



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

«Η ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΗΣ ΓΚΑΪΝΤΑΣ ΣΤΑ ΧΩΡΙΑ ΤΗΣ ΔΡΑΜΑΣ»

ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ – ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΜΠΑΝΤΗΣ

A.M. 1014

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΤΣΙΚΟΥΡΙΔΗΣ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2021

Περιεχόμενα

Εισαγωγή πτυχιακής.....	2
Το ιστορικό μουσικό περιβάλλον στην περιοχή της Δράμας.....	4
Μορφολογία οργάνου και τεχνικές παιξίματος.....	9
Clucking note (Κοκοράκι).....	12
Ποίκιλμα διακοπτόμενου ισοκράτη.....	13
Μορντάν.....	14
Βιμπράτο.....	15
Γκλισάντο.....	17
Ρυθμολογία στη Δραμινή μουσική και ζητήματα αμφισημίας:.....	17
Η γκάιντα στα διάφορα χωριά της Δράμας.....	22
Βώλακας.....	24
Καλή Βρύση.....	30
Παγονέρι.....	34
Ξηροπόταμος.....	35
Συμπεράσματα – Παρατηρήσεις.....	40
Επίλογος.....	42
Βιβλιογραφία:.....	43

Εισαγωγή πτυχιακής

Τι, πραγματικά, είναι ένα μουσικό όργανο; Είναι απλώς ένα αντικείμενο που παράγει ήχους ή αποτελεί φορέα ενός ιδιαίτερου συμβολικού νοήματος; Δεδομένου ότι η μουσική είναι κάτι το άυλο, μήπως ένα μουσικό όργανο συνιστά ό,τι πιο υλικό έχει να παρουσιάσει η μουσική; Κατά συνέπεια, είναι δυνατόν να συμπυκνώνει τις ανάγκες, τις αναζητήσεις και, εν τέλει, την αισθητική της κοινωνίας από την οποία προέρχεται; (Σαρρής:2014)

Πολλά είναι τα ερωτήματα που γεννώνται όταν ένα όργανο αποτελεί φορέα μιας μουσικής παράδοσης, και πολλά περισσότερα όταν αυτό θεωρείται αναπόσπαστο κομμάτι της και μέσο για τη συνέχισή της. Τα πνευστά όργανα αποτέλεσαν κάποια από τα κομβικά όργανα μέσα από τα οποία ξεδιπλώθηκε ολόκληρη η μουσική ιστορία των εκάστοτε κοινωνιών. Πόσο μάλλον για πνευστά όπως οι άσκαυλοι, οι γκάιντες και οι τσαμπούνες, όπου θεωρούνταν κατεξοχήν «όργανα αξιώσεων» για τις αγροκτηνοτροφικές κοινωνίες. Δεδομένης της κατασκευής τους, η οποία σχετιζόταν άμεσα με ένα μέρος της καθημερινής ζωής και εργασίας των κατοίκων αυτών, αφού οι περισσότεροι ήταν αγρότες και κτηνοτρόφοι, όργανα τέτοιου τύπου αποτελούσαν τη δίοδο για να ξεφύγουν από τις δυσκολίες τους και να διασκεδάσουν όλοι μαζί χορεύοντας και τραγουδώντας.

Μέσα σε αυτές τις κοινωνίες, με την κλειστή οικονομία και την περιορισμένη επικοινωνία με άλλες περιοχές, γεννήθηκε και ωρίμασε η πολιτιστική συγκρότηση και παράδοση κάθε τόπου, η οποία εναρμονίζεται με τα συναισθήματα και τις αντιλήψεις των άλλων μελών της κοινότητας. Το καφενείο, τα νυχτέρια, οι θρησκευτικές εορτές και τα εθιμικά δρώμενα αποτέλεσαν κομβικό σημείο για τη δημιουργία ενός πολιτισμικού περιβάλλοντος, μοναδικού για κάθε περιοχή. Σήμερα, καθώς η οικονομική ανάπτυξη έχει αλλάξει και υπάρχει ευχέρεια επικοινωνίας και πλήθος επιρροών από παντού, πολλές από τις παραδόσεις έτειναν προς μερική αλλοίωση ή ακόμα και εξαφάνιση. Κάτι τέτοιο επηρέασε φυσικά ως έναν βαθμό και τα χωριά της Δράμας, με κάποια από αυτά να έχουν ελάχιστη ή ακόμη και μηδαμινή καταγραφή (γραπτή και προφορική) του μουσικού τους τοπίου.

Στην παρούσα μελέτη, θα γίνει προσπάθεια για την μουσική καταγραφή του ηχοτοπίου της Δράμας, το οποίο σχετίζεται με το όργανο της γκάιντας. Θα δοθεί έμφαση σε συγκεκριμένες περιοχές, όπου η γκάιντα δεσπόζει και κυριαρχεί στο μουσικό ρεπερτόριο τους, αποτελώντας τον πυρήνα του γλεντιού και της μουσικής παράδοσης του τόπου. Αυτή η καταγραφή και ενασχόληση ξεκίνησε δειλά από τα πρώτα χρόνια των σπουδών μου, στα πλαίσια του μαθήματος Ηχογεωλογικά Τοπία του Ελληνικού Χώρου, ερμηνεία και εκτέλεση, στο οποίο ένα εξάμηνο ήταν αφιερωμένο στη μουσική της Δράμας. Τότε έγινε και η πρώτη μου επαφή με τη μουσική και τους κατοίκους των χωριών, και συγκεκριμένα με αυτό του Βώλακα, στη διάρκεια του έτους 2017-2018. Στη συνέχεια, ακολούθησαν μεταγενέστερες επισκέψεις σε διάφορα χωριά, ενώ έγινε και παρακολούθηση των δρωμένων στα χωριά του Μοναστηρακίου και του Ξηροποτάμου, όχι, όμως, κάτω υπό το πρίσμα της παρούσας εργασίας. Η ενασχόλησή μου με το όργανο της γκάιντας, η οποία ξεκίνησε από το 2017, αποτέλεσε έναν από τους κύριους παράγοντες επιλογής του συγκεκριμένου θέματος, σε

συνδυασμό με το έντονο ενδιαφέρον που είχα από τα όσα διδάχθηκα και είδα ο ίδιος από το δραμινό ηχογεωλογικό τοπίο.

Όσον αφορά τη μουσική σημειογραφία που συνοδεύει την εν λόγω εργασία, πρόκειται για μια μη λεπτομερή σημειογραφική προσέγγιση, καθώς κανένα σημειογραφικό σύστημα δεν είναι σε θέση να αποτυπώσει λεπτομερώς αυτό που ακούγεται στις ηχογραφήσεις που μελετήθηκαν. Για τους μελλοντικούς μελετητές, συνίσταται η παράλληλη ακρόαση μαζί με τη μελέτη των μουσικών κειμένων, καθώς η ανάγνωση αυτών έχει ως στόχο μια ευκολότερη προσέγγιση του υλικού που μελετάται. Όλες οι παρτιτούρες που θα παρουσιαστούν, είναι γραμμένες σύμφωνα με τα πρότυπα της δυτικής μουσικής σημειογραφίας, ενώ επίσης, κάποια μουσικά κείμενα οργανικών σκοπών, δεν υπάρχουν ως αυτοτελή μουσικά κείμενα, λόγω της ιδιαιτερότητας στην εκτέλεση τους, καθώς αυτή ποικίλει ανάλογα τον οργανοπαίκτη που τα πλαισιώνει και των διαφοροποιήσεων που υπάγεται η κάθε εκτέλεση σε σχέση με τις υπόλοιπες. Επίσης, ας μη ξεχνάμε ότι σε πολλούς σκοπούς είναι τόσο έντονο το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού, που θεωρείται άτοπο να προβούμε σε οποιαδήποτε αποτύπωση του μουσικού κειμένου, προσπαθώντας να το εντάξουμε στα στενά πλαίσια που ορίζει η δυτική σημειογραφία.

Πολλά από τα στοιχεία που αφορούν τις τεχνικές του οργάνου αντλήθηκαν από την λεπτομερή πτυχιακή εργασία του Σ. Ματακάκη πάνω στο όργανο και τις τεχνικές της γκάιντας, όπως επίσης και από πολλές εθνομουσικολογικές μελέτες και άρθρα του Χ. Σαρρή πάνω στην περιοχή της Θράκης, και συγκεκριμένα στη γκάιντα. Τα αρχεία και οι γνώσεις που αποκτήθηκαν αποτέλεσαν σημαντική βοήθεια και φώτισαν πολλά “σκοτεινά” σημεία. Η χρόνια μελέτη τους πάνω στο πεδίο της παραδοσιακής μουσικής ήταν καθοριστική για πολλές από τις πληροφορίες που θα πλαισιώσουν την παρούσα εργασία. Πέρα από τις βιβλιογραφικές αναφορές, στοιχεία αντλήθηκαν από ντόπιους κατοίκους, μουσικούς, χοροδιδασκάλους και μέλη των κοινοτήτων από τα χωριά στα οποία γίνεται εκτενέστερη αναφορά. Η έρευνα που έγινε βασίστηκε σε βιβλία που αφορούν τα χωριά και την ευρύτερη περιοχή της Δράμας, σε διάφορες επιστημονικές εργασίες που έχουν συνταχθεί για τη Δράμα αλλά και για το όργανο της γκάιντας, σε υλικό από ντοκιμαντέρ και εκπομπές μουσικού περιεχομένου που κυκλοφόρησαν στην τηλεόραση και στο διαδίκτυο, αλλά και σε συνεντεύξεις που πραγματοποιήθηκαν με άτομα από διάφορα χωριά της Δράμας.

Τα χωριά στα οποία δόθηκε βάση είναι αυτά του Βώλακα και της Καλής Βρύσης, μιας και από αυτά αντλήθηκαν οι περισσότερες πληροφορίες που αφορούν το ρεπερτόριο και το παίξιμο της δραμινής γκάιντας. Είναι εξάλλου τα χωριά με το περισσότερο μουσικό υλικό, που έχει διασωθεί στις μέρες μας, και που οι κάτοικοι είναι πρόθυμοι να μας παραχωρήσουν και να μας παρουσιάσουν. Άλλα χωριά είναι αυτά του Ξηροποτάμου, της Μικρόπολης, και του Παγονερίου, τα οποία επίσης είναι συνυφασμένα με την γκάιντα, αλλά οι πληροφορίες που συλλέχτηκαν ήταν λιγότερες. Στα υπόλοιπα χωριά της Δράμας, με πλούσια μουσική παράδοση, δεν έγινε κάποια περαιτέρω ανάλυση του ρεπερτορίου τους,

καθώς το βασικό αντιπροσωπευτικό τους όργανο είναι η λύρα, και για αυτό το λόγο γίνονται μόνο κάποιες αναφορές, που αφορούν κυρίως ζητήματα ρυθμολογίας.

Όσον αφορά τα τραγούδια που θα παρουσιαστούν, έχουν κατηγοριοποιηθεί με βάση τα χωριά στα οποία, «κατά παράδοση», ακούγονται και χορεύονται. Αυτό δε σημαίνει ότι δεν έχουν ενσωματωθεί στο ρεπερτόριο των άλλων χωριών, ενώ σε κάποια από αυτά επικρατεί μια σύγχυση όσον αφορά τον τόπο προέλευσής τους. Όλα τα τραγούδια θα εξετασθούν και θα μελετηθούν στην τονικότητα της ΡΕ, μια από τις κατεξοχήν τονικότητες που ακούγονται στις γκάιντες της Δράμας, μαζί με αυτήν της ΜΙ. Σε όλες τις ηχογραφήσεις που μελετήθηκαν, οι τονικότητες που παρατηρήθηκαν είναι αυτές της ΡΕ, ΡΕ#, ΜΙ, με την δεύτερη να προκύπτει ως αποτέλεσμα κουρδίσματος της πρώτης.

Το ιστορικό μουσικό περιβάλλον στην περιοχή της Δράμας

Η Δράμα αποτελεί περιοχή με μακραίωνη ιστορία, καθώς ήδη από τα προϊστορικά χρονιά, παρατηρείται έντονη ανθρώπινη παρουσία, με πλήθος ευρημάτων να το μαρτυρούν (νομίσματα, οστά, επιγραφές κ.α.). Ξεκινώντας από την αρχαϊκή εποχή, ως τη Μακεδονική κατάκτηση, ο πληθυσμός της ευρύτερης περιοχής της Ανατολικής Μακεδονίας αποτελούνταν από διάφορες θρακικές φυλές, που είτε είχαν εγκατασταθεί εκεί παλαιότερα, είτε είχαν μεταναστεύσει από διάφορα μέρη της Μακεδονίας από την αρχαϊκή εποχή (Σάμσαρης: 1976). Η ευρύτερη περιοχή συνέδεσε το όνομά της περισσότερο με τη λατρεία του θεού Διονύσου, σε σχέση με τους υπόλοιπους θεούς. Τη συγκεκριμένη θεωρία μας μαρτυράει και το γνωστό ιερό προς τιμήν του, το οποίο βρέθηκε έξω από το χωριό της Καλής Βρύσης.

Η εποίκιση που πραγματοποιήθηκε στα Ρωμαϊκά χρόνια (43 π.Χ.) μετά τη μάχη των Φιλίππων, εισήγαγε μια νέα εποχή, καθώς καινούρια Ρωμαϊκά φύλα άρχισαν να εγκαθίστανται και να αναμειγνύονται με τις υπάρχουσες φυλές, κάτω υπό το Ρωμαϊκό καθεστώς. Με την πάροδο των χρόνων και με την διάδοση του Χριστιανισμού, ιδρύονται ολόενα και περισσότεροι οικισμοί, οι οποίοι αποβάλλουν πολλές από τις Ρωμαϊκές συνήθειές τους, αφομοιώνοντας όμως κάποιες μέσα στο νέο πολιτισμικό πλαίσιο που διαμορφώνεται.

Χαρακτηριστικό εξάλλου είναι το γεγονός, ότι μέχρι και σήμερα, τα δρώμενα που λαμβάνουν χώρα κατά την περίοδο του Δωδεκαημέρου, εκτός από τη θρησκευτική τους υπόσταση, παρουσιάζουν έντονα στοιχεία επιρροής από τα αρχαία Διονυσιακά δρώμενα. Οι τραγόμορφες μορφές του Διονύσου αντικαθίστανται από αυτές των Μπαμπούγερων στην Καλή Βρύση, των Αράπηδων στο Μοναστηράκι και στα υπόλοιπα χωριά, του εθίμου της «Μπάμπως» (Μπάμπιντεν) στην Πετρούσα κ.α. Κύριο χαρακτηριστικό τους, όπως και στα ρωμαϊκά χρόνια, είναι η καλοτυχία για τη χρονιά που ακολουθεί, η καρποφορία, η

γονιμότητα και η ήπια μετάβαση από τον χειμώνα στην άνοιξη, όπου θα έρθει η εποχή της νέας σοδειάς.

Μέχρι και τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, όπου από εκεί και μετά, θα γίνει εκτενέστερη αναφορά, οι περιοχές της Δράμας, παρότι γνωρίζουν κάποιες περιόδους ακμής και ευημερίας, κατά κύριο λόγο δοκιμάζονται από πολέμους, διώξεις και κακοποιήσεις, από διάφορους κατακτητές, είτε αυτοί λέγονται Ρωμαίοι, είτε Ενετοί, είτε Οθωμανοί, είτε Βούλγαροι.

Φτάνοντας στις αρχές του 1900, στα χρόνια του Μακεδονικού Αγώνα (ο οποίος ήδη ξεκίνησε να υπάρχει σα ζήτημα από το 1870), οι Βούλγαροι με επεκτατική πολιτική, κινούνται προκλητικά κατά των Ελλήνων, με σκοπό την πραγμάτωση του ονείρου της Μεγάλης Βουλγαρίας, και τον εκβουλαρισμό της Μακεδονίας. Όπως ήταν φυσικό, αυτή η μαζική κάθοδος στις μακεδονικές περιοχές, είχε ως αποτέλεσμα την εγκατάσταση πολλών βουλγαρόφωνων οικογενειών σε όλη την μακεδονική έκταση. Κάτω από τη βουλγαρική πίεση, «οι Έλληνες δε σταμάτησαν να εργάζονται για να αποκτήσουν την ελληνική εθνική παιδεία, τοποθετώντας ελληνικά σώματα ασφαλείας γύρω από τα σχολεία, για να εξασφαλίσουν την τη ζωή του προσωπικού και των μαθητών από τις επικίνδυνες επιδρομές των Βουλγάρων». (Βαβουλίδης, 2018).

Όπως αναφέρει σε αφήγησή του ο Γούργουλης Ε., κάτοικος της Καλής Βρύσης (Βαβουλίδης, 2018) «κάθε Κυριακή, αλλά και στις γιορτινές μέρες του χρόνου, στα αλώνια του χωριού διοργανώνονταν χοροί, από διάφορες ομάδες του χωριού. Στους χορούς αυτούς, οι διοργανωτές συναγωνίζονταν για το ποιος θα παρουσιάσει το καλύτερο πρόγραμμα και θα συγκεντρώσει τον περισσότερο κόσμο. Συνήθως αυτό γινόταν ανάμεσα σε ομάδες Ορθοδόξων και Σχισματικών, ενώ πολλές φορές δεν έλειπαν και οι συγκρούσεις». Παρατηρούμε δηλαδή αυτό το έντονο κλίμα που υπήρχε μεταξύ των δύο «στρατοπέδων» που δημιουργήθηκαν μετά τις ανακατατάξεις των τελευταίων χρόνων, και το οποίο επηρέασε τη μετέπειτα ιστορία της περιοχής, σε όλα τα επίπεδα.

Με την απελευθέρωση της Μακεδονίας, υπήρξε μια ανάπαυλα ησυχίας και ηρεμίας τριών ετών, μέχρι την έναρξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, όπου και η Δράμα πλήττεται ξανά από τις επιδρομές των Βουλγάρων, μετρώντας πολλά θύματα αλλά και εξορίες των κατοίκων που ζούσαν στις περιοχές.

Μετά τα γεγονότα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ακολουθεί το 1922 η Μικρασιατική καταστροφή, όπου καραβάνια προσφύγων φτάνουν στις περιοχές της Ανατολικής Μακεδονίας, και εγκαθίστανται σε διάφορα χωριά της Δράμας, όπως για παράδειγμα αυτό της Καλής Βρύσης. Ακολουθούν κάποια χρόνια προσαρμογής και σύμπραξης μεταξύ των δύο διαφορετικών πολιτισμών, προκειμένου να δημιουργηθεί ένα ομοιόμορφο κοινωνικό σύνολο. Να σημειωθεί ότι πολλοί από τους κατοίκους μιλούσαν ήδη τη σλάβικη διάλεκτο.

Λίγα χρόνια αργότερα, και συγκεκριμένα στις 21 Απριλίου 1941, οι Βούλγαροι κατεβαίνουν για 3^η φορά, μέσα σε λίγα χρόνια, στα ελληνικά εδάφη, με αφορμή την έναρξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Λόγω της ανάληψης εξουσιών σε διάφορα χωριά, από τους Βούλγαρους, πολλοί κάτοικοι αναγκάζονται να μετακινηθούν σε περιοχές κάτω υπό τη Γερμανική κατοχή, προκειμένου να γλιτώσουν από τη δυσβάσταχτη πολιτική και των

Βουλγάρων και λόγω του φόβου που είχαν για τα αντίποινα που τους επιφύλασσαν. Σε πολλά σχολεία, η διδασκαλία της Ελληνικής γλώσσας απαγορεύεται, και αντικαθίσταται από τη Βουλγαρική. Σε μερικά χωριά, όπως ο Βώλακας, οι ντόπιοι χωρίζονται στα δύο. Από τη μία, υπάρχουν αυτοί που επιλέγουν να ενταχθούν ξεκάθαρα με το Ελληνικό κράτος, αρνούνται τη βουλγαρική ταυτότητα και παραμένουν στο χωριό, και από την άλλη, υπάρχει μια μερίδα ανθρώπων που τάσσονται ανοιχτά υπέρ της βουλγαρικής πλευράς, με αρκετούς από αυτούς να βουλγαρογραφούνται. Για αυτό το λόγο, μετά το πέρας του πολέμου, οι περισσότεροι εξ αυτών, αποχώρησαν από το Βώλακα, φοβούμενοι για αντίποινα από την ελληνική πλευρά (Ρόμπου – Λεβίδη, 2016).

Στην περίοδο του εμφυλίου (1946-1949), με τη δημιουργία των δύο αντίπαλων στρατοπέδων στο Ελληνικό κράτος, σε πολλές περιοχές της Ανατολικής Μακεδονίας, πραγματοποιήθηκε παιδομάζωμα και γυναικομάζωμα. Πολλές γυναίκες εξαναγκάστηκαν σε σκληρή εργασία, και στάλθηκαν σε χώρες, όπως η Βουλγαρία και η Ρουμανία. Δεν ήταν λίγες αυτές που δεν επέστρεψαν ποτέ. Αυτές οι συνθήκες επηρέασαν τους κατοίκους των χωριών, κάτι το οποίο φαίνεται, πέρα από τις προσωπικές μαρτυρίες τους, στο γεγονός ότι συνέθεσαν τραγούδια για τις εμπειρίες τους. Σύμφωνα με τη Ρόμπου – Λεβίδη (2016), χαρακτηριστικό είναι το τραγούδι «Στης Ρουμανίας τα βουνά», το οποίο συνέθεσαν γυναίκες από τον Βώλακα, όταν επέστρεψαν στον τόπο τους, μετά από την εξορία τους στις περιοχές της Ρουμανίας.

Στα παραγμένα χρόνια της αρχής του 20^{ου} αιώνα, η Ελληνική Κυβέρνηση, σε συνδυασμό με την στήριξη πολλών κατοίκων από διάφορα χωριά, ξεκίνησε μια εκστρατεία εθνοκάθαρσης και ομοιογένειας των περιοχών, οι οποίες μιλούσαν τη σλάβικη διάλεκτο, με σκοπό να «σβηστεί η αμφισημία με την οποία ήταν επιφορτισμένο το εθνικό συναίσθημα» (Ρόμπου Λεβίδη, σ:84-85). Πιο συγκεκριμένα, επί δικτατορίας Μεταξά, το 1936, θεσμοθετήθηκε ένα καθεστώς επιτήρησης των βόρειων συνόρων της χώρας, γνωστό ως «Επιτηρούμενη Ζώνη». Το έργο περιλάμβανε πάνω από 400 χωριά, στα οποία, με τη βοήθεια του στρατού, έγινε προσπάθεια εξελληνισμού των κατοίκων, προκειμένου να αποβάλλουν τα «ντόπια» χαρακτηριστικά τους, με μέτρα που αφορούσαν την απαγόρευση της «βουλγάρικης-σλάβικης» γλώσσας, ή όπως ονομάστηκε από πολλούς, «ντοπιολαλιά». Πρόκειται για ένα ευαίσθητο ζήτημα, στο οποίο θα γίνει μια μικρή αναφορά στην παρούσα πτυχιακή εργασία, καθώς τα επίπεδα εξέτασής και σχολιασμού του συγκεκριμένου ζητήματος είναι πολλά, και δεν αφορούν άμεσα το ποιόν και το χαρακτήρα της εργασίας. Να σημειωθεί ότι αυτό είναι ένα θέμα, που ακόμα και σήμερα, προσεγγίζεται με ιδιαίτερη προσοχή, καθώς χρειάζεται λεπτομερή γνώση του ιστορικού υπόβαθρου, προκειμένου να προχωρήσει κανείς σε ασφαλή συμπεράσματα.

Μετά τα γεγονότα του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, και με το ζήτημα της εθνικής ομοιογένειας να είναι πιο φλέγον από ποτέ, λαμβάνεται από τις γυναίκες του χωριού, η πρωτοβουλία της μετάφρασης των τραγουδιών. Ο λόγος που αυτό το εγχείρημα ήταν γυναικεία υπόθεση είναι προφανής, αν αναλογιστούμε τις κοινωνικές αντιλήψεις και θέσεις εκείνης της εποχής. Σε αντίθεση με τα αγόρια, τα κορίτσια ήταν αυτά που αναλάμβαναν τις οικιακές εργασίες μέσα σε ένα ζεστό και φιλικό περιβάλλον μαζί με τη μητέρα και τη γιαγιά τους, και χωρίς να γίνεται αντιληπτό, καλλιεργούσαν τις φωνητικές τους ικανότητες, τραγουδώντας τραγούδια

του χωριού (Σαρρής, 2007), για αυτό και ό,τι είχε σχέση με το τραγούδι αποτελούσε γυναικεία υπόθεση. Η υλοποίηση της μετάφρασης έλαβε χώρα κατά κύριο λόγο, στα λεγόμενα Νυχτέρια. Σύμφωνα με τη Ρόμπου Λεβίδη (2016), πρόκειται για βραδινές – συνήθως- συνάξεις σε εσωτερικούς χώρους, κατά τις οποίες οι γυναίκες καταπιάνονταν με τις καθημερινές ασχολίες τους (παστάλιασμα φύλλων καπνού, γνέσιμο μαλλιού, μάδημα καλαμποκιού), συνδυάζοντάς τες με συζητήσεις γύρω από τα νέα του χωριού, και φυσικά, με τραγούδι. Σε αυτό το ευχάριστο κλίμα, πραγματοποιήθηκαν οι μεταφράσεις πολλών τραγουδιών, ενώ δημιουργήθηκαν και πολλά νέα. Η διαδικασία είχε ως εξής: αφού αρχικά μεταφραζόταν το τραγούδι, στη συνέχεια επαναλαμβάνονταν μέχρι να γίνει κτήμα όλων των παρευρισκομένων. Με αυτό τον τρόπο, επιβεβαιώνεται η σημασία της προφορικότητας, ενώ παράλληλα, μέσα από τα νυχτέρια, ενισχύθηκε το αίσθημα της ομαδικότητας, της οικειότητας, της ζύμωσης και της πολιτισμικής δημιουργίας της κοινότητας (Ρόμπου Λεβίδη, 2016). Οι γυναίκες με αυτό τον τρόπο συνέβαλαν στον πολιτισμό και στα πολιτικά της χώρας, καθώς με αυτό τον τρόπο εξαλείφθηκε η ετερότητα που είχε δημιουργηθεί στα προηγούμενα χρόνια. Παρόλα αυτά, παρατηρούμε ότι η μετάφραση των τραγουδιών εξάλειψε από τη μία το ζήτημα της γλώσσας, αλλά από την άλλη, όσον αφορά το χορευτικό κομμάτι και συγκεκριμένα την «τονικότητα του χορού», διατηρήθηκαν οι παλιοί τρόποι.

Μέσα σε αυτές τις κοινωνίες, έδρασε και η γκάιντα, ήδη από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Όντας όργανο συνδεδεμένο με την αγροτική εργασία, μιας και η ίδια του η κατασκευή το μαρτυρά, αποτέλεσε αντικείμενο ασχολίας των αγοριών, των οποίων η βασική αρμοδιότητα ήταν να βγάζουν τα ζώα για βοσκή, και αργότερα, μετά το μεσημέρι, μαζευόντουσαν κάτω από τους ίσκιους των δέντρων για να «λαλήσουν» τις γκάιντες (Κωνσταντόπουλος, 2019). Βάσει λοιπόν του καταμερισμού εργασίας, η γκάιντα αποτέλεσε για πολλούς νέους το έναυσμα ενασχόλησης μαζί της, για αυτό και εξετάζοντας χωριά εκείνης της εποχής, θα συναντήσουμε λίστες με τα ονόματα των ενεργών γκαϊντατζήδων, σε αντίθεση με ό,τι συνέβη λίγα χρόνια αργότερα, κατά τη μεταπολεμική περίοδο, όπου αυτός ο αριθμός μειώθηκε δραματικά, λόγω του θανάτου αρκετών από τους γκαϊντατζήδες, αλλά και λόγω του μεταναστευτικού κύματος Ελλήνων στις χώρες της κεντρικής Ευρώπης. Η γκάιντα είχε πρωταρχικό ρόλο σχεδόν σε κάθε μουσικοχορευτική παράσταση, καθώς τα υπόλοιπα μουσικά όργανα ήταν ελάχιστα. Έτσι, όποιος επιθυμούσε να ασχοληθεί με κάποιο μουσικό όργανο, η γκάιντα αποτελούσε την εύκολη επιλογή.

Τα τραγούδια που δημιουργούνταν και μεταφράζονταν στα νυχτέρια, αν κρίνουμε από τον τρόπο ζωής των αγροτικών κοινωνιών, θα λέγαμε ότι παρουσιάζονταν και γίνονταν γνωστά στο υπόλοιπο χωριό, κατά τους χειμερινούς μήνες. Όπως αναφέρει και ο Κωνσταντόπουλος (2019), «η περίοδος που διαδραματίζονταν ο κύκλος των εκδηλώσεων ήταν κατά κύριο λόγο ο χειμώνας (Σαρρής 2007). Αναλύοντας το πως ήταν δομημένη η ζωή των χωριών αυτών, γίνεται αντιληπτό ότι γλεντούσαν την περίοδο των χειμερινών μηνών, διότι οι αγροτικές εργασίες είχαν τελειώσει και υπήρχε ελεύθερος χρόνος. Τα κυριότερα δρώμενα της χειμερινής περιόδου διαδραματίζονταν το Δωδεκαήμερο των Χριστουγέννων και τις Απόκριες».

Μέσα από αυτούς τους πάνδημους χορούς, που χαρακτηρίζονταν από ένα κλίμα ανθρώπινης συνεύρεσης, όλα τα μέλη της κοινότητας παρευρίσκονταν στο χοροστάσι και

άρχιζαν τον χορό. Την αρχή έκαναν οι κοπέλες όταν τελείωνε η εκκλησία, όπου χόρευαν και τραγουδούσαν, όπως όριζαν οι άγραφοι νόμοι της ζωής του χωριού (Σαρρής, 2007). Όταν μάλιστα οι γυναίκες αισθάνονταν πως κατείχαν τη μεταφρασμένη εκδοχή των τραγουδιών, προχωρούσαν στην εκτέλεσή της (Ρόμπου Λεβίδη, 2016), και με αυτό τον τρόπο τα τραγούδια γίνονταν σιγά σιγά κτήμα και της υπόλοιπης κοινότητας. Η γκάιντα έπαιξε σημαντικό ρόλο, καθώς αποτέλεσε μαζί με τον νταχαρέ, τον πυρήνα του γλεντιού και της διάδοσης των τραγουδιών.

Στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα, πολλά από τα χωριά ερήμωσαν, καθώς δεν ήταν λίγοι οι κάτοικοι, οι οποίοι αναζήτησαν μια καλύτερη τύχη σε χώρες όπως η Γερμανία, προκειμένου να εξασφαλίσουν για τις οικογένειές τους ένα σίγουρο μέλλον. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα, σε διάφορα χωριά, να μειωθεί δραματικά ο αριθμός των γκαϊντατζήδων, μιας και αυτοί που μένανε πίσω, ήταν κυρίως άνθρωποι μεγαλύτερης ηλικίας και μικρά παιδιά. Η γκάιντα, από την άλλη, όντας όργανο που η χρήση του εξυπηρετούσε κυρίως τα γλέντια και τα ανταμώματα των ανθρώπων, εκτοπίστηκε, και σε κάποιες περιοχές κινδύνεψε να χαθεί. Παράλληλα, έχουμε την έλευση του κλαρίνου, το οποίο είχε ξεκινήσει ήδη να αντικαθιστά το ζουρνά και τη γκάιντα σε περιοχές της Μακεδονίας. Δεν ήταν λίγα τα χωριά, όπου για ολόκληρα χρόνια, η γκάιντα δεν ακουγόταν καθόλου. «Στο Βώλακα, από το 1984 και περίπου μέχρι τις αρχές του 90', υπήρχε μια θετία που δεν παιζόταν γκάιντα», μας αναφέρει ο Μάρκος Παύλου. Το ίδιο φαινόμενο παρατηρήθηκε σε διάφορες χρονικές περιόδους, καθ' όλη τη διάρκεια του δευτέρου μισού του 20^{ου} αιώνα, μέχρι και τα τέλη του, όπου από εκεί και μετά παρατηρείται μια άνοδος. Νέοι γκαϊντατζήδες εμφανίζονται στο προσκήνιο, και ολοένα και περισσότερος κόσμος ενδιαφέρεται για το όργανο της γκάιντας, το οποίο λίγα χρόνια νωρίτερα κόντευε να ξεχαστεί. Η δημιουργία των πολιτιστικών συλλόγων δραστηριοποίησε τους ανθρώπους, εγείροντάς τους την διάθεση για αναζήτηση των τραγουδιών, της ιστορίας και της παράδοσης του τόπου τους. Κοινότητες και χωριά ιδρύουν τους δικούς τους πολιτιστικούς συλλόγους, οι οποίοι με τη σειρά τους συνεργάζονται, ιδρύοντας μεγαλύτερες ενώσεις, όπως αυτή του ΚΕΠΑΑΜ (Κέντρο Πολιτιστικής Ανάπτυξης Ανατολικής Μακεδονίας). Οι χοροί χορεύονται πλέον σε όλα τα χωριά, σε αντίθεση με παλαιότερα, όπου οι κοινωνίες ήταν πιο κλειστές και χαρακτηρίζονταν από πιο «τοπικιστικές» συνήθειες.

Μορφολογία οργάνου και τεχνικές παιχνιδιού

Σύμφωνα με το σύστημα των E. Von Hornbostel – C. Sachs, τα μουσικά όργανα κατατάσσονται σε 4 κατηγορίες: ιδιόφωνα, μεμβρανόφωνα, αερόφωνα και χορδόφωνα. Η γκάιντα ανήκει στα αερόφωνα, και συγκεκριμένα στην υποκατηγορία των άσκαυλων, των ασκών δηλαδή με αυλό. Δυο τύπους άσκαυλου συναντάμε στην Ελλάδα: την τσαμπούνα και την γκάιντα, με τον πρώτο τύπο να τον βρίσκουμε στην νησιωτική και τον δεύτερο στην ηπειρωτική, και συγκεκριμένα στη Μακεδονία και στη Θράκη. Όπως πολλά άλλα όργανα, ο άσκαυλος ήρθε στην Ελλάδα από τον ασιατικό χώρο, γύρω στον 1^ο με 2^ο αιώνα μ.Χ., και έκτοτε η παρουσία του στον ελλαδικό χώρο είναι συνεχής, καθώς αυτό τεκμηριώνεται από πλήθος εικονογραφικών και φιλολογικών πηγών. Μερικές από τις ονομασίες του άσκαυλου, αναλόγως την περιοχή στην οποία παίζεται, είναι οι εξής:

Σαμπούνα ή Τσαμούντα (Μύκονος, Τήνος, Άνδρος), τσαμπουνάσκιο (Νάξος), τσαμπουνοφυλάκα (Ικαρία), κλωτσοτσάμπουνο (Κεφαλονιά), διπλοσάμπουνο (Μάνη), ασκομαντούρα (Κρήτη), αγγείο, τουλούμ ζουρνάς, αγκοπόν, τουλούμ' (Πόντος), γκάιντα, γάιδα, γάδα (Μακεδονία και Θράκη). (Ανωγειανάκης, 1976)

Η γκάιντα κατά κανόνα είναι μεγαλύτερη από την τσαμπούνα. Το κύριο μέρος της αποτελείται από τον ασκό (δέρμα κατσικιού συνήθως), το βασικό αυλό που είναι υπεύθυνος για τη μελωδία (γκαϊντανίτσα), τον ισοκράτη (μακρύς αυλός που δίνει μόνο μια νότα, λειτουργώντας σαν ίσο) και έναν μικρό αυλό παροχής και υποδοχής του αέρα (φυσάρι), πάνω στο οποίο τοποθετεί το στόμα του ο οργανοπαίκτης. Οι δύο αυλοί, πολλές φορές και το επιστόμιο (φυσάρι), φτιάχνονται από διάφορα και ίδια ξύλα, με τα πιο γνωστά να είναι αυτά της κρανιάς, αμυγδαλιάς, μηλιάς, βερυκοκιάς, και πιο σπάνια της κερασιάς και της ροδιάς. Ο λόγος είναι κυρίως αισθητικός, και όχι τόσο πολύ λειτουργικός.

Ο μακρύς αυλός, σε τρία συνήθως κομμάτια, το ένα μέσα στο άλλο, έχει μήκος 50-70 εκατοστά. Δεν έχει τρύπες, παρά ένα μικρό γλωσσίδι, προσαρμοσμένο στο κομμάτι που βρίσκεται ο ασκός, και δίνει ένα μονό φθόγγο.

Ο κύριος αυλός, που είναι για τη μελωδία, έχει συνήθως 7 τρύπες μπροστά και 1 πίσω, αλλά μπορεί να έχει και 6+1. Μπορεί να είναι κυλινδρικός και ίσιος, ή να καταλήγει σε χοάνη, μικρή ή μεγάλη. Στο πάνω μέρος του αυλού, εκεί που ενώνεται με τον ασκό, προσαρμόζεται ένα μπιμπίκι με μονό επικρουστικό γλωσσίδι (όπως και στον ισοκράτη). Στα πλάγια του αυλού, ανοίγονται μία ή δύο μικρές τρυπούλες, οι οποίες δεν πατιούνται από τα δάχτυλα, αλλά «είναι για τη φωνή». Τέλος, ανοίγεται μια ακόμη στρογγυλή τρυπούλα στο πίσω μέρος, την οποία χρησιμοποιεί ο γκαϊντατζής, βουλώνοντας την περισσότερο ή όχι με κερύ, για να αποκτήσει το σωστό τονικό ύψος η τελευταία κάτω νότα του αυλού.

Το φυσάρι, η γκαϊντανίτσα και το μπουρί κουμπώνουν επάνω σε ειδικές υποδοχές που ονομάζονται «Κεφαλάρια». Η γκάιντα της Θράκης έχει περισσότερο οργανικό και δεξιοτεχνικό χαρακτήρα, ενώ η γκάιντα της Μακεδονίας δείχνει να στηρίζεται περισσότερο στο τραγούδι. Το ρεπερτόριο της γκάιντας μπορεί να περιλαμβάνει αργά καθιστικά

τραγούδια, χορευτικά κομμάτια παρατακτικού χαρακτήρα σε μεγάλη ποικιλία ρυθμών και οργανικά αυτοσχεδιαστικά κομμάτια. Η δραμινή γκάιντα θα λέγαμε ότι πλησιάζει περισσότερο κατασκευαστικά στις γκάιντες της υπόλοιπης Μακεδονίας, με διαφορές από αυτήν της Θράκης, καθώς η γκαϊντανίτσα είναι λίγο πιο μικρή σε μήκος, όπως θα δούμε και στις εικόνες παρακάτω.



Όσον αφορά την έκταση του οργάνου, αυτή κυμαίνεται στα όρια της οκτάβας. Η τονική της γκάιντας βρίσκεται στη μέση της δακτυλοθεσίας, και συγκεκριμένα απέχει απόσταση 5^{ης} σε σχέση με την υψηλότερη νότα (πίσω ανοιχτή τρύπα) και σχέση 4^{ης} ή 5^{ης} με την χαμηλότερη (κλειστή θέση όλων των δαχτύλων). Αυτή η διπλή σχέση προκύπτει από το γεγονός ότι σε πολλές περιοχές του Ελληνικού χώρου υπάρχει ελάχιστη έως και μηδαμινή χρήση της κάτω τελευταίας τρύπας. Η τσαμπούνα, για παράδειγμα έχει έξι μόνο φθόγγους, ενώ η γκάιντα μία περίπου οκτάβα, από την οποία η «καλή» της έκταση περιορίζεται σε ένα διάστημα έκτης (Σαρρής:2014).

Αυτό παρατηρείται έντονα στην περιοχή της Θράκης, όπου η χρησιμοποίηση της τελευταίας τρύπας (υποδεσπόζουσα όσον αφορά την τονική) χρησιμοποιείται ελάχιστα, ενώ στην περιοχή της Δράμας απουσιάζει εντελώς, μιας και έχουμε 6+1 τρύπες και όχι 7+1. Αντιθέτως, στη Βουλγαρία αλλά και στο ρεπερτόριο της Ανατολικής Ρωμυλίας, υπάρχει πιο συχνή χρήση αυτής της νότας, είτε αυτούσια σαν νότα, είτε σαν νότα κρατήματος του ρυθμού, είτε προκειμένου να γίνει επανάληψη μιας προηγούμενης νότας. Οι νότες της κάτω περιοχής της γκάιντας χρησιμοποιούνται επίσης σε περιπτώσεις μεταφοράς τραγουδιών σε άλλη κλίμακα, και συγκεκριμένα όταν ένα τραγούδι μεταφέρεται στην 5^η της τονικής. Για παράδειγμα, σε μια γκάιντα ΛΑ τονικότητας, μπορεί να γίνει μεταφορά του τραγουδιού μια 4^η κάτω, στην περιοχή της ΜΙ↓ (η οποία είναι και η 5^η της ΛΑ). Βέβαια, ισχύουν όροι και προϋποθέσεις για μια σωστή μεταφορά στην εκάστοτε τονικότητα και δεν είναι φαινόμενο που μπορεί να ισχύσει καθολικά για όλους τους σκοπούς, καθώς πρέπει η έκταση του τραγουδιού να είναι τέτοια που να επιτρέπει και να εξυπηρετεί αυτήν την αλλαγή.

Για να λύσουν το θέμα της τονικότητας και για να είναι εφικτή η συμμετοχή τόσο ανδρών, όσο και γυναικών στα τραγούδια, οι οργανοποιοί, που τις περισσότερες φορές ήταν οι ίδιοι οι οργανοπαίκτες, έφτιαχναν διαφορετικούς αυλούς για κάθε περίπτωση. Οι πιο συνηθισμένες τονικότητες ήταν αυτές της Λα για τους άνδρες, και της Ρε ή Μι για τις γυναίκες.

Κύριο χαρακτηριστικό της γκάιντας (όπως και της τσαμπούνας) είναι ο συνεχόμενος ήχος, μια και υπάρχει συνεχής παροχή αέρα στα γλωσσίδια. Η ίδια η κατασκευή του οργάνου δεν επιτρέπει πολλές τροποποιήσεις σε θέματα δυναμικής και ρυθμού, καθώς ο μουσικός δεν έχει τρόπο να αρθρώσει τη μελωδία άμεσα (να επαναλάβει μια νότα, να κάνει παύσεις, στακάτο κ.λπ.), όπως συμβαίνει στα άλλα αερόφωνα. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι όσο ψηλότερα ανεβαίνει η μελωδική γραμμή, τόσο πιο δυνατή είναι και η νότα που παράγεται. Για παράδειγμα, είναι πολύ έντονη η διαφορά δυναμικής στο άκουσμα της οκτάβας μεταξύ της 5^{ης} πάνω και της 4^{ης} κάτω από την τονική. Έτσι, οι γκαίντατζήδες και οι τσαμπουνιέρηδες έχουν αναπτύξει ιδιαίτερες τεχνικές, βασισμένες στις αυτοματοποιημένες κινήσεις των δαχτύλων. Η ιδιαιτερότητα αυτή, από την οποία προκύπτουν πολλές «παράπλευρες» νότες λόγω του γρήγορου ανοίγματος και κλεισίματος των τρυπών, αποτελεί την κύρια ηχητική αισθητική της γκάιντας και της τσαμπούνας. Από εκεί και πέρα, κάθε γκαίντατζής ή τσαμπουνιέρης έχει το δικό του «δάχτυλο», όπως λένε, το οποίο σχετίζεται άμεσα με τα ακούσματα και τα βιώματά του, και είναι αυτό που κάνει και ξεχωριστό κάθε τοπίο του Ελληνικού χώρου.

Παρακάτω θα εξεταστούν διάφορα ποικίλματα και στολισμοί της μελωδίας, που χρησιμοποιούνται από τους περισσότερους οργανοπαίκτες, ανά τον Ελληνικό χώρο.

Clucking note (Κοκοράκι)

Μια από τις βασικές τεχνικές είναι αυτή στην οποία ο γκαϊντατζής ανοιγοκλείνει με τον αντίχειρα του την πίσω τρύπα του αυλού, η οποία ανοιχτή μας δίνει την πιο ψηλή νότα της γκαϊντας και συγκεκριμένα την δεσπόζουσα της τονικής (5^η). Η χρήση της είναι τόσο διαζευκτική, όσο και ρυθμική. Η κύρια χρήση της σχετίζεται με την ρυθμική ενδυνάμωση του παιξίματος, γι' αυτό και συνδέεται κυρίως με τις νότες που βρίσκονται τόσο στην θέση, όσο και στην άρση του εξωτερικού ρυθμού του μέτρου (Παύλου, 2006:42). Η πρακτική αυτή έχει ως αποτέλεσμα την τόνωση της αίσθησης του ρυθμού κατά την απόδοση ενός χορευτικού κομματιού. Ο εθνομουσικολόγος Bartok το περιγράφει με τον όρο clucking note, που σε ελεύθερη μετάφραση παρομοιάζεται με το κακάρισμά της κότας, για αυτό και πολλοί δάσκαλοι χρησιμοποιούν την ονομασία «Κοκοράκι» για τη διδασκαλία του συγκεκριμένου ποικίματος. Στην ουσία πρόκειται για ένα ποίκιλμα αποτζιατούρας, και συγκεκριμένα για ένα κατιόν πρόηχο ποίκιλμα μιας νότας αλματικού διαστήματος (Ζαρίας, 2013:282). Εξατάζοντάς το κάτω υπό την τονικότητα της ΛΑ, όπου αποτελεί την βασική τονικότητα της εβρίτικης γκαϊντας. μπορεί να συνδεθεί με όλες τις νότες στην έκταση του οργάνου, εμφανίζεται όμως σε μεγαλύτερη συχνότητα στις νότες ΣΟΛ, ΛΑ, ΣΙb, ΣΙ, ΝΤΟ, ΝΤΟ# και ΡΕ, δηλαδή στην υψηλή περιοχή του οργάνου (Ματακάκης, 2018). Το συγκεκριμένο ποίκιλμα έχει δύο μορφές, ως προς την χρονική σχέση με την κύρια νότα, που ποικίλλει.

Στην πρώτη περίπτωση, που είναι η πλέον συνηθέστερη, το MI↑ προηγείται χρονικά της κύριας νότας, οπότε και χαρακτηρίζεται ως πρόηχο (Ζαρίας, 2013:148).



Στην δεύτερη περίπτωση το ποίκιλμα έπεται χρονικά της κύριας νότας, και χαρακτηρίζεται ως μετάηχο.



Για να παιχτεί η MI↑ ο μουσικός θα πρέπει κάθε φορά να εκτελεί μια πολύ σύντομη και "νευρική" κίνηση με τον αντίχειρα του χεριού που βρίσκεται στην υψηλή περιοχή. Η πρακτική αυτή έχει ως αποτέλεσμα την τόνωση της αίσθησης του ρυθμού κατά την απόδοση ενός χορευτικού κομματιού. Χρησιμοποιείται ευρέως στην περιοχή των χωριών της Δράμας.

Ποίκιλμα διακοπτόμενου ισοκράτη

MI↓



Η νότα MI↓ [χαμηλή άρθρωση (Σαρρής, 2017:242)] και το ποίκιλμα πάνω σε αυτή, έχει διαζευκτική αλλά και ρυθμική χρήση. Χρησιμοποιείται σε πολύ υψηλή συχνότητα κατά τη διάρκεια του παιξίματος, όπως μπορεί να αντιληφθεί κανείς, κάτι που σε πολλές περιπτώσεις καθιστά ασαφή τα όρια μεταξύ των δύο χρήσεων. Πρόκειται για μια περίπτωση κατιόντος μετάηχου ποικίλματος μιας νότας, με αλματικό διάστημα μεταξύ ποικίλματος και ποικιλλόμενης νότας, και μάλιστα αρκετά μεγάλο (Ζαρίας, 2013: 215). Το τονικό ύψος του ποικίλματος παραμένει σταθερό κατά μήκος της εκάστοτε σειράς, και παίζει ρόλο διακοπτόμενου ισοκράτη, ως προς τις κύριες νότες τις οποίες ποικίλλει. Με την επαναλαμβανόμενη χρήση του MI↓, το οποίο βρίσκεται σε διάστημα τετάρτης καθαρό κάτω από την τονική, ο μουσικός προσπαθεί να αρθρώσει την μελωδία του δίνοντας την αίσθηση του στακάτο. Σημαντικό στοιχείο αποτελεί και το γεγονός ότι η MI↓ βρίσκεται στο ίδιο τονικό ύψος με τον 3ο αρμονικό του ισοκράτη (Levy, 1985:294), επομένως όταν παίζεται, αυτή καλύπτεται από τον ισοκράτη, δίνοντας την εντύπωση της παύσης (Σαρρής, 2007:242). Αν αναλογιστεί κανείς πως η γκάιντα επί πολλούς αιώνες δράσης στο παλαιό πολιτισμικό περιβάλλον έπαιζε χωρίς τη συνοδεία κάποιου κρουστού οργάνου, όπως συμβαίνει συνήθως σήμερα, η λογική του στακάτο παιξίματος σε τόσο υψηλή συχνότητα δείχνει να βγάζει νόημα. Ο γκαϊντατζής, εκτός από την μελωδική απόδοση των τραγουδιών και των οργανικών σκοπών, ήταν επιφορτισμένος και με την ρυθμική απόδοση. Εφ' όσον το παίξιμο της γκαϊντας διαμορφώθηκε στο χοροστάσι, τα τεχνικά της γνωρίσματα δεν θα μπορούσαν να είναι άσχετα ως προς αυτό το γεγονός. Το αντίθετο μάλιστα, οι συνθήκες επιτέλεσης επί σειρά αιώνων ήταν αυτές που έπαιξαν καταλυτικό ρόλο στην διαμόρφωση των τεχνικών χαρακτηριστικών παιξίματος του οργάνου. Στην προκειμένη περίπτωση, ο ρόλος της μουσικής κατά κύριο λόγο στις κοινότητες αυτές ήταν να "χορέψει" τους παρευρισκόμενους. Η χρήση του MI↓ εναρμονίζεται με τη συνθήκη αυτή, καθώς ταυτόχρονα με την μελωδική, επιτυγχάνεται και η ρυθμική απόδοση από τον γκαϊντατζή. Κατά κανόνα στη γκάιντα δύο ίδιες νότες (διάστημα πρώτης), διαζευγνύονται με τη χρήση του MI↓ το οποίο και παίζεται ενδιάμεσα από τις δύο κύριες νότες. Ο κανόνας αυτός διατρέχει ολόκληρη την έκταση του οργάνου, με εξαίρεση τις νότες MI↓, NTO και PE. Στην περίπτωση κατά την οποία η MI↓ αποτελεί κύρια νότα της μελωδίας, αυτή σαφώς και δεν μπορεί να διαχωριστεί από τον εαυτό της. Σε αυτή την περίπτωση τον ρόλο αυτό αναλαμβάνει η νότα που βρίσκεται κάτω από την MI↓, δηλαδή η PE↓. Είναι η μοναδική περίπτωση κατά την οποία και εμφανίζεται στο παίξιμο της γκαϊντας η συγκεκριμένη νότα, μιας και δεν έχει ποτέ ρόλο στην μελωδική εξέλιξη. Η δεύτερη εξαίρεση του κανόνα της διαζευκτικής χρήσης του MI↓ απαντάται στις νότες NTO και PE. Η εξαίρεση αυτή λαμβάνει χώρα κατά τις περιπτώσεις που οι δύο νότες θα πρέπει να διαχωριστούν για σύντομο

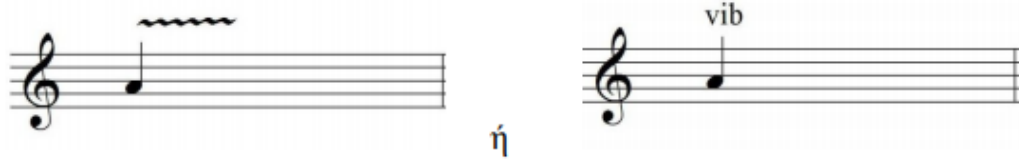
χρονικό διάστημα, στις περιπτώσεις, δηλαδή, κατά τις οποίες εκτελούνται χορευτικοί σκοποί. Εδώ μεταξύ των νοτών δεν παρεμβάλλεται η ΜΙ↓, αλλά η ΦΑ. Η συγκεκριμένη νότα, όπως και η ΡΕ↓ δεν έχουν μελωδική χρήση, παρά μόνο διαζευκτική. Αυτό συμβαίνει για λόγους ευκολίας του γκαϊντατζή. Για να μεσολαβήσει η νότα ΜΙ↓ στις κύριες νότες ΝΤΟ και ΡΕ, θα πρέπει να κλείσουν ταυτόχρονα δύο δάκτυλα (δείκτης και παράμεσος στην περίπτωση του ΝΤΟ, και δείκτης και μέσος στην περίπτωση του ΡΕ). Κατά την εκτέλεση ενός γρήγορου χορευτικού σκοπού το ταυτόχρονο κλείσιμο των δύο δαχτύλων, προκειμένου να ακουστεί η ΜΙ↓, είναι μια πιο σύνθετη διαδικασία. Επίσης υπάρχει το ενδεχόμενο να μην συγχρονιστούν τα δάκτυλα, κάτι που θα δημιουργούσε ένα κακό ηχητικό αποτέλεσμα. Για τον λόγο αυτό ο μουσικός προτιμά σε αυτές τις περιπτώσεις να κλείνει ένα δάκτυλο, αντί για δύο, προκειμένου να αποφύγει τις δυσκολίες που προαναφέρθηκαν. Στην περίπτωση που θα πρέπει να παίξει δύο ΝΤΟ κλείνει μόνο τον παράμεσο, ενώ στην περίπτωση που θέλει να παίξει δύο ΡΕ κλείνει μόνο τον μέσο. Και στις δύο περιπτώσεις ακούγεται η νότα ΦΑ, η οποία απέχοντας μόνο κατά ένα ημιτόνιο από τη νότα ΜΙ↓ δημιουργεί με την ίδια "επιτυχία" την αίσθηση της παύσης (Ματακάκης, 2018).

Μορντάν



Το μορντάν είναι ένα ποίκιλμα που συναντάται επίσης ευρέως στην ηπειρωτική Ελλάδα. Πολλά είναι τα είδη και οι υποκατηγορίες του, αυτό όμως που απαντάται στην περιοχή της Θράκης και της Μακεδονίας είναι το παραπάνω. Στην περίπτωση της θρακιώτικης γκαϊντας το είδος του μορντάν που χρησιμοποιείται θα μπορούσε να οριστεί ως κατιόν πρόηχο βηματικό ποίκιλμα 2ου βαθμού. Το συγκεκριμένο ποίκιλμα χρησιμοποιείται σε ολόκληρη την έκταση του οργάνου, πλην της νότας ΜΙ↓, ωστόσο η χρήση του στην υψηλή περιοχή είναι συχνότερη, σε σχέση με αυτήν της χαμηλής περιοχής. Και αυτό το ποίκιλμα χρησιμοποιείται για λόγους ενδυνάμωσης του ρυθμού. Σε αντίθεση με την βουλγάρικη γκαϊντα, η θρακιώτικη δεν χρησιμοποιεί το ανιόν μορντάν, και όπου αυτό γίνεται αποτελεί νεοτερισμό και σαφή επιρροή από την παραδοσιακή μουσική της γειτονικής χώρας. Στην περιοχή της Δράμας θα λέγαμε ότι το συγκεκριμένο ποίκιλμα δεν συνηθίζεται τόσο σε σύγκριση με το ρεπερτόριο της Θράκης, πάντα σύμφωνα με τις ηχογραφήσεις που εξετάστηκαν για την παρούσα πτυχιακή.

Βιμπράτο



Ο Σαρρής (2007:246) παραθέτει αρκετά στοιχεία για το βιμπράτο στην γκάιντα. Τα ταξινομεί σε τρεις κατηγορίες, έχοντας ως κριτήριο τον τρόπο με τον οποίο επιτυγχάνεται κάθε φορά η συγκεκριμένη τεχνική. Πιο συγκεκριμένα, αναφέρει πως υπάρχουν τρία είδη βιμπράτο: το βιμπράτο με μεταβολή του τονικού ύψους, το βιμπράτο παλμού και το βιμπράτο με αυξομείωση της πίεσης του ασκού. Στη συνέχεια παραθέτει ένα πίνακα όπου και παρουσιάζεται με αναλυτικό τρόπο σε ποιες νότες λαμβάνει χώρα η κάθε μια από τις παραπάνω περιπτώσεις. Το βιμπράτο με μεταβολή του τονικού ύψους, το οποίο είναι και το πλέον διαδεδομένο, επιτυγχάνεται όταν ο μουσικός ανοιγοκλείνει ρυθμικά την τρύπα η οποία αντιστοιχεί στη νότα ΝΤΟ# (δείκτης αριστερού χεριού). Το μεγαλύτερο διάστημα που μπορεί να προκύψει είναι, σε κάθε περίπτωση, μικρότερο του ημιτονίου. Το συγκεκριμένο είδος βιμπράτο εφαρμόζεται συνηθέστερα στις νότες ΣΟΛ, ΛΑ, ΣΙ και ΝΤΟ#. Στις χαμηλότερες νότες της έκτασης οι γκαϊντατζήδες αποφεύγουν να το χρησιμοποιούν, καθώς το διάστημα που προκύπτει είναι μεγαλύτερο του ημιτονίου και δεν χαρακτηρίζεται για τη σταθερότητά του. Στην περίπτωση αυτή, το αποτέλεσμα θα ήταν αδέξιο (Σαρρής, 2017:246).

Το βιμπράτο παλμού επιτυγχάνεται όταν ο μουσικός κινείται στην υψηλή περιοχή του οργάνου και ανοιγοκλείνει ρυθμικά τα δάκτυλα του κάτω χεριού.

Το βιμπράτο με αυξομείωση της πίεσης του ασκού δεν είναι ιδιαίτερα διαδεδομένο, καθώς ελάχιστοι μουσικοί από αυτούς που κατέγραψε ο Σαρρής το χρησιμοποιούν (2017:246). Σε αυτή την περίπτωση ο γκαϊντατζής πραγματοποιεί μια γρήγορη εναλλαγή στο πάτημα του, ασκώντας απότομα πίεση και αφήνοντας, δημιουργώντας έτσι ένα μικρό ανεβοκατέβασμα πάνω από τα όρια της τελευταίας νότας. Αυτό το συναντάμε κάποιες φορές σε σκοπούς που δεν σχεδιάστηκαν αρχικά για το όργανο της γκάιντας, αλλά έχουν μεταφερθεί μεταγενέστερα, από άλλα όργανα, πάνω σε αυτήν.

Ακούγεται έτσι:



Παράδειγμα που συναντάμε στη Δράμα, αλλά και στην υπόλοιπη Βόρεια Ελλάδα είναι το τραγούδι «Μακεδονία», το οποίο ήταν ιδιαίτερα αγαπητό και παιζόταν και με συνοδεία γκάιντας, στα χωριά της περιοχής:

Μακεδονία ξακουστή



Αντλήθηκε από: «Τραγούδια του Μακεδονικού Αγώνα (από την Ανατολική Μακεδονία)»

Ο Jakonljevic (2012:149), εστιάζει στο ποικιλικό φαινόμενο του βιμπράτο, αναφέροντας πως, μαζί με τις τρίλιες, αποτελούν τα δύο βασικότερα εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιούν όλοι οι γκαϊντατζήδες στη Σερβία (Ματακάκης, 2018). Ισχυρίζεται πως εμφανίζεται κυρίως σε νότες που έχουν μεγαλύτερη χρονική διάρκεια, ενώ μπορεί να εφαρμοστεί σε ολόκληρη την έκταση του οργάνου. Η κυριότερη διαφορά ωστόσο, σε σχέση με τη θρακιώτικη γκαϊντα, έγκειται στο γεγονός του σχηματισμού ημιτονίου κατά την διαδικασία διαποίκισης, όπως παρουσιάζει ο συγγραφέας στο σχετικό παράδειγμα (2012:149). Αυτό σημαίνει, είτε πως οι γκαϊντατζήδες στη Σερβία αποκαλύπτουν ολόκληρη την επιφάνεια της τρύπας στη νότα ΝΤΟ# κατά τη διαδικασία εκτέλεσης του βιμπράτο, είτε ότι ο συγγραφέας το αντιλήφθηκε και το κατέγραψε ως τέτοιο. Στο παρόν πόνημα το βιμπράτο με μεταβολή τονικού ύψους είναι αυτό που κατέχει τον πρώτο ρόλο μεταξύ των ειδών του βιμπράτο, καθώς, όπως προαναφέρθηκε, είναι αυτό το οποίο και συναντάται συχνότερα. Το ποίκιλμα αυτό, εντοπίζεται, όχι μόνο στα αργά, επιτραπέζια κομμάτια, αλλά και στα ρυθμικά – χορευτικά. Στην δεύτερη περίπτωση είναι αρκετά δυσκολότερο να γίνει αντιληπτό, καθώς ο χρόνος που διαρκεί είναι ελάχιστος. Το βιμπράτο είναι έντονο στην περιοχή της Δράμας, καθώς χρησιμοποιείται σε πολλά και τραγούδια και οργανικούς σκοπούς του ρεπερτορίου.

Γκλισάντο



Για την περίπτωση του γκλισάντο ο Σαρρής αναφέρει πως επιτυγχάνεται με την σταδιακή αποκάλυψη της τρύπας της τονικής (νότα ΛΑ). Επίσης, καταθέτει πως το κατέγραψε σε μία μόνο περίπτωση και μάλιστα, μόνο σε ελεύθερου ρυθμού σκοπούς (2012:247). Ο Ζαρίας εντάσσει το συγκεκριμένο ποίκιλμα στην κατηγορία του Ανιόντος Πρόηχου Ποικίλματος της Μιας-Νότας (2012:244). Στην θρακιώτικη γκάιντα το γκλισάντο, ή αλλιώς μελωδική έλξη, εμφανίζεται συνηθέστερα στις νότες ΣΙ και ΜΙ↑, οι οποίες και έλκουν αντίστοιχα τις νότες ΛΑ και ΡΕ. Σε κάποιες περιπτώσεις σύγχρονων γκαϊντατζήδων εντοπίζεται και στη νότα ΛΑ, επομένως αποτελεί νεοτερισμό. Αυτό συμβαίνει συνηθέστερα κατά την εκτέλεση αργών επιτραπέζιων κομματιών, ή στα σολιστικά έρρυθμα μοτίβα (γυρίσματα, σηκώματα). Στην περιοχή της Δράμας το γκλισάντο δεν είναι τόσο χρηστικό, ή τουλάχιστον, δεν ήταν στις προηγούμενες γενιές γκαϊντατζήδων. Πλέον, αρχίζει και ενσωματώνεται αρκετά στα παιχνίδια νεότερων μουσικών.

Ρυθμολογία στη Δραμινή μουσική και ζητήματα αμφισημίας:

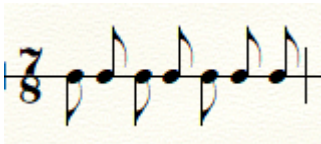
Οι ρυθμοί που πλαισιώνουν τη Δραμινή μουσική παράδοση, μπορεί να μην είναι πολλοί, χρήζουν όμως ιδιαίτερης παρατήρησης, εξαιτίας κάποιων μοναδικών χαρακτηριστικών τους. Ξεκινώντας από τα πιο απλά ρυθμικά σχήματα, συναντάμε το γνωστό σε όλη τη Μακεδονία επτάσημο σε 7/8 (3+2+2) το οποίο χορεύεται ως συρτός χορός, χωρίς ουσιαστικές αλλαγές από το υπόλοιπο Ελληνικό τοπίο. Οι συρτοί χοροί συνοδεύονται είτε με όργανα, είτε τραγουδιούνται χωρίς αυτά, από τους κατοίκους του χωριού. Το επτάσημο σχήμα συναντάμε, επίσης, στο σκοπό της Κόρης Ελένης, ο οποίος χορεύεται σε πολλές περιοχές της Μακεδονίας, εξίσου.

Επτάσημης μορφής βέβαια είναι και ένας από τους χαρακτηριστικότερους χορούς της Δράμας, η ράμνα. Η ράμνα είναι ο ελαφρύς αντικρυστός, που χορεύεται στο Μοναστηράκι Δράμας, και έχει γρήγορη ρυθμική αγωγή. Χορεύεται σε ανοιχτό κύκλο, από άνδρες και γυναίκες οι οποίοι, παλαιότερα, τοποθετούνταν στον κύκλο, μπροστά οι άνδρες και στη συνέχεια οι γυναίκες κατά ηλικίες, αλλά και αντικρυστά σε ζευγάρια, όταν ο χώρος είναι περιορισμένος (Παπακώστας, 2006). Όσον αφορά βέβαια τους αντικρυστούς, καλό θα ήταν βέβαια να προχωρήσουμε σε μια περαιτέρω εξήγηση πριν μεταβούμε παρακάτω, καθώς αναλόγως την περιοχή, παρατηρούνται κάποιες διαφοροποιήσεις όσον αφορά το όνομα.

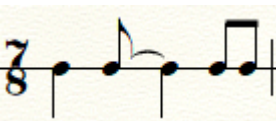
Για παράδειγμα, στο Μοναστηράκι λέμε «Ράμνα» τον ελαφρύ και «Τέσκα» τον βαρύ. Στον Ξηροπόταμο «Ράμνα» και «Λέκκα» τον ελαφρύ και «Τέσκα» τον βαρύ, ενώ στην Πετρούσα «Λέκα» ή «Ντρέμνα» τον ελαφρύ και «Τέσκα» το βαρύ. Στους Πύργους, στην Καλή Βρύση και στο Βώλακα χρησιμοποιούσαν τις ονομασίες «νιμπέτια», «Καρσιλαμάς» (ή «Βαρύ») και «Λαζαρίτσα», αντίστοιχα. (Παπακώστας, 2006).

Σχήματα 7σημου ρυθμού που συναντάμε στις περιοχές της Δράμας:

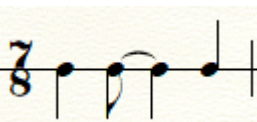
Κόρη Ελένη



Συρτά



Ράμνα



Αργό 7άρι (Δε μπορώ να καταλάβω, Καλή Βρύση)



Χαρακτηριστικός ρυθμός της περιοχής είναι και ο 9σημος, ο οποίος συνήθως αναλύεται με τη μορφή του καρσιλαμά (πχ. ελαφρύς καρσιλαμάς από Καλή Βρύση, Μέρα νύχτα ξενυχτάω), χωρίς αυτό να σημαίνει ότι χορεύεται έτσι ή ότι αυτό είναι το όνομα όλων των χορών που υπάρχουν με αυτό το ρυθμικό μοτίβο. Υπάρχουν και τα Τσουράπια, τα οποία χορεύονται σε όλα τα χωριά, εμφανώς επηρεασμένα από τα υπόλοιπα της Μακεδονίας.

Στη συνέχεια, έχουμε τους Εννιάσημους ρυθμούς, με πολύ χαρακτηριστικό αυτόν που λέγεται «Ευζωνικός», και χορεύεται στο Μοναστηράκι και στον Ξηροπόταμο (Μέρα νύχτα ξενυχτάω) ως ένα είδος συρτού χορού στα δύο, και εντοπίζεται τόσο σε γλέντια, όσο και στις υπόλοιπες περιστάσεις, όπως στο δρώμενο των Αράπηδων (Παπακώστας, 2006). Στην Πετρούσα, επίσης, χορεύουν σε κυκλικό χορό και το γνωστό σε πολλές περιοχές της Μακεδονίας, «Παρδαλά Τσουράπια».

Στην περιοχή της Καλής Βρύσης, εννιάσημης μορφής είναι ο τοπικός «Ελαφρύς Καρσιλαμάς», ο οποίος παίζεται με γκάιντα, και πρόκειται για ένα είδος αντικρυστού χορού.

Σχήματα 9σημου ρυθμού:

Ευζωνικός



Παρδαλά Τσουράπια



Ελαφρύς Καρσιλαμάς Καλής Βρύσης



Σε ρυθμό δίσημο 2/4, έχουμε τις χασαπιές, κάποια είδη αντικριστών που αναφέρθηκαν παραπάνω, και διάφορα τραγούδια και τοπικούς χορούς, που συνήθως χορεύονται κυκλικά με όργανα ή χωρίς, και φέρουν τίτλο από το ομώνυμο όνομα του τραγουδιού τους. Δε θα γίνει απαρίθμηση όλων των χορών, παρά μόνο θα δοθούν κάποια συγκεκριμένα παραδείγματα και ρυθμικά μοτίβα.

Σε αυτό το σημείο όμως, θα πρέπει να γίνει ένας διαχωρισμός, καθώς παρουσιάζεται το εξής σπάνιο φαινόμενο αίσθησης της αμφισημίας. Από τη μία, υπάρχουν οι δίσημοι ρυθμοί, για τους οποίους δε χωράει αμφιβολία ως προς τη σταθερότητα και το ρυθμικό τους χαρακτήρα, και οι οποίοι δεν παρουσιάζουν αποκλίνουσες συμπεριφορές. Τέτοιοι ρυθμοί-χοροί είναι για παράδειγμα αυτοί της «Βαγγελίτσας» ή του τραγουδιού «Ανάθεμα τη μάνα σου» στο Βώλακα, του «Βαρύ Καρσιλαμά» (Τέσκα) στον Ξηροπόταμο, της «Παναγιώτας»

και της «Τέσκας» (πχ. Κόρη πούλαγε κρασί) στο Μοναστηράκι. Από την άλλη πλευρά, αυτό που παρατηρούμε, είναι ότι πολλές από τις λεγόμενες «χασαπιές», λόγω της κίνησης των φωνών, μπορούν να μετρηθούν και ως ρυθμός με 7σημη ρυθμική αγωγή. Στο παράδειγμα που ακολουθεί, με το τραγούδι «Γιωργία», τοπικής χασαπιάς του Βώλακα, γίνεται αισθητή αυτή η διπλή προσέγγιση. Πρόκειται για μια περίπτωση «άλογου ρυθμού», καθώς σε πολλά από τα μέτρα του τραγουδιού το πρώτο μέρος του τετάρτου είναι λίγο βραχύτερο σε χρονική διάρκεια από το δεύτερο, που δε μπορεί να υπολογιστεί, ενώ σε κάποια μέτρα τα δύο μέρη είναι ίδια (Σημειώσεις από το CD: «Κάλεσμα»).

Χασαπιά σε 2σημο ρυθμό



Παραλλαγή μετρήματος χασαπιάς



Το ίδιο παρατηρείται και σε άλλους δίσημους ρυθμούς, όπως για παράδειγμα στο Χορό των μαγείρων από την Πετρούσα, όπου συναντάμε παρόμοιο φαινόμενο. Διαφορές ως προς την εκτέλεση δεν υπάρχουν, σε κάθε περίπτωση όμως, στην παρούσα εργασία όλες οι χασαπιές θα αποδοθούν με τη δίσημη μορφή 2/4, καθώς ένα τέτοιο ζήτημα αποτελεί περισσότερο τροφή για σκέψη και αφορμή για περαιτέρω ενασχόληση με το ζήτημα της ρυθμολογίας.

Προχωρώντας, μια παρόμοια περίπτωση είναι και αυτή της Μπαϊντούσκας στη Δράμα, η οποία διαφέρει από αυτή που συναντάμε στη Θράκη, τόσο ρυθμικά, όσο και χορευτικά. Οι Παπακώστας, Πραντσίδης και Πολλάτου στο απόσπασμα από το «αναζητήσεις στη φυσική αγωγή και τον αθλητισμό: Τόμος 4» την περιγράφουν ως ένα ρυθμό με αγωγή $\frac{3}{4}$. Παρόλα αυτά, η περίπτωση της Μπαϊντούσκας αποτελεί ακόμα ένα παράδειγμα αμφισημίας, μιας και ακούγοντας την, μπορούμε να την αναλύσουμε σε $\frac{7}{8}$, σύμφωνα με ντόπιες ηχογραφήσεις που μελετήθηκαν.

Μπαϊντούσκα σε 3σημο ρυθμό



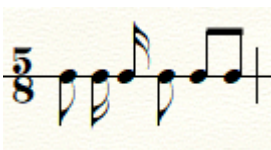
Παραλλαγή μετρήματος μπαϊντούσκας



Άλλοι ρυθμοί που συναντάμε, πιο σπάνια, βέβαια είναι κάποιοι μεμονωμένοι 5σημοι, 6σημοι, 8σημοι.

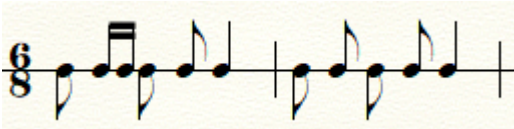
Σχήματα 5σημου ρυθμού

Τραγούδι του Μπαμπιντεν (Πύργοι), Πάνε να ζητήσεις Θεία (Καλή Βρύση)



Σχήματα 6σημου ρυθμού

Πεχλιβάνι Χαβασί (Καλή Βρύση)

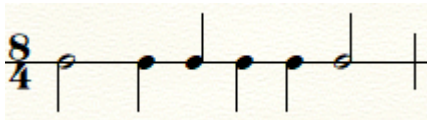


Σχήματα 8σημου ρυθμού

Λεβέντικος Πετρούσας



Μη με δέρνεις μάνα (Καλή Βρύση)



Η γκάνιντα στα διάφορα χωριά της Δράμας

Σε όλα τα χωριά της Δράμας που συναντάμε τη γκάνιντα, αυτή ανέκαθεν συνοδευόταν από τον νταχαρέ (νταϊρέ), κρουστό όργανο ρυθμικής συνοδείας. Αυτά τα δύο όργανα αποτέλεσαν τη βασική ζυγιά για πολλά χωριά, όπως αυτά του Βώλακα, της Καλής Βρύσης, του Ξηροποτάμου, του Παγονερίου, και ήταν σε θέση να κρατήσουν ένα ολόκληρο γλέντι. Αυτό προκύπτει από το γεγονός ότι στην περίπτωση της ηπειρωτικής γκάνιντας, η διφωνία που επικρατεί μεταξύ ισοκράτη και του αυλού της γκάνιντανίτσας αποτελεί μια μορφή πολυφωνίας, που μάλιστα πρόκειται για μία από τις πιο πρώιμες ιστορικά πολυφωνίες που συναντάμε.

Όσον αφορά τον τρόπο παιξίματος της Δραμινής γκάνιντας, δε θα λέγαμε ότι διαφέρει πολύ από αυτόν της Θράκης ή της Ανατολικής Μακεδονίας. Το παίξιμο της παρομοιάζεται με αυτό των Σερρών, ή ακόμα και της Βουλγαρίας. Ίσως αυτό που την κάνει να ξεχωρίζει, όπως μας αναφέρει και ο Μάρκος Παύλου, γκαιντατζής από το χωριό του Βώλακα, είναι ότι το παίξιμο της δραμινής γκάνιντας χαρακτηρίζεται από μια δωρικότητα, έχει τάση δηλαδή προς έναν πιο αφαιρετικό τόνο, με τη χρησιμοποίηση λίγων μόνο νοτών. Το ίδιο μάλιστα αφηγείται και ο Κων/νος Γραμμάτης από την Καλή Βρύση, προσθέτοντας πως η δυσκολία στη δραμινή γκάνιντα είναι να καταφέρεις να παίξεις όσο πιο απλά μπορείς, χωρίς να επηρεαστείς από στολίδια, και χωρίς να προσπαθείς να γεμίσεις τους χρόνους και τα σημεία που δεν υπάρχει πυκνή σημειογραφία. Αυτός είναι και ένας λόγος για τον οποίο οι γκαιντατζήδες των χωριών από ό,τι φαίνεται αποφασίζουν να επικεντρωθούν στο δικό τους

ιδίωμα, φοβούμενοι ίσως ότι μπορεί να επηρεαστούν από άλλα ιδιώματα, όπως αυτό της Θράκης, να αλλοιώσουν το ηχόχρωμα της περιοχής τους και να χαθεί το ύφος των τραγουδιών. Το αίσθημα του να έχουν τη δική τους ταυτότητα είναι πολύ σημαντικό, και είναι κάτι που παρατηρείται και στους οργανοπαίκτες των προηγούμενων γενιών.

Παρατηρούμε μια αντίθεση σε σχέση με ρυθμούς και σκοπούς της Θράκης, και αν θέλουμε να γίνουμε πιο σαφείς, της Ανατολικής Ρωμυλίας, όπου εκεί οι ρυθμοί είναι γρηγορότεροι, και η σημειογραφία, πιο πυκνή. Στη Δράμα κάτι τέτοιο, τουλάχιστον στους περισσότερους σκοπούς, θα λέγαμε ότι δεν ισχύει. Είναι γεγονός ότι “παλιοί οργανοπαίκτες μπορούσαν να αυτοσχεδιάσουν με 2 ή 3 νότες και να σε κρατήσουν εκεί προσηλωμένο”, αναφέρει ο Μάρκος Παύλου.

Βέβαια, ας μην ξεχνάμε το γεγονός ότι η τάση για αφαιρετικότητα και χρησιμοποίηση λίγων νοτών ήταν κάτι που συνέβαινε όχι μόνο στη Δράμα, αλλά και στην υπόλοιπη Ελλάδα. Ακούγοντας ηχογραφήσεις παλαιότερων χρόνων, και μιλώντας με μουσικούς προηγούμενης γενιάς, ίσως ένα από τα πράγματα που όλοι θα συμφωνήσουν, είναι η αισθητή επιτάχυνση του μουσικού tempo τα τελευταία χρόνια, όπως και μια διάθεση για «γέμισμα» των μελωδιών με περισσότερα δεξιοτεχνικά ποικίλματα και στολίδια.

Παρόλα αυτά, η δραμινή γκάιντα φαίνεται ότι ξεχωρίζει και ότι δεν εντάσσεται σε αυτή την κατηγορία των οργάνων που σε σχέση με παλιά, έχουν αλλάξει κατά πολύ τον τρόπο παιχνιδιού τους. Σίγουρα έχουν γίνει προσθήκες τραγουδιών, όπως για παράδειγμα τα τραγούδια που εντάχθηκαν στο δραμινό ρεπερτόριο μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο ή κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου, όπως επίσης και εμπλουτισμός των υπαρχόντων μελωδιών, κάποιες φορές και με τη διαδικασία της προσθήκης καινούριων μουσικών φράσεων, παρόλα αυτά ο χαρακτήρας του οργάνου έμεινε ίδιος.

Η δυσκολία στη δραμινή γκάιντα δεν είναι το να παίξεις ένα τραγούδι με τις νότες, καθώς σίγουρα το ρεπερτόριό της δεν έχει τις δυσκολίες που έχει η Θράκη ή ακόμα και η υπόλοιπη Μακεδονία, αλλά έγκειται στο να καταφέρει κανείς να πατήσει στο ρυθμό εκεί που πρέπει τονίζοντας τη σωστή νότα και αποδίδοντας το σωστό ποίκιλμα τη στιγμή που πρέπει. Η κατανόηση της ρυθμολογίας, και κατ' επέκταση των ιδιαίτερων τονισμών της φωνής, σχετίζονται άμεσα με την άρτια εκτέλεση των κομματιών πάνω στη γκάιντα.

Όπως και στη Θράκη, η τελευταία κάτω νότα του οργάνου (όλες οι τρύπες κλειστές), που έχει χαρακτήρα προδεσπόζουσας, και βρίσκεται μια 5^η κάτω από την τονική, είναι σε αχρησία και ατονεί στο δραμινό τρόπο παιχνιδιού. Μάλιστα, ακόμη και η αμέσως επόμενη νότα, που έχει χαρακτήρα δεσπόζουσας, και βρίσκεται μια 4^η κάτω από την τονική, δεν χρησιμοποιείται εξίσου ως αυτούσια νότα στις μελωδικές κινήσεις, παρά μόνο χρησιμοποιείται ως μια νότα πολύ μικρής χρονικής διάρκειας για να διαχωρίσει δυο ίδιες νότες. Αντίθετα, στην περιοχή της Θράκης, αυτή η νότα είναι δεσπόζουσας σημασίας, αφενός λόγω ρεπερτορίου, αφετέρου επειδή χρησιμοποιείται αρκετά ως ποίκιλμα, και συγκεκριμένα ως κατιόν μετάηχο ποίκιλμα μιας νότας αλματικού διαστήματος (Ζαρίας, 221-223).

Βώλακας

Ένα από τα χωριά, γνωστά για την έντονη παρουσία της γκάιντας στη μουσική τους παράδοση, είναι αυτό του Βώλακα. Χτισμένο στους πρόποδες του Φαλακρού, σε ύψος 830μ., και σε απόσταση 12 χλμ από τη Δράμα, το χωριό του Βώλακα είναι γνωστό για την παραγωγή μαρμάρου και για τον τουρισμό του, ο οποίος λόγω της παρουσίας του χιονοδρομικού κέντρου του Φαλακρού, είναι αρκετά υψηλός τα τελευταία χρόνια. Αναφορικά με το όνομα του χωριού, φημολογείται ότι το πήρε από την ετυμολογία της λέξης Βώλαξ= βώλος= σβώλος= πηλός, είτε από τη βουλγάρικη λέξη Βολ που σημαίνει βόδι (Παπαμαρίνος,2006:17) Ο Βώλακας είναι χωριό με έντονη ιστορική παρουσία στα χρόνια του Μακεδονικού Αγώνα και της αντίστασης στον εκβουλαρισμό. Γνωστός για την ηρωική δράση του απέναντι στους Βούλγαρους, θεωρείται ο αγωνιστής Άρμεν Κούπτσιος, ο οποίος μάλιστα μνημονεύεται σε διάφορα τραγούδια της περιοχής, αλλά και των γύρω χωριών. Το χωριό έχει δική του τοπική φορεσιά και είναι γνωστό για τα έθιμα και τα δρώμενά του. Η τοπική παράδοση του χωριού κορυφώνεται με τα έθιμα και δρώμενα του τριημέρου 6,7 και 8 Ιανουαρίου, του Αγίου Πνεύματος και την ημέρα του Προφήτη Ηλία στις 20 Ιουλίου.

Στην πλειοψηφία τους οι κάτοικοι είναι γηγενείς. Οι περισσότεροι ασχολούνται με την κτηνοτροφία, την υλοτομία, τη γεωργία, ενώ πολλοί είναι και αυτοί που δουλεύουν στα λατομεία μαρμάρων. Δεν είναι περίεργο όπου σε ένα χωριό σαν το Βώλακα άνθισε αυτό το όργανο, μιας και οι άσκαυλοι, οι γκάιντες και οι τσαμπούνες, είναι τα κατεξοχήν «όργανα αξιώσεων» για τις αγροκτηνοτροφικές κοινωνίες (Σαρρής).

Γνωστός γκαϊντατζής του χωριού είναι, μέχρι και σήμερα, ο Μάρκος Παύλου, η γκάιντα του οποίου ακούστηκε στις περισσότερες ηχογραφήσεις που μελετήθηκαν.

Ρεπερτόριο

Όπως σε όλα τα χωριά της Δράμας, έτσι και στο Βώλακα, η τοπική χασαπιά (συρτός στα τρία) αποτελεί έναν από τους βασικότερους και χαρακτηριστικότερους χορούς του χωριού. Σκοπός με γρήγορη ρυθμική αγωγή και ιδιαίτερα χτυπήματα, αποτελεί έναν από τους πιο ιδιαίτερους ρυθμούς που συναντάμε, λόγω της αμφισημίας που προκύπτει σχετικά με τη μετρική του αγωγή, η οποία αναλύθηκε παραπάνω. Παρακάτω μερικές από τις χαρακτηριστικές χασαπιές που ακούγονται στο χωριό του Βώλακα. Καθώς, όπως αναλύσαμε, υπάρχει το πρόβλημα της αλογίας του ρυθμού σε πολλές από τις χασαπιές, έγινε προσπάθεια για να αποδωθεί όσο γίνεται πιο πιστά ο ρυθμός στη μουσική σημειογραφία, για αυτό και παρατηρούμε στα περισσότερα τραγούδια ως βάση το σχήμα *όγδοο παρεστιγμένο-όγδοο παρεστιγμένο- όγδοο*, και όχι ως *τέταρτο-όγδοο-όγδοο*. Σε κάποια σημεία έχουν προστεθεί μερικές μικρές αποτζιατούρες που δηλώνουν ενδεχόμενο ποίκιλμα.

Γιωργία

Musical score for 'Γιωργία' in 2/4 time. The score consists of three staves of music. The first staff starts with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style with quarter and eighth notes. The second staff begins with a measure rest and a '5' above the first note. The third staff begins with a measure rest and a '9' above the first note.

Αντλήθηκε από αρχείο των ίδιων των μουσικών. Στη γκάιντα ο Μάρκος Παύλου.

Διαμάντω

Musical score for 'Διαμάντω' in 2/4 time. The score consists of four staves of music. The first staff starts with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style with quarter and eighth notes. The second staff begins with a measure rest and a '5' above the first note. The third staff begins with a measure rest and a '9' above the first note. The fourth staff begins with a measure rest and a '13' above the first note.

Αντλήθηκε από αρχείο των ίδιων των μουσικών. Στη γκάιντα ο Μάρκος Παύλου.

Εχθές το βράδυ



Αντλήθηκε από αρχείο των ίδιων των μουσικών. Στη γκάντα ο Αντώνης Τσαμπάζης

Μαρία

Εισαγωγή

Musical notation for the piece 'Μαρία'. It consists of four staves of music in 2/4 time. The first staff is labeled 'Εισαγωγή' (Introduction) and ends with a double bar line. The second staff is labeled 'Στίχος' (Verse) and contains the first line of the verse. The third staff continues the verse. The fourth staff is labeled 'Απάντηση' (Response) and contains the response line. The notation is in a simple, rhythmic style with a treble clef and a key signature of one flat.

Στίχος

Απάντηση

Αντλήθηκε από αρχείο των ίδιων των μουσικών. Στη γκάντα ο Μάρκος Παύλου.

Απλό τραγούδι, που ακολουθεί τη μορφή στίχου-απάντησης, όπως συμβαίνει και στους περισσότερους χορούς τύπου χασαπιάς στο Βώλακα. Ποικίλματα παρατηρούνται έντονα στο μέτρο 2, και σε όλα τα υπόλοιπα μέτρα αυτής της μορφής (18,22,26,30), όπου σχεδόν πάντα γίνεται ένα ποικίλμα αποτζιατούρας στην αρχή πάνω στο ΦΑ και στη συνέχεια ακολουθεί Clucking note ως μετάηχο στις νότες ΡΕ και ΦΑ που έπονται. Αυτό εντοπίστηκε χαρακτηριστικά σε κάθε στροφή του κομματιού, για αυτό και καταγράφεται ως φράση που επιδέχεται ποικιλματική επεξεργασία. Στις υπόλοιπες νότες, και ειδικά στις μεγάλης αξίας ή στις κρατημένες, παρατηρείται απλό κράτημα του ρυθμού, και το μόνο το οποίο συμβαίνει

είναι ένα μικρό βιμπράτο πάνω στην τονική, με την τεχνική της μεταβολής του τονικού ύψους, όπως αναλύθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο.

Μίλα Χρυσάνθη



Αντλήθηκε από αρχείο των ίδιων των μουσικών. Στη γκάντα ο Μάρκος Παύλου.

Βαγγελίτσα

Αντλήθηκε από αρχείο των ίδιων των μουσικών. Στη γκάντα ο Αντώνης Τσαμπάζης.

Η Βαγγελίτσα είναι οργανικός, κυκλικός πηδηχτός χορός σε ρυθμό 2/4, αντικρουστός, που ανήκει στην κατηγορία των χορών στα τρία, και μοιάζει με αυτόν της χασαπιάς. Παρόλα αυτά, εδώ πέρα τα χτυπήματα στο νταχαρέ είναι πιο σταθερά χωρίς να δημιουργούν ζητήματα αμφισημίας. Τα στολίδια που παρατηρούνται συνήθως γίνονται στη νότα ΦΑ όταν αυτή εμφανίζεται στα ισχυρά μέρη του μέτρου, είτε με τη τεχνική Clucking note, είτε με το ελαφρύ άνοιγμα του μέσου σε στυλ βιμπράτο, είτε με ταυτόχρονα άνοιγμα και των δύο.

Η μόνη διαφοροποίηση που παρατηρούμε συνήθως είναι στη φράση των μέτρων 9-12, και η οποία καταγράφηκε σε ηχογράφηση που βρίσκεται στο αρχείο της ΕΡΤ, σε μουσικό ντοκιμαντέρ που πραγματοποιήθηκε για τα δρώμενα της Δράμας με τίτλο: Μουσικό Οδοιπορικό: Έθιμα του Δωδεκαημέρου στο Νομό Δράμας (Αράπηδες – Μπαπούγεροι – Αρκούδες) (<https://archive.ert.gr/76353/>), με τον Μάρκο Παύλου στη γκάντα.

Ανάθεμα τη μάνα σου (Αηδόνια Δεκατέσσερα)

Musical score for 'Ανάθεμα τη μάνα σου (Αηδόνια Δεκατέσσερα)'. The score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff starts at measure 1. The second staff starts at measure 9. The third staff starts at measure 17. The fourth staff starts at measure 25 and includes a first ending bracket labeled '1,2,9' over measures 28, 29, and 30.

Αντλήθηκε από το CD: «Μουσικοί Θησαυροί Δράμας». Στη γκάνιτα ο Μάρκος Παύλου.

Βοσκοπούλα

Musical score for 'Βοσκοπούλα'. The score is written in treble clef with a 3/8 time signature. It consists of five staves of music. The first staff is labeled 'Εισαγωγή' (Introduction) and starts at measure 1. The second staff starts at measure 6 and includes a first ending bracket. The third staff is labeled 'Στίχος' (Verse) and starts at measure 11. The fourth staff starts at measure 16. The fifth staff is labeled 'Απάντηση' (Response) and starts at measure 20.

Αντλήθηκε από αρχείο των ίδιων των μουσικών. Στη γκάνιτα ο Αντώνης Τσαμπάζης.

Σταματία

1

5

9

13

1

Αντλήθηκε από αρχείο των ίδιων των μουσικών. Στη γκάιντα ο Μάρκος Παύλου.

Χορός που παίζεται με τη συνοδεία γκάιντας, αλλά τον συναντάμε να αποδίδεται μόνο με τη συνοδεία τραγουδιού- χορού από γυναίκες του χωριού. Αποτελεί από τα ελάχιστα μουσικά κείμενα που κινούνται στο πεντάχορδο του Χιτζάζ. Χαρακτηριστικής μορφής ανιόντος ποικίλματος (τύπου μορντάν) πραγματοποιείται στη νότα της Mi_b στα μέτρα 4,8,12,16 με την τεχνική του βιμπράτο. Οι clucking notes είναι διάσπαρτες και έντονες σε πολλά σημεία του κομματιού, και είναι στην ευχέρεια του οργανοπαίκτη ως προς την επιλογή τους, κρατώντας πάντα μια μουσική ισορροπία, και μη ξεφεύγοντας από το δραμινό ύφος και χαρακτήρα.

Καλή Βρύση

Η Καλή Βρύση, όπως τα περισσότερα χωριά, έχει δύο ονόματα: το πρώτο όνομα είναι η παλιά τους ονομασία, που τη διατηρούσαν μέχρι το 1923, όπου και πήραν το νέο τους όνομα με Βασιλικό Διάταγμα. Σύμφωνα με γραπτά στοιχεία, το χωριό παλαιότερα άκουγε στο όνομα Γκόρνιτσα. Η παράδοση λέει πως το όνομα Γκόρνιτσα προέρχεται από τη σλάβικη λέξη Gore, που σημαίνει πάνω (πάνω χωριό), που με αλλαγές κατέληξε να λέγεται Γκορένισσα-Γκόρνιτσα, δηλαδή κάτοικοι του Γκόρε (Βαβουλίδης, 2018:19). Μέχρι το 1927 υπαγόταν στην υποδιοίκηση της Ζίχνης Σερρών, ώσπου εντάχθηκε στην Υποδιοίκηση Δράμας, παίρνοντας τη σημερινή ονομασία της, η οποία φημολογείται ότι δόθηκε εξαιτίας των πολλών καλών βρύσεων που είχε το χωριό (13 τουλάχιστον).

Καθ' όλη τη διάρκεια του χρόνου, αναβιώνει πιστά έθιμα και δρώμενα του τόπου, με κορυφαίο αυτό των Θεοφανείων με τα «Μπαμπούγερα», στο 3ήμερο 6-8 Ιανουαρίου. Άλλα έθιμα είναι αυτά της Αγίας Μαρίνας, του Προφήτη Ηλία, του Αγίου Βλασίου, όπως επίσης και οι Γιορτές Τσίπουρου και Πανσελήνου, που τελούνται κάθε χρόνο στο χωριό.

Γνωστοί για τη διάδοση των τραγουδιών της γκάιντας, αλλά και για την ανάδειξη του οργάνου, από το χωριό Καλή Βρύση, αποτέλεσαν οι: Δημήτρης Κόττας και Δημήτρης Μπούτιος. Και οι δύο έχουν πλέον απεβιώσει. Οι ηχογραφήσεις που μελετήθηκαν βασίστηκαν στα παιχνίδια αυτών των δύο οργανοπαικτών.

Ρεπερτόριο:

Να δεις γιαγιά

Στίχος



Απάντηση - Εισαγωγή



Αντλήθηκε από τα τραγούδια που είναι αναρτημένα στο site του Πολιτιστικού Συλλόγου της Καλής Βρύσης (<https://www.kalivrisi.gr>)

Στη γκάιντα ο Δημήτρης Κόττας.

Τραγούδι γραμμένο από έναν γέροντα, για τον αγωνιστή του Μακεδονικού Αγώνα Άρμεν Κούπτσιο, ο οποίος είχε καταγωγή από το Βώλακα. Τετράσημος ρυθμός 4/4, με μελωδία απαλλαγμένη από περίτεχνα φραστικά σχήματα, καθώς η έκτασή της περιορίζεται μόλις σε ένα 5χορδο. Τραγούδι που αποτελεί επιβεβαίωση των όσων γράφτηκαν σε παραπάνω κεφάλαιο, και αφορούν τη λιτότητα και την απλότητα πολλών σκοπών, κατορθώνει όμως να διεγείρει μυσταγωγικά συναισθήματα (Τραγούδια του Μακεδονικού Αγώνα, 2010). Μάλιστα, η μελωδία του περιγράφεται ως «σπαρακτική» από τους κατοίκους του χωριού, και ότι υπάρχει χαρακτηριστική δυσκολία ως προς την τραγουδιστική του απόδοση. Η γκάιντα συμπεριφέρεται απλά, ακολουθώντας τη μελωδία, χωρίς περίτεχνες κινήσεις και γεμίσματα. Αποτελεί έναν από τους σοβαρότερους χορούς, καθώς χορεύεται χωρίς έκφραση. Η απόδοσή του έχει ταυτιστεί με τη γκάιντα και το νταχαρέ, για αυτό και είναι σπάνιο να το συναντήσει κάποιος με άλλα όργανα. Εικάζεται ότι ο πρωτοχορευτής έβγαζε τα παππούτσια και την τραγιάσκα του, τοποθετώντας τα στο κέντρο του χορού, ως ένδειξη σεβασμού.

Μη με δέρνεις μάνα



Αντλήθηκε από ηχογράφηση του προσωπικού αρχείου κατοίκων της Καλής Βρύσης. Στην γκάιντα ο Δημήτρης Κόττας.

Βαρύς Καρσιλαμάς (Βαρύ)

①

②

③

④

⑤

⑥

Αντλήθηκε από τα τραγούδια που είναι αναρτημένα στο site του Πολιτιστικού Συλλόγου της Καλής Βρύσης (<https://www.kalivrisi.gr>)

Γκάιντα: Δημήτρης Κόττας

Χαρακτηριστικός χορός της Καλής Βρύσης, σε ρυθμό 2/4. Σκοπός με αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα και έντονο το στοιχείο της επανάληψης των μουσικών φράσεων, οι οποίες παρουσιάζουν μικρές διαφορές μεταξύ τους. Ενδεικτικά παρουσιάζονται κάποιες από τις μουσικές φράσεις, χωρίς όμως να υποδεικνύουν ένα σωστό τρόπο αποτύπωσης του μουσικού κειμένου, κάτι το οποίο έχει επισημανθεί και στην εισαγωγή. Οι μουσικές φράσεις επεξεργάζονται συνεχώς και αναπλάθονται καθ' όλη τη διάρκεια του χορού.

Υπάρχει μια συνεχής εναλλαγή ανάμεσα στην 1^η (ΡΕ) και στην 2^η (ΜΙ), με τις περισσότερες φράσεις να καταλήγουν σε αυτές τις δύο νότες. Στα λεγόμενα «γυρίσματα», όπου η ρυθμική άρθρωση γίνεται εντονότερη, παρατηρείται έναρξη και στάση σε νότες όπως η 3^η (ΦΑ#), και η 4^η (ΣΟΛ).

Παρατηρήθηκε δε, από όσες ηχογραφήσεις μελετήθηκαν, ότι τα «γυρίσματα» στην 3^η νότα (Φα#), συνήθως έρχονται μετά από φράσεις τύπου 4, όταν έχει προηγηθεί δηλαδή φράση σε πιο χαμηλή περιοχή από αυτήν της τονικής.

Ελαφρύς καρσιλαμάς



Αντλήθηκε από το CD «Κάλεσμα». Στη γκάιντα ο Δημήτριος Μπούτιος.

Πεγλιβάνι Χαβασί



Αντλήθηκε από το CD «Κάλεσμα». Στη γκάιντα ο Δημήτριος Κόττας.

Οργανικός σκοπός, στην πομπή για την παλαιίστρα. Αποδεικνύει τη σχέση που υπήρχε μεταξύ Καλής Βρύσης και των χωριών των Σερρών, μιας και αποτελεί έθιμο και των δύο περιοχών, που πλέον αναβιώνει μόνο σε χωριά των Σερρών, καθώς στην Καλή Βρύση έχει σταματήσει μάλλον από τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια. Είναι γνωστός και με το όνομα Γκιουρές Χαβασί, και παίζεται τόσο με γκάιντα, όσο και με ζουρνά. Αποτελεί το μοναδικό ίσως δσημο σχήμα που συναντάμε στα χωριά της Δράμας.

Παγονέρι

Το Παγονέρι βρίσκεται στο βορειοανατολικό άκρο του Νομού Δράμας, 7 χλμ μόλις από τα βουλγαρικά σύνορα. Παλαιότερα, άκουγε στο όνομα Τσερέσοβο, ενώ το νέο του όνομα προήλθε από το παγωμένο νερό που τρέχει στις δύο βρύσες του χωριού (Κουζούλης, Λαογραφικά Παγονερίου Δράμας, 2002). Είναι ένα μικρό και ήσυχο χωριό, όπου ανέκαθεν ακουγόταν ο ήχος της γκάιντας, όμως παρόλα αυτά, οι μουσικές πληροφορίες που έχουμε, είναι λιγοστές. Οι μεγαλύτεροι δε μεταδώσανε τις γνώσεις, όπως έγινε σε άλλα χωριά, με αποτέλεσμα τα τραγούδια που φτάνουν στα χέρια μας να είναι λιγοστά. Μάλιστα, το μοναδικό τραγούδι που βρίσκουμε με γκάιντα είναι το «1907», το οποίο συναντάμε και με την ονομασία «το 1900, το '17 το έτος». Ένας από τους λόγους που επηρέασαν τη λιγοστή μετάδοση των πληροφοριών και των παραδόσεων ίσως να οφείλεται στο γεγονός ότι το Παγονέρι, σε σχέση με άλλα χωριά, όπως αυτό της Καλής Βρύσης, βρισκόταν μακριά από την πόλη της Δράμας (60χλμ) όπως μας αναφέρει ο Α. Πέρρος, χοροδιδάσκαλος και μελετητής της παράδοσης των παραπάνω χωριών. Τα τραγούδια, παρότι είναι λίγα, έχουν έντονο το παραδοσιακό στοιχείο, και συγκεκριμένα το στοιχείο της προσφυγιάς και της ξενιτιάς, κάτι το οποίο φαίνεται από το περιεχόμενο των καταγεγραμμένων τραγουδιών.

Μεγάλη αξία για το χωριό έχει το έθιμο των αράπηδων (Χαράπια) καθώς ακόμα και στις περιγραφές των τοπωνυμίων από τους κατοίκους, χρησιμοποιούνται στιγμές από τα δρώμενα προκειμένου να εξηγήσουν που βρίσκεται το κάθε μέρος. Δίνεται μια αξία δηλαδή στην κάθε τοποθεσία του χωριού, και παράλληλα επιβεβαιώνεται αυτή η άρρηκτη σχέση που υπάρχει μεταξύ κοινωνίας – δρωμένων.

Το 1907

5

9

13

Αντλήθηκε από την εκπομπή της ΕΡΤ: Αλάτι της Γης, στο επεισόδιο με τίτλο: «Διονυσιακά Θεοφάνεια στη Δράμα–Οι γιορτές της καλοχρονιάς και της γονιμότητας. Στη γκάιντα ο Αγγελος Μουταφτσής.

Χορεύεται ως συρτός χορός, επτάσημης μορφής, και αποδίδεται συνήθως οργανικά. Μπορεί να το ακούσουμε να τραγουδιέται χωρίς τη συνοδεία γκάιντας, καθώς υπάρχει καταγραφή στίχων με τον τίτλο «Το 1900, το '17 το έτος», όπως αναφέρθηκε παραπάνω.

Ξηροπόταμος

Ο Ξηροπόταμος, αποτέλεσε, και αποτελεί, ένα από τα κεφαλοχώρια της Δράμας. Βρίσκεται 7 χλμ μακριά από την πόλη, και μέχρι το 1927 άκουγε στο όνομα Βησσοτσάνη. Η πλειοψηφία των κατοίκων του χωριού είναι ντόπιοι. Στον Ξηροπόταμο εγκαταστάθηκαν με την ανταλλαγή των πληθυσμών και προσφυγικές οικογένειες από τη Θράκη τον Πόντο και τη Μ. Ασία. Επίσης ήρθαν το 1945 -1947 και αρκετές οικογένειες Σαρακατσάνων. Οι κάτοικοί του ασχολούνταν με την γεωργία και ειδικότερα με την παραγωγή καπνού, στον κάμπο της Δράμας, και την κτηνοτροφία. Κάθε χρόνο, όπως και στα υπόλοιπα χωριά, αναβιώνουν τα αρχέγονα έθιμα του Δωδεκαημέρου στις 6 και 7 Ιανουαρίου. Παρότι στο χωριό υπάρχει και παίζεται το όργανο της γκάιντας, τα καταγεγραμμένα τραγούδια είναι λιγοστά, και πρωταρχικό ρόλο στο ρεπερτόριο του χωριού, κατέχει πλέον το όργανο της λύρας. Στην παρούσα εργασία θα παρουσιαστεί ένα από τα πιο χαρακτηριστικά οργανικά κομμάτια, που ακούγονται στο χωριό με γκάιντα, αυτό της Λέκας:

Λέκα (Ράμνα)

①



②



③



④



⑤



⑥



⑦



50



⑧



61



⑨



68



⑩

Κράτημα





11



12



13



14



15



16



125



Αντλήθηκε από https://www.youtube.com/watch?v=O_QKaNIHY-s. Στη γκάιντα ο Νικόλαος Σταυρίδης.

Πρόκειται για Ελαφρύ Αντικρυστό (Λέκα), επτάσημης μορφής 7/8, και αποτελεί μια από τις πιο χαρακτηριστικές μελωδίες που συναντάμε στον Ξηροπόταμο, με τη συνοδεία γκάιντας. Παρατηρείται, και εδώ, το φαινόμενο της αμφισημίας, καθώς ο σκοπός θα μπορούσε να αποδοθεί κάλλιστα και με δίσσημη μορφή 2/4, όπως έγινε σε προηγούμενα παραδείγματα. Όσον αφορά την ηχογράφιση που μελετήθηκε, θα λέγαμε ότι παρατηρείται μια ασυμμετρία ως προς τη διάρκεια ανάπτυξης και ολοκλήρωσης της κάθε μουσικής φράσης, καθώς οι φράσεις ολοκληρώνονται σε 8μετρα, 6μετρα ή 12μετρα. Στα μέτρα 14-18, όπου υπάρχει επανάληψη του μουσικού ποικίλματος, πραγματοποιείται Clucking Note πάνω στη δεύτερη ΦΑ (απεικονίζεται με σχετικό σύμβολο). Σε περίπτωση που θέλουμε να αποδώσουμε με ακρίβεια τις νότες που ακούγονται στην γκάιντα όσον αφορά την παραπάνω ποικιλματική φράση, αυτές θα έπρεπε να γραφούν κάπως έτσι:

Μέτρο 14-15:



Στο παραπάνω παράδειγμα, έχει γίνει προσθήκη της τονικής νότας, σε δυο σημεία, κάτι το οποίο στην αρχική παρτιτούρα είχε παραληφθεί. Πρόκειται για ένα ανεπαίσθητο «σπάσιμο» της νότας το οποίο συνηθίζεται στο όργανο της γκάιντας, όταν πρόκειται να γίνει βηματική μετάβαση σε άλλη νότα, είτε προς τα πάνω είτε προς τα κάτω. Θα λέγαμε ότι μοιάζει με το ποίκιλμα διακοπτόμενου ισοκράτη, το οποίο περιγράφηκε παραπάνω, απλά εδώ στην περίπτωση της δεσπόζουσας, έχουμε την τονική. Στη Δράμα εξάλλου, μιας και η χρήση της 5^{ης} ατονεί, δεν φαίνεται περίεργο που οι γκαϊντατζήδες χρησιμοποιούν νότες όπως αυτή της τονικής ή της υποτονικής, ανάμεσα σε διάφορες βηματικές κινήσεις. Το συγκεκριμένο παράδειγμα το συναντάμε σε πολλά από τα κομμάτια του δραμινού ρεπερτορίου, απλά για λόγους ευκολίας της ανάγνωσης του μουσικού κειμένου, προτιμήθηκε να γίνει αναφορά με παράδειγμα στο συγκεκριμένο κομμάτι. Εξάλλου, όπως ήδη αναφέρθηκε, η σημειογραφία αποτελεί έναν οδηγό για περαιτέρω ανάλυση των τραγουδιών, και η επιλογή των ποικιλμάτων είναι προσωπική υπόθεση του εκάστοτε οργανοπαίκτη.

Όσον αφορά τα «γυρίσματα» του χορού, αυτά γίνονται σε νότες όπως η ΜΙ και η ΛΑ. Κάθε φορά που πραγματοποιείται το γύρισμα, προηγείται κράτημα στην εκάστοτε νότα, έτσι ώστε να εδραιωθεί η αλλαγή, και συνήθως να αποτελέσει αφορμή για να ξεκινήσουν τα δικά τους «τσαλίμια» οι χορευτές. Η σειρά με την οποία γράφτηκαν οι φράσεις, δεν αποτελούν τη μια και μοναδική σειρά εκτέλεσης του κομματιού, αλλά μπορούν να συνδυαστούν μεταξύ τους,

ανάλογα τον οργανοπαίκτη. Χαρακτηριστικά είναι τα γυρίσματα στις φράσεις 13 και 15, όπου πραγματοποιείται ανέβασμα και γύρισμα σε ΛΑ, στην δεσπόζουσα της κλίμακας. Σε αυτό το σημείο η ρυθμική αγωγή επιταχύνει αισθητά, ενώ ο νταχαρές δίνει χτυπήματα που δίνουν την εντύπωση πως ξεφεύγουν από τον επτάσημο ρυθμό, και παραπέμπουν σε χτυπήματα δίσημου. Παρόλα αυτά, η μετρική αγωγή δεν αλλάζει. Σε αυτές τις φράσεις, τα ποικίλματα είναι συχνότερα, και συχνά συνδυάζονται μεταξύ τους. Για παράδειγμα, στη φράση 15, κάθε νότα συνοδεύεται από μορντάν, ενώ ταυτόχρονα χρησιμοποιείται και γκλισάντο.

Συμπεράσματα – Παρατηρήσεις

Παρατηρώντας και εξετάζοντας τα παραπάνω χωριά, αλλά και το ρεπερτόριο της δραμιτικής μουσικής παράλληλα με τη γκάιντα, διαπιστώνεται ο ισχυρός ρόλος που αυτή κατέχει μέσα στο κοινωνικό σύνολο, όχι μόνο ως μέσο ψυχαγωγίας των κατοίκων, αλλά και ως ένας φορέας σύνδεσης με τις ρίζες και τα βιώματα των προγόνων τους. Η επίδραση που έχουν συγκεκριμένα τραγούδια στους κατοίκους (πχ «Να δεις γιαγιά», Καλή βρύση) όταν αυτά συνοδεύονται από τη γκάιντα είναι πρωτοφανής, και αυτό διαπιστώνεται από το πώς οι ίδιοι οι άνθρωποι μιλούν για αυτά και για τον τρόπο που τα βιώνουν όταν αυτά επιτελούνται σε συνθήκες γλεντιού ή οποιουδήποτε ανταμώματος. Καθώς δεν ήταν εφικτή η επιτόπια έρευνα, η οποία σίγουρα θα μας έδινε περισσότερες πληροφορίες όσον αφορά την αλληλεπίδραση οργάνου – κοινωνίας, και καθώς μεγάλο υλικό βασίστηκε σε μαρτυρίες ανθρώπων όσον αφορά τον τρόπο που βιώνουν αυτοί τα τραγούδια, αυτό που καταλαβαίνουμε είναι ότι η γκάιντα αποτελεί ενωτικό στοιχείο με το παρελθόν τους, και ένα από τα βασικά συστατικά για τη συνέχιση της πολιτιστικής τους κληρονομιάς. Μέσα από τη γκάιντα, φανερώνεται η ταυτότητα του τόπου τους, καθώς το όργανο αποκτά πλέον ένα φάσμα κύματος, που ξεφεύγει από τα στενά όρια του χωριού και της κοινότητας.

Η δημιουργία των πολιτιστικών συλλόγων στα τέλη του 20^{ου} αιώνα, πέρα από τη στροφή του κόσμου προς την αναζήτηση της πολιτιστικής τους ταυτότητας, ανοίγει τους δρόμους για την ανάδειξη των χωριών και των ντόπιων παραδόσεων προς τα έξω. Αυτό επηρεάζει το όργανο της γκάιντας, καθώς στα πλαίσια των παραστάσεων, τίθενται νέοι κανόνες και η γκάιντα τείνει να χάσει το παλιό της κοινωνικό πλαίσιο (Κωνσταντόπουλος, 2019). Όσον αφορά το δεύτερο, παρατηρήσαμε ότι στη Δράμα κάτι τέτοιο δεν υφίσταται. Στις συζητήσεις που έγιναν με γκαϊντατζήδες διαφόρων χωριών, όπως ο Μ. Παύλου από το Βώλακα, ο Κ. Γραμμάτης από την Καλή Βρύση και ο Ν. Σταυρίδης από τον Ξηροπόταμο, και παρατηρώντας από κοντά τα δρώμενα του 12ημέρου των Χριστουγέννων, διαπιστώθηκε ότι το «φοκλόρ» και το στοιχείο εκμοντερνισμού των παραδοσιακών χορών και τραγουδιών που συναντάμε σε άλλες περιοχές της Ελλάδας, δεν υφίσταται. Αυτό που επικρατεί όσον αφορά τη γκάιντα, είναι ότι γίνεται προσπάθεια μίμησης του παλιού τρόπου παιχνιδιού, χωρίς περαιτέρω πειραματισμούς ή αλλαγές, που θα έφταναν σε σημείο να μιλάμε για εξέλιξη του τρόπου παιχνιδιού. Η απλοϊκότητα και η λιτότητα είναι τα κυρίαρχα στοιχεία που διέπουν το χαρακτήρα του οργάνου, κάτι το οποίο επεκτείνεται και έχει αντίκτυπο στις υπόλοιπες πτυχές του τομέα της παράδοσης. Το υλικό, μάλιστα, των

μουσικών κειμένων που καταγράφηκαν, έρχεται να συμπληρώσει και να επιβεβαιώσει την παραπάνω άποψη.

Βλέπουμε, επίσης, πως παρόλο που σχεδόν σε όλη την έκταση της Μακεδονίας και της Θράκης, το κλαρίνο εδραιώθηκε και σε πολλές περιπτώσεις, επισκίασε όργανα όπως η γκάιντα, στη Δράμα δεν κατάφερε να εισχωρήσει και να επηρεάσει το ντόπιο ρεπερτόριο. Δε μπορέσαμε να εξακριβώσουμε τους λόγους για τους οποίους τα χωριά έμειναν ανεπηρέαστα, εικάζοντας όμως θα λέγαμε ότι αυτό από τη μία, αποτελεί δείγμα του πόσο κλειστές ήταν οι κοινωνίες των χωριών αυτών τα παλαιότερα χρόνια, και από την άλλη ενισχύει την αυτοδυναμία και την αυτοτέλεια των δραμινών χωριών.

Όσον αφορά τα «γυρίσματα» που παρατηρούνται πάνω στα γρήγορα ρυθμικά μέρη, που τις περισσότερες φορές αποτελούν προϊόν αυτοσχεδιασμού, παρατηρήθηκε η εναλλαγή από θέμα μινόρε τονικότητας, σε θέμα ματζόρε, και αντίστροφα. Είναι κάτι που συμβαίνει όχι μόνο στην περιοχή της Δράμας, αλλά και της Θράκης. Συνήθως η εναλλαγή από μινόρε σε ματζόρε συνοδεύεται από εντονότερα χτυπήματα στο νταχαρέ, πιο πυκνή χρήση ποικιλμάτων, και ζωηρότερο χορευτικό βήμα, ενώ η αντίστροφη εναλλαγή, συνήθως έρχεται για να ηρεμήσει το «μουσικό τοπίο» που έχει δημιουργηθεί.

Ένα άλλο θέμα που, πριν ξεκινήσει η παρούσα πτυχιακή, αποτέλεσε ερώτημα και αφορμή για δημιουργία ενός ακόμη κεφαλαίου, ήταν αυτό της σχέσης που έχουν τα δρώμενα με το όργανο της γκάιντας. Ο λόγος που δε γίνεται αναφορά και ανάλυση των δρωμένων οφείλεται στο γεγονός ότι η γκάιντα, πέρα από αυτά που ειπώθηκαν σχετικά με το ρόλο της μέσα στην κοινωνία, δεν έχει κάτι που να μπορεί να λειτουργήσει συμπληρωματικά ως προς τη θέση της μέσα σε ένα δρώμενο. Χρησιμοποιείται σίγουρα στις πατινάδες που λαμβάνουν χώρα σε διάφορα έθιμα των χωριών, όπως επίσης, και κατά τη διάρκεια του γλεντιού, παρόλα αυτά κατά την τελετουργία του εθίμου, δεν έχει κάποιο ενεργό ρόλο, όπως για παράδειγμα αυτόν που έχει η λύρα στο έθιμο των «Αναστεναριών».

Όσον αφορά τις δυσκολίες που ίσως να στέρησαν την άντληση κάποιων πληροφοριών, μια από αυτές ήταν το γεγονός ότι δεν πραγματοποιήθηκε η επιτόπια έρευνα, που αρχικά είχε σχεδιαστεί, προκειμένου να προσεγγιστούν κάποια ζητήματα με μεγαλύτερη λεπτομέρεια. Καθώς η συγγραφή της εργασίας έγινε μέσα στο διάστημα όπου υπήρξε απαγόρευση των μετακινήσεων μεταξύ των νομών (2020-2021), δεν ήταν εφικτή η μετακίνηση στα χωριά της Δράμας, όπως επίσης και η παρακολούθηση των μουσικών δρωμένων του Δωδεκαημέρου. Παρόλα αυτά, υπήρξαν αρκετά στοιχεία που αντλήθηκαν από παλαιότερες επισκέψεις και συζητήσεις στις περιοχές της Δράμας, οι οποίες όμως δεν είχαν γίνει στα πλαίσια της παρούσας έρευνας.

Επίλογος

Τα τελευταία χρόνια παρατηρείται έντονο ενδιαφέρον και αναζήτηση για το όργανο της γκάιντας, καθώς ολοένα και περισσότερες μελέτες, άρθρα, αλλά και πονήματα, όπως αυτό εδώ, γράφονται με σκοπό την ανάδειξη αυτού του ξεχωριστού οργάνου. Επίσης, ενδιαφέρον υπάρχει και για την περιοχή της Δράμας, η οποία έχει απασχολήσει αρκετά μελετητές, ιστορικούς και επιστήμονες, κυρίως για τα ζητήματα της διγλωσσίας και πολιτισμικής ταυτότητας, τα οποία έχουν προκύψει τον τελευταίο αιώνα. Το παρόν πόνημα δεν πραγματεύτηκε τέτοια ζητήματα, παρά μόνο εστίασε στην παρουσίαση του οργάνου και στην ύπαρξή του μεταξύ των χωριών της Δράμας. Η ύπαρξη και η ανάλυση της μουσικής σημειογραφίας ευελπιστώ να βοηθήσει μελλοντικούς μελετητές και μουσικούς, και να λειτουργήσει συμπληρωματικά ως προς την αναζήτηση τους στη μουσική παράδοση της Δράμας.

Βιβλιογραφία:

- Αικατερινίδης Γ., (1995). *Δρώμενα Θεοφανείων στην Καλή Βρύση Δράμας*. Εκπολιτιστικός Σύλλογος Καλής Βρύσης Δράμας, Αθήνα.
- Αικατερινίδης Γ., (1997). *Τραγούδια και όργανα στην Καλή Βρύση Δράμας*. Εκπολιτιστικός Σύλλογος Καλής Βρύσης Δράμας, Αθήνα.
- Αικατερινίδης Γ., (1998). *Αράπηδες: Ένα ευετηρικό δρώμενο στο Μοναστηράκι Δράμας*. Εκπολιτιστικός Σύλλογος Καλής Βρύσης Δράμας, Αθήνα
- Αικατερινίδης Γ., (2000). *Πασχαλινό δρώμενο στην Καλή Βρύση Δράμας*. Εκπολιτιστικός Σύλλογος Καλής Βρύσης Δράμας, Αθήνα
- Ανωγειανάκης Φ., (1976). *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*. 1^η έκδοση, Εκδόσεις Μέλισσα, Αθήνα.
- Βαβουλίδης Μ., (2018). *Οδοιπορικό στην Καλή Βρύση Δράμας*. Πολιτιστικός Σύλλογος Καλής Βρύσης, Πολιτιστικός Σύλλογος Καληβρυσιωτών Γερμανίας, Πολιτιστικός Σύλλογος Καληβρυσιωτών Αθήνας «Το Μενοίκιο», Δράμα.
- Ζαρίας Γ., (2013). *Η διαπαικόηση στην Ελληνική Παραδοσιακή Βιολιστική Τέχνη*. Εκδόσεις Ορφέως, Αθήνα.
- Κουζούλης Σ., (2002). *Λαογραφικά Παγονερίου Δράμας*. Εκδόσεις Μαϊάνδρος, Θεσσαλονίκη.
- Κωνσταντόπουλος Π., (2019). *Η Αναβίωση της Γκάντας* (πτυχιακή εργασία). Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα.
- Λουτζάκη Ρ., Νιώρα Ν., Κουτσούμπα Μ., Τυροβολά Β., 2011. *Χορός και θεωρία της επιτέλεσης: όψεις των παραστασιακών πολιτισμικών πρακτικών*. Αναζητήσεις στη φυσική αγωγή και τον αθλητισμό: τόμος 9.
- Ματακάκης Σ., (2014). *Ζητήματα Διδασκαλίας: Το Παράδειγμα της Γκάντας στη Θράκη*. Πτυχιακή Εργασία, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Άρτα.
- Ματακάκης Σ., (2018). *Η γκάντα της Θράκης: Στοιχεία και τεχνικής παιχνιδιού και η εκμάθησή τους*, Διπλωματική εργασία. Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Θεσσαλονίκη.
- Παπακώστας Χ, Πραντισίδης Ι., Πολλάτου Ε., 2006. *Ο παραδοσιακός χορός στα χωριά του νομού Δράμας: Εθνογραφικά στοιχεία και ρυθμοκινητική ανάλυση*. Αναζητήσεις στη φυσική αγωγή και τον αθλητισμό: Τόμος 4.
- Παπαμαρίνος Κ., (2006). *Ο Βώλακας και η ιστορία του*. Δράμα.
- Παύλου Λ., (2006). *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*. Εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου / Εκδόσεις Fagotto, Άρτα.
- Ρόμπου – Λεβίδη Μ., (2016). *Επιτηρούμενες Ζώνες*. Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα.
- _____, (1994). *Η Δράμα και η περιοχή της: Ιστορία και πολιτισμός*. Πρακτικά Β' Επιστημονικής συνάντησης, Δράμα.

- Σάμσαρης Δ., (1976). *Ιστορική γεωγραφία Ανατολικής Μακεδονίας*. Δημοσιεύματα της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη.
- Σαρρής Χ., (2007). *Η Γκάιντα στον Έβρο: Μια Οργανολογική Εθνογραφία*. Α' Τόμος, Διδακτορική Διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα.
- Σαρρής Χ., (2014). *Ελληνική λαϊκή παράδοση: από το παρελθόν στο μέλλον*. Στο Αυδίκος Ευ. (Επιμέλεια), *Μουσική και χορός* (σελ: 289-305). Εκδόσεις Αλέξανδρος,
- Σαρρής Χ., (2009). *Ερευνώντας τις μουσικές της Θράκης: Η περίπτωση της γκάιντας*. Στο Αλμπανούδης Π., *Πρακτικά 1^{ου} πανελληνίου συνεδρίου: Ανατολική Ρωμυλία Ιστορία και πολιτισμός* (σελ: 321-355). Εκδόσεις Αδελφοί Κυριακίδη.
- Τσελεπιδης Τ., (1995). *Από το μύθο στην ιστορία: Δράμα Ηδωνίδα Γη και πρασιάδα λίμνη*. Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη.

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία:

- Jakovljevic, R., S., (2012). *Marginality and Cultural Identities: Locating the Bagpipe Music in Serbia*. Durham: Durham University.
- Sarris Haris and Panagiotis Tzevelakos, (2008). *Singing like the gaida (bagpipe): Investigating relations between singing and instrumental playing techniques in Greek Thrace*.
- Sarris Haris, Angelos Velegrakis, Tasos Kolydas, (2010). *Drawing a Parallel between the Gaida (bagpipe) and the Zonarádikos Line Dance through Statistics»*.

Υλικό από CD:

- Εργαστήρι Ελληνικής μουσικής. *Τραγούδια του Μακεδονικού Αγώνα (από την Ανατολική Μακεδονία)*.
- Μουσικό Σχολείο Δράμας. *«Κάλεσμα: Μουσική και τραγούδια από τον Βώλακα, την Καλή Βρύση, το Μοναστηράκι, τον Ξηροπόταμο, την Πετρούσα και τους Πύργους της Δράμας»*
- Ροζάνα Λαδά (επιμέλεια), (1998). *«Μουσικοί Θησαυροί Δράμας»*. Δράμα

Διαδικτυακό Υλικό:

- Αρχείο ΕΡΤ, Μουσικό Οδοιπορικό: Έθιμα του Δωδεκαημέρου στο Νομό Δράμας (Αράπηδες – Μπαπούγεροι – Αρκούδες)

<https://archive.ert.gr/76353/>

- Ιστοσελίδα Πολιτιστικού συλλόγου Καλής Βρύσης

<https://www.kalivrisi.gr>

- ΕΡΤ, Το Αλάτι της Γης: «Διονυσιακά Θεοφάνεια στη Δράμα–Οι γιορτές της καλοχρονιάς και της γονιμότητας»

<https://www.youtube.com/watch?v=LC91NIMfnOs&t=3792s>