



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ & ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

Π.Μ.Σ. «ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ»

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Το «Ποντιακό» κλαρίνο στη Βόρεια Ελλάδα. Σχολές ερμηνείας-
σημαντικοί ερμηνευτές μέσα από καταγραφές από το 1960 έως το
2000**

Μιχάλης Σιώπης

Επιβλέπων: Γερμανός Αχαλινοτόπουλος, αναπληρωτής καθηγητής

Θεσσαλονίκη, Ιούνιος 2023

**The “Pontic” clarinet in North Greece. Different performing ways-
significant performers through recordings from 1960 to 2000**

ΔΗΛΩΣΗ ΠΕΡΙ ΜΗ ΛΟΓΟΚΛΟΠΗΣ

Δηλώνω υπεύθυνα ότι το περιεχόμενο της παρούσας μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας είναι αποτέλεσμα προσωπικής μελέτης και ότι έχει γίνει η κατάλληλη αναφορά σε πηγές τρίτων, όπου ήταν απαραίτητο, σύμφωνα με τους κανόνες της ακαδημαϊκής δεοντολογίας.

Υπογραφή

Σιώπης Μιχαήλ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η επιλογή του συγκεκριμένου θέματος είναι αποτέλεσμα της επί σειρά ετών προσωπικής μου επιθυμίας ώστε να πραγματοποιηθεί η μελέτη και ανάδειξη, έστω και μερικώς, της τέχνης του «ποντιακού» κλαρίνου και του ρόλου που κατέχει στη μουσική παράδοση των Ποντίων. Την τελευταία δεκαετία ήμουν σε μια συνεχή αναζήτηση της πορείας και εξέλιξης του συγκεκριμένου μουσικού ιδιώματος, μέσα από τη συλλογή παλαιών καταγραφών καθώς και την επιτόπια έρευνα. Σταθμό αποτέλεσε η συμμετοχή μου ως εισηγητής στο διεθνές διαδικτυακό συνέδριο «Πτυχές του Ποντιακού Ελληνισμού: βίωμα και γνώση», τον Μάρτιο του 2021.

Θερμές ευχαριστίες στον δάσκαλό μου και επιβλέποντα Μάνο Αχαλινοτόπουλο, διότι σε πολλές φάσεις της έρευνας όπου βρέθηκα σε ακαδημαϊκό αδιέξοδο, υπήρξε διαφωτιστικός και αρωγός ως προς την ολοκλήρωση της διαδικασίας.

Τέλος, ευχαριστώ ιδιαίτερω τους: Σάββα Μαυρίδη, Ιωάννη Τσεκούρα, Μάκη Ξανθόπουλο, Ηλία Χρυσοστομίδα, Παύλο Τσακαλίδη, Κωνσταντίνο Φωτιάδη και Βασίλειο Πολατίδη, διότι χωρίς το απαραίτητο υλικό το οποίο παρείχαν δε θα ήταν δυνατή η διεξαγωγή της παρούσας μελέτης.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην παρούσα εργασία εξετάζεται η μουσική πορεία και εξέλιξη των Ελλήνων του Καρς και του Καυκάσου μέσα από την ερμηνεία του κλαρίνου. Η έρευνα χωρίζεται σε δύο μέρη. Στο πρώτο, μελετάται η ύπαρξη του συγκεκριμένου οργάνου στην ποντιακή μουσική και ο πιθανός φορέας μετάδοσής του στο Καρς αλλά και στον Πόντο. Επιπρόσθετα, αποδεικνύεται η ενσωμάτωσή του στην ποντιακή μουσική και η διαμόρφωση μιας νέας ταυτότητας εμπνευσμένης από τη μουσική των όμορων λαών. Έπειτα, αναλύονται τα πολλαπλά προβλήματα ενσωμάτωσης, ένταξης και αποδοχής που αντιμετώπισαν οι Πόντιοι πρόσφυγες κατά τα πρώτα χρόνια παραμονής τους στην Ελλάδα, και πώς αυτά συσχετίζονται με την πολυετή περιθωριοποίηση του κλαρίνου από την επίσημη ποντιακή μουσική. Στο κύριο μέρος της εργασίας απεικονίζεται ο τρόπος εκτέλεσης του «ποντιακού» κλαρίνου διαμέσου της επιτόπιας έρευνας και συλλογής πληροφοριών. Για το λόγο αυτό επιλέχθηκαν πέντε βασικές-ενδεικτικές σχολές, ώστε μέσω της μουσικολογικής ανάλυσης να αναδειχθεί η ιδιαιτερότητά τους και τα χαρακτηριστικά που τις καθιστά μοναδικές. Πιο συγκεκριμένα, πραγματοποιήθηκαν συνεντεύξεις με τρεις από τους πέντε ερμηνευτές (εν ζωή), λαμβάνοντας πληροφορίες οι οποίες διαφώτισαν σημαντικά κάποια από τα ευρήματα του πρώτου μέρους της έρευνας. Η εργασία συνοδεύεται από ρεσιτάλ ερμηνείας με σκοπό την παρουσίαση αντιπροσωπευτικών σκοπών της κάθε σχολής. Σκοπός της παρούσας μελέτης-παράστασης είναι να γίνουν αντιληπτά και να αποτυπωθούν πιστά τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν την κάθε σχολή.

Λέξεις-κλειδιά: Ποντιακό κλαρίνο, Καρς, Πόντος, Τικ, Κότσαρι, Τας, Κιουρτσίας, Λετσίνα, Σερανίτσα, Αχπαστόν, Γεωργούλης Παπαδόπουλος, Μίτκας Ιακωβίδης, Γεώργιος Κεσίδης, Κωνσταντίνος Καλπατσινίδης, Κωνσταντίνος Σιώπης.

ABSTRACT

This essay deals with the musical progress and development of the Greeks of Kars and Caucasus, through the performance practice of the clarinet. The research is divided into two parts. In the first part, the existence of the clarinet in Pontic music and the possible transmission of it in Kars and Pontus are analyzed. Additionally, the research demonstrates the integration of clarinet into Pontic music and the formation of a new identity inspired by the music of the neighboring people. Afterwards, the research focuses on the multiple problems of integration, inclusion and acceptance that Pontic refugees faced during the first years of their settlement in Greece, as well as their correlation to the long-term marginalization of the clarinet from the official Pontic music. The main part of this essay illustrates the performing practice of the "Pontic" clarinet through fieldwork research. For this reason, five basic/indicative stylistic schools were chosen, in order to highlight, through musicological analysis, their unique and distinctive features. More specifically, interviews were conducted with three of the five performers (who are alive), in order to collect information that could enlighten some of the findings of the first part of the research. The essay is accompanied by a performing recital, in which representative tunes of each stylistic school are displayed. The aim of this academic study and live performance is the apprehension and description of the elements that characterize each stylistic school.

Keywords: Pontic clarinet, Kars, Pontos, Tik, Kotsari, Tas, Kiourtsias, Letsina, Seranitsa, Ahpaston, Georgoulis Papadopoulos, Mitkas Iakovidis, Georgios Kesidis, Konstantinos Kalpatsinidis, Konstantinos Siopis.

Πίνακας περιεχομένων

Πρόλογος	4
Περίληψη	5
Abstract	6
Πίνακας περιεχομένων	7
1. Εισαγωγή	9
2. Μεθοδολογία.....	10
3. Θεωρητική προσέγγιση.....	12
3.1. Παρουσία ελληνικού στοιχείου στον Καύκασο.....	12
3.2. Πολιτιστικές επιρροές.....	12
3.3. Νέα όργανα-«εκφραστές» της ποντιακής μουσικής.....	13
3.4. Μετεγκατάσταση Ποντίων στη Βόρεια Ελλάδα-προβλήματα ενσωμάτωσης.....	15
3.5. Ο ρόλος της ποντιακής λύρας.....	17
3.6. Το κλαρίνο στην Ελλάδα.....	17
3.7. Το «πρόβλημα» του κλαρίνου και η αλλαγή νοσοτροπίας.....	18
3.8. Η τέχνη του λαϊκού κλαρίνου-κοινοί προβληματισμοί.....	19
3.9. Τρόπος ερμηνείας του «ποντιακού» κλαρίνου-γενικοί κανόνες.....	20
4. Σχολές ερμηνείας-Σημαντικοί ερμηνευτές.....	24
4.1. Γεωργούλης Παπαδόπουλος.....	25
4.1.1. Η ζωή του.....	25
4.1.2. Προσωπικό ύφος παιξίματος-ιδιαίτερα χαρακτηριστικά.....	25
4.1.3. Ιδιαίτερα γνωρίσματα-ενδεικτική παρτιτούρα.....	30
4.2. Μίτσας Ιακωβίδης.....	31
4.2.1. Η ζωή του.....	31
4.2.2. Προσωπικό ύφος παιξίματος-ιδιαίτερα χαρακτηριστικά.....	32
4.2.3. Ιδιαίτερα γνωρίσματα-ενδεικτική παρτιτούρα.....	35
4.3. Γεώργιος Κεσίδης.....	38
4.3.1. Η ζωή του.....	38

4.3.2. Προσωπικό ύφος παιξίματος-ιδιαίτερα χαρακτηριστικά.....	39
4.3.3. Ιδιαίτερα γνωρίσματα-ενδεικτική παρτιτούρα.....	42
4.4. Κωνσταντίνος Καλπατσινίδης.....	44
4.4.1. Η ζωή του.....	44
4.4.2. Προσωπικό ύφος παιξίματος-ιδιαίτερα χαρακτηριστικά.....	45
4.4.3. Ιδιαίτερα γνωρίσματα-ενδεικτική παρτιτούρα.....	49
4.5. Κωνσταντίνος Σιώπης.....	50
4.5.1. Η ζωή του.....	50
4.5.2. Προσωπικό ύφος παιξίματος-ιδιαίτερα χαρακτηριστικά.....	51
4.5.3. Ιδιαίτερα γνωρίσματα-ενδεικτική παρτιτούρα.....	54
5. Συζήτηση συμπερασμάτων.....	56
Κατάλογος βιβλιογραφικών αναφορών.....	57
Κατάλογος δισκογραφικών αναφορών.....	59
Σύνδεσμος Google Drive με αριθμημένα ηχητικά ντοκουμέντα κομματιών.....	59
Σύνδεσμος Google Drive με αριθμημένα ηχητικά ντοκουμέντα συνεντεύξεων.....	59

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο πρωταγωνιστικός ρόλος του κλαρίνου στη μουσική παράδοση των Ελλήνων του Καρς είναι εμφανής, ιδιαίτερα από το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα και ύστερα. Επί πολλές δεκαετίες, αμιγώς Καρσλήδικα χωριά της Μακεδονίας χρησιμοποιούσαν το σύγχρονο ευρωπαϊκό όργανο ως κύριο εκφραστή της παραδοσιακής τους μουσικής και ως βασικό-ηγητικό μέλος της ορχήστρας, σε σημείο όπου πολλές φορές η ποντιακή λύρα απουσίαζε. Με βάση όλους τους παραπάνω παράγοντες προκύπτουν ορισμένες εύλογες απορίες. Πως ένα «ξένο» όργανο εισήλθε τόσο δυναμικά στην ποντιακή μουσική; Από πότε έχει ενταχθεί; Πως ερμηνεύεται; Το ρεπερτόριο και ο τρόπος ερμηνείας παραμένουν παρόμοια με αυτά της ποντιακής λύρας ή διαφέρουν;

Επιστημονικές αναφορές σχετικά με το κλαρίνο στην ποντιακή μουσική έχουν γίνει μόνο επιγραμματικά. Στο παρελθόν δεν έχει πραγματοποιηθεί καμία ολοκληρωμένη έρευνα σχετικά με το ζήτημα, οπότε η παρούσα εργασία αποτελεί την πρώτη προσπάθεια εντοπισμού και ανάπτυξης των σημαντικών παραγόντων και των αιτιών που καθόρισαν την τρέχουσα εικόνα της μουσικής των Καρσλήδων. Επομένως, ήταν ιδιαίτερα δύσκολη η εύρεση δευτερογενών πηγών καθώς για το κύριο μέρος της εργασίας δεν υπάρχουν. Οι πληροφορίες που αντλήθηκαν, προέρχονται κυρίως από πρωτογενείς πηγές, επιτόπια έρευνα και συλλογή δυσεύρετου υλικού μιας άλλης εποχής.

Σημαντικό κενό στην έρευνα, αποτελεί ο τρόπος ενσωμάτωσης του κλαρίνου στη μουσική των Ελλήνων και Καρς αλλά και του Πόντου, καθώς δεν έχουν εντοπιστεί αναφορές ή πηγές σχετικά με τον φορέα μετάδοσης. Επομένως, πραγματοποιήθηκαν προσπάθειες ώστε να εντοπιστούν οι διάφορες εφαρμογές του στη μουσική των Ποντίων πριν τη μικρασιατική καταστροφή, όπως επίσης και οι πιθανοί τρόποι αφομοίωσής του.

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι παρόλο που υπήρξαν αρκετοί κλαρινίστες οι οποίοι μετέφεραν την τέχνη του «ποντιακού» κλαρίνου από το Καρς και τη Ρωσία στη Μακεδονία, επί σειρά πολλών δεκαετιών η εφαρμογή του παρέμενε άγνωστη. Για λόγους οι οποίοι παραμένουν ανεξερεύνητοι το κλαρίνο δεν συμμετείχε στην ποντιακή δισκογραφία, και η έναρξη της προβολής και εξωστρέφειάς του παρατηρείται από το 1960 κι έπειτα. Στην παρούσα μελέτη επιχειρείται η ερμηνεία της μερικής αποστασιοποίησης του κλαρίνου και οι λόγοι που οδήγησαν στην «απόκρυψη» του.

Με σκοπό της ανάδειξη του ύφους και του τρόπου εκτέλεσης μελετήθηκαν πέντε διαφορετικές σχολές ερμηνείας, ξεκινώντας από τους γηραιότερους οι οποίοι δε βρίσκονται στη ζωή, και φτάνοντας στους νεότερους και μεταγενέστερους οι οποίοι διαμόρφωσαν τη σημερινή εικόνα και ιδίωμα του κλαρίνου στην ποντιακή μουσική. Επίσης, δίνεται έμφαση στο βασικό όργανο μίμησης, την ποντιακή λύρα, ώστε να αποδοθούν πιστά και αυθεντικά οι ποντιακοί «σκοποί». Τέλος, παρατίθενται γενικές πληροφορίες ως προς τον τρόπο παιχνιδιού, ορίζοντας τα πρότυπα και κάποιους άγραφους κανόνες για τη σωστή απόδοση των κομματιών με βάση το όργανο μίμησης.

2. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Κατά τη συγγραφή του πρώτου μέρους της εργασίας χρησιμοποιήθηκαν όλες οι διαθέσιμες πηγές σχετικά με τη μουσική των Καρσλήδων. Εστίασα κατά βάση σε αναφορές νέων οργάνων τόσο στην ποντιακή μουσική όσο και γενικότερα στις σύγχρονες μπάντες του Πόντου. Ακόμη, αναζητήθηκε ο πιθανός φορέας μετάδοσης του κλαρίνου και παράλληλα η επικρατέστερη θεωρία γύρω από την περιοχή εμφάνισής του για πρώτη φορά. Έπειτα, μελετήθηκαν οι συνθήκες διαβίωσης των Ποντίων κατά τα πρώτα χρόνια παραμονής τους στην Ελλάδα με έμφαση στα κοινωνικά προβλήματα ένταξης και αποδοχής από τον ντόπιο πληθυσμό. Κατόπιν, το κλίμα που δημιουργήθηκε ίσως να επηρέασε την εξέλιξη και εκσυγχρονισμό στον τομέα της μουσικής. Στη συνέχεια, έγινε μια προσπάθεια ανάδειξης του ρόλου της ποντιακής λύρας στην γενικότερη εικόνα των Ελλήνων του Πόντου που αποτυπωνόταν προς τα έξω και πως, με την σωστή «χρήση» της, επιλύονταν ταυτόχρονα αρκετά από τα προβλήματα αποδοχής που προανέφερα. Τέλος, προσπάθησα να ερμηνεύσω τις κυριότερες αιτίες περιθωριοποίησης του κλαρίνου όπως επίσης και τον παράγοντα που συνέβαλε ώστε να επανέλθει δυναμικά έπειτα από κάποιες δεκαετίες.

Ένα θέμα που απασχόλησε την παρούσα μελέτη είναι η διαδικασία της μίμησης, την οποία απαραίτητα ακολουθεί ένας κλαρινίστας ώστε να παίξει ποντιακή μουσική. Με πρότυπο το όργανο μίμησης, πραγματοποιήθηκαν προσπάθειες ώστε να παρουσιάσω τις δυσκολίες στις διάφορες φάσεις της και να αποκαλύψω πώς τα τεχνικά θέματα των διαφόρων οργάνων μπορεί να λειτουργήσουν θετικά ή αρνητικά στη συνολική διαδικασία. Κατ' επέκταση, αναλύθηκε ο τρόπος ερμηνείας του κλαρίνου στην ποντιακή μουσική χρησιμοποιώντας παραδείγματα και παραθέτοντας κάποιους βασικούς τρόπους απόδοσης των σωστών μουσικών στολιδιών.

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας μελετήθηκαν πέντε σχολές ερμηνείας του «ποντιακού» κλαρίνου. Οι ιδρυτές και σημαντικότεροι εκπρόσωποι αυτών των πέντε σχολών είναι οι: Γεωργούλης Παπαδόπουλος, Μίτκας Ιακωβίδης, Γεώργιος Κεσίδης, Κωνσταντίνος Καλπατσινίδης και Κωνσταντίνος Σιώπης.

Οι δύο πρώτοι ερμηνευτές δε βρίσκονται στη ζωή, επομένως η έρευνα περιορίστηκε στην προσωπική συλλογή πληροφοριών και κυρίως στη μελέτη της παλαιάς δισκογραφίας. Για τον Γεωργούλη Παπαδόπουλο διαφωτιστικό υπήρξε το αρχείο του κ. Σάββα Μαυρίδη σε βινύλια, το οποίο παραχώρησε. Στη συνέχεια, ο υιός του Μίτκα Ιακωβίδη μοιράστηκε το προσωπικό του αρχείο και παρείχε βασικές πληροφορίες για τον πατέρα του τηλεφωνικά.

Οι τρεις τελευταίοι ερμηνευτές βρίσκονται εν ζωή και με πολλή προθυμία μου παραχώρησαν συνέντευξη που αφορούσε τη ζωή και το έργο τους. Ο κ. Γεώργιος Κεσίδης ζει στο χωριό Νέα Σεβάστεια Δράμας απ' όπου έλαβα συνέντευξη από τον ίδιο. Ο κ. Κωνσταντίνος Καλπατσινίδης κατάγεται από το χωριό Αμμοχώρι του νομού Φλώρινας, όπου μετέβην ώστε να παραχωρήσει συνέντευξη. Τέλος, ο κ. Κωνσταντίνος Σιώπης έδωσε συνέντευξη από την οικία του στη Νεάπολη Θεσσαλονίκης.

Εκτός από το σύντομο βιογραφικό που παρουσιάστηκε (κυρίως για τους τρεις τελευταίους), στο κύριο μέρος της εργασίας δόθηκε έμφαση στα ιδιαίτερα γνωρίσματα και το προσωπικό ύφος της εκάστοτε σχολής. Με σκοπό την ανάδειξη των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών τους, πραγματοποιήθηκε ανάλυση επιλεγμένων σολιστικών κομματιών. Για κάθε στοιχείο -μουσικό στολίδι ή μουσική φράση- που ανακαλύφθηκε, παρουσιάστηκε η αντίστοιχη παρτιτούρα και το ηχητικό ντοκουμέντο μέσω υπερσυνδέσμου Google Drive. Τέλος, κατατίθεται με τον ίδιο τρόπο ένα ολόκληρο αντιπροσωπευτικό μουσικό έργο από κάθε σχολή.

3. ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

3.1. Παρουσία ελληνικού στοιχείου στον Καύκασο

Ο Καύκασος αποτέλεσε πόλο έλξης για τους Έλληνες από την αρχαιότητα και πιο συγκεκριμένα από την εποχή των Αργοναυτών (Κωνσταντινίδου & Κωνσταντινίδης 2022, 29). Ωστόσο, οι μεγαλύτερες πληθυσμιακές ανακατατάξεις στην περιοχή (ανταλλαγές πληθυσμών) πραγματοποιούνται κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, χρονική περίοδος κατά την οποία η διαμάχη μεταξύ Ρωσίας και Τουρκίας κλιμακώνεται και καταλήγει σε δύο ξεχωριστές πολεμικές συρράξεις μέσα σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα. Ο πρώτος Ρωσοτουρκικός πόλεμος του 1828 είχε ως αποτέλεσμα πολλοί Έλληνες του Πόντου να μεταναστεύσουν σε περιοχές υπό Ρωσική πλέον κατοχή, και πιο συγκεκριμένα σε 33 χωριά της περιοχής Τσάλκας-Τιφλίδας (Θεοχάρης 1984, 34). Η μεγαλύτερη όμως και πιο μαζική φυγή λαμβάνει χώρα έπειτα από τη δεύτερη επικράτηση των Ρώσων εναντίον των Τούρκων στον πόλεμο του 1877, όπου με τη λήξη του υπογράφεται η συνθήκη του Βερολίνου (1878), σύμφωνα με την οποία οι περιοχές Καρς-Αρνταχάν, Σαρίκαμισ, Ερζερούμ και Βατούμ ανήκουν πλέον στη Ρωσική επικράτεια (Κωνσταντινίδου & Κωνσταντινίδης 2022, 43). Η απώλεια εδαφών εις βάρος της Τουρκίας είχε ως αποτέλεσμα το μεγαλύτερο μέρος του τουρκικού πληθυσμού να εγκαταλείψει τα συγκεκριμένα μέρη, και παράλληλα τη θέση τους να λάβουν χιλιάδες Έλληνες του Πόντου. Βασικός λόγος της μετεγκατάστασής τους αποτέλεσε η προσπάθεια να αποφύγουν τα αντίποινα εκ μέρους της Τουρκίας και, παράλληλα να επωφεληθούν της προστασίας από την ομόθρησκη Ρωσία (Κριθαρίδης 2006, 13).

3.2. Πολιτιστικές επιρροές

Παρότι η παραμονή του μεγαλύτερου μέρους των Ποντίων στο Καρς διήρκεσε περίπου 40 χρόνια, οι κοινωνικές και πολιτισμικές επιρροές ήταν ποικίλες και καταλυτικές. Εκτός από την ιδιαιτερότητα στις τοπικές παραδόσεις τους, οι Έλληνες συνυπάρχουν και αλληλεπιδρούν με πλήθος λαών που κατοικούσε σ' εκείνα τα μέρη πριν απ' αυτούς. Το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού αποτελούνταν από Αρμένιους (Παραδεισοπούλου 2012, 204), οι οποίοι διέμεναν εκεί από αρχαιοτάτων χρόνων. Επιπρόσθετα, άλλοι λαοί ήταν οι Τούρκοι, Κούρδοι, Τουρκμένοι, καθώς επίσης και Ρώσοι οι οποίοι μετανάστευσαν και τοποθετήθηκαν στην περιοχή μαζί με τους Έλληνες ώστε να ενισχύσουν το ορθόδοξο στοιχείο απέναντι στους μουσουλμάνους οι οποίοι είχαν «αντιρωσικά αισθήματα» (Σαμουηλίδης 2010, 12-13). Η συνύπαρξη με λαούς οι οποίοι είχαν διαφορετική κουλτούρα,

ήθη κι έθιμα, γλώσσα κλπ, είχε ως αποτέλεσμα οι Έλληνες να υιοθετήσουν πολλά στοιχεία (κυρίως πολιτισμικού χαρακτήρα) και να τα εντάξουν στην μουσικοχορευτική τους παράδοση, χωρίς όμως να αλλοιώσουν την εθνική τους ταυτότητα.

Νέοι χοροί, εμπνευσμένοι ή «δανεικοί», εισάγονται στα ποντιακά δρώμενα και χορεύονται από το σύνολο του λαού ως «ποντιακοί». Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι χοροί *Κότσαρι*, *Τούρι*, *Τας* (εμφανίζεται με πολλές ονομασίες), *Τρία τη Κότσαρι* κ.α, πολλοί από τους οποίους έχουν ρυθμό 6/8, ο οποίος δε συναντάται σε καμία περιοχή του Πόντου, γεγονός που μαρτυρά την μη ποντιακή προέλευσή τους (Ζουρνατζίδης 2013, 413). Ακόμη, χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο χορός «Ρούσικη καζάτσκα», ο οποίος χορεύεται μέχρι και σήμερα από Έλληνες του Καρς και του Καυκάσου (Κριθαρίδης 2006, 23). Στους νέους χορούς δε θα μπορούσαν να λείψουν και οι νέοι σκοποί-μελωδίες, που επίσης προέκυψαν μέσα από τη ζύμωση με τους όμορους λαούς. Τέλος, συμβαδίζοντας με τον εκσυγχρονισμό της εποχής, οι Έλληνες του Καρς εισήγαγαν νέα όργανα στη μουσικοχορευτική τους παράδοση, νέες εφευρέσεις με πολλές δυνατότητες στην τεχνική της μουσικής εκτέλεσης, τα οποία χρησιμοποίησαν με υπευθυνότητα και πειθαρχία ώστε να μη μεταβάλλουν το χαρακτήρα και το ύφος της ποντιακής μουσικής.

3.3. Νέα όργανα-«εκφραστές» της ποντιακής μουσικής

Το κυριότερο όργανο εκπροσώπησης, το οποίο πλέον θεωρείται βασικός «εκφραστής» των Καρσλήδικων σήμερα, είναι το κλαρίνο. Χαρακτηρίζεται ως όργανο «δάνειο» κι αυτό διότι δεν ανήκει στα παραδοσιακά όργανα των Ελλήνων του Πόντου (Ευσταθιάδης 1981, 305). Επιπλέον, η επιλογή του συνδέεται στενά με τη δυνατότητα που δίνει το νέο όργανο στον εκτελεστή ώστε να «αποδίδει περίφημα του βσημους σκοπούς που επικράτησαν στην περιοχή» (Ζουρνατζίδης 2013, 419). Κατά τη γνώμη μου, αυτό ίσως να οφείλεται στη δυναμική που παρουσιάζουν οι συγκεκριμένοι χοροί και μελωδίες, καθώς αποδίδονται με πιο έντονο χαρακτήρα από τη μεριά του κλαρίνου. Βασικός παράγοντας που πιθανόν να συμβάλλει στην παραπάνω άποψη είναι η υπεροχή του οργάνου ως προς την ηχητική ένταση, όπως επίσης ο επιπλέον τονισμός των φθόγγων που επιτυγχάνεται μέσω της τεχνικής του *staccato* (βλ. Κεφ. 3.9), προσδίδοντας επιπλέον δυναμική σε σχέση με τα άλλα όργανα. Παρ' όλα αυτά, σήμερα οι βσημοί σκοποί αποδίδονται τόσο με την ποντιακή λύρα όσο και με το κλαρίνο.

Δεν είναι γνωστός ο τρόπος και ο φορέας μετάδοσης του νέου οργάνου. Δύο είναι τα πιθανά σενάρια. Λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός ότι το κλαρίνο είναι ένα όργανο ευρωπαϊκό (Μαζαράκη 1984, 17), είναι πολύ πιθανό να διαδόθηκε ταξιδεύοντας μέσα από τις φιλαρμονικές μπάντες στα χέρια των Καρσλήδων. Προς αυτήν την κατεύθυνση μας οδηγεί ο γνωστός κλαρινίστας από το Καρς, Νικόλαος Ιακωβίδης, ο οποίος έπαιζε κλαρίνο

στη φιλαρμονική της Μόσχας (Ευσταθιάδης 1981, 273). Ωστόσο, πολύ πριν τη μετοίκηση των Ποντίων στο Καρς, το κλαρίνο είχε ενταχθεί στην τούρκικη μουσική κατά τη διάρκεια του εκσυγχρονισμού που πραγματοποιήθηκε στην Οθωμανική αυτοκρατορία στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, και αφορούσε την αντικατάσταση των παλιών οργάνων με νέα πιο σύγχρονα (Çağrı 2011, 3). Επομένως, σ' αυτό το σημείο γεννιέται η εύλογη απορία: μήπως οι Έλληνες μετέφεραν από τον Πόντο το κλαρίνο που είχαν ήδη αφομοιώσει ως Οθωμανοί υπήκοοι; Ή μήπως ανακάλυψαν και ενέταξαν το νέο όργανο στην ποντιακή μουσική μετά την μετανάστευσή τους στο Καρς; Ο λαογράφος Στάθης Ευσταθιάδης αναφέρει την παρουσία του κλαρίνου στον Δυτικό Πόντο, χωρίς όμως να διευκρινίζει την περίοδο που κάνει την εμφάνισή του (1981, 309). Επίσης, ο όρος «μπάντα», η οποία απαρτίζεται από ευρωπαϊκά όργανα συμπεριλαμβανομένου του κλαρίνου, εμφανίζεται στην αρχές του 20^{ου} αιώνα κατά τη διάρκεια την εκστρατείας του Τοπάλ Οσμάν εναντίον των Κούρδων (Παπαδόπουλος 1963, 49). Ο τελευταίος, ξεκινώντας από την Κερασούντα, εξανάγκασε μια ομάδα Ελλήνων μουσικών (και τριών Τούρκων) να τον συνοδέψει με σκοπό την παρουσία μουσικής υπόκρουσης κατά την εξόντωση των Κούρδων και κατ' επέκταση των χριστιανικών πληθυσμών του Πόντου. Ο συγγραφέας του βιβλίου ήταν ο μοναδικός επιζών της μπάντας. Πιστή απεικόνιση των ζοφερών γεγονότων παρουσιάζεται στο ντοκιμαντέρ που δημιουργήθηκε από τον κ. Ασλανίδη Νίκο βασιζόμενο στο αντίστοιχο σύγγραμμα. Ανακεφαλαιώνοντας, αποτελεί επικρατέστερη θεωρία ότι το κλαρίνο χρησιμοποιήθηκε πρώτα από τους Έλληνες του Καρς κατά την ολιγοετή παραμονή τους, πριν αυτό συμβεί στον Πόντο. Κι αυτό διότι όλες οι αναφορές σχετικά με την παρουσία του κλαρίνου στον Πόντο διαδραματίζονται στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, ενώ η εγκατάσταση των Ποντίων στο ρωσοκρατούμενο Καρς έλαβε χώρα μερικές δεκαετίες νωρίτερα.

Στη μακρινή Ρωσία, μέσα από προσωπικές μαρτυρίες και πηγές, είναι ευδιάκριτος ο δισυπόστατος χαρακτήρας του κλαρίνου. Διότι είχε εφαρμογή και σαν όργανο της φιλαρμονικής (Νικόλαος Ιακωβίδης), αλλά και σαν εκφραστής της παραδοσιακής μουσικής, καθώς ο Στυλιανός Ιακωβίδης (αδερφός του Νικόλαου) από την άλλη πλευρά «έπαιζε κλαρίνο σε γάμους και πανηγύρια του Καρς» (Κωνσταντινίδου & Κωνσταντινίδης 2022, 129). Φωτογραφικό υλικό της εποχής επίσης φανερώνει τη σύμπραξη κλαρίνου και λύρας (Φωτιάδης 2003, 194). Οι παραπάνω πηγές είναι μια απτή απόδειξη ότι το κλαρίνο προϋπήρχε στο Καρς και είχε άμεση εφαρμογή στην εκτέλεση τόσο της παραδοσιακής όσο και της σύγχρονης μουσικής. Οι Καρσλήδες το «ψήφισαν» και το μετέφεραν με αγάπη στη νέα τους πατρίδα. Παρ' όλα αυτά υπήρχαν και μέρη που το κλαρίνο δεν είχε διαδοθεί. Για παράδειγμα, στο χωριό Παλαιό Αγιονέρι Νομού Κιλκίς, το οποίο αποτελείται κυρίως από πρόσφυγες Καρσλήδες και σήμερα η διασκέδαση πραγματοποιείται με πρωταγωνιστή το κλαρίνο, οι κάτοικοι μαρτυρούν ότι στην πατρίδα κατά τη διάρκεια της πατινάδας του γάμου έπαιζαν ζουρνάδες και νταούλια (Ζογράφου 2007, 10). Επιπλέον, υπάρχουν πρόσθετες αναφορές και μαρτυρίες όπου κατά την περιγραφή των γάμων στο Κυβερνείο Καρς δεν αναφέρεται το κλαρίνο αλλά ο ζουρνάς (Μαυρογένους 1963, 67). Επομένως, προκύπτει ότι σε πολλές περιπτώσεις το κλαρίνο υιοθετήθηκε μετά τον ξεριζωμό, κατά την παραμονή των Ποντίων στην Ελλάδα και πιο συγκεκριμένα στη Μακεδονία.

Εκτός από το κλαρίνο, οι Έλληνες του Καρς ενέταξαν κι άλλα όργανα στη μουσική τους. Ένα από αυτά, που χρησιμοποιείται μέχρι και σήμερα, είναι το ακορντεόν (Κριθαρίδης 2006, 22). Είναι χαρακτηριστικός ο ήχος και η σύνδεση του κλαρίνου με το ακορντεόν στις κοινωνικές εκδηλώσεις των Καρσλήδων στις μέρες μας. Ακόμη, μια σπάνια περίπτωση είναι η εμφάνιση του τούρκικου οργάνου «σάζι», σε γάμο στο Καρς (Μαυρογένους 1963, 67).

Η γενοκτονία και η προσφυγιά δεν επέτρεψε στους Καρσλήδες να εξελίξουν την τέχνη του κλαρίνου στο βαθμό που αυτό συνέβη στον ελλαδικό χώρο, και είναι πολύ πιθανόν, το γεγονός αυτό να αποτελεί την αιτία που παρέμενε άγνωστη επί σειρά ετών. Σύμφωνα με τον Ευσταθιάδη (1981, 273), υπήρξαν αρκετοί κλαρινίστες που κατάφεραν να επιζήσουν από την γενοκτονία και να εγκατασταθούν στην Ελλάδα. Αυτοί ήταν:

- 1) Κοσμάς Γιαχασίδης, Αρταχάν-Ποταμιά Κιλκίς
- 2) Ηλίας Απιδόπουλος, Ρωσία-Ευκαρπία Κιλκίς
- 3) Νικόλαος Ιακωβίδης, Καρς-Χέρσο Κιλκίς
- 4) Λάμπρος Παυλίδης, Καρς-Ωραιόκαστρο Θεσ/νίκης
- 5) Κώστης Παπαδόπουλος, Καρς-Μ.Βρύση Κιλκίς

3.4. Μετεγκατάσταση Ποντίων στη Βόρεια Ελλάδα-προβλήματα ενσωμάτωσης

«Ο 'πρόσφυγας' είναι η πλέον βεβαρημένη από όλες τις έννοιες. Είναι το θύμα της μετακίνησης των συνόρων και των εθνικών διαμαχών και [...]» (Παραδεισοπούλου 2012, 116). Οι Έλληνες του Πόντου και του Καυκάσου μεταναστεύουν στην Ελλάδα από το 1919 με αποκορύφωμα την χρονιά 1923, όπου με τη συνθήκη της Λωζάνης αποφασίζεται η ανταλλαγή πληθυσμών μεταξύ Ελλάδας και Τουρκίας. Η τοποθέτησή τους γίνεται σε μεγάλο βαθμό στην ελληνική Μακεδονία. Οι μεταναστεύοντες καλούνται να επιβιώσουν από τις κακουχίες, τις αρρώστιες, την οικονομική εξαθλίωση και πολλές άλλες δυσκολίες. Επιπρόσθετα όμως, αντιμετωπίζουν το πρόβλημα της ενσωμάτωσης. Πρόσφυγες από ολόκληρη τη Μικρά Ασία και την Ανατολική Θράκη αναγκάζονται να συμβιώσουν με τον γηγενή πληθυσμό της μητροπολιτικής Ελλάδας ο οποίος τους υποδέχεται εχθρικά και με απαξίωση. Χαρακτηρίζονται ως «τουρκόσποροι» και θεωρούνται «πολίτες δεύτερης κατηγορίας» (Σαμουηλίδης 1985, 133). Περιστατικά αποστασιοποίησης και κοινωνικού αποκλεισμού έχουν καταγραφεί σε αφθονία. Για παράδειγμα, ντόπιοι κάτοικοι του νομού Κοζάνης επεδείκνυαν μίσος, μέχρι κι επιθυμία θανάτου, προς τους κατοίκους του χωριού Ποντοκώμη οι οποίοι είχαν μεταναστεύσει από τον Καύκασο (Αθανασιάδης & Μιχαηλίδης 2010, 43). Παρ' όλα αυτά, υπάρχουν κι εξαιρέσεις όπου ντόπιοι και πρόσφυγες ζούσαν αρμονικά και συμμετείχαν στα κοινά ως μια ενιαία κοινότητα. Στο χωριό Νέος Καύκασος του νομού Φλώρινας, στο πανηγύρι του χωριού, «Πόντιοι, ντόπιοι και αρβανίτες, χόρευαν και γλεντούσαν αδελφωμένοι» (Κριθαρίδης 2006, 76).

Προσπαθώντας να επιβιώσουν μέσα σ' αυτό το κλίμα αποδοκιμασίας, γεννήθηκε η ανάγκη αποδοχής. Ήταν πλέον απαραίτητη η συγκατάθεση του ντόπιου πληθυσμού ώστε οι

πρόσφυγες να αναγνωριστούν ως Έλληνες, και ταυτόχρονα να απαλλαγούν από τον χαρακτηρισμό του «τουρκόσπορου». Ωστόσο, για να επιτευχθεί κάτι τέτοιο έπρεπε να απαλείψουν ή έστω να παραμερίσουν για κάποιο χρονικό διάστημα όλα αυτά τα στοιχεία που μαρτυρούσαν το Οθωμανικό παρελθόν τους. Ως αποτέλεσμα αυτής της ιδεολογίας, πραγματοποιήθηκαν προσπάθειες ώστε να διατηρήσουν μεν την ποντιακή τους ταυτότητα αλλά ταυτόχρονα να ενταχθούν μέσα στην ελληνική κοινωνία (Zografou 2007, 3). Αναπροσαρμογές στη γλώσσα, το χορό και τη μουσική, αποτέλεσαν την έναρξη των «διαπραγματεύσεων» με σκοπό να επιτευχθούν οι παραπάνω στόχοι.

Το βασικότερο στοιχείο που έπρεπε να εξαλείψουν ήταν η «τουρκοφωνία» τους. Όντας αιώνες υπό τον οθωμανικό ζυγό, ήταν αναμενόμενο να ομιλούν την τούρκικη γλώσσα, παράλληλα με την αρχέγονη ποντιακή. Αξιοσημείωτο είναι ότι οι πρόσφυγες εκ δυτικού Πόντου ήταν εξ ολοκλήρου τουρκόφωνοι, οι γνωστοί Μπαφραλήδες. Το γεγονός ότι ομιλούσαν μόνο την τούρκικη, αντιμετωπίστηκε με επιφυλακτικότητα και δυσπιστία από τους ντόπιους κι όχι μόνο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η προσπάθεια αποστασιοποίησης των «τουρκόφωνων» από τους ελληνόφωνους πρόσφυγες, καθώς σε πολλές περιπτώσεις τους θεωρούσαν μη Πόντιους (Μαραντζίδης 2021, 92).

Στον χορευτικό τομέα, παρατηρείται μια προσπάθεια ένταξης των ποντιακών χορών στο πλαίσιο των ελληνικών γενικότερα, όπως επίσης και η απόκρυψη χορών που ίσως παρέπεμπαν στην οθωμανική καταγωγή των προσφύγων (Zografou 2007, 7-8). Στον Πόντο, λόγου χάρη, κατά τη διάρκεια ενός γάμου η νύφη βγαίνοντας από το σπίτι, και πριν την έναρξη της πατινάδας, χόρευε με τους συγγενείς έναν ποντιακό χορό (διαφέρει ο χορός ανά περιοχή). Αντιθέτως, στην Ελλάδα -με γνώμονα την ενσωμάτωση- οι Πόντιοι ενέταξαν το *καλαματιανό* στο συγκεκριμένο έθιμο του γάμου (ως μουσική και χορό), με στόχο την αποδοχή ως μέλη του ευρύτερου κοινωνικού συνόλου (Zografou 2007, 11).

Στον χώρο της μουσικής παρατηρείται τα πρώτα χρόνια ο παραμερισμός των σύγχρονων οργάνων που οι ίδιοι οι Πόντιοι είχαν εντάξει στη μουσική τους κατά την παραμονή τους στο Καρς. Παρότι το κλαρίνο αποτελεί τον «πρωταγωνιστή» στα μουσικά δρώμενα των αμιγώς Κασλήδικων χωριών της Μακεδονίας, η προβολή του ως μέλος της ποντιακής ορχήστρας απουσιάζει. Οι πρώτες καταγραφές λαμβάνουν χώρα από την Μέλπω Μερλιέ το 1930 και αφορούν αποκλειστικά και μόνο την ποντιακή λύρα (Χαραλαμπίδης 1930), ενώ η έναρξη της δισκογραφίας πραγματοποιείται το 1933 από τον λυράρη Νίκο Παπαβραμίδη (Τσανασίδης 2021, 184). Όργανα όπως το κλαρίνο και το ακορντεόν «επανεμφανίζονται» μεταπολεμικά. Για ποιο λόγο όμως το συγκεκριμένο όργανο απουσιάζει από την επίσημη ποντιακή μουσική επί δεκαετίες; Γιατί δεν καταγράφεται; Γιατί δεν προβάλλεται; Γιατί αργεί να εξελιχθεί η τεχνική παιξίματος; Όλα τα παραπάνω αποτελούν ερωτήματα τα οποία θα επιχειρήσω να ερμηνεύσω στα επόμενα κεφάλαια.

3.5. Ο ρόλος της ποντιακής λύρας

Το εχθρικό περιβάλλον και η αρνητική υποδοχή εκ μέρους των ντόπιων είχε ως αποτέλεσμα να δημιουργηθεί, εκτός από την ανάγκη αποδοχής, ένα ευρύτερο «κίνημα» ενοποίησης (Σαμουηλίδης 1985, 136-137). Ανεξάρτητα από τις πολιτιστικές διαφορές τους, οι Πόντιοι πλέον αποφασίζουν να δράσουν ως μια κοινωνική ομάδα ενωμένη και σύσσωμη. Παρότι, όπως προανέφερα, κατάγονταν από διάφορα μέρη του Πόντου με ιδιαίτερες τοπικές μουσικοχορευτικές παραδόσεις, η νέα κατάσταση των πραγμάτων επέβαλε τη δημιουργία μιας ενιαίας ταυτότητας και πορείας ακόμα και στη μουσική και ιδιαίτερα στην επιλογή των οργάνων ερμηνείας. Το όργανο που θα εξυπηρετούσε αυτό το σκοπό δε θα μπορούσε να είναι άλλο από την ποντιακή λύρα, η οποία θεωρείται το «έμβλημα της ποντιακής ταυτότητας» (Tsekouras 2016, 128). Η σημαντικότητα και βαρύτητα της λύρας αποτυπώνεται τόσο στους Έλληνες του Πόντου που διαμένουν στην Ελλάδα όσο και στους Μαυραθαλασσίτες Πόντιους (Şentürk 2020, 191). Η ανάγκη δημιουργίας ενός οργάνου-συμβόλου όπως η λύρα, το οποίο έχει Παμποντιακή χρήση και λειτουργία, καθάριζε το τοπίο από ενδεχόμενες παρεμβολές (τουρκογενείς, οθωμανικές ή άλλες) που το κλαρίνο αν γινόταν αποδεκτό θα έφερνε στον ορίζοντα. Κατ' επέκταση, γεννήθηκε η ανάγκη διατήρησης και προβολής των πολιτισμικών στοιχείων τα οποία απεδείκνυαν και προωθούσαν αποκλειστικά και μόνο την αρχέγονη ελληνική ταυτότητα των Ελλήνων του Πόντου.

3.6. Το κλαρίνο στην Ελλάδα

Στην Ελλάδα όπως προκύπτει διαμέσου της προφορικής παράδοσης, το κλαρίνο διαδόθηκε μέσω των Τουρκόγυφτων από την Τουρκία (Μαζαράκη 1984, 52). Αποτελεί το όργανο που έφερε τον εκσυγχρονισμό στη μουσική εκτέλεση και ταυτόχρονα την επανάσταση, καθώς αντικατέστησε τα περισσότερη γηγενή και αρχέγονα πνευστά όπως ο ζουρνάς (καραμούζα), η τσαμπούνα κ.α. Η εισροή του κλαρίνου από την Τουρκία ήταν απολύτως αναμενόμενη και αποδεκτή από τους Έλληνες ντόπιους οι οποίοι ζούσαν από την αρχαιότητα στον ελλαδικό χώρο, και για τέσσερις περίπου αιώνες υπό τον οθωμανικό ζυγό. Πολιτιστικές επιρροές δέχτηκαν σε μεγάλο βαθμό κατά τη διάρκεια της περιόδου της τουρκοκρατίας και ποτέ δεν επιχειρήθηκε η απόκρουσή τους. Το νέο ευρωπαϊκό όργανο είχε πλέον συνδυαστεί και ταυτιστεί με την ανατολίτικη μουσική και την τεχνική του μακάμ, ενώ κύριοι αντιπρόσωποι και φορείς του υπήρξαν οι Τουρκόγυφτοι. Οι «τσιγγάνοι» μουσικοί με το «ταξιμιάρικο» και ταυτόχρονα περίτεχνο-επαναστατικό παίξιμο, αποτελούν τους κύριους εκφραστές της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής στη Δυτική Μακεδονία και στην Ήπειρο αρχικά (Μαζαράκη 1984, 52), και εν συνεχεία στο μεγαλύτερο μέρος του ελλαδικού χώρου.

3.7. Το «πρόβλημα» του κλαρίνου και η αλλαγή νοοτροπίας

Παρότι το κλαρίνο για τον ελλαδικό ντόπιο πληθυσμό αποτελούσε την εξέλιξη, για τους Πόντιους πρόσφυγες οι οποίοι επιδίωκαν με κάθε μέσο να αναδείξουν τα αρχαιοελληνικά και ταυτόχρονα αντι-οθωμανικά στοιχεία τους, αποτελούσε πρόβλημα. Η κατάσταση αυτή απειλεί την «ελληνικότητα» των Ποντίων οι οποίοι πασχίζουν ώστε να επιτύχουν την αναγνώριση και αποδοχή τους ως απόγονοι των αρχαίων Ελλήνων. Το φαινόμενο αυτό, είναι πολύ πιθανόν να αποτελεί την ερμηνεία στη μερική περιθωριοποίηση του κλαρίνου κατά τα πρώτα χρόνια παραμονής τους στη Μακεδονία. Παρόλο που στα αμιγώς Καρσλήδικα χωριά της Μακεδονίας το κλαρίνο πρωτοστατεί, οι λόγιοι και καθηγητές της εποχής δεν το αποδέχονται καθώς «δεν το θεωρούν ποντιακό όργανο» (βλ. Κεφ. 4.3.1). Τι συνέβη όμως στην πορεία κι επανήλθαν τα «ξένα» όργανα στην ποντιακή μουσική; Ποια γεγονότα έπαιξαν καθοριστικό ρόλο προς αυτή την κατεύθυνση;

Η συμμετοχή των προσφύγων στους εθνικούς αγώνες του Αλβανικού έπους, της αντίστασης και του εμφυλίου αποτέλεσε καταλυτικό παράγοντα στην ενσωμάτωση και αποδοχή τους από τον ντόπιο πληθυσμό (Tsekouras 2022, 400). Το χάσμα μεταξύ τους συρρικνώνεται με αποτέλεσμα οι Πόντιοι να θεωρούνται πλέον Έλληνες-αδελφοί με τους ντόπιους. Η νέα αυτή κοινωνική μεταστροφή είναι πολύ πιθανό να αποτελεί το κλειδί της επαναφοράς στη μουσική των Ποντίων, όλων αυτών των στοιχείων τα οποία θελημένα απέκρυπταν τόσα χρόνια. Το οθωμανικό παρελθόν τους δεν αποτελεί πλέον απειλή. Το κλαρίνο επανεμφανίζεται και, επιπρόσθετα, γίνεται η έναρξη τόσο των καταγραφών όσο και η δημιουργία δισκογραφίας με επώνυμους πλέον δημιουργούς. Πρωτοστάτες του νέου μουσικού «ρεύματος» αποτελούν οι απόγονοι γνωστών κλαρινιστών από το Καρς όπως ο Γεωργούλης Παπαδόπουλος, ο Μίτκας Ιακωβίδης κ.α. Παράλληλα με το κλαρίνο, επανέρχεται το ακορντεόν, το οποίο επίσης αποτελούσε μέρος της μουσικής εκτέλεσης στο Καρς ως κύριος συνοδός του.

Η ποντιακή μουσική πλέον αποκτά μια ρέουσα μορφή, η οποία συμβαδίζει και αλληλεπιδρά με τις τοπικές μουσικοχορευτικές παραδόσεις τόσο της Ελλάδας όσο και της ευρύτερης περιοχής των Βαλκανίων. Άλλωστε,

η διαμόρφωση του ποντιακού μουσικού ηχοτοπίου και το τι γίνεται αποδεκτό από τους μουσικούς και τους ακροατές ως ποντιακή μουσική συνδέεται με τις κοινωνικές και πολιτισμικές αλλαγές που βίωσαν οι ποντιακές κοινότητες στον ελλαδικό χώρο αλλά και με τις τεχνολογικές εξελίξεις στον χώρο της αναπαραγωγής και ενίσχυσης του ήχου (Μιχαηλίδης 2020, 238-239).

Η αλλαγή του κοινωνικοπολιτιστικού περιβάλλοντος στο οποίο εισήλθαν οι πρόσφυγες επέφερε σημαντικές αλλαγές ακόμη και στο «εθνικό» τους όργανο, τη λύρα, καθώς ο τρόπος ερμηνείας διαφέρει σε σχέση με τις τεχνικές παιξίματος που κυριαρχούσαν στον Πόντο πριν τον ξεριζωμό (Şentürk 2020, 192).

Απόρροια των παραπάνω παραγόντων, αποτελεί η δημιουργία συγκροτημάτων και συνόλων, απαρτιζόμενα από πλήθος σύγχρονων οργάνων όπως η ντραμς και το αρμόνιο, και ερμηνεύοντας μουσικές εμπνεόμενες ή πολλές φορές προερχόμενες από γειτονικούς λαούς. Δημιουργείται μ' αυτόν τον τρόπο, με το πέρασμα των χρόνων, ένα πλούσιο και περίτεχνο ρεπερτόριο που ακούει στον όρο «Καρσλήδικα» και αφορά ποντιακά τραγούδια με πρωταγωνιστή το κλαρίνο ως σολιστικό όργανο. Αξιοσημείωτο είναι ότι το γεγονός ότι παρόλο που οι Έλληνες του Πόντου ενέταξαν στη μουσική τους νέα στοιχεία «δανεικά», διατήρησαν την ποντιακή ταυτότητα, το ύφος παιξίματος και τον χαρακτήρα της μουσικής τους παράδοσης. Μεταβολές τόσο μεγάλου μεγέθους, έλαβαν χώρα σε πρώτο χρόνο κατά την ολιγοετή παραμονή τους στο Καρς, και σε δεύτερο χρόνο κατά την μετεγκατάστασή τους στη νέα πατρίδα.

3.8. Η τέχνη του λαϊκού κλαρίνου-κοινοί προβληματισμοί

Η ερμηνεία του κλαρίνου στην παραδοσιακή μουσική βασίζεται κατά κύριο λόγο στην τεχνική της μίμησης. Η συγκεκριμένη μέθοδος αποτελεί τη βάση του τρόπου ερμηνείας των περισσότερων σύγχρονων οργάνων που εισχώρησαν στην ελληνική παράδοση και αποτελούν προϊόντα της ευρωπαϊκής βιομηχανίας. Για παράδειγμα, το κλαρίνο στην Ελλάδα αντικατέστησε τα αρχέγονα γηγενή πνευστά τα οποία μιμείται εξ ολοκλήρου.

Κοινά εμπόδια ως προς τον τρόπο ερμηνείας του κλαρίνου δημιουργήθηκαν σε όλους τους μουσικούς της εποχής, οι οποίοι κατέβαλαν προσπάθειες ώστε από ένα όργανο αρχέγονης προέλευσης να μεταπηδήσουν στο κλαρίνο. Βασικό στοιχείο αναφοράς είναι η διαφορά ως προς την κατασκευή των οργάνων. Τα ποιμενικά πνευστά τα οποία κατείχαν κεντρικό ρόλο στη μουσική παράδοση όλων των Ελλήνων, αποτελούσαν αυτοσχέδιες κατασκευές του ίδιου του ερμηνευτή ο οποίος ανέκαθεν προσάρμοζε το όργανό του με βάση τις δικές του ανάγκες όπως το μέγεθος των δακτύλων, τον τρόπο φυσήματος κ.α. (Μαζαράκη 1984, 18). Αντιθέτως, το κλαρίνο κατασκευάζεται από έναν εξειδικευμένο οργανοποιό τηρώντας κάποια πρότυπα και πατέντες. Οι θέσεις και το φύσημα είναι ορισμένα από τον κατασκευαστή.

Ως προς το κούρδισμα, η φιλοσοφία μεταβάλλεται προς την αντίθετη κατεύθυνση. Ο λαϊκός οργανοπαίκτης, κατασκευάζει το όργανο σύμφωνα με το σωματότυπό του κι εν τέλει το κούρδισμα είναι μια διαδικασία που επιτυγχάνεται κατά τη διάρκεια της μουσικής εκτέλεσης. Ενάντια σ' αυτή τη λογική έρχεται η τεχνική φυσήματος του κλαρίνου, διότι είναι κουρδισμένο απ' τον κατασκευαστή. Επομένως, αυτό συνεπάγεται ότι ο οργανοπαίκτης οφείλει πλέον να καταβάλλει προσπάθειες ώστε να μην το ξεκουρδίσει (Μαζαράκη 1984, 20).

3.9. Τρόπος ερμηνείας του «ποντιακού» κλαρίνου-γενικοί κανόνες

Στην ποντιακή μουσική, το κλαρίνο μιμείται κατά βάση τη λύρα, και το γεγονός αυτό αποτελεί αντικείμενο μελέτης καθώς η μίμηση οργάνων διαφορετικής κατηγορίας (πνευστό-έγχορδο) συναντάται πιο σπάνια σε σχέση με τη μίμηση ομοειδών οργάνων. Επιπρόσθετα, αλλά πιο σπάνια, η τεχνική του κλαρίνου δανείζεται στοιχεία από τον τρόπο εκτέλεσης των υπόλοιπων οργάνων που εφαρμόζονται στην ποντιακή μουσική (τουλούμ, ζουρνάς κ.α.). Η αποτύπωση όλων των στοιχείων, των μουσικών μελισμάτων και γενικότερα του ύφους της ποντιακής λύρας στο κλαρίνο, αναδύει στην επιφάνεια σημαντικά προβλήματα ερμηνείας. Βασικό εμπόδιο αποτελεί η μεταφορά της μουσικής από ένα έγχορδο σε ένα πνευστό, η οποία είναι πρακτικά αδύνατο να αποτυπωθεί πιστά και καθολικώς αυθεντικά. «Τιμόνι» στον κεμεντζέ αποτελεί το δοξάρι, προσδίδοντας στο όργανο έναν legato ήχο (συνεχόμενο, χωρίς διακοπές), στοιχείο που είναι αδύνατον να αποδώσει το κλαρίνο αφού η παραγωγή του ήχου προϋποθέτει σταθερό φύσημα και ο ερμηνευτής αναγκάζεται να σταματάει στιγμιαία ώστε να ανασάνει. Επίσης, στα πλεονεκτήματα των εγχόρδων αυτής της κατηγορίας εντάσσεται η τεχνική της «διχορδίας» ή διφωνίας, στοιχείο που προσδίδει στη λύρα πιο γεμάτο και πλούσιο ήχο σε σχέση με το κλαρίνο το οποίο παίζει μονοφωνικά. Από την άλλη πλευρά, το κλαρίνο κατέχει το πλεονέκτημα της μεγαλύτερης ηχητικής έντασης σε σχέση με όλα τα έγχορδα.

Οι Καρσλήδες ανέπτυξαν έναν ιδιαίτερο τρόπο ερμηνείας ο οποίος σέβεται και μιμείται τον κεμεντζέ, ενώ παράλληλα αναδεικνύει τις δυνατότητες του οργάνου. Με την πρώτη ακρόαση ποντιακής μουσικής, γίνονται εμφανείς οι έντονες τρίλιες και το «τρέμουλο» που την χαρακτηρίζει. Ο όρος *τρίλια* στην ποντιακή μουσική, και με βάση τον κώδικα επικοινωνίας ο οποίος θα χρησιμοποιηθεί σε επόμενα κεφάλαια, μεταφράζεται ως ποίκιλμα ή ποικίλματα στην ευρωπαϊκή μουσική θεωρία. Η εκτέλεση της «ποντιακής» τρίλιες επιτυγχάνεται επικοινωνώντας με την πιο κοντινή νότα (προς τα πάνω). Για παράδειγμα:



Ανεξάρτητα από τον τύπο κλαρίνου που θα χρησιμοποιηθεί (τονικότητα οργάνου, θέση κλπ), η παραπάνω τρίλια εκτελείται με μια βασική διαφοροποίηση. Παρόλο που ο αναμενόμενος φθόγγος επικοινωνίας είναι το Ρε, στο κλαρίνο δεν το εκτελούμε με τον συνηθή δακτυλισμό αλλά με εναλλακτικό (χρήση πιο πάνω δακτύλου). Πρακτικά η ενδιάμεση νότα που προκύπτει (αντικαθιστώντας τον φθόγγο ρε) δεν υπάρχει στο κλαρίνο κι επομένως δεν είναι κουρδισμένη και ευάκουστη. Η περαστική χρήση της όμως έχει ως αποτέλεσμα να χάνονται οι ατέλειες και να δημιουργείται ένα πιο σκληρό χρώμα με έντονο κελάιδισμα. Ανεξάρτητα από τους γενικούς κανόνες μίμησης της ποντιακής λύρας, όπως θα

δούμε στο δεύτερο μέρος της εργασίας, οι Πόντιοι κλαρινίστες ανέπτυξαν έναν ξεχωριστό τρόπο απόδοσης του συγκεκριμένου ιδιώματος. Από την άλλη πλευρά, ο όρος *τρέμουλο* συμπίπτει με την τρίλια (tr) της ευρωπαϊκής μουσικής εκτελώντας το παραπάνω μουσικό σχήμα σε περισσότερες επαναλήψεις (Ντο-Ρε-Ντο-Ρε κλπ), μέχρι την αναγκαστική διακοπή του ώστε να συνεχιστεί η ροή της μελωδίας.

Οι Πόντιοι κλαρινίστες της εποχής προκειμένου να αποδώσουν τα ιδιαίτερα αυτά στοιχεία εστίασαν στην τεχνική του *staccato*. Ο συγκεκριμένος τρόπος φυσήματος επιτυγχάνεται χτυπώντας τη γλώσσα απότομα πάνω στο επιστόμιο με σκοπό οι φθόγγοι να ακούγονται «κοφτοί». Το *staccato* είναι τεχνική που εφαρμόζεται ευρέως στην ερμηνεία του λαϊκού κλαρίνου στην Ελλάδα, με τη βασική διαφορά ότι οι Πόντιοι καλλιτέχνες την χρησιμοποιούν σε εκθετικό βαθμό. Θα ήταν άσκοπο να αναφέρω κι επισημάνω ακριβώς σε ποιους φθόγγους χρησιμοποιείται, καθώς αυτό γίνεται ως επί το πλείστον όσο γίνεται πιο έντονα και συνολικά στη μελωδία. Ενδιαφέρον αποτελεί το γεγονός ότι πολλές φορές ο τονισμός των φθόγγων δεν πραγματοποιείται με τις «κοφτές» νότες, τεχνική που αποκόπτει βίαια τη ροή της μελωδίας, αλλά με τη συνεχόμενη εξέλιξη των φράσεων και ταυτόχρονη έμφαση στις νότες.

Ακόμη ένα βασικό ιδίωμα που αποτελεί κοινό γνώρισμα όλων των ερμηνευτών είναι η χρήση της ανοιχτής νότας. Ανεξάρτητα από τον τύπο κλαρίνου, ο φθόγγος που προκύπτει αν εκτελέσουμε με όλες τις τρύπες ανοιχτές και τα κλειδιά στην αρχική τους θέση είναι ο Σολ (ορολογία κλαρίνου). Η αντιστοιχία στο πιάνο διαφέρει ανάλογα με τον τύπο οργάνου. Για παράδειγμα, η ανοιχτή Σολ με κλαρίνο τονικότητας Λα είναι ουσιαστικά ο φθόγγος Μι κλπ. Από αυτό το σημείο της εργασίας η αναφορά στην ανοιχτή νότα θα ορίζεται σε σχέση με το απόλυτο τονικό ύψος και όχι με την ορολογία του κλαρίνου. Μέρη του μέτρου όπου θα μπορούσε να υπάρχει παύση ή ο φθόγγος να διαρκεί παραπάνω, αντικαθιστώνται με τον παραπάνω φθόγγο. Η γρήγορη εναλλαγή από τον φθόγγο της βασικής μελωδίας στην ανοιχτή νότα και πίσω χαρακτηρίζει τον τρόπο εκτέλεσης του κλαρίνου στα ποντιακά όπως θα δούμε παρακάτω. Αρχικά, για να εντοπιστεί η εφαρμογή του έχει επιλεγεί μία απλή μελωδία με βάση το ΛΑ (ματζόρε) και σε ρυθμό 5/8:



Με σκοπό να εντάξουμε στην παραπάνω μουσική φράση την ανοιχτή νότα είναι απαραίτητη η μετατροπή κάποιων φθόγγων σε ίδιους αλλά μικρότερης αξίας:



Ο φθόγγος Μι (ανοιχτή θέση σε Λα κλαρίνο) εντάχτηκε στο 1^ο και 3^ο μέτρο έπειτα από την μείωση της χρονικής αξίας του φθόγγου Λα. Τέλος, ο φθόγγος Μι αποτελεί ταυτόχρονα και

μέρος της συγχορδίας που ενδεχομένως θα εκτελούσε ένα συνοδευτικό όργανο (Λα-Ντο#-Μι). Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι παρόλο που πολλές φορές το τονικό κέντρο μετατίθεται ένα ή δύο τόνους πάνω, η χρήση της ανοικτής νότας παραμένει αμετάβλητη παρά την απουσία της από την αντίστοιχη συγχορδία και τις σχετικές νότες.

Οι θέσεις τις οποίες χρησιμοποιούσαν οι παλαιοί κλαρινίστες στο κλαρίνο ήταν πολύ συγκεκριμένες. Το γεγονός αυτό ίσως να οφείλεται στη δυσκολία που προκύπτει ώστε να αποδοθούν σωστά οι γρήγορες μελωδίες και τρύλιες, αφού οι τονικότητες με πολλές αλλοιώσεις εμποδίζουν την πιστή εκτέλεση. Επομένως, οι συνήθεις περιπτώσεις είναι η θέση Ρε-Λα-Μι ή Ντο-Σολ-Ρε. Οι συγκεκριμένες θέσεις αναφέρονται με βάση την ορολογία κλαρίνου και η αντιστοιχία τους στο πιάνο διαφέρει αναλόγως με τον τύπο οργάνου. Ακόμη, οι τρεις φθόγγοι ως σημείο αναφοράς της κάθε θέσης, συμπίπτουν με το κούρδισμα της ποντιακής λύρας η οποία είναι τρίχορδη με διαφορά από τη μία χορδή στην άλλη το διάστημα 5^{ης}. Τέλος, επικρατεί μέχρι σήμερα η εκτέλεση του «ποντιακού» κλαρίνου να πραγματοποιείται στις δύο παραπάνω θέσεις με εξαίρεση πολύ λίγους σύγχρονους κλαρινίστες οι οποίοι έχουν τη δυνατότητα να παίζουν σε παραπάνω από δύο τονικότητες.

Με δεδομένο ότι δεν υπάρχει επαρκής βιβλιογραφική τεκμηρίωση, οι σκοποί της ποντιακής λύρας μπορούν να περιγραφούν με όρους από τη θεωρία των μακάμ, της βυζαντινής μουσικής (Γαϊτανίδης 2018, 93-94 & 126-174 & 268-319) και τους μουσικούς τρόπους της ανατολικής μεσογείου. Ανάλογα πραγματοποιείται η εφαρμογή τους και στο κλαρίνο. Η μοναδική, αλλά αξιοσημείωτη διαφορά, είναι ότι η εφαρμογή αυτή αποδίδεται με την πιο «σκληρή» μορφή των μακάμ (συγκερασμένη), παραλείποντας μαλακά διαστήματα και αλλοιωμένες νότες (κυρίως για τις πρώτες γενιές ερμηνευτών και αυτών που μελετώνται στη συγκεκριμένη εργασία. Άλλωστε, το κλαρίνο έχει φτάσει στην Οθωμανική αυτοκρατορία ως ευρωπαϊκό όργανο, βλ. αναλυτικότερα κεφ. 3.3). Συνεπώς, η μουσική εκτέλεση του κλαρίνου θα μπορούσε να ενταχθεί στις ευρωπαϊκές κατηγορίες κλιμάκων ματζόρε-μινόρε, αφού διαστηματικά τα κυρίαρχα διαστήματα είναι ο τόνος, το ημιτόνιο και το τριημιτόνιο. Η θεωρία αυτή επαναπροσδιορίζεται, αρχικά λόγω των τετραχόρδων όπου ανήκουν οι μελωδίες και οι κινήσεις των μουσικών φράσεων και, επιπρόσθετα, εξαιτίας του αποκλειστικού προσδιορισμού του κεντρικού τονικού κέντρου με την παράλληλη απουσία εκτέλεσης της 3^{ης} νότας σε πολλές φράσεις, μαρτυρώντας μια σχετική «απροσδιοριστία» ως προς την εύρεση της κατάλληλης συγχορδίας. Το παραπάνω ιδίωμα αποτελεί σύνηθες φαινόμενο σε πολλές τοπικές παραδόσεις της ελληνικής μουσικής, ενώ συμβαδίζει με την τροπικότητα που χαρακτηρίζει το σύνολό της.

Ιδιαίτερα σημαντικό είναι το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού το οποίο εμφανίζεται σε πολλές από τις παλιές μουσικές εκτελέσεις, ενώ με το πέρασμα των χρόνων εξελίσσεται. Ξεκινώντας από τις πρώτες σχολές ερμηνείας, ταξίμια ελεύθερου ρυθμού και κυρίως έρρυθμα παρατηρούνται, έστω και βιαστικά-περαστικά, σε κάποια κομμάτια. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο χαρακτήρας των περισσότερων αυτοσχεδιαστικών μοτίβων πλησίαζε το «αλα τούρκα» ύφος, το οποίο κυριαρχούσε στις περισσότερες μουσικές εκτελέσεις της εποχής από δεξιότεχνες κλαρινίστες, Πόντιους και μη.

Οι σκληρές τρίλιες, το staccato παίξιμο και το έντονο ύφος συμβαδίζουν με το παίξιμο της λύρας (ιδίως εκείνης της εποχής), με το ηχώχρωμα της ποντιακής μουσικής και με το σθένος του ποντιακού χορού. Στην ερμηνεία του «ποντιακού» κλαρίνου δε θα μπορούσαν να παραλειφθούν τα παραπάνω χαρακτηριστικά, εφόσον επιδιώκεται η αυθεντική και πιστή μίμηση της ποντιακής ταυτότητας με την ευρύτερη έννοια. Η σύνδεση και αλληλεπίδραση μουσικού-χορευτή αποτελεί μία διαδικασία συνένωσης και ταύτισης. Η μουσική των Ποντίων «οφείλει» να εμπεριέχει τον δυναμισμό και την ενέργεια του χορού και το αντίθετο, καθώς κατά την εκτέλεσή τους θεωρούνται ένα «σώμα», μια ψυχή. Οι παράγοντες αυτοί αποτέλεσαν τον κορμό στη διαμόρφωση του ύφους, ηχοχρώματος και τρόπου ερμηνείας του κλαρίνου.

Αξίζει να επισημανθεί ότι οι λαϊκοί κλαρινίστες της εποχής (ντόπιοι και πρόσφυγες) ενέταξαν το νέο όργανο με πειθαρχία, υπευθυνότητα και σύνεση στη μουσική του εκάστοτε τόπου τους. Αυτό αποδεικνύει ότι υπηρετούσαν το σκοπό που είναι ανώτερος, και όχι το όργανο, του οποίου τις δυνατότητες εκμεταλλεύονταν με κύριο γνώμονα την ορθή απόδοση της δημοτικής μουσικής (Μαζαράκη 1984, 65). Οι Καρσλήδες αποτελούν ένα πιστό παράδειγμα αυτής της φιλοσοφίας και αντίληψης, διότι κατόρθωσαν να διατηρήσουν την εθνική τους ταυτότητα και να εντάξουν «ξένους» χορούς, όργανα και μουσικές στην παράδοσή τους μ' έναν τρόπο που δεν την αλλοίωνε.

4. ΣΧΟΛΕΣ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ-ΣΗΜΑΝΤΙΚΟΙ ΕΡΜΗΝΕΥΤΕΣ

Οι πέντε σχολές οι οποίες αποτελούν αντικείμενο έρευνας της παρούσας εργασίας αφορούν σε πρώτη φάση τους απόγονους γνωστών κλαρινιστών εκ του Καρς, ενώ στη συνέχεια τους καλλιτέχνες οι οποίοι παρόλο που δεν «κληρονόμησαν» το κλαρίνο κατάφεραν να εξελίξουν την τεχνική ερμηνείας και να δημιουργήσουν ένα προσωπικό ύφος και ταυτότητα που τους κάνει ευδιάκριτους και ξεχωριστούς. Από μουσική οικογένεια Καρσλήδων κατάγονταν οι δύο πρώτοι ερμηνευτές οι οποίοι πρόκειται να ερευνησω, ο Γεωργούλης Παπαδόπουλος και ο Μίτκας Ιακωβίδης, υιοί των Κώστη Παπαδόπουλου και Νίκο Ιακωβίδη αντίστοιχα. Ο όρος «σχολή» χρησιμοποιείται σχηματικά διότι έχει καθιερωθεί πλέον να εκπροσωπεί περισσότερο ένα ύφος που επηρεάζει και άλλους, καθώς οι συγκεκριμένοι καλλιτέχνες δημιούργησαν ένα σημαντικό μέρος του οικοδομήματος που αποτελεί σήμερα τον τρόπο ερμηνείας του «ποντιακού» κλαρίνου. Ακόμη, τα ονόματα αρκετών προσωπικοτήτων που αναφέρονται στην παρούσα εργασία παρουσιάζονται με βάση την ποντιακή μορφή τους (Κώστης, Λάμπος κλπ.), αφού με τον ίδιο τρόπο καταγράφονται βιβλιογραφικά και δισκογραφικά.

Αξίζει να σημειωθεί ότι ακόμη περισσότεροι αποτελέσαν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της σημερινής εικόνας του «ποντιακού» κλαρίνου. Οι σχολές επιλέχθηκαν ενδεικτικά με σκοπό να αποτυπωθεί μερικώς το ύφος και ο τρόπος ερμηνείας, και η παρούσα έρευνα δεν αποτελεί καθολική παρουσίαση των ερμηνευτών, των τρόπων και της αντιπροσωπευτικής μουσικής της κάθε περιοχής, αλλά μία εναρκτήρια προσέγγιση.

4.1. ΓΕΩΡΓΟΥΛΗΣ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ

4.1.1. Η ζωή του

Ο πρώτος καλλιτέχνης που θα μελετήσω εκπροσωπεί μία από τις πιο αντιπροσωπευτικές σχολές του κλαρίνου στην ποντιακή μουσική και έθεσε τις βάσεις ώστε να εξελιχθεί και διαδοθεί η τέχνη και ο τρόπος ερμηνείας του συγκεκριμένου μουσικού ιδιώματος. Ο Γεωργούλης Παπαδόπουλος ήταν υιός του Κώστη Παπαδόπουλου ο οποίος υπήρξε από τους λίγους κλαρινίστες που κατάφεραν να εγκατασταθούν στην Ελλάδα μετά τον ξεριζωμό, και πιο συγκεκριμένα στο χωριό Μεγάλη Βρύση Κιλκίς (Ευσταθιάδης 1981, 287). Οι κάτοικοι του χωριού ήταν πρόσφυγες από την κωμόπολη Καράουργαν του Καρς (Κωνσταντινίδου & Κωνσταντινίδης 2022, 192). Πληροφορίες για τον Γεωργούλη αντλήθηκαν κατά βάση από συλλέκτες της ποντιακής δισκογραφίας και αφορούν κυρίως το μουσικό μέρος παρά το βιογραφικό.

Ο Γεωργούλης Παπαδόπουλος αποτέλεσε σταθμό σ' αυτό που σήμερα αποκαλούμε «ποντιακό» κλαρίνο. Βασικοί παράγοντες προς αυτή την κατεύθυνση ήταν οι ερμηνευτικές του ικανότητες όπως επίσης και οι εξαιρετικές συνθέσεις του. Δημιούργησε ένα ογκώδες και διαχρονικό ρεπερτόριο με πρωταγωνιστή το κλαρίνο και σε συνεργασία με τον τραγουδιστή Χρήστο Παπαδόπουλο, ο οποίος επίσης ερμήνευσε το μεγαλύτερο μέρος των νεοποντιακών τραγουδιών με κλαρίνο τα οποία κατέχουν κυρίαρχο ρόλο στην ψυχαγωγία των Καρσλήδων σήμερα. Ενδεικτικά τραγούδια είναι «Η μάνα ερούξεν σο κρεβάτ», «Αχπάσκουμαι και σο στρατόν», «Το ορφανόν» κ.α. Επιπλέον, ηχογράφηση-σταθμό αποτελεί το τραγούδι «Κιλκίς πατρίδαν έχω σε» το 1969 με τον Μύρωνα Γρηγοριάδη στο τραγούδι και μουσική Γεωργούλη Παπαδόπουλου.

4.1.2. Προσωπικό ύφος παιξίματος-ιδιαίτερα χαρακτηριστικά

Ο Γεωργούλης Παπαδόπουλος διακρίνεται για το έντονο κελάιδισμα, την εξαιρετική ταχύτητα και το δυναμικό παίξιμό του, στοιχεία που χαρακτηρίζουν την ποντιακή μουσική στο σύνολό της. Όπως και οι περισσότεροι κλαρινίστες, μιμείται κατά βάση την ποντιακή λύρα. Αυτό αποτυπώνεται στο παίξιμό του στα περισσότερα σολιστικά έργα που έχουν κοινή μελωδία. Παρ' όλα αυτά, υπάρχουν και πολλές μελωδίες οι οποίες δεν συμπίπτουν με αυτές της λύρας, αλλά ακολουθούν κάποια προβλεπόμενα πρότυπα ώστε να μοιάζουν μελισματικά με το όργανο μίμησης. Οι χοροί και σκοποί που θα μελετήσουμε παρακάτω αναδεικνύουν ένα μέρος της τεχνικής που του προσδίδει ταυτότητα και συγκεκριμένο χρώμα. Αυτοί είναι:

A. Σερανίτσα

Β. Κότσαρι
Γ. Τας
Δ. Λετσίνα

Α. Σερανίτσα

Χαρακτηριστικό παράδειγμα κλαρινίστικου σκοπού αποτελεί η μελωδία που αποδίδεται στον χορό *Σερανίτσα* από τον Γεωργούλη, η οποία δε συμπίπτει με την αντίστοιχη της ποντιακής λύρας. Παρ' όλα αυτά, τα στολίδια ακολουθούν τα πρότυπα της λύρας. Η συγκεκριμένη εκτέλεση αποδίδεται με κλαρίνο τονικότητας Σιb και σε τόνο Ντο Ουσάκ (στη σκληρή-συγκερασμένη μορφή του).

Αρχικά το πρώτο μέρος της μελωδίας είναι το εξής:



(Google Drive 1)

Στο 1^ο μέτρο εφαρμόζει ποίκιλμα μεταξύ των φθόγγων Ρεb-Μιb, ενώ στο 2^ο, στο ίδιο σημείο εκτελεί τρίλια χρησιμοποιώντας εναλλακτικό δακτυλισμό (βλ. Κεφ. 3.9).

Συνεχίζοντας, στα επόμενα μέτρα ο Γεωργούλης εφαρμόζει το αντιπροσωπευτικό τρέμουλο της λύρας:



(Google drive 2)

Το τρέμουλο αναγράφεται ως «tr» κι εκτελείται στα δύο πρώτα μέτρα, σε αντίθεση με το τρίτο μέτρο όπου επανέρχεται ξανά η τρίλια. Απόδειξη ότι ο Παπαδόπουλος εφάρμοζε τις διάφορες τεχνικές με πειθαρχία και τάξη.

Ακόμη ένα στολίδι που μαρτυρά τη μίμηση του κεμεντζέ είναι το εξής:



(Google Drive 3)

Στο 1^ο μέτρο η επικοινωνία του Miβ με την κάτω νότα με τον παραπάνω τρόπο είναι ένα ιδιαίτερο στολίδι που εφαρμόζεται στην ερμηνεία της ποντιακής λύρας. Χρησιμοποιείται σε αμέτρητους σκοπούς, έρρυθμους και μη όπως ο ελεύθερος σκοπός «Μακρύν Καϊτέ» (Πετρίδης 2020, 0:07).

B. Κότσαρι

Ο χορός Κότσαρι που ερμηνεύει ο Γεωργούλης Παπαδόπουλος μας δίνει την ευκαιρία να κατανοήσουμε πώς πραγματοποιείται η εκτέλεση της τρίλιας από τους παλαιότερους κλαρινίστες. Ενώ θεωρητικά παίζεται με την κοντινότερη (από πάνω) νότα, ο Γεωργούλης με σκοπό να καταφέρει να αποδώσει τον σκοπό δυναμικά και γρήγορα εφαρμόζει μια εντελώς διαφορετική τεχνική, αντίθετη με τη φιλοσοφία της τρίλιας. Η βάση της μελωδίας εναλλάσσεται συνεχώς μεταξύ Σιβ και Ντο (επίσης χρησιμοποιεί κλαρίνο τονικότητας Σιβ):



(Google Drive 4)

Παραπάνω διαφαίνεται ότι ο Γεωργούλης δεν εκτελεί τρίλια αλλά χρησιμοποιεί την τεχνική του staccato έντονα επαναλαμβάνοντας την ίδια νότα κι επικοινωνώντας με τον αμέσως επόμενο φθόγγο (Ντο). Παρ' όλα αυτά, κατά την ακρόαση αυτή η λεπτομέρεια δεν είναι διακριτή, αλλά αντιθέτως δημιουργείται μια αίσθηση ότι όλες νότες περιέχουν τρίλιες και μάλιστα πολύ γρήγορες. Την ίδια τεχνική εφαρμόζει χρησιμοποιώντας όμως τον κάτω φθόγγο, δηλαδή το Λα (4^ο μέτρο).

Στη συνέχεια, γίνεται εμφανής η ένταξη της ανοιχτής νότας του κλαρίνου αντικαθιστώντας τις παύσεις:



(Google Drive 5)

Στο 2^ο και 3^ο μέτρο φαίνεται η γρήγορη χρήση της ανοικτής Φα (Κλαρίνο τονικότητας Σιβ), η οποία αντικατέστησε την παύση από το πρώτο παράδειγμα.

Επιπρόσθετα, στην επόμενη μουσική φράση, κατά την οποία μετατοπίζεται το τονικό κέντρο σε Ντο:



(Google Drive 6)

Το τρίηχο στο 2^ο μέτρο είναι χαρακτηριστικό στολίδι που χρησιμοποιούν οι περισσότεροι Πόντιοι κλαρινίστες. Μια φυσιολογική και αναμενόμενη εκτέλεση θα περιείχε τις νότες ΛΑ-ΣΙb σε διάρκεια ογδώνων αντί του τρίηχου. Ακόμη, η αποκλειστική αναφορά του τονικού κέντρου παραλείποντας την 3^η νότα (Μι ή Μιb), αποτελεί αντιπροσωπευτικό παράδειγμα της τροπικότητας της ελληνικής δημοτικής μουσικής (βλ. Κεφ. 3.9).

Γ. Τας

Ο Γεωργούλης Παπαδόπουλος απέδιδε επίσης περίφημα τον χορό *Τας*. Πιο συγκεκριμένα, εκτός από τις μελωδίες που γενικά ερμήνευαν οι περισσότεροι κλαρινίστες της εποχής και ήταν ίδιες ή πανομοιότυπες, είχε δημιουργήσει μια προσωπική εκδοχή που τον αντιπροσώπευε, χωρίς να είναι βέβαιη η προέλευση της μουσικής. Η συγκεκριμένη μελωδία εκτελείται σε δρόμο Λα χιτζάζ (με χρήση σκληρών διαστημάτων), και δεν είναι βέβαιος ο τύπος κλαρίνου ο οποίος χρησιμοποιήθηκε.

Στο παρακάτω παράδειγμα παρουσιάζω την πρώτη φράση της μελωδίας:



(Google Drive 7)

Η μορφή ποικίλματος που εκτελείται στο 2^ο μέτρο είναι επίσης χαρακτηριστικό στοιχείο της ερμηνείας του «ποντιακού» κλαρίνου. Όπως φαίνεται, καταλήγει σε επανάληψη του ίδιου φθόγγου (ΣΙb από το 2^ο στο 3^ο μέτρο).

Παρόλο που ο κύκλος της πρώτης φράσης κλείνει στο 4μετρο, ο Γεωργούλης προσθέτει ένα ακόμη μέτρο, με αποτέλεσμα η ίδια φράση σε πολλά σημεία να τελειώνει σε 5 μέτρα:



(Google Drive 8)

Η συγκεκριμένη εκδοχή της μελωδίας συναντάται μόνο από τη συγκεκριμένη σχολή και της δίνει μία ταυτότητα, ακόμη κι αν η χρήση του 5μετρου θεωρείται μουσικά ανορθόδοξη.

Δ. Λετσίνα

Η ερμηνεία του χορού *Λετσίνα* από τον Γεωργούλη Παπαδόπουλο παρουσιάζει μουσικολογικό και ιστορικό ενδιαφέρον. Παρόλο που στο Καρς παιζόταν σε 6σημο ρυθμό, με το πέρασμα των χρόνων στον ελλαδικό χώρο καθιερώθηκε σε ρυθμό 7σημο με την ίδια μουσική (Ζουρνατζίδης 2013, 405). Την τελευταία δεκαετία, επανέρχεται σταδιακά η αρχική μορφή του χορού και μελωδίας, αλλά στο μεγαλύτερο μέρος τους οι Πόντιοι ακόμη χορεύουν *Λετσίνα* σε ρυθμό 7/8. Ο Παπαδόπουλος την ερμήνευσε σε δισκογραφία του 1975 (Γεωργούλης 1975, Μέρος 1^ο Κομμάτι 4). Μουσικολογικά, από άποψης μελισμάτων και στολιδιών, δεν παρουσιάζεται κάτι διαφορετικό από όσα προανέφερα. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι εκτελεί τον χορό σε ρυθμό 6/8, και η πηγή αυτή είναι απόδειξη ότι όντως οι κλαρινίστες εκ του Καρς εκτελούσαν το χορό *Λετσίνα* στην αρχική του μορφή.

4.1.3. Ιδιαίτερα γνωρίσματα-ενδεικτική παρτιτούρα

Από άποψης αυτοσχεδιασμού ο Γεωργούλης ενέταξε πολλές φορές μικρά ταξίμια έρρυθμα, χωρίς βέβαια να δίνεται ιδιαίτερη έμφαση σ' αυτά. Λόγου χάρη, στην εκτέλεση του χορού *Τας* (διαφορετική εκδοχή από την παραπάνω) διακόπτει τη μελωδία εκτελώντας ελεύθερο αυτοσχεδιασμό κι επανέρχεται πολύ γρήγορα (Google Drive 9).

Παρατίθεται ο χορός *Τας* που μελετήθηκε παραπάνω στην πλήρη μορφή του:

The image displays a musical score for the dance 'Tas' in 8/8 time. The score is written on six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. Measure numbers 6, 11, 16, 22, and 25 are indicated at the start of their respective staves. The score concludes with a double bar line at the end of the sixth staff.

Τέλος, αξιοπρόσεκτη είναι στα μέτρα 20-21 η εκτέλεση της μελωδίας σε δρόμο Ουσάκ (σκληρό) και η άμεση επαναφορά σε Χιτζάζ στα μέτρα 22-23 κι έπειτα. Η εφαρμογή αυτή ίσως αποτελούσε τεχνικό ζήτημα εκτέλεσης, και χρησιμοποιήθηκε από τον Παπαδόπουλο για λόγους διευκόλυνσης. Από την άλλη πλευρά, είναι πολύ πιθανόν να εντάχθηκε με πλήρη επίγνωση ως ιδιαίτερο μελισματικό στοιχείο.

4.2. ΜΙΤΚΑΣ ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ

4.2.1. Η ζωή του

Ο «Μίτκας», όπως συνήθιζαν να τον αποκαλούν οι παλαιοί, υπήρξε άξιος συνεχιστής της ποντιακής μουσικής παράδοσης. Ο πατέρας του, Νικόλαος Ιακωβίδης, έπαιζε κλαρίνο στη στρατιωτική μουσική ορχήστρα της Μόσχας και καταγόταν από το χωριό Αρτός του Καρς (Κωνσταντινίδου & Κωνσταντινίδης 2022, 129). Το 1919 μετανάστευσε με την οικογένειά του στο χωριό Χέρσο Κιλκίς, μέρος όπου γεννήθηκε ο Μίτκας Ιακωβίδης, και πιο συγκεκριμένα στις 15 Ιουλίου του 1926. Ο τελευταίος έχασε τον πατέρα του όταν ήταν 6 χρονών. Ο Μίτκας έπαιζε κλαρίνο και βιολί, ενώ παράλληλα κατείχε βασικές γνώσεις της θεωρίας της μουσικής καθώς διάβαζε τις νότες στο πεντάγραμμο. Υπηρέτησε στον ελληνικό στρατό κατά τον εμφύλιο για 4 χρόνια και κατείχε πολλά μετάλλια από πανστρατιωτικούς αγώνες στη λιθοβολία. Ακόμη, υπήρξε μέλος της στρατιωτικής μπάντας Κατερίνης.

Η απόλυσή του από το στρατό, αποτέλεσε ταυτόχρονα και την έναρξη της μουσικής του καριέρας. Δημιούργησε συγκρότημα ποντιακής μουσικής και πλέον έπαιζε επαγγελματικά σε γάμους. Μέλος της μπάντας του κατά τα πρώτα χρόνια, υπήρξε ο αδερφός του Σάββας ο οποίος έπαιζε βιολί. Επίσης, οι δύο υιοί του αποτελούσαν ταυτόχρονα και μέλη της ορχήστρας του μεταγενέστερα, καθώς ήταν εξίσου αξιόλογοι μουσικοί. Ο Νίκος Ιακωβίδης (ο νεότερος) έπαιζε κιθάρα και ο Θεόδωρος αρμόνιο.

Ο Μίτκας Ιακωβίδης, εκτός από σπουδαίος ερμηνευτής του κλαρίνου, είχε επίσης την ιδιότητα του συνθέτη και στιχουργού. Συνέθεσε μεγάλες επιτυχίες της εποχής όπως «Τη ψύσιμ τα παράπονα», «Σα ξένα έρημον πουλίν», «Αναστενάζω και πονώ» κ.α., και συνεργάστηκε με τους καταξιωμένους τραγουδιστές του ποντιακού πενταγράμμου Γιώργο Εμμανουηλίδη, Πέτρο Χαραλαμπίδη, Γιώργο Ακριτίδη, Κώστα Καραπαναγιωτίδη και άλλους, οι οποίοι τραγούδησαν τις συνθέσεις του. Συνολικά ηχογράφησε τρεις δίσκους 33 στροφών και αρκετά δισκάκια 45 στροφών. Χαρακτηριστικοί σολιστικοί σκοποί του αποτελούν το *Κοτσιχτόν ομάλ* (σε πολλές παραλλαγές) και η *Σερανίτσα*. Επίσης ερμήνευσε δισκογραφικά τον γνωστό χορό *Σέρρα*, στοιχείο που αποτυπώνει τη σημαντικότητα του κλαρίνου στη μουσική παράδοση των Καρσολήδων (Ιακωβίδης 1973, Όψις Β΄ Κομμάτι 12). Απεβίωσε στις 11 Οκτωβρίου 2004.

4.2.2. Προσωπικό ύφος παιξίματος-ιδιαίτερα χαρακτηριστικά

Ο Μίτκας Ιακωβίδης, μαζί με τον Γεωργούλη Παπαδόπουλο, θεωρούνται οι δύο καλλιτέχνες που εξέλιξαν και διέδωσαν την ερμηνεία του «ποντιακού» κλαρίνου. Σχετικά με τα μελίσματα και διάφορα μουσικά στολίσια, οι δύο παραπάνω κλαρινίστες μοιάζουν αρκετά οπότε θα μας απασχολήσουν περισσότερο οι παράγοντες που κάνουν τον Μίτκα ξεχωριστό, εκτός από τις συνθέσεις του. Σε αυτές, κατάφερε να ενσωματώσει στοιχεία από μουσικές μη ποντιακής προελεύσεως και ύφους. Η θητεία του στην στρατιωτική μπάντα ίσως να δικαιολογεί την ύπαρξη ευρωπαϊκών στοιχείων στις εκτελέσεις του. Ακόμη, είναι πολύ πιθανόν να επηρεάστηκε από τις τοπικές μουσικοχορευτικές παραδόσεις της ευρύτερης περιοχής των Βαλκανίων. Η *Σερανίτσα* που ερμηνεύει μας ωθεί προς αυτή την κατεύθυνση, καθώς μελωδικά απομακρύνεται από τις γνωστές μουσικές που συνοδεύουν τον συγκεκριμένο χορό, παρόλο που μελισματικά έχει προσαρμοστεί πάνω στον μαυροθαλασσίτικο τρόπο ερμηνείας.

Με στόχο να προσεγγίσω το προσωπικό ύφος του καλλιτέχνη θα αναλύσω μερικώς κάποιες εκτελέσεις του. Αυτές είναι:

- A. Κότσαρι
- B. Ατσαπάτ-Σέρρα
- Γ. Σερανίτσα
- Δ. Λάζικον

A. Κότσαρι

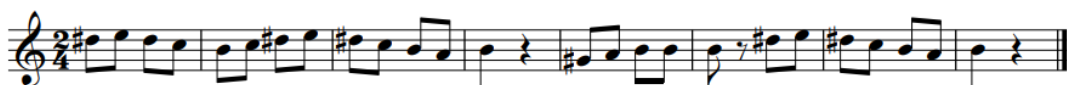
Η βάση της μελωδίας στην εκτέλεση του *Κότσαρι* από τον Μίτκα είναι το Σι, καθώς εκτελεί με κλαρίνο τονικότητας Λα. Χρησιμοποιεί δύο τρόπους στην εκτέλεση της τρίλιας. Ο πρώτος είναι η επανάληψη του ίδιου φθόγγου τρεις φορές, και ταυτόχρονα η χρήση του staccato. Για παράδειγμα:



(Google Drive 10)

Στο 2^ο μέτρο εφαρμόζει τον ίδιο δαχτυλισμό με τον Γεωργούλη Παπαδόπουλο (βλ. Κεφ. 4.1.2), ενώ στο 3^ο και 4^ο μέτρο αντί της τρίλιας επαναλαμβάνει τον ίδιο φθόγγο. Ο δεύτερος τρόπος εκτέλεσης της τρίλιας, στον οποίο δε θα εστιάσω, εφαρμόζεται πανομοιότυπα με αυτόν του Γεωργούλη Παπαδόπουλου, παράγοντας που υποδηλώνει την αλληλεπίδραση των διαφόρων σχολών μεταξύ τους.

Επιπλέον, πολλές μουσικές φράσεις ξεφεύγουν από τις συνηθισμένες που παίζει η λύρα. Μία χαρακτηριστική είναι η εξής:



(Google Drive 11)

Η συγκεκριμένη μελωδία περιέχει γρήγορες εναλλαγές φθόγγων χωρίς δακτυλισμούς και ποικίλματα, και ίσως ο Μίτκας να εμπνεύστηκε από τις γνώσεις που είχε αποκτήσει κατά τη διάρκεια της συμμετοχής του στην στρατιωτική μπάντα. Φράσεις τέτοιου τύπου (χωρίς μουσικά στολίσια) σπανίζουν στην ποντιακή μουσική. Ακόμη, χρησιμοποιείται το τετράχορδο Σι χιτζάζ (επίσης στην συγκερασμένη μορφή του).

B. Ατσαπάτ-Σέρρα

Η ερμηνεία του παμποντιακού χορού *Σέρρα* αποτυπώνει την σημαντικότητα του κλαρίνου για όλους τους Καρσλήδες. Ο Μίτκας Ιακωβίδης αποδίδει τη μουσική του χορού πιστά και με βάση τη μίμηση της λύρας, τόσο όσο αφορά τις μουσικές φράσεις όσο και τα στολίσια. Το πρώτο μισό της μουσικής αφορά το αργό μέρος της *Σέρρας* που ονομάζεται *Ατσαπάτ*. Έπειτα ακολουθεί το γρήγορο κομμάτι γνωστό επίσης ως Πυρρίχιος χορός. Η εκτέλεση πραγματοποιείται με κλαρίνο τονικότητας Λα, και με βάση το Σι Ουσάκ (σκληρά διαστήματα).

Με την είσοδο του κλαρίνου και από τις πρώτες νότες γίνεται διακριτή η ομοιότητα με τη λύρα. Για παράδειγμα:



(Google Drive 12)

Αρχικά, η μελωδία είναι το *Ατσαπάτ*, όπως ερμηνεύεται από την ποντιακή λύρα με πολύ μικρές διαφορές. Όταν η μελωδία κινείται προς τα πάνω ή δεσπόζει ο φθόγγος Ρε, παρατηρούμε ότι χρησιμοποιεί Ντο#. Επομένως, η μελωδική κίνηση υπακούει στον νόμο της έλξης (βυζαντινή μουσική), που ενυπάρχει στην ελληνική παραδοσιακή μουσική στο σύνολό της. Αντιθέτως, όταν η μελωδία καταλήγει στην τονική νότα Σι, επαναφέρει τον

φθόγγο Ντο στη φυσική του μορφή. Μελισματικά, στο 2^ο μέτρο έχουμε την τρίλια στον φθόγγο Ρε, ενώ στο 3^ο μέτρο έχουμε ποικίλματα, που είναι χαρακτηριστικοί δακτυλισμοί της λύρας (πιο συγκεκριμένα η ποντιακή λύρα εφαρμόζει τότε ποικίλματα και τότε το τρέμουλο). Κατ' επέκταση, το σημείο αναφοράς της ποντιακής μούσας -το γρήγορο και συνεχόμενο τρέμουλο- αποδίδεται παραπάνω από τον Μίτκα Ιακωβίδη στο 4^ο μέτρο, στη νότα Ρε (Πετρίδης 2015, 0:09).

Όσο αφορά το γρήγορο μέρος (*Σέρρα*), οι ομοιότητες με τον κεμεντζέ είναι εμφανείς κι ευδιάκριτες:



(Google Drive 13)

Ο συγκεκριμένος κλαρινίστας στο γρήγορο μέρος μεταφέρει τα ποικίλματα και στολίδια της λύρας ως επί το πλείστον με την επανάληψη του ίδιου φθόγγου και με «στακάτες» νότες (Πετρίδης 2015, 2:05). Τα παραπάνω ποικίλματα είναι χαρακτηριστικοί δακτυλισμοί της ποντιακής μουσικής (3^ο, 4^ο και 5^ο μέτρο). Ακόμη, το γέμισμα των κενών με την ανοιχτή νότα του οργάνου είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα του κλαρίνου το οποίο επίσης εντάσσει ο Μίτκας στο παίξιμό του.

Γ. Σερανίτσα

Η *Σερανίτσα* του Μίτκα απομακρύνεται από τα ποντιακά πρότυπα σχετικά με τις κινήσεις της μελωδίας. Είναι πολύ πιθανόν ο παλιός κλαρινίστας να επηρεάστηκε από μουσικές παραδόσεις των γειτονικών λαών. Το συγκεκριμένο μουσικό έργο μας παραπέμπει σε μια πιο Βαλκανική έκδοση του σκοπού *Σερανίτσα* (Ιακωβίδης 1973, Όψις Α΄ Κομμάτι 4). Αξιοσημείωτο είναι ότι ο Μίτκας αποτέλεσε ίσως την πρώτη από όλες τις σχολές η οποία ενέταξε τόσο σθεναρά και φανερά ξένα στοιχεία στην ποντιακή μουσική. Το γεγονός ότι ηχογραφήθηκε σε δισκογραφία μας παραπέμπει στην αποδοχή της από το ευρύ κοινό της εποχής, το οποίο ήταν αρκετά αυστηρό με τους οργανοπαίκτες και μουσικούς. Παρόλο που μελωδικά δεν θεωρείται «ποντιακό», ο Μίτκας ενσωματώνοντας όλα τα προαναφερθέντα μελισματικά στοιχεία, καταφέρνει να προσδώσει στο κομμάτι ποντιακό ύφος και χρώμα. Ο παράγοντας αυτός ίσως να ήταν και το μυστικό της επιτυχίας και αποδοχής του από τους Καρσλήδες. Εξάλλου, είναι σημαντικό να επαναλάβουμε ότι κάτι παρόμοιο συνέβη και στο Καρς πριν την ανταλλαγή των πληθυσμών.

Δ. Λάζικον

Ο χορός *Λάζικον* που ερμηνεύει ο Μίτκας Ιακωβίδης παρουσιάζει κάποιες ομοιότητες με άλλους σκοπούς. Πιο συγκεκριμένα μία μουσική φράση (Google Drive 14) ενσωματώνεται στη μελωδία του χορού *Σερανίτσα* από τον κ. Γεώργιο Κεσίδη, όπως θα δούμε παρακάτω. Αυτή η παράμετρος ίσως να έχει δύο ερμηνείες. Το πρώτο πιθανό σενάριο είναι η αλληλεπίδραση μεταξύ των καλλιτεχνών της εποχής και ο «δανεισμός» στοιχείων και φράσεων. Το δεύτερο είναι η προέλευση των μελωδιών. Είναι πολύ πιθανόν οι συγκεκριμένες μουσικές να εκτελούνταν από πιο παλιούς κλαρινίστες κι επομένως οι νεότεροι να τις ενέταξαν εκεί που επιθυμούσαν κατά προτίμηση. Η συγκεκριμένη μουσική φράση έχει δισκογραφηθεί ως χορός *Σερανίτσα* από τον κ. Κεσίδη (βλ. Κεφ. 4.3.2).

4.2.3. Ιδιαίτερα γνωρίσματα-ενδεικτική παρτιτούρα

Ο Μίτκας Ιακωβίδης εκτός από εξαιρετικός συνθέτης, χαρακτηριζόταν από τις αυτοσχεδιαστικές ικανότητές του. Παραδείγματα ελεύθερου αυτοσχεδιασμού (ταξίμι) υπάρχουν στις δισκογραφίες του σε μορφές ελεύθερου ρυθμού όπως επίσης και έρρυθμες. Για παράδειγμα, κατά την εκτέλεση του χορού *Κο(ω)τσιχτόν Ομάλ* εκτελεί έρρυθμο αυτοσχεδιασμό μικρής διάρκειας (Google Drive 15, από Ιακωβίδης 1973, Όψις Β΄ Κομμάτι 10).

Επιπλέον, λίγα δευτερόλεπτα ελεύθερου αυτοσχεδιασμού αρκούσαν ώστε να αποδείξουν ότι ο Μίτκας δεν έπαιζε μόνο γρήγορα και κοφτά τις παραδοσιακές μελωδίες, αλλά διακρινόταν επίσης για την αισθητική και τις γνώσεις του. Στο τραγούδι «Ο παιδάς θελ' να παντρεύ'» (Google Drive 16, από Ιακωβίδης 1975, Μέρος 1^ο Κομμάτι 2), ερμηνεύει ξεκινώντας με ταξίμι Χουζάμ (πλησιέστερα στην συγκερασμένη μορφή του), γνωρίζοντας τα τονικά κέντρα και τους δεσπόζοντες φθόγγους στους οποίους πρέπει να σταθεί η μελωδία. Το μοτίβο του αυτοσχεδιασμού κατατάσσεται πλησιέστερα στο «αλα τούρκα», τάση που επικρατεί εκείνη την εποχή όχι μόνο από τα «ποντιακά» κλαρίνα, αλλά γενικότερα σε οργανοπαίκτες όλης της ελληνικής επικράτειας. Ακόμη, ο Μίτκας -όπως γίνεται διακριτό στην ηχογράφιση- χρησιμοποιεί την τεχνική του *vibrato* με γρήγορο παλμό. Ο τρόπος εκτέλεσης της συγκεκριμένης τεχνικής ήταν κοινός για τους περισσότερους πόντιους κλαρινίστες εκείνης της εποχής.

Τέλος, στους δύο από τους τρεις δίσκους 33 στροφών ο Μίτκας Ιακωβίδης εντάσσει ανάμεσα στα ποντιακά τραγούδια τον οργανικό σκοπό «Χασαποσέρβικο», χορό μη ποντιακό (Ιακωβίδης 1975, Μέρος 2^ο Κομμάτι 6· Ιακωβίδης 1973, Όψις Α΄ Κομμάτι 6). Η ενέργεια αυτή αποδεικνύει την ένταξη των Ποντίων στην ελληνική κοινωνία και τις επιρροές που δέχτηκαν. Ακόμη ένας παράγοντας όμως ήταν και η απόδοση των χορών αυτών, καθώς είχαν την ευχέρεια λόγω της αυξημένης τεχνικής τους -κυρίως της ταχύτητας των δακτύλων- να τους ερμηνεύουν αρκετά καλά.

Ενδεικτικά, παραθέτω τον χορό *Σερανίτσα* όπως εκτελέστηκε από τη συγκεκριμένη σχολή. Η ερμηνεία γίνεται με κλαρίνο τονικότητας *Sib* και με το *Nto* ως βασικό τονικό

κέντρο. Η κλίμακα-δρόμος στο σύνολό της εντάσσεται πιο κοντά στο φυσικό μινόρε, καθώς διαφαίνεται η Βαλκαν προέλευσή της. Μοναδική διαφοροποίηση αποτελεί η περαστική χρήση του τετραχόρδου Φα Χιτζάζ (σκληρό) στα μέτρα 21-23.

♩ = 210

6

11

16

21

26

30

34

38

42

2
46



50



54



Detailed description: This block contains three staves of musical notation. The first staff, labeled with measure numbers 2 and 46, shows measures 46 through 49. The second staff, labeled with measure number 50, shows measures 50 through 53. The third staff, labeled with measure number 54, shows measures 54 through 57. The music is written in a single treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and repeat signs. The first two staves end with repeat signs, and the third staff ends with a double bar line.

4.3. ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΚΕΣΙΔΗΣ

4.3.1. Η ζωή του

Ο κ. Γεώργιος Κεσίδης γεννήθηκε το 1938 στα Κουδούνια Δράμας. Ο πατέρας του καταγόταν από την Τραπεζούντα του Πόντου, ενώ η μητέρα του ήταν «Καυκάσια» και πιο συγκεκριμένα από το «Ουλάν Μουλά Μουσταφά», κοντά στο Σαρίκαμις. Στη συγκεκριμένη περιοχή του Καρς δεν έπαιζαν κλαρίνο, αλλά ζουρνά (Απόσπασμα συνέντευξης 1).

Μετά τα 17 του χρόνια, παντρεύτηκε και μετακόμισε στη Νέα Σεβάστεια Δράμας όπου διαμένει μέχρι σήμερα. Το χωριό κατοικήθηκε αρχικά από Καρσλήδες από το 1920 (Παπαδόπουλος 2008, 22), και σήμερα σύμφωνα με τις μαρτυρίες του κ. Κεσίδα αποτελείται από Έλληνες Πόντους του Καυκάσου, της Σαμψούντας και της Ορντούς.

Ο κ. Κεσίδης έμαθε πρώτα να παίζει ζουρνά από τον παππού του, ο οποίος είχε έρθει από την περιοχή του Σαρίκαμις και ήταν από εκεί ζουρνατζής. Έπειτα, στην ηλικία των 15 ο δεύτερος τον παρακίνησε να μάθει κλαρίνο και έλεγε χαρακτηριστικά: «Ο ζουρνάς θα χάται». Άλλωστε, στο χωριό από τη δεκαετία του '50 και μετά, το κλαρίνο αντικατέστησε το ζουρνά (Παπαδόπουλος 2008, 192).

Καθηγητές κλαρίνου δεν υπήρχαν εκείνη την εποχή, οπότε ήταν αυτοδίδακτος. Παρότι παρακολούθησε μουσική στη Δράμα για 6 μήνες, όσο αφορά την παραδοσιακή μουσική ασχολήθηκε και εξελίχθηκε μόνος του ακούγοντας τους παλιούς κλαρινίστες. Ο κ. Γιώργος δανείστηκε πολλά «πατήματα» από πιο μεγάλους σε ηλικία οργανοπαίκτες. Τον Λάμπο Παυλίδη (Απόσπασμα συνέντευξης 2), ο οποίος ήταν πρόσφυγας πρώτης γενιάς από το Καρς στο Ωραιόκαστρο Θεσσαλονίκης, και από τον Γεώργιο Ιακωβίδη (υιό του Στυλιανού Ιακωβίδη κι επίσης ερμηνευτή του κλαρίνου).

Υποστηρίζει ότι η γενιά κλαρινιστών που ήρθε από το Καρς, όπως ο Λάμπρος Παυλίδης, δεν ήταν ουσιαστικά η πρώτη. «Κάποιος τους έμαθε», μας πληροφορεί και θεωρεί ότι οι Καρσλήδες είχαν εντάξει στη μουσική τους το κλαρίνο αρκετά χρόνια πριν. Ακόμη, αναφέρει τον κύριο συνοδό του κλαρίνου -το ακορντεόν- ως «Χαλνόςκας», δηλαδή ακορντεόν με πλήκτρα. Ο κ. Κεσίδης μας παραπέμπει στο μπαγιάν, και η μαρτυρία του έρχεται σε ρήξη με όλες τις αναφορές περί ύπαρξης του ακορντεόν στην περιοχή του Καρς (Απόσπασμα συνέντευξης 3).

Η ερμηνεία του «ποντιακού» κλαρίνου σύμφωνα με τον κ. Κεσίδα βασίζεται αποκλειστικά και μόνο στη μίμηση της ποντιακής λύρας, ενώ στοιχεία από το ζουρνά είναι ανύπαρκτα (Απόσπασμα συνέντευξης 4). Υπάρχουν κομμάτια λύρας που ερμηνεύονται ιδιαίτερα δύσκολα με το κλαρίνο και το αντίθετο. Το κλαρίνο «έχει δικό του στυλ» αναφέρει χαρακτηριστικά, και υπογραμμίζει ότι το νέο όργανο μετέβαλλε την ποντιακή μουσική καθώς την έκανε πιο πλούσια.

Η καριέρα του κ. Κεσίδα ξεκίνησε το 1961, χρονιά απόλυσής του από το στρατό. Το αρχικό συγκρότημά του αποτελούνταν από λύρα και νταούλι, τον Τορνικίδη Παύλο και τον Αργυρόπουλο Αριστείδη αντίστοιχα. Η πρώτη του δισκογραφία πραγματοποιείται το 1964

στην Columbia, ενώ οι πρώτοι Καρσλήδες που τον ανακάλυψαν εκτός νομού Δράμας ήταν από το Ωραιόκαστρο Θεσσαλονίκης. Έπειτα, εξελίχθηκε και δημιούργησε μια πιο σύγχρονη ορχήστρα με αρμόνιο και κιθάρα. Ο κ. Γιώργος Κεσίδης ήταν από τους λίγους κλαρινίστες, αν όχι ο μοναδικός, που έπαιζε και τραγουδούσε. Στις δισκογραφίες του, που περιέχουν πάνω από 200 τραγούδια, τραγουδάει ως επί το πλείστον ο ίδιος. Τραγούδι σταθμός για τον ίδιο είναι «Η θάλασσα φουρτούνα», καθώς το ερμήνευσε πρώτος και αποτελεί ένα αντιπροσωπευτικό σκοπό σε ρυθμό-χορό διπιάτ (9/8), που παίζεται κυρίως με κλαρίνο. Επίσης, ερμήνευσε τον χορό *Λεζγίγγα* με το κλαρίνο, το *Νέον Τικ*, το *Μοσκόφ*, και έπαιζε *Σέρρα* στην Εύξεινο Λέσχη Θεσσαλονίκης.

Αξιοσημείωτη είναι η αναφορά του κ. Γεώργιου Κεσίδα σχετικά με την αντιμετώπιση του κλαρίνου από τους καθηγητές της εποχής, καθώς θεωρούσαν ότι δεν έχει καμία σχέση με τον Πόντο (Απόσπασμα συνέντευξης 5). Ο ίδιος διαφωνεί με αυτήν τη στάση, ενώ η συγκεκριμένη πληροφορία δικαιολογεί κατά κάποιο τρόπο τον παραμερισμό των νέων οργάνων από τη μουσική παράδοση των Ποντίων για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα (βλ. Κεφ. 3.7).

4.3.2. Προσωπικό ύφος παιξίματος-ιδιαίτερα χαρακτηριστικά

Ο κ. Κεσίδης είχε την ιδιότητα να παίζει επακριβώς όπως η ποντιακή λύρα. Ο ίδιος ο Γώγος Πετρίδης, μεγάλος δεξιότηχνης της ποντιακής λύρας, όταν τον πρωτάκουσε σχολίασε την πιστότητα ως προς τη μίμηση του ποντιακού οργάνου. Η δεξιότητά του αυτή ίσως να ερμηνεύει την έντονη σύμπραξη κλαρίνου-λύρας στη δισκογραφία του. Ακόμη, πολλές μουσικές φράσεις που ενέταξε στην ερμηνεία του προέρχονται από τον κεμεντζέ και η ακριβής μεταφορά τους στο κλαρίνο ήταν αρκετά δύσκολη τεχνικά. Οι μουσικές εκτελέσεις του κ. Κεσίδα αναδεικνύουν τις δεξιότητές του ως καλλιτέχνη και οργανοπαίκτη ταυτόχρονα, καθώς εκτός από τα «κλαδάκια» της λύρας χαρακτηριζόταν από την ικανότητα να συνθέτει δικές του μουσικές φράσεις, που διαχρονικά του προσέδωσαν ταυτότητα και ιδιαίτερο χαρακτήρα.

Η *Σέρρα* του Κεσίδα αποτυπώνει μεγάλο μέρος των παραπάνω στοιχείων. Τα μουσικά κομμάτια που μελετήθηκαν με σκοπό την ανάδειξη των ιδιαιτεροτήτων της συγκεκριμένης σχολής είναι:

- A. Ατσαπάτ-Σέρρα
- B. Σαρίκουζ
- Γ. Σερανίτσα

A. Ατσαπάτ-Σέρρα

Η συγκεκριμένη ερμηνεία του χορού *Σέρρα* πραγματοποιείται με κλαρίνο τονικότητας Λα και με βάση το Σι Ουσάκ (σκληρά διαστήματα). Ο κ. Κεσίδης, εισάγει τη μελωδία του αργού μέρους του Πυρρίχιου χορού (*Ατσαπάτ*) με έναν έντονο δακτυλισμό παρόλο που χρησιμοποιεί την ίδια μελωδία με αυτήν της ποντιακής λύρας:



(Google Drive 17)

Τα δύο πρώτα μέτρα σύμφωνα με το ηχητικό ντοκουμέντο εκτελούνται χωρίς τη συνοδεία του κρουστού οργάνου, και ο κ. Κεσίδης φροντίζει με τα έντονα ποικίλματα να δώσει το τέμπο και τον παλμό ώστε να πραγματοποιηθεί παράλληλα η έναρξη του χορού. Είναι εμφανή τα τρέμουλα που εφαρμόζει επίσης η λύρα (tr).

Ένα ακόμη στοιχείο της λύρας το οποίο κατάφερε να αποδώσει σε παραλλαγή ήταν το παρακάτω:



(Google Drive 18)

Το παραπάνω μουσικό σχήμα είναι εμπνευσμένο από τον τρόπο ερμηνείας της ποντιακής λύρας, με τη μόνη διαφορά ότι λόγω της διαφορετικότητας των δύο οργάνων (έγχορδο-πνευστό) η απόδοση εμφανίζεται με κάποιες αλλαγές (Πετρίδης 2015, 1:56).

Στη συνέχεια ο γνωστός κλαρινίστας εντάσσει μια προσωπική μουσική φράση εμπνευσμένη από τη μουσική του *Ατσαπάτ*:



(Google Drive 19)

Εκτός των ιδιαίτερων ποικιλιμάτων που προσδίδουν ποντιακό χρώμα και κάνουν ιδιαίτερη τη μελωδία, εκτελεί έστω και φευγαλέα έναν αλλοιωμένο φθόγγο. Στο τέλος του δεύτερου μέτρου ο φθόγγος Ντο εκτελείται ελαφρώς οξυμένος, και η ενέργεια αυτή αποκαλύπτει την αντίληψη και κατανόηση, έστω και μερικώς, των αλλοιώσεων που επιβάλλεται να

εφαρμόζει ένας οργανοπαίκτης δημοτικής μουσικής προκειμένου να αποδώσει σωστά τη μελωδία (μόρια).

B. Σαρίκουζ

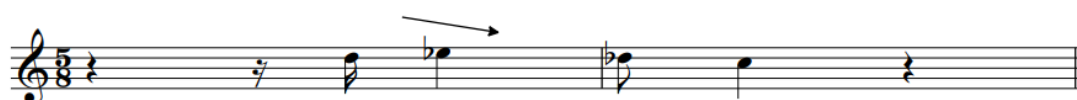
Ο χορός *Σαρίκουζ* αντιπροσωπεύει επίσης την παρούσα σχολή έρευνας. Αρχικά, οι τρίλιες πλέον εκτελούνται με τη μορφή ποικίλματος και με χρήση εναλλακτικού δακτυλισμού (βλ. Κεφ. 3.9). Η ηχογράφηση πραγματοποιήθηκε με κλαρίνο τονικότητας Σιβ και με βάση το Ντο Ουσάκ:



(Google Drive 20)

Η γρήγορη τρίλια στους φθόγγους M1b-ΦΑ εκτελείται πολύ πιθανόν με δάκτυλο του αριστερού χεριού (άνω μέρος του οργάνου) παρόλο που ο φθόγγος M1b βρίσκεται στο κάτω μέρος του κλαρίνου.

Επιπλέον, το κομμάτι εκτελείται σε κάποια σημεία με μια σχετική πτωτική πορεία ενός συγκεκριμένου φθόγγου:



(Google Drive 21)

Η αλλοίωση του M1b είναι αντιπροσωπευτικό μουσικό μέλισμα της παρούσας σχολής ερμηνείας και επιτυγχάνεται με την χαλάρωση των χειλιών (μάσκα).

B. Σερανίτσα

Ο κ. Γεώργιος Κεσίδης ερμήνευσε την *Σερανίτσα* με τη συνοδεία της ποντιακής λύρας και εκτελώντας σε μεγάλο βαθμό όσο γίνεται τα ίδια μουσικά στολίδια. Η εκτέλεση πραγματοποιείται με κλαρίνο τονικότητας Σιβ και με βάση το Σολ, με τη μορφή φυσικού μινόρε ή Νιαβέντ (ο φθόγγος Λα εκτελείται στη φυσική του μορφή). Η πρώτη φράση του κομματιού είναι δανεισμένη εξ ολοκλήρου από τον τρόπο που παίζεται η *Σερανίτσα* στη λύρα:



(Google Drive 22)

Όλα τα άνωθεν ποικίλματα είναι πιστή αποτύπωση των δακτυλισμών του κεμεντζέ, γι' αυτό άλλωστε και τα δύο όργανα συμπράττουν με επιτυχία.

Στη συνέχεια η εκτέλεση περιέχει μία μουσική φράση την οποία ο Μίτκας Ιακωβίδης χρησιμοποιεί ώστε να αποδώσει τον χορό *Λάζικον* (βλ. Κεφ. 4.2.2):



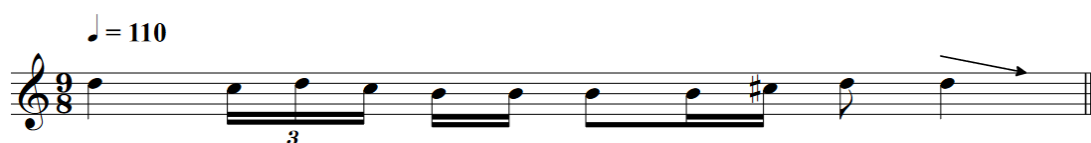
(Google Drive 23)

Δεν είναι γνωστή η προέλευση της παραπάνω μουσικής φράσης, καθώς χρησιμοποιείται από δύο διαφορετικές σχολές για την απόδοση όμως διαφορετικού χορού.

Τέλος, ο κ. Γεώργιος Κεσίδης πριν το τέλος του κομματιού και υπό τη μορφή *verso* κάνει αλλαγή τονικότητας για λίγα δευτερόλεπτα σε Ρε (μινόρε ή νιαβέντ). Πολύ γρήγορα επανέρχεται στην αρχική τονικότητα. Το *verso* στο Ρε είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα του συγκεκριμένου καλλιτέχνη (Google Drive 24).

4.3.3. Ιδιαίτερα γνωρίσματα-ενδεικτική παρτιτούρα

Στο τραγούδι «Η θάλασσα φουρτούνα ετόν» (διπάτ), ο παραπάνω κλαρινίστας αλλοιώνει έναν συγκεκριμένο φθόγγο προσδίδοντάς του μια πτωτική τάση. Τέτοιου είδους κινήσεις παρατηρούνται πρώτη φορά από τον κ. Κεσίδη. Η αλλοίωση πραγματοποιείται στον φθόγγο Ρε όπως φαίνεται παρακάτω:



(Google Drive 25)

Ακόμη, ο κ. Κεσίδης εφάρμοζε στις συνθέσεις του την τεχνική του glissando. Η αναγνώρισή της δεν είναι ευδιάκριτη αφού τα ποντιακά τραγούδια παίζονται ως επί το πλείστον σε γρήγορο ρυθμό και δακτυλισμούς, κι επομένως εκτελείται περαστικά. Στο τραγούδι «Έχω έναν μάναν που πονεί πολλά» εφαρμόζεται η παραπάνω τεχνική. Το glissando εκτελείται στο 3^ο μέτρο μεταξύ των φθόγγων Μι-Ντο#:



(Google Drive 26)

Ως ενδεικτική παρτιτούρα της συγκεκριμένης σχολής επιλέχθηκε ο χορός *Σερανίτσα* που παρουσιάστηκε μερικώς παραπάνω:



4.4. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΑΛΠΑΤΣΙΝΙΔΗΣ

4.4.1. Η ζωή του

Γεννήθηκε το 1942 στο Αμμοχώρι Φλώρινας. Οι γονείς του είχαν καταγωγή από την περιοχή της Ματσούκας του Πόντου και πιο συγκεκριμένα από την Γαλίανα. Γύρω στα 1860 μετοίκησαν στη Ρωσία και από εκεί διέφυγαν στην Ελλάδα με τα γεγονότα της μικρασιατικής καταστροφής. Οι παππούδες του ήταν οργανοπαίκτες επίσης. Ο Χαράλαμπος Καλπατσινίδης έπαιζε λύρα και ο Ιωάννης Δημητριάδης ζουρνά.

Ο κ. Καλπατσινίδης είναι ένας αυτοδίδακτος μουσικός που έπαιζε μουσική από 8 χρονών. Τα πρώτα χρόνια είχε μνηθεί στην εκτέλεση της φλογέρας, όντας εξαιρετικός εκτελεστής, και στα 16 του αγόρασε φλογέρα με αυτοσχέδιο επιστόμιο πάνω στην οποία τοποθετούσε χοντρό καλάμι που κατασκεύαζε ο ίδιος (Απόσπασμα συνέντευξης 6). Ακόμη, τραγουδούσε εξαιρετικά με τη συνοδεία της λύρας. Κλαρίνο άρχισε να παίζει από τα 18 του χρόνια, γύρω στο 1960, κι έκτοτε συμμετέχει σε γάμους και κοινωνικές εκδηλώσεις αμιγώς ποντιακές και μη, καθώς ερμηνεύει αξιόλογα και τους ντόπιους σκοπούς.

Το έτος 1962 στην Ευκαρπία Κιλκίς ανακάλυψε τυχαία έναν πρόσφυγα από τη Ρωσία, τον Ηλία Απιδόπουλο. Υπήρξε -μας εξιστορεί- «το πιο ξακουστό κλαρίνο της Ρωσίας», και η μαρτυρία του έρχεται σε πλήρη συμφωνία με τις αναφορές του Στάθη Ευσταθιάδη για τους κλαρινίστες πρόσφυγες (βλ. Κεφ. 3.3). Στον κ. Καλπατσινίδη έκανε εντύπωση η τεχνική του Απιδόπουλου καθώς αναφέρει ότι «έπαιρνε αναπνοή εσωτερικά» (Απόσπασμα συνέντευξης 7). Με λίγη βοήθεια, μας εξήγησε τι ακριβώς εννοούσε, ότι απλά φυσούσε συνεχόμενα, παραπέμποντάς μας στην τεχνική της κυκλικής αναπνοής, γεγονός που βοηθάει να κατανοήσουμε το μέγεθος της εξέλιξης που είχε γνωρίσει η ερμηνεία του κλαρίνου στο Καρς πολύ πριν τα γεγονότα του 1922.

Ο κ. Καλπατσινίδης μετέβαινε στην Ευκαρπία ώστε να συναντηθεί με τον Ηλία Απιδόπουλο και να λάβει συμβουλές (Απόσπασμα συνέντευξης 8). Ακόμη, προκειμένου να κάνει τα πρώτα βήματα στην εκτέλεση του κλαρίνου μελέτησε αρκετά έναν ντόπιο μουσικό, τον Παύλο Μιτσόπουλο. Από εκεί δανείστηκε στοιχεία ως προς τον τρόπο φυσήματος καθώς θεωρούσε τους ντόπιους μουσικούς πιο καταρτισμένους, αφού η κύρια απασχόλησή τους ήταν η μουσική. Παρ' όλα αυτά, δε μπορούσαν να ανταπεξέλθουν στους ποντιακούς γάμους διότι δεν είχαν αντοχές όπως οι Πόντιοι, οι οποίοι φυσούσαν πιο δυνατά και μπορούσαν να φέρουν εις πέρας τις πολύωρες πατινάδες.

Ο τρόπος ερμηνείας της «Φλωρινιώτικης» σχολής βασίζεται επίσης στη μίμηση της ποντιακής λύρας. Ο κ. Καλπατσινίδης τη θεωρεί «ιερό πράγμα» και το παίξιμό του συμβαδίζει απόλυτα με τον τρόπο ερμηνείας του εθνικού οργάνου των Ποντίων (Απόσπασμα συνέντευξης 9). Καταλυτικοί παράγοντες ήταν οι τραγουδιστικές ικανότητές του και οι γνώσεις που κατείχε σχετικά με το ρεπερτόριο της λύρας, ώστε να κατορθώσει να τα μεταφέρει αυτούσια στο κλαρίνο.

Στην ερώτησή μου σχετικά με τους σκοπούς αποκλειστικά για κλαρίνο, έλαβα μια σαφή απάντηση. Ο χορός-σύμβολο της περιοχής, *Κιουρτσίας*, αφορά κατά κόρον το κλαρίνο και είναι θεωρητικά ίδιος με το *Τας* ή *Τάμασα*. Χορευτικά αποδίδεται από την αρχή σε γρήγορη ρυθμική αγωγή, αντίθετα με το *Τας* που ξεκινάει πρώτα με αργό τέμπο. Η μουσική του όμως, με τη σημερινή της μορφή και τον τρόπο ερμηνείας, διαφέρει κατά πολύ. Ο κ. Καλπατσινίδης αναφέρει ότι τον συγκεκριμένο σκοπό δε μπορεί να τον αποδώσει σωστά η λύρα λόγω νευρικότητας και ήχου του οργάνου, επιβεβαιώνοντας τον κ. Ζουρνατζίδη ως προς την εκτέλεση των βσημων σκοπών με το κλαρίνο (βλ. Κεφ. 3.3). Κατά τ' άλλα, όλοι οι υπόλοιποι χοροί αφορούν αποκλειστικά την διαδικασία της μίμησης που προανέφερα.

4.4.2. Προσωπικό ύφος παιξίματος-ιδιαίτερα χαρακτηριστικά

Μελετώντας τον κ. Καλπατσινίδη διέκρινα δύο χαρακτηριστικά γνωρίσματα τα οποία δε συναντώνται πουθενά, καθιστώντας την συγκεκριμένη σχολή μοναδική. Το πρώτο είναι η έντονη χρήση του *staccato* που χρησιμοποιείται σε εκθετικό βαθμό. Όλοι οι φθόγγοι σχεδόν παίζονται «κοφτά», όπως μας πληροφορεί ο ομιλητής, και η χρήση της παραπάνω τεχνικής συγγενεύει με τον τρόπο που εκτελείται στην ευρωπαϊκή μουσική. Δεύτερο γνώρισμα είναι η σύμπραξη πολλών κλαρίνων παίζοντας την ίδια ακριβώς μελωδία πανομοιότυπα. Εκτός από τα παραπάνω, ιδιαίτερη είναι επίσης η μουσική της περιοχής καθώς μεμονωμένες μουσικές φράσεις ή και ολόκληροι σκοποί, συναντώνται αποκλειστικά και μόνο από την συγκεκριμένη σχολή. Ακόμη, ο κ. Καλπατσινίδης είναι ο μοναδικός κλαρινίστας από αυτούς που ερευνά η παρούσα εργασία, ο οποίος παίζει με κλαρίνο τονικότητας Σολ σε όλες του τις ηχογραφήσεις.

Οι ενδεικτικοί χοροί που επιλέχθηκαν ώστε να αναδείξουν τα παραπάνω χαρακτηριστικά είναι:

- A. Κιουρτσίας
- B. Τικ
- Γ. Ατσαπάτ-Σέρρα

A. Κιουρτσίας

Η μουσική του χορού *Κιουρτσίας* είναι χαρακτηριστική και δε συναντάται πουθενά αλλού. Οι μουσικές φράσεις εναλλάσσονται συνεχώς μεταξύ δύο τονικών κέντρων, Σολ και Λα. Εκτός από τις «κοφτές» νότες, που προανέφερα, η μελωδία παρουσιάζει ορισμένες ιδιαιτερότητες:



(Google Drive 27)

Στο 3^ο μέτρο, δίνεται έμφαση στους τρεις διαδοχικούς φθόγγους Σολ προκαλώντας την αίσθηση ότι η μελωδία τονίζεται στην άρση. Η απλή συνοδεία των κρουστών ή των άλλων οργάνων αποσβένει τυχόν ασάφειες τέτοιου είδους.

Ενώ αρχικά η μουσική εκτελείται από Σολ, η τονικότητα της επόμενης φράσης αλλάζει σε Λα:



(Google Drive 28)

Σημαντικό στοιχείο στην παραπάνω φράση είναι η σαφής αναφορά του τονικού κέντρου Λα, και ταυτόχρονα η έλλειψη αναφοράς της 3^{ης} νότας (Ντο ή Ντο#). Η συγκεκριμένη κίνηση της μελωδίας καθιστά αδύνατη την ένταξη της μουσικής φράσης στις κατηγορίες ματζόρε-μινόρε, αποδεικνύοντας για ακόμα μία φορά τόσο την τροπικότητα της μουσικής των Ποντίων, όσο και την μη συσχέτισή της με την ευρωπαϊκή μουσική (βλ. Κεφ. 3.9).

Στη συνέχεια, η μελωδία επανέρχεται στην αρχική της μορφή αλλά με μία μικρή διαφορά:



(Google Drive 29)

Παραπάνω βλέπουμε ότι μεταξύ του 1^{ου} και 3^{ου} μέτρου υπάρχει διαφορά σε έναν από τους φθόγγους. Συγκεκριμένα, ο φθόγγος Λα αντικαθιστάται από το Σι και αυτή η εναλλαγή δεν είναι ακουστικά ευδιάκριτη. Αποτελεί όμως στοιχείο που προσδίδει ταυτότητα στη συγκεκριμένη σχολή ερμηνείας. Ακόμη, με γνώμονα το τονικό κέντρο της παραπάνω φράσης που είναι το Σολ, δε θα μπορούσε η μελωδία να ενταχθεί σε κατηγορίες ευρωπαϊκών κλιμάκων, αφού η 3^η νότα της κλίμακας μεταβάλλεται συνεχώς.

Η μελωδία εξελίσσεται με μία ακόμη εναλλαγή και με βάση επίσης το Σολ:



(Google Drive 30)

Οι παραπάνω ηχογραφήσεις πραγματοποιήθηκαν κατά τη διάρκεια της συνέντευξης. Τον ίδιο σκοπό αν τον ακούσουμε από ηχητικά ντοκουμέντα μέσα από μια κοινωνική εκδήλωση, εκτός από τα σύγχρονα όργανα που συνοδεύουν, είναι εμφανής η απόδοση της μελωδίας από περισσότερα από ένα κλαρίνα:

(Google Drive 31)

B. Ατσαπάτ-Σέρρα

Κατά τη διάρκεια της συνέντευξης που έλαβα, ο κ. Κώστας Καλπατσινίδης ερμήνευσε τον χορό Ατσαπάτ με βάση το Λα Ουσάκ (σκληρά διαστήματα). Εκτός από τα στοιχεία που τον χαρακτηρίζουν έχει εντάξει στην ερμηνεία του μία ακόμη μουσική φράση από την ποντιακή λύρα, που οι άλλες σχολές την παρέλειψαν. Πριν φτάσω όμως εκεί παραθέτω το πρώτο μέρος της μουσικής με τον τρόπο του κ. Καλπατσινίδη:



(Google Drive 32)

Τα τρέμουλα στο 1^ο, 2^ο και 4^ο μέτρο εκτελούνται με χρήση εναλλακτικού δακτυλισμού και έτσι εξηγείται η σκληρή μορφή τους. Επίσης, στο 3^ο και 4^ο μέτρο στέκεται στη νότα Σολ, στοιχείο που χρησιμοποιεί η ποντιακή λύρα (Πετρίδης 2015, 1:03). Ο φθόγγος Σιb είναι προσεγγιστικός διότι δεν υπάρχει διαύγεια στη συγκεκριμένη νότα. Προφανώς, στην παρούσα ηχογράφηση ο κ. Καλπατσινίδης επιχειρεί να χαμηλώσει τον φθόγγο Σι χαλαρώνοντας τα χείλη (μάσκα).

Σημαντική μουσική φράση, δανεισμένη από τον κεμεντζέ, είναι η παρακάτω. Εδώ αλλάζει το τονικό κέντρο και μεταφέρεται στο κάτω Μι αφού αποτελεί την τονική πλέον:



(Google Drive 33)

Το verso αυτό με βάση την κάτω Μι παίζεται από όλους τους λυράρηδες κατά την εκτέλεση του *Ατσαπάτ*.

Γ. Τικ

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει εξίσου το *Τικ* του Καλπατσινίδη. Ξεκινώντας από την πρώτη φράση η οποία έχει τονικό κέντρο το Σολ, αποκαλύπτεται η διαφορετικότητα της σχολής του:



(Google Drive 34)

Αρχικά, υπάρχει μια εναλλαγή στον τρόπο εκτέλεσης της τρίλιας. Στο 1^ο μέτρο επαναλαμβάνει τον ίδιο φθόγγο τρεις φορές χτυπώντας δυνατά τη γλώσσα στο επιστόμιο ώστε να δώσει έμφαση και δυναμική, ενώ στο δεύτερο χρησιμοποιεί επίσης την τρίλια που έχει αναλυθεί (βλ. Κεφ. 3.9). Κανονική τρίλια στο Σι και τριπλό χτύπημα στη Σολ. Επίσης στο 1^ο μέτρο εκτελεί το τρίηχο δεκάτων έκτων, στολίδι πολύ συνηθισμένο και κοινό στη σύγχρονη μορφή του «ποντιακού» κλαρίνου.

Η επόμενη μουσική φράση είναι επίσης γέννημα της περιοχής της Φλώρινας:



(Google Drive 35)

Η φιλοσοφία ως προς την εκτέλεση της τρίλιας παραμένει ίδια.

Τελευταίο παράδειγμα του *Τικ* είναι μια μελωδία εντελώς ξένη προς τα ποντιακά παραδοσιακά πρότυπα:



(Google Drive 36)

Το ανατρεπτικό ανέβασμα στον φθόγγο Φα# ξεφεύγει από τα αναμενόμενα μοτίβα και προσδίδει ένα ιδιαίτερα χρώμα στη μελωδία.

4.4.3. Ιδιαίτερα γνωρίσματα-ενδεικτική παρτιτούρα

Ο κ. Κωνσταντίνος Καλπατσινίδης όπως αποκαλύπτεται στην παραπάνω μελέτη, έχει αυξημένη την αντίληψη του ρυθμού, και αυτό αποδεικνύεται κατά τη διάρκεια της συνέντευξης όπου για πολύ ώρα στην αρχή έπαιζε εντελώς μόνος του χωρίς να ξεφύγει από το τέμπο του ρυθμού και τονίζοντας σωστά εκεί που έπρεπε. Επίσης, έχει την ικανότητα εξαιτίας του χοντρού καλαμιού στο επιστόμιο να παίζει σε δυνατή ένταση γεγονός που του δίνει το πλεονέκτημα σε χώρους ανοιχτούς χωρίς ηχητικά συστήματα. Ακόμη, χρησιμοποιεί έναν μοναδικό τρόπο να εκτελεί τις τρίλιες «χτυπώντας» τον ίδιο φθόγγο τρεις φορές, τεχνική που όταν εκτελείται από πολλούς κλαρινίστες ταυτόχρονα προσδίδει όγκο στη μελωδία.

Η επιλογή της ενδεικτικής παρτιτούρας έγινε με βάση τον αντιπροσωπευτικό χορό της περιοχής που είναι το *Κιουρτσίας*:



4.5. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΣΙΩΠΗΣ

4.5.1. Η ζωή του

Η τελευταία σχολή ερμηνείας που μελετάται στην παρούσα εργασία είναι ο κ. Κωνσταντίνος Σιώπης. Γεννήθηκε το 1958 στη Νιγρίτα Σερρών από πρόσφυγες γονείς. Ο πατέρας του ήταν Μικρασιάτης και η μητέρα του Πόντια από την περιοχή της Σαμψούντας. Παρότι είναι «μισός» Πόντιος, ο ίδιος δηλώνει ολόκληρος κατά τις συνήθειες και τα βιώματα. Κατάγεται από μουσική οικογένεια καθώς πολλοί συγγενείς της μητέρας του ήταν μουσικοί κι έπαιζαν ζουρνά, βιολί, νταούλι κ.α.

Ο κ. Σιώπης αντιλήφθηκε από μικρή ηλικία την κλίση και το ταλέντο του και γι' αυτό αποφάσισε ν' ασχοληθεί με τη μουσική. Παρότι έμεινε ορφανός από πατέρα πολύ νωρίς, στάθηκε τυχερός διότι στο ορφανοτροφείο δίδασκαν και μουσική, ενώ παράλληλα παρακολουθούσε μαθήματα στο Ωδείο Θεσσαλονίκης και συμμετείχε ως έκτακτος στην φιλαρμονική του Δήμου. Με την αποφοίτησή του από τη σχολή ξεκινάει και η καριέρα του, αφού γνωρίστηκε και συνεργάστηκε εξ αρχής με μεγάλα ονόματα του ποντιακού πενταγράμμου όπως ο Γιάννης Τσανάκαλης, αλλά κυρίως ο Παναγιώτης Ασλανίδης ο οποίος τον βοήθησε πάρα πολύ στα πρώτα του βήματα (Απόσπασμα συνέντευξης 10). Μπορεί οι κλασικές του γνώσεις στην αρχή να τον δυσκόλευαν ως προς την κατανόηση των ποντιακών ρυθμών, παράλληλα όμως είχε αποκτήσει μια ταχύτητα που δεν είχαν οι κλαρινίστες της εποχής. Έτσι, κατάφερε να δημιουργήσει ένα δικό του προσωπικό χρώμα και ύφος πιο μελωδικό, σε αντίθεση με το «σκληρό, ξερό ποντιακό κλαρίνο» όπως αναφέρει ο ίδιος (Απόσπασμα συνέντευξης 11).

Ενάντια στις άλλες δύο μαρτυρίες, υποστηρίζει ότι το κλαρίνο μιμείται όλα τα παραδοσιακά ποντιακά όργανα ανάλογα την περιοχή και τον σκοπό (Απόσπασμα συνέντευξης 12). Τα «κλαριντζίδικα» ακούσματά του ξεκίνησαν από τον Γεωργούλη Παπαδόπουλο, κι έπειτα αφομοίωσε στοιχεία από όλες τις σχολές μελέτης της παρούσας εργασίας. Μας αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «τότε καταλάβαινες ποιος έπαιζε, ήταν μετρημένα τα κλαρίνα και ο καθένας είχε δική του ταυτότητα», ενώ σήμερα δεν ισχύει κάτι τέτοιο (Απόσπασμα συνέντευξης 13).

Ο κ. Κωνσταντίνος Σιώπης εκτός από μουσικός είναι επίσης συνθέτης. Συνεργάστηκε με όλους σχεδόν τους Πόντιους τραγουδιστές όπως ο Θεόδωρος Παυλίδης, ο Χρήστος Παπαδόπουλος, ο Γιώργος Σιδηρόπουλος, ο Στάθης Νικολαΐδης, ο Στέλιος Καζαντζίδης κ.α. για τους οποίους έγραψε επίσης πολλά τραγούδια (μουσική) που απεδείχθησαν διαχρονικά. Ενδεικτικά, μερικά από αυτά είναι «Σον παράδεισον εξέρω», «Μαεύς τα Παλικάρια», «Τριαντάφυλλον», «Άϊ Κορτσόπον», «Έναν ημέρα ο Θεόν» και πολλά άλλα. Εκτός όμως από τους τραγουδιστές, συνεργάστηκε με πλήθος αξιόλογων μουσικών της εποχής και μία συνεργασία-σταθμός, όπως θεωρεί ο ίδιος, ήταν αυτή με τον Κώστα Σαχινίδη ο οποίος ήταν ξακουστός ερμηνευτής του ακορντεόν. Μαζί δημιούργησαν δίσκο με σολιστικά κομμάτια με τίτλο «Το κάτι άλλο», μέσα στον οποίο ερμήνευσαν πλήθος νέων ποντιακών σκοπών εμπνευσμένων από μουσικές των Βαλκανίων και της ευρύτερης

περιοχής της Μεσογείου, εμπλουτισμένων μουσικά αλλά επίσης παιγμένα με ποντιακό ύφος.

Τέλος, ο κ. Σιώπης επισημαίνει ότι εκείνα τα χρόνια ο κόσμος ήταν περισσότερο δεκτικός σε σχέση με σήμερα, όπου πλέον αναζητά το παλιό παραδοσιακό και είναι προσκολλημένος μόνο στους σκοπούς που έφεραν οι πρόγονοί τους από τον Πόντο και το Καρς (Απόσπασμα συνέντευξης 14).

4.5.2. Προσωπικό ύφος παιξίματος-ιδιαίτερα χαρακτηριστικά

Οι σκοποί που θα μελετήσω ώστε να αναδείξω τη μοναδικότητα της «σχολής» είναι:

- A. Λετσίνα
- B. Τρομαχτόν (Κάτι άλλο)
- Γ. Τας (Κάτι άλλο)
- Δ. Αχπαστόν

A. Λετσίνα

Ο χορός *Λετσίνα* ερμηνεύεται στην 7σημη μορφή του σε μία εκτέλεση που μιμείται επακριβώς την ποντιακή λύρα (Σιώπης 2007). Εκτελείται με κλαρίνο τονικότητας Λα και με τονικό κέντρο επίσης το Λα. Στην πρώτη φράση:



Είναι φανερό ότι απουσιάζουν στοιχεία από τις προηγούμενες σχολές ως προς την εκτέλεση της τρίλιας. Η επανάληψη των ίδιων φθόγγων δεν υπάρχει και πλέον οι δακτυλισμοί περιέχουν διάφορα ποικίλματα και ποντιακές τρίλιες με βάση την λύρα. Επιπλέον, κατά την ακρόαση είναι εμφανές ότι σε κάποια σημεία ο φθόγγος Ρε εκτελείται με εναλλακτικό δακτυλισμό. Πιο συγκεκριμένα η νότα Ρε (όγδοο) στο 3^ο μέτρο ακούγεται ψηλότερα, γεγονός που μας παραπέμπει σε στοιχείο δανεικό από την ερμηνεία του ζουρνά όπου παρατηρούνται δακτυλισμοί τέτοιου είδους.

Β. Τρομαχτόν

Η μουσική του συγκεκριμένου κομματιού δεν συγγενεύει με τις παραδοσιακές μελωδίες που εκτελούνται για τον συγκεκριμένο χορό. Άλλωστε, οι φράσεις μαρτυρούν την Βαλκανική προέλευσή του. Παρόλα αυτά, όπως επιβεβαίωσε ο κλαρινίστας, οι τρίλιες, τα στολίδια και η δυναμική, του προσδίδουν ποντιακό χαρακτήρα. Σ' αυτό το κομμάτι δε θα εστιάσω στα διάφορα μουσικά στολίδια διότι είναι πανομοιότυπα με τα παραπάνω σε μικρές παραλλαγές. Ενδιαφέρον έχει η ενορχήστρωση αφού για πρώτη φορά ενσωματώνονται καινούργια στοιχεία για τα δεδομένα της ποντιακής παραδοσιακής μουσικής. Η εκτέλεση πραγματοποιείται με κλαρίνο τονικότητας Σιβ και με βάση το Φα (Σιώπης & Σαχινίδης 1980, Πλευρά Α' Κομμάτι 2).

Αρχικά, χρησιμοποιούνται παύσεις οι οποίες σε κομμάτια με γρήγορη ρυθμική αγωγή είναι δύσκολο να αποδοθούν επακριβώς (Google Drive 37 και 38). Επιπλέον, την εμφάνιση κάνουν οι δεύτερες φωνές (πρίμο σεκόντο) που επίσης αποτελούν πρωτόγνωρη εμπειρία ακρόασης για το κοινό της εποχής (Google Drive 39). Έπειτα, πριν το φινάλε γίνεται αλλαγή τονικότητας από Φα ματζόρε (Ραστ) σε Σολ Χιτζάζ δίνοντας «πάσα» στο κλαρίνο ώστε να εκτελέσει σόλο-verso (Google Drive 40). Τέλος, αφού το φινάλε πραγματοποιηθεί απότομα και «κοφτά» το ακορντεόν κάνει ένα μικρό σόλο το οποίο επίσης προδίδει τις Βαλκανικές επιρροές του κομματιού (Google Drive 41).

Γ. Τας

Ακόμη μία νέα μουσική του κ. Κωνσταντίνου Σιώπη αποτελεί το Τας από τον δίσκο «Το κάτι άλλο» (Σιώπης & Σαχινίδης 1980, Πλευρά Α' Κομμάτι 1). Στην ερώτησή μου περί της σύνθεσής του, απάντησε ότι εμπνεύστηκε από μια αρμένικη μουσική. Η ηχογράφηση έγινε με κλαρίνο τονικότητας Σιβ και το κομμάτι έχει βάση το Ντο (ματζόρε ή Ραστ με σκληρά διαστήματα). Η μελωδία ξεκινάει ως εξής:



(Google Drive 42)

Το τρέμουλο (tr) στο 2^ο μέτρο επιβεβαιώνει την ύπαρξη ποντιακών στοιχείων στο κομμάτι, ενώ στο 3^ο και 4^ο μέτρο η επικοινωνία των φθόγγων γύρω από το Ντο μαρτυρά μια πιο Βαλκανική προέλευση που παρότι τότε ήταν καινοτομία, πλέον στις μέρες μας κυριαρχεί στις μουσικές εκτελέσεις.

Επιπλέον, στο κομμάτι γίνεται αλλαγή τονικότητας από Ντο ματζόρε σε Λα μινόρε. Η αλλαγή αυτή θεωρείται «ριζοσπαστική» για τα ποντιακά πρότυπα διότι οι περισσότερες

μετατονίσεις πραγματοποιούνται σε κοντινές ή σχετικές νότες και όχι μια 3^η μικρή κάτω, φαινόμενο σύνηθες στην ευρωπαϊκή μουσική (Google Drive 43).

Τέλος, η παρακάτω κατάβαση της μελωδίας αντί της πρώτης φράσης είναι επίσης χαρακτηριστικό της παρούσας σχολής:



(Google Drive 44)

Δ. Αχπαστόν

Το «Νυφέπαρμαν» όπως συνηθίζεται να αποκαλείται ο σκοπός αυτός έγινε ευρέως γνωστό διαμέσου της σχολής του κ. Κώστα Σιώπη. Η ονομασία του προέρχεται από την εφαρμογή του καθώς παιζόταν αρχικά κυρίως σε γάμους και ιδιαίτερα την ώρα που έβγαινε η νύφη από το σπίτι. Η σημερινή μορφή του είναι αποτέλεσμα της διασκευής που πραγματοποίησε ο ερμηνευτής πάνω στην αρχική δομή του, η οποία όμως ήταν «άτακτη» και είχε προβλήματα ρυθμού, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά. Ο κ. Σιώπης έτυχε να ακούσει μία εκτέλεση του κομματιού στην ποντιακή λύρα από κάποιον Πόντιο εκ Τουρκίας. Έπειτα, έγινε μια προσπάθεια από τον Γιώργο Ιακωβίδη (εξάδελφο του Μίτκα) ο οποίος το ηχογράφησε σε δίσκο 45 στροφών (Απόσπασμα συνέντευξης 15). Ήταν όμως επίσης ατελής κι έπρεπε να μπει μια τάξη στο ρυθμό και τα μέτρα. Για ακαδημαϊκούς λόγους συμπεριλαμβάνω στην εργασία την πρώτη ηχογράφιση του Γεώργιου Ιακωβίδη (Google Drive 45), η οποία με βάση τα μέσα της εποχής αποτέλεσε μια σοβαρή προσπάθεια αποτύπωσης του κομματιού.

Η διασκευή του κ. Κώστα Σιώπη καθιερώθηκε κι έκτοτε έγινε η αιτία να διαδοθεί αυτός ο σκοπός και πλέον να παίζεται από τους μουσικούς σε όλη την Ελλάδα, όχι μόνο ως έθιμο του γάμου αλλά και ως μέρος της διασκέδασης (Google Drive 46).

Επιπλέον, προστέθηκε στίχος στην μελωδία και προέκυψε το τραγούδι «Χαράντας Στεφανώματα» του στιχουργού Νάκου Ευσταθιάδη.

4.5.3. Ιδιαίτερα γνωρίσματα-ενδεικτική παρτιτούρα

Η συγκεκριμένη σχολή αποτέλεσε την επανάσταση στην ερμηνεία του «ποντιακού» κλαρίνου. Για πρώτη φορά δίνεται έμφαση στο κούρδισμα, στα μικροδιαστήματα και στην εισαγωγή «μορίων» όπως διαφαίνεται στο επόμενο ηχητικό ντοκουμέντο. Σύμφωνα με την επιβεβαίωση του ίδιου, ήταν ο πρώτος που χρησιμοποίησε τις παραπάνω τεχνικές, καθώς επίσης και την τεχνική του vibrato στην πιο αργή μορφή της αφού οι παλιοί οργανοπαίκτες εκτελούσαν τα κομμάτια με πολύ γρήγορης μορφής vibrato. Ακόμη, είναι ίσως ο μοναδικός εκ των πέντε μουσικών που μελετήσαμε, ο οποίος παίζει ποντιακή μουσική σε παραπάνω από 2 θέσεις στο κλαρίνο.

Το πρώτο παράδειγμα που συμπεριλαμβάνω είναι ένας αυτοσχεδιασμός σε δρόμο «Χουζάμ» (Google Drive 47). Η τοποθέτηση των μικροδιαστημάτων είναι υποκειμενική και αφορά την προσωπική αισθητική του καλλιτέχνη, διότι δεν υπήρχαν οι απαραίτητες γνώσεις βυζαντινής μουσικής ή θεωρίας των μακάμ. Αντιθέτως, ο κ. Σιώπης είχε λάβει κλασική παιδεία και η αντίληψή του περί διαστημάτων αποκτήθηκε μέσα από την μύηση στον κόσμο της μουσικής καθώς άκουγε και ασχολήθηκε επίσης με την δημοτική μουσική στο ευρύτερο φάσμα της. Είναι διακριτές επίσης οι τεχνικές των glissando και staccato συνδυαστικά, όπως επίσης το ύφος του αυτοσχεδιασμού το οποίο πλησιάζει το «αλα τούρκα».

Το τελευταίο παράδειγμα ιδιαίτερων δεξιοτήτων του κ. Σιώπη αφορά την ερμηνεία της φλογέρας. Επιβεβαιώνει άλλωστε ο ίδιος ότι δανείζεται στοιχεία από όλα τα παραδοσιακά όργανα. Παρ' όλα αυτά, στο παρακάτω ηχητικό ντοκουμέντο χρησιμοποιεί τη φλογέρα ώστε να προσδώσει μια πιο σύγχρονη γεύση στο κομμάτι, γεγονός που αναδεικνύει το επίπεδο της αισθητικής του (Google Drive 48).

Τέλος, παραθέτω σε παρτιτούρα το κομμάτι *Τας* που μελετήθηκε παραπάνω (βλ. Κεφ. 4.5.2), από τον δίσκο «Το κάτι άλλο»:

The musical score is written in 6/8 time and consists of seven staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and performance markings. The first staff begins with a repeat sign and a trill (tr) over the second measure. The second staff starts at measure 5 and includes a first ending bracket (1.) over the final two measures. The third staff starts at measure 9 and includes a second ending bracket (2.) over the first two measures. The fourth staff starts at measure 14 and ends with a repeat sign. The fifth staff starts at measure 19 and includes a repeat sign. The sixth staff starts at measure 24 and ends with a repeat sign. The seventh staff starts at measure 27 and includes a trill (tr) over the first measure.

5. ΣΥΖΗΤΗΣΗ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΩΝ

Κατά τη διάρκεια της παρούσας έρευνας, πολλά θέματα διαφωτίστηκαν ενώ παράλληλα αρκετά θα αποτελέσουν αντικείμενο συζήτησης. Αρχικά, εξετάστηκε η παρουσία του κλαρίνου στο Καρς και στον Πόντο και όπως προκύπτει από τις διαθέσιμες πηγές είχε διπλή εφαρμογή, αφού αποτελούσε ένα από τα όργανα της φιλαρμονικής μπάντας (Πόντος και Καρς), ενώ ταυτόχρονα υπήρξε βασικός συντελεστής στην εκτέλεση της ποντιακής μουσικής (Καρς).

Έπειτα, μελετήθηκαν οι κοινωνικοί παράγοντες μετά την εγκατάσταση των Ποντίων στη Μακεδονία. Ο κοινωνικός αποκλεισμός και η εχθρότητα εκ μέρους του ντόπιου πληθυσμού είχε αντίκτυπο στη διαμόρφωση της νέας πολιτιστικής τους ταυτότητας, καθώς αναζητούσαν την αποδοχή και ένταξη στην ελληνική κοινωνία. Ως αποτέλεσμα, αποκρύφτηκαν πολλά από τα οθωμανικά τους χαρακτηριστικά, που είχαν αφομοιώσει έπειτα από αιώνες συμβίωσης με τον τουρκικό λαό, όπως η ομιλούμενη γλώσσα (Μπαφραλήδες) και κυρίως στοιχεία από τη μουσικοχορευτική τους παράδοση. Καθώς φαίνεται, το θύμα στον τομέα της μουσικής ήταν κυρίως το κλαρίνο (και τα λοιπά σύγχρονα όργανα) αφού είχε εξοστρακιστεί από τις κοινές δράσεις των Ποντίων. Η επαναφορά επετεύχθη έπειτα από την αποδοχή εκ μέρους των Ελλήνων ντόπιων μεταπολεμικά.

Στη συνέχεια, προσεγγίστηκε για πρώτη φορά ο τρόπος ερμηνείας του «ποντιακού» κλαρίνου τόσο στα γενικά του πλαίσια όσο και πιο εξειδικευμένα με την μελέτη κι έρευνα πέντε καλλιτεχνών που αποτέλεσαν σταθμό στην ερμηνεία και εξέλιξή του.

Βασικός κανόνας, όπως προκύπτει από τις συνεντεύξεις που έλαβα, είναι η τεχνική της «μίμησης», και στη συγκεκριμένη περίπτωση της ποντιακής λύρας η οποία αποτελεί το όργανο-σύμβολο των Ποντίων. Η διαδικασία εμπεριέχει πολλές δυσκολίες ως προς την εκτέλεση του κλαρίνου καθώς η πιστή μεταφορά μουσικών στολιδιών από ένα έγχορδο σε ένα πνευστό είναι μονάχα μερικώς εφικτή. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα οι κλαρινίστες να εφευρίσκουν τρόπους ερμηνείας όσο γίνεται πιο «κοντά» στον κεμεντζέ.

Μελετώντας τις σχολές που επιλέχθηκαν (ορίζοντας τον όρο με βάση ένα ύφος που επηρεάζει κι άλλους), κατέληξα στο συμπέρασμα ότι κατά κάποιο τρόπο η μία συμπληρώνει την άλλη. Το γεγονός ότι δεν υπήρξαν πολλοί ερμηνευτές «ποντιακού» κλαρίνου ίσως ευνόησε την μεταξύ τους αλληλεπίδραση ώστε να διατηρήσουν κι εξελίξουν το είδος μουσικής που τους εξέφραζε. Η κάθε σχολή αποτελεί μια μορφή εμπλουτισμού ή εξέλιξης της προηγούμενης, όσο μεταβαίνουμε από τους γηραιότερους στους νεότερους. Παρατηρείται επίσης ότι όλες οι σχολές έχουν κοινά στοιχεία και ταυτόχρονα πολλά ιδιαίτερα. Κοινά μπορούμε να θεωρήσουμε τα μουσικά στολίδια, την εκτέλεση και μεταφορά των ιδιαίτερων μελισμάτων της λύρας στο κλαρίνο, τη χρήση staccato κλπ. Παρόλο που υπήρχαν αρκετά κοινά γνωρίσματα όμως, είναι εμφανής η ξεχωριστή ταυτότητα του εκάστοτε καλλιτέχνη, αναλύοντας κι εστιάζοντας στις μικροδιαφορές τους.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΑΝΑΦΟΡΩΝ

ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ

Αθανασιάσης, Ανδρέας Α., και Χρήστος Η. Μιχαηλίδης. 2010. *Γεννηθείς εις Καύκασον Ρωσίας*. Αθήνα: Ινφογνώμων.

Γαϊτανίδης, Παύλος. 2018. «Η ποντιακή μουσική ως επέκταση της Βυζαντινής μουσικής: παιδαγωγική διάσταση». Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Ποιμαντικής και Κοινωνικής Θεολογίας. <http://hdl.handle.net/10442/hedi/44906>.

Ευσταθιάδης, Στάθης Ι. 1981. *Τα τραγούδια του Ποντιακού λαού*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Αδελφών Κυριακίδη.

Ζουρνατζίδης, Νίκος. 2013. *Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου, Λαογραφικά και Ιστορικά Στοιχεία της Περιοχής*. Αθήνα: Χορευτικός Όμιλος Ποντίων «Σέρρα».

Θεοχάρης, Χάρης Κ. 1984. *Το Καράουργαν του Καρς και η ζωή μου*. Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη.

Κριθαρίδης, Παντελής Π. 2006. *Το χωρίο μ'*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Μπαρμπουνάκης.

Κωνσταντινίδου, Αρχοντούλα, και Νίκος Κωνσταντινίδης. 2022. *Ιχνηλατώντας τις ρίζες μας στο Καρς του Καυκάσου*. Κιλκίς: Grafo A.E.

Μαζαράκη, Δέσποινα. 1984. *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*. 2^η έκδ. Κέδρος.

Μαραντζίδης, Νίκος. 2021. *Γιασασίν Μιλλέτ: Ζήτω το Έθνος*. 5^η έκδ. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης & Νίκος Μαραντζίδης.

Μαυρογένους, Στυλιανός Β. 1963. *Το Κυβερνείον Καρς του Αντικαυκάσου (Κάρκαγια Ομπλαστ)*. Θεσσαλονίκη: Τύποις Βαφειιάδης & Σια.

Μιχαηλίδης, Νίκος. 2020. «Μαυροθαλασσίτικα ή ποντιακά; Νοηματοδοτήσεις της ποντιακής μουσικής και ταυτότητας στη Θεσσαλονίκη». Στο *Μουσικές Κοινότητες στην Ελλάδα του 21^{ου} αιώνα. Εθνογραφικές ματιές και ακροάσεις*, επιμέλεια των Ασπασίας (Σίτσου) Θεοδοσίου & Ελένης Καλλιμοπούλου, 235-261. Αθήνα: Πεδίο.

Παπαδόπουλος, Ιωάννης. 1963. *Η ωραία Κερασούς και ο Τοπάλ Οσμάν*. Καβάλα: Ιωάννης Κωνσταντίνου.

Παπαδόπουλος, Σάββας Π. 2008. *Η νέα Σεβάστεια Δράμας*. Δράμα: Δημοτική Επιχείρηση Κοινωνικής Πολιτιστικής και Τουριστικής Ανάπτυξης Δήμου Δράμας.

Παραδεισοπούλου, Πολύμνια. 2012. «Διαδρομές ένταξης και διαμόρφωσης της ταυτότητας των Ποντίων προσφύγων». Διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Τμήμα Κοινωνικής Πολιτικής. <http://hdl.handle.net/10442/hedi/32920>.

Σαμουηλίδης, Χρήστος. 1985. «Κοινωνικά και πολιτιστικά προβλήματα των Ποντίων και η αντιμετώπισή τους». Στο *Α΄ Παγκόσμιο Ποντιακό Συνέδριο 1985. Πρακτικά Α΄ Παγκόσμιου Ποντιακού Συνεδρίου, Θεσσαλονίκη, 7-14 Ιουλίου 1985*, επιμέλεια του Παναγιώτη Γ. Εφραιμίδη, 131-138. Θεσσαλονίκη: Οργανωτική Επιτροπή Α΄ Π.Π.Σ.

Σαμουηλίδης, Χρήστος. 2010. *Το χρονικό του Καρς*. 2^η έκδ. Θεσσαλονίκη: Αδελφοί Κυριακίδη.

Τσανασίδης, Ιωάννης. 2021. «Η μουσική του Πόντου. Λυράρηδες του Πόντου». *Αρχείον Πόντου- Παράρτημα* 41.

Φωτιάδης, Κωνσταντίνος Ε. 2003. *Ο Ελληνισμός της Ρωσίας και της Σοβιετικής Ένωσης*. Β΄ έκδ. Αθήνα: Σταμούλη.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

Senturk, Onur. 2020. "Karadeniz Kemençesinin Yunanistan'daki İcra Geleneği." *Erdem* 78: 189-212. <https://erdem.gov.tr/ozet/744/tur>.

Çagri, Serkan. 2011. "The Turkish clarinet: its history, an exemplification of its practice." PhD diss., The University of North Carolina at Greensboro. <https://libres.uncg.edu/ir/listing.aspx?id=7442>.

Tsekouras, Ioannis. 2016. "Nostalgia, emotionality, and ethno-regionalism in Pontic parakathi singing." PhD diss., University of Illinois at Urbana-Champaign. <https://www.ideals.illinois.edu/items/95309>.

Tsekouras, Ioannis. 2022. "Pastures of Love, Mountains of Sacrifice: Imaginings of Pontic Homelands in *Parakathi* Singing and the Postmemory of Trauma." *Project Muse* 40, no. 2: 395-423. doi:10.1353/mgs.2022.0027.

Zografou, Magda. 2007. "The Politics of Dance: The Incorporation of the Pontic Refugees in Modern Greek Culture through the Manipulation of Dancing Practices in a Northern Greek Village." *Project Muse* 17, no. 1: 1-21. muse.jhu.edu/article/676846.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΑΝΑΦΟΡΩΝ

Ιακωβίδης, Μίτκας. 1973. *Ποντιακοί χοροί και τραγούδια*. Vasirap.

Ιακωβίδης, Μίτκας. 1975. *Ποντιακό πανηγύρι Νο. 2*. Έλλη.

Παπαδόπουλος, Γεωργούλης. 1975. *Ποντιακό πανηγύρι Νο 1*. Έλλη.

Πετρίδης, Γώγος. «Άτσαπατ-Σέρρα». Youtube video, 7:04. Αναρτήθηκε 6 Μαρτίου 2015.
https://www.youtube.com/watch?v=_lke7ebBzSQ

Πετρίδης, Γώγος. «Μακρύν Καϊτέ». Youtube video, 2:34. Αναρτήθηκε 16 Μαΐου 2020.
<https://www.youtube.com/watch?v=RozagdlWD2g>

Σιώπης, Κώστας. «Κώστας Σιώπης – Γιάννης Πολυχρονίδης 'Λετσίνια'». Youtube video, 2:10.
Αναρτήθηκε 5 Σεπτεμβρίου 2007. <https://www.youtube.com/watch?v=9f9DrVhWnMU>

Σιώπης, Κώστας & Κώστας Σαχινίδης. 1980. *Το κάτι άλλο*. Έλλη.

Χαραλαμπίδης, Γιάννης «Τα Ντέρτα όλα είναι Ντέρτα». Youtube video, 3:00. Αναρτήθηκε 18 Οκτωβρίου 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=qX6Fn7K19gM>

ΣΥΝΔΕΣΜΟΣ GOOGLE DRIVE ΜΕ ΑΡΙΘΜΗΜΕΝΑ ΗΧΗΤΙΚΑ ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΑ ΚΟΜΜΑΤΙΩΝ

[https://drive.google.com/drive/folders/154QqlEhCsPZZLvD9Vc4NYhJ0XkNIh5E-
?usp=drive link](https://drive.google.com/drive/folders/154QqlEhCsPZZLvD9Vc4NYhJ0XkNIh5E-?usp=drive_link)

ΣΥΝΔΕΣΜΟΣ GOOGLE DRIVE ΜΕ ΑΡΙΘΜΗΜΕΝΑ ΗΧΗΤΙΚΑ ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΑ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΩΝ

[https://drive.google.com/drive/folders/1qVqdslysoyH7rWcWjEo2P4KhF3hOixr
4?usp=drive link](https://drive.google.com/drive/folders/1qVqdslysoyH7rWcWjEo2P4KhF3hOixr4?usp=drive_link)