



# **ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

## **«ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ»**

**Ειδίκευση «Παλαιά Μουσική και Τροπικές Μουσικές Παραδόσεις της Μεσογείου»**

### **ΘΕΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ:**

**Το νταούλι και ο εννεάσημος ρυθμός μέσα από τους Ρομά στην ζυγιά του ζουρνά με το νταούλι. Το συνοριακό τρίγωνο Ελλάδα, Τουρκία, Βουλγαρία**

Επιβλέποντες:

Ευθύμιος Ατζακάς (αναπληρωτής καθηγητής ΜΕΤ)

Αθανάσιος Λάιος (μέλος ΕΕΠ ΜΕΤ)

Μενέλαος – Δημήτριος Κούντουρας (διδάσκων του ΠΜΣ ΜΕΤ)

**ΙΩΑΝΝΗΣ ΓΚΡΑΙΚΟΣ**

**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2022**

## Περιεχόμενα

Ευχαριστίες.....	2
ΕΙΣΑΓΩΓΗ .....	3
Πρώτο κεφάλαιο .....	5
Οι Ρομά στη ζυγιά του ζουρνά με το νταούλι .....	5
Κοινά χαρακτηριστικά των Ρομά στη ζυγιά της Ελλάδας, Τουρκίας, Βουλγαρίας .....	7
Γεωγραφικές αστάθειες.....	9
Το εννεάσημο μέτρο 9/8 (2-2-2-3).....	12
Σύστημα σημειογραφίας.....	14
Αναλυτική επεξήγηση συμβόλων:.....	16
Δεύτερο κεφάλαιο: Καταγραφή ρυθμικών μοτίβων και τεχνικών .....	18
Οργανικοί σκοποί σε γρήγορη ταχύτητα (300 bpm και πάνω).....	18
Laraci .....	18
Babam.....	19
Kiremit Parcalari .....	21
Οργανικοί σκοποί σε μεσαία ταχύτητα (240 bpm έως 299 bpm).....	22
Edirne Karsilamasi .....	22
Τσουράπια .....	24
Bursasin ufak tefek taslari .....	25
Pravo horo.....	26
Οργανικοί σκοποί σε αργή ταχύτητα (240 bpm και κάτω ).....	27
Καμπάνω Δημητρούλα .....	29
Καρσιλαμάς.....	30
Asik Oldum.....	32
Народни мелодии .....	33
Kavrak Horo .....	34
Σελανίκ .....	36
Διπλός καρσιλαμάς.....	39
Όρμανλι.....	41
Ten Kurai.....	43
Драмско хоро .....	44
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	46
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....	50
Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία .....	50
Ξενογλωσση Βιβλιογραφια .....	51
Διαδικτυακές πηγές .....	53

## **Ευχαριστίες**

Θα ήθελα να ευχαριστήσω αρχικά τον Σάκη Λάιο ο οποίος με βοήθησε αρκετά με το στήσιμο της εργασίας. Αυτός ο διαφορετικός τρόπος σκέψης και αντίληψης ξεκλείδωσε και βοήθησε ουσιαστικά το κύριο μέρος της εργασίας. Έπειτα θα ήθελα να ευχαριστήσω τον Σταμάτη Πασόπουλο που και αυτός με τη σειρά του με βοήθησε στη εύρεση του υλικού, που αποδείχτηκε ένα δύσκολο εγχείρημα. Τέλος να ευχαριστήσω τους Χρήστο Παπακώστα, Αλέξανδρο Παπουτσή, Ηλία Μίσκα και Παναγιώτη Τουρνά για τη πολύτιμη βοήθεια τους σχετικά με τα ρεπερτόρια τόσο μουσικολογικά όσο και χορευτικά.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στη συγκεκριμένη έρευνα μελετήσαμε ένα από τα αντιπροσωπευτικότερα μουσικά όργανα των λαϊκών πολιτισμών της νότιας βαλκανικής χερσονήσου, το νταούλι. Καθώς τα αχαρτογράφητα σημεία σχετικά με αυτό το όργανο είναι αρκετά, επιλέχθηκε να συνδυαστεί με έναν συγκεκριμένο ρυθμό, τον εννεάσημο. Ως ένα από τα αρχαιότερα όργανα, είναι φυσικό να εμφανίζει μεγάλη διασπορά σε διάφορες ηπείρους και πολλές μορφές. Παρόμοια είδη μεμβρανόφωνου – τυμπάνου συναντάμε σε όλους σχεδόν τους λαϊκούς πολιτισμούς (νταούλι, *davul*, τουμπί, *ξεροντάουλο*, *tapan*, *dhol*, *dundun*, *thavil* κ.ά.). Ωστόσο, για ευνόητους λόγους, μελετήθηκαν εννέασημοι οργανικοί σκοποί μόνο των Βαλκανίων, και πιο συγκεκριμένα από Ελλάδα, Τουρκία, Βουλγαρία. Καθώς ο γεωγραφικός αυτός χώρος είναι αρκετά ευρύς, η έρευνα μας έπρεπε να περιοριστεί ακόμα περισσότερο σε περιοχές όπου υπάρχει αλληλεπίδραση ύφους, παιξίματος, τεχνοτροπίας, τρόπου αντίληψης και τρόπου ανάπτυξης.

Μετά από αρκετή αναζήτηση, αυτή η αλληλεπίδραση βρέθηκε στην ζυγιά του ζουρνά με το νταούλι. Πιο συγκεκριμένα, όπως εμφανίζεται σε Ρομά μουσικούς που παίζουν στη συγκεκριμένη ζυγιά στην περιοχή των Σερρών, του Piriin και της Ανατολικής Θράκης (στη σημερινή Τουρκία). Αφού βρέθηκε η κοινή γραμμή μεταξύ των τριών χωρών έπρεπε να γίνει μια κατηγοριοποίηση των οργανικών σκοπών.

Καθώς το ρεπερτόριο παρέμενε τεράστιο, κρίθηκε αναγκαίο να μελετηθούν μόνο τα εννεάσημα με δομή 2+2+2+3. Στη συνέχεια έγινε διαχωρισμός σχετικά με το ύφος και τον τρόπο παιξίματος των νταουλτζήδων. Πιο συγκεκριμένα, βασιστήκαμε στα βασικά ρυθμικά μοτίβα που παίζονταν σε κάθε οργανικό σκοπό. Έπειτα, ταξινομήθηκαν με βάση την ταχύτητα που ήταν εκτελεσμένοι οι οργανικοί σκοποί. Το φίλτρο της ταχύτητας, ήταν αυτό που ξεχώρισε τους οργανικούς σκοπούς με βάση τα bpm (beats per minute / μετρονομική ένδειξη) και, ταυτόχρονα, συνέδεσε το γεωγραφικό κομμάτι χωρίς κανέναν φραγμό.

Αξίζει να σημειωθεί ότι κρίθηκε απαραίτητο να μελετηθούν μόνο οργανικοί σκοποί που ήταν “καθαρά” παιγμένοι, δηλαδή δισκογραφικές δουλειές οι οποίες θα είχαν και τα απαραίτητα δεδομένα πληροφοριών. Αναφορικά με την δισκογραφία, βρέθηκαν 17 δίσκοι και 7 προσωπικά αρχεία. Η εύρεση της δισκογραφίας δεν ήταν δύσκολη καθώς υπήρχαν οι λέξεις κλειδιά οι οποίες βοήθησαν αρκετά (*Zurna*, *davul*, *trakya*, *rom* κ.ά.). Ωστόσο, η αναζήτηση των βασικών στοιχείων των δίσκων που μελετήθηκαν, όπως οι τίτλοι, των κομματιών, τα ονόματα των μουσικών ακόμα και η ημερομηνία κυκλοφορίας τους παρουσίασε σημαντικές δυσκολίες.

Η εργασία χωρίζεται σε δύο μέρη. Στο πρώτο μέρος (κεφάλαιο 1) γίνεται λόγος για τους Ρομά στη ζυγιά του ζουρνά με το νταούλι και τα κοινά χαρακτηριστικά τους. Αυτή η σύνδεση βασίστηκε στη βιβλιογραφική ανασκόπηση. Τα μουσικά δίκτυα, τα γεωγραφικά ζητήματα και οι κοινές ονοματολογίες ουσιαστικά ανατροφοδότησαν τη σύνδεση των τριών χωρών. Η Παλαιά Θράκη(την περίοδο της Οθωμανικής αυτοκρατορίας από το 1870)<sup>1</sup>, όπως θα δούμε παρακάτω, είναι μια περιοχή κλειδί. Στην συνέχεια γίνεται λόγος για το εννεάσημο μέτρο και τον τρόπο με το οποίο καταγράφεται στην έρευνά μας.

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας (κεφάλαιο 2) παρουσιάζεται η μουσικολογική καταγραφή των ρυθμικών μοτίβων του εννεάσημου μέτρου. Εδώ κρίθηκε αναγκαία και πάλι μια μορφή φιλτραρίσματος, ώστε να καταγραφούν τα πιο ενδιαφέροντα και διαφορετικά ρυθμικά μοτίβα. Αυτού του είδους η καταγραφή χαρακτηρίζεται ως ποιοτική, καθώς το ενδιαφέρον μας εστιάζει στην διαφορετικότητα των ρυθμικών μοτίβων κι όχι στις στατικές επαναλήψεις ενός συγκεκριμένου μοτίβου. Στο παρόν κεφάλαιο αναδεικνύονται όλα τα κοινά στοιχεία από άποψη χειρισμού και τεχνικής των νταουλτζήδων στο εννεάσημο μέτρο. Χρήσιμα αποδείχτηκαν τα ένθετα των δίσκων, καθώς και κάποια βιβλία σχετικά με τους χορούς και τους ρυθμούς.

Στο τέλος της εργασίας (κεφάλαιο 3) παρουσιάζονται τα συμπεράσματα που προέκυψαν από τα παραπάνω κεφάλαια. Η σύνδεση και η διαφορετικότητα αρχικά μεταξύ των τριών χωρών, οι Ρομά μουσικοί και η ευρεία ανάπτυξή τους στη μουσική, η κοινή, αλλά και η διαφορετική προσέγγιση των κρουστών καθώς και των ρυθμικών μοτίβων, η ποικιλία τεχνικών παιξίματος και ο τρόπος σκέψης. Επίσης, προς μεγάλη μας έκπληξη διαπιστώθηκε η απουσία ορισμένων χαρακτηριστικών τεχνικών που υιοθετούνται σήμερα.

---

<sup>1</sup> Χατζόπουλος, Κ., Κ., 2015. Η Θράκη από την Οθωμανική κατάκτηση ως την συνθήκη της Λωζάνης (1352- και Δ/θμιας Εκπαίδευσης Αν. Μακεδονίας και Θράκης. σελ. 123

# Πρώτο κεφάλαιο

## Οι Ρομά στη ζυγιά του ζουρνά με το νταούλι

Αρκετές είναι οι έρευνες οι οποίες έχουν ασχοληθεί με τη συγκεκριμένη ζυγιά, τόσο μουσικολογικά όσο και ανθρωπολογικά. «Με τον όρο ζυγιά εννοείται η σύνθεση της ορχήστρας»<sup>2</sup>. Η συγκεκριμένη ζυγιά έχει ταυτιστεί κατά κύριο λόγο με κοινωνικές εκδηλώσεις (γάμους, βαφτίσεις, πανηγύρια) και διάφορες τελετές, γιορτές και έθιμα (Ρουγκάτσια, Μπούλες, Παλαίστρα κ.ά). Η ζυγιά αυτή, πριν την μικρασιατική καταστροφή και την ανταλλαγή των πληθυσμών το 1922, ονομάζονταν *τσέτες*. Τσέτα/τσέτες αποκαλούνταν η ίδια σύνθεση ορχήστρας (δύο ζουρνάδες και ένα νταούλι) με την διαφορά ότι τότε τα συγκροτήματα ήταν μεικτά, καθώς στην ίδια ορχήστρα μπορεί να έπαιζαν μαζί Μουσουλμάνοι με Χριστιανούς Ρομά<sup>3</sup>.

Στην συγκεκριμένη σύνθεση ορχήστρας υπάρχουν κατά κύριο λόγο δύο ζουρνάδες: ο πριμαδόρος – μάστορας, ο οποίος παίζει τις μελωδίες, και ο μπασαδόρος – πασαδόρος, ο οποίος είναι αυτός που τον συνοδεύει κρατώντας ένα ίσον,<sup>4</sup> και το νταούλι. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, αυτά τα όργανα παίζονταν κυρίως από Ρομά. Οι όροι Ρομανί, Ρομά προτάθηκαν από εθνικές οργανώσεις Ρομά και αναγνωρίστηκαν το 1984 από τα Ηνωμένα Έθνη<sup>5</sup> για να αντικαταστήσουν τους όρους «γύφτος» και «τσιγγάνος». Η (Τερζοπούλου, 1996) έχει παρουσιάσει σημαντικά δεδομένα ως προς τη διαφοροποίηση μεταξύ γύφτων και τσιγγάνων. Υποστηρίζει ότι με βάση τις γλωσσικές διαλέκτους που χρησιμοποιούν οι γύφτοι, πιθανόν να προέρχονται από την Ινδία<sup>6</sup>. Σημαντική διαφορά μεταξύ των όρων τσιγγάνος και γύφτος είναι κατά κύριο λόγο το κριτήριο της σταθερής εγκατάστασης. Πιο συγκεκριμένα όταν μιλάμε για γύφτους πρόκειται για μια πλήρως εγκατεστημένη, ενταγμένη και αφομοιωμένη κοινωνική ομάδα μέσα σε μια τοπική κοινωνία με την πάροδο των χρόνων. Οι τσιγγάνοι αποτελούν το άλλο άκρο, καθώς πρόκειται για ομάδες που μετακινούνται συνεχώς<sup>7</sup>. Στη συγκεκριμένη

---

2 Ανωγειανάκης, Φ., 1991. *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά όργανα*, β' έκδοση, Αθήνα: Μέλισσα

3 Παπακώστας, Χ., 2007. *Χορευτική μουσική ταυτότητα και ετερότητα: η περίπτωση των Ρομά της Ηράκλειας του ν. Σερρών*, Διδακτορική διατριβή, Βόλος: Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Σχολή επιστημών του ανθρώπου, Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και κοινωνικής ανθρωπολογίας, σ.27

4 Σταμουλάκη, Ι., 2008. *Ο ζουρνάς και το νταούλι στον Άγιο Λαυρέντιο του Πηλίου και το έθιμο των Μάηδων*, Πτυχιακή εργασία, Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, σ.16

5 Ράντης., Μ., 2008. Οι μορφές οργάνωσης των Ελλήνων τσιγγάνων στο πλαίσιο του ελληνικού κράτους. Στο Τρουμπέτα, Σ., (επιμ.) *Οι Ρομά στο σύγχρονο ελληνικό κράτος*, Αθήνα: Κριτική, σ.189

6 Τερζοπούλου, Μ., Γεωργίου., Γ., 1996. *Οι τσιγγάνοι στην Ελλάδα Ιστορία – Πολιτισμός*, Αθήνα: Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων Γενική Γραμματεία Λαϊκής Επιμόρφωσης σ.4

7 Τερζοπούλου. ό.π., σ.11

έρευνα θα χρησιμοποιούμε τον όρο Ρομ ή Ρομά καθώς πρόκειται για γύφτους μόνιμα εγκατεστημένους σε ένα χώρο.

Χαρακτηριστικό στοιχείο των Ρομά είναι η προσαρμοστικότητα τους σε κάθε νέο δεδομένο<sup>8</sup>. Ένα από τα βασικά τους επαγγέλματα ήταν αυτό της μουσικής για αυτό πολλές φορές ο όρος γύφτος ταυτίζεται με αυτόν του μουσικού<sup>9</sup>. Οι Ρομά, παίζοντας μουσική ως επάγγελμα, κινούνταν συνεχώς εντός και εκτός τοπικού πλαισίου σε διαφορετικούς τόπους και κοινωνικές ομάδες. Αυτή η συνεχής κίνηση των μουσικών σε διάφορα μέρη και παραδόσεις σε συνδυασμό με την προσαρμοστικότητά τους, έρχεται να δημιουργήσει μια μεγάλη ρευστότητα ως προς το ρεπερτόριο. Αρκετές αναφορές έχει κάνει ο (Ντούσας, 2001) για την κυριαρχία των Ρομά μουσικών σε διάφορες χώρες των Βαλκανίων<sup>10</sup>. Επίσης, η (Μαζαράκη, 1984) αναφέρεται στο γεγονός ότι υπήρχαν περιοχές όπου η οργανική μουσική ήταν στα χέρια των γύφτων<sup>11</sup>.

Οι Ρομά μουσικοί κατά βάση ήταν αυτοδίδακτοι ή πρακτικοί μουσικοί. Με τον όρο πρακτικός εννοείται αυτός ο οποίος έμαθε να παίζει μόνος του χωρίς συγκεκριμένη μέθοδο, ασκησιολόγιο, ίσως ούτε και δάσκαλο<sup>12</sup>. Αυτή η διαδικασία εκμάθησης γίνεται μέσω της προφορικότητας και μιμητικά: παρατηρώντας κάποιον μεγαλύτερο παίχτη, ο μαθητής προσπαθεί να ακολουθήσει, χωρίς να γνωρίζει μουσική θεωρία, δηλαδή νότες, ρυθμό, κλίμακες. Συνεπώς, ο πρακτικός μουσικός καλούνταν να βρεί τρόπους να παίζει αυτά που ακούει, με αποτέλεσμα να μεταμορφώνει και να παραλλάσσει κάποιο πρωτογενές υλικό, φέρνοντάς το πάντα στα μέτρα του. Ένα άλλο ένα σημαντικό δεδομένο που βοηθάει τη συγκεκριμένη διαδικασία μέσω της προφορικότητας και της μίμησης είναι ο βαθμός συγγένειας<sup>13</sup>, καθώς η τέχνη μεταφέρεται από τον πατέρα στο γιό, από τον μεγαλύτερο στον μικρότερο συγγενή.

Συνοψίζοντας τα παραπάνω, η προσαρμοστικότητα αλλά και η δεξιοτεχνία των Ρομά μουσικών είναι αναμφίβολη. Επίσης, όπως θα δούμε παρακάτω, κυριαρχεί η οικογενειοκρατία, καθώς οι ζυγίες αποτελούνται κατά κύριο λόγο από ανθρώπους με συγγενικές σχέσεις μεταξύ τους.

---

<sup>8</sup> Τερζοπούλου. ό.π., σ.20

<sup>9</sup> Papakostas, Ch., 2008, «Dance and place: The case of a Roma community in Northern Greece» in Shay, A., (επιμ.) *Balkan Dance Essays on Characteristics, Performance and Teaching*, North Carolina: McFarland and Company, σ. 69-88

<sup>10</sup> Ντούσας, Δ., 2001. *Ρομ και Μουσικοχορευτικός Κόσμος*, Αθήνα: Τυποθήτω, σ.4-6

<sup>11</sup> Μαζαράκη, Δ., 1984, *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*, β' έκδοση, Αθήνα: Κέδρος, σ.51

<sup>12</sup> Μαζαράκη ό.π., σ.59

<sup>13</sup> Ντούσας, Δ., ό.π., σ.159

## Κοινά χαρακτηριστικά των Ρομά στη ζυγιά της Ελλάδας, Τουρκίας, Βουλγαρίας

Κοινά χαρακτηριστικά των Ρομά εντοπίζονται σε συγκεκριμένες περιοχές αναφοράς. Από την πλευρά της Ελλάδας έχουμε τις Σέρρες με τα γύρω χωριά, από την Βουλγαρία το γειτονικό - συνοριακό Ρίγιν και, τέλος, από την Τουρκία την συνοριακή Ανατολική και Δυτική Θράκη. Αυτό το συνοριακό τρίγωνο παρουσιάζει αρκετά κοινά χαρακτηριστικά ως προς τις πρακτικές των Ρομά μουσικών, το ρεπερτόριο, την μουσική σαν επάγγελμα και τους τρόπους επιτέλεσης της ζυγιάς.

Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο (Παπακώστας, 2007) για τους Ρομά των Σερρών: *Οι ρομά έχουν την μουσική σαν επάγγελμα και όχι σαν τέχνη*<sup>14</sup>. Την ίδια άποψη υιοθετεί και ο Rice(1982) για τους Ρομά στα Βαλκάνια ευρύτερα, στο βιβλίο του με τίτλο *The surla and tapan traditional in Yugoslav Makedonia*.<sup>15</sup> Αυτό συνέβαινε διότι οι Ρομά σχεδόν πάντα αποτελούσαν μειονότητες και δεν είχαν τις ίδιες συνθήκες διαβίωσης με τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα<sup>16</sup>. Αυτή η επαγγελματική ενασχόληση με τη μουσική οδήγησε τους Ρομά στη συνεχή ενημέρωση και μελέτη διαφόρων μουσικών ειδών και ρεπερτορίου, καθώς έτσι άνοιγαν οι δρόμοι για νέες δουλειές, συνεπώς και οικονομικά οφέλη<sup>17</sup>. *Ωστόσο σε γεωγραφικές περιοχές όπου το σκηνικό είναι πολυεθνικό, τα πολιτισμικά προϊόντα άρα και η μουσική χαρακτηρίζονται από μεγάλη ρευστότητα κινητικότητα και αστάθεια* (Theodosiou , 2003). Μια τέτοια περιοχή θεωρούνταν η Τζουμαγιά (Νέα ονομασία Ηράκλεια Σερρών). Επομένως, θα ήταν λάθος να προσπαθούσαμε να προσεγγίσουμε γεωγραφικά αλλά και ταυτοτικά το ζήτημα της μουσικής παράδοσης της περιοχής, κατά συνέπεια και του ρεπερτορίου, σε μια περιοχή όπου ζούσαν Χριστιανοί Έλληνες, Μουσουλμάνοι Τούρκοι, Ρομά, Σλάβοι. Ανάλογη άποψη φέρει και ο (Emir Cenk Ayidin, 2016) με χαρακτηριστική περιοχή αναφοράς την Edirne<sup>18</sup> (Αδριανούπολη). Επίσης ο (Jakovljevic, 2019) αναφέρεται γενικά στο γεγονός ότι και οι σλάβοι προσλάμβαναν του Ρομά μουσικούς στις γιορτές τους<sup>19</sup>, δεδομένο που επαληθεύει τα παραπάνω στοιχεία περί ρευστότητας.

*«Οι μουσικοί Ρομά παίζουν μουσική σε μια ευρεία γεωγραφική περιοχή και οι μουσικοί εμπλέκονται σε ένα ευρύ φάσμα σχέσεων πέρα από τα όρια του κράτους που ζουν»* (Segger ,

<sup>14</sup> Παπακώστας, Χ., ό.π., σ.71

<sup>15</sup> Rice, T., 1982. *The surla and tapan traditional in Yugoslav Makedonia*, Galpin society journal 35, σ.126

<sup>16</sup> Ζάχος, Δ., 2007. *Εκπαίδευση και χειραφέτηση*, Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, σ.144

<sup>17</sup> Παπακώστας, Χ., 2013. *Σαχα ισί βαρό νι ναι*, Αθήνα: Πεδιό, σ.189

<sup>18</sup> Cenk, E., 2016. *The cultural significance of the Turkish 9 rhythm: Timing, Tradition, and identity*, International Journal of human sciences vol.13, σ.2268

<sup>19</sup> Jakovljevic, R., 2019. *The otherness of zurla: traditional music, local idenfictions and change*, Jahnichen, G., Yoshitaka, T., 2019 *Double Reeds along the Great Silk Route*, Berlin: Logos Verlag σ.172



1977). Οι ζυγίες πλέον μετακινούνται όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και στο εξωτερικό, με αποτέλεσμα να δημιουργούν και να «ανταλλάσσουν» άτυπα τραγούδια και οργανικούς σκοπούς. Αυτό πιθανόν να επιτρεπόταν επειδή οι Ρομά δεν αποτελούσαν απειλή για το έθνος-κράτος, με αποτέλεσμα να μετακινούνται με χαρακτηριστική ευκολία<sup>20</sup>. «*Η έννοια του δικτύου καθιερώθηκε στην ανθρωπολογία ως μια εναλλακτική αναλυτική κατηγορία και αντικατέστησε τους στατικούς όρους της πολιτισμικής περιοχής και των δυϊστικών σχημάτων «παράδοση / εκμοντερνισμός», «πολιτισμικό κέντρο / πολιτισμική περιφέρεια» (Κάβουρας, 1994). Με αυτή την έννοια του δικτύου θα αποδίδονται ορθότερα τα δεδομένα που αναζητάμε, καθώς ξεφεύγουμε από τα καθιερωμένα στατικά δίπολα. Επίσης σύμφωνα με τον (Ζαϊμάκης, 2014) «Το δίκτυο μας επιτρέπει να αναδειξουμε τις σχέσεις μεταξύ συγκεκριμένων δομών και δραστηριοτήτων και τις διαδικασίες αλληλοδιείσδυσης και αλληλοδιαμόρφωσης των μουσικών ταυτοτήτων σε ένα συγκεκριμένο ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο». Τα μουσικά δίκτυα των Ρομά μουσικών διαχωρίζονται, θεωρητικά, σε δύο κατηγορίες: τα κοινωνικά, όπως διάφορα πανηγύρια, γλέντια, γιορτές, αργίες αλλά και στα θρησκευτικά-εθιμοτυπικά όπως Παλαίστρα, Ρουγκάτσια, γάμοι, βαφτίσεις. Τον ίδιο τύπο μουσικών δικτύων έχουν αντίστοιχα και οι ζυγίες που βρίσκονται στο Pirin της Βουλγαρίας αλλά και στην ανατολική και δυτική Τουρκία.*

Πιο συγκεκριμένα, στη δυτική Τουρκία γίνεται λόγος για το ίδιο ακριβώς πλαίσιο μουσικών δικτύων<sup>21</sup>. Οι γάμοι, τα πανηγύρια, οι εκδηλώσεις για την στρατιωτική θητεία των νέων συνοδεύονται από την ζυγιά του ζουρνά με το νταούλι. Επίσης κοινό χαρακτηριστικό έθιμο μεταξύ των τριών πολιτισμών είναι αυτό της Παλαίστρας<sup>22</sup>. Το κοινό δεν είναι μόνο η ονομασία και το οργανολόγιο, αλλά και ο κοινός οργανικός σκοπός με την ονομασία *Guresh havasi* (Προφορική μαρτυρία)<sup>23</sup>. Η (Yvonne Hunt, 2008) αναφέρει χαρακτηριστικά ότι υπάρχει κοινή ονοματολογία με μικρές διαφορές. Συγκριμένα, αναφέρεται στις ζυγίες των Σερρών με αυτές του Pirin της Βουλγαρίας. Ωστόσο, όπως παρατηρήσαμε, τα ονόματα είναι τουρκικής προέλευσης. Κάποια από τα πιο χαρακτηριστικά είναι: *Arap havasi*, *Guresh havasi*, *Selenik*, *Shirto*, *Gayda*, *Ormanli*. Επίσης αναφέρεται στο γεγονός ότι ο Έλληνας ζουρνατζής Χρήστος Καρακώστας από το Φλάμπουρο Σερρών γνωρίζεται και παίζει μαζί με τον Samir Kurtov από το Κανρακίρονο σε διάφορες κοινωνικές εκδηλώσεις<sup>24</sup>. Αυτό το δεδομένο αναδεικνύει πλήρως

<sup>20</sup> Παπακώστας, Χ., 2010. Δια-τοπικοί μουσικοί και διεθνοτική μουσική: Το παράδειγμα των Ρομά Ηράκλειας Σερρών στα Ελληνοβουλγαρικά σύνορα. Στο Αυδίκος, Ε., 2010. *Λαϊκοί πολιτισμοί και σύνορα στα Βαλκάνια*, Αθήνα: Πεδίο σ.130

<sup>21</sup> Sencerman, S., 2019. Gender in Zurna Practices in Traditional Contexts in Western Turkey. In Jahnichen, G., Yoshitaka, T., 2019, *Double Reeds along the Great Silk Route*. σ.128

<sup>22</sup> Sencerman, S., ό.π., σ.132 & Jakovljevic, R., ό.π., σ.175

<sup>23</sup> Παπακώστας, Χ., 2007 ό.π., σ.131

<sup>24</sup> Hunt, Y., 2008. Crossing the border the case of the zurnaci-tapan ensembles of Bulgaria and the daoulia of the Serres prefecture of Greece, In ICTM Study group 2008 *Music and Dance in southeastern Europe* σ.2

την ύπαρξη κάποιου είδους επικοινωνίας μεταξύ των Ρομά μουσικών, η οποία επιτυγχάνεται μέσα από τις κοινωνικές εκδηλώσεις. Επίσης, τα τελευταία χρόνια, καθιερώθηκε ένα διεθνές φεστιβάλ ζουρνά στην Mugla της νοτιοδυτικής Τουρκίας με τίτλο *Uluslararası Zurnanen Festivali*, όπου προσκαλούνται για να παίξουν διάφοροι ζουρνατζήδες επιδεικνύοντας τις δεξιότητές τους. Αξίζει να σημειωθεί ότι πρόκειται για μια καινούρια διοργάνωση η οποία έχει ως στόχο τη σύνδεση των μουσικών και όχι τον διαχωρισμό τους. Το πρώτο φεστιβάλ έγινε το 2013. Σε αυτά τα φεστιβάλ έχουν συνυπάρξει ζουρνατζήδες από την Ελλάδα, την Τουρκία, την Βουλγαρία, το Αζερμπαϊτζάν, την Αρμενία κ.α. Βασικός στόχος, όπως αναφέρεται χαρακτηριστικά, ήταν να διατηρηθεί και να διαδοθεί η παράδοση του ζουρνά<sup>25</sup>. Σε αυτά τα φεστιβάλ ήταν προσκεκλημένος ο Χρήστος Καρακώστας το 2014, καθώς και ο Kurtov.

## Γεωγραφικές αστάθειες

Είναι φανερό ότι το συνοριακό τρίγωνο που μελετάμε ως προς το εννεάσημο μέτρο μέσα από την ζυγιά του ζουρνά με το νταούλι αφορά την παλαιά Θράκη και την Μακεδονία. Η σημερινή Θράκη ανήκει σε τρεις χώρες. Το ένα τέταρτο της το οποίο ονομάζεται ανατολική Θράκη ανήκει στην Τουρκία, το ένα δέκατο της ανήκει στην Ελλάδα, (ονομάζεται Δυτική Θράκη και βρίσκεται γεωγραφικά στην βορειοανατολική γωνία της) ενώ το υπόλοιπο ανήκει στη Βουλγαρία και βρίσκεται στο νοτιοανατολικό τμήμα της<sup>26</sup>. Κατά την περίοδο της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, διαφορετικές κοινωνικές εθνοτικές και πολιτισμικές ομάδες συμβίωναν, έχοντας βέβαια σχηματίσει διακριτά χωριά που κατοικούσαν συγκεκριμένες πληθυσμιακές ομάδες<sup>27</sup>.

Συγκεκριμένα στην περιοχή των Σερρών, πριν την ανταλλαγή των πληθυσμών το 1920, κατοικούσαν μουσουλμάνοι Τούρκοι, σλαβόφωνοι, και –σε μικρότερο ποσοστό– ελληνόφωνοι χριστιανοί και Ρομά. Οι δύο συνθήκες περί μετακίνησης πληθυσμών την δεκαετία του 1920 προέβλεπαν την εθελούσια αμοιβαία μετανάστευση μεταξύ ελληνοβουλγαρικών μειονοτήτων η οποία υπογράφηκε στο Νεϊγύ το 1919 αλλά και την υποχρεωτική ανταλλαγή των ελληνοτουρκικών μειονοτήτων που υπογράφηκε στη Λωζάνη το 1923. Η πρώτη συνθήκη δεν είχε κάποια αυστηρά κριτήρια ως προς το ποιος πρέπει να μεταναστεύσει. Ωστόσο, η δεύτερη

---

<sup>25</sup> Selin, O., 2013 Mugla ulusal zurna festivali <https://beyazgazete.com/haber/2013/12/25/mugla-ulusal-zurna-festivali-2069974.html> Πρόσβαση στις 24/2/2022.

<sup>26</sup> Ganeva, Raytcheva, V., 2017 Migrations, territories heritage: discourses and practices in constructing the Bulgarian- Turkish border in *Migration, memory, heritage: socio-cultural approaches to the Bulgarian- Turkish border*, Sofia: IEFM-BAS, σ.33

<sup>27</sup> Ρόμπου, Λεβίδη, Μ., 2016. *Επιτηρούμενες ζωές Μουσική χορός και διαμόρφωση της υποκειμενικότητας στην Μακεδονία*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σ.39

συνθήκη της Λωζάνης βασίστηκε στη θρησκεία και στην εθνικότητα. Είναι βέβαιο ότι όλες αυτές οι μετακινήσεις προκάλεσαν τρομερές ανακατατάξεις και στις τρεις χώρες.

Τα σύνορα που δημιουργούνται και συνεχώς μεταβάλλονται, χρησιμεύουν στο να γίνει φανερή μια κατηγοριοποίηση εθνική, θρησκευτική, γλωσσική που αποσκοπεί στην ανάδειξη μειονοτήτων/πλειονοτήτων. Σημαντικό δεδομένο στη θέσπιση των συνόρων είναι και το ποιοι είναι οι γείτονες<sup>28</sup>. Ωστόσο, παρά την ανάγκη για δημιουργία ενός νέου εθνικού καθαρού κράτους, το πλαίσιο του πολιτισμού και της παράδοσης ανέδειξε μια ανάγκη για διαπραγμάτευση και προσαρμογή στα νέα δεδομένα.

Συνοψίζοντας, είναι αντιληπτό το γεγονός ότι οι τρεις λαοί συνυπήρχαν και αλληλοεπιδρούσαν μεταξύ τους. Η κοινή χρήση της ζυγιάς από τους Ρομά, το κοινό ρεπερτόριο, τα κοινά έθιμα και οι κοινωνικές περιστάσεις αλλά και η ελευθερία που είχαν οι Ρομά σε συνδυασμό με τις συνεχείς μεταναστεύσεις είναι αυτά που συνδέουν τις τρεις αυτές χώρες. Χαρακτηριστική είναι η συζήτηση του Παπακώστα με χωριανό των Σερρών, την οποία παραθέτει στην διπλωματική του εργασία, όπου αναφέρεται όλο αυτό το ευρύ και ρευστό ρεπερτόριο.

*Όπου θα πας θα πρέπει να ξέρεις τι θα κάνεις ,τι θα  
παίζεις, Κάθε ράτσα τα δικά της, τα δικά του κάθε τόπος  
Είσαι στα Νταρνακοχώρια, ζάμαντα και συρτά.  
Στο Σοχό, βαριά συρτά και σιγανό, Νιγρίτα βασι που λέγεται.  
Στο Παγγαίο ωραία δουλειά συρτά: βαριά είν' τα ξένα, το Ανεστάκι, τέτοια.  
Στους Βουλγάρους εδώ στο κάμπο και στη Ορεινή μπαιντούσκες, Λένο μόμμε,  
Ναστρίτζιν, αραιά καμιά γκάνιντα άμα ζητήσει κανένας [...]  
θρακιώτικα θα τα κάνουμε και ποντιακά  
αλλά αυτοί θέλουν πιο πολύ τη λύρα(Ταξιδεμένος).  
Χρήστος: Δηλαδή στην κάθε ράτσα παίζετε μόνο τα δικά  
της; Φτάνουν για να βγάλετε τη δουλειά;  
Κοίταξε να σε πω από πάντα δεν παίζαμε μόνο αυτά.  
Παίζαμε και τούρκικα, από τους μπαμπάδες μας που  
μάθαμε, και βουλγάρικα, ευρωπαϊκά, βαλς, ταγκό, λαϊκά,  
ζεμπέκικα, χασαποσέρβικα, καρσιλαμάδες, τσιφτετέλια  
Το γιατρό θα παίζεις και τα τσάμικα,  
κανένα ηπειρώτικο για αμα βρεθείς με Βλάχο.*

<sup>28</sup> Elchinova, M., 2012. Border and categorization: the case of the 1989 Bulgarian re-settlers to Turkey, in *Migration, memory, heritage: socio-cultural approaches to the Bulgarian-Turkish border*, Sofia: IEFMS-BAS, σ.14

*Ύστερα και ό,τι είναι στη μόδα.*

*Όταν βγήκε η Ερατώ στην τηλεόραση τη μάθαμε.*

*Άμα βγεί κανένα καινούργιο λαϊκό το περνάμε.*

*Είδες τώρα γίνεται χαμός με τα μακεδονικά, τα σκοπιανά, με τα χάλκινα και απ' αυτά παίζουμε[...]. Ό,τι ακούμε θα το πάρουμε (Μάστορας).*

*Χρήστος: Δεν έχετε κάποια που τα ζητάν όλες οι ράτσες;*

*Αυτό πες. Πού θα πας και δεν θα παίζεις τσιφτετέλια και καρσιλαμάδες. Όλοι τα ζητάν [...]. Θα 'ρθει και ώρα και*

*κανένα ποντιακό να κάνεις, και κανένα*

*θρακιώτικο [...]. Ταξιμάκια θα κάνεις στην αρχή. Λίγα*

*χασαποσέρβικα, λίγα λαϊκά. Πρέπει να την έχεις όλη τη*

*δουλειά. Θα βρεθείς σε ένα γάμο. Ο ένας θα είναι από ' δω*

*ο άλλος από ' κει. Τι θα κάνεις, πρέπει να τα ξέρεις. Θα τα*

*περάσεις όλα. Εμείς ξέρουμε πότε (Λασπάς).<sup>29</sup>*

Η παραπάνω σύντομη συζήτηση αναδεικνύει όλα όσα αναζητάμε αλλά και τον τρόπο με τον οποίο καθιερώθηκαν. Η (Ρόμπου, 2016) ειδικότερα έχει αφιερώσει ολόκληρο κεφάλαιο στην καθιέρωση του ζουρνά και το πώς αυτός αντικατέστησε τα αποκαλούμενα *απαγορευμένα όργανα*<sup>30</sup>. Στη Βουλγαρία, από την άλλη, ο ζουρνάς ήταν ένα από τα απαγορευμένα όργανα, στο πλαίσιο πάλι της δημιουργίας ενός ενιαίου και ομοιογενούς κράτους. Συγκεκριμένα, ο ζουρνάς ταυτιζόταν με τους Ρομά του οποίους ήθελαν να εξαλείψουν, γι' αυτό και απαγόρεψαν τους χορούς τους αλλά και τη γλώσσα τους<sup>31</sup>. Η τηλεόραση, που αναφέρεται στην παραπάνω συζήτηση, το δημοτικό ραδιόφωνο και η γενικότερη στάση του κράτους στη διαμόρφωση του εθνικού και ενιαίου κράτους, έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του σημερινού πολιτισμικού κολάζ στην κάθε χώρα ξεχωριστά.

<sup>29</sup> Παπακώστας, Χ., ό.π., σ.136

<sup>30</sup> Ρόμπου Λεβίδη, Μ., ό.π., σ.198

<sup>31</sup> Silverman, C., 1996. State, market and gender relationships among Bulgarian roma 1970-90, *East European Anthropology Review* 14(2), University of Oregon. σ.5

## Το εννεάσημο μέτρο 9/8 (2-2-2-3)

Όπως δείχνουν σχετικές έρευνες, το εννεάσημο μέτρο είναι αρκετά διαδεδομένο. Στις λαϊκές μουσικές παραδόσεις της Ελλάδας υπάρχουν εννεάσημα κομμάτια με τουλάχιστον 3 διαφορετικές διατάξεις (3+2+2+2, 2+3+2+2, 2+2+2+3). Αυτές οι δομές και πάλι διαχωρίζονται σε μικρότερες υποομάδες ανάλογα με τον εσωτερικό ρυθμό (βασικό και χαρακτηριστικό ρυθμικό μοτίβο), το ρεπερτόριο, το οργανολόγιο, την περιοχή, το τοπικό χρώμα και άλλα δεδομένα<sup>32</sup>. Ο όγκος του εννεάσημου ρεπερτορίου, η ευρεία του διάδοσή στην Ελλάδα και, επιπλέον, η ευελιξία και ελαστικότητα με την οποία μετασχηματίζεται, δίνει την εντύπωση ότι πρόκειται για ένα μέτρο που πιθανόν να έρχεται από την αρχαιότητα. Στην Τουρκία και στη Βουλγαρία επίσης υπάρχει μεγάλη πληθώρα εννεάσημων με διαφορετικές δομές. Σίγουρα δεν είναι τυχαίο ότι αυτό το συνοριακό τρίγωνο έχει τόσα κοινά γνωρίσματα.

Αξίζει να σημειωθεί η μεγάλη διαφορά που υπάρχει μεταξύ του μέτρου και του ρυθμικού μοτίβου, καθώς αρκετές είναι οι περιπτώσεις όπου συγχέονται μεταξύ τους. Ουσιαστικά το μέτρο αποτελεί την αίσθηση του ακροατή. Ακούγοντας ένα κομμάτι που δεν το γνωρίζουμε αμέσως θα προσπαθήσουμε να ξεχωρίσουμε κάποια στοιχεία. Αυτά τα αντιληπτικά στοιχεία καθορίζονται μέσα από τις άτονες ή τονισμένες νότες, μέσα από τις παύσεις ισόχρονες ή ανισόχρονες που συμβαίνουν μεταξύ δύο στοιχείων ώστε να γίνει αντιληπτό το μέτρημα<sup>33</sup>. «Ο χρόνος είναι μεταβατικός και σχετικός και πάντα χρειάζεται ένα σημείο αναφοράς ή ένα καθορισμένο τρόπο μέτρησης σε σχέση με τα οποία γίνεται αντιληπτός» (Λάιος, 2021). Τα παραπάνω στοιχεία χαρακτηρίζονται ως σημεία αναφοράς. Από την άλλη, το ρυθμικό μοτίβο σχετίζεται με τη ομαδοποίηση ίδιων αλλά και διαφορετικών διαρκειών οι οποίες βασίζονται στο μέτρημα. Το ρυθμικό μοτίβο σαφώς και αποτελεί αντιληπτικό στοιχείο της αίσθησης του ρυθμού ωστόσο, έρχεται σε δεύτερο επίπεδο καθώς βασίζεται και δημιουργείται από το μέτρο.

Στην περίπτωση μας, οι τονισμοί του μέτρου είναι τέσσερις με έναν τονισμό μεγαλύτερο σε χρονική διάρκεια (μεγαλύτερη παύση χρονικά). Αυτή η χρονική ασυμμετρία<sup>34</sup> προσδίδει στον εννεάσημο τρομερή ευελιξία. Με τον όρο τονισμό ουσιαστικά εννοείται ο

<sup>32</sup> Γκράικος, Ι., 2018, *Ο εννεάσημος ρυθμός στις λαϊκές μουσικές παραδόσεις της υπαίθρου*, Πτυχιακή εργασία, Άρτα: ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής

<sup>33</sup> London, J., 2001. The distinction between rhythm and metre. In Rhythm, §I\_ Fundamental concepts & terminology, *Grove music online*, Oxford: Oxford University, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45963>

<sup>34</sup> Vojcic, A., Beat hierarchy and beat patterns- from aksak to composite meter. In the Trustees of Columbia University in the City of New York, New York: Columbia University σ.41

παλμός, η χειρονομία, ο εξωτερικός ρυθμός. Με τον όρο εξωτερικό ρυθμό (δομή), εννοούμε τις βασικές διατάξεις<sup>35</sup> που είδαμε παραπάνω (2+2+2+3, 3+2+2+2, 2+3+2+2), που προκύπτουν από τους παλμούς<sup>36</sup>. Αυτό συμβαίνει γιατί το μέτρο 9/8 είναι ένα μονό μέτρο και προκαλεί ανισότητα. Σε αρκετές μουσικές παραδόσεις τα μονά μέτρα είναι αυτά που κυριαρχούν έναντι των ζυγών<sup>37</sup>. Ο Παύλου, χαρακτηρίζει το εννεάσημο ως ένα μεικτό μέτρο που προκύπτει από την πρόσθεση των απλών –και όχι ομοίων– βασικών μέτρων 2/4 και 3/4<sup>38</sup>. Ωστόσο, για να είναι εμφανής και κατανοητός ο εξωτερικός ρυθμός των μεικτών μέτρων, ο παρανομαστής μετράει όγδοα εξ ου και το 2+2+2+3 δηλαδή (1-2)(3-4)(5-6)(7-8-9), όπου οι τέσσερις παλμοί είναι ουσιαστικά τέταρτο, τέταρτο, τέταρτο, τέταρτο παρεστιγμένο<sup>39</sup>. {Στην λόγια Οθωμανική μουσική και συγκεκριμένα στην μετρική των *usul*, το μέτρο 9/8 ονομάζεται *aksak* και αποτελείται από ένα μέτρο 4/4 που ονομάζεται *sofyan* και ένα μέτρο 5/4 που ονομάζεται *Turk aksak* με δομή 2+3<sup>40</sup>}. Στο επόμενο κεφάλαιο συχνά θα αναφερόμαστε στους «τέσσερις» βασικούς χρόνους (παλμοί, μέρη, κολώνες) οι οποίοι είναι οι παραπάνω. Δηλαδή **ο πρώτος** παλμός του εξωτερικού ρυθμού αφορά τα πρώτα δύο όγδοα, **ο δεύτερος** το τρίτο και τέταρτο όγδοο, **ο τρίτος** το πέμπτο και έκτο όγδοο, ενώ **ο τέταρτος** το έβδομο, το όγδοο και το ένατο όγδοο. Επίσης, ο τελευταίος παλμός που αφορά τη τρίσημη δομή συχνά αποκαλείται και **τριάρι**, ακολουθώντας την ορολογία των λαϊκών μουσικών. Συνεπώς, σκεφτόμενοι το μέτρο με όγδοα καταλήγουμε ότι οι «σημαντικοί» χρόνοι είναι το πρώτο όγδοο, το τρίτο, το πέμπτο, και το έβδομο.

Αρκετές ήταν οι περιπτώσεις όπου οι οργανικοί σκοποί χρειάζονταν δύο ή και τέσσερα μέτρα για την ανάπτυξή τους. Αυτή η διμερής ή τετραμερής ανάπτυξη της φόρμας, είτε από την μελωδία είτε από τον κρουστό, σαφώς μας κάνει να αναρωτηθούμε αν υπάρχει κάποια αίσθηση μετρικού κύκλου ή διαφορετικού μετρήματος (π.χ. 18/8 ή 36/8). Η έννοια του μετρικού κύκλου υπάρχει αρκετά ανεπτυγμένη σε κάποιους λόγιους μουσικούς πολιτισμούς, εδώ και κάποιους αιώνες. Συγκεκριμένα, στην κλασική Ινδική μουσική, ο όρος *Tāla/Tālam* χρησιμοποιείται, ήδη από τον 4ο αι., ως σχετιζόμενος με τον ρυθμό. Όμως, φαίνεται ότι με την ειδικότερη σημασία του μετρικού κύκλου (ως επαναλαμβανόμενου πλαισίου για σύνθεση και

<sup>35</sup> Παυλου., Λ., ό.π., σ. 27

<sup>36</sup> Αρκετές φορές ο παλμός ταυτίζεται με τον όρο «κολώνες» καθώς τα ρυθμικά μοτίβα βασίζονται σε αυτούς τους παλμούς.

<sup>37</sup> Polak., R., *Rhythmus und Zeitgestaltung bei nicht-isochronen metren* ( Rhythm and timing in non-isochronous meter) In M. Aydintan, F. Edler, R. Graybill, & L. Krämer (Eds.), *Gegliederte Zeit: 15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH)* : 1. bis 4. Oktober 2015 (pp. 365–379) σ.368

<sup>38</sup> Παύλου., Λ., ό.π., σ.27

<sup>39</sup> Στα μετρική των Usul τα 9/8 ονομάζονται aksak ενώ τα 9/4 agir. Η διαφορά των δύο μέτρων προφανώς βρίσκεται στη μονάδα μέτρησης

<sup>40</sup> Bauman, M., 2015 *Fascinating odd meters: Turkish rhythms in 9*, σ.8

<https://docplayer.net/21412768-Fascinating-odd-meters-turkish-rhythms-in-9.html> (Πρόσβαση στις 25/12/2021)

αυτοσχεδιασμό) παρόλο που μπορεί να χρησιμοποιούταν στον χορό ήδη από τότε, στη μουσική μάλλον έφτασε να χρησιμοποιείται αρκετά αργότερα. Αρχικά αξιοποιώντας χαρακτηριστικά των *desi tāla-s* και, αργότερα, πιθανά λόγω της μουσουλμανικής επίδρασης, ο *Tālam* με τη σύγχρονη / ειδική έννοια του μετρικού κύκλου φαίνεται να χρησιμοποιείται από τον 17ο αι.<sup>41</sup> Επίσης, στην Λόγια Οθωμανική μουσική υπήρχαν μετρικοί κύκλοι με την ονομασία *Usul*<sup>42</sup>. Ωστόσο στις περιπτώσεις που μελετάμε εδώ είναι εμφανές ότι πρόκειται για λαϊκές μελωδίες που ολοκληρώνονται απλά σε τέσσερα μέτρα χωρίς να υπάρχει μια τόσο πολύπλοκη ανάλυση. Στις δύο περιπτώσεις της Ινδικής και Οθωμανικής μουσικής υπάρχει το συγκεκριμένο μέτρο του εννεάσημου, αλλά για ευνόητους λόγους δεν θα προβούμε σε περαιτέρω ταυτόχρονες αναλύσεις και συσχετίσεις.

## Σύστημα σημειογραφίας

Στην παρούσα εργασία κρίνεται απαραίτητη η καταγραφή του μουσικού υλικού, καθώς για να προκύψουν τα σωστά συμπεράσματα περί τεχνικών αλλά και ρυθμικών μοτίβων πρέπει αυτά να αποτυπωθούν με κάποιον τρόπο. Η ανάγκη αυτή μας οδήγησε να αναζητήσουμε τον καλύτερο τρόπο καταγραφής υλικού. Το σύστημα σημειογραφίας της δυτικής μουσικής είναι το πιο διαδεδομένο και κοινό για οποιονδήποτε μουσικό. Ωστόσο στις λαϊκές μουσικές τίθενται αρκετά προβληματικά ζητήματα ως προς την ορθή απόδοση αυτών των μουσικών παραδόσεων.

Το κύριο μέρος της εργασίας περιέχει καταγραφές των ρυθμικών μοτίβων και των τεχνικών που χρησιμοποιούνται στο νταούλι. Μελετώντας διάφορα εγχειρίδια παραδοσιακών μουσικών οργάνων και συγκεκριμένα των παραδοσιακών κρουστών, παρατηρήθηκε γενικά η απουσία των τεχνικών ως προς τις λεπτομέρειες παιξίματος των κρουστών οργάνων. Τα περισσότερα βιβλία δίνουν κατά κύριο λόγο το ρυθμολόγιο της κάθε περιοχής με κάποιες βασικές παραλλαγές οι οποίες είναι πάντα γραμμένες για το τουμπελέκι. Η πτυχιακή εργασία της Γκικοπούλου είναι αρκετά κατατοπιστική για όλα αυτά τα ζητήματα<sup>43</sup>. Στις περισσότερες περιπτώσεις δίνονται κάποιες οδηγίες που συνοδεύονται από φωτογραφίες για την σωστή

---

<sup>41</sup> Λάιος., Α., 2021, *Sangita Kiran Ιστορία, θεωρία και πράξη της Hindustani λόγιας μουσικής*, Αθήνα: IEMA, σ.356-362.

<sup>42</sup> Wright, O., 2017. 'The Ottoman usul system and it's precursors.' In: Helvacı, Zeynep, Olley, Jacob and Jäger, Ralf Martin, (eds.), *Rhythmic Cycles and Structures in the Art Music of the Middle East*. Würzburg: Ergon Verlag, pp. 31-48. (Orient-Institut Istanbul: Istanbul Texte und Studien 36)

<sup>43</sup> Γκικοπούλου., Α., 2008. *Μέθοδοι κρουστών: Από την εμπειρία στα εγχειρίδια*, Πτυχιακή εργασία, Άρτα: ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ, Τμήμα λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής.

στάση του σώματος και τον τρόπο παιξίματος, καθώς και απλές ασκήσεις για ενδυνάμωση των δαχτύλων. Το νταούλι δεν υπάρχει ενεργά σε όλες αυτές τις μεθόδους διδασκαλίας παρά μόνο αναφορικά. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να παραμένει αχαρτογράφητο. Αν και τις τελευταίες δεκαετίες η εξέλιξη των οργάνων και γενικότερα των κρουστών είναι τεράστια, η απουσία του στις μεθόδους παραδοσιακών κρουστών παραμένει.

Παρά την υπο-εκπροσώπηση ή και πλήρη απουσία του νταουλίου και των τεχνικών του από μεθόδους κρουστών, αξίζει να σημειωθεί ότι σε όλες σχεδόν τις περιπτώσεις των εγχειριδίων κρουστών υπάρχει το πεντάγραμμο ή το δίγραμμο, όπου τοποθετούνται οι δύο βασικές φωνές των κρουστών (μπάσα και πρίμα). Στην παρούσα εργασία θα χρησιμοποιηθεί το πεντάγραμμο, καθώς –όπως παρατηρήθηκε μέσα από τις συνεχείς ακροάσεις– πέρα των δύο βασικών χτυπημάτων μπάσου και πρίμου υπάρχουν και άλλα χτυπήματα. Αξίζει να αναφερθεί το γεγονός ότι πρόκειται για φιλτραρισμένες καταγραφές, δηλαδή σε καμία περίπτωση τα παρακάτω ρυθμικά σχήματα δεν ακολουθούν τη λογική της πλήρους καταγραφής σε παρτιτούρα του κομματιού που καταγράφουμε. Η καταγραφή μεμονωμένων μέτρων προτάθηκε, λόγω της διαφορετικότητας των τεχνικών και των ρυθμικών μοτίβων που εμφανίζονταν. Επομένως, η καταγραφή των ρυθμικών μοτίβων βασίζεται στην ποιοτική μέθοδο και όχι την ποσοτική. Τα προγράμματα που χρησιμοποιήθηκαν για αυτή την εργασία ήταν δύο. Το πρώτο είναι το Transcribe, που χρησιμοποιήθηκε για να τροποποιηθεί (συνήθως να μειωθεί, αλλά και να αυξηθεί) η ταχύτητα του κομματιού, ίσως και ο τόνος. Το συγκεκριμένο λογισμικό βοήθησε αρκετά στη λεπτομερή ακρόαση των ρυθμικών μοτίβων. Το δεύτερο πρόγραμμα, που επιλέχθηκε για την καταγραφή των ρυθμικών μοτίβων, είναι το Musescore.

Συνοψίζοντας, οι καταγραφές μας έγιναν μέσα από μια μείξη των εγχειριδίων ευρωπαϊκών και παραδοσιακών κρουστών που μελετήθηκαν. Βασιστήκαμε στο πεντάγραμμο που χρησιμοποιείται στην μέθοδο των drums, επειδή και στο νταούλι υπάρχουν αρκετά χτυπήματα<sup>44</sup>. Οι τρίλιες, τα roll, το buzz βασίστηκαν γενικότερα σε άλλα βιβλία ευρωπαϊκών και παραδοσιακών κρουστών. Αναφερόμαστε, φυσικά στους τρόπους γραφής των συγκεκριμένων καλλωπισμών και τα σύμβολα που χρησιμοποίησαν οι συγγραφείς των εγχειριδίων. Τέλος, αρκετές από τις ορολογίες που ακολουθούνται στο κύριο μέρος της έρευνας βασίζονται στις λαϊκές ορολογίες των μουσικών.

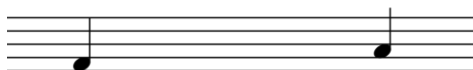
---

<sup>44</sup> Agostini, D., 1971. *Method de batterie, Partitions and application du solfege a la batterie*, France: Dante Agostini.

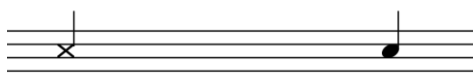


### Αναλυτική επεξήγηση συμβόλων:

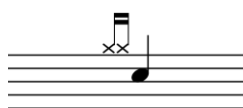
Στη θέση ΦΑ του πενταγράμμου (με θεωρητική ύπαρξη κλειδικού Σολ) είναι το μπάσο χτύπημα (κοπάλ), στη θέση ΛΑ είναι το μπάσο χτύπημα (κοπάλ) το οποίο είναι ψηλότερα περιφερειακά στην πλευρά της μπάσας πλευράς με αποτέλεσμα να έχει πιο χαμηλό σε ένταση ήχο.



Στην θέση ΝΤΟ του πενταγράμμου εμφανίζονται τα πρίμα χτυπήματα (βίτσα). Ωστόσο, παρατηρήθηκε το γεγονός ότι και στη τεχνική της βίτσας έχουμε δύο χτυπήματα. Το ισχυρό από θέμα έντασης γράφεται με κανονική νότα στη θέση ΝΤΟ ενώ το χαμηλότερο σε ένταση συμβολίζεται με X πάλι στη θέση ΝΤΟ.



Εκτός από αυτά τα χτυπήματα εμφανίστηκαν όπως ήδη αναφέρθηκε και κάποιοι καλλωπισμοί. Η τρίλια στην πρίμα πλευρά είναι ο πιο χαρακτηριστικός καλλωπισμός. Συνήθως παίζονται δύο ασθενή χτυπήματα στην πρίμα πλευρά. Η τρίλια βασίζεται σε δύο χτυπήματα (τριακοστά δεύτερα) από τα οποία το πρώτο ανήκει στη κατάληξη του προηγούμενου χρόνου (νότας) ενώ το επόμενο πριν την αρχή της νότας που τοποθετείται η τρίλια. Έτσι η τρίλια λειτουργεί ως προήγηση της νότας που τοποθετείται.

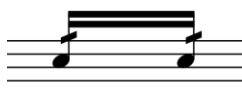


Το buzz είναι άλλο ένα χαρακτηριστικό χτύπημα που συναντήσαμε σε αρκετές ηχογραφήσεις. Το buzz συμβολίζεται με το παρακάτω σύμβολο κάτω από την νότα ΦΑ. Δημιουργείται είτε χτυπώντας ταυτόχρονα και τα δύο νταουλόξυλα (κοπάλ - βίτσα) μπάσα μεμβράνη - πρίμα μεμβράνη, είτε κρατώντας την βίτσα στην πρίμα μεμβράνη αλλά χτυπώντας με το κοπάλ την μπάσα μεμβράνη. Η ορολογία buzz στα ευρωπαϊκά κρουστά έχει διαφορετική χρήση. Χαρακτηρίζει το roll το οποίο δεν έχει σταθερό και μετρημένο αριθμό rebound.

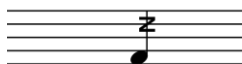
Δηλαδή πρόκειται για roll τα οποία δεν είναι της λογικής rlr ή rll αλλά μονά στα οποία η ελευθερία της μπαγκέτας μπορεί να δώσει 2 ή και 3 χτυπήματα<sup>45</sup>.



Τέλος συναντήσαμε και τα roll. Τα roll είναι χτυπήματα τριακοστών δευτέρων στην πρώτη μεμβράνη με την βίτσα, χτυπώντας στεφάνι και μεμβράνη εναλλάξ. Σχεδόν πάντα αποτελούνται από ζυγό αριθμό χτυπημάτων καθώς προσδιορίζονται από την χρονική αξία που τοποθετούνται. Τα roll συμβολίζονται με μια γραμμή σε κάθε δέκατο έκτο<sup>46</sup>.



Εκτός από το μετρημένο roll υπάρχει και μια ρευστή κατάσταση στην οποία το roll δεν έχει σταθερό σύνολο χτυπημάτων αλλά ούτε και η ρυθμική του αξία μπορεί να προσδιοριστεί με ακρίβεια. Αυτό συνέβη σε περιπτώσεις όπου ο οργανικός σκοπός ήταν αρκετά βαρύς σε ταχύτητα. Αυτού του είδους το roll συμβολίζεται με το 'Z'<sup>47</sup>. Επίσης μας παραπέμπει στο buzz των ευρωπαϊκών κρουστών, λόγω των μη μετρήσιμων χτυπημάτων, ωστόσο στις συγκεκριμένες περιπτώσεις είναι αρκετά πιο έντονο αυτό το φαινόμενο. Στην παρούσα εργασία συμβολίζεται με τον ίδιο χαρακτήρα των ευρωπαϊκών κρουστών ωστόσο, έχει διαφορετική σημασία.



<sup>45</sup> Da Silva, L., V., 2017. *The snare drum roll*, Διπλωματική Εργασία, Gothenburg: University of Gothenburg, Academic of music and Drama, σ.15

<sup>46</sup> Gauthreaux, G., 1989. *Orchestral snare drum performance: an history study*, Northeast Louisiana: Louisiana Univeristy. σ.66

<sup>47</sup> De Lucia, D., *“Orchestral” compared to “Rudimental” Drumming*, Amerika: Yamaha education series percussion, σ.2

## Δεύτερο κεφάλαιο: Καταγραφή ρυθμικών μοτίβων και τεχνικών

### Οργανικοί σκοποί σε γρήγορη ταχύτητα (300 bpm και πάνω)

Στην συγκεκριμένη κατηγορία βρέθηκαν μόνο οργανικοί σκοποί από την Τουρκία. Ωστόσο, στους τίτλους των τριών δίσκων στους οποίους υπάρχουν αυτοί οι σκοποί, αναφέρονται ως περιοχές αναφορές είτε η *Trakya* είτε η *Rumeli - Rumelia*<sup>48</sup>. Επίσης σε αυτή την κατηγορία είχαμε και τους λιγότερους σκοπούς (11). Όπως θα παρατηρήσουμε και παρακάτω, κυριαρχούν συγκεκριμένα patterns και τεχνικές χωρίς ιδιαίτερους καλλωπισμούς και διανθίσεις, καθώς η ταχύτητα είναι αρκετά μεγάλη. Άλλο ένα χαρακτηριστικό στοιχείο σε αυτή την ομάδα είναι οι άρσεις σε διάφορους χρόνους, ανάλογα με τις μελωδικές γραμμές. Τέλος, πιθανόν λόγω των υψηλών ταχυτήτων, οι φράσεις συχνά οργανώνονται σε δίμετρα.

#### Lapaci

Τίτλος: Lapaci

Δίσκος: Davul zurna ile Rumeli 2 Bey Plak (1992)

Μουσικοί: Πρώτος Ζουρνάς: Devfik Civi, Δεύτερος Ζουρνάς: άγνωστος, Νταούλι: άγνωστος

Ταχύτητα: 301bpm

Ο συγκεκριμένος σκοπός είναι παιγμένος στα 301 bpm. Όπως θα δούμε παρακάτω, χρησιμοποιούνται λίγα patterns με τη χαρακτηριστική «ala Turka»<sup>49</sup> κόντρα, αλλά και κάποιες τρίλιες σχεδόν σε κάθε ισχυρό μέρος του κάθε χρόνου.

Όπως φαίνεται, ο νταουλτζής παίζει παρόμοια patterns σε λογική δίμετρων, είτε με τέταρτο μπάσο και στην συνέχεια όγδοα στα πρίμα (μέτρα 1, 4, 7), είτε με τέταρτα στους πρώτους χρόνους στα μπάσα (μέτρα 3, 5).



<sup>48</sup> Rumeli <https://en.wikipedia.org/wiki/Rumelia> Πρόσβαση στις 21/2/2022

<sup>49</sup> Με τον όρο «ala turka» εννοούμε το ρυθμικό μοτίβο που σχηματίζεται στους χρόνους 5 έως 8 όγδοα δημιουργώντας διαφορετική ομαδοποίηση. Πρόκειται για λαϊκή ορολογία που χρησιμοποιούν οι μουσικοί.



παλμό και πιο σπάνια στον τέταρτο παλμό (μέτρα 3 και 9). Ωστόσο, όπως βλέπουμε, αυτό το φαινόμενο δεν υπάρχει σε όλα τα μέτρα. Κυρίως εμφανίζεται συνδυαστικά με την μελωδική γραμμή των ζουρνάδων.

Άλλο ένα χαρακτηριστικό στοιχείο που κυριαρχεί σε όλα τα μέτρα είναι η εμφάνιση της τρίλιας δύο χτυπημάτων από την βίτσα, κυρίως στον πρώτο χρόνο όπου είναι και το ισχυρό μέρος του μέτρου. Στους υπόλοιπους χρόνους χρησιμοποιείται ως προήχηση του επόμενου χτύπου, όπως και στον παραπάνω σκοπό. Εκτός από την τρίλια, υπάρχει και το φαινόμενο του buzzing σε όλα τα ισχυρά μέρη του κάθε μέτρου αλλά και σε κάποια συγκεκριμένα σημεία.

Τα μέτρα 18 και 19 είναι τα μόνα που εμφανίζουν μεγαλύτερη ανάλυση καθώς παίζονται δέκατα έκτα. Αυτό συμβαίνει διότι μέσα στο κομμάτι υπάρχει ταξίμι από τον ζουρνά, οπότε σπάει η φόρμα της μελωδίας. Για να γίνει αντιληπτή αυτή η αλλαγή και ακόμα πιο εμφανές το ταξίμι, τα νταούλια παίζουν αυτό το δίμετρο.

## Kiremit Parcalari

Τίτλος: Kiremit Parcalari

Δίσκος: Davul zurna ile Trakya oyun havalari, Bey Plak (1993)

Μουσικοί: Πρώτος Ζουρνάς: Fahri Baris, Δεύτερος Ζουρνάς: άγνωστος, Νταούλι: άγνωστος

Ταχύτητα: 354bpm

Άλλος ένας οργανικός σκοπός, αυτή τη φορά σε μεγαλύτερη ταχύτητα, στα 354 bpm. Σε μια τόσο γρήγορη ταχύτητα είναι λογικό όλο το παίξιμο του νταουλτζή να βασίζεται στις κολώνες του ρυθμού και να παίζει μόνο τέταρτα και όγδοα.

Αρχικά, σε αυτή την περίπτωση ο νταουλτζής παίζει με άρση μόνο το ισχυρό μέρος του δεύτερου παλμού. Επίσης η διπλή τρίλια πλέον εμφανίζεται όταν είναι να παιχτεί χτύπημα στη βίτσα, είτε στο δεύτερο χρόνο, είτε στο τρίτο. Για ευνόητους λόγους, ο πρώτος μπάσος χτύπος τους πρώτου χρόνου είναι καθαρός, χωρίς τρίλιες ή buzzing, διότι υπάρχει κίνδυνος να χαθεί η ροή του κομματιού.

The image shows four staves of musical notation for measures 18 and 19 of the piece 'Kiremit Parcalari'. The notation is in 9/8 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. The first staff is measure 18, and the second is measure 19. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The piece is in a key with one flat (B-flat).

Τέλος, όπως φαίνεται σε όλα τα μέτρα, υπάρχει ένα «νέο» χτύπημα στη βίτσα το οποίο είναι πιο χαμηλό σε ένταση<sup>51</sup>. Αυτό εμφανίζεται μόνο στα ισχυρά του δεύτερου παλμού αλλά και σε άλλες θέσεις, ανάλογα πάντα με την μελωδική γραμμή. Αυτός ο ασθενής χτύπος (σε ένταση), σε συνδυασμό με το δεύτερο δυνατό χτύπημα της βίτσας, προσδίδει πλαγίως την

<sup>51</sup> Όπως θα δούμε και στις παρακάτω καταγραφές αυτό το ασθενές (από πλευράς έντασης) χτύπημα στην πρώτη πλευρά του νταουλιού είναι ένα επιπλέον χτύπημα που αναδεικνύει την δεξιοτέχνη του νταουλτζή.

αίσθηση της άρσης. Αυτό συμβαίνει καθώς αντί να παιχτεί το ισχυρό τρίτο όγδοο στον δεύτερο παλμό παίζεται το τέταρτο (όγδοο) το οποίο αποτελεί άρση.

## **Οργανικοί σκοποί σε μεσαία ταχύτητα (240 bpm έως 299 bpm)**

Σε αυτή την ομάδα εμφανίζονται για άλλη μια φορά οργανικοί σκοποί από την Τουρκία, με περιοχή αναφοράς την *Trakya* και την *Rumeli-Rumelia*. Ωστόσο με ένα μόνο οργανικό σκοπό εμφανίζονται η Ελλάδα και η Βουλγαρία. Σε σχέση με την παραπάνω κατηγορία, εδώ βρέθηκαν περισσότερα κομμάτια, συνολικά 18.

Σε αυτές τις ταχύτητες σαφώς και υπάρχει μεγαλύτερη ρυθμική ανάλυση και καλλωπισμοί. Κυριαρχούν τα δέκατα έκτα και μια πληθώρα από patterns επηρεασμένα από την *darbuka*. Επίσης, σε αυτές τις ταχύτητες κυριαρχεί η αίσθηση του τσιφτετελιού και της ρούμπας. Τέλος, όπως επισημάνθηκε και παραπάνω, οι κρουστοί σε αυτές τις ταχύτητες χρησιμοποιούν μια μεγάλη πληθώρα patterns από την *darbuka*, αλλά πάντα οι παραλλαγές τους είναι μικρές σε σχέση με την εσωτερική ανάλυση του βασικού pattern, χωρίς να αλλάζει τελείως το ύφος και το groove του κομματιού.

### **Edirne Karsilamasi**

Τίτλος: Edirne Karsilamasi

Δίσκος: Trakya Oyun Havalari album 2, Bey Plak (1993)

Μουσικοί: Πρώτος Ζουρνάς: Fahri Baris Δεύτερος Ζουρνάς: άγνωστος, Νταούλι: άγνωστος

Ταχύτητα: 241- 250bpm

Σε αυτό τον οργανικό σκοπό διακρίνεται στον τίτλο ο τόπος Edirne (παλαιά ονομασία: Αδριανούπολη) η οποία βρίσκεται στην Ανατολική Θράκη αλλά και ο χορός (καρσιλαμάς). Η Edirne είναι μια από τις πόλεις των συνόρων με ιδιαίτερο πολιτισμικό ενδιαφέρον<sup>52</sup>. Ωστόσο, στην συγκεκριμένη περίπτωση δεν παίζουν δύο νταούλια αλλά ένα. Τα patterns που παίζονται εδώ είναι επηρεασμένα από τον καρσιλαμά με τον τρόπο που παίζεται στην *darbuka*.

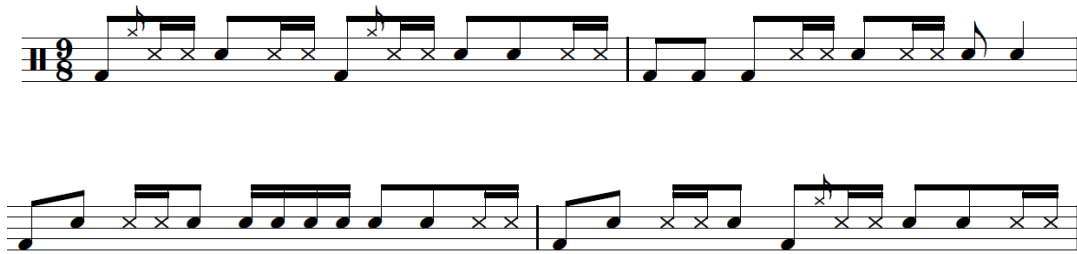
Από το πρώτο τετράμετρο δίνονται αρκετές πληροφορίες, όπως ο σαφής επηρεασμός από την *darbuka* αλλά και η αίσθηση του τσιφτετελιού (μέτρα 3 και 4). Τα συγκεκριμένα μέτρα μας παραπέμπουν σε ένα χαρακτηριστικό ρυθμικό μοτίβο που ονομάζεται *basmoudi*<sup>53</sup> στους πρώτους χρόνους (1 έως 8). Εδώ ο νταουλτζής επιλέγει να χρησιμοποιήσει μονή τρίλια σε

---

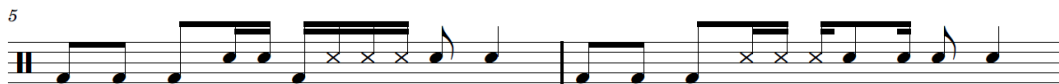
<sup>52</sup> Raycheva, V.ό.π., σ.45

<sup>53</sup> Παύλου, Λ., ό.π., σ.72

λίγες περιπτώσεις, σε αντίθεση με τα κομμάτια σε γρήγορη ταχύτητα, όπου η τρίλια ήταν βασικό χαρακτηριστικό του pattern.



Όπως βλέπουμε, και σε αυτή την περίπτωση, ο νταουλτζής κρατάει κάποια βασικά σχήματα, οργανωμένα σε τετράμετρα, αναλύοντας διακριτικά χωρίς να ταράζει την ροή του κομματιού. Αυτό επιτυγχάνεται χάρη στα τρία συνεχόμενα μπάσα χτυπήματα στην αρχή του μέτρου (μέτρα 5 έως 8), ενώ στον τρίτο παλμό στο δεύτερο και τέταρτο μέτρο γίνεται μια ανάλυση σπάζοντας τον σταθερό παλμό.



Παρακάτω, όσο αυξάνεται σταδιακά η ταχύτητα του κομματιού, τόσο πιο σταθερός γίνεται και ο τρόπος παιξίματος. Ωστόσο, η αίσθηση του τσιφτετελιού παραμένει καθώς, όπως βλέπουμε στα μέτρα 14, 15 και 16, υπάρχει το σχήμα του δεκάτου έκτου - όγδοου - δεκάτου έκτου το οποίο συνδέει την άρση του δεύτερου παλμού (δεύτερου ογδού από τα εννέα) με τη θέση του δεύτερου παλμού (τρίτο όγδοο από τα εννέα) δίνοντας αυτή την αίσθηση. Ο Παύλου συγκεκριμένα ονομάζει αυτά τα ρυθμικά μοτίβα ως καρσιλαμάδες με “γύφτικο” χρώμα<sup>54</sup>. Για να επιτευχθεί αυτή η αίσθηση, το συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα εμφανίζεται σε χρόνο που δεν σπάει η τετραμερή δομή του καρσιλαμά (μέτρο 11), ωστόσο η αίσθηση του τσιφτετελιού είναι παρούσα κι εδώ.



<sup>54</sup> Παύλου, Λ., ό.π., σ.54





## Τσουράπια

Τίτλος: Τσουράπια<sup>55</sup>

Δίσκος: Άγνωστη ηχογράφιση

Μουσικοί: Πρώτος Ζουρνάς: Σταμπούλης Ηλίας, Δεύτερος Ζουρνάς: Σταμπούλης Γιώργος, Νταούλι: Χίντζιος Νίκος

Ταχύτητα: 250bpm

Τα τσουράπια είναι ένας τοπικός χορός από την περιοχή της Μακεδονίας. Παίζεται από μπάντες χάλκινων πνευστών μαζί με την jazz<sup>56</sup> (grand cassa με snare και πιατίνι) αλλά και από ζουρνάδες με νταούλι. Στη συγκεκριμένη εκτέλεση παίζουν γνωστοί μουσικοί των Σερρών.

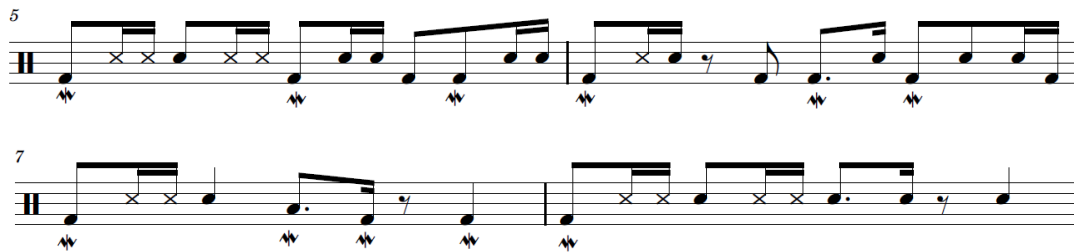
Άλλη μια περίπτωση όπου το βασικό pattern του νταουλτζή είναι αυτό του καρσιλαμά. Ωστόσο και εδώ υπάρχουν εμφανείς επιρροές από το τσιφτετέλι (μέτρα 2, 3). Όπως και παραπάνω, έτσι και εδώ χρησιμοποιείται το παρόμοιο pattern (βλ. Ε.Κ m.13 σελ.23).



Στην συνέχεια του κομματιού πρωταγωνιστεί η «ala Turka» κόντρα στο τρίτο χρόνο (μέτρα 7, 8, 9)

<sup>55</sup> Τερζής, Β., 2008. Χοροί και τραγούδια των ντόπιων του Ν. Σερρών, Πολιτιστικός σύλλογος Σκοτούσσης λαογραφικός όμιλος Βλάχων και φίλων «Λαΐλιας» Νομαρχιακή αυτοδιοίκηση Ν. Σερρών, *Πρακτικά σεμιναρίου Ελληνικού παραδοσιακού χορού*, Σέρρες, σ.11

<sup>56</sup> Παντελίδης, Μ., 2012. *Ρυθμολογική συγκρότηση των χάλκινων κομπανιών της Μακεδονίας*, Πτυχιακή εργασία, Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής.



Σταδιακά η ταχύτητα του κομματιού ανεβαίνει. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να μεγαλώνουν οι ρυθμικές αξίες των patterns. Το μέτρο 11 είναι το σημείο αναφοράς όπου αλλάζει η ταχύτητα σε πιο γρήγορη. Τέλος, παρατηρούμε ότι από το μέτρο 11 και μετά, εφαρμόζεται η τεχνική του buzzing συστηματικά. Είναι κάτι που βλέπουμε μέχρι στιγμής για πρώτη φορά τόσο συστηματικά.



### Bursasin ufak tefek taslari

Τίτλος: Bursasin ufak tefek taslari

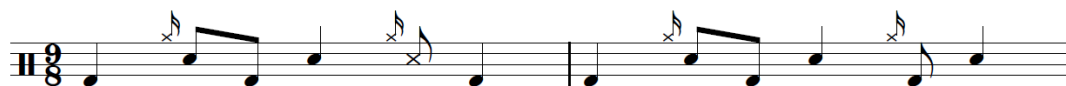
Δίσκος: Davul zurna ile Rumeli Oyun Havalari, Bey Plak (1992)

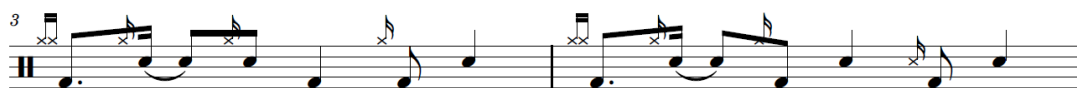
Μουσικοί: Πρώτος Ζουρνάς: Tenvfik Civi, Δεύτερος Ζουρνάς: άγνωστος, Νταουλι: άγνωστος

Ταχύτητα: 265-280bpm

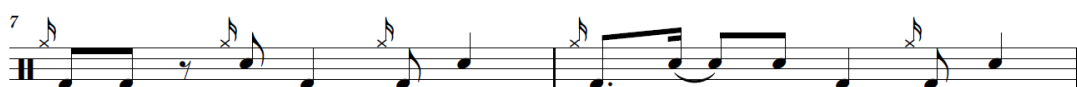
Ο συγκεκριμένος οργανικός σκοπός είναι ενδιαφέρον λόγω της αίσθησης του δίμετρου που υπάρχει σε όλο το κομμάτι. Είναι παιγμένος σε μεγαλύτερη ταχύτητα σε σχέση με τους παραπάνω σκοπούς. Επίσης εδώ εμφανίζονται και πάλι οι άρσεις, οι οποίες ήταν χαρακτηριστικό στοιχείο των γρήγορων σκοπών.

Από το πρώτο τετράμετρο φαίνεται η διάθεση του νταουλτζή να παίζει με δίμετρα σε ρόλο ερώτησης-απάντησης. Αυτό επιτυγχάνεται κυρίως με τις αλλαγές στα μπάσα και πρίμα χτυπήματα στον τρίτο και τέταρτο παλμό του μέτρου.





Αυτή τη φορά τα παρεστιγμένα όγδοα έρχονται για να διαταράξουν το δεύτερο παλμό (μέτρα 3 έως 8). Ωστόσο, στις περιπτώσεις των μέτρων 3, 4 και 8 υπάρχει ένα συγκεκριμένο «grouping» τριών δεκάτων έκτων στα πρώτα δύο παρεστιγμένα όγδοα που καταλήγουν σε ένα τρίτο όγδοο. Όλο αυτό το ρυθμικό μας παραπέμπει στην «ala turka» κόντρα που συναντήσαμε και παραπάνω (Laraci σελ.18) ωστόσο, βρίσκεται στα πρώτα όγδοα του μέτρου. Λειτουργικά είναι ίδιο με τη κόντρα που ήδη έχουμε συναντήσει.



Στο μέτρο 9 έχουμε το φαινόμενο με τις άρσεις, κάτι που πιθανόν να συμβαίνει λόγω της αύξησης της ταχύτητας.

## Pravo horo

Τίτλος: Pravo horo<sup>57</sup>

Δίσκος: Samir Kurtov the master of Zurna VD (άγνωστη)

Μουσικοί: Πρώτος Ζουρνάς: Samir Kurtov, Δεύτερος Ζουρνάς: Fetov ή Dimitrov Νταούλι: Martin Dimitrov

Ταχύτητα: 293-313bpm

Αρχικά, είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι αυτός ο οργανικός σκοπός είναι ίδιος από άποψη βασικής μελωδίας με το τραγούδι «Το γιοφύρι της Δράμας». Στην περίπτωση μας, παίζεται από το μουσικό σχήμα του ζουρνατζή Samir Kurtov. Όπως και στα υπόλοιπα κομμάτια που έχουν μελετηθεί έως τώρα, έτσι και εδώ κυριαρχεί η αίσθηση του τσιφτετελιού. Ωστόσο, όπως θα δούμε και παρακάτω, ο τρόπος που παίζεται από τον νταουλτζή είναι διαφορετικός ως προς τα τεχνικά στοιχεία.

<sup>57</sup> Kurtov, S., Samir Kurtov the master of zurna VD εξώφυλλο cd

Είναι αντιληπτό το γεγονός ότι υπάρχει ένας οργανωμένος τρόπος ανάπτυξης σε δίμετρα με μικροαλλαγές στα patterns. Όπως παρατηρούμε, δεν υπάρχει σε όλα τα μέτρα η τεχνική της τρίλιας ή του buzzing που έχουμε δει έως τώρα. Συνεπώς έχουμε “καθαρά” χτυπήματα. Αυτό ίσως συμβαίνει λόγω της γρήγορης ταχύτητας ίσως, όμως, είναι και ο τρόπος παιξίματος των Βούλγαρων νταουλτζήδων.



Παρακάτω εμφανίζεται μια νέα τεχνική, αυτή του roll<sup>58</sup>. Ουσιαστικά, με τον τρόπο που εκτελείται το roll, δημιουργείται κάποιο είδος μονών χτυπημάτων με το ένα χέρι τύπου rlf<sup>59</sup>, το οποίο ωστόσο γίνεται με στεφάνι-μεμβράνη. Συνήθως αυτού του είδους roll εκτελούνται με ζυγό αριθμό χτυπημάτων. Όπως φαίνεται στα μέτρα 5, 6, 7, 8 και 10, το roll μπαίνει στο προτελευταίο δέκατο έκτο του τέταρτου παλμού του μέτρου με κατάληξη δέκατο έκτο. Έτσι το roll χρησιμεύει ως προήχηση του πρώτου ισχυρού χτύπου (του μπάσου).



## Οργανικοί σκοποί σε αργή ταχύτητα (240 bpm και κάτω )

Η τελευταία κατηγορία οργανικών σκοπών είναι αυτή με τη χαμηλότερη ταχύτητα. Σε αυτή την ομάδα κυριαρχούν οργανικοί σκοποί κυρίως από την Μακεδονία και πιο συγκεκριμένα από τις Σέρρες. Αντίστοιχο μουσικό περιβάλλον έρχεται από τη γειτονική

<sup>58</sup> Τα roll είναι χτυπήματα σε τριακοστά δεύτερα και πετυχαίνονται χτυπώντας τη βίτσα στην μεμβράνη αλλά και στο στεφάνι εναλλάξ.

<sup>59</sup> Lawrence, Stone, G., 1935. *Stick control for the snare drummer*, Amerika: Stone Percussion book & Son, σ.5

Βουλγαρία και ειδικότερα από το Pirin, τα οποία βρίσκονται γεωγραφικά κοντά στα χωριά των Σερρών. Τα εννεάσημα που βρέθηκαν στη περιοχή του Pirin είναι λιγότερα από τα “Σερραϊκά”, ωστόσο είναι αρκετά κοινά ως προς τα γνωρίσματά τους. Αυτό ίσως συμβαίνει λόγω της έλλειψης δισκογραφίας. Τέλος, δεν θα μπορούσε να λείπει και η Τουρκία από αυτή τη κατηγορία, η οποία συνδέεται πάντα με τις περιοχές αναφοράς *Trakya* και *Rumelia*. Με μια πρώτη παρατήρηση μπορούμε εύκολα να συμπεράνουμε ότι στις χαμηλότερες ταχύτητες υπήρχε το μεγαλύτερο υλικό.

Εκτός από την πληθώρα οργανικών σκοπών που έχουμε σε αυτή την ομάδα, έχουμε και μια πληθώρα από patterns, κυρίως του καρσιλαμά. Χαρακτηριστικό στοιχείο κι εδώ είναι η αίσθηση του τσιφτετελιού. Επίσης όπως θα δούμε παρακάτω, υπάρχουν κομμάτια με τελείως διαφορετική προσέγγιση, σπάζοντας την αίσθηση του καρσιλαμά. Αυτοί οι οργανικοί σκοποί έχουν μεν τη δομή του 2+2+2+3 αλλά χορεύονται κυκλικά και δεν θεωρούνται καρσιλαμάδες. Άλλο ένα χαρακτηριστικό στοιχείο αυτών των οργανικών σκοπών, αλλά και αυτής της ομάδας γενικότερα, είναι ότι τα πολύ αργά κομμάτια κλιμακώνουν σύντομα σε γοργή ταχύτητα. (Παρόμοιος τρόπος επιτέλεσης αναφέρεται και στην περιοχή της Τουρκίας Samsun όπου υπάρχουν οι χοροί «καλωσορίσματος» [μετάφραση δική μου]. Αυτοί οι χοροί καλωσορίσματος αποκαλούνται *hora* και είναι είτε κυκλικοί είτε σε ζευγάρια. Συχνά παρουσιάζονται διαφορές στα χορευτικά μοτίβα από χωριό σε χωριό οι οποίες στηρίζονται στο γεγονός της διατήρησης του τότε δικού τους εθίμου σε συνδυασμό με τα νέα δεδομένα των νέων πληθυσμιακών ομάδων που εγκαταστάθηκαν στα πλαίσια της μετακίνησης του 1920<sup>60</sup> Ωστόσο, αυτού του είδους χορός δεν εντοπίστηκε στη αντίστοιχη δισκογραφία μας με αποτέλεσμα να μην έχουμε πλήρη εικόνα.) Αυτό πετυχαίνεται σταδιακά με επαναλήψεις των μουσικών θεμάτων αλλά και των βημάτων του χορού και δεν ενοχλεί καθόλου το μνημένο χορευτικό κοινό. Ο Gultekin αφιερώνει ένα ολόκληρο κεφάλαιο στην έρευνά του περί τεχνικών των ζουρνατζήδων δηλαδή των καλωπισμών που χρησιμοποιούνται ώστε να επιτευχθεί αυτός ο σκοπός<sup>61</sup>. Αντίθετα, θα λέγαμε ότι εισάγει τους χορευτές σε μια “εκστατική τελετή”. Αξίζει να αναφερθεί το γεγονός ότι αυτές οι αργές ταχύτητες ρευστοποιούν αρκετά το μοίρασμα των χρόνων αλλά και της μελωδίας. Όλο αυτό δυσκολεύει ένα μη μνημένο κοινό να παρακολουθήσει την όλη εξέλιξη, τόσο μουσικά όσο και χορευτικά. Ουσιαστικά οι μουσικοί επικοινωνούν με τον πρωτοχορευτή ο οποίος είναι αυτός που θα δώσει το επόμενο βήμα συνεπώς και τον χτύπο. Όσο ο πρωτοχορευτής δεν προχωράει στο επόμενο ισχυρό βήμα οι

<sup>60</sup> Ozbilgin, O., 2013. Sasmsun mubadil toplumlandi oyun gelenegi, in *Eu devlet Turk musikisi konservatuvari dergisi*, Ege Universitesi Devlet Turk Musikisi (3), σ.3

<sup>61</sup> Gultekin, S., 2019. Kirkareli ili kaba zurna icrasinda kullanilan suslemeler, *SED-Sanat Egitimi Dergisi* 1:94-119. σ.99

μουσικοί αυτοσχεδιάζουν πάνω στην κινησιολογία του. Ο αυτοσχεδιασμός, όπως ήδη αναφέρθηκε, αποτελεί χαρακτηριστικό των Ρομά μουσικών. Άρα, από τη μια πλευρά, η ρευστοποίηση αποτελεί προϊόν ψευδαίσθησης. Από την άλλη πλευρά, η προσπάθεια του να μάθει κάποιος να παίζει με αυτό τον τρόπο ή ακόμα πιο απλά να μάθει να χορεύει με αυτό τον τρόπο δεν θα το καταφέρει ποτέ (ακούγοντας μόνο ή βλέποντας αντίστοιχα βίντεο και ηχογραφήσεις) γιατί ουσιαστικά δεν ρευστοποιείται ο ρυθμός απλά ανοίγεται ή απλώνεται σε επίπεδο όπου δεν μπορεί να μετρηθεί και να υπολογιστεί με τον τρόπο που έχουμε συνηθίσει να χειριζόμαστε τις μουσικές πρακτικές. Συνήθως, προσπαθούμε να ομαδοποιήσουμε σε κουτάκια τις ρυθμικές αξίες ώστε να βγεί το σωστό νόμμερο του μέτρου που αναζητάμε ωστόσο, σε αυτές τις περιπτώσεις μια τέτοια αυστηρή προσέγγιση δεν μπορεί να βοηθήσει. Ίσως, το βίωμα μέσα από μια επιτόπια έρευνα να μπορεί να δώσει μια σχετικά καλύτερη κατανόηση.

Τέλος, όπως θα δούμε σε αυτή την κατηγορία, υπάρχει μια μίξη τεχνικών από όσες παρατηρήσαμε έως τώρα. Ωστόσο, ο τρόπος που χρησιμοποιούνται είναι αρκετά συγκεκριμένος με βασικό κίνητρο τη διάνθιση της μελωδίας και του χορού.

### **Καμπάνω Δημητρούλα**

Τίτλος: Καμπάνω Δημητρούλα

Δίσκος: Άγνωστη ηχογράφιση (Προσωπικό Αρχείο)

Μουσικοί: Πρώτος Ζουρνάς: Γρηγόρης Γκόρας, Δεύτερος Ζουρνάς: Νίκος Σταμπούλης, Νταούλι: Γιάννης Γροσδάνης

Ταχύτητα: 236-275bpm

Ο συγκεκριμένος οργανικός σκοπός είναι από την περιοχή των Σερρών και παίζεται σε τρία χωριά στα βόρεια του νομού, στο Νέο Πετρίτσι, την Ορεινή και το Μελενικίτσι<sup>62</sup>. Θυμίζει αρκετά τους οργανικούς σκοπούς *Όρμανλι* και *Αιντίν*. Συνήθως ξεκινάει σε αργή ταχύτητα και ανεβαίνει σταδιακά. Ο χορός εδώ είναι κυκλικός, ωστόσο το κάθε χωριό χορεύει διαφορετικά την ίδια μελωδία. Στη συγκεκριμένη εκτέλεση που μελετήθηκε, η ταχύτητα που ξεκινάει το κομμάτι είναι πιο γρήγορη απ' αυτή που θα περιμέναμε. Οι διαφοροποιήσεις αυτές σχετίζονται με το τοπικό χρώμα του κάθε χωριού.

Όπως βλέπουμε, το βασικό pattern σε αυτόν τον σκοπό είναι αρκετά διαφορετικό από ό,τι έχουμε συναντήσει μέχρι στιγμής. Ωστόσο, η βάση του συνεχίζει να είναι το pattern του καρσιλαμά. Παρατηρούμε ότι ο νταουλτζής χρησιμοποιεί τη διπλή τρίλια στον πρώτο ισχυρό

---

<sup>62</sup> Τερζής, Β., ό.π., σ.11

χρόνο. Επίσης για πρώτη φορά βλέπουμε ταυτόχρονα διπλά χτυπήματα: κόπανος και βίτσα χωρίς φλάμ ή buzzing. Τέλος, βλέπουμε τη χαρακτηριστική κατάληξη στο τριάρι σε κάθε μέτρο. Αυτό το στοιχείο μας δίνει τη συνοχή αλλά και τη ροή που θέλει να κρατήσει ο νταουλτζής, ο οποίος διανθίζει διακριτικά τη μελωδία.



## Καρσιλαμάς

Τίτλος: Καρσιλαμάς<sup>63</sup>

Δίσκος: Άγνωστη ηχογράφιση

Μουσικοί: Πρώτος Ζουρνάς: Γιάννης Μάλαμας, Δεύτερος Ζουρνάς: Χρήστος Μάλαμας, Νταούλι: Ηλίας Δημόνος

Ταχύτητα: 232bpm

Ο συγκεκριμένος καρσιλαμάς είναι παιγμένος στα 232 bpm. Είναι μια ταχύτητα όπου μπορούν να δημιουργηθούν αρκετά patterns, όπως θα δούμε και παρακάτω. Ο νταουλτζής σε αυτόν τον σκοπό παίζει με βασικά patterns του καρσιλαμά. Άλλη μια φορά κυριαρχεί η αίσθηση του τσιφτετελιού με patterns κοινά με αυτά που είδαμε παραπάνω. Αξίζει να σημειωθεί ότι εδώ έχουμε μια άγνωστη ηχογράφιση από το Youtube στην οποία δεν δίνονται στοιχεία. Πιθανόν πρόκειται για προσωπική ηχογράφιση των μουσικών ή στιγμιότυπο από κάποιο γλέντι. Σε αυτά τα πλαίσια είναι πιθανόν οι μουσικοί να παίζουν πιο ελεύθερα, για αυτό και να υπάρχει αυτή η πληθώρα από patterns αλλά και τεχνικές.

Από τα πρώτα μέτρα είναι εμφανές το σχήμα του τσιφτετελιού (μέτρα 2, 3, 4). Όπως παρατηρούμε, το πρώτο χτύπημα στον ισχυρό παλμό του μέτρου γίνεται κατά κύριο λόγο “καθαρά”, χωρίς τρίλιες ή buzzing. Στο δεύτερο μέτρο χρησιμοποιείται η τεχνική του roll στη βίτσα (βλ.Ρ.η. σελ 27.).

<sup>63</sup> Πραντσιδής, Ι., 2004. *Ο χορός στην ελληνική παράδοση και η διδασκαλία του*, Αιγίνιο: Εκδοτική Αιγινίου, σ.172



Στα επόμενα μέτρα βλέπουμε ότι διατηρούνται κάποια βασικά patterns. Ωστόσο, στο μέτρο 6 αλλά και σε μικρότερο βαθμό στο μέτρο 8, χρησιμοποιούνται κάποιου είδους doubles χτυπημάτων της μορφής rll( βίτσα-βίτσα, κοπάλ-κοπάλ). Την πρώτη φορά (μέτρο 6) στο δεύτερο παλμό αυτό γίνεται ψηλά, προς την περιφέρεια, στη μεμβράνη της μπάσας πλευράς και στην βίτσα αντίστοιχα, ενώ στον τρίτο παλμό χρησιμοποιείται το κέντρο της μπάσας πλευράς και η βίτσα παραμένει όπως συνηθίζεται. Όλος αυτός ο τρόπος σκέψης μας παραπέμπει στο break που θα έκανε κάποιος drummer χρησιμοποιώντας το snare και τα tom.



Στα επόμενα μέτρα, 10 και 11, βλέπουμε πρώτη φορά στην έρευνά μας χτυπήματα με την τεχνική του roll στα δύο δέκατα έκτα της θέσης του δεύτερου παλμού. Ακόμα και να μην υπήρχε το roll, εδώ φαίνεται το βασικό pattern του τσιφτετελιού. Ωστόσο το roll προσδίδει διαφορετική ενέργεια θυμίζοντας για άλλη μια φορά την darbuka.



Αξίζει επίσης να αναφερθούμε στο μέτρο 13, όπου υπάρχει άλλη μια φορά η λογική των double χτυπημάτων. Αυτή όμως τη φορά είναι εμφανής η μίμηση με την μελωδία του ζουρνατζή, καθώς παίζει τις ίδιες αξίες στο συγκεκριμένο θέμα. Σταδιακά η ταχύτητα του σκοπού ανεβαίνει με αποτέλεσμα να ακολουθούν patterns με μεγαλύτερες αξίες (μέτρα 16, 17).



## Asik Oldum

Τίτλος: Asik Oldum

Δίσκος: Davul zurna ile Trakya dugunu (2002)

Μουσικοί: Πρώτος Ζουρνάς: Kucuk Hasan, Δεύτερος, Ζουρνάς: άγνωστος, Νταουλι: άγνωστος, Νταούλι: άγνωστος

Ταχύτητα: 231bpm

Άλλος ένας οργανικός σκοπός από την Τουρκία με τόπο αναφοράς την *Trakya*. Αν και είμαστε στην κατηγορία με τα πιο αργά κομμάτια (που χαρακτηρίζονται από τη ρευστότητα και την ποικιλία των patterns), θα δούμε ότι και σε αυτό τον σκοπό, τα patterns είναι ελάχιστα και βασισμένα πάντα σε ένα σχήμα. Αυτή η «εμμονή» στο βασικό pattern σε λογική ανάπτυξης δίμετρων ή τετράμετρων, μας δείχνει τη συνοχή που πρέπει να υπάρχει μεταξύ των δύο νταουλιτζήδων ώστε να είναι σταθερά τα ρυθμικά μοτίβα και να μην ξεφεύγουν σε διαφορετικά ρυθμικά σχήματα. Επίσης με αυτόν τον τρόπο παιξίματος φαίνεται ότι υπάρχει μια οργάνωση στον τρόπο σκέψης αλλά και στους ρόλους που παίζει ο καθένας.

Το πρώτο μέτρο με τα τριακοστά δεύτερα είναι το μέτρο εισαγωγής που παίζει το νταούλι πριν ξεκινήσει ο ζουρνάς τη μελωδία. Από εκεί και έπειτα βλέπουμε αυτή την ανάπτυξη των δίμετρων με μικρές αλλαγές. Για παράδειγμα, στο ένα μέτρο παίζεται ένα μπάσο στον πρώτο παλμό, ενώ στο επόμενο μέτρο δύο μπάσα στον πρώτο παλμό (μέτρα 3,4).

Η ίδια λογική ακολουθείται και στα επόμενα μέτρα. Στο μέτρο 5 οι αξίες είναι πιο μικρές και στο επόμενο παρατηρούμε ότι απλώνονται. Επίσης στο ένα μέτρο μπορεί να παιχτεί ο πρώτος παλμός χωρίς μπάσο χτύπημα (μόνο βίτσα), ενώ στο επόμενο στα μπάσα κανονικά.

Αυτός ο τρόπος παιξίματος αναδεικνύει πλήρως τη λογική του δίμετρου και μας δίνει την ψευδαίσθηση να σκεφτόμαστε σαν 18/8, καθώς το ισχυρό χτύπημα έρχεται κάθε δύο μέτρα.

The image displays five staves of musical notation for a piece in 18/8 time. The notation is written on a single-line staff with a double bar line at the beginning. The first staff starts with a measure number '5' and contains a series of eighth notes and rests, with some notes marked with an 'x' above them. The second staff starts with a measure number '7' and continues the sequence. The third staff starts with a measure number '9' and includes some notes with a 'v' above them. The fourth staff starts with a measure number '11' and continues the pattern. The fifth staff starts with a measure number '13' and ends with a double bar line. The notation is consistent with the 18/8 time signature, showing a strong emphasis on the second and fourth measures of each three-measure group.

## Народни мелодии

Τίτλος: Народни мелодии - Narodni melodii VD (1998)

Δίσκος: Selim the best of zurna album 1

Μουσικοί: Πρώτος Ζουρνάς: Selim, Δεύτερος Ζουρνάς: άγνωστος, Νταούλι: άγνωστος

Ταχύτητα: 208-250bpm

Ο συγκεκριμένος δίσκος από την περιοχή του *Pirin* έχει εμφανή κοινά στοιχεία με το ρεπερτόριο των ζουρνάδων από τα χωριά των Σερρών. Υπάρχει πάντα το αργό μέρος και στη συνέχεια, έρχεται αύξηση της ταχύτητας σε μια κορύφωση. Αρκετές μελωδίες, αλλά και ο τρόπος που αυτές παίζονται από τους μουσικούς, θυμίζουν το “Σερραϊκό” τρόπο. Ωστόσο, μόνο ο ένας από τους τρεις δίσκους έχει οργανικούς σκοπούς σε μέτρο εννεάσημο.

Σε αυτή την περίπτωση ο οργανικός σκοπός είναι παιγμένος στα 208 bpm. Θεωρητικά θα μπορούσαν να παιχτούν αρκετά patterns από τον νταουλτζή. Ωστόσο, σε αντίθεση με τα παραπάνω κομμάτια, παρατηρούμε μεγάλες αξίες στις κολώνες του εξωτερικού ρυθμού (παλμούς). Αυτές οι μεγάλες χρονικά αξίες του νταουλτζή, διανθίζονται με ένα συνεχόμενο και ταυτόχρονα ρευστό roll από την βίτσα (συμβολίζονται με το Z)<sup>64</sup>. Όπως παρατηρούμε,

<sup>64</sup> Αυτού του είδους το roll έχει αποδοθεί με διαφορετικό σύμβολο, διότι δεν είναι ακριβώς μετρημένο σε λογική τριακοστών δεύτερων ή εξηκοστών τρίτων, αλλά σε ένα πιο ελεύθερο ρυθμικό πλαίσιο. Επίσης, λόγω των πολλών χτυπημάτων δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ούτε ως τρίλια. Ωστόσο, λειτουργεί σαν προήγηση του ισχυρού χτυπήματος που εφαρμόζεται.

χρησιμοποιείται πάλι μια άτυπη σχέση δίμετρων με μικρές παραλλαγές, ωστόσο η κατάληξη παραμένει σχεδόν πάντα ίδια.

3

5

Στα επόμενα μέτρα φαίνεται να αλλάζει το pattern, έχοντας ένα ισχυρό μπάσο χτύπημα σε τέταρτο παρεστιγμένο χρόνο, αντί για τρία συνεχόμενα όγδοα που είχαμε παραπάνω (μέτρα 3, 4, 5). Αυτό συμβαίνει γιατί αλλάζει και η φρασεολογία της μελωδίας.

7

9

Σταδιακά η ταχύτητα του κομματιού αυξάνεται. Αυτό γίνεται αντιληπτό από το pattern του μέτρου 11, όπου εμφανίζονται για πρώτη φορά τα ταυτόχρονα διπλά χτυπήματα, δίνοντας σταθερό, νέο και γρηγορότερο παλμό. Τέλος, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι αφού αυξήθηκε η ταχύτητα και έχει ουσιαστικά «κλειδώσει» η νέα ταχύτητα, ο νταουλτζής πλέον χρησιμοποιεί και δέκατα έκτα. Αυτό έρχεται σε αντίθεση με ό,τι έχουμε δει μέχρι στιγμής, όπου όσο ανέβαινε η ταχύτητα τόσο ανέβαιναν και οι χρονικές διάρκειες των χτυπημάτων.

11

13

15

## Kavrak Horo

Τίτλος: Kavrak Horo

Δίσκος: Musical instrumens in Bulgaria Demko Kurtov Zurna (2001)

Μουσικοί: Πρώτος Ζουρνάς: Demko Kurtov ή Samir Kurtov, Δεύτερος Ζουρνάς: Luben Fetov, Νταούλι: Yordan Dimov ή Ognyan Fetov<sup>65</sup>

Ταχύτητα: 194-220bpm

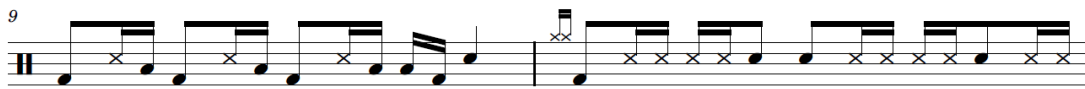
Αυτός ο οργανικός σκοπός αποτελεί μια πρώτη σύνδεση με τις μελωδίες που παίζονται στα χωριά των Σερρών. Συγκεκριμένα, αφού παιχτεί μια “Βουλγάρικη” μελωδία και γίνει ένα ταξίμι από τον ζουρνά, στο 1:19 αρχίζει να παίζεται η μελωδία του *Σελανίκ*, η οποία υπάρχει και σε άλλον οργανικό σκοπό που θα δούμε παρακάτω, σαν γύρισμα. Εκτός από το συγκεκριμένο δίσκο, η ίδια ακριβώς εκτέλεση με το γύρισμα σε *Σελανίκ* αλλά και άλλες μελωδίες γίνεται σε άλλο δίσκο του ίδιου συγκροτήματος.

Όπως παρατηρούμε, ο νταουλτζής είναι αρκετά επιδέξιος, χρησιμοποιώντας αρκετά συχνά patterns με δέκατα έκτα. Ήδη από τα πρώτα δύο μέτρα, που παίζει μόνος του, βλέπουμε τα βασικά patterns του καρσιλαμά αλλά και νέους συνδυασμούς ως προς τον χειρισμό, καθώς εδώ χρησιμοποιεί και το πιο ελαφρύ χτύπημα στην μπάσα μεμβράνη (κοπάλ) που μέχρι τώρα το είδαμε μόνο σε λογική doubles (Κ.Μ σελ. 31) Άλλο ένα καινοτόμο στοιχείο είναι η τρίλια στη μπάσα μεμβράνη (μέτρα 2, 6). Εδώ παραπέμπει σε τεχνικές ghost notes, καθώς αυτή η τρίλια του ισχυρού χρησιμεύει σαν προήχηση αλλά ταυτόχρονα αιφνιδιάζει. Στο μέτρο 6 επίσης βλέπουμε χτυπήματα μόνο στα μπάσα σε λογική μετρήματος.

The image displays three staves of musical notation for a drum pattern in 9/8 time. The first staff shows measures 1 and 2, the second shows measures 3 and 4, and the third shows measures 5 and 6. The notation includes various rhythmic values, rests, and specific drum sounds indicated by 'x' marks and a 'roll' symbol.

Παρακάτω στο μέτρο 8 χρησιμοποιεί τεχνική του roll στον τρίτο παλμό. Αυτή η θέση που μπαίνει το roll δεν είναι τυχαία, καθώς αυτό το pattern είναι επηρεασμένο από την darbuka ως προς τον τρόπο παιξίματος του καρσιλαμά. Άλλη μια έξυπνη φράση με συνδυασμό χτυπημάτων βρίσκεται στο μέτρο 9, όπου δίνει την αίσθηση του break στα drums (σε λογική μπότα-snare-tom). Ωστόσο, παρατηρούμε γενικά μια “σταθερότητα” σε ένα pattern χωρίς μεγάλες και απότομες αλλαγές.

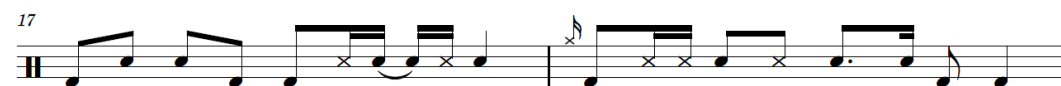
<sup>65</sup> Balkan Folk [https://www.balkanfolk.com/shop-product/details.php?category\\_id=cdfolkmusic&product\\_id=81&from=0](https://www.balkanfolk.com/shop-product/details.php?category_id=cdfolkmusic&product_id=81&from=0) Πρόσβαση στις 20/2/2022



Τα μέτρα 11 και 12 αποτελούν δίμετρο όπου ξεκινάει το ταξίμι του ζουρνά, γι' αυτό και είναι στη μεριά της βίτσας ώστε να γίνει εμφανές το pattern αλλά και το σπάσιμο της φόρμας. Στη συνέχεια βλέπουμε στο μέτρο 13 την «ala turka» κόντρα με τα όγδοα παρεστιγμένα στον τρίτο παλμό. Παρακάτω, στα μέτρα 14 και 16, έχουμε άλλη μια φορά χτυπήματα σε δέκατα έκτα με την λογική των doubles, αλλά αυτή τη φορά μόνο με τη βίτσα. Επίσης στο μέτρο 16 παίζονται διαδοχικά δέκατα έκτα στη βίτσα με τονισμό στον τρίτο παλμό.



Τέλος, στο μέτρο 19 ξαναβλέπουμε το pattern του μέτρου 9 αλλά αυτή τη φορά με το ισχυρό χτύπημα της βίτσας, και η κατάληξη του δίμετρου θυμίζει έντονα τον τρόπο σκέψης ενός break στα drums.



## Σελανίκ

Τίτλος: Σελανίκ

Δίσκος: Ντόπια Σερρών Ζουρνάδες Ηράκλειας

Μουσικοί: Πρώτος Ζουρνάς: Αριστείδης Δράμαλης, Δεύτερος Ζουρνάς: Ηλίας Σταμπούλης,  
Νταούλι: Ηλίας Δράμαλης

Ταχύτητα: 189-215bpm

Το *Σελανίκ* είναι ένας οργανικός σκοπός, ο οποίος είναι σε 9/8 με εξωτερικό ρυθμό 2+2+2+3, όπως του καρσιλαμά. Ωστόσο, δεν χορεύεται ως καρσιλαμάς, αλλά κυκλικά. Ξεκινάει σε αργή ταχύτητα και κορυφώνεται σταδιακά. Η ίδια μελωδία βρέθηκε σαν γύρισμα στη γρήγορη μορφή της στο *Kavrak horo*, που είδαμε παραπάνω. Σύμφωνα με το ένθετο του cd *Σίρις* η συγκεκριμένη μελωδία που ονομάζεται *Σελανίκ* είναι κυκλική από άποψη χορού ωστόσο, παρόλο που χορεύεται κυκλικά, εμφανίζει διαφορετικά κινητικά μοτίβα ανά χωριό<sup>66</sup>. Σίγουρα δεν θεωρείται καρσιλαμάς από τους γνώστες αυτού του ρεπερτορίου.

Παρά το γεγονός ότι η συγκεκριμένη μελωδία δεν θεωρείται καρσιλαμάς από χορευτική άποψη, έχει αρκετά κοινά στοιχεία με τις μελωδίες που μέχρι τώρα μελετήσαμε, ως προς τα patterns που παίζει ο νταουλτζής. Η αίσθηση του τσιφτετελιού αλλά και του καρσιλαμά υπάρχουν ακόμα, κυρίως στο γρήγορο μέρος. Στο αργό μέρος μένει σταθερός ο τρίτος παλμός του κάθε μέτρου. Αυτή η επιλογή του νταουλτζή σε τόσο μεγάλη συχνότητα δείχνει τη σημαντικότητα του τρίτου παλμού. Επίσης άλλη μια λογική στην χρησιμότητα αυτής της επιλογής είναι να γίνεται κάποιο κάθισμα από τον πρωτοχορευτή. Στα μέτρα 6 και 8 έχουμε στους δύο πρώτους παλμούς χτυπήματα στη βίτσα, ενώ στις καταλήξεις (στον τρίτο και τέταρτο παλμό) μόνο στα μπάσα. Αυτό συμβαίνει γιατί τα συγκεκριμένα μέτρα αποτελούν κατάληξη των δίμετρων 5, 6 και 7, 8 αντίστοιχα, τα οποία ταυτίζονται με την μελωδία και με την κινησιολογία. Όλη αυτή τη σκέψη έρχεται να συμπληρώσει μια παύση ογδόου στην θέση του δεύτερου παλμού. Αυτό συμβαίνει γιατί στο συγκεκριμένο μέρος το θέμα του ζουρνατζή έχει κόψιμο.

<sup>66</sup> Παπακώστας, Χ., 2000. Οι σκοποί και οι χοροί στο *Σίρις* Τραγούδια και χοροί των Σερρών. Ηράκλεια, Ποντισμένο, Ξηρόποτος, Δράμα: Λύκειο Ελληνίδων Δράμας, ένθετο cd σ.16



Μέχρι στιγμής τα patterns χαρακτηρίζονται από μια «πρωτοτυπία». Ο νταουλτζής παίζει πάνω στη μελωδία και προσπαθεί να τη διανθίσει διακριτικά. Επίσης βλέπουμε ότι τα συνεχόμενα μπάσα εμφανίζονται στο τέλος του μέτρου (μέτρα 6, 7 και 8), ενώ στην αρχή του μέτρου (μέτρο 11) εμφανίζονται μόνο για να μετρήσουν και να δώσουν τη νέα γρηγορότερη ταχύτητα στο ζουρνατζή αλλά και στους χορευτές.

Όλη αυτή η κορύφωση του εκστατικού χορού επιτυγχάνεται από τον νταουλτζή, ο οποίος πολύ έξυπνα χρησιμοποιεί δέκατα έκτα στη βίτσα και με διαφορετικούς τονισμούς δίνει τις θέσεις ή και κάποια έξυπνα groupings. Ήδη στο μέτρο 13 είναι εμφανές το pattern του καρσιλαμά. Από εκεί και έπειτα, στα μέτρα 14 και 15 κάνει grouping σε τριάρια, ενώ στο μέτρο 16 έχουμε doubles κυρίως από την βίτσα, με κατάληξη στη μπάσα πλευρά αλλά στο χαμηλό μπάσο. Όλο αυτό μας θυμίζει κάποιου είδους break που παίζεται στα drums. Τέλος όπως βλέπουμε από το μέτρο 13 και μετά, όπου ανεβαίνει η ταχύτητα, δεν εμφανίζεται αυτό το ρευστό roll που υπήρχε στην αρχή.



## Διπλός καρσιλαμάς

Τίτλος: Διπλός καρσιλαμάς

Δίσκος: Masters of zurna of flambouro serron (1998)

Μουσικοί: Πρώτος Ζουρνάς: Χρήστος Καρακώστας, Δευτερος Ζουρνάς: Γιάννης Μέτος, Νταούλι: Διονύσης Φωτίου

Ταχύτητα: 151-240bpm

Σε αυτή την ηχογράφιση, η μελωδία στο αργό μέρος παραπέμπει σε μεγάλο βαθμό σε μελωδίες όπως το *Καμπάνω Δημητρούλα* και το *Σελανίκ*, που μελετήσαμε παραπάνω. Αξίζει να αναφερθεί ότι και εδώ έχουμε μια ζωντανή ηχογράφιση, γι' αυτό και παρατηρείται πληθώρα από patterns.

Όπως θα δούμε παρακάτω, ο νταουλτζής χρησιμοποιεί ταυτόχρονα χτυπήματα (βίτσα και κοπάλ ) όπως και στο *Καμπάνω Δημητρούλα*. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, όμως, αυτή η τεχνική χρησιμοποιείται για να βοηθήσει στη ροή του κομματιού, κι όχι για να διανθίσει με κάποιου είδους κόντρα (στο ΚΔ χρησιμοποιείται πάντα στο δεύτερο χρόνο σελ.29). Από τα πρώτα μέτρα φαίνεται ένας οργανωμένος τρόπος σκέψης σε λογική δίμετρου. Τα μέτρα 3-4 και 5-6 μας δείχνουν αυτή την λογική με το δεύτερο μέτρο να ξεκινάει με απουσία ισχυρού χτύπου. Αυτή η απουσία του ισχυρού, όπως είδαμε και σε άλλες περιπτώσεις, δίνει την αίσθηση του 18 αντί του 9. Στην πραγματικότητα αυτό το δίμετρο είναι η μελωδία που παίζει ο ζουρνάς και ολοκληρώνεται κάθε δύο μέτρα.

Παρακάτω, στα μέτρα 7,13 και 14 έχουμε την επανεμφάνιση των όγδων παρεστιγμένων στον πρώτο χρόνο, που μας δίνουν την λογική μετρήματος της ρούμπας 3+3+2.





Σιγά σιγά βλέπουμε ότι αρχίζει και εμφανίζεται όλο και πιο τακτικά το όγδοο παρεστιγμένο, είτε σε κάθε ισχυρό μέρος του χρόνου (μέτρο 16 και 18), είτε σε grouping τριαριών (μέτρο 16). Επίσης για πρώτη φορά εμφανίζεται καθαρό τρίηχο στο μέτρο 19, στην άρση του πρώτου χρόνου.



Σταδιακά, με την αύξηση της ταχύτητας, τα ταυτόχρονα χτυπήματα έρχονται και στους πρώτους παλμούς (μέτρο 21, 22). Όπως φαίνεται, σε όλα τα παρακάτω μέτρα παίζονται patterns που έχουμε ήδη συναντήσει. Η αίσθηση του τσιφτετελιού κυριαρχεί και σε αυτόν τον οργανικό σκοπό. Παρατηρούμε ότι πλέον υπάρχουν διάφορα patterns, τα οποία, ωστόσο, έχουν μια λογική σύνδεση. Από την μια έχουμε μόνο όγδοα με όγδοα παρεστιγμένα (μέτρα 21-25) και από την άλλη έχουμε δέκατα έκτα. Αυτό δείχνει ότι για άλλη μια φορά ο νταουλτζής παίζει ανάλογα με τα θέματα του ζουρνά.





Στα επόμενα μέτρα υπάρχει μια συνεχή ανάπτυξη με δέκατα έκτα, όπου πολλές φορές γίνεται grouping σε τριάρια (μέτρα 32, 36, 37). Τέλος στα μέτρα 39-40 έχουμε άλλη μια έξυπνη φράση, όπου σπάει η τετραμερής δομή του εννεάσημου σε τρία μέρη.



## Όρμανλι

Τίτλος: Όρμανλι<sup>67</sup>

Δίσκος: Σίρις Τραγούδια και χοροί των Σερρών. Ηράκλεια, Ποντισμένο, Ξηρότοπος ΛΕΔ(2000)

Μουσικοί: Πρώτος Ζουρνάς: Άγνωστος, Δεύτερος Ζουρνάς: Άγνωστος, Νταούλι: Ηλίας Δημάνος

Ταχύτητα: 133-232bpm

<sup>67</sup> Παπακώστας Χ., 2000. ό.π., σ.16

Το *Όρμανλι* είναι ένας από τους δύσκολους οργανικούς σκοπούς, γιατί για άλλη μια φορά έχουμε ένα κομμάτι σε εννεάσημο μέτρο με δομή 2+2+2+3. Η ονομασία είναι Τούρκικης προέλευσης καθώς πρόκειται για το χωριό που σήμερα ονομάζεται Δασοχώρι Σερρών<sup>68</sup>. Ωστόσο, όπως έχουμε ήδη παρατηρήσει στο *Σελανίκ*, κάτι αντίστοιχο συμβαίνει κι εδώ, καθώς ο χορός είναι κυκλικός. Παρόμοιες περιπτώσεις είναι το *Αιντίν* και το *Ten Kurai*. Όπως και στην περίπτωση του *Σελανίκ*, έτσι και εδώ η συγκεκριμένη μελωδία χορεύεται με διαφορετικά κινητικά μοτίβα σε κάθε χωριό. Όλη αυτή η ασάφεια μεταξύ μελωδιών και χορών υπάρχει διότι μιλάμε για προφορικές παραδόσεις, οι οποίες προσαρμόζονται και παραλλάσσονται από τον ίδιο τον κόσμο. Το κάθε χωριό μπορεί να αναπροσαρμόζει τις μελωδίες ή το χορό και σε αυτό παίζουν μεγάλο ρόλο και οι μουσικοί του. Ένα άλλο χαρακτηριστικό που μπορεί να διαφοροποιείται είναι και οι ταχύτητες της μελωδίας. Στο κύριο μέρος της εργασίας συχνά αναφερόμασταν στο γεγονός ότι οι Ρομά μουσικοί προσάρμοζαν και ανανέωναν το μουσικό ρεπερτόριο, χαρακτηριστική είναι και η συζήτηση που έχει παρατεθεί στο κύριο μέρος όπου αναδεικνύει αυτή την πολιτισμική μείξη (σελ.10).

Στη συγκεκριμένη εκτέλεση επικρατεί κι εδώ η λογική του δίμετρου. Αυτό συμβαίνει συνδυαστικά με την μελωδία, καθώς η κάθε φράση ολοκληρώνεται σε δύο μέτρα. Ο νταουλτζής χρησιμοποιεί ένα συγκεκριμένο pattern, που έχουμε συναντήσει σχεδόν σε όλους τους οργανικούς σκοπούς και θυμίζει το τσιφτετέλι. Οι αλλαγές που κάνει είναι σχεδόν μηδαμινές, καθώς παραλλάσσει σε κάθε δεύτερο μέτρο τον τρίτο ή τον τέταρτο παλμό.



Στα επόμενα μέτρα αλλάζει το pattern, καθώς συνδέεται ο πρώτος παλμός με τον δεύτερο, δημιουργώντας εντονότερα μια τριμερή αίσθηση του εννεάσημου και όχι τετραμερή. Ωστόσο η λογική του δίμετρου συνεχίζεται.



<sup>68</sup> Λαϊκό μουσικοχορευτικό εργαστήρι Πάτρας <https://laikoergastiri.gr/makedonia-seres-drama/> Πρόσβαση στις 25/2/2022



Στα μέτρα 14 και 16, στον τρίτο και τέταρτο παλμό, βλέπουμε κάποιες έξυπνες φράσεις που παραπέμπουν στη λογική των drums. Αυτό το μοίρασμα των δέκατων έκτων με το όγδοο σε διαφορετικά χτυπήματα (ψηλό χτύπημα στη περιφέρεια της μπάσας μεμβράνης-μπάσα μεμβράνη-πρίμα μεμβράνη-βίτσα), αλλά και η απευθείας σύνδεση με το επόμενο μέτρο, τονίζουν περισσότερο την αίσθηση του δίμετρου.



## Ten Kurai

Τίτλος: Ten Kurai

Δίσκος: Άγνωστη ηχογράφιση (Προσωπικό αρχείο)

Μουσικοί: Πρώτος Ζουρνάς: Ζήσης Χίντζιος, Δεύτερος Ζουρνάς: Αριστείδης Δράμαλης, Νταούλι: Γιάννης Δράμαλης

Ταχύτητα: 127-203bpm

Το *Ten kurai* είναι άλλος ένας σπάνιος οργανικός σκοπός σε εννεάσημο μέτρο. Έχει την ίδια ανάπτυξη και τρόπο σκέψης με το *Θρμανλι*. Η κάθε μουσική φράση ολοκληρώνεται σε δύο μουσικά μέτρα. Η ταχύτητα του σκοπού είναι αρκετά αργή. Η ρευστότητα της μελωδίας αλλά και του ρυθμού δυσκολεύουν οποιονδήποτε μη μυημένο αυτής της μουσικής παράδοσης να παρακολουθήσει αλλά και να συμμετέχει στο χορό. Αξίζει να αναφερθεί το

γεγονός ότι και εδώ είναι ασαφή τα δεδομένα, καθώς τα χορευτικά μοτίβα διαφέρουν από χωριό σε χωριό. Ωστόσο, για άλλη μια φορά έχουμε να κάνουμε με έναν κυκλικό χορό.

Με μια πρώτη ματιά, τα patterns που παίζει ο νταουτλτζής, θα λέγαμε ότι φαίνονται απλά με μια καθαρή σκέψη δίμετρων. Ο σκοπός του για άλλη μια φορά είναι να διανθιστεί η μελωδία από τον ρυθμό. Φυσικά υπάρχει πάντα ο χορός ο οποίος παίζει σημαντικό ρολό στην όλη πορεία της μελωδίας. Παρατηρούμε κι εδώ ότι εμφανίζεται αυτό το ρευστό και μη μετρημένο roll, που έχουμε συναντήσει στο *Όρμανλι*, το *Σελανίκ* και το *Harodhi melodiui*, το οποίο έρχεται στην αρχή του μέτρου αλλά και στον τρίτο και τέταρτο παλμό. Ίσως σε αυτά τα σημεία να κάθεται ο χορευτής και με διάφορα “τσαλίμια” προσπαθεί να επικοινωνήσει με τον νταουτλτζή.



Στη συνέχεια η ταχύτητα του κομματιού ανεβαίνει και τα patterns γίνονται πιο σφιχτά και μετρημένα. Το μέτρα 7 και 8 παίζονται όταν ξεκινάει το ταξίμι του ζουρνά στο γρήγορο μέρος.



## Драмско хорο

Τίτλος: Драмско хорο - Dramsko horo

Δίσκος: Selim the best of zurna Album 1 VD (1998)

Μουσικοί: Πρώτος Ζουρνάς: Selim Δεύτερος Ζουρνάς: Άγνωστος, Νταούλι: Άγνωστος

Ταχύτητα: Στην αρχή είναι αρκετά δύσκολο να οριστεί, στη συνέχεια φτάνει 248bpm

Άλλος ένας οργανικός σκοπός από το *Pirin*, αυτή τη φορά, όμως, με πολύ αργή ταχύτητα στα όρια του μη μετρήσιμου. Αρχικά ο ζουρνατζής φαίνεται σαν να αυτοσχεδιάζει, ωστόσο παίζει συγκεκριμένη μελωδία. Αυτή η χαρακτηριστική άνεση των μουσικών να απλωθεί η μελωδία σε τόσο αργές ταχύτητες στα πλαίσια της ηχογράφησης ενός δίσκου, δείχνει με βεβαιότητα ότι οι μουσικοί όχι μόνο γνωρίζουν τη συγκεκριμένη μελωδία και το

ύφος του τόπου τους, αλλά παίζουν και χρόνια μαζί. Επίσης, αξίζει να σημειωθεί το γεγονός πως το γύρισμα στο γρήγορο μέρος του κομματιού γίνεται με την μελωδία του *Σελανίκ*, κάτι το οποίο είδαμε ξανά στο *Kavrak horo*.

Όπως παρατηρούμε, τα χτυπήματα του νταουλτζή χαρακτηρίζονται από το συνεχόμενο και ρευστό roll. Οι αξίες είναι μεγάλες χρονικά, ωστόσο το roll έρχεται να γεμίσει και να ταραξεί τη ροή της μελωδίας.



Σταδιακά τα patterns αρχίζουν και αποκτούν στιβαρή μορφή με ξεκάθαρη τη τετραμερή δομή του εννεάσημου. Από το μέτρο 9 μπορούμε να καταλάβουμε ότι πλέον έχουμε μεταβεί στο γρήγορο μέρος όπου παίζεται το *Σελανίκ*.



Στα επόμενα μέτρα εμφανίζονται και πάλι κάποια «συγκοπτόμενα ρυθμικά σχήματα», τα οποία είναι αισθητικά και ρυθμικά συγγενικό με patterns που παίζονται στο τσιφτετέλι. Επίσης όταν ξεκινάει το ταξίμι ο ζουρνάς, ο νταουλτζής αλλάζει το pattern του και παίζει πιο λιτά (μέτρο 15-16).





## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Αν και το πεδίο μελέτης παραμένει ανοιχτό, η παρούσα έρευνα παρουσίασε σημαντικά δεδομένα. Σε πρώτο επίπεδο το νταούλι σε συνδυασμό με τον εννεάσημο είχε τεράστιο όγκο ρεπερτορίου. Η σύνδεση όμως με την ζυγιά του ζουρνά με το νταούλι μέσα από την κοινωνική ομάδα των Ρομά ήταν αυτό που ένωσε τα κομμάτια του παζλ για τις τρεις χώρες (Ελλάδα, Τουρκία, Βουλγαρία).

Οι Ρομά μουσικοί μέσα από την διαρκή τους κινητικότητα αλλά και μέσα από τις οικονομικές, πολιτικές συγκυρίες της εποχής κατάφεραν να παίξουν σημαντικό ρόλο στις μουσικές παραδόσεις. Στην βιβλιογραφία κυριαρχεί η παραπάνω άποψη η οποία επαληθεύεται και μέσα από τις καταγραφές που έγιναν στο κύριο μέρος της παρούσας εργασίας. Ουσιαστικά η παλαιά Θράκη και η Μακεδονία ήταν το κλειδί αυτής της σύνδεσης. Επομένως το πρώτο αυτονόητο και σημαντικό γεγονός είναι ότι κατά τη διάρκεια της Οθωμανικής αυτοκρατορίας συνυπήρχαν διαφορετικοί πληθυσμοί. Αργότερα κατά τη περίοδο της μετανάστευσης το 1920 υπήρχε μια διαρκή μετακίνηση η οποία ανανέωσε ουσιαστικά αυτή τη πολιτισμικότητα. Οι Ρομά, σαν μια χαμηλότερη κοινωνικά ομάδα, ήταν αυτοί που μετακινούνταν διαρκώς όχι μόνο λόγω των συνθηκών μετανάστευσης αλλά και της εργασίας τους (μουσική), καθώς έτσι αποκτούσαν κοινωνικό status και μια καλύτερη ζωή.

Τα μουσικά δίκτυα των Ρομά είναι κοινά και στις τρεις περιοχές που μελετήθηκαν. Οι γάμοι, τα πανηγύρια τα έθιμα και άλλες κοινωνικές εκδηλώσεις παρουσίαζαν κοινά χαρακτηριστικά όπως τα ονόματα των χορών αλλά και των τραγουδιών. Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο που αναδείχτηκε μέσα από την εργασία είναι ο θεσμός της οικογένειας. Η οικογενειοκρατία στη ζυγιά του ζουρνά με το νταούλι μέσα από τους Ρομά είναι ίσως από τα πιο χαρακτηριστικά δεδομένα. Συγκεκριμένα στην εργασία μας αναφέρθηκαν μουσικοί που

ανήκουν σε μουσικές οικογένειες: Χιτζιος, Καρακώστας, Μάλαμας, Δράμαλης, Γροσδάνης, Γκόρας, Kurtov, Selim, Kucuk Hasan, Tevfik Civi, Fahri Baris. Χαρακτηριστικό είναι επίσης και το αίσθημα της ομάδας. Οι συγκεκριμένοι μουσικοί σπάνια θα παίξουν με μουσικούς που είναι εκτός πλαισίου τους. Δεν αποκλείεται σαν γεγονός αλλά, υπάρχει ενεργά όπως είδαμε το αίσθημα της ομάδας. Συγκεκριμένα ο Kucuk Hasan έχει κάνει τουλάχιστον 9 cd's στα οποία μπορεί να μην αναφέρονται τα ονόματα των υπόλοιπων μουσικών, ωστόσο στην φωτογραφία εξωφύλλου διακρίνονται πάντα τα ίδια άτομα. Το ίδιο ισχύει και για τους υπολοίπους που δεν αναφερόμαστε αναλυτικά.

Αξίζει επίσης να σημειωθεί το γεγονός ότι οι δίσκοι αλλά και οι ηχογραφήσεις που βρέθηκαν και μελετήθηκαν είναι νέο προϊόν καθώς η πιο παλαιή δισκογραφική δουλειά κυκλοφόρησε το 1993. Ουσιαστικά, γίνεται λόγος για ηχογραφήσεις της τελευταίας 30ετίας. Αυτό το γεγονός ίσως να μην τόσο τυχαίο. Επίσης είναι πολύ πιθανό και οι μουσικοί να έχουν κάποιο κοινό μέσο όρο ηλικίας. Ωστόσο, δεν προχωρήσαμε σε περαιτέρω αναζητήσεις καθώς ήταν αρκετά δύσκολο να βρεθούν πληροφορίες για τους μουσικούς, παρά το γεγονός ότι πρόκειται για νέες ηχογραφήσεις. Τέλος, άλλο ένα ζήτημα που τέθηκε κατά τη διάρκεια της αναζήτησης και της καταγραφής των ρυθμικών σχημάτων ήταν ο τρόπος καταγραφής. Ωστόσο, αναζητώντας διάφορες μεθόδους εκμάθησης, φάνηκε το γεγονός ότι το νταούλι παραμένει αχαρτογράφητο ως προς τον τρόπο εκμάθησης του οργάνου.

Οι δισκογραφικές δουλειές αλλά και οι υψηλής τεχνολογίας και ανάλυσης ηχογραφήσεις κρίθηκαν πιο ασφαλής από τις ζωντανές ηχογραφήσεις ή βίντεο που κυκλοφορούν στο διαδίκτυο. Η δια ζώσης συνθήκη παιξίματος σε ένα γλέντι σίγουρα αποδίδει πιο ρεαλιστικά τους τρόπους επιτέλεσης. Ωστόσο, σε αυτές τις περιπτώσεις οι συνθήκες για τους μουσικούς είναι πιο χαλαρές, καθώς δεν υπάρχει για παράδειγμα το άγχος ότι αυτό που θα παίξουν θα μείνει για πάντα στην ιστορία. Επίσης σε αυτές τις συνθήκες σίγουρα είναι πιο εύκολο να δοκιμαστούν τεχνικές παιξίματος και διάφορα ρυθμικά μοτίβα. Ένας άλλος λόγος είναι ότι διαφορετικά παίζονται οι σκοποί σε μια χορευτική παράσταση σε σύγκριση με ένα γλέντι. Βρέθηκαν βίντεο όπου ο τρόπος παιξίματος ήταν πολύ πιο κατανοητός σε σχέση με τη συνθήκη του γλεντιού όπου όλοι γνωρίζονται και ξέρουν πώς θα χορέψουν και τι θα χορέψουν. Τέλος, καθώς όλη η συνθήκη γλεντιού κινείται γύρω από τον χορό και τον κόσμο, παρατηρήθηκε το γεγονός ότι μπορεί να μην παίζονταν ολόκληροι οι σκοποί ή να γίνονταν ακαριαίες αλλαγές. Αυτό το πλαίσιο ήταν που απομάκρυνε την επιλογή των καταγραφών των γλεντιών.

Από την άλλη, στις δισκογραφικές δουλειές αλλά και τις ηχογραφήσεις υψηλής ανάλυσης το πλαίσιο ήταν πιο αποστειρωμένο. Σχεδόν σε όλες τις ηχογραφήσεις κυριαρχούσαν συγκεκριμένα ρυθμικά μοτίβα με ενδιαφέρουσες όμως πληροφορίες. Η σχέση



του δίμετρου και του τετράμετρου που επισημάνθηκε αρκετά στην εργασία ήταν επίσης άλλο ένα χαρακτηριστικό στοιχείο της δισκογραφίας. Η αίσθηση του τσιφτετελιού πρωταγωνιστεί σχεδόν σε όλους τους οργανικούς σκοπούς που μελετήθηκαν. Τα διαφορετικής έντασης χτυπήματα και στις δύο μεμβράνες, οι τρίλιες, το buzz και το roll ήταν τα χαρακτηριστικά στοιχεία για τους κρουστούς. Επίσης παρατηρήθηκε μια εμφανή επιρροή από την darbuka. Αρκετά ήταν τα ρυθμικά μοτίβα που θύμιζαν τον καρσιλαμά όπως θα τον έπαιζε κάποιος κρουστός στη darbuka. Οι τρίλιες και τα roll πιθανότατα να προέρχονται από την darbuka. Εκτός από αυτά, αρκετές ήταν και οι περιπτώσεις όπου τα ρυθμικά σχήματα μας παρέπεμπαν στη drums καθώς υπήρχε μια μορφή ενορχήστρωσης πάνω στο νταούλι με διπλά χτυπήματα σε διαφορετικά σημεία των μεμβρανών. Επίσης μελετήθηκαν οργανικοί σκοποί που χαρακτηρίζονται για τη δύστροπη και αργή ταχύτητα τους. Ωστόσο, αυτοί οι σκοποί, σε συνδυασμό με το ότι δεν υπάρχουν οι συνθήκες του γλεντιού μέσα σε ένα studio, φανερώνουν ότι όντως και οι ζουρναντζήδες και οι νταουλτζήδες ήξεραν τα κομμάτια, καθώς τέτοιου είδους ηχογραφήσεις αποτελούν καρπό σκληρής δουλειάς και συνεχής ενασχόλησης.

Σε όλους τους δίσκους και τις ηχογραφήσεις παρατηρήθηκε ακριβώς η ίδια ζυγιά. Δύο ζουρνάδες και ένα νταούλι αποτελούσαν την ζυγιά. Ωστόσο, ο Kucuk Hasan στους δίσκους του είχε δύο ζουρνάδες και δύο νταούλια. Αυτού του είδους η ζυγιά υπάρχει μόνο στην ανατολική Θράκη. Πιθανόν ο Hasan να ήταν από εκεί, καθώς έχει και το τοπικιστικό παρατσούκλι ο Luleburgazlı. Σε αντίθεση με τον Hasan, οι Tefvik Civi και Fahri Baris έχουν στους δίσκους τους ένα νταούλι και εμφανίζεται η τοποθεσία Rumeli-Rumelia και όχι Trakya. Πιθανόν αυτοί οι δύο να μην ήταν από την ανατολική Θράκη ή να ήταν πρόσφυγες εκεί. Ένα άλλο αξιοσημείωτο γεγονός είναι ότι οι Tefvik Civi και Fahri Baris, πέρα από τη δισκογραφία, δεν έχουν κάποιο άλλο βίντεο στο Youtube ή σε κάποιο άλλο site. Αυτή η απουσία των βίντεο με “live” συνθήκες σε συνδυασμό με την αδυναμία της εύρεσης των ονομάτων των μουσικών αλλά και των ημερομηνιών κυκλοφορίας του cd (πχ Samir Kurtov the master of zurna) μαρτυρούν το πόσο χαώδες και μπερδεμένο είναι το περιβάλλον σε μια τέτοια πρώτη προσέγγιση.

Τέλος, μέσα από τις ποιοτικές ηχογραφήσεις παρατηρήθηκε η απουσία κοινών και γνωστών χτυπημάτων που περιμέναμε σίγουρα να υπάρχουν. Τα ταυτόχρονα χτυπήματα των νταουλόξυλων (κοπάλ-βίτσα) εμφανίστηκαν μόνο σε δύο περιπτώσεις. Τα χτυπήματα του κοπάλ στο ξύλο του νταουλιού ή στο στεφάνι επίσης απουσίαζαν. Επομένως θεωρητικά αυτά τα χτυπήματα αποτελούν νέες τεχνικές που ίσως να δημιουργήθηκαν μέσα σε αυτή τη 30ετία όπου γενικά υπάρχει μεγάλη αναζήτηση και εξέλιξη των κρουστών. Πιθανόν, και με επιφύλαξη, η τεχνική χτυπήματος του κοπάλ στο ξύλο του νταουλιού να προέρχεται και από τη πλήινη dohola ή darbuka όπου εμφανίζεται ο ήχος στο χτύπημα του δαχτύλου στον πηλό. Από

την άλλη, τα ταυτόχρονα χτυπήματα που εμφανίστηκαν σε λίγες ηχογραφήσεις και πιο συγκεκριμένα μόνο σε δύο, ίσως να μην επιλέγονταν από τους κρουστούς για λόγους καθαρότητας στο ρυθμικό σχήμα που έπαιζαν.

Συνοψίζοντας, επισημαίνουμε το γεγονός ότι οι αργές ταχύτητες ήταν αυτές που κυριάρχησαν από θέμα ανάπτυξης ρυθμικών μοτίβων και τεχνικών. Η ξεχωριστή κατηγοριοποίηση με κριτήριο τις ταχύτητες ήταν αυτή που σύνδεσε την μουσική γεωγραφία και ανέδειξε μουσικά το τι συμβαίνει. Επίσης αξίζει να αναφερθεί ότι η περιοχή των Σερρών με το Piriin της βορειοδυτικής Βουλγαρίας έχουν αρκετά κοινά χαρακτηριστικά τόσο ως προς τον τρόπο παιξίματος όσο και στην ονοματολογία. Επίσης, μόνο σε αυτή τη περιοχή ολόκληρης της Βουλγαρίας υπάρχει ακόμα ενεργή η ζυγιά. Η ανατολική Θράκη, δηλαδή η στην Τουρκία, από την άλλη, είχε το πιο ευρύ ρεπερτόριο συνολικά στις πιο γρήγορες ταχύτητες (μεσαία και γρήγορη). Ωστόσο, δεν εμφανίζει τόσα κοινά χαρακτηριστικά όσο οι δύο παραπάνω περιοχές. Αν και στις τρεις περιοχές διακρίνονται κοινές μουσικές πρακτικές των Ρομά, κοινά μουσικά δίκτυα και κοινά έθιμα, ο τρόπος παιξίματος των Ρομά της ανατολικής Θράκης (Τουρκία) δεν είναι τόσο κοινός με τις ζυγιές του Piriin και των Σερρών.

Μέσα από την παρούσα έρευνα γεννήθηκαν νέα ερωτήματα προς διερεύνηση. Πρώτα απ' όλα τι γίνεται με την ζυγιά στην ανατολική Θράκη (Τουρκία), όπου υπάρχουν δύο ζουρνάδες και δύο νταούλια. Επίσης πώς παίζουν και συνυπάρχουν οι δύο κρουστοί αλλά και τι είδους rhythm section δημιουργείται. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και ο τρόπος με τον οποίο παίζει ο κάθε νταουλτζής ξεχωριστά καθώς και ο τρόπος σκέψης του. Τέλος, στην ξένη βιβλιογραφία τέθηκαν οι ορισμοί hora και καρσιλαμάς. Η hora αποτελεί κυκλικό χορό όπως είδαμε σε εννεάσημο μέτρο που βασίζεται σε αυτοσχεδιασμό σαν το καρσιλαμά. Ίσως οι σκοποί που Ορμανλί, Σελανίκ, Αιντίν, Ten kurai να έχουν τις ρίζες τους εκεί, αν και αυτό δεν μπορεί να απαντηθεί με σιγουριά παρά μόνο αποτελεί υπόθεση.

# ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

## Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

- Ανωγειανάκης, Φ., 1991. *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά όργανα*, β έκδοση, Αθήνα: Μέλισσα
- Γκικοπούλου, Α., 2008. *Μέθοδοι κρουστών: Από την εμπειρία στα εγχειρίδια*, Πτυχιακή εργασία, Άρτα: ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ Τμήμα λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής
- Γκράϊκος, Ι., 2018. *Ο εννεάσημος ρυθμός στις λαϊκές μουσικές παραδόσεις της υπαίθρου*, Πτυχιακή εργασία, Άρτα: ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής
- Ζάχος, Δ., 2007. *Εκπαίδευση και χειραφέτηση*, Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο
- Ζαϊμάκης, Ι., 2014. Μουσικές παραδόσεις στο Μεταίχμιο: Οι μουσουλμάνοι της Κρήτης και τα μουσικά δίκτυα(τέλη 19<sup>ου</sup> αιώνα μεσοπόλεμος), Ηράκλειο Κρήτης, Πρακτικά 1ου Διεθνούς Εθνομουσικολογικού Συνεδρίου: *Η αστική μουσική στην Κρήτη από την Κρητική πολιτεία μέχρι την ανταλλαγή πληθυσμών και οι σχέσεις των δύο κοινοτήτων* Ηράκλειο: Μουσείο παραδοσιακών οργάνων Θύραθεν, υπό έκδοση..
- Καβουρας, Π., 1997. Η έννοια του μουσικού δικτύου: Σχέσεις παραγωγής και εξουσίας, Στα πρακτικά Γ συμποσίου για τον πολιτισμό του Αιγαίου στη Σάμο, *Δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο*, Αθήνα: Πνευματικό ίδρυμα Σάμου Νικόλαος Δημητρίου.
- Λάιος, Α., 2021. *Sangita Kiran Ιστορία, θεωρία και πράξη της Hindustani λόγιας μουσικής*, Αθήνα: ΙΕΜΑ
- Μαζαράκη, Δ., 1984. *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*, β έκδοση, Αθήνα: Κέδρος
- Ντούσας, Δ., 2001, *Rom και Μουσικοχορευτικός Κόσμος*, Αθήνα: Τυποθήτω
- Παντελίδης, Μ., 2012. *Ρυθμολογική συγκρότηση των χάλκινων κομπανιών της Μακεδονίας*, Πτυχιακή εργασία, Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής.
- Παύλου, Λ., 2006. *Το τουμπελέκι και ρυθμοί μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*, Άρτα: Fagotto books
- Παπακώστας, Χ., 2000. «Οι σκοποί και οι χοροί στο Σίρις». στο *Τραγούδια και χοροί των Σερρών*. Ηράκλεια, Ποντισμένο, Ξηρόποτοπος, Δράμα: Λύκειο Ελληνίδων Δράμας, ένθετο cd
- Παπακώστας, Χ., 2007. *Χορευτική μουσική ταυτότητα και ετερότητα: η περίπτωση των Ρομά της Ηράκλειας του ν. Σερρών*, Διδακτορική διατριβή, Βόλος: Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας Σχολή επιστημών του ανθρώπου Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και κοινωνικής ανθρωπολογίας
- Παπακώστας, Χ., 2010. Δια-τοπικοί μουσικοί και διεθνοτική μουσική: Το παράδειγμα των Ρομά Ηράκλειας Σερρών στα Ελληνοβουλγαρικά σύνορα, στο *Αυδίκος, Ε., Σύνορα και λαϊκοί πολιτισμοί στα Βαλκάνια*, Αθήνα: Πεδίο
- Παπακώστας, Χ., 2013. *Σαχα ισί βαρό νι ναι*, Αθήνα: Πεδίο

- Πραντσιδης, Ι., 2004. Ο χορός στην ελληνική παράδοση και η διδασκαλία του, Αιγίνιο: Εκδοτική Αιγινίου
- Ράντης, Μ., 2008. «Οι μορφές οργάνωσης των Ελλήνων τσιγγάνων στο πλαίσιο του ελληνικού κράτους», στο Τρουμπέτα, Σ., (επιμ.) Οι Ρομά στο σύγχρονο ελληνικό κράτος, Αθήνα: Κριτική
- Ρόμπου, Λεβίδη, Μ., 2016. *Επιτηρούμενες ζωές Μουσική χορός και διαμόρφωση της υποκειμενικότητας στην Μακεδονία*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια
- Σταμουλάκη, Ι., 2008. *Ο ζουρνάς και το νταούλι στον Άγιο Λαυρέντιο του Πηλίου και το έθιμο των Μάηδων*, Πτυχιακή εργασία, Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης
- Τερζοπούλου, Μ., Γεωργίου., Γ., 1996. *Οι τσιγγάνοι στην Ελλάδα Ιστορία – Πολιτισμός*, Αθήνα: Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων Γενική Γραμματεία Λαϊκής Επιμόρφωσης
- Τερζής, Β., 2008. Χοροί και τραγούδια των ντόπιων του Ν. Σερρών, Πολιτιστικός σύλλογος Σκοτούσσης λαογραφικός όμιλος Βλάχων και φίλων «Λαΐλιας» Νομαρχιακή αυτοδιοίκηση Ν. Σερρών, *Πρακτικά σεμιναρίου Ελληνικού παραδοσιακού χορού*, Σέρρες
- Χατζόπουλος, Κ., Κ., 2015. Η Θράκη από την Οθωμανική κατάκτηση ως την συνθήκη της Λωζάνης (1352-1923). Στο: Σέργης, Μ. και συνεργάτες (Επιστημονική Επιτροπή), *Όψεις της Ιστορίας και του Πολιτισμού της Θράκης*. Κομοτηνή: Σχολή Κλασικών και Ανθρωπιστικών Σπουδών Δ.Π.Θ., Περιφερειακή Διεύθυνση Π/θμιας και Δ/θμιας Εκπαίδευσης Αν. Μακεδονίας και Θράκης

## Ξενογλωσση Βιβλιογραφια

- Aykent, C., 2020. In the folk music of the Eastern Thrace region an analysis of rhythm pattern, In Cetin, A., H., 2020. *Erdrem Dergisi* 79, <https://dergipark.org.tr/en/pub/erdem/article/838421>
- Bauman, M., *Fascinating odd meters: Turkish rhythms in 9* <https://docplayer.net/21412768-Fascinating-odd-meters-turkish-rhythms-in-9.html> (Πρόσβαση στις 25/12/2021)
- Cenk, E., 2016. The cultural significance of the Turkish 9 rhythm: Timing, Tradition, and identity, *International Journal of human sciences* vol.13 <https://www.j-humansciences.com/ojs/index.php/IJHS/index>
- Da Silva, L., V., 2017. *The snare drum roll*, Διπλωματική εργασία, Gothenburg: University of Gothenburg Academic of music and Drama
- De Lucia, D., 2003. “ *Orchestral*” compared to “ *Rudimental*” *Drumming*, Amerika: Yamaha education series percussion [https://ca.yamaha.com/files/download/other\\_assets/1/321621/Percussion\\_Tips\\_Delucia\\_2.pdf?fbclid=IwAR1UtPld4moRRiWbPdmBU2rkrMvXN6Kwqhe06WV8\\_In9hWBaYIPZ9AzgePc](https://ca.yamaha.com/files/download/other_assets/1/321621/Percussion_Tips_Delucia_2.pdf?fbclid=IwAR1UtPld4moRRiWbPdmBU2rkrMvXN6Kwqhe06WV8_In9hWBaYIPZ9AzgePc)

- Elchinova, M., 2012. Border and categorization: the case of the 1989 Bulgarian re-settlers to Turkey in *Migration, memory, heritage: socio-cultural approaches to the Bulgarian- Turkish border*, Sofia: IEFM-BAS
- Ganeva, Raytcheva, V., 2017 Migrations, territories heritage: discourses and practices in constructing the Bulgarian- Turkish border in *Migration, memory, heritage: socio-cultural approaches to the Bulgarian- Turkish border*, Sofia: IEFM-BAS
- Gauthreaux ,G., 1989. *Orchestral snare drum performance: an history study*, Northeast Louisiana: Louisiana Univeristy.
- Gultekin, S., 2019. Kirkareli ili kaba zurna icrasinda kullanilan suslemeler, *SED-Sanat Eđitimi Dergisi 1:94-119*.
- Hunt, Y., 2008. Crossing the border the case of the zurnaci-tapan ensembles of Bulgaria and the daoulia of the Serres prefecture of Greece, In ICTM Study group 2008 *Music and Dance in southeastern Europe*
- Jakovljevic, R., 2019. The otherness of zurla: traditional music, local idenfictions and change, In Jahnichen, G., Yoshitaka, T., 2019. *Double Reeds along the Great Silk Route*, Berlin: Logos Verlag
- Agostini, D.,1971. *Method de batterie, Partitions and application du solfege a la batterie*, France: Dante Agostini
- Lawrence, Stone, G., 1935. *Stick control for the snare drummer*, Amerika: Stone Percussion book & Son
- London, J., 2001. The distinction between rhythm and metre. In Rhythm, §I\_ Fundamental concepts & terminology, *Grove music online*, Oxford: Oxfrord University, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45963>
- Ozbilgin, O., 2013. Sasmsun mubadil toplumlandi oyun gelenegi, in *Eu devlet Turk musikisi konservatuvari dergisi*, Bornova-Izmir: Ege Universitesi Devlet Turk Musikisi Konservatuari tarafından yilda bir sayi olarak yayimlanir
- Papakostas., Ch., 2008. «*Dance and place: The case of a Roma community in Northern Greece*» στο Shay., A., (επιμ.) *Balkan Dance Essays on Characteristics, Performance and Teaching*, North Carolina: McFarland and Company
- Polak., R., 2020. *Rhythmus und Zeitgestaltung bei nicht-isochronen metren ( Rhythm and timing in non-isochronous meter*, In M. Aydintan, F. Edler, R. Graybill, & L. Krämer (Eds.), *Gegliederte Zeit: 15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) : 1. bis 4. Oktober 2015* (pp. 365–379)
- Rice, T., 1982. The surla and tapan traditional in Yugoslav Makedonia, (35), <https://www.jstor.org/stable/841238?origin=crossref>

Sencerman, S., 2019. Gender in zurna Practices in Traditional Contexts in Western Turkey. In Jahnich, G., Yoshitaka, T., 2019. *Double Reeds along the Great Silk Route*, Berlin: Logos Verlag

Silverman, C., 1996. *State, market and gender relationships among boylgarian roma 1970-90*, *East European Anthropology Review* 14(2). Univeristy of Oregon [file:///C:/Users/johny/Downloads/710-Article%20Text-3044-1-10-20100612%20\(7\).pdf](file:///C:/Users/johny/Downloads/710-Article%20Text-3044-1-10-20100612%20(7).pdf)

Seeger, S., 1977. *Studies in musicology*, Berkley: University of Califorina press

Theodosiou, A., 2003. *Authentic performances and ambinguous identities: Gypsy musicians on the Greek – Albanian border*, Manchester: University Manchester, Department of social anthropology

Vojcic, A., 2014. *Beat hierarchy and beat patterns- from aksak to composite meter*. by the Trustees of Columbia University in the City of New York, New York: Columbia University

Wright, O., 2017. 'The Ottoman usul system and its precursors.' In: Helvacı, Zeynep, Olley, Jacob and Jäger, Ralf Martin, (eds.), *Rhythmic Cycles and Structures in the Art Music of the Middle East*. Würzburg: Ergon Verlag, pp. 31-48. (Orient-Institut Istanbul: Istanbul Texte und Studien 36)

#### **Διαδικτυακές πηγές**

Selin, O., 2013 Mugla ulusal zurna festivali

<https://beyazgazete.com/haber/2013/12/25/mugla-ulusal-zurna-festivali-2069974.html>

Πρόσβαση στις 24/2/2022.

Λαϊκό μουσικοχορευτικό εργαστήρι Πάτρας

<https://laikoergastiri.gr/makedonia-seres-drama/> Πρόσβαση στις 2/2/2022

BalkanFolk

<https://www.balkanfolk.com/shop-product>

[details.php?category\\_id=cdfolkmusic&product\\_id=81&from=0](https://www.balkanfolk.com/shop-product/details.php?category_id=cdfolkmusic&product_id=81&from=0) Πρόσβαση στις 12/1/2022

Wikipedia Rumeli – Rumelia

<https://en.wikipedia.org/wiki/Rumelia> Πρόσβαση στις 1/12/2021

