



# ΤΟ ΠΟΛΥΦΩΝΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΣΤΟ ΠΩΓΩΝΙ

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

<b>A</b>	<b>ΤΟ ΠΟΛΥΦΩΝΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΣΤΟ ΠΩΓΩΝΙ</b> .....	<b>3</b>
A.1	ΣΥΝΤΟΜΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΦΟΡΑ.....	3
A.2	Η ΓΕΩΜΟΡΦΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΠΩΓΩΝΙΟΥ.....	5
A.3	ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ .....	7
<b>B</b>	<b>ΤΟ ΠΟΛΥΦΩΝΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ – ΈΝΝΟΙΕΣ ΚΑΙ ΧΩΡΟΣ</b> .....	<b>10</b>
B.1	ΤΟ ΠΟΛΥΦΩΝΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΩΣ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑΣ.....	13
B.2	ΟΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΚΑΙ Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΠΟΛΥΦΩΝΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ ΣΤΟ ΧΡΟΝΟ.....	16
B.3	ΤΥΠΟΛΟΓΙΚΗ ΔΟΜΗ ΚΑΙ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΠΟΛΥΦΩΝΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ.....	22
B.4	ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΕΧΝΙΚΗ – ΤΡΟΠΙΚΗ ΔΟΜΗ - ΜΕΛΩΔΙΚΟ ΥΦΟΣ – ΑΡΜΟΝΙΚΕΣ ΣΥΝΗΧΗΣΕΙΣ – ΠΟΛΥΦΩΝΙΚΗ ΑΝΑΠΤΥΞΗ.....	25
B.5	ΟΙ ΡΟΛΟΙ ΤΩΝ ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΩΝ ΣΤΗΝ ΠΟΛΥΦΩΝΙΚΗ ΔΟΜΗ.....	28
B.6	ΤΟ ΠΟΛΥΦΩΝΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ – ΡΥΘΜΟΣ - ΣΤΙΧΟΣ - ΚΛΙΜΑΚΕΣ.....	31
	<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</b> .....	<b>33</b>

### **A.1 Σύντομη ιστορική αναφορά**

Σύντομη αλλά σημαντική ιστορική αναφορά για το Πωγώνι γίνεται από τον ιστοριοδίφη Ι. Λαμπρίδη, ο οποίος καταγράφει στην τομή του χρόνου για την εν λόγω περιοχή στοιχεία που μας εισάγουν στην κοινωνία του Πωγωνίου τον 19<sup>ο</sup> αιώνα: «Το Πωγώνι ή Πωγώνιον εις τας πλευράς της Νεμέρτσικας, νότια της Λιντζουριάς και Ζαγοριάς και μεταξύ Ζαγορίου, Κονίτσης, Δροπόλεως, Κουρέντων και Τσιαμουριάς κείμενον, αριθμεί οικίας 3.594, ων 204 Αλβανικαί και 6 Αθιγγανικαί είναι Μωαμεθανικαί, αι δε λοιπαί 3.154 Ελληνικαί, 141 Αλβανοβλαχικαί, 76 Αλβανικαί και 13 Αθιγγανικαί Χριστιανικαί. Διαιρείται δ' εις δύο διαμερίσματα, το βόρειον ή κυρίως Πωγώνι, και το νότιον ή Παληοπωγώνι... Το κλίμα του τμήματος καθόλου εύκρατον και υγιεινόν. Συνήθη αυτού νοσήματα είναι πυρετοί, διαλείποντες και υφέσιμοι. Πλην δεν τούτων και δυσμηγόρροιαι και αναιμίαι των γυναικών, ένεκα κακής διαίτης και επιμόχθων εργασιών εις τους αγρούς και αμπελώνας, και στερήσεως φιλτάτων συγγενών αποδημούντων, και τα μέχρι χθες και ενταύθα άγνωστα και ολέθρια "η φυματίωσις και η αδελφή αυτής η χοιραδική δυσκρασία", ιδίως δε τα αίτια τούτων πόρρωθεν. Επειδή δε το κλίμα επιδρά καθόλου επί των κράσεων και της καλλονής, διατούτο οι μεν άνδρες είναι εύρωστοι, αι δε γυναίκες ευειδείς και λευκαί...» (Λαμπρίδης, 1889).

Το Πωγώνι βρίσκεται στο βορειοδυτικό άκρο του Ν. Ιωαννίνων και συνδέει μέσω του οδικού άξονα που το διασχίζει την Ελλάδα με την Αλβανία. Ο καθηγητής Λαογραφίας Β. Νιτσιάκος στην επιστημονική του έρευνα για την καταγραφή της Ηπειρώτικης Μουσικής Παράδοσης (1994) επισημαίνει την ιδιαιτερότητα της γεωγραφικής θέσης στην οποία βρίσκεται το Πωγώνι και τη συσχετίζει με τις κοινωνικές μεταβολές που υπέστη ο χώρος: «.....λόγω της γεωγραφικής του θέσης ήταν εκτεθειμένο σε κάθε είδους επιδρομές και διαβάσεις διαφόρων φύλων, με αποτέλεσμα να παρουσιάζει μια μεγάλη κινητικότητα και επιμειξία πληθυσμών, γεγονός που αντανakλάται και στο λαϊκό πολιτισμό της περιοχής. Το Πωγώνι δεν γνώρισε την τύχη άλλων περιοχών σχετικά με τα προνόμια που παραχωρούσε η Πύλη και ως εκ τούτου "εδεινωπάθησε" κατά την Τουρκοκρατία, αλλά και πριν απ' αυτή από τις επιδρομές κυρίως Αλβανικών ορδών στο έδαφός του. Ο Λαμπρίδης (1993) μιλά για εποικισμούς κατά τον 14<sup>ο</sup> αιώνα που άφησαν έντονα τα ίχνη τους στην περιοχή. Πέρα από τις λεπτομέρειες των ιστορικών συμβάντων από τις πηγές, διαφαίνεται καθαρά όχι απλά μια κινητικότητα αλλά και μια όσμωση των διαφόρων πληθυσμών, η οποία διακρίνεται και στη μουσική παράδοση αυτού του χώρου. Οι ιστορικές αντιξοότητες συνέβαλαν και στο Πωγώνι στην ανάπτυξη του φαινομένου της αποδημίας, που κι αυτό έχει καταγραφεί μ' έναν πολύ χαρακτηριστικό τρόπο στη μουσική του παράδοση. Οι Πωγωνίσιοι ταξιδεύουν ασκώντας διάφορα επαγγέλματα σ' όλη

τη Βαλκανική διατηρώντας πάντοτε, όπως όλοι οι Ηπειρώτες, έντονους τους δεσμούς τους με τον τόπο τους.

Το φαινόμενο της αποδημίας καταγράφεται και από τον Λαμπρίδη με χαρακτηριστικό τρόπο καθώς αναφέρει συγκεκριμένες οικογένειες που διέπρεψαν σε ξένες χώρες στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα, και επισημαίνει τις αιτίες που οδήγησαν πολλούς Πωγωνίσιους στην αποδημία: «...Αλλά και η ερήμωσις και η σπάνις ικανοτήτων εν Ηπείρω εκ των αποδημιών προέκυψε. Το ήμισυ περίπου της Ηπείρου μεταναστεύει, πάσα δ' ευφυία έκτακτος αλλαχού τον βίον διέρχεται συνήθως. Η ανέγερσις ξενοδοχείου των Ελλήνων (Γκρέτζι χάνι) εν Βουκουρεστίω υπό του εκ Πωγωνιανής ενδόξου και μεγάλου Μπάνου Γκόρμα (1965)... μαρτυρούσι την αποδημίαν εις την αλλοδαπήν κατοίκων τινών του τμήματος, μάλιστα εις την Βλαχίαν και Μολδαυίαν προ εκατονταετηρίδων.... οι άνδρες του Δελβινακίου, λέγει ο Λήκ, αποδημούσιν εις Κων/πολιν ως κηπουροί και κρεοπώλαι, όμως εμπορεύονται και μηλωτάς εν Ρωσσία και χρυσήν κλωστήν εν Γερμανία δια την κατασκευήν κεντημάτων Αλβανικών... Από δε του 1830 ιδίως ένεκα της αυξήσεως των φόρων προς απότισιν κοινοτικών χρεών συν τόκοις και επιτοκίοις βαρυτάτοις και της υπερτιμήσεως των προς διατροφήν ήρξαντο βαθμηδόν πάντες σχεδόν ν' αποδημώσιν. Αποδημώσιν όμως ιδίως εις μεγάλας πόλεις και προάγονται». (Λαμπρίδης 1993).

Η περιοχή του Πωγωνίου αποτελεί μια από τις βασικές ιστορικές και πολιτισμικές υποενότητες του νομού Ιωαννίνων, και χωρίζεται γεωγραφικά σε τρεις ευρύτερες περιοχές, στο Πάνω και Κάτω Πωγώνι και στη Λάκκα Πωγωνίου, ενώ σύμφωνα με μια άλλη, πιο λεπτομερή εκδοχή, η διαμόρφωση του εδάφους χωρίζει την περιοχή σε τέσσερις φυσικές ενότητες: της Μολυβδοσκεπάστης, του Γορμού ποταμού (βόρειο τμήμα), του Γυφτόκαμπου ή Λάκκα Μουχτάρη (νότιο τμήμα), και του Δρίνου ποταμού (δυτικό τμήμα), (Νιτσιάκος, Γκαρανάσης, Αράπογλου). Το Πωγώνι στις μέρες μας χωρίζεται σε δυο ευρύτερα τμήματα, εκ των οποίων το ένα ανήκει στην Αλβανία και το άλλο στην Ελλάδα. Το τμήμα της ελληνικής επικράτειας περιβάλλεται προς το βορρά από τον ορεινό όγκο της Νεμέρτσικας, στα βορειοδυτικά από τη Ζαγοριά, και συνορεύει ανατολικά με την Κόνιτσα και το Ζαγόρι, ενώ νοτιοανατολικά με τη Δερόπολη και τη Θεσπρωτία.

Ο Λαμπρίδης (1889) αναφέρει επίσης τα όριά του «το Πογώνι ή Πογώνιον εις τας πλευράς της Νεμέρτσικας Ν. της Λιντζουρίας και Ζαγορίας και μεταξύ Ζαγορίου, Κονίτσης, Δροπόλεως, Κουρέντων και Τσαμουριάς κείμενον....διαιρείται εις δύο διαμερίσματα, το βόρειον ή κυρίως Πογώνη και το νότιον η Παληοπογώνη». Τα χωριά που βρίσκονται στην ελληνική επικράτεια είναι: Δρυμάδες, Ανω και Κάτω Μερόπη, Πωγωνίσκος, Σταυροσκιάδι, Κακόλακκος, Μερόπη, Παλαιόπυργος (Μέβγεζα), Κεφαλόβρυσος (Μετζιτιέ), Βασιλικό, Πωγωνιανή, Δολό, Ωραιόκαστρο, Άγιος Κοσμάς, Ρουσιά, Βήσσανη (Τσαραπλανά), Φαράγγι, Ορεινό(Μποζανίκο), Ξηρόβαλτο, Ποντικάτες, Αργυροχώρι, Χρυσοδούλη, Σταυροδρόμι, Τεριάχι, Μαυρόπουλο, Ζάβροχο, Χάνι Δελβινακίου, Κτίσματα (Αρίνιστα), Κεράσοβο, Περιστέρι (Μεγγούλη), Κρουονέρι, Χαραυγή

(Βάλτιστα), Στρατινίστα, Καστανή, Ψηλόκαστρο, Δημόκορη, Λάβδανη, Βράστοβα, Αγία Μαρίνα, (Βατσουιά), Κάτω Λάβδανη. Τα χωριά που ανήκουν στην Αλβανική επικράτεια είναι η Σωπική, οι Σχωριάδες, η Πολύτσιανη, η Σέλτση, το Χλωμό, το Μαυρόγερο και η Τσιάτιστα.

Παρότι το Πωγώνι παρουσιάζεται ως μια ενιαία γεωγραφική και πολιτισμική περιοχή εντούτοις ορισμένα χωριά για ιστορικούς και λειτουργικούς λόγους αποκόπηκαν γεωγραφικά και διοικητικά από αυτό. Έτσι τα χωριά κοντά στη Μολυβδοσκέπαστη συνδέθηκαν περισσότερο με την Κόνιτσα, ένα τμήμα του Πωγωνίου βρίσκεται σήμερα στην Αλβανία, ενώ χωριά του Ζαγορίου όπως τα άνω και Κάτω Ραβένια ταυτίστηκαν γεωγραφικά και πολιτισμικά με το Πωγώνι (Νιτσιάκος, Αράπογλου, Καρανάτσης 1998).

## **A.2 Η Γεωμορφολογία του Πωγωνίου**

Η γεωμορφολογία της περιοχής του Πωγωνίου διαμορφώνεται από ορεινά συμπλέγματα, μικρές κοιλάδες και χαράδρες, και από μικρές λιβαδικές εκτάσεις και βοσκότοπους. Ο φυσικός γεωγραφικός χώρος του Πωγωνίου περικλείεται από τα βουνά: Νεμέρτσικα ή Μερόπη (βόρεια), Κασσιδιάρη (ανατολικά), Τσαμαντά (νότια), και Μακρύκαμπο (δυτικά). Η διάταξη στο χώρο των παραπάνω γεωμορφολογικών σχηματισμών προσδίδει στην περιοχή τη γεωγραφική μορφή ενός ομοιογενούς χώρου, που έχει διακριτά φυσικά όρια. Με βάση τα γεωμορφολογικά χαρακτηριστικά της περιοχής διαμορφώνεται η ιδιαίτερη υδρογραφία της περιοχής από τον ποταμό Γορμό ο οποίος πηγάζει στο ύψος του Ωραιόκαστρου, διαρρέει το Βόρειο τμήμα του και χύνεται στον ποταμό Καλαμά, στο ύψος της λίμνης Ζαραβίνας. Ο Γυφτόκαμπος ποταμός μαζί με τους παρακείμενους χείμαρρους, τροφοδοτεί τον ποταμό Δρίνο, ο οποίος διαρρέει το δυτικό τμήμα του Πωγωνίου, πηγάζει από την περιοχή του Δολού και της Πωγωνιανής, περνάει δυτικά από το Δελβινάκι και, μετά τα σύνορα, ρέει στο Αλβανικό έδαφος. Ο ποταμός Καλαμάς εμφανίζεται ως ένας από τους ελληνικούς υγρότοπους που είχαν απογραφεί το 1991 από ομάδα εργασίας του Ελληνικού Κέντρου Βιότοπων – Υγρότοπων (EKBY). Πηγάζει από το όρος Δούσκο και εκβάλλει στο Ιόνιο Πέλαγος. Το συνολικό του μήκος είναι 115 χλμ. Παραπόταμοι του Καλαμά είναι: ο Σμόλιτσας, η Τύρια, ο Γορμός, ο Μέζερος, ο Βελτσιστινός, ο Κούτσης, η Μπάνια, η Λαγκαβίστα, και το Καλπακώτικο Ρέμα. Μέσα στην λεκάνη του Καλαμά υπάρχει η λίμνη (Τ)ζαραβίνα, έκτασης 22 τετ. χλμ. και βάθους 35 μέτρα. Στην ευρύτερη περιοχή των πηγών του Καλαμά διαμορφώνεται επίσης η λίμνη της Καλλιθέας (Γράμμωστη), η οποία βρίσκεται στην βόρεια πλευρά του υψώματος του Προφήτη Ηλία. Το κλίμα της περιοχής συνδυάζει τα χαρακτηριστικά της Κεντρικής Ευρώπης και της ανατολικής Μεσογείου και είναι ηπιότερο από εκείνο της βόρειας Πίνδου. Ο χειμώνας είναι παρατεταμένος, ψυχρός, με άφθονες βροχές και χιόνια, αλλά ηπιότερος από τις γειτονικές γεωγραφικές\_ ενότητες του Ζαγορίου και της Κόνιτσας. Το καλοκαίρι είναι σύντομο και ζεστό αλλά έχει και αρκετές τοπικές βροχές και καταιγίδες. Οι ενδιάμεσες εποχές της άνοιξης και του

φθινοπώρου είναι πολύ σύντομες και το πέρασμα από το καλοκαίρι στο χειμώνα (και αντίστροφα) γίνεται σχεδόν ανεπαίσθητα.

Οι ορεινές μάζες της περιοχής κατατάσσονται στα μεσαία βουνά, όπου τα χιόνια δεν διατηρούνται κατά την διάρκεια του καλοκαιριού. Τα χαμηλά υψόμετρα αυτών των βουνών και των κοιλάδων μετριάζουν κατά πολύ τον βαρύ ηπειρωτικό χειμώνα. Αξίζει να αναφερθεί ότι στα νοτιότερα κοιλάματα του Γυφτοπόταμου, προς τη λεκάνη απορροής των υδάτων του ποταμού Καλαμά, αναπτύσσεται και η ελιά, πράγμα που επιβεβαιώνει τον ήπιο τύπο του κλίματος αυτής της κοιλάδας.

Οι οδικοί άξονες που συνέδεαν την περιοχή του Πωγωνίου είχαν καθοριστικό ρόλο στη διακίνηση εμπορικών αλλά και πολιτισμικών αγαθών. Σχεδόν όλα τα χωριά του Πωγωνίου συνδέθηκαν με τον οδικό άξονα Ιωαννίνων – Αργυροκάστρου – Αγίων Σαράντα, ενώ ένας άλλος οδικός άξονας συνέδεε τα χωριά της Κόνιτσας με εκείνα της νότιας Αλβανίας. Επίσης η επικοινωνία του Πωγωνίου με τα Κούρεντα ακολουθούσε το ρου του ποταμού Καλαμά μέσω της διάβασης της κοιλάδας του Γυφτόκαμπου. Όπως επισημαίνεται η περιοχή χαρακτηρίζεται από πολλούς χαμηλούς λόφους και πολλές αλλά ομαλές χαραδρώσεις. (Νιτσιάκος, Αράπογλου, Καρανάτσης 1998).

### **A.3 Θεωρητικό και μεθοδολογικό πλαίσιο**

Το Ηπειρωτικό πολυφωνικό τραγούδι αποτελεί ένα σημαντικό κομμάτι της ελληνικής φωνητικής μουσικής παράδοσης και είναι άρρηκτα δεμένο με τη πολιτισμική ταυτότητα της περιοχής του Πωγωνίου.

Η παρούσα μελέτη επιχειρεί να καταγράψει το πολυφωνικό τραγούδι και να αναδείξει τις ιδιαιτερότητές του στην ακριτική περιοχή του Πωγωνίου, μια περιοχή που διατηρεί ζωντανή την πλούσια και πολύμορφη παράδοσή της στο τραγούδι, τη μουσική και το χορό. Τα στοιχεία για τη μελέτη αντλούνται από τις υπάρχουσες αναφορές, εκδόσεις και έρευνες που σχετίζονται με την πολιτιστική παράδοση της περιοχής και ιδιαίτερα με το πολυφωνικό τραγούδι. Παρότι στο παρελθόν η τοπική πολιτιστική παράδοση έχει αποτελέσει πεδίο αρκετών και ποικίλων μελετών από τοπικούς φορείς και ερασιτέχνες λαογράφους, εντούτοις διαπιστώνεται πως το πολυφωνικό τραγούδι δεν υπήρξε ποτέ «κεντρικό» αντικείμενο της ακαδημαϊκής έρευνας στην Ελλάδα, με αποτέλεσμα οι επιστημονικές μελέτες να είναι ελάχιστες ώστε να μας διαφωτίσουν για την ιστορική και κοινωνική του εξέλιξη (Νιτσιάκος 2002). Η διαχρονική μελέτη της εξέλιξης του πολυφωνικού τραγουδιού και η άμεση σύνδεσή της με την πορεία του ελληνισμού προσκρούει σε διάφορα εμπόδια που σχετίζονται πρώτιστα με τις ελάχιστες μελέτες - καταγραφές που θα αναδείκνυαν την ιστορικότητά του. Το πολυφωνικό τραγούδι συνδέθηκε στο πιο άμεσο παρελθόν με τον πολιτικό σχεδιασμό του ελληνικού κράτους που αποσκοπούσε κυρίως στη διαμόρφωση μιας εθνικής πολιτισμικής ταυτότητας, με βασικά χαρακτηριστικά την αρχαία της καταγωγή και την ομοιόμορφη και απaráλλαχτη πορεία της στο χρόνο και στο χώρο. Με δεδομένο το παραπάνω ιδεολογικό και πολιτικό πλαίσιο, δεν υπήρξαν στο παρελθόν σημαντικές λαογραφικές επιστημονικές μελέτες του πολυφωνικού τραγουδιού που θα παρέκλιναν από την κεντρική θεώρηση των πραγμάτων, θα εκτιμούσαν και θα κατέγραφαν επιστημονικά τις πολιτισμικές, θρησκευτικές και οικονομικές πτυχές του φαινομένου που συνυπήρχε και συνυπάρχει σε διαφορετικές εθνοπολιτισμικές ομάδες της ευρύτερης περιοχής. Αποτέλεσμα όλων αυτών των παραμέτρων ήταν να μην μπορούμε σήμερα να αναζητήσουμε τις συνέχειες, τους μετασχηματισμούς και τις αλλαγές, όπου αυτές υπάρχουν, με βάση το συγκερασμό των δεδομένων της επιτόπιας έρευνας και των υπάρχουσών πηγών. Η παρούσα μελέτη προσπαθεί να συνθέσει διάσπαρτες αναφορές ερασιτεχνών λαογράφων και επιστημόνων διαφόρων κλάδων των κοινωνικών επιστημών, ώστε να δώσει μια πιο ολοκληρωμένη γνώση για την πολυφωνία στον Ηπειρωτικό χώρο. Στοιχεία για τη δομή, τις τεχνικές, το ρόλο των τραγουδιστών κ.α., αντλούνται από τις σχετικά πρόσφατες μουσικολογικές αναλύσεις κυρίως των Κώστα Λώλη και Βιβής Κανελλάτου. Αναζητώντας καταγραφές για την ιστορική και κοινωνική διάστασή του αλλά και την εξέλιξή του στο χρόνο, στοιχεία που θα απαντούσαν στα ερωτήματα μιας σύγχρονης εθνογραφικής

έρευνας, διαπιστώθηκε πως τα δεδομένα είναι μηδαμινά. Η συστηματική έρευνα, επισημαίνει ο Λώλης, η καταγραφή και η μουσικολογική μελέτη του Ηπειρώτικου πολυφωνικού τραγουδιού ξεκινάει κατά τη δεκαετία του '50 του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Η πρώτη μουσική μεταγραφή και μελέτη του Σ. Περιστέρη συνεχίζεται με εκείνες του **Α. Λάβδα, Μ. Ζώτου, Π. Καβακόπουλου, Λ. Λιάβα, Ν. Διονυσόπουλου κ.ά. Συνεισφέρουν διάφορες λαογραφικές συλλογές στις οποίες υπάρχουν αρκετοί στίχοι πολυφωνικής ερμηνείας, όπως και παλαιές ή σύγχρονες εκδόσεις των Π. Αραβαντινού, Γ. Πολίτη, Σ. Μουσελίμη, Χ.Μ. Μάτσια, Β. Νίκα, Π. Τσούκα, Γ. Παναγιώτου κ.ά.** Τις πρώτες ηχογραφήσεις πολυφωνικών τραγουδιών έχουμε από το 1930 περίπου (βλ. σχετικά την ενότητα Εκδόσεις δίσκων, CDs). Θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε πως οι καταγραφές είναι εμπορικές, καθώς ηχογραφούνται 2-3 πολυφωνικά τραγούδια, συμπληρωματικά μεταξύ των άλλων δημοτικών τραγουδιών που συμπεριλαμβάνονται στον κάθε δίσκο. Τα ένθετα που συνοδεύουν τα τραγούδια, πέραν των ονομάτων των τραγουδιστών, δεν μας παρέχουν καμία πληροφορία για το πλαίσιο ηχογράφησης τους, πολύ περισσότερο για το κοινωνικό πλαίσιο τους, με αποτέλεσμα αρκετές ηχογραφήσεις να δημιουργούν πολλά ερωτηματικά και βέβαια να επιδέχονται πολλές ερμηνείες.

Η ευρύτερη περιοχή του Πωγωνίου είναι ιστορικά και πολιτισμικά φορτισμένη, καθώς τόσο την περίοδο της Οθωμανικής κυριαρχίας όσο και στο Β' Παγκόσμιο πόλεμο αποτέλεσε πεδίο σημαντικών ιστορικών γεγονότων. Η εν λόγω περιοχή βρίσκεται στον οδικό άξονα που ενώνει την Αλβανία με την Ελλάδα, με αποτέλεσμα οι πολιτισμικές αλληλεπιδράσεις των πληθυσμών που συμβιούσαν αλλά και των μετακινούμενων ομάδων που μετοίκησαν στα όριά της να είναι εντονότερες. Οι παραπάνω ιστορικές συνθήκες λειτούργησαν πολλαπλά και καθοριστικά, με αποτέλεσμα να διαμορφωθεί ένα διακριτό τοπικό μουσικό ιδίωμα. Ο στόχος εδώ είναι να εντοπιστούν αυτά τα δίκτυα επικοινωνίας και οι πολιτισμικές αλληλεπιδράσεις και διαφορές, και να δοθεί έμφαση στα μουσικά ιδιώματα των γεωγραφικών διαμερισμάτων και των πληθυσμιακών ομάδων που την αποτελούν.

Το τραγούδι, ως ένα πολιτισμικό φαινόμενο, συνιστά ένα τόσο πανάρχαιο όσο και εθνικό σύμβολο - πεδίο διαπραγμάτευσης σχέσεων και πολιτισμικής ώσμωσης, και οικοδομεί συλλογικές ταυτότητες με βάση τις οποίες διακρίνονται και εντάσσονται διαφορετικές πολιτισμικές και εθνοτικές ομάδες. Έτσι, αναζητείται η θέση του πολυφωνικού τραγουδιού στη σύγχρονη πραγματικότητα μέσα από τις ποικίλες πολιτιστικές εκδηλώσεις στις οποίες εντάσσεται εκπροσωπώντας την τοπική τραγουδιστική παράδοση, και ο ρόλος του τραγουδιού στην αναπαραγωγή και αναδιαμόρφωση της συλλογικής μνήμης και ταυτότητας των ανθρώπων που έλκουν την καταγωγή τους από την περιοχή του Πωγωνίου.

Παρουσιάζονται και αναλύονται, σε γενικές γραμμές, οι έννοιες και οι όροι που σχετίζονται με το πολυφωνικό τραγούδι, ενώ διαχωρίζεται η σχέση του με τη λόγια πολυφωνική παράδοση,



μελετάται το περιεχόμενο των τραγουδιών, οι συνεχείς μετασχηματισμοί του, οι συνθήκες και οι όροι επιτέλεσής του καθώς και η διαχείρισή του από φορείς πολιτισμού και πρόσωπα. Το τραγούδι, ενταγμένο στις εθιμικές διαδικασίες, αναλύεται σε σχέση με τους συμβολισμούς και το ρόλο που διαδραματίζει στους τρεις βασικούς σταθμούς της ζωής του ανθρώπου (γέννηση, γάμος, θάνατος) αλλά και στον κύκλο του χρόνου (ευετηριακές, θρησκευτικές κ.ά. γιορτές).

Όσον αφορά στην τυπολογική δομή του τραγουδιού, παρουσιάζονται οι ιδιαιτερότητες της πολυφωνίας στα χωριά του Πωγωνίου και γίνεται αναφορά στη μορφή που τη συναντούμε (δίφωνα, τρίφωνα, τετράφωνα πολυφωνικά τραγούδια κ.ά.). Έμφαση επίσης δίνεται στη μελωδική ανάπτυξη και φυσιογνωμία του πολυφωνικού συνόλου και αναλύονται οι μελωδικές γραμμές του πάρτη, του γυριστή και του κλώστη, του ρίχτη και των ισοκρατών, έτσι όπως αυτές ξεχωρίζουν στη λειτουργία τους και εκφράζουν την ενότητα της συνήχησης.

Με δεδομένη την ιδιαιτερότητα και τους χρονικούς περιορισμούς της συγκεκριμένης καταγραφής, αλλά και των μεθοδολογικών και ιστορικών κενών της υπάρχουσας βιβλιογραφικής έρευνας στην παρούσα προσέγγιση, αναζητούνται και αποκαλύπτονται συνέχειες και ασυνέχειες, επισημαίνονται αλλαγές, εντοπίζονται ομοιότητες και διαφορές με αντίστοιχες περιοχές που επιχωριάζει το πολυφωνικό τραγούδι στον Ελλαδικό χώρο.

Τέλος, παρουσιάζονται τα πολυφωνικά σχήματα και ομάδες που δραστηριοποιούνται στον Ελλαδικό χώρο, καθώς και οι εκδόσεις που σχετίζονται με το πολυφωνικό τραγούδι.

Η πολιτισμική ενότητα του Πωγωνίου διαμόρφωσε κατά την περίοδο της Οθωμανικής κυριαρχίας έναν ξεχωριστό πολιτισμικό κώδικα με συνέπεια να διαφοροποιηθεί από τις γειτονικές πολιτισμικές περιοχές κυρίως με την ανάπτυξη της πολυφωνίας. Η ιδιαιτερότητα της τοπικής μουσικοχορευτικής παράδοσης των χωριών της είναι αποτέλεσμα, τόσο της γεωγραφικής θέσης στην οποία βρίσκεται, όσο και των κοινωνικών και οικονομικών συνθηκών που επικράτησαν στην ευρύτερη κοινωνία στο πέρασμα των χρόνων.

Το Ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι αποτελεί ένα ιδιαίτερο και μοναδικό στον ελλαδικό χώρο πολιτισμικό φαινόμενο άρρηκτα δεμένο με τη ελληνική φωνητική μουσική παράδοση. Όπως επισημαίνει ο Λ. Λιάβας, (1998) είναι «μία από τις πλέον ενδιαφέρουσες μουσικές φόρμες, όχι μόνο στην Ανατολική Μεσόγειο και στα Βαλκάνια, αλλά στο παγκόσμιο ρεπερτόριο της λαϊκής πολυφωνίας». Στη λόγια μουσική γράφει ο Κ. Λώλης ο όρος «πολυφωνία» σημαίνει μια συγκεκριμένη μουσική γραφή στην οποία εξελίσσεται οριζόντια ή “αντιπαράθεση” δύο και παραπάνω μελωδικών γραμμών. Διαμορφώνεται σαν έντεχνο μουσικό σύστημα στη μουσική της δυτικής Ευρώπης από το Μεσαίωνα με αποκορύφωση την εποχή της Αναγέννησης και του Μπαρόκ, αγκαλιάζεται από τους κλασικούς και ρομαντικούς συνθέτες και φτάνει μέχρι σήμερα ως ιδιότυπος μουσικός πολιτισμός χάρη στη μεγάλη καλλιτεχνική δύναμη, την ομορφιά και την αξιοπρέπεια των έργων των Palestrina, Lasso, Bach και πολλών άλλων μεγάλων δασκάλων της πολύχρονης και πολύπλευρης μουσικής ιστορίας. Όμως ο απλός Ηπειρώτης, παλαιά και σήμερα, όταν λέει “πολυφωνία” ή “πολυφωνικό τραγούδι” ούτε εννοεί, ούτε μιμείται το συγκεκριμένο μουσικό σύστημα. Απεναντίας, εννοεί μια δική του πρωτότυπη μουσική παράδοση, που πηγάζει από πολύ βαθιές μουσικές ρίζες, από πολύ αρχαίες εποχές. (Λώλης, 2006). Ο χαρακτηρισμός ενός τραγουδιού ως πολυφωνικό αναφέρει η Κανελλάτου (2010) προϋποθέτει ότι υπάρχουν τουλάχιστον δύο διαφορετικοί φωνητικοί ρόλοι. Η αρτιότερη όμως εικόνα της πολυφωνίας στην Ήπειρο επιτυγχάνεται με την παρουσία τουλάχιστον τριών διαφορετικών φωνητικών ρόλων. Οι ρόλοι που εμφανίζονται στα ελληνόφωνα πολυφωνικά τραγούδια της Ηπείρου είναι οι: παρτής, γυριστής, κλώστης, ισοκράτης, ρίχτης και προλογιστής (Λώλης 2006, Κανελλάτου 2010).

Τα κοινά στοιχεία του πολυφωνικού τραγουδιού με αντίστοιχα τραγούδια που συναντώνται στον ευρύτερο ελλαδικό χώρο, που διακρίνουμε τόσο στην τροπική και μελωδική δομή όσο και στη μορφολογική ανάπτυξή του, εντάσσουν το πολυφωνικό τραγούδι σε μια κοινή τραγουδιστική παράδοση.

Ταυτόχρονα η μοναδικότητα της εκφραστικής του δύναμης, ο συνδυασμός της αρχαίας αλλά και της σύγχρονης δομής του το κατατάσσουν ανάμεσα στις πιο σπάνιες μορφές φωνητικού

τραγουδίσματος που υπάρχουν στον ελλαδικό χώρο γενικότερα. Η ιδιαιτερότητες που παρατηρούνται στα συγκεκριμένα τραγούδια επισημαίνονται από αρκετούς μελετητές χωρίς όμως να έχουμε επιστημονικές καταγραφές που θα μπορούσαν να μας διαφωτίσουν διαχρονικά για τη μορφή και την εξέλιξη της πολυφωνίας στα γεωγραφικά διαμερίσματα όπου και αναπτύσσεται. Το κενό των μουσικολογικών μελετών επισημαίνει και ο μουσικός Α. Λάβδας (1967) ο οποίος επισημαίνει πως: «στην Ήπειρο και ειδικότερα στο Πωγώνι, σώζονται άσματα με έκδηλη ιδιοτυπία μελική και συνηχητική, που χαρακτηριστικό της είναι η πολλαπλή συνηχητική γραμμή, φαινόμενο σπάνιο, αν όχι μοναδικό στην Ελληνική Δημοτική Μουσική και άξιο βαθύτερης μελέτης».

Η γεωγραφική έκταση όπου επιχωριάζει το πολυφωνικό τραγούδι στην ευρύτερη περιοχή της Ηπείρου εκτείνεται από την ακτή του Ιονίου, κοντά στους Φιλιάτες, μέχρι την περιοχή της Κόνιτσας και από τον ποταμό Καλαμά έως τα ελληνοαλβανικά σύνορα και έχει ταυτιστεί με την περιοχή του Πωγωνίου, μια περιοχή που βρίσκεται διαιρεμένη μεταξύ Ελλάδας και Αλβανίας (Νιτσιάκος 2002). Ο Κ. Λώλης, προσδιορίζοντας το γεωγραφικό χώρο όπου αναπτύσσεται το πολυφωνικό τραγούδι συμπεριλαμβάνοντας και τα χωριά της βορείου Ηπείρου, αναφέρει το Πωγώνι από τις δύο πλευρές των ελληνοαλβανικών συνόρων μέχρι τους πρόποδες της Μουργκάνας, όλη η περιοχή της Άνω και Κάτω Δερόπολης και της Ρίζας του Νομού Αργυροκάστρου, οι περιοχές του Βούρκου και Θεολόγου των νομών Δελβίνου και Αγίων Σαράντα, όπως και τα Ελληνόφωνα χωριά της Χειμάρδας. Έντονα πολυφωνικά ακούσματα ακούμε και στα χωριά της Κόνιτσας, κυρίως εκείνα που συνορεύουν με τα Πωγώνια. Ο ίδιος μελετητής καταγράφει τα χωριά που επιχωριάζει το φαινόμενο της πολυφωνίας. Επισημαίνει λοιπόν πως το πολυφωνικό τραγούδι αναπτύσσεται στην ευρύτερη περιοχή της επαρχίας Πωγωνίου, σε χωριά της Βορείου Ηπείρου, Αργυροκάστρο, Άνω και Κάτω Επισκοπή, Άνω και Κάτω Λεσινίτσα, Βαβούρι, Βόδριστα, Βρυώνι, Γλύνα, Γοραντζή, Γράψη, Δερβιτσιάνη, Δίβρη, Καρόκι, Κοσοβίτσα, Λόγγος, Μπουλιάρτες, Πέπελη, Πολύτσανη, Σωπική, Σωτήρα, Τεριαχάτες, Τσιάτιστα, Τσαούσι, Τσερκοβίτσα, Τσούκα, Φοινίκι, Χειμάρδα, Χλωμό καθώς επίσης και στη Δερόπολη, Πωγώνι, Βουθρωτό, Δρυμάδες, Πολύτσανη, Μπέντσα, Επισκοπή.. Στον ελλαδικό χώρο συναντάται σε χωριά του βορειοδυτικού τμήματος του νομού Ιωαννίνων, Δολό, Κτίσματα, Παρακάλαμος, Πωγωνιανή, στα χωριά στην περιοχή της Μουργκάνας του νομού Θεσπρωτίας Βαβούρι, Λιάς, Τσαμαντάς, και Πόβλα , αλλά και στην επαρχία Κονίτσης στο βόρειο τμήμα του νομού Ιωαννίνων όπως το Πληκάτι (δίγλωσση πολυφωνία),(Λώλης 2006).

Στην εκτενή του μουσικολογική μελέτη για το πολυφωνικό τραγούδι ο Κ. Λώλης παρουσιάζει ηχογραφημένες προσωπικές συλλογές από την ευρύτερη περιοχή της Ηπείρου και συγκεκριμένα από τα χωριά: Αργυροκάστρο, Άνω και Κάτω Επισκοπή, Άνω και Κάτω Λεσινίτσα, Βαβούρι, Βόδριστα, Βρυώνι, Γλύνα, Γοραντζή, Γράψη, Δερβιτσιάνη, Δίβρη, Καρόκι, Κοσοβίτσα, Κτίσματα, Λιά, Λόγγος, Μπουλιάρτες, Παρακάλαμος, Πέπελη, Πολύτσανη,

Πωγωνιανή, Σωπική, Σωτήρα, Τεριαχάτες, Τσιάτιστα, Τσαούσι, Τσερκοβίτσα, Τσούκα, Φονίκι, Χειμάρα, και Χλωμό. Κατά καιρούς έχουν δημοσιευτεί διάφορες καταγραφές πολυφωνικών τραγουδιών αποκαλύπτοντας τον πλούσιο τοπικό πολιτισμό από τα Κτίσματα, το Δολό, τη Μουργκάνα, τον Παρακάλαμο κ.ά.

## **B.1 Το πολυφωνικό τραγούδι ως στοιχείο ετερότητας**

Η παρουσία του πολυφωνικού τραγουδιού στη συνοριακή γραμμή της Ελλάδος και Αλβανίας αποτέλεσε στο παρελθόν πεδίο αντιπαράθεσης τόσο σε πολιτικό όσο και σε επιστημονικό επίπεδο. Ο καθηγητής Λαογραφίας Β. Νιτσιάκος επισημαίνει πως μουσικές παραδόσεις, όπως το πολυφωνικό τραγούδι, αποτελούν προνομιακό πεδίο εφαρμογής του εθνικιστικού λόγου, τόσο ως σύμβολο για την προώθηση των εθνικών ιδεολογιών όσο και ως μέσο για την απόδοση των εθνικών ταυτοτήτων. Η παραπάνω επισήμανση αποκτά ιδιαίτερο βάρος στην περίπτωση μας, καθώς η πολυφωνία αποτελεί κοινό πολιτισμικό φαινόμενο και στις δύο πλευρές του ελληνοαλβανικού συνόρου. Ο Μ. ΖΩΤΟΣ Το δημοτικό τραγούδι της Β. Η. έχει γράψει για τους παράγοντες .....

Προσπαθώντας να προσδιορίσουμε τις ιστορικές διαστάσεις του πολυφωνικού τραγουδιού διαπιστώνουμε πως οι υπάρχουσες πηγές είναι ελλιπείς για μια τέτοιου είδους τεκμηρίωση καθώς η ύπαρξή του χάνεται στο χρόνο. Γενικότερα η ιστορικότητα των δημοτικών τραγουδιών και ο εντοπισμός των ριζών του νεότερου ελληνικού δημοτικού τραγουδιού είναι ένα πρόβλημα που επισημαίνεται και από τον καθηγητή Λαογραφίας Μ. Μερακλή (2008). Η διεπιστημονική μελέτη του πολυφωνικού τραγουδιού, (που σε κάθε περίπτωση απουσιάζει) θα συνέβαλε ώστε να συνδεθεί το πολιτισμικό αυτό φαινόμενο διαχρονικά με τις ιστορικές, κοινωνικές, οικονομικές, γεωγραφικές και πολιτισμικές συνθήκες που το επηρέασαν και το διαμόρφωσαν. Οι μελετητές που ασχολήθηκαν με την επιβεβαίωση της συνέχειας του πολυφωνικού τραγουδιού στον ελλαδικό χώρο, βασίστηκαν στη διαχρονική ενότητα του λόγου – μέλους – κίνησης, στοιχεία που αποτέλεσαν τους βασικούς άξονες μελέτης.

Με βάση το παραπάνω μοντέλο ανάπτυξης μπορούμε να διακρίνουμε στα πολυφωνικά τραγούδια την ύπαρξη του ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου (π.χ. Αλησμόνω και χαίρομαι, Λενίτσα μου, κ.ά. ) που συνδέει το συγκεκριμένο είδος γενικότερα με τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια αλλά και αναδεικνύει τη συνέχεια του στο χρόνο, καθώς όπως αναφέρει ο Λιάβας για τον ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο: «από τον Πίνδαρο και τον Αριστοφάνη έως την εποχή του Βυζαντίου κυριαρχεί και δομεί το μελισματικό λόγο» (Λιάβας 2008). Αρκετοί μελετητές συνδέουν τις μουσικές των Βαλκανίων με διάφορους λαούς της Νότιας Ασίας, Αμερικής, και της Ευρώπης, (Ζώτος 1978), ενώ ορισμένοι άλλοι ερευνητές του ελληνόφωνου πολυφωνικού τραγουδιού τεκμηριώνουν τη διαχρονική ύπαρξη και το συνδέουν με το αρχαίο θέατρο στηριζόμενοι κυρίως στο ρητορικό, αφηγηματικό του χαρακτήρα αλλά και στο περιεχόμενό του όπου διασώζονται μέσα από αυτό πολλοί αρχαίοι μύθοι (Λιάβας, 2008), καθώς καταγράφονται στις μέρες μας (αν και είναι λιγοστά) ακριτικά πολυφωνικά τραγούδια που μας παραπέμπουν στον 9<sup>ο</sup> με 11<sup>ο</sup> αιώνα. Ο συγκεκριμένος τρόπος παραπέμπει στην

αρχαία του καταγωγή, μιας και όλα τα τραγούδια ρητορικού χαρακτήρα (αφηγηματικές, ρητορικές, μουσικές απαγγελίες), σε οποιοδήποτε μέρος της γης κι αν τα συναντάμε μας υποδηλώνουν τις βαθιές τους ρίζες που χάνονται στην αρχαιότητα. Ένα ακόμα στοιχείο που συνδέει το σύγχρονο πολυφωνικό τραγούδι με την αρχαιότητα πιστεύεται πως είναι η προσωδία της ποίησης των αρχαίων Ελλήνων. Είναι διακριτή η επίδραση που δέχεται το δημοτικό τραγούδι από το αρχαίο μέλος, καθώς διαμορφώθηκε με κοινούς γλωσσολογικούς, μετρικούς και αισθητικούς κανόνες, χωρίς αυτό βέβαια να σημαίνει πως δεν παραλλάχτηκε στο πέρασμα των χρόνων. Η σύνδεση του τραγουδιού με την αρχαιότητα στηρίζεται πέραν των παραπάνω υποθέσεων και στην πεντατονική κλίμακα πάνω στην οποία αναπτύσσεται το πολυφωνικό τραγούδι. Στην πεντατονική (αημιτόνη) κλίμακα των ηπειρώτικων πολυφωνικών τραγουδιών, εντοπίζεται ο δώριος τρόπος η κατεξοχήν στεριανή κλίμακα που χρησιμοποιούνταν στην αρχαία Ελλάδα αναφέρει ο (Samuel Baud – Bovy ..... ) γεγονός που επαληθεύεται και από άλλους μελετητές (Λάβδας 1958, Λώλης 2006, Λιάβας 2008,). Το βορειοηπειρωτικό τραγούδι επισημαίνει επίσης ο Λάβδας με τον πενταφθογγικό χαρακτήρα του κατατάσσεται στις πιο παλιές μουσικές παραδόσεις της Ευρώπης. Το τραγούδι καθώς παραδιδόταν από γενιά σε γενιά μέσα από τη διαδικασία της προφορικής παράδοσης δεν έπαψε ποτέ να μεταβάλλεται και να διαμορφώνει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του. Οι ρυθμικές αγωγές πάνω στις οποίες οικοδομείται το πολυφωνικό τραγούδι στις μέρες μας πιστεύεται πως διατηρούν πολλά μετρικά και ρυθμικά στοιχεία από την ποίηση των αρχαίων Ελλήνων κάτι που το συνδέει επίσης με τον αρχαίο Ελληνικό τρόπο. Ο μακρός και βραχύς χρόνος των συλλαβών χτίζεται σε μεγάλο βαθμό στο ιαμβικό και τροχαϊκό μέτρο, που απαντά στο τρίσημο μουσικό μέτρο (3/4), όπως και στον πυρρήχιο, που απαντά στο δίσημο μουσικό μέτρο (2/4). Ταυτόχρονα στον παίωνα, που απαντά στο πεντάσημο μέτρο (5/8, 5/4) που εντοπίζεται στον αρχαιοελληνικό «Ύμνο στον Απόλλωνα», και στους επίτριτους, που εκφράζουν την ποικιλία του επτάσημου μέτρου (7/8, 7/4) που πρωτοεντοπίζεται στις κωμωδίες του Αριστοφάνη, (Λιάβας 2008, Λώλης 2006).

Οι υποθέσεις που γίνονται και οι επιστημονικές ερμηνείες που αναζητούνται αποσκοπούν στη σύνδεση του πολυφωνικού τραγουδιού με τον αρχαίο ελληνικό τρόπο τεκμηριώνοντας έτσι την μακρόχρονη πορεία του και εμμέσως την ελληνική του καταγωγή. Εντούτοις θα πρέπει να εδώ να επισημάνουμε πως η πολυφωνία είναι ένα πολιτισμικό φαινόμενο που υπάρχει στον πολιτισμό και άλλων εθνών εκτός των ελληνικών συνόρων, όπως στη νότια Αλβανία, Σερβία κ.ά. Ο γεωγραφικός χώρος όπου ακμάζει το ελληνόφωνο πολυφωνικό τραγούδι πέραν της ελληνικής επικράτειας είναι ολόκληρη η περιοχή της Άνω και Κάτω Δερόπολης, της Ρίζας και Πάνω Πωγωνίου του Νομού Αργυροκάστρου (πρόκειται για 6 χωριά του Πωγωνίου που σήμερα υπάγονται στο αλβανικό κράτος), τα χωριά του Θεολόγου και Βούρκου των Νομών

Δελβίνου και Αγίων Σαράντα και τα ελληνόφωνα χωριά της Χειμάρρας. Το πολυφωνικό τραγούδι συνεχίζεται σ' όλες τις αλβανόφωνες περιοχές, που συνορεύουν με το γεωγραφικό χώρο της Εθνικής Ελληνικής Μειονότητας στην Αλβανία. Η αλβανόφωνη φωνητική πολυφωνία επισημαίνει ο Κ. Λώλης εξαπλώνεται από τις Βορειοανατολικές περιοχές γύρω στη Στρούγκα και ανατολικά των λιμνών της Πρέσπας και Οχρίδας μέχρι τα ενδότερα της Δυτικής και Νότιας Αλβανίας. Ξεκινώντας από στυλιστικές διαφορές οι Αλβανοί μελετητές της τη χωρίζουν σε "τόσκινη" και "λιάμπικη". Η πρώτη εξαπλώνεται από τη δυτική όχθη του Γιονούσου ποταμού (Shkumbini) μέχρι τον ποταμό (Vjosa). Η δεύτερη που συγγενεύει με το ελληνόφωνο πολυφωνικό τραγούδι, απαντά στις περιοχές των Νομών Αυλώνα, Αγίων Σαράντα, Δέλβινου, Αργυροκάστρου, Τεπελενιού, Μπάλσι και Φίερι, όπου κύριος πληθυσμός είναι η φυλή των Λιάμπηδων. Στην ουσία όπως επισημαίνει ο μελετητής ο όρος "labe" δεν εννοεί μόνο τους Λιάμπηδες, γιατί στο συγκεκριμένο γεωγραφικό χώρο υπάρχουν και Τσάμηδες, Λιουτζιώτες, Ζαγορήσιοι, κ.ά. που τραγουδούν με τον ίδιο τρόπο (Λώλης 2006).

## **B.2 Οι κοινωνικές διαστάσεις και η λειτουργία του πολυφωνικού τραγουδιού στο χρόνο**

Το πολυφωνικό τραγούδι ήταν αναπόσπαστο μέρος των εθιμικών διαδικασιών που τελούνταν τόσο στον κύκλο της ζωής (γέννηση, γάμος, θάνατος) όσο και στον κύκλο του χρόνου (αποκριάτικα, ευετηριακά έθιμα, της άνοιξης, κ.ά. ). Η λειτουργία τους αυτή διήρκησε μέχρι και τις πρώτες δεκαετίες μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, προτού δηλαδή ο κοινωνικός ιστός της κάθε κοινότητας διαρραγεί από την μεγάλη εσωτερική και εξωτερική μετανάστευση του ενεργού πληθυσμού της. Μπορούμε να ανιχνεύσουμε την κοινωνική διάσταση των συγκεκριμένων τραγουδιών από τη μελέτη των διαφόρων συλλογών δημοτικών τραγουδιών όπου καταγράφηκαν στο παρελθόν και πολυφωνικά τραγούδια. Ταξινομώντας τα ανάλογα με το περιεχόμενό τους .....ΕΔΩ ΑΠΟ ΤΟΠΙΚΕΣ ΜΟΝΟΓΡΑΦΙΕΣ ΝΑ ΔΩ ΤΗ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ..... διαπιστώνεται πως οι θεματικές τους αναφορές σχετίζονται με τη γέννηση, το γάμο και το θάνατο, τη θρησκεία, την αγάπη, τον ξενιτεμό, την εργασία, τη φύση, ενώ δεν λείπουν τα ιστορικά και τα ακριτικά τραγούδια. Μπορούμε αν αναφέρουμε ενδεικτικά ορισμένες από τις παραπάνω κατηγορίες όπως: **Ταχταρίσματα:** Ταρνανά και ταρμποπό κ.ά., **Νανουρίσματα:** Νάνι νάνι το παιδί κ.ά., **Ακριτικά: Θρύλοι - Παραλλογές :** Του Κωστή κ.ά., **Μοιρολόγια:** Πουλάκι βγήκε από τη γη, Ο Γιάννος και η Μαριγώ κ.ά., **Ιστορικά – Κλέφτικα:** Στης Δερόπολης τον κάμπο, Δεροπολίτισσα, ο Ντελή Παππός κ.ά., **της Ξενιτιάς:** Αλησμονώ και χαίρομαι, Γιάννη μου το μαντήλι σου, Κλαιν' οι πέρδικες στα πλάγια κ.ά., του **Γάμου:** Το φλάμπουρο, Διαμαντόνυφη, Τρώτε για να πίνουμε, Άγγελος είσαι νύφη μου **Λυρικά της αγάπης:** Φράγκα φράγκα φραγκοπούλα, Πέρδικα και περιστέρα, Από πέρα απ' το ποτάμι (Μάτσιας 1988, Φωτίου – Λύτης 1995, Λώλης 2006).

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

Είναι χαρακτηριστικό πως ένα μεγάλο μέρος των πολυφωνικών τραγουδιών έχει ως θέμα του την ξενιτιά, ένα κοινωνικό φαινόμενο που στην ευρύτερη περιοχή στο παρελθόν προσέλαβε μεγάλες διαστάσεις. Οι πωγωνίσιοι, αλλά και οι βορειοηπειρώτες ξενιτευτήκαν λόγω των άσχημων οικονομικών, κοινωνικών και ιστορικών συνθηκών που επικράτησαν στο παρελθόν στην ευρύτερη περιοχή. Πολλοί από αυτούς βρέθηκαν στο Βουκουρέστι, στη Βιέννη και αργότερα στο μεσοπόλεμο στην Αμερική. Οι διαστάσεις που εξέλαβε το φαινόμενο του ξενιτεμού αποτυπώνεται σε πάρα πολλά τραγούδια που καταγράφονται σε διάφορες συλλογές στο παρελθόν (βλ. Ζώτος 1978, Νίκας 1978, Μάτσιας 1988, Φωτίου – Λύτης 1993). Ο παπα-Χρήστος Μάτσιας συνδέοντας τον ξενιτεμό με την πολιτισμική έκφραση των κατοίκων του



Πωγωνίου και της Δερόπολης αναφέρει: «Ο λαός μας εδώ, γαντζωμένος σε δύσκολους και φτωχούς τόπους, με το συνεχές ξενίτεμα των ανδρών για να θρέψουν τις φαμίλιες τους, το συνεχή καημό από το ζωντανό αυτό ξεχωρισμό αλλά και από όλες τις φάσεις της κοινωνικής και εθνικής του ζωής, έντονη ένιωσε την ανάγκη όλα τούτα να τα τραγουδήσει (Μάτσιας 1988).

Το δημοτικό πολυφωνικό τραγούδι αρχικά βασισμένο στην «κοσμοθεωρία» της αγροτικής κοινωνίας που το δημιούργησε ήταν ενταγμένο σε όλες τις εκφάνσεις της κοινωνικής ζωής των Ηπειρωτών. Ο σημαντικός ρόλος των τραγουδιών στην τέλεση των διαφόρων εθιμικών διαδικασιών στο Πωγώνι έπαψε να υφίσταται με το πέρασμα των χρόνων. Με την μεταβολή της κοινωνίας εμπλουτίστηκε, εξελίχτηκε και διαμορφώνεται πλέον σ' ένα αστικό περιβάλλον χάνοντας την παλαιότερη σημασία του, η οποία ήταν άμεσα συνδεδεμένη με τον κύκλο της ζωής και του χρόνου.

Το παρελθόν και ειδικότερα τα πολιτισμικά αγαθά αποτέλεσαν το βασικό άξονα ανάπτυξης και αναδιαμόρφωσης της ταυτότητας αρκετών τοπικών κοινωνιών της ελληνικής επικράτειας στην προσπάθειά τους να δηλώσουν παρόν σε έναν κόσμο που συνεχώς μεταβάλλεται. Το πολυφωνικό τραγούδι ενταγμένο στη σύγχρονη πολιτιστική πραγματικότητα, κυρίως μέσα από τις διάφορες αναπαραστάσεις του παρελθόντος, αποτελεί ακόμη και σήμερα ένα πολυσήμαντο κοινωνικό πολιτικό και πολιτισμικό φαινόμενο που χρήζει μιας βαθύτερης ανάγνωσης.

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

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

παραδοσιακού πολυφωνικού τραγουδιού. Σκοπός των κέντρων αυτών είναι η προβολή και μελέτη της παραδοσιακής μουσικής της Ηπείρου και η διατήρηση δεσμών με τις ιδιαίτερες πατρίδες. Χαρακτηριστικό είναι πως οι πρώτες εκδόσεις δημοτικών τραγουδιών αγνόησαν και κατά μία έννοια χρησιμοποίησαν συμπληρωματικά το πολυφωνικό τραγούδι. Έτσι οι πρώτοι δίσκοι συμπεριλάμβαναν ένα ή δυο πολυφωνικά τραγούδια, ενώ οι πρώτες ελάχιστες εκδόσεις δίσκων που εμπεριείχαν αποκλειστικά πολυφωνικά τραγούδια κάνουν δειλά την εμφάνισή τους τα μεταπολεμικά χρόνια και μόλις στο τέλος του 20<sup>ου</sup> αιώνα έχουμε ολοκληρωμένες εκδόσεις – ηχογραφήσεις πολυφωνικών τραγουδιών. Οι περισσότερες έχουν εκδοθεί από διάφορους μη κερδοσκοπικούς οργανισμούς και συλλόγους (Εταιρίες δίσκων, Ιδρύματα κ.ά.) και όχι από τοπικούς συλλόγους των χωριών που είναι και οι κύριοι εκφραστές των τραγουδιών (Παρακάλαμος, Γλύνα). Πιθανότατα η παραπάνω δραστηριότητα να σχετίζεται με την εμπορευματοποίηση των τραγουδιών, άλλα όπως και να έχει διαπιστώνεται η απουσία ενός εθνικού σχεδιασμού για τη διατήρηση της πολυφωνίας παρά το γεγονός πως η ίδια εθνική ρητορική για το συγκεκριμένο φαινόμενο πλεονάζει. Το πολυφωνικό τραγούδι αναβιώνει μόνο σε πολιτιστικές εκδηλώσεις που οργανώνουν οι σύλλογοι, χοροεσπερίδες, χορευτικές βραδιές, συναυλίες κυρίως κατά την περίοδο του καλοκαιριού. Η συγχρονική μελέτη του τραγουδιού περιορίζεται πλέον στις περιορισμένες πολιτιστικές εκδηλώσεις όπου αυτό πραγματώνεται και όχι από την λειτουργία του σε κάποια εθιμική διαδικασία του κύκλου της ζωής ή του χρόνου. Η μορφή και η λειτουργία του ερευνάται συγχρονικά πλέον, μέσα από τις εκδηλώσεις όπου πλέον αναβιώνει, τις δράσεις των προσώπων, το ρόλο των φορέων και βέβαια από τις σχέσεις που δημιουργούνται και συνθέτουν το νέο χαρακτήρα του πολυφωνικού τραγουδιού. Στις μέρες μας έχουν δημιουργηθεί αρκετές ομάδες πολυφωνικού τραγουδιού που δραστηριοποιούνται σε διάφορα πολιτιστικά κέντρα της Αθήνας και των Ιωαννίνων και αναβιώνουν το πολυφωνικό τραγούδι. Είναι χαρακτηριστικό πως οι νεοσύστατοι σχετικά, όμιλοι που δημιουργούνται στα αστικά κέντρα και τα μέλη που τους απαρτίζουν δεν σχετίζονται άμεσα με τον τόπο καταγωγής των πολυφωνικών τραγουδιών. Η ονοματολογία ορισμένων ομίλων (Πολύφωνο, Χαονία, Ήνορο κ.ά.) μας παραπέμπει στο συγκεκριμένο είδος τραγουδιού λειτουργώντας σε ορισμένες περιπτώσεις προσδιοριστικά ως προς τον ευρύτερο χώρο της Ηπείρου όπου επιβίωσε το συγκεκριμένο τραγούδι. Τα τραγούδια που επιλέγονται και αποδίδονται από τις παραπάνω ομάδες αντλούνται αντίστοιχα από τον ευρύτερο χώρο του πολυφωνικού τραγουδιού. Οι ομάδες που φέρουν ως τίτλο τον τόπο καταγωγής των τραγουδιστών-τριών (Παρακάλαμος, Κτίσματα, Δερβιτσάνη κ.ά.), απαρτίζονται στην πλειοψηφία τους από μέλη που έλκουν την καταγωγή τους από το ίδιο χωριό και αποδίδουν ένα πιο «περιορισμένο», τοπικό ρεπερτόριο τραγουδιών.

Η μετάβαση πλέον είναι εμφανής, η προφορική διαδικασία μάθησης του πολυφωνικού τραγουδιού εγκαταλείπεται σταδιακά και αντικαθίσταται από την συστηματική διδασκαλία

(στις περισσότερες των περιπτώσεων γραπτή) σε δημόσια ωδεία ή ιδιωτικές σχολές. Οι εναπομείναντες βιωματικοί τραγουδιστές του πολυφωνικού τραγουδιού είναι ελάχιστοι. Ως βιωματικούς τραγουδιστές θα πρέπει να θεωρήσουμε όσους μυήθηκαν στο πολυφωνικό τραγούδι προφορικά, στο πλαίσιο μιας κοινότητας όπου το συγκεκριμένο τραγούδι λειτουργούσε πολυεπίπεδα και αποτελούσε αναπόσπαστο μέρος των περισσότερων εθιμικών διαδικασιών. Τα χρονικά όρια αυτής της διαδικασίας περιορίζονται ως τις πρώτες δεκαετίες μετά τον 2<sup>ο</sup> παγκόσμιο πόλεμο. Οι περισσότεροι εκφραστές του πολυφωνικού τραγουδιού στις μέρες μας, μαθαίνουν τις τεχνικές τραγουδίσματος σε κάποιο κέντρο μελέτης και ανάδειξης του δημοτικού τραγουδιού. Από τις αρχές του 21ου αιώνα μας πληροφορεί επίσης η Β. Κανελλάτου γίνονται ιδιαίτερες προσπάθειες γνωστοποίησης και προβολής του ελληνόφωνου πολυφωνικού τραγουδιού της Ηπείρου. Μέσω άρθρων και επιστημονικών εργασιών, συνεδρίων και συναυλιών στα μεγάλα αστικά κέντρα η ηπειρώτικη πολυφωνία αποκτά ευρύ αστικό κοινό, καθώς επίσης και νεότερους εκτελεστές μη σχετιζόμενους με την Ήπειρο. Διακεκριμένοι φορείς, όπως το Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων του Φοίβου Ανωγειανάκη υπό τη διεύθυνση του εθνομουσικολόγου Λάμπρου Λιάβα, το Μουσικό Τμήμα του Λυκείου των Ελληνίδων Αθηνών κατά τη διάρκεια της θητείας της εφόρου Χριστίνας Δραγατάκη και το Ερευνητικό Κέντρο Ελληνικού Τραγουδήματος υπό τη διδακτική επιμέλεια της μουσικολόγου Βιβής Γ. Κανελλάτου έχουν ιδρύσει τμήματα διδασκαλίας πολυφωνικού τραγουδιού. Με τον τρόπο αυτό γίνεται φανερό η προσπάθεια συστηματικής μελέτης και διάδοσης του συγκεκριμένου μουσικού είδους, το οποίο αποτελεί μία ιδιαίτερη μορφή τραγουδίσματος στον ελληνόφωνο μουσικό χάρτη (Κανελλάτου, 2010). Βέβαια οι προσπάθειες διατήρησης του πολυφωνικού τραγουδιού δεν περιορίζονται πλέον μόνο στην Αθήνα αλλά πολλές ομάδες έχουν συσταθεί και ερμηνεύουν πολυφωνικά τραγούδια και σε άλλα αστικά κέντρα όπως τα Γιάννινα .

Οι ομάδες αυτές διαφοροποιούνται από τους άλλους ομίλους που οι τραγουδιστές κατάγονται τις περισσότερες φορές από το χωριό το οποίο εκπροσωπούν (Αργυρόκαστρο, Δερβιτσάνη, Κτίσματα, Παρακάλαμος κ.α'.). Τα κίνητρα εδώ, ενασχόλησης επαγγελματικής ή μη με το πολυφωνικό τραγούδι διαφέρουν. Θα μπορούσαμε να πούμε πως το πολυφωνικό τραγούδι γίνεται αντικείμενο επαγγελματικής ενασχόλησης από τους πιο ειδικούς που το διδάσκουν, και δημιουργική ενασχόληση που σχετίζεται με τη διαχείριση του ελεύθερου χρόνου για τους μαθητευόμενους. Οι περισσότεροι όμιλοι χωριών συμμετέχουν σε πολιτιστικές εκδηλώσεις εκτός της κοινότητας που εκπροσωπούν αφού εξασφαλίσουν τα έξοδα μετακίνησης και διαμονής. Η προβολή των εκδηλώσεων από τα Μ.Μ.Ε., ο διακριτός ρόλος των τραγουδιστών στην εκπροσώπηση της κοινότητας και του τοπικού

πολιτισμού προσδίδει ιδιαίτερο κύρος στους πρωταγωνιστές και λειτουργούν ως κίνητρο για τη συμμετοχή τους σε αντίστοιχες εκδηλώσεις. Ο ρόλος του τραγουδιστή στην ομάδα του πολυφωνικού τραγουδιού δεν ήταν πάντα προκαθορισμένη, αλλά ανανεωνόταν από καινούργια πρόσωπα και αναδιαμορφωνόταν ανάλογα με την περίπτωση. Οι τραγουδιστές που είχαν κύριο αλλά και δευτερεύοντα ρόλο στα πολυφωνικά σχήματα απολάμβαναν την εκτίμηση και το σεβασμό των συγχωριανών τους καθώς πρωτοστατούσαν στις σημαντικότερες εκδηλώσεις και εξέφραζαν τη συλλογική μνήμη της κοινότητας. Αρκετοί συγγραφείς καταγράφουν από πληροφορητές που έλκουν την καταγωγή τους από χωριά όπου τραγουδούν πολυφωνικά τραγούδια πως στο παρελθόν πολλές εθιμικές διαδικασίες όπως ο γάμος, τελούνταν μόνο με φωνητικά τραγούδια στα οποία τα πολυφωνικά είχαν καθοριστικό ρόλο.

Οι διάφορες ηχογραφήσεις και εκδόσεις τραγουδιών που δημιουργούνται από τους τοπικούς φορείς συλλόγους και δήμους με σκοπό όπως οι ίδιοι αναφέρουν τη διατήρηση της παράδοσης, αναδεικνύει την ιδιαίτερη σημασία της καταγωγικής ταυτότητας και την ανάγκη διατήρησης της σχέσης με τον τόπο καταγωγής τους. Το πολυφωνικό τραγούδι στις μέρες μας έστω κι αν αναβιώνει σε μικρές περιορισμένες ομάδες που οργανώνονται στα αστικά κέντρα ή στις μικρές εναπομείναντες κοινότητες φαίνεται να λειτουργεί πολυεπίπεδα. Σχετίζεται περισσότερο με την καταγωγική ταυτότητα, την πολιτική και την οικονομία. Το πολυφωνικό τραγούδι ως δυναμικό φαινόμενο παίρνει συγκεκριμένες μορφές και νόημα σε δεδομένες στιγμές του χρόνου από τους ανθρώπους που το εκφράζουν αλλά και το διαφορετικό κοινωνικό οικονομικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσονται

**Θεωρείται πλέον δεδομένο πως η πλούσια φωνητική και μουσική παράδοση των κοινοτήτων έχει συρρικνωθεί και διασώζεται μόνο μέσα από διάφορους φορείς και εκδηλώσεις που αναβιώνουν το παρελθόν. Η αλλοτινή πολυμορφία και ποικιλία των τραγουδιών που χαρακτήριζαν και υποδήλωναν την τοπική μουσική τους ταυτότητα δεν υφίσταται πλέον. Καθοριστικό ρόλο σ' αυτή τη μεταβολή είχε το φαινόμενο της αστυφιλίας που απέκτησε μεγάλες διαστάσεις τα μεταπολεμικά χρόνια. Το αποτέλεσμα αυτής της διαρροής του ενεργού πληθυσμού των κοινοτήτων στα αστικά κέντρα ήταν να διαρραγεί ο κοινωνικός ιστός στις επιμέρους κοινωνίες όπου επιβίωναν πολλά έθιμα άρρηκτα δεμένα με το ήθος της κάθε περιοχής. Οι παραπάνω μεταβολές αλυσιδωτά επέφεραν και αλλαγές τόσο στις αντιλήψεις περί παράδοσης όσο και στο νέο ρόλο του δημοτικού τραγουδιού στη ζωή και στο χρόνο των ανθρώπων. Το πολυφωνικό τραγούδι για πολλούς λόγους έμεινε στο περιθώριο για αρκετά χρόνια των εκδηλώσεων αναβίωσης και**

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

Σε διάφορες τοπικές καταγραφές στην περιοχή του Πωγωνίου πολλά δημοτικά τραγούδια αναφέρεται πως αποδίδονταν με δύο τρόπους ανάλογα με την περίπτωση. Για παράδειγμα τα τραγούδια: "Ξενιτεμένο μου πουλί", "Με τούτ' την ασημόκουπα", χαρακτηρίζονται ως τραγούδια καθιστικά και του χορού (Υφαντής 2001). Η συνήθης παρουσίαση και χρήση των πολυφωνικών τραγουδιών αναφέρει η Β. Κανελλάτου είναι "καθιστική", έστω κι αν υπάρχει συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα που ακολουθείται κατά τη διάρκεια της εξέλιξης στη βασική μελωδία. Ο όρος "καθιστικός" στη συγκεκριμένη περίπτωση απεικονίζει ότι το συγκεκριμένο είδος τραγουδιών δεν είναι αναγκαίο να παρουσιάζεται σε παραλληλισμό με χορευτικά μοτίβα. Συνήθως, η "παρέα" (ομάδα του πολυφωνικού σχήματος) κάθεται κυκλικά ή ημικυκλικά γύρω από ένα τραπέζι ή στέκονται όρθιοι, ο ένας δίπλα στον άλλο. Στις περιπτώσεις που υπάρχει κάλυψη με μικροφωνικές εγκαταστάσεις η διάταξη του σχηματισμού ενδέχεται να τροποποιηθεί ανάλογα τις ανάγκες της ηχογράφησης. Ο συνδυασμός χορευτικών δρωμένων και πολυφωνικού τραγουδίσματος (διφωνίες και τριφωνίες) ήταν διαδεδομένος σε περιοχές που ήταν δύσκολη η ανεύρεση μουσικών οργάνων. Η Κανελλάτου το νεότερο τρόπο παρουσίασης του πολυφωνικού τραγουδιού που συνοδεύεται από παραδοσιακά όργανα (κλαρίνο, βιολί, λαούτο, ντέφι), τον προσδιορίζει στις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε πως ένας επίσης λόγος περιθωριοποίησής του είναι ακριβώς αυτός ο «καθιστικός» του χαρακτήρας που δεν ανταποκρίνεται στις ανάγκες ενός φολκλόρ παρουσίας που απαιτεί συνεχείς εναλλαγές, στην κίνηση στο ρυθμό και στο λόγο, και πιθανότατα η σύνδεσή του με τα μουσικά όργανα (ένα μικρό ρεπερτόριο τραγουδιών) να έγινε εξυπηρετώντας την παραπάνω αναγκαιότητα.

Αρκετά φωνητικά δημοτικά τραγούδια που τραγουδούσε η κοινότητα προσαρμόστηκαν από τους οργανοπαίκτες σε διάφορες ρυθμικές αγωγές, σε προϋπάρχοντα καλούπια, και εντάχθηκαν στη χορευτική παράδοση με αποτέλεσμα να ακούγονται στις μέρες μας σε κάθε είδους χορευτικές εκδηλώσεις. Χαρακτηριστικό

παράδειγμα είναι τα τραγούδια της “Μαργιόλας” που από μοιρολόι έγινε τραγούδι του χορού σε ρυθμό 5/4, “Λενίτσα μου τον άντρα σου”, το οποίο επίσης προσαρμόστηκε σε ρυθμό 5/4, “Ξενιτεμένο μου πουλί” από καθιστικό έγινε του χορού σε ρυθμό 4/4 κ.α'. Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε πως ορισμένα τραγούδια που έχουν καταγραφεί ως πολυφωνικά και τα συναντούμε στις μέρες μας να είναι ενταγμένα στη χορευτική παράδοση, να ακολουθήσαν τις ίδιες διαδικασίες προσαρμογής (π.χ. “Παπαγιώργης”, “Κωσταντής”). Η παραπάνω υπόθεση βασίζεται στην παραδοχή πως η πολυφωνία προϋπάρχει των τραγουδιών που αποδίδονται με τη συνοδεία της κομπανίας. Είναι γνωστό πως η κομπανία έτσι όπως τη γνωρίζουμε σήμερα έχει αρχίσει να διαμορφώνεται από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα (Μαζαράκη (1959), θα πρέπει επίσης να υποθέσουμε πως η διαδικασία προσαρμογής στο χορευτικό ρεπερτόριο φωνητικών καθιστικών τραγουδιών να ακολούθησε την ίδια χρονικά πορεία. Ορισμένα χαρακτηριστικά παραδείγματα μπορούν να διαφωτίσουν την παραπάνω εκδοχή, καθώς πολλά καθιστικά τραγούδια στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα εντάχθηκαν στην κατηγορία των χορευτικών τραγουδιών όπως: “Βασιλαρχόντισσα”, “Μαργιόλα”, “Μπουλονάσαινα”, κ.ά. Το κενό όμως της διεπιστημονικής διερεύνησης του θέματος είναι μεγάλο καθώς απουσιάζουν οι μελέτες από σχετικές κοινωνικές επιστήμες (Λαογραφία, Μουσικολογία, Ανθρωπολογία κ.ά.), που θα συνεισέφεραν στο να διαφωτιστούν και άλλες πλευρές του θέματος σχετικά με τους όρους, τους συντελεστές και τις συνθήκες μεταβολής των τραγουδιών.

### **B.3 Τυπολογική δομή και εξέλιξη του πολυφωνικού τραγουδιού**

Η ανάπτυξη της δομής της ομάδας του πολυφωνικού τραγουδιού και εξέλιξη των τεχνικών του χαρακτηριστικών φανερώνει την ευρύτητα χρήσης του αλλά και την προσαρμογή και εξέλιξη του στο χρόνο και στο χώρο. Το μέλος των παραδοσιακών ασμάτων αναφέρει ο Κ. Λώλης στο χώρο του πολυφωνικού τραγουδιού εξελίσσεται μεταξύ φθόγγων με ανημίτονες σχέσεις. Οι σπάνιες εξαιρέσεις της παρουσίας του ημιτονίου δεν επηρεάζουν καθόλου αυτές τις σχέσεις. Επιπλέον στο συγκεκριμένο μουσικό υλικό μπορεί να ντύσει κανείς ένα «πολυφωνικό πέπλο». Το φαινόμενο αυτό ο μουσικολόγος V.S. Tole το ονομάζει «κρυφή πολυφωνία». Την έννοια «κρυφή πολυφωνία» ο Λώλης την εξηγεί ως έναν γενικευμένο τρόπο έκφρασης, που πηγάζει από μουσικές και εθιμικές ρίζες μιας κοινωνικής ενότητας, καλλιεργείται συνειδητά από γενιά σε γενιά μέσω της τυχαίας ή οργανωμένης καλλιτεχνικής δραστηριότητας, δίνοντας ακόμα και σήμερα μοναδική και ξεχωριστή μουσική απόδοση. Ο συγκεκριμένος τρόπος σχηματίζεται από την ίδια την ανάπτυξη των ανιών ή κατιών κοντινά ή μακρινά μελωδικά διαστήματα, το

ρυθμικό σχήμα, η χροιά, η ρητορική έκφραση, το «στήσιμο» των κλιμάκων και άλλες εκφράσεις της μουσικής συνείδησης των τραγουδιστών, παρέχοντας τη δυνατότητα να αναπτυχτεί σ' ένα τραγούδι η συνήχηση δύο, τριών ή τεσσάρων φωνών ταυτόχρονα. (Κ. Λώλης, 2006). Ο τύπος αυτός των μονοφωνικών τραγουδιών ονομάστηκε μεταφορικά από τον ίδιο ως «**πολυφωνικές μονοφωνίες**» και τα συμπεριέλαβε στη μελέτη του. Ενδεικτικά μπορούμε να αναφέρουμε ορισμένα τραγούδια ταξινομημένα με βάση τον τρόπο που τραγουδιούνται. Μπορούμε να διακρίνουμε: **ομοφωνικά** τραγούδια του χορού (Παπάδες απ' τη Σωπική, Του Νάσιου Βέλιου, Νεράτζι απ' τη νερατζιά, Ποιος είδε τον αμάραντο, Μπιρμπιλομάτα) και καθιστικά (Αλφα βήτα, Ένα παλικαράκι ρούσο, Στου παπά τα παραθύρια). Στα ομοφωνικά τραγούδια ένας τραγουδιστής παίρνει το τραγούδι και μετά η ομάδα επαναλαμβάνει τα λόγια του τραγουδιού. Ο Λώλης καταλήγει στο συμπέρασμα πως το ομοφωνικό τραγούδι εξελίσσεται αρχικά σε τρίφωνο πολυφωνικό χωρίς ισοκράτημα και μετά με ισοκράτημα (Λώλης 2006). Στα **δίφωνα** πολυφωνικά τραγούδια απαιτείται η ύπαρξη του πάρτη και του γυριστή ή σε άλλες περιπτώσεις του πάρτη και των ισοκρατών. Το δίφωνο πολυφωνικό τραγούδι σαν ξεχωριστή τυπολογική δομή υποστηρίζεται σύμφωνα με τον Λώλη (2006) από τρεις εκδοχές, η πρώτη, ότι ανέκαθεν υπάρχει αυτή η δομή, η δεύτερη, ότι είναι ανάπτυξη της ομοφωνίας και η Τρίτη, ότι εκδηλώνεται χωρίς τα ακούσματα του γυριστή, που χαρακτηρίζουν το τρίφωνο και τετράφωνο πολυφωνικό τραγούδι. Μπορούμε να ξεχωρίσουμε τις εξής κατηγορίες δίφωνων τραγουδιών: α) χορευτικά (Κίνησαν τα καρβάνια) β) καθιστικά (Φίλοι καλώς ορίσατε, Έλα μαυρομάτα). Πολυφωνικά τραγούδια χωρίς ισοκράτημα καθιστικά (Ντεληπαπάς, Ο Γιάννος και η Μαριγώ, Φεγγάρι κάνε υπομονή, Δευτέρα μέρα κίνησα, Βεργινάδα). **Τρίφωνα** πολυφωνικά τραγούδια καθιστικά όπου απαιτείται η ύπαρξη του πάρτη, του γυριστή και του κλώστη ή των ισοκρατών. Τα τρίφωνα πολυφωνικά τραγούδια είναι καθιστικά και χορευτικά, με ελεύθερο, απλό ή μικτό μέτρο και είναι η πιο δημοφιλής τυπολογική δομή της παραδοσιακής φωνητικής πολυφωνίας καθώς το μεγαλύτερο ρεπερτόριο του πολυφωνικού τραγουδιού σύμφωνα με τον Λώλη είναι τρίφωνο. Ο ίδιος μελετητής επισημαίνει πως μελετώντας προς το βάθος τα μελωδικά, αρμονικά, πολυφωνικά, ρυθμικά και μορφολογικά ακούσματα του τρίφωνου πολυφωνικού τραγουδιού σε συνδυασμό με την κοινωνιολογική δομή της ομάδας που το ερμηνεύει, μας δίνεται η δυνατότητα να συμπεράνουμε για τα πολλά ζητήματα της καταγωγής και της εξέλιξης του συγκεκριμένου πολυφωνικού τραγουδίσματος. Μπορούμε να διακρίνουμε ορισμένα τρίφωνα πολυφωνικά τραγούδια: (Χαριτωμένη συντροφιά, Πως λάμπει ο ήλιος του Μαγιού, Λενίτσα μου, Τρέχουν τα νερά, Όσα λουλούδια έχει η άνοιξη, Τον ίσιο ίσιο περπατώ, Από πέρα απ' το ποτάμι, Όλοι οι Κοσοβιτσινοί, Ξενιτεμένο μου πουλί, Από περ' απ' το ποτάμι, Βλάχα πλένει στο ποτάμι, Άιντε Μάρω στο πηγάδι, Από τα μικρά μου χρόνια, Εσκοτώθηκα στη μάχη, Σήμερα η μέρα Πασχαλιά, Μήλο μου γλυκό μου μήλο, Σαν πάει Απριλίας δώδεκα, ΄Σεις περήφανα πουλάκια, Εψές με την

αστροφεγγιά, Σε περιβολάκι μπαίνω, Μια συννεφιασμένη μέρα, Ξένη ήμουν η καημένη, Βεργινάδα, Νταλιάνω, Στης Σαμαρίνα τα βουνά, Πέρδικα και περιστέρα, Άσπρη κατάσπρη βαμβακιά, Εφές προφές επέρασα, Κίνησα να 'ρθω ένα βράδυ, Πέντε μήνες ανεβαίνω, Τον Απρίλη και το Μάη οι χαρές, Κυνηγός που κυνηγούσε, Καλησπέρα δυο σου μάτια, Έπιασα μια πέρδικα, Κλαιν οι πέρδικες στα πλάϊα, Κόρη που πάνεις για νερό, Ανάμεσα τρεις θάλασσες, Στης Ελένης το κρεβάτι, Την ημέρα δεν κοιμούμαι κ.ά.). Χαρακτηριστικό στοιχείο των **τετράφωνων** πολυφωνικών τραγουδιών που τα διαφοροποιεί από τα τρίφωνα πολυφωνικά τραγούδια σύμφωνα με τον Λώλη είναι η παρουσία της τρίτης σολιστικής γραμμής, δηλαδή του ρίχτη. Για την απόδοση των τετράφωνων πολυφωνικών τραγουδιών απαραίτητη είναι η συμμετοχή του παρτή, ρίχτη, γυριστή και κλώστη ή των ισοκρατών. Ο Λώλης (2006) καταλήγει στο συμπέρασμα πως η τετραφωνία είναι φαινόμενο μεταγενέστερο στην πολυφωνία, στηριζόμενος στις καταγραφές ενός άλλου ερευνητή του Haxhi Daliri από την Αυλώνα της Αλβανίας ο οποίος διαπιστώνει ότι *«στο χειμαριώτικο τραγούδι ο ρίχτης είναι παρών από τη δεκαετία του τριάντα του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Πληροφορίες φέρνουν το χειμαρριώτη εκείνης της εποχής, Νέτσιο Μούχο, να δίνει νέα έμφαση και πνοή στο πολυφωνικό τραγούδι της περιοχής»*. Μπορούμε ενδεικτικά να αναφέρουμε τα παρακάτω τετράφωνα πολυφωνικά τραγούδια: (Του Μάρκου Μπότσαρη, Γιάννη μου το μαντίλι σου, Ψες εχόρευαν εδώ, Όσα λουλούδια έχει η άνοιξη, Σχίζω ρίζω το λεμόνι, Κούπα κούπα μπιρμπιλένια, Γιώργο μας πήρε η άνοιξη, Σηκωθείτ' αγάλια αγάλια, Βοσκοπούλα καθισμένη, Πέρασα 'πο να γιοφύρι Στολίζεται μια λυγερή, Καλότυχη καλόημερη, Αχειλάκη μου γραμμένο, Μάνα καημένη μάνα, Γλυκοχαράζουν τα βουνά, Μια κόρη στην ακρογιαλιά, Ποια είναι εκείνη που κατεβαίνει, Έλα με τε μένα, Κάτω στο ρέμα το βαθύ, Πάνω στη Μακεδονία Την άμμο άμμο πήγαινα, Θα 'ρθω να σε πάρω, Μωρή κοντή κοπέλα, ) **χορευτικά** (Μπροστινέ μου που χορεύεις, Φράγκα φράγκα φραγκοπούλα) (Λώλης 2006). Τα **πεντάφωνα** πολυφωνικά τραγούδια απαιτούν τη συμμετοχή του παρτή, προλογιστή, ρίχτη, γυριστή, κλώστη, και ισοκρατών.



#### **B.4 Παραδοσιακή μουσική τεχνική – τροπική δομή - μελωδικό ύφος – αρμονικές συνηχήσεις – πολυφωνική ανάπτυξη**

«Στην ελληνική δημοτική μουσική οι μελωδίες των ασμάτων χτίζονται πάνω σε τροπικές μουσικές κλίμακες, με ή χωρίς ημιτόνια. Το πολυφωνικό τραγούδι λειτουργεί μελωδικά με ανημίτονες σχέσεις, συνεπώς οι κλίμακες είναι ανημίτονες, στην πλειοψηφία πεντατονικές, κάπου και προπεντατονικές» (Λώλης 2006). Στα διάφορα είδη πολυφωνικών τραγουδιών κυριαρχούν άλλοτε οι τρίφθογγες και τετράφθογγες κλίμακες όπως συμβαίνει στα ομοφωνικά, στα δίφωνα και στα πολυφωνικά τραγούδια χωρίς ισοκράτημα, άλλοτε με ολοκληρωμένες μορφές της πεντατονικής κλίμακας όπως συμβαίνει στα τρίφωνα και τετράφωνα. Οι σχέσεις της τονικής βάσης με τις άλλες βαθμίδες της κλίμακας μπορεί να είναι διαφορετικές, έτσι οι άλλες βαθμίδες είτε βρίσκονται πάνω, είτε ισορροπούν πάνω και κάτω αυτής είτε αναπτύσσονται κάτω της τονικής βάσης σε μια περιοχή όμως, συνήθως, χρησιμοποιείται στις ερμηνείες ο ίδιος τρόπος διάταξης των διαστημάτων. Ο Λώλης συμπεραίνει πως «η πεντατονική κλίμακα», κι εδώ η πεντατονική κλίμακα εννοείται στο σύνολο των φωνών και όχι σε κάθε φωνή ξεχωριστά που οι εξελίξεις γίνονται με προπεντατονικές διατάξεις, «έρχεται από το μακρινό παρελθόν και πρυτανεύει σε πολλούς μουσικούς πολιτισμούς της Ασίας, της Αμερικής και Αφρικής. Στην Ευρώπη ξεχωρίζει στη μουσική παράδοση των Βαλκανίων. Στην Ήπειρο, η πεντατονική κλίμακα συνυπάρχει με τους δρόμους ουσάκ, νιαβέντ, χιτζάζ και άλλες γνωστές τροπικές μουσικές κλίμακες στην ανατολική Μεσόγειο και δώθε. Στο πολυφωνικό τραγούδι όμως» συμπληρώνει ο ίδιος «κανένας άλλος τρόπος δεν μπόρεσε να αντικαταστήσει ή να διαταράξει το ύφος της αρχαίας πεντατονίας». Σχετικά με το μελωδικό ύφος των πολυφωνικών τραγουδιών οδηγούμαστε στο συμπέρασμα πως οι μελωδικές φράσεις είναι σύντομες περισσότερο ρητορικές, οι μελωδικές κινήσεις είναι πιο πολύ συλλαβικές, ενώ εκφράζονται καλύτερα από φωνές μεσαίες παρά χαμηλές ή ψηλές. Η απόδοσή τους στο πεντάγραμμα είναι μια επίπονη αν όχι ακατόρθωτη διαδικασία εξαιτίας της αυθόρμητης έκφρασης της ερμηνείας, της συναισθηματικής φόρτισης και διάθεσης του τραγουδιστή. Η παραπάνω διαδικασία γίνεται πιο δύσκολη λόγω του μεγάλου εκφραστικού εύρους των πολυφωνικών τραγουδιών. Ο Λώλης διακρίνει πως οι αρμονικές συνηχήσεις συνδέονται άμεσα με τον τροπικό χαρακτήρα των μελωδιών και ξεχωρίζει στο τρίφωνο και στο τετράφωνο πολυφωνικό τραγούδι συνηχήσεις κατά την εξέλιξη του παρσίματος, και συνηχήσεις στο τέλος του παρσίματος – πτώσεις, και καταλήγει πως τρίφωνες ή τετράφωνες, σύμφωνες και διάφωνες, πτωτικές ή κατά την πολυφωνική εξέλιξη παρουσιάζουν ποικιλία και αποτελούν γνήσια έκφραση στο σύνολο της ελληνικής μουσικής παράδοσης.

Η πολυφωνία αναπτύσσεται σύμφωνα με τον Λώλη μέσα από άγραφους μουσικούς κανόνες που έχουν καθιερωθεί στη συλλογική συνείδηση των τραγουδιστών στο πέρασμα των χρόνων,

ενώ η παραδοσιακή τεχνική του πολυφωνικού τραγουδιού χαρακτηρίζεται από τρία βασικά σημεία: Α) οι πολυφωνικές γραμμές σχηματίζονται και κινούνται ελεύθερα, η πολυφωνική εξέλιξη βασίζεται ιστορικά στον αυτοσχεδιασμό που δε δημιουργεί παραφωνίες, ρυθμική σύγχυση και αρμονική αστάθεια. Β) κάθε μελωδική γραμμή έχει σχηματίσει την πατροπαράδοτη δομή της που επαναλαμβάνεται στο χώρο και στο χρόνο, από τραγούδι σε τραγούδι, από ομάδα σε ομάδα, από γενιά σε γενιά. Γ) ώθηση στην πολυφωνική ροή δίνουν, εκτός των άλλων, τα καγγελίσματα του γυριστή και η ετεροφωνική κίνηση του ρίχτη (Λώλης 2006). Κατά την απόδοση του πολυφωνικού τραγουδιού και τη δημιουργία της πολυφωνικής συνήχησης αναπτύσσονται μελωδικές σχέσεις μεταξύ των τραγουδιστών παρτή, γυριστή, ρίχτη και ισοκρατών που γίνονται διακριτές και διέπονται από τους προαναφερθέντες κανόνες και όχι μόνο. Η απόδοση των τραγουδιών αυτών αναφέρει ο Λιάβας γίνεται από ομάδα τραγουδιστών που πρέπει να περιλαμβάνει τουλάχιστον 4 άτομα. Ο συνηθέστερος αριθμός είναι 5, αλλά μπορεί να φτάνει και 6, 7 ή ακόμα και 10 τραγουδιστές(κατά άλλους έως δώδεκα ) - ανάλογα με τους ισοκράτες (ώστε να "γεμίζει το τραγούδι και να πάει βρονταριά!"), ενώ η ' σύσταση των σχημάτων είναι είτε αμιγώς ανδρική είτε γυναικεία είτε μικτή. Ο κορυφαίος της ομάδας τραγουδάει την κυρίως μελωδία, δηλαδή αρχίζει, "παίρνει" το τραγούδι, γι' αυτό ονομάζεται παρτής ή πάρτης ή σηκωτής. Του απαντάει ο δεύτερος που "γυρίζει" ή "τσακίζει" το τραγούδι, γι' αυτό και λέγεται γυριστής, ενώ οι υπόλοιποι, οι ισοκράτες, κρατούν το "ίσο", δηλαδή τον φθόγγο της τονικής του μελωδίας. Στην ομάδα αυτή μπορεί να προστεθεί (επιπλέον ή σε αντικατάσταση του γυριστή) κι ένας ακόμη τραγουδιστής, ο κλώστης, που κάνει ιδιόμορφους λαρυγγισμούς με ψεύτικη φωνή ("φαλτσέτο", όπως στα τυρολέζικα γιόντλερ Περιστέρης, Λιάβας), "κλώθοντας" το τραγούδι ανάμεσα στην τονική και την υποτονική της μελωδίας. Μια τεχνική που θυμίζει την κίνηση του χεριού που κρατάει τ' αδράχτι όταν κλώθει το νήμα. Το χέρι όχι μόνο βάζει τ' αδράχτι σε περιστροφική κίνηση (κλωθογυρίζει) αλλά το ανεβοκατεβάζει κιόλας κάθε τόσο. Ο συσχετισμός είναι φανερός. Τόσο ο γυριστής όσο και ο κλώστης κόβουν απότομα το τραγούδι στην υποτονική της μελωδίας, δημιουργώντας έτσι με τον τελευταίο φθόγγο του πάρτη μια έντονη διαφωνία (διάστημα 2ας), που είναι το κύριο χαρακτηριστικό αυτής της πολυφωνικής φόρμας και της δίνει ένα ιδιόμορφο άκουσμα , Λιάβας (1998). Οι συνηθέστεροι τρόποι δομικής μορφολογίας στην πολυφωνία της Ηπείρου είναι τρεις αναφέρει η Κανελλάτου και αναλύει: Ο πρώτος τρόπος, στην κατηγορία της τριφωνίας, σε ένα πλήρως ανεπτυγμένο μελωδικό μοτίβο αναπτύσσεται ως εξής: Ξεκινάει ο παρτής, στη συνέχεια μπαίνει ο γυριστής, μετά οι ισοκράτες και σε κάποια σημεία της μουσικής πλοκής ενδέχεται να συμμετάσχει και ο κλώστης. Ο κλώστης δεν είναι απαραίτητο να εμφανίζεται καθ' όλη τη διάρκεια του τραγουδήματος. Κατά το δεύτερο τρόπο στην κατηγορία της τετραφωνίας ξεκινάει ο παρτής αλλά σε συγκεκριμένη χρονική στιγμή τον διακόπτει και παρεμβάλλεται ο ρίχτης. Μετά το ρίξιμο μπαίνουν παρτής, γυριστής και

ισοκράτες, ενώ δύναται να συμμετέχει και κατά περιόδους ο κλώστης. Στον τρίτο τρόπο στην κατηγορία της πενταφωνίας πρώτος ξεκινάει ο προλογιστής με τη μουσική απαγγελία του στίχου που θα αναπτυχθεί μελωδικά από τον παρτή. Ακολουθεί ο ρίχτης και έπειτα έπονται οι υπόλοιποι φωνητικοί ρόλοι, όπως έχουν ήδη προαναφερθεί. Είναι εμφανές συνεχίζει η συγγραφέας ότι οι μελωδικές γραμμές όλων των ρόλων δομούνται με βάση τη μελωδική γραμμή που ακολουθεί ο παρτής και αναπτύσσονται αλληλοεξαρτώμενες από αυτή. Το στοιχείο αυτό αποδεικνύει ότι η πολυφωνική αρμονία στην Ήπειρο δομείται "κάθετα". Κοινώς, πάνω στην ανάπτυξη της βασικής μελωδίας από τον παρτή δομείται η μουσική πλοκή των υπόλοιπων φωνητικών ρόλων (Κανελλάτου 2010).

## **B.5 Οι ρόλοι των τραγουδιστών στην πολυφωνική δομή**

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

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

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

**Ρίχτης:** Ο ρίχτης συμμετέχει στο τραγούδι είτε στο τέλος από το ημιστίχιο δίνοντας την απαραίτητη χρονική ανάπαυλα που χρειάζεται ο παρτής, είτε στο τέλος του προλογίσματος ολόκληρου του κυρίως στίχου κατά τον οποίο σύμφωνα με την Κανελλάτου η συμμετοχή του έχει το ρόλο του «"απηχήματος" για το πολυφωνικό σχήμα, βοηθώντας στο τονικό κούρδισμα των μελών του σχήματος. Υπάρχουν τρεις διαφορετικοί τύποι ριξίματος», σύμφωνα με την ίδια ερευνήτρια, «Ο πρώτος και συνηθέστερος είναι μελωδική κίνηση που ξεκινάει από την V βαθμίδα [μία 4η καθαρή κάτω από την τονική], συνεχίζει με στάση στην υποτονική [2η Μεγάλη] και τελική πτώση ξανά στον δεσπόζοντα φθόγγο μία 4η καθαρή υπό της τονικής. Στο

*συγκεκριμένο τύπο ριξίματος παρατηρείται χρήση της τεχνικής του "γλιστρίματος" (glissando), τρόπος τραγουδίσματος με περιορισμένη χρήση στα πολυφωνικά τραγούδια. Ο τρόπος που εκφέρεται η συγκεκριμένη μελωδική γραμμή στηρίζεται στα επιφωνήματα: "αχ ωχ ωχ", "άιντε βρε", "άιντε ντε", "άιντε μπρε". Οι δύο έτεροι τύποι ριξίματος συναντώνται συνήθως σε πολυφωνικά τραγούδια, τα οποία συνοδεύονται από μουσικά όργανα. Τα τελευταία χρόνια στο ρόλο του "κλώστη" τα πολυφωνικά σχήματα περιλαμβάνουν και το ρόλο του γυριστή».*

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

Ο τύπος του ισοκρατήματος, αναφέρει η Κανελλάτου στην εκτενή μελέτη της για το πολυφωνικό τραγούδι, όσον αφορά την εκφορά του, ποικίλει ανάλογα με την περιοχή από την οποία προέρχεται το σχήμα και το είδος του ρυθμού, με βάση τον οποίο αναπτύσσεται το πολυφωνικό τραγούδι. Υπάρχουν οι εξής τύποι ισοκρατημάτων: α) να προφέρεται κανονικά το ποιητικό κείμενο, χωρίς όμως να "πατούν" (προφέρουν) ξεκάθαρα οι ισοκράτες στα σύμφωνα, β) να προφέρονται μόνο τα φωνήεντα του κειμένου και γ) να κρατιέται το ισοκράτημα σε ένα μόνο φωνήεν (συνήθως το "ε" αλλά δεν αποκλείονται και τα φωνήεντα "α, ι, ο"), τεχνική ιδιαίτερα χρήσιμη σε περιπτώσεις πολυφωνικών κομματιών που δεν ακολουθούν συγκεκριμένο ή σταθερό ρυθμικό σχήμα. Ο Λώλης (2003), σημειώνει πως στο ελληνόφωνο και στο λιάμπτικο αλβανόφωνο πολυφωνικό τραγούδι η ροή του ισοκρατήματος είναι σχεδόν η ίδια και εμφανίζεται με δυο τρόπους. Στον πρώτο τρόπο οι ισοκράτες κρατούν αδιάκοπα το θεμέλιο τόνο του τραγουδιού συνεχώς στο φωνήεν «ε» αλλά και σε άλλα, όπως «α-ι-ο». Η αλλαγή των φωνηέντων εξαρτάται από την κατάληξη του στίχου στο τέλος της μουσικής φράσης ή του μοτίβου. Ο δεύτερος τρόπος είναι ο συλλαβισμένος ισοκράτης μουρμουριστά ή σταθερά. Οι ισοκράτες ακολουθούν με προσοχή τον παρτή και συλλαβίζουν στο ίδιο ύψος μουρμουριστά στις στρωτές ερμηνείες, σταθερά (κοφτά) στις γρήγορες μελωδίες και στους τραγουδιστούς πολυφωνικούς χορούς. Οι ρητορικές μελωδίες τείνουν προς το συλλαβισμένο, οι αριόζικες προς το αδιάκοπο. Το ισοκράτημα μπαίνει σε συγκεκριμένα σημεία του πολυφωνικού

κομματιού. Συνήθως, οι ισοκράτες ξεκινούν μετά από συγκεκριμένη ισχυρή στάση του παρτή στην τονική του κομματιού ή μετά από προλόγισμα ή ρίξιμο σε τραγούδια που το υπαγορεύουν. Οι ισοκράτες είναι υποχρεωμένοι να ακολουθούν τη ρυθμική αγωγή του παρτή και να συνταυτίζονται με αυτόν στις βασικές στάσεις "κοψίματα" που πραγματοποιεί κατά τη διάρκεια της μελωδικής ανάπτυξης του παρσίματος. Παράλληλα όμως, καλύπτουν διαστήματα αναπνοών του παρτή, δημιουργώντας με τον τρόπο αυτό την αίσθηση της συνέχειας στο πολυφωνικό τραγούδι. Το ισοκράτη αναφέρει ο Λώλης (2003), είναι μια μαζική φωνή στο θεμέλιο της τροπικής κλίμακας και σαν ο βομβός των μελισσών ακολουθεί την πορεία του τραγουδιού με την ίδια ένταση και χροιά, απομακρύνοντας απ' την ερμηνεία κάθε είδους παραφωνίες. Το ρόλο του ισοκράτη δύνανται να κατέχουν και άντρες και γυναίκες, με αποτέλεσμα η σύσταση της υποομάδας των ισοκρατών να είναι είτε μικτή, είτε αντρική ή γυναικεία. Ο αριθμός των ισοκρατών σε ένα πολυφωνικό σχήμα ποικίλει από 2 μέχρι 5-7 έως και 10 τραγουδιστές. Ο μεγάλος αριθμός των ισοκρατών επιτυγχάνει αξιόλογο όγκο στο σχήμα, τη λεγόμενη "βρονταριά". Ο ρόλος του ισοκράτη είναι σημαντικός στην πολυφωνική ομάδα, διότι: α) είναι ένας από τους βασικούς παράγοντες κουρδίσματος του σχήματος και β) αποτελεί τον κύριο τρόπο μύησης και εκμάθησης των νεώτερων μελών του σχήματος, όσον αφορά την γνώση (μουσική και ποιητική) των κομματιών και τη συνεργασία μέσα στο σχήμα (εντάσεις, τονική σταθερότητα στις συνηχήσεις, επιμελή κοψίματα), (Κανελλάτου 2010).

**Προλογιστής:** Σχετικά με τον προλογιστή η Κανελλάτου (2010) αναφέρει πως είναι: «... ρόλος επί το πλείστον αντρικός, ο οποίος εκτελείται από έναν από τους ισοκράτες ή μερικές φορές και από τον ίδιο τον παρτή. Ο προλογιστής με την τεχνική της μουσικής απαγγελίας εκθέτει τον εκάστοτε στίχο που θα ερμηνευθεί στη συνέχεια από τον παρτή. Ο ρόλος του προλογιστή απαιτεί καλή μνήμη σχετικά με το ποιητικό κείμενο του εκάστοτε τραγουδιού. Ο ρόλος του προλογιστή απαιτεί καλή μνήμη σχετικά με το ποιητικό κείμενο του εκάστοτε τραγουδιού». Ο Κώτσου (1998) επισημαίνοντας τις διαφορές μεταξύ βορειοηπειρωτικού τραγουδιού με αυτό του Πωγωνίου αναφέρει πως προλογισμό έχουμε μόνο στο βορειοηπειρωτικό τραγούδι αλλά όχι σ' όλα τα τραγούδια. Στο Πωγωνίσιο έχουμε από τον παρτή μουσική απαγγελία μόνο των πρώτων συλλαβών.

## **B.6 Το πολυφωνικό τραγούδι – Ρυθμός - Στίχος - Κλίμακες**

Το πολυφωνικό τραγούδι αναφέρει ο Κ. Λώλης είναι αναπόσπαστο κομμάτι της ελληνικής προφορικής ποίησης και υπάγεται στους γενικούς γλωσσολογικούς, μετρικούς, αισθητικούς και άλλους παράγοντες της δημοτικής ποίησης. Στη ροή του πολυφωνικού τραγουδιού παρατηρείται μια ομαλή σύνδεση μεταξύ του ποιητικού και μουσικού ρυθμού, που σπάνια διαταράσσεται, στα πατροπαράδοτα ποιητικά κείμενα η επίδραση του ρυθμού και της μετρικής της ποίησης των αρχαίων Ελλήνων είναι ολοφάνερη. Στα πιο νέα διακρίνεται η χροιά της νεοελληνικής γλώσσας (ποίησης). Η γενική ρυθμική κατάταξη των πολυφωνικών τραγουδιών σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή είναι:

Τραγούδια ελεύθερου ρυθμού. Εδώ συμπεριλαμβάνονται λιγοστά ομοφωνικά, δίφωνα, τρίφωνα, και τετράφωνα, πάντα καθιστικά, που ερμηνεύονται από ένα φύλο, μικτά, μάλιστα και εναλλασσόμενα. ....

Έρρυθμα τραγούδια. Είναι το μεγαλύτερο ρεπερτόριο του πολυφωνικού τραγουδιού και συμπεριλαμβάνει όλες τις τυπολογικές δομές του. Τραγουδιούνται από όλες τις ηλικίες ξεχωριστά, μικρά και εναλλασσόμενα, στο χορό και καθιστικά, ενώ τα μέτρα τους ποικίλουν και στους απλούς και στους μικτούς ρυθμούς.

Πολυρρυθμικά τραγούδια. Σχηματίζονται από το συνδυασμό απλών και μικτών μέτρων με διάφορους τρόπους. Πολύ συχνά η σολιστική έκθεση του παρσίματος έχει άλλο μέτρο, σε αρκετά τραγούδια μπορεί να αλλάξει από φράση σε φράση ή και από μέτρο σε μέτρο. (Λώλης 2006). Τα πολυφωνικά τραγούδια αποδίδονται σε ποικίλες ρυθμικές αγωγές  $2/4$ ,  $3/4$ ,  $4/4$ ,  $5/4$ , και σπανιότερα σε μικτούς ρυθμούς  $7/8$  και  $9/8$  που αποτελούν συνδυασμό των απλών ρυθμικών αγωγών. Υπάρχουν πολυφωνικά τραγούδια ελεύθερης ρυθμικής αγωγής όπως είναι τα καθιστικά ή της τάβλας και τα μοιρολόγια. Κατά την απόδοσή τους μπορεί να μεταβάλλεται η ταχύτητα της ρυθμικής αγωγής ή και να μένει σταθερή ανάλογα με την έμπνευση της ομάδας.

Τα πολυφωνικά τραγούδια δομούνται πάνω στον οκτασύλλαβο στον δεκαεξασύλλαβο αλλά και στον δεκαπεντασύλλαβο (ομηρικό) στίχο. Σπανιότερα τραγούδια συναντούμε με στίχο 11 και 12 συλλαβών και λιγότερα με στίχο 6 και 7 συλλαβών. Οι επωδοί όμως είναι συνηθισμένο φαινόμενο κατά την ερμηνεία του πολυφωνικού τραγουδιού προσλαμβάνοντας όμως διαφορετικούς ρόλου και αξίες. Άλλοτε χρησιμοποιούνται ως επιφωνήματα για να ολοκληρωθεί ο στίχος η το μουσικό μοτίβο, ενώ δεν είναι σπάνιο φαινόμενο η επωδός να είναι και ένας ολόκληρος στίχος που επαναλαμβάνεται. Τα απλά μουσικά μέτρα  $2/8$  και  $2/4$  μας παραπέμπουν αντίστοιχα στο πυρρήσιο και στο δάκτυλο της αρχαίας ελληνικής ποίησης και τα συναντούμε περισσότερο σε χορευτικά παρά καθιστικά τραγούδια. Τα απλά τριμερή μέτρα  $3/8$

και  $\frac{3}{4}$  ιαμβικού τονισμού το συναντάμε σε ένα μεγάλο μέρος του πολυφωνικού ρεπερτορίου σε καθιστικές και χορευτικές ερμηνείες. Τα μικτά μουσικά μέτρα  $\frac{5}{8}$ ,  $\frac{5}{4}$  αντιστοιχούν με τον αρχαίο παίωνα, τα συναντάμε τόσο σε χορευτικά όσο και σε καθιστικά τραγούδια και είναι αυτά που οικοδομούν το μεγαλύτερο μέρος του ρεπερτορίου των πολυφωνικών τραγουδιών. Ενώ τα επταμερές  $\frac{7}{8}$  και τα εννιαμερές μέτρα  $\frac{9}{8}$  χρησιμοποιούνται ελάχιστα στο πολυφωνικό τραγούδι.

Το πολυφωνικό τραγούδι αναπτύσσεται μελωδικά σε πεντατονικές (πεντάφθογγες) κλίμακες. Στο πέρασμα των χρόνων και με τη σταδιακή ενσωμάτωση περισσότερων τραγουδιστικών ρόλων καθιερώθηκε μια συγκεκριμένη διάταξη των μελών ενός πολυφωνικού σχήματος στο χώρο σε μορφή πέταλου. Η παραπάνω βασική μορφή διατηρείται ακόμη και αν τα μέλη της ομάδας αποκτήσουν το μέγιστο αριθμό τους, οπότε οι τραγουδιστές στέκονται σε δύο σειρές αλλά στον ίδιο σχηματισμό. Η βασική αυτή διάταξη έχει πρακτικό κυρίως χαρακτήρα, καθώς αναπτύσσονται οι απαραίτητες συνθήκες αντήχησις, που συμβάλλουν στο σωστό τραγούδι και στην καλύτερη ακουστική της μελωδίας στο χώρο.



## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Baud-Bovy S., (1984). Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι. Ναύπλιο.
- Baud-Bovy Samuel, (1971). Τραγούδια της Βορείου Ηπείρου και του Πόντου. Μετάφραση Λάμπρου Λιάβα. Το άρθρο δημοσιεύτηκε πρώτη φορά στο «Yearbook of the international Music Council» Vol. 3 -1971.
- Philippe Laburthe – Tolra, Jean – Pierre Warnier, (2003). *Εθνολογία Ανθρωπολογία*, Αθήνα, Κριτική.
- Άπειρος 1, (Ιούλιος 2003). Τριμηνιαίο περιοδικό. Πολύδροσο Θεσπρωτίας
- Άπειρος 1, (καλοκαίρι 98). Τριμηνιαίο περιοδικό. Πολύδροσο Θεσπρωτίας
- Άπειρος 2, (καλοκαίρι 99). Τριμηνιαίο περιοδικό. Πολύδροσο Θεσπρωτίας
- Αραβαντινός Παναγιώτης, (1880). Συλλογή Δημωδών Ασμάτων της Ηπείρου. Αθήνα.
- Βαρζώκας Ι. Κώστας, (1997). Ζαγορίσια δημοτικά τραγούδια Β'τα, επιμ. Άννα Βαρζώκα. Το Ζαγόρι μας: Ιωάννινα.
- Δαλιάνης Μενέλαος (2000). Η εθνική αντίσταση της Ελληνικής Μειονότητας στη Αλβανία (1940-1944). Αθήνα.
- Ζαμπέλιος Σπυρίδων, (1852). Άσματα δημοτικά της Ελλάδος. Κέρκυρα.
- Ζώτος Μ., (1978). Το δημοτικό τραγούδι της Βορείου Ηπείρου. Ι.Β.Ε.: Ιωάννινα.
- Ζώτος Μ., (2001). Το πολυφωνικό δημοτικό τραγούδι στη ζωή και την παράδοση της Βορείου Ηπείρου, Πωγωνιακά χρονικά τόμος 3, πωγωνήσια βιβλιοθήκη Ε.Η.Μ., Ιωάννινα.
- Κανελλάτου Βιβή Γ., 2010. "Το Ελληνόφωνο Πολυφωνικό Τραγούδι στο Νότιο Τμήμα της Επαρχίας Πωγωνίου στην 'Ηπειρο", *ERKET e-Journal Αθήνα*.
- Κατσαλίδας Γρηγόριος, (1994). Η περιοχή Θεολόγου Αγίων Σαράντα. Ίδρυμα Βορειοηπειρωτικών Μελετών: Ιωάννινα.
- Κώτσου Βαγγέλης, (1998). Η 'Ηπειρος της Πολυφωνίας. Περ. Άπειρος 1, καλοκαίρι '98.
- Λάβδας Αντώνιος, (1967). Πεντάφθογγοι κλίμακες εν τη δημοτική μουσική της Ηπείρου. Ηπειρωτική Εστία Έτος 7<sup>ο</sup> τ.6<sup>ο</sup>.
- Λαμπρίδης Ιωάννης, (1993). Ηπειρωτικά Μελετήματα, Πωγωνιακά. Ε.Η.Μ., Ιωάννινα
- Λιάβας Λάμπρος, (). Ηπειρωτική Μουσική Παράδοση Το Πωγώνι και η μουσική του.

- Λιάβας Λάμπρος, (1998). Τα Πολυφωνικά Τραγούδια της Ηπείρου. Περ. Άπειρος 1, καλοκαίρι '98.
- Λύτης Νίκος Β., (1998). Το μοτίβο στο Πολυφωνικό Τραγούδι της Βορείου Ηπείρου. Περ. Άπειρος 1, καλοκαίρι '98. Άπειρος: Θεσπρωτία.
- Λώλης Κώστας, (1998). Το ελληνόφωνο και αλβανόφωνο, πολυφωνικό τραγούδι. Συγκριτική προσέγγιση. Επιμ. Βασίλης Νιτσιάκος. Πνευματικό Κέντρο Κόνιτσας: Κόνιτσα.
- Λώλης Κώστας, (2003). Πολυφωνικό τραγούδι, Ισοκράτες και Ισοκράτημα. περ. Άπειρος 3, Ιούλιος 2003. Άπειρος: Θεσπρωτία.
- Λώλης Κώστας, (2006). Το Ηπειρώτικο Πολυφωνικό τραγούδι. Ιωάννινα.
- Λώλης Κώστας. Παραδοσιακά Τραγούδια Πωγωνίου. Πολιτιστικός Σύλλογος Δολού Πωγωνίου. Ιωάννινα.
- Μαζαράκη Δέσποινα, (1959). "Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα". Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο, Αθήνα.
- Μάτσιας Χρήστος Μ., (1988). Πωγώνι – Δερόπολη, Ήθη- Έθιμα-Τραγούδια, β' έκδοση. Αθήνα-Γιάννινα: Δωδώνη.
- Μπάρκας Παναγιώτης Ν. (2007). Τα λαογραφικά. Shtëria Botuese e Librit Universitar, Tiranë
- Νιτσιάκος Β., Γκαρανάσης Κ., Αράπογλου Μ., Νομός Ιωαννίνων, Σύγχρονη Πολιτισμική Γεωγραφία. Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση, Ιωάννινα.
- Νιτσιάκος Βασίλης, (1994). Ηπειρώτικη Μουσική Παράδοση. Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ιωαννιτών, Ιωάννινα.
- Νιτσιάκος Βασίλης, (1998). Πολυφωνικό τραγούδι: Προς μια νέα προβληματοθεσία, περ. Άπειρος 1, καλοκαίρι '98. Άπειρος: Θεσπρωτία.
- Νιτσιάκος Βασίλης, (2002). Πολιτικοποιώντας την παράδοση: Χρήσεις των πολυφωνικών τραγουδιών στην Ελλάδα και την Αλβανία. Επιστημονικό Συμπόσιο: Το παρόν του παρελθόντος Ιστορία, Λαογραφία, Κοινωνική Ανθρωπολογία. Εταιρεία σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και γενικής παιδείας.
- Παπαδόπουλος Αλ. Κ., (1994). Ο Αλβανικός Εθνικισμός και ο Οικουμενικός Ελληνισμός. Αθήνα
- Περιστέρης Σπύρος (1950). "Δημοτικά τραγούδια Ηπείρου και Μωρηά". Αθήνα.
- Πετρόπουλος Δημήτριος (). Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια, τ. Α', Β'. Αθήνα.

- Πωγωνιακά χρονικά τόμος 1 Πωγωνήσια βιβλιοθήκη . Ιωάννινα
- Πωγωνιακά χρονικά τόμος 2 Πωγωνήσια βιβλιοθήκη 7. Ιωάννινα 1996
- Πωγωνιακά χρονικά τόμος 3 Πωγωνήσια βιβλιοθήκη 13. Ιωάννινα 2001
- Σαρακατσάνικα τραγούδια της Ηπείρου (1983). Αδελφότητα Σαρακατσαναίων Ηπειρωτών Αθήνας: Αθήνα.
- Σαρακατσάνικα τραγούδια της Ηπείρου. Αδελφότητα Σαρακατσαναίων Ηπειρωτών Αθήνας. Αθήνα.
- Τέντα Γεωργία, (1998). Δημοτικά πολυφωνικά τραγούδια Πολύτσανης Βορείου Ηπείρου, περ. Άπειρος 1, καλοκαίρι '98. Άπειρος: Θεσπρωτία.
- Τσαγγαλάς Κωνσταντίνος Δ., (1988). Το δημοτικό τραγούδι και οι κοινωνικές του διαστάσεις, Α' . Ιωάννινα
- Υφαντή Νικολάου Θ., (1972). Ο Πωγωνήσιος γάμος. Λαογραφικές Συλλογές Αριστοτέλη Ν. Ζωΐδη: Αθήνα.
- Υφαντής Νίκος Θ., (2001). Το Σταυροσκιάδι στο Πάνω Πωγώνι. Ιωάννινα: Αδελφότητα Αθηνών & Εξωραϊστικού Συλλόγου Σταυροσκιαδίου
- Φωτίου Παναγιώτης Σ. – Λύτης Νίκος Β., (1995). Δημοτικά Τραγούδια της Βορείου Ηπείρου. Αθήνα: Νεφέλη.
- Χασιώτης Γ. Χ., (1866). Συλλογή των κατά την Ήπειρον Δημοτικών Ασμάτων. Αθήνα.