

## Το τραγούδι των Ελλήνων του Πόντου στη σύγχρονη Ελλάδα: Τεχνικές της φωνής και παιδαγωγικές προσεγγίσεις μιας προφορικής παράδοσης

Κωνσταντίνος Σ. Τσαχουρίδης

*Το παρόν άρθρο εξετάζει φωνητικές τεχνικές και συγκεκριμένες παιδαγωγικές θέσεις του ποντιακού φωνητικού ιδιώματος έτσι όπως απορρέουν από την τρέχουσα πρακτική της ποντιακής μουσικής σκηνής στη σύγχρονη Ελλάδα. Συνδυάζοντας την επιτόπια έρευνα με την προσωπική εμπειρία, παρουσιάζεται και επιχειρηματολογείται μία βάση λειτουργικών και γνωσιακών δεδομένων που αφορούν στην εν λόγω προφορική παράδοση. Οι στόχοι του παρόντος κειμένου είναι: α) η αποκορυστάλλωση των φωνητικών τεχνικών που χρησιμοποιούνται στο ποντιακό τραγούδι, β) η «γεφύρωση» του χάσματος μεταξύ θεωρίας και πράξης που συνήθως επικρατεί στην ελληνική φωνητική παιδεία αλλά και γενικότερα στις φωνητικές σπουδές, γ) η παρουσίαση συγκεκριμένων παιδαγωγικών προτάσεων, και δ) η ανάδειξη της αυτό-εθνογραφίας ως ερευνητικής μεθόδου.*

**Λέξεις κλειδιά:** Ποντιακό τραγούδι, διδασκαλία, εκπαίδευση, προφορική παράδοση, εθνογραφία.

### Το τραγούδι των Ελλήνων του Πόντου.

**Τ**ο ποντιακό μουσικό ιδίωμα (ποντιακή διάλεκτος, φωνητική και οργανική μουσική, χορός και ποίηση) αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της παράδοσης των Ελλήνων του Πόντου<sup>1</sup> έτσι όπως αυτή συναντάται στην σύγχρονη Ελλάδα μετά το 1922 (συνθήκη της Λωζάνης - ανταλλαγή πληθυσμών μεταξύ Ελλάδας και Τουρκίας). Το ποντιακό ρεπερτόριο διακρίνεται σε δύο βασικές κατηγορίες: α) στην επιτραπέζια μουσική η οποία δεν είναι χορευτική και χαρακτηρίζεται από ρυθμική ασυμμετρία και ελεύθερη απόδοση του εκτελεστή, και β) στην χορευτική μουσική η οποία συναντάται σε συγκεκριμένα ρυθμικά μοτίβα (όπως 2/4, 5/8, 9/8, 3/4, 4/4) και άλλοτε απαντάται με τραγούδι άλλοτε όχι. Το ποντιακό τραγούδι,<sup>2</sup> συγκεκριμένα, θεωρείται μονοφωνικό με έντονα στοιχεία αυτοσχεδιασμού. Και στις δύο προαναφερθείσες κατηγορίες το τραγούδι, έχοντας

---

<sup>1</sup> Για περισσότερες πληροφορίες στο ποντιακό ζήτημα και την ιστορική του εξέλιξη βλέπε ενδεικτικά στους: Φωτιάδης (1996, 2002, 2004), Bryer (1976), Πετρόπουλος (2003, 2005), Ευαγγελίδης (1994), Χαράλαμπίδης (1992), Λαυρεντίδης (1975), Αβραμάτη (1972).

<sup>2</sup> Για ζωντανά μουσικά δείγματα, βλέπε:

[http://www.youtube.com/watch?v=4O\\_GqSCFm54&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=4O_GqSCFm54&feature=related)

[http://www.youtube.com/watch?v=x9X\\_i-TgnI&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=x9X_i-TgnI&feature=related)

<http://www.youtube.com/watch?v=JFBgkIODs58&feature=related>

[http://www.youtube.com/watch?v=8b7B27-\\_YTY](http://www.youtube.com/watch?v=8b7B27-_YTY)

το χάρισμα της ένωσης του λόγου και της μουσικής, αντλεί θέματα από την ιστορία και την καθημερινότητα της πατρίδας,<sup>3</sup> την αγάπη, τον πόνο, την ξενιτιά και την νοσταλγία.

Το τραγούδι για τους Ποντίους δεν αποτελεί μια απλή μουσική πράξη αλλά ένα επικοινωνιακό εργαλείο που μπορεί και μεταφέρει μια αίσθηση ταυτότητας, συναισθήματα αλλά και ιστορική γνώση. Κατά την προφορική παράδοση, οι «παλαιοί» πληροφορούν τις νεότερες γενεές, μέσω του τραγουδιού, για την μουσική, τον ιστορικό Πόντο, τις αξίες, τα ήθη και έθιμα. Πρόκειται για μια εξαιρετικά δύσκολη διαδικασία ως προς την εκπαιδευτική συστηματοποίησή της αλλά εύκολη ως προς το βιωματικό της χαρακτήρα. Ο διάσημος εθνομουσικολόγος John Baily αναφέρει χαρακτηριστικά ότι η μουσική εκτέλεση μπορεί και «πληροφορεί με έναν κατανοητό ρόλο για την κοινωνική μας θέση και αποδεικνύεται εξαιρετικά χρήσιμο εργαλείο για τον αρχικό προσανατολισμό του ατόμου. Εξηγεί γιατί είσαι εκεί και τι ακριβώς κάνεις» (προσωπική μετάφραση, 2001, p. 95).

Ίσως αυτό το συμπέρασμα να αποτελεί και έναν βασικό λόγο για τον οποίο μεγάλοι παιδαγωγοί από τον Lowell Mason (1792-1872) μέχρι τον Zoltán Kodály (1882-1967) ήταν θερμοί υποστηρικτές της ιδέας ότι η μουσική μάθηση πρέπει να περνά από την «άτρακτο» της μουσικής εκτέλεσης. Επίσης, ας μην ξεχνάμε το γεγονός ότι ο Kodály θεωρούσε τη φωνή πρωτόλειο εργαλείο και την αντιμετώπιζε ως το πιο σημαντικό μουσικό όργανο ενώ υποστήριζε ακράδαντα ότι η μουσική εκπαίδευση κάθε λαού πρέπει να ξεκινάει από την παραδοσιακή του μουσική. Κατά επέκταση οι διδάσκοντες πρέπει να έχουν εντυφλήσει από μικρή ηλικία στο παραδοσιακό γνώρισμα της χώρας τους (Ανδρούτσος, 1995).

Όντας μια βαθιά προφορική παράδοση, το ποντιακό τραγούδι ως ιδίωμα εξελίσσεται και μεταδίδεται κάθε στιγμή που περνάει μέχρι ο πανδαμάτωρ χρόνος να ορίσει τα σημάδια εκείνα που ορίζουν τη ροή του εν λόγου ιδιώματος. Διακρίνοντας και ερευνώντας, λοιπόν, την συγκεκριμένη «ροή» μέσα από την τρέχουσα πρακτική αποσπούμε όλα εκείνα τα τεχνικά χαρακτηριστικά που χαρίζουν τη διαφορετικότητα και τη μοναδικότητα στο είδος. Αν και έχουν γίνει προσπάθειες μελέτης της ποντιακής μουσικής, οι περισσότερες περιορίζονται στην εκτέλεση της λύρας και του χορού<sup>4</sup> ενώ απουσιάζει παντελώς η επιστημονική έρευνα για το φωνητικό ιδίωμα.<sup>5</sup> Η δε παιδαγωγική προσέγγιση του θέματος έχει την ίδια μοίρα με αυτή των υπολοίπων προφορικών παραδόσεων στον Ελλαδικό

---

<sup>3</sup> Όπως, με νοσταλγία, αποκαλούν οι Πόντιοι την περιοχή του Πόντου (Νοτιοανατολική ακτή της Μαύρης θάλασσας στη σημερινή Τουρκία).

<sup>4</sup> Φιαλόσχημη τρίχορδη λύρα, κουρδισμένη σε τέταρτες. Θεωρείται το κατεξοχήν όργανο των Ελλήνων του Πόντου. Βλ. Τσαχουρίδης, Μ. (2007 - Διατριβή), Γαϊτανίδης (2003), Kilpatrick (1980), Baud-Bovy (2005 – για το ποντιακό τραγούδι γενικότερα).

<sup>5</sup> Η μόνη υπάρχουσα έρευνα με δεδομένα αποτελέσματα εστιάζεται στην συλλογή και διαφύλαξη τραγουδιών από ιδιώτες.

χώρο όπου δυστυχώς κινούνται ανάμεσα στην τύχη και την αναγκαιότητα της καθημερινότητας.

Σε διεθνές επίπεδο, το ποντιακό τραγούδι ως μονοφωνικό ιδίωμα του ελλαδικού χώρου κατατάσσεται, σύμφωνα με τα πορίσματα της ασματομετρίας (Cantometrics) του Alan Lomax (1962),<sup>6</sup> στην όγδοη κατηγορία, την ευρω-ασιατική. Τα φωνητικά χαρακτηριστικά που περιγράφει ο Lomax και οι συνεργάτες του αποτελούν σημαντική πρωταρχική πηγή πληροφοριών για την περαιτέρω φωνητική ανάλυση του άρθρου καθώς παρέχεται μια πρώτη περιγραφή του παραγόμενου φωνητικού ήχου. Ενδεικτικά, αναφέρεται ότι ο τόνος τη φωνής είναι ασυνήθιστα υψηλός, συχνά σκληρός και δυνατός (σε ένταση). Παράγεται από έναν 'περισφιγμένο' λαιμό με πολύ φωνητική πίεση ενώ η έκφραση του προσώπου του τραγουδιστή είναι αυστηρά ελεγχόμενη, λυπημένη ή αγωνιώδης. Ο τραγουδιστικός τόνος αγγίζει σχεδόν πάντα την έκταση της σοπράνο ή falsetto (ψεύτικης φωνής) ακόμα και για την ανδρική φωνή. Η μελωδική γραμμή είναι μελισματική και συνήθως μεγάλης διάρκειας ενώ η πιο διαδεδομένη ψυχολογική έκφραση είναι «μελαγχολική, νοσταλγική, τραγική, πένθιμη, λυπημένη καθώς και ερωτική» (προσωπική μετάφραση, 1959, p. 936).

Παραθέτοντας μια πρώτη περιγραφή του ποντιακού τραγουδιού καθίσταται σαφές ότι για να προσεγγίσουμε την παιδαγωγική του ιδιώματος πρέπει να εμβαθύνουμε στο ΠΩΣ η φωνητική παραγωγή επιτυγχάνεται. Με αυτόν τον τρόπο, οδηγούμαστε στην τεχνογνωσία της ποντιακής φωνής που μπορεί και αποτελεί «οχηματαγωγό» προς την αποκρυστάλλωση του φωνητικού ιδιώματος και στους τρόπους ανεύρεσης της διδασκαλίας του. Προτού όμως επιχειρήσουμε κάτι τέτοιο θα ήταν φρόνιμο να ορίσουμε το πεδίο έρευνας και τη μεθοδολογία αυτής της προσπάθειας.

## Έρευνα

Το παρόν άρθρο στηρίζει τα πορίσματά του (όσον αφορά στην φωνητική ανάλυση) στην ανέκδοτη έως τώρα έρευνα της διδακτορικής διατριβής με θέμα: «Παραδοσιακές Φωνητικές Τεχνικές του Πόντου και της Ηπείρου στην Σύγχρονη Ελλάδα: μία Αντανακλαστική Μουσική Εθνογραφία».<sup>7</sup> Η επιτόπια έρευνα<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Πρόκειται για ένα από τα μεγαλύτερα πειράματα στην ιστορία της ανθρωπολογίας της μουσικής. Με επικεφαλής τον Alan Lomax, μια ομάδα Αμερικανών ερευνητών συγκέντρωσαν 2000 μουσικά δείγματα από 200 διαφορετικές κουλτούρες προκειμένου να κατανοηθεί η δομή του παραδοσιακού τραγουδιού και η σχέση του με την κουλτούρα στην οποία επιβιώνει και εγκλιματίζεται. Παρουσιάζοντας ένα πρωτότυπο για την εποχή σύστημα αξιολόγησης του παραδοσιακού τραγουδιού, η παραπάνω έρευνα δέχθηκε έντονη κριτική για την γενίκευση των πορισμάτων της και την αντιπροσωπευτικότητα των δειγμάτων (βλ. Henry, 1976· Feld, 1984· Driver&Downey, 1970). Ωστόσο, παραμένει ίσως το πιο φιλόδοξο πείραμα στην κατηγορία του και μια βασική πηγή πληροφοριών των ιδιωμάτων που αναγνωρίστηκαν από τους τότε ερευνητές.

<sup>7</sup> Η διατριβή περατώθηκε το 2008 (Πανεπιστήμιο του Λονδίνου).

διεξήχθη τα έτη 2003-2007 στη βόρεια Ελλάδα (στην περιοχή της Μακεδονίας) και η ανάλυση της ακολούθησε την οπτική με την οποία παρόμοιες εθνομουσικολογικές έρευνες συντάσσονται. Δηλαδή, μέσα από παρεμφερή βιβλιογραφία, αντανάκλαστική εθνογραφία (reflexive ethnography), προσωπική εμπειρία του εντόπιου ερευνητή και φωνητική ανάλυση με την βοήθεια της τεχνολογίας.

Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι δεδομένου της ιδιαίτερης φύσης του αντικείμενου της φωνής<sup>9</sup> και του κενού «θεωρίας-πράξης» που επικρατεί στις φωνητικές σπουδές του παραδοσιακού τραγουδιού, η παρούσα έρευνα-ανάλυση θέτει ως βάση μεμονωμένες περιπτώσεις τραγουδιστών (case studies). Η επιλογή των περιπτώσεων βασίστηκε στο δισκογραφικό έργο του καθενός, στην αποδοχή του κοινού και στην «φωνητική συνέπεια» που παρατηρήθηκε στις εκτελέσεις.<sup>10</sup> Επιπρόσθετα, αποφεύγεται η όποια περσόεσσα ή υποκειμενική σκέψη η οποία μπορεί και αντικαθίσταται τόσο με απτές περιγραφικές αναλύσεις των εκτελεστών που βιώνουν τη φωνητική παραγωγή όσο και με πορίσματα τεχνολογικής φύσεως.

Ίσως, κάτι τέτοιο δύναται να θεωρηθεί ως έφεση κατά της εγκυρότητας των πορισμάτων μιας και φαινομενικά «σουρώνουμε» ένα ολόκληρο μουσικό ιδίωμα σε λίγα άτομα. Εντούτοις, η έλλειψη προηγούμενης βιβλιογραφίας αλλά και η μουσική διαδρομή των εκτελεστών που επιλέχτηκαν αποτελούν βασικά συστατικά για τα πορίσματα αυτής της έρευνας.<sup>11</sup> Εξάλλου, πρακτικά θα ήταν άτοπη ή όποια μελέτη συγκεκριμένης φωνητικής παραγωγής δίχως παράλληλη αναφορά σε συγκεκριμένο -επίσης- αντικείμενο μελέτης.

Ακόμα πιο πολύ ενδιαφέρον αποκτά η έρευνα και μεθοδολογία του παρόντος άρθρου από την στιγμή που, πρακτικά, ανακαλείται ο ορισμός της κλασικής εθνογραφίας όπου θέλει τον ερευνητή να είναι ένας εξωγενής, «ουδέτερος» και «αόρατος» (Gourlay, 1978, p. 3) παράγοντας στην διαδικασία της επιτόπιας έρευνας. Επακόλουθο είναι η άγνοια προς την προσωπικότητα του ερευνητή και τον καθιστά μια ερευνητική μηχανή με σκοπό τη μηχανική συλλογή πληροφοριών. Επιπρόσθετα, αγνοείται το βασικό γεγονός ότι η ερμηνεία και ανάλυση των πληροφοριών από το πεδίο διυλίζεται και αποτυπώνεται στο χαρτί από τον ίδιο

---

<sup>8</sup> Για τις ανάγκες έρευνας και προκείμενου να υπάρξει οπτικό-ακουστικό υλικό προς φωνητική ανάλυση χρησιμοποιήθηκαν μια βιντεοκάμερα Sony Hi8 ψηφιακής κάλυψης όπως επίσης και μια Panasonic Mini DV. Ένα Mini Disk recorder με ενσωματωμένο μικρόφωνο υψηλής ευκρίνειας και μια ψηφιακή μηχανή φωτογραφίας.

<sup>9</sup> Η φωνή ως μουσικό όργανο θεωρείται «αόρατος» μιας και δεν παύει να είναι μέλος του ανθρώπινου σώματος και επομένως οι όποιες φωνητικές κινήσεις σχετίζονται αποκλειστικά με το ακουστικό και νευρομυϊκό σύστημα αποκλείοντας την αίσθηση της όρασης και της αφής όπως συμβαίνει με όλα τα υπόλοιπα όργανα του κόσμου.

<sup>10</sup> Με τον όρο φωνητική συνέπεια εννοείται η συνεχής επανάληψη συγκεκριμένου τρόπου φωνητικής παραγωγής και άρα συγκεκριμένων τεχνικών. Η «συνέπεια» αυτή παρατηρήθηκε κυρίως από τους καθηγητές φωνητικής Jeffrey Talbot, Diana Stuart και Norman Beedie.

<sup>11</sup> Ας μην ξεχνάμε ότι περιπτώσεις ανθρώπων που παρήγαγαν σημαντικό έργο αποτέλεσαν ανέκαθεν βασική πηγή πληροφοριών μέσα από την ίδια την αυτοβιογραφία τους (βλ. Danielson, 1997).

τον ερευνητή. Στην περίπτωση, λοιπόν, του εντόπιου ερευνητή, η εθιμοτυπική ισορροπία μεταξύ του εξωγενή και του εσωγενή παράγοντα (*Emic – Etic*), κλονίζεται και αλλάζει τα δεδομένα (Feleppa, 1986· Harris, 1976).

Το θέμα γίνεται ακόμα πιο έντονο όταν ο εντόπιος ερευνητής (Chiener, 2002· Geertz, 1979a· Jackson, 1987· Gourlay, 1978) είναι και εκτελεστής του υπό έρευνα αντικειμένου όπως συμβαίνει στο παρόν άρθρο. Σε αυτήν ακριβώς την περίπτωση πρέπει να κατανοηθεί ότι η εντοπιότητα, αφενός, μπορεί να θεωρηθεί πλεονέκτημα για ένα πλήθος στοιχείων όπως: η γλωσσική επικοινωνία, η εξοικείωση με το ιδίωμα, η κοινή γλώσσα σώματος, τα κοινά ήθη και έθιμα, η εύκολη σχετικά πρόσβαση στους πληροφοριοδότες, η βιωματική αξιολόγηση των πορισμάτων, η εξοικείωση με το περιβάλλον, η δομή της κοινωνίας και άλλα παρομοίως.

Αφετέρου, τα μειονεκτήματα χρήζουν ιδιαίτερης προσοχής εξαιτίας της έμφυτης φύσης τους. Για παράδειγμα, ο εντόπιος ερευνητής-εκτελεστής θα πρέπει ίσως να συμμετέχει σε πολλές από τις εκδηλώσεις των πληροφοριοδοτών καθιστώντας ανέφικτη ή δευτερεύουσας σημασίας την ερευνητική παρατήρηση και συλλογή δεδομένων στο πεδίο. Επίσης, κληρονομικές προτιμήσεις και δεδομένα αξιολόγησης ενός μουσικού ιδιώματος πολλές φορές υποσκιάζουν την αντικειμενικότητα της έρευνας προσδίδοντας μια παιδικό-ρομαντική προσέγγιση στην τελική ερμηνεία των πορισμάτων.

Κατά συνέπεια ο ερευνητής-εκτελεστής πρέπει να καλλιεργήσει την ικανότητα της απομόνωσης των προσωπικών πεποιθήσεων και την επιστημονική αναζήτηση των «δυσπρόσιτων» ερωτήσεων που κρύβονται πίσω από την εγγενή φύση της εντοπιότητας. Έτσι, αναπτύσσεται ένα είδος επαμφοτερισμού για τον ερευνητή που στο παρελθόν έχει χαρακτηριστεί και ως «σχιζοφρένεια» του εντόπιου ερευνητή (Koning, 1980). Με αυτόν τον τρόπο αναπτύχθηκε η αποκαλούμενη αυτο-εθνογραφία<sup>12</sup> η οποία απαντάται με εντόπιους ερευνητές-εκτελεστές που εντρυφούν ο καθένας στο, θεωρητικά, οικείο παραδοσιακό γνώρισμα.

### **Πορίσματα επιτόπιας έρευνας – φωνητική ανάλυση**

Κατά τη διάρκεια της έρευνας, είκοσι επαγγελματίες τραγουδιστές και τριάντα ερασιτέχνες εξετάστηκαν προκειμένου να παραχθεί μια -όσο το δυνατότερο-ολιστική άποψη για το αντικείμενο. Όπως αναφέρθηκε, η επιλογή των πληροφοριοδοτών-καλλιτεχνών έγινε με βάση την δισκογραφική τους πορεία, την ευρεία αποδοχή του κοινού, και την γενικότερη πολιτιστική προσφορά τους στο εν λόγω ιδίωμα. Παρακάτω γίνεται μια συνοπτική αναφορά των κυριότερων

---

<sup>12</sup> Βλ. Reed (1997), Chaney (2001), Toussaint (2002).

πορισμάτων όσον αφορά στον τρόπο εκτέλεσης του ποντιακού φωνητικού ιδιώματος. Η φωνητική ανάλυση που ακολουθεί συνέχει τον τρόπο με τον οποίο παρόμοιες έρευνες συντάσσονται στο οπερετικό τραγούδι χρησιμοποιώντας την ορολογία της φωνητικής ανατομίας. Λαμβάνοντας υπ' όψη το χώρο-πλαίσιο του παρόντος άρθρου, θα γίνει αναφορά στις απόψεις τεσσάρων εκτελεστών οι οποίοι χρηζούν ιδιαίτερης προσοχής. Πρόκειται για τους: α) Χρύσανθο Θεοδωρίδη,<sup>13</sup> β) Στάθη Νικολαΐδη,<sup>14</sup> γ) Αλέξη Παρχαρίδη,<sup>15</sup> και δ) Ηλία Πετρόπουλο.<sup>16</sup>

Πέραν του θεωρητικού υπόβαθρου, η βασική χρήση της φωνητικής ανατομίας σε έναν τραγουδιστή είναι η απόκτηση «εικόνα σώματος» έτσι ώστε να μπορεί ο κάθε εκτελεστής να οπτικοποιεί μέσα του τις διαφορές που λαμβάνουν χώρα κατά την εκμάθηση της φωνής. Μεταφέροντας μια παρόμοια εικόνα στους αναγνώστες μπορούμε, πολύ συνοπτικά, να υποδείξουμε ότι η ανατομία της φωνής<sup>17</sup> διακρίνεται σε τρεις βασικούς μηχανισμούς: τον μηχανισμό της αναπνοής, της δόνησης και της ενίσχυσης-άρθρωσης (Απεικόνιση 1, 2). Ο πρώτος μηχανισμός είναι αυτός που αποτελεί την ζωογόνο πηγή της φωνής μιας και ο εξερχόμενος αέρας από τους πνεύμονες είναι αυτός που μετατρέπεται σε ήχο. Το σημαντικότερο όργανο στην αναπνοή είναι το διάφραγμα,<sup>18</sup> το οποίο μπορεί και εξασφαλίζει μια ελεγχόμενη εισπνοή αλλά και εκπνοή.

Ο δεύτερος μηχανισμός τοποθετείται στον λάρυγγα (Απεικόνιση 3 Α, Β) και είναι αυτός που φιλοξενεί τις φωνητικές πτυχές (χορδές) οι οποίες λόγω της

---

<sup>13</sup> Ο Χρύσανθος Θεοδωρίδης (1934-2005) θεωρείται ίσως ο σημαντικότερος πόντιος τραγουδιστής του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Οι συνάδελφοί του τον αποκαλούσαν -και έχει επικρατήσει πλέον ως- ο «Πατριάρχης του ποντιακού τραγουδιού». Η τελευταία συνέντευξη που έδωσε προτού να πεθάνει ήταν για τις ανάγκες της παρούσας έρευνας κάτι το οποίο αξίζει μια διαφορετική μνεία τόσο για την προσφορά του στην ποντιακή μουσική σκηνή όσο και για το σπάνιο φωνητικό χάρισμα που κατείχε (συνέντευξη: 31-12-2004).

<sup>14</sup> Ο Στάθης Νικολαΐδης (1958-σήμερα) θεωρείται από τους πλέον διάσημους και ενεργούς Ποντίους τραγουδιστές εν ζωή. Έχει να παρουσιάσει μια πληθώρα ηχογραφήσεων, καθώς και μια εξαιρετική δισκογραφική πορεία η οποία περιλαμβάνει και τον μοναδικό πλατινένιο ποντιακό δίσκο σε συνεργασία με τον Στέλιο Καζαντζΐδη (συνέντευξη: 21-7-2005).

<sup>15</sup> Ο Αλέξης Παρχαρίδης (1971-σήμερα) είναι ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της ποντιακής νεολογίας. Μεγαλωμένος σε ποντιακό χωριό της επαρχίας της Κοζάνης, μαθήτευσε κοντά στον Χρύσανθο Θεοδωρίδη και έχει συνεργαστεί με πολλούς Ποντίους καλλιτέχνες. Κατέχει μια σημαντική δισκογραφία για την ηλικία του ενώ ασχολείται ουσιαστικά με την ποντιακή ποίηση και στιχογραφία (συνέντευξη: 27-8-2007).

<sup>16</sup> Ο Ηλίας Πετρόπουλος (1971-σήμερα) αποτελεί μια σπάνια περίπτωση λυράρη και Ποντίου τραγουδιστή συνάμα μιας και το ακαδημαϊκό του υπόβαθρο (επίκουρος καθηγητής στο Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο) αλλά η χρόνια επαφή του με την Βυζαντινή μουσική τον καθιστά ικανό ως προς την επιστημονική ερμηνεία των εθνομουσικολογικών και φωνητικών πορισμάτων που αφορούν στην παρούσα έρευνα (συνέντευξη: 30-3-2007).

<sup>17</sup> Οι πληροφορίες που παρουσιάζονται στο άρθρο αφορούν τόσο στους άμεσα ενδιαφερόμενους εκτελεστές όσο και στους παιδαγωγούς. Για όσους επιθυμούν την περαιτέρω διεξόδηση στην φωνητική ανατομία μπορούν ενδεικτικά να ανατρέξουν στους Thurman & Welch (2000) Howard D. M., Harris T., Harris S., Rubin J. S., (1998), Miller, R. (1997), Reid, C. I. (1965), Sundberg, J. (1987), Φουξ (1999), Ραυτόπουλος (2000), Κυριακίδης (2005).

<sup>18</sup> Το διάφραγμα κινείται με την βοήθεια των άνω και κάτω κοιλιακών μυών μιας και από μόνο του δεν μπορεί να κινηθεί.

ελαστικότητας που διαθέτουν μπορούν και ανεβοκατεβάζουν το τονικό ύψος διαστέλλοντας ή συστέλλοντας το μέγεθός τους. Το κενό που βρίσκεται ανάμεσα στις πτυχές και μέσα από το οποίο παράγεται ο ήχος ονομάζεται γλωττίδα.<sup>19</sup> Ο τρίτος μηχανισμός είναι αυτός που ενισχύει και αρθρώνει την ήδη παραγόμενο ήχο από τους δύο προηγούμενους μηχανισμούς. Αυτό επιτυγχάνεται με τη βοήθεια της στοματικής και ρινικής κοιλότητας έχοντας ως σημείο κλειδί την μαλακή υπερώα (μαλακός ουρανίσκος στο πίσω μέρος του στόματος) η οποία μπορεί και ανεβοκατεβαίνει διοχετεύοντας έτσι τον αέρα στις δύο προαναφερθείσες κοιλότητες (Απεικόνιση 4). Δεδομένου ότι η ανατομία της φωνής είναι ίδια σε όλους του ανθρώπους, η διαφορετική χρήση των τριών αυτών μηχανισμών ευθύνεται για τα διαφορετικά ηχητικά αποτελέσματα και επομένως τα διαφορετικά στιλ φωνητικής μουσικής.

Στο ποντιακό τραγούδι, η τεχνική της αναπνοής συνάδει με αυτήν του ιταλο-γαλλικού σχολείου (*appoggiato technique*) κατά την οποία η αναπνοή δημιουργείται από την υπογαστρική κίνηση του διαφράγματος και σε συνδυασμό με τη φωνητική εκφορά αποτελούν μία και μόνο κίνηση. Η άλλη εκδοχή της αναπνοής, όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί ο Miller (1997), είναι η γερμανο-αγγλική, όπου η κίνηση επιτυγχάνεται καθαρά από τον θωρακικό χώρο. Αξίζει να αναφέρουμε την παρατήρηση του Χρύσανθου ο οποίος μαρτυρεί ότι: «Τραγουδώ με το στομάχι μου και όταν αισθάνομαι ότι τελειώνει ο αέρας, διά της πίεσης του θώρακος, δημιουργώ χώρο, έτσι ώστε να τελειώσω την φράση μου χωρίς να ακούγομαι ότι δεν έχω άλλη ανάσα. Αυτό το πήρα από τους ζουρνατζήδες μας». Κατά αυτόν τον τρόπο ο Χρύσανθος ήταν ο μόνος από τους πληροφοριοδότες που έδειξε τάσεις επαμφοτερισμού μεταξύ των δύο ομάδων που αναφέρει ο Miller μας και ενώ έθετε σε λειτουργία την διαφραγματική αναπνοή, στην συνέχεια δημιουργούσε θωρακικό χώρο προκειμένου να έχει την βέλτιστη εισροή και εκμετάλλευση του δονούμενου αέρα.

Όσον αφορά στην τονικότητα της φωνής, το ποντιακό κοινό δείχνει μια ξεκάθαρη προτίμηση στους υψίφωνους τραγουδιστές με μη καλυμμένη εκφορά του ήχου (φώνηση όπως αυτή δημιουργείται πριν από το πρώτο φωνητικό πέρασμα<sup>20</sup>). Αυτό με τη σειρά του δηλώνει πως φωνές οι οποίες «κάθονται» άνετα σε ψηλές συχνότητες (υψηλή tessitura) προτιμώνται, χωρίς όμως να αποκλείονται οι βαρύτερες ή μπάσες εκτάσεις.<sup>21</sup> Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του

<sup>19</sup> Σε αυτήν την περίπτωση μπορούμε ίσως να δώσουμε το παράδειγμα ενός φουσκωμένου μπαλονιού όπου τεντώνοντας το στόμιο μπορούμε και παράγουμε ήχο από τον συνδυασμό της λεπτή «τομής» που δημιουργούμε και του εξερχόμενου αέρα.

<sup>20</sup> Η ορολογία φωνητικό «πέραςμα» προέρχεται από την ιταλική λέξη *passagio* (πέραςμα) η οποία υποδεικνύει τη μετάβαση της φωνής από στητική σε κεφαλική (*falsetto*).

<sup>21</sup> Κατά την επιτόπια έρευνα πολλοί ήσαν αυτοί που υποστήριξαν το γεγονός ότι οι «παλιοί» τραγουδούσαν σε υψηλές συχνότητες διότι δεν υπήρχαν συστήματα ενίσχυσης του ήχου και επομένως έπρεπε να ακούγονται σε μεγάλες αποστάσεις και πολυπληθείς συγκεντρώσεις.

Χρυσάνθου, του οποίου το φωνητικό όργανο κινείται άνετα στο ΣΙ 5<sup>22</sup> και ΝΤΟ 5 (με ακραίες νότες να φθάνουν την ΦΑ δίεση 5) αλλά και του Παρχαρίδη όπου παρόλο την χαμηλότερη «τενοροίστικη» έκταση (μέχρι ΝΤΟ 5), εν συγκρίσει με τον Χρυσάνθο, η υψηλή *tessitura* της φωνής του επιτρέπει την άνετη φωνητική εκφορά στις ψηλές συχνότητες. Αυτό όμως που αξίζει να σημειωθεί είναι ότι ακόμα και εκτελεστές που κυμαίνονται σε χαμηλές εκτάσεις τείνουν να τραγουδούν στην ψηλότερη περιοχή της φωνής τους όπως συμβαίνει στην περίπτωση του Νικολαΐδη (Βαρύτονος) και του Πετρόπουλου (μπασο-βαρύτονος).

Επακόλουθο της κοινής προτίμησης στις υψηλές τονικότητες είναι η έντονη χρήση των μυών του λαιμού το οποίο μας οδηγεί σε ένα από τα σημαντικότερα πορίσματα της έρευνας: τον «κινούμενο» λάρυγγα.<sup>23</sup> Από όλους τους εκτελεστές που εξετάστηκαν παρατηρήθηκε η αποκλειστική χρήση της ιδιότητας του λάρυγγα να ανεβοκατεβαίνει προκειμένου να εκτελεστούν τα σπασίματα που αρμόζουν στο ποντιακό ιδίωμα. Αυτό έχει να κάνει, πρώτον, με τους λαρυγγικούς μύες και τον «κινούμενο» λάρυγγα και, δεύτερον, με την χρήση της περιοχής της μαλακής υπερώας.<sup>24</sup> Αποτελεί όμως βασική άποψη αισθητικής το γεγονός ότι: «Η λαρυγγική ευελιξία που συναντάμε στο ποντιακό φωνητικό ιδίωμα αποτελεί ένα από τα βασικότερα κριτήρια αξιολόγησης και ίσως μία από τις πιο δύσκολες τεχνικές προς εκτέλεση» κατά τα λεγόμενα του Πετρόπουλου και, επίσης, κατά γενικότερη ομολογία των εκτελεστών που έλαβαν μέρος στην έρευνα.

Εν συνεχεία, και ο Νικολαΐδης αλλά και ο Παρχαρίδης εμβαθύνουν επί του θέματος παρατηρώντας ότι: «Η πραγματική δυσκολία των σπασιμάτων βρίσκεται στην μεγάλη τους ταχύτητα». Για να επιτευχθεί το επιθυμητό αποτέλεσμα συμβάλλει η περιοχή της μαλακής υπερώας αλλά και η ικανότητα του λάρυγγα να αποκλίνει από την φυσική του θέση ούτως ώστε να δημιουργούνται οι λαρυγγισμοί. Έτσι, εξασκώντας την ελαστικότητα της μαλακής υπερώας που μπορεί και ανεβοκατεβαίνει αλλάζει η ροή του ήδη δονούμενου αέρα και σε συνδυασμό με την κίνηση του λάρυγγα δημιουργούνται τα φωνητικά γνωρίσματα του ποντιακού τραγουδιού (Απεικόνιση 5).

Όσον αφορά στην διασαφήνιση της τονικότητας των λαρυγγισμών αξίζει να αναφερθεί η χρήση της ψεύτικης φωνής που λαμβάνει χώρα δημιουργώντας διαστήματα -συνήθως- πέμπτης καθαράς. Αυτό προσδίδει στο φωνητικό όργανο

---

<sup>22</sup> Με τους αριθμούς 4 και 5 δίπλα από τις νότες επισημαίνονται οι οκτάβες έτσι όπως τοποθετούνται στο πιάνο από αριστερά προς τα δεξιά.

<sup>23</sup> Κατά τη διάρκεια της επιτόπιας έρευνας, παρατηρήθηκε ότι υπάρχουν συνήθως δύο τρόποι δημιουργίας των φωνητικών «σπασιμάτων». Πρώτον, η κίνηση του σαγονιού η οποία αναφέρεται κυρίως σε σπασίματα αργών ταχυτήτων και, δεύτερον, η κίνηση του ίδιου του λάρυγγα η οποία χρησιμοποιείται για ταχύτερα σπασίματα όπως συμβαίνει με το ποντιακό τραγούδι.

<sup>24</sup> Η ιδιαίτερη αυτή χρήση του λάρυγγα έρχεται ίσως σε αντίφαση με το οπερετικό τραγούδι μιας και εκεί ο λάρυγγας τείνει να κρατά πάντα την φυσική του θέση δίχως καμία ύψωση ή απόκλιση.



μια εξέχουσα ελαστικότητα<sup>25</sup> και αποτελεί ίσως μία σημαντική διαφορά με τον υπόλοιπο Ελλαδικό χώρο όπου τα μελίσματα συνορεύουν -τονικά- με διαστήματα δευτέρας γύρω από την νότα ή την συλλαβή που πρόκειται να διανθίσει ο λαϊκός εκτελεστής. Το φωνητικό αυτό γνώρισμα φέρνει στην επιφάνεια και μια άλλη σημαντική παρατήρηση που έχει να κάνει με το εστιακό σημείο<sup>26</sup> της φωνής το οποίο δεν είναι άλλο από το πίσω μέρος της στοματικής κοιλότητας (περιοχή της μαλακής υπερώας) όπου λόγω της ευκαμψίας ο εκτελεστής μπορεί και παράγει το επιθυμητό αποτέλεσμα.<sup>27</sup> Συνοψίζοντας τα μέχρι τώρα βασικά γνωρίσματα του ποντιακού τραγουδιού έχουμε τα παρακάτω:

- διαφοραγματική αναπνοή που συνάδει με αυτήν της ιταλικής σχολής (*appoggiato*)
- εξαιρετη χρήση κινούμενου λάρυγγα
- «σπασίματα» της φωνής μέσω της μαλακής υπερώας αλλά και της εναλλαγής
- μεταξύ αληθινής και ψεύτικης φωνής (*falsetto*).
- εστιακό σημείο πριν την τελική εκφορά συναντάται στο πίσω μέρος της
- στοματικής κοιλότητας

### **Προφορική παράδοση και εκπαιδευτικές προσεγγίσεις**

Η παρούσα αναφορά στην παιδαγωγική της ποντιακής προφορικής παράδοσης έγκειται σε δύο κατευθύνσεις: α) στις παιδαγωγικές θέσεις που πρέπει να προβληματίσουν τους ιθύνοντες, κυρίως στην τριτοβάθμια εκπαίδευση, και β) στην εκμάθηση των ποντιακών φωνητικών τεχνικών είτε ως μέσο φωνητικής εξάσκησης είτε ως μέσο μάθησης και μελέτης της παράδοσης των Ελλήνων του Πόντου. Είναι γεγονός ότι οι προφορικές παραδόσεις του Ελλαδικού χώρου μεταδίδονται από γενιά σε γενιά μέσω ακουστικών μεθόδων. Πιο συγκεκριμένα, αποτελεί σύνθεσης φαινόμενο η εικόνα όπου ο παππούς μαθαίνει στο παιδί ή στο εγγόνι του παραδοσιακά τραγούδια τα οποία εμπεδώνονται μέσω της ακουστικής μίμησης. Απεναντίας, είναι πιο σπάνιο να συναντήσουμε κάποια επίσημη μορφή εκμάθησης από οργανωμένο δημόσιο φορέα της εκπαίδευσης. Τις περισσότερες φορές η οργανωμένη εκμάθηση στηρίζεται στην ιδιωτική πρωτοβουλία, η οποία με τη σειρά της προάγει μια αναπόφευκτη υποκειμενικότητα και δημιουργεί αμφίβολα παιδαγωγικά κριτήρια.

---

<sup>25</sup> Η φωνή του Χρυσάνθου, που θεωρείτο παραδειγματική από συναδέλφους του, μπορούσε να εκτελέσει σε θέση βιμπράτο ένα τριημιτόνιο, κάτι το οποίο μαρτυρεί και την εξέχουσα λαρυγγική ευελιξία που κατείχε ως εκτελεστής.

<sup>26</sup> Με τον όρο εστιακό σημείο εννοείται η στιγμή και ο χώρος που η φωνή παραμένει και επεξεργάζεται (στον τρίτο μηχανισμό) προτού παραχθεί ως ήχος και ταξιδέψει στα αυτιά των ακροατών.

<sup>27</sup> Επίσης μια ακόμη σημαντική διαφορά με το οπερατικό τραγούδι όπου το εστιακό σημείο βρίσκεται στο μπροστά μέρος του στόματος προτού την τελική εκφορά.

Ωστόσο, οι αλλαγές που συμβαίνουν κατά καιρούς στον τρόπο μετάδοσης των προφορικών παραδόσεων δεν είναι κάτι καινούριο. Ίσως είναι και ένα από τα κριτήρια που καθιστούν την προφορική παράδοση εξελίξιμη αρκεί αυτό να γίνεται δίχως την έλλειψη ή την αποφυγή εμπλουτισμού των ήδη αναγνωρίσιμων ιδιαιτεροτήτων. Για αυτόν τον λόγο πρέπει να καταστεί σαφές ότι η όποια συστηματοποίηση προφορικών παραδόσεων πρέπει να περνά πρώτα από την επιτόπια έρευνα στο πεδίο, την εκτενή ανάλυση της και, έπειτα, να καταλήγει στην παιδαγωγική της προσέγγιση.

Κατά τη διάρκεια της παρούσας έρευνας, ακόμα και οι πιο αυστηροί πληροφοριοδότες και υποστηρικτές της παράδοσης τόνισαν το γεγονός ότι «οτιδήποτε δεν ανανεώνεται είναι καταδικασμένο να πεθάνει». Αυτό, ίσως, είναι μια φυσική απόρροια της ακουστικής μίμησης η οποία φέρει και μια υποκειμενικότητα αλλά και ικανότητα του κάθε μαθητευόμενου. Εφόσον η μίμηση δεν ταυτίζεται με την απόλυτη αντιγραφή, σε κάθε προσπάθεια παράδοσης από τους «παλιούς» στους «νέους» παρατηρείται μια «αλλαγή», «φθορά», «βελτίωση» ή «ανανέωση», λέξεις οι οποίες χαρακτηρίζουν τις διαφορετικές εκφάνσεις που κρίνουν μια καινούρια εκτέλεση. Φυσικά, το ερώτημα που αναδύεται πάντα από τέτοιου είδους προβληματισμούς αφορά το ποιος είναι ο καταλληλότερος τρόπος ανανέωσης.

Ξεκινώντας με την πρώτη κατεύθυνση που προαναφέρθηκε, αξίζει να αναφερθεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα που συνέβη κατά τη διάρκεια της έρευνας σε ένα χωριό του Βερμίου, το Δάσκιο (29-7-2004).<sup>28</sup> Ενώ, στην αρχή ο πληροφοριοδότης Νέστορας Κατσιγιαννόπουλος προθυμοποιήθηκε να συμμετάσχει στην έρευνα, εν συνεχεία αρνήθηκε επίμονα και με κατηγορηματικό τρόπο να τραγουδήσει έναν παλιό σκοπό που έμαθε από τον παππού του, ο οποίος μάλιστα αναφερόταν αποκλειστικά σε μια ιστορία αγάπης του παππού του. Ο λόγος ήταν ό εξής: «Κι αν σου το πω τι νομίζεις ότι θα γίνει; Όταν το είχα πει σε κάτι άλλα παιδιά που 'παίζαν παραδοσιακή μουσική... του πανεπιστημίου όπως εσύ, πήγαν και το ηχογράφησαν και όταν το άκουσα μου έπεσαν τα μαλλιά, άστο καλύτερα να είναι εκεί που είναι». Ίσως απλοϊκό το συμπέρασμα αυτής της πρότασης, ωστόσο, η δύναμη του λαϊκού πολιτισμού βρίσκεται στην αποκρυπτογράφηση και ανάλυση αυτών των θέσεων.

Στην ελληνική τριτοβάθμια εκπαίδευση δεν υπάρχει ένα ενιαίο πλαίσιο διδασκαλίας που υποδεικνύει την εκμάθηση των ελλαδικών προφορικών παραδόσεων εγχείρημα εξαιρετικά δύσκολο αλλά όχι ακατόρθωτο. Εξαιρέσεις αυτού του γενικού κανόνα είναι το ΤΕΙ της Άρτας (Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής) και το Πανεπιστήμιο Μακεδονίας (Τμήμα Μουσικής

---

<sup>28</sup> Παρόλο που το συγκεκριμένο παράδειγμα της επιτόπιας έρευνας αφορά το ηπειρωτικό φωνητικό ιδίωμα, στην παρούσα περίπτωση χρησιμοποιείται ως αφετηρία συζήτησης και ανάλυσης συγκεκριμένων παιδαγωγικών θέσεων.

Επιστήμης και Τέχνης) όπου έχουν εισάγει μια πρακτική κατεύθυνση στον τομέα των προφορικών παραδόσεων, χρησιμοποιώντας ακόμα και εμπειρογνώμονες λαϊκούς μουσικούς ως διδάσκοντες. Δεν μπορούμε, επίσης, να μην κάνουμε γενική μνεία στην ιδιωτική πρωτοβουλία ανθρώπων που έχουν συμβάλλει ουσιαστικά στην διατήρηση, διάσωση και μεταλαμπάδευση των ελλαδικών προφορικών παραδόσεων.

Υπάρχουν πολλοί λόγοι που εμπόδισαν την ύπαρξη ενιαίου καταστατικού διδασκαλίας προφορικών παραδόσεων. Ίσως, η έλλειψη ακαδημαϊκής κατάρτισης, η αδιαφορία της πολιτείας, η αυξομειωτικές τάσεις της δημοτικότητας των εν λόγω παραδόσεων, το κοινωνικό υπόβαθρό τους και άλλα. Όποιος και να ήταν ο λόγος δεν μπορούμε να παραβλέψουμε το γεγονός ότι το τραγούδι με την ευρεία έννοια που κατανοείται στην ελληνική κοινωνία (είτε ομαδικό είτε σολιστικό) αποτελεί σημαντικό στοιχείο επίδρασης στην διαμόρφωση της εθνικής συνείδησης. Γενικότερα, είναι πλέον επιστημονικά αποδεδειγμένο ότι το τραγούδι συνδράμει δραστικά στη διαμόρφωση και εξέλιξη του ατόμου από τις προσχολικές ακόμα ηλικίες (Brown, 2004· Mang, 2006· Fuchs 2007).

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, το σημαντικότερο ίσως διακύβευμα που δεσπόζει σε τέτοιους προβληματισμούς είναι ο τρόπος διαχείρισης μιας προφορικής παράδοσης που από την φύση της έχει σημείο αναφοράς την εξέλιξη και όχι την στασιμότητα. Στην περίπτωση του ποντιακού τραγουδιού (και παρομοίως σε άλλες ελλαδικές παραδόσεις) το ερώτημα που τίθεται είναι: «Πώς πρέπει να συστηματοποιηθεί μια προφορική παράδοση χωρίς να μεταβεί στον μουσειακό χώρο της μελέτης αλλά να παραμείνει ζώσα;» Ένα από τα πιο ευαίσθητα σημεία αυτών των σκέψεων εμφανίζεται όταν τα υπάρχοντα δεδομένα συστηματοποίησης προέρχονται από την λεγόμενη δυτική κλασική μουσική.

Επομένως, ορολογίες όπως «εκμοντερνισμός» ή «δουτικοποίηση» (Nettl, 1985· Stock, 2004) πρέπει να εξεταστούν με μεγάλη προσοχή. Αφενός, διότι παρέχουν ένα καλά οργανωμένο σύστημα διαχείρισης της διδασκαλίας, αφετέρου, διότι δημιουργήθηκαν για ένα είδος μουσικής που διαφέρει κατά τα μέγιστα από το ποντιακό ιδίωμα. Δυστυχώς, οι περιπτώσεις όπου το λεγόμενο «copy and paste» του δυτικο-κλασικού συστήματος επηρέασε αρνητικά και νόθευσε τις κατά τύπους παραδόσεις είναι αρκετές. Αρχεί να αναφέρουμε την οξύμωρη και ίσως σουρεαλιστική εικόνα που συναντούμε σε αραβικές ή τουρκικές ορχήστρες όπου χοροστατεί διευθυντής ορχήστρας δυτικο-κλασικού προτύπου!

Με αφορμή την τελευταία πρόταση καθίσταται ακόμα πιο εναργές το εγχείρημα της συστηματοποίησης με σεβασμό, όχι μόνο στις εκτελεστικές αλλά και στις αισθητικές ιδιομορφίες που προάγει το κάθε ιδίωμα (Hill, 2009). Το όποιο ενιαίο πλαίσιο διδασκαλίας πρέπει να αποφύγει κάθε είδους «ετοιθελισμού» της «δουτικοποίησης» και να προσαρμόσει καταλλήλως τα δεδομένα του. Ο διάσημος εθνομουσικολόγος Bruno Nettle (1985) στο βιβλίο του:

«*The Western Impact on World Music*» αναλύει με σαφήνεια τα προγράμματα που καθιερώθηκαν σε μια σειρά χωρών όπως η Ινδία, το Ιράν, η Κορέα, η Κίνα, η Γκάνα ακόμα και στους ιθαγενείς της Αμερικής. Κατά τον Nettl (1985) είναι σαφές το γεγονός ότι οι πρώτο-ιδρυθείσες σχολές αυτών των χωρών (που διαθέτουν τεράστιο πλούτο εθνικής κληρονομιάς) αφορούσαν την διδασκαλία δυτικής κλασικής μουσικής. Έτσι, το λάθος τοποθετείται όταν οι ίδιες σχολές αργότερα μεταλλάχθηκαν σε εθνικά ινστιτούτα μη δυτικής μουσικής καθιστώντας εξαιρετικά δύσκολη την αποφυγή της δυτικοποίησης.

Αυτό με τη σειρά του οδηγεί αδιαμφισβήτητα στην ανάγκη σεβασμού των ιδιαιτεροτήτων των προφορικών παραδόσεων στα ήδη υπάρχοντα τμήματα ελληνικής εθνικής μουσικής στην τριτοβάθμια εκπαίδευση της χώρας. Ιδιαζόντως, στην περίπτωση των προφορικών παραδόσεων της χώρας<sup>29</sup> πρέπει να διατηρείται αυστηρά η ευάλωτη αυτονομία του τμήματος και η προώθηση της προφορικής παράδοσης. Αυτό επιτυγχάνεται με την επιτόπια έρευνα, την εθνομουσικολογική ανάλυση των πορισμάτων και τη συγκριτική μελέτη των διαφορετικών μουσικών εκτελέσεων. Απαραίτητη πρέπει να θεωρείται η διοργάνωση σεμιναρίων με εμπειρογνώμονες παραδοσιακούς μουσικούς που χαίρουν ευρείας αποδοχής του κοινού είτε για την εκτελεστικότητά τους είτε για την προσφορά τους στο ιδίωμα. Έτσι, μέσα από την συνειδητοποίηση των εκτελεστικών και αισθητικών ιδιαιτεροτήτων μπορεί και αναδεικνύεται ο σεβασμός στο ιδίωμα αλλά και η αποφυγή της όποιας δυτικοποίησης.

Όσον αφορά στην μουσική πρακτική, έμφαση πρέπει να δοθεί σε δύο κατευθύνσεις: α) στην διοργάνωση σεμιναρίων στο πεδίο, και β) στην δημιουργία της στιγμής της εκτέλεσης και επομένως στην επέκταση της έννοιας του αυτοσχεδιασμού. Η μάθηση στο πεδίο αποτελεί σημαντικότερη προσπάθεια διατήρησης του ήθους και της αισθητικής διότι με αυτόν τον τρόπο οι ενδιαφερόμενοι μπορούν και αποφεύγουν την μονότονη και μονόπλευρη διδασκαλία της αίθουσας η οποία αδυνατεί αν δημιουργήσει τις συνθήκες όπου τέτοιου είδους μουσική παράγεται και εκτελείται.

Είναι γεγονός ότι η «αοριστία» και η ακαδημαϊκή «σχετικότητα» που πολλές φορές καλύπτει μια προφορική παράδοση την καθιστά ευκολότερη να βιωθεί παρά να διδαχθεί. Κατά αυτόν τον τρόπο η μάθηση στο πεδίο μπορεί και πλησιάζει ολοένα και πιο πολύ την αρχέτυπη διαδικασία παραγωγής και εκτέλεσης.<sup>30</sup> Έτσι οι μαθητευόμενοι μπορούν και έρχονται σε επαφή με την

---

<sup>29</sup> Υπενθυμίζεται το γεγονός ότι η Ελλάδα πέρα των προφορικών παραδόσεων διαθέτει τον πλούτο της βυζαντινής μουσικής με μοναδικό προτέρημα το ανεξάρτητο σύστημα γραφής το οποίο μάλιστα διαφέρει κατά τα μέγιστα από το καθιερωμένο πεντάγραμμο που χρησιμοποιείται στις περισσότερες χώρες του κόσμου.

<sup>30</sup> Είναι σημαντικό να τονιστεί το γεγονός ότι οι διδάσκοντες φέρουν την ευθύνη της ανεύρεσης αυτών των πεδίων που θα προσφέρουν τις κατάλληλες συνθήκες μάθησης.

ακουστική που δημιουργείται στο πεδίο, με πληροφοριοδότες εκτελεστές καθώς και με μια μοναδική αμεσότητα που παρέχει η επιτόπια μάθηση όσον αφορά στην ελεύθερη έκφραση και στην συμμετοχή της όποιας αυθόρμητης μουσικής εκτέλεσης.

Συνεπακόλουθο είναι η έμφαση στην δημιουργία της στιγμής της εκτέλεσης και του αυτοσχεδιασμού. Μιμούμενοι των παλιότερων εκτελεστών οι «νέοι» αφομοιώνουν στοιχεία και τεχνικές όχι πλέον μόνο μέσω του ήχου και του αυτιού αλλά ακόμη και μέσω της κινήσιολογίας και έκφρασης του προσώπου. Αυτό προσδίδει και την μοναδικότητα της μάθησης στο πεδίο. Την στιγμή, δηλαδή, που το χαρτί και το μελάνι παραμερίζεται προκειμένου να συντονιστούν όλες οι αισθήσεις για να αφομοιώσουν τον παραγόμενο ήχο και τις αισθητικές του εκφάνσεις.

Πέραν, λοιπόν, της διδασκαλίας στην αίθουσα όπου ιστορικά στοιχεία, τεχνικές παιξίματος, εθνομουσικολογικές και μεθοδολογικές αναλύσεις λαμβάνουν χώρα, η μάθηση στο πεδίο είναι αυτή που θέτει σε εφαρμογή την αποκτημένη γνώση (της αίθουσας) αλλά και την εμπειρική διαδικασία απόκτησης γνώσεων. Έτσι καθίσταται απολύτως εναργή το εγχείρημα «σεβασμού» που προτείνεται μέσα από τις παραπάνω σκέψεις για τις ελληνικές προφορικές παραδόσεις. Η πεμπτουσία αυτού του εγχειρήματος έγκειται στο γεγονός της προσαρμογής της οργανωμένης πανεπιστημιακής εκπαίδευσης σύμφωνα με την φύση της κάθε προφορικής παράδοσης. Οποιαδήποτε άλλη περίπτωση συστηματοποίησης της παράδοσης δίχως τη κατάλληλη προσαρμογή του πανεπιστημιακού χώρου, μάλλον, υπονοεί «προκρούστειες» διαθέσεις που αποκόπτουν την εξέλιξη και βιωσιμότητα των προφορικών ιδιωμάτων.

### **Προτάσεις εκμάθησης του ποντιακού τραγουδιού**

Η όποια προσέγγιση στην εκμάθηση του ποντιακού τραγουδιού δημιουργεί δύο θεμελιώδη ερωτήματα: α) πώς να εκθέσουμε τις ποντιακές φωνητικές τεχνικές σε εξωστρεφείς παράγοντες που δεν έτυχε να μνηθούν της ποντιακής κουλτούρας, και β) τι καινούριο μπορούν να προσφέρουν αυτές οι τεχνικές σε έναν επαγγελματία της τραγουδιστικής τέχνης. Δεδομένου ότι το πρώτο ερώτημα έχει προσεγγιστεί εμβριθέστερα στις προηγούμενες σελίδες αρκεί να αναφέρουμε επιγραμματικά ότι τα βασικά εργαλεία έκθεσης των ποντιακών φωνητικών τεχνικών είναι: α) η αποκρυστάλλωσή τους βάση εθνομουσικολογικής και φωνητικής ανάλυσης-μελέτης, β) η περιγραφή τους βάση της διεθνούς φωνητικής ορολογίας, και γ) η συστηματοποίησή τους στην τριτοβάθμια εκπαίδευση η οποία προϋποθέτει αυστηρή προσαρμογή στα δεδομένα της προφορικής παράδοσης.

Όσον αφορά το δεύτερο ερώτημα, το πρότερο και πλεονέκτημα της ποντιακής τραγουδιστικής τέχνης συνίσταται στην εξαιρετη χρήση του κινούμενου

λάρυγγα. Τόσο η ταχύτητα των φωνητικών μελισμάτων όσο και η ακρίβεια που επιτυγχάνεται στην τονικότητα αποτελούν βασικά στοιχεία μελέτης για κάθε επαγγελματία του είδους. Ωστόσο, η μέχρι τώρα πλημμελή μελέτη της ποντιακής φωνής δεν ενδείκνυται για συγκεκριμένες φωνητικές ασκήσεις που καλλιεργούν τις παραπάνω ιδιαιτερότητες. Επιπλέον, η αισθητική του ιδιώματος και η προφορική μεταλαμπάδευση υποδεικνύει την εκμάθηση ποντιακών μελωδιών με σταδιακό τρόπο ώστε να αποκτηθούν οι κατάλληλες εκείνες τεχνικές που το ποντιακό ιδίωμα προσφέρει απλόχερα στους επαγγελματίες τραγουδιστές.

Έτσι συνίσταται η φωνητική παρακολούθηση και μελέτη τριών σταδίων<sup>31</sup> προκειμένου να φτάσουμε στην επιθυμητή εκτέλεση του ιδιώματος: 1) παραλλαγή δυτικού προτύπου, β) παραλλαγή απλού μελίσματος, και γ) ποντιακή παραλλαγή. Οι απεικονίσεις 6, 7 και 8 μας πληροφορούν για την εικονική αναπαράσταση των τριών αυτών σταδίων (Melodyne software). Προσφέροντας τη δυνατότητα ταυτόχρονης παρακολούθησης της μελωδικής γραμμής σε πεντάγραμμο και εικόνα, δίνεται η άμεση δυνατότητα διάκρισης και εμπέδωσης των διαφορών που εξελίσσονται στα τρία προτεινόμενα στάδια. Ως παράδειγμα χρησιμοποιείται μία από τις πιο χαρακτηριστικές μελωδίες του ποντιακού ρεπερτορίου και ένα τραγούδι «θρύλος» για την άλωση της Πόλης: «Πάρθεν η Ρωμανία» (Η Ρωμοσύνη πάρθηκε).

Το πρώτο στάδιο παρουσιάζει μια απλή παραλλαγή του κομματιού από το οποίο απουσιάζουν όλα τα μελίσματα και φωνητικά «σπασίματα». Το ύφος είναι κλασικίζον και η μελωδική γραμμή απογυμνωμένη από μικρές νότες και διανθίσεις. Αυτός ο «σκελετός» αποτελεί την βάση πάνω στην οποία θα προστεθούν δύο ακόμα παραλλαγές προκειμένου να αγγίξουμε την ποντιακή παραλλαγή. Σε αυτό το σημείο προτείνεται και η παράλληλη καταγραφή της μελωδίας είτε σε πεντάγραμμο είτε σε βυζαντινή σημειογραφία από τον μαθητευόμενο. Μια τέτοια προσπάθεια αφενός εισάγει τον μαθητή στην κίνηση της μελωδίας, αφετέρου προσφέρει στον διδάσκοντα τη δυνατότητα να αντιληφθεί τον τρόπο με τον οποίο ο μαθητής αντιλαμβάνεται την μελωδία και αν υπάρχει πλεόνασμα ή έλλειψη φθόγγων.

Καταλυτικός είναι ο ρόλος του επιβλέποντα καθηγητή ο οποίος φέρει την ευθύνη της απογύμνωσης της ποντιακής μελωδίας με τέτοιο αφαιρετικό τρόπο ώστε να διατηρηθεί το ύφος και οι φθόγγοι που μαρτυρούν την μελωδική γραμμή

---

<sup>31</sup> Για ηχητικό υλικό των τριών σταδίων ανατρέξτε στους παρακάτω συνδέσμους του διαδικτύου:

- <http://www.imerc.org/tsahouridis/1.mp3> (παραλλαγή δυτικού προτύπου)
- <http://www.imerc.org/tsahouridis/2.mp3> (παραλλαγή απλού μελίσματος)
- <http://www.imerc.org/tsahouridis/3.mp3> (παραλλαγή του ιδιώματος)

Και οι τρεις παραλλαγές εκτελούνται από τον συγγραφέα. Επίσης, για μια ολοκληρωμένη εκτέλεση του κομματιού ανατρέξτε στον παρακάτω σύνδεσμο: <http://www.imerc.org/tsahouridis/4.mp3>.

και όχι κάποιο μέλισμα. Συγκρίνοντας την απεικόνιση 6 με τις 7 και 8<sup>32</sup> μπορούμε να διακρίνουμε, πρώτον, το πάχος των φθόγγων και, δεύτερον, την έλλειψη των φωνητικών «σπασιμάτων». Το πάχος των φθόγγων υποδεικνύει την θέση του λάρυγγα η οποία σε αυτήν την πρώτη φάση τείνει να είναι στη φυσική του θέση δίνοντας περισσότερο έμφαση στον όγκο της φωνής παρά στην ευελιξία. Επιπροσθέτως, η απουσία των μελισμάτων επιβεβαιώνει την απουσία της τεχνικής του «κινούμενου» λάρυγγα.

Μεταβαίνοντας στην απεικόνιση 7 παρατηρείται έντονα η μερική «διάλυση» του πάχους των φθόγγων και η εισαγωγή απλών φωνητικών μελισμάτων η οποία όμως γίνεται εντός των ορίων του πάχους των φθόγγων. Αυτό συμβαίνει διότι τα απλά μελίσματα, αφενός, λαμβάνουν χώρα όπως παρατηρείται και από τις καμπύλες της απεικόνισης, αφετέρου, ο λάρυγγας τείνει να χρησιμοποιεί ακόμα την φυσική του θέση με ελάχιστες αποκλίσεις από αυτήν. Στην τελευταία απεικόνιση κάποιος μπορεί να παρατηρήσει το μειωμένο πάχος των φθόγγων και τα «σπασίματα» του «κινούμενου» λάρυγγα τα οποία λόγω της ανεπτυγμένης ταχύτητας παρουσιάζονται με κάθετες γραμμές οι οποίες υποδεικνύουν και τον ακριβή χρόνο εκτέλεσης.<sup>33</sup>

Τέλος, υπενθυμίζουμε πως όλες οι παραπάνω σκέψεις-προτάσεις για την εκμάθηση του ποντιακού τραγουδιού αποτελούν μια βαθύτερη ανάλυση του φυσικού τρόπου μετάδοσης της παράδοσης του Πόντου έως τώρα, δηλαδή της προφορικής μεταλαμπάδευσης. Αυτό γίνεται σκόπιμα διότι το άρθρο ακολουθεί την ηθική γραμμή πλεύσης κατά την οποία η συστηματοποιημένη εκπαίδευση πρέπει να προσαρμοστεί στα δεδομένα της προφορικής παράδοσης προκειμένου να αποφευχθεί η όποια «μουσειοποίηση» αλλά και η «δुτικοποίηση» του είδους.

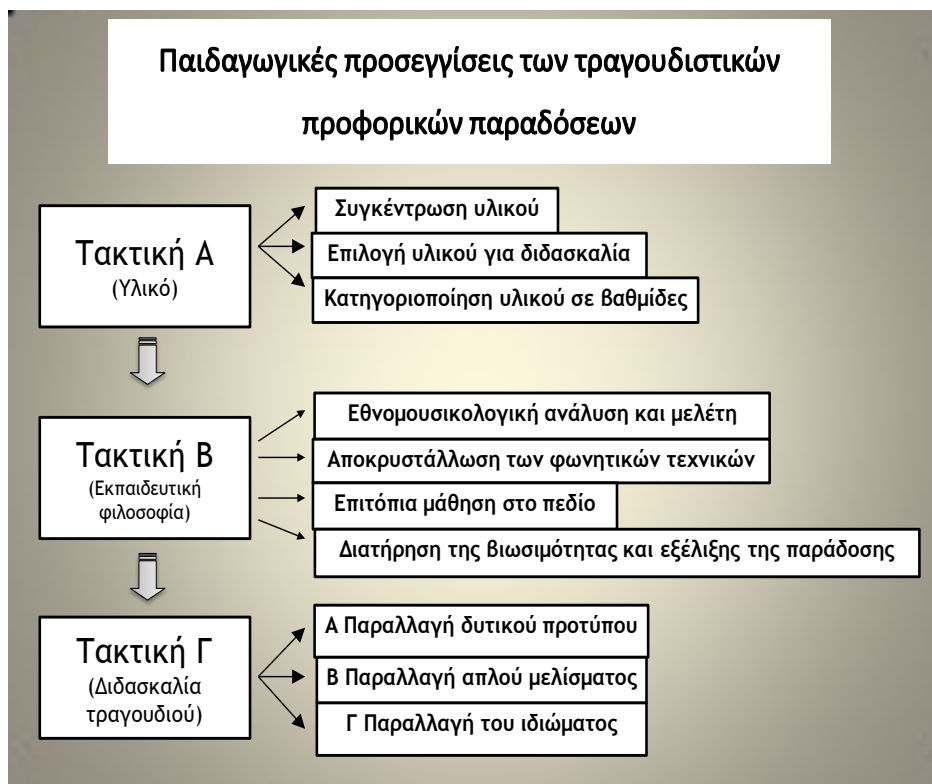
Έτσι η ανάλυση του παρόντος άρθρου εστιάζει στην ανάλυση της ήδη υπάρχουσας κατάστασης στην τρέχουσα πρακτική και όχι στην σημειογραφημένη ποντιακή μουσική με δυτικά πρότυπα. Εξάλλου, η καταγραφή στο πεντάγραμμο

---

<sup>32</sup> Σημειώσεις για την ηχογράφηση (Δρ Ευάγγελος Χειμωνίδης): Οι τρεις παραλλαγές (δυτικό προτύπου, απλού μελίσματος και ποντιακή παραλλαγή) ηχογραφήθηκαν ψηφιακά χρησιμοποιώντας ένα Groove tubes GT-67 επαγγελματικό «κονοτικό» τύπου μικρόφωνο, με έναν επαγγελματικό προενισχυτή μικροφώνου TFP Pro P10. Καμία επεξεργασία δυναμικών και εξομοιώσεων δεν έλαβε χώρα κατά τη διάρκεια της ηχογράφησης, αλλά και της ανάλυσης. Το προενισχυμένο σήμα του μικροφώνου διοχετεύτηκε στο μεταποιητή αναλογικό-σε-ψηφιακό (ADC) και καταγράφηκε ως ψηφιακά δεδομένα (CD quality 44.100 Hz sampling frequency, 16 bit word length, mono) χρησιμοποιώντας το Cockos' Reaper (version 3.05, version 7399) digital audio workstation for Intel-based personal computers (Microsoft Windows XP operating system). Κάθε μια από τις τρεις παραλλαγές αναλύθηκε από το Reaper native VST (Virtual Studio Technology) plugin ReaTune (version 0.3) προκειμένου να μεταποιηθεί σε ακουστική πληροφορία και, επίσης, σε δεδομένα MIDI (Music Instrument Digital Interface) αλλά και σημειογραφία. Επιπροσθέτως, οι παραλλαγές επεξεργάστηκαν από το λογισμικό Celemony Melodyne software (version 3.1.2.0) προκειμένου να αναπαραχθεί η γραφική απεικόνιση των μελωδικών γραμμών. Το τελικό αποτέλεσμα στο παρόν άρθρο είναι αποσπάσματα αυτών των γραφικών (digitally captured screenshots of the Melodyne displays).

<sup>33</sup> Σε αυτό το σημείο αλλά και κατά τη διάρκεια όλου του άρθρου προτείνεται η ταυτόχρονη παρακολούθηση του ηχητικού υλικού και των απεικονίσεων.

φέρει αξεπέραστες δυσκολίες όσον αφορά στην ακριβή μέτρηση (και μεταφορά στο χαρτί) των ποντιακών φωνητικών «σπασιμάτων», της φωνητικής χροιάς, της θέσης του λάρυγγα, του εστιακού σημείου της μαλακής υπερώας και της χρήσης της ψεύτικης φωνής. Παρακάτω, ανακεφαλαιώνονται οι βασικές προτάσεις του άρθρου σε μορφή πίνακα.



### Βιβλιογραφία

- Αβραμάτη, Έ. (1972). Οι Πόντιοι Ανά τους Αιώνας, Από τα Περασμένα και τα Τωρινά, Vol. I. Αθήνα: Εργοστάσιο Γραφικών Τεχνών.
- Ανδρούτσος, Π. (1995/2004). *Μέθοδοι διδασκαλίας της μουσικής: Παρουσίαση και κριτική θεώρηση των μεθόδων Orff και Dalcroze* (β' εκδ. 2004). Αθήνα: edition orpheus M. Νικολαΐδης.
- Baud-Bovy, S. (2005). *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι* (4<sup>η</sup> εκδ.). Αθήνα: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα.
- Brown, S., Martinez, M. J. Hodges, D. A., Fox, P.T., & Parsons, L.M. (2004). The Song System of the Human Brain. *Cognitive Brain Research*, 20, 363-375.



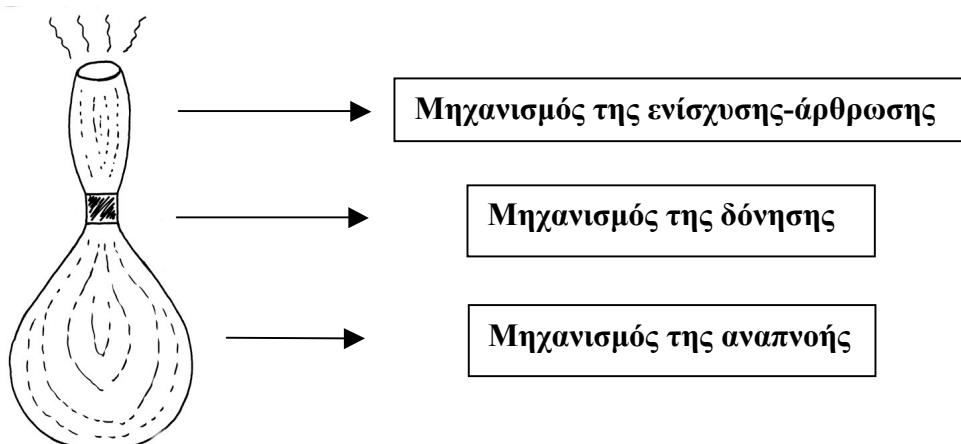
- Bryer, A. (1976). *The Pontic Revival and the New Greece. Hellenism and the first Greek war of liberation (1821-1830): Continuity and Change*. Thessaloniki: [publisher's name not given].
- Chaney, M.A. (2001). Picturing the Mother, Claiming Egypt: My Bondage and My Freedom as Auto(bio)ethnography. *African American Review*, 35 (3), 391-408.
- Charalambidis, M. (1992). Ethnic Matters. *Minutes of the 3rd International Conference of Pontian Hellenism*. Thessaloniki: [publisher's name not given].
- Chiener, C. (2002). Experience and Fieldwork: A Native Researcher's View. *Ethnomusicology*, 46 (3), 456-486.
- Danielson, V. (1997). *The Voice of Egypt. Umm Kulthūm, Arabic Song, and Egyptian society in the Twentieth Century*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Driver, Harold E. & Downey J.C., (1970). Folk Song Style and Culture: A Staff Report on Cantometrics. *Ethnomusicology*, 14(1), 57-67.
- Ευαγγελίδης, Τ. (1994). *Ιστορία της Ποντικής Τραπεζούντας*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Κυριακίδη.
- Feld, S. (1984). Sound Structure as Social Structure. *Ethnomusicology*, 28(3), 383-409.
- Feleppa, R. (1986). Emics, Etics, and Social Objectivity. *Current Anthropology*, 27(3), 243-255.
- Fotiades, K. (1996). *The Ethnic and Religious Consciousness of the Greeks of Pontos*. Thessaloniki: Aristotle University of Thessaloniki Press.
- (2002). *Η Γενοκτονία των Ελλήνων του Πόντου*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ηρόδοτος, Vol. 1,2,3,7.
  - (2004). *Η Γενοκτονία των Ελλήνων του Πόντου*. Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων.
- Fuchs, M., Meyret, S., Thiel, S., Taschner, R., Dietz, A., & Gelbrich, G. (2007). Influence of Singing Activity, Age and Sex on Voice Performance Parameters, on Subject's Activity and Use of Their Voice in Childhood Adolescence. *Journal of Voice* (Published online September 2007).
- Φούξ, Β. (1999). *Η τέχνη του τραγουδιού και η τεχνική της φωνής*. Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος Α. Ε.
- Geertz, C. (1979). From the Native's Point of View: On the Nature of Anthropological Understanding. *Interpretive Social Science: A Reader*. Berkeley: University of California Press.
- Γαϊτανίδης, Π. (2003). *Η Παραδοσιακή Μουσική της Σεβαστίας του Πόντου*. Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών.
- Gourlay, K. A., (1978). Towards a Reassessment of the Ethnomusicologist's Role in Research. *Ethnomusicology*, 22(1), 1-35.
- Harris, M. (1976). History and Significance of the Emic/Etic Distinction. *Annual Review of Anthropology*, 5, 329-350.

- Henry, E. O. (1976). The Variety of Music in a North Indian Village: Reassessing Cantometrics. *Ethnomusicology*, 21, 49-66.
- Hill, J. (2009). The Influence of Conservatory Folk Music Programmes: The Sibelius Academy in Comparative Context. *Ethnomusicology Forum*, 18(2), 207-241
- Howard D. M., Harris T., Harris S., Rubin J. S., (1998). *The Voice Clinic Handbook*. London: Whurr Publishers.
- Jackson, A. (1987). *Reflections on Ethnography at Home and the ASA. Anthropology at Home*. London: Tavistock.
- Kilpatrick, D. (1980). Function and Style in Pontic Dance Music. *Pontic Archives annex.12*. Athens: A Committee of Pontic Studies Publishing.
- Koning, J., (1980). The Fieldworker as Performer: Fieldwork Objectives and Social Roles in County Clare, Ireland. *Ethnomusicology*, 24(3), 417-429.
- Κυριακίδης, Χ. (2005). *Μάθε να τραγουδάς σωστά*. Αθήνα: Fagotto books.
- Laurentidis, I. (1975). *Refugees of the Exchange and Bartered Wealth*. Athens: Pontiaki Stoa.
- Lomax, A. (1959). Folk Song Style. *A Reprint from American Anthropologist*, 61(6), 927-952.
- (1962). Song Structure and Social Structure. *Ethnology*, 1, 425-51.
- Mang, E. (2006). The effects of age, gender and Language on children's singing competency. *British Journal of Music Education*, 23, 161-174.
- (2003). Singing competency of monolingual and bilingual children in Hong Kong. In L.C.R. Tip, C.C. Leung, & W.T. Lay (Eds.), *Curriculum Innovation in Music* (pp. 237-242). Hong Kong: Hong Kong Institute of Education.
- Miller, R. (1997). *National Schools of Singing, English, French, German, and Italian Techniques of Singing Revisited*. London: The Scarecrow Press, Inc.
- (1996). *On the Art of Singing*. Oxford: Oxford University Press.
- Nettl, B. (1985). *The Western Impact on World Music: Change, Adaptation and Survival*. New York: Schirmer Books.
- Petropoulos, E. (2005). *Hellenic Colonization in Euxeinos Pontos: Penetration, Early Establishment and the Problem of the "Emporion" revisited*. Oxford: British Archaeological Reports, International Series 1394: 65.
- (2003). *Ancient Greek Colonies in the Black Sea* [edited by Dimitrios Grammenos and Elias Petropoulos]. Thessaloniki: Publications of the Archaeological Institute of Northern Greece.
- Pian, R. C., (1992). Return of the Native Ethnomusicologist. *Yearbook for Traditional Music*, 24, 1-7.
- Ραυτόπουλος, Γ. Ε. (2000). *Η φωνή στον άνθρωπο. Μέσο μουσικής έκφρασης και λόγου*. Αθήνα: Αλκυών.

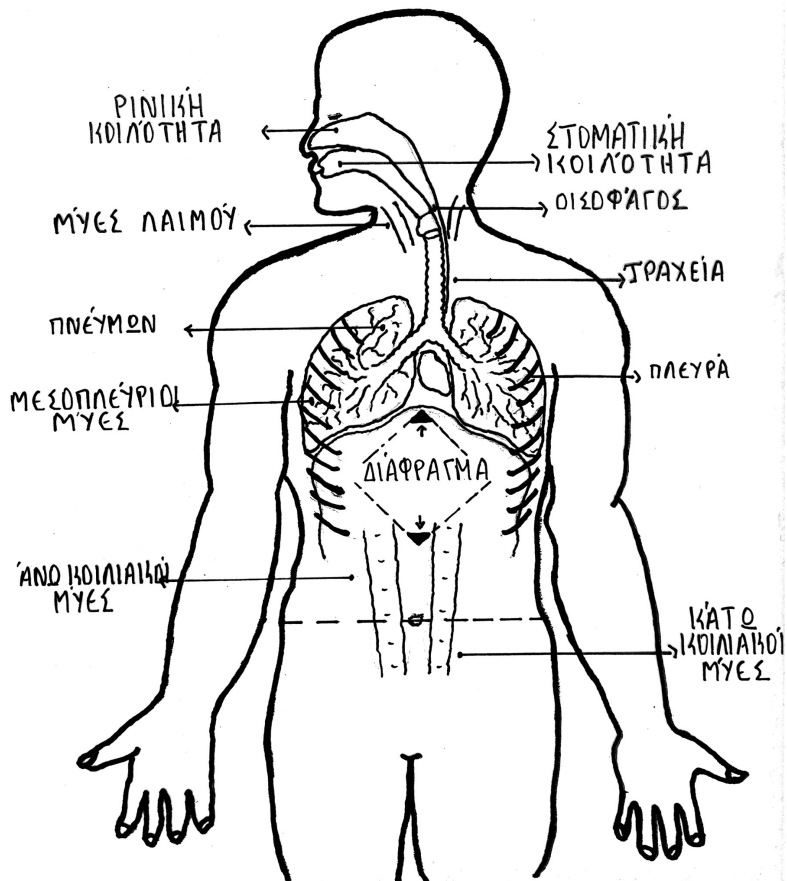
- Reed D. D. (Editor), (1997). *Auto-Ethnography: Rewriting the Self and the Social*. New York: Berg.
- Reid, C. I. (1965). *The Free Voice: a Guide to Natural Singing*. The Joseph Patelson Music House.
- Stock, J. (2004). Peripheries and Interfaces: the Western Impact on Other Music. In N. Cook & A. Pople (Eds) *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sundberg, J. (1987). *The Science of the Singing Voice*. Northern Illinois University Press.
- Thurman, L., Welch G., (2000). *Bodymind and the Voice*. The Voice Care Network, National Centre for Voice and Speech, Fairview Voice Centre for Advanced Studies in Music Education.
- Toussaint, S. (Apr 2002). Searching for Phyllis Kaberry via Proust: Biography, Ethnography and Memory as a Subject of Inquiry. *Anthropology Today*, 18(2), 15-19 [Published by the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland].
- Tsahourides, M. (2007). *The Pontic Lyra in Contemporary Greece*. PhD thesis, British Library.

## ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΕΙΣ

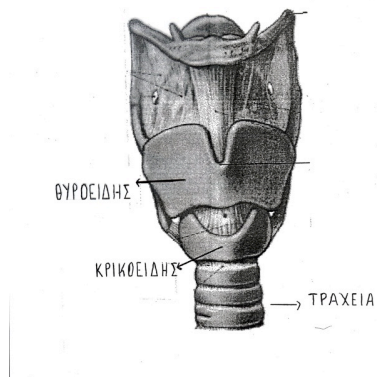
Εικόνα 1. Εικόνα παρομοίωσης του φωνητικού οργάνου με κόρνα



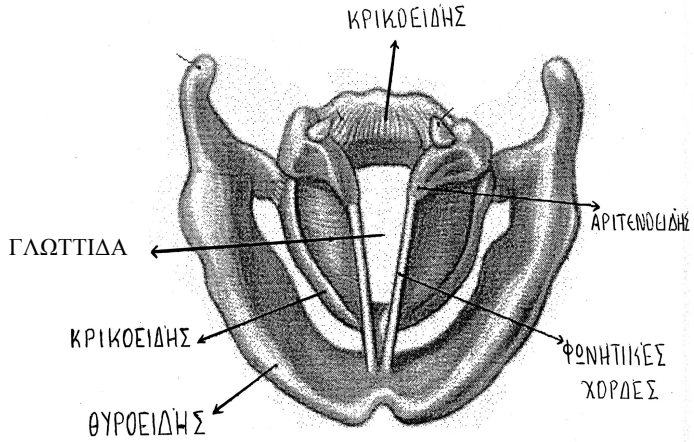
Εικόνα 2. Φωνητικό όργανο και ανθρώπινο σώμα



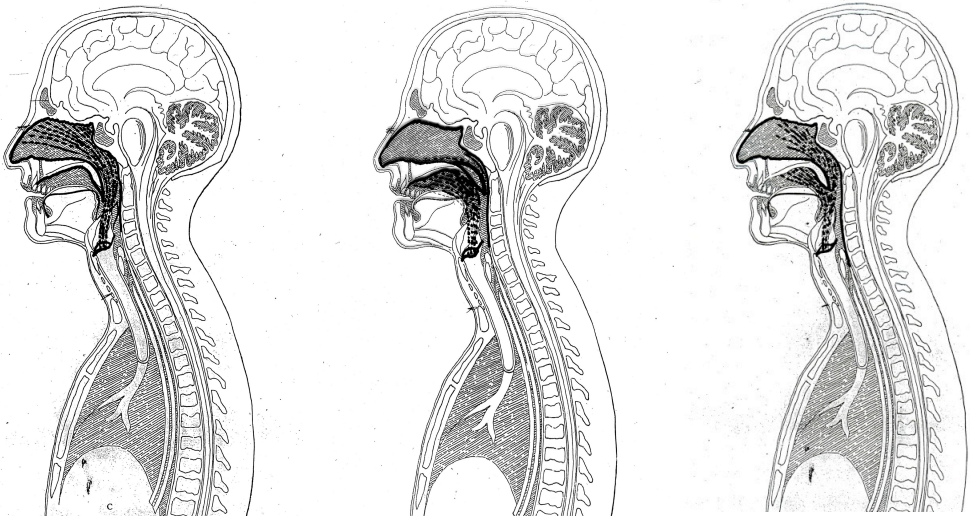
Εικόνα 3 Α. Λάρυγγας



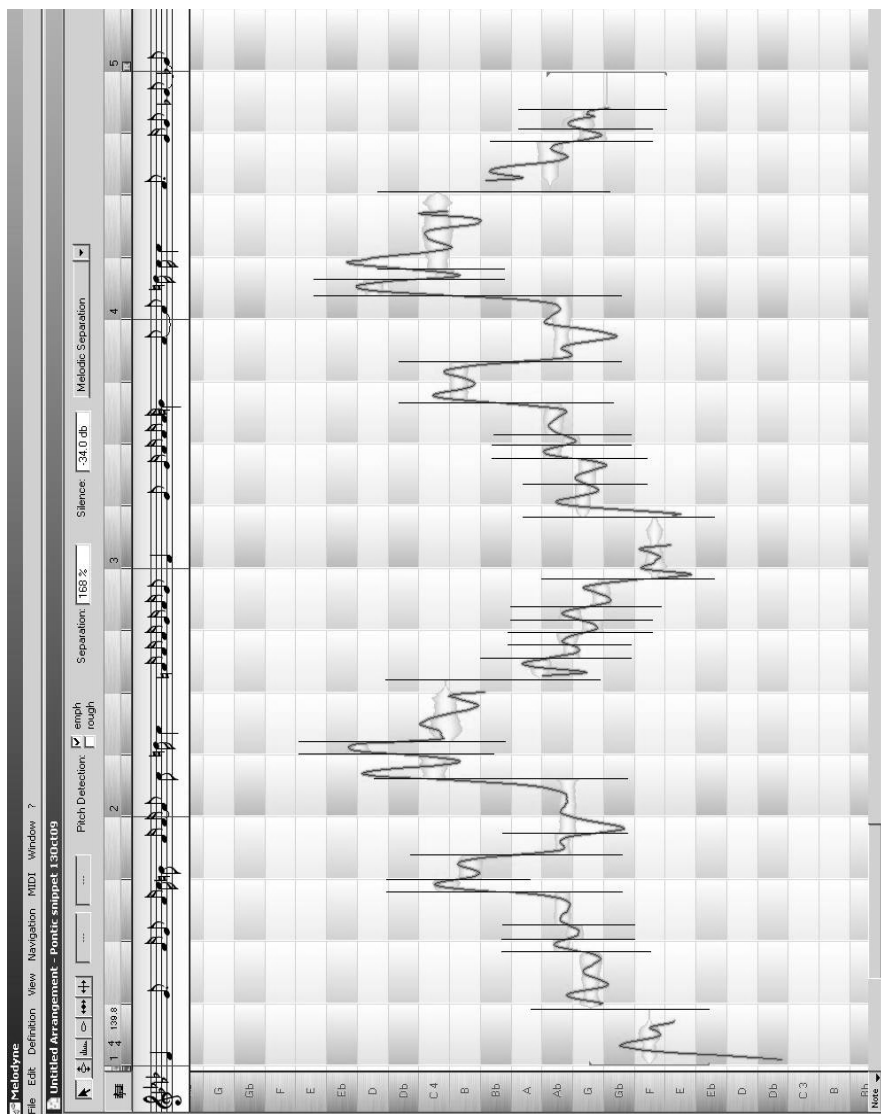
Εικόνα 3 Β. Κάτοψη του λάρυγγα



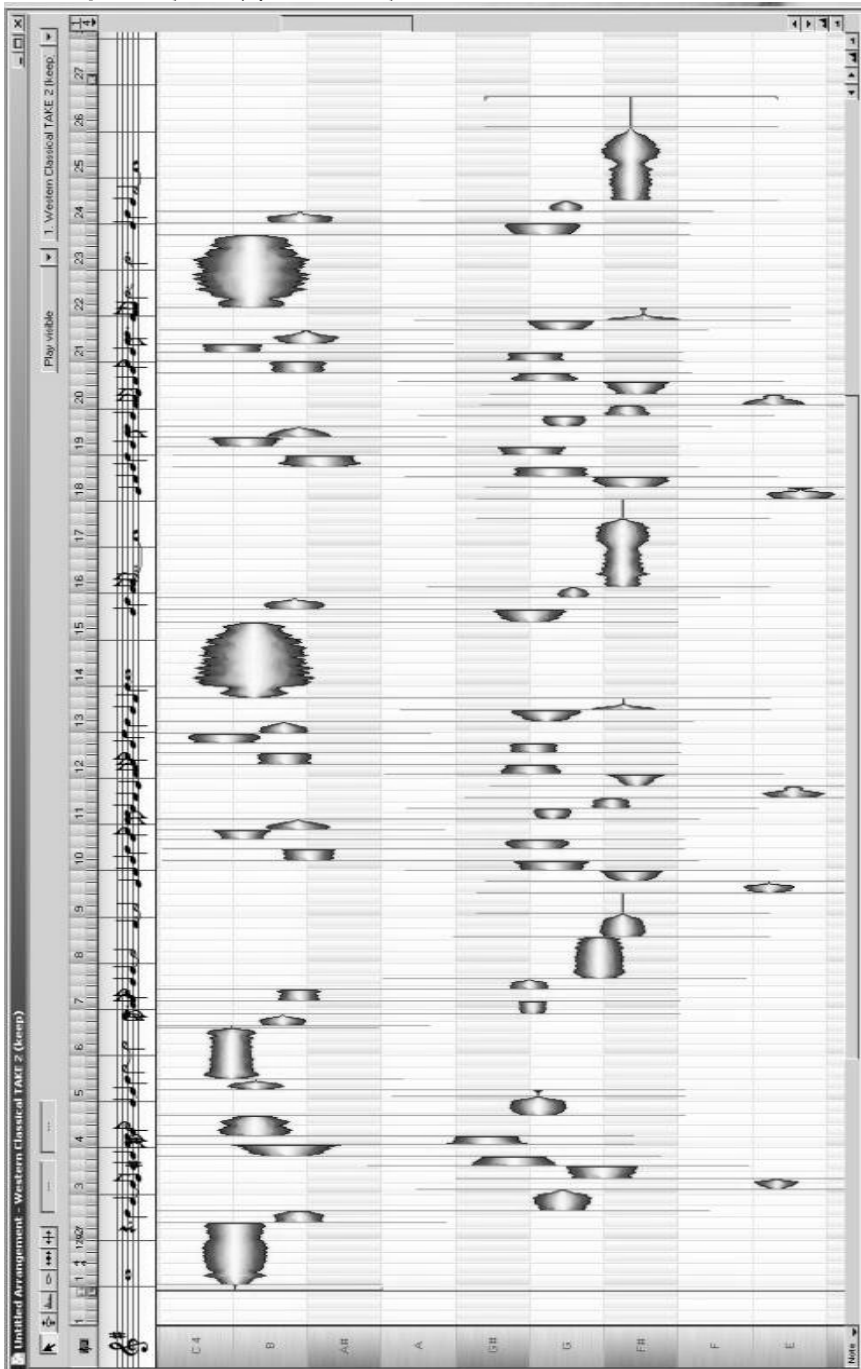
Εικόνα 4 Α, Β, Γ. Χρήση της μαλακής υπερώας



**Απεικόνιση 5.** Χαρακτηριστικό απόσπασμα 5 μουσικών μέτρων από το τραγούδι «Πάρθεν η Ρωμανίαν» (Πάρθηκε η Ρωμοσύνη) το οποίο απεικονίζει την λαρυγγική ευελιξία του κινούμενου λάρυγγα αλλά και τα φωνητικά «σπασίματα» της ψεύτικης φωνής όπου μπορούν να φτάσουν και το διάστημα πέμπτης. Οι κάθετες μαύρες γραμμές υποδεικνύουν την χρονική στιγμή των «σπασιμάτων».



Απεικόνιση 6. Παραλλαγή δυτικού προτύπου

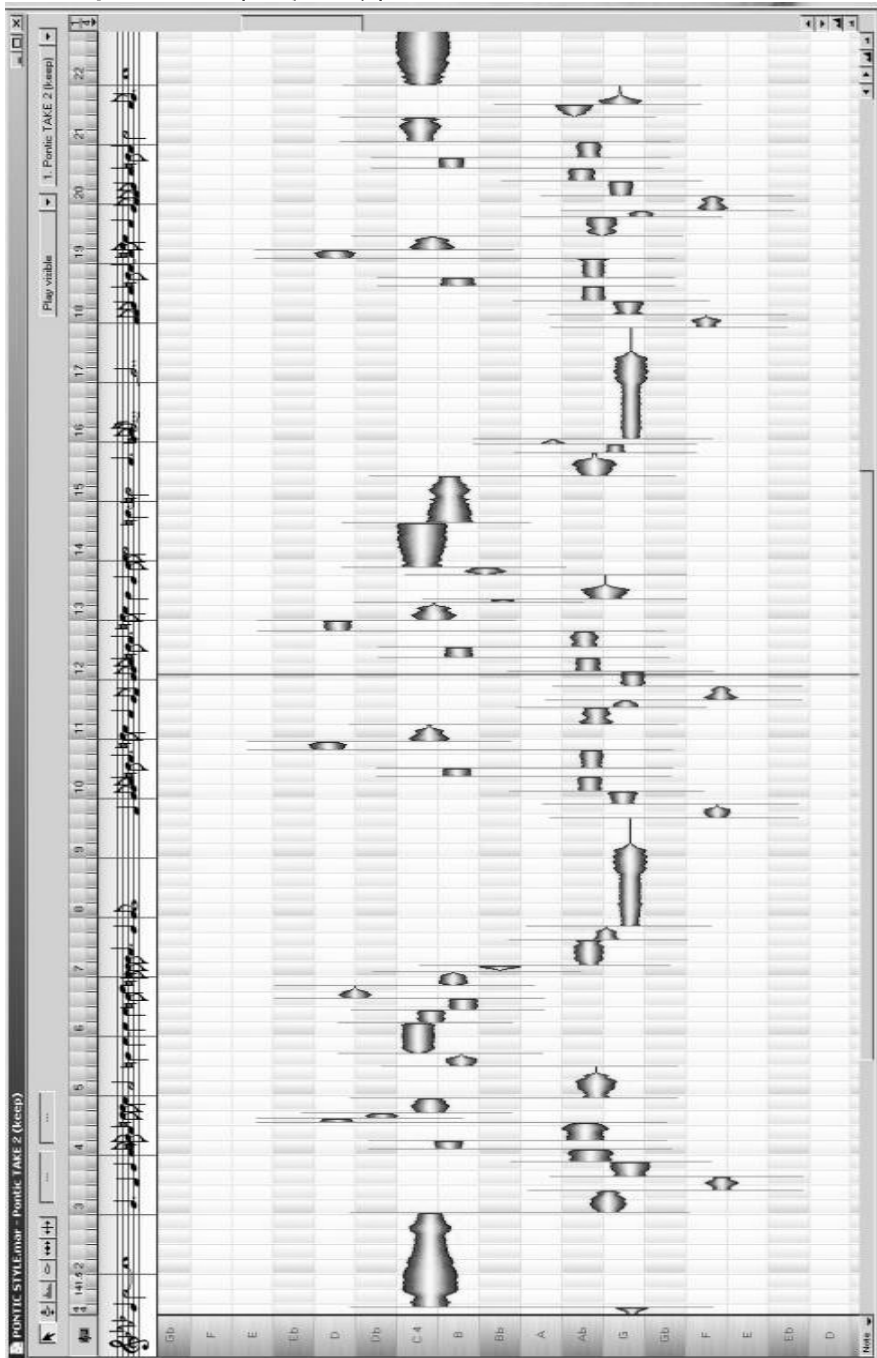


### Απεικόνιση 7. Παραλλαγή απλού μελίσματος

The image displays a screenshot of a music software interface. On the left, a musical score is visible, showing a melody line with various notes and rests. The score is titled "Untitled Arrangement - Simple Ornementation TAKE 3 (keep)". The interface includes a "Play visible" button and a "1. Simple Ornementation TAKE 3 (k)" dropdown menu. The main area of the interface is a spectrogram, which visualizes the frequency spectrum of the audio signal over time. The spectrogram shows a series of horizontal lines representing the harmonic structure of the melody, with the fundamental frequency and its overtones clearly visible. The x-axis represents time, and the y-axis represents frequency. The interface also includes a piano roll at the bottom, showing the notes and their durations. The piano roll is labeled with notes: D, Db, C4, B, Bb, A, Ab, G, Gb, F, E, Eb, D. The interface is titled "Untitled Arrangement - Simple Ornementation TAKE 3 (keep)" and includes a "Play visible" button and a "1. Simple Ornementation TAKE 3 (k)" dropdown menu.



Απεικόνιση 8. Ποντιακή παραλλαγή



Ο Κωνσταντίνος Τσαχουρίδης γεννήθηκε στη Βέροια. Μετέβη στο Λονδίνο για τις ακαδημαϊκές του σπουδές (1998), κατόπιν χορήγησης υποτροφίας από την Ιερά Μητρόπολη Βεροίας. Είναι πτυχιούχος μουσικών σπουδών του πανεπιστημίου του Λονδίνου (Goldsmiths). Το 2003 τελειώνει τις μεταπτυχιακές του σπουδές στην Εθνομουσικολογία και την ίδια χρονιά του χορηγείται υποτροφία από το ίδρυμα Michael Marks Charitable Trust για την εκπόνηση της διδακτορικής του διατριβής. Το 2005 βραβεύεται από το Ελληνικό Ίδρυμα Λονδίνου για την εξαιρετική μουσική του προσφορά ως Έλληνας καλλιτέχνης στο Ηνωμένο Βασίλειο. Τον Αύγουστο του 2006 αναλαμβάνει ως καλλιτεχνικός διευθυντής και σολίστας στο 21<sup>ο</sup> Διεθνές Βυζαντινό Συνέδριο του Λονδίνου με πατρόνα τον Πρίγκιπα Κάρολο και πρόεδρο την Λαίδη Μαρίνα Marks. Έχει προσκληθεί κατά καιρούς σε διάφορα πανεπιστήμια και ιδρύματα της Μεγάλης Βρετανίας για συνδιαλέξεις και παρουσιάσεις στο αντικείμενό του. Από το 2008 είναι Επισκέπτης Βοηθός Ερευνητή του Prof. Graham Welch (IOE University of London), ενώ έχει διδάξει ως λέκτορας φωνητικών σπουδών στο Παν. Δυτικής Μακεδονίας. Ως ερμηνευτής οπερετικού και εθνικού τραγουδιού έχει συμμετάσχει σε πλήθος ηχογραφήσεων και παραστάσεων (BBC radio, Ηρώδειο, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, φεστιβάλ και άλλα).

## **Pontic Singing in Contemporary Greece: Vocal Techniques and Pedagogical Implications of an Aural/Oral Tradition**

*Konstantinos Tsahouridis*

This article examines the vocal techniques employed by performers of contemporary Greek Pontic traditional music. Combining fieldwork analysis with personal experience, the author offers an evidence-based explanation of the underlying cognitive and physiological processes that inform these techniques. While anatomical considerations constitute a central focus of this analysis, an appraisal of pedagogical implications suggests points for consideration that apply to aural/oral folk traditions, such as Pontic. The objectives of this research were: (a) to identify the current vocal techniques of singing in a Pontic style, (b) to bridge the gap between theory and practice in studies of voice and vocal production, (c) to present specific pedagogical approaches, and d) to display the discipline of auto-ethnography as a research tool in the field.

**Keywords:** Pontic singing, pedagogy, aural/oral tradition, teaching, ethnography

*Konstantinos Tsahouridis pursues careers as both a professional musician and an academic researcher. He is a Visiting Research Associate at the Institute of Education (University of London), working with Prof Graham Welch and has also taught as a lecturer in voice studies at the University of Western Macedonia (Greece). His research interests include: folk vocal production; vocal bi-musicality; voice pedagogy in aural/oral traditions; and, voice in pre-school ages. In 1996 he won the first prize at the Pan-Hellenic music competition (Greek Ministry of Education) and a scholarship for his BA (in Music Studies) and MA (in Ethnomusicology) in London. He was also awarded with a scholarship from the Michael Marks Charitable Trust for his doctorate studies. He is a multi-awarded vocalist in both western classical and ethnic styles and he has also been funded many times for a range of projects relating to performance practice in voiced studies, as well as musical productions and collaborations.*

Webpage: [www.tsahouridis.com](http://www.tsahouridis.com)

Email: [konstantinos@tsahouridis.com](mailto:konstantinos@tsahouridis.com)