

Τ.Ε.Ι ΗΠΕΙΡΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ:

Η παρατακτική τεχνοτροπία στην μουσική παράδοση του
Πόντου, το παράδειγμα του Τικ.

Επιμέλεια: Μαρμαρίδης Σεραφείμ, Α.Μ. 527

Επόπτης καθηγητής: Σαρρής Χαρίδημος

Άρτα, Μάιος 2014

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Πρόλογος.....	4
Εισαγωγή.....	5
Επισκόπηση βιβλιογραφίας.....	8

Πρώτο κεφάλαιο: Η ποντιακή μουσική, ιστορικό- πολιτισμικό περιβάλλον

1.1 Εισαγωγή-Ιστορικά.....	11
1.1.1 Τα βασίλεια του Πόντου.....	11
1.1.2 Η Οθωμανική κατοχή.....	12
1.1.3 Ο ξεριζωμός.....	13
1.1.4 Η διαμόρφωση της ποντιακής ταυτότητας.....	14
1.2 Η μουσική της πρώτης γενιάς.....	15
1.2.1 Περιοχές-Ιδιαιτερότητες τοπικών μουσικών παραδόσεων.....	16
1.2.2 Το παρακάθ'.....	17
1.2.3 Τα μουσικά όργανα του Πόντου.....	19
1.2.3.1 Η λύρα (Κεμεντζέ).....	20
1.2.3.2 Το αγγείον.....	22
1.2.3.3 Ο ζουρνάς.....	24
1.2.3.4 Το σουραύλι (χειλιαύλιν).....	25
1.2.3.4.5 Το νταούλι (Ταούλ').....	26
1.3 Η ποντιακή μουσική στην Ελλάδα.....	26

Δεύτερο κεφάλαιο: Η παρατακτικότητα στην μουσική παράδοση του Πόντου

2.1.1 Η παρατακτική λογική.....	29
2.1.2 Συμμετοχικότητα και εκστατικότητα στον παρατακτικό τρόπο ανάπτυξης.....	32
2.1.3 Το παράδειγμα του Τικ.....	35
2.2 Το μουσικό παράδειγμα.....	35
2.3 Ο Γώγος Πετρίδης.....	38

Τρίτο κεφάλαιο: Αναλύοντας το κομμάτι

3.1 Το ζήτημα της ανάλυσης και της ταξινόμησης του μουσικού λαού.....	41
3.2 Η ανάλυση του μουσικού παραδείγματος.....	42

3.3 Σχολιασμός του μουσικού παραδείγματος.....	45
3.4.1 Τα είδη των μουσικών τμημάτων.....	55
3.4.2 Η μακροδομή του αυτοσχεδιασμού.....	56
Τέταρτο κεφάλαιο: Μετά την ανάλυση	
4.1 Συμπεράσματα.....	58
4.2 Το δίκτυο της μουσικής επιτέλεσης.....	61
Επίλογος.....	65
Παρτιτούρες.....	67
Βιβλιογραφία.....	75

Πρόλογος

Έφτασε λοιπόν η ώρα να παραδώσω την πτυχιακή μου εργασία. Μια εργασία, η οποία μονοπώλησε το ενδιαφέρον μου καθώς και γενικότερα τις μουσικές μου αναζητήσεις τα τελευταία χρόνια. Θεωρώ πως μέσω αυτής της έρευνας, μου δόθηκε μια πολύ μεγάλη ευκαιρία να γνωρίσω σε μεγαλύτερο βάθος, μια μουσική παράδοση που οι τεχνотροπίες της χάνονται στα βάθη του χρόνου.

Με αυτόν τον τρόπο κλείνει το κεφάλαιο των σπουδών μου στην Άρτα. Το σημαντικότερο ίσως κεφάλαιο στη μέχρι τώρα πορεία μου. Η σχολή, οι μουσικές, αλλά κυρίως οι άνθρωποι της, μου προσέφεραν και μου δίδαξαν πολλά.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τους καθηγητές μου, έναν ένα χωριστά, για τη γνώση και τις εμπειρίες που μου προσέφεραν. Νιώθω πολύ τυχερός που βρέθηκα εδώ, δίπλα σε αυτούς τους καθηγητές. Θα ήθελα επίσης να πω ένα μεγάλο ευχαριστώ στον καλό μου φίλο και συνάδελφο Τσεκούρα Ιωάννη για τις ατελείωτες κουβέντες και την μεγάλη βοήθεια που μου πρόσφερε σε αυτή την εργασία. Ιδιαίτερα όμως θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επόπτη μου, Χάρη Σαρρή, για τη βοήθεια και τη στήριξη του, χωρίς τις οποίες η ολοκλήρωση αυτής της έρευνας θα ήταν αδύνατη. Κυρίως όμως θα ήθελα να τον ευχαριστήσω για το ότι με έφερε σε επαφή με ό,τι πιο ενδιαφέρον έχω συναντήσει στην μέχρι τώρα μουσική μου αναζήτηση, τον παρατακτικό τρόπο ανάπτυξης των μελωδιών, την παρατακτική τεχνотροπία. Μια από τις σημαντικότερες ίσως ρίζες της μουσικής μας παράδοσης που αποτελεί από μόνη της έναν ολόκληρο κόσμο. Με μεγάλη τιμή λοιπόν, προσθέτω κι εγώ το λιθαράκι μου στην προσπάθεια κατανόησης αυτής της απύθμενης μουσικής παράδοσης.

Εισαγωγή

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι να ερευνηθεί ο τρόπος λειτουργίας της παρατακτικής τεχνοτροπίας στην ανάπτυξη των μελωδιών του Τίκ, καθώς και η ανάδειξη ενός τρόπου μελέτης και ανάλυσης της συγκεκριμένης τεχνοτροπίας.

Η μέθοδος που θα χρησιμοποιηθεί στην παρούσα έρευνα είναι η «διείσδυση» στη δομή των κομματιών μέσω της ανάλυσης, η χαρτογράφηση και η ερμηνεία παλαιών και νεότερων ηχογραφήσεων. Για να κατανοήσουμε όμως την τεχνοτροπία αυτή, είναι απαραίτητο να προβούμε σ' έναν πρώτο διαχωρισμό των κομματιών ως προς τη δομή. Προς αυτή την κατεύθυνση επιλέγω να αναλύσω τις ηχογραφήσεις με τη μέθοδο του *Parataxis* (Sarris, Kolydas, & Tzevelekos 2008). Πρόκειται για ένα μεθοδολογικό εργαλείο το οποίο βασίζεται στην τεχνική της κατάτμησης (tagging) και της επισημείωσης (annotating) ηχογραφημένων κομματιών που ακολουθούν την παρατακτική τεχνοτροπία. Τα δεδομένα της ανάλυσης καταχωρούνται σε μια ειδική διαδικτυακή βάση δεδομένων (www.parataxis.gateweb.gr). Σύμφωνα με τη μεθοδολογία του *Parataxis*, ένα κομμάτι επισημαίνεται τόσο από τη σκοπιά της συστηματικής μουσικολογικής ανάλυσης, εστιάζοντας σε στοιχεία όπως ο τρόπος, η τονική του κάθε τμήματος, η έκταση κ.λπ., όσο και από τη σκοπιά των μουσικών: η ηχογράφηση «κόβεται» και σχολιάζεται από τους μουσικούς, με τη βοήθεια του ερευνητή ο οποίος χειρίζεται τον υπολογιστή. Στην επισημείωση καταχωρούνται τα σχόλια και οι παρατηρήσεις των μουσικών. Η ανάλυση βασίζεται στην αντιπαραβολή των διαφορετικών αναλύσεων, οι οποίες αποτελούν και την αφετηρία για τη «χαρτογράφηση» του κομματιού που αναλύεται.

Ένα ζήτημα που προκύπτει, στο σημείο αυτό, είναι το ποιες ηχογραφήσεις θα αποτελέσουν το προς ανάλυση δείγμα. Η επιλογή του δείγματος γίνεται μέσα από πλήθος ηχογραφήσεων τόσο εμπορικές όσο και εκτός εμπορίου. Θα πρέπει εδώ να πούμε πως, ειδικά όσο αφορά τα κομμάτια που ακολουθούν την παρατακτική τεχνοτροπία, με όλον αυτόν τον πλούτο του μουσικού υλικού που παρατάσσεται, η επιλογή είναι δύσκολη. Μετά από κουβέντες και συνακροάσεις του μουσικού υλικού με παλαιούς μουσικούς, οι οποίοι είναι φορείς της εν λόγω παράδοσης, καταλήγουμε σταδιακά στην επιλογή ενός δείγματος το οποίο, κατά το δυνατόν, να είναι από τα αντιπροσωπευτικότερα του είδους του. Έχουμε δηλαδή μια μελέτη περίπτωσης (case

study) κατά την οποία γίνεται προσπάθεια ώστε να βγουν γενικότερα συμπεράσματα για την εν λόγω τεχνοτροπία.

A) Από τη σκοπιά της συστηματικής ανάλυσης

Το δείγμα μου θα αναλυθεί μέσα από το πρίσμα της συστηματικής μουσικολογικής ανάλυσης, όπως αυτή εφαρμόζεται στη μεθοδολογία του *Parataxis* (scholar's analysis). Πιο συγκεκριμένα, θα γίνει πρώτα ο χωρισμός των μελωδιών σε μουσικά τμήματα¹ και στη συνέχεια θα γίνει η καταχώριση κωδικοποιημένων στοιχείων σε ειδικά πεδία για τους τρόπους που χρησιμοποιούνται, τις τονικές, την έκταση του κάθε τμήματος, καθώς και με το αν ένα μουσικό τμήμα είναι μοτιβικό² ή ακολουθεί την μελωδική εξύφανση. Το κάθε μουσικό τμήμα θα ονοματίζεται την πρώτη φορά που εμφανίζεται, με βάση την αλφαβητική αρίθμηση. Στο τέλος θα παρατίθεται η σειρά εναλλαγής των μουσικών τμημάτων που ακολουθήθηκε σε κάθε κομμάτι.

Με το τέλος αυτής της διαδικασίας, θα έχει «χαρτογραφηθεί» το προς ανάλυση υλικό από τη σκοπιά της συστηματικής μουσικολογικής ανάλυσης. Έτσι, η μελέτη των δύο αυτών τρόπων ανάπτυξης (παρατακτικός – περιοδικός) θα είναι πλέον εφικτή και η ίδια η παρατακτική τεχνοτροπία θα μπορεί να γίνει ευκολότερα κατανοητή. Με τα συμπεράσματα που θα προκύψουν από την ανάλυση των εν λόγω κομματιών, με τη συγκεκριμένη μεθοδολογία, εκτιμώ ότι θα ανοίξει ο δρόμος για μια σειρά νέων μελετών, οι οποίες θα μπορούσαν να εστιάσουν ειδικότερα σε ζητήματα ρυθμού, τροπικότητας, ύφους κ.ά.

¹ ο όρος χρησιμοποιείται για να δηλώσει κάθε αυτοδύναμη μελωδική μονάδα, ανεξάρτητα από την εσωτερική της διάρθρωση. Έτσι, ένα τμήμα μπορεί να είναι είτε μια τραγουδιστική ενότητα, είτε ένα οργανικό τμήμα μοτιβικής λογικής ή μελωδικής εξύφανσης.

²Μοτίβο: Η πιο μικρή αυτοτελής, αλλά όχι αυτοδύναμη, μελωδική μονάδα, από την οποία εξάγεται μια μελωδική ιδέα. Αν το μουσικό τμήμα είναι μοτιβικό, σημαίνει πως γράφτηκε για τα συγκεκριμένα όργανα και ανάγκες. **Μοτιβικό:** Όταν στην εξέλιξη ενός τμήματος διακρίνονται **μοτίβα**, τα οποία παρατάσσονται, τροποποιούνται, αναπτύσσονται και εναλλάσσονται.

B) Από τη σκοπιά των μουσικών

Η φάση αυτή βασίζεται στον σχολιασμό του κομματιού από τη σκοπιά των πληροφορητών. Με αυτό τον τρόπο θα κωδικοποιηθούν οι πληροφορίες που έχουν αποκομίσει οι μουσικοί μέσα από την πολύχρονη εμπειρία τους. Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι οι πληροφορίες αυτές σπάνια μπορούν να μεταδοθούν λεκτικά, γιατί είναι βιωματικές και συνδεδεμένες με τα μουσικοχορευτικά δρώμενα. Με άλλα λόγια, ο σχολιασμός της μουσικής αυτής από τη σκοπιά των πληροφορητών αποσκοπεί στο να «προκαλέσει» τους μουσικούς να «χαρτογραφήσουν» και να σχολιάσουν οι ίδιοι το ρεπερτόριό τους. Από την έως τώρα εμπειρία μου, έχω διαπιστώσει ότι συχνά επιστρατεύονται εξωλεκτικοί κώδικες (χειρονομίες, εκφράσεις του προσώπου κ.λπ.). Σε ειδικά πεδία, λοιπόν, όπου αυτό είναι απαραίτητο, παράλληλα με τον λόγο των μουσικών θα υπάρχουν και δικές μου παρατηρήσεις, οι οποίες θα σχολιάζουν και θα αναδεικνύουν τα στοιχεία εκείνα της επικοινωνίας μας τα οποία δεν είναι δυνατόν να αποτυπωθούν άμεσα.

Τα τελικά συμπεράσματα από την ανάλυση του υλικού θα προκύψουν από την αντιπαράβολή των στοιχείων της μουσικολογικής ανάλυσης και της ανάλυσης-σχολιασμού των μουσικών. Με άλλα λόγια, το ζητούμενο είναι μια, κατά το δυνατόν, «ολιστική» απεικόνιση και στη συνέχεια ερμηνεία του προς ανάλυση δείγματος.

Μέσα από την παρούσα εργασία, θεωρώ ότι θα μπορέσουν να αναδειχθούν θέματα όπως:

- Η διάκριση και ανάδειξη των ιδιαιτεροτήτων στις μεθόδους ανάπτυξης των μελωδιών (στα χορευτικά κομμάτια κυρίως) σε δύο μεγάλες κατηγορίες: της παρατακτικής και της περιοδικής τεχνοτροπίας.
- Η κατανόηση της εξαιρετικά λεπτής τεχνικής της μοτιβικής ανάπτυξης, όπου το ένα μουσικό τμήμα «γεννιέται» μέσα από το άλλο, επιτρέποντας το «ξεδίπλωμα» της μελωδίας στο χρόνο.
- Το φαινόμενο του περιορισμού του μοτιβικού αυτοσχεδιασμού και η τυποποίηση των μελωδιών που επιφέρει η χρήση του περιοδικού τρόπου ανάπτυξης.

Επισκόπηση βιβλιογραφίας

Το ζήτημα της παρατακτικής τεχνοτροπίας, καθώς και η σύνδεσή της με τα παλαιά μουσικά όργανα, έχει απασχολήσει την εθνομουσικολογική βιβλιογραφία, ελληνική και ξενόγλωσση. Έτσι, μπροστά στο αίτημα της ανάλυσης αυτού του τρόπου ανάπτυξης των μουσικών κομματιών, χρησιμοποιήθηκαν διάφοροι τρόποι και τακτικές ανάλυσης. Ο Mark Levy (1985), στην διδακτορική του διατριβή για την γκάιντα στην βουλγάρικη Ροδόπη, αναλύει οργανικά κομμάτια με τη χρήση πινάκων, μέσα από τους οποίους αποτυπώνεται η διαδοχή των μελωδικών τμημάτων. Ως δομική μονάδα θεωρεί το δομικά αυθύπαρκτο μουσικό τμήμα, ανεξάρτητα από την εσωτερική του διάρθρωση. Κάθε τμήμα σημειώνεται σε μια οριζόντια γραμμή στον πίνακα. Το ονομάζει με βάση το λατινικό αλφάβητο, το χαρακτηρίζει ως τραγουδι ή οργανικό και παραθέτει, σε άλλη στήλη, το όνομα του τραγουδιού.

Ο Daniel Koglin (2003), από την άλλη, αποτυπώνει την εναλλαγή τραγουδιστικών μελωδιών και οργανικών φράσεων σε μια συγκεκριμένη ηχογράφιση ενός Ζωναράδικου από τη Θράκη. Βασίζεται στην ολοκληρωμένη καταγραφή ενός κομματιού και ακολουθεί τη λογική του διαχωρισμού σε τμήματα. Το σύστημα αυτό είναι ιδιαίτερα χρήσιμο για περιπτώσεις όπου το ζητούμενο είναι η μορφολογική μελέτη του κάθε κομματιού ξεχωριστά και κατ' επέκταση η ανάδειξη της δομικής μονάδας.

Η Ειρήνη Θεοδοσοπούλου (2005) μελετά ένα σώμα ηχογραφήσεων από την περιοχή της Κρήτης. Χρησιμοποιεί ένα δικό της σύστημα κωδικοποίησης των μουσικών τμημάτων και ακολουθεί την μέθοδο της καταγραφής των τμημάτων αυτών, σε καταλόγους. Στόχος της έρευνάς της, είναι η δημιουργία ενός οδηγού μορφολογικής ανάλυσης των μελωδιών που απαρτίζονται από μικρά μελωδικά τμήματα και δεν έχουν συγκεκριμένη μορφολογική δομή. Στην εν λόγω έρευνα στόχο, επίσης, αποτελεί η δημιουργία ενός τρόπου ονοματοθεσίας των τμημάτων αυτών σύμφωνα με τις ιδιαιτερότητες των μελωδιών, ώστε να είναι δυνατή η σύγκριση και η μελέτη των διάφορων πολυπληθών γυρισμάτων. Εστιάζει στη διάρθρωση των μουσικών τμημάτων σε μικρο-δομικό επίπεδο και κωδικοποιεί με γράμματα και αριθμούς την εμφάνιση και χρήση των μοτίβων που χρησιμοποιούνται στο υλικό που αναλύει. Παραθέτει τους μελωδικούς σκελετούς των μουσικών τμημάτων, παραπέμποντας στα κομμάτια που το καθένα εμφανίζεται. Παράλληλα, χαρτογραφεί τις διαδοχές των φράσεων. Πρόκειται

για λίγο–πολύ παγιωμένες διαδοχές γυρισμάτων, οι οποίες ανιχνεύονται μέσα από την κωδικοποίηση. Η ίδια σημειώνει πως πίσω από την ίδια τοπική ονομασία πολλές φορές συναντάει διαφορετικά μουσικά τμήματα και πίσω από διαφορετικούς τίτλους συχνά βρίσκονται κοινά μουσικά τμήματα. Σε κάθε περίπτωση παραθέτει παρατηρήσεις καθώς και εκτενείς υποσημειώσεις με τους κωδικούς των τμημάτων στα οποία αναφέρεται. Ανοίγει έτσι και η ίδια με την έρευνά της, δρόμο μεθοδολογίας της μορφολογικής ανάλυσης μελωδιών, που απαρτίζονται από μικρότερα τμήματα και δεν είχαν μελετηθεί με συγκεκριμένη μεθοδολογία μέχρι τώρα.

Οι όροι «παρατακτικότητα» και «παρατακτική τεχνοτροπία» έχουν εισαχθεί από τον Σαρρή (2007, 267). Στη διδακτορική του διατριβή για την γκάιντα στον Έβρο χωρίζει το ρεπερτόριο του οργάνου σε κομμάτια που ακολουθούν την περιοδική λογική και αυτά που ακολουθούν την παρατακτική λογική. Στην ανάλυση δείγματος του ρεπερτορίου που ακολουθεί την παρατακτική τεχνοτροπία κωδικοποιεί σε εκτενείς πίνακες διάφορα μουσικολογικά στοιχεία (τρόποι, έκταση, μοτιβικότητα ή μελωδική εξύφανση, σχέση ενός τμήματος με τις δυνατότητες του οργάνου κλπ). Τα στοιχεία από τη μουσικολογική ανάλυση τόσο των πινάκων από τα παρατακτικά κομμάτια, όσο και από τα κομμάτια που ακολουθούν την περιοδική λογική καταχωρούνται σε έναν μεγάλο πίνακα και από εκεί ξεκινά ένα δεύτερο επίπεδο ανάλυσης, το οποίο συσχετίζει τα κομμάτια με τις δυνατότητες και τις τεχνικές ιδιαιτερότητες της γκάιντας. Το περιβάλλον ενός πίνακα προσφέρεται για την παραμετροποίηση ποικίλων πληροφοριών, ανάλογα με τις ανάγκες της κάθε εργασίας, οι οποίες μπορούν στη συνέχεια εύκολα να ομαδοποιηθούν και να αναλυθούν. Πρόκειται για ένα πολύ εύχρηστο και πρακτικό σύστημα, που προσφέρει στον μελετητή τη «σύνοψη» της δομής του κομματιού. Αλλού (Sarris 2007), εξετάζοντας το πώς η τσαμπούνα του Αιγαίου έχει «μπολιάσει» την τεχνική και την αισθητική της λύρας και του βιολιού, μιλά για την στενή συνάφεια ανάμεσα στα παλαιά όργανα, όπως η τσαμπούνα, και στο ρεπερτόριο που μπορούν να παίζουν, το οποίο χαρακτηρίζεται από την παρατακτική τεχνοτροπία. Η μεθοδολογία του *Parataxis* θεμελιώνεται σε συλλογικό άρθρο (Sarris, Kolydas, & Tzevelekos 2010), όπου διατυπώνεται η φιλοσοφία της εν λόγω αναλυτικής προσέγγισης, για την οποία κάναμε λόγο παραπάνω. Πρόκειται για μια σημαντική πρόταση, μέσα από την οποία αναζητούνται μέθοδοι και εργαλεία για τη διαχείριση και τη μελέτη των κομματιών παρατακτικής τεχνοτροπίας, τα οποία έως τώρα δεν είχαν τύχει της προσοχής που θα τους άξιζε.

Οι αρχές αυτές χρησιμοποιήθηκαν για πρώτη φορά και σε ένα συλλογικό άρθρο (Sarris, Kostakis, & Kolydas, 2010). Πρόκειται για μια μελέτη περίπτωσης, όπου ένα απόσπασμα ηχογράφησης ενός Πάνω Χορού από την Όλυμπο της Καρπάθου γίνεται η αφετηρία για μια οργανολογική, μουσικολογική και ανθρωπολογική προσέγγιση. Σε ό,τι αφορά το κομμάτι, η ηχογράφηση, ακολουθώντας το *Parataxis* αναλύεται από τέσσερις τοπικούς μουσικούς, καθώς και από τη σκοπιά της συστηματικής μουσικολογικής ανάλυσης. Τα συμπεράσματα αναδεικνύουν ότι οι διαφορετικές «αναγνώσεις» του ίδιου υλικού είναι σε άμεση συνάρτηση με τους κοινωνικούς μετασχηματισμούς από τους οποίους έχει περάσει η κοινωνία της Ολύμπου κατά τα τελευταία πενήντα χρόνια.

Γενικότερα όσο αφορά το θέμα της παρατακτικής τεχνοτροπίας έχουν γίνει λίγες μελέτες και αυτές κυρίως τα τελευταία χρόνια. Θα πρέπει στο μέλλον να γίνουν ακόμα περισσότερες, μιας και το φαινόμενο της παράταξης είναι άμεσα συνδεδεμένο με τα παλαιά όργανα και τις μουσικές παραδόσεις που εκπροσωπούν.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: Η ποντιακή μουσική, ιστορικό- πολιτισμικό περιβάλλον

1.1 Εισαγωγή-Ιστορικά

Σκοπός του πρώτου κεφαλαίου, είναι να σκιαγραφήσει το πλαίσιο, στο οποίο στηρίχθηκε η έρευνα της παρούσας εργασίας καθώς και το να σημειωθούν κάποια από τα βασικά σημεία αναφοράς της εν λόγω έρευνας. Στην αρχή λοιπόν αυτής της εργασίας επιχειρώ να δώσω κάποια πρώτα στοιχεία, ώστε να μπορεί εύκολα ο αναγνώστης να έχει μια, όσο το δυνατόν, καλύτερη εικόνα του πλαισίου της έρευνας.

Θα ήταν άστοχο όμως για έναν λαό, να προσπαθήσει κανείς μέσα σε μερικές σελίδες να συμπύκνει ολόκληρη την ιστορία του. Άλλωστε κάτι τέτοιο θα ξέφευγε από το πλαίσιο της παρούσας εργασίας. Ωστόσο, παρακάτω θα γίνει απλά μια προσπάθεια να παρουσιαστούν μερικά από τα σημαντικότερα σημεία της μέχρι τώρα ιστορίας του.

1.1.1 Τα βασίλεια του Πόντου

Ο Πόντος ως γεωγραφική έκταση, περιλαμβάνει την περιοχή που μεσολαβεί ανάμεσα στα παράλια του Ευξείνου Πόντου από βόρεια, ως και τον Δυτικό Ευφράτη στον νότο, και από τον ποταμό Φάση και το Βατούμ στην Ανατολή, ως και τον ποταμό Άλνυ στην δύση. Ο Πόντος φτάνει σε βάθος 200-300 χιλιομέτρων μέσα στην Τουρκία και φτάνει μέχρι και τις οροσειρές του Σκυδίου, του Παρυάδρη και του Αντιταύρου, που αποτελούν τα φυσικά του σύνορα με την Μ. Ασία. Ιστορικά και γεωπολιτικά όμως ο Πόντος, από την εποχή των Μιθριδατών βασιλέων του Πόντου μέχρι και την αυτοκρατορία της Τραπεζούντας αλλά και μετέπειτα, περιλαμβάνει μία πολύ μεγαλύτερη περιοχή, με επιρροή σε όλη την Μαύρη Θάλασσα και κυρίως στην περιοχή της Κριμαίας. (Ευσταθιάδης, 1992, Σελ 13-16)

Από τον 8^ο π.Χ αιώνα ο Πόντος αποικήθηκε από Έλληνες, όπου δημιουργούν εκεί τις πρώτες Ελληνικές πόλεις. Το 302 π.Χ. ιδρύεται το βασίλειο των Μιθριδατών με πρωτεύουσα την Τραπεζούντα. Κατά την περίοδο αυτή, η ελληνική καθιερώθηκε ως επίσημη γλώσσα των πολύγλωσσων εθνοτήτων του βασιλείου των Μιθριδατών. Η βασιλεία των Μιθριδατών θα διαρκέσει μέχρι το 63 π.Χ. οπότε και έχουμε την κατάλυση

του βασιλείου από τους Ρωμαίους. Κατά την ρωμαϊκή και βυζαντινή περίοδο, ο Πόντος αποτελεί επαρχία της Ρωμαϊκής και κατ' επέκταση και της Βυζαντινής αυτοκρατορίας. Τόσο η Ρωμαϊκή όσο και η Βυζαντινή αυτοκρατορία, παραχωρούν στους ακρίτες Ποντίους αρκετά προνόμια και δικαιώματα, για την προσφορά τους στην διαφύλαξη των συνόρων της αυτοκρατορίας.

Μετά την κατάληψη της Κωνσταντινούπολης από τους Φράγκους το 1204, ιδρύεται από τον Αλέξιο Α΄ Κομνηνό, η αυτοκρατορία των Κομνηνών στην Τραπεζούντα. Μετά από 257 χρόνια ζωής, η αυτοκρατορία των Κομνηνών, καταλύεται από τους Τούρκους το 1461, οχτώ χρόνια μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης. . (Φωτιάδης, 2005, σελ18-20)

1.1.2 Η Οθωμανική κατοχή

Μετά την άλωση της Τραπεζούντας το 1461, πολλοί Έλληνες των παραλιακών πόλεων του Πόντου, χάνοντας την γη τους, πήραν τον δρόμο της προσφυγιάς. Ένα μέρος αυτών πήγε στα παράλια της μεσημβρινής και νότιας Ρωσίας και ένα άλλο στις παραδουνάβιες περιοχές, χτίζοντας εκεί καινούργιες ελληνικές πόλεις. Όσοι έμειναν πίσω υπέστησαν βιαιότητες, καταστροφές και διωγμούς. Πολλά ελληνόπουλα έγιναν γενίτσαροι και μεγάλα κομμάτια του πληθυσμού θανατώνονται ή πεθαίνουν από τις κακουχίες.

Μέσα σε τέτοιες συνθήκες οι ελληνικοί πληθυσμοί του Πόντου θα ζήσουν για τους επόμενους αιώνες κάτω από τον τουρκικό ζυγό. Σκοπός της Οθωμανικής αυτοκρατορίας ήταν από την αρχή ο εξισλαμισμός και η αφομοίωση των ελληνικών πληθυσμών. Ολόκληρες περιοχές σταδιακά υποχρεώνονται να διαλέξουν ανάμεσα στην γλώσσα και την θρησκεία τους και μεγάλα τμήματα του πληθυσμού εξισλαμίζονται. Τους εξισλαμισμούς του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα θα διαδεχτούν οι νέοι εξισλαμισμοί και διώξεις του 20^{ου} αιώνα, οι οποίοι συνεχίστηκαν μέχρι και την τελευταία μέρα της ανταλλαγής. (Φωτιάδης, 2004,σελ 26-34).

1.1.3 Ο ξεριζωμός

Μελετώντας την ιστορική πορεία του ποντιακού Ελληνισμού, εύκολα διαπιστώνει κανείς πως ο βίαιος ξεριζωμός του από τα πάτρια εδάφη και η μετανάστευσή του στην Ελλάδα την περίοδο 1918-1924, αποτελεί σημείο αναφοράς αυτής της πορείας. Μετά τους Βαλκανικούς πολέμους και κυρίως με την έναρξη του Α' Παγκοσμίου πολέμου, υλοποιείται η απόφαση των Οθωμανών για οριστική λύση του εθνικού προβλήματος της Αυτοκρατορίας με εξόντωση των γηγενών εθνοτήτων. Το 1914 αρχίζουν οι μεγάλες διώξεις κατά των Ελλήνων της Ιωνίας και της Ανατολικής Θράκης, ενώ το 1915 οι διωγμοί αρχίζουν να εκδηλώνονται και για όλους τους χριστιανούς της Μ. Ασίας.

Το 1915, και ενώ όλα τα ευρωπαϊκά κράτη είχαν εμπλακεί στον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, οι Τούρκοι εκπόνησαν ένα σχέδιο εξόντωσης των χριστιανικών πληθυσμών της Μικράς Ασίας... Οι διωγμοί εκδηλώθηκαν αρχικά με τη μορφή σποραδικών κρουσμάτων βίας, καταστροφών, απελάσεων και εκτοπισμών. Φαίνονταν σαν να προέρχονταν από ανεύθυνα κυρίως στοιχεία. Πολύ γρήγορα όμως έγιναν συστηματικοί, πιο οργανωμένοι και εκτεταμένοι και στρέφονταν τόσο κατά των Ελλήνων όσο και κατά των Αρμενίων... Το 1919 αρχίζει νέος διωγμός κατά των Ελλήνων από το κεμαλικό καθεστώς, πολύ πιο άγριος κι απάνθρωπος από τους προηγούμενους. Εκείνος ο διωγμός υπήρξε η χαριστική βολή για τον ποντιακό ελληνισμό. (Αγτζίδης. 2005 σελ 43)

Με την αποβίβαση του Μουσταφά Κεμάλ στη Σαμγούντα, στις 19 Μαΐου του 1919, αρχίζει η δεύτερη και σκληρότερη φάση της Ποντιακής Γενοκτονίας. Ο Κεμάλ σύντομα αυτονομείται και αρχίζει τη συγκρότηση ενός εθνικιστικού τουρκικού κινήματος, εκμεταλλευόμενος τα θρησκευτικά συναισθήματα των μουσουλμανικών εθνών. Συνεργαζόμενος με συμμορίες εγκληματιών συγκροτεί στρατό.

Περίπου 400.000 πρόσφυγες καταφεύγουν συνολικά στην Ελλάδα μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1920, αφήνοντας πίσω τους, πέρα από τα σπίτια και τις περιουσίες τους, 353.000 θύματα της Κεμαλικής θηριωδίας. Πέρα όμως από αυτούς που κατέφυγαν μετά την καταστροφή στην Ελλάδα, ένα σημαντικό κομμάτι των Ποντίων, κατέφυγε τότε στις χώρες της ΕΣΣΔ όπου και εγκαταστάθηκε για αρκετές δεκαετίες.

Σταδιακά αυτό το κομμάτι του ποντιακού λαού άρχισε να επιστρέφει στην Ελλάδα κατά κύματα. Η ροή αυτή των προσφύγων από την περιοχή της πρώην ΕΣΣΔ, θα συνεχιστεί χωρισμένη σε σημαντικά μεταναστευτικά ρεύματα μέχρι και τα τέλη του 20^{ου} αιώνα.

1.1.4 Η διαμόρφωση της ποντιακής ταυτότητας στην Ελλάδα

Ένα από τα σημαντικότερα γεγονότα στην ιστορία των Ποντίων, όπως προείπαμε, ήταν ο ξεριζωμός τους από τα πατρίδα εδάφη, που αποτέλεσε βασικό παράγοντα διαμόρφωσης της ταυτότητας για τους Ποντίους που έζησαν στην Ελλάδα. Μια ταυτότητα που στον Πόντο αυτοπροσδιοριζόταν ως ελληνική και όχι ποντιακή. Η ονομασία «Πόντιος» επινοήθηκε από τους Έλληνες του Πόντου, μετά τον ερχομό τους στην Ελλάδα, ως προσδιορισμός της ιδιαίτερης γεωγραφικής τους καταγωγής.

Η ποντιακή ταυτότητα στην Ελλάδα, διαμορφώθηκε από διάφορους παράγοντες, κυρίως προβλήματα που αντιμετώπιζαν από κοινού οι Έλληνες του Πόντου, σε θέματα επιβίωσης, ένταξης και εγκατάστασης. Η στάση του ελληνικού κράτους απέναντι στους Έλληνες του Πόντου, με την άρνησή του, μέχρι πρόσφατα, να αναγνωρίσει την γενοκτονία του ποντιακού ελληνισμού και να συμπεριλάβει την ιστορία του στα σχολικά βιβλία, η αδυναμία του να στηρίξει τους πρόσφυγες και να παράσχει ουσιαστική βοήθεια στην προσπάθειά τους να ορθοποδήσουν στην νέα τους πατρίδα, καθώς και η εχθρική στάση των ντόπιων πληθυσμών απέναντι στους πρόσφυγες, ήταν οι βασικότεροι παράγοντες που συντέλεσαν στην ενδυνάμωση των δεσμών μεταξύ των μελών της ομάδας.

Όλη αυτή η αντιδιαστολή με το περιβάλλον οδήγησε τους Ποντίους στην ισχυροποίηση της κοινωνικής συνοχής και στην συνειδητοποίηση της διαφορετικότητάς τους. Έτσι η ποντιακή ταυτότητα γίνεται τρόπος ζωής και η διαφορετικότητα μετατρέπεται σε έναν πολύ σημαντικό παράγοντα κοινωνικής συνοχής.

Παρ' όλα αυτά, ο ποντιακός τρόπος ζωής, ήθη, έθιμα, συνήθειες, διατηρήθηκε κυρίως σε περιοχές με αμιγώς ποντιακό πληθυσμό, η τουλάχιστον με μεγάλη πληθυσμιακή συγκέντρωση προσφύγων. Σημαντικές ήταν οι προσπάθειες των πρώτων

γενεών ως προς την διάσωση και διάδοση του πολιτισμού τους, κυρίως μέσα από την ίδρυση ποντιακών συλλόγων, από τα πρώτα κιόλας χρόνια μετά την ανταλλαγή πληθυσμών. Σε αντίθεση με την πρώτη και την δεύτερη, η τρίτη γενιά Ποντίων περνά πέρα από την προσπάθεια διάσωσης και διάδοσης των πολιτισμικών της χαρακτηριστικών, στην διαδικασία προβολής του ιστορικού της παρελθόντος. (Βεργέτη, 1994, σελ 59-64).

Πυλώνας όλης αυτής της προσπάθειας διάσωσης των πολιτισμικών τους στοιχείων ήταν από τα πρώτα χρόνια μέχρι και σήμερα, η μουσική και ο χορός τους. Ο Πόντιος έχει ταυτιστεί με την μουσική και τον χορό. Χαρακτηριστική είναι η εικόνα που έχουν οι υπόλοιποι Ελλαδίτες για την σχέση του Ποντίου με την μουσική και τον χορό της πατρίδας του, όπου με το που ακούσουν «Πόντιος» η πρώτη σκέψη που τους έρχεται στο μυαλό είναι ο χορός.

1.2 Η μουσική της πρώτης γενιάς

Η πρώτη γενιά των Ποντίων προσφύγων έφερε μαζί της στην νέα της πατρίδα, όλη την προφορική πολιτισμική κληρονομιά που διατήρησε επί αιώνες στον Πόντο, όπως ήθη, έθιμα, διάλεκτο, συνήθειες, κουζίνα, χορό κ.τ.λ. Μαζί με αυτά έφερε μαζί της και μία μεγάλη μουσική παράδοση. Μια παράδοση καταγεγραμμένη στο μυαλό και την καρδιά της γενιάς αυτής που έζησε στον Πόντο. Η μουσική αυτή παράδοση, αποτελείται από εκατοντάδες τραγούδια και χορευτικές μελωδίες. Ο συγγραφέας Στάθης Ευσταθιάδης, στο έργο του «Τα τραγούδια του ποντιακού λαού», επιχείρησε να βάλει τάξη και να κάνει αυτή την κατηγοριοποίηση των τραγουδιών.

Μελετώντας το ρεπερτόριο της λαϊκής μουσικής του Πόντου, εύκολα θα παρατηρήσουμε πως μπορεί αρχικά να χωριστεί σε δύο κύριες κατηγορίες. Τα επιτραπέζια και τα χορευτικά κομμάτια. Στην πρώτη κατηγορία έχουμε τα επιτραπέζια ή αλλιώς τα τραγούδια της τάβλας. Στα τραγούδια αυτά έχουμε μουσική η οποία δεν χορεύεται αλλά ο ρόλος της είναι η συνοδεία της λαϊκής ποίησης. Τα συναντάμε συνήθως σε αργό ακανόνιστο ρυθμό 5/8, που ερμηνεύεται σύμφωνα με την αισθητική της περιοχής και του εκάστοτε μουσικού.

Η δεύτερη κατηγορία περιλαμβάνει την χορευτική μουσική η οποία άλλες φορές συνοδεύεται από την ποίηση και άλλες όχι. Οι ρυθμοί που συναντάμε στην χορευτική

μουσική παράδοση του Πόντου είναι τα 2/4, 3/4, 4/4, 5/8, 6/8, 7/8 και 9/8. (Γαϊτανίδης, 2003, σελ161-162) Αυτή η κατηγορία μπορεί να διαιρεθεί εκ νέου, σε δύο κύριες υποκατηγορίες.

Η πρώτη περιλαμβάνει ένα μεγάλο ρεπερτόριο από ερωτικά τραγούδια, μοιρολόγια, θρησκευτικά τραγούδια, τραγούδια για την φύση, μυθολογικά, του γάμου, πατριωτικά τραγούδια και κάλαντα. Η δεύτερη περιλαμβάνει τους χορούς του Πόντου. Στο μεγαλύτερο μέρος αυτού του χορευτικού ρεπερτορίου, συνήθως έχουμε μόνο οργανική μουσική. Δεν υπάρχουν στίχοι που να συνοδεύουν την χορευτική μουσική, εκτός από μερικές περιπτώσεις χορών που οι στίχοι τους αναφέρονται συνήθως στον ίδιο τον χορό (Tsahourides, 2007, σελ 68-76)

1.2.1 Περιοχές- Ιδιαιτερότητες τοπικών μουσικών παραδόσεων

Στις μέρες μας και όσο απομακρυνόμαστε χρονικά από τις ρίζες, τόσο και περισσότερο δημιουργείται η ψευδαίσθηση, ότι έχουμε να κάνουμε με μια ενιαία και ομογενοποιημένη μουσική παράδοση. Αυτό δημιουργείται λόγω της ώσμωσης που επήλθε μεταξύ Ποντίων που προερχόντουσαν από διαφορετικές περιοχές, και υπό τα δεδομένα της καινούριας τους πατρίδας, βρέθηκαν να ζουν μαζί. Πίσω όμως από αυτή την εικόνα, βρίσκεται ένας ολόκληρος μουσικός χάρτης. Ένα μουσικό ψηφιδωτό, όπου μέσα του διακρίνονται διαφορετικές μουσικές παραδόσεις και ηχοχρώματα.

Αυτό συμβαίνει γιατί οι μουσικές αυτές παραδόσεις ήταν ζυμωμένες και φτιαγμένες για να εξυπηρετούν τις ανάγκες της εκάστοτε τοπικής προφορικής παράδοσης. Είναι λογικό λοιπόν να συναντούμε μια εικόνα αντίστοιχη με αυτήν που υπήρχε και στις υπόλοιπες περιοχές της Ελλάδας, μόνο που στην περίπτωση των Ποντίων υπήρξε η ατυχία να το βιώνουν εδώ και ενενήντα χρόνια υπό διαφορετικές συνθήκες. Οπότε καταλαβαίνουμε πως η ομογενοποίηση αυτή του ρεπερτορίου είναι αποτέλεσμα αυτής της ιστορικής συνθήκης.

Ένα μοντέλο μελέτης λοιπόν, ακολουθεί την κατηγοριοποίηση των τραγουδιών-μελωδιών σύμφωνα με την τοποθεσία καταγωγής τους και την μελέτη τους, ανα περιοχή. Με αυτό τον τρόπο μπορούμε εύκολα να διαπιστώσουμε το τοπικό μουσικό

«χρώμα» και το ύφος της κάθε περιοχής. Μελετώντας για παράδειγμα, τις πρώτες καταγραφές ποντιακής μουσικής, μπορούμε εύκολα να διακρίνουμε αυτή την υφολογική διαφορά μεταξύ των περιοχών του Πόντου. Στον Πόντο, πριν το 1922, κάθε περιοχή είχε και το δικό της ύφος, τα δικά της τραγούδια και τους δικούς της χορούς. Με εξαίρεση κάποιες περιπτώσεις που τυγχάνει να έχουμε το φαινόμενο ενός πανποντιακού χορού ή τραγουδιού. Διαφορές συναντάμε επίσης και στα όργανα που προτιμούσε η κάθε περιοχή.

Έτσι μπορούμε να κάνουμε λόγο π.χ. για την μουσική παράδοση της περιοχής της Τραπεζούντας, της Αργυρούπολης, της Κερασούντας κτλ. Τα τραγούδια τους, τα όργανα που συνηθίζουν να χρησιμοποιούν και το μουσικό ύφος, είναι σε κάθε περίπτωση κάτι το ιδιαίτερο. Στην Ελλάδα, λόγω της άναρχης εγκατάστασης των Ποντίων προσφύγων, με την πάροδο του χρόνου και μια πιο επιφανειακή διαχείριση του θέματος από τους μουσικοχορευτικούς συλλόγους, έχει επέλθει πλέον μία ομογενοποίηση του ποντιακού μουσικο-χορευτικού ρεπερτορίου. Λόγο αυτής της ομογενοποίησης του ρεπερτορίου επίσης, η νέα γενιά μουσικών τείνει να χάσει εντελώς το τοπικό μουσικό χρώμα της κάθε περιοχής.

1.2.2 Το παρακάθ'

Το *παρακάθ'* ή αλλιώς *μουχαμπετ'* (παρέα), είναι ίσως η βάση όλης αυτής της μουσικής παράδοσης. Από την μια γιατί ήταν η βασικότερη μορφή διασκέδασης μαζί με το πανηγύρι, που ήταν βέβαια πιο σπάνιο και από την άλλη, λόγω του ότι αποτελούσε πάντα τον χώρο όπου «γεννιόταν» ένας μουσικός. Το τραπέζι λοιπόν, όπως το λέμε κοινώς, αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους κρίκους της μετάδοσης της παράδοσης. Πρόκειται για ένα φαινόμενο κυρίως επικοινωνιακό, αυθόρμητο και πηγαίο, το οποίο στηρίζεται αποκλειστικά στην διάθεση των παρευρισκόμενων.

«Αυτή η επικοινωνία εξελίσσεται σε μουσικό γεγονός αν και όταν φτάσει σε σημείο ιδιαίτερα βαθιάς εσωτερικότητας και ξεχωριστής συγκινησιακής φόρτισης. Όταν η καθημερινή γλώσσα δεν είναι πλέον αρκετή για την έκφραση των συναισθημάτων και απαιτείται η ενεργοποίηση της μουσικής καθώς και του μεταφορικού λόγου της ποίησης.» (Τσεκούρας, 2012, σελ 2-3)

Φαίνεται έτσι λοιπόν, πως ένα από τα σημαντικότερα συστατικά του *παρακάθ'* είναι η συμμετοχικότητα. Στόχος των μελών της ομάδας δεν είναι η προσωπική προβολή ή η ανάδειξη, αλλά ο συντονισμός και το δέσιμο της παρέας. Βασικό συστατικό επίσης ενός καλού *παρακάθ'*, είναι η δημιουργία ενός κλίματος που να επιτρέπει στο σύνολο της παρέας να νιώσει άνετα και να εκφραστεί. Βασικός σκοπός λοιπόν ενός τέτοιου γεγονότος είναι η συνολική έκφραση των παρευρισκόμενων, γι' αυτό και απαιτείται να υπάρχει «χημεία» ανάμεσα στα μέλη της ομάδας. Έτσι, δίνεται η αίσθηση πως δεν έχουμε να κάνουμε απλά με μια διαδικασία γλεντιού με την έννοια της διασκέδασης αλλά η μουσική αυτή επιτέλεση προσεγγίζει περισσότερο τον όρο ψυχαγωγία, και έχει να κάνει περισσότερο με την ψυχική έκφραση των μελών της παρέας.

Πέρα όμως από την ψυχαγωγία, την επικοινωνία και την κοινή διαδικασία της μουσικοποιητικής πράξης, θα μπορούσαμε να πούμε πως το *παρακάθ'* είναι για τους Ποντίους, ένας τρόπος «συντονισμού με τις ρίζες». Η επαφή δηλαδή με το ήθος και το ύφος των προγόνων με κύριο μέσο την μουσική και το τραγούδι. Γι αυτό και είναι λογικό, μέσα σε ένα τέτοιο πλαίσιο να υπάρχει και μια άτυπη ιεραρχία, που στηρίζεται στην επαφή που έχει ο κάθε παρευρισκόμενος με τις αξίες αυτές. (π.χ ένας ηλικιωμένος ή ένας μουσικός.). Η ύπαρξη δε ατόμων που να έχουν λάβει αυτό τον «συντονισμό» από τους παλαιότερους ώστε να μπορούν και να τον μεταδώσουν, είναι απαραίτητη σε κάθε *μουχαμπέτι*. Αυτά τα άτομα θα μεταφέρουν και στους νεότερους όλες τις λεπτομέρειες που πρέπει να γνωρίζουν ώστε να μπορούν να συμμετέχουν στην διαδικασία αυτή ως ισότιμα μέλη της ομάδας και όχι ως ξένα σώματα. (Από τον κώδικα επικοινωνίας και λεπτομέρειες που αφορούν τρόπους συμπεριφοράς, μέχρι το ύφος και το χρώμα των τραγουδιών). Όλα τα παραπάνω αν και σπάνια κάποιος θα προσπαθούσε στο παρελθόν να τα εξηγήσει μέσω του λόγου, παρατηρούμε πως όλοι οι «μυημένοι» στο *παρακάθ'* συμμετέχοντες τα γνωρίζουν και τα ακολουθούν.

«Το μουχαμπέτι λοιπόν, ως επιτελεστική πρακτική έχει κεντρική θέση στη διαπραγμάτευση της Ποντιακής ταυτότητας. Σε αντίθεση με τις επί σκηνής επιτελέσεις, το μουχαμπέτι αποτελεί μια εσωτερική Ποντιακή υπόθεση και σίγουρα συνδέεται με την καλλιέργεια της Ποντιακής διαφορετικότητας.»
(Τσεκούρας, 2012, σελ 3)

Γίνεται λοιπόν φανερό από τα παραπάνω, πως έχουμε να κάνουμε με τον κύριο τόπο μύησης των Ποντίων στο ήθος και το ύφος της εν λόγω παράδοσης. Είναι το σημείο παράδοσης της γνώσης μεταξύ των γενεών των μουσικών και των γλεντιστών ή αλλιώς, το σημείο σύνδεσης του δικτύου της παραδοσιακής ποντιακής μουσικής. Παλαιότερα λοιπόν, το *παρακάθ'* είχε ένα χαρακτήρα ιεροτελεστικό, κάτι που σήμερα το συναντούμε όλο και σπανιότερα. Στις περισσότερες περιπτώσεις σήμερα, το *παρακάθ'* αποκτά έναν πιο παραστατικό χαρακτήρα. Και λέγοντας παραστατικό χαρακτήρα εννοώ την σχέση που υπάρχει ανάμεσα στον μουσικό και το κοινό σε μια εκδήλωση συναυλιακού τύπου. Ο μουσικός δηλαδή να παίζει και να τραγουδάει και το κοινό να παρακολουθεί, σε αντίθεση με το συμμετοχικό που επικρατούσε παλαιότερα. Αυτή η νοοτροπία έχει επικρατήσει στις μέρες μας και λόγω μικρής επαφής της μεγαλύτερης μερίδας του κόσμου με την μουσική παράδοση του Πόντου, και ακόμη περισσότερο με τα επιτραπέζια τραγούδια που παίζονται στο *παρακάθ'*.

Ένας ακόμη λόγος του παραστατικού χαρακτήρα που αποκτά όλο και περισσότερο το *παρακάθ'* στις ημέρες μας, είναι και ο σημερινός τρόπος διασκέδασης των νυχτερινών κέντρων και γενικότερα επιτελέσεις παραστατικού χαρακτήρα (συναυλίες κτλ) που έχουν επηρεάσει συνολικά την άποψη που έχουμε για την σχέση μουσικού και κοινού.

1.2.3 Τα μουσικά όργανα του Πόντου

Τα μουσικά όργανα των Ποντίων διέφεραν από περιοχή σε περιοχή. Η διαφορά αυτή γίνεται ακόμα πιο αισθητή όσο μεγαλώνει η απόσταση μεταξύ των περιοχών. Σε κάποια μέρη π.χ αντί για λύρα συναντάμε περισσότερο τον κεμανέ, σε άλλα μέρη έχουμε μεγαλύτερη χρήση του αγγείου, σε κάποια άλλα π.χ. του ζουρνά. Θα προτιμήσουμε να αναφερθούμε στα κυριότερα από αυτά που είναι η λύρα ή *κεμεντζέ*, ο κεμανές, το αγγέιον, η ζουρνά, το σουραύλι ή *χειλιαύλιν*, και το *νταούλι*. Θα αναφέρουμε ενδεικτικά μόνο μερικά ακόμα όργανα που χρησιμοποιήθηκαν σε κάποιες περιοχές του Πόντου, όπως το βιολί (κυρίως στον δυτικό Πόντο), το κλαρίνο (Κάρς), το ούτι και το σάζι.

1.2.3.1 Η λύρα. (Κεμεντζέ)

Το βασικότερο και πιο διαδεδομένο όργανο του Πόντου είναι η λύρα ή κεμεντζέ. Την συναντούμε σε όλη την περιοχή της Μαύρης Θάλασσας, σε κάποιες περιοχές όμως την συναντούμε να βρίσκεται σε μεγαλύτερη χρήση από ότι σε κάποιες άλλες. Η λύρα του Πόντου είναι φιαλόσχημη, σε αντίθεση με τις υπόλοιπες λύρες της ευρύτερης περιοχής της ανατολικής Μεσογείου και των Βαλκανίων, που είναι αχλαδόσχημες. Έχει τρεις χορδές κουρδισμένες σε διαστήματα 4^{ης} καθαρής, κοντά στο μανίκι (γλώσσα, ταστιέρα), ώστε να παίζονται με την ψίχα των δακτύλων όπως ακριβώς και στο βιολί. Κατασκευάζεται συνήθως από ξύλο δαμασκηνιάς ή μουριάς αλλά και από άλλα ξύλα, άλλες φορές μονοκόμματα και σκαφτή και άλλες κομματιαστή.

Βασικές τεχνικές παιξίματος

Οι βασικές τεχνικές παιξίματος της ποντιακής λύρας, είναι τρεις:

1. Η διπλοχορδία ή διπλόχορδος τρόπος παιξίματος, κατά τον οποίο δάχτυλα και δοξάρι παίζουν ταυτόχρονα και τις δύο χορδές. Η μία χορδή παίζει την μελωδία και η άλλη τον εναλλασσόμενο ισοκράτη. Ένας δεύτερος τρόπος διπλοχορδίας είναι αυτός κατά τον οποίο το δοξάρι παίζει σε δύο χορδές όμως τα δάχτυλα παίζουν σε μία. Με αυτό τον τρόπο έχουμε σταθερό ισοκράτη από την δεύτερη χορδή και μελωδία από την πρώτη.

2. Η μονοχορδία, όπου δάχτυλα και δοξάρι παίζουν σε μία χορδή.

3. Η μίμηση του αγγείου. Πρόκειται συνήθως για διπλόχορδο παίξιμο, με τις δύο χορδές κουρδισμένες σε ταυτοφωνία ακριβώς όπως το αγγείο. Σε κάποιες περιπτώσεις όμως μπορεί η μίμηση του αγγείου να είναι μόνο φρασεολογική, με μονοχορδία ή και διπλοχορδία, χωρίς αλλαγή κουρδίσματος. (Καλιοντζίδης, 2008, σελ 19)

Επίσης στην λύρα χρησιμοποιούνται και διάφοροι τρόποι χρωματισμού και καλλωπισμού της μελωδίας. Μία πολύ διαδεδομένη τεχνική καλλωπισμού στην ποντιακή μουσική και ίσως η πιο χαρακτηριστική της, είναι η τρίλια, η οποία εκτελείται σε διάφορα διαστήματα ανάλογα με την μελωδία και τον μουσικό. Η τρίλια στην ποντιακή μουσική κατέχει μία ιδιαίτερη θέση και γι' αυτό τον λόγο συναντάμε και διαφορετικές εκδοχές για το που αυτή μπαίνει, με ποιό τρόπο και με ποιό δάχτυλο.

Είναι τόσο μεγάλη η ταύτιση της μουσικής αυτής κουλτούρας με την τρίλια και τόσο μεγάλη η ποικιλία των τρόπων εκτέλεσής της, που ένα έμπειρο αυτί μπορεί να αναγνωρίσει έναν λυράρη μόνο από τον τρόπο που εκτελεί την τρίλια.

Το δοξάρι

Ένα πολύ σημαντικό κομμάτι της λύρας είναι φυσικά το δοξάρι. Το δοξάρι της λύρας κατασκευάζεται από ουρά αρσενικού αλόγου, για την κατασκευή του επίσης χρησιμοποιούνται διάφορα ξύλα. Προτιμώνται τα ευλύγιστα. Η σωστή χρήση του δοξαριού είναι από τα σημαντικότερα σημεία της γενικότερης χρήσης του οργάνου. Ο ρυθμός, ο τονισμός, όπως επίσης και οι δυναμικές τις παραγόμενης μουσικής προκαλούνται από το δοξάρι. Η τεχνική λοιπόν του δοξαριού είναι εξίσου σημαντική με αυτή των δακτύλων.

Στην ποντιακή λύρα η σχέση του ρυθμού είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την φορά του δοξαριού κατά την κίνησή του, γι' αυτό τον λόγο και στην εκμάθηση του οργάνου δίνεται μεγάλη σημασία στην σωστή χρήση του δοξαριού. Σε πολλές περιπτώσεις, ανάλογα με την ρυθμική δομή του κομματιού, το δοξάρι ακολουθεί την κίνηση των ισχυρών μερών του ρυθμού. Έχουμε π.χ. κίνηση του δοξαριού προς τα εμπρός (από την μύτη προς την βάση) σε κάθε ισχυρό μέρος του ρυθμού ανεξάρτητα από τις νότες που ακολουθούν σε κάθε στροφή της μελωδίας. Προσαρμόζεται δηλαδή πολύ συχνά όλος ο τρόπος παιξίματος επάνω στην κίνηση του δοξαριού, έτσι ώστε ο τονισμός να έρχεται ταυτόχρονα με την συγκεκριμένη φορά του δοξαριού.

1.2.3.2 Το αγγείον

Το *αγγείον* είναι πνευστό όργανο των Ελλήνων της Μαύρης Θάλασσας το οποίο ανήκει στην οικογένεια του ασκαύλου. Οργανολογικά συγγενεύει με έναν μεγάλο αριθμό οργάνων που απαντώνται στο Αιγαίο, την Εγγύς και Μέση Ανατολή, τη Βόρεια Αφρική, την Ιβηρική χερσόνησο και τις ακτές της Αδριατικής. Οι διαφορές του με την τσαμπούνα του Αιγαίου περιορίζονται σε διαφορές παικτικού κυρίως χαρακτήρα και λιγότερο σε κατασκευαστικού. Διαφορές επίσης συναντούμε στις τεχνικές κουρδίσματος του οργάνου καθώς και σε λεπτομέρειες που αφορούν την εμφάνιση του.

Το αγγείον αποτελείται από τα εξής μέρη:

- Το *πόστ* (ασκί από δέρμα κατσίκας)
- Το *φυσερόν* (επιστόμιο)
- Το *αγγόζυλον* (η συσκευή παραγωγής ήχου, η οποία αποτελείται από δύο καλαμένιους αυλούς, που καθένας τους έχει από πέντε τρύπες)
- Τα *τσιμπόνια* (μονά επικρουστικά γλωσσίδια τύπου κλαρινέτου)
- Το *βαρελάκι* (εξάρτημα που επιτρέπει την σύνδεση του *αγγόζυλου* στον ασκό χωρίς την χρήση σκοινιού. Το βαρελάκι είναι μια σύγχρονη προσθήκη στο αγγείο, η οποία εφαρμόζεται τα τελευταία χρόνια, και χαίρει πλέον ευρείας αποδοχής).

Το αγγείον ήταν όργανο ιδιαίτερα αγαπητό και γνωστό στον Πόντο. Απο εκεί, μετά τα γεγονότα του '22, κατέφτασαν στην Ελλάδα αρκετοί οργανοπαίχτες (τουλουμτζήδες) που μεταλαμπάδευσαν την παράδοση αυτή και στην επόμενη γενιά. Από την δεκαετία του '70 όμως, μέχρι και το τέλος του προηγούμενου αιώνα, το όργανο αυτό βρέθηκε στη μεγαλύτερη ίσως κάμψη της μέχρι τώρα πορείας του στο χρόνο, καθώς οι εναπομείναντες μουσικοί ήταν ελάχιστοι και οι περισσότεροι από αυτούς μεγάλης ηλικίας. Ο Christian Ahrens (1973) στο οργανολογικό άρθρο του για το αγγείον του Πόντου αναφέρει πως, κατά την εποχή της έρευνάς του (τέλη '60-αρχές '70), αγγείον έπαιζε περίπου το 15% των Ποντίων μουσικών. Ο Ahrens αναφέρει ακόμα πως, σύμφωνα πάντα με μαρτυρίες, παλαιότερα το ποσοστό αυτό ήταν ακόμα μεγαλύτερο. Επισημαίνει, παράλληλα, πως το συγκεκριμένο όργανο δεν προβαλλόταν

ούτε από το ραδιόφωνο αλλά ούτε και από τον οργανωμένο χώρο των ποντιακών μουσικοχορευτικών και πολιτιστικών σωματείων. Αναφέρει χαρακτηριστικά πως στην δισκογραφία υπήρχαν μόλις έξι σχετικές ηχογραφήσεις. Η φθίνουσα αυτή πορεία συνεχίστηκε έτσι, ώστε κατά την δεκαετία του '90, ο αριθμός τους να μην ξεπερνά τα δέκα άτομα. (Ahrens, 1973)

Ένας σημαντικός παράγοντας που συντέλεσε στην φθίνουσα αυτή πορεία του οργάνου πιστεύω πως είναι και η δυσκολία που παρουσιάζει στο κούρδισμά του. Το μεγαλύτερο όμως πρόβλημα ήταν το ότι οι ενεργοί κατασκευαστές ήταν ελάχιστοι, καθώς το όργανο αυτό κατασκευαζόταν ως επί το πλείστον από τον ίδιο τον οργανοπαίχτη. Ο Ahrens αναφέρει πως το 1973 υπήρχε μόνο ένας ο οποίος ήξερε να κατασκευάζει όλα τα μέρη του οργάνου. Όλα αυτά είχαν ως αποτέλεσμα το όργανο αυτό να είναι πολύ λίγο γνωστό στο ευρύτερο κοινό μέχρι πριν δέκα περίπου χρόνια.

Στο αγγείον έχουμε δύο διαφορετικές τεχνικές παιξίματος, την «κάθετη» και την «οριζόντια». Η πρώτη, είναι αυτή που χρησιμοποιούν και οι περισσότεροι τσαμπουνιέρηδες (τσαμπούνες, ασκομαντούρες). Είναι η γνωστή τεχνική κατά την οποία οι δύο αυλοί παίζονται σαν ένας. Η δεύτερη, η οριζόντια τεχνική, είναι αυτή που κρύβει μέσα της το ιδιαίτερο χρώμα του αγγείου. Αυτή την τεχνική ο Ahrens την ονομάζει «πολυφωνική» και σε αυτήν εστιάζει την έρευνά του. Κατά αυτόν τον τρόπο παιξίματος δίνεται ιδιαίτερη βαρύτητα σε μια κίνηση την οποία οι μουσικοί, ονομάζουν *δίπλασμα*. Στο *δίπλασμα* λοιπόν ο αγγειοπαίχτης, κλείνει την μία από τις δύο παράλληλες τρύπες δημιουργώντας έτσι δίφωνες συνηχήσεις, δεκαπέντε στο σύνολο³.

Το *δίπλασμα* είναι μια κίνηση πολύ γνωστή και στις τσαμπούνες, που χρησιμοποιείται για το στόλισμα της μελωδίας ιδιαίτερα στις πρώτες δύο τρύπες (E,D). Η ιδιαιτερότητα της οριζόντιας τεχνικής παιξίματος στο αγγείο είναι πως τα διπλάσματα αυτά δεν χρησιμοποιούνται απλά ως στολίδια αλλά ως βασικός τρόπος εκτέλεσης της μελωδίας. Έχουμε δηλαδή την βασική μελωδία δομημένη με βάση αυτές τις διφωνίες, με ανάλογο τρόπο με αυτόν της ποντιακής λύρας, όπου το παίξιμο των χορδών σε ζεύγη σχεδόν μονοπωλεί την τεχνική και την αισθητική του οργάνου. (Μαρμαρίδης, 2011, σελ 38-40)

³ Οι διφωνίες του αγγείου είναι οι εξής: G-E, G-D, G-C, G-B, G-A, A-E, A-D, A-C, A-B, B-E, B-D, B-C, C-E, C-D, D-E.

Η κλίμακα του οργάνου

Για να διευκολυνθούμε στην ανάλυση, θεωρούμε πως τα όργανα που μελετώνται έχουν ως βάση το Λα. Η έκταση του αγγείου είναι μια έκτη : μια πέμπτη καθαρή πάνω από τη βάση και ένας τόνος κάτω από αυτή. Η κλίμακα λοιπόν που παράγεται από το αγγείον αποτελείται από την υποτονική έως και την πέμπτη βαθμίδα μιας κλίμακας μινόρε της ευρωπαϊκής μουσικής ή του α' ήχου της βυζαντινής μουσικής ή αλλιώς του μακάμ ουσάκ. Οι όροι μινόρε και ουσάκ (ή α' ήχος) δεν περιγράφουν βέβαια την ίδια συμπεριφορά, αλλά και όλα τα όργανα δεν παίζουν με έναν συγκεκριμένο και μόνο τρόπο. Κατά την ενασχόλησή μου με το αγγείον έχω συναντήσει όργανα που παίζουν ξεκάθαρα τη δυτική συγκερασμένη κλίμακα (μινόρε), και όργανα που παίζουν ξεκάθαρα τη φυσική κλίμακα (ουσάκ), με διάφορα τονικά ύψη για τη δεύτερη βαθμίδα. Γι' αυτό και υπάρχει μια ευελιξία κατά περίπτωση στη χρήση των συγκεκριμένων όρων. (Τσαντάνης, 2011, σελ 49)

1.2.3.3 Ο ζουρνάς

Ο ζουρνάς είναι ένα από τα πιο διαδεδομένα όργανα των Ελλήνων του Πόντου, καθώς τον συναντούμε σε όλη την περιοχή της Μαύρης Θάλασσας, σε διάφορα μεγέθη, ανάλογα με την περιοχή. Ο ζουρνάς είναι πνευστό όργανο, τύπου Όμποε, με διπλό γλωσσίδι και πολύ οξύ και διαπεραστικό ήχο. Αυτό το τελευταίο του χαρακτηριστικό είναι που το έκανε και ιδιαιτέρως αγαπητό στην ύπαιθρο, γιατί λόγω της μεγάλης του έντασης μπορούσε να καλύψει εύκολα ένα υπαίθριο γλέντι. Τον συναντούμε σε όλη σχεδόν την ηπειρωτική Ελλάδα και στον Πόντο.

Ο ζουρνάς κατασκευάζεται σε διάφορα μεγέθη, από 22 μέχρι και 60 εκατοστά περίπου και από διάφορα ξύλα, όπως μουριά, οξιά, δαμασκηνιά, σφεντάμι βερικοκιά κ.α. Ο ζουρνάς αποτελείται από τρία μέρη: τον κυρίως ζουρνά, τον κλέφτη και το γλωσσίδι (τσιμπόνι). Ο κλέφτης κατασκευάζεται συνήθως από πιξάρι, μπαίνει στην επάνω πλευρά του ζουρνά και εφαρμόζεται όσο το δυνατόν καλύτερα, ώστε να μην

χάνει αέρα. Επάνω στον κλέφτη μπαίνει το γλωσσίδι που παράγει τον ήχο. Το *τσιμπόνι* του ζουρνά κατασκευάζεται από λεπτό φύλλο πάφιλα και επάνω του στερεώνεται ένα καλαμένιο διπλό γλωσσίδι. (Ανωγειανάκης, 1976, σελ 162-166)

Ο ζουρνάς έχει επτά τρύπες μπροστά και μια πίσω οι οποίες είναι για τα δάχτυλα. Εκτός από αυτές τις τρύπες όμως έχει και άλλες που δεν είναι για τα δάχτυλα. Αυτές οι τρύπες γίνονται επάνω στην φαρδιά κατάληξη του ζουρνά (*καμπάνα*) και βοηθούν στο χρώμα του ήχου και την τονικότητα. Είναι συνήθως από μία έως δέκα.

Κατά την διαδικασία παίξιματος του ζουρνά, το *τσιμπόνι* μπαίνει ολόκληρο στο στόμα και αφού βραχεί αρχίζει να πάλλεται και να παράγει τον ήχο. Οι καλύτεροι ζουρνατζίδες χρησιμοποιούν μια τεχνική στην αναπνοή τους, κατά την οποία μπορούν να εισπνέουν αέρα από την μύτη δίχως να σταματούν την εκπνοή από το στόμα. Αυτή η τεχνική δημιουργεί και τον συνεχόμενο, χωρίς διακοπές για ανάσες, χαρακτηριστικό ήχο του ζουρνά.

Στον Πόντο συναντούμε 2-3 διαφορετικού τύπου ζουρνάδες που οι πιο γνωστοί από αυτούς είναι ο πολύ μικρός (*ζιλ*), που τον συναντούμε σε αρκετές περιοχές του ανατολικού Πόντου, και ο μεγάλος (*καπάν*) που τον συναντούμε κυρίως σε περιοχές του δυτικού Πόντου

1.2.3.4 Το σουραύλι (χειλιαύλι)

Το σουραύλι είναι πνευστό όργανο τύπου φλάουτου και κατασκευάζεται από καλάμι ή ξύλο. Η επάνω πλευρά του, εκεί όπου φυσά ο οργανοπαίχτης και παράγει τον ήχο, είναι λοξοκομμένη και κλειστή με ξύλινη τάπα. Η τάπα αυτή παίζει και έναν από τους σημαντικότερους ρόλους στην κατασκευή του οργάνου. Κατασκευάζεται συνήθως από μαλακό ξύλο και πρέπει να εφαρμόζει τέλεια στο σώμα του οργάνου, ώστε να έχουμε καλύτερο αποτέλεσμα. Ανάμεσα σε αυτή την τάπα και το τοίχωμα του οργάνου δημιουργείται ένα αυλάκι που οδηγεί τον αέρα επάνω σε μια λεπτή κόγχη που κατασκευάζεται επάνω στο σώμα του οργάνου. Έτσι ο αέρας που προσκρούει στην κόγχη παράγει και τον ήχο του οργάνου.

Το σουραύλι, λόγω της σχετικά εύκολης κατασκευής του αλλά και του μικρού μεγέθους του ήταν το αγαπημένο όργανο των βοσκών σε όλη την Ελλάδα και τον

Πόντου. Συνήθως έχει έξι τρύπες μπροστά και μια πίσω για τον αντίχειρα. Το συναντούμε σε όλες της περιοχές του Πόντου ανεξαιρέτως.

1.2.3.5 Το νταούλι (Ταούλ')

Το νταούλι είναι κρουστό όργανο το οποίο κατασκευάζεται από έναν μεγάλο ξύλινο κούφιο κύλινδρο και από τις δερμάτινες μεμβράνες. Το σώμα του οργάνου κατασκευάζεται με το γύρισμα μιας ξύλινης λεπτής φέτας, που δημιουργεί τον κύλινδρο επάνω στον οποίο θα προσαρμοστούν οι μεμβράνες. Τα δέρματα, αφού υποστούν επεξεργασία ώστε να μην σαπίσουν, προσαρμόζονται επάνω σε ξύλινα στεφάνια έτσι ώστε να παραμένουν καλά τεντωμένα. Αφού τρυπηθούν έπειτα ώστε να δημιουργηθούν οι θέσεις από τις οποίες θα περάσει το σκοινί, θα περαστούν ένα σε κάθε πλευρά του κυλίνδρου και θα τεντωθούν με το σκοινί.

Το νταούλι κρέμεται συνήθως επάνω στον νταουλτζή και παίζεται και από τις δύο του πλευρές. Στην μια πλευρά χρησιμοποιούμε το *κοπάλ'* (χοντρό ξύλο) και γι' αυτό τοποθετούμε και πιο χοντρό δέρμα. Από αυτή την πλευρά παράγεται ο μπάσος ήχος του οργάνου. Στην άλλη πλευρά τοποθετούμε πιο λεπτό δέρμα και για την παραγωγή του ήχου χρησιμοποιούμε την βίτσα. Από αυτή την πλευρά το νταούλι παράγει πιο οξύ ήχο. Το νταούλι είναι το πιο διαδεδομένο συνοδευτικό όργανο του Πόντου και το συναντούμε να συνοδεύει όλα τα υπόλοιπα μουσικά όργανα.

1.3 Η ποντιακή μουσική στην Ελλάδα

Για να έχουμε μια ολοκληρωμένη άποψη και μια σφαιρική εικόνα για την ποντιακή μουσική, πρέπει να την παρατηρήσουμε και στο σήμερα. Μέσα από την μελέτη και την ανάλυση παλαιών ηχογραφήσεων της μουσικής παράδοσης του Πόντου και παράλληλα της σημερινής ποντιακής μουσικής πραγματικότητας, ξεπροβάλουν αρκετές ανομοιότητες και αντιθέσεις. Ο ρυθμός, τα μουσικά όργανα, η φόρμα, τι ύφος και η χρήση της γλώσσας είναι μερικά από τα κύρια σημεία που παρατηρούνται οι αλλαγές αυτές. Φαίνεται λοιπόν πως από το 1922 που ήρθαν οι πρόσφυγες στην Ελλάδα, μέχρι σήμερα, η μουσική τους έχει υποστεί αρκετές αλλαγές, όπως και ήταν άλλωστε φυσικό.

Σύμφωνα με τον Δ. Πιπερίδη η ποντιακή μουσική του σήμερα χωρίζεται σε πέντε βασικές τάσεις.

1. Η κυρίαρχη τάση που επικρατεί στον χώρο των «παραδοσιακών» λυράρηδων . Είναι αυτή η τάση η οποία επικεντρώνεται στην παράδοση του Γ. Πετρίδη⁴. Δέχεται δηλαδή ως ιδανικό μουσικό ύφος, καθοριστικό της ποντιακής μουσικής, αυτό το ύφος που καθορίστηκε από τους μεγάλους λυράρηδες του 20^{ου} αιώνα. Πρώτης και δεύτερης γενιάς. Αυτή η κατηγορία των μεγάλων λυράρηδων που ολοκλήρωσαν, θα μπορούσαμε να πούμε, το ύφος αυτής της μουσικής. Προσέφεραν δηλαδή στην εξέλιξη του ύφους, μέσα όμως σε συγκεκριμένα πλαίσια, χωρίς να ξεφεύγουν από αυτά.
2. Η δεύτερη τάση είναι αυτή η οποία κοιτάει πιο πίσω, πριν από τον Γ. Πετρίδη. Η μερίδα λοιπόν των μουσικών που ανήκουν στην τάση αυτή θεωρεί πως η περίπτωση του Γ. Πετρίδη έφερε μια, αν όχι αλλοίωση του «παραδοσιακού» ύφους, μικρότερη ποικιλία στα ποντιακά ηχοχρώματα. Η άποψη αυτή στηρίζεται περισσότερο στην απόλυτη επικράτηση του Γ. Πετρίδη στο είδος, που είχε ως αποτέλεσμα, να επισκιαστούν οι υπόλοιπες φωνές.
3. Μια τρίτη τάση είναι αυτή της μουσικής «γέφυρας» ανάμεσα στους Ποντίους που κατοικούν σήμερα στον Πόντο, και σε αυτούς που ζουν στην Ελλάδα. Αυτό το δίκτυο επικοινωνίας, έχει δημιουργήσει αρκετές συνεργασίες ανάμεσα στους Ποντίους μουσικούς των δύο χωρών, όπως επίσης έχει σχηματίσει και ένα κοινό ρεπερτόριο που είναι αναγνωρίσιμο πλέον και στις δύο χώρες.
4. Την τέταρτη τάση θα μπορούσαμε να την χαρακτηρίσουμε ως «τάση διευρυμένου ρεπερτορίου». Αυτή η τάση ακολουθεί την λογική του να παίζει κανείς με την λύρα τα πάντα. Αυτή η τάση έχει επικρατήσει Κατά την δική μου άποψη το σημαντικό του θέματος

⁴ Περισσότερα για τον Γ.Πετρίδη στην ενότητα 2.3

δεν έγκειται στο τι θα παίζει η λύρα σαν όργανο, αλλά στην αίσθηση του χώρου που επιλέγει κανείς να παίζει το κάθε ρεπερτόριο.

5. Η πέμπτη τάση είναι αυτή του «νεοποντιακού» ρεπερτορίου, όπως εκφράστηκε κυρίως την δεκαετία του '80. Αυτή η κατηγορία περιλαμβάνει ποντιακά τραγούδια με διαφορετικά όμως αισθητικά πρότυπα από την μουσική της πρώτης και της δεύτερης γενιάς. Αυτό που παρατηρείται σε αυτή την τάση, είναι μια μεγάλη αλλαγή στο θέμα του ύφους της ποντιακής μουσικής.

Μέσα από την προσωπική μου εμπειρία, έχω διαπιστώσει πως η τάση του «νεοποντιακού» ρεπερτορίου έχει επικρατήσει στις μέρες μας σε έναν πολύ μεγάλο βαθμό, έναντι των άλλων τάσεων. Αυτή η τάση είναι και η περισσότερη επηρεασμένη από μη ποντιακά ακούσματα, κυρίως από την μουσική των νυχτερινών κέντρων διασκέδασης της εποχής του '80 αλλά και του σήμερα. Έτσι, τα πλήκτρα, το μπάσο, η ντραμς και η κιθάρα έχουν γίνει μέρος της «νεοποντιακής» ορχήστρας, αλλάζοντας εντελώς την δομή και το ύφος της μουσικής αυτής παράδοσης. Ο ρυθμός έχει «τετραγωνιστεί» σύμφωνα με την δυτική αντίληψη και έχει αποκτήσει μια απόλυτη επαφή με τον μετρονόμο, πράγμα που στο παρελθόν δεν υπήρχε. (Kilpatrick, 1980, σελ 25-54) Αυτό συμβαίνει κυρίως λόγω του ότι οι μουσικοί που συνοδεύουν την λύρα έχουν γαλουχηθεί μέσα στην δυτική μουσική νοοτροπία. Έτσι λοιπόν, ρυθμός και η συνοδεία έχουν την αίσθηση του μετρονόμου και το ρυθμικό αποτέλεσμα φαίνεται να απομακρύνεται όλο και περισσότερο από τις ρίζες της εν λόγω παράδοσης.

Από την άλλη, όσο αφορά τα σολιστικά όργανα, που είναι και αυτά που δίνουν την μελωδία, η μεγάλη διαφορά με το παρελθόν έγκειται στο κατά πόσο ένας νέος σήμερα μουσικός, αποκτά αυτό που ονομάζουμε βίωμα. Σε ποιο βαθμό δηλαδή είναι μέρος αυτής της παράδοσης ή απλά κάποιος που επαναλαμβάνει απλά το μουσικό υλικό αποκομμένο από όλα τα υφολογικά του χαρακτηριστικά.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: Η παρατακτικότητα στην μουσική παράδοση του Πόντου.

2.1.1 Η παρατακτική τεχνοτροπία

Η παρατακτική τεχνοτροπία για την ανάπτυξη της μελωδίας παρατηρείται στις μουσικές παραδόσεις του Αιγαίου, της Θράκης, του Πόντου, καθώς και σε άλλες μουσικές παραδόσεις στις οποίες χρησιμοποιούνται όργανα με περιορισμένη έκταση, όπως η λύρα και η τσαμπούνα (Sarris-Kolydas, & Tzevelekos 2008). Σε αυτές τις μουσικές παραδόσεις ο οργανικός αυτοσχεδιασμός βασίζεται στην «παράταξη» του μελωδικού υλικού. Ο Nettl περιγράφοντας μουσική «προτόγωνων»⁵, όπως ονομάζει πολιτισμών κυρίως Ινδιάνων της Βόρειας Αμερικής και νέγων της Αφρικής, αναφέρει πως κι εκεί μία ρυθμική φόρμα μπορεί να επαναλαμβάνεται πολλές φορές, κάθε φορά και με διαφορετική μελωδία. Ο μουσικός αναπτύσσει το θέμα με αυτοσχεδιασμούς που στην συνέχεια μπορεί να επαναλάβει με απόλυτη ακρίβεια. Καταλαβαίνουμε λοιπόν πως η ίδια τεχνική μπορεί να συναντάται επίσης σε πάρα πολλούς πολιτισμούς της υφελίου, κυρίως σε κοινωνίες ισότητας των προηγούμενων αιώνων, όπου η μουσική επιτέλεση είχε συμμετοχικό χαρακτήρα. (Nettl, 1956, σελ 17-38)

Ο μουσικός παραθέτει το μελωδικό του υλικό (οργανικές φράσεις, μελωδίες τραγουδιών, αυτοσχεδιαστικά περάσματα κ.λπ.) με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά, ανάλογα με την περίπτωση. Η μικρή έκταση των οργάνων, καθώς και οι υπόλοιποι τεχνικοί «περιορισμοί» τους (Sarris, 2007, σελ 173-176) είναι που στην ουσία, αναγκάζουν τον μουσικό να επιστρατεύει τη φαντασία του ώστε να συνεχίσει τη ροή της μελωδίας του. Ό,τι του λείπει, δηλαδή, σε έκταση, το αναπληρώνει με ό,τι μέσα έχει στη διάθεσή του. Με άλλα λόγια, η χρήση της παρατακτικής τεχνοτροπίας είναι το μέσο που του επιτρέπει να κάνει ένα χορό να διαρκεί μερόνυχτα ολόκληρα, τη στιγμή που ένα όργανο όπως, π.χ. η τσαμπούνα, του παρέχει μόνον έξι νότες.

Πρόκειται για μια σχεδόν «μινιμαλιστική» τεχνοτροπία, με την οποία ο μουσικός «γεννά» μουσικές φράσεις: παίρνει, λ.χ., μοτίβα⁶ από μια φράση, τα αναπτύσσει και

⁵ Στην παρούσα εργασία προτιμώ να χρησιμοποιώ τον όρο «κοινωνίες ισότητας» όπως τον αναφέρει ο Turino (2008).

⁶ Μοτίβο: Η πιο μικρή αυτοτελής, αλλά όχι αυτοδύναμη, μελωδική μονάδα, από την οποία εξάγεται μια μελωδική ιδέα.

δημιουργεί καινούρια, αυτοσχεδιάζει και δημιουργεί βασισμένος σε υποτυπώδες μελωδικό υλικό.

Ο κ. Παύλος Γαϊτανίδης, στο άρθρο του «Η ποντιακή μουσική και η προοπτική της» αντιλαμβανόμενος την διαδικασία και τον ρόλο της ανάπλασης των μελωδιών στην ποντιακή μουσική, αναφέρει:

«Το στοιχείο της ανάπλασης είναι το πιο ζωτικό και αποτελεί τον πυρήνα της ζωντάνιας και του νέου κάθε φορά ενδιαφέροντος στην μουσική. Η λειτουργικότητα και η παραστατικότητα γίνονται πιο εμφανείς μέσα από την διαδικασία της ανάπλασης. Αυτό μοιάζει περίπου με το λεγόμενο αυτοσχεδιασμό που ενυπάρχει σε όλα τα είδη της μουσικής και είναι επιβεβλημένο θα έλεγα γενικά στην παραδοσιακή μουσική». (Γαϊτανίδης, 2001, σελ14)

Με άλλα λόγια, το μελωδικό υλικό που χρησιμοποιεί δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως ένα «πεπερασμένο» σύνολο από μελωδίες και φράσεις, αλλά ως μια σειρά από μουσικά τμήματα⁷, τα οποία αναγεννιούνται διαρκώς κάθε φορά που παίζονται και έχουν ως όριο μόνο τις περιορισμένες δυνατότητες σε έκταση που παρέχουν τα συγκεκριμένα όργανα (Sarris, 2007,σελ 171).

Σε μία άλλη περίπτωση παρατήρησης αυτού του τρόπου ανάπτυξης, ο Nettl, μελετώντας ανάλογες μουσικές επιτελέσεις ανα τον κόσμο, αναφέρει επίσης:

Μια μέθοδος σύνθεσης είναι να δανείζονται ελεύθερα υλικό από ήδη υπάρχοντα τραγούδια. Ο συνθέτης παίρνει μια φράση από ένα τραγούδι, μια άλλη από ένα δεύτερο, και παρεμβάλλει και μερικές πρωτότυπες φράσεις. Στο τέλος επισυνάπτεται και την παραδοσιακή φόρμουλα της κατακλείδας....Μια δεύτερη τεχνοτροπία είναι να παίρνουν ένα τραγούδι, να το κονταίνουν, να το μακραίνουν ή να κάνουν μέσα του τόσο ριζικές αλλαγές που στο τέλος να προκύπτει ένα νέο τραγούδι. (Nettl, 1956, σελ. 29)

Ο τρόπος λοιπόν που τα μουσικά τμήματα παρατάσσονται εξαρτάται, από τη μια, σε λίγο ως πολύ παγιωμένες από την παράδοση διαδοχές και, από την άλλη, στον

⁷ Προτιμούμε τον όρο «μουσικά τμήματα» αντί του πιο συνηθισμένου «φράση», καθώς είναι πιο ουδέτερη και μπορεί να αποδώσει μια μεγάλη ποικιλία από μορφές. Ενώ ο όρος «φράση» χρησιμοποιείται στην δυτική ανάλυση για να εκφράσει φόρμες με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, ο όρος «τμήμα» μπορεί να περιγράψει οτιδήποτε χρησιμοποιείται ως δομική μονάδα στο πλαίσιο της παρατακτικής τεχνοτροπίας: τραγουδιστικές μελωδίες, οργανικές φράσεις, σύντομα περάσματα κ.λπ.

αυτοσχεδιασμό του μουσικού. Φυσικά η κάθε περίπτωση, το κέφι και η διάθεση των χορευτών είναι αυτά που διαμορφώνουν το ποια μορφή, τελικά, θα πάρει το κομμάτι. Η μουσική αυτή αντίληψη, ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη σε όλες τις μουσικές παραδόσεις που χρησιμοποιούσαν λύρες και τσαμπούνες.

Ενώ η παρατακτική τεχνοτροπία είναι συνυφασμένη με τα παλαιά όργανα, η διάδοση των νέων οργάνων, όπως το βιολί, το κλαρίνο κ.λπ., σε συνδυασμό με τη δισκογραφία, άλλαξαν το σκηνικό. Από τη μια, δόθηκε έμφαση στο τραγουδιστικό ρεπερτόριο, με αποτέλεσμα το πιο χαρακτηριστικό γνώρισμα της οργανικής μουσικής των παλαιών οργάνων, ο αυτοσχεδιασμός, να επισκιαστεί. Από την άλλη, προκρίθηκε η έννοια του «μουσικού κομματιού», του οποίου η μορφή έχει παγιωθεί στο χρόνο μέσα από την αποτύπωσή του στη δισκογραφία.

Η λογική αυτή, η οποία είναι κυρίαρχη στις μέρες μας λόγω της δισκογραφίας και της υποχώρησης των παλαιών οργάνων, ως συνέπεια της αλλαγής των κοινωνικών δομών, δεν αφήνει χώρο για την συνέχιση της καλλιέργειας της παρατακτικής τεχνοτροπίας. Έτσι, έχουμε πλέον δύο κατηγορίες χορευτικών κομματιών, αυτά που ακολουθούν «περιοδική τεχνοτροπία» και εκείνα που ακολουθούν την «παρατακτική τεχνοτροπία». Περιοδική τεχνοτροπία έχουμε όταν υπάρχει μια μελωδική ενότητα η οποία επαναλαμβάνεται, με παραλλαγές, από την αρχή ως το τέλος του κομματιού. Τέτοιες περιπτώσεις συναντάμε κυρίως σε τραγουδιστικά κομμάτια. Από την άλλη, παρατακτική τεχνοτροπία έχουμε όταν το κομμάτι δομείται από αυτόνομα (αλλά όχι αυτοδύναμα) μελωδικά τμήματα, τα οποία «παρατάσσονται» το ένα μετά το άλλο.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο μετασχηματισμός της μουσικής της νησιωτικής Ελλάδας, με το πέρασμα από τις μουσικές της τσαμπούνας και της λύρας, στο νησιώτικο των νυχτερινών κέντρων. Αντίστοιχη είναι και η περίπτωση της ποντιακής μουσικής που μας αφορά εδώ, η εικόνα της οποίας διαμορφώνεται όχι μόνον από την γενικευμένη αλλαγή των κοινωνικών δομών, αλλά και από το γεγονός ότι έχουμε να κάνουμε με μια μουσική η οποία συνεχίζει τον κύκλο της απομακρυσμένη από τον τόπο προέλευσής της. Το τελευταίο, μάλιστα, είχε ως άμεση συνέπεια την ταχύτερη ομογενοποίηση του ρεπερτορίου από τη δράση των χορευτικών συγκροτημάτων και της δισκογραφίας και τη δημιουργία ενός «παν- ποντιακού» ρεπερτορίου. Στις συνθήκες της «νέας εποχής», απ' ότι έχω μπορέσει να διαπιστώσω, η παρατακτική τεχνοτροπία σπάνια έχει θέση. Θα τολμούσα να πω, πως ειδικά στην

χορευτική μουσική η οποία έχει και τραγούδι (κυρίως στο Τικ, το Ομάλ και το Εμπρ'οπίς), η διαδικασία του αυτοσχεδιασμού μέσω της παρατακτικής τεχνοτροπίας έχει πλήρως επισκιαστεί από την τραγουδιστική-περιοδική τεχνοτροπία.

2.1.2 Συμμετοχικότητα και εκστατικότητα στον παρατακτικό τρόπο ανάπτυξης

Στις κοινωνίες ισότητας των προηγούμενων αιώνων, που συνηθίζεται να τις ονομάζουμε έτσι λόγω της μικρής επαγγελματικής εξειδίκευσης, υπήρχαν μικρές κοινωνικές ανισότητες και η διαφοροποίηση περιοριζόταν κυρίως στο επίπεδο ικανότητας. Γι αυτό τον λόγο είχαμε και συμμετοχική⁸ μουσική, γιατί δεν υπήρχε ο μουσικός ως επάγγελμα. Δηλαδή από την μία αυτός που παίζει μουσική, σε ένα πιο παραστατικό⁹ πλαίσιο, και από την άλλη οι υπόλοιποι που απλά τον παρακολουθούν. Αυτός που ήταν λίγο καλύτερος από τους υπόλοιπους στο τραγούδι ή σε κάποιο μουσικό όργανο, αναλάμβανε και χρέη μουσικού. Σε αυτές τις κοινωνίες όπου υπήρχε η συμμετοχική μουσική επιτέλεση, το φαινόμενο της εναλλαγής και της επανάληψης μοτίβων αποτελούσε την κυρίαρχη μουσική φόρμα. (Turino, 2007, σελ 89-115)

Σύμφωνα με την θεωρία του Thomas Turino, ένα ευρύτερο μοντέλο που ενδεχομένως να μπορεί να εξηγήσει πολλές από αυτές τις ομοιότητες, ανεξαρτήτως συνόρων και πολιτισμών, γίνεται φανερό μέσω της αποστασιοποίησης και της παρατήρησης του τρόπου κοινωνικής συναναστροφής του κάθε πολιτισμού, μέσα από την μουσική. Οι τρόποι αυτοί σύμφωνα με τον Turino, είναι δύο. Από την μία λοιπόν πλευρά έχουμε μια κατάσταση στην οποία η μουσική φέρνει την συμμετοχή και την ενεργητική αντίδραση του ακροατή, μέσω του χορού και του τραγουδιού και από την άλλη ο ακροατής είναι απλός παρατηρητής μιας μουσικοχορευτικής παράστασης.

Ο ίδιος επίσης μας επισημαίνει πως στην συμμετοχική μουσική έχουμε μικρές επαναλαμβανόμενες μελωδίες, και δεν υπάρχει τόσο η επιθυμία για την δημιουργία.

⁸ Στην συμμετοχική ονομάζουμε την μουσική, η οποία έχει ως κύριο σκοπό της να εγείρει την συμμετοχή όσο περισσότερων ανθρώπων γίνεται. Σε αυτές τις μουσικές επιτελέσεις, πολύ συχνά, η διάκριση μεταξύ μουσικού και ακροατή δεν είναι σαφής.

⁹ Στην περίπτωση της παραστατικής μουσικής δημιουργίας, υπάρχει μία σαφής διάκριση ανάμεσα σε μουσικό και ακροατή. Ο μουσικός- πομπός και ο ακροατής- δέκτης. Σύμφωνα με τους άτυπους νόμους αυτού του πεδίου, ο ακροατής δεν επιτρέπεται να συμμετέχει ή να κάνει θόρυβο. Στο παραστατικό πεδίο η μουσική επικεντρώνεται συνήθως στο μουσικό έργο και όχι στην μουσική διαδικασία. Πρέπει να έχει αρχή μέση και τέλος, δομική ποικιλία, ηχητική καθαρότητα- διαυγή ηχοχρώματα και να μην έχει πολλές επαναλήψεις.

Στόχος δεν είναι να υπάρχει αντίθεση αλλά συνέχεια, το να προχωράει δηλαδή η μελωδία σταδιακά από το ένα θέμα στο άλλο, ώστε να εγείρουμε τον «ακροατή» να συμμετάσχει και στην περίπτωση του χορού, να μην τον κουράσουμε.

Μελετώντας την υπάρχουσα βιβλιογραφία σε σχέση με την συμμετοχικότητα στην παραδοσιακή μουσική διαφόρων πολιτισμών και παρατηρώντας ταυτόχρονα την επίδραση του παρατακτικού τρόπου ανάπτυξης των μελωδιών στην επιτέλεση του γλεντιού διαφόρων εθνοτοπικών ομάδων, μπορεί εύκολα να αντιληφθεί κανείς, την σύνδεση του παρατακτικού τρόπου ανάπτυξης των μελωδιών, με έναν συμμετοχικό χαρακτήρα του γλεντιού.

Η συνεχόμενη επανάληψη και εναλλαγή των μοτίβων στην παρατακτική τεχνοτροπία, δημιουργεί αυτομάτως ηχοτοπίο¹⁰ και μια παράλληλη μουσική πραγματικότητα, η οποία κάνει εύκολα αντιληπτό τον εκστατικό- συμμετοχικό χαρακτήρα της μουσικής αυτής και ταυτόχρονα δίνει την αίσθηση μίας «ιερότητας» της όλης επιτέλεσης. Από την άλλη, στο ηχοτοπίο αυτό, που δημιουργεί η παρατακτικότητα, υπάρχει έντονο το στοιχείο του συνεχούς ήχου, το οποίο κάνει την μουσική αυτή κατάλληλη για έκσταση, απώλεια άμεσης συνείδησης και επομένως ιδανική για συμμετοχή. Στην συμμετοχική μουσική επίσης, το ηχόχρωμα δεν είναι ανάγκη να είναι πολύ διαυγές. Αντιθέτως, φαίνεται πολλές φορές, πως οι μουσικοί παίζουν επίτηδες «βρόμικα» ώστε να έχουν όσο το δυνατόν μεγαλύτερο ηχητικό φάσμα που να μπορεί να «αγκαλιάζει» τους συμμετέχοντες και να δημιουργεί ηχοτοπίο. Έχει επανειλημμένα διαπιστωθεί ότι συχνά μουσικοί "βρομίζουν" το ηχόχρωμα των οργάνων τους, προσθέτοντας εξαρτήματα που κάνουν τον ήχο λιγότερο καθαρό (Berliner, 1993). Τέτοιου είδους πρακτικές είναι κυρίαρχες σε τροφосυλλεκτικούς πολιτισμούς με κοινωνική δομή ισότητας. Επίσης χαρακτηρίζουν σε μεγάλο βαθμό τη μουσική της Υποσαχάρειας Αφρικής καταδεικνύοντας μία διαδεδομένη μουσική αισθητική ηχοχρωματικής ευρύτητας (Berliner 1993, Charry 2000). Ο Turino συνδέει την αισθητική αυτή με τις μουσικές πρακτικές κοινωνικών δομών ισότητας (egalitarian societies) και την ανάγκη παραγωγής ενός διευρυσμένου ηχοτοπίου που να αγκαλιάζει τη

¹⁰ Ο όρος ηχοτοπίο συνδέει, σε ένα ενιαίο συνθετικό πλαίσιο, αφ' ενός ηχητικά στοιχεία καθανά και αφ' ετέρου την πρόσληψη και την κατανόηση αυτών των στοιχείων από μία κοινωνία ή έναν πολιτισμό. Το κάθε ηχοτοπίο είναι δημιούργημα των ανθρώπων που το κατασκευάζουν τη στιγμή ακριβώς που το προσλαμβάνουν. (Π. Πανόπουλος, 2007, παραπομπή: R.Murray Schafer)

μουσική συμμετοχή και συνεισφορά όλων των συμμετεχόντων στο μουσικό δρώμενο (Turino, 2007, σελ 22-62).

Παρόμοια φαινόμενα έχουν διαπιστωθεί και σε ιεραρχικές κοινωνίες όπου μουσικοί διαρρηγνύουν την αρχιτεκτονική δομή ενός κομματιού κατά την επιτέλεσή του για να δημιουργηθεί η επιθυμητή διεύρυνση ηχοτοπίου (Turino ο.π.). Οι εθνομουσικολόγοι Feld και Keil έχουν εξετάσει το ίδιο φαινόμενο στη λαϊκή (η δημοφιλής, //popular) μουσική της βορείου Αμερικής. Ονομάζουν αυτού του είδους τις μουσικές παρέκκλισης από το καθαρό και δομημένο (είτε με τη προσθήκη βρόμικων ηχοχρωμάτων, διακροτημάτων στο κούρδισμα, είτε με το "κούνημα" του ρυθμού) "συμμετοχικές ασυμφωνίες" (participatory discrepancies)" (Feld, Keil, 2005, σελ 23-30)

Μπορούμε λοιπόν να καταλάβουμε εύκολα, πως η παρατακτικότητα σχετίζεται άμεσα με την ανάγκη ύπαρξης μίας μουσικής συνέχειας. Ενός συνεχούς μουσικού ήχου, ελαφρά διαφοροποιημένου από βήμα σε βήμα, ο οποίος να βοηθά στο «χτίσιμο» μιας εναλλακτικής μουσικής πραγματικότητας. Το ηχοτοπίο αυτό λειτουργεί ως εναλλακτική από την καθημερινή πραγματικότητα και έτσι η μουσική γίνεται ο συνδετικός κρίκος με το υπερφυσικό, χωρίς όμως να συνδέεται άμεσα με την θρησκεία. (Turino, ο.π.) Υπάρχουν άλλωστε,, πολλοί χοροί και τραγούδια που κρατούν ακόμα τον τελετουργικό τους χαρακτήρα και ομολογούν την σχέση της μουσικής με τον μύθο. Η σχέση αυτή μπορεί να μελετηθεί μέσω του λαϊκού παραδοσιακού θεάτρου και των δρώμενων των Χριστουγέννων και της πρωτοχρονιάς. (Σαμουηλίδης, 1991, σελ 107-143)

Στην περίπτωση των προσφύγων, η μουσική αίσθηση του τόπου και της ταυτότητας βασίζεται, σε διαδικασίες ανάλογες με τα όνειρα και τις ψυχαναλυτικούς χαρακτήρα μεταθέσεις. (Fischer, 1986, σελ 195-196) Έχουμε δηλαδή ακούσματα και σκοπούς που ανακαλούν ολόκληρα πλαίσια και αναβιώνουν σωματικές μνήμες.

2.1.3 Το παράδειγμα του Τικ

Το Τικ είναι ο πιο διαδεδομένος χορός των Ελλήνων του Πόντου. Είναι «πανποντιακός» χορός και τον συναντάμε σε όλη την περιοχή του Ευξεινού Πόντου, σε διάφορες παραλλαγές. Ακόμα και σήμερα είναι ο χορός που καλύπτει το μεγαλύτερο μέρος του γλεντιού, με πληθώρα μελωδιών και στίχων. Οι βασικές ρυθμικές παραλλαγές του είναι οι εξής: 4/4 (Τογιαλίδικον), 5/8 (Μονόν και Διπλόν) και 7/8 (Τρομαχτόν).

Μέσα από την εμπειρία μου ως μουσικός έχω παρατηρήσει πως στη συγκεκριμένη μουσική παράδοση η αυτοσχεδιαστική ικανότητα του οργανοπαίχτη έπαιζε και εξακολουθεί να παίζει πολύ σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του γλεντιού. Η δομή της χορευτικής ποντιακής μουσικής, ωστόσο, έχει αλλάξει κατά τις τελευταίες δεκαετίες. Ο παλιός τρόπος ανάπτυξης των μελωδιών, που βασιζόταν στην παρατακτική τεχνοτροπία, έχει σχεδόν αντικατασταθεί από φόρμες που ακολουθούν την περιοδική λογική, οι οποίες φαίνεται να είναι δάνειο από το λαϊκό τραγούδι. Με τον τρόπο αυτό ο αυτοσχεδιασμός, και ταυτόχρονα όλο το οργανικό μέρος της μουσικής αυτής, περιορίζονται.

Από την έως τώρα εμπειρία μου εκτιμώ ότι στη σύγχρονη εκδοχή του Τικ έχουμε την υπερανάδειξη του τραγουδιού σε βάρος της οργανικής μουσικής και ότι «χώρος» για παρατακτικής λογικής οργανική μουσική υπάρχει πλέον μόνον στις μεταβάσεις από το ένα τραγούδι στο άλλο. Σε κάποιες, μάλιστα, περιπτώσεις χρησιμοποιούνται μόνον κάποια «κατάλοιπα» από το παλιό, παρατακτικής τεχνοτροπίας, υλικό, με τη μορφή λίγων μοτίβων και την συνεχόμενη επανάληψή τους σε κάθε περίπτωση, χωρίς ωστόσο, να ακολουθείται κάποια συνέχεια.

2.2 Το μουσικό παράδειγμα

Η παρούσα εργασία είναι μια μελέτη περίπτωσης, που αφορά την ανάλυση μιας ζωντανής ηχογράφησης, ενός χορευτικού κομματιού (Τικ) σε ρυθμό 5/8. Τα όργανα που συμμετέχουν στην ηχογράφηση είναι μία Ποντιακή λύρα και μία καρέκλα που εδώ χρησιμοποιείται ως κρουστό. Στην λύρα ο Γώγος Πετρίδης, ο επονομαζόμενος «Πατριάρχης της λύρας» και στην καρέκλα (ως κρουστό), ο Κωνσταντίνος

Κωνσταντινίδης «ο Πραματευτής», που και αυτός ήταν επίσης λυράρης και τραγουδιστής. Η ηχογράφηση αυτή έγινε το 1962 στην Εύξεινο Λέσχη Θεσσαλονίκης και παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον γιατί περιέχει ένα μουσικό χορευτικό κομμάτι, που είναι από την αρχή μέχρι το τέλος του, βασισμένο στην παρατακτική τεχνοτροπία ανάπτυξης της μελωδίας. Είναι δηλαδή ένα από τα καλύτερα διασωθέντα τεκμήρια της ύπαρξης ενός ξεχασμένου τρόπου αυτοσχεδιασμού και ανάπτυξης των μελωδιών κατά την διαδικασία του γλεντιού.

Αυτό που σε πρώτη φάση κίνησε το ενδιαφέρον μου ως μουσικού, είναι ο συγκεκριμένος, περίεργος έως τότε για εμένα, τρόπος ανάπτυξης της μελωδίας στην συγκεκριμένη ηχογράφηση, που είναι μία από τις πολλές που έχει αφήσει ο Γώγος Πετρίδης. Αρχικά πρόσεξα πως έχει κάποια χαρακτηριστικά που δεν τα συναντούμε στην δισκογραφία, τα οποία όμως επιβιώνουν στις μνήμες παλαιότερων που είχα την ευκαιρία και την τύχη να γνωρίσω και να γλεντίσω μαζί τους. Παρατήρησα λοιπόν αρχικά, πως η μελωδία στον αυτοσχεδιασμό αυτό, δεν περιοριζόταν σε δύο τρία τραγουδιστικά μέρη, αλλά ξεδιπλωνόταν και αναπτυσσόταν καθ' όλη την διάρκεια της ηχογράφησης. Η πρώτη λοιπόν αυθόρμητη αντίδρασή μου, ήταν να σηκωθώ να το χορέψω και απευθείας ένιωσα πως κάτι το διαφορετικό υπάρχει σε αυτή την εκτέλεση. Αυτό που παρατήρησα ως χορευτής και αφού συνέχισα να το χορεύω για αρκετή ώρα, ήταν πως από την μία ο ρυθμός και ο τονισμός με ωθούσαν από μόνα τους να κάνω το επόμενο βήμα, και από την άλλη, όλη αυτή η συνεχόμενη εξέλιξη της μελωδίας δεν μου επέτρεπε να την παρακολουθήσω, με αποτέλεσμα να χορεύω απλά νιώθοντας τον ρυθμό και τις δονήσεις των γυρισμάτων. Όλο αυτό δημιουργεί για τον χορευτή έναν ολόκληρο κόσμο, μέσα στον οποίο η προσοχή δεν ήταν στραμμένη στην μελωδία αλλά στην ψυχολογική κατάσταση που αυτή εξέπεμπε.

Προτίμησα δε, ένα κομμάτι επάνω στον χορό Τικ, γιατί είναι από τους πιο σπάνιους χορούς στους οποίους συναντούμε πλέον αυτόν τον τρόπο ανάπτυξης της μελωδίας. Εξαιτίας των υπεράριθμων τραγουδιών που συναντώνται στον συγκεκριμένο χορό και σε αντίθεση με άλλους χορούς στους οποίους δεν υπάρχει τραγούδι, η παρατακτικότητα παραγκωνίσθηκε από την τραγουδιστική-περιοδική λογική.

Το γεγονός λοιπόν αυτό με έκανε να ερευνήσω περαιτέρω το θέμα και μπορώ να πω, πως για αρκετό καιρό μονοπάλησε το ενδιαφέρον μου επάνω στην μουσική. Εκείνο το διάστημα λοιπόν, γνώρισα και τον δάσκαλό μου Χάρη Σαρρή ο οποίος ακούγοντάς

με, στο πρώτο παρεάκι που κάναμε, να προσπαθώ να παίζω με αυτόν τον τρόπο, μου μίλησε για την παρατακτική τεχνοτροπία ανάπτυξης των μελωδιών και για το *Parataxis*. Και έτσι, ακριβώς την στιγμή που αναζητούσα μία εξήγηση για το τι σόι αυτοσχεδιασμός είναι αυτός που μου κίνησε τόσο πολύ την περιέργεια, ήρθε και η απάντηση. Έτσι λοιπόν αποφάσισα να μπω στην διαδικασία της περαιτέρω ανάλυσης αυτής της ηχογράφησης, μέσω του *Parataxis*, θέλοντας να συνδυάσω την ματιά της συστηματικής μουσικολογικής ανάλυσης, με την ματιά του γλεντιστή-μουσικού που έχει παρόμοιο κώδικα επικοινωνίας με τον Γώγο Πετρίδη και τους παλαιότερους μουσικούς του Πόντου.

Από την στιγμή όμως που δεν είχα την τύχη να προλάβω εν ζωή τον ίδιο, επέλεξα να συζητήσω το θέμα με μερικούς μουσικούς που αντικατοπτρίζουν μία αισθητική που είναι πολύ κοντά σε αυτό το παλαιό χρώμα του Πατριάρχη και των συγχρόνων του λυράρηδων. Έτσι επέλεξα να μιλήσω για το συγκεκριμένο θέμα με τους: Δημήτρη Κουγιουμτζίδη, Παναγιώτη Ασλανίδη, Χρήστο Τσενεκίδη, Κώστα Παναγιωτίδη και Αθανάσιο Στυλίδη.

Πριν όμως προχωρήσουμε στον περαιτέρω σχολιασμό του κομματιού είναι απαραίτητο να αναφερθούμε πρώτα στον Γώγο Πετρίδη και στην πορεία του ως λυράρη και τραγουδιστή της μουσικής παράδοσης του Πόντου.

2.3 Ο Γώγος Πετρίδης

Ο Γώγος Πετρίδης γεννήθηκε στο Φαντάκ' της Τραπεζούντας το 1918 και ήρθε στην Ελλάδα με την οικογένειά του το 1922 όταν ήταν μόλις τεσσάρων ετών. Γιος του Σταύρη Πετρίδη, ο οποίος ήταν ένας από τους επιφανέστερους λυράρηδες της ευρύτερης περιοχής της Τραπεζούντας των αρχών του περασμένου αιώνα. Η οικογένεια του εγκαταστάθηκε το 1922 στην Καλαμαριά όπου και πέρασε τα παιδικά του χρόνια μέσα στο κέντρο του τότε ποντιακού ελληνισμού, με πολλά και διάφορα μουσικά ερεθίσματα. Χαρακτηριστικά ο Δημήτρης Πιπερίδης αναφέρει στο πρώτο τεύχος του περιοδικού Άμαστρις:

...ο Σταύρης προτίμησε να παραμείνει με την οικογένειά του στην Καλαμαριά. Το γεγονός αυτό είχε τεράστια σημασία για την κατοπινή πορεία του Γώγου, αλλά και γενικότερα για την εξέλιξη της ποντιακής μουσικής. Αν ο Σταύρης είχε επιλέξει να εγκατασταθεί σε κάποιον απομακρυσμένο αγροτικό οικισμό, είναι κάτι παραπάνω από βέβαιο ότι ο γιος του δεν θα είχε ποτέ στη διάθεσή του όλα εκείνα τα μουσικά ερεθίσματα, που του ήταν απαραίτητα για τη διαμόρφωση της μουσικής του προσωπικότητας. Πράγματι η Καλαμαριά του μεσοπολέμου, στην οποία μεγάλωσε ο Γώγος, ήταν από κάθε άποψη το ιδανικό φυτώριο για την ανάδειξη ενός μεγάλου καινοτόμου λυράρη, ο οποίος θα μπορούσε να αναμορφώσει την ποντιακή μουσική. (Πιπερίδης, 2009, σελ 6-13)

Σε μικρή ηλικία λοιπόν ο Γώγος καταπιάνεται με την λύρα και σύμφωνα με κάποιες μαρτυρίες, κρυφά από την οικογένειά του. Πολύ γρήγορα όμως το σπουδαίο μουσικό ταλέντο του θα φανεί και ο Γώγος θα εξελιχθεί σε μεγάλο δεξιότηχη της ποντιακής λύρας. Μια ακόμη πτυχή του μεγάλου αυτού μουσικού, ήταν η αγάπη του για το τρίχορδο μπουζούκι. Το μεγάλο του όμως ταλέντο στην λύρα και οι οικονομικές απολαβές για τα προς το ζην από αυτήν τον ανάγκασαν να επικεντρωθεί περισσότερο στα ποντιακά.

Η βασική πηγή εσόδων για τον Γ. Πετρίδη, μέχρι και την εποχή που πρωτοεμφανίσθηκαν τα κέντρα διασκέδασης, ήταν οι γάμοι και τα πανηγύρια της ευρύτερης περιοχής της Θεσσαλονίκης. Μετέπειτα θα συνεργαστεί με την Εύξεινο λέσχη Θεσσαλονίκης, συνοδεύοντας το χορευτικό και το θεατρικό της τμήμα αλλά και την ραδιοφωνική της εκπομπή. Μέσω αυτής του της συνεργασίας η φήμη του Γ.

Πετρίδη θα μεγαλώσει ακόμη περισσότερο μέχρι το σημείο να είναι ο πιο γνωστός λυράρης της εποχής του.

Το 1950, θα κάνει την πρώτη του εμφάνιση στην δισκογραφία με δυο δίσκους γραμμοφώνου. Στην συνέχεια, και μέσω της συνεργασίας του με τον Χρυσάνθο Θεοδωρίδη, θα ηχογραφήσει άλλους δύο δίσκους 78 στροφών. Επίσης, την ίδια περίοδο πραγματοποιούν τις πρώτες τους εμφανίσεις στα ποντιακά κέντρα της δεκαετίας του '60. Στις αρχές της δεκαετίας του '70 θα αρχίσουν και τα ταξίδια στο εξωτερικό, σε χώρες όπου το ποντιακό στοιχείο ήταν ισχυρό. (ΗΠΑ, Αυστραλία, Γερμανία). Έπειτα οι προτάσεις και οι εμφανίσεις σε νυχτερινά κέντρα της Θεσσαλονίκης θα διαδέχονται η μία την άλλη. Πλέον ο Γώγος είναι «ο Πατριάρχης» της ποντιακής λύρας.

Παρ' όλα αυτά, η ενασχόληση του Γώγου με την δισκογραφία ήταν εντελώς δυσανάλογη με την φήμη του. Πέρα από μερικές όμως δισκογραφικές δουλειές, ο Γώγος άφησε εκατοντάδες ηχογραφήσεις από μουχαμπέτια, από το ραδιόφωνο και από νυχτερινά κέντρα. Φημολογείται ότι οι ηχογραφήσεις αυτές ξεπερνούν τις 400 ώρες.

Στις αρχές της δεκαετίας του '80 όμως, θα εμφανιστούν τα πρώτα ανησυχητικά σημάδια της υγείας του. Παρ' όλα αυτά ο Γώγος θα συνεχίσει να εμφανίζεται στα πατάρια των νυχτερινών κέντρων της Θεσσαλονίκης μέχρι και την στιγμή που ήταν πλέον αδύνατον. Για τις τελευταίες στιγμές της ζωής του «Πατριάρχη» ο Δημήτρης Πιπερίδης αναφέρει:

Λίγες εβδομάδες πριν πεθάνει και ενώ είναι πλέον κατάκοιτος, θα ζητήσει να του φέρουν τη λύρα του, για να δοκιμάσει τις δυνάμεις του. Θα ανασηκωθεί στο κρεβάτι του, θα πάρει τη λύρα στα χέρια του και θα παίζει. Και όχι μόνο θα παίζει, αλλά για μία ακόμη φορά θα συγκλονίσει. Κι ενώ ολόκληρη η οικογένεια θα προσπαθεί να κρύψει τα δάκρυά της, ο μεγάλος του γιος, ο Σταύρος, που την ώρα εκείνη μελετούσε με το μπουζούκι του σε ένα διπλανό δωμάτιο, θα ανοίξει το μαγνητόφωνο και θα ηχογραφήσει το συγκλονιστικό αποχαιρετισμό του μεγάλου καλλιτέχνη. Λίγες εβδομάδες αργότερα, το βράδυ της Μεγάλης Παρασκευής του 1984, ο Γώγος Πετρίδης θα περάσει στην αιωνιότητα. Θα πεθάνει ήρεμος στην αγκαλιά του γιου του Σάββα, έχοντας γύρω του την οικογένειά του. Παρουσία πλήθους κόσμου και υπό τον ήχο της λύρας του μικρότερου γιου του, του Κώστα, θα ταφεί στο κοιμητήριο της Καλαμαριάς, στον ίδιο ακριβώς χώρο όπου 35

χρόνια νωρίτερα είχε αποχαιρετίσει και ο ίδιος με τη λύρα του το δικό του πατέρα, τον Σταύρη. (Πιπερίδης, 2009, σελ 6-13)

Το πρόσωπό του Γ. Πετρίδη θα δοξαστεί όσο κανενός άλλου Ποντίου μουσικού και η αγάπη του κόσμου θα είναι τόσο μεγάλη που θα φτάσει στο σημείο ανέγερσης αγάλματος του Γώγου στην Καλαμαριά. Η δυναμική του αυτή αλλά και η επιρροή που άσκησε στην ποντιακή μουσική ήταν τόσο μεγάλη που πλέον μιλάμε για πριν και μετά Γώγου εποχή.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: Αναλύοντας το κομμάτι

3.1 Το ζήτημα της ανάλυσης και της ταξινόμησης του μουσικού υλικού

Μέσω της ηχογράφησης, η μουσική αποκτά συγκεκριμένη υλική υπόσταση. Η μουσική καταγραφή μετατρέπει τη μουσική εκτέλεση σε μουσικό κομμάτι, απομονώνει και αναδεικνύει μία εκδοχή μίας επιτέλεσης/εκτέλεσης και επιτρέπει την ανάλυση επιμέρους στοιχείων που περιγράφουν τις βασικές συνιστώσες ενός μουσικού ύφους. Μετατρέπεται έτσι, σε ένα νέο, ευκολότερα διαχειρίσιμο υλικό, το οποίο παγιώνεται στον χρόνο και είναι πλέον διαθέσιμο προς περαιτέρω ανάλυση. Η δημιουργία δε ενός αρχείου με τα αναλυμένα μουσικά κομμάτια θα βοηθούσε και στην εξαγωγή περαιτέρω συμπερασμάτων, καθώς η συλλογή και η μελέτη όλο και μεγαλύτερου ποσοστού μιας μουσικής παράδοσης θα δημιουργούσε όλο και πιο ολοκληρωμένη εικόνα για την παράδοση αυτή. Η δημιουργία μίας πλατφόρμας με πολλές αναλυμένες μελωδίες της περιοχής του Ευξείνου Πόντου, αποτελεί έναν μακροπρόθεσμο στόχο μου, ώστε να μπορέσει να γίνει σε μεγαλύτερο βάθος η μελέτη και η ανάλυση των γυρισμάτων, συνολικότερα για όλη την περιοχή της Μαύρης Θάλασσας.

Αναζητώντας τώρα μία μέθοδο για την ανάλυση της δομής των μουσικών κομματιών, εύκολα διαπιστώνει κανείς ότι η σχετική βιβλιογραφία είναι φτωχή. Αυτό είναι και το αποτέλεσμα της περιορισμένης μελέτης που έτυχε έως τώρα η οργανική μουσική, σε αντίθεση με την τραγουδιστική- φωνητική μουσική. Η χρήση δε ενός πιο εξειδικευμένου συστήματος καταγραφής, από την απλή καταγραφή σε παρτιτούρα, είναι απαραίτητη για την ανάλυση της μουσικής αυτής, καθώς οι πολύ σύνθετες φόρμες του παρατακτικού τρόπου ανάπτυξης δεν θα μπορούσαν να γίνουν εύκολα διακριτές.

Έτσι, μετά από τις πρώτες απόπειρες καταγραφής, επέλεξα το σύστημα καταγραφή και ανάλυσης που προτείνεται στο άρθρο του *Parataxis* (Sarris, Kolydas, & Tzevelekos, 2010). Πρόκειται για ένα μεθοδολογικό εργαλείο το οποίο βασίζεται στην τεχνική της κατάταξης (tagging) και της επισημείωσης (annotating) ηχογραφημένων κομματιών που ακολουθούν την παρατακτική λογική. Το περιβάλλον του πίνακα, ο οποίος προκύπτει από την ανάλυση, προσφέρεται για την παραμετροποίηση ποικίλων πληροφοριών ανάλογα με της ανάγκες, οι οποίες μπορούν στην συνέχεια να ομαδοποιηθούν και να αναλυθούν με περισσότερη ευκολία. Τα δεδομένα της ανάλυσης

καταχωρούνται σε μια ειδική διαδικτυακή βάση δεδομένων (www.parataxis.gateweb.gr).

3.2 Η ανάλυση του μουσικού παραδείγματος

Στα παρακάτω αποσπάσματα απεικονίζεται η κατάτμηση του μουσικού παραδείγματος σε επιμέρους τμήματα. Στα αποσπάσματα του κομματιού που ακολουθούν, η κάθε στήλη αντιπροσωπεύει και ένα μουσικό τμήμα, ενώ στις γραμμές σχολίων έχουμε με την σειρά: αρίθμηση, κωδική ονομασία, χαρακτήρας μουσικού τμήματος (μοτιβικό-περιοδικό), τρόπος, τονική και τέλος την έκταση του κάθε μουσικού τμήματος. Στην παρούσα ανάλυση, όπως ανέφερα και παραπάνω, για την κωδική ονομασία του κάθε μουσικού τμήματος, χρησιμοποιήθηκε ο τρόπος κωδικοποίησης που προτείνει το άρθρο του parataxis (Sarris, Kolydas, Tzevelekos, 2010).

Έτσι λοιπόν, κατά αυτόν τον τρόπο κωδικοποίησης, ονομάζουμε «κύρια» εκείνα τα τμήματα τα οποία «αρχιτεκτονικά» κατέχουν μια κεντρική θέση στο κομμάτι και επηρεάζουν, σαν πιο ισχυρά, τα διπλανά τους. Τα τμήματα αυτά αποτελούν και τους βασικότερους σπονδύλους του εκάστοτε μουσικού παραδείγματος που ακολουθεί τον παρατακτικό τρόπο ανάπτυξης. Τα κωδικοποιούμε ως εξής: 1a, 2a, 3a, κ.ο.κ. Θέλουμε η ονοματολογία μας να είναι τυποποιημένη, γιατί έτσι μπορεί η μουσική πληροφορία της επισημείωσης να είναι αξιοποιήσιμη από τη Βάση Δεδομένων.

Ενδιάμεσα στα «κύρια» τμήματα, συναντούμε και τμήματα που φαίνεται να έχουν υποστεί επιρροή από κάποιο «κύριο» ή είναι υποδιαίρεσεις αυτών. Αυτά τα τμήματα, τα ονομάζουμε «γέφυρες». Είναι τα τμήματα αυτά που δημιουργούν το μεγαλύτερο μέρος του μουσικού παραδείγματος. Επίσης είναι αυτά που συνδέουν τα κύρια τμήματα μεταξύ τους και συνήθως τα συναντάμε σε ομάδες. Τα κωδικοποιούμε ως εξής: 1.#, 2.#, 3.#, κ.ο.κ.

Σε σημεία μεταξύ των ομάδων αυτών, που θα μπορούσαμε να τα χαρακτηρίσουμε και ως σημεία ανάπαυλας ή σημεία αναπνοής, έχουμε τα τμήματα που ονομάζουμε «αυτόνομα». Αυτά τα μοτίβα ονομάζονται αυτόνομα λόγω του ότι μπορούν και στέκονται, κατά κάποιο τρόπο, μόνα τους. Χωρίς να επηρεάζονται ή να έχουν σχέση με

κάποιο «κύριο» τμήμα. Θα τολμούσα να πω πως αυτά είναι τα βασικά τμήματα του Τικ, και αυτό γιατί είναι τμήματα που εισάγονται σε όλα τα κομμάτια και από όλους τους λυράρηδες. Τα τμήματα που ορίζουν τον ρυθμό του Τικ. Τα κωδικοποιούμε ως εξής: 1#, 2#, 3#, κ.ο.κ.

Τέλος έχουμε και μία ακόμη κατηγορία μουσικών τμημάτων, που δημιουργούνται από τον μουσικό ως εισαγωγές για τα «κύρια» τμήματα. Τα ονομάζουμε «εισαγωγικά» και προηγούνται συνήθως ενός «κύριου» τμήματος. Για αυτά τα μουσικά τμήματα αναγκάστηκα να προχωρήσω στην δημιουργία της κωδικής ονομασίας: ..1, ..2, ..3, κ.ο.κ. Η ονομασία της εισαγωγής ενός «κύριου» τμήματος, συνδέεται με την ονομασία του ιδίου. Ο κωδικός π.χ. «..1» δείχνει πως το συγκεκριμένο, λειτουργεί ως εισαγωγικό για το «κύριο» τμήμα «1». Στον παρακάτω πίνακα δίνεται ο τρόπος κωδικοποίησης όλων των τύπων τμημάτων που συναντούμε συνολικά στο κομμάτι.

Κάτω από την κυματομορφή του μουσικού μας παραδείγματος, έχουμε την ανάλυση του κάθε τμήματος ξεχωριστά, βάση έξι χαρακτηριστικών. Αρίθμηση, κωδική ονομασία, μοτιβική/ μελωδική εξέφραση, τροπικότητα¹¹, τονική και έκταση τμήματος. Σε αυτές τις πληροφορίες θα βασιστεί και ο κορμός της ανάλυσής μας.

Κωδική ονομασία τμημάτων

Κύρια τμήματα	1a, 2a, 3a
Γέφυρες	1.#, 2.#, 3.#
Αυτόνομα τμήματα	1#, 2#, 3#
Εισαγωγικά τμήματα	..1, ..2, ..3

¹¹ Στην παρούσα ανάλυση, για την μελέτη της τροπικότητας των τμημάτων, έχει επιλεγθεί το σύστημα του Περιστέρη (1968). Η επιλογή αυτή έγινε καθώς λόγω της πολύ μικρής έκτασης που έχουν τα μουσικά τμήματα και της υποτυπώδους, μοτιβικής μελωδικής τους κίνησης, είναι προτιμότερο ένα "ουδέτερο" περιγραφικό σύστημα ανάλυσης, παρά η χρήση κάποιου τροπικού συστήματος (σύστημα μακάμ, σύστημα βυζαντινής μουσικής) το οποίο προϋποθέτει την εξέφραση των μελωδιών βάσει συγκεκριμένων κανόνων αισθητικής

Η διαδικασία μελέτης του μουσικού παραδείγματος, έγινε μέσω ηλεκτρονικού υπολογιστή και του μουσικού προγράμματος Praat. Έτσι ξεκίνησα με την κατάτμηση της κυματομορφής του κομματιού σε μουσικά τμήματα, έτσι όπως ο ίδιος ο μουσικός δείχνει πως τα χωρίζει με τον τρόπο που τα παίζει. Από την στιγμή που έγινε η κατάτμηση σε μουσικά τμήματα, άρχισα να μελετώ και να συζητώ με τους συνομιλητές μου για τον ρόλο και την χρήση του κάθε τμήματος. Έτσι το επόμενο βήμα ήταν η ονομασία των τμημάτων με τις κωδικές ονομασίες, ανάλογα με τον χαρακτήρα τους.

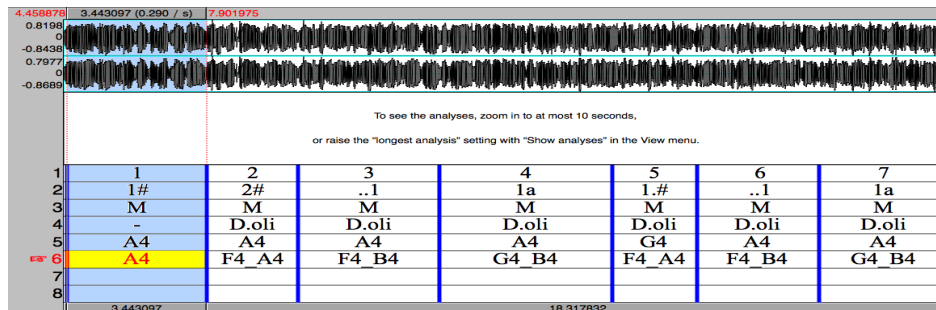
Με τις κωδικές ονομασίες των τμημάτων άρχισε να γίνεται φανερή η ροή και ο τρόπος ανάπτυξης του αυτοσχεδιασμού. Η ενίσχυση αυτών των πληροφοριών με τα έξι χαρακτηριστικά του κάθε τμήματος και τις παρτιτούρες όλων των τμημάτων του παραδείγματος, δημιούργησε μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα του τρόπου λειτουργίας της εν λόγω τεχνολογίας, και έκανε δυνατή την περαιτέρω διείσδυση σε αυτή.

Κωδική ονομασία μουσικών τρόπων με βάση το parataxis

Code	Explanation
c.dtn, d.dtn, e.dtn...	Diatonic mode of c, d, e...
c.oli, d.oli, e.oli...	Oligotonic mode of c, d, e...
c.anh, d.anh, e.anh...	Anhemitonic mode of c, d, e...
d.chA, d.chB...	A chroa of the diatonic mode of d, B chroa of the diatonic mode of d...
!	There is no specific mode (e.g. in the case of pedal notes)
e.dtn_#	Diatonic mode of e in the beginning and then modulation
c.Maj, d.Maj...	c major, d major...
c.min, d.min...	c minor, d minor...
c.chr, d.chr...	Chromatic mode of c, d...
c.min_d.chr	Begins in c minor and ends in d chromatic
c.majlc.dtn	Can be considered as either c major or c diatonic

3.3 Σχολιασμός του μουσικού παραδείγματος

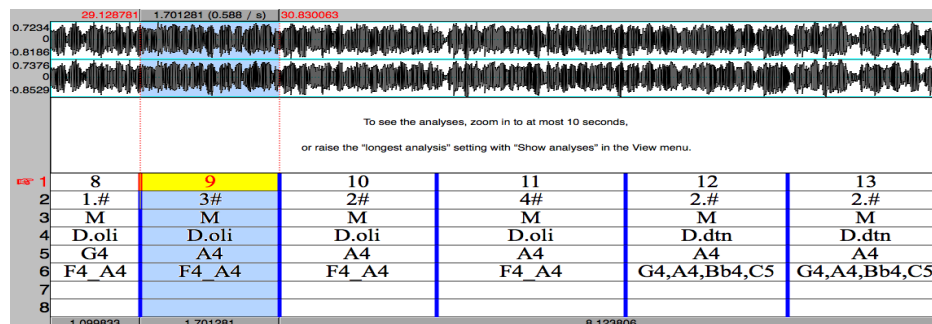
Απόσπασμα 1



Ο αυτοσχεδιασμός λοιπόν αυτός επάνω στο Τικ, αρχίζει με δύο μουσικά τμήματα τα οποία κωδικοποίησα ως «αυτόνομα τμήματα» «1# και 2#». Αυτά τα τμήματα είναι όπως προείπαμε από τα βασικά τμήματα του Τικ με τονική το Α4. Με αυτά τα τμήματα λοιπόν, ο Γ. Πετρίδης, μας εισάγει στο κομμάτι δίνοντάς μας βασικές πληροφορίες όπως ο ρυθμός και η τονική. Αμέσως μετά στο τμήμα 3, περνάει σε εισαγωγή «..1» για να παίξει στην συνέχεια το πρώτο από τα κύρια τμήματα «1a» και να αρχίσει έτσι να στήνει την «ραχοκοκαλιά» του κομματιού. Το «1a» εδώ χαρακτηρίστηκε ως κύριο τμήμα, γιατί η θέση του και η σχέση του με τα διπλανά τμήματα, δείχνουν πως πρόκειται για κεντρικό σπόνδυλο του εν λόγω αυτοσχεδιασμού.

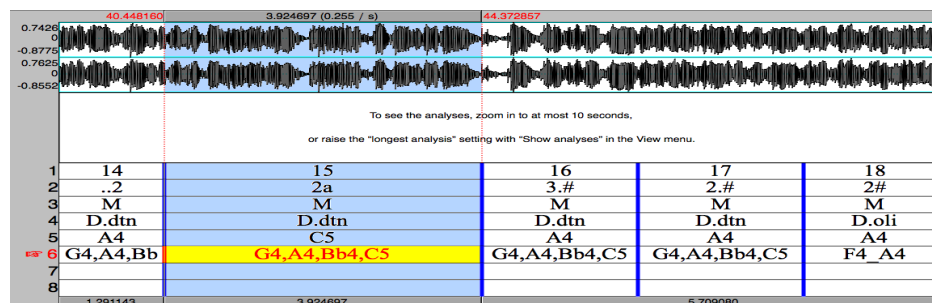
Μετά το κύριο τμήμα «1a», ακολουθεί και πάλι γέφυρα «1.#», που όπως είπαμε συνδέει τα κύρια τμήματα μεταξύ τους. Η συγκεκριμένη γέφυρα που χρησιμοποιεί εδώ ο λυράρης είναι υποδιαίρεση του κύριου τμήματος «1a» που προηγήθηκε. Η γέφυρα αυτή συνδέεται στην συνέχεια, ξανά με την ίδια εισαγωγή «..1» για να περάσει για δεύτερη φορά στο κύριο τμήμα «1a». Βλέπουμε λοιπόν εδώ στα πρώτα 27 δευτερόλεπτα, μια πρώτη λογική δόμησης που έχει ως εξής: αυτόνομα τμήματα – εισαγωγικό τμήμα- κύριο τμήμα-γέφυρα-εισαγωγικό τμήμα- κύριο τμήμα.

Απόσπασμα 2



Μετά από αυτόν τον πρώτο σχηματισμό, βλέπουμε τον Γ. Πετρίδη να χρησιμοποιεί στο τμήμα 8 και πάλι την ίδια γέφυρα «1.#» ώστε βγει από τον προηγούμενο σχηματισμό. Στην συνέχεια στα τμήματα 9,10,11 «λύνει»¹², όπως λέμε, την μελωδία στην βάση της, περνώντας ξανά σε μία σειρά από βασικά τμήματα του Τικ. Με την ορολογία του parataxis τα τμήματα αυτά χαρακτηρίζονται ως «αυτόνομα», δηλαδή τμήματα που μπορούν να σταθούν από μόνα τους και να κολλήσουν σε οποιαδήποτε μελωδία του Τικ.

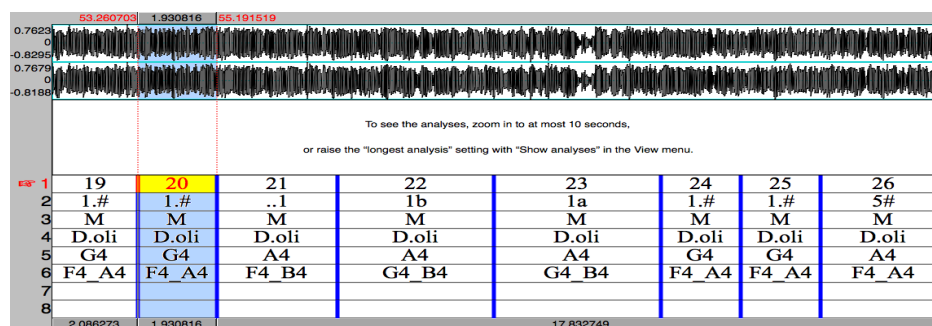
Απόσπασμα 3



¹² Με τον όρο «λύσιμο» της μελωδίας, ονομάζουμε την κίνηση κλιμάκωσης και αποκλιμάκωσης της. Την κίνηση δηλαδή επιστροφής στην τονική βάση μετά από διάφορες κινήσεις και τμήματα τα οποία απομακρύνονται από αυτήν δημιουργώντας την ένταση του χορού. Αυτή η ένταση εγκαταλείπεται κάθε φορά με την ίδια λογική, επιστρέφοντας στα βασικά τμήματα, για να αναδημιουργηθεί και πάλι αμέσως μετά τα τμήματα αυτά. Αυτή η συνεχόμενη κίνηση του «λυσίματος και δεσίματος» της μελωδίας ακολουθείται από την αρχή μέχρι και το τέλος του κομματιού. Ο όρος προτιμήθηκε λόγω της συχνής χρήσης του από μουσικούς την εν λόγω παράδοσης.

Στη συνέχεια παρατηρούμε το ίδιο σενάριο να επαναλαμβάνεται και πάλι, αυτή την φορά όμως για ένα άλλο κύριο τμήμα το «2a», που φαίνεται στο απόσπασμα 3. Για μία ακόμη φορά λοιπόν χρησιμοποιεί μια γέφυρα στα τμήματα 12 και 13, ώστε να προετοιμάσει το έδαφος για το «2a». Έτσι στο απόσπασμα 3 βλέπουμε πως μέσα από αυτές τις γέφυρες, περνάει στην εισαγωγή «..2» για να προετοιμάσει το κύριο τμήμα «2a» και να το εισάγει στην συνέχεια. Συναντούμε δηλαδή και πάλι εδώ το ίδιο σενάριο, που λέει γέφυρα-εισαγωγή-θέμα. Ένα πολύ γνωστό τμήμα, το οποίο χαρακτηρίζεται από τους περισσότερους ως μοτίβο του Γ. Πετρίδη και χρησιμοποιείται εδώ ως σημείο έξαρσης¹³ με τονική C5. Από αυτό το τμήμα στη συνέχεια, φαίνεται να περνάει και πάλι σε ένα σχήμα από γέφυρες «16,17,» με βάση το A4 και να ξανά «λύνει» την μελωδία στην βάση της με το «αυτόνομο τμήμα 18» .

Απόσπασμα 4

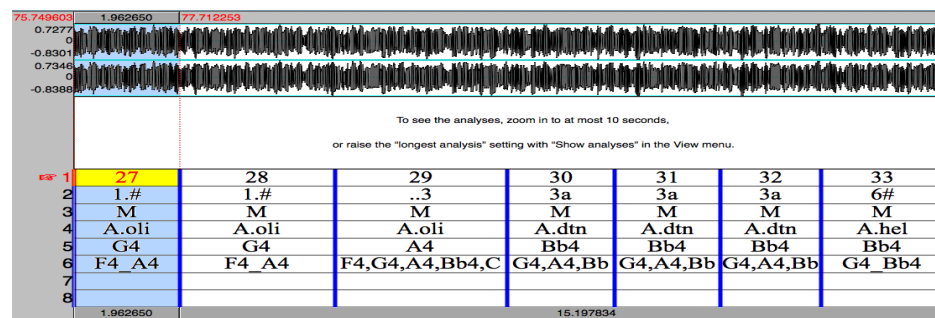


Στην συνέχεια και στο απόσπασμα 4, φαίνεται και πάλι ένα γνώριμο σχήμα με δύο γέφυρες στο «19-20» και εισαγωγικό τμήμα στο 21 για να εισάγει στην συνέχεια τα δύο κύρια τμήματα «1b» και «1a». Δίνεται έτσι η αίσθηση της συνέχειας, με γέφυρες που συνδέουν τα κύρια τμήματα μεταξύ τους και εισαγωγικά τμήματα που προϋδεάζουν τον ακροατή-χορευτή για αυτά που ακολουθούν. Στην συνέχεια, ο Γ. Πετρίδης φαίνεται να αφήνει πίσω του τα κύρια τμήματα με τον ίδιο τρόπο που τα προσεγγίζει, δηλαδή με γέφυρες που έχουν στοιχεία από τα συγκεκριμένα τμήματα ή είναι παραπλήσιές τους.

¹³ Σημείο έξαρσης: Ο χαρακτηρισμός αυτός δεν βασίζεται σε κάποια μετρήσιμα δεδομένα αλλά αποτελεί μια υποκειμενική τοποθέτηση που βασίζεται στα σχόλια και τις παρατηρήσεις των μουσικών που μου σχολίασαν το κομμάτι σύμφωνα με την μεθοδολογία του Parataxis.

Το σημείο αυτό συναντά στην πράξη τις μαρτυρίες δύο εκ των συνομιλητών μου επάνω στο θέμα. Αρχικά του κ. Κώστα Παναγιωτίδη, ο οποίος μου ανέφερε, σε μια από τις κουβέντες που κάναμε, πως ο Γώγος προετοιμάζε το κάθε γύρισμα που ήθελε να παίζει με εισαγωγικά τμήματα. Το ίδιο μου ανέφερε αργότερα και ο κ.Παναγιώτης Ασλανίδης σε παρόμοια κουβέντα που είχαμε επί του θέματος.

Απόσπασμα 5

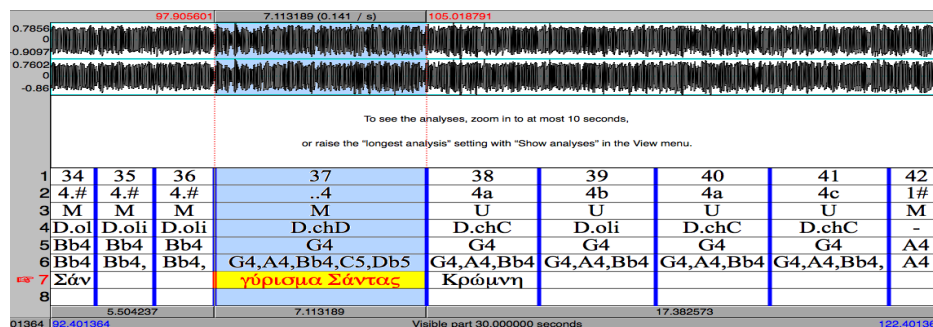


Έτσι λοιπόν μετά από μια σειρά από γέφυρες (24,25,26,27,28) και αφού έχει «λύσει», όπως λέμε, με αυτόν τον τρόπο την μελωδία, χρησιμοποιεί στο τμήμα 29 το «..3» ως εισαγωγή στο «3a» και αναδεικνύει έτσι το καινούριο τονικό κέντρο που είναι το Bb4. Με την αλλαγή αυτή προς το Bb4, στο οποίο και επιμένει με διάφορα γυρίσματα μέχρι και το τμήμα 36, φαίνεται πως ο λυράρης επιδιώκει να ανεβάσει την ένταση και το κέφι του χορού. Ο κ. Παναγιώτης Ασλανίδης προσπαθώντας να μου εξηγήσει την λογική που γεννά αυτό τον τρόπο παιχνιδιού, μου έκανε λόγο γι' αυτήν την τονικά ανοδική πορεία που ακολουθείται στους αυτοσχεδιασμούς, λέγοντας μου το εξής:

«..παίρνει μία μία τις νότες και κάνει σε κάθε νότα τα σχήματα της, όσο ανεβάζει την νότα ανεβάζει και τον χορό..»

Κατά την δική μου άποψη, μία ακόμη πιο μακροσκοπική ματιά θα προσέθετε σε αυτές τις παρατηρήσεις πως ο λυράρης επαναλαμβάνει συνεχώς και μία ακόμη κίνηση. Δένει και λύνει, όπως λέμε, συνεχώς την μελωδία του. Ανεβάζει δηλαδή τονικά και σε παλμό τα τμήματά του και στην συνέχεια κάνει γέφυρες προς την βάση της μελωδίας, φέρνοντάς την τονικά και πάλι στην αρχή της.

Απόσπασμα 6



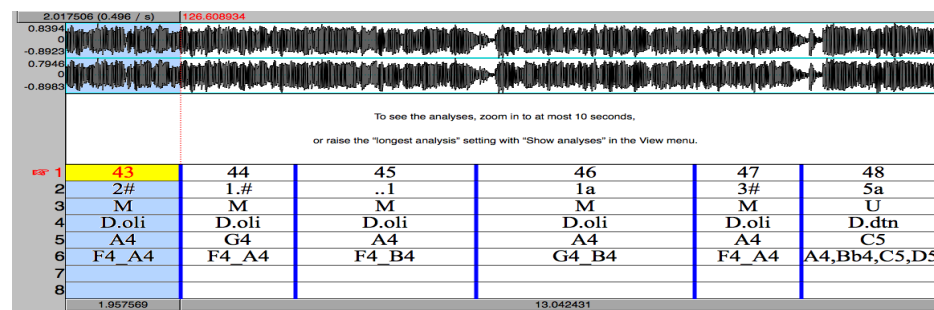
Όπως φαίνεται λοιπόν και στο απόσπασμα 6, έχουμε σε αυτό το καινούριο τονικό κέντρο Bb4, μία νέα γέφυρα «4.#», τρεις φορές στην σειρά. Αυτήν την γέφυρα που πολλοί την θεωρούν γύρισμα της περιοχής Σάντας-Κρώμνης, ίσως λόγω κάποιας συχνότερης χρήσης των διαστημάτων αυτών που βλέπουμε καθαρά και στο εισαγωγικό τμήμα «..4». Η φύση του οργάνου (κούρδισμα-διπλοχορδία) προτρέπει τον λυράρη να χρησιμοποιήσει το Bb-C-Db, ώστε το C να δημιουργεί διάστημα 5^{ης} καθαρής με τον ισοκράτη που στην προκειμένη περίπτωση είναι το F. Βλέπουμε λοιπόν εδώ πως ανάλογα με τον ισοκράτη, τα τονικά κέντρα Bb, έλκουν τις υπόλοιπες κινητές νότες. Στα ίδια αυτά διαστήματα A-Bb-C-Db, που αποδίδονται στην πρώτη χορδή, με εναλλασσόμενο ισοκράτη στην δεύτερη χορδή τα E και F, συνεχίζει και η μελωδία που εισάγει στην συνέχεια στα «4a, 4b και 4c». Πρόκειται για μελωδία γνωστού τραγουδιού της ευρύτερης περιοχής της Τραπεζούντας¹⁴ με τίτλο «αμάν ιμπρισίμ» στα τούρκικα ή «αμάν αμάν κόρ» στην ποντιακή διάλεκτο όπου με την οποία βλέπουμε να περνά για πρώτη φορά στο κομμάτι, σε τμήματα που προέρχονται από μελωδίες που ακολουθούν περιοδική ανάπτυξη «U» ή αλλιώς όπως συνηθίζουμε να λέμε μελωδική εξύφανση¹⁵. Χρησιμοποιεί δηλαδή μέρη τραγουδιών ως γυρίσματα.

¹⁴ Κατά μία άποψη το κομμάτι θεωρείται ότι προέρχεται από την περιοχή Κρώμνης- Σάντας, κατά μία άλλη άποψη από τα Σιμοχώρια Τραπεζούντας. Επειδή δεν αποτελεί σκοπό αυτής της εργασίας η αποσαφήνιση της καταγωγής του κάθε τμήματος αλλά το να ανοίξει απλά και να βοηθήσει ίσως την όλη κουβέντα επί του θέματος, θα προτιμήσω να αναφέρω απλά ότι γνωρίζω και ότι μου έχουν πει οι συνομιλητές μου και να μην προχωρήσω περαιτέρω την ανάλυση και την αναζήτηση της καταγωγής των τμημάτων.

¹⁵ **Μελωδική εξύφανση:** Όταν στην εξέλιξη ενός αυτοσχεδιαστικού μέρους δεν διακρίνονται επιμέρους

Παρατηρούμε εδώ τον Γ. Πετρίδη, να περνάει με αυτόν τον τρόπο από το ένα τονικό κέντρο στο άλλο ώστε να προετοιμάσει και να εισάγει στο σόλο του μελωδίες από γνωστά τραγούδια διαφόρων περιοχών. Ο Κ. Παναγιωτίδης, σε μία από τις κουβέντες που κάναμε, μου είπε χαρακτηριστικά γι' αυτή την μέθοδο πως οι παλιοί μουσικοί επέμεναν σε κάποια γυρίσματα ή και σε κάποιες μελωδίες τραγουδιών, ανάλογα με το ποιο συμμετείχαν στο γλέντι, με σκοπό να εγείρουν την συμμετοχή. Στη συνέχεια, η συμμετοχή αυτή του κόσμου είχε ως αποτέλεσμα να ανατροφοδοτήσει και τον μουσικό με όρεξη, ώστε να συνεχίσει να παίζει.

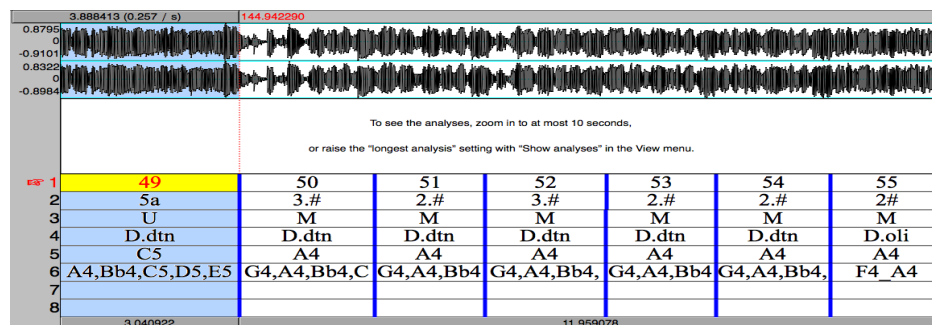
Απόσπασμα 7



Στο απόσπασμα 7, φαίνεται να γυρίζει και πάλι στην τονική βάση που ακολουθούν τα βασικά μουσικά τμήματα του Τικ από την αρχή του κομματιού. Μετά από τα αυτόνομα τμήματα 42,43, όπου «λύνει» και πάλι την μελωδία στην βάση της Α4, ο Γ. Πετρίδης περνάει αμέσως και πάλι με γέφυρα «44» στην εισαγωγή «..1» και στο ίδιο βασικό τμήμα «1a», πυκνώνοντας έτσι το μελωδικό του σενάριο. Παρατηρούμε εδώ πως όσο προχωράει το σόλο, τα κύρια τμήματα πυκνώνουν ενώ τα αυτόνομα τμήματα και οι γέφυρες λιγοστεύουν. Στην συνέχεια και μετά από το «1a» έχουμε μόνο ένα αυτόνομο τμήμα, ως γέφυρα και περνάμε και πάλι σε βασικό τμήμα με καινούριο τονικό κέντρο το C5.

τμήματα, αλλά έχουμε μια μελωδική γραμμή που «ξετυλίγεται» σε όλο το μήκος ενός τμήματος. Στην μελωδική εξέλιξη λαμβάνει χώρα μια «ρευστοποίηση» του αρχικού υλικού, δηλαδή μια ελεύθερη ανάπτυξη και εξέλιξη του, κατά την οποία δεν διακρίνονται πλέον με σαφήνεια κάποια χαρακτηριστικά τμήματα. (Σαρρής, 2007)

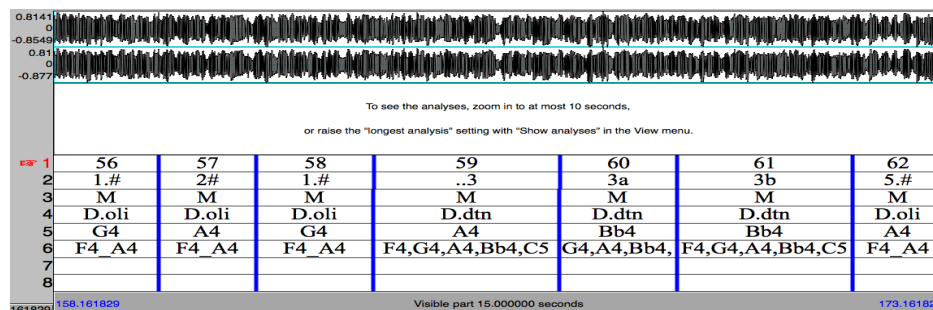
Απόσπασμα 8



Στο σημείο αυτό έχουμε ανέβασμα της τονικής στο C5 ενώ χρησιμοποιεί ως γυρίσματα κάποιες μελωδίες παρμένες από τραγουδιστικά κομμάτια, όπως την φράση που θυμίζει το τραγούδι «Μάνα η νύφε τεσόν»¹⁶ που χρησιμοποιεί και πάλι εδώ ως σημείο έξαρσης. Βλέπουμε εδώ μελωδικές φράσεις από γνωστά μουσικά κομμάτια να χρησιμοποιούνται από τον μουσικό ως μουσικά τμήματα. Με αυτό τον τρόπο βγάζει, για λίγο, τον χορευτή από τον κύκλο της επανάληψης και του τραβάει την προσοχή δίνοντάς του γνωστές μελωδίες. Επίσης στα τμήματα 48-49 έχουμε μίμηση Αγγείου από την λύρα, με μεγάλα δοξάρια και μονοχορδία. Επαναλαμβάνοντάς έτσι το συγκεκριμένο τμήμα «5a» δύο φορές, ξαναπερνάει έπειτα από 50 έως και 59 στα κύρια τμήματα και τις γέφυρες, που χρησιμοποιεί ως βάση από την αρχή του κομματιού.

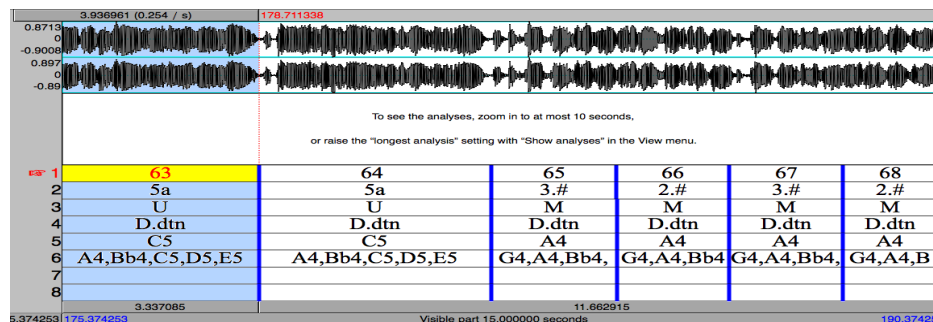
¹⁶ Μεγάλη κουβέντα προέκυψε επίσης για το τμήμα «5a». Παρά την δική μου πρώτη εντύπωση και τον χαρακτηρισμό του συγκεκριμένου τμήματος ως μέρος του τραγουδιού «μάνα η νύφε τεμόν», κάποιοι συνομιλητές μου αρχικά διαφώνησαν και κάποιοι κράτησαν τις επιφυλάξεις τους για την συγκεκριμένη πληροφορία. Οι περισσότεροι μου είπαν ότι είναι απλά ένα τμήμα όπου η λύρα μιμείται το αγγείον και πάνω στην δική μου άποψη για το θέμα, κάποιοι μου είπαν ότι ίσως η αρχική ιδέα να είναι παρμένη από την μελωδία του συγκεκριμένου τραγουδιού αλλά σε καμία περίπτωση δεν είναι αυτό καθ'αυτό το τραγούδι. Τελικά αποφάσισα να δώσω κι αυτήν την πληροφορία και να το αφήσω στην κρίση του αναγνώστη, αναφέροντας απλά πως το εν λόγω τμήμα «θυμίζει» το συγκεκριμένο τραγούδι.

Απόσπασμα 9



Με το τμήμα 59 λοιπόν (..3) εισέρχεται και πάλι σε έναν σχηματισμό με τονικό κέντρο το Bb. Παρατηρούμε για μία ακόμη φορά να εισέρχεται στο νέο τονικό κέντρο με εισαγωγή και κατόπιν να εισάγει τα κύρια τμήματα (3a, 3b) που χρησιμοποιεί επάνω στο καινούριο τονικό κέντρο. Μόλις και ο σχηματισμός αυτός τελειώσει θα τον αφήσει πίσω του και πάλι με μία από γέφυρες που επιστρέφουν και πάλι στην βάση του (A4). Μετά λοιπόν από κάθε σχηματισμό τμημάτων (μελωδικό σενάριο) βλέπουμε τον λυράρη να επαναφέρει την μελωδία στην βάση της και να επαναλαμβάνει έτσι συνεχώς μια κίνηση κλιμάκωσης και αποκλιμάκωσης της.

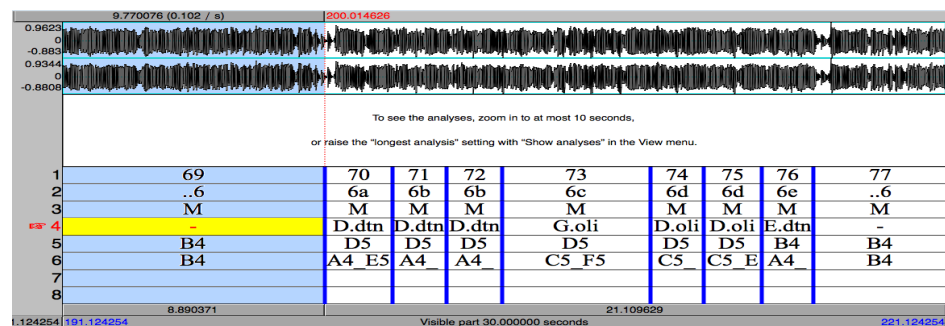
Απόσπασμα 10



Βλέποντας τον αυτοσχεδιασμό να εκτυλίσσεται, παρατηρούμε ότι ελαττώνονται τα μεγάλα διαστήματα με γέφυρες, που αποτελούν την βάση στην οποία επάνω χτίζεται το μελωδικό σενάριο. Ταυτόχρονα έχουμε πύκνωση των κυρίων τμημάτων, τα

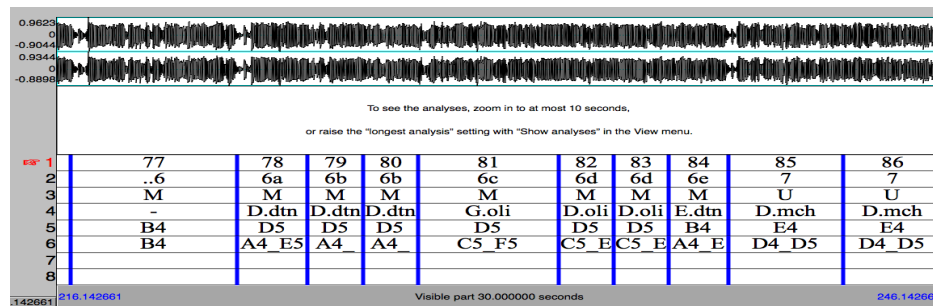
οποία αποτελούν τους βασικούς πυλώνες του κομματιού και χρησιμοποιούνται επίσης και ως σημεία κλιμάκωσης, επάνω στην βάση που δημιουργούν οι γέφυρες. Έτσι, χρησιμοποιώντας για ενδιάμεσο κρίκο μόνο μία γέφυρα στο τμήμα 62, περνάει απ'ευθείας και πάλι σε διπλό σημείο έξαρσης με το κύριο τμήμα (5a) που είδαμε και παραπάνω. Είναι φανερό λοιπόν πως σπάει την ατέρμονη επανάληψη του μοτιβικού τρόπου ανάπτυξης όλο και πιο συχνά, με εξάρσεις μελωδιών από γνωστά τραγούδια, ακολουθώντας όμως πάντα μια συνεχόμενη κίνηση πύκνωσης και αραιώσης της μελωδικής γραμμής. Συνεχίζοντας περνά και πάλι σε μια μικρή σειρά από γέφυρες ώστε να προετοιμάσει την είσοδο του επόμενου σχηματισμού που είναι και το μεγαλύτερο σημείο έξαρσης της ηχογράφησης αυτής.

Απόσπασμα 11



Από το τμήμα 69 λοιπόν μέχρι και το 76, περνάμε στον μεγαλύτερο σχηματισμό τμημάτων που συναντούμε στο κομμάτι. Ο σχηματισμός αυτός αποτελείται από μια σειρά οκτώ τμημάτων που ακολουθούν την τεχνική της μίμησης του αγγείου, και είναι επίσης και ο μεγαλύτερος σε τονική έκταση σχηματισμός του αυτοσχεδιασμού αυτού. Τα τμήματα αυτά επίσης κινούνται τονικά πολύ υψηλότερα από αυτά που χρησιμοποιήθηκαν, μέχρι τώρα, στον αυτοσχεδιασμό. Η έκτασή του βέβαια δεν ξεπερνάει τις πέντε νότες (B4_F5), αλλά δεδομένης της μινιμαλιστικής λογικής που παρατηρούμε να ακολουθείται στον παρατακτικό τρόπο ανάπτυξης, δεν συναντούμε στον αυτοσχεδιασμό αυτό μεγαλύτερο σε έκταση συνδυασμό μουσικών τμήματα.

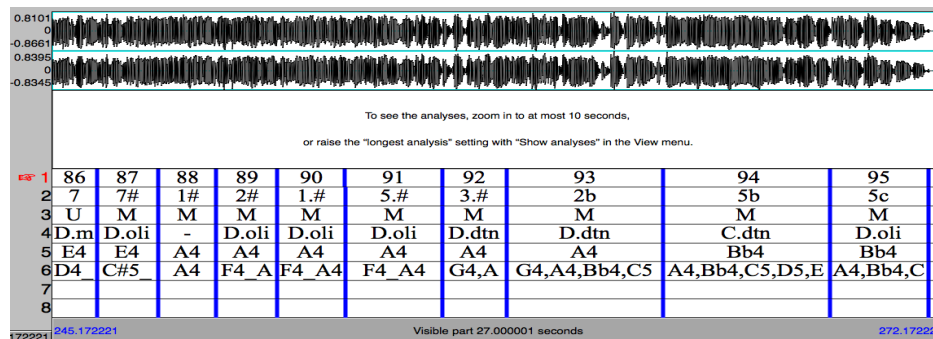
Απόσπασμα 12



Παρατηρώντας τώρα ταυτόχρονα τα αποσπάσματα 11 και 12, βλέπουμε πως ο ίδιος ακριβώς πολύπλοκος συνδυασμός τμημάτων που απεικονίζεται στο απόσπασμα 11, επαναλαμβάνεται αυτούσιος και στο απόσπασμα 12. Από το 77 έως και το τμήμα 84, τον επαναλαμβάνει για δεύτερη φορά, ακριβώς με την ίδια σειρά και χωρίς καμία απολύτως διαφορά στην εκτέλεση. Η ομοιότητα δε, μεταξύ των αποσπασμάτων 11 και 12, μπορεί να γίνει αντιληπτή ακόμη και οπτικά. Καταλαβαίνουμε λοιπόν πως οι συνδυασμοί τμημάτων που χρησιμοποιεί είναι πολύ καλά δουλεμένοι έτσι ώστε να μπορεί να τους επαναλαμβάνει αυτούσιους και με ακριβή σειρά όποτε αυτός το επιθυμεί.

Στα 238 δευτερόλεπτα, ακριβώς μετά από αυτή την κορύφωση, έχουμε έναν καταληκτικό σχηματισμό στο E4 με τα τμήματα 85-86. Το τμήμα με το κωδική ονομασία «7» είναι το μεγαλύτερο σε έκταση τμήμα του κομματιού, ακολουθεί μελωδική εξύφανση και πιο συγκεκριμένα είναι το δεύτερο μισό της μελωδίας του τραγουδιού «Κεχριμπάρ». Εδώ χρησιμοποιείται και πάλι μέρος ενός τραγουδιού ως γύρισμα, ώστε να επιστρέψει στην διπλοχορδία.

Απόσπασμα 13



Στην συνέχεια του κομματιού, χρησιμοποιώντας το τμήμα 87, ξαναγυρίζει μέχρι και το 92, στην βάση του και στις γνωστές γέφυρες που χρησιμοποιεί από την αρχή. Τα τρία τελευταία τμήματα του αυτοσχεδιασμού (93,94,95), εμφανίζονται για πρώτη και τελευταία φορά στο τέλος του κομματιού και είναι και τα τρία συνθέσεις διαφορετικών τμημάτων. Ο αυτοσχεδιασμός λοιπόν κλείνει με ένα ανακάτεμα γυρισμάτων που χρησιμοποίησε κατά την διάρκεια του κομματιού, σαν μία ανακεφαλαίωση των μελωδικών του εργαλείων.

3.4.1 Τα είδη των μουσικών τμημάτων

Όπως αναφέραμε και πριν την ανάλυση του Τικ, τα μουσικά τμήματα χωρίστηκαν σε τέσσερις κατηγορίες, σύμφωνα με τον ρόλο που έχουν μέσα στον αυτοσχεδιασμό και τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιούνται.

Έτσι, μιλώντας για τα «αυτόνομα τμήματα », μπορούμε να παρατηρήσουμε αρχικά πως ακολουθούν όλα την μοτιβική εξύφανση και αποδίδονται πάντα με τον διπλόχορδο τρόπο παιξίματος. Επίσης, λόγω του ότι είναι τα τμήματα που χρησιμοποιούνται ως βάση του κομματιού, είναι και σχεδόν όλα επάνω στην ίδια τονική βάση του κομματιού (Α) ή πιο σπάνια, στο Ε και το Βb όταν υπάρχει αλλαγή τονικής των κύριων τμημάτων. Ένα ακόμη κοινό χαρακτηριστικό των αυτόνομων τμημάτων είναι η μικρή τους έκταση, ότι είναι όλα σε τρόπο ολιγοτονικό ή ελλειπτικό. Αποδίδονται δηλαδή επάνω σε μια-δυο νότες.

Η δεύτερη κατηγορία μουσικών τμημάτων είναι οι «γέφυρες». Παρατηρούμε πως και σε αυτήν την κατηγορία, τα τμήματα ακολουθούν πάντα την μοτιβική εξύφανση και αποδίδονται επίσης με διπλοχορδία. Οι «γέφυρες» είναι όλες¹⁷ επάνω στο τονικό κέντρο της βάσης (Α), έχουν όμως μεγαλύτερη τονική έκταση από τα «αυτόνομα τμήματα ».

¹⁷ Εκτός από την γέφυρα 4.# που συνδέει τα δικά της διπλανά τμήματα που βρίσκονται στο τονικό κέντρο (Βb).

Η Τρίτη κατηγορία μουσικών τμημάτων είναι αυτή των «κύριων». Σε αυτή την κατηγορία έχουμε κυρίως μεμονωμένες φράσεις από τραγούδια που ακολουθούν την μελωδική εξύφανση, αλλά και μοτιβικής εξύφανσης που κατέχουν όμως σημαντικές θέσεις μέσα στον εν λόγω αυτοσχεδιασμό. Με λίγα λόγια, ο τρόπος που χρησιμοποιούνται είναι και αυτός που καθορίζει την κατηγοριοποίησή τους ως «κύρια». Σε αυτή την κατηγορία έχουμε τμήματα σε διαφορετικές τονικότητες και τρόπους. Επίσης μέσα στην ίδια κατηγορία παρατηρούμε και τον διπλόχορδο αλλά και τον μονόχορδο (Αγγείον) τρόπο απόδοσης της μελωδίας.

Στην τέταρτη και τελευταία κατηγορία μουσικών τμημάτων έχουμε τα «εισαγωγικά». Τα εισαγωγικά τμήματα είναι όλα με μοτιβική εξύφανση, παρατηρούμε όμως μεγάλη ποικιλία, τόσο στις τονικές και τους τρόπους όσο και στον τρόπο χρήσης του δοξαριού. Αυτό συμβαίνει λόγω του ότι, το κάθε ένα από τα τμήματα αυτά έχει απόλυτη σχέση με το τμήμα το οποίο εισάγει.

3.4.2 Η μακροδομή του αυτοσχεδιασμού

Πέρα από τις τέσσερις κατηγορίες και τα χαρακτηριστικά των τμημάτων, στα οποία αναφερθήκαμε στις προηγούμενες σελίδες, ιδιαίτερο ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει μια πιο μακροσκοπική ανάλυση του αυτοσχεδιασμού. Περνώντας λοιπόν από την μικροδομή των τμημάτων, στην συνολικότερη ροή τους μέσα στην ηχογράφιση, γίνεται εφικτός ο διαχωρισμός του κομματιού σε περιόδους- σημεία, τα οποία φαίνεται πως έχουν κάποιον ιδιαίτερο ρόλο κάθε φορά στην ροή του αυτοσχεδιασμού. Τα σημεία αυτά, χαρακτηρίζονται μέσα στην ανάλυση, ως σημεία έξαρσης, πύκνωσης και αραίωσης,

Ανάμεσα στα σημεία έξαρσης, τα οποία παρατηρούμε σε τμήματα όπως τα 2a, 3a, ..4, 5a, 5b ..6, και 6c, παρατηρούμε την ύπαρξη κοινών χαρακτηριστικών όπως: η μετατόπιση τονικής με ανοδική πορεία, οι στάσεις, στο νέο τονικό κέντρο και ο τονισμός της μελωδίας με πιο έντονα δοξάρια. Με αυτές τις αλλαγές κάποια τμήματα αποκτούν μια ξεχωριστή θέση ανάμεσα στα υπόλοιπα και γίνονται τα σημεία εκτόνωσης της έντασης του χορού.

Ακόμη μερικά σημεία που έγιναν ορατά μέσα από την ανάλυση του μουσικού παραδείγματος, ήταν αυτά της «πύκνωσης» και της «αραίωσης» όπως τα ονομάσαμε. Με αυτή την επαναλαμβανόμενη κίνηση, όπως προείπαμε και στην ανάλυση, ο μουσικός κρατάει τους ακροατές- χορευτές σε εγρήγορση και ταυτόχρονα τους τραβάει την προσοχή. Δίνει δηλαδή συνεχώς ένα νέο ενδιαφέρον στην ροή του αυτοσχεδιασμού.

Στα σημεία πύκνωσης λοιπόν, που τα βλέπουμε να δημιουργούνται από κύρια τμήματα και γέφυρες, έχουμε μεγαλύτερη τονική έκταση των τμημάτων και περισσότερη μελωδική πλοκή σε αυτά. Επίσης, ένα χαρακτηριστικό αυτών των σημείων είναι ότι συναντούμε πολλές φορές το ίδιο τμήμα να επαναλαμβάνεται στη σειρά όπως στα 30,31,32 και 34,35,36. Με αυτόν τον τρόπο ο λυράρης «πυκνώνει» την μελωδική του φόρμα. Αυτά τα σημεία προηγούνται και έπονται πάντα των σημείων «αραίωσης» και δημιουργούν μαζί με αυτά την ροή του αυτοσχεδιασμού.

Τα σημεία «αραίωσης» δημιουργούνται κυρίως από αυτόνομα τμήματα που πολλές φορές συνδυάζονται και με κάποιες γέφυρες. Έχουμε δηλαδή ένα μείγμα αυτόνομων τμημάτων και γεφυρών που έπεται και προηγείται πάντα των σημείων «πύκνωσης». Αυτά τα σημεία χρησιμοποιούνται ως «εκπνοή» μέσα στον αυτοσχεδιασμό. Δημιουργούνται πάντοτε από τμήματα που έχουν την μικρότερη έκταση και την μικρότερη μελωδική πλοκή όπως π.χ στα 87,88,89,90,91,92. Αυτά τα σημεία, αποτελούνται επίσης πάντα από τμήματα που κινούνται τονικά στην βάση. Επαναφέρουν δηλαδή τον αυτοσχεδιασμό σε αυτήν μετά από κάθε μελωδικό σενάριο που δημιουργούν τα σημεία «πύκνωσης».

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ: Μετά την ανάλυση

4.1 Συμπεράσματα

Μετά από την ανάλυση του μουσικού παραδείγματος αρχίζει αυτόματα η διαδικασία της παρατήρησης, η φόρμα γίνεται ευκολότερα αντιληπτή όπως και η διαδικασία δημιουργίας της. Με λίγα λόγια, από την στιγμή που τα τμήματα είναι πλέον χωρισμένα και τους έχουμε δώσει την κωδική τους ονομασία, αρχίζει και φανερώνεται η δομή της μουσικής εκτέλεσης. Αυτή η δυνατότητα τώρα μας ανοίγει την πόρτα για να μελετήσουμε περαιτέρω την δομή της μουσικής αυτής παράδοσης και για να έρθουμε πιο κοντά στο να καταλάβουμε, την λογική και το ήθος που γέννησε την εν λόγω μουσική παράδοση. Μαζί με τα πρώτα στοιχεία που άρχισαν να γίνονται ορατά από την ανάλυση της ηχογράφησης, άρχισε να φανερώνεται και ένα ολόκληρο δίκτυο νοημάτων και πληροφοριών, που στο σημείο συνάντησής τους βρίσκεται η εν λόγω μουσική επιτέλεση.

- Ένα από τα πρώτα συμπεράσματα που γίναν φανερά από την αρχή της μελέτης αυτής είναι πως η παρατακτική τεχνοτροπία δεν δημιουργήθηκε για να εξυπηρετεί τις ανάγκες ενός ακροατηρίου, αλλά για να εξυπηρετεί αποκλειστικά και μόνο τον χορό και το γλέντι. Μέσα από την προσωπική μου εμπειρία αλλά και μέσα από τις κουβέντες μου με τους συνομιλητές μου, έχω παρατηρήσει πως δεν μπορούμε να παρακολουθήσουμε ένα παρατακτικό κομμάτι λόγω της πληθώρας των «πληροφοριών» του και λόγω της συνεχόμενης εναλλαγής των τμημάτων του. Έχω παρατηρήσει επίσης πως, μετά από την ακρόαση ενός τέτοιου κομματιού, ελάχιστα από τα μελωδικά του στοιχεία μπορούμε να συγκρατήσουμε στην μνήμη μας, πόσο μάλλον όταν το ακούμε ζωντανά και για μια μόνο φορά. Όπως προείπαμε λοιπόν, με την συνεχόμενη ροή-εναλλαγή των τμημάτων στην παρατακτική τεχνοτροπία, έχουμε και δυσκολία στην αποτύπωσής της. Αυτός είναι και ο λόγος ύπαρξης μιας τέτοιας ανάλυσης, το να γίνει δυνατή η προσέγγιση ενός μουσικού γεγονότος το οποίο από απόσταση μοιάζει αδύνατο να κατανοηθεί.

- Ένα ακόμα από τα συμπεράσματα που βγαίνουν από την μελέτη αυτή, είναι πως η παρατακτικότητα περιγράφει κυρίως μουσικές δομές οι οποίες προκύπτουν μέσα από επιτελέσεις συμμετοχικού χαρακτήρα. Στην περίπτωση της ποντιακής μουσικής, για την

οποία γίνεται λόγος, θα μπορούσαμε να πούμε πως ο παρατακτικός τρόπος ανάπτυξης είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με τέτοιου είδους επιτελέσεις.

- Πολλές ομοιότητες διακρίνουμε επίσης ανάμεσα σε διάφορες μουσικές παραδόσεις, ανεξαρτήτως συνόρων, που μπορούν να εξηγηθούν σε μεγάλο βαθμό με την θεωρία της παρατακτικής λογικής. Ουσιαστικά σε ένα ευρύτερο, ανθρωπολογικό πλαίσιο, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι όλο αυτό είναι απλά το αποτέλεσμα της κοινής ανάγκης των ανθρώπων για συμμετοχή στην μουσική επιτέλεση. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και ο Bruno Nettl: *«Αν η σύνθεση ερευνηθεί περισσότερο, τελικά, θα μπορέσουμε να κατανοήσουμε καλύτερα την γένεση των πρωτόγονων μουσικών υφών και τις ψυχολογικές διαδικασίες της σύνθεσης που είναι κοινές σε όλους τους πολιτισμούς»*. (Nettl, 1956, σελ 32).

Μπορούμε λοιπόν να μεταφράσουμε όλες αυτές τις ομοιότητες μεταξύ μουσικών πολιτισμών ανα την υφήλιο, χωρίς όμως να θεωρούμε, ότι λίγο πολύ, όλες οι συμμετοχικές μουσικές είναι και ίδιες. Υπάρχουν τεράστιες διαφορές, τόσο στη μουσική επιτέλεση όσο και στο κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο γεννήθηκε η κάθε μουσική επιτέλεση. Η συμμετοχικότητα επίσης, μπορεί να διαφέρει κατά πολύ ανάμεσα σε δύο διαφορετικές περιπτώσεις, όπως και οι κοινωνικοί λόγοι που την δημιουργούν.

- Η μεγάλη καινοτομία του Γ. Πετρίδη, όσο αφορά τον παρατακτικό τρόπο, βρίσκεται στο ότι κατάφερε να δώσει μία πολύ πιο συγκροτημένη δομή στην χορευτική μουσική, ώστε να έχει παραστατική υπόσταση, χωρίς να χαθεί ο συμμετοχικός χαρακτήρας της επιτέλεσης. Θα μπορούσαμε απλούστερα να πούμε πως ο Γ. Πετρίδης, δημιούργησε μία σύνδεση ανάμεσα στον παραστατικό και τον συμμετοχικό τρόπο επιτέλεσης, δίνοντας δομή ακόμη και σε έναν τρόπο ανάπτυξης των μελωδιών, που είναι καθαρά συμμετοχικός. Σε αντίθεση με αυτό, η παραστατικότητα¹⁸ που έχει πάρει ο σημερινός τρόπος γλεντιού ίσως και να μην αφήνει πολλά περιθώρια για τεχνικές που προκαλούν την συμμετοχικότητα, αλλά και την χρειάζονται ώστε να μπορέσουν να λειτουργήσουν.

¹⁸ Η χρήση των όρων «παραστατικότητα» και «συμμετοχικότητα», παραπέμπουν εννοιολογικά στα μοντέλα του Turino Thomas. 2007. “2. Participatory and Presentational Performance” and “4. Habits of the Self, Identity, and Culture.” In *Music and Dance as Social Life: The Politics of Participation*, 22–62 and 89–115. Urbana-Champaign

- Ένα ακόμη θέμα συζήτησης που προκύπτει μέσα από την εν λόγω μελέτη είναι ο χαρακτήρας της εκάστοτε επιτέλεσης και το κατά πόσο αυτός ο χαρακτήρας υποστηρίζεται από τον μουσικό. Βλέπουμε στο παράδειγμά μας πως ο Γ. Πετρίδης, αν και ήταν αποδεδειγμένα μεγάλος δεξιότηχης, φαίνεται στην ηχογράφησή μας πως δεν είναι σκοπός του να δείξει την δεξιότηχία του. Τουλάχιστον όχι έτσι όπως συνηθίζουμε να εννοούμε την δεξιότηχία σήμερα.

- Μέσα από τις συνεντεύξεις, τις κουβέντες και συνολικότερα την έρευνά μου απάνω στο θέμα του παρατακτικού τρόπου ανάπτυξης των μελωδιών, προέκυψε επίσης το συμπέρασμα πως η παράδοση αυτή επιβίωνε μέσω ενός μη λεκτικού κώδικα επικοινωνίας. Η έκλειψη αυτού του κώδικα στο σήμερα είναι πιστεύω και ο λόγος που δυσκολεύει την χρήση της τεχνικής αυτής, που αποτελεί βασικό στοιχείο αυτής της μουσικής παράδοσης. Στις μέρες μας, ενώ υπάρχουν και οι μουσικές γνώσεις και η μουσική δεξιότηχία, γίνεται πολύ έντονη η έλλειψη των βιωμάτων που χρειάζεται ένας παραδοσιακός μουσικός. Η συνολικότερη δηλαδή επαφή με όλο και μεγαλύτερο κομμάτι της γνώσης όλου του πλαισίου που περιβάλλει μια μουσική παράδοση και όχι μόνο με την εκτέλεση των μουσικών κομματιών.

Το ενθαρρυντικό στην υπόθεση αυτή είναι πως υπάρχουν πάμπολλες ηχογραφήσεις παλαιότερων μουσικών που με την σωστή μελέτη, συνδυασμένη με την πείρα και την γνώση των εν ζωή φορέων της μουσικής μας παράδοσης, μπορούν να φωτίσουν ένα πολύ μεγαλύτερο κομμάτι της γνώσης. Η ανάλυση του υλικού μας θα πρέπει να είναι πολύπλευρη, (μουσικολογική, ανθρωπολογική, κοινωνιολογική) και σε μεγαλύτερο βάθος, ώστε να κατανοηθεί συνολικότερα το ήθος που την έθετε σε λειτουργία καθώς και οι άτυποι νόμοι που ίσχυαν ανάμεσα στους παλαιότερους φορείς της.

Κάθε φορά που ακούμε εκτελέσεις των λυράρηδων της πρώτης γενιάς, παρατηρούμε πως όλοι τους, δίνουν στα κομμάτια έναν αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα και ταυτόχρονα όμως τους προσδίδουν κι ένα πολύ προσωπικό ύφος. Χωρίζαν τις μελωδίες σε επιμέρους μελωδικά τμήματα και σε παραλλαγές των τμημάτων αυτών και με αυτό το υλικό ο καθένας δομούσε το μελωδικό του σενάριο σύμφωνα τα ακούσματά του και σύμφωνα πάντα με το προσωπικό του γούστο. Με αυτά τα δεδομένα τμήματα που κατείχε ο καθένας, αυτοσχεδίαζε και δομούσε την μελωδία του διαφορετικά σε κάθε στροφή. Παρατηρούμε πάντα μια αυτοσχεδιαστική διάθεση, που είχε να κάνει τόσο με την σειρά των τμημάτων, όσο και με τις παραλλαγές τους. Έτσι βλέπουμε κάθε

φορά τα κομμάτια να έχουν μια ζωτικότητα και μια ζωνηράδα που επαναλαμβάνεται κάθε φορά και με διαφορετικό πρόσωπο. Αυτό φαίνεται να προέκυψε από την ανάγκη να πλουτίσει ακουστικά, ένα μελωδικό σώμα που η βάση του αποτελείται από πολύ λίγα και συγκεκριμένα μουσικά τμήματα. Με τον τρόπο αυτό, το κάθε κομμάτι φαίνεται να χτίζεται και να ορίζεται μουσικά κάθε φορά από την αρχή. Έτσι, σε κάθε εκτέλεση έχουμε και έναν καινούριο προσδιορισμό του κομματιού.

4.2 Το δίκτυο της μουσικής επιτέλεσης

Θεωρούμε λοιπόν την ηχογράφηση αυτή ως τον κόμβο ενός δικτύου το οποίο έχει μια δυναμική στον τόπο και στον χρόνο. Από την μία γιατί, ένα μεγάλο κομμάτι της δυναμικής του αυτής δημιουργήθηκε στον Πόντο και από την άλλη, γιατί επίσης ένα κομμάτι της συνεχίστηκε και στην Ελλάδα. Σε αυτό τον κόμβο μπορούμε να παρατηρήσουμε τα χαρακτηριστικά τα οποία συναντώνται, δημιουργώντας το εν λόγω μουσικό γεγονός. Ένας από αυτούς τους κλάδους λοιπόν, και σίγουρα από τους πιο σημαντικούς, είναι η παράδοση και η τέχνη της παρατακτικής τεχνοτροπίας στον τρόπο ανάπτυξης της μελωδίας, η οποία επιβιώνει εδώ μέσω του Γώγου και των ακουσμάτων που αυτός είχε από παλαιότερους λυράρηδες.

Ένας ακόμη σημαντικός κλάδος του δικτύου αυτού, κατά την άποψή μου, είναι και η μεγάλη δεξιοτεχνική ικανότητα του Γώγου, που στο συγκεκριμένο παράδειγμα, δεν μας παρουσιάζει απλά την μουσική αυτή τέχνη του παρελθόντος, αλλά την απογειώνει με τρόπο μοναδικό. Εύκολα γίνεται αντιληπτό επίσης ότι, πέρα από την γνώση αυτής της παράδοσης και την μεγάλη δεξιοτεχνία του ως λυράρης, ο Γώγος, είχε δουλέψει για χρόνια επάνω στην τεχνική αυτή και ήταν σε θέση να συνθέτει «επί σκηνής» περίπλοκες φόρμες και σειρές μουσικών τμημάτων με μεγάλη ευκολία.

Παρατηρώντας περαιτέρω το μουσικό αυτό παράδειγμα, διακρίνουμε επίσης, ως στοιχείο της ηχητικής μουσικής του ταυτότητας, την τεταμένη, σχεδόν μόνιμη διπλοχορδία, που αποτελεί βασικό στοιχείο της μουσικής παράδοσης από την οποία προέρχεται ο εν λόγω αυτοσχεδιασμός¹⁹. Επίσης σε ορισμένα σημεία του μουσικού μας παραδείγματος, παρατηρούμε την τεχνική της μίμησης του αγγείου (άσκαυλος) από

¹⁹ Η χρήση του όρου «αυτοσχεδιασμός» επιλέχθηκε παρ' όλες τις διαφορές της παρατακτικής τεχνοτροπίας από την σημερινή χρήση του όρου. Θα μπορούσαμε όμως να πούμε ότι, στην παρατακτική τεχνοτροπία ο μουσικός αυτοσχεδιάζει χρησιμοποιώντας ολόκληρα μοτίβα αντί για μεμονωμένες νότες που συναντούμε συνήθως στους αυτοσχεδιασμούς σήμερα.

την λύρα, κυρίως σε σημεία έξαρσης του αυτοσχεδιασμού και ως στολίδι που δίνει μία άλλη, ακόμη πιο χορευτική διάθεση στο κομμάτι.

Ακόμη ένα πολύ σημαντικό χαρακτηριστικό του μουσικού αυτού παραδείγματος, είναι ότι δεν παρατηρούνται εξωποντιακά στοιχεία παρόλο που ο Γώγος χρησιμοποιούσε πολλές φορές στολίδια που δεν συνηθίζονταν στην μουσική παράδοση του Πόντου, επηρεασμένος από το μπουζούκι που επίσης έπαιζε. Είναι λογικό λοιπόν να υποθέσουμε ότι και σε αυτή την περίπτωση το παίξιμο του Γώγου θα έχει επηρεαστεί από το μπουζούκι. Εντούτοις όμως βλέπουμε πως εκεί που περιμένουμε να έχει εισάγει στοιχεία εξωγενή, αυτός κάνει το αντίθετο. Από την μία πλευρά λοιπόν ο Γώγος είναι αυτός που χρησιμοποίησε νέα υλικά, δανεισμένα από την δισκογραφία του πανελλήνιου ρεπερτορίου, (παραστατικότητα, δομή, φόρμα) και από την άλλη τον βλέπουμε να θέτει όλα αυτά τα εργαλεία στην υπηρεσία της παρατακτικής τεχνοτροπίας. Με τον τρόπο αυτό της δίνει μια άλλη διάσταση και μια δραματικότητα η οποία διακρίνεται ακόμη στα λεγόμενα και τον θαυμασμό των ομότεχμών του.

Ο Γ. Πετρίδης κάλυπτε παικτικά ένα πολύ μεγάλο μουσικό φάσμα. Από τον καθαρά παρατακτικό τρόπο και τις παραδοσιακές φόρμες, μέχρι δεξιοτεχνικά τσιφτετέλια, ζεμπεκιές και παραδοσιακά τραγούδια διαφόρων περιοχών. Παρατηρούμε λοιπόν σήμερα, σε πρώτο επίπεδο, να έχει κυριαρχήσει η εικόνα του «εκσυγχρονιστή» Γώγου, λόγω του ότι ήταν αυτός που έπαιξε πρώτος σε τέτοιο επίπεδο, μη ποντιακό ρεπερτόριο και αυτός που δούλεψε έτσι την δομή των κομματιών και τους ρυθμικούς αυτοσχεδιασμούς. Από την άλλη όμως μπορεί να γίνει εύκολα αντιληπτό, ότι ήταν ταυτόχρονα και πολύ καλός γνώστης αυτής της μουσικής παράδοσης. Μεταχειριζόταν τις φόρμες και τα μουσικά της τμήματα με τεράστια ευκολία και είχε το μεγαλύτερο ρεπερτόριο από όλους τους μέχρι τότε λυράρηδες. Έτσι η λανθασμένη αυτή, κατά την γνώμη μου, άποψη επικράτησε λόγω της μονόπλευρης προσέγγισής του Γ. Πετρίδη από ένα μεγάλο μέρος του κοινού και των μετέπειτα από αυτόν μουσικών. Ίσως γιατί, από την μία, αυτό το άκουσμα ήταν πιο εύπεπτο και μπορούσαν να το αντιληφθούν ευκολότερα και από την άλλη γιατί η δεξιοτεχνία πάντα εντυπωσιάζει και τραβάει την προσοχή. Αυτό όμως δεν σημαίνει πως ο Γ. Πετρίδης ήταν μόνο αυτό.

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό που παρατηρούμε εδώ είναι ότι, σε αντίθεση με την τυποποίηση η οποία απορρέει σήμερα από τον «τετραγωνισμό» των ρυθμών, λόγω της επιρροής της Δυτικής μουσικής και την ψευδαίσθηση ότι ο ρυθμός αποτελείται από

ισόχρονα χτυπήματα, βλέπουμε τον Γ. Πετρίδη να είναι φορέας μιας πιο δυναμικής σχέσης της μουσικής με τον ρυθμό ακολουθώντας τον παλμό και όχι αναγκαστικά τον μετρονόμο.

Κοινό τόπο ανάμεσα στους συνομιλητές μου αποτέλεσε και η γνώμη, πως ο Γ. Πετρίδης γνώριζε πολύ καλά το πού τοποθετούσε το κάθε γύρισμα και πως η επιλογή αυτή δεν γινόταν τυχαία. Έχουμε λοιπόν εδώ την παρατακτική μορφή μελωδικής ανάπτυξης, χωρίς εξωγενή στολίδια και από την στιγμή που μιλάμε για έναν μουσικό ο οποίος κατείχε και τα στολίδια και τις τεχνικές αυτές, καταλαβαίνουμε πως γνώριζε που να παίζει τι και για ποιο σκοπό. Εύκολα λοιπόν, ένας ερευνητής που έχει ακούσει τον Γώγο να παίζει πάρα πολλές παραλλαγές ενός μουσικού τμήματος, μπορεί να καταλάβει πως το να παίζει εδώ το κάθε τμήμα, ίδιο σε όλο το κομμάτι είναι από επιλογή.

Στο σημείο αυτό λοιπόν τίθεται επί τάπητος το «τι αρμόζει και τι όχι» στην κάθε μουσική επιτέλεση που έχει κάθε φορά και συγκεκριμένο ύφος και συγκεκριμένη δυναμική την οποία ο λυράρης πρέπει να υπηρετήσει. Σε αυτές τις μουσικές παραδόσεις ο μουσικός δεν δουλεύει απλά για να εντυπωσιάσει αλλά δουλεύει κυρίως για να δημιουργήσει και να υπηρετήσει την δυναμική του γλεντιού. Εδώ βλέπουμε και την αντίθεση ανάμεσα στον δεξιοτέχνη που προσπαθεί να πουλήσει την δεξιοτεχνία του ως κάτι αυτόνομο και αυτοτελές, με τον γλεντιστή. Ο δεύτερος είναι ο διαχειριστής του γλεντιού που θέτει όλα του τα εργαλεία στην υπηρεσία του χορού και σκοπός του είναι να λειτουργήσει ως συντονιστής- υπηρέτης της συλλογικής έκστασης.

Ένα ακόμη στοιχείο που γίνεται εύκολα αντιληπτό στην περίπτωση , είναι η χρήση «όλου του μπερντέ», όπως συνηθίζεται να λέμε, από τον λυράρη χωρίς να βγαίνει όμως ποτέ από την παρατακτική τεχνοτροπία δόμησης του αυτοσχεδιασμού του. Διακρίνουμε λοιπόν το αποτέλεσμα της συνένωσης, τεχνικής, γνώσης της παράδοσης και πολύχρονης εμπειρίας του μουσικού επάνω στην λογική της παράταξης. Από την μία λοιπόν ο Γώγος κουβαλάει μία παράδοση χρόνων και από την άλλη είναι αυτός που της δίνει μια περαιτέρω αρχιτεκτονική δομή. Δεν είναι τυχαίο λοιπόν, το ότι μέσα σε ένα κλίμα δέους και θαυμασμού προς το πρόσωπό του, ο Γώγος αποκαλείται ο «Πατριάρχης της λύρας».

Η μουσική του Γ. Πετρίδη βρίσκεται μεταξύ του συμμετοχικού και του παραστατικού. Του παραστατικού με την έννοια της ολοκληρωμένης αρχιτεκτονικά

φόρμας και του συμμετοχικού- καθαρά παρατακτικού τρόπου ανάπτυξης που συναντούμε στην προ-Γώγου εποχή. Η δομή στην μουσική του Γ. Πετρίδη έχει αδιαμφισβήτητα μία παραπάνω αρχιτεκτονικότητα, από όλους τους προηγούμενους από αυτόν λυράρηδες, χωρίς όμως το αποτέλεσμα να παραπέμπει σε παραστατικότητα. Καταφέρνει δηλαδή από την μία να έχει αυτή την αρχιτεκτονικότητα και ταυτοχρόνως να αυξάνει τα επίπεδα συμμετοχικότητας και εκστατικότητας της μουσικής του. Μπορούμε λοιπόν να πούμε πως ο Γ. Πετρίδης ήταν η γέφυρα ανάμεσα στον καθαρά παραστατικό και δομημένο τρόπο και στον συμμετοχικό. Η σπουδαιότητά του έγκειται ακριβώς στο ότι κατάφερε να δώσει δομή, χωρίς όμως να καταλύει τον συμμετοχικό χαρακτήρα της μουσικής του, αντιθέτως τον ενισχύει προσθέτοντας μουσική ευφυΐα. Παρατηρούμε επίσης πως ακόμη και οι γνώσεις του επάνω στους μουσικούς τρόπους, έχουν προσαρμοστεί έτσι ώστε το κομμάτι να μην χάνει τον συμμετοχικό χαρακτήρα και την παρατακτική δομή του.

Επίλογος

Στην παρούσα εργασία εξετάστηκε ο παρατακτικός τρόπος ανάπτυξης των μελωδιών στην ποντιακή μουσική παράδοση. Παράλληλα, η εντύπωση που αποκόμισα αναλύοντας, συζητώντας και δοκιμάζοντας ως μουσικός να βαδίσω το μονοπάτι της παρατακτικής τεχνοτροπίας, είναι πως αυτός ο τρόπος ανάπτυξης των μελωδιών, ασκεί μεγάλη επιρροή στην όλη επιτελεστική λειτουργία του γλεντιού. Οι βασικότεροι πυλώνες της έρευνάς μου ήταν, το γενικότερο πολιτισμικό περιβάλλον μέσα στο οποίο λειτουργούσε η εν λόγω παράδοση, η σχέση της με έναν πιο συμμετοχικό χαρακτήρα του γλεντιού καθώς και η διεξοδική μουσικολογική μελέτη μιας περίπτωσης.

Όσο αφορά το γενικότερο πολιτισμικό ιστορικό πλαίσιο, έγινε μια σύντομη ιστορική αναδρομή που βοηθά στην ευκολότερη και πιο ολοκληρωμένη αντίληψη των κοινωνικών μετασχηματισμών που έλαβαν χώρα σε σχέση με την εθνοτοπική ομάδα των Ποντίων. Στην συνέχεια περιγράφηκε η σχέση της πρώτης γενιάς με την μουσική, τα όργανα, την επιτελεστική διαδικασία του γλεντιού και το πως αυτό λειτουργούσε μέσα στην κοινότητα. Έπειτα δόθηκε μια συνοπτική εικόνα της κατάστασης που επικρατεί σήμερα στην ποντιακή μουσική σκηνή. Η σχέση των μουσικών με την εν λόγω παράδοση, η επιρροές από την δισκογραφία, καθώς και η επιρροή του σημερινού τρόπου διασκέδασης των νυχτερινών κέντρων.

Στο δεύτερο κεφάλαιο έγινε μια παρουσίαση αυτού που ονομάζουμε παρατακτική τεχνοτροπία, στην σχέση που έχει αυτός ο τρόπος ανάπτυξης των μελωδιών με την συμμετοχικότητα καθώς και στην σχέση των ανθρώπων με την μουσική σε κοινωνίες των προηγούμενων αιώνων. Στην συνέχεια επικεντρωθήκαμε στο παράδειγμά μας και στον χορό Τικ, που αποτελεί ίσως τον πιο διαδεδομένο χορό των Ποντίων καθώς και στην επιμέρους παρουσίαση της εν λόγω ηχογράφησης. Στο τέλος του κεφαλαίου έγινε αναφορά στα βιογραφικά στοιχεία του Γ. Πετρίδη, που εκτός απ' το ότι είναι ο δημιουργός του μουσικού παραδείγματος που διάλεξα να αναλύσω, είναι και από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της εν λόγω παράδοσης.

Τέλος στο τρίτο κεφάλαιο, έγινε η ανάλυση του μουσικού παραδείγματος, αναδείχτηκε ο τρόπος που αυτή η λογική αναπτύσσεται προτείνοντας ταυτόχρονα έναν τρόπο ανάλυσης, προσαρμοσμένο στις ιδιαιτερότητες αυτής της μουσικής παράδοσης, που βοηθά στην εύκολη κατανόησή της. Στην συνέχεια έχουμε κάποια συμπεράσματα τα οποία βγήκαν μέσα από την ανάλυση του μουσικού παραδείγματος, καθώς και

κάποια ερωτήματα και προβληματισμούς που γεννήθηκαν από την τριβή με την εν λόγω λογική. Μετά από την ανάλυση και τα συμπεράσματα ακολουθεί πίνακας με τις παρτιτούρες των μοτίβων που εμφανίζονται στο μουσικό μας παράδειγμα, ως περαιτέρω βοήθημα στην μελέτη του παραδείγματός μας.

Κλείνοντας θα ήθελα να τονίσω πως στο πλαίσιο που εκπονήθηκε αυτή η εργασία δεν ήταν δυνατή η εξέταση όλων των παραπάνω ζητημάτων σε μεγαλύτερο βάθος. Η εικόνα όμως αυτή μπορεί να αποτελέσει το ερέθισμα για περαιτέρω μελέτη και έρευνα επί του θέματος. Βεβαίως θεωρώ πολύ σημαντική την αρχή της μελέτης αυτού του τρόπου ανάπτυξης και την παράθεση κάποιων πρωτογενών πληροφοριών, αφού όπως είδαμε, η παρατακτική τεχνοτροπία στην μουσική παράδοση του Πόντου είναι ένα θέμα που η επιστημονική έρευνα δεν είχε ακόμη αγγίξει. Από πλευράς μου πιστεύω πως μόλις άνοιξα μία μεγάλη πόρτα, η οποία μου έχει δείξει ήδη τα πρώτα βήματα για τις επόμενες μελέτες μου. Ελπίζω αυτή η εργασία να αποτελέσει την αρχή της μελέτης όλου αυτού του μουσικού πλούτου και να είναι ένα πρώτο βοήθημα για οποιονδήποτε ερευνητή θα θελήσει στο μέλλον να ασχοληθεί με την μελέτη αυτής της μουσικής παράδοσης.

Παρτιτούρες

Εισαγωγικά τμήματα

Τμήμα ..1



Τμήμα ..2



Τμήμα ..3



Τμήμα ..4



Τμήμα ..6



Αυτόνομα τμήματα

Τμήμα 1#



Τμήμα 2#



Τμήμα 3#



Τμήμα 4#



Τμήμα 5#



Τμήμα 6#



Τμήμα 7#



Γέφυρες

Τμήμα 1.#



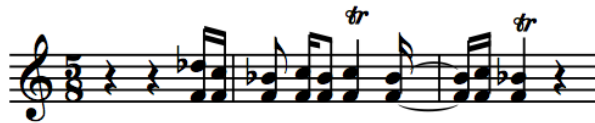
Τμήμα 2.#



Τμήμα 3.#



Τμήμα 4.#



Τμήμα 5.#



Κύρια τμήματα

Τμήμα 1α



Τμήμα 1b



Τμήμα 2a



Τμήμα 2b



Τμήμα 3a



Τμήμα 3b



Τμήμα 4a



Τμήμα 4b



Τμήμα 4c



Τμήμα 5a



Τμήμα 5b



Τμήμα 5c



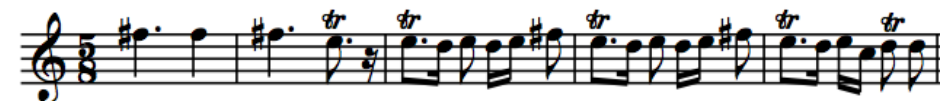
Τμήμα 6a



Τμήμα 6b



Τμήμα 6c



Τμήμα 6d



Τμήμα 6e



Τμήμα 7



Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση:

Αγτζίδης Βλάσης, *Έλληνες του Πόντου – Η γενοκτονία από τον τουρκικό εθνικισμό*, Ελληνικές Εκδόσεις Α.Ε., 2005

Ανωγειανάκης Φοίβος, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Εθνική τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1976.

Βεργέτη Μαρία, *Από τον Πόντο στην Ελλάδα*, Κυριακίδη Αφοί, Θεσσαλονίκη 1994.

Γαϊτανίδης Παύλος, *Η λαϊκή παράδοση στον Πόντο*, Χαμένες πατρίδες, Τα Νέα, Ο Πόντος των Ελλήνων, Αθήνα 2003.

Γαϊτανίδης Παύλος, *Η ποντιακή μουσική και η προοπτική της*, εφημερίδα «Εύξεινος Πόντος», τεύχος 55, σελ. 14, Θεσσαλονίκη Αύγουστος 2001.

Ευσταθιάδης Στάθης, *Τα τραγούδια του ποντιακού λαού*, Εκδοτικός οίκος αδελφών Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1992, (Γ' έκδοση)

Θεοδοσοπούλου Ειρήνη, *Μεθοδολογία μορφολογικής ανάλυσης και αναλυτικά δεδομένα σε κοντυλιές της Κρητικής δημοτικής μουσικής: τα 436 οργανικά και 33 φωνητικά «γυρίσματα»*, Κουλτούρα, Αθήνα 2005.

Καλιοτζίδης Μιχάλης, *Η λύρα του Πόντου: Οργανολογία- τεχνική- ρεπερτόριο*, Εκδόσεις τμήματος λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής Τ.Ε.Ι Ηπείρου & Fagotto books. Αθήνα 2008.

Λαμπσίδης Οδυσσέας, *Μελωδίαι δημοδών ασμάτων και χορών των Ελλήνων Ποντίων*, Επιτροπή Ποντιακών Μελετών, Αθήνα 1977.

Μαρμαρίδης Σεραφείμ, *Το αγγείον του Πόντου «Ζητήματα κατασκευής και τεχνικές παιζίματος»*, περιοδικό Άμαστρις, τεύχος 23, Θεσσαλονίκη 2011.

Περιστέρης Σπυρίδων, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια τ. Γ (μουσική εκλογή)*, Ακαδημία Αθηνών, Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας, αρ. 10, Αθήνα 1968.

Πιπερίδης Δημήτρης, *25 χρόνια χωρίς τον «Πατριάρχη»*, περιοδικό Άμαστρις, τεύχος 1, Θεσσαλονίκη 2009.

Σαμουηλίδης Χρήστος, *Το λαϊκό παραδοσιακό θέατρο του Πόντου*, Αφοι Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1991.

Σαρρής Χάρης, *Η γκάιντα στον Έβρο: μια οργανολογική εθνογραφία*. Διδακτορική διατριβή, Εθνικών και Καποδιστριακών Πανεπιστημίων Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2007.

Τσαντάνης Νικόλαος, *Η τσαμπούνα και ο τσαμπουνιέρης στην Πάρο και στη Σύρο*, Πτυχιακή εργασία, Τ.Ε.Ι Ηπείρου, Τμήμα λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής, Άρτα 2011.

Τσεκούρας Ιωάννης, *Ποντιακή μουσική επιτέλεση και Ποντιακή ταυτότητα: εισαγωγικές προσεγγίσεις και προβληματισμοί*, Εισήγηση, Ε.Λ.Θ. Μάιος 2012

Φωτιάδης Κώστας, *Η γενοκτονία των Ελλήνων του Πόντου*, Ίδρυμα της βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 2004.

Φωτιάδης Κώστας, *Πόντος δικαίωμα στην μνήμη*, Αντιδημαρχία Πολιτισμού-Νεολαίας Δήμου Θεσσαλονίκης, 2005.

Koglin Daniel, «Αυτοσχεδιασμός στην ελληνική παραδοσιακή μουσική: η σύμπραξη μουσικής και χορού στη Θράκη», *Πολυφωνία*, 3: 33-51, 2003.

Nettl Bruno, *Η μουσική στους πρωτόγονους πολιτισμούς*, Κάλβος, Αθήνα 1956.

Ξενόγλωσση:

Ahrens Ch. *Polyphony in touloum playing by the Pontic Greeks*, *Yearbook of the International Folk Music Council*, 5, 122-131, 1973.

Berliner Paul, *The Soul of Mbira: music and traditions of the Shona people of Zimbabwe*, Berkeley : University of California Press. California 1978.

Charles Keil and Steven Feld, *Music Grooves: Essays And Dialogues*, Fenestra 2005.

Charry Eric, *Mande Music*, Chicago: *University of Chicago Press*. Chicago 2000

Fischer M, *Ethnicity and the Post-Modern Arts of Memory «The Poetics and Politics of Ethnography»*, University of California 1986.

Kilpatrick David, *Function and style in Pontic dance music*, Αθήνα 1980.

Levy Mark, *The bagpipe in the Rhodope mountains of Bulgaria*, Διδακτορική διατριβή, University of California, 1985.

Sarris Haris, 2007, “*The influence of the tsabouna bagpipe on the lira and violin*”, *The Galpin Society Journal*, 60: 167-80, 116-17.

Sarris Haris – Kostakis, Michalis & Kolydas, Tassos (υπό έκδοση), “*Investigating instrumental repertoire following the technique of parataxis: A case study*” Στο: *Proceedings of the 5th Conference on Interdisciplinary Musicology (CIM09)*. Παρίσι, 26-29 Οκτωβρίου 2009.

Tsahourides Matthaios, *The Pontic lyra in contemporary Greece*, Διδακτορική διατριβή, Goldsmiths University of London 2007.

Turino Thomas, “2. *Participatory and Presentational Performance*” and “4. *Habits of the Self, Identity and Culture.*” In *Music and Dance as Social Life: The Politics of Participation*, 22–62 and 89–115. Urbana-Champaign, 2007.