

**Τ.Ε.Ι. ΗΠΕΙΡΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ**

**Η ΤΡΟΠΙΚΗ ΣΥΜΠΕΡΙΦΟΡΑ ΣΤΗ ΠΟΝΤΙΑΚΗ
ΜΟΥΣΙΚΗ
ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΩΝ ΤΡΙΩΝ ΛΥΡΑΡΗΔΩΝ
ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΠΟΝΤΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ**

Πτυχιακή εργασία
του ΧΡΗΣΤΟΥ ΚΑΛΙΟΝΤΖΙΔΗ
ΑΜΦ 1866

υπό την εποπτεία του
κ. ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΟΚΚΩΝΗ

Άρτα
Μάιος 2017

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	3
-----------------	----------

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	5
-----------------	----------

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ - ΘΕΣΗ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΠΟΝΤΙΑΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

1.1 Γώγος Πετρίδης	10
--------------------	----

1.2 Παναγιώτης Ασλανίδης	17
--------------------------	----

1.3 Μιχάλης Καλιοντζίδης	19
--------------------------	----

1.4 Ο ρόλος των τριών λυράρηδων	23
---------------------------------	----

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΤΡΟΠΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ - ΤΡΟΠΙΚΕΣ ΥΠΟΜΟΝΑΔΕΣ

2.1. Περίπτωση Λα Ουσάκ	25
-------------------------	----

2.2. Περίπτωση Μι Ουσάκ	33
-------------------------	----

2.3. Περίπτωση Λα Χιτζάζ	39
--------------------------	----

2.4. Περίπτωση Μι Χιτζάζ	46
--------------------------	----

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	53
---------------------	-----------

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	56
---------------------	-----------

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η μουσική παράδοση του Πόντου αποτελεί μία ζώσα λαϊκή παράδοση του ελλαδικού χώρου η οποία εξελίσσεται σε αυτόν από την περίοδο της εγκατάστασης των προσφύγων του Πόντου (1922 κι έπειτα). Είναι άξιο αναφοράς πως μετά από τόσα χρόνια συνεχίζει να αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινότητας των Ποντίων (και όχι μόνο), προσαρμοσμένη και εξελίξιμη ανάλογα με το τι επιτάσσει η εκάστοτε χρονική περίοδος, παρόλο που δεν εδρεύει πλέον στον τόπο γέννησής της (όπως για παράδειγμα η μουσική παράδοση της Κρήτης). Ο λόγος που επέλεξα να ασχοληθώ με την ποντιακή μουσική και την τροπική συμπεριφορά της πηγάζει από το γεγονός πως ενώ όπως αναφέρθηκε αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινότητας ενός ευρύτατου κοινωνικού συνόλου, οι επιστημονικές έρευνες που περιστρέφονται γύρω από αυτήν είναι ελάχιστες. Επιπρόσθετα, όντας φοιτητής του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, διαπίστωσα πως παρατηρούνται μεγάλα κενά όσον αφορά την τροπική ανάλυση της μουσικής παράδοσης του Πόντου γεγονός το οποίο μου κέντρισε το ενδιαφέρον με αποτέλεσμα να αποπειραθώ να εμβαθύνω στον τομέα αυτόν μέσω της πτυχιακής εργασίας.

Τα προβλήματα που συνάντησα κατά τη διάρκεια της έρευνας επικεντρώνονταν κυρίως στην προσπάθεια κωδικοποίησης των μουσικών τρόπων της ποντιακής μουσικής χρησιμοποιώντας ονομασίες από το σύστημα των μακάμ (και τους ανάλογους προσδιορισμούς, ουσάκ, χιτζάζ κ.λπ.) χωρίς ωστόσο να ταυτίζονται απόλυτα με τις αντίστοιχες κλίμακες-τρόπους, αλλά να αποτελούν απλώς μια εύστοχη παραπομπή για περαιτέρω διευκρινήσεις. Πιο απλά, η ουσιαστικότερη δυσκολία ήταν να επιτευχθεί με επιτυχία ο διαχωρισμός για παράδειγμα μεταξύ μακάμ ουσάκ και ποντιακού ουσάκ. Σε δεύτερο στάδιο μου ήταν αρκετά δύσκολο να διατυπώσω με επιστημονική χαράκτηρα ορισμένα στοιχεία τα οποία ήξερα πως να τα αποδώσω στην ποντιακή λύρα, μιας και ασχολούμαι με αυτήν, μου ήταν όμως περίπλοκο να τα αποκωδικοποιήσω. Τα στοιχεία αυτά αφορούν κατά κύριο λόγο την κίνηση των αυτοσχεδιαστικών μοτίβων και τη διαστηματική ιδιαιτερότητα ορισμένων βαθμίδων.

Στην προσπάθεια διεκπεραίωσης της παρακάτω έρευνας με βοήθησε πρωτίστως ο επιτηρητής μου κ. Γεώργιος Κοκκώνης ενώ θέλω επιπλέον να ευχαριστήσω το

Δημήτρη Πιπερίδη και τον Κωνσταντίνο Καρακασίδη για τη βοήθειά τους στον τομέα των βιογραφικών σημειωμάτων, τον κύριο Γρηγόρη Τσαλγατίδη κατασκευαστή ποντιακής λύρας για τη συνέντευξη που μου παραχώρησε στο εργαστήριό του, καθώς και τον καθηγητή του Τ.Ε.Ι. Θεσ/νίκης κ. Σάββα Μαυρίδη για την παροχή ορισμένων εκ των ηχογραφήσεων που χρησιμοποιήθηκαν ως ηχητικά παραδείγματα.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Τα βασικότερα ερωτήματα τα οποία διαπιστώθηκαν κατά την ενασχόλησή μου με την ποντιακή μουσική αφορούσαν ως επί το πλείστον την κίνηση ορισμένων βαθμίδων του κάθε τρόπου, την έκταση και την πορεία ανάπτυξης τόσο των βασικών μελωδιών όσο και των αυτοσχεδιασμών και την ιδιαίτερη συμπεριφορά του εναλλασσόμενου ισοκράτη ανάλογα με την κάθε περίπτωση. Ορισμένα από τα παραπάνω στοιχεία αποτελούν βασικούς κινητήριους μοχλούς και στην ανάλυση ενός μακάμ, ωστόσο είναι αξιοσημείωτο πως ενώ δανειζόμαστε ονομασίες και χαρακτηριστικά τρόπων του μακάμ για την ερμηνεία της ποντιακής μουσικής (ουσάκ, χιτζάζ, τετράχορδα, πεντάχορδα), στην πραγματικότητα οι τρόποι της διαφέρουν σε πολλά σημεία γεγονός, που στην πλειάδα των περιπτώσεων, μας οδηγεί αναπόφευκτα στην ερμηνεία τους ως ξεχωριστές τροπικές οντότητες.



Χάρτης του Πόντου

Η παρούσα έρευνα απαρτίζεται από τρία κεφάλαια: Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζονται τα βιογραφικά σημειώματα τριών αναγνωρισμένων λυράρηδων από το ευρύ ποντιακό κοινό και όχι μόνο, ηχογραφήσεις των οποίων χρησιμοποιήθηκαν για την ανάλυση των τρόπων της ποντιακής μουσικής. Ο λόγος γίνεται για τους Γώγο

Πετρίδη, Παναγιώτη Ασλανίδη και Μιχάλη Καλιοντζίδη. Στο δεύτερο κεφάλαιο πραγματοποιείται μία περαιτέρω παρουσίαση των λόγων για τους οποίους επιλέχθηκαν ως παράδειγμα οι συγκεκριμένοι οργανοπαίχτες στην έρευνα, το ρόλο και τη θέση τους στη σύγχρονη ποντιακή μουσική (αυτή δηλαδή του 20ού αιώνα μιας και η εγκατάσταση των προσφύγων πραγματοποιήθηκε από το 1922 και μετά), καθώς και το πως επηρέασαν με τις ενέργειες τους την εξελικτική διαδικασία της λαϊκής μουσικής παράδοσης που μελετάμε. Τέλος, στο τρίτο κεφάλαιο, παρουσιάζεται η ανάλυση των τεσσάρων μουσικών τρόπων που επιλέχθηκαν, οι οποίοι αποτελούν το 80% περίπου του ποντιακού ρεπερτορίου, μέσα από ηχητικά παραδείγματα και μουσικές καταγραφές. Στον κάθε τρόπο που αναλύεται παρουσιάζονται η έκταση της μελωδίας και η πορεία ανάπτυξης (seyir), ο διαστηματικός κόσμος, τα αυτοσχεδιαστικά μέρη καθώς και η συμπεριφορά του εναλλασσόμενου ισοκράτη.

Μεθοδολογικά εργαλεία της έρευνας

Το σύστημα των μακάμ αποτελεί ένα από τα πιο ολοκληρωμένα και αναλυτικά τροπικά συστήματα της μουσικής της ανατολής¹. Μέσω αυτού μπορεί να δοθεί ερμηνεία για την παραμικρή κίνηση μέσα σε μία μελωδία, για τη συνολική ανάπτυξή της, για τις ενδεχόμενες σχέσεις της με άλλους “συγγενικούς” τρόπους, και κατ’ επέκταση για κάθε στοιχείο της σύστασής της. Κάτι παρόμοιο συμβαίνει και με τους λαϊκούς δρόμους που χρησιμοποιούμε στον ελλαδικό χώρο με τη διαφορά πως οι μελωδίες συγκροτούνται διαστηματικά κατά τα πρότυπα του δυτικού συστήματος, χωρίς πολύπλοκες υφεσοδιέσεις, ενώ οι επιπλέον οι κινήσεις-πορείες δεν είναι ιδιαίτερα αυστηρές όπως στα μακάμ².

¹ Μουράτ Αύντεμπίρ, *Το Τούρκικο Μακάμ*, Fagotto Books, Μετάφραση-επιμέλεια έκδοσης Σοφία Κομποτιάτη, Αθήνα 2012

Βούλγαρης, Ευγένιος - Βανταράκης, Βασίλης: *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου, 1922-1940, Σμηρναίικα και Πειραιώτικα Ρεμπέτικα*, Fagotto books-ΤΛΠΜ, Αθήνα 2006

Μαυροειδής, Μάριος: *Μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο, ο Βυζαντινός Ήχος, το Αραβικό Μακάμ, το Τούρκικο Μακάμ*, Fagotto, Αθήνα 1999

² Μυστακίδης, Δημήτρης: *Η λαϊκή κιθάρα*, Εκδόσεις Πριγκηπέσσα, Θεσσαλονίκη 2013

Παγιάτης Χαράλαμπος: *Λαϊκοί δρόμοι*, Εκδόσεις Fagotto, Αθήνα, 1992

Ωστόσο ούτε το σύστημα των μακάμ, ούτε αυτό των λαϊκών δρόμων μπορεί να μας οδηγήσει από μόνο του στην ερμηνεία της ποντιακής μουσικής παράδοσης. Η γεωγραφική θέση του Πόντου είναι τέτοια που ήταν αναπόφευκτο να μην υπάρξουν επιρροές στην πολιτισμική του υπόσταση και κατ' επέκταση στη μουσική του παράδοση, τόσο από τους κατοίκους της γειτονικής Τουρκίας με τους οποίους οι Έλληνες του Πόντου συνυπήρχαν για πολλά χρόνια, όσο και από άλλους λαούς όπως οι Πέρσες και οι Άραβες από τους οποίους μάλιστα έχουν υπάρξει και δάνεια τα οποία διατηρούνται μέχρι και σήμερα³. Επίσης το λιμάνι της Τραπεζούντας αποτέλεσε ένα σημαντικό εμπορικό πέρασμα από τα τέλη του 18ου αιώνα και μετά, γεγονός ωστόσο το οποίο πιθανότατα δεν επηρέασε ιδιαίτερα μιας και το χρονικό διάστημα μέχρι το 1922 είναι αρκετά μικρό.

Είναι ολοφάνερο πάντως πως πολλά από τα τροπικά συστήματα-οντότητες που χρησιμοποιούμε καθημερινά για την ερμηνεία μελωδιών (οι Βυζαντινοί ήχοι, το σύστημα των μακάμ, οι λαϊκοί δρόμοι, το αράβικο μακάμ κ.ά) έχουν πολλά κοινά σημεία μεταξύ τους. Και η ποντιακή μουσική ανήκει στις λαϊκές παραδόσεις που συγκροτούνται με τα πρότυπα των παραπάνω συστημάτων, ωστόσο χαρακτηριστικά όπως η δομή των τρόπων (πεντάχορδα, τετράχορδα), η πορεία ανάπτυξης-seyir τόσο στη μελωδία όσο και στους αυτοσχεδιασμούς, τα διαστήματα που χρησιμοποιούνται, αποτελούν βασικά στοιχεία στα οποία εντοπίζεται το ανεφάρμοστο σύμφωνα με τα παραπάνω λόγια κατά βάση συστήματα. Η συνέπεια με την οποία χρησιμοποιούνται τα χαρακτηριστικά που δανείζεται η μουσική παράδοση του Πόντου από τις παραπάνω μουσικές παραδόσεις μας οδηγεί στην ερμηνεία της ως μία παράδοση ιδιαίτερη η οποία κινείται σχεδόν αυτόνομα όπως πολλές λαϊκές παραδόσεις της υπαίθρου (βλ. Ήπειρος, Κρήτη). Επομένως το όποιο σύστημα μπορεί να αναζητηθεί στην συνέπεια απόδοσης του μελωδικού και αρμονικού ποντιακού κόσμου, αλλά και στην εξέλιξή τους.

Η ποντιακή μουσική παράδοση είναι ένα από τα λίγα παραδείγματα λαϊκών παραδόσεων για την οποία ελάχιστα έχουν αποτυπωθεί με τρόπο επιστημονικά τεκμηριωμένο με αποτέλεσμα συνήθως η επεξήγησή της να πραγματοποιείται τελείως εμπειρικά και με δάνεια από άλλα τροπικά συστήματα και οντότητες (μακάμ, λαϊκοί

³ Laurence Picken, *Folk Musical Instruments of Turkey*, London Oxford University Press, New York Toronto 1975.

δρόμοι, βυζαντινοί ήχοι κ.ά). Για τις ανάγκες της παρούσας έρευνας είναι χρήσιμο να ορίσουμε κάποια μεθοδολογικά εργαλεία που θα ανταποκρίνονται στην ερμηνεία του τροπικού, αρμονικού και διαστηματικού κόσμου της ποντιακής μουσικής.

Οι κλίμακες που χρησιμοποιούνται στην ποντιακή μουσική έχουν για αφετηρία τους ως επί το πλείστον κάποια από τις τρεις “ανοιχτές” χορδές της ποντιακής λύρας. Πιο συγκεκριμένα, έχουν συνήθως για αφετηρία τους το A4 (πρώτη χορδή), το E4 (δεύτερη χορδή) και σπανίως το B3 (τρίτη χορδή)⁴. Στο γεγονός αυτό μπορεί να δοθεί ερμηνεία λαμβάνοντας υπόψιν πως η ποντιακή μουσική παράδοση βασίζεται στο διπλόχορδο παίξιμο (τόσο στο δοξάρι όσο και στο πάτημα) πράγμα το οποίο καθιστά δύσκολη την απόδοση των τραγουδιών από “κλειστές” θέσεις, γι’ αυτό και προτιμώνται πάντα από τους οργανοπαίχτες οι παραπάνω τονικές αφετηρίες.

Η οργάνωση των τρόπων της ποντιακής μουσικής μοιάζει αρκετά με αυτή των μακάμ, αλλά και άλλων τροπικών συστημάτων, αφού βασίζονται και οι δύο στις κύριες υπομονάδες (τετράχορδα και πεντάχορδα). Ωστόσο είναι αξιοσημείωτο πως στο ποντιακό ρεπερτόριο ολόκληρη κλίμακα (δηλαδή η επτάφθογγη δομή) μπορεί να σχηματιστεί μόνον έχοντας ως τονική αφετηρία το E4. Αυτό συμβαίνει γιατί με βάση το E (δηλαδή τη δεύτερη χορδή) υπάρχει η δυνατότητα επέκτασης της μελωδίας στην επόμενη χορδή ενώ όταν αφετηρία είναι το A4 δεν δίνεται αυτή η δυνατότητα οπότε η έκταση της μελωδίας περιορίζεται στην πεντάχορδη υπομονάδα.

Είναι σημαντικό επίσης να σημειωθεί πως στην έρευνα χρησιμοποιούνται για λόγους ευκολίας οι ονομασίες των υπομονάδων κατά τα πρότυπα του συστήματος μακάμ (ουσάκ, χιτζάζ κ.λπ.) ωστόσο, όπως προκύπτει από τα συμπεράσματα, διαφέρουν σε μεγάλο ποσοστό στην ερμηνεία τους γι’ αυτό και οδηγούμαστε σε έναν αναπόφευκτο διαχωρισμό μεταξύ μακάμ ουσάκ και ποντιακού ουσάκ για παράδειγμα. Γι’ αυτό και στην παρούσα μελέτη κάθε φορά που θα αναφερόμαστε στις ποντιακές εκδοχές αυτές θα σημαίνονται με κυρτά γράμματα.

Όσον αφορά το διαστηματικό κόσμο της ποντιακής μουσικής παράδοσης αξίζει να αναφέρουμε ενδεικτικά κάποια σημεία τα οποία θα αποτελέσουν τον κεντρικό άξονα της ανάλυσης κατά τη διάρκεια της έρευνας, όπως οι θέσεις της δεύτερης βαθμίδας

⁴ Για τη διευκόλυνση της έρευνας ορίζουμε ως βασικό κούρδισμα της ποντιακής λύρας το εξής: A4 η πρώτη χορδή, E4 η δεύτερη χορδή, και B3 η τρίτη χορδή, ανεξαρτήτως ηχογράφησης.

κατά κύριο λόγο, της τρίτης βαθμίδας στα *χιτζάζ* παραδείγματα καθώς και των φθόγγων που αποτελούν τον εναλλασσόμενο ισοκράτη. Όλες οι παραπάνω βαθμίδες μπορούν να ερμηνευθούν με ακρίβεια χρησιμοποιώντας τις υφέσεις και διέσεις κομμάτων που προσφέρονται από το σύστημα των μακάμ. Οι τρόποι στους οποίους θα εμβαθύνουμε είναι δύο σε δύο αντίστοιχες τονικότητες, δηλαδή: το *Mi ουσάκ*, το *La ουσάκ*, το *Mi χιτζάζ* και το *La χιτζάζ*. Οι περιπτώσεις αυτές επιλέχθηκαν διότι αφορούν περίπου το 80% του ποντιακού ρεπερτορίου και διαχωρίζονται μεταξύ τους, παρά τις ενδεχόμενες κοινές ονομασίες, γιατί συγκριτικά παρουσιάζουν αρκετές διαφοροποιήσεις. Είναι άξιο αναφοράς πως σε όλους τους τρόπους η βαθμίδα που παρουσιάζει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον, όσον αφορά την κίνησή της, είναι η δεύτερη, ενώ στα παραδείγματα *χιτζάζ* εντύπωση προκαλεί και η κίνηση της τρίτης βαθμίδας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1⁵

Βιογραφικά - Θέση στη σύγχρονη Ποντιακή μουσική

1.1 Γώγος Πετρίδης



Γώγος Πετρίδης⁶

⁵ Οι πληροφορίες του βιογραφικού σημειώματος προέρχονται από συνέντευξη του Δημήτρη Πιπερίδη με το γιο του Γώγου Σάββα Πετρίδης και πλήθος φίλων και θαυμαστών του. Επίσης βασίστηκε στις αναμνήσεις των παλαιότερων πολύωρων συζητήσεων που είχε γύρω από το πρόσωπο του Γώγου με τους Χρυσάνθο Θεοδωρίδη, Τάκη Σαχινίδη, Χαράλαμπο Εφραιμίδη, Νίκο Σπυριδόπουλο, Παναγιώτη Ασλανίδη, Σοφοκλή-Φίκο Τσιρκινίδη κ.ά.

⁶ Δημήτρης Πιπερίδης, περιοδικό «Άμαστρις», τεύχος 1ο, Μάιος 2009, Νέα Σάντα Κυλκίς, σελ. 6. Το φωτογραφικό υλικό του Πετρίδη προέρχεται από το προσωπικό αρχείο Σάββα Πετρίδη.

Γεννημένος το 1917 (ή κατ' άλλους το 1918) στο Φαντάκ', ένα χωριουδάκι κοντά στην Όλασα της Τραπεζούντας, ο μοναχογιός του Σταύρη Πετρίδη επρόκειτο να επηρεάσει όσο κανένας άλλος, προγενέστερος ή μεταγενεστέρος, την ιστορική διαδρομή της ποντιακής μουσικής. Γύρω από την καταγωγή του Γώγου, και γενικότερα της οικογένειας Πετρίδη, ερίζουν πολλές περιοχές. Ο λόγος είναι ότι το Φαντάκ', το χωριό όπου γεννήθηκε, ήταν ένας σχετικά νέος οικισμός, που ιδρύθηκε λίγα χρόνια πριν το 1900 από μερικές οικογένειες Σανταίων μεταναστών, οι οποίες αναζητούσαν μια καλύτερη τύχη μακριά από το αλπικό τοπίο της ιδιαίτερης πατρίδας τους. Από πρόσφυγες της πρώτης γενιάς έχουμε τη σαφή πληροφορία ότι ο γενάρχης της οικογένειας, παππούς του Γώγου και πατέρας του Σταύρη, δεν συμπεριλαμβανόταν μεταξύ των αρχικών οικιστών του χωριού. Επομένως ήρθε από κάπου, αλλά δεν γνωρίζουμε από πού. Αυτή ακριβώς η αγλή γύρω από την απώτερη καταγωγή της οικογένειας, είναι που έδωσε την αφορμή σε περισσότερες της μίας περιοχές του Ανατολικού Πόντου (Ματσούκα, Κρώμνη, Σιμοχώρια της Τραπεζούντας) να υπερηφανεύονται ότι αποτελούν τον τόπο καταγωγής της πιο επιφανούς μουσικής δυναστείας, που ανέδειξε ποτέ ο χώρος της ποντιακής μουσικής.

Πιο ξεκάθαρα είναι τα πράγματα σχετικά με το άμεσο οικογενειακό περιβάλλον του «Πατριάρχη» της ποντιακής μουσικής. Ο πατέρας του Σταύρη, ήταν ένας από τους πιο γνωστούς λυράρηδες της Τραπεζούντας. Μαθητής του Δήμου του Κωνσταντά, ενός θρυλικού πρωτομάστορα της ποντιακής μουσικής, ο απόηχος της φήμης του οποίου κατόρθωσε να φτάσει ξεθωριασμένος μέχρι τις μέρες μας, ο Σταύρης θα αναδειχθεί - μαζί με το Δήμο το νεότερο, τον Ουσταμπασίδη ή «Βελβελέ» και το Σαββέλη Γιακουστίδη από την Ίμερα- σε έναν από τους πιο επιφανείς εκπροσώπους της νέας γενιάς λυράρηδων, που κυριάρχησε στην ευρύτερη περιοχή της Τραπεζούντας τα τελευταία χρόνια πριν από τον ξεριζωμό. Η μητέρα του Γώγου ονομαζόταν Κυριακή (Κίτσα) και καταγόταν από την Κρώμνη. Μια μικρότερη αδερφή πέθανε σε μικρή ηλικία στον Πόντο ή καθ' οδόν προς την Ελλάδα, ενώ υπάρχει και η ανεπιβεβαίωτη πληροφορία πως η οικογένεια είχε ένα ακόμη αγόρι, που πέθανε κι αυτό σε πολύ μικρή ηλικία.

Η οικογένεια του Σταύρη ήρθε στην Ελλάδα το 1922, όταν ο Γώγος ήταν μόλις 4 ετών, και εγκαταστάθηκε στην Καλαμαριά. Το γεγονός αυτό είχε τεράστια σημασία για την κατοπινή πορεία του Γώγου, αλλά και γενικότερα για την εξέλιξη της ποντιακής μουσικής μιας και 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. Πρώτα από όλα αποτελούσε ένα γνήσιο προσφυγικό γκέτο στις παρυφές ενός μεγάλου πολεοδομικού συγκροτήματος. Αυτό σήμαινε ότι ο νεαρός Γώγος θα μεγάλωνε σε ένα αυστηρά ποντιακό περιβάλλον, χωρίς ωστόσο να είναι αποκομμένος από τα γενικότερα μουσικά ρεύματα της εποχής του, όπως συνέβαινε με τους σύγχρονους του λυράρηδες, που μεγάλωσαν και ανδρώθηκαν σε αγροτικά περιβάλλοντα. Επίσης ο αναγκαστικός συγχρωτισμός, με μια εξαιρετικά «ζωηρή» από μουσικής απόψεως μικρασιατική μειοψηφία, θα τον έφερνε από πολύ νωρίς σε επαφή με μια πρώιμη εκδοχή του ρεμπέτικου, που θα του φανεί πολύ χρήσιμη, όταν θα επιχειρήσει αργότερα τη δική του μουσική «επανάσταση». Μολονότι ήταν γιος του πιο γνωστού λυράρη της εποχής του, οι πρώτες απόπειρες να πάρει τη λύρα στα χέρια του έγιναν υπό συνθήκες άκρας μυστικότητας. Ο λόγος ήταν η απόλυτη αντίθεση της μάνας του, η οποία κουρασμένη από τις δυσκολίες της ζωής της δίπλα στο Σταύρη, δεν ήθελε με κανένα τρόπο να ακολουθήσει το μοναχοπαίδι της τα χνάρια του πατέρα του.

Το φοβερό χειμώνα του 1941 θα τον περάσει στη Νέα Σάντα Κιλκίς δίπλα σε μακρινούς συγγενείς του πατέρα του. Για να εξοικονομήσει τα προς το ζην θα ασκήσει το επάγγελμα του κουρέα (αυτός άλλωστε είναι και ο λόγος για τον οποίο μέχρι το θάνατό του η αστυνομική του ταυτότητα θα αναγράφει «επάγγελμα κουρεύς»).



Δεκαετία του '60: πίσω από τον Ι. Ν. Μεταμορφώσεως στην Καλαμαριά

Την ίδια περίπου περίοδο θα ασχοληθεί και με μία άλλη μεγάλη του αγάπη σχετικά άγνωστη στο ευρύ κοινό: το τρίχορδο μπουζούκι και το ρεμπέτικο, που δειλά-δειλά αρχίζει την εποχή αυτή να μετασχηματίζεται σε λαϊκό τραγούδι. Σύμφωνα με έναν ακόμη ανεπιβεβαίωτο μύθο της εποχής θα γνωρίσει το Βασίλη Τσιτσάνη, που υπηρετεί στο Τάγμα Τηλεγραφητών Θεσσαλονίκης. Λέγεται μάλιστα ότι ο Τσιτσάνης εντυπωσιάστηκε από τη δεξιοτεχνία του νεαρού Καλαμαριώτη, αλλά τον συμβούλεψε να επιμείνει με τη λύρα, γιατί και η περιοχή ήταν γεμάτη πρόσφυγες και το μεροκάματο με το μπουζούκι ακόμη επισφαλές⁷. Κάπου εκεί, στο δεύτερο μισό της παραγμένης δεκαετίας του '40, θα αρχίσει και η ιστορική συνεργασία του με την *Εύξεινο Λέσχη Θεσσαλονίκης*, που θα διαρκέσει μέχρι και τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '70. Καθώς ποντιακά κέντρα διασκέδασης την εποχή αυτή δεν υπάρχουν, η βασική πηγή βιοπορισμού για το Γώγο και την οικογένειά του, που ενισχύεται με την έλευση τριών υιών, του Σταύρου, του Σάββα και του Κωνσταντίνου, θα είναι προς το παρόν οι γάμοι και οι διασκεδάσεις στην Καλαμαριά και στα γύρω ποντιακά χωριά (Ωραιόκαστρο, Πανόραμα, Θέρμη). Η συνεργασία του με την *Εύξεινο Λέσχη Θεσσαλονίκης* θα δώσει μια μικρή τόνωση στα οικονομικά της οικογένειας ενώ οι συχνές παραστάσεις με το θεατρικό τμήμα της λέσχης στο *Βασιλικό Θέατρο Θεσσαλονίκης*, αλλά και σε ολόκληρη την Ελλάδα, ενέτειναν ακόμη περισσότερο τη φήμη του.

⁷ Βεργέτη, Μαρία: *Από τον Πόντο στην Ελλάδα. Διαδικασίες διαμόρφωσης μιας εθνοτοπικής ταυτότητας*, Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 2000

Το 1950, σε ηλικία 33 ετών, ο Γώγος κάνει την πρώτη του εμφάνιση στη δισκογραφία με δύο δίσκους γραμμοφώνου των 78 στροφών σε συνεργασία με μια θρυλική μορφή του ποντιακού θεάτρου, το Νίκο Σπανίδη. Σε αυτούς τους δίσκους -που σημειωτέον χρονικά απέχουν ελάχιστα από την αντίστοιχη απόπειρα του πατέρα του- βρίσκουμε τα πρώτα ψήγματα του νέας τεχνοτροπίας, που εισήγαγε ο Γώγος (Έχουμε στοιχεία για τους δίσκους? Αν όχι γράψε δεν βρέθηκαν στοιχεία). Ωστόσο η στιγμή της μεγάλης εμπορικής επιτυχίας θα έρθει λίγα χρόνια αργότερα, όταν ο Γώγος θα γνωρίσει και θα συνεργαστεί με ένα νεαρό τραγουδιστή με ιδιόρρυθμη φωνή από την Οινόη Κοζάνης. Το όνομα αυτού Χρύσανθος Θεοδωρίδης. Η συνεργασία τους θα παραμείνει ιστορική και μολονότι θα διαρκέσει πολύ λιγότερο από ό,τι ο απόηχός της, θα αφήσει ανεξίτηλη τη σφραγίδα της στην πορεία της ποντιακής μουσικής. Γώγος και Χρύσανθος θα φωνογραφήσουν δύο δίσκους των 78 στροφών⁸, ενώ πολύ γρήγορα θα αρχίσουν να εμφανίζονται μαζί στα πρώτα ποντιακά κέντρα, που από τα μέσα της δεκαετίας του '60 θα αρχίσουν να κάνουν την εμφάνισή τους στη Θεσσαλονίκη.



Γώγος - Χρύσανθος: Αμερική 1971

⁸ “Έμέν κι εσέν που θα χωρίζ’, Μοιρολόι Όι, Όι”, Τραγούδι: Χρύσανθος Θεοδωρίδης Λύρα: Γώγος Πετρίδης, Columbia, SCDG 3168

Με το Χρυσάνθο θα ξεκινήσουν μια ανοδική πορεία, που θα ξεκινήσει από καφεενία και ταβέρνες της εποχής για να καταλήξει στα μεγάλα ποντιακά κέντρα διασκέδασης, όπως περίπου τα γνωρίζουμε μέχρι σήμερα⁹.

Από τις πάμπολλες ερασιτεχνικές ηχογραφήσεις αυτής της εποχής, που σώζονται μέχρι τις μέρες μας, διαπιστώνουμε ότι το ρεπερτόριο του έχει αρχίσει πλέον να διευρύνεται. Πέρα από τα συνήθη μη ποντιακά κομμάτια (λαϊκά, δημοτικά ή ακόμη και «ευρωπαϊκά»), που αποτελούσαν ανέκαθεν για το Γώγο προνομιακό πεδίο επίδειξης της δεξιοτεχνίας του, θα αρχίσει σιγά-σιγά να παίζει και μερικά από τα λεγόμενα «νεοποντιακά», που ήδη από τις αρχές τις δεκαετίας του '70 θα κάνουν δυναμικά την εμφάνισή τους.¹⁰

Η Δισκογραφία

Προκαλεί εντύπωση η εξαιρετικά περιορισμένη ενασχόληση του με τη δισκογραφία. Μετά τους δίσκους γραμμοφώνου με το Σπανίδη και το Χρυσάνθο, θα ακολουθήσει μια πολυετής αποχή από τη δισκογραφία. Μόλις στα μέσα της δεκαετίας του '70 θα ηχογραφήσει για λογαριασμό της VERAN τρεις ανεπανάληπτους δίσκους των 45 στροφών, στους οποίους παίζει και τραγουδά ο ίδιος (αργότερα η εταιρεία θα συμπεριλάβει τα έξι αυτά τραγούδια, μαζί με άλλα τρία δισκάκια των Χρήστου Μπαϊρακτάρη και Παύλου Τορνικίδη σε ένα ενιαίο άλμπουμ υπό τον αλλοπρόσαλλο τίτλο «Η Ωραία Φλώρινα»)¹¹. Τέλος το 1982, δηλαδή δύο μόλις χρόνια πριν από το θάνατο του, θα ηχογραφήσει για λογαριασμό της εταιρείας VASIPAP το κύκνειο άσμα του, τον κλασσικό πλέον δίσκο με το σημερινό νομάρχη Ημαθίας Κώστα Καραπαναγιωτίδη, που θεωρείται από πολλούς ως ο εμπορικότερος ποντιακός δίσκος όλων των εποχών¹².

⁹ Βλ. συνέντευξη με τον Σάββα Πετρίδη, *ο.π*

¹⁰ Βλ. συνέντευξη με τον Σάββα Πετρίδη, *ο.π*

¹¹ “Ποντιακά Η ωραία Φλώρινα”, Λύρα παίζει ο Γώγος Πετρίδης στα tracks: 1-5-6-10-11, Panivar Records, Αθήνα, YPA 5037

¹² Γώγος - Κωστάκης “χθες - σήμερα - πάντα”, Vasipap 1980, LVAS 270, MT 8616

Το τέλος

Οι αρχές της δεκαετίας του '80 θα βρουν το Γώγο στο απόγειο της δόξας του. Τώρα πια ο τίτλος του «Πατριάρχη της λύρας», που του αποδόθηκε πριν από χρόνια από κάποιο φανατικό θαυμαστή του, έχει γίνει συνώνυμος του ονόματός του...¹³

Τα πρώτα ανησυχητικά σημάδια για την υγεία του Γώγου άρχισαν να εμφανίζονται την εποχή που εμφανιζόταν στη «Λεμόνα» των αδερφών Δημητριάδη. Η διάγνωση των γιατρών δεν αφήνει καμία ελπίδα: «καρκίνος του παχέως εντέρου». Οι επόμενοι μήνες θα είναι εξαιρετικά βασανιστικοί για το Γώγο. Εμφανώς καταβεβλημένος θα συνεχίσει να εμφανίζεται για λίγο ακόμη στη «Λεμόνα», ώσπου θα αναγκαστεί να αποσυρθεί, για να τραβήξει το Γολγοθά του. Θα αρχίσει να μπεινοβγαίνει στα νοσοκομεία μέχρι τη στιγμή της τελικής κατάπτωσης, οπότε και θα μεταφερθεί στο σπίτι του στην Καλαμαριά... 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, το Σταύρη.

¹³ Βλ. συνέντευξη με τον Σάββα Πετρίδη, *ο.π*

1.2 Παναγιώτης Ασλανίδης



Παναγιώτης Ασλανίδης¹⁴

Ο Παναγιώτης Ασλανίδης είναι λυράρης, Κρωμναίος στην καταγωγή, ο οποίος γεννήθηκε στην Καλαμαριά Θεσσαλονίκης το 1947. Στα 13 του χρόνια άρχισε να παίζει λύρα κοντά στο δεξιότεχνη της λύρας Γώγο Πετρίδη και στον επίσης μεγάλο δημιουργό «έντεχνης» ποντιακής μουσικής Γιάννη Βλασταρίδη, το γνωστό Τσανάκαλη. Έχοντας από τη φύση του ένα εκρηκτικό ταμπεραμέντο στη λύρα και στο χορό και μαθητεύοντας κοντά σε τέτοιους δασκάλους, έδωσε στη λύρα ένα ρυθμικό παλμό εντονότερο από οποιονδήποτε άλλο λυράρη που εκτελεί χορευτικά κομμάτια. Από το 1965 έπαιξε σε πολλές ραδιοφωνικές εκπομπές ως συνεργάτης των Πετρίδη, Ιωσηφίδη, Εφραιμίδη, Σαχινίδη κ.ά. Η πρώτη του δημόσια εμφάνιση έγινε το 1967 συνοδεύοντας το Χρύσανθο Θεοδωρίδη. Το 1974 έκανε την πρώτη του δισκογραφική δουλειά με τον τίτλο Ποντιακοί Αντίλαλοι Νο1 όπου συνόδευσε τον Δραμινό Παυλάκη, την Γιώτα Παπαδοπούλου και τον Τάκη Παπαδόπουλο¹⁵. Στα χρόνια που ακολούθησαν,

¹⁴ «Εγκυκλοπαίδεια του Ποντιακού Ελληνισμού», επιμέλεια: Θανάσης Γεωργιάδης, Πάνος Καϊσίδης, Δουκαΐνη Μπαχαράκη, Στάθης Πελαγίδης, Θωμάς Σαββίδης, Βασίλειος Ταρνανίδης, Λία Τσακτσίρα, εκδόσεις Μαλλιάρης Παιδεία, σελ. 168, Θεσσαλονίκη, 2006

¹⁵ Κυκλοφόρησε από την εταιρία “Vasirap” στη Θεσσαλονίκη τη χρονολογία 1973-1974

ηχογράφησε συνολικά 10 LP και 20 CD. Έχει συνεργαστεί επαγγελματικά και δισκογραφικά με τους περισσότερους από τους παλιούς και σημερινούς επαγγελματίες τραγουδιστές.

1.3 Μιχάλης Καλιοντζίδης



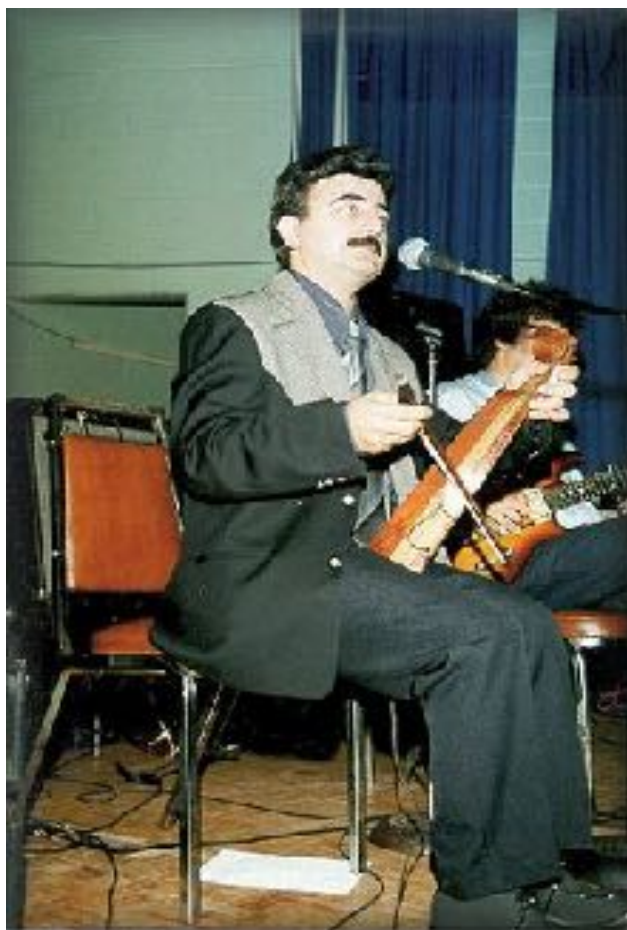
Μιχάλης Καλιοντζίδης¹⁶

Ο Μιχάλης Καλιοντζίδης γεννήθηκε στο χωριό Διπόταμος Καβάλας από γονείς πρόσφυγες του Πόντου. Ο πατέρας του Χρήστος καταγόταν από το χωριό Κοσμά της περιοχής Ματσούκας και εγκαταστάθηκε εκεί μετά τον ξεριζωμό του Ποντιακού Ελληνισμού το 1922 ενώ ήταν ιεροψάλτης. Η μητέρα του Ανατολή καταγόταν από την περιοχή της Τραπεζούντας. Από τον πατέρα του, ο Μιχάλης Καλιοντζίδης, πήρε τα πρώτα ακούσματα και στη συνέχεια το 1976 ξεκίνησε την λύρα παίζοντας σε γάμους, βαπτίσεις, ονομαστικές εορτές, μουχαπέτια, διάφορα πανηγύρια και σε άλλες κοινωνικές εκδηλώσεις. Είναι αυτοδίδακτος στην ποντιακή λύρα αν και από τις ωδειακές του σπουδές αποκόμισε ευάριθμους τίτλους (Ωδικής, Αρμονίας, Ενοργάνωσης, Ενορχήστρωσης συμφωνικής ορχήστρας, Αντίστιξης και Φούγκας).

¹⁶ Η πληροφορία για το βιογραφικό σημείωμα του Μιχάλη Καλιοντζίδη προέρχεται από: Μιχάλης Καλιοντζίδης, *Η Λύρα του Πόντου, οργανολογία, τεχνική, ρεπερτόριο*, Fagotto Books-ΤΛΠΜ, Αθήνα, 2008, Hübner, Ralph: *Who is who στην Ελλάδα*, Εγκυκλοπαίδεια βιογραφιών των σημαντικότερων προσωπικοτήτων της Ελλάδας, Εκδόσεις Hübners Who is Who, Ελβετία 2007, σελ. 359, καθώς και από προσωπική συζήτηση μαζί του η οποία πραγματοποιήθηκε στη Θεσ/νίκη στις 12/2/2017.

Το πρώτο μεγάλο βήμα της μουσικής του πορείας πραγματοποιήθηκε το 1981 συμμετέχοντας στη συναυλίες του Χριστόδουλου Χάλαρη, συνοδεύοντας τον αξεπέραστο ερμηνευτή της ποντιακής παράδοσης Χρύσανθο Θεοδωρίδη, με τον οποίο η συνεργασία συνεχίστηκε για πολλά χρόνια ακόμη. Εκπροσωπώντας την ποντιακή μουσική παράδοση, Ο Καλιοντζίδης έχει συμμετάσχει σε πλήθος συναυλιών και καλλιτεχνικώς εκδηλώσεων στην Ελλάδα (Ηρώδειο, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης κ.α.) και στο εξωτερικό (30 φορές σε Η.Π.Α. και Καναδά αλλά και σε χώρες όπως Αυστραλία, Ιαπωνία, Αίγυπτος, Ρωσία Τουρκία και σε όλες τις χώρες της Ευρώπης). Πρωτοεμφανίστηκε ωστόσο στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών το έτος 1991 παίζοντας λύρα με ένα θεατρικό Ινδικό σχήμα, στο έργο «Ραμαγιάννα» (αντίστοιχο της Ιλιάδας). Κατά τη διάρκεια της μουσικής του σταδιοδρομίας έχει συνοδεύσει με την ποντιακή λύρα καλλιτέχνες όπως ο Χριστόδουλος Χάλαρης, ο Θάνος Μικρούτσικος (μουσικής για την εκκεχειρία της Ολυμπιάδας στο Μέγαρο Μουσικής), η Δόμνα Σαμίου, ο Χρόνης Αηδονίδης, ο Γιώργος Νταλάρας (τον οποίο συνόδευσε στην Metropolitan Opera της Νέας Υόρκης)¹⁷, ο Βαγγέλης Παπαθανασίου (τελετή έναρξης του παγκόσμιου πρωταθλήματος στίβου «Αθήνα 1997»), ο Γιώργος Κόρος, ο Χάρρυ Κλυν, η Μαρίζα Κωχ και ο Πέτρος Γαϊτάνος (σε συνεργασία με τον οποίο ηχογράφησε το cd «Ανθεί και φέρει κι άλλο» στην Universal), κ.α. Ενορχήστρωσε και διηύθυνε την ορχήστρα και τον θίασο στο έργο «Οι πρόσφυγες» του Θόδωρου Κανονίδη. Έγραψε επίσης την μουσική στο θεατρικό έργο «Της Τρίχας το Γεφύρ'».

¹⁷ Στη συγκεκριμένη εκδήλωση η λύρα συνοδευόταν από την συμφωνική ορχήστρα της Ν. Υόρκης υπό τη σκηνοθεσία του Κώστα Γαβρά.



Ο Μιχάλης Καλιοντζίδης στο Τορόντο Καναδά

Τα δύο αυτά θεατρικά σκηνοθέτησε ο Ερμής Μουρατίδης για το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος. Συνέθεσε επίσης μουσική για το έργο « Αποσπάσματα της Άλκηστης του Ευριπίδη » που παρουσιάστηκε στη σκηνή του Μοτςαρτέουμ του Σάλτσμπουργκ της Αυστρίας.

Το 1982 κυκλοφόρησε ο πρώτος προσωπικός του δίσκος με τίτλο «Αναδρομή στον Πόντο» και έκτοτε έχει πραγματοποιήσει περίπου 60 καταγραφές ποντιακής μουσικής σε δίσκους και cd είτε σε συνεργασία με άλλους εκφραστές της ποντιακής μουσικής παράδοσης (επαγγελματίες και μη) είτε μόνος.

Το 1989 με πρωτοβουλία του ιδρύεται η Μουσική Στέγη, ένας πολιτιστικός φορέας με στόχο τη διάδοση της παραδοσιακής μουσικής του Πόντου, που φιλοξενεί σήμερα ένα επιτελεία από λυράρηδες, 40μελή μικτή χορωδία καθώς και συνοδεία δέκα παραδοσιακών οργάνων του ευρύτερου Ελλαδικού χώρου όπως βιολί, ούτι, κεμανές κ.λπ. Η παραδοσιακή ορχήστρα και το χορωδιακό σύνολο έχουν δώσει μεγάλες

συναυλίες σε διάφορα μέρη της Ελλάδας (Δράμα, Άλσος Βεροίας, θέατρο Μελίνας Μερκούρη, προβλήτα Αγίου Νικολάου, Λυκαβηττός, 8 παραστάσεις στο Μέγαρο Μουσικής, και η σημαντικότερη αυτή που δόθηκε στη γιορτή της Παναγίας Σουμελά στις 15/08/1994 παρουσία 20.000 θεατών).

Έχει δημιουργήσει τη Σχολή Εκμάθησης Ποντιακής Λύρας με την ονομασία «ΛΥΡΑ» και ασχολείται συστηματικά με τη διδασκαλία απευθυνόμενος σε περισσότερους από 350 μαθητές σε πόλεις όπως Θεσσαλονίκη, Κοζάνη, Πτολεμαΐδα, Κιλκίς, Καβάλα, Ιωάννινα, Ροδόπολη Σερρών, Αγρίνιο κ.α. Επιπλέον υπήρξε για περίπου δέκα έτη διδακτικό μέλος (ΕΡ.ΔΙ.Π.) του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου.

1.4 Ο ρόλος των τριών λυράρηδων στη σύγχρονη ποντιακή μουσική

Οι τρεις δεξιότητες που επιλέχθηκαν ως βασικοί άξονες για τη διεκπεραίωση της έρευνας, αποτελούν ίσως τους βασικότερους διαμορφωτές του ποντιακού μουσικού ιδιώματος στον ελλαδικό χώρο κατά τον 20ό αιώνα. Ξεκινώντας από το Γώγο Πετρίδη αξίζει να αναφέρουμε πως ήταν αυτός ο οποίος αποτέλεσε το σημείο εκκίνησης για τη διαμόρφωση του τρόπου απόδοσης και εκτέλεσης της ποντιακής λύρας όπως το γνωρίζουμε σήμερα. Παρέλαβε από την πρώτη γενιά λυράρηδων (μεταξύ των οποίων και ο πατέρας του Σταύρης) ένα πολύ συγκεκριμένο τρόπο παιξίματος που βασιζόταν σε τρία κύρια χαρακτηριστικά: τις παλινδρομικές κινήσεις στο δοξάρι, το διπλόχορδο παίξιμο, και τις τρίλιες. Με αφετηρία αυτά και σε συνδυασμό με το πηγαίο ταλέντο του ο Γώγος δημιούργησε ένα νέο ύφος στον παίξιμο της λύρας το οποίο αποδείχτηκε, εκτός από άρτιο τεχνικά, διαχρονικό μιας και υιοθετείται από νέους λυράρηδες ακόμα και σήμερα. Το πρώτο στοιχείο που διαφοροποίησε ήταν οι κανονικοποιημένες παλινδρομικές κινήσεις του τόξου, οι οποίες αντικαταστάθηκαν από πιο «νευρικές» κινήσεις βασισμένες σε διάφορες χρονικές αξίες, επιρροές που μάλλον προέρχονται από τις κινήσεις της πένας του μπουζουκιού μιας και ο ίδιος ήξερε να παίζει μπουζούκι. Έπειτα, το δεύτερο πιο σημαντικό στοιχείο που πρόσφερε ήταν οι αυτοσχεδιασμοί που πραγματοποιούσε οι οποίοι παρόλο που είχαν το ηχόχρωμα των παλαιότερων λυράρηδων, έγιναν πολυπλοκότεροι με μεγαλύτερη φρασεολογία και ιδιαίτερες κινήσεις όσον αφορά την πορεία ανάπτυξης. Το προσωνύμιο «Πατριάρχης» που του δόθηκε από σχετικά νεαρή ηλικία έβρισκε ουσιαστικά ερμηνεία σε όλα αυτά τα στοιχεία που αναφέρθηκαν παραπάνω τα οποία ήταν πρωτόγνωρα για τους λάτρεις της ποντιακής μουσικής εκείνη την περίοδο (κατά κύριο λόγο από το '50 μέχρι και τις αρχές της δεκαετίας του '80) και αν μη τι άλλο εντυπωσιακά.

Όσον αφορά τον Παναγιώτη Ασλανίδη, όντας μαθητής του Γώγου βάδισε κατά κύριο λόγο στα χνάρια του μέντορά του ωστόσο τη δεκαετία μεταξύ 1975 και 1985 αποτέλεσε σημείο αναφοράς για το χειρισμό του τόξου του κυρίως στους γρήγορους χορευτικούς σκοπούς. Εισήγαγε διπλοτοξαριές με επαναφορά του τόξου στην ίδια κατεύθυνση, πολλές κινήσεις με legato, στοιχεία τα οποία αποτελούσαν καινοτομία για την περίοδο εκείνη και για μεγάλο χρονικό διάστημα αποτέλεσε πρότυπο για τους νέους

λυράρηδες της εποχής. Από ορισμένες μαρτυρίες ανθρώπων που έζησαν εκείνη την περίοδο γνωρίζουμε πως υπήρχε τέτοια λατρεία για τον Ασλανίδη που γινόταν “λαϊκό προσκύνημα” σε κάθε του εμφάνιση. Ο κ. Σάββας Μαυρίδης, καθηγητής του Τ.Ε.Ι. Θεσ/νικής και πρώην ραδιοφωνικός παραγωγός στο «Ράδιο Ακρίτες του Πόντου Σταυρούπολης 102,3 fm», αναφέρει χαρακτηριστικά πως περί τα τέλη της δεκαετίας του '80 όταν ο Γώγος έπαιζε στην «Μπουάτ» στη Θεσσαλονίκη ο κόσμος που παρακολουθούσε τον «Πατριάρχη» δεν ξεπερνούσε τα 100 άτομα ενώ στο ακριβώς απέναντι μαγαζί στο οποίο έπαιζε ο Παναγιώτης Ασλανίδης γινόταν κοσμοσυρροή με το κοινό να περιμένει απ' έξω για ώρες μέχρι να αδειάσει κάποια θέση.

Τέλος, στην περίπτωση του Μιχάλη Καλιοντζίδη, πέραν του εκτελεστικού ζητήματος με το οποίο εισήγαγε νέες τεχνικές όπως τα ταξίμια κατά τα πρότυπα του βιολιού και η συνεχής εναλλαγή θέσεων του χεριού στην ταστιέρα, είναι άξιος αναφοράς ο τρόπος που κινήθηκε δισκογραφικά (με πάνω από 50 προσωπικές ηχογραφήσεις) γεγονός που επηρέασε σε βάθος χρόνου όσους επέλεξαν να ασχοληθούν με την ποντιακή μουσική. Ήταν ο πρώτος που επέλεξε να χρησιμοποιήσει όργανα της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής (όπως λαούτο, ούτι, κανονάκι, σαντούρι κ.ά.) σε συνδυασμό με την ποντιακή λύρα και να εμβαθύνει στο κομμάτι της εναρμόνισης πράγμα το οποίο όπως είναι φυσικό τον οδήγησε σε μία διαφορετική συμπεριφορά στην απόδοση του οργάνου κυρίως όσον αφορά τις διαστηματικές σχέσεις και τις έλξεις του κάθε τρόπου. Επιπλέον το γεγονός πως διδάσκει συστηματικά από το 1985 ποντιακή λύρα σε νέους και νέες με δική του μέθοδο διδασκαλίας βασισμένη κατά κύριο λόγο στα πρότυπα της δυτικής μουσικής, μας οδηγεί στο συμπέρασμα πως έχει διαμορφώσει το χαρακτήρα πολλών λυράρηδων που στηρίχτηκαν στο δικό του μονοπάτι. Και οι τρεις πρωταγωνιστές αποτέλεσαν και αποτελούν σημείο αναφοράς στην πορεία της ποντιακής μουσικής στον ελλαδικό χώρο γιατί τα χαρακτηριστικά τα οποία εισήγαγαν μέσω της εκτελεστικής τους ικανότητας επηρέασαν αρκετές γενιές νέων λυράρηδων, και όχι μόνο. Αρκετοί ήταν και οι τραγουδιστές που αφομοίωσαν αρκετά στοιχεία από το υφολογικό υπόβαθρο των προαναφερόμενων, και ουσιαστικά με την πάροδο του χρόνου δημιούργησαν μια νέα βάση για τους νεότερους Πόντιους τραγουδιστές που ακολουθούσαν, κυρίως όσον αφορά το κομμάτι της απόδοσης των διαστημάτων.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Τροπική ανάλυση - Τροπικές υπομονάδες

3.1 Περίπτωση *La ουσάκ*

Στην ομάδα *ουσάκ* συμπεριλαμβάνουμε ένα ενδεικτικό δείγμα το οποίο αντλήθηκε από τις ηχογραφήσεις:

Τίτλος: «Τη θάλασσας το νερόν»

Τύπος χορού: ΤΙΚ

Λύρα: Γώγος Πετρίδης

Εταιρεία: Ερασιτεχνική ηχογράφιση¹⁸

Στοιχεία δίσκου:

Χρόνος έκδοσης: δεκαετία 1970

Τόπος έκδοσης: Θεσσαλονίκη

Τίτλος: « Τη Κρώμν' το τσολ' εμ έμορφον»

Τύπος χορού: Διπάτ

Λύρα: Παναγιώτης Ασλανίδης

Εταιρία: Vasirap

Στοιχεία δίσκου: Αρ. δίσκου 177, κωδικός CD uer177

Χρόνος έκδοσης: 1989

Τόπος έκδοσης: Θεσσαλονίκη

Τίτλος: «Χάλα - Χάλα»

Τύπος χορού: Χάλα - Χάλα

Λύρα: Μιχάλης Καλιοντζίδης

Εταιρία: Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη

Στοιχεία δίσκου: Κωδικός CD 9603430409026

Χρόνος έκδοσης: 2001

Τόπος έκδοσης: Θεσσαλονίκη

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=onV4K9inlBQ> (επίσκεψη στις 13/04/2015)

Είναι φανερό και στις τρεις ηχογραφήσεις, πως η πορεία ανάπτυξης, η έκταση, και ο διαστηματικός κόσμος τόσο των μελωδιών όσο και του αυτοσχεδιαστικού μέρους¹⁹ που επιλέγουν οι συγκεκριμένοι οργανοπαίχτες διατηρούν πολλά κοινά χαρακτηριστικά τα οποία χρησιμοποιούνται με συνέπεια.

Έκταση και πορεία ανάπτυξης - seyir

Από δω και στο εξής θα χρησιμοποιούμε, για την έκταση και το όνομα των φθόγγων, το παρακάτω διάγραμμα:



Η έκταση της μελωδίας και στις τρεις περιπτώσεις δεν ξεπερνά το διάστημα της 5ης καθαρής από την τονική. Πιο συγκεκριμένα φαίνεται πως η δομή της μελωδίας εκτείνεται από το A4 μέχρι το E5.

Στην ηχογράφιση με τον Π. Ασλανίδη η μελωδία σταματά στο D5, φαινόμενο το οποίο είναι αρκετά συνηθισμένο σύμφωνα και με άλλες ηχογραφήσεις που σχετίζονται με τον τρόπο που μελετάμε, ενώ επιπλέον αποδίδονται ορισμένοι φθόγγοι οι οποίοι έχουν περαστικό χαρακτήρα (π.χ. το G4). Ένα βασικό στοιχείο το οποίο αξίζει να σημειωθεί είναι πως πριν την κατάληξη κάθε βασικού θέματος της μελωδίας στην τονική παρατηρείται μια κίνηση και μια μικρή κατάληξη στη δεύτερη βαθμίδα (Bb) με το στοιχείο αυτό να διατηρείται τόσο στο σολιστικό μέρος όσο και στο τραγουδιστικό. Επίσης γίνεται αντιληπτή η διάθεση των μελωδιών για κίνηση γύρω από την τέταρτη

¹⁹ Ο αυτοσχεδιασμός στην ποντιακή μουσική αποτελεί συνήθως ένα σταθερό και κανονικοποιημένο μελωδικό και απολύτως ρυθμικό μοτίβο το οποίο χρησιμοποιείται σαν ένα είδος ανταπόκρισης ανάμεσα στα δίστιχα.

βαθμίδα (D5) χωρίς ωστόσο να υπάρχει κατάληξη σε αυτή. Αντιθέτως, είναι έκδηλη μια συνεχής καθοδική πορεία από την τέταρτη βαθμίδα μέχρι την κατάληξη στην τονική.

Αυτομάτως τα παραπάνω στοιχεία μας απομακρύνουν από την ερμηνεία της τροπικής οργάνωσης σύμφωνα με το σύστημα των μακάμ αφού η αναπτυξιακή πορεία των δύο διαφέρει πολύ, όπως βέβαια διαφορετική είναι και η σύσταση των δύο κλιμάκων όσον αφορά πεντάχορδα και τετράχορδα μιας και στο ποντιακό *La ουσάκ* δεν σχηματίζεται ολοκληρωμένη κλίμακα (επτάφθογγη ή μεγαλύτερης έκτασης) όπως συμβαίνει στα μακάμ ή στους λαϊκούς δρόμους. Η μόνη διαφοροποίηση ανάμεσα σ' αυτά τα παραδείγματα είναι η περίπτωση του Ασλανίδη στην εκτέλεση του οποίου παρατηρείται κίνηση γύρω από την τρίτη βαθμίδα προτού η μελωδία καταλήξει και πάλι καθοδικά στην τονική, γεγονός το οποίο θα μπορούσε να μας παραπέμψει στο *seyir* του μακάμ *κιουρντί*²⁰. Ωστόσο κι εδώ παρατηρείται ανάπτυξη σε φθογγικό υλικό που δεν καλύπτει την έκταση της οκτάβας. Το φαινόμενο αυτό, με την τρίτη βαθμίδα, συναντάται αρκετά συχνά στην ποντιακή μουσική και σχετίζεται με τα μουσικά ιδιώματα της κάθε περιοχής. Παρατηρείται πιο έντονα και με συνέπεια σε σκοπούς της Περιοχής της Κρώμνης και της Ματσούκας. Με τον ερχομό των Ελλήνων του Πόντου στον ελλαδικό χώρο η ομογενοποίηση του πληθυσμού οδήγησε στην σταδιακή ανάλογη ομογενοποίηση και «στρογγυλοποίηση» των ιδιοματικών χαρακτηριστικών που διατηρούνταν στην περιοχή του Ευξείνου Πόντου τόσο στο μουσικό κομμάτι όσο και σε άλλους τομείς όπως η διάλεκτος, τα ήθη και έθιμα, οι χοροί κ.ά.

Σ' αυτό το σημείο είναι σημαντικό να σημειωθεί πως το *ουσάκ* που μελετάμε, με τονικό κέντρο το *La*, έχει μεγάλη διαφορά στην έκταση σε σύγκριση με ένα μετατονισμένο *ουσάκ* που θα μπορούσε να παιχτεί έχοντας ως βάση το φθόγγο *Mi* με βάση τη δεύτερη ανοιχτή χορδή της λύρας. Αυτό προκύπτει λόγω της υψηλής δεξιοτεχνίας που απαιτείται για να αποδοθούν με ακρίβεια όλα τα πεντάχορδα και τετράχορδα ενός *ουσάκ* που συγκροτείται με βάση το *La*, μιας και ο λυράρης έχει τη δυνατότητα να κινηθεί μόνο σε μία χορδή πράγμα το οποίο δεν ισχύει στην περίπτωση ενός *ουσάκ* με βάση το *Mi* ²¹.

²⁰ Μουράτ Αϊντεμίρ, *Το Τούρκικο Μακάμ*, Fagotto Books, Μετάφραση-επιμέλεια έκδοσης Σοφία Κομποτιάτη, Αθήνα 2012, σελ. 136.

²¹ Matthaios Tsahourides, *The Pontic lyra in contemporary Greece*, διδακτορική διατριβή στο Goldsmiths University of London, June 2007, σελ. 46.

Στην περίπτωση που μελετάμε η δυνατότητα επέκτασης της μελωδίας μπορεί να επιτευχθεί μόνο με την εναλλαγή της θέσης του χεριού κατά τα πρότυπα του δυτικού βιολιού, τεχνική η οποία αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό ενός δεξιотέχνη λυράρη, επεκτείνοντας έτσι την έκταση κατά μία βαθμίδα (μέχρι δηλαδή και το διάστημα έκτης καθαρής από την τονική). Η συγκεκριμένη τεχνική χρησιμοποιείται στα δύο από τα τρία παραπάνω ηχητικά παραδείγματα (Γώγος Πετρίδης, Μιχάλης Καλιοντζίδης).

Παράδειγμα 1: Γώγος Πετρίδης



Παράδειγμα 2: Μιχάλης Καλιοντζίδης



Η εναλλαγή θέσης πραγματοποιείται στα παραπάνω σημεία με σκοπό ο λυράρης να μπορεί να αποδώσει άρτια τον εναλλασσόμενο ισοκράτη που απαιτεί η μελωδία στο διάστημα 5ης που σχηματίζεται από την τονική.

Πάνω σε αυτά τα πρότυπα τεχνικής και δυνατοτήτων τόσο του οργάνου όσο και των λυράρηδων έχει διαμορφωθεί, όπως είναι φυσικό, το μεγαλύτερο ποσοστό του ρεπερτορίου της ποντιακής παράδοσης, τόσο πριν, όσο και μετά την εποχή που μελετάμε.

Διαστηματικότητα

Όσον αφορά το διαστηματικό κόσμο, στα παραπάνω παραδείγματα παρατηρείται αρκετά μεγάλη συνέπεια με μικρές διαφοροποιήσεις. Αν λάβουμε ως

σημείο εκκίνησης το σύστημα μακάμ ή καλύτερα το πεντάχορδο ουσάκ²², μιας και απέχουμε από την ολοκληρωμένη έννοια πλήρους ανάπτυξης τετραχόρδων και πενταχόρδων, το πιο βασικό ζήτημα που μας απασχολεί, σύμφωνα πάντα και με την ανάπτυξη της μελωδίας που χαρακτηρίζεται ως *ουσάκ* στην ποντιακή μουσική, είναι η δεύτερη βαθμίδα (στην προκειμένη περίπτωση Bb). Παρατηρείται πως και στις τρεις ηχογραφήσεις η θέση της δεύτερης βαθμίδας απέχει αρκετά από αυτή που συνήθως έχει στο ουσάκ, στο σύστημα μακάμ, αφού εδώ πλησιάζει περισσότερο στην τονική (η ύφεση των τριών κομμάτων -67.92c είναι αυτή που μπορεί να απόδοση με μεγαλύτερη ακρίβεια το άκουσμα αυτό). Εξ αυτού θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως κιουρντί, παραπέμποντας στο σχετικό μακάμ, ωστόσο η περιορισμένη έκταση της κλίμακας και η πορεία ανάπτυξής της μας απομακρύνει αρκετά από αυτή την εκδοχή και δεν μας επιτρέπει να την ερμηνεύσουμε κατ' αυτόν τον τρόπο.

Μόνο στην ηχογράφιση του Ασλανίδη η δεύτερη βαθμίδα είναι λίγο «ψηλότερη», τόσο ανοδικά όσο και καθοδικά, χωρίς όμως αυτό να συναντάται με συνέπεια σε όλες τις ηχογραφήσεις. Είναι άξιο αναφοράς πως στο ηχητικό παράδειγμα του Γώγου Πετρίδη η τρίτη βαθμίδα δίνει ένα άκουσμα λίγο χαμηλότερο από το ισοτονικά συγκερασμένο σύστημα, γεγονός το οποίο μπορεί να ερμηνευθεί εύκολα από την κατασκευαστική αναξιοπιστία των οργάνων εκείνης της εποχής, σύμφωνα πάντα με μαρτυρίες²³. Εν τέλει όμως το στοιχείο αυτό καθιερώθηκε και αποτέλεσε ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά στο παίξιμο του Γώγου, το οποίο μετέπειτα μιμήθηκαν αρκετοί λυράρηδες. Όσον αφορά τον τομέα των έλξεων, παρατηρούμε πως όλες οι βαθμίδες του πενταχόρδου αλλά και οι περαστικοί φθόγγοι (στην προκειμένη περίπτωση το G4) διατηρούν μια σταθερή θέση στην πορεία της μελωδικής γραμμής είτε αυτή είναι ανοδική είτε καθοδική, πράγμα το οποίο αναιρεί σε πολύ μεγάλο βαθμό το συσχετισμό της μελωδικής ανάπτυξης με το πρότυπο του συστήματος των μακάμ.

Αυτοσχεδιαστικό μέρος

²² Μάριος Δ. Μαυροειδής, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο. Ο βυζαντινός ήχος - Το αράβικο μακάμ - Το τούρκικο μακάμ*, Fagotto, Αθήνα 1999, σελ. 64

²³ Από προσωπική συζήτηση που έγινε με τον κατασκευαστή ποντιακής λύρας και προσωπικό φίλο του Γώγου Πετρίδη, Τσαλγατιδή Γρηγόρη, στο εργαστήριό του στο Κοκκινόχωμα Καβάλας (Νοέμβριος του 2010).

Το κομμάτι του αυτοσχεδιασμού και στις τρεις ηχογραφήσεις αποτελεί ουσιαστικά ένα σώμα με τη βασική μελωδία. Παρατηρούμε πως βασικός άξονας των «κλαδιών», όπως ονομάζονται από τους λυράρηδες, ανάμεσα στους στίχους αποτελεί η τονική της κλίμακας (La) γύρω από την οποία σχηματίζονται επαναλαμβανόμενα ρυθμικά μοτίβα με γρήγορες και μικρές στάσεις σε βαθμίδες όπως η τέταρτη και η τρίτη²⁴. Υπάρχει μία διαφοροποίηση στο ηχητικό παράδειγμα του Παναγιώτη Ασλανίδη καθώς σε ένα από τα αυτοσχεδιαστικά του μέρη παρατηρείται αλλαγή του τονικού κέντρου από La σε Mi πάνω στο οποίο αναπτύσσει ένα πεντάχορδο *ουσάκ* (κάνοντας χρήση του προσαγωγέα Re5). Όσον αφορά το διαστηματικό κόσμο διατηρούνται με συνέπεια όλα τα χαρακτηριστικά που αναφέρθηκαν παραπάνω, διαφέρει ωστόσο το *seyir* μιας και στην ποντιακή μουσική ένα *ουσάκ* από Mi διαφέρει σε σημεία από αυτό που έχει τη βάση του στο La. Το στοιχείο αυτό της μετατόνισης συναντάται σπάνια στην ποντιακή μουσική, ενώ μπορεί να χαρακτηριστεί και ως γνώρισμα του ίδιου του λυράρη αφού χρησιμοποιείται συχνά τόσο στις ηχογραφήσεις του όσο και σε ζωντανές του εμφανίσεις.

Παράδειγμα 3: Αυτοσχεδιασμός και έναρξη εισαγωγής στο τελευταίο μέτρο.

Γώγος Πετρίδης



Παράδειγμα 4: Αυτοσχεδιασμός σε Mi *ουσάκ* και επιστροφή στην τονικότητα του κομματιού (La) στο πέμπτο (5ο) μέτρο.

Παναγιώτης Ασλανίδης

²⁴ Baily, John: «Principals of Rythmic Improvisation for the Afghan rabāb», International Council for Traditional music UK Chapter Bulletin, 1989



Παράδειγμα 5: Αυτοσχεδιασμός και έναρξη εισαγωγής στο τελευταίο μέτρο.

Μιχάλης Καλιοντζίδης



Εναλλασσόμενος ισοκράτης

Μια παράμετρος η οποία δε θα μπορούσε να μη σημειωθεί είναι η ύπαρξη και η συμπεριφορά του εναλλασσόμενου ισοκράτη, βασικό γνώρισμα της ποντιακής λύρας και κατ' επέκταση της ποντιακής μουσικής. Εκτός από το διάστημα τέταρτης μεταξύ ισοκράτη και μελωδίας που προκύπτει από τη φύση του ίδιου του οργάνου (μεταξύ δηλαδή πρώτης και τέταρτης βαθμίδας ενός δρόμου) παρατηρούνται κι άλλα διαστήματα όπως πρώτης με πέμπτης βαθμίδας (το πιο συνηθισμένο μετά το διάστημα τέταρτης) καθώς και μεταξύ πρώτης και έκτης βαθμίδας (σπανίως όταν έχουμε ως τονικό μας κέντρο την πρώτη χορδή A4 και συχνότερα όταν τονικό κέντρο είναι η δεύτερη χορδή E4), στοιχεία που συναντώνται αρκετά συχνά στην ποντιακή μουσική παράδοση²⁵. Είναι σημαντικό να τονίσουμε πως οι παραπάνω σχέσεις μεταβάλλονται σαν βαθμίδες μέσα στην εξέλιξη της μελωδίας ανάλογα με την ανάπτυξη αυτής (για παράδειγμα η σχέση μεταξύ πρώτης και τέταρτης βαθμίδας του τρόπου μπορεί να γίνει σχέση μεταξύ έβδομης και τρίτης βαθμίδας), όπως στα παρακάτω παραδείγματα.

²⁵ Matthaios Tsahourides, *The Pontic lyra in contemporary Greece*, ο.π., σελ. 45.

Παράδειγμα 6: Η σχέση ισοκράτη και μελωδίας είναι μεταβλητή ανάλογα με την κίνηση της μελωδίας και τη θέση του χεριού στην ταστιέρα.

Γώγος Πετρίδης



Παράδειγμα 7: Ο ισοκράτης μεταβάλλεται σύμφωνα με την κίνηση της μελωδίας. Το παίξιμο του αριστερού χεριού είναι διπλόχορδο πλην της νότας D5 όπου ο ισοκράτης πραγματοποιείται από το προηγούμενο δάχτυλο.

Παναγιώτης Ασλανίδης



Παράδειγμα 8: Κι εδώ ο ισοκράτης μεταβάλλεται σύμφωνα με την κίνηση της μελωδίας. Το παίξιμο του αριστερού χεριού είναι διπλόχορδο πλην της νότας D5 όπου ο ισοκράτης πραγματοποιείται από το προηγούμενο δάχτυλο.

Μιχάλης Καλιοντζίδης



Επιπλέον διαστηματικές σχέσεις μεταξύ ισοκράτη και μελωδικής γραμμής που μπορεί να παρατηρηθούν γενικότερα στο ποντιακό μουσικό ιδίωμα είναι μεταξύ πρώτης και δεύτερης βαθμίδας (σαν περαστικές νότες), πρώτης και τρίτης ή έκτης που ήδη αναφέραμε (παρατηρούνται συχνότερα στο σύγχρονο ρεπερτόριο της λύρας) καθώς και μεταξύ πρώτης κι εβδόμης, με την χαμηλότερη να έχει πάντα το ρόλο του ισοκράτη,

καθώς και οκτάβας και ταυτοφωνία που χρησιμοποιούνται συνήθως ως κομμάτι αυτοσχεδιαστικών μοτίβων²⁶.

3.2 Περίπτωση Mi²⁷ Ουσάκ

Στην ομάδα Mi ουσάκ συμπεριλαμβάνουμε ένα ενδεικτικό δείγμα το οποίο αντλήθηκε από τις ηχογραφήσεις:

Τίτλος: «Ε(ϊ) παιδιά ντο λέτε»

Τύπος χορού: Τικ

Λύρα: Γώγος Πετρίδης

Εταιρία: Από τις ηχογραφήσεις στην Εύξεινο Λέσχη Θεσσαλονίκης

Στοιχεία δίσκου:

Χρόνος έκδοσης: Δεκαετία 1965-1975

Τόπος έκδοσης: Θεσσαλονίκη

Τίτλος: «Ση σπέλιας τον ανέφορον»

Τύπος χορού: Διπάτ

Λύρα: Παναγιώτης Ασλανίδης

Εταιρία: Vasirap

Στοιχεία δίσκου: Αρ. δίσκου 177, κωδικός CD uer177

Χρόνος έκδοσης: 1989

Τόπος έκδοσης: Θεσσαλονίκη

Τίτλος: «Πουλόπο μ' ερωθύμεσα»

Τύπος χορού: Επιτραπέζιο

Λύρα: Μιχάλης Καλιοντζίδης

Εταιρία: Vasirap

Στοιχεία δίσκου: Αρ. δίσκου 401, κωδικός δίσκου LVAS401

²⁶ David Bruce Kilpatrick, *Function and Style in Pontic Dance Music*, Επιτροπή Ποντιακών Μελετών - Περιοδικού "Αρχείον Πόντου" Παράρτημα 12, Αθήνα 1980, σελ. 239

²⁷ Η βάση της τροπικής μας οντότητας είναι το Mi4, δηλαδή η δεύτερη ανοιχτή χορδή της λύρας.

Χρόνος έκδοσης: 1986

Τόπος έκδοσης: Αθήνα

Συγκρίνοντας τις τρεις ηχογραφήσεις γίνεται εύκολα αντιληπτό πως χρησιμοποιούνται με συνέπεια από τον κάθε λυράρη τεχνικά χαρακτηριστικά που σχετίζονται με την έκταση της μελωδίας, τη διαστηματικότητα, την πορεία ανάπτυξης και τα αυτοσχεδιαστικά μοτίβα.

Έκταση και πορεία ανάπτυξης - seyir

Και στα τρία ηχητικά παραδείγματα η μελωδία εκτείνεται από το E4 (μερικές φορές και από το D4) έως το D5, χωρίς ωστόσο αυτό να είναι απόλυτο μιας και υπάρχουν αυτοσχεδιαστικά μέρη πάνω στον συγκεκριμένο τρόπο, τα οποία ξεπερνούν το D5. Αυτομάτως λοιπόν διαπιστώνουμε πως μελετάμε ηχητικά παραδείγματα που κατά βάση συγκροτούνται από τις υπομονάδες του μακάμ ουσάκ (τετράχορδα - πεντάχορδα), ενώ τα δεδομένα είναι εκ των πραγμάτων διαφορετικά με την περίπτωση του La ουσάκ αφού εδώ πλέον διαχειριζόμαστε σχεδόν μια επτάφθογγη κλίμακα.

Παρατηρούμε πως οι μελωδίες κινούνται σταθερά γύρω από την τέταρτη (A4) και την πέμπτη βαθμίδα (B4) ενώ πραγματοποιούνται και ορισμένες μικρές στάσεις στους παραπάνω φθόγγους. Το τραγουδιστικό μέρος της μελωδίας στην ηχογράφιση του Γώγου έχει την τάση να κινείται συχνά γύρω και πάνω στην τρίτη βαθμίδα (G4) πράγμα το οποίο δικαιολογείται σύμφωνα με τη θεωρία του αραβικού μακάμ ουσάκ, όπως έχουμε αναφέρει σε προηγούμενο κεφάλαιο. Το φαινόμενο αυτό με την τρίτη βαθμίδα παρατηρείται έντονα και στην ηχογράφιση του Παναγιώτη Ασλανίδη. Παρ' όλα αυτά, και στα τρία ηχητικά παραδείγματα ενώ πραγματοποιούνται διάφορες στάσεις σε βαθμίδες πέραν της τονικής, και μάλιστα σε σημεία που δίνουν αίσθηση τονικού κέντρου στον ακροατή, το “κλείσιμο” της μελωδίας πραγματοποιείται πάντα στη βάση μας (E4).

Παράδειγμα 9

Γώγος Πετρίδης



Παράδειγμα 10

Παναγιώτης Ασλανίδης



Παράδειγμα 11

Μιχάλης Καλιοντζίδης



Διαστηματικότητα

Ο διαστηματικός κόσμος και τα χαρακτηριστικά του τρόπου Μί ουσάκ που μελετάμε δεν απέχει πολύ από αυτά του La ουσάκ. Στην πραγματικότητα στο τετράχορδο ουσάκ που σχηματίζεται από τη βάση (Ε4 έως Α4) χρησιμοποιούν και οι τρεις τα ίδια διαστήματα με πολύ μικρές αποκλείσεις σε σύγκριση με τον προηγούμενο τρόπο. Η βασικότερη διαφοροποίηση που προκύπτει είναι πως εδώ, όπως προαναφέραμε, σχηματίζεται σχεδόν μια ολόκληρη επτάφθογγη κλίμακα με αποτέλεσμα να πρέπει να διαχειριστούμε μία ακόμα υπομονάδα (ένα επιπλέον πεντάχορδο). Για την ακρίβεια αναφερόμαστε στο πεντάχορδο μινόρε που σχηματίζεται μεταξύ τέταρτης και όγδοης βαθμίδας (Α4 έως Ε5). Το πιο αξιοσημείωτο στοιχείο που μας οδηγεί σε συμπέρασμα όσον αφορά τη συμπεριφορά του τρόπου είναι πως σε αντίθεση με το μακάμ ουσάκ, κανένα από τα τρία παραδείγματα δε δείχνει να έχει μεταβλητή την έκτη βαθμίδα (στην περίπτωση μας το C5) κίνηση που παρατηρείται συχνά σε ένα μακάμ ουσάκ²⁸. Αντιθέτως διατηρεί μια σταθερή θέση σε απόσταση ημιτονίου από την πέμπτη βαθμίδα (Β4) γεγονός που ναι μεν θα μπορούσε να μας οδηγήσει στο λαϊκό δρόμο κιουρντί. Κάτι τέτοιο δεν μπορεί όμως να συμβεί, μιας και η δεύτερη βαθμίδα είναι όπως έχουμε αναφέρει πιο “ψηλή” τονικά από αυτή του ισοτονικά συγκερασμένου συστήματος (F4= ~ +50c, ή αλλιώς F# με τη δίεση να είναι δύο κομμάτων). Καταλήγουμε λοιπόν στην ερμηνεία ενός ουσάκ του οποίου η μορφή διαφοροποιείται σημαντικά από αυτό της θεωρίας του μακάμ.

Αυτοσχεδιαστικό μέρος

Όπως και στην περίπτωση του τρόπου La ουσάκ όλα τα αυτοσχεδιαστικά μέρη αποτελούν ουσιαστικά ένα σώμα με τη βασική μελωδία. Είναι δηλαδή εξ’ ολοκλήρου οργανωμένα σε ρυθμικά μοτίβα και περιπλέκονται με τη μελωδία σαν να αποτελούν στολίδια αυτής. Σε αυτόν τον τρόπο, είναι αξιοσημείωτο πως τα αυτοσχεδιαστικά μέρη έχουν ως βασικό άξονα κίνησης την έβδομη βαθμίδα (D5) με συνεχόμενες στάσεις και καταλήξεις σε αυτήν, ενώ παράλληλα παρατηρείται ένας “διάλογος” μεταξύ αυτής και της πέμπτης βαθμίδας (Β4) στην οποία παρατηρούνται επίσης κάποιες στάσεις και

²⁸ Ευγένιος Βούλγαρης - Βασίλης Βανταράκης, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου 1922-1940, Σμυρνάϊκα και Πειραιώτικα ρεμπέτικα*, Fagotto Books, 2006, σελ. 29.

καταλήξεις. Δευτερευόντως ακολουθούν και κινήσεις γύρω από την έκτη βαθμίδα (C4). Το μεγαλύτερο ενδιαφέρον ωστόσο σημειώνεται στο γεγονός πως δεν υπάρχει κατάληξη στην τονική προκειμένου να επιστρέψει ο λυράρης στην μελωδία. Στην πλειοψηφία των περιπτώσεων ο οργανοπαίχτης “παίρνει” την μελωδία μέσα από τον αυτοσχεδιασμό ενώ είναι σημαντικό γεγονός πως συναντάται διαφορετικό *seyir* για τον αυτοσχεδιασμό συγκριτικά με το βασικό *seyir* του τρόπου. Όσον αφορά το διαστηματικό κόσμο διατηρούνται με συνέπεια τα χαρακτηριστικά που αναφέρθηκαν παραπάνω. Τα παρακάτω παραδείγματα αντιστοιχούν στις τρεις διαδοχικές ηχογραφήσεις που επισκοπούμε.

Παράδειγμα 12

Γώγος Πετρίδης

Improvise after canto

5

9

εισαγωγή

Παράδειγμα 13
Παναγιώτης Ασλανίδης



Παράδειγμα 14
Μιχάλης Καλιοντζίδης



Εναλλασσόμενος ισοκράτης

Όσον αφορά τον εναλλασσόμενο ισοκράτη, παρατηρούμε πως η τονική παραμένει ο βασικός ισοκράτης μιας και στα ηχητικά παραδείγματα που επιλέχθηκαν το μεγαλύτερο ποσοστό της μελωδίας κινείται στην πρώτη χορδή της λύρας (Α4). Παρατηρούμε επίσης πως οι οργανοπαίχτες διατηρούν τα ίδια διαστήματα με το *Λα ουσάκ* στον ισοκράτη όσον αφορά το πρώτο τετράχορδο του τρόπου (δηλαδή τα βασικά διαστήματα τέταρτης που μεταβάλλονται σύμφωνα με την κίνηση της μελωδίας, όπως πέμπτη - πρώτη, έκτη - δεύτερη, έβδομη - τρίτη καθώς και την ιδιαίτερη σχέση μεταξύ έβδομης - τέταρτης), γεγονός όμως που διαφοροποιείται στο πεντάχορδο μινόρε που

ακολουθεί. Σε αυτό παραμένει μόνιμος ισοκράτης η τονική όποια κι αν είναι η κίνηση της μελωδίας²⁹.

Τα παραπάνω φαινόμενα μπορούν να διαπιστωθούν σχεδόν σε όλες τις μουσικές καταγραφές που χρησιμοποιήθηκαν στο συγκεκριμένο κεφάλαιο.

3.3 Περίπτωση La³⁰ χιτζάζ

Στην ομάδα La χιτζάζ συμπεριλαμβάνουμε ένα ενδεικτικό δείγμα το οποίο αντλήθηκε από τις ηχογραφήσεις:

Τίτλος: «Που είσαι και κι φαίνεσαι»

Τύπος χορού: Διπάτ

Λύρα: Γώγος Πετρίδης

Εταιρία: Ερασιτεχνική ηχογράφηση³¹

Στοιχεία δίσκου:

Χρόνος έκδοσης: Δεκαετία του 1970

Τόπος έκδοσης: Θεσσαλονίκη

Τίτλος: «Τη τιφέκι μ' το καπάν»

Τύπος χορού: Τικ Τόνγυας (Μοσκόφ)

Λύρα: Παναγιώτης Ασλανίδης

Εταιρία: Θεραϊκός 177

Στοιχεία δίσκου: Αρ. δίσκου 177, κωδικός δίσκου uer177

Χρόνος έκδοσης: 1989

Τόπος έκδοσης: Θεσσαλονίκη

Τίτλος: «Ξανθέσα Παναΐα»

Τύπος χορού: Διπάτ

Λύρα: Μιχάλης Καλιοντζίδης

²⁹ Matthaios Tsahourides, *The Pontic lyra in contemporary Greece*, ο.π., σελ. 56.

³⁰ Η βάση της τροπικής μας οντότητας είναι το A4, δηλαδή η πρώτη ανοιχτή χορδή της λύρας.

³¹ https://www.youtube.com/watch?v=_4eqUDLi7Ac (επίσκεψη στις 29/6/2015).

Εταιρία: General Music

Στοιχεία δίσκου: Αρ. δίσκου 4089

Χρόνος έκδοσης: 1994

Τόπος έκδοσης: Αθήνα

Παρατηρώντας τις τρεις ηχογραφήσεις γίνεται αισθητή η ύπαρξη ορισμένων στοιχείων, όσον αφορά το διαστηματικό κόσμο, την μελωδική ανάπτυξη, την έκταση της μελωδίας καθώς και τα αυτοσχεδιαστικά μοτίβα, τα οποία χρησιμοποιούνται με συνέπεια και συνοχή.

Έκταση και πορεία ανάπτυξης - seyir

Είναι φανερό πως και στα τρία παραδείγματα η μελωδία εκτείνεται από το G4 έως το D5 οπότε αυτομάτως απομακρυνόμαστε από την έννοια της κλίμακας και οδηγούμαστε στην ερμηνεία του συγκεκριμένου τρόπου μέσω των τετράχορδων και πεντάχορδων υπομονάδων. Αυτό συμβαίνει γιατί όταν το τονικό κέντρο σε ποντιακούς σκοπούς είναι το A4, δηλαδή η πρώτη μας χορδή, τότε είναι αρκετά δύσκολο λόγω της φύσης του οργάνου να αναπτυχθεί ολόκληρη κλίμακα. Επιπλέον, μπορεί να είδαμε πως στην περίπτωση του La *ουσάκ* υπάρχει η δυνατότητα επέκτασης του τετράχορδου με την τεχνική αλλαγής τη θέσης του χεριού πάνω στην ταστιέρα, ωστόσο κάτι τέτοιο δεν είναι εφικτό στη συγκεκριμένη περίπτωση γιατί παρουσιάζονται προβλήματα στην εναλλαγή του ισοκράτη (περισσότερες λεπτομέρειες θα παρουσιαστούν στο υποκεφάλαιο «εναλλασσόμενος ισοκράτης», βλ. παρακάτω). Με ένα πρώτο άκουσμα παρατηρούμε πως οι μελωδίες έχουν την τάση να περιστρέφονται γύρω από την τονική, τόσο με περαστικές κινήσεις όσο και με καταλήξεις. Σημειώνεται μία ιδιαίτερη τάση για στάση στην έβδομη βαθμίδα (G4) η οποία συνήθως ακολουθείται μετά από κίνηση της μελωδίας στη δεύτερη (Bb4), πριν γίνει κατάληξη στην τονική. Επίσης προκαλεί ιδιαίτερο ενδιαφέρον το γεγονός πως η τρίτη βαθμίδα (C#5) αποκτά αρκετές φορές το ρόλο της κύριας, παρόλο που σε ένα κλασσικό χιτζάζ συναντάται σπάνια αυτό το φαινόμενο. Στην ηχογράφιση του Καλιοντζίδη τόσο στο μεγαλύτερο μέρος της μελωδίας, όσο και στο τραγουδιστικό μέρος, η τρίτη βαθμίδα έχει κυρίαρχο ρόλο. Όσον αφορά τις άλλες δύο ηχογραφήσεις η παραπάνω διαπίστωση συναντάται κυρίως στα

αυτοσχεδιαστικά μέρη, τα οποία όπως και σε όλους τους τρόπους που μελετάμε έχουν δεσπόζουσα θέση σε κάθε τραγούδι.

Διαστηματικότητα

Μελετώντας το ποντιακό La χιτζάζ αποκτά μεγάλο ενδιαφέρον το γεγονός πως είναι ο πρώτος μουσικός τρόπος από αυτούς που αναλύθηκαν του οποίου τα διαστήματα παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον τόσο από μόνα τους όσο και σε συνδυασμό με τον ισοκράτη που χρησιμοποιείται. Σε ένα κλασικό μακάμ χιτζάζ ή σε έναν ήχο πλάγιο του β' της Βυζαντινής μουσικής οι πιο "ευάλωτες" βαθμίδες είναι η δεύτερη, η τρίτη και η έκτη (η οποία δε μας απασχολεί γιατί οι μελωδίες μας δεν ξεπερνούν σε έκταση το ένα πεντάχορδο)³². Στο χιτζάζ της ποντιακής μουσικής η βαθμίδα που παρουσιάζει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον είναι η τρίτη, στην περίπτωση μας το C#5. Είναι εμφανές πως η θέση του είναι αρκετά πιο χαμηλή σε σύγκριση με το C# του ισοτονικού συγκερασμένου συστήματος, για την ακρίβεια η # των δύο κομμάτων, 43.5c, ίσως είναι αυτή που θα μπορούσε να απόδοση καλύτερα το παραπάνω άκουσμα. Το πιο ενδιαφέρον στοιχείο αυτού του χαρακτηριστικού είναι πως εναρμονίζεται συνεχώς με το F4 από τους ίδιους τους οργανοπαίχτες, με αποτέλεσμα να δημιουργείται ένα άκουσμα το οποίο αποτυπώνει πλήρως το ηχόχρωμα της ποντιακής μουσικής μιας και δε συναντάται σε καμία άλλη μουσική παράδοση.

Επίσης η δεύτερη βαθμίδα (Bb4) είναι αρκετά κοντά στα πρότυπα του μακάμ χιτζάζ, για την ακρίβεια η ύφεση των τριών κομμάτων -67.92c αποδίδει όσο το δυνατόν πιο πιστά το παραπάνω άκουσμα. Ωστόσο κι αυτή εναρμονίζεται με το F4, πράγμα το οποίο επίσης δε συναντάται σε άλλη μουσική παράδοση. Είναι αξιοσημείωτο πως σε όποιο σημείο της ταστιέρας κι αν μετακινηθεί το Bb4 μαζί του μετακινείται και ο ισοκράτης (F4) στοιχείο που προκύπτει από τη φύση του οργάνου (διπλόχορδο παίξιμο τόσο του τόξου όσο και του αριστερού χεριού) και το διαφοροποιεί πλήρως από όλα τα υπόλοιπα τροπικά συστήματα ενώ παράλληλα αποτελεί το βασικότερο χαρακτηριστικό της ποντιακής μουσικής.

³² Μουράτ Αϊντεμίρ, *Το Τούρκικο Μακάμ*, Fagotto Books, ο.π., σελ. 156.

Αυτοσχεδιαστικό μέρος

Όπως και στους υπόλοιπους τρόπους που μελετάμε έτσι κι εδώ το αυτοσχεδιαστικό μέρος οργανωμένο ρυθμικά και ουσιαστικά γίνεται ένα σώμα με τη βασική μελωδία χρησιμοποιώντας τα βασικά χαρακτηριστικά του τρόπου όσον αφορά διαστήματα και ορισμένες μικρές διαφοροποιήσεις όσον αφορά την πορεία ανάπτυξης. Αξίζει να σημειωθεί πως στην ηχογράφιση του Ασλανίδη μέχρι να φτάσουμε στο φινάλε, δεν χρησιμοποιούνται μεγάλα μοτίβα που να παραπέμπουν σε ολοκληρωμένο αυτοσχεδιαστικό μέρος παρά μόνο μικρές παραλλαγές της βασικής μελωδίας. Όταν στο φινάλε αλλάζει το μέτρο (χωρίς να παρατηρούνται ιδιαίτερες αλλαγές στην ταχύτητα) από 2/4 σε 7/8 (χορός Τρομαχτόν Τις), τότε βλέπουμε πως ο λυράρης επιλέγει φράσεις καθαρά αυτοσχεδιαστικές πράγμα το οποίο προκύπτει από το είδος του μέτρου και συναντάται πολλές φορές στην ποντιακή μουσική παράδοση. Οι φράσεις αυτές περιστρέφονται κυρίως γύρω από την 2η και την 7η βαθμίδα ενώ ακολουθεί και μία πολύ μικρή περαστική φράση με την 3η και 4η. Ο αυτοσχεδιασμός στην ηχογράφιση του Γώγου Πετρίδη ξεκινά έχοντας ως βάση του την τονική Α4 και συνεχίζει επίσης με έναν “διάλογο” μεταξύ 2ης και 7ης βαθμίδας (Bb4-G4), μία σχέση η οποία όπως αναφέραμε στο *seyir* του τρόπου αυτού συναντάται συχνά. Στο παράδειγμα 3 επίσης ο αυτοσχεδιασμός ξεκινά με την παραπάνω σχέση ωστόσο εξελίσσεται διαφορετικά. Είναι αρκετά μεγαλύτερος σε έκταση με αποτέλεσμα η πορεία ανάπτυξής του να εκτείνεται μέχρι και την 4η βαθμίδα (D5) κάτι το οποίο δεν είναι ασυνήθιστο και μπορεί να παρατηρηθεί και σε άλλα ηχητικά παραδείγματα και των τριών λυράρηδων που μελετάμε.

Παράδειγμα 15

Improvise after canto 3

Γιώργος Πετρίδης



Παράδειγμα 16

Improvisation to finale

Παναγιώτης Ασλανίδης



Παράδειγμα 17

Improvise after canto 1

Μιχάλης Καλιοντζίδης



Εναλλασσόμενος ισοκράτης

Ο τρόπος Λα *χιτζάζ* της ποντιακής μουσικής ίσως είναι αυτός που έχει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον στον τομέα του εναλλασσόμενου ισοκράτη. Οι σχέσεις που δημιουργούνται μεταξύ βασικής μελωδίας και ισοκρατήματος είναι τόσο ιδιαίτερες που προσδίδουν ένα άκουσμα το οποίο παραπέμπει αμέσως στο ηχόχρωμα της ποντιακής μουσικής μιας και δε συναντώνται σε άλλες μουσικές παραδόσεις. Πιο συγκεκριμένα, παρατηρούμε πως σε πρώτο στάδιο είναι εμφανές το κλασικό διάστημα τετάρτης που απορρέει από την ίδια τη φύση του οργάνου και αφορά κυρίως την πρώτη και τη δεύτερη βαθμίδα (A4 - E4, Bb4 - F4) καθώς και τις βαθμίδες έβδομη και έκτη όταν αυτές εμφανίζονται στη μελωδία (G4 - D4 και F4 - C4).

Ωστόσο όταν η μελωδία σταθεί στην τρίτη και τέταρτη βαθμίδα τότε τα πράγματα γίνονται πιο περίπλοκα. Είναι αξιοσημείωτο πως στην περίπτωση της τρίτης βαθμίδας (C#5) ο ισοκράτης πραγματοποιείται με ένα διάστημα πέμπτης αυξημένο (F4 - C#5) κι όχι καθαρό όπως συμβαίνει στους *ουσάκ* τρόπους που μελετήσαμε, ενώ επιπρόσθετα το άκουσμα που προκύπτει από αυτή τη σχέση είναι το πιο αντιπροσωπευτικό χαρακτηριστικό του τρόπου. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και με την τέταρτη βαθμίδα (D5) η οποία δεν εναρμονίζεται με διάστημα τετάρτης καθαρής όπως συνηθίζεται αλλά με έκτης μεγάλο (F4 - D5). Μία λογική εξήγηση που προκύπτει για το παραπάνω φαινόμενο έχει να κάνει με το γεγονός πως η τρίτη βαθμίδα (C#) δε γίνεται να εναρμονισθεί με το αντίστοιχο διάστημα τέταρτης της από κάτω χορδής διότι ο φθόγγος που προκύπτει δεν υπάρχει στην κλίμακα (G#). Όσον αφορά την τέταρτη βαθμίδα που ακολουθεί από τη στιγμή που προηγείται πάτημα με το τρίτο δάχτυλο στη θέση C#5 (G#4 η αντίστοιχη θέση στη δεύτερη χορδή) είναι προτιμότερο να εναρμονισθεί με F4 παρά με G#4 φθόγγος ο οποίος όπως ήδη αναφέρθηκε δεν υπάρχει στον τρόπο.

Παράδειγμα 18: Πρέπει να σημειωθεί πως η θέση του F4 είναι διαφορετική όταν αποτελεί βασικό φθόγγο κι όχι ισοκράτη, όπως ακριβώς στο τελευταίο μέτρο παρακάτω.

Improvise after canto 3

Γιώργος Πετρίδης



Παράδειγμα 19:

Improvization to final:

Παναγιώτης Ασλανίδης



Παράδειγμα 20:

Μιχάλης Καλιοντζίδης



(Τα παραπάνω μουσικά παραδείγματα αποτελούν αποσπάσματα από τους αυτοσχεδιασμούς που χρησιμοποιήθηκαν στο ίδιο κεφάλαιο).

3.4 Περίπτωση Mi χιτζάζ

Στην ομάδα Mi χιτζάζ συμπεριλαμβάνουμε ένα ενδεικτικό δείγμα το οποίο αντλήθηκε από τις εξής ηχογραφήσεις:

Τίτλος: «Των Βαΐων»

Τύπος χορού: Αργό ομάλ περιοχής Καρς

Λύρα: Γώγος Πετρίδης

Εταιρία: Ερασιτεχνική ηχογράφηση

Στοιχεία δίσκου:

Χρόνος έκδοσης: Δεκαετία 1970

Τόπος έκδοσης: Κιλκίς

Τίτλος: «Ατσά πα γιατί»

Τύπος χορού: Διπάτ

Λύρα: Παναγιώτης Ασλανίδης

Εταιρία: Θερμαϊκός

Στοιχεία δίσκου: Αρ. δίσκου 183-4-5-6

Χρόνος έκδοσης: 1998

Τόπος έκδοσης: Θεσσαλονίκη

Τίτλος: «Εχάραξεν η Χάλκοβα»

Τύπος χορού: Επιτραπέζιο

Λύρα: Μιχάλης Καλιοντζίδης

Εταιρία: Vasirap

Στοιχεία δίσκου: Αρ. δίσκου 463, κωδικός δίσκου VAS463

Χρόνος έκδοσης: 1989

Τόπος έκδοσης: Αθήνα

Παρατηρούμε πως και στις τρεις ηχογραφήσεις υπάρχουν χαρακτηριστικά τα οποία προσδίδουν ταυτότητα στον τρόπο που μελετάμε και το σημαντικότερο χρησιμοποιούνται με συνέπεια και από τους τρεις δεξιοτέχνες μουσικούς.

Έκταση και πορεία ανάπτυξης - seyir

Στην περίπτωση του Μι *χιτζάζ* αξίζει να σημειωθεί πως υπάρχει μια σημαντική διαφοροποίηση σε σύγκριση με το Λα *χιτζάζ* όσον αφορά την έκταση της μελωδίας και κατ' επέκταση του τρόπου. Ο λυράρης έχει ως τονικό του κέντρο τη δεύτερη ανοιχτή χορδή της λύρας (E4) γεγονός που του δίνει τη δυνατότητα να επεκτείνει τη μελωδία στην επόμενη χορδή με μεγάλη άνεση, πράγμα το οποίο δε συμβαίνει στο Λα *χιτζάζ*. Κάτι αντίστοιχο όπως είναι προφανές συμβαίνει και μεταξύ Μι και Λα *ουσάκ*, ενώ δηλαδή έχουν ως κοινό παρονομαστή το μακάμ ουσάκ η διαφορά που προκύπτει στην έκταση αποτελεί σημείο αναφοράς για την ανάλυση, την ερμηνεία και το χαρακτηρισμό τους με διαφορετικό τρόπο.

Στα τρία παραπάνω ηχητικά παραδείγματα η έκταση της κλίμακας εκτείνεται από το E4 έως το D5 ενώ οι μελωδίες παρουσιάζουν ορισμένες κινήσεις και “πίσω” από την τονική στη νότα D4 καθώς και στη C3 όσον αφορά την ηχογράφηση του Γώγου Πετρίδη. Καθ' όλη την πορεία ανάπτυξης παρατηρείται μία έντονη διάθεση της μελωδίας για κίνηση γύρω από τη δεύτερη βαθμίδα (F4), τόσο με επαναλαμβανόμενες περαστικές κινήσεις όσο και με στάσεις στη βαθμίδα αυτή, άλλοτε με μικρότερη και άλλοτε με μεγαλύτερη διάρκεια. Η δεύτερη βαθμίδα δεν αποτελεί δεσπόζων φθόγγο σε ένα μακάμ *χιτζάζ* οπότε γίνεται αμέσως αντιληπτό πως έχουμε ήδη την πρώτη παράμετρο που μας δυσκολεύει στην ερμηνεία της τροπικής οργάνωσης του *χιτζάζ* της ποντιακής μουσικής σύμφωνα με το σύστημα των μακάμ ή ακόμα και αυτό των λαϊκών δρόμων. Η αμέσως επόμενη βαθμίδα γύρω από την οποία παρατηρείται κίνηση και έντονος σχολιασμός από τους οργανοπαίχτες είναι η τέταρτη (A4). Οι μελωδίες οδηγούνται σταδιακά προς την τέταρτη βαθμίδα κάνοντάς την για λίγο δεσπόζοντα φθόγγο. Ιδιαίτερα στην ηχογράφηση με τον Μιχάλη Καλιοντζίδη ένα πολύ μεγάλο κομμάτι της μελωδίας έχει ως βάση του το A4. Μικρότερες κινήσεις σημειώνονται και γύρω από την πέμπτη και γύρω από την τρίτη βαθμίδα χωρίς ωστόσο να μπορούμε να της ορίσουμε ως κομβικές για την πορεία ανάπτυξης των μελωδιών.

Παράδειγμα 21

Γιώργος Πετρίδης



Διαστηματικότητα

Όσον αφορά το διαστηματικό κόσμο του Μι χιτζάζ στην ποντιακή μουσική, τα δεδομένα είναι διαφορετικά από το αντίστοιχο χιτζάζ που έχει ως βάση του το Α4, και παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η δομή του βασικού τετράχορδου που σχηματίζεται από την τονική. Σε ένα μακάμ χιτζάζ, οι δύο πρώτες βαθμίδες που μας καθηλώνουν με τις διαστηματικές τους ιδιαιτερότητες είναι η δεύτερη και η τρίτη. Το ίδιο συμβαίνει και στην παρούσα περίπτωση που μελετάμε. Η δεύτερη (F4) και η τρίτη βαθμίδα (G#4) απέχουν από το ισοτονικά συγκερασμένο σύστημα ενώ παράλληλα διαφέρουν τόσο από το χιτζάζ στο σύστημα των μακάμ όσο και από το ποντιακό La χιτζάζ. Για την ακρίβεια παρατηρούμε πως η θέση του F4 βρίσκεται περίπου +22,4c από αυτή του F4 στο ισοτονικά συγκερασμένο σύστημα, άρα μπορούμε να το ερμηνεύσουμε σημειώνοντας στο F4 του ποντιακού Μι χιτζάζ μία δέση ενός κόμματος.

Όσον αφορά την τρίτη βαθμίδα (G#4) ο ιδανικότερος τρόπος για να αντιληφθούμε τη θέση της στην ταστιέρα είναι να χρησιμοποιηθεί μία δέση +90,2c ή

αλλιώς Bakiye όπως ονομάζεται κατά το σύστημα των μακάμ³³. Είναι λοιπόν έκδηλη η διαφορά της δομής του τρόπου Μι χιτζάζ συγκριτικά με ομώνυμους τρόπος σε άλλα συστήματα ή ακόμα και στο τροπικό σύστημα της ποντιακής μουσικής. Επιπρόσθετα όλες οι βαθμίδες παραμένουν σταθερά καθηλωμένες είτε κατά την άνοδο είτε κατά την κάθοδο της μελωδίας, ενώ δεν μπορεί να ερμηνευθεί το πως τα δύο τετράχορδα χιτζάζ σε μι και λα χιτζάζ αντίστοιχα διαφέρουν τόσο στη διαστηματική τους προσέγγιση. Σε αντίθεση με άλλους τρόπους που έχουμε μελετήσει μέχρι τώρα οι διαστηματικές σχέσεις μεταξύ των φθόγγων του τρόπου μι χιτζάζ χρησιμοποιούνται με μεγάλη συνέπεια στην πλειοψηφία του ποντιακού ρεπερτορίου.

Αυτοσχεδιαστικό μέρος

Και σε αυτόν τον τρόπο το αυτοσχεδιαστικό μέρος αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της μελωδίας. Όπως έχουμε αναφέρει και σε προηγούμενο κεφάλαιο το αυτοσχεδιαστικό μέρος στην ποντιακή μουσική ουσιαστικά αποτελεί ένα σώμα με το βασικό θέμα ανάπτυξης. Είναι άξιο αναφοράς πως η πορεία ανάπτυξης των αυτοσχεδιασμών διαφέρει αρκετά από το seyir του τρόπου όπως το αναλύσαμε παραπάνω. Παρατηρείται μία συνεχής τάση για κίνηση της μελωδίας γύρω από την τρίτη, την τέταρτη και την πέμπτη βαθμίδα δημιουργώντας κατ' αυτόν τον τρόπο ένα είδος διαλόγου μεταξύ των τριών, όπως ακριβώς συμβαίνει και στο λα χιτζάζ με διαφορετικούς δεσπόζοντες φθόγγους ωστόσο. Επίσης η μελωδία σε αυτό το κομμάτι του κάθε παραδείγματος αποκτά μεγαλύτερη έκταση φθάνοντας μέχρι και το D5 της κλίμακας, γεγονός που μπορεί να ερμηνευθεί από την ελευθερία κινήσεων που αποκτά ένας οργανοπαίχτης κατά τη διάρκεια ενός “σόλο”.

Σε καμία περίπτωση δεν παρατηρείται κίνηση του αυτοσχεδιασμού γύρω από τη δεύτερη βαθμίδα η οποία όπως αναφέραμε παραπάνω είναι βασική στο seyir του τρόπου ενώ στον τομέα των διαστημάτων τα χαρακτηριστικά του τρόπου παραμένουν αναλλοίωτα. Εξαιρείται το παράδειγμα του Γώγου Πετρίδη από όλα όσα αναφέρθηκαν μέχρι τώρα μιας και ο αυτοσχεδιασμός του στο κομμάτι «Των Βαΐων» έχει πλήρη ελευθερία κινήσεων τόσο στο διαστηματικό όσο και στο ρυθμικό μέρος γεγονός που συναντάται σε τραγούδια της περιοχής του Καρς, όπως αυτό που επιλέχθηκε.

³³ Μουράτ Αϊντεμίρ, *Το Τούρκικο Μακάμ*, Fagotto Books, ο.π., σελ. 22.

Παράδειγμα 22

Improvisation after canto 2

Γιώργος Πετρίδης

1

2

3

4

Παράδειγμα 23

Improvisation

Παναγιώτης Ασλανίδης

1

2

3

Παράδειγμα 24

Improvisation

Μιχάλης Καλιοντζίδης



Εναλλασσόμενος ισοκράτης

Στον τομέα του εναλλασσόμενου ισοκράτη τα δεδομένα είναι πανομοιότυπα με την περίπτωση του Μι ουσάκ μιας και το ζήτημα αυτό έχει να κάνει καθαρά με το χειρισμό του οργάνου. Παρατηρούμε πως οι οργανοπαίχτες διατηρούν τα ίδια διαστήματα με το La χιτζάζ στον ισοκράτη όσον αφορά το πρώτο τετράχορδο του τρόπου (δηλαδή τα βασικά διαστήματα τέταρτης που μεταβάλλονται σύμφωνα με την κίνηση της μελωδίας, όπως πέμπτη - πρώτη, έκτη - δεύτερη καθώς και τις ιδιόμορφες σχέσεις μεταξύ έκτης - τρίτης και ενίοτε έκτης - τέταρτης), γεγονός όμως που διαφοροποιείται στο πεντάχορδο μινόρε που ακολουθεί. Σε αυτό παραμένει μόνιμος ισοκράτης η τονική όποια κι αν είναι η κίνηση της μελωδίας³⁴.

³⁴ Matthaios Tsahourides, *The Pontic lyra in contemporary Greece*, ο.π., σελ. 56.

Παράδειγμα 25: Παρατηρούμε στο δεύτερο μέτρο του συστήματος τον ισοκράτη που προσφέρει η έκτη βαθμίδα σε σχέση με την τέταρτη, την τρίτη και τη δεύτερη.

Γώγος Πετρίδης



Παράδειγμα 26: Παρά τις διακυμάνσεις της μελωδίας που εξελίσσεται στην πρώτη χορδή της λύρας, ο ισοκράτης παραμένει σταθερά η τονική.

Παναγιώτης Ασλανίδης



Παράδειγμα 27: Όταν η μελωδία μεταφέρεται στην πρώτη χορδή της λύρας (από το A4 και πάνω) τότε ο ισοκράτης παραμένει σταθερά η τονική.

Μιχάλης Καλιοντζίδης



Συμπεράσματα

Συνοψίζοντας τα αποτελέσματα της ανάλυσης που πραγματοποιήθηκε γίνεται εύκολα αντιληπτό πως η ποντιακή μουσική στο μεγαλύτερο μέρος της έχει δεχτεί τις περισσότερες επιρροές από το σύστημα των μακάμ (το οποίο με τη σειρά του έχει επηρεαστεί από τους βυζαντινούς τρόπους κ.ο.κ). Ωστόσο με την τροπική της ανάλυση διαπιστώνεται πως υπάρχουν ορισμένα χαρακτηριστικά τα οποία μας απομακρύνουν από την απόλυτη ταύτιση των ποντιακών τρόπων με το παραπάνω σύστημα. Πρώτα απ' όλα παρατηρήθηκε πως οι μελωδίες των ποντιακών σκοπών δεν ξεπερνούν σε έκταση την οκτάβα ενώ σε πολλές περιπτώσεις η μελωδία περιορίζεται σε ένα μόνο πεντάχορδο. Όπως αναφέρθηκε και κατά τη διαδικασία της ανάλυσης, αυτό οφείλεται κατά κύριο λόγο στην περιορισμένη κατασκευστική έκταση της ποντιακής λύρας (που αποτελεί το βασικότερο όργανο απόδοσης της ποντιακής μουσικής). Υπάρχει η δυνατότητα για έναν αρκετά δεξιότηχη λυράρη να υπερβεί το όριο της οκτάβας ωστόσο γίνεται πολύ δύσκολο να αποδοθούν πιστά και αποτελεσματικά τα χαρακτηριστικά που προσδίδουν το ποντιακό ηχόχρωμα (διπλόχορδο παίξιμο και με το αριστερό χέρι, τρίλιες κ.ά.).

Επίσης το *seyir* του κάθε τρόπου διαφέρει σε πολύ μεγάλο βαθμό συγκριτικά με αυτό του αντίστοιχου μακάμ ενώ το ίδιο συμβαίνει σε αρκετές περιπτώσεις και με τη συμπεριφορά των βαθμίδων που χαρακτηρίζουν τον κάθε τρόπο. Για τη διαστηματικότητα που ακολουθούν οι οργανοπαίχτες στα ηχητικά παραδείγματα που χρησιμοποιήθηκαν οφείλουμε να τονίσουμε πως μεγαλύτερο ενδιαφέρον προκαλεί η θέση της δεύτερης βαθμίδας η οποία εντός της ποντιακής τροπικότητας παρουσιάζει κατά κύριο λόγο διαφορές μεταξύ *ουσάκ* και *χιτζάζ*.

Συγκριτικά με το σύστημα των μακάμ οι διαστηματικές σχέσεις παρουσιάζουν διαφορές κυρίως όσον αφορά την ακριβή θέση των μαλακών και σκληρών υφεσοδιέσεων, μιας και οι διαφοροποιήσεις που προκύπτουν αφορούν στην πραγματικότητα cents τα οποία δίνουν διαφορετική χροιά σε ένα πεντάχορδο *ουσάκ* και ένα πεντάχορδο *ποντιακό ουσάκ*. Επιπλέον η ύπαρξη του εναλλασσόμενου ισοκράτη προσδίδει στις μελωδικές γραμμές σχέσεις και διαστήματα τα οποία δεν παρατηρούνται ούτε στα μακάμ (τούρκικο, αραβικό) ούτε στη βυζαντινή μουσική αλλά

ούτε και στους λαϊκούς δρόμους οι οποίοι άρχισαν να κάνουν την εμφάνιση τους στον ελλαδικό χώρο σχεδόν παράλληλα με το απόγειο των ηχογραφικών καινοτομιών στην ποντιακή μουσική και θα μπορούσαν να επηρεάσουν βαθύτερα.

Στο αυτοσχεδιαστικό κομμάτι παρατηρούμε πως σε αρκετές περιπτώσεις οι αυτοσχεδιασμοί κινούνται διαφορετικά από τις μελωδίες των οποίων αποτελούν μέρος, γεγονός το οποίο συναντάται σπάνια σε άλλες λαϊκές παραδόσεις. Η πορεία ανάπτυξης ενός αυτοσχεδιασμού μπορεί να διαφέρει από αυτή της μελωδίας, με διαφορετικούς δεσπόζοντες φθόγγους, ανάπτυξη σε άλλα τετράχορδα ή πεντάχορδα σε ορισμένες περιπτώσεις ενώ και με διαφορετικές καταλήξεις ανά περίπτωση πριν επιστρέψουν οι λυράρηδες στο βασικό θέμα του σκοπού.

Ο εναλλασσόμενος ισοκράτης αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της τεχνικής που χρησιμοποιούν και οι τρεις λυράρηδες σε όλα τα ηχητικά παραδείγματα, πράγμα το οποίο εδραιώνει σε πολύ μεγάλο βαθμό τις διαστηματικές σχέσεις και τα μελωδικά στοιχεία τα οποία διαμορφώνουν ένα αρκετά ξεκάθαρο ηχόχρωμα το οποίο δίνει ταυτότητα στην ποντιακή μουσική παράδοση. Επιπρόσθετα, το παραπάνω χαρακτηριστικό προκαλεί ορισμένα προβλήματα τα οποία συνήθως παρακάμπτονται από τους περισσότερους μουσικούς που ασχολούνται με την ποντιακή μουσική και κυρίως με την ενορχήστρωσή της. Εάν προσπαθήσει για παράδειγμα ένας μουσικός να εναρμονίσει ένα *ποντιακό χιτζάζ* σύμφωνα με τη θεωρία των λαϊκών δρόμων, θα βρει αρκετά εμπόδια τα οποία πηγάζουν κυρίως από την αρμονική συνοδεία που δημιουργεί ο ίδιος ο λυράρης με το διπλόχορδο παίξιμο.

Πέραν από τη δυσκολία εναρμόνισης ορισμένων βαθμίδων που απέχουν από το ισοτανικά συγκερασμένο δυτικό σύστημα (όπως για παράδειγμα η δεύτερη βαθμίδα σε όλους τους ποντιακούς τρόπους) εμφανίζεται πολλές φορές κόλλημα και από την πλευρά του ισοκράτη. Πιο συγκεκριμένα σε ένα *ποντιακό λα χιτζάζ* που η μελωδία στέκεται στην τέταρτη βαθμίδα (D5) και θα μπορούσαμε υπό φυσιολογικές συνθήκες να εναρμονίσουμε με τη συγχορδία Ρε Μινόρε (D minor) αυτό είναι αδύνατον μιας και ο οργανοπαίχτης συνοδεύει το D5 με ένα F4 (που αποτελεί βασικό φθόγγο σε μία ρε μινόρε συγχορδία) το οποίο όμως απέχει αρκετά από το ισοτονικά συγκερασμένο F4 γεγονός το οποίο μας απαγορεύει την εναρμόνισή του κατά αυτόν τον τρόπο και υποχρεώνει τον μουσικό να βρει άλλη δίοδο. Από ένα σημείο κι έπειτα είναι καθαρά

στο χέρι του κάθε οργανοπαίχτη το πως θα επιλέξει να αποδώσει τον κάθε σκοπό ούτως ώστε να προσαρμοστεί και να δώσει λύση σε τέτοιου είδους προβλήματα.

Ορισμένα από τα συμπεράσματα που διατυπώθηκαν στην παρούσα έρευνα μπορούν να συγκεντρωθούν κάτω από μια ερμηνεία, αυτή της κατασκευαστικής φύσης της ποντιακής λύρας η οποία από μόνη της οδηγεί τον εκτελεστή σε πολύ συγκεκριμένα μονοπάτια τόσο σε παλαιότερες εποχές όσο και στη σύγχρονη περίοδο της ποντιακής μουσικής που οι λυράρηδες έχουν αναπτύξει σε μεγάλο ποσό τη δεξιοτεχνία τους χωρίς όμως αυτό να έχει αντίκρισμα στη σύσταση της ποντιακής μουσικής παράδοσης παρά μόνον στην απόδοση άλλων μουσικών ιδιωμάτων. Με την ολοκλήρωση της έρευνάς μου περί ποντιακής τροπικότητας είναι αρκετά ξεκάθαρο πως η ποντιακή μουσική παράδοση εμπεριέχει πολλά στοιχεία άλλων μουσικών παραδόσεων ωστόσο η συνέπεια με την οποία χρησιμοποιούνται ορισμένα χαρακτηριστικά της μας ωθούν στην ερμηνεία της ως μια λαϊκή παράδοση της υπαίθρου με αισθητική αυτονομία και ξεχωριστή ταυτότητα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

- Αγτζίδης, Βλάσης: *Οι Έλληνες του Πόντου: Οι ακρότητες του Τουρκικού εθνικισμού*, Τόμος Β', ΣΚΑΪ, Αθήνα 2009
- Ανωγειανάκης, Φοίβος: *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Εθνική τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1976
- Αϋντεμίρ, Μουράτ: *Το Τούρκικο Μακάμ*, Μετάφραση: Σοφία Κομποτιάτη, Fagotto Books, Αθήνα 2012
- Asan, Omer: *Ο πολιτισμός του Πόντου*, Μετάφραση: Α. Φωτοπούλου, Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 2007
- Βεργέτη, Μαρία: «Η Ποντιακή ταυτότητα Τρίτης Γενιάς», στο Συλλογικό έργο *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών σπουδών*, Κέντρο Μικρασιατικών σπουδών, Αθήνα 1992
- *Από τον Πόντο στην Ελλάδα. Διαδικασίες διαμόρφωσης μιας εθνοτοπικής ταυτότητας*, Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 2000
- Βούλγαρης, Ευγένιος - Βανταράκης, Βασίλης: *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου, 1922-1940, Σμηρναίικα και Πειραιώτικα Ρεμπέτικα*, Fagotto books-ΤΛΠΜ, Αθήνα 2006
- Γαϊτανίδης, Παύλος: «Η λαϊκή παράδοση στον Πόντο», στο *Χαμένες πατρίδες, Ο Πόντος των Ελλήνων*, Τα Νέα, Αθήνα 2003
- Ευσταθιάδης, Στάθης: *Τα τραγούδια του Ποντιακού Λαού*, Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1992
- Ζουρνατζίδης, Νίκος: *Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου, Λαογραφικά και Ιστορικά Στοιχεία της Περιοχής*, Εκδότες: Χορευτικός Όμιλος Ποντίων Σέρρα, Πολιτιστικό κέντρο Μιάδειον Ποντιακού Ελληνισμού, Αθήνα 2013
- Θεοδοσοπούλου, Ειρήνη: *Μεθοδολογία μορφολογικής ανάλυσης και αναλυτικά δεδομένα σε κοντυλιές της Κρητικής δημοτικής μουσικής: τα 436 οργανικά και 33 φωνητικά “γυρίσματα”*, Κουλτούρα, Αθήνα 2005.

- Hübner, Ralph: *Who is who στην Ελλάδα*, Εγκυκλοπαίδεια βιογραφιών των σημαντικότερων προσωπικοτήτων της Ελλάδας, Εκδόσεις Hübners Who is Who, Ελβετία 2007
- Κάβουρας Παύλος: *Φολκλόρ και Παράδοση, Ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, Εκδόσεις νήσος, Αθήνα 2010
- Καλιοντζίδης, Μιχάλης: *Η λύρα του Πόντου, Οργανολογία, Τεχνική, Ρεπερτόριο*, Fagotto books-ΤΛΠΜ. Αθήνα 2008
- Μαυροειδής, Μάριος: *Μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο, ο Βυζαντινός Ήχος, το Αραβικό Μακάμ, το Τούρκικο Μακάμ*, Fagotto, Αθήνα 1999
- Μυστακίδης, Δημήτρης: *Η λαϊκή κιθάρα*, Εκδόσεις Πριγκηπέσσα, Θεσσαλονίκη 2013
- Miller, William: *Τραπεζούντα. Η Τελευταία Ελληνική Αυτοκρατορία της Βυζαντινής Εποχής 1204-1461*, Μετάφραση: Στράτος και Ξανθούλα Μαυραντώνη, Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 2002
- Παπαδάκης, Γιώργος: *Λαϊκοί πρακτικοί οργανοπαίχτες*, Επικαιρότητα, Αθήνα 1983
- Φωτιάδης, Κώστας: *Πόντος δικαίωμα στην μνήμη*, Αντιδημαρχία Πολιτισμού- Νεολαίας Δήμου Θεσσαλονίκης, 2005
- *Η γενοκτονία των Ελλήνων του Πόντου*, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων για τον κοινοβουλευτισμό και τη δημοκρατία, Αθήνα 2004
- Οικονόμου, Φίλιππος: *Βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική και ψαλμωδία*, Εκδόσεις Οικονόμου, Αίγιο 2001
- Παγιάτης Χαράλαμπος: *Λαϊκοί δρόμοι*, Εκδόσεις Faggoto, Αθήνα, 1992
- Παπαδόπουλος, Γεώργιος: *Δείγματα δημοτικής μουσικής του Πόντου*, Αρχεῖον του Πόντου, Αθήνα: Τυπογραφείο ΕΣΤΙΑ 1953
- Πιπερίδης, Δημήτρης: «25 χρόνια χωρίς τον “Πατριάρχη”», περιοδικό *Άμαστρις*, τεύχος 1, σελ. 6, Θεσσαλονίκη 2009
- Fallmerayer, Jacob Philipp: *Original - Fragmente Αυθεντικά Κείμενα. Χρονικά, Επιγραφές και άλλο Υλικό για την Ιστορία της Αυτοκρατορίας της Τραπεζούντας*, Μετάφραση: Σ. Μαυρίδης, Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 2002
- Συλλογικό Έργο: *Εγκυκλοπαίδεια του Ποντιακού Ελληνισμού*, εκδόσεις Μαλλιάρης Παιδεία, Θεσσαλονίκη, 2006

Τσακαλίδης, Παύλος: «Η Παραδοσιακή Μουσική του Πόντου στη Σύγχρονη Εποχή»,
Εύξεινος Πόντος, τεύχος 48, Ιανουάριος 2001

Τσαχουρίδης, Κωνσταντίνος: «Χρύσανθος Θεοδωρίδης: Ένα Φωνητικό Φαινόμενο»,
περιοδικό Άμαστρις, τεύχος 6, σελ. 14, Οκτώβριος 2009

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Kilpatrick, David Bruce: «Function and Style in Pontic Dance Music», Pontic Archives,
Athens: A Committee of Pontic Studies Publishing, 1980

Picken, Laurence: «Folk musical instruments of Turkey», London Oxford University
Press, New York Toronto 1975

Baily, John: «Principals of Rythmic Improvisation for the Afghan rabāb», International
Council for Traditional music UK Chapter Bulletin, 1989

Tsahourides, Matthaios: «The Pontic Lyra in contemporary Greece», Διδακτορική
διατριβή στο Goldsmiths University of London 2007