

**ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**

**ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**

**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**ΤΟ ΔΡΩΜΕΝΟ ΤΗΣ ΠΑΛΗΣ ΣΤΟ ΠΑΝΗΓΥΡΙ  
ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΝΙΓΡΙΤΑΣ**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ**

**Του φοιτητή**

**Μίσκας Θεόδωρος**

**ΑΕΜ: 1162**

**ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ : Γεώργιος Κίτσιος , Επίκουρος Καθηγητής**

**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2019**

Θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στους:

Σταμάτη Πασόπουλο, ο οποίος ήταν μαζί μου στην παρακολούθηση και βιντεοσκόπηση του δρώμενου καθώς και την πολύτιμη βοήθεια του στην καταγραφή των κομματιών

Αθανάσιο Αξενόπουλο για την πολύτιμη βοήθεια του στην μουσικολογική ανάλυση των κομματιών

Χρήστο και Βασίλη Καρακώστα για τις πληροφορίες, αλλά και για την ευκαιρία που μου έδωσαν να γνωρίσω καλύτερα το δρώμενο και έρθω κοντά στην ομάδα των οργανοπαιχτών

Άννα Μαρίνα Δουκάκη, Δημήτρη Αβραμίδη, Χρήστο Κεσικιάδη, Αγάπη Διαγγελάκη, Αλέξανδρο Παπαγεωργόπουλο για την υποστήριξή τους σε όλη την διάρκεια της έρευνας

και όλους όσους βοήθησαν παρέχοντάς μου και την παραμικρή πληροφορία .

Τέλος ευχαριστώ τον καθηγητή μου Γεώργιου Κίτσιο για την ευκαιρία να ασχοληθώ με ένα θέμα πρωτότυπο που τόσο ήθελα αλλά και για την τόσο σημαντική βοήθειά του στην εξέλιξη της εργασίας.

## **ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ**

### **Εισαγωγή**

1. Το αντικείμενο της έρευνας.....	5
2. Δομή της εργασίας.....	6
3. Ιστορική αναδρομή της πάλης με λάδι.....	7
4. Οι ρίζες του αθλήματος στην αρχαία Ελλάδα.....	7
5. Ο μύθος του kirkpinar.....	9
6. Η πάλη με λάδι στην νεότερη Ελλάδα.....	10
7. Οι τόποι τέλεσης.....	11
8. Μεθοδολογία της έρευνας.....	11

### **Μέρος Πρώτο: Η Τελετουργία-Θρησκεία-Κοινωνία**

#### **Κεφάλαιο 1<sup>ο</sup>**

1. Ιστορία του τόπου της Νιγρίτας.....	15
2. Η τέλεση του πανηγυριού κατά το παρελθόν.....	17
3. Η τέλεση του πανηγυριού στην νεότερη εποχή.....	24
4. Ο ρόλος της θρησκείας στην τελετουργία.....	28
Συμπεράσματα.....	35

### **Μέρος Δεύτερο: Ρομά και Μουσική**

#### **Κεφάλαιο 2<sup>ο</sup>**

1. Ιστορική αναδρομή των Ρομά στην περιοχή των Σερρών.....	37
2. Η μουσική ως επάγγελμα.....	39

### **Κεφάλαιο 3<sup>ο</sup>**

1. Μεθοδολογία της καταγραφής.....	44
2. Καταγραφή και ανάλυση των μουσικών κομματιών.....	49
Συμπεράσματα.....	110
<b><u>Βιβλιογραφία</u></b> .....	114
Παράρτημα.....	118

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

### 1. ΤΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Η παρούσα πτυχιακή εργασία έχει ως στόχο την έρευνα, μελέτη και καταγραφή της μουσικής στα πλαίσια της τέλεσης του αγωνίσματος της παραδοσιακής πάλης με λάδι στο πανηγύρι του αγίου Αθανασίου Νιγρίτας Σερρών. Στην εργασία παρουσιάζεται αναλυτικά η διαδικασία της τέλεσης του πανηγυριού με έμφαση στην τελετουργία της πάλης, καθώς και οι κοινωνικο-θρησκευτικές προεκτάσεις του εθίμου, τα κοινωνικά και θρησκευτικά σύμβολα που παρατηρούνται, ο ρόλος και η ερμηνεία τους.

Η Νιγρίτα είναι μια κωμόπολη του Ν. Σερρών με πλούσιο πολιτισμικό μωσαϊκό λόγω της μικτής εθνοτικής σύστασης του πληθυσμού: ντόπιοι (σλαβόφωνοι<sup>1</sup>, ελληνόφωνοι), πρόσφυγες, Σαρακατσάνοι, Ρομά<sup>2</sup> κ.α. Οι Ρομά παρουσιάζονται ως οι κύριοι εκφραστές της μουσικής παράδοσης της περιοχής και είναι άρρηκτα συνδεδεμένοι με τα μουσικοχορευτικά της δρώμενα. Μέσω της εργασίας γίνεται ιστορική αναδρομή των Ρομά στην περιοχή, αλλά και στη σχέση τους με την μουσική (καλλιτεχνική και επαγγελματική). Η μουσική συνιστά πολιτισμική πρακτική μέσω της οποίας οι Ρομά διαχειρίζονται την πολιτισμικής τους ταυτότητας στις εκάστοτε ιστορικές συνθήκες (Παπακώστας, 2013, 21).

Στο πρακτικό μέρος της εργασίας σκοπός είναι η καταγραφή και η περαιτέρω μουσικολογική ανάλυση των κομματιών-σκοπών που πλαισιώνουν την τελετουργία της πάλης από την έναρξή της, δηλαδή την μουσική που παίζεται όταν η επιτροπή πηγαίνει στην εκκλησία για την ευλογία του ιερέα, ως και τους σκοπούς που παίζονται στον χορό του νικητή μετά το τέλος του αγωνίσματος. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι οι συγκεκριμένοι σκοποί δεν εμφανίζεται να πλαισιώνουν κανένα άλλο μουσικοχορευτικό και κοινωνικό τοπικό δρώμενο παρά μόνο αυτό της πάλης. Επιπλέον κίνητρο για την μελέτη και την καταγραφή τους είναι το γεγονός ότι

<sup>1</sup> Οι σλαβόφωνοι ντόπιοι είναι δίγλωσση εθνοτική ομάδα που εκτός της ελληνικής γλώσσας, κυρίως στο παρελθόν και σπανιότερα στις μέρες μας, μιλούσε ένα τοπικό σλάβικο ιδίωμα.

<sup>2</sup> Ο όρος Ρομά αναφέρεται στους μόνιμα εγκατεστημένους Γύφτους της περιοχής, οι οποίοι συνδέονται άρρηκτα με το γενικότερο ιστορικό πλαίσιο της Νιγρίτας. Στο σημείο αυτό πρέπει να τονιστεί ότι στην Βόρεια Ελλάδα Γύφτοι αποκαλούνται οι μόνιμα εγκατεστημένοι και Τσιγγάνοι οι περιπλανώμενοι. Το αντίθετο ισχύει στην Νότια Ελλάδα (Παπακώστας, 2013, 19).

αποτελούν μέρος μιας προφορικής μουσικής λαϊκής παράδοσης με αποτέλεσμα να μην υπάρχει μέχρι και σήμερα κάποια επίσημη καταγραφή τους.

## 2. ΔΟΜΗ ΤΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Η εργασία για πρακτικούς και μεθοδολογικούς λόγους χωρίζεται σε τρία μέρη.

Στην εισαγωγή παρουσιάζεται το θεωρητικό και μεθοδολογικό πλαίσιο της έρευνας. Περιγράφονται βασικοί θεωρητικοί άξονες, η αναδρομή στον χρόνο της πάλης με λάδι, η εμφάνισή της στον ελλαδικό και βαλκανικό χώρο γενικότερα και οι μεθοδολογικές επιλογές και οι συνθήκες της έρευνας.

Στο πρώτο μέρος παρουσιάζεται ο τόπος της έρευνας, γίνεται η περιγραφή και ανάλυση του τελετουργικού της πάλης με λάδι κατά το παρελθόν και αντίστοιχα κατά τα νεότερα χρόνια . Περιγράφεται ο συσχετισμός της τελετουργίας με την θρησκεία, καθώς και ο ρόλος και η λειτουργία των «συμβόλων» στα πλαίσια της τέλεσης, ολοκληρώνοντας με τα συμπεράσματα του πρώτου μέρους.

Το δεύτερο μέρος ασχολείται με την σχέση Ρομά και μουσική. Στο δεύτερο κεφάλαιο γίνεται μια ιστορική αναδρομή των Ρομά στην περιοχή των Σερρών. Περιγράφεται η σχέση τους με την μουσική και κυρίως με αυτή ως επαγγελματική δραστηριότητα.

Στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζονται η μεθοδολογικές επιλογές των καταγραφών των μουσικών κομματιών που πλαισιώνουν την τέλεση του δρωμένου της πάλης με λάδι, οι καταγραφές καθώς και η μουσική ανάλυσή τους που αποτελεί και βασικό στόχο της έρευνας και παρουσιάζονται τα συμπεράσματα-αποτελέσματα του δευτέρου μέρους.

Τέλος ακολουθεί η βιβλιογραφία της εργασίας καθώς επίσης και επίμετρο που περιλαμβάνει α) χάρτες της Νιγρίτας και της ευρύτερης περιοχής, β) οπτικό-ακουστικό υλικό από την τέλεση του δρωμένου καθώς και το ακουστικό υλικό των καταγραφών, γ) συνεντεύξεις και δ) φωτογραφικό υλικό.

### 3. ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΤΗΣ ΠΑΛΗΣ ΜΕ ΛΑΔΙ

Η πρώτη μαρτυρία πάλης με λάδι φέρεται να εμφανίζεται περίπου το 2650 π.Χ. στην ευρύτερη περιοχή της αρχαίας Αιγύπτου, Ασσυρίας και Βαβυλωνίας. Στην Βαβυλωνία, ένα μικρό χάλκινο αντικείμενο (αγαλματίδιο) ανασκάφηκε κοντά στον ναό Chafadji. Το χάλκινο αυτό αγαλματίδιο απεικονίζει αθλητές-παλαιστές που φέρουν δοχεία με λάδι στο κεφάλι τους. Την ίδια περίοδο στην αρχαία Αίγυπτο η παλαιότερη απόδειξη αναφέρεται σε απεικόνιση παλαιστών πάνω σε ασβεστόλιθο, στον τάφο των Ptahhateb κοντά στην περιοχή Saqqara. Μια ακόμη τοιχογραφία σε τάφο στην περιοχή Beni Hasan της Αιγύπτου περίπου το 2000 π.Χ. δίνει στοιχεία για της ρίζες του αθλήματος. Στην πρώτη απεικόνιση φαίνεται η επάλειψη με λάδι. Στην δεύτερη η πάλη αρχίζει και στην τρίτη περιγράφεται σε τρία στάδια η εξέλιξη του αγώνα (“Kirkpinar”, χ.χ.).

Η ιστορία των αγώνων της πάλης με λάδι ανάγεται επίσης και στην Περσική εποχή, μια περίοδο που αρχίζει από το 1065 π.Χ. σύμφωνα με το επικό ποίημα Shahnameh (βιβλίο των βασιλέων) του Φιρντουσί. Ο θρυλικός παλαιστής αυτής της εποχής ήταν ο Rostam, που συνεχώς έσωζε τη χώρα του από τις δυνάμεις του κακού (“Τα Κισπέτια”, 2014).

### 4. ΟΙ ΡΙΖΕΣ ΤΟΥ ΑΘΛΗΜΑΤΟΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ

Η πάλη στην αρχαία Ελλάδα είναι από τα αρχαιότερα ατομικά αθλήματα και η προέλευσή της χάνεται στα βάθη των αιώνων.

Τον 8ο αιώνα ο Όμηρος αναφέρει στην Ιλιάδα τους αγώνες πάλης προς τιμήν του Πάτροκλου κατά την πολιορκία της Τροίας, με την αναμέτρηση του βασιλιά της Ιθάκης Οδυσσέα με τον Αίαντα γιο του βασιλιά της Σαλαμίνας Τελαμόνα (“Η πάλη στην αρχαία Ελλάδα”, 2015).

Σύμφωνα με τον μύθο η πάλη στην αρχαία Ελλάδα ήταν εύρημα του θεού Ερμή. Το 708 π.Χ. στους 18ους ολυμπιακούς αγώνες η πάλη μαζί με το πένταθλο κάνει την είσοδό της στο επίσημο πρόγραμμα των αγωνισμάτων. Πρώτος νικητής ο

Ευρύβατος από την Σπάρτη (“Ευρύβατος ο Λακεδαιμόνιος”, χ.χ.). Ο Πλούταρχος χαρακτηριστικά γράφει:

«...Οι Αργείοι έπαιζαν αυλό για να συνοδεύσουν το αγώνισμα της πάλης, κατά τις γιορτές που ονομάζονταν στην περιοχή τους Σθέναια. Λένε, μάλιστα, πως τον αγώνα τούτο είχαν καθιερώσει στην αρχή προς τιμήν του Δαναού και αργότερα τον αφιέρωσαν στον Σθένιο Δία. Ωστόσο, ακόμα και σήμερα είναι έθιμο να παίζει αυλός στα αγωνίσματα του πεντάθλου, μελωδία που δεν είναι ξεχωριστή ούτε παλαική ούτε ανάλογη με αυτή που ήταν κανόνας να παίζεται την εποχή των ανδρών εκείνων, όπως η σύνθεση του Ιέρακος για το αγώνισμα τούτο, η οποία καλούταν ενδρομή. Μολονότι αδύναμη όμως και όχι ξεχωριστή (η μελωδία) , παίζεται παρά ταύτα ως συνοδευτική στον αυλό.»  
(Πλούταρχος, 1997, 213)

Στην αρχαία Ελλάδα η πάλη αποτελούσε το κυριότερο μέσο αγωγής των νέων. Είχε χαρακτήρα επίδειξης, απαλλαγμένη από κάθε αίσθημα οργής και μίσους καθώς και χαρακτήρα προπαρασκευαστικό για τον πόλεμο, όπως σχεδόν όλα τα αρχαία αγωνίσματα. Επίσης υπάρχει και η άποψη πως η πάλη με λάδι προέρχεται από το αρχαίο παγκράτιον.

Το Παγκράτιον ήταν ένα αγώνισμα των αρχαίων Ελλήνων, ένας συνδυασμός πάλης και πυγμαχίας, που ο Αριστοτέλης (Ρητορική Α 5-14, 1361β) το ορίζει ως εξής: «ὁ δὲ θλίβειν καὶ κατέχειν παλαιστικός, ὁ δὲ ὤσαι τῆ πληγῆ πυκτικός, ὁ δ' ἀμφοτέροις τούτοις παγκρατιαστικός». Η ονομασία προέρχεται από τις λέξεις παν + κρατείν, δηλαδή νικητής γινόταν αυτός που "κατέχει την κυρίαρχη δύναμη" ή αυτός που "κυριαρχεί απόλυτα", ενώ οι αθλητές ονομάζονταν παγκρατιαστές. Οι απαρχές του Παγκρατίου αθλήματος συνδέονται με Ελληνικές Παραδόσεις: την πάλη του Ηρακλή με το λέοντα της Νεμέας, του Θησέα με το Μινώταυρο, και του Αίαντα με τον Οδυσσέα. Αργότερα, στα ιστορικά χρόνια, αναφέρεται λατρεία του «Ηρακλή



Παγκράτη». Ορισμένοι προσδιορίζουν αυτή την αρχή στη δωδέκατη χιλιετία π.χ. Μέχρι σήμερα οι παλαιότερες παραστάσεις-μαρτυρίες έχουν βρεθεί σε αρχαίο ρητό του 1700π.χ., στην Αγία Τριάδα στην Κρήτη Ως εφευρέτες του Παγκρατίου αναφέρονται ο Ηρακλής και ο Θησέας. (“Παγκράτιο”, 2019)

## 5. Ο ΜΥΘΟΣ ΤΟΥ KIRKPINAR

Πολύ μεγάλης σημασίας για την επιβίωση και αναγνώριση του αθλήματος παγκοσμίως είναι η διοργάνωση πάλης με λάδι του Kirkpınar στην Ανδριανούπολη της Τουρκίας με ρίζες στον 14 αιώνα μ.Χ. Πιο συγκεκριμένα η πρώτη διοργάνωση μαρτυρείται το 1362 μ.Χ. Το 2013 στην Ανδριανούπολη έλαβε χώρα το 652ο φεστιβάλ πάλης με λάδι (“Turkish Oil wrestling”, 2014). Σύμφωνα με τον τουρκικό μύθο:

Το άθλημα καθιερώνεται στην Τουρκία κατά την διάρκεια εκστρατείας του οθωμανικού στρατού, υπό τις διαταγές του σουλτάνου Ορχάν Γκαζή, για την κατάληψη της Θράκης. Την εποχή εκείνη ο σουλτάνος, ο αδερφός του Σουλεϊμάν πασάς και σαράντα πολεμιστές κατέλαβαν φρούρια στην περιοχή που σήμερα βρίσκεται το τριεθνές (ελληνικά, τουρκικά και βουλγαρικά σύνορα). Στον τόπο που στρατοπέδευσαν άρχισαν να παλεύουν για διασκέδαση προς τιμήν της νίκης τους. Δύο από τους πολεμιστές πάλευαν για ώρες χωρίς κανείς να κερδίσει. Ο Σουλεϊμάν πασάς υποσχέθηκε στον νικητή ως έπαθλο ένα δερμάτινο παντελόνι (kispet) αν οι δυο τους συνέχιζαν τον αγώνα τους στην ετήσια γιορτή της άνοιξης στην τοποθεσία Αχίρκιοι. Εκεί οι άντρες πάλεψαν από το πρωί μέχρι τα μεσάνυχτα, εξουθενώθηκαν και πέθαναν και οι δύο. Τα σώματά τους θάφτηκαν κάτω από ένα δέντρο συκιάς.

Όταν χρόνια μετά στρατιώτες επισκέφτηκαν τον τόπο, είδαν ότι στο σημείο είχαν αναβλύσει πολλές πηγές. Έτσι ονόμασαν το μέρος Kirkrinar (σαράντα πηγές). Προς τιμήν των ανδρών αυτών με τον καιρό άρχισαν να διοργανώνονται αγώνες πάλης και το άθλημα έγινε παράδοση στην επαρχία της Ανδριανούπολης, γνωστή ως Kirkrinar festival (“Τα Κισπέτια”, χ.χ.)<sup>3</sup>.

Η Unesco το 2010 εισαγάγει την διοργάνωση στον "αντιπροσωπευτικό κατάλογο της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς της ανθρωπότητας" (“Kirkrinar oil wrestling festival”, 2009).

## 6. Η ΠΑΛΗ ΜΕ ΛΑΔΙ ΣΤΗΝ ΝΕΟΤΕΡΗ ΕΛΛΑΔΑ

Ο τρόπος με τον οποίον έφτασε στις μέρες μας η πάλη με λάδι ή η "παραδοσιακή" πάλη όπως οι περισσότεροι αναφέρουν, να τελείται με συνέπεια κάθε χρόνο στα πλαίσια των θρησκευτικών πανηγύρεων και πλέον να αποτελεί παράδοση αιώνων, δεν μπορεί να διευκρινιστεί με σαφήνεια. Οι περιοχές της κεντρικής Μακεδονίας και της Θράκης και ειδικότερα οι περιοχές του νομού Σερρών που θα εξεταστούν παρακάτω έχουν πληγεί και προσμίξει ανά τους αιώνες με ποικίλες εθνοτικές ομάδες και πολιτισμικές παραδόσεις. Οθωμανική αυτοκρατορία και Βουλγαρία υπήρξαν επί χρόνια διεκδικητές της περιοχής. Οι βαλκανικοί πόλεμοι, ο πρώτος και δεύτερος παγκόσμιος, η μικρασιατική καταστροφή, η περίοδος του μεσοπολέμου επηρέασαν σημαντικά την εθνοπολιτισμική σύσταση της περιοχής (Pavlowitch, 2005). Δύο είναι η κυριότερες απόψεις περί της προέλευσης του "δρωμένου" (Κάβουρας, 1997, 77) της παραδοσιακής πάλης στα νεότερα χρόνια. Είτε επιβίωσε ανά τους αιώνες και αποτελεί συνέχεια της αρχαίας ελληνικής πάλης, είτε "έφτασε" στην περιοχή την περίοδο της οθωμανικής αυτοκρατορίας. Ο Βασίλειος Μελίκος, πρόεδρος συλλόγου παραδοσιακής πάλης "ο άγιος Νέστωρας", στην

---

<sup>3</sup>Πληροφορίες που αντλήθηκαν και από την συνέντευξη Χρήστου Καρακώστα, Φλάμπουρο, 17/3/2014.

Τερπνή Σερρών αναφέρει χαρακτηριστικά σε συνέντευξή του: "Οι Έλληνες πάλευαν από πάντα. Οι Έλληνες πάλευαν και μες τις αυλές τους. Απλά από τους Τούρκους πήραμε το κισπέτι ..." ("Oil wrestling in northern Greece", 2008).

## 7. ΤΟΠΟΙ ΠΟΥ ΤΕΛΕΙΤΑΙ Η ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΠΑΛΗ

Στην περιοχή των Βαλκανίων αγώνες πάλης γίνονται στην Ελλάδα, στην Βουλγαρία, στα Σκόπια και στην Τουρκία. Στην Ελλάδα το δρώμενο της πάλης με λάδι τελείται στα πλαίσια των πανηγυριών (κυρίως θρησκευτικών στο όνομα του αγίου της ενορίας) σε χωριά της κεντρικής Μακεδονίας και Θράκης. Στον νομό Σερρών (θα αναφερθεί παρακάτω εκτενέστερα το δρώμενο στο πανηγύρι του αγίου Αθανασίου Νιγρίτας) τέτοια πανηγύρια γίνονται, στην Ανθή (αγ. Γεωργίου 23 Απριλίου), στην Νιγρίτα (αγ. Θωμά και αγ. Αθανασίου 2 Μαΐου), στο Φλάμπουρο (Ιωάννου του προδρόμου 24 Ιουνίου), στην Μαυροθάλασσα (αγ. Μαρίας 16-17 Ιουλίου), αγ. Παντελεήμονας Θερμών (27 Ιουλίου), στην Ηράκλεια (τέλος Αυγούστου), στην Σκοτούσσα (8 Σεπτεμβρίου γενέθλια της Θεοτόκου).

## 8. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Όταν έφτασε η στιγμή για την επιλογή του θέματος της πτυχιακής μου εργασίας, το μοναδικό που σκεφτόμουν ήταν να ασχοληθώ με κάτι περισσότερο οικείο προς σε μένα. Έπειτα από μια συζήτηση με τον διδάσκοντα αλλά και μια προσωπική αναζήτηση στα βιώματά μου, η κατάληξη ήταν να ασχοληθώ με την έρευνα πάνω στο έθιμο της παραδοσιακής πάλης. Έθιμο άκρως χαρακτηριστικό της περιοχής των Σερρών και κυρίως με έντονο το στοιχείο της μουσικής κατά την επιτέλεσή του (βασική προϋπόθεση για την επιλογή του). Η έρευνα αποδείχτηκε ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα αλλά και ιδιαίτερα επίπονη, καθώς στην εξέλιξη της διαπίστωσα σε αντίθεση με αυτά που πίστευα, ότι κατά το παρελθόν δεν υπήρξαν μελέτες στο μουσικό κομμάτι του δρώμενου.

Για την καταγραφή των δεδομένων χρησιμοποιήθηκαν τεχνικές όπως βιντεοσκόπηση και ηχογράφηση. Τα δεδομένα της έρευνας θα μπορούσαν να διακριθούν σε πρωτογενή, δηλαδή αυτά που προήλθαν από την εμπειρική και επιτόπια έρευνα, και σε δευτερογενή, δηλαδή όσα προήλθαν από εργασία άλλων και επαναχρησιμοποιήθηκαν. Στην δεύτερη κατηγορία εντάσσονται τα δεδομένα που προήλθαν από βιβλία, άρθρα περιοδικών και εφημερίδων, βιογραφίες και δημοσιευμένες αναμνήσεις, χάρτες, πρακτικά συνεδρίων, διδακτορικές εργασίες και αδημοσίευτο υλικό κ.α. Μία τρίτη κατηγορία δεδομένων προήλθαν από προφορικές συνεντεύξεις, συνομιλίες και αφηγήσεις των μελών της τοπικής κοινωνίας των Σερρών και συγκεκριμένα της Νιγρίτας.

Η βασική μεθοδολογική επιλογή ήταν η επιτόπια έρευνα, η οποία έχει εδραιωθεί ως κατεξοχήν λαογραφική και ανθρωπολογική πρακτική. Στο πλαίσιο της συμμετοχικής παρατήρησης εκτός από την τελετουργία της πάλης παρακολούθησα διάφορα μουσικοχορευτικά γεγονότα όπως πανηγύρια, γλέντια, κοινωνικές εκδηλώσεις και συμμετείχα σε αυτά κυρίως ως χορευτής. Η τακτική αυτή συνεισέφερε σε μεγάλο βαθμό στην διαμόρφωση μίας σχέσης οικειότητας και εμπιστοσύνης μεταξύ του ερευνητή και των υποκειμένων της έρευνας (κυρίως των μουσικών εξαιτίας του στόχου της εργασίας).

Η επιτόπια έρευνα ξεκίνησε την άνοιξη του 2013 και ολοκληρώθηκε περίπου ένα χρόνο μετά. Την περίοδο αυτή, εκτός από το πανηγύρι του Αγίου Αθανασίου Νιγρίτας το οποίο αποτέλεσε και την βασική πηγή πληροφοριών, έγιναν συστηματικές επισκέψεις σε διάφορα πανηγύρια της ευρύτερης περιοχής της Νιγρίτας, στα οποία έλαβε χώρα το έθιμο της «παραδοσιακής» πάλης.

- Η πρώτη παρακολούθηση του δρώμενου έγινε αρχικά στην παλαιίστρα της Ανθής στις 6 Μαΐου. Ένα πανηγύρι σαφώς μικρότερο σε προσέλευση κοινού, σε σχέση με αυτό της Νιγρίτας, αλλά εξίσου σημαντικό όσον αναφορά την επιτέλεσή του. Οι οργανοπαίχτες που συμμετέχουν είναι οι ίδιοι και στα δύο δρώμενα, κατ' επέκταση και οι σκοποί που ακούγονται.
- Σειρά είχε το πανηγύρι του Αγίου Αθανασίου. Στις 11 Μαΐου ήμουν παρών στην καθιερωμένη «γύρα» της επιτροπής του πανηγυριού στο παζάρι της Νιγρίτας, συνοδεία των οργάνων, με σκοπό την οικονομική του ενίσχυση.

Μια βδομάδα αργότερα στις 19 Μαΐου παρακολούθησα το δρώμενο, το οποίο είναι και η σημαντικότερη στιγμή των διήμερων εκδηλώσεων.

- Στις 24 Ιουνίου, επισκέφτηκα το χωριό Φλάμπουρο, όπου στα πλαίσια των εορταστικών εκδηλώσεων του τοπικού πανηγυριού, έλαβε χώρα το δρώμενο.
- Ένα περίπου χρόνο μετά, στις 19 Απριλίου 2014 παραβρέθηκα στην «γύρα» που πραγματοποιήθηκε στην αγορά της Νιγρίτας για την οικονομική ενίσχυση του πανηγυριού της Ανθής στις 23 του μήνα.
- Στις 4 Μαΐου 2014 παρακολούθησα για δεύτερη φορά το δρώμενο στο πανηγύρι του Αγίου Αθανασίου.

Από την επιτόπια αυτή έρευνα συνέλεξα οπτικοακουστικό υλικό το οποίο χρησιμοποιήθηκε για την περιγραφή του δρώμενου, όπως επίσης και για την καταγραφή και ανάλυση των σκοπών που παρουσιάζονται στην εργασία.

Η εύρεση βιβλιογραφικών πηγών αποτέλεσε το δυσκολότερο κομμάτι της έρευνας. Αξίζει να σημειωθεί ότι μέχρι την συγκεκριμένη εποχή δεν υπήρξε κάποια μουσικολογική μελέτη, με αποτέλεσμα η μεταγραφή του υλικού στο πεντάγραμμο και η μουσικολογική του ανάλυση να αποδειχθεί αρκετά δύσκολο εγχείρημα, κυρίως λόγω του έντονου αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα στον τρόπο παιξίματος. Εκτενέστερη ανάλυση για την μεθοδολογία της καταγραφής καθώς και της βιβλιογραφίας που χρησιμοποιήθηκε, γίνεται σε επόμενο κεφάλαιο (σελ.35). Επίσης στο παρελθόν δεν παρατηρούνται σημαντικές μελέτες που να εστιάζουν στην ερμηνεία του δρώμενου από ανθρωπολογική-κοινωνικοπολιτική σκοπιά, παρά μόνο στην στείρα περιγραφή της επιτέλεσης. Σε αυτόν τον τομέα ιδιαίτερης σημασίας αποδείχτηκε η μελέτη των Βαρβούνη και Δημάκη (2000) «Το πανηγύρι του αγίου Αθανασίου στη Νιγρίτα. Η θρησκευτική συμπεριφορά ως προσδιοριστικός παράγοντας τοπικής ταυτότητας». Το κείμενο αναφέρεται εκτενώς στον τρόπο διεξαγωγής του πανηγυριού στο παρελθόν και στην σύγχρονη εποχή και αναλύει τις θρησκευτικές και κοινωνικές του προεκτάσεις. Χρήσιμη πηγή πληροφοριών αποτέλεσε το βιβλίο του Παπακώστα (2013) «*Σαχά ισί βαρό νι νάι*» για την ιστορία και την κοινωνική και πολιτισμική ταυτότητα των Ρομά στην ευρύτερη περιοχή των Σερρών. Τέλος, κύριες πηγές για την ερμηνεία του ρόλου του πολιτισμού στην οργάνωση της κοινωνικής ζωής και ειδικότερα στην ερμηνεία και κατανόηση της τελετουργίας και των συμβόλων της, υπήρξαν τα βιβλία «*Η Ερμηνεία Των Πολιτισμών*» του Geertz (2003) και «*Μικροί Τόποι, Μεγάλα Ζητήματα*» του Eriksen (2007) .

Κατά την διάρκεια της έρευνας ήρθα σε επαφή με μέλη της τοπικής κοινωνίας. Στην πλειοψηφία τους οι συνομιλίες είχαν την μορφή φιλικής συζήτησης, και έγιναν κυρίως με συμμετέχοντες οργανοπαίχτες είτε διάφορα μέλη της οργανωτικής επιτροπής. Σπανιότερα η μορφή τους είχε το τυπικό μιας συνέντευξης. Το ερωτηματολόγιο-οδηγός ήταν ανοιχτού τύπου είτε για δομημένη ή ημι-δομημένη συνέντευξη (Λιάβας, 1999), είτε και για ελεύθερη συνέντευξη-συζήτηση. Κάποιες φορές οι πληροφοριοδότες δεν επιθυμούσαν την ηχογράφηση της συνέντευξης, οπότε στις περιπτώσεις αυτές κατέφυγα στην από μνήμης ανασύσταση των συνεντεύξεων. Τρεις από αυτές τις συνομιλίες παρουσίασαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, προσέφεραν στοιχεία που βοήθησαν στην εξέλιξη της έρευνας και αξίζει να σημειωθούν.

- Η πρώτη συνάντηση-συνέντευξη ήταν με τον ζουρνατζή Χρήστο Καρακώστα στις 17 Μαρτίου το 2014 στο χωριό Φλάμπουρο από όπου και κατάγεται. . Ο Χρήστος με συμμετοχή στο δρώμενο τα τελευταία τουλάχιστον σαράντα χρόνια, έχει μνήμες από την τέλεσή του που φτάνουν μέχρι την δεκαετία του 1960. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα οι πληροφορίες εκτός από μουσικές να έχουν κοινωνικοπολιτικές προεκτάσεις και αναφορές γενικότερα πάνω στην οργάνωση και επιτέλεση του εθίμου.
- Η δεύτερη συνέντευξη έγινε στις 8 Απριλίου το 2014 με τον πρώην παλαιστή και νυν προπονητή πάλης Αθανάσιο Κύδρο. Συμμετέχοντας στο δρώμενο για τουλάχιστον 15 χρόνια οι περιγραφές του αφορούν τον τρόπο που βιώνει την επιτέλεση ο ίδιος ο παλαιστής.
- Τρίτη ήταν η συζήτηση με τον ζουρνατζή Βασίλη Καρακώστα (υιός του Χρήστου Καρακώστα) στις. Είχε καθαρά τεχνικό χαρακτήρα και συγκεκριμένα στόχευε στην κατανόηση και στον τρόπο παιχνιδιού του ζουρνά.

## ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ: ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΑ-ΘΡΗΣΚΕΙΑ-ΚΟΙΝΩΝΙΑ

### Κεφάλαιο 1<sup>ο</sup>

#### 1. ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΤΟΠΟΥ ΤΗΣ ΝΙΓΡΙΤΑΣ

Ο Χ. Παπακώστας αναφέρει χαρακτηριστικά:

"...κατά τον Mark Auze (1995) ο τόπος έχει τρία βασικά χαρακτηριστικά: α. είναι ο χώρος που συνδέεται με την συγκρότηση της ταυτότητας, με την έννοια ότι τα άτομα μπορούν να αναγνωρίσουν και να ορίσουν τον εαυτό τους μέσα από αυτόν β. είναι χώρος που παραπέμπει σε σχέσεις, με την έννοια ότι τα άτομα μπορούν να αναγνωρίσουν σε αυτόν τη σχέση που τα συνδέει με άλλα μέλη της ομάδας γ. είναι χώρος συνυφασμένος με την ιστορία, με την έννοια ότι τα άτομα μπορούν να αναγνωρίσουν σε αυτόν τα ίχνη της ιστορίας της ομάδας, με άλλα λόγια μια ιστορική συνέχεια" (Παπακώστας, 2013, 26).

Στα χρόνια της τουρκοκρατίας στον χώρο της σημερινής κωμόπολης της Νιγρίτας βρισκόταν δύο ξεχωριστές ελληνοχριστιανικές κοινότητες: η Νιγρίτα με την ενορία του αγίου Γεωργίου και η Σούρπα με την ενορία του αγίου Αθανασίου. "Το όνομα της Νιγρίτας αναφέρεται για πρώτη φορά σε ένα οθωμανικό φορολογικό κατάστιχο των μέσων του 15ου αιώνα. Η επόμενη αναφορά υπάρχει στο Χρονικό του Παπασυναδινού, που έζησε τον 17ο αιώνα και μας πληροφορεί ότι 1616 μ.Χ. έγινε αρχιερέας στις Σέρρες ο κυρ Τιμόθεος ο καθηγούμενος του Τιμίου Προδρόμου από την Νιγρίτα" (Τσακιρίδης & Σταμπούλη, 2005, 11).

Κατά την ύστερη Τουρκοκρατία η Νιγρίτα με τα χωριά της αποτελούσαν ναχιγιέ<sup>4</sup> του καζά<sup>5</sup> Σερρών με επικεφαλής διορισμένο μουδίρη<sup>6</sup>, ο οποίος τα τελευταία χρόνια ήταν ελληνικής καταγωγής.

<sup>4</sup> Μικρού μεγέθους μονάδα επαρχιακής διοίκησης του οθωμανικού κράτους.

<sup>5</sup> Διοικητική διαίρεση της οθωμανικής αυτοκρατορίας, παρόμοια σε έκταση με το σημερινό νομό.

Ο Γάλλος πρόξενος της Θεσσαλονίκης Cousinery κατά το ταξίδι που επιχείρησε στην Μακεδονία το 1808 μ.Χ. αναφέρθηκε στο έδαφος της περιοχής, στην Νιγρίτα και στην Σούρπα, στο κοινοτικό τους καθεστώς και στην από αιώνων παρουσία Ελλήνων στην περιοχή (Καραθανάσης, 1995, 211).

Για την εποχή περίπου στα 1880 ο Π.Παπαγεωργίου μας πληροφορεί ότι η Νιγρίτα έχει 2300 χριστιανούς κατοίκους και η Σουρπα 1150 (Αγγελόπουλος, 1995, 164). Τούρκοι κάτοικοι δεν ήταν εγκαταστημένοι στην Νιγρίτα και την Σούρπα παρά μόνο στα γύρω χωριά.

Η περιοχή της Νιγρίτας ταλαιπωρήθηκε έντονα λόγω των αναταράξεων στα επόμενα χρόνια (Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος και Βαλκανικοί Πόλεμοι) με αποκορύφωμα την πυρπόληση της πόλης από τμήμα του βουλγαρικού στρατού το 1913. Στο μεσοπόλεμο με αυξημένο πληθυσμό χάρη στους Μικρασιάτες πρόσφυγες (7.199 σύμφωνα με στοιχεία της απογραφής του 1928) η πόλη ακμάζει οικονομικά και κοινωνικά. Η ίδρυση της προσωρινής Μητρόπολης της Νιγρίτας (1924-1935) ήταν πολύ σημαντική για τα κοινωνικά και εκκλησιαστικά πράγματα της περιοχής. Μετά τον β παγκόσμιο πόλεμο η ιστορική διαδρομή της Νιγρίτας συμβαδίζει με την ιστορική διαδρομή και ανασυγκρότηση του ελληνικού κράτους στην ολότητα του.

Σήμερα η Νιγρίτα αποτελεί οικονομικό, διοικητικό και πολιτιστικό κέντρο της ευρύτερης περιοχής και αριθμεί 5.680 κατοίκους στην πλειονότητά τους ντόπιους (“Πολιτιστικές διαδρομές Νιγρίτα”, 2014).

---

<sup>6</sup> Ανώτερος διοικητικός υπάλληλος στην Οθωμανική Αυτοκρατορία.



## 2. ΤΕΛΕΣΗ ΤΟΥ ΠΑΝΗΓΥΡΙΟΥ ΚΑΤΑ ΤΟ ΠΑΡΕΛΘΟΝ

Το πανηγύρι του αγίου Αθανασίου (Σούρπα) στην Νιγρίτα στις 2 Μαΐου (ανακομιδή των λειψάνων του αγίου Αθανασίου) ανήκει στα μεγάλα πανηγύρια της περιοχής Βισαλτίας και από πλευράς συγκέντρωσης επισκεπτών είναι το δημοφιλέστερο. (έπειτα από επιτόπια έρευνα στα πανηγύρια της περιοχής). Άλλωστε είναι γνωστή στην περιοχή η μεγάλη «αντιπαλότητα» των δύο ενοριών της Νιγρίτας η οποία κατά το παρελθόν εκφραζόταν με την διάσταση των δύο πανηγυριών αγίου Αθανασίου (Σούρπα) και αγίου Θωμά (Νιγρίτα).

"Τα πανηγύρια σε όλο τον ελληνικό χώρο αποτελούν πόλους συσπείρωσης της κοινότητας και αναδημιουργίας της τοπικής ιδεολογίας. Στα χρόνια της οθωμανικής κατάκτησης οι εθιμικές αυτές μορφές αποτελούσαν μέσο για την επαναβεβαίωση της κοινής θρησκείας και της εθνικής ταυτότητας" (Βαρβούνης & Δημάκη, 2000, 81).

Ο ρόλος της θρησκείας λοιπόν στην κοινωνία συνίσταται στην δημιουργία δεσμών αλληλεγγύης μεταξύ των ατόμων αλλά και στην κοινωνική ενσωμάτωση τους μέσω των τελετουργιών και των συλλογικών αναπαραστάσεων (Eriksen, 2007, 335). Το πανηγύρι του αγίου Αθανασίου και ειδικότερα το "δρώμενο" της πάλης με λάδι είναι μια τελετουργία που εδώ και εκατοντάδες χρόνια επαναλαμβάνεται με συνέπεια συγκεκριμένες μέρες του έτους.

Αρχικά θα πρέπει να αναφερθεί ότι με το πέρασμα των χρόνων κάποια χαρακτηριστικά του εθίμου διαφοροποιήθηκαν. Σύμφωνα με μαρτυρίες βάση της επιτόπιας έρευνας θα αναφερθούν πληροφορίες που αναφέρονται σε δύο φάσεις εξέλιξης του πανηγυριού, την παλαιότερη και την σύγχρονη. Δύο είναι οι βασικές διαφορές του τότε και του σήμερα. Η μεταφορά του πανηγυριού από τις 1 και 2 Μαΐου στο πλησιέστερο Σαββατοκύριακο, και η αλλαγή του «χαρακτήρα» του. Στην περίπτωση αυτή, κύριο λόγο πια δεν έχει το θρησκευτικό συναίσθημα και η τελετουργία, αλλά η κοινωνική επαφή και η ψυχαγωγία.

Πρώτο μέλημα για την οργάνωση του πανηγυριού ήταν ο ορισμός της ελληνόδικου επιτροπής του πανηγυριού από το εκκλησιαστικό συμβούλιο της ενορίας

του αγίου Αθανασίου. Η επιτροπή ήταν ολιγομελής, συνήθως πενταμελής και αποτελούταν από κατοίκους της ενορίας της Σούρπας. Οι κάτοικοι αυτοί, είτε για την εκπλήρωση κάποιου τάματος, είτε για προσωπική τους ευχαρίστηση, έθεταν τον εαυτό τους στην διάθεση της εκκλησίας αφιλοκερδώς. Εξάλλου οι πληροφορίες αναφέρουν πως αποτελούσε μεγάλη τιμή για κάποιον η συμμετοχή του στην ελλανόδικο επιτροπή. Οι εκκλησιαστικές αρχές διόριζαν ένα μήνα πριν την τέλεση του πανηγυριού την επιτροπή. Η ελλανόδικος φρόντιζε για τα έσοδα και έξοδα του πανηγυριού, την επιλογή των μουσικών που θα πλαισίωναν τις εκδηλώσεις, την οργάνωση των αγωνισμάτων, τα έπαθλα των νικητών ανάλογα πάντα με τα έσοδα που θα κατάφερνε να συγκεντρώσει, και την επιβολή της ηρεμίας και της τάξης και γενικότερα ενός εορταστικού και ευχάριστου κλίματος σε όλη την διάρκεια των εκδηλώσεων .

Το πρωί της 1<sup>ης</sup> Μαΐου παραμονής του πανηγυριού άρχιζε επίσημα το έργο της επιτροπής. Τα μέλη της με την συνοδεία των μουσικών οργάνων(ζουρνάδες και νταούλια) –που ήταν απαραίτητη καθ'όλη την διάρκεια των εκδηλώσεων και των αγωνισμάτων- παίζοντας κυρίως τον σκοπό «ινδίλια», έβγαιναν στους δρόμους της αγοράς, όπου υπήρχαν τότε λιγοστά μικροκαταστήματα, με σκοπό την συλλογή των δώρων και κάθε είδους προσφορών με ελάχιστες φυσικά τις χρηματικές. Γίνεται έτσι αντιληπτό ότι όλα τα έσοδα του πανηγυριού προέρχονταν από τους ίδιους τους κατοίκους της ενορίας. Οι προσφορές ονομάζονταν «πάρσα» ή «παρσάδες» κι ήταν συνήθως ζώα, μπασμάδες (υφάσματα), πετσέτες, πουκάμισα. Έτσι οι κάτοικοι εκπληρώνοντας κάποιο σχετικό τάμα είτε για λόγους υγείας είτε από θρησκευτική πίστη, κάνοντας πρώτα τον σταυρό τους πάνω στο λάβαρο όπως το ονόμαζαν (ξύλινο δοκάρι με την ελληνική σημαία πάνω του), έκαναν την προσφορά τους. Στο τέλος της πρωινής αυτής «γύρας» η ελλανόδικος είχε συγκεντρώσει των κύριο όγκο των εσόδων του πανηγυριού.

Το απόγευμα της παραμονής μετά τον εσπερινό άρχιζε το γλέντι στην περιοχή της παλαίστρας με την παρουσία της επιτροπής, των οργάνων και τη συμμετοχή του κόσμου. Όλοι μαζί γλεντούσαν και χόρευαν τους παραδοσιακούς ντόπιους χορούς της περιοχής. Αξίζει να σημειωθεί ότι από το βράδυ της παραμονής ερχόταν κόσμος από τα γύρω χωριά με το κάρο ή ακόμα και με τα πόδια. Μετά το τέλος του γλεντιού της παραμονής, για να μην επιστρέψουν στα χωριά τους και το άλλο πρωί ξαναγυρίζουν για την συνέχεια του πανηγυριού, συγκεντρώνονταν στον νάρθηκα της εκκλησίας και περνούσαν εκεί την νύχτα τους. Κάποιοι από αυτούς έμεναν ξάγρυπνοι ψάλλοντας. Η

σημασία της δόξας και λατρείας προς τον άγιο ήταν πολύ σημαντική για τους πιστούς, οι οποίοι έρχονταν κυρίως στο πανηγύρι για να τιμήσουν τον άγιο και όχι τόσο για τις εορταστικές εκδηλώσεις (Βαρβούνης & Δημάκη, 2000, 85).



*Εικ.1 Η παλαίστρα πριν το γλέντι της παραμονής.*

Το ίδιο βράδυ έφταναν στην Σούρπα και οι αθλητές κυρίως της πάλης εφόσον το αγώνισμα ήταν "διεθνές", όπως αρέσκονταν να λένε οι διοργανωτές, καθώς φιλοξενούσε αθλητές από την ευρύτερη περιοχή των Σερρών, της Δράμας αλλά και προσκεκλημένους αθλητές από την Τουρκία. Πράγμα που έδινε ξεχωριστή αίγλη στο αγώνισμα της πάλης αλλά και στο πανηγύρι γενικότερα. Οι αθλητές κοιμούνταν επίσης σε συγκεκριμένο χώρο του ναού. Αποτελούσαν τους ειδικούς και ξεχωριστούς καλεσμένους και έχαιραν της φροντίδας και προστασίας της εκκλησίας. Αναφέρεται επίσης πως οι τούρκοι παλαιστές δεν είχαν κάποιο πρόβλημα με αυτό το γεγονός καθώς η συμμετοχή τους δεν σχετίζονταν με την θρησκευτική πίστη αλλά κυρίως με την επίδειξη δύναμης και ικανότητας.

Η 2α Μαΐου ήταν η κύρια ημέρα του πανηγυριού και η γιορτή της ανακομιδής των λειψάνων του αγίου Αθανασίου. Ήταν επίσης και η πιο σημαντική μέρα από άποψη εκδηλώσεων και προσέλευσης του κόσμου. Το πρωί κι αφού προσκυνούσαν την εικόνα του αγίου, πριν τελειώσει η θεία λειτουργία, τα μέλη της επιτροπής με την συνοδεία και πάλι των οργάνων πήγαιναν στα σπίτια εκείνων που μια βδομάδα πριν

το πανηγύρι είχαν τάξει να προσφέρουν κάποιο ζώο. Αυτοί ήταν πλούσιοι κτηνοτρόφοι του τόπου και έδιναν συνήθως κάποιο πρόβατο. Ο πιο εύπορος έδινε τον ταύρο ή την μοσχίδα, που ήταν το έπαθλο του νικητή στην πρώτη κατηγορία των παλαιστών. Μετά το τέλος της λειτουργίας άρχιζαν πλέον τα αγωνίσματα που μονοπωλούσαν το ενδιαφέρον όλων. Τα πρωινά αγωνίσματα ήταν ο αγώνας δρόμου των πεζών, η ιπποδρομία, η λιθοβολία και το άλμα εις μήκος. Έτσι λοιπόν μετά τον εκκλησιασμό και τη συγκέντρωση των ζώων, η επιτροπή, οι οργανοπαίχτες, οι εκκλησιαστικές αρχές, οι αθλητές και ο κόσμος ξεκινούσαν για τον χώρο διεξαγωγής των αγωνισμάτων. Αφού έφταναν στο τέλος τα αγωνίσματα του άλματος και της λιθοβολίας, τα οποία γίνονταν επίσης στον χώρο της παλαίστρας, ο κήρυκας ανακοίνωνε διακοπή μιας ώρας περίπου για το μεσημεριανό φαγητό και για ξεκούραση των αθλητών και των οργανοπαιχτών. Σειρά είχε το αγώνισμα της πάλης.

Στις τρεις περίπου το μεσημέρι θα ξεκινούσε το αγώνισμα της πάλης. Το κοινό, που στην πλειοψηφία του ήταν άντρες, βρισκόταν ήδη στον χώρο της παλαίστρας (κατάσταση ρευστή καθώς κάποιες φορές περίμενε το κοινό τα όργανα για να ξεκινήσει η πάλη, άλλες πάλι όπως αναφέρει ο Χρήστος Καρακώστας σε συνέντευξή του, τα όργανα περίμεναν τον κόσμο να μαζευτεί). Πριν την έναρξη η επιτροπή σε σώμα και με την συνοδεία των οργάνων πηγαίνει, σε πομπή με το λάβαρο μπροστά, στην εκκλησία για να πάρει την ευλογία του ιερέα, πράγμα που συμβαίνει ακόμα στις μέρες μας. Έπειτα επιστρέφει στον χώρο της παλαίστρας και πάλι σε πομπή υπό τους ήχους του "ύμνου της παλαίστρας", κάνει τον γύρο της παλαίστρας ως ένδειξη χαιρετισμού στο κοινό κι έτσι σηματοδοτείται η έναρξη των αγώνων της πάλης.

Το αγώνισμα της πάλης είναι το μόνο για το οποίο δεν άλλαξε ο χώρος διεξαγωγής του. Γινόταν και γίνεται στο φυσικό κοίλωμα - ένα είδος κυκλικής χωμάτινης λεκάνης, που τον αποκαλούσαν "λάκκο"- δίπλα στην εκκλησία του αγίου Αθανασίου που τελικά διαμορφώθηκε στην σημερινή παλαίστρα. Οι αθλητές αγωνίζονταν στο κέντρο το οποίο ήταν διαχωρισμένο από τον υπόλοιπο γύρω χώρο με ένα είδος περίφραξης της εποχής, με ξύλινους πασσάλους και δύο σειρές από σύρμα να τους ενώνουν. Η σημερινή μορφή της παλαίστρας έχει καθαρά κυκλικό σχήμα, ο αγωνιστικός χώρος είναι καλυμμένος με χλοοτάπητα, περιμετρικά υπάρχουν τσιμεντένιες κερκίδες και γύρω από την παλαίστρα δέντρα που εξυπηρετούν στην σκίαση του χώρου.

Μετά λοιπόν από τον χαιρετισμό της επιτροπής και των οργάνων ο κήρυκας φώναζε τους παλαιστές-πεχλιβάνηδες να δηλώσουν το όνομα και την κατηγορία στην

οποία θα αγωνίζονταν. Στα πρώτα ή στο μπας, στα δεύτερα ή στο μπουιούκ ορτά, στα τρίτα ή στο κουτζούκ ορτά και στα τελευταία ή στο μπασμά. Αναφορικά κυρίως με τον τελευταίο όρο, μπασμάς σημαίνει κομμάτι υφάσματος κατώτερης ποιότητας. Οι μπασμάδες αποτελούσαν το έπαθλο του νικητή στην τελευταία κατηγορία, η οποία συγκέντρωνε αθλητές μικρής ηλικίας, κι έτσι η κατηγορία αυτή ονομαζόταν μπασμάς. Πρέπει να τονιστεί ότι παλαιότερα ο καθένας δήλωνε την κατηγορία που ο ίδιος ήθελε να αγωνιστεί και νόμιζε ότι μπορεί να τα καταφέρει. Σημασία είχε το σωματικό και ψυχικό σθένος. Όπως αναφέρει ο προπονητής πάλης Α. Κύδρος η πάλη ήταν το βασικό μέσο άθλησης των νέων, αλλά και το βασικό τους παιχνίδι. "Τότε δεν υπήρχε το ποδόσφαιρο και το μπάσκετ. Όταν οι νέοι έβγαζαν τα κοπάδια για βοσκή, πάλευαν για διασκέδαση και για να περνάει η ώρα τους". Ο συγγραφέας Ν. Πασχαλούδης (2013, 114) γράφει "η πάλη ήταν παιχνίδι και αγώνισμα που απολάμβαναν οι νέοι με κάθε ευκαιρία. Στα παιχνίδια τους, στις αλάνες και στα βοσκοτόπια, περνούσαν ώρες παλεύοντας και στους ανεπίσημους αγώνες στα αλώνια επιδείκνυαν τις ικανότητές τους". Ακόμα λέγεται ότι πολλοί γελαδάρηδες συμμετείχαν επειδή μέσω του αρμέγματος είχαν δυνατά δάχτυλα κι αυτό τους βοηθούσε στις λάβες. Ο όρος πεχλιβάνης που χρησιμοποιείται για να περιγράψει τους αθλητές και σήμερα μεταφράζεται ως δυνατός και γενναίος άνθρωπος, συναντάται για πρώτη φορά στην περίοδο των Πάρθων του Ιράν (238π.Χ.-224μ.Χ.) ("Τα Κισπέτια", 2014). Στις τρεις λοιπόν βασικές κατηγορίες (εκτός του μπασμά δηλαδή) υποχρεωτικά οι παλαιστές αγωνίζονταν φορώντας το κι(ου)σπέτι. Ένα παντελόνι από δέρμα μοσχαριού, πολύ εφαρμοστό στο σώμα του παλαιστή και το οποίο φτάνει μέχρι το γόνατο όπου και δενόταν πολύ σφιχτά με σχοινί. Στο παρελθόν φαίνεται να υπήρχε κατασκευαστής και στην Νιγρίτα, πλέον οι παλαιστές το αγοράζουν από την Τουρκία.

Ένα ακόμα ενδιαφέρον σημείο αναφοράς είναι το λάδι. Η ύπαρξη ενός δοχείου με λάδι αναμεμιγμένου με νερό με το οποίο οι παλαιστές άλειφαν το σώμα τους πριν αρχίσουν τον αγώνα. Οι παλαιστές άλειφαν το σώμα τους με λάδι, αποφεύγοντας έτσι τους τραυματισμούς που προκαλούν οι τριβές, ενώ παράλληλα, επειδή το λάδι κάνει το σώμα να γλιστρά, αυξάνεται ο βαθμός δυσκολίας του αγώνα, διότι οι αθλητές καταβάλλουν μεγαλύτερη προσπάθεια, για να «γραπώσουν» τον αντίπαλό τους. Αποτέλεσμα αυτού ήταν οι λαβές να γίνονται αποκλειστικά πάνω στο κι(ου)σπέτι και όχι στα υπόλοιπα μέρη του σώματος. Επίσης το ελαιόλαδο είναι μία ουσία που προσφέρει υγεία στο δέρμα, αλλά και προστασία κατά τη διάρκεια του

αγωνίσματος, διότι, όταν ο αθλητής ιδρώνει, το λάδι δεν επιτρέπει σε σκόνες και χρώματα από τον περιβάλλοντα χώρο να εισέρχονται στους πόρους του δέρματος. Εξάλλου το λάδι αποτελεί σύμβολο υγείας και για την θρησκεία.

Κατόπιν λοιπόν της ολοκλήρωσης των δηλώσεων συμμετοχής, ο κήρυκας ανήγγειλε την κατηγορία στην οποία ανήκαν τα ζευγάρια των παλαιστών. Τα ζεύγη τα καθόριζε η επιτροπή και καθώς στο πανηγύρι λάμβαναν μέρος παλαιστές και από άλλα κράτη μπορούσε εύκολα να αναμετρηθεί ένας Έλληνας με έναν Τούρκο, που είχε και το μεγαλύτερο ενδιαφέρον.

Τα όργανα ξεκινούσαν να παίζουν τον σκοπό "gures havasi" και η πάλη άρχιζε από τον μπασμά. Σε αυτήν την κατηγορία φυσικά το ενδιαφέρον όπως και το θέαμα ήταν μειωμένο. Μετά το τέλος της κατηγορίας του μπασμά, ο νικητής της οποίας έπαιρνε όπως αναφέρθηκε πριν μπασμάδες, ο κήρυκας ανήγγειλε την έναρξη της τρίτης κατηγορίας. Οι παλαιστές εισέρχονται ακόμα και τώρα στον αγωνιστικό χώρο πάντα κατά ζεύγη. Κινούνται προς διάφορες κατευθύνσεις μέσα στην παλαίστρα, τρέχοντας ή και περπατώντας με μεγάλα βήματα προς τα μπρος, σηκώνοντας τα χέρια ψηλά και μετά χτυπώντας τα στα γόνατα, ενώ ταυτόχρονα χτυπούν και τα πόδια στην γη. Αυτός είναι ο χαρακτηριστικός χαιρετισμός των παλαιστών προς το κοινό. Σύμφωνα με τις μαρτυρίες παλιότερα μπορούσαν να παλεύουν μέχρι τέσσερα ζευγάρια συγχρόνως. Στις μέρες μας λόγω αυξημένης συμμετοχής και για να μην υπάρχουν καθυστερήσεις, παλεύουν συγχρόνως όσα ζευγάρια επιτρέπει ο χώρος της παλαίστρας. Συνήθως αρκετά περισσότερα από τέσσερα.

Καθένα από τα ζευγάρια είχε και έναν κριτή, μέλος της επιτροπής, ο οποίος επέβλεπε για την τήρηση των κανονισμών, την αποφυγή αντιαθλητικών χτυπημάτων, και φυσικά ήταν αυτός που έκρινε το αποτέλεσμα του αγώνα. Στο σημείο αυτό πρέπει να αναφερθεί πως η παραδοσιακή πάλη βάση των κανονισμών<sup>7</sup> είναι κάτι ανάμεσα στην ελληνορωμαϊκή και ελευθέρα πάλη, έχοντας όμως περισσότερα κοινά στοιχεία με την ελευθέρα. Στην ελληνορωμαϊκή απαγορεύεται ο αθλητής να χρησιμοποιήσει τα πόδια του είτε τα πόδια του αντιπάλου για την επίτευξη της νίκης. Στην ελευθέρα και παραδοσιακή πάλη οι λαβές στα πόδια επιτρέπονται. Επίσης στην παραδοσιακή πάλη η νίκη είναι ξεκάθαρη. Αν οι ωμοπλάτες ενός αθλητή ακουμπήσουν το χόμα ή

<sup>7</sup> Οι κανονισμοί αναφέρονται από τον προπονητή ελληνορωμαϊκής πάλης Χρήστο Παγγέα στο <http://dotsub.com/view/a2bc0d43-db04-44ac-a31e-b55f1f6c87f4> και από συνέντευξη στον Αθανάσιο Κύδρο, προπονητή ελληνορωμαϊκής εθνικής ομάδας εφήβων, και πρώην παλαιστή παραδοσιακής πάλης. Κ.Καμήλα Σέρρες 8/4/2014.

το χόρτο ανάλογα με το που διεξάγεται ο αγώνας, τότε αυτός είναι ο ηττημένος και ο αγώνας τελειώνει. Νικητής της κάθε κατηγορίας προέκυπτε από την τελική αναμέτρηση των δύο κορυφαίων της κατηγορίας. Ο παλαιστής που κέρδιζε έπαιρνε συνήθως ως έπαθλο ένα κατσίκι. Ακολουθούσε η δεύτερη κατηγορία οπού και εδώ οι κανόνες και η διαδικασία που ακολουθούταν ήταν η ίδια, μόνο που ο νικητής έπαιρνε ως έπαθλο ένα κριάρι.

Μετά και το τέλος της δεύτερης κατηγορίας ακολουθούσε το "μπας", δηλαδή η πρώτη και μεγαλύτερη κατηγορία. Εδώ ο νικητής έπαιρνε ως έπαθλο τον ταύρο. Με την είσοδο τους λοιπόν τα ζευγάρια της πρώτης κατηγορίας μονοπωλούσαν το ενδιαφέρον των πανηγυριστών, ιδιαίτερα το ζευγάρι του τελικού. Αξιομνημόνευτοι ήταν οι αγώνες που το ζευγάρι του τελικού έφερνε αντιμέτωπους έναν Έλληνα και έναν Τούρκο αθλητή. Τότε ο αγώνας αποκτούσε χαρακτήρα εθνικό και η νίκη ήταν σημαντική για το γόητρο όχι μόνο των παλαιστών αλλά και των κατοίκων της περιοχής γενικότερα. Κατά την διάρκεια του τελικού, καθώς ένα μονό ζευγάρι βρισκόταν στον αγωνιστικό χώρο, και οι οργανοπαίχτες επικέντρωναν την προσοχή τους πάνω του και προσάρμοζαν το παίξιμό τους σε σχέση με την εξέλιξη του αγώνα. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Α. Κύδρος:

Η παραδοσιακή πάλη ήταν πάλη διαρκείας. Ένας αγώνας μπορούσε να διαρκέσει και πάνω από μια ώρα. Ο ζουρνάς και το νταούλι σου έδιναν τέμπο. Σε κρατούσαν σε εγρήγορση. Αυτό επιδρούσε και στις αναπνοές αλλά και στην ψυχολογία σου ως αθλητή. Αν παρατηρήσεις θα δεις πως όταν το νταούλι αρχίσει να χτυπάει πιο γρήγορα τότε και οι παλαιστές γίνονται πιο επιθετικοί ο ένας προς τον άλλον. Ένας νταουλτζής μπορεί να ξεσηκώσει τον παλαιστή. Λειτουργεί αμφίδρομα. Εσύ ακολουθείς την μουσική και οι μουσικοί εσένα.

Η νίκη ήταν επίδειξη ρώμης και δεξιοτεχνίας και ο νικητής γινόταν ξακουστός παντού στην περιοχή. Μετά το τέλος του αγώνα και την ανάδειξη του νικητή, η επιτροπή χόρευε μαζί του συρτό χορό μέσα στον αγωνιστικό χώρο για να τον δουν και να τον χειροκροτήσουν όλοι. Κατόπιν του δίνανε το έπαθλο, μαζί με το οποίο ξαναχόρευαν. Έτσι τελείωνε και το αγώνισμα της πάλης που ολοκλήρωνε τον κύκλο των αθλητικών εκδηλώσεων.

Στην συνέχεια όπως και το προηγούμενο βραδύ, στον χώρο της παλαίστρας στηνόταν γλέντι με παραδοσιακούς χορούς στους ήχους των ζουρνάδων και των νταουλιών. Στο τέλος καθώς πια το πανηγύρι είχε ολοκληρωθεί για μια ακόμη χρονιά, μέλημα της ελλανόδικου επιτροπής ήταν η τακτοποίηση κάθε οικονομικής εκκρεμότητας. Πολλές φορές καθότι τα έξοδα ήταν αρκετά, το εκκλησιαστικό ταμείο συνέδραμε για να καλυφθούν οι υποχρεώσεις. Σε περίπτωση που περίσσευαν κάποια ζώα, την επομένη η επιτροπή τα πουλούσε και διαθέτοντας τα χρήματα για κάλυψη αναγκών της εκκλησίας.

### 3. Η ΤΕΛΕΣΗ ΤΟΥ ΠΑΝΗΓΥΡΙΟΥ ΣΤΗ ΝΕΟΤΕΡΗ ΕΠΟΧΗ

Σύμφωνα από πληροφορίες και μαρτυρίες αρκετά είναι τα στοιχεία που άλλαξαν στην τέλεση των δρωμένων του πανηγυριού. Στοιχεία που προσδιορίζουν μια νέα φάση εξέλιξής του, την σύγχρονη.

Η πιο χαρακτηριστική είναι η αλλαγή στον χρόνο τέλεσης του πανηγυριού που δεν γίνεται πλέον τις δύο πρώτες μέρες του Μαΐου, αλλά συνήθως στο πλησιέστερο Σαββατοκύριακο. Την φετινή χρονιά (2014) πραγματοποιήθηκε στις 3 και 4 Μαΐου, την περσινή χρονιά όμως διεξήχθη αρκετά αργότερα στις 18 και 19 του Μάη. Οι λόγοι είναι κυρίως κοινωνικό-οικονομικοί. Η επιτροπή τα τελευταία 20 χρόνια περίπου αποφάσισε πως για την μεγαλύτερη προσέλευση πανηγυριστών θα ήταν καλύτερο το πανηγύρι να μην τελείται μέρες εργάσιμες για το ευρύ κοινό. Αυτό φαίνεται πως τελικά εξυπηρέτησε την πλειονότητα κατοίκων και εμπόρων της περιοχής. Πλέον η "γύρα" της επιτροπής στην αγορά την παραμονή γίνεται πάντα Σάββατο, ημέρα που στην Νιγρίτα γίνεται και το καθιερωμένο "παζάρι"-λαϊκή αγορά. Εν όψη λοιπόν και του παζαριού μεγαλώνει ο αριθμός αλλά και ο χρόνος παραμονής εμπόρων και μικροπωλητών στην περιοχή με αποτέλεσμα να μεγαλώνει και ο όγκος των δώρων-προσφορών-παρσάδων που λαμβάνει η επιτροπή. Αυτό αμέσως σημαίνει καλύτερη οργάνωση και μεγαλύτερα έπαθλα για τους νικητές των αθλημάτων. Στις μέρες μας τα "πάρσα" είναι κυρίως χρηματικά ποσά, παρά ζώα και υφάσματα όπως



το παρελθόν. Στο σύνολό της αυτή η αλλαγή όπως προαναφέρθηκε εξυπηρέτησε την εμπορική-οικονομική κίνηση του πανηγυριού αλλά από την άλλη ήταν πλήγμα στον θρησκευτικό χαρακτήρα του. Το πρωί του Σαββάτου μαζί με την επιτροπή και τα όργανα, πλέον στην γύρα υπάρχουν και δύο ζευγάρια παλαιστών οι οποίοι ντυμένοι κανονικά με κι(ου)σπέτι και αλειμμένοι με λάδι, επιδίδονται σε μια τύπου επίδειξη πάλης για λόγους διαφήμισης του δρωμένου. Η πάλη ακόμα και στις μέρες μας αποτελεί το δημοφιλέστερο γεγονός του πανηγυριού.

Μια ακόμη σημαντική αλλαγή στα πλαίσια της οργάνωσης είναι η αύξηση των μελών της ελλανοδίκου επιτροπής. Ο αριθμός των μελών σήμερα φτάνει περίπου τους είκοσι. Η διαφοροποίηση του πανηγυριού έφερε και περισσότερες ευθύνες και υποχρεώσεις. Ο αριθμός των αθλητών επίσης αυξήθηκε, γεγονός που δημιούργησε την ανάγκη περισσότερων κριτών. Ο διορισμός της επιτροπής εξακολουθεί να γίνεται από το εκκλησιαστικό συμβούλιο, ο οικονομικός απολογισμός όμως είναι πλέον μια υπόθεση στην οποία δεν αναμειγνύεται το εκκλησιαστικό ταμείο. Υπάρχουν μέλη που θητεύουν στην επιτροπή εδώ και τριάντα χρόνια. Έτσι η λόγω της μακροχρόνιας θητείας, θέλοντας τα μέλη να εξασφαλίσουν μεγαλύτερη ευελιξία για την ομαλότερη λειτουργία τους, αποφάσισαν να οργανωθούν ως νομικά πρόσωπα με την ίδρυση συλλόγου, τον αθλητικό πολιτιστικό σύλλογο Νιγρίτας "Άγιο Αθανάσιος".

Επίσης μεταβολή παρατηρείτε και στην φιλοξενία των αθλητών. Πλέον οι περισσότεροι αθλητές έρχονται και φεύγουν την ημέρα της πάλης και όσοι έρχονται από την προηγούμενη είτε φιλοξενούνται σε κάποιου εκ της επιτροπής σπίτι, είτε σε ξενοδοχείο με έξοδα της επιτροπής. Κατά τον ίδιο τρόπο δεν υπάρχει και η φιλοξενία πανηγυριστών από τα γύρω χωριά στον νάρθηκα του ναού. Το βραδινό γλέντι της παραμονής συνεχίζει και σήμερα να πραγματοποιείται στο χώρο της παλαίστρας, με μεγαλύτερη επισημότητα και καλύτερη οργάνωση. Περίπου από το 2000 και μετά, αντίθετα με παλαιότερα, όλα τα αγωνίσματα εκτός της πάλης έχουν μεταφερθεί το απόγευμα του Σαββάτου. Στα αγωνίσματα έχουν προστεθεί και αυτά της ποδηλασίας και της σκοποβολής.

Την Κυριακή περίπου στις πέντε το απόγευμα αρχίζει να μαζεύεται το κοινό στον χώρο της παλαίστρας καθώς η έναρξη των μικρών κατηγοριών της πάλης ορίζεται συνήθως τα τελευταία χρόνια στις πέντε και μισή και των μεγάλων στις έξι. Η επιτροπή με την συνοδεία των οργάνων πηγαίνει στην εκκλησία, παίρνει την ευλογία του ιερέα και στην συνέχεια επιστρέφει στην παλαίστρα κάνοντας τον γύρο της, ως τον καθιερωμένο χαιρετισμό, παίζοντας τον ύμνο της παλαίστρας. Αμέσως

μετά τον ύμνο ακούγεται από τα όργανα και η μελωδία του τραγουδιού "Μακεδονία Ξακουστή", στοιχείο νεοτερισμού που μάλλον χρησιμοποιείται για να δηλώσει την εθνική ταυτότητα. Το δρώμενο της πάλης ξεκινάει με τα τέταρτα που είναι κυρίως παιδάκια. Στην κατηγορία αυτή δεν υπάρχει πλέον κάποιο έπαθλο εκτός από κάποια αναμνηστικά βραβεία συμμετοχής. Έπειτα ξεκινούν οι μεγάλες κατηγορίες. Ο τρόπος διεξαγωγής είναι ίδιος με το παρελθόν εκτός από συγκεκριμένες διαφοροποιήσεις που θα αναφερθούν παρακάτω. Στην τρίτη λοιπόν κατηγορία οι αθλητές δεν αγωνίζονται φορώντας κι(ου)σπέτι όπως παλιότερα. Όπως αναφέρει ο Μ. Βαρβούνης "ήδη από τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1960, όπως βεβαιώνουν πληροφορητές μας, πρώτος ένας παλαιστής από το χωριό Αρέθουσα, ο Τσίμπας, κατήργησε το κι(ου)σπέτι για τους Έλληνες αθλητές και καθιέρωσε το "μαγιό", με το οποίο συνεχίζουν να παλεύουν ακόμα και σήμερα" (Βαρβούνης & Δημάκη, 2000, 96). Τα έπαθλα για τους τρεις πρώτους νικητές είναι χρηματικά και δίνονται κατά την κρίση της επιτροπής.

Στην συνέχεια στον αγωνιστικό χώρο βγαίνουν τα δεύτερα. Στην κατηγορία αυτή, όπως και στην επόμενη που είναι η πρώτη, το χρηματικό ποσό που θα μοιραστούν οι αθλητές που συμμετέχουν ως έπαθλο ορίζεται πριν την έναρξη του πανηγυριού. Φέτος το 2014 το ποσό αυτό έφτασε τα 1150 ευρώ. Το ποσό αυτό δεν το παίρνει ο πρώτος νικητής, αλλά μοιράζετε σε όλους τους συμμετέχοντες ανάλογα με την τελική τους θέση. Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι σε σχέση με παλαιότερα είναι προκαθορισμένος και ο αριθμός των συμμετεχόντων, συνήθως οχτώ παλαιστές. Εδώ όπως και στο "μπάς" η πάλη φορώντας κι(ου)σπέτια είναι υποχρεωτική.

Τέλος βγαίνει η πρώτη κατηγορία ή το λεγόμενο "μπας". Η κατηγορία που παρουσιάζει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον. Το ποσό που μοιράζονται, οι οχτώ συνήθως και εδώ παλαιστές, τα τελευταία χρόνια φτάνει τα 1850 ευρώ. Μέχρι περίπου τα μέσα της δεκαετίας του 1990 ο πρώτος μαζί με το χρηματικό έπαθλο έπαιρνε και μια μοσχίδα. Μετά το τέλος κάθε αναμέτρησης κάθε ζευγαριού νικητής και ηττημένος κρατώντας μια πετσέτα στα χέρια, κάνουν τον γύρο της κερκίδας και με την φράση "Αιντε ρε μπαρμπάδες, αιντε ρε παλικάρια" προτρέπουν το κοινό να συνδράμει οικονομικά ως ανταμοιβή της προσπάθειάς τους. Πρέπει να αναφερθεί πως τα τελευταία δύο χρόνια δεν υπήρξε συμμετοχή Έλληνα αθλητή στην πρώτη κατηγορία. Οι συμμετέχοντες ήταν αθλητές από την Τουρκία, την Βουλγαρία και τα Σκόπια. Μετά την ανάδειξη του μεγάλου νικητή ακολουθεί το καθιερωμένο συρτό για την επιτροπή και τον νικητή μέσα στον χώρο της παλαίστρας. Στο τέλος τα όργανα

παίζουν και πάλι το "Μακεδονία Ξακουστή" και έτσι σηματοδοτείται το τέλος του αγωνίσματος της πάλης και ουσιαστικά το τέλος του πανηγυριού.



*Εικ.2 Παλαιστές της πρώτης κατηγορίας*

#### 4. Η ΤΕΛΕΤΟΥΡΓΙΑ ΚΑΙ Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΘΡΗΣΚΕΙΑΣ ΣΕ ΑΥΤΗΝ

Κατά τον Geertz:

Η θρησκεία είναι (1) ένα σύστημα συμβόλων που επενεργεί με τρόπο ώστε (2) να δημιουργεί στους ανθρώπους ισχυρές και παρατεταμένης διάρκειας διαθέσεις και κίνητρα, (3) διαμορφώνοντας αντιλήψεις για την γενικότερη τάξη της ύπαρξης και (4) ενδύοντας αυτές τις αντιλήψεις με μια τέτοια αύρα δεδομένης πραγματικότητας, (5) ώστε οι διαθέσεις και τα κίνητρα αυτά να φαίνονται ιδιαιτέρως ρεαλιστικά. Όπως αναφέρθηκε νωρίτερα, ο σκοπός της θρησκείας στην κοινωνία είναι η δημιουργία δεσμών αλληλεγγύης των ατόμων και η κοινωνική τους ενσωμάτωση μέσω των τελετουργιών. Οι τελετουργίες δηλαδή συνιστούν την κοινωνική πτυχή της θρησκείας (Geertz, 2003, 98).

Η τελετουργία είναι η θρησκεία στην πράξη. Μιλώντας πολύ γενικά, οι τελετουργίες είναι δημόσια γεγονότα, τα οποία υπακούουν σε συγκεκριμένους κανόνες, προσφέρουν στους συμμετέχοντες δυνατές συγκινήσεις και δίνουν την ευκαιρία στα άτομα να στοχάζονται την κοινωνία και τον ρόλο τους σε αυτή. Επίσης συνθέτουν πτυχές της κοινωνικής πραγματικότητας. Την συμβολική και την κοινωνική, την ατομική και την συλλογική. Οι πιο σημαντικές τελετουργίες των σύγχρονων κοινωνιών συνδέονται με τον αθλητισμό (Eriksen, 2007, 357). Κεντρικό στοιχείο της τελετουργίας αποτελεί η χρήση συμβόλων.

Μια σειρά από σύμβολα ή συμβολικά στοιχεία εντοπίζονται και στην τελετουργία του αγωνίσματος της πάλης. Αρχικά είναι ο ναός του αγίου Αθανασίου. Το αγώνισμα της πάλης διατήρησε τον χώρο διεξαγωγής του, ακόμα και μετά την ανακατασκευή της παλαιστρας. Δίπλα στον ναό που (κυρίως στο παρελθόν) δεν ήταν απλά ένα θρησκευτικό σύμβολο αλλά και σύμβολο προστασίας και ασφάλειας, καθώς όπως αναφέρθηκε αποτελούσε το βασικό κατάλυμα των αθλητών που συμμετείχαν από άλλες περιοχές όπως επίσης και των επισκεπτών που ήθελαν να διανυκτερεύσουν στην Νιγρίτα για την επόμενη του πανηγυριού. Έτσι για τους χριστιανούς αποτελούσε και αποτελεί μέγα θρησκευτικό σύμβολο, ενώ για τους αλλόθρησκους

(παλαιστές άλλων χωρών, εμπόρους κ.α.) κοινωνικό. Σύμφωνα με τον Victor Turner (όπως αναφέρεται στο Eriksen, 2007, 350-351) τονίζεται η πολυφωνία των τελετουργικών συμβόλων, πράγμα που σημαίνει ότι επιδέχονται πολλές ερμηνείες. Επίσης υποστηρίζεται ότι «...όλες οι τελετουργίες επικεντρώνονται σε παρόμοια σύμβολα, τα οποία έχουν τα ακόλουθα χαρακτηριστικά. Πρώτον, είναι συμπτυκνωμένα, πράγμα που σημαίνει ότι διαφορετικά μεταξύ τους φαινόμενα εκφράζονται με κοινό τρόπο. Δεύτερον, αποτελούν συγχωνεύσεις διαφορετικών νοημάτων. Τρίτον, συνεπάγονται ένα είδος πόλωσης του νοήματος.».

Συγκεκριμένα με βάση το δεύτερο χαρακτηριστικό θα μπορούσε να αναφερθεί η σημαντικότητα του συμβόλου της σημαίας. Στις μέρες μας πάνω από την παλαίστρα κυματίζουν οι σημαίες της Ελλάδας, του Βυζαντίου-εκκλησιαστική, της Ε.Ε και του παλαιστικού συλλόγου του αγίου Αθανασίου, σύμβολα εθνικής ταυτότητας και κοινωνικής συνοχής. Επίσης σημαντική είναι η θέση της σημαίας (λάβαρo) το πρωί της παραμονής του πανηγυριού κατά την διάρκεια της συγκομιδής των δώρων και των προσφορών. Πρώτα από όλους το λάβαρο στην πομπή των οργάνων και της επιτροπής. Ίσως έχει ακόμα εντονότερο συμβολισμό στις μέρες μας (κυρίως για τους εμπλεκόμενους στο δρώμενο) καθώς η μη συμμετοχή Ελλήνων παλαιστών στην πρώτη κατηγορία κάνει όλο και περισσότερο πιο έντονη την ανάγκη για τόνωση της εθνικής ταυτότητας. Όπως επίσης αναφέρει και ο Turner (Eriksen, 2007, 356) η σημαία κάνει διαφορετικούς μεταξύ τους ανθρώπους να αισθάνονται ότι ανήκουν στην ίδια κοινότητα και να εκφράζουν την αλληλεγγύη τους μέσω αυτής. Με αυτόν τον τρόπο, οι άνθρωποι παρά τις διαφορές τους, έχουν την αίσθηση ότι είναι ίδιοι.

Όλες οι τελετουργίες επικεντρώνονται σε παρόμοια σύμβολα. Ένα σύμβολο που είναι κοινό σε πολλές τελετουργίες ανά τον κόσμο, είναι ο κύκλος. Η μορφή της παλαίστρας είναι κυκλική, καθώς κυκλική είναι και η κερκίδα που την περιβάλλει για να κάθονται οι θεατές. Σύμφωνα με τον James Walker :

“Οι Ογκλάλα πιστεύουν ότι ο κύκλος είναι ιερός διότι το μεγάλο πνεύμα δημιούργησε τα πάντα στη φύση κυκλικά, εκτός από τις πέτρες...Ο ήλιος και ο ουρανός, η γη και η σελήνη είναι κυκλικά...Οτιδήποτε αναπνέει είναι κυκλικό σαν το βλαστό του φυτού. Αφού το μεγάλο πνεύμα δημιούργησε τα πάντα κυκλικά, η ανθρωπότητα πρέπει να θεωρεί τον κύκλο ιερό, διότι είναι το σύμβολο των πάντων στην φύση...Το σύμβολο του κύκλου φτιάχνει επίσης

την άκρη του κόσμου επομένως τους τέσσερις ανέμους που φυσούν εκεί. Κατά συνέπεια, είναι και το σύμβολο του έτους. Η μέρα, η νύχτα και η σελήνη κινούνται κυκλικά στον ουρανό. Επομένως ο κύκλος είναι το σύμβολο αυτής της διαίρεσης του χρόνου, άρα το σύμβολο του ίδιου του χρόνου.” (Geertz, 2003, 134-135)

Συμβολικά ο κύκλος έχει μεγάλη σημασία, ιερή, μεταφυσική και δεδομένου ότι τα πανηγύρια έχουν μια βαρύτητα κοινωνική και είναι κατά κάποιο τρόπο μια στιγμή σημαντική για την ανασύσταση μιας κοινωνίας, ευρύτερης ή στενότερης, θα μπορούσαμε να πούμε ότι περιλαμβάνει όλους τους συμβολισμούς μιας κλειστής ομάδας, μιας κλειστής κοινότητας. Η έννοια του έχει διπλή σημασία. Ο κύκλος σαν σχήμα εννοεί πως κάπου υπάρχει ένα κέντρο, το κέντρο του ενδιαφέροντος, και γύρω από αυτό αναπτύσσονται διάφορες σχέσεις (Στράτου, 1979, 9), οικονομικές, κοινωνικές κ.α.(ο κύκλος της παλαιστρας). Ο κύκλος συμβολίζει και τον κύκλο του χρόνου. Το πανηγύρι είναι πάντα ένα σημείο ενός κύκλου εφόσον επαναλαμβάνετε με μια τακτική περιοδικότητα κάθε χρόνο. Έτσι έχουμε τον συμβολικό κύκλο του χρόνου που κλείνει .

Η τελετουργία συνδέεται εθιμικά με την παράδοση και το ιερό. Το θρησκευτικό σύστημα απαρτίζεται από ένα σύνολο ιερών συμβόλων. Τα ιερά σύμβολα συνδέουν την οντολογία και κοσμολογία με την αισθητική και την ηθική. Η δύναμή τους προέρχεται από την υποτιθέμενη ικανότητά τους να ταυτίζουν γεγονός και αξία στο πλέον θεμελιώδες επίπεδο, να δίνουν περιεκτική κανονιστική βαρύτητα στο κατά τα άλλα απλώς υπαρκτό. (Geertz, 2003, 134) Το λάδι αποτελεί ιερό σύμβολο υγείας για την χριστιανική θρησκεία. Όπως αναφέρθηκε νωρίτερα, οι παλαιστές κατά την προετοιμασία τους για τον αγώνα άλειφαν με λάδι το σώμα τους, πρακτική που έχει τις ρίζες της στην αρχαιότητα (Παπαευθυμίου, χ.χ.). Η ελιά αναδεικνύεται ως το ιερό δέντρο της θεάς Αθηνάς και αποτελεί κυρίαρχο σύμβολο της αρχαίας Ελλάδας. Στον Χριστιανισμό και ιδιαίτερα στον Ορθόδοξο η ελιά και το ελαιόλαδο παίζουν ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο. Η ελιά αναφέρεται περισσότερο από 170 φορές στην Βίβλο. Κλαδί ελιάς στέλνει ο Θεός με το περιστέρι στον Νώε, σύμβολο του θείου ελέους, της γαλήνης και της ειρήνης. Το ελαιόλαδο έχει σφραγίσει τις παραδόσεις με τις οποίες είναι άρρηκτα συνυφασμένο. Ιερό σύμβολο του κύκλου της ζωής χρησιμοποιείται σε όλες τις σημαντικές στιγμές και

τελετουργίες. Για τους ορθόδοξους χριστιανούς, το λάδι, έχει τη σημασία θρησκευτικού αγαθού καθώς είναι συνδεδεμένο με τα μυστήρια του Χρίσματος και του Ευχελαίου. Η εκκλησία καθιέρωσε το ιερό μυστήριο του Ευχελαίου, κατά το οποίο οι ιερείς στην ειδική λειτουργία αλείφουν με το αγιασμένο λάδι τους ασθενείς και επικαλούνται τη Θεία Χάρη για να τους θεραπεύσει. Ακόμα με λάδι ελιάς αλείφεται το μωρό στο μυστήριο της βάπτισης και η χρήση λαδιού παρατηρείται και στην ταφική τελετουργία.



*Εικ.3 Οι παλαιστές αλείφουν με το λάδι το κορμί τους.*

Οι παλαιστές αλείφουν με λάδι το γυμνό κορμί τους αλλά και το μέρος του κορμιού τους που είναι καλυμμένο από το κιουσπέτι (από την μέση μέχρι και λίγο πιο χαμηλά απ το γόνατο). Στην αρχαία Ελλάδα το γυμνό σώμα δεν ήταν ντροπή αλλά υπερηφάνεια. Ήταν αδιανόητο να γίνουν αγώνες χωρίς γυμνούς αθλητές γιατί θα έχαναν την ιερότητα τους. Το σώμα καθρέπτιζε τις ψυχικές αρετές, την ανδρεία και την αφοσίωση στους στόχους. Ντροπή για τους αρχαίους Έλληνες δεν ήταν το γυμνό σώμα αλλά το αγύμναστο γιατί έδειχνε άνθρωπο χωρίς μόρφωση και καλλιέργεια. Το καλά γυμνασμένο σώμα αποτελούσε δώρο θεού. Οι θεοί, οι δημιουργοί του κόσμου και δημιουργοί των αγώνων ευχαριστιούνταν με το τέλειο γυμνό σώμα σύμφωνα με την αντίληψη των αρχαίων. Και για αυτόν ακριβώς το λόγο οι νικητές των αγώνων παρομοιάζονταν με θεούς. Η γυμνότητα συμβόλιζε την απαλλαγή από τα δεσμά της

ύλης για να νιώσει ο αθλητής ελεύθερος. (Γιαννάκης, 1998) Ο συμβολισμός αυτός, είχε προέκταση και στην καθημερινή ζωή των αθλητών όπου ο καλός μελλοντικός πολίτης έπρεπε να γυμνάζεται στο στίβο της ζωής για να βελτιώσει τις ατέλειες του και να νιώσει ελεύθερος πολίτης. Το κiousπέτι λόγω του ότι είναι κατασκευασμένο από το δέρμα μοσχαριού θα μπορούσε να αναφερθεί ότι συμβολίζει τη δύναμη του ζώου. Το μοσχάρι κατά την χριστιανική θρησκεία συμβολίζει την δύναμη, την υποταγή και την θυσία.

Ένα ακόμα μικρό τελετουργικό στα πλαίσια του αγωνίσματος τη πάλης που είναι άξιο μελέτης, είναι ο χαιρετισμός των παλαιστών κατά την είσοδο τους στην παλαίστρα. Όπως αναφέρθηκε, οι παλαιστές μπαίνουν πάντα κατά ζεύγη στην παλαίστρα με έναν ιδιαίτερα χαρακτηριστικό τρόπο. Η ευγένεια, ο αμοιβαίος σεβασμός και η πειθαρχία είναι από τις πιο σημαντικές πτυχές της πάλης. Τρέχοντας είτε περπατώντας με μεγάλα βήματα προς τα μπρος, σηκώνοντας τα χέρια ψηλά και χτυπώντας τα μεταξύ τους είτε στα γόνατά τους και επίσης χτυπώντας τα πόδια τους στο έδαφος. Μπορούν να γίνουν διάφορες ερμηνείες για τον συμβολισμό του χαιρετισμού, ο οποίος συναντάται και σε άλλες μορφές παραδοσιακής πάλης όπως το σούμο (εθνικό αγώνισμα της Ιαπωνίας), φυσικά σε μια έκδοση είτε διαφορετική είτε παραλλαγμένη (“Sumo wrestling”, 2014). Με τον θόρυβο από τα παλαμάκια και από τα χτυπήματα στα πόδια οι αθλητές ζητούν την προσοχή του θεού, ώστε να μην δώσουν την «μάχη» αυτήν μόνοι. Επιπλέον οι κινήσεις με τα χέρια ψηλά υποδηλώνουν την «θέωση», αλλά και την «κάθαρση». Θέλουν να δείξουν ότι είναι άοπλοι και έτοιμοι να δώσουν έναν αγώνα έντιμο. Γενικότερα, ο θόρυβος μέσα στην διαδικασία αυτή πιθανόν να αποσκοπεί στο να εξευμενίσουν το «κακό».

Ένα ακόμα σύμβολο δύναμης αποτελεί το έπαθλο του νικητή, ο ταύρος. Τα τελευταία χρόνια το έπαθλο στην μεγάλη κατηγορία αλλά και στις μικρότερες είναι χρηματικό. Παλαιότερα όμως, μέχρι περίπου πριν δεκαπέντε με είκοσι χρόνια το έπαθλο ήταν ένας ταύρος. Στην αρχαία Ελλάδα ο ταύρος ήταν η ενσάρκωση, το σύμβολο ή το έμβλημα των θεών της δημιουργίας, οι οποίοι κατοικούσαν στον ουρανό ή σε ψηλές βουνοκορφές. Σε όλους τους πολιτισμούς οι θεοί, οι πατέρες των θεών, δημιουργοί του κόσμου και του ουρανού εμφανίζονταν με μορφή ταύρου ή συνοδεύονταν από ταύρους. Μάλιστα, κάποιοι θεοί εικονίζονταν με κέρατα ταύρου - εικονογραφική παράδοση που διατηρήθηκε έως τη χριστιανική περίοδο. Ο ελληνικός Δίας κλέβει την Ευρώπη (εκδοχή της Μεγάλης Θεάς) και ζευγαρώνει μαζί της. Ο ινδικός Ρούντρα παίρνει τη μορφή ταύρου και ενώνεται με την κοσμική αγελάδα



Πριονί, προκειμένου να γεννηθούν τα πάντα. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και με τον Ίντρα, αλλά και με τους μεσογειακούς θεούς Μιν, Βάαλ, Χαντάντ και Μπελ, που ζευγαρώνουν με ανάλογες θεότητες-αγελάδες. Ο ταύρος είναι ένας από τους πιο συνηθισμένους ζωικούς συμβολισμούς των θεών. Συμβόλιζε πάντοτε και εξακολουθεί να συμβολίζει την αντοχή, τον δυναμισμό της μεγαλοπρεπούς ρώμης και τον έμφυτο δυναμισμό, την ανυπότακτη ανεξαρτησία και την ατέλειωτη γονιμοποίηση ενέργεια.

Μετά το τέλος του αγώνα και την ανάδειξη του μεγάλου νικητή (νικητή της πρώτης κατηγορίας), η επιτροπή χόρευε μαζί του συρτό χορό μέσα στον αγωνιστικό χώρο για να τον δουν όλοι. Κατόπιν του δίνανε το έπαθλο (ταύρο) μαζί με το οποίο ξαναχόρευαν. Το στιγμιότυπο αυτό του χορού έχει τις ρίζες του βαθιά στην αρχαιότητα. Η ανάγκη των ανθρώπων να ενωθούν σε μια ατμόσφαιρα γιορτής, να χαρούν όλοι μαζί και να γλεντήσουν, να ξαναβρούν τους μακρινούς δεσμούς τους εκφράζεται γλαφυρά στην γλώσσα της τέχνης του λαϊκού χορού. Στις πρώτες εκδηλώσεις του στους πρωτόγονους λαούς, ο άνθρωπος απευθυνόταν στον χορό για να αυξήσει τις δυνάμεις του, με το χορό προσπαθούσε να αντιδράσει σε ότι του ήταν αδύνατο να πολεμήσει με τις δικές του δυνατότητες, στο χορό εύρισκε διέξοδο στις φυσικές ή στις πνευματικές αδυναμίες του. Με αυτόν τον τρόπο προσπαθούσαν αλλά και επιθυμούσαν επίσης, να ευχαριστήσουν να εξευμενίσουν ή και να προδιαθέσουν οι άνθρωποι τους θεούς τους.

«...Οι ολυμπιονίκες εισερχόταν στην πόλη πάνω σε τέθριππο και σε ορισμένες περιπτώσεις γκρεμιζόταν ένα τμήμα του τείχους για την είσοδό τους ως ένδειξη ότι τα τείχη δεν ήταν πια αναγκαία για την υπεράσπισή της, αφού διέθετε τέτοιους ήρωες. Η υποδοχή των νικητών ήταν ανάλογη με αυτή που επιφύλασσόταν σε στρατηγούς, οι οποίοι επέστρεφαν νικητές από εκστρατείες. Ο ολυμπιονίκης επισκεπτόταν το ναό του προστάτη θεού της πόλης, θυσίαζε σε αυτόν και του πρόσφερε το στεφάνι του. Την τελετή ακολουθούσε γιορτή(...)Οι νικητές χόρευαν σε κλειστούς κύκλους με πρώτους αυτούς στον κύκλο, με συνοδεία αυλών...» (“Οι ολυμπιονίκες”, χ.χ.).

Εκτός όμως από αυτόν τον ρόλο, ο χορός λειτουργούσε και ως μέσο διατήρησης, επιβεβαίωσης και ανανέωσης των κοινωνικών δομών και πλαισίων που επέβαλλε η εκάστοτε οικονομικοκοινωνική κατάσταση. Μέσα σ' αυτά τα πλαίσια λάμβαναν χώρα οι αντίστοιχες κοινωνικές και εθιμικές εκδηλώσεις (γιορτές, πανηγύρια, γάμοι κλπ.). Κάθε προσωπική έκφραση ήταν κι αυτή αυστηρά ενταγμένη στην ευρύτερη κοινωνική. Ο χορός λοιπόν, ως σύμβολο έκφρασης της κοινωνικής ομάδας και των τοπικών ιδιαιτεροτήτων της, απ' τη μια ενίσχυε και απ' την άλλη αναπαρήγαγε το εκάστοτε κοινωνικό μοντέλο.

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στο πρώτο αυτό μέρος της εργασίας στόχος ήταν η μελέτη και η παρουσίαση της τελετουργίας του δρωμένου της παραδοσιακή πάλης με λάδι στα πλαίσια του πανηγυριού του Αγίου Αθανασίου της Νιγρίτας Σερρών. Πιο συγκεκριμένα, η σύγκριση ανάμεσα στον τρόπο διεξαγωγής της τέλεσης κατά το παρελθόν (αρχές έως μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα) και το παρόν (τέλη 20<sup>ου</sup> αιώνα έως και τις μέρες μας), καθώς και οι προεκτάσεις του δρωμένου θρησκευτικές και κοινωνικές.

Μέσα από τις εκτενείς περιγραφές που προηγήθηκαν είναι έντονα διακριτές οι διαφορές που παρατηρούνται. Εντοπίζονται κυρίως στον χρόνο τέλεσης του δρωμένου (από 2 Μαΐου μεταφορά στην πλησιέστερη Κυριακή, ή και μία ακόμα βδομάδα αργότερα) αλλά και σε στοιχεία στον τρόπο διεξαγωγής του (σύγχρονη παλαίστρα, μείωση Ελλήνων αθλητών, οικονομικό έπαθλο κ.α.) . Στην πορεία αυτής της διαφοροποίησης και εξέλιξης της τέλεσης, παρατηρείται μια τάση εκκοσμίκευσης της εθιμικής αυτής μορφής, μια πορεία από το ιερό στο κοσμικό, από το μυστηριακό στο καθημερινό, από το τελετουργικό στο ψυχαγωγικό. Η διαφοροποίηση αυτή προσδιορίζεται από τις συνθήκες της ζωής, κοινωνικές και οικονομικές, που αλλάζοντας συμπαρασύρουν-εκσυγχρονίζουν και τα εκάστοτε εθιμικά μορφώματα. Αποτελεί λοιπόν την ουσιαστική διαδικασία της επιβίωσης των στοιχείων του «παραδοσιακού πολιτισμού» στην σύγχρονη κοινωνία-κοινότητα.

Όπως χαρακτηριστικά αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, κύριο λόγο πια δεν έχει το θρησκευτικό συναίσθημα και η τελετουργία, αλλά η κοινωνική επαφή, η διασκέδαση και η οικονομική συναλλαγή. Παρόλα αυτά η θρησκευτική συμπεριφορά αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό της τοπικής ταυτότητας και είναι προσδιοριστικός παράγοντας για τη φυσιογνωμία του παραδοσιακού πολιτισμού μιας περιοχής. Η χρήση εθνικών και θρησκευτικών συμβόλων, αλλά και η ενυπάρχουσα θρησκευτική τελετουργία αποτελούν συνεκτικούς δεσμούς και άξονες αυτής της ταυτότητας.

Μέσα από το δρώμενο της πάλης αλλά και το σύνολο του πανηγυριού γενικότερα, τα μέλη της κοινωνίας-κοινότητας αποκαθιστούν τη συνοχή τους σε κοινωνικό επίπεδο, ανασυγκροτούν τους συνεκτικούς τους δεσμούς και ενισχύουν

την τοπική ταυτότητα. Η τοπική ταυτότητα αποτελεί την κοινή περιουσία της κοινότητας. Το δρώμενο της παραδοσιακής πάλης με λάδι παγιώνει τα χαρακτηριστικά αυτής της ταυτότητας και επισημοποιεί τις αλλαγές που την χαρακτηρίζουν και την οριοθετούν δια μέσου των χρόνων.

## ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΡΟΜΑ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ

### Κεφάλαιο 2<sup>ο</sup>

#### 1. ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ ΤΩΝ ΡΩΜΑ ΣΤΙΣ ΣΕΡΡΕΣ

Ένα από τα προβλήματα των μελετών για την προέλευση και καταγωγή των ρόμικων φύλλων είναι η απουσία του χώρου ως ισχυρού αναλυτικού εργαλείου. Αυτό είναι αποτέλεσμα της παγιωμένης αλλά πολλές φορές και εσφαλμένης άποψης που θεωρεί τον νομαδικό βίο ως χαρακτηριστικό στοιχείο του τρόπου ζωής των ρομά. Συνέπεια αυτής της άποψης είναι ο χαρακτηρισμός των ρομά ως λαός χωρίς ρίζες. Ο Κ. Μπίρης (1954, 43) υποστηρίζει την άποψη ότι οι Τσιγγάνοι αποτελούνται από δύο λαούς, από τους Roma, που έχουν ινδική καταγωγή και από τους Γύφτους που είναι αυτόχθονες Αιγύπτιοι. Παρόλα αυτά ο Δ. Ντούσας (1997, 34) μας πληροφορεί ότι:

Οι επιστήμες της Συγκριτικής Γλωσσολογίας, της Ιστορίας, της Ανθρωπολογίας και της Εθνολογίας έχουν δώσει από τον 18ο αιώνα την απάντηση: όλες οι ομάδες που ονομάζουμε σήμερα Τσιγγάνους ή Γύφτους κατάγονται από τον χώρο της Βορειοδυτικής Ινδίας, από όπου ξεκίνησαν τη μετανάστευσή τους κατά κύματα μετά τον 8ο αιώνα μ.Χ.

Ένα ακόμη σημαντικό πρόβλημα οφείλεται στο γεγονός ότι η τοπική ιστοριογραφία είχε πάντα ως βασικό στόχο την απόδειξη της διαχρονικής παρουσίας του ελληνικού έθνους στην περιοχή και την ελληνικότητα των κατοίκων. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα η ύπαρξη των διαφορετικών εθνοτικά ομάδων να αποσιωπάτε.

Μετά την κατάλυση της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας από τους Οθωμανούς, οι ρόμικες ομάδες των Βαλκανίων συνεχίζουν την πορεία τους μέσα σε αυτή την εκτενή περιοχή. Οι πρώτοι γύφτοι που εγκαταστάθηκαν στην χώρα αλλά και τα υπόλοιπα Βαλκάνια έγιναν κολίγοι-δούλοι και ασχολήθηκαν κυρίως με αγροτικές εργασίες. Στην βόρεια Ελλάδα φαίνεται πως ο αριθμός των ρομά ήταν ιδιαίτερα μεγάλος σε σχέση με τις άλλες περιοχές. Ο Δ. Ζάχος (2011, 227) αναφέρει:

Σύμφωνα με την παράδοση, οι Οθωμανοί μπέηδες των Σερρών έφεραν πριν από πολλά χρόνια τους/τις προγόνους των μελών των ρομικών ομάδων από την Αίγυπτο για να καλλιεργήσουν τα τσιφλίκια τους. Σύμφωνα με τα γραπτά τεκμήρια όμως, η παρουσία των Ρομ στην περιοχή των Σερρών καταγράφεται στο δεύτερο μισό του 15ου και στο 16ο αιώνα, ενώ συγκεκριμένες μαρτυρίες (Καφταντζής, 1989: 37, 65 & 92) φανερώνουν τη δράση τους και κατά τη διάρκεια της δεύτερης περιόδου της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας (από το 17ο αιώνα και εντεύθεν).

Η εικόνα της ρομικής παρουσίας στην περιοχή των Σερρών γίνεται πιο καθαρή τον 19ο αιώνα. Η σταδιακή μείωση της παραγωγής του βαμβακιού και του ρυζιού, των δύο βασικών καλλιεργειών του κάμπου των Σερρών, οδήγησε τα τσιφλίκια στην αποσύνθεση και έκανε τον πληθυσμό να μεταφερθεί σε ορεινές περιοχές. Η οθωμανική διοίκηση στην προσπάθειά της να τονώσει την αγροτική οικονομία λαμβάνει δύο σημαντικά μέτρα τα οποία θα έχουν σημαντικό αντίκτυπο στην ζωή των ρομά. Με το πρώτο απελευθερώνονται όλοι οι δουλοπάροικοι της αυτοκρατορίας και με το δεύτερο αναγνωρίζεται η ιδιοκτησία επί τμημάτων γης. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την μετακίνηση των παλαιών αλλά και την άφιξη νέων ρομικών ομάδων κυρίως από τις περιοχές της Ρουμανίας, Βουλγαρίας και Αλβανίας. Ο κύριος όγκος των ομάδων αυτών φαίνεται να κινείται προς τα τσιφλίκια του κάμπου στα οποία γίνονται δούλοι. Άλλες ομάδες δημιουργούν ξεχωριστούς οικισμούς κοντά στα τσιφλίκια διατηρώντας με αυτά εργασιακές σχέσεις και άλλες με μακρότερη παρουσία στην περιοχή όντας ελεύθεροι πια ασχολούνται με την διασκέδαση. «...Ο ταγματάρχης του ελληνικού στρατού Ν. Σχοινάς στο οδοιπορικό του το 1886 καταγράφει πως στον καζά των Σερρών (ο οποίος όπως αναφέρθηκε περιλαμβάνει και την περιοχή της Νιγρίτας-Σούρπας) υπάρχουν 3400 άτομα ρομικής προέλευσης. 2000 χριστιανοί και 1400 μωαμεθανοί» (Ζάχος, 2011, 230).

Με την πάροδο των χρόνων πολλοί γύφτοι των χωριών αφομοιώθηκαν ολότελα από τους "ντόπιους" κατοίκους και ακολούθησαν την πορεία της υπόλοιπης κοινωνίας. Στις μέρες όσοι ρομά είναι εγκατεστημένοι κυρίως στην Β. Ελλάδα είναι

απόλυτα ενταγμένοι στο γηγενή πληθυσμό και θεωρούν τον εαυτό τους ντόπιο στοιχείο της περιοχής.

Εκτός από την πόλη των Σερρών, περιοχές με έντονη την παρουσία ρομά κατοίκων είναι τα χωριά Φλάμπουρο και Ανθή (περιοχή Νιγρίτας), Ηράκλεια, Ποντισμένο, Αγ. Ελένη, Νεοχώρι, Ν. Σκοπός, Μαυροθάλασσα, Δραβίσκος, Φυτόκι κ.α.

## 2. Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΩΣ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ

«Δεν μπορεί κάποιος να αναφέρεται στην Ιστορία των Ρομά παρά μόνο μέσω της μουσικής, γιατί δύο πράγματα είναι αυτά που τους προσδιορίζουν: η μουσική και η απόρριψη. Η μουσικοί είναι αυτοί οι ίδιοι. Η απόρριψη είναι οι άλλοι» (Liegeois, 1998, 107). Η μουσική λοιπόν καθιστά μια ολόκληρη ομάδα ανθρώπων ορατή και τη βγάζει από το περιθώριο. «...Άλλωστε, σε περιοχές ολόκληρες, η οργανική μουσική του τόπου βρισκόταν ανέκαθεν στα χέρια των Γύφτων. Οι ντόπιοι δεν καταδέχονταν το επάγγελμα του οργανοπαίχτη (...) κι αλλού, η λέξη γύφτος σημαίνει οργανοπαίχτης» (Μαζαράκη, 1984, σελ 51). Ο Χ. Παπακώστας αναφέρει χαρακτηριστικά τα λόγια του ζουρνατζή Μήτσου Χίντζου «οι Γύφτοι κάνουν αυτά που δεν κάνουν οι άλλοι» (Παπακώστας, 2013, 168). Στο βιβλίο του «Σαχά ισί βαρό νι νάι» σε μια εκτεταμένη έρευνά του κυρίως για τις χορευτικές ταυτότητες των Ρομά, ειδικότερα στην περιοχή των Σερρών, αναφέρει μεταξύ άλλων στο κεφάλαιο «Φωνές της εντοπιότητας», τις απόψεις κατοίκων διαφορετικών εθνοτικών ομάδων<sup>8</sup> για την σχέση Ρομά-μουσικής.

«...Οι Γύφτοι και οι Βλάχοι είναι οι πιο πολλοί στην Ηράκλεια<sup>9</sup>. Οι πιο παλιοί, όπως λεν. Πολύ καλοί μουσικοί (...). Οι Γύφτοι πάντα ήταν εδώ, πολλοί είναι νοικοκυραίοι. Ζουρνατζήδες, νταουλτζήδες, όλοι είναι Γύφτοι. Παίζουν παντού (...). Οι Γύφτοι οι δικοί μας είναι μουσικοί. Ο μαχαλάς

<sup>8</sup> Η περιοχή των Σερρών και ειδικότερα της Ηράκλειας χαρακτηρίζεται από μικτή εθνοτική σύσταση: Βλάχοι, ντόπιοι, πρόσφυγες, Σαρακατσάνοι, Ρομά και Τσιγγάνοι.

<sup>9</sup> Περιοχή-κωμόπολη στην περιοχή των Σερρών με μεγάλο αριθμό ρομά κατοίκων

έβγαλε πολλούς μουσικούς. Τους ξέρει όλη η Ελλάδα (...). Αυτοί είναι νοικοκυραίοι, είναι ντόπιοι από παλιά, επί Τουρκοκρατίας. Τρομεροί μουσικοί. Τα πάντα παίζουν για όλες τις ράτσες» (2013, σελ 158-159).

Από τις μαρτυρίες αυτές παρατηρείται πως η μουσική ικανότητα των Ρομά βρίσκει σύμφωνες όλες τις επιμέρους εθνοτικές ομάδες της περιοχής. Έτσι προκύπτει άμεση και αυτονόητη σχέση των Ρομά με την μουσική. Σε υπερτοπικό επίπεδο η Ηράκλεια αλλά και το Φλάμπουρο<sup>10</sup>, τελικά χαρακτηρίζονται ως «μουσικομάνες» και γίνονται γνωστές εξαιτίας της φήμης των Ρομά μουσικών, ζουρνατζήδων και νταουλτζήδων. Ιδιαίτερη αναφορά γίνεται στο Φλάμπουρο και στην Ηράκλεια διότι είναι οι κύριες «πηγές» Ρομά μουσικών στην περιοχή του Νομού Σερρών, αλλά και γιατί όπως θα αναφερθεί στην συνέχεια, από τα δύο αυτά μέρη είναι οι μουσικοί που συμμετέχουν στην τέλεση του αγωνίσματος της πάλης στην Νιγρίτα.



*Εικ.4 Παλαιστές και οργανοπαίχτες κατά την διάρκεια της πάλης.*

<sup>10</sup> Ρόμικη κοινότητα που ανήκει στον Δήμο Νιγρίτας



Χαρακτηριστικό όργανο των Ρομά μουσικών ειδικότερα της περιοχής των Σερρών είναι ο ζουρνάς<sup>11</sup>. « Ορισμένα όργανα όπως ο ζουρνάς είναι σχεδόν αποκλειστικά Τσιγγάνικα» (Liegeois, 1998, 108). Όπως αναφέρει και ο Μήτσος Χίτζος σε συνέντευξή του: «Με τον ζουρνά ταξίδεψα όλο τον κόσμο». Στο σημείο αυτό αξίζει να μελετηθούν οι λόγοι για τους οποίους ο ζουρνάς κυριάρχησε σε σχέση με τα υπόλοιπα μουσικά όργανα. Μετά την συνθήκη του Βουκουρεστίου 1913, το νεοσύστατο ελληνικό κράτος, στα πλαίσια της εγκαθίδρυσης των δομών του, επιδιώκει την πολιτισμική ομοιομορφία κυρίως μέσω της χειραγώγησης των εθνοτικών παραδόσεων και των πολιτισμικών δομών (Cowan, 1998). «Αποκλίνουσες πολιτισμικές πρακτικές (χοροί, τραγούδια, έθιμα) κρίνονταν ως προβληματικές και ετίθεντο ακόμα και υπό απαγόρευση». Με βάση την ίδια λογική του ελέγχου και της απαγόρευσης, αξιολογήθηκαν και ορισμένα μουσικά όργανα όπως η μακεδονική λύρα και η γκάιντα ως στοιχεία ετερότητας και πολιτισμικής ανομοιογένειας, και η χρήση τους θεωρήθηκε προβληματική. Το γεγονός αυτό οδήγησε στην σταδιακή υποχώρησή τους από τις μουσικές τελετουργίες της περιοχής, μέχρι μάλιστα και στο σημείο της εξάλειψής τους. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Χ. Παπακόστας (2013,173-175) οι κυριότεροι λόγοι που έφεραν την επικράτηση του ζουρνά ήταν:

- Ο οξύς και διαπεραστικός ήχος του ζουρνά και γενικότερα η μεγάλη δυναμική του μουσικού σχήματος ζουρνά-νταουλιού φαίνεται ότι βοηθούν στην επιλογή τους.
- Η δυναμική αυτών των οργάνων δεν επιτρέπει την ταυτόχρονη μουσική επιτέλεση και οδηγεί στην υποχώρηση των τραγουδιών, των οποίων οι στίχοι σε πολλές περιπτώσεις δεν είναι στην ελληνική γλώσσα<sup>12</sup>.
- Η παρουσία των ζουρνατζήδων και η οικονομική συναλλαγή που αναπτύσσεται μεταξύ του μουσικού και του οικοδεσπότη ενισχύουν το κύρος και το γόητρο του τελευταίου.
- Η χρήση του ζουρνά και του νταουλιού είναι πιθανόν να οφείλεται επίσης στους ίδιους τους φορείς των μουσικών αυτών οργάνων. Οι Ρομά μουσικοί, παρότι μέλη μιας στιγματισμένης εθνοτικής ομάδας, κρίθηκε ότι δεν

<sup>11</sup> Για πληροφορίες για τον ζουρνά βλ. Φ. Ανωγειανάκης (1991, 117-130, 162-166)

<sup>12</sup> Στην περιοχή υπάρχουν διάφορες δίγλωσσες εθνοτικές ομάδες όπως οι σλαβόφωνοι «ντόπιοι» (των οποίων η γλώσσα θεωρήθηκε έντονο στοιχείο πολιτισμικής και εθνοτικής ετερότητας καθώς ταυτίστηκε με την βουλγαρική διάλεκτο), η εθνοτική ομάδα των Ρομά κ.α. Η ταυτόχρονη λοιπόν συνύπαρξη ζουρνά και τραγουδιού είναι αδύνατη, με αποτέλεσμα την εξάλειψη αυτών των τραγουδιών και κατ' επέκταση της εκάστοτε «απαγορευμένης γλώσσας» (Ρόμπου-Λεβίδη, 2016)

συνιστούσαν απειλή για το έθνος-κράτος. Έτσι οι Ρομά μουσικοί είχαν άνεση στις κινήσεις τους σε μια μεγάλη γεωγραφική περιοχή και ελεύθερη πρόσβαση σε μεγάλο αριθμό κοινοτήτων και εθνοτικών ομάδων.

- Η αισθητική και καλλιτεχνική επανεπεξεργασία και η επανερμηνεία του μουσικού πολιτισμού από την πλευρά των Ρομά προσέδωσαν νέα προοπτική και δυναμική στα μουσικά και χορευτικά γεγονότα της ανατολικής Μακεδονίας. Θα ήταν σφάλμα να ισχυριστεί κανείς ότι αυτή η διαλογική διαδικασία υπάγεται μόνο στο πλαίσιο ενός επαγγελματικού know-how από την πλευρά των Ρομά μουσικών. Απεναντίας, αποτελεί ταυτόχρονα τη δική τους απόπειρα για προσωπική και εθνοτική αυτοέκφραση και συγκροτεί ένα εξαιρετικό ενδιαφέρον παράδειγμα λαϊκής δημιουργικότητας.

Οι Ρομά μουσικοί από το παρελθόν μέχρι και τώρα διαχειρίζονται την μουσική τους γνώση και εμπειρία προκειμένου να βελτιώσουν της συνθήκες ζωής τους. Η προσαρμογή ήταν και είναι το κύριο χαρακτηριστικό της επιτυχίας τους. Μετά την μετεγκατάσταση των προσφυγικών εθνοτικών ομάδων στην περιοχή των Σερρών, για να συνεχίσουν να κατέχουν κεντρικό ρόλο στα μουσικά δρώμενα, απαραίτητη προϋπόθεση ήταν η άμεση και διαρκής ενημέρωση για τα μουσικά ιδιώματα και γενικότερα τις μουσικές προτιμήσεις των διαφόρων εθνοτικών ομάδων. «...Για να κερδίσει το ψωμί του ο καλλιτέχνης, έχει την τάση να παρουσιάζει αυτό που ζητά το κοινό, δηλαδή αυτό που ζητιέται συχνά μέσα σε ένα εξωτικό πλαίσιο, κι έτσι δάνεια και εισαγόμενα στοιχεία θεωρούνται τυπικά ρόμικα» (Liegeois, 1998, 107). Θρακιώτικα, ποντιακά, γκαγκαβούζικα, ακόμα και «λαϊκά» είναι κάποια από τα νέα μουσικά ιδιώματα που καλούνται να παίξουν. Μαζί με τα ήδη υπάρχοντα ελληνικά σλαβόφωνα «ντόπια», βλάχικα και ρόμικα κατάφεραν τελικά να παρέχουν σε κάθε περίπτωση τα κατάλληλα. Η προσαρμογή δεν νοείται ως ουσία ή μαγική ιδιότητα του ρόμικου πολιτισμού, αλλά ως μια ενσυνείδητη δραστηριότητα των κοινωνικών υποκειμένων (Παπακώστας, 2013).

Η μουσική αναδεικνύεται ως ένα στοιχείο πολιτισμικής ανωτερότητας των Ρομά, αδυνατεί όμως να αντισταθμίσει την σκληρή πραγματικότητα του εθνοτικού στιγματισμού. Η τέχνη ξεπερνά τις συγκρούσεις και φέρνει σε επαφή ανταγωνιστικά μεταξύ τους κοινωνικά στρώματα και διαφορετικές εθνοτικές ομάδες.

Είναι παράδοξο το γεγονός ότι σε ορισμένες εποχές οι Ρομά θεωρούνταν από το βασιλιά άξιοι για απαγχονισμό και ταυτόχρονα προσκαλούνταν στο

βασιλικό δείπνο (...). Μέχρι πρόσφατα σε ορισμένα κράτη οι ρόμικες ορχήστρες προκαλούσαν τον θαυμασμό όλων, δεν παρουσιάζονταν όμως ως ρόμικες και ούτε μπορούσαν να εμφανιστούν στην τηλεόραση (Liegeois, 1998, 109).

Πολλοί είναι ακόμα εκείνοι που θαυμάζουν επιφανειακά τους Ρομά και απορρίπτουν την ουσία του πολιτισμού τους με αυστηρούς κανονισμούς και καταπιέσεις.



*Εικ.5*

## Κεφάλαιο 3<sup>ο</sup>

### 1. Η ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗΣ

Παρακάτω θα παρουσιαστούν και θα μελετηθούν τα μουσικά κομμάτια που πλαισιώνουν το αγωνιστικό μέρος της τελετουργίας της πάλης. Η ηχογράφησή τους έγινε κατά την διάρκεια της τέλεσης του αγωνίσματος την Κυριακή 19 Μαΐου 2013 στην Νιγρίτα, την δεύτερη δηλαδή από της δύο μέρες του πανηγυριού. Στην ηχογράφιση παίζουν:

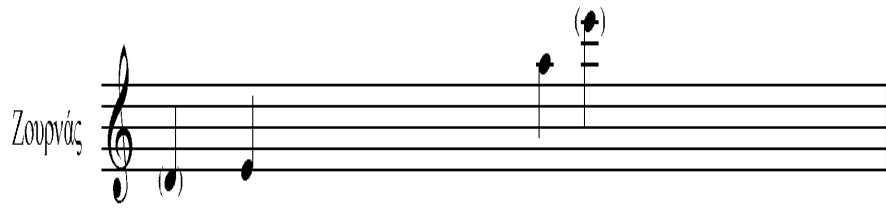
Ζουρνά: Χρήστος Καρακώστας (Φλάμπουρο), Βασίλης Καρακώστας(Φλάμπουρο), Αριστείδης Δράμαλης (Ηράκλεια), Ηλίας Σταμπουλής (Ηράκλεια), Samir Kurtov (Βουλγαρία), Lumco Fetov (Βουλγαρία)

Νταούλι: Παναγιώτης Πάτσης (Φλάμπουρο), Αθανάσιος Νούρης (Φλάμπουρο), Διονύσης Φωτίου, Γιάννης Δράμαλης (Ηράκλεια), Βασίλης Σιώπης (Ανθή), Ognyan Fetov (Βουλγαρία)

Όπως έχει αναφερθεί και νωρίτερα στην εργασία, εξαιτίας της πολύωρης διάρκειας της τέλεσης του αγωνίσματος οι μουσικοί που απαιτούνται είναι περισσότεροι από μία «τσέτα»<sup>13</sup> (δύο ζουρνάδες, νταούλι).

Πρέπει να αναφερθεί πως οι ζουρνάδες που χρησιμοποιούνται είναι όλοι σερραϊκού τύπου και όχι γενικότερα μακεδονικοί καθώς μακεδονικοί είναι και τις Νάουσας, με τους οποίους υπάρχουν διαφορές. Έχουν ίδια κατασκευή και μήκος στα 51 εκατοστά ώστε να έχουν ίδιο κούρδισμα για να μπορούν να συνυπάρξουν τονικά. Όπως εξηγεί ο Βασίλης Καρακώστας (νεότερος από τους οργανοπαίχτες και κλαρινετίστας) οι παλιότεροι δεν είχαν κάποια ονομασία για τον συγκεκριμένο ζουρνά, αν όμως έπρεπε να χαρακτηριστεί όπως άλλα πνευστά (φλογέρα, καβάλι, κλαρίνο κ.α.) σε σχέση με το τονικό του ύψος, τότε θα ονομαζόταν ζουρνάς λα. Αυτό γιατί οι περισσότερες κλίμακες που χρησιμοποιούνται έχουν ως βάση το λα. Η έκτασή του είναι:

<sup>13</sup> Το μουσικό σχήμα στην περιοχή των Σερρών είναι δύο ζουρνάδες (πρώτος-μάστορας και δεύτερος-πασαδόρος) και νταούλι. Το σχήμα αυτό ονομάζεται τσέτα.



περίπου δηλαδή δύο οκτάβες. Σπάνια χρησιμοποιείται το χαμηλό ρε, αλλά η έκταση στην υψηλή περιοχή είναι σχετική και εξαρτάται άμεσα από την καλή τεχνική του μουσικού, καθώς μπορεί να φτάσει ακόμα και στο λα'' της τέταρτης γραμμής πάνω από το πεντάχορδο. Επίσης άξιο αναφοράς είναι πως οι «ζουρνατζήδες» δεν χρησιμοποιούν της κλασικές ονομασίες (ντο, ρε, μι κ.α.) για τους φθόγγους αλλά έχουν δικό τους σύστημα αναφοράς. Η αντιστοιχία είναι η εξής:

Ζουρνάς

Ολόκληρο Μισό Ρας Ντέμι Νεβά Κοσί Καλαφάτι Ασυρμάς  
γκιουρές γκιουρές στα δύο

Ζουρνάς

Καλαφάτι Τσίνα  
στα τρία

με την σειρά από τον φθόγγο μι (θέση στο όργανο: όλες οι τρύπες κλειστές): Ολόκληρο Γκιουρές, Μισό Γκιουρές, Ρας, Ντέμι, Νεβά, Κοσί, Καλαφάτι στα δύο, Ασυρμάς, Καλαφάτι στα τρία και όλη η υψηλή περιοχή Τσίνα. Πρέπει να αναφερθεί

πως εκτός από τις ονομασίες φθόγγων, τα ονόματα αυτά είναι πολύ πιθανόν πολλές φορές να εκφράζουν ολόκληρες μελωδικές κινήσεις γύρω από τους συγκεκριμένους φθόγγους.

Οι μεταγραφές στο πεντάγραμμο έγιναν με βάση την θεωρία των Μακάμ όπως αυτή παρουσιάζεται από τους Μάριο Δ. Μαυροειδή και Μουράτ Αϊντεμίρ στα συγγράμματά τους «Οι Μουσικοί Τρόποι Στην Ανατολική Μεσόγειο» και «Το Τούρκικο Μακάμ» αντίστοιχα. Λόγω του ότι τα μακάμ έχουν συγκεκριμένες νότες-βάσεις από τις οποίες γράφονται, άσχετα με το τονικό κέντρο στο οποίο παίζονται από τα όργανα, έτσι χρειάστηκε σε κάποια από τα κομμάτια η μεταγραφή να γίνει με μεταφορά. Π.χ. ο Σκοπός της Πάλης στο μουσικό απόσπασμα έχει βάση το μι, γράφεται όμως μία 4<sup>η</sup> ψηλότερα από λα γιατί το μακάμ Μουχαγιέρ στο οποίο ανήκει, αποδίδεται στο πεντάγραμμο από λα όπως πληροφορούν οι δύο συγγραφείς. Επίσης στις μεταγραφές χρησιμοποιείται διαφορετικό σύστημα αλλοιώσεων ώστε να μπορούν να αποδοθούν ακριβέστερα τα διαστήματα του εκάστοτε μακάμ. Το σύστημα όπως παρουσιάζεται στα συγγράμματα είναι το εξής:

Ύφεση	Δίεση	Κόμματα	Τμήματα
♭	♯	1	1,33
♭	♯	4	5,32
♭	♯	5	6,65
♭	♯	8	10,64

Στις μεταγραφές το κάθε σύστημα αποτελείται από δύο πεντάγραμμα στα οποία γράφονται ο πρώτος και ο δεύτερος ζουρνάς και από ένα δίγραμμο στο οποίο γράφεται το νταούλι. Π.χ.

The musical score consists of three staves. The top two staves are labeled 'Ζουρνάς 1' and 'Ζουρνάς 2' and are written in treble clef. The bottom staff is labeled 'Νταούλι' and is written in a double bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/4. The melody for the Zournas is primarily eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in the second measure of the second system. The Ntali part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including a grace note (γ) in the second measure of the second system.

Ο πρώτος με τον δεύτερο ζουρνά δεν έχουν διαφορές στον τρόπο γραφής τους. Η μέθοδος που ακολουθήθηκε στην μεταγραφή ήταν η όσο το δυνατόν πιο πιστή μεταφορά από το ηχητικό απόσπασμα στο πεντάγραμμο, πράγμα αρκετά δύσκολο έως αδύνατο όταν πρόκειται για ζωντανή ηχογράφιση κατά την τέλεση του δρωμένου και μάλιστα την ταυτόχρονη συνύπαρξη 3-4<sup>ων</sup> ζουρνάδων και αντίστοιχα ισάριθμων νταουλιών. Ιδιαίτερη δυσκολία παρατηρείται όχι τόσο στην πιστή μεταγραφή των φθόγγων αλλά κυρίως στην μεταγραφή της ρυθμικής τους αξίας. Δεδομένου ότι ο εκάστοτε ζουρνατζής που παίζει τον πρώτο ζουρνά (μάστορας) παίζει την κύρια μελωδία, αλλά πολλές φορές εμπλουτισμένη με πολύ έντονα δεξιοτεχνικά στοιχεία, χωρίς φυσικά να σκέφτεται τον χρόνο. Κάνει δηλαδή «ελεύθερα» αυτοσχεδιαστικά στοιχεία πάνω στον ρυθμό και όχι «ρυθμικά». Αυτό είναι κάτι που καθιστά ιδιαίτερα δύσκολη την ρυθμική απόδοση των φθόγγων στο πεντάγραμμο. Σε τέτοια σημεία ακολουθήθηκε η ομαδοποίηση των φθόγγων σε ίσες χρονικές αξίες όπως τρίηχα, πεντάηχα, εξάηχα, επτάηχα. Π.χ. στον Σκοπό 10 στο μέτρο 2:

Στο νταούλι επειδή η βασικοί χτύποι-ήχοι είναι δύο, χρησιμοποιήθηκε η μέθοδος γραφής σε δίγραμμο. Στην πάνω γραμμή τα χτυπήματα με την «βίτσα-πρίμα» και στην κάτω γραμμή τα χτυπήματα με τον «κόπανο-μπάσα». Π.χ.

Οι νότες που βρίσκονται σε παρένθεση όπως στο μέτρο 2 του Σκοπού 10 που φαίνεται παραπάνω συνήθως δεν ανήκουν στο βασικό ρυθμικό σχήμα, αλλά επειδή παίζουν ταυτόχρονα πάνω από ένα νταούλια σημαίνει ότι ακούγεται από κάποιο άλλο νταούλι. Βασικό ρυθμικό σχήμα ορίζεται αυτό που κυριαρχεί στο παίξιμο από τα περισσότερα νταούλια.

Τέλος, είναι πολύ σημαντικό να αναφερθεί ότι οι Σκοποί-μελωδικά μέρη «μπαίνουν» μετά από μεγάλης διάρκειας αυτοσχεδιαστικά μέρη-ταξίμια. Τους σκοπούς εισάγει ο ζουρνατζής που εκείνη την ώρα έχει πάνω του τον αυτοσχεδιασμό. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα συνήθως τα «μπασίματα» στους σκοπούς δηλαδή τα πρώτα μέτρα τους, να είναι λίγο αβέβαια από τους υπόλοιπους οργανοπαίχτες (ζουρνατζήδες-νταουλτζήδες). Δεν είναι εφικτό να γνωρίζουν ποιόν ακριβώς σκοπό θα βάλει ο σολίστας ζουρνατζής. Για τον λόγο αυτό επειδή οι περισσότεροι σκοποί είτε έχουν δεύτερη βόλτα δηλαδή επαναλαμβάνονται από την αρχή, είτε έχουν επανάληψη των μελωδικών φράσεων, στην παρτιτούρα προτιμήθηκαν να γραφούν τα μέρη των επαναλήψεων στα οποία το παίξιμο είναι καλύτερο και πιο σίγουρο.



## 2. ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΚΟΜΜΑΤΙΩΝ

## Ύμνος Παλαίστρας

♩ = 52

Zournás 1

Zournás 2

Νταούλι

6

10

14

Musical score for measures 14-17. The top system has two staves (treble and bass clef) with a piano accompaniment. The bottom system has a single staff with a bass clef. Measure 14 starts with a treble clef. Measures 15 and 16 contain complex rhythmic patterns with triplets in the right hand. Measure 17 ends with a repeat sign.

18

Musical score for measures 18-22. The top system has two staves (treble and bass clef) with a piano accompaniment. The bottom system has a single staff with a bass clef. Measure 18 starts with a treble clef. Measures 19 and 20 contain complex rhythmic patterns with triplets in the right hand. Measure 21 ends with a repeat sign.

23

αυτοσχεδιασμός 11 μέτρα

Musical score for measures 23-26. The top system has two staves (treble and bass clef) with a piano accompaniment. The bottom system has a single staff with a bass clef. Measure 23 starts with a treble clef and a key signature change to one sharp. Measures 24 and 25 contain complex rhythmic patterns with triplets in the right hand. Measure 26 ends with a repeat sign.

27

1.

Musical score for measures 27-30. The top system has two staves (treble and bass clef) with a piano accompaniment. The bottom system has a single staff with a bass clef. Measure 27 starts with a treble clef. Measures 28 and 29 contain complex rhythmic patterns with triplets in the right hand. Measure 30 ends with a repeat sign.

32

2.

36

41

46

1.

51

5

3

3

3

3

2.

56

3

3

3

3

3

1.

60

3

3

2.

63

3

3

3

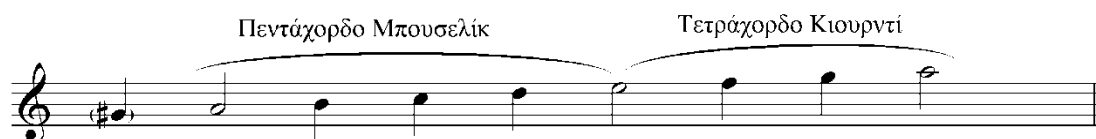
ΣΚΟΠΟΣ: Ύμνος της Παλαίστρας

Μακάμ: Μπουσελίκ (Αύντεμίρ σελ 82, Μαυροειδής σελ 245)

Βάση: Λα

Δεσπόζοντες Φθόγγοι: Μι

Κλίμακα:

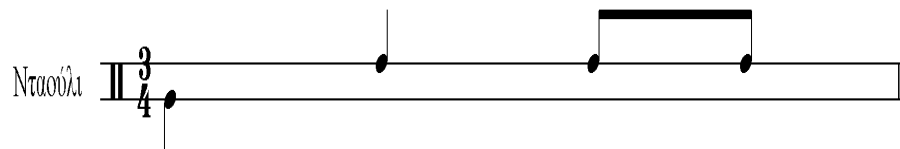


Το συγκεκριμένο μουσικό κομμάτι είναι και το πρώτο που παίζεται και έτσι σηματοδοτείται η έναρξη της τελετουργίας του αγωνίσματος της πάλης, εξού και το όνομα «Ύμνος της παλαίστρας». Ο σκοπός παίζεται κατά την είσοδο των οργάνων-οργανοπαιχτών στον χώρο της παλαίστρας μαζί με το λάβαρο-ελληνική σημαία και τα μέλη της οργανωτικής επιτροπής των αγώνων. Τα όργανα παίζοντας κάνουν τον κύκλο της παλαίστρας ως έναν τρόπο αυτοπαρουσίασης και στην συνέχεια παίρνουν την θέση τους για την αρχή του αγωνίσματος. Το κομμάτι για λόγους καλύτερης ηχητικής ποιότητας αλλά και καλύτερης εκτέλεσης από τους οργανοπαίχτες παρουσιάζεται από ηχογράφηση στο προσωπικό στούντιο του Β. Καρακώστα.

Μελωδική πορεία: Σε έκταση ο σκοπός είναι ο μεγαλύτερος σε σχέση με τους υπόλοιπους που παίζονται καθ όλη την διάρκεια της πάλης. Έχει μια συνηθισμένη ανάπτυξη στην μελωδία που παρατηρείται γενικότερα στο μακάμ Μπουσελίκ, χωρίς ιδιαίτερες εκπλήξεις. Επίσης η έκτασή του είναι η μεγαλύτερη που παρατηρείται περίπου δύο οκτάβες μι (κάτω από την βάση λα) έως υψηλό ντο'. Ειδικότερα το κομμάτι χωρίζεται σε τέσσερα μέρη (μελωδικές φράσεις). Μετά από το δεύτερο, περίπου στην μέση του, υπάρχει αυτοσχεδιασμός και έπειτα εμφανίζονται τα άλλα δύο μέρη. Συγκεκριμένα στην πρώτη φράση (μέτρα 1-8) η μελωδία ξεκινάει από το

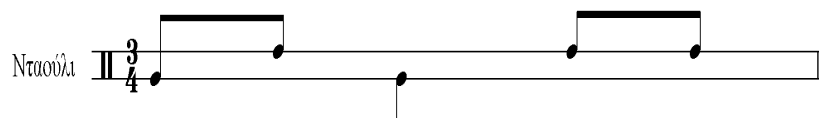
χαμηλό μι κάτω από την βάση και αναπτύσσεται μέχρι την οκτάβα του. Συνεχίζει να κινείται γύρω από τον δεσπόζων φθόγγο, στον οποίο και καταλήγει. Στην δεύτερη φράση (μέτρα 9-23) η μελωδία συνεχίζει να κινείται με τονικά κέντρα τον δεσπόζων φθόγγο (μι) και την βάση (λα), στην οποία και κάνει κατάληξη. Στην συνέχεια υπάρχει αυτοσχεδιασμός για τα επόμενα έντεκα μέτρα στο υπάρχον μακάμ. Η τρίτη φράση (μέτρα 25-35) ξεκινάει από την πέμπτη (μι) και συνεχίζει με έντονη κίνηση γύρω από αυτήν όπου και καταλήγει. Στην τέταρτη και τελευταία (μέτρα 36-43) η μελωδία ξεκινάει από την έκτη (φα) και με κίνηση τόσο ανιούσα όσο και κατιούσα με κέντρο το μι αλλά όχι τόσο ξεκάθαρα όσο στις προηγούμενες φράσεις, οδηγείται στην κατάληξή του (μι). Το κομμάτι συνεχίζει επαναλαμβάνοντας την τρίτη και τέταρτη φράση και φτάνει στην τελική του κατάληξη που γίνεται στο υψηλό λα'. Ο δεύτερος ζουρνάς στην διάρκεια του κομματιού παίζει είτε tutti είτε διαφοροποιείται παίζοντας κυρίως μία τρίτη χαμηλότερα από τον πρώτο.

Ρυθμική αγωγή: Όπως αναφέρθηκε παραπάνω το κομμάτι έχει συγκεκριμένο ρόλο στην τελετουργία και παίζεται πριν ξεκινήσει η πάλη. Για τον λόγο αυτό παρατηρείται και η διαφοροποίηση στην μετρική αγωγή από το βασικό 6/4 σε 3/4. Ο παλμός (bpm) είναι τέταρτο=52, σχετικά αργή ρυθμική αγωγή. Συγκεκριμένα το βασικό ρυθμικό σχήμα που παίζει το νταούλι είναι:



και οι βασικές παραλλαγές του:

1.



2.



## Μακεδονία Ξακουστή

Zournás 1

Zournás 2

Νταούλι

Zournás 1

Zournás 2

Νταούλι

6

Zournás 1

Zournás 2

Νταούλι

11



16

Zournás 1

Zournás 2

Νταούλι

20

Zournás 1

Zournás 2

Νταούλι

Detailed description: The image shows a musical score for three instruments: Zournas 1, Zournas 2, and Ntaouli. The score is divided into two systems, measures 16-19 and 20-23. Zournas 1 and 2 are written in treble clef, and Ntaouli is written in a simplified notation. The music features a mix of quarter and eighth notes, with some measures containing rests. A double bar line is present at the end of measure 19 and measure 23.

ΣΚΟΠΟΣ: Μακεδονία Ξακουστή

Μακάμ: Μπουσελίκ (Αΰντεμίρ σελ 82, Μαυροειδής σελ 245)

Βάση: Λα

Δεσπόζοντες Φθόγγοι: Μι

Κλίμακα:

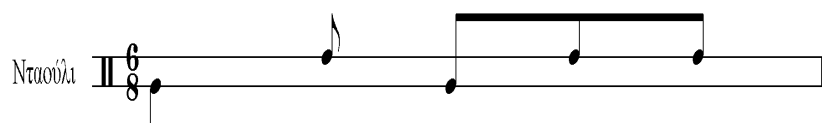
Πεντάχορδο Μπουσελίκ

Τετράχορδο Κιουρντί

Detailed description: The image shows a musical scale on a single staff in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The scale consists of seven notes: F#, G, A, B, C, D, E. The first five notes (F#, G, A, B, C) are grouped under a bracket labeled 'Πεντάχορδο Μπουσελίκ'. The last two notes (C, D) are grouped under a bracket labeled 'Τετράχορδο Κιουρντί'. The scale ends with a double bar line.

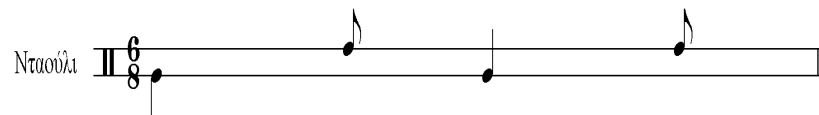
Μελωδική πορεία: Το κομμάτι παρουσιάζει την πιο αραιή γραφή καθώς και την πιο απλή ανάπτυξη μελωδίας που παρατηρείται ανάμεσα στα κομμάτια που παρουσιάζονται. Το γεγονός αυτό οφείλεται στο ότι το μεγαλύτερό του μέρος είναι τραγουδιστικό στην κανονική του μορφή. (τονίζεται ότι όλα τα μέρη των κομματιών, ακόμα και αυτά που είναι τραγουδιστικά, εδώ παίζονται από τους ζουρνάδες) Πιο συγκεκριμένα το κομμάτι αποτελείται από τρία μέρη. Τα δύο είναι τραγουδιστικά (canto) και το τρίτο έχει τον ρόλο της εισαγωγής (intro). Στο πρώτο μέρος (μέτρα 1-8) η μελωδία ξεκινάει από την βάση (λα), αμέσως η μελωδία μεταφέρεται στην πέμπτη της κλίμακας (μι), κινείται γύρω από το μι και καταλήγει σε αυτό. Στην δεύτερη φράση ξεκινάει από μι και κινείται μεταξύ πέμπτης και βάσης οπού και κάνει κατάληξη. Στο τρίτο μέρος (μέτρα 17-τέλος) η μελωδία ξεκινάει από την δεύτερη (σι) και με μια μικρή φράση γύρω από το σι και σολ οδηγείται στην τελική κατάληξη οπού γίνεται στην βάση. Η ιδιαιτερότητα που παρατηρείται στο τρίτο μέρος είναι πως ο προσαγωγέας (σολ), όταν αυτός εμφανίζεται κάτω από την βάση και όχι στην υψηλή οκτάβα, συνηθίζεται στο μακάμ Μπουσελίκ να παίζεται αυξημένος δηλαδή σολ#. Εδώ ο προσαγωγέας εμφανίζεται φυσικός δηλαδή σολ. Γενικότερα η μελωδική κίνηση, εκτός από αυτήν του προσαγωγέα που μόλις αναφέρθηκε, σε ολόκληρη την σύνθεση παρουσιάζει μία αρκετά απλή και συνηθισμένη μορφή ανάπτυξης που παρατηρείται σε μακάμ Μπουσελίκ. Ο δεύτερος ζουρνάς παίζει είτε tutti με τον πρώτο, είτε διαφοροποιείται ελαφρώς παίζοντας μία τρίτη χαμηλότερα ή ψηλότερα από τον πρώτο.

Ρυθμική αγωγή: Όπως έχει αναφερθεί το συγκεκριμένο κομμάτι παίζεται αμέσως μετά τον Ύμνο της Παλαίστρας και ακριβώς πριν το αγωνιστικό μέρος της τελετουργίας. Αυτό το κάνει να διαφοροποιείται από τα υπόλοιπα κομμάτια στα οποία κυριαρχεί το 6/4. Εδώ η μετρική αγωγή είναι 6/8. Πάλι εξάρι αλλά με διαφορετική υποδιαίρεση (3+3) αντί (4+2). Στην παρτιτούρα παρατίθεται το βασικό ρυθμικό σχήμα που είναι:



όμως πρέπει να αναφερθεί ότι στην διάρκεια του κομματιού παίζονται αρκετές παραλλαγές του ρυθμού με βασικότερες:

1.



και 2.



## Σκοπός της πάλης (Gures Havaci)

Μουσικό κομμάτι για το σκοπό της πάλης (Gures Havaci), με τρεις οριζόντιες γραμμές μουσικής. Η πρώτη γραμμή είναι για τον Ζουρνάς 1, η δεύτερη για τον Ζουρνάς 2, και η τρίτη για το Νταούλι. Η πρώτη γραμμή περιλαμβάνει μια σειρά από οκτάβες που ανεβαίνουν σταδιακά, ενώ οι άλλες δύο γραμμές έχουν λίγα σημεία μουσικής.

Μουσικό κομμάτι για το σκοπό της πάλης (Gures Havaci), με τρεις οριζόντιες γραμμές μουσικής. Η πρώτη γραμμή περιλαμβάνει μια σειρά από οκτάβες που ανεβαίνουν σταδιακά, με το σημείο 26'' να είναι σημειωμένο. Οι άλλες δύο γραμμές έχουν λίγα σημεία μουσικής.

Μουσικό κομμάτι για το σκοπό της πάλης (Gures Havaci), με τρεις οριζόντιες γραμμές μουσικής. Η πρώτη γραμμή περιλαμβάνει μια σειρά από οκτάβες που ανεβαίνουν σταδιακά, με το σημείο 55'' να είναι σημειωμένο. Οι άλλες δύο γραμμές έχουν λίγα σημεία μουσικής.

Musical score system 1. The upper staff contains a melodic line with various accidentals (sharps, naturals, flats) and a sequence of notes. The lower staff contains a bass line with three whole notes. A bracket below the upper staff spans the first two measures and is labeled "1.08". A second bracket spans the last two measures and is labeled "1.15".

Musical score system 2. The upper staff contains a melodic line with various accidentals and a sequence of notes. The lower staff contains a bass line with three whole notes. This system does not have any numerical labels.

Musical score system 3. The upper staff contains a melodic line with various accidentals and a sequence of notes. The lower staff contains a bass line with three whole notes. A bracket below the upper staff spans the first two measures and is labeled "1.40". The final note of the upper staff is marked with "8va" and a dashed line indicating an octave shift.

Musical score system 4. The upper staff contains a melodic line with various accidentals and a sequence of notes. The lower staff contains a bass line with three whole notes. A bracket below the upper staff spans the first two measures and is labeled "2.10". The first note of the upper staff is marked with "(8)" and a dashed line indicating an octave shift.

2.30"

This system contains two staves of music. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with whole notes. A double bar line is present at the end of the system. The time signature is 2/4.

2.51"

This system contains two staves of music. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with whole notes. A double bar line is present at the end of the system. The time signature is 2/4.

This system contains two staves of music. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with whole notes. A double bar line is present at the end of the system. The time signature is 2/4.

3.06"

8va

This system contains two staves of music. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with whole notes. A double bar line is present at the end of the system. The time signature is 2/4.

(8)

3.30" 3.45"

(8)

3.50"

6 6

3 3 7 3 3 7

First system of musical notation. It consists of three staves. The top two staves are treble clefs with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first measure of the top staff contains a triplet of eighth notes (F#, G, A) and a group of seven sixteenth notes (B, C, D, E, F#, G, A). The second measure contains a triplet of eighth notes (B, C, D) and a triplet of eighth notes (E, F#, G). The bottom staff is a bass clef with a similar rhythmic pattern.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The top two staves are treble clefs with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first measure of the top staff contains a group of five sixteenth notes (B, C, D, E, F#) and a half note (G). The second measure contains a half note (A) and a half note (B). The bottom staff is a bass clef with a similar rhythmic pattern.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature, containing a melodic line with various accidentals. The bottom two staves are bass clefs with a simple harmonic accompaniment.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature, containing a melodic line with various accidentals. The bottom two staves are bass clefs with a simple harmonic accompaniment.



ΣΚΟΠΟΣ: Σκοπός της Πάλης (Gures havaci)

Μακάμ: Μουχαγιέρ (Αϋντεμίρ σελ 124, Μαυροειδής σελ 240)

Βάση: Λα

Δεσπόζοντες Φθόγγοι: Μι, υψηλό Λα

Κλίμακα:



Ο Σκοπός της Πάλης ή αλλιώς Gures Havaci είναι η βασική μελωδία που παίζεται κατά την διάρκεια του αγωνίσματος, και αυτή παίζεται πρώτη σηματοδοτώντας έτσι την έναρξή του. Αν έπρεπε να ακούγεται ένας σκοπός καθ'όλη την διάρκεια θα ήταν αυτός. Το κομμάτι για λόγους καλύτερης ηχητικής ποιότητας αλλά και καλύτερης εκτέλεσης από τους οργανοπαίχτες παρουσιάζεται όπως περιλαμβάνεται στο cd Zourna Masters of Flampouro 2009.

Μελωδική πορεία: Στο συγκεκριμένο απόσπασμα το κομμάτι ξεκινάει με έναν αυτοσχεδιασμό αρκετά μεγάλης διάρκειας, 3.44'' και η κύρια μελωδία μπαίνει στο 3.45''. Στην συνέχεια παίζεται ο σκοπός και μετά πάλι ένας μικρός αυτοσχεδιασμός για το τέλος του κομματιού. Αξίζει να σημειωθεί ότι όλοι οι Σκοποί που παίζονται στην διάρκεια του αγωνίσματος «έρχονται και φεύγουν» με αυτοσχεδιασμό, απλά επειδή αυτός είναι ο κυρίως Σκοπός, για αυτό γίνεται και η ανάλυση του αυτοσχεδιασμού. Το κομμάτι μαζί με τον αυτοσχεδιασμό είναι γραμμένο μια 4<sup>η</sup> ψηλότερα από ότι παίζεται (λα Μουχαγιέρ αντί μι Μουχαγιέρ).

- 0-26'' Η μελωδία ξεκινάει από την βάση (λα), κάνει άλμα στην πέμπτη (μι) και γύρω από αυτήν κινείται σε μι Ουσάκ. Η νότα φα που βρίσκεται σε (...) παίζεται λίγο ψηλότερα από ότι γράφεται ώστε να δημιουργηθεί η κίνηση Ουσάκ.

- 27-55'' Η μελωδία κινείται γύρω από το υψηλό λα' κάνοντας όμως κίνηση σε πεντάχορδο Χιτζάζ από την νότα μι.
- 51-1.08'' Η μελωδία και πάλι επιστρέφει σε κίνηση Ουσάκ από μι. Και πάλι η νότα φα ηχεί ψηλότερα από ότι γράφεται.
- 1.09-1.15'' Η μελωδία καταλήγει στην βάση (λα), αφού έχει προηγηθεί κίνηση λα Νιχαβέντ.
- 1.16-1.40'' Η μελωδία κινείται σε μακάμ μι Χιτζάζ αναπτύσσοντας όλη την κλίμακα.
- 1.41-2.10'' Αρχικά η μελωδία κάνει κίνηση Νιχαβέντ από την βάση (λα), και στην συνέχεια κινείται με λα Ουσάκ, ανεβαίνει στην Οκτάβα (λα'), κάνει δηλαδή αλλαγή συστήματος και κινείται σε λα Ουσάκ στην υψηλή οκτάβα.
- 2.10-2.30'' Η μελωδία κινείται σε μακάμ μι Ουσάκ.
- 2.31-2.51'' Η μελωδία κινείται αρχικά σε μακάμ μι Χιτζάζ έως το 2.40'' και στην συνέχεια επιστρέφει στην βάση με κίνηση λα Νιχαβέντ.
- 2.52-3.06'' Ανέβασμα μέχρι το υψηλό λα με κίνηση μι Χιτζάζ, στην συνέχεια κατέβασμα ντο'-ντο με κίνηση λα Ουσάκ και έπειτα παίζει με κίνηση από το υψηλό λα' προς τα κάτω σε μι Χιτζάζ και προς τα πάνω σε λα Ουσάκ μέχρι το 3.06''.
- 3.07-3.50'' Μία μεγάλη κίνηση σε λα Ουσάκ μέχρι την είσοδο του ρυθμικού σημείου όπου και παίζεται η βασική μελωδία του Σκοπού της Πάλης, με μια ενδιάμεση εσωτερική κίνηση σε μακάμ λα Καρτσιγιάρ από το 3.20-3.30'' .

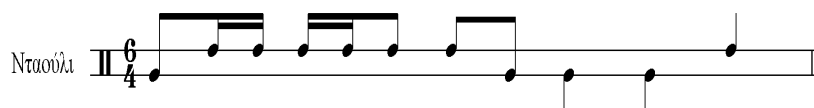
Αξίζει να σημειωθεί ότι ο αυτοσχεδιασμός στην ολότητά του κινείται σε μακάμ λα Νιχαβέντ και όχι σε λα Μουχαγιέρ όπου ανήκει η βασικά μελωδία. Βέβαια τα δύο μακάμ είναι αρκετά κοντά στις μελωδικές κινήσεις που χρησιμοποιούν για την ανάπτυξή τους.

Η κυρίως μελωδία ξεκινάει από την βάση λα πηγαίνει με άλμα στην οκτάβα και για δύο μέτρα κάνει στάση στην τέταρτη ρε. Το φα<sup>#</sup> γίνεται φα<sup>♮</sup> και η μελωδική γραμμή κινείται σε ρε Μπουσελίκ (Aüntemír σελ 126). Στην συνέχεια με ιδιαίτερα πυκνή κίνηση η μελωδία κινείται γύρω από την τρίτη ντο [κίνηση ντο Τσαργκιάχ που επίσης συνηθίζεται στο μακάμ Μουχαγιέρ, (Aüntemír σελ 125)] μέχρι να καταλήξει είτε στο υψηλό λα' (πρώτος ζουρνάς) είτε στην βάση (δεύτερος ζουρνάς). Μετά το τέλος της κύριας μελωδίας συνεχίζει ένα μικρό κομμάτι αυτοσχεδιασμού με δύο

κινήσεις: Ουσάκ από λα στην υψηλή οκτάβα και Καρτσιγιάρ από την βάση λα. Ο δεύτερος ζουρνάς σε ολόκληρο το αυτοσχεδιαστικό μέρος κρατάει ισοκράτη την βάση λα και στο μέρος της κύριας μελωδίας παίζει tutti στον πρώτο.

Ρυθμική αγωγή: Στον Σκοπό της Πάλης παρατηρείται η μετρική αγωγή 6/4, η οποία στην συνέχεια θα είναι η βασική μετρική αγωγή που θα κυριαρχήσει στα κομμάτια που παίζονται κατά την διάρκεια του αγωνίσματος. Η ανάλυση του 6/4 είναι 4+2, ρυθμός που δεν εμφανίζεται στο σύνολο των «παραδοσιακών» ρυθμών της ευρύτερης περιοχής της Μακεδονίας. Βασικά ρυθμικά σχήματα είναι τα:

1.



Και 2.



## Σκοπός 2

♩ = 103

Ζουρνάς 1

Ζουρνάς 2

Νταούλι

2

4

αυτοσχεδιασμός 7 μέτρα

6 μέτρα

5

Musical notation for measures 5 and 6. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. Measure 5 contains a melodic line in the treble clef with a fermata over the final note, and a bass line with eighth notes. Measure 6 continues the melodic line in the treble clef and the bass line.

7

2 μέτρα

Musical notation for measures 7 and 8. Measure 7 features a melodic line in the treble clef with a fermata and a bass line with eighth notes. Measure 8 contains a melodic line in the treble clef with a fermata and a bass line with eighth notes. Triplet markings (3) are present in the treble clef of measure 8.

9

Musical notation for measures 9 and 10. Measure 9 features a melodic line in the treble clef with a fermata and a bass line with eighth notes. Measure 10 contains a melodic line in the treble clef with a fermata and a bass line with eighth notes. Triplet markings (3) are present in the treble clef of measure 9.

11

Musical notation for measures 11 and 12. Measure 11 features a melodic line in the treble clef with a fermata and a bass line with eighth notes. Measure 12 contains a melodic line in the treble clef with a fermata and a bass line with eighth notes. Triplet markings (3) are present in the treble clef of measure 11.

13

5 5 6

15

## ΣΚΟΠΟΣ 2

Μακάμ: Κιουρντιλί χιτζασκιάρ (Αϋντεμίρ σελ 78, Μαυροειδής σελ 225)

Βάση: Σολ

Δεσπόζοντες Φθόγγοι: Σολ στην οκτάβα

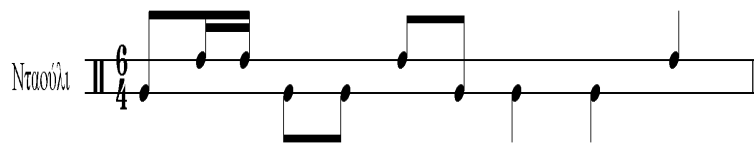
Κλίμακα:

Πεντάχορδο Χιτζάζ      Πεντάχορδο Μπουσελίκ      Τετράχορδο Κιουρντί

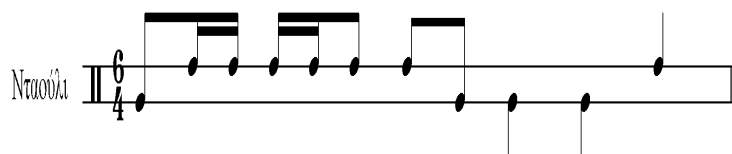
Μελωδική πορεία: Το κομμάτι είναι γραμμένο στην παρτιτούρα μια 2<sup>η</sup> χαμηλότερα από ότι ακούγεται. (σολ Κιουρντιλί χιτζασκιάρ αντί λα Κιουρντιλί χιτζασκιάρ) Από την αρχή μέχρι και το τέλος η μελωδική πορεία παρατηρείται να έχει κατιούσα φορά.

Σχετικά μεγάλη έκταση από σολ δεύτερης γραμμής μέχρι και το μι τρίτης γραμμής πάνω από το πεντάγραμμο. Η μελωδία ξεκινάει από το υψηλό σολ, που θεωρείται και ο δεσπόζων φθόγγος, και κινείται γύρω από αυτόν κάνοντας και μικρές καταλήξεις φράσεων. Στην συνέχεια με πεντάχορδο Μπουσελίκ από την τέταρτη (ντο) η μελωδία καταλήγει στην Πέμπτη (ρε), όπου και ξεκινάει ένας αυτοσχεδιασμός-ταξίμι για 15 μέτρα. Πρέπει να αναφερθεί πως ο αυτοσχεδιασμός στην μέση ενός κομματιού είναι κάτι που συνηθίζεται καθ'όλη την διάρκεια του παιξίματος, ιδιαίτερα σε σκοπούς όπως ο συγκεκριμένος, που έχουν μεγαλύτερες μελωδικές φράσεις. Ο αυτοσχεδιασμός χωρίζεται σε τρία μέρη, ανάλογα με τα μακάμ στα οποία κινείται. Στα πρώτα 7 μέτρα η μελωδία κινείται σε μακάμ Χουσεϊνί από ρε. Στα επόμενα 6 μέτρα η μελωδία κινείται σε μακάμ Χιτζάζ από σολ και στα υπόλοιπα 2 μέτρα για να επιστρέψει σε Κιουρντιλί χιτζασκιάρ κινείται με Κιουρντί από ρε. Έπειτα κάνει δύο φράσεις οι οποίες καταλήγουν στην τρίτη (σιβ) και στην πέμπτη (ρε) και με κατιούσα πορεία οδηγείται στην τελική κατάληξη η οποία γίνεται στην βάση του μακάμ (σολ). Ο δεύτερος ζουρνάς, εκτός φυσικά από τα μέτρα του αυτοσχεδιασμού που έχει ισοκρατικό χαρακτήρα, φαίνεται να παίζει τον σκελετό της μελωδίας χωρίς κανένα ποικιλματικό στοιχείο.

Ρυθμική αγωγή: Η μετρική αγωγή στο κομμάτι είναι αυτή που κυριαρχεί στα κομμάτια που παίζονται κατά την διάρκεια του αγωνίσματος, δηλαδή 6/4. Ο παλμός (bpm) θεωρείται σχετικά γρήγορος με το τέταρτο= 103. Βασικό ρυθμικό σχήμα που κυριαρχεί στο είναι το:



και βασική παραλλαγή αυτού που επίσης χρησιμοποιείται σε αρκετά μέτρα:



## Σκοπός 3

♩ = 96

Ζουρνάς 1

Ζουρνάς 2

Νταούλι

Ζουρνάς 1

Ζουρνάς 2

Νταούλι

Ζουρνάς 1

Ζουρνάς 2

Νταούλι



7

Zournas 1

Zournas 2

Ntaouli

### ΣΚΟΠΟΣ 3

Μακάμ: Μπουσελίκ (Αϊντεμίρ σελ 82, Μαυροειδής σελ 245)

Βάση: Λα

Δεσπόζοντες Φθόγγοι: Μι

Κλίμακα:

Πεντάχορδο Μπουσελίκ

Τετράχορδο Κιουρντί

Μελωδική πορεία: Το κομμάτι είναι γραμμένο στην παρτιτούρα μια 5<sup>η</sup> χαμηλότερα από ότι ακούγεται. (λα Μπουσελίκ αντί μι Μπουσελίκ) Αν εξαιρέσουμε την πρώτη νότα του κομματιού (ρε) η μελωδική γραμμή εκτείνεται στα πλαίσια μιας οκτάβας (λα-λα'). Κινείται συνεχώς με διαστήματα 2<sup>ας</sup> ή 3<sup>ης</sup>. Σημαντικότερη νότα η πέμπτη της κλίμακας (μη) γύρω από τη οποία κινείται συνεχώς η μελωδία και στην οποία κάνει μικρές καταλήξεις. Χαρακτηριστικό γνώρισμα της κλίμακας ο προσαγωγέας

(σολ), ο οποίος εμφανίζεται αυξημένος (σολ $\sharp$ ) μόνο όταν παίζεται κάτω από την βάση της κλίμακας (λα) ενώ όταν παίζεται ψηλά σαν έβδομη της κλίμακας παραμένει φυσικός (σολ). Ενδιαφέρον παρατηρείται στην τελική κατάληξη του κομματιού, όπου αντί για μια κλασσική καταληξή Μπουσελίκ σολ $\sharp$ -λα η μελωδία καταλήγει με ντο-σι $\flat$ -λα δηλαδή κατάληξη σε λα Ουσάκ (Αϋνρεμίρ σελ 106). Για αυτό και στα τρία τελευταία μέτρα η μελωδία κινείται γύρω από την τέταρτη της κλίμακας (ρε) που αποτελεί δεσπόζων φθόγγο του μακάμ Ουσάκ. Σε όλη την διάρκεια του κομματιού ο δεύτερος ζουρνάς παίζει είτε ακριβώς την ίδια μελωδία με τον πρώτο (tutti) είτε την ίδια μελωδία μια οκτάβα χαμηλότερα.

Ρυθμική αγωγή: Η μετρική αγωγή στο κομμάτι είναι αυτή που κυριαρχεί στα κομμάτια που παίζονται κατά την διάρκεια του αγωνίσματος, δηλαδή 6/4. Ο παλμός (bpm) είναι τέταρτο= 92. Βασικό ρυθμικό σχήμα που κυριαρχεί στο είναι το:



## Σκοπός 4

♩ = 110

Μουσική ορχήστρα (Zournas 1, Zournas 2, Ntaouli) για Σκοπός 4.

Κλίμα: Βεβητό (F#), 6/4.

Ταχύτητα: ♩ = 110.

Ορχήστρα: Ζουρνάς 1, Ζουρνάς 2, Νταούλι.

Μουσική ορχήστρα (Zournas 1, Zournas 2, Ntaouli) για Σκοπός 4.

Κλίμα: Βεβητό (F#), 6/4.

Ταχύτητα: ♩ = 110.

Ορχήστρα: Ζουρνάς 1, Ζουρνάς 2, Νταούλι.

Μουσική ορχήστρα (Zournas 1, Zournas 2, Ntaouli) για Σκοπός 4.

Κλίμα: Βεβητό (F#), 6/4.

Ταχύτητα: ♩ = 110.

Ορχήστρα: Ζουρνάς 1, Ζουρνάς 2, Νταούλι.

#### ΣΚΟΠΟΣ 4

Μακάμ: Χουζάμ (Αϊντεμίρ σελ 67, Μαυροειδής σελ 259)

Βάση: Σι ς

Δεσπόζοντες Φθόγγοι: Ρε

Κλίμακα:

Πεντάχορδο Χουζάμ    Τετράχορδο Χιτζάζ    Πεντάχορδο Μπουσελίκ

Μελωδική πορεία: Το κομμάτι είναι γραμμένο στην παρτιτούρα μια 4<sup>η</sup> ψηλότερα από ότι ακούγεται (σιϛ Χουζάμ αντί φα<sup>#</sup> Χουζάμ). Η γραφή είναι πιο αραιή από ότι συνηθίζεται, που σημαίνει ότι στην μελωδία κυριαρχούν μεγαλύτερες χρονικές αξίες από ότι συνήθως. Η έκταση της μελωδίας κινείται και εδώ στα πλαίσια περίπου μιας οκτάβας (σιϛ-ντο'). Παρατηρείται παρατεταμένη κίνηση στο Χιτζάζ από την τρίτη της κλίμακας (ρε), πράγμα που δεν συναντάται σε μια κλασική σύνθεση Χουζάμ. Όλες οι εσωτερικές φράσεις καταλήγουν στον φθόγγο μιϛ, και αυτό είναι επίσης κάτι που δεν εμφανίζεται σε μια κίνηση Χιτζάζ. Πρέπει να αναφερθεί όμως πως αυτή η συγκεκριμένη κίνηση με την δεύτερη αυξημένη (μιϛ) στο Χιτζάζ, συνηθίζεται να υπάρχει σε συνθέσεις της Μακεδονίας. («Στην σκάλα που ανεβαίνεις», «Τώρα που



## Σκοπός 5

$\text{♩} = 83$

Ζουρνάς 1

Ζουρνάς 2

Νταούλι

3

5

## ΣΚΟΠΟΣ 5

Μακάμ: Σαμπά (Αύντεμίν σελ 192, Μαυροειδής σελ 247)

Βάση: Λα

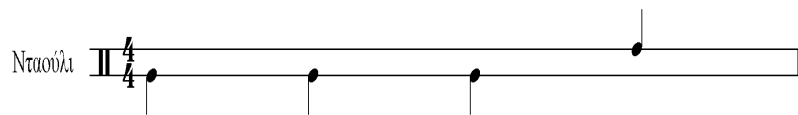
Δεσπόζοντες Φθόγγοι: Ντο

Κλίμακα:

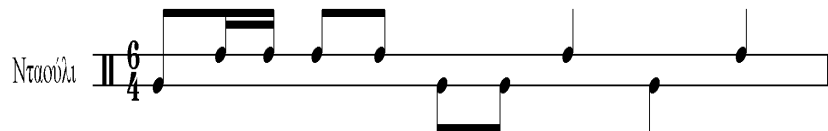
Μελωδική πορεία: Η έκταση του κομματιού εκτείνεται περίπου στα πλαίσια μιας οκτάβας (φα<sup>#</sup>-λα). Η μελωδία κινείται κυρίως γύρω από τη βάση (λα) και τον δεσπόζων φθόγγο (ντο). Δεν παρατηρούνται μεγάλα διαστήματα, αντίθετα η μελωδία εξελίσσεται με διαστήματα 2<sup>ας</sup> και 3<sup>ης</sup>. Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου μακάμ που εντοπίζεται στο συγκεκριμένο κομμάτι είναι ο φθόγγος λα, ο οποίος όταν εμφανίζεται όχι στην βάση αλλά μια οκτάβα ψηλότερα ως όγδοη της κλίμακας είναι χαμηλωμένος (λα ύφεση) και όχι φυσικός. Στην μέση του κομματιού εμφανίζονται οι φθόγγοι ρε και σι με αναίρεση και η μελωδία να οδηγείται χαμηλά στον φθόγγο φα<sup>#</sup>. Αυτή είναι μια μελωδική κίνηση του μακάμ Μπεστενικιάρ (φα<sup>#</sup>-σι 4<sup>η</sup> καθαρή), μακάμ πολύ κοντινό (παραλλαγή) στο μακάμ Σαμπά. (Αύντεμίν σελ 195-196) Στην συνέχεια η μελωδία οδηγείται στην βάση (λα) όπου και κάνει την τελική κατάληξη. Ο

δεύτερος ζουρνάς κυρίως ακολουθεί τον πρώτο παίζοντας *tutti*, και στα σημεία που η μελωδία γίνεται πολύ πυκνή (αυτοσχεδιαστική) έχει ισοκρατικό χαρακτήρα.

Ρυθμική αγωγή: Η μετρική αγωγή και εδώ είναι αυτή που κυριαρχεί στα περισσότερα κομμάτια, δηλαδή 6/4. Ο παλμός είναι τέταρτο=83. Ιδιαιτερότητα παρουσιάζεται ένα μέτρο πριν από το τελευταίο, όπου και η μετρική αγωγή διαφοροποιείται σε 4/4. Αυτό συμβαίνει για να ακολουθήσει αυστηρά το ρυθμικό σχήμα την μελωδία. Παρατηρείται ότι η ανάλυσή της είναι  $4/4=1+1+1+1$  και συγκεκριμένα το ρυθμικό σχήμα είναι:



αυτό ίσως γίνεται γιατί με τα τέταρτα και το απλό παίξιμο δίνεται έμφαση στο ότι το κομμάτι φτάνει στην τελική του κατάληξη. Το να αλλάζεις ο ρυθμός σε κάποια σημεία μέσα στα κομμάτια είναι κάτι που θα παρατηρηθεί και παρακάτω. Το βασικό ρυθμικό σχήμα που παίζεται στο κομμάτι είναι:





## Σκοπός 6

♩ = 100

Μουσική για Ζουρνάς 1, Ζουρνάς 2 και Νταούλι.

Ζουρνάς 1

Ζουρνάς 2

Νταούλι

3

αυτοσχεδιασμός 8 μέτρα

5

αυτοσχεδιασμός 8 μέτρα

7

Musical score for measures 7-8. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 7 features a melodic line in the right hand starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a dotted quarter note B4. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 8 continues the melodic line with a dotted quarter note A4, quarter notes G4, F4, E4, and a quarter note D4. A long slur covers both measures.

9

Musical score for measures 9-11. The key signature remains G major. Measure 9 has a melodic line with a dotted quarter note G4, quarter notes A4, B4, C5, and a dotted quarter note B4. Measure 10 shows a change in time signature to 4/4, with a dotted quarter note G4, quarter notes A4, B4, and a dotted quarter note C5. Measure 11 changes to 6/4 time, with a dotted quarter note G4, quarter notes A4, B4, and a dotted quarter note C5. A long slur covers all three measures.

12

αυτοσχεδιασμός

Musical score for measures 12-13. Measure 12 features a melodic line in the right hand with a dotted quarter note G4, quarter notes A4, B4, C5, and a dotted quarter note B4. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Measure 13 is marked 'αυτοσχεδιασμός' (ad libitum) and shows a melodic line with a dotted quarter note G4, quarter notes A4, B4, C5, and a dotted quarter note B4. A long slur covers both measures.

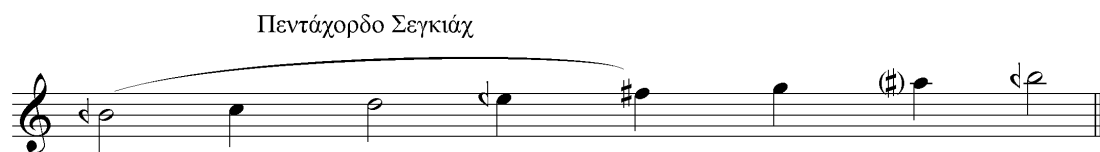
## ΣΚΟΠΟΣ 6

Μακάμ: Σεγκιάχ (Αϊντεμίρ σελ 57, Μαυροειδής σελ 256)

Βάση: Σιϛ

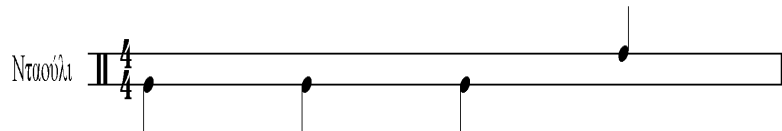
Δεσπόζοντες Φθόγγοι: Ρε

Κλίμακα:



Μελωδική πορεία: Ιδιαίτερη η μελωδική πορεία αλλά και η δομή του συγκεκριμένου κομματιού όπως θα φανεί παρακάτω από την ανάλυσή του. Η μελωδία ξεκινάει από το φα<sup>#</sup> που είναι και η Πέμπτη της κλίμακας και με μια μικρή φράση καταλήγει πρώτα στη τρίτη (ρε) και ένα μέτρο μετά στην βάση (σιϛ). Εδώ αρχίζει αυτοσχεδιασμός στο Σεγκιάχ που κρατάει για 8 μέτρα. Στην συνέχεια μέσα σε ένα μόλις μέτρο μια φράση οδηγεί την μελωδία από την βάση (σιϛ) στην οκτάβα ψηλότερα (σιϛ<sup>1</sup>) και εμφανίζεται και πάλι αυτοσχεδιασμός για 8 μέτρα σε Σεγκιάχ. Μετά το τέλος του, έρχεται και πάλι η αρχική μελωδική φράση που όμως αντί να κινηθεί προς την βάση για τελική κατάληξη συνεχίζει με κατιούσα φορά και ίδια χρονική αγωγή (τέταρτο παρεστιγμένο) που θυμίζει αλυσίδα, προς τον φθόγγο φα<sup>#</sup>. Η μελωδία κινείται προς τον φθόγγο λα και σε αυτόν γίνεται τελική κατάληξη (ο πρώτος παίζει την τρίτη ντο και ο δεύτερος παίζει την βάση λα) με κίνηση σε μακάμ Σαμπά! (μελωδική κίνηση που δεν συνηθίζεται) Μετά την τελική κατάληξη η μελωδική γραμμή συνεχίζει με αυτοσχεδιασμό σε μακάμ Σαμπά. Ο δεύτερος ζουρνάς στα μέρη όπου δεν υπάρχει αυτοσχεδιασμός παίζει είτε tutti με τον πρώτο είτε μια οκτάβα χαμηλότερα.

Ρυθμική αγωγή: Στο συγκεκριμένο σκοπό ενώ εντοπίζονται ιδιαιτερότητες στην μελωδική πορεία, καθώς ανάμεσα σε μικρές σχετικά μελωδικές φράσεις εμφανίζονται αυτοσχεδιαστικά μέρη, στο ρυθμικό μέρος δεν παρατηρούνται εκτός από το μέτρο 10 (δύο μέτρα πριν την τελική κατάληξη). Η μετρική αγωγή είναι και εδώ 6/4 και ο παλμός είναι τέταρτο=100. Δύο μέτρα πριν την τελική κατάληξη η μετρική αγωγή αλλάζει όπως και στον Σκοπό 5 και γίνεται 4/4 με ρυθμικό σχήμα:



Όπως αναφέρθηκε και στον Σκοπό 5, η διαφοροποίηση αυτή οφείλεται στο γεγονός ότι η ρυθμός που παίζει το νταούλι ακολουθεί πιστά την μετρική αγωγή της μελωδικής γραμμής. Η μελωδική γραμμή στο μέτρο 10 επιβάλλει τον ρυθμό 4/4. Το βασικό ρυθμικό που παίζεται σε όλο το υπόλοιπο κομμάτι είναι:



με βασική παραλλαγή αυτού το:



## Σκοπός 7

♩ = 94

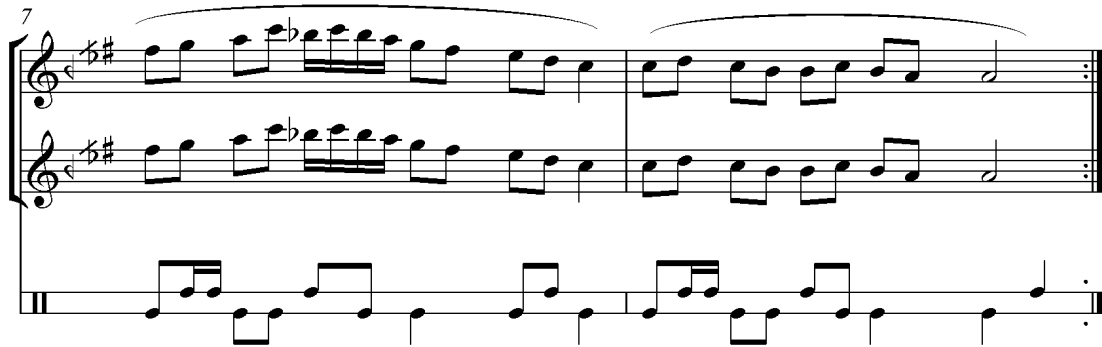
Ζουρνάς 1

Ζουρνάς 2

Νταούλι

3

5



### ΣΚΟΠΟΣ 7

Μακάμ: Καρτσιγίαρ (Αύντεμίν σελ 115, Μαυροειδής σελ 241)

Βάση: Λα

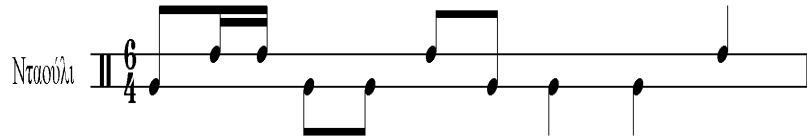
Δεσπόζοντες Φθόγγοι: Ρε

Κλίμακα:



Μελωδική πορεία: Η μελωδία έχει έκταση περίπου μια οκτάβα, από λα-ντο'. Στην αρχή ξεκινάει με την βάση (λα) και στην συνέχεια μέχρι να οδηγηθεί στην τελική κατάληξη όπου και κάνει κατάληξη στην βάση, κάνει διαρκώς φράσεις που καταλήγουν στην τρίτη (ντο). Με αυτό τον τρόπο από τον ντο σχηματίζεται και θεμελιώνεται πεντάχορδο Νικρίζ. «Οι ημιτελείς καταλήξεις στο τσαργκιάχ (ντο) με Νικρίζ...παίζουν σημαντικό ρόλο στο μακάμ αυτό» (Αύντεμίν σελ 116). Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω μόνο στο τελευταίο μέτρο η μελωδία κινείται στην βάση (λα) για να γίνει και η τελική κατάληξη. Ο δεύτερος ζουρνάς καθ'όλη την διάρκεια παίζει επίσης την κύρια μελωδία (tutti).

Ρυθμική αγωγή: Ομαλή ρυθμική αγωγή χωρίς εκπλήξεις με μετρική αγωγή 6/4 και τον παλμό να βρίσκεται στο τέταρτο=94. Μικρός σε έκταση σκοπός με λίγα μέτρα. Βασικό ρυθμικό σχήμα είναι το:



Το ρυθμικό αυτό σχήμα φαίνεται να είναι εκείνο που κυριαρχεί ανάμεσα στα βασικά ρυθμικά σχήματα που παρατηρείται να παίζονται στα κομμάτια.

## Σκοπός 8

$\text{♩} = 82$

Zournás 1

Zournás 2

Νταούλι

4

Fl.

Fl.

Perc.

7

Fl.

Fl.

Perc.



9

Fl. Fl. Perc.

6

Detailed description: This system covers measures 9, 10, and 11. The first flute part (top staff) features a complex melodic line with many sixteenth notes, including a sixteenth-note triplet in measure 11. The second flute part (middle staff) provides a simpler accompaniment with quarter and eighth notes. The percussion part (bottom staff) has a steady eighth-note pattern.

12

Fl. Fl. Perc.

Detailed description: This system covers measures 12, 13, and 14. The first flute part (top staff) continues with a melodic line, featuring a sixteenth-note triplet in measure 13. The second flute part (middle staff) continues with a steady accompaniment. The percussion part (bottom staff) maintains the eighth-note pattern.

15

Fl. Fl. Perc.

3 3 3 6/4

Detailed description: This system covers measures 15 and 16. The first flute part (top staff) has a melodic line with three triplet markings (3) in measures 15 and 16. The second flute part (middle staff) has a steady accompaniment. The percussion part (bottom staff) has a steady eighth-note pattern. The time signature changes to 6/4 at the end of measure 16.

17

Fl. Fl. Perc.

3 3 6/4

Detailed description: This system covers measures 17 and 18. The first flute part (top staff) has a melodic line with two triplet markings (3) in measures 17 and 18. The second flute part (middle staff) has a steady accompaniment. The percussion part (bottom staff) has a steady eighth-note pattern. The time signature is 6/4.

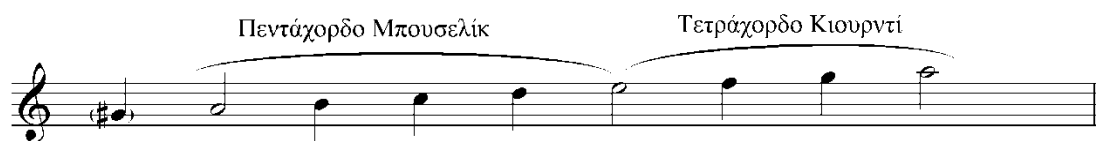
## ΣΚΟΠΟΣ 8

Μακάμ: Μπουσελίκ (Αΰντεμίρ σελ 82, Μαυροειδής σελ 245)

Βάση: Λα

Δεσπόζοντες Φθόγγοι: Μι

Κλίμακα:



Μελωδική πορεία: Η έκταση της μελωδίας εκτείνεται από σολ<sup>#</sup>-ντο'. Γενικότερα η πορεία της χωρίζεται σε τρία μέρη. Κίνηση γύρω από το ψηλό λα, γύρω από την Πέμπτη (μι), γύρω από την τρίτη (ντο) και κατάληξη στη βάση της κλίμακας (λα). Ειδικότερα η μελωδία ξεκινάει στην ψηλή περιοχή του μακάμ με κίνηση γύρω από το ψηλό λα. Τα φα στην αρχή εμφανίζεται με <sup>#</sup> καθώς η μελωδία δεν κατεβαίνει κάτω από αυτό και συνεπώς έλκεται από το σολ. Έπειτα γίνεται κατάληξη στην πέμπτη (μη) που είναι και ο δεσπόζων φθόγγος της κλίμακας. Στην συνέχεια η κίνηση μεταφέρεται γύρω από την τρίτη (ντο) με εμφάνιση πενταχόρδου Νικρίζ (ντο-ρε-μι-φα<sup>#</sup>-σολ), μελωδική κίνηση που μπορεί να υπάρξει στο συγκεκριμένο μακάμ (Μαυροειδής σελ 245). Η πορεία συνεχίζει γύρω από το ντο αλλά τώρα κάνοντας πεντάχορδο Μπουσελίκ από την βάση όπου και οδηγείται για την τελική κατάληξη σε αυτήν (λα). Η κατάληξη είναι η συνηθέστερη του μακάμ με χαρακτηριστική κίνηση λα-σολ<sup>#</sup>-λα. Ο δεύτερος ζουρνάς παίζει την ίδια μελωδία με τον πρώτο χωρίς τα μελίσματα κυρίως μια οκτάβα χαμηλότερα αλλά σε κάποια σημεία που η μελωδία είναι σε χαμηλή περιοχή tutti. Στην τελική κατάληξη φυσικά παίζει πιο απλά και με χαρακτήρα ισοκράτη.



## Σκοπός 9

$\text{♩} = 83$

Ζουρνάς 1

Ζουρνάς 2

Νταούλι

4

7

11

1. 2.

Musical score for measures 11-12. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 6/4. The first staff has a first ending bracket over measures 11 and 12, and a second ending bracket over measures 11 and 12. The second staff has a first ending bracket over measures 11 and 12, and a second ending bracket over measures 11 and 12. The bass staff has a first ending bracket over measures 11 and 12, and a second ending bracket over measures 11 and 12.

13

Musical score for measures 13-15. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 6/4. The first staff has a first ending bracket over measures 13, 14, and 15, and a second ending bracket over measures 13, 14, and 15. The second staff has a first ending bracket over measures 13, 14, and 15, and a second ending bracket over measures 13, 14, and 15. The bass staff has a first ending bracket over measures 13, 14, and 15, and a second ending bracket over measures 13, 14, and 15.

16

1. 2.

Musical score for measures 16-17. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 6/4. The first staff has a first ending bracket over measures 16 and 17, and a second ending bracket over measures 16 and 17. The second staff has a first ending bracket over measures 16 and 17, and a second ending bracket over measures 16 and 17. The bass staff has a first ending bracket over measures 16 and 17, and a second ending bracket over measures 16 and 17.

18

Musical score for measures 18-20. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 6/4. The first staff has a first ending bracket over measures 18, 19, and 20, and a second ending bracket over measures 18, 19, and 20. The second staff has a first ending bracket over measures 18, 19, and 20, and a second ending bracket over measures 18, 19, and 20. The bass staff has a first ending bracket over measures 18, 19, and 20, and a second ending bracket over measures 18, 19, and 20.

### ΣΚΟΠΟΣ 9

Μακάμ: Χιτζαζκιάρ (Αύντεμίρ σελ 75, Μαυροειδής σελ 227)

Βάση: Σολ

Δεσπόζοντες Φθόγγοι: Ρε, υψηλό Σολ

Κλίμακα:

Μελωδική πορεία: : Το κομμάτι είναι γραμμένο στην παρτιτούρα μια 2<sup>η</sup> χαμηλότερα από ότι ακούγεται (σολ Χιτζαζκιάρ αντί λα Χιτζαζκιάρ). Η μελωδία έχει έκταση 1 ½ οκτάβα, από φα<sup>#</sup>-ντο'. Το κομμάτι αποτελείται από τέσσερις φράσεις που επαναλαμβάνονται. Στην πρώτη φράση (μέτρο 1) η μελωδία ξεκινάει από το υψηλό σολ και κινείται γύρω από αυτό στην ψηλή περιοχή. Στην συνέχεια με κατιούσα φορά οδηγείται σε κατάληξη στον δεσπόζων φθόγγο και πέμπτη της κλίμακας (ρε). Στην δεύτερη φράση ξεκινάει από την πέμπτη (ρε), κινείται γύρω από αυτό και στο

τελευταίο μέτρο της (μέτρο 12) με κατιούσα φορά καταλήγει στην βάση (σολ). Καθώς το μακάμ Χιτζαζκιάρ αναπτύσσεται με κατιούσα φορά από την ψηλή περιοχή προς την βάση, έτσι κι εδώ παρατηρείται οι καταλήξεις των φράσεων να γίνονται με κατιούσα μορφή. Η τρίτη και τέταρτη φράση αποτελούν παραλλαγή της δεύτερης. Συγκεκριμένα διαφοροποιούνται μόνο τα δύο πρώτα μέτρα και τα υπόλοιπα όπως και η κατάληξη παραμένουν ακριβώς τα ίδια. Στην τρίτη η μελωδία ξεκινάει από την βάση (μέτρο 13), οδηγείται στην πέμπτη (ρε), και στην συνέχεια καταλήγει και πάλι στην βάση (σολ) ακριβώς όπως στην δεύτερη φράση (μέτρο 17). Στην τέταρτη ξεκινάει από την ψηλή περιοχή 7<sup>η</sup> τις κλίμακας φα<sup>#</sup> (μέτρο 18), κάνει στάση στην τέταρτη (ντο) και στην συνέχεια επαναλαμβάνει την ίδια τελική κατάληξη στην βάση, της δεύτερης φράσης. Γενικότερα η μελωδική γραμμή έχει μια κλασική ανάπτυξη σε μακάμ Χιτζαζκιάρ χωρίς ιδιαίτερες εκπλήξεις. Ιδιαιτερότητα όμως παρουσιάζει ο δεύτερος ζουρνάς ο οποίος κινείται λιγότερο σε tutti στον πρώτο ζουρνά και περισσότερο μια 3<sup>η</sup> χαμηλότερα. Εντυπωσιακό είναι πως στην τρίτη φράση παρουσιάζεται για πρώτη φορά ανάμεσα στα κομμάτια που έχουν καταγραφεί, στοιχεία τρίφωνης αρμονίας. Καθότι κατά την διάρκεια της τελετουργίας συμμετέχουν περισσότερες από μία ζυγίες οργάνων (δύο ζουρνάδες-νταούλι), στην τρίτη φράση κάποιοι από τους ζουρνάδες διαφοροποιούνται από τον πρώτο και δεύτερο ζουρνά, και δημιουργούν μία τρίτη ταυτόχρονη μελωδική γραμμή οπότε και δημιουργείτε τριφωνία, πράγμα σπάνιο που αποτελεί νεοτερισμό στο παίξιμο των «ζουρνατζίδων».

Ρυθμική αγωγή: Ο Σκοπός 9 είναι το δεύτερο από τα δύο κομμάτια που η μετρική τους αγωγή είναι 4/4. Όπως και στον Σκοπό 8 έτσι κι εδώ στο τέλος των φράσεων παρατηρείται η αλλαγή της μετρικής αγωγής σε 6/4. Βασικό ρυθμικό σχήμα στα 4/4 είναι:



και βασικό ρυθμικό στα 6/4 είναι:



Μετά από την αλλαγή από 6/4 σε 4/4 παρατηρείται να παίζεται ένα συγκεκριμένο δίμετρο με τέταρτα στο δεύτερό του μέτρο για να δώσει έμφαση διαφοροποίηση της μετρικής αγωγής:





## Σκοπός 10

♩ = 86

Ζουρνάς 1

Ζουρνάς 2

Νταούλι

2

3

8va

5 αυτοσχεδιασμός 4 μέτρα



7



9



## ΣΚΟΠΟΣ 10

Μακάμ: Χουζάμ (Αύντεμίν σελ 67, Μαυροειδής σελ 259)

Βάση: Σι  $\flat$

Δεσπόζοντες Φθόγγοι: Ρε

Κλίμακα:



Μελωδική πορεία: Το κομμάτι είναι γραμμένο στην παρτιτούρα μια 4<sup>η</sup> ψηλότερα από ότι ακούγεται (σι $\flat$  Χουζάμ αντί φα $\sharp$  Χουζάμ). Η μελωδία έχει έκταση 1  $\frac{1}{2}$  οκτάβα, από σι $\flat$  μέχρι φα $\sharp$ . Η μελωδική γραμμή είναι αρκετά πυκνή με βασική χρονική αξία το δέκατο έκτο. Στην αρχή η μελωδία ξεκινάει με τον φθόγγο ρε, που αποτελεί και δεσπόζων φθόγγο, και αναπτύσσεται με τετράχορδο Χιτζάζ. Κίνηση που όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενη σύνθεση Χουζάμ συνηθίζεται στο συγκεκριμένο μακάμ. Επίσης παρατηρείται και εδώ αυτό που αναφέρθηκε ως «Μακεδονικό ιδίωμα» δηλαδή ο τέταρτος φθόγγος τις κλίμακας (δεύτερος στο πεντάχορδο Χιτζάζ) μι $\flat$  να παίζεται ψηλότερα δηλαδή μι $\flat$  είτε μι $\sharp$  και μάλιστα η μελωδία να κάνει στάση σε αυτόν τον φθόγγο και να τον ισχυροποιεί. Στην μέση του κομματιού γίνεται κατάληξη στην βάση και με αυτόν τον τρόπο ξεκινάει αυτοσχεδιασμός πάνω στο μακάμ για 4 μέτρα. Έπειτα μελωδία συνεχίζει και πάλι να κινείται γύρω από το αυξημένο μι $\sharp$ . Τέλος οδηγείται προς την βάση όπου γίνεται και η τελική κατάληξη στην οκτάβα σι $\flat$ . Ο δεύτερος ζουρνάς στην αρχή έχει ισοκρατικό χαρακτήρα αλλά στην συνέχεια παρατηρείται να παίζει και αυτός την βασική μελωδία (tutti).



## Συρτός 1

$\text{♩} = 124$

Ζουρνάς 1

Ζουρνάς 2

Νταούλι

4

7

The musical score is written for three instruments: two Zournas (Zournas 1 and Zournas 2) and a Dauli (Νταούλι). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The tempo is marked as quarter note = 124. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-3) shows the Zournas playing a melodic line with eighth-note patterns and the Dauli providing a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 4-6) continues the melodic and accompaniment patterns. The third system (measures 7-9) features a more varied melodic line for the Zournas, including some longer notes and a final flourish, while the Dauli accompaniment remains consistent.

11

Musical score for measures 11-14. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with a long slur over measures 11-14. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Measure 11 starts with a half note G4, followed by quarter notes A4 and B4. Measure 12 continues with quarter notes C5, B4, and A4. Measure 13 has quarter notes G4, F4, and E4. Measure 14 concludes with a half note D4.

15

Musical score for measures 15-18. The right hand continues the melodic line with a slur. Measure 15 has quarter notes D4, C4, and B3. Measure 16 has quarter notes A3, G3, and F3. Measure 17 has quarter notes E3, D3, and C3. Measure 18 has quarter notes B2, A2, and G2. The left hand continues with eighth notes.

19

Musical score for measures 19-21. The right hand continues the melodic line. Measure 19 has quarter notes F2, E2, and D2. Measure 20 has quarter notes C2, B1, and A1. Measure 21 has quarter notes G1, F1, and E1. The left hand continues with eighth notes.

22

Musical score for measures 22-24. The right hand continues the melodic line. Measure 22 has quarter notes D2, C2, and B1. Measure 23 has quarter notes A1, G1, and F1. Measure 24 has quarter notes E1, D1, and C1. The left hand continues with eighth notes.

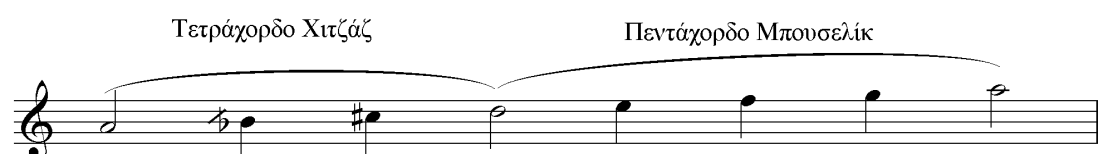
## ΣΚΟΠΟΣ: ΣΥΡΤΟΣ 1

Μακάμ: Χιτζάζ (Αϊντεμίρ σελ 156, Μαυροειδής σελ 250)

Βάση: Λα

Δεσπόζοντες Φθόγγοι: Ρε

Κλίμακα:



Το συγκεκριμένο μουσικό κομμάτι, όπως και το επόμενο είναι σκοποί που παίζονται αμέσως μετά την λήξη του μεγάλου τελικού της 1<sup>ης</sup> κατηγορίας, συνεπώς και της λήξης του αγωνίσματος της πάλης. Στόχος τους είναι ο χορός του νικητή μαζί με τα μέλη της οργανωτικής επιτροπής, για αυτό άλλωστε όπως θα φανεί και παρακάτω παρατηρείται διαφοροποίηση στην ρυθμική αγωγή σε σχέση με τους σκοπούς που παίζονται κατά την διάρκεια της πάλης.

Μελωδική πορεία: Ο σκοπός αποτελεί μια μικρή παραλλαγή (με στόχο κυρίως η μελωδική γραμμή να έρθει στα «μέτρα», να προσαρμοστεί, στο παίξιμο του ζουρνά σε σχέση με την φωνή) του τραγουδιού «Τώρα που στη Μαρία μου, τώρα που στήσαν τον χορό», παραδοσιακό τραγούδι της περιοχής της Μακεδονίας. Η σύνθεση χωρίζεται σε δύο μέρη, στην εισαγωγή (intro) και στο τραγουδιστικό μέρος (canto) που φυσικά εδώ δεν υπάρχει αλλά παίζεται επίσης με τον ζουρνά. Η έκταση της μελωδίας βρίσκεται στα πλαίσια μιας οκτάβας ενώ συγκεκριμένα στο τραγουδιστικό μέρος (μέτρο 11-τέλος) που συνήθως είναι πιο απλό συνθετικά-μελωδικά, η μελωδική γραμμή κινείται στα στενά πλαίσια του πενταχόρδου λα-μι'. Στην εισαγωγή (μέτρα 1-10) κυριαρχεί το δέκατο έκτο ως χρονική αξία με αποτέλεσμα μια πυκνογραμμένη μελωδική γραμμή. Ξεκινάει από το υψηλό λα' και κυρίως με βηματική κατιούσα

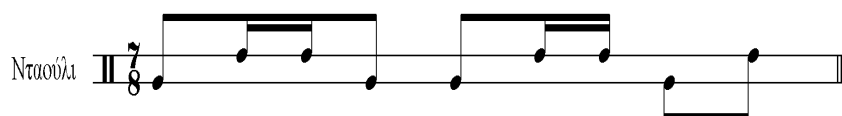
μορφή οδηγείται στην βάση (λα) όπου και κάνει κατάληξη πριν το τραγουδιστικό μέρος (μέτρο 10). Στην συνέχεια παρατηρείται για μια ακόμη φορά, όπως έχει γίνει και παραπάνω στους σκοπούς 25.20 και τελευταίο σκοπό, η ιδιαιτερότητα που συναντάται στην ανάπτυξη του μακάμ Χιτζάζ ή και Χουζάμ, ο 2<sup>ος</sup> φθόγγος της κλίμακας (Χιτζάζ) ή ο 4<sup>ος</sup> (Χουζάμ) να εμφανίζεται αυξημένος. Στο συγκεκριμένο σκοπό το  $\text{σι}^{\flat}$  γίνεται  $\text{σι}^{\natural}$ . Η συγκεκριμένη κίνηση αναφέρθηκε ως «Μακεδονικό ιδίωμα». Στο δεύτερο μέρος (τραγουδιστικό) η μελωδία κινείται γύρω από τον δεσπόζων φθόγγο (ρε), δίνεται έμφαση με μια μικρή στάση στο  $\text{σι}^{\natural}$  και τέλος οδηγείται στην βάση (λα) για την τελική κατάληξη. Ο δεύτερος ζουρνάς εκτός από μικρές διαφοροποιήσεις στις καταλήξεις παίζει ακριβώς τα ίδια με τον πρώτο (tutti).

Ρυθμική αγωγή: Όπως ήδη αναφέρθηκε παραπάνω, αυτό και το επόμενο κομμάτι (Συρτός 2) παίζονται αμέσως μετά την λήξη του αγωνιστικού μέρους και σκοπός που εξυπηρετούν είναι ο χορός του νικητή, της οργανωτικής επιτροπής και ενίοτε μερίδας του κοινού. Έτσι παρατηρείται η μετρική αγωγή να διαφοροποιείται από σύνηθες 6/4 σε 7/8, ρυθμός που ανταποκρίνεται στον χορό Συρτό-Καλαματιανό. Ο παλμός βρίσκεται στο τέταρτο=124. Βασικό ρυθμικό σχήμα το οποίο και καταγράφεται στην παρτιτούρα είναι:

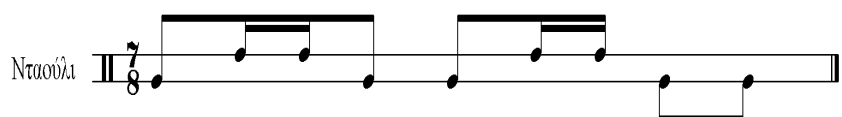


Κατά την διάρκεια του κομματιού και λόγω της «απελευθέρωσης» πλέον των οργανοπαιχτών από το αυστηρό παίξιμο στην εξέλιξη του αγωνίσματος (στόχος να δίνουν και να κρατούν τον ρυθμό στους παλαιστές), παρατηρούνται διάφορες παραλλαγές στο ρυθμικό σχήμα. Μερικές από αυτές είναι:

1.



2.





3.



4.



## Συρτός 2

$\text{♩} = 124$

Ζουρνάς 1

Ζουρνάς 2

Νταούλι

4

8

1.

11

2.

Musical score for measures 11-13, first system. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The top staff has a melodic line with a slur over measures 11-13 and a '2.' marking above it. The middle staff has a similar melodic line. The bottom staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. A repeat sign is present at the end of measure 13.

14

Musical score for measures 14-16, second system. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The top staff has a melodic line with a slur over measures 14-16. The middle staff has a similar melodic line. The bottom staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. A repeat sign is present at the end of measure 16.

17

Musical score for measures 17-18, third system. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The top staff has a melodic line with a slur over measures 17-18. The middle staff has a similar melodic line. The bottom staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. A repeat sign is present at the end of measure 18.

19

1.

2.

Musical score for measures 19-20, fourth system. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The top staff has a melodic line with a slur over measures 19-20 and a '1.' marking above it. The middle staff has a similar melodic line. The bottom staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. A repeat sign is present at the end of measure 20.

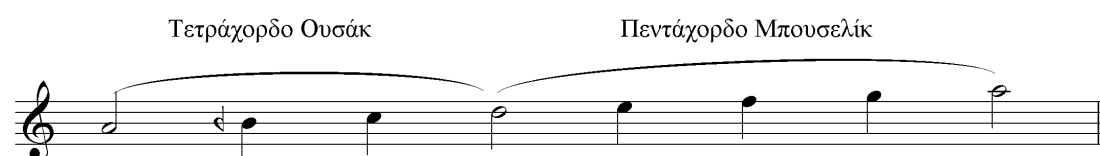
## ΣΚΟΠΟΣ: ΣΥΡΤΟΣ 2

Μακάμ: Ουσάκ (Αϊντεμίρ σελ 106, Μαυροειδής σελ 231)

Βάση: Λα

Δεσπόζοντες Φθόγγοι: Ρε

Κλίμακα:



Μελωδική πορεία: Η μελωδία εκτείνεται στα πλαίσια περίπου μιας οκτάβας όπως οι περισσότερες συνθέσεις που εξετάστηκαν (φα<sup>#</sup>-λα'). Η σύνθεση αποτελείται από δύο μέρη, στα οποία παρατηρείται αραιή γραφή (κύρια ρυθμική αξία το όγδοο) σε σχέση με τους προηγούμενους σκοπούς. Στο πρώτο, που εκτείνεται μέχρι το μέτρο 16 η μελωδία ξεκινάει από τον φθόγγο της βάσης (λα) και κινείται γύρω από αυτόν. Παρατηρείται μια στάση στον δεύτερο φθόγγο της κλίμακας (σι<sup>ϕ</sup>) για τρία μέτρα και στην συνέχεια η μελωδία οδηγείται σε κατάληξη στον φθόγγο λα. Στο δεύτερο μέρος η μελωδική γραμμή κινείται γύρω από την πέμπτη (μι) και γύρω από τον δεσπόζων φθόγγο (ρε) τέταρτη τις κλίμακας. Έπειτα οδηγείται προς την τελική κατάληξη η οποία γίνεται στον φθόγγο της βάσης (λα). Γενικότερα ο σκοπός αποτελεί μια κλασσική σύνθεση σε μακάμ Ουσάκ, χωρίς εκπλήξεις στις κινήσεις της μελωδίας. Οι βασικές κινήσεις γίνονται στα πλαίσια του πενταχόρδου Ουσάκ (λα-μι'). Ο δεύτερος ζουρνάς παίζει tutti στον πρώτο ζουρνά, εκτός από μικρές διαφοροποιήσεις στις καταλήξεις των δύο μερών.

Ρυθμική αγωγή: Στο Συρτό 2 σε σχέση με την ρυθμική αγωγή ισχύουν ακριβώς τα ίδια με τον Συρτό 1. Μετρική αγωγή 7/8, ο παλμός στο 124 και βασικό ρυθμικό σχήμα είναι:



Οι κύριες παραλλαγές που παρατηρούνται είναι οι ίδιες με αυτές στον Συρτό 1.

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας στόχος ήταν η μελέτη της σχέσης Ρομά και μουσικής ως μια επαγγελματική δραστηριότητα καθώς και η καταγραφή και ανάλυση της μουσικής που πλαισιώνει το δρώμενο της παραδοσιακής πάλης με λάδι στο πανηγύρι του Αγίου Αθανασίου Νιγρίτας Σερρών.

Στην περιοχή της Νιγρίτας όπως και στην ευρύτερη περιοχή των Σερρών εντοπίζεται ένα πολυεθνοτικό σκηνικό εξαιτίας της συνύπαρξης διαφόρων εθνοτικών ομάδων. Ντόπιοι νιγριτινοί (Βισάλτες), πρόσφυγες, Ρομά, Σαρακατσάνοι, Βλάχοι συνηγορούν στην άμεση και αυτονόητη σχέση Ρομά και μουσικής. Η «παραδοσιακή» οργανική μουσική του τόπου βρισκόταν και βρίσκεται στα χέρια τους. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα, διά μέσου των χρόνων να γίνονται οι συνεχιστές της μουσικής αυτής αλλά και «διασώστες» του ζουρνά στην περιοχή της Μακεδονίας.

Η μουσική ως επαγγελματική δραστηριότητα των Ρομά προσδίδει θετικά στοιχεία στην πολιτισμική τους ταυτότητα. Είναι μια ασχολία συνυφασμένη με το πολιτισμικό τους ύφος και κατέχει σημαντικό ρόλο στην επιβίωσή τους. Στα πλαίσια των τελετουργιών που λαμβάνουν μέρος κατέχουν εξέχουσα θέση όπως και μια ιδιότυπη μορφή εξουσίας. Αυτό όμως παρατηρείται μόνο κατά την διάρκεια των τελετουργιών αυτών. Σε κάθε περίπτωση αυτό που ενδιαφέρει την κοινωνία είναι η μουσική τους δεξιότητα και όχι η κατανόηση της πολιτισμικής τους ταυτότητας. Η μουσική βγάζει τους Ρομά από το περιθώριο αλλά αδυνατεί να αναβαθμίσει την κοινωνική τους θέση. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο: Η μουσική αναδεικνύεται ως ένα στοιχείο πολιτισμικής ανωτερότητας των Ρομά, αδυνατεί όμως να αντισταθμίσει την σκληρή πραγματικότητα του εθνοτικού στιγματισμού.

Στο καθαρά μουσικό μέρος της εργασίας και μετά την ανάλυση των μουσικών κομματιών προκύπτουν συμπεράσματα τα οποία και θα αναφερθούν παρακάτω. Κατά την διάρκεια της τέλεσης του αγωνίσματος εκτός από τα εναρκτήρια κομμάτια (Ύμνος της παλαίστρας και Μακεδονία) και τα συρτά για τον χορό του νικητή στο τέλος, καταγράφηκαν ακόμη δέκα (10) σκοποί. Από την μελέτη και ανάλυση αυτών παρατηρείται μελωδικά μια ποικιλία στην χρήση των κλιμάκων-μακάμ (βλ πίνακα). Μπουσελίκ, Χουζάμ, Καρτσιγάρ, Μουχαγιέρ κ.α. δείχνουν αφενός τις γνώσεις και

την δεξιοτεχνία των οργανοπαιχτών αφετέρου την ανάγκη τους για «διαφοροποίηση» μελωδικά καθώς όπως έχει αναφερθεί η διαδικασία της τελετουργίας μπορεί να διαρκέσει έως και έξι ώρες (ίσως και περισσότερο). Το μελωδικό μέρος θα πρέπει να κρατάει το ενδιαφέρον και να είναι θελκτικό τόσο στο κοινό που παρακολουθεί όσο και στους ίδιους τους μουσικούς.

Πίνακας χρήσης των Μακάμ.

Μακάμ	Συχνότητα εμφάνισης του Μακάμ
1. Μπουσελίκ	4
2. Χουζάμ	2
3. Σαμπά	1
4. Σεγκιάχ	1
5. Ουσάκ	1
6. Καρτσιγιάρ	1
7. Χιτζάζ	1
8. Χιτζασκιάρ	1
9. Κιουρντιλί Χιτζασκιάρ	1
10. Μουχαγιέρ	1

Το ακριβώς αντίθετο φαινόμενο παρατηρείται στο ρυθμικό μέρος των κομματιών. Η ρυθμική αγωγή «επιβάλλεται» να είναι η ίδια καθώς αποσκοπεί στην δημιουργία συγκεκριμένου κλίματος αλλά κυρίως γιατί βοηθάει τους παλαιστές να μένουν συγκεντρωμένοι και να κρατούν σταθερό τον ρυθμό της αναπνοής του και γενικότερα τον ρυθμό στις κινήσεις τους. Τους ωθεί και τους εμπυχώνει. Η ρυθμική αγωγή είναι 6/4 (4+2) με βασικό ρυθμικό σχήμα το:



Σπάνια παρατηρείται διαφοροποίηση στον ρυθμό από 6/4 σε 4/4 αλλά ακόμα και τότε το ρυθμικό «φρασάρισμα» γίνεται σε δίμετρο, δηλαδή 4+4 με σκοπό η αίσθηση του ρυθμού να μην ξεφύγει από το βασικό 4+2. Στο σημείο αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό να τονιστεί πως ο εκάστοτε οργανοπαίχτης (νταουλτζής) δεν αντιλαμβάνεται τον ρυθμό με μουσικός όρους, δηλαδή 6/4, απλά γνωρίζει ότι αυτό που παίζει είναι ο σκοπός της πάλης.

Η μουσική ήταν πάντα απόλυτα συνυφασμένη με την καθημερινότητα των ανθρώπων, και σαν μια σύνθετη καλλιτεχνική και πνευματική έκφραση είχε ιδιαίτερη θέση σε όλες τις εκδηλώσεις της προσωπικής και κοινωνικής ζωής. Παλαιστές, οργανοπαίχτες, διοργανωτές, κοινό, όλοι μαζί τονίζουν ότι η μουσική και η πάλη στο δρώμενο αυτό είναι άρρηκτα συνδεδεμένες μεταξύ τους. Δύο δράσεις που λειτουργούν αμφίδρομα. Το δρώμενο δεν θα είχε τον χαρακτήρα αυτόν αν δεν υπήρχε η μουσική να το πλαισιώνει, δεν θα κατείχε την εξέχουσα θέση που έχει στα πολιτισμικά δρώμενα της περιοχής και πιθανότατα να μην είχε και την ίδια απήχηση προς το κοινό.

Η επί της ουσίας συνεισφορά του δεύτερου αυτού μέρους της εργασίας είναι η καταγραφή στο πεντάγραμμο για πρώτη φορά της μουσικής που πλαισιώνει το έθιμο της παραδοσιακής πάλης. Παρά τον έντονο αυτοσχεδιαστικό της χαρακτήρα, επαναλαμβανόμενες μελωδικές φράσεις εντοπίζονται, καταγράφονται με βάση την θεωρία των Μακάμ και δημιουργούν έτσι τους σκοπούς που παίζονται κατά την διάρκεια του εθίμου. Η μουσική αυτή πλέον συγκεκριμενοποιείται με αποτέλεσμα να μπορεί να διαβαστεί είτε να αποτελέσει αντικείμενο περεταίρω μουσικολογικής μελέτης ακόμα και να αναπαραχθεί σε περιστάσεις εκτός του εθίμου από συγγενή όργανα όπως κλαρίνο, φλογέρα, καβάλι και άλλα.

Ο έντονος αυτοσχεδιαστικός-δεξιολογικός χαρακτήρας βοηθά επίσης στην ανάδειξη του εύρους των δυνατοτήτων του ζουρνά οργανολογικά και εκτελεστικά, όργανο όχι τόσο διαδεδομένο στην κοινότητα των μουσικών, καθώς και στην ανάδειξη των δεξιοτήτων των συγκεκριμένων οργανοπαίχτων.

Τέλος ιδιαίτερο ενδιαφέρον θα είχε στο μέλλον μια νέα ηχογράφηση και καταγραφή της μουσικής τους εθίμου, η οποία θα αποτελούσε την βάση μιας συγκριτικής μελέτης των δύο υλικών. Με την πάροδο του χρόνου, αναπόφευκτα αρκετοί οργανοπαίχτες λόγω ηλικίας θα αναγκαστούν να αποχωρήσουν. Νεότεροι θα



εισέλθουν, και είναι σημαντικό να μελετηθεί πόσο αυτό θα επηρεάσει την διαδικασία της επιτέλεσης (μελωδίες, σκοποί, νέα στοιχεία στον τρόπο παιχνιδιματος των οργάνων).

## Βιβλιογραφικές Αναφορές

- Aydemir, M. (2012). *Το Τούρκικο Μακάμ* (Σ. Κομποτιάτη, μετ.). Αθήνα: Faggoto.
- Cowan, J. (1998). *Η πολιτική του σώματος: Χορός και κοινωνικότητα στη βόρεια Ελλάδα* (Κ. Κουρεμένος, μετ.). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Eriksen, T. H. (2007). *Μικροί Τόποι, Μεγάλα Ζητήματα: Μια εισαγωγή στην κοινωνική και πολιτισμική ανθρωπολογία* (Α. Κατσίκερος, μετ.). Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική.
- Geertz, C. (2003). *Η Ερμηνεία Των Πολιτισμών*. (Θ. Παραδέλλης, μετ.). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Hunt, Y. (2015). *Μια φωλιά από χρυσάφι*. (Ι. Αμαραντίδης, μετ.). Θεσσαλονίκη: Κέντρο Μελέτης Παραδοσιακών Χορών «Κύκλος».
- Kirkpinar. (χ.χ.). Στο *Wikipedia, the free encyclopedia*. Ανακτήθηκε 14-5-2015 από <http://en.wikipedia.org/wiki/kirkpinar>.
- Kirkpinar oil wrestling festival. (2009). Στο *Unesco, Multimedia Archives*. Ανακτήθηκε στις 14-6-2015 από <http://www.unesco.org/archives/multimedia/document-1686>.
- Liegeois, J-P. (1999). *Ρομα, Τσιγγάνοι, Ταξιδευτές: Οι Τσιγγάνοι της Ευρώπης* (Α. Σιπητάνου, μετ.). Αθήνα: Καστανιώτη.
- Oil wrestling (χ.χ.). Στο *Turkish wrestling*. Ανακτήθηκε στις 18-5-2015 από <http://www.turkishoilwrestling.net>
- Oil wrestling in northern Greece. (2008). Στο *Palema.gr & dotsub*. Ανακτήθηκε στις 16-6-2015 από <http://dotsub.com/view/a2bc0d43-db04-44ac-a31e-b55f1f6c87f4>
- Pavlowitch, S. (2005). *Ιστορία των Βαλκανίων 1804-1945*. (Λ. Χασιώτης, μετ.). Θεσσαλονίκη: Βάνιας.
- Sumo wrestling explained. (2011). Στο *World Nomads*. Ανακτήθηκε στις 20-6-2015 από <http://journals.worldnomads.com/picslyrics/story/71599/Netherlands/Sumo-wrestling-explained-do-you-know-how-to-Sumo>

- Αγγελόπουλος, Π. (1995). Ένα διπλότυπο, κώδικας γάμων 1880-1883, της Εκκλησιαστικής περιφέρειας Νιγρίτας. Στο Ι. Παπασημεών (Επίμ.), *1<sup>ο</sup> Επιστημονικό Συμπόσιο "Η Νιγρίτα - Η Βισαλτία δια μέσου της ιστορίας"*, 27-28 Νοέμβριος 1993. Σέρρες: Δήμος Νιγρίτας.
- Ανωγειανάκης, Φ. (1991). *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*. (2<sup>η</sup> έκδοση), Αθήνα: Εκδοτικός Οίκος Μέλισσα.
- Βαρβούνης, Μ. & Δημάκη, Μ. (2000). Το πανηγύρι του αγίου Αθανασίου στη Νιγρίτα. Η θρησκευτική συμπεριφορά ως προσδιοριστικός παράγοντας τοπικής ταυτότητας. Στο Δήμος Νιγρίτας. Στο *2<sup>ο</sup> Επιστημονικό Συμπόσιο "Η Νιγρίτα - Η Βισαλτία δια μέσου των Αιώνων"*, 17-20 Οκτωβρίου 2000 (σ. 81-105). Σέρρες: Δήμος Νιγρίτας.
- Γιαννάκης, Θ. (1998). *Ιεροί Πανελλήνιοι Αγώνες*. Αθήνα.
- Ειδικές τιμές. (χ.χ.). Στο *Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού: από την αρχαία Ολυμπία στην Αθήνα του 1896*. Ανακτήθηκε στις 20-6-2015 από <http://www.ime.gr/olympics/ancient/gr/203b6.html>
- Ευρύβατος ο Λακεδαιμόνιος. (χ.χ.). Στο *Βικιπαίδεια, η ελεύθερη εγκυκλοπαίδεια*. Ανακτήθηκε 14-5-2015 από [https://el.wikipedia.org/wiki/Ευρύβατος\\_ο\\_Λακεδαιμόνιος](https://el.wikipedia.org/wiki/Ευρύβατος_ο_Λακεδαιμόνιος)
- Ζάχος, Δ. (2011). Όψεις της κοινωνικής ιστορίας των Ρομικών ομάδων του νομού Σερρών και της σχέσης τους με την επίσημη εκπαίδευση του ελληνικού κράτους (1880-1940). *Το βήμα των κοινωνικών επιστημών*, Τόμος 15 (60), 223-246.
- Η πάλη στην αρχαία Ελλάδα. (2015). Στο *wrestlinghellas.gr*. Ανακτήθηκε 15-5-2015 από <http://wrestlinghellas.gr/index.php/mouseio-palis/102-pali-arxaia-ellada>
- Κάβουρας, Π. (1997). *Τα δρώμενα από εθνογραφική σκοπιά: Δρώμενα, Σύγχρονα μέσα και τεχνικές καταγραφής τους*. Κομοτηνή: Κέντρο Λαϊκών Δρωμένων.
- Καραθανάσης, Α. (1995). Βιβλιογραφικό σχέδιασμα περί της Νιγρίτας και της περιοχής της. Στο Ι. Παπασημεών (επίμ.), *1<sup>ο</sup> Επιστημονικό Συμπόσιο "Η Νιγρίτα - Η Βισαλτία δια μέσου της ιστορίας"*, 27-28 Νοεμβρίου 1993. Σέρρες: Δήμος Νιγρίτας.

- Λιάβας, Λ. (1999). Τα μουσικά Όργανα στον Έβρο: Παράδοση και Νεότερη Κινητικότητα. Στο Λιάβας Λ. & Δρούλια Λ. *Μουσικές της Θράκης: Έβρος*. Αθήνα: Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής.
- Μαζαράκη, Δ. (1984). *Το Λαϊκό Κλαρίνο Στην Ελλάδα*. (2<sup>η</sup> Έκδοση), Αθήνα: Κέδρος.
- Μαυροειδής, Μ. (1999). *Οι Μουσικοί Τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*. Αθήνα: Fagotto.
- Μπίρης, Κ. (1954). *Ρωμ και Γύφτοι - Εθνογραφία και Ιστορία των Τσιγγάνων*. Αθήνα: χ. εκδ.
- Ντούσας, Δ. (1997). *Rom και Φυλετικές Διακρίσεις, στην Ιστορία, την Κοινωνία, την Κουλτούρα, την Εκπαίδευση και τα Ανθρώπινα Δικαιώματα*. Αθήνα: Gutenberg.
- Παγκράτιο. (χ.χ.). Στο *Βικιπαιδεία, η ελεύθερη εγκυκλοπαίδεια*. Ανακτήθηκε στις 14-5-2015 από <https://el.wikipedia.org/wiki/Παγκράτιο>
- Παπαευθυμίου-Παπανθίμου, Α. (χ.χ.). Στο Thassos- island.gr: Το λάδι στην αρχαιότητα. Ανακτήθηκε στις 19-6-2015 από <https://www.thassos-island.org/el/ιστορία/item/544-το-λάδι-στην-αρχαιότητα.html>
- Παπακώστας, Χ. (2013). *Σαχά ισί βαρό νι νάι: Ρόμικες μουσικές και χορευτικές ταυτότητες στη Μακεδονία*. Αθήνα: Πεδίο.
- Πασχαλούδης, Ν. (2013). *Η Βισαλτία του χτες, η ζωή στο αγροτικό περιβάλλον της Νιγρίτας και των χωριών της Βισαλτίας*. Θεσσαλονίκη: Σύλλογος Νιγριτινών Θεσσαλονίκης «Ο Βισάλτης» κ.α.
- Πλούταρχος. (1997). Προς Κωλώτην- Ει Καλώς είρηται το λάθε βιώσας- Περι μουσικής. Στο Β. Μανδηλαράς (επίμ), *Ηθικά τόμος εικοστός ένατος*. Αθήνα: Κάκτος.
- Πολιτιστικές διαδρομές. (χ.χ.). Στο *Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Σερρών*. Ανακτήθηκε στις 15-6-2015 από [http://www.serrelib.gr/images/politistikes\\_diadromes/nigrita.pdf](http://www.serrelib.gr/images/politistikes_diadromes/nigrita.pdf)
- Ρόμπου-Λεβίδη, Μ. (2016). *Επιτηρούμενες ζωές: Μουσική, χορός και διαμόρφωση της υποκειμενικότητας στη Μακεδονία*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Στράτου, Δ.Ν. (1979). *Ελληνικοί παραδοσιακοί χοροί*. Αθήνα: Οργανισμός εκδόσεων διδακτικών βιβλίων.
- Τα Κισπέτια. (χ.χ.). Στο *Palema.gr*. Ανακτήθηκε 14-11-2014 από <http://www.palema.gr/eidiseis/paradosiaki-pali/item/1564-ta-kispetia-i-pali-me-ladi-tis-adrianoupolis>

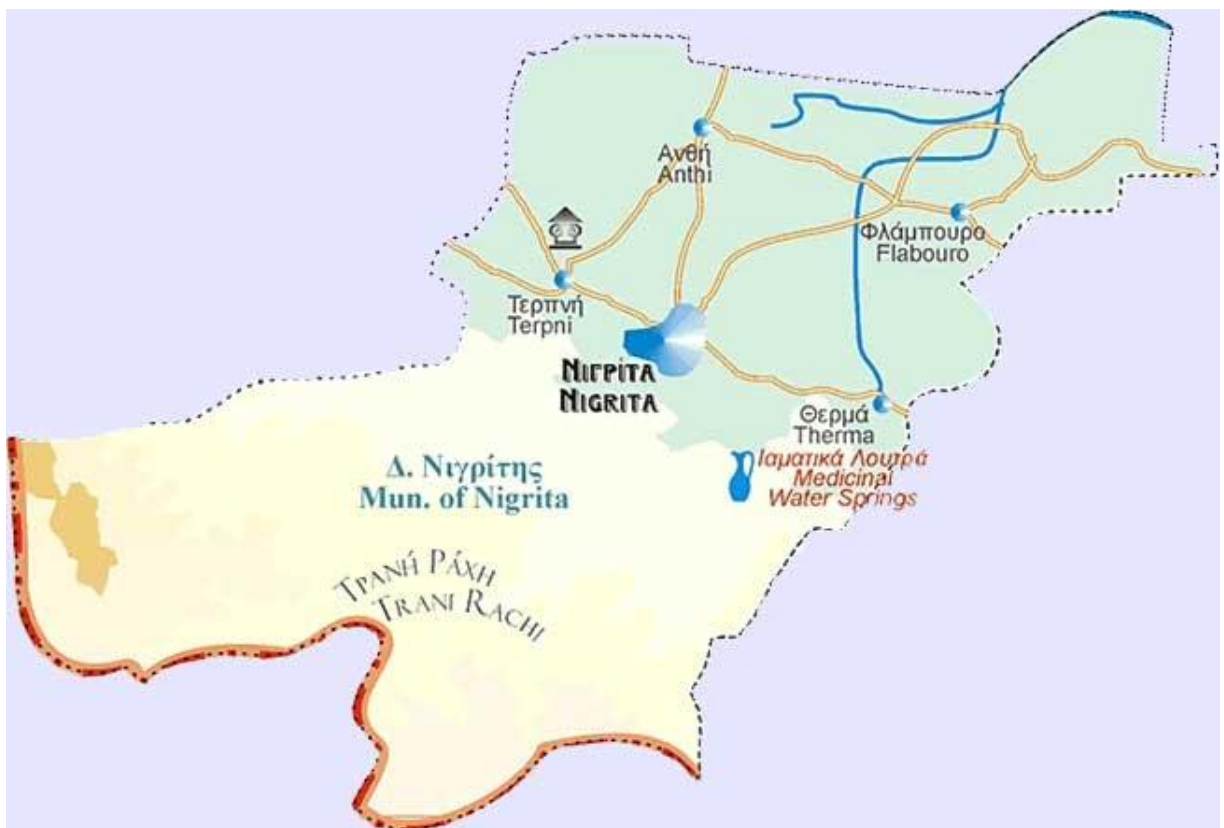
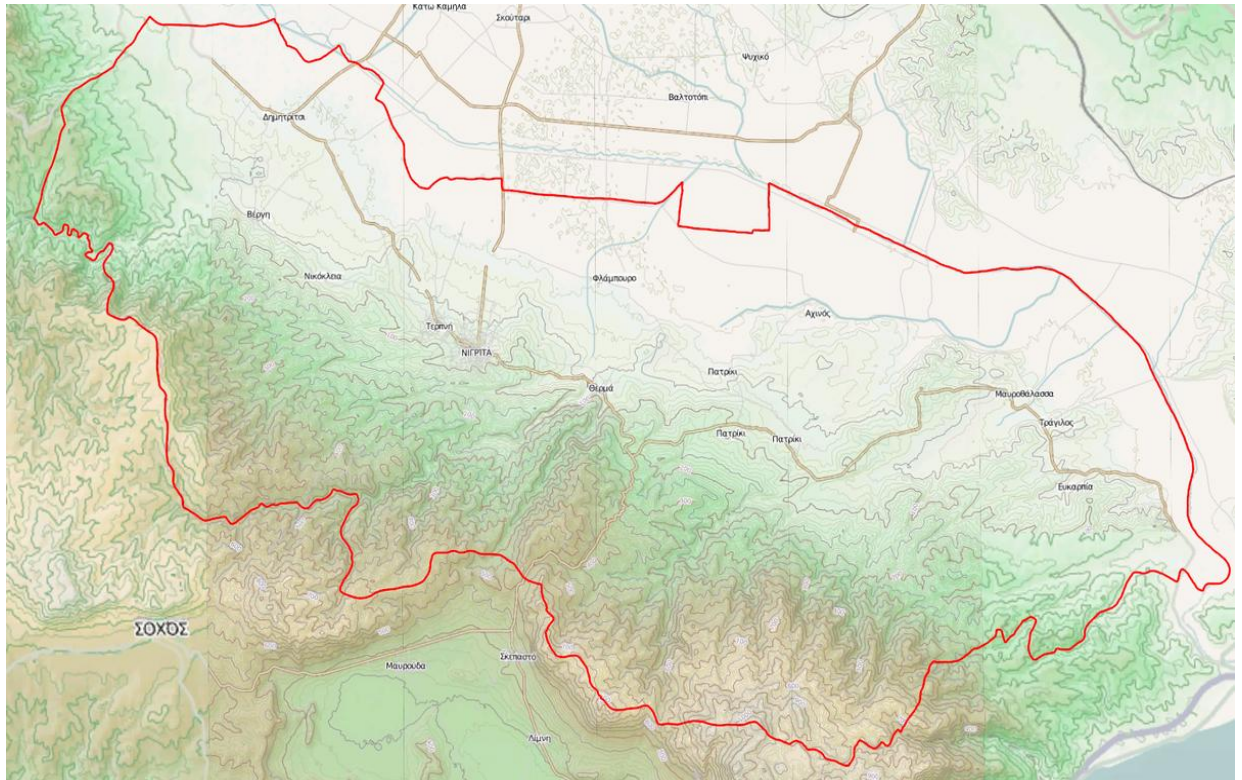
- Τσακιρίδης, Π & Σταμπούλη, Χ. (2005). *Ζήλος παιδείας, Ημιγυμνασιον Νιγρίτης 1921-1940 Γυμνάσιον εν Νιγρίτι 1940-1944*. Νιγρίτα: Σύλλογος Γονέων & Κηδεμόνων Γυμνασίου Νιγρίτας.

### Ηλεκτρονικές πηγές φωτογραφιών

- <https://www.facebook.com/Panigiri.Agiou.Athanasiou.Nigritas/>
- <http://www.pkm.gov.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=539>
- [https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%94%CE%AE%CE%BC%CE%BF%CF%82\\_%CE%92%CE%B9%CF%83%CE%B1%CE%BB%CF%84%CE%AF%CE%B1%CF%82](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%94%CE%AE%CE%BC%CE%BF%CF%82_%CE%92%CE%B9%CF%83%CE%B1%CE%BB%CF%84%CE%AF%CE%B1%CF%82)
- <http://www.hellenicaworld.com/Greece/Geo/gr/NigritaSerron.html>



## Χάρτης Δήμου Βισαλτίας



ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΑΛΛΙΣΤΗ ΚΥΔΡΟ ΑΘΑΝΑΣΙΟ

ΤΡΙΤΗ 8 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 2014

**Αρχικά θα ήθελα να μου πεις πως ξεκίνησες να παλεύεις. Ξεκίνησες από παλαίστρα στο πανηγύρι, ή σε οργανωμένο αγώνα επίσημο;**

Ξεκίνησα το 1983 ορμώμενος από τον μπαμπά μου που ήταν παλαιστής στην παραδοσιακή πάλη το ίδιο και ο θείος , ο παππούς και ο προπάππος. Μου άρεσε και ασχολήθηκα από 10 χρονών. Έπειτα γράφτηκα στον παλαιστικό σύλλογο στο Σκουτάρι και η πρώτη εμπειρία ήταν στα πανηγύρια, στην παραδοσιακή πάλη με συνοδεία ζουρνά-νταούλι. Πάλευα ενεργά από το 2003 -2006. Πάλευα στην πρώτη κατηγορία για 15-16 χρόνια, που είναι και η ανώτερη. Έχω παλέψει με κισπέτια και λάδια αλλά και με μαγιό. Ήμουν πρωταθλητής Ελλάδος με 5 παγκόσμια πρωταθλήματα. Βγήκα δύο φορές τρίτος, δύο φορές δεύτερος και μια φορά πρώτος. Και ο αδελφός μου έχει διακρίσεις. Τώρα συνεχίζω σαν προπονητής.

**Τα παιδιά που παλεύουν τώρα ανήκουν σε κάποιο σύλλογο ή όχι; Μπορεί δηλαδή να παλέψει ο καθένας αν το επιθυμεί;**

Δεν μπορεί να παλεύει ο καθένας. Φαίνεται και από την όψη. Αυτοί που παλεύουν είναι παιδιά που γυμνάζονται, παίρνουν μάλιστα μέρος και σε πανελλήνια και πανευρωπαϊκά και παγκόσμια πρωταθλήματα πάλης. Λόγω των πανηγυριών στην περιοχή, παίρνουν μέρος και το διασκεδάζουν και συνεχίζουν την παράδοση και παίρνουν εμπειρία και κάποιο χρηματικό έπαθλο. Μάλιστα συναντάς στα πανηγύρια και αντιπάλους που έρχονται από Θεσσαλονίκη, Αθήνα, Λάρισα και Καβάλα και είναι καλό για την εμπειρία του αθλητή να παίρνει την εμπειρία και φυσικά να έχει συμμετοχές.

**Παλιότερα, απ'ότι θυμάσαι ή έχεις ακούσει. Πώς γινόταν η εκπαίδευση των αθλητών; Υπήρχαν σύλλογοι όπως τώρα;**

Παλιότερα η προπόνηση γινόταν όταν τα παιδιά έβγαζαν για βοσκή τα ζώα. Το πρώτο άθλημα όταν συναντιόντουσαν στην περιοχή, στα λιβάδια, αφήναν τα ζώα για βοσκή και η μόνη ασχολία ήταν ποιος θα ήταν ο ποιο δυνατός. Σιγά σιγά όμως μέσα από αυτή την διαδικασία γυμνάζονταν και προετοιμάζονταν για να βγούνε μετά στα πανηγύρια στην, πάλη. Έτσι ξεκίνησε στην περιοχή μας.

**Αν και το δρώμενο γίνεται σε σχέση με την χριστιανική ορθόδοξη εκκλησία απ'οτι είδα και έμαθα παλεύουν και μουσουλμάνοι. Γνωρίζεις πότε άρχισε να υπάρχει χρηματικό έπαθλο στην πάλη, γιατί πολύ πιθανό είναι να ξεκίνησε και γι' αυτό το**



λόγο αυτή η συνήθεια; Το να συμμετάσχουν δηλαδή και αλλόθρησκοι. Αν δεν κάνω λάθος παλιά δεν υπήρχε χρηματικό έπαθλο.

Παλιότερα το έπαθλο μπορεί να ήταν ένας τράγος ένα μοσχαράκι από ότι θυμάμαι από τον παππού και τον θείο το χρηματικό έπαθλο μπήκε για τον πρώτο . Ο δεύτερος και ο τρίτος δεν είχαν.

Αυτό ήταν πριν το 70?

Αυτό ήταν από το 50.

Δεν έπαιξε ρόλο που δεν ήταν χριστιανοί λοιπόν. Μπορεί να ερχόντουσαν για το έπαθλο;

Αυτούς τους καλεί η διοργανώτρια αρχή, όπως είπες και εσύ σωστά, ότι το διοργανώνει η εκκλησία αλλά τώρα τα ταμεία της εκκλησίας δεν είναι τόσο μεγάλα για να καλύψουν μια τέτοια διοργάνωση. Οπότε μπαίνουν δήμοι, επιτροπές από τον δήμο εκλεγμένες για την δουλειά αυτή. Υποτίθεται πως για να βελτιώσουν την κατάσταση φέρνουν ξένους αθλητές τούρκους, βούλγαρους, από τα Σκόπια κ.α.

Αυτό για να σου πω την αλήθεια δεν τον βρίσκω σωστό, γιατί ήδη υπάρχουν πολλά παιδιά στην Ελλάδα τα οποία παλεύουν αλλά δεν γνωρίζουν την παραδοσιακή πάλη με το λάδι και το κισπέτι, και συνήθως μπορεί να φτάνουν στον τελικό αλλά έρχονται δεύτεροι γιατί οι άλλοι δουλεύουν συνέχεια πάνω στο αντικείμενο αυτό.

Θέλω να κάνω και μια παρένθεση να πω, ότι επί τουρκοκρατίας είχαν απαγορευτεί οι εκδηλώσεις αυτές στους έλληνες χριστιανούς τότε. Ένα πανηγύρι που λειτουργούσε ήταν της Νιγρίτας του Αγίου Αθανασίου(επονομαζόμενο ως πανηγύρι της Σούρπας), το οποίο ήταν το μόνο που είχαν αφήσει για να έχουν και οι έλληνες ένα πανηγύρι. Όταν γιορτάζει μια εκκλησία γίνονται αγώνες πάλης, τρεξίματος, λιθοβολία, ιπποδρομίες, αυτές ήταν γιορτές των ελλήνων μέσα από τις οποίες οι έλληνες έβρισκαν την ευκαιρία να εκπαιδευτούν στην πάλη στην σκοποβολή κ.ο.κ, για να ετοιμαστούν απέναντι στον αγώνα ενάντια στους τούρκους. Αυτό το κατάλαβαν οι τούρκοι γι'αυτό και είχαν απαγορέψει τα πανηγύρια. Ήταν λοιπόν της Νιγρίτας μόνο που είχε μείνει και ένα επάνω στις Φέρες που είχε χαρακτηριστική ονομασία, "κιουπέκ μπέη" δηλαδή ο μπέης που οργάνωνε το πανηγύρι. Διότι σε αυτούς δεν οργάνωνε η εκκλησία αλλά ο μπέης.

Τώρα θα πρέπει να κοιτάξουμε με τους δικούς μας αθλητές πως θα σώσουμε το άθλημα γιατί δεν υπάρχουν κονδύλια από το κράτος για τα παιδιά αυτά τα οποία παλεύουν σε πανευρωπαϊκά, παγκόσμια και πολλές φορές μπορεί να χρειαστεί να βάλουν και από την τσέπη τους. Κατά την γνώμη μου με την έλευση αθλητών απο το εξωτερικό τους βάζουνε μια δυσκολία επιπλέον. (ενν.τους Έλληνες αθλητές).

Το κισπέτι και το λάδι δεν ήταν δική μας παράδοση;

Δική μας ήταν απλά μην ξεχνάμε ότι είχαμε 400 χρόνια σκλαβιάς, με αποτέλεσμα να κρατήσουν την παράδοση μας και μέσω της απαγόρευσης στους

έλληνες, οι τούρκοι το καλλιέργησαν, το δούλεψαν, έκαναν δικό τους πανηγύρι μεγάλο, όχι μόνο ένα, πολλά , απλά το μεγαλύτερο γίνεται στην Αδριανούπολη. Εκεί είναι 4 μέρες το πανηγύρι και είναι κανονικό πρωτάθλημα.

**Εκεί αν δεν κάνω λάθος είναι μόνο σαν φεστιβάλ, δεν συνδέεται με την θρησκεία.**

Ναι είναι μόνο σαν πρωτάθλημα μαζεύονται και κάνουν αγώνες.

**Το λάδι έχουμε πληροφορίες ότι έχει αναφορές από την Αρχαία Ελλάδα;**

Από την αρχαία Ελλάδα, ναι, διότι μαλάκωνε το σώμα-δέρμα και η πτώση στο έδαφος δεν ήταν τόσο επώδυνη έτσι αποφεύγονταν οι τραυματισμοί. Και το κισπέτι επειδή είναι δέρμα σε προστατεύει και αυτό από τις πτώσεις συν του ότι έχει και αυτό λάδι.

**Επιπλέον η πάλη με λάδι και κισπέτι, είναι πιο δύσκολη. Και αυτός δεν ήταν λόγος;**

Ναι φυσικά άλλωστε, οι λαβές γίνονται πάνω στο κισπέτι.

**Ξέρεις αν συμβολίζει κάτι ο χαιρετισμός που χτυπάνε γόνατα, χέρια καθώς μπαίνουν στην παλαίστρα;**

Είναι χαιρετισμός, είναι το τελετουργικό για να ξεκινήσει η "παλαίστρα", για να ξεκινήσει το τελετουργικό και να χαιρετηθούν με τους φιλάθλους και τον αντίπαλο. Όλα έχουν κάποιο σκοπό αλλά αυτό στα βάθη χάνεται δεν γνωρίζω κάποια άλλη λεπτομέρεια για το τι ακριβώς μπορεί να σημαίνει.

**Χαιρετισμό προς τον κόσμο έτσι;**

Χαιρετισμός προς τον κόσμο και τον αντίποδα.

**Εσύ πάλευες και σε αγώνες με μουσική και χωρίς μουσική. Στη παραδοσιακή όμως πάλη αυτά είναι άρρηκτα συνδεδεμένα, μουσική-δρώμενο. Τι διαφορά είχε όταν πάλευες με μουσική; Εξυπηρετούσε στο τελετουργικό;**

Στην μοντέρνα πάλη αυτή σε αγώνες, ήταν πάλη που έμπαινες μέσα για τρία λεπτά και πάλευες συνέχεια είχες να κάνεις με μια σφυρίχτρα και σε πίεζε ο χρόνος, κατά κάποιο τρόπο. Έπρεπε να κάνεις όλη την τεχνική σου μέσα σε τρία λεπτά.

**Αυτό πάντα ήταν έτσι; Είχε πάντα χρόνο;**

Πάντα ήταν έτσι, τρίλεπτα. Τρία λεπτά, μισό ξεκούραση και άλλα τρία λεπτά. Στην παραδοσιακή πάλη θυμάμαι ότι όταν σταματούσε η μουσική έχανες και το τέμπο σου. Ήταν πάλη διαρκείας, ακόμη και μια ώρα το μάτς μπορεί να διαρκέσει. Ο

ζουρνάς και το νταούλι σου έδιναν τέμπο, επιδρούσε και στις αναπνοές αλλά και στην ψυχολογία για το πως θα παλέψεις δηλαδή. Αν παρατηρήσεις αγώνες, όταν αρχινήσει το νταούλι και πάει πιο γρήγορα και οι παλαιστές από μόνοι τους αρχίζουν και γίνονται πιο επιθετικοί ο έναν προς τον άλλον, όταν χτυπάει το νταούλι γρήγορα.

Άρα λειτουργεί αμφίδρομα, εσύ ακολουθείς την μουσική και οι μουσικοί σε ακολουθούν.

Ναι βέβαια ο νταουλτζής μπορεί να τον ξεσηκώσει τον παλαιστή.

Πάλεψες σε πολλά χωριά;

Σε όλα.

Θυμάσαι σε πόσα; Γιατί πλέον δεν γίνεται σε πολλά.

Θυμάμαι γύρω στα 30-35 πανηγύρια όταν πάλευα εγώ και τώρα βία να είναι 15.

Το πιο μεγάλο απο αυτά εδώ σε μας ήταν του Αγίου Αθανασίου;

Του Σοχού.

Ναι, αλλά ο Σοχός δεν είναι νομός.

Ναι, άμα το δούμε έτσι, είναι του Αγίου Αθανασίου και μετά του Θωμά.

Έχω διαβάσει ότι στου Θωμά δεν άφηναν με λάδια. Ισχύει;

Ναι δεν άφηναν με λάδια αλλά έφερναν από Βουλγαρία αθλητές και παλεύανε με τους δικούς μας, χωρίς κισπέτι φυσικά.

Να σε ρωτήσω κάτι που δεν ξεκαθάρισα. Αυτοί που πάλευαν ήταν δυνατά παιδιά από το χωριό που ήθελαν να παλέψουν για την δόξα και το μεράκι; Όπως κάνουμε αγώνα για το ποιός είναι πιο δυνατός, ας το κάνουμε και επίσημα;

Έτσι ανταγωνίζονταν τα παιδιά σε αυτό το άθλημα. Δεν υπήρχε το ποδόσφαιρο τότε, η πάλη ήταν το πιο δημοφιλές άθλημα. Τότε στις αλάνες έχω ακούσει από τους θείους και πατεράδες, πως τα παιδιά αν έβγαιναν αγωνίζονταν πάντα στην πάλη. Δεν είχαν επομένως την ευκαιρία στα πανηγύρια να παλέψουν με άλλους.

Ενώ στο παρελθόν έχουμε τόσο κόσμο και πολλά πανηγύρια, γιατί πιστεύεις ότι έχουν μείνει μόνο 15 πανηγύρια πλέον; Γιατί εγώ που πάω κόσμο έχει, έχει και απήχηση.

Έχει απήχηση αλλά εξαρτάται μόνο από τις τοπικές κοινωνίες αυτό το άθλημα, ενώ θα έπρεπε η πολιτεία να το αγκαλιάζει, να δώσει κονδύλια, να το δει διαφορετικά, να κάνει πανηγύρια, να κάνει παλαίστρες, αν ήθελαν να κρατήσει αυτό το άθλημα. Εξαρτάται πλέον από την καλή θέληση των κοινοτήτων και στον προσωπικό αγώνα μερικών ανθρώπων.

### Δηλαδή η λόγοι ήταν οικονομικοί κατά βάσει;

Πιστεύω, ότι δεν διαφημίστηκε αρκετά από τους Έλληνες και από την Ελλάδα αυτό το άθλημα. Αν δινόταν περισσότερη έμφαση, θα ήταν αλλιώς τα πράγματα, γιατί γενικά η πάλη στην Ελλάδα παρακμάζει. Παρακμάζει γιατί είναι ο καθρέφτης της κοινωνίας μας και αυτό. Σε μια κρίση κοινωνική και οικονομική, γιατί δεν είναι μόνο οικονομική αλλά και κοινωνική, τα έθιμα αυτά δυστυχώς χάνονται. Αυτοί που αγωνίζονται είναι παλιοί τώρα και ξέρουν την αξία, τους αρέσει, είναι μερακλήδες, ασχολούνται, διοργανώνουν, αργότερα δεν ξέρουμε.

### Δηλαδή είναι κατά βάσει στο μεράκι της επιτροπής;

Ναι, και εξαρτάται και από τα οικονομικά. Πολλά πανηγύρια δεν θα γίνουν και φέτος και θα υπάρχει πρόβλημα σιγά σιγά με τα χρόνια. Οι αγώνες αυτοί διοργανώνονται στην Μακεδονία εδώ σε εμάς, στην περιοχή των Σκοπίων στην Βουλγαρία, στην Τουρκία και στα παράλια της Μικράς Ασίας, από Αδριανούπολη και μετά στα παράλια, γίνονται κάποια πανηγύρια.

### Εσύ έξω πηγες καθόλου;

Πήγα αλλά δεν μπορούμε να συμμετέχουμε έξω. Πρέπει να μας καλέσει η επιτροπή σε αντίθεση με τους τούρκους και τους βούλγαρους. Δηλαδή αν πας εκεί θα σου πουν ότι έπρεπε να ήσουν γραμμένος, ενώ σε εμάς όποιος έρχεται παλεύει.

### Έχει χρηματικό έπαθλο είτε χάσεις, είτε κερδίσεις; Δηλαδή μόνο για την συμμετοχή έχει έπαθλο;

Και η συμμετοχή πληρώνεται, αν για παράδειγμα είναι 4 άτομα σε μια κατηγορία οι δυο πρώτοι που θα χάσουν μπορεί να πάρουν από 30-50 € οι υπόλοιποι που συνεχίζουν, οι δεύτεροι δηλαδή, θα πάρουν 150€ και ο πρώτος γύρω στα 200€. Κάπως έτσι.

### Άρα πληρώνονται?

Ναι γιατί σε εκείνες τις μεγάλες κατηγορίες, είναι όλοι αθλητές καλοί, επιπέδου, 1<sup>η</sup> 2<sup>η</sup>, κατηγορία και 3<sup>η</sup> ακόμη. Παλεύουν στο πανελλήνιο πρωτάθλημα και έχουν μετάλλια.

### Τώρα στα νέα τα παιδιά είναι πιο εύκολο τεχνικά να παλεύουν χωρίς κισπέτι;

Στον δικό μου τον σύλλογο τα παιδιά δουλεύουν και το κισπέτι όσο το επιτρέπουν οι διοργανώσεις, γιατί τρέχουμε από διοργάνωση σε διοργάνωση. Είμαστε σε πρόγραμμα αγωνιστικό μέχρι στιγμής και δεν μπορούμε να ασχοληθούμε με αυτό καθ' αυτό. Απλά όταν πλησιάζει ο καιρός για τα πανηγύρια κάνουμε μερικές

προπονήσεις έξω με κισπέτια και με λάδια και για να γνωρίζουν τα παιδιά το αντικείμενο και για να μπορούν να σταθούν σε περίπτωση που έχουν να αντιμετωπίσουν κάποιον αθλητή, να γνωρίζουν κάποια πράγματα.

**Αυτά τα έχεις αγορασμένα ή τα κάνετε εδώ; Ή μήπως τα παρέχει ο σύλλογος;**

Αυτά τα φτιάξαμε στην Σαμψούντα. Δώσαμε παραγγελία και τα έφτιαξε ένας μάστορας εκεί. Κάποτε είχαμε και εμείς στην Νιγρίτα δικό μας μάστορα, πέρασαν όμως τα χρόνια έφυγε ο μάστορας και σταμάτησαν να βγαίνουν στην Ελλάδα, βγαίνουν μόνο στην Σαμψούντα.