



Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Σχολή Καλών Τεχνών

Τμήμα Μουσικών Σπουδών

**Η Ποντιακή μουσική παράδοση μέσα από την ψαλτική
σημειογραφία.**

Καταγραφές, ιστορία, μετεγγραφές, αναλύσεις

The musical tradition of Pontos, through the psaltic notation.

Recordings, history, transcriptions, analysis

Διπλωματική εργασία στο θεματικό πεδίο της

Εθνομουσικολογίας / Βυζαντινής Μουσικής

Του φοιτητή Κοκμένογλου Σταύρου

AEM_1387

Επιβλέπων

Εμμανουήλ Γιαννόπουλος, Αναπληρωτής Καθηγητής

Θεσσαλονίκη Φεβρουάριος 2025

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η μουσική μπήκε στη ζωή μου στην ηλικία των επτά ετών. Έκτοτε, δεν έπαψα να ασχολούμαι με αυτήν, και με ανήσυχη πάντα διάθεση να αναζητώ νέες γνώσεις και εμπειρίες. Η φοίτησή μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών ξεκίνησε από καθαρή αγάπη για γνώση και ανακάλυψη, και όχι για λόγους βιοπορισμού. Ίσως γι' αυτό απόλαυσα την κάθε στιγμή μάθησης και επαφής μου με το εξαιρετικού ήθους εκπαιδευτικό προσωπικό.

Λόγω της ποντιακής μου καταγωγής, κατά τη διάρκεια της μουσικής μου πορείας, ένιωσα την ανάγκη να έρθω σε επαφή με την αυθεντική λαϊκή ποντιακή μουσική παράδοση καθώς και την εκμάθηση της ποντιακής λύρας. Ή μάλλον για να το θέσω καλύτερα, θέλησα να διδαχτώ την ποντιακή λύρα ως μουσικός πιανίστας, να μελετήσω το παραδοσιακό ποντιακό μουσικό ρεπερτόριο διότι ένιωσα την ευθύνη που μου αναλογεί ώστε να μεταδώσω έστω και στο ελάχιστο κι εγώ στις επόμενες γενιές αυτή τη γνώση, αρχίζοντας από την οικογένεια μου.

Είναι χρέος όλων μας να διατηρήσουμε ζωντανή την δημοτική μουσική παράδοση της Ελλάδας. Ειδικά την παράδοση του Πόντου, η οποία είναι ορφανή πατρίδας. Δεν υπάρχει δικαιολογία για το αντίθετο όταν έχουμε πλέον στη διάθεσή μας ως βοηθό και σύμμαχο την τεχνολογία και τις ευκολίες που αυτή μας προσφέρει ως προς την αναζήτηση και ανακάλυψη πληροφοριών, την κατηγοριοποίηση, ψηφιοποίηση, αποθήκευση, αναπαραγωγή, ανάλυση και τέλος τη διάδοση αυτών.

Το τριπλό χρέος της Δόμνας Σαμίου:

«εκτελώντας το χρέος σου στη ράτσα, το πρώτο σου χρέος είναι να νοιώσεις μέσα σου όλους τους προγόνους. Το δεύτερο είναι να φωτίσεις την ορμή τους και να συνεχίσεις το έργο τους. Το τρίτο σου χρέος είναι να παραδώσεις στους απογόνους σου τη μεγάλη εντολή να σε ξεπεράσουν».

Ευελπιστώ η εργασία αυτή, να γίνει αφορμή για περαιτέρω έρευνα και ανάλυση από όποιον τη διαβάσει. Την αφιερώνω δε στις δυο μου κόρες Αγγελική και Ζωή, ελπίζοντας να αποτελέσει παράδειγμα αδιάκοπης αναζήτησης μουσικών -και όχι μόνο- γνώσεων, και αναζήτησης της αλήθειας μέσα από τη διαδικασία της μελέτης και της εκπαίδευσης ως τρόπου ζωής.

Ευχαριστώ τέλος του γονείς μου που με αυταπάρνηση με οδήγησαν από μικρό παιδί στις μουσικές σπουδές υποστηρίζοντας τις πολυετείς προσπάθειές μου, ανταποκρινόμενοι με αγάπη σε κάθε οικονομική και πρακτική απαίτηση έως την ολοκλήρωσή τους.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	σ. 2
Βιβλιογραφία.....	σ. 7
Διαδικτυογραφία.....	σ. 11
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	σ. 13
1. Η ψαλτική τέχνη.....	σ. 16
2. Η Βυζαντινή μουσική.....	σ. 19
3. Η κοσμική μουσική.....	σ. 23
3.1. Πρωτοβυζαντινή - βυζαντινή εποχή (3 ^{ος} αιώνας - 1453).....	σ. 24
3.2. Μεταβυζαντινή εποχή 1453-1922.....	σ. 25
3.3. Φαναριώτικα τραγούδια.....	σ. 26
3.4. Τα ποντιακά τραγούδια.....	σ. 28
4. Ο Εύξεινος Πόντος (γεωγραφία- ιστορία).....	σ. 29
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄	
1. Η μουσική παράδοση του Πόντου.....	σ. 33
1.1. Πρώτη περίοδος (9ος-15ος αιώνας).....	σ. 34
1.2. Ακριτικά τραγούδια.....	σ. 35
1.3. Το έπος του Διγενή Ακρίτα.....	σ. 36
1.4. Δεύτερη περίοδος (15ος -19ος αιώνας).....	σ. 40
1.5. Τα δίστιχα τραγούδια του Πόντου.....	σ. 41
1.6. Τρίτη περίοδος (19ος-1922).....	σ. 42
2. Η ψαλτική παράδοση στον Πόντο.....	σ. 42
3. Τα μουσικά όργανα των ποντίων.....	σ. 44
3.1. Η λύρα του Πόντου.....	σ. 45
3.1.1. Εισαγωγή.....	σ. 45
3.1.2. Η αρχαία ελληνική λύρα.....	σ. 46
3.1.3. Οργανολογία.....	σ. 49
3.1.4. Κατασκευή.....	σ. 50
3.1.5. Παίξιμο.....	σ. 51

3.2. Άσκαυλος-αγγείο (τουλούμ).....	σ. 52
3.3. Φλογέρα (καβάλ).....	σ. 54
3.4. Οξύαυλος (ζουρνάς).....	σ. 55
3.5. Τύμπανο-νταούλι (ταούλ).....	σ. 56
3.6. Κεμανές (κεμανή).....	σ. 58
4. Οι χοροί του Πόντου.....	σ. 60
4.1. Θέματα κατηγοριοποίησης.....	σ. 64
5. Η ποντιακή διάλεκτος.....	σ. 67
6. Προσωπικότητες-καταγραφείς-μελετητές.....	σ. 69
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄	
Εισαγωγή.....	σ. 73
1. Δημήτριος Κουτσογιαννόπουλος.....	σ. 74
1.1. Η συλλογή.....	σ. 75
1.2. Μουσική Θεωρία Κουτσογιαννόπουλου.....	σ. 76
1.3. Οι καταγραφές.....	σ. 78
2. Ξενοφών Άκογλου.....	σ. 80
2.1. Η συλλογή Άκογλου.....	σ. 81
2.2. Α΄ Τόμος.....	σ. 82
2.3. Β΄ Τόμος.....	σ. 83
2.3.1. Κεφάλαιο Α΄.....	σ. 84
2.3.2. Κεφάλαιο Β΄.....	σ. 86
2.3.3. Κεφάλαιο Γ΄.....	σ. 88
3. Τριαντάφυλλος Γεωργιάδης.....	σ. 89
3.1. Η συλλογή.....	σ. 90
3.1.1. Πρόλογος.....	σ. 91
3.1.2. Β΄ Χειρόγραφο.....	σ. 92
3.1.3. Α΄ Χειρόγραφο.....	σ. 93
4. Θεόδωρος Παρασκευόπουλος.....	σ. 95
4.1. Η συλλογή.....	σ. 96
5. Συνοπτική συγκριτική μελέτη.....	σ. 98
5.1. Της τρίχας το γεφύρι.....	σ. 99

5.2. Αετέντ'σ επαραπέτανεν.....	σ. 100
5.3. Ακρίτας όντας έλαμνεν.....	σ. 101
5.4. Ο Μονόγιαννες.....	σ. 102
5.5. Ο Μάραντον.....	σ. 103
5.6 Συμπερασματικά.....	σ. 103

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ'

1. Οι μεταγραφές.....	σ. 105
1.1. Συλλογή Ξ. Άκογλου, Α' τόμος Λαογραφικών Κοτυώρων.....	σ. 107
1.1.1. Τραγούδι του χορού κοτσαγγέλ' ή κορτσαγγέλ'.....	σ. 107
1.1.2. Τραγούδι του χορού χοροντικών ή τικ.....	σ. 108
1.1.3. Τραγούδι του χορού χοροντικών ή τικ.....	σ. 109
1.1.4. Τραγούδι του χορού διπλόν ομάλ.....	σ. 110
1.1.5. Τραγούδι του χορού διπλόν ομάλ.....	σ. 111
1.1.6. Σκοπός του χορού σέρρα.....	σ. 112
1.2. Συλλογή Τ. Γεωργιάδη – Β' χ/φ Εθνικής Μούσας.....	σ. 114
1.2.1. Η Αγάπη.....	σ. 114
1.2.2. Άσμα Κερασούντος.....	σ. 115
1.2.3. Η Ελένη.....	σ. 116
1.2.4. Χορός ομάλ – ίσιος.....	σ. 117
2. Συμπεράσματα.....	σ. 119
3. Η Ποντιακή μουσική σήμερα.....	σ. 120
4. Επίλογος.....	σ. 121

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. *“Η αρχαία ελληνική μουσική και η σχέση της με την βυζαντινή μουσική”* , μεταπτυχιακή εργασία Ζήδρου Ανέστη Τμήμα Ποιμαντικής και κοινωνικής Θεολογίας ΑΠΘ.
2. *“Κοσμική μουσική σε χειρόγραφους κώδικες του Αγίου Όρους”*, μεταπτυχιακή εργασία Παναγιώτη Κούτρα Θεολογική Σχολή ΑΠΘ.
3. Alfred Edward Teylor, *Πλάτων, ο άνθρωπος και το έργο του*, Μορφωτικό ίδρυμα εθνικής τραπέζης, Αθήνα 1991, σελ.28.
4. Kilpatrick David Bruce, «Function and style in Pontic dance music», Επιτροπή Ποντιακών Μελετών, Αθήνα 1980.
5. Αθανασιάδη Ευσταθίου, *Ακρίτες-Διγενής-Ποντιακή ποίηση* Εύξεινος Λέσχη Βεροίας 1978.
6. Άκογλου Ξενοφών, *Λαογραφικά Κοτυώρων: Από τη ζωή του Πόντου*, τυπογραφείο Γ.Π Ξένου, Αθήνα 1965.
7. Αλεξάνδρου Μαρία, *Λόγια μουσική της Πόλης*, σημειώσεις μαθήματος ΤΜΣ ΑΠΘ 2020.
8. Αλεξάνδρου Μαρία, *Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής*, Σημειώσεις μαθήματος ΤΜΣ ΑΠΘ.
9. Αλεξάνδρου Μαρία, *Περί κοσμικής μουσικής στο βυζάντιο και μετά το βυζάντιο*, σημειώσεις μαθήματος ΤΜΣ ΑΠΘ.
10. Αλεξίου Στυλιανού, *Βασίλειος Διγενής Ακρίτης και τα άσματα του Αρμούρη και του Υιού του Ανδρόνικου*, Ερμής, Αθήνα 1985.
11. Ανδρεάδη Γεωργίου, *Ο πολιτισμός του Πόντου*, ιδιωτική έκδοση, Αθήνα 1964
12. Αντωνιάδη Χρήστου, «Η ζωή στα σχολεία μας», περιοδικό Ποντιακή Εστία, τεύχος 46, Θεσσαλονίκη 1982.
13. Ανωγιαννάκη Φοίβου, *ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, β' έκδοση, Μέλισσα, Αθήνα 1991.
14. Βαϊάννη Μαρίας, *Μικρασιατικός ελληνισμός και Φιλεκπαιδευτική Εταιρεία Αμφίδρομοι δεσμοί παιδείας 1836-1900*, Ένωσις Σμυρναίων, Αθήνα 2003.
15. Γιαννόπουλου Εμμανουήλ, *Η σημασία της Νέας Μεθόδου της ψαλτικής*, σημειώσεις μαθήματος ΤΜΣ ΑΠΘ 2021-22.

16. Γιαννόπουλου Εμμανουήλ, *Θεωρητικές σημειώσεις μαθήματος βυζαντινής μουσικής*, ΤΜΣ ΑΠΘ 2016.
17. Εγκυκλοπαίδεια Ποντιακού Ελληνισμού, εκδ. Μαλλιάρης-Παιδεία, Θεσσαλονίκη 2009.
18. Εισήγηση Χαράλαμπου Χ. Σπυρίδη, και Νικολάου Ξανθούλη, «Μουσικό δρώμενο, η επτάχορδη αρχαιοελληνική λύρα» (θεωρία και πράξη).
19. Ευσταθιάδη Στάθη, *Τα τραγούδια του ποντιακού λαού*, Μαίανδρος, Θεσσαλονίκη 1986.
20. Ζουρνατζίδη Νικολάου, *Συμβολή στην Έρευνα των χορών του Πόντου*, Πολιτιστικό Κέντρο Ψωμιάδειον Ποντιακού Ελληνισμού, Αθήνα 2013
21. Καλαϊτζίδη Κυριάκου, *Λόγιες μουσικές της ανατολής, Λόγια μουσική της Πόλης: Φαναριώτικα τραγούδια*, σημειώσεις μαθήματος του τμήματος μουσικών σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.
22. Καλιοντζίδη Μιχάλη, *Η λύρα του Πόντου, οργανολογία, τεχνική, ρεπερτόριο* fagotto books – Τμήμα λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Αθήνα 2008
23. Καούρη Γαβριήλ, *Η εκπαίδευση στην ευρύτερη περιοχή της Αργυρούπολης του Πόντου (1723-1923)*, Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1999.
24. Κριαρά Εμμανουήλ, *Νέο Ελληνικό Λεξικό Της Σύγχρονης Δημοτικής Γλώσσας*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2003.
25. Κυριακίδη Στίλπωνος, *Ελληνική Λαογραφία*, έκδοση Ακαδημίας Αθηνών, Αθήνα 1965
26. Λαμψίδη Οδυσσέα, «Μελωδίαι δημωδών ασμάτων και χορών των Ελλήνων Ποντίων», Επιτροπή Ποντιακών Μελετών, *Αρχεῖον Πόντου*, Αθήνα 1977
27. Λιανίδη Σίμου, «Α΄ αποστολή συλλογής λαογραφικού υλικού», *Αρχεῖον Πόντου*, τεύχος 29, Επιτροπή Ποντιακών Μελετών, Αθήνα 1989.
28. Μέλπω Μερλιέ, *Η μουσική λαογραφία στην Ελλάδα*, Ι.Ν. Σιδέρη, Αθήνα 1935.
29. Μυρίδου Χρυσούλα, «Άσματα δίστιχα εκ Λιβεράς», *Αρχεῖον Πόντου*, Επιτροπή Ποντιακών Μελετών, τεύχος 13, Αθήνα 1948.

30. Ομέρ Ασάν, *Ο Πολιτισμός του Πόντου*, Εκδόσεις Αδελφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1998.
31. Πανελλήνιος σύνδεσμος ποντίων εκπαιδευτών, *Εγχειρίδιο Διδασκαλίας της Ποντιακής Διαλέκτου σε Ενήλικες. Β΄ έκδοση*, Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 2018.
32. Πάνου Λαμψίδη, «Δημοτικά τραγούδια του Πόντου», Επιτροπή Ποντιακών Μελετών, *Αρχειόν Πόντου*, παράρτημα 4, Αθήνα 1960.
33. Πάνου Λαμψίδη, Δημοτικά τραγούδια του Πόντου, Επιτροπή Ποντιακών Μελετών, *Αρχειόν Πόντου*, παράρτημα 4, Αθήνα 1960.
34. Παπαδόπουλου Γεωργίου, *Ιστορική επισκόπηση της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής από των αποστολικών χρόνων μέχρι των καθ' ημάς (1-1900 μ.Χ)* εκδ. Τέρτιος, Κατερίνη 1990, σελ. 103
35. Παπαμιχαλόπουλου Κωνσταντίνου, *Περιήγησις εις Πόντον*, Τυπογραφείο του Κράτους, Αθήνα 1903.
36. Παρασκευόπουλου Θεοδώρου, *Η Μούσα του Πόντου*, Δράμα 1964
37. Πολίτη Αλέξη, *Η ανακάλυψη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών*, Θεμέλιο, Αθήνα 1999.
38. Πολίτη Λίνου, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1985.
39. Πολίτη Νικολάου, *Περί του εθνικού έπους των νεωτέρων Ελλήνων : λόγος απαγγελθείς εν τω Εθνικώ Πανεπιστημίω την 14 Ιανουαρίου 1907*, Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1906.
40. Πουλαντσακλή Γεωργίου, *Κεμανές, έν πολύχορδον όργανον εκ Πόντου*, Αδελφοί Κυριακίδη Α.Ε Θεσσαλονίκη 2017.
41. Πουλαντσακλή Γεωργίου, *100 χρόνια Ακρινή 1923-2023. Μουσικοί της Ακρινής*, Αδελφοί Κυριακίδη Θεσσαλονίκη 2024.
42. Ρωμαίου Κώστα, *Τραγούδια του Ακριτικού κύκλου*, Αθήνα 1979.
43. Σαμουϊλίδη Χρήστου, *Ιστορία του ποντιακού ελληνισμού*, Αλκυών, Αθήνα 2009.
44. Σέργη Μανόλη, *Πόντος- Θέματα λαογραφίας του ποντιακού ελληνισμού*, εκδ. Αλήθεια, Αθήνα 2008.

45. Μαυροϊδή Μάριου, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, fagotto books, Αθήνα 1999.
46. Σιδηροπούλου Ευφροσύνη, «Άσματα δίστιχα Κωτυώρων», *Αρχαίον Πόντου*, Επιτροπή Ποντιακών Μελετών, τεύχος 7, Αθήνα.
47. Στάθη Θ. Γρ., *Η Εξήγησις της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας – Μελέται 2, Αθήνα 2003.
48. Τριμηνιαίο λαογραφικό περιοδικό Παναγίας Σουμελά, *Ποντιακή Εστία*, τεύχος 171.
49. Τσακαλίδη Παύλου, *Η μουσική παράδοση του Πόντου*, ΝΤΟ-ΡΕ-ΜΙ, Θεσσαλονίκη 1999.
50. Τσακαλίδη Παύλου, *Εγκυκλοπαίδεια του Ποντιακού Ελληνισμού: Ιστορία-Λαογραφία-Πολιτισμός*, τόμος 7, Μαλλιάρης Παιδεία, Θεσσαλονίκη 2007.
51. Τσακαλίδη Παύλου, *Εμπνεύσεις από τον Πόντο*, Γενική γραμματεία παλιννοστούντων ομογενών του Υ.ΜΑ.Θ. Θεσσαλονίκη 2002.
52. Τσανασίδη Ιωάννη, *Η μουσική του Πόντου-Λυράρηδες του Πόντου*, Επιτροπή Ποντιακών μελετών, Αθήνα 2021.
53. Τσιραμπίδη Ανανία, *Η θέση της ποντιακής μουσικής στον οικουμενικό ελληνισμό*, *Πρακτικά ημερίδας 25^{ης} Μαΐου 2002*, Αδελφοί Κυριακίδη Α.Ε, Θεσσαλονίκη 2002.
54. Τυροβολά Βασιλικής, *Ελληνικοί Παραδοσιακοί Χορευτικοί Ρυθμοί*, Gutenberg, Αθήνα 2003.
55. Τυροβολά Βασιλικής, *ο ελληνικός χορός*, Gutenberg, Αθήνα 2001.
56. Φωστηροπούλου Δέσποινα, «Άσματα δίστιχα Ήμερας και Κρώμνης», *Αρχαίον Πόντου*, Επιτροπή Ποντιακών Μελετών, τεύχος 7, Αθήνα 1937.
57. Χοροί του Πόντου Ν. Ζουρνατζίδη, 2η Πανελλήνια Ημερίδα – Σεμινάριο Χορού της Παμποντιακής Ομοσπονδίας Ελλάδος ομιλία Στάθη Παπαδόπουλου.

Διαδικτυογραφία

1. <https://www.pemptousia.gr/604-553/>
2. www.orthodoxianewsagency.gr
3. <https://www.bodleian.ox.ac.uk/home>
4. <https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A0%CF%8C%CE%BD%CF%84%CE%BF%CF%82>
5. https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CF%85%CF%84%CE%BF%CE%BA%CF%81%CE%B1%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1_%CF%84%CE%B7%CF%82_%CE%A4%CF%81%CE%B1%CF%80%CE%B5%CE%B6%CE%BF%CF%8D%
6. <https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.songs&id=660>
7. <https://www.pontosnews.gr/497252/pontos/paradosi/ta-akritika-tragoudia-tou-pontou/>
8. <https://www.pontosnews.gr/497202/pontos/paradosi/to-epos-tou-vasileiou-digeni-akrita>
9. http://www.ehw.gr/asiaminor/forms/fLemmaBodyExtended.aspx?lemmaid=6634&boithimata_State=&kefalaia_State
10. <http://constantinople.ehw.gr/forms/fLemmaBodyExtended.aspx?lemmaid=12490>
11. <https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.albums&id=37>
12. <https://www.protothema.gr/stories/article/1343977/o-digenis-akritas-kai-ta-akritika-tragoudia/>
13. <https://www.elverias.gr/pontos/prosopikothtes/819-kandilaptis-georgios>
14. https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/mythology/lexicon/metamorfoseis/page_165.html
15. <https://www.archaiologia.gr/blog/2015/07/15/%CE%BC%CE%B9%CE%B1-%CE%BB%CF%8D%CF%81%CE%B1-%CE%B1%CF%80%CF%8C-%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B1%CE%AF%CE%B1-%CE%B1%CE%BC%CE%B2%CF%81%CE%B1%CE%BA%CE%AF%CE%B1/>
16. <http://users.uoa.gr/~hspyridis/MOUSIKO%20DRWMENO.pdf>
17. <https://www.youtube.com/watch?v=aQZqkJG19to>
18. <https://www.kallitexnikistegipontion.gr/%CE%BA%CE%BF%CF%84%CF%83%CE%B1%CE%B3%CE%BA%CE%AD%CE%BB/>
19. <https://neoskosmos.com/el/2020/10/01/dialogue/opinion/mia-istoriki-anadromi-stin-pontiaki-dialekto/>
20. <https://www.pontiaka.gr/i-pontiaki-dialektos-synexia-tis-arxaias-ellinikis-n-7.html>

21. <https://www.pontosnews.gr/497000/pontos/prosopikotites/koytsogiannopoylos-dimitrios/>
22. <https://history.arsakeio.gr/index.php/mikrasiatika/prosopikotites-kai-istories-apo-ti-mikra-asia/217-georgios-paxtikos>
23. <https://www.trapezounta.gr/video/17218/>
24. <https://www.pontosnews.gr/496993/pontos/prosopikotites/lampsidis-odysseas/>
25. <https://www.pemptousia.gr/video/o-triantafillos-georgiadis-ke-i-protos-katagrafes-tragoudion-tou-pontou/>
26. https://el.m.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF:3335_-_Athens_-_Sto%C3%A0_of_Attalus_Museum_-_Byzantine_plate_-_Photo_by_Giovanni

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο κοινωνικός τρόπος ζωής, πάντα αποτελούσε χαρακτηριστικό γνώρισμα της ελληνικής φυλής. Από την αρχαιοελληνική τραγωδία, το συμπόσιο, τις λαμπρές θρησκευτικές και άλλες κοινωνικές εορτές, οι ελληνικές κοινωνίες διαχρονικά εκφράζουν με χορό, μουσική και τραγούδι κάθε συναισθηματική τους κατάσταση. Κάθε εορταστική σύναξη έχει ομαδικό χαρακτήρα με καθολική συμμετοχή, και αποτελεί κοινό μέσο έκφρασης των ηθών και των εθίμων. Μέσα από το περιβάλλον του πανηγυριού, της ονομαστικής εορτής, του αρραβώνα, του γάμου, ακόμα και του θρήνου, προκύπτει η αλληλεπίδραση και η βαθύτερη επικοινωνία που τελικά οδηγούν στην αυθόρμητη ποιητική, κινησιολογική, και μουσική έκφραση. Έτσι ζυμώνεται και δημιουργείται η μουσική παράδοση κάθε τόπου. Μέσα από τις ανθρώπινες αλήθειες και τη δύναμη της συλλογικής επεξεργασίας.

Την ποντιακή δημοτική μουσική παράδοση, η οποία θα παρουσιαστεί στην παρούσα εργασία, την χαρακτηρίζει αυτή ακριβώς η τριπτή υπόσταση. Ο αρμονικός συνδυασμός της αδιαίρετης τριάδας λόγου, μέλους και χορού, αποτελεί την κορυφαία έκφραση καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Στις επόμενες σελίδες λοιπόν θα προσεγγίσουμε την μουσική παράδοση των περιοχών του Ευξείνου Πόντου, όχι με αυστηρά γεωγραφικά ή εθνολογικά κριτήρια, αλλά συνολικά, και με αντικειμενικότητα. Αποτελεί άλλωστε ιστορικά αποδεδειγμένο γεγονός ότι ελληνικοί πληθυσμοί εγκαταστάθηκαν στην ευρύτερη περιοχή που εξετάζουμε, από τον 8^ο αιώνα π.Χ. Με το πέρασμα των αιώνων οι κοινωνίες που δημιουργήθηκαν από αυτούς, αναμίχθηκαν με πολλές άλλες εθνότητες, που είτε κατοικούσαν εκεί προγενέστερα, είτε εμφανίστηκαν αργότερα εξαιτίας διάφορων μεταναστευτικών ροών. Στα πλαίσια της ειρηνικής συνύπαρξής τους, δημιουργήθηκε μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα, πολύπλευρη, πολύπλοκη και πολυποίκιλη μουσική παράδοση, την οποία εμείς σήμερα μελετάμε μέσα από τις καταγραφές που έγιναν από σημαντικές προσωπικότητες, κυρίως από τα τέλη του 19^{ου} έως τα μέσα του 20^{ου} αιώνα.

Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο κεφάλαιο θα αναζητήσουμε το σημείο που συναντά η ψαλτική τέχνη την δημοτική μουσική ποντιακή παράδοση. Πριν από αυτό

βέβαια θα εντοπίσουμε τα κοινά σημεία της με την αρχαία ελληνική, και έπειτα με τη βυζαντινή μουσική.

Είναι γνωστό ότι η ορθοδοξία είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τον απανταχού εγκατεστημένο ελληνικό πληθυσμό διαχρονικά. Θα δούμε λοιπόν ότι η εκκλησιαστική μουσική, αποτελεί ένα σημαντικό κομμάτι της παράδοσης και του πολιτισμού των Ελλήνων του Πόντου. Μέσω της ψαλτικής σημειογραφίας φτάνουν στα χέρια μας σήμερα ανεκτίμητης ιστορικής, μουσικής και λαογραφικής αξίας χειρόγραφα-κειμήλια εκείνης της εποχής. Και η αξία αυτών δεν είναι τεράστια λόγω μόνο του μουσικού ή του στιχουργικού τους περιεχομένου, αλλά και λόγω του τρόπου όπου έφτασαν στη μητροπολιτική Ελλάδα το 1923. Οι πρόσφυγες Πόντιοι, μέσα στις κακουχίες ενός άτακτου, άδικου και βίαιου διωγμού από την πατρογονική τους γη, περιέσωναν ότι μπορούσαν από βιβλιοθήκες, σχολεία εκκλησιές και μοναστήρια. Στη νέα τους πατρίδα, όλα αυτά τα ενθύμια αρχικά, είχαν το ρόλο βάλσαμου στην κυριολεκτικά ξεριζωμένη τους ψυχή. Πολύ γρήγορα όμως, αποτέλεσαν τη μοναδική και ανεκτίμητης αξίας πηγή ιστορικών πληροφοριών για τη ζωή, και τον πολιτισμό της χαμένης μας πατρίδας.

Εάν λοιπόν το ένα χέρι των προσφύγων κρατούσε ένα βιβλίο, το άλλο είναι βέβαιο ότι κρατούσε την ποντιακή λύρα. Η λύρα του Πόντου αποτελεί το κύριο μουσικό όργανο της ποντιακής μουσικής παράδοσης. Ο Έλληνας του Πόντου εξέφραζε με τη συνοδεία της κάθε ψυχική του κατάσταση. Και ύστερα της έδινε μορφή με το χορό, και χρώμα με το τραγούδι. Η ποντιακή λύρα με το απόλυτα εκφραστικό της παίξιμο, μπορούσε να συνοδεύσει τη χαρά, τη λύπη, τον θρήνο, την ελπίδα. Θα αναλυθεί λοιπόν παρακάτω ο τρόπος κατασκευής και παιξίματος τόσο αυτής όσο και των υπόλοιπων μουσικών οργάνων που πλαισιώνουν την ποντιακή μουσική παράδοση.

Μαζί με τα ελάχιστα υλικά αντικείμενα που πήραν φεύγοντας από τον τόπο τους οι πρόσφυγες, έφεραν μαζί τους και κάτι ακόμα πολυτιμότερο. Που δεν έχει υλική υπόσταση. Έφεραν όλα εκείνα τα δημοτικά παραδοσιακά άσματα, που τραγουδούσαν από μικρά παιδιά στις πλατείες των χωριών τους. Έφεραν άσματα ακριτικά από τα απομακρυσμένα σύνορα. Τραγούδια του γάμου, εορταστικά και

μοιρολόγια. Όλα αυτά μέσα στο μυαλό και την ψυχή τους, όπως τα είχαν μάθει και τα κληρονόμησαν από τους γονείς και τους παππούδες τους.

Αυτόν τον από γενιά σε γενιά προφορικά διαδεδομένο μουσικό θησαυρό, κατέγραψαν με σεβασμό και αγάπη πολλοί πεφωτισμένοι ερευνητές, μουσικοί και συγγραφείς, για τους οποίους ολόκληρος ο ελληνισμός, ανεξαρτήτου καταγωγής, πρέπει να οφείλει τεράστια ευγνωμοσύνη. Μερικές τέτοιες προσωπικότητες των οποίων το έργο θα παρουσιαστεί και θα σχολιαστεί στην παρούσα εργασία είναι ο Δημήτριος Κουτσογιαννόπουλος, ο Ξενοφών Άκογλου, ο Τριαντάφυλλος Γεωργιάδης, και ο Θεόδωρος Παρασκευόπουλος.

Ευτυχώς σήμερα, εξαιτίας ανθρώπων που τους χαρακτήριζε το ανεπτυγμένο αίσθημα ευθύνης απέναντι στο ελληνικό γένος και τον πολιτισμό που δημιούργησε, έχουμε στη διάθεσή μας αρκετές συλλογές με καταγραφές παραδοσιακών τραγουδιών από τον ελληνισμό του Πόντου. Αυτές οι συλλογές θα παρουσιαστούν αναλυτικά στο δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας αυτής, μαζί με την πολύ ενδιαφέρουσα βιοεργογραφία των συγγραφέων τους.

Στις περισσότερες συλλογές όπως θα αντιληφθούμε, γίνεται χρήση της βυζαντινής παρασημαντικής για την καταγραφή των ασμάτων. Στο τρίτο κεφάλαιο θα παρουσιαστούν επιλεγμένα ποντιακά δημοτικά τραγούδια, με μεταγραφή στην ευρωπαϊκή σημειογραφία (πεντάγραμμο). Θα αναλυθεί η διαδικασία και θα σχολιαστούν τα τραγούδια.

«Λαός που θέλει να ζήσει, δεν ξεχνάει ποτέ την ιστορία του. Και την ιστορία ενός λαού, δεν την συνθέτουν μόνο κριτήρια πολιτικοκοινωνικά ή οικονομικά, αλλά και οι θρύλοι και οι παραδόσεις του, η γλώσσα και τα ιδανικά, τα ήθη και τα έθιμά του. Και ο λαός του Πόντου, δεν ξέχασε ποτέ, ότι προέρχεται από μια χώρα που διαδραμάτισε σημαίνοντα ρόλο στην ιστορία της ελληνικής φυλής. Από μια χώρα όπου με τους ακρίτες και τους τραντέλληνους και με τα θούρια τα λαϊκά εσφυρηλατήθησαν ιδανικά ελληνικά»

Θεόδωρος Παρασκευόπουλος “Μούσα του Πόντου”

1. Η ψαλτική τέχνη

Καμία αναφορά στην ποντιακή παραδοσιακή μουσική δεν μπορεί να ξεκινήσει, εάν πρώτα δεν αναζητήσουμε το βαθμό έλξης και επιρροής της από τη βυζαντινή μουσική. Μουσικολογικές μελέτες και αναλύσεις έχουν τεκμηριώσει ότι τα δημοτικά άσματα του Πόντου, προέρχονται και διέπονται ουσιαστικά από τους θεωρητικούς κανόνες της βυζαντινής μουσικής. Κρίνεται σκόπιμο συνεπώς στο σημείο αυτό να ακολουθήσει μια συνοπτική παρουσίαση των βασικών αρχών της ορθόδοξης εκκλησιαστικής μουσικής.

«Η ποντιακή μουσική δεν έχει καμμίαν επίδρασιν από τήν Δύση ἢ τὸν βορρᾶν· μένει καθαρῶς βυζαντινή, ὄχι ὡς πρὸς τὰ διαστήματα μόνον, ἀλλὰ καὶ ὡς πρὸς τὴν τεχνοτροπίαν. Θεμελιωμένα τὰ ποντιακὰ ἄσματα, ἐπάνω εἰς τὰ διαστήματα τῆς ἑλληνικῆς πολυηχίας, κατὰ διάφορα γένη, χρώας καὶ τρόπους μουσικούς, σώζει μορφολογικά, πλείστας ὅσας ἀναλογίας καὶ ὁμοιότητας πρὸς τὴν ἐκκλησιαστικὴν μελοποιίαν».

Σίμων Καράς, «Χρονικά του Πόντου»

Στο χώρο της ορθόδοξης εκκλησιαστικής μουσικής, και για τη διάδοση των θρησκευτικών μηνυμάτων των ιερών βιβλίων, χρησιμοποιήθηκε από τα πρωτοχριστιανικά ακόμη χρόνια, η εμμελής ανάγνωση. Η χρήση μόνο της ανθρώπινης φωνής κατά την ψαλμώδισή των λειτουργικών κειμένων, κρίνεται αρκετή ώστε να αποδοθούν όλα τα ιδιαίτερα θρησκευτικά νοήματα. Κατά τη διαχρονική εξέλιξη, δημιουργήθηκαν μουσικές μορφές όπως το τροπάριο, ο κανών, το απολυτίκιο, ο ύμνος, ο αίνος, η ωδή κ.ά, η μελοποίηση των οποίων προσέδωσε έναν μοναδικό εκφραστικό χαρακτήρα στην απόδοσή τους.

Σε κάθε εκκλησιαστικό μυστήριο και ιερή ακολουθία στην ορθόδοξη εκκλησία, οι ύμνοι ψάλλονται σε “βυζαντινή” μουσική. Η μουσική που μελοποιεί τον ποιητικό λόγο ονομάζεται βυζαντινή διότι αναπτύχθηκε κατά την περίοδο της βυζαντινής αυτοκρατορίας¹. Με την ορθή μελωδική απόδοση του υμνογραφικού λόγου λοιπόν,

¹ Το επίθετο “βυζαντινός” είναι νεολογισμός και ανάγεται στον Γερμανό ιστορικό Hieronymus Wolf (1516-1580), με την έκδοση του *Corpus Historiae Byzantinae*. Προσδιορίζει την αυτοκρατορία

προβάλλονται όλες εκείνες οι ιδιαίτερες έννοιες κατά την ορθόδοξη λατρεία, ώστε να δημιουργηθεί κατάνυξη στην ατμόσφαιρα και ευλάβεια στην ψυχή. Αυτό ακριβώς αποτελεί την ψαλτική τέχνη. Η αδιαίρετη ενότητα του λόγου και μέλους. Από την αρχαιότητα ακόμα οι Έλληνες έδιναν στη μουσική αυτό το νόημα, της αδιαίρετης ενότητας ήχου και λόγου².

Η βυζαντινή μουσική αποτελεί μια υψηλή τέχνη, τα μυστικά τις οποίας, σε αντίθεση με την κοσμική μουσική, εντοπίζονται στην απλότητα και τη γλαφυρότητα. Καθ' όλη την περίοδο των βυζαντινών, αλλά και των μεταβυζαντινών χρόνων, η μουσική αυτή εξελίχθηκε, οργανώθηκε, εξηγήθηκε και τυποποιήθηκε³, έχοντας ως βάση την αρχαία ελληνική μουσική. Από τα πρωτοχριστιανικά χρόνια, οι μαΐστορες⁴ της βυζαντινής, μελετούν τις θεωρίες των αρχαίων ελλήνων της κλασσικής περιόδου, και τις προσαρμόζουν στην ψαλτική τέχνη. Η *“Οκτώηχος”* του Άγιου Ιωάννη του Δαμασκηνού (7^ο-8^ο αι. μ.Χ), *“Ο Τροχός”* του Άγιου Ιωάννη του Κουκουζέλη (13^ο-14^ο αι. μ.Χ) και το *“Μέγα Θεωρητικόν της Μουσικής”* του Χρυσάνθου από τη Μάδυτο (1770-1846 μ.Χ) αποτελούν τα σημαντικότερα μουσικολογικά-εξηγητικά συγγράμματα μεταξύ εκατοντάδων άλλων έντυπων εκδόσεως της νεότερης εποχής. Στο σημείο αυτό δεν πρέπει να παραληφθεί η αναφορά και στο σημαντικότερο έργο του Μανουήλ Βρυέννιου από την Κωνσταντινούπολη, ο οποίος το έτος 1320 περίπου στο σύγγραμμά του *“Τα αρμονικά”* πραγματεύτηκε μεταξύ άλλων τη μουσική ποιότητα των οκτώ βυζαντινών ήχων καθώς και τη σχέση που έχουν αυτοί με το αρχαίο ελληνικό τετράχορδο σύστημα. Χαρακτηριστικά αναφέρει για το έργο αυτό ο Γ. Παπαδόπουλος: *«Εκ του συγγράμματος τούτου, καρπούμεθα ωφέλειαν τινά περι*

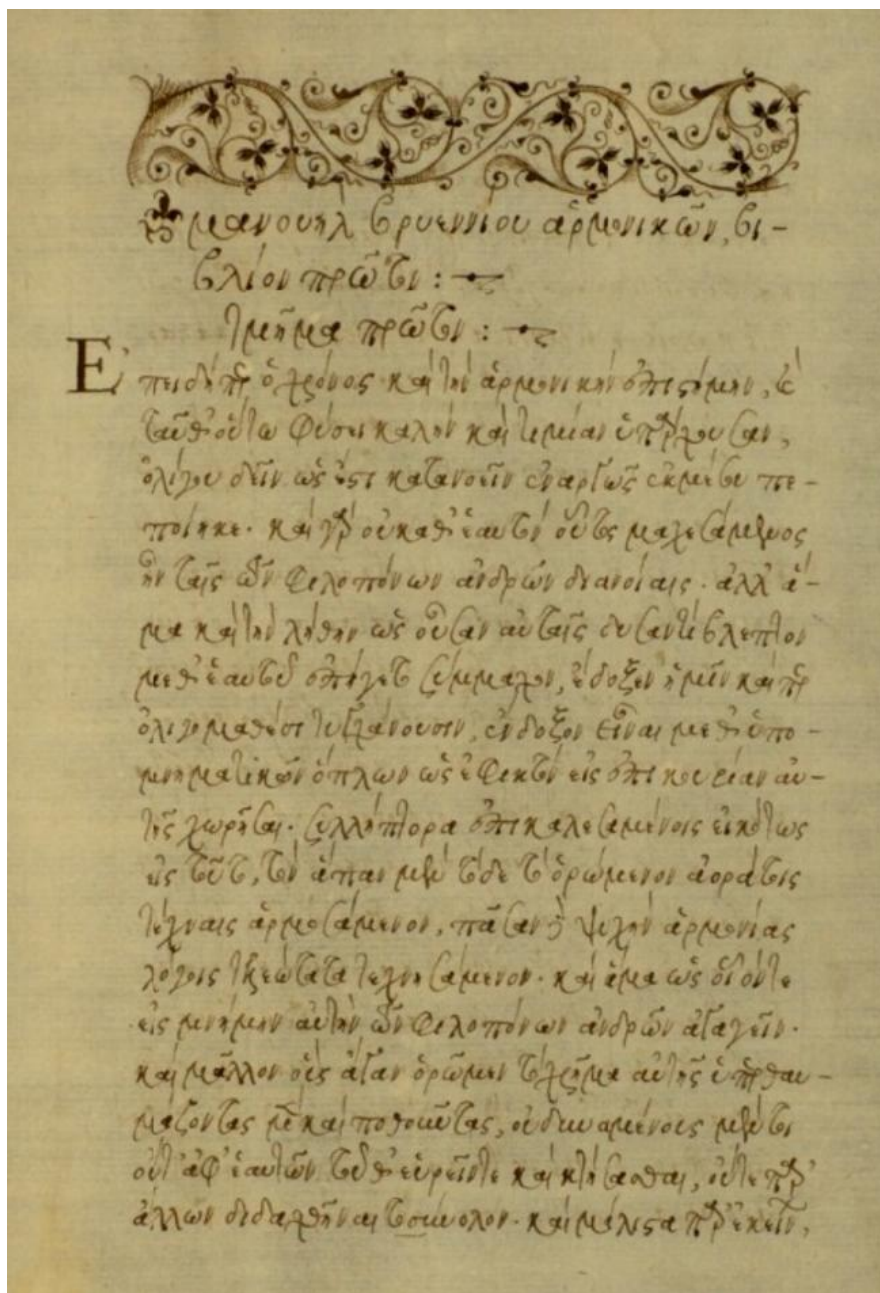
που ιδρύθηκε από τον Μ. Κωνσταντίνο το 330 και καταλύθηκε το 1453 από τους Οθωμανούς. Πηγή: Αλεξάνδρου Μαρία, *Εισαγωγή στη βυζαντινή μουσική*, Σημειώσεις μαθήματος ΤΜΣ ΑΠΘ.

² *Η αρχαία ελληνική μουσική και η σχέση της με την βυζαντινή μουσική*, μεταπτυχιακή εργασία Ζήδρου Ανέστη Τμήμα Ποιμαντικής και κοινωνικής Θεολογίας ΑΠΘ.

³ Υπάρχουν επτά με δέκα χιλιάδες χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής που χρονολογούνται από τον 10^ο αι. μ.Χ. Σε αυτά εμφανίζεται μεγάλη ποικιλία ειδών και μορφών μελοποιίας, και υπάρχουν πολλές διαφορετικές προσεγγίσεις ανάλυσης διαχρονικά. Συνεπώς καθίσταται αδύνατη μια καθολικά αποδεκτή τυποποίηση των εξηγήσεων αυτών. Πηγή: Αλεξάνδρου Μαρία, *Εισαγωγή στη βυζαντινή μουσική*, Σημειώσεις μαθήματος ΤΜΣ ΑΠΘ

⁴ Μαΐστωρ= Μάστορας, έμπειρος, ικανός, δάσκαλος-καθηγητής στο βυζαντινό πανδιδακτήριο. Πηγή www.orthodoxianewsagency.gr κείμενο του αναπλ. καθηγητή βυζαντινής μουσικολογίας Θωμά Αποστολόπουλου, προσπελάστηκε 3/12/2023

της μουσικής των αρχαίων ελλήνων[...]. Εν γένει ο Βρυέννιος εγένετο η κύρια αφορμή των περί της βυζαντινής μουσικής γενομένων εμβριθεστάτων ερευνών»⁵.



Εικόνα 1: Χειρόγραφο σελίδα από το βιβλίο "Ἄρμονικα" του Μ. Βρυεννίου. Βιβλιοθήκη Bodleian Πανεπιστημίου Οξφόρδης Πηγή: <https://www.bodleian.ox.ac.uk/home> (4/11/2023)

⁵ Παπαδόπουλου Γεωργίου, *Ιστορική επισκόπηση της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής από των αποστολικών χρόνων μέχρι των καθ' ημάς (1-1900 μ.Χ)* εκδ. Τέρτιος, Κατερίνη 1990 σελ. 103. Ο Γ. Παπαδόπουλος διετέλεσε Διευθυντής του μουσικού σχολείου και του εκκλησιαστικού μουσικού συλλόγου Κωνσταντινούπολης.

2. Βυζαντινή μουσική

Για την ανάγνωση της βυζαντινής μουσικής χρησιμοποιούνται σημάδια που καθορίζουν την ποσότητα ανάβασης ή κατάβασης της φωνής, την ποιότητα, τη ρυθμική αγωγή, και την ταχύτητα του μέλους. Η βυζαντινή αυτή σημειογραφία, μέσα στη μακραίωνη πορεία της, εξελίχθηκε, εξηγήθηκε και απλουστεύτηκε ώστε να γίνει ακόμα πιο κατανοητή και περιγραφική, τόσο κατά τη χρήση όσο και κατά τη διδασκαλία της. Τα κυριότερα στάδια εξέλιξής της σύμφωνα με τον Γρ. Στάθη είναι τα εξής:

- Πρώιμος βυζαντινή σημειογραφία: 950 έως 1175.
- Μέση-πλήρης βυζαντινή σημειογραφία «Παλαιά Μέθοδος»: 1177 έως 1670.
- Μεταβατική-εξηγητική σημειογραφία: 1670 έως 1814.
- Νέα αναλυτική σημειογραφία «Νέα Μέθοδος» : 1814/15 έως σήμερα⁶

Την αναλυτική σημειογραφία της Νέας Μεθόδου εμπνεύστηκαν και δημιούργησαν ο Μητροπολίτης Χρυσάνθος από τη Μάδυτο, ο Γρηγόριος ο πρωτοψάλτης και ο Χουρμούζιος ο Χαρτοφύλακας⁷. Τα κυριότερα σημεία της μεταρρύθμισης των τριών διδασκάλων είναι:

- Η δημιουργία της μονοσύλλαβης παραλλαγής πΑ, Βου, Γα, Δι, κΕ, Ζω, νΗ.
- Ο ορισμός των σημαδιών για την σαφή καταμέτρηση του χρόνου.
- Ο υπολογισμός των διαστημάτων (με μαθηματικές μεθόδους) και η συστηματοποίηση των κλιμάκων της οκταηχίας.
- Η καθιέρωση των 10 φωνητικών, και των 5 (από 40 που υπήρχαν) άφωνων σημαδιών⁸.

Το σύστημα της οκταηχίας, είναι αυτό που χρησιμοποιείται για την σύνθεση και την ψαλμώδηση των εκκλησιαστικών ύμνων. Είναι οι ήχοι, οι μουσικοί τρόποι, οι

⁶ Αλεξάνδρου Μαρία, *Παλαιογραφία Βυζαντινής Μουσικής*, Σημειώσεις μαθήματος ΤΜΣ ΑΠΘ.

⁷ Εκκλησιαστικός τιμητικός τίτλος που απονέμει το Οικουμενικό Πατριαρχείο της Κωνσταντινούπολης (οφφίκιο).

⁸ Γιαννόπουλος Εμμανουήλ, *Η σημασία της Νέας Μεθόδου της ψαλτικής*, σημειώσεις μαθήματος ΤΜΣ ΑΠΘ 2021-22.

κλίμακες, όπως θα λέγαμε σήμερα πάνω στις οποίες γράφεται η μελωδία που συνοδεύει τον στίχο.

Οι οκτώ βυζαντινοί ήχοι είναι:

- Ο πρώτος α΄
- Ο δεύτερος β΄
- Ο τρίτος γ΄
- Ο τέταρτος δ΄

Και οι πλάγιοι αυτών:

- Πλάγιος του α΄
- Πλάγιος του β΄
- Πλάγιος του γ΄ (βαρύς)
- Πλάγιος του δ΄

Κάθε κύριος ήχος σχετίζεται διαστηματικά με τον πλάγιό του, όπως συνέβαινε και με τους αρχαίους ελληνικούς τρόπους⁹. Η πρώτη συστηματοποίηση των οκτώ βυζαντινών ήχων έγινε από τον Άγιο Ιωάννη τον Δαμασκηνό τον 7^ο με 8^ο αιώνα.

Κατά τη μελέτη και ανάλυση των ήχων, οι τρεις διδάσκαλοι εμπνευστές της νέας μεθόδου υπολόγισαν τα μικροδιαστήματα μεταξύ των φθόγγων. Σύμφωνα με τον υπολογισμό αυτό μια διαπασών-οκτάβα στη βυζαντινή μουσική διαιρείται σε 72 μικροδιαστήματα, σε αντίθεση με τις κλίμακες της δυτικής μουσικής οι οποίες δεν αναγνωρίζουν διάστημα μικρότερο του ημιτονίου (διαχωρισμός κλίμακας σε 12 διαστήματα). Γίνεται φανερό αμέσως ότι για να αναπαραχθεί-εκτελεστεί μουσική γραμμένη σε βυζαντινούς ήχους, απαιτείται η χρήση οργάνου που δεν κατασκευάστηκε να ηχεί σε συγκεκριμένα διαστήματα. Τέτοια μουσικά όργανα είναι το κανονάκι (ψαλτήρι) ο ταμπουράς, το βιολί, το ούτι, η λύρα (σε όλες τις μορφές της), κ.ά.

⁹ Οι τρεις κύριοι αρχαιοελληνικοί τρόποι ήταν ο Δώριος, ο Φρύγιος και ο Λύδιος, ενώ οι πλάγιοι αυτών ήταν ο Υποδώριος, Υποφρύγιος και Υπολύδιος αντίστοιχα, οι οποίοι απείχαν από τους κύριους τους ένα διάστημα 5^{ης} χαμηλότερα.

Η θεωρητική αλλά και πρακτική προσέγγιση της βυζαντινής καθώς και της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, δεν γίνεται με βάση το οκτάχορδο σύστημα, την οκτάβα δηλαδή, όπως αποκλειστικά συμβαίνει στη δυτική μουσική. Οι βυζαντινοί ήχοι κινούνται συνήθως σε σχήματα τεσσάρων ή πέντε διαδοχικών φθόγγων (τετράχορδα-πεντάχορδα) που ονομάζονται συστήματα. Ανάλογα λοιπόν με την ποσότητα των φθόγγων που χρησιμοποιούνται κατά την επανάληψη της ίδιας σειράς διαστημάτων, έχουμε τρία συστήματα.

- Το οκτάχορδο ή διαπασών – Επανάληψη των ίδιων διαστημάτων ανά οκτώ φθόγγους
- Το πεντάχορδο ή τροχός – Επανάληψη των ίδιων διαστημάτων ανά πέντε φθόγγους, και
- Το τετράχορδο – Επανάληψη των ίδιων διαστημάτων ανά τέσσερις φθόγγους¹⁰.

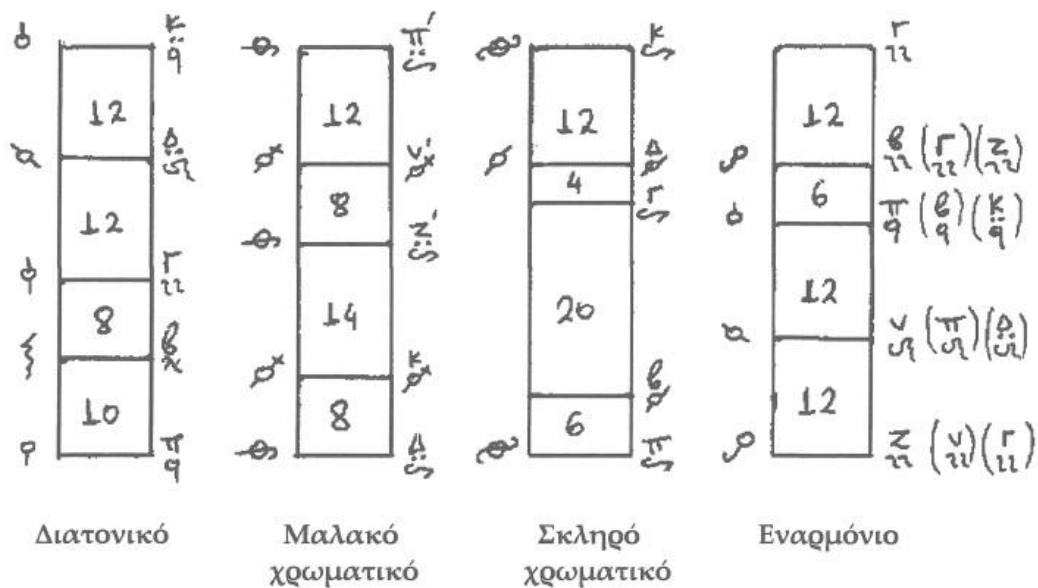
Τέλος ανάλογα με την διαφορετική διάταξη των διαστημάτων τους, οι ήχοι κατατάσσονται σε ένα από τα τρία γένη: διατονικό, χρωματικό (σκληρό/μαλακό) ή εναρμόνιο. Ο αρχαίος Έλληνας μουσικός και συγγραφέας Αριστείδης Κοϊντιλιανός¹¹, περιέγραψε πρώτος τον 3^ο αιώνα μ.Χ. τον χαρακτήρα των τριών γενών ως εξής:

«το μεν διατονικό γένος εστί σεμνόν και μεγαλοπρεπές, το χρωματικόν τερπνόν και βακχικόν και το εναρμόνιο χαύνον και παθητικόν».

Επιστημονικά οι διαφορές των τριών γενών γίνονται καλύτερα αντιληπτές από τον παρακάτω πίνακα, ο οποίος δίνει την εικόνα των μικροδιαστημάτων (από τις σημειώσεις μαθήματος του καθηγητή κ. Εμ. Γιαννόπουλου):

¹⁰ Γιαννόπουλου Εμμανουήλ, Θεωρητικές σημειώσεις μαθήματος βυζαντινής μουσικής ΤΜΣ ΑΠΘ 2016.

¹¹ Ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός υπήρξε αρχαίος Έλληνας θεωρητικός και συγγραφέας μουσικής που έζησε μεταξύ 1ου και 3ου αιώνα μ.Χ γράφοντας το σύγγραμμα “Περί μουσικής” δομημένο σε τρία θεματικά βιβλία.



Η βυζαντινή μουσική, αποτελεί την ιστορική συνέχεια της αρχαίας ελληνικής, και αυτό αποδεικνύεται αρχικά, από τη χρήση κοινών μουσικών όρων όπως οι ήχοι, το γένος, η διαπασών, το τετράχορδο κ.λπ. Ο πιο ισχυρός δεσμός όμως εντοπίζεται στην έννοια του ήθους. Στην αρχαία Ελλάδα η μουσική μετέδιδε ηθικές αξίες, κάλος και αρετή. Αποτελούσε τη φωνή της ψυχής, τον τρόπο αυτοβελτίωσης, και το μέσο επικοινωνίας του ανθρώπου με τον δημιουργό Θεό. «Το δε κατά φύσιν αυτού διόρθωσις ουκ αν δύναιτο άνευ μουσικής ορθότητος» υποστηρίζει ο Πλάτωνας¹². Ο χριστιανισμός λοιπόν, συνδέθηκε με το αρχαιοελληνικό πνεύμα, και η μουσική συνέχισε μέσω της ψαλτικής τέχνης να αποτελεί την κύρια έκφραση συναισθημάτων, καθώς και το μέσο επικοινωνίας των ανθρώπων με το Θεό. Η αρχαιοελληνική αντίληψη για τη θεϊκή διάσταση και ουράνια προέλευση της μουσικής, ταυτίστηκε με τον χριστιανισμό, και ενέπνεε αδιάκοπα ανά τους αιώνες μέσω της βυζαντινής μουσικής, όλους εκείνους του φωτισμένους μελοποιούς και υμνογράφους της ορθοδοξίας.

¹² A.E Taylor, Πλάτων, ο άνθρωπος και το έργο του, Μορφωτικό ίδρυμα εθνικής τραπεζής, Αθήνα 1991, σελ.28.

3. Κοσμική μουσική

Εκτός από την μελοποίηση της εκκλησιαστικής υμνογραφίας, η βυζαντινή παρασημαντική χρησιμοποιήθηκε επίσης για την σύνθεση και καταγραφή κοσμικής μουσικής. Υπάρχουν πολλά είδη μουσικής εκτός της λειτουργικής, γραμμένα σύμφωνα με τους οκτώ ήχους σε βυζαντινή σημειογραφία. Οι καταγραφές βέβαια αρχίζουν από τον 16^ο περίπου αιώνα κι έπειτα. Για τη μουσική παράδοση του Πόντου δε, και πολύ αργότερα. Το “Χαίρεσθε κάμποι χαίρεσθε” σε ήχο πλάγιο δ’ αποτελεί την παλαιότερη καταγραφή ελληνικού δημοτικού τραγουδιού που χρονολογείται από τον 16^ο αιώνα (κώδικας Ιβήρων 1189). Τον 17^ο αιώνα εμφανίζονται οι πρώτες συλλογές (κώδικας Ιβήρων 1203), ενώ τον 18^ο αιώνα παρατηρείται ακμή της έντεχνης¹³ κοσμικής μουσικής με την παραγωγή πλέον ειδικών ανθολογιών¹⁴.

Το νέο σύστημα των τριών διδασκάλων, είναι η μέθοδος που βρίσκεται σε χρήση σήμερα, και μέσω των δυνατοτήτων αυτής καταγράφηκε και μεταγράφηκε όχι μόνο εκκλησιαστική μουσική αλλά και κοσμική, ξένη και ελληνική. Με τον όρο *κοσμική μουσική* εννοούμε οποιοδήποτε είδος μουσικής εκτός της εκκλησιαστικής. Κατά τον 19^ο αιώνα, η μουσική αυτή ήταν γνωστή ως *εξωτερική μουσική* ή *θύραθεν μουσική*, δηλαδή που παίζεται έξω από την εκκλησία. Σε αυτή την κατηγορία ανήκουν τα δημοτικά τραγούδια, τα κοσμικά, τα φαναριώτικα¹⁵ καθώς και άλλα φωνητικά ή οργανικά είδη. Αυτά με τη σειρά τους ανάλογα με τη θεματολογία τους, μπορούν να διαιρεθούν σε παιδικά, κάλαντα, γαμήλια, μοιρολόγια, ακριτικά, εορταστικά κ.α.¹⁶

Το υλικό της ποντιακής μουσικής παράδοσης, που θα παρουσιαστεί στην παρούσα εργασία, εντάσσεται στην κατηγορία αυτή. Η παραγωγή τραγουδιών από τον λαό για τις χαρές του γάμου, τον έρωτα, τη φύση, τον πόλεμο, τον θάνατο και τον ηρωισμό των ακριτών πολεμιστών, ανθούσε παράλληλα με την βυζαντινή

¹³ Έντεχνη μουσική ως συνώνυμη της λόγιας. Λόγια είναι η μουσική που χαρακτηρίστηκε έτσι εξαιτίας του περίτεχνου λόγου της. Ο όρος “Λόγια μουσική της Πόλης” αποτελεί μεταβυζαντινό δημιούργημα των ιστορικών.

¹⁴ Αλεξάνδρου Μαρίας, *Περί κοσμικής μουσικής στο βυζάντιο και μετά το βυζάντιο*, σημειώσεις μαθήματος ΤΜΣ ΑΠΘ

¹⁵ Σημαντικό είδος νεοελληνικής μουσικής δημιουργίας από καλλιτέχνες που ζούσαν στο Φανάρι της Κωνσταντινούπολης τον 18-19 αιώνα.

¹⁶ Κυριακίδη Π. Στ., *Ελληνική λαογραφία*, έκδοση Ακαδημίας Αθηνών, Αθήνα 1965, σσ. 7-15

υμνογραφία και μελουργία, τόσο στην Κωνσταντινούπολη όσο και στις περιοχές του Καυκάσου και του Πόντου από τα παράλια της Μ. Ασίας έως το Καρς.

Σήμερα, μόνο στις βιβλιοθήκες των Μονών του Αγίου όρους, φυλάσσονται πάνω από δύομιση χιλιάδες κώδικες που περιέχουν εκκλησιαστική αλλά και κοσμική μουσική, σε βυζαντινή παρασημαντική. Πολλές ακόμα συλλογές υπάρχουν στις μονές των Μετεώρων, του Σινά, καθώς και σε άλλες βιβλιοθήκες της Ελλάδας αλλά και του εξωτερικού¹⁷.

3.1 Πρωτοβυζαντινή - βυζαντινή εποχή (3^{ος} – 1453)

Η κοσμική μουσική κατά την εποχή της Βυζαντινής αυτοκρατορίας αναπτυσσόταν σε ένα πλήθος δραστηριοτήτων, ακόμα και αυτών της ύστερης αρχαιότητας που έμεναν ζωντανές, όπως θυσίες ζώων, και άλλες μη χριστιανικές λατρευτικές εκδηλώσεις. Κοσμική μουσική εκτελούνταν κυρίως στην αυτοκρατορική αυλή, το στρατό, τις αθλητικές δραστηριότητες, την εκπαίδευση, καθώς και κάθε είδους κοινωνική εκδήλωση όπως γάμοι, συμπόσια, πανηγύρια κ.τ.λ. Η Ορθόδοξη Εκκλησία έμενε πάντοτε αυστηρά αποστασιοποιημένη, κατακρίνοντας τέτοιες μουσικές εκδηλώσεις, καθώς υπήρχε η πεποίθηση πως φθείρουν το ήθος των ανθρώπων, και τους οδηγούν προς την ειδωλολατρία και την αμαρτία. Άλλωστε ουδέποτε κατά την ορθόδοξη λατρεία έγινε χρήση μουσικών οργάνων καθώς θεωρούνταν ανάρμοστο. Τίποτε τεχνητό δεν μπορεί να συνοδεύσει την προσευχή των πιστών παρά μόνο το τελειότερο “αχειροποίητο όργανο”, η ανθρώπινη φωνή¹⁸. Η στάση αυτή των Πατέρων ίσως και να είναι ο λόγος της μεγάλης έλλειψης πηγών για την κοσμική μουσική της εποχής αυτής. Οι περισσότερες από αυτές είναι εικονογραφικές από τοιχογραφίες και ψηφιδωτά, που αναπαριστούν μουσικές σκηνές και όργανα. Το πρώτο καταγραμμένο τραγούδι ανώνυμου συνθέτη κοσμικής μουσικής είναι το «πέρσικον» (χφο ΕΒΕ 2401, φ. 122β, αρχές 15ου αι.).

¹⁷ Στάθη Θ. Γρηγορίου, *Η Εξήγησις της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας*, Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας – Μελέται 2, Αθήνα 2003, σσ.15-25.

¹⁸ www.orthodoxianewsagency.gr προσπελάστηκε 26/11/2023



Εικόνα 2 Τοιχογραφία 16ου αιώνα, Μονή Βαρλαάμ, Ιερό Καθολικό, Μετέωρα. Πηγή: Βιβλίο Φοίβου Ανωγιαννάκη “ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα”

3.2 Μεταβυζαντινή εποχή (1453-1922).

Κατά τα υστεροβυζαντινά χρόνια, παρατηρείται η μεγάλη ακμή της έντεχνης κοσμικής μουσικής. Μέσα σε αυτή εντάσσονται τα τραγούδια αράβων, τούρκων, αρμενίων, εβραίων και άλλων εθνοτήτων που ζούσαν ή δραστηριοποιούνταν στην Κωνσταντινούπολη. Υπάρχουν 4200 σελίδες κοσμικής μουσικής σε βυζαντινή σημειογραφία από την εποχή εκείνη (15^{ος} αιώνας έως 1830), που αποτελούν τη σημαντικότερη πρακτική πηγή πληροφοριών. Η μουσική παράδοση αυτής της περιόδου ονομάστηκε “αραβοπερσική” ή αλλιώς όπως είναι γνωστή σήμερα “κλασική ανατολική μουσική”. Τα σημαντικότερα μουσικά συγγράμματα που διασώζονται από την μεταβυζαντινή εποχή είναι των Δημητρίου Καντεμίρη, Κύριλλου Μαρμαρινού, Παναγιώτη Χαλατζόγλου και Παναγιώτη Κηλτζανίδη¹⁹. Οι συλλογές ανατολικής κοσμικής μουσικής σε βυζαντινή παρασημαντική ονομάζονται και μισμαγιές.

¹⁹ Αλεξάνδρου Μαρίας, *Λόγια μουσική της Πόλης*, σημειώσεις μαθήματος ΤΜΣ ΑΠΘ 2020

3.3 Φαναριώτικα τραγούδια

Τα φαναριώτικα τραγούδια αποτελούν ίσως την πιο χαρακτηριστική μουσική έκφραση της περιόδου αυτής. Η οικονομική ανάπτυξη, η μορφωτική αφύπνιση και το πνεύμα του Νεοελληνικού διαφωτισμού προς τα τέλη του 18^{ου} αιώνα, δημιουργούν στην Κωνσταντινούπολη μια ιδιότυπη ελίτ από ανθρώπους που κατέχουν σημαντικά αξιώματα και κατοικούν στο Φανάρι (συνοικία της Κωνσταντινούπολης). Στη μουσική δημιουργία των καλλιτεχνών του Φαναρίου συνδυάζεται περίτεχνα το αρχαιοελληνικό τροπικό σύστημα, οι βυζαντινοί ήχοι, τα αραβικά μακαμάτ, και η ευρωπαϊκή ποίηση (κυρίως γαλλική και ιταλική). Σήμερα υπάρχουν 429 φαναριώτικα τραγούδια καταγεγραμμένα στη βυζαντινή παρασημαντική. Από αυτά τα 294 είναι επώνυμων και τα 135 ανώνυμων καλλιτεχνών. Η πρώτη ανθολογία συντάχθηκε από τον Πέτρο Πελοπονήσιο, εφευρέτη του είδους, ο οποίος έγραψε και συνέθεσε τα περισσότερα από αυτά. Πληρέστερη συλλογή Φαναριωτικών τραγουδιών αποτελεί το χφο Ι.Μ. Βατοπεδίου 1428, αυτόγραφο του Ιεροδιάκονου Αντιοχείας Νικηφόρου Καντουνιάρη του Χίου, με τίτλο “Μελομένη”.



Εικόνα 3: Μελομένη. Χειρόγραφο του Νικηφόρου Καντουνιάρη 1818. Πηγή:

<https://www.pemptousia.gr/604-553/> (20/10/2024)

Μέσα σε αυτήν υπάρχουν επίσης τραγούδια του Γρηγορίου Πρωτοψάλτου (κώδικας Δοχειαρείου 322), του Πέτρου Πελοποννησίου (κώδικας Ξηροποτάμου 305), και του Κυρίλλου Μαρμαρινού (κώδικας Παντελεήμονος 994)²⁰

Παρακάτω αναφέρονται οι σημαντικότεροι συνθέτες φαναριώτικων τραγουδιών, και ο αριθμός των έργων τους²¹:

Πέτρος Πελοποννήσιος	111
Νικηφόρος Καντουινάρης	67
Ιωάννης Πελοπίδης	36
Γρηγόριος Πρωτοψάλτης	31
Γεώργιος Σούτσος	15
Ιάκωβος Πρωτοψάλτης	12
Πέτρος Βυζάντιος	10
Παναγιώτης Πελοπίδης	7
Ιωάννης Κονιδάρης	3
Μανουήλ Πρωτοψάλτης	1
Ιωάννης Πρωτοψάλτης	1

Μερικές χαρακτηριστικές Φαναριώτικες δημιουργίες, αποτελούν τα τραγούδια:

*Τι σκληρότις είναι φώς μου, σε ήχο πλάγιο δ' του Πέτρου Πελοποννησίου,
Εις υγείαν των ερώτων, σε ήχο δ' λέγετο του Νικηφόρου Καντουινάρη,
Έλπιστα και πάλι ελπίζω, σε ήχο πλάγιο α' του Γρηγορίου Πρωτοψάλτη κ.α.*

²⁰ Κούτρα Παναγιώτη, "Κοσμική μουσική σε χειρόγραφους κώδικες του Αγίου Όρους", μεταπτυχιακή εργασία Θεολογικής Σχολής ΑΠΘ.

²¹ Καλαιτζίδη Κυριάκου, *Λόγιες μουσικές της ανατολής, Λόγια μουσική της Πόλης: Φαναριώτικα τραγούδια*, σημειώσεις μαθήματος του τμήματος μουσικών σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.

3.4 Ποντιακά τραγούδια

Παράλληλα, την ίδια περίοδο σε μια άλλη κοιτίδα του ελληνικού πολιτισμού, βόρεια και ανατολικά της Κωνσταντινούπολης, ανθεί η δημιουργία δημοτικών ασμάτων. Η παρουσία ελληνικών πληθυσμών στα ανατολικά παράλια της μαύρης θάλασσας, χρονολογείται πάνω από 1000 χρόνια πριν τη δημιουργία της βυζαντινής αυτοκρατορίας. Η μουσική δημιουργία του ελληνισμού του Πόντου, αποτελεί ένα μεγάλο και σημαντικότερο κεφάλαιο της δημοτικής μουσικής παράδοσης του λαού μας, αφού εκτός των άλλων αποτελεί συνδετικό κρίκο με τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό. Τη μουσική των Ποντίων χαρακτηρίζει η μεγάλη ποικιλία των μορφών, η πλούσια θεματολογία, και η απaráμιλλη δεξιοτεχνία των οργανοπαικτών. Η λύρα, το αγγείο και το νταούλι ως κύρια μουσικά όργανα, συνοδεύουν σε πολύπλοκους ρυθμούς τον χορό και το τραγούδι, σε κάθε κοινωνική εκδήλωση και συναισθηματική κατάσταση. Μέσα από τη λαμπρότητα του πνεύματος, τα υψηλά ιδανικά, τον πραγματικό καθημερινό μόχθο για την επιβίωση και τον ηρωισμό της ψυχής των ποντίων, γεννήθηκαν τα ακριτικά τραγούδια, τα οποία κατέχουν εξέχουσα θέση στην ιστορία της ελληνικής δημοτικής μουσικής. Το σημαντικότερο από αυτά, το έπος του Διγενή Ακρίτα, που αποτελεί και το παλαιότερο μνημείο λόγιας νεοελληνικής λογοτεχνίας.

“Η επιβίωση ενός δέντρου, σε μεγάλο βαθμό εξαρτάται από τις ρίζες του και όχι από τα φύλλα. Έτσι και η δύναμη ενός λαού βρίσκεται στην παράδοση του και όχι στα σύγχρονα επιτεύγματά του”²²

²² Τσακαλίδη Παύλου, *Η μουσική παράδοση του Πόντου*, Ντο-Ρε-Μι, Θεσσαλονίκη 1999

4. Ο Εύξεινος Πόντος (γεωγραφία - ιστορία)

Από την διαίρεση του τεράστιου Μικρασιατικού χώρου, προκύπτουν τρεις γεωγραφικές ενότητες²³.

α) Η δυτική και νότια παραλιακή (Σμύρνη),

β) Η κεντρική (Καππαδοκία), και

γ) Η περιφέρεια του Πόντου.

Πόντος αποκαλείται η βορειοανατολική περιοχή της Μ. Ασίας, στα νοτιοανατολικά παράλια της Μαύρης θάλασσας. Το ελληνικό στοιχείο έχει μακράιωνη παρουσία εκεί αφού εμφανίστηκε λίγο μετά τον 8 αιώνα π.Χ με τις αποικίες των Ιώνων²⁴. Τα Ιωνικά φύλλα, εγκαταστάθηκαν αρχικά στα παράλια της Μ. Ασίας μεταξύ 11^{ου} και 9^{ου} αιώνα π.Χ. Κατά την επέκτασή τους στην περιοχή του Πόντου, ιδρύθηκαν σημαντικές πόλεις. Πρώτη η Ηράκλεια, έπειτα η Σινώπη, κατόπιν τα Κοτύωρα, η Κερασούντα και η Τραπεζούντα. Το 526 π.Χ οι Ίωνες της Φώκειας ίδρυσαν την Αμισό (Σαμψούντα). Έτσι η ελληνική φυλή, διαθέτοντας οικονομική και πολιτιστική υπεροχή, απόκτησε με την πάροδο του χρόνου δεσπόμενη παρουσία στην περιοχή μεταξύ των τοπικών εθνοτήτων²⁵. Ο πλούτος, η ευημερία και η ελληνικότητα των αποικιών αυτών, μαρτυρείται στα κείμενα του Ξενοφώντα, και στις περιγραφές του κατά την κάθοδο των Μυρίων το 401 π.χ.²⁶

²³ Τυροβολά Βασιλικής, *Ελληνικοί Παραδοσιακοί Χορευτικοί Ρυθμοί*, Gutenberg, Αθήνα 2003 σελ.104

²⁴ Οι αιτίες που προκαλούσαν γενικά τους αποικισμούς στην αρχαιότητα ήταν κυρίως οι κοινωνικές διαμάχες μέσα στις πόλεις-κράτη, η αύξηση πληθυσμού, και η ανακάλυψη νέων πλουτοπαραγωγικών πηγών.

²⁵ Τέτοιοι ήταν στα ανατολικά οι Χαλδαίοι, οι Δρίλες, οι Σάννοι, οι Ταόχοι, οι Καρδούχοι (Κούρδοι), οι Λαζοί, και δυτικά οι Τριβανοί και οι Παφλαγόνες. Οι περισσότεροι εξ αυτών εκχριστιανίστηκαν και εξελληνίστηκαν κατά την περίοδο της Ρωμαιοκρατίας και του Βυζαντίου.

²⁶ «Και έφτασαν την Πέμπτη ημέρα (οι Μύριοι) στο βουνό που το λένε Θήχης. Και όταν οι πρώτοι ανέβηκαν στην κορυφή του, έβγαλαν μεγάλες κραυγές...» «θάλαττα, θάλαττα» «Από εδώ προχώρησαν στην θάλασσα, στην Τραπεζούντα, που ήταν πόλη Ελληνική... Τρόφιμα πρόσφεραν στον στρατό οι Τραπεζούντιοι και δέχτηκαν τους Έλληνες στην πόλη τους, έδωσαν ακόμη δώρα φιλοξενίας, βόδια, κριθαρένιο αλεύρι και κρασί...». Απόσπασμα από το έργο του Ξενοφώντα Κύρου *Ανάβαση*



Εικόνα 4 Γεωγραφικός χάρτης του Εύξεινου Πόντου

Πηγή: <https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A0%CF%8C%CE%BD%CF%84%CE%BF%CF%82> (11/10/2024)

Από άξενος²⁷ λοιπόν, ο Πόντος έγινε Εύξεινος. Το εμπόριο άκμαζε για τους Έλληνες των παραλιακών πόλεων της Μαύρης θάλασσας, αφού τα στενά του Ελλησποντου εξασφαλίσθηκαν από την Μακεδονική κατάκτηση. Λίγο πριν τα Αλεξανδρινά χρόνια ιδρύεται το πρώτο ποντιακό κράτος από τους Πέρσες σατράπες Αριοβαρζάνη (363-337 π.Χ) και Μιθριδάτη Α' (337-302 π.Χ). Η παρουσία του Μ. Αλέξανδρου έπειτα θα επηρεάσει περισσότερο την ενδοχώρα των παραλιακών πόλεων, και θα εξελληνίσει ειρηνικά ένα μεγάλο μέρος των γηγενών βάρβαρων μειονοτήτων. Ακολουθεί η Ρωμαϊκή κυριαρχία, κατά την επιφανειακή εξουσία της οποίας, οι ελληνικοί πληθυσμοί, συνεχίζουν να διατηρούν το ελληνικό φρόνιμα τον πολιτισμό τους, την ελληνική γλώσσα και θρησκεία. Από τον 1^ο έως τον 3^ο αιώνα μ.Χ η διάδοση του Χριστιανισμού από τον Απόστολο Ανδρέα, βοηθά στην αφομοίωση των ποντιακών πληθυσμών, ντόπιων και παλιών αποίκων, δημιουργώντας μια νέα εθνική ενότητα με έναν ενιαίο πολιτισμό. Κατά τα Βυζαντινά χρόνια, η περιοχή του Πόντου είναι αυτή που θωρακίζει την αυτοκρατορία και φράζει το δρόμο των επιδρομών προς τη Μ. Ασία²⁸. Τον 6^ο αιώνα συντελείται η ολοκλήρωση του

²⁷ Άξενος, δηλαδή αφιλόξενος είχε χαρακτηριστεί αρχικά ο τόπος, εξαιτίας των απροσπέλαστων στενών του Ελλησπόντου, της δύσκολης πρόσβασης των παραλιών, του μεγάλου βάθους της μαύρης θάλασσας καθώς και της αγριότητας των λαών που τον κατοικούσαν.

²⁸ Γι' αυτό το λόγο οι ακριτικές περιοχές του Πόντου, τελούν υπό ανεξαρτησία και προνομιακή μεταχείριση (παραχώρηση γεωργικών εκτάσεων, φορολογικές απαλλαγές κλπ).

εξελληνισμού των γηγενών πληθυσμών και η ο εκχριστιανισμός των αλλόθρησκων. Την ίδια περίοδο η Τραπεζούντα εξελίσσεται σε πολιτιστικό και εκπαιδευτικό κέντρο με την ίδρυση της Σχολής Μαθηματικών και Αστρονομίας από τον Τυχικό τον Τραπεζούντιο. Μεταξύ 9^{ου} και 11^{ου} αιώνα, ο ηρωισμός, η περηφάνια και οι άθλοι των ελληνικών πληθυσμών του ανατολικού κυρίως Πόντου, εκφράζονται μέσα από τα ακριτικά δημοτικά τραγούδια²⁹. Η πλουσιότατη παραγωγή ακριτικών δημοτικών τραγουδιών, παρουσιάζει ποικιλία θεμάτων και παραλλαγών από περιοχή σε περιοχή. Κατά τη ρωμαϊκή και βυζαντινή περίοδο, όλη η περιοχή του Πόντου διατηρεί σε σημαντικό βαθμό την αυτοδιοίκηση της. Το 1204 ιδρύεται το μεσαιωνικό κράτος του Πόντου από τους Κομνηνούς Αλέξιο και Δαβίδ με πρωτεύουσα την Τραπεζούντα. Το κράτος των Κομνηνών έζησε 257 χρόνια και αναδείχτηκε σε ισχυρό προπύργιο του ελληνισμού αφού διατηρήθηκε έως το 1461, οκτώ χρόνια μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης³⁰. Η αυτοκρατορία της Τραπεζούντας των Μεγάλων Κομνηνών περιλάμβανε και πολλές άλλες πόλεις όπως την Κερασούντα, τα Σούρμενα, τη Ριζούντα, τα Πλάτανα, την Οινόη, την Αργυρούπολη, τη Σεβάστεια, την Ινέπολη, την Αμάσεια, τη Νικόπολη, ενώ οι κτήσεις της έφταναν συχνά ως τον Καύκασο και την Κριμαία. Τον 14^ο και 15^ο αιώνα ανθίζει στον Πόντο η βυζαντινή αρχιτεκτονική και ζωγραφική. Τα περισσότερα βυζαντινά μνημεία της πόλης ανάγονται σε αυτήν την περίοδο. Η άλωση της Τραπεζούντας το 1461 ανοίγει το δρόμο στις τουρκικές κατακτήσεις προς το εσωτερικό του Πόντου. Το ελληνικό-χριστιανικό στοιχείο εξαφανίζεται σταδιακά από την παραλιακή ζώνη, και έπειτα από ολόκληρο τον Πόντο. Τότε αρχίζουν και οι αναγκαστικές μετακινήσεις των ποντίων προς τις περιοχές της πρώην ΕΣΣΔ. Τον 17^ο αιώνα η έξαρση του εξισλαμισμού, απειλεί τον ελληνισμό ο οποίος τελεί υπό διωγμό. Η κατάσταση θα εξομαλυνθεί το 1774 με τη συνθήκη του Κιουτσούκ Καϊναρτζή, η οποία ορίζει τη Ρωσία προστάτιδα δύναμη των χριστιανικών πληθυσμών της Τουρκίας. Η οικονομική και πνευματική ανάπτυξη θα συνεχιστεί και θα κορυφωθεί

²⁹ Το έπος του Βασιλείου Διγενή Ακρίτα αποτελεί το πιο χαρακτηριστικό από αυτά, καθώς και το αρχαιότερο μνημείο λόγιας νεοελληνικής λογοτεχνίας.

³⁰ Το ποντιακό κράτος των Κομνηνών ενώ στη αρχή της δημιουργίας του υποτιμήθηκε από τους βυζαντινούς, κατάφερε τον 15^ο αιώνα εξαιτίας του πλούτου και της οχυρής θέσης του να γίνει ισχυρότερο από το κράτος της Κωνσταντινούπολης.

το 1856 με την έκδοση του Χάτι Χουμαγιούν³¹. Τα τουρκικά αντίποινα δεν θα αργήσουν. Οι διωγμοί γίνονται εντονότεροι, και η κεμαλική περίοδο από το 1919 έως το 1922 φέρνει την Ποντιακή Γενοκτονία με την εξόντωση 353.000 ανθρώπων.



Εικόνα 5 Ο Αλέξιος Γ', σε χρυσόβουλο³² που παραχώρησε στη Μονή Διονυσίου στο Άγιο Όρος.

Πηγή:

[https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CF%85%CF%84%CE%BF%CE%BA%CF%81%CE%B1%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1_%CF%84%CE%B7%CF%82_%CE%A4%CF%81%CE%B1%CF%80%CE%B5%CE%B6%CE%BF%CF%8D% \(11/10/2024\)](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CF%85%CF%84%CE%BF%CE%BA%CF%81%CE%B1%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1_%CF%84%CE%B7%CF%82_%CE%A4%CF%81%CE%B1%CF%80%CE%B5%CE%B6%CE%BF%CF%8D% (11/10/2024))

³¹ Μεταρρυθμιστικό διάταγμα των Τούρκων με το οποίο αναγνωρίζονται παλιά προνόμια και παρέχονται θρησκευτικές και πολιτικές ελευθερίες στους χριστιανούς.

³² Τα χρυσόβουλα ήταν διατάγματα βυζαντινών αυτοκρατόρων γραμμένα σε περγαμηνή, έφεραν χρυσή σφραγίδα, και αφορούσαν κυρίως δωρεές σε ναούς και μοναστήρια.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄

1. Η μουσική παράδοση του Πόντου

Οι ελάχιστες πηγές που έχουμε στη διάθεση μας, και η μικρής έκτασης - ως προς το μέγεθος του λαογραφικού πλούτου - ιστορικές και μουσικολογικές έρευνες, έχουν αποτέλεσμα την δυσκολία παρουσίασης μιας ξεκάθαρης και συγκεκριμένης εικόνας για τη μουσική των Ποντίων. Σε κάθε δημοτική παράδοση που διαδίδεται προφορικά από γενιά σε γενιά, ο προβληματισμός είναι κοινός. Είναι αδύνατο να καταγραφεί με ακρίβεια η μουσική που παιζόταν σε κάθε τόπο, η οποία επηρεαζόταν αφενός μεν από τις τεχνικές του εκάστοτε οργανοπαίκτη, ή τις στιχουργικές παραλλαγές του εκάστοτε τραγουδιστή, αφετέρου δε από το κοινωνικό-πολιτικό πλαίσιο της κάθε εποχής. Έπειτα στην περίπτωση του ποντιακού ζητήματος, η δυσκολία συνεχίζεται με τον βίαιο ξεριζωμό, τη “μεταφορά” της παράδοσης στη νέα της πατρίδα, και το βαθμό αλλοίωσης της μέχρι σήμερα.

Ανέκαθεν ο ελληνικός πληθυσμός του Πόντου, συναναστρεφόταν και συνεπώς επηρεαζόταν σε όλους του τομείς της κοινωνικής του ζωής από άλλες εθνότητες με τις οποίες συνυπήρχε ή γειτόνευε. Είναι αδιαμφισβήτητο ότι από τις συναναστροφές αυτές η ελληνική παράδοση πλούτισε ανταλλάσσοντας ιδέες, ήθη, τραγούδια και χορούς. «Στη μουσική δεν υπάρχουν πατροπαράδοτα μίση» όπως αναφέρει ο S. B. Vony στο δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι. Από το ένα εκατομμύριο του πληθυσμού του Πόντου λίγο πριν το 1922, μόνο το ¼ ήταν έλληνες ενώ οι υπόλοιποι Τούρκοι, Αρμένιοι, Κιρκέσιοι κ.α. Σε συνδυασμό με την ειδική γεωγραφική του θέση λοιπόν, μακριά και χώρια από την υπόλοιπη Μικρά Ασία, στον Πόντο δημιουργήθηκε ένα ιδιόμορφο στυλ μουσικής. Χαρακτηριστικά αυτού είναι τα πολύπλοκα ρυθμικά σχήματα, η ταχύτατη ρυθμική αγωγή, και η ιδιόμορφη χορευτική κίνηση.

Ο Κ. Παπαμιχαλόπουλος γράφει χαρακτηριστικά το 1902 μετά από το ταξίδι του σε περιοχές του Πόντου: «Παίξει τις αυτών ιδιόρρυθμον όλως λύραν (κεμετζί). Έτεροι δ'άδει ιδιορρυθμότερον(...). Άπαντα περίεργα, και λύρα, και άσμα και χορός».

Συμφώνα με τον Π. Τσακαλίδη, τα ποντιακά τραγούδια χρονολογικά κατατάσσονται σε τρεις κατηγορίες³³.

- Από τον 9^ο έως τον 15^ο αιώνα
- Από τον 15^ο έως το 19^ο αιώνα, και
- Από τον 19^ο αιώνα έως το έτος 1922 που συντελείται η Μικρασιατική καταστροφή και η υποχρεωτική μετακίνηση όλων των ελληνικών πληθυσμών.

1.1 Πρώτη περίοδος (9^{ος}-15^{ος} αιώνας)

Ιστορικά η περίοδος αυτή ανήκει στο χωροχρόνο της Βυζαντινής αυτοκρατορίας. Είναι το σημείο σύνδεσης του αρχαιοελληνικού πολιτισμού με αυτόν του βυζαντίου. Οι πληθυσμοί του Πόντου, όντας απομακρυσμένοι γεωγραφικά από την πρωτεύουσα, γίνονται οι υπερασπιστές της εδαφικής ακεραιότητας ολόκληρης της αυτοκρατορίας από τις επιθέσεις των Σαρακηνών (αράβων) και των Απελατών (μεσαιωνικών κλεφτών). Αυτή είναι κυρίως και η θεματολογία των τραγουδιών. Ο ηρωισμός που επιδεικνύεται, κατά τις επιτυχημένες αποκρούσεις των διάφορων επιδρομών. Τότε ακμάζει και η παραγωγή των ακριτικών τραγουδιών, τα οποία διηγούνται τα ηρωικά κατορθώματα των ανδρών πολεμιστών, που συνήθως αποκτούν υπερφυσικές δυνατότητες και διαστάσεις. Οι Πόντιοι ακρίτες αποκαλούνται «τραντέλλενοι³⁴», «δράκοι» και «ρωμέικα παλικάρια»³⁵. Το ακριτικό τραγούδι βέβαια εμφανίστηκε πολύ νωρίτερα τον 6^ο αιώνα κατά τις επιδρομές των βεδουίνων της Συρίας³⁶ ενώ το τέλος της χρονικής αυτής περιόδου σηματοδοτεί η άλωση της Τραπεζούντας το 1461.

³³ Τσακαλίδη Παύλου, *Εγκυκλοπαίδεια του Ποντιακού Ελληνισμού: Ιστορία-Λαογραφία-Πολιτισμός, τόμος 7*, Μαλλιάρης Παιδεία, Θεσσαλονίκη 2007, σ.35.

³⁴ Πρώτη εκδοχή ερμηνείας της λέξης: Τρανός (=ισχυρός) +Έλλην (=Έλληνας). Δεύτερη εκδοχή: Τρανός (=ισχυρός)+ Έλλενος που στην ποντιακή σημαίνει παλικάρι/ήρωας με τεράστια δύναμη. Τρίτη εκδοχή: Τραντ+ Έλληνας= Τριάντα φορές Έλληνας. Πηγή: <https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.songs&id=660> προσπελάστηκε 16/12/2023.

Και Άνθιμος Παπαδόπουλος <https://www.pontosnews.gr/497252/pontos/paradosi/ta-akritika-tragoudia-tou-pontou/> προσπελάστηκε 16/12/2023.

³⁵ Όπως σημειώνει ο Θ. Παρασκευόπουλος στο έργο του *“Μούσα του Πόντου”*, σε αντίθεση με τα δημοτικά τραγούδια άλλων ελληνικών περιοχών, καθ’ όλο το μεσαίωνα και παρά την ρωμαϊκή κατοχή, η λέξη Έλληνας δεν έλλειψε ποτέ μέσα από τα ποντιακά τραγούδια.

³⁶ Τσανασιδη Ιωάννη, *Η μουσική του Πόντου-Λυράρηδες του Πόντου*, Επιτροπή Ποντιακών μελετών, Αθήνα 2021 σ.25.

1.2 Ακριτικά τραγούδια

«Είναι πραγματικά αριστουργήματα της λαϊκής φαντασίας τα τραγούδια του Πόντου» γράφει ο Θεόδωρος Παρασκευόπουλος στην εισαγωγή του βιβλίου του *“Μούσα του Πόντου”*. «Ιδιαίτερα δε του ακριτικού κύκλου, και αξίζει να τα προσέξει όχι μόνο κάθε Πόντιος, αλλά και κάθε διανοούμενος».

Τα τραγούδια που περιγράφουν τη ζωή και τις ηρωικές μάχες των θαρραλέων ανδρών στις ανατολικές παραμεθόριες περιοχές της βυζαντινής αυτοκρατορίας, ονομάζονται ακριτικά³⁷. Όλα τους μαζί εντάσσονται τον ακριτικό κύκλο ο οποίος σύμφωνα με τον Ν. Πολίτη αποτελείται από 1350 ποιήματα, με πολλούς μελετητές όμως να υποστηρίζουν ότι ο αριθμός των ακριτικών τραγουδιών ξεπερνά τα 1700³⁸. Εκτός από την περιοχή του Πόντου, ακριτικά τραγούδια συναντάμε στην Κύπρο και την Κρήτη ενώ διαχρονικά το περιεχόμενο τους εντοπίζεται και στην δημοτική μουσική παράδοση της ηπειρωτικής Ελλάδας, εκφράζοντας και περιγράφοντας με τον ίδιο τρόπο, τα ίδια ιδανικά.

Τα ακριτικά τραγούδια του Πόντου, όπως και τα ιστορικά, εγκωμιαστικά και μνημικά, τα χαρακτηρίζει η ενιαία μορφή και το συγκεκριμένο περιεχόμενο. Αποτελούν ολοκληρωμένα ποιήματα, με νοηματική αυτοτέλεια, και διακρίνονται από τα υπόλοιπα δίστιχα, τρίστιχα κλπ.

Οι ακρίτες ζούσαν σε απομακρυσμένες περιοχές της βυζαντινής αυτοκρατορίας με στόχο όπως προαναφέρθηκε τη φρούρηση των συνόρων και την απώθηση κατακτητικών εχθρικών κινήσεων. Τα αχανή ανατολικά σύνορα του βυζαντίου άρχιζαν από τον Καύκασο και τον Εύξεινο Πόντο, και κατά μήκος των ποταμών Τίγρη και Ευφράτη έφταναν έως τον περσικό κόλπο. Από όλους τους λαούς που ζούσαν πέρα από αυτά τα σύνορα, συχνά οργανώνονταν επιδρομές και λεηλασίες σε βάρος βυζαντινών περιοχών. Χαρακτηριστικά αναφέρει ο Σ. Π. Κυριακίδης: «η όλη ιστορία του βυζαντίου είναι ιστορία ακριτική, αγών δηλαδή συνεχής και αδιάκοπος όχι προς

³⁷ Ο όρος σύμφωνα με τον Μανώλη Αναγνωστάκη αποτελεί νεολογισμό των λόγιων μελετητών. Ακρίτες αποκαλούνται οι πληθυσμοί που ζουν και φυλάσσουν τα άκρα, τα σύνορα, σε οποιονδήποτε τόπο και χρονική περίοδο. Πηγή: <https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.albums&id=37> προσπελάστηκε 19/12/2023.

³⁸ <https://www.pontosnews.gr/497202/pontos/paradosi/to-epos-tou-vasileiou-digeni-akrita> προσπελάστηκε 16/12/2023.

νέας κατακτήσεις, άλλα προς προάσπισιν του πατρίου εδάφους και του ελληνοχριστιανικού πολιτισμού»³⁹. Ως κίνητρο από το κράτος, και ως αντάλλαγμα για τις στρατιωτικές υπηρεσίες τους, οι ακριτικοί πληθυσμοί απολάμβαναν φοροαπαλλαγή και ελεύθερη καλλιεργήσιμη γη. Ανάμεσα στις μεγάλες ακριτικές μορφές των Φωκάδων⁴⁰ και των Κομνηνών⁴¹, ξεχώρισε αυτή του Βασιλείου Διγενή.

1.3 Το έπος του Διγενή Ακρίτα.

Σύμφωνα με το μύθο, ο Βασίλειος ονομάστηκε Διγενής (με δύο γένη) διότι ο πατέρας του ήταν άραβας εμίρης συριακής καταγωγής ενώ η μητέρα του ήταν ελληνίδα, κόρη βυζαντινού στρατηγού. Ήταν ακρίτας διότι “φυλούσε τα άκρα-σύνορα”. Κατείχε το αξίωμα του Κλεισούραρχου, δηλαδή του στρατηγού των ανατολικών περιοχών της Χαλδίας και της Καππαδοκίας μέχρι τον Ευφράτη⁴². Κάποιοι μελετητές ταυτίζουν στο πρόσωπο του διγενή γνωστούς βασιλείς και στρατηγούς. Δεν μπορεί όμως με βεβαιότητα να αποδοθεί κανένα πραγματικό πρόσωπο στη μορφή του.

Ο άγνωστος συγγραφέας, εμπνεύστηκε μεταξύ 11^{ου} και 12^{ου} αιώνα, ένα εκτενές στιχουργικά διήγημα, έμμετρης αφήγησης στο οποίο πρωταγωνιστούσε η ηρωική μορφή του Βασιλείου Διγενή Ακρίτα. Σε αυτόν προσέδωσε μυθικές διαστάσεις και υπερφυσικές δυνάμεις. Οι ιστορίες με θέμα τη μαχητικότητα του στον πόλεμο, τη λεβεντιά της ψυχής του, τη γενναιότητα του χαρακτήρα του, την υπεράσπιση της οικογένειάς του, τις μάχες με τον ίδιο το Χάρο, και τον άδικο τελικά θάνατό του

³⁹ Τσανασίδη Ιωάννη, *Η μουσική του Πόντου-Λυράρηδες του Πόντου*, Επιτροπή Ποντιακών μελετών, Αθήνα 2021 σελ. 26.

⁴⁰ Ο Νικηφόρος Φωκάς, ο Βάρδας Φωκάς, ο Πέτρος Φωκάς, ο αυτοκράτορας Βασίλειος Β΄ ο Βουλγαροκτόνος και ο Ιωάννης Τσιμισκής, είναι μερικά μόνο από τα μέλη της οικογένεια των Φωκάδων από την Καππαδοκία, που κατείχαν σημαντικά στρατιωτικά και διοικητικά αξιώματα. Πηγή : http://www.ehw.gr/asiaminor/forms/fLemmaBodyExtended.aspx?lemmaid=6634&boithimata_State=&kefalala_State προσπελάστηκε 21/12/2023

⁴¹ Οι τρεις σημαντικότεροι εκπρόσωποι της οικογενείας των Κομνηνών που κυβέρνησαν την βυζαντινή αυτοκρατορία είναι οι: Αλέξιος Α΄, Μανουήλ Α΄ και Ιωάννης Β΄. πηγή:

<http://constantinople.ehw.gr/forms/fLemmaBodyExtended.aspx?lemmaid=12490>

προσπελάστηκε 21/12/2023

⁴² Τσανασίδη Ιωάννη, *Η μουσική του Πόντου-Λυράρηδες του Πόντου*, Επιτροπή Ποντιακών μελετών, Αθήνα 2021 σελ. 31.

αγαπήθηκαν από το λαό, και ενέπνευσαν το ποντιακό δημοτικό τραγούδι. Το έργο έφτασε στην εποχή μας σε έξι χειρόγραφες παραλλαγές⁴³:

- Το χειρόγραφο του Escorial που αποτελείται από 1867 στίχους, γράφτηκε στην Κρήτη τον 15^ο αιώνα και πλέον φυλάσσεται στο μοναστήρι Escorial στην Ισπανία όπου και ανακαλύφθηκε.
- Το χειρόγραφο της Κρυπτοφέρης, αποτελούμενο από 3709 στίχους, εντοπίστηκε στο μοναστήρι Grottaferrata στην Ιταλία το 1879, και γράφτηκε τον 13^ο -14^ο αιώνα.
- Το χειρόγραφο της Τραπεζούντας γράφτηκε τον 17^ο αιώνα. Βρέθηκε στη Μονή Σουμελά της Τραπεζούντας, αλλά από το 1922 θεωρείται εξαφανισμένο. Αποτελούνταν από 3182 στίχους, και στο κείμενό του αναμιγνύονταν το περιεχόμενο των χειρογράφων Escorial και Κρυπτοφέρης.
- Το χειρόγραφο της Άνδρου, ανακαλύφθηκε τον 1878, χρονολογείται από τα μέσα του 17^{ου} αιώνα και αποτελείται από 4778 στίχους.
- Το χειρόγραφο της Άνδρου (ή Θεσσαλονίκης), που αποτελεί μια πεζή διασκευή του 1632, και ανακαλύφθηκε το 1898.
- Το χειρόγραφο της Οξφόρδης, το οποίο γράφτηκε στη Χίο το 1670.

Δυστυχώς σε κανένα χειρόγραφο δεν αποδίδεται το ακριβές κείμενο όπως αυτό γράφτηκε από τον δημιουργό του αφού σε όλα τους εντοπίζονται έντονα στοιχεία παραλλαγών. Το έπος του Διγενή Ακρίτα, αποτελεί σήμερα το παλαιότερο δείγμα λόγιας νεοελληνικής λογοτεχνίας.

Ο ακριτικός κύκλος αποτελείται και από πολλές άλλες ακριτικές μορφές τα ηρωικά κατορθώματα των οποίων εμπλούτισαν την ποντιακή μουσική παράδοση. Ο Αλέξανδρος, ο Αρμούρης, ο Βάρδας, ο Γιάννης/ο Μονόγιαννες, ο Δούκας, ο Κωσταντής, ο Νικηφόρος, ο Πόρφυρας, ο Βαρυτράχηλος/Πετροτράχηλος, ο Τσαμαδός, ο Φωκάς είναι μερικοί ακόμα ακρίτες των οποίων τα ανδραγαθήματα ταξίδεψαν, και λιγότερο ή περισσότερο παραλλαγμένα τραγουδήθηκαν εκτός από

⁴³ Πολίτη Λινού, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Μορφωτικό ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα, 1985 σελ.27

τον ελληνισμό του Πόντου, και από τους καππαδόκες, τους κύπριους, τους έλληνες των νησιών του Αιγαίου (Ρόδο, Κρήτη, Κάρπαθο, Λήμνο), της Ηπείρου, της Μακεδονίας και της Θράκης⁴⁴. Κατά την προφορική διάδοσή τους τις περισσότερες φορές μεταλλάχθηκαν, εμπλουτίστηκαν, και προσαρμόστηκαν μουσικά και στιχουργικά στην ιστορική, κοινωνική και πολιτισμική πραγματικότητα κάθε εποχής και τόπου. Όπως χαρακτηριστικά γράφει ο Ηλίας Αναγνωστάκης «Οι Σαρακηνοί και οι Αραβίτες γίνονται Καταλανοί, Φράγκοι, Αρβανίτες και Τούρκοι. Το πέρασμα του Ευφράτη, το γεφύρι των Αδάνων και της Δέβας γίνονται ποτάμια και γεφύρια της Βαλκανικής και κυρίως της Άρτας». Οι ήρωες των ακριτικών τραγουδιών, αντικατοπτρίζονται στα πρόσωπα των απλών ανθρώπων, τους εμπνέουν και τους εκφράζουν. Από τον Αχιλλέα στον Ηρακλή, και έπειτα στον Μέγα Αλέξανδρο, και από τον Διγενή, στους κλέφτες και τους αρματολούς της ελληνικής επανάστασης, ο θαυμασμός του λαού για το ανεξάντλητο θάρρος και τις εξαιρετες πράξεις αυτών των ηρώων, εμπυχώνει, και αφυπνίζει διαχρονικά το αίσθημα της εθνικής του συνείδησης.

«Από των εσχατιών της Καππαδοκίας μέχρι των Ιονίων νήσων, και από της Μακεδονίας και των χωρών των δυτικών ακτών του Ευξείνου μέχρι της Κρήτης και της Κύπρου, άδονται μέχρι του νυν άσματα, αφηγούμενα τους άθλους και τας περιπετείας του Διγενή και τους αγώνας αυτού προς του Απελάτας και τους Σαρακηνούς[...]Εν κεφαλαίω δ' ειπείν εις τον Διγενή Ακρίτην αποκορυφούνται οι πόθοι και τα ιδεώδη του ελληνικού έθνους, διότι εν αυτώ συμβολίζεται η μακραίων και άληκτος πάλη του ελληνικού προς τον μουσουλμανικόν κόσμον»⁴⁵

Ν. Γ. Πολίτης.

⁴⁴ Από τη συλλογή τραγουδιών της Δόμνας Σαμίου: *Των ακριτών και των αντρειωμένων* <https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.albums&id=37> προσπελάστηκε 19/12/2023.

⁴⁵ Πολίτη Νικολάου, *Περί του εθνικού έπους των νεωτέρων Ελλήνων : λόγος απαγγελθείς εν τω Εθνικώ Πανεπιστημίω την 14 Ιανουαρίου 1907*, Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1906.

Μερικά από τα δημοφιλέστερα ακριτικά άσματα του Πόντου είναι τα εξής:

Ακρίτας όντας έλαμνεν

Ο αιχμάλωτον

Ακρίτας κάστρον έχτιζεν

Ο Γιάννες ο μονόγιαννες

Ο Πόρφυρας

Ο Μάραντον

Αϊτέντζ επαραπέτανεν

Ακρίτας πάει και σο κυνήγ'

Η θεματολογία των ακριτικών τραγουδιών δεν είναι πάντα οι ηρωικές πράξεις και τα μεγάλα στρατιωτικά κατορθώματα. Οι ακρίτες, παρόλο που περιγράφονται ως άφοβοι και πάνοπλοι καβαλάρηδες πολεμιστές, είναι ταυτόχρονα και άνθρωποι με τις δικές τους καθημερινές ασχολίες, τα πάθη και τις αδυναμίες. Όπως προκύπτει και από τους τίτλους των παραπάνω τραγουδιών, άλλοτε παρουσιάζονται ως αγρότες, κυνηγοί, αμπελουργοί, συχνά επίσης πίνουν, μεθούν και εμπλέκονται σε ερωτικές αρπαγές και παρεξηγήσεις.



Εικόνα 6 Ο Διγενής ακρίτας.

Πηγή: <https://www.protothema.gr/stories/article/1343977/o-digenis-akritas-kai-ta-akritika-tragoudia/>
(11/10/2024)

1.4 Δεύτερη περίοδος (15^{ος} -19^{ος} αιώνας)

Την έναρξη της περιόδου αυτής τη σηματοδοτεί το οδυνηρό ιστορικό γεγονός της άλωσης της Κωνσταντινούπολης που σήμαινε και το τέλος της βυζαντινής αυτοκρατορίας. Ο λαός του Πόντου θρηνεί για το χαμό της ελευθερίας του και ταυτόχρονα ελπίζει στην γρήγορη αποκατάστασή της. Τα ανάμεικτα αυτά συναισθήματα εκφράζονται μέσα από τα μοιρολόγια, ενώ παράλληλα πλησιάζοντας στον 19^ο αιώνα ανθεί η παραγωγή των δίστιχων τραγουδιών, με ποικίλη θεματολογία.

1.5 Τα δίστιχα τραγούδια του Πόντου

Σε αντίθεση με τις παραλογές και τα μεγάλα σε έκταση ολοκληρωμένα αφηγηματικά ιστορικά και ακριτικά τραγούδια, η δεύτερη πιο διαδεδομένη μορφή ποντιακών τραγουδιών είναι τα δίστιχα. Είναι ένα ιδιαίτερα διαδεδομένο είδος και απαντάται γενικότερα σε όλη την Ελλάδα. Περιοχές που φημίζονταν για την παραγωγή τέτοιων τραγουδιών ήταν η Τραπεζούντα και η Κερασούντα. Στην πιο ολοκληρωμένη μορφή τους στον Πόντο τα συναντάμε τον 15^ο αιώνα. Τα κυριότερα χαρακτηριστικά των δίστιχων τραγουδιών είναι η μουσικότητα που προκύπτει από την ομοιοκαταληξία τους, ενώ δεν παρουσιάζουν πάντα νοηματική συνοχή. Γεννιούνται με αυθόρμητο τρόπο ως αποτέλεσμα γνήσιας ομαδικής δημιουργίας. Ο Πάνος Λαμψίδης κάνει την εξής εύστοχη διάκριση: *«Το τραγούδι είναι ένα ολοκληρωμένο είδος έργου με αρχή και τελείωση, ενώ το δίστιχο ζει μόνο μέσα στις λέξεις, στερημένο από μύθο και λόγο. Το δίστιχο είναι σκάρωμα, το τραγούδι είναι ποίημα»*.⁴⁶

Τα δίστιχα τραγούδια αγαπήθηκαν πολύ από το λαό διότι συντέλεσαν και αυτά στην έκφραση των συναισθηματικών του καταστάσεων περιγράφοντας όλες τις εκφάνσεις τις καθημερινότητάς του. Επίσης το στοιχείο της ομοιοκαταληξίας βοηθούσε στην απομνημόνευσή και την ευκολότερη διάδοσή τους. Παρουσιάζουν μεγάλη θεματική ποικιλία και συναντώνται ως χορευτικά, ερωτικά, κωμικά, βακχικά, επιτραπέζια (της τάβλας), εορταστικά των Χριστουγέννων και άλλων θρησκευτικών εορτών, εθιμικά του γάμου, των αρραβώνων και μοιρολόγια.

Σε πολλούς τόμους του περιοδικού *“Αρχαίον Πόντου”*, εντοπίζονται καταγραφές δίστιχων ποιημάτων. Οι σημαντικότερες από αυτές προέρχονται από το χωριό Σταυρίν, βρίσκονται στον όγδοο και ένατο τόμο και έχουν καταγραφεί από τον Δημήτριο Κ. Παπαδόπουλο (1319 δίστιχα)⁴⁷. Άλλες συλλογές που εκδόθηκαν, έχουν καταγραφεί από τον Στάθη Ευσταθιάδη (800 δίστιχα)⁴⁸, τον Ξενοφώντα Άκογλου

⁴⁶ Πάνου Λαμψίδη, *Δημοτικά τραγούδια του Πόντου*, Επιτροπή Ποντιακών Μελετών, Αρχαίον Πόντου, Αθήνα 1960, παράρτημα 4

⁴⁷ Δ.Κ. Παπαδόπουλου, *«άσματα δίστιχα του χωριού Σταυρίν και των πέριξ»* Αρχαίον Πόντου, Επιτροπή Ποντιακών Μελετών, τόμος 8, Αθήνα 1938, σσ. 133-180, και τόμος 9, Αθήνα 1939. σσ. 100-141.

⁴⁸ Ευσταθιάδη Στάθη, *Τα τραγούδια του ποντιακού λαού*, Μαΐανδρος, Θεσσαλονίκη 1986.

(490 δίστιχα από τα Κοτύωρα)⁴⁹, τη Χρυσούλα Μυρίδου (286 δίστιχα από τα Λιβερά)⁵⁰, τη Δέσποινα Φωστηροπούλου (272 δίστιχα από την Ίμερα και την Κρώμνη)⁵¹, και την Ευφροσύνη Σιδηροπούλου (129 δίστιχα από τα Κοτύωρα⁵²).

1.6 Τρίτη περίοδος (19^{ος}-1922)

Ουσιαστικά, αυτή είναι η περίοδος που διακόπτεται βίαια κάθε μελλοντική παραγωγή γνήσιας ποντιακής δημοτικής μουσικής δημιουργίας. Ο ποντιακός πολιτισμός κυριολεκτικά ξεριζώνεται μετά τη μικρασιατική καταστροφή και την υποχρεωτική ανταλλαγή των πληθυσμών. Τα τραγούδια της περιόδου αυτής, περιορίζονται σε νεότερα δίστιχα με κύρια θεματολογία τον θρήνο για τις χαμένες πατρίδες.

2. Η ψαλτική παράδοση στον Πόντο

Η ποντιακή μουσική παράδοση είναι έντονα συνυφασμένη, συνεπώς και επηρεασμένη από την εκκλησιαστική βυζαντινή μουσική. Για τα ποντιακά άσματα, γράφει χαρακτηριστικά ο Ξενοφών Άκογλου: *«Η ποιότητά τους στα γένη, στο χρώμα, στο μέτρο στον τόνο, στο ρυθμό, στο ύφος, ελληνικότητα έχει την καταγωγή. Ορισμένες μελωδίες μεγάλη παρουσιάζουν ομοιότητα με την εκκλησιαστική μουσική των ειρμών, των αναστασίμων τροπαρίων, των εξαποστειλαρείων, μα και όλες γενικώς προσαρμόζονται στο οκτάηχο της βυζαντινής μουσικής»*.⁵³

Ο λαός του Πόντου τρέφοντας μεγάλο σεβασμό στα χριστιανικά ήθη, και αγάπη προς την ορθόδοξη εκκλησιαστική παράδοση, υιοθέτησε και τοποθέτησε την

⁴⁹ Άκογλου Ξενοφών, *Λαογραφικά Κοτυώρων: Από τη ζωή του Πόντου*, τυπογραφείο Γ.Π Ξένου, Αθήνα 1965

⁵⁰ Μυρίδου Χρυσούλα, *άσματα δίστιχα εκ Λιβεράς*, Αρχείον Πόντου, Επιτροπή Ποντιακών Μελετών, τεύχος 13, Αθήνα 1948 σσ. 189-207.

⁵¹ Φωστηροπούλου Δέσποινα, *άσματα δίστιχα Ίμερας και Κρώμνης*, Αρχείον Πόντου, Επιτροπή Ποντιακών Μελετών, τεύχος 7, Αθήνα 1937 σσ 194-211

⁵² Σιδηροπούλου Ευφροσύνη, *άσματα δίστιχα Κωτυώρων*, Αρχείον Πόντου, Επιτροπή Ποντιακών Μελετών, τεύχος 7, Αθήνα 1937 σσ 184-191

⁵³ Λαμψίδη Οδυσσέα, *μελωδίαι δημοδών ασμάτων και χορών των Ελλήνων Ποντίων*, Επιτροπή Ποντιακών Μελετών, Αρχείον Πόντου, Αθήνα 1977 σελ. 111

ψαλτική τέχνη μέσα σε κάθε έκφραση της κοινωνικής του ζωής. Σε όλες τις κοινωνικές εκδηλώσεις και εορτές, μαζί με το ανάλογο θεματικό μουσικό ρεπερτόριο, ψάλλονταν πάντα και εκκλησιαστικοί ύμνοι, τόσο από τους ιεροψάλτες-τραγουδιστές, όσο και από τους παρευρισκομένους⁵⁴. Οι εκκλησιαστικές ψαλμωδίες, ήταν πάντα επίκαιρες δίνοντας ξεχωριστή μεγαλοπρέπεια σε οποιαδήποτε στιγμή.

Η σχέση των ποντίων με τη χριστιανική λατρεία, την εκκλησία και τις ακολουθίες της ήταν στενή. Άλλωστε αυτή η στενή σχέση, αποτέλεσε το στήριγμά τους σε εποχές ταραχών, διατηρώντας ακμαίο το ηθικό και την εθνική τους συνείδηση.

Η βυζαντινή μουσική διδάσκονταν αρχικά από ιερείς στις εκκλησιές των χωριών. Η οργανωμένη και συστηματική διδασκαλία της, άρχισε το 1723 με την ίδρυση του πρώτου δημόσιου σχολείου στην Αργυρούπολη⁵⁵. Πλησιάζοντας τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, η “ωδική” βρίσκεται πλέον ανάμεσα στα βασικά μαθήματα του εκπαιδευτικού συστήματος. Από μικρή ηλικία οι μαθητές διδάσκονται ύμνους και προσευχές της ορθόδοξης λατρείας, ενώ στις εορτές, μαζί με την απαγγελία ποιημάτων και σκετσ, ψάλλονταν απολυτίκια των Αγίων⁵⁶. Η αναφορά στο πρόσωπο του Γεωργίου Κανδυλάπτη στο σημείο αυτό κρίνεται απαραίτητη, αφού υπηρετώντας ως δάσκαλος το 1910 στο φροντιστήριο της Αργυρούπολης, μελέτησε και κατέγραψε λεπτομερώς όλους τους κώδικες τα χειρόγραφα και τα βιβλία. Το 1924 αποχωρώντας από τον Πόντο, κατέφυγε στην Ελλάδα, μεταφέροντας μαζί του όλα τα σημαντικά ιστορικά κειμήλια της ιστορίας του Πόντου διασώζοντάς τα από την καταστροφή⁵⁷.

Για το σημαντικό μουσικό έργο τους ξεχωρίζουν επίσης οι παρακάτω εκ Πόντου καταγόμενοι: Διονύσιος Τραπεζούντιος, Παναγιώτης Χαλάτζογλου, Ιωάννης Τραπεζούντιος και Ηλίας Κανδύλογλου.⁵⁸ Αξιόλογοι πόντιοι ιεροψάλτες ήταν ο

⁵⁴ Άκογλου Ξενοφών ο.π.

⁵⁵ Καούρη Γαβριήλ, *Η εκπαίδευση στην ευρύτερη περιοχή της Αργυρούπολης του Πόντου (1723-1923)*, Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1999

⁵⁶ Αντωνιάδη Χρήστου, *η ζωή στα σχολεία μας*, περιοδικό Ποντιακή Εστία, τεύχος 46, Θεσσαλονίκη 1982.

⁵⁷ <https://www.elverias.gr/pontos/prosopikothtes/819-kandilaptis-georgios> προσπελάστηκε 2/8/2024

⁵⁸ Ανδρεάδη Γεωργίου, *Ο πολιτισμός του Πόντου*, ιδιωτική έκδοση, Αθήνα 1964

Γεώργιος Κουρέας (αριστούχος απόφοιτος της Σχολής Βυζ. Μουσικής της Κωνσταντινούπολης), Γεώργιος Αλεξανδρίδης, Χαράλαμπος Κανέτης, Συμεών Γρηγοριάδης, Παναγιώτης Παπαδόπουλος, Σταύρος Χωλόπουλος, Ιορδάνης Σαγματόπουλος και Κυριάκος Καρνεμίδης.

3. Τα Μουσικά όργανα των ποντίων.

Από ευρήματα ανασκαφών, έχει αποδειχθεί, ότι ο αρχαιοελληνικός τρόπος ζωής, οι συνήθειες και οι παραδόσεις διατηρήθηκαν και από τον αρχαίο ελληνισμό του Ευξείνου Πόντου. Έτσι πολλά από τα μουσικά όργανα των ποντίων, αποτελούν εξέλιξη των αρχαίων ελληνικών προτύπων τόσο στην κατασκευή όσο και στο κούρδισμα.

Το οργανολόγιο της ποντιακής μουσικής παράδοσης είναι το εξής:

Ποντιακή λύρα (κεμεντζές)

Τύμπανο - νταούλι (ταούλ)

Άσκαυλος - αγγείο (τουλούμ)

Οξύαυλος (ζουρνάς)

Φλογέρα (καβάλ)

Κεμανές (κεμανή)

Από τα παραπάνω τα δύο κυριότερα μελωδικά μουσικά όργανα, είναι η λύρα (κεμεντζέ) και ο άσκαυλος (τουλούμ), τα οποία χαρακτηρίζει μια ιδιαίτερη μορφή πολυφωνίας⁵⁹ σε σχέση με τα υπόλοιπα που είναι μονοφωνικά. Στις αναλυτικές περιγραφές που ακολουθούν θα εξηγηθεί ο τρόπος κατασκευής και λειτουργίας τους.

⁵⁹ Η πολυφωνία εμφανίζεται ως ετεροφωνία στην εκτέλεση του τουλούμ ενώ στην ποντιακή λύρα η πολυφωνία σχηματίζεται με παράλληλες τετάρτες πέμπτες και ισοκρατήματα, βλ. Βασιλική κ. Τυροβολά *Ελληνικοί παραδοσιακοί χορευτικοί ρυθμοί* σελ.137

3.1 Η ΛΥΡΑ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

3.1.1 Εισαγωγή

Το ποντιακό στοιχείο αδιαμφισβήτητα επικρατεί στις μέρες μας και κυρίως στη Βόρεια Ελλάδα, όπου δέχθηκε τον μεγαλύτερο προσφυγικό όγκο από τη Μικρά Ασία και τον Εύξεινο Πόντο. Η ποντιακή μουσική ηχεί σε κάθε περίπτωση. Οι χοροί του Πόντου ζωντανεύουν σε πολλές εκδηλώσεις, είτε συλλογικές, είτε προσωπικές. Είναι ευχάριστο ότι σε κάθε γειτονιά, υπάρχουν πολλές φορές περισσότεροι από έναν σύλλογοι που διδάσκουν, προάγουν και διαδίδουν την ποντιακή παράδοση από γενιά σε γενιά.

Η έντονη παρουσία του ποντιακού στοιχείου στη νεοελληνική κοινωνία, φέρνει σίγουρα στη σκέψη όλων μας την εικόνα και τον ήχο του χαρακτηριστικού αυτού μουσικού οργάνου. Της ποντιακής λύρας. Ποια είναι όμως η προέλευση της; Που, και πόσο πίσω στο παρελθόν εντοπίζεται η γέννησή της; Στο κεφάλαιο αυτό θα προσπαθήσουμε να συγκεντρώσουμε μερικές πληροφορίες γύρω από το μουσικό όργανο που ευρέως αποκαλείται ποντιακή λύρα.

3.1.2 Η αρχαία ελληνική λύρα

Αρχίζοντας από την αρχαία ελληνική λύρα, διαπιστώνουμε ότι οι αναφορές περιγράφουν ένα μουσικό όργανο, το σχήμα του οποίου είναι πιο κοντά στη σημερινή άρπα. Κατά τη μυθολογία, η επινόηση και κατασκευή της, αποδίδεται στον θεό Ερμή.

Η αρχαιοελληνική λύρα, όπως προκύπτει από εικονογραφικές πηγές, έφερε συνήθως 4 έως 9 χορδές. Ο Κλεονείδης στο έργο του «Εισαγωγή Αρμονική» αναφέρει λύρα εντεκάχορδη. Παιζόταν με τα δάκτυλα, ή με πλήκτρο (πένα) όπως η σημερινή κιθάρα. Ήταν όργανο εύκολο στη μάθηση και χρησιμοποιούνταν για τη μόρφωση των νέων. Κατά την εξέλιξή της αργότερα, ως ηχείο χρησιμοποιούνταν το κέλυφος χελώνας.

Παρόλο που πρόκειται για ένα διαφορετικής κατηγορίας μουσικό όργανο, η έρευνα και η καταγραφή μας ξεκινά από αυτό διότι όπως έχει αποδειχθεί, σε όλη την πρωτοβυζαντινή εποχή, διατηρήθηκαν τα μουσικά όργανα των αρχαίων ελλήνων.

Η τετράχορδη λύρα αποτελούσε το κυρίαρχο μουσικό όργανο των ελλήνων κατά τους μυθικούς χρόνους (1500 έως 1000 π.Χ). Με διαφορετικούς τρόπους κουρδίσματος προέκυπταν διαφορετικά τετράχορδα (χορδή με την έννοια του φθόγγου-σύνολο τεσσάρων φθόγγων). Οι δύο μεσαίες χορδές πάντα σχημάτιζαν μεταξύ τους διάστημα 4^{ης} καθαρό. Το διάστημα αυτό όπως θα δούμε παρακάτω διατηρήθηκε και στο κούρδισμα και της ποντιακής λύρας μέχρι τις μέρες μας. Όταν αργότερα προστέθηκαν κι άλλες χορδές, στη λύρα σχηματίζονταν πλέον ολόκληροι οι αρχαιοελληνικοί τρόποι⁶⁰. Έτσι διατηρήθηκε ο επτάχορδος τύπος της λύρας, και παρά τις μουσικές ανάγκες και απαιτήσεις, απαγορεύτηκε αυστηρά η οποιαδήποτε προσθαφαίρεση χορδών⁶¹. Τον 6^ο αιώνα π.Χ, ο Πυθαγόρας με τη γνήσια ιωνική του σκέψη, και εβρισκόμενος στον Κρότωνα της κάτω Ιταλίας, έξω δηλαδή από την

⁶⁰ Το επτάχορδο σύστημα αποδίδεται στον Τέρπανδρο 7^{ος} αιώνας π.Χ.

⁶¹ Έκπρέπης ἔφορος Φρύνιδος τοῦ μουσικοῦ σκεπάρνω τὰς δύο τῶν ἑννέα χορδῶν ἐξέτεμεν, εἰπὼν «Μὴ κακοῦργει τὴν μουσικὴν.»

Τιμοθέου δ' ἄγωνιζομένου τὰ Κάρνεια, εἷς τῶν ἐφόρων μάχαιραν λαβὼν ἠρώτησεν αὐτόν, ἐκ ποτέρου τῶν μερῶν ἀποτέμη τὰς πλείους τῶν ἑπτὰ χορδῶν.

Πηγή: Πλούταρχος, Λακωνικά αποφθέγματα.

<http://users.uoa.gr/~hspyridis/MOUSIKO%20DRWMENO.pdf> προσπελάστηκε 20/10/2014.

κλασική ηπειρωτική, συντηρητική Ελλάδα, διαχώρισε τα δύο τετράχορδα με τη διάζευξη, λύνοντας έτσι το διάφωνο διάστημα της ελάσσονος εβδόμης, και δημιουργώντας τη διαπασών (οκτάβα), μέσα από ένα πλήρες μουσικό σύστημα⁶². Τότε λοιπόν, πριν από 2600 χρόνια γεννήθηκε η ιώνιος ή ιαστί αρμονία⁶³.



Εικόνα 7 Αποκατεστημένη αρχαιοελληνική λύρα, 4ος ή 5ος αι. π.Χ. Συλλογή Έλγιν, Βρετανικό Μουσείο

Πηγή: <https://www.archaiologia.gr/blog/2015/07/15/%CE%BC%CE%B9%CE%B1-%CE%BB%CF%8D%CF%81%CE%B1-%CE%B1%CF%80%CF%8C-%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B1%CE%AF%CE%B1-%CE%B1%CE%BC%CE%B2%CF%81%CE%B1%CE%BA%CE%AF%CE%B1/> (12/10/2024)

⁶² Καθορίστηκαν με μαθηματικούς τύπους τα διαστήματα που προκύπτουν από τη διαίρεση μιας ταλαντευόμενης χορδής.

⁶³ Ο όρος ιαστί χρησιμοποιήθηκε από τον Αριστόξενο για την περιγραφή του διατονικού γένους: σολ-φα-μι-ρε-ντο-σι-λα-σολ (Τ-Η-Τ-Τ-Η-Τ-Τ). Η φορά των φθόγγων ήταν πάντα κατιούσα διότι θεωρείτο ότι είχαν θεία προέλευση (σαν οι ήχοι να κατεβαίνουν από τον ουρανό) .

*«Οι αρχαίοι έλληνες, με το τόσο ανεπτυγμένο αισθητικό γούστο
και την απaráμιλλη τεχνική, έφεραν τις εικαστικές τέχνες
σε μια τελειότητα ανεπανάληπτη».⁶⁴*

Λόγω έλλειψης καταγραφών, ιστορικών και μουσικολογικών συγγραμμάτων, οι έρευνες για την καταγωγή της φιαλόσχημης λύρας του Πόντου δεν έχουν καταλήξει μέχρι σήμερα σε συγκεκριμένα συμπεράσματα. Οι περισσότερες πηγές είναι εικονογραφικές από εκκλησίες και μοναστήρια. Επίσης αραβικές γραφές αναφέρουν ότι μουσικά όργανα τύπου λύρας ήταν είτε αρχαιοελληνικής προέλευσης, είτε αραβικής προερχόμενα από το μουσικό όργανο ραμπάμπ (rabab).

⁶⁴ Απόσπασμα από το βιβλίο “ελληνικά μουσικά όργανα” του Σταύρου Καρακάση σελ.29

3.1.3. Οργανολογία

Η λύρα που παιζόταν από τους Έλληνες του Πόντου αποκαλείται κεμεντζές (kemençe⁶⁵ στα τουρκικά).



Εικόνα 8 Ξυλόγλυπτη ποντιακή λύρα Πηγή: Φοίβος Ανωγιαννάκης “ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα”

Διαθέτει ηχείο σε σχήμα φιάλης, φέρει τρεις χορδές η οποίες πιέζονται με την ψίχα⁶⁶ των δακτύλων όπως στο βιολί, και κουρδίζονται σε 4ες καθαρές. Τοποθετείται από τον καθιστό εκτελεστή κάθετα στη μέση των μοιρών του⁶⁷. Είναι όργανο με το οποίο μπορεί να εκτελεστεί και μελωδία, και συνοδεία, οπότε ο

⁶⁵ Πιθανή προέλευση αυτής της ονομασίας από τύπο περσικής λύρας που ονομαζόταν καμουντζές ή καμάντσια, και είχε μεγαλύτερες διαστάσεις.

⁶⁶ Και όχι με το νύχι, όπως για παράδειγμα στην Κρητική και την Πολίτικη λύρα.

⁶⁷ Όπως η ευρωπαϊκή viola da gamba.

μουσικός δύναται ταυτόχρονα να παίζει, να συνοδεύει και να τραγουδά. Γύρω από αυτόν ακολουθούν οι χορευτές τους οποίους πολύ συχνά συνοδεύει το νταούλι. Το δοξάρι είναι κατασκευασμένο από ξύλο ελιάς και οι τρίχες είναι από ουρά αρσενικού αλόγου⁶⁸, ενώ το μήκος του κυμαίνεται από 42 έως 46 εκ., και η λαβή του είναι περιτυλιγμένη από δέρμα.

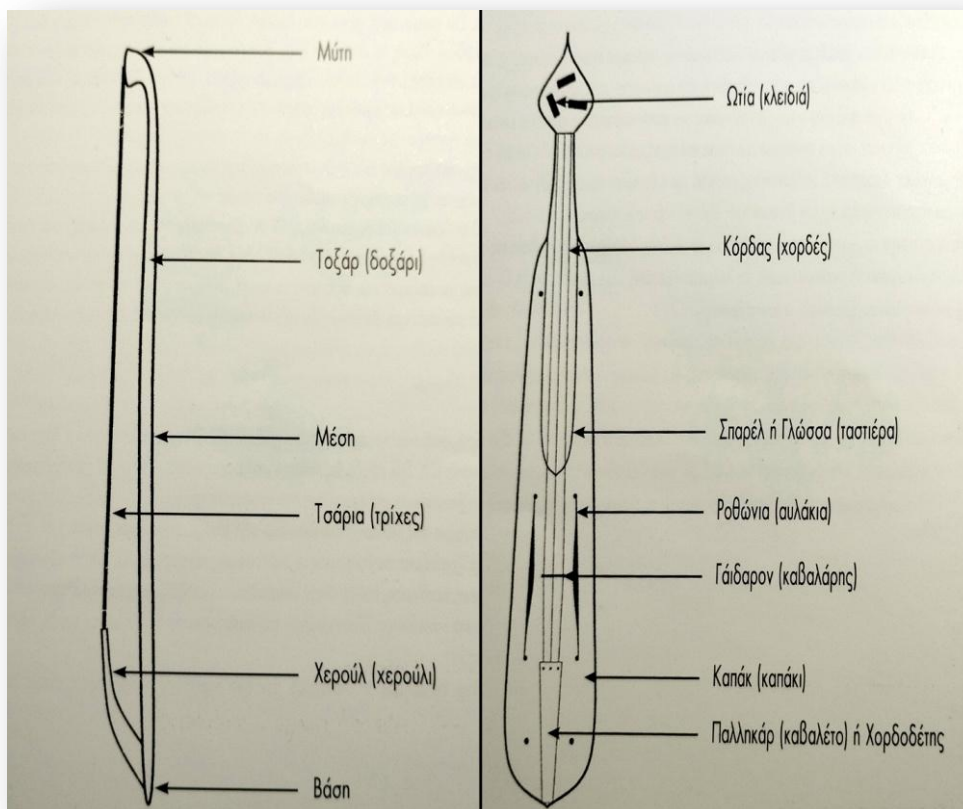
3.1.4. Κατασκευή

Για την κατασκευή της ποντιακής λύρας, μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ξύλο από οποιοδήποτε σπυροφόρο δένδρο. Επιλέγονταν κυρίως το ξύλο δαμασκηνιάς λόγω της αντοχής του στις καιρικές μεταβολές (κρύο, ζέστη, υγρασία). Το ξύλο αυτό συνήθως σκαλιζόταν μονοκόμματα, χωρίς κολλήσεις, με σκοπό τη δημιουργία μιας ανθεκτικότερης κατασκευής. Τα τελευταία χρόνια η κατασκευή γίνεται από διάφορα κομμάτια ξύλου, που πολλές φορές είναι διαφορετικού είδους και ποιότητας μεταξύ τους. Αυτό βέβαια δε συνιστά υποχρεωτικά μειονέκτημα, αφού το αποτέλεσμα εξαρτάται από τη σωστή μελέτη και τεχνική κατά την κατασκευή.

Το καπάκι γινόταν από ξύλο έλατου ή πεύκου. Όπως σε όλα τα έγχορδα τοξωτά μουσικά όργανα, πολύ σημαντική ήταν η σωστή κατασκευή και τοποθέτηση του καβαλάρη, πάνω στον οποίο στερεώνονται οι χορδές, και μέσω του οποίου μεταφέρονται οι δονήσεις αυτών⁶⁹.

⁶⁸ Δεν επιλέγεται το θηλυκό διότι οι τρίχες του καίγονται κατά την ούρηση.

⁶⁹ Καλιοντζίδα Μιχάλη, *Η λύρα του Πόντου, οργανολογία, τεχνική, ρεπερτόριο* fagotto books – Τμήμα λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Αθήνα 2008



Εικόνα 9 Οργανολογικές πληροφορίες από το βιβλίο του Μιχάλη Καλιοντζίδη "Η λύρα του Πόντου"

3.1.5. Παίξιμο

Το κούρδισμα των χορδών της ποντιακής λύρας, γίνεται σε διαστήματα τετάρτης καθαρής (κλασικό κούρδισμα) όπως προαναφέρθηκε⁷⁰. Το παίξιμο των δύο πρώτων χορδών, αναφέρεται ως ζιλ άκουσμα (οξύ), ενώ το παίξιμο της δεύτερης με την τρίτη χορδή είναι το καπάν άκουσμα (μπάσο). Στην πρώτη περίπτωση, συνοδευτικό χαρακτήρα έχει η δεύτερη χορδή, ενώ στην επόμενη, τη συνοδεία αναλαμβάνει η

⁷⁰ Κουρδίζοντας τη μεσαία χορδή σε ταυτοφωνία με την ψηλή (ζιλ), ή την χαμηλή (καπάν), η λύρα ηχεί κατά μίμηση του άσκαυλου.

τρίτη χορδή. Ανάλογα με τον τύπο της, κουρδίζουμε διαφορετικά. Η ποντιακή λύρα κατασκευάζεται σε τρεις τύπους. Καπάν, ζιλ και ζιλοκάπανη.

Ο πρώτος τύπος αφορά την κλασική λύρα που χρησιμοποιείται περισσότερο. Οι διαστάσεις της είναι μεγαλύτερες⁷¹ και ο ήχος της βαρύς και μπάσος. Η ψηλότερη χορδή στον τύπο αυτόν κουρδίζεται σε φα, σολ ή λα.

Ο δεύτερος τύπος είναι ο αρχαιότερος, και αφορά μια πολύ λεπτότερη⁷² σε διαστάσεις λύρα η οποία έχει ψιλό, οξύ ήχο. Η ψιλότερη χορδή του οργάνου σε αυτή την περίπτωση χορδίζεται σε σιb, σι, ντο και ρε.

Η ζιλοκάπανη ως τρίτος τύπος οργάνου, είναι το ενδιάμεσο των δυο παραπάνω περιπτώσεων, τόσο σε ήχο όσο και σε διαστάσεις. Έρχεται πρώτη στην προτίμηση των μουσικών διότι μπορεί ευκολότερα να προσαρμοστεί στην φωνητική έκταση του εκάστοτε τραγουδιστή, αφού οι τονικότητες στις οποίες χορδίζεται η ψιλότερη χορδή, καλύπτουν και τους δύο προηγούμενους τύπους οργάνου (λα, λα# και σι).

Λόγω της διατήρησής της μέχρι την εποχή μας, και της ζωντανής ποντιακής παράδοσης στη χώρα μας, τα χαρακτηριστικά της λύρας του Πόντου έχουν τυποποιηθεί, διότι έχει εισαχθεί και στη λόγια μουσική δημιουργία. Η μουσική βιομηχανία πλέον κατασκευάζει πανομοιότυπα μουσικά όργανα, για τη χρήση τους σε ορχήστρες και μουσικά σύνολα.

3.2. Άσκαυλος – αγγείο (τουλούμ)

Μετά τη λύρα, το πιο αγαπητό και δημοφιλές μουσικό όργανο κυρίως στον ανατολικό Πόντο ήταν το αγγείο (τουλούμ) το οποίο παιζόταν συνήθως στην ενδοχώρα, σε περιοχές νοτιότερα των παραθαλάσσιων⁷³.

⁷¹ 60cm μήκος και 11cm πλάτος (±2cm) Καλιοντζίδη Μιχάλη ο.π. σελ 14

⁷² 50cm μήκος και 7cm πλάτος (±2 cm) Καλιοντζίδη Μιχάλη ο.π. σελ 14

⁷³ Τυροβολά Βασιλικής, *Ελληνικοί Παραδοσιακοί Χορευτικοί Ρυθμοί*, Gutenberg, Αθήνα 2003 σελ. 142



Εικόνα 10 Ενδεικτική φωτογραφία του οργάνου από το βιβλίο του Φοίβου Ανωγιαννάκη “ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα”

Η διαδικασία κατασκευής του ήταν πολύπλοκη και απαιτούσε χρόνο. Το δέρμα κατσίκας (και όχι προβάτου) επιλεγόταν ως το καταλληλότερο για τη δημιουργία του ασκού (πάστ), του θαλάμου δηλαδή που θα συγκρατεί τον αέρα. Ο καθαρισμός του δέρματος γινόταν με αλάτι και ένα διάλυμα στάχτης και νερού (κατενή). Έπειτα η τρίχες του ζώου αφαιρούνταν με την επάλειψη καλαμποκίσσιου αλευριού. Τέλος το δέρμα καθαρίζονταν με γάλα το οποίο έδινε και το λευκό χρώμα στον ασκό. Το επιστόμιο (φουσερό ή στωμοτήρας), ήταν φτιαγμένο από ξύλο σε σχήμα κώνου και με ειδική επεξεργασία, επέτρεπε τον αέρα να εισέρχεται φουσκώνοντας το δέρμα από το φύσημα του οργανοπαίχτη, χωρίς να διαφεύγει έπειτα κατά την πίεση του ασκού. Το επιστόμιο τοποθετούνταν από τον οργανοπαίχτη στο σημείο του ποδιού του ζώου, όπως και το αγγόξυλο, μέσα στο οποίο στερεώνονταν τα δύο καλάμια με τις γλωττίδες τους (τσιμπόνια). Για την σωστή παραγωγή του ήχου, οι δυο καλάμειοι σωλήνες που έμοιαζαν με δυο μικρές φλογέρες, έπρεπε να έχουν το ίδιο μήκος (4 έως 6,5 εκατοστά) και την ίδια διάμετρο (7 έως 10 χιλιοστά). Οι γλωττίδες επίσης θα έπρεπε να έχουν το ίδιο μήκος, πλάτος και πάχος. Με τη βοήθεια του κεριού ή με το ξύσιμο των επιφανειών, αλλοίωναν οι κατασκευαστές τις διαστάσεις

των καλαμιών έτσι ώστε και τα δυο να παράγουν τον ίδιο ακριβώς ως προς το τονικό ύψος ήχο. Έτσι επιτυγχάνεται και το χαρακτηριστικό “πολυφωνικό” άκουσμα του οργάνου, με ήχο δυνατό και οξύ.

3.3. Φλογέρα (καβάλ)

Η φλογέρα του Πόντου ήταν ποιμενικό όργανο και παιζόταν κυρίως σε ορεινές περιοχές. Την κατασκεύαζαν οι βοσκοί από ξύλο καρυδιάς, καστανιάς, μηλιάς, οξιάς κρυνιάς, κέδρου, έλατου κλπ, δένδρα που υπήρχαν σε αφθονία στα βουνά του Πόντου. Σπανιότερα γινόταν χρήση καλαμιού λόγω απουσίας του από ορεινές περιοχές.



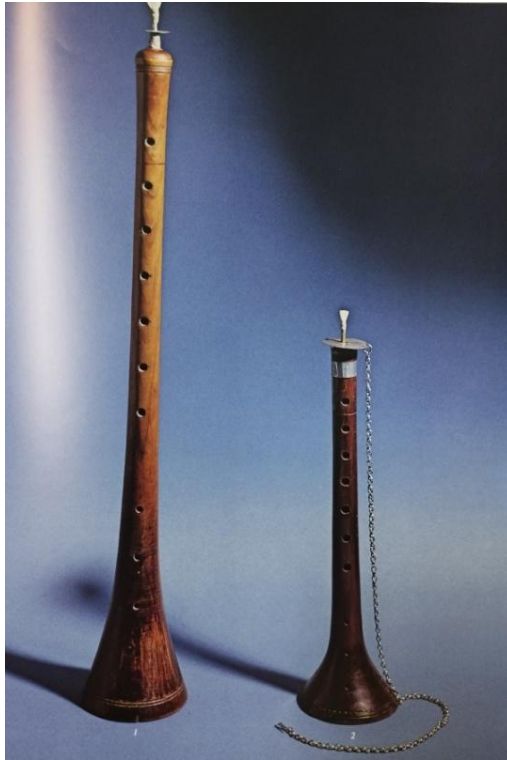
Εικόνα 11 Φλογέρες από διάφορες περιοχές της Ελλάδας. Φωτογραφία από το βιβλίο του Φοίβου Ανωγιαννάκη “ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα”

Το μέγεθος του οργάνου κυμαινόταν από 25 έως 40 εκατοστά. Με πυρωμένο σίδερο τρυπούσαν κατά μήκος το ξύλο, αφού πρώτα είχε αφαιρεθεί ο φλοιός. Έπειτα σκάλιζαν την κατασκευή ώστε να αποκτήσει ομοιόμορφο πάχος και ανοίγονταν 6 τρύπες που ισαπέιχαν μεταξύ τους. κατά το παίξιμο του οργάνου, ανάλογα με τη δύναμη του φυσήματος, παράγονται διαφορετικού τονικού ύψους ήχοι ακόμα και με τον ίδιο δακτυλισμό. Γενικά η φλογέρα δεν παράγει δυνατό ήχο, και παιζόταν κυρίως χωρίς συνοδεία άλλων οργάνων, σε κλειστούς χώρους με ρεπερτόριο επιτραπέζιους σκοπούς.

3.4. Οξύαυλος (ζουρνάς)

Με τη συνοδεία του νταουλιού, ο ζουρνάς έπαιζε κυρίαρχο ρόλο σε όλες τις κοινωνικές εκδηλώσεις των ποντίων⁷⁴. Με τον πολύ δυνατό του ήχο, μπορούσε να ακούγεται σε μεγάλη απόσταση (σε αντίθεση με την ποντιακή λύρα), συνοδεύοντας το χορό πολλών ατόμων. Η κατασκευή του ζουρνά γινόταν συνήθως από ξύλο οξιάς, κερασιάς, καρυδιάς, μουριάς, βερικοκιάς, κλπ. Το μέγεθος του οργάνου ποίκιλε ανάλογα την περιοχή. Έτσι συναντάμε μικρά όργανα μεγέθους 25 έως 30 εκατοστών στην Τραπεζούντα, μεσαίου μεγέθους 40 έως 45 εκατοστών στις υπόλοιπες περιοχές του Πόντου, και μεγάλου μεγέθους 55 έως 60 εκατοστών στην περιοχή της Μπάφρας. Στο τέλος του κυλινδρικού σωλήνα του οργάνου υπάρχει η καμπάνα. Οι τρύπες που ανοίγονται στο ξυλά είναι επτά. Το επιστόμιο εδώ απουσιάζει. Στη θέση αυτού τοποθετείται ένα κυλινδρικό ξύλο με μια μικρή τρύπα στη μέση, (κλέφτης). Εκεί τοποθετείται ένα μεταλλικό σωληνάκι (λουλάς) πάνω στο οποίο δένονται έπειτα τα δυο επεξεργασμένα φύλλα αγριοκαλαμιάς, που λειτουργούν ως διπλή γλωττίδα. Ο ήχος δημιουργείται όταν τα καλάμια πάλλονται και χτυπούν μεταξύ τους κατά το φύσημα του οργανοπαίκτη.

⁷⁴ Ο συνδυασμός των οργάνων Νταούλι-Ζουρνάς αποκαλείται στη δημοτική μουσική «ζιγιά» Φ. Ανωγιαννάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, σελ.27.



Εικόνα 12 Ενδεικτική φωτογραφία του οργάνου από το βιβλίο του Φοίβου Ανωγιαννάκη “ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα”

3.5. Τύμπανο - νταούλι (ταούλ)

Το νταούλι αποτελεί το κυρίαρχο συνοδευτικό όργανο της λύρας, του αγγείου και του ζουρνά. Με ήχο πολύ δυνατό χρησιμοποιείται περισσότερο σε ανοικτούς χώρους. Ένας καλός νταουλτσής, πρέπει να δίνει το σωστό ρυθμό, να χορεύει και με της εύθυμη διάθεση του να ξεσηκώνει και τους υπόλοιπους χορευτές. Για την κατασκευή του νταουλιού, ήταν λογικό να λαμβάνεται υπόψη η σωματική διάπλαση του οργανοπαίκτη. Συνεπώς το μέγεθος ποίκιλε, αν και γενικά γινόταν χρήση μεγάλων νταουλιών. Η επιλογή του υλικού κατασκευής ήταν αποκλειστικά το ξύλο καστανιάς, διότι θεωρούταν ότι παράγει τον ποιοτικότερο ήχο. Και σε αυτήν την περίπτωση, όπως και στην κατασκευή του αγγείου, επιλεγόταν το δέρμα κατσίκας, η τράγου και όχι προβάτου, με τη διαδικασία καθαρισμού του, να είναι η ίδια που περιγράφηκε συνοπτικά παραπάνω. Αφού το δέρμα τεντωνόταν στη στεφάνη της κάσας, απαραίτητη ήταν η διάνοιξη μιας τρύπας στο δέρμα, ώστε να εκτονώνεται ο αέρας με το χτύπημα. Η διάμετρος της τρύπας δεν καθοριζόταν

αυθαίρετα, και έπρεπε να είναι μεταξύ ενός και δύο εκατοστών, ανάλογα με το μέγεθος του οργάνου. Διαφορετικά ο ήχος θα παραγόταν μουντός (μικρότερη τρύπα) η κούφιος (μεγαλύτερη τρύπα).



Εικόνα 13 Ενδεικτική φωτογραφία του οργάνου από το βιβλίο του Φοίβου Ανωγιαννάκη “ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα”

Ο οργανοπαίκτης κρατά ξύλα και στα δυο του χέρια κατά την εκτέλεση. Με ένα χοντρό (κοπάλ) χτυπά την πλευρά με τον βαρύτερο ήχο, και με ένα λεπτό (βίτσα) τη πλευρά με τον λεπτότερο. Αντίστοιχα λοιπόν στην πρώτη περίπτωση ηχούν οι ισχυροί χρόνοι του μέτρου και στη δεύτερη οι ασθενείς. Στη δυνατότητα των καλλωπισμών με ενδιάμεσους χτύπους στις υποδιαίρέσεις του μέτρου, καθώς και με ανάποδα χτυπήματα (άρσεις) ξεχωρίζει ο καλός νταουλτσής. Σημειώνεται δε ότι το νταούλι παράγει πολύ διαφορετικό ηχόχρωμα όταν το χτύπημα γίνεται προς το κέντρο ή προς τη στεφάνι, όπως και όταν αυτό γίνεται δυνατά ή σιγά, κοφτά σκληρά ή ξυστά.

3.6. Κεμανές (κεμανή)

Στον κεντρικό και δυτικό Πόντο, συχνά συναντούμε τη χρήση του κεμανέ. Στην όψη ομοιάζει πολύ με την ποντιακή λύρα, είναι όμως αρκετά μεγαλύτερος σε μέγεθος. Οργανολογικά, ο κεμανές ή η κεμανή, φέρει συνήθως τέσσερις κύριες χορδές⁷⁵, και τέσσερις συμπαθητικές⁷⁶. Το μέγεθος του καπακιού του οργάνου, και η ύπαρξη των συμπαθητικών χορδών κάτω από τις κύριες, κάνει το όργανο να αποδίδει ένα ιδιαίτερο ύφος και ηχόχρωμα, καθώς κι έναν πλούσιο (αρμονικά) μελωδικό όγκο, μια χαρακτηριστική αρμονική βοή θα μπορούσαμε να πούμε. Το κούρδισμα των χορδών γίνεται σε 4^{εσ} καθαρές όπως στον κεμετζέ. Η τέταρτη χαμηλή χορδή κουρδίζεται σε διάστημα οκτάβας κι έχει το ρόλο ισοκράτη. Το κούρδισμα αυτό το συναντάμε στην περιοχή του Ατά Παζάρ της Νικομήδειας, της Πουλαντζάκης και της Κερασούντας. Περισσότερη χρήση του μουσικού αυτού οργάνου όμως γινόταν στις περιοχές των μεταλλείων Ακ Νταγ Ματέν, Κιουμούς Ματέν και τις κεντρικότερες περιοχές όπως τα Φάρασα, που βρίσκονταν κοντά στην Καππαδοκία. Εδώ ο κεμανές φέρει πέντε κύριες χορδές, σε 5^{εσ} καθαρές καθώς και πέντε συμπαθητικές όμοια κουρδισμένες. Το δοξάρι του οργάνου είναι πάντοτε τοξοειδές σε αντίθεση με του κεμετζέ.

Η καταγωγή του κεμανέ βιβλιογραφικά, αποδίδεται στην περιοχή της Καππαδοκίας. Οι συχνές ανταλλαγές των πληθυσμών όμως, και το φαινόμενο της εσωτερικής μετανάστευσης, μετέφεραν το μουσικό όργανο και το ρεπερτόριο του στις περιοχές του Πόντου. Είναι γεγονός ότι σε πολλά Καππαδοκικά τραγούδια εντοπίζονται ποντιακές λέξεις⁷⁷, ενώ συναντάμε και αρκετά ποντιακά τραγούδια να παίζονται με κεμανέ. Τρανή απόδειξη επίσης ότι ο κεμανές παιζόταν στον Πόντο, αποτελούν οι δηλώσεις των εν ζωή απογόνων προσφύγων στην Ελλάδα⁷⁸. Ποιο

⁷⁵Ο κεμανές πρωτοεμφανίστηκε ως μονόχορδο μουσικό όργανο τον 7^ο αιώνα, εξελίχθηκε σε τρίχορδο τον 10^ο αιώνα και σε τετράχορδο το 15^ο αιώνα.

⁷⁶Συμπαθητικές είναι χορδές που διαπερνούν το μουσικό όργανο, κάτω και παράλληλα από τις κύριες χορδές, και πάλλονται εξαιτίας των ηχητικών κυμάτων κατά την εκτέλεση. Οι χορδές αυτές δεν χρησιμοποιούνται ενεργά από τον οργανοπαίκτη και δεν αλλάζουν τονικό ύφος παρά μόνο από τα κλειδιά (οτία).

⁷⁷Μουσικό οδοιπορικό της Δόμνας Σαμίου 1977
<https://www.youtube.com/watch?v=aQZqkJG19to>

⁷⁸Πουλαντσακλή Γεωργίου, 100 χρόνια Ακρινή 1923-2023. Μουσικοί της Ακρινής, Αφοί Κυριακίδη Θεσσαλονίκη 2024.

συγκεκριμένα, όπως αναφέρει ο μουσικός-λυράρης Γεώργιος Πουλαντζακλής, υπάρχουν ακόμα ηλικιωμένοι απόγονοι πόντιων που γνωρίζουν να παίζουν κεμανέ, συνοδεύοντάς τον με συγκινητικές αληθινές ιστορίες των προσφύγων γονιών τους⁷⁹. Αξιοσημείωτο τέλος είναι το γεγονός ότι πουθενά δεν αναφέρεται πως ο κεμανές συμπεριλαμβάνεται στο τουρκικό οργανολόγιο.



Εικόνα 14 Ενδεικτική φωτογραφία του οργάνου από το βιβλίο του Φοίβου Ανωγιαννάκη “ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα”

⁷⁹ Πουλαντζακλή Γεωργίου, *Κεμανές, έν πολύχορδον όργανον εκ Πόντου*, Αδελφοί Κυριακίδη Α.Ε Θεσσαλονίκη 2017.

4. Οι χοροί του Πόντου

Οι ποντιακοί χοροί αποτελούν στο σύνολο τους γνήσια λαϊκή και βιωματική δημιουργία, και είναι άμεσα συνδεδεμένοι με τη μουσική και το τραγούδι. Τα ποντιακά τραγούδια, είναι αποτέλεσμα σύνθεσης τριών αλληλένδετων στοιχείων. «Ως κρίκοι αλύσεως είναι δε επί τοσούτον συναφείς [...] εγεννήθησαν συγχρόνως και από την αυτήν ψυχήν» αναφέρει ο Τριαντάφυλλος Γεωργιάδης για να τονίσει ότι λόγος, μέλος και χορός, είναι τα τρία συστατικά, με τα οποία δημιούργησε ο ελληνισμός του Πόντου τη μουσική του παράδοση, αποτυπώνοντας με απόλυτη εκφραστικότητα και παραστατικότητα, κάθε έκφραση της καθημερινής του ζωής, καθώς και τα ήθη, τα έθιμα, του πόθους, τις αξίες και τα ιδανικά του.

Αφομοιώνοντας δημιουργικά κάθε εξωτερική κοινωνική και πολιτιστική επίδραση, και ανάλογα με τις αισθητικές αντιλήψεις και προτιμήσεις του, ο ποντιακός λαός δημιούργησε ένα υψηλό τεχνικά χορευτικό αποτέλεσμα.

Ο χορός για τον Έλληνα του Πόντου αποτελεί μέσο έκφρασης των συναισθημάτων και της ψυχολογίας του και είναι συνυφασμένος με τη ζωή του. Από μικρή ηλικία συμμετέχει σε αυτούς και βιώνει την εμπειρία τους. Χοροί στήνονταν σε όλες τις κοινωνικές εκδηλώσεις και τις χριστιανικές γιορτές, στην πλατεία του χωριού ή άλλους ειδικά διαμορφωμένους κλειστούς χώρους ανάλογα με την εποχή. Πολλές φορές χοροί στήνονταν και αυθόρμητα. Μερικοί μουσικοί, βγαίνουν στους δρόμους, και το άκουσμα των μελωδιών αποτελούσε από μόνο του κάλεσμα για τη συμμετοχή σε μια χορευτική εκδήλωση. Άλλωστε όπως περιγράφηκε παραπάνω, οι καλοί οργανοπαίκτες έπρεπε να είχαν την ικανότητα να ξεσηκώνουν το κοινό με την χαρούμενη διάθεση και την ξέφρενη συμπεριφορά τους. Βέβαια οι χοροί δεν έχουν πάντα αυτό το διονυσιακό-διασκεδαστικό ύφος του γλεντιού. Υπάρχουν χοροί με ύφος τελετουργικό ή πολεμικό. Στην πρώτη περίπτωση ανήκουν οι χοροί “Θανατί Λάγγεμαν” και “Μαύρον Πεγάδ”. Ο πρώτος χορευόταν στη Μπάφρα προς τιμή των τριάντα περίπου γυναικών που το 1680 προτίμησαν να πέσουν σε γκρεμό προκειμένου να γλυτώσουν την αιχμαλωσία και την ατίμωση από τους Τούρκους. Τον δεύτερο χόρευαν στο χωριό Καραπουνάρ για να τιμήσουν τις γυναίκες που μαρτύρησαν κατά την πυρπόληση της γης τους από

τους Τούρκους το 1917, 1919 και 1921. Το πολεμικό ύφος αν μη τι άλλο χαρακτηρίζει και τον χορό “σέρρα”, ο οποίος στο γρήγορο-τρομαχτόν⁸⁰ του μέρος χορεύεται από ένοπλους άνδρες, κατά μίμηση σχημάτων μάχης⁸¹. Χορογραφικά παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον, αφού περιέχει εναλλαγές επιθετικών και αμυντικών κινήσεων, στροφές, πηδήματα και ζωηρές κραυγές από τους χορευτές.

Οι ποντιακοί χοροί είναι ομαδικοί, και ως επί τω πλείστον κυκλικοί. Συμμετέχουν σε αυτούς ανάμικτα άνδρες και γυναίκες, εκτός από τον χορό “πατούλα” που ήταν γυναικείος, και από τους τρομαχτούς χορούς “λετσίνα” και “σέρρα” που χορεύονταν μόνο από άνδρες. Οι χορευτές ως προς το στήσιμο διατηρούν κάθετη θέση του σώματος και εκτελούν όλοι τα ίδια χορευτικά μοτίβα χωρίς να υπάρχει κορυφαίος πρωτοχορευτής. Πρωταγωνιστικό ρόλο έχει ο οργανοπαίχτης που συνήθως είναι ο λυράρης. Τοποθετείται όρθιος στο κέντρο του χορευτικού κύκλου και κατά το δυνατό εκτελεί διάφορα χορευτικά μοτίβα, ενθαρρύνοντας και ψυχαγωγώντας τους συμμετέχοντες. Κάθε χορός, συνοδεύεται και από τραγούδι εκτός των περιπτώσεων που ακολουθείται πολύ γρήγορη ρυθμική αγωγή.

Στην προσπάθεια μιας συνολικής καταγραφής και κατηγοριοποίησης των ποντιακών χορών, διαπιστώνεται η μεγάλη έλλειψη βιβλιογραφικών πηγών. Ο Ξενοφών Άκογλου το 1959 με άρθρο του στον τόμο 109 του περιοδικού “Ποντιακή Εστία”, και ο Δημήτριος Κουτσογιαννόπουλος το 1966 στον τόμο 28 του περιοδικού “Αρχαίον Πόντου”, κάνουν μια πρώτη προσπάθεια καταγραφής και συστηματοποίησης των ποντιακών χορών⁸². Σημαντικότερη και πληρέστερη πηγή πληροφοριών μέχρι σήμερα, θεωρείται η διατριβή του καθηγητή του πανεπιστημίου του Λος Άντζελες David Bruce Kilpatrick, η οποία δημοσιεύτηκε στο παράρτημα 12, του τόμου 42 του Αρχαίου του Πόντου το έτος 1988.

⁸⁰ Ετυμολογικά, η ονομασία προέρχεται από το ρήμα τρομάζω/τρέμω και εννοείται το τρέμουλο ολόκληρου του σώματος του χορευτή. Ένας τρομαχτός χορός, συνδυάζεται πάντα με γρήγορο ρυθμό και δυναμική μελωδία

⁸¹ Ο χορός σέρρα θεωρείται η πιο γνήσια εκδοχή του αρχαιοελληνικού πυρρίχιου πολεμικού χορού. Οι περιγραφές του Κ. Παπαμιχαλόπουλου ταυτίζονται με αυτές του Αριστοτέλη και του Ομήρου Πηγή: <https://www.mixanitouxronou.gr/pirrichios-o-polemikos-choros-ton-archeon-ellinon-pou-cholepsan-i-mithiki-demones-kourites-gia-na-sosoun-ton-neogennito-dia-apo-ta-cheria-tou-kronou-diasothike-apo-tous-pontious-pou-ton-chorevoun-o/> προσπελάστηκε 4/11/2024.

⁸² Σύμφωνα με τον Δημήτριο Κουτσογιαννόπουλο οι ποντιακοί χοροί είναι συνολικά 18, και μόνο οι 6 από αυτούς συνοδεύονται από τραγούδι.

Ακολουθεί αλφαβητική καταγραφή των ποντιακών χορών από συνδυαστική έρευνα και πληροφορίες για το ρυθμό και τον τόπο όπου προέρχονται:

ΟΝΟΜΑΣΙΑ ΧΟΡΟΥ	ΠΕΡΙΟΧΗ ΠΡΟΕΛΕΥΣΗΣ	ΡΥΘΜΟΣ
Ανεφορίτσας	Γαλίανα Ματσούκας, Τραπεζούντα	Πεντάσημος
Από παν και κα, ή Αγκαλιαστόν	Κοσμά Ματσούκας, Τραπεζούντα	Πεντάσημος
Αλματσούκ	Καρς	Δίσσημος
Αρμενίτσας	Γαλίανα	Επτάσημος
Ατσιαπάτ	Πλάτανα Τραπεζούντας	Επτάσημος
Γέμουρα	Γέμουρα Τραπεζούντας	Επτάσημος
Γετίερε	Αργυρούπολη	Εννεάσημος
Γιουβαρλαντούμ	Σαμφούντα	Τετράσημος
Διπάτ ή Γιαβαστόν	Τραπεζούντα	Εννεάσημος
Τίταρα ή Τριπάτ	Καρς	Δίσσημος
Διπλόν Ομάλ	Κιουμούς Σαμφούντας	Εννεάσημος
Έταιρε	Τραπεζούντα	Πεντάσημος
Εμπρ'οπίς ή Λάχανα	Κερασούντα	Εννεάσημος
Θανατί Λάγγεμαν	Μπάφρα	Δίσσημος
Θύμιγμα	Παμποντιακός γαμήλιος χορός	Τετράσημος
Καβαζίτας	Κερασούντα	Πεντάσημος
Καλόν κορίτς ή Παπόρ	Ματσούκα Τραπεζούντας	Πεντάσημος
Κελ κίτ	Νικόπολη	Δίσσημος
Κότς	Παμποντιακός χορός	Επτάσημος/Δίσσημος
Κοτσαγγέλ ⁸³	Παμποντιακός χορός (του γάμου)	Επτάσημος
Κοτσάκι	Νικόπολη	Εννεάσημος
Κότσαρι	Περιοχή Καρς	Δίσσημος
Κοτσικτόν Ομάλ	Παμποντιακός χορός	Εννεάσημος
Κούσερα	Κούσερα Τραπεζούντας	Πεντάσημος
Κωσταντίν Σάββας	Μπάφρα	Τετράσημος

⁸³ Ο μόνος ποντιακός χορός που δεν είναι κυκλικός και δεν έχει συγκεκριμένη μορφή και φορά.
<https://www.kallitexnikistegipontion.gr/%CE%BA%CE%BF%CF%84%CF%83%CE%B1%CE%B3%CE%BA%CE%AD%CE%BB/> Νίκος Ζουρναζίδης, προσπελάστηκε 10/2/2024

Λετσίνα / Λέτσι	Κάρς	Τρίσημος
Μαύρον Πεγάδ	Χωριό Καρά Πουρνάρ, Μπάφρα	Εννεάσημος
Μαχαίρια	Κοτύωρα	Τετράσημος
Μηλίτσα	Εκ Πόντου ⁸⁴	Δίσημος
Μητερίτσα ⁸⁵	Καύκασος	Τετράσημος
Μονόν Χορόν	Μπάφρα	Δίσημος
Μουζενίτ'κον	Μούζενα Αργυρούπολης ⁸⁶	Πεντάσημος
Μωμογέρια ⁸⁷	Ορεινή Τραπεζούντα	Τετράσημος
Ντολμέ	Περιοχή Όφη Τραπεζούντας	Δίσημος
Ομάλ απλό ή μονόν ⁸⁸	Αργυρούπολη	Δίσημος
Ομάλ Κάρς ή Παϊπούρτ ή Τίζ	Περιοχή Κάρς	Δίσημος
Ομάλ Νικοπόλεως	Νικόπολη	Εννεάσημος
Ομάλ Τραπεζούντας	Τραπεζούντα	Εννεάσημος
Ούτσαϊ ή Κουνιχτόν	Ευρύτερη περιοχή της Νικόπολης	Τετράσημος
Πατούλα / Πιπιλομάτενα	Δυτικός Πόντος / Ανατολ. Πόντος	Εννεάσημος
Σαμσόν	Σαμψούντα	Τετράσημος
Σαρι Κουζ	Παμποντιακός χορός	Πεντάσημος
Σέρρα	Ποταμός Σέρρα - Τραπεζούντα	Επτάσημος/Δίσημος
Σερανίτσα	Χεροϊάνα Αργυρούπολης	Επτάσημος
Σιτόν	Ίμερα	Πεντάσημος
Στενά Δρομά	Μπάφρα	Τετράσημος
Τάμζαρα	Αρμένικο χωριό Τάμζαρα	Εννεάσημος
Τέρς ή Γέμουρα	Επαρχία Κακάτσης - Αργυρούπολη	Πεντάσημος

⁸⁴ Η ύπαρξη του χορού έγινε γνωστή στο Σίμο Λιανίδη μέσω του Ι.Χαρατσίδη, χωρίς όμως να δίνονται πουθενά πληροφορίες τοπικής προέλευσης.

Πηγή: Λιανίδη Σίμου, Αρχαίον Πόντου, Επιτροπής Ποντιακών Μελετών, τόμος 27, σελ 302-303

⁸⁵ Ο μόνος χορός που πιθανολογείται η ευρωπαϊκή του προέλευση αφού το τραγούδι γίνεται στην Νεοελληνική γλώσσα και όχι την Ποντιακή διάλεκτο.

⁸⁶ Ο χορός δημιουργήθηκε στην Ελλάδα από τον Κ.Κωνσταντινίδη που είχε καταγωγή από τα Μούζενα Αργυρούπολης. Πηγή: 2η Πανελλήνια Ημερίδα – Σεμινάριο Χορού της Παμποντιακής Ομοσπονδίας Ελλάδος 5/11/2010 Κοζάνη.

⁸⁷ Τα Μωμοέρια αποτελούν όχι μόνο χορό, αλλά ψυχαγωγικό έθιμο με μουσική, χορευτική και θεατρική δράση της περιόδου των Χριστουγέννων-Θεοφανείων, και έχουν εγγραφεί στο Εθνικό Ευρετήριο άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς το 2015.

⁸⁸ Ομάλ σημαίνει ομαλός και θεωρείται ο ηρεμότερος ποντιακός χορός. Πηγή: Ελληνικοί παραδοσιακοί Χορευτικοί ρυθμοί Βασιλική Κ. Τυροβολά σελ.138

Τίκ ⁸⁹ μονό	Ματσούκα Τραπεζούντας	Πεντάσημος
Τίκ διπλό ⁹⁰	Παμποντιακός χορός	Επτάσημος
Τίκ τρομαχτό	Παμποντιακός χορός	Επτάσημος
Τίταρα Καρς	Αργυρούπολη	Τετράσημος
Τριπάτ Ματσούκας	Άνω Ματσούκα	Πεντάσημος
Τρυγόνα	Παμποντιακός χορός	Δίσημος
Τυρφών	Μπάφρα	Πεντάσημος
Τσοπανλάρ	Χωριό Τσοπανλάρ Σινώπης	Τετράσημος
Τσουρτούγουζουζ	Περιοχή μεταλλείων Μερζιφούντας	Τετράσημος
Φόνα	Αργυρούπολη	Επτάσημος
Χάλα Χάλα	Κακάτση Αργυρούπολης	Εννεάσημος
Χαλαί	Άκνταγ Μα(ν)τέν - ΝΔ Πόντος	Τετράσημος

Υπολογίζεται ότι μέχρι το τέλος του Α΄ παγκοσμίου πολέμου, πάνω από 200.000 Έλληνες του Πόντου κατέφυγαν στην ευρύτερη περιοχή της ΝΑ Ρωσίας και κυρίως σε περιοχές του Καυκάσου, του Καρς, και του Βατούμ. Στις περιοχές αυτές, οι παραδοσιακοί ποντιακοί χοροί άλλοτε μεταλλάχτηκαν, μετεξελίχθηκαν, και άλλοτε οι συνθήκες δημιούργησαν νέους. Μερικοί από τους χορούς που χορεύτηκαν από πόντιους της πρώην ΕΣΣΔ επιγραμματικά είναι οι εξής παρακάτω:

Αρμέγκον (Καρς), Γαϊτάν (Καύκασος), Γιαταμάν (Γεωργία), Μοντζόνος (Χώρες πρώην ΕΣΣΔ), Τάς (παραλλαγή της ρώσικης Καζάτσκας), Τη γιαγματάς (Χώρες πρώην ΕΣΣΔ), Τουρνάλα και Τσαντζάρα (Καρς).

4.1. Θέματα ταξινόμησης

Μελετώντας τις κυριότερες καταγραφές των ποντιακών χορών που έγιναν από τους D.Kilpatrick, S.B Bony και Δ. Κουτσογιαννόπουλο, συμπεραίνουμε πως δεν υπάρχει πάντοτε συμφωνία ως προς την απόδοση των χορευτικών ρυθμικών σχημάτων. Η ρυθμική πολυπλοκότητα των ποντιακών χορών, έχει ως αποτέλεσμα

⁸⁹ Το Τικ είναι ο πιο δημοφιλής και χαρακτηριστικός ποντιακός χορός. Δικ στην τουρκική γλώσσα από όπου πήρε το όνομά του, σημαίνει όρθιος, στητός, καμαρωτός.

⁹⁰ Ο χορός δημιουργήθηκε στην Ελλάδα τη δεκαετία του '60 όταν προστέθηκαν μερικά βήματα.

τη δυσκολία κατανόησης και αποκρυπτογράφησης τους, και την αδυναμία συνεπώς δημιουργίας μιας συγκεκριμένης ενιαίας και καθολικά αποδεκτής θεωρητικής καταγραφής.

Πολλοί είναι οι παράγοντες που επηρεάζουν όχι μόνο τον ρυθμό ενός τραγουδιού, άλλα και τον τίτλο, το στίχο, την έκταση, ακόμα και τη θεματολογία του. Το ίδιο λοιπόν χορευτικό τραγούδι, μπορεί να διαφέρει ανάλογα με την εκτέλεση του οργανοπαίχτη, την γεωγραφική τοποθεσία, και την χρονική περίοδο. Ακόμη και η εθνολογική σύσταση, ή οι γεωπολιτικές συνθήκες μπορούν να το κάνουν να διαφοροποιείται στην μουσικοχορευτική και ρυθμική του απόδοση.

Στο σημείο αυτό, θα αναφερθούν μερικά ενδεικτικά παραδείγματα που προέκυψαν από τη βιβλιογραφική μελέτη και την ανάλυση του παραπάνω πίνακα:

Ο χορός “Κοτσικτόν ομάλ” ονομάστηκε έτσι εξαιτίας ενός μικρό πηδήματος που γίνεται κατά την εκτέλεσή του και μοιάζει με κουτσό. Χορεύεται σε ολόκληρο τον Εύξεινο Πόντο και ανάλογα την περιοχή έχει άλλο όνομα. Έτσι στη Σαμψούντα, στα Θεμισκύρα, στη Φάτσα και στην Οινόη λέγεται “Ομάλ Τσαινικίας”, στην Νικόπολη “Ομάλιν”, στο Άκνταγ Μα(ν)τέν “Τσαραχότ”, στην Μπάφρα “Αρχουλαμά”, στην Τραπεζούντα “Φούλουρ Φούλουρ”, στην Αργυρούπολη “Εμπρο-πίς”, και στο Σταυρίν “Χοροντικόν”⁹¹.

Ο χορός “Έταιρε” πήρε το όνομα του από τους στίχους του ομώνυμου τραγουδιού “Ο έταιρον και η λυγερή”. Ο ρυθμός είναι πεντάσημος αλλά μπορεί και παίζεται με άλλη μελωδία σε ρυθμό τετράσημο (σύμφωνα με τον χοροδιδάσκαλο Νίκο Ζουρνατζίδη).

Ο χορός “Γιουβάρλαντουμ” πήρε το όνομα του στην περιοχή της Σαμψούντας από την τουρκική λέξη που σημαίνει κατρακύλισμα. Η ονομασία του και εδώ διαφέρει ανάλογα με την περιοχή που χορεύεται. Έτσι στην περιοχή του Καρς αποκαλείται “Τσοκμέ”, στην Αργυρούπολη “Φόνα”, στην Μπάφρα “Κωσταντίν Σάββας”, στην Γαλίανα “Αρμενίτ’ σας”, και στην Κερασούντα “Καβαζίτας”. Ενώ ο χορός διατηρεί

⁹¹ Ζουρνατζίδη Νικολάου, *Συμβολή στην Έρευνα των χορών του Πόντου*, Πολιτιστικό Κέντρο Ψωμιάδειον Ποντιακού Ελληνισμού, Αθήνα 2013

την τετράσημη ρυθμική αγωγή στη Σαμψούντα και στη Μπάφρα, στην Αργυρούπολη και τη Γαλίανα χορεύεται σε επτάσημο ρυθμό, ενώ στην Κερασούντα σε πεντάσημο. Η δε ονομασία του χορού προέρχεται άλλοτε από το τουρκικό λεξιλόγιο (Σαμψούντα), άλλοτε από υπαρκτές επιφανείς προσωπικότητες (Μπάφρα, Κερασούντα) και άλλοτε από τις λέξεις του κειμένου των στίχων (Αργυρούπολη). Στην περιοχή Καρς η ονομασία “Τσοκμέ” αναφέρεται σε ολόκληρο είδος εννεάσημου ρυθμικά χορού που σημαίνει γονατιστός και θυμίζει το ζεϊμπέκικο⁹².

Διαφαίνεται λοιπόν αμέσως η δύσκολη υπόθεση της συστηματοποίησης και καταλογογράφησης της ποντιακής χορευτικής παράδοσης, αφού συχνά παρατηρείται πως η μετάλλαξη ενός χορού (κυρίως ως προς το ρυθμό ή τον βηματισμό) από τόπο σε τόπο και χρονική περίοδο, μπορεί να είναι τέτοιας έκτασης ώστε να αμφισβητείται εάν πρόκειται για τον ίδιο ή τη γέννηση ενός εντελώς νέου ποντιακού χορού.



Εικόνα 15. Καρτποστάλ αρχών του 20ου αιώνα. Από τη συλλογή Α.Σ. Μαιλλή. Πηγή: Βιβλίο καθηγητή Ευστάθιου Πελαγίδη "Αλησμόνητες πατρίδες - ο ηρωικός Πόντος"

⁹² Χοροί του Πόντου Ν. Ζουρνατζίδη, 2η Πανελλήνια Ημερίδα – Σεμινάριο Χορού της Παμποντιακής Ομοσπονδίας Ελλάδος ομιλία Στάθη Παπαδόπουλου

5. Η ποντιακή διάλεκτος

Από την αρχαιότητα ακόμα, η ελληνική γλώσσα δεν ομιλούνταν ενιαία και ομοιόμορφα σε όλες τις περιοχές. Σύμφωνα με τους γλωσσολόγους υπήρχαν έξι διάλεκτοι. Η ιωνική, η δωρική, η αιολική, η αττική, η μακεδονική, και η κυπριακή⁹³. Εξ ορισμού η διάλεκτος αποτελεί μια τοπική μορφή γλώσσας την οποία χαρακτηρίζουν σημαντικές φωνολογικές, μορφολογικές, λεξιλογικές και συντακτικές διαφορές από την κοινή γλώσσα⁹⁴. Η ποντιακή, ως συνέχεια της ιωνικής διαλέκτου, είναι η μόνη που παρέμεινε ζωντανή και αναλλοίωτη στο πέρασμα των αιώνων, και ομιλείται ακόμη μέχρι σήμερα. Τα χαρακτηριστικότερα γραμματικά γνωρίσματα που θεμελιώνουν την αρχαιοελληνική της καταγωγή, είναι τα εξής:

-Η αρχαϊκή προφορά του **η** ως **ε**, όπως για παράδειγμα **νύφε** (=νύφη), **πεγάδιν** (=πηγάδι), **ζεμιά** (=ζημιά) **εμέτερον** (=ημέτερον)

-Η χρήση του ιωνικού συμφωνικού συμπλέγματος **σπ** αντί για **σφ** όπως για παράδειγμα: **Σπάζω** (=σφάζω), **σπίγγω** (=σφίγγω) **ανασπάλω** (=ανασφάλω, λησμονώ).

-Η διατήρηση της κατάληξης ουδετέρων ονομάτων σε **-ίον**, όπως: **Παιδίον** (=παιδί), **χωρίον** (χωριό)

-Η διατήρηση της κατάληξης **-ον** στην προστακτική ρημάτων: **γράψον** (=γράψε), **άναψον** (=άναψε)

-Τα ιωνικά-ομηρικά αρνητικά μόρια **κι** (=δεν) και **ουκί** (=ουχί, όχι)

Σύμφωνα με τον γλωσσολόγο Δημοσθένη Οικονομίδη, Διευθυντή του Μεσαιωνικού Αρχείου της Ακαδημίας Αθηνών, η ποντιακή διάλεκτος εξελισσόμενη με το χρόνο μακριά από την μητροπολιτική Ελλάδα και τις υπόλοιπες ελληνόφωνες περιοχές, διέσωσε μεν πολλά αρχαία ιωνικά στοιχεία, επηρεάστηκε όμως

⁹³ Άρθρο του γλωσσολόγου Κυριάκου Αμανατίδη στο διαδίκτυο <https://neoskosmos.com/el/2020/10/01/dialogue/opinion/mia-istoriki-anadromi-stin-pontiaki-dialekto/> προσπελάστηκε 11/7/2024

⁹⁴ Κριαρά Εμμανουήλ, *Νέο Ελληνικό Λεξικό Της Σύγχρονης Δημοτικής Γλώσσας*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2003.

προσλαμβάνοντας πολλές λέξεις και γραμματικούς τύπους και από την κοινή αλεξανδρινή αρχικά, άλλα και από την βυζαντινή γλώσσα έπειτα, στοιχεία τα οποία διατήρησε αυτούσια. Επιδράσεις επίσης δέχθηκε και από τους αλλόγλωσσους γειτονικούς λαούς με τους οποίους είχε αναπτύξει δεσμούς όπως πέρσες, γεωργιανούς, βενετούς και τούρκους. Ο Δρ. Θωμάς Σαββίδης, αναπληρωτής καθηγητής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, στο μελέτημά του προβάλλει την συμβολή της ποντιακής διαλέκτου στην εθνική αυτογνωσία, αφού μέσω αυτής διασώθηκαν και διατηρήθηκαν αναλλοίωτα λέξεις εκφράσεις και ιδιωματοισμοί των ομηρικών επών⁹⁵.

Αξιοσημείωτο είναι ότι μερικοί επιστήμονες διαχωρίζουν την ποντιακή διάλεκτο σε τρεις ομάδες ιδιωμάτων με γεωγραφικά κριτήρια. Έτσι σύμφωνα με την μελέτη του γλωσσολόγου Μανώλη Τριανταφυλλίδη προκύπτει:

α) το οινουντιακό ιδίωμα (με αυξημένη νεοελληνική επίδραση μέσω της Κωνσταντινούπολης),

β) το τραπεζουντιακό ιδίωμα (με μικρότερη νεοελληνική επίδραση), και

γ) το χαλδιώτικο ιδίωμα (με αυξημένη την τουρκική επίδραση)⁹⁶.

Μέχρι τον 17^ο αιώνα, η ποντιακή διάλεκτος ήταν κυρίως η γλώσσα των Ελλήνων των ακτών της Μαύρης Θάλασσας. Τον 18^ο και 19^ο αιώνα, λόγω πολλών μεταναστευτικών κινήσεων των πληθυσμών, ποντιακά ομιλούνταν στην Αρμενία, τη Γεωργία, τα νότια παράλια της Ρωσίας και τον Καύκασο. Σήμερα, και μετά την ανταλλαγή των πληθυσμών του 1923 η ποντιακή διάλεκτος ομιλείται σε πολλές περιοχές της Ελλάδας, και ιδιαίτερα στη Μακεδονία και τη Θράκη, όπου δέχθηκαν το μεγαλύτερο προσφυγικό όγκο, καθώς επίσης και σε χώρες της δυτικής Ευρώπης αλλά και σε περιοχές της Τουρκίας από κρυπτοχριστιανούς ή εξισλαμισμένους Έλληνες⁹⁷

⁹⁵ <https://www.pontiaka.gr/i-pontiaki-dialektos-synexia-tis-arxaias-ellinikis-n-7.html>
προσπελάστηκε 11/7/2014

⁹⁶ Πανελλήνιος σύνδεσμος ποντίων εκπαιδευτών, *Εγχειρίδιο Διδασκαλίας της Ποντιακής Διαλέκτου σε Ενήλικες. Β' έκδοση*, Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 2018

⁹⁷ Ομέρ Ασάν, *Ο Πολιτισμός του Πόντου*, Εκδόσεις Αδελφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1998

6. Προσωπικότητες-καταγραφείς-μελετητές

Όπως έγινε ήδη αντιληπτό, την ποντιακή μουσική παράδοση σήμερα την προσεγγίζουμε αποκλειστικά και μόνο μέσα από τις καταγραφές⁹⁸ που έγιναν στο παρελθόν, είτε αποσπασματικά στην αρχή από απλούς ανθρώπους που γεννήθηκαν και έζησαν στις περιοχές του Εύξεινου Πόντου, είτε πιο συστηματικά έπειτα από μουσικολόγους-ερευνητές που αναζήτησαν αυτές τις πηγές και ταξίδεψαν στους τόπους όπου άκμασε ο ελληνικός ποντιακός πολιτισμός. Μεταξύ των καταγραφέων, εντοπίζονται εξέχουσες προσωπικότητες που συνέβαλαν τα μέγιστα στη συλλογή τη διάσωση και τη διάδοση της μουσικής παράδοσης του Πόντου, συγγράφοντας άρθρα, μελέτες, και αναλύσεις.

Η αναφορά σε αυτούς τους ανθρώπους δεν μπορεί παρά να ξεκινά από τον Δημήτριο Κουτσογιαννόπουλο. Ένα από τα σπουδαιότερα έργα του αποτελεί το βιβλίο *“Η λύρα του Πόντου”* που εκδόθηκε το 1927. Σε αυτό εμβαθύνει τη θεωρητική μελέτη γύρω από το κύριο μουσικό όργανο των ποντίων, καθώς και την ποντιακή μουσική παράδοση γενικότερα, συσχετίζοντας την με τη βυζαντινή και την αρχαία ελληνική μουσική⁹⁹. Το 1949 εκδίδεται από την επιτροπή ποντιακών μελετών η συλλογή ακριτικών τραγουδιών στη βυζαντινή παρασημαντική, όπως τα πρωτοέγραψε ο πατέρας του Στέφανος Κουτσογιαννόπουλος, που υπήρξε πρωτοψάλτης στη μητρόπολη Αμισού. Το 1977 με την επιμέλεια του Οδυσσέα Λαμψίδη, εκδίδεται χειρόγραφο με καταγραφές πενήντα τραγουδιών και τίτλο *“Μελωδίαι δημωδών ασμάτων και χορών των Ελλήνων Ποντίων”*. Μερικά από τα σημαντικότερα και παλαιότερα τραγούδια που κατέγραψε είναι τα εξής: Της τρίχας το γιοφύρ, Ακρίτας όντες έλαμνεν, Η κορ’ επήεν σο παρχάρ, Λεμόνα, Του ηλ’ το κάστρον.¹⁰⁰ Το περιεχόμενο της συλλογής αυτής, θα παρουσιαστεί αναλυτικά στο επόμενο κεφάλαιο.

Οι καταγραφές του Δ. Κουτσογιαννόπουλου θεωρούνται από τις σημαντικότερες, δεν είναι όμως οι παλαιότερες. Το 1849 εκδίδεται στο περιοδικό *“Φιλολογικός*

⁹⁸ Λόγω των περιορισμένων τεχνικών μέσων της εποχής, σχεδόν στο σύνολό τους οι καταγραφές αφορούσαν προφορικές μαρτυρίες.

⁹⁹ <https://www.pontosnews.gr/497000/pontos/prosopikotites/koysogiannopoylos-dimitrios/>
προσπελάστηκε 4/6/2024

¹⁰⁰ Εγκυκλοπαίδεια Ποντιακού Ελληνισμού, εκδ. Μαλλιάρης-Παιδεία, Θεσσαλονίκη 2009

συνέκδημος” η μελέτη του φιλόλογου και διακεκριμένου εκπαιδευτικού Κωνσταντίνου Ξανθόπουλου "Άσματα των παρά την Τραπεζούνταν χωρών και ολίγα περί Τραπεζούντος"¹⁰¹, ενώ το 1896 ο συνθέτης και εθνομουσικολόγος Γεώργιος Παχτικός εκδίδει το έργο του «260 δημώδη ελληνικά άσματα από τού στόματος τού ελληνικού λαού συλλεγέντα».¹⁰² Το 1909 ο ίδιος κάνει μια σημαντική προσπάθεια στην καταγραφή της ποντιακής αποκλειστικά μουσικής παράδοσης με την έκδοση συλλογής δεκαπέντε τραγουδιών στο περιοδικό “Φόρμιξ”¹⁰³.

Πολυάριθμες εκδόσεις συλλογών και καταγραφών που άπτονται της λαογραφικής και μουσικής ποντιακής παράδοσης έκανε και ο Ξενοφών Άκογλου. Ο πρώτος τόμος του έργου του “Λαογραφικά Κοτυώρων” εκδίδεται το 1939 ενώ ο δεύτερος του ίδιου έργου το 1965¹⁰⁴. Το συνολικό μουσικό περιεχόμενο των δύο τόμων θα παρουσιαστεί και θα σχολιαστεί παρακάτω.

Αναφερόμενοι στις προσωπικότητες που συνέβαλαν στην καταγραφή ποντιακών δημοτικών ασμάτων, δεν μπορούμε να παραλείψουμε το όνομα του Τριαντάφυλλου Γεωργιάδη. Το έργο του έχει ιδιαίτερη σημασία διότι είναι ο μόνος μεταξύ των μελετητών, που προσεγγίζει το λαϊκό ποντιακό τραγούδι ως βυζαντινός μελοποιός και άριστος γνώστης της εκκλησιαστικής μουσικής. Οι περισσότερες καταγραφές του έγιναν γνώστες από την μεταγενέστερη έκδοση τους με την πρωτοβουλία των υιών του Σεβ. Μάξιμο Λαοδικείας και Κρίτωνα Γεωργιάδη, καθώς και την επιμέλεια του πόντιου ιστορικού συγγραφέα και ερευνητή Οδυσσέα Λαμψίδη¹⁰⁵. Μετά το 1908 και υπό την δύσκολη πολιτική και κοινωνική

¹⁰¹ Λαμψίδη Οδυσσέα, *Μελωδίαι δημωδών ασμάτων και χωρών των Ελλήνων Ποντίων*, Επιτροπή Ποντιακών Μελετών, Αρχεΐον Πόντου, Αθήνα 1977, σελ. 3

¹⁰² Η συλλογή δεν περιείχε αποκλειστικά τραγούδια από τον Πόντο, αλλά και από τη Μικρά Ασία, τη Μακεδονία, την Ήπειρο, την Κρήτη, την Κύπρο και την Καππαδοκία. <https://history.arsakeio.gr/index.php/mikrasiatika/prosopikotites-kai-istories-apo-ti-mikra-asia/217-georgios-paxtikos> προσπελάστηκε 4/7/2014

¹⁰³ Εισήγηση Γεωργίου Πουλαντσακλή, στον ποντιακό σύλλογο “αργοναύτες” Κιλκίς. Εξέχουσες μουσικές προσωπικότητες στον Πόντο <https://www.trapezounta.gr/video/17218/> προσπελάστηκε 11/7/2014

¹⁰⁴ Λαμψίδη Οδυσσέα, ο.π. σελ. 91.

¹⁰⁵ Ο Οδυσσέας Λαμψίδης γεννήθηκε το 1917 στην Τραπεζούντα. Με τη μικρασιατική καταστροφή το 1923 εγκαταστάθηκε στην Καλλιθέα αττικής. Το 1948 ανακηρύχτηκε διδάκτορας της Φιλοσοφικής Σχολής Αθηνών. Το 1967, συμβάλει στην καταγραφή ποντιακών ασμάτων αλλά και γενικότερα εθίμων της ποντιακής παράδοσης με επιτόπου επίσκεψη προσφυγικών πληθυσμών της Μακεδονίας και της Θράκης. Πηγή

πραγματικότητα της εποχής, οραματίζεται το μεγαλύτερο πόνημά του που το ονομάζει “Εθνική Μούσα”. Το 1974 εκδίδεται το εκτενές αυτό έργο του στο οποίο περιέχονται καταγραφές δημοτικών τραγουδιών από την ηπειρωτική Ελλάδα, τα νησιά του Αιγαίου και τον Πόντο. Η ποντιακή χορωδία του πρωτοψάλτη Γεωργίου Κακουλίδη ερμήνευσε μερικά από τα τραγούδια αυτά κυκλοφορώντας τα σε δίσκο CD¹⁰⁶. Οι ποντιακές καταγραφές του μεγάλου αυτού έργου του, θα παρουσιαστούν στο επόμενο κεφάλαιο.

Αξίζει στο σημείο αυτό να αναφερθεί και η εξαιρετικής σημασίας πρωτοβουλία του συμβουλίου της επιτροπής ποντιακών μελετών, η οποία εκτέλεσε το 1967 με την ευθύνη του γενικού γραμματέα Σ. Λιανίδη ολοκληρωμένες καταγραφές υλικού κυρίως από περιοχές του Πόντου όπου υπήρχε έλλειψη στοιχείων στο παρελθόν, όπως του Κάρς, της Φάτσας, της Μπάφρας και της Τοκάτης. Το συγκεκριμένο εγχείρημα αφορούσε καταγραφές οργανοπαιχτών, μουσικών οργάνων, καθώς και κινηματογράφηση χορών¹⁰⁷.

Σημαντικό έργο στην καταγραφή και συλλογή ποντιακών τραγουδιών έχουν να αναδείξουν και οι: Γεώργιος Κουρέας¹⁰⁸, Οδυσσέας Λαμψίδης, Στέφανος Κουτσογιαννόπουλος (πατέρας του Δημ. Κουτσογιαννόπουλου), και Θεόδωρος Παρασκευόπουλος. Εξέχουσα θέση μεταξύ αυτών, κατέχει το εγχείρημα της Μέλπω Μερλιέ, η οποία το 1930 μαζί με πλήθος συνεργατών, κατέγραψε και δημοσίευσε 104 τραγούδια του Πόντου μετά από επιτόπια έρευνα.¹⁰⁹

Μεταξύ των σύγχρονων συλλογών, ξεχωρίζουν αυτές του Σάββα Ανθομελίδη (1982), Μιχάλη Καλλιοντζίδη (1983), Αλέξανδρου Σαχπαζίδη (2004) και Παύλου Τσακαλίδη (2006). Τα έργα των σύγχρονων μελετητών, βασίζονται στις παλιές καταγραφές, και έχοντας σύνθετο περιεχόμενο, αναφέρονται σε τεχνικές

<https://www.pontosnews.gr/496993/pontos/prosopikotites/lampsidis-odysseas/> προσπελάστηκε 7/7/2024

¹⁰⁶ Από τη συνέντευξη του Γεωργίου Κακουλίδη στον διαδικτυακό χώρο “πεμπτουσία” <https://www.pemptousia.gr/video/o-triantafillos-georgiadis-ke-i-protos-katagrafes-tragoudion-tou-pontou/> προσπελάστηκε 2/8/2024

¹⁰⁷ Λιανίδη Σίμου, *Α΄ αποστολή συλλογής λαογραφικού υλικού*, περιοδικό Αρχείο Πόντου, τεύχος 29, Επιτροπή Ποντιακών Μελετών, Αθήνα 1989

¹⁰⁸ Μουσικοδιδάσκαλος και πρωτοψάλτης της Εκκλησίας της Υπαπαντής των Κοτυώρων

¹⁰⁹ Μέλπω Μερλιέ, *Η μουσική λαογραφία στην Ελλάδα*, Ι.Ν. Σιδέρη, Αθήνα 1935.

εκμάθησης ποντιακής λύρας, οργανολογικές πληροφορίες και περιλαμβάνουν καταγραφές μελωδιών σε ευρωπαϊκή σημειογραφία.

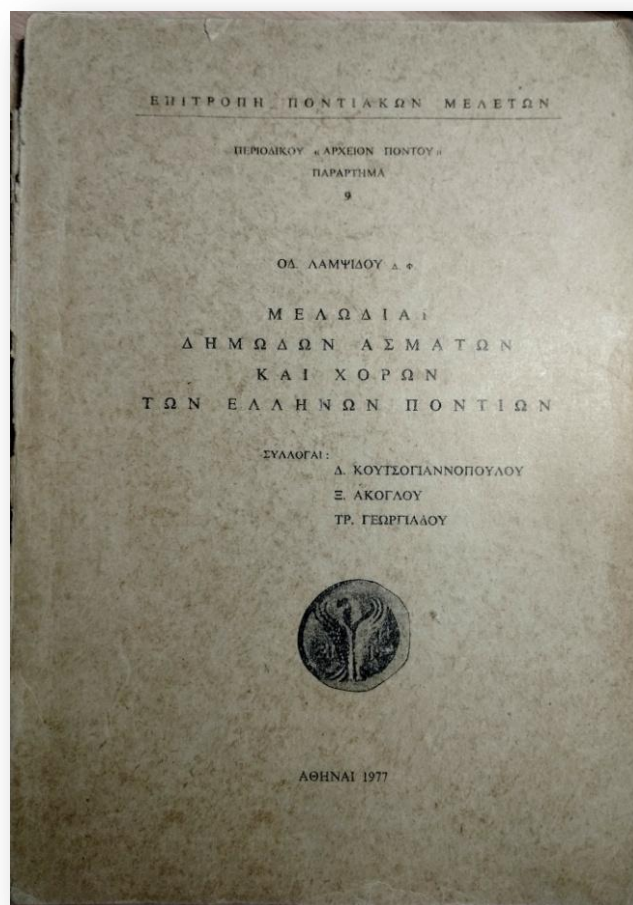
«Μένει στο νου μου βαθιά χαραγμένη μια εικόνα από τα πρώτα χρόνια, χρόνια της προσφυγιάς στο συνοικισμό της Καλλιθέας. Οι γονείς μας, πρόσφυγες και φτωχοί τόσο πολύ που πιο πολύ δεν παίρνει, κάθε Κυριακή, ξεχνώντας το μόχθο και τα δάκρυα της εβδομάδας, έβαζαν τις φορεσιές της πατρίδας και πιάνονταν στο χορό. Η λύρα άναβε φωτιές και τα τραγούδια έδιναν και έπαιρναν. Τραγούδια για τον ξεριζωμό, για την αγάπη, το θάνατο, τη ζωή. Και χόρευαν ώσπου τ' αχνάρια τους γινόταν αυλάκια βαθιά μέσα στη λάσπη. Κι' εγώ μικρό παιδί φοβόμουν πως θα βουλιάξουν και θα χαθούν. Μα εκείνοι χόρευαν και χόρευαν βαθαινόντας το αυλάκι.

Οδ. Λαμψίδης

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄

Εισαγωγή

Στο κεφάλαιο αυτό, θα παρουσιαστούν και θα αναλυθούν τέσσερις από τις σημαντικότερες και πληρέστερες συλλογές που έχουν εκδοθεί, και ήδη προαναφέρθηκαν. Πολύτιμη πηγή πληροφοριών, θα αποτελέσει το 9^ο παράρτημα του περιοδικού “*Αρχεῖον Πόντου*” που εκδόθηκε το 1977, με την επιμέλεια του Οδυσσέα Λαμψίδη από την επιτροπή ποντιακών μελετών.



Εικόνα 16. Εξώφυλλο περιοδικού που περιέχει τις προαναφερόμενες συλλογές (προσωπική συλλογή)

Με γενικό τίτλο “*Μελωδίαι δημοδών ασμάτων και χορών των Ελλήνων Ποντίων*”, στο βιβλίο αυτό περιέχονται τα μουσικά αποσπάσματα των συλλογών των Δημητρίου Κουτσογιαννόπουλου, Ξενοφώντα Άκογλου και Τριαντάφυλλου Γεωργιάδη. Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα εισαγωγικά σημειώματα με τις

απόψεις των συγγραφέων, (τις οποίες πολύ ορθά κρίνοντας η επιτροπή ποντιακών μελετών, συμπεριέλαβε στο βιβλίο), αλλά και το υπόλοιπο μουσικολογικό υλικό που παρατίθεται από αυτούς. Επίσης θα παρουσιαστούν τα καταγεγραμμένα παραδοσιακά ποντιακά άσματα της εξίσου ενδιαφέρουσας συλλογής του Θεόδωρου Παρασκευόπουλου με τίτλο *“Η Μούσα του Πόντου”*, έργο που εκδόθηκε το 1964. Από κάθε συλλογή θα σχολιαστούν περεταιίρω επιλεγμένα σημεία που παρουσιάζουν πρωτοτυπία ή συγκριτικό ενδιαφέρον. Το υλικό των συλλογών θα συγκεντρωθεί σε πίνακες για τη δημιουργία μιας ολοκληρωμένης εικόνας του περιεχομένου τους. Ακολουθεί συνοπτική παράθεση της βιο-εργογραφίας των προαναφερθέντων συγγραφέων.

1. Δημήτριος Κουτσογιαννόπουλος

Ο Δημήτριος Κουτσογιαννόπουλος γεννήθηκε το 1896 στην Αμισό του Πόντου. Απόφοιτος του Ωδείου Αθηνών έδρασε ως δάσκαλος μουσικής αρχικά από το 1917 στην Τραπεζούντα, τη Ριζούντα και τον Καύκασο. Το 1920 λόγω των κοινωνικοπολιτικών ταραχών βρίσκεται πρόσφυγας στην Αθήνα. Εκεί διορίζεται καθηγητής μουσικής σε δημόσια και ιδιωτικά σχολεία. Διοργανώνει δεκάδες θεατρικές παραστάσεις και συναυλίες με ποντιακούς χορούς. Ταυτόχρονα επεξεργάζεται την ιδιωτική συλλογή του πατέρα του Στέφανου Κουτσογιαννόπουλου, η οποία περιέχει εκατό περίπου καταγραφές μελωδιών δημοτικών ποντιακών τραγουδιών. Υπήρξε συγγραφέας πολλών λογοτεχνικών και ιστορικών βιβλίων με ποντιακή θεματολογία ενώ οι μελέτες του έχουν παρουσιαστεί στο περιοδικό *“Αρχείο του Πόντου”* και στην εφημερίδα *“Προσφυγικός Κόσμος”*.

Ακολουθεί η περιγραφή της ανατύπωσης του χειρόγραφου έργου του, που έχει εκδοθεί στο περιοδικό *“Αρχείον Πόντου”*.

1.1 Η συλλογή

ΣΕΛΙΔΕΣ (Αρχείον Πόντου)	ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ
11-13	Εισαγωγή (Οδ. Λαμψίδα)	---
15-17	Πίνακας με τα ονόματα υπαγωρευσάντων	---
18-36	Θεωρία της ποντιακής μουσικής	---
37-87	Καταγραφές ασμάτων	50

Συνολικά η συλλογή, εξαιρουμένης της εισαγωγής υπό του επιμελητή οδ. Λαμψίδα, αριθμεί 72 σελίδες (15-87). Στις πρώτες 3 σελίδες (15-17), υπάρχει πίνακας που αναφέρει το όνομα και το επίθετο των εξήντα στον αριθμό ανθρώπων που υπαγόρευσαν-τραγούδησαν τις μελωδίες. Επίσης αναφέρεται το έτος και η περιοχή όπου έγινε η καταγραφή. Ο πίνακας συντάχθηκε με χρονολογική σειρά από το 1921 έως το 1937, ενώ όπως προκύπτει από αυτόν, όλες οι καταγραφές έγιναν στην Ελλάδα και ως επί τω πλείστον σε περιοχές της Δράμας, της Κατερίνης, των Σερρών και της Αλεξανδρούπολης. Μελετώντας τη συλλογή βέβαια, διαπιστώνεται η ύπαρξη πέντε τραγουδιών, η καταγραφή των οποίων αναγράφεται ότι έγινε σε περιοχές του Πόντου, και χρονολογικά πολύ πριν το 1921.

Πρόκειται για τα τραγούδια:

- Της τρίχας το Γεφύρι (έτος συλλογής 1917 στην Τραπεζούντα)
- Ο κόσμος όλος (έτος συλλογής 1916 στην Αμισό)
- Λελέβω σε (έτος συλλογής 1916 στην Αμισό)
- Χόπα Χόπα (έτος συλλογής 1917 στην Τραπεζούντα)
- Αετόντς (έτος συλλογής 1917 στην Τραπεζούντα)

Στις επόμενες 18 σελίδες, (18-36) υπάρχουν αναλυτικές οργανολογικές πληροφορίες για την ποντιακή λύρα, στις οποίες περιγράφεται ο τρόπος παιξίματός της ανάλογα με τον εκάστοτε μουσικό τρόπο. Το κεφάλαιο αυτό τιτλοφορείται ως “Θεωρία της ποντιακής μουσικής”. Ο συγγραφέας, συνοπτικά, αλλά πολύ περιγραφικά, εξηγεί με ορολογία βυζαντινής μουσικής, και τη χρήση

πενταγράμμου, πως τα διατονικά και χρωματικά διαστήματα εφαρμόζονται στην εκτέλεση των ποντιακών τραγουδιών πάνω στη λύρα του Πόντου. Αξίζει παρακάτω να αναλύσουμε λίγο περισσότερο τη θεωρία αυτή, για να γίνουν έπειτα ευκολότερα κατανοητές και οι καταγραφές των τραγουδιών:

1.2. Μουσική Θεωρία Κουτσογιαννόπουλου

Ο Δημήτριος Κουτσογιαννόπουλος αναφέρει στο θεωρητικό κεφάλαιο της συλλογής του, ότι η ποντιακή μουσική στηρίζεται σε τρεις μουσικούς τρόπους. Τον πρώτο, τον δεύτερο και τον τρίτο, που ουσιαστικά αποτελούνται από τους φθόγγους των τριών τετραχόρδων της έκτασης της ποντιακής λύρας. Οι δύο πρώτοι τρόποι αποτελούνται από τέσσερις διακλαδώσεις ο καθένας, ενώ ο τρίτος τρόπος δεν έχει διακλάδωση¹¹⁰.

ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΤΡΟΠΟΣ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΙΑΚΛΑΔΩΣΕΩΝ	ΟΞΥ ΤΕΤΡΑΧΟΡΔΟ (ψιλή χορδή) ΣΟΛ-ΛΑ-ΣΙ-ΝΤΟ	ΜΕΣΑΙΟ ΤΕΤΡΑΧΟΡΔΟ (μεσαία χορδή) ΡΕ-ΜΙ-ΦΑ-ΣΟΛ
Πρώτος	4	Διατονικό	Διατονικό
Δεύτερος	4	Χρωματικό	Διατονικό
Τρίτος	1	Διατονικό	Χρωματικό

Ο πρώτος τρόπος αποτελείται από δύο συνημμένα διατονικά τετράχορδα και ανάλογα με τον φθόγγο στον οποίο καταλήγει η μελωδία, διακρίνεται σε τέσσερις διακλαδώσεις.¹¹¹ Η διακλάδωση θα μπορούσαμε να πούμε με σημερινή ορολογία ότι αφορά τον καθορισμό της τονικότητας και της κλίμακας. Για παράδειγμα από

¹¹⁰ Ως δεδομένο ο συγγραφέας έχει την παραδοσιακή καπάν λύρα με τον πιο μπάσο ήχο, η οποία ακλουθεί το κούρδισμα Σολ, Ρε, Λα από την οξύτερη προς την βαρύτερη χορδή.

¹¹¹ Η έννοια του τετράχορδου εδώ, αναπαριστάται και ουσιαστικά εκτελείται πάνω στην ποντιακή λύρα, με την τοποθέτηση των τεσσάρων δακτύλων του αριστερού χεριού στο λαιμό του οργάνου. Οι τέσσερις πρώτοι φθόγγοι που μπορούν να παίξουν τα δάκτυλα στην πρώτη-οξύτερη χορδή είναι ΣΟΛ (ανοιχτή), ΛΑ, ΣΙ, ΝΤΟ, ενώ οι υπόλοιποι τέσσερις στη μεσαία χορδή ΡΕ (ανοιχτή), ΜΙ ΦΑ, ΣΟΛ.

Από τη σελίδα 28 έως τη σελίδα 34, παρουσιάζεται με τον τίτλο “Συμφωνία”, η ιδιαίτερη και μοναδική αυτή ετεροφωνία που χαρακτηρίζει το άκουσμα της λύρας του Πόντου. Ως αυτοσυνοδευόμενο μουσικό όργανο, κατά το παίξιμο της ποντιακής λύρας, η οξύτερη χορδή εκτελεί τη μελωδία, ενώ η μεσαία (ή η βαρύτερη στην περίπτωση που η μεσαία εκτελεί μελωδική γραμμή), εκτελεί τη συνοδεία, χωρίς μόνιμη παράλληλη κίνηση αλλά ως ένα είδος ισοκρατήματος.

Στις σελίδες 35 και 36, στο κλείσιμο του θεωρητικού κεφαλαίου, ο Δ. Κουτσογιαννόπουλος αναφέρει με πολύ λίγα λόγια πληροφορίες για τους δύο συνηθέστερους ποντιακούς ρυθμούς, που σύμφωνα με αυτόν είναι 2/4 και 9/8. Έπειτα αναλύει μόνο τον εννεάσημο, ως τον πιο χαρακτηριστικό, διαδεδομένο αλλά και πολύπλοκο. Αναφέρει δε, ότι θεωρεί σπάνιους ρυθμούς τον 3/4 και 5/4¹¹⁴.

1.3. Οι καταγραφές

Συνεχίζοντας την περιγραφή της συλλογής, οι σελίδες 37 έως 87 του βιβλίου, περιέχουν τις καταγραφές πενήντα τραγουδιών¹¹⁵. Εκεί σημειώνονται από τον συγγραφέα όλες οι απαραίτητες πληροφορίες (σύμφωνα με τη μουσική θεωρία του ίδιου όπως περιγράφηκε παραπάνω) για την ρυθμική αγωγή, την ταχύτητα και τον μουσικό τρόπο του κάθε κομματιού με όρους της ευρωπαϊκής κλασικής μουσικής (για παράδειγμα ρυθμός 2/4, moderato). Αξιοσημείωτο είναι ότι η μεταγραφή κάθε τραγουδιού γίνεται σε διπλό πεντάγραμμο, όπου στο επάνω γράφεται η μελωδική γραμμή, ενώ στο κάτω ο τρόπος συνοδείας της ποντιακής λύρας (η “συμφωνία” δηλαδή όπως την περιγράφει στη θεωρία του).¹¹⁶ Οι στίχοι των τραγουδιών δεν καταγράφονται στο σύνολό τους, παρά μόνο έως την πρώτη επανάληψη της μελωδίας.

¹¹⁴ Όπως προέκυψε από τη συνολική μελέτη των παραδοσιακών ποντιακών ασμάτων, πράγματι ο ρυθμός 3/4 συναντάται σπανίως, όπως ορθά αναφέρει ο συγγραφέας. Δεν ισχύει όμως το ίδιο και για τον ρυθμό 5/4 (ή διαιρεμένος 5/8), ο οποίος αντιστοιχεί σε έναν από τους χαρακτηριστικότερους ποντιακούς χορούς, το τικ.

¹¹⁵ Έχει ήδη σημειωθεί από τον συγγραφέα στη σελίδα 17, ότι από τα 75 τραγούδια της συλλογής του, επιλέγει να δημοσιεύσει τα 50.

¹¹⁶ Δεν επιλέχθηκε πουθενά η βυζαντινή σημειογραφία για την καταγραφή του μέλους από τον συγγραφέα. Το γεγονός αυτό όμως δεν μειώνει σε καμιά περίπτωση την αξία του σημαντικότερου αυτού έργου, ώστε να μην συμπεριληφθεί στα περιεχόμενα της παρούσας εργασίας.

Η σειρά με την οποία είναι καταχωρημένα τα τραγούδια στο βιβλίο, είναι βασισμένη στον μουσικό τρόπο εκτέλεσης στη λύρα. Έτσι τα πρώτα 24 τραγούδια που καταγράφονται παίζονται σύμφωνα με τον πρώτο τρόπο, τα επόμενα 15 με τον δεύτερο, και τα τελευταία 11 με τον τρίτο μουσικό τρόπο.

Ρυθμικά επικρατέστερος είναι ο δίσημος και ο εννεάσημος ρυθμός, ενώ εμφανίζεται ένα τραγούδι σε πεντάσημο και ένα σε τρίσημο ρυθμό¹¹⁷. Τραγούδια σε επτάσημη ρυθμική αγωγή απουσιάζουν εντελώς. Πιθανή εξήγηση της απουσίας τους, ίσως αποτελεί η αρκετά γρήγορη εκτέλεσή του ρυθμού, που καθιστά αδύνατη την άρθρωση λόγου¹¹⁸.

Η θεματολογία ποικίλει, ενώ ο συγγραφέας με μια πρόσθετη σημείωση κάτω από τον τίτλο αναφέρει πάντα όταν πρόκειται για τραγούδια του γάμου ή της Οινόης. Πιο συγκεκριμένα τα πενήντα άσματα κατατάσσονται θεματολογικά ως εξής:

ΑΡΙΘΜΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ	ΕΙΔΟΣ
14	Ακριτικά
12	Της αγάπης
7	Γαμήλια
17	Διάφορα ¹¹⁹

Μελετώντας τη συλλογή των τραγουδιών με συγκριτική ματιά, παρουσιάζει ενδιαφέρον η διαπίστωση της ύπαρξης κοινών τίτλων μεταξύ κάποιων τραγουδιών. Οι παραλλαγές αυτές, θα παρουσιαστούν παρακάτω σε συγκεντρωτικούς πίνακες.

Συμπερασματικά η συλλογή του Δ. Κουτσογιαννόπουλου φαίνεται να παρουσιάζει περισσότερο μουσικό ενδιαφέρον. Το πλήρες ποιητικό κείμενο των τραγουδιών δυστυχώς απουσιάζει, κάνοντας τη θεματολογική κατανόηση δύσκολη. Όμως οι μετεγγραφές των μελωδιών στο διπλό πεντάγραμμο, βοηθούν τους

¹¹⁷ Η καταγραφή του 22^{ου} τραγουδιού της συλλογής σε ρυθμό $\frac{3}{4}$ προκαλεί προβληματισμό. Ο μόνος τρίσημος ποντιακός ρυθμός αντιστοιχεί στο χορό λεισίνα, ο οποίος όμως, όπως ο ίδιος ο Κουτσογιαννόπουλος έγραψε στον 28^ο τόμο του Αρχείου του Πόντου το 1966, δεν τραγουδιέται.

¹¹⁸ Ο επτάσημος ρυθμός είναι που συνήθως αποκαλείται και «τρομακτός»

¹¹⁹ Η ακριβής ταξινόμηση των τραγουδιών είναι επισφαλής, διότι απουσιάζει το πλήρες ποιητικό κείμενο για την σωστή κατανόηση του νοήματος.

μελετητές κάθε επιπέδου να προσεγγίσουν με ευκολία και ασφάλεια τον παραδοσιακό πλούτο της ποντιακής μουσικής. Η θεωρητική εισαγωγή είναι καλογραμμένη, με πολλά παραδείγματα σε πεντάγραμμο και φωτογραφίες. Παρά τις απεριόριστες εκτελεστικές δυνατότητες της λύρας ως άταστο μουσικό όργανο, δεν καταγράφονται πληροφορίες για μικροδιαστήματα μεταξύ των φθόγγων. Δίνονται τόσες πληροφορίες, όσες πραγματικά χρειάζονται, έτσι ώστε να μπορεί ακόμα και ο πιο αμύητος στην ποντιακή μουσική, να κατανοήσει τις βασικές θεωρητικές αρχές της. Σίγουρα η δεξιοτεχνική εκτέλεση της λύρας του πόντου παραμένει ένα βιωματικό αποτέλεσμα και παρουσιάζει εξαιρετική πολυπλοκότητα ως προς την ορθή απόδοση του ήθους και του ηχοχρώματος.

2. Ξενοφών Άκογλου

Όπως προαναφέρθηκε, ο Ξενοφών Άκογλου (καλλιτεχνικό ψευδώνυμο Ξένος Ξενιτάς), συγκαταλέγεται ανάμεσα στους ανθρώπους που ασχολήθηκαν έντονα και επί πολλά χρόνια με τη συγκέντρωση ποντιακού λαογραφικού υλικού. Γεννήθηκε στην Αμισό το 1895. Έζησε σπούδασε και μεγάλωσε στα Κοτύωρα. Το 1914 συμμετείχε στις μάχες του Μακεδονικού μετώπου, ενώ το 1919 υπηρέτησε ως διοικητής το τάγμα ποντίων εθελοντών στο μικρασιατικό μέτωπο. Το 1939, αφού έχει αποστρατευθεί, δημοσιεύει τον πρώτο τόμο του έργου του *“Λαογραφικά Κοτυώρων”*, ενώ το 1965 τον δεύτερο τόμο του ίδιου έργου. Οι συλλογές του χαρακτηρίζονται από την εξαιρετική πιστότητα καταγραφής των πεζών και έμμετρων κειμένων.

Το παράρτημα 9 του περιοδικού *“Αρχείον Πόντου”* που εκδόθηκε από την επιτροπή ποντιακών μελετών το 1977, φιλοξενεί το μουσικό περιεχόμενο και των δύο παραπάνω τόμων του έργου του *“Λαογραφικά Κοτυώρων”* με γενικό κοινό τίτλο *“Μουσική”*.

2.1. Η συλλογή Άκογλου

ΣΕΛΙΔΕΣ	ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ
91	Εισαγωγή (Οδ. Λαμψίδα)	---
95-96	Α' Τόμος - Άσματα από συλλογή Δ. Γεωργιάδη	2
96-100	Α' Τόμος - Άσματα από συλλογή Γ. Κουρέα	8
100-108	Α' Τόμος - Άσματα από συλλογή Ξ. Άκογλου	19
109-112	Γενικές παρατηρήσεις- ειδικές εξηγήσεις	---
113-138	Β' Τόμος - Κεφάλαιο Α'	21
139-154	Β' Τόμος - Κεφάλαιο Β'	22
155-166	Β' Τόμος - Κεφάλαιο Γ'	16

Η ανατύπωση του πρώτου τόμου περιέχει συνολικά 29 μελωδίες (σελίδα 95 έως 108), ενώ του δεύτερου τόμου 59 μελωδίες (σελίδα 113 έως 166), όλες γραμμένες σε βυζαντινή παρασημαντική, και χωρίς πρόσθετες πληροφορίες για την εκτέλεσή τους στην ποντιακή λύρα (όπως στην περίπτωση Γεωργιάδη). Οι καταγραφές του δεύτερου τόμου χωρίζονται στα τρία κεφάλαια ως εξής:

- Κεφάλαιο Α' : Μελοποιήσεις και τραγούδια Κοτυώρων (Σελίδες 113 έως 138)
- Κεφάλαιο Β' : Δημοτικά τραγούδια Κοτυώρων (Σελίδες 139 έως 154).
- Κεφάλαιο Γ' : Δημοτικά τραγούδια διάφορα Κοτυώρων και περιοχής (Σελίδες 155 έως 166).

Από τη μελέτη της συλλογής, παρατηρήθηκε ότι ο διαχωρισμός των κεφαλαίων, δεν έχει απόλυτα θεματολογικά ή άλλα κριτήρια, οπότε παρακάτω παρατίθενται σχετικοί πίνακες κατηγοριοποίησης των ασμάτων ανάλογα με το είδος τους.

2.2. Α' ΤΟΜΟΣ

ΑΡΙΘΜΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ	ΕΙΔΟΣ
20	Χορευτικό
5	Του γάμου
1	Χριστουγέννων
1	Νανούρισμα
1	Ιστορικό
1	Μοιρολόι

Τα τραγούδια που περιέχονται στον Α' Τόμο φέρουν πάντα μετά τον τίτλο πληροφορίες για τον ήχο τον ρυθμό και την ταχύτητα εκτέλεσης. Συνήθως επιλέγεται η βυζαντινή ορολογία (για παράδειγμα ήχος λέγετος, ρυθμός πεντάσημος, χρόνος γοργός), αλλά όχι πάντα. Εντύπωση κάνει το γεγονός ότι τα περισσότερα τραγούδια, ως τίτλο φέρουν μόνο το είδος χορού με τον οποίο χορεύονται (παράδειγμα *“Τραγούδι του χορού ομάλ”*), γι' αυτό και στον ανωτέρω πίνακα ταξινομήθηκαν ως χορευτικά¹²⁰.

Πολύ ενδιαφέρουσες επίσης είναι οι επεξηγηματικές σημειώσεις του συγγραφέα που προσθέτει σε κάποια τραγούδια και όποτε το κρίνει απαραίτητο. Παράδειγμα για το τραγούδι *“Εκάεν και το Τσάμπασην”* στη σελίδα 99, γράφει τα εξής: *«Μέλος και ποίηση λαϊκή του 1923 απ' αφορμή της πυρκαγιάς του Τσάμπαση¹²¹. Πάει με τον χορό : ομάλ»*.

Μουσικές πληροφορίες επιλέγει να δώσει για τον *“Σκοπό του χορού Σέρρα”* στη σελίδα 108, γράφοντας ότι το τραγούδι *«Παίζεται με λύρα, γκάιδα¹²², ή βιολί χωρίς τραγούδι»*. Τέλος παρατηρείται ότι πάντα επισημαίνονται τα τραγούδια του γάμου (κάτι που όπως διαπιστώθηκε συμβαίνει σε όλες τις συλλογές). Επικρατέστερος στα

¹²⁰ Σε άλλες περιπτώσεις και εναλλακτικά, επιλέγεται ως τίτλος η πρώτη λέξη ή η πρώτη ολοκληρωμένη έκφραση του στίχου.

¹²¹ Το Τσάμπαση αποτελούσε δημοφιλή και πολυσύχναστο παραθεριστικό προορισμό των εύπορων κατοίκων της περιοχής των Κοτυώρων.

¹²² Προφανέστατα εδώ ο Άκογλου αναφέρεται στο παραδοσιακό ποντιακό μουσικό όργανο αγγείο ή άσκαυλος ή τουλούμ, αλλά χρησιμοποιεί την τούρκικη ονομασία *gağda*.

τραγούδια είναι ο α΄ ήχος, (ή ο πρώτος τρόπος από ΡΕ της θεωρίας Κουτσογιαννόπουλου), ενώ ρυθμικά ο πεντάσημος χορός τικ ή χοροντικών.

Ο πρώτος τόμος του έργου του Ξενοφώντα Άκογλου, δεν περιέχει μόνο δικές του καταγραφές. Υπάρχει προσθήκη μερικών επιλεγμένων χαρακτηριστικών τραγουδιών τις περιοχής των Κοτυώρων, προερχόμενα από τη συλλογή του Τριαντάφυλλου Γεωργιάδη, και του Γεώργιου Κουρέα. Πιο συγκεκριμένα, στη σελίδα 95 και 96 υπάρχουν δύο τραγούδια από τη συλλογή του Τριαντάφυλλου Γεωργιάδη, και στις σελίδες 96 έως 100 οκτώ τραγούδια από αυτή του Γεωργίου Κουρέα.

Για το πλήρες ποιητικό κείμενο των τραγουδιών, ο συγγραφέας μας παραπέμπει σε συγκεκριμένες σελίδες του έργου του *“Λαογραφικά Κοτυώρων”*, αφού στο περιοδικό *“Αρχείον Πόντου”* παρουσιάζονται μόνο τα μουσικά αποσπάσματα αυτού. Οπότε κάθε παραπομπή σε συγκεκριμένη σελίδα που αναγράφεται, δεν αντιστοιχεί σε σελίδα του περιοδικού.

Ολόκληρο το εκτενές πόνημα του Ξενοφώντα Άκογλου αποτελείται από 979 σελίδες (και οι δύο τόμοι μαζί). Πρόκειται για ένα πρωτότυπο ολοκληρωμένο λαογραφικό έργο το οποίο περιέχει μεταξύ άλλων ιστορικές, γεωγραφικές, θρησκευτικές και κοινωνικές πληροφορίες. Περιγράφονται ήθη, έθιμα, θέματα παιδείας, οικονομίας, εργασίας, τέχνης και πολιτισμού της περιοχής των Κοτυώρων. Δε λείπουν ακόμα και οι γαστρονομικές πληροφορίες ενώ στο τέλος παρουσιάζονται τα χαρακτηριστικά ποντιακά ανέκδοτα και παραμύθια.

2.3. Β' ΤΟΜΟΣ

2.3.1. Κεφάλαιο Α'

Το πρώτο κεφάλαιο του Β' Τόμου περιέχει 21 τραγούδια γραμμένα σε βυζαντινή παρασημαντική. Ανάμεσά τους υπερέχουν (όπως και στον πρώτο τόμο), τα χορευτικά δίστιχα σε πεντάσημο ρυθμό – χορό τικ.

ΑΡΙΘΜΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ	ΕΙΔΟΣ
9	Χορευτικό
3	Πρωτοχρονιάς
3	Βυζαντινό μέλος
3	Γαμήλιο
3	Σατυρικό

Το ενδιαφέρον στο κεφάλαιο αυτό εστιάζεται στα τρία εκκλησιαστικά μέλη που περιέχει. Πιο συγκεκριμένα, η πρώτη καταγραφή είναι το *“Δόξα σοι Κύριε”*, και έπεται *“Το στιχηρό των αίνων”* σε τρίτο ήχο, γραμμένο σε δύο συνθέσεις. Η πρώτη στη σελίδα 113 είναι του Γεωργίου Κουρέα και η δεύτερη στη σελίδα 115 του Αγαθάγγελου Κυριαζίδη. Έπειτα στη σελίδα 117 υπάρχει καταγεγραμμένο το *“Φαρασιώτικο Πρωτοχρονιάτικο άσμα”* το οποίο όπως σημειώνει ο συγγραφέας, μετέγραψε από την ευρωπαϊκή στη βυζαντινή σημειογραφία ο Γ. Κουρέας, και προέρχεται από το μουσικό περιοδικό του Γ. Παχτίκου *“Μουσική”*.

Για τα εκκλησιαστικά αυτά άσματα που περιέχονται στη συλλογή, ο συγγραφέας έχει ήδη τοποθετηθεί στην εισαγωγή του κεφαλαίου (σελ. 112) γράφοντας τα εξής: *«Καταταύτα, εύλογη είναι η παράθεση στο κεφάλαιο τούτο και ορισμένων σπάνιων δημοσίευτων εκκλησιαστικών μας μαθημάτων, που τα χαρακτηρίζει το άρρητον κάλος της Βυζαντινής εκκλησιαστικής μελωδίας, τόσο για την περίσωση, όσο και για*

τους ιεροψάλτες μας, για εμπλουτισμό της ποικιλίας των μελωδιών και προς ευφροσύνη των πιστών».

Παρακάτω στη σελίδα 120 ξεχωρίζει η καταγραφή με τίτλο “Σατιρικό ιδιόμελο” . Ο Ξ. Άκογλου περιγράφει σε σχετική σημείωση που το συνοδεύει, ότι πρόκειται για ένα διασκεδαστικό σκάρωμα μεταξύ εκπαιδευτικών της Ψωμιαδείου Σχολής Κοτυώρων κατά τη διάρκεια του διαλλείματος. Τέτοια περιστατικά, μαρτυρούν περίτρανα πόσο πολύ αγαπούσε ο ποντιακός λαός την ψαλτική τέχνη, αφού όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η σημείωση: «ψάλλανε για τέρψη»¹²³.

Σε δύο επόμενες καταγραφές στις σελίδες 124 και 125 παρατηρείται ότι ο συγγραφέας, κάτω από τον τίτλο αναφέρει τον δημιουργό του τραγουδιού. Οι στίχοι και η μελωδία των δύο αυτών σατιρικών τραγουδιών φέρεται να αποδίδεται στον Ηρακλή Πηλίδη, ο οποίος χαρακτηρίζεται από τον Ξ. Άκογλου στη σχετική σημείωση του ως «γνωστός ραψωδός και μελοποιός, τύπος λαϊκός». Σε άλλη σημείωση στη σελίδα 130, αναφέρει ως δημιουργό του στίχου και της μουσικής τριών τραγουδιών της συλλογής, τον διάσημο Κοτυωρίτη λυράρη Ηλία Τάμαλαλου.

Όπως διαπιστώνουμε λοιπόν, οι καταγραφές του Ξ. Άκογλου σε αυτό το κεφάλαιο, δεν περιορίζονται μόνο στην ανάδειξη του μέλους και του ποιητικού κειμένου των δημοτικών ποντιακών ασμάτων, αλλά προσφέρουν μια πιο ολοκληρωμένη λαογραφική και μουσικολογική γνώση, μεταφέροντας στον αναγνώστη εικόνες και γεγονότα από την εποχή της ακμής της ποντιακής – και δη Κοτυωρίτικης- μουσικής δημιουργίας.

¹²³ Τέτοιου είδους σκαρώματα συνηθίζονταν στις κοινωνίες τις εποχής. Ειδικά στις ιδιωτικές εορταστικές εκδηλώσεις, πολλοί λυράρηδες έπαιζαν εκκλησιαστικά τραγούδια παραλλάσσοντας για ψυχαγωγικούς λόγους το ρυθμό ή το στίχο. Ο Ξ. Άκογλου μαρτυρεί στην εισαγωγή του έργου του ότι εκκλησιαστικά άσματα έχουν παιχτεί ακόμα και με ζουρνά για να διασκεδάσουν το πλήθος σε ανάλογες περιστάσεις που δικαιολογούνταν.

2.3.2. Κεφάλαιο Β΄

Το δεύτερο κεφάλαιο του Β΄ τόμου, περιέχει 22 τραγούδια, τη μουσική των οποίων θεώρησε ο Σίμωνας Καραάς. Οι περισσότερες καταγραφές αφορούν δίστιχα τραγούδια του γάμου.

Τα γαμήλια τραγούδια υπερέχουν θεματολογικά στην ποντιακή μουσική παράδοση. Οι χαρές του γάμου, ήταν από τις κορυφαίες κοινωνικές στιγμές, στις οποίες αποδίδονταν ιεροτελεστικό και άκρως πανηγυρικό ύφος. Οι πηγές αναφέρουν σειρά από ήθη, έθιμα και γλέντια με μουσική και χορό που διαρκούσαν κυριολεκτικά έως και πολλά εικοσιτετράωρα¹²⁴.

Το υπόλοιπο περιεχόμενο ταξινομείται ως εξής:

ΑΡΙΘΜΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ	ΕΙΔΟΣ
6 (+6 παραλλαγές)	Του γάμου
4	Δεκαπεντασύλλαβο
1	Χορευτικό
2	Μοιρολόι
3	Ξενοφερμένο

Στη συλλογή εντοπίζονται και 3 τραγούδια με τίτλο «ξενοφερμένα»¹²⁵. Προφανώς εδώ ο Ξ. Άκογλου επιλέγει να εντάξει παραδοσιακά τραγούδια που δημιουργήθηκαν σε άλλες ελληνικές κοινωνίες (πιθανώς στην Κρήτη και τα Τρίκαλα, όπως αναφέρεται στους στίχους), αλλά τραγουδήθηκαν στην περιοχή των

¹²⁴ Σε κάθε έθιμο, αντιστοιχεί ένα ή περισσότερα τραγούδια. Τα κύρια έθιμα που ακολουθούνταν σε κάθε γαμήλια τελετή ήταν τα εξής: Το αράεμαν, το ψαλάφεμαν-λαγόπαρμαν, το σουμάδεμαν, το λάλεμαν, το νυφέπαρμα, η στέψη, το χάρισμα και το θήμιγμαν. Σε κάποιες συλλογές, η ονομασία του εθίμου αναφέρεται και ως τίτλος του αντίστοιχου τραγουδιού.

¹²⁵ Ο χαρακτηρισμός “ξενοφερμένο” εδώ, δεν έχει αρνητική έννοια. Για τον ελληνισμό του Πόντου, κάθε τι ξένο, φέρνει κάτι καινούριο. Μια νέα γνώση. Γνωρίζουμε ήδη ότι ολόκληρος ο Πόντος διατηρούσε άριστες εμπορικές σχέσεις με άλλες περιοχές της Μητροπολιτικής Ελλάδας αλλά και των όμορων περιοχών. Προφανώς λοιπόν τέτοια άσματα, ταξίδεψαν στον Πόντο, αγαπήθηκαν και έγιναν μέρος της παράδοσής του.

Κοτυώρων¹²⁶. Δεκτικοί σε οποιοδήποτε ενδιαφέρον μουσικό ερέθισμα οι κοτυωρίτες, αγάπησαν τις εμπνεύσεις των συμπατριωτών τους, εκφράστηκαν μέσα από αυτές, και τις συμπεριέλαβαν στη δική τους παράδοση, δίνοντάς τες χρώμα ποντιακό. Αυτό είναι και το κύριο χαρακτηριστικό όλης της ποντιακής μουσικής παράδοσης άλλωστε. Η εξωστρέφεια και η γόνιμη αλληλεπίδραση με κάθε τι νέο, κάθε τι διαφορετικό. Μάλιστα στο τελευταίο καταγεγραμμένο “ξενοφερμένο” άσμα της σελίδας 154, ο συγγραφέας σημειώνει ότι τραγουδιέται με τη συνοδεία φυσαρμόνικας, κάτι που είναι πολύ μακριά δηλαδή από το παραδοσιακό ποντιακό ηχώχρωμα και στυλ.

Συνεχίζοντας την παρουσίαση του κεφαλαίου παρατηρούμε ότι απουσιάζουν από αυτό οι διευκρινιστικές και ιστορικές σημειώσεις κάτω από κάθε τραγούδι. Ο συγγραφέας περιορίζεται στις βασικές πληροφορίες του ήχου του ρυθμού και της ταχύτητας των ασμάτων. Κυριαρχεί ο πρώτος ήχος (πα) ενώ συχνότερα εμφανίζεται ο τετράσημος ρυθμός, (έναντι του πεντάσημου στο κεφάλαιο Α'), ο οποίος μάλιστα είναι ο ρυθμός όλων των γαμήλιων ασμάτων.

¹²⁶ «Στα Κοτύωρα εξάλλου η λαϊκή μούσα δεν προσέφερε σπουδαία πράγματα, γιατί περιοριζότανε μέσα σε ένα πλαίσιο μικροαστικό» Απόσπασμα από την εισαγωγή του έργου “Λαογραφικά Κοτυώρων” εκδ. Αθήνα 1939 σελ. 12

2.3.3. Κεφάλαιο Γ'

ΑΡΙΘΜΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ	ΕΙΔΟΣ
5	Ερωτικό
2	Παιδικό
2 (+3 παραλλαγές)	Χριστουγέννων
2	Των Φώτων
1	Των Βαΐων
1	Μ. Παρασκευής

Μεγάλο ενδιαφέρον από θεματολογικής άποψης παρουσιάζει και το Γ' κεφάλαιο της συλλογής του Ξ. Άκογλου. Σε αυτό περιέχονται θεωρημένα από τον Σίμωνα Καρά 16 συνολικά άσματα, εκ των οποίων τα 10 αναφέρονται σε μεγάλες εορτές της ορθοδοξίας. Χρησιμοποιώντας τον τίτλο *“Χριστουγεννιάτικα άσματα Κοτυώρων και περιοχής”* στη σελίδα 161, ουσιαστικά γίνεται διαχωρισμός των εορταστικών, από τα υπόλοιπα τραγούδια. Όσον αφορά τα ερωτικά και παιδικά άσματα, αυτά είναι δίστιχα δεκατετρασύλλαβα ή δεκαπεντασύλλαβα, που τραγουδιούνται όμοια με όλα τα υπόλοιπα του είδους, όπως σημειώνει σχετικά και ο ίδιος ο συγγραφέας.

Ο α' βυζαντινός ήχος είναι ο συνηθέστερος και σε αυτά τα τραγούδια, (όπως συνήθως και προηγουμένως). Ρυθμικά επικρατεί ο πεντάσημος ρυθμός στα παιδικά και ερωτικά, ενώ ο τετράσημος στα τραγούδια των εορτών. Μόνη εξαίρεση αποτελεί το άσμα της εορτής των Βαΐων, το οποίο φέρει σημείωση ρυθμού «ιωνικός εξάσημος». Το μοιρολόι της Μεγάλης Παρασκευής, χαρακτηρίζεται με σύνθετο ρυθμό, κάτι που είναι προφανές και λογικό για τις *“άριθμες”* μελωδίες αυτού του είδους¹²⁷.

¹²⁷ Τα μοιρολόγια ρυθμικά ταξινομούνται μαζί με τα επιτραπέζια ή της τάβλας, αμφότερα τα οποία δεν χορεύονται, και δεν ακολουθούν συγκεκριμένη ρυθμική αγωγή.

Συμπερασματικά, την συλλογή του Ξ. Άκογλου δεν πρέπει να την κρίνουμε μόνο εκ των μουσικών αποσπασμάτων που περιέχονται στο περιοδικό “Αρχαίον Πόντου”. Όπως προαναφέρθηκε, τα δημώδη ποντιακά άσματα είναι μέρος του μεγάλου έργου του “Λαογραφικά Κοτυώρων”. Ενταγμένα εκεί, αποτελούν τους συνδετικούς κρίκους της λαογραφικής ιστορίας της περιοχής των Κοτυώρων του Πόντου, και η συνδυαστική τους μόνο μελέτη φανερώνει την πραγματική αξία και ιστορία αυτών των τραγουδιών.

3. Τριαντάφυλλος Γεωργιάδης

Ανάμεσα σε όλες τις εξίσου σημαντικές προσωπικότητες που ασχολήθηκαν με την συλλογή και την καταγραφή ποντιακών λαϊκών ασμάτων, εξέχουσα θέση κατέχει ο Τριαντάφυλλος Γεωργιάδης. Η φιλομάθεια που τον χαρακτήριζε και το ερευνητικό του πνεύμα, μας αποκαλύπτουν μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα βιογραφία.

Γεννήθηκε το 1870 στο χωριό Ακσάζ της επαρχίας Κυζίκου (περιοχή Καρά Μπιγιά). Αργότερα αφού εγκαταστάθηκε στην Κωνσταντινούπολη, φοίτησε στην Μεγάλη του Γένους Σχολή, και διατέλεσε κανονάρχης πλάι στον Γεώργιο Ραιδεστηνό, Κυριάκο Ιωαννίδη και Κωνσταντίνο Φωκαέα. Για δώδεκα περίπου χρόνια ακολουθεί τον Μητροπολίτη Λεόντιο Σιδηρόπουλο ως γραμματέας, διδάσκοντας παράλληλα κοσμική και εκκλησιαστική μουσική, και ιδρύοντας μουσικοχορευτικούς συλλόγους. Το 1906 βρισκόμενος στα Λιβερά Ροδοπόλεως καταγράφει δεκαπέντε εκκλησιαστικά ποντιακά άσματα σε ποντιακή διάλεκτο με βυζαντινή σημειογραφία. Το έτος 1914, και μετά από πρόσκληση του Μητροπολίτη Χρύσανθου, βρίσκει τον Τριαντάφυλλο Γεωργιάδη πρωτοψάλτη στην Τραπεζούντα. Εκείνη την περίοδο ολοκληρώνει την περισυλλογή 148 ποντιακών τραγουδιών, 40 εκ των οποίων τα καταγράφει στην Βυζαντινή παρασημαντική. Το 1922 διορίζεται διδάσκαλος μουσικής στην Πατριαρχική Σχολή, ενώ από το 1925 έως το 1927 διατέλεσε πρωτοψάλτης της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας. Το 1929 αναλαμβάνει χρέη βιβλιοθηκάρου της Πατριαρχικής βιβλιοθήκης. Απεβίωσε την 29^η Ιουνίου 1934 στην Κωνσταντινούπολη.

Όπως προαναφέρθηκε, το πολύτιμο έργο του Τριαντάφυλλου Γεωργιάδη, έγινε γνωστό μεταγενέστερα με πρωτοβουλία των υιών του Σεβασμιότατο μητροπολίτη Λαοδικίας Μάξιμο, και Κρίτωνα Γεωργιάδη. Έτσι το 1973-1974 εκδίδεται το σύγγραμμά του με τίτλο «*Κήποι χαρίτων*» που αποτελείται από έξι τόμους και περιέχει εκκλησιαστικά άσματα.

Η μεγάλη συμβολή του όμως στην καταγραφή, διάσωση και διάδοση της ελληνικής δημοτικής μουσικής παράδοσης γίνεται με το έργο του «*Εθνική Μούσα*», που εκδίδεται το 1974¹²⁸. Ανατύπωση αποσπάσματος του έργου που αφορά την ποντιακή μουσική έγινε από την επιτροπή ποντιακών μελετών το 1977 στο παράρτημα 9 του περιοδικού «*Αρχείον Πόντου*».

3.1. Η συλλογή

ΣΕΛΙΔΕΣ	ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ	ΑΡΙΘΙΘΜΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ
169 - 180	Εισαγωγή-Παρατηρήσεις-Επεξηγήσεις Ο.Λαμψίδα	---
181 - 197	Πρόλογος Τρ. Γεωργιάδη	---
199 - 230	Β' Χειρόγραφο	24
231 - 242	Α' Χειρόγραφο	11
243 - 258	Ανέκδοτα άσματα Α' Χειρογράφου	15
259 - 260	Άσματα Σουρμένων	2

Όπως προκύπτει από τον παραπάνω πίνακα η συλλογή του Τρ. Γεωργιάδη αριθμεί 52 συνολικά καταγραφές παραδοσιακών ποντιακών τραγουδιών. Το Α' χειρόγραφο έπεται του Β', ενώ γενικά δεν υπάρχουν εμφανείς και σαφείς διακρίσεις μεταξύ των περιεχομένων των χειρογράφων. Η ανωτέρω ταξινόμηση στον πίνακα, προέκυψε μετά από την προσεκτική μελέτη των πληροφοριών που δίνει στην εισαγωγή ο

¹²⁸ Η «*Εθνική Μούσα*» αποτελεί απάνθισμα που περιέχει εκτός από ποντιακά τραγούδια, και καταγραφές παραδοσιακών ασμάτων της Σμύρνης, της Ηπείρου, της Καλύμνου και άλλων περιοχών της Ελλάδας.

Οδυσσέας Λαμψίδης ως επιμελητής του συγκεκριμένου τεύχους του περιοδικού που περιέχει τις συλλογές (σελίδες 169 έως 180).

Όλες οι μελωδίες στα δύο χειρόγραφα είναι γραμμένες σε βυζαντινή παρασημαντική και φέρουν τις σχετικές πληροφορίες για τον ήχο, το ρυθμό και την ταχύτητα. Τις περισσότερες φορές, αναγράφεται δίπλα στον τίτλο η περιοχή προέλευσης του άσματος, ενώ απουσιάζουν πληροφορίες όπως το έτος της καταγραφής και τα στοιχεία του απαγγέλλοντα. Το πλήρες στιχουργικό περιεχόμενο, συνοδεύει συνήθως κάθε τραγούδι, ενώ λείπουν πρόσθετες ιστορικές ή μουσικές πληροφορίες του συγγραφέα. Λίγα σχόλια υπάρχουν μόνο στα τραγούδια του γάμου.

Εκ των περιεχομένων της συλλογής, αξίζει να εστιάσουμε σε κάποια σημεία λίγο περισσότερο. Ένα από αυτά είναι ο πρόλογος με τα λόγια και τις απόψεις του συγγραφέα.

3.1.1. Πρόλογος

Στον πολυσέλιδο εισαγωγικό πρόλογό του ο Τρ. Γεωργιάδης περιγράφει και εξυψώνει τον ρόλο της μουσικής στη ζωή των ανθρώπων. «*Θεία τέχνη*» την αποκαλεί, και ορίζει αυτήν ως την «*άυλη αρμονία του σύμπαντος*» που δημιουργήθηκε κατά μίμηση της φύσης. Φανερά λάτρης αλλά και γνώστης του αρχαιοελληνικού πνεύματος, συχνά αναφέρεται με θαυμασμό στον Πυθαγόρα, τον Πλάτωνα και άλλους φιλόσοφους και επιστήμονες της αρχαίας Ελλάδας, επικαλούμενος τις θεωρίες αυτών ειδικά ως προς τις ευεργετικές και θεραπευτικές ιδιότητες της μουσικής. Εξιδανικεύει συγκεκριμένα την ελληνική μουσική, θεωρώντας κάθε άλλη παράγωγο αυτής.

Σχετικά με την εκκλησιαστική μουσική και τα δημοτικά τραγούδια, τα χαρακτηρίζει ως «*Απαραβίαστα θησαυροφυλάκια των προγονικών κειμηλίων*» γράφοντας ότι η εθνική μας μουσική, αποτελεί τον κρίκο της αλυσίδας που μας συνδέει με το λαμπρό παρελθόν μας. Τονίζει την σημαντικότητα της διατήρησης

των εθίμων, ως απόδειξη της ένδοξης καταγωγής μας και εφιστά την προσοχή για την ανάγκη διδασκαλίας εκκλησιαστικής και δημοτικής μουσικής.

3.1.2. Β' Χειρόγραφο

Μετά τον πρόλογο, η συλλογή ξεκινά με το Β' χειρόγραφο που περιέχει 24 συνολικά άσματα, (μαζί με της παραλλαγές). Στον παρακάτω πίνακα ταξινομούνται τα άσματα με βάση το είδος τους.

ΑΡΙΘ. ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ	ΕΙΔΟΣ
6 (+6 Παραλλαγές)	Ακριτικά
7	Γαμήλια
4	Της αγάπης
1	Βακχικό

Στα ακριτικά άσματα κυριαρχεί ο εννεάσημος ρυθμός, ενώ στις τοπικές παραλλαγές που καταγράφονται ως "Έτερον", εντοπίζονται διαφορές ως επί τω πλείστον στον βυζαντινό ήχο που ακολουθούν. Τα τραγούδια της αγάπης παρουσιάζουν ποικιλία ως προς το ρυθμό και τον ήχο. Μεταξύ αυτών καταγράφεται και ένα τραγούδι μελοποιημένο από τον ίδιο τον Τρ. Γεωργιάδη (σελίδα 214 "Η αγάπη"). Περιοχές προέλευσης των περισσότερων ασμάτων είναι κυρίως η Κρώμνη, η Κανλικά και η Τραπεζούντα, ενώ ανάμεσά τους υπάρχουν λίγες καταγραφές από τη Γαλίανα, τη Ματσούκα, την Κερασούντα και τα Πλάτανα.

Το Β' χειρόγραφο της συλλογής, κρίνεται ως το πιο ενδιαφέρον διότι περιέχει πολλά γαμήλια άσματα, που αντιστοιχούν σε συγκεκριμένα έθιμα. Τα τραγούδια αυτά δεν φέρουν τίτλο, οπότε ο συγγραφέας συνοδεύει πάντοτε τις καταγραφές με ακριβή σχόλια ως προς τις πράξεις που διαδραματίζονται με τη συνοδεία τους, αναφέροντας επίσης από ποιον τραγουδιούνται και χορεύονται. (Παράδειγμα 10^{ης} καταγραφής σελίδα 218: «Το επόμενον γαμήλιον άσμα, άδεται υφ' ομίλου ανδρών και γυναικών, όταν οι συγγενείς κτενίζουν την νύμφην»). Σε κάποια μάλιστα από αυτά, εκδηλώνοντας την υπερηφάνεια που τρέφει για τον αρχαιοελληνικό

πολιτισμό, γράφει χαρακτηριστικά ότι «το μέλος είναι αρχαιότατον Δώριον», ενώ σε αρκετές καταγραφές του χρησιμοποιεί αρχαιοελληνική ορολογία για να χαρακτηρίσει τη ρυθμική αγωγή, για παράδειγμα: «παίων τρίτος» για τον πεντάσημο, «σπονδείος απλός» για τον τετράσημο, «χορίαμβος» για τον εξάσημο κλπ. Με αυτόν τον τρόπο υπενθυμίζει σε κάθε νεότερο μελετητή των καταγραφών του, ότι η ποντιακή μουσική παράδοση, αναμφίβολα γεννήθηκε από την αρχαία ελληνική μουσική. Έχοντας φανερά έντονη επεξηγηματική διάθεση, χρησιμοποιεί ενίοτε και την ορολογία αραβικών μακαμάτων αντί της βυζαντινής γράφοντας για παράδειγμα “νισαμπούρ” αντί “κλιτόν” για να χαρακτηρίσει την ύπαρξη της χρώας¹²⁹ (σελ.218).

3.1.3. Α' Χειρόγραφο (ανέκδοτα άσματα και άσματα Σουρμένων)

Το Α' χειρόγραφο περιέχει επιλεγμένα μόνο τα 27 παραδοσιακά άσματα ποντιακού ενδιαφέροντος. Στο σύνολό του αποτελείται από 158 καταγραφές, ανάμεσα στις οποίες ξεχωρίζουν γνωστά ηπειρώτικα, νησιώτικα και σμυρναίικα δημοτικά τραγούδια, που αναφέρονται όμως μόνο ως τίτλοι στα περιεχόμενα της συγκεκριμένης συλλογής του περιοδικού.

ΑΡΙΘΜΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ	ΕΙΔΟΣ
11	Της αγάπης
5	Ακριτικά
3	Γαμήλια
2	Νεκρώσιμα
3	Χορευτικά
3	Λοιπά δίστιχα

¹²⁹ Οι χρώες της βυζαντινής μουσικής είναι τρεις: Ο ζυγός, η σπάθη και το κλιτόν. Αποτελούν ουσιαστικά φθορές οι οποίες όμως ενεργούν μόνο επί συγκεκριμένων φθόγγων.

Η ταξινόμηση των παραδοσιακών ποντιακών ασμάτων σύμφωνα με το είδος τους σε αυτό το σημείο της συλλογής, έγινε με δυσκολία, διότι από πολλές καταγραφές λείπει σχεδόν όλο το ποιητικό κείμενο. Τα ποντιακά τραγούδια με θέμα την αγάπη, υπερέχουν αριθμητικά, ενώ μεταξύ αυτών καταγράφονται μερικά ακριτικά, και γαμήλια. Υπάρχουν επίσης δίστιχα άσματα, λαζικοί χοροί και τραγούδια του θρήνου. Ως επί τω πλείστον οι καταγραφές σε αυτό το χειρόγραφο, προέρχονται από τα Σούρμενα. Ο βυζαντινός ήχος που επικρατεί, είναι ο πρώτος και ο πλάγιος αυτού. Ρυθμικά όμως διαπιστώθηκε αξιοσημείωτη ποικιλία, καθώς καταγράφονται σχεδόν όλοι οι ποντιακοί ρυθμοί.

Συμπερασματικά, το ποντιακό απόσπασμα των δύο χειρογράφων της συλλογής του Τρ. Γεωργιάδη, δεν χαρακτηρίζεται από ομοιομορφία. Το Β' χειρόγραφο παρουσιάζει συνοχή, είναι απόλυτα καθαρογραμμένο, με αρίθμηση των τραγουδιών, και πλήρη παράθεση του ποιητικού κειμένου. Εξαιρετικά ενδιαφέρουσες δε, κρίνονται οι καταγραφές των γαμήλιων ασμάτων, λόγω των πληροφοριών που φέρουν ως προς την τέλεση των εθίμων.

Αντίθετα, από τα περισσότερα τραγούδια που καταγράφονται στο Α' χειρόγραφο, απουσιάζει το στιχουργικό περιεχόμενο. Σε άλλες περιπτώσεις δεν υπάρχει η καταγραφή της μελωδίας και των υπόλοιπων μουσικών πληροφοριών για τον ήχο και το ρυθμό (παράδειγμα σελ. 241 *“Τσ' ωραιάς ο κάστρον”*). Αρκετά άσματα δεν φέρουν τίτλο, ενώ παρατηρήθηκαν καταγραφές των οποίων το κείμενο δεν είναι στην ποντιακή διάλεκτο (Παράδειγμα σελ. 258).

Όλα τα παραπάνω πολύ ορθά έχει επισημάνει στην εισαγωγή της συλλογής ο Οδ. Λαμψίδης, καθώς και ο ίδιος ως επιμελητής του περιοδικού τα αντιλήφθηκε (Σελ. 176). Τίποτε από όλα αυτά βέβαια δεν υποβαθμίζει την αξία του καταγεγραμμένου περιεχομένου. Άλλωστε η *“Εθνική Μούσα”* είναι έργο τεράστιας έκτασης, που δεν περιορίζεται μόνο στην μουσική παράδοση του Εύξεινου Πόντου. Επίσης πρόκειται για ένα έργο το οποίο δεν επιμελήθηκε ο δημιουργός του αλλά εκδόθηκε μεταγενέστερα με την επιμέλεια πολλών διαφορετικών προσώπων.

4. Θεόδωρος Παρασκευόπουλος

Γεννημένος στο χωριό Κανλικά Τραπεζούντας, ο Θεόδωρος Παρασκευόπουλος, υπήρξε διδάσκαλος δημοτικών σχολείων. Μετά την ανταλλαγή των πληθυσμών εγκαθίσταται στην περιοχή Σταυρούπολη του Νομού Ξάνθης, όπου ασκεί το επάγγελμα του Φαρμακοποιού. Παράλληλα αδιάκοπα ασχολείται με τη συγγραφή άρθρων και μελετών γύρω από το ποντιακό ζήτημα, που δημοσιεύονται σε εφημερίδες και περιοδικά της εποχής. Δραστήριος μουσικά και εκπαιδευτικά, οργάνωσε χορωδία βυζαντινής μουσικής νέων όντας πρόεδρος του Μορφωτικού Συλλόγου Σταυρούπολης.¹³⁰

Από τα εφηβικά του χρόνια όπως ο ίδιος δηλώνει, ασχολείται με τη μελέτη της βυζαντινής μουσικής και τη μελοποιία¹³¹. Ταυτόχρονα τον γοητεύει η αγνότητα και η δεξιοτεχνία που παρουσιάζουν τα δημοτικά ποντιακά τραγούδια, και αρχίζει να τα καταγράφει πρωτογενώς μέσα από κάθε κοινωνική εκδήλωση των συμπατριωτών του. Με τον ξεριζωμό του 1923 η συλλογή αυτή καταστράφηκε. Ύστερα από πολύ προσωπική προσπάθεια, αλλά και βοηθούμενος από προγενέστερα δημοσιεύματα και μελέτες, ολοκλήρωσε τη συλλογή των παραδοσιακών τραγουδιών της πατρίδας του, την οποία ονόμασε *“Μούσα του Πόντου”*. Το έργο του αυτό εκδόθηκε με την υποστήριξη του φιλοπροοδευτικού ποντιακού συλλόγου Δράμας *“Οι Κομνηνοί”* το 1964 και περιέχει 20 από τις χαρακτηριστικότερες ποντιακές μελωδίες, γραμμένες σε διπλή σημειογραφία, βυζαντινή και ευρωπαϊκή¹³².

¹³⁰ Τριμηνιαίο λαογραφικό περιοδικό Παναγίας Σουμελά, Ποντιακή Εστία, τεύχος 171, σελ.283

¹³¹ Παρασκευόπουλου Θεοδώρου, *Η Μούσα του Πόντου*, Δράμα 1964, σελ. 7

¹³² Όπως αναφέρει ο Θ. Παρασκευόπουλος, τη μεταγραφή των μελωδιών στην ευρωπαϊκή σημειογραφία επιμελήθηκε αποκλειστικά ο φίλος του Θανάσης Κωνσταντινίδης.

4.1. Η συλλογή

ΣΕΛΙΔΕΣ	ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ
1 -8	Πρόλογος	---
9-14	Εισαγωγή	---
15-32	Ενότητα Α' Τραγούδια του ακριτικού κύκλου	5
32-39	Ενότητα Β' Τραγούδια μετά την άλωση	3
39-56	Ενότητα Γ' Θρύλοι – Μύθοι - Αισθηματισμοί	6
56-61	Ενότητα Δ' Γαμήλια τραγούδια	3
61-65	Ενότητα Ε' Τραγούδια δίστιχα (δεκαπεντασύλλαβα)	1
65-69	Ενότητα ΣΤ' Τραγούδι δεκατετρασύλλαβο	2
70-71	Λίγα για το σύλλογο ποντίων Δράμας «Κομνηνοί»	---
72-73	Καταγραφή τραγουδιού «ψηλά το λάβαρο»	1

Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει η εισαγωγή του έργου του Θ. Παρασκευόπουλου. Σε αυτήν ο συγγραφέας, αναφέρει τα κύρια χαρακτηριστικά της ποντιακής μουσικής παράδοσης, τα οποία με το πέρασμα των αιώνων διασώθηκαν από γενιά σε γενιά, και διαδόθηκαν προφορικά από στόμα σε στόμα, μέσα σε ένα καταπιεστικό και εχθρικό κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον, ιδιαίτερα κατά την περίοδο της τουρκοκρατίας. Φυσιολογικό πρέπει να θεωρείται το γεγονός ότι πολλά από αυτά έχουν αλλοιωθεί ή μεταλλαχθεί στο πέρασμα των αιώνων, ως προς τον στίχο ή τη μουσική, σε μικρό ή μεγαλύτερο βαθμό. Πάντα όμως από μέσα τους δεν έπαψε να εξυμνείται ο ηρωισμός, η αγάπη προς την ελευθερία και τα υψηλά ιδανικά. Γι' αυτό και η λέξη “Έλληνας” δεν έλειψε ποτέ από τον ποιητικό λόγο των τραγουδιών, παρατηρεί εύστοχα ο συγγραφέας, σε αντίθεση με τα δημοτικά τραγούδια των υπόλοιπων περιοχών της Ελλάδας.

Σε τρεις χρονικές περιόδους κατατάσσει ο Θ Παρασκευόπουλος τα ποντιακά δημοτικά τραγούδια. Στην πρώτη περίοδο (10^{ος} αιώνας έως άλωση βυζαντινής αυτοκρατορίας), ανήκουν κυρίως τα ακριτικά. Στην δεύτερη (άλωση έως 19^{ος} αιώνας), ανήκουν τα τραγούδια που εκφράζουν τον πόνο της υποδούλωσης και την

ελπίδα της αναγέννησης. Στην τρίτη περίοδο (19^{ος} αιώνας και έπειτα), ανήκουν κυρίως τα δίστιχα και τα γαμήλια άσματα.

Ολοκληρώνοντας το εισαγωγικό μέρος του έργου του, ο συγγραφέας αναφέρεται στην τριπτή υπόσταση των δημοτικών ασμάτων του πόντου, με αναπόσπαστα στοιχεία το μέλος, τον λόγο και τον χορό. Σχολιάζεται επίσης η ρυθμική πολυπλοκότητα των ποντιακών τραγουδιών που όμοια της δεν συναντάται σε άλλες ελληνικές δημοτικές μουσικές παραδόσεις και αναλύεται ειδικότερα ο εννεάσημος ρυθμός ως ο χαρακτηριστικότερος. Τονίζεται επίσης η αρχαιοελληνική καταγωγή τόσο αυτού το ρυθμού όσο και του κυριότερου μουσικού οργάνου της ποντιακής μουσικής, της λύρας.

Ο συγγραφέας, χωρίζει το έργο του σε έξι ενότητες όπως προκύπτει από τον πίνακα περιεχομένων ενώ όπως διαπιστώνεται η σειρά που καταγράφονται τα τραγούδια από τον Θ. Παρασκευόπουλο στο βιβλίο του, είναι σύμφωνα με την χρονολογική κατάταξη που παρουσιάστηκε στην εισαγωγή του, δηλαδή από το παλαιότερο προς το νεότερο.

Μελετώντας τη συλλογή, γίνεται από την αρχή αντιληπτό, ότι πρόκειται για ένα έργο πλήρες και απόλυτα περιγραφικό. Ο συγγραφέας ταξινομεί τα άσματα ανάλογα με τη θεματολογία τους, και αμέσως μετά τον τίτλο τους, τοποθετεί μια περιληπτική περιγραφή του περιεχομένου του ποιητικού κειμένου. Επεξηγεί στην ελληνική γλώσσα τις τυχόν και προφανώς άγνωστες ποντιακές λέξεις των στίχων, δημιουργώντας τις κατάλληλες προϋποθέσεις για την καλύτερη κατανόηση των μουσικών καταγραφών που έπονται.

Μετά την θεματολογική περίληψη, ακολουθεί πλήρης παράθεση των στίχων στην ποντιακή διάλεκτο. Το μέλος των τραγουδιών εμφανίζεται στην βυζαντινή παρασημαντική, και αμέσως παρακάτω τίθεται η μεταγραφή του στην ευρωπαϊκή σημειογραφία (πεντάγραμμο). Οι μουσικές πληροφορίες για τον ήχο, το ρυθμό και την ταχύτητα αναγράφονται επίσης σύμφωνα με την βυζαντινή και την ευρωπαϊκή ορολογία αντίστοιχα.

Η πρωτοτυπία της συλλογής του Παρασκευόπουλου σε σχέση με τις προαναφερόμενες που παρουσιάστηκαν, εντοπίζεται στην ύπαρξη των θεματικών περιλήψεων. Όχι τόσο για τις επεξηγηματικές, όσο για τις ιστορικές, ηθογραφικές και λαογραφικές πληροφορίες που μας παρουσιάζουν. Μέσα από την επεξήγηση των στίχων των τραγουδιών, και τα εύστοχα σχόλια του συγγραφέα, ο αναγνώστης πλάθει στη φαντασία του τα πρόσωπα, τα συναισθήματα και τις καταστάσεις, πριν περάσει στην ανάγνωση του ποιητικού κειμένου των τραγουδιών.

Ευχάριστη και πρωτότυπη ιδέα επίσης, αποτελούν οι χορογραφικές σημειώσεις που συνοδεύουν το τραγούδι *“Τη τρίχας το γεφύρ”* στη σελίδα 41. Οι οδηγίες που δίνονται αφορούν τον εννεάσημο χορό διπάτ, είναι καθαρογραμμένες και γίνονται εύκολα κατανοητές.

5. Συνοπτική συγκριτική μελέτη

Στο σημείο αυτό, αφού ολοκληρώθηκε η παρουσίαση των τεσσάρων συλλογών, έχει δημιουργηθεί μια αρκετά ξεκάθαρη εικόνα, για το περιεχόμενο τους και το σημείο εστίασης του κάθε συγγραφέα. Είναι πλέον ορατές οι ομοιότητες μεταξύ αυτών αλλά και οι διαφορές τόσο στον τρόπο γραφής, όσο και στον τρόπο σκέψης των προσώπων που τις επιμελήθηκαν. Οι διαφορετικές επιλογές ως προς τα καταγεγραμμένα άσματα, φέρνουν στα χέρια μας σήμερα μια τεράστια θεματολογική ποικιλία σε παραδοσιακά ποντιακά τραγούδια. Τα παλαιά ιστορικά, ακριτικά και τα γαμήλια κυριαρχούν, ενώ τις συλλογές συμπληρώνουν τραγούδια χορευτικά, κάλαντα, μοιρολόγια και λοιπά άλλα δίστιχα σατυρικά, παιδικά και επείσακτα. Να σημειωθεί εδώ βέβαια ότι οι σχετικοί θεματολογικοί πίνακες που συντάχθηκαν περιέχουν τις πληροφορίες όπως αυτές προέκυψαν συνδυαστικά και από την μελέτη του ποιητικού κειμένου κάθε τραγουδιού αφού εκτός από τον Θ. Παρασκευόπουλο, κανείς άλλος εκ των συγγραφέων δεν προέβη σε θεματολογική κατηγοριοποίηση των ασμάτων.

Τα τραγούδια λοιπόν που άντεξαν στο χρόνο και διασώθηκαν από στόμα σε στόμα μέχρι σήμερα είναι φυσικό να εμφανίζονται σε πολλές παραλλαγές. Τέτοια συνήθως είναι οι παλαιές παραλογές, τα ιστορικά και τα ακριτικά. Οι συλλογές φέρνουν κοινές καταγραφές τέτοιων ασμάτων που άλλοτε ομοιάζουν και άλλοτε όχι.

Σκόπιμο λοιπόν στο σημείο αυτό κρίνεται να παρουσιαστούν συγκεντρωτικά οι ομοιότητες και οι διαφορές αυτών των τραγουδιών, καθώς και να αναφερθούν περιφραστικά μερικές πληροφορίες γι' αυτά¹³³.

5.1. Της τρίχας το γεφύρι

Πρόκειται για ένα ιστορικό δημοτικό ποντιακό άσμα, στο οποίο περιγράφεται ο τραγικός θρύλος της αιματοχυσίας που απαιτείται για να στερεωθεί ένα γεφύρι, και η τρομακτική επαφή του ανθρώπου με τον άγνωστο κόσμο του θανάτου.

ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ	ΣΕΛΙΔΑ	ΗΧΟΣ	ΡΥΘΜΟΣ	ΠΕΡΙΟΧΗ
Κουτσογιαννόπουλου	37	α' εκ του Πα	9/8	Τραπεζούντα
Κουτσογιαννόπουλου	61	β' εκ του Πα	2/4	---
Γεωργιάδη	211	Πλ. α' εκ του Πα	9/8	Ματσούκα
Γεωργιάδη	212	Πλ. α' εκ του Πα	9/8	Τραπεζούντα
Παρασκευόπουλου	39	α' εκ του Πα	9/8	---

Εντύπωση προκαλεί η ύπαρξη καταγραφής σε δίσημο ρυθμό από τον Κουτσογιαννόπουλο τη στιγμή που όλες οι υπόλοιπες καταγραφές συμφωνούν σε εννεάσημο ρυθμό. Ο α' ήχος και ο πλάγιός του διατηρούνται σε όλες τις περιπτώσεις με εξαίρεση τη δίσημη αυτή παραλλαγή.

¹³³ Οι συγκεντρωτικοί-συγκριτικοί πίνακες που συντάχθηκαν, αναφέρουν εκτός των άλλων τον βυζαντινό ήχο του μέλους των καταγραφών. Στην περίπτωση του Κουτσογιαννόπουλου, και επειδή ο ίδιος δεν χρησιμοποιεί βυζαντινή ορολογία και σημειογραφία, ο ήχος που αναγράφεται προέκυψε μετά από τη μελέτη των τραγουδιών άλλα και της θεωρίας του, και αποτελεί τον κατά προσέγγιση βυζαντινό ήχο στον οποίο αντιστοιχεί κάθε καταγραφή.

5.2. Αετόντ'σ επαραπέτανεν

Σε πολλά ακριτικά τραγούδια, εμφανίζονται όντα του ζωικού βασιλείου να μιλούν με ανθρώπινη φωνή, μεταφέροντας κακά συνήθως μαντάτα. Στην περίπτωση αυτού του άσματος, ένας αετός έχει κατασπαράξει έναν νεκρό ήρωα μετά από μάχη, και συνομιλεί με κάποιον συμπολεμιστή του.

ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ	ΣΕΛΙΔΑ	ΗΧΟΣ	ΡΥΘΜΟΣ	ΠΕΡΙΟΧΗ
Κουτσογιαννόπουλου	80	β' εκ του Πα	2/4	Τραπεζούντα
Γεωργιάδη	213	Πλ. β' εκ του Πα	4/4	Κρώμνη
Παρασκευόπουλου	30	Πλ. β' εκ του Πα	5/4	---

Όλοι οι συγγραφείς κατέγραψαν αυτό το επικό ακριτικό τραγούδι σε χρωματικό γένος, το οποίο συμβάλει στην έκφραση του σωστού ήθους της μελωδίας. Ουσιαστική ρυθμική διαφορά εντοπίζεται στην καταγραφή του Παρασκευόπουλου. Αξίζει να αναφερθεί εδώ σχετικά με αυτό, ότι σύγχρονοι μουσικολόγοι, ερμηνευτές και μελετητές όπως ο Μιχάλης Καλιοντζίδης και ο Ματθαίος Τσαχουρίδης, μετέγραψαν και εκτέλεσαν αυτό το εξαιρετικά δημοφιλές άσμα σε εννεάσημο ρυθμό, χωρίς να επηρεαστεί σε καμία περίπτωση η μεγαλοπρέπειά του καθώς και η απόδοση του κατάλληλου ήθους.

Σε κάθε μια από τις συλλογές το τραγούδι απαντάται με διαφορετικό τίτλο. Έτσι ο Κουτσογιαννόπουλος το καταγράφει ως «Αετόντς» ο Γεωργιάδης ως «*Το φίλεμαν*» και ο Παρασκευόπουλος «*Ρωμαίικο παλικάρι*»

5.3. Ακρίτας όντας έλαμνεν

Το τραγούδι αυτό θεωρείται από τα παλαιότερα ακριτικά του Πόντου, και πιθανολογείται ότι αποτελεί απόσπασμα ενός μακροσκελούς ποιήματος που δεν έχει διασωθεί ενιαίο στο σύνολό του¹³⁴.

ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ	ΣΕΛΙΔΑ	ΗΧΟΣ	ΡΥΘΜΟΣ	ΠΕΡΙΟΧΗ
Γεωργιάδη	205	γ' εκ του Γα	9/8	Σούρμενα
Γεωργιάδη	205	δ' εκ του Βου	9/8	Τραπεζούντα
Γεωργιάδη	206	α' εκ του Πα	9/8	Κανλικά
Γεωργιάδη	206	δ' εκ του Βου φθορικός	4/4	Κανλικά
Κουτσογιαννόπουλου	64	δ' λέγετος εκ του Βου	9/8	---
Παρασκευόπουλου	15	δ' λέγετος εκ του Βου	9/8	---

Και οι έξι καταγεγραμμένες παραλλαγές φέρουν διαφορές ως προς τον ήχο του μέλους, ενώ μία εξ αυτών φέρει και ως προς την ρυθμική αγωγή. Επικρατέστερο γένος είναι το διατονικό. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν όμως δύο καταγραφές που εμφανίζουν χρωματικότητα στη μελωδική τους γραμμή. Πρώτη η καταγραφή του Κουτσογιαννόπουλου εμφανίζει το χαρακτηριστικό χρωματικό τετράχορδο του δεύτερου μουσικού τρόπου, και έπειτα η παραλλαγή του Γεωργιάδη στην οποία τίθεται το σημάδι της γενικής ύφεσης.

¹³⁴ Σχόλιο του συγγραφέα Άρη Φακίνου <https://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.songs&id=533> προσπελάστηκε 3/10/2024.

5.4. Ο Μονόγιαννες

Το ιστορικό αυτό τραγούδι, πιθανότατα αποτελεί την ποντιακή παραλλαγή της τραγωδίας του κορυφαίου αρχαίου Έλληνα δραματουργού Ευριπίδη «η Άλκηστις». ο Γιάννης ο μοναχογιός (μονόγιαννες), ως άλλος Άδμητος, καλείται να αντιμετωπίσει τον δράκο-χάρο λίγο πριν τις χαρές του γάμου του. Κάποιες άλλες απόψεις ταυτίζουν στο πρόσωπο του Γιάννη τον Άγιο Γεώργιο που μάχεται με το ξίφος του τον θάνατο-δράκο¹³⁵.

ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ	ΣΕΛΙΔΑ	ΗΧΟΣ	ΡΥΘΜΟΣ	ΠΕΡΙΟΧΗ
Κουτσογιαννόπουλου	39	α' εκ του Πα	9/8	---
Κουτσογιαννόπουλου	73	Πλ. β' εκ του Δι	9/8	---
Γεωργιάδη	199	β' εκ του Δι	9/8	Τραπεζούντα
Γεωργιάδη	199	Πλ. α' εκ του Πα	9/8	Κανλικά
Γεωργιάδη	200	β' εκ του Δι	9/8	Πολίτα
Γεωργιάδη	200	α' εκ του Πα	9/8	Σούρμενα
Παρασκευόπουλου	45	α' εκ του Πα	9/8	---

Όπως φαίνεται το δημοτικό αυτό άσμα καταγράφεται πάντα σε εννεάσημο ρυθμό, όμως μελωδικά καταγράφεται σε διαφορετικούς ήχους. Στις παραλλαγές Κουτσογιαννόπουλου και Γεωργιάδη το μέλος εμφανίζεται και σε διατονικό και σε χρωματικό γένος.

¹³⁵ Αθανασιάδη Ευσταθίου, *Ακρίτες-Διγενής-Ποντιακή ποίηση*, Εύξεινος Λέσχη Βεροίας 1978

5.5. Ο Μάραντον

Πολύ παλαιό επίσης ποντιακό άσμα, όπου στο περιεχόμενό του συνδυάζει την πραγματική συμφορά του πολέμου με τον υπερφυσικό ακριτικό ηρωισμό. Από τον μουσικοδιδάσκαλο Φώτιο Μπαρούτα πολύ εύστοχα έχει χαρακτηριστεί ως «εγκώμιο στην διχασμένη από τον πόλεμο οικογένεια»¹³⁶

ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ	ΣΕΛΙΔΑ	ΗΧΟΣ	ΡΥΘΜΟΣ	ΠΕΡΙΟΧΗ
Κουτσογιαννόπουλου	51	γ' εκ του Γα	9/8	---
Κουτσογιαννόπουλου	54	δ' εκ του Δι	9/8	---
Κουτσογιαννόπουλου	62	β' εκ του Πα	9/8	---
Κουτσογιαννόπουλου	63	β' εκ του Πα	9/8	---
Γεωργιάδη	228	δ' εκ του Δι	5/4	Πλάτανα
Παρασκευόπουλου	22	α' εκ του Πα	5/4	---

Το τραγούδι όπως φαίνεται καταγράφηκε σε τέσσερις εννεάσημες και δύο πεντάσημες παραλλαγές, ενώ εμφανίζεται σε μεγάλη ποικιλία ήχων και γενών.

5.6 Συμπερασματικά

Από την παραπάνω συνολική συγκριτική προσέγγιση των ασμάτων, επιβεβαιώνεται μια ακόμη φορά, η δύσκολη υπόθεση της ταξινόμησης της μουσικής παράδοσης του Εύξεινου Πόντου. Μέσα από αιώνες προφορικής μουσικής δημιουργίας και αλληλεπίδρασης με εξωτερικούς παράγοντες, οι άνθρωποι τραγουδούσαν ότι κληρονόμησαν, σύμφωνα με τη δική τους αισθητική, τις δικές τους καλλιτεχνικές δυνατότητες, τη δική τους δημιουργική έμπνευση, τα δικά τους βιώματα και ερεθίσματα. Άλλωστε, όπως αναφέρει και ο Ν. Πολίτης, η δημιουργία και η σύνθεση ενός δημοτικού τραγουδιού, δεν αποδίδεται σε ένα μόνο πρόσωπο, άλλα είναι αποτέλεσμα της συλλογικής επεξεργασίας μιας κοινωνικής ομάδας. Πλάθεται, σώζεται και διαδίδεται από τον λαό, σε διαφορετικές

¹³⁶ <https://www.pemptousia.gr/2022/03/o-maranton-dimodes-akritiko-asma-pontou-choros-tik>
προσπελάστηκε 3/10/2024

παραλλαγές, ανάλογα με τον τόπο, τον χρόνο, τις κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες. Όσες περισσότερες οι παραλλαγές που εμφανίζει, στον στίχο, τη μουσική ή τον ρυθμό ένα τραγούδι, τόσο πιο καταξιωμένο πρέπει να θεωρείται.



Εικόνα 17 Βυζαντινό πιάτο 12ου αιώνα με τη μορφή του Διγενή Ακρίτα. Αθήνα, Στοά Αττάλου - μουσείο αρχαίας αγοράς,.

Πηγή: [https://el.m.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF:3335 - Athens - Sto%C3%A0 of Attalus Museum - Byzantine plate - Photo by Giovanni \(20/10/2024\)](https://el.m.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF:3335_-_Athens_-_Sto%C3%A0_of_Attalus_Museum_-_Byzantine_plate_-_Photo_by_Giovanni_(20/10/2024))

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ΄

Το κεφάλαιο που ακολουθεί, περιέχει μεταγραφές επιλεγμένων παραδοσιακών ποντιακών ασμάτων από τις συλλογές που αναλύθηκαν παραπάνω. Πιο συγκεκριμένα, μεταγράφηκαν από την βυζαντινή παρασημαντική στην ευρωπαϊκή σημειογραφία δέκα συνολικά τραγούδια. Έξι από αυτά προέρχονται από τη συλλογή του Ξ. Άκογλου, και τα υπόλοιπα τέσσερα από αυτή του Τρ. Γεωργιάδη. Δεν επιλέχτηκαν άσματα από τις συλλογές Παρασκευόπουλου και Κουτσογιαννόπουλου διότι αυτές περιέχουν ήδη μεταγραφές σε πεντάγραμμο.

Αναλυτικότερα, από τα *“Λαογραφικά Κοτυώρων”* επιλέχθηκαν τέσσερα δίστιχα χορευτικά τραγούδια, ένα γαμήλιο και ένα οργανικό, ενώ από την *“Εθνική Μούσα”*, δύο γαμήλια, ένα με θέμα την αγάπη, και μία σύνθεση του ίδιου του Τρ Γεωργιάδη. Δόθηκε ιδιαίτερη προσοχή ώστε να εμφανίζεται στα επιλεγμένα άσματα ποικιλία ρυθμών και ήχων. Αποφεύχθηκε δε για μεταγραφή η επιλογή των δημοφιλών ακριτικών και ιστορικών τραγουδιών, διότι όπως διαπιστώθηκε στη σύγχρονη βιβλιογραφία, υπάρχουν πολλές μεταγραφές από έγκυρους μουσικούς και μελετητές.

1. Οι Μεταγραφές

Η διαδικασία των μεταγραφών, έγινε με ιδιαίτερη επιμέλεια και τη μεγαλύτερη δυνατή ακρίβεια, έτσι ώστε να προκύψει η ορθή αποτύπωση τόσο των φθόγγων και της μελωδικής γραμμής, όσο και της χρονικής υπόστασης. Στη βυζαντινή σημειογραφία, οι χαρακτήρες των μουσικών κειμένων δεν αντιστοιχούν ουσιαστικά σε συγκεκριμένο φθόγγο ή τονικότητα, αλλά υποδεικνύουν την ποσότητα ανάβασης ή κατάβασης της φωνής, χωρίς να ακολουθείται το συγκεκριμένο διαστηματικό σύστημα του τόνου και του ημιτονίου. Υπάρχουν χαρακτηριστικά μικροδιαστήματα μεταξύ των φθόγγων, που ορίζονται μόνο από τους βυζαντινούς ήχους και προσομοιάζουν πολύ περισσότερο με τα αραβικά τετράχορδα και πεντάχορδα μακαμάτ, παρά με τις ευρωπαϊκές οκτάβες. Η ποντιακή λύρα ως μουσικό όργανο χωρίς τάστα, έχει τη δυνατότητα της ακριβής απόδοσης αυτών των βυζαντινών μελών. Συνεπώς είναι αδύνατον να μεταγραφεί με απόλυτη πιστότητα οποιοδήποτε μουσικό κείμενο από βυζαντινή παρασημαντική, σε ευρωπαϊκό πεντάγραμμο, εάν

δε χρησιμοποιηθούν ειδικά σύμβολα αλλοίωσης των φθόγγων σε υποδιαιρέσεις του ημιτονίου.

Πιο συγκεκριμένα για την ορθή μελέτη και εκτέλεση των παρακάτω μεταγραφών, πρέπει να κατανοηθεί ο διαχωρισμός του τόνου σε 4 τμήματα (4/12, 6/12, 8/12 και 10/12 του τόνου). Στον πίνακα-υπόμνημα που ακολουθεί, καταγράφονται όλα τα ειδικά σύμβολα που χρησιμοποιήθηκαν ως σπλισμός στο πεντάγραμμο των μεταγραφών, και αναφέρεται το είδος και το ύψος της μεταβολής που αυτά προκαλούν ως προς τη διαίρεση του τόνου¹³⁷.

ΑΡΙΘΜΟΣ ΗΧΟΜΟΡΙΩΝ	ΣΗΜΑΔΙΑ ΑΛΛΟΙΩΣΕΩΝ	
	ΔΙΕΣΕΙΣ	ΥΦΕΣΕΙΣ
2	‡	♯
4	##	♭
6	###	♮
8	×	♯♯

Αφού λοιπόν κατανοηθεί η έννοια των μικροδιαστημάτων, αμέσως γίνεται αντιληπτό, ότι το βυζαντινό μέλος δεν χαρακτηρίζεται ποτέ ως μείζων ή ελάσσων. Στις σημειώσεις κάθε μεταγραφής θα αναφέρεται η κατά προσέγγιση ευρωπαϊκή κλίμακα, ή το αραβικό μακάμ που αντιστοιχεί η μελωδία, ενώ βοηθητικά η μεταγραφή θα συνοδεύεται από χαρακτηριστικό σχεδιάγραμμα όπου θα απεικονίζονται οι διαστηματικές αποστάσεις μεταξύ των φθόγγων, σε οκτάχορδο σύστημα, όπως αναφέρθηκε παραπάνω.

¹³⁷ Τα σημάδια του πίνακα δεν αντιστοιχούν επακριβώς με αυτά της λόγιας ανατολικής-οθωμανικής μουσικής. Η μουσική του Πόντου γραμμένη σε βυζαντινή παρασημαντική, βασίζεται πάνω σε εκκλησιαστικούς ήχους οι οποίοι ακολουθούν τις δικές τους ιδιαίτερες διαστηματικές σχέσεις, προσδίδοντας το ανάλογο ήθος, και ενίοτε προσομοιάζουν στα αράβικα τετράχορδα και πεντάχορδα μακαμάτ. Τα συγκεκριμένα σημάδια είναι ενδεικτικά και η επιλογή τους έγινε μέσα από το λογισμικό του προγράμματος μεταγραφής που χρησιμοποιήθηκε (sibelius).

1.1. Συλλογή Ξ. Άκογλου, Α' τόμος Λαογραφικών Κοτυώρων.

1.1.1. Μεταγραφή καταγραφής 2 της σελίδας 101 του Αρχείου του Πόντου.

Τίτλος: *Τραγούδι του χορού κοτσαγγέλ' ή κορτσαγγέλ'*

Θέμα: Γαμήλιο άσμα

Βυζαντινός ήχος: γ' – μεταγραφή σε Φα μείζονα – Γένος εναρμόνιο.

Νη-Πα	Πα-Βου	Βου-Γα	Γα-Δι	Δι-Κε	Κε-Ζω	Ζω-Νη
12	12	6	12	12	6	12

Ρυθμός: Πεντάσημος – μεταγραφή σε 5/4

2) Τραγούδι του χορού : κοτσαγγέλ' ή κορτσαγγέλ'
(του γάμου· βλέπε σελ. 210)

Ήχος γ' Ρυθμός πεντάσημος. Χρόνος μέτριος γοργός.

Άπαγγελία Ροδής Χ. Τοκατλίδη

Ξε ε νε εμ ξε νι τε με ε νε ε και α νε
γνω ω ω ρι με ε ε γ' κι'ο που παντρεύστα
ξε ε να στα α νε γνω ω ω ρι μα γ'

Με τόν ίδιο σκοπό συνεχίζεται όλο τó τραγούδι. "Υστερα από κάθε δυό στίχους λέγεται ή έπωδός :

τρα λα λα ρα λα ρα λα ρα τρα λα λα ρα λα ρα
λα ρα τρα λα ρα λα ρα λα ρα λα λα α α π
9

5) Τραγούδι του χοροῦ : χοροντικὸν ἢ τίκ'

(Παλιὸ Κοτωρίτικο)

Ἦχος $\frac{6}{\lambda}$ Ρυθμὸς πεντάσημος. Χρόνος μέτριος γοργός.

Αχ να σαν ε σας ψη λα ρα χα α κορ τσο πον
 λα αλ με ε παν τα χλω ρο φο ρα τε παν
 τα χλω ρο φο ρα τε λαμ με κ'ας λα λω σε ε

αχ να σαν ε - σας ψη-λαρα χα - α κορτσο πον λα-αλ με - ε
 ή εναλλακτικά
 παν - τα χλω - ρο - φο - ρα - τε παν - τα χλω -
 ρο - φο - ρα - τε λαμ - με κ'ας λα - λω - σε - ε

1.1.3. Μεταγραφή καταγραφής 6 της σελίδας 103 του Αρχείου του Πόντου

Τίτλος: **Τραγούδι του χορού χοροντικόν ή τικ**

Θέμα: Χορευτικό δίστιχο

Βυζαντινός ήχος: δ' λέγετος– μεταγραφή σε Μι ελάσσονα – Γένος διατονικό

Βου-Γα	Γα-Δι	Δι-Κε	Κε-Ζω	Ζω-Νη	Νη-Πα	Πα-Βου
8	12	12	10	8	12	10

Ρυθμός: Πεντάσημος – μεταγραφή σε 5/4

6) Τραγούδι τοῦ χοροῦ : χοροντικὸν ἢ τίχ'

(Ἀπὸ τὰ παλιὰ Κοτυωρίτικα)

Ἦχος $\frac{6}{\lambda}$ Ρυθμὸς πεντάσημος. Χρόνος μέτριος γοργός.

Ἀπαγγελία Ἰωακείμ Δ. Σαλτσῆ.

Η κο ρε πη γεν σο λου τρον ε πη γεν και αι ἕ'ε
 πη γεν Δ ἔρ ρου ξεν α πεσ' σο νε ρον κί'α μον $\hat{\sigma}\epsilon$
 ἕερ ε λυ εν γιαρ κί'α μον $\hat{\sigma}\epsilon$ ἕερ ε λυ ε εν $\frac{6}{\lambda}$

Στὸν ἴδιο σκοπὸ τραγουδιοῦνται κί'ὄλα τὰ δίστιχα σελ 347-372.

Η - κορ ε - πη - γεν σο λου - τρον ε - πη - γεν και - αι κ'ε - πη - γεν ερ -
 6 ρου - ξεν α πεσ' σο νε - ρον κί'α μον σε κερ - ε -
 9 λυ - εν γιαρ κί'α μον σε κε - ε - λυ - ε - εν

1.1.4. Μεταγραφή καταγραφῆς 15 τῆς σελίδας 107 τοῦ Ἀρχείου τοῦ Πόντου

Τίτλος: **Τραγούδι τοῦ χοροῦ διπλὸν ομάλ**

Θέμα: Χορευτικὸ δίστιχο

Βυζαντινὸς ἦχος: Πλάγιος α' – μεταγραφή σε Ρε ελάσσονα – Γένος διατονικὸ (πρῶτο τετράχορδο), και εναρμόνιο (δεύτερο τετράχορδο).

Πα-Βου	Βου-Γα	Γα-Δι	Δι-Κε	Κε-Ζω	Ζω-Νη	Νη-Πα
10	8	12	12	6	12	12

Ρυθμός: Εννεάσημος – μεταγραφή σε 9/4

15) Τραγούδι του χορού διπλόν όμάλ'.
 (Παλιό Κοτυωρίτικο)
 Ἦχος $\lambda \frac{\pi}{\alpha}$ Ρυθμός έννεάσημος. Χρόνος μέτριος γοργός.

Γραι αι αι α α γραι αι α χο ρε ε ψο ο ο ον
 γραι αι α α ει ει μαι κ'ε ε πο ο ρω ω ω ω
 γραι αι α ει ει μαι κ'ε ε πο ο ρω ω ω ω

1.1.5. Μεταγραφή καταγραφής 16 της σελίδας 107 του Αρχείου του Πόντου

Τίτλος: **Τραγούδι του χορού διπλόν όμάλ**

Θέμα: Χορευτικό δίστιχο

Βυζαντινός ήχος: Πλάγιος α' – μεταγραφή σε Ρε ελάσσονα – Γένος διατονικό (πρώτο τετράχορδο), και εναρμόνιο (δεύτερο τετράχορδο).

Πα-Βου	Βου-Γα	Γα-Δι	Δι-Κε	Κε-Ζω	Ζω-Νη	Νη-Πα
10	8	12	12	6	12	12

Ρυθμός: Εννεάσημος – μεταγραφή σε 9/4

Πα-Βου	Βου-Γα	Γα-Δι	Δι-Κε	Κε-Ζω	Ζω-Νη	Νη-Πα
10	8	12	12	10	8	12

Ρυθμός: Εννεάσημος – μεταγραφή σε 9/4

18) Σκοπός του χορού σέρρα
 Παίζεται με λύρα, γκάϊδα ή βιολί χωρίς τραγούδι.
 Ήχος \bar{q} Ίσπαχάν. Ρυθμός πεντάσημος. Χρόνος γοργός.
 Ἀπαγγελία Δημ. Ἀσκητᾶ

1.2. Συλλογή Τριαντάφυλλου Γεωργιάδη – Β' χειρόγραφο Εθνικής Μούσας

1.2.1. Μεταγραφή καταγραφής 6 της σελίδας 214 του Αρχείου του Πόντου

Τίτλος: **Η Αγάπη**

Θέμα: Της αγάπης

Βυζαντινός ήχος: Πλάγιος β' – μεταγραφή σε Ρε – Γένος σκληρό χρωματικό (πρώτο τετράχορδο μακάμ χιτζάζ), και διατονικό (δεύτερο τετράχορδο μακάμ ουσάκ).

Πα-Βου	Βου-Γα	Γα-Δι	Δι-Κε	Κε-Ζω	Ζω-Νη	Νη-Πα
6	20	4	12	10	8	12

Ρυθμός: Εννεάσημος – μεταγραφή σε 9/4

Η αγάπη.

Άσμα μεγισθεί υπό β. Γεωργιάδου επί η' βάσει του «Μελόν ε-
σειωέλανεν.». .

Ήχος π' β' Πα, Ρυθμ. Ήνεμος, χρόνος μέτριος

Α δα α θε ραν κα α θεν θε ραν θε ραν θα κυ ω
ρεε έια ουί α μα α μαν θε ραν θα κυ θα ρεε έια για ρια
για

1.2.2. Μεταγραφή καταγραφής 12 της σελίδας 233 του Αρχείου του Πόντου

Τίτλος: **Άσμα Κερασούντος**

Θέμα: Γαμήλιο

Βυζαντινός ήχος: α' – μεταγραφή σε Ρε ελάσσονα– Γένος διατονικό.

Πα-Βου	Βου-Γα	Γα-Δι	Δι-Κε	Κε-Ζω	Ζω-Νη	Νη-Πα
10	8	12	12	10	8	12

Ρυθμός: Τετράσημος – μεταγραφή σε 4/4

1.2.3. Μεταγραφή καταγραφής της σελίδας 232 του Αρχείου του Πόντου

Τίτλος: **Η Ελένη**

Θέμα: Της αγάπης

Βυζαντινός ήχος: Πλάγιος β' – μεταγραφή σε Ρε– Γένος σκληρό χρωματικό (πρώτο τετράχορδο μακάμ χιτζάζ), και διατονικό (δεύτερο τετράχορδο μακάμ ουσάκ).

Πα-Βου	Βου-Γα	Γα-Δι	Δι-Κε	Κε-Ζω	Ζω-Νη	Νη-Πα
6	20	4	12	10	8	12

Ρυθμός: Οκτάσημος – μεταγραφή σε 4/4

1.2.4. Μεταγραφή καταγραφής της σελίδας 234 του Αρχείου του Πόντου

Τίτλος: **Χορός ομάλ - ίσιος**

Θέμα: Της αγάπης

Βυζαντινός ήχος: Πλάγιος β' – μεταγραφή σε Ρε– Γένος σκληρό χρωματικό (πρώτο τετράχορδο- μακάμ χιτζάζ), και διατονικό (δεύτερο τετράχορδο- μακάμ ουσάκ).

Πα-Βου	Βου-Γα	Γα-Δι	Δι-Κε	Κε-Ζω	Ζω-Νη	Νη-Πα
6	20	4	12	10	8	12

Ρυθμός: Επτάσημος – μεταγραφή σε 7/4

" Λογός Ὁμάς = Ἰεῖος "

Ἦχος Πλ'. Πα. Ρυθμ. 7: σήμερι, χεῖνοι γοργός.

βραν τὰ α φυ γο ον ε φυ υ υ τευ σα ε
 σα α α νω εστην α σβέ ε εστην κιον τε ες
 σερ να ας α γα α φη μου να γες Χρι στο ος α
 νε ε εστη

Τραν - νά - α-φυλ λο-ον ε - φύ - υ - υ-τευ-σα ε - πά - α -
 5 α - α -νω ση-ην α - σβέ - ε - στην Τραν σβέ - ε - στην κιον
 8 τε - ες περ - νά - ας α - γά - α - πη μου να
 10 λες Χρι - στό - ος α - νέ - ε - στη

2. Συμπεράσματα

Το κύριο χαρακτηριστικό γνώρισμα της ποντιακής μουσικής, είναι η ποικιλομορφία. Σαν ένα πολύχρωμο ψηφιδωτό, αποτελούμενο από κάθε λογής πετράδια, φερμένα από τόπους μακρινούς και ανθρώπους διαφορετικούς, δημιουργήθηκε και εξελίχθηκε στο πέρασμα των αιώνων η πλούσια αυτή μουσική παράδοση. Η ποικιλία των μουσικών ειδών, των ρυθμών και των οργάνων δίνει στη μουσική των ποντίων μια μοναδική ταυτότητα. Τα ποντιακά τραγούδια ως γνήσιο δημιούργημα του λαού, αντικατοπτρίζουν διαχρονικά τη ζωή, τις παραδόσεις και τα συναισθήματα του. Μέσα από αυτά αναδεικνύεται η ανδρεία, η αγάπη, η μελαγχολία και πάντοτε η υπερηφάνεια, καθώς και η ελπίδα για ειρήνη και ελευθερία.

Την πορεία της αρχέγονης αυτής κληρονομιάς, δυστυχώς πάντοτε την συνόδευε η φωτιά και το μαχαίρι. Και την ύστατη εκείνη στιγμή που κινδύνευε να αφανιστεί μαζί με τις εκατοντάδες χιλιάδες ψυχές από τη λαίλαπα του διωγμού και του πολέμου, διασώθηκε μέσα από τις αξιοθαύμαστες πρωτοβουλίες μερικών πεφωτισμένων ανθρώπων. Τα μουσικά σημάδια της ορθόδοξης εκκλησιαστικής μελουργίας, επισφράγισαν τη διάσωση αυτή, και χάρισαν την αθανασία σε παμπάλαιες μουσικές, από τα πέρατα του ελληνισμού.

Σήμερα, εξαιτίας των πολλών καταγραφών, και μουσικολογικών μελετών, ηχεί ακόμα δυνατά στα αυτιά μας η δημοτική ποντιακή μουσική. Παραλλαγμένη πολλές φορές, απλοποιημένη άλλοτε, συνεχίζει να εκφράζει τα συναισθήματα και να αναδεικνύει το μεγαλείο του ψυχισμού των απανταχού ποντίων.

Οι συλλογές που παρουσιάστηκαν, χωρίς αμφιβολία αποτελούν θησαυρό στη διάσωση και διάδοση της γνήσιας μουσικής παράδοσης του Πόντου. Κάθε συγγραφέας χαρακτηρίζεται εντονότατα συνειδητοποιημένος ως προς την ευθύνη που του αναλογεί για μια ορθή, αντικειμενική και αυθεντική καταγραφή. Η ποικιλομορφία μεταξύ των παραλλαγών κρίνεται εξαιρετικά ενδιαφέρουσα και η ανάλυσή της γίνεται αφορμή για περαιτέρω βαθύτερη μουσικολογική, ιστορική, γεωγραφική και εθνολογική έρευνα.

Αναμφισβήτητα η ψαλτική τέχνη, επέδρασε και επεκτάθηκε ως τραγουδοποιητική τέχνη στη διαδικασία παραγωγής της δημοτικής ποντιακής μουσικής. Η εκκλησιαστική μουσική, δεν έπαψε ποτέ να συνυπάρχει με την κοσμική-δημοτική μουσική. Οι ψυχικές διαθέσεις και τα βιώματα του λαού του Πόντου, έβρισκαν την απόλυτη έκφραση μέσα στη δυναμική, το ύφος και το ήθος των βυζαντινών ήχων και γενών.

3. Η Ποντιακή μουσική σήμερα

Η ποντιακή μουσική σήμερα διατηρεί έντονη παρουσία, και ως ζώσα πραγματικότητα συνεχίζει να εξελίσσεται. Παραδοσιακοί ήχοι και μελωδίες, συνδυάζονται με σύγχρονες εκτελέσεις και ηχογραφήσεις, ενώ η ευρωπαϊκή σημειογραφία βοηθά στην ευκολότερη κατανόηση, ερμηνεία και διάδοσή της. Νέοι καλλιτέχνες, πόντιοι και μη, δε διστάζουν να εξερευνήσουν την πλούσια αυτή παράδοση και να την αναβιώσουν σε διάφορες μουσικές παραγωγές και εκδηλώσεις. Η μουσική του Πόντου παραμένει δημοφιλής και κληροδοτείται στις επόμενες γενιές.

Κι αν η εξέλιξή της τη μεταλλάσει, ίσως και να μην είναι απαραίτητα κακό. Άλλωστε, διαχρονικά η μουσική αυτή μεταλλάσσόταν και προσαρμοζόταν σε νέα κάθε φορά ιστορικά και κοινωνικά δεδομένα.

Η σύγχρονη μουσική πραγματικότητα όμως προκαλεί προβληματισμό. Οι μουσικές ταυτότητες κάθε τόπου τείνουν να ξεθωριάζουν μέσα σε μια αστική χαοτική πολυηχία. Η δισκογραφία πλέον επηρεάζει αντιλήψεις και δεδομένα, μεταμορφώνοντας κάθε τι παραδοσιακό σε καταναλωτικό προϊόν, ενώ ταυτόχρονα το οπτικό στοιχείο έχει δεσμεύσει τα πλήθη μετατρέποντάς τα από συμμετέχοντες σε θεατές.

Η ποντιακή μουσική, ενταγμένη στο σύγχρονο και βιομηχανικό αστικό περιβάλλον, χάνει σιγά σιγά τον μοναδικό χαρακτήρα της. Όπως κάθε τι παραδοσιακό, απειλείται από φολκλωρικές προσεγγίσεις που επιχειρούν να παρουσιάσουν κάτι ως πρωτογενές, χωρίς όμως ουσιαστικά να είναι. Η έθνικ

μουσική, ως αποτέλεσμα του φαινομένου της παγκοσμιοποίησης, διεύρυνε μεν τους μουσικούς μας ορίζοντες με νέες γνώσεις, ενδιαφέρουσες δημιουργίες και κορυφαίες συνεργασίες, αλλοίωσε όμως την έννοια της ταυτότητας ως προσδιορισμού μιας κοινωνίας, δίνοντας μια γενική και απρόσωπη εικόνα της παράδοσης, χωρίς το ιδιαίτερο εκείνο στοιχείο της τοπικότητας.

4. Επίλογος

Η ποντιακή μουσική παράδοση είναι ένα αμάλγαμα αλληλοεπίδρασης με κοινωνίες και πολιτισμούς. Αφού δημιουργήθηκε με θεμέλια αρχαιοελληνικά, εξελίχθηκε, μετασχηματίστηκε, επηρεάστηκε, και πολλές φορές προσαρμόστηκε σε νέα κοινωνικοπολιτικά δεδομένα. Οι χοροί, οι σίχοι και οι μελωδίες διαδόθηκαν μέσα στους αιώνες από γενιά σε γενιά και από τόπο σε τόπο, όχι πάντοτε υπό ειρηνικές συνθήκες. Πόλεμοι, διωγμοί, ξεριζωμός και προσφυγιά συνοδεύουν τον ποντιακό λαό στο πέρασμα των χρόνων. Όποιο στοιχείο λοιπόν της παράδοσης επέζησε, συνεχίζει να μεταλλάσσεται, και όποιο αγνοείται, συνεχίζει να αναζητείται. Και η αναζήτηση αυτή απαιτεί τον μέγιστο βαθμό σεβασμού. Διότι η παράδοση κάθε κοινωνίας, είναι το “εμείς” που τη διακρίνει από τους “άλλους”.

Παράδοση, είναι αυτό που παραδίδεις. Με αίσθημα χρέους και ευθύνης. Ατόφιο και αυθεντικό, μαζί με την ιδιαίτερη νομοτέλεια και την τελετουργία που το χαρακτηρίζει.