

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Αριθμ. Πρωτ.: 1065
Ημερομηνία: 12 / 12 / 19



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΜΕΘΟΔΟΙ ΠΟΝΤΙΑΚΗΣ ΛΥΡΑΣ. ΜΙΑ ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ

Πτυχιακή εργασία:
ΓΙΑΝΝΗΣ ΒΕΛΗΣΣΑΡΗΣ
Α.Μ.Φ.: 977

Υπό την εποπτεία του κ. Κοκκώνη Γιώργου

ΑΡΤΑ, Ιανουάριος 2020

Teaching methods of Pontic lyre:

A comparative review

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Αρτα, 20/01/2020

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπων καθηγητής

Γεώργιος Κοκκώνης

Αναπληρωτής καθηγητής

Υπογραφή

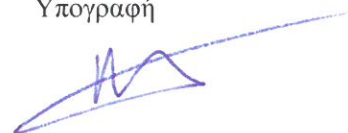


2. Μέλος επιτροπής

Αντώνιος Βερβέρης

Ακαδημαϊκός Υπότροφος

Υπογραφή

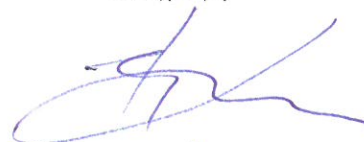


3. Μέλος επιτροπής

Σπήλιος Κούνας

Ακαδημαϊκός Υπότροφος

Υπογραφή



Η Πρόεδρος του Τμήματος

Μαρία Ζουμπούλη

Αναπληρώτρια καθηγήτρια

Υπογραφή



© Βελησάρης Γιάννης, 2019.

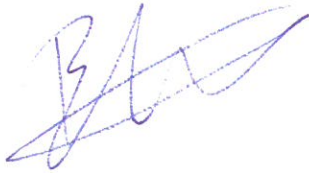
Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Δήλωση μη λογοκλοπής

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

Βελησσάρης Γιάννης

Υπογραφή

A handwritten signature in blue ink, consisting of stylized, overlapping loops and strokes, likely representing the name 'Giannis Velissaris'.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Πρώτα απ' όλους θα ήθελα να ευχαριστήσω τον κ. Γιώργο Κοκκώνη που εκτός από επιβλέπων της εργασίας αυτής υπήρξε και καθηγητής μου στο τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής. Προσπάθησα μέσα στην εργασία να αξιοποιήσω τις μουσικολογικές μεθόδους που διδάχθηκα στα μαθήματά του κατά τη διάρκεια των σπουδών μου. Επίσης θέλω να ευχαριστήσω όλους τους διδάσκοντες του τμήματος που συνέβαλαν και αυτοί καθοριστικά στη μουσική και θεωρητική μου κατάρτιση. Στη συνέχεια ευχαριστώ τους γονείς μου που από πολύ μικρή ηλικία υποστήριξαν με κάθε τρόπο την αγάπη μου για τη μουσική. Τέλος θέλω να ευχαριστήσω τη συνάδελφο και πλέον σύζυγό μου Αγάπη Τσαΐδου για τη συμπαράσταση και τη διάθεσή της να με βοηθήσει στην ολοκλήρωση αυτής της εργασίας.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Οι έντυπες μέθοδοι διδασκαλίας «παραδοσιακών» οργάνων αποτελούν προνομιακό πεδίο για τη μελέτη δύο ζητημάτων: Το πρώτο αφορά στην κατεστημένη λαογραφική αντίληψη που αναζητά τις ρίζες των «παραδοσιακών» προφορικών πολιτισμικών πρακτικών στα βάθη της ιστορίας στοχεύοντας στη διαμόρφωση και ανάδειξη μιας ενιαίας εθνικής πολιτισμικής ταυτότητας. Οι ιδέες αυτές ανιχνεύονται εύκολα στο «φιλολογικό» κομμάτι των μεθόδων όπου με αφορμή το θέμα της οργανολογίας ο κάθε συγγραφέας διατυπώνει τις μουσικοαισθητικές και ιδεολογικές του πεποιθήσεις γύρω από το φαινόμενο της «παραδοσιακής» μουσικής. Έτσι στην περίπτωση της ποντιακής λύρας διατυπώνονται θεωρίες καταγωγής που φτάνουν μέχρι τις μυθολογικές αναφορές των αρχαϊκών χρόνων. Ωστόσο στην περίπτωση της μεθόδου του Καλιοντζίδη εντοπίσαμε μια πιο σύγχρονη προσέγγιση του θέματος που προφανώς συνδέεται με την επιστήμη της εθνομουσικολογίας και αντιμετωπίζει την ποντιακή λύρα ως στοιχείο ενός ευρύτερου πολιτισμικού πλαισίου.

Το δεύτερο ζήτημα αφορά στο δίπολο της προφορικότητας και εγγραμματοσύνης αφού εξ' ορισμού η συγγραφή ενός εγχειριδίου για την διδασκαλία ενός «παραδοσιακού – λαϊκού» οργάνου είναι μια προσπάθεια διαχείρισης της προφορικότητάς του δεύτερου στο πλαίσιο μιας γραπτής παράδοσης. Βασικό εργαλείο αυτής της διαδικασίας είναι η σημειογραφία της λόγιας δυτικής μουσικής. Ωστόσο προκύπτουν προβλήματα μεθοδολογίας. Τέτοια είναι το κατά πόσο μπορεί η σημειογραφία να μεταφέρει στο χαρτί α) «ρευστές» προφορικές πρακτικές σχετικές με τις τεχνικές εκτέλεσης του «παραδοσιακού – λαϊκού» οργάνου και β) το ύφος της εν λόγω μουσικής παράδοσης. Έτσι ως προς την ποντιακή λύρα εντοπίστηκαν δύο διαφορετικές κατευθύνσεις. Η πρώτη αντιπροσωπεύεται από τους Καπηλίδη και Τσακαλίδη που θέτουν στο επίκεντρο της διδασκαλίας την παρτιτούρα και την «εγγραμματοσύνη» της λόγιας δυτικής μουσικής «προσαρμόζοντας – ακρωτηριάζοντας» την προφορική φύση της ποντιακής λύρας στις επιταγές του πενταγράμμου. Η δεύτερη κατεύθυνση χαράζεται πρωτίστως από τον Καλιοντζίδη και δευτερευόντως από τον Παυλίδη αφού το εγχειρίδιο του δεύτερου δεν είναι αμιγώς μέθοδος διδασκαλίας αλλά κυρίως μια καταγραφή τραγουδιών. Το σημείο επαφής των δύο έγκειται στην αξία που δίνουν στην βιωματικότητα της διαδικασίας αφού και οι δύο υπογραμμίζουν πως η σημαντικότερη παράμετρος στην διδασκαλία της ποντιακής

λύρας είναι η συμβολή του δασκάλου. Ωστόσο ο Καλιοντζίδης προχωράει ένα βήμα παρακάτω αξιοποιώντας την σημειογραφία αποκλειστικά ως εργαλείο στην διδασκαλία και όχι ως αυτοσκοπό. Η παρτιτούρα υποστηρίζει την διαδικασία της εκμάθησης της ποντιακής λύρας χωρίς να εγκλωβίζει την προφορικότητα του οργάνου στους κανόνες της σημειογραφίας.

Η ερευνά μας καταλήγει στο συμπέρασμα πως μια μέθοδος διδασκαλίας μπορεί να αποδειχτεί πραγματικά ωφέλιμη για τον μαθητευόμενο μόνο όταν μέσα σ' αυτήν διακρίνεται η βιωματική σχέση του συγγραφέα με τη μουσική παράδοση του μουσικού οργάνου που πραγματεύεται.

Λέξεις κλειδιά: Ποντιακή Λύρα, μέθοδος, διδασκαλία, οργανολογία, τεχνική, θεωρία, λαογραφία, προφορικότητα, εγγραμματοσύνη

ABSTRACT

Printed teaching methods for “traditional” instruments are of great importance mostly because of two aspects: the first one has to do with the dominant folklore perception which is searching in history for the roots of “traditional” oral cultural practice aiming at the formation and presentation of one common national identity. These ideas are tracked easily down in the philological part of these methods, where each writer writes down the music-aesthetic and ideological beliefs as far as “traditional” music is concerned. Thus, in the case of the Pontic lyre we have many origin theories that go back to the mythological references of archaic times. However, in the case of Kaliontzidis we found a more modern approach that is obviously connected with the science of ethnomusicology and handles the Pontic lyre as an element of a wider cultural context.

The second aspect has to do with the duality of oral expression and literacy, as writing a teaching method textbook, especially for “traditional” instruments, is an attempt to administer the oral expression of a specific instrument in the framework of a written tradition. A basic tool for the above procedure is the notation of western music. Yet, there are methodology problems, such as the following: How can notation transfer into a written form a) fluid oral practice related to the techniques of a “traditional” instrument and b) the style of the specific music. Thus, as far as the Pontic lyre is concerned, we pointed two different approaches. The first one is represented by Kapilidis and Tsakalidis, who bring the score and the “literal” part of western music in the centre of their teaching method, but at the same time adapting-cutting down the oral nature of the Pontic lyre. The second approach is represented first and foremost by Kaliontzidis and secondly by Pavlidis, as the latter’s textbook is not exactly a teaching textbook but mainly a recording of songs. The contact point of these two parts has to do with the value they give to the hands-on experience of the procedure as they both point out that the most important parameter in teaching the Pontic lyre is the role of the teacher. However, Kaliontzidis moves a step forward, taking advantage of the semiology in the teaching method. The score supports the learning procedure of the Pontic lyre without keeping the oral nature of the instrument into the rules of notation.

Our study ends up to the conclusion that a teaching method can be really beneficial for students only when we can find the writer’s experience with the musical tradition of the specific musical instrument.

Key-words: Pontic lyre, method, teaching, organology, techniques, theory, oral expression, literacy.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Περίληψη.....	vii
Abstract.....	ix
Πίνακας Περιεχομένων.....	x
Εισαγωγή.....	10
Κεφάλαιο 1: Οργανολογία.....	14
1.1 Γενικά περί οργανολογίας της λύρας.....	14
1.2 Οι μέθοδοι.....	19
Κεφάλαιο 2: Θεωρία.....	29
Κεφάλαιο 3: Ζητήματα τεχνικής.....	37
3.1 Ασκήσεις δοξαριού, δαχτύλων και καλλωπισμών.....	39
3.2 Ζητήματα διαστηματικότητας.....	48
Συμπεράσματα.....	54
Βιβλιογραφία.....	56

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα εργασία επεξεργάζεται τέσσερις έντυπες μεθόδους – εγχειρίδια διδασκαλίας της ποντιακής λύρας που κυκλοφόρησαν στο εμπόριο τα προηγούμενα χρόνια. Από την παλαιότερη στη νεότερη η σειρά τους είναι η εξής:

1. Καπηλίδης Μιχάλης, *Η ποντιακή λύρα στο πεντάγραμμο. Μέθοδος για την εκμάθηση με έντεχνο τρόπο της ποντιακής λύρας*, Εκδόσεις Μ. Καπηλίδη, Δράμα 1983.
2. Τσακαλίδης Παύλος, *Η λύρα του Πόντου. Μέθοδος πρακτικής διδασκαλίας*, Εκδόσεις Ντο ρε μι, Θεσσαλονίκη 2006
3. Καλιοντζίδης Μιχάλης, *Η Λύρα του Πόντου. Οργανολογία, τεχνική, ρεπερτόριο*, Fagotto books – Εκδόσεις τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Αθήνα 2008.
4. Παυλίδης Πόλυς, *Εις ήχον λύρας. 280 μελωδίες στο πεντάγραμμο*, Εκδοτικός Οίκος αδελφών Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 2011.

Γνωρίζουμε πως έχουν εκδοθεί άλλες δύο μέθοδοι διδασκαλίας της ποντιακής λύρας: α) Ανθομελίδης Σ., *Σύγχρονη ελληνική μέθοδος λύρας άνευ διδασκάλου*, χ.ε., Θεσσαλονίκη 1982 και β) Σαχπαζίδης Α., *Πρακτική μέθοδος για ποντιακή λύρα*, Μινεράλνιε Βόντι (Ρωσία) 2004, ωστόσο δεν καταφέραμε να τις εντοπίσουμε και να τις συμπεριλάβουμε στην εργασία μας.

Προτού προχωρήσουμε στην περιγραφή της επεξεργασίας των μεθόδων κρίνουμε απαραίτητο να παρουσιάσουμε συνοπτικά μερικά βιογραφικά στοιχεία για τον κάθε συγγραφέα.

Για τον Μιχάλη Καπηλίδη δεν καταφέραμε να εντοπίσουμε καμία πληροφορία ούτε στη βιβλιογραφία ούτε στο διαδίκτυο.

Ο Παύλος Τσακαλίδης γεννήθηκε στο Καζακστάν το 1955 και από την παιδική του ηλικία ασχολήθηκε με το κλασικό πιάνο. Από το 1989 ζει και εργάζεται στην Θεσσαλονίκη. Στο βιογραφικό, που δημοσιεύει στο οπισθόφυλλο της μεθόδου του, αναφέρει πως είναι υποψήφιος διδάκτωρ Μουσικολογίας του Εθνικού Πανεπιστημίου Μουσικής του Βουκουρεστίου με θέμα διατριβής: «Οι ιδιαιτερότητες της εξέλιξης της μουσικής και των οργάνων των Ελλήνων του Πόντου». Έχει δίπλωμα μαέστρου

χορωδίας από το Ινστιτούτο Πολιτισμού της πόλης Κρασνοντάρ της Ρωσίας (1983) και πτυχίο αρμονίας από το Σύγχρονο Ωδείο Θεσσαλονίκης (1996). Σπούδασε κλασικό πιάνο αντίστιξη και φούγκα. Σύνθεση και διεύθυνση ορχήστρας με τον Οδυσσέα Δημητριάδη. Εργάζεται ως υπεύθυνος του τμήματος τζαζ, ροκ και ελληνικής μουσικής, ως καθηγητής πιάνου και θεωρητικών μαθημάτων στο Νέο Ωδείο Θεσσαλονίκης. Τέλος διευθύνει τα μουσικά σύνολα «Παύλος Combo», «Παύλος Trio», «Παύλος Quartet» και διάφορα άλλα σύνολα ποντιακής λύρας.

Ο Μιχάλης Καλιοντζίδης γεννήθηκε στον Διπόταμο Καβάλας από γονείς πρόσφυγες του Πόντου. Στην ποντιακή λύρα, με την οποία ασχολείται επαγγελματικά από το 1977, δηλώνει αυτοδίδακτος. Έχει ολοκληρώσει ωδειακές σπουδές κατέχοντας πτυχία ωδικής, αρμονίας, ενοργάνωσης ενορχήστρωσης συμφωνικής ορχήστρας, αντίστιξης και φούγκας. Καθ' όλη τη διάρκεια της καριέρας του έχει συμμετάσχει σε πλήθος συναυλιών και καλλιτεχνικών εκδηλώσεων στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Η προσωπική του δισκογραφία είναι πολύ μεγάλη όπως και πολλές οι συμμετοχές του σε δίσκους άλλων καλλιτεχνών. Ασχολείται συστηματικά με τη διδασκαλία της ποντιακής λύρας συνεργαζόμενος με πολλές μουσικές σχολές σε πολλούς νομούς της χώρας. Τέλος δίδαξε στο τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής στο ΤΕΙ Ηπείρου.

Ο Πόλυς (Πολύκαρπος) Παυλίδης γεννήθηκε το 1957 στο χωριό Καλίκαρπος της Δράμας. Η πρώτη του επαφή με την ποντιακή λύρα ξεκίνησε από το οικογενειακό περιβάλλον καθώς ο πατέρας του ήταν λυράρης. Από δεκαέξι χρονών ξεκινάει να μαθαίνει λύρα και ολοκληρώνοντας τη στρατιωτική του θητεία ασχολείται επαγγελματικά με τη μουσική. Επίσης σπούδασε στο δημοτικό ωδείο της Δράμας. Αρχικά εργάστηκε στη Δράμα παίζοντας λύρα και τραγουδώντας σε γάμους, χορούς και νυχτερινά κέντρα. Από το 1985 ζει και εργάζεται στη Θεσσαλονίκη. Από το 1981 παραδίδει μαθήματα σε πολλούς ποντιακούς συλλόγους. Τέλος παρουσιάζει δισκογραφικό έργο.

Σε κάθε μία από τις μεθόδους αναζητήσαμε τρία ζητήματα τα οποία αναπτύσσονται στα αντίστοιχα τρία κεφάλαια της εργασίας. Το πρώτο ζήτημα αφορά την οργανολογία. Αναλυτικότερα στη θεματική αυτή επεξεργαστήκαμε το «φιλολογικό» κομμάτι κάθε μεθόδου το οποίο μας παρέχει πλήθος πληροφοριών γύρω από την κατασκευή, την καταγωγή, την εξέλιξη και την ιστορική και πολιτισμική

διαδρομή της ποντιακής λύρας μέσα στον χρόνο. Ως εκ τούτου στο κεφάλαιο αυτό πέραν των πραγματολογικών πληροφοριών που συλλέγουμε ανιχνεύουμε τις ιδεολογικές και αισθητικές αξίες που τυχόν εκφράζουν οι συγγραφείς των μεθόδων.

Το κομμάτι της οργανολογίας φαίνεται συμπληρωματικό και ελάσσονος σημασίας στο πλαίσιο μιας μεθόδου διδασκαλίας, εντούτοις προκύπτει πολύ σημαντικό αφού καθορίζει την παιδαγωγική και διδακτική της διάσταση. Όπως προκύπτει, οι λαογραφικές αρχές αξίες που μπορεί να υιοθετεί και διατυπώνει ο κάθε συγγραφέας μέσα στο βιβλίο του, επηρεάζουν τις μεθόδους διδασκαλίας και σε πρακτικό επίπεδο.

Το δεύτερο ζήτημα που μπήκε στο μικροσκόπιο της εργασίας είναι η μουσική θεωρία. Κάθε αντίστοιχη μέθοδος συνηθίζεται να περιλαμβάνει πληθώρα θεωρητικών πληροφοριών που επικεντρώνονται στην ορθή κατανόηση και ανάγνωση του πενταγράμμου. Το ενδιαφέρον εν προκειμένω εντοπίζεται στο γεγονός πως έχουμε να κάνουμε με ένα «λαϊκό - παραδοσιακό» όργανο το οποίο υπηρετεί μια προφορική μουσική παράδοση και οι έντυπες μέθοδοι διδασκαλίας έχουν ως βασικό εργαλείο εκμάθησης τον γραπτό λόγο, και συγκεκριμένα τη σημειογραφία της λόγιας δυτικής μουσικής. Ως εκ τούτου εξ' ορισμού ο τρόπος διαχείρισης του θεωρητικού υλικού διαμορφώνει αναλόγως τη μουσική αντίληψη του μαθητευόμενου και σε πρακτικό επίπεδο.

Εξετάζοντας τα θεωρητικά θέματα που περιλαμβάνονται στα εν λόγω εγχειρίδια μπορέσαμε να ανιχνεύσουμε σε ποιο βαθμό η κάθε μέθοδος λαμβάνει υπόψη της τον προφορικό χαρακτήρα της ποντιακής μουσικής παράδοσης γενικότερα και ειδικότερα της ποντιακής λύρας. Μας ενδιαφέρει να κατανοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο οι συγγραφείς διαχειρίζονται την προφορικότητα του αντικειμένου τους με εργαλείο έναν γραπτό τρόπο επικοινωνίας όπως το πεντάγραμμο.

Το τρίτο ζήτημα θα μπορούσαμε να πούμε πως είναι η πρακτική διάσταση των δύο προηγούμενων και αφορά την τεχνική κατάρτιση του μαθητή πάνω στο όργανο. Ειδικότερα επεξεργαστήκαμε τις ασκήσεις που προτείνονται για το κάθε τεχνικό ζήτημα που προκύπτει κατά την εκμάθηση της ποντιακής λύρας. Επίσης εντοπίσαμε τις ασκήσεις που περιλαμβάνονται στις μεθόδους και αφορούν την εξοικείωση του μαθητή με την τεχνική του δοξαριού και των δαχτύλων που πατάνε τις νότες πάνω στη λύρα. Τέλος στο ίδιο πλαίσιο εντάξαμε και τα ζητήματα τροπικότητας –

διαστηματικότητας που τυχόν παρατίθενται στις μεθόδους, διότι οι ίδιες οι μέθοδοι τα διαχειρίζονται πρακτικά σε συνάρτηση με την δακτυλοθεσία πάνω στο όργανο και όχι θεωρητικά.

Συνοψίζοντας τα παραπάνω, κατά την επεξεργασία των εν λόγω τεσσάρων μεθόδων τα ζητήματα που απασχόλησαν τον υποφαινόμενο αφορούν τρεις διακριτές θεματικές.

Η πρώτη που τιτλοφορείται και ως «Οργανολογία» θέτει υπό διερεύνηση τις αισθητικές και ιδεολογικές αξίες που πρεσβεύουν οι συγγραφείς. Αν και κατά πόσο αναπαράγουν λαογραφικές αντιλήψεις περί καταγωγής της ποντιακής λύρας απευθείας από την ελληνική αρχαιότητα και το Βυζάντιο.

Στη δεύτερη θεματική διερευνούμε τον ρόλο τον οποίο παίζει η χρήση της σημειογραφίας στη διδασκαλία μιας προφορικής μουσικής παράδοσης. Επίσης αναζητούμε τον τρόπο χρήσης του πενταγράμμου. Πρώτον κατά πόσο κατευθύνει και καθορίζει την διδασκαλία και τις τεχνικές εκτέλεσης του οργάνου και δεύτερον σε ποιες περιπτώσεις λειτουργεί υποστηρικτικά αναδεικνύοντας την προφορική φύση του οργάνου.

Στην τρίτη θεματική ενότητα προσπαθούμε να βρούμε το κατά πόσο οι αισθητικές και ιδεολογικές αντιλήψεις κάθε συγγραφέα εφαρμόζονται «πρακτικά» στη χρήση του οργάνου. Αναλυτικότερα εάν το ασκησιολόγιο που προτείνεται από τον κάθε συγγραφέα εξυπηρετεί τον προφορικό χαρακτήρα του οργάνου ή προσπαθεί να «αμβλύνει» τη «λαϊκή» προέλευση της ποντιακής λύρας και να «λογιοποιήσει» τον τρόπο διδασκαλίας της, στα πρότυπα διδασκαλίας οργάνων της λόγιας δυτικής μουσικής.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΟΡΓΑΝΟΛΟΓΙΑ

1.1 Γενικά περί οργανολογίας της λύρας

Οι σχετικές με την παρούσα ερευνητικές εργασίες συνηγορούν στο ότι οι μέθοδοι εκμάθησης μουσικών οργάνων αφιερώνουν πάντοτε κάποιο εισαγωγικό κεφάλαιο στο οποίο οι συγγραφείς παραθέτουν λεπτομερώς ή και σε γενικές γραμμές οργανολογικά και ιστορικά στοιχεία του οργάνου που παρουσιάζουν¹. Πράγματι κάτι τέτοιο επαληθεύεται και στην περίπτωση των εγχειριδίων διδασκαλίας ποντιακής λύρας. Πρέπει να επισημάνουμε πως η ύπαρξη αυτών των «οργανολογικών» κειμένων είναι οργανικής σημασίας για τη δομή των εγχειριδίων διδασκαλίας. Αφενός παρέχουν πολλές ενδιαφέρουσες πραγματολογικές πληροφορίες γύρω από την προέλευση, κατασκευή και ιστορία του μουσικού οργάνου αφετέρου εκφράζουν και αναδεικνύουν το ιδεολογικοαισθητικό πρίσμα μέσω του οποίου ο κάθε συγγραφέας – δάσκαλος μουσικής αντιλαμβάνεται το αντικείμενο που πραγματεύεται.

Ως εκ τούτου οι οργανολογικές πληροφορίες στις μεθόδους εκμάθησης κάποιου μουσικού οργάνου δεν αποτελούν «ουδέτερα» πληροφοριακά κείμενα αλλά κείμενα αισθητικώς και ιδεολογικώς φορτισμένα. Γίνεται κατανοητό πως η επεξεργασία τους και κατ' επέκταση η ερμηνεία τους είναι θεμελιώδους σημασίας για την ουσιαστικότερη προσέγγιση του θέματος μας.

Η οργανολογία των «παραδοσιακών – λαϊκών» μουσικών οργάνων αποτελεί προνομιακό πεδίο έκφρασης της αισθητικής και ιδεολογίας του φολκλόρ και της λαογραφίας². Ερευνώντας τη σύνδεση της λαογραφικής προσέγγισης με την οργανολογία της ποντιακής λύρας συναντάμε διαρκώς την απευθείας ιστορική

¹ Βλ. Μαχαιριώτης Γεώργιος, *Συγκριτική επισκόπηση των μεθόδων εκμάθησης του στεριανού λαούτου*, Πτυχιακή εργασία, ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2015, σ. 10., Σκαμνέλος Χαράλαμπος, *Μέθοδοι Μπουζουκιού. Από την εμπειρία στα εγχειρίδια*, Πτυχιακή εργασία, ΤΕΙ Ηπείρου/ Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2007, σ. 11., 3. Ανωγιάτη Ασπασία, *Διδάσκοντας προφορικές παραδόσεις. Προσεγγίσεις στη διδασκαλία της πολιτικής λύρας*, Πτυχιακή Εργασία ΤΕΙ Ηπείρου/ Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2009, σ. 14

² Ο Χαψούλας αναδεικνύει την σύνδεση οργανολογίας και εκμάθησης των παραδοσιακών μουσικών οργάνων με τον φολκλωρισμό ως αισθητική και ιδεολογική συνθήκη. Βλ. Χαψούλας Αναστάσιος, «Ελληνικά παραδοσιακά μουσικά όργανα. Παλαιές μορφές (18^{ος} – 19^{ος} αιώνες), σύγχρονες εκφράσεις», στο: (επιμ. Παύλος Κάβουρας) *Φολκλόρ και παράδοση. Ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, Νήσος, Αθήνα 2010, σ. 156.

σύνδεση του οργάνου με την ελληνική αρχαιότητα και το Βυζάντιο. Ως εκ τούτου κατά κανόνα στην σχετική λαογραφικού περιεχομένου βιβλιογραφία εντοπίζουμε αντίστοιχες αναφορές:

*...Η ψυχή των Ποντίων είναι στενά δεμένη με τη λύρα. Τη διατήρησαν σαν κάτι το ιερό, με το οποίο εκφράζεται τόσο αυθεντικά και πηγαία η χαρά και ο πόνος τους επί χιλιάδες χρόνια. Ξέρουν οι Πόντιοι πως η λύρα τους έχει αρχαία ελληνική προέλευση, γι' αυτό και συνδέουν τον ήχο της με τη ζωή αλλά και με το θάνατό τους...*³

*...Ο πόντιος λυράρης θυμίζει τον Ορφέα, που κατέβηκε στον Άδη, για να απελευθερώσει την αγαπημένη του Ευρυδίκη...*⁴

*...Η όλη δομή της ποντιακής λύρας εμφανίζει χαρακτηριστικά στοιχεία βυζαντινής προέλευσης. Αλλά η απώτατη προέλευση της ανάγεται στη μυθική εποχή. Είναι εφεύρεση του Ερμή, που την κατασκεύασε με καβούκι χελώνας... Ο Ερμής λοιπόν την επινόησε και την χάρισε στον Απόλλωνα. Σημειώνουμε ότι οι χαρακτηρισμοί των χορδών της ποντιακής λύρας –ητοι της με ψηλό τόνο ως «ζιλ», της μεσαίας ως «μεσαίον» και της χοντρής ως «καπάν» - συμπίπτουν με εκείνους του Διόδωρου Σικελιώτη «οζύν – βαρύν – μέσον»...*⁵

...Όλη η δομή της ποντιακή λύρας εμφανίζει χαρακτηριστικά στοιχεία βυζαντινής προέλευσης. Η

³ Ευσταθιάδης Στάθης, «λύρα», στο: *Εγκυκλοπαίδεια του Ποντιακού Ελληνισμού. Ιστορία – Λαογραφία – Πολιτισμός*, Τόμος Γ', Μαλλiάρης – Παιδεία, Θεσσαλονίκη 1992, σ. 122.

⁴ Ευσταθιάδης Στάθης, «λυράρηδες», στο: *Εγκυκλοπαίδεια του Ποντιακού Ελληνισμού. Ιστορία – Λαογραφία – Πολιτισμός*, Τόμος Γ', Μαλλiάρης – Παιδεία, Θεσσαλονίκη 1992, σ. 123.

⁵ Χατζιωαννίδης Παύλος, *Λαογραφία του ποντιακού ελληνισμού*, Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 2000, σ. 74.

*μακρύτερη προέλευση της ανάγεται στη μυθική εποχή. Η ποντιακή λύρα είναι εφεύρεση των Ελλήνων του Πόντου...*⁶

Η λαογραφία ως μεθοδολογία έρευνας κάθε έκφανσης του «λαϊκού» προφορικού πολιτισμού εμφανίζεται στη δυτική Ευρώπη κυρίως από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα στο πλαίσιο του διανοητικού ρεύματος του Ρομαντισμού. Η συμβολή της λαογραφίας υπήρξε καθοριστική στη διαμόρφωση εθνικής ταυτότητας σε κάθε έθνος κράτος της Ευρώπης. Οι Έλληνες του νέου Ελληνικού Κράτους ακολουθώντας την τάση της εποχής χρησιμοποίησαν τον λαϊκό προφορικό τους πολιτισμό σε συνδυασμό με την πεποίθηση των Ευρωπαίων λογίων πως οι νεοέλληνες είναι απόγονοι των αρχαίων Ελλήνων για να διαμορφώσουν την εθνική τους ταυτότητα και συνείδηση⁷.

Ο «λαϊκός – παραδοσιακός» πολιτισμός των νεοελλήνων υπήρξε πεδίο στρατευμένης έρευνας για τους λαογράφους της εποχής οι οποίοι προσπαθούσαν να εντοπίσουν στοιχεία σύνδεσης των σύγχρονων Ελλήνων με τους αρχαίους σε τέτοιο βαθμό που όταν αυτά δεν εντοπίζονταν να επινοούνταν⁸. Απώτερος στόχος της ερευνητικής εργασίας των λαογράφων ήταν η διάπλαση εθνικού χαρακτήρα του «λαού»⁹ και η «τεκμηρίωση» μιας εθνικής ταυτότητας που οι ρίζες της φτάνουν μέχρι την «ένδοξη» αρχαιότητα¹⁰.

⁶ Χαιρόπουλος Παύλος, *Η λύρα. Η εξέλιξη από την αρχαία εποχή ως σήμερα σ' όλο τον κόσμο*, Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 30.

⁷ Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας. Κριτική Ανάλυση*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 1978, σ. 25. και Πολίτης Αλέξης, *Η ανακάλυψη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών*, Θεμέλιο, Αθήνα 1999, σ. 26, 64..

⁸ Ο Hobsbawm σχετικά με τη λειτουργία των επινοημένων παραδόσεων αναφέρει: «...Όλες οι επινοημένες παραδόσεις στο βαθμό που είναι δυνατό, χρησιμοποιούν την ιστορία ως νομιμοποιητικό παράγοντα ενεργειών και συγκολλητική ουσία για τη συνοχή των ομάδων...» βλ. Hobsbawm Eric, «Επινοώντας Παραδόσεις», στο: *Η επινόηση της παράδοσης*, Θεμέλιο, Αθήνα 2004, σ. 22. Δανειζόμενοι τον ορισμό που δίνεται στις επινοημένες παραδόσεις ως συγκολλητικής ουσίας τον υιοθετούμε θέλοντας να εξηγήσουμε πως με την ίδια τεχνική έγινε από τους λαογράφους και η «συγκόλληση» των νεοελλήνων με τους αρχαίους Έλληνες.

⁹ ...Με άλλα λόγια, σκοπός της λαογραφίας κατά τους Γερμανούς ρομαντικούς λαογράφους και τους Έλληνες που τους ακολουθούν, δεν είναι απλώς να διαπιστώσει τον εθνικό χαρακτήρα αλλά και να τον διαπλάσει... βλ. Κυριακίδου – Νέστορος Άλκη, *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας*, ό.π., σ. 32

¹⁰ Τυπικό παράδειγμα είναι ο χορός – η χορογραφία του *Πυρρήχιου* η οποία καθιερώθηκε από την φολκλορική – λαογραφική λόγο ως αρχαιοελληνικός χορός που τον διατήρησαν οι Πόντιοι από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Χαρακτηριστικά αναφέρει ο λαογράφος Χαιρόπουλος: «...Οι ποντιακοί χοροί είναι αρχαίοι ελληνικοί χοροί. Οι Πόντιοι κράτησαν, μέχρι σήμερα, τον αρχαίο πανελλήνιο πυρρήσιο χορό. Διατήρησαν τις πρωταρχικές τους κινήσεις και αγαπήθηκαν...» βλ. Χαιρόπουλος Παύλος, *Εισαγωγικά στοιχεία ποντιακής ιστορίας και λαογραφίας*, Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1992, σ. 116.

Βέβαια υπάρχουν και πιο τεκμηριωμένες οργανολογικές μελέτες που εφαρμόζουν επιστημονικές μεθόδους έρευνας. Ο Φοίβος Ανωγειανάκης, ένας από τους πρωτοπόρους της εθνομουσικολογίας στην Ελλάδα, στο βιβλίο του «Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα» μας παρέχει πολλές πληροφορίες σχετικά με την κατασκευή και τις τεχνικές και μουσικές δυνατότητες της ποντιακής λύρας ή αλλιώς κεμεντζέ.¹¹ Αναλυτικά μας πληροφορεί πως το ηχείο, η κεφαλή και το χέρι του οργάνου κατασκευάζονται από μονοκόμματο ξύλο δαμασκηνιάς ή μουριάς ή καρυδιάς ή κέδρου, ακακίας κ.α. Για την κατασκευή του καπακιού χρησιμοποιείται ξύλο πεύκου και έλατου.

Η μελέτη του Ανωγειανάκη μας πληροφορεί λεπτομερώς για τις διαστάσεις και τον τρόπο κατασκευής κάθε μέρους του κεμεντζέ. Ενδιαφέρον έχουν οι διάφορες ονομασίες των σημείων του οργάνου οι οποίες περιγράφουν το μουσικό όργανο σαν ανθρώπινο σώμα. Έτσι οι τρύπες στο καπάκι του οργάνου λέγονται «ρωθώνια» (ρουθούνια), τα κλειδιά στα οποία δένονται οι τρεις χορδές «ωτία» (αυτιά), το πάνω μέρος της λύρας όπου στηρίζονται τα «ωτία» λέγεται «κιφάλ» (κεφάλι), το πιο κάτω μέρος λέγεται «γούλα» (λαιμός), η ταστιέρα όπου πατάνε τα δάχτυλα του μουσικού λέγεται «γλώσσα», το πλαϊνό μέρος του ηχείου «μάγ 'λον» (μάγουλο) κ.α. Χρησιμοποιώντας την ποντιακή διάλεκτο για να περιγράψουμε την ποντιακή λύρα είναι σαν να περιγράψουμε ένα ανθρώπινο κεφάλι, αν συνυπολογίσουμε και το γεγονός πως ο Πόντιος μουσικός περιγράφει τον ήχο του οργάνου ως «φωνή» καταλαβαίνουμε πως στην ποντιακή μουσική παράδοση ο κεμεντζές κατά κάποιον τρόπο έχει ανθρώπινη υπόσταση.

Ως προς τη σχέση του οργανοπαίκτη με το μουσικό του όργανο ο Ανωγειανάκης μας πληροφορεί πως ξεκινάει από την επιλογή της ξυλείας αφού ακόμα και σ' αυτό το πρώιμο στάδιο ο μουσικός μπορεί να προσαρμόσει το όργανο κατά πως ταιριάζει στο γούστο του. Έτσι μας λέει πως ο καλός «κεμεντζετζής» έχει προσωπική άποψη και διαλέγει προσεκτικά την ξυλεία με την οποία θα κατασκευαστεί η λύρα του. Η διάταξη των «νερών» του καπακιού επηρεάζει καθοριστικά την ποιότητα και τον χαρακτήρα του ήχου. Από παλιά γνώριζαν οι οργανοπαίκτες πως τα πιο πυκνά νερά του καπακιού αποδίδουν καλύτερα τις ψηλές συχνότητες και τα πιο αραιά τις χαμηλότερες. Ως εκ τούτου συνηθιζόταν ο μουσικός να έχει δύο λύρες μία με πυκνά

¹¹ Ανωγειανάκης Φοίβος, *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*, Μέλισσα, Αθήνα 1991, σ. 271 – 276.

νερά και ψηλό κούρδισμα για διαπεραστική φωνή κατάλληλη για χορό και μια δεύτερη με αραιά νερά και χαμηλότερο κούρδισμα για το τραγούδι.

Η ποντιακή λύρα κουρδίζεται σε τέταρτες καθαρές ωστόσο «παραδοσιακά» ο μουσικός δεν είναι δεσμευμένος από το απόλυτο τονικό ύψος των φθόγγων. Έτσι το κούρδισμα είναι χαμηλότερο από το λα του τονοδότη. Τέλος ο Ανωγειανάκης διακρίνει τρεις τρόπους παιξίματος του κεμεντζέ: Ο πρώτος είναι να παίζεται η μελωδία στην ψηλότερη χορδή και να συνοδεύεται από την διπλανή χαμηλότερη με *ισοκράτημα*. Ο δεύτερος να παίζεται η μελωδία ταυτόχρονα και στις δύο πρώτες χορδές σε παράλληλες τέταρτες καθαρές. Και ο τρίτος να παίζεται η μελωδία στη χαμηλότερη χορδή και να συνοδεύεται με *ισοκράτημα* από την διπλανή ψηλότερη χορδή¹². Ωστόσο ο Samuel Baud – Bovy επισημαίνει και τη συμβολή του δεξιού χεριού στην απόδοση των γρήγορων μερών της μουσικής σε στιγμές χορευτικού παροξυσμού όπου το τραγούδι δίνει τη θέση του στον μουσικό σκοπό¹³.

Η αναφορά του Σταύρου Καρακάση¹⁴ είναι πιο συνοπτική από του Ανωγειανάκη και αρκείται στην περιγραφή των δομικών χαρακτηριστικών του οργάνου (μέρη, ονομασίες και διαστάσεις). Κάνει μια σύντομη σύγκριση με την τεχνική παιξίματος της κρητικής λύρας στην οποία ο μουσικός δεν πατάει με την ψίχα των δαχτύλων του τις χορδές αλλά τις ακουμπάει με το νύχι.

Σημαντικές πληροφορίες σχετικά με τις πολιτισμικές και ιστορικές καταβολές της ποντιακής λύρας εντοπίσαμε στην διαδικτυακή έκδοση της μουσικολογικής εγκυκλοπαίδειας Grove¹⁵. Σχετικά με τον όρο *κεμεντζέ* μαθαίνουμε πως περιγράφει διάφορες παραλλαγές του ίδιου οργάνου σε μέρη του Ιράν, του Καυκάσου και της Τουρκίας. Αυτή η ονομασία εντοπίζεται τον 10^ο αιώνα και η καταγωγή του οργάνου τοποθετείται στα χρόνια του Βυζαντίου περίπου στον 11^ο με 12^ο αιώνα. Βέβαια παρόμοιας μορφής όργανα συναντούμε και στις Αραβικές χώρες και στα Βαλκάνια.

Ως προς την περιοχή της σημερινής Τουρκίας γίνεται διαχωρισμός μεταξύ της λύρας που παίζεται στις παραθαλάσσιες περιοχές της Μαύρης Θάλασσας η οποία ονομάζεται *Karadeniz Kemencesi* (της ποντιακής) και αυτής που είναι γνωστή με την

¹² *Ibid*, σ. 274.

¹³ Baud – Bovy Samuel, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 1996, σ. 42 – 43.

¹⁴ Καρακάσης Σταύρος, *Ελληνικά μουσικά όργανα*, Δίφρος, Αθήνα 1970, σ. 148 – 151.

¹⁵ During Jean, At ‘Ayan Robert, Spector Johanna, Qassim Hassan Scheherazade, Morris R. Conway, «Kamancheh», *Grove Music Online – Oxford Music Online*, (πρόσβαση: 17-10-2018).

ονομασία ως *πολίτικης* λύρας ή αλλιώς *fasil Kemencesi* ή *Kemence rumi* η οποία είθισται να χρησιμοποιείται στην κλασική οθωμανική μουσική.

Στο σημείο αυτό, και αφού ήδη επισημάναμε κάποια θεωρητικά ζητήματα που αφορούν τη μελέτη των «λαϊκών» οργάνων, μπορούμε να προχωρήσουμε σε μια συγκριτική προσέγγιση των οργανολογικών κειμένων που συναντήσαμε στα προς διερεύνηση εγχειρίδια διδασκαλίας ποντιακής λύρας.

1.2 Οι μέθοδοι

Στην πρώτη σελίδα της μεθόδου του Μιχάλη Καπηλίδη¹⁶ φιλοξενείται ένα προλογικό σημείωμα του πόντιου λαογράφου και νομικού Στάθη Ευσταθιάδη το οποίο επιχειρεί μια ιστορική και οργανολογική προσέγγιση του οργάνου. Το κείμενο του Ευσταθιάδη ακολουθεί τη λαογραφική παράδοση τοποθετώντας την καταγωγή της ποντιακής λύρας στα αρχαϊκά χρόνια επικαλούμενο στοιχεία από την ελληνική μυθολογία:

...Η λύρα είναι εφεύρεση του Ερμή. Την έφτιαξε από καβούκι χελώνας, όπου τοποθέτησε τρεις χορδές από έντερο βοδιού. Ο Ερμής τη χαρίζει στον Απόλλωνα. Και θριαμβεύει η λύρα και καταξιώνεται σαν μουσικό λαϊκό όργανο με πολλές δυνατότητες σ' ένα διαγωνισμό. Διαγωνίζεται ο λυράρης Απόλλωνας με τον αυλιτή Μαρσύα μπροστά σε όλες τις μούσες. Από τη μια ποικίλες κλίμακες των χορδών της λύρας και από την άλλη η δυνατότητα του Απόλλωνα να τραγουδά παίζοντας, κατασυντρίβουν τον Μαρσύα που ήταν υποχρεωμένος να φυσά με ελάχιστες μουσικές δυνατότητες τον αυλό του. Ο μύθος περιέχει και άλλα σχετικά περιστατικά και χαριτολογήματα σε βάρος του μονότονου αυλού...¹⁷

Προχωρώντας τον συλλογισμό του ο Ευσταθιάδης παραμένει συνεπής στη λαογραφική ρητορική και συνδέει την αρχαιότητα με το Βυζάντιο υποστηρίζοντας πως η λύρα ολοκληρώνει τη μορφή της στο πλαίσιο της βυζαντινής μουσικής. Επίσης παρουσιάζει το κούρδισμα της και αναφέρει πως αναλόγως τον τόνο στον οποίο είναι

¹⁶ Καπηλίδης Μιχάλης, *Η ποντιακή λύρα στο πεντάγραμμα. Μέθοδος για την εκμάθηση με έντεχνο τρόπο της ποντιακής λύρας*, Έκδοσις Μ. Καπηλίδη, Δράμα 1983.

¹⁷ *Ibid*, σ. 2.

κουρδισμένη η λύρα, χαμηλό ή ψηλό, έχουμε τη «ζιλ λύραν» και την «καπάν λύραν». Το σύνηθες είναι να κουρδίζεται λα – μι – σι¹⁸.

Η επόμενη περίπτωση που θα εξετάσουμε είναι της μεθόδου του Παύλου Τσακαλίδη¹⁹. Στην περίπτωση αυτή έχουμε να κάνουμε με ένα εκτενές οργανολογικό κείμενο υπό τον τίτλο «Η λύρα του Πόντου». Πρέπει να σημειώσουμε πως αποτελείται από επιμέρους κεφάλαια ένα από τα οποία αναφέρεται στις διάφορες θεωρίες καταγωγής που έχουν διατυπωθεί. Στο επόμενο παραθέτει πολλές ιστορικές πηγές που αφορούν σε τοιχογραφίες και εικόνες όπου απεικονίζονται τοξωτά όργανα. Στη συνέχεια επικεντρώνεται στην ποντιακή λύρα παρουσιάζοντας τα μέρη από τα οποία αποτελείται και τον τρόπο κατασκευής της. Κλείνει με τους βασικούς τρόπους παιξίματος και τις μουσικές δυνατότητες του οργάνου.

Πέραν της έκτασης του κεφαλαίου αυτού πρέπει να επισημάνουμε πως οι πληροφορίες που μας παρέχει τεκμηριώνονται βιβλιογραφικά. Προφανώς αυτός ο τρόπος γραφής οφείλεται στις μουσικολογικές σπουδές του συγγραφέα και στο θέμα της διδακτορικής διατριβής του με τίτλο «Οι ιδιαιτερότητες της εξέλιξης της μουσικής και των οργάνων των Ελλήνων του Πόντου».

Αναλυτικότερα: στο κεφάλαιο με τίτλο «Απόψεις για τις αρχές της φιαλόσχημης λύρας» ο Τσακαλίδης ξεκινάει μια αναφορά στην λύρα της αρχαίας Ελλάδας και μας λέει πως δεν πρόκειται για το ίδιο όργανο με την σημερινή τοξοτή λύρα αφού την εποχή εκείνη ήταν νυκτό έγχορδο όργανο. Αναφέρει πως η λύρα ως τοξοτό όργανο εμφανίζεται γύρω στον 8ο με 10ο αιώνα μ.χ. στο Βυζάντιο και αντικαθιστάται την νυκτή λύρα. Βέβαια επισημαίνει πως παρότι σε νέα μορφή η λύρα συνεχίζει τις λυρικές παραδόσεις της Αρχαίας Ελλάδας.²⁰

Παρακάτω αν και αναγνωρίζει πως οι κατασκευαστικές αλλαγές εξέλιξαν τον τρόπο παιξίματος και διαμόρφωσαν εκ νέου το μουσικό υλικό συνεχίζει να διατηρεί στο συλλογισμό του την άμεση σύνδεση με την αρχαιότητα λέγοντας:

*...Όμως, εμφανώς η στενότητα και ευρύτατη σχέση της
με δημοτικά τραγούδια και τους χορούς των Ελλήνων δεν
αφήνει περιθώρια για αμφιβολίες ότι πήρε τη σκυτάλη από την*

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Τσακαλίδης Παύλος, *Η λύρα του Πόντου. Μέθοδος πρακτικής διδασκαλίας*, Εκδόσεις Ντο ρε μι, Θεσσαλονίκη 2006.

²⁰ *Ibid*, σ. 17.

*νυκτή λύρα του Αρχαίου Ελλαδικού κόσμου και την αντικατέστησε εξ' ολοκλήρου...*²¹

Συνεχίζει λέγοντας πως η εθνομουσικολογική έρευνα δεν έχει καταλήξει σε σαφή συμπεράσματα για την καταγωγή της φιαλόσχημης λύρας λόγω ανεπαρκών εικονογραφικών και άλλων γραπτών μαρτυριών παραθέτοντας απόψεις τρίτων που διατείνονται είτε πως η λύρα έχει σχέση: α) με το μικρό βιολί «της τσέπης» των χοροδιδασκάλων του 18^{ου} αιώνα ή β) με το μεσαιωνικό «ρεμπέκ» ή γ) ότι ο κεμεντσές μπορεί να έχει προέλθει από τον αρχαϊκό τύπο εγχόρδου με τόξο «iklig» και η παρουσία του στην περιοχή της Μαύρης Θάλασσας οφείλεται πιθανώς στους Λαζούς.

Παρότι ο συγγραφέας δείχνει να είναι ενήμερος γύρω από τις εθνομουσικολογικές απόψεις που αφορούν το ζήτημα της ποντιακής λύρας, παραθέτοντας επιπλέον σχετική βιβλιογραφία, δεν φαίνεται να διατίθεται να αμβλύνει την αρχική του θεώρηση που τοποθετεί την ποντιακή λύρα σε έναν ευθύγραμμο και αδιάκοπτο ιστορικό άξονα με τα αρχαϊκά χρόνια. Διατείνεται πως τα τεκμήρια της εθνομουσικολογικής έρευνας δεν είναι επαρκή και γι' αυτό ολισθαίνουν προς μια θεώρηση που δεν συνδέει την σημερινή ποντιακή λύρα με την «λύρα του Ερμή». Συγκεκριμένα κλείνει την τοποθέτησή του ως εξής:

*...Όλες αυτές οι υποθέσεις για την μη ελληνική προέλευση της λύρας με τόξο στον ελλαδικό χώρο μας φαίνονται κάπως ημιτελείς, γιατί ως συνήθως εξετάζουν αυτό το φαινόμενο αποκομμένο από την ιστορική πορεία του πολιτισμού των Ελλήνων...*²²

Παρακάτω ο Τσακαλίδης επιχειρεί μια αναφορά σε εικονογραφικές πηγές που απεικονίζουν διάφορα τοξοτά όργανα των περιοχών της Ευρώπης και των Βαλκανίων. Αναφέρει πως δεν εντοπίζουμε σε ελληνικούς ναούς της περιόδου μεταξύ 9^{ου} και 12^{ου} αιώνα εικόνες με απεικονίσεις τοξοτών οργάνων σε αντιδιαστολή με τη δυτική εκκλησία όπου ήδη από τον 9^ο αιώνα συναντάτε η χρήση του εκκλησιαστικού οργάνου και άρα σχετικές με μουσικά όργανα απεικονίσεις.

Κάνει αναφορά στο χρονικό του Θεοφύλακτου Σιμοκάττη όπου αφηγείται πως το 583 μ.χ. τρεις Σλάβοι στρατιώτες κρατούσαν λύρες αντί για όπλα. Στη συνέχεια

²¹ *Ibidem.*

²² *Ibidem.*

αναφέρει την ύπαρξη μιας απεικόνισης στο ψαλτήρι της Ουτρέχτης που χρονολογείται περίπου το 860 μ.χ. και μας αποκαλύπτει πως από τότε υφίσταται η ύπαρξη οργανικής συνοδείας στην λατρευτική μουσική στην Ευρώπη. Συνεχίζεται η επισκόπηση αυτή με μια αναφορά του Πέρση Ibn Kurdadhbin σε κείμενο του 10^{ου} αιώνα όπου περιγράφονται μουσικά όργανα των Βυζαντινών και ο εν λόγω Πέρσης εντοπίζει ομοιότητες με το αράβικο ρεμπάμπ. Τέλος ολοκληρώνει με τα τοξοτά όργανα που εμφανίστηκαν στην δυτική Ευρώπη απ' τον Μεσαίωνα και μετά καταλήγοντας ως εξής:

...Η ραγδαία εξάπλωση του οργάνου αυτού σε διάφορους λαούς της Ευρώπης έδωσε ποικίλες παραλλαγές της μορφής και της ονομασίας του. Σε κάθε λαό το όργανο αυτό πήρε διαφορετική ονομασία και σταδιακά διαφοροποιούνταν κάποια στοιχεία της μορφής του. Έτσι στους Γερμανούς καθιερώθηκε η ονομασία «φίντελ», στους ρωμανικούς λαούς «βιόλα», στους Γάλλους «ζιγκ», στους Γιουγκοσλάβους «γκούσλα», στους Βουλγάρους «λνρίτσα» και στους Έλληνες παρέμεινε «λύρα»...²³

Είναι προφανές πως η μελέτη του Τσακαλίδη αποφεύγει κάθε είδους σύνδεση της ποντιακής λύρας με τους πολιτισμούς της ανατολής και διακαώς προσπαθεί να εντοπίσει συγγένειες με την Δύση και το Βυζάντιο αφού στο προηγούμενο κεφάλαιο ασχολήθηκε με τη σύνδεση με την αρχαιότητα. Όλες του οι αναφορές εντοπίζονται στον χώρο της σημερινής δυτικής Ευρώπης και σε συνάρτηση με τον χριστιανισμό χωρίς να επεξεργάζεται καθόλου τις τυχόν εξ' ανατολών επιρροές, παρότι «έπεσε» πάνω στην περίπτωση του αραβικού ρεμπάμπ.

Συνεχίζει με πληροφορίες γύρω από την κατασκευή του οργάνου. Επισημαίνει πως στο παρελθόν οι κατασκευαστές της λύρας ήταν οι ίδιοι οι οργανοπαίχτες και πως μόνο τα τελευταία χρόνια υπάρχουν τεχνίτες που εξασκούν την κατασκευή λυρών ως αποκλειστικό επάγγελμα.

Ένα ακόμα ενδιαφέρον στοιχείο γύρω από τις κατασκευαστικές εξελίξεις του οργάνου είναι πως αν και στο παρελθόν το ηχείο, ο λαιμός και η κεφαλή του οργάνου κατασκευάζονταν από μονοκόμματο ξύλο γιατί ο μουσικός – κατασκευαστής θεωρούσε πως το όργανο έβγαζε καλύτερο ήχο, τώρα αρχίζει να καθιερώνεται η

²³ Ibid, σ. 19.

τεχνική της συγκόλλησης των διαφόρων μερών του οργάνου. Έτσι συγκολλούνται έξι μέρη του οργάνου από διαφορετικά κομμάτια ξύλου: η κεφαλή με τον λαιμό μαζί, η πλάτη, το καπάκι, οι δυο πλευρές του ηχείου και η πλάτη του. Η ξυλεία που προτιμάται διαχρονικά ως η καλύτερη είναι για το ηχείο η δαμασκηνιά και για το καπάκι το έλατο.

Παρακάτω συνεχίζεται λεπτομερής περιγραφή των διαστάσεων και των μερών από τα οποία αποτελείται μια ποντιακή λύρα. Να σημειωθεί πως τα μέρη του οργάνου δίνονται στην ποντιακή διάλεκτο και παραλληλίζονται με την δυτικοευρωπαϊκή ορολογία δανεισμένη από την κατασκευή του βιολιού.

Ο Τσακαλίδης κλείνει την εκτενή οργανολογική προσέγγισή του με το κεφάλαιο «Οι βασικοί τρόποι παιξίματος και οι μουσικές δυνατότητες του οργάνου». Ξεκινάει περιγράφοντας τον τρόπο κρατήματος της λύρας καθώς ο μουσικός παίζει όρθιος και καθώς παίζει καθιστός, αφού η θέση επηρεάζει την τονική έκταση του οργάνου καθώς η καθιστή επιτρέπει την εκτέλεση ψηλότερων φθόγγων πέραν της πρώτης (ανοιχτής) θέσης του χεριού. Αναφέρει πως η μελωδία παίζεται κυρίως στις δυο πρώτες ψηλότερες χορδές και στην πρώτη θέση του οργάνου. Συνεχίζει με το κούρδισμα, τη χρήση ίσιου ή κυρτού καβαλάρη και την τεχνική χρήσης του δοξαριού. Ως προς την εκτέλεση της διφωνίας παρουσιάζει τους τρεις γνωστούς τρόπους: α) να παίζεται η μελωδία στην ψηλότερη χορδή και να συνοδεύεται από τη δίπλα χαμηλότερη χορδή με ισοκράτη, β) να παίζεται η μελωδία ταυτόχρονα και στις δύο χορδές με παράλληλες τέταρτες καθαρές, γ) να παίζεται η μελωδία στη χαμηλότερη χορδή και να συνοδεύεται από τη διπλανή ψηλότερη χορδή με ισοκράτη.

Ενδιαφέρον είναι το σημείο που θίγει το ζήτημα της φυσικής ή συγκερασμένης κλίμακας. Ξεκινάει λέγοντας πως οι παλαιοί λυράρηδες μερικές φορές παίζουν «ξεκούρδιστα» το οποίοι εν μέρει έχει σχέση με την χρήση της φυσικής κλίμακας. Συγκεκριμένα αναλύει το ζήτημα ως εξής:

...Από την άλλη η χρήση της φυσικής κλίμακας μπορεί πολλές φορές να βασίζεται στην τυχαία επιλογή των πατημάτων, που είναι φυσιολογική για τις συνθήκες λειτουργίας της ποντιακής παράδοσης βασικά σε αγροτική κοινωνία. Μόνο μετά την Μικρασιατική καταστροφή με την μεταφορά των ελληνικών πληθυσμών από τον Πόντο στην Ελλάδα και στις χώρες της πρώην Σοβιετικής Ένωσης σταδιακά – από γενιά σε γενιά – η

*ποντιακή λύρα αρχίζει να προσαρμόζεται στις συνθήκες ζωής των πόλεων, αλλάζοντας και διαμορφώνοντας την τεχνοτροπία της. Ένα από τα στοιχεία της καινούριας τεχνοτροπίας είναι και το συγκερασμένο κούρδισμα που σε μεγάλη κλίμακα καθιερώνεται μετά τον Γώγο «Πατριάρχη» Πετρίδη...*²⁴

Βέβαια επισημαίνει πως το «ξεκούρδιστο» παίξιμο που προανέφερε έχει να κάνει με την ανεπάρκεια του οργανοπαίκτη και μόνο σε εξαιρετικές περιπτώσεις έχει να κάνει με τη συνειδητή χρήση των μικροδιαστημάτων. Ωστόσο διατείνεται πως η αποκλειστική χρήση της συγκερασμένης κλίμακας της δυτικής μουσικής αλλοιώνει την πραγματική εικόνα της ποντιακής παράδοσης.²⁵

Ο Τσακαλίδης προχωράει και σε μια παρουσίαση των σημερινών καινοτομιών στον τρόπο παιξίματος. Αναφέρει πως από τους σημερινούς λυράρηδες καθιερώθηκε το καθιστό παίξιμο λόγω της επιρροής των δυτικών οργάνων. Εξηγεί πως στις μέρες μας οι λυράρηδες έχουν περιορίσει την τρίλια στο παίξιμό τους και χρησιμοποιούν το βιμπράτο που συνηθίζεται στο παίξιμο του βιολιού. Ωστόσο εκτιμάει πως το βιμπράτο δεν είναι συμβατό – ταιριαστό στην φύση της ποντιακής λύρας διότι δεν θα μπορούσε να εφαρμοστεί στον παραδοσιακό – όρθιο τρόπο παιξίματος. Υποθέτει όμως πως αυτή είναι μια τεχνική αλλαγή η οποία έχει τη δυνατότητα να εξυπηρετήσει διάφορα είδη λόγιας μουσικής που μπορεί να εκτελέσει η λύρα.

Συνεχίζει αναφέροντας πως ο λυράρης συνήθως συνοδεύει τη φωνή ή παίζει μόνος του, ωστόσο συναντάμε διάφορους συνδυασμούς οργάνων στις κατά τόπους περιοχές που υπάρχουν Πόντιοι. Έτσι η λύρα συνδυάζεται με το νταούλι, τον ζουρνά, το αγγείο και το γαβάλ. Στον Καύκασο συναντάμε τη λύρα σε σύνολα με κλαρίνο, ακορντεόν και ντέφι. Κλείνοντας την εκτενή οργανολογική του προσέγγιση ο Τσακαλίδης κρίνει πως ο ρόλος της λύρας στην παράδοση της ποντιακής μουσικής δεν είναι δεσμευτικός για τους μουσικούς και έτσι η ποντιακή λύρα συμπράττει όλο και συχνότερα τα τελευταία χρόνια και με άλλα όργανα και σε διαφορετικά είδη μουσικής.²⁶

²⁴ *Ibid*, σ. 22.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Τσακαλίδης, *ό.π.*, σ. 23.

Η μέθοδος του Μιχάλη Καλιοντζίδη²⁷ αποτελείται από τρία διακριτά μέρη. Το πρώτο από αυτά με τον τίτλο «Η λύρα και ο Λυράρης» μας κατατοπίζει γύρω από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της μουσικής του Πόντου τα οποία έχουν να κάνουν με την ρυθμολογία, το τραγούδι, τα μουσικά διαστήματα, την οργανολογία, την κατασκευή, τον τρόπο κουρδίσματος της λύρας την περιγραφή του κρατήματος και της τεχνικής κ.α. Στο κεφάλαιο αυτό δεν θα αναλύσουμε διεξοδικά τα ζητήματα τεχνικής του οργάνου γιατί θα τα εντάξουμε σε επόμενο κεφάλαιο της εργασίας μας. Στο σημείο αυτό θα επικεντρωθούμε στα «φιλολογικά» κομμάτια του βιβλίου που αφορούν ζητήματα οργανολογίας και ποντιακής μουσικής παράδοσης γενικότερα.

Το βιβλίο ξεκινάει με τα βασικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν τον Ποντιακό λαϊκό μουσικό πολιτισμό. Ως δομικά στοιχεία που αποτελούν την ποντιακή μουσική παρουσιάζει την ποντιακή διάλεκτο, τη λύρα και τον χορό, τα οποία μας λέει πως αποτελούν το τρισυπόστατο της ποντιακής έκφρασης²⁸. Ο Καλιοντζίδης επισημαίνει τη μιμητική σχέση λύρας και φωνής αφού η πρώτη χρησιμοποιώντας την τεχνική της τρίλιας προσπαθεί να μιμηθεί τους διάφορους κυματισμούς και τα γυρίσματα της φωνής. Ο δε χορός έρχεται να συμπληρώσει το τρισυπόστατο της ποντιακής έκφρασης. Εύκολα παρατηρεί ο αναγνώστης πως ο Καλιοντζίδης αντιλαμβάνεται την ποντιακή λύρα ως κομμάτι ενός συνόλου και όχι ξεκομμένη από το πλαίσιο επιτέλεσης της. Προφανώς θεωρεί πολύ σημαντική αυτή τη συνθήκη στην εκμάθηση της λύρας και γι' αυτό την επισημαίνει εξ' αρχής. Συνεχίζει παρουσιάζοντας την ρυθμική ποικιλία της ποντιακής μουσικής παράδοσης αλλά και το ζήτημα της τροπικότητας και των διαστημάτων. Τα ζητήματα αυτά θα τα εξετάσουμε σε επόμενο κεφάλαιο.

Ο Καλιοντζίδης συνηγορεί με την άποψη πως οι ερευνητές δεν έχουν καταλήξει σε συγκεκριμένα συμπεράσματα για την καταγωγή της φιαλόσχημης λύρας λόγω της έλλειψης εικονογραφικού υλικού από τους προηγούμενους αιώνες. Ως εκ τούτου υιοθετεί την θεωρία που λέει πως η ύπαρξή της εντοπίζεται από την στιγμή που κατοικείται ο Πόντος από τους Έλληνες. Επίσης μας πληροφορεί πως η ονομασία του κεμεντζέ προέρχεται από κάποιον τύπο περσικής λύρας που ονομάζονταν *καμουντζές* ή *καμάντσια*.²⁹

²⁷ Καλιοντζίδης Μιχάλης, *Η Λύρα του Πόντου. Οργανολογία, τεχνική, ρεπερτόριο*, Fagotto books – Εκδόσεις τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Αθήνα 2008.

²⁸ *Ibid*, 10.

²⁹ *Ibid*, σ. 12.

Στη συνέχεια κάνει μια σύγκριση με τις υπόλοιπες λύρες που συναντούμε στον ελλαδικό χώρο, εντοπίζοντας τρεις βασικές διαφορές: α) η ποντιακή λύρα είναι φιαλόσχημη, ενώ οι άλλες αχλαδόσχημες (Κρήτης, Θράκης, Μακεδονίας, Πολίτικη, Νησιώτικη), β) Ως προς το κούρδισμα η ποντιακή λύρα είναι η μόνη που κουρδίζεται κατά τέταρτες σε αντίθεση με όλες τις υπόλοιπες που κουρδίζονται κατά πέμπτες και γ) η ποντιακή λύρα δεν παίζεται με το νύχι όπως στις υπόλοιπες αλλά με την ψίχα του δαχτύλου, δίνοντάς τη δυνατότητα να εκτελούνται δύο χορδές ταυτόχρονα με αποτέλεσμα το χαρακτηριστικό άκουσμα της τέταρτης, το οποίο λέει πως είναι ταυτισμένο όχι μόνο με την πρωτοτυπία της εκτέλεσης, αλλά και με την καθαυτή ιδιαιτερότητα της ποντιακής μουσικής.³⁰

Παρακάτω μας παρέχει πληροφορίες σχετικά με την κατασκευή και τις διαστάσεις του δοξαριού επισημαίνοντας παράλληλα πως η τεχνική του δοξαριού έχει ισάξια σημαντικό ρόλο με την κίνηση των δαχτύλων. Ως εκ τούτου συμβουλεύει τους μαθητευόμενους να επικεντρώσουν την προσοχή τους στη χρήση του δοξαριού διότι μέσα από την σωστή κίνηση του δοξαριού επιτυγχάνεται η εκμάθηση της ποντιακής λύρας.

Ως προς την κατασκευή της ποντιακής λύρας ο Καλιοντζίδης είναι εξαιρετικά κατατοπιστικός αφού όχι μόνο μας πληροφορεί σχετικά με την ξυλεία κατασκευής αλλά μας αναφέρει και κάποια πιο εξειδικευμένα «μυστικά» όπως ότι η επιλογή της δαμασκηνιάς δεν είναι τυχαία γιατί είναι γνωστή η αντοχής της στις μεταβολές του καιρού. Επίσης το ξύλο πρέπει να κοπεί τους φθινοπωρινούς μήνες οπότε και ο κορμός του δέντρου έχει τη λιγότερη υγρασία και έτσι η αποξήρανση της ξυλείας μπορεί να επιτευχθεί με μεγαλύτερη επιτυχία. Στη συνέχεια μας λέει πως τα ξύλα παλαιότερα έπρεπε να ξεραθούν μέσα σε χωνεμένη κοπριά για περίπου τρία χρόνια ώστε να μην δημιουργηθούν σκισίματα κατά την ξήρανση.

Όπως και ο Τσακαλίδης έτσι και ο Καλιοντζίδης αναφέρεται στις τελευταίες τεχνικές κατασκευής της λύρας που θέλουν να μην κατασκευάζεται πλέον από μονοκόμματο ξύλο αλλά από διαφορετικά κομμάτια τα οποία στη συνέχεια να συγκολλούνται. Ωστόσο επισημαίνει πως τον σημαντικότερο ρόλο στην κατασκευή της λύρας τον παίζει η τοποθέτηση του καπακιού. Μετά υπογραμμίζει το ρόλο της «ψυχής», ενός μικρού κομματιού ξύλου που ενώνει το καπάκι με το ηχείο και το

³⁰ *Ibidem*.

συναντάμε σε όλα τα έγχορδα τοξωτά μουσικά όργανα. Αναφέρει πως η «ψυχή» δίνει τον πραγματικό ήχο της λύρας, δηλαδή δεν αυξάνει απλώς τον όγκο του ήχου αλλά διασφαλίζει την ηχητική ισορροπία του οργάνου. Με ποντιακούς όρους κάνει το Ζιλ να ξεχωρίζει από το Καπάν. Δηλαδή να ξεχωρίζει η ψιλή τονικότητα με την χαμηλή.³¹

Ανάλογα με τις διαστάσεις της λύρας, οι οποίες μπορούν να αλλάζουν υπό την προϋπόθεση πως οι αναλογίες παραμένουν ίδιες διακρίνονται τρία είδη λύρας: α) Καπάν, β) Ζιλ, γ) Ζιλοκάπανη.

Η πρώτη περίπτωση είναι η κλασική λύρα, αυτή που χρησιμοποιείται περισσότερο. Στην προκειμένη περίπτωση η λύρα έχει μπάσο ήχο και κουρδίζεται κυρίως στους τόνους φα, σολ και λα (τονικότητες ψηλότερης χορδής). Η δεύτερη περίπτωση που είναι και η πιο παλιά έχει οξύ ήχο και είναι κατάλληλη για υψίφωνους τραγουδιστές. Κουρδίζεται σε σιb, σι, ντο και ρε. Σε σχέση με την προηγούμενη περίπτωση εδώ οι διαστάσεις του οργάνου είναι πιο μικρές ώστε να αποδίδει καλύτερα τις ψιλές συχνότητες. Και η τρίτη περίπτωση είναι η ενδιάμεση κατάσταση των δύο προηγούμενων και σε κούρδισμα και σε διαστάσεις. Εδώ ο μουσικός έχει περιορισμό στις τονικότητες έχει να επιλέξει μεταξύ λα, λα# και σι αλλά είναι πιο βολική για τον τραγουδιστή που μπορεί να προσαρμοστεί η φωνή του σ' αυτήν την έκταση.

Παρακάτω μας παρουσιάζει εναλλακτικά κούρδισματα της λύρας με τα οποία η λύρα επιτυγχάνει την μίμηση του *τουλούμ* (αγγείο). Παρότι το σύνηθες κούρδισμα της ποντιακής λύρας είναι σε διαστήματα 4^{ης} καθαρής κουρδίζοντας την ψηλότερη χορδή στη λα, μπορούμε να κούρδισουμε επίσης και την δεύτερη χορδή στη λα (δηλαδή ταυτοφωνία) και την τρίτη χορδή μι. Μία παραλλαγή αυτού είναι να κουρδιστούν οι δυο πιο χαμηλές χορδές σε ταυτοφωνία (στη μι) και η ψηλότερη μόνη της στη λα.

Τρίτος τρόπος είναι να κουρδιστεί η ψηλότερη χορδή στη λα, η αμέσως πιο χαμηλή χορδή μια οκτάβα κάτω και η τρίτη χορδή ένα διάστημα 5^{ης} καθαρό πάνω από τη λα της δεύτερης χορδής. Άλλη μια παραλλαγή είναι η πρώτη χορδή στη λα, η δεύτερη στη μι (4^η καθαρή χαμηλότερα) και η τρίτη και πιο χαμηλή χορδή μια οκτάβα κάτω από τη μι της δεύτερης χορδής.

Τέλος στις περιοχές του δυτικού Πόντου συναντάμε την πρώτη χορδή στη λα, τη δεύτερη στη μι και την τρίτη χορδή στο λα μια 5^η χαμηλότερα. Μετά από αυτή την

³¹ Καλιοντζίδης, ό.π., σ. 14.

αναλυτική παρουσίαση των εναλλακτικών κουρδισμάτων της ποντιακής λύρας ο Καλιοντζίδης καταλήγει πως δικαίως ο κεμεντζές είναι «...το πιο πληθωρικό όργανο του Πόντου αφού τα ποικίλα χορδίσματα της επιβεβαιώνουν ακόμα περισσότερο την εξέχουσα θέση της στο οργανολόγιο του Πόντου».³²

Κλείνοντας το κεφάλαιο να σημειώσουμε πως η μέθοδος του Πόλυ Παυλίδη δεν περιέχει κανενός είδους πληροφορίες γύρω από τα ζητήματα που πραγματευτήκαμε στο σημείο αυτό της εργασίας ως εκ τούτου μέχρι στιγμής δεν γίνεται καμία αναφορά σ' αυτό.

³² *Ibid*, σ. 15.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΘΕΩΡΙΑ

*...Θεωρία σημαίνει θέαση, σηματοδότηση της λογικής πρόσληψης του γνωστικού αντικειμένου μέσα από τη διαδικασία της όρασης. Θεωρία της μουσικής είναι λοιπόν εκείνη η εικόνα της που αποδίδει τη συστηματική της εν-νόηση. Και αντιστρόφως: η συστηματική εννόηση της μουσικής προϋποθέτει μια δύσκολη προσπάθεια αναγωγής από τη μουσική πράξη στην σημειογραφημένη εικόνα της μουσικής. Η προσπάθεια είναι δύσκολη, διότι αυτές οι δύο όχθες δεν είναι συμμετρικές...*³³

Ο ορισμός που παραθέτει η Ζουμπούλη μας δημιουργεί τη συνθήκη μέσα στην οποία θα προσεγγίσουμε τα θεωρητικά στοιχεία που μας παρέχουν οι μέθοδοι ποντιακής λύρας που επεξεργαζόμαστε. Εξαρχής μας επισημαίνει πως επεξεργαζόμαστε οπτικό υλικό και όχι ηχητικό παρότι έχουμε να κάνουμε με μουσική η οποία προσλαμβάνεται μέσω της ακοής. Υπογραμμίζει πως αυτή η «μετουσίωση» του ηχητικού υλικού σε οπτικό – γραπτό αποτελεί μια δύσκολη προσπάθεια διότι εξ' ορισμού θεωρία και πράξη αποτελούν «δύο όχθες που δεν είναι συμμετρικές». Παρά τις δυσκολίες που μπορεί να προκύπτουν από την θεωρητικοποίηση κάποιου αντικειμένου, η θεωρία μας επιτρέπει να αποκτήσουμε όσο το δυνατόν πληρέστερη εποπτεία και βαθύτερη κατανόηση του αντικειμένου που επεξεργαζόμαστε, γι' αυτό η ύπαρξή της δεν είναι υποδεέστερη της πράξης.

Στόχος αυτού του κεφαλαίου είναι να περιγράψουμε αφενός τα θεωρητικά ζητήματα που παρουσιάζονται στις μεθόδους αφετέρου την ιδεολογία και αισθητική οι οποίες ενυπάρχουν πίσω από την θεωρία που διατυπώνεται.

Τα μουσικά θεωρητικά ζητήματα στις εν λόγω μεθόδους είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με την ανάγνωση της σημειογραφίας της λόγιας δυτικής μουσικής. Ως εκ

³³ Ζουμπούλη Μαρία, «Αντί εισαγωγής», στο: *Μουσική (και) θεωρία. Τα κείμενα*, Εκδόσεις τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2010, σ. 3.

τούτου λαμβάνουμε υπόψη μας τα επιμέρους ζητήματα που πρέπει να εντοπίσουμε μέσα στο πλαίσιο αυτής της σημειογραφίας. Βάση των παραπάνω ο ορισμός της σημειογραφίας που διατυπώνεται από τον Ulrich Michels περιλαμβάνει τους στόχους της εργασίας μας:

*...Η μουσική σημειογραφία αποσκοπεί στην καταγραφή της μουσικής σε αναγνώσιμη μορφή. Περιγράφει τις παραμέτρους της μουσικής χρησιμοποιώντας διάφορα μέσα: τονικό ύψος και διάρκεια με τη σχετική θέση και το σχήμα των φθογγοσήμων (νοτών), ρυθμική αγωγή, δυναμική, έκφραση, άρθρωση κ.λ.π. με διάφορα συμπληρωματικά σύμβολα και λέξεις, τα περισσότερα απ' τα οποία όμως από την προ του 1800 σημειογραφία...*³⁴

Η μέθοδος του Καπηλίδη από τον τίτλο της ακόμη («Η ποντιακή λύρα στο πεντάγραμμο. Μέθοδος για την εκμάθηση με έντεχνο τρόπο της ποντιακής λύρας») διατυπώνει τον προορισμό της. Ο συγγραφέας στοχεύει στην προσαρμογή της τεχνικής της ποντιακής λύρας στο πλαίσιο της δυτικής μουσικής σημειογραφίας. Ο λόγος που ορίζει ο συγγραφέας αυτόν τον στόχο είναι γιατί μια τέτοια προσαρμογή αποτελεί γι' αυτόν αναβάθμιση της εκμάθησης της λύρας, αφού με αυτήν την μέθοδο διατείνεται πως θα επιτύχει την εκμάθηση της ποντιακής λύρας με *έντεχνο τρόπο*³⁵. Ως εκ τούτου γίνεται κατανοητό πως η σημειογραφία συνεπάγεται την «καλλιτεχνία» αφού το πεντάγραμμο θεωρεί πως του διασφαλίζει το «έντεχνο» στον τρόπο διδασκαλίας της ποντιακής λύρας. Από το εξώφυλλο ακόμη της μεθόδου είναι προφανές πως η επιλογή της λόγιας δυτικής σημειογραφίας στην διαδικασία της διδασκαλίας δεν έχει να κάνει με πρακτικούς λόγους αλλά ιδεολογικούς και αισθητικούς. Ο συγγραφέας φαίνεται πως με την χρήση της σημειογραφίας αποζητά την «εγγραμματοσύνη» που «παρέχει» ο γραπτός λόγος³⁶. Έτσι για να προχωρήσει σε μια τέτοια «έντεχνη» μέθοδο διδασκαλίας

³⁴ Michels Ulrich, *Ατλας της Μουσικής*, τόμος 1, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1994, σ. 67

³⁵ Καπηλίδης, ό.π., σ. 1.

³⁶ «...η πριμοδότηση της γραφής έναντι της προφορικότητας μας οδηγεί στο γραφοκεντρισμό που θεωρεί τη γραφή (ιδιαίτερα μάλιστα την αλφαβητική) όργανο ακριβείας, συστηματικότητας και δύναμης. Η εκδοχή αυτή συνοδεύεται συνήθως από τη συμπληρωματική άποψη ότι η εγγραμματοσύνη είναι από τη φύση της όργανο κοινωνικής προόδου...Όπως συμβαίνει και στη γλώσσα μας, η λέξη «εγγράμματος» παραπέμπει κυρίως στον μορφωμένο, τον γραμματισμένο σε αντιδιαστολή με τον «αγράμματο», αμόρφωτο κ.ο.κ...». βλ. Ong J. Walter, *Προφορικότητα & Εγγραμματοσύνη*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005, σ. xx.

η οποία θα έχει ως εργαλείο εκμάθησης την παρτιτούρα, οφείλει να ξεκινήσει με βασικά ζητήματα θεωρίας λόγιας δυτικής σημειογραφίας.

Ως εκ τούτου οι πρώτες σελίδες του εγχειριδίου είναι αφιερωμένες στην εκμάθηση της αναγνώρισης και ανάγνωση των διάφορων συμβόλων της σημειογραφίας. Ξεκινάει με το κλειδί του σολ, αλλά και του φα παρότι όπως λέει δεν χρησιμοποιείται από τη λύρα. Συνεχίζει με την έννοια του μέτρου στο πενταγράμμου, με τα σύμβολα της επανάληψης και με τα κλάσματα που εξηγεί πως δείχνουν την αξία του κάθε μέτρου.

Παρακάτω σε ξεχωριστό κεφάλαιο με τίτλο: «Λίγη θεωρία μουσικής» διατυπώνει την εξής αρχή: «...*Η μουσική γράφεται και διαβάζεται όπως κάθε γλώσσα, γράφεται δε με ειδικά σημεία, που είναι διεθνή. Τα διάφορα αυτά σημεία γράφονται επάνω στο πεντάγραμμο...*»³⁷. Καταλαβαίνουμε πως όχι μόνο ταυτίζει την μουσική με την γλώσσα ομιλίας αλλά θεωρεί την σημειογραφία της λόγιας δυτικής μουσικής ως μια γλώσσα «Εσπεράντο» με την οποία κάθε μουσική παράδοση μπορεί να «συνδιαλέγεται» με μια άλλη απλά χρησιμοποιώντας κοινά σημειογραφικά σύμβολα.

Το στοιχείο αυτό αναδεικνύει πως η προσέγγιση του Καπηλίδη στη διδασκαλία της ποντιακής λύρας όχι μόνο δεν λαμβάνει υπόψη της καθόλου το ζήτημα της προφορικότητας στην ποντιακή μουσική παράδοση αλλά προσπαθεί να το υποβαθμίσει, επιχειρώντας μια «άκομψη» «λογοποίηση» της διδασκαλίας του κεμεντζέ. Φαίνεται σαν να προσπαθεί να αποτινάξει από την ποντιακή λύρα τη «λαϊκή» της υπόσταση.

Εν συνεχεία προχωράει στη διδασκαλία της ανάγνωσης του πενταγράμμου παρουσιάζοντας τη θέση των φθόγων στο πεντάγραμμο αλλά και τα σύμβολα της αξίας τους και τα σύμβολα της παύσης. Παρακάτω αναφέρει και τα σύμβολα παραπομπής της παρτιτούρας.

Μέσα από τις ασκήσεις που προτείνει περιλαμβάνει τη διδασκαλία των παρεστιγμένων φθόγων εξηγώντας τον τρόπο μετρήματος με το πόδι. Το ίδιο επιχειρεί και με τη διδασκαλία των όγδων. Το ασκησιολόγιο που περιλαμβάνεται στο εν λόγω εγχειρίδιο θα λέγαμε πως θέτει στο επίκεντρο του τη διδασκαλία της ανάγνωσης της παρτιτούρας όπως συνηθίζεται να κάνουν τα εγχειρίδια σολφέζ που διδάσκονται στην

³⁷ Καπηλίδης, ό.π., σ. 4.

ωδειακή εκπαίδευση³⁸. Έτσι ξεκινάει διδάσκοντας την εκτέλεση όλων των αξιών σε διάφορους συνδυασμούς με παρεστιγμένους φθόγγους και παύσεις. Συνεχίζει με τα τρίηχα την σύζευξη διαρκείας και καταλήγει στην εκτέλεση μελωδικών διαστημάτων τετάρτης, πέμπτης, έκτης, έβδομης και όγδοης.

Παρακάτω εξηγεί πως εκτελούνται δύο νότες μαζί (εννοώντας τα αρμονικά διαστήματα). Έτσι παραθέτει ασκήσεις με διαστήματα τρίτης, τετάρτης, πέμπτης και έκτης.

Το επόμενο και τελευταίο μάθημα θεωρίας που περιλαμβάνεται στο βιβλίο αφορά τα σημεία αλλοίωσης, τους τόνους, τα ημιτόνια και την χρωματική κλίμακα.

Η μέθοδος του Παύλου Τσακαλίδη περιλαμβάνει ξεχωριστό κεφάλαιο το οποίο ονομάζεται «Βασικές αρχές θεωρίας της μουσικής». Ξεκινάει παρουσιάζοντας την έννοια της διάρκειας των φθόγων και της παύσης. Στη συνέχεια παραθέτει σε μορφή πίνακα τα ονόματα της αξίας των φθόγων και των παύσεων κάνοντας παραλληλισμό μεταξύ τους βάση της χρονικής τους διάρκειας.

Παρακάτω μας εισάγει στο πεντάγραμμο και στο κλειδί του σολ ώστε να αποτυπώσει την έκταση της ποντιακής λύρας πάνω στο πεντάγραμμο. Προχωράει στην παρουσίαση των διαφόρων ειδών διαστημάτων (μελωδικά, αρμονικά, καθαρά, μικρά, μεγάλα, ελαττωμένα, αυξημένα, τέλεια σύμφωνα, ατελή σύμφωνα και διάφωνα). Εντοπίζουμε πως σε μεγάλο βαθμό και ο Τσακαλίδης ακολουθεί την ωδειακή ύλη της θεωρίας που είναι γνωστή όλα τα χρόνια μέσα από τα σχετικά εγχειρίδια³⁹. Ως εκ τούτου συνεχίζει με την εκμάθηση της διατονικής κλίμακας (διαδοχή οκτώ φυσικών συνεχόμενων φθόγων) και προχωράει στα σημεία αλλοίωσης αναφέροντας μέχρι και την διπλή δίεση και ύφεση.

Ενδιαφέρον είναι το κεφάλαιο με τίτλο: «Κλίμακες και τρόποι. Τρίχορδα, τετράχορδα, πεντάχορδα. Γένος. Τονικό κέντρο». Μας λέει πως «...*Η σειρά των φθόγων πάνω στους οποίους δομούνται οι μελωδίες αποτελούν τους τρόπους ή τις κλίμακες*».⁴⁰ Βέβαια διευκρινίζει πως οι ποντιακές μελωδίες δεν είναι πάντα απαραίτητο να δομούνται πάνω και στις επτά νότες μιας κλίμακας ή ενός τρόπου, ως εκ τούτου μας

³⁸ Βλ. Καλομοίρης Μανώλης, Οικονομίδης Φιλοκτήτης, *Μελωδικές ασκήσεις*, τεύχος 1, Μουσικός και εκδοτικός οίκος Γαϊτάνου, Αθήνα 1990.

³⁹ Βλ. Καλομοίρης Μανώλης, *Τα θεωρητικά της μουσικής*, Μουσικός και εκδοτικός οίκος Γαϊτάνου, Αθήνα 1991.

⁴⁰ Τσακαλίδης, *ό.π.*, σ. 25.

εισάγει και τις έννοιες των τριχόρδων, τετραχόρδων και πενταχόρδων⁴¹. Επισημαίνει πως ένας *τρόπος* αποτελείται από επτά φθόγγους και πως μόνο «εξωτερικά» συμπίπτει με τις ευρωπαϊκές κλίμακες γιατί εσωτερικά έχουν διαφορετικές λειτουργίες, γι' αυτό και χρησιμοποιεί διαφορετική προσέγγιση στον οπλισμό των κομματιών. Στο σημείο αυτό δεν θα εμβαθύνουμε περισσότερο στο θέμα της τροπικότητας, στο οποίο αναφέρεται λεπτομερώς ο Τσακαλίδης σε ξεχωριστό μέρος της μεθόδου του, διότι αυτό το ζήτημα θα το προσεγγίσουμε στο επόμενο κεφάλαιο που θα αφορά ζητήματα τεχνικής φύσεως. Ο λόγος είναι πως ο Τσακαλίδης εντάσσει το ζήτημα των τρόπων στο κομμάτι της τεχνικής του αριστερού χεριού. Παρουσιάζει τα βασικά «πατήματα» των δαχτύλων του αριστερού χεριού με βάση τους τρόπους από διαφορετικά τονικά κέντρα.⁴²

Συνεχίζει τα θεωρητικά της μουσικής παρουσιάζοντας την έννοια του ρυθμού, του μέτρου, του τέμπε και του ελλιπούς μέτρου. Συγκεκριμένα λέει πως ο ρυθμός είναι η κίνηση των ήχων μέσα σε χρόνο, οργανωμένη μέσω των χρονικών τους αξιών. Το μέτρο είναι ομαλή, σταθερά επαναλαμβανόμενη αλλαγή των χρονικών αξιών και ανάλογα με τον αριθμό των χρόνων που περιέχει μπορεί να είναι διμερές, τριμερές κ.α. Ως τέμπε ονοματίζει το κλάσμα του μέτρου στο οποίο ο αριθμητής δηλώνει τον αριθμό των χρόνων σε ένα μέτρο και ο παρονομαστής τις αξίες αυτών των χρόνων⁴³. Παρακάτω κάνει μια αναφορά στα τρία είδη μέτρων, τα απλά, τα σύνθετα και τα μεικτά και

⁴¹ Ως προς τους ορισμούς της κλίμακας, του τρόπου και των υπομονάδων, παραθέτουμε τους εξής που διατυπώνει ο Μαυροειδής διότι κατά πάσα πιθανότητα ο Τσακαλίδης επιχείρησε να τους παραφράσει: «...Μουσική κλίμακα είναι μια διαδοχή οκτώ διαφορετικών μουσικών φθόγγων τέτοια, ώστε ο χαμηλότερος ή βαρύτερος (η βάση της κλίμακας) και ο ψηλότερος ή οξύτερος (η κορυφή της κλίμακας) να έχουν το ίδιο όνομα και να δίδουν το ίδιο μουσικό άκουσμα, να αναγνωρίζονται δηλαδή ως ίδιες νότες. Όλοι οι άλλοι φθόγγοι να βρίσκονται ανάμεσα τους, ακριβώς όπως όλα τα σκαλοπάτια μιας σκάλας (κλίμακα σημαίνει σκάλα) βρίσκονται ανάμεσα στο χαμηλότερο και στο ψηλότερο σκαλί. Κι ακόμα, ανάμεσα στη βάση και την κορυφή που όπως είπαμε, έχουν το ίδιο όνομα, να μην είναι δυνατόν να βρεθεί και τρίτη νότα με το ίδιο όνομα, που να αναγνωρίζεται δηλαδή ως ίδια νότα... Όταν αναφέρουμε στη λεγόμενη ευρωπαϊκή μουσική τον όρο «κλίμακα», μας έρχεται στο μυαλό κάτι σαν Ντο Ματζόρε, Ρε Μινόρε κ.ο.κ. Οι δεύτεροι αυτοί όροι αντιστοιχούν σε διαφορετικά σχήματα διαδοχής των βημάτων της κλίμακας, των τόνων και των ημιτονίων. Αντιστοιχούν σε διαφορετικές δομές διαδοχικών διαστημάτων. Οι διαφορετικές αυτές δομές είναι οι τρόποι. Και ως εδώ, κλίμακα και τρόπος ταυτίζονται, και επομένως ο παραπάνω ορισμός μπορεί να χρησιμοποιηθεί αδιακρίτως για το ένα ή το άλλο. Οι συνήθεις τρόποι στην ευρωπαϊκή μουσική είναι δύο: ο *mezzotono* ή *maggiore* και ο *minore*. Οι τρόποι στο σύνολό τους όμως είναι πολύ περισσότεροι από δύο... Σε κάθε μία από τις παραγόμενες δομές το σχήμα της κλίμακας δεν είναι ενιαίο και αδιαίρετο, αλλά μπορεί να διαιρεθεί σε υπομονάδες... οι υπομονάδες αυτές είναι τα τετράχορδα, καθένα από τα οποία περιλαμβάνει 4 διαδοχικές νότες της κλίμακας, απ' όπου και το όνομα της υπομονάδας: αρχ. ελλ. χορδή = νότα... Η διαίρεση της κλίμακας σε υπομονάδες δεν είναι θεωρητικό σχήμα για τα μουσικά συστήματα της Ανατολικής Μεσογείου, στα οποία εντάσσεται και το σύστημα της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής...». Βλ. Μαυροειδής Μάριος, *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο*, Εκδόσεις fagotto, Αθήνα 1999, σ. 19 – 23.

⁴² Τσακαλίδης, ό.π., σ. 120.

⁴³ *Ibid*, σ. 26.

τελειώνει με την ρυθμική αγωγή την οποία ορίζει ως ταχύτητα αλλαγών ισόχρονων χτυπημάτων (συνήθως τετάρτων ή ογδών).

Το τελευταίο μέρος του θεωρητικού κεφαλαίου της μεθόδου αφορά τους όρους της αυξομείωσης της έντασης και τους χρωματισμούς. Παρατηρούμε πως ο Τσακαλίδης προσπαθεί να εντάξει στη διδασκαλία ενός λαϊκού οργάνου όπως η ποντιακή λύρα όσο το δυνατόν περισσότερα μουσικά στοιχεία από την λόγια δυτική μουσική παράδοση. Προφανώς είναι επηρεασμένος από τα αντίστοιχα μουσικά εγχειρίδια που αφορούν τα όργανα της κλασικής ορχήστρας, όπως το βιολί, τα οποία όμως καλούνται να ερμηνεύσουν μια μουσική η οποία είναι φορέας όλων αυτών των στοιχείων από τη δημιουργία της. Ως εκ τούτου οι όροι *pianissimo*, *piano*, *mezzo piano*, *mezzo forte*, *fortissimo*, *crescendo*, *diminuendo*, *poco crescendo* και *poco diminuendo* φαντάζουν ασύμβατοι με ένα λαϊκό μουσικό ιδίωμα όπως αυτό της ποντιακής μουσικής παράδοσης.

Μελετώντας προσεκτικά τα θεωρητικά ζητήματα που πραγματεύεται η μέθοδος αυτή οδηγούμαστε σε δύο υποθέσεις: Η πρώτη είναι πως ο Τσακαλίδης συνειδητά προσπαθεί με αυτόν τον τρόπο να διευρύνει το ρεπερτόριο της ποντιακής λύρας προς την λόγια δυτική μουσική⁴⁴, οπότε κρίνει απαραίτητο ο μαθητής να έχει γνώση της θεωρίας αυτής της μουσικής παράδοσης. Η δεύτερη υπόθεση είναι πως προσπαθεί να διαμορφώσει έτσι τη διδασκαλία της ποντιακής λύρας ώστε να «ταιριάζει» σε ένα «ωδειακό» - «εγγράμματο» πλαίσιο σπουδών μέσα στο οποίο εκ των πραγμάτων θα απωλέσει ένα σημαντικό μέρος της προφορικότητας της διαδικασίας.

Η επόμενη μέθοδος που συμπεριλαμβάνουμε στην εργασία μας είναι αυτή του Πόλυ Παυλίδη με τον τίτλο: «Ἐἰς ἦχον λύρας»⁴⁵. Από την αρχή του σχετικού κεφαλαίου δηλώνει ο συγγραφέας πως τα στοιχεία θεωρίας που παραθέτει είναι μόνο τα βασικά για την εκμάθηση της ποντιακής λύρας, καθώς το βιβλίο αυτό δεν αποτελεί εγχειρίδιο θεωρίας αλλά κυρίως μια συλλογή καταγραφών παραδοσιακών ποντιακών τραγουδιών. Υπογραμμίζει πως η βέλτιστη χρήση του βιβλίου επιτυγχάνεται με την καθοδήγηση του δασκάλου.⁴⁶

⁴⁴ Στο προηγούμενο κεφάλαιο αναφέραμε την άποψη του Τσακαλίδη πως η ποντιακή λύρα έχει τις τεχνικές δυνατότητες για κάτι τέτοιο. Βλ. *Ibid*, σ. 23.

⁴⁵ Παυλίδης Πόλυς, *Εἰς ἦχον λύρας. 280 μελωδίες στο πεντάγραμμα*, Εκδοτικός Οίκος αδελφών Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 2011.

⁴⁶ *Ibid*, σ. 21.

Παρότι είναι πολύ σημαντικό το ζήτημα του ρόλου του δασκάλου που θίγει στο σημείο αυτό ο Παυλίδης θα το παρακάμψουμε και θα μεταθέσουμε την επεξεργασία του στο επόμενο κεφάλαιο.

Όπως και οι προηγούμενοι συγγραφείς έτσι και αυτός ξεκινάει το βιβλίο του παρέχοντας αναλυτικές πληροφορίες σχετικά με την θεωρία της λόγιας δυτικής μουσικής και ειδικότερα με την ανάγνωση του πενταγράμμου. Έτσι ξεκινάει με το κλειδί του σολ και συνεχίζει με τα μουσικά μέτρα και τον ρυθμό. Ο ορισμός του Παυλίδη σχετικά με το μέτρο και τον ρυθμό διαφέρει από των προηγούμενων συγγραφέων. Σχετικά με αυτό αναφέρει:

«...Στην αρχή του πρώτου μέτρου γράφεται ο ρυθμός, με σύμβολα ή με κλάσματα, που μας δείχνουν την χρονική διάρκεια του μέτρου, π.χ. δύο τέταρτα, τρία τέταρτα, τέσσερα τέταρτα κ.λ.π. Στην Ποντιακή μουσική χρησιμοποιούμε επίσης πολύ συχνά τα μέτρα πέντε όγδοα, έξι όγδοα, επτά όγδοα και εννέα όγδοα...»⁴⁷

Διαπιστώνουμε πως ο Παυλίδης ταυτίζει την έννοια του μέτρου με αυτή του ρυθμού λέγοντας πως ο ρυθμός γράφεται με κλάσματα.

Παρακάτω παρουσιάζει την τοποθέτηση των φθόγων στο πεντάγραμμο «επί των διαστημάτων» φα–λα–ντο–μι και «επί των γραμμών» μι–σολ–σι–ρε–φα. Συνεχίζει με τις νότες κάτω από το πεντάγραμμο και πάνω από αυτό με γνώμονα την έκταση της ποντιακή λύρας. Ως εκ τούτου αναφέρει πως στη μιάμιση οκτάβα περίπου (από το σι κάτω απ’ το πεντάγραμμο μέχρι το φα της πέμπτης γραμμής του πενταγράμμου) περιορίζεται η έκταση των «παραδοσιακών ποντιακών τραγουδιών».⁴⁸

Προχωρώντας παρακάτω διδάσκει τους τόνους και τα ημιτόνια πάνω στη ντο ματζόρε κλίμακα και συνεχίζει με τα σημεία αλλοίωσης τα οποία στο σημείο αυτό τα παρουσιάζει ως τυχαία σημεία αλλοίωσης.

Εν συνεχεία μιλάει για το ζήτημα του οπλισμού και παρουσιάζει και αναλύει τις διαφορετικές αξίες των φθόγων. Συνεχίζει με τις παύσεις και τις παρεστιγμένες νότες.

⁴⁷ Ibid, σ. 21 – 22.

⁴⁸ Ibid, σ. 23.

Στην ίδια ενότητα εντάσσει και το ζήτημα του κουρδίσματος της λύρας. Ο Παυλίδης ορίζει ως πρώτη χορδή όχι την ψηλότερη αλλά την πιο βαριά την σι. Αναφέρει πως το κούρδισμα λα – μι – σι χρησιμοποιείται περισσότερο, γιατί οι τόνοι από τους οποίους μπορεί να παίζει ο μουσικός ταιριάζει με αυτούς που μπορούν να τραγουδήσουν οι περισσότεροι τραγουδιστές. Επισημαίνει τη δυνατότητα του οργάνου να αλλάζει τονικότητες δίχως να αλλάζει κούρδισμα, όπως γίνεται και σε άλλα όργανα, όμως με κάποιους περιορισμούς αφού σε μερικά τραγούδια δεν το επιτρέπει η τονική έκταση, το ύφος και το χρώμα της μουσικής⁴⁹.

Ο Παυλίδης στο πρώτο μέρος της μεθόδου του μαζί με την θεωρία εντάσσει και βασικές τεχνικές εκτέλεσης με ασκήσεις για την εκμάθηση των θέσεων του αριστερού χεριού αλλά και για το δοξάρι. Έτσι σε αυτό το πλαίσιο των ασκήσεων διδάσκει την εκτέλεση αρμονικών διαστημάτων, λεγκάτο, τρέμολο κ.ά. Επειδή οι ασκήσεις που προτείνονται από τον κάθε συγγραφέα αφορούν το επόμενο κεφάλαιο δεν θα επεκταθούμε στο σημείο αυτό.

Ο Καλιοντζίδης στο βιβλίο του δεν περιέχει μαθήματα σχετικά με το πεντάγραμμο και γενικά θεωρία της λόγιας δυτικής μουσικής σημειογραφίας. Βεβαίως χρησιμοποιεί το πεντάγραμμο για να αποτυπώσει τις ασκήσεις που προτείνει αλλά και για τα μουσικά κομμάτια που περιλαμβάνει. Στο πλαίσιο αυτό αποτυπώνει πάνω στο πεντάγραμμο την έκταση της λύρας σε συνδυασμό με μια γραφική παράσταση που τοποθετεί κάθε νότα του πενταγράμμου πάνω στην αντίστοιχη χορδή με την αντίστοιχη δακτυλοθεσία.

Προφανώς ο Καλιοντζίδης δεν περιλαμβάνει θεωρητικά της δυτικής σημειογραφίας γιατί αφενός θέλει να αναδείξει την προφορική διάσταση στην εκμάθηση του οργάνου και αφετέρου τον «βοηθητικό» ρόλο του πενταγράμμου στη διδασκαλία ενός «λαϊκού» μουσικού οργάνου όπως η ποντιακή λύρα.

Παρότι και ο Παυλίδης επικαλείται κάτι αντίστοιχο ο Καλιοντζίδης επιχειρεί την «αποκαθήλωση» της παρτιτούρας ως απόλυτης συνθήκης στη διδασκαλία της ποντιακής λύρας και ας την χρησιμοποιεί.

⁴⁹ *Ibid*, σ. 27.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΤΕΧΝΙΚΗΣ

Στο κεφάλαιο αυτό θα επιχειρήσουμε μια χαρτογράφηση όλων των τεχνικών ζητημάτων που αφορούν την εκμάθηση της ποντιακής λύρας και περιέχονται στα υπό διερεύνηση εγχειρίδια διδασκαλίας. Στόχος μας δεν είναι η αξιολόγηση της κάθε μεθόδου, αφού εκ των πραγμάτων δεν μπορούμε στο πλαίσιο αυτής της εργασίας να γνωρίζουμε τα αποτελέσματα της εφαρμογής τους, αλλά η παρουσίαση των τρόπων προσέγγισης των κυριότερων τεχνικών ζητημάτων που παρατίθενται.

Σημαντική παράμετρος στο παραπάνω εγχείρημα είναι η διαχείριση της προφορικότητας στη διαδικασία της εκμάθησης, κάτι το οποίο εύστοχα επισημαίνεται σε παρόμοιες προσεγγίσεις που αφορούν μεθόδους άλλων οργάνων⁵⁰. Δικαιολογημένα η προφορικότητα τίθεται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος αφού εν προκειμένω έχουμε να κάνουμε με τη διδασκαλία ενός «παραδοσιακού – λαϊκού» οργάνου του οποίου η γνώση μεταχειρίσής του μεταβιβάστηκε από γενιά σε γενιά εκτός κάποιου θεσμικού πλαισίου εκπαίδευσης όπως π.χ. στο ωδείο. Στο παρελθόν η εκμάθηση ενός μουσικού οργάνου δεν γινόταν με διδασκαλία, όπως την εννοούμε σήμερα αλλά μέσω της καλλιέργειας ενός δεσμού μεταξύ δασκάλου – μαθητή που λεγόταν *μαθητεία*. Μέσω αυτής της σχέσης μεταβιβάζονταν όχι μόνο μουσικές γνώσεις και δεξιότητες αλλά και κοινωνικά συμφραζόμενα και αντιλήψεις⁵¹. Ο Ανδρεάδης διατυπώνει την σχετική άποψη πως: «...Ο δεσμός δασκάλου – μαθητή, κάποτε εγγύηση της συνέχειας και της συνοχής της κοινωνίας, μετατρέπεται σε τυπική σχέση μεταφοράς τυποποιημένων γνώσεων...»⁵²

⁵⁰ Βλ. Γκικοπούλου Αλεξάνδρα, *Μέθοδοι κρουστών: Από την εμπειρία στα εγχειρίδια*, Πτυχιακή Εργασία ΤΕΙ Ηπείρου/ Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2008, σ. 12.

⁵¹ Ο εθνομουσικολόγος Timothy Rice το διατυπώνει ξεκάθαρα: «...Η μάθηση της μουσικής αποτελεί και κοινωνική διαδικασία εκτός από γνωστική και ψυχοκινητική, επίσης είναι τόσο το αποτέλεσμα κοινωνικής μεταβίβασης όσο και ταλέντων. Το ποιος μαθαίνει μουσική και πως αυτή διαδίδεται καθορίζεται από το περιβάλλον στο οποίο γεννήθηκε κάποιος...». Βλ. Rice Timothy, *May it fill your soul. Experiencing Bulgarian Music*, The University of Chicago Press, Chicago - London 1994, σ. 42.

⁵² Ανδρεάδης Γιάγκος, «Η διδασκαλία του πολιτισμού. Από τον δάσκαλο στον εμψυχωτή», στο: *Πολιτιστική Διαχείριση. Από την ερμηνεία στη διοίκηση*, Εκδόσεις τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2008, σ. 10.

Η θεσμική εκπαίδευση των «παραδοσιακών – λαϊκών» οργάνων είναι μια καινούρια συνθήκη στη διάδοση της «παραδοσιακής – λαϊκής» μουσικής που απομακρύνεται από τη διαδικασία της *μαθητείας*. Μέχρι πρότινος οι λαϊκοί μουσικοί μπορούσαν να μάθουν και να εξελίξουν την τέχνη τους κυρίως με τρεις τρόπους όπως μας λέει ο Ράπτης: α) μαθητεύοντας περισσότερο ή λιγότερο κοντά σε μεγάλους μάστορες, β) προσπαθώντας οι ίδιοι μόνοι τους, γ) με τη βοήθεια των ηχογραφήσεων. Βέβαια επισημαίνει πως τις περισσότερες φορές έχουμε να κάνουμε με έναν συνδυασμό των παραπάνω⁵³.

Ως εκ τούτου οι έντυποι μέθοδοι διδασκαλίας λαϊκών οργάνων δημιουργούν μια καινούρια συνθήκη μέσα στην οποία καλούνται να διαχειριστούν τη διαχρονικά προφορική φύση αφενός της λαϊκής μουσικής και αφετέρου της διδασκαλίας των ίδιων των λαϊκών οργάνων.

Κάποιες των περιπτώσεων φαίνεται να λαμβάνουν υπόψη τους το κομμάτι της προφορικότητας, σε άλλες όμως αυτό δεν γίνεται, διότι η συγγραφή ενός τέτοιου εγχειριδίου επηρεάζεται συνήθως από τα αντίστοιχα εγχειρίδια διδασκαλίας των οργάνων της λόγιας δυτικής μουσικής παράδοσης. Πράγματι μπορούμε να διακρίνουμε εύκολα κάτι τέτοιο μέσα από το ασκησιολόγιο αυτών των εγχειριδίων τα οποία ακολουθούν μια ωδειακή αντίληψη περί μαθητείας η οποία επιτάσσει την μεθοδολογική ακολουθία εκμάθησης από το απλό στο σύνθετο, χαρακτηριστική προσέγγιση την οποία υπογραμμίζει ο Πανόπουλος στην μαθητεία του Timothy Rice στη βουλγάρικη γκάιντα⁵⁴.

Ως εκ τούτου αν ο συγγραφέας δεν είναι ταυτόχρονα και δεινός εκτελεστής του οργάνου ώστε να κατέχει τα «μυστικά» του, βάζει την τεχνική του λαϊκού οργάνου στο κρεβάτι του Προκρούστη, προσπαθώντας να το προσαρμόσει σε έναν ωδειακό τρόπο διδασκαλίας ο οποίος όμως δεν είναι επαρκής για να καλύψει τις ιδιαιτερότητες της τεχνικής του.

⁵³ Ράπτης Θεοχάρης, «Η χρήση της τεχνολογίας στη διδασκαλία παραδοσιακών μουσικών οργάνων», στο: *Η συμβολή του εκπαιδευτικού υλικού στη σχολική πράξη. Πρακτικά του 3ου Διεθνούς Συνεδρίου της Ένωσης Εκπαιδευτικών Μουσικής Αγωγής Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης*, ΕΕΜΑΠΕ, Αθήνα 2009, σ. 288.

⁵⁴ «...Ακολουθώντας μια ωδειακή, θα λέγαμε, αντίληψη περί μουσικής μαθητείας, προχωρούσε σταδιακά από το απλό στο σύνθετο, σε όλα τα στάδια της μαθητείας του. Ακόμα δηλαδή και στο στάδιο κατά το οποίο έφτασε να παίζει ολοκληρωμένα τραγούδια, ακολουθούσε τη διαδικασία της αφαίρεσης, από το σύνολο ενός μουσικού κομματιού, αυτού που ο ίδιος θεωρούσε ως τη βασική του μελωδία και εξασκούσαν αρχικά πάνω σ'αυτήν...». Βλ. Πανόπουλος Πάνος, «Σώμα, μουσική και προφορικότητα: Ανθρωπολογικές σημειώσεις για το σώμα των μουσικών και των μουσικών οργάνων», στο: *Προφορικότητα. Τα κείμενα*, Εκδόσεις τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2007, σ.82.

3.1 Ασκήσεις δοξαριού, δαχτύλων και καλλωπισμών

Η μέθοδος του Καπηλίδη περιέχει ασκήσεις εξάσκησης πάνω στις αξίες των φθόγγων που παίζονται σε κάθε χορδή της λύρας. Έτσι ξεκινάει με την εκμάθηση των ολόκληρων σε όλες τις νότες κάθε χορδής ξεχωριστά. Ομοίως συνεχίζει με τις αξίες μισού, τετάρτου και παρεστιγμένων φθόγγων σε κάθε συνδυασμό με τις υπόλοιπες αξίες. Μετά τις ασκήσεις ογδόων όπου το δοξάρι αλλάζει κατεύθυνση σε κάθε όγδοο ξεχωριστά και τις ασκήσεις τρίηχων εισάγει το ζήτημα των ρυθμών. Έτσι παραθέτει ξεχωριστά ασκήσεις με μέτρο $3/8$, $6/8$ ⁵⁵. Στις πιο προχωρημένες ασκήσεις όπου συνδυάζει όλους τους χρόνους με χρήση συζεύξεων διάρκειας ο συγγραφέας προτείνει να διαβαστούν πρώτα σολφέζ και στη συνέχεια να επιχειρηθεί η εκτέλεσή τους με τη λύρα⁵⁶.

Επιβεβαιώνεται η αρχική μας υπόθεση πως ο Καπηλίδης θεωρεί έντεχνο τρόπο εκμάθησης της ποντιακής λύρας επί της ουσίας την ανάγνωση του πενταγράμμου. Έτσι αναγκαστικά οδηγείται σε μια στερεοτυπικά «ωδειακή» προσαρμογή της διδασκαλίας της λύρας η οποία προφανώς παραβλέπει τον προφορικό χαρακτήρα της ποντιακής μουσικής παράδοσης.

Ο Τσακαλίδης στο πρώτο μέρος⁵⁷ των μαθημάτων τεχνικής ασχολείται με τις βασικές τεχνικές του δοξαριού τις οποίες συνδυάζει με μια εισαγωγή στον ρυθμό. Πριν από κάθε ενότητα ασκήσεων παρουσιάζει αναλυτικά τους στόχους προς επίτευξη:

1. Παίξιμο στις ανοιχτές χορδές με ολόκληρο δοξάρι, με το $\frac{1}{2}$ και το $\frac{1}{4}$ του μήκους του.
2. Παίξιμο σε απομονωμένες νότες (detache)
3. Νότες αξίας ολόκληρου, μισού, τετάρτου και οι συνδυασμοί τους
4. Το διάστημα καθαρής πρώτης
5. Το αρχικό στάδιο ελέγχου του δοξαριού – να συνηθίσει κανείς τις κινήσεις του δοξαριού σε κάποια συγκεκριμένη απόσταση από τον καβαλάρη
6. Το αρχικό στάδιο ελέγχου των περιοχών του δοξαριού (τη μύτη, το κέντρο και κοντά στην κεφαλή)

⁵⁵ Ο Καπηλίδης ως ρυθμό εννοεί το μέτρο. Διατυπώνει ως εξής: «...Εκτός από τους γνωστούς ρυθμούς υπάρχουν και άλλοι ρυθμοί $3/8$, $6/8$, $7/8$, $9/8$, $5/8$ κλπ...» Βλ. Καπηλίδης, *ό.π.*, σ. 14.

⁵⁶ *Ibid*, σ. 17.

⁵⁷ Τσακαλίδης, *ό.π.*, σ. 36.

7. Το αρχικό στάδιο ελέγχου της κλίσης του δοξαριού προς τις χορδές για την απομόνωση κάθε χορδής.
8. Βασική εκπαίδευση της ακοής μέσω της παραγωγής γεμάτων και εκφραστικού ήχου, μαθαίνοντας να παραλληλίζει ο μαθητής τις κινήσεις του δοξαριού με το ακουστικό αποτέλεσμα.

Στο τέλος επισημαίνεται από τον συγγραφέα πως κατά την εκτέλεση των ασκήσεων είναι απαραίτητο ο μαθητής να μετράει με το πόδι του και να τραγουδάει τις νότες (solfege).

Στη δεύτερη ενότητα ασκήσεων⁵⁸ διδάσκεται ο έλεγχος των δαχτύλων του αριστερού χεριού και η ομαλή συνεργασία του με το δοξάρι, επίσης επιχειρείται ο συνδυασμός παιξίματος και τραγουδιού. Οι στόχοι που διατυπώνονται είναι οι εξής:

1. Έλεγχος των δαχτύλων του αριστερού χεριού.
2. Συνεργασία του αριστερού και δεξιού χεριού.
3. Σύνδεση των ήχων της λύρας με την φωνή.
4. Την πρακτική εφαρμογή των διαστημάτων μικρής και μεγάλης δευτέρας (ως βήματα), μικρής και μεγάλης τρίτης (ως πηδήματα).
5. Χρήση των σημείων αλλοιώσεως – ύφεσης, δίεσης και αναίρεσης
6. Εξάσκηση στις δεμένες νότες (legato) και τις κοφτές (staccato).
7. Παραλλαγές στην ομαδοποίηση των μουσικών φθόγγων.
8. Συνδυασμός αναπαραγωγής των μουσικών φθόγγων στην λύρα με την εκφώνηση των συλλαβών και το μέτρημα με το πόδι.

Ως προς την εκτέλεση των συγκεκριμένων ασκήσεων ο συγγραφέας προτείνει το μέτρημα με το πάτημα της φτέρνας. Διότι λέει πως αυτή η τεχνική συνηθίζεται στους παραδοσιακούς οργανοπαίχτες και βοηθάει στην καλύτερη αίσθηση του ρυθμού και του ελέγχου της μελωδικής γραμμής, επίσης προετοιμάζει τον μαθητευόμενο για την συνοδεία των τραγουδιών και των χορών.

Στην τρίτη, τέταρτη και πέμπτη ενότητα ασκήσεων⁵⁹ ο συγγραφέας συνδυάζει τα βασικά πατήματα των δαχτύλων του αριστερού χεριού με τη διδασκαλία των

⁵⁸ Ibid, σ. 42.

⁵⁹ Ibid, σ. 48, 54, 66.

τριχόρδων, τετραχόρδων και πενταχόρδων. Οι ασκήσεις των εν λόγω ενοτήτων στοχεύουν στα εξής:

1. Συνδυασμός αριστερού χεριού και δομής τριχόρδων, τετραχόρδων και πενταχόρδων.
2. Εκτέλεση φθόγγων αξίας ογδού, δεκάτου έκτου και παρεστιγμένων σε συνδυασμό όλα αυτά με παύσεις.
3. Διδασκαλία ρυθμών 2/4, 3/4 και ελλιπούς μέτρου.
4. Εξοικείωση με την ταυτόχρονη εκτέλεση λύρας, τραγουδιού και μετρήματος με το πόδι.
5. Εξοικείωση με άλλους τρόπους ομαδοποίησης του δοξαριού.
6. Πρώτη επαφή με παραδοσιακά ποντιακά τραγούδια.
7. Εκμάθηση κουρδίσματος του οργάνου.
8. Ρυθμική και δυναμική αγωγή των κομματιών.

Στην έκτη ενότητα ασκήσεων διδάσκονται οι *καλλωπισμοί* που όπως λέει ο Τσακαλίδης ομορφαίνουν και ζωντανεύουν την μελωδική γραμμή. Υπογραμμίζει πως οι περισσότερες από αυτές τις τεχνικές είναι παρμένες από τους τρόπους με τους οποίους χρησιμοποιούν οι εκτελεστές της ποντιακής μουσικής τη φωνή τους και πως είναι απαραίτητοι για την πρόοδο των μαθητευόμενων ως καλλιτέχνες.

Προχωρώντας στο προκείμενο συλλέξαμε από τις αντίστοιχες ασκήσεις το σύνολο των όρων για τις τεχνικές τις οποίες εντάσσει ο Τσακαλίδης στους καλλωπισμούς. Είναι οι εξής:

- Επέριση Α (σύντομη)



- Επέριση Β' (διπλή)



- Mordant A' (απλό)



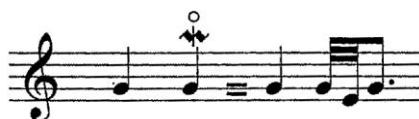
- Mordant Β' (διακεκομμένο)



- Mordant Γ' (αλλοιωμένο)



- Mordant Δ' (με ανοιχτές χορδές)



- Τρίλια (trille) Α' (απλή)



- Τρίλια Β' (με ανοιχτή χορδή)



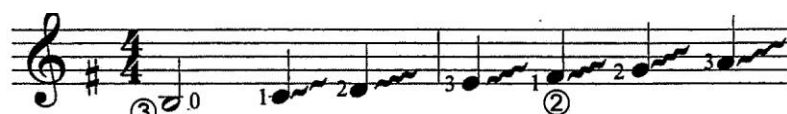
- Τρέμολο (tremolo)



- Γλιστρήματα (glide's) Α' (προς το φθόγγο)



- Γλιστρήματα Β' (από το φθόγγο)



- Γλιστρήματα Γ' (μεταξύ των φθόγγων)



Βλέπουμε πως ο Τσακαλίδης υιοθετεί αναλυτικά τους όρους και τις τεχνικές οι οποίες προέρχονται από την τεχνική τοξοτών εγχόρδων της λόγιας δυτικής μουσικής.

Στο έβδομο μέρος των ασκήσεων τεχνικής ασχολείται με τη «διπλοχορδία». Οι δυο βασικοί παραδοσιακοί τρόποι παιξίματος της διφωνίας στη λύρα είναι οι παράλληλες τέταρτες και ο ισοκράτης στην χαμηλότερη χορδή. Οι στόχοι που θέτει ο Τσακαλίδης στην ενότητα αυτή είναι:

1. Η γνωριμία με τις βασικές τεχνικές των διπλών φθόγγων
2. Η περαιτέρω ανάπτυξη των τεχνικών του αριστερού χεριού μέσω της διφωνίας
3. Η γνωριμία με άλλα διαστήματα
4. Η περαιτέρω ανάπτυξη των ακουστικών ικανοτήτων μέσω του τραγουδιού σε συνδυασμό με τη δίφωνη συνοδεία
5. Η διεύρυνση του ρεπερτορίου με παραδοσιακά τραγούδια και άλλα κομμάτια.

Ο Τσακαλίδης σχολιάζει την χρήση της «διπλοχορδίας» λέγοντας πως η χρήση αυτής της τεχνικής δίνει τον χαρακτηριστικό ήχο της ποντιακής λύρας που τον ξεχωρίζει από τα άλλα παραδοσιακά όργανα με δοξάρι. Τέλος, η μέθοδός του με αυτή την ενότητα ασκήσεων ολοκληρώνει την βασική εκπαίδευση στις τεχνικές της παραδοσιακής ποντιακής λύρας.⁶⁰

Η μέθοδος του Παυλίδη είναι πιο συνοπτική στο κομμάτι της τεχνικής, αφιερώνει πολύ λίγες σελίδες στο ζήτημα αυτό. Ξεκινάει αποτυπώνοντας επιγραμματικά τις ανοιχτές χορδές της λύρας πάνω στο πεντάγραμμο και τις διπλές νότες. Προχωράει με δέκα ασκήσεις εξοικείωσης των δαχτύλων του αριστερού χεριού πάνω στην έκταση του οργάνου. Στη συνέχεια παραθέτει έξι ασκήσεις για την τεχνική legato και κάνει μια απλή αναφορά στο «γλίστρημα» εξηγώντας πως χρησιμοποιείται όταν θέλουμε να παίξουμε δύο ή περισσότερους φθόγγους με το ίδιο δάχτυλο.

⁶⁰ Ibid, σ. 84.

Λίγο μεγαλύτερη έκταση δίνει στην τεχνική του «Τρέμουλου» (τρέμολο) διότι όπως εξηγεί και αυτός είναι ένα από τα χαρακτηριστικά στοιχεία της ποντιακής λύρας και της ποντιακής παράδοσης.⁶¹ Περιγράφει τον τρόπο εκτέλεσης ως εξής:

«...Το τρέμουλο παίζεται ως εξής: Πατάμε τον φθόγγο που πρέπει να παίζουμε και χτυπάμε στην ίδια χορδή με το δάχτυλο που μας δείχνουν οι αριθμοί που βρίσκονται πάνω στο πεντάγραμμο...Το δάχτυλο που κάνει τρέμουλο χτυπάει απαλά και γρήγορα πάνω στη χορδή, ακουμπώντας την και αφήνοντάς την, χωρίς να την πιέζει, έτσι ώστε να μην ακουμπάει στην ταστιέρα. Το τρέμουλο πρέπει να ξεκινάει μαζί με το δοξάρι και να σταματάει λίγο πριν τελειώσει η δοξαριά...»⁶².

Στη συνέχεια παραθέτει οκτώ συνοπτικές ασκήσεις (του ενός πενταγράμμου η καθεμιά) για την εξάσκηση της παραπάνω τεχνικής. Ολοκληρώνει την σύντομη αναφορά του στις τεχνικές της λύρας με την εκτέλεση του στακάτο, της σύζευξης διαρκείας και του τρίηχου όπου παραθέτει από ένα παράδειγμα κατανόησης.

Ο Παυλίδης κλείνει το μέρος της θεωρίας, στο οποίο εντάσσονται και οι λιγοστές ασκήσεις τεχνικής του βιβλίου, με έναν ορισμό για τον αυτοσχεδιασμό. Αναφέρει πως:

«... οι αυτοσχεδιασμοί είναι μικρές ή μεγάλες μουσικές φράσεις ελεύθερης εκτέλεσης, όπου ο λυράρης έχει την ευχέρεια να εκφραστεί, χωρίς να είναι αναγκασμένος να τις εκτελέσει με συγκεκριμένη σειρά, αλλά ανάλογα με την ψυχική του διάθεση προσθέτοντας ή αλλάζοντας επιμέρους μουσικές φράσεις, πάντοτε όμως μέσα στα μέτρα και χωρίς να αλλοιώνεται το ύφος της μουσικής... η ελεύθερη εκτέλεση προϋποθέτει μεγάλη εμπειρία δεξιότητα και φαντασία...»⁶³

⁶¹ Παυλίδης, ό.π., σ. 32.

⁶² Ibid, σ. 32 – 33.

⁶³ Ibid, σ. 39.

Σημαντική είναι η κατακλείδα του κεφαλαίου όπου υπογραμμίζει για μια ακόμη φορά πως η καλύτερη χρήση του βιβλίου επιτυγχάνεται με την καθοδήγηση του δασκάλου. Ως εκ τούτου καταλαβαίνουμε πως ο Παυλίδης δεν υπεισέρχεται σε περισσότερες θεωρητικές και τεχνικές λεπτομέρειες για να μην επισκιάσει τον ρόλο του δασκάλου αλλά αντιθέτως να τον αναδείξει ως βασική συνθήκη στην εκμάθηση της ποντιακής λύρας.

Η μέθοδος του Καλιοντζίδη περιέχει ένα κεφάλαιο στο οποίο εξηγεί τρία είδη καλλωπισμών που εκτελούνται στην ποντιακή λύρα το *Κράτημα* το οποίο συμβολίζεται με το «Κ» με το οποίο αποδίδει γρήγορα και μαλακά αγγίγματα της χορδής τα οποία φιμώνουν τη χορδή, αυτό που οι άλλες μέθοδοι ταυτίζουν με το στακάτο. Ο καλλωπισμός αυτός, μας λέει πως εκτελείται με όλα τα δάχτυλα γι' αυτό και υπάρχουν διαφορετικοί αριθμοί στα δεξιά του (K1,K2,K3). Κυρίως όμως εκτελείται με το τέταρτο δάχτυλο και σ' αυτές τις περιπτώσεις το «Κ» δεν αριθμείται.⁶⁴

Επόμενος καλλωπισμός που παρατίθεται είναι το mordent, στο σύμβολο του οποίου μας λέει πως το δανείζεται από τη σημειογραφία της λόγιας δυτικής μουσικής και τον αποδίδει ως εξής:



Παρακάτω παρουσιάζει την τρίλια αναφέροντας και αυτός πως η τρίλια αποτελεί το βασικό στοιχείο καλλωπισμού στην ποντιακή μουσική και χαρακτηρίζει τον ποντιακό μουσικό ήχο καθιστώντας τον άμεσα αναγνωρίσιμο. Αναλύοντας το τεχνικό κομμάτι της τρίλιας αναφέρει πως τα διαστήματα στην ποντιακή λύρα διαφέρουν ανάλογα με τις απαιτήσεις της κάθε μελωδίας. Πολλές φορές χρησιμοποιείται και η κάτω φωνή (2^η) ταυτόχρονα με την 1^η αλλά μόνο στο διάστημα της δευτέρας.

Ο Καλιοντζίδης υιοθετεί ένα σύστημα κατά το οποίο χρησιμοποιεί τους αριθμούς 2,3 και 4 πάνω από το σημείο της τρίλιας για να ορίσει το διάστημα 3^{ης} μικρό και μεγάλο με τα αντίστοιχα δάχτυλα με γνώμονα τις απαιτήσεις της μελωδίας και τους

⁶⁴ Καλιοντζίδης, ό.π., σ. 22.

αισθητικούς κανόνες της Ποντιακής μουσικής παράδοσης. Μόνο στην περίπτωση που το 2^ο δάχτυλο παίζει τη βάση της τρίλιας τότε το 3^ο και 4^ο δάχτυλο δεν ορίζουν το παραπάνω διάστημα 3^{ης}.

Τέλος όταν χρησιμοποιείται η τρίλια για τα διαστήματα 2ας μικρά και μεγάλα, τότε δεν επισημαίνεται πάνω από το σημείο της τρίλιας και κάθε φορά που αλλάζει η αρίθμηση των δαχτύλων στο ίδιο διάστημα οφείλεται στο χρωματισμός και το ύψος της μελωδίας⁶⁵.

Στη συνέχεια του βιβλίου παρατίθενται ένας «Πίνακας ανάγνωσης και απόδοσης τρίλιας» που περιλαμβάνει τις περιπτώσεις τρίλιας α) στη χορδή λα με συνοδεία τη δεύτερη χορδή μι, β) στη χορδή μι με συνοδεία την Τρίτη χορδή σι γ) στη χορδή σι χωρίς συνοδεία δ) στη δεύτερη θέση της πρώτης χορδής, ε) στη δεύτερη θέση της δεύτερης χορδής και στ) στη δεύτερη θέση της τρίτης χορδής.

Παρακάτω προχωράει στην ανάλυση κάθε περίπτωσης της τρίλιας προτείνοντας κάποιες ασκήσεις που πρέπει να εκτελεστούν με το δοξάρι.

Π.χ.:



5. Ανοιχτές οι τρεις χορδές της λύρας και μονόχορδο παίξιμο των δαχτύλων 1,2,3 στην πρώτη θέση και ισοκράτημα στη χαμηλότερη διπλανή χορδή με το δοξάρι (αξίες μισού).
6. Με μισά, τέταρτα και όγδοα για τη σταθεροποίηση του δοξαριού στις δύο κινήσεις (αριστερά – δεξιά). Βελτίωση του δοξαριού και του καρπού. Τα δάκτυλα γυμνάζονται σε μία χορδή ενώ το δοξάρι διπλόχορδα.
7. Μονοχορδία με τα δάκτυλα και διπλοχορδία με το δοξάρι (ισοκράτης), σε αξίες τετάρτων.
8. Βελτίωση της ταχύτητας του δοξαριού και του καρπού σε αξίες όγδων.
9. Στη δεύτερη χορδή χρήση δαχτύλων και η τρίτη χορδή ανοιχτή (διπλοχορδία σε αξίες τετάρτων).
10. Άσκηση στην πρώτη και δεύτερη χορδή σε μισά, τέταρτα και όγδοα.
11. Άσκηση στην πρώτη και δεύτερη χορδή σε μισά, τέταρτα και όγδοα.
12. Άσκηση στην πρώτη και δεύτερη χορδή, για δάκτυλα και δοξάρι με διπλοχορδίες.
13. Άσκηση στη δεύτερη και τρίτη χορδή, για δάκτυλα και δοξάρι με διπλοχορδίες.
14. Άσκηση σε διαφορετικές χορδές με διπλοχορδίες για δάκτυλα και δοξάρι, ακολουθώντας παράλληλα διαστήματα και ίδιο δακτυλισμό.
15. Άσκηση για όλα τα δάκτυλα και το δοξάρι με διπλοχορδίες.
16. Άσκηση για δάκτυλα και δοξάρι με μονοχορδίες και κατάληξη με διπλοχορδία στις ανοιχτές χορδές 1^η και 2^η.
17. Συνδυασμός δαχτύλων (μονοχορδία) και δοξαριού (διπλοχορδία) και παράλληλη εξάσκηση του 4^{ου} δαχτύλου στη δεύτερη χορδή.
18. Συνδυασμός δαχτύλων (μονοχορδία στην πρώτη χορδή) και δοξαριού (διπλοχορδία στη δεύτερη χορδή) και παράλληλη εξάσκηση του 4^{ου} δαχτύλου στην πρώτη χορδή.
19. Άσκηση στη ρε ματζόρε.
20. Άσκηση «Βυζαντινού Ύφους» του Μιχάλη Καλιοντζίδα.

Ο υποφαινόμενος, επικαλούμενος τη δική του πρότερη εμπειρία ως μαθητευόμενος πρέπει να υπογραμμίσει πως το ευσύνοπτο ασκησιολόγιο που προτείνει η μέθοδος του Καλιοντζίδα εισάγει πολύ σύντομα το μαθητή της ποντιακής λύρας στην εκτέλεση ρεπερτορίου χωρίς να τον κουράζει με εξαντλητικές ασκήσεις. Ως εκ τούτου μετά την ολοκλήρωση αυτού του κύκλου των είκοσι ασκήσεων ο μαθητής συνεχίζει τη μελέτη της τεχνικής του οργάνου μέσα από το ίδιο το ρεπερτόριο της ποντιακής μουσικής.

3.2 Ζητήματα διαστηματικότητας

Στην παρούσα ενότητα θα επεξεργαστούμε τον τρόπο και τις πληροφορίες που μας παρέχει η κάθε μέθοδος γύρω από το ζήτημα της διαστηματικότητας στην ποντιακή λύρα.

Σχετικά με τη χρήση μικροδιαστημάτων ο Παυλίδης αναφέρει:

«...Στην ποντιακή μουσική όπως και στην βυζαντινή, εκτός από τους τόνους και τα ημιτόνια έχουμε και μικρότερες υποδιαίρεσεις, τα μόρια όπως ονομάζονται. Έτσι πολλές φορές δεν παίζουμε ακριβώς τους φθόγγους, αλλά άλλοτε πιο χαμηλά και άλλοτε πιο ψηλά, ανάλογα με τις ανάγκες του μουσικού κομματιού...»⁶⁶.

Στην προσπάθεια του να αποτυπώσει στο πεντάγραμμο τα μικροδιαστήματα επινοεί δικά του σημειογραφικά σύμβολα, τα οποία εξυπηρετούν τη δαχτυλοθεσία της λύρας και τα επεξηγεί ως εξής:



«...Η σημείωση 4/3δ+ σημαίνει ότι πρέπει να παίζουμε την ΡΕ ύφεση με το τέταρτο δάχτυλο και την ΝΤΟ με το τρίτο δάχτυλο ελαφρά οξυμμένες. Το (+) δηλαδή μας δείχνει ότι πρέπει να παίζουμε τους φθόγγους οξυμμένους. Επίσης η σημείωση 3δ+ σημαίνει ότι παίζουμε την ΝΤΟ με το τρίτο δάχτυλο ελαφρά

⁶⁶ Παυλίδης, ό.π., σ. 24 – 25.

οξυμμένη. Οι παύλες δίπλα στην σημείωση 3δ+----- σημαίνουν ότι ισχύει για όλους τους όμοιους φθόγγους πάνω από τους οποίους βρίσκονται. Όμως έτσι και αλλιώς η λύρα είναι ένα ασυγκέραστο όργανο, δεν είναι δηλαδή διαιρεμένο σε ακριβείς τόνους και ημιτόνια, όπως π.χ. το πιάνο ή η κιθάρα και είμαστε υποχρεωμένοι να βρίσκουμε τους φθόγγους με την ακοή, κάτι που μπορεί να γίνει καλύτερα με την βοήθεια διδασκάλου...»⁶⁷.

Βέβαια να επισημάνουμε πως για την αποτύπωση των μικροδιαστημάτων στο πεντάγραμμο ενδείκνυνται τα σημεία αλλοίωσης που χρησιμοποιούνται στο τροπικό σύστημα των μακάμ. Αναλυτικές πληροφορίες σχετικά με την χρήση τους στο αράβικο ή το τούρκικο τροπικό σύστημα παρέχει ο Μαυροειδής.⁶⁸

Ωστόσο πρέπει να υπογραμμίσουμε και το γεγονός πως ο Παυλίδης προσπαθεί να αποφύγει τις λεπτομερείς θεωρητικές αναλύσεις και δίνει βαρύτητα στην πρακτική εφαρμογή. Ως εκ τούτου θίγει το ζήτημα των μικροδιαστημάτων σε συνάρτηση με την δαχτυλοθεσία και στην προσπάθεια του αυτή επινοεί όχι σημεία αλλοίωσης αλλά σύμβολα επεξήγησης του τρόπου εκτέλεσης.

Το αν η εφαρμογή τον δικαιώνει ή όχι είναι ένα άλλο ζήτημα το οποίο ως ένα μεγάλο βαθμό το θέτει αφενός υπογραμμίζοντας την καθοριστική θέση που κατέχει ο δάσκαλος στη διαδικασία της μάθησης και αφετέρου επισημαίνοντας την προφορική φύση της ποντιακής μουσικής, λέγοντας πως ο μουσικός είναι υποχρεωμένος να εξασκηθεί στην εξ' ακοής εύρεση των σωστών διαστημάτων.

Ο Τσακαλίδης κάνει μια σύντομη αναφορά στο μη συγκεκριασμένο μουσικό σύστημα αναφέροντας:

«...Η χρήση του μη συγκεκριασμένου (φυσικού) μουσικού συστήματος οφείλεται στην χρήση των μικροτόνων – αποστάσεων που λαμβάνουν χώρο στην ελληνική δημοτική μουσική και δεν συμπίπτουν με το συγκεκριασμένο σύστημα της

⁶⁷ Ibid, σ. 25.

⁶⁸ Βλ. Μαυροειδής, ό.π., σ. 44 – 49.

δυτικοευρωπαϊκής μουσικής. Στην βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική της ελληνικής ορθοδοξίας αυτές οι αποστάσεις ονομάζονται μόρια και υπολογίζονται με τα «τμήματα»...». ⁶⁹

Να επισημάνουμε πως παρότι κάνει αναφορά επί της ουσίας στο σύστημα των μακάμ, πουθενά δεν το αναφέρει με αυτήν την ονομασία. Βάση των λεγομένων του υπαινίσσεται την στερεοτυπική λαογραφική θεωρία που συνδέει άμεσα την ελληνική δημοτική μουσική με το Βυζάντιο και την ψαλτική μουσική της ορθόδοξης εκκλησίας. Ως εκ τούτου αποφεύγει κάθε είδους αναφορά στις οθωμανικές επιρροές ακόμα και σε επίπεδο όρων. Έτσι στην περιγραφή των μουσικών τρόπων υιοθετεί την ονοματολογία που χρησιμοποιεί η τζαζ και παραπέμπει στις ονομασίες των αρχαίων ελληνικών τρόπων. Παραθέτει έναν συγκεντρωτικό πίνακα των τετραχόρδων – πενταχόρδων που χρησιμοποιούνται από την ποντιακή μουσική παράδοση:

⁶⁹ Τσακαλίδης, ό.π., σ. 146.

1		Φρυγικό 4[5]-χορδο
2		Δωρικό 4[5]-χορδο
3		Ιωνικό 4[5]-χορδο
4		Χρωματικό 4[5]-χορδο
5		Λυδικό 4[5]-χορδο
6		Φρυγικό Ελαττωμένο 4[5]-χορδο
7		Δωρικό Ελαττωμένο 4[5]-χορδο
8		Λοκρικό 5-χορδο

Παρακάτω κάνουμε την αντιστοιχία (όπου προκύπτει) με τις ονομασίες των τετραχόρδων που χρησιμοποιούνται στους λαϊκούς δρόμους⁷⁰ και όχι στα μακάμ αφού έχουμε να κάνουμε με συγκεκριμένο σύστημα:

1. Φρυγικό – Ουσάκ
2. Δωρικό – Μινόρε

⁷⁰ Λαμβάνουμε υπόψη μας την εκδοχή που προτείνει ο Μυστακίδης. Βλ. Μυστακίδης Δημήτρης, *Το Λαούτο. Μέθοδος εκμάθησης*, Εν Χορδαίς, Θεσσαλονίκη 2004, σ. 75 – 78.

3. Ιωνικό – Ραστ
4. Χρωματικό – Χιτζάζ
5. Δημοτικό – Νικρίζ
6. Λυδικό – (χωρίς αντιστοιχία στα τετράχορδα των λαϊκών δρόμων, σε άλλο σημείο του βιβλίου το αναφέρει και ως ολοτονικό⁷¹)
7. Φρυγικό ελαττωμένο τετράχορδο – (χωρίς αντιστοιχία, σε άλλο σημείο της μεθόδου το ταυτίζει με το δωρικό ελαττωμένο και προσθέτει την ονομασία «Σαμπά Κιουρντί»⁷²)
8. Δωρικό ελαττωμένο – Σαμπά
9. Λοκρικό πεντάχορδο – (χωρίς αντιστοιχία, σε άλλο σημείο της μεθόδου το ονομάζει φρυγικό με ελαττωμένη Πέμπτη και εναλλακτικά το ονομάζει «Ιράκ»⁷³)

Ο Καλιοντζίδης υποστηρίζει πως τα μουσικά διαστήματα της ποντιακής μουσικής αφενός δεν μπορούν να αποδοθούν με τα διαστήματα του συγκεκριμένου συστήματος της Δύσης αφετέρου δύσκολα βρίσκουν ταύτιση με τη θεωρία της τροπικής μουσικής της Ανατολής. Επεξηγεί την ιδιαιτερότητα αυτή λέγοντας πως η ιδιομορφία εντοπίζεται στις ηχομοριακές αλλοιώσεις των διαστημάτων του τόνου και του ημιτονίου, όπως και των διαστημάτων 4^{ης} και 5^{ης} καθαρής, 6^{ης} μεγάλης και 7^{ης} μικρής που «προτιμά» η λύρα. Πιο συγκεκριμένα οι παράλληλες και συστηματικές εναρμονίσεις με τη χρήση των παραπάνω διαστημάτων «θολώνουν» την τροπικότητα της μελωδικής ανάπτυξης. Προς την ίδια κατεύθυνση οδηγεί και η διαρκής χρήση καλλωπισμών της μελωδικής γραμμής που ενισχύει την «θολούρα» της τροπικότητας αφού διαρκώς παρεμβάλλονται αναπάντεχα διαστήματα τα οποία μόνο ως χρωματισμοί της μελωδίας μπορούν να χαρακτηριστούν και όχι συστατικά μιας συνεπούς τροπικής ακολουθίας.⁷⁴

Λόγω των παραπάνω ο Καλιοντζίδης επιλέγει να καταγράψει τα τραγούδια που περιέχονται στο βιβλίο στο συγκεκριμένο σύστημα γραφής με την επισημάνση πως θα πρέπει να εκτελούνται κάποιες νότες με τις κατάλληλες αλλοιώσεις αναλόγως των απαιτήσεων κάθε μελωδίας. Ολοκληρώνει τις υποδείξεις του αναφέροντας πως στην

⁷¹ Τσακαλίδης, *ό.π.*, σ. 61.

⁷² *Ibid*, σ. 59.

⁷³ *Ibid*, σ. 71.

⁷⁴ Καλιοντζίδης, *ό.π.*, σ. 11.

απόδοση της ποντιακής μουσικής όλοι οι μελωδικοί φθόγγοι ακολουθούν την «φυσική» κλίμακα.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η ποντιακή μουσική παράδοση είναι ένα απ' τα είδη μουσικής τα οποία διαχρονικά μεταβιβάστηκαν από γενιά σε γενιά με προφορικό και βιωματικό τρόπο. Ως εκ τούτου η διδασκαλία αυτής της μουσικής παράδοσης στο πλαίσιο κάθε είδους θεσμικής εκπαίδευσης απαιτεί κάποιες προϋποθέσεις, μία εκ των οποίων είναι η μετουσίωση του προφορικού μουσικού υλικού σε σημειογραφία. Στις μέρες μας η ευρέως διαδεδομένη μορφή σημειογραφίας που χρησιμοποιείται στην εκμάθηση μουσικών οργάνων είναι αυτή της λόγιας δυτικής μουσικής, το γνωστό πεντάγραμμο.

Η χρήση του πενταγράμμου σε κάθε περίπτωση δεν είναι ουδέτερος παράγοντας στη συγγραφή ενός εγχειριδίου. Οι λόγοι μπορεί να είναι θεωρητικής φύσεως όπως αισθητικοί, ιδεολογικοί μέχρι και τελείως πρακτικοί.

Από το πρώτο κεφάλαιο διαπιστώσαμε πως οι αισθητικές και ιδεολογικές αρχές της λαογραφίας της Ευρώπης του 19^{ου} αιώνα διαποτίζουν μέχρι σήμερα την ευρύτερη αντίληψη γύρω από τις προφορικές λαϊκές μουσικές παραδόσεις. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να αναπαράγονται στερεότυπες ιδέες για τον λαϊκό πολιτισμό που υπαινίσσονται την ανωτερότητα των γραπτών – «εγγράμματων» παραδόσεων έναντι των προφορικών – «λαϊκών».

Στην περίπτωση της μουσικής, το πεντάγραμμο, ως γραπτή μορφή, απέκτησε το φορτίο της «εγγραμματοσύνης». Έτσι η χρήση της σημειογραφίας στη διδασκαλία ενός «λαϊκού – παραδοσιακού» οργάνου αποτελεί στερεοτυπικά ένδειξη «εξέλιξης». Οι έντυπες μέθοδοι διδασκαλίας ποντιακής λύρας, ακόμα και αν οι συγγραφείς τους δεν το πράττουν συνειδητά, διαχειρίζονται την προφορικότητα της ποντιακής μουσικής παράδοσης υπό το πρίσμα της γραπτής – «εγγράμματης» μουσικής παράδοσης της λόγιας δυτικής μουσικής. Έτσι συμβαίνει σε πολλές των περιπτώσεων η ανάγνωση της σημειογραφίας να μπαίνει στο επίκεντρο της διδασκαλίας και να «επιβάλλεται» της τεχνικής του οργάνου.

Παρόμοιο ζήτημα είναι και η προσαρμογή των τεχνικών της ποντιακής λύρας πάνω στις μεθόδους άλλων τοξοτών οργάνων όπως του «κλασικού» βιολιού. Η συμβολή αντίστοιχων μεθόδων σε ένα τέτοιο εγχείρημα μπορεί να είναι ωφέλιμη στο

βαθμό που παρέχουν λύσεις σε προβλήματα σημειογραφίας κοινών τεχνικών ζητημάτων.

Κάνοντας έναν τελικό απολογισμό των δεδομένων μας συμπεραίνουμε πως ο Καπηλίδης και ο Τσακαλίδης αναπαράγουν τη λαογραφική ρητορική για τα ζητήματα της «παραδοσιακής» μουσικής τοποθετώντας την καταγωγή της ποντιακής λύρας στην ελληνική αρχαιότητα και το Βυζάντιο. Ο μεν Καπηλίδης δια του κειμένου του λαογράφου Ευσταθιάδη παραθέτει ως ιστορικά τεκμήρια στοιχεία από την ελληνική μυθολογία, ο δε Τσακαλίδης παρότι φαίνεται να λαμβάνει υπόψη του προσεγγίσεις της εθνομουσικολογίας, τελικώς δεν τις αποδέχεται και παραμένει στην θεώρηση που τοποθετεί την ποντιακή λύρα σε έναν ευθύγραμμο και αδιάκοπο ιστορικό άξονα με τα αρχαϊκά χρόνια.

Ως προς τις περιπτώσεις των Παυλίδη και Καλιοντζίδη τα πράγματα είναι διαφορετικά αφού ο πρώτος δεν επιχειρεί καμία οργανολογική προσέγγιση ενώ ο δεύτερος αναφέρει α) τα οργανολογικά στοιχεία που αφορούν την οργανοχρησία και β) μας κατατοπίζει γύρω από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της μουσικής του Πόντου τα οποία έχουν να κάνουν με την ρυθμολογία, το τραγούδι, τα μουσικά διαστήματα, την οργανολογία, την κατασκευή, τον τρόπο κουρδίσματος της λύρας την περιγραφή του κρατήματος και της τεχνικής. Πρέπει να επισημάνουμε πως η προσέγγιση του Καλιοντζίδη επιχειρεί μια πολιτισμική θεώρηση του θέματος αφού εξαρχής τοποθετεί την ποντιακή λύρα σ' ένα ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο, αναδεικνύοντας τα δομικά στοιχεία της ποντιακής μουσικής παράδοσης που είναι η ποντιακή διάλεκτος, η λύρα και ο χορός.

Ως προς το θέμα της θεωρίας και της σύνδεσής της με την τεχνική του οργάνου ο Καπηλίδης και ο Τσακαλίδης πρεσβεύουν τις ίδιες αισθητικές και ιδεολογικές αξίες αφού και οι δύο θεωρούν πως η χρήση του πενταγράμμου τους εξασφαλίζει την «εγγραμματοσύνη» του εγχειρήματός τους. Ο πρώτος το διατυπώνει ρητά από τον τίτλο ακόμα της μεθόδου του («Η ποντιακή λύρα στο πεντάγραμμο. Μέθοδος για την εκμάθηση με έντεχνο τρόπο της ποντιακής λύρας»), χωρίς ωστόσο να πετυχαίνει αυτό που διατείνεται αφού ουσιαστικά αυτό που επιχειρεί είναι η εκμάθηση του πενταγράμμου. Ο δεύτερος με πιο «έντεχνο» τρόπο και χωρίς να το διατυπώνει ξεκάθαρα, μέσα από τις ασκήσεις που προτείνει προσπαθεί να οδηγήσει την εκμάθηση της ποντιακής λύρας στα «πατήματα» του «κλασικού» βιολιού με μοναδικό κριτήριο το γεγονός πως και τα δύο είναι τοξωτά όργανα.

Οι περιπτώσεις των Παυλίδη και Καλιοντζίδη διαφοροποιούνται από τις δύο παραπάνω. Ο Παυλίδης εισάγει τον μαθητή στην ανάγνωση του πενταγράμμου στο επίπεδο που αυτό εξυπηρετεί στην διδασκαλία του οργάνου. Ως εκ τούτου το μεγαλύτερο κομμάτι της θεωρίας το διδάσκει μέσα από τις ασκήσεις τεχνικής που προτείνει. Ο Καλιοντζίδης δεν περιλαμβάνει θεωρητικά της δυτικής σημειογραφίας γιατί αφενός θέλει να αναδείξει την προφορική διάσταση στην εκμάθηση του οργάνου και αφετέρου τον «βοηθητικό» ρόλο του πενταγράμμου στη διδασκαλία ενός «λαϊκού» μουσικού οργάνου όπως η ποντιακή λύρα. Διατηρεί τη θέση αυτή και στο κομμάτι των ασκήσεων τεχνικής αλλά και της τροπικότητας αφού επισημαίνει τον σημαντικό ρόλο που παίζει η βιωματικότητα στην «σωστή» απόδοση του μουσικού υλικού.

Ολοκληρώνοντας την παρούσα εργασία οδηγούμαστε στο συμπέρασμα πως μια μέθοδος διδασκαλίας μπορεί να αποδειχτεί πραγματικά ωφέλιμη για τον μαθητευόμενο μόνο όταν μέσα σ' αυτήν διακρίνεται η βιωματική σχέση του συγγραφέα με τη μουσική παράδοση του μουσικού οργάνου που πραγματεύεται.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Ανδρεάδης Γιάγκος, «Η διδασκαλία του πολιτισμού. Από τον δάσκαλο στον εμπυχωτή», στο: *Πολιτιστική Διαχείριση. Από την ερμηνεία στη διοίκηση*, Εκδόσεις τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2008
2. Ανωγειανάκης Φοίβος, *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*, Μέλισσα, Αθήνα 1991
3. Ανωγιάτη Ασπασία, *Διδάσκοντας προφορικές παραδόσεις. Προσεγγίσεις στη διδασκαλία της πολιτικής λύρας*, Πτυχιακή Εργασία ΤΕΙ Ηπείρου/ Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2009
4. Baud – Bony Samuel, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 1996
5. Γκικοπούλου Αλεξάνδρα, *Μέθοδοι κρουστών: Από την εμπειρία στα εγχειρίδια*, Πτυχιακή Εργασία ΤΕΙ Ηπείρου/ Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2008
6. Ευσταθιάδης Στάθης, «λυράρηδες», στο: *Εγκυκλοπαίδεια του Ποντιακού Ελληνισμού. Ιστορία – Λαογραφία – Πολιτισμός*, Τόμος Γ', Μαλλιάρης – Παιδεία, Θεσσαλονίκη 1992
7. Ευσταθιάδης Στάθης, «λύρα», στο: *Εγκυκλοπαίδεια του Ποντιακού Ελληνισμού. Ιστορία – Λαογραφία – Πολιτισμός*, Τόμος Γ', Μαλλιάρης – Παιδεία, Θεσσαλονίκη 1992
8. Ζουμπούλη Μαρία, «Αντί εισαγωγής», στο: *Μουσική (και) θεωρία. Τα κείμενα*, Εκδόσεις τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2010
9. Καλομοίρης Μανώλης, *Τα θεωρητικά της μουσικής*, Μουσικός και εκδοτικός οίκος Γαϊτάνου, Αθήνα 1991
10. Καλομοίρης Μανώλης, Οικονομίδης Φιλοκτήτης, *Μελωδικές ασκήσεις*, τεύχος 1, Μουσικός και εκδοτικός οίκος Γαϊτάνου, Αθήνα 1990
11. Καλιοντζίδης Μιχάλης, *Η Λύρα του Πόντου. Οργανολογία, τεχνική, ρεπερτόριο*, Fagotto books – Εκδόσεις τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Αθήνα 2008
12. Καπηλίδης Μιχάλης, *Η ποντιακή λύρα στο πεντάγραμμο. Μέθοδος για την εκμάθηση με έντεχνο τρόπο της ποντιακής λύρας*, Έκδοσις Μ. Καπηλίδη, Δράμα 1983
13. Καρακάσης Σταύρος, *Ελληνικά μουσικά όργανα*, Δίφρος, Αθήνα 1970

14. Κυριακίδου – Νέστορος Άλκη, *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 1978
15. Μαυροειδής Μάριος, *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική Μεσόγειο*, Εκδόσεις fagotto, Αθήνα 1999
16. Μαχαιριώτης Γεώργιος, *Συγκριτική επισκόπηση των μεθόδων εκμάθησης του σπεριανού λαούτου*, Πτυχιακή εργασία, ΤΕΙ Ηπείρου/ Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2015
17. Μυστακίδης Δημήτρης, *Το Λαούτο. Μέθοδος εκμάθησης*, Εν Χορδαίς, Θεσσαλονίκη 2004
18. Michels Ulrich, *Άτλας της Μουσικής*, τόμος 1, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1994
19. During Jean, At 'Ayan Robert, Spector Johanna, Qassim Hassan Scheherazade, Morris R. Conway, «Kamancheh», *Grove Music Online – Oxford Music Online*, (πρόσβαση: 17-10-2018)
20. Ong J. Walter, *Προφορικότητα & Εγγραμματοσύνη*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005
21. Πανόπουλος Πάνος, «Σώμα, μουσική και προφορικότητα: Ανθρωπολογικές σημειώσεις για το σώμα των μουσικών και των μουσικών οργάνων», στο: *Προφορικότητες. Τα κείμενα*, Εκδόσεις τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2007
22. Παυλίδης Πόλυς, *Εις ήχον λύρας. 280 μελωδίες στο πεντάγραμμο*, Εκδοτικός Οίκος αδελφών Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 2011
23. Πολίτης Αλέξης, *Η ανακάλυψη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών*, Θεμέλιο, Αθήνα 1999
24. Ράπτης Θεοχάρης, «Η χρήση της τεχνολογίας στη διδασκαλία παραδοσιακών μουσικών οργάνων», στο: *Η συμβολή του εκπαιδευτικού υλικού στη σχολική πράξη. Πρακτικά του 3ου Διεθνούς Συνεδρίου της Ένωσης Εκπαιδευτικών Μουσικής Αγωγής Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης*, ΕΕΜΑΠΕ, Αθήνα 2009.
25. Rice Timothy, *May it fill your soul. Experiencing Bulgarian Music*, The University of Chicago Press, Chicago - London 1994
26. Σκαμνέλος Χαράλαμπος, *Μέθοδοι Μπουζουκιού. Από την εμπειρία στα εγχειρίδια*, Πτυχιακή εργασία, ΤΕΙ Ηπείρου/ Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2007

27. Τσακαλίδης Παύλος, *Η λύρα του Πόντου. Μέθοδος πρακτικής διδασκαλίας*, Εκδόσεις Ντο ρε μι, Θεσσαλονίκη 2006
28. Χαιρόπουλος Παύλος, *Εισαγωγικά στοιχεία ποντιακής ιστορίας και λαογραφίας*, Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1992
29. Χαιρόπουλος Παύλος, *Η λύρα. Η εξέλιξη από την αρχαία εποχή ως σήμερα σ' όλο τον κόσμο*, Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1994
30. Χατζιωαννίδης Παύλος, *Λαογραφία του ποντιακού ελληνισμού*, Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 2000
31. Χαψούλας Αναστάσιος, «Ελληνικά παραδοσιακά μουσικά όργανα. Παλαιές μορφές (18^{ος} – 19^{ος} αιώνας), σύγχρονες εκφράσεις», στο: *Φολκλόρ και παράδοση. Ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, Νήσος, Αθήνα 2010
32. Hobsbawm Eric, «Επινοώντας Παραδόσεις», στο: *Η επινόηση της παράδοσης*, Θεμέλιο, Αθήνα 2004