ Δ A



3.9 ΗΟVARDA ZEYBEĐI

Οργανικός σκοπός από την περιοχή του Αιγαίου. Πρόκειται για μία παραλλαγή του Αϊβαλιώτικου ζεϊμπέκικου όπου πέρασε και ενσωματώθηκε στο ρεπερτόριο της Λέσβου. Η ηχογράφιση κυκλοφόρησε το 1953 σε δίσκο της Folkway Records με τίτλο «Folk and traditional music of Turkey». Έχει ηχογραφηθεί ακόμη από τον Ι. Δραγάτη το 1930 με τίτλο «Μυτιληνιό Ζεϊμπέκικο». Το οργανολόγιο εδώ αποτελείται από: κλαρίνο(Sükrü Tunar), βιολί, κανονάκι και τουμπελέκι. Το κομμάτι αποτελείται από τρία δίμετρα θέματα (Α, Β, Γ), τα οποία παίζονται δύο φορές και όλη η δομή του κομματιού παίζεται τρεις φορές. Η ρυθμική αγωγή του κομματιού ορίζεται από τους 95 έως τους 103 χτύπους το λεπτό (95-103 bpm) και χαρακτηρίζεται από το ρυθμικό μοτίβο aksak, όπου το τριμερές μέρος του μέτρου βρίσκεται στο τέλος. Το ρόλο της ρυθμικής συνοδείας του κομματιού αναλαμβάνει εξ ολοκλήρου το κρουστό και συγκεκριμένα το τουμπελέκι. Παρατηρούμε ότι στην πρώτη κίνηση του μέτρου γίνεται κάθε φορά η χρήση παρεστιγμένου τέταρτου, το οποίο δίνει χώρο στην ανάπτυξη της μελωδικής γραμμής. Το ίδιο συμβαίνει και στην Πέμπτη κίνηση του μέτρου.

Εικόνα 3.10: ρυθμική καταγραφή του σκοπού Hovarda Zeybeği από το δίσκο «Folk and traditional music of Turkey»

Hovarda Zeybeği

♩ = 95-103

Τουμπελέκι

A

3

5 B

8 Γ

11 A

14

17 B

20 Γ

23

2

25 A



27



29 B



32

Γ



ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Δε γίνεται χρήση τεχνικών δεξιοτήτων όπως αποτζιατούρες, κλειστά χτυπήματα στη μεμβράνη η ανάλυση των υπομονάδων σε μικρότερες υποδιαιρέσεις, όπως δέκατα έκτα ή τριακοστά δεύτερα, ωστόσο αναλύει σε υποδιαιρέσεις ογδών, ιδίως στην τρίτη, την τέταρτη, την έβδομη, την όγδοη και την ένατη κίνηση του μέτρου διατηρώντας μια καλή ισορροπία ανάμεσα στη ρυθμική συνοδεία και την υποστήριξη της μελωδικής γραμμής.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΚΑΙ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΡΥΘΜΙΚΗΣ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΤΟΥ ΛΕΣΒΙΑΚΟΥ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟΥ

4.1 ΣΥΓΚΡΙΣΗ

Μελετώντας τον τρόπο επιτέλεσης των εννεάσημων σκοπών στο αιγαίο από την πλευρά της Τουρκίας και από την πλευρά της Ελλάδας, μπορούμε να εντοπίσουμε αρκετές ομοιότητες αλλά και αρκετές διαφορές, πέραν του οργανολογίου που χρησιμοποιούνταν στην κάθε πλευρά.

Η πρώτη ειδοποιός διαφορά, είναι ότι στα ζεϊμπέκικα του αιγαίου της Τουρκίας, απουσιάζει εντελώς η αρμονική υποστήριξη των κομματιών μέσω συγχορδιών. Αυτό φαίνεται και από το οργανολόγιο που χρησιμοποιείται στο επιλεγμένο ρεπερτόριο, από το οποίο απουσιάζει κάποιο όργανο αρμονικής συνοδείας όπως η κιθάρα και το λαούτο. Αντιθέτως παρατηρούμε ότι στην περίπτωση του Λεσβιακού ρεπερτορίου υπάρχει πάντα αρμονική συνοδεία στους εννεάσημους είτε από κιθάρα, είτε από ακορντεόν, είτε από το σαντούρι, είτε από οποιοδήποτε άλλο όργανο θα μπορούσε να αναλάβει αυτό το ρόλο.

Μια άλλη διαφορά είναι η χρήση των κρουστών στα δύο αυτά ιδιώματα. Παρατηρούμε ότι στο ρεπερτόριο των εννεάσημων σκοπών της Τουρκίας, υπάρχει σχεδόν πάντα, η χρήση των κρουστών για τη ρυθμική συνοδεία. Στην περίπτωση της Λέσβου αντιθέτως, η χρήση των κρουστών είναι σπάνια, ενώ όταν αυτά απουσιάζουν, το ρόλο της ρυθμικής συνοδείας αναλαμβάνουν συνήθως όργανα όπως η κιθάρα, το σαντούρι, το ακορντεόν, το τρομπόνι και το ευφώνιο (στην περίπτωση της ορχήστρας με «φουσερά»). Επιπλέον υπάρχει διαφορά στην εκτέλεση των κρουστών στα δύο ρεπερτόρια. Στο επιλεγμένο ρεπερτόριο της Τουρκίας γίνεται η χρήση διπλών επερείσεων είτε από το νταούλι, είτε από το τουμπελέκι, γεγονός που δείχνει μεγαλύτερη δεξιοτεχνική εξοικείωση από τους οργανοπαίκτες, κάτι που δε συναντάμε στην εκτέλεση των κρουστών στη Λέσβο, όπου το παίξιμο είναι απλοϊκό.

Άλλη σημαντική διαφορά, είναι η χρήση του μέτρου 9/2 που έχουμε στο ιδίωμα των ζεϊμπέκικων του αιγαίου της Τουρκικής πλευράς. Όπως παρατηρούμε στον σκοπό Harmandali από το επιλεγμένο τουρκικό ρεπερτόριο, ένα τυπικό μέτρο αργού εννεάσημου σκοπού είναι:

Σχήμα 4.1: Το τυπικό μέτρο αργού εννεάσημου σκοπού σύμφωνα με το σκοπό Harmandali:



Ενώ ένα τυπικό μέτρο ενός αργού ζεϊμπέκικου στη Λέσβο όπως ο Τσανταρμάς είναι:

Σχήμα 4.2: Το τυπικό μέτρο αργού εννεάσημου σκοπού σύμφωνα με το σκοπό Τσανταρμάς:



Εδώ, παρατηρούμε τη διαφορά στην ανάπτυξη της φόρμας του εκάστοτε μέτρου. Στην περίπτωση του Harmandali, το τριμερές μέρος του μέτρου, που βρίσκεται στο τέλος είναι δυσδιάκριτο και εύκολα θα μπορούσε κανείς να πεί ότι το μέτρο αποτελείται από τέσσερα τετράσημα ρυθμικά μοτίβα και ένα δίσημο:



ή από τρία τετράσημα ρυθμικά μοτίβα και ένα εξάσημο που όλα μαζί συνθέτουν τη φόρμα των εννέα δευτέρων:



Αντιθέτως, στους αργούς εννεάσημους της Λέσβου, όπως το κομμάτι Τσανταρμάς, όπου το τριμερές μέρος του μέτρου είναι και εδώ στο τέλος, η φόρμα του μέτρου είναι ευδιάκριτη. Αξίζει να σημειωθεί ότι το κομμάτι Harmandali (Χαρμάνταλης) πέρασε στην Ελλάδα και ενσωματώθηκε στο λεσβιακό ρεπερτόριο με τη μορφή των 9/4 και ρυθμικό μοτίβο όπως αυτό του Τσανταρμά.

Το κομμάτι Kordon zeybeği που ανήκει στο ρυθμικό μοτίβο oynak, με το τριμερές μέρος του μέτρου στην αρχή, έχει την ίδια ρυθμική δομή, το ίδιο ρυθμικό μοτίβο και το ίδιο εύρος ταχύτητας με τον Μεσοτοπίτικο Καρσιλαμά. Είναι γνωστό κομμάτι στο ελληνικό ρεπερτόριο και ιδιαίτερα στη Λέσβο, με την ονομασία Απτάλικος.

Το κομμάτι Hovarda zeybeği ανήκει στο ρυθμικό μοτίβο aksak με το τριμερές μέρος του μέτρου στο τέλος και μοιράζεται την ίδια ρυθμική δομή, το ίδιο ρυθμικό μοτίβο και το ίδιο εύρος ταχύτητας, με τον Παλιό Καρσιλαμά. Το Hovarda που το συναντάμε και ως Ayvalik Zeybek το συναντάμε στο ελληνικό ρεπερτόριο, ηχογραφημένο από τον Ι. Δραγάτη, με την ίδια ακριβώς μορφή, με τον τίτλο Μυτιληνιό Ζειμπέκικο. Ωστόσο στο Ελληνικό ρεπερτόριο και ιδιαίτερα στο ρεπερτόριο της Λέσβου είναι δημοφιλές με τον τίτλο Αϊβαλιώτικο Ζειμπέκικο, το οποίο πρόκειται για μια παραλλαγή του Hovarda zeybeği, σε ποιο αργή χρονική αγωγή (όπως του Τσανταρμά) και σε μέτρο 9/4.

Τόσο το Hovarda όσο και το Kordon zeybeği θα τα εντάσσαμε στην κατηγορία των καρσιλαμάδων στη Λέσβο. Άρα μια άλλη σημαντική διαφορά που εντοπίζουμε μεταξύ των εννεάσημων του Τουρκικού αιγαίου με τα αντίστοιχα της Λέσβου, είναι αυτή της ονοματοδοσίας των ρυθμών. Στα δυτικά παράλια της Τουρκίας όλα τα κομμάτια στο επιλεγμένο ρεπερτόριο ανήκουν στο ευρύτερο ιδίωμα των Zeybek όπου δεν περιγράφει τον ρυθμό ή το ρυθμικό μοτίβο αλλά έναν τρόπο επιτέλεσης. Περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το εν λόγω ιδίωμα μπορεί να βρει κανείς στο βιβλίο του Okan Murat Öztürk (Öztürk, 2006). Τα ρυθμικά μοτίβα περιγράφονται μέσα από το σύστημα Usul, το οποίο αφορά καθαρά τη ρυθμική δομή και το ρυθμικό μοτίβο. Έτσι σε ένα εννεάσημο κομμάτι που ανήκει στο ιδίωμα του Zeybek και το ρυθμικό του μοτίβο έχει το τριμερές μέρος του μέτρου στο τέλος θα δίναμε την ονομασία Aksak, ενώ σε ένα αντίστοιχο με το τριμερές μέρος του μέτρου στην αρχή, θα δίναμε την ονομασία Oynak. Στην Ελλάδα οι ονομασίες που αποδίδουμε στα ρυθμικά μοτίβα, είναι άμεσα

συνυφασμένες με τη χορευτική επιτέλεση. Αυτό θα λέγαμε ότι είναι μια προβληματική συνθήκη, καθώς προκύπτουν προβλήματα συνεννόησης όταν ένα ρυθμικό μοτίβο αποκοπεί από την χορευτική του επιτέλεση και τα γεωγραφικά του πλαίσια.

4.2 ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΡΥΘΜΙΚΗΣ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ

Παρακάτω παραθέτω ένα εγχειρίδιο ρυθμικής διαχείρισης των εννεάσημων σκοπών της Λέσβου στο οποίο προτείνω τρόπους και τεχνικές για τη ρυθμική συνοδεία με γνώμονα την ρυθμική διάκλιση των ρυθμικών μοτίβων και τη διατήρηση της ισορροπίας στην υποστήριξη της ρυθμικής συνοδείας και της μελωδικής γραμμής.

Τα εννεάσημα ρυθμικά μοτίβα που συναντάμε στο ρεπερτόριο της Λέσβου είναι μικτοί ρυθμοί, αποτελούμενοι από τις επιμέρους ρυθμικές υπομονάδες του δύο και του τρία, πιο συγκεκριμένα, από τρεις δίσημους και ένα τρίσημο. Σε αυτό το εγχειρίδιο επιχειρώ να αποτυπώσω τους πιθανούς τρόπους διαχείρισης αυτών των υπομονάδων, για τουμπελέκι και νταούλι, με γνώμονα πάντα την απόδοση του τοπικού ρεπερτορίου. Οι παραλλαγές των ρυθμικών μοτίβων που προτείνω δεν είναι απόλυτες, αλλά μπορεί να τις αντιληφθεί κανείς ως ‘οδηγό’ για να σχηματίσει τις δικές του παραλλαγές. Για παράδειγμα μπορεί να αντικατασταθεί το τριμερές μέρος του μέτρου με κάποιο άλλο από τις προτεινόμενες παραλλαγές, σχηματίζοντας μια καινούρια εκδοχή του ρυθμικού μοτίβου. Το ίδιο μπορεί να συμβεί και με οποιοδήποτε από τα διμερή μέρη, δίνοντας μας ατελείωτες επιλογές για τη διαχείριση του ρυθμού. Στη συνέχεια θα αναδείξω τον τρόπο που προτείνω να χρησιμοποιούνται αυτά τα ρυθμικά μοτίβα στα κομμάτια της έρευνας, καθώς και τη χρήση του κατάλληλου κρουστού οργάνου σε σχέση με τον τύπο ορχήστρας και την ρυθμική αγωγή του εκάστοτε σκοπού.

Σκοπός αυτής της πρότασης, είναι να μην παγιωθεί ένας μόνο τρόπος διχείρισης του ρυθμού και να μπορεί να αναπτύξει ο κάθε ένας τις απαραίτητες δεξιότητες, ώστε να μπορεί να συνοδεύει ένα κομμάτι, χρωματίζοντας το, ακολουθώντας παράλληλα με διακριτικότητα την μελωδική γραμμή. Πρέπει κατά τη γνώμη μου να τηρείται μια ισορροπία ώστε το κρουστό να δίνει χώρο στην ανάπτυξη της μελωδίας και να γεμίζει με αξίες όπου κρίνεται απαραίτητο και εξυπηρετεί τη μελωδική γραμμή. Ακόμη, δίνεται η ευκαιρία στον μαθητευόμενο να αναπτύξει κάποιες τεχνικές

δεξιότητες οι οποίες μπορούν να χρησιμοποιηθούν σε οποιοδήποτε ρυθμό, οποιοδήποτε ρεπερτορίου. Η σχετικά αργή χρονική αγωγή που έχουμε, ιδίως στο ζεϊμπέκικο, βοηθά στη μελέτη και ενσωμάτωση των τεχνικών αυτών σε ένα κομμάτι. Ένας χρήσιμος τρόπος μελέτης για την ανάπτυξη των τεχνικών δεξιοτήτων, είναι να απομονώνει κανείς τις υπομονάδες ενός μέτρου που τον δυσκολεύουν τεχνικά και να τις επαναλαμβάνει προσαρμόζοντάς τες στην ταχύτητα που μπορεί να ανταπεξέλθει κάθε φορά. Με αυτό τον τρόπο μπορεί να δημιουργήσει ο καθένας τις δικές του εξατομικευμένες ασκήσεις.

4.2.1 Ζεϊμπέκικο

Στα ζεϊμπέκικα, λόγω της αργής χρονικής αγωγής, αναλύουμε τις υπομονάδες του ρυθμικού μοτίβου με μικρότερες αξίες, προσπαθώντας ωστόσο να διατηρήσουμε τον τονισμό του. Με αυτό τον τρόπο δίνεται συνεχώς η αίσθηση του μετρήματος, κάτι που είναι ιδιαίτερα βοηθητικό όταν υπάρχουν μεγάλες σε διάρκεια αξίες από τη μελωδική γραμμή. Είναι σημαντικό να τονίσουμε ότι, πολλές φορές, οι αξίες που έχουμε μέσα σε ένα μέτρο, δεν είναι απόλυτα μετρονομημένες, αλλά μπορεί να παρουσιάσουν μεγάλη κινητικότητα η αλλιώς «πλαστικότητα». Ένας λόγος που συμβαίνει αυτό, είναι η αυτοσχεδιαστική διάθεση το χορευτή, σε συνδυασμό με την αργή χρονική αγωγή. Υπάρχει μια αμφίδρομη σχέση μεταξύ χορευτή και μουσικού. Ο μουσικός προσπαθεί να ακολουθήσει τον βηματισμό του χορευτή δίνοντας έμφαση στο πάτημά του ενώ παράλληλα ο χορευτής προσπαθεί να ακολουθήσει το ρυθμό του μουσικού. Στην περίπτωση που δεν υπάρχει χορευτής μπορεί να επικρατήσει η ίδια συνθήκη μεταξύ του σολιστικού οργάνου της ορχήστρας, με τον κρουστό.

Εικόνα 4.2.1: πρόταση ρυθμικής διαχείρισης για Ζεϊμπέκικα με τουμπελέκι

Ζεϊμπέκικα παραλλαγές για τουμπελέκι

The musical score consists of ten staves, each representing a variation of a Zeybekik song for the tambourine. The first staff is marked with a treble clef and a 9/4 time signature. Each of the ten staves begins with a small number '2' in the left margin, indicating the variation number. The notation includes various rhythmic figures such as eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and accents (>). Some variations feature more complex patterns with triplets or specific rhythmic motifs characteristic of Zeybekik music.

Εικόνα 4.2.2: πρόταση ρυθμικής διαχείρισης για Ζειμπέκικα με νταούλι

Ζειμπέκικα παραλλαγές για νταούλι

The image displays ten musical staves, numbered 1 through 10, representing rhythmic variations for the Dhol drum. Each staff begins with a treble clef and a 9/4 time signature. The notation uses various rhythmic symbols: vertical stems for quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, as well as rests. Some notes are marked with an 'x' (representing a specific drum sound) or an accent (>). The variations show increasing complexity in rhythm and drum patterns from the first simple melody to the tenth variation, which includes intricate sixteenth-note patterns and rests.

ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΚΑΙ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΡΥΘΜΙΚΗΣ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΤΟΥ ΛΕΣΒΙΑΚΟΥ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟΥ

2

11

Musical staff 11: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with rhythmic markings. It features two groups of eighth notes, each marked with a '3' below it, indicating a triplet. There are also some quarter notes and eighth notes with accents (>) above them.

12

Musical staff 12: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with rhythmic markings. It features a group of eighth notes marked with a '6' below it, followed by several quarter notes and eighth notes with accents (>) above them.

13

Musical staff 13: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with rhythmic markings. It features three groups of eighth notes, each marked with a '6' below it, indicating a sextuplet.

14

Musical staff 14: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with rhythmic markings. It features a group of eighth notes marked with a '6' below it, followed by a group of eighth notes marked with a '3' below it, and another group of eighth notes marked with a '6' below it.

15

Musical staff 15: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with rhythmic markings. It features a group of eighth notes marked with a '6' below it, followed by a group of eighth notes marked with a '3' below it, and another group of eighth notes marked with a '6' below it.

16

Musical staff 16: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with rhythmic markings. It features several groups of eighth notes with accents (>) above them, interspersed with quarter notes.

18

Musical staff 18: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with rhythmic markings. It features a group of eighth notes marked with a '3' below it, followed by several quarter notes and eighth notes, and a group of eighth notes marked with a '6' below it.

19

Musical staff 19: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with rhythmic markings. It features a group of eighth notes marked with a '3' below it, followed by several quarter notes and eighth notes, and two groups of eighth notes marked with a '6' below it.

20

Musical staff 20: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with rhythmic markings. It features a group of eighth notes marked with a '3' below it, followed by several quarter notes and eighth notes, and three groups of eighth notes marked with a '6' below it.

21

Musical staff 21: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with rhythmic markings. It features a group of eighth notes marked with a '3' below it, followed by several quarter notes and eighth notes, and a group of eighth notes marked with a '6' below it.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

3

22



Musical staff 22: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note, then a triplet of eighth notes. The staff continues with eighth notes, some marked with an 'x' above them, and ends with a triplet of eighth notes marked with accents (>).

23



Musical staff 23: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one flat. It starts with a triplet of eighth notes marked with an accent (>), followed by a quarter rest, a quarter note, and another triplet of eighth notes marked with an accent (>). The staff continues with eighth notes, some marked with an 'x' above them, and ends with a triplet of eighth notes marked with an accent (>).

24



Musical staff 24: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a triplet of eighth notes marked with an accent (>), followed by eighth notes, some marked with an 'x' above them, and ends with a triplet of eighth notes marked with an accent (>).

25



Musical staff 25: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one flat. It starts with a triplet of eighth notes marked with an accent (>), followed by eighth notes, some marked with an 'x' above them, and ends with two triplets of eighth notes marked with accents (>).

26



Musical staff 26: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note, eighth notes, some marked with an 'x' above them, and ends with a triplet of eighth notes marked with an accent (>).

27



Musical staff 27: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one flat. It starts with eighth notes, some marked with an 'x' above them, and ends with a triplet of eighth notes marked with an accent (>).

4.2.2 Τσανταρμάς

Εικόνα 4.2.3: πρόταση ρυθμικής διαχείρισης για το σκοπό Τσανταρμά

Τσανταρμάς

Νταούλι ♩ = 65

The musical score for Tsantarmas is written in 9/4 time and consists of 12 staves. The tempo is marked as 'Νταούλι' with a quarter note equal to 65 beats per minute. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, with accents (>) and triplets (3) indicated. Some notes are marked with an 'x' to indicate specific rhythmic values. The score is divided into measures, with measure numbers 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 11, and 12 clearly visible. The overall structure is a continuous rhythmic sequence.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

2

13



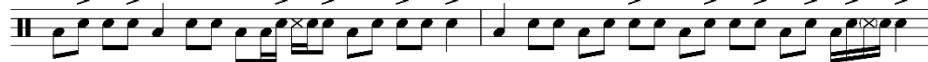
Musical staff 13: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various rests and accents. A triplet of eighth notes is marked with a '3' below it.

14



Musical staff 14: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various rests and accents.

16



Musical staff 16: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various rests and accents.

18



Musical staff 18: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various rests and accents. Two triplet markings are present, each with a '3' below it.

19



Musical staff 19: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various rests and accents. A triplet marking is present with a '3' below it.

20



Musical staff 20: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various rests and accents. A triplet marking is present with a '3' below it.

21



Musical staff 21: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various rests and accents. A triplet marking is present with a '3' below it.

22



Musical staff 22: A single staff of music with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various rests and accents, ending with a double bar line.

4.2.3 Ζεϊμπέκικο Βαρύ

Εικόνα 4.2.4: πρόταση ρυθμικής διαχείρισης για το σκοπό Ζεϊμπέκικο Βαρύ

Ζεϊμπέκικο Βαρύ

♩ = 65
Νταούλι

3

5

7

9

10

11

4.2.4 Νέο Μυτιληνιό Ζεϊμπέκικο

Εικόνα 4.2.5: πρόταση ρυθμικής διαχείρισης για το σκοπό Νέο Μυτιληνιό Ζεϊμπέκικο

Νέο Μυτιληνιό Ζεϊμπέκικο

♩ = 100
 Τουμπελέκι

The musical score consists of eight staves of rhythmic notation in 2/4 time. The tempo is marked as ♩ = 100. The piece is titled 'Νέο Μυτιληνιό Ζεϊμπέκικο' and is identified as 'Τουμπελέκι'. The notation includes various rhythmic patterns, accents (>), and phrasing marks (A, B, Γ, Δ). The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The second staff is marked with a '2' above the staff. The third staff is marked with a '3' and a 'B' above the staff. The fourth staff is marked with a '4' above the staff. The fifth staff is marked with a '5' and a 'Γ' above the staff. The sixth staff is marked with a '6' above the staff. The seventh staff is marked with a '7' and a 'Δ' above the staff. The eighth staff is marked with an '8' above the staff. The notation includes various rhythmic patterns, accents (>), and phrasing marks (A, B, Γ, Δ).

4.2.5 Καρσιλαμάς

Στους καρσιλαμάδες ισχύει ότι και στα ζεϊμπέκικα, αναλύουμε πάλι τις αξίες σε μικρότερες υποδιαιρέσεις διατηρώντας ωστόσο τον τονισμό του βασικού ρυθμικού μοτίβου. Εδώ, λόγω της γρηγορότερης χρονικής αγωγής δε χρειαζόμαστε αυτές τις υποδιαιρέσεις, τόσο για το μέτρημα του χρόνου, όσο για τον χρωματισμό της εκάστοτε μελωδίας. Στους καρσιλαμάδες που είναι σε πιο αργή χρονική αγωγή και τείνουν να πλησιάσουν την ταχύτητα του μοτίβου που περιγράφουμε ως ζεϊμπέκικο, μπορούμε να ακολουθήσουμε την ίδια ρυθμική διαχείριση με αυτό, χρησιμοποιώντας τις παραλλαγές που παραθέτω παραπάνω. Η ρυθμική «πλαστικότητα» παραμένει και στους καρσιλαμάδες, ωστόσο όσο πιο γρήγορη είναι η ταχύτητα του ρυθμού τόσο πιο δυσδιάκριτη ή και μηδαμινή γίνεται αυτή η κινητικότητα των αξιών. Οι παραλλαγές που παραθέτω παρακάτω έχουν γίνει με γνώμονα την απόδοση του τοπικού ρεπερτορίου.

Εικόνα 4.2.6: πρόταση ρυθμικής διαχείρισης για Καρσιλαμά με τουμπελέκι

Καρσιλαμάς παραλλαγές

♩ = 115 - 150

3
5
7
9
11
13
14
15
17

ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΚΑΙ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΡΥΘΜΙΚΗΣ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ ΤΟΥ ΛΕΣΒΙΑΚΟΥ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟΥ

2

18

A3 A2 Δ A3 A2 Δ Δ A A A Δ A Δ A

19

A3 A2 N A3 A2 Δ Δ A A A Δ A Δ A A3 A2 A A

20

A3 A2 Δ A3 A2 Δ Δ A Δ A Δ A

21

Δ Δ A A A Δ Δ A Δ Δ A A A3 A2 N A3 A2 A A A Δ Δ A

23

Δ Δ A A A Δ A Δ A Δ A A Δ A

25

Δ A Δ A Δ A A A A A A A3 A2 N A3 A2 N A3 A2 A A A

27

A3 Δ3 Δ1 A3 Δ3 A3 A2 Δ A A A

Εικόνα 4.2.7: πρόταση ρυθμικής διαχείρισης Καρσιλαμά με νταούλι

Καρσιλαμάς παραλλαγές

♩ = 115 - 150

The musical score consists of 22 measures of music in 8/8 time, with a tempo of 115-150 beats per minute. The notation is written on a single staff in treble clef. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often with grace notes and accents. There are several instances of triplets and sextuplets. The score ends with a double bar line and repeat dots.

4.2.6 Παλιός καρσιλαμός

Εικόνα 4.2.8: πρόταση ρυθμικής διαχείρισης για τον σκοπό Παλιός Καρσιλαμός

Παλιός Καρσιλαμός

♩ = 135
Τουμπελέκι

The musical score consists of 16 measures of music in 8/8 time. The tempo is marked as ♩ = 135. The piece is titled 'Παλιός Καρσιλαμός' and is identified as 'Τουμπελέκι'. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature of 8/8. The melody is written on a single staff with various rhythmic markings (Δ) and fingerings (A3, A2, N, A1) indicated below the notes. The score is divided into measures, with measure numbers 4, 5, 7, 8, 9, 11, 13, 15, and 16 explicitly labeled. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The fingerings suggest a specific playing technique, likely on a baglamas or similar stringed instrument.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

2

17



18



19



4.2.7 Μεσοτοπίτικος καρσιλαμάς

Εικόνα 4.2.9: πρόταση ρυθμικής διαχείρισης για το σκοπό Μεσοτοπίτικος Καρσιλαμάς

Μεσοτοπίτικος Καρσιλαμάς

♩ = 115
 Τουμπελέκι

The musical score is written in 9/4 time and consists of 15 staves. The tempo is marked as ♩ = 115. The piece is titled "Τουμπελέκι". The score includes various rhythmic markings (Δ) and chord symbols (A, A2, A3, N) placed below the notes. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The piece is divided into sections labeled with letters: A (measures 1-4), B (measures 5-8), and Γ (measures 9-15).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

2

16

18

19

20

22

24

26

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

5.1 ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Έχοντας κάνει επισκόπηση της βιβλιογραφίας καθώς επίσης και ανάλυση της ρυθμικής συνοδείας στο επιλεγμένο ρεπερτόριο Λέσβου, κατέληξα σε κάποια συμπεράσματα. Αρχικά θα ήθελα να αναφέρω πως για να θεωρηθεί κάποιο ρυθμικό μοτίβο αυτόνομο και ξεχωριστό από τα υπόλοιπα θα πρέπει να διαφοροποιείται σε ένα ή περισσότερα από τα τέσσερα δομικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν ένα ρυθμό. Σε διαφορετική περίπτωση θεωρείται απλώς μια παραλλαγή ρυθμικού μοτίβου. Έχοντας αυτό ως γνώμονα κατέληξα στο συμπέρασμα ότι το ζειμπέκικο είναι: εννεάσημος ρυθμός με ρυθμική δομή είτε 2+2+2+3, είτε 3+2+2+2, εύρος ταχύτητας από 50 έως 100 χτύπους το λεπτό (50 – 100 bpm) και βασική δομή ρυθμικού μοτίβου:

A. ή

B. ή

A. ή

B.

Η συνδυασμούς αυτών των δύο. Και τα δύο ρυθμικά αυτά μοτίβα, επιδέχονται πλήθος παραλλαγών ανάλογα με την συνθήκη της επιτέλεσής τους.

Απορρίπτω τον χαρακτηρισμό Απτάλικο Ζειμπέκικο, για τη ρυθμική δομή 3+2+2+2 που αναφέρεται στην εργασία του Ι. Γκράικου (Γκράικος, 2018) στις μεθόδους κρουστών του Λ. Παύλου(Παύλου, 2006) και Π.Κούρτη(Κούρτης, 2013) και στο δελτίο άυλης πολιτισμικής κληρονομιάς με αντικείμενο το Ζειμπέκικο(Δραγούμης et al., n.d.) καθώς ο όρος Απτάλικο

συνδέεται με τη χορευτική επιτέλεση όπως αναφέρεται στο βιβλίο του Θωμά Κοροβίνη(Κοροβίνης, 2011) και όχι με το ρυθμικό μοτίβο.

Ο Καρσιλαμάς ή Καρσιλαμάς Βαρύς, έχει την ίδια ρυθμική δομή με το Ζεϊμπέκικο (2+2+2+3 και 3+2+2+2), εύρος ταχύτητας από 115 έως 150 χτύπους το λεπτό (115-150 bpm) και βασική ρυθμική δομή ίδια με αυτή του Ζεϊμπέκικου. Απορίπτω εξίσου τον όρο Απτάλικος Καρσιλαμάς όπως αναφέρεται στην εργασία του Ι. Γκραϊκού, για τους ίδιους λόγους που τον απέρριψα στην περίπτωση του Ζεϊμπέκικου.

Ο γρήγορος Καρσιλαμάς ή Πεταχτός Καρσιλαμάς ή Αϊντίνικος έχει ρυθμική δομή 2+2+2+3, εύρος ταχύτητας από 210 έως 290 χτύπους το λεπτό (220-290 bpm) και βασικό ρυθμικό μοτίβο:



Το Απτάλικο στη Λέσβο ταυτίζεται πλήρως με τον Βαρύ Καρσιλαμά. Έχει την ίδια ρυθμική δομή, το ίδιο εύρος ταχύτητας και την ίδια δομή ρυθμικού μοτίβου. Δέχομαι τον όρο Απτάλικο ως ένα τύπο ζεϊμπέκικου ή καρσιλαμά αλλά μόνο εφόσον υπάρχει κάποια διαφορά στη χορευτική επιτέλεση. Η πληροφόρηση ωστόσο για κάτι τέτοιο είναι αρκετά ελλιπής. Ο Θ. Κοροβίνης(Κοροβίνης, 2011) αναφέρει στο βιβλίο του ότι πρόκειται για μια Τουρκική εκδοχή του Ζεϊμπέκικου όπου οι χορευτές συνήθιζαν να σηκώνουν ψηλά τα πόδια τους. Η Β. Τυροβολά (Τυροβολά, 2009) και η Ζ. Μάργαρη (Μάργαρη, 1996) αναφέρουν τον Απτάλικο ως ένα τύπο Βαρύ καρσιλαμά χωρίς ωστόσο κάποια τεκμηρίωση. Ο Δ. Κοφτερός αναφέρει πως η διαφορά μεταξύ απτάλικου και καρσιλαμά είναι η ταχύτητα. Ο Απτάλικος αναφέρει ότι είναι ελαφρώς πιο γρήγορος από τον Καρσιλαμά χωρίς όμως να δίνει κάποιο εύρος ταχύτητας ή κάποια άλλη τεκμηρίωση. Αντιθέτως στο ντοκιμαντέρ «Απτάλικος» της εκπομπής «Ελλήνων Δρώμενα», παρατηρούμε ότι αναφέρονται για τα ίδια κομμάτια και τον ίδιο χορό, τότε με την ονομασία ‘Απτάλικο’ και τότε ως ‘Καρσιλαμά’. Άλλη μια σημαντική τεκμηρίωση για την άποψη ότι ο όρος Απτάλικο δεν πρέπει να συνδεθεί με τη ρυθμική δομή 3+2+2+2, είναι οι περιπτώσεις των σκοπών ‘Τσανταρμάς’ και ‘Ζεϊμπέκικο Βαρύ’ που έχω καταγράψει στην παρούσα έρευνα. Ενώ ξεκινάμε με τη ρυθμική δομή 2+2+2+3 στην πορεία δημιουργείται η αίσθηση ότι η δομή είναι 3+2+2+2.

Στις βιβλιογραφικές αναφορές, το πρώτο βασικό ρυθμικό μοτίβο (Α) αναφέρεται ως ‘παλιό’ και το δεύτερο (Β) ως ‘καινούριο’. Αυτοί είναι δύο αβάσιμοι όροι για την περιγραφή του ρυθμικού

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

μοτίβου καθώς η ονομασία τους περιγράφει χρονολογική καταγωγή κάτι το οποίο αποδεδειγμένα δεν ισχύει, αντιθέτως, τα δυο αυτά ρυθμικά μοτίβα συνυπήρχαν, χωρίς να μπορούμε να προσδιορίσουμε την χρονολογική τους καταβολή. Από τη μια καταλαβαίνω την ανάγκη δημιουργίας μιας ορολογίας για τη συνεννόηση των μουσικών, από την άλλη κάτι τέτοιο θα παγίωνε έναν τρόπο εκτέλεσης για το εκάστοτε κομμάτι. Κάτι τέτοιο θα ήταν μη λειτουργικό στην επιτέλεση της παραδοσιακής μουσικής, καθώς θα στερούσε την αλληλοεπίδραση με τη μελωδική γραμμή ή με το χορευτή, αλλά ίσως είχε αντίκρισμα στη σύγχρονη μουσική επιτέλεση και δημιουργία, όπου θα έλεγε κανείς ότι δεν υπάρχει αυτή η διαδραστικότητα. Η δική μου πρόταση είναι να μη χαρακτηριστούν τα ρυθμικά μοτίβα με κάποιο ξεχωριστό όνομα αλλά να αντιμετωπιστούν ως δυο πυρήνες του ρυθμικού μοτίβου, τους οποίους μπορεί να χρησιμοποιήσει με απόλυτη ελευθερία ο εκάστοτε εκτελεστής αλληλοεπιδρώντας με τα υπόλοιπα μέλη της ορχήστρας.

Στην ευρύτερη περιοχή της Μ. Ασίας, όλοι οι παραπάνω όροι που περιγράφουμε, ανήκουν στο ευρύτερο ιδίωμα των Ζεϊμπέκικων (Zeybek) και χωρίζονται σε υποκατηγορίες είτε από τον τρόπο της χορευτικής τους επιτέλεσης, είτε από τον τόπο καταγωγής τους, ο οποίος συνήθως δηλώνει διαφορετικά υφολογικά χαρακτηριστικά εκτέλεσης (muğla zeybeği, aydın zeybeği, Kordon zeybeği κ.α.)(Öztürk, 2006). Ωστόσο τα ρυθμικά μοτίβα παραμένουν αυτόνομα ως προς την ονοματοδοσία τους χρησιμοποιώντας το σύστημα των Usul, ένα σύστημα που έχει δημιουργηθεί με σκοπό να περιγράφει καθαρά τη δομή του ρυθμικού μοτίβου. Έτσι για παράδειγμα ένας ρυθμός με δομή 2+2+2+3 ονομάζεται Aksak, ενώ ένας ρυθμός με δομή 3+2+2+2 ονομάζεται Oynak (Ungay, 1981). Κάτι τέτοιο δίνει την δυνατότητα, να έχουμε κομμάτια που να ανήκουν στο ιδίωμα των zeybek, χωρίς να σημαίνει απαραίτητα ότι ανήκουν σε εννεάσημο ρυθμικό μοτίβο, όπως είναι η χαρακτηριστική περίπτωση του Çökertme Zeybeği, που ανήκει σε οκτάσημο ρυθμικό μοτίβο. Μια τέτοια προσπάθεια γίνεται στο δελτίο άυλης πολιτισμικής κληρονομιάς για το Ζεϊμπέκικο, ωστόσο στο ρυθμολογικό κομμάτι έχει αρκετά σφάλματα ως προς την ονοματοδοσία και την παγίωση των ρυθμικών μοτίβων.

Θεωρώ ότι η χρήση των κρουστών στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο είναι απαραίτητη και η απουσία τους από τις ηχογραφήσεις που έχουμε είναι καθαρά συγκυριακό θέμα. Ο λόγος που απουσιάζουν δηλαδή από την δισκογραφία είναι ότι την περίοδο που ηχογραφούταν το υλικό, δεν υπήρχε κάποιος επαγγελματίας εκτελεστής παραδοσιακών κρουστών στη Λέσβο. Παρότι, όπως

είδαμε και στα κομμάτια της έρευνας η ρυθμική συνοδεία μπορεί να εκτελεστεί και από κάποιο άλλο όργανο, όπως η κιθάρα, το σαντούρι, το ευφώνιο κ.α, η ύπαρξη κρουστού θα ενίσχυε την αλληλοεπίδρασή ενός χορευτή με την υπόλοιπη ορχήστρα, θα προσέδιδε περισσότερη ρυθμική κινητικότητα σε ένα κομμάτι και θα αποσυμφόριζε την κιθάρα ή οποιοδήποτε άλλο όργανο από την ρυθμική συνοδεία δίνοντας έτσι περισσότερο χώρο ώστε να ασχοληθούν με την αρμονική συνοδεία ή την υποστήριξη της μελωδικής γραμμής.

Εμπνεόμενος από τα παραδείγματα που έχουμε, από την μουσική επιτέλεση των εννεάσημων, που ανήκουν στο ιδίωμα των Zeybek, στα παράλια της Μ. Ασίας προτείνω τη χρήση του νταουλιού και του τουμπελεκιού για την εκτέλεση των εννεάσημων σκοπών στη Λέσβο. Όπως στην περίπτωση των ζειμπέκικων του αιγαίου της Τουρκίας, έχουμε τη χρήση του νταουλιού όταν η μουσική επιτέλεση γίνεται στην ύπαιθρο και στην ορχήστρα υπάρχουν όργανα όπως ζουρνάδες, ή άλλα παρόμοια όργανα δυνατής έντασης (κυρίως πνευστά), και τη χρήση του τουμπελεκιού, όταν η επιτέλεση πραγματοποιείται σε κλειστούς χώρους και στο οργανολόγιο υπάρχουν όργανα όπως, το βιολί, του κανονάκι, το ούτι, κ.α, έτσι θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν αντίστοιχα στο Λεσβιακό ρεπερτόριο, ανάλογα με τον εκάστοτε τύπο ορχήστρας. Για παράδειγμα όταν το οργανολόγιο αποτελείται από «φυσερά» θα ήταν ιδανική συνθήκη η χρήση του νταουλιού, ενώ όταν αποτελείται από σαντουροβιόλια θα εξυπηρετούσε η χρήση τουμπελεκιού. Βέβαια με τη βοήθεια ηχητικής ενίσχυσης θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν αυτοβούλως με οποιοδήποτε τύπο ορχήστρας.

5.2 ΣΥΝΟΨΗ

Κάνοντας μια σύνοψη της εργασίας, βλέπουμε ότι γίνεται μια προσπάθεια αποσαφήνισης των όρων Ζειμπέκικο, Καρσιλαμάς και Απτάλικο στο Λεσβιακό ρεπερτόριο. Όροι που σε πρώτη ανάγνωση, φαίνονταν απλοί και ξεκάθαροι, αλλά μελετώντας τις πηγές, παρατηρώντας τις αποκλίνοσες απόψεις και επανεξετάζοντάς τους μέσα από μια κριτική ματιά, συμπεράνα ότι εν τέλει, υπάρχει μεγάλη σύγχυση γύρω από αυτούς. Συγκεκριμένα διαπίστωσα ότι στη Λέσβο, ο όρος Καρσιλαμάς με τον όρο Απτάλικο, ταυτίζονται. Στη συνέχεια προχώρησα στην ρυθμική καταγραφή και ρυθμολογική ανάλυση κάποιων χαρακτηριστικών εννεάσημων σκοπών με στόχο να μελετήσω τον τρόπο που κινείται ο ρυθμός, είτε γίνεται χρήση κρουστών, είτε κάποιου άλλου οργάνου ρυθμικής συνοδείας. Έπειτα έκανα το ίδιο με χαρακτηριστικούς σκοπούς από τα

Μικρασιατικά παράλια της Τουρκίας και προχώρησα στη σύγκριση με τους επιλεγμένους σκοπούς του Λεσβιακού ρεπερτορίου. Από εκεί, έβγαλα το συμπέρασμα που απαντάει στο κύριο ερευνητικό ερώτημα της εργασίας, το οποίο είναι, αν θα μπορούσε να προσφέρει ένα κρουστό, στη ρυθμική συνοδεία του Λεσβιακού ρεπερτορίου. Επιπλέον η καταγραφή και ανάλυση του επιλεγμένου ρεπερτορίου, με βοήθησε να ισχυροποιήσω τη θέση μου σχετικά με τη ρυθμική δομή των ρυθμικών μοτίβων του Ζεϊμπέκικο, του Καρσιλαμά και κατά συνέπεια του Απτάλικου, η οποία είναι ότι, τόσο στο Ζεϊμπέκικο, όσο και στον καρσιλαμά, έχουμε τις ρυθμικές δομές $2+2+2+3$ και $3+2+2+2$, ενώ υπάρχει μια εσφαλμένη αντίληψη που έχει παγιωθεί, ότι το απτάλικο είναι ένα ζεϊμπέκικο ή ένας καρσιλαμάς με ρυθμική δομή $3+2+2+2$. Τέλος μελετώντας το συγκεκριμένο ρεπερτόριο μέσα από τις υπάρχουσες ηχογραφήσεις, διαπίστωσα αυτό που υπήρχε στην αρχική μου υπόθεση, ότι δηλαδή δεν έχουμε στα χέρια μας ηχογραφήσεις του ρεπερτορίου με τη χρήση παραδοσιακών κρουστών, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, στις οποίες δεν παίζει κάποιος επαγγελματίας οργανοπαίκτης κρουστών. Κατά συνέπεια δεν έχουμε κάποια ασφαλή εικόνα για την εκτελεστική πρακτική των κρουστών στη Λέσβο. Εξ αιτίας αυτού μου δημιουργήθηκε η ανάγκη να φτιάξω εγώ ένα εγχειρίδιο με προτάσεις διαχείρισης του ρυθμού, από τουμπελέκι και νταούλι, χρησιμοποιώντας είτε απλή τεχνική, είτε εξειδικευμένες τεχνικές ώστε να γίνει πιο περίτεχνη η ρυθμική συνοδεία. Στο τελικό στάδιο της έρευνας, έχοντας μελετήσει τον τρόπο ρυθμικής συνοδείας στα μικρασιατικά παράλια της Τουρκίας και στο επιλεγμένο ρεπερτόριο της Λέσβου, παραθέτω τη μου εκδοχή συνοδείας πάνω σε αυτό.

5.3 ΑΝΑΣΤΟΧΑΣΜΟΣ

Κατά τη διάρκεια συγγραφής της παρούσας έρευνας, ήρθα αντιμέτωπος με αρκετές δυσκολίες. Μία από αυτές ήταν οι αποκλίνουσες απόψεις σχετικά με τις ορολογίες Ζεϊμπέκικο, Καρσιλαμάς, Απτάλικο, μια άλλη ήταν το γεγονός ότι δεν υπήρχε προηγουμένως παρόμοια έρευνα ώστε να μπορώ να εμπνευστώ και να κινηθώ κατά τα πρότυπά της. Η σημαντικότερη ωστόσο δυσκολία για εμένα ήταν η διαχείριση του διαθέσιμου χρόνου. Εκ των υστέρων αντιλήφθηκα ότι θα ήταν χρήσιμο να συμπεριλάβω περισσότερους σκοπούς τόσο από το Ελληνικό, όσο και από το Τούρκικο ρεπερτόριο και να δώσω περισσότερη έμφαση στη μεταξύ

τους σύγκριση. Για παράδειγμα, ιδανικά θα ήθελα να κάνω επιπλέον μια καταγραφή της εκδοχής του σκοπού Harmandali με στίχο, που υπάρχει στο Τούρκικο ρεπερτόριο, μια καταγραφή του ίδιου σκοπού στην εκδοχή που έχει ηχογραφηθεί σε μακάμ σαμπά, μια καταγραφή του, όπως αυτός πέρασε και αφομοιώθηκε από το ρεπερτόριο της Λέσβου και στη συνέχεια να κάνω μία σύγκριση μεταξύ τους. Κάτι αντίστοιχο θα ήθελα να κάνω και με τον σκοπό Kordon Zeybeđi και την περίπτωση του σκοπού Απτάλικο, όπως ενσωματώθηκε επίσης στο τοπικό ρεπερτόριο. Επιπλέον θα ήθελα να κάνω σύγκριση του σκοπού Αισέ με τον αντίστοιχο σκοπό που υπάρχει στο Τούρκικο ρεπερτόριο και εμφανίζεται ως θέμα από σύνθεση του Dede Efendi. Ωστόσο η κατά κάποιον τρόπο κακή διαχείριση του χρόνου, δε μου επέτρεψε να προχωρήσω σε μια τόσο εκτενή έρευνα.

5.4 ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΠΕΡΑΙΤΕΡΩ ΕΡΕΥΝΑ

Υπάρχουν ακόμη πολλά πεδία προς μελέτη στις μουσικές πρακτικές της Λέσβου, όπως μια μουσικολογική έρευνα πάνω στην τροπικότητα των σκοπών του νησιού, ή μια περαιτέρω ρυθμολογική ανάλυση στο ευρύτερο ρεπερτόριο, ή μια μελέτη για την μετάβαση και τον τρόπο που αφομοιώθηκαν πολλοί σκοποί από την Μ. Ασία στο Λεσβιακό ρεπερτόριο. Το ρεπερτόριο της Λέσβου, αποτέλεσε το δικό μου κίνητρο για ρυθμολογική μελέτη των εννεάσημων σκοπών της, ωστόσο θα έλεγα ότι υπάρχει ανάγκη για περαιτέρω ανάλυση και στη ρυθμολογία της υπόλοιπης Ελλάδας. Για παράδειγμα η ίδια σύγκριση που επικρατεί με τους όρους που μελετήθηκαν στην παρούσα έρευνα, ισχύει και για τα ρυθμικά μοτίβα των όρων «συρτός» και «μπάλος» ιδίως στις νησιωτικές περιοχές των Δωδεκανήσων, των Κυκλάδων και του Αιγαίου. Ακόμη παρατήρησα ότι απουσιάζει μια συγκριτική έρευνα μεταξύ κοινών σκοπών που συναντάμε στο ρεπερτόριο της Μ. Ασίας και του Αιγαίου. Μια τέτοια μελέτη θα μπορούσε να εστιάσει σε πολλά διαφορετικά επίπεδα, όπως αυτό της μελωδικής ανάλυσης, της αρμονικής ανάλυσης, της ρυθμικής ανάλυσης και της χορευτικής επιτέλεσης. Μια άλλη διαπίστωση που έκανα είναι πως οι ρυθμοί που συναντάμε στο Ελληνικό ρεπερτόριο, αντλούν το όνομα τους αντίστοιχους χορούς που συνοδεύουν. Κάτι τέτοιο δημιουργεί πολύ συχνά παρανοήσεις και συγχύσεις στη συνεννόηση μεταξύ των μουσικών όπως επίσης και στην εκμάθηση των ρυθμικών μοτίβων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η περίπτωση του Απτάλικου όπου άλλοι το εκλαμβάνουν ως έναν τύπο χορού, ενώ άλλοι το εκλαμβάνουν ως ένα εννεάσημο ρυθμικό

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

μοτίβο με το τριμερές μέρος του μέτρου στην αρχή. Άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η περίπτωση του Συρτού. Άλλο ρυθμικό μοτίβο ονομάζουμε συρτό στην στερεά Ελλάδα, άλλο στη Μακεδονία, άλλο στην Κρήτη και άλλο στις περιοχές των Δωδεκανήσων και Κυκλάδων, καθώς η ονομασία συρτός είναι άμεσα συνδεδεμένη με τη χορευτική επιτέλεση. Κατά συνέπεια θεωρώ ότι είναι μείζονος σημασίας, η δημιουργία ενός συστήματος ονομασίας των ρυθμών που θα αφορά αποκλειστικά την εκτέλεση των ρυθμικών μοτίβων. Θα μπορούσαμε να πάρουμε ως παράδειγμα το σύστημα των Usul που χρησιμοποιούν στην Τουρκία. Εκεί τα ζεϊμπέκικα, είτε έχουν ρυθμική δομή 2+2+2+3, ή 3+2+2+2, ή 2+3+2+2, ή 2+2+3+2 ανήκουν σε ένα ευρύτερο ιδίωμα, αυτό των Zeybek το οποίο είναι κάτι πολύ παραπάνω από ένα απλό ρυθμικό μοτίβο ή ένας χορός, αλλά περιγράφει το γενικότερο μουσικό ιδίωμα μιας ευρύτερης γεωγραφικής περιοχής, σαν να λέμε Κρητικά, ή Μακεδονίτικα κ.α (Ανδρικός, 2024). Ωστόσο για να περιγράψουν την κάθε μια από αυτές τις ρυθμικές δομές χρησιμοποιούν ξεχωριστές ονομασίες που ανήκουν στο σύστημα των Usul (Özkan, 1984). Έτσι για παράδειγμα αν θέλουν να περιγράψουν ένα ζεϊμπέκικο με ρυθμική δομή 2+2+2+3 χρησιμοποιούν την ονομασία Aksak, για τη δομή 3+2+2+2 την ονομασία Oynak, για τη ρυθμική δομή 2+3+2+2 την ονομασία Raks Aksagi (Yarkin, 2020) . Αντίστοιχη προσπάθεια σε ζητήματα ονοματοδοσίας των λαϊκών δρόμων για την απόδοση της λαϊκής μουσικής, έχει γίνει από τον Νίκο Ανδρικό (Ανδρικός, 2018). Θεωρώ λοιπόν ότι ένα τέτοιο εγχείρημα, η δημιουργία δηλαδή ενός συστήματος που θα ονοματίζει τους Ελληνικούς ρυθμούς και θα αφορά αποκλειστικά την περιγραφή του ρυθμικού μοτίβου είναι ζωτικής σημασίας και θα έδινε ένα οριστικό τέλος στις διάφορες διαφωνίες ή στις λοιπές παρανοήσεις σχετικά με την Ελληνική ρυθμολογία.

Θα ήταν ευχής έργο η εργασία μου να αποτελέσει ένα σημείο αναφοράς σε νέους ερευνητές που θα αποφασίσουν να ασχοληθούν με τον πολυδιάστατο κόσμο των εννεάσημων σκοπών και γενικότερα με τον ρυθμολογικό πλούτο της Λέσβου.

Βιβλιογραφία

- Akatay, H. (2013). *Ubiversal Darbuka Method*.
- Koonce, F. (1985). *Rhythm vs . Meter*.
<https://www.frankkoonce.com/articles/RhythmVsMeter.pdf>
- Özkan, I. H. (1984). *Türk Müsikisi Nazariyatı ve Usulleri. Kudüm Velveleri. Istanbul: Ötüken Negriyat*.
- Öztürk, O. M. (2006). *Zeybek Kültürü ve Müziği*. PAN YAYINCILIK.
- Ungay, M. H. (1981). *Türk mûsikisinde usûller ve kudüm*. Verlag nicht ermittelbar.
- Yarkin, F. Ş. (2020). *Türk müziğinde usuller*. Pan Yayıncılık.
- Αθανασίου, Σ. (2011). *Ο σαντουριέρης Νίκος Καλαϊτζής (Μπινταγιάλας). Συγκριτική προσέγγιση εκτελεστικών τεχνικών στο σαντούρι*. Πανεπιστήμιο Μακεδονίας.
- Ανδρικός, Ν. (2018). *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι*. Αθήνα: Τόπος.
- Ανδρικός, Ν. (2023). *Το στοιχείο της τροπικότητας στις μουσικές της Λέσβου*.
- Ανδρικός, Ν. (2024). *Ζεϊμπέκικα*.
https://www.facebook.com/nikos.andrikos/posts/7000657563363161?ref=embed_post
- Βαφέας, Ν., & Μανδαμαδιώτου, Μ. (2024). *Τα νησιά του βορειοανατολικού Αιγαίου*.
- Βέτσος, Β., & Αποστολόπουλος, Θ. (2000). *Μια προσέγγιση της μουσικής σημειολογίας*. In *Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο Λέσβος (19ος-20ός Αιώνας)*. Εξάντας.
- Βορίσης, Κ. (n.d.). *Μέθοδος για ταμπούρο I*. ΦΙΛΙΠΠΙΟΣ ΝΑΚΑΣ.
- Γκραίκος, Ι. (2018). *Ο ΕΝΝΕΑΣΗΜΟΣ ΡΥΘΜΟΣ ΣΤΙΣ ΛΑΪΚΕΣ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΠΑΡΑΔΟΣΕΙΣ ΤΗΣ ΥΠΑΙΘΡΟΥ*. ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ.
- Διονυσόπουλος, Ν. (1996). *Η Λέσβος και η μουσική της*. In *Λέσβος Αιολίς*.
- Δουδουνής, Δ. (2023). *Η μουσική και οι μουσικοί της Λέσβου*.
- Δραγούμης, Μ., Τυροβολά, Β., Κοροβίνης, Θ., Κουνάδης, Π., Σταθακόπουλος, Δ., Κολοβός, Θ., & Κούκα, Ε. (n.d.). *Δελτίο στοιχείου Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς, Ζεϊμπέκικος*.
- Κοροβίνης, Θ. (2011). *Οι Ζεϊμπέκοι της Μικράς Ασίας*. ΑΓΡΑ.
- Κούρτης, Π. (2013). *Μαθαίνοντας & εξερευνώντας το τουμπελέκι I*. ΦΙΛΙΠΠΙΟΣ ΝΑΚΑΣ.
- Κοφτερός, Δ. (1998). *Ο Καρσιλαμάς στη Λέσβο. Παράδοση Και Τέχνη, 042*.
- Κοφτερός, Δ. (2011). *Μυτιληνιό Σαντούρι. Σκοποί και χοροί από την Λέσβο*. Εκδόσεις Αιολίδα.
- Κοφτερός, Δ. (2014). *ΝΙΚΟΣ ΚΑΛΑΙΤΖΗΣ ή ΜΠΙΝΤΑΓΙΑΛΑΣ*.
https://kofterosd.blogspot.com/2014/01/blog-post_22.html

- Μάργαρη, Ζ. (1996). Ο χορός στη Λέσβο. In Ν. Διονυσόπουλος (Ed.), *Λέσβος Αιολίς* (pp. 63–78). Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Μελίκη, Γ. (2013). *Απτάλικο*. Ελλήνων Δρώμενα.
<https://www.youtube.com/watch?v=QLnjDij8zoY&t=561s>
- Παντελίδης, Μ. (2012). *Ρυθμολογική συγκρότηση της μουσικής των χάλκινων κομπανιών της Μακεδονίας*.
- Παύλου, Α. (2006). *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί*. FAGOTTOBOOKS.
- Σιφναίου, Ε. (2011). *Λέσβος. Οικονομική και κοινωνική ιστορία (1840-1912)*.
- Σκόρδος, Μ. (2012). *Η ρυθμολογική συγκρότηση του νεοδημοτικού: Η περίπτωση των ηχογραφήσεων του Τάκη Καρναβά*.
- Σουλακέλλης, Θ. (2009). Το Βορειοανατολικό Αιγαίο και οι μουσικές του. In *ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΠΟ ΤΟ ΒΟΡΕΙΟΑΝΑΤΟΛΙΚΟ ΑΙΓΑΙΟ, Μουσικός Χάρτης του Ελληνισμού* (p. 96). ΙΔΡΥΜΑ ΤΗΣ ΒΟΥΛΗΣ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ.
- Τυροβολά, Β. (2009). Ορχηστική Παράδοση. In *ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΠΟ ΤΟ ΒΟΡΕΙΟΑΝΑΤΟΛΙΚΟ ΑΙΓΑΙΟ, Μουσικός Χάρτης του Ελληνισμού* (p. 96). ΙΔΡΥΜΑ ΤΗΣ ΒΟΥΛΗΣ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ.
- Χτούρης, Σ. (2000). *Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο Λέσβος (19ος-20ός Αιώνας)*. Εξάντας.

Δισκογραφία

- Αρχείο Αναγνωστηρίου Αγιάσου. *Ζειμπέκικο Βαρύ*
- Αρχείο της Τουρκικής ραδιοφωνίας (1973). *Harmandali*
- Ν. Καλαιτζής. *Αισέ*. Στο *Σαντούρι*. FM Records
- Ν. Καλαιτζής (1979). *Μεσοτοπίτικος Καρσιλαμάς*. Σε κασέτα με τίτλο «τα Μυτιληνιά μας»
- Ορχήστρα Σκουτάρου. *Τσανταρμάς*. Σε *Λέσβος Αιολίς*
- Σίμωνα Καρράς (1974). *Παλιός Καρσιλαμάς*. Σε *Τραγούδια Μυτιλήνης και Χίου*
- Sükrü Tunar *Kordon Zeybeği*. Σε *The Unforgettable Clarinetist Of Turkey: Instrumental Improvisations And Traditional Dance Pieces*
- Sükrü Tunar (1953). *Hovarda Zeybeği*. Σε *Folk and traditional music of Turkey*
- Τρίο Κυριακάτη (1924). *Νέο μυτιληνιό Ζειμπέκικο*. Columbia