



ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΧΑΡΤΗΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΥ

Μουσική από την Ήπειρο



*Μουσική  
από την Ήπειρο*

*Επιστημονική επιμέλεια - κείμενα - επιλογή ηχητικού υλικού*  
Γιώργος Κοκκώνης

*Επιμέρους κείμενα*  
Σίσσυ Θεοδοσίου  
Ηλίας Σκουλίδας

*Επιμέλεια έκδοσης*  
Άννα Καραπάνου - Τμήμα Εκδόσεων Ιδρύματος της Βουλής

*Καλλιτεχνική επιμέλεια έκδοσης*  
Θύμιος Πρεσβύτης, Θεόδωρος Αναγνωστόπουλος

*Επεξεργασία ηχογραφήσεων - Masters CDs*  
Νίκος Διονυσόπουλος

*Παραγωγή λευκώματος*  
Peak Advertising

*Παραγωγή CDs - DVD*  
Creative Full Moon sa

*Εκτύπωση λευκώματος*  
ΜΠΑΞΑΣ ΑΕ

© 2008 ΙΔΡΥΜΑ ΤΗΣ ΒΟΥΛΗΣ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ  
ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΟΙΝΟΒΟΥΛΕΥΤΙΣΜΟ ΚΑΙ ΤΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ  
Βασ. Σοφίας 11 106 71 Αθήνα • τηλ.: 210 3692272, 210 3692456  
fax 210 3692450, 210 3692180  
e-mail: [foundation@parliament.gr](mailto:foundation@parliament.gr) • <http://foundation.parliament.gr>

Για την παραχώρηση υλικού ευχαριστούμε θερμά τους

*ΑΕΠΙ (Ιστορικά Αρχεία)*

*Αρχείο Ελληνικής Μουσικής, Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου*

*Αρχείο Ενώσεως Δελβινακιωτών Αθηνών*

*Βιβλιοθήκη Εταιρείας Ηπειρωτικών Μελετών, Ιωάννινα*

*Central Music*

*Εκδόσεις Ποταμός*

*Εκδόσεις Σύνολο*

*Ηχογένεση*

*General Music*

*Κοινότητα Δίκορφου, Ζαγοροχωριών*

*Lyra*

*Μονή Αγίας Αικατερίνης Σινά*

*Μουσικοφιλολογικός Σύλλογος «Σκουφάς», Άρτα*

*Σύλλογο προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής*

*Βακάλη Θανάση*

*Βερτόδουλου-Καψάλη Αγγελική*

*Γιωτόπουλο Βαγγέλη*

*Ευαγγέλου Βασίλη*

*Καρρά Πολύβιο*

*Λυκουρόπουλο Σωτήρη*

*Παπαρούνη Δημήτρη*

*Φραγκούλη Πέτρο*

*και τον Ειδικό Λογαριασμό του ΤΕΙ Ηπείρου*

ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΧΑΡΤΗΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΥ

*Μουσική  
από την Ήπειρο*



ΙΔΡΥΜΑ ΤΗΣ ΒΟΥΛΗΣ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ  
ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΟΙΝΟΒΟΥΛΕΥΤΙΣΜΟ ΚΑΙ ΤΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ



## Περιεχόμενα

---

7	Πρόλογος του Προέδρου της Βουλής των Ελλήνων Δημήτριου Σιούφα
8	Εισαγωγή
13	Ο χώρος και οι άνθρωποι
27	Η μουσική της Ηπείρου
77	Όργανα και γλεντιστές στην Ήπειρο
91	Η Ήπειρος και τα τραγούδια της
102	Σημειώσεις
104	Βιβλιογραφία
107	Κατάλογος εικόνων



Ο δεύτερος αυτός τόμος της σειράς *Μουσικός Χάρτης του Ελληνισμού* είναι αφιερωμένος στη *Μουσική από την Ήπειρο*. Στο λεύκωμα παρουσιάζεται ο μουσικός πολιτισμός της Ηπείρου, που είναι μια παράδοση μακρά, αλλά και ζωντανή και σε εξέλιξη. Προσεγγίζεται το θέμα σε συνάρτηση με τη φυσική γεωγραφία και την ανθρωπογεωγραφία του χώρου. Ο “μουσικός χάρτης” διαμορφώνεται από τα μεγάλα μουσικά κέντρα και τα δίκτυα κίνησής τους, με στόχο τον πληρέστερο προσδιορισμό των περιοχών που έπαιξαν και συνεχίζουν να παίζουν πρωταγωνιστικό ρόλο. Ταυτόχρονα αναδεικνύεται το δίκτυο επιρροής των κέντρων αυτών προς τις περιφέρειες καθώς και τα τοπικά ιδιώματα.

Στους τρεις ψηφιακούς δίσκους (CDs) που συνοδεύουν την έκδοση καταγράφονται χαρακτηριστικά τραγούδια της Ηπείρου. Το μεγαλύτερο μέρος του ηχητικού υλικού προέρχεται από νέες ηχογραφήσεις, που αναδεικνύουν τις τοπικές “σχολές” και τις μουσικές πρακτικές, αλλά και από “κλασικές” ηχογραφήσεις μεγάλων μουσικών.

Ευχαριστούμε θερμά τους συγγραφείς και τις υπηρεσίες του Ιδρύματος για την επιμελημένη αυτή έκδοση. Είναι βέβαιο ότι ο αναγνώστης, ο ακροατής και ο μελετητής θα εκτιμήσουν και την προσπάθεια και το αποτέλεσμα.

Δημήτριος Γ. Σιούφας  
Πρόεδρος της Βουλής των Ελλήνων  
και Πρόεδρος του Ιδρύματος της Βουλής των Ελλήνων  
για τον Κοινοβουλευτισμό και τη Δημοκρατία





# Εισαγωγή



**Η** μουσική της Ηπείρου, όπως και των περισσότερων περιφερειών της Ελλάδας, είναι γνωστή στο ευρύ κοινό μέσω ενός ειδώλου της, το οποίο πολλαπλοί παράγοντες διαμόρφωσαν για περισσότερο από έναν αιώνα. Στη μορφή του ειδώλου αυτού αντανακλάται η γενικότερη αντίληψη περί λαϊκής μουσικής της υπαίθρου, η οποία –διαμορφωμένη στον αστικό χώρο– προήγαγε ένα εξιδανικευμένο παρελθόν σε αντίθεση με ένα “εκφυλισμένο” παρόν. Η διάκριση αυτή εισήγαγε την “αγωνία” μπροστά στον κίνδυνο αλλοίωσης της “γνησιότητας” και της “αυθεντικότητας” της “παράδοσης”. Ωστόσο, το πλαίσιο αναφοράς που επικαλείται αυτή η “γνησιότητα” είναι απλά μια ακολουθία στερεοτύπων, τα οποία σε μια προσπάθεια τυποποίησης βασικών στοιχείων του μουσικού πολιτισμού της Ηπείρου, τον απομόνωσαν από το ζωτικό του χώρο, τον κατέστησαν γραφικό, τον απονεύρωσαν από τις λειτουργικότητες που υπήρξαν η αρχή της ύπαρξής του, με άλλα λόγια τον “εκφορκλόρισαν”.

Στην Ήπειρο ο τοπικός μουσικός πολιτισμός ζει στη δική του διάσταση και εξελίσσεται διαρκώς, ενσωματώνοντας τις καινοτομίες, ανανεώνοντας την κοινωνική του εμβέλεια, και πάντα αναπαράγοντας τις ιδιαιτερότητές του σε πολλαπλά επίπεδα, τα οποία ένας εξωγενής απολογισμός δεν μπορεί πάντα να αποδώσει ικανοποιητικά. Όπως λοιπόν ο ορειβάτης που διασχίζει τα βουνά της Ηπείρου διέρχεται την αχλύ που τα σκεπάζει για να βρει πρόσβαση στη μαγεία τους, έτσι και ο επισκέπτης που φιλοδοξεί να μυηθεί στον κόσμο των ήχων της δεν θα βρει την πλέον “αυθεντική” της διάσταση, δεν θα νιώσει τη “γνησιότητά” της, αν

δεν καταδυθεί στην πραγματικότητα της, που σημαίνει στη συγχρονία της. Έως σήμερα, όποτε επιχειρήθηκε η σκιαγράφηση ενός μουσικού χάρτη της Ηπείρου, αυτή πραγματοποιήθηκε με βάση τη γεωγραφία, τη διοικητική ή τη φυσική. Η γεωγραφία ήταν ο οδηγός για να περιγραφούν οι πολιτισμικές ιδιαιτερότητες κάθε περιοχής. Αποτέλεσμα των προσεγγίσεων αυτών ήταν οι ταυτίσεις των γεωγραφικών περιοχών της Ηπείρου με συγκεκριμένα "ισχυρά" μουσικά ιδιώματα, τα οποία τις αντιπροσωπεύουν. Περιοχές που δεν αναδεικνύουν "ισχυρά" μουσικά χαρακτηριστικά "εξαφανίζονται" από το χάρτη.

Ο σχεδιασμός της παρούσας έκδοσης έγινε με βάση τη λειτουργία των μουσικών πρακτικών εντός Ηπείρου, και όχι την τρέχουσα κοινωνική αναπαράσταση για το ηπειρώτικο ύφος. Ο χάρτης που προτείνεται διαμορφώνεται από τα μεγάλα μουσικά κέντρα-"έδρες" των μουσικών κομπανιών, καθώς και τα δίκτυα κίνησής τους. Έτσι, γίνεται απόπειρα να προσδιοριστούν πληρέστερα οι περιοχές που έπαιξαν και παίζουν πρωταγωνιστικό ρόλο, και να αναδειχθούν οι ακτίνες δράσης και επιρροής των κέντρων προς τις περιφέρειες αλλά και τα τοπικά ιδιώματα, είτε αυτά προέρχονται από αστικά ή ημιαστικά μουσικά κέντρα, είτε από μικρότερες και πιο απομακρυσμένες περιοχές, ή ακόμα από πολιτισμικές ομάδες (Βλάχοι, Σαρακατσάνοι κ.ά.), οι οποίες συχνά παρουσιάζονται χωρίς γεωγραφικό προσδιορισμό.

Τα μουσικά ιδιώματα που συναντά κανείς στην Ήπειρο εκκινούν από τον τόπο, αλλά υλοποιούνται και διαμορφώνονται, ακολουθώντας μια δυναμική διεργασία, από τη σχέση κομπανίας-τόπου, όπως αυτή εμφανίζεται στη διαδικασία του γλεντιού. Για το λόγο αυτό το υλικό των τριών CDs περιλαμβάνει το βασικό ρεπερτόριο που χαρακτηρίζει τοπικά ιδιώματα και το οποίο συνδέεται όχι μόνο με περιοχές του χάρτη αλλά και με τους μουσικούς έως προσωπικότητες, τους εξέχοντες βιρτουόζους και κομπανίες που αποτελούν τους φορείς του.

Βασικό άξονα προσέγγισης των περισσότερων μελετών - εκδόσεων για την ηπειρώτικη μουσική παράδοση αποτελούσε έως σήμερα το τραγούδι ως αυτόνομη μουσικο-ποιητική σύνθεση. Το ρεπερτόριο παρουσιάζεται εδώ όχι ως ακολουθία αυτόνομων τραγουδιών, όπως έχει καθιερωθεί από τη δισκογραφία για τεχνικούς λόγους, αλλά σε *σειρές*. Οι *σειρές* είναι το δημιουργικό αποτέλεσμα της ζωντανής διάδρασης μεταξύ του χορευτή και της κομπανίας, και της ανανεωμένης κάθε φο-

ρά διαχείρισης του ρεπερτορίου. Η διαμόρφωσή τους είναι άμεσα εξαρτημένη από το φύλο του χορευτή, την κοινωνική του θέση, ακόμα και τη διάθεση της στιγμής, ενώ ταυτόχρονα υπακούει σε μια σειρά αντιστίξεων (τσάμικο - συρτό, γρήγορο - αργό, εύθυμο - λυπητερό κ.λπ.). Η πρακτική αυτή εισάγει μια "προγραμματική" λειτουργία της μουσικής, και αντανακλά το συμβολικό πεδίο που διέπει τις σχέσεις του πρωτοχορευτή με την κοινότητα. Εδώ το ατομικό και το συλλογικό διαπλέκονται με μοναδικό τρόπο: παρόλο που εκκινούν από προσωπικές επιλογές, οι *σειρές* είναι τυπικές ενός τόπου, ιδιαίτερες και εντέλει αντιπροσωπευτικές. Στο πλαίσιο που αυτές ορίζουν, ένα κοινό ρεπερτόριο μπορεί να ερμηνεύεται με εντελώς διαφορετικό τρόπο από περιοχή σε περιοχή, προσλαμβάνοντας εντός τους χαρακτηριστική ταυτότητα και ύφος.

Το μεγαλύτερο μέρος του συνόλου του ηχητικού υλικού που παρουσιάζεται εδώ προέρχεται από νέες ηχογραφήσεις που επικαλούνται *σειρές*, προκειμένου να αναδείξουν τις ιδιαιτερότητες των τοπικών "σχολών", αλλά και την πραγματικότητα των μουσικών πρακτικών. Το υλικό αυτό είναι αντιπροσωπευτικό μιας παράδοσης εν ισχύ αλλά και εν εξελίξει. Πλαισιώνεται δε από "κλασικές" πλέον ηχογραφήσεις μεγάλων μουσικών, οι οποίοι πρωταγωνίστησαν στο πλαίσιο της διαμόρφωσης τεχνικής εκτέλεσης και ιδιωμάτων που σημάδεψαν τις επόμενες γενιές.

Τα κείμενα που συνοδεύουν την έκδοση αυτή διαρθρώνονται σε τρία επίπεδα. Στο πρώτο, η ιστορική προσέγγιση συναρτά τη φυσική γεωγραφία του ηπειρώτικου χώρου στην ανθρωπογεωγραφία. Στο δεύτερο, αναπτύσσεται η μουσική γεωγραφία του, με την περιγραφή των μουσικών ιδιωμάτων, όπως αυτά διαμορφώνονται και εξελίσσονται στη μετάβασή τους από τη φωνητική στην εν οργάνοις εκδοχή. Στο τρίτο, η εθνογραφική γραφή προσεγγίζει το γλέντι ως σύνολο συμβολικών πρακτικών και ως εμπειρία του τελετουργικού και δυναμικού του χαρακτήρα. Ηθελήμενα, τα τρία αυτά επίπεδα, παραμένουν αυτονομημένα στη συμπληρωματικότητά τους, υπακούοντας στην ανάγκη να διατηρήσουμε το λόγο για τέτοιου είδους φαινόμενα όσο γίνεται πολλαπλό και πολυδιάστατο, όσο γίνεται λιγότερο "αποκλειστικό", κατ' εικόνα της φυσικής τους υπόστασης.



EPIRUS PYRRHI PATRIA.



I O N I U M

M A R E I O N I U M

M A R E M E D I T E R R A N E U M



NOVANTIQUA  
EPIRUS.  
quae hodie  
ALBANIA.

ARISTELGRANI  
Aed. F. OIVENS et C. MORTIER.

## Ο χώρος και οι άνθρωποι



Ο γεωγραφικός όρος ‘Ηπειρος’ (Ἄπειρος χώρα στη δωρική διάλεκτο, δηλαδή *terra firma*, ξηρά γη σε αντιδιαστολή με τη θάλασσα) αποδίδεται σε ελληνόφωνους θαλασσοπόρους της αρχαιότητας. Η οριοθέτηση της Ηπείρου σχετίζεται με τη φυσική και την πολιτική γεωγραφία. Το Ιόνιο πέλαγος και η Αδριατική θάλασσα στα δυτικά, όπως και ο Αμβρακικός κόλπος στα νότια, αποτελούν υδάτινα όρια. Ανατολικά, η οροσειρά της Πίνδου –με προέκταση της κορυφογραμμής σε Γράμμο και Άγραφα– διαχωρίζει την ευρύτερη περιοχή από τη Θεσσαλία και τη Μακεδονία. Τα όρια όμως προς βορρά είναι ασαφή και συμβατικά, και η επίκλησή τους σε διάφορες ιστορικές περιόδους εκφράζει τις ιδεολογικές προσεγγίσεις των ενδιαφερομένων: αρχαίοι Έλληνες συγγραφείς τοποθετούσαν την εν λόγω νοτιή γραμμή στα Ακροκεραύνια όρη, ενώ στη Ρωμαϊκή αυτοκρατορία (επί Διοκλητιανού) οργανώθηκαν δύο νέες επαρχίες, της Παλαιάς Ηπείρου και της Νέας Ηπείρου, με την τελευταία να περιλαμβάνει τα ιλλυρικά εδάφη βόρεια των Ακροκεραυνίων. Οι δύο επαρχίες αποτέλεσαν τη βάση για τα δύο μεταγενέστερα βυζαντινά θέματα Νικοπόλεως και Δυρραχίου. Η συγκρότηση ενός πολιτικού σχηματισμού, του «κράτους της Ηπείρου», μετά τη Δ΄ Σταυροφορία (13ος αι.) –που παλαιότερα επικράτησε να ονομάζεται «Δεσποτάτο της Ηπείρου»– συνέτεινε σε επαναπροσδιορισμό της έννοιας ‘Ηπειρος’ προς νότο. Η διαίρεση του χώρου σε δύο εδαφικές ενότητες, την ‘Ηπειρο’ και την ‘Αλβανία’ με όριο την κοίτη του ποταμού Σκούμπι (Γενούσου) απηχεί τις διαφοροποιήσεις σε επίπεδο πολιτικής και νοοτροπιών, οι οποίες διαμορφώθηκαν τον ύστερο Μεσαίωνα. Η συγκεκριμένη γεωγραφική διάκριση έγινε αποδεκτή και από τους Έλληνες λογίους της οθωμανικής

περιόδου. Οι "αρχαιοκεντρικοί" μελετητές προτιμούσαν την αντίληψη του Στράβωνα και του γεωγράφου Πτολεμαίου (Ακροκεραύνια όρη), ενώ οι "βυζαντινοκεντρικοί" τη μεταγενέστερη. Ο διαμφισβητούμενος όρος 'Αλβανία' ή 'Αρβανιτιά' αποτέλεσε ένα επιπλέον ζήτημα κυρίως ως προς τον καθορισμό της έκτασής του. Οι μεταγενέστερες οριοθεσίες, οι οποίες έχουν προταθεί από Έλληνες και ευρωπαίους ερευνητές, καθώς και η χρήση των προαναφερθέντων όρων από περιηγητές, γεωγράφους και εθνολόγους κατά τον 19ο και τον 20ό αιώνα, έχουν το θεωρητικό τους έρεισμα στις απόψεις που προαναφέρθηκαν. Στην πρακτική της οθωμανικής διοίκησης, ο ηπειρωτικός χώρος στις αρχές του 19ου αιώνα, κατά το μεγαλύτερο μέρος του, ανήκε στο πασαλίκι των Ιωαννίνων· εξαίρεση αποτελούσε το λεκανοπέδιο της Κορυτσάς και η περιοχή της Κολώνιας, εδάφη υπαγόμενα στη διοικητική περιφέρεια των Βιτωλίων (Μοναστηρίου). Με την εφαρμογή των μεταρρυθμίσεων (tanzimat) το 1846 πραγματοποιήθηκε διοικητική ανακατάταξη και σχηματισμός του εγιαλετίου Ιωαννίνων (μετατράπηκε σε βιλαέτι το 1867) με τα βόρεια σύνορά του να φτάνουν μέχρι τις όχθες του Σκούμπι. Η επέκταση του ελληνικού κράτους με τους Βαλκανικούς πολέμους (1912-1913) και η ίδρυση αλβανικού κράτους κατέληξαν στο διαμερισμό του χώρου στα δύο εθνικά κράτη.

Πρέπει να τονιστεί ότι η δυτική πλευρά της βαλκανικής χερσονήσου κατά τις περισσότερες ιστορικές περιόδους ήταν προσανατολισμένη ή είχε εξάρτηση από πολιτικά κέντρα που κυριαρχούσαν στο Αιγαίο πέλαγος. Κατά συνέπεια, η Ήπειρος αποτελούσε περιθωριακή περιοχή όσον αφορά τις πολιτικές εξελίξεις. Η σημασία της αυξανόταν, όταν οι κρατικές δομές εξασθενούσαν ή διασπόνταν και παράλληλα ισχυροί πολιτικοί σχηματισμοί στη δυτική και την κεντρική Ευρώπη ενδιαφέρονταν για τις εξελίξεις στις ακτές της Αδριατικής και του Ιονίου (ρωμαϊκό imperium και βασίλειο του Πύρρου, Νορμανδοί και μεσαιωνικό «κράτος της Ηπείρου»· βενετική κυριαρχία, γαλλική και βρετανική κατοχή στα παράλια του Ιονίου πελάγους [τέλη 18ου αι.], και τέλος προσέγγιση με τον Αλή πασά των Ιωαννίνων αλλά και τους Μπουσατλήδες πασάδες της Σκόδρας). Συμπερασματικά, η αναζήτηση ορίων "διαχρονικών" και αμετάβλητων στην περιγραφή της έννοιας 'Ήπειρος' είναι ατελέσφορη.

Ο χώρος γεωμορφολογικά χαρακτηρίζεται από οροσειρές και ποταμούς, παράγο-

ντες οι οποίοι καθορίζουν και τη δημιουργία οδών επικοινωνίας. Πέντε οροσειρές διατρέχουν την Ήπειρο με κατεύθυνση από βόρεια-βορειοδυτικά (από την πεδινή λεκάνη της Μουζακιάς) προς νότια-νοτιοανατολικά. Η υψηλότερη και πλέον ανατολική είναι η οροσειρά της Πίνδου, η οποία συνιστά φυσικό φραγμό στην επικοινωνία με τη Θεσσαλία και τη Μακεδονία· παράλληλα αποτελεί τον υδατοκρίτη των νερών του Αιγαίου πελάγους από τα αντίστοιχα του Ιονίου. Τα Ακροκεραύνια όρη στα δυτικά διαμορφώνουν μια ακτογραμμή με απόκρημνους βράχους, ελάχιστες προσβάσεις στη θάλασσα και ακόμη λιγότερα φυσικά λιμάνια για τη ναυσιπλοΐα.

Το κλίμα της Ηπείρου ποικίλλει ανάλογα με την απόσταση από τη θάλασσα. Οι κλιματικές συνθήκες και οι καλλιέργειες ελάχιστα έχουν μεταβληθεί από τη νεολιθική περίοδο. Οι παράκτιες περιοχές έχουν μεσογειακό κλίμα και εδάφη κατάλληλα για ελαιώνες και εσπεριδοειδή (πεδιάδες Άρτας και Πρέβεζας). Αντίθετα, η δυτική Πίνδος έχει κλίμα κεντρο-ευρωπαϊκό. Σημαντικό κλιματολογικό παράγοντα συνιστούν και οι βροχοπτώσεις (Ιωάννινα, β' μισό 20ού αι., 1,10 μ. ετησίως) κάτι που εξηγεί και την αφθονία των νερών.

Οι ποταμοί της Ηπείρου (Αώος, Καλαμάς ή Θύαμις, Άραχθος, Αχέρων) διασχίζουν στενές κοιλάδες και απόκρημνα φαράγγια (Κλεισούρα, Σούλι, Αώος [Κόνιτσα], Καλαμάς [Μενίνα], "λάκκες" του Αχέροντα [Δερβιζιάνων, Μπότσαρη, Τσαγκαριώτικου]) στην πορεία τους προς τη θάλασσα, έχουν μεγάλες ποσότητες νερών και είναι μερικώς διαβατοί. Πλωτοί είναι, σε κάποια σημεία τους, κυρίως ο Λούρος και ο Άραχθος. Σημαντικός είναι ο ρόλος και των μικρότερων ποταμών (Δρίνος, Σούχας, Βοϊδομάτης, Ζαγορίτικος), οι οποίοι ακολουθούν τη γραμμή των πεδιάδων (Αυλώνα, Άρτας) και εκβάλλουν στους μεγάλους. Η επικοινωνία του λεκανοπεδίου των Ιωαννίνων και της κοιλάδας της Δρόπολης –με προέκταση των δικτύων προς τα βορειοδυτικά μέσω του Αώου (Βογιούσα) και προς τα νότια μέσω των κοιλάδων του Αράχθου και του Λούρου– διασφάλιζε την απρόσκοπτη σύνδεση της Ηπείρου και της ευρύτερης περιοχής από τον Αυλώνα, το Τεπελένι και το Αργυρόκαστρο μέχρι τα Ιωάννινα και την Άρτα. Ιδιαίτερα κοπιώδης διαδρομή για









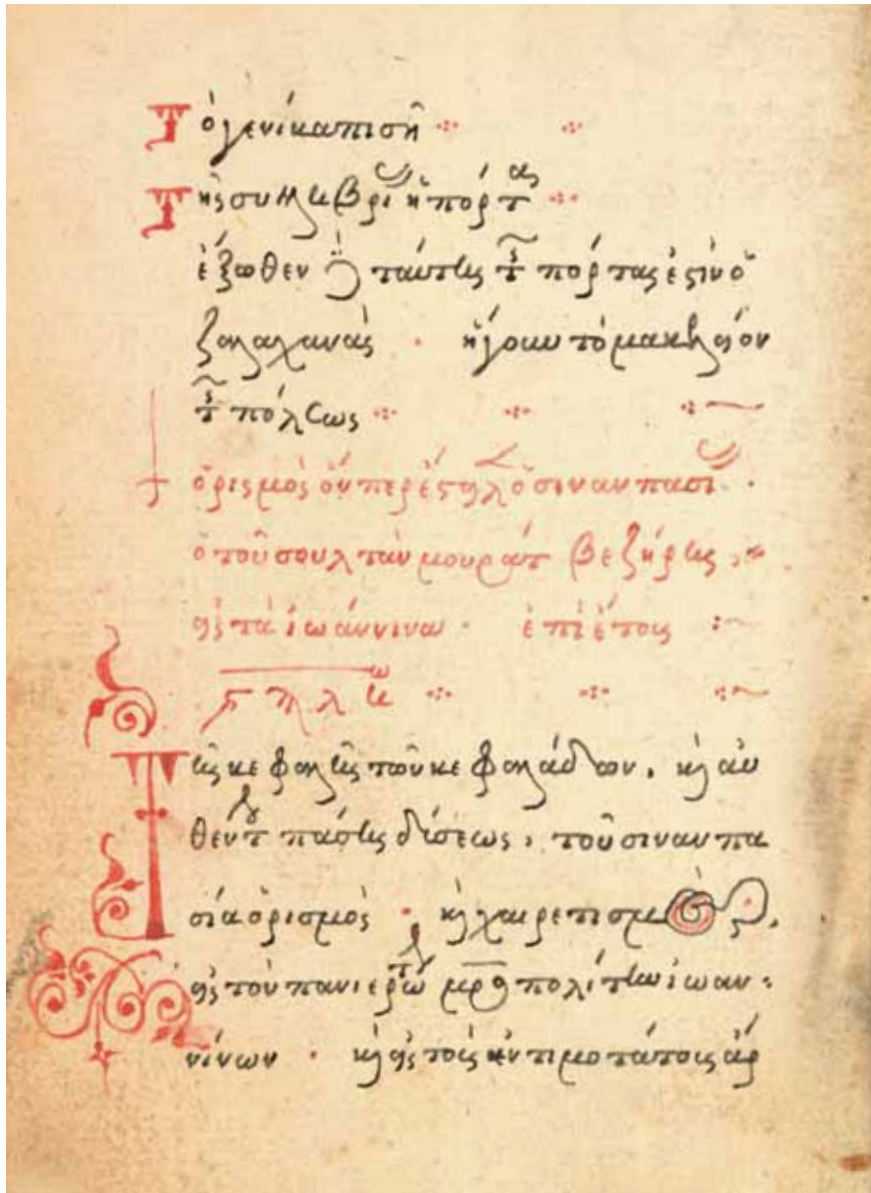
Η Παρηγορήτρια, Άρτα, 1890.

Ο ποταμός Άραχθος και στο βάθος η Μονή Φανερωμένης, Άρτα, 1920.

ανθρώπους και υποζύγια ήταν για αιώνες η κύρια διάβαση προς τη Θεσσαλία (Ζυγός Μετσόβου). Η σημασία του περάσματος τεκμαίρεται και από τα προνόμια τα οποία κατείχαν οι περίοικοι πληθυσμοί του Μετσόβου και του Μαλακασίου. Βορειότερα, υπήρχε και ο δρόμος προς την Κορυτσά, τη Φλώρινα και το Μοναστήρι μέσω των υψωμάτων του Λεσκοβικίου και της κοιλάδας της Κολώνιας. Ο συγκεκριμένος δρόμος εξακολουθούσε να είναι η μόνη αξιόλογη αμαξιτή σύνδεση της Ηπείρου με τη Μακεδονία, κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου και μετά το σχηματισμό του αλβανικού κράτους.

Οι εύφορες περιοχές είναι: στα νότια, οι πεδιάδες της Άρτας και της Πρέβεζας· στα

δυτικά, η πεδιάδα του Φαναρίου, η πεδιάδα της Παραμυθιάς, η λεκάνη του Μαργαριτίου και της Μαζαρακιάς· όπως και η πεδιάδα κοντά στη λίμνη του Βουθρωτού (σημερινός Βούρκος), η κοιλάδα της Δρόπολης, η Πωγωνιανή αλλά και η Κόνιτσα –κέντρο ορεινής και πεδινής περιοχής, η οποία ενώνεται από τους ποταμούς Σαραντάπορο και Βοϊδομάτη, καθώς και το λεκανοπέδιο της Κορυτσάς. Το οροπέδιο των Ιωαννίνων με τους γειτονικούς λόφους και το εκτεταμένο οδικό δίκτυο αποτελούσε το σημαντικότερο και πλουσιότερο φυσικό και παραγωγικό δυναμικό. Τα Ιωάννινα υπήρξαν στα νεότερα χρόνια το διοικητικό, στρατιωτικό, οικονομικό και πολιτισμικό κέντρο της Ηπείρου.



Ο ορισμός του Σινάν πασά, με τον οποίο παραχωρήθηκαν εγγράφως συγκεκριμένα προνόμια στους κατοίκους των Ιωαννίνων, μετά την παράδοσή τους στις 9 Οκτωβρίου 1430.

Μικρά και μεγαλύτερα λιμάνια, όπως η Πρέβεζα (το σημαντικότερο εμπορικό κέντρο κατά την ύστερη οθωμανική περίοδο, με τακτική ατμοπλοϊκή σύνδεση με το Λόυντ της Αυστροουγγρικής αυτοκρατορίας), η Ηγουμενίτσα (αναπτύχθηκε στα τέλη του 20ού και τις αρχές του 21ου αι. και λειτουργεί ως θαλάσσια "πύλη" της Ελλάδας προς τη δυτική και την κεντρική Ευρώπη), η Πάργα, η Σαγιάδα (με ρηχά νερά), οι Άγιοι Σαράντα, ο Πάνορμος (Πόρτο Παλέρμο) και ο Αυλώνας συμπληρώνουν τα συγκοινωνιακά δίκτυα της Ηπείρου.

Ο πληθυσμός της Ηπείρου κατά τα νεότερα χρόνια υπήρξε αντικείμενο μελέτης ήδη από τον 19ο αιώνα –όταν μιλούμε για νεότερη και σύγχρονη εποχή στην Ήπειρο εννοούμε την περίοδο από την οθωμανική κατάκτηση (μέσα 15ου αι.) έως και σήμερα. Δύο είναι τα σημαντικότερα κέντρα παραγωγής λόγου: α. η πολιτική σκοπιμότητα και β. η ακαδημαϊκή έρευνα. Στο δίπολο αυτό το κάθε σκέλος δεν εκφράζει υποχρεωτικά λόγο αντιθετικό ή ανεξάρτητο ως προς το έτερό του. Άλλωστε, η ιστορική έρευνα –με διακριτές εξαιρέσεις– δεν προσέφερε συνολικά επαρκείς ερμηνείες. Ενδιαφέρον εκδηλώθηκε αρχικά από τους περιηγητές του 18ου και του 19ου αιώνα, στη συνέχεια εμφανίστηκαν οι διάφοροι "εθνογραφικοί" χάρτες και οι στατιστικές των κρατικών μηχανισμών, και έπειτα ένα ευρύτερο πλέγμα μελετητών (ιστορικοί, γεωγράφοι, κοινωνιολόγοι, δημογράφοι). Σημαντική τομή υπήρξε ο λόγος των ίδιων των Ηπειρωτών για τους συμπατριώτες τους (πρωτοστατούσα η Εταιρεία Ηπειρωτικών Μελετών αλλά και η δημιουργία Φιλοσοφικής Σχολής στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων) το β' μισό του 20ού αιώνα.

Η ανθρωπογεωγραφία από κοινωνιολογική άποψη ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για την κατανομή των φυλών, των γλωσσών και των θρησκειών. Οι όροι 'φυλή', 'γλώσσα', 'έθνος', 'εθνική συνείδηση' ερμηνεύονται σύμφωνα με τους ιδεολογικούς προσανατολισμούς των συγγραφέων. Στην περίπτωση της Ηπείρου, οι "γλωσσικές ομάδες" δεν έχουν απαραίτητα συνάφεια με τις έννοιες "φυλετική καταγωγή" και "εθνική κοινότητα". Η ύπαρξη και η πληθώρα σλαβικών τοπωνυμίων δεν αντιστοιχεί και σε ισοδύναμη παρουσία σλαβικών πληθυσμών στην περιοχή· αντίστοιχη αναγωγή ισχύει και για την κάθοδο αλβανόφωνων φύλων κατά τον ύστερο Μεσαίωνα, καθώς και η δική τους μετάβαση άφησε ανάλογα ίχνη.

Τρεις υπήρξαν οι γλωσσικές κοινότητες, οι οποίες αποτέλεσαν αντικείμενο διεκδίκη-



Χαλκωματάς.

σης από τα ανταγωνιστικά εθνικά κινήματα και τις εθνοκεντρικές αντιλήψεις Ελλήνων, Αλβανών και Ρουμάνων κατά το β' μισό του 19ου αιώνα και τις αρχές του 20ού στην περιφέρεια του βιλαετίου Ιωαννίνων. Η πρώτη και μικρότερη αριθμητικά κοινότητα υπήρξαν οι βλαχόφωνοι ή αρωμούνοι. Οι εστίες τους ήταν 25 χωριά στις δυτικές πλαγιές της Πίνδου με επίκεντρο το Σιράκο και τους Καλαριτές (κατοικούσαν μόνο το καλοκαίρι καθώς οι κάτοικοί τους ήταν κυρίως νομάδες κτηνοτρόφοι), ο κάμπος της Μουζακιάς με επίκεντρο το Φιέρι (ποιμενικοί πληθυσμοί, οι οποίοι το καλοκαίρι συγκεντρώνονταν στα υψίπεδα του όρους Τομόρι) και μερικές πατριές Αρβανιτόβλαχων στα ορεινά της Πρεμετής και της Κολώνιας, οι οποίες είχαν τις χειμερινές τους εγκαταστάσεις στις πεδιάδες του Δελβίνου, της Θεσπρωτίας και της Πρέβεζας.

Τη δεύτερη γλωσσική κοινότητα απάρτιζαν οι αλβανόφωνοι. Κατά την ύστερη οθωμα-

νική περίοδο, οι ζώνες της αλβανοφωνίας μπορούν να προσδιοριστούν σε δύο. Η πρώτη, με κυρίαρχη ομιλούμενη γλώσσα τα αλβανικά, μπορεί –με αρκετές επιμέρους διαφοροποιήσεις – να τοπογραφηθεί βόρεια της κοιλάδας της Δρόπολης, των χωριών του Πωγωνίου, της πεδιάδας του Βούρκου και των χωριών της Ρίζας Δελβίνου. Η δεύτερη, περιλαμβάνει τον αλβανόφωνο θύλακα της Τσαμουριάς, με σημείο αναφοράς τους μουσουλμάνους Τσάμηδες, αλλά και γειτονικές περιοχές, όπως ο κάμπος του Φαναρίου.

Η τρίτη και σημαντικότερη γλωσσική ομάδα ήταν οι ελληνόφωνοι πληθυσμοί. “Συμπαγή” ελληνόφωνος πληθυσμός απαντά νότια της πρώτης ζώνης της αλβανοφωνίας, περιλαμβάνοντας και σημαντικούς αλλόγλωσσους θύλακες (π.χ. βλαχόφωνοι Πίνδου, αλβανόφωνοι Τσαμουριάς). Ελληνικά μιλούσαν και οι περισσότεροι από τους αστικούς πληθυσμούς, μουσουλμανικούς και εβραϊκούς στα Ιωάννινα, την Άρτα και την Κόνιτσα. Διεσπαρμένοι ελληνόφωνοι πληθυσμοί συναντώνται και βόρεια της πρωτεύουσας ζώνης αλβανοφωνίας (π.χ. στη Χειμάρρα, αλλά και πληθυσμοί σε σημαντικά αστικά κέντρα, όπως το Αργυρόκαστρο και ο Αυλώνας).

Η χρήση της ελληνικής γλώσσας υπήρξε ευρεία και για μια σειρά ιδιαίτερων λόγων: αποτελούσε τη γλώσσα στις θρησκευτικές τελετές των χριστιανών ορθόδοξων, ενώ ήταν η *lingua franca* στο δημόσιο χώρο και το εμπόριο. Η επιτυχία της αποδεικνύεται και από τη χρήση της σε επίσημες διοικητικές πράξεις. Επιπρόσθετα, η ίδρυση και λειτουργία ελληνικών σχολείων, ιδιαίτερα κατά την ύστερη περίοδο της οθωμανικής κυριαρχίας, είχε ως αποτέλεσμα την περαιτέρω διάδοση της ελληνικής γλώσσας. Στα συγκεκριμένα σχολεία –απόδειξη του μεγέθους επιρροής τους– φοιτούσαν και μουσουλμάνοι, γόνοι των σημαντικότερων οικογενειών, καθώς η ελληνομάθεια είχε επιβληθεί ως στοιχείο υπεροχής στη διαμόρφωση των τοπικών κοινωνικών ελίτ.

Στην κυρίαρχη θέση της ελληνικής γλώσσας οφείλεται και η σημαίνουσα ύπαρξη δίγλωσσων πληθυσμών, κυρίως αρρένων, οι οποίοι είχαν ως μητρική τους γλώσσα την αλβανική ή τη βλαχική, ενώ στο δημόσιο χώρο χρησιμοποιούσαν την ελληνική. Οι δίγλωσσοι αυτοί πληθυσμοί αποτελούσαν και το μεγαλύτερο πρόβλημα, καθώς οι διάφοροι συντάκτες “εθνογραφικών” πινάκων και χαρτών προσπαθούσαν να τους οικειοποιηθούν στο πλαίσιο ανάπτυξης του εκάστοτε εθνικού κινήματος.

Ως προς το θρησκευτικό στοιχείο, οι κάτοικοι της Ηπείρου διακρίνονται κατά την οθωμανική κυριαρχία σε πέντε ομάδες: τις ολιγομελείς κοινότητες των Εβραίων (κυρίως στα Ιωάννινα και στην Άρτα αλλά και στην Πρέβεζα), τους επίσης λίγους καθολικούς χριστιανούς στον Αυλώνα, τους ορθόδοξους χριστιανούς, τους μουσουλμάνους συνίτες και τους μπεκτασήδες. Δεν πρέπει να διαφύγει της προσοχής μας και η ύπαρξη κρυπτοχριστιανών, ιδιαίτερα στα χωριά της Σπαθίας, όπως και ευάριθμων χριστιανών προτεσταντών. Η ύπαρξη μουσουλμάνων ήταν αποτέλεσμα της οθωμανικής κατάκτησης και των εκτεταμένων εξισλαμισμών αλβανόφωνων πληθυσμών. Οι έποικοι μουσουλμάνοι ήταν ολιγάριθμοι, ενώ πολλές μετακινήσεις τους συνδέονταν και με τη στελέχωση της οθωμανικής διοίκησης.

Πρέπει να σημειώσουμε ότι στις οθωμανικές απογραφές υπάρχει η τάση να παραλείπονται οι Ρόμηδες (Γύφτοι). Οι μουσουλμάνοι Ρόμηδες προσμετρούνται στους μουσουλμάνους (γνωρίζουμε π.χ. εκείνους της Βοστίνας), ενώ τα στατιστικά στοιχεία για τους αντίστοιχους χριστιανούς στο βιλαέτι Ιωαννίνων είναι ελάχιστα.

Η ανάδειξη της θρησκείας ως σημαντικής παραμέτρου του εθνισμού –σε αντίθεση με τη φυλή ή τη γλώσσα– κατά την οθωμανική κυριαρχία είχε ως αποτέλεσμα να επαυξηθεί η σύγκυση και κατά τη διαδικασία σχηματισμού των βαλκανικών εθνικών κινήματων. Η ανταλλαγή των πληθυσμών που καθορίστηκε με την ελληνoturκική σύμβαση –η τελευταία είχε ενσωματωθεί στη Συνθήκη της Λωζάννης (1923)– με αποτέλεσμα την αποχώρηση της πλειονότητας των μουσουλμάνων από την Ήπειρο και την εγκατάσταση ελληνορθόδοξων πληθυσμών από τη Μικρά Ασία, την Καππαδοκία και τον Πόντο, η έκβαση του «Βορειοηπειρωτικού ζητήματος», η χάραξη των συνόρων των εθνικών κρατών Ελλάδας και Αλβανίας, κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα και οι συνέπειες του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου (η εξόντωση από τους ναζιστές του μεγαλύτερου μέρους του εβραϊκού πληθυσμού, αλλά και η απομάκρυνση των μουσουλμάνων Τσάμηδων) επέφεραν αλλαγές στη σύνθεση του πληθυσμού. Στις αρχές του 21ου αιώνα στον ευρύτερο χώρο υπάρχει μία αναγνωρισμένη εθνική μειονότητα: η ελληνική στη νότια Αλβανία.

Όπως είναι αντιληπτό οι προσεγγίσεις του ανθρώπινου δυναμικού στο χώρο της Ηπείρου βρίσκονται σε άμεση συνάφεια και με τις διοικητικές μεταρρυθμίσεις. Η οθωμανική κατάκτηση (14ος-15ος αι.) οδήγησε στο σχηματισμό σαντζακίων. Αρχικά της



L. Dupré, Ο πασάς των Ιωαννίνων Αλή Τεπελενλής στη λίμνη του Βουθρωτού.

Αρβανιτιάς (σαντζάκ-ι Αρβανίτι) με έδρα το Αργυρόκαστρο, το οποίο υπαγόταν στο εγιαλέτι της Ρούμελης (το τελευταίο περιλάμβανε όλα τα ευρωπαϊκά εδάφη της αυτοκρατορίας). Στη συνέχεια, δημιουργήθηκαν τα σαντζάκια Ιωαννίνων και Δελβίνου, ενώ εκείνο της Αρβανιτιάς διασπάστηκε και κατά ένα μεγάλο μέρος αποτέλεσε το σαντζάκι του Αυλώνα –ενδεικτικά αναφέρουμε ότι το Πωγώνι υπαγόταν στο σαντζάκι του Αυλώνα και η Θεσπρωτία στο σαντζάκι του Δελβίνου. Η πολιτική του σουλτάνου Μαχμούτ Β΄ (τέλη 18ου - αρχές 19ου αι.) ευνόησε τη δημιουργία ισχυρών πασάδων στα όρια της αυτοκρατορίας: στα δυτικά Βαλκάνια υπήρξαν ο Αλή Τεπελενλής που έγινε

πασάς Ιωαννίνων και οι Μπουσατλήδες που δημιούργησαν το πασαλίκι της Σκόδρας. Η εφαρμογή των οθωμανικών μεταρρυθμίσεων στην Ήπειρο πραγματοποιήθηκε το 1846, λόγω των σημαντικών αντιδράσεων που προέβλεπαν μουσουλμάνοι Αλβανοί ηγέτες στις μεταρρυθμίσεις σε στρατολογία και φορολογία. Οι σημαντικότερες διοικητικές μεταβολές έγιναν με το νόμο περί βιλαετιών (1864), ο οποίος απέφερε και το σχηματισμό του βιλαετίου των Ιωαννίνων (1867-1913).

Το βιλαέτι Ιωαννίνων υποδιαιρούνταν αρχικά σε πέντε σαντζάκια: α) Ιωαννίνων: περιλάμβανε τους καζάδες Ιωαννίνων, Κόνιτσας, Γρεβενών και Παραμυθιάς (αρχικά υπήρχε και καζάς Μετσόβου)· β) Αργυροκάστρου: περιλάμβανε τους καζάδες Αργυροκάστρου, Δελβίνου, Τεπελενίου, Πρεμετής, Φιλιατών (αρχικά υπήρχε και καζάς Πωγωνίου)· γ) Μπερατίου: περιλάμβανε τους καζάδες Μπερατίου, Αυλώνα, Σκραπαρίου (αρχικά υπήρχε και καζάς Τομορίτσας)· δ) Πρέβεζας: περιλάμβανε τους καζάδες Πρέβεζας, Άρτας, Μαργαριτίου και Πάργας-Φαναρίου· ε) Τρικάλων: περιλάμβανε κυρίως τμήματα της σημερινής Θεσσαλίας. Όπως σε όλες τις διοικητικές μεταρρυθμίσεις, με την πάροδο του χρόνου σημειώθηκαν μεταβολές και αναδείξεις νέων κέντρων. Η περιοχή της Κορυτσάς, όπως προαναφέρθηκε, δεν συμπεριλαμβανόταν και ευρύτερα θεωρήθηκε ότι ανήκει στην Ήπειρο, κυρίως στον ελληνικό λόγο κατά τον 20ό αιώνα.

Η επόμενη σημαντική διοικητική μεταβολή συνέβη με τη δημιουργία των εθνικών κρατών. Σήμερα ο όρος "Ήπειρος" χρησιμοποιείται στην Ελλάδα ως διοικητική μονάδα και αποτελεί την περιφέρεια Ηπείρου με πρωτεύουσα τα Ιωάννινα. Περιλαμβάνει τους νομούς Ιωαννίνων (πρωτεύουσα τα Ιωάννινα και σημαντικά οικιστικά σύνολα η Κόνιτσα και το Μέτσοβο), Άρτας (πρωτεύουσα η Άρτα), Πρέβεζας (πρωτεύουσα η Πρέβεζα και δευτερεύον κέντρο η Φιλιπιάδα) και Θεσπρωτίας (πρωτεύουσα η Ηγουμενίτσα και σημαντικά πληθυσμιακά κέντρα η Παραμυθιά και οι Φιλιάτες).

Εκτός από την κοινωνιολογική προσέγγιση, την ανθρωπογεωγραφία επηρεάζουν έντονα και οι οικονομικοί μηχανισμοί. Η οθωμανική κατάκτηση επέφερε μεταβολές και στο γαιοκτητικό καθεστώς. Οι κρατικές γαίες (miri) ήταν οι περισσότερες, ενώ υπήρχαν και οι αφιερωματικές (vakif) και οι ιδιωτικές (mulk). Στις κρατικές γαίες περιλαμβάνονταν και τα τιμάρια, τα οποία παραχωρούσε ο σουλτάνος σε αξιωματού-

χους του ως αντάλλαγμα των υπηρεσιών τους. Οι περισσότεροι σπαχήδες (τιμαριούχοι) στον ηπειρωτικό χώρο ήταν εξισλαμισθέντες χριστιανοί. Τα ευφορότερα εδάφη τα εκμεταλλεύονταν μουσουλμάνοι, Οθωμανοί ή Αλβανοί. Η σταδιακή παρακμή του τιμαριωτικού συστήματος μετέτρεψε μεγάλες εκτάσεις σε τσιφλίκια (μέσα 18ου αι.). Μεταγενέστερα, ο Αλή Τεπελενλής οικειοποιήθηκε μεγάλες εκτάσεις γης, ενώ οι μεταρρυθμίσεις στην αυτοκρατορία (μέσα 19ου αι.) επέφεραν αλλαγές στις αποδόσεις του φορολογικού συστήματος προς όφελος της κεντρικής εξουσίας. Στη ύστερη οθωμανική κυριαρχία, οι αγρότες Ηπειρώτες ήταν οικονομικά εξασθενημένοι με λιγοστά και πρωτόγονα εργαλεία. Η έλλειψη επαρκών οδικών δικτύων –σημαντική ανάπτυξη συντελέστηκε όταν πασάς των Ιωαννίνων ήταν ο Αλή Τεπελενλής– επέτεινε τα προβλήματα.

Τα γεωργικά προϊόντα που κυρίως καλλιεργούνταν ήταν τα δημητριακά (περίπου το 93% της καλλιεργούμενης έκτασης), ιδιαίτερα το καλαμπόκι –η καλλιέργειά του ευνοήθηκε από τη χαμηλή ανάγκη σε σπόρο και το υγρό κλίμα–, το σιτάρι και σε μικρότερες ποσότητες το κριθάρι, η βρώμη, η σίκαλη και το κεχρί. Στις πεδινές όχθες των ποταμών Λούρου, Αχέροντα και Αώου σημαντική υπήρξε και η καλλιέργεια ρυζιού. Ο καπνός ευδοκίμοιζε ιδιαίτερα στην Παραμυθιά και την Πάργα. Τα αμπέλια καταλάμβαναν μικρές επιφάνειες και είχαν αντίστοιχα μικρή παραγωγή, με αποτέλεσμα να γίνονται εισαγωγές κρασιού, ενώ στην πεδιάδα της Άρτας καλλιεργήθηκε βαμβάκι και λινάρι. Ελαιώνες υπήρχαν κατά μήκος των ακτών και στις πεδιάδες της Πρέβεζας και του Ιονίου. Από τα εσπεριδοειδή σημειώνουμε τα πορτοκάλια της Άρτας, καθώς και τα κίτρα της Πάργας. Η κτηνοτροφία αναπτύχθηκε περισσότερο –συνκά σε βάρος της γεωργίας– άναρχα και με αποψίλωση ορεινών δασικών περιοχών. Στις αρχές του 20ού αιώνα, αρκετά αγροτεμάχια μετατράπηκαν σε χειμαδιά. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι κτηνοτρόφοι του Σιράκου, οι οποίοι διαχειρίζονταν στον κάμπο της Λάμαρης, αναγκάστηκαν να μετακινηθούν σε άλλα μέρη, στο ελληνικό κράτος. Σε περιοχές όπου υπήρχαν μουριές (Ζαγόρι, Τζουμέρκα, Κατσανοχώρια, χωριά Λάκκας Σουλίου) οι κάτοικοι ασχολούνταν με τη σποροτροφία. Η οικοδομική ξυλεία δεν ήταν αρκετή· αντίθετα, γίνονταν εξαγωγές ξυλοκάρβουνου.

Βασικό μέγεθος κατά την περίοδο της οθωμανική κυριαρχίας στην οικονομία του ηπειρωτικού χώρου αποτέλεσε η βιοτεχνία, ιδιαίτερα οι συντεχνίες (esnaf ή rufet). Το

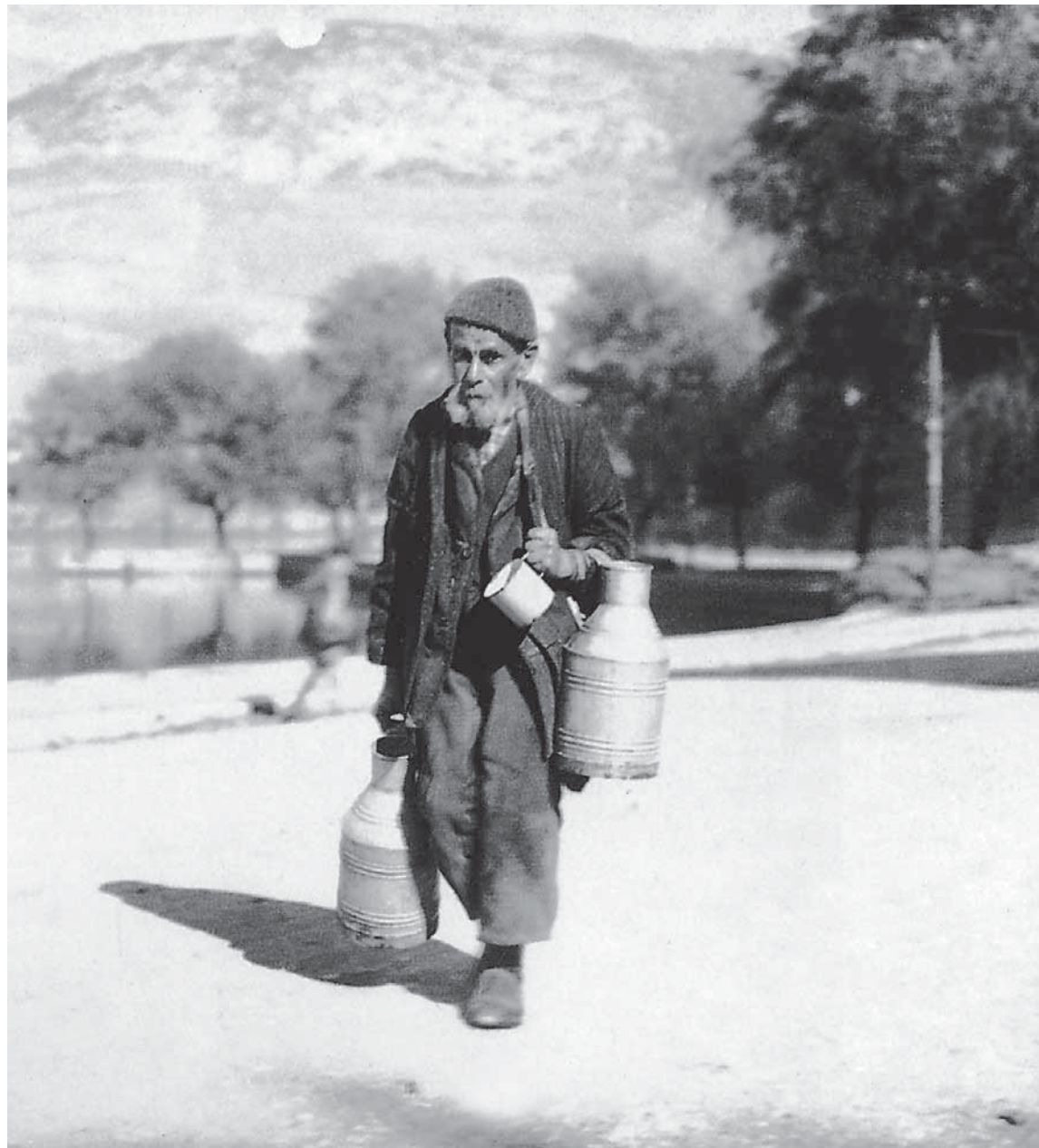




Κωδωνοποιείο, δεκαετία 1930.

Κρεοπωλεία στην Παραμυθιά, 1913.

Εβραίος νερούλας, 1930.





σημαντικότερο βιοτεχνικό και εμπορικό κέντρο της περιοχής ήταν τα Ιωάννινα. Μεγάλες συντεχνίες δημιούργησαν γουναράδες, ταμπάκηδες, καποτάδες, τερζήδες, παπουσάδες και τσαρουχάδες. Η δομή κάθε συντεχνίας των Ιωαννίνων προέβλεπε τη λειτουργία διοικητικού συμβουλίου (λόντζα) με σημαντικές αρμοδιότητες. Στο Αργυρόκαστρο υπήρχε σημαντική παραγωγή κεντημάτων και υφασμάτων, ενώ στο Δέλβινο υποδημάτων. Στην Κορυτσά υπήρχαν εσνάφια βυρσοδεψών και ραπτών. Παράλληλα, αναπτύχθηκε η αγροτική οικιακή βιοτεχνία με την επεξεργασία του μαλλιού των ζώων, ενώ η υφαντική τέχνη εξελίχθηκε κυρίως στο Μέτσοβο, το Σιράκο, τους Καλαρίτες και τη Θεσπρωτία.

Το εμπόριο στον ηπειρωτικό χώρο διεξαγόταν στις διαρκείς αγορές, οι οποίες λειτουργούσαν στα όρια των πόλεων, στις εβδομαδιαίες αγορές (παζάρια) αλλά και στα ετήσια εμπορικά πανηγύρια. Φημισμένες ήταν οι εμποροπανηγύρεις στην Πωγωνιανή και στη Μπουνίλα (κοντά στα Ιωάννινα), οι ζωοπανηγύρεις της Σαμαρίνας και της Κόνιτσας και στο Κατσικοπάζαρο (Άρτα).

Οι ηπειρώτες έμποροι διέθεταν τα χαρακτηριστικά του βαλκάνιου ορθόδοξου εμπόρου, όπως τον περιέγραψε ο Τ. Στοζανovich, και ίδρυσαν σημαντικές εμπορικές παροικίες στην κεντρική και την ανατολική Ευρώπη. Επίσης, είχαν ιδρυθεί κομπανίες, δηλαδή εμπορικές –σε μεγάλο βαθμό– οικογενειακές εταιρείες, οι οποίες έλεγχαν τα στάδια της διακίνησης του προϊόντος, ιδιαίτερα στη χερσόνησο του Αίμου (π.χ. οι Μοσχοπολίτες και οι Γιανιώτες).

Πρέπει να τονίσουμε ότι τα λιμάνια της Αδριατικής και του Ιονίου αποτέλεσαν σταθμούς στα δίκτυα εμπορικών συναλλαγών με δυτικά κράτη, αρχικά με τη Βενετία και στη συνέχεια με τη Γαλλία, την Αγγλία αλλά και την Αυστροουγγαρία. Στο β' μισό του 19ου αιώνα, όπως έχει προαναφερθεί, ατμόπλοια ποικίλων εταιρειών προσέγγιζαν στα λιμάνια και το εσωτερικό εμπορικό δίκτυο είχε δύο οδικούς άξονες: Άγιοι Σαράντα ή Σαγιάδα - Ιωάννινα και Ιωάννινα - Πρέβεζα. Τα Ιωάννινα, έδρα του Οθωμανού διοικητή, αδιαφιλονίκητο εμπορικό κέντρο και συγκοινωνιακός κόμβος, συνδέονταν επιπρόσθετα με το Βουθρωτό, την Πάργα, τον Αυλώνα και το Πόρτο Παλέρμο (Πάνορμο).



Οι οικονομικοί μηχανισμοί μεταβλήθηκαν με την είσοδο του βιομηχανικού κεφαλαίου στην Οθωμανική αυτοκρατορία, τη χάραξη των συνόρων Ελλάδας και Αλβανίας και ιδιαίτερα με το “κλείσιμό” τους κατά την κομμουνιστική περίοδο στην Αλβανία (β΄ μισό 20ού αι.). Οι επιπτώσεις ήταν περισσότερο άμεσες στους νομάδες κτηνοτρόφους, όπως και στις κοινωνικά κλειστές αλλά οικονομικά ανοικτές κοινότητες της νότιας Αλβανίας. Κατά τη διάρκεια του β΄ μισού του 20ού αιώνα η οικονομική ζωή χαρακτηρίζεται από τον περιορισμό της αγροτικής γης, τις αλλαγές στις καλλιέργειες και τον τρόπο παραγωγής, τη δημιουργία συνεταιρισμών, το βιομηχανικό εκσυγχρονισμό, αλλά και την ανάπτυξη των αστικών οικιστικών συνόλων. Η οικονομία ρυθμίζεται βάση της πολιτικής που εφαρμόζεται από το εθνικό κράτος. Τα Ιωάννινα εξελίσσονται σε περιφερειακό διοικητικό κέντρο, κυρίως στον τομέα των υπηρεσιών.

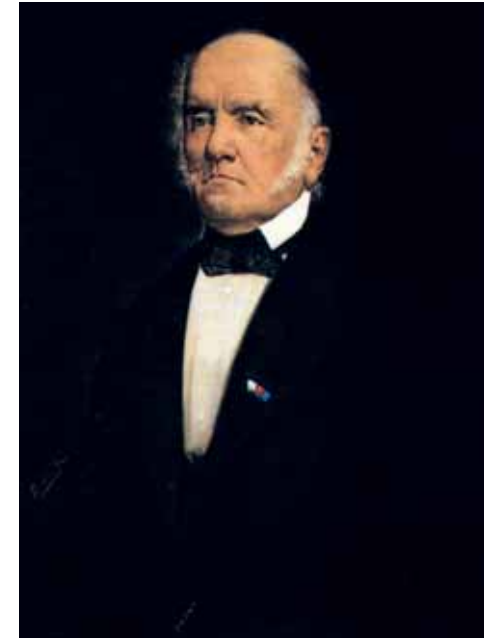
Οι συλλογικές νοοτροπίες των χωρικών, όπως αυτές διαμορφώθηκαν στο χρόνο, σε συνδυασμό με τις οικονομικές πραγματικότητες και τη κοινωνική κινητικότητα ανέδειξαν τη μετανάστευση ως τη σημαντικότερη ίσως διάσταση της ζωής των Ηπειρωτών. Η εποχική μετακίνηση σε αναζήτηση εργασίας είχε διαμορφώσει ένα δίκτυο που παρέκαμπτε προβλήματα, όπως η γεωγραφική απομόνωση, οι κλιματικές συνθήκες αλλά και η καταπιεστική φορολογία της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Γνωρίζουμε τους κτηνοτρόφους της Πίνδου, τους μαστόρους των χωριών της Κόνιτσας, τους ζωγράφους των Χιονάδων, τους χρυσοκόους των Καλαριτών, τους γανωτήδες της Μουργκάνας, τους βαρελάδες της Σωπικής, τους ραφτάδες των Τζουμέρκων, αλλά και τους κομπογιαννίτες του Ζαγορίου και τους δασκάλους της Δρόβιανης. Επιπλέον, μια διαφορετική διάσταση της εποχικής μετανάστευσης συνιστούν οι αλβανόφωνοι μισθοφόροι του οθωμανικού στρατού. Η διαμόρφωση της νοοτροπίας του “ταξιδευτή” και της “ξενιτιάς” είχε πάντα έντονο το στοιχείο της σύνδεσης με τη γενέθλια γη. Αποτέλεσμα ήταν διάθεση τεράστιων χρηματικών ποσών για κοινωφελείς σκοπούς, όχι μόνο στην Ήπειρο αλλά και στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος. Ο ευεργετισμός αναπτύσσεται ως φαινόμενο σε όλες τις ηπειρωτικές παροικίες, είτε βρίσκονται στα όρια της Οθωμανικής αυτοκρατορίας (Κωνσταντινούπολη, Παραδουνάβιες ηγεμονίες, Αίγυπτος), είτε εκτός αυτής (Ρωσία, Αυστροουγγαρία κ.λπ.). Αξίζει να καταγραφεί και η ενδιαφέρουσα ανάπτυξη συλλόγων και αδελφοτήτων, αρχικά στη διασπορά.

Στα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα η έξοδος μεταναστών προς τις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής δεν επέτρεψε την αντικατάσταση του ανθρώπινου δυναμικού και, παρά τη συνεχιζόμενη εισροή χρημάτων στην Ήπειρο, μακροπρόθεσμα είχε ως αποτέλεσμα παράλληλα με την πληθυσμιακή συρρίκνωση και την οικονομική στασιμότητα (υπολογίζεται ότι το 30% του πληθυσμού του βιλαετίου Ιωαννίνων είχε μεταναστεύσει –στοιχεία για το έτος 1906).

Κατά τη διάρκεια των δεκαετιών μετά το Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο υπήρξαν δύο ακόμα περιπτώσεις μαζικών μεταναστεύσεων με διαφορε-

τικά αίτια. Η πρώτη, συνδέεται με τη δεκαετία του 1940 (Ελληνοϊταλικός πόλεμος, Κατοχή, Αντίσταση) και το τέλος του Εμφυλίου πολέμου και σηματοδοτεί την παρακμή του ορεινού χώρου. Είναι το πρώτο κύμα αστυφιλίας προς την πρωτεύουσα της Ελλάδας, την Αθήνα, αλλά και μετανάστευσης σε ευρωπαϊκές χώρες (Γερμανία, Βέλγιο κ.λπ.). Το δεύτερο, εντοπίζεται στις δεκαετίες του 1980 και του 1990, και συνδέεται με την ενδυνάμωση περιφερειακών αστικών κέντρων (Ιωάννινα, Πάτρα, Βόλος κ.λπ.) και την προσπάθεια βελτίωσης του βιοτικού επιπέδου των κατοίκων της περιφέρειας.

Στις αρχές του 21ου αιώνα η Ήπειρος –ως διοικητική περιφέρεια της Ελλάδας– αποτελεί μέλος της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Κατά συνέπεια, η οικονομική δραστηριότητα αλλά και οι συλλογικές νοοτροπίες επηρεάζονται σε σημαντικό βαθμό από την επαφή με τους θεσμούς και τα προγράμματα αυτής της ευρωπαϊκής κοινότητας.



Απόστολος Αρσάκης (1792-1874).

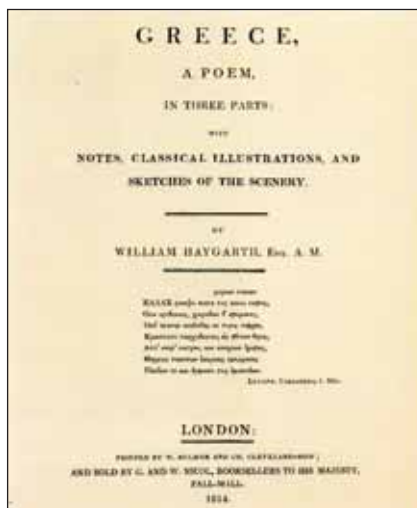
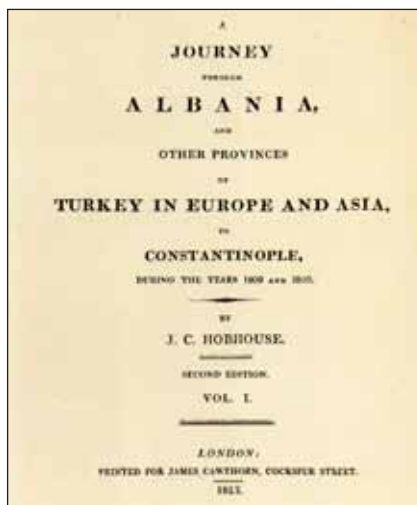


## Η μουσική της Ηπείρου



Όταν το 1824 ο Claude Fauriel τύπωνε στο Παρίσι τον πρώτο τόμο των *Ελληνικών δημοτικών τραγουδιών*, κανείς δεν μπορούσε να φανταστεί τις θεματικές διαστάσεις της υποδοχής τους, και τις απροσδόκητες εξελίξεις που θα επέφερε τελικά η έκδοση αυτή, τόσο στον προσδιορισμό του νεοελληνικού πολιτισμού, όσο και στις πολιτικές στρατηγικές των μεγάλων δυνάμεων έναντι του νεοσύστατου ελληνικού κράτους. Ο καρπός αυτός της μακρόχρονης και επίπονης προσπάθειας του Γάλλου φιλόλογου εντασσόταν σε ένα σύνολο ανάλογων εργασιών, οι οποίες αποτελούσαν την προτεραιότητα ενός κύκλου κεντροευρωπαϊών ρομαντικών φιλολόγων και ποιητών. Οι λογοτεχνικές αυτές αναζητήσεις, ριζωμένες στη Γερμανία ήδη από το τέλος του 18ου αιώνα, είχαν ως στόχο την προβολή της λαϊκής (δηλαδή προφορικής) ποίησης, κυρίως στους κύκλους της ευρωπαϊκής εγγράμματης παράδοσης. Το καθεστώς του υπόδουλου λαού ήταν ένα επιπλέον στοιχείο προσέλκυσης του ενδιαφέροντος του ευρωπαϊκού ρομαντισμού.

Το πιο σημαντικό δεν ήταν ασφαλώς πως η Ευρώπη ανακάλυπτε την ποίηση ενός σκλαβωμένου και ξεσηκωμένου λαού, αλλά το ενδιαφέρον που προκλήθηκε ξαφνικά για τη μελέτη της λαϊκής παράδοσης των Ελλήνων ως κληρονόμων ενός μείζονος πολιτισμικού κεφαλαίου, το οποίο ο νεοκλασικισμός είχε αναγάγει σε απόλυτη αισθητική και ηθική αξία. Το ενδιαφέρον αυτό καλλιεργήθηκε σε ένα βαθμό στο προϋπάρχον κίνημα του φιλελληνισμού, αλλά μορφοποιήθηκε κυρίως από την τάση “ανακάλυψης” του “τόπου” της αρχαιοελληνικής



Εξώφυλλα από τις πρώτες εκδόσεις των ταξιδιωτικών αναφορών των F. Pouqueville, J. C. Hobhouse, J. Bartholdy και W. Haygarth.

Γαμπόλι ψίκι (πομπή). Βίτσα. 1937.

φιλοσοφίας αφενός, και αφετέρου από τις ρομαντικές εμμονές σε θέματα στα οποία προβάλλεται ο ανθρώπινος πόνος, η υπαρξιακή αγωνία και η πάλη για τα ανθρώπινα ιδανικά.

Οι εκδόσεις συλλογών τραγουδιών και ταξιδιωτικών ημερολογίων γνωρίζουν στο πλαίσιο αυτό άνθηση που θα ανοίξει το δρόμο, από το β' μισό του 19ου αιώνα, σε ανάλογες εγχώριες προσπάθειες. Ο "πυρετός" της ανακάλυψης «μνημείων του λόγου» διαχέεται γρήγορα σε όλον τον ελληνικό χώρο, απελευθερωμένο και μη, ενώ προς τα τέλη του 19ου αιώνα θα βρει την επιστημονική του έκφραση στο πρόσωπο του Νικόλαου Πολίτη, ιδρυτή της ελληνικής λαογραφίας.

Το επιστημονικό αυτό πεδίο θέτει στο κέντρο των ερευνών του την ελληνική λαϊκή παράδοση. Οι πρώτες μελέτες αφιερώνονται καταρχάς στις ποιητικές και λογοτεχνικές διαστάσεις της παράδοσης, ενώ από τις αρχές του 20ού αιώνα το ενδιαφέρον στρέφεται και στο κοινωνικό γενεσιουργό της πλαίσιο (ήθη, έθιμα, κοινωνικός βίος, ενδυμασία κ.λπ.). Ωστόσο, η μουσική, μία από τις βασικές διαστάσεις της λαϊκής παράδοσης, εντάσσεται στη συστηματική έρευνα με μεγάλη καθυστέρηση: μόνο μεταπολεμικά οι ερευνητές στρέφουν ουσιαστικά το βλέμμα στο "δημοτικό τραγούδι". Από τότε, η ορολογία αυτή επικρατεί και μένει σε χρήση έως σήμερα, ως σημαίνουσα την εγχώρια παράδοση της υπαίθρου. Ωστόσο, η ερμηνεία του όρου δεν επαρκεί για να καλύψει το σημασιολογικό πεδίο που συναρτάται με το λαϊκό μουσικό πολιτισμό, και δεν είναι πλέον παρά ένα λανθάνον σημαίνον ("τραγούδι" αντί για "στίχος") και ένα λαθραίο σημαϊνόμενο ("δημοτικό τραγούδι" είναι στις συνειδήσεις των Νεοελλήνων η ποίηση κεχωρισμένη από το μέλος μέσα στο οποίο κυριολεκτικά πλάστηκε).

Η καθυστέρηση της μελέτης της μουσικής του δημοτικού τραγουδιού οφείλεται σε δύο παράγοντες: ο πρώτος, σχετίζεται με ζητήματα ιεράρχησης προτεραιοτήτων προσέγγισης του υλικού, αφού οι συλλέκτες και οι ερευνητές, φιλόλογοι και λογοτέχνες ως προς την ιδιότητα, ενδιαφέρονται πρωτίστως για το λόγο· ο δεύτερος, αφορά το τεχνικό εμπόδιο που θέτει η προσπέλαση του μουσικού λόγου σε όσους δεν είναι εξοικειωμένοι με τη σχετική "μουσική γραμματική".

Αυτή η καθυστέρηση της έρευνας ενέχει μοιραία και μια υποβάθμιση της εστίασης σε αυτή καθαυτή τη μουσική πράξη. Γι' αυτό είναι πολύ χαρακτηριστικό ότι προνομιούχο πεδίο για τους συλλέκτες είναι αυτό του τραγουδιού, ενώ περνούν





σε δεύτερη μοίρα οι σπάνιες περιπτώσεις καταγραφών στις οποίες συμμετέχουν ή πρωταγωνιστούν μουσικά όργανα και οργανοπαίκτες. Οι συνέπειες αντανακλώνται και στη μεθοδολογία: συχνά η συλλογή του υλικού γίνεται περιστασιακά και εκ των ενόντων. Προπαντός δε, αγνοείται συστηματικά κάθε πλαίσιο κοινωνικής λειτουργίας, και ευνοείται η ανα-παράσταση του μουσικού δρωμένου σε συνθήκες που διευκολύνουν το συλλέκτη –εύκολα όμως αντιλαμβάνεται κανείς τις επιπτώσεις αυτής της διαδικασίας στην ερμηνεία. Μόνο από τη στιγμή (σχετικά πρόσφατη, δυστυχώς) που έγινε αντιληπτή η αναγκαιότητα διενέργειας της έρευνας και της μελέτης των προφορικών –και για το λόγο αυτό ρευστών στη μορφή– μουσικών παραδόσεων στο χώρο λειτουργίας τους κατέστη δυνατό να αναδυθούν οι πολύπλοκες διαστάσεις της μουσικής πράξης και οι μύχιες πτυχές της μουσικής έκφρασης.

Η πιο σημαντική συνέπεια των παραπάνω ανήκει στην τάξη της αισθητικής αποτίμησης: το κακο-αποτυπωμένο λαϊκό τραγούδι, άνισα συγκρινόμενο με τις λόγιες μουσικές μορφές, γίνεται αντιληπτό ως “στοικειώδης” μορφή μουσικής έκφρασης, το ενδιαφέρον της οποίας περιορίζεται σε ένα είδος εξωτικού πριμιτιβισμού. Η εμμονή στη διερεύνηση των φωνητικών κυρίως εκδοχών, και μάλιστα σε ατομικές (σόλο) εκτελέσεις που διευκόλυναν την καταγραφή των στίχων, διαμόρφωσε εντυπώσεις περί απλών μελωδιών με στατική μορφή, ελάχιστη δεξιοτεχνία, αλλά ένα μεγαλείο ψυχής σε ό,τι αφορά την ερμηνεία και το νοηματικό περιεχόμενο.

Τέλος, θα πρέπει να υπογραμμίσουμε και την ιδιαίτερη συνθήκη της προφορικότητας: πριν από τη χρήση των μέσων ηχογράφησης, η λαϊκή μουσική καταγράφεται από μνήμη, είτε στο σύστημα σημειογραφίας της Δύσης, είτε σε αυτό της εκκλησιαστικής μουσικής της ορθόδοξης παράδοσης. Αλλά και όταν τα μέσα αυτά γίνονται προσιτά στον ερευνητή, η μουσική καταγραφή παραμένει μια διαδικασία “μεταφοράς” και “μεταγραφής” των κάθε λογής προφορικών μουσικών διαλέκτων στη λογική “λόγιων” συστημάτων κωδικοποίησης. Σε κάθε περίπτωση, το μουσικό γεγονός αποσπάται από το πρωτογενές λειτουργικό του πλαίσιο και προπαντός από το ιδιότυπο ηχολεκτικό του περιβάλλον, και αποκρυσταλλώνεται σε μια τυ-

ποποιημένη μορφή, που εξαλείφει την ιδιαιτερότητα και προκρίνει την ομοιογένεια. Αποτέλεσμα ήταν να δημιουργηθούν “στερεότυπα” που αυθαίρετα ταυτίστηκαν με διοικητικά-γεωγραφικά διαμερίσματα, αποδίδοντας σε συνολικότερες περιοχές ιδεατές μουσικές ταυτότητες.

Τα ζητήματα ταυτότητας είναι βέβαια ένα μείζον κεφάλαιο που δεν μπορούμε να αναπτύξουμε εδώ. Θα πρέπει ίσως να θυμίσουμε απλώς ότι στο πλαίσιο της ιδεολογικής υποστήριξης της “ελληνικότητας” και της “ιστορικής συνέχειας”, ο μουσικός λόγος, αφηρημένος και οικουμενικός, δεν μπορούσε να επιστρατευτεί ως επιχείρημα “καταγωγής” και “συνειδήσης” κατά το φιλολογικό μοντέλο. Επιπλέον, η δράση των μουσικών σε όλες τις εποχές εδραιώνεται στα οικονομικά και διοικητικά κέντρα, από όπου διαχέεται προς την περιφέρεια. Στη δύση της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, τέτοια κέντρα είχαν καταστεί πολυπολιτισμικοί πυρήνες, όπου το ελληνικό στοιχείο ήταν και πολυπληθές και δραστήριο, όχι όμως “αμιγές” ως προς την πολιτισμική του έκφραση. Η πλούσια μουσική παραγωγή των κέντρων αυτών (Ιωάννινα, Μεσολόγγι, Θεσσαλονίκη, Σμύρνη, Πόλη) δεν αποτέλεσε αντικείμενο έρευνας. Η ανάγκη ανάδειξης “αγνότερων” και “αυθεντικότερων” μορφών έκφρασης έστρεψε το ενδιαφέρον των ερευνητών, ξένων και Ελλήνων, στο χώρο της υπαίθρου.

## Πηγές

Η Ήπειρος αποτελεί ένα τέτοιο χαρακτηριστικό παράδειγμα: για πολλά χρόνια αντιμετωπίστηκε από τη μουσική λαογραφία ως ενιαίος πολιτισμικός χώρος, που διέσωσε στην απομόνωσή του αρχετυπικές μορφές και αρχέγονες μνήμες. Έτσι, παραδείγματος χάρη η περίφημη πεντατονία, με τη μαρτυρημένη αρχαιότητά της, προβλήθηκε ως ηπειρωτική “κοινή”, ενώ στην πραγματικότητα είναι μία μόνο από τις εξαιρετικά ποικίλες μουσικές εκφράσεις του τόπου, και μάλιστα διόλου αποκλειστική, καθώς συναντάται σε όλες σχεδόν τις περιοχές της Βαλκανικής χερσονήσου.

Πολλές συλλογές δημοτικών τραγουδιών ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα εστιάζουν



Ο ιατρός και ιστοριοδίφης Ιωάννης Λαμπρίδης με την οικογένειά του.



ζουν στην περιοχή της Ηπείρου (Fauriel, Αραβαντινός, Passow, Ζαμπέλιος, Πολίτης κ.ά.). Πρόκειται όμως αποκλειστικά για καταγραφές ποιητικών κειμένων, ενώ θα πρέπει να περιμένουμε τα μέσα του 20ού αιώνα για να δουν το φως μουσικο-λαογραφικές μελέτες, οι οποίες περιλαμβάνουν και μεταγραφές μουσικού κειμένου. Από το 1930 και μετά χρονολογούνται οι πρώτες ηχητικές καταγραφές (Νίκος Τζάρας, Κίτσος Χαρισιάδης), ενώ την ίδια εποχή Ηπειρώτες μουσικοί ηχογραφούνται στην Αμερική (Αμαλία Βάκα, Αλέξης Ζούμπας κ.ά.).

Μεταπολεμικά πληθαίνουν οι ηχογραφήσεις, με κεντρικό πρόσωπο τον κλαριντζή Τάσο Χαλκιά, πλαισιωμένο από την οικογενειακή του κομπανία, καθώς και τους τραγουδιστές Αλέκο Κιτσάκη και Στυλιανό Μπέλλο. Ας σημειωθεί επίσης ότι τα μεταπολεμικά χρόνια, με τη μουσική παράδοση της Ηπείρου ασχολήθηκαν περιοδικά και ξένοι ερευνητές, όπως ο Samuel Baud-Bovy, ο Rudolf Brandl, ο Wolf Dietrich κ.ά.

Η έρευνα προσέφερε και προσφέρει διαρκώς αυξανόμενο καταγεγραμμένο υλικό από την περιοχή της Ηπείρου, αναδεικνύοντας την ποικιλία και την πολυπλοκότητα του μουσικού της ιδιώματος. Ωστόσο, κοινό χαρακτηριστικό όλων των συντελεστών της υπήρξε πάντα η απόλυτη προτεραιότητα της συλλογής υλικού. Ελάχιστες εξαιρέσεις αποτελούν μονογραφίες, οι οποίες αφορούν *αναλυτικές* παρουσιάσεις ειδικών κατηγοριών τραγουδιών, όπως οι εργασίες του Samuel Baud-Bovy και του Σπύρου Περιστέρη για το πολυφωνικό τραγούδι. Δύο σχετικά πρόσφατες εκδόσεις-μελέτες (*Ηπειρωτική Μουσική Παράδοση*, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ιωαννιτών, 1987 και 1991) επιχειρούν μια αναλυτική παρουσίαση των τοπικών μουσικών σχολών του νομού Ιωαννίνων.

Κοντά στις επιστημονικές εκδόσεις, την τελευταία εικοσαετία τοπικοί πολιτιστικοί σύλλογοι δραστηριοποιήθηκαν συχνά, προκειμένου να δώσουν στη δημοσιότητα δίσκους βινυλίου και ακτίνας με το οικείο τους ρεπερτόριο.

Όλα τα παραπάνω αποτελούν τρόπον τινά ένα "επίσημο" σώμα υλικού, με την έννοια ότι πρόκειται για υλικό που έχει γίνει αντικείμενο κριτικής επιλογής και έρευνας πριν από την έκδοση, ακόμα και αν αυτή είναι υποτυπώδης, όπως συχνά συμβαίνει με τις εκδόσεις των πολιτιστικών συλλόγων.

Πέραν όμως της "επίσημης" αυτής εκδοχής για το μουσικό πολιτισμό της Ηπείρου, υπάρχει και μια πληθώρα δισκογραφημένου υλικού, η οποία προτείνει μian

άλλη προσέγγιση. Εδώ περιλαμβάνονται εκδόσεις δισκογραφικών εταιριών, είτε πιο "καταξιωμένων" (Odeon, Columbia, Lyra κ.ά.), είτε πιο "περιθωριακών" (Panivar, General Music, Ηχογένεση κ.ά.). Η προσέγγισή τους προβάλλει κατά προτεραιότητα τους καλλιτέχνες, χωρίς να δίνει ιδιαίτερη έμφαση στον παράγοντα του τόπου (χαρακτηριστικοί τίτλοι: «Του βουνού και του κάμπου», «Λεβεντογέννα Ήπειρος με τον Α. Κιτσάκη», «Ηπειρώτικος γάμος» κ.λπ.).

Στον πληθωρικό και μη καταλογογραφημένο αυτό χώρο η ποιότητα δεν είναι δεδομένη. Παρά το εμπορικό υπόστρωμα, δεν είναι σπάνιες οι φορές που συναντάμε εξαιρετικές εκτελέσεις και αυθεντικά τεκμήρια της τέχνης μουσικών που έχουν διακριθεί στο συγκεκριμένο είδος.

Το σύνολο των πηγών αυτών διαψεύδει σαφώς την εικόνα μιας ενιαίας και ομοιογενούς ηπειρωτικής παράδοσης. Τα "πανηπειρώτικα" μουσικά στερεότυπα αποδεικνύονται εμφανώς κατασκευασμένα. Βέβαια, μια βαθύτερη ανάλυση των ζητημάτων αυτών δεν αποτελεί προτεραιότητα της παρούσας έκδοσης. Ωστόσο, πρέπει να τονιστεί πως μόνο όταν πολλαπλασιαστούν οι μελέτες της μουσικής της λαϊκής παράδοσης που θα εστιάζουν στο "φυσικό" πλαίσιο λειτουργίας της –καλύπτοντας κάθε μορφή έκφρασής της, φωνητικές εκδοχές με ή χωρίς συμμετοχή οργανοπαικτών, οργανικές εκδοχές, ομαδικές/ατομικές εκδοχές, πολυφωνικές εκδοχές κ.λπ.– θα μπορούμε να έχουμε μια αρκετά αντικειμενική εικόνα της στο χώρο αλλά και το χρόνο.

Όπως ήδη επισημάνθηκε, το δημοτικό τραγούδι στη φωνητική του εκδοχή, ατομική ή ομαδική, όπως καταγράφηκε στις συλλογές του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα, ατόνησε από τη στιγμή της διάλυσης του "κοινοτικού" χώρου, η οποία χρονικά συμπίπτει με την εμφάνιση των τάσεων σταδιακής εγκατάλειψης της υπαίθρου. Η Ήπειρος, παρότι αποδεκατισμένη από ανάλογα φαινόμενα, διατηρούσε μέχρι πρόσφατα αρκετά από τα χαρακτηριστικά των κοινοτήτων της γεωργοκτηνοτροφικής οικονομίας. Οι λόγοι θα πρέπει να αναζητηθούν όχι μόνο στη γεωγραφική της θέση και την απόστασή της από το κέντρο, αλλά κυρίως στην απώλεια του ενεργού της δυναμικού μετά την αποδυνάμωση των περιφε-



ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ Φ. ΚΟΥΤΤΗ  
ΑΠΕΒ. ΤΗ 25-3-62  
ΕΤΩΝ 89



Γάμος στο Δελβινάκι, 1970. Στο κλαρίνο ο Κώστας-Λούκας Χαρισιάδης.



Οι θρωικοί Μπουλέδες, 1930. Από αριστερά: Μίλιας, Μπουλές, Τόλης.

ρειακών οικονομικών κέντρων. Σε αυτούς τους λόγους θα πρέπει να συνηγορηθεί και η κακή κατάσταση του οδικού δικτύου της, η οποία δυσχεραίνει την επικοινωνία της με την πρωτεύουσα και παράλληλα απομονώνει την περιφέρεια της Ηπείρου από τα αστικά της κέντρα. Έτσι, στις απομακρυσμένες κοινότητες της διατηρούνταν μέχρι τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα αρκετές από τις παλιές δομές συντήρησης και οικονομικής διαχείρισης, και συνάμα πολλά από τα ζωτικά συστατικά ενός φθίνοντος, αλλά ζώντος λαϊκού πολιτισμού.

## Μουσικά όργανα και κομπανίες

Όπως ήδη επισημάναμε, αν ο 19ος αιώνας τροφοδότησε έναν ερευνητικό πυρετό για την ανακάλυψη και την ανάδειξη της ποίησης των δημοτικών τραγουδιών, η καθαυτή μουσική πράξη, στην οποία πρωτεύοντα ρόλο έχουν τα λαϊκά μουσικά όργανα και οι λαϊκοί οργανοπαίκτες, αγνοήθηκε εντελώς. Αναφερθήκαμε ήδη σύντομα στους λόγους της ένδειας των ηχητικών τεκμηρίων, εκτός από έναν που δεν είναι από τους ελάσσονες: οι κύριοι εκφραστές της ενόργανης λαϊκής μουσικής της περιοχής της Ηπείρου είναι οι Γύφτοι. Από τη στιγμή που εμφιλοχωρούν φυλετικά ζητήματα, η προσέγγιση των πηγών εμφανίζει απρόοπτες δυσκολίες που η έρευνα έχει υποτιμήσει. Ο Παναγιώτης Αραβαντινός, από τις πολυτιμότερες πηγές της ιστοριογραφίας της Ηπείρου, όταν αναφέρεται στη μουσική κίνηση των Ιωαννίνων στα μέσα του 19ου αιώνα δεν βρίσκει «τίποτε αξιόλογο να σημειώσει», πλην της βυζαντινής ψαλτικής: «Περί εξωτερικής μουσικής τέχνης ουκ έχομεν αξιόλογόν τι σημειώσει, περί δε της εκκλησιαστικής παρατηρούμεν μόνον, ότι οι εν τοις ναοίς ψάλλοντες ευλαβείας ή μισθού χάριν, υπήρχον κατά καιρόν άνδρες κακόφωνοι κατά πείραν ειδότες το ψάλλειν, υπό τον ρυθμόν της Βυζαντινής μουσικής, και ολίγοστοι ήσαν οι κατά θεωρίαν γνωρίζοντες την μουσικήν τέχνην του αρχαίου συστήματος, ότε δε εκκλησιαστική μουσική ερρυθμίσθη επί το μελωδικώτερον και αναλυτικώτερον πολλοί των Ηπειρωτών ανεδείχθησαν ψάλται άριστοι κατά θεωρίαν, και της τέχνης ταύτης μύστα ικανοί εισίν απανταχού των πόλεων της Ηπείρου».<sup>1</sup>

Ωστόσο και μόνο οι φωτογραφίες της εποχής αρκούν για να τον διαψεύσουν, αφού τα Ιωάννινα είναι σημαντικότερο μουσικό κέντρο, όπου όμως τα όργανα, όπως επί-



Πανηγύρι με την κομπανία του Κλωτσαίρα, Δίκορφο, δεκαετία 1930.

σης χαρακτηριστικά λέει και ο άλλος μεγάλος ιστορικός της εποχής Ι. Λαμπρίδης «δυστυχώς υπό γύφτων μόνο κρούονται».<sup>2</sup>

Φυσικά τα λαϊκά μουσικά όργανα και οι λαϊκοί οργανοπαίκτες δεν έπαψαν ποτέ να συνυπάρχουν και να συλλειτουργούν με κάθε άλλη μορφή μουσικής έκφρασης, τόσο στον αστικό χώρο όσο και την ύπαιθρο. Σε τραγούδια του γάμου, του έργου, καθιστικά, μοιρολόγια και άλλα, που συνήθως συνδέονται με τελετουργικές διαδικασίες, τα όργανα δεν ήταν απαραίτητα. Από τη στιγμή όμως που ατονούν οι “κοινοτικές” αυτές πρακτικές, πολλές από τις μουσικές δράσεις μεταβιβάζονται στα όργανα, τα οποία γίνονται εφεξής η κατεξοχήν “φωνή του τόπου”. Νέοι τρόποι έκφρασης διαδέχονται τους προηγούμενους, οι οποίοι όμως διατηρούν τη μνήμη, όχι μόνο της λειτουργικότητας αλλά και της φόρμας που επιβιώνει στους νέους όρους, όσο κι αν αναπτύσσεται μέσα σε νέες δυναμικές. Για παράδειγμα, ενώ στην Ήπειρο τα μοιρολόγια είναι κατά βάση μόνο φωνητικά –όπως και σε όλη την Ελλάδα–, με την πάροδο του χρόνου αναπτύχθηκαν και οργανικές εκδοχές, οι οποίες μετέφεραν το παραδεδομένο “μνημόσυνο” από τους χώρους του κοιμητηρίου σε αυτούς της πλα-

τείας του χωριού, και μάλιστα ως εναρκτήριο σκοπό του πανηγυριού: ο ατομικός ή έστω οικογενειακός θρήνος μετατρέπεται έτσι σε κοινοτική συνδήλωση, η μνήμη του νεκρού γίνεται συλλογική συνειδητοποίηση της φθαρτής συνθήκης στην αφετηρία του γλεντιού. Το υπαρξιακό υπόβαθρο του θρήνου βρίσκει την πιο πλήρη του έκφραση στη “γιορτή των χορευτών”, οι οποίοι στην έξαρση του κεφιοῦ θα χτυπήσουν τη γη με το πόδι και το χέρι για να διεκδικήσουν τη ζωή.

Βέβαια, τα μουσικά όργανα δεν τα έπαιζαν αποκλειστικά οι επαγγελματίες. Σε λιγότερο εξελιγμένες κατασκευαστικά μορφές, σε όλους τους πολιτισμούς, αποτέλεσαν τον κυριότερο σύντροφο του ανθρώπου του μόχθου. Τα λαϊκά μουσικά όργανα αυτού του είδους τα συναντάμε κυρίως έξω από τον αστικό χώρο και αποτελούν συνήθως κατασκευές του ίδιου του χρήστη. Όργανα μη τυποποιημένα, όπως η γκάι-ντα, η τσαμπούνα, οι κάθε λογής φλογέρες και τα σουραύλια, είναι προσαρμοσμένα στις ανάγκες του οργανοπαίκτη-κατασκευαστή και κατ’ επέκταση στις ανάγκες ενός μικρού γεωγραφικού χώρου. Στην Ήπειρο ένα τέτοιο όργανο είναι η τζαμάρα, η οποία λόγω των περιορισμένων τεχνικών δυνατοτήτων της περιορίστηκε σε μια χρήση μικρής εμβέλειας, στις ορεινές και ημι-ορεινές περιοχές κυρίως, και στις μέρες μας έχει πια εξαφανιστεί. Η τζαμάρα, με κυλινδρικό σώμα ανοικτό και από τις δύο πλευρές, ανήκει στην ίδια οικογένεια με το νέι, όπως και άλλα όργανα που συναντούμε στην Ελλάδα (καβάλι, στη Θράκη και τη Μακεδονία, φλογέρες στην ηπειρωτική κυρίως Ελλάδα).<sup>3</sup>

Στη μικρή κλίμακα της κοινότητας, τα όργανα και οι οργανοπαίκτες δεν απουσιάζουν λόγω επιλογής, αλλά λόγω ανέχειας. Αντίθετα, η παρουσία τους συνδέεται με οικονομική ευμάρεια, και όπως είναι φυσικό εντοπίζεται στα οικονομικά κέντρα. Τις πρώτες γραπτές μαρτυρίες για μουσικά όργανα στην Ήπειρο, τις βρίσκουμε σε κείμενα ξένων περιηγητών, οι οποίοι δυστυχώς δεν καταγράφουν λεπτομέρειες, ούτε προχωρούν σε αναλύσεις. Από έναν κατάλογο δαπανών του Ιταλού διερμηνέα Sanfermo, που επισκέπτεται τα Ιωάννινα το 1720, μαθαίνουμε πως στην Αυλή του πασά υπήρχαν σαλπικτές,<sup>4</sup> «τζορνάδες» (ζουρνάδες) και «τύμπανα».<sup>5</sup> Και πως ο ίδιος πληρώνει «στους δέκα Τζορνάδες και Ταμπουράδες<sup>6</sup> 92 [βενετσιάνικες λίρες], στους τέσσερις σαλπικτές 40, στους δύο με τα τύμπανα 40».<sup>7</sup>

Από μια χαρακτηριστική αναφορά του Άγγλου περιηγητή W. M. Leake, που επισκέφτηκε την Ήπειρο στις αρχές του 19ου αιώνα, αντλούμε χρήσιμες πληροφορίες



Κυριάκος, Τάσος και Φώτης Χαλκιάς,

Δίλοφο, 1908. Στο κλαρίνο ο γνωστός Νίνος,

Κομπανία από τα Κουρεντοχώρια, δεκαετία 1950.

Πανηγύρι στη Μονή Βελλάς. Από αριστερά: Νίκος Χαλιγιάννης (κιθάρα), Χρήστος Χαλιγιάννης (κλαρίνο), Δημήτρης Χαλιγιάννης (ακορντεόν) και Κώστας Χαλιγιάννης (βιολί).







για τα όργανα της εποχής. Αναφερόμενος σε μια λαϊκή ορχήστρα Γύφτων μουσικών που άκουσε στα Τζουμέρκα, σημειώνει πως «τραγουδούσαν δυνατά και άσχημα». Δυστυχώς, η αδυναμία του να εννοήσει ξένα για το δικό του κόσμο μουσικά ιδιώματα και όργανα τον οδηγεί πολύ συχνά σε παρανοήσεις. Μια τυπική ορχήστρα της εποχής φαίνεται να μετρά δύο νταούλια, δύο βιολιά, δύο ζουρνάδες, κάποιο άλλο πνευστό που ο περιηγητής αδυνατεί να ονοματίσει, και ένα fifre. Ενώ περιγράφει αρκετά εύστοχα τους ζουρνάδες («tabors, a sort of oboe» στο πρωτότυπο κείμενο), περιπλέκει τα πράγματα όταν αναφέρεται στο fifre. Προφανώς ο Leake δεν γνώριζε τη τζαμάρα ή το νέι, όργανα κοινά την εποχή εκείνη στην ευρύτερη περιοχή.<sup>8</sup> Φαίνεται όμως πως τόσο το σχήμα όσο και ο τρόπος εκτέλεσης του οργάνου (ο εκτελεστής τα κρατά πλαγίως) τον ώθησαν να τα ταυτίσει με το fifre, όργανο με ξύλινο ή μεταλλικό σώμα, που ανήκει στην κατηγορία του πλαγιάουλου και συναντάται συνήθως στις στρατιωτικές μπάντες της κεντρικής Ευρώπης. Για το πνευστό αυτό, ο περιηγητής σημειώνει ότι έπαιζε και τις πιο διαπεραστικές νότες.<sup>9</sup> Σε ό,τι αφορά τους ζουρνάδες πάντως, οι οποίοι επιβιώνουν και σήμερα στη Μακεδονία και τη Θράκη, πρέπει να τονίσουμε πως πριν από την έλευση του κλαρίνου κυριαρχούσαν σε όλη την επικράτεια της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Είναι το όργανο που απεικονίζεται σε αναρίθμητες γκραβούρες της περιοχής της Αττικής, αλλά και της Ρούμελης. Όσον αφορά την Ήπειρο, το όργανο έχει απεικονιστεί σε πολλές γκραβούρες του 19ου αιώνα αλλά και σε τοιχογραφία του 15ου Μονή Φιλανθρωπικών στο Νησί των Ιωαννίνων. Εντυπωσιακή είναι η μαρτυρία του Δημητρίου Σαλαμάγκα, ο οποίος, επικαλούμενος τις παιδικές του αναμνήσεις, κάνει λόγο για ζουρνάδες και νταούλια, που άκουγε στις γειτονιές των Ζευγαριών και της Καλούτσαις (σημερινή Καλούτσαινη), στους κυριακάτικους χορούς, τις Απόκριες και το Ραμαζάνι, έως τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα.<sup>10</sup> Στις γραπτές πηγές αναφέρονται και πολλά κρουστά όργανα, τουμπελέκια, νταϊρέδες, ντέφια, ντραμπούκες, όπως και οι ζευγαρωτοί ανακαράδες, που συναντούμε και στον παρακάτω στίχο, από το γλωσσάρι της συλλογής Αραβαντινού:<sup>11</sup>

*Με τ' άργανα βραχνά-βραχνά, με τους ανακαράδες.<sup>12</sup>*

Πολλές είναι οι γραπτές αναφορές για το βιολί, το οποίο, αν και έχει ταυτιστεί με το νησιωτικό χώρο, φαίνεται να πρωταγωνιστεί σε μουσικά σύνολα χαμηλότερης έντασης, που ταυτίζονται με εκτελέσεις σε εσωτερικούς κυρίως χώρους. Ο κυρίαρχος ρόλος του αλλά και η παλαιότητα ύπαρξής του αποτυπώνονται εύστοχα στη χρήση του ονόματός του στον πληθυντικό: τα βιολιά, για το χαρακτηρισμό της λαϊκής κομπανίας. Η πληθώρα των βιολιστών, οι οποίοι έδρασαν κυρίως στα αστικά κέντρα, μπόλιασε την περιοχή με ένα ιδιαίτερο ύφος εκτέλεσης, το οποίο εμπλουτίστηκε θεαματικά χάρη στη λειτουργία των καφέ-αμάν (στα Ιωάννινα και την Πρέβεζα κυρίως) από τα τέλη του 19ου αιώνα και μετά. Οι προφορικές μαρτυρίες πολλών λαϊκών μουσικών βεβαιώνουν τον κυρίαρχο ρόλο του βιολιού μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, ενώ ενδεικτική είναι η πληροφορία που καταγράφει ο Φοίβος Ανωγειανάκης για τον περίφημο βιολιστή Δημήτριο Καραουλάνη, ο οποίος εγκαταλείπει την Αθήνα για να βρει την τύχη του στα Ιωάννινα της εποχής του Αλή πασά.<sup>13</sup> Αξιοσημείωτες είναι επίσης οι πληροφορίες που μας δίνει η Δέσποινα Μαζαράκη για τον περίφημο βιολιστή Λάλο Φάκο, ο οποίος φαίνεται ότι υπηρέτησε ως αυλικός μουσικός στα σεράγια πολλών πασάδων,<sup>14</sup> ενώ η προφορική παράδοση τον θέλει συνθέτη πολλών από τους γνωστούς έως σήμερα δεξιοτεχνικούς σκοπούς, οι οποίοι διαμορφώθηκαν στα τέλη του 19ου αιώνα και εξακολουθούν να δεσπόζουν στο τοπικό ρεπερτόριο. Μια άλλη μαρτυρία, δισκογραφική αυτή τη φορά, πιστοποιεί τη μεγάλη “ηπειρώτικη σχολή” του βιολιού, η οποία αποτυπώθηκε στις πολλαπλές δεξιοτεχνικές ηχογραφήσεις του βιολιστή Αλέξη Ζούμπα, στο α΄ μισό του 20ού αιώνα στην Αμερική.<sup>15</sup>

Οι αποσπασματικές αυτές πληροφορίες για μουσικά όργανα και οργανοπαίκτες<sup>16</sup> δεν επαρκούν για μια συνολική μουσική χαρτογράφηση της περιοχής. Ωστόσο, είναι ενδεικτικές της έντονης μουσικής δραστηριότητας που αναπτύσσεται με άξονα τα μεγάλα αστικά και οικονομικά κέντρα της Ηπείρου ήδη από τα τέλη του 18ου αιώνα. Το μουσικό όργανο όμως με το οποίο θα ταυτιστεί η μουσική της Ηπείρου, το κλαρίνο, θα εμφανιστεί στην περιοχή μετά την τρίτη δεκαετία του 19ου αιώνα.<sup>17</sup> Για την εισαγωγή του κλαρίνου οι απόψεις δίστανται. Ορισμένοι υποστηρίζουν πως ήρθε με τις οθωμανικές στρατιωτικές μπάντες, ενώ άλλοι πως ήρθε μέσω Ιταλίας. Αν και οι δύο απόψεις προτείνουν περίπου τον ίδιο χρόνο άφιξης του οργάνου στην περιοχή, η πρώτη φαίνεται πιο αξιόπιστη, καθώς κάτι ανάλογο συνέβη σε

Γλέντι με τον αείμνηστο μπαρμπα-Ζήκο στο Χάνι Τερόβου. Παίζουν οι Χαλκιάδες, 21 Φεβρουαρίου 1966.





Άρτα, Καθαρή Δευτέρα 14 Φεβρουαρίου 1922. Άρτα, Συλλογή Ιστορικού Μουσείου Σκουφά.

πολλές όμορες χώρες της νότιας Βαλκανικής, όπως μαρτυρούν σχετικές μελέτες. Σε κάθε περίπτωση, το πιο σημαντικό δεν είναι πότε και από ποιους εισήχθη το όργανο στην περιοχή, αλλά το γεγονός ότι το "ευγενές" αυτό όργανο των "κλειστών χώρων" που ήρθε από την "πολιτισμένη" δυτική Ευρώπη, κουβαλώντας ένα ρεπερτόριο εμβλημάτων, ρίζωσε στην Ήπειρο και κατέλαβε σχεδόν αμέσως την πρώτη θέση στην τοπική ορχήστρα. Η προσαρμογή του στο τοπικό ρεπερτόριο είναι γρήγορη και δυναμική. Αλλά και αντίστροφα, το ρεπερτόριο αυτό γνωρίζει μια ιστορική μετάλλαξη χάρη στις δυνατότητες του νέου οργάνου.

Το κλαρίνο, αν και με λιγοστά κλειδιά στη αρχή, εμφανίζεται ως το πλέον εξελιγμένο πνευστό όργανο. Στην αρχή εισάγεται το "μικρό" κλαρίνο, που είναι κουρδισμένο σε ντο και ο πολύ οξύς ήχος του επιτρέπει να ακούγεται και στον εξωτερικό χώρο. Πολύ αργότερα, μετά τις δεκαετίες του 1960 και του 1970 θα σταθεροποιηθεί η χρήση του κλαρίνου σε σι μπεμόλ (το πιο συνηθισμένο), ενώ πιο σπάνια θα εμφανιστούν και όργανα μεγαλύτερου μήκους, με κούρδισμα σε λα και σολ, προκειμένου να αποφεύγεται η αλλαγή τονικοτήτων (και κατά συνέπεια οι δύσκολοι χειρισμοί) που επέβαλε κάθε διαφορετικός τραγουδιστής.

Ο μικρότερος αριθμός κλειδιών διαφοροποιεί αισθητά το ηπειρώτικο κλαρίνο από το νεότερης γενιάς κλαρινέτο της συμφωνικής ορχήστρας, το οποίο είναι κατασκευαστικά αρτιότερο. Ωστόσο, αν οι εφαρμοσμένες τεχνολογικές βελτιώσεις επιτρέπουν στο δεύτερο λεπτότερες ηχητικές δυνατότητες, η πιο "πρωτόγονη" μορφή του πρώτου επέτρεψε την εφαρμογή τοπικών και πολλές φορές προσωπικών μουσικών προφορών, τραχύτερων ηχοχρωμάτων και δυνατότερων εντάσεων, καθώς ο ήχος και ο χειρισμός, ελλείψει προηγούμενης παράδοσης, τέθηκαν σε διαρκή διαπραγμάτευση. Έτσι, η τεχνική της φλογέρας και των προηγούμενων πνευστών προσαρμόστηκαν στο κλαρίνο, το οποίο αφομοίωσε το γνώριμο τρόπο. Στην πράξη πάντως, όσον αφορά το τοπικό ρεπερτόριο, το κλαρίνο κλέβει το ρόλο του βιολιού, που πρωτοστατούσε στην επαγγελματική λαϊκή ορχήστρα έως τότε. Το νέο όργανο με τις πολλές τεχνικές δυνατότητες προσέδωσε δεξιοτεχνικό χαρακτήρα στην ηπειρώτικη μουσική, εμπλουτίζοντάς την με νέα στολίδια και κυρίως με νέα ηχοχρώματα. Το τσάκισμα, το γλίστρημα, οι μικρές και γρήγορες νότες, οι τρίλιες, τα τρέμουλα και το κλώσιμο (οι ξένοι φθόγγοι κατά την κλασική αρμονία) είναι τα κεντήματα, τα στολίσματα, τα "μπαχαρικά", αλλά και το "μεδούλι" που η κλαρινιστική εκτέλεση προσδίδει τελικά στο ντόπιο μουσικό ιδίωμα. Και ενώ οι ζουρνάδες εξακολουθούν να υπάρχουν έως τη β' δεκαετία του 20ού αιώνα, η ηπειρώτικη κομπανία έχει ήδη λάβει την οριστική της σύνθεση από τα τέλη του 19ου αιώνα, όπως μαρτυρούν και οι πρώτες φωτογραφίες. Το κλαρίνο, το βιολί, το λαούτο και το ντέφι θα καταγράψουν παρουσία ενός σχεδόν αιώνα μέχρι τη μεταπολεμική εποχή, οπότε νέα όργανα θα διαταράξουν την ορχηστρική αυτή δομή. Σταδιακά, από τη δεκαετία του 1950 θα παρεισφρήσει στην "παραδοσιακή" κομπανία το ακορντεόν, ενώ προς τις αρχές του 1960 η ηλεκτρική ενίσχυση του ήχου θα προμοδοτήσει τη χρήση της ηλεκτρικής κιθάρας, των ντραμς και του συνθεσάιζερ.

## Μουσικά ιδιώματα

Η δυναμική παρουσία της κομπανίας ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα θα επηρεάσει το μουσικό τοπίο, όχι μόνο του κέντρου αλλά και της περιφέρειας της Ηπεί-



ρου. Την εποχή αυτή εξάλλου οι οικονομικά ανεπτυγμένες περιοχές και τα κεφαλοχώρια διαθέτουν τις δικές τους μουσικές "σκληθρες" (γενιές, σόγια) και αυτονομία. Πέρα από τα τρία μεγάλα αστικά κέντρα (Άρτα, Ιωάννινα, Πρέβεζα), το Μέτσοβο, το Ζαγόρι, η Κόνιτσα, το Πωγώνι, τα Γραμμενοχώρια, τα Κουρεντοχώρια, η περιοχή της Ζίτσας, η Παραμυθιά και το Μαργαρίτι έχουν τους δικούς τους λαϊκούς μουσικούς, τις δικές τους κομπανίες. Τα οικονομικά εύρωστα Βλαχοχώρια των Τζουμέρκων και του Μετσόβου είναι επίσης μουσικώς αυτόνομα. Ο μουσικός χάρτης που προκύπτει λοιπόν είναι ιδιαίτερα αποκαλυπτικός, ενώ οι πολλαπλές του όψεις μαρτυρούν τόσο την εξέλιξη της ηπειρωτικής μουσικής στο χρόνο, όσο και την ποικιλία των ετερόκλητων μορφών έκφρασης και των ιδιωμάτων που τη συγκροτούν. Στην πραγματικότητα, δεν θα πρέπει να μιλάμε για μουσικό χάρτη, αλλά για ένα είδος καλειδοσκόπιου, που μπορεί να μας δώσει διαφορετική εικόνα της μουσικής πραγματικότητας της Ηπείρου, ανάλογα με τα στοιχεία που επιθυμούμε να φωτίσουμε, μακροσκοπικά ή μικροσκοπικά (π.χ. κομπανίες, μουσικά ιδιώματα, μουσικά δίκτυα, ρυθμολογία, πολυφωνία, μοιρολόγια κ.λπ.).

Παρά την κοινή βάση έκφρασης που προσφέρουν τα όργανα αλλά και οι τεχνίτες τους Γύφτοι μουσικοί, διαφορετικά μουσικά ιδιώματα προκύπτουν από την ενσωμάτωση τοπικών χαρακτηριστικών της φωνητικής παράδοσης και την προσαρμογή των οργάνων στην τοπική μουσική προφορά και λειτουργία της μουσικής. Τα στοιχεία αυτά προσδιορίζουν τη ντόπια και "γυναικεία" φύση της παράδοσης: ο γυναικείος πληθυσμός της περιοχής –μη μετακινούμενος και γι' αυτό συντηρητικός– διαμορφώνει τοπικές εκδοχές με ισχυρά χαρακτηριστικά διαφοροποίησης, τα οποία περιορίζονται πολλές φορές σε τοπικό επίπεδο. Ένα δεύτερο δυναμικό πόλο αντιπροσωπεύουν τα νεωτεριστικά στοιχεία που μεταφέρουν-εισάγουν οι ξενιτεμένοι καθώς και αυτοί που λόγω επαγγέλματος μετακινούνται διαρκώς (χτιστάδες, κυρατζήδες κ.ά.). Τα ξένα αυτά στοιχεία αποτελούν την "ανδρική" φύση της παράδοσης. Ο εν κινήσει ανδρικός πληθυσμός μεταφέρει στοιχεία από το δικό του κόσμο εμπειριών και συναναστροφών, που προσδιορίζει το "έξω", το "ξένο" και το "μακρινό". Έναν τρίτο πόλο συγκροτούν οι ίδιοι οι μουσικοί με τα στοιχεία που μεταφέρουν από τόπο σε τόπο μέσα στα όρια του δικτύου όπου κινούνται, αλλά και ολωσδιόλου ξένα στοιχεία που δανείζονται κυρίως από τη εγχώρια και την εισαγόμενη δισκογραφία.

## Περιφερειακές μουσικές "σχολές"

Στην Ήπειρο, πέρα από τα μεγάλα αστικά κέντρα, αναπτύχθηκαν ιδιώματα που μπορούν να προσδιοριστούν ως περιφερειακές μουσικές "σχολές". Τα ιδιότοπικά μουσικά χαρακτηριστικά τους προσδίδουν στις "σχολές" αυτές μια διακριτή αισθητική αυτονομία, παρά την ευρύτερη συγγένεια των οργάνων που χρησιμοποιούν και του ρεπερτορίου. Στο πλαίσιο αυτό, ο όρος "περιφέρεια" εννοείται φυσικά στην πολιτισμική του διάσταση, που είναι μεταβλητή και εξελίξιμη στη διαχρονία, και δεν συμπίπτει με το διοικητικό αντίστοιχο όρο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι περιπτώσεις των βλαχοφώνων ή των Σαρακατσάνων, η υπόσταση των οποίων υπερβαίνει εντοπισμένους προσδιορισμούς.

### Πωγώνι

Η ευρύτερη περιοχή του Πωγωνίου –με πολλές συγγένειες με τα νοτιο-αλβανικά, ελληνόφωνα και μη, μουσικά ιδιώματα– στα βορειοδυτικά της Ηπείρου παρουσιάζει το πιο προβεβλημένο εκτός Ηπείρου μουσικό ιδίωμα: το πωγωνίσιο, το οποίο πολύ συχνά προβάλλεται και ως πανηπειρωτικό. Στη φωνητική παράδοση της περιοχής αυτής κυριαρχούσε μέχρι τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα το πολυφωνικό τραγούδι, το οποίο έως ένα βαθμό αποτελούσε και τη βασική μορφή φωνητικής έκφρασης (CD I αρ. 8, 9). Η πολυφωνική δομή είχε κυριαρχήσει δηλαδή σε όλες τις θεματικές κατηγορίες του δημοτικού τραγουδιού (του γάμου, της ξενιτιάς κ.λπ.). Η δομή αυτή παρέμεινε αυστηρά φωνητική –η συνοδεία οργάνων, νεωτερισμός που φαίνεται να εισήχθη σε ηχογραφήσεις που έγιναν στην Αμερική στις αρχές του 20ού αιώνα, δεν κατάφερε να επικρατήσει τελικά– και χαρακτηρίζεται από το σαφή διαχωρισμό τριών ανεξάρτητων μελωδικών γραμμών που αντιστοιχούν σε ανάλογους τραγουδιστικούς ρόλους:

1. ο παρτής ή σγκωτής είναι αυτός που αρχίζει ("παίρνει") το τραγούδι, και που εκτελεί την κύρια μελωδική γραμμή. Είναι ο μόνος που τραγουδά ευκρινώς



τους στίχους, ενώ οι υπόλοιποι αποδίδουν μέρος μόνο του ποιητικού κειμένου:

2. τη δεύτερη μελωδική γραμμή μπορεί να εκτελούν:

– ο “γυριστής”, που “γυρίζει” ή “τσακίζει” τη μελωδική γραμμή, τραγουδώντας συνήθως μια 4η χαμηλότερα ή αποδίδοντας την υποτονική, ιδίως στις πτώσεις (διάστημα δεύτερης μεγάλης με την τονική της πρώτης φωνής), δημιουργώντας σε κάθε περίπτωση διαφωνία:

– όταν η μελωδική γραμμή του γυριστή εκτελείται μία οκτάβα ψηλότερα (με κεφαλική φωνή *falsetto* που θυμίζει τους λυγμούς των μοιρολογιστών), τότε ο εκτελεστής λέγεται κλώστης.<sup>18</sup> Ο ρόλος του είναι να “κλώθει” τη μελωδική του γραμμή γύρω από την τονική, χρησιμοποιώντας την υποτονική, αλλά πολύ συχνά και το διάστημα της έβδομης μικρής (που εντοπίζεται και στην τεχνική του κλαρίνου), δημιουργώντας κι αυτός διαφωνία:

3. η τρίτη μελωδική γραμμή είναι αυτή του ισοκράτη, που αναλαμβάνεται από δύο μέχρι τέσσερα άτομα (ενίοτε και περισσότερα), τα οποία κρατούν την τονική πάντα στο ρυθμό του κορυφαίου (παρτή), κάνοντας χρήση των στίχων του τραγουδιού.

Η δομή αυτή δεν εμφανίζεται ενιαία, ούτε στον ελληνικό ούτε στο νοτιο-αλβανικό χώρο (“Βόρεια Ήπειρος”). Υπήρξαν, όπως είναι αναμενόμενο, πολλές τοπικές παραλλαγές καθώς και νεωτερισμοί (όπως η προσθήκη μιας τέταρτης φωνής, του ρίχτη), που δυστυχώς έχουν μελετηθεί ελάχιστα. Η πολυφωνική αυτή δομή διατηρήθηκε στην ευρύτερη περιοχή του Πωγωνίου και της Μουργκάνας, η οποία έχει όρια: δυτικά, τα ελληνο-αλβανικά σύνορα: ανατολικά, το ρου του ποταμού Καλαμά και την κοινότητα Κουκλιών: βόρεια, την περιοχή της Κόνιτσας: και νότια, τα χωριά της Μουργκάνας. Η ίδια δομή κυριάρχησε και στη νότιο Αλβανία, στις ελληνόφωνες κοινότητες, όπως και σε αυτές των Λιά(μ)πηδων.

Στην περιοχή αυτή και στις όμορες της ανιχνεύεται και ένας δεύτερος τύπος πολυφωνίας, ο οποίος διαφοροποιείται από τον πρώτο, τόσο ως προς τη χρήση της γλώσσας (χρήση της βλάχικης και σε ορισμένες περιοχές της αρβανίτικης), όσο και ως προς τη μουσική δομή. Σε αυτή τη δομή χρησιμοποιούνται δύο σολιστικές φωνές, του παρτή και του κόφτη, και μια μικρή ομάδα ισοκρατών. Ο παρτής τραγουδά τη μελωδία και ο κόφτης επεμβαίνει, “κόβει” το τραγούδι, για να το συνεχίσει με τον τρόπο του παρτή, ο οποίος ξεκουράζεται προετοιμάζοντας την επό-

μενη φράση. Οι ισοκράτες δεν αποδίδουν ρυθμικά σχήματα αλλά ένα παρατεταμένο ίσο, χρησιμοποιώντας το φθόγγο ‘ε’ και όχι τους στίχους του τραγουδιού.

Αν σε ένα χάρτη θελήσουμε να αποτυπώσουμε τα όρια της ελληνόφωνης πολυφωνίας, θα δούμε ότι η βλάχικη και η αρβανίτικη διαμορφώνουν μικρότερους κύκλους που συχνά εκτείνονται πέρα από τα όρια αυτά, γεγονός που συνδέεται με το βλάχικο νομαδικό χαρακτήρα. Εξαίρεση αποτελούν λίγες κοινότητες στα βορειοδυτικά της Κόνιτσας και το Κεφαλόβρυσο. Η κοινότητα αυτή είναι η μεγαλύτερη με αποκλειστική σχεδόν παράδοση βλάχικης πολυφωνίας στην περιοχή Πωγωνίου. Αντίστοιχη αποκλειστικότητα του δεύτερου τύπου πολυφωνίας που περιγράψαμε (με παρτή, κόφτη και ισοκράτες) εμφανίζουν και κάποιες κοινότητες του νομού Θεσπρωτίας: το Καστρί, ο Άγιος Βλάσης, η Πλαταριά, το Μαργαρίτι.

Το πολυφωνικό τραγούδι ατόνησε, όταν η μετανάστευση αποδυνάμωσε τις παρέες με τις κοινές εμπειρίες και την κοινή προφορά. Η αυστηρή δομή των φωνητικών ρόλων και η “εξειδίκευση” που αυτοί προϋποθέτουν είναι απαιτήσεις που δύσκολα ικανοποιούνται σε συνθήκες αστικοποίησης.

Οι ολιγότονες κλίμακες και οι πεντατονικές δομές, που αποτελούν το κύριο χαρακτηριστικό του μουσικού συντακτικού της ελληνόφωνης πολυφωνίας, αποτέλεσαν έναν από τους βασικούς άξονες της σύγχρονης μυθοποίησης της πολυφωνίας της Ηπείρου, που φέρεται εξ αυτού να ανάγεται στις αρχαιοελληνικές πεντατονικές δομές. Ωστόσο, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη πως οι ολιγότονες κλίμακες, στις οποίες εντάσσονται και οι πεντατονικές δομές, ανευρίσκονται και στον αλβανόφωνο τύπο πολυφωνικού τραγουδιού. Αλλά κι αν ακόμα δεχτούμε ότι αυτό αποτελεί προϊόν ελληνικών επιρροών, είναι αδύνατο να αγνοήσουμε ότι αντίστοιχες φόρμες ανιχνεύονται σε ένα μεγάλο σώμα φωνητικού ρεπερτορίου, στην Ελλάδα αλλά και τις υπόλοιπες χώρες της Βαλκανικής χερσονήσου και της κεντρικής Ευρώπης.<sup>19</sup> Με άλλα λόγια, είναι συνηθισμένο το φωνητικό τραγούδι της υπαίθρου να παρουσιάζει λιτές, “δώριες” δομές. Στις ποικίλες γεωγραφικές και κοινωνικές συνθήκες γένεσής του κοινή συνιστώσα παραμένει η προτεραιότητα του ποιητικού κειμένου, ενώ το μέλος αντλείται συνήθως από μια υπάρχουσα “δεξαμενή” που δύσκολα ανανεώνεται. Άλλωστε, η διαδικασία αυτή ευνοεί τη συλλογική συμμετοχή, καθώς αναιρεί τις προϋποθέσεις για δεξιοτεχνία που λειτουργούν ανασταλτικά. Αντίθετα, τραγούδια που αποδίδονται ατομικά, όπως τα κλέφτικα, ο αμανές, τα επι-



Χορός στον Άι-Θόδωρο. Δελβινάκι, δεκαετία 1920.

Κύριοι με φράγκικα και κυρίες με σεγκούνια σε μεζάτι (ηλειστηριασμό). Άνω Ραβένια, Μάιος 1904.

τραπέζια αλλά και τα μοιρολόγια, παρουσιάζουν πάντοτε πιο σύνθετες μελωδικές δομές, ακριβώς λόγω της δυνατότητας για πιο δεξιτεχνική απόδοση.

Στο Πωγώνι, όταν το λιτό ολιγότονο μουσικό υλικό της πολυφωνίας γίνει κτήμα των οργάνων της κομπανίας, εμφανίζεται εξελιγμένο, εμπλουτισμένο και εντέλει παραλλαγμένο. Και ενώ η βασική δομή σε πολλούς σκοπούς και τραγούδια της περιοχής εξακολουθεί να παραπέμπει στην πεντατονία, οι νέες εκδοχές δεν αγνοούν, ούτε τα ξενόφερτα στοιχεία, ούτε προσωπικές καλλιτεχνικές αναζητήσεις. Επιπλέον, οι δεξιτεχνικές εκδοχές του ρεπερτορίου από τα όργανα αναπροσαρμόζουν τον ήχο, αλλά και τη διαστηματική απόδοση των πεντατονικών δομών, οι οποίες τονίζονται με νέες αποχρώσεις και εντάσσονται σε νέο πλαίσιο ανάπτυξης. Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και με τις οργανικές εκδοχές του μοιρολογιού: τα όργανα μιμούνται τις τυποποιημένες μουσικές φράσεις της μοιρολογίστρας· όμως, ο λεπτός τους ήχος και η σολιστική-δεξιτεχνική προσέγγιση της επεξεργασίας τους οδηγούν στη δημιουργία μιας αυτόνομης μορφής.



Στο Πωγωνί και το πωγωνίσιο μουσικό ιδίωμα το στοιχείο του μοιρολογιού καθορίζει την αισθητική. Αυτό πρέπει να διαβάσει κανείς πίσω από την έκφραση “αργόσυρτο ηπειρώτικο”, και όχι το συχνότατα επικαλούμενο παλαμικό “μακρόσυρτο”,<sup>20</sup> το οποίο αναφέρεται στην ανατολίτικη καταγωγή των αστικών μελωδιών της εποχής του. Το μοιρολόι δεν είναι απλά μια θεματική κατηγορία. Είναι ένα αυτόνομο μουσικό είδος, που εμφανίζει ιδιαίτερη μουσική φόρμα, τρόπο αυτοσχεδιασμού, έκφρασης και μουσικής προφοράς. Η αργή του ταχύτητα και ο ελεύθερος ρυθμός υπηρετούν το βασικό χαρακτηριστικό του πωγωνίσιου ιδιώματος, την επεξεργασία του ήχου. “Δουλεύουμε τις φωνές” λένε οι κλαριντζήδες της περιοχής, όπως ένας τραγουδιστής “δουλεύει” το κλέφτικο ή τον αμανέ. Τα γλιστρήματα, οι τρίλιες, οι αποτζιατούρες, οι εκφυγές καθορίζουν εδώ τη φυσιολογία του μέλους, ενώ οι κλίμακες και οι πεντατονικές δομές ρευστοποιούνται πλήρως και αποκτούν δευτερεύοντα ρόλο. Στο μουσικό αυτό συντακτικό συναντούμε όλα τα διάφωνα διαστήματα που εντοπίζουμε και στο πολυφωνικό (διαστήματα εβδομης μικρής και δεύτερης μεγάλης σε ανοδικά σχήματα), γεγονός που συνιστά τεκμήριο συγγένειας των δύο ειδών.

Στο Πωγωνί δύο ήταν (και έως ένα βαθμό παραμένουν) τα μεγάλα μουσικά κέντρα: το Δελβινάκι –δίπλα στα ελληνο-αλβανικά σύνορα– και ο Παρακάλαμος. Το Δελβινάκι, η φυσική πρωτεύουσα της περιοχής, αποτελούσε σημαντικό κέντρο οικονομικής ανάπτυξης και εμπορικής δραστηριότητας ήδη από την οθωμανική περίοδο. Όπως ακριβώς συνέβη και με το πολυφωνικό τραγούδι ένθεν και ένθεν των ελληνο-αλβανικών συνόρων, η μουσική εδώ ήταν κοινή για μια μεγάλη περιοχή που διχοτομήθηκε μετά το Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο. Η κωμόπολη του Δελβινακίου κατόρθωσε να συντηρήσει σημαντικές γενιές μουσικών, οι οποίοι την κατέστησαν έδρα ενός μεγάλου δικτύου που συχνά υπερβαίνει τα γεωγραφικά όρια του Πωγωνίου προς τα νοτιοδυτικά (CD II αρ. 3). Οι Νταλαίοι, οι Χαλκιάδες (η οικογένεια του γνωστού Πετρο-Λούκα) (CD II αρ. 4), οι Χαρισιάδηδες, οι Μπατζήδες (από το γειτονικό Βασιλικό) και οι Ρουνταίοι (από τα Δολιανά) ορίζουν με την τέχνη τους την πρώτη αυτή σχολή του Πωγωνίου, που εντοπίζεται βορειοδυτικά.

Η δεύτερη πωγωνίσια σχολή έχει έδρα τον Παρακάλαμο. Το χωριό αυτό αποτελεί ιδιαίτερη περίπτωση, αφού ούτε η γεωγραφική του θέση, ούτε οι οικονομικές δραστηριότητες των κατοίκων του δεν βοηθούν στην ανάδειξη του σε μουσικό κέ-

ντρο. Αν αυτό κατέστη δυνατό, είναι χάρη στη πληθυσμιακή του σύνθεση, την οποία μεταπολεμικά κατά ένα μεγάλο ποσοστό αποτελούν Γύφτοι, στην πλειονότητά τους μουσικοί. Πρόκειται για ένα πραγματικό “μουσικό χωριό” που τροφοδότησε και τροφοδοτεί με εξαιρετους σολίστες την ελληνική λαϊκή μουσική. Παρότι μοιράζεται με το Δελβινάκι τον ίδιο πολιτισμικό χώρο, οι συνθήκες εδώ εμφανίζονται αισθητά διαφορετικές. Οι μουσικοί του Παρακάλαμου, πολυπληθέστεροι και αποκεντρωμένοι, δεν αρκούνται στις όμορες κοινότητες, αλλά επεκτείνουν την τους εμβέλειά τους πολύ μακρύτερα, μέχρι τη Θεσπρωτία. Παρά το “άνοιγμα” αυτό, η “κοινότητά” τους, ακριβώς λόγω του ασυνήθιστου μεγέθους της, βιώνει δραματικότερα τη φυλετική περιθωριοποίησή της, παρουσιάζοντας συμπτώματα εσωστρέφειας. Οι ιδιαίτερες αυτές συνθήκες, που ανάγουν τη μουσική γλώσσα σε πρωτογενές στοιχείο ταυτότητας, συμβάλλουν στην καλλιέργεια –εντός της μουσικής κουλτούρας του Πωγωνίου– ενός εξηρησιονιστικού τοπι-



Χορός σε εξωκλήσι το χωριού. Δελβινάκι, δεκαετία 1930.

Μήτσος Καραγιάννης (κλαρίνο), Αποστόλης Καραγιάννης (λαούτο), Γιώργος Καραγιάννης (ντέφι).







Γάμος στην Καστάνιανη, 1958. Λάζαρος Τσούτας (βιολί), Γιώργος Μπέτζος (δεν φαίνεται) (ντέφι), Φίλιππας Φιλιππίδης (κλαρίνο), Κώστας Αλεξίου (λαούτο), Αντρέας Φιλιππίδης (κλαρίνο), Νίκος Φιλιππίδης (μαντολίνο).

κού ιδιώματος, που διακρίνεται κυρίως για τον τραχύ ήχο και τον πριμιτιβισμό της εκτέλεσης. Τα χαρακτηριστικά αυτά ενισχύονται από τις “κλειστές” συγγενικές δομές των κομπανιών, που σε πολλές περιπτώσεις επιβιώνουν και σήμερα, αλλά και από την εσωστρέφεια μιας μουσικής που υπηρετεί κατά γράμμα τις ανάγκες της κοινωνικής συμβίωσης. Τα “παρακαλαμιώτικα” (CD II αρ. 1) παίζονται μόνο στον ιδιαίτερο τους χώρο· έξω από αυτόν ο ήχος προσαρμόζεται στις εκάστοτε τοπικές παραδόσεις, περασμένος πάντα από το παρακαλαμιώτικο φίλτρο. Οι Χαλιγιάννηδες, οι Μπραχοπουλαίοι, οι Χαλιλοπουλαίοι και οι Ζερβαίοι είναι κάποιες από τις μεγάλες “σκληθρες” του Παρακαλάμου.

### Ζίτσα, Γραμμενοχώρια, Κουρεντοχώρια

Το ισχυρό πωγωνίσιο ύφος αντανakλάται έντονα στην όμορη περιοχή, τη Ζίτσα με τη γειτονική της Κληματιά, τα Γραμμενοχώρια και τα Κουρεντοχώρια. Πολλές γενιές μουσικών των περιοχών αυτών οφείλουν τα μέγιστα στο μεγάλο “δάσκαλο” και

πρώτο δεξιότηκη του κλαρίνου Κίτσο Χαρισιάδη, ο οποίος καταγόταν από το Πωγωνί και εγκαταστάθηκε στην Κληματιά το 1912 (CD II αρ. 6). Η παρουσία του υπήρξε καταλυτική για την κλαρινιστική τεχνική της περιοχής και την εκτίναξη του “πωγωνίσου” σε άλλες διαστάσεις. Η εξέλιξη αυτή διαμορφώνεται σε ένα βαθμό και από τις αστικές επιρροές, λόγω της γεινίασης της περιοχής με την πόλη των Ιωαννίνων. Αυτό είναι εμφανές στις σύνθετες μουσικές φράσεις, που δεν κάνουν οικονομία στους φθόγγους και αποκτούν συγκροτημένες ρυθμικές δομές. «Βάζουμε πιο πολλές φωνές εδώ», μαρτυρούν οι ίδιοι. Αυτή η αισθητική διευκόλυσε τους μουσικούς της περιοχής να ενσωματώσουν πολύ γρήγορα ένα ευρύ ρεπερτόριο, που τους επέτρεψε να διευρύνουν την ακτίνα δράσης τους. Οι Χαλκιάδες (η οικογένεια του Τάσου Χαλκιά) έφταναν μέχρι το Μεσολόγγι (CD II αρ. 7).

Όμως αυτή η “έξοδος” οφείλεται και σε πρακτικούς λόγους, αφού ο τόπος δεν αρκούσε για να συντηρήσει τις πολυάριθμες κομπανίες του. Μόνο το Γραμμένο μετρούσε στις αρχές του 20ού αιώνα δεκάδες αξιολογώτατων μουσικών, τόσο στο κλαρίνο όσο και στο βιολί. Ανάμεσά τους και ο σπουδαίος βιολιστής Αλέξης (ή Λέτιος) Ζούμπας, που ηχογραφήθηκε προπολεμικά στην Αμερική, στο ηπειρωτικό ρεπερτόριο αλλά και σε τραγούδια του καφέ-αμάν. Στο εσωτερικό της Ηπείρου, η σχολή αυτή διαχύθηκε, τόσο στον κάμπο των Ιωαννίνων, όσο και προς νότο, τη Λάκκα Σουλίου, τη Θεσπρωτία κ.α. Η μεγάλη ακτίνα δράσης και το ευρύ ρεπερτόριο, σε συνδυασμό με τις τεχνικές αρετές που πρωτάχθηκαν εδώ, επέτρεψαν την ανάδειξη μεγάλων δεξιotechνών, οι οποίοι ως καλλιτεχνικές προσωπικότητες κατάφεραν να επιβληθούν όχι μόνο στον οικείο χώρο των πανηγυριών και των γλεντιών, αλλά και σε αυτόν της μεταπολεμικής δυσκογραφίας. Οι πασιγνωστοί Χαλκιάδες από το Φωτεινό, οι Γιαννοπουλαίοι, οι Γκαγκαίοι, οι Καραγιανναίοι και οι Καψαλαίοι από τη Ζίτσα (CD II αρ. 9), οι Καρκανακαίοι, οι Φακαίοι και οι Χαρισιάδηδες από την Κληματιά, οι Ζουμπαίοι και οι Μπουρμπαίοι από το Γραμμένο, οι Δαμαίοι από τα Κούρεντα, είναι κάποια από τα ονομαστά σόγια μουσικών της περιοχής. Ωστόσο, η εξαιρετική αυτή εξωστρέφεια των μουσικών της περιοχής αυτής δεν επέτρεψε την καλλιέργεια

Πάδες Κόνιτσας, 1957. Από αριστερά: Αντρέας Τούλης (βιολί), Νίκος Φιλιππίδης (κλαρίνο), Γιάννης Τούλης (ντέφι).





Η κομπανία του Αυγέρη Μπάου από το Μέτσοβο, δεκαετία 1990.

των τοπικών ιδιαιτεροτήτων, οι οποίες απορροφήθηκαν στον πανηπειρωτικό μουσικό λόγο: η Ζίτσα και οι όμορές της περιοχές προσδιορίζονται περισσότερο από τους μουσικούς τους και λιγότερο από τη μουσική τους.

## Κόνιτσα

Στα βόρεια του νομού Ιωαννίνων, η περιοχή της Κόνιτσας χαρακτηρίζεται από σχετική αυτονομία. Οι κομπανίες της δεν ανέπτυξαν μεγάλη κινητικότητα και έως πολύ πρόσφατα περιόριζαν την ακτίνα δράσης τους εντός των ορίων της περιοχής τους. Η απομόνωσή τους από τις υπόλοιπες περιοχές και κυρίως από τα Ιωάννινα καθόρισε αποφασιστικά τη διαμόρφωση της μουσικής τους προφοράς και του τοπικού μουσικού ιδιώματος, που έμειναν προσκολλημένα σε παρελθόντα χρόνο. Το περιορισμένο, αλλά άταρκτες για την περιοχική ρεπερτόριο, περιλαμβάνει στην

πλειονότητά του τραγούδια και οργανικά που με τον έναν ή τον άλλο τρόπο συνδέονται με συγκεκριμένες κοινότητες της περιοχής: *Παδιώτικη γάιτα, Πυρσογιανίτικη γάιτα, Καραμαντάτικο, Ζερματινό...*

Αυτό το ιδιοτοπικό ρεπερτόριο απέτρεψε την όσμωση μη εντόπιων μουσικών, που θα μπορούσαν να εισάγουν στοιχεία ανανέωσης. Ο τραχύς κονιτσιώτικος ήχος παραμένει ακουστικός: η ηλεκτρική ενίσχυση ήρθε πολύ αργά στη Κόνιτσα, ενώ ακόμα και σήμερα δεν χρησιμοποιείται παντού. Αλλά και η αισθητική (ομαδικό τραγούδι) και η επαγγελματική οργάνωση (οικογενειακές κομπανίες) κρατούν έντονα το χρώμα του παρελθόντος (CD 1 αρ. 7). Το βλάχικο στοιχείο της περιοχής επηρέασε το ρεπερτόριο και την προφορά, που φέρουν σήμερα πολλά στοιχεία από τη μουσική παράδοση της κατεξοχόν βλάχικης κοιτίδας, των Γρεβενών. Αναγνωρίσιμες είναι επίσης οι άλλοτε ισχυρές επιρροές των γειτονικών αλβανικών περιοχών, που χαρακτηριστικά ανιχνεύονται και στο πολυφωνικό τραγούδι (αρβανιτοβλάχικου τύπου) των κοινοτήτων στα δυτικά σύνορα της Κόνιτσας.

Η Κόνιτσα έδωσε μεγάλες και σημαντικές γενιές μουσικών, αυτές των Τσουταίων, των Μπετσαίων, των Χαλκιάδων, των Φιλιππιδαίων και των Πανουσακαίων, οι οποίες δυστυχώς παραμένουν αφανείς και άγνωστες, αφού λησμονήθηκαν από την έρευνα και τη δισκογραφία, στην οποία βρήκαν πρόσβαση μόνο οι λαϊκοί μουσικοί που κινήθηκαν στην εμβέλεια της πρωτεύουσας. Τα τελευταία μόλις χρόνια άρχισε να καταγράφεται η τέχνη των τελευταίων πια εκπροσώπων τους, σε ερευνητικής πρωτοβουλίας παραγωγές του εσωτερικού και του εξωτερικού.

## Μέτσοβο

Το βλάχικο στοιχείο μονοπωλεί μια άλλη "κλειστή" μουσική σχολή της Ηπείρου, αυτή του Μετσόβου, που δέχεται επιρροές από τα μουσικά ιδιώματα της Θεσσαλίας και των Γρεβενών, περιοχών με έντονο βλάχικο χρώμα. Θα περίμενε κανείς η ιδιαιτερότητα της περιοχής, σε σχέση με τις υπόλοιπες της Ηπείρου, να οφείλεται ακριβώς στο βλαχόφωνο τραγούδι. Αυτό όμως, αν και κυρίαρχο, δεν συνιστά αποκλειστικότητα του Μετσόβου, αλλά συναντιέται και αλλού, π.χ.

Διπλός χορός στα Θοδώρανα Άρτας.



στα βλαχοχώρια των Τζουμέρκων. Το μουσικό ιδίωμα του Μετσόβου όμως είναι μοναδικό, και μάλιστα σε βαθμό που καθιστά απαγορευτική την πρόσβαση στην περιοχή για τους “ξένους” μουσικούς! Αυτό οφείλεται στους ρυθμούς που συγκροτούν το μεσοβίτικο ρεπερτόριο, ρυθμοί που φέρουν τη σφραγίδα των επιρροών της δυτικής Μακεδονίας και είναι τόσο πολύπλοκοι, που γίνονται δυσνόητοι στους αμήντους (CD I αρ. 3, 4).

Στο Μέτσοβο “βαράν ανάποδα”, λένε οι μουσικοί από τα Ιωάννινα, όταν πρέπει να συνοδέψουν μεσοβίτικα κομμάτια σε παραστάσεις χορευτικών συλλόγων. Όπως συνέβη και στους Κονιτσιώτες συνάδελφούς τους, οι μουσικοί της περιοχής –στους οποίους προσδόθηκε ο προσδιορισμός “βλαχόγυφτοι” λόγω της μακράς συμβίωσής τους με το βλάχικο στοιχείο αλλά και της χρήσης του βλάχικου ιδιώματος– μόλις πρόσφατα έσπασαν τα σύνορα του περιορισμένου δικτύου τους. Η έρευνα και η μελέτη της μουσικής της περιοχής καθώς και η δισκογράφησή της υστερεί σημαντικά, ακριβώς όπως συνέβη και στην Κόνιτσα. Η μουσική οικογένεια του Αυγέρη Μπάου, η σημαντικότερη της περιοχής, καθώς και αυτή του Στέργιου Μάσιου, παρά το εξαιρετικό της τέχνης τους, ηχογραφήθηκαν μόλις τα τελευταία χρόνια.

## Τζουμέρκα

Τα Τζουμέρκα δύσκολα μπορούν να προσδιοριστούν από μουσικολογική άποψη. Τοπικές κομπανίες δημιουργούνται εδώ στα ονομαστά βλαχοχώρια Σιράκο και Καλλαρίτες, η αστική συγκρότηση και η μεγάλη οικονομική ανάπτυξη των οποίων κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα είναι ανάλογη με αυτή των Ζαγορωχωρίων. Η υπόλοιπη περιοχή τροφοδοτείται κυρίως με κομπανίες από τα Ιωάννινα, την Άρτα, ενίοτε και τα Τρίκαλα, οι οποίες έρχονταν να συνδράμουν τις τοπικές. Για ένα λόγο που δεν μπορεί εύκολα να ερμηνευτεί, οι μουσικοί αυτοί ήταν στην πλειονότητά τους βιολιστές, οι οποίοι δεν μπορούσαν να καλύψουν μόνοι τη μεγάλη αυτή περιοχή. Ως αποτέλεσμα, δεν κατέστη δυνατό να μεταβιβαστεί, να διατηρηθεί έως τις μέρες μας και να εξελιχθεί το παλαιό φωνητικό ρεπερτόριο της περιοχής. Αυτό το ρεπερτόριο ήταν ωστόσο εξαιρετικά πλούσιο και ενδιαφέρον. Ενδεικτικά σημειώνουμε το ρεπερτόριο πολύστιχων και απλών

στο μέλος τραγουδιών που συνοδεύουν το περίφημο καγκελάρι ή κύκλες, μεγάλο χορό με απλή χορογραφική δομή, που (αναπαραστατικά πλέον) επιβιώνει ακόμα σε πολλά χωριά της περιοχής αλλά και σε κοινότητες του νομού Πρεβέζης (Λάκκα Λελόβου).

Η μακροβιότερη κομπανία της περιοχής υπήρξε αυτή των Γεροδημαίων, η οποία εξυπνήρησε αποκλειστικά τα Τζουμέρκα, καλλιεργώντας μια τοπική μουσική προφορά, η οποία ωστόσο δεν παίρνει τις διαστάσεις χαρακτηριστικού ιδιώματος (CD I αρ. 1, 2). Θα αναφέρουμε επίσης τους Μπειςραϊούς, που είχαν ως βάση τους τα Τρίκαλα, και τους Διαμανταίους από τα Πράμαντα. Αυτό που χαρακτηρίζει την τοπική ιδιαιτερότητα είναι κυρίως το ρεπερτόριο, το οποίο, ακόμα και στη βλαχόφωνη εκδοχή του, εμμένει στα “βαριά”, “στον τόπο”, τσάμικα, με πολλές παραπομπές στο κλέφτικο τραγούδι. Οι χοροί αυτοί, μερακλήδικοι και δεξιοτεχνικοί, έδωσαν έδαφος στην έκφραση εξαιρετικών χορευτών στην περιοχή και κυρίως στα δύο βλαχοχώρια. Η καταγωγή αυτού του ύφους φαίνεται ότι κρατά από το γειτονικό Ξηρόμερο, όπου κυριολεκτικά συγκροτεί το μουσικό σκελετό του ρεπερτορίου του. Για το πέρασμά του μουσικού αυτού ιδιώματος στα Τζουμέρκα φαίνεται πως διαμεσολαβεί η περιοχή της Άρτας, η οποία διαθέτει περισσότερα ξηρομερίτικα παρά ηπειρώτικα χαρακτηριστικά.

## Ζαγόρι

Το Ζαγόρι, χωροθετημένο σε ένα λεκανοπέδιο μεταξύ των ορέων Μιτσικελίου και Τύμφης, σε αντίθεση με τις γειτονικές περιοχές της Κόνιτσας και του Μετσόβου, εμφανίζεται εξαιρετικά εξωστρεφές, σχεδόν κοσμοπολίτικο στη μουσική του κουλτούρα. Όλο σχεδόν του σώμα του Ζαγορίσιου ρεπερτορίου απαρτίζουν μερακλήδικοι και περίτεχνα κεντημένα τραγούδια και οργανικοί σκοποί. Πολλά είναι φερμένα από τις πόλεις της Ηπείρου (Ιωάννινα, Πρέβεζα, Άρτα), από όμορες περιοχές (Πωγωνί, Μέτσοβο) ή πιο απομακρυσμένες (κυρίως Ξηρόμερο), καθώς και από ξένους τόπους (Ρουμανία, μικρασιατικά παράλια) και μεγάλα αστικά κέντρα (Σμύρνη, Κωνσταντινούπολη, Βουκουρέστι, Αθήνα κ.ά.). Στη νέα τους πατρίδα ξαναγεννι-





Πανηγύρι στο Τσεπέλοβο, δεκαετία 1930.



Γλέντι με γραμμόφωνα στο Διπόταμο, δεκαετία 1940.



ούνται αναδημιουργημένα και προσαρμοσμένα στο ντόπιο μουσικό συντακτικό από τους ευρηματικούς μουσικούς της περιοχής. Προπαντός όμως ο κοσμογυρισμένος Ζαγορίσιος είναι αυτός που τα εισάγει από τους τόπους της επαγγελματικής του δραστηριοποίησης –τα μακρινά ανθηρά οικονομικά κέντρα του 19ου αιώνα–, είτε ως τραγουδήματα, είτε αργότερα ως ηχογραφήσεις γραμμοφώνου. Και είναι ο ίδιος που, απαιτητικός μελομανής, επιδοκιμάζει μέσα από τις παραγγελιές του, τόσο τις φερμένες, όσο και τις ντόπιες λαϊκές δημιουργίες, συμμετέχοντας στην εξέλιξη και την καθιέρωση ενός μουσικού υλικού που στο διαρκή μετασχηματισμό του καθρεφτίζει με τον καλύτερο τρόπο τη ζαγορίσια αισθητική (CD I αρ. 5).

Το βασικό στοιχείο της Ζαγορίσιας αισθητικής είναι ένας –αναπάντεχος στη βουνίσια ύπαιθρο με το μεγάλο υψόμετρο– αστικός χαρακτήρας, ένδειξη μιας ανθηρής κοινωνίας που έφτασε στα τέλη του 19ου αιώνα στο ζενίθ της οικονομικής, πνευματικής και πολιτισμικής της εν γένει ανάπτυξης. Η αυστηρή συγκρότηση του οικιστικού περιβάλλοντος ως προς τη μικρο- αλλά και τη μακρο-δομή, ο πλούσιος εσωτερικός διάκοσμος των σπιτιών με τις βαριές επιπλώσεις, τα ευμεγέθη, ως προς τις αναλογίες του χώρου, δημόσια κτίρια και οι επιβλητικές εκκλησίες, μαρτυρούν με τον καλύτερο τρόπο τα χρόνια της ακμής του Ζαγορίου, που χάρη στον πλούτο και τη διπλωματία των κατοίκων του δεν στερήθηκε ποτέ τη διοικητική του αυτονομία. Τα δίστιχα στιχοπλάκια, ερωτικού κυρίως περιεχομένου, ενίοτε και περιπαικτικού χαρακτήρα (*Φεγγαροπρόσωπη, Δόντια πυκνά, Μπαζαρκάνα, Αρχοντόπουλο* κ.ά.), αποτελούν τη βάση των τραγουδιών και πολλές φορές εξελίσσονται σε αυτόνομες συνθέσεις. Οι στιχουργικοί αγώνες, που συνηθίζουν οι Γιαννιώτες του 19ου αιώνα, επιβιώνουν στα ζαγορίσια “χαβάδια”, τα οποία λέγονταν –και λέγονται ακόμα καμιά φορά– στο χάραμα της τελευταίας μέρας των πανηγυριών ή στη δύση των γλεντιών. Μετά την απελευθέρωση της περιοχής το 1912-1913, από τα Ιωάννινα πάλι εισάγονται και ριζώνουν πολλά τραγούδια και οργανικοί σκοποί αστικού ύφους, τους οποίους η πρωτεύουσα της Ηπείρου αποποιείται στην προσπάθειά της να “αποτουρκοποιηθεί”, υιοθετώντας νεωτεριστικούς τύπους δυτικής προέλευσης, όπως η καντάδα και τα κιθαριστικά τρίο. Η ανατολίτικη αυτή ταυτότητα, έκδηλη στο κείμενο, τους ρυθμούς και κυρίως στο μελωδικό-αρμονικό πλαίσιο των τραγουδιών

επιβιώνει στο κοσμοπολίτικο Ζαγόρι. Το αλά-τούρκα παίξιμο, οι δεξιοτεχνικές μελωδικές αναπτύξεις και η περίπλοκη φόρμα, στοιχεία που χαρακτηρίζουν το αστικό μουσικό συντακτικό, σηματοδοτούν το μουσικό ιδίωμα του Ζαγορίου καθώς και τα κοινά στοιχεία με τα τρία μεγάλα αστικά κέντρα της Ηπείρου.

Το ύφος της μουσικής εκτέλεσης τόσο σε τραγούδια που δημιουργήθηκαν στο Ζαγόρι ή είναι εισαγόμενα, όσο και στους οργανικούς σκοπούς, αναγνωρίζεται πρωτίστως στις φράσεις του κλαρίνου που πρωτοστατεί. Χρησιμοποιείται κυρίως η μεσαία και η ψηλή περιοχή του οργάνου, όπου φράσεις σβέλτες και πληθωρικές σε φθογγικό υλικό περιβάλλουν κομψά γλιστρήματα, τα οποία ορίζουν τους κύριους πόλους της μελωδίας. Ο βασικός μελωδικός ιστός βυθίζεται μέσα σε πλήθος μελισμάτων, παρατεταγμένων σε μεγάλα τόξα. Η δομή και η τεχνοτροπία των περισσότερων τραγουδιών και οργανικών σκοπών που αποδίδονται στο Ζαγόρι απαιτούν ιδιαίτερες δεξιοτεχνικές ικανότητες από την πλευρά του μουσικού, ο οποίος σπκώνει το βάρος της πλούσιας μουσικής κληρονομιάς που έχτισε ένα πλήθος φημισμένων λαϊκών μουσικών και κομπανιών.

Εντός της περιοχής του Ζαγορίου αναπτύσσονται επιμέρους μουσικά κέντρα: από την αρχή του 20ού αιώνα η Βίτσα, οι Κήποι και τα Κάτω και Άνω Πεδινά. Τα τελευταία, μαζί με τον Ελαφότοπο αποτελούσαν μάλιστα σχολή, γνωστή ως Τσερβαροσούδνα.<sup>21</sup> Με πιθανή καταγωγή και έδρα τη Βίτσα, ο πρώτος ονομαστός κλαριντζής του Ζαγορίου ήταν ο Νικόλας Νίνος,<sup>22</sup> ο οποίος είχε κομπανία με τους Μπεκαραίους ή Μπεκάρηδες. Ο Νίνος ήταν ενεργός στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα συγχρόνως στα Ιωάννινα και το Ζαγόρι, γεγονός που επιβεβαιώνει το κοινό ρεπερτόριο στις δύο αυτές περιοχές. Τον διαδέχτηκε ο (πεθερός του Τάσου Χαλκιά) Ιωάννης Κόντος (Νούσιας) στο κλαρίνο και η κομπανία του ήταν γνωστή με το όνομα Γκανάδες. Την ίδια εποχή, στους Κήπους δέσποζε ο ντόπιος κλαριντζής Θωμάς Κλωτσιάρας, για τον οποίο δεν υπάρχουν πολλές πληροφορίες. Ο γιος του Τάκης ήταν το “μεγάλο” κλαρίνο της οικογένειας και ένα από τα πρώτα σε δεξιοτεχνία στους Κήπους, οι οποίοι υπήρξαν πραγματικό φυτώριο λαϊκών μουσικών: την εποχή αυτή στην κομπανία της Μπάγιας (παλαιότερο όνομα των Κήπων) μαρτυρούνται τουλάχιστον τρία ή τέσσερα καλά βιολιά, αλλά και η παρουσία σαντουριού. Το σαντούρι στην Ήπειρο θα το βρούμε στα αστικά κυρίως κέντρα (Ιωάννινα, Άρτα, Πρέβεζα)



Σαρακατσάνοι, αρχές 20ού αιώνα.



Καλύβες Σαρακατσάνων. Σκαμνέλι, 1910.

απ' όπου πρέπει να το εισήγαγαν στην κομπανία τους και οι Χαλκιάδες από το Φωτεινό: εκεί ο μεγάλος αδελφός του Τάσου Φώτης Χαλκιάς, εξαιρετος τραγουδιστής, έπαιζε και σαντούρι. Μετά τον Τ. Κλωτσιάρα εμφανίζεται ο Αηγισίλαος Δέρβας, γεννημένος μεταξύ 1910 και 1915, ο οποίος κληρονομεί και την κομπανία της Μπάγιας. Από τα Τσερβαροσούδενα πρέπει να σημειώσουμε τα ονομαστά Τακούτσια, τη διασημότερη και μακροβιότερη κομπανία του Ζαγορίου, η οποία έδρασε έως το 1987, τα Περικλούτσια, τους Τρακαίους από τα Άνω Πεδινά και τους Καψαλαίους (την οικογένεια του Γρ. Καψάλη, που δραστηριοποιείται και σήμερα στην περιοχή) από τον Ελαφότοπο. Δύο άλλες οικογένειες, με περιορισμένη δράση, ήταν οι Στουμπαίοι από το Πάπιγκο και οι Σαρραίοι από τους Ασπραγγέλους με μοναδικό εκπρόσωπο σήμερα το Λευτέρη Σαρρέα.

### Σαρακατσάνοι

Μετά το Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο, οπότε σταδιακά εγκαταλείπεται η ελληνική ύπαιθρος, όπως είναι φυσικό γενικεύεται και στο Ζαγόρι η φυγή (προς την Αθήνα κυρίως), ενώ εισέρχονται βαθμηδόν στον οικιστικό και τον πολιτισμι-



Ο κλαριντζής Γιάννης Κατσιούπης ή Κούλης σε γάμο. Λεπτοκαρυά Ζαγορίου.



Γάμος στην Κοσμηρά Ιωαννίνων, 1939. Στο κλαρίνο ο Μπαντίδος.



Όψη από την καθημερινή ζωή, Παραμυθιά.

κό χώρο οι περίοικοι Σαρακατσάνοι, οι οποίοι διαμορφώνουν αποφασιστικά το νέο τοπίο. Οι Σαρακατσάνοι, λόγω της νομαδικής τους ζωής, δεν έχουν στη μουσική τους παράδοση συγκεκριμένο “τόπο” αναφοράς, αν εξαιρέσει κανείς (τουλάχιστον από τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αι.) την περιοχή του Γυφτόκαμπου στα βορειοανατολικά του Ζαγορίου, όπου “ξεκαλοκαιριάζουν”. Τα χειμαδιά τους βρίσκονται κυρίως στη περιοχή της Πρέβεζας αλλά και στα λιβάδια του Δέλβινου και του Βούρκου στην Αλβανία.

Όπως συμβαίνει συνήθως στις νομαδικές κοινωνίες, το μουσικό ρεπερτόριο των Σαρακατσάνων είναι καθαρά φωνητικό μέχρι τη στιγμή που προσαρμόζεται στο ρεπερτόριο των κομπανιών, δηλαδή μετά τη δεκαετία του 1970. Αυτή η προσαρμογή δρομολογεί μια σειρά από πολύ ενδιαφέρουσες εξελίξεις: εμφανίζονται οι πρώτοι επαγγελματίες τραγουδιστές· νέο μέλος επενδύει τα παραδοσιακά τραγούδια· και προπαντός, το κλαρίνο αναπτύσσεται σε ένα εντελώς νέο υφολογικό υπόστρωμα –όχι μόνο επειδή καλείται να επινοήσει εισαγωγές, ανταποκρίσεις και καταλήξεις, αλλά και γιατί έχει να μιμηθεί το τραχύ φωνητικό μου-

σικό ιδίωμα των Σαρακατσαναίων (CD I αρ. 6). Τα αλλόκοτα και αποκλίνοντα από τη φυσική κλίμακα διαστήματα και οι *parlando* καταλήξεις της σαρακατσάνικης ερμηνείας οδηγούν τους κλαριντζήδες να χρησιμοποιούν κυρίως τη χαμηλή περιοχή και να χρωματίζουν με “μεγάλες φωνές”, με ογκώδεις δηλαδή νότες τις σχετικά απλές στη δομή τους μελωδικές γραμμές.

## Θεσπρωτία

Στην περιοχή της Θεσπρωτίας δεν αναπτύχθηκαν μεγάλα μουσικά κέντρα εκτός από αυτά της Παραμυθιάς, της ιστορικής της πρωτεύουσας, και του Μαργαριτίου. Ωστόσο, και τα δύο κέντρα έχουν μικρό δυναμικό και περιορισμένη εμβέλεια. Οι Μπουκαλαίοι της Παραμυθιάς συντηρήθηκαν κυρίως από την ίδια την πόλη και τις κοινότητες του λεκανοπεδίου της, καθώς τις περιοχές προς τα δυτικά καλύπτουν οι παρακαλαμιώτικες κομπανίες, ενώ προς τα βόρεια (Λάκκα Σούλι) αυτές των Γραμμενοχωρίων και των Κουρεντοχωρίων. Στο Μαργαρίτι, οι Τζεμαίοι και οι πιο πρόσφατα οι Αντωναίοι ήταν στραμμένοι προς την Πρέβεζα και το Ξηρόμερο.

Η περιοχή διχοτομείται λοιπόν σε δύο μεγάλες ζώνες με όριο τον κάμπο του Φαναρίου: στα δυτικά, η πρώτη ζώνη χαρακτηρίζεται από τους δύο τύπους πολυφωνικού τραγουδιού για το οποίο μιλήσαμε παραπάνω, ελληνόφωνο μέχρι τις παρυφές της Μουργκάνας και αρβανίτικο-αρβανιτοβλάχικο μέχρι το Φανάρι, καθώς και από την επίδραση του πωγωνίσου ιδιώματος· στη δεύτερη, νοτιοανατολικά μετά το Φανάρι, είναι εμφανείς οι ξηρομερίτικες επιδράσεις, εισηγμένες διά μέσου των κομπανιών της Άρτας και της Πρέβεζας.

Αν και η μεγάλη αυτή περιοχή δεν έχει να παρουσιάσει μεγάλες κομπανίες και μουσικούς,<sup>23</sup> ωστόσο έχει να επιδείξει μεγάλους τραγουδιστές, οι οποίοι κυριάρχησαν στη δισκογραφία, αλλά και στα ηπειρώτικα λαϊκά κέντρα διασκέδασης της Αθήνας μετά το 1960. Ενδεικτικά αναφέρουμε τον Αλέκο Κιτσάκη (CD III αρ. 11) από το Ριζοβούνι, τους Αλέκο Κώστα και Γιάννη Κωνσταντίνου από το Δεσποτικό Πρέβεζας, και τους Στέλιο Μπέλλο (CD III αρ. 3) και Γιώργο Κούρτη (CD III αρ. 2) από τα χωριά της Παραμυθιάς. Κάτι ανάλογο συμβαίνει εξάλλου και στη Λάκκα Σούλι, απ’ όπου κατάγονται οι Δημήτρης Βάγιας (Αρτοποιούλα) (CD III αρ. 5) και Κώστας Τζήμας (Ρωμανό) (CD II αρ. 11· CD III αρ. 6).

## Αστικά κέντρα

Τα τρία μεγάλα αστικά κέντρα της Ηπείρου παρουσιάζουν οπωσδήποτε ξεχωριστό ενδιαφέρον, αφενός διότι αποτελούν τα κεντρικά σημεία αναφοράς και εξέλιξης της λαϊκής μουσικής της Ηπείρου, και αφετέρου διότι, μετά την εγκατάλειψη της υπαίθρου, κυριαρχούν ρυθμιστικά στη διαμόρφωση των νέων μουσικών εθών και ηθών της σύγχρονης εποχής.

## Ιωάννινα

Από τις τρεις αυτές πόλεις, τα Ιωάννινα κατέχουν την πρωτοκαθεδρία λόγω της μεγάλης ακμής που γνώρισαν κατά την οθωμανική κυριαρχία, περίοδο κατά την οποία διαμορφώθηκε στην ουσία αυτό που αποκαλούμε σήμερα “δημοτικό τραγούδι”.

Αναφερθήκαμε ήδη στο χρονικό της εξέλιξης της λαϊκής μουσικής, τόσο στην αυλή του πασά, όσο και στον αστικό ιστό. Η εύρωστη οικονομία και η σχετική πολιτική αυτονομία, συνθήκες που επέτρεψαν την άνθηση των γραμμάτων και των τεχνών στην περιοχή, δίνουν έδαφος και στην προαγωγή της διασκέδασης με τη μορφή γλεντιών σε κλειστούς κυρίως χώρους. Τα πρότυπα για μια τέτοια καλλιέργεια της λαϊκής μουσικής προέρχονται από τα μεγάλα κέντρα της οθωμανικής επικράτειας, γεγονός που εισάγει στην απομακρυσμένη δυτική περιφέρεια των Ιωαννίνων έναν έντονο ανατολίτικο τροπισμό. Σε ένα πολυπολιτισμικό μωσαϊκό, που χαρακτηρίζεται από διαρκή πληθυσμιακή κινητικότητα και αδιάκοπες κοινωνικές ανακατατάξεις, η έντονη παρουσία Γύφτων λαϊκών μουσικών, η οποία ενισχύεται από τη μεγάλη μουσική παράδοση του πολυπληθούς εβραϊκού στοιχείου, καθόρισαν τις εξελίξεις. Αργότερα, στον απόηχο της Ελληνικής επανάστασης, η πόλη βιώνει έντονα τις αλυσιδωτές πολιτικές αλλαγές και αφομοιώνει ταχύτατα τους κάθε είδους εισαγόμενους νεωτερισμούς, που από τα τέλη του 19ου αιώνα διεισδύουν στη τοπική μουσική πραγματικότητα.

Η “χρυσή” εποχή των Ιωαννίνων καθρεφτίζεται στα αλφασαλίτικα. Πρόκειται για ένα ιδιαίτερο ρεπερτόριο, με τραγούδια που αναφέρονται άμεσα στον περιώ-

νυμο Αλή πασά. Κύριοι δημιουργοί τους θεωρούνται οι μουσικοί που σύχναζαν στην αυλή του αλλά και ανώνυμοι στιχοπλόκοι. Τα τραγούδια αυτά φαίνεται να ολοκληρώνουν τον κύκλο τους μετά τον αποκεφαλισμό του Αλή, τη στιγμή δηλαδή που αναπτύσσεται ένα είδος επικής μυθολογίας γύρω από το πρόσωπό του. Γενικό τους χαρακτηριστικό είναι η υμνητική τάση και η έντονη αναπόληση της δόξας του, που αντιστοιχεί βέβαια στην ακμή της πόλης. Στον κύκλο αυτό ανήκουν αρκετά ιστορικά τραγούδια, όπως και τα πολύ γνωστά και σήμερα *Νάπταν οι κάμποι θάλασσα...* και *Κυρά-Φροσύνη*.

Άλλος χαρακτηριστικός τύπος γιαννιώτικης μουσικοποιοτικής δημιουργίας, η οποία φαίνεται να κυριαρχεί στις κοινωνικές εκδηλώσεις των Γιαννιωτών από τις αρχές περίπου του 19ου έως τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα είναι τα στιχοπλάκια. Αποτελούν το πιο αντιπροσωπευτικό κομμάτι μιας μεγάλης αστικής μουσικής παράδοσης, στην οποία πρωταγωνιστούν οι μπαντίδοι (οι μάγκες των Ιωαννίνων, οι γλεντζέδες που ανήκουν όμως στην κατώτερη κοινωνική τάξη της εποχής) και οι καραμπέρηδες (οι μποέμ τύποι της μεσαίας τάξης, οι μάστ[ο]ρες και εργοδότες, κατά το Δημήτριο Σαλαμάγκα). Και οι δύο αποτελούν τους στιχοπλόκους του ρεπερτορίου αυτού, που σχολιάζουν και διακωμωδούν την καθημερινότητα. Τα εύθυμα “ηθογραφήματά” τους τραγουδιούνται επάνω σε ντόπιες συνθέσεις Γύφτων μουσικών, οι οποίοι μάλιστα συχνά γίνονται το αντικείμενο της θεματικής τους (CD III αρ. 7).

Τα καφέ-αμάν και τα καφέ-σαντάν εισάγονται σχεδόν ταυτόχρονα με την Αθήνα, στις αρχές τις δεκαετίας του 1870.<sup>24</sup> Λειτουργούν τους θερινούς μήνες κυρίως, στον παραλίμνιο Μώλο, όπου παραδοσιακά εντοπίζονται τα λαϊκά κέντρα και τα καφεναεία, και όπου δίνονται παραστάσεις θεάτρου σκιών. Στα καφέ-αμάν συχνάζουν τα βράδια οι πιο τολμηροί γλεντζέδες, απόγονοι των καραμπέρηδων, αλλά και μέλη της “καλής κοινωνίας”, που αιψηφούν την κοινωνική κατακραυγή. Εκεί ζυμώνονται τα τραγούδια που αργότερα σε όλη την Ελλάδα, αλλά και στην Αμερική, θα γίνουν γνωστά ως γιαννιώτικα. Πρόκειται για μείξη του τοπικού μουσικού ιδιώματος, κλέφτικου τραγουδιού και σμυρναϊκού αμανέ· δείγματα των οποίων σώζονται στις μοναδικές ηχογραφήσεις της Γιαννιωτοεβραϊκής Αμαλίας Βάκα στην Αμερική (από το 1927 έως το 1943).<sup>25</sup>

Τα ετερόκλητα μη οθωμανικά στοιχεία της πόλης, που πριν από την απελευ-



Γιαννιώτικη μανδολινάτα, δεκαετία 1910.



Η πρώτη Φιλαρμονική Ιωαννίνων μετά την απελευθέρωση.





L. Dupré, *Ο Αλή Πασάς και τα παλικάρια του στη λίμνη των Ιωαννίνων*.

θέρωση όχι μόνο συμβιώνουν αλλά και ταυτίζονται σε πολλές περιπτώσεις, μετά την ενσωμάτωση στο ελληνικό κράτος το 1913 ανασυντάσσονται και παίρνουν αποστάσεις μεταξύ τους. Το μουσικό κοσμοπολιτισμό του παρελθόντος τείνει να διατηρήσει η αστική τάξη των Γιαννιωτών, που στον τύπο της εποχής αναφέρεται ως «η καλή κοινωνία». Παρακολουθεί εκ του σύνεγγυς τις αθηναϊκές εξελίξεις και επηρεάζεται άμεσα και γρήγορα από τα εισαγόμενα από την πρωτεύουσα ή και την Ιταλία πολιτιστικά θεάματα, μελοδραματικές και θεατρικές παραστάσεις στην αρχή και συναυλίες αργότερα, με την κυκλοφορία της ευρωπαϊκής μουσικής μέσω του φωνόγραφου να διευκολύνει την όσμωση. Στην επιθυμία της να αποστασιοποιηθεί από τα κατώτερα στρώματα και να εδραιώσει την ταξική της υπόσταση, απωθεί το κλαρίνο και οικειοποιείται τα δυτικής προέλευσης όργανα (βιολί, κιθάρα, μαντολίνο, φλάουτο κ.λπ.). Στα Ιωάννινα εισβάλλουν σιγά σιγά οι αθηναϊκές επιθεωρήσεις, οι μαντολινάτες, η καντάδα (η οποία διεισδύει από δύο πλευρές, Αθήνα και Ιόνια νησιά), ενώ λίγο αργότερα το αστικό ελαφρό τραγούδι της Αθήνας προβάλλεται στην πόλη απ' τους ίδιους τους δημιουργούς του. Ο τόνος είναι εκείνος του μουσικού εξευρωπαϊσμού, από τους παινιασμούς της στρατιωτικής και της φιλαρμονικής μπάντας μέχρι τις ορχήστρες και τις χορωδίες μαντολινάτας, και από τα κιθαριστικά τρίο μέχρι τις χαβάγιες και τις παρέες των κανταδόρων.

Στον αντίποδα αυτής της τάσης, στα χρόνια που ακολουθούν την απελευθέρωση της Ηπείρου, το κλαρίνο αναδεικνύεται στο κατεξοχήν λαϊκό όργανο, παίζοντας αποφασιστικό ρόλο στη δημιουργία “σχολών” με ισχυρές τοπικές ιδιαιτερότητες. Τα Ιωάννινα, παρότι συχνά –πλην όμως αβασάνιστα– προσδιορίζονται ως μητρόπολη αυτού του οργάνου, θα πρέπει να παραδώσουν τα εύσημα στην πέριξ ύπαιθρο. Υπάρχουν ωστόσο και Γιαννιώτες κλαριντζήδες στα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα, που μνημονεύονται από τον Κίτσο Χαρισιάδη γύρω στο 1965.<sup>26</sup> Αναφέρονται οι Τάσιος Λάιστας, Κόντος και Πλάκας (δεν γνωρίζουμε αν αυτά είναι τα επίθετα ή τα παρωνύμιά τους), καθώς και οι περίφημοι Μπουλέδες από τη συνοικία των Ζευγαριών, που αποτελούσαν και την πιο ονομαστή γιαννιώτικη κομπανία –χωρίς κλαρίνο, αλλά με βιολί, λαούτο και νέι.<sup>27</sup> Γνωρίζουμε επίσης πως ο μεγάλος κλαριντζής Νίκος Τζάρας, στον οποίον χρωστάμε και τη μοναδική σήμερα ηχογράφιση με γιαννιώτικα τραγούδια του 1930,



W. Leitch, *Ιωάννινα*.

παρόλο που θεωρείται πρεβεζιάνικο κλαρίνο, έπαιζε συχνά και στα Ιωάννινα.<sup>28</sup> Στα Ιωάννινα του 20ού αιώνα η μουσική εξελίσσεται επάνω σε δύο παράλληλους άξονες: την εισαγόμενη του άστεως και την αυθεντικά ιδιοτοπική της υπαίθρου. Στα μεταπολεμικά χρόνια η δεύτερη, από τη φύση της πιο πληθωρική και πιο δυναμική, κυριαρχεί πάνω στην πρώτη και ταυτίζει εκ νέου τα Ιωάννινα με “τα κλαρίνα” (CD II αρ. 5).

## Πρέβεζα

Η Πρέβεζα, από άποψη μουσικής κουλτούρας εμφανίζει πολλές παραλληλίες με τα Ιωάννινα, παρόλο που η γεωγραφική θέση και η ανεπτυγμένη εμπορική κίνηση του λιμανιού της προσέφεραν διαφορετικές δυνατότητες. Και οι δύο πόλεις παρέμειναν εντός της Οθωμανικής αυτοκρατορίας έως τη β' δεκαετία του 20ού αιώνα, ενώ η περιοχή της γειτονικής Άρτας αποτελούσε ήδη τμήμα του νεοελληνικού κράτους. Οι πηγές μαρτυρούν επίσης την ανάπτυξη στενών μουσικών



Ο Νίκος Τζάρας με την κομπανία του.

σχέσεων με τα Ιωάννινα. Φαίνεται πιθανό ο ίδιος ο Αλή πασάς, μετά την προ-σάρτηση της Πρέβεζας (η οποία τελούσε υπό γαλλική διοίκηση) να πήρε την πρωτοβουλία να μεταφέρει εκεί το σχετικό έθος των Ιωαννίνων. Ο Άγγλος περιηγητής Henry Holland μνημονεύει το 1812 μια ορχήστρα με βιολί, φλογέρα και ντέφι στο σαράι του Αλή πασά στη Σαλαώρα, τη γνωστή σκάλα του Αμβρακικού κόλπου μεταξύ Άρτας και Πρέβεζας.

Τα όργανα συνοδεύουν ένα δεξιτεχνικό αρβανίτικο χορό, η περιγραφή του οποίου θυμίζει τα σημερινά τσάμικα "στον τόπο".<sup>29</sup> Άλλωστε, με τον Αλή συνδέεται και το περίφημο Σαϊτάν Παζάρ, όπου ήταν εγκατεστημένα έως τις πρώτες δε-

καετίες του 20ού αιώνα τα καφέ-αμάν και τα λαϊκά μουσικά καφενεία της πόλης. Δυστυχώς, οι λιγοστές μαρτυρίες που έχουμε για την πόλη δεν μπορούν να φωτίσουν ευκρινώς το μουσικό τοπίο της περιοχής στον 19ο αιώνα. Ωστόσο, σύμφωνα με μια μαρτυρία του Βαυαρού αξιωματικού Χριστόφορου Νέζερ σχετικά με την κοινωνική ζωή της γειτονικής με την Πρέβεζα Βόνιτσας, η λαϊκή κομπανία μονοπωλεί τις διασκεδάσεις της περιοχής ήδη από το 1834: «ο έπαρχος [της Βόνιτσας] έδωσε χορόν, εις τον οποίον προσεκάλεσε και ημάς τους αξιωματικούς. Η οικία του επάρχου ήτο ευρύχωρος μεν, αλλά χαμηλή. Έγινε όμως μικροτάτη με το μεγάλο πλήθος που συνεκεντρώθη... Τρεις άνδρες ήσαν οι μου-

σικοί, ο εις είχε βάρβιτον, ο άλλος κιθάραν και ο τρίτος κλαρίνον. Εχώρευσαν δε χορούς της Ελλάδος, της Σμύρνης και άλλους κλέφτικους».<sup>30</sup> Δύσκολα μπορούμε να εννοήσουμε τη «βάρβιτον» που είδε ο ξένος αξιωματικός, ο οποίος αναζητά στη νεολληνική πραγματικότητα τα αρχαιοελληνικά όργανα, όπως και κάθε ευρωπαίος την εποχή εκείνη. Άραγε πίσω από την κιθάρα να κρύβεται ένα λαούτο; Αυτό που έχει πάντως σημασία, όπως τονίζει και η Δέσποινα Μαζαράκη στη μελέτη της για το λαϊκό κλαρίνο, είναι πως είναι η πρώτη μαρτυρία παρουσίας κλαρίνου στην περιοχή. Η Βόνιτσα και η Πρέβεζα είναι την εποχή αυτή σε διαρκή επικοινωνία. Άλλωστε, και ο μεγάλος κλαριντζής της περιοχής Νίκος Τζάρας (CD III αρ. 10), από τη Βόνιτσα πέρασε πριν εγκατασταθεί στην Πρέβεζα. Η Πρέβεζα, λόγω του λιμανιού της, είναι ανοιχτή σε επιρροές, που φτάνουν τόσο από τη Δύση όσο και από την Ανατολή. Τα ανατολίτικα χαρακτηριστικά της μουσικής της παράδοσης ενισχύονται σημαντικά μετά το 1923, οπότε οι πρόσφυγες φέρνουν τους αμανέδες, τους ανατολίτικους ρυθμούς και το αλάτούρκα παίξιμο. Δεν είναι τυχαίο λοιπόν πως *Τα Ξύλα*, ο πασίγνωστος οργανικός σκοπός της Μυτιλήνης, ο οποίος αποτελεί παραλλαγή μιας ανώνυμης σύνθεσης που κυριαρχεί στη Μικρά Ασία, αποκτά πρεβεζιάνικη ιθαγένεια με τον οργανικό σκοπό *Η πλεύρα*.

Στην αρχή του 20ού αιώνα, εποχή κατά την οποία ηχογραφείται ο Νίκος Τζάρας από τη Μέλπω Μερλιέ, η Πρέβεζα φιλοξενεί μεγάλους λαϊκούς μουσικούς. Η καριέρα του Πρεβεζιάνου τραγουδιστή και σαντουριέρη Δημήτρη (Καλλίνικου) Αραπάκη και η μεγάλη φήμη του εξάιρετου βιολιστή Τάκη Τζέμου από το Μαργαρίτι ο οποίος δρούσε εκεί, επιβεβαιώνουν τις προφορικές μαρτυρίες για μια δυναμική “σχολή της Πρέβεζας”. Άλλωστε, οι λαϊκοί μουσικοί αποδίδουν στην Πρέβεζα την καταγωγή πολλών από τα δεξιοτεχνικότερα οργανικά κομμάτια που δομούν το αστικό ρεπερτόριο της Ηπείρου και του Ξηρομέρου.

Μετά τον αιφνίδιο θάνατο του Τζάρα (1942), τα σκήπτρα στην περιοχή αναλαμβάνουν δύο μαθητές του: ο Βασίλης Μπεσίρης ή Τουρκοβασίλης (CD III αρ. 9) και ο Νίκος Νταής (CD III αρ. 8), ενώ ο μικρός του γιος Τάκης ξενιτεύεται και παίζει κυρίως με σχήματα μπουζουκιών. Μεταπολεμικά, η Πρέβεζα χάνει την αίγλη των αρχών του 20ού αιώνα και κατακλύζεται, όπως και η γειτονική Άρτα, από το ισχυρό ξηρομερίτικο μουσικό ιδίωμα, το οποίο επικρατεί στην πόλη και την ύπαιθρο.

## Άρτα

Η πόλη της Άρτας και η ευρύτερη πεδινή περιοχή έχουν ταυτιστεί με τη μεγάλη καλλιτεχνικής εμβέλειας οικογένεια των Σουκαίων. Ελάχιστες δυστυχώς είναι οι έως τώρα υπάρχουσες γραπτές μαρτυρίες για τη μουσική ζωή στην Άρτα του 19ου αιώνα. Οι όποιες υποθέσεις μας βασίζονται στη σύγκριση με τα Ιωάννινα και δευτερευόντως με την Πρέβεζα. Η γραπτή μαρτυρία περί συμμετοχής των Γιαννιωτών μπαντιδών στους αγώνες απελευθέρωσης της Άρτας δεν αρκεί για να υποστηρίξουμε πως μετέφεραν και την αντίστοιχη γιαννιώτικη παράδοση στιχοπλοκίας. Επίσης, δεν υπάρχουν στοιχεία για το μουσικό βίο της κατά τα άλλα δραστήριας εβραϊκής κοινότητας της Άρτας. Τα παραδοσιακά γλέντια της Καθαρής Δευτέρας στις εξοχές της πόλης παραπέμπουν βέβαια σε ανάλογες γιαννιώτικες διασκεδάσεις. Από τις λιγοστές γραπτές μεταπολεμικές μαρτυρίες ωστόσο πληροφορούμαστε την ύπαρξη καφέ-αμάν στην πόλη στην αρχή του 20ού αιώνα. Οι αναφορές σε Τουρκάλες και Γαλλίδες τραγουδίστριες δίνουν την εντύπωση ταύτισης στην Άρτα του καφέ-αμάν με το καφέ-σαντάν, ενώ κοινή με τα Ιωάννινα παραμένει η στάση της “καλής κοινωνίας” ως προς τα λαϊκά αυτά κέντρα, που έσβησαν μετά την Κατοχή.<sup>31</sup>

Είναι βέβαιο πάντως πως η απελευθέρωση της πόλης και η ένταξή της στο κορμό της απελευθερωμένης Ελλάδας πολύ νωρίτερα από τον υπόλοιπο κορμό της Ηπείρου επέδρασε αποφασιστικά σε μια σχετική διαφοροποίηση από τα άλλα αστικά κέντρα της. Στο μουσικό βίο, η αυτονόμηση αυτή συνδυάζεται με την πρώιμη υιοθέτηση των νεωτερισμών και των τάσεων εξευρωπαϊσμού που κυριαρχούν στην Αθήνα στο γύρισμα του 19ου αιώνα. Η απουσία επίσης μνήμης ντόπιων λαϊκών μουσικών εντός της πόλης ενισχύει την υπόθεση πως στην Άρτα δραστηριοποιούνταν κυρίως μουσικοί της ευρύτερης περιφέρειάς της. Οι μεγάλες μουσικές οικογένειες των Σουκαίων και των Στεργαίων (με κοντινές συγγενικές σχέσεις μεταξύ τους) είχαν ως έδρα το Κομπότι και τους Σελλάδες αντίστοιχα, και κινούνταν επαγγελματικά περισσότερο προς τις περιφέρειες Ξηρομέρου και Πρέβεζας και λιγότερο προς την ίδια την πόλη. Αυτό είναι εμφανές και από το χαρακτηριστικά ξηρομερίτικο ύφος τους, το οποίο όμως γνώρισε στα χέρια τους μια πρωτοφανή εξέλιξη, ειδικά χάρη στο εκπληκτικό τάλαντο του Βασίλη Σούκα (CD III





Η κομπανία του Νίκου Τζάρα, 1930. Από αριστερά: Νίκος Τζάρας (κλαρίνο), Κώστας Μπενάτσας (βιολί) και Βασίλης Ντάλας (λαούτο).

Οδός Σκουφά, Άρτα, δεκαετία 1930.

αρ. 12, 13). Η πολύχρονη συνεργασία του τελευταίου με το μεγάλο τραγουδιστή του Ξηρομέρου Τάκη Καρναβά οδήγησε μετά τη δεκαετία του 1960 στη διαμόρφωση ενός εξαιρετικά ενδιαφέροντος και εντυπωσιακού ερμηνευτικού "νεο-δημοτικού" μουσικού ιδιώματος, όπου νεότερα στοιχεία της αστικής λαϊκής μουσικής, με βάση το μπουζούκι, διασταυρώνονται γόνιμα με στοιχεία του παλαιού ρεπερτορίου του κλαρίνου.

Οι Σουκαίοι ή Σαγάνηδες είναι μια παλαιά σκλήθρα μουσικών, που εντοπίζεται στο Κομπότι ήδη από τις αρχές του 19ου αιώνα. Ο Αναστάσης, προπάππος του Βασίλη που γεννήθηκε κοντά στο 1800, έπαιζε κλαρίνο, ο παππούς του Θόδωρος βιολί και ο πατέρας του, επίσης Αναστάσης, κλαρίνο.<sup>32</sup> Ο ίδιος ο Βασίλης τελειοποίησε το οικογενειακό ύφος στο κλαρίνο, αλλά έπαιζε και πολύ καλό σαντούρι και τσίμπαλο –όργανο παρόμοιο με το σαντούρι, μεγαλύτερων όμως διαστάσεων και δυνατοτήτων, που παίζεται κυρίως στην Ουγγαρία και τη Ρουμανία. Το όργανο αυτό, που σήμερα έχει χαθεί από την περιοχή, ήταν στο πρόσφατο παρελθόν σε ευρεία χρήση στην Ήπειρο και το Ξηρόμερο. Ο Γεράσιμος Λάλος από τη Φιλιπιάδα, μία από τις μεγάλες μουσικές φυσιογνωμίες της περιοχής επίσης, είναι εξαιρετικός σολίστας του λαούτου και παίζει με τα μεγαλύτερα κλαρίνα της εποχής. Δυστυχώς, δεν έχουν σωθεί ακούσματα της τέχνης του, αν και ο μαθητής του Χρήστος Ζώτος, εξαιρετος σολίστας του ίδιου οργάνου, ισχυρίζεται ότι ο Λάλος ηχογραφήθηκε αρκετές φορές στην Αθήνα, συνοδεύοντας μεγάλους τραγουδιστές του σμυρναϊκού ρεπερτορίου, χωρίς ωστόσο να αναγραφεί ποτέ το όνομά του στις ετικέτες των δίσκων.

Στην Ήπειρο η οικογενειακή δομή της κομπανίας διατηρήθηκε έως τη δεκαετία του 1970. Έως τότε η καταγωγή και μόνο των μουσικών ήταν δηλωτική του ύφους τους. Η συνοχή της κομπανίας εξασφάλιζε τη διαφύλαξη των ιδιαίτερων τεχνικών εκτέλεσης και απόδοσης υφολογικών ιδιαιτεροτήτων, αλλά και τη διατήρηση του ελέγχου συγκεκριμένων περιοχών. Οι εσωτερικοί ρόλοι ήταν γι' αυτό σημαντικοί, με βαρύνοντα εκείνον του επικεφαλής, που στην Ήπειρο είναι πάντα το κλαρίνο.

Όσο η ορχήστρα παρέμενε οικογενειακή υπόθεση, κλαριντζής ήταν ο πατέρας ή ο μεγαλύτερος αδερφός. Εκείνος διαπραγματευόταν και έκλεινε τις δουλειές, εκείνος κανόνιζε και τις αμοιβές, που ασφαλώς δεν ήταν ίσες. Η πρόσβαση σε αυτόν τον πρωταγωνιστικό ρόλο δεν ήταν αυτόματη: πρώτα έπρεπε κανείς να θητεύσει σε όλα τα όργανα της κομπανίας, με αξιολογική σειρά από το ντέφι, το λαούτο και τέλος το βιολί, ενώ όλοι εξασκούσαν και στο τραγούδι. Η πρακτική αυτή εξασφάλιζε στην οικογενειακή κομπανία την απαραίτητη αυτονομία, ενώ παράλληλα εξόπλιζε τους μουσικούς με μια ασφαλή αίσθηση



Χορός καγκελάρι στη Ροδαυγή, Άρτας.

του μουσικού συνόλου. Αυτό το πρότυπο της “πολυκρησίας” των μουσικών οργάνων συναντάται συχνά στις λόγιες μουσικές, τόσο της Δύσης όσο και της Ανατολής, και έχει θετική επίδραση στην εξέλιξη της τεχνικής της εκτέλεσης αλλά και της αντίληψης γενικότερα της μουσικής, καθώς προάγει την καθολικότητα της μουσικής γνώσης, διυλισμένη μέσα από μακρόχρονη πρακτική.

Η ιεράρχηση των ρόλων εντός της ηπειρώτικης κομπανίας αποτυπώνεται με τον πιο χαρακτηριστικό τρόπο στη δισκογραφία: στις παλαιότερες ηχογραφήσεις δεν είναι σπάνιο να απουσιάζουν παντελώς τα ονόματα των εκτελεστών των άλλων οργάνων πλην του κλαρίνου. Πρόκειται για την αντανάκλαση του ενισχυμένου ρόλου του κλαρίνου στην ενορχήστρωση όπου και πρωταγωνιστεί, αφήνοντας ελάχιστο χώρο για ανάδειξη των άλλων οργάνων –χώρος που περιορίζεται σε συγκεκριμένους τύπους κομματιών (κυρίως σκάρους και μοιρολόγια), όπου κατά παράδοση ο συλλογικός αυτοσχεδιασμός είναι επιβεβλημένος. Αυτό ερμηνεύει μέχρι ένα βαθμό και την εξαιρετική εξέλιξη της τεχνι-



Οι Γεροδημαίοι σε πατινάδα, δεκαετία 1950.

κής του κλαρίνου, σε αντίθεση με αυτή των υπόλοιπων οργάνων, τα οποία καθηλώθηκαν στο ρόλο του συνοδού. Οποιαδήποτε εμφάνιση δεξιотехνών στα άλλα όργανα συνιστά εξαίρεση, η οποία απλά επιβεβαιώνει τον κανόνα.

Ένας ακόμη ηγεμονικός ρόλος αναδύεται από τη στιγμή που εγκαταλείπεται το ομαδικό τραγούδι και τη φωνητική εκτέλεση αναλαμβάνει ένας επαγγελματίας τραγουδιστής –συνήθως μη Γύφτος–, ο οποίος διεκδικεί ισότιμη μεταχείριση με τον κλαριντζή. Ο δεύτερος αυτός εκλεκτός σολίστας της ορχήστρας δεν αλλάζει απλά τις εσωτερικές ισορροπίες, αλλά επιδρά και σε πιο ουσιαστικά ζητήματα καθώς το εύρος του προσωπικού του ρεπερτορίου είναι αυτό που ρυθμίζει και την ακτίνα δράσης της κομπανίας.

Μετά το δεύτερο κύμα εσωτερικής μετανάστευσης, δηλαδή από τη δεκαετία του 1980, ο μουσικός χάρτης της Ηπείρου αλλάζει πολλές φορές, αφού τα μουσικά κέντρα και δίκτυα εξελίσσονται, ανατρέποντας τις παραδοσόμενες σχέσεις και επιδράσεις. Οι διαφοροποιήσεις του μουσικού τοπίου ακολουθούν,



Γλέντι με τον Κουτσονίτσα στο κτήμα Ζάρρα, 1905-1910.



όπως είναι φυσικό, τις ραγδαίες κοινωνικές εξελίξεις: η πόλη των Ιωαννίνων και το λεκανοπέδιο που την περιβάλλει καθίστανται μητροπολιτικός πυρήνας όλης της Ηπείρου.

Τα περισσότερα παλαιά μουσικά κέντρα έχουν αποδυναμωθεί, λόγω της μαζικής μετοίκησης των μουσικών τους στην Αθήνα: οι εναπομείναντες μουσικοί μεταφέρουν τη δράση τους στα Ιωάννινα. Αυτή η κεντρομόλος κίνηση μετατρέπεται σε κεντρόφυγη το καλοκαίρι, οπότε αναζητούνται μουσικές εφεδρείες από τα μητροπολιτικά κέντρα. Ο μουσικός χάρτης της Ηπείρου, που στο πρόσφατο παρελθόν είχε εμφανίσει εξαιρετική ποικιλία τοπικών σχολών και μουσικών κέντρων, προσδιορίζεται πλέον με μοναδικό και πολυδύναμο σημείο αναφοράς τα Ιωάννινα.

Οι σχέσεις των μελών της κομπανίας αναπροσαρμόζονται. Το κλαρίνο διατηρεί τον αρχηγικό του ρόλο και την ευθύνη συγκρότησης της ομάδας, η οποία κάνει τη σταθερή της σύνθεση. Οι ανάγκες του κοινού είναι πλέον πολλαπλές και ετερόκλητες, γεγονός που υποχρεώνει σε διεύρυνση του ρεπερτορίου. Τον ίδιο "εκουχρονισμό" υφίσταται και ο ρόλος του τραγουδιστή: ως σολίστας διευρύνει το προσωπικό του ρεπερτόριο προκειμένου να ανταποκριθεί στις πολλαπλές αιτήσεις. Οι δύο αυτοί ρόλοι (του κλαριντζή και του τραγουδιστή), που δρουν ως "μονάδες" σε βάρος των υπόλοιπων μουσικών, ενισχύονται τόσο σε τοπικό όσο και σε υπερτοπικό επίπεδο, κυρίως από τη μουσική βιομηχανία και τα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Το όνομα της κομπανίας είναι πια το όνομα του κλαριντζή, ο οποίος αναγνωρίζεται ως αυτόνομη καλλιτεχνική οντότητα, όπως και ο πλήρως ανεξαρτητοποιημένος από την ορχήστρα τραγουδιστής. Οι "μεγάλες φωνές" εκτοπίζουν τις "μικρές" και το παν-ηπειρώτικο ύφος ομογενοποιεί τις τοπικές ιδιαιτερότητες. Οι σχηματοποιημένες αυτές μορφές έκφρασης εξυπηρετούν τις νέες κοινωνικές ανάγκες, οι οποίες σχετίζονται περισσότερο με εντυπώσεις που διαμορφώνονται έξω από την Ήπειρο, παρά με τις προσωπικές εμπειρίες μέσα σε αυτή. Η οικονομία μάλιστα της διαχείρισης της μουσικής πράξης στο πανηγύρι του "μαζικού κοινού" προκρίνει τον επιτηδευμένο ομογενοποιημένο μουσικό λόγο έναντι της αβίαστης τοπικής προφοράς.

Γιώργος Κοκκώνης  
Μουσικολόγος



Πατινάδα σε γάμο στην Άρτα, δεκαετία 1950. Διακρίνεται ο Βασίλης Σούκας (κλαρίνο) και ο περίφημος Γεράσιμος Λάλος (λαούτο).



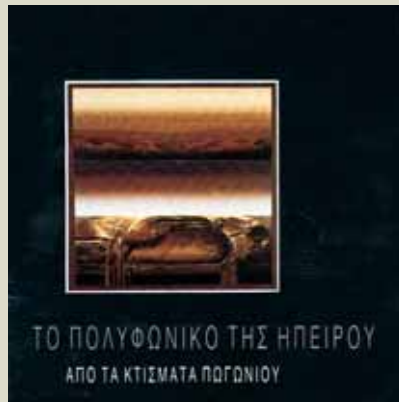
Η Φιλαρμονική του Μουσικοφιλολογικού Συλλόγου Άρτας «Ο Σκουφάς», Άρτα 1898.



Τα Περικλούσια, Άνω Ραβένια, δεκαετία 1970. Από αριστερά: Κώστας Τράκης (βιολί), Λευτέρης Σαρρέας (κλαρίνο), Χριστόφορος Τράκης (λαούτο), Ηλίας Κώτσος (βιολί).

Η λαϊκή μουσική παράδοση της Ηπείρου ηχογραφείται από την αρχή της δεκαετίας του 1930 και εντεύθεν, πρώτα σε δίσκους 78 στροφών και στη συνέχεια σε δίσκους 45 και 33 στροφών. Από την δεκαετία του 1970 είναι απροσδιόριστα μεγάλο το μέγεθος του υλικού που κυκλοφορεί σε κασέτες, ενώ μετά τη δεκαετία του 1980 πολλαπλασιάζονται οι εκδόσεις δίσκων ακτίνας (CDs), με νέες εκτελέσεις ή και με αναπαραγωγή παλιότερων ηχογραφήσεων. Εν συνόλω, η Ήπειρος είναι από τις ελάχιστες περιοχές για τις οποίες υπάρχει σήμερα τόσο πληθωρικό δισκογραφημένο υλικό όλων των τύπων. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι η δισκογραφική καταγραφή έγινε με τρόπο συστηματικό, και ακόμα λιγότερο ότι αντιπροσωπεύονται σε αυτήν ισοτίμως οι διαφορετικές περιοχές και οι καλλιτέχνες τους.







# Όργανα και γλεντιστές στην Ήπειρο

*«Χρειάζεται κάποια τελετή» λέει η αλεπού στον πρίγκιπα.  
«Τι πάει να πει τελετή» ρωτά ο μικρός πρίγκιπας.  
«Είναι αυτό που έχει ξεχαστεί από καιρό. Αυτό που κάνει  
μια μέρα να μην μοιάζει με τις άλλες, μια ώρα με τις άλλες ώρες.  
Υπάρχει για παράδειγμα, μια τελετή στους κυνηγούς. Χορεύουν  
την Πέμπτη με τα κορίτσια του χωριού. Η Πέμπτη λοιπόν  
είναι υπέροχη μέρα. Πάω και κάνω βόλτα ίσα με το αμπέλι.  
Αν οι κυνηγοί χόρευαν οποτεδήποτε, οι μέρες θα έμοιαζαν όλες,  
κι εγώ δεν θα είχα ποτέ διακοπές.»*

*A. de Saint-Exupéry, Ο Μικρός Πρίγκιπας*

Ο “μαγικός” κόσμος τηςσχόλης, των γλεντιών/πανηγυριών στην Ήπειρο και οι πρωταγωνιστές του, οι λαϊκοί οργανοπαίκτες –τα “όργανα” όπως είναι περισσότερο γνωστά– αποτελούν το αντικείμενο αυτού του κεφαλαίου. Ό,τι ακολουθεί λοιπόν δεν είναι παρά συνάντηση δύο μικρών ιστοριών, μιας μάλλον αναλυτικής και μιας μάλλον εθνογραφικής, οι οποίες φιλοδοξούν να φέρουν στο προσκήνιο την πυκνότητα, τη σύσταση και τη δυναμική των γλεντιών ως βιωμένης κοινωνικής αισθητικής, πρακτικής και ποιητικής.

Το εγχείρημα αυτό προκύπτει από τη συνειδητοποίηση ότι για να κάνουμε λόγο για τα γλέντια, τα πανηγύρια και τα όργανα χρειαζόμαστε κάτι περισσότερο από ισχυρισμούς που λαμβάνουν το χαρακτήρα αφορισμών, αναζήτησης μιας χαμένης “αυθεντικότητας” ή της αγωνίας ότι η μουσική παράδοση της Ηπείρου έχει πια χαθεί ολοκληρωτικά. Έχει ως βάση του εξάλλου το εγχείρημα αυτό την ακόλουθη γενικότερη θέση: ο πολιτισμός είναι μια διαδικασία που παράγεται κατά τη χρήση του και γι’ αυτό ακριβώς το λόγο συνιστά πεδίο τεταμένων σχέσεων, αντιφάσεων, διαλεκτικότητας και διαλογικότητας. Ο πολιτισμός είναι ταυτόχρονα πρακτικός και φαντασιακός και βέβαια εμποτισμένος με πόθο και επιθυμία –κάτι που συχνά ξεχνούμε. Σε αυτό το μοντέλο, ο πολιτισμός αφορά τόσο λανθάνουσες όσο και υπερβολικές καταστάσεις, στοιχεία



Γάμος στα Γραμμενοχώρια, δεκαετία 1960.

Πανηγύρι στην Αγία Μαρίνα, Ιούλιος 1996.

και εμπειρίες που συχνά είναι δύσκολο να αναπαρασταθούν. Έχοντας λοιπόν επίγνωση των περιορισμών που θέτουν για τον πολιτισμό οι παραδοχές αυτές, στόχος του παρόντος εγχειρήματος είναι να αφουγκραστεί τον εντόπιο λόγο, τις μνήμες και τις ιστορίες του, τις θέσεις και τις ερμηνείες του και, υιοθετώντας γλώσσα τόσο αναλυτική όσο και εθνογραφική, να δώσει μια εναλλακτική εικόνα: να παρουσιάσει, να ερμηνεύσει, προπάντων όμως να μεταφέρει την αίσθηση και τη σημασία της παρουσίας των “οργάνων” και των γλεντισιών στην Ήπειρο σήμερα, αλλά και παλαιότερα. Η επιλογή εξάλλου της εθνογραφικής γραφής έχει ως στόχο τη μεταφορά αυτής της αίσθησης και την κατά το δυνατό λιγότερη αφυδάτωσή της.

«Θυμάμαι τα Datsunia –τότε ακόμη δεν ήταν 4x4 και βέβαια οι κούρσες ήταν λιγοστές– γεμάτα με κόσμο κάθε ηλικίας, το ντουμάνι της κόκκινης σκόνης που αφήναν στο πέρασμά τους, τα χόρτα και τις λακκούβες να χάνονται κάτω από τις καρότσες, το ξεφάντωμα πριν ακόμη φτάσουμε στο γλέντι, τον έντονο προβληματισμό για το αν τελικά πηγαίναμε στο “καλύτερο” πανηγύρι [...] Η γνώση βέβαια γι’ αυτά είχε

ήδη κεφαλαιοποιηθεί, αφού είχαν φροντίσει να μας ενημερώσουν οι γεροντότεροι: πόσος κόσμος μαζεύονταν παλιότερα, ποιοι ήταν οι καλοί χορευτές, από ποια χωριά ερχόταν ξένος κόσμος, από πού έπαιρναν όργανα [...] Φροντίζαμε ωστόσο να μαθαίνουμε και για τα τωρινά: ποιοι χορεύουν ποιο τραγούδι, ποιος είναι κουβαρντάς και ποιος χορεύει άφραγκος, ποιος είναι μερακλής και ποιος “εφετζής” [...] όλα βρήκαμε τρόπο να τα μαθαίνουμε [...] Ήταν η περίοδος των πανηγυριών, μια περίοδος γενικότερης αναστάτωσης, μπορεί να πει κανείς αποτίναξης του ζυγού της καθημερινότητας, και την αναμέναμε όλο το χρόνο [...] για να ξαναβρεθούμε με τους ξενιτεμένους φίλους μας, να επισκεφτούμε ξανά τα γύρω χωριά και να επαναλάβουμε τη διαπίστωσή μας: “τίποτε δεν αλλάζει εδώ”, έστω κι αν χίλια πράγματα είχαν αλλάξει –ίσως ήταν κι αυτό κομμάτι της τακτικής οικειοποίησής μας [...] να δούμε με άλλο μάτι τη μοναξιά και ερημιά του χειμώνα που μας περίμενε [...] να ακούσουμε τη μουσική που μας αγγίζει εκεί που έχουν ριζώσει τα βιώματά μας [...] να γευτούμε την ιαματική δράση του πραγματικού γλεντιού –ιαματική για μας τους ίδιους, για την ιδέα της κοινότητας, για την εικόνα του χωριού, για τις σχέσεις μας...». Σε αντίθεση με τις αποτελεσματικές<sup>33</sup> τέχνες, μια πρακτική τέχνη, όπως η λαϊκή μουσική και ο λαϊκός χορός, υφίσταται ως έκφραση και εμπειρία μόνο στο χρονικό και το χωρικό πλαίσιο μέσα στο οποίο λαμβάνει χώρα και χάνεται μετά το πέρας αυτής της διαδικασίας. Το γλέντι/πανηγύρι, έχοντας ως βασικά συστατικά του τη μουσική, το χορό το φαγητό και το ποτό, συνιστά το κατεξοχήν πεδίο μια τέτοιας διαδικασίας. Μπορεί ο χώρος και ο χρόνος του να είναι πεπερασμένοι· ωστόσο, αυτό που διατηρείται είναι η μνήμη της εμπειρίας αυτής. Η μνήμη δεν περιορίζεται απλώς στην ανάμνηση και ανάκληση της δεδομένης εμπειρίας του παρελθόντος. Είναι μια ενεργητική διαδικασία ανακατασκευής του, μια συνεχής ανάπλησή του κάτω από το βάρος και την επήρεια του παρόντος, αλλά και της κοινωνίας. Το στοιχειωδέστερο και σταθερότερο συμβατικό πλαίσιο της κοινωνικής μνήμης είναι η γλώσσα και το σύστημα των κοινωνικών συμβάσεων που συνδέεται με αυτή. Μετουσιωμένη λοιπόν σε ατέλειωτες ιστορίες που αναδύονται κυρίως μέσα από το ιδίωμα των προσωπικών αφηγήσεων (αφηγηματικότητα) ή ανακαλούμενη μέσα από σωματικές εμπειρίες, όπως οσμή, κίνηση, ήχος, ρυθμός κ.λπ., η εμπειρία του γλεντιού/πανηγυριού αποτελεί φορέα ενός περίπλοκου συνδυασμού σχέσεων –σταθερών και ρευστών– και διαδικασιών που διαμεσολαβούν μεταξύ “εαυτού” και κοινωνίας.







«Θυμάμαι πολλά για τα πανηγύρια, τόσα και άλλα τόσα [...] από εκείνα των παιδικών χρόνων μου, αλλά και από τα πιο πρόσφατα, μιας και είμαι από αυτούς που τα τιμούν συχνά, όπως άλλωστε άνθρωποι κάθε ηλικίας, φύλου και κοινωνικής θέσης στην Ήπειρο. Όμως η μνήμη τέτοιων βιωμάτων δε "σκέφτεται" μόνο [...] αυτό που αναπαριστά ή που ανακατασκευάζει παρουσιάζει πάντοτε μεγαλύτερη συνοχή από αυτό που συνέβη. Η νοσταλγία μας υμνεί μια διαύγεια που αντιτίθεται στο χάος και την αβεβαιότητα των ημερών μας. Η μνήμη λαχταρά, αναπολεί, ξανα-επισκέφτεται, σμίγει στα δαδάλωδη μονοπάτια της κομμάτια του απώτερου και του πιο πρόσφατου χτες, αποκρυσταλλώνει μύριες όσες εμπειρίες και μεταλλαγές σε καλειδοσκοπικούς σχηματισμούς που σου επιτρέπουν να διακρίνεις διαφορές μεταξύ των "καμπίσιων" και των "βουνίσσιων" πανηγυριών [...] μεταξύ των "παραδοσιακών" και των "εμπορικών" [...] των "εκδηλώσεων", που εντάσσονται στα πλαίσια της πολιτιστικής φρενίτιδας του καλοκαιριού και συνήθως φέρνουν στα χωριά "μεγάλα ονόματα" μουσικών από τα αστικά κέντρα, και των πανηγυριών με ιστορία [...] εκείνων που έχουν να επιδείξουν "φίρμες" και αυτών που αρκούνται σε άσημους ντόπιους οργανοπαίκτες [...] εκείνων που εκτυλίσσονται κάτω από τον ίσκιο του πλατάνου στο μεσοχώρι του χωριού ή σε ένα ειδυλλιακό ξωκλήσι και αυτών που πραγματοποιούνται σε γήπεδα που ασφυκτιούν από κόσμο... όσων προκύπτουν από κοινοτική οργάνωση και όσων οργανώνονται από ιδιώτες [...] αυτών που διατηρούν τη ζεστασιά της "παραδοσιακής ζυγιάς" με τα ακουστικά της όργανα και εκείνων που κοιτούν με νεωτερική ματιά την παράδοση μέσα από την ένταση των ηλεκτρικών οργάνων και των υπέρογκων ηχητικών εγκαταστάσεων [...] Κοινός χορός στο μεσοχώρι ή τραπεζάκια με "νούμερα" που εξασφαλίζουν τη σειρά στο χορό για την παρέα, κοινό τραπέζι στην εκκλησιά ή τα γνωστά πλαστικά τραπεζάκια και καρέκλες που ξεχειλίζουν από κουτάκια μπύρες, ρετσίνες και σουβλάκια [...]

Ζιαφέτια, γάμοι, πανηγύρια, εκδηλώσεις, χοροεπερίδες, χοροί... από μια φαινομενολογική (και όχι αξιολογική) σκοπιά μπορεί κανείς να τα περιγράψει και να τα κατηγοριοποιήσει ποικιλοτρόπως. Ωστόσο, είναι κάτι παραπάνω από σίγουρο ότι, τόσο οι μνήμες από αυτές τις πρακτικές συμποσιασμού και μέθεξης που προϋποθέτουν την



Γλέντι στο Γραμμένο, δεκαετία 1960.

παρασία οργάνων –αυτές που στην Ήπειρο αποκαλούμε γλέντια–, όσο και η μετουσίωσή τους σε ιστορίες, διαδραματίζουν πολύ σημαντικό ρόλο στον τρόπο με τον οποίο ο κάθε τόπος προσδιορίζεται και καθίσταται ιδιαίτερος, αφού αποτελούν μέσα παραγωγής, αναπαραγωγής και βίωσης ενός πολυεπίπεδου λόγου γι' αυτόν: τονίζουν την "κοινωνική αισθητική" του, εκφράζουν και διαμορφώνουν μια σειρά κοινωνικο-πολιτικών σχέσεων, ιεραρχιών, "διακρίσεων", συνόρων και υβριδισμών που διαρθρώνονται γύρω από το σχήμα "νεωτερικότητα-παράδοση". Ωστόσο, η ταυτότητα κάθε τόπου δεν είναι μοναδική και ακραιφνή. Φορτισμένη κατά περίπτωση με παράλληλες, επάλληλες ή και αντιφατικές σημασίες, λόγω της κοινωνικής δράσης και των "εσωτερικών του διαφοροποιήσεων", η ταυτότητα αυτή διαρθρώνεται γύρω από ακμές και όρια, τα οποία βρίσκουν ένα προνομιακό χώρο παραγωγής και αναπαραγωγής στις ιστορίες

για τα γλέντια. Οι ντόπιοι άλλωστε έχουν τον τρόπο τους να το υποστηρίζουν: «Το χωριό το κρίνεις απ' τα γλέντια του», για να προσθέσουν στη συνέχεια: «και αυτά από τα όργανά τους».

Για τους συν-τελεστές του γλεντιού η μουσική αποτελεί κομβικό πολιτισμικό σύμβολο. Δεν περιορίζεται στην τεχνική της οργάνωσης των ήχων, αλλά αποτελεί ταυτόχρονα μια ηχητική σύνθεση και μια συμβολική πρακτική, κεντρικοί φορείς της οποίας είναι τα όργανα. Τα γλέντια απαιτούν την ύπαρξη οργάνων, η βασική λειτουργία των οποίων συνίσταται στον εμπλουτισμό της γλεντικής διαδικασίας και τη συναισθηματική διέγερση που εκλαμβάνει το χαρακτήρα ευδιαθεσίας, του γνωστού κεφιού. Η παρουσία των οργάνων στις πομπές, από σπίτι σε σπίτι στις επισκέψεις, από το σπίτι στην εκκλησία στους γάμους, στο πατάρι ή το κέντρο του μεσοχωριού, διαχέει τον ήχο και την ενέργεια στην ευρύτερη κοινότητα. Στο άκουσμά τους συγκεκρινώνεται ο κόσμος, ζεσταίνεται η ατμόσφαιρα, τίθενται τα θεμέλια του γλεντιού.

Το γλέντι αναγνωρίζεται ως μια απτή πρακτική, το αποτέλεσμα του όμως είναι άυλο,

Γλέντι στο Δελβινάκι, δεκαετία 1970. Στο κλαρίνο ο Τάκης-Λούκας Χαριασιάδης.



ρευστό, πολύπλοκο και πολυδιάστατο, γεγονός που καθιστά ιδιαίτερα δύσκολη την άρθρωση ενός συνολικού λόγου γι' αυτό. Αν ωστόσο τα γλέντια και η κοινωνική δράση που "εγκλείουν" έχουν αναλυτική χρησιμότητα για το εγχείρημά μας, αυτή σίγουρα οφείλεται από τη μια στον απόλυτα τελετουργικό τους χαρακτήρα, και από την άλλη στον έντονο δυναμισμό τους. Ο πρώτος αφορά ένα εθιμοτυπικό ή κανονιστικό πλαίσιο που χαρακτηρίζεται από τη μακρά διάρκεια και την αυστηρότητα στην έκφραση –εννοούμε εδώ τις επινοημένες συμβάσεις που διέπουν τη διαδικασία αυτή–, ενώ ο έντονος δυναμισμός τους σχετίζεται με το στοιχείο της αλλαγής, της εξέλιξης που τα χαρακτηρίζει. Είναι σαφές ότι η παραγωγή του γλεντιού πραγματοποιείται πάντα σε σχέση με τα ευρύτερα κοινωνικο-πολιτισμικά συμφραζόμενα της επιτέλεσής του, γεγονός που καθιστά τις δύο αυτές διαστάσεις άρρηκτα δεμένες μεταξύ τους. Για λόγους ανάλυσης, ωστόσο, θα αναφερθούμε αρχικά στο στοιχείο του μετασχηματισμού, της αλλαγής που συνδέεται στενά με την κοινωνικο-πολιτισμική, και κατά συνέπεια σαφώς ιστορική διάσταση του γλεντιού, μέσω της αναφοράς μας στις διαφορές ανάμεσα στα παλαιότερα/"παραδοσιακά" και τα πιο σύγχρονα πλαίσια επιτέλεσης. Το τραγούδι, η μουσική, ο χορός, το γλέντι συνιστούσαν κεντρικές δραστηριότητες της κοινοτικής ζωής σε όλες τις αγροτικές κοινότητες έως πολύ πρόσφατα. Κοινωνικές τελετουργίες και εορτασμοί συνέπιπταν με το αγροτικό ημερολόγιο, προκειμένου να μνημονευτούν σημαντικές στιγμές του ατομικού (βαπτίσεις, γάμοι, κηδείες) και του συλλογικού βίου (το Δωδεκαήμερο των Χριστουγέννων, οι Απόκριες, το Πάσχα, το ετήσιο πανηγύρι). Τα γλέντια αποτελούσαν για την αγροτική κοινότητα σημείο αναφοράς. Οι γλεντιστές πραγμάτων ταυτόχρονα τα λατρευτικά τους καθήκοντα, ψυχαγωγούνταν, αλλά και οργάνωναν την ανανέωση της κοινοτικής ζωής μέσα από τον προγραμματισμό νέων γάμων. Πιστό, χορός, τραγούδι, μικρεμπόριο, αγώνες με άλογα ή παλαίστρες, επιλογή συζύγου και καινούρια συμπεθεριάσματα κ.λπ., όλα μαζί και το καθένα ξεχωριστά καταδεικνύουν την πολυλειτουργικότητα των πανηγυριών/γλεντιών. Ο χώρος τους "καθαγιαζόταν" με τις τελετές και τις εκδηλώσεις και μετατρέποταν σε κατεξοχήν δημόσιο χώρο, όπου η κοινότητα επιβεβαίωνε την κοινωνική της δομή και τελικά πραγματοποιούνταν η ίδια.

Ο Θανάσης Χαλιγιάννης σε πανηγύρι στην Αγία Μαρίνα, Ιούλιος 1996.



Οι σημαντικές αλλαγές που η μετανάστευση επέφερε στον κοινωνικό ιστό αυτών των περιοχών έχει αναμφίβολα επιδράσει και στην πρακτική των γλεντιών. Με τη σταδιακή έξοδο των νέων και οικονομικά ενεργών πληθυσμών από τα χωριά της Ηπείρου, που κορυφώνεται τις δεκαετίες του 1960 και του 1970 και κατευθύνεται, τόσο προς τα αστικά κέντρα του ελλαδικού χώρου, όσο και προς χώρες του εξωτερικού (κυρίως Δυτική Γερμανία, Βέλγιο, Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής), τα περισσότερα από αυτά έχουν πια μετατραπεί σε “χωριά συνταξιούχων”, με τους νεότερους να τα επισκέπτονται το καλοκαίρι για το ετήσιο πανηγύρι και τις σημαντικές γιορτές των Χριστουγέννων και του Πάσχα. Το ρεύμα της μετανάστευσης ακολούθησαν και οι περισσότεροι λαϊκοί οργανοπαίχτες της Ηπείρου, τόσο ως προς το χρόνο, όσο και ως προς τον τόπο προορισμού τους –Αθήνα και άλλα κέντρα όπου βρισκόταν Ηπειρώτες, καθώς και στο εξωτερικό (κυρίως στη Νέα Υόρκη).

Προφανώς, με τις αλλαγές που επήλθαν εφεξής, πολλά στοιχεία άλλαξαν και στην πρακτική των γλεντιών. Παρά τους αντίθετους ισχυρισμούς πολλών, αυτά παραμένουν μια εξαιρετικά σημαντική συλλογική δραστηριότητα σε πολλές αγροτικές αλλά και αστικές περιοχές. Το ετήσιο πανηγύρι του χωριού που γίνεται πια σχεδόν πάντα το καλοκαίρι συνιστά το μέσο ανανέωσης της πολιτισμικής συνοχής της κοινότητας, επιβεβαίωσης της συνέχειάς της και της σχέσης της με το γενέθλιο τόπο. Όλα τα μέλη της κοινότητας ζουν στο ρυθμό του πανηγυριού και φροντίζουν να βρίσκονται στο χωριό τη μέρα αυτή. Η διάσπαρτη κοινότητα επιστρέφει στην κοινοτική εστία. Οι γλεντιστές πλησιάζουν ο ένας τον άλλο σωματικά και πνευματικά μέσα από την τελετουργία του γλεντιού, ώστε, όσο κι αν διαφοροποιείται και μεταλλάσσεται, αυτό να παραμένει ίδιο ως προς την ιδιότητά του να πραγματώνει την έννοια της κοινότητας, με την έστω και παροδική βίωση της κοινοτικής ζωής, που όλο το χρόνο βρίσκεται σε χειμερία νάρκη. Στα αστικά κέντρα, η παραγωγή της ηπειρωτικής μουσικής αποκτά νέα πλαίσια και μορφές και επενδύεται με νέα νοήματα, πάντα όμως συνδεδεμένα με την αναγωγή στην κοινωνία του βιώματος, που είναι υπεύθυνο για τη συντήρηση της κοινότητας, φαντασιακής ή μη. Ο χώρος είναι εδώ διασπασμένος, η συνοχή του ωστόσο διασφαλίζεται με έναν ιστό που περιλαμβάνει στέκια, αισθητική τυπολογία, δίκτυα προσώπων ή θεσμών. Τα γλέντια μπορούν να λάβουν χώρα παντού: σε μικρές ταβέρνες, στα περιοδικά ανταμώματα



Γλέντι σε καφενείο με την κομπανία του Γιάννη Χαλκιά, Δολό, 1996.

Συρτός χορός.

των διάφορων συλλόγων και αδελφοτήτων των αποδήμων κ.λπ. και χαρακτηρίζονται συχνότατα από νεωτερικές τελεστικές δυναμικές, όπως αυτές της παράστασης και της ανα-παράστασης.

Σε κάθε περίπτωση, τα γλέντια μετασχηματίζονται, αδιόρατα ή ξεκάθαρα, και λειτουργούν ως διαμεσολαβητές της κοινωνικής πρακτικής. Τα νέα στοιχεία με τη σειρά τους αντενεργούν προς τα γλέντια και τα διαμορφώνουν, επιβεβαιώνοντας τις εγγενείς τους προϋποθέσεις και τη δυνατότητα ενόησής τους ως ανοικτού πεδίου κοινωνικής δραστηριότητας και ποιητικής. Είναι συνεπώς σημαντικό να δούμε τους μετασχηματισμούς τους ως ένα χώρο ανάδειξης της παραγωγικότητας της διαφοράς και ταυτόχρονα μέρος ενός ευρύτερου χώρου που τελεί σε ένα διαρκές γίνεσθαι. Ο ισχυρισμός αυτός αποκτά βαρύνουσα σημασία σε μια περίοδο κατά την οποία τα κοινωνικά υποκείμενα κατανοούν ίσως περισσότερο από ποτέ την καθημερινότητα, την ταυτότητα και τον τόπο τους, όπως αυτά (επι)καθορίζονται μέσα



από ένα περίπλοκο πλαίσιο τοπικών και υπερτοπικών αλληλεξαρτήσεων. Μια φευγαλέα εξάλλου ματιά στη γενεαλογία του τόπου θα αρκούσε για να καταδειχθεί ότι η διαμόρφωσή του δεν οφειλόταν ποτέ σε καθαρά ενδογενείς διαδικασίες, αλλά ήταν αποτέλεσμα παράλληλων διεργασιών σε ένα ευρύτερο επίπεδο, που αφορά στην υπερτοπική κινητικότητα πληροφορίας, ανθρώπων, ιδεών, υλικών πρακτικών. Είναι σήμερα περισσότερο από ποτέ αποδεκτό ότι η μουσική δεν αντανακλά απλά μια κοινωνική πραγματικότητα, αλλά την αναπλάθει, τη διαμορφώνει, ερμηνεύοντας σε κάθε ανάπλαση και διαφορετικές πτυχές της. Με αυτό το δεδομένο λοιπόν γίνεται προφανές ότι η ιστορία της μεταλλαγής των γλεντιών συνιστά και μια ιστορία των κοινωνικο-πολιτικών αλλαγών του κοινωνικού χώρου της Ηπείρου μέσα στον οποίο η παράδοση του γλεντιού αναπαράγεται ως βασική πολιτισμική αξία. Συνεπώς, η εμπειρία του γλεντιού δεν μπορεί παρά να εκκινεί και να αποκτά νόημα σε μεγάλο βαθμό από τις διαρκώς μεταλλασσόμενες μορφές γνώσης, δράσης και εμπειρίας που υιοθετούνται από τους ίδιους τους μουσικούς, “τα όργανα”. Οι λαϊκοί μουσικοί της Ηπείρου στην πλειονότητά τους είναι Γύφτοι και προέρχονται από μουσικές οικογένειες –σκλήθρες, όπως χαρακτηριστικά λέγονται. Μέσα σε αυτές η επαφή με τη μουσική είναι αποκλειστικό προνόμιο των αγοριών, αρχίζει από πολύ νωρίς, έχει κυρίως βιωματικό χαρακτήρα (η μαθητεία γίνεται κοντά στους μεγαλύτερους της ευρύτερης οικογένειας) και δεν εκλαμβάνει το χαρακτήρα της συστηματικής μάθησης. Οι ίδιοι αυτοπροσδιορίζονται ως οργανοπαίκτες, αφού ο χαρακτηρισμός “μουσικός” αντανακλά γι’ αυτούς τη συμμετοχή σε κάποια μορφή συστηματικής μουσικής εκπαίδευσης, και παραπέμπει σε όσους «ξέρουν να διαβάζουν μουσική».

«Δύσκολα ήταν παλιά... Κανένας δεν μας είχε σε εκτίμηση. Δε ζούσαμε εξάλλου μόνο με το όργανο. Κάναμε κι άλλες δουλειές. Άλλοι ήταν σιδεράδες, άλλοι περιπλανώμενοι ζωέμποροι [...] Δεν μπορούσαμε να τα βγάλουμε πέρα μόνο με το όργανο. Ο κόσμος ήταν φτωχός, μας έριχνε λοιπόν πενταροδεκάρες. Ήταν όμως γλεντζέδες [...] Και μη φανταστείς ότι ζητούσαν πολλά τραγούδια. Πέντε-δέκα ήταν όλα κι όλα, αυτά της περιοχής τους. Δεν ήξεραν άλλα, όπως τώρα που θα σου ζητήσουν και εκείνο και το άλλο και πρέπει να τα ξέρεις όλα. Η δουλειά ήταν πιο εύκολη τότε, η μουσική εννοώ, γιατί όλα τα άλλα ήταν πολύ δύσκολα [...] Θυμάμαι τις γιορτές που παίρναμε τα όργανα και πηγαίναμε στα σπίτια να παίξουμε, ή

σε κανένα καφενείο... κακοντυμένοι ήμασταν [...] ντρεπόμασταν και φοβόμασταν. Είχαμε πάει βλέπεις απρόσκλητοι και μπορούσαν και να μας διώξουν [...] Δε βγάζαμε τα όργανα παρά μόνο όταν μας καλούσαν να παίξουμε. Μόνο τότε πλησιάζαμε δειλά-δειλά και αρχίζαμε να τους φέρνουμε στο κέφι [...] Ήταν αλλιώς ο κόσμος τότε, μας είχε πολύ κάτω [...] μας αγκάλιαζε και μας φιλούσε πάνω στο κέφι, γινόμαστε ένα, αδέρφια που λένε, και την επομένη ούτε καν που μας μιλούσε, γυρνούσε το κεφάλι αλλού, όταν μας έβλεπε. Δεν μας σέβονταν καθόλου τότε [...] Τώρα τα πράγματα είναι καλύτερα [...] Λες μουσικός και ο περισσότερος κόσμος σε σέβεται. Αλλάξαμε πολύ και εμείς βέβαια. Μας βλέπεις καλοντυμένους, κουστουμάκι, γραβατούλα, πάντα περιποιημένοι και καθαροί [...] καλύτερα από όλους [...] Βέβαια παραμένουν κάποιοι που επειδή μας κλείνουν νομίζουν ότι μας αγοράζουν κιόλας [...]».

Η σχέση μεταξύ μουσικών και γλεντιστών διαμορφώνεται με βάση την αδιαμφισβήτητη σημασία που προσδίδεται στα “όργανα”. Παραδοσιακά η κοινωνική θέση των οργάνων, η σημασία τους για την τελετουργική ζωή της κοινότητας, είναι σαφώς πιο σημαντική από τη θέση των Γύφτων, που είναι οι κυρίως φορείς τους. Μολονότι λοιπόν η μουσική τους είναι αντικείμενο σεβασμού, οι ίδιοι οι μουσικοί ως επί το πλείστον δεν απολαμβάνουν την ίδια εκτίμηση. Οι παρεξηγήσεις στα γλέντια είναι συχνά ενδεικτικές αυτής της κατάστασης. Αν η κοινωνική εικόνα των λαϊκών μουσικών παρουσιάζεται σήμερα σαφώς διαφοροποιημένη από το παρελθόν, η κοινωνική τους θέση παραμένει ένα πολυσύνθετο θέμα και χαρακτηρίζεται ως αμφίσημη.

Η χρήση της λέξης ‘όργανα’ είναι δηλωτική αυτής της αμφισημίας, αφού αναφέρεται τόσο στα ίδια τα μουσικά όργανα, όσο και στους παίκτες τους: ονομάζοντας τους μουσικούς “όργανα” αυτό που τονίζεται είναι το ενδιαφέρον για τους ήκους που παράγουν. Η τάση να αγνοείται η ανθρώπινη ιδιότητα των μουσικών συνδέεται αναμφίβολα με το γεγονός ότι οι περισσότεροι από αυτούς είναι Γύφτοι. Είναι άραγε η προσωποποίηση αυτή μια κατά κάποιο τρόπο ποιητική προσωποποίηση των οργάνων ή μια κοινωνική απο-προσωποποίηση των παικτών τους; Σε κάθε περίπτωση τα νέα αισθητικά πρότυπα, όπου η δεξιότητα είναι περισσότερο από ποτέ κυρίαρχο κριτήριο, υπονομεύουν την αυτονομία των οργάνων εννοημένων ως σύνολα, και σταδιακά διαφοροποιούν το περιεχόμενο του όρου.



Γάμος στο Δελβινάκι, δεκαετία 1960.

Τα όργανα έχουν ακτίνα δράσης, “πιάνουν περιοχές”, όπως χαρακτηριστικά λένε στην Ήπειρο. Εξάλλου, υπό μια έννοια οι εντάσεις που προσκαλούνται σε ένα γλέντι γύρω από την προέλευση των μουσικών είναι ενδεικτικές της σημασίας που αποδίδεται στα κομβικά σημεία των μουσικών δικτύων και των περιοχών που αυτά εξυπηρετούν.

Για τους μουσικούς το γλέντι είναι μια πολυδιάστατη συνεύρεση κατά την οποία παράγονται συγκεκριμένες διαδικασίες κατασκευής ταυτότητας. Η αναγνώρισή τους επιτυγχάνεται τόσο από την ικανότητά τους να προκαλούν κέφι –την κορύφωση της τελεστικής δυναμικής τους στην οποία θα αναφερθούμε στη συνέχεια–, όσο και από τον επαγγελματισμό τους.

Οι κανόνες που διέπουν τον τελευταίο είναι πολυσύνθετοι και περιλαμβάνουν ένα πλούσιο ρεπερτόριο ρόλων και εθιμικά τυποποιημένων σχέσεων, τόσο εντός της κομπανίας, όσο και εκτός, στο πλαίσιο της συναλλαγής με τους οργανωτές και τους

χορευτές. Χαρακτηριστική είναι η αξία που αποδίδεται στο θέμα της φερεγγυότητας όσον αφορά τον τρόπο που διαχειρίζονται τις συμφωνίες τους. Το “κλείσιμο” μιας δουλειάς –παλαιότερα με το στόμα, τώρα πολλές φορές “με χαρτί”– δεν μπορεί να ακυρωθεί, ακόμα και αν προκύψει μια δουλειά με καλύτερους όρους. Σε ένα άλλο επίπεδο, η άρρητη δέσμευσή τους στην επικοινωνιακή αξία της μουσικής τους επιτρέπει να αφουγκράζονται τις επιθυμίες των εκάστοτε γλεντιστών, και να προάγουν με την τέχνη τους την ανέλιξη της συλλογικής συγκίνησης –το πόσο καλοί είναι σε αυτό αποκτά βαρύνουσα σημασία στη διαδικασία κατασκευής της επαγγελματικής τους ταυτότητας.

«Κάθε τόπος έχει τα δικά του. Αλλού θέλουν δύσκολα και πολλά κομμάτια [...] αλλού πάλι το ρεπερτόριο είναι μικρό και μετρημένο στα δάχτυλα, αλλά ο κόσμος θέλει σκέρτσα, είναι απαιτητικός. Θέλει μουσικούς που ξέρουν τα χούγια του και παίρνουν τα τραγούδια κατά πώς τα θέλει».

Κάθε γλέντι δεν λαμβάνει χώρα σε ένα ομοιογενές κοινωνικό σώμα, καθώς το τελευταίο διαμεσολαβείται από έντονη διαφοροποίηση από την άποψη της ιστορικής εμπειρίας, των τρόπων δηλαδή της γλεντικής συμπεριφοράς που έχουν ριζώσει τοπικά. Η πληρέστερη αντίληψη του τρόπου με τον οποίο έχει συγκροτηθεί ιστορικά και παράγεται στη συγχρονία η μορφή και το περιεχόμενο της πραγματικότητας του εκάστοτε γλεντιού, προϋποθέτει, όπως έχει άλλωστε προλεχθεί, την αναγνώριση της σημασίας μιας πληθώρας παραγόντων: μουσικών, ενσώματων, χωρικών, πολιτικών κ.λπ. Συνακόλουθα, η μοναδικότητα της εμπειρίας των γλεντιών συνίσταται στον τρόπο με τον οποίο κάθε φορά όλοι αυτοί οι παράγοντες συσχετίζονται και διαρθρώνονται. Ωστόσο, η εξοικείωση με διαφοροποιήσεις αυτού του τύπου στη μουσική πράξη από την πλευρά των μουσικών επιτυγχάνεται μέσω του βαθιά τελετουργικού τους χαρακτήρα. Το ίδιο ισχύει βέβαια και για τους γλεντιστές. Αν κανείς εννοήσει τις ενσώματες πρακτικές, τη μουσική, την επιθυμία για κέφι, τις ανταλλαγές που πραγματώνονται και τις σχέσεις που αντανακλώνται/συνάπτονται στο πλαίσιο ενός γλεντιού ως καλειδοσκοπικούς σχηματισμούς ενός ποικιλόμορφου όλου, τότε σε διαφορετικά γλεντικά πλαίσια κάποια από αυτά τα στοιχεία αναδεικνύονται περισσότερο και κάποια παραμένουν σε σχετική αφάνεια. Σε κάθε περίπτωση όμως, συνιστούν αναγνωρίσιμα στοιχεία μιας αυστηρής τυπολογίας και δομής.



«Το γλέντι αρχίζει σε αργούς ρυθμούς. Όταν το πλήθος αρχίζει να γεμίζει το χώρο, και φτάνουν τα πρώτα φαγητά και ποτά στα τραπέζια, μια παράξενη ενέργεια πλημμυρίζει τον αέρα. Οι μουσικοί είναι οι πρώτοι που τρώνε, σαν για προπληρωμή των ήχων. Στη συνέχεια βγάζουν έξω τα όργανα. Τους έχουν ήδη καλέσει να το κάνουν, γιατί χωρίς αυτούς κέφι δεν μπορεί να γίνει. Μετά από τα κουρδίσματα και τις ρυθμίσεις του ήχου, ακούγεται το πρώτο κομμάτι. Είναι ένα μοιρολόι... Δεν αργεί να σπκωθεί κάποιος στο χορό [...] Τα όργανα στέκουν στη μέση του κύκλου ή στο πατάρι. Συχνά το κλαρίνο και το ντέφι περπατούν μαζί με τον πρώτο χορευτή, τον κοιτούν και παίζουν προτρέποντάς τον σε αυτοσχεδιασμούς. Κατά τη διάρκεια του χορού του αυτός πετά καταγής χαρτονομίσματα, τα οποία συνήθως μαζεύει το ντέφι [...]»

Η σημασία της πρακτικής του “κέρασματος” είναι κεντρική για την κατανόηση της τελεστικής πρακτικής του γλεντιού. Τα χρήματα που “πετιούνται” ή προσφέρονται ως “κέρασμα” αντιμετωπίζονται ως ένδειξη εκτίμησης για την απόδοση των οργάνων, αλλά ταυτόχρονα εκφράζουν και το μεράκι του χορευτή. Εξάλλου, οι συνολικές αποδοχές της κομπανίας, στην περίπτωση μάλιστα που δεν υπάρχει προηγούμενη “συμφωνία” (δηλαδή ρητή οικονομική δέσμευση του οργανωτή), εξαρτώνται από το πόσο ικανά είναι να προκαλέσουν το κέφι των χορευτών.

Το κέφι πραγματώνεται, αλλά και βιώνεται, έχει τόσο ιδιωτικές όσο και δημόσιες διαστάσεις. Έτσι, η επιτέλεση<sup>34</sup> του χορευτή περιλαμβάνει την επίδειξη του πλούτου του, όχι στη ματαιόδοξή της διάσταση, αλλά στην υπαρξιακή του σχέση με τα υλικά αγαθά, που την υπογραμμίζει ακριβώς η προθυμία του να τον αποχωριστεί. Οι χειρονομίες του είναι για την περίπτωση χαρακτηριστικά φορτισμένες: “πετά” χρήματα με πολύ δραματικό τρόπο. Συχνά ρίχνει με βία ένα πολύ τσαλακωμένο χαρτονόμισμα στη γη, όπου θα μείνει για λίγο, ώστε να τραβήξει τα βλέμματα. Άλλοτε, φτύνει το χαρτονόμισμα και το κολλά στο μέτωπο του κλαριντζή, ή πάλι το τοποθετεί στα κλειδιά του κλαρίνου. Οι μουσικοί συνεργάζονται σε αυτή την επίδειξη, αφήνοντας το “κέρασμα” για λίγο εκεί όπου οι χορευτές το τοποθέτησαν, πριν το απομακρύνουν βιαστικά και δημιουργήσουν τις προϋποθέσεις για το επόμενο. Η οικονομική αυτή συναλλαγή βιώνεται σε ένα πνεύμα απενοχοποίησης που ξαφνιάζει τον αμύητο, γι’ αυτό άλλωστε και έχει γίνει συχνά το πιο προβεβλημένο σκίτσο κάθε σχετικής καρικατούρας. Το θέμα για τους μουσικούς δεν είναι

απλώς η πληρωμή, αλλά έχει να κάνει με μια πιο ριζική εμπειρία: την πραγμάτωση της δικής τους επιθυμίας να ενορχηστρώσουν τη συναναστροφή και να “υποταχθούν” πλήρως στις αλλότριες επιθυμίες, χωρίς να εγκλωβίζονται στην ενδεχόμενη αντιφατικότητα που μπορεί αυτή η στάση να εμφανίζει σε πρώτο επίπεδο.

Το προκαλούμενο κέφι συνιστά υψηλή μορφή εμπειρίας, κατάσταση μέθεξης όλων σε μια ιδιότυπη αλλά αρχετυπικά ιαματική εμπειρία. Δεν στηρίζεται σε κανόνες και αρχές μιας αφηρημένης δεοντολογίας ή αισθητικής, δεν είναι μια εξωτερική δύναμη που κυριεύει τους συν-τελεστές, δεν προκαλείται από το ποτό, τη μουσική, το χορό, τον εορτασμό ως ανεξάρτητα στοιχεία. Αντίθετα, παράγεται, αναπτύσσεται και τελικά καταλαμβάνει το προνομιακό πεδίο της διάδρασης μεταξύ χορευτών/γλεντιστών και μουσικών, εκεί όπου η κοινότητα, καθημερινή εμπειρία και μνήμη μετουσιώνεται σε εξαιρετικό, απρόοπτο και υπερβατικό βίωμα. Μέσω του κεφιού λοιπόν η σχέση “εαυτού” και συλλογικότητας βρίσκεται σε συνεχή διαδικασία μορφοποίησης και επανεγγραφής.

Υπό μία έννοια, το γλέντι είναι μια δυναμική φάση αναγνώρισης των αδυναμιών, μια διαδικασία διυποκειμενικής επιτέλεσης πόθων. Η *σειρά*, η αλληλουχία δηλαδή και η συγκρότηση μια ακολουθίας χορευτικών κομματιών σε μια επιτελεστική ενότητα, συνιστά μια ακόμη ενδιαφέρουσα διάσταση αυτής της διαδικασίας. Όταν τυπική, χαρακτηριστική και ξεχωριστή για κάθε τόπο, η επιτέλεσή της προσλαμβάνει ιδιαίτερη ταυτότητα και ύφος μέσα στο πλαίσιο της σχέσης πρωτοχορευτή και μουσικών. Σε ένα δεύτερο επίπεδο ωστόσο, η ενορχηστρωμένη συνένωση αυτών των τελευταίων μέσα από την τυπολογία μιας σειράς λειτουργεί δισυστάτα: από τη μια, ως προϊόν διάδρασης, αίρει τη συνθήκη της σολιστικής επιτέλεσης και από την άλλη λειτουργεί προς επίρρωσή της, αναδεικνύοντας τα ιδιαίτερα χαρίσματα των πρωταγωνιστών.

Ο χορός αποτελεί μια δομημένη κοινωνική πρακτική, της οποίας βέβαια οι ρόλοι διαφοροποιούνται από τόπο σε τόπο. Πέρα από την επίτευξη του κεφιού, οι συμμετέχοντες (επι)τελούν το κοινωνικό τους φύλο, την κοινωνική τους τάξη, τις πολιτικές και τοπικές τους ταυτότητες, διαχειρίζονται σχέσεις εξουσίας. Η δέσμευση στο πνεύμα του γλεντιού προϋποθέτει για τους χορευτές απελευθέρωση από συμβατικές σχέσεις σχετικά με την “επίδοσή” τους, τα χρήματα που θα “πετάξουν”, τον τρόπο που θα εξωτερικεύσουν και θα βιώσουν το κέφι τους.

Αν το κέφι γίνεται μέσο πρόκλησης για την ανάδυσση του μύχιου εαυτού του χορευτή, αποτελεί ταυτόχρονα και αφορμή επιτέλεσης της κοινωνικής έξης, του συστήματος δηλαδή διαρκών και μεταβιβάσιμων προδιαθέσεων και ταξινομητικών σχημάτων και αρχών, τις οποίες εσωτερικεύει το άτομο μέσα από την προσωπική εμπειρία και τη βίωση του κοινωνικού και πολιτισμικού του περιγυρου. Σημαντικό τμήμα του συστήματος αυτού αποτελούν συγκεκριμένες σωματοποιήσεις, αφού μέσα στο σώμα κατοικούν σε μνημονική μορφή οι πολιτισμικές δομές. Είναι σημαντικό να τονιστεί εξάλλου ότι, μολονότι τα άτομα δεν μπορούν να αποκτήσουν πλήρη επίγνωση του ιστορικού και κοινωνικού χαρακτήρα των σωμάτων τους και του εαυτού τους, σε ορισμένες καταστάσεις, όπως αυτή του χορευτικού συμβάντος, αποκτούν μεγαλύτερη αναστοχαστική συνείδηση της ενσώματης διάστασής τους. Οι στερεότυπες και συχνά συνειδητά και χαριτωμένα υπερβολικές στάσεις εξουσίας, υπο-



Κοινό τραπέζι σε πανηγύρι.

ταγής και ευχαρίστησης, που υιοθετούν χορευτές και μουσικοί, αποτελούν τεκμήρια αυτού του είδους του αναστοχασμού. Το σώμα εκδραματίζει κατά τη διάρκεια της τελετουργίας του γλεντιού μια εικόνα του παρελθόντος, ενώ η ίδια η τέλεση αποτελεί αναγνώριση των σημασιών που εγγράφονται σ' αυτό.

«Τα τραγούδια χρωματίζουν τη ανάμνηση αυτών που χάθηκαν [...] Ο μετασχηματισμός της ύλης σε ευχαρίστηση και αυτής σε κέφι ενισχύεται από τα "κεράσματα", αλλά και από τα αναζωογονητικά σφυρίγματα, φωνές, και εκφράσεις στα πρόσωπα όλων. Πίνουν χορεύοντας [...] Σηκώνουν το μπουκάλι στο αέρα και μοιράζουν ευχές [...] Κάνουν χειρονομίες με τα αναμμένα τους τσιγάρα, σφυρίζουν και τραγουδούν [...] Γονατίζουν και ζητούν ικετευτικά από το κλαρίνο να παίξει στα αυτιά τους [...] Χαρμολύπη [...] Θρέφεται η ψυχή με ήχους [...] Οι δρασκελιές τους μακρόσυρτες, αργές και λυπημένες [...] Εκεί ο χορός δεν έχει βήματα, αλλά μόνο πατήματα [...] στον τόπο.»

Το γλέντι στην τελεστική του διάσταση έχει ως σημείο κορύφωσης τη μέθεξη όλων των συντελεστών στη μοναδικότητα της ιαματικής του εμπειρίας, χαρακτηρίζεται δε από συνέχειες, όπως συνεχής είναι και η παραγωγή/αναπαραγωγή της επιθυμίας για κέφι.

Σε κάθε περίπτωση ωστόσο τα εκάστοτε νέα στοιχεία ταυτόχρονα αντανάκλωνται, αλλά και αναπλάθονται στα γλέντια, γεγονός που αναδεικνύει τα τελευταία ως σημαντικά πεδία άρθρωσης κοινωνικής ποιητικής και αισθητικής. Η υπερτοπική κινητικότητα πληροφοριών, ανθρώπων, ιδεών και υλικών πρακτικών που εντείνεται στα πιο πρόσφατα χρόνια, σαφώς διαφοροποιούν τον πυρήνα του "παραδοσιακού" γλεντιού, προκαλώντας μάλιστα ρήξεις.

Ταυτόχρονα όμως η κινητικότητα αυτή αποτελεί ενδιαφέρουσα αφορμή/μέσο ανάδειξης και αναπαραγωγής του γλεντιού ως θεμελιώδους πολιτισμικής αξίας και ως παλίμψηστου, εντός του οποίου το διακύβευμα της ταυτότητας, της πολλαπλότητας και των απορреουσών σχέσεων βρίσκεται σε μια ατελεύτητη διαδικασία επανεγγραφής.

Ασπασία Θεοδοσίου  
Κοινωνική Ανθρωπολόγος



## Η Ήπειρος και τα τραγούδια της

Το ευρύ κοινό έχει προσλάβει την μουσική της Ηπείρου μέσα από το πρίσμα των ομογενοποιημένων και εκτός πλαισίου λειτουργίας εκδοχών της, ταυτίζοντάς τη συχνότατα με κάποιο γραφικό επαρχιώτικο εκφραστικό πρωτογονισμό. Η εντύπωση αυτή, σχηματισμένη διά των μέσων ενημέρωσης και των δισκογραφικών στερεοτύπων, ενισχύθηκε από τις μείζονες αδυναμίες μιας πρωτογενούς σχετικής γραμματείας αποσπασματικής και ελλιπούς, που ανήγαγε πρόωρες υποθέσεις σε θεμελιώδη αξιώματα και εσπευσμένες προβολές σε αδιαμφισβήτητες αρχές.

Στην περίπτωση της Ηπείρου, η περιβόητη πεντατονία και το υποτιθέμενο χαρακτηριστικό αργόσυρτο ύφος αποτέλεσαν δύο από τα βασικά στερεότυπα της κοινωνικής της αναπαράστασης. Τα στερεότυπα αυτά επενδύθηκαν επιπλέον με επιχειρήματα περί πρωτοτυπίας, μοναδικότητας ή αρχαιότητας, που συνέτειναν αποφασιστικά στο να αποσιωπηθούν οι πολυσχιδείς ιδιαιτερότητες, οι πολλαπλότητες, τα πολύπλοκα δίκτυα επιρροών, οι πολυδιάστατες λειτουργικότητες της μουσικής πραγματικότητας της Ηπείρου. Στο πλαίσιο της έκδοσης αυτής, προσπαθήσαμε να αναδείξουμε αυτές ακριβώς τις παραμέτρους.

Το υλικό που παρουσιάζεται εδώ οργανώνεται σε δύο κατηγορίες: η μία αφορά τις παλιές ιστορικές ηχογραφήσεις, οι οποίες στιγμάτισαν την εικόνα της Ηπείρου και η άλλη τις σύγχρονες, πρωτότυπες ηχογραφήσεις, τις οποίες πραγματοποιήσαμε με μοναδικό σκοπό την παρούσα έκδοση. Τα

συγκινητικά και πολύτιμα τεκμήρια από το παρελθόν γίνονται έτσι η βάση για να αναδείξουμε τις λιγότερο γνωστές διαστάσεις της μουσικής πράξης, όπως αυτή πραγματώνεται με την αλληλόδραση μουσικών και γλεντιστών. Αυτή η μουσική πράξη αποδεδεσμεύεται από το πάλοι ποτέ τρίλεπτο δισκογραφικό στεγανό, για να ξεδιπλώσει όσο το δυνατόν ευρύτερες πτυχές της ηπειρώτικης μουσικής γλώσσας. Επιλέξαμε γι' αυτό την παρουσίαση όχι μεμονωμένων κομματιών, ως είθισται, αλλά ενδεικτικών για κάθε περιοχή ακολουθιών τους. Η εκτέλεση αυτή σε *σειρές* δεν είναι απλά ένα έθος που προσπαθούμε να αναπαραστήσουμε, αλλά μια προνομιούχα ατραπός για να εννοήσουμε το πώς αναδεικνύεται τελικά το εκάστοτε τοπικό ή υπερτοπικό ρεπερτόριο και το συγκεκριμένο ύφος του: ως επιλογή, είτε του μουσικού που ξέρει να τιμά το κοινό του, είτε του μερακλή που παραγγέλλει, το μουσικό υλικό ζυμώνεται κάθε φορά καινούριο, σε μια διαδραστική σχέση όπου επανακαθορίζονται με εξαιρετική ελαστικότητα έννοιες που ο εξωτερικός παρατηρητής κινδυνεύει να εννοήσει ως δίπολα ("τοπικό" - "ξένο", "παλιό" - "νέο", "ομαδικό" - "προσωπικό" κ.λπ.).

Τελικά, αυτό που θελήσαμε να υπογραμμίσουμε στη νέα αυτή έκδοση για τη μουσική της Ηπείρου είναι πως, πέρα από την αποκρυσταλλωμένη εικόνα –λιγότερο ή περισσότερο ευκρινή– που μπορούμε να έχουμε για τη βαθύτερη φύση της, δεν πρέπει να αγνοούμε πως, αιώνες τώρα, στη ζωντανή μουσική πράξη οι αισθητικές επιλογές και η μέθη του γλεντιού ξαναπλάθουν διαρκώς το μουσικό χάρτη.

CD 1

## ΤΖΟΥΜΕΡΚΑ

## 1. Γιατί 'ναι μαύρα τα βουνά

Διάρκεια: 7'42"

Κλαρίνο: Θωμάς Χαληγιάννης  
 Τραγούδι: Κώστας Γεροδήμος  
 Βιολί: Νίκος Γεροδήμος  
 Κιθάρα: Δημήτρης Χαληγιάννης  
 Ακορντεόν: Γιάννης Χαληγιάννης  
 Ντέφι: Παρασκευάς Χαληγιάννης  
 Ηχογράφηση: Τ.Λ.Π.Μ. (Μάιος 2005)

Γιατί 'ναι μαύρα τα βουνά, γιατί 'ναι ανταριασμένα;  
 Βλέπουν το Χάρο να 'ρχεται, καβάλα στ' άλογό του  
 σέρνει τους νιους απ' τα μαλλιά, τους γέρους απ' τα γένια  
 σέρνει και τα μικρά παιδιά, στο άλογο καβάλα.

## 2. Μπαλατσός

Διάρκεια: 4'55"

Κλαρίνο: Θωμάς Χαληγιάννης  
 Τραγούδι: Κώστας Γεροδήμος  
 Βιολί: Νίκος Γεροδήμος  
 Κιθάρα: Δημήτρης Χαληγιάννης  
 Ακορντεόν: Γιάννης Χαληγιάννης  
 Ντέφι: Παρασκευάς Χαληγιάννης  
 Ηχογράφηση: Τ.Λ.Π.Μ. (Μάιος 2005)

Τρίτη, Τετάρτη θλιβερή, Πέμπτη φαρμακωμένη  
 Παρασκευή ξημέρωσε, μην είχε ξημερώσει  
 φιρμάνι από τον στρατηγό κι από το Βιλαέτι  
 στα Γιάννενα τα στείλανε.

## ΜΕΤΣΟΒΟ

## 1. Βασιλαρχόντισσα

Διάρκεια: 3'35"

Κλαρίνο: Αυγέρης Μπάος  
 Βιολί: Ιωάννης Μπάος  
 Τραγούδι - λαούτο: Στέργιος Μπάος  
 Λαούτο: Σούλης Γκιουλέκας  
 Κιθάρα: Άρης Ντίνας  
 Ντέφι: Γιώργος Μπάος  
 Από το δίσκο ακτίνας «Παραδοσιακά τραγούδια περιοχής Μετσόβου 1», Πνευματικό Κέντρο Δήμου Μετσόβου,  
 Πίττειο Κληροδότημα, Εξωραϊστικός Σύλλογος Μετσόβου,  
 Ηχογέννηση, Τρίκαλα 1996

Δεν είναι κρίμα κι άδικο *Βασιλαρχόντισσα*, δεν είναι κι αμαρτία  
 να είναι η Βασίλω η Βάσω σ' ερημιά  
 να είναι η Βασίλω σ' ερημιά, *Βασιλαρχόντισσα*  
 σε κλέφτικα λημέρια;  
 Να στρώνει πεύκα στρώματα κι οξιές μαξιλάρια;  
 Κι ο Θύμιος Γάγκης φώναξε, από ψιλή ραχούλα  
 για ζύπνα Βάσω μ' και έφεξε.

2. Λα(ι) πάτρου τσίντζι μάρμαρι  
(Στα τέσσερα-πέντε μάρμαρα)

Διάρκεια: 7'37"

Κλαρίνο: Αυγέρης Μπάος  
 Βιολί: Ιωάννης Μπάος  
 Τραγούδι - λαούτο: Στέργιος Μπάος  
 Λαούτο: Σούλης Γκιουλέκας  
 Κιθάρα: Άρης Ντίνας  
 Ντέφι: Γιώργος Μπάος  
 Από το δίσκο ακτίνας «Παραδοσιακά τραγούδια περιοχής Μετσόβου 1»,  
 Πνευματικό Κέντρο Δήμου Μετσόβου, Πίττειο Κληροδότημα, Εξωραϊ-  
 στικός Σύλλογος Μετσόβου, Ηχογέννηση, Τρίκαλα 1996

Λα(ι) πάτρου τσίντζι μάρμαρι, λα σhashι μαρμαρίτσι  
 μαση ντουάρμι φιάτα σίγκουρα, σίγκουρα ση ισηουσί-τ  
 μαση ντάντα σα νούι τζ-τσιά, ση ντάντα σα νούι τζ-σι  
 σκουά-λ χιλ' αμιά, ση νούι τσ παραντό νί-κ  
 κ-γίν κούσκρι σιν τι λια  
 (Στα τέσσερα-πέντε μάρμαρα, στα έξι μαρμαράκια  
 κοιμάται η κόρη μόνη, μόνη κι αρραβωνιασμένη  
 η γιαγιά της δεν τής έλεγε κι η γιαγιά της δεν τής λέει  
 σήκω κόρη μου και μην παραδίναςαι μικρή  
 γιατί έρχονται οι συμπέθεροι να σε πάρουν).

## ΖΑΓΟΡΙ

### 1. Σειρά τραγουδιών: Φεζοδερβέναγας, Κωσταντάκης, Είμαι μικρό το μαύρο, Φεγγάρι μου λαμπρό

Διάρκεια: 13'34"

Κλαρίνο: Λευτέρης Σαρρέας

Τραγούδι: Γιάννης Φάκος

Βιολί: Κώστας Κωσταγιώργος

Λαούτο: Χρήστος Ζώτος

Κιθάρα: Φώτης Παπαζήκος

Ντέφι: Τάσος Ντάφλος

Ηχογράφηση: Τ.Λ.Π.Μ. (Μάιος 2005)

#### Φεζοδερβέναγας

Δεν σ' άρεσαν τα Γιάννενα, Φεζοδερβέναγα δεν σ' άρεσε κι η Άρτα και πήρες δίπλα τα βουνά, δίπλα τα κορφοβούνια Και στο Τσιρνέσ' ξημέρωσες, στα βλάχικα κονάκια που είχαν οι κλέφτες σύναξη.

#### Κωσταντάκης

Ο Κωσταντής, παιδιά μ' κι ο Κωσταντας κι ο μικρο-Κωσταντάκης, Κωσταντάκη μου κι ο μικρο-Κωσταντάκης, λεβεντάκι μου τρεις χρόνους Κώστα μ' επερπάτησες, να βρεις καλή γυναίκα να βρεις ψηλή, να βρεις λιανή, να βρεις καγκελοφρύδα Βρήκες ψηλή, βρήκες λιανή, βρήκες καγκελοφρύδα.

#### Είμαι μικρό το μαύρο

Είμαι μικρό το μαύρο, μικρό κι ανήλικο από σεβντά δεν ξέρω, το κακομοίρικο Τίνος να το πω, το ντέρτι που 'χω εγώ Έλα σιμά μου κάτσε, πιάσε το χέρι μου και ρώτα την καρδιά μου, ποιο είν' το κιντέρι μου Έβγα για να δεις, κορμί που τυραννείς Οι αναστεναγμοί μου και τα κιντέρια μου θέλουν για να σε φέρουν, πάλι στα χέρια μου Εφτά και πέντε δώδεκα, με χόρτασες καμώματα.

#### Φεγγάρι μου λαμπρό

Φεγγάρι μου λαμπρό – λαμπρό, γύρω - γύρω κυκλωμένο τράβα λεβέντη μου, τράβα το χορό Αυτού ψηλά που περπατάς και χαμπλοκοιτάζεις τράβα λεβέντη μου, τράβα το χορό Εψές προψές την είδαμε, μ' έναν άλλο στο πλευρό της Εσύ να παντρευτείς, να μην την καρτερείς.

## ΣΑΡΑΚΑΤΣΑΝΙΚΑ

### 1. Σειρά τραγουδιών: Ήλιε μ' μη γέρνεις γλήγορα, Πανάθεμα τα Γιάννενα, Σαν μπαίνεις βγαίνεις στο χορό

Διάρκεια: 11'10"

Κλαρίνο: Γρηγόρης Καψάλης

Τραγούδι: Νίκος Παννακός

Βιολί: Κώστας Κωσταγιώργος

Λαούτο: Χρήστος Ζώτος

Κιθάρα: Φώτης Παπαζήκος

Ντέφι: Τάσος Ντάφλος

Ηχογράφηση: Τ.Λ.Π.Μ. (Μάιος 2005)

#### Ήλιε μ' μη γέρνεις γλήγορα

Ήλιε μ' μη γέρνεις γλήγορα, ήλιε μ' μη βασιλεύεις και τ' άλογό μ' απόστασε και δεν μπορεί να φεύγει κι η στράτα μ' είν' αλαργινή και που θα μείνω απόψε εδώ είναι οι στάνες οι τρανές των Σαρακατσαναίων.

#### Πανάθεμα τα Γιάννενα

Πανάθεμα τα Γιάννενα, που 'χουν στενά σοκάκια και παραθύρια με γυαλιά και μέσα μαύρα μάτια 'κει μέσα η κόρη κάθεται, κεντάει χρυσό μαντίλι το κένταγε, το ξόμπλιαζε και το συκνωρωτούσε.

#### Σαν μπαίνεις βγαίνεις στο χορό

Σαν μπαίνεις βγαίνεις στο χορό, τηράς τα παλικάρια τα παλικάρια τα καλά, θέλουν καλές κοπέλες να ξέρουν ρόκα κι αργαλειό, να ξέρουν να υφαίνουν να μη μαλών' την πεθερά, μ' αυτά τα συγγενάδια.

## ΚΟΝΙΤΣΑ

### 1. Σειρά οργανικών - τραγουδιών: Σκάρος, μοιρολόι, Κρασί σε πίνω για καλό, Κάτω στα έξι μάρμαρα, γυρίσματα σε χορό στα τρία

Διάρκεια: 20'27"

Κλαρίνο - τραγούδι: Κώστας Χαλκιάς

Λαούτο - τραγούδι: Απόστολος Μέλης

Βιολί: Αντώνης Κότικας

Ακορντεόν: Χρήστος Χαλκιάς

Ντέφι: Δημήτρης Χαλκιάς

Ηχογράφηση: Τ.Λ.Π.Μ. (Μάιος 2005)

**Σκάρος** - οργανικό

**Μοιρολόι** - οργανικό

### Κρασί σε πίνω για καλό

Κρασί σε πίνω για καλό και συ με πας στον τοίχο  
τον τοίχο – τοίχο πήγαινα, την πόρτα σ' δεν την βρίσκω  
Ρίξε νερό στην πόρτα σου, να 'ρθω να ξαγλιστρίσω  
να βρω 'φορμή στις μάνες σου, να 'ρθω να σε φιλήσω  
Βάλε κρασί στο μαστραπά και βγάλτο στον αέρα  
κι αν δεν το πιω την Κυριακή, το πίνω την Δευτέρα

### Κάτω στα έξι μάρμαρα

Κάτω στα έξι μάρμαρα, στα έξι μαρμαρίτσια

Δεν μπορώ μάνα μ' δεν μπορώ  
πάει χάνομαι

Και 'κει ήταν κόρη άρρωστη, βαριά για να πεθάνει

Και μπαίνουν βγαίνουν οι γιατροί και γιατρεία δεν έχει

### Γυρίσματα

Δυο - δυο κι άλλα δυο, 'μπάτε κορίτσια στο χορό  
'μπάτε κορίτσια στο χορό, τώρα που έχουμε καιρό  
Πάλι τα 'βαλες και μας μάρανες  
Τι σαν τα 'βαλα και σας μάρανα.

## ΠΩΓΩΝΙ

### Α. Πολυφωνικά

#### 1. Κλαίν' οι πέρδικες στα πλάγια - πολυφωνικό

Διάρκεια: 4'06"

Πολυφωνικό Κτισμάτων: Σωκράτης Τσιάβος,

Λάζαρος Τσιάβος, Δημήτρης Μάτσιος, Σοφία Μάτσια,

Ανθούλα Κώτσου, Βαγγέλης Κώτσου

Από το δίσκο ακτίνας «Το πολυφωνικό της Ηπείρου,  
από τα Κτίσματα Πωγωνίου», Πάπιγκο (Λύρα), Αθήνα 1993

Κλαίν' οι πέρδικες στα πλάγια, κλαίνε τον καημό  
'Εκλαιγα κι εγώ καημένος, τον ξεχωρισμό  
πως θα λα ξεχωριστούμ' αγάπη εμείς τα δυο;  
– Ξένε εσύ που είσαι στα ξένα και στα μακρινά  
δε σου βάρεσαν τα ξένα και η μαύρη ξενιτιά  
– Ωχ αν είσαι να 'ρθεις έλα, άιντ' αν έρχεσαι  
ωχ εμένα οι δικοί μου, με βαρέθηκαν  
και με προξενούν στα ξένα μεσ' στο Ροϊδοστό  
και μου δίνουν άντρα γέρο, εκατό χρονών.

### 2. Από πέρα απ' το ποτάμι - πολυφωνικό

Διάρκεια: 3'01"

Πολυφωνικό Κτισμάτων: Σωκράτης Τσιάβος,

Λάζαρος Τσιάβος, Δημήτρης Μάτσιος, Σοφία Μάτσια,

Ανθούλα Κώτσου, Βαγγέλης Κώτσου

Από το δίσκο ακτίνας «Το πολυφωνικό της Ηπείρου,  
από τα Κτίσματα Πωγωνίου», Πάπιγκο (Λύρα), Αθήνα 1993

Από πέρα απ' το ποτάμι

Μάρ' Μάρω και Μαρίγια

μάρανθος και ντερντελίνα

για σου Μάρω και Μαρίγια

κι από δώθε απ' το πλατάνι

κάθονταν Ρωμιός και Τούρκος

Τον Ρωμιό τον λένε Γιάννο

και τον Τούρκο Σουλειμάνο

(Είχε ο Γιάννος μια κοπέλα

που τη λέγανε Ζαχάρω)<sup>1</sup>

Του λέει ο Σουλειμάνος

– θα το παίρνω το Ζαχάρω

– Δεν τη δίνω Σουλειμάνο

δε στο δίνω το Ζαχάρω.

<sup>1</sup> Οι στίχοι αυτοί δεν αποδόθηκαν στην ηχογράφηση.

Παρατίθενται όμως για την καλύτερη κατανόηση του ποιητικού κεμένου.

CD 2

ΠΩΓΩΝΙ

Β. Παρακάλαμος

**1. Σειρά τραγουδιών:  
Μωραϊτικό Παρακαλαμιώτικο,  
γυρίσματα** - οργανικό

Διάρκεια: 5' 41"

Κλαρίνο: Χρήστος Χαληγιάννης

Βιολί: Νίκος Οικονόμου

Κιθάρα: Δημήτρης Χαληγιάννης

Ακορντεόν: Γιάννης Χαληγιάννης

Ντέφι: Παρασκευάς Χαληγιάννης

Ηχογράφηση: Τ.Λ.Π.Μ. (Μάιος 2005)

**2. Σειρά: Αλβανία,** γυρίσματα, Τσακιστό - οργανικό

Διάρκεια: 4' 36"

Κλαρίνο: Χρήστος Χαληγιάννης

Βιολί: Νίκος Οικονόμου

Κιθάρα: Δημήτρης Χαληγιάννης

Ακορντεόν: Γιάννης Χαληγιάννης

Ντέφι: Παρασκευάς Χαληγιάννης

Ηχογράφηση: Τ.Λ.Π.Μ. (Μάιος 2005)

Γ. Δελβινάκι

**1. Σειρά τραγουδιών-οργανικών:  
Οσμαντάκας, Τσακιστό, Μπατζήδικα γυρίσματα**

Διάρκεια: 18' 28"

Κλαρίνο: Δημήτρης (Τάκης-Λούκας) Χαρισιάδης

Τραγούδι: Βαγγέλης Ντάκας

Βιολί: Νίκος Οικονόμου

Λαούτο: Μιχάλης Κοκκινόπουλος

Ακορντεόν: Γιάννης Χαληγιάννης

Ντέφι: Παρασκευάς Χαληγιάννης

Ηχογράφηση: Τ.Λ.Π.Μ. (Μάιος 2005)

**Οσμαντάκας**

Γεια σου Οσμαντάκα, την λεβεντιά σου να 'ixa  
Αχ ν-εσύ κοιμάσαι, και ν-εγώ νυστάζω  
σε συλλογιούμαι κι αναστενάζω  
Αχ ν-εσύ κοιμάσαι μέσ' στα σεντονάκια  
κι εγώ γυρίζω, στα σοκάκια  
Αχ ν-εσύ κοιμάσαι κι εγώ νυστάζω  
σε συλλογιούμαι κι αναστενάζω  
Ξύπνα Οσμαντάκα και βάλε τα τσαρούχια  
στρίψε τη μουστάκα, γεια σου Οσμαντάκα.

**Μπατζήδικα γυρίσματα**

Για πεσ' μας Χάρε να χαρείς, εσύ που 'ισαι στον Άδη  
οι μερακλήδες πως παιρνάν' στο μαύρο σου σκοτάδι  
έχουν κρασί να πίνουνε, κλαρίνα να βαράνε  
και κορίτσια όμορφα, μαζί τους να γλεντάνε  
Για πέσ' μας για τους πλούσιους, με τους πολλούς παράδες  
τη μαύρη τη φτωχολογιά, πως ζουν οι φουκαράδες  
έχουν κρασί να πίνουνε, κλαρίνα να βαράνε  
και κορίτσια όμορφα, μαζί τους να γλεντάνε  
Ποιος πλούσιος απέθανε και πήρε βιος μαζί του  
πήρε τρεις πήχες σάβανο, να ντύσει το κορμί  
*Πλούσιοι και φτωχοί και πεθαίνουν  
και στο ίδιο χώμα μπαίνουν*  
Για μη με παίρνεις Παναγιά, γιατί 'μαι νιος ακόμα  
έχω γυναίκα και παιδιά και θα με φάει το χώμα  
*Παναγιά μου Παναγιά μου  
που ν' αφήκω τα παιδιά μου;*  
Στα κατσαρά σου τα μαλλιά  
λαλούν απδόνια και πουλιά  
Ξύπνα να ιδείς αν χάραξε  
και πάλι ματαπλάγιασε  
Γλυκοχαράζουν τα βουνά κι οι όμορφες κοιμούνται  
και τα καημένα τα παιδιά, στα ξένα τυραννιούνται  
Εσύ ήσουνα που μου 'λεγες, σαν δεν με ιδείς πεθαίνεις  
τώρα γυρίζεις και μου λες που μ' είδες που με ξέρεις  
Μάγια μου 'χεις καμωμένα  
και ζουρλαίνομαι για σένα  
Έλα - έλα που σου λέγω  
μη με τυραγνάς και κλαίγω.



**2. Μοιρολόι με γυρίσματα** - οργανικό

Διάρκεια: 9' 05"

Κλαρίνο: Πέτρος (Πέτρος-Λούκας) Χαλκιάς

Βιολί: Αχιλλέας Χαλκιάς

Λαούτο: Χριστόδουλος Ζούμπας

Ντέφι: Νίκος Κοντός

Από το δίσκο ακτίνας «Μοιρολόγια και γυρίσματα, Πέτρο-Λούκας Χαλκιάς», Πάπιγκο (Λύρα), Αθήνα 1993

**ΚΑΜΠΟΣ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ****1. Σειρά τραγουδιών: Μια κοντή κοντούλα, Σιγανά βρέχει ο ουρανός**

Διάρκεια: 6' 05"

Κλαρίνο: Κώστας Ζέρβας

Τραγούδι: Κώστας Ζούμπας

Κιθάρα: Τηλέμαχος Κότικας

Αρμόνιο: Νίκος Χαλιγιάννης

Τουμπελέκι: Κώστας Νταλίπης

Ηχογράφηση: Τ.Λ.Π.Μ. (Μάιος 2005)

**Μια κοντή κοντούλα**

Μια κοντή κοντούλα, εδώ στη γειτονιά που 'χει μαύρα μάτια και σγουρά μαλλιά  
 Η μάνα της τη δέρνει και την ερωτά για να μαρτυρήσει, ποιος την αγαπά.

**Σιγανά βρέχει ο ουρανός**

Σιγανά βρέχει ο ουρανός, σιγανός ψιχάλισμός  
 σιγαλά πάω κι εγώ, την αγάπη μου να βρω  
 και την βρίσκω λυπημένη και βαριά βαλαντωμένη  
 – τι 'χεις κόρη μ' κι όλο κλαίς και μένανε δεν μου το λες;  
 – με μάλωσε η μάνα και μ' έδειρε ο πατέρας μου.

**ΖΙΤΣΑ – ΚΛΗΜΑΤΙΑ, ΓΡΑΜΜΕΝΟΧΩΡΙΑ – ΚΟΥΡΕΝΤΟΧΩΡΙΑ****1. Μοιρολόι (σε ντο)** - οργανικό

Διάρκεια: 3' 09"

Κλαρίνο: Κίτσος Χαρισιάδης

Άγνωστοι λοιποί καλλιτέχνες

Ηχογράφηση: δίσκος 78 στροφών, ηχογραφημένος το 1929 στην Αθήνα για λογαριασμό της εταιρίας Οdeon

**2. Κλέφτες Βελτισοινοί** και γυρίσματα

Διάρκεια: 3' 15"

Κλαρίνο: Τάσος Χαλκιάς

Τραγούδι: Φώτης Χαλκιάς

Συνοδεύει η ορχήστρα των Χαλκιάδων

Ηχογράφηση: δίσκος 78 στροφών, ηχογραφημένος το 1950 στην Αθήνα για λογαριασμό της εταιρίας Columbia

Οι κλέφτες ν-εξουρίζονταν,  
 μπω – μπω ν-οι κλέφτες  
 Χορεύουν τα κλεφτόπουλα  
 μπω – μπω ν-οι κλέφτες  
 κι ο καπετάνιος 'ξουρίζονταν  
 μπω – μπω ν-οι κλέφτες

**3. Κυρά Γιώργαινα**

Διάρκεια: 3' 26"

Κλαρίνο: Τάσος Χαλκιάς

Τραγούδι: Φώτης Χαλκιάς

Τραγούδι (δεύτερη φωνή): Λ. Καβάκος

Συνοδεύει η ορχήστρα των Χαλκιάδων

Ηχογράφηση: δίσκος 78 στροφών, ηχογραφημένος το 1953 στην Αθήνα για λογαριασμό της εταιρίας Columbia

Έπεσ' απ' το δέντρο, το παιδάκι σου  
 το βρήκα ξαπλωμένο, βαριά βαλαντωμένο  
 – Πώς το 'παθες παιδί μου, ετούτο το κακό  
 η μαύρη θα σε χάσω και σ' έχω μοναχό  
 – Πέρασε μωρ' μάνα, αυτή που αγαπώ  
 και μου 'πε θα με πάρει, την Κυριακή βραδιά  
 μ' έκαψε η ματιά της, το λυγερό κορμί  
 το γλυκοφιλημά της, δεν το 'χα ξαναϊδεί  
 την να σου πω μωρ' μάνα, τι να σου διηγηθώ  
 απόφαση το πήρα, να τη στεφανωθώ.

**4. Καγκέλια** - οργανικό

Διάρκεια: 3'

Κλαρίνο: Σταύρος Καψάλης

Βιολί: Αχιλλέας Χαλκιάς

Κιθάρα: Θανάσης Μαρκόπουλος

Ντέφι: Νίκος Κοντός Νίκος

Τουμπελέκι: Χρόνης Καψάλης

Από το δίσκο ακτίνας «Έλληνες δεξιοτέχνες, Σταύρος Καψάλης, Σκοποί της Ηπείρου», General Music, Αθήνα 1997



## 5. Μαύρα μου χελιδόνια

Διάρκεια: 6'08"

Κλαρίνο: Σταύρος Καψάλης

Τραγούδι: Σάββας Σιάτρας

Βιολί: Βασίλης Φάκος

Λαούτο: Θανάσης Μαρκόπουλος

Ντέφι: Νίκος Κοντός

Από το δίσκο ακτίνας «Κούγω τον άνεμο κι αχάει, ηρωικά και ιστορικά τραγούδια της Ηπείρου με τον Σάββα Σιάτρα», Αρχείο Ελληνικής Μουσικής, Αθήνα 1997

Μαύρα μου χελιδόνια, από την Αραπιά  
κι άσπρα περιστέρια, από την Μοσοχιά  
Αυτού ψηλά που πάτε, για χαμηλώσετε  
να πάρω μια φτερούγα, να πάρω ένα φτερό  
Να γράψω ένα γράμμα και μια ψιλή γραφή  
να στείλω στην αγάπη μ', να μη με καρτερεί  
Όταν κινάω για να 'ρθω, μπόρες και βροχές  
κι όταν γυρίσω πίσω, ήλιος και ξαστεριές  
Εμένα με παντρέψαν, εδώ στην ξενιτιά  
μου δώσουν γυναίκα, μια σκύλα μάγισσα  
Μαγεύει τα καράβια και δεν έρχονται  
με μάγεψε και μένα και δεν μπορώ να 'ρθω.

## 6. Σειρά τραγουδιών: Κλέφτες παλιοί, Γυρίσματα

Διάρκεια: 10'23"

Κλαρίνο: Ναπολέων Δάμος

Τραγούδι: Κώστας Τζήμας

Βιολί: Γιάννης Νίνης

Λαούτο: Μιχάλης Μαρκόπουλος

Ντέφι: Μιχάλης Δάμος

Ηχογράφηση: Τ.Λ.Π.Μ. (Μάιος 2005)

### Κλέφτες παλιοί

Οι κλέφτες εξουρίζονταν, μπω - μπω  
οι κλέφτες, μπω - μπω ν-οι κλέφτες  
και στα γυαλιά γυαλίζονταν, μπω - μπω  
οι κλέφτες, μπω - μπω ν-οι κλέφτες  
και 'στρίβαν τα μουστάκια τους, μπω - μπω  
οι κλέφτες, μπω - μπω ν-οι κλέφτες  
χορεύαν τα κλεφτόπουλα, μπω - μπω  
οι κλέφτες, μπω - μπω ν-οι κλέφτες  
κι ο καπετάνιος κοίταζε, μπω - μπω  
οι κλέφτες, μπω - μπω ν-οι κλέφτες.

### Γυρίσματα

Σκίζω, ρίζω το λεμόνι  
βρίσκω την Πανάγιω μέσα  
που 'πλεκε χρυσό γαϊτάνι  
Γεια σ' Πανάγιω μ' μια  
γεια σ' Πανάγιω μ' δυο,  
γεια σ' Πανάγιω μ' τρεις  
κι αν θα παντρευτείς  
τι καλό θα δεις  
θα φιλήσεις, θ' αγκαλιάσεις  
και θα βαρεθείς.  
Απ' το βουνό κατεβαίνω, μπαίνω σε μπαξέ  
βρίσκω κόρη που κοιμόταν στα τριαντάφυλλα  
κι έσκυψα να της μιλήσω, δε με δέχτηκε  
Στο γιαλό - γιαλό, ψαράκια κυνηγώ,  
μα δεν μπορώ να βρω, δυο μάτια π' αγαπώ  
γι' αυτά θα τρελαθώ.



## ΠΑΡΑΜΥΘΙΑ – ΘΕΣΠΡΩΤΙΑ

### 1. Μαριόλα - μοιρολόι

Διάρκεια: 3'40"

Κλαρίνο: Παύλος Μπούκαλης

Τραγούδι: Βαγγέλης Αρβανίτης

Βιολί: Βαγγέλης Νάσης

Λαούτο: Αντώνης Μπούκαλης

Ντέφι: Μενούσας Σταύρος

Από το δίσκο ακτίνας «Τραγούδια της Ηπείρου»,

Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, Αθήνα 2002

Σήκω Μαργιόλα από τη γη κι από το μαύρο χώμα  
ψυχή, καρδούλα μου

Με τι ποδάρια να σ'ίκωθώ, χεράκια ν' ακουμπήσω  
η μαύρη δε μπορώ.

### 2. Σειρά τραγουδιών: Ντελή παπάς, Εσύ που σέρνεις το χορό

Διάρκεια: 3'28"

Κλαρίνο: Ναπολέων Δάμος

Τραγούδι: Γιώργος Κούρτης

Βιολί: Βασίλης Φάκος

Λαούτο: Χρήστος Ζούμπας

Κιθάρα: Νίκος Στεργίου

Ντέφι: Νίκος Κοντός

Από το δίσκο ακτίνας «Αυτή είναι η Ήπειρος II», Central Music,

Αθήνα κ.χρ.

### Ντελή παπάς

Κούγω τον άνεμο κι ακάει

μωρέ παπά Ντελή παπά

τον κούγω και μαλώνει

Ντελή παπά λεβέντη

Με τα βουνά εμάλωνε

μωρέ παπά Ντελή παπά

και με τα δέντρα ακούσε

Ντελή παπά λεβέντη

Εσύ που σέρνεις το χορό

### Εσύ που σέρνεις το χορό

ομορφοπαλίκαρο

και πας μπροστά από τ' άλλα

όμορφο παλικαράκι

Σαν πας κατά το Δέλβινο

ομορφοπαλίκαρο

κατά το Δελβινάκι

όμορφο παλικαράκι.

### 3. Εξέφεξε η ανατολή

Διάρκεια: 3'16"

Κλαρίνο: Γρηγόρης Καψάλης

Τραγούδι: Στυλιανός Μπέλλος

Άγνωστοι λοιποί καλλιτέχνες

Από το δίσκο ακτίνας «Ελληνική παραδοσιακή  
μουσική, χοροί και τραγούδια της Ηπείρου»,

General Music, Αθήνα κ.χρ.

ν-Εξέφεξε άει μωρ' Γιούλα μου, ν-εξέφεξε η ανατολή

και πάει η πούλια γιόμα

μωρή κοντή κοπέλα

και πάει η πούλια γιόμα

πάρε τη ρόκα κι έλα

παίνρω κι εγώ το γρίβα μου και πάω να τον ποτίσω

βρίσκα την κόρη που 'πλενε, τ' αντρός της τα μαντήλια

Σαράντα σίκλους έβγαλε, στα μάτια δεν την είδα.

### 4. Μαρίκα - οργανικό

Διάρκεια: 7'11"

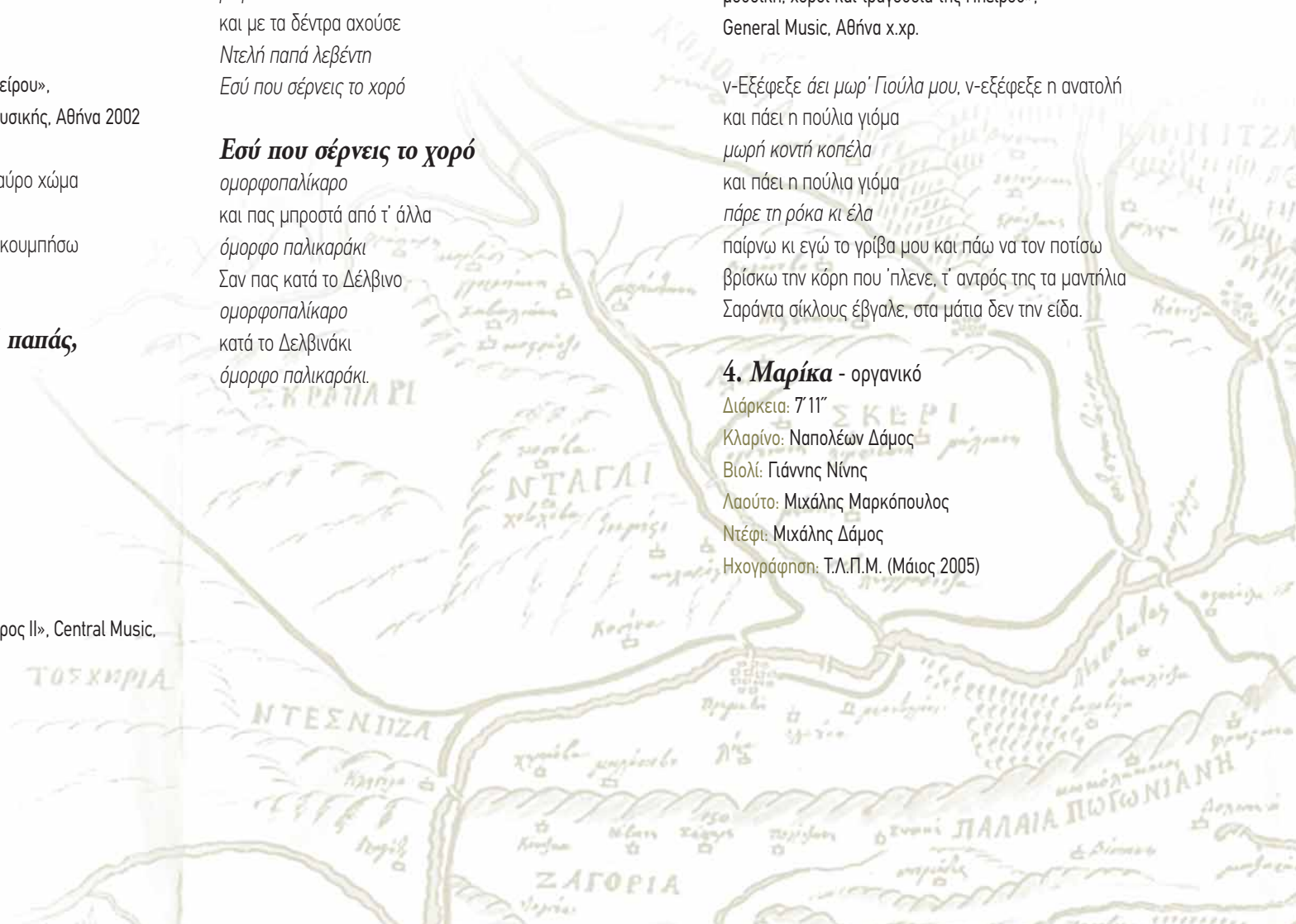
Κλαρίνο: Ναπολέων Δάμος

Βιολί: Γιάννης Νίνης

Λαούτο: Μιχάλης Μαρκόπουλος

Ντέφι: Μιχάλης Δάμος

Ηχογράφηση: Τ.Λ.Π.Μ. (Μάιος 2005)



## ΛΑΚΚΑ ΣΟΥΛΙ

### 1. Ελένη του Μπότσαρη

Διάρκεια: 5'32"

Κλαρίνο: Βασίλης Μπατζής

Τραγούδι: Δημήτρης Βάγιας

Βιολί: Κυριάκος Χαλκιάς

Λαούτο: Γιώργος Τράκης

Ντέφι: Μάνθος Σταυρόπουλος

Απόσπασμα από το δίσκο ακτίνας «Τραγούδια της Ηπείρου»,  
Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, Αθήνα 2002

Όλες οι καπετάνισσες, των καπεταναραίων  
όλες πάσαν προσκύνησαν, στ' Αλή Πασά την πόρτα  
κι αυτήν η Λέν' του Μπότσαρη, δεν πάει να προσκυνήσει  
– Δεν προσκυνω Αλή Πασά.

### 2. Σειρά τραγουδιών: Στα πονεμένα τα χωριά - γυρίσματα

Διάρκεια: 12'08"

Κλαρίνο: Ναπολέων Δάμος

Τραγούδι: Κώστας Τζήμας

Βιολί: Γιάννης Νίνης

Λαούτο: Μιχάλης Μαρκόπουλος

Ντέφι: Μιχάλης Δάμος

Ηχογράφηση: Τ.Λ.Π.Μ. (Μάιος 2005)

Στα πονεμένα τα χωριά, που 'ναι στα Λάκκα Σούλι  
θα στείλω γράμμα και γραφή κι ένα γλυκό τραγούδι  
Για να γλεντάν οι φίλοι μου, όλη η Λάκκα Σούλι  
να πίνουν ούζο και κρασί, τον πόνο να ξεχνούνε  
Στη Λάκκα Σούλ' γεννήθηκα, πάντοτε την πονάω  
όλο την ονειρεύομαι, γι' αυτήν θα τραγουδάω  
Για να γλεντάν οι φίλοι μου, όλη η Λάκκα Σούλι

να πίνουν ούζο και κρασί, τον πόνο να ξεχνούνε  
θα φύγω από την ξενιτιά, κοντά της θα γυρίσω  
να δω τους φίλους τους παλιούς, μαζί τους να γλεντήσω  
Για να γλεντάν όλοι μαζί, όλη η Λάκκα Σούλι  
να πίνουν ούζο και κρασί, τον πόνο να ξεχνούνε.

Σήκω καημένε Ντάικο, να δεις το γιόκα σου  
πως είναι μεθυσμένος, έξω απ' την πόρτα σου  
Αχ ο μαύρος τι θα γίνω, τι 'ναι τούτα που παθαίνω  
Ασημένα μου αλυσίδα, έχω μέρες που δεν σ' είδα  
Έχω μέρες και βδομάδες, που δεν κάναμε σακάδες  
Έλα – έλα με τε μένα να περνάς χαριτωμένα  
Πάρε Μαριώ μ' τη ρόκα σου, κ' έβγα στο παραθύρι  
Για να σε ιδούν τα μάτια μου, πώς βάζεις το φτιασίδι.  
Ζαλιζομαι – ζαλιζομαι  
όταν σε συλλογίζομαι  
Ζαλιάρικο – ζαλιάρικο  
μικρό και σκαντιαλάρικο  
Ζαλιζώ το κεφάλι μου  
απ' το πολύ το χάλι μου.  
Ανέβηκα στους ουρανούς και μού είπαν οι αγγέλοι  
αν αγαπιάς μελαχρινό, να μην τραβήσεις χέρι  
Μελαχρινό και νόστιμο, ωραίο μου λουλούδι  
εσύ μου πήρες την καρδιά, μικρό μου αγγελούδι.

## ΙΩΑΝΝΙΝΑ

### 1. Σειρά τραγουδιών: Φεγγαροπρόσωπη, Δόντια πυκνά με γυρίσματα, Καραμπεριά

Διάρκεια: 15'19"

Κλαρίνο: Γρηγόρης Καψάλης

Τραγούδι: Γιάννης Παπακώστας

Βιολί: Κώστας Κωσταγιώργος

Λαούτο: Χρήστος Ζώτος

Κιθάρα: Φώτης Παπαζήκος

Ντέφι: Τάσος Ντάφλος

Ηχογράφηση: Τ.Λ.Π.Μ. (Μάιος 2005)

### Φεγγαροπρόσωπη

Μωρή φεγγαροπρόσωπη, του ήλιου η θυγατέρα  
Συ μ' έκανες κι αρνήθηκα και μάνα και πατέρα  
Σύρε να πεις της μάνας σου, να κάνει κι άλλη γέννα  
Να κάψει κι αλλουιών καρδιές, πως έκαψε και μένα  
γυρίσματα.

Μαύρα μάτια πω 'χεις κόρη, φαίνεται είσαι απ' το Ζαγόρι  
Μαύρα μάτια μαύρα φρύδια, ζωντανόν με τρων' τα φίδια  
Έρχομαι το φράχτη – φράχτη, βάσανα πω 'χεις αγάπη  
Έρχομαι τον τοίχο – τοίχο, χαλασιές κι αν σε πετύχω  
Έρχομαι τη μάντρα – μάντρα και σε βρίσκω μ' άλλον άντρα  
Έρχομαι το φράχτη – φράχτη, βάσανα πω 'χεις αγάπη.

### Δόντια πυκνά με γυρίσματα

Δόντια πυκνά και μαργαριταρένια  
 φωνή σαν τ' αηδονιού  
 στόμα χελιδονιού  
 όταν αρχίζ' και λέει  
 όλο τον Μάη λαλεί κι όλη την Άνοιξη  
 Τι λες αυτού, μωρέ ζαλιάρικο  
 τι βάζεις με το νου σου  
 κρυφά από τους δικούς σου  
 μαλαματένια πόρτα  
 μ' ασημοπέρονα  
 η σκύλα η πεθερά σου  
 θέλει μαχαίρωμα ως το ξημέρωμα  
 Μια Κυριακή και μια καλήν ημέρα  
 μου 'ρθε μια περισσότερα  
 μια καγκελοφρυδάτη  
 μια μοσομυρωδάτη  
 να μην την είχα ιδεί  
 δεν θα 'χα ζουρλαθεί  
 στη μαύρη γης να μπει  
 Σκέφτομαι τι να της κάνω  
 από τον ουρανό στη γη  
 και πολύ της κακοφάνη  
 και την πόρτα της σφαλεί  
 Σπκώνουμε μια αυγούλα  
 μιαν αυγούλα το πρωί  
 και το κατηφόρι πήρα  
 για να δω για να χαρώ  
 Βρίσκα μια πορτοπούλα  
 κι αυτή ήταν ανοικτή  
 κι εκεί μέσα κατοικούσαν  
 μαυρομάτα και ξανθή  
 Μπερδεύτηκα ο καυμένος

σαν τον ψύλο στο μαλλί  
 ποια να πάρω ποια ν' αφήσω  
 τ' μαυρομάτα ή τ' ξανθή;  
 Να πάρω την ξανθούλα  
 που 'ναι άσπρη και παχιά  
 να την έχω τον Χειμώνα  
 με τα χιόνια τα πολλά  
 Να πάρω την ξανθούλα  
 που 'ναι άσπρη και λιανή  
 (Να πάρω τ' μαυρομάτα  
 που ναι μαύρη και λιανή)<sup>2</sup>  
 να την έχω καλοκαίρι  
 με την ζέστη την πολλή  
 Γυρίσματα

Στράβωσες το φέσ' μωρέ μπαντίδη  
 στράβωσες το φέσ' μωρέ καντίδη  
 Ούχα, ούχα-χα, μάτια μου γλυκά  
 ούχα, ούχα, ούχα-χα  
 θα σας κλέψω μια βραδιά  
 Στράβωσες το φέσ' μωρέ μπαντίδη  
 στράβωσες το φέσ' να καζαντίσεις  
 Ούχα, ούχα-χα, Λένκω μ' σ' αγαπώ  
 ούχα, ούχα, ούχα-χα  
 για τ' εσένα τι τραβώ

<sup>2</sup> Εκ παραδρομής ο τραγουδιστής δεν είπε τους στίχους που βρίσκονται μέσα στην παρένθεση.

### Καραμπεριά

Καραμπεριά συνάχτηκε, στο Φώτο το Τζαβέλλα  
 πήραν κρασί, πήραν ρακί, γιομίσαν μια βαρέλα  
 χαλασιά σ' Καραμπεριά  
 με τα γλέντια σ' τα πολλά  
 με τα γλέντια σ' τα πολλά  
 μέρα νύχτα στα βιολιά  
 Είχαν φαί που τρώγανε, είχαν μια γκιόσα χίνα  
 τι να σας κάνω βρε παιδιά, στα μάτια δεν την είδα  
 Είχαν μεζέ που πίνανε, αγγούρι ναι ντομάτα  
 κι από το μεθύσι το πολύ, τους πήραν δυο Σαββάτα  
 Τράβα Νησιώτη τα κουπιά και μη τα φέρνεις γύρα  
 να πάμε στη Ντραμπάτοβα και στην Αγιά Σωτήρα  
 Εψές είδα στον ύπνο μου, ήμουν σ' ένα βαρέλι  
 κι όρκο σας κάνω βρε παιδιά κρασί πολύ θα γένει.

### ΠΡΕΒΕΖΑ

#### 1. Κλάματα - οργανικό

Διάρκεια: 3'04"

Κλαρίνο: Νίκος Νταής

Βιολί: Νταής Κώστας

Σαντούρι: Λεωνίδας Δημητρίου

Κιθάρα: Λάκης Πάτσας

Από το δίσκο ακτίνας «Τραγούδια της Ηπείρου»,

Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, Αθήνα 2002

#### 2. Συρτό Πρεβεζιάνικο - οργανικό

Διάρκεια: 3'30"

Κλαρίνο: Βασίλης Μπεσίρης (Τουρκοβασίλης)

Άγνωστοι λοιποί καλλιτέχνες

Ηχογράφηση: δίσκος 78 στροφών, 1954 στην Αθήνα

### 3. Παπαδιά - οργανικό

Διάρκεια: 3'

Κλαρίνο: Νίκος Τζάρας

Λαούτο: Λάζαρος Ρούβας

Ηχογράφηση: δίσκος 78 στροφών, 1934

### 4. Κατσαντώνης

Διάρκεια: 3'44"

Κλαρίνο: Γρηγόρης Καψάλης

Τραγούδι: Αλέκος Κιτσάκης

Άγνωστοι λοιποί καλλιτέχνες

Απόσπασμα από το δίσκο ακτίνας «Ελληνική παραδοσιακή μουσική, χοροί και τραγούδια της Ηπείρου», General Music, Αθήνα x.χρ.

ν'Έχετε γεια ψηλά βουνά κι εσείς κοντές ραχούλες

Γεια σου Κατσαντώνη μου

κι εσείς κοντές ραχούλες

γεια σου καπετάνιε μου.

Σούλι, Τζουμέρκα κι Άγραφα, παλικαριών λημέρια

Τον Κατσαντώνη πιάσανε, στα Γιάννενα τον πάνε.

### ΑΡΤΑ

#### 1. Άρτα - οργανικό

Διάρκεια: 3'35"

Κλαρίνο: Βασίλης Σούκας

Άγνωστοι λοιποί καλλιτέχνες

Από το δίσκο ακτίνας «Η τέχνη του κλαρίνου, Βασίλης Σούκας», Lyra, Αθήνα 1995

### 2. Ρετζαίοι

Διάρκεια: 6'15'

Τραγούδι: Βασίλης Σούκας

Άγνωστοι λοιποί καλλιτέχνες

Από το δίσκο ακτίνας «Η τέχνη του κλαρίνου,

Βασίλης Σούκας», Lyra, Αθήνα 1995

Τι 'ναι το κακό που έγινε, στις Πρέβεζας την Πέτρα

σκοτώσανε ενιά ψυχές και το σωφέρη δέκα

τα δυο ανήμερα θεριά, οι αδερφοί Ρετζαίοι

από καιρό σχεδιάζανε, της Πέτρας το καρτέρι

Γράμμα τη νύχτα στείλανε σ' αυτόν τον Λάμπρο Στάθη

να συνταχθούνε οι σύνεργοι, στα Γιάννενα να πάνε

Οι σύνεργοι συνάχθηκαν, στα Γιάννενα και πάνε

τον Θύμιο ανταμώνανε και τον συχνορωτάνε

- Συ Θύμιο που μας έγραψες, πεσ' μας το τι μας θέλεις

οι σύνεργοι είναι τίμιοι, στο λέμε να το ξέρεις

Κι ο Θύμιος τους 'φοδίασε, φυσίγγια και ντουφέκια

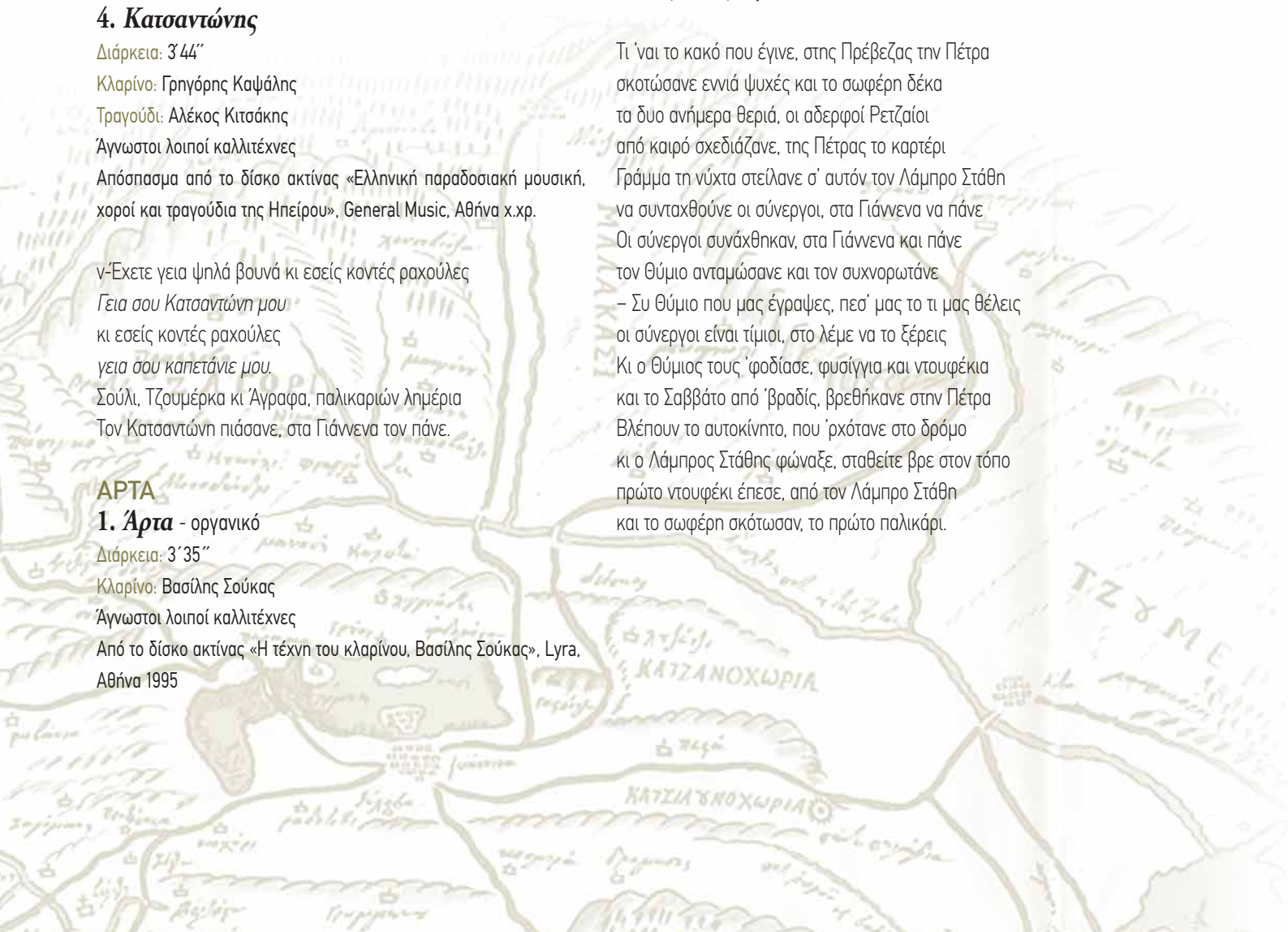
και το Σαββάτο από 'βραδής, βρεθήκανε στην Πέτρα

Βλέπουν το αυτοκίνητο, που 'ρχότανε στο δρόμο

κι ο Λάμπρος Στάθης φώναξε, σταθείτε βρε στον τόπο

πρώτο ντουφέκι έπεσε, από τον Λάμπρο Στάθη

και το σωφέρη σκότωσαν, το πρώτο παλικάρι.



## Σημειώσεις

1. Π. Αραβαντινός, *Περιγραφή της Ηπείρου Γ\_* (Ιωάννινα 1984) 46.
2. Ι. Λαμπρίδης, *Ζαγορισιακά* (Αθήνα 1870) 158.
3. Φ. Ανωγειανάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα* (Αθήνα 1976) 148-149.
4. Πρόκειται προφανώς για χάλκινα πνευστά όργανα του τούρκικου στρατού της ορχήστρας των Γεντισάρων.
5. Προφανώς διάφορα κρουστά όργανα όπως ντέφια, τουμπελέκια, νταϊρέδες ή νταούλια, που συνήθως συνοδεύουν τους ζουρνάδες.
6. Η μετάφραση «ταμπουράς» στα ελληνικά από τα κείμενα πολλών ξένων περιηγητών συνηθίζεται σε όλη την ελληνική βιβλιογραφία και παραπέμπει στο χορδόφωνο όργανο που έπαιζε ο Μακρυγιάννης. Από τα συμφραζόμενα ωστόσο θα πρέπει να υποθέσουμε ότι πρόκειται μάλλον για τούρκικο σάζι.
7. Κ. Δ. Μέρτζιος, «Πώς ήτο η Αυλή του Πασά Ιωαννίνων το 1720», *Ηπειρωτική Εστία 2* (1953) 345-348.
8. Δεδομένης της ένδειξης των πηγών, το νεί δεν μαρτυρείται ρητά στην Ήπειρο, αλλά η βέβαιη παρουσία του σε κοντινές περιοχές ωθεί στην υπόθεση μιας ανάλογης χρήσης. Στο Καρπενήσι και στο Μεσολόγγι υπάρχουν αναφορές για μουσικούς που έπαιζαν το όργανο αυτό και που χρησιμοποιούσαν μάλιστα την αραβική προφορά στην εκφορά του ονόματός του: νάι (νάγια στον πληθυντικό). Βλ. Δ. Μαζαράκη, *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα* (β' έκδ. / Αθήνα 1984) 21 (σημ. 1), 34, 37, 53, 60.
9. W. M. Leake, *Travels in Northern Greece IV* (Άμστερνταμ 1967) 205-206.
10. Δ. Σαλαμάγκα, «Λαογραφικά σχεδιάσματα», *Ηπειρωτική Εστία 2* (1953) 167-169.
11. Π. Αραβαντινός, *Χρονογραφία της Ηπείρου Β'* (εν Αθήναις 1856).
12. Δύο ερμηνείες υπάρχουν για τους ανακαράδες: α) πρόκειται για τα γνωστά δερματόφωνα κρουστά όργανα αραβικής προέλευσης, μικρού μεγέθους που συνήθως παίζονται ανά δύο β) πρόκειται για πνευστά, οπότε πρέπει να είναι εναλλακτικό όνομα για τους ζουρνάδες που πάντα εμφανίζονται σε ζεύγη.
13. Ανωγειανάκης (σημ. 3) 293.
14. Μαζαράκη (σημ. 8) 28, 33.
15. Ο Αλέξης Ζούμπας, από το Γραμμένο, ηχογράφησε πολλά οργανικά της Ηπείρου σε δίσκους 78 στροφών, όπως και πολλά σμυρναϊκού ιδιώματος τραγούδια με τη Γιαννιώτισσα Εβραία Αμαλία Βάκα.
16. Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. Γ. Κοκκώνης, «Η μουσική των Ιωαννίνων», *Ιωάννινα ιστορική κατάθεση* (CD-Rom) (Ι. Μητρόπολη Ιωαννίνων - Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2001).
17. Το κλαρίνο εντάχθηκε στην οθωμανική στρατιωτική μπάντα μετά το 1826, οπότε και ανασυγκροτήθηκε η δομή του στρατού ακολουθώντας ευρωπαϊκά πρότυπα. Συνεπακολούθως, τα ασιατικής καταγωγής όργανα της οθωμανικής στρατιωτικής μπάντας αντικαταστάθηκαν από τα αντίστοιχα της ευρωπαϊκής. Εκλήθη μάλιστα ο Giuseppe Donizzetti, αδελφός του γνωστού Ιταλού συνθέτη, προκειμένου να υποστηρίξει τη αναμόρφωση. Την ίδια εποχή εξάλλου, εκτός κάθε θεσμικής πρωτοβουλίας, και οι τοιγγάνικες ορχήστρες της Ανατολικής Ευρώπης και των Βαλκανίων υιοθετούν τα νέα ευρωπαϊκά όργανα. Στην Οθωμανική αυτοκρατορία, κλαρίνα σε σι ελάσσονα, λα και σολ, εισάγονται μεταξύ 1809 και 1839 στην αυλική ορχήστρα του σουλτάνου Μαχμούτ Β'. Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. L. Picken, *Folk Music Instruments of Turkey* (London 1975) 511· N. Shackleton, «Clarinet», *The New Grove, Dictionary of Musical Instruments I* (London 1984) 389-403.
18. Σύμφωνα με το S. Baud-Bovy, κάτι ανάλογο συμβαίνει και στον ευρύτερα διαδεδομένο οργανικό σκοπό που φέρει τον τίτλο *διπλή γκάιντα*, κατά τον οποίο το κλαρίνο και το βιολί μιμούνται το ομώνυμο όργανο. Βλ. S. Baud-Bovy, «Chansons d'Épire du Nord et du Pont», *Yearbook of the International Folk Music Council 3* (1971) 120-127, ιδίως 122· Σπ. Περιστέρης, «Δημοτικά τραγούδια Δροπόλεως Βορείου Ηπείρου», *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου 9-10* (1955-1957) 105-133, ιδίως 105· Κ. Λώλης, *Το Ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι* (Ιωάννινα 2006).
19. Για να παραθέσουμε ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα, στην εθνομουσικολογική του έρευνα ο Béla Bartók υποστήριξε ότι η αυθεντική ουγγρική μουσική είναι αυτή της υπαίθρου, όπου κυριαρχεί η πεντατονική δομή.
20. Ο λόγος για την πολυσυζητημένη «Ανατολή του Κ. Παλαμά: Γιαννιώτικα, σμυρναϊκά, πολιτικά / μακρόσυρτα τραγούδια ανατολίτικα...».

21. Γ. Κοκκώνης, *Λευτέρης Σαρρέας, Ζαγορίσιο Ζιαφέτι* (ένθετο ομώνυμου CD) (Ιωάννινα 2002).
22. Μαζαράκη (σημ. 8) 6: Ι. Νικολαΐδης, *Τα Γιάννινα του Μεσοπολέμου Β' (1915-1916)* (Ιωάννινα 1992) 180.
23. Εξαίρεση ασφαλώς αποτελεί ο δεξιότηχνης του βιολιού Τάκης Τζέμος από το Μαργαρίτι ο οποίος δραστηριοποιήθηκε επαγγελματικά στην Πρέβεζα, βλ. Ζ. Γκαϊδατζή, *Βαγγέλης Σούκας, όλα για τ' όνομα* (Αθήνα 2005) 20-21.
24. Βλ. περισσότερο στο Γ. Κίτσιος, «Παυσίλυπον: ένα γερμανικό "τέμενος των Μουσών" στα οθωμανικά Ιωάννινα του 1873», *Μουσικολογία* 10 (2007) 144-159.
25. Βλ. Δίσκοι ακτίνας «Amalia, Old Greek Songs in the New Land 1923-1950», ARHOOLIE, x.χρ. και «Αμαλία Βάκα. Το γιαννιώτικο τραγούδι στην Αμερική 1927-1943», Ελλάδαδος Αρχείου, FM Records, x.χρ.
26. Σ. Μπέττης, «Η κουμπανία των λαϊκών οργάνων στον τόπο μας», *Ηπειρωτική Εστία* ΙΔ' (1965) 372-378.
27. Π. Τζόκα, «Λαϊκοί οργανοπαίχτες της Ηπείρου», *Φηγός* 5 (1999) 63-92. Στο κείμενο αυτό η λέξη *νάι*, η οποία παραπέμπει στο γνωστό πνευστό όργανο της λόγιας οθωμανικής μουσικής, ακολουθείται από την επεξήγηση *φλογέρα* μέσα σε παρένθεση. Αναφορές στο όργανο αυτό πάντως εντοπίζονται τόσο στην Ήπειρο όσο και στο Ξηρόμερο (βλ. σημ. 10).
28. Μ. Δραγούμης, *Τραγούδια από τα Γιάννινα, ηχογραφήσεις του 1930 με την κομπανία του Νίκου Τζάρα* (ένθετο ομώνυμου δίσκου ακτίνας), Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών – Μ.Λ.Α., Αθήνα 2000.
29. Η. Holland, *Ταξίδια στα Ιόνια Νησιά, Ήπειρο, Αλβανία (1812-1813)* (μτφρ. Χρ. Ιωαννίδη, Αθήνα 1989) 70-71.
30. Χρ. Νέεζερ (απελευθερωτού της Ακροπόλεως και πρώτου χριστιανού Φρουράρχου αυτής), *Τα πρώτα έτη της ιδρύσεως του Ελληνικού Βασιλείου. Απομνημονεύματα* (Αθήνα 1936) 178. Δημοσιευμένο και στο Μαζαράκη (σημ. 8) 32.
31. Ν. Ευταξίας, «Το Καφέ-Αμάν στην Άρτα», *Σκουφάς* 52-53 (1979) 180-186.
32. Γ. Παπαδάκης, «Βασίλης Σούκας. Πρότυπο οργανοπαίκτη», *Δίφωνο* 12 (1996) 60-61.
33. Η διάκριση ανάμεσα στις αποτελεσματικές και τις πρακτικές τέχνες πραγματοποιήθηκε από το Αλεξανδρινό γραμματικό Διονύσιο το Θράκα. Ως αποτελεσματικές ορίζονται οι τέχνες οι οποίες γίνονται αντιληπτές μόνο μέσα από τα συγκεκριμένα αποτελέσματά τους (πχ. η γλυπτική, η ζωγραφική και η αρχιτεκτονική).
34. Χρησιμοποιείται εδώ ο όρος επιτέλεση αντί για τον όρο εκτέλεση προκειμένου να τονιστεί η ερμηνευτική ενδεχομενικότητα από την πλευρά των συντελεστών της πράξης (χορευτών και κοινού).



## Βιβλιογραφία

### Ενδεικτική ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Askari M. – Brandl R. – Maucksch H.-J., «Das volkstümliche Klarinettenensemble zwischen Orient und Balkan», *Studia instrumentorum musicae popularis VIII: Piran* (Στοκχόλμη 1985) 67-85.
- Baud-Bovy S., «Chansons d'Épire du Nord et du Pont», *Yearbook of the International Folk Music Council* 3 (1971) 120-127.
- Baud-Bovy S., *Études sur la chanson cleftique* (Αθήνα 1958).
- Brandl R., «Regionalstile traditioneller Musik in Griechenland», στο: Lauer R. – Schreiner P. (επιμ.): *Die Kultur Griechenlands in Mittelalter und Neuzeit [= Bericht über das Kolloquium der Südosteuropa-Kommission 1992, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse 3. Folge Nr. 212, Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen 1996]* 408-440.
- Brandl R., «Das Kleftenlied des 18. und 19. Jahrhunderts in Reiseberichten», στο: Suppan W. (επιμ.), *Schladminger Gespräche zum Thema Musik und Tourismus* (Tutzing 1991) 49-82.
- Brandl R., «Die Schwebungsdiaphonie im Epiros und verwandte Stile im Lichte der Psychoakustik», στο: Schumacher R. (επιμ.), *Von der Vielfalt musikalischer Kultur. Festschrift für Josef Kuckertz [= Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge Nr. 12, Salzburg 1992]* 43-80.
- Brandl R., «Der Hof Ali Pasa's in Jannina und seine Ausstrahlung», στο: Lauer R. – Majer H.G. (επιμ.), *Höfische Kultur in Südosteuropa [= Bericht der Kolloquien der Südosteuropa-Kommission, 1994]*.
- Brandl R., «The "Yiftoi" and the Music of Greece. Role and function», *World of Music* 37/1 (1996) 63-76.
- Cowan J.K., «Greece», *The Garland Encyclopedia of World Music, 8: Europe* (New York-London 2000) 1007-1028.
- Delaporte H., «Quand les chanteurs sont grecs et les musiciens tsiganes.

La musique traditionnelle en Épire», στο: Kokkonis G. (éd.), *Création musicale et nationalisme dans le Sud-est européen [= Études Balkaniques 13, 2006]* 281-295

- Dietrich W., *Folk Music of Greece, Topic Records, TSCD907* (London 1994).
- Dietrich W., *Instrumental Music from Greece, Topic Records, TSCD915* (London 1996).
- Guys P.A., *Voyage littéraire de la Grèce A' -B'* (Paris 1771).
- Hammond N.G.L., *Epirus. The Geography, the Ancient Remains, the History and the Topography of Epirus and Adjacent Areas* (Oxford 1967).
- Hobhouse B., *Travels in Albania and other provinces of Turkey in 1809 & 1810* (London 1858).
- Leake W.M., *Travels in Northern Greece 1-4* (Amsterdam 1967).

### Ενδεικτική ελληνική βιβλιογραφία

- Αραβαντινός Π., *Περιγραφή της Ηπείρου εις Μέρη Τρία: Α' -Β' -Γ'* (εισ. Κ.Θ. Δημαράς, επιμ.-ευρ. Ε.Ι. Νικολαΐδου, Ιωάννινα 1984).
- Αραβαντινός Π., *Συλλογή δημοδών ασμάτων της Ηπείρου* (Αθήνα 1880 / ανατ. 1996).
- Αραβαντινός Π., *Χρονογραφία της Ηπείρου Α' -Β'* (Αθήνα β' έκδ. 1969).
- Αρς Γκρ.Λ., *Η Αλβανία και η Ήπειρος στα τέλη του ΙΗ' και στις αρχές του ΙΘ' αιώνα. Τα Δυτικοβαλκανικά Πασαλίκια της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας* (μτφρ. Α. Διάλλα, εισ. σχόλ.-επιμ. Β. Παναγιωτόπουλος, Αθήνα 1994).
- Βακαλόπουλος Κ.Α., *Ιστορία του Βόρειου Ελληνισμού. Ήπειρος* (Θεσσαλονίκη 1992).
- Βακατσάς Κ. – Κολιός Β. – Σκουλίδας Η., *Ηπειρωτική Βιβλιογραφία (1981-1994). Νεότερη και Σύγχρονη Ιστορία* (εποπτεία Γ. Πλουμίδης, Ιωάννινα 1998).
- Βρέλλης Α., *Ηπειρωτικά στιχοπλάκια* (Γιάννινα 1980).
- Γκαϊδατζή Ζ., *Βαγγέλης Σούκας, όλα για τ' όνομα*, (Αθήνα 2005).
- Γκόγκος Α., *Παρακάλαμος Α' -Β'* (Αθήνα 1995).

- Δημητριάδης Ευ.Π., *Το βιλαέτι Ιωαννίνων κατά το 19ο αιώνα. Γιάννενα. Από την «πόλη-παζάρι» στην «πόλη-πρακτορείο». Ιστορική χωρολογική – πολεολογική – κτιριολογική μελέτη* (Θεσσαλονίκη 1993).
- Διονυσόπουλος Ν., «Το Κεράσσοβο και οι μουσικοί του. Η μουσική οικογένεια των Φιλιππιδάων», στο: *Η επαρχία Κόνιτσας στο χώρο και το χρόνο. Εισηγήσεις από το Α΄ επιστημονικό συμπόσιο, Δήμος Κόνιτσας – Πνευματικό Κέντρο, Κόνιτσα 12-14 Μαΐου 1995* (Κόνιτσα 1996) 457-476.
- Δραγουμής Μ., *Τραγούδια από τα Γιάννενα με την κομπανία του Νίκου Τζάρα*, (ένθετο ομώνυμου CD) (Αθήνα κ.χ.).
- Δραγουμής Μ., «Ηπειρωτική δημοτική μουσική από τη συλλογή Μέλπωσ Μερλιέ 1930», *Χουλιάρδες* 5 τ. 2 (1987) 12-19.
- Δρούλια Λ. – Κόνιτη Β., *Ηπειρωτική Βιβλιογραφία 1571-1980. Α΄: Αυτοτελή δημοσιεύματα, Β΄: Κατάλογος εφημερίδων και περιοδικών 1886-1980, Γ΄: Μελέτες και άρθρα 1811-1980* (Αθήνα 1984-1999).
- Εργολάβος Σ., *Εβλιά Τσελεπή, Ταξίδι στην Ήπειρο, ένα αποκαλυπτικό ντοκουμέντο του 17ου αιώνα* (Ιωάννινα 1995).
- Ευταξίας Ν., «Το Καφέ-Αμάν στην Άρτα», *Σκουφάς* 52-53 (1979) 180-186.
- Ζώτος Μ., *Το δημοτικό τραγούδι της Βορείου Ηπείρου* (Ιωάννινα 1978).
- Ήπειρος. 4000 χρόνια ελληνικής ιστορίας και πολιτισμού* (Αθήνα 1997).
- Θεμελής Κ.Α., *Με κέντημα δικό του. Μια μπάντα του Πέτρο-Λούκα Χαλκιά* (Αθήνα 2004).
- Καβακόπουλος Π., «Μουσική αποστολή στην Ήπειρο», *Δωδώνη* 7 (1978) 359-384.
- Κίτσιος Γ., «Παυσίλυπον: ένα γερμανικό "τέμενος των Μουσών" στα οθωμανικά Ιωάννινα του 1873», *Μουσικολογία* 10 (2007) 144-159.
- Κοκκώνης Γ., «Η Ζαγορίσια μουσική ιδιοσυγκρασία: τομή, συνέχεια και όροι επιβίωσης», στο: *Πρακτικά του επιστημονικού συμποσίου «Πολιτιστική Οικολογία», Καπέσσοβο 29 Ιουνίου - 1 Ιουλίου 2001* (Ιωάννινα 2002) 97-104.
- Κοκκώνης Γ., «Η μουσική των Ιωαννίνων», *Ιωάννινα ιστορική κατάθεση* (CD-Rom) (Ιωάννινα 2002).
- Κοκκώνης Γ., *Λευτέρης Σαρρέας. Ζαγορίσιο Ζιαφέτι* (ένθετο ομώνυμου CD) (Ιωάννινα 2002).
- Κοκολάκης Μ., *Το ύστερο γιαννιώτικο πασαλίκι. Χώρος, διοίκηση και πληθυσμός στην Τουρκοκρατούμενη Ήπειρο (1830-1913)* (Αθήνα 2003).
- Κόμης Κ., *Δημογραφικές όψεις της Πρέβεζας. 16ος-18ος αιώνας* (Ιωάννινα 1999).
- Κόνιτης Β., *Ευαίσθητες ισορροπίες. Ελλάδα και Αλβανία στον 20ό αιώνα* (Θεσσαλονίκη 1994).
- Κουγιτέας Π., *Πραγματεία τοπογραφική, ιστορική και εθνολογική Ηπείρου Αλβανίας* (Αθήνα 1905).
- Κραψίτης Β., *Θεσπρωτικά* (Αθήνα 1972).
- Λαμπρίδης Ι., *Ηπειρωτικά Μελετήματα Α΄-Β΄* (Ιωάννινα 1971).
- Λαμπρίδης Ι., *Ηπειρωτικά Αγαθοεργήματα. Α΄: Ηπειρωτικά Μελετήματα. Β΄* (Ιωάννινα 1971-1993).
- Λιάβας Λ., «Τα πολυφωνικά τραγούδια της Ηπείρου», *Άπειρος* 1 (1998) 18-19.
- Λάβδας Α., «Πεντάφθογγοι κλίμακες εν τη δημόδη μουσική της Ηπείρου», *Ηπειρωτική Εστία* 7 (1958) 135-141.
- Λώλης Κ., *Μοιρολόι και Σκάρος* (Κέντρο Μελέτης Ηπειρωτικής και Βαλκανικής Μουσικής Παράδοσης, Ιωάννινα 2003).
- Λώλης Κ., *Το Ηπειρωτικό πολυφωνικό τραγούδι* (Ιωάννινα 2006).
- Μαζαράκη Δ., *Το λαϊκό κλαρίνο* (Αθήνα 1959 / β΄ έκδ. 1984).
- Μαζαράκη Δ., «Η τζαμάρα, μια ηπειρωτική φλογέρα», *Πρακτικά του Α΄ Συμποσίου Λαογραφίας του Βορειοελλαδικού Χώρου (Ήπειρος - Μακεδονία - Θράκη), Θεσσαλονίκη ΙΜΧΑ, 18-20 Απριλίου 1974* (Θεσσαλονίκη 1975) 171-175.
- Μακρής Ευ., *Ζωή και παράδοση των Σαρακατσαναίων: Με ιστορικά στοιχεία και ειδικές αναφορές στην Ήπειρο* (Ιωάννινα 1990).
- Μάτσιος Χ., *Πωγώνι- Δερόπολη. Ήθη, Έθιμα, Τραγούδια* (Αθήνα-Ιωάννινα 1988).
- Baud-Bovy S., *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι 1: Μεταγραφή μουσικών παραδειγμάτων 2* (Ναύπλιο 1984).
- Derguau M., *Ανθρωπογεωγραφία* (Αθήνα 1987).

- Νικολαΐδης Ι., *Τα Γιάννινα του Μεσοπολέμου Α΄-Ι΄* (Ιωάννινα 1991-1997).
- Νικολαΐδου Ε.Ι., *Ξένες προπαγάνδες και εθνική αλβανική κίνηση στις μητροπολιτικές επαρχίες Δυρραχίου και Βελεγράδων κατά τα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα* (Ιωάννινα 1978).
- Νιτσιάκος Β. – Κοκκώνης Γ., «Γαμήλια τραγούδια της Αετομηλίτσας: εθιμική ένταξη και μουσικολογικός σχολιασμός», *Πρακτικά επιστημονικού συνεδρίου «Η επαρχία Κόνιτσας στον χώρο και στον χρόνο», Δήμος Κόνιτσας – Πνευματικό Κέντρο, Κόνιτσα 12-14 Μαΐου 1995* (Κόνιτσα 1996) 433-456 (επανέκδοση: Β. Νιτσιάκος, *Λαογραφικά ετερόκλητα* [Αθήνα 1997] 143-169).
- Νιτσιάκος Β. – Λιάβας Λ., *Ηπειρώτικη Μουσική Παράδοση 1-2* (Ιωάννινα 1991 & 1994).
- Νιτσιάκος Β. – Αράπογλου Μ. – Καρανάτσης Κ., *Νομός Ιωαννίνων. Σύγχρονη Πολιτισμική Γεωγραφία* (Ιωάννινα 1998).
- Παπαγεωργίου Γ., «Ηπειρωτικά λιμάνια στην ύστερη Τουρκοκρατία: η περίπτωση της Πρέβεζας», *Ήπειρος. Κοινωνία-Οικονομία 15ος-20ός αι.* (Ιωάννινα 1987) 139-170.
- Παπαγεωργίου Γ., *Οικονομικές και κοινωνικές πραγματικότητες στο βιλαέτι Ιωαννίνων (τέλη 19ου - αρχές 20ού αι.)* (Ιωάννινα 1984).
- Παπαγεωργίου Γ., *Οι συντεχνίες στα Γιάννενα κατά τον 19ο αι. και τις αρχές του 20ού* (διδ. διατριβή, Ιωάννινα 1988).
- Παπαδάκης Γ., *Λαϊκοί πρακτικοί οργανοπαίχτες* (Αθήνα 1983).
- Παπαδάκης Γ., «Βασίλης Σούκας. Πρότυπο οργανοπαίκτη», *Δίφωνο* 12 (1996) 60-61.
- Περιστεύρης Σπ., «Δημοτικά τραγούδια Δροπόλεως Βορείου Ηπείρου», *Επετηρίς του Λαογραφικού Αρχείου* 9-10 (1955-1957) 105-133.
- Περιστεύρης Σπ., *Δημοτικά τραγούδια Ηπείρου και Μωρηά* (Αθήνα 1950 / Κατερίνη 1994).
- Ρουαμενίλλε F., *Ταξίδι στην Ελλάδα, τα Ηπειρωτικά Α΄-Β΄* (Ιωάννινα 1994).
- Σαλαμάγκας Δ., «Το Γιαννιώτικο στιχοπλάκι και οι παράγοντές του», *Ηπειρωτική Εστία* 4 (1955) 37-40.
- Σαλαμάγκας Δ., «Γιαννιώτικα τραγούδια», *Ηπειρωτική Εστία* 4 (1955) 1015-1024.
- Σαλαμάγκας Δ., *Περίπατοι στα Γιάννινα* (Ιωάννινα 1965).
- Σιορόκας Γ.Α., *Το γαλλικό προξενείο της Άρτας (1702-1789)* (διδ. διατριβή, Ιωάννινα 1981).
- Σιώζος Δ., *Ο Δημήτρης Βάγιας και το δημοτικό τραγούδι* (Ιωάννινα 1991).
- Σκόπας Ν., *Η περιοχή Μουργκάνας: Ιστορική, κοινωνική και λαογραφική προσέγγιση* (Αθήνα 1985).
- Σμύρης Γ., *Το δίκτυο των οχυρώσεων στο πασαλίκι των Ιωαννίνων (1788-1822). Ιστορική – πολιτική – οικονομική και χωροταξική θεώρηση* (Ιωάννινα 2004).
- Τζιούλης Χ.Ι., «Ο αυτοσχεδιασμός στην παραδοσιακή μουσική», στο: Νιτσιάκος Β. (επιμ.), *Χορός και κοινωνία* (Κόνιτσα 1994) 77-95.
- Τζόκας Π., «Λαϊκοί οργανοπαίχτες της Ηπείρου», *Φηγός* 5 (1999) 63-92.
- Τσελεμπί Εβλιά, *Ταξίδι στην Ελλάδα* (έρευνα-λογ. απόδοση Ν. Χειλαδάκης, Αθήνα 1991).
- Τσιάρας Α., *Λαϊκές κομπανίες, λαϊκά όργανα και λαϊκοί πρακτικοί οργανοπαίχτες* (Ιωάννινα 1987).
- Holland H., *Ταξίδια στα Ιόνια νησιά, Ήπειρο, Αλβανία (1812-1813)* (μτφρ. Χ. Ιωαννίδη, Αθήνα 1989).
- Χρονόπουλου Α., *Θύμισες και σημειώσεις Τάσου Χαλκιά* (Αθήνα 1985).

### Περιοδικές εκδόσεις

Άπειρος  
 Ηπειρωτικά Χρονικά  
 Ηπειρωτική Εστία  
 Ηπειρωτική Εταιρεία  
 Ηπειρωτικό Ημερολόγιο  
 Πρεβεζιάνικα Χρονικά  
 Πρωγονικά Χρονικά  
 Σκουφάς

## Κατάλογος εικόνων

1. Τακίμι στους Άν-Λιάδες, Καπέσοβο 1927. Αρχείο Εταιρείας Ηπειρωτικών Μελετών (από: *Ζαγορισίων Βίος*, Ριζάρειο Ίδρυμα - Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, Αθήνα 2003, 158). [σ. κατ. 4 και εξώφυλλο]
2. Πανηγύρι στη Λάβδανη. Από αριστερά: Μιχάλης Χαλιγιάννης (κλαρίνο), Γιάννης Χαλιγιάννης - Κερίμης (βιολί), Βασίλης Μπραχόπουλος - Καντρός (κλαρίνο), Στράτος Τσιρογιάννης (λαούτο). Ιδιωτική συλλογή Α. Χαλιγιάννη. [σ. κατ. 8]
3. Το Παλιογέφυρο βρίσκεται στην αρχή της χαράδρας του Βίκου και συνδέει τα χωριά Τσεπέλοβο και Κήπους στο Κεντρικό Ζαγόρι (από: Ν. Δεσούλλας, *Ήπειρος. Αισθητική περιπλάνηση στο χώρο*, Σύνολο, Αθήνα 2003, 71) [σ. κατ. 11]
4. C. Mortier, *Epirus Purrih patria*, 46,5 x 53,5 εκ., επιζωγραφισμένη χαλκογραφία, 18ος αιώνας. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, Συλλογή Ζωγραφικής Σχεδίων και Χαρακτικών, αρ. ευρ. 26778. [σ. κατ. 12]
5. Το τρίτοξο γεφύρι του Πλακίδα ή Καλογερίκο κοντά στους Κήπους και το Κουκούλι. Χτίστηκε το 1814 (από: Ν. Δεσούλλας, *Ήπειρος. Αισθητική περιπλάνηση στο χώρο*, Σύνολο, Αθήνα 2003, 65). [σ. κατ. 15]
6. Η Παρηγορήτρια, Άρτα, 1890. Άρτα, Μουσικοφιλολογικός Σύλλογος «Σκουφάς». [σ. κατ. 16]
7. Ο ποταμός Άραχθος και στο βάθος η Μονή Φανερωμένης, Άρτα, 1920. Άρτα, Μουσικοφιλολογικός Σύλλογος «Σκουφάς». [σ. κατ. 17]
8. Ο ορισμός του Σινάν πασά, με τον οποίο παραχωρήθηκαν εγγράφως προνόμια στους κατοίκους των Ιωαννίνων, μετά την παράδοσή τους στις 9 Οκτωβρίου 1430. Σινά, Μονή Αγίας Αικατερίνης, Σιναϊτικός κώδικας 1208 f. 193<sup>v</sup>. [σ. κατ. 18]
9. Χαλκωματάς, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη-Φωτογραφικά Αρχεία (από: Κ. Μπαλάφας, *Ήπειρος*, Ποταμός, Αθήνα 2003, 149). [σ. κατ. 19]
10. L. Dupré, *Ο πασάς των Ιωαννίνων Αλής Τεπελενλής στη λίμνη του Βουθρωτού*, 1819, έγχρωμη λιθογραφία σε χάραξη C. Motte. Ιωάννινα, Εταιρεία Ηπειρωτικών Μελετών. [σ. κατ. 20]
11. Κωδωνοποιείο, δεκαετία 1930 (από: *Ιωάννινα*, Ολκός - Ριζάρειο Ίδρυμα, Αθήνα 1996, 71 [φωτ. Nelly's]). [σ. κατ. 22]
12. Κρεοπωλεία στην Παραμυθιά, 1913 (από: *Εικόνες της Ελλάδας/Images of Greece. Fred. Boissonas*, Ριζάρειο Ίδρυμα, Αθήνα κ.χρ., 50). [σ. κατ. 23]
13. Εβραίος νερούλας, 1930. (από: *Ιωάννινα*, Ολκός - Ριζάρειο Ίδρυμα, Αθήνα 1996, 85) [σ. κατ. 23]
14. Σαμαράς στο Μέτσοβο (από: Ν. Δεσούλλας, *Ήπειρος. Αισθητική περιπλάνηση στο χώρο*, Σύνολο, Αθήνα 2003, σ. 52). [σ. κατ. 24]
15. Απόστολος Αρσάκης (1792-1874). Αθήνα, Φιλεκπαιδευτική Εταιρεία. [σ. κατ. 25]
16. Πανηγύρι στο Σκαμνέλι, δεκαετία 1950. Η κομπανία Τακούτσια και ο κλαριντζής Φίλιππας Ρούντας. (από: *Ζαγορισίων Βίος*, Ριζάρειο Ίδρυμα - Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, Αθήνα 2003, 158 [οικογ. αρχείο Κ. Θεοδοσίου]). [σ. κατ. 26]
17. Εξώφυλλα από τις πρώτες εκδόσεις των ταξιδιωτικών αναφορών των F. Rouqueville, J. C. Hobhouse, J. Bartholdy και W. Haygarth. Ιωάννινα, Εταιρεία Ηπειρωτικών Μελετών. [σ. κατ. 28]
18. Γαμήλιο ψίκι (πομπή). Βίτσα, 1937 (από: *Ζαγορισίων Βίος*, Ριζάρειο Ίδρυμα - Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, Αθήνα 2003, 146-147 [φωτ. Σπ. Μελετζή]). [σ. κατ. 29]
19. Κίτσος Χαρισιάδης. [σ. κατ. 30]
20. Ο ιατρός και ιστοριοδίφης Ιωάννης Λαμπρίδης με την οικογένειά του (από: *Ζαγορισίων Βίος*, Ριζάρειο Ίδρυμα - Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, 231). [σ. κατ. 31]
21. Παίζοντας στα μνήματα, Γυρομέρι Φιλιατών, 1978. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη-Φωτογραφικά Αρχεία (από: Κ. Μπαλάφας, *Ήπειρος*, Ποταμός, Αθήνα 2003, 164-165). [σ. κατ. 33]
22. Γάμος στο Δελβινάκι, 1970. Στο κλαρίνο ο Κώστας-Λούκας Χαρισιάδης. Ιδιωτική συλλογή Ν. Θεοδοσίου. [σ. κατ. 34]
23. Οι θρυλικοί Μπουλέδες, 1930. Από αριστερά: Μίλιας, Μπουλές, Τόλης (από: Α. Βερτόδουλος, *Τα Γιάννινα στο χώρο και στο χρόνο*, Ιωάννινα 2005 β' έκδ., 147). [σ. κατ. 34]

24. Πανηγύρι με την κομπανία του Κλωτσιάρα, Δίκωφο, δεκαετία 1930 (από: *Ζαγορισίων Βίος*, Ριζάρειο Ίδρυμα - Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, Αθήνα 2003, 141). [σ. κατ. 35]
25. Κυριάκος, Τάσος και Φώτης Χαλκιάς. [σ. κατ. 36]
26. Δίλοφο, 1908. Στο κλαρίνο ο γνωστός Νίνος (από: Φρ. Πέτρος, *Ζαγορισίων Πολιτεία: Φωτογραφία 1850-1950*, Σκαμνέλι Ζαγορίου 2000, χ.σ.). [σ. κατ. 36]
27. Κομπανία από τα Κουρεντοχώρια, δεκαετία 1950. [σ. κατ. 36]
28. Πανηγύρι στη Μονή Βελλάς. Από αριστερά: Νίκος Χαλιγιάννης (κιθάρα), Χρήστος Χαλιγιάννης (κλαρίνο), Δημήτρης Χαλιγιάννης (ακορντεόν) και Κώστας Χαλιγιάννης (βιολί). Ιδιωτική συλλογή Θ. Χαλιγιάννη. [σ. κατ. 37]
29. Γλέντι με τον αείμνηστο μπαρμπα-Ζήκο στο Χάνι Τερόβου. Παιίζουν οι Χαλκιάδες, 21 Φεβρουαρίου 1966 (από: Α. Βερτόδουλος, *Ήπειρος. Πολιτιστική κληρονομιά και φύση*, Έκδοση Δωδώνη, Αθήνα-Ιωάννινα 1995, 433) [σ. κατ. 38]
30. Άρτα, Καθαρή Δευτέρα 14 Φεβρουαρίου 1922. Άρτα, Μουσικοφιλολογικός Σύλλογος «Σκουφάς». [σ. κατ. 40]
31. Γάμος στο Δελβινάκι, 1963. Στο κλαρίνο ο Πέτρος-Λούκας Χαλκιάς. Αρχείο Ενώσεως Δελβινακίων Αθηνών. [σ. κατ. 41]
32. Ζιαφέτι (γλέντι) στον ποταμό Γορμό. Κάτω Ραβένια, 1926 (από: Θ. Βακάλης, *Τα Άνω Ραβένια και τα Δυτικότερα Ζαγοροχώρια*, Μίλτος, Αθήνα 2003, 351) [σ. κατ. 43]
33. Χορός στον Άι-Θόδωρο, Δελβινάκι, δεκαετία 1920. Αρχείο Δήμου Δελβινακίου. [σ. κατ. 45]
34. Κύριοι με φράγκικα και κυρίες με σεγκούνια σε μεζάτι (πλειστηριασμό), Άνω Ραβένια, Μάιος 1904 (από: Θ. Βακάλης, *Τα Άνω Ραβένια και τα Δυτικότερα Ζαγοροχώρια*, Μίλτος, Αθήνα 2003, 16) [σ. κατ. 45]
35. Χορός σε εξωκλήσι το χωριού. Δελβινάκι, δεκαετία 1930. Αρχείο Δήμου Δελβινακίου. [σ. κατ. 46]
36. Μήτσος Καραγιάννης (κλαρίνο), Αποστόλης Καραγιάννης (λαούτο), Γιώργος Καραγιάννης (ντέφι). Ιδιωτική συλλογή Α. Καραγιάννη. [σ. κατ. 47]
37. Γάμος στην Καστάνιανη, 1958. Λάζαρος Τσούτας (βιολί), Γιώργος Μπέτζος (δεν φαίνεται) (ντέφι), Φίλιππος Φιλιππίδης (κλαρίνο), Κώστας Αλεξίου (λαούτο), Αντρέας Φιλιππίδης (κλαρίνο), Νίκος Φιλιππίδης (μαντολίνο). Ιδιωτική συλλογή Ν. Διονυσόπουλου. [σ. κατ. 48]
38. Πάδες Κόνιτσας, 1957. Οργανοπαίκτης από αριστερά: Αντρέας Τούλης (βιολί), Νίκος Φιλιππίδης (κλαρίνο), Γιάννης Τούλης (ντέφι). Ιδιωτική συλλογή Ν. Διονυσόπουλου. [σ. κατ. 49]
39. Η κομπανία του Αυγέρη Μπάου από το Μέτσοβο, δεκαετία 1990. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη-Φωτογραφικά Αρχεία (από: Κ. Μπαλάφας, *Ήπειρος*, Ποταμός, Αθήνα 2003, 299) [σ. κατ. 50]
40. Διπλός χορός στα Θοδώρανα Άρτας. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη-Φωτογραφικά Αρχεία (από: Κ. Μπαλάφας, *Ήπειρος*, Ποταμός, Αθήνα 2003, 288) [σ. κατ. 51]
41. Τα Τακούτσια με το Γρηγόρη Καψάλη, Άνω Ραβένια 1976 (από: Θ. Βακάλης, *Τα Άνω Ραβένια και τα Δυτικότερα Ζαγοροχώρια*, Μίλτος, Αθήνα 2003, 455) [σ. κατ. 53]
42. Πανηγύρι στο Τσεπέλοβο, δεκαετία 1930 (από: *Ζαγορισίων Βίος*, Ριζάρειο Ίδρυμα - Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, Αθήνα 2003, 155 [φωτ. Θεοφ. Φραγκούλη]). [σ. κατ. 54]
43. Γλέντι με γραμμόφωνα στο Διπόταμο, δεκαετία 1940 (από: *Ζαγορισίων Βίος*, Ριζάρειο Ίδρυμα - Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, Αθήνα 2003, 189). [σ. κατ. 55]
44. Σαρακατσάνοι, αρχές 20ού αιώνα (από: Θ. Βακάλης, *Τα Άνω Ραβένια και τα Δυτικότερα Ζαγοροχώρια*, Μίλτος, Αθήνα 2003, 414). [σ. κατ. 57]
45. Καλύβες Σαρακατσάνων, Σκαμνέλι, 1910 (από: Π. Φραγκούλης, *Ζαγορισίων Πολιτεία: Φωτογραφία 1850-1950*, Σκαμνέλι Ζαγορίου 2000, χ.σ.). [σ. κατ. 57]
46. Ο κλαριντζής Γιάννης Κατσιούπης ή Κούλης σε γάμο, Λεπτοκαρυά Ζαγορίου. Αρχείο Γ. Κατσιούπη. [σ. κατ. 58]
47. Γάμος στην Κοσμηρά Ιωαννίνων, 1939. Στο κλαρίνο ο Μπαντίδος. Ιδιωτική συλλογή Γ. Κοκκώνη. [σ. κατ. 59]
48. Όψη από την καθημερινή ζωή, Παραμυθιά (φωτ. Fred. Boissonas). Ιωάννινα, Εταιρεία Ηπειρωτικών Μελετών. [σ. κατ. 60]

49. Γιαννιώτικη μανδολινάτα, δεκαετία 1910 (από: *Ιωάννινα*, Ολκός - Ριζάρειο Ίδρυμα, Αθήνα 1996, 79) [σ. κατ. 62]
50. Η πρώτη Φιλαρμονική Ιωαννίνων μετά την απελευθέρωση (από: *Ιωάννινα*, Ολκός - Ριζάρειο Ίδρυμα, Αθήνα 1996, 78) [σ. κατ. 63]
51. L. Dupré, *Ο Αλή Πασάς και τα παλικάρια του στη λίμνη των Ιωαννίνων*, ελαιογραφία. Ιωάννινα, Εταιρεία Ηπειρωτικών Μελετών. [σ. κατ. 64]
52. W. Leitch, *Ιωάννινα*, επιζωγραφισμένη χαλυβογραφία με χάραξη του J. Cousen, από: T. Allom, *Constantinople and the Scenery of the Seven Churches of Asia Minor* (London 1843). Ιωάννινα, Εταιρεία Ηπειρωτικών Μελετών. [σ. κατ. 65]
53. Ο Νίκος Τζάρας με την κομπανία του. Αρχείο οικ. Τζάρα - Βαγγέλης Γιωτόπουλος, [σ. κατ. 66]
54. Οδός Σκουφά, Άρτα, δεκαετία 1930 (από: *Άρτα: Φωτογραφική Αναδρομή Ιστορικής-Κοινωνικής Μνήμης και Πολιτισμού*, Άρτα 1998). [σ. κατ. 68]
55. Η κομπανία του Νίκου Τζάρα, 1930. Από αριστερά: Νίκος Τζάρας (κλαρίνο), Κώστας Μπενάτσος (βιολί) και Βασίλης Ντάλας (λαούτο). [σ. κατ. 69]
56. Χορός καγκελάρι στη Ροδαυγή, Άρτας. Ιδιωτική συλλογή Δ. Παπαρούνη. [σ. κατ. 70]
57. Οι Γεροδημαίοι σε πατινάδα, δεκαετία 1950. Ιδιωτική συλλογή Δ. Παπαρούνη. [σ. κατ. 70]
58. Γλέντι με τον Κουτσονίτσα στο κτήμα Ζάρρα, 1905-1910. Άρτα, Μουσικοφιλολογικός Σύλλογος «Σκουφάς». [σ. κατ. 71]
59. Πατινάδα σε γάμο στην Άρτα, δεκαετία 1950. Διακρίνεται ο Βασίλης Σούκας (κλαρίνο) και ο περίφημος Γεράσιμος Λάλος (λαούτο). Ιδιωτική συλλογή Δ. Παπαρούνη. [σ. κατ. 72]
60. Η φιλαρμονική του Μουσικοφιλολογικού Συλλόγου Άρτας «Ο Σκουφάς», Άρτα 1898. Άρτα, Μουσικοφιλολογικός Σύλλογος «Σκουφάς». [σ. κατ. 72]
61. Τα Περικλούτσια, Άνω Ραβένια, δεκαετία 1970. Από αριστερά: Κώστας Τράκης (βιολί), Λευτέρης Σαρρέας (κλαρίνο), Χριστόφορος Τράκης (λαούτο), Ηλίας Κώτσος (βιολί) (από: Θ. Βακάλης, *Τα Άνω Ραβένια και τα Δυτικότερα Ζαγοροχώρια*, Μίλητος, Αθήνα 2003, 455). [σ. κατ. 73]
62. Επιλογή από τους δίσκους 78 στροφών, 45 στροφών, 33 στροφών και CDs. [σ. κατ. 74-75]
63. Πανηγύρι με την κομπανία του Βαγγέλη Χαλιγιάννη, Αγία Μαρίνα, Ιούλιος 1996. Αρχείο Σ. Θεοδοσίου (φωτ.: Κ. Καρανάτσος). [σ. κατ. 76]
64. Γάμος στα Γραμμενοχώρια, δεκαετία 1960. Αρχείο Κοινότητας Γραμμένου. [σ. κατ. 78]
65. Πανηγύρι στην Αγία Μαρίνα, Ιούλιος 1996. Αρχείο Σ. Θεοδοσίου. [σ. κατ. 79]
66. Γλέντι στα Γραμμενοχώρια, δεκαετία 1960. Αρχείο Κοινότητας Γραμμένου. [σ. κατ. 80]
67. Γλέντι στο Γραμμένο, δεκαετία 1960. Αρχείο Σ. Θεοδοσίου. [σ. κατ. 81]
68. Γλέντι στο Δελβινάκι, δεκαετία 1970. Στο κλαρίνο ο Τάκης-Λούκας Χαρισιάδης, Ιδιωτική συλλογή Δ. Χαρισιάδη. [σ. κατ. 82]
69. Ο Θανάσης Χαλιγιάννης σε πανηγύρι στην Αγία Μαρίνα, Ιούλιος 1996. Αρχείο Σ. Θεοδοσίου. [σ. κατ. 83]
70. Γλέντι σε καφενείο με την κομπανία του Γιάννη Χαλκιά. Δολό, 1996. Αρχείο Σ. Θεοδοσίου. [σ. κατ. 84]
71. Συρτός χορός, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη-Φωτογραφικά Αρχεία (από: Κ. Μπαλάφας, *Ήπειρος*, Ποταμός, Αθήνα 2003, 306). [σ. κατ. 85]
72. Γάμος στο Δελβινάκι, δεκαετία 1960. Αρχείο Ενώσεως Δελβινακιωτών Αθηνών. [σ. κατ. 87]
73. Κοινό τραπέζι σε πανηγύρι. Αρχείο Σ. Θεοδοσίου. [σ. κατ. 89]
74. Ζιαφέτι (γλέντι) στα Άνω Ραβένια, 1930. Από αριστερά: Κίτσος Χαρισιάδης (κλαρίνο), Περικλής Κώτσος (βιολί), Γιάννης Κώτσος (κλαρίνο) και Φώνης Καψάλης (λαούτο) (από: Θ. Βακάλης, *Τα Άνω Ραβένια και τα Δυτικότερα Ζαγοροχώρια*, Μίλητος, Αθήνα 2003, 354). [σ. κατ. 90]