

Το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι

Το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι αποτελεί μια από τις πιο ενδιαφέρουσες μουσικές φόρμες στην Ανατολική Μεσόγειο και στα Βαλκάνια, αλλά και στο παγκόσμιο ρεπερτόριο της λαϊκής πολυφωνίας.

Οι μελωδίες των πολυφωνικών τραγουδιών, μαζί με ορισμένα ακόμη της Ηπείρου και της Θεσσαλίας, είναι οι μοναδικές στον ελλαδικό χώρο που έχουν διατηρήσει την ανημίτονη πεντατονική κλίμακα (κλίμακα που αποτελείται από πέντε νότες χωρίς ημιτόνια).

Η κλίμακα αυτή, σύμφωνα με κάποιους μουσικολόγους, ταυτίζεται με το δώριο τρόπο των αρχαίων Ελλήνων, την κατ' εξοχήν "ελληνική αρμονία". Δίπλα στην κλίμακά του, στοιχεία που συνηγορούν στην παλαιότατη καταγωγή του είδους αποτελούν ο φωνητικός, ομαδικός, ρητορικός και τροπικός του χαρακτήρας. Στις μέρες μας το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι το συναντάμε στα βορειοδυτικά του νομού Ιωαννίνων (χωριά του Πωγωνίου, Παρακάλαμος, χωριά βόρεια της Κόνιτσας), σε ελάχιστα χωριά στα βορειοανατολικά της Θεσπρωτίας (Τσαμαντάς, Λιάς, Βαβούρι, Πόβλα) και, κυρίως στα χωριά της ελληνικής μειονότητας στα νότια της Αλβανίας (Δερόπολη, Άνω Πωγώνι, Βουθρωτό, Χειμάρρα).

Μια πολυφωνική ομάδα αποτελείται συνήθως από 4 έως 11 μέλη. Η σύνθεσή της συμπεριλαμβάνει διακριτούς ρόλους και η δομή της απηχεί, σύμφωνα με κάποιους μελετητές, στοιχεία χορού αρχαίας τραγωδίας. Παρτής ή πάρτης ή σηκωτής είναι ο κορυφαίος της πολυφωνικής ομάδας, αυτός που προλογίζει το τραγούδι εκφέροντας την κύρια μελωδία του. Ξεκινά τραγουδώντας μόνος τις πρώτες συλλαβές κάθε στίχου.

Στο βορειοηπειρώτικο πολυφωνικό, ο Παρτής προλογίζει ολόκληρο τον πρώτο στίχο του τραγουδιού. Στο πωγωνίσιο ο Παρτής προλογίζει μόνο τις πρώτες συλλαβές. Του απαντά ο δεύτερος που "γυρίζει" ή τσακίζει" το τραγούδι, γι' αυτό λέγεται και γυριστής, με φωνή με μεγαλύτερη ρυθμική κίνηση, ρόλος που απαιτεί μεγάλη φωνητική ικανότητα. Χαρακτηριστική είναι η απότομη κατάληξη, το "κόψιμο" που κάνει ο Γυριστής. Όταν ο Γυριστής τραγουδά την υποτονική μια οκτάβα ψηλότερα, ονομάζεται κλώστης.

Η κίνηση της φωνής αυτής, ανάμεσα στην τονική και στην υποτονική της μελωδίας, θυμίζει τον κλώστη των νημάτων που κλωθογυρίζει και ανεβοκατεβάζει το αδράχτι

κάθε τόσο. Ρόλος που απαντά συχνά αλλά όχι πάντα, είναι ο ρόλος του ρίχτη, ο οποίος "ρίχνει" το τραγούδι στο τέλος του προλογίσματος του παρτή, τραγουδώντας ένα επιφώνημα (π.χ. "αχ ωχ ωχ", "άντε βρε"). Λειτουργεί ως ο συνδετικός κρίκος μεταξύ του Παρτή και των υπόλοιπων φωνών, καθώς μετά τη δική του είσοδο αρχίζει και η ομαδική εκφορά του τραγουδιού. Και μετά έρχονται οι ισοκράτες που κρατούν το "ίσο", δηλαδή το φθόγγο της τονικής της μελωδίας.

Σε κάθε πολυφωνική ομάδα πρέπει να υπάρχουν τουλάχιστον δύο ισοκράτες. Ο ρόλος των ισοκρατών είναι θεμελιώδης και αναντικατάστατος στη δομή της πολυφωνικής ομάδας. Όσο δυνατότερο είναι το ισοκράτημα τόσο πιο "βρονταριά πάει το τραγούδι".

Η αρτιότητα της ερμηνείας του πολυφωνικού τραγουδιού προϋποθέτει την ύπαρξη, αλλά και το σμίξιμο των διαφορετικών φωνών - ρόλων της πολυφωνικής ομάδας. Έτσι, το πολυφωνικό τραγούδι προϋποθέτει τη συλλογικότητα της έκφρασης, αλλά και την αυστηρή διακριτότητα των ρόλων που απηχεί και την άγραφη ιεραρχία στη σύνθεση της ομάδας και στην κατανομή των ρόλων.

Η έννοια της "πολυφωνίας" στα ελληνόφωνα πολυφωνικά σχήματα της Ηπείρου δε συμπίπτει μορφολογικά και μουσικολογικά με τον αντίστοιχο ορισμό της στους τρόπους σύνθεσης της Δυτικής Κλασικής Μουσικής. Στην ηπειρώτικη πολυφωνία υπάρχει η βασική μελωδία (η μελωδία του παρτή), η οποία εκτελείται είτε από αντρική, είτε από γυναικεία φωνή, είτε εναλλασσόμενα από άντρα και γυναίκα. Πάνω στη βασική μελωδία συνηχούν οι μελωδικοί αυτοσχεδιασμοί του γυριστή και του κλώστη. Οι συγκεκριμένοι ρόλοι αναπτύσσουν τις μελωδικές τους γραμμές κατά τέτοιο τρόπο, έτσι ώστε να προκύπτουν συνηχήσεις με τη μελωδική γραμμή του παρτή διαστημάτων 2ης Μεγάλης και 7ης μικρής, αλλά και 4ης και 5ης καθαρής. Καθοριστικός φωνητικός ρόλος στην ηπειρώτικη πολυφωνία είναι αυτός του ισοκράτη. Σε συνδυασμό με τη μελωδία του παρτή και ανάλογα με την πεντατονική κλίμακα που χρησιμοποιείται παρουσιάζονται διαστήματα 2ης Μεγάλης 3ης μικρής, 4ης καθαρής και 5ης καθαρής.

Οι φωνές του ρίχτη και του προλογιστή συνήθως δεν συνηχούν με τους τέσσερις προαναφερόμενους. Ο ρίχτης φροντίζει η τελική του πτώση να βρίσκεται ένα διάστημα 8ης καθαρής κάτω από τον εναρκτήριο φθόγγο του παρτή (σχετική απεικόνιση: γράφημα 2ο) ή να συμπίπτει τονικά με την τονική του ισοκρατήματος που έπεται (σχετική απεικόνιση: γράφημα 3ο). Ο προλογιστής με τη σειρά του είναι

ο φωνητικός ρόλος, που μουσικά τονίζει το ύφος του ελάσσονος τρόπου, αφού η βασική τονική του στάση είναι η III βαθμίδα, ήτοι μία 3η μικρή άνω της τονικής.

Το πολυφωνικό τραγούδι ήταν αναπόσπαστο μέρος των εθιμικών διαδικασιών που τελούνταν τόσο στον κύκλο της ζωής (γέννηση, γάμος, θάνατος), όσο και στον κύκλο του χρόνου (αποκριάτικα, ευετηριακά έθιμα, της άνοιξης, κ.ά.). Η λειτουργία τους αυτή διήρκησε μέχρι και τις πρώτες δεκαετίες μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, προτού δηλαδή ο κοινωνικός ιστός της κάθε κοινότητας διαρραγεί από την μεγάλη εσωτερική και εξωτερική μετανάστευση του ενεργού πληθυσμού της. Οι κοινωνικές αυτές μεταβολές επηρέασαν και την ίδια την εθνογραφική έρευνα, καθώς δεν μπορεί πλέον να βασιστεί σε δεδομένα που αντλούνται από το φυσικό χώρο λειτουργίας του πολυφωνικού τραγουδιού και μέσα από τη συμμετοχική παρατήρηση του ερευνητή. Η μελέτη του πολυφωνικού τραγουδιού γίνεται πλέον μέσα από γραπτές πηγές, οπτικοακουστικό υλικό, που έχει καταγραφεί κατά το παρελθόν και αναφορές που διατηρούνται στη συλλογική και ατομική μνήμη των ανθρώπων, που έχουν βιωματική σχέση με αυτό. Από διάφορες αναφορές και συνεντεύξεις που έγιναν στο παρελθόν διαπιστώνεται πως το πολυφωνικό τραγούδι ήταν άρρηκτα δεμένο με την ζωή των κατοίκων του Πωγωνίου.

Ο Παντελής Μάκος από την Πολύτσανη σε συνέντευξή του στους Λαμπρίδη – Έξαρχο (Περ. Άπειρος 1, καλοκαίρι '98), επιβεβαιώνει την πολύπλευρη λειτουργία των πολυφωνικών τραγουδιών που είναι άρρηκτα δεμένα με πολλές περιστάσεις της κοινωνικής ζωής των κατοίκων της ευρύτερης περιοχής του Πωγωνίου, *«...Τα χωριά μας είναι ορεινά. Εκεί δεν είχαμε άλλη μουσική. Ακόμη και τους γάμους με πολυφωνικά τραγούδια τους εκάναμε. Με αυτά χορεύαμε. Από τις 9 μέχρι τα ξημερώματα, τραγούδι μόνο με το στόμα. Δεν φαντάζεστε τι τραγούδια και τι θησαυρό είχανε αυτά τα χρόνια και αυτοί οι χωριανοί, που και μεις κληρονομήσαμε λίγα. Λέγω λίγα γιατί ποιος ήξερε να τα γράφαμε και να τα είχαμεν όλα σήμερα ακόμα. Μόλα ταύτα πάλι κάτι κρατήσαμε»*. Αλλά και ο Ζώτος (2001) αναφερόμενος στα παιδικά του χρόνια στο χωριό Πολύτσανη γράφει: *«Εκείνα τα χρόνια, στον τόπο μας, δεν χρησιμοποιούσαν κλαρίνα και βιολιά. Πανηγύρια ολόκληρα, αρραβώνες, γάμοι, βαπτίσια, ονομαστικές γιορτές και διασκεδάσεις για ώρες και μέρες ολόκληρες, γινόταν μόνο με τα πολυφωνικά τραγούδια, στο ρυθμό του χορού ή καθιστικά...»*. Μπορούμε να ανιχνεύσουμε την κοινωνική διάσταση των συγκεκριμένων τραγουδιών από τη μελέτη των διαφόρων συλλογών δημοτικών τραγουδιών αλλά και τις εκδόσεις ηχογραφημένων τραγουδιών όπου καταγράφηκαν στο παρελθόν πολυφωνικά τραγούδια.

Ο Λιάβας (1998) αναφέρει πως το ποιητικό περιεχόμενο των τραγουδιών παρουσιάζεται σε στενή σχέση με τον φυσικό, ιστορικό και κοινωνικό χώρο της περιοχής: παλαιότατα τραγούδια του ακριτικού κύκλου και μεσαιωνικές μπαλάντες (παραλογές), ιστορικές διηγήσεις του αγώνα κατά των Τούρκων, αλλά και τραγούδια του γάμου, της ξενιτιάς, αποκριάτικα, κ.ά., (που καλύπτουν τον κύκλο ζωής και τον κύκλο του χρόνου).

Ταξινομώντας 222 πολυφωνικά τραγούδια που μεταγράφηκαν από διάφορες εκδόσεις ανάλογα με το περιεχόμενό τους διαπιστώνεται πως οι θεματικές τους αναφορές σχετίζονται με τη γέννηση, το γάμο και το θάνατο, τη θρησκεία, την αγάπη, τον ξενιτεμό, την εργασία, τη φύση, ενώ δεν λείπουν τα ιστορικά και τα ακριτικά τραγούδια. Πιο συγκεκριμένα διακρίνουμε τις κατηγορίες:

Ταχαρίσματα: (συν.: 2), Ταρνανά και ταρμπομπό κ.ά.

Νανουρίσματα: (συν.: 3) Νάνι νάνι το παιδί κ.ά.

Ακριτικά -Θρύλοι - Παραλογές: (συν.: 49), Του Κωστή κ.ά., εκ των οποίων δεν έχουν ηχογραφηθεί οκτώ τραγούδια.

Μοιρολόγια: (συν.: 4), Πουλάκι βγήκε από τη γη, Ο χάρος και ο φθινόπωρος κ.ά.

Ιστορικά – Κλέφτικα: (συν.: 28), Στης Δερόπολης τον κάμπο, Δεροπολίτισσα, ο Ντελή Παππάς κ.ά., εκ των οποίων δεν έχουν ηχογραφηθεί πέντε τραγούδια (Εσείς πουλιά πετούμενα, Μάνα δε θέλω κλάματα, Μεσ της Δρόπολης τον κάμπο, Μεσ του Πιτσαριού, Να 'σαι μάρτυρας) **της Ξενιτιάς:** (συν.: 22), Αλησμονώ και χαίρομαι, Γιάννη μου το μαντήλι σου, Κλαιν' οι πέρδικες στα πλάγια κ.ά.,

του **Γάμου:** (συν.: 31), Το φλάμπουρο, Διαμαντόνυφη, Τρώτε για να πίνουμε, Άγγελος είσαι νύφη μου

Λυρικά της αγάπης: (συν.: 75), Φράγκα φράγκα φραγκοπούλα, Πέρδικα και περιστέρα, Από πέρα απ' το ποτάμι (Μάτσιας 1988, Φωτίου – Λύτης 1995, Λώλης 2006).

Αν θελήσουμε να κατηγοριοποιήσουμε τα εν λόγω τραγούδια με βάση την ερμηνεία τους, διακρίνουμε πως διαφοροποιούνται αντίστοιχα, σε κατά φύλο, μικτά ή και εναλλασσόμενα, καθιστικά, δρομικά, χορευτικά κ.ά.

Είναι χαρακτηριστικό πως ένα μεγάλο μέρος των πολυφωνικών τραγουδιών έχει ως θέμα του την ξενιτιά, ένα κοινωνικό φαινόμενο που στην ευρύτερη περιοχή στο παρελθόν προσέλαβε μεγάλες διαστάσεις. Οι πωγωνίσιμοι, αλλά και οι βορειοηπειρώτες ξενιτευτήκαν λόγω των δύσκολων οικονομικών, κοινωνικών και ιστορικών συνθηκών που επικράτησαν στο παρελθόν στην ευρύτερη περιοχή. Πολλοί από αυτούς μετανάστευσαν στο Βουκουρέστι, στη Βιέννη και αργότερα στο μεσοπόλεμο στην Αμερική.

Ο Δαλιάνης (2000), μας πληροφορεί για την έκταση του φαινομένου της μετανάστευσης στη Βόρειο Ήπειρο την περίοδο του μεσοπολέμου: *«περίπου 70 τοις εκατό των μεταναστών της Δρόπολης είναι της περιόδου 1920-1938»*, ενώ ο Παπαδόπουλος (1994) αναφέρει για το ίδιο θέμα: *«Στην Αμερική καταφεύγουν πάνω από 20.000 κυρίως από τα χωριά της Δρόπολης»*. Ο Μπάρκας (2007), αναφέρει με βάση τα ιστορικά στοιχεία συγκεκριμένων χωριών πως μέχρι το 1939 βρισκόταν στην ξενιτιά από το Βουλιαράτι 500 άτομα, από τη Δερβιτσάνη 410, από τη Σωπική 200, από την Καλογοραντζή πάνω από 110, από την Πολύτσιανη 280. το 1936 στη Σωτήρα βρισκόνταν μόνο 20 άνδρες, 216 βρισκόνταν στα ξένα».

Ο Υφαντής (1972) στο βιβλίο του για τον Πωγωνίσιμο γάμο σημειώνει πως: *«ο ταξιδεμός των ανδρών είχε αρχίσει πριν το 1820. το Βουκουρέστι, Γαλάζι, ωστάνζια και άλλοι τόποι την Βλαχιάς, η Πόλι (Κωνσταντινούπολις), η Σμύρνη, η Προύσσα κι άλλες πόλεις της Ασαντολής, η Αίγυπτος, το Σουδάν κι άλλοι τόποι της Αφρικής, η Αμερική κι άλλοι τόποι του Εξωτερικού και του Εσωτερικού ήταν τα κέντρα των ταξιδεμένων Πωγωνησίων, από τα οποία μετέφεραν συνεχώς τον πλούτο της ξενητειάς»*.

Οι διαστάσεις που εξέλαβε το φαινόμενο του ξενιτεμού αποτυπώνεται σε πάρα πολλά τραγούδια που καταγράφονται σε διάφορες συλλογές στο παρελθόν (βλ. Ζώτος 1978, Νίκας 1978, Μάτσιας 1988, Φωτίου – Λύτης 1993, Κατσαλίδας 2001). Συνολικά στις παραπάνω συλλογές έχουν καταγραφεί σε μορφή κειμένου 222 πολυφωνικά τραγούδια, από τα οποία ξεχωρίζουμε στην κατηγορία “Της ξενιτιάς” είκοσι δύο τραγούδια εκ των οποίων μόνο δύο δεν εμπεριέχονται στις μουσικές εκδόσεις που έχουν πραγματοποιηθεί μέχρι σήμερα: (“Δεν μου βαρούν τα ξένα”, “Με τούτην ασημόκουπα”).

Ο παπα-Χρήστος Μάτσιας (1988), συνδέοντας τον ξενιτεμό με την πολιτισμική έκφραση των κατοίκων του Πωγωνίου και της Δερόπολης αναφέρει: *«Ο λαός μας εδώ, γαντζωμένος σε δύσκολους και φτωχούς τόπους, με το συνεχές ξενίτεμα των*

ανδρών για να θρέψουν τις φαμίλιες τους, το συνεχή καημό από το ζωντανό αυτό ξεχωρισμό αλλά και από όλες τις φάσεις της κοινωνικής και εθνικής του ζωής, έντονη ένιωσε την ανάγκη όλα τούτα να τα τραγουδήσει».

Ο Ζώτος (2001) ενθυμούμενος διάφορα κοινωνικά γεγονότα από το χωριό του την Πολύτσανη μας πληροφορεί για το ρόλο του πολυφωνικού τραγουδιού στις εκδηλώσεις της τοπικής κοινωνίας σκιαγραφώντας την πολυ-λειτουργία του: *«Ποιος δε θυμάται τα χαράματα των Χριστουγέννων, του Αϊ Βασίλη, τα Φώτα, της Πασχαλιάς και των πανηγυριών, που μετά τη λειτουργία, στήνονταν ο χορός με τάξη και ευπρέπεια, από άνδρες, γυναίκες και παιδιά και άρχιζε το πολυφωνικό τραγούδι, το κατάλληλο και ανάλογο για κάθε γιορτή και για κάθε περίπτωση.....Ποιος δε θυμάται, από τους παλιούς Πολυτσανίτες, τα ολοήμερα γλέντια των ανδρών, μόνο και μόνο με πολυφωνικά τραγούδια και χορούς, αλλά και άφθονα κρασιά και ψητά αρνιά, στη Γκρίκα στο ποτάμι, κοντά στο μύλο ή στο δάσος του Μοναστηριού, της Παναγίας της Πέρας ή στον Αϊ Θανάση και τον Αϊ Χριστόφορο ή στους Μάκρους, στον κάμπο.....Και ποιος δε θυμάται, μερικούς ονομαστούς γάμους, που άφησαν εποχή, για τα πολυήμερα και ατέλειωτα ξεφαντώματά τους, τα πιστρόφια, τα γυρίσματα και τα κεράσματα, σύμφωνα με το πατροπαράδοτο τελετουργικό και ήθη και έθιμα του τόπου, τις γυναίκες τις ντυμένες με τις παλαιές τοπικές ενδυμασίες, τα περίφημα “ρούχα” και τα γαμήλια πολυφωνικά τραγούδια και τους χορούς, που έπρεπε να τραγουδηθούν όλα, από το πρώτο μέχρι το τελευταίο, την κατάλληλη στιγμή, σύμφωνα με τα παλαιά έθιμα και την πρέπουσα τάξη και μεγαλοπρέπεια του γεγονότος...».*

Το δημοτικό πολυφωνικό τραγούδι, αρχικά βασισμένο στην «κοσμοθεωρία» της αγροτικής κοινωνίας που το δημιούργησε, ήταν ενταγμένο σε όλες τις εκφάνσεις της κοινωνικής ζωής των Ηπειρωτών. Ο σημαντικός ρόλος των τραγουδιών, στην τέλεση των διαφόρων εθιμικών διαδικασιών στο Πωγώνι, έπαψε να υφίσταται με το πέρασμα των χρόνων. Με την μεταβολή της κοινωνίας εμπλουτίστηκε, εξελίχτηκε και διαμορφώνεται πλέον σ' ένα αστικό περιβάλλον χάνοντας την παλαιότερη σημασία του, η οποία ήταν άμεσα συνδεδεμένη με τον κύκλο της ζωής και του χρόνου. Το παρελθόν και ειδικότερα τα πολιτισμικά αγαθά αποτέλεσαν το βασικό άξονα ανάπτυξης και αναδιαμόρφωσης της ταυτότητας αρκετών τοπικών κοινωνιών της ελληνικής επικράτειας στην προσπάθειά τους να δηλώσουν παρόν σε έναν κόσμο που συνεχώς μεταβάλλεται. Το πολυφωνικό τραγούδι ενταγμένο στη σύγχρονη πολιτιστική πραγματικότητα, κυρίως μέσα από τις διάφορες αναπαραστάσεις του

παρελθόντος, αποτελεί ακόμη και σήμερα ένα πολυσήμαντο κοινωνικό πολιτικό και πολιτισμικό φαινόμενο που χρήζει μιας βαθύτερης ανάγνωσης.

Η μορφή και η λειτουργία του πολυφωνικού τραγουδιού βασίζεται πλέον σε νέες κοινωνικές πολιτικές και ιδεολογικές σχέσεις, συνδέεται περισσότερο με την ψυχαγωγία, την πολιτική, αλλά επίσης σχετίζεται με την καταγωγική και εθνοτική ταυτότητα των ανθρώπων που το εκφράζουν ή συνδέονται με οποιονδήποτε τρόπο με αυτό. Είναι γνωστό άλλωστε πως γενικότερα τα φαινόμενα του Πολιτισμού μέσα στην ποικιλία τους είναι πανταχού παρόντα στους κόλπους των σύγχρονων κοινωνιών, ενταγμένα στο γενικότερο πλαίσιο της «νεωτερικότητας» που δημιουργεί καινούρια πολιτιστικά προϊόντα και καταναλωτικά αγαθά οι παραδόσεις ανακαλύπτονται εκ νέου, και αποκτούν μια νέα τόσο μορφή όσο και λειτουργία. (Tolra - Warnier 2003).

Η μεταβολή της λειτουργίας των τραγουδιών, αλλά και η εκ νέου σημασιοδότησή τους, συνδέεται με την ευρύτερη κοινωνική μεταβολή που παρατηρείται στον ελλαδικό χώρο, τα μεταπολεμικά κυρίως χρόνια. Οι ευρύτερες ιστορικές αλλαγές και οι κοινωνικοί μετασχηματισμοί που παρατηρούνται στον ελλαδικό χώρο μετά τον τελευταίο πόλεμο έχουν επιφέρει, μεταξύ των άλλων, σημαντικές αλλαγές και στο πολυφωνικό τραγούδι. Ένα από τα «προϊόντα» της αστικοποίησης, στην Ελλάδα από τον τελευταίο πόλεμο και ύστερα είναι η ίδρυση Πολιτιστικών και Εθνοτοπικών Συλλόγων, αλλά και Πολιτιστικών Κέντρων διάδοσης του παραδοσιακού πολυφωνικού τραγουδιού.

Σκοπός των κέντρων αυτών είναι η προβολή και μελέτη της παραδοσιακής μουσικής της Ηπείρου και η διατήρηση δεσμών με τις ιδιαίτερες πατρίδες. Χαρακτηριστικό είναι πως οι πρώτες εκδόσεις δημοτικών τραγουδιών αγνόησαν και κατά μία έννοια χρησιμοποίησαν συμπληρωματικά το πολυφωνικό τραγούδι. Έτσι οι πρώτοι δίσκοι συμπεριλάμβαναν ένα ή δυο πολυφωνικά τραγούδια, ενώ οι πρώτες ελάχιστες εκδόσεις δίσκων που εμπεριείχαν αποκλειστικά πολυφωνικά τραγούδια κάνουν δειλά την εμφάνισή τους τα μεταπολεμικά χρόνια και μόλις στο τέλος του 20^{ου} αιώνα έχουμε ολοκληρωμένες εκδόσεις – ηχογραφήσεις πολυφωνικών τραγουδιών. Οι περισσότερες από αυτές έχουν εκδοθεί από διάφορους μη κερδοσκοπικούς οργανισμούς και συλλόγους (Εταιρίες δίσκων, Ιδρύματα κ.ά.) και όχι από τοπικούς συλλόγους των χωριών, που είναι και οι κύριοι εκφραστές των τραγουδιών (Παρακάλαμος, Γλύνα). Πιθανότατα η παραπάνω δραστηριότητα να σχετίζεται με την εμπορευματοποίηση των τραγουδιών και έρχεται να καλύψει αποσπασματικά την

απουσία ενός εθνικού σχεδιασμού για τη διατήρηση της πολυφωνίας παρά το γεγονός πως η ίδια εθνική ρητορική για το συγκεκριμένο φαινόμενο πλεονάζει.

Το πολυφωνικό τραγούδι αναβιώνει μόνο σε πολιτιστικές εκδηλώσεις που οργανώνουν οι σύλλογοι, χοροεσπερίδες, χορευτικές βραδιές, συναυλίες κυρίως κατά την περίοδο του καλοκαιριού. Η συγχρονική μελέτη του τραγουδιού περιορίζεται πλέον στις περιορισμένες πολιτιστικές εκδηλώσεις όπου αυτό πραγματώνεται και όχι από την λειτουργία του σε κάποια εθιμική διαδικασία του κύκλου της ζωής ή του χρόνου. Η μορφή και η λειτουργία του ερευνάται συγχρονικά πλέον, μέσα από τις εκδηλώσεις όπου πλέον αναβιώνει, τις δράσεις των προσώπων, το ρόλο των φορέων και βέβαια από τις σχέσεις που δημιουργούνται και συνθέτουν το νέο χαρακτήρα του πολυφωνικού τραγουδιού. Στις μέρες μας έχουν δημιουργηθεί αρκετές ομάδες πολυφωνικού τραγουδιού που δραστηριοποιούνται σε διάφορα πολιτιστικά κέντρα της Αθήνας και των Ιωαννίνων και αναβιώνουν το πολυφωνικό τραγούδι. Είναι χαρακτηριστικό πως οι νεοσύστατοι, σχετικά, όμιλοι που δημιουργούνται στα αστικά κέντρα και τα μέλη που τους απαρτίζουν, δεν σχετίζονται απαραίτητα με τον τόπο καταγωγής των πολυφωνικών τραγουδιών.

Η ονοματολογία ορισμένων ομίλων (Πολύφωνο, Χαονία, Ήνορο κ.ά.) μας παραπέμπει στο συγκεκριμένο είδος τραγουδιού λειτουργώντας σε ορισμένες περιπτώσεις προσδιοριστικά ως προς τον ευρύτερο χώρο της Ηπείρου, όπου επιβίωσε το συγκεκριμένο τραγούδι. Τα τραγούδια που επιλέγονται και αποδίδονται από τις παραπάνω ομάδες αντλούνται αντίστοιχα από τον ευρύτερο χώρο του πολυφωνικού τραγουδιού. Οι ομάδες που φέρουν ως τίτλο τον τόπο καταγωγής των τραγουδιστών-τριών (Παρακάλαμος, Κτίσματα, Δερβιτσάνη κ.ά.), απαρτίζονται στην πλειοψηφία τους, από μέλη που έλκουν την καταγωγή τους από το ίδιο χωριό και αποδίδουν ένα πιο «περιορισμένο», τοπικό ρεπερτόριο τραγουδιών.

Αλλά και ο τρόπος μετάδοσης του πολυφωνικού τραγουδιού έχει αλλάξει, η προφορική διαδικασία μάθησης του πολυφωνικού τραγουδιού εγκαταλείπεται σταδιακά και αντικαθίσταται από την συστηματική διδασκαλία (στις περισσότερες των περιπτώσεων γραπτή) σε δημόσια ωδεία ή ιδιωτικές σχολές.

Οι εναπομείναντες βιωματικοί τραγουδιστές του πολυφωνικού τραγουδιού είναι ελάχιστοι. Ως βιωματικούς τραγουδιστές θα πρέπει να θεωρήσουμε όσους μύηθηκαν στο πολυφωνικό τραγούδι προφορικά, στο πλαίσιο μιας κοινότητας, όπου το συγκεκριμένο τραγούδι λειτουργούσε πολύ-επίπεδα και αποτελούσε

αναπόσπαστο μέρος των περισσότερων εθιμικών διαδικασιών. Τα χρονικά όρια αυτής της διαδικασίας περιορίζονται ως τις πρώτες δεκαετίες μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο. Οι περισσότεροι εκφραστές του πολυφωνικού τραγουδιού στις μέρες μας, μαθαίνουν τις τεχνικές τραγουδίσματος σε κάποιο κέντρο μελέτης και ανάδειξης του δημοτικού τραγουδιού. Από τις αρχές του 21^{ου} αιώνα, μας πληροφορεί επίσης η Β. Κανελλάτου, γίνονται ιδιαίτερες προσπάθειες γνωστοποίησης και προβολής του ελληνόφωνου πολυφωνικού τραγουδιού της Ηπείρου. Μέσω άρθρων και επιστημονικών εργασιών, συνεδρίων και συναυλιών στα μεγάλα αστικά κέντρα, η ηπειρώτικη πολυφωνία αποκτά ευρύ αστικό κοινό, καθώς επίσης και νεότερους εκτελεστές μη σχετιζόμενους με την Ήπειρο.

Διακεκριμένοι φορείς, όπως το Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων του Φοίβου Ανωγειανάκη υπό τη διεύθυνση του εθνομουσικολόγου Λάμπρου Λιάβα, το Μουσικό Τμήμα του Λυκείου των Ελληνίδων Αθηνών κατά τη διάρκεια της θητείας της εφόρου Χριστίνας Δραγατάκη και το Ερευνητικό Κέντρο Ελληνικού Τραγουδήματος υπό τη διδακτική επιμέλεια της μουσικολόγου Βιβής Γ. Κανελλάτου έχουν ιδρύσει τμήματα διδασκαλίας πολυφωνικού τραγουδιού. Με τον τρόπο αυτό γίνεται φανερή η προσπάθεια συστηματικής μελέτης και διάδοσης του συγκεκριμένου μουσικού είδους, το οποίο αποτελεί μία ιδιαίζουσα μορφή τραγουδίσματος στον ελληνόφωνο μουσικό χάρτη (Κανελλάτου, 2010).

Βέβαια οι προσπάθειες διατήρησης του πολυφωνικού τραγουδιού δεν περιορίζονται πλέον μόνο στην Αθήνα αλλά πολλές ομάδες έχουν συσταθεί και ερμηνεύουν πολυφωνικά τραγούδια και σε άλλα αστικά κέντρα όπως τα Γιάννινα . Τα κίνητρα εδώ, ενασχόλησης επαγγελματικής ή μη με το πολυφωνικό τραγούδι διαφέρουν. Θα μπορούσαμε να πούμε πως το πολυφωνικό τραγούδι γίνεται αντικείμενο επαγγελματικής ενασχόλησης από τους πιο ειδικούς που το διδάσκουν, και δημιουργική ενασχόληση που σχετίζεται με τη διαχείριση του ελεύθερου χρόνου για τους μαθητευόμενους.

Οι ομάδες αυτές διαφοροποιούνται από τους άλλους ομίλους, που οι τραγουδιστές κατάγονται τις περισσότερες φορές από το χωριό το οποίο εκπροσωπούν (Αργυρόκαστρο, Δερβισάνη, Κτίσματα, Παρακάλαμος κ.α.)

Οι περισσότεροι όμιλοι χωριών συμμετέχουν σε πολιτιστικές εκδηλώσεις, εκτός της κοινότητας που εκπροσωπούν, αφού εξασφαλιστούν τα έξοδα μετακίνησης και διαμονής. Η προβολή των εκδηλώσεων από τα Μ.Μ.Ε., ο διακριτός ρόλος των τραγουδιστών στην εκπροσώπηση της κοινότητας και του τοπικού πολιτισμού προσδίδει ιδιαίτερο κύρος στους πρωταγωνιστές και λειτουργούν ως κίνητρο για τη

συμμετοχή τους σε αντίστοιχες εκδηλώσεις. Ο ρόλος του τραγουδιστή στην ομάδα του πολυφωνικού τραγουδιού δεν ήταν πάντα προκαθορισμένος, αλλά ανανεωνόταν από καινούργια πρόσωπα και αναδιαμορφωνόταν ανάλογα με την περίσταση. Οι τραγουδιστές που είχαν κύριο, αλλά και δευτερεύοντα ρόλο στα πολυφωνικά σχήματα απολάμβαναν την εκτίμηση και το σεβασμό των συγχωριανών τους, καθώς πρωτοστατούσαν στις σημαντικότερες εκδηλώσεις και εξέφραζαν τη συλλογική μνήμη της κοινότητας.

Οι διάφορες ηχογραφήσεις και εκδόσεις τραγουδιών που δημιουργούνται από τους τοπικούς φορείς, συλλόγους και δήμους με σκοπό, όπως οι ίδιοι αναφέρουν, τη διατήρηση της παράδοσης, αναδεικνύει την ιδιαίτερη σημασία της καταγωγικής ταυτότητας και την ανάγκη διατήρησης της σχέσης με τον τόπο καταγωγής τους.

Το πολυφωνικό τραγούδι στις μέρες μας έστω κι αν αναβιώνει σε μικρές περιορισμένες ομάδες που οργανώνονται στα αστικά κέντρα ή στις μικρές εναπομείναντες κοινότητες φαίνεται να λειτουργεί πολύ-επίπεδα. Σχετίζεται περισσότερο με την καταγωγική ταυτότητα, την πολιτική και την οικονομία. Το πολυφωνικό τραγούδι ως δυναμικό φαινόμενο παίρνει συγκεκριμένες μορφές και νόημα σε δεδομένες στιγμές του χρόνου από τους ανθρώπους που το εκφράζουν αλλά και το διαφορετικό κοινωνικό οικονομικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσονται.

Θεωρείται πλέον δεδομένο πως η πλούσια φωνητική και μουσική παράδοση των κοινοτήτων έχει συρρικνωθεί και διασώζεται μόνο μέσα από διάφορους φορείς και εκδηλώσεις που αναβιώνουν το παρελθόν. Η αλλοτινή πολυμορφία και ποικιλία των τραγουδιών, που χαρακτήριζαν και υποδήλωναν την τοπική μουσική τους ταυτότητα, δεν υφίσταται πλέον.

Καθοριστικό ρόλο σ' αυτή τη μεταβολή είχε το φαινόμενο της αστυφιλίας που απέκτησε μεγάλες διαστάσεις τα μεταπολεμικά χρόνια. Το αποτέλεσμα αυτής της διαρροής του ενεργού πληθυσμού των κοινοτήτων στα αστικά κέντρα ήταν να μείνουν στο περιθώριο πολλά έθιμα άρρηκτα δεμένα με το ήθος της κάθε περιοχής. Οι παραπάνω μεταβολές αλυσιδωτά επέφεραν και αλλαγές τόσο στις αντιλήψεις περί παράδοσης, όσο και στο νέο ρόλο του δημοτικού τραγουδιού στη ζωή και στο χρόνο των ανθρώπων.

Το πολυφωνικό τραγούδι έμεινε στο περιθώριο για αρκετά χρόνια των εκδηλώσεων αναβίωσης και διατήρησης της παράδοσης. Οι αιτίες περιθωριοποίησής του θα πρέπει να αναζητηθούν στο περιεχόμενο των τραγουδιών και στον τρόπο

τραγουδίσματος που δεν ανταποκρίνεται στις αντιλήψεις της νέας κοινωνίας που διαμορφώθηκε, αλλά κυρίως στη μεταβολή των αντιλήψεων και της σημασίας των τελετουργιών που το ενσωμάτωναν στις διάφορες κοινωνικές εκδηλώσεις. Σε πολλές περιπτώσεις το πολυφωνικό τραγούδι αναβίωσε μέσα από το μετασχηματισμό του, διατηρώντας όμως ορισμένα στοιχεία του. Είναι χαρακτηριστικό πως μια μεγάλη κατηγορία καθιστικών τραγουδιών, που ερμηνεύονται επί το πλείστον σε ελεύθερο ρυθμό, όπως είναι και τα πολυφωνικά τραγούδια, διατηρούνται έως τις μέρες μας εξαιτίας της μουσικής – χορευτικής προσαρμογής τους.

Σε διάφορες τοπικές καταγραφές στην περιοχή του Πωγωνίου, πολλά δημοτικά τραγούδια αναφέρεται πως αποδίδονταν με δύο τρόπους, ανάλογα με την περίπτωση. Για παράδειγμα τα τραγούδια: “Ξενιτεμένο μου πουλί”, “Με τούτ’ την ασημόκουπα”, χαρακτηρίζονται ως τραγούδια καθιστικά και του χορού (Υφαντής 2001).

Η συνήθης παρουσίαση και χρήση των πολυφωνικών τραγουδιών αναφέρει η Β. Κανελλάτου είναι "καθιστική", έστω κι αν υπάρχει συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα που ακολουθείται κατά τη διάρκεια της εξέλιξης στη βασική μελωδία. Ο όρος "καθιστικός" στη συγκεκριμένη περίπτωση απεικονίζει ότι το συγκεκριμένο είδος τραγουδιών δεν είναι αναγκαίο να παρουσιάζεται σε παραλληλισμό με χορευτικά μοτίβα. Συνήθως, η "παρέα" (ομάδα του πολυφωνικού σχήματος) κάθεται κυκλικά ή ημικυκλικά γύρω από ένα τραπέζι ή στέκονται όρθιοι, ο ένας δίπλα στον άλλο. Στις περιπτώσεις που υπάρχει κάλυψη με μικροφωνικές εγκαταστάσεις η διάταξη του σχηματισμού ενδέχεται να τροποποιηθεί ανάλογα τις ανάγκες της ηχογράφησης.

Ο συνδυασμός χορευτικών δρωμένων και πολυφωνικού τραγουδίσματος (διφωνίες και τριφωνίες) ήταν διαδεδομένος σε περιοχές που ήταν δύσκολη η ανεύρεση μουσικών οργάνων. Η Κανελλάτου το νεότερο τρόπο παρουσίασης του πολυφωνικού τραγουδιού που συνοδεύεται από παραδοσιακά όργανα (κλαρίνο, βιολί, λαούτο, ντέφι), τον προσδιορίζει στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα. Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε πως ένας ακόμη λόγος περιθωριοποίησής του είναι ακριβώς αυτός ο «καθιστικός» του χαρακτήρας που δεν ανταποκρίνεται στις ανάγκες μιας φολκλόρ παρουσίας, που απαιτεί συνεχείς εναλλαγές, στην κίνηση, στο ρυθμό και στο λόγο, και πιθανότατα η σύνδεσή του με τα μουσικά όργανα (έστω και ένα μικρό ρεπερτόριο τραγουδιών) να έγινε εξυπηρετώντας την παραπάνω αναγκαιότητα.

Είναι χαρακτηριστική η αναφορά για την παραπάνω εξέλιξη – μετάβαση του πολυφωνικού τραγουδιού του Παντελή Μάκου, (ο οποίος χαρακτηρίζεται ως από τους καλύτερους τραγουδιστές πολυφωνικών τραγουδιών που κατάγεται από την Πολύτσανη): *«Μέχρι το '60 σπάνια είχε όργανα στην Πολύτσανη. Δεν είχαμε δρόμο. Πηγαίναμαν και ερχόμασταν ποδαράτοι ή με τα ζώα, το πιο συχνό 6 και 7 ώρες δρόμο τη μέρα. Τότε το '61, πρωτομπήκαν όργανα στα μέρη μας»*, (Λαμπρίδης-Έξαρχος, 1998).

Αρκετά φωνητικά δημοτικά τραγούδια, που τραγουδούσε η κοινότητα, προσαρμόστηκαν από τους οργανοπαίκτες σε διάφορες ρυθμικές αγωγές, σε προϋπάρχοντα καλούπια και εντάχθηκαν στη χορευτική παράδοση με αποτέλεσμα να ακούγονται στις μέρες μας σε κάθε είδους χορευτικές εκδηλώσεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι τα τραγούδια της “Μαργιόλας” που από μοιρολόι έγινε τραγούδι του χορού σε ρυθμό 5/4, “Λενίτσα μου τον άντρα σου”, το οποίο επίσης προσαρμόστηκε σε ρυθμό 5/4, “Ξενιτεμένο μου πουλί” από καθιστικό έγινε του χορού σε ρυθμό 4/4 κ.ά’.

Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε πως ορισμένα τραγούδια, που έχουν καταγραφεί ως πολυφωνικά και τα συναντούμε στις μέρες μας, να είναι ενταγμένα στη χορευτική παράδοση, να ακολούθησαν τις ίδιες διαδικασίες προσαρμογής (π.χ. “Παπαγιώργης”, “Κωσταντής”). Η παραπάνω υπόθεση βασίζεται στην παραδοχή πως η πολυφωνία προϋπάρχει των τραγουδιών που αποδίδονται με τη συνοδεία της κομπανίας.

Είναι γνωστό πως η κομπανία έτσι όπως τη γνωρίζουμε σήμερα έχει αρχίσει να διαμορφώνεται από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα (Μαζαράκη, 1959), θα πρέπει επίσης να υποθέσουμε πως η διαδικασία προσαρμογής στο χορευτικό ρεπερτόριο φωνητικών καθιστικών τραγουδιών να ακολούθησε την ίδια χρονικά πορεία. Ορισμένα χαρακτηριστικά παραδείγματα μπορούν να διαφωτίσουν την παραπάνω εκδοχή, καθώς πολλά καθιστικά τραγούδια στις αρχές του 20^{ου} αιώνα εντάχθηκαν στην κατηγορία των χορευτικών τραγουδιών όπως: “Βασιλαρχόντισσα”, “Μαργιόλα”, “Μπουλονάσaina”, κ.ά. Το κενό όμως της διεπιστημονικής διερεύνησης του θέματος είναι μεγάλο καθώς απουσιάζουν οι μελέτες από σχετικές κοινωνικές επιστήμες (Λαογραφία, Μουσικολογία, Ανθρωπολογία κ.ά.), που θα συνεισέφεραν στο να διαφωτιστούν και άλλες πλευρές του θέματος σχετικά με τους όρους, τους συντελεστές και τις συνθήκες μεταβολής των τραγουδιών.

Η ανάπτυξη της δομής της ομάδας του πολυφωνικού τραγουδιού και εξέλιξη των τεχνικών του χαρακτηριστικών, φανερώνει την ευρύτητα χρήσης του αλλά και την προσαρμογή και εξέλιξή του στο χρόνο και στο χώρο.

Το μέλος των παραδοσιακών ασμάτων αναφέρει ο Κ. Λώλης στο χώρο του πολυφωνικού τραγουδιού εξελίσσεται μεταξύ φθόγγων με ανημίτονες σχέσεις. Οι σπάνιες εξαιρέσεις της παρουσίας του ημιτονίου δεν επηρεάζουν καθόλου αυτές τις σχέσεις. Επιπλέον στο συγκεκριμένο μουσικό υλικό μπορεί να ντύσει κανείς ένα «πολυφωνικό πέπλο». Το φαινόμενο αυτό ο μουσικολόγος V.S. Tole το ονομάζει «κρυφή πολυφωνία». Την έννοια «κρυφή πολυφωνία» ο Λώλης την εξηγεί ως έναν γενικευμένο τρόπο έκφρασης, που πηγάζει από μουσικές και εθιμικές ρίζες μιας κοινωνικής ενότητας, καλλιεργείται συνειδητά από γενιά σε γενιά μέσω της τυχαίας ή οργανωμένης καλλιτεχνικής δραστηριότητας, δίνοντας ακόμα και σήμερα μοναδική και ξεχωριστή μουσική απόδοση. Ο συγκεκριμένος τρόπος σχηματίζεται από την ίδια την ανάπτυξη των ανιών ή κατιών, κοντινά ή μακρινά μελωδικά διαστήματα, το ρυθμικό σχήμα, η χροιά, η ρητορική έκφραση, το «στήσιμο» των κλιμάκων και άλλες εκφράσεις της μουσικής συνείδησης των τραγουδιστών, παρέχοντας τη δυνατότητα να αναπτυχτεί σ' ένα τραγούδι η συνήχηση δύο, τριών ή τεσσάρων φωνών ταυτόχρονα. (Κ. Λώλης, 2006).

Ο τύπος αυτός των μονοφωνικών τραγουδιών ονομάστηκε μεταφορικά από τον ίδιο ως «**πολυφωνικές μονοφωνίες**» και τα συμπεριέλαβε στη μελέτη του. Ενδεικτικά μπορούμε να αναφέρουμε ορισμένα τραγούδια ταξινομημένα με βάση τον τρόπο που τραγουδιούνται. Μπορούμε να διακρίνουμε: **ομοφωνικά** τραγούδια του χορού (Παπάδες απ' τη Σωπική, Του Νάσιου Βέλιου, Νεράτζι απ' τη νερατζιά, Ποιος είδε τον αμάραντο, Μπιρμπιλομάτα) και καθιστικά (Αλφα βήτα, Ένα παλικαράκι ρούσο, Στου παπά τα παραθύρια). Στα ομοφωνικά τραγούδια ένας τραγουδιστής παίρνει το τραγούδι και μετά η ομάδα επαναλαμβάνει τα λόγια του τραγουδιού. Ο Λώλης καταλήγει στο συμπέρασμα πως το ομοφωνικό τραγούδι εξελίσσεται αρχικά σε τρίφωνο πολυφωνικό χωρίς ισοκράτημα και μετά με ισοκράτημα (Λώλης 2006). Στα **δίφωνα** πολυφωνικά τραγούδια απαιτείται η ύπαρξη του πάρτη και του γυριστή ή σε άλλες περιπτώσεις του πάρτη και των ισοκρατών. Το δίφωνο πολυφωνικό τραγούδι σαν ξεχωριστή τυπολογική δομή υποστηρίζεται σύμφωνα με τον Λώλη (2006) από τρεις εκδοχές, η πρώτη, ότι ανέκαθεν υπάρχει αυτή η δομή, η δεύτερη, ότι είναι ανάπτυξη της ομοφωνίας και η Τρίτη, ότι εκδηλώνεται χωρίς τα ακούσματα του γυριστή, που χαρακτηρίζουν το τρίφωνο και τετράφωνο πολυφωνικό τραγούδι. Μπορούμε να ξεχωρίσουμε τις εξής κατηγορίες δίφωνων τραγουδιών: α) χορευτικά

(Κίνησαν τα καρβάνια) β) καθιστικά (Φίλοι καλώς ορίσατε, Έλα μαυρομάτα). Πολυφωνικά τραγούδια χωρίς ισοκράτημα καθιστικά (Ντεληπαπάς, Ο Γιάννος και η Μαριγώ, Φεγγάρι κάνε υπομονή, Δευτέρα μέρα κίνηση, Βεργινάδα).

Τρίφωνα πολυφωνικά τραγούδια καθιστικά όπου απαιτείται η ύπαρξη του πάρτη, του γυριστή και του κλώστη ή των ισοκρατών. Τα τρίφωνα πολυφωνικά τραγούδια είναι καθιστικά και χορευτικά, με ελεύθερο, απλό ή μικτό μέτρο και είναι η πιο δημοφιλής τυπολογική δομή της παραδοσιακής φωνητικής πολυφωνίας, καθώς το μεγαλύτερο ρεπερτόριο του πολυφωνικού τραγουδιού, σύμφωνα με τον Λώλη, είναι τρίφωνο. Ο ίδιος μελετητής επισημαίνει πως μελετώντας προς το βάθος τα μελωδικά, αρμονικά, πολυφωνικά, ρυθμικά και μορφολογικά ακούσματα του τρίφωνου πολυφωνικού τραγουδιού σε συνδυασμό με την κοινωνιολογική δομή της ομάδας που το ερμηνεύει, μας δίνεται η δυνατότητα να συμπεράνουμε για τα πολλά ζητήματα της καταγωγής και της εξέλιξης του συγκεκριμένου πολυφωνικού τραγουδίσματος. Μπορούμε να διακρίνουμε ορισμένα τρίφωνα πολυφωνικά τραγούδια: (Χαριτωμένη συντροφιά, Πως λάμπει ο ήλιος του Μαγιού, Λενίτσα μου, Τρέχουν τα νερά, Όσα λουλούδια έχει η άνοιξη, Τον ίσιο ίσιο περπατώ, Από πέρα απ' το ποτάμι, Όλοι οι Κοσοβιτσινοί, Ξενιτεμένο μου πουλί, Από περ' απ' το ποτάμι, Βλάχα πλένει στο ποτάμι, Άντε Μάρω στο πηγάδι, Από τα μικρά μου χρόνια, Εσκοτώθηκα στη μάχη, Σήμερα η μέρα Πασχαλιά, Μήλο μου γλυκό μου μήλο, Σαν πάει Απρίλης δώδεκα, ΄Σεις περήφανα πουλάκια, Εψές με την αστροφεγγιά, Σε περιβολάκι μπαίνω, Μια συννεφιασμένη μέρα, Ξένη ήμουν η καημένη, Βεργινάδα, Νταλιάνω, Στης Σαμαρίνα τα βουνά, Πέρδικα και περιστέρα, Άσπρη κάτασπρη βαμβακιά, Εψές προψές επέρασα, Κίνηση να 'ρθω ένα βράδυ, Πέντε μήνες ανεβαίνω, Τον Απρίλη και το Μάη οι χαρές, Κυνηγός που κυνηγούσε, Καλησπέρα δυο σου μάτια, Έπιασα μια πέρδικα, Κλαιν οι πέρδικες στα πλάια, Κόρη που πάνεις για νερό, Ανάμεσα τρεις θάλασσες, Στης Ελένης το κρεβάτι, Την ημέρα δεν κοιμούμαι κ.ά.).

Χαρακτηριστικό στοιχείο των **τετράφωνων** πολυφωνικών τραγουδιών που τα διαφοροποιεί από τα τρίφωνα πολυφωνικά τραγούδια, σύμφωνα με τον Λώλη, είναι η παρουσία της τρίτης σολιστικής γραμμής, δηλαδή του ρίχτη. Για την απόδοση των τετράφωνων πολυφωνικών τραγουδιών απαραίτητη είναι η συμμετοχή του παρτή, ρίχτη, γυριστή και κλώστη ή των ισοκρατών. Ο Λώλης (2006) καταλήγει στο συμπέρασμα πως η τετραφωνία είναι φαινόμενο μεταγενέστερο στην πολυφωνία, στηριζόμενος στις καταγραφές ενός άλλου ερευνητή του Haxhi Dalipi από την Αυλώνα της Αλβανίας ο οποίος διαπιστώνει ότι «στο χειμαριώτικο τραγούδι ο ρίχτης είναι παρών από τη δεκαετία του τριάντα του 20^{ου} αιώνα. Πληροφορίες φέρνουν το

*χειμαριώτη εκείνης της εποχής, Νέτσιο Μούχο, να δίνει νέα έμφαση και πνοή στο πολυφωνικό τραγούδι της περιοχής». Μπορούμε ενδεικτικά να αναφέρουμε τα παρακάτω τετράφωνα πολυφωνικά τραγούδια: (Του Μάρκου Μπότσαρη, Γιάννη μου το μαντίλι σου, Ψες εχόρευαν εδώ, Όσα λουλούδια έχει η άνοιξη, Σχίζω ρίζω το λεμόνι, Κούπα κούπα μπιρμπιλένια, Γιώργο μας πήρε η άνοιξη, Σηκωθείτ' αγάλια αγάλια, Βοσκοπούλα καθισμένη, Πέρασα 'πο να γιοφύρι Στολίζεται μια λυγερή, Καλότυχη καλόημερη, Αχειλάκη μου γραμμένο, Μάνα καημένη μάνα, Γλυκοχαράζουν τα βουνά, Μια κόρη στην ακρογιαλιά, Ποια είναι εκείνη που κατεβαίνει, Έλα με τέ μένα, Κάτω στο ρέμα το βαθύ, Πάνω στη Μακεδονία Την άμμο άμμο πήγαινα, Θα 'ρθω να σε πάρω, Μωρή κοντή κοπέλα), **χορευτικά** (Μπροστινέ μου που χορεύεις, Φράγκα φράγκα φραγκοπούλα) (Λώλης 2006).*

Τα **πεντάφωνα** πολυφωνικά τραγούδια απαιτούν τη συμμετοχή του παρτή, προλογιστή, ρίχτη, γυριστή, κλώστη, και ισοκρατών.

Αποτύπωση σημαντικών στοιχείων που αφορούν το πολυφωνικό τραγούδι

«Στην ελληνική δημοτική μουσική οι μελωδίες των ασμάτων χτίζονται πάνω σε τροπικές μουσικές κλίμακες, με ή χωρίς ημιτόνια. Το πολυφωνικό τραγούδι λειτουργεί μελωδικά με ανημίτονες σχέσεις, συνεπώς οι κλίμακες είναι ανημίτονες, στην πλειοψηφία πεντατονικές, κάπου και προπεντατονικές» (Λώλης 2006).

Στα διάφορα είδη πολυφωνικών τραγουδιών κυριαρχούν, άλλοτε οι τρίφθογγες και τετράφθογγες κλίμακες όπως συμβαίνει στα ομοφωνικά, στα δίφωνα και στα πολυφωνικά τραγούδια χωρίς ισοκράτημα, άλλοτε με ολοκληρωμένες μορφές της πεντατονικής κλίμακας όπως συμβαίνει στα τρίφωνα και τετράφωνα. Οι σχέσεις της τονικής βάσης με τις άλλες βαθμίδες της κλίμακας μπορεί να είναι διαφορετικές, έτσι οι άλλες βαθμίδες είτε βρίσκονται πάνω, είτε ισοροπούν πάνω και κάτω αυτής, είτε αναπτύσσονται κάτω της τονικής βάσης σε μια περιοχή όμως, συνήθως, χρησιμοποιείται στις ερμηνείες ο ίδιος τρόπος διάταξης των διαστημάτων. Ο Λώλης συμπεραίνει πως «η πεντατονική κλίμακα», κι εδώ η πεντατονική κλίμακα εννοείται στο σύνολο των φωνών και όχι σε κάθε φωνή ξεχωριστά που οι εξελίξεις γίνονται με προπεντατονικές διατάξεις, «έρχεται από το μακρινό παρελθόν και πρυτανεύει σε πολλούς μουσικούς πολιτισμούς της Ασίας, της Αμερικής και Αφρικής.

Στην Ευρώπη ξεχωρίζει στη μουσική παράδοση των Βαλκανίων. Στην Ήπειρο, η πεντατονική κλίμακα συνυπάρχει με τους δρόμους ουσάκ, νιαβέντ, χιτζάζ και άλλες γνωστές τροπικές μουσικές κλίμακες στην ανατολική Μεσόγειο και δώθε. Στο πολυφωνικό τραγούδι όμως, συμπληρώνει ο ίδιος «κανένας άλλος τρόπος δεν μπόρεσε να αντικαταστήσει ή να διαταράξει το ύφος της αρχαίας πεντατονίας». Σχετικά με το μελωδικό ύφος των πολυφωνικών τραγουδιών οδηγούμαστε στο συμπέρασμα πως οι μελωδικές φράσεις είναι σύντομες, περισσότερο ρητορικές, οι μελωδικές κινήσεις είναι πιο πολύ συλλαβικές, ενώ εκφράζονται καλύτερα από φωνές μεσαίες παρά χαμηλές ή ψηλές. Η απόδοσή τους στο πεντάγραμμα είναι μια επίπονη, αν όχι ακατόρθωτη διαδικασία, εξαιτίας της αυθόρμητης έκφρασης της ερμηνείας, της συναισθηματικής φόρτισης και διάθεσης του τραγουδιστή. Η παραπάνω διαδικασία γίνεται πιο δύσκολη λόγω του μεγάλου εκφραστικού εύρους των πολυφωνικών τραγουδιών. Ο Λώλης διακρίνει πως οι αρμονικές συνηχήσεις

συνδέονται άμεσα με τον τροπικό χαρακτήρα των μελωδιών και ξεχωρίζει στο τρίφωνο και στο τετράφωνο πολυφωνικό τραγούδι συνηγήσεις κατά την εξέλιξη του παρσίματος, και συνηγήσεις στο τέλος του παρσίματος – πτώσεις, και καταλήγει πως τρίφωνες ή τετράφωνες, σύμφωνες και διάφωνες, πτωτικές ή κατά την πολυφωνική εξέλιξη παρουσιάζουν ποικιλία και αποτελούν γνήσια έκφραση στο σύνολο της ελληνικής μουσικής παράδοσης.

Η πολυφωνία αναπτύσσεται, σύμφωνα με τον Λώλη, μέσα από άγραφους μουσικούς κανόνες που έχουν καθιερωθεί στη συλλογική συνείδηση των τραγουδιστών στο πέρασμα των χρόνων, ενώ η παραδοσιακή τεχνική του πολυφωνικού τραγουδιού χαρακτηρίζεται από τρία βασικά σημεία:

Α) Οι πολυφωνικές γραμμές σχηματίζονται και κινούνται ελεύθερα, η πολυφωνική εξέλιξη βασίζεται ιστορικά στον αυτοσχεδιασμό που δε δημιουργεί παραφωνίες, ρυθμική σύγχυση και αρμονική αστάθεια.

Β) Κάθε μελωδική γραμμή έχει σχηματίσει την πατροπαράδοτη δομή της που επαναλαμβάνεται στο χώρο και στο χρόνο, από τραγούδι σε τραγούδι, από ομάδα σε ομάδα, από γενιά σε γενιά.

Γ) Ώθηση στην πολυφωνική ροή δίνουν, εκτός των άλλων, τα καγγελίσματα του γυριστή και η ετεροφωνική κίνηση του ρίχτη (Λώλης 2006).

Κατά την απόδοση του πολυφωνικού τραγουδιού και τη δημιουργία της πολυφωνικής συνηγήσης αναπτύσσονται μελωδικές σχέσεις μεταξύ των τραγουδιστών παρτή, γυριστή, ρίχτη και ισοκρατών, που γίνονται διακριτές και διέπονται από τους προαναφερθέντες κανόνες και όχι μόνο. Η απόδοση των τραγουδιών αυτών, αναφέρει ο Λιάβας, γίνεται από ομάδα τραγουδιστών που πρέπει να περιλαμβάνει τουλάχιστον 4 άτομα. Ο συνηθέστερος αριθμός είναι 5, αλλά μπορεί να φτάνει και 6, 7 ή ακόμα και 10 τραγουδιστές (κατά άλλους έως δώδεκα) - ανάλογα με τους ισοκράτες (ώστε να “γεμίζει το τραγούδι και να πάει βρονταριά!”), ενώ η σύσταση των σχημάτων είναι είτε αμιγώς ανδρική, είτε γυναικεία, είτε μικτή.

Ο κορυφαίος της ομάδας τραγουδάει την κυρίως μελωδία, δηλαδή αρχίζει, “παίρνει” το τραγούδι, γι’ αυτό ονομάζεται παρτής ή πάρτης ή σηκωτής. Του απαντάει ο δεύτερος που “γυρίζει” ή “τσακίζει” το τραγούδι, γι’ αυτό και λέγεται γυριστής, ενώ οι υπόλοιποι, οι ισοκράτες, κρατούν το “ίσο”, δηλαδή τον φθόγγο της τονικής του μελωδίας. Στην ομάδα αυτή μπορεί να προστεθεί (επιπλέον ή σε αντικατάσταση του

γυριστή) κι ένας ακόμη τραγουδιστής, ο κλώστης, που κάνει ιδιόμορφους λαρυγγισμούς με ψεύτικη φωνή (“φαλτσέτο”, όπως στα τυρολέζικα γιόντλερ Περιστερης, Λιάβας), “κλώθοντας” το τραγούδι ανάμεσα στην τονική και την υποτονική της μελωδίας. Μια τεχνική που θυμίζει την κίνηση του χεριού που κρατάει τ’ αδράχτι όταν κλώθει το νήμα. Το χέρι όχι μόνο βάζει τ’ αδράχτι σε περιστροφική κίνηση (κλωθογυρίζει) αλλά το ανεβοκατεβάζει κιόλας κάθε διαφωνία (διάστημα 2ας), που είναι το κύριο χαρακτηριστικό αυτής της πολυφωνικής φόρμας και της δίνει ένα ιδιόμορφο άκουσμα, Λιάβας (1998). Οι συνηθέστεροι τρόποι δομικής μορφολογίας στην πολυφωνία της Ηπείρου είναι τρεις, όπως αναφέρει η Κανελλάτου και αναλύει:

Ο πρώτος τρόπος, στην κατηγορία της τριφωνίας, σε ένα πλήρως ανεπτυγμένο μελωδικό μοτίβο αναπτύσσεται ως εξής: Ξεκινάει ο παρτής, στη συνέχεια μπαίνει ο γυριστής, μετά οι ισοκράτες και σε κάποια σημεία της μουσικής πλοκής ενδέχεται να συμμετάσχει και ο κλώστης. Ο κλώστης δεν είναι απαραίτητο να εμφανίζεται καθ’ όλη τη διάρκεια του τραγουδήματος.

Κατά το δεύτερο τρόπο στην κατηγορία της τετραφωνίας ξεκινάει ο παρτής αλλά σε συγκεκριμένη χρονική στιγμή τον διακόπτει και παρεμβάλλεται ο ρίχτης. Μετά το ρίξιμο μπαίνουν παρτής, γυριστής και ισοκράτες, ενώ δύναται να συμμετέχει και κατά περιόδους ο κλώστης.

Στον τρίτο τρόπο στην κατηγορία της πεναφωνίας πρώτος ξεκινάει ο προλογιστής με τη μουσική απαγγελία του στίχου που θα αναπτυχθεί μελωδικά από τον παρτή. Ακολουθεί ο ρίχτης και έπειτα έπονται οι υπόλοιποι φωνητικοί ρόλοι, όπως έχουν ήδη προαναφερθεί.

Είναι εμφανές συνεχίζει η συγγραφέας ότι οι μελωδικές γραμμές όλων των ρόλων δομούνται με βάση τη μελωδική γραμμή που ακολουθεί ο παρτής και αναπτύσσονται αλληλοεξαρτώμενες από αυτή. Το στοιχείο αυτό αποδεικνύει ότι η πολυφωνική αρμονία στην Ήπειρο δομείται “κάθετα”. Κοινώς, πάνω στην ανάπτυξη της βασικής μελωδίας από τον παρτή δομείται η μουσική πλοκή των υπόλοιπων φωνητικών ρόλων (Κανελλάτου 2010).

Ο συσχετισμός είναι φανερός. Τόσο ο γυριστής, όσο και ο κλώστης κόβουν απότομα το τραγούδι στην υποτονική της μελωδίας, δημιουργώντας έτσι με τον τελευταίο φθόγγο του πάρτη μιαν έντονη.

Οι ρόλοι των τραγουδιστών στην πολυφωνική δομή

Στο πολυφωνικό τραγούδι ο **παρτής** έχει καθοριστικό ρόλο στην έκβαση του τραγουδιού, καθώς είναι αυτός που αρχίζει, παίρνει το τραγούδι. Ανάλογα με το φύλο του παρτή αλλά και τον τόπο καταγωγής του μεταβάλλεται και η τονική βάση του τραγουδιού. Ανάλογα με την τονική του παρτή διαμορφώνονταν και η υπόλοιπη ομάδα που έπρεπε να «ταιριάζουν οι φωνές με τη δική του». Στις ορεινές περιοχές αναφέρει η Κανελάτου τα τραγούδια, με αντρικό, γυναικείο ή μικτό πάρσιμο εκτελούνται επί το πλείστον μεταξύ των διαστημάτων Λα-Ντο . Στις πεδινές περιοχές τα αντρικά παρσίματα τονικά κουρδίζονται μεταξύ Σολ-Ντο, τα γυναικεία μεταξύ Μι-Φα και τα μικτά στο Σολ (Κανελλάτου 2010). Ο παρτής μαζί με το γυριστή εκφράζουν δύο βασικές γραμμές της πολυφωνικής συνήχησης, που κινούνται ανεξάρτητες μελωδικά, ρυθμικά και δομικά, αλλά είναι οργανωμένες αρμονικά.

Ο **γυριστής** ή κλώστης ο οποίος συνήθως είναι άντρας, συνδιαμορφώνει το τραγούδι μαζί με τον παρτή μέσα από τους μελισματικούς του αυτοσχεδιασμούς που όμως οργανώνονται κατά το τραγούδι τόσο στις τονικές που επιλέγονται από τον παρτή όσο και στο χρόνο που ξεκινάει και κλείνει το τραγούδι. Είναι αυτός που κάνει τα γυρίσματα και δένει τα κενά που δημιουργούνται κατά το τραγούδι. Πρακτικά ο γυριστής συμμετέχει στο τραγούδι είτε στην αρχή, εφόσον πρώτα έχει ξεκινήσει το τραγούδι ο παρτής, είτε στις ενδιάμεσες παύσεις του τραγουδίσματος, είτε στο τέλος της μελωδίας του κάθε μέρους του τραγουδίσματος. Ιδιαίτερα χαρακτηριστική είναι η κατάληξη στο τέλος των επιμέρους ενοτήτων που αναπτύσσονται κατά το τραγούδι όπου ο γυριστής έχει καθοριστικό ρόλο καθώς είναι αυτός που δημιουργεί την απότομη διακοπή του τραγουδίσματος το λεγόμενο "κόψιμο" ή "τσάκισμα" του γυριστή.

Κλώστης: Ο κλώστης συμμετέχει στο τραγούδι αυτοσχεδιάζοντας βασιζόμενος πάντα στους στίχους του τραγουδιού. Ο ρόλος του κλώστη απαιτεί τραγουδιστική ικανότητα που να αντέχει και να αποδίδει «υψηλές» τονικά περιοχές, καθώς η μελωδία του κλώστη έχει μεγαλύτερο τονικό εύρος και έκταση από αυτή του παρτή και του γυριστή.

Ρίχτης: Ο ρίχτης συμμετέχει στο τραγούδι, είτε στο τέλος από το ημιστίχιο δίνοντας την απαραίτητη χρονική ανάπαυλα που χρειάζεται ο παρτής, είτε στο τέλος του προλογίσματος ολόκληρου του κυρίως στίχου, κατά τον οποίο σύμφωνα με την Κανελλάτου η συμμετοχή του έχει το ρόλο του «"απηχήματος" για το πολυφωνικό σχήμα, βοηθώντας στο τονικό κούρδισμα των μελών του σχήματος. «Υπάρχουν τρεις

διαφορετικοί τύποι ριξίματος», σύμφωνα με την ίδια ερευνήτρια, «Ο πρώτος και συνηθέστερος είναι μελωδική κίνηση που ξεκινάει από την V βαθμίδα [μία 4η καθαρή κάτω από την τονική], συνεχίζει με στάση στην υποτονονική [2η Μεγάλη] και τελική πτώση ξανά στον δεσπόζοντα φθόγγο μία 4η καθαρή υπό της τονικής. Στο συγκεκριμένο τύπο ριξίματος παρατηρείται χρήση της τεχνικής του "γλιστρίματος" (*glissando*), τρόπος τραγουδίσματος με περιορισμένη χρήση στα πολυφωνικά τραγούδια. Ο τρόπος που εκφέρεται η συγκεκριμένη μελωδική γραμμή στηρίζεται στα επιφωνήματα: "αχ ωχ ωχ", "άιντε βρε", "άιντε ντε", "άιντε μπρε". Οι δύο έτεροι τύποι ριξίματος συναντώνται συνήθως σε πολυφωνικά τραγούδια, τα οποία συνοδεύονται από μουσικά όργανα. Τα τελευταία χρόνια στο ρόλο του "κλώστη" τα πολυφωνικά σχήματα περιλαμβάνουν και το ρόλο του γυριστή».

Οι **ισοκράτες** είναι αυτοί που κρατούν την βάση του τόνου, πάνω στον οποίο αναπτύσσονται οι άλλες μελωδικές γραμμές (φωνές) δημιουργώντας την αίσθηση στον ακροατή μιας λυπητερής, παραπονιαρικής φωνής. Ο Μάτσας συνδέει τη συγκεκριμένη τραγουδιστική έκφραση με τις κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες που επικράτησαν στο Πωγώνι και στη Δερόπολη κατά την εποχή που άνθισε το συγκεκριμένο είδος τραγουδιού. Όπως ο ίδιος αναφέρει: «...βέβαια, επειδή λυπητερά και στενόχωρα ήταν όσα κυρίως τραγούδησε περισσότερο, και η ποίηση και το μέλος υπηρετούν αυτόν κυρίως το σκοπό... παραπονιαρικά είναι τα τραγούδια του, και παραπονιαρικά τραγουδήθηκαν, με τη σπάνια στον κόσμο πολυφωνική τους μορφή, τον παρτή με την κύρια μελωδία, τον ισοκράτη ή ρίχτη, τον κλώστη, τον γυριστή ή κόφτη, τους ισοκράτες, με τον κλασιάρικο τρόπο που σου ραγίζουν την καρδιά», (Μάτσας 1988).

Ο τύπος του ισοκρατήματος, αναφέρει η Κανελλάτου στην εκτενή μελέτη της για το πολυφωνικό τραγούδι, όσον αφορά την εκφορά του, ποικίλει ανάλογα με την περιοχή από την οποία προέρχεται το σχήμα και το είδος του ρυθμού, με βάση τον οποίο αναπτύσσεται το πολυφωνικό τραγούδι. Υπάρχουν οι εξής τύποι ισοκρατημάτων: α) να προφέρεται κανονικά το ποιητικό κείμενο, χωρίς όμως να "πατούν" (προφέρουν) ξεκάθαρα οι ισοκράτες στα σύμφωνα, β) να προφέρονται μόνο τα φωνήεντα του κειμένου και γ) να κρατιέται το ισοκρατήμα σε ένα μόνο φωνήεν (συνήθως το "ε" αλλά δεν αποκλείονται και τα φωνήεντα "α, ι, ο"), τεχνική ιδιαίτερα χρήσιμη σε περιπτώσεις πολυφωνικών κομματιών που δεν ακολουθούν συγκεκριμένο ή σταθερό ρυθμικό σχήμα. Ο Λώλης (2003), σημειώνει πως στο ελληνόφωνο και στο λιάμπτικο αλβανόφωνο πολυφωνικό τραγούδι η ροή του ισοκρατήματος είναι σχεδόν η ίδια και εμφανίζεται με δυο τρόπους. Στον πρώτο τρόπο οι ισοκράτες κρατούν αδιάκοπα το

θεμέλιο τόνο του τραγουδιού συνεχώς στο φωνήεν «ε» αλλά και σε άλλα, όπως «α-ι-ο». Η αλλαγή των φωνηέντων εξαρτάται από την κατάληξη του στίχου στο τέλος της μουσικής φράσης ή του μοτίβου. Ο δεύτερος τρόπος είναι ο συλλαβισμένος ισοκράτης μουρμουριστά ή σταθερά. Οι ισοκράτες ακολουθούν με προσοχή τον παρτή και συλλαβίζουν στο ίδιο ύψος μουρμουριστά στις στρωτές ερμηνείες, σταθερά (κοφτά) στις γρήγορες μελωδίες και στους τραγουδιστούς πολυφωνικούς χορούς. Οι ρητορικές μελωδίες τείνουν προς το συλλαβισμένο, οι αριόζικες προς το αδιάκοπο. Το ισοκράτημα μπαίνει σε συγκεκριμένα σημεία του πολυφωνικού κομματιού. Συνήθως, οι ισοκράτες ξεκινούν μετά από συγκεκριμένη ισχυρή στάση του παρτή, στην τονική του κομματιού ή μετά από προλόγισμα ή ρίζιμο σε τραγούδια που το υπαγορεύουν. Οι ισοκράτες είναι υποχρεωμένοι να ακολουθούν τη ρυθμική αγωγή του παρτή και να συνταυτίζονται με αυτόν στις βασικές στάσεις "κοψίματα" που πραγματοποιεί κατά τη διάρκεια της μελωδικής ανάπτυξης του παρσίματος. Παράλληλα όμως, καλύπτουν διαστήματα αναπνοών του παρτή, δημιουργώντας με τον τρόπο αυτό την αίσθηση της συνέχειας στο πολυφωνικό τραγούδι. Το ισοκράτημα αναφέρει ο Λώλης (2003), είναι μια μαζική φωνή στο θεμέλιο της τροπικής κλίμακας και σαν ο βομβός των μελισσών ακολουθεί την πορεία του τραγουδιού με την ίδια ένταση και χροιά, απομακρύνοντας απ' την ερμηνεία κάθε είδους παραφωνίες. Το ρόλο του ισοκράτη δύνανται να κατέχουν και άντρες και γυναίκες, με αποτέλεσμα η σύσταση της υποομάδας των ισοκρατών να είναι είτε μικτή, είτε αντρική ή γυναικεία. Ο αριθμός των ισοκρατών σε ένα πολυφωνικό σχήμα ποικίλει από 2 μέχρι 5-7 έως και 10 τραγουδιστές. Ο μεγάλος αριθμός των ισοκρατών επιτυγχάνει αξιόλογο όγκο στο σχήμα, τη λεγόμενη "βρονταριά". Ο ρόλος του ισοκράτη είναι σημαντικός στην πολυφωνική ομάδα, διότι: α) είναι ένας από τους βασικούς παράγοντες κουρδίσματος του σχήματος και β) αποτελεί τον κύριο τρόπο μύησης και εκμάθησης των νεώτερων μελών του σχήματος, όσον αφορά την γνώση (μουσική και ποιητική) των κομματιών και τη συνεργασία μέσα στο σχήμα (εντάσεις, τονική σταθερότητα στις συνηχήσεις, επιμελή κοψίματα), (Κανελλάτου 2010).

Προλογιστής: Σχετικά με τον προλογιστή η Κανελλάτου (2010) αναφέρει πως είναι: *«... ρόλος επί το πλείστον αντρικός, ο οποίος εκτελείται από έναν από τους ισοκράτες ή μερικές φορές και από τον ίδιο τον παρτή. Ο προλογιστής με την τεχνική της μουσικής απαγγελίας εκθέτει τον εκάστοτε στίχο που θα ερμηνευθεί στη συνέχεια από τον παρτή. Ο ρόλος του προλογιστή απαιτεί καλή μνήμη σχετικά με το ποιητικό κείμενο του εκάστοτε τραγουδιού. Ο ρόλος του προλογιστή απαιτεί καλή μνήμη σχετικά με το ποιητικό κείμενο του εκάστοτε τραγουδιού».* Ο Κώτσου (1998), επισημαίνοντας τις διαφορές μεταξύ βορειοηπειρωτικού τραγουδιού με αυτό του

Πωγωνίου, αναφέρει πως προλογισμό έχουμε μόνο στο βορειοηπειρωτικό τραγούδι αλλά όχι σ' όλα τα τραγούδια. Στο Πωγωνίσιο έχουμε από τον παρτή μουσική απαγγελία μόνο των πρώτων συλλαβών.