

ΤΟ ΚΛΑΡΙΝΟ ΚΑΙ ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

Παρατηρήσεις στη χορευτική μουσική στο Πωγώνι

Ευαγγελία Άντζακα-Βέη

λαογράφος

Ο Πάντο Αρμπιρος από τη Βήσσανη, ο επιλεγόμενος Τσέπης, που μας άφησε χρόνους πέρσι, χόρεψε τη Βασιλαρχόντισσα. Την ήθελε όμως με το κλαρίνο σκέτο. Τελευταία φορά τον είδα να χορεύει το καλοκαίρι του 2002 στο πανηγύρι στο Κεράσοβο, που τώρα γίνεται την Κυριακή μετά τον Δεκαπενταύγουστο με πλούσιο τραπέζι από τον Σύλλογο των Κερασοβιτών και μαζεύει επισκέπτες από όλα τα χωριά του Πωγωνίου, που εκείνες τις μέρες είναι γεμάτα κόσμο.

Εκίνη τη χρονιά στο Κεράσοβο έτυχε να είναι από τη Βήσσανη μόνο ο Πάντο Αρμπιρος, που είχε έφει με ταξι, όπως το συνήθιζε, και η δικιά μας παρέα, μα αντρες η αχόρευτος ή ένους. Ετα, ο μπαμπά-Πάντος παρακλήσεις μια παρέα από το Κρουνέρι να τον πάρουν μαζί τους στο χορό, πράγμα που εκείνοι ευχαρίστως δεχτήκαν. Οταν ήταν λοιπόν τη σειρά τους, τον έβαλαν να χορέψει πρώτος στον κορυφή, και εκείνος παράγγειλε στα όργανα τη Βασιλαρχόντισσα, διευκρινίζοντας στο κλαρίνο ότι δεν ήθελε τραγουδι. Αμέσως άρχισε το κλαρίνο να χτυπάει τη Βασιλαρχόντισσα, χωρίς όμως να εξηγήσει στον τραγουδιστή την παραγγελίας. Και όταν ο τραγουδιστής, μετά την εισαγωγή, άρχισε να τραγουδάει τα λόγια, ο μπαμπά-Πάντος σταμάτησε το χορό και γύρισε να τον μαώσει: «Πάψε, πάψε εσύ!». Ο τραγουδιστής σάστισε και πασχήζε να καταλάβει, δεν σταμάτησε όμως το τραγούδι, για να μην κόψει τη στροφή στη μέση, μεχρι που το κλαρίνο έσκυψε και του ήτε σ' αφτι. Τότε ο τραγουδιστής σταμάτησε το τραγούδι και κάθισε κάτω, και ο μπαμπά-Πάντος συνέχισε το χορό του όπως τον ίθελε.

Παρόμοια περιστατικά μπορεί να παρατηρήσει κανείς σε όλα τα πανηγύρια στο Πωγώνι, στο Ζαγόρι και σε άλλες περιοχές της Ήπειρου, όπου -ηλικιωμένοι συνήθως- χορεύεται παραγγέλλουν ή εξαρχής οργανικούς χορευτικούς σκοπούς ή παλιά τραγούδια χορευτικά, που τα ζητάνε όμως

χωρίς τα λόγια τους, με το κλαρίνο μόνο. Το φαινόμενο δεν είναι ποτέ συνχρ, καθώς οι νεότεροι και μεσόποτοι χορευτές (οι χορευτικά και κοινωνικά που δραστηριούνται στα πανηγύρια), αλλά και εκείνοι που είναι σήμερα οι μόνιμοι κάτοικοι στα χωριά, δείχνουν προτίμηση στα «νεο-ηπειρώτικα», που είναι συνήθως μελάνδιες-γυρίσματα, στα δύο ή στα τρία, τις οποίες γνωστά τραγουδιστές έχουν επενδύσει με λόγια και έχουν «λανσάρει» ως προσωπικές τους δημιουργίες. Τέτοια νεο-ηπειρώτικα, που γίνονται «σουέζ» για ορισμένες σεζόν, παραγγέλλονται ως τραγούδια και εκτελούνται φυσικά με τα λόγια τους, αφού μόνο έται αποκούντια υπόσταση. Εξάλλου, τα μουσικά συγκροτήματα που παίζουν στα πανηγύρια έχουν σήμερα πλέον τοπλάχιστον έναν τραγουδιστή, που βέβαια θέλει και πρέπει να τραγουδίσει δύο γίνεται περισσότερο, για να έκουφωράζει μεταξύ των άλλων και το κλαρίνο. Πέρα από τις παραγγελίες, ο τραγουδιστής έχει την ευκαρία να πρόβλει και τα δικά του τραγούδια, αν έχει τέτοια προσωπική παραγωγή.

Αντιθέτα λοιπόν με την όλο και μεγαλύτερη παρουσία πεπαγγελματών στη μουσική της Ήπειρου, παρατηρείται κάποιες φορές το φαινόμενο τα παλιά χορευτικά τραγούδια, κατά την επιθυμία των χορευτών που τα παραγγέλλουν, να «πατεκδύνται» τα λόγια τους και να εκτελούνται μόνο οργανικά, χωρίς βέβαια να χάνουν έτσι τη μοναδική τους



1. Βησσανή, 15.8.2002.
Ο χορός στον πλάτανο,
μετά τη λειτουργία.
Ο Πάντο Αρμπύρος
στην κορυφή του χορού.

ταυτότητα, μένοντας δηλαδή πάντα αναγνωρίσιμα. Παράλληλο φαινόμενο αποτελούν οι οργανισμοί χρευτικοί σκοποί που παραδίδονται χωρίς λόγια, μόνο με τη μελωδία τους, οι οποίοι όμως δεν θα μας απασχολήσουν εδώ.

Η χρευτική «σουίτα»

Όταν κάποιος χρεύει στην κορυφή του κύκλου, παραγγέλει στα όργανα ένα χορό, που είναι ο πρώτος αλλά όχι ο μοναδικός χορός που θα χρέψει, αφού ο κάθε χρευτής «δικαιούται» μια ολόκληρη αλληλουχία μελωδιών και χορών, την οποία θα ονομάσουμε συμβατικά «σουίτα». Μετά τον πρώτο χορό, τη συνέχεια θα την καθορίσουν κατά βάση οι μουσικοί και κυρίως οι «μάστορας», το κλαρίνο. Οι μουσικοί θα συναρμολογήσουν στο χρευτή το χορό του (τη «σουίτα» του) από γυρίσματα, αυτοσχέδιαστη μοτίβα και άλλα τραγούδια, σύμφωνα με την πρακτική που έχει επικρατήσει στην ηπειρώτικη μουσική και που στη Πηγών, για να μείνουμε συνεπείς στο παραδειγμά μας, αναπτύσσεται ως εξής, σε τέσσερις ίδεατές φασεί:

1. Η πρώτη φάση είναι ο κυρίως χορός, εκείνος που παραγγέλει ο χρευτής στα όργανα. Αυτός ο πρώτος χορός είναι συνήθως μια μελωδία στροφική, είτε τραγούδι είτε οργανική μελωδία, σε ρυθμούς πεντάστημους (2+3, όπως η Αλεξάν-

δρα, ο Κωσταντής, η Βασιλαρχόντισσα ή το οργανικό Παλιό Ζαγορίσιο) και σπανιότερα τετράστημοις (2+2, όπως ο Όσμαντάκας) ή οκτάστημοις (3+2+3, όπως το Μπεράτι)³. Αυτοί οι ρυθμοί και οι αντίστοιχες μελωδίες χαρακτηρίζονται και ως τσαμκιά⁴ (πράγμα που δεν πρέπει να ταυτιστεί με το τρίστημα ή εξάστημα «τσάμικο» της Ρουμέλης και του Μαριά), καθώς επίσης με τον (σχετικό) όρο βαριά. Στα Πηγών, όλα αυτά τα τσαμκά (ή βαριά) χρεύονται με τον ίδιο κατά βάση χρευτικό βηματισμό (εκείνον του «Ζαγορίσιου», όπως λένε οι γυναίκες και χοροδιδάσκαλοι⁵), ενώ σε άλλες περιοχές, κάποιες από αυτές τις μελωδίες χρεύονται με άλλους βηματισμούς.

Ο πρώτος χορός μπορεί όμως να είναι και τρίστημος, όπως ο Ντελτ-Παπάς και η Κοντούλα Λεμονιά, αλλά και τετράστημος ή διστημος, όπως τα Παιδιά της Σαμαρίνας ή όπως η οργανική μελωδία Μονή Γάτα. Κατ' ακόμα, μπορεί να είναι συμφραφή από πιγιγιάσια ή στα δύο. Σε αυτές τις περιπτώσεις, ο χορός και η αντίστοιχη μελωδία μπορούν να χαρακτηριστούν ως στρωτά, με έναν όρο δηλαδή που βρίσκεται στον αντίποδα του βαρύ, χωρίς όμως να αποτελεί το ακριβές αντίθετό του.

Τα στρωτά θεωρείται γενικά ότι προστιθίζουν στις γυναίκες (και όλως ιδιαιτέρως στη νύφη, μάλιστα η Μονή Γάτα θεωρείται ως ο κατεξοχην φυλικός χορός), ενώ τα βαριά προσιδίάζουν στους μεραρκλήδες άντρες χρευτές. Εν τούτοις, πολλοί

άντρες διαλέγουν στρωτά για το χορό τους, και μάλιστα πωγωνίστα παίγνειν «βαριά», δηλαδή με αργή ρυθμική αγωγή και τονισμένα, ενώ πάλι, ειδικά στο Ζαγόρι, αναφέρεται ότι οι γυναίκες αγαπουσαν πολύ (και ακόμα συνήθεσαν) χορούς όπως η Φράσια και η Γράμμα, που έχουν σύνθετους βιηματισμούς και πάντας δεν είναι στρωτά.

2. Στη συνέχεια, ο χορός γυρίζει. Αν ο πρώτος χορός ήταν βαρύς (τσάμικο), τότε μπορεί να γυρίσει σε ένα τρίστυμα (ή εξάστυμα) τσακιστό, που είναι αντιτοιχό με το «βέρσο» του έγχορμερίτικου ή ρουμελώτικου «τσάμικου». Αντιθέτω, ένας στρωτός χορός δεν γυρίζει σε τσακιστό. Αυτό το γύρισμα το κάνει συνήθως το κλαρίνο με δική του πρωτοβουλία, δηλαδή σπάνια αποτελεί επιλογή του χορευτή ως προς το είδος του γυρίσματος και ως προς τη χρονική στιγμή.

3. Σε μια τρίτη φάση, ο χορός γυρίζει σε ένα δίστυμο (ή τετράστυμο) πωγωνίστα. Αυτή η φάση αποτελεί υποχρεωτικό πέρασμα και πραγματώνεται είτε με τη συρραφή οργανικών μοτίβων και μελωδών για διότικα (που μπορούν να λειτουργούν αρκετά αυτόνομα), δημιουργώντας «τραγουδάκια» όπως Βασιλικός θα γίνει η Στήγη Λάργας των αντηφόρων, ή να αποτελούν γυρισμάτα-παρεμβολές σε άλλα τραγούδια), είτε με τη χρήση τετράστημάν ή διστημάν τραγουδών με συνεχές κειμένο, όπως ξενιτεύμενο μου πουλι. Στης πυκνόδικης του ανθρ. Παιδάδα της Σαμαρίνας. Εδώ ακούγονται και τα νεο-τηειρώτικα, που από τη δομή τους είναι όλα γυρισμάτα, τα οποία όμως, όπως σημειώσαμε παραπάνω μπορούν να αποτελέσουν και τον πρώτο χορό, εάν αυτό θέλει ο χορευτής.

Το πέρασμα από την προηγουμένη φάση (την 1η ή τη 2η) στην 3η φάση, το «γύρισμα» αυτό καθ' εαυτό, η αλλαγή δηλαδή, γίνεται με πολύ χαρακτηριστικά, σύντομα οργανικά μοτίβα, που

δημιουργούν και μια ιδιαίτερη ένταση στους χορευτές. Παρόμοια μοτίβα χρησιμοποιεί το κλαρίνο προκειμένου να ανακοψεί την ταχυτήτα της μελωδίας. Ενώ δηλαδή στο πωγωνίστα οι μελωδίες είναι σε δύο και γρηγορότερη ρυθμική αγωγή, το κλαρίνο παρεμβαλλει ορισμένα χαρακτηριστικά μοτίβα με τα οποία «κρατάει» το τέμπο, το κάνει πιο αργό, δημιουργώντας και πάλι μια ξεχωριστή ένταση στο χορό, που αγαπούν πολύ οι χορευτές;

4. Μετά το πωγωνίστα μπορεί να ακολουθήσει και άλλο γύρισμα, ένα γρήγορο χασταποσέρβικο (ή αιρμπα), όπως είναι η Νεραντζά Πορτοκαλιά ή άλλες οργανικές μελωδίες.

Αυτές οι τεσσερις ιδεατές φάσεις δεν πραγματώνονται σε κάθε «σουίτα». Όπως φαίνεται και στον Πίνακα, υπάρχουν «σουίτες» με τέσσερα, με τρία και με δύο «μέρη». Εάν μάλιστα ο πρώτος χορός είναι πωγωνίστα, το πέρασμα από την 1η στην 3η φάση μπορεί να μη γίνει καθόλου αισθητό, όποτε η «σουίτα» φαίνεται να αποτελείται από ένα και μόνο μέρος.

Η «σουίτα» διαμορφώνεται λοιπόν από την παραγγελία του χορευτή για τον πρώτο χορό και την πρωτοβουλία του κλαρίνου (σήμερα και του τραγουδιστή) για τα γυρισμάτα. Ο χορευτής όμως μπορεί πάντα να παρέμβει και να ζητήσει από τα όργανα να επιπονέσουν το πέρασμα στην επόμενη φάση (με ένα χαρακτηριστικό νέμα του χειρού, «γύριστο το»), ή να ζητήσει ρητά κάποια συγκεκριμένη μελωδία ή έναν συγκεκριμένο τρόπο παιξίματος («βαριά») ή να επιτραβαδίσει ή να επιταχύνει το τέμπο (πάντα με χαρακτηριστικά νεύματα).

Οι διάφορες «φάσεις» πάλι, όπως τις ονομάζουμε συμβατικά, είναι πολύ διαφορετικές στο χαρακτήρα τους. Ο πρώτος χορός, η προσωπική επιλογή του χορευτή, έχει πάντα ιδιαίτερη βαρύ-



2. Πιγκώνι 1976. Κουμπανιά με κλαρίνο, βιολί, κιθάρα και ντέρφι, και με απλό ηλεκτρικό εξοπλισμό.

πητα, εν τούτοις τη μεγαλύτερη διάρκεια την έχουν συνήθωσα τα γυρίσματα, και μάλιστα διαιτέρα τα πωγωνίσια. Δεν νοείται «σουίτα» χωρίς πωγωνίσιο, όπα αυτή η φάση με τα πολλά οργανικά μέρη είναι δομικά η ραχοκοκαλιά της σουίτας⁸.

Ακόμα, οι διαφορετικές φάσεις πραγματώνονται με διαφορετικό μουσικό υλικό. Στην πρώτη φάση, στο «χορό επιλογής», κυριαρχούν οι χοροί-τραγούδια με στροφική δομή. Αντίθετα, όλες οι επόμενες φάσεις, όλα τα γυρίσματα, στριμόνωνται στα οργανικά μοτίβα. Έτσι, το τσακιστό (2η φάση) είναι εξ ορισμού οργανικό, με μοτίβα και αυτοσχέδιασμο. Το πωγωνίσιο (3η φάση) είναι συρραφή από μελωδίες-τραγουδία, από μελωδίες-διστηχιά, από οργανικά, αυτοσχέδιαστικά μοτίβα. Το χασαποερέβικο (η 3η φάση) περιέχει συνήθως τουλάχιστον μία στροφική μελωδία-τραγουδία, με λόγια ή οργανικό, αλλά περιέχει και οργανικά μοτίβα, κυρίως «συνδετικά» άλλων μελωδών.

Διαφορετικό χαρακτήρα παρατηρούμε και ως προς τη χορευτική κίνηση. Για να μεινουμε μόνο στους χορευτικούς βηματισμούς, αυτοί μοιράζονται ως εξής στις διαφορετικές φάσεις της «σουίτας». Ο βηματισμός του ζαγορίσιου έχει εφαρμογή μόνο στα «βαριά», δηλαδή μόνο στην 1η φάση. Το στα τρία εμφανίζεται και ως πρώτος χορός (1η φάση), και μάλιστα είτε ως τρίπτυχος ρυθμός είτε ως τετράπτυχος (ή διστυχο), αλλά μπορεί να εμφανίσεται και στην 3η φάση, πάνω σε στροφικές κυρίως μελωδίες ανάμεσα στα πωγωνίσια. Ο «αυτοσχέδιαστος» βηματισμός στο τσακιστό, που αφορά βασικά τον πρωτοχορευτή και μόνο, εμφανίζεται μόνο στη 2η φάση, και είναι ο μόνος βηματισμός αυτού του ειδούς στο Πωγώνι, όπου όλοι οι άλλοι βηματισμοί είναι «συντεταγμένοι»⁹. Τέλος, ο βηματισμός στα δύο του πωγωνίσιου βρίσκεται εφαρμογή και στην 1η και στην 3η φάση, και αντιπροσωπεύει, με μεγάλη απόσταση από τους άλλους, βηματισμούς, τον μεγαλύτερο «όγκο» του χορού.

Δύο διαφορετικές μουσικές πρακτικές

Αυτός ο διαφορετικός χαρακτήρας στα δομικά στοιχεία της «σουίτας» φανερώνει και διαφορετικές ιστορικές καταβολές και πορείες των επί μέρους στοιχείων. Μπορούμε να διακρίνουμε δύο διαφορετικές πραγματικότητες, το «χορό με το στόμα» και την οργανική πρακτική.

Ο «χορός με το στόμα», χωρός δηλαδή χωρίς όργανα, αλλά μόνο με τα τραγούδια που τραγουδούν οι ίδιοι οι χορευτές, βεβαιώνεται με, ισχύα είναι αλήθεια, φωτογραφικά και άλλα τεκμήρια που τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα και μέχρι τη δεκαετία του 1930, τουλάχιστον για ορισμένα χωριά¹⁰. Αυτή η παράδοση επικαλύπτεται, στην ιστορική πραγματικότητα και στη συλλογική μνήμη, από την παρουσία των επαγγελματιών οργανωτικών και της μουσικής τους. Τα περισσότερα ιστορικά και λαογραφικά τεκμήρια στη διάρκεια του πρώτου μισού του 20ου μας παραδίδουν πληροφορίες για χορό με την «κουμπανία», το μουσικό συγκρότημα με κλαρίνο, βιολί, λαούτο και ντέφι, που κυριάρχησε σε όλη την ευρύτερη περιοχή από τον ύστερο 19ο αιώνα μέχρι τη δεκαετία του 1960



3. Βήσσαρην, 15.8.2002.

Κουμπανία με τραγουδιστή και τραγουδιστρία, κλαρίνο, αρμόνιο, ηλεκτρική κιθάρα και ντέφι. Εδώ ο ηλεκτρικός εξοπλισμός είναι «βαρύς».

τουλάχιστον¹¹, οπότε, με την εγκατάσταση του δικτύου ηλεκτρικού ρεύματος, η κουμπανία «ε-Εγκλεκτρίστηκε», εμπλουτίστηκε με νέα όργανα (ηλεκτρική κιθάρα, αρμόνιο, ντράμας) και με μικροφωνικό εξοπλισμό, δυναμώνοντας και μεταλλάσσοντας την ίχο της.

Για την οργανική μουσική της Ηπείρου, την επαγγελματικοποίησή της και την αποκλειστική διαχείριση της από τους ντόπιους γύριθους, για τη σχέση της με την αστική μουσική παραδόση της Θεωμανικής Αυτοκρατορίας, με το καφέ αμάν, καθώς και για τη συγκρότηση του γιανιώτικου τουλάχιστον, αν όχι γενικά ηπειρωτικού μουσικού ρεπερτορίου, έχουν διατυπωθεί ήδη μερικές κατεύθυντήριες σκέψεις από τη Δέσποινα Μαζαράκη, τον Samuel Baud-Bovy και άλλους¹².

ΠΙΝΑΚΑΣ

Μια «σουίτα» μπορεί να συγκροτείται από ένα, δύο, τρία ή τέσσερα «μέρη».

1η φάση	2η φάση	3η φάση	4η φάση
Αλεξανδρά	+	Τσακιστό	+
Αλεξανδρά	+		Πωγωνίσια
		Ξενιτεμένο μου πουλί-Πωγωνίσια	
			+ Μελαχρινάκι κ.ά.
		+ Πωγωνίσια (Σιδηροβέργινο κλουβί και άλλα διστιχα)	
Ντελή-παπάς		+ Πωγωνίσια	+ Χασαποερέβικο
		+ (Πωγωνίσια)	
Πωγωνίσιο βαρύ οργανικό		+ Δερπολίπισσα	
Παλιό Ζαγοριστό	+		
Κλέφτες		+ Πωγωνίσιο	+ Νεραντζά

Αντίθετα, τον πωγωνίσιο «χορό με το στόμα» τον γνωρίζουμε ελάχιστα. Ιδιαίτερα ως προς τις πρακτικές, τις τελεστικές του πλευρές, και μόνο μέσα από τις συλλογές δημιουργιών και καποια ψήφηματα πληροφοριών μπορούμε να φανταστούμε πώς γινόταν. Οι πολύ συχνότερες αναφορές στο πολυφωνικό τραγούδι περιορχήσης δεν φάνεται να αφορούν τη χορευτική πράξη, ακόμα και αν πρόκειται για χορευτικούς ρυθμούς¹³. Έτσι, ιδιαίτερα το ρεπερτόριο του χορού «με το στόμα» θετεί πολλά προβλήματα. Περιλαμβάνει, για παράδειγμα, μόνο «μεγάλα» τραγούδια ή και δίστιχα-γυρίσματα, και σε ποια ακριβώς λειτουργία; Ποιος ήταν ο ρόλος του πωγωνίσου, ενός πολύ «οργανικού» μορφωμάτου στήμερα (και σύμφωνα με μαρτυρίες, καθαρά οργανικού παλαιότερα); Είναι οι οργανικές στροφικές μελωδίες ήντως τραγούδια με έρχασμα λόγια¹⁴; Ανάλογα ερωτήματα μπορούμε να θέσουμε ως προς την πρακτική-μορφολογική και κοινωνική λειτουργία των διαφορετικών χορευτικών βηματισμών (βαριού - στρωτά, τραγούδι - γύρισμα, άντρες - γυναίκες, ξενιτεμένοι - μη ξενιτεμένοι, περιφερεια - κέντρο κ.ά.). Χρειαζόμαστε όμως μας καλύτερη υλική βάση, περισσότερα στοιχεία δηλαδή, για το «χορό με το στόμα», για τον οποίο έρουμε πολύ λίγα πράγματα, και συνήθως έμεσα, η από άλλες περιοχές, που διατήρησαν καλύτερα αυτήν την πρακτική¹⁵.

Η υποχώρηση του τραγουδιού και το κλαρίνο

Ποια είναι στήμερα γενικά η κατάσταση στο Πωγώνι ως προς το τραγούδι; Το Πωγώνι δεν τραγουδεί πια, με πολύ λίγες έξιμεσιες¹⁶. Ας πάρουμε για παράδειγμα τη Βήσσανη, που λόγω οικονομειακών δεσμών παρακολουθεί από πολλά εδώ και αρκετές δεκαετίες. Η Βήσσανη είναι πολλούς «βουβαμένη». Ηδη τη δεκαετία του 1970, λίγα άντρες γνώριζαν τραγούδια, ενώ είχαν εκλεψει τελείων οι περισσότεροι, όπου αυτά θα μπορούσαν να τραγουδήθων με τρόπο λειτουργικό. Οι γυναικες είχαν κρατήσει το δικό τους τραγουδιστικό ρεπερτόριο κάπως ενεργεύοντα (και ως προς τα τελευταρικά, και ως προς τα άλλα τραγούδια), αλλά και εδώ μπορούμε στήμερα να πούμε, ότι ο κύκλος πλέον έλειπε. Όταν γίνεται λόγος για παντηγύρι, οι Βήσσανιτές έχουν πάντοτε όργανα κατά του. «Χορό με το στόμα» όχι μόνο δεν θυμάνται, αλλά τους φαινεται και τελείως αδιανότητος. «Δεν είχαμε εμεις εδώ τέτοια, εμεις πάντα με τα όργανα. Ιώνις εκει πέρα, στα χωριά...».

Η παραπομπή «στα χωριά» ανήκει οπωσδήποτε στα στερεότυπα της κοινωνικής νομιμοφρούσης, εδώ όμως ανταποκρίνεται στα πράγματα με μια διττή έννοια. Πρώτα πρώτα, υπάρχουν πράγματι κοινότητες που κράτησαν το τραγούδι ενεργότερο από άλλες, και είναι κυρίως εκείνες, όπου διατήρησε η παράδοση του πολυφωνικού τραγουδιού. Η Στρατίνια για παράδειγμα, τα δροπολίτικα Κτίσματα και άλλες. Εδώ, τη δεκαετία του 1980 γλεντούσαν με πολυφωνικά τραγούδια σε παντηγύρια και γιορτές - και αναφέρομαστε ειδικά σε αυτή τη χρονική περίοδο, γιατί προηγείται της εποχής που το πολυφωνικό

τραγούδι μπήκε σε μια φάση έντονης ενεργοποίησης και ανάκαμψης (και «φολκλορικοποίησης» και πολιτικοποίησης), που οπωσδήποτε πρωθει, αν μη τι άλλο, τη διαστήρηση του εύρους του ρεπερτορίου¹⁷.

Το δεύτερο είναι ότι η αποστασιοποιητική βησσανιώτικη ματιά προς «τα χωριά» αποδίδει ίντως μια ιστορική πραγματικότητα. Το Πωγώνι δεν ήταν μια οικονομικά και κοινωνικά ενιαία και ομοιογενή περιοχή. Παρόλο που οι επίσημες, ας πούμε, οι στη συλλογική συνείδηση καταγραμμένες πολιτισμικές πρακτικές δεν αντανακλούν έντονες πολιτισμικές και κοινωνικές διαφοροποίησης (δεν είναι, για παράδειγμα, εμφανείς, όπως αλλού, οι κοινωνικές τάξεις στο χορό)¹⁸, εν τούτοις ο κόσμος έρει. Ξέρει ποια ήταν τα εξαρτήμενα χωριά και ποια τα αρχοντοχώρια¹⁹, ή, σε άμεση σχέση με το θέμα μας, ποιοι και πού έφερναν εύκολα τα όργανα και ποιοι και πού του συνέλαβαν.

Στη Βήσσανη λοιπόν, όταν γίνεται λόγος για τα προπολεμικά παντηγύρια, φτάνει αυτομάτως η κουβέντα στον Νάσο Χαριστάδη, το κλαρίνο από την Πογδόριαν (Παρακάλαμο), που ήθελε τα χούνια των μεγαλήδων και τους χόρευε καλά, αλλά και στα μιθικά ποσά που κάποιοι έδειναν στο χορό τους. Για την ίδια εποχή, στα Ριζά, μια ομάδα χωριών στους πρόποδες της Νεμέρτσακας, ένα τοπικό γραφτό μας διασώζει ένα τραγούδι, που μπορεί μεν να ανδάγεται σε παλαιότερα χρόνια, αναφέρεται πάντας σε πασχαλινό γυναικείο «χορό με το στόμα», και μάλιστα στη διάδικασια της συγκρότησής του:

«Ντέτε-ντέτε εμεις οι δυο / Ν' αρχήσουμε χορό
Όσο νάρθων κι άλλες δυο / Να γενούμε τέσσερες
Κι απέ δεκατέσσερε ...»²⁰.

Φυσικά, και στα Ριζά, ήδη προπολεμικά, χορεύουν στα πανηγύρια με όργανα. Όμως εδώ, ο «χορός με το στόμα» φαίνεται χρονικά κοντινότερος και ιδεολογικά πιο αποδεκτός. Οι ραφτάδες και οι τσαρούχαδες στη Ρομπάτες, για παραδειγμα, άλλη μια χαρακτηριστική περιπτώση της επαγγελματικής εξειδίκευσης κατά χωριό, που γνωρίζουμε και από άλλες περιοχές της Ήπειρου, συνιστούν μια τοπική αγορά εργασίας συμπληρωματική προς τη γειτονική πλούσια Βήσσανη με τους πολλούς έντιμες με τις αστικές συμπεριφορές και επισήμως προς τα καλοστοκύμενα Τσαραπλάνα (Βασιλίκο), αλλά και προς τον κοντινό οικισμό των βλάχων κτηνοτρόφων στο Μετζηπέ, το σημερινό Κεφαλοβρύσο²¹.

Συμπληρωματικές οικουνομίες, αλλά και σημεία τομής διαφορετικών συστημάτων - εδώ βλέπουμε, πως, μια τη συνέργεια του «ταξιδιού», αστικές νοοτροπίες και συμπεριφορές έφτασαν στην αγροτική ύπαθλο και διαμόρφωσαν τις συνήθηκες εκείνες που υποστήριξαν την εφαρμογή της οργανικής μουσικής των επαγγελματικών μουσικών στα παντηγύρια. Η δρόσισαν τάξη των αστικών κέντρων, όπως θρησκευτικής και εθνοπολιτικής ταυτότητας και να ήταν αυτή, καλλιεργούσε μια συμπεριφορά κατανάλωσης μουσικού και χορευτικού θέαματος. Αντίθετα, η αγροτική κοινότητα τραγουδούσε για να χορέψει.

Η μουσική στα σημειρινά πανηγύρια ενέχει σποικιά και από τους δύο κόδιμους. Όπως στην αγροτική κοινότητα, έτσι και σήμερα, υπάρχει ενεργός χορός, οχι κατανάλωση χορευτικού θεάματος. Μόνο που το κέντρο βάρους έχει μετατεθεί από την κοινότητα στην οικογένειες και τα άτομα. Όμως, οι χορευτές δεν χρειάζεται πια να τραγουδούν για να δημιουργήσουν μουσική για το χορό τους, μπορούν να την «αγοράσουν». Να συμπεριφέρθουν ως άρχοντες.

Στην «αγοράσμενη» μουσική πάλι, το νέο, το εντυπωσιακό, είναι η δεξιοτεχνία του μουσικού οργάνου, και δη του πρίμου, του κλαρίνου, που αποδίδει τα τραγούδια και τις μελωδίες καλύτερα από κάθε ανθρώπην φωνή. Βέβαια, και παλιότερα οι γύφτοι μουσικοί έπαιζαν και τραγουδούσαν, αλλά η μοναδικότητα της παρουσίας τους οριζόταν από τα μουσικά όργανα και όχι από το τραγούδι τους. Η οργανική μουσική ήταν η πολυτέλεια, όχι το τραγούδι, και έτσι έφτασε η οργανική έκδοση ενός τραγουδιού να φαντάζει «αρχοντικότερη» από την τραγουδισμένη.

Πότε, ανάμεσα στην εμφάνιση και τη διάδοση του κλαρίνου στην Ήπειρο στην πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα και στη σταδιακή αποδιοργάνωση των επαρχιών της Ήπειρου τις πρώτες δεκαετίες μετά την Απελευθέρωση (1913), διαμορφώθηκε αυτή η νοοτροπία; Δεν θα επιχειρήσουμε εδώ να το απαντήσουμε. Στο μεσοδιαστήμα πάντως, και σε διάφορες φάσεις, το κλαρίνο πρόλαβε να αναδειχτεί στο όργανο εκείνο που κατ' απόλοιτο τρόπο εκπροσώπησε τη μουσική της Ήπειρου. Ιδιαίτερα στην πρόσληψή του Ενειτεμένου Ήπειρωπή, το κλαρίνο συμπυκνώνει στον ήχο του τον τόπο, τις αναμνήσεις, εναν πολιτισμό ολόκληρο. Οταν ο Ήπειρωπής βάζει τα αιφτί του στο χωνί του κλαρίνου που παιζει για εκείνον²², γίνεται ενα με τον τόπο του, μέσα στην έκσταση

του πανηγυριού και του προσωπικού του χορού. Ήδη η ψυχοσυματική, μεθυσική επενέργεια του ήχου του κλαρίνου γίνεται αισθητή ακόμα και μέσα από τις «θνικές» χρήσεις της ηπειρωτικής μουσικής, που έκαναν το ηπειρωτικό κλαρίνο αγαπητό και αναγνωρίσιμο στο ευρύ κοινό.

Ήδη όμως φτάσαμε να μιλάμε για την ηπειρωτική μουσική, ενώ το θέμα μας και το παραδεγμά μας είναι η μουσική στο Πιωγάνι. Δεν θα εμβαθύνουμε στο θέμα της σχέσης πιωγανίσιας και (παν)ηπειρωτικής μουσικής²³. Ας σημειωσουμε μόνο ότι τις τελευταίες δύο δεκαετίες έχει εξαιρετικά αινηθεί η κινητηκότητα των μουσικών στην αγορά της ηπειρωτικής μουσικής, αλλά και ο απόλυτος αριθμός τους (πράγμα στο οποίο συμβάλλει και το ανοιγμα της Αλβανίας, που τροφοδοτεί την αγορά με πολλούς νέους μουσικούς). Και ακόμα, ότι αναλογικά πλήθυναν εξαιρετικά οι τραγουδιστές, έτσι ώστε οι κουμπανίες να εμφανίζονται συχνά με δύο και τρεις τραγουδιστές. Ανατέλλει λοιπόν μια νέα εποχή για το τραγούδι στα πανηγύρια του Πιωγανίου;

Το βέβαιο είναι ότι σήμερα συνυπάρχουν (ανταγωνιστικά) διάφορες τάσεις και διάφορα ενδιαφέροντα (να πούμε, συμφέροντα.). Υπάρχουν πολλοί τραγουδιστές και υπάρχουν τα νεο-ηπειρωτικά. Υπάρχουν και εκείνοι που στα πανηγύρια συνειδητά επιλέγουν παλιά τραγούδια, επιτηρούν το χόρο στην πνεύματα της «τότε» κοινωνικής τάξης και «διορθώμαντος» τους μουσικούς, δίνοντάς τους χαρτάκια με τα «σωστά» λόγια των τραγουδιών. Υπάρχουν οι λιγοί, που ζουν σήμερα στη χωριά, και οι πολλοί, που ξαναγυρίζουν ως παραθεριστές. Εκείνοι που αγαπούν την ηπειρωτική μουσική με τους όρους της λαϊκής (εμπορικής και ζωντανής) μουσικής και εκείνοι που τη θέλουν «ανόθετη» και τη συνδέουν με ένα εξίδανικευμένο παρελθόν, που συχνά δεν είναι καν το ίδιο τους.



4. Βήμασανή.
Δεκαπενταύγουστος 2003.
Μέστο την εκκλησία χόρος
στον πλάτανο. Κουμπανία
(αριστερά στη φωτογραφία),
δύο κλαρίνα, αρμάνιο,
ντραμς, κιθάρα και τύφες.

Ο Πάντο Άρμπιρος ανήκε σε μια ενδιάμεση γενιά, που, αν και έζησε στην πόλη, βίωσε εν τούτοις το πολιτισμό του χωριού του, όχι κατακέρματισμένο σε επί μέρους στοιχεία, αλλά ως σύντημα, ως «όλον». Γι' αυτό έπαιρε το παντγύρι τόσο σοβαρά, γι' αυτό τιμούσε το χορό, γι' αυτό κρατούσε, διώς ήμασθε από τους παπτούδες του, το «πρέπον» και το αρχοντικό. Γι' αυτό ήθελε τη Βασιλαρχόνισσα μόνο το κλαρίνο.

Γι' αυτό επίσης δεν παρέλειψε, αργότερα εκείνη τη μέρα, να μας κατακερνάνει, που, αν και από τη Βήσσαρη, δεν σηκωθήκαμε να τον κρατησόμαστο στο χορό. Ας είναι αυτή η αναφορά στον μερακλή βησσανιώτη χορευτή, μηνήσομαν και συγγνώμη για το αδέξιο φερότιμο μας;

Σημειώσεις

1. Το κείμενο που ακολουθεί σποριζεται στην αδημοσιεύτη διδακτηρικού μου διατύπωτη, Evangelia Antzaka, *Das Tanzrepertoire als System. Empirische Untersuchungen in Pogoni (Nordwestgriechenland)*, Μόναχο 1986 (προστιθ. σε μορφή Microfiches από το 2002).

2. Οι περισσότεροι χρειέστερες έχουν τον «δικό τους» χορό, παραγγέλουν δηλαδή ένα χορό, τον ίδιο πάντοτε, με τον οποίο έχουν μια ιδιαιτερή σημαν., που ανάγεται σπουδαία σε προσωπικές πραπτησίες και πολιι συγχρ. σε οικειογενείς παραδόσεις: 3. Για μουσική παραδείγματα, ΒΔ, πρόχριση στις έξτις μουσικές εκδόσεων: LP Τραγούδια της Ηπείρου, 1975. SDNM 111. LPs Ηπειρική μουσική παραδοσή, Ηπειρωτικό Κέντρο Δήμου Ιωαννίνων, Ι-Ι, 1991 και 1994. LPs Ηπείρου, Λευκίων και Ελασσόνων, 1998 (έλες τώρα και σε CD). CD Ηπειρωτικά, με την κομπάνια του Νίκου Τζέρα (πρωταρχήσας του 1930), Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, 2000. CD Τραγούδια που άκουει στο Ζαγόρι, 2000. Πρέπει πάντα να σημειώσεται ότι τη γηγεναρχία, με σκοπό την τελετουργία αποδίδουν την πραγματικότητα των πονητηγών λυγερού καλά από τις εμπορικές προγραμματικές δημιουργίες μουσικής.

4. Το θέμα της σορολογίας δεν μπορεί να σπληγχνηθεί σε αυτό το άρθρο επαρκώς. Είναι απαραίτητο εν τούτοις να ξεχωρίσουν τουλάχιστον οι όροι που χρησιμοποιούν οι φτωχοί (οι όροι επιτη ανθρωπολογίας), που εδώ γραφτούν, από τους όρους που χρησιμοποιεί η «εποχή» ο παραποτήμης (etc), που γραφτήκαν σε εισαγωγικά.

5. ΒΔ, πρόχριση Βα. Παπαχρήστης, Ελληνικοί χοροί, Θεσσαλονίκη 1960, σ. 65.

6. ΒΔ, για παραδέσια, ταν Κώσταντα και στον Παλιό Ζαγοριό στο LP Ηπείρου (όπ. σημ. 3), που γυρίζουν στο πασικότα και μετά σε πωμανόιο.

7. Τα τελευταία τρία τέσσερα χρόνια, πολύ αγαπητό είναι το Απόλειο στο χωριό μας πόρι με παρέα, του Κ. Τζέρα.

8. Ενώ στην εμπορική δισκογραφία παραγωγή τα πιωμανία (μαζί και τα νεο-πεπτερωτικά) καταλαμβάνουν πολὺ μεγάλο χώρο, αυτά υπόσχονται στην επιτημονική, τεκμηρωτική δισκογραφία. Πρέβ, εν τούτοις, τα Γιρίδιατα Πιωμανία στο 20 LP Ηπειρωτική μουσική παρόδοση (όπ. σημ. 3).

9. Υπόργοντα βέβαια και περιπτώσεις όπου ο πρωτοχρονεύτης ζήτει να χορέψει ταυτόκιμο πομελάνικο τύπο (π.χ. την Ιδι.), οπότε το αιτοσυγεδεστικό θήμα Βρίσκεται εφαρμογή στην 1η φάση, με τους άλλους χορευτές απώλεια «αερίνονται» στο χορό παραδοσιαλισμένων τους.

10. Ενδεικτικό αναφέρομε, ότι τα νεότερα δημιουργήματα των πομελάνικων χορών της Βασίλης Νιτσάκος (όπι.), Νομός Ιωαννίνων, Σύγχρονη πολιτιστική γεωγραφία, Γιαννίνα 1998, σ. 179-208 Δηλ. Οικουμενής, «Λαογραφική έρευνα εις τα Πιωμανία της Ηπείρου», Επετηριό Κέντρου Ερεύνης Ελληνικής Λαογραφίας 18-19 (1965-66), σ. 202-225. Στ. Στούπας, Πιωμανίσια και Βρισαντώνικα, 1+1. Εν Πάτραι, 1962 + 1964. Νικ. Υγαντής, Ο Πιωμανίσιος γάμος, Αθήνα 1972 Χρήστος Τζώλης, «Ο αυτοχθονεσμός στην παραδοσιαλή μουσική», στο Νιτσάκος (όπι.). Χορός και κοινωνία (όπ. σημ. 10), σ. 75-95 Στέφ. Μπέττης, «Η κομπάνια των λαϊκών οργάνων

στον τόπο μας», Ηπειρωτική Εστία 14 (1965), σ. 372-78 Φοίβος Ανυψωτανάκης, Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα, Αθήνα 1965: Ελευθ. Αλεξάκης, «Χορός, εθνοτικές σαμάδες και συμβολική υπόκρυψη της κοινότητας στα Πιωμανία της Ηπείρου», Εθνογραφία 8 (1992), σ. 71-86.

12. Δέσμωτοι Μαζαράκη, Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα, Αθήνα 1959 Samuel Baum-Barry, Δικύομα για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι, Ναύπλιο 1984, κεφ. «Τα Γιαννίνια και οι γύρωτες». Βλ. και τα έντεια στις μουσικές εκδόσεις της τημείωσής της.

13. Σπυρ. Πειραιώτης, «Δημοτικό τραγούδια Δροπάσιλες», Επετηριό Κέντρου Ερεύνης Ελληνικής Λαογραφίας 9-10 (1955-57), σ. 105-113 Doris Stockmann / Wilfried Fiedler / Erich Stockmann, Altbairische Volksmusik, I, Gesänge der Männer (Ανατολικό) Βέροια 1966 LP και CD Πιωμανίσια τραγούδια Βορείου Ηπείρου, Ιωαννίνα 1998 CD Polyphonic Songs, I-II, 2000-01.

14. Πρόβ., για παραδέσια, δύο σημειώσεις στον Αλέμπη στο Γιώργος Παπαδάκη στο CD Τραγούδια που λέμε στο Ζαγόρι.

15. Για τα χωριά του Επρούβουν, τα Κατανονάρια κ.α. με τον «Καγκελάρη» ή τις «Κύκλες», βλ. πρόχριση Νιτσάκος (όπι.), Νομός Ιωαννίνων (όπ. σημ. 11), στις αντίστοιχες περιοχές: CDs Χουλιαρόδες, I+II, Επανέλευση Μάρκου Δραγούμη, 1988 CD Χοροί και τραγούδια από τα πανηγύρια της Σχίλβανης, Επρούβουν, 2001 Βασίλης Νιτσάκος / Στέφανος Λαζαρός, «Χορός και συμβολική εφαρπάτηση της κοινότητας». Το παραδείγμα του χωρού στο Κίνης (Περιβόλι Βρεβενίων), στο Νιτσάκος (όπι.), Χορός και κοινωνία (όπ. σημ. 10), σ. 33-54.

16. Αναφέρομαστοι είδος σε εκείνους τους πλήρωμασμούς που αυτοπροσδιορίζονται ως «παλιοί Πιωμανήτοι», δηλαδή τους ελληνόφωνους πλήρωμασμούς, που προπολεμικά αποτελούσαν τον κύριο και μόνιμο σύγκονο των κατοίκων του Πιωμανίου. Ο Αλεξάκης (όπ. σημ. 11), ακολουθώντας την οπική των Βλάχων που είναι εγκατεστημένοι στα Πιωμανία, τις αναμένει «τρακάκος».

17. Μάρκος Δραγούμης, «Με το μαγνητόφωνο στην Λευκάδα και την Ηπείρο», Λαογραφία 20 (1975), σ. 245-46 Μενέλαος Ζύτος, «Το πιωμανικό δημοτικό τραγούδι στην ζωή και την παράδοση της Βορείου Ηπείρου», Πιωμανάκι Χρονιά 3 (Ιωαννίνα 2001), σ. 65-70. Πρόβ. και σημ. 13.

18. Νιτσάκος (όπι.), Νομός Ιωαννίνων (όπ. σημ. 11), σ. 197.

19. Και αυτό δεν είναι αυτούτων συναρπάτηση, όπως ίσως θα πετύχετε του ιδιοκτικού καθεστώτη της τελεταία περίοδο της Τυρκοκρατίας, αν δηλωθεί το χωριό ήταν ελεύθερο και «μαυρότελον» της ταξιδιώσεων, της ανθρωποκομίας περιόδου.

20. «Τας ημέρες της άλης διακινούμενον εβδομάδισμασ», ο επεριάλγονταν ενισχύεται την έναρξη της ημέρας την 2 ή την 3η απογευματινή. Μετά την απόλυτη επιτήντη του χορού. Οι γυναίκες έβγαιναν από τον γυναικώντη και στο άμεσο απέτιναν την χώρα. Οι δύο πρώτες εκραγούνται από τις ζώνες και ορχάν.» - Πιωμανάκι Χρονιά 1 (1995), σ. 171. Ο Μάριος Μάρης, που σημειώνει τα παραπάνω, γεννήθηκε το 1886 (ποι. ίδιο, σ. 175).

21. Κων. Κωστούλας, «Ο ληπτής Νιτσάκης, η ληπτεία της Βιάσαντης και η λαϊκή μούσα», Πιωμανάκι Χρονιά 3 (2001), σ. 76-83.

22. Και αυτή δεν είναι αυτούτων της άλης διακινούμενον εβδομάδισμασ, ο επεριάλγονταν ενισχύεται με μελέτη για τους ριμπανταράρησματα, για τους αρβανιτάρησματα, για τους κεφαλόρρυθμους, βλ. Αλεξάκης, οπ. σημ. 11).

23. Αυτή η στάση παραπέται ακόμα και με το ζουρνά, με τον οποίον παραπέται την ημέρα.

24. Το πιωμανικό έχει ταυτιστεί με το πιωμανιστικό τραγούδι στην κοινή αντιλήψη, κυρίως εκτός Ηπείρου, Νιτσάκος (όπι.), Νομός Ιωαννίνων (όπ. σημ. 11), σ. 196.

Clarinet and Song. Some Remarks on the Dancing Music of Pogoni, Epirus

Evangelia Antzaka-Vei

In Pogoni, Epirus, and elsewhere in Greece, certain dancers categorically ask the musicians to accompany the dance song they have chosen to dance "only with the clarinet", that is with music, and to omit the lyrics. This attitude is in opposition to the fact that in recent years more and more professional singers come to and participate in folk festivals.

This article deals with the various aspects of the dance music of Pogoni. Thus, it examines the formation of the sequence of melodies and dances performed by the occasional leader of the dance, which is conventionally mentioned here as "suite"; it investigates the correspondence between individual music and dance components in their historical and social context; and, finally, it attempts to interpret the different practices exercised for the "consumption" of dance music in the feasts and festivals of Pogoni.