

***Η εξατομικευμένη μουσική επιτέλεση.
Το παράδειγμα του πόντιου λυράρη και τραγουδιστή.***

Διπλωματική εργασία της Νατάσας Τσακηρίδου (sam22015)



Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Επιστήμες και Τέχνες της Μουσικής»

Επιβλέπων: Αθανάσιος Λάιος

Θεσσαλονίκη 2023

Δήλωση περί μη λογοκλοπής

Δηλώνω υπεύθυνα ότι όλα τα ακόλουθα στοιχεία σε αυτήν την εργασία τα απέκτησα, τα επεξεργάστηκα και τα παρουσιάζω βάσει των κανόνων και των αρχών της ακαδημαϊκής δεοντολογίας, καθώς και των νόμων που διέπουν την έρευνα και την πνευματική ιδιοκτησία. Δηλώνω επίσης υπεύθυνα ότι, όπως απαιτείται από αυτούς τους κανόνες, αναφέρομαι και παραπέμπω στις πηγές όλων των στοιχείων που χρησιμοποιώ και τα οποία δεν συνιστούν πρωτότυπη δημιουργία.

Copyright © Αναστασία Τσακηρίδου. 2023.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Η έγκριση αυτής της Μεταπτυχιακής Διπλωματικής Εργασίας από το Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης της Σχολής Κοινωνικών, Ανθρωπιστικών Επιστημών και Τεχνών του Πανεπιστημίου Μακεδονίας δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων της συγγραφέως εκ μέρους του Τμήματος.

Περιεχόμενα

περίληψη / abstract.....	4
1. εισαγωγή.....	5
2. βιβλιογραφική επισκόπηση.....	7
3. μουχαπέτ' και γλέντι.....	9
4. μεθοδολογία.....	12
5. το υλικό.....	15
συμπληρωματικά.....	16
6. το μουχαπέτ'.....	20
i. η δομή και οι ρόλοι/σχέσεις.....	20
α. τρόπος συμμετοχής.....	20
β. εναλλαγή λυράρηδων/μουσική δεινότητα.....	20
γ. έκφραση συναισθημάτων.....	21
δ. χορός.....	22
ii. το περιβάλλον.....	22
α. ο χώρος.....	22
β. το φαγητό/ποτό.....	23
iii. το μουσικό υλικό.....	23
α. η λύρα.....	23
β. το ρεπερτόριο.....	23
γ. χρήση σκοπών.....	24
δ. οι στίχοι.....	24
ε. ο τρόπος παιχνάτος της λύρας.....	25
στ. ο τρόπος τραγουδίσματος.....	26
ζ. η χρήση ρυθμού και λόγου/χορού/κίνησης.....	28
η. η ταχύτητα.....	28
θ. χαρακτηριστικά σκοπών.....	28
μελωδική πορεία.....	28
μέτρα/τσακίσματα/επαναλήψεις/επωδοί/ανταποκρίσεις.....	32

7.	ο λυράρης-τραγουδιστής.....	34
	i. ο διπλός ρόλος.....	34
	ii. η μονάδα και το ντουέτο.....	34
	iii. η εξατομικευμένη επιτέλεση.....	35
8.	γύρα, η μουσική πρόταση.....	38
9.	σύνοψη/συμπεράσματα.....	40
	 ευχαριστίες.....	 42
	 κατάλογος βιβλιογραφικών αναφορών.....	 43

Περίληψη

Η λαϊκή μουσική επιτέλεση επηρεάζεται από πολλούς παράγοντες, όπως την προέλευση της μουσικής (τοπική ή υπερτοπική), το πλαίσιο επιτέλεσης (κοινωνική εκδήλωση / γλέντι / βραδιά σε μαγαζί / τραπέζι φίλων / έθιμο), το ακροατήριο, το χώρο, τη διάθεση των εκτελεστών, την ύπαρξη ή έλλειψη χορού κ.ά. Οι ορχήστρες λαϊκής μουσικής, ως ζυγίες ή πολυπληθέστερες, καλούνται μέσω της συνεργασίας, των διαφορετικών ρόλων, ακόμη και των διαφορετικών προσωπικοτήτων των εκτελεστών, να φέρουν εις πέρας ένα γλέντι ή ένα τραπέζι. Τι συμβαίνει όμως όταν ο εκτελεστής είναι ένας; Πώς οι παραπάνω παράγοντες ενδυναμώνουν ή αποδυναμώνουν τη συνθήκη αυτής της επιτέλεσης; Ποια είναι η σχέση οργάνου και φωνής στην οποία ορίζεται μια τέτοια συνθήκη ως πλήρης; Τελικά ποια είναι τα χαρακτηριστικά μιας επιτέλεσης που επιτρέπουν τη σόλο εκτέλεση; Το παράδειγμα του πόντιου λυράρη και τραγουδιστή ορίζει μια τέτοια συνθήκη. Ποια είναι τα χαρακτηριστικά της ποντιακής μουσικής που συντελούν στη σόλο επιτέλεση; Ποια τα χαρακτηριστικά του οργάνου που επιτρέπουν αυτή τη συνθήκη; Είναι μια συνθήκη που δημιουργήθηκε από ανάγκη ή η αποτελεσματικότητά της την καθιστά ικανή; Με ποιους τρόπους συμμετέχει η μνήμη στη διαδικασία;

Abstract

Folk music performance is influenced by many factors, such as the origin of the music (local or extra-local), the context of performance (social event / feast / night club event / table of friends / custom), the audience, the venue, the mood of the performers, the existence or lack of dance etc. Folk music orchestras, with two or more musicians, are called upon through the cooperation, the different roles, and even the different personalities of the performers, to carry out a feast. What happens when the performer is only one? How do the above factors strengthen or weaken the condition of this performance? What is the relation between the instrument and the voice in which such a condition is defined as complete? After all, what are the characteristics of a performance that allow a solo performance? The example of the pontic lyra player and singer defines such a condition. What are the characteristics of pontic music that contribute to the solo performance? What are the characteristics of the instrument that allow this condition? Is it a condition created out of necessity or does its effectiveness make it sufficient? In what ways is memory involved in the process?

Λέξεις-κλειδιά

Παραδοσιακή Μουσική / Folk Music, Ποντιακή Μουσική / Pontic Music, Εθνογραφική Επιτόπια Έρευνα / Ethnographic Field Research, Εξατομικευμένη Επιτέλεση / Solo Performance, Ποντιακή Λύρα / Pontic Lyra, Τραγούδι / Singing

1. εισαγωγή

Βρίσκομαι στην Ουτρέχτη ανάμεσα στους συναδέλφους μουσικούς της παράστασης η οποία έχει πρεμιέρα σε λίγο. Οι συνάδελφοι είναι ελεύθεροι αυτοσχεδιαστές με jazz background και συζητάνε για τις επερχόμενες εμφανίσεις τους. Η Kaja, η πιανίστρια του σχήματος, με καταγωγή από τη Σλοβενία, μας λέει πως έχει μια σόλο παράσταση την επόμενη εβδομάδα. Χωρίς να έχω ακούσει τη μουσική της, αναρωτιέμαι τι θα μπορούσε να παίζει μόνη της πάνω στη σκηνή για μία περίπου ώρα, το ακροατήριο να κάθεται σχεδόν ακίνητο στη θέση του και εκείνη να έχει να αντιμετωπίσει το άγχος της σκηνής, αλλά και το ότι δεν έχει κάποιον να το μοιραστεί. Πώς μπορεί μόνη της να διατηρήσει το ενδιαφέρον του ακροατηρίου για τόσο χρόνο; Η ερώτηση βέβαια απευθυνόταν σε εμένα, με τις δικές μου εμπειρίες, το δικό μου μουσικό background και τη δική μου ελάχιστη σχέση με αυτού του είδους τις παραστάσεις. Ταυτόχρονα φωτίστηκε στο νου μου ο πόντιος λυράρης και τραγουδιστής, ο οποίος με τη λύρα και τη φωνή του μπορεί να δημιουργήσει και να κρατήσει γλέντι ημερών (Μιχαηλίδης 2020, 239-40) (Τσανασίδης 2021). Και τελικά αυτοί οι δύο κόσμοι, της σόλο παράστασης της πιανίστριας και του πόντιου λυράρη, δε φάνταζαν τόσο μακρινοί μεταξύ τους.

Λίγες εβδομάδες μετά, η διαδικασία της ακρόασης για την εισαγωγή μου στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα του τμήματος με έφερε αντιμέτωπη με τη συνθήκη της περιορισμένης σε χρόνο έκθεσης σε ένα πολύ μικρό ακροατήριο με συγκεκριμένες απαιτήσεις, κυρίως την εστίαση στο αντικείμενο ενδιαφέροντος, άρα και μια όσο το δυνατόν λιτή παρουσίαση. Η απόφαση λοιπόν ήρθε για την εξυπηρέτηση αυτών των αναγκών και έτσι, με αφορμή την πιανίστρια συνάδελφο, παρουσίασα μια δική μου σύνθεση, συνοδεύοντας τον εαυτό μου με ένα γιουκαλίλι κουρδισμένο σα λύρα Θράκης. Η σημαντική σημείωση εδώ είναι πως δεν παίζω κανένα όργανο, παρά μόνο λίγο καβάλι. Κρατώντας το ρυθμό με ένα μεταβαλλόμενο ισοκράτη, υποστήριξα το τραγούδι μου. Στηρίζοντας λοιπόν αυτή την απόφαση, γεννιέται το ερώτημα: *ποια είναι τα χαρακτηριστικά μιας επιτέλεσης που επιτρέπουν τη solo εκτέλεση;* Η solo ή εξατομικευμένη επιτέλεση στην παρούσα εργασία περιγράφει τη μουσική συνθήκη όπου υπάρχει ένας μόνο εκτελεστής για όλους τους μουσικούς ρόλους. Το παράδειγμα που χρησιμοποιείται αφορά δύο ρόλους, αυτούς του πόντιου λυράρη και ταυτόχρονα τραγουδιστή.

Σύμφωνα με τον Πολίτη: «... για να κατανοήσουμε τα δημοτικά τραγούδια πρέπει να ξεκινήσουμε όχι από τα κείμενα, τα τραγούδια, παρά από την πράξη, το τραγούδισμα. Να αντιμετωπίσουμε τα τραγούδια... ως ενέργειες των ανθρώπων, ενταγμένες στην κοινωνία που τα γέννησε... τότε θα διαπιστώσουμε ότι, τη στιγμή που τραγουδιούνται, επιτελούν και κάποια λειτουργία.» (Πολίτης 2010, 17) Η λαϊκή μουσική επιτέλεση φαίνεται λοιπόν πως επηρεάζεται από πολλούς παράγοντες, όπως την προέλευση της μουσικής (τοπική ή

υπερτοπική), το χώρο, το πλαίσιο της επιτέλεσης¹ (κοινωνική εκδήλωση / γλέντι / βραδιά σε μαγαζί / τραπέζι φίλων / έθιμο), το ακροατήριο², τη διάθεση των εκτελεστών³, την υπάρξη ή έλλειψη χορού κ.ά. Οι ορχήστρες λαϊκής μουσικής, ως ζυγίες ή πολυπληθέστερες, καλούνται μέσω της συνεργασίας, των διαφορετικών ρόλων, ακόμη και των διαφορετικών προσωπικοτήτων των εκτελεστών, να φέρουν εις πέρας ένα γλέντι ή ένα τραπέζι.

Ο μουσικός τη στιγμή της επιτέλεσης είναι ταυτόχρονα συνεργάτης, φίλος, μπορεί και συγγενής, φορέας μνήμης, γλεντιστής και με την έννοια εκείνου που διασκεδάζει και ο ίδιος, ενεργό μέλος της κοινότητας που εξυπηρετεί με τη μουσική του. Για την υποκειμενικότητα αυτής της επιτέλεσης και την μεσο-παθητική συμμετοχή των μουσικών ο Κάβουρας σχολιάζει: «Η σημασία, ωστόσο, μιας ενεργητικής διάστασης της έννοιας ‘παράδοση’ που παραπέμπει στο τρίπτυχο ‘παράδοση, παραλαβή και διατήρηση’ της ζωντανής κληρονομιάς μιας ιστορικής κοινωνίας δεν είναι ικανοποιητική. Απουσιάζει από αυτήν εντελώς η μεσο-παθητική έκφραση της πράξης που σημαίνεται με το ρήμα ‘παραδίδομαι’, η οποία δεν είναι το ‘παραδίδειν’, αλλά το ‘παραδίδεσθαι’. Η έννοια της μεσο-παθητικής παράδοσης υποδηλώνει την εμπρόθετη υποταγή και το ενσυνείδητο ‘άφημα’ των υποκειμένων που την επιτελούν, σημαντικά δείγματα της απόλυτης αφοσίωσης και εμπιστοσύνης σε αυτήν τόσο των τελεστών όσο και των λοιπών μελών της βιωματικής κοινότητας» (Κάβουρας 2021).

Τι συμβαίνει όμως όταν ο εκτελεστής είναι ένας; Πώς οι παραπάνω παράγοντες ενδυναμώνουν ή αποδυναμώνουν τη συνθήκη αυτής της επιτέλεσης; Ποια είναι η σχέση οργάνου και φωνής στην οποία ορίζεται μια τέτοια συνθήκη ως πλήρης; Εδώ βέβαια εμφανίζεται και ο παράγοντας του επιτελεστικού πλαισίου· αναφερόμαστε σε μια συναυλία, ένα γλέντι ή ένα παρακάθ’;

Η παρούσα εργασία επικεντρώνεται στο παράδειγμα του πόντιου λυράρη και τραγουδιστή, ο οποίος ορίζει τη συνθήκη της εξατομικευμένης επιτέλεσης. Ειδικότερα διερευνώνται τα χαρακτηριστικά της ποντιακής μουσικής που συντελούν στη σόλο επιτέλεση, τα χαρακτηριστικά του οργάνου που επιτρέπουν αυτή τη συνθήκη, οι τρόποι με τους οποίους συμμετέχει η μνήμη στη διαδικασία, οι άνθρωποι που συμμετέχουν σε αυτή. Είναι μια συνθήκη που δημιουργήθηκε από ανάγκη ή η αποτελεσματικότητά της την καθιστά ικανή; Οι απαντήσεις στα παραπάνω ερωτήματα οδηγούν στον τελικό στόχο, τη δημιουργία μιας σόλο μουσικής παράστασης, στην οποία τραγουδάω παραδοσιακούς και καινούργιους σκοπούς επηρεασμένους από την παράδοση του βόρειου ελλαδικού χώρου, με τη συνοδεία ενός οργάνου ή/και κάποιων προηχογραφημένων tapes.

1 Ο Βασιλόπουλος ξεχωρίζει ένα πλαίσιο επιτέλεσης, βασισμένος στην οικειότητα: «-Στα πανηγύρια και στους γάμους που πηγαίνεις, παίζεις το ίδιο όπως στις συναυλίες; -Όχι αλλάζει... -Πού είσαι πιο άνετα; -Ε στο πανηγύρι, στο πανηγύρι είμαι πιο άνετα, γιατί έχεις απόλυτο χρόνο να παίζεις οτιδήποτε θέλεις... Μα στο πανηγύρι μας ξέρουνε σαν τα παιδιά τους...» Γιάννης Βασιλόπουλος (Παπαδάκης 1983, 241)

2 «Η συμμετοχή ενός κοινού είναι απαραίτητο συστατικό της επιτέλεσης... πρέπει να θεωρούνται κοινό επίτευγμα του ερμηνευτή και του κοινού» (Bauman 1975, 101)

3 Η διάθεση του δημοτικού κλαρίτζη Χαρμαλιά δεν επηρέασε απλά τη μουσική επιτέλεση, αλλά τερμάτισε μια συνεργασία: «...άρχισαν λοιπόν και τρέμαν τα χέρια μου από στενοχώρια, από νευρική κατάσταση και έτσι σκόλασα από κει.» Ανδρέας Χαρμαλιάς (Παπαδάκης 1983, 60)

2. βιβλιογραφική επισκόπηση

Κοιτώντας πίσω στο χρόνο και ανοίγοντας το γεωγραφικό εύρος στη γειτονιά των Βαλκανίων και της Ανατολίας, βρίσκουμε παραδόσεις με αντίστοιχους εκτελεστές, «ραψωδούς», που ως μονάδες παρουσίαζαν το «δρώμενό» τους, συνοδεύοντας το τραγούδι τους με ένα όργανο. Πέρα από την μαυροθαλασσίτικη *kemençe*, σχεδόν το ίδιο όργανο που παίζουν και οι πόντιοι λυράρηδες στον ελλαδικό χώρο, υπάρχουν αναφορές για την ιρανική *kamāncheh*, που παιζόταν είτε σόλο, είτε σε σύνολα (During 2001). Ρομά μουσικοί με λαούτα ή άλλα νυκτά όργανα φαίνεται πως ήταν διασκεδαστές εδώ και τουλάχιστον 500 χρόνια στις βασιλικές αυλές της Ευρώπης, ενώ οι Ρουμάνοι *lăutari* διατήρησαν το επικό τραγούδι ως το τέλος του 20ού αιώνα, όπως και αντίστοιχο διασκεδαστές ανά τη βαλκανική χερσόνησο (Wilkinson 2001). Στην Τουρκία οι ασίκηδες αυτοσχεδίαζαν πάνω στο παραδοσιακό υλικό, τραγουδώντας με τη συνοδεία *bağlama* (σάζι) (Reinhard 2001).

Η σχέση μου με την ποντιακή μουσική-πολιτισμό ξεκινάει από τότε που θυμάμαι τον εαυτό μου. Ο πατέρας μου, με καταγωγή από την Νεοκαισάρεια του ιστορικού Πόντου (τουρ. *Niksar* της επαρχίας *Tokat*), είχε πάντα στο αυτοκίνητο μια κασέτα με κάποια ζωντανή ηχογράφιση από ποντιακό κέντρο διασκέδασης. Η ζωντανή επαφή μου με τη λύρα και τη μουσική της γινόταν μέσα από γάμους και πανηγύρια στο χωριό, το Καλαμωτό Θεσσαλονίκης, το οποίο επισκεπτόμασταν κάθε Σαββατοκύριακο και όλες τις αργίες. Δεν είχα ποτέ στην κατοχή μου κάποιο προσωπικό δίσκο κάποιου μουσικού (ή *καλλιτέχνη*, όπως συνηθίζουν οι πόντιοι να τους αποκαλούν): αυτό έγινε στην ηλικία των 19, όταν ανέλαβα τη ραδιοφωνική εκπομπή του Συλλόγου Ποντίων Φοιτητών και Σπουδαστών Θεσσαλονίκης (ΣΠΦΘ) στο Ράδιο Ακρίτες στη Σταυρούπολη. Οπότε ο τρόπος που «έμαθα» την ποντιακή μουσική ήταν μέσα από μεγάλα σε διάρκεια προγράμματα, με συνεχόμενη εναλλαγή μελωδιών και ρυθμών και όχι μεμονωμένα τραγούδια.

Όταν στα 18 μου πήγα για πρώτη φορά στο ΣΠΦΘ, ανακάλυψα ένα νέο κόσμο, αυτό των «παραδοσιακών» τραγουδιών (θα αναφέρονται από εδώ και πέρα ως «παραδοσιακά») (Τσεκούρας 2016, 137), σε αντίθεση με τα «νεοποντιακά» που άκουγα παλαιότερα. Πρόκειται για δύο στρατόπεδα με ένθερμους υποστηρικτές, τους οποίους μάλιστα σπάνια «μοιράζονται» μεταξύ τους: ανήκει κανείς στο ένα ή το άλλο. Σύμφωνα με τους Τσεκούρα και Μιχαηλίδη, ο όρος «νεοποντιακά» εμφανίζεται μαζί με το φαινόμενο τη δεκαετία του '70, όταν δημιουργούνται τα πρώτα ποντιακά νυχτερινά κέντρα με την ηλεκτρική ενίσχυση και την αλλαγή του συλλογικού τρόπου διασκέδασης. Πρόκειται για το «μοντέρνο ποντιακό μουσικό ηχοτοπίο» που δημιουργείται με τη χρήση νέων ενορχηστρώσεων, κυρίως με αρμόνιο και ντραμς, την εισαγωγή μελωδιών εκτός του ποντιακού ρεπερτορίου αλλά και τη δημιουργία νέων μελωδιών «που διαφέρουν από το ήθος και τη θεματολογία του παλιότερου μουσικού ρεπερτορίου που ήρθε από τον Πόντο», οι οποίες θεωρούνται ως οι σχεδόν αποκλειστικά

παραδοσιακές (Μιχαηλίδης 2020, 242). Επισημαίνεται εδώ πως κάθε αναφορά σε «παραδοσιακά» αντιστοιχεί σε όσα προέρχονται από τον ανατολικό Πόντο, καθώς το ρεπερτόριο του δυτικού Πόντου διαφοροποιείται σε μεγάλο βαθμό, όπως και ολόκληρη η κοινωνική και πολιτισμική πραγματικότητα. Στο παραδοσιακό ρεπερτόριο είναι πιο πιθανό να συναντήσουμε μόνο λύρα, ενώ στα νεοποντιακά αυτό δε συμβαίνει. Παρ' όλα αυτά, υπάρχουν τα τελευταία περίπου 10 χρόνια η παρουσία του στεργιανού ή πολιτικού λαούτου και στα παραδοσιακά σε επίπεδο ζωντανών εμφανίσεων (σε ηχογραφήσεις συναντάμε ήδη από τη δεκαετία του '60 όργανα όπως το ούτι). Η παρούσα μελέτη ασχολείται με τα παραδοσιακά, λόγω της δυνατότητας παρουσίας μόνο λύρας και φωνής κατά την εκτέλεσή τους.

Σύμφωνα με τον Γ. Τσεκούρα, «Η ποντιακή μουσική περιλαμβάνει τέσσερις επιτελεστικές πρακτικές ή περιβάλλοντα: (1) Φολκλορικές χορευτικές παραστάσεις επί σκηνής, (2) νυχτερινά κέντρα, (3) μαζικές ή δημόσιες χορευτικές εκδηλώσεις και (4) μουχαπέτια ή παρακάθια.» (Tsekouras 2016, 147) Ο συγγραφέας τα διαχωρίζει μάλιστα σε δύο κατηγορίες, την παράσταση και το γλέντι, με τη δεύτερη να περιλαμβάνει τις μαζικές ή δημόσιες χορευτικές εκδηλώσεις (3) και τα μουχαπέτια ή παρακάθια (4). Εδώ θα προχωρήσω σε διαφορετικό διαχωρισμό. Στο γλέντι θα συμπεριλάβω τις μαζικές χορευτικές εκδηλώσεις (3), δημόσιες και ιδιωτικές, οι οποίες περιλαμβάνουν τα πανηγύρια αλλά και τις βραδιές που διοργανώνουν μαγαζιά με μεγάλο ή μικρό μέγεθος (2), εκεί δηλαδή που το ακροατήριο συμμετέχει στη μουσική επιτέλεση μόνο με το χορό. Σα δεύτερη κατηγορία θέτω το *μουχαπέτ*⁴ ή *παρακάθ*' (4), όπου το ακροατήριο συμμετέχει ενεργά στην επιτέλεση μέσω του τραγουδιού, αλλά και της εναλλαγής της λύρας, αν υπάρχουν περισσότεροι του ενός λυράρηδες. Δε θα ασχοληθώ με τις παραστάσεις, ούτε και με τις συναυλίες (1), στις οποίες δεν υπάρχει ενεργή και εμφανής συμμετοχή του ακροατηρίου.

⁴ muhabbet: αγάπη, τρυφερότητα / συνομιλία ("Muhabbet.") Στα ποντιακά το μουχαπέτ' περιγράφει το τραπέζι με λίγους παρακαθήμενους, συνήθως λιγότερους από 10, το οποίο μπορεί να γίνει σε σπίτι, μαγαζί ή κάποιον εξωτερικό χώρο, πάντως ιδιωτικά, υπάρχει φαγητό και ποτό και τραγουδι με τη συνοδεία της λύρας.

3. μουχαπέτ' και γλέντι

Είναι η πρώτη Παρασκευή του Δεκέμβρη του 2008 και σύμφωνα με την παράδοση του ΣΠΦΘ, γίνεται το μεγάλο μουχαπέτ' πριν από τον χειμερινό χορό. Έχουν έρθει παλιά μέλη και φίλοι του συλλόγου που δε γνωρίζω ακόμα και όλοι είναι ενθουσιασμένοι με την άφιξή τους. Οι άντρες έχουν καθίσει στα τραπέζια που έχουν ενωθεί σαν ένα, περίπου 40 άτομα βρίσκονται μέσα στο σύλλογο, οι προετοιμασίες για το χορό είναι πυρετώδεις, οπότε επικρατεί μεγάλη αναταραχή. Το Δ.Σ. ασχολείται ακόμη με τα διαδικαστικά, κάποια μέλη βοηθάνε, ενώ άλλα ασχολούνται με τους καλεσμένους και τα τραπέζια, φροντίζοντας να μη ξεμένουν ποτέ από ποτά (κρασιά και τσίπουρα, ουίσκι μόνο αν έχει φέρει κάποιος απ' έξω) και μεζέδες (τουρσιά και «πισία», η τηγανητή ζύμη γεμισμένη με τυρί). Σερβίζουν κυρίως κορίτσια, ενώ τα αγόρια απολαμβάνουν τη θέση τους στο τραπέζι, ακόμη κι αν δε συμμετέχουν ενεργά στο μουχαπέτ'. Ο Γιάννης Τσανασίδης έχει αναλάβει το ρόλο του λυράρη, καθώς έχει αυτό το ρόλο μέσα στο σύλλογο (αυτός που παίζει για το χορευτικό και κάθε μουσική ανάγκη), αλλά γνωρίζει επίσης και τους περισσότερους από τους καλεσμένους, έχοντας το σεβασμό τους, ακόμη κι αν είναι μόνο 18 χρονών.

Αν και δεν ήταν το πρώτο μουχαπέτ' στο οποίο παρευρισκόμουν, καθώς γινόταν ένα κάθε βδομάδα στο σύλλογο, αυτό ήταν το πιο πολυπληθές αλλά και με τη μεγαλύτερη συμμετοχή. Πολλά ενεργά μέλη του συλλόγου, όπως κι εγώ, δεν είχαμε προηγούμενη εμπειρία στο μουχαπέτ', οπότε και η συμμετοχή μας ήταν πολύ περιορισμένη, έως μηδαμινή. Αυτή τη φορά η συνθήκη θύμιζε πανηγύρι, στο οποίο όμως μπορούσαν όλοι να συμμετέχουν τραγουδώντας, να αποφασίσουν για το πότε και αν θα υπάρξει χορός, να ελέγξουν τη ροή της συνθήκης. Όπως αναφέρει ο Κάβουρας για το ολυμπικό γλέντι: «Μια κοινωνική διασκέδαση για να εξελιχτεί σε κοινοτική γιορτή, δηλαδή σε γλέντι, πρέπει οι συντονιστές της (οι μερακλήδες) να μετατρέψουν την επιθυμία της παρέας σε έκσταση (κέφι), χρησιμοποιώντας για το σκοπό αυτό ποιό, τραγούδι, μουσική και χορό. Ο χορός λοιπόν δεν είναι αυτοσκοπός αλλά ένα συμβολικό μέσο που συνενώνει τους γλεντιστές σε μια κοινότητα.» (Κάβουρας 1992, 209) Ήταν συναρπαστικό να το παρακολουθώ από μακριά, αλλά ταυτόχρονα να με τραβά μέσα σε αυτό, χωρίς όμως να συμμετέχω. Ήταν η διαδικασία της μύησής μου στο ποντιακό μουχαπέτ'.

Η συνθήκη του μουχαπετιού, που στα τούρκικα σημαίνει αγάπη και τρυφερότητα, αλλά και συνομιλία, αν και διατηρεί την αποκλειστική χρήση της λύρας ως τη μοναδική οργανική παρουσία, προσφέρει ακριβώς το αντίθετο στη χρήση της φωνής και του τραγουδιού. ("Muhhabet.") Εδώ η φωνητική συμμετοχή είναι -και οφείλει να είναι- ομαδική, ακόμη και διαλογική, εκφράζοντας την «τραγουδιστή συλλογικότητα» των παρακαθιστών (Κάβουρας 2000, 178), με το λυράρη να είναι ένας μόνο εκ των συμμετεχόντων και ίσως όχι ο πιο σημαντικός στην άτυπη ιεραρχία. «Στο παρακάθ' υπάρχει σεβασμός μεταξύ των μελών

με βάση μια άτυπη ιεραρχία η οποία διαμορφώνεται ανάλογα με τη γνώση και την εμπειρία του κάθε συμμετέχοντος» (Μαρμαρίδης 2019). Βέβαια εδώ η λύρα είναι το σημαντικότερο στοιχείο της συνθήκης, καθώς χωρίς αυτή δεν μπορεί (πια) να υπάρξει μουχαπέτ'. Η εμπειρία του μουχαπετιού ήταν πολύ σημαντική για τη μετέπειτα πορεία των επαγγελματιών μουσικών. Οι περισσότεροι τραγουδιστές και λυράρηδες γαλουχήθηκαν μέσα στα μουχαπέτια και ίσως αυτός είναι ο μοναδικός τρόπος για να αποκτήσει κανείς τα περιζήτητα πια βιώματα, όσον αφορά την ποντιακή μουσική. «Παλαιότερα ο κάθε μουσικός 'γεννιόταν' μουσικά σε κάποιο παρακάθ'. Σήμερα πρώτα βγαίνει στο πατάρι [σ.σ.: στο πάλκο] και μετά στο παρακάθ'.» (Μαρμαρίδης 2019)

Προχωρώντας στην περίπτωση του γλεντιού, συμβάλλουν πολλοί παραπάνω παράγοντες στην επιτυχία της επιτέλεσης αυτού, με τη λύρα να χάνει λίγη από την αξία της, χωρίς βέβαια να αναιρείται η αναγκαιότητα της χρήσης της. Το γλέντι είναι ίσως πιο κατάλληλη συνθήκη για την ισόρροπη μελέτη της μουσικής πράξης μέσω της λύρας και της φωνής, καθώς, αντίθετα από το μουχαπέτ', όπου υπάρχουν πολλοί «τραγουδιστές» κι ένας λυράρης, εκεί συναντάται ο ρόλος του λυράρη και τραγουδιστή σε ένα πρόσωπο σε όλη του τη διάρκεια, χωρίς όμως να είναι εύκολο να συναντήσει πια κανείς αυτή τη συνθήκη στο σήμερα. Ενώ «παλιότερα» το γλέντι μπορεί να μην απαιτούσε τίποτα περισσότερο από τις φωνές, οι σημερινές κατασκευασμένες απαιτήσεις δημιούργησαν την ανάγκη για μεγάλες ορχήστρες ή έστω την ενίσχυση του ήχου με περισσότερα από ένα όργανα. Η ευκολία με την οποία η νεολαία μαθαίνει και χρησιμοποιεί τα όργανα οδηγεί στην εύκολη εύρεση (έστω) ενός νταουλιού για να συνοδεύσει το λυράρη, κυρίως όταν το γλέντι είναι μικρό σε συμμετοχή. Σε ένα μεγάλο γλέντι, για παράδειγμα στο πανηγύρι ενός χωριού, συνήθως χρησιμοποιούνται κι άλλα όργανα, όπως αρμόνιο ή λαούτο και ντραμς. Αυτή η αλλαγή στο οργανολόγιο του γλεντιού ήρθε τη δεκαετία του '70, με την εμφάνιση των πρώτων νυχτερινών κέντρων διασκέδασης (Μιχαηλίδης 2020, 242).

Βέβαια η λύρα έχει διαχρονική χρήση ως μοναδικό όργανο μιας επιτέλεσης. Σε αυτό συμβάλλει η αναγνώρισή της ως «τοτέμ», η ιερότητά της. Βρίσκομαι πριν χρόνια σε ένα ιδιωτικό γλέντι στη Δράμα, όπου υπήρχαν πολλοί ντόπιοι λυράρηδες. Όταν δεν έπαιζαν τις λύρες τους (δραμινές), τις άφηναν στο πάτωμα, κάτω από το τραπέζι, σε σημείο που δε φαινότουσαν, οπότε εύκολα κάποιος μπορούσε να τις πατήσει και να τις καταστρέψει. Σοκαρισμένη ρώτησα έναν από εκείνους: «Μα καλά, εκεί θα την αφήσεις; Κι αν σ'την πατήσουν;» Ο λυράρης μου απάντησε σχεδόν αδιάφορα: «Ε καλά, θα φτιάξουμε άλλη..» Αυτή η μεταχείριση της δραμινής λύρας με έκανε να κατανοήσω τον τρόπο που αντιμετωπίζει η ποντιακή κοινότητα την ποντιακή λύρα, η οποία φαίνεται πως δε φέρει μόνο μουσική μνήμη, αλλά και πολιτισμική, κοινωνική, ακόμη και θρησκευτική. Ανήκει στο προσωπικό «υλικό περιβάλλον» σχεδόν κάθε ποντίου, που κατά τον Assmann αποτελεί «στήριγμα και φορέα της ύπαρξής του» (Assmann 2017). Η λύρα είναι πρωταγωνίστρια στα τραπέζια και τα

γλέντια, οι γονείς στέλνουν τα παιδιά τους σε δασκάλους για να μάθουν λύρα, αγοράζουν μία, απλά για να υπάρχει στο σπίτι, η λύρα κρέμεται σε κάθε καφενείο που το έχει πόντιος, έχει γίνει μπρελόκ, κρεμαστό για το λαιμό, μινιατούρα για να στολίσει το σαλόνι, γιγάντιο μνημείο σε κάποια πλατεία, αναφέρεται στα δίστιχα και όποιος παίζει λύρα είναι σεβαστό πρόσωπο της κοινότητας.⁵

⁵ «Ήθελα να πω ότι ο λυράρης στα παλιά τα χρόνια είχε μεγάλη αξία, [...] εγώ όταν άρχισα να μαθαίνω έλεγαν οι γιαγιάδες στο χωριό 'ωω σούτος κεμετσετσής εν!', [...] 'λύρα παίζει αυτός! Είναι ο λυράρης!', δηλαδή αυτός που γλεντάει τον κόσμο, [...]» (Τσαϊρίδης, Σ. Συνέντευξη 22/05/2022)

4. μεθοδολογία

Πρόκειται για μια εθνογραφική επιτόπια έρευνα η οποία θα κινηθεί μέσα στις βασικές της τεχνικές: α. στη συμμετοχική παρατήρηση σε μουχαπέτια/γλέντια (μικρά ή μεγάλα), β. τις σημειώσεις πεδίου και την οπτικοακουστική καταγραφή μέσω ηχογράφησης/βιντεοσκόπησης, γ. τις συνεντεύξεις με λυράρηδες που τραγουδάνε και με γλεντιστές, ενώ κατά την επεξεργασία του υλικού: δ. τη μελέτη εθνογραφικού υλικού μέσω των καταγεγραμμένων μουχαπετιών και γλεντιών (στη χρονική διάρκεια της επιτόπιας έρευνας ή παλαιότερων), ε. τη μουσικολογική ανάλυση του υλικού. Στην έρευνα αυτή ακολουθείται η τεχνική της μουσικής συμμετοχικής παρατήρησης, όπως περιγράφεται από την Krüger, καθώς ανήκω στην κοινότητα η οποία μελετάται, άρα υπάρχει «πρόσβαση στην ενσώματη γνώση», την οποία έχω αποκτήσει από τη μουσική μου εμπειρία και πράξη εντός της ως τραγουδίστρια και παρακαθήμενη (Krüger 2008, 75-76). Η επιτόπια έρευνα έγινε στη Θεσσαλονίκη, με παρέες που ήδη γνωρίζω, οπότε η πρόσβαση στο υλικό ήταν εύκολη. Η συνθήκη καταγράφηκε και μελετήθηκε ως προς το μουσικό υλικό (ρεπερτόριο, στίχοι, επαναλήψεις σκοπών), τον τρόπο συμμετοχής των γλεντιστών, την έκφραση συναισθημάτων, την εναλλαγή των λυράρηδων, τη μουσική δεινότητα αυτών, το χρόνο που ο κάθε λυράρης εμφανίζεται και ως «τραγουδιστής», την παρουσία ή όχι χορού, του χώρου και του περιβάλλοντος, του φαγητού και του ποτού.

Σύμφωνα με τον Κιουρτσάκη, ο οποίος χρησιμοποιεί το παράδειγμα του Καραγκιόζη ως προϊόν ομαδικής δημιουργίας που προϋπάρχει της επιτέλεσης : «...η τέχνη αυτή υλοποιεί... μια διαπροσωπική, ομαδική δημιουργία, που είναι κοινή κληρονομιά όλων των καραγκιοζοπαιχτών· και είναι, επομένως, αυστηρά κωδικοποιημένη, δηλαδή καθορισμένη με ακρίβεια ως προς τις βασικές αρθρώσεις της: τις τεχνικές και τις μεθόδους της, τους κανόνες της ερμηνείας της...» (Κιουρτσάκης 1983, 20-21). Επιπλέον, ο ερμηνευτής, χρησιμοποιώντας αυτή την κωδικοποίηση, ερμηνεύει και ταυτόχρονα δημιουργεί, «(ανα)συνθέτει το έργο τη στιγμή ακριβώς που το ερμηνεύει» (Κιουρτσάκης 1983, 27). Η κωδικοποίηση αυτή, αλλά και η πρακτική της ανα-σύνθεσης είναι που καθοδηγεί τη μουσικολογική ανάλυση του καταγεγραμμένου υλικού και του μουσικού μέρους των συνεντεύξεων, που θα επιχειρηθεί στο κεφάλαιο 6, με στόχο τον εντοπισμό των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της συνθήκης της εξατομικευμένης επιτέλεσης. Η κωδικοποίηση βασίζεται στην προφορική σύνθεση κατά τον Κιουρτσάκη, που στη συγκεκριμένη μελέτη μπορεί να εκφραστεί με τον τρόπο παιξίματος της λύρας, τον τρόπο τραγουδίσματος, τη χρήση του ρυθμού και του λόγου. Στο κεφάλαιο 6 μελετώνται τα υλικά που χρησιμοποιούνται από τον λυράρη/τραγουδιστή κατά την εκτέλεση, όπως τα γυρίσματα και η ταχύτητα, αλλά και τα χαρακτηριστικά των ίδιων των σκοπών, ασχέτως της εκτέλεσης, όπως η ρυθμική δομή, η μελωδική πορεία, τα μέτρα και το μοίρασμα των στίχων, τα τσακίσματα, η ύπαρξη ή όχι επωδού.

Οι συνεντεύξεις προσθέτουν στα παραπάνω δεδομένα την προσωπικότητα και υποκειμενικότητα του συνομιλητή, τον τρόπο που καθένας «φαντασιώνεται» το μουχαπέτ' και το γλέντι και ό,τι άλλο παρουσιάζεται κατά την ανάσυρση της μνήμης. Πρόκειται για ημιδομημένες συνεντεύξεις, με τους συνομιλητές να εντάσσονται σε δύο κατηγορίες, τους λυράρηδες και τραγουδιστές από τη μία και τους γλεντιστές/παρακαθιστές από την άλλη. Βασικό κριτήριο για την επιλογή των συγκεκριμένων υποκειμένων ήταν η γνωριμία μου μαζί τους και οι κοινές μας εμπειρίες στα γλέντια και τα μουχαπέτια, όπως και η εμπειρία τους στο συγκεκριμένο πεδίο. Χρησιμοποιήθηκαν οδηγοί ερωτήσεων με θεματικές που αφορούν τη σχέση τους με τη μουσική, την κοινότητα, το γλέντι και το μουχαπέτ', το χορό, τη μνήμη/ιστορίες/εικόνες, το ζήτημα της κορύφωσης και της συγκίνησης κατά τη συμμετοχή στην μουσική εμπειρία. Στους λυράρηδες και τραγουδιστές οι θεματικές στόχευαν και στην επαγγελματική μουσική τους πορεία, τη σχέση τους με το ακροατήριο, τεχνικά ζητήματα οργάνου και φωνής, το ρεπερτόριο και τους στίχους, τη σχέση τους με άλλα όργανα ή με άλλους τραγουδιστές/λυράρηδες.

Τα ευρήματα από όλα τα παραπάνω εθνογραφικά δεδομένα χρησιμοποιούνται στην παράσταση που συνοδεύει και συνοδεύεται από την κειμενική μου εργασία, στη λογική μιας καλλιτεχνικής έρευνας. Στην παράσταση αυτή στοχεύω να διαμορφώσω ένα αντίστοιχο μουσικό περιβάλλον, όσον αφορά την εξατομικευμένη επιτέλεση. Όπως διερωτάται η Whitney: «Πώς μπορεί η έρευνα επιτελεστικών σπουδών να ασχοληθεί καλύτερα με τη “μαγεία” και τα “μυστήρια και θαύματα” της μουσικής...;» (Whitney 2016, 108) Έτσι κι εγώ ανακαλώ μουσικά, εθνογραφικά και «συναισθηματικά» στοιχεία τα οποία χτίζουν τελικά, μαζί με νέες συνθέσεις/αυτοσχεδιασμούς και προϋπάρχοντες σκοπούς (όχι μόνο ποντιακής προέλευσης) μια επαρκή μουσική συνθήκη, ίσως όμοια με εκείνη της συναδέλφου πιανίστριας. Η περιγραφή και ανάλυση των μουσικών και επιτελεστικών χαρακτηριστικών του μουχαπετιού και του γλεντιού που επιχειρείται στην παρούσα εργασία, έχει ως στόχο τον εντοπισμό και ορισμό των στοιχείων της εξατομικευμένης επιτέλεσης, ώστε τελικά να χρησιμοποιηθούν στη σύνθεση της τελικής μουσικής παράστασης. Κρατώ ταυτόχρονα (ως ένα δίχτυ ασφαλείας) την άποψη του Κιουρτσάκη περί μη συνειδητής δράσης: «η καλλιτεχνική δημιουργία... είναι πάντα ως ένα σημείο ασυνείδητη, γιατί δεν εξαρτάται ποτέ αποκλειστικά από τη βούληση και τις δηλωμένες προθέσεις του φορέα της, μα προσδιορίζεται και από άλλους παράγοντες, ανάμεσα στους οποίους οι κοινωνικές συντεταγμένες και οι μη συνειδητές ροπές του ίδιου του καλλιτέχνη έχουν αποφασιστική σημασία.» (Κιουρτσάκης 1983, 198)

Καθώς ανήκω στην κοινότητα μελέτης, η συμμετοχική παρατήρηση είναι ταυτόχρονα μια διαδικασία εύκολη, όσο και δύσκολη (Rice 1996, 50). Ο δικός μου ρόλος μπορεί να είναι διαμεσολαβητικός ανάμεσα στο συμβάν και το υλικό, μέχρι και καταλυτικός, με τη συμμετοχή μου να αλλάζει τα δεδομένα της πορείας του μουχαπετιού/γλεντιού, κυρίως λόγω του φύλου

μου (παλαιότερα και λόγω της μικρής μου ηλικίας). Αυτό σημαίνει πως μπορεί τραγουδώντας να μονοπωλήσω το ενδιαφέρον για κάποιο χρονικό διάστημα ως το «αξιοπερίεργο» συμβάν της βραδιάς. Πέρα από το ρεπερτόριο, τη διάλεκτο και τις διαπροσωπικές σχέσεις με πολλούς από τους συμμετέχοντες, γνωρίζω τους κώδικες επικοινωνίας, τους κανόνες, την ιεραρχία που υπάρχει στις συνθήκες που μελετάω. Ταυτόχρονα όμως, όντας μέλος την κοινότητας και ζώντας μέσα σ' αυτή, αντιμετωπίζω κάποιες δυσκολίες όσον αφορά την εξωτερική παρατήρηση, ακόμη και την πρόκληση της ανάλυσης φαινομένων τα οποία για μένα δε χρειάζονται επεξήγηση (Leage 2016, 371). Οι θεωρητικές μέθοδοι της έρευνας με βοηθούν στην απομάκρυνση που απαιτείται από το εσωτερικό των πρακτικών. Οι οδηγοί ερωτήσεων και η διαδικασία των συνεντεύξεων είναι βοηθητικές συνθήκες για την επικέντρωση στην έρευνα, καθώς ο αφηγητής μέσω της υποκειμενικότητας που αφορά την αίσθηση εαυτού και κυρίως της αίσθηση της κουλτούρας, οδηγεί τη συζήτηση, κι εγώ τελικά μέσω της διυποκειμενικότητας και της επί των πλείστων φιλικής σχέσης μαζί του, συνδράμω στη διαδικασία παραγωγής της αφήγησης (Lynn 2016, 81).

5. το υλικό

Περνώντας στο πρακτικό μέρος της μελέτης, εδώ παρουσιάζεται το υλικό το οποίο συνέλεξα και μελέτησα.

1. Μουχαπέτ' στις 11/02/22 στο καφενείο του Σπύρου στο κέντρο της Θεσσαλονίκης. Είναι ένα από τα αγαπημένα στέκια της παρέας που εμφανίζεται σε αυτή και τις παρακάτω ηχογραφήσεις. Σε αυτό το απόσπασμα συμμετέχουν οι Πόλυς Εφραιμίδης (λύρα-τραγούδι), Γιώργος Αμπερίδης (τραγούδι) και Νατάσα Τσακηρίδου (τραγούδι). Βίντεο, προσωπικό αρχείο. (Μουχαπέτ' 1, 2022)

2. Μουχαπέτ' στις 11/07/12 στο καφενείο του Σπύρου, με όλη την παλιά παρέα, από τα μουχαπέτια που γινόντουσαν σχεδόν κάθε βδομάδα. 6,5 ώρες ηχογράφιση, συμμετέχουν οι Γιάννης Τσανασίδης (λύρα-τραγούδι), Σάββας Τσενεκίδης (λύρα-τραγούδι), Πόλυς Εφραιμίδης (λύρα-τραγούδι), Μιχάλης Τσανασίδης, Δημήτρης Γιοπάζ Σωτηριάδης, Λάμπης Παυλίδης, Ευκλείδης Παυλίδης, Σπύρος Σημαιοφορίδης (τραγούδι). Εγώ συμμετέχω μόνο με την παρουσία μου, χωρίς να τραγουδάω. Ηχογράφιση, προσωπικό αρχείο. (Μουχαπέτ' 2, 2012)

3. Γλέντι στις 03/06/12 στο Παρακάθ' με την παρέα του Συλλόγου Ποντίων Φοιτητών και Σπουδαστών Θεσσαλονίκης, επίσης στέκι, συμμετέχουν οι Κώστας Σιαμίδης (λύρα), Γιάννης Πολυχρονίδης (νταούλι), Στάθης Τσαϊρίδης (τραγούδι), Στέργιος Ζημπιλιάδης (τραγούδι), Άκης Βασιλειάδης (τραγούδι), ένα δίστιχο ο Τοτόρος (Γιώργος Σοφινιάδης). Ηχογράφιση, προσωπικό αρχείο. (Γλέντι 1, 2012)

4. Γλέντι στις 10/06/12 στο Παρακάθ' με τον Αντώνη Παπαδόπουλο (λύρα-τραγούδι), Γιάννη Πολυχρονίδη (νταούλι). Ηχογράφιση, προσωπικό αρχείο. (Γλέντι 2, 2012)

5. Δημήτρης (Γιοπάζ) Σωτηριάδης (1902 Μούντα Τραπεζούντας-1977 Πολυδένδρι Λαγκαδά, Θεσσαλονίκη). Ηχογράφιση σε οικογενειακό τραπέζι. Ερασιτέχνης λυράρης και τραγουδιστής. Από τη διπλωματική διατριβή του Τσανασίδη Γιάννη "Λυράρηδες του Πόντου γεννημένοι πριν το 1920". Αρχείο Δημήτρη Σωτηριάδη, Χρήστου και Σάββα Τσενεκίδη (Tsanasidis 2020).

6. Στάθης Βενιαμίδης-Τικ τρομαχτόν και Ανάθεμα και τ' άλογα (1905 Άγουρσα Ματσούκας-1987 Αλωνάκια Κοζάνης). Λυράρης και τραγουδιστής της πρώτης γενιάς των ποντίων που εγκαταστάθηκαν στον ελλαδικό χώρο. Αρχείο Βασιλείου Β. Πολατίδη (Polatidis 2014).

7. *Προσωπικές συνεντεύξεις:*

Στάθης Τσαϊρίδης (λυράρης-τραγουδιστής, δουλεύει κυρίως ως τραγουδιστής), 22/05/22

Πόλυς Εφραιμίδης (λυράρης-τραγουδιστής), 06/07/22

Σάββας Τσενεκίδης (παρακαθιστής), 07/07/22

Γιάννης Τσανασίδης (λυράρης), 17/07/22

Σεραφείμ Μαρμαρίδης (λυράρης-τραγουδιστής), 18/07/22

συμπληρωματικά

1. Το παράδειγμα του μουχαπετιού στις 11/02/22 στο καφενείο του Σπύρου δεν είναι τυπικό και αναδεικνύει τις διαφορές με ένα τυπικό μουχαπέτ' (Μουχαπέτ' 1, 2022). Ενώ υπάρχει αρκετός κόσμος στο χώρο, συμμετέχουν μουσικά ελάχιστοι στο συγκεκριμένο απόσπασμα, μόνο 3 από τους περίπου 14 (στην υπόλοιπη βραδιά συμμετείχαν περισσότεροι, με διάφορους ρόλους τους οποίους επιλέγω να μην αναλύσω, καθώς δε σχετίζονται με την παρούσα έρευνα). Το στιγμιότυπο είναι από την αρχή της βραδιάς και υπάρχουν πολλά άτομα μη ποντιακής καταγωγής, είτε παίζουν κάποιο όργανο είτε όχι. Ξεκινάμε το μουχαπέτ' ο Πόλυς (παίζοντας λύρα και τραγουδώντας) κι εγώ (τραγουδώντας), ως οι πιο μνημένοι σ' αυτό, αλλά αυτό που συμβαίνει είναι μια σύμβαση για τη βραδιά, σα μια παράσταση για το ξεκίνημα. Τραγουδάμε κυρίως οι δυο μας, από δύο στιχάκια ο καθένας συνεχόμενα, κάτι το οποίο δε συμβαίνει σε ένα τυπικό μουχαπέτ', όπου ο καθένας λέει ένα δίστιχο και το επόμενο που θα πει θα έρθει αφού έχουν τραγουδήσει και οι υπόλοιποι της παρέας. Μια ακόμη πρακτική δυσκολία, που με κάνει μάλιστα να μη συμμετέχω πολλές φορές στα μουχαπέτια, είναι το ψηλό κούρδισμα της λύρας, που δε βολεύει στη γυναικεία φωνή. Αυτό οδηγεί τον λυράρη στην αλλαγή του τονικού ύψους με τη χρήση της χαμηλής χορδής, για να μπορέσω να τραγουδήσω. Έτσι, αφού αλλάζει η τονικότητα, ο λυράρης, δηλαδή ο Πόλυς, μένει εκεί για περισσότερο χρόνο από ένα στιχάκι, ώστε να μην πηγαينوέρχεται συνέχεια ανάμεσα στην ψηλή και τη χαμηλή χορδή. Συνήθως λέμε 4 στιχάκια ανά σκοπό πριν αλλάξει στον επόμενο. Κάτι τέτοιο θα γινόταν και σε ένα γλέντι, σίγουρα όμως όχι σε ένα μουχαπέτ'.

2. Αυτό το μουχαπέτ' (στις 11/07/12 στο καφενείο του Σπύρου) είναι ένα από τα πιο χαρακτηριστικά και περιγράφει την καθημερινότητα των φοιτητικών μου χρόνων με την παρέα (Μουχαπέτ' 2, 2012). Ακόμη κι αν δε συμμετείχα ενεργά, η έκσταση ήταν ίδια με των υπόλοιπων συμμετεχόντων, καθώς το νεαρό της ηλικίας, η έντονη επαφή με το συναίσθημα, οι δυνατές σχέσεις με τους συμμετέχοντες, το υψηλό μουσικό αποτέλεσμα και το περιβάλλον ήταν αρκετά για να φτάσει κανείς στη μέθεξη μόνο ακούγοντας. Από τα πιο χαρακτηριστικά στοιχεία του είναι τα ίσα δικαιώματα των συμμετεχόντων και η πολύ ενεργή παρουσία όσων, φυσικά, το επιθυμούν. Κάτι που δείχνει πόσο φυσική είναι η συγκεκριμένη συνθήκη για τους περισσότερους από τους συμμετέχοντες, είναι η ευκολία με την οποία οι «τραγουδιστές»⁶ αλλάζουν τους σκοπούς, ακόμη κι αν η τονική βάση τους, ίσως και το γένος τους, αλλάζει.

⁶ Ο όρος «τραγουδιστής» όταν είναι σε εισαγωγικά χρησιμοποιείται για όσους συμμετέχουν στο μουχαπέτ' τραγουδώντας, επαγγελματίες και μη.

3. Αργά το βράδυ στο Παρακάθ 'στις 03/06/12, το μοναδικό κέντρο ποντιακής μουσικής που χρησιμοποιούσε μόνο λύρα και νταούλι στην ορχήστρα, με την παρέα του Συλλόγου Ποντίων Φοιτητών και Σπουδαστών Θεσσαλονίκης, του οποίου ήμουν μέλος (Γλέντι 1, 2012). Υπάρχει ενίσχυση στον ήχο. Δεν τραγουδάει ο ίδιος ο λυράρης, ο Κώστας Σιαμίδης, ο οποίος είναι ο σταθερός λυράρης του μαγαζιού και παλιός ιδιοκτήτης του, αλλά η συνθήκη είναι σαν μουχαπετιού, κυρίως λόγω του περιβάλλοντος και της παρέας, αλλά και των μουσικών, που είναι μνημένοι στο μουχαπέτ'. Κατατάσσεται όμως στην κατηγορία του γλεντιού, καθώς υπάρχει ενίσχυση και οι μουσικοί είναι οι μόνοι που έχουν το δικαίωμα να συμμετέχουν στην μουσική πράξη. Οι υπόλοιποι συμμετέχοντες μπορούν μόνο να χορέψουν. Όλοι οι τραγουδιστές είχαν ήδη εμφανιστεί μεμονωμένα και ήταν αυτή μια στιγμή ιεροτελεστίας, με όλους τους τραγουδιστές επί σκηνής, που ξεκινούσε πάντα με τον σκοπό που απολαμβάναμε πολύ και από κάποια στιγμή και μετά καθιερώθηκε από τον Σιαμίδη σαν το σκοπό που παιζόταν για να μας ευχαριστήσει (τα μέλη του συλλόγου). Με αυτό τον τρόπο διαμορφώναμε κι εμείς την έκβαση της συνθήκης, πέρα από το ρόλο μας ως χορευτές. Οι σκοποί αλλάζουν σχετικά γρήγορα, μετά από δύο ή τρία δίστιχα, κάτι το οποίο δε συμβαίνει στο μουχαπέτ'.

4. Εδώ (Γλέντι στις 10/06/12 στο Παρακάθ') ο λυράρης είναι και τραγουδιστής, υπάρχει δηλαδή η συνθήκη της «διττής μονάδας», η συνοδεία της λύρας όμως την ώρα του τραγουδιού είναι από στοιχειώδης, καθώς πολύ χαμηλά παίζει κομμάτια της μελωδίας ή μόνο ίσο, έως ανύπαρκτη (Γλέντι 2, 2012). Είναι δηλαδή μια συνθήκη αποδυναμωμένη, όσον αφορά το διπλό ρόλο του λυράρη-τραγουδιστή.

5. Δημήτρης (Γιοπάζ) Σωτηριάδης: Ακόμη και ο Γιοπάζ, που λένε ότι έπαιζε με δύο δάχτυλα μόνο, οπότε δεν ήταν μεγάλος δεξιότηνης, τραγουδούσε ό,τι έπαιζε. Υπάρχει κι εδώ η συνθήκη της «διττής μονάδας».

6. Στάθης Βενιαμίδης: «Διτή μονάδα» και σε αυτή την ηχογράφιση, όπως και στην πλειοψηφία των ηχογραφήσεων των λυράρηδων πρώτης γενιάς.

Στο μεγαλύτερο μέρος της η εργασία αυτή επικεντρώνεται στη συνθήκη του μουχαπετιού (άρα αντλώ δεδομένα κυρίως από τα **παραδείγματα 1** και **2**), καθώς η συναισθηματική σύνδεση μεταξύ των συμμετεχόντων είναι μεγαλύτερη από ό,τι σε ένα γλέντι (Μουχαπέτ' 1, 2022; Μουχαπέτ' 2, 2012). Στο μουχαπέτι υπάρχει επίσης πιο έντονα η μνήμη του λυράρη-τραγουδιστή των παλαιότερων γενιών, που χωρίς τον οικονομικό παράγοντα και γενικότερα αυτόν του επαγγελματισμού, δε βαραίνονταν από την υποχρέωση της διασκέδασης, παρά μόνο από τη δική του επιλογή να το κάνει. Η ρομαντική αυτή ιδέα του λυράρη που έπαιζε λόγω ευχαρίστησης κι έτσι ευχαριστούσε και την κοινότητα είναι κάτι που επιβιώνει έντονα και σήμερα. Ο Τσαϊρίδης θεωρεί πως καλός λυράρης είναι αυτός που θα παίξει καλά είτε πληρωθεί, είτε όχι, γιατί πρέπει να παίζει κανείς με την ψυχή του είτε στη

δουλειά, είτε στο τραπέζι. Βέβαια σημαντική παρατήρηση είναι πως ο λυράρης ήταν κάποτε πολύ σεβαστό πρόσωπο της κοινωνίας: «...ο λυράρης στα παλιά τα χρόνια είχε μεγάλη αξία,... εγώ όταν άρχισα να μαθαίνω έλεγαν οι γιαγιάδες στο χωριό 'ωω αούτος κεμετσετσής εν!',... 'λύρα παίζει αυτός! Είναι ο λυράρης!', δηλαδή αυτός που γλεντάει τον κόσμο...» (Τσαϊρίδης, συνέντευξη 22/05/22).

Το γλέντι διαφέρει ως προς τα μouxαπέτια στη γρήγορη εναλλαγή των σκοπών και στο ότι είναι όλοι χορευτικοί. Τα tik που ακούγονται στα **παραδείγματα 3 και 4** παίζονται και στα μouxαπέτια (σχεδόν όλα), με τον ίδιο τρόπο, με παρόμοια δίστιχα, χωρίς νταούλι και ενίσχυση (Γλέντι 1, 2012; Γλέντι 2, 2012). Στο γλέντι οι ρόλοι των συμμετεχόντων είναι πολύ διαφορετικοί, καθώς ο λυράρης-τραγουδιστής έχει απόσταση από τους υπόλοιπους, ο ρόλος των οποίων είναι κυρίως αυτός του χορευτή. Όπως αναφέρει ο Κάβουρας: «...το κοινό τοποθετείται απέναντι στο μουσικό παραγωγό (τραγουδιστή ή οργανοπαίκτη) για να παρακολουθήσει τη μουσική του επιτέλεση, δίχως να έχει κανένα δικαίωμα ή υποχρέωση ενεργού συμμετοχής σ' αυτήν» (Κάβουρας 2000, 193). Ένας χορευτής δεν έχει το δικαίωμα να αλλάξει ούτε το σκοπό, πόσο μάλλον το ρυθμό, άρα και το χορό. Το τραγούδι είναι επίσης αποκλειστικότητα του λυράρη.

Για τους ίδιους τους λυράρηδες-τραγουδιστές το γλέντι είναι συνθήκη εργασίας, καθώς νιώθουν πως πρέπει να ευχαριστήσουν το κοινό το οποίο τους πληρώνει. Λειτουργούν δηλαδή, όπως χαρακτηριστικά ανέφερε στη συνέντευξη ο Τσανασίδης, σαν υπάλληλοι. Ο Τσανασίδης το θεωρεί απρόσωπο, χωρίς συναισθηματική σύνδεση και αναμενόμενο στην εξέλιξή του, ενώ τον εξιτάρει το απροσδόκητο του μouxαπετιού (Τσανασίδης, συνέντευξη 10/07/22). Στο μouxαπέτ' απ' την άλλη πλευρά οι λυράρηδες-τραγουδιστές αισθάνονται ελεύθεροι να εκφραστούν και οι ίδιοι, να παίξουν και να τραγουδήσουν πρώτα για τους ίδιους και μετά για τους υπόλοιπους της παρέας. «Ένα καλό μouxαπέτ' πιάνει τόπο.» (Τσαϊρίδης, συνέντευξη 22/05/22)

7. Στάθης Τσαϊρίδης: Τραγουδιστής με καταγωγή από τη Δράμα, γεννημένος το 1986. Προσωπικά από τους αγαπημένους μου της γενιάς του. Έντονη βιωματική σχέση με την ποντιακή μουσική, ξεκίνησε σε μικρή ηλικία να μαθαίνει λύρα, τελικά όμως κατέληξε κυρίως να τραγουδάει. Το τραγούδι δεν είναι η βασική του εργασία.

Πόλυς Εφραιμίδης: Λυράρης και τραγουδιστής, γεννημένος το 1987 με καταγωγή από την Αρμενία και τον Πόντο, μεγαλωμένος στο Λαγκαδά Θεσσαλονίκης. Η μουσική είναι το βασικό του επάγγελμα, εργάζεται και ως δάσκαλος μουσικής. Προσωπικός μου φίλος και συνεργάτης.

Σάββας Τσενεκίδης: Γιος του λυράρη και τραγουδιστή Χρήστου Τσενεκίδη, γεννημένος το 1988, με καταγωγή από την Πτολεμαΐδα και την Κατερίνη, ζει στη Θεσσαλονίκη. Γράφει ποντιακούς στίχους, τραγουδάει στα μouxαπέτια και παίζει λύρα για προσωπική του ευχαρίστηση. Επίσης φίλος και συνεργάτης.

Γιάννης Τσανασίδης: Λυράρης με καταγωγή από τη Βέροια και την Κοζάνη, γεννημένος το 1990. Από τους πιο ενεργούς και αναγνωρισμένους της γενιάς του, προσωπικός μου συνεργάτης, συμφοιτητής και στενός φίλος. Ενώ παλαιότερα τραγουδούσε, τώρα κινείται επαγγελματικά με την ιδιότητα του λυράρη και δασκάλου μουσικής.

Σεραφείμ Μαρμαρίδης: Λυράρης, τραγουδιστής και οργανοποιός με καταγωγή από την Αριδαία, γεννημένος το 1984. Απόφοιτος του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής της Άρτας. Παίζει επίσης τουλούμι (ή αγγείο) και γαβάλ' (φλογέρα).

6. το μουχαπέτ'

i. η δομή και οι ρόλοι/σχέσεις

Στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάζεται η συνθήκη την οποία μελετώ προς αναζήτηση των χαρακτηριστικών της εξατομικευμένης επιτέλεσης.

α. τρόπος συμμετοχής

Στο μουχαπέτ μπορεί κανείς να συμμετέχει είτε παίζει λύρα ή τραγουδάει, είτε όχι. Σε κάθε περίπτωση διατηρούνται κάποιοι άγραφοι κανόνες που βοηθούν στην έκβαση του μουχαπετιού, όπως το ότι ο λυράρης είναι πάντα ένας και αν υπάρχουν κι άλλοι λυράρηδες στο τραπέζι, θα έρθει η στιγμή που η λύρα θα αλλάξει χέρια, ότι το κάθε άτομο έχει δικαίωμα για ένα δίστιχο και όχι δεύτερο συνεχόμενα, κάτι το οποίο γινόταν στο **παράδειγμα 1** για τους λόγους που εξήγησα (Μουχαπέτ' 1, 2022). Άλλοι «κανόνες» είναι να μην διακόπτεται η ροή του μουχαπετιού, ακόμη κι αν φτάσει κάποιος νεοφερμένος στο τραπέζι ή είναι στιγμή σερβιρίσματος, και να διατηρείται ησυχία. Οι συμμετέχοντες έχουν ίσα δικαιώματα, κάτι το οποίο σημαίνει πως μπορούν τραγουδώντας να αλλάξουν το σκοπό, τη ρυθμική αγωγή, ακόμη και το ρυθμό, κάτι που συνήθως κάνει ωστόσο μόνο ο λυράρης. Η παρουσία του κάθε ατόμου είναι σημαντική στην έκβαση της στιγμής, όποιος κι αν είναι ο ρόλος του. Μπορεί κανείς να μην τραγουδήσει, να συμμετέχει όμως με το τσούγκρισμα του ποτηριού, το βλέμμα της επιβεβαίωσης ή της απόλαυσης της στιγμής και έτσι να είναι ένας σημαντικός παράγοντας στη συνθήκη.

β. εναλλαγή λυράρηδων/μουσική δεινότητα

Ο λυράρης έχει τον πρώτο λόγο στο μουχαπέτ', τουλάχιστον στην αρχή αυτού. Είναι αυτός που θα επιλέξει τον πρώτο σκοπό, μπορεί και το πρώτο δίστιχο, θα διαμορφώσει δηλαδή την αρχική ροή της συνθήκης. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, στη διάρκεια του μουχαπετιού οφείλει να παραδώσει τη λύρα στον επόμενο, αν υπάρχει κι άλλος λυράρης στο τραπέζι. Στο **παράδειγμα 2** η εναλλαγή των λυράρηδων γίνεται περίπου ανά μία ώρα (Μουχαπέτ' 2, 2012). Υπάρχουν 4 λυράρηδες, οι δύο από τους οποίους είναι επαγγελματίες και οι άλλοι δύο όχι. Παρ' όλα αυτά, η ώρα που έπαιξε ο καθένας δεν ήταν ανάλογη της δεινότητάς του. Αυτό σχολιάστηκε και από τον Τσενεκίδη ως εξής: «... όπως βλέπαμε εμείς τους παλιούς (στο μουχαπέτ') και λέγαμε 'καλά αφού το μωρό δεν παίζει, τι κάθεται ο παππούς;' Τον παππού δεν τον ένοιαζε» (Τσενεκίδης συνέντευξη 07/07/22). Φαίνεται εδώ πως η ίδια η συνθήκη του μουχαπετιού είναι πιο σημαντική από το επίπεδο του λυράρη ή τραγουδιστή. Αυτή η δύναμη ενισχύει τη λειτουργία της λύρας ως το μοναδικό όργανο για τη συνθήκη, καθώς φαίνεται πως είναι το μέσο για την επίτευξη του μουχαπετιού, την εφαρμογή της κατά τον Κάβουρα «τραγουδιστής συλλογικότητας» μέσω των δίστιχων, το μοίρασμα

συναισθημάτων και την επαφή των ανθρώπων, που εκτός μουχαπτετιού μπορεί να μην έχουν κανένα κοινό στοιχείο, κάτι το οποίο συμβαίνει και στο πεδίο αυτής της μελέτης (Κάβουρας 2000, 178).

Αν δούμε το λυράρη σα μονάδα μέσα στο μουχαπέτ', είναι αυτός που το ξεκινάει και το τελειώνει, είναι ο πρώτος ρυθμιστής, επιλέγοντας τους σκοπούς που θα παιχτούν, με τους «τραγουδιστές» βέβαια να διεκδικούν συνεχώς το δικαίωμα της αλλαγής, καταφέροντάς το, όπως προαναφέρθηκε. Παρατηρείται πως πολλές φορές όταν ο λυράρης παίζει, δε συμμετέχει έντονα με το τραγούδι, αλλά αυτό αλλάζει όταν δίνει τη λύρα στον επόμενο, έχοντας πιο ενεργή συμμετοχή τραγουδώντας.

γ. έκφραση συναισθημάτων

«Πάντως γίνεται και νομίζεις ότι είσαι ο “θεός” εκείνη την ώρα, δε σε ενδιαφέρει τίποτα εκείνη την ώρα, δε σκέφτεσαι τίποτα, είσαι στα ουράνια! Έτσι παθαίνω.» (Τσαϊρίδης, συνέντευξη 22/05/22)

«Ένα πετυχημένο μουχαπέτ' είναι το να φύγεις και να λες ‘ουφ, τ'α'πα! Τ'α'πα και ξελάφρωσα!’»

«Εσένα στα μουχαπέτια δε σε έλεγαν πρώτα να ξέρεις τι λες και ό,τι λες να το αισθάνεσαι;» (Τσενεκίδης, συνέντευξη 07/07/22)

Η αλήθεια είναι πως αυτή η τελευταία διδαχή μου είχε διαφύγει με το πέρασμα των χρόνων, η οποία όμως έφτανε πολύ συχνά στα αυτιά μου παλιότερα από τους μεγαλύτερους σε ηλικία παρακαθήμενους. Η συμπερίληψη του συναισθήματος μέσα στο μουχαπέτ'. Και μάλιστα η επικράτηση αυτού ακόμη και στους άγραφους κανόνες του, που μπορεί να ορίζουν πως οφείλει κανείς να μη διακόπτει όποιον τραγουδάει και να του επιτρέψει να ολοκληρώσει το δίστιχό του. Όταν όμως σε συνεπαίρνει το συναίσθημα, αυτός ο κανόνας ξεχνιέται, ξεπερνιέται, και η απόλαυση του τραγουδίσματος γίνεται πια συλλογική, καθώς ένας μόνο συμμετέχων που θα τραγουδήσει πάνω στον «τραγουδιστή», συμπαρασύρει και τους υπόλοιπους με το έντονο συναίσθημά του, δημιουργώντας έναν χορό (χορωδία) που τελικά εκφράζει το σύνολο. Αυτή η πράξη έχει ως αποτέλεσμα την «τραγουδιστή συλλογικότητα» και την υπέρβαση της ατομικότητας, μέσω της δημιουργίας μιας νέας κοινότητας μέσα στην ήδη υπάρχουσα, τη γλεντική (Κάβουρας 2000, 178, 182). Στόχος της γλεντικής κοινότητας είναι η μέθεξη, στην οποία συμβάλλουν φυσικά η χρήση της λύρας και του τραγουδίσματος, αλλά και το περιβάλλον, όπως και ο χορός, αν υπάρχει, ζήτημα στο οποίο θα αναφερθώ αμέσως μετά. Η λύρα και το τραγούδι λοιπόν διατηρούν το ρόλο τους ως ένα από τα σημαντικότερα μέσα για τη μέθεξη, άρα και την απαραίτητη παρουσία τους. Είναι όμως

εξίσου σημαντικό να αναζητήσουμε αν μπορούμε να αντιστρέψουμε την οπτική αυτής της συνθήκης. Εφόσον η γλεντική κοινότητα έχει ως στόχο τη μέθεξη πριν καν ξεκινήσει η μουσική πράξη, μόνο με το μάζεμα γύρω από το τραπέζι, το ποτό και το φαγητό, είναι σχεδόν βέβαιο πως θα φτάσει σε αυτή, ακόμη κι αν το μουσικό αποτέλεσμα δεν είναι εξαιρετικό; Η εμπειρία μου μου δείχνει πως η ίδια η συνθήκη μπορεί να δημιουργήσει έντονη συναισθηματική ανάταση, αλλά η μουσική δεινότητα, χωρίς να εμπεριέχεται απαραίτητα η δεξιοτεχνία μέσα σε αυτή, εννοώντας τη σύνδεση με τη λύρα, το ρεπερτόριο και τα τεχνικά χαρακτηριστικά της και κυρίως τη σύνδεση με τη στιγμή, τους ανθρώπους, το μέρος, είναι κάποια από τα χαρακτηριστικά που τελικά μπορούν να οδηγήσουν την παρέα στη μέθεξη.

δ. χορός

Ο χορός σαν πρακτική υπάρχει σίγουρα στο γλέντι, στο μουχαπέτ' όμως είναι πια σπάνιο. Ο χορός βέβαια σε μια πιο γενική θεώρηση είναι εκεί για να εξυπηρετήσει το ρυθμό και ο ρυθμός να εξυπηρετηθεί από αυτόν. Κρατώντας λοιπόν το χορό σε μέσο ρυθμού, το παράδοξο είναι πως οι περισσότεροι από τους συνομιλητές μου θεωρούν πως η λύρα έχει ανάγκη το χορό και το ρυθμό, ενώ το τραγούδι όχι. Είναι η σχέση του σώματος με το όργανο που ούτως ή άλλως εμπεριέχει την κίνηση, ενώ ο «κρυμμένος» ρυθμός κατά το τραγούδισμα, που μπορεί να γίνεται σε σωματική ακινησία, φαινομενικά δεν απαιτεί ιδιαίτερη σχέση με το ρυθμό. Εδώ ο Αριστόξενος ξεκαθαρίζει το τοπίο, μιλώντας για τα τρία «ρυθμιζόμενα» του ρυθμού, τη *λέξη*, δηλαδή το λόγο, το *μέλος*, δηλαδή τη μελωδία και τις *σωματικές κινήσεις*, δηλαδή το χορό (Αριστόξενος 2005, 207). Το αναπόσπαστο λοιπόν τρίτο ρυθμιζόμενο αποδεικνύει την αναγκαία παρουσία του σε οποιαδήποτε μουσική πράξη. Δεν είναι βέβαια αυτή η θεώρηση κάτι που πρακτικά παρατηρείται στον ποντιακό χώρο. Οι «τραγουδιστές» έχουν έντονη σχέση με το ρυθμό, κυρίως λόγω της προηγούμενης σχέσης τους με το χορό, που είναι αναπόσπαστο κομμάτι της ποντιακής ταυτότητας, άρα, γενικευμένα, αν κάποιος είναι πόντιος, ξέρει να χορεύει, ακόμα κι αν πρακτικά το κάνει σπάνια.

ii. το περιβάλλον

α. ο χώρος

Ο χώρος στο μουχαπέτ' είναι συνήθως εσωτερικός, ενώ στο γλέντι μπορεί να είναι και τα δύο, με την ιδέα του πανηγυριού σε εξωτερικό χώρο να είναι η πρώτη που έρχεται στο μυαλό κάποιου. Στα δυο πρώτα παραδείγματα ο χώρος είναι κοινός, το καφενείο του Σπύρου στο κέντρο της Θεσσαλονίκης, το στέκι μας για τα μουχαπέτια. Οι ιδιοκτήτες είναι πόντιοι και ενώ δουλεύουν μέχρι νωρίς το απόγευμα, αν τους ειδοποιήσουμε μένουν στο μαγαζί και το βράδυ για το μουχαπέτ'. Ο Σπύρος μάλιστα συμμετέχει και τραγουδώντας. Ένας μικρός και

ζεστός χώρος λοιπόν επιδρά θετικά στην έκβαση του μουχαπετιού, με τις σχέσεις μεταξύ των συμμετεχόντων να ενισχύονται από τη φυσική εγγύτητα.

β. το φαγητό/ποτό

Φυσικά φαγητό και ποτό υπάρχουν σε κάθε συνθήκη, είτε πρόκειται για μουχαπέτ', είτε για γλέντι. Ο Τσαϊρίδης μάλιστα χαρακτηρίζει ένα μουχαπέτ' χωρίς φαγητό και ποτό «άκυρο» (Τσαϊρίδης, συνέντευξη 22/05/22).

iii. το μουσικό υλικό

α. η λύρα

Η λύρα Πόντου, φιαλόσχημη με τρεις χορδές κουρδισμένες σε διαστήματα 4^{ns} μεταξύ τους, παίζεται με την ψίχα του δαχτύλου και τη χρήση δοξαριού από ελαστικό ξύλο. Ο λυράρης δημιουργεί την τάση των τριχών του δοξαριού με την πίεση ανάμεσα στις τρίχες και το ξύλο του δοξαριού με τα τέσσερα δάχτυλα εκτός του αντίχειρα. Το κούρδισμα σε τέταρτες υποστηρίζει τον βασικότερο τρόπο παιξίματος, τη διπλοχορδία. Εδώ είτε δάχτυλο και δοξάρι παίζουν ταυτόχρονα δύο χορδές, την πρώτη και τη μεσαία ή τη μεσαία και την τρίτη, είτε το δάχτυλο παίζει μία χορδή και το δοξάρι δύο, ανάλογα με τη νότα που κάθε φορά παίζεται και τη συσχέτισή της με τον ισοκράτη (δεύτερη χορδή που παίζεται). Ένας ακόμη τρόπος είναι η μονοχορδία, με δάχτυλο και δοξάρι να παίζουν σε μία χορδή. Το κούρδισμα μπορεί να αλλάξει στην περίπτωση που η λύρα θέλει να μιμηθεί τον ήχο του ποντιακού αγγείου ή τουλούμ', όπου οι δύο πρώτες χορδές κουρδίζονται στην ίδια νότα και παίζονται ταυτόχρονα, οπότε υπάρχει ταυτοφωνία (Μαρμαρίδης 2014, 20). Στην παρούσα εργασία δίνεται έμφαση αποκλειστικά στη διπλοχορδία, καθώς είναι ο πιο συνηθισμένος τρόπος παιξίματος.

β. το ρεπερτόριο

Το ρεπερτόριο αφορά κυρίως επιτραπέζιους σκοπούς που παίζονται στο μουχαπέτ', καθώς αποτελούν συνήθως τα δύο τρίτα του μουσικού μέρους αυτού, άρα είναι και το μεγαλύτερο υλικό αυτής της έρευνας. Συναντώνται σκοποί του Ανατολικού Πόντου, κυρίως από τις περιοχές που βρίσκονται νότια της Τραπεζούντας, όπως τα Σιμοχώρια, τη Ματσούκα, τη Σάντα και την Κρώμνη. Το υπόλοιπο ρεπερτόριο που συναντάται σε ένα τυπικό μουχαπέτ στη Θεσσαλονίκη, όπου υπάρχει ποικιλία στις καταγωγές των συμμετεχόντων, διαφοροποιείται ρυθμικά, οπότε μιλάμε για ομάλ που συνήθως έρχεται από την περιοχή του Λαγκαδά, με προσφυγική καταγωγή από τα Σιμοχώρια της Τραπεζούντας, τικ, είτε από όλες αυτές τις περιοχές, είτε πιο στοχευμένα από την περιοχή της Ματσούκας, και διπάτ. Τα επιτραπέζια όμως υπερτερούν αριθμητικά με μεγάλη διαφορά.

γ. χρήση σκοπών

Αν πάρουμε σα σημείο αναφοράς το **παράδειγμα 2**, ένα μουχαπέτ' που διαρκεί 6,5 ώρες και η μουσική δε σταματάει σχεδόν ποτέ, καθώς εναλλάσσονται οι λυράρηδες συνεχώς, μπορούμε να παρατηρήσουμε επανάληψη σκοπών μετά από 3 περίπου ώρες και αφού παίζει πια ο τρίτος λυράρης (Μουχαπέτ' 2, 2012). Οι σκοποί που θα επαναληφθούν μπορεί να εμφανιστούν είτε λόγω του καινούργιου λυράρη, είτε επειδή κάποιος από τους συμμετέχοντες τον τραγουδήσει, συνήθως όμως ο ίδιος λυράρης δε θα επαναλάβει κάποιο σκοπό. Επίσης πρόκειται συνήθως για πολύ χαρακτηριστικούς σκοπούς που ακούγονται σε κάθε μουχαπέτ', καθώς σπάνια θα ακουστεί ένας λιγότερο συνηθισμένος σκοπός δεύτερη φορά. Βέβαια αυτό έχει να κάνει με τους συμμετέχοντες του μουχαπετιού, τον τόπο καταγωγής τους και τις προτιμήσεις τους. Όπως ανέφερε ο Τσενεκίδης "... (ο λυράρης) να γνωρίζει τα βιώματα τα δικά σου, να έρθει στους σκοπούς τους δικούς σου, να μπορέσει να σε φτιάξει, αυτό που έχει να κάνει είναι να έρθει πάνω σου. Μου έλεγε ο πατέρας μου ότι όταν παίζεις σε ένα μουχαπέτ, πρέπει να βρεις το σκοπό του καθενός, ή την περιοχή του καθενός, εφόσον τραγουδάνε, και να μην τραγουδάνε, έστω να του παίζεις ένα σκοπό." (Τσενεκίδης, συνέντευξη 07/07/22)

Οι σκοποί δεν αλλάζουν γρήγορα. Πολλές φορές ένας σκοπός μπορεί να διαρκέσει για 10 λεπτά, όπως στο **παράδειγμα 2** [1:57:45-2:06:50 + 2:09:33-2:10:38], όπου ο σκοπός «αργώς ευρέθες εμπροστά μ'» (το όνομα αποτελεί σύμβαση) παίζεται για περίπου 10 λεπτά συνεχόμενα, παρεμβάλλεται άλλος σκοπός και στη συνέχεια επανέρχεται για ένα περίπου λεπτό ακόμα, επειδή κάποιος από τους συμμετέχοντες επέλεξε να τον επαναφέρει, χρησιμοποιώντας ένα δίστιχο πάνω του. (Μουχαπέτ' 2, 2012)

δ. οι στίχοι

Χρησιμοποιείται η ποντιακή διάλεκτος, αν όμως πάμε πίσω στους λυράρηδες πρώτης γενιάς, θα ακούσουμε και τούρκικους στίχους (Tsanasidis 2020, 2:36-13:53). Καθώς η τούρκικη γλώσσα δεν επιβίωσε στις επόμενες γενιές, οι τελευταίοι δεν ακούγονται πια. Ο έμμετρος λόγος του ποντιακού ρεπερτορίου καλύπτεται στο μεγαλύτερο μέρος του από ομοιοκατάληκτα ιαμβικά 15σύλλαβα δίστιχα και πιο σπάνια τροχαϊκά 14σύλλαβα, ανάλογα με το τι ταιριάζει στον κάθε σκοπό. Όπως επισημαίνει και ο Leage για τα καλύμνικα δίστιχα, ολόκληρη η μελέτη του οποίου φανερώνει πολλές ομοιότητες με τα αντίστοιχα ποντιακά, παρουσιάζουν μία ολοκληρωμένη σκέψη, πολλές φορές σύνθετη (Leage 2016, 369). Τα δίστιχα αυτά παλιότερα είχαν και αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα, σήμερα ωστόσο ελάχιστοι είναι οι μουχαπετλήδες που συνεχίζουν την πρακτική αυτή, λόγω της περιορισμένης χρήσης της ποντιακής διαλέκτου αλλά και του μουχαπετιού, που άλλοτε ήταν σχεδόν καθημερινή διαδικασία για την κοινότητα. Υπάρχουν και εκείνοι που γράφουν δίστιχα σε στιγμές εκτός

μουχαπετιού, τα οποία αναπαράγουν μετά σε αυτό, όπως ο Τσενεκίδης. Η θεματική όλων αφορά την ξενιτιά, τον πόνο της απώλειας, την καθημερινότητα στον Πόντο και κυρίως τον έρωτα, σε όλες τις εκφάνσεις του. Ειδικά στα μουχαπέτια που συμμετοχή έχει η νεολαία, τα δίστιχα για τον έρωτα καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος τους.

“Αγάπα τίναν αγαπάς κι εμέναν απιδέβα
αρ’ άφ’ς εμέν κι’ ασ καΐουμαι και σ’ άψιμον ντ’ εσέβα”
/ Αγάπα αυτόν που αγαπάς κι εμένα ξέχασέ με
άσε με να καίγομαι στη φωτιά που άναψα

Η χρήση των δίστιχων μπορεί να σχετίζεται με τον σκοπό και τα συναισθήματα που δημιουργεί στον πρώτο συμμετέχοντα που θα τραγουδήσει. Για κάθε επόμενο δίστιχο ακολουθείται η ίδια θεματολογία, καθώς το κάθε δίστιχο μπορεί να θεωρηθεί ως κρίκος μια αλυσίδας, ο οποίος ακολουθεί τον προηγούμενο και αποτελεί πρόταση για τον επόμενο (Leage 2016, 375). Δημιουργείται έτσι ένας κοινωνικός διάλογος, που διατηρείται μέσω της ανάγκης του κάθε συμμετέχοντα για προσωπική, αλλά και κοινοτική έκφραση, μέσα από δίστιχα που είναι γνωστά σε όλη την κοινότητα, και μπορούν έτσι τα μέλη της να συνδιαλεχθούν (Leage 2016, 369). Υπάρχει λοιπόν μια αποθήκη δίστιχων στο μυαλό κάθε μουχαπετλή, ο οποίος μέσω συνειρμών, εικόνων και συναισθημάτων ανασύρει το δίστιχο που ταιριάζει στην κάθε περίπτωση. Αφορμή μπορεί να είναι η θεματική που ήδη τραγουδιέται ή και μία λέξη του προηγούμενου δίστιχου που δημιουργεί νέο συνειρμό και άρα μπορεί να αλλάξει και το θέμα. Πρόκειται για μια ιδιαίτερα συναισθηματική πρακτική, καθώς το κάθε δίστιχο εκφράζει διαφορετικές προηγούμενες καταστάσεις με τις οποίες μπορεί να το έχει συνδέσει όποιος το χρησιμοποιεί, όπως συναισθήματα που ένιωσε σε συγκεκριμένη στιγμή που το είπε ή το άκουσε, ανθρώπους με τους οποίους το έχει συνδέσει, εικόνες δημιουργημένες ή πραγματικές του παρελθόντος. Είναι μία από τις οδούς προς τη μέθεξη. Η επανάληψη των δίστιχων, σε αντίθεση με αυτή των σκοπών μέσα στο μουχαπέτ θα γίνει πολύ περιορισμένα, κυρίως όταν κάποιος επιλέξει να το ξαναπεί γιατί τον εκφράζει η στιγμή.

Χαρακτηριστικό του μουχαπετιού είναι επίσης πως πολλές φορές ο λυράρης δεν προλαβαίνει να παίξει την ανταπόκριση ανάμεσα στα δίστιχα και ο επόμενος «τραγουδιστής» προλαβαίνει να βάλει το επόμενο δίστιχο αμέσως.

ε. ο τρόπος παιχνίματος της λύρας

Ο πιο συνηθισμένος τρόπος παιχνίματος της λύρας είναι η διπλοχορδία. Μάλιστα, σύμφωνα με τον Εφραιμίδη, οι παλιοί έψαχναν συνέχεια τη διπλοχορδία, και στα ζίλια και στα καπάνια (την ψιλή και τη χαμηλή χορδή) (Εφραιμίδης, συνέντευξη 06/07/22). Η

διπλοχορδία αυτή έχει ως αποτέλεσμα τη σχέση 4ης ανάμεσα στις δύο χορδές, ένα χαρακτηριστικό που ξεχωρίζει την ποντιακή λύρα από αυτές του υπόλοιπου ελλαδικού χώρου, όπου η διπλοχορδία γίνεται κατά κανόνα με τη δεύτερη χορδή να λειτουργεί ως ισοκράτης, καθώς δεν παίζεται με το δάχτυλο, αλλά μόνο με το δοξάρι. Αυτό το ακουστικό φαινόμενο δίνει δύο ρόλους μόνο από τη χρήση των δαχτύλων, με δύο παράλληλες μελωδίες να ακούγονται ταυτόχρονα. Ένας τρίτος ρόλος είναι αυτός του δοξαριού. Όλοι οι συνομιλητές λυράρηδες συμφώνησαν πως παίζει ίσως σημαντικότερο ρόλο και από τα δάχτυλα, δίνοντάς του ποσοστό σημαντικότητας 70-80%! Είναι λοιπόν αυτό ένα ισχυρό επιχείρημα υπέρ της επάρκειας του λυράρη-τραγουδιστή, καθώς το δοξάρι εξυπηρετεί το ρόλο του κρουστού.

«Μεγάλο προνόμιο είναι τι τοξάρι έχει, όχι τι κατασκευή, τι χέρι. Παίζει μεγάλο ρόλο στο λυράρη το τοξάρι. Έχει λυράρηδες που από 'δω (δάχτυλα) είναι πολύ καλοί, αλλά έχουν κοιμισμένο παίξιμο, δηλαδή, το λέω έτσι λίγο χωριάτικα, δεν έχουνε ψυχή στο τοξάρι...» (Τσαϊρίδης, συνέντευξη 22/05/22)

«...τότε η λύρα ήταν ο ρυθμός πρώτα απ' όλα και μετά η μελωδία.» (Μαρμαρίδης, συνέντευξη 18/07/22)

Ο τέταρτος ρόλος που έρχεται να προστεθεί είναι το τραγούδι.

στ. ο τρόπος τραγουδίσματος

Εδώ η εργασία φτάνει στο θέμα που με απασχόλησε περισσότερο από όλα, κυρίως λόγω και της δικής μου ιδιότητας ως τραγουδίστρια. Η γενική θεώρηση όσον αφορά τη συνθήκη της ταύτισης λυράρη-τραγουδιστή σε ένα πρόσωπο είναι πως ο λυράρης οφείλει να τραγουδάει ακριβώς ό,τι παίζει. Είναι χαρακτηριστικό της πρώτης γενιάς λυράρηδων και φαίνεται ξεκάθαρα στις ηχογραφήσεις τους. Ακόμη και όσοι δεν ήταν δεξιοτέχνες στη λύρα, ακολουθούσαν με τη φωνή τους ό,τι έπαιζαν. Δεν υπήρχε προτεραιότητα, ήταν και οι δύο πράξεις ισάξιες, τόσο που θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για μια «διπλή μονάδα». Αυτή η μονάδα με το διπλό ρόλο, εκείνον του λυράρη και του τραγουδιστή ταυτόχρονα και σε ένα πρόσωπο, είναι η σημαντικότερη προϋπόθεση της εξατομικευμένης μουσικής επιτέλεσης και ήταν ο μόνος τρόπος για να υπάρχει η μουσική επιτέλεση μέχρι και την πρώτη γενιά λυράρηδων που έφτασαν στον ελλαδικό χώρο. Ρυθμός και στολίδια ήταν πανομοιότυπα, ολοκληρώνοντας έτσι το ακουστικό αποτέλεσμα με τον τέταρτο ρόλο, αυτόν του τραγουδιού, που τελικά δεν εμφανίζεται για να διαφοροποιηθεί από την οργανική μουσική, αλλά για να την ενισχύσει και μαζί της να φτιάξει ένα τελικό αποτέλεσμα, έναν οργανισμό. Σε αυτόν τον οργανισμό, ο μόνος ρόλος που εμφανίζεται με διακοπές, είναι το τραγούδι. Η λύρα παίζει συνεχόμενα.

Τα δεδομένα όμως είναι διαφορετικά από αυτά που περίμενα, καθώς η σημερινή πραγματικότητα προτάσσει άλλες ιδέες, που προκύπτουν από το νέο περιβάλλον και τις νέες

ανάγκες. Η άποψη που επικρατεί σήμερα είναι πως το να παίζει κανείς λύρα και ταυτόχρονα να τραγουδάει είναι δύσκολο και ελάχιστοι το κάνουν καλά. Υποστηρίζεται μία από τις δύο ποιότητες και η άλλη έρχεται σε δεύτερη μοίρα. Ο λυράρης, όσο συνοδεύει τον εαυτό του με το τραγούδι μπορεί, αντί για την αναμενόμενη μελωδία, να παίζει ένα ίσο ή και να σταματήσει εντελώς τη λύρα, παίζοντας μόνο ανταποκρίσεις ή ούτε καν αυτές (βλ. Γλέντι 2, 2012). Η διακοπή του συνεχόμενου ήχου της λύρας είναι ένα μεγάλο άλμα στην πορεία της ποντιακής μουσικής. Ειδικά αν υπάρχει συνοδεία άλλων οργάνων, αυτό μπορεί να συμβαίνει σαν κανόνας, καθώς ο ρυθμός και η αρμονία συνεχίζουν να υπάρχουν. Αν τώρα πάρουμε ως δεδομένο πως λυράρης και τραγουδιστής είναι δύο διαφορετικά άτομα, άρα υπάρχουν δύο διαφορετικοί ρόλοι, αυτή η συνθήκη έχει ίσως συμβάλει στην αποδυνάμωση της «διττής μονάδας» λύρας-τραγουδιού, καθώς ο λυράρης δεν οφείλει να λειτουργήσει ταυτόχρονα και ως τραγουδιστής χρησιμοποιώντας τα παραπάνω εργαλεία, οπότε η πρακτική περιορίζεται.

Ένας ακόμη παράγοντας που άλλαξε τη συνθήκη της «διττής μονάδας» είναι ο τρόπος που διδάσκεται πια η λύρα, οργανωμένα, μέσα από τη σχέση δασκάλου-μαθητή. Ο μαθητής οφείλει πρώτα απ' όλα να γνωρίσει το όργανο και να παίζει λύρα. Είναι κάπως σπάνιο ο δάσκαλος να του ζητήσει να τραγουδήσει παράλληλα, οπότε το τραγούδι έρχεται σε δεύτερη μοίρα, μπορεί μάλιστα ο λυράρης να μην τραγουδήσει ποτέ. Ο ένας ρόλος του λυράρη-τραγουδιστή διαχωρίζεται σε δύο διαφορετικούς. Οφείλω βέβαια να αναφέρω πως οι περισσότεροι λυράρηδες ξέρουν να τραγουδήσουν όλους τους σκοπούς που παίζουν, και μάλιστα καλά, ιδιαίτερα αν είναι μνημένοι στο μουχαπέτ'. Όταν ρωτάω στις συνεντεύξεις αν έχουν διδαχτεί ή μελετήσει μόνοι τους τραγούδι, η απάντηση που παίρνω αφορά την ορθοφωνία. Για τους συνομιλητές το μάθημα τραγουδιού δεν αφορά τον τρόπο τραγουδίσματος ποντιακών σκοπών, αλλά μόνο την ορθή χρήση της φωνής κατά το τραγούδι. Αυτό φυσικά έρχεται σε αντίθεση με τον τρόπο εκμάθησης λύρας, η οποία αφορά τη σωστή χρήση του οργάνου, αλλά κυρίως την κάλυψη του ποντιακού ρεπερτορίου και τη χρήση των τεχνικών χαρακτηριστικών αυτού. Βέβαια αυτή η προσέγγιση ίσως και να συνδέεται με τον αρχικό ενιαίο ρόλο του λυράρη-τραγουδιστή. Εάν ξέρει κανείς να παίζει ένα σκοπό, αυτομάτως ξέρει και να τον τραγουδάει, αφού θα τραγουδήσει ακριβώς αυτό που παίζει. *«Έχεις ακούσει ποτέ κανένα λυράρη την ώρα που παίζει και να τον πεις 'τραγουδισε το λίγο' και να σε πει 'δεν το ξέρω';»* (Τσενεκίδης, συνέντευξη 07/07/22). Τα παραδείγματα λυράρηδων που δεν τραγουδάνε επαγγελματικά, αλλά μόνο στα μουχαπέτια, αποδεικνύουν αυτή τη σχέση. Το τραγούδι έρχεται φυσικά, χωρίς προσπάθεια, όπως ήρθε και σε μένα. Ακόμη κι αν στην αρχή είναι άγουρο, με τη συνεχή επαφή και πρακτική, ωριμάζει. Η ανάγκη να εκφραστεί κανείς μέσα από το τραγούδι, οδηγεί στην εξέλιξη του «οργάνου» και το μουχαπέτ' είναι η πιο κατάλληλη συνθήκη για αυτή την πρακτική.

ζ. η χρήση ρυθμού και λόγου / χορού / κίνησης

Ο έμμετρος λόγος εμπεριέχει το ρυθμό από ορισμού του. Το τραγούδι οδηγείται από το ίδιο το δίστιχο και ταυτόχρονα από το ρυθμό του εκάστοτε σκοπού. Ο ρυθμός μπορεί να ορίζεται από τον ίδιο το λόγο, καθώς οι τονισμοί οφείλουν να είναι κοινοί και η μελωδία έρχεται να υποστηρίξει τη δομή, ακολουθώντας τα δύο παραπάνω δεδομένα. Ο ρυθμός εξυπηρετεί και εξυπηρετείται επίσης από το χορό ή την κίνηση. Ένας επιτραπέζιος σκοπός, όντας έμμετρος, έχει τη δική του κίνηση, ακόμα κι αν δε χορεύεται. Είναι εδώ που οι λυράρηδες και οι τραγουδιστές μπορεί να χρησιμοποιήσουν το πόδι τους σαν κρουστό, χτυπώντας ρυθμικά τα ισχυρά μέτρα, καθοδηγώντας τη ρυθμική αγωγή. Η έντονη σχέση των ποντίων με το χορό, βοηθά πολύ σε αυτή τη συνθήκη. Κάθε λυράρης ξέρει να χορεύει, ακόμη κι αν δεν του αρέσει και δεν το κάνει συχνά. Παρ' όλα αυτά ο χορός είναι βιωμένος από το σώμα του και μεταφέρεται στο παίξιμό του. Το παράδοξο εδώ είναι και πάλι η οπτική για το τραγούδι. Κάποιοι από τους συνομιλητές υποστηρίζουν πως ο τραγουδιστής δεν οφείλει να έχει καλή σχέση με το χορό για να τραγουδήσει. Εικάζεται πως αυτή η άποψη έρχεται και πάλι μέσα από τη φυσικότητα του τραγουδίσματος, ειδικά για όποιον παίζει λύρα, οπότε είναι κάτι που έχει ήδη καλυφθεί μέσω του οργάνου.

Σημαντική παράμετρος για το ποντιακό ρεπερτόριο είναι πως η πλειοψηφία των ρυθμών, όπως τα πεντάσημα επιτραπέζια και το τικ, το επτάσημο τικ τρομαχτόν και το εννιάσημο διπάτ είναι μονοί. Ακόμη και το τετράσημο ομάλ βέβαια ανά περιοχές, όπως τα Σιμοχώρια της Τραπεζούντας, δε διατηρούσε την αίσθηση του ίσου, αλλά μετακινούνταν προς το τικ (Tsanasidis 2020). Αυτή η αίσθηση πως κάτι μένει μετέωρο, δεν ολοκληρώνεται και ξαναρχίζει απ' την αρχή, δίνει την ενέργεια και τη ροπή για συνέχεια.

η. η ταχύτητα

Η ταχύτητα των σκοπών διαφέρει ανάλογα με τη συνθήκη. Μπορεί ο ίδιος σκοπός να παιχτεί το ίδιο βράδυ δύο φορές με διαφορετική ρυθμική αγωγή, λόγω της αλλαγής της ώρας, άρα και της κούρασης, της ενέργειας της στιγμής και της παρέας ή των χορευτών, αλλά και ως προσωπική επιλογή του λυράρη ή του τραγουδιστή, κάποιες φορές και του χορευτή.

θ. χαρακτηριστικά σκοπών

μελωδική πορεία

Τα παρακάτω τέσσερα παραδείγματα σκοπών επιλέχθηκαν με βάση τις διαφορές τους ως προς τη δομή και τη δημοτικότητά τους στα μουχαπέτια, ιδιαίτερα στα παραδείγματα που χρησιμοποιήθηκαν σε αυτή την έρευνα. Η παρακάτω παρουσίαση βελτιώνει την εικόνα του μουσικού μέρους της έρευνας, αναζητώντας αν τελικά υπάρχουν χαρακτηριστικά που

ενισχύουν την εξατομικευμένη επιτέλεση και υπό αυτό το πρίσμα. Επίσης, σκοπίμως δε χρησιμοποιείται η οθωμανική θεωρία, καθώς δεν ανταποκρίνεται ούτε διαστηματικά, ούτε στην κίνηση των σκοπών του συγκεκριμένου ρεπερτορίου.

Οι περισσότεροι σκοποί στο ρεπερτόριο των μουχαπτετιών, δηλαδή οι παραδοσιακοί (αντίθετα με τους περισσότερους νεοποντιακούς, τους οποίους δε μελετά η παρούσα έρευνα) είναι μικροί σε έκταση, αλλά πυκνοί σε νότες, λόγω των μελισμάτων που χρησιμοποιούνται. Κινούνται κυρίως σε πεντάχορδα και ανήκουν σε διατονικό ή χρωματικό μέλος, με διάφορες μεταβολές στην εξέλιξή τους. Χαρακτηριστικό των χρωματικών γενών συγκεκριμένα είναι η βηματική τους πορεία, ενώ στα διατονικά γένη μπορούν να χρησιμοποιηθούν άλματα, κι αυτά συνήθως ως στολίδια. Παρατηρείται επίσης επιμονή στη βαθμίδα στην οποία παρουσιάζεται ο κάθε σκοπός, με το στίχο να προχωράει πάνω σε αυτή τη μία βαθμίδα.

Δε θα γίνει διαστηματική προσέγγιση, καθώς κάτι τέτοιο δεν θα εξυπηρετούσε τις ανάγκες της παρούσας έρευνας.

θ1. μαχαίρ' έπαρ' και κάρφ' από

Διατονικό γένος, με τη μελωδία να ξεκινάει στην 3η βαθμίδα (λα), η οποία στο τρίτο μέτρο μεταβάλλεται, αλλάζοντας σε χρωματικό γένος και διατηρώντας το στο μισό της φράσης. Η κατάληξη μπορεί να γίνεται στην τονική (φα#) ή την υποτονική.

ca.150

μα - χαιρ' έ - παρ' και κάρφ' α - τό σην καρ - διαμ'

4
το καμ - μέ - νον σην καρ - διαμ' το καμ - μέ - νον

θ2. αργώς ευρέθες εμπροστά μ'

Μια από τις πολλές διαφορετικές εκτελέσεις αυτού του ιδιαίτερα αγαπητού σκοπού, ίσως λόγω της πολυπλοκότητάς του, καθώς έχει αρκετά μεγάλη έκταση (1η-7η), με μεγάλα άλματα. Διατονικό γένος. Η μελωδία ξεκινάει στην 5η βαθμίδα (ντο#), η οποία είναι η δεσπόζουσα και στην πρώτη φράση καταλήγει στην τονική (φα#) για να φτάσει στη επόμενη φράση στην 7η και να μείνει στην 4η. Ξεκινώντας από εκεί φτάνει στην 3η, η οποία βοηθάει τη μελωδία να επιστρέψει στην 4η και τέλος καταλήγει στην τονική. Καταλήξεις λοιπόν στην 4η και την τονική.

ca.150

α - ρώ - ς ευ - ρέ - θες ε - μπρο - στά μ' α - ρώ - ς ευ - ρέ - θες ε - μπρο - στά μ' που -

6
λί μ' λα - λα - σε - μέ - νον που - λί μ' λα - λα - σε - μέ - νον α -

10
τώ - ρα 'δεν 'κι 'ί - νε - ται η στρά - τα έν' κομ - μέ - νον α -

14
τώ - ρα 'δεν 'κι 'ί - νε - ται η στρά - τα έν' κομ - μέ - νον

θ3. ο πρόσωπο σ' τραντάφυλλον

Απλός σκοπός, αλλά πολύ αγαπητός, με την ηχογράφηση του Σταύρη Πετρίδη, λυράρη της πρώτης γενιάς και πατέρα του Γώγου, να δεσπόζει όλων. Χρωματικό γένος, ξεκινάει από την 4η βαθμίδα (σι) και εμφανίζοντας την 3η καταλήγει στην πρώτη φράση στη 2η, πηγαίνει στην τονική (φα#) και μέσω της δεύτερης φτάνει και πάλι στην 4η, για να καταλήξει βηματικά στην τονική. Καταλήξεις λοιπόν στη 2η και την τονική. Παρουσιάζει στη βασική του μελωδία μόνο το τετράχορδο, έχει όμως πολλές παραλλαγές, που φτάνουν και την οκτάβα.

ca.170

ο πρό - σω - πο σ' τρα - ντά - φυλ - λον αρ - νό - πο μ'

4
έλα γ έ - λα αρ - νό - πο μ' έ - λα γ έ - λα

04. πίνω κάποτε μεθώ

Στον σκοπό αυτό εμφανίζεται επωδός με διαφορετική μελωδία. Χρωματικό γένος, ξεκινάει από την 4η βαθμίδα (σι), εμφανίζει την 3η, περνάει από τη 2η και φτάνει στην 4η, για να ξαναπεράσει από όλες και να καταλήξει στη 2η. Όταν φτάσει στην 1η (φα#), περνάει από την υποτονική και περνώντας από το χρώμα, καταλήγει στην τονική. Στην επωδό ξεκινάει και δεσπόζει η 2η, με πέταγμα φτάνει στην 4η, επιστρέφει και ξανανεβαίνει, για να κατέβει βηματικά στην τονική. Καταλήξεις στην 2η και την τονική, πετάγματα 2ης-4ης.

ca.150

έ - λα για - βρίμ' έ - λα που - λίμ' έ - λα ντο τυρ - ρα - νείς με —

5
— έ - λα για - βρίμ' έ - λα που - λίμ' έ - λα ντο τυρ - ρα - νείς με —

9
— το ψό - πομ' ο - λι - γό - πον έν' ε - βγαίν' κιάλ - λο 'κειε - ρίκς με —

13
— το ψό - πομ' ο - λι - γό - πον έν' ε - βγαίν' κιάλ - λο 'κειε - ρίκς με

17
πί - νω κά - πο - τε με - θώ — τ'αρ - νό - πομ' α - ρο - θυ - μώ

21
σην καρ - δί - αμ' έχ' α - τό — α - τσάπ' θα ε - λέπ' α - τό

05. Ξι Ξι τα κοσάρια

Διατονικό γένος, με το βασικό μέρος του σκοπού και την επωδό να διαφέρουν μόνο στο στίχο, καθώς η επωδός χρησιμοποιεί συγκεκριμένα δίστιχα (ένα από τα οποία είναι το καταγεγραμμένο). Ξεκινώντας από την 4η βαθμίδα (σι), καταλήγει στο πρώτο μισό του πρώτου ημιστίχιου στην τονική (φα#), για να συνεχίσει στην 5η και να καταλήξει στην 4η. Το δεύτερο ημιστίχιο ξεκινά στην 3η (λα) και με κατιούσα έλξη στην 5η βαθμίδα, καταλήγει στο πρώτο μισό του στη 2η, για να καταλήξει τελικά στην τονική.

ca.170

Ξι Ξι Ξι Ξι τα κο - σά - ρια χάι χάι τα πε - τει - νά - ρια

λέ - γνε με σουκ' και δέ - βα πλάν' και σα πε - τει - νο - λά - λια

λέ - γνε με σουκ' και δέ - βα πλάν' και σα πε - τει - νο - λά - λια

μέτρα / τσακίσματα / επαναλήψεις / επωδοί / ανταποκρίσεις

Συναντάμε πολλές εξάμετρες μελωδικές φράσεις, χωρισμένες σε 3 και 3, επαναφέροντας και πάλι τη συζήτηση των μονών και της ροπής που δημιουργούν. Μέσα στο στίχο πολύ συχνά παρεμβάλλονται τσακίσματα, όπως «ναηλί εμέν», «λελεύω σε», «κοντόχρονον», «ασχώρετον», «ωφ ωφ ωφ», «μικρόν αρνί μ'», «έλα-ν-έλα», τα οποία συμπληρώνουν το μέτρο, αλλά και συγκεκριμένες φράσεις που χαρακτηρίζουν το σκοπό, όπως το «μα την Παναΐα λέω» στο τέλος κάθε ημιστίχιου, του οποίου προηγείται το «γιαρ γιαρ γιαρ» ή «γιαρ γιαρ τσάνου μ' γιαρ γιαρ» στο μέσο του ημιστίχιου.

Οι επαναλήψεις εξαρτώνται φυσικά από το σκοπό και αφορούν είτε ολόκληρο το ημιστίχιο, είτε το μισό, είτε μέρος του στίχου, που αντί να αντικατασταθεί από κάποιο τσάκισμα, επαναλαμβάνει λέξη ή φράση του στίχου, και βέβαια συνδυασμούς των παραπάνω, π.χ.

«Έναν πάγω κι οπίς τερώ, τ' αρνόπο μ' αναμένω - αναμένω
τ' αρνόπο μ' αναμένω - έλα-ν-έλα»

Παραδείγματα των παραπάνω είναι επίσης: στο σκοπό **01** επαναλαμβάνεται αρχικά το δεύτερο μισό ημιστίχιο και μετά ολόκληρο. Στο **02** επαναλαμβάνεται κάθε ημιστίχιο. Στο **03**

επαναλαμβάνεται πρώτα το τσάκισμα «αρνόπο μ' έλα-ν-έλα» και μετά ολόκληρο το ημιστίχιο. Σε διάφορες παραλλαγές αλλάζει η χρήση των επαναλήψεων.

Κάποιοι σκοποί έχουν επωδούς, οι οποίες μπορεί να διαφοροποιούνται μόνο στιχουργικά, ενώ η μελωδία διατηρείται ίδια, ενώ άλλοι, όπως ο σκοπός **θ4**, παρουσιάζουν νέα μελωδική φράση για την επωδό. Οι στίχοι που χρησιμοποιούνται είναι συνήθως συγκεκριμένοι και χαρακτηρίζουν τον σκοπό, χωρίς αυτό να περιορίζει τον «τραγουδιστή» να χρησιμοποιήσει κι ένα νέο δίστιχο που θεωρεί πως ταιριάζει στη συνθήκη. Επίσης συγκεκριμένοι σκοποί συνηθίζονται με περισσότερα από ένα δίστιχα ως επωδούς, όπως στο σκοπό **θ4**, όπου το «πίνω κάποτε μεθώ, τ' αρνόπο μ' αροθυμώ, / στην καρδιά μ' έχ' από, ατσάπ θα ελέπ' από» αντικαθίσταται συχνά απ' το «πετούν, πετούν, πετούν, πετούν, πετούν και 'κι κονεύν'ε, / κορτσόπα σεβνταλία είν' και πώς θα ταγιανεύν'ε» ή και παραλλαγές αυτού. Είναι επίσης συχνό φαινόμενο ενώ υπάρχει επωδός, να μην τραγουδηθεί, ως επιλογή του «τραγουδιστή». Αυτό βέβαια σε σκοπούς όπως τον παραπάνω δε συνηθίζεται, οπότε η επιλογή δίνεται μάλλον από συγκεκριμένους σκοπούς.

Οι ανταποκρίσεις, όπως και κάποιες επωδοί, είναι μάλλον ένα εύρημα σύγχρονο που εικάζεται πως πρωτοξεκίνησε σα ρεύμα από το Γώγο Πετρίδη, τον διασημότερο λυράρη δεύτερης γενιάς, με πολλούς να υποστηρίζουν πως ο ίδιος έθεσε τις βάσεις για την τακτοποιημένη δομή εισαγωγής-στίχου-(επωδού)-ανταπόκρισης. Ενώ σήμερα μια ανταπόκριση λειτουργεί ως εισαγωγή για το στίχο, με τη χρήση μέρους της μελωδίας, σπανιότερα και καινούργια, οι λυράρηδες πρώτης γενιάς χρησιμοποιούσαν το χώρο ανάμεσα στα δίστιχα είτε για να παρουσιάσουν ολόκληρη τη μελωδική φράση, χωρίς το «άγχος» της εισαγωγής του στίχου σε συγκεκριμένη στιγμή, είτε ως ευκαιρία για αυτοσχεδιασμό, με έντονη χρήση του ρυθμού και λίγων νοτών, που μπορεί όμως να είχαν τόση διαφορά όση ένα διάστημα εβδόμης (π.χ. **σκοπός θ2**), κάτι πολύ συχνό ως παρεμβολή στη μελωδία, δημιουργώντας την αίσθηση της ασυνέχειας και της έκπληξης, η οποία όμως δε διακόπτει τη ροή, παρά την ενισχύει και την ανανεώνει. Αν υπάρχει χορός, είναι ίσως η στιγμή που η ενέργεια ανεβαίνει, καθώς η επικέντρωση είναι στον ίδιο το ρυθμό και δευτερευόντως στο τι συμβαίνει μελωδικά, με την παράταξη μικρών αυτοσχεδιαστικών ή παγιωμένων φράσεων (Polatidis 2014) (βλ. Μαρμαρίδης 2014 και Sarris 2010).

Όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά περιγράφονται με στόχο να ενισχύσουν τα επιχειρήματα της επάρκειας της «διττής μονάδας», της ταύτισης λυράρη και τραγουδιστή σε ένα πρόσωπο. Η φύση δηλαδή του ίδιου του μουσικού υλικού προσφέρει σε αυτή την επάρκεια, με την ιδιαίτερη χρήση της διπλοχορδίας, του ρυθμού, των στίχων, της ταύτισης οργανικής και τραγουδιστικής μελωδίας και όλων των παραπάνω.

7. ο λυράρης-τραγουδιστής

i. ο διπλός ρόλος

«Από το 1923 μέχρι τα τέλη σχεδόν της δεκαετίας του 1960 ο κυρίαρχος τρόπος επιτέλεσης και ακρόασης της ποντιακής λύρας ακολουθούσε τα παλιά πρότυπα που ήρθαν από τον Πόντο. Ο λυράρης δηλαδή συνήθως έπαιζε μόνος και τραγουδούσε χωρίς τη συνοδεία άλλων οργάνων... Επιπλέον θεωρούνταν υποτιμητικό για τον λυράρη να παίζει, επαγγελματικά, για κάποιον άλλο τραγουδιστή. Γι αυτό και οι περισσότεροι λυράρηδες της πρώτης γενιάς που ήρθαν από τον Πόντο έπαιζαν και τραγουδούσαν.» (Μιχαηλίδης 2020, 239-40)

Ο λυράρης, μέχρι και την πρώτη γενιά των προσφύγων, εκείνων δηλαδή που έζησαν στον Πόντο και κουβαλούσαν τη μνήμη έντονα, που λόγω του γεωγραφικού περιορισμού τους διατηρούσαν ιδιαίτερο ύφος στον τρόπο παίξιματος και τραγουδίσματος και περιορισμένο ρεπερτόριο, έφτασε εδώ με τη λύρα που έφτιαξε ο ίδιος, την έπαιζε και τραγουδούσε πάνω σ' αυτή. Όταν η εργασία αυτή ξεκίνησε σα σκέψη, πίστευα ότι θα βρω πολλούς ανθρώπους που καλύπτουν αυτή τη συνθήκη και με τους οποίους θα συνομιλούσα. Αφού όμως άρχισα να φτιάχνω μια λίστα με τους πιθανούς συνομιλητές, είδα πως τα πράγματα δεν ήταν όπως νόμιζα. Οι λυράρηδες πια δεν τραγουδάνε, είναι λίγοι που το κάνουν. Οι περισσότεροι παίζουν για κάποιον άλλο ή τραγουδάνε με άλλο λυράρη. Επικρατεί η ιδέα πως είναι πολύ δύσκολο να παίζει και να τραγουδάει κανείς ταυτόχρονα. Απομακρύνεται η συνθήκη, αλλάζει ίσως και η μουσική, αφού δύο άτομα εξυπηρετούν τον ίδιο σκοπό, ο καθένας με τον τρόπο του.

ii. η μονάδα και το ντουέτο

Ενώ ο Τσαϊρίδης μου λέει πως του αρέσουν περισσότερο οι λυράρηδες που τραγουδάνε, ο ίδιος προτιμάει να τραγουδάει με άλλον, αν ο λυράρης είναι στα μέτρα του (Τσαϊρίδης, συνέντευξη 22/05/22).

Ο Εφραιμίδης απολαμβάνει και να τραγουδάει με άλλον και να παίζει για άλλον, εφόσον υπάρχει χημεία, αλλά και να παίζει και να τραγουδάει ο ίδιος, βρίσκοντας τη διαφορά στο ότι νιώθει πιο ελεύθερος σα μονάδα (Εφραιμίδης, συνέντευξη 06/07/22).

Ο Τσανασίδης νιώθει πλήρη ελευθερία όταν παίζει για άλλον και μάλιστα τον βοηθάει στην απόδοσή του, καθώς και ο ίδιος αποδίδει στο μέγιστο των δυνατοτήτων του. Η διαφορά στο να τραγουδάει ο ίδιος βρίσκεται στα γυρίσματα, τα οποία θα γίνουν ίδια με της λύρας του κατά 60% όταν υπάρχει άλλος τραγουδιστής. Επισημαίνει όμως πως λόγω της εμπειρίας του στο μουχαπέτ', έχει μάθει να ακούει το τραγούδι και να παίζει κοντά σε αυτό. Δε βρίσκει όμως σημαντικό να παίζει κανείς ακριβώς ό,τι τραγουδιέται (Τσανασίδης, συνέντευξη 17/07/22).

Ο Μαρμαρίδης νιώθει πως όταν παίζει και τραγουδάει ο ίδιος, η συνθήκη είναι πιο ολοκληρωμένη, δένει η λύρα και το τραγούδι με το ίδιο ρυθμικό μοτίβο. *«Αν είναι διαφορετικά τα μελίσματα τραβάει ο ένας από 'δω, ο άλλος από 'κει... Παλεύει ποιο θα υπερισχύσει αν κάνει άλλο ο λυράρης και ο τραγουδιστής, πώς θα 'ρθει η έκταση μετά, αν δε γίνει για ώρα να μαζευτεί (η ενέργεια);»* (Μαρμαρίδης, συνέντευξη 18/07/22)

Ο Τσενεκίδης θεωρεί πως ο λυράρης δεν μπορεί να συνοδεύσει τον εαυτό του όσο εύκολα θα συνόδευε άλλον τραγουδιστή. *«Είναι σαν δύο διαφορετικοί εγκέφαλοι, ο ένας παίζει κι ο άλλος τραγουδάει... Εμένα μου φαίνεται πολύ δύσκολο κι άμα ήταν εύκολο θα το κάνανε όλοι.»* (Τσενεκίδης, συνέντευξη 07/07/22)

Οι απόψεις αυτές, εκτός του Μαρμαρίδη, δυσκόλεψαν πολύ την πορεία της εργασίας. Ξεκινώντας με τη θέση πως το ένα πρόσωπο με τους δύο ρόλους είναι η πιο κατάλληλη συνθήκη επιτέλεσης αυτού του ρεπερτορίου, οι συνεντεύξεις με απομάκρυναν όλο και περισσότερο από αυτή. Υποστηρίζοντας, όπως προαναφέρθηκε στην ενότητα **6/iii/στ**, πως η δυσκολία διατήρησης υψηλού εκτελεστικού επιπέδου και στους δύο ρόλους, οδηγεί στο να επιλέξει τελικά ο εκτελεστής έναν από τους δύο, άρχισα να αναρωτιέμαι αν τελικά οφείλω να απορρίψω τη θέση αυτή. Όμως το σημαντικό εδώ είναι πως οι συνομιλητές μου αναφέρονται στη δεξιοτεχνία και όχι την ικανότητα να υπάρχουν οι δύο ρόλοι στο ίδιο πρόσωπο. Εστιάζοντας στο απλό ερώτημα αν όλοι οι λυράρηδες τραγουδάνε, έστω και στοιχειωδώς, η απάντηση θα είναι συντριπτικά θετική. Οι λυράρηδες ξέρουν να τραγουδήσουν οποιοδήποτε σκοπό παίξουν, ακόμη κι αν τελικά δεν το κάνουν, εν δυνάμει όμως συγκεντρώνουν στο πρόσωπό τους τη «διπλή μονάδα», τη μνήμη του λυράρη πρώτης γενιάς, τον solo εκτελεστή, ανεξαρτήτως δεξιοτεχνίας στην εκτέλεση της λύρας ή του τραγουδιού.

iii. η εξατομικευμένη επιτέλεση

Η εργασία φτάνει πια στη στιγμή της διερώτησης: ποια είναι τα χαρακτηριστικά μιας επιτέλεσης που επιτρέπουν τη solo εκτέλεση;

Από όσα ήδη παρουσιάστηκαν, ο λυράρης και ταυτόχρονα τραγουδιστής, η «διπλή μονάδα», είναι ένας οργανισμός που πια εκλείπει. Παρ' όλα αυτά, η πρακτική του μουχαπετιού συντηρεί αυτή τη συνθήκη, το να τραγουδάει δηλαδή ο ίδιος ο λυράρης. Αυτό μπορεί να συμβαίνει περιορισμένα σε έκταση, λόγω της παρουσίας και άλλων «τραγουδιστών». Το περιβάλλον όμως του μουχαπετιού, η «τραγουδιστή συλλογικότητα», οι σκοποί και οι ρυθμοί, ο τρόπος παιχνιδιού της λύρας και ταυτόχρονα τραγουδίσματος των σκοπών, συμβάλλουν στη συντήρηση της σχεδόν εξατομικευμένης επιτέλεσης, καθώς, ακόμη κι αν λυράρης και τραγουδιστής μπορεί να είναι δύο διαφορετικά άτομα, βασίζονται στις αρχές της συνθήκης της μονάδας λυράρη-τραγουδιστή. Η λύρα, το όργανο τοτέμ των ποντίων, είναι πάντα παρούσα, δε νοείται μουσική πράξη στην ποντιακή κοινότητα χωρίς

αυτή. Ο «τραγουδιστής» λοιπόν, είτε είναι ταυτόχρονα λυράρης, είτε όχι, είναι αυτός που μέσω της βιωματικής σχέσης με τη συνθήκη του μουχαπετιού, γνωρίζοντας τους κώδικές του, τα δικαιώματά του και φυσικά έχοντας την ανάγκη και τη θέληση να συμμετέχει σε αυτό, αλλά και ταυτόχρονα αναβιώνοντας με έναν τρόπο την ιδιότητα του λυράρη και τραγουδιστή που έφερε αυτή την παράδοση στον τόπο που σήμερα επιβιώνει, μέσω της μνήμης που το ίδιο το μουχαπέτ' φέρει, συμβάλλει στην πράξη της εξατομίκευσης, με ένα νέο τρόπο, αφού αυτό επιβάλλουν οι καιροί.

Παρόλα αυτά, η εξατομικευμένη επιτέλεση είναι αυτή που όρισε τη μουσική συνθήκη όπως έφτασε ως τις μέρες μας. Σε αυτή οφείλεται η ύπαρξη του ποντιακού ρεπερτορίου με όλα του τα χαρακτηριστικά. Ενώ η προσαρμογή της «διπλής μονάδας» σε δύο ξεχωριστούς ρόλους φαίνεται να λειτουργεί, η συγκέντρωση αυτών στο ένα πρόσωπο ορίζει μάλλον την επάρκεια στην οποία αναφέρομαι από την αρχή της εργασίας. Η επάρκεια αυτή αφορά την ικανότητα της δημιουργίας και επιβίωσης μιας ολόκληρης μουσικής παράδοσης από έναν και μόνο εκτελεστή που έχει τη δυνατότητα να αναπαράγει, να δημιουργεί, να μεταλλάσσει με όποιον τρόπο θέλει το μουσικό υλικό που του έχει παραδοθεί, μέσα από τα φίλτρα της κοινότητας στην οποία ζει και δραστηριοποιείται. Έχει τα εργαλεία στα χέρια του και με αυτό τον τρόπο, ως συνεχιστής των ραψωδών, ανα-δημιουργεί και διατηρεί ζωντανή τη συνθήκη.

Τα χαρακτηριστικά της εξατομικευμένης επιτέλεσης λοιπόν μπορούν να συνοψιστούν ως εξής. Ο λυράρης έχει το δικαίωμα και την ικανότητα να τραγουδήσει στο μουχαπέτ', ακολουθώντας την ιεραρχία του (το μουχαπέτ' χρησιμοποιείται σαν παράδειγμα του χώρου ελεύθερης έκφρασης και των δύο ρόλων). Η δεινότητα στην εκτέλεση της λύρας και του τραγουδιού δεν είναι προαπαιτούμενα της συμμετοχής του. Η επικράτηση του συναισθήματος μέσω της ατομικής και συλλογικής έκφρασης μπορεί να καθοδηγήσει τη συμμετοχικότητα. Υπάρχει ικανότητα του εκτελεστή στο χορό, που ακόμα κι αν δε χρησιμοποιείται, ο ρυθμός είναι ενσωματωμένος μέσω αυτού. Το ρεπερτόριο είναι γνωστό σε όλους και μεγάλο σε ποσότητα, όπως και οι στίχοι, άρα η συμμετοχή είναι εύκολη. Τα ίδια τα χαρακτηριστικά των σκοπών διευκολύνουν τη συνθήκη, καθώς προσφέρουν από μόνα τους μεγάλη επάρκεια ως προς τη δομή τους και το ρόλο τους στην μουσική πράξη. Οι απλοί μελωδικά σκοποί δίνουν προτεραιότητα στην παρουσίαση του στίχου και μαζί με το ρυθμό οδηγούν τελικά τη μελωδία. Οι απλές αυτές μελωδίες, που πολλές φορές δεν καταλήγουν στην τονική, άρα δεν κλείνουν τον κύκλο, συντηρούν επίσης την ενέργεια. Το ίδιο προσφέρουν και οι διάφορες μεταβολές στην εξέλιξή τους. Η ύπαρξη πολλών ασύμμετρων φράσεων διατηρούν επίσης το αίσθημα της έκπληξης, όπως και οι ασύμμετροι ρυθμοί. Ο συνεχής ήχος της λύρας, καθώς εκείνη παίζει χωρίς διαλείμματα, διατηρεί την ενέργεια και ανά περιπτώσεις την ανεβάζει. Η διπλοχορδία εκφράζει δύο εκτελεστικούς ρόλους, τη μελωδία και την παράλληλη τέταρτή της. Ταυτόχρονα το δοξάρι καλύπτει έναν τρίτο ρόλο, αυτόν του κρουστού, συμπεριλαμβάνοντας την ενσώματη αίσθηση του ρυθμού μέσω της

γνώσης του χορού. Όταν εμφανίζεται το τραγούδι, παρουσιάζεται ο τέταρτος εκτελεστικός ρόλος από έναν μόνο εκτελεστή, με αυτόν και τη λύρα να αλληλοακολουθούνται, κάτι το οποίο δεν μπορεί να γίνει πιστά όταν υπάρχει και δεύτερος εκτελεστής.

8. γύρα, η μουσική πρόταση

Εδώ φτάνω πια στο καλλιτεχνικό κομμάτι της εργασίας, το οποίο ήταν η μουσική παράσταση «γύρα» και πραγματοποιήθηκε στις 15/05/2023 στο υπόγειο του «γιαπί» στο κέντρο της Θεσσαλονίκης, με τον Γιώργο Αγγελόπουλο στο φωτιστικό σχεδιασμό και τον Σταμάτη Πασόπουλο στην ηχοληψία. Η ιδέα της παράστασης προέκυψε από το θέμα της εργασίας (ίσως βέβαια η εργασία να προέκυψε από το θέμα της παράστασης), πρόκειται λοιπόν για μια solo παράσταση φωνής, με αναζήτηση τρόπων συνοδείας από μια τραγουδίστρια που δεν παίζει κάποιο όργανο. Ταυτόχρονα μελέτησα και παρουσίασα τη συνθήκη των καθιστικών τραγουδιών και την μετάβασή τους σε χορευτικά, είτε ως υπάρχουσα συνθήκη, είτε δημιουργώντας την. Όσον αφορά το ρεπερτόριο, δεν περιορίστηκα στο ποντιακό, αλλά χρησιμοποίησα τραγούδια και από την περιοχή των Σερρών, όπου είναι πια ο τόπος κατοικίας μου. Στόχος λοιπόν ήταν η αναζήτηση τρόπων συνοδείας της φωνής και αυτό τελικά έγινε με τη χρήση ηλεκτρονικών μέσων, δηλαδή προηχογραφημένων tapes, είτε με τη δική μου φωνή, είτε ηχογραφήσεων πεδίου της έρευνάς μου ή άλλων ερευνητών, με ηλεκτρονικούς ισοκράτες, είτε μονοφωνικά, είτε πολυφωνικά με διαδοχικά προστιθέμενα επίπεδα και χρήση εφέ και loops μέσω των pedals *chase bliss mood* και *tc electronics ditto*. Επίσης χρησιμοποιήθηκαν κρουστοί ήχοι ως συνοδεία και ένα γιουκαλίλι κουρδισμένο σε G4 - C4 - F4 - F4. Τέλος, ο έλεγχος των tapes και των ισοκρατών έγινε από εμένα, μέσω του application *audio cues*, με τη χρήση του κινητού μου τηλεφώνου.

Χρησιμοποιήθηκαν τέσσερα τραγούδια και οι αλλαγές τους σε χορευτικά, εκτός από το τελευταίο. Το πρώτο τραγούδι, ο «Ντούλας» από την περιοχή Βισαλτίας, συνοδεύτηκε από διαδοχικά επίπεδα ηλεκτρονικών ισοκρατών και η εναλλαγή με το συρτό «νερατζομάγουλη» από την ίδια περιοχή γινόταν μέσω της παρεμβολής του δεύτερου, προκαλώντας τη διακοπή του πρώτου και έπειτα την επανεμφάνισή του. Η λειτουργία αυτή έγινε σα σύμβαση για την παράσταση. Το δεύτερο τραγούδι, ένα «μακρύν καϊτέ», δηλαδή μακρόσυρτος σκοπός από τη Ματσούκα του Πόντου, συνοδεύτηκε από κρουστούς ήχους, όπως και το tik που εμφανιζόταν ανάμεσα στους στίχους, όπως πραγματικά μπορεί να συμβεί σε ένα μουχαπέτ'. Το τρίτο τραγούδι, το τουρκικής προέλευσης "ümitlerim", εμφανίστηκε μέσα από την ηχογράφηση του Γιάνκου Καραγιαννίδη και της Ανάστας Σμυρναίου, τραγουδήθηκε και πάλι με τη χρήση ισοκρατών και η αλλαγή στο χορευτικό μέρος του ίδιου τραγουδιού, όπως παίζεται στις Σέρρες, έγινε με τη χρήση ηχογράφησης από το προσωπικό μου αρχείο από τους Χρήστο και Βασίλη Καρακώστα και Σάκη Νούρη, πάνω στην οποία τραγούδησα. Το τελευταίο τραγούδι, το «δάφνεας», μια σύνθεση του Σταμάτη Πασόπουλου βασισμένη στη μουσική παράδοση της περιοχής του Καρς,

συνόδευσα με το γιουκαλίλι, με την εξέλιξή του σε ένα αυτοσχεδιαστικό μέρος, όσον αφορά τη δομή του τραγουδιού, να γίνεται με τη χρήση των προαναφερθέντων εφέ και loops.

Η πειραματική λοιπόν αυτή παράσταση, με έντονο το στοιχείο της παραστατικότητας, με συνεχή μετακίνηση στο χώρο, αλλαγές στο φωτισμό και τα ηχοτοπία, παρά το ότι μάλλον λειτούργησε καλλιτεχνικά, δε θεωρώ πως κάποια από τις λύσεις που χρησιμοποίησε δύναται να αντικαταστήσει τη «διπλή μονάδα» του λυράρη-τραγουδιστή. Είναι κάτι το οποίο ήταν ξεκάθαρο για μένα ήδη από τη σύλληψη της ιδέας της παράστασης, ήταν όμως ταυτόχρονα και ο λόγος για να αναρωτηθώ ποια από τα χαρακτηριστικά της εξατομικευμένης επιτέλεσης μπορώ να χρησιμοποιήσω και σε ποιο βαθμό, για να φτάσω σε ένα αποτέλεσμα σίγουρα πολύ διαφορετικό, αλλά ταυτόχρονα ενδιαφέρον και λειτουργικό. Ο βιωμένος ρυθμός ήταν το πρώτο εργαλείο που χρησιμοποίησα, ακόμα και στα καθιστικά τραγούδια (ή ίσως και ειδικά σε αυτά) για την ενίσχυση ενός από τους τέσσερις ρόλους που καλύπτει η «διπλή μονάδα», μόνο μέσα από το τραγούδι. Η χρήση επίσης των κρουστών ήχων χρησιμοποιήθηκε με τον ίδιο στόχο, όπως και το γιουκαλίλι, ο ρόλος του οποίου ήταν ρυθμό-αρμονικός, καθώς δεν έπαιζα τη μελωδία του σκοπού, όπως θα έκανε μια λύρα, επειδή δεν έχω τις τεχνικές γνώσεις για να το κάνω. Το επόμενο εργαλείο ήταν η δημιουργία ενός αρμονικού πλαισίου, με τη χρήση των ηλεκτρονικών ισοκρατών, που μπορούσε να εξυπηρετήσει το κάθε τραγούδι με τον απλούστερο δυνατό τρόπο, άρα λίγες τονικές περιοχές με πολλές οκτάβες, οι οποίες ενίσχυαν τη δυναμική του χώρου που δημιουργούνταν. Τον ίδιο στόχο είχε και η χρήση των εφέ και των loops, που μεγέθυναν ένα χώρο που ξεκινούσε σε στενά πλαίσια.

9. σύνοψη/συμπεράσματα

Με βάση τα όσα μελετήθηκαν μέσω της έρευνας πεδίου, της επεξεργασίας του μουσικού υλικού και της μουσικής παράστασης, οδηγούμαστε σε κάποια συμπεράσματα. Η εξατομικευμένη επιτέλεση στην περίπτωση του πόντιου λυράρη και τραγουδιστή είναι μια συνθήκη επαρκής, όπως επιβεβαιώνεται από τη διατήρηση της συνθήκης αυτής διαχρονικά. Παρόλα αυτά, η σημερινή πραγματικότητα προτάσσει άλλες ανάγκες και αυτή η συνθήκη αλλάζει, καθώς οι δύο ρόλοι –λυράρη και τραγουδιστή– διαχωρίζονται και γίνονται από δύο άτομα. Άρα, ακόμη κι αν η επάρκεια είναι εκεί, πρακτικά προτιμάται πια ο διαχωρισμός των ρόλων.

Αναφορικά με τη μουσική παράσταση που συνοδεύει αυτή την εργασία, παρατηρούνται τα παρακάτω ευρήματα. Η ιδέα των ισοκρατών, κάτι με το οποίο δεν είμαι εξοικειωμένη, μου φάνηκε φτωχή, κυρίως λόγω του ότι δε χρησιμοποίησα τους ήχους που θα ήθελα, αλλά κινήθηκα στο ασφαλές περιβάλλον που μου έδωσε η εφαρμογή με την οποία τους δημιούργησα. Η αρχική μου ιδέα ήταν να γίνεται live επεξεργασία των ισοκρατών, οι οποίοι θα ήταν πολλοί, με διαφορετικές ποιότητες, εντάσεις και τονικά ύψη και θα οδηγούσαν σε ένα ηχητικό περιβάλλον το οποίο σχεδόν θα αποσπούσε τους ακροατές από το τραγούδι. Η πρότερη μικρή μου πάντως εξοικείωση με τα τεχνολογικά ηχητικά μέσα έχει μεγαλώσει μέσω αυτής της εμπειρίας. Η επαφή επίσης με το γιουκαλίλι οφείλει να μεγαλώσει, ώστε να έχω καλύτερο χειρισμό αυτού, όπως και των pedals. Η χρήση τους ήταν περιορισμένη, πολύ σημαντική όμως συγκριτικά με τη γνωριμία μου με αυτά. Ενώ η ιδέα των εφέ και των loops ήταν η αλλαγή του ηχητικού περιβάλλοντος από το μαλακό και διακριτικό τραγούδι με τη συνοδεία του γιουκαλίλι σε έναν ήχο που γεγεθύνεται, γεμίζει το χώρο και, όσο εξελίσσεται, τόσο προπαθεί να φύγει έξω από αυτόν, τελικά μάλλον δεν πέτυχε. Αυτό που μένει καθαρό, είναι η πρόθεση, πάνω στην οποία θα κινηθώ στο εξής, καθώς ήταν εμφανές πως η χρονική στιγμή και η συνθήκη που είχε δημιουργηθεί μέχρι τότε, αποζητούσε μια τέτοιου είδους «λύτρωση» στο κλείσιμο της παράστασης.

Η μεγαλύτερη απόλαυση για μένα ήταν η παραστατικότητα που οδηγούσε από το ένα ηχοτοπίο στο επόμενο, καθώς λειτούργησε σαν βοηθός στην εξέλιξη της παράστασης. Η μετα-κίνηση του σώματός μου από τον ένα σταθμό στον επόμενο και μαζί η συν-κίνηση του κοινού ήταν ένα από τα σημαντικότερα ευρήματα αυτής της έρευνας και η επιβεβαίωση ότι το κοινό συμμετέχει πάντα στη δημιουργική διαδικασία, ακόμα και παθητικά, όπως οι συμμετέχοντες ενός μουχαπετιού που δεν έχουν μουσική παρουσία. Η λειτουργία αυτή ήταν ενισχυτική προς τη δική μου επιτέλεση, καθώς ήταν φανερό πως υπάρχει από όλους/-ες ένας κοινός στόχος και η συμμετοχικότητα αυτή με ώθησε έντονα προς τα εκεί. Το σώμα λοιπόν σα να παρασυρόταν και να μετακινούνταν με μεγαλύτερη ευκολία από ό,τι αν ήταν μόνο του στο χώρο, άρα και η φωνητική και γενικότερα μουσική διαδικασία γινόταν με

μεγαλύτερη ευκολία. Πολύ σημαντική ήταν επίσης η σχέση μου με το χορό και το ρυθμό. Αυτά τα δύο δεδομένα λειτούργησαν σαν «κουρδιστήρια» ολόκληρης της διαδικασίας. Το αποτέλεσμα αυτών των παραμέτρων είχε επίσης το ίδιο αποτέλεσμα στη βιωμένη αυτή διαδικασία, τη διευκόλυνση δηλαδή του σώματος να λειτουργήσει μουσικά.

Ακόμα λοιπόν κι αν δεν καλύφθηκε το ζήτημα της επάρκειας στο βαθμό που καλύπτεται από τον λυράρη-τραγουδιστή, χωρίς να είναι αυτό το ζητούμενο εξαρχής, αυτή η παράσταση ήταν ένας τρόπος να μελετηθεί η σχέση μιας τραγουδίστριας που δεν παίζει κάποιο όργανο με τη συνοδεία του εαυτού της. Λειτούργησε θετικά ως προς την προσωπική μου εξέλιξη ως τραγουδίστρια/εκτελέστρια και τα αποτελέσματά της θα συνεχίσουν να μελετώνται από εμένα, καθώς ο επόμενος στόχος είναι η παράσταση να παρουσιαστεί σε ευρύτερο κοινό, με επιπλέον κάποια live video projections και πιο οργανωμένο ηχητικό σχεδιασμό, αντίστοιχο με τον κάθε χώρο παρουσίασης. Απαιτείται από εμένα περαιτέρω εξοικείωση με τα ηλεκτρονικά μέσα, τα pedals και το γιουκαλίλι και η ανάπτυξη των ηχητικών εφαρμογών, ώστε να αντιστοιχούν στο ηχητικό περιβάλλον που θέλω να δημιουργήσω.

ευχαριστίες

Ευχαριστώ τον Σάκη Λάιο και την Ελένη Καλλιμοπούλου για την επίβλεψη της εργασίας αυτής. Τον Θύμιο Ατζακά για τη συμβολή του στο μεταπτυχιακό και προπτυχιακό κύκλο των σπουδών μου ως διδάσκων και για κάθε συζήτηση και συμβουλή. Τον Γιάννη Τσεκούρα για την παραχώρηση της διπλωματικής του εργασίας ως τη βασική μου βιβλιογραφία και κάθε του βοήθεια σε αυτή την κατεύθυνση. Τους συνομιλητές μου Στάθη Τσαϊρίδη, Πόλυ Εφραιμίδη, Σάββα Τσενεκίδη, Γιάννη Τσανασίδη και Σεραφείμ Μαρμαρίδη για την πολύτιμη βοήθειά τους, όπως και τον Δημήτρη «Γιοπάζ» Σωτηριάδη για όλες τις πληροφορίες που μου έδωσε. Αυτή η παρέα και πολλές/-οί ακόμη είναι και όσες/-οι θέλω να ευχαριστήσω για τα χρόνια που περάσαμε παρέα μέσα στα μουχαπέτια και τα γλέντια, καθώς είναι ο λόγος που γίνεται σήμερα αυτή η εργασία. Ευχαριστώ την Κατερίνα Κωνσταντούρου για τη συζήτηση που με έκανε να ξεκινήσω να γράφω την εργασία, τον Γιώργο Αγγελόπουλο για τη ματιά του στην παράσταση, τον Σταμάτη Πασόπουλο για κάθε τεχνική και ψυχολογική βοήθεια, όπως και την Ελένη Πετρίδου για τους ίδιους λόγους. Τον Γιώργο και τον Δήμο από το «γιαπί» για την παραχώρηση του μαγαζιού και κάθε τους βοήθεια. Τον Χρήστο Καρακώστα για την παρουσία του στη ζωή μου και τη συμβολή του στην καλλιτεχνική μου διαμόρφωση και τελικά τη διαμόρφωση της παράστασης. Όλες και όλους όσους συμμετείχαν με τις φωνές και τα όργανά τους στην παράστασή μου. Τέλος ευχαριστώ τις φίλες και τους φίλους που αθόρυβα συντέλεσαν στην ολοκλήρωση αυτής της εργασίας, όπως και όσες/-ους συνέβαλαν στη διαμόρφωση της ταυτότητάς μου ώστε να βρίσκομαι σήμερα εδώ.

κατάλογος βιβλιογραφικών αναφορών

α. ξενόγλωσσες

Bauman, Richard. 1975. "Verbal Art as Performance." Στο *American Anthropologist*, 77(2), 290-311. Prospect Heights, IL: Waveland Press Inc.

Kavouras, Pavlos. 1992. "Dance at Olymbos, Karpathos: Cultural Change and Political Confrontations." Στο *Ethnographiká*. vii: 173-90.

Krüger, Simone. 2008. *Ethnography in the Performing Arts: A Student Guide*. Palatine.

League, Panayotis. 2016. "The Poetics of Meráki: Dialogue and Speech Genre in Kalymnian Song." Στο *Journal of Modern Greek Studies*, Volume 34, Number 2, (October), 367-397. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

"Muhhabet." 2016. Στο *Langenscheidt Universal Dictionary*, 113. Istanbul: Altın Kitaplar.

Rice, Timothy. 1996. "Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology." Στο *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Επιμέλεια των G. Barz & T. Cooley. 42-61. USA: Oxford University Press.

Sarris, Haris, Tassos Kolydas, and Michalis Kostakis. 2010 "Investigating Instrumental Repertoire Following the Technique of Parataxis: A Case Study." *Journal of Interdisciplinary Music Studies* 4, no. 2, art. #10040206, pp. 99-120. Greece. doi: 10.4407/jims.2010.11.006

Tsekouras, Ioannis. 2016. "Nostalgia, Emotionality, and Ethno-Regionalism in Pontic Parakathi Singing." Ph.D. dissertation: UIUC. Urbana.

Whitney, Kathrin. 2016. "Following performance across the research frontier." Στο *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, 127-146. UK: Routledge.

β. ελληνόγλωσσες

Assmann, Jan. 2017. *Η πολιτισμική μνήμη: γραφή, ανάμνηση και πολιτική ταυτότητα στους πρώιμους ανώτερους πολιτισμούς*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Lynn, Abrams. 2016. *Θεωρία προφορικής ιστορίας*. Επιμέλεια της Ρίκη Βαν Μπούσχοτεν. Αθήνα: Πλέθρον.

Αριστόξενος. 2005. *Άπαντα μουσικά έργα. Αρμονικά στοιχεία, ρυθμικά στοιχεία, αποσπάσματα*. Αθήνα: Κάκτος.

Κάβουρας, Παύλος. 2000. «Το γλέντι». Στο *Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο. Λέσβος (19ος-20ός Αιώνας)*, επιμέλεια του Σωτήρη Χτούρη, 173-241. Αθήνα: Εξάντας.

—. *Ο καθηγητής Παύλος Κάβουρας στην παρουσίαση του βιβλίου «Τυπικό και δεοντολογία των παραδοσιακών διασκεδάσεων στην Όλυμπο Καρπάθου» του Γιώργου Ζωγραφίδη*. Καρπαθιακά Νέα. Αύγουστος 2021.

Κιουρτσάκης, Γιάννης. 1983. *Προφορική παράδοση και ομαδική δημιουργία: Το παράδειγμα του Καραγκιόζη*. Αθήνα: Κέδρος.

Παπαδάκης, Γιάννης. 1983. *Λαϊκοί πραχτικοί οργανοπαίχτες*. Αθήνα: Επικαιρότητα.

Πολίτης, Αλέξης. 2010. *Το δημοτικό τραγούδι*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Μαρμαρίδης, Σεραφείμ. *Το παρακάθ' και οι άγραφοι νόμοι του*. 9ο Συναπάντημα Νεολαίας. Παμποντιακής Ομοσπονδίας Ελλάδος. Παρανέστι Δράμας / rontosnews. 31 Μαρτίου, 2019.

—. 2014. «Η παρατακτική τεχνοτροπία στη μουσική παράδοση του Πόντου: Το παράδειγμα του τικ». Πτυχιακή διατριβή. Άρτα: ΤΕ Παραδοσιακών Μουσικών Οργάνων Ηπείρου.

Μιχαηλίδης, Νίκος. 2020. *Μαυροθαλασσίτικα ή ποντιακά; Νοηματοδοτήσεις της ποντιακής μουσικής ταυτότητας στη Θεσσαλονίκη*. Στο *Μουσικές κοινότητες στη Ελλάδα του 21ου αιώνα*. Επιμέλεια των Α. Θεοδοσίου & Ελένης Καλλιμοπούλου. Αθήνα: Πεδίο.

Τσανασίδης, Ιωάννης. 2021. *Η μουσική του Πόντου: Λυράρηδες του Πόντου*.
Παράρτημα 41. Αρχείον Πόντου. Αθήνα: Επιτροπή Ποντιακών Μελετών.

γ. διαδικτυακές πηγές

During, Jean, Robert Atayan, Johanna Spector, Scheherazade Qassim Hassan, and R. Conway Morris. "Kamāncheh." Grove Music Online. 2001; Προσπελάστηκε 17 Mar. 2022.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000014649>.

Reinhard, Kurt, Martin Stokes, and Ursula Reinhard. "Turkey." Grove Music Online. 2001; Προσπελάστηκε 17 Mar. 2022.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044912>.

Wilkinson, Irén Kertész. "'Gypsy' [Roma-Sinti-Traveller] music." Grove Music Online. 2001; Προσπελάστηκε 17 Mar. 2022.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041427>.

δ. πρωτογενείς οπτικοακουστικές πηγές

Μουχαπέτ' 1. 11 Φεβρουαρίου, 2022. Καφενείο «Ο Πόντος». MOV. Προσωπικό αρχείο.
https://drive.google.com/file/d/11Vcqy6x0NFcsGGbdFE3kxwnOgmcE67KX/view?usp=drive_link.

Μουχαπέτ' 2. 11 Ιουλίου, 2012. Καφενείο «Ο Πόντος». MP3. Προσωπικό αρχείο.
https://drive.google.com/file/d/14IBDlzcFgaO-Pp-C7fW5Nr6yKdggxX7z/view?usp=drive_link.

Γλέντι 1. 03 Ιουνίου, 2012. Παρακάθ'. MP3. Προσωπικό αρχείο.
https://drive.google.com/file/d/1exzDOzigewia5uxMDiYgOtwYORhD_ah/view?usp=drive_link.

Γλέντι 2. 10 Ιουνίου, 2012. Παρακάθ'. MP3. Προσωπικό αρχείο.
https://drive.google.com/file/d/1lch3ciQHliXCTNr-je7v3k5Fm62G-wBf/view?usp=drive_link.

Tsanasidis, Giannis. 2020. “Δημήτρης (Γιοπάζ) Σωτηριάδης (1902 Μούντα Τραπεζούντα - 1977 Πολυδένδρι Λαγκαδά Θεσσαλονίκη)”. Youtube. 29 Μαΐου, 2020. Μουσικό βίντεο, 57:31. <https://www.youtube.com/watch?v=Py8QB7T7TUE>.

Polatidis, Vassilios. 2014. “Ανάθεμα και τ' άλογα, Στάθης Βενιαμίδης - Γαλίαινας Πόντου καϊτέδες - Polatidis”. Youtube. 5 Ιανουαρίου, 2014. Μουσικό βίντεο, 5:03. <https://www.youtube.com/watch?v=Fi7o8TNJV2E>.