

Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Τμήμα Μουσικών Σπουδών
Π.Μ.Σ.: Μουσικολογία
Κατεύθυνση: Βυζαντινή Μουσική

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ
ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

Μαρία Ελευθεριάδου
Επιβλέπων καθηγητής:
κ. Ευστάθιος Μακρής
Κέρκυρα, Φεβρουάριος 2019

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η μουσική παράδοση των Ελλήνων του Πόντου είναι μία ζωντανή παράδοση που συνεχίζουν οι πρόσφυγες από τον Πόντο στον Ελλαδικό χώρο μετά από το 1922. Έχει λοιπόν την εξής ιδιαιτερότητα: είναι αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινότητας και ζώσα παράδοση για ένα μεγάλο μέρος του πληθυσμού των Ποντίων παρόλο που ο τρόπος με τις εκάστοτε συνθήκες που τη γέννησαν δεν υφίσταται για τους πρόσφυγες αυτούς και τους απογόνους τους. Αυτό είναι ένα από τα στοιχεία που καθόρισαν την εξέλιξή της, όπως θα δούμε στο 1^ο Κεφάλαιο της εργασίας.

Η παρούσα εργασία έχει στόχο να συμβάλλει όσο μπορεί στην έρευνα της παράδοσης αυτής, γιατί οι υπάρχουσες έρευνες είναι ελάχιστες (αναφερόμαστε στις μουσικολογικές έρευνες και όχι στις λαογραφικές οι οποίες είναι πολυπληθείς).

Στην προσπάθειά μου αυτή ευχαριστώ τον επιβλέποντα καθηγητή κ. Ευστάθιο Μακρή και τους καθηγητές μου κ. Ιωάννη Παπαθανασίου και κ. Ιωάννη Αρβανίτη. Πολύτιμες ήταν και οι συμβουλές του δρ. Κωνσταντίνου Τσαχουρίδη, του δρ. Κωνσταντίνου Φωτιάδη καθώς και του κ. Γεωργίου Κακουλίδη. Πρέπει να ευχαριστήσω ιδιαίτερω την Επιτροπή Ποντιακών Μελετών για την παραχώρηση του υλικού και τη συνεργασία.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

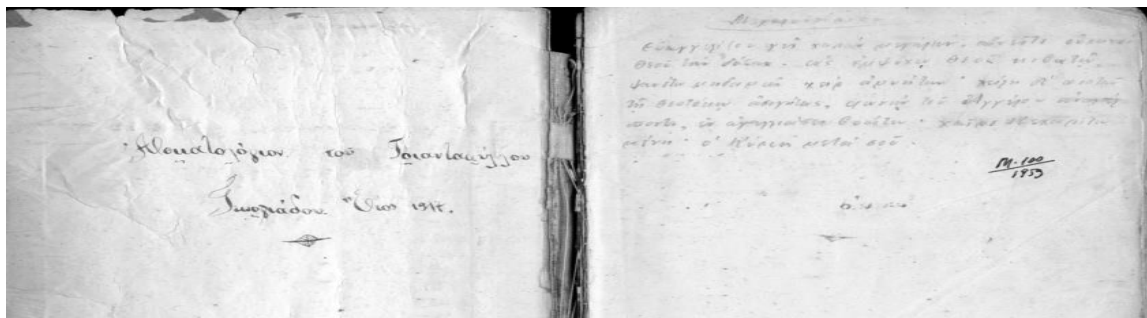
Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι η καταγραφή, ανάλυση και συγκριτική μελέτη των μουσικών τρόπων που διέπουν τη μουσική παράδοση των ποντίων, όπως αυτή καταγράφεται στις γραπτές πηγές. Για το σκοπό αυτό η εργασία χωρίζεται σε τρία κεφάλαια.

Στο πρώτο κεφάλαιο περιγράφεται συνοπτικά το βασικό πλαίσιο το οποίο διέπει τη μουσική του Πόντου. Περιγράφονται συνοπτικά οι ιστορικές συνθήκες και η γεωγραφία της περιοχής η οποία είναι καθοριστικής σημασίας καθώς διαμόρφωσε πολλές διαφορετικές παραδόσεις με εντελώς διαφορετικό μουσικό ύφος. Αναφέρονται χωρίς ιδιαίτερη ανάλυση τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούνται και τέλος οι πρώτες γραπτές πηγές της παράδοσης του Πόντου.

Στο δεύτερο κεφάλαιο παρατίθενται τα μουσικά κείμενα τα οποία είναι παρμένα από τρία είδη πηγών. Από χειρόγραφα, από μουσικές εκδόσεις και από ηχογραφήσεις. Συγκεκριμένα επιλέχθηκαν:

α. το βιβλίο του Γ. Παχτίκου «260 δημώδη ελληνικά άσματα: από στόματος του ελληνικού λαού της Μικράς Ασίας, Θράκης, Μακεδονίας, Ηπείρου και Αλβανίας, Ελλάδος, Κρήτης, νήσων του Αιγαίου, Κύπρου και των παράλιων της Προποντίδος», έκδοση του 1905 (καταγραφές 1888-1904),

β. το χειρόγραφο του Τριαντάφυλλου Γεωργιάδη, το οποίο φυλάσσεται στην Αθήνα στην Επιτροπή Ποντιακών Μελετών (μουσικές καταγραφές έως το 1917),



γ. το βιβλίο των Γεωργίου Σπυριδάκη-Σπυρίδωνα Περιστέρη: Ελληνικά δημοτικά τραγούδια, τ. Γ' (Μουσική εκλογή), εν Αθήναις 1968, (καταγραφές 1950-60).

δ. οι ηχογραφήσεις του Αρχείου Ελληνικής Μουσικής, και συγκεκριμένα ο ψηφιακός δίσκος : Α.Ε.Μ.:002: “Ακρίτας όντας έλαμνεν”, Τραγούδια του Ποντιακού Ακριτικού Κύκλου.

Για τους σκοπούς της εργασίας και την ευκολότερη ανάγνωση οι παραπάνω πηγές αναφέρονται με συντομογραφία ως εξής :

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

Το βιβλίο του Γ. Παχτίκου ως: Γ.Π.

Το χειρόγραφο του Τριαντάφυλλου Γεωργιάδη ως: χ.Τ.Γ.

Το βιβλίο των Σπυριδάκη-Περιστέρη ως Σ.Π.τ.Γ'.

Οι ηχογραφήσεις ως Α.Ε.Μ.

Τα τραγούδια που επιλέξαμε στην εργασία είναι από καταγραφές παλαιές (το χειρόγραφο του Τριαντάφυλλου Γεωργιάδη-1917, το βιβλίο του Γ.Παχτίκου-1905-αλλά καταγραφές 1888-1904 και η έρευνα των Σπυριδάκη-Περιστέρη-1968-αλλά καταγραφές 1950). Με τον τρόπο αυτό επιλέχθηκαν τραγούδια που καταγράφηκαν πριν το 1960-70, τότε που ξεκίνησαν να γράφονται τα λεγόμενα «νεοποντιακά» τραγούδια.

Τα «νεοποντιακά» τραγούδια είναι σύμφωνα με τον Στ. Ευσταθιάδη «στιχουργήματα στην ποντιακή διάλεκτο, που η εμφάνισή τους είναι πρόσφατη. Τοποθετούνται μέσα στην τελευταία 15ετία. Δεν έχουν άγνωστο δημιουργό. Είναι "επώνυμα τραγούδια". [] Αν τα επώνυμα τούτα δημιουργήματα ή ορισμένα μόνο από αυτά θα επιβιώσουν στο πέρασμα του χρόνου είναι κάτι για το οποίο δεν είναι εύκολο να γίνουν προβλέψεις. Εξαρτάται από την ψυχική αντίδραση του λαού και θα φανεί στο μέλλον».¹ Τα τραγούδια αυτά είναι χαρακτηριστικά της εποχής τους και δείχνουν την εξέλιξη της μουσικής παράδοσης, αλλά δεν είναι στο αντικείμενο μελέτης της εργασίας μας. Συνεπώς, θεωρούμε πως τα τραγούδια αυτά μπορούν να αποτελέσουν αντικείμενο χωριστής μελέτης. Πιστεύουμε ότι θα είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσα μία έρευνα η οποία θα καταδείξει διαφορές αλλά και ομοιότητες με τα παλαιότερα τραγούδια.

Για τον ίδιο λόγο επιλέξαμε στις καταγραφές από το βιβλίο των Σπυριδάκη-Περιστέρη να αναλύσουμε μόνο τα τραγούδια που υπάρχει το τραγουδιστικό μέρος χωρίς τη συνοδεία της ποντιακής λύρας. Στις συγκεκριμένες καταγραφές ποντιακή λύρα παίζει ο Γώγος Πετρίδης. Ο οργανοπαίχτης στον τρόπο που παίζει την ποντιακή λύρα καινοτομεί σε σχέση με τους λυράρηδες των προηγούμενων γενεών, αλλά και της γενιάς του. Παίζει τρίχορδο μπουζούκι και μεταφέρει τρόπους και τεχνικές παιξίματος από τη ρεμπέτικη μουσική στην παραδοσιακή. «Είναι η εποχή που το τρίχορδο μπουζούκι και το ρεμπέτικο αρχίζει να μετασχηματίζεται σε λαϊκό τραγούδι. Ο ίδιος ο λυράρης παίζει με τη λύρα του παραδοσιακά, αλλά και λαϊκά, «ευρωπαϊκά» όπως τα λέγανε τότε, και «νεοποντιακά» τραγούδια.»². Αν και θεωρούμε τον συγκεκριμένο οργανοπαίχτη εξαιρετικό ο σκοπός της εργασίας είναι η καταγραφή όσο το δυνατόν παλαιότερων τραγουδιών καταγεγραμμένων χωρίς καινοτομίες και χωρίς τις επιρροές της λαϊκής μουσικής.

¹ Στάθης Ευσταθιάδης, *Τα τραγούδια του Ποντιακού λαού*, Θεσσαλονίκη 1981, σ.31.

² Χρήστος Καλιοντζίδης, *Η τροπική συμπεριφορά στην Ποντιακή Μουσική. Συγκριτική μελέτη τριών λυράρηδων της σύγχρονης Ποντιακής μουσικής*. (Πτυχιακή εργασία), Τ.Ε.Ι. Ηπείρου. Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών. Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2017, σ. 12-13.

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

Οι ηχογραφήσεις στο Α.Ε.Μ. είναι από το 2007 και επιλέχθηκαν για να βρούμε κατά πόσον οι παλιές καταγραφές των γραπτών πηγών συνάδουν με τον τρόπο που παίζονται τα ίδια τραγούδια σήμερα. Οι συγκεκριμένες ηχογραφήσεις επιλέχθηκαν γιατί κατά τη γνώμη μας αποτυπώνουν όσο το δυνατόν πιστότερα τη δημώδη παράδοση του Πόντου.

Όσον αφορά στην επιλογή των τραγουδιών, πρέπει να επισημάνουμε επίσης πως δεν επιλέχθηκαν τραγούδια στην καθαρεύουσα και νεοαστικά άσματα της εποχής στην οποία αναφερόμαστε. Είναι γνωστό πως στην Τραπεζούντα, τα Σούρμενα αλλά και άλλες περιοχές υπήρχε ισχυρή και ανερχόμενη αστική τάξη. Οι αστοί αυτοί, έχοντας διαφορετική επαφή με τη γλώσσα, καθώς είχαν υιοθετήσει είτε την καθαρεύουσα είτε την αττική διάλεκτο της εποχής τους (και όχι την ποντιακή διάλεκτο) ήταν κοινωνοί μίας νεοαστικής κουλτούρας, η οποία αποτυπώνεται και στη μουσική. Μίας νεοαστικής κουλτούρας που παίρνει δάνεια από τους αστούς της Σμύρνης και της Αθήνας. Ο Τριαντάφυλλος Γεωργιάδης λοιπόν καταγράφει εκτός από τα δημώδη άσματα των χωριών και την νεοαστική αυτή κουλτούρα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι να βρίσκονται στο χειρόγραφο το γνωστό ποντιακό δημώδες «Η κόρ' επή(γ)εν σο παρχάρ'» δίπλα στο «Από τον αγαπητικό της βοσκοπούλας», δίπλα στο «Άσμα προς τον Βάκχον» και δίπλα στο «Άσμα της γυμναστικής των παιδών» και το «Επί τη ανακηρύξει του Συντάγματος». Ο Τριαντάφυλλος Γεωργιάδης ζώντας στην Τραπεζούντα και στην Κρώμνη αποτυπώνει μία ολόκληρη εποχή με τις διαφορετικές τάσεις που υπήρχαν ζωντανές. Από όλα τα καταγεγραμμένα άσματα του χειρογράφου, αλλά και από το βιβλίο του Γ. Παχτίκου επιλέχθηκαν μόνο αυτά τα οποία κατά τη γνώμη μας αποτυπώνουν τη δημώδη παράδοση του Πόντου. Τέλος, δεν επιλέχθηκαν τραγούδια τα οποία είναι εναρμονισμένα από τον γραφέα στο βιβλίο του Γ. Παχτίκου. Αντιθέτως, επιλέχθηκε από τη συλλογή του Παχτίκου το αρ.51 της εργασίας μας, παρόλο που τα λόγια του δεν είναι στην ποντιακή διάλεκτο διότι ο Γ. Παχτικός σημειώνει πως το τραγούδι το κατέγραψε με αυτά τα λόγια, αλλά παλαιότερα το τραγουδούσαν την τρίτη ημέρα του Πάσχα με άλλα λόγια. Παραθέτοντας παρακάτω τα παλαιότερα λόγια είναι εμφανές πως το τραγούδι είναι παραδοσιακό και παραλλάχτηκαν τα λόγια του εκείνη την εποχή (πρβλ. Σημειώσεις-Αποσαφηνήσεις).

Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημάνουμε πως στη μεταγραφή του χειρογράφου και των βιβλίων ακολουθούμε την ορθογραφία του γραφέα. Αυτό το κάνουμε όσον αφορά στα λόγια (παρόλο που κάποιες φορές η γραφή στην ποντιακή διάλεκτο δεν είναι ακριβής). Την ίδια λογική ακολουθούμε και στη μουσική ορθογραφία της βυζαντινής σημειογραφίας. Επίσης, στα σημεία του χ.Τ.Γ. όπου υπάρχει σημειωμένο το «γοργόν» στο τέλος των μουσικών φράσεων εμείς στη μεταγραφή στο πεντάγραμμο δεν το σημειώνουμε προς καλύτερη κατανόηση του ρυθμικού σχήματος του τραγουδιού. Στα σημεία αυτά σημειώνουμε το σημάδι της αναπνοής.

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

Στο ίδιο χειρόγραφο όπου δεν αναγράφεται τίτλος τραγουδιού έχουμε αναγράψει στη μεταγραφή τις πρώτες λέξεις του τραγουδιού ή το είδος (π.χ. μοιρολόι). Επίσης πρέπει να πούμε πως τα τραγούδια είναι γραμμένα μόνο στην πρώτη τους στροφή, χωρίς τα λόγια των επόμενων στροφών στο κείμενο ή σε κάποιο παράρτημα, εφόσον ο σκοπός της εργασίας δεν είναι η λαογραφική καταγραφή αλλά η ανάλυση των μελωδικών τρόπων, της βασικής δηλαδή μελωδικής γραμμής των τραγουδιών.

Στο τέλος του κάθε τραγουδιού υπάρχει η ανάλυση του μουσικού τρόπου που διέπει το κάθε τραγούδι χωριστά. Θεωρήσαμε χρήσιμο εργαλείο για αυτόν το σκοπό την κατάταξη των μουσικών τρόπων και τον τρόπο γραφής και ανάλυσής τους το σύστημα του Σ. Περιστέρη, ο οποίος αναφέρεται στο βιβλίο: Ελληνικά δημοτικά τραγούδια, τ. Γ' (Μουσική εκλογή), εν Αθήναις 1968.

Σύμφωνα με τον παραπάνω τρόπο κατάταξης των δημοτικών τραγουδιών αναγράφονται στο τέλος της καταγραφής οι μουσικοί φθόγγοι από τους οποίους απαρτίζεται η μελωδία και το τραγούδι κατατάσσεται σε κάποιον από τους παρακάτω μουσικούς τρόπους:

Τρόπος του re:



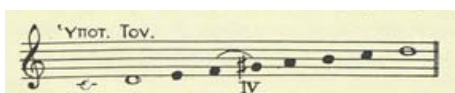
Χρόα Α' του διατονικού τρόπου του re:



Χρόα Β' :



Χρόα Γ' :



Χρόα Δ' :



ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

Τρόπος του la, ο οποίος θεωρείται από το σύστημα ως ίδιος με τον τρόπο του re.

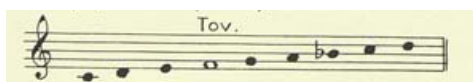
Τρόπος του mi:



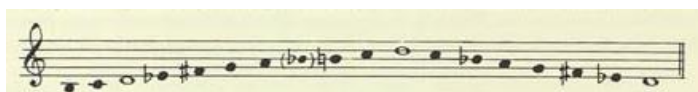
Τρόπος του do:



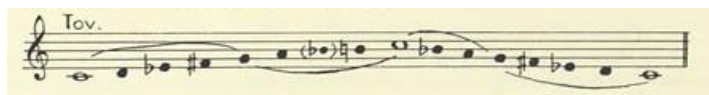
Τρόπος του fa:



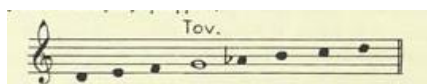
Τρόπος του re χρωματικός:



Τρόπος του do χρωματικός:



Τρόπος του sol χρωματικός:



Σύμφωνα με τον σύστημα κατάταξης του Περιστέρη ο τρόπος του re είναι παρόμοιος με τον πρώτο ήχο της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής ενώ ο τρόπος του la με τον πλάγιο πρώτο. Ο τρόπος του mi με τα σύντομα ειρμολογικά μέλη του τετάρτου ήχου, δηλαδή τον τέταρτο λέγετο, ο τρόπος του do με τον πλάγιο τέταρτο ήχο και ο τρόπος του fa με τον τρίτο ήχο. Όσον αφορά στους χρωματικούς τρόπους ο Περιστέρης σημειώνει πως ο χρωματικός τρόπος του re αντιστοιχεί στον πλάγιο δεύτερο ήχο, ο χρωματικός τρόπος του sol στο δεύτερο ήχο και ο χρωματικός τρόπος του do στον πλάγιο τέταρτο χρωματικό ήχο. Σημειώνει όμως ότι ο χρωματικός τρόπος του do συνήθως δεν απαντάται αυτοτελής αλλά εναλλάσσεται με τον χρωματικό τρόπο του re³.

³ Γεώργιος Σπυριδάκης, Σπυρίδων Περιστέρης, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, τ. Γ' (Μουσική εκλογή), εν Αθήναις 1968, σ σ. 22-34.

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

Τα τραγούδια της εργασίας κατατάσσονται κατά το παραπάνω σύστημα, ενώ για κάποια τραγούδια που δεν υπάρχει τρόπος κατάταξης έχει εφευρεθεί ένας τρόπος σύμφωνα όμως με την παραπάνω λογική.

Τα τραγούδια αναλύονται με βάση τις καταλήξεις, την έκταση και την κίνηση του μέλους.

Έγινε μία προσπάθεια να βρεθεί κατά πόσον οι μουσικοί τρόποι μπορούν να ενταχθούν στο σύστημα των ήχων της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής. Όπου παρατηρήθηκε κάποια αναλογία σημειώνεται αναλυτικά.

Επίσης, όπου κρίνουμε ότι υπάρχει σύνδεση των μουσικών τρόπων με τα μακάμια αναφέρεται και αναλύεται. Κάποιες φορές η ίδια η καταγραφή συνδέει το μουσικό κείμενο με κάποιο συγκεκριμένο μακάμ (π.χ. αρ.41), ενώ κάποιες άλλες η σύνδεση γίνεται από εμάς χάριν καλύτερης κατανόησης του μουσικού τρόπου.

Τέλος, στο τρίτο κεφάλαιο της εργασίας οι επιμέρους αναλύσεις συγκρίνονται και βρίσκονται κοινά στοιχεία αλλά και διαφορές στους μουσικούς τρόπους. Όπου παρατηρήθηκε σχέση και σύνδεση με τη γεωγραφική περιοχή αναφέρεται και αναλύεται χωριστά.

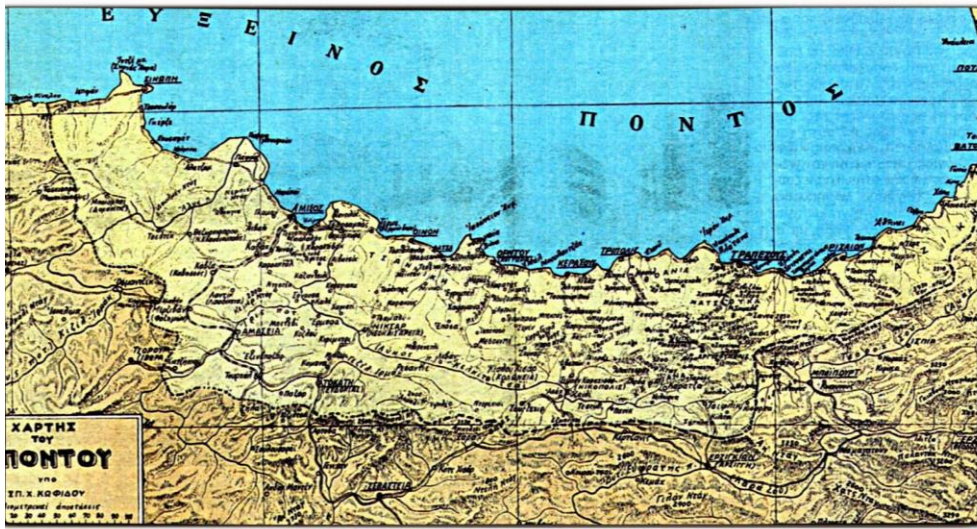
Θεωρήσαμε χρήσιμο να παρατεθούν στο τέλος της εργασίας κάποιες αποσαφηνίσεις για την ποντιακή διάλεκτο και για την εργασία γενικότερα. Η απόφαση αυτή πάρθηκε για την ευκολότερη αναζήτηση και κατανόηση κάποιων στοιχείων γιατί η εργασία αυτή δεν απευθύνεται μόνο σε μνημένους στην ποντιακή μουσική παράδοση.

Μουσική Γεωγραφία

Ο Πόντος κατά την αρχαιότητα

9

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ



Ο Πόντος κατά την Τουρκοκρατία

Με μια απλή αναζήτηση στο χάρτη γίνεται φανερό πως η περιοχή στην οποία αναφερόμαστε είναι αχανής και με διαφορετικές κλιματολογικές, γεωγραφικές και συνεπώς οικονομικές συνθήκες. Αυτός είναι και ο λόγος που η μουσική παράδοση του Πόντου περιλαμβάνει πολλά ετερογενή στοιχεία και πολλές διαφορετικές παραδόσεις.

Δυστυχώς οι πολιτιστικοί σύλλογοι τις τελευταίες δεκαετίες προκάλεσαν μία σχετική ομοιομορφία. Η μουσική παράδοση της ευρύτερης περιοχής της Αργυρούπολης του Πόντου, μιας ορεινής, δύσβατης περιοχής αλλά με πολύ πλούσια μεταλλεία και ιδιαίτερα προνόμια είναι πολύ διαφορετική από τις ορεινές και φτωχές περιοχές στο οροπέδιο του Καρς. Οι παράλιες καταπράσινες και εμπορικές περιοχές του κεντρικού Πόντου όπως η Κερασούς, τα Κοτύωρα και η Τρίπολη έχουν εντελώς διαφορετικό μουσικό ύφος που πλησιάζει κατά πολύ τα μικρασιατικά παράλια του Αιγαίου από τις εμπορικές αλλά άγονες περιοχές του Νοτιοδυτικού Πόντου και αυτές με τη σειρά τους διαφορετικό μουσικό ύφος από τις καταπράσινες μέσα στην κοιλάδα τριών ποταμών περιοχές της Ματσούκας, πέρασμα στο δρόμο του μεταξιού. Η ευρύτερη περιοχή της Τραπεζούντας, ως πρωτεύουσα της Αυτοκρατορίας των Κομνηνών και ως μεγάλο εμπορικό λιμάνι έχει διαφορετικό μουσικό ύφος.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η χρήση του νταουλιού και της λύρας ως κατεξοχήν ποντιακών μουσικών οργάνων, κάτι που δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα. Η λύρα παίζεται τις τελευταίες δεκαετίες με το νταούλι λόγω της ευκολίας των μικροφωνικών εγκαταστάσεων. Παλαιότερα που δεν υπήρχαν μικροφωνικές εγκαταστάσεις, συνεπώς το νταούλι κάλυπτε τον ήχο της λύρας, είτε το νταούλι παιζόταν μαζί με πολλές λύρες είτε το νταούλι συνδυάζονταν με αγγείον ή με ζουρνά. Στην περιοχή της Αργυρούπολης βασικό όργανο ήταν το βιολί, ενώ στην περιοχή του Καρς βασικό όργανο ήταν ο ζουρνάς και αργότερα το κλαρίνο. Στη συνείδηση όμως του περισσότερου κόσμου ποντιακή μουσική σημαίνει λύρα και

νταούλι. Άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η γενίκευση του χορού Χέρα ως πυρρίχιο και κατεξοχήν ποντιακό χορό. Αυτό βεβαίως και δεν ισχύει εφόσον ο χορός Χέρα ήταν διαδεδομένος κυρίως στην περιοχή της Χερίαινας, από όπου πήρε και το όνομά του, όπου υπήρχαν και οι φημισμένοι χορευτές του Πόντου. Τέλος, να αναφέρουμε ότι στη συνείδηση του κόσμου η ποντιακή μουσική ταυτίζεται με το χορό και θεωρείται ως χαρακτηριστικό ενός πόντιου να χορεύει, ενώ στην πραγματικότητα υπήρχαν περιοχές στον Πόντο όπου εκτός από τα χορευτικά ήταν πολύ διαδεδομένα τα καθιστικά τραγούδια (μακρύν καϊτέ).

Ο μουσικολόγος Κωστής Δρυγιαννάκης αναφέρει ότι «οι ηχογραφήσεις της Μερλιέ αποκαλύπτουν μια μουσική ιδιαιτερότητα των Ποντίων που εξελίχθηκε σε ταυτότητα μετά την έλευσή τους στην Ελλάδα. Γεωγραφικά η «ιδιαιτερότητα» αυτή ορίζεται σε μια συγκεκριμένη περιοχή του ανατολικού Πόντου, χονδρικά από τη Σινώπη έως το Βατούμ και τους πρόποδες του Καυκάσου. Τα δυτικότερα παράλια παρουσιάζουν παραδόσεις οι οποίες, χωρίς να στερούνται ιδιαιτερότητας, βρίσκονται πλησιέστερα σε αυτές της ηπειρωτικής Ελλάδας και των παραλίων του Αιγαίου, και μάλιστα θυλάκους τέτοιων παραδόσεων συναντά κανείς και στον ανατολικό Πόντο, σε μέρη όπως η Οινόη ή η Κερασούντα»⁴.

Ένας άλλος παράγοντας που επηρέασε την ποντιακή μουσική είναι η αλλαγή του τόπου διαβίωσης. Το ποντιακό τραγούδι υπέστη έναν ξεριζωμό, παρόμοιο με αυτόν των φορέων του. Η απομάκρυνση από τον τόπο στον οποίο δημιουργήθηκε είχε ως αποτέλεσμα τις επιρροές του καινούργιου τόπου διαβίωσης. Οι πρόσφυγες από τον Εύξεινο Πόντο ερχόμενοι στον ελλαδικό χώρο προσπάθησαν τις πρώτες δεκαετίες να κρατήσουν την παράδοσή τους μακριά από την επιρροή της παράδοσης των ελλαδιτών. Γεγονός που τελικά ήταν αναπόφευκτο εφόσον η συναναστροφή και οι συναλλαγές δημιούργησαν μία νέα ποντιακή κουλτούρα η οποία αποτυπώνεται, εκτός από την αλλαγή στην προφορά της διαλέκτου, τα έθιμα και τις φορεσιές, και στη μουσική. Η επαφή με την κοινή νεοελληνική άλλαξε και τον τρόπο προφοράς των τραγουδιών, κατ' επέκτασιν και σε βάθος χρόνου την ίδια την ποιητική δομή των παλιών τραγουδιών, εφόσον η ίδια η προφορά και ο τονισμός των λέξεων οδηγεί στο ποιητικό και μουσικό μέτρο.

Μουσικά όργανα

Τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούνται στη μουσική παράδοση του Πόντου είναι, όπως αναφέραμε παραπάνω, πολλά και δεν περιορίζονται στη λύρα και το νταούλι.

Πιο συγκεκριμένα, χρησιμοποιούνται τα παρακάτω όργανα:

⁴ Κωστής Δρυγιαννάκης, «Φυλές των Ελλήνων: Οι Πόντιοι και η μουσική τους», περ. *Δίφωνο* (160), Απρ. 2009, ανάκτηση από http://el-pontos.blogspot.com/2009/05/blog-post_222.html, 8/5/2009.

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

-το αγγείον ή άσκαυλος ή τουλούμ. Παιζόταν με πολύ μεγάλη συχνότητα στον ανατολικό Πόντο⁵. Και στο δυτικό πόντο όμως, όπως δείχνει το παρακάτω σουβενίρ από την Αμισό.



-το καβάλι ή γαβάλι ή χελιάυλος, χελιαύλιν. Είδος πλαγιάουλου. Όργανο ποιμενικό⁶ και επίσης όργανο που συνοδεύει αγροτικές εργασίες, π.χ. το άλεσμα του καλαμποκιού⁷.

-ο ζουρνάς ή η ζουρνά, πνευστό με διπλό γλωσσίδι που του χαρίζει έναν οξύ και διαπεραστικό ήχο. Αυτό ακριβώς το χαρακτηριστικό του είναι εκείνο που τον κάνει «ξευγάρι» με το νταούλι (ταούλ'). Στον Πόντο καθιερώθηκε κυρίως στα πανηγύρια των παρχαριών, αφού ο ανοιχτός χώρος κάνει τη χρήση της λύρας σχεδόν απαγορευτική σε αντίθεση με την ηχητική ένταση του ζουρνά που δίνει τη δυνατότητα να χορεύουν πάρα πολλά άτομα ακούγοντάς τον⁸. Όπως και σε άλλα πνευστά παραδοσιακά όργανα χρησιμοποιείται η τεχνική της κυκλικής αναπνοής⁹.

-ο κεμανές. Έγχορδο όργανο που οι περισσότεροι μπερδεύουν με την κεμεντζέ, την ποντιακή λύρα, κυρίως λόγω της εξωτερικής τους ομοιότητας αλλά και της ποντιακής καταγωγής. Ωστόσο ο ποντιακός κεμανές (ή η κεμανή) των Ελλήνων

⁵Λήμμα «αγγείον», *Εγκυκλοπαίδεια Ποντιακού Ελληνισμού*, εκδ. Μαλλιάρης-Παιδεία, Θεσσαλονίκη 2007.

⁶Λήμμα «καβάλι», *Εγκυκλοπαίδεια Ποντιακού Ελληνισμού*, εκδ. Μαλλιάρης-Παιδεία, Θεσσαλονίκη 2007.

⁷Ανέκδοτες μαρτυρίες από συνεντεύξεις προσφύγων στον ελλαδικό χώρο και σημερινών ποντιόφωνων της Μαύρης Θάλασσας.

⁸Ανάκτηση από http://www.akrites.de/sites/gr/instrumente_pontos.htm, 5/8/2018.

⁹Φοίβος Ανωγειανάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Μέλισσα, Αθήνα 1991, σ. 164.

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

της Καππαδοκίας και των Ποντίων του Ατά-Παζάρ' έχει διαφορές στην κατασκευή, στο ρεπερτόριο, ενώ έχει και μεγαλύτερες τεχνικές δυνατότητες¹⁰. Έχει μεγαλύτερο ηχείο από τη λύρα, κεφαλή όπως του βιολιού και τέσσερις ή πέντε βασικές και ανάλογες συμπαθητικές χορδές που του δίνουν το χαρακτηριστικό άκουσμα¹¹.



-η **λύρα**, η οποία σύμφωνα με την *Εγκυκλοπαίδεια Ποντιακού Ελληνισμού* είναι ένα από τα δοξαρωτά μουσικά όργανά που εμφανίστηκαν στον Πόντο περίπου τον 10ο-12ο αιώνα¹².



Λυράρης στο «πάρσιμο της νύφης» (1906)

¹⁰Γ.Κιούσης, «Κεμανές, έν πολύχορδον όργανον εκ Πόντου, Συνέντευξη με τον Γιώργο Πουланτζακλή», εφ. *Ελευθεροτυπία*, 25/2/2013.

¹¹ Φοίβος Ανωγειανάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Μέλισσα, Αθήνα 1991, σ.274-275.

¹²Λήμμα «λύρα», *Εγκυκλοπαίδεια Ποντιακού Ελληνισμού*, εκδ. Μαλλιάρης-Παιδεία, Θεσσαλονίκη 2007.

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

-το ταούλιν (ταούλ'), γνωστό ως νταούλι. Σε ένα παραδοσιακό οργανικό συγκρότημα, το νταούλι παίζει μαζί με το ζουρνά. Άλλοτε το νταούλι συνοδεύει το αγγείον (τουλούμ'). Η έντασή τους τα κάνει να χρησιμοποιούνται κυρίως σε ανοικτούς χώρους¹³.



-το μπεντίρ και ο νταϊρές. Παρόλο που το μπεντίρ δεν είναι γνωστό ως ποντιακό όργανο υπάρχουν μαρτυρίες προσφύγων από τον Πόντο που ήρθαν στον ελλαδικό χώρο, καθώς και μαρτυρίες των σημερινών ποντιόφωνων πληθυσμών της Μαύρης Θάλασσας, που συνηγορούν στο ότι ήταν αρκετά διαδεδομένα στην παράδοση του Εύξεινου Πόντου. Συνήθεις συνδυασμοί ήταν: λύρα-ντέφι(νταϊρές), γκάιντα (αγγείον) - ντέφι, βιολί-λαούτο-ντέφι¹⁴.

Τα τελευταία χρόνια ο συνδυασμός «ποντιακή λύρα - νταϊρές» δυστυχώς διασώζεται μόνο σποραδικά στην παράδοση των ομογενών από την πρώην Σοβιετική Ένωση¹⁵.

-το βιολί, το ούτι και το λαούτο, το κλαρίνο. Χωρίς να είναι γνωστά τα παραπάνω όργανα ως ποντιακά διασώζονται μαρτυρίες προσφύγων από τον Πόντο που όλες συνηγορούν στο γεγονός ότι τα όργανα αυτά παίζονταν και μάλιστα με πολύ μεγάλη συχνότητα σε κάποιες περιοχές. Για παράδειγμα, ήταν πολύ συνηθισμένο να συνοδεύουν τη νύφη με βιολί και λαούτο στα κεντρικά παράλια του Πόντου (π.χ. Κερασούντα). Ιδιαίτερος το βιολί γνωρίζουμε με σιγουριά ότι ήταν το βασικό όργανο

¹³ S. Topalidis, «The Daouli drum», ανάκτηση από

<http://pontosworld.com/index.php/music/instruments/1317-the-daouli-drum>, 2014.

¹⁴ Ανάκτηση από <http://www.pontos-news.gr/pontic-article/140923/o-ntaires-kai-mpentir>, 30/9/2015.

¹⁵ Ανάκτηση από <http://www.pontos-news.gr/pontic-article/140923/o-ntaires-kai-mpentir>, 30/9/2015, <https://www.youtube.com/watch?v=fKHjdIm4RME>, <http://www.youtube.com/embed/-ZMe36jFWEw>.

στη μουσική παράδοση της Αργυρούπολης του Πόντου. Επίσης, γνωρίζουμε από μαρτυρίες προσφύγων ότι στο δυτικό Πόντο έπαιζαν βιολί με ούτι. Όσον αφορά στο κλαρίνο, ήρθε στον Πόντο την ίδια εποχή που πέρασε από το βορά και στην Ηπειρωτική Ελλάδα (Ηπειρο, Μακεδονία, Πελοπόννησο κ.α.) και αντικατέστησε σε κάποιες περιοχές το ζουρνά (π.χ. στο Καρς)¹⁶.

Προφορική παράδοση και γραπτές μαρτυρίες

Το ποντιακό τραγούδι ως δημώδες άσμα ακολούθησε την πορεία της δημώδους ελληνικής παράδοσης σε γενικές γραμμές. Γεγονός είναι πως ακολουθήθηκαν παρόμοια ποιητικά σχήματα και παρόμοια θεματολογία. Τα ποντιακά τραγούδια δημιουργήθηκαν όπως όλα τα δημοτικά τραγούδια και μεταδίδονταν από γενιά σε γενιά προφορικά.

Οι πρώτες καταγραφές παραδοσιακών τραγουδιών του Πόντου (με ευρωπαϊκή ή βυζαντινή παρασημαντική) είναι το βιβλίο του Γ. Παχτίκου «260 δημώδη ελληνικά άσματα: από στόματος του ελληνικού λαού της Μικράς Ασίας, Θράκης, Μακεδονίας, Ηπείρου και Αλβανίας, Ελλάδος, Κρήτης, νήσων του Αιγαίου, Κύπρου και των παράλιων της Προποντίδος, Εν Αθήναις: Βιβλιοθήκη Μαρασλή, 1905» και το χειρόγραφο του Τριαντάφυλλου Γεωργιάδη, το οποίο φυλάσσεται σήμερα στην Επιτροπή Ποντιακών Μελετών στην Αθήνα. Τις παραπάνω καταγραφές πήραμε και αναλύσαμε στο παρόν πόνημα.

Ένα πραγματικό γεγονός

«Ο τελευταίος πρωτοψάλτης στην Τραπεζούντα ήταν ο Τριαντάφυλλος Γεωργιάδης. Ο γιος του, Δεσπότης, ο Μητροπολίτης στην Κωνσταντινούπολη, στη Μητρόπολη Λαοδικείας, ο Μάξιμος. Περίπου το 1975 πήγε στη Θεσσαλονίκη ο Δεσπότης στον Άγιο Δημήτριο. Στον Άγιο Δημήτριο ήταν ο Χρύσανθος ο Θεοδοσόπουλος πρωτοψάλτης, ήταν και μαθητής του πατέρα του, και του λέει: Έφερα αυτό το χειρόγραφο του πατέρα μου. Θέλω να κάνω κάτι στη μνήμη του. Μπορείς να κάνεις κάτι γι' αυτό; Ο Χρύσανθος κοίταξε το χειρόγραφο, αλλά δεν μπορούσε να κάνει πολλά γιατί όταν ήρθε εδώ ο Χρύσανθος από την Τραπεζούντα ήταν μικρός και δε μιλούσε καλά τα ποντιακά. Και του είπε να πάει στην Αθήνα στους Αργοναύτες-Κομνηνούς.

¹⁶Ανάκτηση από <https://www.pontos-schorndorf.de/%CE%BB%CE%B1%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%B9%CE%B1/%CE%BC%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B9%CE%BA%CE%AC-%CF%8C%CF%81%CE%B3%CE%B1%CE%BD%CE%B1-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CF%80%CF%8C%CE%BD%CF%84%CE%BF%CF%85/>.

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

Ο Δεσπότης πήγε στην Αθήνα και μίλησε με τον Λαμψίδη που τότε ήταν πρόεδρος του συλλόγου. Ήταν και καθηγητής στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Αυτός είδε το χειρόγραφο και μου είπε να κάνουμε μία συνάντηση. Βρεθήκαμε. Ο Δεσπότης μου είπε την ιστορία του και ότι θέλει να βγάλει ένα δίσκο για να τιμήσει τη μνήμη του πατέρα του και ότι δεν θα τον πουλήσει αλλά θα τον δίνει δωρεάν. Για μνημόσυνο στον πατέρα του. Εγώ είδα τα τραγούδια, ήταν θαυμάσια γραμμένα... πολύ ωραία καταγραφή, αυτός γυρνούσε εκεί σε κάποια χωριά γύρω από την Τραπεζούντα και τα μάζεψε και τα έγραψε. Εγώ τα κοίταξα, διάλεξα μερικά και κάναμε ένα δίσκο, ξέρεις... οι παλιοί δίσκοι βινυλίου, στην Κολούμπια. Αυτό έγινε το '77. Τα πλήρωσε όλα ο Δεσπότης, ο Μάξιμος. Και έδωσε και ένα χαρτζιλίκι στους μουσικούς. Και όντως, τα 1000 αντίτυπα που βγάλαμε δεν τα πούλησε αλλά τα δώρισε όλα. Μου είπε και ότι μου δίνει την άδεια να κάνω τα τραγούδια ό,τι θέλω και να κάνω και άλλη παραγωγή αν θέλω. Χαρίσαμε με τον Λαμψίδη το χειρόγραφο στην Επιτροπή Ποντιακών Μελετών και είναι εκεί τώρα, όποιος θέλει μπορεί να το μελετήσει. Εγώ έκανα μία ακόμη παραγωγή με το Αρχείο του Πόντου. Και ήταν δύσκολο ξέρεις... μάζεψα κάποια άτομα για τη χορωδία αλλά δεν ήξεραν καλά την ποντιακή διάλεκτο και δυσκολευτήκαμε πολύ αλλά άξιζε τον κόπο. Και δεν έβγαλα λεφτά από αυτό. Και δε μετάνιωσα, το έκανα για την αγάπη που είχα στον Πόντο και τη μουσική. Δε μετάνιωσα.»

Απομαγνητοφώνηση από συζήτηση του κ. Γεωργίου Κακουλίδη με την παρούσα μεταπτυχιακή φοιτήτρια.

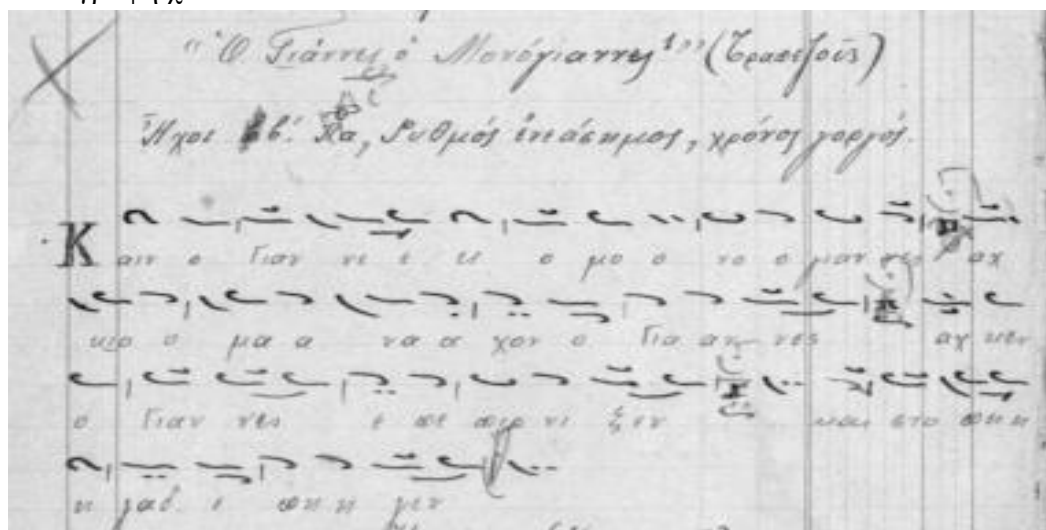
ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο

ΜΟΥΣΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ-ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

1. Ο Γιάννης ο Μονόγιαννης (Τραπεζούς)

Καταγραφή χ.Τ.Γ.



$9/8 = 2/8 + 3/8 + 2/8 + 2/8$



Τρόπος του sol χρωματικός.

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

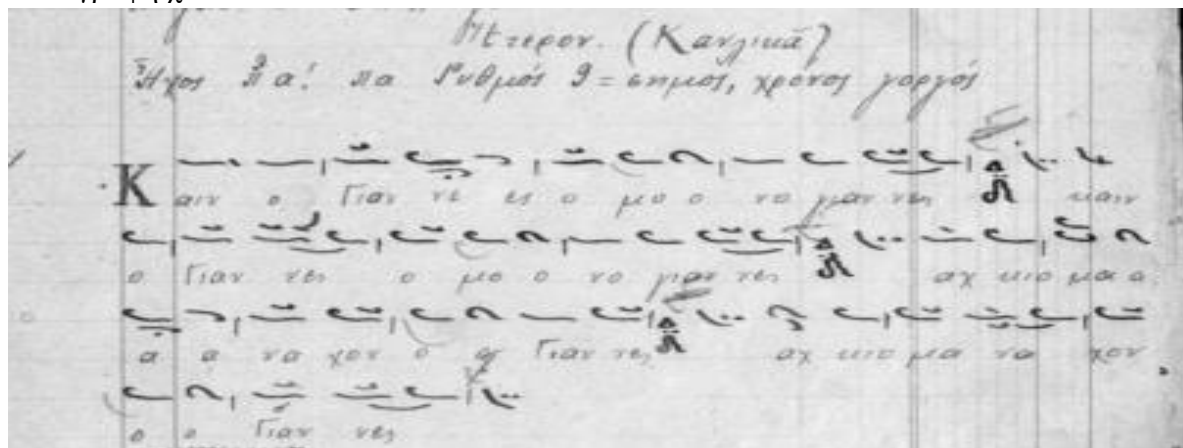
Βάση το re.

Η μελωδία κινείται γύρω από την τονική, άλλοτε την τρίτη βαθμίδα και άλλοτε την τέταρτη.

Τελική κατάληξη στο re.

2. Ο Γιάννης ο Μονόγιαννης (Κανλικά)

Καταγραφή χ.Τ.Γ.



$9/8 = 2/8 + 3/8 + 2/8 + 2/8$



Τρόπος του re.

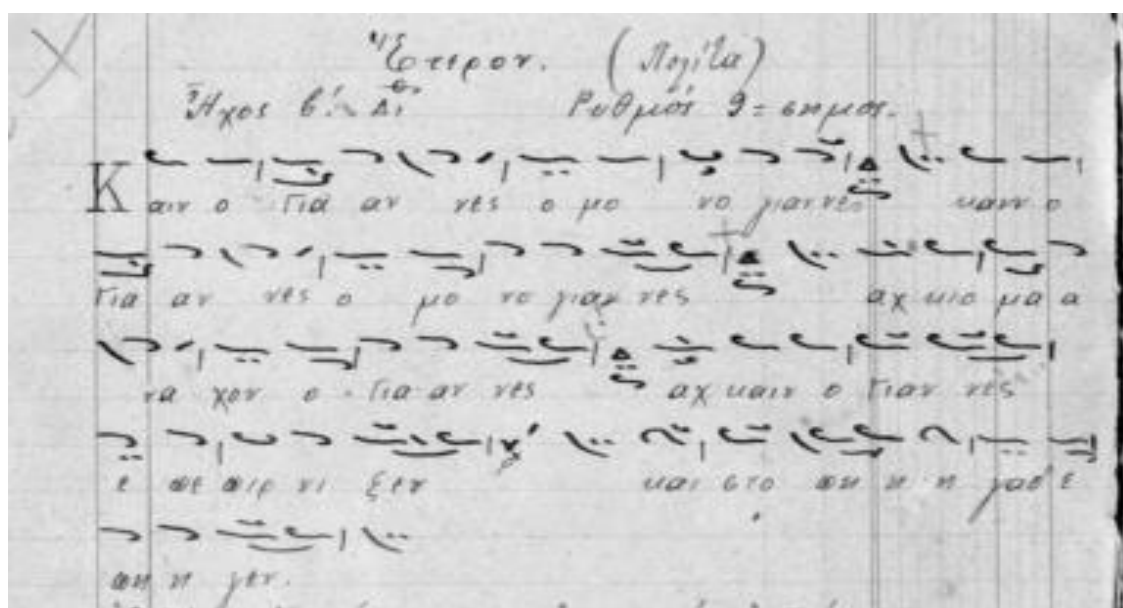
Βάση το re .

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

Η κίνηση της μελωδίας στρέφεται γύρω από το la και το sol, με κατάληξεις στο sol. Το do χρησιμοποιείται ως υποτονική. Τελική κατάληξη στο sol με έλξη του fa. Οι παραπάνω κινήσεις και ειδικά η κατάληξη είναι χαρακτηριστικές στον πλ.α΄ ήχο της βυζαντινής μουσικής στο στιχηραρικό μέλος.

3. Ο Γιάννης ο Μονόγιαννης (Πολίτα)

Καταγραφή χ.Τ.Γ



9/8=2/8+3/8+2/8+2/8

Και ο Γιά-αν-νες ο μο-νό-γιαν-νες και ο Γιά-αν-νες ο μο-
νό-γιαν-νες αχ κι'ο μα-να-χόν ο Γιά-αν-νες αχ και ο Γιάν-νες ε-πε-
πέρ-νι-ξεν και στο πε-γάδ' ε-πή-γεν

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ



Τρόπος του sol χρωματικός.

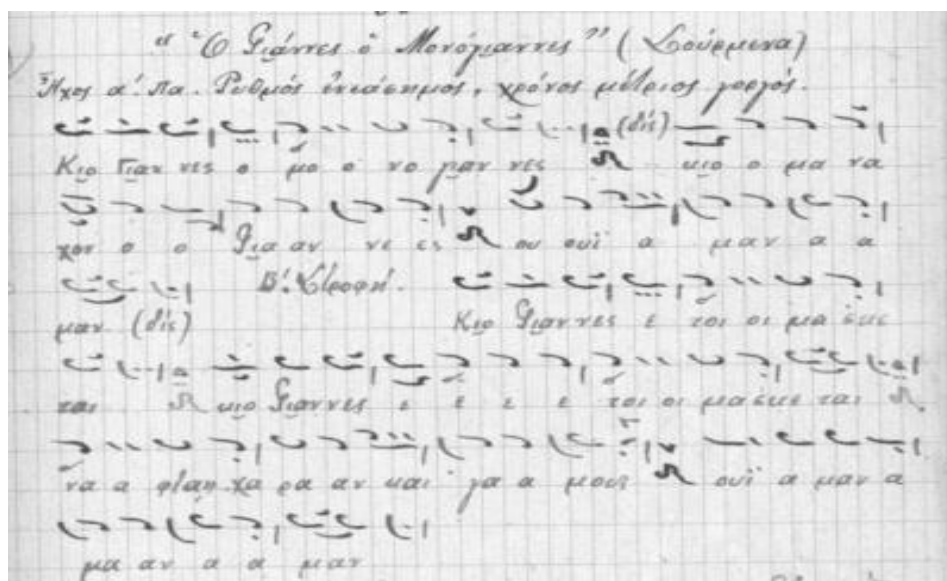
Βάση το sol.

Η μελωδία κινείται γύρω από το sol και το do'. Καταλήξεις στο sol και do'. Τελική κατάληξη στο sol.

Η κίνησή του και οι καταλήξεις του είναι παρόμοιες με του β' ήχου της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής.

4. Ο Γιάννης ο Μονόγιαννης (Σούρμενα)

Καταγραφή χ.Τ.Γ.



ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

9/8=2/8+3/8+2/8+2/8



Τρόπος του re.

Βάση το re .

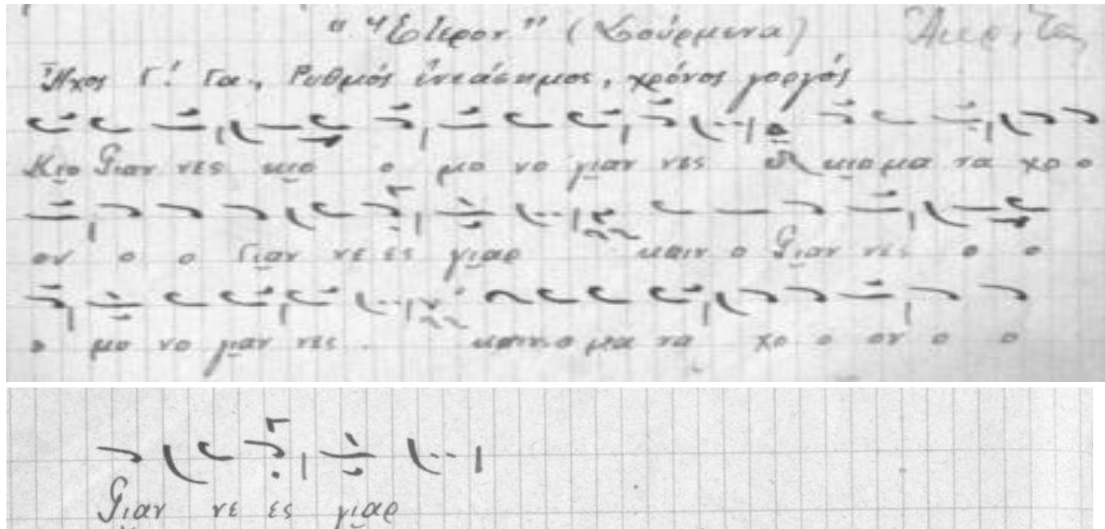
Η κίνηση της μελωδίας στρέφεται γύρω από το sol, με καταλήξεις στο sol. Καταλήξεις και στο do. Η τρίτη βαθμίδα συχνά έλκεται προς το sol. Τελική κατάληξη στο re.

Χαρακτηριστικές κινήσεις και καταλήξεις παρόμοιες με του α' ήχου.

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

5. Ο Γιάννης ο Μονόγιαννης (Σούρμενα)

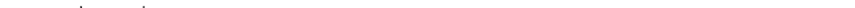
Καταγραφή χ.Τ.Γ.



$$9/8 = 2/8 + 3/8 + 2/8 + 2/8$$

Κι'ο Γιάν-νεξ κι'ο ————— μο - νό-γιαν - νεξ κι'ο μα-να - χό - ον

ο — Γιάν-νε-ες για καιν ο Γιάν-νε-ς ο — — — — — μο - νό-γιαν - νε-ς


 καιν ο μα - να - χό - ον ο — Γιάν - νε - ες γιαρ

Τρόπος του fa.

Βάση το fa.

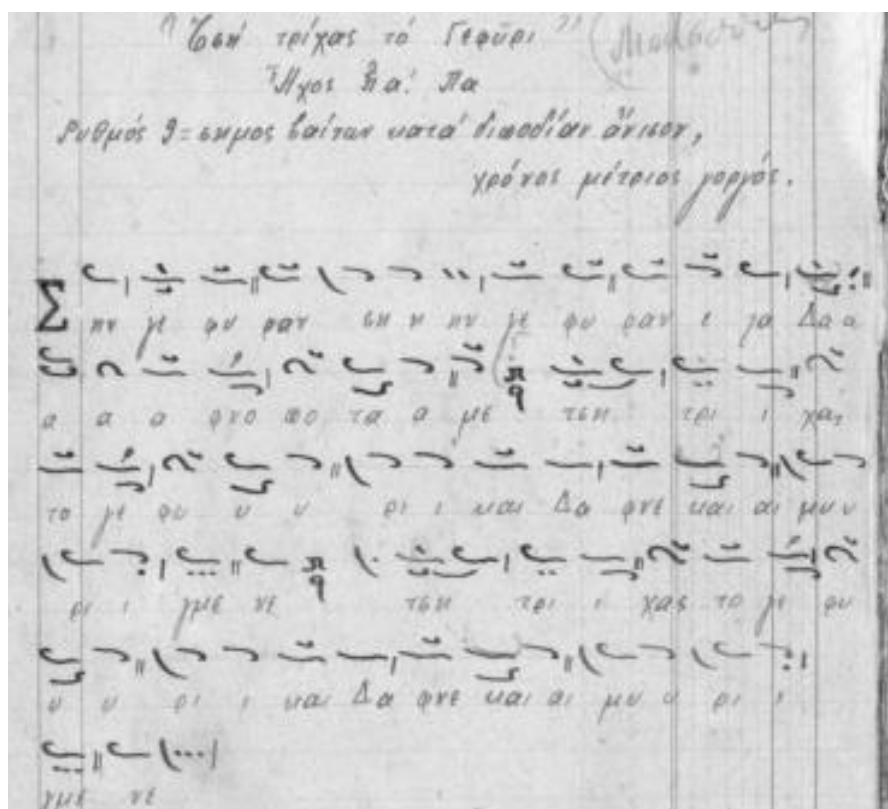
ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

Η κίνηση της μελωδίας είναι γύρω από το fa. Κάνει μία κατάληξη στο sol. Με κινήσεις στο do' και la και με τη χαρακτηριστική φράση fa-mi-re-do-fa κάνει τελική κατάληξη στο fa.

Ο γραφέας κατατάσσει το κομμάτι στον γ' ήχο της βυζαντινής μουσικής. Η κατάληξη στο sol δεν είναι χαρακτηριστική του γ' ήχου, όμως υπάρχει. Παράδειγμα η θ' Ωδή (Καινόν το θαύμα) από τις αργοσύντομες ωδές του Αναστασιματαρίου.

6. Τση Τρίχας το γεφύρι (Ματσούκα)

Καταγραφή χ.Τ.Γ.



ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

$9/8 = 2/8 + 3/8 + 2/8 + 2/8$

Σην γέ - φυ - ραν ση - ην γέ - φυ - ραν έ - λα Δα -

- - φνο - πό - τα - με τση Τρί -

χας το γε-φύ - ρι και Δά-φνε και μυ - ρι - γμέ - νε τση Τρί -

χας το γε-φύ - ρι και Δά-φνε και μυ - ρι - γμέ - νε

Τρόπος του re. Χρόα Δ'.

Βάση το re .

Η κίνηση της μελωδίας στρέφεται γύρω από το sol και το la. Το do χρησιμοποιείται ως υποτονική. Χαρακτηριστική η ύφεση στην πέμπτη βαθμίδα. Τελική κατάληξη στο re. Ο Σ. Περιστέρης ονομάζει την κίνηση αυτή Χρόα Δ', σημειώνοντας πως εναλλάσσεται με τον καθαρά διατονικό τρόπο του re, όπως ακριβώς κάνει η παραπάνω μελωδία. Οι κινήσεις και οι καταλήξεις του τραγουδιού πλησιάζουν στον δευτερόπρωτο ήχο της βυζαντινής μουσικής.

7. Τση Τρίχας το γεφύρι (Τραπεζούς)

Επειδή ομοίως, ομοίως ομοίως. αὐτοὶ τοὶ μελλοῦσιν.

9. ἔσπον.

Ἰησὺς ἡ α'. Πα Ροβμ. 2: ἐμνος, χρόνος ὀρίμον γοργός

Η με θυ ρα η η η με θυ ρα μορ α

τα α α α α μρον α τα α α μρον μα τη τρι

χας το με θυ υ υ ει ι τι σου ταν

το ο μα α τα ας μα αν ρα

μον και τη Τρί - χας το γε-φύ - ρι — έί Σουλτ-τάν' τ'ό — μά - τιασ' — μαύ -

Βάση το re .

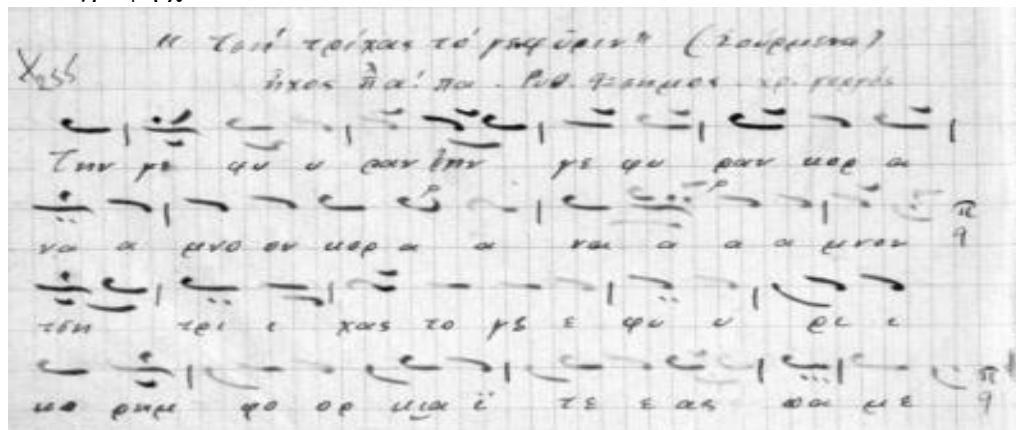
25

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

Το τραγούδι είναι το ίδιο με το προηγούμενο στη μελωδική του γραμμή, με επανάληψη στο τελευταίο ημιστίχιο.

8. Τση Τρίχας το γεφύρι (Σούρμενα)

Καταγραφή χ.Τ.Γ.



9/8=2/8+3/8+2/8+2/8

Την γέ - φυ - ραν την γέ - φυ - ραν κόρ' α - νά -

μνο - ον κόρ' α - νά - μνον τση Τρί - χας το γε - φύ -

ρι - κό - ρημ' φό - ορ' κιά - ι - τε - ας πά - με τση Τρί -

χας το γε - φύ - ρι - κό - ρημ' φό - ορ' κιά - ι -

τε - ας πά - με

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ



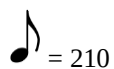
Τρόπος του re. Χρόα Δ' και Χρόα Β'.

Βάση το re .

Η κίνηση της μελωδίας στρέφεται γύρω από το re και το sol. Το do χρησιμοποιείται ως υποτονική. Τελική κατάληξη στο re. Η βασική μελωδική γραμμή είναι σχεδόν ίδια με τα δύο προηγούμενα με τη διαφορά ότι όταν η μελωδία γυρνάει γύρω από το fa έλκεται το sol (Χρόα Β').

9. Τση Τρίχας το γεφύρι

A.E.M.



9/8=2/8+3/8+2/8+2/8



ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ



Τρόπος του re. Tov. re.

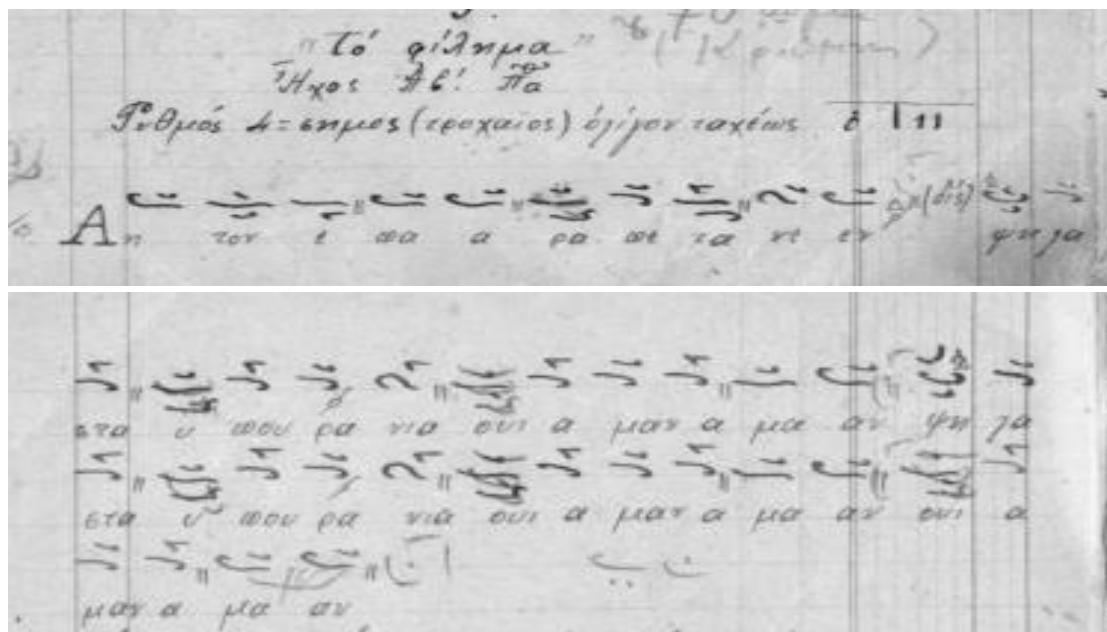
Η βασική μελωδική γραμμή είναι ίδια με τα αρ. 6, 7 και 8.

Η διαφορά που παρατηρούμε στην ηχογράφηση είναι ότι στη μελωδική γραμμή δεν παρατηρούνται οι Χρόες Β' και Δ'.

Παρατηρούμε το φαινόμενο που είναι πολύ συχνό στην ελληνική παραδοσιακή μουσική, να βρίσκεται δηλαδή η δεύτερη βαθμίδα στην κατάβαση με ύφεση.

10. Αητόν επαπαέτανεν (Κρώμνη)

Καταγραφή χ.Τ.Γ.



ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ



Τρόπος του re χρωματικός.

Βάση το re .

Η κίνηση της μελωδίας στρέφεται γύρω από το sol με κατάληξεις στο sol. Το do χρησιμοποιείται ως υποτονική. Τελική κατάληξη στο re.

Η γενικότερη μορφή του μέλους είναι παρόμοια με τον πλ.β' ήχο της βυζαντινής μουσικής, ο οποίος πάνω από την πέμπτη βαθμίδα συνηθίζει να κινείται διατονικά.

Ασυνήθιστη είναι η στάση της μελωδίας στη δεύτερη βαθμίδα. Το φαινόμενο αυτό είναι συνηθισμένο στην ποντιακή μουσική, ενώ υπάρχει στην εκκλησιαστική αλλά και δημώδη παράδοση των υπολοίπων ελλήνων ως εξαίρεση. Αντιθέτως, είναι συνηθισμένο στην ιρανική μουσική.

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

11. Αητένς επαπαπέτανεν

Α.Ε.Μ.

$\text{♩} = 192$

$9/8 = 2/8 + 3/8 + 2/8 + 2/8$

Αη - τέντς ε - πα - ρα - πέ - τα-νεν ψη - λά σα ε - που - ρά - για
ουί α - μάν α - μάν ουί α - μάν α - μάν

Tov.

Τρόπος του re χρωματικός. Τον. mi=re.

Το τραγούδι είναι παραλλαγή της μελωδίας του αρ.10, χ.Τ.Γ.

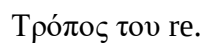
Είναι σε διαφορετικό βέβαια ρυθμό αλλά η βασική μελωδική γραμμή και οι καταλήξεις παραμένουν ίδιες.

12. Αφή κόρη την μάνα σου (Κρώμνη)

Καταγραφή χ.Τ.Γ.

Αφή κόρη την μάνα σου Αφή κόρη την μάνα σου

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various notes, rests, and bar lines. The notation is written in a cursive style, typical of early manuscript notation. The notes are connected by stems, and there are several bar lines indicating measures. The handwriting is somewhat stylized and difficult to read in some places.



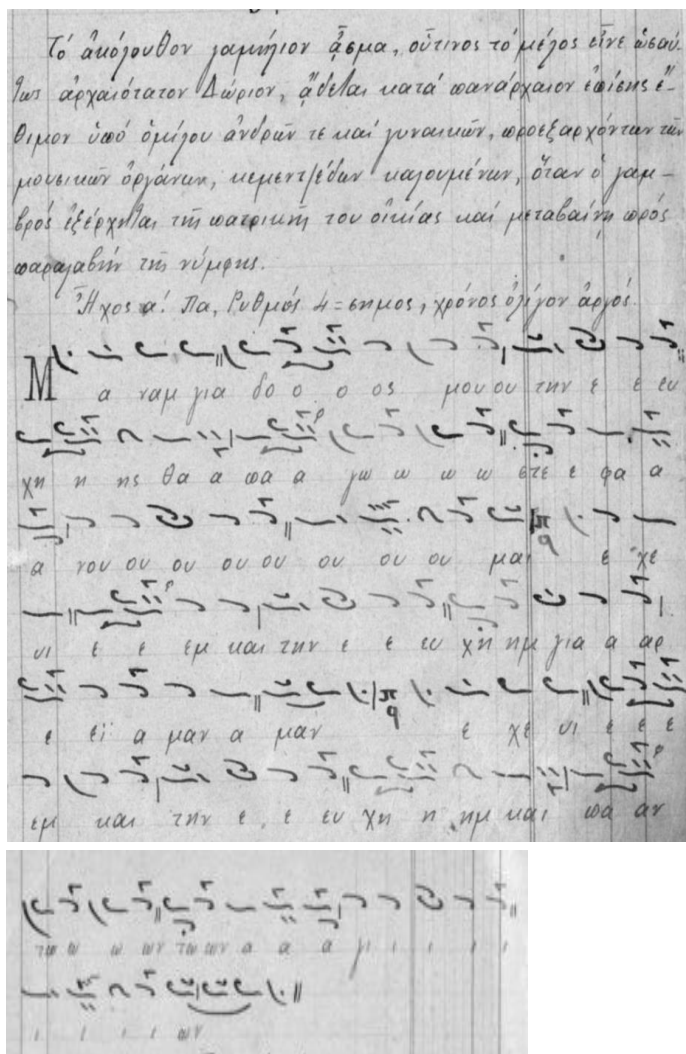
Η κίνηση της μελωδίας στρέφεται γύρω από το sol και το fa. Το do χρησιμοποιείται ως υποτονική. Τελική κατάληξη στο re.

31

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

13. Μάνα μ' (Κρώμνη)

Καταγραφή χ.Τ.Γ.



ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

Μά-ναμ' για δό - ος μου. την ε - ευ - χή - ής θα_ πά - γω_ στε - φα -

νού - μαι έ - χε υι - έ - εμ' και την ε - ευ - χή - ημ' για - αρ

έ - έι α-μάν α - μάν έ - χε υι - έ - εμ' και_ την ε - ευ - χή - ημ' και_

πά - αν - τω - ων τω - ων α - γί - - ων_

Τρόπος του re. Χρόα Β'.

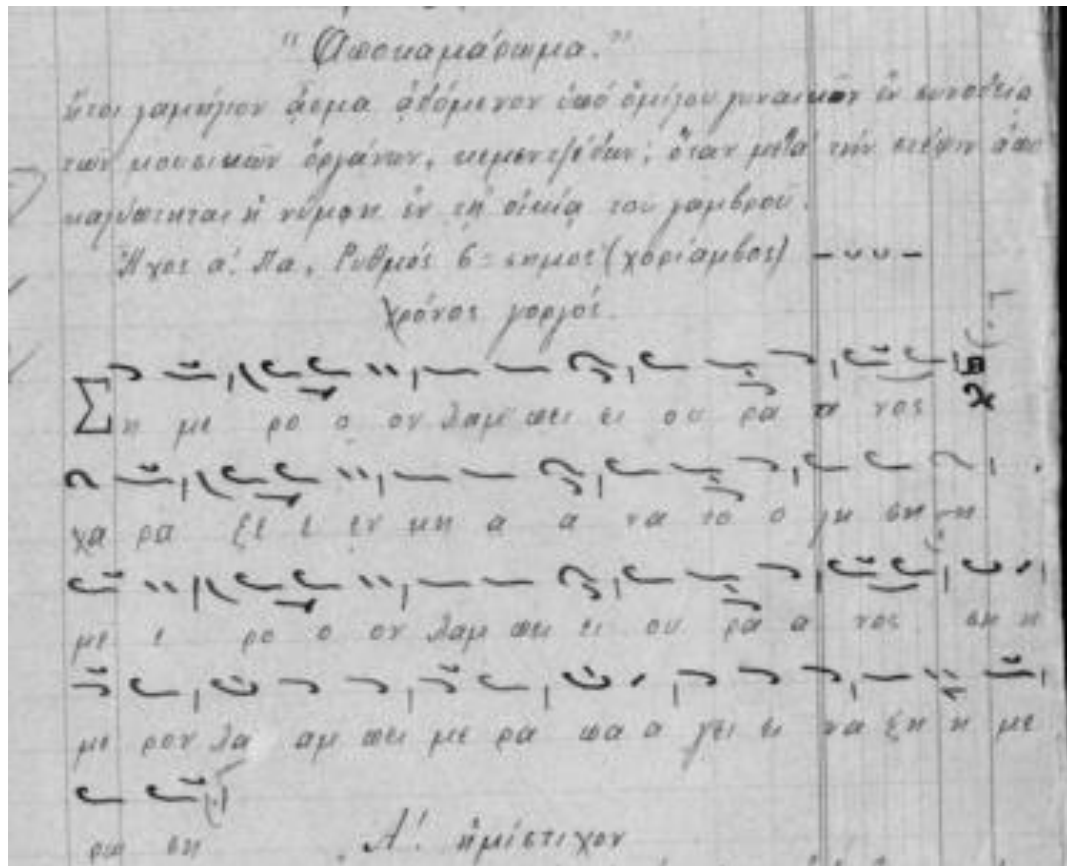
Βάση το re .

Η κίνηση της μελωδίας στρέφεται γύρω από το re. Όταν διφωνεί τότε το sol είναι χαμηλωμένο. Ο do χρησιμοποιείται ως υποτονική, αλλά κάνει και καταλήξεις. Η μελωδία κατέρχεται από την τονική έως το si και ανεβαίνει πάλι στην τονική. Τελική κατάληξη στο re.

Χαρακτηριστικές κινήσεις α' ήχου που διφωνεί.

14. Αποκαμάρωμα (Κρώμνη)

Καταγραφή χ.Τ.Γ.



ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ



Τρόπος του re.

Βάση το re.

Η μελωδία στρέφεται γύρω από το do και το mi, η τελική κατάληξη όμως είναι στο re. Η μελωδία κατεβαίνει μία τετάρτη από την τονική και ανεβαίνει στην τονική για τελική κατάληξη.

Η έκταση είναι μία τετάρτη πάνω από την τονική και μία τετάρτη κάτω από την τονική.

15. Θύμηγμα (Κρώμη)

Καταγραφή χ.Τ.Γ.

“Θύμηγμα” = Ενθύμημα

ἦτοι αὐτοὶ χοροὶ τῆς τύμης, ἐν ταῖς ὁποῖαις γαμβάτουι μέσσι
ὁ γαμβρός υἱὸς τοῦ τοῦ αὐτοῦ γαμβροῦ ἀποκαταστάσει καὶ
ἐκρίνατον καὶ ἄλλοις ἐν τῷ αὐτῷ, ἐν τῷ αὐτῷ πᾶσι τοῖς ἐν-
δοξοῦσι.

Ἦχει δὲ τὸ Πόντος ἡ- κημος (αποκαταστάσει), καὶ τὸς
μέτρους.

Α α αρχην ἐμ βη μα σε ο ο χο ρο ον α α
αρχην ἐμ βη μα σε ο ο χο ρο ον α α
α α γα α α γα α α α α α α α α α α
α α γα α α γα α α α α α α α α α α
α α γα α α γα α α α α α α α α α α

Στίχοι α΄

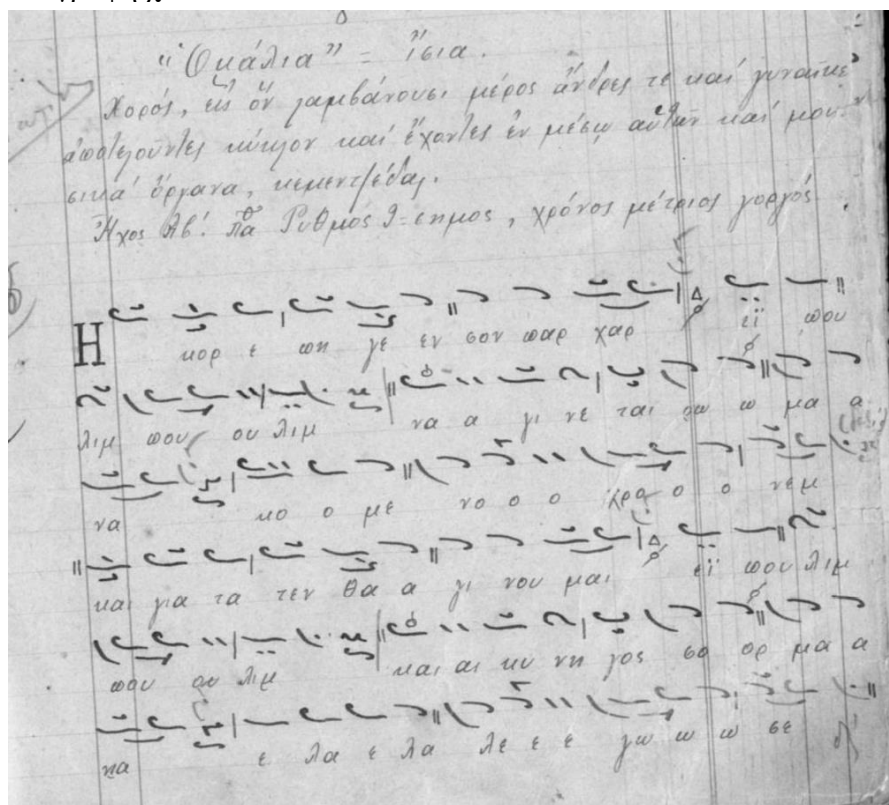
A - αρ - χή εμ - βή - κα σο - χο - ρό - ον
 α - αρ - χή εμ - βή - κα σο - χο - ρόν
 κι'έ - πια - σα έ - λα έ - λα κι'έ - πια - σα έ - λα έ - λα

Βάση το re.

Τα παραπάνω είναι χαρακτηριστικές κινήσεις του πλ.β' ήχου της βυζαντινής μουσικής, ο οποίος όταν κατεβαίνει από τον Πα έως τον Ζω είναι κατά κανόνα διατονικά.

16. Η κόρ' ἐπήγεν σον παρχάρ' (Κρώμνη)

Καταγραφή χ.Τ.Γ.



9/8=2/8+3/8+2/8+2/8



ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ



Τρόπος του re χρωματικός.

Βάση το re.

Η μελωδία κινείται γύρω από το sol και το la, με αντίστοιχες καταλήξεις. Τελική κατάληξη στο re. Ανεβαίνει la-do' διατονικά.

Αυτή είναι συνηθισμένη κίνηση του πλ.β' ήχου, ο οποίος χρησιμοποιεί συχνά μόνο ένα πεντάχορδο χρωματικό. Πάνω από τον Κε συνηθίζει να κινείται διατονικά, όπως ακριβώς το συγκεκριμένο τραγούδι.

Αξίζει να αναφερθεί πως στο τραγούδι υπάρχει κατάληξη στην τρίτη βαθμίδα. Στις κινήσεις του πλ.β' ήχου η κατάληξη στην τρίτη βαθμίδα υπάρχει σπανίως.

17. Πατώ και κη βουλίζω (Νικόπολη)

Καταγραφή χ.Τ.Γ.

1. (Νικόπολη) = Καρα-Χαφίς

"Πατώ και κη βουλίζω?"

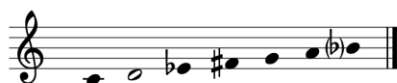
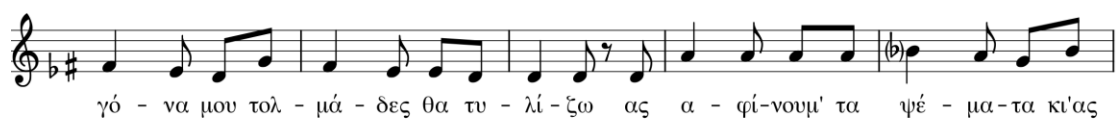
Ήχος 26^ο πα Ρυθμός 5-6ημος (μοτοσοφία) - - - -

Λόγος γίαν γοργός.

Π α α τω και κη βουλιζω το ον μο ομονυ γρ νι
ζω και για τε δεν τρυ γο τα μου ντο μα δεσ θα
τυ γι ζω ας ο φι νομ τα φε μα τα μιας αρ
χι νομ τα γη θεια ας α φι νομ τα φε μα τα
μιας αρ χι νομ τα γη θεια ο ωε τει νον ε γει
γε δεν με ποι μεν μο γον κυ θια (εωωδός) ε τα
δυ ο μια γο τρι α ντε μορ φον εν η φαν τρι α

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

5/8=3/8+2/8



Τρόπος του re χρωματικός.

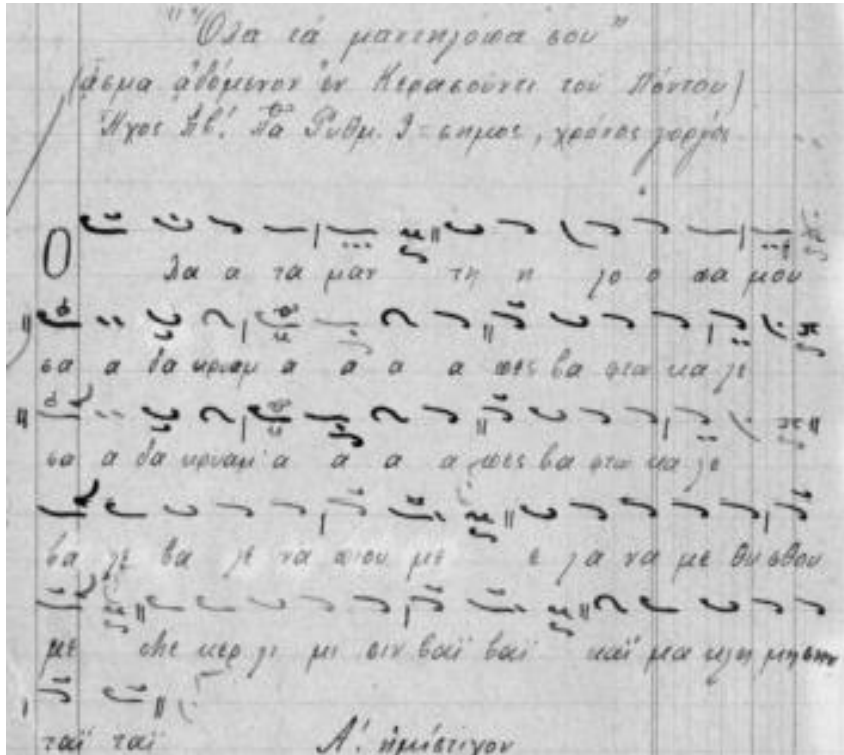
Βάση το re.

Η κίνηση της μελωδίας είναι γύρω από το la και το fa. Το do χρησιμοποιείται ως υποτονική. Καταλήξεις στο la. Τελική κατάληξη στο re.

Η κατάληξη στο fa και εδώ όπως και στο προηγούμενο τραγούδι.

18. Όλα τα μαντηλόπα σου (Κερασούς)

Καταγραφή χ.Τ.Γ.



9/8=2/8+3/8+2/8+2/8



ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ



Τρόπος του re χρωματικός.

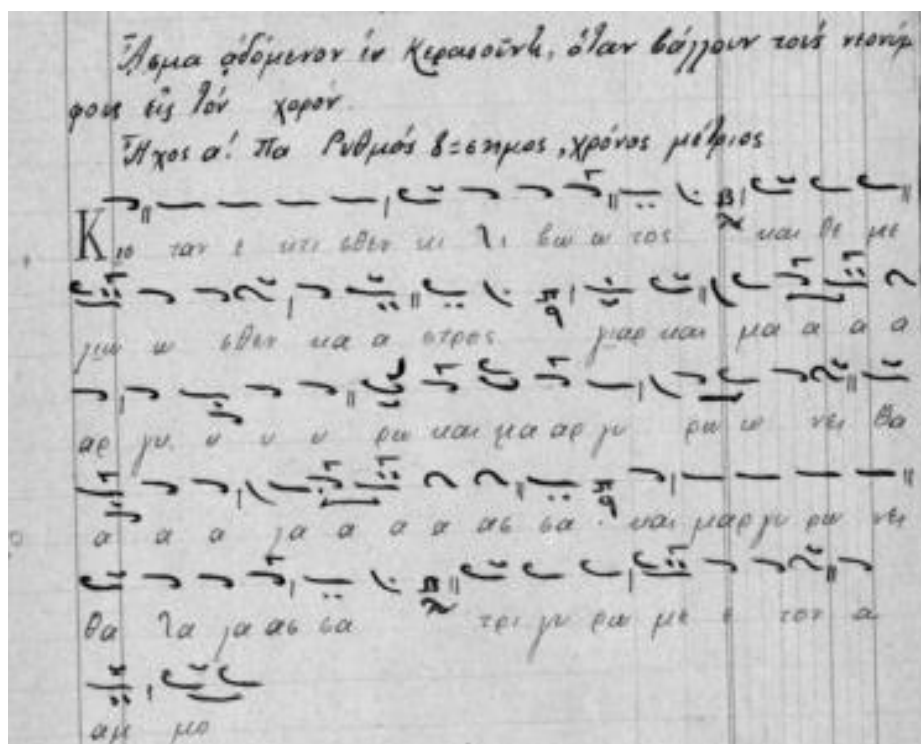
Βάση το re.

Η κίνηση της μελωδίας γύρω από την πέμπτη βαθμίδα, το 1a, και την τονική. Αντίστοιχες καταλήξεις. Πάνω από την πέμπτη βαθμίδα κινείται διατονικά και χρωματικά.

Στον πλ.β' ήχο μπαίνει διατονική φθορά επάνω στον Κε και εναλλάσσεται κάποιες φορές το διατονικό με το χρωματικό, όπως ακριβώς και στο συγκεκριμένο τραγούδι.

19. Νεόνυμφοι εις τον χορόν (Κερασούς)

Καταγραφή χ.Τ.Γ.



ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

Κι'ό - ταν ε - κτί-σθεν κι - (νι) - βω - τός και θε-με - λιώ - σθεν κά - στρος γιαρ

μ'α - αρ - γυ - ρώ και μ'α-αρ-γυ - ρώ - νει θά - λα - ασ - σα και

μ'αρ-γυ - ρώ - νει θά - (να) - λα-ασ - σα τρι - γύ-ρω με——τον ά - αμι - μο

Τρόπος του re.

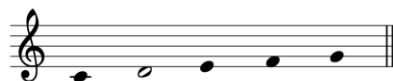
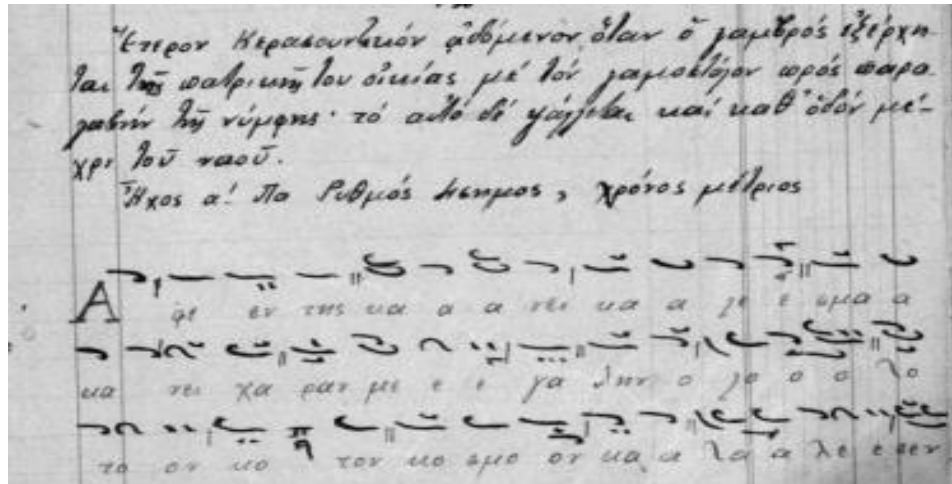
Βάση το re .

Η κίνηση της μελωδίας στρέφεται γύρω από το re και το sol. Καταλήξεις στο re αλλά και στο mi. Η μελωδία χρησιμοποιεί ένα πεντάχορδο πάνω από την τονική και κατέρχεται έως το si καταλήγοντας στην τονική. Το do χρησιμοποιείται ως υποτονική. Τελική κατάληξη στο re.

Οι καταλήξεις στη δεύτερη βαθμίδα δεν είναι συνηθισμένες στον α' ήχο της βυζαντινής μουσικής στα εκκλησιαστικά μέλη, είναι όμως συνηθισμένες στην ελληνική δημώδη παράδοση.

20. Αφέντης κάνει κάλεσμα (Κερασούς)

Καταγραφή χ.Τ.Γ.



Τρόπος του re.

Βάση το re .

Η κίνηση της μελωδίας στρέφεται γύρω από το re και το fa. Το do χρησιμοποιείται ως υποτονική. Η μελωδία χρησιμοποιεί την υποτονική και ένα τετράχορδο πάνω από την τονική. Τελική κατάληξη στο re.

Η μικρή έκταση του κομματιού είναι χαρακτηριστικό πολλών παραδοσιακών τραγουδιών, αλλά και κάποιων εκκλησιαστικών μελών σε α' ήχο, τα οποία ανεβαίνουν μόνο ένα τετράχορδο από την τονική και δε χρησιμοποιούν όλη την κλίμακα. π.χ. Τω πάθει σου Χριστέ, στο αργοσύντομο μέλος, Ιδού πεπλήρωται (Θεοτοκίό αποστίχων) κ.α.

21. Αφέντης κάνει κάλεσμα (Κερασούς)

Καταγραφή Γ.Π.

(Ἄδεται ἐν Κερασούνι ὑπὸ γηραλέων ἀνδρῶν, ὅταν ἡ νύμφη ὀδηγῇται εἰς τὴν ἐκκλησίαν ὑπὸ τοῦ γαμβροῦ)

Ὑπαγόρευσις Χρήστου Στολίκου.

Larghetto (♩ = 84).

Ἄ - φέν - της κά - νει κά - λε - μα κά -
Ὁ - λον τὸν 'κό - σμον 'κά - λε - σε τὴν

νει χα - ρά με - γά - λη ὁ - λον ἴνον τὸν
γῆν τὴν οἶ - κου - μέ - νην ἔ - κά - (να) λε -

κό = τὸν κό - σμο 'κά - (να) λε - σε.
σε (νε) τὸν Βα - (να) σι - ληᾶ.

Τον.

Τρόπος του re.

Βάση το re.

Πρόκειται για το ίδιο τραγούδι με το προηγούμενο, από διαφορετική πηγή. Παρατηρούμε πως η βασική μελωδική γραμμή είναι σχεδόν ίδια. Ο Γ.Π. κατέγραψε όλα τα γυρίσματα και τα μελίσματα της παραδοσιακής μουσικής ενώ ο χ.Τ.Γ. τη βασική μελωδική γραμμή.

Ο Γ.Π. κατέγραψε και το la στη μελωδική γραμμή.

22. Μοιρολόι (Κερασούς)

Καταγραφή χ.Τ.Γ.

Άεμα ἀδόμενον ἐν Κεραβούντι ἐπὶ τοῦ νεκροῦ.
Ἰάχος Πα! Κε Ρυθμοί Ζεημος.

Ἰ μέ γα α α α η δὲ στὴ χι
α ἰέν τε νε ε ε ε ε ἰς μα
μι α η θε σι ε ε ον τω
ω ω ρα η θρι μεη η η η ω ω ω
ρα ἰ σου θα γω ω ω ω ρι εθω ω μεν
μαί θα μα α α κρυν θα ω μεν ε χι
μα α ο σου η μου ε χι ε μεν

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

Τι με-γά - λη δυ-στυ-χί - α δεν εί - νε ελ - πίζ καμ - μί - α
ήλ - θε πλέ - ον τώ - ρα η φρι - κτή η
ώ - ρα που θα χω - ρι σθώ - ω - μεν και θα μα - κρυν - θώ - μεν
έ - χε γεια που - λί μου έ - χε γεια

Τρόπος του re (re=la).

Βάση το la .

Οι Σπυριδάκης-Περιστερής στο σύστημα καταγραφής θεωρούν τον τρόπο του la ίδιο με τον τρόπο του re.

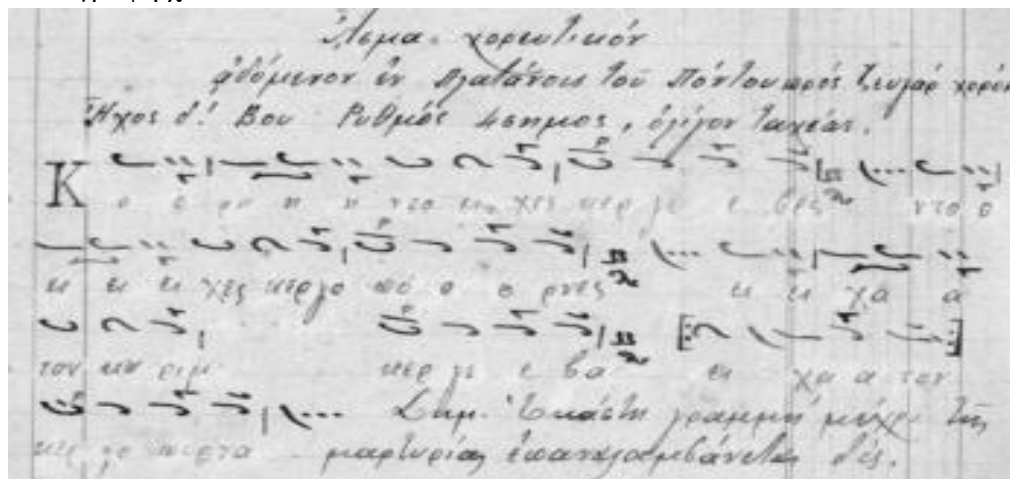
Η κίνηση της μελωδίας στρέφεται γύρω από το la. Η μελωδία χρησιμοποιεί ένα τετράχορδο πάνω από την τονική και ένα πεντάχορδο κάτω από την τονική. Τελική κατάληξη στο la.

Ο τρόπος αυτός μοιάζει με τον πλ. α' σύντομο ειρμολογικό π.χ. Νυγείσης σου της πλευράς, κ.α.

Η κίνηση της μελωδίας μία πέμπτη κάτω από τη βάση είναι χαρακτηριστική κίνηση πλαγίων ήχων.

23. Κόρη ντο είχες κι έργεβες (Πλάτανα Τρ.)

Καταγραφή χ.Τ.Γ.



Τρόπος του μι.

Βάση το μι.

Η μελωδία κινείται γύρω από την τονική, το sol και το si.

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

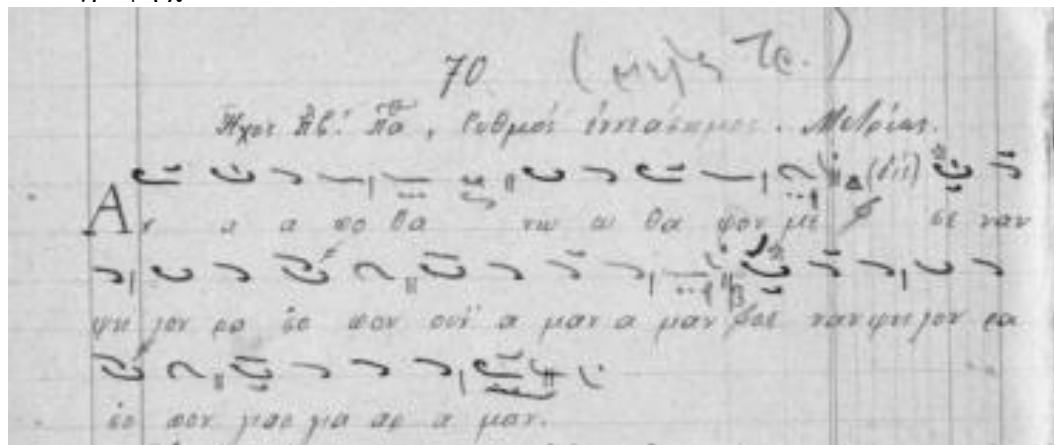
Το si στην μεταγραφή μας στο πεντάγραμμο δε σημειώνεται με ύφεση, παρόλο που η μελωδία φτάνει έως το si και κατέρχεται. Η μελωδική γραμμή ακούγεται κατά τη γνώμη μας περισσότερο φυσική με το si στη θέση του. Στον δ' ήχο λέγετο της βυζαντινής μουσικής εξάλλου το si υπάρχει και με ύφεση και στη φυσική του θέση (π.χ. Ανοίξω το στόμα μου).

Επίσης, η ύφεση που σημειώνει ο γραφέας στο χειρόγραφο στο la δεν μπορούμε να ξέρουμε πώς εκτελείται. Εάν αυτό που άκουσε ο Τ. Γεωργιάδης και κατέγραψε ήταν ασυγκέραστο τότε η απλή ύφεση, 2 μορίων δηλαδή, επάνω στον ήδη χαμηλωμένο la (η τέταρτη βαθμίδα αν εκτελεστεί το τραγούδι ασυγκέραστα είναι ελάχιστα χαμηλότερα έτσι ώστε να κάνει πλήρες τετράχορδο με τον φυσικό Βου) θα έκανε το άκουσμα της μελωδίας μαλακό χρωματικό και θα πλησίαζε στο άκουσμα του β' ήχου από τον Βου (χρωματικός τρόπος του mi). Ή εάν ο Τ. Γεωργιάδης απλώς σημειώνει τη ύφεση 2 μορίων ως υπενθύμιση για το ελάχιστα χαμηλωμένο la, με τον ίδιο τρόπο που σημειώνεται και στα σύγχρονα βιβλία βυζαντινής μουσικής, ως υπενθύμιση (στην παρούσα εργασία δεν κρίνουμε τη χρησιμότητα αυτής της πρακτικής).

Και οι δύο περιπτώσεις είναι πιθανές καθώς η δεύτερη περίπτωση υπάρχει στα σύγχρονα βιβλία βυζαντινής μουσικής και καθώς ο λέγετος και ο β' ήχος εκ του Βου συχνά συγχέονται και στα εκκλησιαστικά μέλη αλλά και στα παραδοσιακά τραγούδια. Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε τί ακριβώς άκουσε ο γραφέας για να το καταγράψει με αυτόν τον τρόπο. Εμείς σημειώνουμε την ύφεση γιατί καταγράφεται στο χειρόγραφο με τη σημείωση πως θεωρώντας την πρώτη περίπτωση πιο πιθανή (εξάλλου ο γραφέας σημειώνει «ήχος δ', βου») κατατάσσουμε το τραγούδι στον τρόπο του mi. Παρόλα αυτά σημειώνουμε και την άλλη περίπτωση ως πιθανότητα.

24. Αν αποθάνω θάψον με (Ματσούκα)

Καταγραφή χ.Τ.Γ.



9/8=2/8+3/8+2/8+2/8



Τρόπος του re χρωματικός.

Βάση το re.

Η μελωδία κάνει καταλήξεις στο la και το sol. Πάνω από το la κινείται διατονικά, κάτι πολύ συνηθισμένο στον πλ.β' ήχο της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής.

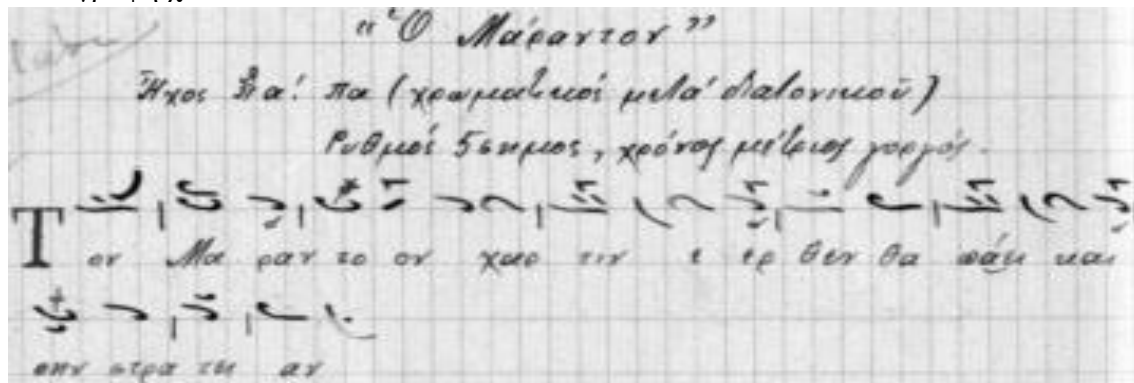
Η μελωδία παρατηρούμε ότι είναι παραλλαγή της μελωδίας του αρ.9, σε ρυθμό 9/8. Το συγκεκριμένο τραγούδι είναι με τη μορφή των δίστιχων. Συνηθίζεται ακόμη και σήμερα στα δίστιχα (τα οποία πολλές φορές μπορεί να είναι αυτοσχεδιαστικά) να παραλλάσσονται μελωδίες γνωστών τραγουδιών.

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

Πρέπει να σημειωθεί η κατάληξη στο mi. Η κατάληξη του πλ.β' ήχου στη δεύτερη βαθμίδα και στα εκκλησιαστικά μέλη αλλά και στην ελληνική δημώδη παράδοση δεν είναι συνηθισμένη (βλ. αρ.10).

25. Ο Μάραντον (Πλάτανα)

Καταγραφή χ.Τ.Γ.



$5/4 = 2/4 + 3/4$



Τρόπος του re. Χρόα Δ'.

Βάση το re .

Η κίνηση της μελωδίας είναι καθοδική. Ξεκινά από το do' και με διαδοχικές στάσεις καταλήγει στην τονική. Η μελωδία στρέφεται γύρω από το re και το fa. Χρησιμοποιεί την Χρόα Δ' σύμφωνα με το σύστημα κατάταξης του Σ. Περιστέρη. Τελική κατάληξη στο re.

Η κίνηση της μελωδίας μοιάζει πολύ στον δευτερόπρωτο ήχο της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής.

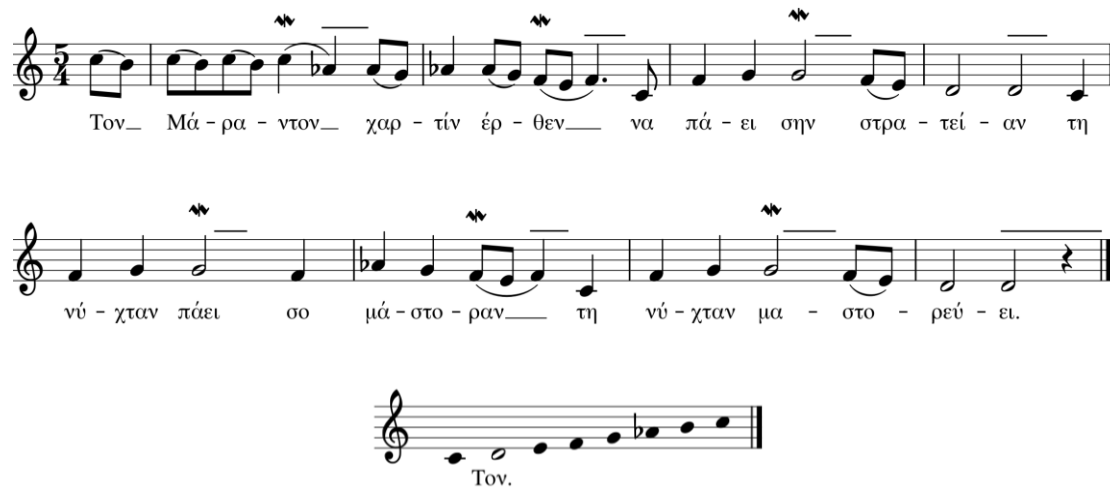
ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

26. Ο Μάραντον (Τραπεζούντα)

A.E.M.

 = 160

5/4=2/4+3/4



Τον_ Μά - ρα - ντον_ χαρ - τίν έρ - θεν_ να πά - ει σην στρα - τεί - αν τη

νύ - χταν πάει σο μά - στο - ραν_ τη νύ - χταν μα - στο - ρεύ - ει.

Τον.

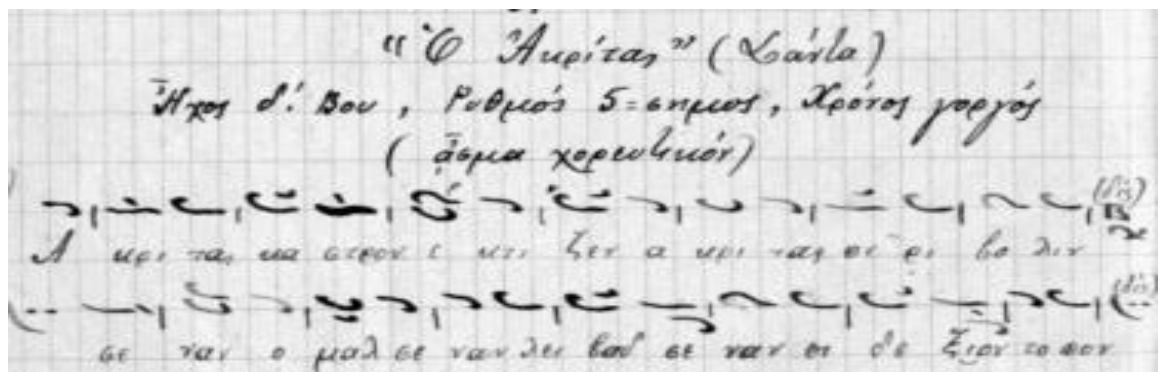
Τρόπος του re. Χρόα Δ'. Τον. do=re.

Το τραγούδι είναι το αρ.25 χ.Τ.Γ.

Η βασική μελωδική γραμμή είναι ίδια στο χειρόγραφο και τη σύγχρονη ηχογράφηση.

27. Ο Ακρίτας (Σάντα)

Καταγραφή χ.Τ.Γ.



5/8=3/8+2/8



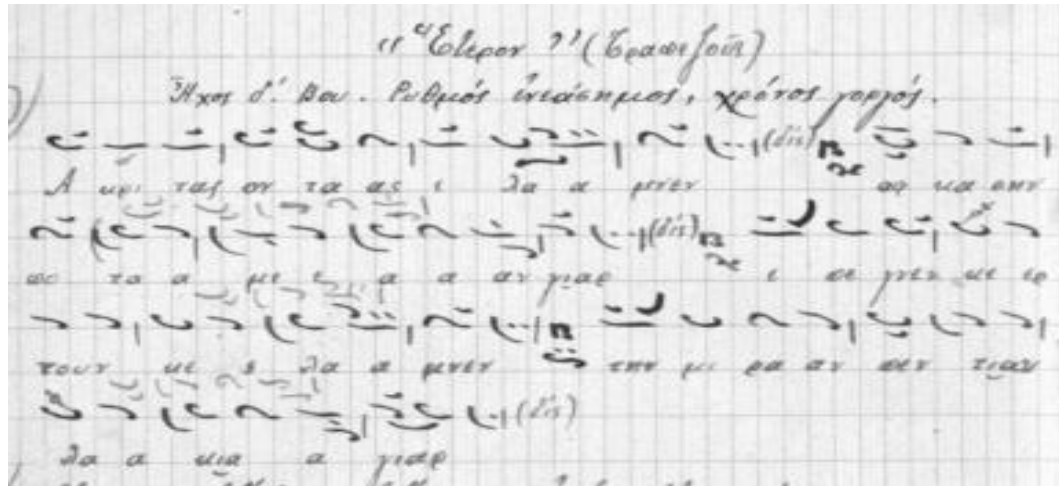
Τρόπος του μι.

Βάση το μι.

Η μελωδία κινείται γύρω από το sol και το μι. Χαρακτηριστικές κινήσεις όπως του δ' ήχου λέγεται της βυζαντινής μουσικής (για την ύφεση στο la πρβλ. σημειώσεις στο αρ.23).

28. Ακρίτας όντας έλαμνεν (Τραπεζούς)

Καταγραφή χ.Τ.Γ.



9/8=2/8+3/8+2/8+2/8

Handwritten musical score for 'Akritas Ontas Elamenen' (Trapezoi). The score is written on a grid with Greek lyrics and musical notation. The lyrics are: 'Ακρίτας όντας έλαμνεν απκάσσην ποταμέαν γιαρ επέγενν κέρουν κέρλαμνεν την μέραν πέντ' αυλάκια γιαρ'. The notation includes various musical symbols and accidentals.

9/8=2/8+3/8+2/8+2/8

Α - κρί - τας όν - τα - ας έ - λα - μνεν

αφ - κά σσην πο - τα - μέ - αν γιαρ

ε - πέ - γενν κ'έ - ρ - τουν - κ'έ - λα - μνεν

την μέ - ραν πέντ' αυ - λά - κια - γιαρ

Τρόπος του μι χρωματικός.

Βάση το μι.

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

Η μελωδία κινείται γύρω από το mi και το sol.

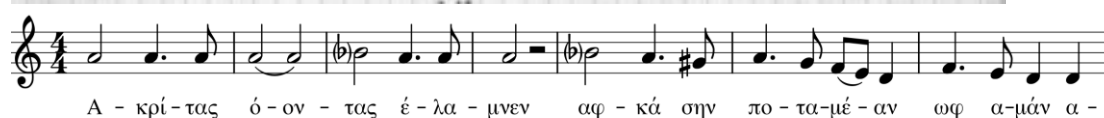
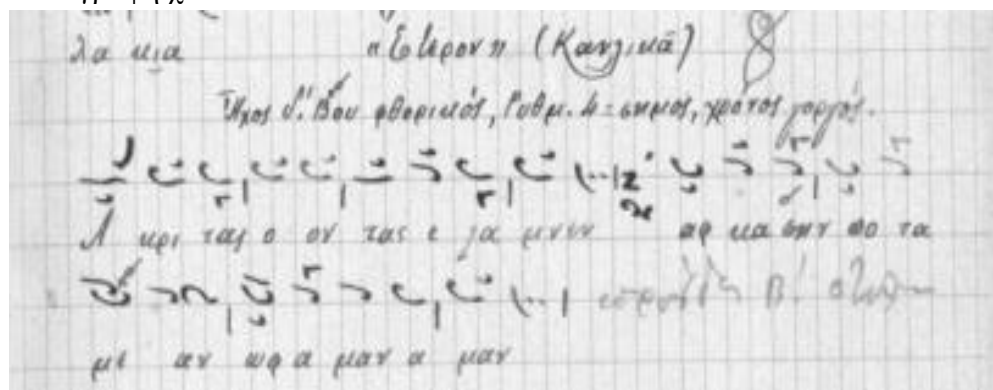
Τα παραπάνω είναι χαρακτηριστικές κινήσεις του β' ήχου της εκκλησιαστικής μουσικής.

Ο γραφέας σημειώνει ήχος δ' εκ του βου. Αυτό δεν δημιουργεί κάποια εντύπωση εφόσον ο ήχος δ' λέγετο και ο ήχος β' εκ του βου έχουν πολλά κοινά, ώστε κάποιοι να ονομάζουν τον δ' λέγετο ως β' διατονικό.

Το ίδιο φαινόμενο παρατηρείται και στο μακάμ σεγκιάχ το οποίο συχνά εναλλάσσεται με το μακάμ χουζάμ που κινείται χρωματικά και τα δύο αυτά μακάμια συγχέονται από τους θεωρητικούς.

29. Ακρίτας όντας έλαμνεν (Κανλικά)

Καταγραφή χ.Τ.Γ.



Τρόπος του re.

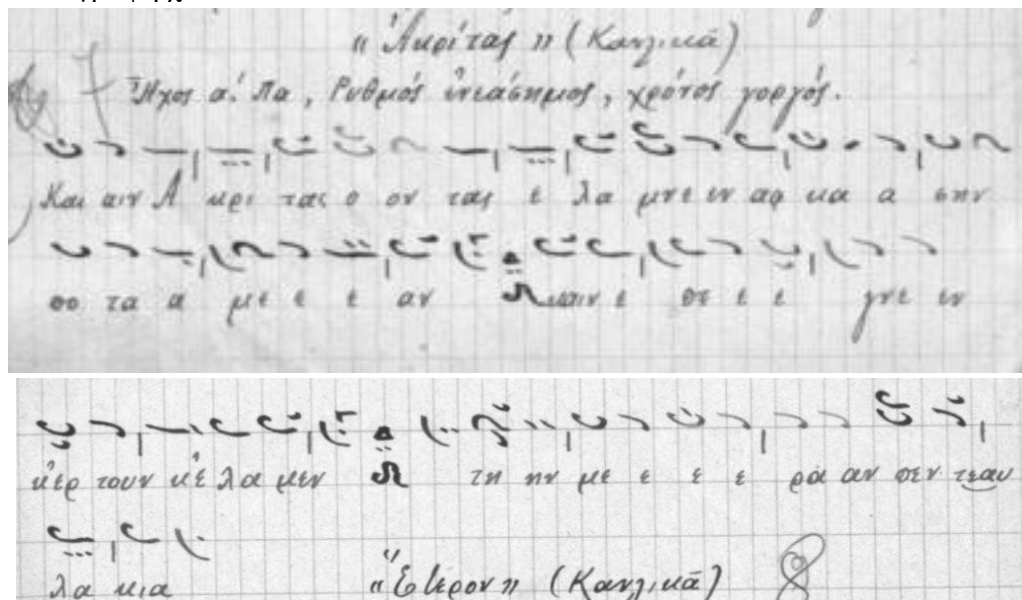
Βάση το mi.

Η μελωδία γυρίζει γύρω από το la με κατάληξη στο la και το re.

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

30. Ακρίτας όντας έλαμνεν (Κανλικά)

Καταγραφή χ.Τ.Γ.



9/8=2/8+3/8+2/8+2/8

Και - αν Α - κρί - τας ό - ον - τας έ -

λα - μνεν - αφ - κά - σην - πο - τα - μέ -

αν καιν ε - πέ - γνε - εν κ'έρ - τουν κ'έ - λα - μνεν

τη - ην μέ - ραν - πέν - τ'αυ - λά - κια

α' ελερον η (Κανλικά)

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

Τρόπος του re.

Βάση το re .

Η κίνηση της μελωδίας στρέφεται γύρω από το la και το sol με καταλήξεις στο sol.
Τελική κατάληξη στο re

31. Ακρίτας όντας έλαμνεν (Η αρπαγή της συζύγου του Διγενή)
Καταγραφή Σ.Π.τ.Γ'

232

Ἄ - κρί.τας ὄν.τας ἔ - - λα - - μνεν ἄψ'

κά'ξήν πο - τα - μέ - - - αν - - - γιάρ, ἄψ'

κά'ξήν πο - τα - μέ - - - αν - - - , γιάρ, ἔ -

πέγ' - νεν. κ'έρ - κουν - - κ'ἔ - σπε - ερ. νεν ἔ -

πέγ' νεν κ'έρ. κουν - - κ'ἔ - σπε - ερ. νεν τή

μέ. ραν - - πέν. τερού - λά - κια - - , γιάρ, τή

μέ - ραν - - πέντ' - - αὐ - - λά - κια - - , γιάρ.

Τον.

Τρόπος του mi.

Βάση το mi.

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

Η μελωδία κινείται γύρω από το sol και το mi στο πρώτο μέρος. Γύρω από το si και το mi στο δεύτερο. Καταλήξεις στο mi.

Χαρακτηριστικές κινήσεις του δ' λέγεται στη βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική.

Το δεύτερο μέρος είναι παραλλαγή της μελωδίας του αρ.28 στο δεύτερο μέρος του, μόνο που στο αρ.28 το la είναι με ύφεση. Η κίνηση της μελωδίας είναι ίδια.

Αυτό είναι ένα από τα χαρακτηριστικά της ποντιακής μουσικής παράδοσης, να παίζεται δηλαδή η ίδια μουσική φράση σε παραλλαγές.

32. Ακρίτας όντας έλαμνεν (Η αρπαγή της συζύγου του Διγενή)

Καταγραφή Σ.Π.τ.Γ'



Τρόπος του mi.

Βάση το mi.

Η ίδια βασική μελωδική γραμμή με το προηγούμενο στον πρώτο στίχο. Εδώ όμως στον δεύτερο στίχο ακολουθείται περίπου η ίδια μελωδία ενώ στο προηγούμενο τραγούδι το δεύτερο μέρος αλλάζει.

Μπορούμε να πούμε ότι είναι παραλλαγή του ίδιου τραγουδιού.

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

33. Ακρίτας όντας έλαμνεν (Τραπεζούντα)

A.E.M.

$\text{♩} = 208$

$9/8 = 2/8 + 3/8 + 2/8 + 2/8$

A - κρί - τας ό - ντας έ - λα - μνεν
E - πέ - γενν κίε - ρτον κίε - λα - μνεν

σην πα - ρα - πο - τα - μέ - αν
την ώ - ρα πε - ντ' αυ - λά - κια

ε - πέ - γενν κίε - ερ - το - ον κίε - σπε - ρνε

εν - νέ - α κό - τεα σπό - ρον



Τρόπος του mi
με χαμηλωμένη την τονική.

Το τραγούδι είναι το αρ.29. χ.Τ.Γ.

Η αλλαγή στα διαστήματα, η οποία παρατηρείται πλέον σε όλες τις σύγχρονες εκτελέσεις όλων των τραγουδιών σε τρόπο του mi (ήχο δ' λέγετο) είναι ένα φαινόμενο της εποχής μας.

Μετά τη δεκαετία του '70, έπειτα από τον συγκερασμό στα διαστήματα που παίζει η ποντιακή λύρα¹⁷, η βάση του τρόπου του mi (ο Βου της εκκλησιαστικής

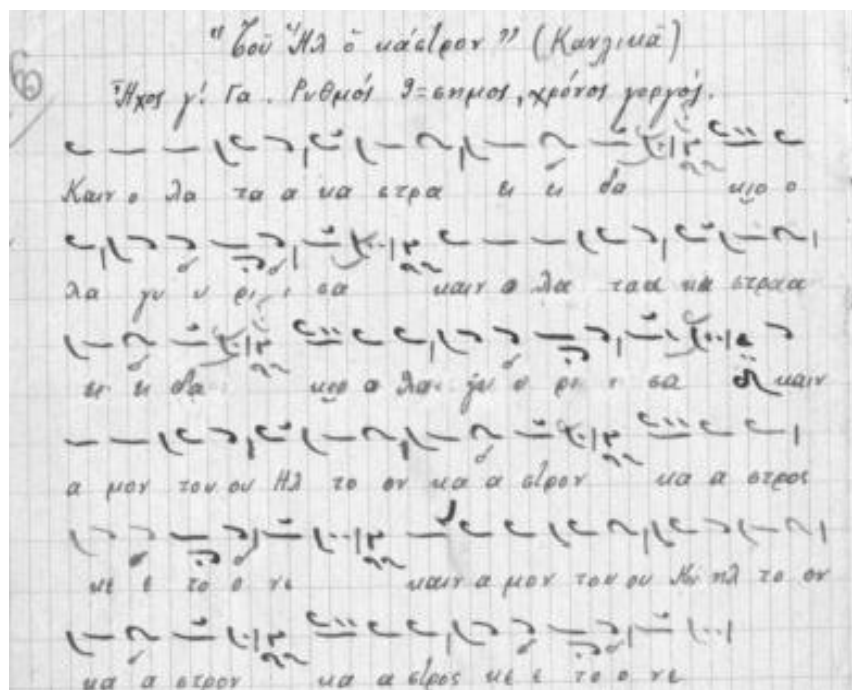
¹⁷ Σάββας Μαυρίδης, Το ποντιακό τραγούδι, ο μουσικός πολιτισμός μας. Ανάκτηση από: <https://www.lelevoze.gr/pontiaka-arthra/pontiakos-politismos/pontiako-tragoudi.html>. «Από τη δεκαετία του '70, παρατηρήθηκε μία αλλαγή [] τόσο στις ηχογραφήσεις όσο και στα ποντιακά κέντρα

μουσικής) που είναι στη φυσική του θέση κάποια μόρια χαμηλότερος από το mi χαμήλωσε στην πράξη ακόμα περισσότερο και αποκρυσταλλοποιήθηκε το παίξιμό του στο mi^b . Οι νέοι λυράρηδες έβλεπαν τους παλιούς που έπαιζαν το mi λίγο χαμηλότερα και μη μπορώντας να το ερμηνεύσουν (νομίζοντας πως οι παλιοί λυράρηδες έπαιζαν λάθος, από άγνοια) κατέβασαν το mi πιστεύοντας πως έτσι είναι το σωστό, καθώς έτσι «βόλευε» στη δακτυλοθεσία των λυράρηδων (πιθανόν το γεγονός να έχει σχέση με την αλλαγή στη δακτυλοθεσία του ουσάκ, που εκείνη την εποχή έγινε κιουρντί, δηλαδή με χαμηλωμένο το mi).

Με αυτόν τον τρόπο δημιουργήθηκε μία ιδιότυπη κλίμακα και ένας νέος μουσικός τρόπος. Ο τρόπος αυτός στην πραγματικότητα παίζεται ένα ημιτόνιο ψηλότερα σε σχέση με την ανωτέρω καταγραφή (βάση το mi). Πλέον οι λυράρηδες οι οποίοι παίζουν τα τραγούδια του δ' λέγεται όπως παλιά είναι πραγματικά ελάχιστοι. Ο παλιός τρόπος παιξίματος του συγκεκριμένου τρόπου διασώζεται στις εκτελέσεις των σημερινών ποντιόφωνων του τουρκικού κράτους.

34. Του Ἑλ' ο κάστρον (Κανλικά)

Καταγραφή χ.Τ.Γ.



διασκέδασης, στα παραδοσιακά ακουστικά (φυσικά) όργανα προστέθηκαν και ηλεκτρικά, όπως κιθάρα, μπάσο, ηλεκτρικό αρμόνιο, καθώς επίσης ντραμς και πολλά ντεσιμπέλ έντασης. Γεγονός που «ανάγκασε» τη λύρα να μεταβάλει την κλίμακά της από φυσική σε συγκερασμένη, για να μπορεί να συνοδεύεται από τα ηλεκτρικά ή γενικά από τα ταστοφόρα όργανα.» , 17 Οκτωβρίου 2018.

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

$$9/8 = 2/8 + 3/8 + 2/8 + 2/8$$

Καιν ό - λα τα κά - στρα ει - δα κι'ό - λα

εί - δα κι'ό - λα γύ - ρι - σα


 καιν' α - μον του 'Ηλ' το - ον κά - στρον κά - στρος

κά - στρον κά - στρος κ'έ - το - νε

Τρόπος του fa.

Βάση το fa.

Η μελωδία κινείται γύρω από το fa και το la, με μία κατάληξη στο sol. Τελική κατάληξη στο fa.

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

Θα λέγαμε ότι ο τρόπος του fa είναι παρόμοιος με τον γ' ήχο της βυζαντινής μουσικής. Η κατάληξη στη δεύτερη βαθμίδα είναι σπάνια στον γ' ήχο. Ένα από τα σπάνια μέλη στο οποίο κάνει στάση στη δεύτερη βαθμίδα είναι το κάθισμα του Αναστασιματαρίου: Η ωραιότητα της παρθενίας σου.

Εδώ πρέπει να σημειώσουμε ότι η στάση στο sol στη δημώδη παράδοση του πόντου είναι συνηθισμένη.

35. Ο Κάστρος (Σούρμενα)

Καταγραφή χ.Τ.Γ.



Τρόπος του fa.

Βάση το fa.

Πρόκειται για παραλλαγή της μελωδίας του προηγούμενου τραγουδιού. Με τη διαφορά (εκτός του μέτρου) ότι δεν έχει κατάληξη στο sol.

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

36. Του Ήλ' το κάστρον

A.E.M.

$\text{♩} \cdot \text{♩} \text{♩} = 58$

$7/8 = 3/8 + 2/8 + 2/8$

Εχ κιό-λα τα κά - στρα-αν εί - δα κιό-λια γύ κιό-λια γύ - ρι - σα

κι'ά-μον του Ήλ' το κά - στρον κά - στρον_ κίε κά-στρον κίε - το - νε(ι)

σε - ρά-ντα πόρ - τας_εί-χεν_ κιό-λια_ σί κιό-λιά σί - δε - ρα αί κι'ε-ξή - ντα

πα - ρα - θύ - ρια_ κιό - λια_ χά κιό - λια_ χάλ - κι - να



Tov.

Τρόπος του re. Τον. la=re.

Ο τρόπος του la θεωρείται από το σύστημα του Περιστέρη ως ίδιος με τον τρόπο του re.

Το τραγούδι είναι παραλλαγή του αρ.34 (και 35). Με διαφορετικό ρυθμό από τα δύο τραγούδια του χειρογράφου παρατηρούμε ότι η βασική μελωδική γραμμή είναι η ίδια. Στην ηχογράφηση όμως παρατηρούμε ότι η τελική κατάληξη είναι στο la.

Το αρ.34 κατατάσσεται στον γ' ήχο (τρόπος του fa) και έχει μία κατάληξη στη δεύτερη βαθμίδα.

Το αρ.35 κατατάσσεται στον γ' ήχο και έχει καταλήξεις μόνο στο fa.

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

Στην ηχογράφιση παρατηρούμε πως το πρώτο μέρος του τραγουδιού έχει καταλήξεις στο sol (τρόπος του fa), ενώ το δεύτερο μέρος καταλήγει στο la.

Συνεπώς κατατάσσουμε το τραγούδι στον τρόπο του Ia παρόλο που η μελωδική γραμμή είναι παραλλαγή των γραπτών πηγών.

Η κατάληξη είναι άξια προσοχής καθότι είναι με ύφεση στο si.

37. Ο Κωνσταντής (Σούρμενα)

Καταγραφή χ.Τ.Γ.



ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ



Τρόπος του re.

Βάση το re .

Η κίνηση της μελωδίας στρέφεται γύρω από το fa, το sol και το re με καταλήξεις στο re.

Η μελωδία κατέρχεται έως το si και ανεβαίνει ξανά στην τονική. Τελική κατάληξη στο re.

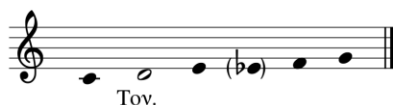
Χαρακτηριστικές κινήσεις του α' ήχου της βυζαντινής μουσικής.

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

38. Του Μικροκωνσταντίνου (Σουρμένων)

A.E.M.

 = 130



Τρόπος του re. Χρόα Α'. Τον. sol $\sharp$ = re.

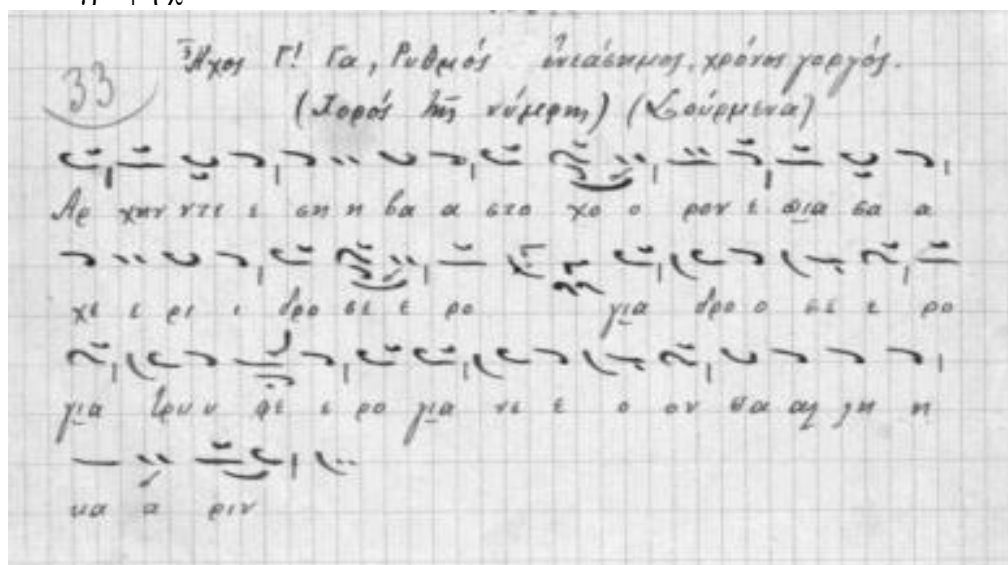
Το τραγούδι είναι σύγχρονη ηχογράφηση της καταγραφής του χ.Τ.Γ. αρ.32.

Οι δύο πρώτες φράσεις του τραγουδιού είναι ίδιες με του χειρογράφου. Η τρίτη μουσική φράση είναι σχεδόν ίδια, με μία παραλλαγή στην κατάληξη (εδώ στην καταληκτική φράση κατεβαίνει έναν τόνο ενώ στο χειρόγραφο δύο τόνους). Μπορούμε όμως να πούμε ότι πρόκειται για το ίδιο τραγούδι.

Παρατηρούμε ότι στην κατάβαση στο re το mi είναι με ύφεση (Χρόα Α').

39. Αρχήν ντ' εσήβα στο χορόν (Σούρμενα)

Καταγραφή χ.Τ.Γ.



9/8=2/8+3/8+2/8+2/8



Τρόπος του fa.

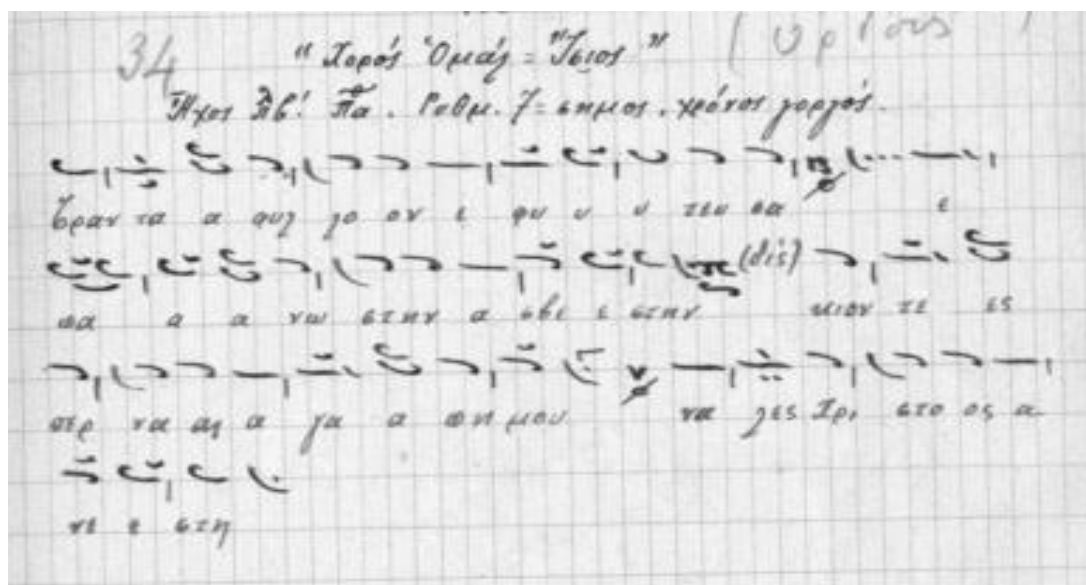
Βάση το fa.

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

Οι κινήσεις είναι οι συνηθισμένες κινήσεις του γ' ήχου της εκκλησιαστικής μουσικής, ο οποίος κάνει καταβάσεις και στο re και στο do, όπως τα παραπάνω τραγούδι.
Τελική κατάληξη στο fa.

40. Τραντάφυλλον εφύτρευσα (Κοτύωρα)

Καταγραφή χ.Τ.Γ.



ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

$7/8=3/8+2/8+2/8$

Τραν - τά - φυλ - λο - ον ε - φύ - τευ - σα ε -

πά - νω σην α - σβέ - σην

κί'όν - τε - ες περ - νά - ας α - γά - πη μου να λες Χρι -

στό - ος α - νέ - στή



Τρόπος του re χρωματικός.

Βάση το re.

Η μελωδία με διαδοχικές καταλήξεις στο mi, το re και το do κάνει τελική κατάληξη στο re.

Η κατάληξη στην υποτονική δεν είναι ξένη προς τον πλ. β' της βυζαντινής μουσικής.

Για την κατάληξη στη δεύτερη βαθμίδα βλ. αρ.22.

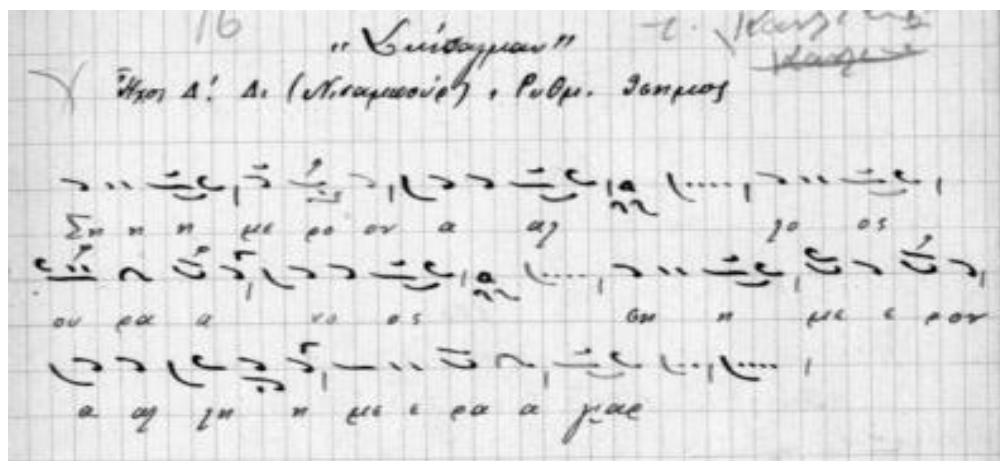
Η έκταση του τραγουδιού είναι μικρή, ένα τετράχορδο και η υποτονική.

Τελική κατάληξη στο re.

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

41. Σκέπαγμαν (Κανλικά)

Καταγραφή χ.Τ.Γ.



$9/8 = 2/8 + 3/8 + 2/8 + 2/8$



Τρόπος του sol διατονικός.

Βάση το sol.

Η μελωδία έχει ως επί το πλείστον μικρή έκταση, ουσιαστικά sol-si. Κάνει μόνο μία κατάβαση στο re και καταλήγει στην τονική.

Το χειρόγραφο γράφει ήχος Δ' εκ του Δι. Δίπλα όμως σημειώνει μακάμ Νισαμπούρ.

Το μακάμ Νισαμπούρ θα δικαιολογούνταν μόνο αν τοποθετούνταν δίεση στο fa. Δεν σημειώνεται όμως κάτι τέτοιο από τον γραφέα.

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

Στη μεταγραφή τη σημειώνουμε για να εξηγηθεί το μακάμ που αναγράφεται στην αρχή και για να υπάρχει σαφέστερη άποψη περί της μελωδικής γραμμής του τραγουδιού.

42. Χορός Λαζικός Α (Κιρετσανέ)

χ.Τ.Γ.

9/8=2/8+3/8+2/8+2/8

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ



Τρόπος του μι.

Βάση το μι.

Η μελωδία έχει συνηθισμένες κινήσεις ήχου δ' λέγεται, με κατάβαση στο do, δεσπόζει το sol και κάνει τελική κατάληξη στο μι.

43. Χορός Λαζικός Β (Κιρέτσανε)

Καταγραφή χ.Τ.Γ.

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

$9/8=2/8+3/8+2/8+2/8$



Τρόπος του re.

Βάση το re .

Η κίνηση της μελωδίας στρέφεται γύρω από το re και το sol με καταλήξεις στο sol.

Τελική κατάληξη στο re.

Η κίνηση της μελωδίας είναι συνηθισμένη στον α' ήχο της βυζαντινής μουσικής.

44. Χορός Λαζικός Γ (Κιρέτσανε)

Καταγραφή χ.Τ.Γ.



9/8=2/8+3/8+2/8+2/8

Καν αι - λι ε - μέν ναι μά - να

μου και το καρ - δό πο με - κά - γε - εν

γιαρ κεν α - ρά - μον το Κα-ρα-κα πάν και σο - ν'ο

πό - ον ε - σκε - πά - γε - εν γιαρ

Η μελωδία κινείται γύρω από το sol, το re και το si. Τελική κατάληξη στο si.

45. Ο Πορφύριν (Σούρμενα)

Καταγραφή χ.Τ.Γ.

[illegible]

Να - σά - αν τη - μά - ναν που γεν - νά τα - τρά - ντα χρό - νους μί -

Τρόπος του re. Χρόα Β'.

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

Βάση το re .

Η κίνηση της μελωδίας στρέφεται γύρω από το fa με την τέταρτη βαθμίδα, το sol, χαμηλωμένη (Χρόα Β'). Κατάληξη στο re, τελική κατάληξη στο fa.

Τελικές καταλήξεις στην τρίτη βαθμίδα δεν υπάρχουν στον πλ.α'. Το τραγούδι θα μπορούσαμε να το κατατάξουμε στον τρόπο του fa αν το sol δεν ήταν χαμηλωμένο. Υπάρχει βεβαίως το μακάμ τσαργκιάχ (το τούρκικο τσαργκιάχ, όχι το αράβικο) το οποίο κάνει τελική κατάληξη στο fa με χαμηλωμένο το sol αλλά η έκταση του μακαμιού δεν περιορίζεται στη μικρή έκταση που παρατηρούμε στο συγκεκριμένο τραγούδι. Κατά συνέπεια, μπορούμε να ερμηνεύσουμε την κατάληξη στο fa ως ενδιάμεση κατάληξη, καθώς συνηθίζεται στην ποντιακή μουσική και ιδίως στα τραγούδια που συνοδεύονται από λύρα να γίνεται στο τραγούδι κατάληξη σε μία βαθμίδα, αλλά όταν την ίδια μουσική φράση την επαναλαμβάνει το μουσικό όργανο να καταλήγει σε διαφορετική βαθμίδα (σημειωτέον ότι και οι δύο καταλήξεις βρίσκονται στα πλαίσια ενός συγκεκριμένου μουσικού τρόπου). Ουσιαστικά, η μουσική φράση συμπληρώνεται στο οργανικό μέρος του τραγουδιού.

Το ίδιο φαινόμενο παρατηρούμε και σε μερικά παλιά κρητικά τραγούδια (π.χ. κάλαντα Χριστουγέννων).

Σύμφωνα λοιπόν με τα παραπάνω κατατάσσουμε το τραγούδι στον τρόπο του re.

46. Του Πορφύρη (Σούρμενα)

A.E.M.

♩ = 184

6/4=3/4+3/4

Na_ σάν την μά - ναν που_ γεν - νά_ να - σάν την μά - ναν που γεν -

νά_ τα τρά - ντα χρό - νια μί - αν

Τρόπος του fa. Τον. si=fa.

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

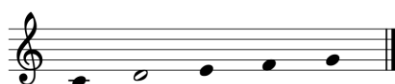
Το τραγούδι είναι το αρ.45 χ.Τ.Γ.

Η διαφορά στην ηχογράφηση είναι στην τελική κατάληξη, η οποία καθορίζει τελικά και τον μουσικό τρόπο.

Επίσης, δεν παρατηρείται η έλξη του sol όταν η μελωδία καταλήγει στο fa.

47. Τα μάρμαρα της Πόλης (Σούρμενα)

Καταγραφή χ.Τ.Γ.



Τρόπος του re.

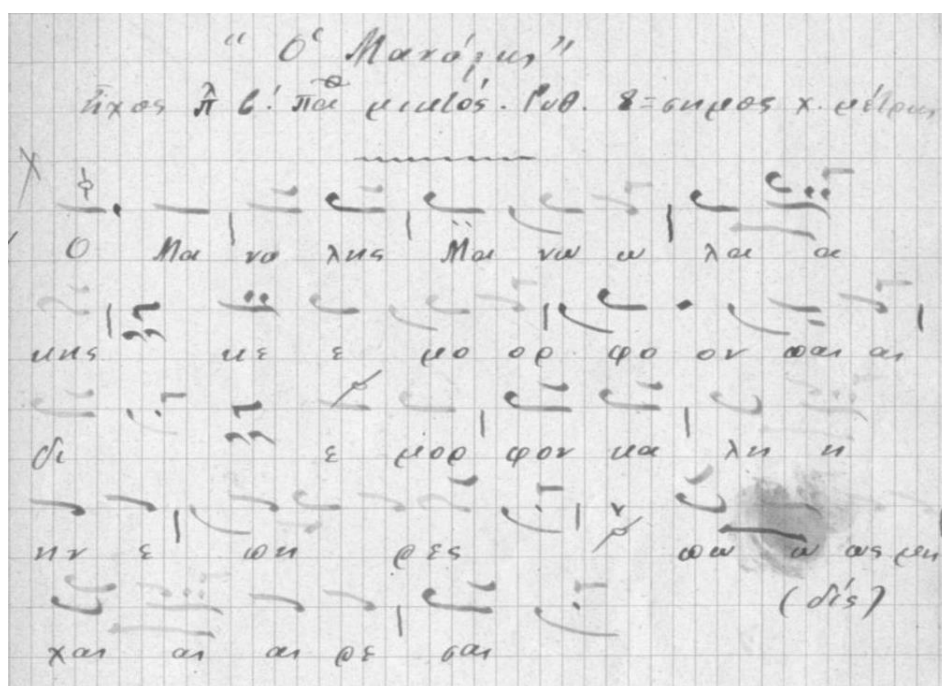
Βάση το re .

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

Η κίνηση της μελωδίας στρέφεται γύρω από το re. Κατεβαίνει στο do ως υποτονική με χαρακτηριστική και επαναλαμβανόμενη τη φράση (re)-mi-do-re. Τελική κατάληξη στο re. Χαρακτηριστικές κινήσεις α' ήχου με μικρή έκταση, κάτι πολύ συνηθισμένο και στα παραδοσιακά τραγούδια.

48. Ο Μανάλης (Σούρμενα)

Καταγραφή χ.Τ.Γ.



Ο Μαν - νά - λης Μαν - νω - λά - κης κ'έ - μο-ορ -

φο - ον παί - δί έ - μορ - φον κα - λή - ην ε -

πή - ρες πώ - ως μη χαι - ρε - σαι

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ



Τρόπος του re χρωματικός.

Βάση το re.

Οι δύο πρώτες φράσεις της μελωδίας οδεύουν διατονικά. Κάνει δύο καταλήξεις σε διατονικό fa. Οι επόμενες δύο μουσικές φράσεις είναι χρωματικές με μία κατάληξη στο do (τρόπος του do χρωματικός), αλλά η δεύτερη, η τελική στο re.

Ουσιαστικά το μισό τραγούδι είναι διατονικό και το μισό χρωματικό. Στη δική μας μουσική παράδοση όμως όλα κρίνονται από την τελική κατάληξη, συνεπώς κατατάσσουμε το τραγούδι στον τρόπο του re χρωματικό.

Η κατάληξη στο do δεν είναι κάτι ξένο προς τον πλ. β' ήχο της βυζαντινής μουσικής. Ο Σ. Περιστέρης το ονομάζει τρόπος του do χρωματικός σημειώνοντας πως τις περισσότερες φορές δεν λειτουργεί αυτόνομα ως τρόπος αλλά εναλλάσσεται με τον χρωματικό τρόπο του re, όπως γίνεται στο συγκεκριμένο τραγούδι.

49. Χριστός γεννέθεν (Κερασούς)

Καταγραφή Σ.Π.τ.Γ'.

112 - 116

Χρι-στός γεν- νέ- δεν, χα-ρά εΐ-σόν κό- σμον,

α, κα- λή ω- ρα, κα. λήσ' ή- μέ- ρα

α, κα. λόν παι- δίν ό. ψές γεν- νέ- δεν, ψές γεν-

νέ. δεν, τὸ θρά.δ'έ. στά.δεν. Τὸν ε- γέν.νη.σεν ἡ Πα.να.

γί- α, τὸν ά. νέ.στη.σεν Ά- ί. παρ. θέ. νος...

Τον.

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

Τρόπος του re.

Βάση το sol.

Η μελωδία κινείται σε ένα πεντάχορδο και την υποτονική. Δεσπόζει η τέταρτη βαθμίδα. Τελική κατάληξη στο sol.

Οι κινήσεις της μελωδίας είναι χαρακτηριστικές του α' ήχου της βυζαντινής μουσικής.

50. Το σπαρελόπος κόκκινο (Τραπεζούντα, Αργυρούπολη)

Καταγραφή Γ.Π.

(Ἀδεται ἐν Τραπεζούντῃ καὶ Ἀργυρουπόλει ὑπὸ γραιῶν. — Χορὸς εἰς διπλοῦν βῆμαί.
Ὑπαγόρευσις Ἀννης Ἐξακουσιίδου.

(Τῆς μελωδίας ταύτης ἀδυνατοῦμεν νὰ καθορίσωμεν τὸν ἀκριβῆ ρυθμὸν, δι' αὐτὸ δὲ
καταλείπομεν αὐτὴν ἄνευ ποδικῶν διαρρέσεων).

Allegro (♩ = 176).

Τὸ σπα - ρε - λό - ποσ' κόκ - κι - νο κ' ἦ - φω - τὰς

γε - ρα - νέ - ον κί' ἄ - τὸ τὸ τσα - λι - μό - πον σου

Τουρ - κον ἐφ' - τάϊ Ρω - μαϊ - ον.



Τρόπος του re χρωματικός.

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

Βάση το re.

Η μελωδία κινείται σε ένα τετράχορδο και την υποτονική. Δεσπόζει η τέταρτη βαθμίδα. Τελική κατάληξη στο re.

51. Ας τραγωδούν και σέρονταν (Τραπεζούς)

Καταγραφή Γ.Π.

(Ἄδεται ἐν Τραπεζοῦντι. — Χορὸς κύκλιος).
Ὑπαγόρευσις Ἀννης Ἐξακουστίδου.
Presto $\text{♩} = 108$).

Ἀς τρα - γω - δοῦν καὶ σαί - ρον - ταν,
Ἐλ - λη - νι - καὶ παι - δί - α, οἱ Ἐλ - λη -
νες ἐ - πή - ρα - νε καὶ τὴν Μα - κε - δο - νί - α,
καὶ τὴν Μα - κε - δο - νί - α.



Τρόπος του re.

Βάση το re.

Η μελωδία έχει μικρή έκταση, re-fa και την υποτονική. Κινείται και κάνει καταλήξεις στο fa. Τελική κατάληξη στο re.

Η μικρή έκταση του α' ήχου είναι χαρακτηριστικό πολλών παραδοσιακών τραγουδιών.

52. Άκουε του γαμβρού μάνα (Κερασούς)

Καταγραφή Γ.Π.

(Ἄδεται ἐν Κερασούνῃ, ὅταν τὸν γαμβρὸν στολίζουν οἱ φίλοι του).

Ὑπαγόρευσις Δημητρίου Π. Παπαδοπούλου.

Larghetto (♩ = 92).



Ἄ - κοῦ - ε τοῦ γαμ - βροῦ μά - να
τοῦ γαμ - βροῦ ἡ κα - λή μά - να

τοῦ γαμ-βροῦ ἡ κα - λή μά - να.
ἀ - κοῦ - ε καὶ γρυ - κᾶ κ' ὁ - λα.



Τρόπος του re.

Βάση το re.

Η μελωδία έχει καθοδική κίνηση, ξεκινά πάνω από το πεντάχορδο και κατεβαίνει σταδιακά προς την τονική με στάσεις στο fa και τελική κατάληξη στο re.
Χαρακτηριστικές κινήσεις του πλ.α΄ ήχου της βυζαντινής μουσικής.

53. Ερχόμενοι από την Πόλιν (Κερασούς)

Καταγραφή Γ.Π.

(Ἀδεται ἐν Κερασσοῦντι εἰς τοὺς γάμους.— Συρτὸς κοινῶς κοτσαγγέλι ὀνομαζόμενος).

Ὑπαγόρευσις Χρῆστον Στολίκου.

Adagio (♩ = 108).

Ἐρ - χο - μουν ἄ - πὲ τὴν πό - λιν ἐ - βρά -
Ἐ - βρά - δυα - στα 'ς τὸ Νεο - χῶ - ρι ἡδ - ρα

δυα - στὰ 'ς τὸ Νεο - χῶ ρι.
μιάν γλυ - κέσ - σα κό - ρη.

Επωδός:

Κ' ἔ - νας λε - βέν - της Καί - σα .

ρος κ' ἔ - νας λε - βέν - της Καί - σα - ρος κ' ἔ -

νας κα - λὸς κουρ - σά - ρης.

Τρόπος του re χρωματικός και τρόπος του re.

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

Βάση το re.

Η έκταση της μελωδίας είναι η υποτονική και ένα τετράχορδο από την τονική. Κινείται γύρω από το sol και το re με τελική κατάληξη στο re.

Στην επωδό όμως που κινείται διατονικά η μελωδία ανεβαίνει από την αρχή πάνω από την πέμπτη βαθμίδα και κάνει τελική κατάληξη στο sol.

Χαρακτηριστική κατάληξη του πλ.α΄ ήχου της βυζαντινής μουσικής (βλ. αρ.2).

54. Λέγνε με ξαναλέγνε με (Αργυρούπολη, Κοτύωρα)

Καταγραφή Γ.Π.

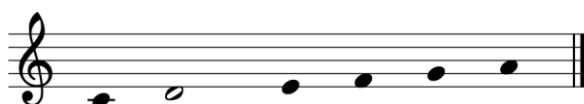
(Ἀδεται ἐν Ἀργυρουπόλει Κιουμουσχανὲ καὶ Κοτυώροις Ὁρδοῦ ὑπὸ ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν κατὰ τὰς Ἀπόκρεω. — Χορὸς κύκλιος.

Ὑπαγόρευσις Ἀννης Ἐξακουσιτίδου.

Adagio (♩ = 120).



Λέ-γνε με ξαν-λέ-γνε με, ντ'ά-γα-πᾶς τὴν ἔμ-μορ-φον;



Τρόπος του re.

Βάση το re.

Η μελωδία ξεκινά από την υποτονική και ανεβαίνοντας στο la κατεβαίνει στην τονική με τελική κατάληξη.

Απλή μελωδική γραμμή τρόπου του re με μικρή έκταση.

55. Καλώς τηνε τη νύμφη μας (Τραπεζούς, Κοτύωρα, Αργυρούπολη)
Καταγραφή Γ.Π.

(Ἀδεται ἐν Τραπεζοῦντι, Κοτυώροις καὶ Ἀργυρουπόλει, ὅταν μετὰ τὴν στέψιν
ὁδηγῇται ἡ νύμφη εἰς τοῦ γαμβροῦ).

Ὑπαγόρευσις Ἀννης Ἐξακουσιτίδου.

Allegro (♩ = 160).

Καλῶς τη-νε τὴν νύμ-φη μας,
τῶ-ρα ποῦρ-θε ἔς τὸ σπῆ-τί μας
κα-λῶς τὸ τζε-βα-ῆ-ρι, τῆς
καρ-διᾶς τὸ φν-λαχ-τῆ-ρι.



Τρόπος του re.

Βάση το re.

Η μελωδία έχει ανοδική-καθοδική κίνηση. Το do χρησιμοποιείται ως υποτονική. Έχει μία κατάληξη στο sol και τελική στο re.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο

Συμπεράσματα

Τα τραγούδια του δείγματος που επιλέξαμε στην εργασία μας σύμφωνα με το κατά πόσον ανήκουν στη δημώδη παράδοση του Πόντου παρατηρούμε ότι προέρχονται από περιοχές του κεντρικού και από συγκεκριμένες περιοχές του ανατολικού Πόντου. Απουσιάζουν καταγραφές τραγουδιών από το Καρς που βρίσκεται ανατολικά και απουσιάζουν τα τραγούδια του δυτικού και νοτιοδυτικού Πόντου (πλην ενός από την περιοχή της Νικόπολης).

Συγκεκριμένα, στις γραπτές πηγές υπάρχουν τα εξής τραγούδια ανά περιοχή:

Τραπεζούντα:6

Χωριά Τραπεζούντας (Πλάτανα, Κανλικά, Κηρέτσανε, Πολίτα):11

Κρώμνη:6

Σούρμενα:9

Κοτύωρα:3

Σάντα:1

Αργυρούπολη:4

Ματσούκα:2

Νικόπολη:1

Κερασούντα:7

Διάφορα χωριά:2 (2 παραλλαγές του ίδιου τραγουδιού)

Χωριά όπως το Κηρετσανέ, η Πολίτα και η Κανλικά κατατάχθηκαν στην ευρύτερη περιοχή της Τραπεζούντας.

Στις ηχογραφήσεις τα τραγούδια είτε είναι από περιοχή ίδια με την καταγραφή της γραπτής πηγής είτε δεν αναφέρεται συγκεκριμένη περιοχή.

Στα παραπάνω τραγούδια του χειρογράφου και των μουσικών εκδόσεων οι μουσικοί τρόποι εμφανίζονται με την εξής συχνότητα:

re	18 (1 la=re)
re χρωματικός	9
mi	4
sol	1
mi χρωματικός	2
sol χρωματικός	2
fa	4
re Χρόα Δ΄	4
re Χρόα Β΄	3
μεικτά	1 (re χρωματικός +re)

Η συχνότητα του τρόπου του re είναι η συχνότητα η οποία παρατηρείται και στα τραγούδια της ελληνικής δημώδους παράδοσης εν γένει, όπου ο τρόπος του re έχει τη μεγαλύτερη συχνότητα, ενώ δεύτερος σε συχνότητα είναι ο χρωματικός τρόπος του re.

Η μόνη διαφορά που παρατηρήσαμε σε σχέση με την δημοτική μας παράδοση είναι ότι δε βρήκαμε μουσικό κομμάτι σε τρόπο του do. Βέβαια, και στις υπόλοιπες περιοχές ο τρόπος του do δεν είναι πολύ συχνός. Εδώ όμως δεν υπάρχει καθόλου.

Παρατηρήσαμε επίσης ότι από τα καταγεγραμμένα τραγούδια υπάρχουν 4 σε ήχο δευτερόπρωτο (Χρόα Δ' κατά τον Περιστέρη), και μάλιστα με τη μορφή που υπάρχει στα σαρακατσάνικα τραγούδια.

Όσον αφορά στον τρόπο του re παρατηρήσαμε πως πλησιάζει σε όλες τις μορφές που παρουσιάζεται στην εκκλησιαστική βυζαντινή μουσική και στα δημοτικά τραγούδια. Τρόπος του re που διφωνεί -Χρόα Β' (π.χ. αρ.13), που έχει πολύ μικρή έκταση (αρ.20), που αλλάζει κατά τη διάρκεια του τραγουδιού σε δευτερόπρωτο (αρ. 6), που έχει τελική κατάληξη στην τέταρτη βαθμίδα (αρ.2) κλπ.

Όσον αφορά στο χρωματικό τρόπο του re παρατηρήσαμε πως κινείται με παρόμοιο τρόπο με αυτόν που κινείται και στα εκκλησιαστικά μέλη, δηλαδή κατά κανόνα διατονικά κάτω από τη βάση του και σχεδόν πάντα διατονικά πάνω από την πέμπτη βαθμίδα.

Μία ιδιαιτερότητα μόνο που πρέπει να καταγραφεί είναι η στάση στη δεύτερη βαθμίδα, η οποία δεν υπάρχει στην εκκλησιαστική μουσική, ούτε στη δημώδη παράδοση. Αντιθέτως είναι πολύ συνηθισμένη στην ιρανική μουσική. Στις καταγραφές της εργασίας μας παρουσιάζεται σε δύο (2) τραγούδια από τα 9 που ανήκουν στο χρωματικό τρόπο του re. Η παραπάνω συμπεριφορά της μελωδίας υπάρχει εκτός από τα τραγούδια της συλλογής της εργασίας μας και στα υπόλοιπα παραδοσιακά τραγούδια του πόντου, αλλά και στα νεοποντιακά τραγούδια. Μία άλλη επίσης ιδιαιτερότητα είναι η κατάληξη στην τρίτη βαθμίδα, η οποία δεν είναι συνηθισμένη στη δημώδη παράδοση, ούτε και στην εκκλησιαστική μουσική, εδώ όμως εμφανίζεται σε 2 από τα 9 τραγούδια. Τέλος, ο χρωματικός τρόπος του do εμφανίζεται με τον τρόπο που σημειώνει ο Σ. Περιστέρης, δηλαδή εναλλάσσεται με τον χρωματικό τρόπο του re (π.χ. αρ.40)¹⁸.

Ο τρόπος του fa εμφανίζεται επίσης με παρόμοιο τρόπο με αυτόν που εμφανίζεται στην εκκλησιαστική μουσική. Το ίδιο παρατηρήσαμε και στον τρόπο του mi καθώς και στους υπόλοιπους μουσικούς τρόπους.

Παρατηρήθηκαν επίσης στο σύνολο των τραγουδιών από τα χειρόγραφα και τις μουσικές εκδόσεις οι εξής ιδιαιτερότητες στις καταλήξεις:

¹⁸ Γεώργιος Σπυριδάκης- Σπυρίδων Περιστέρης, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, τ. Γ' (Μουσική εκλογή), εν Αθήναις 1968, σ. 20-22.

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

2 τραγούδια στον τρόπο του re χρωματικό /στάση fa
2 τραγούδια στον τρόπο του re χρωματικό /στάση mi
2 τραγούδια στον τρόπο του re / στάση mi
1 τραγούδι στον τρόπο του re / τελική fa

Σημαντικό είναι να αναφέρουμε πως στις περιοχές που η νεοαστική κουλτούρα εκείνη την εποχή κέρδιζε έδαφος οι μουσικοί τρόποι είναι πολύ περιορισμένοι, παρόλο που το δείγμα μας είναι τα δημώδη τραγούδια, όπως δείχνει ο παρακάτω πίνακας:

Σούρμενα	Κερασούντα	Κοτύωρα
re 3	re 5	re 2
re Χρόα Β' 1	re χρωματικός 1	re χρωματικός 1
re Χρόα Β' +Δ' 1	re + re χρωματικός 1	
re χρωματικός 1		
fa 3		

Επίσης, όσον αφορά στο είδος των τραγουδιών παρατηρήσαμε πως στα εννέα (9) τραγούδια του γάμου που υπάρχουν στο δείγμα μας ο τρόπος του re χρησιμοποιείται στη συντριπτική πλειοψηφία των τραγουδιών.

re	7
re χρωματικός	1
sol	1

Τα δεδομένα δεν είναι ίδια για τις παραλογές. Οι παραλογές ως παλαιότερα τραγούδια από τα δίστιχα¹⁹ παρατηρούμε πως έχουν μεγαλύτερη ποικιλία μουσικών τρόπων.

re	5
re Χρόα Β' ή Δ'	5
mi	4
mi χρωματικός	2
fa	3
sol χρωματικός	2

¹⁹ Γ. Ιωάννου, *Παραλογές, Το δημοτικό τραγούδι*, Αθήνα 2006, σελ.13. βλ. επίσης περισσότερες λεπτομέρειες στο: Στ.Κυριακίδης, *Αι ιστορικοί αρχαί της δημόδους νεοελληνικής ποιήσεως*, Λόγος πρυτανικός ρυθμείς τη 21^η Ιανουαρίου 1934, Θεσσαλονίκη 1954. και στο: Στ.Κυριακίδης, *Η γένεσις του διστίχου και η αρχή της ισομετρίας*, Θεσσαλονίκη 1947.

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

Όσον αφορά στις 7 ηχογραφήσεις, οι οποίες είναι όλες παραλογές, βρέθηκαν σε αντιστοιχία οι εξής μουσικοί τρόποι:

Ηχογράφηση	Γραπτές πηγές
re	re Χρόα Β' και Δ'
re χρωματικός	re χρωματικός
re Χρόα Δ'	re Χρόα Δ'
mi $\flat$	mi χρωματικός, re, mi
re=la	fa
re Χρόα Α'	re
fa Χρόα Α'	re Χρόα Β'

Παρατηρούμε πως στις 2 από τις 7 ηχογραφήσεις υπάρχει ταύτιση, καθώς ο χρωματικός τρόπος του re δεν διαφοροποιείται, ούτε ο re με Χρόα Δ'.

Η Χρόα Β' παρατηρούμε πως δεν υπάρχει, παρόλο που στο ένα τραγούδι (αρ.9) η μελωδική γραμμή είναι σχεδόν ίδια με τις γραπτές πηγές, πρόκειται δηλαδή για το ίδιο τραγούδι. Στο δεύτερο τραγούδι (αρ.46) συμβαίνουν τα εξής: Όταν η τονική είναι το re δεν παρατηρείται χαμηλωμένη η τέταρτη βαθμίδα αλλά η δεύτερη βαθμίδα, ενώ στην επόμενη και καταληκτική φράση αλλάζει η τονική και γίνεται το fa. Σημαντικό για την ερμηνεία του φαινομένου είναι ότι στην γραπτή πηγή η τελική κατάληξη είναι το fa παρόλο που ο μουσικός τρόπος είναι ο τρόπος του re. Εν ολίγοις η Χρόα Β' μετατρέπεται σε τρόπο του fa (με χαμηλωμένη τη δεύτερη βαθμίδα όταν η τονική είναι στο re). Το φαινόμενο αυτό είναι σημαντικό, καθώς και στα νεοποντιακά τραγούδια, αλλά και σε νεότερες ηχογραφήσεις παλαιών τραγουδιών η τέταρτη βαθμίδα δεν είναι σχεδόν ποτέ χαμηλωμένη, παρόλο που μπορεί να δεσπόζει η τρίτη βαθμίδα. Επίσης, τα συνοδευτικά όργανα (λαούτο ή αρμόνιο στα νεοποντιακά) παίζουν ως τονική το fa. Θεωρούμε πως το φαινόμενο αυτό πρέπει να αναλυθεί περαιτέρω με έρευνα σε μεγαλύτερο δείγμα τραγουδιών έτσι ώστε να υπάρξει σαφέστερη ερμηνεία του φαινομένου.

Μία αλλαγή παρατηρείται και στον τρόπο του mi, ο οποίος στις σύγχρονες εκτελέσεις έχει γενικευτεί σε μία ιδιότυπη κλίμακα με βάση το mi $\flat$ για τους λόγους που αναλύσαμε στο τραγούδι αρ.33.

Σε δύο (2) από τις τέσσερις (4) περιπτώσεις ο τρόπος του re μετατρέπεται σε Χρόα Α', γεγονός που διαφοροποιεί τις ηχογραφήσεις από τις γραπτές πηγές. Το φαινόμενο αυτό παρατηρείται συχνά τις τελευταίες δεκαετίες στο παίξιμο των σύγχρονων λυράρηδων. Λόγω του συγκερασμού των διαστημάτων ο τρόπος ονομάζεται από τους λυράρηδες ουσάκ ενώ στην ουσία πλησιάζει περισσότερο στο

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

κιουρντί, εφόσον η δεύτερη βαθμίδα είναι χαμηλωμένη (Χρόα Α')²⁰. Οι ηχογραφήσεις χρήζουν περαιτέρω έρευνα σε μεγαλύτερο δείγμα, δεδομένου ότι το δείγμα μας είναι μικρό. Πιθανόν μεγαλύτερη έρευνα να επισφραγίσει τα αποτελέσματά μας όσον αφορά στις αλλαγές των μουσικών τρόπων. Στην παρούσα έρευνά μας οι ηχογραφήσεις λειτουργούν υποστηρικτικά και ενδεικτικά.

Για να κλείσουμε την παρούσα ερευνητική εργασία κάνουμε κάποιες παρατηρήσεις που αφορούν στο ρυθμό των τραγουδιών του δείγματός μας.

Όσον αφορά στις παραλογές παρατηρήσαμε ότι η συντριπτική πλειοψηφία τους είναι σε εννιάσημο ρυθμό με τη μορφή του διπάτ. Πρέπει να σημειωθεί ότι οι υπόλοιποι ρυθμοί που παρατηρήθηκαν βρέθηκαν κυρίως σε περιοχές με νεοαστική κουλτούρα (τα 5 από τα 9 στα Σούρμενα).

9 σημος	13
8 σημος ή 4 σημος	6
5 σημος	2
6 σημος	1

Τέλος, όσον αφορά στη ρυθμική καταγραφή των τραγουδιών παρατηρήσαμε τα εξής: Ο χορός «διπάτ» καταγράφεται στο βιβλίο των Σπυριδάκη-Περιστέρη με τη μορφή: 3-2-2-2. Ο χορός «διπάτ» στην τρέχουσα ρυθμική πρακτική του είναι 2-3-2-2. Είναι σύνηθες όμως ιδιαιτέρως σε ανθρώπους μη μυημένους στην ποντιακή μουσική και χορευτική παράδοση να μετρούν (ή να τους δίνεται η αίσθηση λόγω του ιδιαίτερου τονισμού των λέξεων της ποντιακής διαλέκτου) ως 3-2-2-2 ή και κάποιες φορές ως 2-2-2-3. Αυτό οφείλεται επίσης σε μια ιδιαιτερότητα των ποντιακών τραγουδιών: να αλλάζουν σε μερικά μόνον μέτρα την εσωτερική δομή του ρυθμού.

Επίσης, στο χειρόγραφο του Τριαντάφυλλου Γεωργιάδη ο χορός που ονομάζεται ως «ομάλ» δεν είναι το απλό ομάλ σε 4 χρόνους, όπως φαίνεται από τα τραγούδια και τη ρυθμική αγωγή τους, αλλά είναι το λεγόμενο «κωδεσποινιακό ομάλ» σε 9 χρόνους, δηλαδή «διπάτ», με ρυθμικό σχήμα 2-3-2-2. Τα τραγούδια αυτά είναι καταγεγραμμένα σε ρυθμικό σχήμα 2-2-2-3. Παρόμοιες διαφορές παρατηρήσαμε και στο χορό «κοτσαγκέλ», ο οποίος είναι 7/8 αλλά καταγράφεται ως 2/4. Θεωρούμε ότι και εδώ οι ιδιαιτερότητες των ποντιακών τραγουδιών που αναφέραμε παραπάνω οδήγησαν στι συγκεκριμένες καταγραφές.

Επίσης, ο χορός “ομάλ” από την Κερασούντα και τα Κοτύωρα (αρ.40) καταγράφεται ως 7σημος, ενώ είναι πολύ γρήγορος 9σημος. Η σύγχυση αυτή συμβαίνει ακόμη και σήμερα, λόγω του ότι η εξαιρετικά γρήγορη ρυθμική αγωγή και τα βήματα που είναι ίδια με του συρτού καλαματιανού ομοιάζουν με 7 χρόνους.

²⁰ Καλιοντζίδης, *Η τροπική συμπεριφορά...*, σ. 29.

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

Στην παρούσα εργασία κρατήσαμε το χωρισμό των μέτρων όπως καταγράφηκαν στο χειρόγραφο και τις μουσικές καταγραφές.

Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε πως παρατηρήθηκαν σημαντικές διαφορές στους μουσικούς τρόπους ανάμεσα στις παραλογές και τα τραγούδια του γάμου, τα οποία είναι ως επί το πλείστον δίστιχα. Διαφορές παρατηρήθηκαν και ανάμεσα στις περιοχές με αστική κουλτούρα και τις λοιπές περιοχές, παρόλο που τα τραγούδια που επιλέχθηκαν είναι όλα δημώδη. Τέλος, σημαντικές διαφορές υπάρχουν ανάμεσα στις γραπτές πηγές (οι οποίες είναι παλαιότερες) και στις σύγχρονες ηχογραφήσεις, με εξαίρεση τον χρωματικό τρόπο του re και την Χρόα Δ'.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Τα αποτελέσματα της έρευνας αφορούν σε συγκεκριμένες περιοχές του Πόντου και συγκεκριμένα είδη. Έχουμε ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα από παραλογές, σχεδόν όλες τις γνωστές παραλογές που τραγουδούμε και σήμερα. Επίσης ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα από τραγούδια του γάμου. Δεν υπάρχουν στο δείγμα μας αρκετά μοιρολόγια, πλην ενός από την Κερασούντα²¹. Απομένει να πραγματοποιηθεί έρευνα για τα υπόλοιπα είδη και τις λοιπές περιοχές του Πόντου (καθώς υπάρχει η πιθανότητα τα δεδομένα σε δυτικότερες ή νοτιότερες περιοχές του Πόντου να διαφέρουν), έτσι ώστε να καλυφθεί όλο το φάσμα της ποντιακής μουσικής παράδοσης.

²¹ Για τα μοιρολόγια του Πόντου βλ. Αμπερίδης Γεώργιος, *Το μοιρολόι του Πόντου, Βιβλιογραφία και ηχογραφήσεις*, (Πτυχιακή εργασία), Τ.Ε.Ι. Ηπείρου. Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών. Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα 2017.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ανωγειανάκης Φοίβος, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1991.
- Δρυγιαννάκης, Κώστας, «Φυλές των Ελλήνων: Οι Πόντιοι και η μουσική τους», περ. Δίφωνο (160), Απρ. 2009.
- Ευσταθιάδης, Στάθης, *Τα Τραγούδια του Ποντιακού Λαού*, εκδόσεις Αδελφών Κυριακίδη, Α' Έκδοση, Θεσσαλονίκη 1981.
- Εγκυκλοπαίδεια Ποντιακού Ελληνισμού, εκδόσεις Μαλλιάρης-Παιδεία, Θεσσαλονίκη 2007.
- Ιωάννου, Γιώργος, *Παραλογές, Το δημοτικό τραγούδι*, Αθήνα, 2006, σελ.13.
- Κιούσης, Γιώργος, «Κεμανές, έν πολύχρδον όργανον εκ Πόντου, Συνέντευξη με τον Γιώργο Πουλαντζακλή», Ελευθεροτυπία, 25/2/2013.
- Καλιοντζίδης, Χρήστος., *Η τροπική συμπεριφορά στην Ποντιακή Μουσική. Συγκριτική μελέτη τριών λυράρηδων της σύγχρονης Ποντιακής μουσικής*, Πτυχιακή εργασία. Τ.Ε.Ι. Ηπείρου. Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών. Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής. Άρτα 2017.
- Μαυρίδης, Σάββας, Το ποντιακό τραγούδι, ο μουσικός πολιτισμός μας. Ανάκτηση από: <https://www.lelevoze.gr/pontiaka-arthra/pontiakos-politismos/pontiako-tragoudi.html>, 17 Οκτωβρίου 2018.
- «Μουσικά όργανα του Πόντου», ανάκτηση από Σύλλογος Ποντίων «Ακρίτες»: http://www.akrites.de/sites/gr/instrumente_pontos.htm, 2014.
- «Μουσικά όργανα», ανάκτηση από: <http://www.pontos-news.gr/pontic-article/140923/o-ntaires-kai-mpentir>, 30/9/2015.
- «Μουσικά όργανα», ανάκτηση από: <https://www.pontos-schorndorf.de/%CE%BB%CE%B1%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%B9%CE%B1/%CE%BC%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B9%CE%BA%CE%AC-%CF%8C%CF%81%CE%B3%CE%B1%CE%BD%CE%B1-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CF%80%CF%8C%CE%BD%CF%84%CE%BF%CF%85/>
- Παχτικός, Γεώργιος, *260 δημώδη ελληνικά άσματα: από στόματος του ελληνικού λαού της Μικράς Ασίας, Θράκης, Μακεδονίας, Ηπείρου και Αλβανίας, Ελλάδος, Κρήτης, νήσων του Αιγαίου, Κύπρου και των παράλιων της Προποντίδος*, τόμος Α', εν Αθήναις 1905.
- Σπυριδάκης Γεώργιος- Περιστέρης Σπυρίδων, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, τ. Γ' (Μουσική εκλογή), εν Αθήναις 1968.
- Topalidis, Sam, «The Daouli drum», ανάκτηση από <http://pontosworld.com/index.php/music/instruments/1317-the-daouli-drum>, 2014.
- Ανέκδοτες μαρτυρίες προσφύγων και σημερινών ποντιόφωνων της Μαύρης Θάλασσας (ανέκδοτη επιτόπια έρευνα της Ροζαλίας Ελευθεριάδου).
- Ψηφιακός Δίσκος: «Ακρίτας όντας έλαμνεν», Τραγούδια του Ποντιακού Ακριτικού Κύκλου, Α.Ε.Μ.:002, Αρχείο Ελληνικής Μουσικής 2007.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ-ΑΠΟΣΑΦΗΝΙΣΕΙΣ ΔΙΑΛΕΚΤΟΥ

1. Στο τραγούδι αρ.51 καταγραφή Γ.Π. τα λόγια είναι νεότερα, το μέλος όμως παλαιόν όπως σημειώνει ο γραφέας του βιβλίου. Συνεπώς το τραγούδι επιλέχθηκε προς ανάλυση.

*Ἦ τραγῳδοῦν καὶ σαίρωνταν
Ἑλληνικὰ παιδία·
Οἱ Ἑλληνες ἐπήρανε
Καὶ τὴν Μακεδονία.*

ΣΗΜ. Τοῦ ᾄσματος τούτου τὸ μέλος εἶνε παλαιόν, αἱ λέξεις δὲ ἐποιήθησαν ἐπὶ ταῖς διαδιδόμεναις πρώταις νίκαις τῶν Ἑλλήνων κατὰ τὸν τελευταῖον Ἑλληνοτουρκικὸν πόλεμον (1897).— Κατὰ τὸ αὐτὸ μέλος ψάλλονται καὶ οἱ ἐπόμενοι στίχοι τὴν τρίτην ἡμέραν τοῦ πάσχα εἰς τὴν Τραπεζοῦντα ἐπίσης καὶ εἰς τὰ περὶ αὐτὴν χωρία.

1 — Ἡ Τραπεζοῦντα ἔμμορφος
σεγὲρ καὶ πολιτεία,
λελέβω⁽¹⁾ τὰ ματόπα σου
τὸ λάμπ' ἄμμον⁽²⁾ φωτιά.

2 — Σ τὰ Πλάτανα εἰλείβωσε⁽³⁾
ἔς τὴν Τραπεζοῦντα βρέσει⁽⁴⁾
καὶν ἐγὼ φοβοῦμαι κ' ἄς τὸ μάτ'
ἢ μάνα μ' ἄλλο 'κ' ἔχει.

3 — Ἐσὺ τὸ κομενόχρουν⁽⁵⁾
καὶ τὸ κατηραμένο,
κρύο νερὸ γιὰτὶ 'κε ξύνεις⁽⁶⁾
ἔς τὴν καρδιά μου τὸ καμένο;

2. Παρόμοιο γεγονός πιθανώς να συμβαίνει με το αρ.39. Όλα τα λόγια δεν είναι στην ποντιακή διάλεκτο, αλλά μόνον η αρχή του τραγουδιού. Αυτό δεν εξηγείται παρά μόνον αν άλλαξαν τα λόγια του τραγουδιού αργότερα. Για τον λόγο αυτόν συμπεριλάβαμε το τραγούδι στην εργασία.
3. Το τραγούδι αρ.31 (και 32) καταγράφεται στο βιβλίο ως «Η αρπαγή της συζύγου του Διγενή» αλλά είναι το γνωστό στην ποντιακή δημώδη παράδοση ως: «Ακρίτας όντας έλαμνεν». Συγκεκριμένη περιοχή του Πόντου δεν αναφέρεται.
4. Στην ποντιακή διάλεκτο όπου σημειώνεται χ_εννοούμε παχύ χ (πλησιάζει την προφορά του σ) κατά παρόμοιο τρόπο που προφέρεται ο χειμώνας στην

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

Κρήτη. Στο χειρόγραφο χ.Τ.Γ. η συγκεκριμένη προφορά σημειώνεται ως ch ή ως σ με μία τελεία επάνω του. Αντιθέτως, στο αρ.51 ο τίτλος είναι καταγεγραμμένος «Ας τραγωδούν και σέρονταν» (το ορθό: Ας τραγωδούν και χαίρονταν).

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	σ. 2
---------------	------

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	3
---------------	---

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο : Η μουσική παράδοση των Ελλήνων της Μαύρης Θάλασσας

-Μουσική γεωγραφία.....	9
-Μουσικά όργανα.....	11
-Προφορική παράδοση και γραπτές πηγές.....	15
-Ένα πραγματικό γεγονός.....	15

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο : Μουσικά κείμενα-Παρατηρήσεις

1.Ο Γιάννης ο Μονόγιαννης (Τραπεζούς), χ.Τ.Γ.	17
2.Ο Γιάννης ο Μονόγιαννης (Κανλικά), χ.Τ.Γ.	18
3.Ο Γιάννης ο Μονόγιαννης (Πολίτα), χ.Τ.Γ.	19
4.Ο Γιάννης ο Μονόγιαννης (Σούρμενα), χ.Τ.Γ.	20
5.Ο Γιάννης ο Μονόγιαννης (Σούρμενα), χ.Τ.Γ.	22
6.Τση Τρίχας το γεφύρι (Ματσούκα), χ.Τ.Γ.	23
7.Τση Τρίχας το γεφύρι (Τραπεζούς), χ.Τ.Γ.	25
8.Τση Τρίχας το γεφύρι (Σούρμενα), χ.Τ.Γ.....	26
9. Τση Τρίχας το γεφύρι, Α.Ε.Μ.	27
10.Αητόν επαραπέτανεν (Κρώμνη), χ.Τ.Γ.	28
11. Αητένης επαραπέτανεν, Α.Ε.Μ.	30
12.Αφή κόρη τη μάνα σου (Κρώμνη), χ.Τ.Γ.	30
13.Μάνα μ' (Κρώμνη), χ.Τ.Γ.	32
14.Αποκαμάρωμα (Κρώμνη), χ.Τ.Γ.	34
15.Θύμηγμα (Κρώμνη), χ.Τ.Γ.....	35
16.Η κόρ' επήγεν στον παρχάρ' (Κρώμνη), χ.Τ.Γ.	37
17.Πατώ και κη βουλίζω (Νικόπολη), χ.Τ.Γ.	38
18.Όλα τα μαντηλόπα σου (Κερασούς), χ.Τ.Γ.	40
19.Νεόνυμφοι εις τον χορόν (Κερασούς), χ.Τ.Γ.	41
20.Αφέντης κάνει κάλεσμα (Κερασούς), χ.Τ.Γ.	43
21.Αφέντης κάνει κάλεσμα (Κερασούς), Γ.Π.	44
22. Μοιρολόι (Κερασούς), χ.Τ.Γ.	45

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

23.Κόρη ντο είχες κι έργεβες (Πλάτανα), χ.Τ.Γ.	47
24. Αν αποθάνω θάψον με (Ματσούκα), χ.Τ.Γ.....	49
25. Ο Μάραντον (Πλάτανα Τραπεζούντας), χ.Τ.Γ.....	50
26. Ο Μάραντον (Τραπεζούντα), Α.Ε.Μ.....	51
27.Ο Ακρίτας (Σάντα), χ.Τ.Γ.	52
28.Ακρίτας όντας έλαμνεν (Τραπεζούς), χ.Τ.Γ.	53
29.Ακρίτας όντας έλαμνεν (Κανλικά), χ.Τ.Γ.....	54
30.Ακρίτας όντας έλαμνεν (Κανλικά), χ.Τ.Γ.	55
31. Ακρίτας όντας έλαμνεν, Σ.Π.τ.Γ΄.	56
32. Ακρίτας όντας έλαμνεν, Σ.Π.τ.Γ΄.	57
33. Ακρίτας όντας έλαμνεν (Τραπεζούντα), Α.Ε.Μ.	58
34.Του Ήλ' ο κάστρον (Κανλικά), χ.Τ.Γ.....	59
35.Ο κάστρος (Σούρμενα), χ.Τ.Γ.....	61
36. Του Ήλ' το κάστρον, Α.Ε.Μ.....	62
37.Ο Κωνσταντής (Σούρμενα), χ.Τ.Γ.	63
38. Του Μικροκωνσταντίνου (Σούρμενα), Α.Ε.Μ.	65
39.Αρχήν ντ' εσήβα στο χορόν (Σούρμενα), χ.Τ.Γ.	66
40.Τραντάφυλλον εφύτευσα (Κοτύωρα), χ.Τ.Γ.	67
41.Σκέπαγμαν (Κανλικά), χ.Τ.Γ.	69
42.Χορός λαζικός Α (Κιρετσανέ), χ.Τ.Γ.	70
43.Χορός λαζικός Β (Κιρετσανέ), χ.Τ.Γ.	71
44.Χορός λαζικός Γ (Κιρετσανέ), χ.Τ.Γ.	73
45. Ο Πορφύριν (Σούρμενα), χ.Τ.Γ.	74
46. Του Πορφύρη (Σούρμενα), Α.Ε.Μ.	75
47.Τα μάρμαρα της Πόλης (Σούρμενα),χ.Τ.Γ.....	76
48.Ο Μανάλης (Σούρμενα), χ.Τ.Γ.	77
49.Χριστός γεννέθεν (Κερασούς), Σ.Π.τ.Γ΄.....	78
50.Το σπαρελόπος κόκκινο (Τραπεζούς,Αργυρούπολη), Γ.Π.	79
51.Ας τραγωδούν και σέρονταν (Τραπεζούς, Αργυρούπολη), Γ.Π.....	80
52.Άκουε του γαμβρού μάνα (Κερασούς), Γ.Π.	81
53.Ερχόμουν απέ την Πόλιν (Κερασούς), Γ.Π.	82
54.Λέγνε με ξαναλέγνε με (Αργυρούπολη, Κοτύωρα), Γ.Π.	83
55.Καλώς τηνε τη νύμφη μας (Τραπεζούς, Κοτύωρα, Αργυρούπολη), Γ.Π.	84
 ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 ^ο : Συμπεράσματα	85
 ΕΠΙΛΟΓΟΣ	91

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΡΟΠΟΙ ΣΤΗ ΔΗΜΩΔΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΟΥ ΠΟΝΤΟΥ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	92
ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ-ΑΠΟΣΑΦΗΝΙΣΕΙΣ ΔΙΑΛΕΚΤΟΥ.....	93
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ	95