

Τ.Ε.Ι ΗΠΕΙΡΟΥ
Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών
Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής

Το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι σήμερα:

Η περίπτωση του *Ήνορο*.

Πτυχιακή εργασία
της Γκάντζου Μαρίας

ΑΜΦ: 1616

Υπό την εποπτεία της
Θεοδοσίου Ασπασίας

Άρτα

Ιούλιος 2015

Περιεχόμενα

Περιεχόμενα.....	0
ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	3
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	5
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. ΤΟ ΗΠΕΙΡΩΤΙΚΟ ΠΟΛΥΦΩΝΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ.....	9
1.1 Μουσικολογικά χαρακτηριστικά	11
1.2 Η μέχρι σήμερα έρευνα	15
1.3 Προβληματισμοί πάνω στις προϋπάρχουσες έρευνες.....	19
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. ΤΟ ΗΝΟΡΟ	27
2.1 Πολυφωνικό τραγούδι: προς μια νέα ανάγνωσή του	27
2.2 Παρουσίαση του σχήματος Ήνορο.....	29
2.3 Τα μέλη του σχήματος	31
2.4 Το ρεπερτόριο του σχήματος και η αισθητική της προσέγγισής του	37
2.5 Πρακτικές επαναδιαπραγμάτευσης του παραδοσιακού υλικού	42
2.6 Ο ενδυματολογικός κώδικας.....	48
2.7 Η δράση του Ήνορο.....	53
2.8 Ο προσωπικός τους δίσκος	56
2.9 Ήνορο & Δημοτικό Ωδείο Ιωαννίνων	58
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. ΕΠΙΤΕΛΕΣΗ.....	60
3.1 Από το παραδοσιακό στο μοντέρνο	67
3.2 Προφορικότητα & Συλλογική Μνήμη	71
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. ΤΟ ΗΝΟΡΟ ΩΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΣ ΣΥΛΛΟΓΟΣ.....	74
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5. Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ POLYSONG	77
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	86
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι	94
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ.....	106

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙΙ	107
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙV.....	111
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ V.....	115
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ VI.....	122

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Με την παρούσα εργασία ολοκληρώνεται ο κύκλος σπουδών μου στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ένας κύκλος που σηματοδότησε μια διαδρομή, μέσω της οποίας κατάφερα να κατανοήσω βαθύτερα τον όρο *μουσική* και να γνωρίσω τα ευρύτερα πεδία που σχετίζονται με αυτόν, στο χτες και στο σήμερα. Στο σημείο αυτό, θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους δασκάλους που συνάντησα στο Τμήμα, οι οποίοι μέσω της διδασκαλίας τους, πρόσφεραν ένα πολυσύνθετο εκπαιδευτικό πρότυπο, το οποίο συνέβαλε στη διαμόρφωση μιας εμπειριστατωμένης μουσικής αντίληψης.

Η κεντρική θεματική ιδέα της παρούσας εργασίας αντλήθηκε από το μάθημα “Ζητήματα Ελληνικής Λαϊκής Μουσικής ΙΙ”, ενώ οι συχνές συζητήσεις που στρέφονταν γύρω από την παράδοση και τον τρόπο που τη βιώνουμε στη σύγχρονη εποχή, με ώθησαν στη μελέτη του ηπειρώτικου πολυφωνικού, το οποίο αποτελεί ένα ιδιαίτερο και πολύπλοκο μουσικό φαινόμενο, αλλά και ένα ακόμη στοιχείο ιδιαιτερότητας που στηρίζει *την ελληνική ταυτότητα της παράδοσης*, θύμα, όμως, της τυποποίησης.

Παρά τις δυσκολίες και τα διαστήματα παύσης, η διεξαγωγή της έρευνας αποτέλεσε αφορμή για τη γνωριμία μου με νέους ανθρώπους, μουσικούς και μη, και για την επαφή μου με νέες βιβλιογραφικές πηγές. Ήταν μια περίοδος ανακάλυψης νέων, διαφορετικών και με ενδιαφέρον κόσμων, που εξελίχθηκε σε μια εξαιρετική εμπειρία και μια διαδικασία δημιουργίας.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τις φίλες και τους φίλους μου, όπως και την αδερφή μου Τάνια Γκάντζου, που με βοήθησαν με τη συμπαράσταση και την ενθάρρυνσή τους. Στους γονείς μου, οι οποίοι καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου με στήριξαν ηθικά και υλικά, οφείλω την ευγνωμοσύνη μου. Ευχαριστώ, επίσης τον Βαλάντη Καζαντζή για τη γενικότερη βοήθεια που μου πρόσφερε στην πραγματοποίηση της εργασίας αυτής, όπως και την Γιώτα Παπαδοπούλου για την φιλολογική επιμέλεια των κειμένων.

Ευχαριστώ πολύ το *Ηνωρο* για την πολύτιμη συνεργασία τους στις συνεντεύξεις και την εμπιστοσύνη που μου έδειξαν, για το cd της προσωπικής

τους δουλειάς που μου χάρισαν και ειδικά την Σοφία Εξάρχου, που δεχόταν πάντα τόσο ευγενικά τα τηλεφωνήματά μου για τις απαραίτητες διευκρινήσεις που χρειαζόμουν. Επιπλέον, ευχαριστώ την Γεωργία Τέντα που δέχτηκε να μου στείλει την πτυχιακή της, ώστε να την μελετήσω, συνοδευόμενη από ένα cd του πολυφωνικού σχήματος *Πλειάδες*, στο οποίο συμμετέχει η ίδια, υλικό το οποίο σύμφωνα με δική της επιθυμία, ανήκει πλέον στη Βιβλιοθήκη και στο Μουσικό Αρχείο του ΤΛΠΜ. Τέλος, ευχαριστώ ιδιαίτερα και την επόπτρια μου, Ασπασία Θεοδοσίου, για την υπομονή και την κατανόηση που έδειξε, καθώς και για τις παρατηρήσεις της για ένα καλύτερο αποτέλεσμα.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα εργασία αφορά το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι, έτσι όπως αυτό εκφράζεται σήμερα, μέσα από την περίπτωση του πολυφωνικού σχήματος *Ηνορο*, που εδρεύει στα Ιωάννινα.

Πιο συγκεκριμένα, η παρούσα εργασία στοχεύει στο να διερευνήσει τι οδηγεί τους ανθρώπους του σχήματος στην ενασχόληση με ένα είδος που η λειτουργία του στον κύκλο της ζωής του χρόνου έχει σταματήσει εδώ και δεκάδες χρόνια, με ποιους όρους γίνεται αυτή η προσέγγιση, αν αυτή η προσέγγιση έχει θέση μέσα στη σύγχρονη κοινωνία και ποια είναι αυτή; Τέλος, στοχεύει να εξετάσει το πόσο συνειδητή γίνεται η αίσθηση της συλλογικής ταυτότητας που παρουσιάζεται, διαμέσου του ηπειρώτικου πολυφωνικού τραγουδιού.

Είναι σημαντικό να απαντηθούν τα ερωτήματα αυτά, προκειμένου να διαπιστωθεί αν μπορεί να διασωθεί κάτι το οποίο μεταφέρεται πλέον σε μια συναυλιακή συνθήκη, όταν στην ουσία έχει βγει από το πλαίσιο του και τι επιπτώσεις έχει αυτό. Η συναυλιακή συνθήκη σχετίζεται άμεσα με την επιτέλεση, η οποία συνδέεται με το φολκλόρ, όταν πρόκειται για παρουσιάσεις λαϊκών μουσικών παραδόσεων. Οι γενικεύσεις και ο αποκλεισμός των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών που εμπεριέχονται σε κάθε λαϊκή παραδοσιακή μουσική, είναι στοιχεία του φολκλωρισμού, συνοδευόμενα από την εθνική ιδιότητα - ταυτότητα που υποστηρίζουν οι μουσικές αυτές.

Το συγκεκριμένο πολυφωνικό σχήμα επιλέχθηκε ως μουσικολογικό παράδειγμα, αφενός γιατί έχει μια πολύχρονη σχέση με το μουσικό ιδίωμα που εξετάζεται στην εν λόγω εργασία και αφετέρου διότι το σχήμα αποτελείται από άτομα δίχως βιωματική εμπειρία με το πολυφωνικό, δεδομένο που εντείνει το ενδιαφέρον σχετικά με το πώς λαμβάνουν το πολυφωνικό και κατ' επέκταση πώς το μεταδίδουν. Επιπλέον, το γεγονός ότι το σχήμα βρίσκεται στα Ιωάννινα διευκόλυνε την άμεση πρόσβαση και επικοινωνία μαζί του και κυρίως τη διεξαγωγή των συνεντεύξεων και την παρακολούθηση των προβών του. Επιπρόσθετα, οι δράσεις του σχήματος ενισχύουν τον παραλληλισμό του φολκλωρισμού και της παραδοσιακής μουσικής, ο οποίος αποτελεί βασικό σημείο της παρούσας έρευνας.

Προκειμένου να τεκμηριωθούν τα όσα περιγράφονται στην εν λόγω εργασία, πραγματοποιήθηκαν ημιδομημένες συνεντεύξεις με τα έξι¹ από τα δέκα μέλη του συγκροτήματος *Ηνορο*. Οι συνεντεύξεις αυτές έγιναν στην πόλη των Ιωαννίνων, στα πλαίσια μιας πρώτης γνωριμίας με τα μέλη του σχήματος, είχαν ενημερωτικό χαρακτήρα με απώτερο στόχο την καταγραφή των θέσεων και των απόψεών τους, σε σχέση με το εγχείρημά τους αυτό, τον τρόπο προσέγγισής του, τις θέσεις τους για την αναβίωση του ηπειρώτικου πολυφωνικού τραγουδιού, την παράδοση, καθώς και για τον τρόπο εμφάνισης του σχήματος. Θα πρέπει να τονίσουμε ότι στα πλαίσια της έρευνας, επιθυμία μας ήταν και η διεξαγωγή συνέντευξης με τον Κωνσταντίνο Λώλη, τον κύριο καθοδηγητή και δάσκαλο των υπολοίπων μελών του *Ηνορο*, οι απόψεις του οποίου, πιθανόν, να μας έδιναν μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα, ωστόσο αυτό δεν κατέστη δυνατό. Στο πλαίσιο της αναζήτησης βιογραφικών στοιχείων των μελών, διανεμήθηκε ερωτηματολόγιο ανοιχτού τύπου και στα δέκα μέλη του σχήματος. Οι απαντήσεις που λάβαμε προέρχονται από επτά μέλη².

Επιπρόσθετα, πραγματοποιήθηκε έρευνα στο αρχείο του *Ηνορο*, το οποίο περιλαμβάνει, κυρίως προγράμματα εκδηλώσεων, φωτογραφίες, βιντεοσκοπημένο και ηχογραφημένο υλικό και σε μικρότερο βαθμό καταχωρήσεις στον Τύπο, κείμενα, χειρόγραφες σημειώσεις, αποδεικτικά βραβεύσεων και βέβαια τον επίσημο δίσκο τους. Το αρχείο αυτό ταξινομήθηκε χρονικά και κατηγοριοποιήθηκε με βάση το είδος της εκδήλωσης, το φορέα διοργάνωσης και τον τόπο. Αξίζει να σημειωθεί ότι το αρχείο, αν και δεν εμπεριέχονταν το ρεπερτόριο της κάθε εκδήλωσης σε αυτό, αποτέλεσε, ωστόσο, μια πολύτιμη πηγή τεκμηρίωσης.

Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζονται τα μουσικολογικά χαρακτηριστικά του ηπειρώτικου πολυφωνικού τραγουδιού και παρατίθενται η επιστημονική έρευνα που διεξήχθη έως σήμερα για το εν λόγω θέμα, καθώς και οι προβληματισμοί που απορρέουν από αυτή. Υπογραμμίζεται η αναγωγή αυτού του μουσικού είδους στην Αρχαιότητα, θέση η οποία συνδέεται στενά με τη θεωρία της συνέχειας στην ελληνική Λαογραφία. Αναφέρεται η μεγάλη επιρροή του

¹ Εξάρχου Σ., Κούτη Κ., Κοτσιάφτη Φ., Τέλλης Π., Δριστιλιάρης Δ., Παπαδημητρίου Β.

² Για τη δομή και τον τύπο του ερωτηματολογίου, βλ. Παράρτημα ΙΙ, σελ. 106.

πολυφωνικού τραγουδιού στα μουσικά όργανα και ειδικά στην τυπική ηπειρώτικη κομπανία. Τέλος, γίνεται λόγος για την ύπαρξη μιας τάσης από σύγχρονους ανθρώπους να ασχοληθούν με το ηπειρώτικο πολυφωνικό.

Στο δεύτερο κεφάλαιο επιχειρείται η αναλυτική παρουσίαση του πολυφωνικού συνόλου *Ηνορο* και της δράσης του, ως εκπροσώπου αυτής της σύγχρονης τάσης. Το κεφάλαιο εστιάζει στις πρακτικές επαναδιαπραγμάτευσης του πρωτογενούς υλικού, στην αισθητική προσέγγιση του ρεπερτορίου και την επιλογή αυτού, όπως επίσης και στη γενικότερη δράση-δραστηριοποίηση του σχήματος. Παρόλο που η έρευνα εστιάζεται στη δεύτερη - τωρινή περίοδο, η εν λόγω μελέτη αξιοποιεί ολόκληρο το αρχείο σε σχέση με τις εκδηλώσεις του σχήματος, που περιέχει όλες τις δράσεις που πραγματοποιήθηκαν από την παρθενική δημόσια εμφάνιση της πρώτης - αρχικής ομάδας *Ηνορο* και έπειτα. Οι επιπλέον πληροφορίες προστίθενται, προκειμένου να δοθεί μια πιο σφαιρική εικόνα σχετικά με τη δραστηριότητα του σχήματος, από την αρχή και καθ' όλη τη συνέχειά του. Επιπρόσθετα, γίνεται αναφορά στον ενδυματολογικό κώδικα που επιλέγει το σχήμα, εξηγώντας και τους λόγους της εκάστοτε επιλογής και εξετάζεται η σχέση του σχήματος με το Δημοτικό Ωδείο Ιωαννίνων.

Με το δεύτερο κεφάλαιο, επιδιώκεται η παρουσίαση μιας συνολικής εικόνας του *Ηνορο*, μέσα από την οποία προκύπτουν ζητήματα επιτέλεσης, αναπαράστασης, και αναβίωσης.

Το τρίτο κεφάλαιο ασχολείται με την έννοια της επιτέλεσης ως κατεξοχήν μέσο έκφρασης του σχήματος *Ηνορο*. Αναφέρονται ξεχωριστά τρεις εμφανίσεις, όπου το *Ηνορο* συμπράττει με σχήματα σύγχρονης μουσικής, προκειμένου να αναδειχθεί και ένας διαφορετικός τρόπος προσέγγισης και αντιμετώπισης του ηπειρώτικου πολυφωνικού τραγουδιού από τα μέλη του. Στη συνέχεια, γίνεται αναφορά στην προφορικότητα, η οποία είναι άμεσα συνδεδεμένη με το πολυφωνικό τραγούδι και τη συλλογική μνήμη.

Στο τέταρτο κεφάλαιο παρουσιάζεται το *Ηνορο* ως πολιτιστικός σύλλογος, του οποίου η βασική θέση είναι η έρευνα, η διάσωση, η διατήρηση και η διάδοση του ηπειρώτικου πολυφωνικού τραγουδιού σε όλες τις τυπολογικές του μορφές.

Το πέμπτο και τελευταίο κεφαλαίο παρουσιάζει αναλυτικά το πρόγραμμα polysong, εστιάζει στους σκοπούς και αναφέρεται στη σχέση του με το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι και το *Ήνορο*. Στο κεφάλαιο γίνεται λόγος για την τυποποίηση που υφίσταται το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι με αντάλλαγμα την διάσωσή του και την ανάδειξή του. Φαίνεται πως αντιμετωπίζεται ως πολιτιστικό προϊόν από την τοπική κοινωνία, που διατίθεται προς τουριστική εκμετάλλευση σε συνδυασμό με τον οικοτουρισμό. Ενδεικτικά παρουσιάζεται ένα πολυφωνικό τραγούδι στις τρεις γλώσσες που χρησιμοποιεί η εφαρμογή του polysong (ελληνική, αγγλική, ιταλική) προκειμένου να πραγματοποιηθεί σύνδεση με όσα αναφέρει ο Ν. Πολίτης για την ζωή των δημοτικών τραγουδιών. Η δεύτερη ζωή των δημοτικών τραγουδιών, με τη μορφή του έντυπου κειμένου, έδωσε τη σειρά της στην τρίτη ζωή, με τη μορφή του δίσκου και του ψηφιακού δίσκου, ενώ σήμερα μπορούμε να πούμε πως έχουμε την τέταρτη ζωή, την διαδικτυακή.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. ΤΟ ΗΠΕΙΡΩΤΙΚΟ ΠΟΛΥΦΩΝΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

Ο όρος *ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι* αναφέρεται στο φωνητικό κατά κύριο λόγο τραγούδι, που επιτελείται από μια ομάδα τραγουδιστών, με προκαθορισμένους ρόλους για κάθε μέλος της (πάρτης, γυριστής, ρίχτης, ισοκράτης³). Ο γεωγραφικός χώρος, στον οποίο συναντάμε αυτή τη μουσική φόρμα, είναι τα βόρεια προάστια της Ηπείρου, από τις δυο πλευρές των Ελληνοαλβανικών συνόρων. Ο Baud-Bovy κάνει λόγο για τρεις εθνοπολιτισμικές ομάδες, οι οποίες εκφράζονται πολυφωνικά, η καθεμιά με έναν τελείως διαφορετικό τρόπο⁴. Όταν πρόκειται για αλβανόφωνο πολυφωνικό τραγούδισμα αποκαλείται *λιάμπικο*, το οποίο εμφανίζει παρόμοια μουσικολογικά χαρακτηριστικά με το ηπειρώτικο, αλλά στην αλβανική γλώσσα. Συγκεκριμένα, ο τρόπος έκφρασης των Λιάμπηδων παραπέμπει στους ελληνόφωνους Ηπειρώτες, ενώ αντίθετα οι Τόσκηδες και οι Τσάμηδες διαφοροποιούνται, όχι μόνο γλωσσικά (δεν υπάρχει ελληνόφωνο τόσκινο ιδίωμα), αλλά και με μια εντελώς άλλου τύπου ερμηνεία⁵. Στις περιοχές αυτές, ο βασικός τρόπος τραγουδίσματος των κατοίκων τους ήταν πολυφωνικός.

Μια πιθανή εκδοχή για τη δημιουργία της πολυφωνίας, είναι ότι «..ήθελαν μέσα από την ομάδα του κύκλου να εκφράσουν το προσωπικό ή συλλογικό τους πάθος και να τραγουδήσουν τους καημούς τους. Έτσι, φαίνεται ότι η πολυφωνία πρέπει να βγήκε μέσα από τη συλλογικότητα, την αλληλεγγύη και την κοινωνική συνοχή»⁶. Ο Ράπτης⁷, στην εισήγησή του, αναφέρει ότι το πολυφωνικό τραγούδι ήταν αναπόσπαστο μέρος των εθιμικών διαδικασιών που τελούνταν τόσο στον κύκλο της ζωής όσο και στον κύκλο του χρόνου. Η λειτουργία του αυτή διήρκεσε

³ Peristeris, S. (1964) Chansons polyphoniques de l'Épire du nord. *Journal of the International folk Music Council*. Vol 16. σελ. 51.

⁴ Buad Bovy, S. (1971) Chansons d'Épire du Nord et du Pont. *Yearbook of the International Folk Music Council*. Vol 3. σελ. 121.

⁵ Πανεπιστημιακές σημειώσεις μαθήματος *Ζητήματα Ελληνικής Λαϊκής Μουσικής Ι*, εαρινού εξαμήνου, ακαδημαϊκό έτος 2011-2012.

⁶ Άρμπυρος, Γ. Χ., - Φακατσέλης, Κ. Ζ., *Ήπειρος Αρχέγονος Ελλάς, Το Πωγώνι στους δρόμους της ζενιτιάς* (2006), σελ. 57.

⁷ Ράπτης, Β., *Οι κοινωνικές διαστάσεις του πολυφωνικού τραγουδιού*, εισήγηση στο συνέδριο Πολυφωνικό τραγούδι και μουσική παράδοση, Κτίσματα Πωγωνίου, 2014.

μέχρι και τις πρώτες δεκαετίες μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, λόγω της εσωτερικής και εξωτερικής μετανάστευσης του ενεργού πληθυσμού αυτών των περιοχών.

Πρόκειται για έναν τρόπο έκφρασης από τον οποίο, κυρίως στην Ήπειρο και ειδικά στην περιοχή του Πωγωνίου, επηρεάστηκαν πάρα πολύ και τα μουσικά όργανα⁸. Προφανώς, βέβαια, αυτό που προκύπτει, λόγω της τεχνολογίας του οργάνου, είναι κάτι διαφορετικό, το οποίο οι επαγγελματίες μουσικοί συνεχώς εξελίσσουν. Ο Λώλης (2006:33), για τη σχέση του πολυφωνικού τραγουδιού και της οργανικής κομπανίας, παρατηρεί ότι «αυτονόητα, οι κομπανίες στις αρχές τους, εκτός των άλλων, βρήκαν προετοιμασμένο ένα καλλιτεχνικό έδαφος στο φωνητικό πολυφωνικό τραγούδι». Για το ίδιο θέμα, ο Τέλλης⁹ αναφέρει χαρακτηριστικά :

Το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι από μόνο του είναι η κομπανία, δηλαδή, η κομπανία πήρε υλικό από εκεί και έχει τους ρόλους του. Να εξηγήσω: την κύρια φωνή την έχει το κλαρίνο, που είναι δηλαδή ο πάρτης, τη δεύτερη φωνή, που είναι ο γυριστής, την κάνει το βιολί, το ίσο το κάνει το λαούτο. Η αρμονία και οι μελωδικές γραμμές του πολυφωνικού τραγουδιού μεταφέρθηκαν στην κομπανία, ειδικά στο Πωγωνίσιο ύφος. Μετά το 1850, όταν φτιάχτηκε η κομπανία με αυτή τη μορφή, πάτησε πάνω στους ρόλους που είχε το πολυφωνικό τραγούδι.

Το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι ανήκει στις φωνητικές παραδόσεις. Η ερμηνεία του συναντάται σε δύο μορφές : α) υποστηριζόμενη μόνο από τη φώνηση του συνόλου και β) υποστηριζόμενη από τη φώνηση του συνόλου μαζί

⁸ Αυτή είναι η διαδικασία προσαρμογής που κάνουν συνήθως οι οργανοπαίχτες, θέλοντας να «βγάλουν» ένα τραγούδι. Αρχίζουν και μιμούνται τις φωνές, την τροπικότητα, τη νοοτροπία, τα διαστήματα κ.τ.λ. Χαρακτηριστικά, ο Τάσος Χαλκιάς αναφέρει ως δασκάλους του τη μητέρα και την αδερφή του, οι οποίες του τραγουδούσαν τραγούδια και αυτός τα μάθαινε. Βλ. Παπαδάκης, Γ. (1983) *Λαϊκοί Πραχτικοί Οργανοπαίχτες*, σελ. 148.

⁹ Συνέντευξη με τον Π. Τέλλη, μέλος του Ήνωρο, στις 18/07/14, Ιωάννινα.

με συνοδεία οργάνων¹⁰. Ασφαλώς, πολυφωνία δε συναντάται μόνο στην Ελλάδα, αλλά είναι έντονη η παρουσία της σε όλα τα Βαλκάνια, στην Κορσική, στη Σαρδηνία, καθώς επίσης και στις περιοχές της πρώην Σοβιετικής Ένωσης (Γεωργία, Ουκρανία). Γεγονός, πάντως, είναι ότι όλα τα πολυφωνικά ανά τον κόσμο είναι βασισμένα στην πεντατονία.

1.1 Μουσικολογικά χαρακτηριστικά

Αντικείμενο της παρούσας εργασίας αποτελεί το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι, το οποίο παρουσιάζει μια ποικιλία στο ύφος των εκτελέσεών του, από χωριό σε χωριό¹¹. Κατ' επέκταση, εμφανίζονται διαφορετικές τυπολογικές δομές τραγουδιών (ομοφωνίες, μονοφωνίες, διφωνίες, τριφωνίες, τετραφωνίες, χωρίς ισοκράτημα, με συνοδεία οργάνων)¹², με διαφορετική ταχύτητα, διαφορετικά ποικίλματα των φωνών, διαφορετικό τρόπο πτώσης - κόψιμο (κοφτά ή fade out), ακόμα και διαφορά στον τονισμό των λέξεων, ανάλογα τη ντοπιολαλιά της κάθε περιοχής. Ξεχωριστή θέση στα παραπάνω, κατέχει το πολυφωνικό σύνολο που συγκροτείται από τέσσερις¹³ φωνές, οι οποίες ξεχωρίζουν στη μελωδική γραμμή τους, εκφράζοντας τη συνήχηση, τη στιγμή, δηλαδή, που *δένονται* μεταξύ τους. Στο βορειοηπειρωτικό πολυφωνικό τραγούδι υπάρχουν οι ακόλουθες φωνές¹⁴:

Πάρτης ή Παρτής: Αποτελεί το κυριότερο μέλος του συνόλου. Έχει τη βασική μελωδία και την εκθέτει, δηλαδή την εισάγει, ξεκινώντας πάντα μόνος του το τραγούδι. Είναι αυτός που το «παίρνει», καθοδηγώντας τονικά και ρυθμικά την υπόλοιπη ομάδα. Ο ρόλος του πάρτη εκτελείται από κάποιον καλλίφωνο και δεξιοτέχνη.

¹⁰ Βλ. Κανελλάτου, Β. (2010) *Το ελληνόφωνο πολυφωνικό τραγούδι στο νότιο τμήμα της επαρχίας Πωγωνίου στην Ήπειρο*, σελ. 5.

¹¹ Βλ. Καβακόπουλος, (2008) *Ανθολογία Μουσικολογικών Ανακοινώσεων και Δημοσιευμάτων 1954-2008*, σελ. 175.

¹² Λώλης, Κ., (2006) *Το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι* σελ. 27-34.

¹³ Τρεις σολιστικές φωνές και ισοκράτες.

¹⁴ Η Κανελλάτου, (2010) ό. π., στην έρευνά της για το πολυφωνικό τραγούδι, αναφέρει έξι εσωτερικούς ρόλους που διακρίνονται στο ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι, καθώς και κάποιες επιπλέον ονομασίες των ρόλων, που χρησιμοποιούνται στις περιοχές. Για παράδειγμα ο Πάρτης, λέγεται και Σηκωτής, ενώ ο Ισοκράτης λέγεται και Γεμιστής. Οι ονομασίες αυτές ανταποκρίνονται και πάλι στην ιδιότητα του ρόλου, να *σηκώνει*, ή να *γεμίζει* το τραγούδι. σελ.16-18.

Γυριστής και Κλώστης: Αφορά ένα διακριτικό ρόλο που δίνει το σύνθημα της έναρξης της πολυφωνίας μέσα στο σύνολο. Εισάγει τις φωνές με ένα χαρακτηριστικό επιφώνημα, ο *χο*, ή *άντε ντε*, ή *αχ ωχ ωχ*, ενώ χρησιμοποιώντας ένα πιο απότομο επιφώνημα, σηματοδοτεί τη λήξη του παρσίματος από τον *Πάρτη*¹⁵. Είναι αυτός που «γυρίζει» το τραγούδι. Η Τέντα (1995:108) χαρακτηρίζει τον *Γυριστή* ως το συνδετικό κρίκο μεταξύ του *πάρτη* και της υπόλοιπης ομάδας. Ο *Κλώστης*, σε πολλές ερμηνείες, ανάλογα με το σύνολο στο οποίο συμμετέχει, είναι δυνατόν να αντικαθιστά τον *Γυριστή*¹⁶. Χρησιμοποιεί μια ιδιαίτερη τεχνική, «κλώθει» τη μελωδία με τη φωνή του, η οποία κινείται σε υψηλούς τόνους, ενώ συχνή είναι η χρήση της εγκεφαλικής φωνής (φαλτσέτο ή λαρυγγισμός). Στις μελέτες των Περιστερή και Λιάβα, ο *Κλώστης* συγκρίνεται με την τεχνική του τυρολέζικου *jodler*¹⁷. Η Τέντα (1995:12), επίσης, αναφέρει πως στην περιοχή της Πολύτσανης δε χρησιμοποιείται ο όρος *Κλώστης* για όποιον εκτελεί την ψηλή φωνή, αλλά ο όρος *Λαλιά*.

Ρίχτης: Είναι ένας από τους *Ισοκράτες*, που μετά τη σολιστική έκθεση του *Πάρτη*, θα «ρίξει» το τραγούδι με ένα επιφώνημα, προκειμένου να παραχωρήσει ένα μικρό χρονικό διάστημα στον *Πάρτη*, δίνοντάς του τις απαραίτητες ανάσες. Ο Καβακόπουλος (2008:176) ορίζει το *Ρίχτη* ως δευτερεύοντα ρόλο που ρίχνεται στο κατάλληλο σημείο σαν μια ξέχωρη ποικιλματική φωνή, η οποία δίνει λίγο χρόνο στον *Πάρτη*, ώστε να ξαναρχίσει με νέες δυνάμεις. Παρουσιάζεται σαν ξεχωριστός τραγουδιστής του συνόλου, ενώ μπαίνει στη συνήχηση μαζί με τους *Ισοκράτες*. Ο Λώλης, (2006:31-32) κυρίως με την αλβανική του εμπειρία, πολύ εύστοχα παρατηρεί ότι σχηματίζεται και μια τετράφωνη πολυφωνία, όπου η τέταρτη φωνή είναι ο *Ρίχτης*. «Είναι ένα είδος όπου στο μεγαλύτερο μέρος του ρεπερτορίου έχουμε τρεις φωνές.. Τα τρίφωνα πολυφωνικά τραγούδια είναι καθιστικά και υπάρχουν και κάποια (αν και είναι σπάνια) χορευτικά...» και «εκείνο που διατηρεί τα τετράφωνα από τα τρίφωνα πολυφωνικά τραγούδια είναι η παρουσία της τρίτης σολιστικής γραμμής» Ο Λώλης υπαινίσσεται μια λόγια ερμηνεία, επηρεασμένος από την κλασική

¹⁵ Αυτόθι, σελ. 20.

¹⁶ Λώλης, Κ., ό.π., σελ. 38.

¹⁷ Αυτόθι, σελ. 39.

ευρωπαϊκή μουσική. Η τέταρτη φωνή, κατά το Λώλη, είναι, στην ουσία, μια φωνή χωρίς μεγάλο ρυθμικό ρόλο, που πάει να εμπλουτίσει την κάθετη αρμονία. Η τετράφωνη ερμηνεία φέρνει νέα στοιχεία στην Πολυφωνική σύνθεση του τραγουδίσματος και παράγει καινούργιες μορφές αρμονικής συνήχησης τόσο σύμφωνες όσο και διάφωνες.

Ισοκράτες: Είναι αυτοί που «κρατούν το ίσο», δηλαδή την τονική του τραγουδιού, χρησιμοποιώντας φωνήεντα όπως α, ε, ι, ο, ανάλογα με την κατάληξη που έχει ο καταληκτικός στίχος. Το ισοκράτημα μπορεί να είναι συνεχές ή συλλαβιστό. Ο χαρακτήρας της μελωδίας ορίζει τη μορφή του ισοκρατήματος. Οι *Ισοκράτες*, αν και δεν εκτελούν περίτεχνα ποικίλματα, ούτε έχουν δύσκολες μελωδικές γραμμές, είναι εξίσου βασικές φωνές και απαιτούν καθαρή προφορά. Οι φωνές αυτές προσδίδουν μια σταθερότητα στην ηχητική ατμόσφαιρα του πολυφωνικού συνόλου. Ο *Γυριστής* χρειάζεται ένα χαλί από τους *Ισοκράτες*, πάνω στο οποίο θα αποδώσει τα σύμφωνα διαστήματα. Επίσης, κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης του πολυφωνικού τραγουδιού, υπάρχει η δυνατότητα όξυνσης του ισοκρατήματος. Η όξυνση του ισοκρατήματος, πάντα βέβαια μέσα στην πεντατονία, γίνεται α) τυχαία, β) σκόπιμα γ) με την εναλλαγή τραγουδιού¹⁸. Το φαινόμενο αυτό ονομάζεται παραδοσιακή εσωτερική μετατροπία, πράγμα που συναντάται ευρέως και στη δημοτική μουσική της Ηπείρου.

Η Κανελλάτου (2010:20) γράφει για έναν ακόμη ρόλο, αυτόν του *Προλογιστή*, ο οποίος εκθέτει μελωδικά τη φράση που θα ειπωθεί από τον *Πάρτη*. Ο ρόλος αυτός εκτελείται είτε από κάποιον *Ισοκράτη* είτε από τον ίδιο τον *Πάρτη*, ο οποίος θα προλογίσει τη μελωδική φράση που θα ειπωθεί στη συνέχεια από τον *Πάρτη*.

Στο πολυφωνικό τραγούδι υπερισχύουν τα διαστήματα πρώτης και τρίτης, ενώ, επίσης, πολύ βασική βαθμίδα είναι η έβδομη, την οποία, αρκετές φορές, οι *Ισοκράτες* παίρνουν ως προήγηση για να καταλήξουν στο ισοκράτημα. Στο ελληνόφωνο πολυφωνικό υπάρχει αυτή η διαφοροποίηση, να τελειώνουν, δηλαδή, αυτές οι δύο φωνές με διάστημα τόνου.

¹⁸ Λώλης, Κ., ό. π., σελ. 45.

Επίσης, ως αισθητική της εκτέλεσης σε αυτό το είδος της πολυφωνίας, εμφανίζεται ένα απότομο σταμάτημα της φράσης από όλη την ομάδα. Σχεδόν νομοτελειακά, σταματάνε όλοι απότομα στη φράση που αποφασίζει να σταματήσει ο *Πάρτης*. Είναι ένα έντονο χαρακτηριστικό, από το οποίο μπορεί κανείς να διακρίνει το πόσο καλά συντονισμένη είναι η ομάδα.

Το πολυφωνικό τραγούδι αποτελεί ένα είδος τραγουδιού, που μαθαίνεται με πάρα πολύ αργές διαδικασίες. Είναι δύσκολο να διαμορφωθεί σήμερα μια πολυφωνική ομάδα. Απαιτείται χρόνια ενασχόληση τόσο σε ό, τι αφορά την τεχνική της απόδοσης όσο και σε ό, τι αφορά τον τρόπο με τον οποίο αυτό παρουσιάζεται. Δεν πρόκειται για ένα εύκολο είδος τραγουδιού και οι ρόλοι του είναι ιδιαίτερα δύσκολοι, απαιτούν πολύχρονη μελέτη τεχνικής, κυρίως εγκεφαλικά, ενώ είναι απαραίτητο να έχει κανείς ακούσει ένα ευρύ φάσμα ρεπερτορίου. Το να διατηρηθεί σταθερή η δεύτερη φωνή προϋποθέτει ιδιαίτερη ικανότητα, καθότι οι πρώτες φωνές έχουν την τάση να έλκουν τις δεύτερες. Παραδοσιακά επρόκειτο για μια αργή, αλλά όχι στατική διαδικασία, η οποία εξελισσόταν μέρα με τη μέρα και χρόνο με το χρόνο. Εισχωρώντας, για παράδειγμα, κάποιος σε μια τέτοια ομάδα, συνήθως ξεκινάει με το ρόλο του *Ισοκράτη*, μια θέση με ιδιαίτερες απαιτήσεις και μεγάλο βαθμό σημαντικότητας, στην οποία μπορεί και να παραμείνει αρκετά χρόνια.

Μολονότι στην υπάρχουσα βιβλιογραφία¹⁹ περιγράφεται μια σχετικά τυποποιημένη²⁰ μουσικολογική δομή ως προς τις απαιτούμενες φωνές (ρόλος, ονομασίες, μελωδικές κινήσεις), καθώς και ως προς τη βασική ανημίτονη κλίμακα που χρησιμοποιείται, ωστόσο ο τρόπος που τραγουδούσαν οι άνθρωποι από χωριό σε χωριό είναι τελείως διαφορετικός. Κάποιος που θέλει να τραγουδήσει δημοτικό τραγούδι και δεν έχει βιώματα προσπαθεί να βρει ένα

¹⁹ Περιστέρης Σ., Ζώτος Μ., Baud Bovy S., Καβακόπουλος Π., Λάβδας Α., Τέντα Γ. Λώλης Κ., Κανελλάτου Β.

²⁰ Ο Κιουρτσάκης, Γ. (2002), στο βιβλίο του *Προφορική παράδοση & ομαδική λειτουργία, το παράδειγμα του Καραγκιόζη*, χρησιμοποιεί τον όρο «κωδικοποιημένη κοινή κληρονομιά», αναφερόμενος στο θέαμα του Καραγκιόζη ως μια προφορική παράδοση. «..δηλαδή καθορισμένη με ακρίβεια ως προς τις βασικές αρθρώσεις της : τις τεχνικές και τις μεθόδους της, τους κανόνες της ερμηνείας της, τους σκελετούς και τις μορφές των επιμέρους έργων της», σελ.21.

μοντέλο-πρότυπο για μελέτη. Το ζήτημα είναι ποιον έχει σαν μοντέλο κάθε φορά, αφού δεν είναι όλα όμοια. Το βίωμα, όταν δεν υπάρχει, μπορεί να αντικατασταθεί ως ένα βαθμό από τη μελέτη.

Μια άλλη πλευρά του πολυφωνικού, για την οποία δεν έχει γίνει ιδιαίτερη αναφορά στη βιβλιογραφία, είναι η αξία των φωνών. Δε γίνεται λόγος ποτέ για καλές φωνές, διότι ποτέ αυτές δεν αναδείχθηκαν μεμονωμένες, αλλά παρουσιάζονται πάντα ως σύνολο²¹. Μπορεί για παράδειγμα, να δει κανείς ένα ωραία δεμένο σύνολο, που όμως να υστερεί σε ποιότητα φωνών (χρωματισμός, διαστήματα).

1.2 Η μέχρι σήμερα έρευνα

Δύο είναι κυρίως οι βιβλιογραφικές αναφορές που στιγμάτισαν την έρευνα για το πολυφωνικό τραγούδι. Η πρώτη αφορά μια απόπειρα προσέγγισης του πολυφωνικού από τον Σπυρίδωνα Περιστέρη²², τον Αύγουστο του 1951 και τον Ιούλιο του 1957. Η εργασία του, με τίτλο *Δημοτικά τραγούδια Δροπόλεως Βορείου Ηπείρου*, βασίστηκε σε ηχογράφιση της μουσικής των βορειοηπειρωτικών τραγουδιών, που έγινε από τον ίδιο και τον καθηγητή Δημήτρη Οικονομίδα, ανάμεσα σε πρόσφυγες από τη Βόρεια Ήπειρο (νότια Αλβανία), που ζούσαν στα Ιωάννινα και στα χωριά Πέρδικα και Ρίζιανη Θεσπρωτίας. Ο Περιστέρης κατέγραψε πολυφωνικά τραγούδια και ήταν ο πρώτος που τα δημοσίευσε. Η συλλογή αυτή, εξαιτίας του γεγονότος ότι δεν προϋπήρχε καμία άλλη, λειτούργησε, έως πολύ πρόσφατα, ως μοντέλο – οδηγός όσων μετέπειτα ασχολήθηκαν με οποιονδήποτε τρόπο με το πολυφωνικό. Δυστυχώς, το υλικό που είχε καταγράψει ο Περιστέρης²³ ήταν περιορισμένης έκτασης, καθώς η έρευνα

²¹ Μπέλλος, Γ. (2007), *Τραγούδια του Συρράκου*, Ιωάννινα. «είναι επιθυμητές όλες οι φωνές, καλές και κακές, επειδή μιλάμε για παραδοσιακό και όχι έντεχνο τραγούδι..», σελ. 14.

²² Ερευνητής του Κέντρου Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών, σημαντικός ψάλτης και θεωρητικός της βυζαντινής μουσικής. Η έρευνα είναι μέρος του αρχείου *Εθνική Μουσική Συλλογή* της Ακαδημίας.

²³ Λίγους μήνες πριν πεθάνει, σε συνέντευξή του στον Άρη Σκιαδαρόπουλο, στις 01/04/98, στην εκπομπή *Νυχτερινός Επισκέπτης*, αναφέρει για το πολυφωνικό τραγούδι της Β. Ηπείρου : «Είναι τρεις φωνές και έχουν ιδιαίτερη υφή και χρώμα..». Πιστεύει πως προέρχεται από το Βυζάντιο και πως η βυζαντινή μουσική είναι η συνέχεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής. Τη θεωρεί «πηγή» από την οποία δημιουργήθηκε το δημοτικό τραγούδι.

πραγματοποιήθηκε σε μικρό χρονικό διάστημα και αφορούσε μόνο μια συγκεκριμένη περιοχή.

Η δεύτερη εργασία ανήκει στον Ελβετό Γαλλοεβραίο μουσικολόγο Samuel Baud Bovy²⁴, το 1971. Στο άρθρο του *Τραγούδια της Βορείου Ηπείρου και Πόντος*, περιγράφει ορισμένα στοιχεία για το πολυφωνικό τραγούδι, αναφερόμενος στις τρεις εθνοπολιτισμικές ομάδες που εκφράζονται πολυφωνικά στην περιοχή, για τις οποίες έγινε λόγος στο πρώτο κεφάλαιο. Ο Baud Bovy, τέλος, αποδέχεται την παρατήρηση του Περιστερή όσον αφορά την σχέση της ηπειρώτικης πολυφωνίας με τη βυζαντινή μουσική.²⁵

Η έρευνα του μουσικολόγου Αντώνη Λάβδα, το 1958, με τίτλο *Πεντάφθογγοι κλίμακες εν τῇ δημόδῃ μουσικῇ τῆς Ηπείρου*, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι, από όλα τα δημοτικά τραγούδια της Ελλάδας, μόνο τα βορειοηπειρώτικα στηρίζονται στην πεντατονία. Προφανώς, ταυτίζει την Ήπειρο με τη Βόρεια Ήπειρο. Μόνο έτσι εξηγείται η μη αναφορά των ηπειρώτικων μονοφωνικών τραγουδιών, που επίσης χρησιμοποιούν την πεντατονία. Η μελέτη αυτή, επίσης, δεν αποκλίνει από τη γενικότερη τάση της εποχής, που είναι η ανάδειξη του εθνικού μέσα από το τοπικό.

Το δημοτικό τραγούδι της Β. Ηπείρου, από τον Μενέλαο Ζώτο το 1978. Στο πρώτο μέρος του βιβλίου αναφέρονται τα χαρακτηριστικά του πολυφωνικού τραγουδιού, ενώ στο δεύτερο, γίνεται κατηγοριοποίηση βάσει των στίχων των τραγουδιών (Νανουρίσματα, Αγάπης, Ιστορικά, Ξενιτειάς, κ.α.).

Το 1978, ο Παντελής Καβακόπουλος πραγματοποιεί την έρευνα με τίτλο *Μουσική αποστολή στην Ήπειρο* (επιστημονική επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων τόμος 7, Δωδώνη Ιωάννινα). Ο ίδιος έρχεται σε επαφή με μουσικοχορευτικά συγκροτήματα, με σκοπό να συλλέξει

²⁴ Αναφέρεται από πολλούς ως ο πατέρας της ελληνικής Εθνομουσικολογίας, διότι αφιέρωσε όλη του τη ζωή στην έρευνα της ελληνικής μουσικής. Η διατριβή του ήταν για τη μουσική της Δωδεκανήσου (1935), ενώ πραγματοποίησε σπουδαίες μουσικολογικές εργασίες για τα ριζίτικα της Κρήτης, για το κλέφτικο τραγούδι και βέβαια η τελευταία του δουλειά είναι το βιβλίο *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*.

²⁵ Baud Bovy, S., (1996) *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, σελ. 50.

υλικό²⁶ για τα τραγούδια, αλλά και για τους χορούς της περιοχής. Στην έρευνά του, παρουσιάζει παρτιτούρες τραγουδιών και σκίτσα χορών (βήματα, τρόπος πιασίματος). Ειδικά για το πολυφωνικό, παρουσιάζει τα τεχνικά χαρακτηριστικά του και ορισμένες διαφορές²⁷ στην ερμηνεία μεταξύ των περιοχών. Η συγκεκριμένη έρευνα συμπεριλαμβάνεται στο βιβλίο *Ανθολογία μουσικολογικών ανακοινώσεων και δημοσιευμάτων 1954 – 2008*, που εκδόθηκε το 2008.

Η διπλωματική εργασία της Γεωργίας Τέντα στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, στη Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, το 1995, επικεντρώνεται στην ανάλυση των δημοτικών πολυφωνικών τραγουδιών της Πολύτσανης Βορείου Ηπείρου και βασίζεται σε δύο ηχογραφήσεις. Τον Ιανουάριο του 1994, στο studio του Ιδρύματος Βορειοηπειρωτικών Ερευνών και το Μάιο του ίδιου χρόνου, στο οδοντιατρείο ενός συγγενή της, το οποίο διαμόρφωσε για την περίπτωση²⁸. Ο Μενέλαος Ζώτος, σύμβουλος τότε του Ιδρύματος Βορειοηπειρωτικών Ερευνών, ήταν αυτός που συγκέντρωσε μια ομάδα Πολυτσανιτών, που ζούσαν στα Ιωάννινα, για να τραγουδήσουν. Η Τέντα (1995:15) αναφέρει την «έκδηλη αμηχανία» του συνόλου, προκειμένου να τραγουδήσουν κατά παραγγελία. Σε εννιά δημοτικά πολυφωνικά τραγούδια της Πολύτσανης, γίνεται μουσική μεταγραφή και μουσικοποιητική ανάλυση, χρησιμοποιώντας ως μεθοδολογικό εργαλείο τη σημειογραφία της λόγιας δυτικής μουσικής.

Το βιβλίο του Κώστα Λώλη, *Το Ηπειρώτικο Πολυφωνικό τραγούδι*, είναι μια μελέτη που σκοπεύει να παρέχει μια πιο σαφή εικόνα για την καταγωγή, την εξέλιξη και την καλλιτεχνική αξία αυτού του τραγουδιού, εντός και εκτός των σημερινών κρατικών συνόρων. Είναι μια αυτοχρηματοδοτούμενη προσπάθεια, που εκδίδεται το 2006 στα Ιωάννινα. Πιο αναλυτικά, το βιβλίο του περιέχει

²⁶ Συναντά τους βορειοηπειρώτες Παπά, Γκουβέλη, Μ. Ζώτο, Ντίλιο, Γκιούλη, και Ε. Ζώτο, από τους οποίους εξασφαλίζει υλικό για το πολυφωνικό τραγούδι του Αργυροκάστρου και του Πωγωνίου και ηχογραφεί πολυφωνικά τραγούδια της Β. Ηπείρου.

²⁷ Διαπιστώνει ότι μια βασική διαφορά του Πωγωνίσιου πολυφωνικού από το Δεροπολίτικο είναι η ρυθμική αγωγή, καθώς το πρώτο είναι πιο αργό. Βλ. περισσότερα Καβακόπουλος, Π., ό. π., σελ. 178.

²⁸ Δημιουργώντας μια ατμόσφαιρα γλεντιού, ώστε να νιώσει και να τραγουδήσει άνετα η ομάδα, φρόντισε η ίδια να υπάρχουν κάποια μεζεδάκια που συνοδεύονταν από ρετσίνα.

εκατόν δέκα μεταγραφές σε ευρωπαϊκή μουσική, από διάφορα χωριά, συμπεριλαμβανομένων και των στίχων των τραγουδιών, με τους οποίους ερμηνεύονται στην εκάστοτε κοινότητα και - όπως αναφέρει ο συγγραφέας - γίνεται η πρώτη προσπάθεια για μια ευρεία μουσική μεταγραφή του ελληνικού δημοτικού πολυφωνικού τραγουδιού. Το σύνολο των ηχογραφήσεων δεν ανήκουν στο Λώλη²⁹, καθώς στη διάθεσή του είχε υλικό και από άλλα αρχεία³⁰, αλλά «επιλέχθηκαν εκείνα που παρουσιάζουν κοινά στοιχεία για μελέτη και έχουν περισσότερο εθνομουσικολογικό ενδιαφέρον», σε αντίθεση με τις μεταγραφές³¹, που είναι καθαρά προσωπική του εργασία.

Μεταξύ άλλων, παρουσιάζει είκοσι οκτώ πολυφωνικούς ομίλους και αναφέρει και το *Ηνορο*, σχήμα το οποίο ασχολείται με το ηπειρωτικό πολυφωνικό. Τους διαχωρίζει, με βάση τον τρόπο ερμηνείας τους, σε δύο ομάδες. Ως πρώτη ομάδα εμφανίζει αυτή των μεταναστών της Ηπείρου στον αστικό χώρο, στην οποία εμπεριέχεται και κάποιος παλιός και «ο τρόπος ερμηνείας της είναι γνήσιος, πατροπαράδοτος» (2006:19) καθώς στους μετανάστες Ηπειρώτες, η εκμάθηση των πολυφωνικών τραγουδιών γίνεται από τον μεγαλύτερο - τον παλιό, που έχει το βίωμα, επομένως, μέσω της προφορικότητας παραδίδεται στην επόμενη γενιά. Ως δεύτερη ομάδα προβάλλει τους Ηπειρώτες και μη, η ερμηνεία των οποίων είναι αποτέλεσμα διδασκαλίας, δηλαδή, δεν έχουν κανένα βίωμα από τα τραγούδια αυτά, παρά τα μαθαίνουν εξ αρχής μέσω της διδασκαλίας, μελετώντας κάποιο πρότυπο. Η τοποθέτησή του ως προς την καταγωγή του ηπειρωτικού πολυφωνικού είναι σχεδόν ξεκάθαρη, καθώς την παραπέμπει στις αρχαίες εποχές του ελληνικού πολιτισμού, ενώ μέσω της παρουσίασης των πολυφωνικών ομίλων, των μεταγραφών, αλλά και του ψηφιακού δίσκου που εμπεριέχεται στην έκδοση, αναδύονται εντονότατα ζητήματα αναβίωσης του ηπειρωτικού πολυφωνικού τραγουδιού.

²⁹ Δικές του είναι μόνο δεκαέξι ηχογραφήσεις.

³⁰ Βλ. Λώλης, Κ., ό. π., Αρχεία με τοπικό χαρακτήρα, με τον οποίο καταγράφηκε η προφορική παράδοση και δίσκοι που μέσω της δημιουργίας τους, καθιστούν μέσω της τυποποίησης, πρότυπα και στερεότυπα. σελ. 82.

³¹ Εκατόν δέκα μεταγραφές πολυφωνικών τραγουδιών.

Η έρευνα της Βιβής Γ. Κανελλάτου, *Το ελληνόφωνο πολυφωνικό τραγούδι στο νότιο τμήμα της επαρχίας Πωγωνίου στην Ήπειρο*, έγινε το 2010, με την εκδοτική επιμέλεια του Ερευνητικού Κέντρου Ελληνικού Τραγουδιήματος, στο οποίο η ίδια είναι ιδρυτικό μέλος. Στην εν λόγω έρευνα, εκτός από τις μουσικολογικές παρατηρήσεις για τους ρόλους του ηπειρώτικου πολυφωνικού φαινομένου, γίνεται μια παρουσίαση σχημάτων, δισκογραφίας, και βιβλιογραφίας που αφορούν το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι, επομένως κι εδώ το ζήτημα της αναβίωσης του πολυφωνικού τραγουδιού, γίνεται αισθητό.

Στις πιο πρόσφατες μελέτες, που αφορούν βέβαια περισσότερο το ελληνόφωνο πολυφωνικό τραγούδι της Αλβανίας, συγκαταλέγεται και η πτυχιακή εργασία της Αλεξάνδρας Διαμαντή, στο Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, το Μάιο του 2014, με τίτλο *Το ελληνόφωνο πολυφωνικό τραγούδι της Αλβανίας και η ελληνική μειονότητα: κοινωνία, ιστορία, πολιτική μετανάστευση*. Το περιεχόμενο αυτής της εργασίας αφορά το ρόλο και τη σημασία του ελληνόφωνου πολυφωνικού τραγουδιού της Αλβανίας, πριν και μετά την κατάρρευση του κομμουνιστικού καθεστώτος, στην περίοδο της μετανάστευσης της ελληνικής μειονότητας και στις συνθήκες προσαρμογής των βορειοηπειρωτών στη χώρα υποδοχής. Αναφέρονται, επίσης, τα ιστορικά, πολιτικά και κοινωνικά πεδία που σχημάτισαν την Αλβανία του 20^{ου} αιώνα, μετά την ανεξαρτησία του αλβανικού κράτους, το 1912. Θέτει το ζήτημα της αυτονομίας της Βορείου Ηπείρου το 1914, που συνοδεύεται από τη διάσπαση της ελληνικής μειονότητας. Εστιάζει, επίσης, στα μουσικολογικά χαρακτηριστικά του πολυφωνικού τραγουδιού και την προβολή του μέσα από τους πολιτιστικούς συλλόγους των βορειοηπειρωτών, κάνοντας εμφανή την αγωνία για τη σύνδεσή τους με το παρελθόν τους, αλλά και την απόδειξη της συνέχειας του πολιτισμού τους στο χώρο και στο χρόνο, επειδή τα μέλη τους αισθάνονται απειλή από την ομογενοποίηση, που οδηγεί στην απώλεια της ιδιαίτερης ταυτότητάς τους.

1.3 Προβληματισμοί πάνω στις προϋπάρχουσες έρευνες

Μια βασική παράμετρος που πρέπει να υπογραμμιστεί είναι πως, ούτε ο Baud Bony, αλλά ούτε και ο Περιστέρης είχαν το χρονικό πλεονέκτημα να αφομοιώσουν και να διακρίνουν την πολυπλοκότητα του πολυφωνικού φαινομένου ως μουσικολόγοι, καθώς τα ταξίδια τους στις συγκεκριμένες περιοχές

είχαν διάρκεια κάποιων λίγων ημερών, ενώ η έρευνα τους δεν αφορούσε αποκλειστικά πολυφωνικά τραγούδια. Για παράδειγμα, ο Περιστέρης χρησιμοποιεί την ανημίτονη πεντατονική κλίμακα, υποστηρίζοντας ότι, όποτε εμφανίζονται η 2^η και η 6^η βαθμίδα, είναι είτε ποικίλματα είτε διαβατικοί φθόγγοι και δεν αλλοιώνουν καθόλου τη μορφή και το χαρακτήρα της κλίμακας³². Ύστερα, όμως, από μια συστηματική μελέτη πολυφωνικών τραγουδιών, μπορεί κανείς να παρατηρήσει την ύπαρξη κι άλλων νοτών εκτός της πεντατονικής κλίμακας³³.

Σχεδόν όλες οι μελέτες που πραγματοποιήθηκαν δεν είναι προϊόν κάποιας εθνογραφικής επιτόπιας έρευνας³⁴, καθότι πραγματοποιήθηκαν πάνω σε στημένες για τις ανάγκες της έρευνας ηχογραφήσεις. Γεγονός, πάντως, είναι ότι οι δύο αυτοί τρόποι προσέγγισης, δηλαδή, η εθνογραφία με επιτόπια έρευνα και η εθνογραφία με επιλεκτική³⁵ συλλογή πληροφοριών, είναι εντελώς διαφορετικοί μεταξύ τους, όπως, επίσης, διαφορετικά είναι και τα συμπεράσματα που απορρέουν από τον καθένα.

Αξιοσημείωτη, επίσης, είναι η άποψη του Σκούλιου (2006:79-82) ότι «η μουσική πράξη στις παραδόσεις αυτές είναι φαινόμενο περίπλοκο, καθώς συνεχώς μεταλλάσσεται με ενσωμάτωση νέων στοιχείων. Ο εγκλωβισμός σε ένα αποκλειστικό θεωρητικό μοντέλο περιορίζει τις δυνατότητες ανάλυσης και κατανόησης της διαφορετικότητας των μουσικών διαλέκτων και μπορεί να οδηγήσει στην απαξίωση ειδοποιών χαρακτηριστικών τους». Για παράδειγμα, οι μέχρι τώρα καταγραφές (Περιστέρη, Λώλη, Τέντα) βασίζονται στη δυτική

³² Τέντα, ό. π., σελ. 13-14.

³³ Πανεπιστημιακές σημειώσεις από το μάθημα *Ζητήματα Ελληνικής Λαϊκής Μουσικής I* εαρινού εξαμήνου, ακαδημαϊκού έτους 2011-2012.

³⁴ Η έννοια της επιτόπιας έρευνας προσδιορίζεται σύμφωνα με τον ορισμό που δίνει ο Hughes (1960). Το να βρίσκει, δηλαδή, κανείς ανθρώπους εκεί που είναι, να μένει κοντά τους με κάποια ιδιότητα που να είναι αποδεκτή από τους ίδιους και που να επιτρέπει τη στενή παρακολούθηση συγκεκριμένων πτυχών της συμπεριφοράς τους, με στόχο να τις παρουσιάσει με τρόπο ωφέλιμο για την κοινωνική επιστήμη, αλλά όχι επιζήμιο για τους ίδιους τους παρατηρούμενους. Βλ. περισσότερο, Myers, (2014), σελ. 121.

³⁵ Να έχει γίνει δηλαδή συνεννόηση από πριν, για να ακούσει κάποιος ερευνητής τραγούδια ή να πάρει συνέντευξη μόνο από συγκεκριμένους πληροφοριοδότες

ευρωπαϊκή σημειογραφία, γεγονός που αποτελεί μια μάλλον μονόπλευρη οπτική με ανεπαρκή εφόδια για την ανάδειξη του συγκεκριμένου μουσικού ιδιώματος. Ο Σκούλιος, (2006:79-82) επίσης, αποδίδει στην προφορικότητα την ευθύνη για «την ιδιομορφία αυτών των ιδιωμάτων, με την ελαστικότητα των δομών, την υφολογική ποικιλότητα και προπαντός την ελευθερία της ερμηνείας του εκάστοτε εκτελεστή, ιδιομορφία η οποία αναγκαστικά περιορίζει το ρόλο της σημειογραφίας σ' αυτόν του οδηγού-μνημονικού κώδικα».

Υπάρχουν πολλοί ηπειρώτικοι, και όχι μόνο, σκοποί που δεν εμπίπτουν στην κατηγοριοποίηση κανενός από τα τρία βασικά τροπικά συστήματα³⁶ που χρησιμοποιούνται στον ελλαδικό χώρο και ως εκ τούτου, σύμφωνα και πάλι με τον Σκούλιο (2006:80), «χρηζουν ειδικής μελέτης, αφού από τη σκοπιά της τροπικής ανάλυσης, σαφώς στοιχειοθετούν ιδιαίτερες τροπικές οντότητες». Στη θεωρία της δυτικής λόγιας μουσικής και τη λογική της απλής κλίμακας, που αυτή προτείνει, οι περίπλοκοι κανόνες μελωδικής συμπεριφοράς και τα ιδιαίτερα μελωδικά χαρακτηριστικά των προφορικών παραδόσεων, όπως η αστάθεια της θέσης των βαθμίδων, οι συνεχείς μικρομεταβολές και οι μελωδικές τους έλξεις, δεν αναγνωρίζονται. Το ίδιο ισχύει και για τα ηπειρώτικα πολυφωνικά τραγούδια που, μέσω της προφορικότητάς τους, προσέλκυαν νέα στοιχεία στη δομή, στο ύφος και στην ερμηνεία τους.

Αλλά και ο ίδιος ο Λώλης (2006:56,81) αναγνωρίζει την αδυναμία ενός συστήματος καταγραφής που στηρίζεται μόνο στην ευρωπαϊκή σημειογραφία. Χαρακτηριστικά αναφέρει ότι «δύσκολα να αποδοθεί στο πεντάγραμμο ολοκληρωμένα το ύφος της μελωδίας του πολυφωνικού τραγουδιού. Η ελεύθερη και αυθόρμητη έκφραση στην ερμηνεία, η συναισθηματική φόρτιση της στιγμής, οι άγραφοι παμπάλαιοι καλλωπιστικοί κανόνες μέσω του αυτοσχεδιασμού κ.ά. καταλήγουν λογικά και σε ένα ξεχωριστό ύφος που αποτελεί αναμφίβολα και την πρωτοτυπία του κάθε είδους σε μια μουσική παράδοση». Επίσης, προσθέτει ότι «..τα σημεία αλλοίωσης στην αρχή του κάθε πενταγράμμου δεν αποτελούν τον οπλισμό μιας διατονικής κλίμακας, γιατί τα πολυφωνικά τραγούδια εξελίσσονται

³⁶ Μεθοδολογικά εργαλεία για την αποτύπωση και ερμηνεία των προφορικών παραδόσεων αποτελούν το θεωρητικό μοντέλο της βυζαντινής μουσικής, της Δυτικής και της Ανατολικής.

με τροπικές μουσικές κλίμακες». Ο Τέλλης³⁷, πάνω στο θέμα για τις παρτιτούρες των πολυφωνικών τραγουδιών, συμπληρώνει ότι «η σκιαγράφηση της μελωδίας με νότες, δεν έχει καμία σχέση με το αποτέλεσμα, γιατί βλέπεις το σκελετό της μελωδίας και από κει και ύστερα γίνονται άλλα πράγματα».

Σε συνέχεια των προβληματισμών σχετικά με την έως τώρα βιβλιογραφία για το πολυφωνικό τραγούδι, διαπιστώνεται ότι πολλές φορές, εξαιτίας της λιτότητας της τροπικότητας που παρουσιάζεται σε αυτό, οι διάφοροι ερευνητές³⁸ του, αλλά ακόμη και έθνη - κράτη, αναγάγουν το είδος στην αρχαία εποχή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η διαμάχη Ελλάδας και Αλβανίας για την καταγωγή του πολυφωνικού τραγουδιού, που αποσκοπεί στην ανάδειξη της ελληνικότητας και της αλβανικότητας, αντίστοιχα³⁹. «Το ελληνικό και το αλβανικό έθνος - κράτος ασκούν δικαιώματα ιδιοκτησίας στο πολυφωνικό τραγούδι και το ζήτημα που απασχολεί αμφότερους είναι να τεκμηριώσουν τη συνέχεια του έθνους στο χώρο και στο χρόνο, χρησιμοποιώντας ως μέσο την παράδοση»⁴⁰.

Οι μελετητές που ασχολήθηκαν με την επιβεβαίωση της συνέχειας του πολυφωνικού τραγουδιού στον ελλαδικό χώρο, βασίστηκαν στη διαχρονική ενότητα του λόγου – μέλους – κίνηση και χρησιμοποίησαν ως βασικούς άξονες μελέτης, το περιεχόμενο των τραγουδιών και τη μορφή του. Ο κύριος όγκος των γραπτών πηγών, που έχουν να κάνουν με το εν λόγω μουσικό είδος, έχει την τάση να δίνει μεγαλύτερη έμφαση στην αναγωγή αυτή, παραγκωνίζοντας σημαντικό μέρος από τα ανθρωπολογικά χαρακτηριστικά των φορέων του.

Επιπλέον, στις μέχρι σήμερα έρευνες, παρουσιάζονται, κυρίως, τα τεχνικά γνωρίσματα της πολυφωνίας, ενώ δε γίνονται αναφορές σε στοιχεία όπως ποιού, πού, πότε και υπό ποιες συνθήκες τραγουδούσαν τα συγκεκριμένα τραγούδια. Ο

³⁷ Από την συνέντευξη με τον Π. Τέλλη, ό. π.

³⁸ Περιστερης, Σ., Ζώτος, Baud-Bony, S., Καβακόπουλος Π., Λιάβας, Λ., Λώλης, Κ., Τέντα, Γ., Κανελλάτου, Β.

³⁹ Διαμαντή, Α. (2014), *Το ελληνόφωνο πολυφωνικό τραγούδι της Αλβανίας και η ελληνική μειονότητα : Κοινωνία, Ιστορία, Πολιτική, Μετανάστευση*, Πτυχιακή εργασία, ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ, ΤΑΠΜ, κεφ. 3.2, σελ. 39.

⁴⁰ Αυτόθι, σελ. 85

Διαμιανάκος (2003:19) περιγράφει το φαινόμενο ως εξής: «η ποικιλία της λαϊκής πολιτιστικής έκφρασης επισκιάστηκε από το πατριωτικό ενδιαφέρον».

Ο Ζώτος (1978:24), για παράδειγμα, θέτει ως επιχείρημα την πενταφθογγική κλίμακα, στοιχείο της Αρχαίας Ελλάδας, η οποία στην Ήπειρο δεν αντικαταστήθηκε από το επταφθογγικό σύστημα, όπως συνέβη στην υπόλοιπη χώρα. Επομένως, ο «βορειοηπειρώτης πήρε την πενταφθογγική κλίμακα, πρόσθεσε την περίτεχνη πολυφωνική σύνθεση με το ιδιαίτερο τοπικό χρώμα και μας έδωσε τελικά, ολοκάθαρη τη δική του αισθητική μουσική και ποιητική αντίληψη, που πηγάζει μέσα από το πνεύμα του, τη φυλετική του ιδιοσυγκρασία, τη διαμόρφωση της θρησκείας του και τους εθνικούς του αγώνες». Και συνεχίζει, λέγοντας πως «η μουσική του βορειοηπειρώτικου τραγουδιού αποτελεί ίσως μια γέφυρα, που ενώνει το σήμερα με κάποια περασμένη και πολύ μακρινή περίοδο της ιστορίας του Ελληνικού Έθνους».

Η Τουντασάκη (2004:3), αναφερόμενη στην πρώιμη περίοδο της λαογραφικής επιστήμης, υποστηρίζει ότι η ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα δεν ορίζεται σε αντιστοιχία με τον παραδοσιακό πολιτισμό, γι' αυτό και «μπορεί να εξιδανικευτεί». Ο χρόνος και ο χώρος είναι αόριστος, άνευ συγκεκριμένων στοιχείων. Ο *πλούτος* του παραδοσιακού πολιτισμού καλείται να *ξεχρεώσει* τη χρονική και τοπική αστάθεια του ένδοξου εθνικού⁴¹ παρελθόντος. Η ύπαιθρος παρουσιάζεται με ενότητα και ομοιογένεια, πολιτισμική και κοινωνική, ανεπηρέαστη και αγνή, έτσι ώστε να αποδεικνύει ότι είναι ο εγγυητής της συνέχειας και της διάρκειας και ότι «συγκρατεί» στις «ρίζες» της «την αυθεντικότητα και μοναδικότητα του ελληνικού έθνους», για να τη μεταδώσει στις επόμενες γενιές.

Κατά τον Διαμιανάκο, οι λανθάνουσες αυτές αντιλήψεις για την ύπαιθρο συνδέονται με τις τρεις όψεις της λαογραφικής προβληματικής, με τις οποίες η

⁴¹ «Οι εθνικοί πολιτισμοί γεννήθηκαν κι αναπτύχθηκαν μαζί με τη γέννηση και την ανάπτυξη των εθνών κάτω από το σύστημα του καπιταλισμού» όπως αναφέρει ο Finkestein στο *Εισαγωγή στο νόημα της μουσικής*, σελ. 99.

ελληνική Λαογραφία προσέγγισε το προς μελέτη αντικείμενό της. Πρόκειται για τον ανιστορισμό, τον εθνοκεντρισμό και τη μυθοποιητική εξιδανίκευση⁴².

Το θέμα του τρόπου με τον οποίο «μεταδίδεται η ελληνικότητα από γενιά σε γενιά» είναι λεπτό, κατά την Κυριακίδου⁴³ (1979:36). Δε γίνεται σαφής λόγος για το «πώς εξασφαλίζεται η συνέχεια» μέσα σε τόσο σημαντικά γεγονότα που συνέβησαν στις χιλιετίες που πέρασαν. Δεν αρκεί μόνο η ελληνική καταγωγή⁴⁴, γιατί η παράδοση⁴⁵ δεν κληρονομείται⁴⁶, αλλά μέσω της μνήμης μαθαίνεται.

Άλλωστε, στην πρώτη ακαδημαϊκή φάση της ελληνικής Λαογραφίας, όπως αναφέρει η Τουνταςάκη (2004:404), οι λαογραφικές έρευνες έχουν ως πρωταρχικό τους στόχο να αναιρέσουν τις αμφισβητήσεις του εξωτερικού⁴⁷ και «να τονιστούν οι μορφές που αποδεικνύουν την αρχαία τους καταγωγή κι έτσι να αναχθούν σε εθνικά χαρακτηριστικά...».

Ο Baud Bovy (1984) αναφέρει ότι η σύνδεση του πολυφωνικού τραγουδιού με την αρχαιότητα στηρίζεται στην πεντατονική κλίμακα πάνω στην οποία αναπτύσσεται. Στην πεντατονική κλίμακα των ηπειρώτικων πολυφωνικών

⁴² Βλ. περισσότερο, Δαμιανάκος, Σ., (2003) *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*.

⁴³ Μαζί με Κοινωνικούς Ανθρωπολόγους πρωτοπόρησε στην προώθηση ενός διαλόγου ανάμεσα στη Λαογραφία και την επιστημονική ιστορία.

⁴⁴ Η πεποίθηση αυτή χαρακτηρίζεται ως «ρατσιστική» άποψη από την Κυριακίδου.

⁴⁵ Η έννοια του τι είναι παράδοση ορίστηκε περισσότερο από αυτούς που δεν την είχαν βιωμένη. Αυτό έγινε : 1) στα πλαίσια διαμόρφωσης της εθνικής μας ταυτότητας κατασκευάστηκε μια παράδοση, σύμφωνα με την εισαγωγή του βιβλίου *Η επινόηση της Παράδοσης*, των Eric Hobsbawn & Terens Ranger και 2) (πιο πρόσφατα) στα πλαίσια μιας ανάγκης να ανακαλύψουμε το ποιο είμαστε μπροστά στον κίνδυνο της παγκοσμιοποίησης.

⁴⁶ Υπήρξε επαναστάτης ο Boas (θεμελιωτής της αμερικάνικης ανθρωπολογίας, 1858-1942), όταν είπε πως έχουμε ίδια φυσικά περιβάλλοντα που παράγουν διαφορετικούς πολιτισμούς, άρα δεν μπορούμε να ανάγουμε τα πολιτιστικά χαρακτηριστικά και τις ταυτότητες στα φυσικά χαρακτηριστικά του τόπου. Ο πολιτισμός και οι ταυτότητες δηλαδή, δεν απορρέουν από την βιολογία, τη φύση.

⁴⁷ Ο Γερμανός ιστορικός J.Ph. Fallmerayer, υποστηρίζοντας τη θεωρία πως η λαϊκή τέχνη δε συνδέεται με την αρχαιότητα, αλλά ξεκινά μέσα από την κοινότητα, αμφισβήτησε την ελληνική ιστορική συνέχεια. Η κίνηση αυτή σήκωσε θύελλα αντιδράσεων. Βλ. Περισσότερα στο Δαμιανάκος, (2003), σελ. 41.

τραγουδιών εντοπίζεται ο δώριος τρόπος, η κατεξοχήν στεριανή κλίμακα που χρησιμοποιούνταν στην αρχαία Ελλάδα⁴⁸.

Ο Λώλης (1996:26-27) τονίζει ότι υπάρχουν τρία βασικά στοιχεία της μουσικής έκφρασης της λαϊκής πολυφωνίας που «δείχνουν σαφέστερα ότι αυτή η μορφή τραγουδίσματος είναι αρχαία. Ο ομαδικός πολυφωνικός όμιλος, ο φωνητικός χαρακτήρας του τραγουδίσματος, και η ανημίτονη πεντατονική κλίμακα, στην οποία εξελίσσονται οι μελωδίες της». Επίσης, κάνει λόγο για το ρητορικό χαρακτήρα του πολυφωνικού τραγουδιού, βάση της ομοιότητάς του με την ανθρώπινη φωνή και για το ποιμενικό περιεχόμενο των κειμένων και των μελωδιών ως επιπλέον «σημεία μουσικής έκφρασης που μιλούν για αυτήν την αρχαία παράδοση».

Επιπλέον, ένα στοιχείο που χρησιμοποιεί ο Λώλης (2006:23) για να συνδέσει το πολυφωνικό τραγούδι με την αρχαιότητα, είναι η προσωδία της ποίησης των αρχαίων Ελλήνων, δηλαδή, η προφορά των λέξεων σύμφωνα με τους τόνους ή την ποσότητα των συλλαβών. Υποστηρίζει ότι «πνοή αρχαιότητας αντικρίζουμε και στην προσωδία του πολυφωνικού τραγουδιού. Ο μακρός και βραχύς χρόνος των συλλαβών χτίζεται σε μεγάλο βαθμό στο ιαμβικό και τροχαικό μέτρο που απαντά στο τρίσημο μουσικό μέτρο (3/8), όπως και στον πυρρίχιο που απαντά στο δίσημο μέτρο (2/8). Ταυτόχρονα, στον παίωνα που απαντά στο πεντάσημο μέτρο (5/8, 5/4) και στους επίτριτους που εκφράζουν την ποικιλία του επτάσημου μέτρου (7/8, 7/4)».

Τα ερωτήματα στις μελέτες για το πολυφωνικό σχετίζονται, κυρίως, με το θέμα της καταγωγής, το οποίο θέτει αρχικά ο Περιστερής, παρόλο που ο ίδιος «προτιμά να αφήσει το ερώτημα ανοιχτό⁴⁹» και την ανάδειξη των μουσικολογικών χαρακτηριστικών του ως μοναδικότητα στο πλαίσιο της παραδοσιακής Ελληνικής μουσικής που είναι βασικά μονοφωνική. Στις πιο πρόσφατες μελέτες, που εντάσσονται στο γενικότερο πλαίσιο της αναβίωσης του

⁴⁸ Λιάβας, Λ. (2008), *Το ελληνικό δημοτικό τραγούδι ως διαχρονική ενότητα λόγου – μέλους – κίνησης*, σελ. 14.

⁴⁹ Νιτσιάκος, Β. & Μάντζος, Κ. (2003), *Πολιτικοποιώντας την Παράδοση : Χρήσεις των πολυφωνικών τραγουδιών στην Ελλάδα και την Αλβανία*, σελ. 138.

ηπειρώτικου πολυφωνικού, βλέπουμε να μετατίθεται το ενδιαφέρον σε ζητήματα κυρίως καταγραφής, διάδοσης, διάσωσης και επιτέλεσης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. ΤΟ ΗΝΟΡΟ

2.1 Πολυφωνικό τραγούδι: προς μια νέα ανάγνωσή του

Τα τελευταία δέκα χρόνια υπάρχει μια προσπάθεια συντήρησης - διάσωσης του ιδιώματος αυτού, μια *ανάγνωση*⁵⁰ του παραδοσιακού, από ανθρώπους οι οποίοι δεν είχαν απαραίτητα κάποια πρότερη επαφή με το ιδίωμα, παρά μόνο ίσως οι γονείς τους ή ορισμένοι συγγενείς τους. Στην πλειονότητά τους, οι άνθρωποι αυτοί ανήκουν στις τελευταίες γενιές, οι οποίες δεν έζησαν αναγκαστικά στα χωριά, δεν τραγούδησαν από μικροί αυτό το τραγούδι, παρά το δούλεψαν εκτός του πλαισίου (τεχνικά). Η επανεκτέλεση των τραγουδιών αυτών από σύγχρονα φωνητικά σχήματα είναι το αποτέλεσμα που επιφέρει η ανάγκη της νέας γενιάς για επαναπροσδιορισμό της παράδοσης, μέσα από την αστική της πια εμπειρία. Όπως αναφέρει ο Μπαζιάνας, με τον τρόπο αυτό ανακαλύπτουμε στοιχεία από το παρελθόν που έχουν αξία, όπως το παλιό ήθος του δημοτικού τραγουδιού⁵¹.

Ο τρόπος αντιμετώπισης της παράδοσης ενέχει και τη χρήση αυτής. Είναι εντελώς διαφορετική η αντίληψη της παράδοσης ως κάτι στάσιμο που στηρίζεται στην επανάληψη, από την αντιμετώπισή της ως ζωντανό οργανισμό που τρέφεται μέσω της εξέλιξης. Έτσι, η προφορικότητα είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την αισθητική της κάθε γενιάς, η οποία προσθέτει και αφαιρεί στοιχεία, βάση της εποχής της. Θα μπορούσε να πει κανείς, πως αποτελεί μια σύνθεση συντήρησης και ανανέωσης μαζί. Επομένως, η υπερίσχυση του νέου, που έχει ως μήτρα πάντα το παλιό, δε θα πρέπει να συγχέεται και να θέτει σε αμφιβολία την ανεκτίμητη αξία του παλιού. Ανάμεσα στο παλιό και στο καινούργιο υπάρχει πάντα μια διαμάχη⁵². Το κάθε νέο που εμφανίζεται εμπεριέχει μέσα του ως βάση το παλιό, άρα αποτελεί την εξέλιξή του. Ο Κιουρτσάκης⁵³, επισημαίνει ότι «η αδιάκοπη

⁵⁰ Kallimopoulou, E. (2009), *Paradosiaka: Music, Meaning and Identity in Modern Greece*, η συγγραφέας χρησιμοποιεί τον όρο (επαν)ανακάλυψη, για να περιγράψει την τάση που διαμορφώνεται και το ανανεωμένο ενδιαφέρον για την παραδοσιακή μουσική στην Ελλάδα, μετά τη μεταπολίτευση. σελ. 2.

⁵¹ Μπαζιάνας, Ν. (1997), *Για τη Λαϊκή Μουσική μας Παράδοση*, σελ. 61.

⁵² Αυτόθι, σελ. 19-20.

⁵³ Κιουρτσάκης, Γ. (2003), *Το πρόβλημα της παράδοσης*, σελ. 26-27.

αναπροσαρμογή του παραδεδομένου ορίζει ουσιαστικά την προφορική παράδοση». Σύμφωνα άποψη φαίνεται να έχει και ο Τέλλης :

(..)Επίσης δεν είναι ένας δημιουργός, είναι πολλοί. Μπορεί κάποιος να έφτιαξε ένα δίστιχο, τρίστιχο, τετράστιχο και κάποιος άλλος στο διπλανό χωριό να πρόσθεσε κάτι άλλο και κάτι άλλο και κάτι άλλο. Ή όντως μπορεί να ήταν μια ιστορία, η οποία με κάποιες παραλλαγές να επιβίωσε και να έχει μεταφερθεί και σε άλλους πολιτισμούς παραδίπλα, πολύ πιθανόν στα Βαλκάνια (μουσικά δίκτυα), (..) ⁵⁴

Ο Νιτσιάκος (2003:170-171) κάνει λόγο, για τη δημιουργία ενός μαζικού κινήματος «επιστροφής στις ρίζες», στο πλαίσιο του οποίου αναπτύσσεται μια ρητορική για την παράδοση ως αντικείμενο διατήρησης και αναβίωσης. Και συνεχίζει ότι, «ο λόγος για την παράδοση, πράγματι, προκύπτει από τη στιγμή που αυτή παύει να είναι ζώσα πραγματικότητα, ένα καθεστώς παραγωγής και αναπαραγωγής των υλικών και συμβολικών προϋποθέσεων της ζωής και καθιστά μια εικόνα του παρελθόντος μια νοητική κατασκευή, που αφορά το παρελθόν και τη χρήση του στο παρόν της».

Παράδειγμα μιας σύγχρονης ανάγνωσης της παράδοσης⁵⁵ αποτελεί και ο τρόπος προσέγγισης του ηπειρώτικου πολυφωνικού από σημερινά πολυφωνικά σύνολα που δραστηριοποιούνται στον ελληνικό χώρο, όπως :

Χαονία: Το σχήμα δημιουργήθηκε το 1996, από άτομα που συμμετείχαν σε σεμινάρια παραδοσιακής μουσικής του Μουσείου Λαϊκών Οργάνων «Φοίβος Ανωγιανάκης». Τα μέλη του έχουν διαφορετικές μουσικές καταβολές, αλλά κοινή αγάπη για το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι. Έχει ως στόχο, μέσα από υλικό και πληροφορίες που συλλέγονται σχετικά με τα τραγούδια που επιλέγουν, να ξεπεράσουν την απλή ερμηνεία και να εμβαθύνουν. Το συγκρότημα υποστηρίζει ότι απέχει από γραφικότητες και φολκλορισμούς και πως αντιμετωπίζει την παράδοση ως κάτι εξελίξιμο και όχι στάσιμο σαν ένα μουσειακό στοιχείο. Έχει λάβει μέρος σε πολλές πολιτιστικές εκδηλώσεις και έχει δώσει πολλές συναυλίες.

⁵⁴ Από την συνέντευξη με τον Π. Τέλλη, ό. π.

⁵⁵ Η Παυλοπούλου (2006) υποστηρίζει πως «η εξελισσόμενη μετά-παράδοση, αυτόματα δημιουργεί μια απόσταση από το παραδοσιακό», σελ. 89.

Πλειάδες: Γυναικείο φωνητικό σύνολο που δημιουργήθηκε το 2006 στη Θεσσαλονίκη, με σκοπό την προβολή της ελληνόφωνης πολυφωνίας της Ηπείρου. Πειραματίζονται και συνεργάζονται με σύγχρονους καλλιτέχνες (Νίκος Κυπουργός, Αναστάσης Βασιλειάδης, Κώστας Βόμβολος, Κώστας Θεοδώρου, Rotting Christ, Κώστας Χανής, Θέατρο Τέχνης Ακτίς Αελίου, Δημήτρης Σωτηρίου κ.α.), αποκαλύπτοντας τους δημιουργικούς καρπούς της ανάμειξης της προφορικής πολυφωνικής παράδοσης με νεώτερους τρόπους μουσικής έκφρασης. Έχουν κάνει εμφανίσεις σε Ελλάδα και σε εξωτερικό.

Ένα ακόμα παράδειγμα πολυφωνικού συνόλου είναι και το συγκρότημα *Ηνορο*, το οποίο παρουσιάζεται αναλυτικά ως αντικείμενο μελέτης της παρούσας εργασίας.

2.2 Παρουσίαση του σχήματος *Ηνορο*

Σύμφωνα με το κείμενο⁵⁶ που είναι αναρτημένο στην επίσημη ιστοσελίδα του στο μέσο κοινωνικής δικτύωσης *Facebook*⁵⁷, το πολυφωνικό σχήμα *Ηνορο* δημιουργήθηκε το 2001, από έμπειρους μουσικούς, με ενδιαφέρον για τη γνωριμία και τη μάθηση του ηπειρώτικου πολυφωνικού τραγουδιού. Το ρεπερτόριό του καλύπτει όλο το γεωγραφικό χώρο του ηπειρώτικου πολυφωνικού τραγουδιού, αλλά και πολυφωνικές ερμηνείες των γειτονικών λαών, όπως της Αλβανίας, της Κάτω Ιταλίας, της Σερβίας και της Βουλγαρίας. Έχει κάνει εμφανίσεις στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, λαμβάνοντας μέρος σε διεθνή φεστιβάλ πολυφωνικού τραγουδιού.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν, επίσης, και οι θέσεις του σχήματος σχετικά με τους στόχους και τη δράση του. Συγκεκριμένα, περιγράφεται : «Πάντα με γνώμονα την πατροπαράδοτη ερμηνεία, την αυθεντικότητα και τη λεβεντιά της τοπικής μουσικής παράδοσης, το *Ηνορο* στοχεύει να διασώσει και να διαδώσει το πολυφωνικό τραγούδι της Ηπείρου σαν μια λαϊκή μουσική φόρμα με καλλιτεχνική απήχηση και με μεγάλο εθνομουσικολογικό ενδιαφέρον, όχι μόνο στα Βαλκάνια και την Ανατολική Μεσόγειο, αλλά και στο παγκόσμιο ρεπερτόριο

⁵⁶ Το συγκεκριμένο κείμενο υπάρχει υπογεγραμμένο από τον Κώστα Λώλη και στον πρόλογο του ένθετου του ψηφιακού δίσκου του σχήματος, που κυκλοφόρησε τον Ιούλιο του 2011.

⁵⁷ <https://el-gr.facebook.com/pages/Inoro-Hnoro>

της λαϊκής πολυφωνίας». Νιώθει «την ανάγκη και την υποχρέωση συνάμα» να κάνει κάτι «ώστε να επιζήσει η πολύτιμη ταυτότητά του».

Αυτή την έγνοια, σαν ευθύνη, εννοούσε και ο Σίμων Καρράς (1903-1999), που αφιέρωσε τη ζωή του, στο έργο του για την εθνική παραδοσιακή μουσική (βυζαντινή και δημοτική) της χώρας. Μετά τη μεταπολίτευση, υπήρχε ανάγκη για την ανακάλυψη της παραδοσιακής μουσικής. Ο όρος παραδοσιακή υπάρχει από τη δεκαετία του '80 και έπειτα, αφού μέχρι τότε οριζόταν ως δημοτική. Με την άνοδο του ΠΑΣΟΚ παρουσιάζεται η υπερμεγέθυνση του ενδιαφέροντος για την παραδοσιακή μουσική. Την περίοδο 1981 – 1983, έχουμε τα πανηγύρια του λαού σε ανοιχτούς χώρους, όπου ο δήμος αναλαμβάνει τη διοργάνωση (μουσική πλαισίωση, στήσιμο στο χώρο, φαγητό και ποτό) και τη δωρεάν προσέλευση του κόσμου. “Διασώζω” και “διαδίδω” είναι δύο νέα ρήματα στο πλαίσιο της παράδοσης. Μια επίμονη παρότρυνση απέναντι στις προφορικές λαϊκές παραδόσεις, τις συλλογικές εκφράσεις, δηλαδή, του παρελθόντος, με την καταγραφή τραγουδιών, διηγημάτων, παραμυθιών, εθίμων κ.λ.π., τα οποία φέρουν πολιτισμική και διαχρονική αξία και ως εκ τούτου μπορούν να ερμηνευτούν με βάση τη θεωρία της συνέχειας⁵⁸.

Σύμφωνα με την έρευνα της παρούσας εργασίας : Το 2001, μια ομάδα⁵⁹, κυρίως, από καθηγητές και μαθητές του μουσικού γυμνασίου Ιωαννίνων επιδιώκουν να φτιάξουν ένα σύνολο ηπειρώτικου πολυφωνικού τραγουδιού. Ο Λώλης ασκεί μεγάλη επιρροή, μιας και διδάσκει ήδη το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι στο μουσικό γυμνάσιο, από το 1993 - 94. Καθορίζεται ως τόπος συναντήσεων το Δημοτικό Ωδείο Ιωαννίνων, καθώς η πλειονότητα της ομάδας εργαζόταν τα απογεύματα εκεί. Ονομάζουν το φωνητικό σύνολο *Ηνορο*, μια παράφραση της λέξης όνειρο, που τη χρησιμοποιούν σε κάποιες περιοχές στον κάμπο της Ηπείρου και ξεκινούν, με εβδομαδιαίες συναντήσεις, τη μελέτη του

⁵⁸ Πανεπιστημιακές σημειώσεις στο μάθημα *Ζητήματα Ελληνικής Λαϊκής Μουσικής II*, εαρινού εξαμήνου, ακαδημαϊκού έτους 2011-2012.

⁵⁹ Μιχάλης Βακάλης, Παναγιώτης Βούλγαρης, Παρασκευή Γκόγκου, Γιώργος Έξαρχος, Κοσμάς Καφτάνης, Φωτεινή Κοτσιάφη, Ερμίρ Λάκκας, Κώστας Λώλης, Δημήτρης Μανούσης, Ειρήνη Ντούση, Σάκης Παπαστέριος, Κώστας Παρινός, Σταυρούλα Σαράτση, Βαγγέλης Τσαμπούρης.

ηπειρώτικου πολυφωνικού τραγουδίσματος, με βασικό καθοδηγητή το Λώλη, ο οποίος προσφέρει το υλικό από την έρευνά του πάνω στην πολυφωνία της Ηπείρου. Θα πρέπει ακόμα να τονιστεί πως οι σπουδές των καθηγητών αφορούν κυρίως την κλασική δυτική μουσική παιδεία, ενώ τα μουσικά όργανα που δίδασκαν (ακορντεόν, πλήκτρα, φλάουτο, κιθάρα, τρομπέτα), δεν ανήκουν στην κατηγορία των λεγόμενων παραδοσιακών.

Η πρώτη εμφάνιση του σχήματος πραγματοποιείται τον Ιούλιο του 2002, στο Ιτς Καλέ στα Ιωάννινα, σε μια βραδιά αφιέρωμα στο πολυφωνικό τραγούδι. Στη συνέχεια, ακολουθούν συμμετοχές σε πολιτιστικές εκδηλώσεις του Πνευματικού Κέντρου Ιωαννίνων, συμμετοχές σε συναυλίες στα πλαίσια εκδηλώσεων από πολιτιστικούς συλλόγους, λαογραφικούς και χορευτικούς ομίλους, καθώς επίσης και συμμετοχές σε διεθνείς συναντήσεις πολυφωνικού τραγουδιού⁶⁰.

Στα επόμενα χρόνια προστίθενται στο σχήμα και νέα μέλη, από τα οποία κάποια παραμένουν, ενώ κάποια άλλα αποχωρούν. Γύρω στο 2006, η ομάδα αρχίζει να διαφοροποιείται. Τα αρχικά μέλη της αποσύρονται για διάφορους λόγους, εκτός από τρία, και διαδοχικά το σχήμα απαρτίζουν νέοι άνθρωποι. Φαίνεται, λοιπόν, πως η περίοδος 2001 – 2006 αφορά την ίδρυση και καθιέρωση του σχήματος από την πρώτη ομάδα *Ηνορο* και από το 2006 έως και σήμερα είναι η περίοδος που παίρνει τη σκυτάλη η δεύτερη ομάδα. Η παρούσα μελέτη ασχολείται με τη δεύτερη - μεταγενέστερη ομάδα του *Ηνορο*, παρουσιάζοντάς την μέσα από τις εμφανίσεις και τις δράσεις της.

2.3 Τα μέλη του σχήματος

Από το 2006, το *Ηνορο* απαρτίζεται από τα παρακάτω μέλη⁶¹:

Δριστιλιάρης Δημήτρης: Γεννήθηκε το 1971, με καταγωγή από τα Τρίκαλα Θεσσαλίας. Σπούδασε ακτινοφυσικός ιατρικής και εργάζεται ως φυσικός

⁶⁰ Βλ. ενδεικτικά: εικόνα 1, Παραρτήματος I, σελ. 94.

⁶¹ Τα βιογραφικά στοιχεία των μελών προέκυψαν από έρευνα μέσω ερωτηματολογίου (βλ. Παράρτημα II σελ. 106) που μοιράστηκε και απαντήθηκε από το κάθε μέλος ξεχωριστά. Τα στοιχεία αυτά συλλέχθηκαν, προκειμένου να αναδειχθούν οι διαφορετικές προσλαμβάνουσες που μπορεί κανείς να συναντήσει στο σχήμα.

νοσοκομείου. Δεν έχει καθόλου μουσικές γνώσεις και εντάχθηκε στο συγκρότημα το 2005. Αντιλαμβάνεται το πολυφωνικό τραγούδι ως ένα ιδιαίτερο μουσικό άκουσμα και συμμετέχει στο σχήμα με σκοπό την ανάδειξη, τη διατήρηση και τη διάδοσή του, παράλληλα με την προσωπική του ικανοποίηση από την όλη διαδικασία συμμετοχής. Υποστηρίζει ότι σκοπός του «δεν είναι η αναπαραγωγή ή η επανεκτέλεση πολυφωνικών τραγουδιών, αλλά η προσπάθεια εσωτερικής επικοινωνίας με τα ακούσματα, η έρευνα και η ανάδειξη τους και ο προσδιορισμός του πολιτισμικού αισθητικού και συναισθηματικού αποτυπώματος στο σήμερα». Αφορμή για την εμπλοκή του με το πολυφωνικό τραγούδι υπήρξε το ενδιαφέρον και η αγάπη του για το άκουσμα αυτό, καθώς και μια εσωτερική ανάγκη για γνώση και εμπλουτισμό των μουσικών εμπειριών στο συγκεκριμένο είδος. Οι ρόλοι που συνήθως έχει στο σχήμα είναι αυτοί του *Ισοκράτη*, του *Πάρτη* και του *Ρίχτη*. Τα μουσικά του ακούσματα περιλαμβάνουν τα μουσικά είδη της ροκ, κάντρυ, μπλουζ, τζαζ, έθνικ, την παραδοσιακή μουσική διαφόρων χωρών (επιλεκτικά) και τη μουσική κινηματογράφου.

Εξάρχου Σοφία: Γεννήθηκε το 1973 και κατάγεται από τα Ιωάννινα. Είναι σχεδιάστρια δομικών έργων. Από παιδί συμμετέχει σε χορωδίες και για την εκμάθηση του παραδοσιακού τραγουδιού έχει φοιτήσει δύο χρόνια στο Ωδείο Τσακάλωφ. Εντάχθηκε στο σχήμα το 2006, με σκοπό να μάθει να εκφράζει τα συναισθήματά της μέσω του τραγουδιού, γιατί «λατρεύει το παραδοσιακό τραγούδι που μιλάει από καρδιάς και επικοινωνεί με όλους». Στο σχήμα έχει το ρόλο του *Πάρτη*, του *Γυριστή* και του *Ισοκράτη*. Η παραδοσιακή ελληνική μουσική, αλλά και το κλασσικό ροκ, η όπερα, η τζαζ και η έθνικ είναι τα μουσικά ακούσματα που έχει.

Ευθυμίου Βασίλης: Γεννημένος το 1959, με καταγωγή από τη Βροσίνια Ιωαννίνων. Είναι συνταξιούχος δημοσίου. Έχει γνώσεις βυζαντινής και την άδεια ψαλτικής. Μπήκε στο σχήμα το 2010 από προσωπικό ενδιαφέρον για το είδος. Στη συνέχεια, του άρεσε η παρέα και έμεινε με σκοπό να περνάει ωραία με το πολυφωνικό τραγούδι. Λειτουργεί στο σχήμα κυρίως ως *Ισοκράτης*, αλλά και ως *Πάρτης*, *Γυριστής* και *Ρίχτης*. Ακούει κυρίως δημοτικό και λαϊκό τραγούδι.

Καφτάνης Κοσμάς: Διδάσκει τρομπέτα και κόρνο στο Δημοτικό Ωδείο Ιωαννίνων. Συμμετέχει στο σχήμα από την ίδρυσή του (2001), με φωνητικό ρόλο του *Ισοκράτη*.

Κοτσιάφη Φωτεινή: Γεννήθηκε το 1964 και κατάγεται από την Κόνιτσα. Είναι καθηγήτρια κλασικής κιθάρας στο Δημοτικό Ωδείο Ιωαννίνων, από το οποίο απέκτησε και η ίδια το πτυχίο της στην κλασική κιθάρα. Από τα ιδρυτικά μέλη του σχήματος, παραμένει με σκοπό «να μάθει αρχικά η ίδια αυτό το είδος μουσικής και στη συνέχεια να διατηρήσει αυτό το άκουσμα και να το κάνει γνωστό σε περισσότερους νέους ανθρώπους, γιατί νιώθει την ανάγκη να αναπαράγει αυτό το είδος τραγουδίσματος που της προκαλεί συγκίνηση». Ο ρόλος της στο σχήμα είναι κυρίως αυτός του *Πάρτη* και του *Ισοκράτη*, αλλά κάποιες φορές και του *Ρίχτη*. Τα ακούσματά της είναι ποικίλα και αναφέρει, κυρίως, δημοτική και λαϊκή μουσική, βυζαντινή, κλασική, αλλά και ξένη.

Κούτη Κονδυλένια: Γεννήθηκε το 1972 και κατάγεται από τα Γιάννενα. Απόφοιτη του τμήματος Μουσικών Σπουδών της σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Εργάζεται ως μουσικός στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση και έχει δίπλωμα πιάνου. Είναι στο συγκρότημα από το 2011, «λόγω του ενδιαφέροντός της για την πολυφωνία, με σκοπό την έρευνα, τη διάσωση, τη διατήρηση και τη διάδοσή της». Έχει το φωνητικό ρόλο, κυρίως, του *Ισοκράτη* και του *Πάρτη*. Στις μουσικές της προτιμήσεις δε συμπεριλαμβάνει τις νέο-δημοτικές εκτελέσεις που χρησιμοποιούν νέου τύπου οργανολόγιο, όπως τα ντραμς, το αρμόνιο και το ηλεκτρικό μπάσο, για τα οποία θεωρεί κατηγορηματικά ότι δεν ταιριάζουν με την αισθητική της.

Λώλης Κωνσταντίνος: Γεννημένος το 1948, με καταγωγή από τη Σωπική Πωγωνίου. Είναι αριστούχος απόφοιτος της Ακαδημίας Καλών Τεχνών των Τυράνων, στον κλάδο της μουσικής. Θεωρητικός, ο οποίος από το 1975 δραστηριοποιείται ενεργά σε θέματα διδασκαλίας της μουσικής θεωρίας, σολφέζ, αρμονία, ιστορία της μουσικής. Διδάσκει θεωρητικά της μουσικής στο Δημοτικό Ωδείο Ιωαννίνων. Αποτελεί ιδρυτικό μέλος του *Ηνωρο*, αναλαμβάνοντας τον αποκλειστικό ρόλο του δασκάλου για την εκμάθηση του πολυφωνικού

τραγουδιού στα υπόλοιπα μέλη του σχήματος⁶². Στις φωνές κατέχει το ρόλο του *Ισοκράτη* και του *Γυριστή*. Θεωρείται από την ομάδα ως ο πατέρας του σχήματος, καθώς είναι αυτός που την καθοδηγεί σχετικά με τον τρόπο εκτέλεσης ενός τραγουδιού.

Μπισέλα Παναγιώτα: Γεννήθηκε το 1977 και κατάγεται από τα Ιωάννινα. Είναι ιδιωτικός υπάλληλος, χωρίς μουσικές σπουδές ή γνώσεις. Είναι μέλος του σχήματος από το 2006, με σκοπό την «απόκτηση γνώσεων και τη διαφύλαξη της παράδοσης». Ο λόγος για τον οποίο εισχώρησε στο σχήμα, είναι «η αγάπη της για τη μουσική και την παράδοση». Αναλαμβάνει το ρόλο του *Ισοκράτη*. Της αρέσει να ακούει ελληνικά, και όχι μόνο, παραδοσιακά και λαϊκά τραγούδια, όπως επίσης ελληνικά και ξένα τραγούδια της ροκ και της εναλλακτικής μουσικής, καθώς και τραγούδια της τζαζ.

Παπαδημητρίου Βλάσης: Γεννήθηκε το 1981 και η καταγωγή του είναι από τα Ιωάννινα. Το επάγγελμά του είναι πολιτικός μηχανικός. Γνωρίζει θεωρία της μουσικής, αρμονία και έχει φτάσει μέχρι την 3^η κατωτέρα στο κλασικό βιολί. Σπούδασε πέντε χρόνια βυζαντινή μουσική και δύο χρόνια κλασική φωνητική. Παίζει βιολί και λαϊκή κιθάρα. Η ένταξή του στο συγκρότημα έγινε το Νοέμβριο του 2012, λόγω του ενδιαφέροντός του για το παραδοσιακό ηπειρώτικο τραγούδι. Σκοπός του «η ενδεδειγμένη γνώση του πολυφωνικού τραγουδιού, της ιστορίας του, του παραδοσιακού ύφους και της σύνδεσης με τη βαλκανική μουσική». Ο φωνητικός ρόλος που αναλαμβάνει είναι αυτός του *Πάρτη*, του *Ρίχτη* και του *Ισοκράτη*. Ακούει ελληνική και ξένη ροκ, ελληνική έντεχνη, παραδοσιακή από όλη την Ελλάδα, μελωδικό heavy metal και ελληνική λαϊκή μουσική.

Τέλλης Παναγιώτης: Γεννήθηκε το 1970 και κατάγεται από την Αγία Παρασκευή Κονίτσης Ιωαννίνων. Απόφοιτος του τμήματος Μουσικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ.. Εργάζεται στην Ανώτερη Εκκλησιαστική Ακαδημία Βελλάς Ιωαννίνων. Είναι συμβασιούχος καθηγητής σαξοφώνου στο Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής. Έχει πτυχίο φούγκας, δίπλωμα σαξοφώνου και βυζαντινής μουσικής. Παίζει σαξόφωνο, φλάουτο, νεί και φλογέρες. Η ένταξή του στο συγκρότημα έγινε το 2006 από «ενδιαφέρον για το

⁶² Βλ. Παράρτημα Ι, εικόνα 12, σελ. 103.

ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι, με σκοπό την ανάδειξή του». Ο φωνητικός του ρόλος είναι, κυρίως, αυτός του *Γυριστή*, αλλά συμμετέχει, επίσης, ως *Πάρτης* και ως *Ισοκράτης*. Τα μουσικά του ακούσματα περιλαμβάνουν σύγχρονη μουσική του 20^{ου} αιώνα, παραδοσιακή και έντεχνη μουσική του κόσμου, ελληνική παραδοσιακή, βυζαντινή και λαϊκή μουσική. Είναι ιδρυτικό μέλος της μπάντας *Pnoetica*, τζαζ μουσικής. Είναι πρόεδρος στο σύλλογο Ηπειρώτικου Πολυφωνικού Τραγουδιού *Ηνορο*.

Ποσοτικά δεδομένα που απορρέουν από τα ερωτηματολόγια :

- Πέντε στους δέκα συμμετέχοντες του πολυφωνικού σχήματος έχουν πανεπιστημιακή μόρφωση και οι τέσσερις από αυτούς ειδικεύονται στη μουσική.
- Επτά στους δέκα έχουν γνώσεις μουσικής.
- Τρεις στους δέκα έχουν γνώσεις βυζαντινής.
- Πέντε στους δέκα είναι δάσκαλοι μουσικής.
- Επτά στους δέκα κατάγονται από τα Ιωάννινα, δύο από τη Βόρειο Ήπειρο και ένας από τα Τρίκαλα.
- Τρία είναι τα μέλη που παρέμειναν από την ίδρυση του σχήματος το 2001, ένα νέο μέλος εισέρχεται το 2005, τρία μέλη το 2006 και από ένα μέλος το 2010, το 2011 και το 2012.
- Η ηλικία των περισσότερων στο σχήμα είναι άνω των 40 ετών.

Ηγετικό ρόλο στο συγκρότημα φαίνεται πως διατηρούν οι Λώλης και Τέλλης, οι οποίοι ως μουσικολόγοι συχνά εκφράζονται και μέσω γραπτών κειμένων. Αρκετές φορές συμμετέχουν σε συνέδρια και φεστιβάλ με διττή ιδιότητα, έχοντας από τη μια το ρόλο του εισηγητή, ενώ παράλληλα διατηρούν το ρόλο τους ως τραγουδιστές του σχήματος⁶³. Ενδεικτικά, αναφέρεται το επιστημονικό συνέδριο πολυφωνικού τραγουδιού, στα πλαίσια του έργου *Polysong*, στις 09/09/14, που διοργανώθηκε στα Κτίσματα Πωγωνίου, με τίτλο *Πολυφωνικό τραγούδι και μουσική παράδοση*. Εκεί, εισηγητές, μεταξύ άλλων, ήταν ο Λώλης, με θέμα *Ισοκράτες και Ισοκράτημα*, καθώς και ο Τέλλης, με θέμα

⁶³ Βλ. Παράρτημα Ι, εικόνα 9 σελ. 101 και εικόνα 13 σελ. 103.

Το Ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι. Η τοποθέτησή του στο ελληνικό μουσικολογικό και εκπαιδευτικό γίγνεσθαι.

Το ρόλο τους αυτό αποδέχεται και η υπόλοιπη ομάδα, όπως δείχνει το παρακάτω σχόλιο, καθώς μέσα από το Λώλη και τον Τέλλη εκφράζεται κατ' επέκταση η στάση και η ιδεολογία του συνόλου των μελών του *Ηνορο*.

Αν και ο κ Λώλης θα είναι πάντα ο δάσκαλος και ο αρχηγός, δηλαδή χωρίς αυτόν δε θα υπήρχε Ηνορο, υπάρχουν οι άνθρωποι που μπορούν να το στηρίζουν, το τρέχουν, μπορούν να αναλάβουν το συντονισμό⁶⁴.

Είναι αυτοί οι δύο, άλλωστε, που ανέλαβαν και την επιμέλεια του ένθετου που εσωκλείεται στην έκδοση του προσωπικού δίσκου του σχήματος.

Θεωρούν, επιπλέον, πως ανήκουν σε ένα συγκρότημα πολυφωνικού τραγουδιού που δεν τραγουδάει μόνο, αλλά γράφει και μάλιστα οφείλει να γράφει γι' αυτό. Ο Τέλλης, αναφερόμενος στο ένθετο του δίσκου τους, υποστηρίζει ότι:

(..)έχει και εκπαιδευτικό σκοπό, εκτός από τον καθαρά αισθητικό λόγο, που είναι δηλαδή η ακρόαση⁶⁵.

Η σύσταση του σχήματος παραμένει σταθερή εδώ και επτά χρόνια, αν και πιστεύουν πως επιβάλλεται να είναι δεκτικοί σε νέα μέλη⁶⁶. Το συγκρότημα πραγματοποιεί τις πρόβες του στο Δημοτικό Ωδείο Ιωαννίνων, μια φορά την εβδομάδα, με διάρκεια μιας ώρας. Στα πρώτα βήματά του (πρώτος - δεύτερος χρόνος), το σχήμα ακολουθούσε κάποιες τεχνικές εκμάθησης, όπως να τραγουδούν ουνίσονο τις βασικές φωνές του πολυφωνικού και να κρατούν με εναλλασσόμενα φωνήεντα ή λέξεις το ίσο. Με τον καιρό αποκτούν μια εξοικείωση, ακούνε ένα τραγούδι, μοιράζουν τις φωνές και δοκιμάζουν τους ρόλους⁶⁷. Ο καθένας τους αναλαμβάνει ρόλο για κάθε τραγούδι, αν και «δε

⁶⁴ Από τη συνέντευξη με τον Δ. Δριστιλιάρη, στις 03/08/14. Ιωάννινα.

⁶⁵ Από την συνέντευξη με τον Π., Τέλλη, ό. π.

⁶⁶ Άποψη που διαπιστώνεται από το σύνολο των συνεντεύξεων των μελών.

⁶⁷ Από τη συνέντευξη με τον Π., Τέλλη, ό. π.

συνηθίζουν να παντρεύονται τραγούδια», όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Δριστιλιάρης⁶⁸.

2.4 Το ρεπερτόριο του σχήματος και η αισθητική της προσέγγισής του

Για το σχήμα, κύρια πηγή από την οποία αντλείται το προς μελέτη υλικό, είναι το βιβλίο *Το Ηπειρώτικο Πολυφωνικό Τραγούδι*⁶⁹, το οποίο συγκεντρώνει τα αποτελέσματα της έρευνας που έγινε για το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι από τον Λώλη. Το βιβλίο αναφέρεται, κυρίως, σε τραγούδια των ελληνόφωνων χωριών της Βορείου Ηπείρου και της Νότιας Αλβανίας.

Το υλικό αυτό εμπλουτίζεται από την υπάρχουσα εμπορική δισκογραφία για το πολυφωνικό τραγούδι και από το διαδικτυακό τόπο *you tube*, ύστερα από προτάσεις των μελών και προσωπικές επιθυμίες. Ο χρόνος που απαιτείται για τη μελέτη ενός τραγουδιού ενδέχεται να διαρκέσει από τρεις μήνες έως και ενάμιση χρόνο, ανάλογα με τις δυσκολίες που αυτό φέρει και ανάλογα με το πότε η ομάδα θα καταφέρει να το κάνει κτήμα της, έτσι ώστε να είναι σε θέση να το παρουσιάσει σε κοινό. Για τη διατήρηση της ισορροπίας μεταξύ αντρικών και γυναικείων φωνών, ιδίως στις συναυλίες, χρησιμοποιούν διαπασών, γενικά, όμως, κουρδίζουν επάνω στον πρωτοτραγουδιστή.

Στο σημείο αυτό, είναι σημαντικό να τονιστεί η έντονη προτίμηση που δείχνει να έχει το σχήμα σε «αυθεντικές» εκτελέσεις, όπως οι ίδιοι τις αποκαλούν :

*Εμείς κοιτάμε να βρούμε την πιο καθαρή, την πιο παλιά, όσο γίνεται πιο κοντά στην πηγή.. Μελετάμε μόνο παραδοσιακά, μόνο παλιότερους, που έχουν βιωματική προσέγγιση*⁷⁰.

⁶⁸ Από τη συνέντευξη με τον Δ., Δριστιλιάρη, ό. π.

⁶⁹ Βλ. Λώλης, Κ., 2006 ό. π. Στο βιβλίο, μεταξύ άλλων, συμπεριλαμβάνονται και καταγραφές πολυφωνικών τραγουδιών στην ευρωπαϊκή μουσική σημειογραφία, καθώς και οι στίχοι των τραγουδιών αυτών.

⁷⁰ Από τη συνέντευξη με τον Π. Τέλλη, ό. π.

Η επαφή του σχήματος με αυτές τις εκτελέσεις πραγματοποιείται είτε στα διάφορα φεστιβάλ, όπου το σχήμα συχνά συναντά πολυφωνικά συγκροτήματα που απαρτίζονται από μεγαλύτερους σε ηλικία ανθρώπους, οι οποίοι φέρουν μια βιωματική εμπειρία με αυτό⁷¹ είτε μέσω διαδικτύου :

Στο you tube έχουν βγάλει κανονικά αυτούς που το τραγουδάνε, δεν είναι το τάδε συγκρότημα, υπάρχουν αυτοί που τα έχουν τραγουδήσει παραδοσιακά, έχουν αυθεντικές εκτελέσεις, πρώτον είναι αυτό. Άρα, δεν πρόκειται για διασκευή, είναι η αυθεντική εκτέλεση, δεν ψάχνω από έναν σύγχρονο⁷².

Ο Λώλης (2006:56-57) γράφει σχετικά ότι «ένας που δεν έχει βιώσει τα ακούσματα του πολυφωνικού τραγουδιού, ξεχωριστά και γενικά της ηπειρώτικης μουσικής παράδοσης, δύσκολα μπορεί να ερμηνεύσει έστω και μια απλή μελωδική γραμμή. Αυτό, διότι η υφή του πολυφωνικού τραγουδίσματος διαμορφώνεται με πολλά ιδιότυπα μελωδικά και ρυθμικά σημεία». Παρατίθενται, από την έρευνα, ορισμένες απόψεις των μελών του *Ήνορο* σχετικές με τη βιωματική και την επίκτητη εμπειρία :

(..)Πιστεύω, αν τα ζυγίσουμε, περισσότερο αξίζει το άκουσμα και η εμπειρία, παρά το αν είσαι μουσικός με χαρτί. Βεβαίως, βοηθάει στην αντίληψη κάποιων πραγμάτων. Για παράδειγμα, όταν μου πουν τραγούδα μια τρίτη μεγάλη επάνω. Θεωρώ κάποιιο άλλοι από την ομάδα που το έχουν ως άκουσμα έχουν και άλλο πάθος⁷³.

(..)το να το έχεις βίωμα είναι μεγάλη υπόθεση, ίσως και προαπαιτούμενο για να τραγουδήσεις καλά.. ..αν το ακούς από την κούνια σου είναι αλλιώς⁷⁴.

(..)Δύο προσεγγίσεις, αυτών που το έχουν ζήσει, βιωματική, και εμείς που το μαθαίνουμε, εκπαιδευτική⁷⁵.

⁷¹ Για παράδειγμα το γυναικείο σχήμα από το Σελιό ή από το Δολό.

⁷² Από τη συνέντευξη με τη Φ. Κοτσιάφτη στις 25/07/14. Ιωάννινα.

⁷³ Από τη συνέντευξη με την Κ. Κούτη στις 03/08/14. Ιωάννινα.

⁷⁴ Από τη συνέντευξη με τον Δ. Δριστιλιάρη, ό. π.

(..)Γιατί δεν είναι ότι θα πεις μια μελωδία, ε, τη μελωδία θα την πει ο οποιοσδήποτε, η δυσκολία είναι να μπεις στο ύφος. Και αυτό κυρίως είναι που παλεύουμε και μεις ακόμα(..)⁷⁶.

Κριτήρια επιλογής των πηγών, από τις οποίες αντλούν το ρεπερτόριό τους, φαίνεται πως είναι κυρίως η ηλικία των εκτελεστών, η βιοματική τους εμπειρία και η καταγωγή των πληροφορητών. Σε δεύτερη μοίρα, μάλλον, τοποθετούνται κριτήρια, όπως η τεχνική αρτιότητα, ο επαγγελματισμός των εκτελεστών και η αισθητική των φωνών.

Σχετικά με το προσωπικό ύφος, το σχήμα επιλέγει τραγούδια από διαφορετικές περιοχές, γεγονός που έχει αντίκτυπο στη διαμόρφωση του ερμηνευτικού τους ύφους :

(..)Εμείς δεν έχουμε ένα χαρακτήρα ενός τόπου, ενός χωριού, τραγουδάμε, λοιπόν, ένα τραγούδι έτσι όπως το τραγουδάνε από κει(..)⁷⁷.

Εμείς δεν εξετάζουμε ένα χωριό συγκεκριμένο, έχουμε μια ποικιλία⁷⁸.

Αυτό σαφώς και κάνει ακόμα πιο δύσκολο το εγχείρημά τους. Η γλώσσα, η άρθρωση και ο τονισμός διαφοροποιούνται λιγότερο ή περισσότερο στις περιοχές αυτές, κάτι που περνάει και στον τρόπο τραγουδίσματος και στο γενικότερο ύφος : «..άλλοι τραγουδούν πιο βαριά, άλλοι πιο ελαφρά, άλλοι το σέρνουν παραπάνω, άλλοι πιο γρήγορα κι άλλοι πιο κοφτά⁷⁹.» Το *Ηνωρο* υποστηρίζει πως αυτή ακριβώς η απουσία του βιώματος αποτελεί θετικό στοιχείο σε αυτή τους την προσπάθεια :

(..)Εμείς, όμως, δεν έχουμε και το βίωμα ενός τρόπου, οπότε δεν έχουμε να ξεχάσουμε κάτι και να το μάθουμε αλλιώς(..)⁸⁰.

⁷⁵ Από τη συνέντευξη με τον Π. Τέλλη, ό. π.

⁷⁶ Από τη συνέντευξη με τη Φ. Κοτσιάφη ό. π.

⁷⁷ Αυτόθι.

⁷⁸ Από τη συνέντευξη με τον Π. Τέλλη, ό. π.

⁷⁹ Καβακόπουλος, Π. ό. π. σελ.175.

⁸⁰ Συνέντευξη με Φ. Κοτσιάφη, ό. π.

Το παραπάνω σχόλιο, φανερώνει τον τρόπο με τον οποίο το *Ηνορο* αντιμετωπίζει την απουσία του βιώματος, μετατρέποντάς την από μειονέκτημα σε πλεονέκτημα. Η τοποθέτηση αυτή δικαιολογεί και την επιλογή του σχήματος να διαλέγουν κομμάτια από διάφορα χωριά της Βορείου Ηπείρου και να μη μένει προσκολλημένο σε ένα, που αυτό σημαίνει και ένα συγκεκριμένο τρόπο τραγουδίσματος του πολυφωνικού. Βλέπουν την έννοια του βιώματος σαν μια σημαντική παράμετρο για το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι, σημαντικότερη κι από τις μουσικές γνώσεις. Επίσης, το βίωμα του πολυφωνικού τραγουδιού ταυτίζεται με την άρτια ερμηνευτική ικανότητα του ύφους του, το οποίο το σχήμα επιδιώκει να ακολουθεί πιστά.

Το τραγουδιστικό ρεπερτόριο, που κυρίως έχει απασχολήσει το *Ηνορο*, αποτελείται από πενήντα με πενήντα πέντε κομμάτια⁸¹. Σύμφωνα με τον Τέλλη, από αυτά ηχογραφήθηκαν τα εικοσιτέσσερα πιο δουλεμένα, από τα οποία κράτησαν τα δεκατέσσερα καλύτερα για τη δημιουργία του δίσκου τους⁸². Από αυτά, σύμφωνα με την έρευνα, μεγαλύτερη συχνότητα παρουσίας στις εμφανίσεις τους έχουν τα : *Άσπρη κατάσπρη βαμβακιά, Ντελή παπά, Όλες οι χώρες, Εψές προψές, Πέρδικα και περιστέρα, Λαλείν ο κούκος*.

Σε αυτά εμπεριέχεται και ένας μικρός αριθμός ξενόγλωσσων τραγουδιών που, όπως αναφέρει ο Τέλλης, «κάναμε και κάποιες απόπειρες και βγάλαμε και κάποια τραγούδια εκτός πολυφωνίας Ηπείρου, δε μας ταίριαζαν». Έτσι, δε βρήκαν ανταπόκριση και για αυτό δεν παρουσιάζονται συχνά ή παρουσιάζονται μόνο σε ειδικές περιπτώσεις, όπως όταν θέλουν να τιμήσουν την αλβανική διοργάνωση, για παράδειγμα, ενός φεστιβάλ που τους κάλεσε, θα εντάξουν στο ρεπερτόριο της παράστασής τους ένα αλβανικό τραγούδι. Δυστυχώς, η έρευνα αυτή δεν κατόρθωσε να συλλέξει περισσότερες πληροφορίες για αυτά τα τραγούδια, πέραν του τίτλου τους και της καταγωγής τους⁸³.

Αξίζει να σημειωθεί στο σημείο αυτό ότι υπάρχουν εμφανίσεις του σχήματος που παρουσιάζουν μόλις ένα ή δύο τραγούδια. Επακόλουθο είναι να

⁸¹ Βλ. Παράρτημα IV, παρούσας εργασίας σελ. 111.

⁸² Βλ. κεφ. 2.8 παρούσας εργασίας, σελ. 56.

⁸³ Βλ. Παράρτημα IV παρούσας εργασίας, σελ. 113.

διαλέγουν τα καλύτερά τους, καθώς ο διαθέσιμος χρόνος, κάποιες φορές, είναι αρκετά περιορισμένος για να υπάρχει ποικιλία στη συμμετοχή σχημάτων στις εκδηλώσεις, όπως για παράδειγμα :

- η εκδήλωση στο Δολό Πωγωνίου, στις 14/12/2009, στην οποία το *Ηνορο* παρουσίασε τα τραγούδια : *Λαλείν ο κούκος* και *Αλή Πασάς*
- η εκδήλωση στα Ιωάννινα, στις 12/09/2011, στην οποία παρουσιάστηκε μόνο το τραγούδι : *Κούγω τον άνεμο κι αχάει*

Η επιλογή του ρεπερτορίου που πλαισιώνει τις εκάστοτε εμφανίσεις του *Ηνορο*, εξαρτάται ανάλογα με τη θεματική ενότητα της παράστασης και τον τόπο όπου αυτή διοργανώνεται. Εάν η θεματολογία είναι ελεύθερη, επιλέγονται κομμάτια με σκοπό την παρουσίαση αντιπροσωπευτικών πολυφωνικών τραγουδιών από κάθε περιοχή. Ο τόπος της εκδήλωσης, επίσης, καθορίζει σημαντικά την επιλογή των τραγουδιών που θα ακουστούν, αφού υπάρχει μεγαλύτερη ευχέρεια επιλογής τραγουδιών σε ελληνικό έδαφος και μικρότερη σε αλβανικό, λόγω των εντάσεων που μπορεί να προκαλέσει το ζήτημα της αποκλειστικότητας κάποιων πολυφωνικών τραγουδιών.

Σε φεστιβάλ της Αλβανίας επιλέγεται από το σχήμα να ειπωθεί και ένα αλβανικό τραγούδι της περιοχής προς τιμήν τους, ενώ σε ένα χωριό των συνόρων με ηλικιωμένους, θα ειπωθούν πολυφωνικά τραγούδια που πιθανόν λέγανε στα νιάτα τους και θέλουν να ξανακούσουν.

Επίσης, η επιλογή των τραγουδιών εξαρτάται από την εκάστοτε σύνθεση του γκρουπ, καθώς η απουσία ενός ατόμου, που είναι *Πάρτης* σε κάποιο κομμάτι, αυτόματα αποκλείει το κομμάτι αυτό από το πρόγραμμα του ρεπερτορίου της συγκεκριμένης εμφάνισης⁸⁴. Ως συμπέρασμα, προκύπτει ότι την επιλογή του ρεπερτορίου στις εμφανίσεις του, καθορίζουν οι παρακάτω τέσσερις παράγοντες : α) η θεματολογία εκδήλωσης β) ο τόπος διοργάνωσης γ) το κοινό και δ) η απαρτία ρόλων από τα μέλη.

⁸⁴ Πρόσφατα, η πρακτική να μαθαίνουν ρόλους, εκτός των βασικών τους, καλύπτει αυτή την αδυναμία σε κάποια τραγούδια.

2.5 Πρακτικές επαναδιαπραγμάτευσης του παραδοσιακού υλικού

Στο σχήμα κυριαρχεί το σκεπτικό της αναπαραγωγής του ηπειρώτικου παραδοσιακού τραγουδιού και κινούμενοι προς αυτήν την κατεύθυνση καταβάλλεται μια προσπάθεια διατήρησης όλων των στοιχείων του : καταρχήν της μελωδικής γραμμής, του στίχου και του ρυθμού :

*(..)η πρώτη μας προτεραιότητα είναι να τα πούμε έτσι όσο γίνεται δυνατόν κοντά στο παραδοσιακό(..)*⁸⁵

*(..)Δε θέλουμε να το πούμε όμορφα, θέλουμε να το πούμε όπως το λέγανε, το όμορφο αρέσει... ο καθένας μας έχει την άποψή του και κάπου το στρώνουμε προσπαθώντας, όχι να ακούγεται απλά ωραίο και να μας ευχαριστεί, αλλά να είναι και κοντά στο γνήσιο, όσο μπορούμε να το εντοπίσουμε.*⁸⁶

*Υπάρχει η κατεύθυνση να διατηρούνται όλα.*⁸⁷

Η πανομοιότυπη ερμηνευτικά αποτύπωση του κάθε τραγουδιού, πολλές φορές, μπορεί να οδηγήσει σε ένα αντίγραφο ενός προϊόντος μιας άλλης εποχής, σε μια αναπαραγωγή δίχως καμιά δημιουργική πλοκή. Η Παπαπαύλου. (2006:87), εστιάζοντας στον παραπάνω προβληματισμό, γράφει : «Η μίμηση του παραδοσιακού ως έχει και η προβολή του ως αυθεντικού, χωρίς την προσθήκη νέων στοιχείων, θεωρείται τελμάτωση και πτώση». Κάτι τέτοιο, είναι πιθανόν να ακυρώσει το χαρακτήρα της προφορικής παράδοσης και να ενισχύει τη μαζική εμπορική παραγωγή.

Από τα παρακάτω σχόλια γίνεται αντιληπτό ότι τα μέλη του *Ηνωρο* συμφωνούν με την άποψη της Παπαπαύλου. Η διαφορετική εποχή, τα διαφορετικά ακούσματα, η ηλικία των μελών, αλλά και ο σκοπός τους απέχουν από μια «πανομοιότυπη ερμηνευτικά αποτύπωση» :

(..)το να προσπαθήσουμε να το πούμε όπως το λένε εκεί θα ήταν μια κακή μίμηση, δεν πρόκειται να βγει, εμείς είμαστε νέοι άνθρωποι,

⁸⁵ Από τη συνέντευξη της Φ. Κοτσιάφτη, ό. π.

⁸⁶ Από τη συνέντευξη της Σ. Εξάρχου, στις 24/07/14. Ιωάννινα.

⁸⁷ Από τη συνέντευξη με τον Π. Τέλλη, ό. π.

*αλλά δε θα βγει ο ήχος εκείνος, προσπαθούμε να είμαστε όσο πιο πιστοί γίνεται, αλλά δε θα βγει το αποτέλεσμα που έβγαινε τότε*⁸⁸.

*Δε θέλουμε να κάνουμε αναπαραγωγή, δεν είναι αυτός ο σκοπός μας*⁸⁹.

Σε ό, τι αφορά το στίχο, τον οποίο *ψάχνουν* αρκετά ανάμεσα στις διάφορες παραλλαγές που υπάρχουν, εμφανίζεται μια διττή συμπεριφορά. Από τη μια πλευρά, διακρίνεται μια προσπάθεια αναζήτησης της «πιο καθαρής παλιάς εκδοχής που είναι κοντά στην πηγή», ενώ ταυτόχρονα διαπιστώνονται πρακτικές έκπτωσης στίχων⁹⁰, παρόλο που υπάρχουν και αντιρρήσεις στο εσωτερικό των μελών, κυρίως για δύο λόγους. Ο πρώτος αφορά τον αριθμό των στίχων και ο δεύτερος το περιεχόμενό τους.

Στην πρώτη περίπτωση, το τραγούδι μπορεί να *κουράσει* τους ακροατές με την μεγάλη έκτασή του και έτσι το προσαρμόζουν χρονικά, ενώ στη δεύτερη περίπτωση, αποφεύγονται στίχοι που μπορεί να προκαλέσουν κάποια συναισθηματική φόρτιση, μέσω της αναφοράς σε ιστορικά γεγονότα⁹¹.

Επίσης, στο σχήμα κάνει την εμφάνισή της, σαν πρακτική, η παραγωγή νέων συνθέσεων, που προστίθενται στο ρεπερτόριο του παραδοσιακού ηπειρώτικου πολυφωνικού τραγουδιού. Για παράδειγμα, το τραγούδι *Γιάννενα λαμπρό φεγγάρι*⁹², είναι μια νέα σύνθεση σε μουσική και στίχους του Λώλη. Σε

⁸⁸ Από τη συνέντευξη με την Κ. Κούτη, ό. π.

⁸⁹ Από τη συνέντευξη με τον Δ. Δριστηλιάρη, ό. π.

⁹⁰ Στο γνωστό τραγούδι *Δεροπολίτισσα*, αφαιρούνται οι παρακάτω στίχοι: *τι μας πλάκωσ' η Τουρκιά και μας σφάζουν σαν τ' αρνιά, σαν τα αρνιά την Πασχαλιά, τα κατσίκια τ' Αϊ – Γιωργιού, τα μουσκάρια τ' Αϊ – Βαγιός.*

⁹¹ Ζώτος, Μ., ο. π., «Στους στίχους αυτούς, εκφράζεται ο πόνος των ανθρώπων που χάνουν τη θρησκεία τους και προβάλλονται ανάγλυφα οι συνθήκες κάτω απ' τις οποίες οι Έλληνες της Βορείου Ηπείρου, πέρασαν απ' το Χριστιανισμό στο Μωαμεθανισμό», σελ.16.

⁹² Προοριζόταν για τη συμφωνική, στα πλαίσια της απελευθέρωσης των Ιωαννίνων. Ηχογραφήθηκε από το Πανεπιστήμιο με πιάνο και φωνή, δίχως όμως περαιτέρω προβολή με αυτή τη μορφή. Κατέληξε πολυφωνικό, το οποίο έχει μεγάλη αποδοχή από το ελληνικό, αλλά και το αλβανικό κοινό. Από τη συνέντευξη με τον Π. Τέλλη, ό. π.

αυτό, υπάρχουν έντεχνες - σύγχρονες παρεμβολές⁹³, που δε συναντώνται στην παράδοση. Προς το παρόν, αποτελεί τη μοναδική δική τους σύνθεση. Επίσης, στο ρεπερτόριο περιλαμβάνονται και κάποια νέο - δημοτικά⁹⁴ τραγούδια, όπως : *Άσπρο τριαντάφυλλο κρατώ, Τι κακό έκανα ο καημένος*.

Ως νέο - δημοτικό μπορούμε να ορίσουμε όλες τις νέες αναγνώσεις που ξεκινούν από τη δισκογραφία. Ως νέο - δημοτικό μπορούμε, επίσης, να δούμε και όλη την εργογραφία της καταγραφής από ερευνητές στη σημειογραφία των Ελλήνων συνθετών, αν και ποτέ δεν επικαλέστηκαν ότι έπαιζαν δημοτικό. Επιπλέον, όλη η εργογραφία της καταγραφής από ερευνητές στη σημειογραφία, είτε της δημοτικής είτε της εκκλησιαστικής, αποτελεί, στην ουσία, έκφραση νέο – δημοτικού, μιας και αυτό που μας ενδιαφέρει δεν είναι πόσο πιστές είναι, αλλά πόσο αυτές οι καταγραφές λειτούργησαν και λειτουργούν ως μοντέλο αισθητικής εκτέλεσης μετά.⁹⁵ Συγκεκριμένα, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, έχουμε στην Αθήνα ένα εξειδικευμένο περιοδικό – μουσική εφημερίδα, με το όνομα *Φόρμιγγξ*, που λειτουργούσε σαν εγκυκλοπαίδεια του δημοτικού τραγουδιού, ενώ, το Μάρτιο του 1921, εκδίδεται η *Νέα Φόρμιγγα* από τον Κωνσταντίνο Ψάχο.⁹⁶

Ακολουθούν κάποια σχόλια από μέλη του *Ήνωρο* για το ύφος της ερμηνείας τους :

Ακούγοντας τις διάφορες εκτελέσεις, επιλέγουμε κοντά σε ποια θα ξεκινήσουμε και ναι, μαθαίνοντας κάποιο τραγούδι, παίρνουμε κάποια γραμμή από το πώς το έχουν πει, αλλά στο τέλος μπαίνει το ηχόχρωμα το δικό μας. Κοντά, δηλαδή, σε κάποια περιοχή, αλλά και με το δικό μας ύφος.⁹⁷

⁹³ Η φωνή του *Γυριστή*, με ποίκιλμα βγαίνει πάνω από τον *Πάρτη*, που είναι η κύρια φωνή. Επίσης, στο τραγούδι υπάρχει μια σχετική αρρυθμία.

⁹⁴ Περισσότερο για τον όρο νέο-δημοτικό βλ. Κοκκώνης, Γ. (2008), *Το «ταυτόν» και το «αλλότριον» της (νεο)δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας, Ετερότητες και μουσική στα Βαλκάνια*. Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, σελ. 100-110.

⁹⁵ Πανεπιστημιακές σημειώσεις στο μάθημα *Ζητήματα Ελληνικής Λαϊκής Μουσικής II Θεωρία*, εαρινού εξαμήνου, ακαδημαϊκού έτους 2011-2012.

⁹⁶ Αυτόθι.

⁹⁷ Από τη συνέντευξη με τον Δ. Δριστιλιάρη, ό. π.

*(..)αναγκαστικά παίρνει το τραγούδι το δικό μας στιλ(..)*⁹⁸

*(..)σίγουρα το ύφος διαφοροποιείται.*⁹⁹

Δεδομένου ότι κάποια μέλη έχουν σπουδάσει βυζαντινή μουσική και τα περισσότερα ευρωπαϊκή, είναι αναπόφευκτη η επιρροή τους, άμεσα ή έμμεσα, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, στο γενικότερο τρόπο προσέγγισης του ύφους του τραγουδίσματός τους¹⁰⁰ :

*(..)πολλές φορές, ακούω το δάσκαλο να λέει το λες έτσι ή αλλιώς με όρους που μου θυμίζουν όπερα*¹⁰¹.

Με βάση το παραπάνω σχόλιο, φαίνεται πως στη διαδικασία εκμάθησης του ηπειρώτικου πολυφωνικού τραγουδιού, χρησιμοποιούνται όροι της δυτικής ευρωπαϊκής μουσικής. Πιθανώς, έτσι συνεννοούνται καλύτερα, καθώς τα περισσότερα μέλη προέρχονται από το χώρο αυτό. Αντίθετα, προκειμένου να γίνουν κατανοητοί οι όροι αυτοί σε αυτούς που δε γνωρίζουν, χρησιμοποιείται περιγραφική ορολογία :

*(..)αυτό που λέει ο δάσκαλος δεν κλαις πολύ ή δε γελάς πολύ*¹⁰².

Επομένως, για την απόδοση του ζητούμενου ύφους, γίνεται μια επεξεργασία με δυτικά πρότυπα, που συνδυάζεται με τα παραδοσιακά μουσικά χαρακτηριστικά του ιδιώματος.

Ο Λώλης (2006:23), σχετικά με τη βυζαντινή μουσική, επισημαίνει πως «..δε θα ήταν λογικό να μην παραδεχτούμε το φαινόμενο της συνύπαρξης της βυζαντινής μουσικής με το πολυφωνικό τραγούδι. Στους πολλούς αιώνες της συμβίωσης αντικρίζονται και οι αλληλεπιδράσεις». Ο Τέλλης, όπως μας πληροφορεί στη συνέντευξή του, σε φεστιβάλ στην Αλβανία το 2012, μιλά ως εισηγητής με θέμα : *Παρατηρήσεις πάνω στο πολυφωνικό ίσο και στο βυζαντινό*

⁹⁸ Από τη συνέντευξη με την Κ. Κούτη, ό. π.

⁹⁹ Από τη συνέντευξη με τον Β. Παπαδημητρίου στις 05/08/14. Ιωάννινα.

¹⁰⁰ Βλ. Παράρτημα Ι, εικόνα 2, σελ. 95 και εικόνα 3, σελ. 96.

¹⁰¹ Από τη συνέντευξη με τον Δ. Δριστιλιάρη, ό. π.

¹⁰² Αυτόθι.

ίσο. Μέλη του σχήματος, άλλωστε, συμφωνούν με την άποψη του Περιστέρη περί σχέσης μεταξύ βυζαντινής και πολυφωνικού.

Μια άλλη πρακτική που εντοπίζεται στο σχήμα είναι η μεταβολή της τυπολογικής μορφής ενός τραγουδιού, του τύπου, δηλαδή, που παίρνει με βάση τον αριθμό των φωνών-ρόλων που το τραγουδούν (ομοφωνικό, δίφωνο, τρίφωνο ή τετράφωνο) και η μεταβολή του είδους ενός τραγουδιού, αν είναι δηλαδή αντρικό, γυναικείο ή μικτό. Ο Λώλης (2006), στη συλλογή πολυφωνικών τραγουδιών που πραγματοποίησε, δεν παραλείπει να διευκρινίζει το φύλο που τραγουδάει σε κάθε ηχογράφιση. Με διαφορετική άποψη εμφανίζεται ο Τέλλης, σύμφωνα με όσα λέει στη συνέντευξή του : «το σύνολο είναι μικτό, δεν υπάρχει αμιγώς αντρικό ή γυναικείο σύνολο κι αν υπάρχει τους λείπει το άλλο φύλο ή έτσι επιθυμούν, ως παρεμβολή». Έτσι, σε εκτελέσεις που έχουν ως πρότυπο και κάποιο τραγούδι είναι τραγουδισμένο μόνο από γυναικείες φωνές ή μόνο από αντρικές, στην ερμηνεία του *Ήνορο* ενδέχεται να προστεθούν και αντρικές ή να συμβεί το αντίθετο :

(..)κάποια που ήταν αμιγώς γυναικεία ή αμιγώς αντρικά, αυτό εμείς το έχουμε παντρέψει(..) ¹⁰³.

Ενδεικτικά αναφέρεται το τραγούδι *Νεράντζι από την νεραντζιά*¹⁰⁴, που στο δίσκο του συγκροτήματος ηχογραφήθηκε με μια επιπλέον αντρική φωνή και διπλό σουραύλι¹⁰⁵, ενώ στο φεστιβάλ Bilys Polyfonia στην Αλβανία, στις 05/07/2014, παρουσιάστηκε και με κουτάλια, προκειμένου να δοθεί μεγαλύτερη έμφαση στη ρυθμική συγκρότησή του. Στη Σωπική Πωγωνίου, όμως, τόπος από όπου μελετήθηκε το κομμάτι, συνηθίζεται να λέγεται μονοφωνικά από γυναίκες, χωρίς οργανική συνοδεία¹⁰⁶. Παράγεται, λοιπόν, μια διασκευασμένη μορφή του αρχικού υλικού, που στους ανυποψίαστους θεατές αφήνεται να εννοηθεί ως η

¹⁰³ Από τη συνέντευξη με τον Δ. Δριστιλιάρη, ό. π.

¹⁰⁴ Βλ. Παράρτημα I, εικόνα 14, σελ. 104.

¹⁰⁵ Στο βιβλίο του, ο Λώλης (2006) γράφει: *Λόγου χάρη η φλογέρα με τις παραλλαγές της είναι ένα από τα πιο γνωστά τοπικά μουσικά όργανα και ανέκαθεν παίζει σκοπούς στα γενικά τροπικά και μελωδικά ρεύματα του πολυφωνικού τραγουδιού. Αλλά δεν έχουμε ακούσει να το συνοδεύει αυτό.* σελ. 20.

¹⁰⁶ Βλ. Λώλης, Κ., ό. π., σελ. 67.

παραδοσιακή. Επομένως, έχουμε μια πρακτική νεωτερικής ερμηνείας των τραγουδιών του ηπειρώτικου πολυφωνικού τραγουδιού. Όπως αναφέρουν τα μέλη του *Ηνορο* :

Διατηρείται ο στίχος και η βασική μελωδική γραμμή μέσω της καταγραφής, διατηρείται και η προσέγγιση της ερμηνείας ενός πολυφωνικού κομματιού κατά το μέγιστο δυνατό βαθμό. Από κει και πέρα, όπως είπα και πριν, όπως η παράδοση εξελίσσεται μέσα στα χρόνια, έτσι εξελίσσεται κι αυτό¹⁰⁷.

(..)Διατηρούμε στίχο, μελωδία, προσπαθούμε όσο γίνεται πιο πιστά τώρα για το ύφος και γι' αυτό προσπαθούμε, αλλά δεν πιστεύω πως μπορεί να βγει σαν τότε. Τέμπο μπορεί να αλλάζουμε, ρυθμό, όμως, όχι. (..)Προσαρμόζουμε το ύφος χωρίς να έχουμε σκοπό να αλλάζουμε το τραγούδι¹⁰⁸.

Σαν βάση είμαστε στο πως λέγονταν παραδοσιακά, δε θέλουμε να το διασκευάσουμε, σίγουρα μπαίνουν και νέα στοιχεία¹⁰⁹

Ενώ δεν επιδιώκεται η μίμηση, τα μέλη του *Ηνορο*, αναφερόμενα στην τοπική μουσική παράδοση, χρησιμοποιούν όρους, όπως : *αυθεντικότητα* στην *πατροπαράδοτη ερμηνεία*, όπως παρατηρήσαμε στο συνοδευτικό υλικό του δίσκου τους, αλλά και στην ιστοσελίδα τους. Δίχως βιωματική εμπειρία, αλλά σύμφωνα με τις συμβουλές του Λώλη, πάνω στο υλικό που μελετούν επιδιώκουν να πλησιάσουν το ύφος του ηπειρώτικου πολυφωνικού, όσο αυτό είναι εφικτό. Διαμορφώνεται έτσι ένας συνδυασμός, παλαιάς και σύγχρονης ερμηνείας, επηρεασμένης από τις σπουδές τους στη Λόγια Δυτική και βυζαντινή μουσική. Επίσης, οι μεταβολές που πραγματοποιούνται ενίοτε στο είδος του τραγουδιού, στο τέμπο, στον τύπο του, καθώς και η έκπτωση στίχων μαζί με τη χρήση ιδιόφωνων και αερόφωνων οργάνων, φέρει ως αποτέλεσμα μια ερμηνεία με ιδιαίτερο άκουσμα, που προσδίδει το χαρακτήρα μιας σύγχρονης απόδοσης του ηπειρώτικου πολυφωνικού με το ύφος του συγκεκριμένου σχήματος.

¹⁰⁷ Από τη συνέντευξη με τον Β. Παπαδημητρίου, ό.π.

¹⁰⁸ Από τη συνέντευξη με την Κ. Κούτη, ό.π.

¹⁰⁹ Από τη συνέντευξη με τον Δ. Δριστιλιάρη, ό.π.

2.6 Ο ενδυματολογικός κώδικας

Ο ενδυματολογικός κώδικας που επιλέγεται από τα μέλη του σχήματος διαφοροποιείται με την πάροδο των χρόνων. Τα τελευταία χρόνια, σε κάποιες περιπτώσεις, κρίθηκε επιβεβλημένη και η χρήση της παραδοσιακής φορεσιάς¹¹⁰. Ο λόγος που συμβαίνει αυτό αναλύεται στις παρακάτω παραγράφους. Βέβαια, δεν τη μονιμοποιούν σε κάθε τους εμφάνιση, αλλά την επιλέγουν ανάλογα με τον τόπο και το είδος της εκδήλωσης στην οποία θα εμφανιστούν.

Στις πρώτες τους εμφανίσεις, παρουσιάζονται με ασπρόμαυρο ντύσιμο, δηλαδή, φοράνε όλοι άσπρα πουκάμισα, μαύρες φούστες οι γυναίκες και μαύρα παντελόνια οι άντρες¹¹¹. Αργότερα, προσθέτουν στην παραπάνω εμφάνιση ένα μαύρο γιλέκο¹¹², το οποίο οι γυναίκες δε συνηθίζουν να φοράνε κατά τους καλοκαιρινούς μήνες¹¹³. Στη συνέχεια, γίνονται αλλαγές μόνο στο γυναικείο ντύσιμο και τα άσπρα πουκάμισα με τις μαύρες φούστες αντικαθίστανται από φορέματα, τα οποία επιλέγονται να είναι άσπρα το καλοκαίρι και μαύρα το χειμώνα και κάποιες φορές συνδυάζονται με μια άσπρη εσάρπα¹¹⁴.

Τον Ιανουάριο του 2013, σε εκδήλωση που έγινε στο Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ιωαννιτών, στα πλαίσια του εορτασμού της απελευθέρωσης των Ιωαννίνων, είναι η πρώτη φορά που στο σχήμα οι γυναίκες εμφανίζονται ντυμένες με παραδοσιακές φορεσιές. Τον Μάρτιο του ίδιου έτους, σε σύμπραξη με το συγκρότημα Ρhoetica, δίνουν συναυλία, όπου οι γυναίκες είναι ντυμένες με

¹¹⁰ Τις περισσότερες φορές, τις στολές που χρησιμοποιούν τις δανείζονται από το χορευτικό τμήμα του πολιτιστικού συλλόγου της Σκλίβανης Ιωαννίνων, οι οποίες παραπέμπουν στην ηπειρώτικη φορεσιά της υπαίθρου. Μοναδική φορά που χρησιμοποιήθηκε η αστική γιαννιώτικη φορεσιά ήταν στις 27/01/13, για την εκδήλωση *Η λαϊκή μούσα συναντά τους αγώνες των ηπειρωτών για ελευθερία* και την δανείστηκαν από το χορευτικό τμήμα του πολιτιστικού συλλόγου *Η Λούτσα*. Βλ. Παράρτημα I, εικόνα 10, σελ. 102.

¹¹¹ Βλ. Παράρτημα I, εικόνα 6, σελ. 99.

¹¹² Ενδεικτικά, αναφέρεται η εκδήλωση που έγινε στο Π.Κ.Δ.Ι., στις 05/04/08, με τίτλο *Των ελλήνων οι χοροί*.

¹¹³ Ενδεικτικά, αναφέρεται η συμμετοχή στο φολκλορικό φεστιβάλ στην Πρεμετή, στις 23/06/08.

¹¹⁴ Ενδεικτικά, αναφέρεται η εκδήλωση για την παρουσίαση του δίσκου του πολιτιστικού συλλόγου Δολού, στις 14/02/09.

μαύρο φόρεμα συνδυασμένο με άσπρη εσάρπα¹¹⁵. Τον ίδιο μήνα, σε άλλη εκδήλωση που έγινε στη Σαλαμίνα, οι γυναίκες παρουσιάζονται και πάλι με παραδοσιακές στολές. Τον Ιούλιο του 2014, στο 6^ο διεθνές φεστιβάλ Bylis Polyfonia, στη Μαλακάσα Αλβανίας, το σχήμα εμφανίζεται φορώντας παραδοσιακές φορεσιές οι γυναίκες, ενώ οι άντρες προσαρμόζουν το συνηθισμένο τους ντύσιμο σε μια *αστική ενδυμασία*, που παραπέμπει στη ζαγορίσια, προσθέτοντας ένα κόκκινο ζωνάρι στη συνήθη ενδυματολογική τους εμφάνιση.

Φαίνεται πως αυτό που πρωτίστως επιδιώκεται, μέσω την ενδυμασίας τους, είναι να υπάρχει ομοιομορφία ως προς το αισθητικό αποτέλεσμα. Ο λόγος, βέβαια, για τον οποίο πραγματοποιείται μια εκδήλωση είναι αυτός που κάθε φορά θα καθορίσει το είδος της εμφάνισής τους. Κατά τη γνώμη του Τέλλη, αν όχι σε όλες τις εκδηλώσεις, τουλάχιστον στις διεθνείς συναντήσεις πολυφωνικού τραγουδιού – φεστιβάλ, «πρέπει» να φοράνε παραδοσιακές στολές για να μη διαφοροποιούνται από το γενικό σύνολο των πολυφωνικών συνόλων που συμμετέχουν. Πιστεύει ότι θα πρέπει να υπακούσουν στις επιταγές του φολκλορικού φεστιβάλ, όπου επικρατούν κάποιοι άτυποι κανόνες που τηρούνται από τους συμμετέχοντες. Επιπλέον, υποστηρίζει ότι ο τρόπος που εμφανίζεται ένα σχήμα σε ένα concert που διατηρεί και αναδεικνύει στοιχεία εθνικιστικά – πατριωτικά, έχει ιδιαίτερη σημασία για τους διοργανωτές τέτοιου είδους εκδηλώσεων. Και όταν το φεστιβάλ είναι διαγωνιστικό, η βράβευση ενός σχήματος είναι άμεσα εξαρτώμενη από αυτούς τους ενδυματολογικούς κώδικες :

Όταν πας σε ένα φεστιβάλ με παραδοσιακά, π.χ. οι Αλβανοί πάντα μα πάντα βγαίνουν με παραδοσιακές στολές(.) Με το να μη φοράμε εμείς στολές, λειτουργεί αρνητικά, δηλαδή, έχουμε πάει τρεις φορές στο συγκεκριμένο φεστιβάλ, στο Billys Polyphonic(.) Την πρώτη φορά που τραγουδήσαμε, το 2010, πήραμε έναν έπαινο, τη δεύτερη φορά πήραμε το δεύτερο βραβείο και μας είπαν, τη δεύτερη φορά, αν είχατε παραδοσιακές στολές, θα είχατε πρώτο βραβείο¹¹⁶.

¹¹⁵ Βλ. Παράρτημα I, εικόνα 11, σελ. 102.

¹¹⁶ Από τη συνέντευξη με τον Π. Τέλλη, ό. π.

(..) Είναι μια παράσταση, που θα βγούμε και θα παρουσιάσουμε τους χορούς και τις φορεσιές του τάδε χωριού(..) Για την παράσταση, φοράμε τις στολές, χορεύουμε μαζί με μια κομπανία, παρουσιάζουν τους χορούς και τα τραγούδια, τελειώνει η παράσταση, πλένουμε τις στολές και στο συρτάρι¹¹⁷.

Την παράδοση όμως πρέπει να μην την εξευτελίζεις, δηλαδή, αν χρησιμοποιήσεις αυτό που φτιάχτηκε ανά τους αιώνες και σου παραδόθηκε τώρα εσένα και θεωρείς τον εαυτό σου δημιουργό, θα πρέπει να τη χρησιμοποιήσεις όμορφα, να τη σεβαστείς¹¹⁸.

Ο Τέλλης, όταν πρόκειται για τις στολές, αντιμετωπίζει την παράδοση ως μουσειακό είδος και τις φολκλορικές εμφανίσεις ως παραστάσεις που αναπαράγουν το είδος αυτό. Ενώ, όταν πρόκειται για τη δημιουργία με αρχική μήτρα το δημοτικό τραγούδι, δείχνει ένα σεβασμό για τη διάρκειά της, για το υλικό που παραδίδεται στο δημιουργό και το οποίο χρήζει ιδιαίτερης μεταχείρισης.

Σχετικά με τις στολές, «δίνει καλύτερη εικόνα», συμπληρώνει η Κούτη, η οποία αποκαλύπτει ότι ο τρόπος εμφάνισης είναι ένα θέμα που προβληματίζει πολύ το *Ήνωρο*. Ο προβληματισμός, σύμφωνα πάντα με την ίδια, προκύπτει από το γεγονός ότι, ενώ από τη μια πλευρά είναι απαραίτητη αυτή η καλύτερη εικόνα, από την άλλη απέχει από την πραγματική εικόνα των γυναικών του σήμερα. Η ίδια προτιμά κάτι διαφορετικό από τις στολές και το ασπρόμαυρο ντύσιμο, γι' αυτό και αντιπροτείνει την ανάληψη του ζητήματος από ενδυματολόγο, προκειμένου να ραφτούν ρούχα, ειδικά για το *Ήνωρο*. Μια ιδέα που, όμως, επιφέρει και ένα οικονομικό κόστος. Συμφωνεί, πάντως, πως πρέπει να υπάρχει κοινός ενδυματολογικός κώδικας.

Άρα, η Κούτη επιθυμεί μια διαφορετική εμφάνιση στην εικόνα του *Ήνωρο* και γι' αυτό προτείνει και τον ενδυματολόγο. Θεωρεί πως αυτό που κάνουν δεν πρέπει να διαχωρίζεται από το ποιοι είναι. Σε αυτό, κατά την γνώμη της, η στολή θέτει

¹¹⁷ Αυτόθι.

¹¹⁸ Αυτόθι.

μια απόσταση και όχι μια συνέχεια, όπως υποστηρίζει για την παράδοση, την οποία αντιμετωπίζει ως μια ακολουθία της ιστορίας :

Είναι οτιδήποτε έχει να κάνει με την ιστορία μου. Από το πού προέρχεται οποιοδήποτε κομμάτι της ζωής μου¹¹⁹.

Ο Δριστιλιάρης προτιμά να μη φοράει τη στολή, παρά ένα απλό t-shirt. Επειδή, όμως, αποφασίζουν ομαδικά πώς θα εμφανιστούν, ακολουθεί το ομαδικό πνεύμα. Επομένως, επιλέγει την απλότητα έναντι των φανταχτερών στολών. Η στάση του δείχνει πως είναι ξένες προς τον ίδιο και δε νιώθει ότι του προσφέρουν μια σύνδεση με το χτες, σε αντίθεση με τη γενικότερη άποψή του για την παράδοση :

Παράδοση είναι ό, τι έχει γίνει χρονικά πριν από μένα, ανεξάρτητα με το πόσο παλιό είναι, το οποίο περνάει από τους παλιότερους ανθρώπους σε μένα και με κάνει να νιώθω ότι έχει να πει κάτι, ότι κουβαλάει μια ιστορία, μνήμες, την ηχώ του παρελθόντος και έχει να μου πει κάτι¹²⁰.

Ο Παπαδημητρίου, το νεότερο μέλος του σχήματος, έχει εντελώς αντίθετη άποψη, αφού πιστεύει πως η παραδοσιακή φορεσιά *βοηθάει* το θεατή μιας παράστασης - συναυλίας να έρθει πιο κοντά στο ύφος και στην παράδοση, γενικότερα¹²¹. Ειδικότερα, αναφέρει ότι «τον εντάσσει ουσιαστικότερα στην κατά κάποιο τρόπο πιο πραγματική φύση της πολυφωνίας, δεδομένου πως η

¹¹⁹ Από τη συνέντευξη με την Κ. Κούτη, ό. π.

¹²⁰ Από τη συνέντευξη με τον Δ. Δριστιλιάρη, ό. π.

¹²¹ Σε συνέντευξη της Ρένας Λουτζάκη στην Αγγελική Ροβάτσου (ανθρωπολόγος-ιστορικός), στο ηλεκτρονικό περιοδικό *Archaeology & Arts*, στις 27/11/13, παρουσιάζει τη σχέση του χορευτή με την παραδοσιακή φορεσιά, λέγοντας ότι: «η φορεσιά δε λέει κάτι ούτε στο σύγχρονο χορευτή του παραδοσιακού χορού που ντύνεται για μια παράσταση, πρώτον επειδή δεν την ξέρει, δεύτερον επειδή κανείς δεν του την έχει αναλύσει (εποχή, κοινωνικές συνθήκες κ.ά.) και επομένως, χειρίζεται το ρούχο ως θεατρικό κοστούμι που εξυπηρετεί τις ανάγκες της παράστασης... Οι φορεσιές αυτές έχουν προ πολλού χάσει τη λειτουργικότητά τους κι αν κανείς θέλει να τις δει σήμερα, είτε θα πάει σε κάποια εκδήλωση θεατρικού τύπου είτε θα τις θαυμάσει τοποθετημένες περίτεχνα σε κάποια βιτρίνα μουσείου. Άρα, πρόκειται για μουσειακά αντικείμενα που χρησιμοποιούνται σε ειδικές περιπτώσεις».

παραδοσιακή φορεσιά είναι στοιχείο της παράδοσης που συνυπήρχε με την πολυφωνία, ήταν κομμάτι της ζωής των ανθρώπων εκείνης της εποχής». Η παραπάνω τοποθέτηση περί της δυναμικής που έχει η παραδοσιακή στολή σαν σύμβολο, φαίνεται να είναι επηρεασμένη από το χώρο των χορευτικών συλλόγων, στον οποίο ο Παπαδημητρίου δραστηριοποιείται ενεργά τα τελευταία είκοσι χρόνια¹²². Το ίδιο συμβαίνει και με την άποψή του για την παράδοση, καθώς τονίζει την καταγραφή, ερμηνεία και διάσωση αυτής. Παρόλα αυτά, ο αντιθετικός χαρακτηρισμός της ως «ζωντανό μουσείο», φανερώνει τον πολυδιάστατο ρόλο που αναγνωρίζει σε αυτήν :

Είναι ένα εύρος καταγραφών, τρόπου ζωής και η προσπάθεια της ερμηνείας αυτού και της διάσωσης παράλληλα. Είναι ένα ζωντανό μουσείο, της ζωής των ανθρώπων διαχρονικά τα τελευταία αρκετά χρόνια, γιατί όλα έχουνε μια αλληλουχία, η οποία ίσως να μην είναι ξεκάθαρη, αλλά σαφέστατα υπάρχει και συνεχίζει να υπάρχει και να διαμορφώνεται ανάλογα με τις κοινωνικές συνθήκες, τον τρόπο ζωής των ανθρώπων¹²³.

Από τα παραπάνω, διαπιστώνεται πως οι απόψεις των μελών του *Ήνορο* για την παράδοση δε σχετίζονται απαραίτητα με τη χρήση των παραδοσιακών στολών. Μεγάλο ποσοστό αντιμετωπίζει τις παραδοσιακές στολές ως μουσειακό αντικείμενο, το οποίο το χρησιμοποιούν όταν απαιτείται. Σίγουρα δεν τους βοηθά να αποδώσουν καλύτερα το πολυφωνικό μέλος, παρόλα αυτά, ακολουθούν τα στερεότυπα.

¹²² Η τυποποίηση καθιερώνεται τόσο στις στολές όσο και στα βήματα των χορών, όπως επίσης και στο στήσιμο των χορευτών (κατά ύψος), εκτοπίζοντας έτσι σιγά – σιγά τις ιδιαιτερότητες που υπήρχαν σε κάθε τόπο – χωριό, στον τρόπο που μέσα από το χορό επικοινωνούσαν και διασκέδαζαν. Ο χοροδιδάσκαλος ή και ο γυμναστής που τελούσε και τελεί συχνά καθήκοντα χοροδιδασκάλου, μάθαινε σε μικρούς και μεγάλους τα βήματα ενός π.χ. καλαματιανού, σύμφωνα με τις υποδείξεις κάποιου αστικού προτύπου.

¹²³ Από τη συνέντευξη με τον Β. Παπαδημητρίου, ό. π.

2.7 Η δράση του *Ήνορο*

Ο συνολικός αριθμός των εμφανίσεων που πραγματοποίησε το σχήμα είναι σαράντα έξι¹²⁴. Στις περισσότερες από αυτές, υπήρξε συμμετοχή και άλλων σχημάτων, ενώ, μόλις τρεις από αυτές, έγιναν με αποκλειστικό συμμετέχοντα το *Ήνορο*. Οι δύο αφορούν συναυλίες που έγιναν στη μουσική σκηνή *Θυμωμένο Πορτραίτο* και η μια στο μουσικό καφενείο *Χασ' ουμέρ*.

Τη διοργάνωση των εγχώριων εκδηλώσεων, στις οποίες συμμετέχει, αναλαμβάνουν κατά κύριο λόγο ο Δήμος Ιωαννιτών¹²⁵, η Περιφέρεια Ηπείρου (πρώην Νομαρχία Ιωαννίνων), καθώς και περιφερειακοί Δήμοι της πόλης των Ιωαννίνων. Συμμετέχουν, επίσης, σε εκδηλώσεις πολιτιστικών συλλόγων εντός και εκτός της πόλης. Συγκεκριμένα, έχουν συμμετάσχει σε εκδηλώσεις που διοργανώνουν οι παρακάτω Δήμοι : Άρτας, Δολού, Ανωγείου Πρεβέζης, Δωδώνης, Ζίτσας, Ηγουμενίτσας, Ιωαννίνων, Ν. Ζουζούλης Καστοριάς, Κοζάνης, Περάματος, Πωγωνίου, Σαλαμίνας, Συρράκου (πλέον Βορείων Τζουμέρκων).

Στις παραστάσεις που συμμετέχουν υπάρχει ελεύθερη είσοδος¹²⁶ για το κοινό, εκτός από τις τρεις παραπάνω συναυλίες που διοργάνωσε το ίδιο το σχήμα.

Επιπρόσθετα, έχει λάβει μέρος στη *Διεθνή Συνάντηση Πολυφωνικού Τραγουδιού* στην Αθήνα και συμμετείχε στα τρία τελευταία Διεθνή Φεστιβάλ Πολυφωνίας, *Bilys Polyphonia*, που διοργανώνονται στην Αλβανία. Επίσης, συμμετείχε στο φεστιβάλ *Ο Πολιτισμός της Πέτρας στην Ήπειρο*, από την Π.Ε.Δ. Ηπείρου, στα πλαίσια του ευρωπαϊκού προγράμματος εδαφικής συνεργασίας Ελλάδας – Ιταλίας, στα Ιωάννινα. Τέλος, είχε συμμετοχή και σε δύο συνέδρια α) στη Θεσσαλονίκη που διοργανώθηκε από την *ISME*¹²⁷ και β) *Polysong*, στα

¹²⁴ Τελευταία καταγεγραμμένη εμφάνιση στις 12/05/2015, βλ. Παράρτημα Ι, εικόνα 15 σελ. 104. Λεπτομερής πίνακας με ημερομηνίες και περισσότερες πληροφορίες για τις εκδηλώσεις, παρατίθεται στο Παράρτημα V σελ. 115.

¹²⁵ Διατηρείται μια συχνή σύμπραξη με το Πνευματικό Κέντρο Ιωαννίνων. Βλ. περισσότερα κεφ. 2.9, σελ. 58.

¹²⁶ Πλην μίας που έγινε για φιλανθρωπικό σκοπό.

¹²⁷ International Society for Music Education . Διαμορφώθηκε από την UNESCO, το 1953, «για την τόνωση της μουσικής εκπαίδευσης ως αναπόσπαστο μέρος της γενικής εκπαίδευσης».

Κτίσματα, που διοργανώθηκε από το δήμο Πωγωνίου. Συγκεκριμένα, για το συνέδριο της ISME¹²⁸, ο Τέλλης αναφέρει :

Μέγαρο μουσικής 2012. Μετά από επιλογή, αν θα είναι συγκρότημα που θα παρουσιάσει, αν θα ήταν ομιλητής ή βοηθός, γιατί ήταν επιστημονικό συνέδριο που διήρκεσε μια βδομάδα. Και είχαν διάφορα σύνολα από όλο τον κόσμο και διάφορα εκπαιδευτήρια (από πρωτοβάθμια μέχρι τριτοβάθμια), εμείς πήγαμε σαν σύνολο πολυφωνικό. Αυτοί εδρεύουν στην Αυστραλία, εγώ είμαι μέλος της ISME κι αφού έστειλα ηλεκτρονικά τα απαραίτητα δικαιολογητικά, τι κάνουμε, ποιοι είμαστε, τι θα παρουσιάσουμε, μετά από κάποιους μήνες, που έγινε μια αξιολόγηση των συγκροτημάτων, μας δέχτηκαν.

Οι συναυλίες, καθώς και αναλυτικές πληροφορίες για τους συμμετέχοντες, συγκεντρώθηκαν από τους διοργανωτές σε ένα βιβλίο – πρόγραμμα, το οποίο ήταν γραμμένο στην αγγλική γλώσσα. Σε αυτό το βιβλίο, το *Ηνορο* αναφέρει τα τραγούδια που θα παρουσίαζε και σε συντομία εκφράζει τους στόχους του. Συνοδευτικά υπάρχει και ένα κείμενο του Λώλη, που εξηγεί τους ρόλους στο ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι¹²⁹.

Το 2009, μετέχει στην παρουσίαση του δίσκου *Προσωπίδες & Τζαμάλες*, με αποκριάτικα τραγούδια των Ιωαννίνων. Αναφέρει σχετικά ένα μέλος από το *Ηνορο* :

Μας κάλεσε ένας σύλλογος για να τους βοηθήσουμε να αποδώσουμε κάποια γιαννιώτικα τραγούδια, όχι πολυφωνικά. Κάναμε πρόβες σε έναν άλλο χώρο, ποια είναι τα τραγούδια και πώς θα τα λέμε, ουσιαστικά ήταν ένα κάλεσμα για βοήθεια¹³⁰.

Σε αυτό το δίσκο, το *Ηνορο* στηρίζει με πολυφωνικό ισοκράτημα δύο μέλη του Κ.Α.Π.Η. που τραγουδούν σε ρόλο *Πάρτη*. Πρόκειται για μια πρωτοβουλία του

Αποτελεί ένα διεθνές, διεπιστημονικό και διαπολιτισμικό δίκτυο των επαγγελματιών μουσικών, που προσπαθούν να κατανοήσουν και να προωθήσουν την εκμάθηση της μουσικής.

¹²⁸ Βλ. Παράρτημα I, εικόνα 7, σελ. 99.

¹²⁹ Βλ. Παράρτημα I, εικόνα 8, σελ. 100.

¹³⁰ Από τη συνέντευξη με τον Δ. Δριστιλιάρη, ό. π.

Κ.Α.Π.Η. Ιωαννίνων, με επιμέλεια έκδοσης από τους Νικόλαο Νούσια και Βασίλη Ράπτη. Την ίδια χρονιά, παίρνει μέρος στην παρουσίαση του διπλού δίσκου, με τίτλο *Γλώσσα μου γλυκιά μου γλώσσα, άνοιξε πες μας καμπόσα*, που εκδόθηκε από τον πολιτιστικό σύλλογο Δολού και περιλαμβάνει είκοσι παραδοσιακά τραγούδια από την περιοχή του Πωγωνίου, με μουσικολογικές παρατηρήσεις σχετικά με το Δολό και το μουσικό πολιτισμό του από τον Λώλη. Στο πρόγραμμα, μάλιστα, της εκδήλωσης, μεταξύ των ομιλητών, εμφανίζεται και ο Λώλης. Η εκδήλωση πλαισιώνεται από την κομπανία του Κώστα Βέρδη, ενώ στο κλείσιμο, το *Ήνορο* παρουσιάζει τα τραγούδια *Αλή πασάς* και *Ω λαλείν ο κούκος*.

Σημαντικότερο ρόλο στις εμφανίσεις - συμμετοχές αυτές παίζει και ο απώτερος σκοπός του σχήματος, που είναι η διάσωση, η διατήρηση και η διάδοση του ηπειρώτικου πολυφωνικού τραγουδιού. Τα μέλη του *Ήνορο* αντιμετωπίζουν τις συμμετοχές αυτές ως ευκαιρίες να παρουσιάσουν το υλικό στο οποίο δουλεύουν. Αν και γνωρίζουν πως το εν λόγω μουσικό είδος δεν αντιμετωπίζει ευρεία απήχηση, το αντίθετο μάλιστα, ευελπιστούν, ωστόσο, σε νέους αποδέκτες. Ενδεικτικά, παρατίθενται οι απόψεις τους για αυτές τις συμμετοχές τους και γενικότερα για τη φεστιβαλική τους παρουσία :

(..) Όταν περνάς σε μια διαδικασία αναπαράστασης μιας συνθήκης, πλέον παίρνει μια θεατρικότητα, αυτή η θεατρικότητα δεν είναι πραγματική, είναι παρουσίαση μιας παράστασης, εκείνη τη στιγμή δείχνεις κάτι, το οποίο είναι μουσειακό, δεν είναι λειτουργικό και σίγουρα δεν υπάρχει στην καθημερινότητα μας¹³¹.

(..) Αλλά και η ύπαρξη του Ήνορο σημαίνει ότι και το διατηρούμε κι από τη στιγμή που το κοινωνικοποιούμε αυτό που κάνουμε, σημαίνει και το διαδίδουμε και ότι ζούμε ακριβώς σε αυτήν την εποχή, το αναπαράγουμε εμείς μέσα από τη σημερινή εποχή¹³².

Πάνω από 5-7 εμφανίσεις - συναυλίες το χρόνο δεν κάνουμε, γιατί δεν είναι εύκολο, δεν είναι το τραγούδι που θα ακούσει ο κόσμος στην

¹³¹ Από τη συνέντευξη με τον Π. Τέλλη, ό. π.

¹³² Από τη συνέντευξη με την Φ. Κοτσιάφτη, ό. π.

καφετέρια, δεν είναι συνηθισμένος σε αυτό το είδος του τραγουδιού¹³³.

(..) Βασικά είναι κόσμος που αγαπά την παραδοσιακή μουσική και το είδος αυτό της παραδοσιακής μουσικής, χωρίς αυτό να αποκλείει ενδιαφέρον από άλλους. Σε ένα φεστιβάλ θα μας ακούσουν όσοι ενδιαφέρονται για αυτό, στο συνέδριο είχε διάφορους, στο χωριουδάκι ήταν οι ντόπιοι ή και οι τουρίστες που θα βρεθούνε. Είναι χαρά μας να το ακούνε πρώτη φορά και να ενθουσιάζονται, στο πνευματικό κέντρο μας ακούει όλη η πόλη, μικροί μεγάλοι, όσοι έχουν έρθει και για τα χορευτικά, υπάρχει ανταπόκριση, άρα είναι σχετικό. Απευθύνεται προς όλους, το θέμα είναι ποιος είναι δεκτικός¹³⁴.

2.8 Ο προσωπικός τους δίσκος

Τον Ιούλιο του 2011, το σχήμα κυκλοφορεί τον πρώτο του δίσκο, με τίτλο *Ηνορο, Ηπειρώτικα πολυφωνικά τραγούδια*¹³⁵. Πρόκειται, στην ουσία, για μια ιδιωτική αυτοχρηματοδοτούμενη παραγωγή.¹³⁶ Ο δίσκος εμπεριέχει δεκατέσσερα ηπειρώτικα πολυφωνικά τραγούδια, από τις περιοχές Πολύτσανη (4), Κτίσματα (3), Δολό (2), Σωπική (1), Χειμάρα (2), Πληκάτι Κόνιτσας (1) και Γιάννενα (1). Στη συγκεκριμένη παραγωγή, το σχήμα εμφανίζεται εννεαμελές¹³⁷. Στο εσωτερικό του δίσκου συμπεριλαμβάνεται ένθετο με πληροφορίες για το συγκρότημα, για το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι, καθώς και μουσικολογικές παρατηρήσεις των τραγουδιών που παρουσιάζονται στο δίσκο. Πληροφορίες επίσης δίνονται για το είδος των τραγουδιών (ιστορικό, αγάπης, κλπ.), το μουσικό αλλά και το ποιητικό μέτρο. Παρατίθενται οι στίχοι των τραγουδιών, καθώς επίσης και τα ονόματα των ατόμων που εκτελούν τους ρόλους του πολυφωνικού τραγουδιού σε κάθε κομμάτι. Οι δύο κριτικές που έγιναν για το συγκεκριμένο

¹³³ Αυτόθι.

¹³⁴ Από τη συνέντευξη με τον Δ. Δριστιλιάρη, ό. π.

¹³⁵ Βλ. Παράρτημα I, εικόνα 16, σελ. 105.

¹³⁶ Βλ. σχετικά κεφ.4. Ο πολιτιστικός σύλλογος, της παρούσας εργασίας. σελ.74.

¹³⁷ Ο Δημήτρης Ράτσικας, εμφανίζεται στο δίσκο ως μέλος του σχήματος, παρόλο που απουσιάζει από πολλές εμφανίσεις. Επίσης, ο Τέλλης δεν τον εντάσσει στο βασικό κορμό του σχήματος.

δίσκο είναι μάλλον θετικές και επικροτούν την προσπάθεια, παρά την απουσία της βιωματικής εμπειρίας, η οποία επισημαίνεται¹³⁸. Επίσης, τίθεται το ερώτημα της σχέσης του ηπειρώτικου πολυφωνικού τραγουδιού με τη σύγχρονη εποχή¹³⁹. Ακολουθούν κάποια αποσπάσματα :

Αν και οι απαρτίζοντες το συγκρότημα αποτελούν νέα φουρνιά στο χώρο των παραδοσιακών ερμηνευτών, εμφανίζονται καλά διαβασμένοι ως προς το αντικείμενο και μας συστήνουν, μάλιστα, ένα ρεπερτόριο που δεν τραγουδιέται συχνά. ..Ωστόσο, είναι ακριβώς το μεγάλο τους ατού, η επίτευξη, δηλαδή, μιας «αυθεντικής» αίσθησης στις ερμηνείες, που στέκει συνάμα και ως το μεγάλο ερωτηματικό στο συγκεκριμένο δίσκο... Αναρωτιέμαι γιατί δεν υπάρχει καμία ανησυχία ως προς το διάλογο στον οποίο μπορεί να μπει το συγκεκριμένο υλικό με το σήμερα. Χ.Σ., περιοδικό Ήχος εικόνα.

Επιχειρεί να συνδέσει το παραδοσιακό ηπειρώτικο με το σήμερα, υπό την έννοια ότι οι τραγουδιστές που συμμετέχουν στην ηχογράφιση δεν έχουν (δε θα μπορούσε να έχουν) ως ομάδα τη βιωματική σύνδεση με το μέλος. Είναι το ενδιαφέρον ανθρώπων που ζουν στη σημερινή κατακερματισμένη κοινωνία και που προσπαθούν να προσεγγίσουν εκείνο που τους ενδιαφέρει, μέσα από το αναντίρρητο πάθος και τη μελέτη. Φ.Τ., περιοδικό Jazz&Τζαζ.

Η παρουσίαση του δίσκου γίνεται στο Π.Κ.Δ.Ι., το 2011, με τη συμμετοχή του πολυφωνικού συγκροτήματος Παρακαλάμου και της κομπανίας του Κ. Βέρδη¹⁴⁰.

¹³⁸ 1. Περιοδικό: *Ήχος εικόνα*, Νοέμβριος 2012, τεύχος 475, σελ. 99 2. Περιοδικό: *Jazz&Τζαζ*, Μάιος 2013, τεύχος 242, σελ. 48.

¹³⁹ Αυτόθι.

¹⁴⁰ Πρόκειται για τυπική ηπειρώτικη κομπανία με κλαρίνο, βιολί, λαούτο και ντέφι.

2.9 *Ηνορο* & Δημοτικό Ωδείο Ιωαννίνων

Καθ' όλη τη διάρκεια της ύπαρξης του σχήματος, το Δημοτικό Ωδείο Ιωαννίνων κατέχει καθοριστικό ρόλο. Από τη δημιουργία του σχήματος, λόγω του ότι τα περισσότερα μέλη, ιδρυτικά ή μη, αποτελούσαν εκπαιδευτικό προσωπικό του Δημοτικού Ωδείου, καθιερώθηκε η χρήση των χώρων του ως χώρος προβών του σχήματος. Τα πρώτα χρόνια, μάλιστα, παρουσιαζόταν σαν σύνολο του Ωδείου¹⁴¹, σταδιακά, όμως, ανεξαρτητοποιήθηκε. Όπως αναφέρει ο Τέλλης, «δεν πέρασε ποτέ σε μαθητική διαδικασία»¹⁴². Οι ίδιοι ονομάζουν αυτή τη σχέση ιδιάζουσα, δεδομένου του ότι υπάρχει ακόμη ουσιώδη σύνδεση μεταξύ του σχήματος και του Ωδείου.

Σήμερα, το Ωδείο εξακολουθεί και παρέχει τον απαραίτητο χώρο, ώστε να πραγματοποιούνται οι πρόβες¹⁴³ και στηρίζει, κατά διαστήματα, προσπάθειες του σχήματος σε διάφορες εκδηλώσεις. Ενδεικτικά, αναφέρονται κάποιες εκδηλώσεις που είχαν την υποστήριξη του Δημοτικού Ωδείου και κατ' επέκταση του Δήμου.

- Εκδήλωση *Πολιτιστικές Γέφυρες*, στις 05/12/09, στα πλαίσια των εκδηλώσεων για τα *Ελευθέρια Ιωαννίνων*, στις 20/02/11.
- Εκδήλωση στο Πνευματικό Κέντρο Ιωαννίνων, *10 χρόνια Ηνορο*. Παρουσίαση δίσκου στις 31/12/11.

Επίσης, οι οποιεσδήποτε προσκλήσεις για το σχήμα στέλνονται στο Δημοτικό Ωδείο και αυτό μας επιτρέπει να πούμε πως, κατά μία έννοια, στεγάζει και τον πολιτιστικό σύλλογο πολυφωνικού τραγουδιού *Ηνορο*.

Τέλος, είναι εμφανές ότι το σχήμα έχει τη στήριξη του δήμου, καθώς οι περισσότερες συμμετοχές τους είναι σε εκδηλώσεις, που διοργανωτής είναι ο

¹⁴¹ Υπάρχουν δημοσιευμένες αναφορές σε τοπικές εφημερίδες, όπως και σε έντυπα εκδηλώσεων. Ενδεικτικά βλ. Παράρτημα I, εικόνα 1, σελ. 94, και εικόνα 9 σελ. 101.

¹⁴² Ο Τέλλης αναφέρεται, κυρίως, στο γεγονός ότι οι περισσότεροι ήταν ήδη καθηγητές του Ωδείου και δεν μπήκανε σε μια διαδικασία τάξης και μαθήματος, καθώς το συγκεκριμένο αντικείμενο δεν περιλαμβανόταν στο επίσημο πρόγραμμα σπουδών του Ωδείου. Σίγουρα, όμως, επρόκειτο για μια διαδικασία μάθησης ενός αντικειμένου, το οποίο δε γνώριζαν εκ των προτέρων.

¹⁴³ Βλ. Παράρτημα I, εικόνα 12, σελ. 103.

δήμος¹⁴⁴. Στην πιο πρόσφατη εμφάνιση του σχήματος, στο Εθνικό Λαογραφικό φεστιβάλ της Αλβανίας, που πραγματοποιήθηκε στο Αργυρόκαστρο, στις 12 Μαΐου 2015, τοπικό δημοσίευμα κάνει λόγο για εκπροσώπηση του Δήμου Ιωαννιτών από το *Ηνορο* και την κομπανία του Κώστα Βέρδη¹⁴⁵, οι οποίοι, μάλιστα, συνοδεύονταν από τον πρόεδρο του Πνευματικού Κέντρου Ιωαννίνων, τη διευθύντρια Πολιτισμού και μέλη του Δ.Σ., γεγονός που ενισχύει την παραπάνω άποψη¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Βλ. Παράρτημα V, σελ. 115.

¹⁴⁵ Ο Κώστας Βέρδης είναι επαγγελματικός συνεργάτης σε σταθερή βάση του Δήμου Ιωαννίνων, καθώς πλαισιώνει παίζοντας κλαρίνο τις παραστάσεις των παραδοσιακών χορευτικών τμημάτων του Δήμου.

¹⁴⁶ Δημοσίευση στη διαδικτυακή ενημερωτική ιστοσελίδα ΒΗΜΑ news.gr στις 20/05/15.
http://www.vimanews.gr/index.php?option=com_content&view=article&id=12436:2015-05-20-09-15-08&catid=31:2014-05-27-08-58-16&Itemid=163.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. ΕΠΙΤΕΛΕΣΗ

Το μεγαλύτερο μέρος των εμφανίσεων του σχήματος *Ηνορο*, βασίζεται κυρίως, σε επιτελέσεις, τις οποίες και υποστηρίζει με τη συμμετοχική του παρουσία.

Κατά τον Παπαγεωργίου (2006:32), οι επιτελέσεις (performances) έχουν ως βάση στήριξης ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά που συναντώνται σε όλες τις δράσεις πολιτιστικής αναπαράστασης. Αυτά έχουν να κάνουν με τους *πρωταγωνιστές*, τα πρόσωπα, δηλαδή, που συμμετέχουν, τον κατάλληλα διαμορφωμένο χώρο στον οποίο θα παρουσιαστούν, δηλαδή, *το σκηνικό*, τα τεχνολογικά μέσα που θα χρησιμοποιηθούν και τέλος, *το κοινό - στόχος*, που αφορά τις κοινωνικές ομάδες που θα τις παρακολουθήσουν, δίχως, όμως, να έχουν τη δυνατότητα βιωματικής συμμετοχής. Επίσης, ο ίδιος διακρίνει έξι μορφές επιτελέσεων :

- α. Πρώιμες μορφές επιτέλεσης,
- β. Μεταγενέστερες και σύγχρονες,
- γ. Κείμενο/γραφή,
- δ. Οπτικοακουστικές τέχνες / ήχος, φωτογραφία, βίντεο, κινηματογράφος,
- ε. Εφαρμογές πολυμέσων,
- στ. Εκθεσιακός σχεδιασμός.

Στις παραπάνω μορφές επιτέλεσης προσδίδεται το νόημα - χαρακτηρισμός της *αφήγησης*, γιατί έχουν τη δυνατότητα να μεταφέρουν μηνύματα σε διαφορετικά κοινωνικά σύνολα (Παπαγεωργίου, 2006:30-38).

Το μήνυμα κατασκευάζεται σύμφωνα με τις καταβολές και την παιδεία του δέκτη, αναδιαμορφώνεται και, μεταβαίνοντας από το άτομο στο σύνολο, διαμορφώνεται αυτό που αποκαλείται κοινή γνώμη. *Τα θεαματικά γεγονότα*, όπως ονομάζει ο Colleyn (2005:67) τις επιτελέσεις, «που χρησιμεύουν ως κοινωνικά μέσα μαζικής ενημέρωσης δεν αντικατοπτρίζουν, ούτε εικονογραφούν μια κουλτούρα, αντιθέτως αποτελούν μέρος πρακτικών από τις οποίες μια κουλτούρα

δημιουργείται και αλλάζει»¹⁴⁷. Τα θεάματα αυτά περιλαμβάνουν θρησκευτικές τελετουργίες, παρελάσεις, μουσική, χορό, θέατρο, σπορ, αποτελούν την πολιτισμική γνώση μιας κοινωνίας.

Από την παρούσα έρευνα προκύπτει ότι το *Ηνορο* συμμετέχει σε μεταγενέστερες και σύγχρονες επιτελέσεις, ενώ συχνά χρησιμοποιεί στις παραστάσεις του κείμενα και οπτικοακουστικό υλικό. Ενδεικτικά περιγράφονται :

- Εκδήλωση του χορευτικού συλλόγου Σκλίβανης, στις 05/04/08, στο Π.Κ.Δ.Ι. όπου χρησιμοποιήθηκε προβολέας διαφανειών με προβολή φωτογραφιών περασμένης εποχής.
- Ηχογράφηση τριών πολυφωνικών τραγουδιών σε ντοκιμαντέρ της Lear Productions, στις 06/06/07. (Άσπρη κατάσπρη βαμβακιά, Άσπρο τριαντάφυλλο κρατώ, Ντελή παπάς).
- Εκδήλωση της Πανεπειρωτικής Συνομοσπονδίας Ελλάδος, στις 12/09/11, που πλαισιώνεται με σκηνοθετική επιμέλεια και παρουσιαστή, ηχητική και οπτική κάλυψη, πρόγραμμα και αφίσα.
- Στο 30^ο συνέδριο της ISME για τη μουσική εκπαίδευση, στις 15 & 16/07/12, ο Λώλης υπογράφει το κείμενο για το πολυφωνικό τραγούδι της Ηπείρου, που συμπεριλαμβάνεται στο βιβλίο - πρόγραμμα συναυλιών των συμμετεχόντων.

Διαπιστώνεται ότι τα μέλη του σχήματος αντιλαμβάνονται πλήρως τη διαφορετική αισθητική που διαπνέει το ρεύμα της σχολής του Σ. Καρρά, από το '80 και μετά, που φέρνει ένα νέο προσδιορισμό της έννοιας της παράδοσης, στον οποίο εντάσσει το πολυφωνικό σχήμα *Ηνορο* η παρούσα πτυχιακή. Δημιουργούνται νέα αισθητικά μοντέλα σε σχέση με το χώρο, την παρουσίαση από τους συμμετέχοντες και την εμφάνιση αυτών. Τα γραπτά κείμενα έρχονται να προσθέσουν την ερευνητική διάσταση που παίρνει η μουσική παράδοση όσο και τη σημαντικότητα της διάσωσης και της καταγραφής της. Η λογιότητα, λοιπόν, κατέχει πρωταρχική θέση στο ρεύμα αυτό, υπερασπιζόμενη την αξία της

¹⁴⁷ Ο Colleyn αναφέρει πως η μετάφραση «performance» από την λέξη «θέαμα» στερείται την «επιτελεστική» της πλευρά, όπου το αντικείμενο και η δημιουργία τελούνται συγχρόνως.

παράδοσης για τη συνέχεια ενός λαού. Ο χώρος όπου διαδραματίζεται η *παραδοσιακή* μουσική αλλάζει και από τα χωριά μετατοπίζεται στις πόλεις. Ο χορός από λειτουργική διαδικασία μετατρέπεται και αυτός σε αναπαράσταση. Όλα τα παραπάνω είναι στοιχεία που συναντάμε στις επιτελέσεις του *Ηνορο*.

Η Ανθρωπολογία, όπως επισημαίνει η Λαλιώτη (2012:206), αναφέρεται στην επιτέλεση μέσα από τα παραπάνω θεάματα και παραθέτει τις επόμενες τρεις ενότητες προς έρευνα :

- 1) Η θέση της επιτέλεσης ως διακριτής κατηγορίας ή διάστασης της καθημερινότητας,
- 2) Το επίπεδο μίμησης και της δημιουργίας μέσα στις πολιτισμικές συμπεριφορές και
- 3) Το αντιθετικό δίπολο μεταξύ προσποίησης και αυθεντικότητας.

Στη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα, ο προσδιορισμός και η προβολή της ταυτότητας (ιδιαίτερης και μοναδικής), που είναι κύριο μέλημα της πολιτιστικής αναπαράστασης, προκαλεί προβληματισμούς και υποκρύπτει κινδύνους. Η θεωρία του Goffman (1959) σε σχέση με τη *δευτερογενή προβολή*¹⁴⁸ επικεντρώνεται στη δραματοποίηση, την εξιδανίκευση, τον εκφραστικό έλεγχο, τη διαστρέβλωση της εντύπωσης που προκαλείται στο κοινό - δέκτη, στην αμηχανία ή δέος του κοινού - δέκτη και, τέλος, στη χρήση της επινόησης και απόδοσης της πραγματικότητας των πρακτικών της πολιτιστικής ανάπτυξης απέναντι στα πρωταγωνιστικά πρόσωπα ή δεδομένα και το χαρακτήρα τους, όπως επίσης και στην εντύπωση που αποτυπώνεται με βάση το νοηματικό υπόβαθρο¹⁴⁹.

Η πολυφωνία είναι λίγο παράξενη για το αστικό κέντρο των Ιωαννίνων, γιατί όπως ξέρεις το πολυφωνικό τραγούδι προέρχεται κυρίως από την επαρχία Πωγωνίου και τα ελληνόφωνα χωριά που είναι από την άλλη μεριά(..). οπότε αν δεν το έχουν το πολυφωνικό,

¹⁴⁸ Παπαγεωργίου, Δ., (2006), *Πολιτιστική Αναπαράσταση*. Αναφέρεται στη δημιουργία πολιτιστικής αναπαραγωγής, ενώ, αντίθετα, τα πρωτογενή βιωματικά δεδομένα συνδέονται με την πολιτισμική παραγωγή. σελ.17.

¹⁴⁹ Αυτόθι, σελ. 38.

δεν το καταλαβαίνουν(..). Το πολυφωνικό τραγούδι στον περισσότερο κόσμο θυμίζει μοιρολόι¹⁵⁰.

(..) Παρόλο ότι είναι γνωστό ότι αυτό το είδος είναι για τραγούδια ξενιτιάς και πόνου, είναι πολύ μεγάλο λάθος, όταν ασχοληθεί κάποιος βλέπει ότι στην πραγματικότητα καλύπτει όλες τις γκάμες της κοινωνικής έκφρασης. Της χαράς, της λύπης, του θανάτου, της ξενιτιάς, τα πάντα¹⁵¹.

Με δεδομένο ότι το πολυφωνικό τραγούδι δεν είναι εύκολο άκουσμα, πολύς κόσμος το θεωρεί βαρύ, δύσκολο, βαρετό..¹⁵².

Ότι είναι ένα δύσκολο είδος, είναι, δεν έρχεται εύκολα κάποιος να ακούσει μια τέτοια συναυλία, αλλά δεν υπάρχει και ενημέρωση¹⁵³.

Από τα παραπάνω σχόλια φαίνεται πως τα μέλη του *Ήνωρο* πιστεύουν ότι το κοινό δε γνωρίζει το ηπειρώτικο πολυφωνικό, επομένως και δεν μπορεί να το καταλάβει. Πιθανόν, να είναι ένας λόγος που αντιμετωπίζεται από μια μερίδα του κόσμου ως «βαρετό». Αυτό οφείλεται, σύμφωνα πάντα με τα λεγόμενά τους, και στην ανεπαρκή ενημέρωση που έχει ο κόσμος για τέτοιου είδους εκδηλώσεις, αλλά και στην έλλειψη παιδείας πάνω στο δημοτικό τραγούδι και ιδίως για το πολυφωνικό. Στο παρακάτω σχόλιο είναι ξεκάθαρη η σύγκριση στον τρόπο διαχείρισης και προώθησης, μέσω της παιδείας, της πολυφωνίας στην Αλβανία και στην Ελλάδα. Οι επαγγελματίες τραγουδιστές έχουν αναλάβει το ρόλο του δασκάλου. Συγκεκριμένα, η Κοτσιάφτη λέει :

(..) Οι Αλβανοί τη δική τους πολυφωνία, την υποστηρίζουν, τη διδάσκουν στα σχολεία, έχουν επαγγελματίες τραγουδιστές, δηλαδή, πληρώνει το κράτος, γενικά είναι πιο οργανωμένη η μουσική τους παιδεία, αλλά ειδικά γι' αυτό το είδος έχουν επαγγελματίες που

¹⁵⁰ Από τη συνέντευξη με τον Π. Τέλλη, ό. π.

¹⁵¹ Από τη συνέντευξη με τη Φ. Κοτσιάφτη, ό. π.

¹⁵² Από τη συνέντευξη με τον Δ. Δριστιλιάρη, ό. π.

¹⁵³ Από τη συνέντευξη με την Κ. Κούτη, ό. π.

τραγουδάνε τα πολυφωνικά.. Πράγμα που δε γίνεται με την ελληνόφωνη πολυφωνία της Ν. Ιταλίας και της Β. Ηπείρου.

Οι πολλαπλές εκδηλώσεις - αναπαραστάσεις που είναι επικεντρωμένες στο σύμβολο της παράδοσης αφορούν έντονα την παρούσα εργασία. Οι εκδηλώσεις αυτές πλαισιώνονται με κείμενα (γραπτού ή προφορικού λόγου), στα οποία κυριαρχεί η εκφραστική εξιστόρηση ιστοριών του τόπου και εθίμων που αναπαρίστανται σε ανάλογο κλίμα, με χρήση εικονικών ή υπαρκτών σκηνικών¹⁵⁴. Αναφερόμενα δε τα κείμενα αυτά στους φορείς που συμβάλλουν (ως χορηγοί) ή στο σύλλογο οργάνωσης της εκδήλωσης, τονίζουν τις προσπάθειες που καταβάλλονται για τη διάσωση και τη διάδοση της παράδοσης. Στο πλαίσιο της επιτέλεσης, διαμορφώνεται «μια συστηματική τυπολογία διαδικασιών αφήγησης», στην οποία ο Umberto Eco, διακρίνει την επίδρασή και τη διάδρασή της με τους δέκτες – χρήστες, δηλαδή, με το κοινό που παρακολουθεί τις προβολές αυτές.¹⁵⁵

Παρόμοιες συνθήκες δημιουργούνται και στις πολιτιστικές εκδηλώσεις των συλλόγων, όπου το *Ηνορο*, συνήθως, συμμετέχει, όπως ήδη έχει αναφερθεί. Η ατμόσφαιρα που δημιουργείται σε αυτές τις κοινωνικές δραστηριότητες αποσκοπεί στην ανάδειξη των συμβόλων και την υπερτόνιση αυτών μέσα στο αστικό περιβάλλον, διαμορφώνοντας τη συλλογική ταυτότητά μέσα από τις αλληλεπιδράσεις και μέσα από τη σύγκριση του *εμείς* και οι *άλλοι*. Έχοντας την εμπειρία μιας τέτοιας εκδήλωσης, ο δέκτης – χρήστης θα συγκρατήσει σημεία της μέσα από την επίκληση του συναισθήματος, σύμφωνα με τις καταβολές του.

Σύμφωνα με τον Halbwachs (2013:332), «κάθε προσωπικότητα και κάθε γεγονός της ιστορίας, από τη στιγμή που διεισδύει στη μνήμη της κοινωνίας, μετατρέπεται σε δίδαγμα, σε έννοια, σε σύμβολο, αποκτά νόημα, γίνεται στοιχείο του συστήματος ιδεών της κοινωνίας. Έτσι εξηγείται η συμφωνία των

¹⁵⁴ Ενδεικτικά, αναφέρεται το διήμερο φεστιβάλ *Ο πολιτισμός της πέτρας* από την Περιφερειακή Ένωση Δήμων Ηπείρου, στις 4-5/04/14. Με ομιλίες και διάφορα δρώμενα, το *Ηνορο* τραγούδησε εκεί, ενώ η Κοτσιάφτη υπήρξε και ομιλήτρια, όπως μας πληροφόρησε στη συνέντευξή της στις 25/07/14. Οι διοργανωτές επιχείρησαν να αναδείξουν την ανάγκη διάσωσης και προβολής της τεχνικής των μαστόρων της πέτρας.

¹⁵⁵ Παπαγεωργίου, Δ., ό. π, σελ 52-53.

παραδόσεων με τις ιδέες του παρόντος. Γιατί, στην πραγματικότητα, οι ιδέες του παρόντος είναι και παραδόσεις». Συνεχίζει με το συμπέρασμα πως «η κοινωνική σκέψη αποτελεί, ουσιαστικά, μια μορφή μνήμης και ότι αποκλειστικό της περιεχόμενο είναι οι συλλογικές μνήμες, αλλά οι μόνες αναμνήσεις και τα μόνα στοιχεία που επιβιώνουν από αυτές σε κάθε εποχή είναι αυτά που η κοινωνία μπορεί να ανασυγκροτήσει με την επεξεργασία των σημερινών πλαισίων της».

Προκύπτει, λοιπόν, πως οι τεχνικές που χρησιμοποιούνται θυμίζουν τεχνικές υποκριτικής τέχνης. Συγκεκριμένα, το σημαντικότερο κομμάτι, που είναι η ανάμνηση μέσω της εμπειρίας, γίνεται προϊόν επεξεργασίας μετά το πέρας της παράστασης. Λειτουργεί όπως ακριβώς και ένα σενάριο. Τελειώνει το έργο και η μετά - ιστορία του σεναρίου αρχίζει, οπότε και αποτυπώνονται οι εμφατικές εικόνες της «πλοκής», που είναι πρότυπα τόσο για τις θεματικές όσο και για τους τρόπους κάθε προβολής. Συγχρόνως, καταγράφονται οι ιδέες και τα συναισθήματα που προκλήθηκαν μέσω της διαδικασίας της αναπαράστασης. Και όπως λέει και ο Blacking (1981:89) «Η λειτουργία της μουσικής είναι να ισχυροποιεί τις ανθρώπινες σχέσεις, εκφράζοντας και τονίζοντας ορισμένες εμπειρίες που απέκτησαν σημασία, μέσα στην κοινωνική ζωή των ανθρώπων».

Μέσα στην επιτέλεση, η λειτουργία της μουσικής αποτελεί μια σύνθετη χρονική διαδικασία, καθώς παρελθόν, παρόν και μέλλον αλληλεπιδρούν. Τη στιγμή που ένας μουσικός παρουσιάζει ένα μουσικό θέμα, έχουμε την πραγματική στιγμή της επιτέλεσης. Όταν θα σταματήσει να παίζει, θα σταματήσει και η πραγμάτωση της επιτέλεσης. Έτσι, η διάρκειά της είναι το χρονικό διάστημα κατά το οποίο επιτελείται η μουσική. Αμέσως μετά ακολουθεί η μνήμη του γεγονότος, καθώς το παρόν γίνεται παρελθόν. Η επιθυμία για επανάληψη της μουσικής εμπειρίας ή όχι είναι το μέλλον. Ως εκ τούτου, το παρόν της επιτέλεσης, κατά την πραγμάτωσή της, δημιουργεί συγχρόνως «το επιτελεστικό του παρελθόν και μέλλον». (Κάβουρας 2003:318).

Η συναυλιακή συνθήκη, που σχετίζεται άμεσα με την επιτέλεση, καταργεί το ηχοτοπίο της ηπειρώτικης υπαίθρου, που είναι χαρακτηριστικό στοιχείο του πολυφωνικού τραγουδιού αυτής της περιοχής. Παρακολουθώντας μια

αναπαράσταση, συναυλία, φεστιβάλ, προσλαμβάνουμε τον ήχο των άλλων πολιτισμών, αλλά και τον δικό μας.

Με βάση τις εκδηλώσεις – αναπαραστάσεις, που γίνονται εκτός πλαισίου, οι δεσμοί με τον τόπο *χαλαρώνουν* και αυτό έχει αντίκτυπο στη μετέπειτα πολιτισμική αναπαραγωγή. Οι «παραδοσιακές» στολές, τα «παραδοσιακά» τραγούδια, οι αναπαραστάσεις εθίμων δεν αναδεικνύονται, για παράδειγμα, στην ύπαιθρο, στο φυσικό τους πλαίσιο, αλλά εντάσσονται και κατά συνέπεια ενσωματώνονται στον αστικό χώρο. Πρόκειται για αυτό που ο Appadurai αναφέρει ως απεδαιοποιημένη επιτέλεση στα σύγχρονα δεδομένα της πολιτιστικής αναπαράστασης, που σχετίζεται με την εδαφική και πολιτισμική παραγωγή της συλλογικής ταυτότητας μιας μεταβαλλόμενης κοινωνίας¹⁵⁶

Τα πολυφωνικά τραγούδια με μεγάλους στίχους αντιμετωπίζουν χρονικούς περιορισμούς, καθώς δε συνάδουν με τις πολιτιστικές και φεστιβαλικές πρακτικές, αφού τα χρονικά περιθώρια είναι άκρως μελετημένα και προκαθορισμένα για κάθε φωνητικό σχήμα που συμμετέχει. Υπάρχει πρόγραμμα, πολλές φορές και τυπωμένο, στο οποίο οριοθετούνται χρονικά η έναρξη και η λήξη τους. Δεν αφήνεται καμία ελευθερία αυτοσχεδιασμού ή επικοινωνίας με τους δέκτες, διότι το ρεπερτόριο είναι εξ αρχής κανονισμένο. Αυτή η μορφή του *παραδοσιακού*¹⁵⁷ είναι ένα σύγχρονο ρεύμα, που εκφράζεται κυρίως σε συναυλιακούς χώρους. Η φόρμα πλέον είναι πιο οργανωμένη, αφού στην ουσία δεν υπάρχει η παρεμβολή του κοινού, είτε μέσω της παραγγελίας είτε μέσω του χορού. Είναι αυτό που περιγράφει ο Κάβουρας «στοιχεία από παλαιές μορφές πολιτισμικής επιτέλεσης αλληλοδιαπλέκονται με άλλα στοιχεία που παραπέμπουν σε νέες επιτελεστικές εκφράσεις, σε μια συνύπαρξη ετερογενών χαρακτηριστικών..»¹⁵⁸. Επομένως, η προφορική παράδοση προσαρμόζεται στις σύγχρονες συνθήκες επιτέλεσης.

¹⁵⁶ Βλ. περισσότερα, Appadurai, A., (2014), *Νεωτερικότητα χωρίς σύνορα*, σελ. 77-79.

¹⁵⁷ Αναφερόμαστε σε αυτό που η Καλλιμοπούλου (2009) περιγράφει με τον όρο *paradosiaka*.

¹⁵⁸ Κάβουρας, Π., (2010) *Φολκλόρ και παράδοση*, σελ. 232-233.

Η συναυλιακή συνθήκη «απαγορεύει» να αντιληφθούμε τις «πολιτισμικά διαφοροποιημένες αντιλήψεις» για την πλήρη κατανόηση και αίσθηση του ηχητικού αυτού γεγονότος. Γιατί «από ένα κοινωνικό σύνολο σ' ένα άλλο αλλάζουν τα νοήματα..» και αυτό γιατί «η αναπαράσταση κατευθύνεται από την επιθυμία μας για αδιαμεσολάβητη πρόσβαση στο νόημα, στο περιεχόμενο, στην αλήθεια..»¹⁵⁹.

3.1 Από το παραδοσιακό στο μοντέρνο

Στην πορεία του *Ηνορο* συναντάμε και επιτελέσεις που συνδυάζουν δύο διαφορετικά είδη μουσικής. Την παραδοσιακή του πολυφωνικού, με την World fusion Jazz, είτε με την Rock είτε με την World μουσική. Πρόκειται για κάτι εντελώς διαφορετικό, γεγονός που προσέλκυσε και το ενδιαφέρον του *Ηνορο*. Για αυτό το λόγο, άλλωστε, συμμετέχει σε αυτές τις διασκευές, ενώ από την άλλη, μια τέτοια επιλογή, δείχνει και μια άλλη πλευρά του σχήματος που *φλερτάρει*, αυτή τη φορά με εντελώς διαφορετικού τύπου οργανολόγιο, πέραν της τυπικής ηπειρώτικης ορχήστρας.

Έχουν καταγραφεί τρεις τέτοιες επιτελέσεις, στις οποίες το *Ηνορο* συμπράττει πάνω στη σκηνή με συγκρότημα που υπηρετεί μια άλλη μουσική κουλτούρα. Συγκεκριμένα :

❖ 27/09/2011, **Mode Plagal**, Βοxx μουσική σκηνή, Ιωάννινα.

Από το 1990, οι Mode Plagal πειραματίζονται με τους μονούς ρυθμούς της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής και τους συνδυάζουν με τη σύγχρονη τζαζ. Δημιουργούν το μοναδικό υβριδικό ήχο τους, που είναι αναγνωρίσιμος και χαρακτηριστικός παγκοσμίως για τους λάτρεις της World fusion Jazz. Το σχήμα συγκροτείται από φωνή, σαξόφωνο, κιθάρα, ντραμς, μπάσο και πλήκτρα.

Πήγαμε σαν παρέα να παρακολουθήσουμε τους Mode Plagal, με support Στη χόβολη(..) Και λέει ο Θοδωρής Ρέλλος, -Παιδιά, απόψε στην παρέα μας είναι και ένα πολυφωνικό συγκρότημα απ' την περιοχή σας, παιδιά ελάτε πάνω να τραγουδήσουμε.. κι ανεβήκαμε πάνω κι είπαμε και πολυφωνικά μόνοι μας και μαζί. Ήταν απίστευτη

¹⁵⁹ Μυριβήλη, Ε., (2006) *Από την αναπαράσταση στην επιτέλεση*, σελ. 70.

εμπειρία, είμαστε πάντα δεκτικοί σ' αυτό, μας αρέσει, γουστάρουμε, είναι ωραίο, αρκεί να ταιριάζει. Αρκεί να βγάζει πάλι το ίδιο συναίσθημα¹⁶⁰.

Δεν είχε γίνει προσυνηνόηση, απλά είχε προηγηθεί γνωριμία του Παναγιώτη με ένα μέλος του συγκροτήματος, ήξεραν τα παιδιά ότι ήμασταν από κάτω και μας φώναζαν. Ήμασταν τέσσερις από τους οχτώ, η έκπληξη ήταν τόσο μεγάλη που δεν ξέραμε τι να πούμε. Ωραία εμπειρία, αλλά ήταν και το συγκρότημα που το κάνει πολύ καλά αυτό που κάνει. Το αισθητικό αποτέλεσμα, όμως, δεν πιστεύω πως πειράζει την παράδοση, απλά είναι άλλος τρόπος για να το εκφράσεις¹⁶¹.

❖ 11/03/2013, **Γιώργος Γάκης και οι Troublemakers**, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ιωαννίνων.

Η μπάντα αυτή δημιουργήθηκε το 1993, ένα πενταμελές κλασσικό μελωδικό rock σχήμα με επιρροές από συγκροτήματα, όπως οι Whitesnake, Aerosmith, Bon Jovi, Deep Purple, Scorpions κ.α. Με φωνή, δυο κιθάρες, ντραμς, πλήκτρα και μπάσο, έχει μια μακροχρόνια πορεία στα rock μουσικά δρώμενα της χώρας, καθώς και σημαντικές συνεργασίες. *Μη με κοιτάς στα μάτια*, ήταν το ηπειρώτικο παραδοσιακό τραγούδι που διασκεύασαν στο δίσκο τους, το 2012 :

Έκανε τη συναυλία αυτή και μας είπε, παιδιά έχω αυτό το κομμάτι, θα έχω κλαριτζή, θέλω και το πολυφωνικό να κάνει αυτό. Μια πρόβα και μια πριν βγούμε εκεί, για τον ήχο, δε χρειάζεται(..) Ο Γάκης ξέρει πώς θα το παίζει, το κλαρίνο δε χρειάζεται πρόβα, εμείς ξέρουμε πώς να κρατήσουμε το ίσο, οπότε θέλω να πω, μετά από κάποιο διάστημα πια, το ξέρεις καλά αυτό με το οποίο ασχολείσαι, οπότε δεν έχεις και πολλά, θες απλά να το δέσεις και πρέπει να ακούγεται και όμορφα(..) Όταν είναι κάτι με κριτήριο να μην του αλλάζω τα πέταλα, απλά να το

¹⁶⁰ Από τη συνέντευξη με την Σ. Εξάρχου, ό. π.

¹⁶¹ Από τη συνέντευξη με τον Δ. Δριστιλιάρη, ό. π.

*επεκτείνω ή να το προσαρμόσω, δε νομίζω πως μπορεί να προσβάλει ή μπορεί να θίξει τα αυτιά*¹⁶²

*Τέτοιου είδους διασκευές είναι καλή ευκαιρία να τραβήξουν νέο κοινό. Υπάρχουν πολλά συγκροτήματα που το κάνουν αυτό*¹⁶³.

❖ 10/03/2011, **Pnoetica**, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ιωαννίνων

Το κουαρτέτο των Pnoetica δημιουργήθηκε το 2007 και ακολουθώντας τα μουσικά στίλ της μοντέρνας μουσικής του 20ου αι., πρόσθεσε στοιχεία της παραδοσιακής - βυζαντινής μουσικής. Υποστηρίζουν ότι οι συνθέσεις πάνω σε φλάουτο, σαξόφωνο, ηλεκτρική κιθάρα ηλεκτρικό μπάσο και ντραμς, έχουν στόχο να ενώσουν το μουσικό κόσμο της Δύσης με την Ανατολή :

*Με τους Pnoetica είχε γίνει πρόταση από τον Παναγιώτη και δουλεύτηκε αρκετά, ήταν μια προσπάθεια των παιδιών να βγει κάτι κοινό*¹⁶⁴.

*Εμένα μου άρεσε που σε κάποιον από άλλο είδος μουσικής έκανε κλικ το Ξενιτεμένο μου πουλί και του άρεσε να κάνει αυτή τη διασκευή*¹⁶⁵.

*Μια διασκευή που έκανα εγώ στο Ξενιτεμένο μου πουλί, προσπάθησα να διατηρήσω το ύφος του πολυφωνικού τραγουδιού, άσχετα αν από πίσω έχουμε μια μοντέρνα ορχήστρα, το πολυφωνικό σύνολο από μόνο του θα μπορούσε να υπάρχει, να τραγουδηθεί και μόνο του (πάρτης -γυριστής -ίσο)*¹⁶⁶.

Από τις απόψεις των μελών του *Ηνορο* γίνεται αντιληπτό ότι εγκρίνουν και αποδέχονται αυτούς τους πειραματισμούς του σχήματος, χωρίς, ωστόσο, αυτό να αποτελεί βασικό τους μέλημα, δίνοντάς του νέα πνοή, ταυτόχρονα, όμως, και

¹⁶² Από τη συνέντευξη με την Σ. Εξάρχου, ό. π.

¹⁶³ Από τη συνέντευξη με την Κ. Κούτη, ό. π.

¹⁶⁴ Από τη συνέντευξη με τον Δ. Δριστιλιάρη ό. π.

¹⁶⁵ Από τη συνέντευξη με την Κ. Κούτη, ό. π.

¹⁶⁶ Από τη συνέντευξη με τον Π. Τέλλη, ό. π.

μια άλλη πορεία. Αν και οι επιτελέσεις αυτές ήταν μεμονωμένες, με τους Mode Plagal μπορεί να θεωρηθεί και τυχαία, είναι παρόλα αυτά ενέργειες που αποδεικνύουν την προσπάθεια του σχήματος να ενώσει το ηπειρώτικο πολυφωνικό με στοιχεία από άλλα είδη μουσικής.

Η διάρκεια αυτών των επιτελέσεων, καθώς το παρόν μιας επιτέλεσης δημιουργεί το παρελθόν και το μέλλον της, όπως προαναφέρθηκε, αφορά φυσικά το μουσικό, ο οποίος παράγει το μουσικό έργο. Συνδέεται όμως και με το κοινό που το παρακολουθεί. Το κοινό, επίσης, είναι αυτό που στηρίζει την ύπαρξη του μουσικού. Με βάση τον παραπάνω συλλογισμό, το *Ήνορο* με τις συγκεκριμένες επιτελέσεις επιδιώκει να διευρύνει το κοινό του, εντάσσοντας στο ρεπερτόριό του και τέτοιου είδους πολυφωνικές εκτελέσεις.

Έτσι, μέσα από το *Ήνορο*, το ηπειρώτικο πολυφωνικό, αρχικά, μετατοπίζεται στη συναυλιακή συνθήκη και στη συνέχεια αναμιγνύεται με μοντέρνες μουσικές. Αυτό δεν μπορεί να θεωρηθεί παραδοσιακό, είναι μια εντελώς άλλου τύπου εξέλιξη, απέναντι στα χαρακτηριστικά του ηπειρώτικου πολυφωνικού και αυτό το *Ήνορο* το γνωρίζει, όπως μαρτυρούν τα παρακάτω σχόλια :

Ξεφεύγουμε από την πατροπαράδοτη ερμηνεία, είναι σαν να ανοίγει μια άλλη πόρτα, μπορώ να πω ότι με εντριγκάρουν κιόλας. Με λίγη προσοχή και σεβασμό μπορεί κάποιος να παντρέψει κάποια πράγματα¹⁶⁷.

Είναι τελείως άλλο πράγμα. Εγώ προσωπικά είμαι ανοιχτή προς κάθε είδος μουσικής, δεν απορρίπτω τίποτα¹⁶⁸.

Το θέμα είναι, όμως, ποιος είναι ο στόχος, τι θες να κάνεις¹⁶⁹.

¹⁶⁷ Από τη συνέντευξη με τον Δ. Δριστιλιάρη ό. π.

¹⁶⁸ Από τη συνέντευξη με την Κ. Κούτη, ό. π.

¹⁶⁹ Από τη συνέντευξη με τη Φ.Κοτσιάφτη, ό. π.

3.2 Προφορικότητα & Συλλογική Μνήμη

Η συλλογική μνήμη διαμορφώνεται σε εκφραστικές συμπεριφορές με κοινά αναγνωρίσιμα νοήματα. Προκύπτει από τη διαδικασία της διαλεκτικής σχέσης μεταξύ στιγμής και διάρκειας. Δηλαδή, όταν παρουσιάζεται μια παράσταση με την επίδραση που ασκεί στο κοινωνικό σύνολο, με τη μορφή της ανάμνησης. Ο Σταυρίδης (2006:13) διακρίνει τον καθοριστικό ρόλο που έχει ο τρόπος που προβάλλονται τα όποια μηνύματα μέσω των πολιτιστικών εκδηλώσεων παντός τύπου, στις πρακτικές οργάνωσης αυτών, με αποτέλεσμα «οι σχέσεις ανάμεσα στις διαφορετικές μορφές, οι συνθήκες της κοινωνικής εμφάνισης, οι όροι της εκδήλωσής τους, είναι που διαμορφώνουν τη συλλογική μνήμη». Η κοινωνικά προσανατολισμένη προοπτική της απέναντι στον τρόπο που δεχόμαστε ή όχι την ετερότητα, είναι κομβικό σημείο, αρχικά, ως προς την ανάλυση και έπειτα ως προς την κατανόηση της δυναμικής της συλλογικής μνήμης.

Η προβολή των ηπειρώτικων πολυφωνικών τραγουδιών, σε γενικές γραμμές, χρησιμοποιείται για να τονιστεί η ιδιαιτερότητα της ελληνικής παραδοσιακής λαϊκής μουσικής. Η ιδιαίτερη αυτή τοπική μουσική έκφραση, την οποία οι τοπικοί παράγοντες ορίζουν ως εθνική και τη διαχειρίζονται με σκοπό να διαμορφώσουν και να τονώσουν την πολιτισμική ταυτότητα των κοινωνικών υποκειμένων. Η προβολή αυτή, επίσης, αναδύεται από ανθρώπους που αντιμετωπίζουν το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι σαν μια τέχνη της ελληνικής λαϊκής μουσικής παράδοσης που χάνεται. Όλη αυτή η *επικοινωνία* με τα πολυφωνικά τραγούδια αφήνει στους αποδέκτες της, ανάλογα με τις εντυπώσεις που χαράσσει, αναμνήσεις με τις οποίες αποκαλούν το εν λόγω μουσικό ιδίωμα ξένο ή οικείο, στοιχείο, όμως, πάντα της ιστορίας τους.

Θεωρητικοί της προφορικότητας (Ong, 1982) και της επικοινωνίας (McLuhan, 1962) επισημαίνουν τη σπουδαιότητα της ακοής στους προφορικούς πολιτισμούς. Η κοινωνική και η ηθική *ισορροπία* μπορεί να μελετηθεί και να ερμηνευτεί με βάση τη σημασία της ακοής για τη μετάδοση και πρόσληψη του λόγου. Η προσοχή που δίνουν οι πολιτισμοί στην ακοή και στη συνέχεια στην εκφορά του λόγου, είναι αυτή που τελικά ενεργοποιεί την επικοινωνία στις

προφορικές παραδόσεις¹⁷⁰. Η προφορικότητα, ως διακριτό γνώρισμα της παράδοσης, είναι το εργαλείο επικοινωνίας. Στην περίπτωση της μουσικής, κατά τον Δαμιανάκο (2001:75), η προφορική παράδοση ενώνει το μουσικό με το κοινό, δεν τους χωρίζει.

Το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι είναι άμεσα συνδεδεμένο με την προφορικότητα. Χρειάζεται να ακουστεί, προκειμένου στη συνέχεια να μεταδοθεί. Από τη στιγμή που δεν ακούγεται, διότι δεν τραγουδιέται στην καθημερινότητα των ανθρώπων, δεν του δίνεται, δηλαδή, η απαραίτητη σημασία – προσοχή, τότε ολοένα συνεχίζει και εξιδανικεύεται. Εφόσον το πολυφωνικό τραγούδι έχει αποκοπεί από το φυσικό του χώρο και δεν έχει πια το λειτουργικό του ρόλο, εκ των πραγμάτων τίθεται στο περιθώριο η μετάδοσή του μέσω της προφορικότητας.

Τώρα το χειμώνα είμαστε περίπου 100 κάτοικοι. Στη συνέχεια του πολυφωνικού τραγουδιού αποτύχαμε.. Υπήρχε μια αναλαμπή, μια λάμψη τότε με τη Δόμνα Σαμίου και μετέπειτα τίποτα. Τώρα μόνο τα συγκροτήματα που τα μέλη τους μπορεί να μην είναι ούτε Ηπειρώτες¹⁷¹.

Μια απογοήτευση διακρίνεται στα παραπάνω λόγια του πληροφοριοδότη. Το ενδιαφέρον που έδειξε η Δόμνα Σαμίου για τα ηπειρώτικα πολυφωνικά τραγούδια ήταν μια σπίθα και φυσικά δεν ήταν αρκετή για να διατηρήσει το ενδιαφέρον αναλλοίωτο. Η ίδια η κοινωνία μονάχα μπορεί να το διατηρήσει, εντάσσοντάς το στην καθημερινότητά της.

Πολύ χαρακτηριστικά, η Μυριβήλη (2006:63) λέει πως «ό, τι είναι πραγματικό βιώνεται και αποτελεί εμπειρία στο παρόν. Ό, τι υπήρξε, αλλά δεν υφίσταται τώρα στο παρόν, μπορεί να ανακτηθεί μόνο μέσα από σημειολογικές πρακτικές της μίμησης σε φανταστικό επίπεδο - μέσα από σημεία και ερμηνείες από ίχνη που έχουν απομείνει, εγχαράξεις, κείμενα, απεικονίσεις».

¹⁷⁰ Πανόπουλος, Π., ό. π., σελ. 224-225.

¹⁷¹ Συζήτηση για το πολυφωνικό με το συντονιστή του συνεδρίου Β. Μάτσια, που κατάγεται και ζει στα Κτίσματα, Αντιδήμαρχο Δελβινακίου, στο καφενείο του χωριό Κτίσματα, πριν την έναρξη του συνεδρίου Polysong.

«Η μίμηση», σύμφωνα πάλι με τη Μυριβήλη (2006:65), «ενώ υπόσχεται την ομοιότητα, την ταυτότητα, προϋποθέτει τη διαφορετικότητα. Το αντίγραφο είναι όμοιο με – αλλά δεν είναι ποτέ – το πρωτότυπο».

Σε σχέση με το *Ηνορο*, έχουμε, λοιπόν, ένα υλικό, που αναφέρεται σε μια άλλη πραγματικότητα, ενώ συγχρόνως, μέσω της συλλογικής μνήμης, τη ζει στο παρόν.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. ΤΟ ΗΝΟΡΟ ΩΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΣ ΣΥΛΛΟΓΟΣ

Το 2010, το *Ηνωρο*, μετά από έντονο προβληματισμό, αποφασίζει και δημιουργεί τον μη κερδοσκοπικού χαρακτήρα Πολιτιστικό Σύλλογο Ηπειρώτικου Πολυφωνικού Τραγουδιού *Ηνωρο*, με πρόεδρο τον Τέλλη και έδρα τα Ιωάννινα. Οι λόγοι που οδήγησαν σε αυτή την ενέργεια, σύμφωνα με τα όσα οι ίδιοι υποστηρίζουν, ήταν καταρχήν πρακτικοί¹⁷². Το σχήμα πλέον αποκτά θεσμική και νομική υπόσταση, εξωστρέφεια και είναι σε θέση να *συνομιλεί* με τους γύρω του (επίσημους ή ανεπίσημους τοπικούς και μη φορείς) με διαφορετικούς όρους :

Ένα πολύ μεγάλο κομμάτι που αιτιολογεί γιατί κάναμε και το σύλλογο, λες : είμαστε σύλλογος, σε αντιμετωπίζουν διαφορετικά, έχει άλλη υπόσταση¹⁷³.

Προς την ίδια κατεύθυνση, άλλωστε, μπορεί να λειτουργήσει και ο ίδιος ο δίσκος, ως μέσο προβολής και διαφήμισης για το σχήμα και τη δουλειά του. Συνεπώς, φαίνεται πως πολιτιστικός σύλλογος και προσωπικός δίσκος αλληλοεξαρτώνται και συμπορεύονται για τον ίδιο σκοπό :

Γιατί σε όποιο φεστιβάλ και εκδήλωση προσπαθούσαμε να συμμετέχουμε, μας ζητούσαν ηχητικό ντοκουμέντο και κάτι που να έλεγε το ποιοι είμαστε κι όχι απλά τα ονόματά μας¹⁷⁴.

Σύμφωνα με το καταστατικό του συλλόγου, σημαντικό μέλημά του είναι και η προώθηση κάποιων σκοπών που θεσπίστηκαν ως βασικές θέσεις του συλλόγου όπως :

α) Η έρευνα, η διάσωση, η διατήρηση και διάδοση του ηπειρώτικου παραδοσιακού πολυφωνικού τραγουδιού σε όλες τις τυπολογικές του μορφές (δίφωνο, τρίφωνο, τετράφωνο).

¹⁷² Προκειμένου να ηχογραφήσουν την πρώτη τους δουλειά, χρειάζονταν παραστατικά δικαιολόγησης, τόσο για τα έξοδα ηχογράφησης του δίσκου αυτού, όσο και για τα πιθανά έσοδα από την πώλησή του.

¹⁷³ Από την συνέντευξη με την Σ. Εξάρχου ό. π.

¹⁷⁴ Αυτόθι.

β) Η αναζήτηση και διάδοση άλλων μορφών λαϊκής πολυφωνίας και μονοφωνίας, ετεροφωνίας στον ελληνικό παραδοσιακό πολιτισμό, καθώς και η σύγκριση με γειτονικούς πολιτισμούς, Βαλκάνια, Μεσόγειος ή και μακρινούς, ανά την υφήλιο.

γ) Η γενική ανάδειξη του ελληνικού λαϊκού παραδοσιακού πολιτισμού.

Για την επίτευξη των παραπάνω σκοπών, στο άρθρο 3 του καταστατικού του συλλόγου, αναφέρονται τα παρακάτω μέσα :

α) Η δημιουργία ομάδας ή και ομάδων παραδοσιακού πολυφωνικού τραγουδιού, η διδασκαλία με βάση τα παραδοσιακά πρότυπα και το τοπικό ιδίωμα και η ενεργή συμμετοχή στην πολιτιστική ζωή του τόπου μας και του εξωτερικού, σε συναυλίες – φεστιβάλ – ημερίδες ανάλογου περιεχομένου.

β) Η έκδοση ψηφιακών δίσκων (CD), ψηφιακής εικόνας (DVD), CD-rom και οποιουδήποτε άλλου μέσου, αποτέλεσμα του έργου της ομάδας / ομάδων εργασίας ή και άλλων.

γ) Η έκδοση βιβλίων και κάθε είδους εντύπων περιοδικών ή μη που αναφέρονται στους σκοπούς του συλλόγου.

δ) Η δημιουργία ιστοσελίδας στο διαδίκτυο ή και κάθε άλλη μορφή προβολής του έργου του συλλόγου.

ε) Η διοργάνωση εκδηλώσεων, συναυλιών, διαλέξεων, συζητήσεων, ομιλιών, προβολών, εισηγήσεων, σεμιναρίων σε σχετικά θέματα, συνεργασία με άλλες ομάδες, καθώς και η οργάνωση – λειτουργία βιβλιοθήκης, δισκοθήκης, κασετοθήκης και βιντεοθήκης.

στ) Η διοργάνωση εκπαιδευτικών – ψυχαγωγικών εκδηλώσεων, εκδρομών και γενικά κάθε είδους εκδήλωσης, που τα αρμόδια όργανα του συλλόγου κρίνουν απαραίτητη.

Στους συλλόγους συναντώνται, συνήθως, άτομα δεύτερης γενιάς, για τα οποία ο V. Turner¹⁷⁵, σύμφωνα με τη Χατζητάκη-Καψωμένου (2003:376),

¹⁷⁵ Victor Turner (1920-1983) : Βρετανός ανθρωπολόγος.

χρησιμοποιεί τον όρο *Betwixt and between*. Ο όρος προσδιορίζει άτομα που νιώθουν πως βρίσκονται στο μεταίχμιο, έχουν την ανάγκη προσδιορισμού της ταυτότητάς τους και χωρίζονται σε δύο ομάδες ατόμων : α) με συναισθηματικούς δεσμούς με το παρελθόν και β) με «λόγιες» ανησυχίες. Για την πρώτη περίπτωση, σε ανθρώπους δεύτερης σήμερα γενιάς, που πρόλαβαν να ζήσουν και θυμούνται παραδοσιακά δρώμενα, στη νοσταλγία για τα χρόνια που πέρασαν προστίθεται η αγωνία για το μέλλον, που τους ωθεί στο να φτιάξουν συλλόγους. Μέσα από τις δραστηριότητες που θα διοργανώσουν, επιθυμούν να μεταφέρουν στις νέες γενιές τον πολιτισμό του γενέθλιου τόπου. Η δεύτερη ομάδα αφορά άτομα τα οποία έχουν ανάγκη να συνδέσουν το παρόν με το παρελθόν, απέναντι στους εντατικούς ρυθμούς της πραγματικότητας.

Στον πολιτιστικό σύλλογο *Ήνορο* δεν αποκλείεται η εισχώρηση σε αυτόν νέων μελών – ατόμων, που ενδιαφέρονται για το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι, παρόλο που στη δεδομένη στιγμή αποτελείται μόνο από τα μέλη του συγκροτήματος *Ήνορο*. Έχοντας, λοιπόν, στοιχεία από τα λιγιστά μέλη του συλλόγου, μέσα από την έρευνα δεν προέκυψε διακριτός διαχωρισμός των μελών είτε προς τη μία είτε προς τη άλλη ομάδα, καθώς οι απόψεις τους προσεγγίζουν τα χαρακτηριστικά και των δύο περιπτώσεων. Ενδεικτικά, παρατίθενται κάποιες απαντήσεις από την ερώτηση του ερωτηματολογίου που αφορά τους λόγους ένταξης στο σχήμα και τους μετέπειτα σκοπούς :

Η ανάγκη μου να αναπαράγω ένα είδος τραγουδίσματος που μου προκαλεί συγκίνηση. Να μάθω αρχικά εγώ αυτό το είδος μουσικής. Να διατηρήσω αυτό το άκουσμα και να το κάνω γνωστό σε περισσότερους νέους ανθρώπους¹⁷⁶.

..η προσπάθεια εσωτερικής επικοινωνίας με τα ακούσματα, η έρευνα και η ανάδειξη τους και ο προσδιορισμός του πολιτισμικού, αισθητικού και συναισθηματικού αποτυπώματος στο σήμερα¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Από τη συνέντευξη με τη Φ. Κοτσιάφτη ό. π.

¹⁷⁷ Από τη συνέντευξη με τον Δ. Δριστιλιάρη ό. π.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5. Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ POLYSONG

«..η παράδοση κατάντησε ατραξιόν για τους τουρίστες» (Wolfram, όπως αναφέρεται στη Παπαπαύλου 2010:91-92).

Στο όνομα της τουριστικής ανάπτυξης βαφτίζονται χώροι ως στοιχεία πολιτιστικής κληρονομιάς και εκεί γίνεται μια προσπάθεια συντήρησης. Συντήρησης, όχι όμως σαν μνημεία, αλλά σαν συγκριτικά πλεονεκτήματα που θα προσεγγίσουν τους τουρίστες. Είναι μια νέα ένταξη σε ένα νέο πλαίσιο, που αφορά την αστική νοσταλγία, που συνδέεται με τον τουρισμό, που αντικρίζει τη δεύτερη χρήση των πραγμάτων, όχι τη λειτουργική, αλλά την τουριστική κατανάλωση των στοιχείων του πολιτισμού που έγινε πολιτιστική κληρονομιά¹⁷⁸. Άρα, τόπος και τοπική κοινωνία προσαρμόζονται από τις προϋποθέσεις του τουρισμού.

Θα μπορούσε κανείς να πει πως μια παρόμοια περίπτωση αποτελεί και το Polysong. Ένα φυσικό τοπίο, όταν διαμορφώνεται, δεν αποτυπώνει απλώς, αλλά επιδρά στις κοινωνικές σχέσεις και μπορεί να είναι περιοριστικό για την εξέλιξη ή όχι κάποιων σχέσεων. Ο άνθρωπος δεν οικειοποιείται το περιβάλλον ατομικά, αλλά κοινωνικά, που σημαίνει ότι όλη αυτή η διαδικασία διαμεσολαβείται από την κοινωνική οργάνωση. Επομένως, για να καταλάβει κανείς την κοινωνική οργάνωση πρέπει να ανακτήσει την ιστορία των σχέσεων, οι οποίες έχουν πάντα μια δυναμική και αλλάζουν μέσα στο χρόνο. Οι αλλαγές που αποτυπώνονται στα ίχνη του χώρου ή στο παλίμψηστο του τοπίου μπορεί να είναι επάλληλες, αλλά και παράλληλες. Ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα είναι το γεφύρι της Άρτας και η κατασκευή μιας σύγχρονης γέφυρας, που δίπλα της στέκει η παλιά.

Ο Δήμος Πωγωνίου, με τη συμμετοχή των Ιταλικών Δήμων Calimera, Sternatia & Zollino, υλοποιεί το έργο με τίτλο «Polyphonic song: a channel to networking and distinction of common cultural characteristics in the areas of Pogoni and Grecia salentina», με ακρωνύμιο POLY.SONG, στο πλαίσιο του

¹⁷⁸ Παρόμοια κατεύθυνση έχουν και τα φολκλορικά φεστιβάλ στην Αλβανία. Βλ. Παράρτημα Ι, εικόνα 4, σελ. 97.

Ευρωπαϊκού Προγράμματος Εδαφικής Συνεργασίας Ελλάδας – Ιταλίας, 2007 - 2013.

Ο κύριος στόχος του έργου είναι η προώθηση και η διατήρηση της πολιτιστικής κληρονομιάς των περιοχών παρέμβασης, σε σχέση με τη μουσική και την πολιτιστική τους παράδοση. Επιπλέον, επιχειρεί να συμβάλει στην τουριστική ανάπτυξη των περιοχών παρέμβασης, μέσω της προώθησης των μουσικών παραδόσεων και της ανάδειξης της φυσικής ομορφιάς. Σύμφωνα με το Νιτσιάκο (2003:120-130), είναι ενδιαφέρουσα η πολιτισμική διάσταση, τα «πράγματα», δηλαδή, που είναι καταρχήν φυσικά και μετατρέπονται σε πολιτισμικά φαινόμενα. Και αυτό γίνεται όταν τα στοιχεία που είναι φυσικά κοινωνικοποιούνται, αφού τα οικειοποιείται ο άνθρωπος σε μια κοινωνική βάση, μετατρέπονται σε πολιτιστικά¹⁷⁹.

Πιο συγκεκριμένα, οι στόχοι του έργου προσδιορίζονται ως εξής¹⁸⁰ :

1. Καταγραφή και ταξινόμηση όλων των πολυφωνικών τραγουδιών και χορών, καθώς και των παραδόσεων που συνδέονται με αυτά τα τραγούδια, με σεβασμό στην ιστορική και πολιτιστική σημασία τους.

2. Βελτίωση της πρόσβασης σε πληροφορίες για τα τραγούδια και τους χορούς, έτσι ώστε να μπορούν να είναι εύκολα προσβάσιμα σε άτομα με ενδιαφέρον για τη μουσική και τις παραδόσεις.

3. Προώθηση και αξιοποίηση των πολυφωνικών τραγουδιών στο πεδίο του θεματικού τουρισμού, με την ανάδειξη των ιστορικών, των μουσικών, καθώς και των πολιτιστικών χαρακτηριστικών τους.

4. Ενίσχυση της διασυνοριακής συνεργασίας στους τομείς των τεχνών και του πολιτισμού, καθώς και αύξηση του αριθμού των επισκεπτών στις περιοχές παρέμβασης.

¹⁷⁹ Η γη είναι καταρχήν στοιχείο της φύσης, μετέπειτα ο άνθρωπος το οικειοποιείται σε κοινωνική και οικονομική βάση, προκειμένου να παράγει τα προς το ζην.

¹⁸⁰ Στοιχεία από έντυπα του συνεδρίου Polysong.

5. Βελτίωση της ελκυστικότητας των περιοχών παρέμβασης και ανάπτυξη μηχανισμών για τη διαρθρωμένη υποστήριξη της τουριστικής ανάπτυξής τους.

6. Ανταλλαγή γνώσεων και εμπειριών (σε σχέση με τη μουσική παράδοση και τη διατήρησή της) σε τοπικό, διαπεριφερειακό και διεθνικό επίπεδο.

7. Θεσμοθέτηση ετήσιων εκδηλώσεων που θα προσελκύσουν τους λάτρεις της παραδοσιακής μουσικής και του χορού, στις περιοχές παρέμβασης.

Ένας δεύτερος βασικός στόχος του έργου είναι να ενθαρρύνει την περαιτέρω απόκτηση γνώσεων γύρω από το πολυφωνικό τραγούδι, μέσα από τη δημιουργία δομών για τη μουσική και την πολιτισμική έρευνα. Οι δομές αυτές θέτουν ως στόχους :

- τη διανομή εκπαιδευτικού υλικού σχετικά με τη μουσική και την πολιτιστική αξία των τραγουδιών σε τουλάχιστον 300 επαγγελματίες (μουσικούς, τραγουδιστές, ιστορικούς)
- την οργάνωση δύο επιστημονικών συνεδρίων 120 συμμετεχόντων, ένα στην Ιταλία και ένα στην Ελλάδα, με προσκεκλημένους ομιλητές στον τομέα της πολιτιστικής κληρονομιάς.

Το έργο αναμένεται να έχει ως αποτέλεσμα :

1. την αύξηση κατά 10 % του αριθμού των συνολικών επισκεπτών στις περιοχές παρέμβασης, μέχρι το τέλος της πράξης

2. την αύξηση της ευαισθητοποίησης γύρω από το πολυφωνικό τραγούδι

3. τη θεσμοθέτηση πολιτιστικών εκδηλώσεων με τη διοργάνωση τουλάχιστον ενός πολιτιστικού φεστιβάλ κάθε χρόνο σε καθεμία από τις περιοχές παρέμβασης.

Στο πλαίσιο των εκδηλώσεων του έργου, πραγματοποιήθηκαν το 2014, Επιστημονικό Συνέδριο στις 9 Αυγούστου στα Κτίσματα Πωγωνίου, καθώς και Επιστημονική Ημερίδα, στις 23 Αυγούστου, στο Κεφαλόβρυσο Πωγωνίου.

Η Μπάδα¹⁸¹ παρατηρεί σχετικά ότι στη σύγχρονη, ειδικότερα, Ελλάδα εκδηλώνεται, δίπλα στο κυρίαρχο εθνικό αφήγημα ή συμπληρωματικά σε αυτό, και ένα άλλο πλήθος αναβιωμένων μορφών τοπικών κυρίως παραδόσεων, επιλεκτικών μνημών ή φολκλορικών αναβιώσεων και συμβολικών παραδόσεων, που η αξία τους έγκειται στο ότι σημασιοδοτούν την πολιτισμική ιδιαιτερότητα, την προβάλλουν και την καθιστούν αναγνωρίσιμη.

Στην επιλεκτική παρουσίαση συγκεκριμένων στοιχείων της παράδοσης τίθεται το θέμα της αυθεντικότητας και κατά πόσο αυτά τα στοιχεία τροποποιούνται ή επινοούνται. Η διαχείριση της παράδοσης προσελκύει την προσοχή των διεθνών οργανισμών, της Unesco, αλλά και της Ευρωπαϊκής Ένωσης¹⁸². Ενδεικτικά αναφέρονται :

- Το διεθνές φεστιβάλ, στις 23/06/2008, στην Πρεμετή Αλβανίας, στο οποίο συμμετείχε το *Ήνωρο*, ήταν στο πρόγραμμα C.I.O.F. της Unesco¹⁸³.
- Το φεστιβάλ *Ο πολιτισμός της πέτρας*, στο οποίο συμμετείχε το *Ήνωρο*, στις 04/04/14, ήταν ένα πρόγραμμα της Ευρωπαϊκής Ένωσης.

Η όλη πράξη στηρίζεται στο θέμα του οικοτουρισμού ως οικονομικής δραστηριότητας, η οποία στοχεύει στην «αξιοποίηση» του φυσικού περιβάλλοντος και της πολιτισμικής κληρονομιάς. Πάνω στο θέμα αυτό, ο Νιτσιάκος υποστηρίζει ότι, με τον οικοτουρισμό, το αγροτικό «φυσικό τοπίο», ιδιαίτερα το ορεινό, τείνει να μετατραπεί από χώρο παραγωγικής δραστηριότητας σε χώρο αισθητικής απόλαυσης και πεδίο απόδρασης από τις συνθήκες του αστικού κέντρου και γενικότερα έκφρασης της νοσταλγίας των αστών για το «χαμένο παράδεισο» της φύσης και της παράδοσης. Στην ουσία, κατασκευάζει εικόνες «αυθεντικής φύσης και παράδοσης»¹⁸⁴.

¹⁸¹ Πανεπιστημιακές σημειώσεις ακαδημαϊκού έτους 2013-2014.

¹⁸² Χατζητάκη-Καψωμένου, Χ., (2003), *Το παρόν του παρελθόντος, Ιστορία, Λαογραφία Κοινωνική Ανθρωπολογία*, σελ. 370.

¹⁸³ Η Ελλάδα έγινε μέλος της Unesco το 1946 και η Αλβανία το 1958. Είναι ο Οργανισμός των Ηνωμένων Εθνών για την Εκπαίδευση, την Επιστήμη και τον Πολιτισμό (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization).

¹⁸⁴ Νιτσιάκος, Β., (2003), *Χτίζοντας το χώρο και το χρόνο*, σελ. 74-75.

Πώς, όμως, καθορίζεται το όριο του *αυθεντικού*, του *παραδοσιακού* από την στιγμή που η σημερινή εκτέλεση των τραγουδιών γίνεται σε εντελώς διαφορετικές συνθήκες ; Ο γάμος πλέον δεν είναι η αφορμή για το τραγούδι, ούτε το πανηγύρι του χωριού ούτε καν μια μάζωξη παρέας. Αντίθετα, είναι μια επιτηδευμένη παρουσίαση του πολυφωνικού τραγουδιού για τις ανάγκες μιας βιντεοσκόπησης ή μιας καταγραφής, όπου ο αυθορμητισμός δεν έχει καμία θέση. Συγκεκριμένα, ο Μπέλλος (2007:14) κάνει λόγο για μια καταγραφή «της μνήμης και του βιώματος ενός κόσμου που έχει παρέλθει ανεπιστρεπτί».

Η Χατζητάκη-Καψωμένου (2003:370) παραθέτει σχετικά ότι στην περίπτωση που αναφερόμαστε με τον όρο *παράδοση*, «σε μια αέναη σημασιολόγηση του εκάστοτε παρόντος μέσω της αναφοράς στο παρελθόν¹⁸⁵», η παράδοση αυτή «δεν αποτελεί μια οριοθετημένη οντότητα και το πρόβλημα της αυθεντικότητας μοιάζει να είναι χωρίς υπόσταση».

Οι τουριστικοί χώροι συγκροτούνται μέσα από τη χρήση του «αυθεντικού» τόπου που είναι μετατοπισμένος και σε έναν «αυθεντικό» χρόνο του παρελθόντος. Το «αλλού» συνυφασμένο με το «άλλοτε» συνιστά το αντικείμενο του τουρισμού. Έτσι, στην ουσία, το πολιτισμικό γεγονός μπορεί εύκολα να αποδεσμευτεί από το τοπικό του πλαίσιο, να καταναλωθεί σε έναν «μη τόπο» και σε έναν «άλλο» χρόνο. Αυτό ακριβώς, άλλωστε, συμβαίνει με τις παραστάσεις και τις αναπαραστάσεις «παραδοσιακών» δρώμενων κάθε είδους, με τις πρακτικές της παράδοσης, στο πλαίσιο της τουριστικής δραστηριότητας, όπου εκτός από παραστάσεις, μπορεί να υπάρξουν και επινοήσεις παραδόσεων¹⁸⁶

Το πρόγραμμα Polysong έρχεται να δώσει μια δεύτερη χρήση του χώρου, προκειμένου να παραχθούν νέα μηνύματα, μέσα από νέους τρόπους επιχειρηματικής οικονομίας. Οι τόποι της πολιτισμικής κληρονομιάς, γεφύρια,

¹⁸⁵ Απόσπασμα από το βιβλίο του Halbwachs, M. (2013), *Τα κοινωνικά πλαίσια της μνήμης* : «Ανάλογα με τις περιστάσεις και τους χρόνους, η κοινωνία φαντάζεται το παρελθόν με διαφορετικούς τρόπους. Μεταβάλλει τις συμβάσεις της. Καθώς κάθε μέλος της συμμορφώνεται με τις συμβάσεις αυτές, προσαρμόζει και τις αναμνήσεις του προς την ίδια την κατεύθυνση της εξέλιξης της συλλογικής μνήμης», σελ. 315.

¹⁸⁶ Νιτσιάκος, Β., ό. π. σελ. 108-109.

εκκλησίες και εκκλησιάκια, μοναστήρια, αρχοντικά, κ.ά. εντάσσονται πλέον σε ένα νέο τρόπο ζωής που συνδέεται με τον τουρισμό.

Ιδιαίτερα για το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι, που απασχολεί την παρούσα εργασία, η καταγραφή των πολυφωνικών τραγουδιών, προκειμένου να επιτευχθεί η διάσωσή τους, οδηγεί αυτόματα στην τυποποίησή τους, από την στιγμή που μια προφορική λογοτεχνία μετατρέπεται σε γραπτό λόγο¹⁸⁷. Στη νέα του μορφή, το τραγούδι χάνει τα χαρακτηριστικά της προφορικής παράδοσης, πόσο μάλλον όταν αυτό μεταφράζεται σε μια άλλη γλώσσα, όπως συμβαίνει στο Polysong. Οι παραλλαγές περιορίζονται, καθώς επίσης η λειτουργική αξία του τραγουδιού χάνεται εκτός του φυσικού του περιβάλλοντος και η μορφή του σταθεροποιείται αφού πλέον προορίζεται για ανάγνωση¹⁸⁸. Παρατίθεται, ενδεικτικά, από την ιστοσελίδα του polysong, το κείμενο ενός τραγουδιού στην ελληνική, αγγλική και ιταλική γλώσσα.

Αγαπημένη συντροφιά

Αγαπημένη συντροφιά μου λέει να τραγουδήσω.

Εγώ τους λέγω δεν μπορώ, τραγούδια δεν τα ξέρω.

*Ε- για πιάστε με να σηκωθώ και βάλτε με να κάτσω
να πω τραγούδια θλιβερά και παραπονεμένα.*

Ε- χωρίζει η μάνα το παιδί και το παιδί τη μάνα,

ε- χωρίζονται τα νιόγαμπρα, τα νιοστεφανωμένα.

Αϊντε Μάρω στο πηγάδι

-Αϊντε, Μάρω, στο πηγάδι, αϊντε για νερό, μωρέ,

αϊντε, Μάρω, στο πηγάδι, αϊντε για νερό.

*-Καρτεράτε, αδερφούλες, για να ζαλωθώ,
για να πάρω τη βαρέλα και το μαστραπά.*

Πίν' ο Γιάννος στο πηγάδι, ο πλανογιαννός,

που πλανεύει τα κορίτσια και τις έμορφες,

που με πλάνεψε κι εμένα και δεν έρχομαι.

¹⁸⁷ Πολίτης, Α. (1999), *Η ανακάλυψη των Ελληνικών δημοτικών τραγουδιών*, σελ. 289

¹⁸⁸ Αυτόθι, σελ. 290

*A favorite companion tells me to sing.
I say them I cannot, I don't know the songs.
Hey- help stand up and put me to sit
To sing sad and plaintive songs.
Hey-the mother separates the child and the child the mother,
Hey-the newlywed are separated, the fresh married.*

*Un mio compagno preferito mi dice di cantare.
Io rispondo che non posso, non conosco i canti.
Hey- aiutami a stare in piedi e mettimi a sedere
Per cantare canti tristi e pieni di lamenti.
Hey-la madre separata dal bambini ed il bambino dalla madre,
Hey-gli sposini freschi sono stati separati, appena sposati.*

Η μετάφραση, προφανώς, γίνεται για την καλύτερη κατανόηση του περιεχομένου του, όταν θα ακούσει κάποιος χρήστης της εφαρμογής το αντίστοιχο ηχητικό παράδειγμα. Δυστυχώς, όμως, όπως εύκολα μπορεί να παρατηρήσει κανείς, αφενός η μετάφραση ενός μόνο μέρους του τραγουδιού δε διευκολύνει μια ολοκληρωμένη πληροφόρηση αφετέρου η στατική παρουσίαση ενός κειμένου και μιας ηχογράφησης αφήνει εκτός τη βασική δύναμη της προφορικότητας, που είναι η μεταβολή μέσα από τις επιρροές.

Όπως αναφέρει ο Πολίτης (2010:262), για την ανακάλυψη των δημοτικών τραγουδιών «η ταυτότητα που προέκυψε από την ενσωμάτωση των δημοτικών τραγουδιών κατάντησε συχνά παραμορφωτικός καθρέφτης, που έκρυβε τον πιο πολύτιμο εαυτό-μας : τα εθνικά σύνολα, όπως όλα τα σύνολα, είναι μίγματα που διαρκώς μεταβάλλονται και οποιαδήποτε ταυτότητα είναι στατική, ώστε δεν μπορεί να τα εκφράσει με επάρκεια. Για να εννοήσουμε τον εαυτό-μας χρειαζόμαστε μια σύνθετη ματιά, που να συλλαμβάνει την πολυσπερμία, καθώς και τη ρευστότητα, ρευστότητα όχι μόνο μέσα στο χρόνο, αλλά και συγχρονική». Κι αν με την ανακάλυψη των δημοτικών τραγουδιών ενταχθήκαμε σαν λαός στην ευρωπαϊκή ιδεολογία, με τις προβολές των δημοτικών τραγουδιών και των

παραδόσεων που φέρουν αυτά στο χώρο του ηλεκτρονικού δικτύου, γίνεται η ένταξή μας στην ιδεολογία της Παγκοσμιοποίησης.

Το *Ηνωρο* σχετίζεται με το Polysong, από τη στιγμή που στηρίζει το συγκεκριμένο πρόγραμμα :

α) με την συμμετοχή του ως πολυφωνικό σχήμα στα συνέδρια που πραγματοποίησε, ενώ η συγκεκριμένη αυτή δράση του προβάλεται και στην ιστοσελίδα της εφαρμογής του Polysong¹⁸⁹,

β) με την παρουσία δύο εκ των μελών του ως εισηγητών στα συνέδρια που πραγματοποίησε, όπως αναφέρθηκε αναλυτικά σε προηγούμενη παράγραφο¹⁹⁰ και

γ) αναρτώντας άρθρα στο συγκεκριμένο ιστότοπο για το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι¹⁹¹.

Κλείνοντας το κεφάλαιο αυτό, καταλήγουμε στην άποψη ότι τις φαντασιακές κοινότητες, τις οποίες ο Anderson (1983) χρησιμοποιεί για να περιγράψει τον κοινωνικά κατασκευασμένο χαρακτήρα των εθνικών ταυτοτήτων, τις ακολουθούν τα φαντασιακά τοπία μέσα στα οποία δημιουργούνται σχέσεις, ανταλλάσσονται απόψεις και συναισθήματα, διαμορφώνονται πολιτισμοί, με διεθνική επικοινωνία.

Σύμφωνα με τον Appadurai¹⁹², όλες οι ταυτότητες μέχρι τώρα είχαν βασικό τους στοιχείο αναφοράς τον τόπο – χώρο. Ο χώρος, όμως, πλέον σημαίνει πολύ διαφορετικά πράγματα, οι κοινότητες του κυβερνοχώρου είναι άνθρωποι που επικοινωνούν κάθε μέρα, που πιθανόν δε γνωρίζονται μεταξύ τους¹⁹³. Αν ο χώρος είναι στοιχείο ταυτότητας, ποιος ο χώρος του τοπίου και εφόσον η

¹⁸⁹ Στην ηλεκτρονική διεύθυνση <http://polyphonicsong.com> παρατίθεται βιντεοσκοπημένο και φωτογραφικό υλικό.

¹⁹⁰ Βλ. σελ. 34.

¹⁹¹ <http://polyphonicsong.com/index.php/el/dimosiotita-enimewsi-gr/arthra-gr/1276-panagiotis-telis-eipirotikotragoudi> Κείμενο του Τέλλη για το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι.

¹⁹² Για περισσότερα που αφορούν τα εθνοτοπία, βλ. Appadurai, A., (2014) ό. π.

¹⁹³ Για τη σχέση χώρου και χρόνου στη μετανεωτερική εποχή, βλ. Giddens, A., (2001) *Οι συνέπειες της Νεωτερικότητας*.

σύνδεση είναι παγκόσμια, ποια είναι η ταυτότητά του και πώς επηρεάζει τις εθνικές ταυτότητες, αν μπορούμε να μιλήσουμε για τα έθνη με τους ίδιους όρους σήμερα; Κατ' επέκταση, το φαινόμενο αυτό παράγει πολιτισμό; Καίριες ερωτήσεις και ενδιαφέροντα θέματα για μελλοντικές πτυχιακές εργασίες.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Θεωρώντας δεδομένη τη ρευστότητα που χαρακτηρίζει την παράδοση, αναπτύχθηκαν προβληματισμοί σε σχέση με όρους που αναφέρονται σε αυτήν, από την γενικότερη τάση κυρίως αστών, όπως : αναβίωση, διάσωση, διάδοση, διαχείριση. Το εγχείρημα του σχήματος *Ηνορο*, του οποίου η ενασχόληση με αυτό το μουσικό είδος οδηγείται από την παραπάνω τάση, είναι έργο μιας νέας εποχής με διαφορετικές ανάγκες και χαρακτηριστικά. Το τελικό αποτέλεσμα, επηρεασμένο σε μεγάλο βαθμό και από το πρωτογενές υλικό (μοντέλο μίμησης), αλλά κυρίως από παγιωμένες καταγραφές - πρότυπα, είναι μια νέα έκφραση της πολυφωνικής παράδοσης της Ηπείρου.

Το παραδοσιακό υλικό, σε νέο πλαίσιο δηλαδή στη συναυλιακή συνθήκη, χάνει σημαντικά στοιχεία του χαρακτήρα του όπως η λειτουργικότητά του στον κύκλο της ζωής και του χρόνου. Αντίθετα, δέχεται περιορισμούς, τυποποίηση, προσθαφαίρεση στίχων και την πολιτικοποίησή του για την ανάδειξη της εθνικής πολιτισμικής ταυτότητας του τόπου.

Η μουσική εκπαίδευση – λογιοςύνη των μελών του σχήματος αφορά και σαφώς επηρεάζει τον τρόπο που αντιλαμβάνονται την έννοια της πολυμορφίας των μουσικών παραδόσεων και φυσικά έχει αντίκτυπο στον τρόπο με τον οποίο την εκφράζουν. Το ίδιο συμβαίνει και με το ιδεολογικό υπόβαθρο ενός καλλιτέχνη, και πιο ειδικά στις θέσεις του για την παράδοση το οποίο επηρεάζει την αισθητική του, με την οποία θα γίνει η προλόγηση και η παρουσίαση του κάθε μουσικού εγχειρήματος, θα διαμορφώσει το χώρο της σκηνης, θα ορίσει ποιος θα είναι ο ενδυματολογικός κώδικας που χρησιμοποιείται από τα μέλη του συγκροτήματος και γιατί. Όλα αυτά είναι κάθε άλλο παρά λεπτομέρειες, και καθρεφτίζουν τελικά την ιδιαιτερότητα και το περιεχόμενο ενός εγχειρήματος, που στοχεύει σε μια αμφίδρομη επικοινωνία με το κοινωνικό σύνολο.

Το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι είναι άμεσα συνδεδεμένο με την προφορικότητα. Από την στιγμή που παύει να ακούγεται, διότι δεν τραγουδιέται στην καθημερινότητα των ανθρώπων, εξιδανικεύεται. Διαμορφώνεται έτσι ένα υλικό που αναφέρεται σε μια άλλη παρελθοντική πραγματικότητα, ενώ

συγχρόνως, μέσω της συλλογικής μνήμης (επί της ουσίας, πολλές ατομικές μνήμες μαζί), του κοινωνικού συνόλου, ζει στο παρόν.

Όσον αφορά τις προσπάθειες για διάδοση και διάσωση, αυτές μπορεί εύκολα να κριθούν κρίσιμες. Η αγάπη και το ενδιαφέρον για τη μουσική είναι απαραίτητα, δεν είναι, όμως, αρκετά για την ανάδειξη της πολυπλοκότητας αυτής της παράδοσης. Δίχως τη γνώση και την κατανόηση των ιδιαίτερων υφολογικών στοιχείων και κατ' επέκταση τη σημασία της διατήρησης αυτών μέσα σε κάθε μουσική παράδοση, η ισορροπία μπορεί να διαταραχθεί, διότι επηρεάζεται το αισθητικό αποτέλεσμα, μιας και η νέα ανάγνωση γίνεται με τα σύγχρονα πια ακούσματα.

Επομένως, το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι δεν μπορεί να θεωρηθεί ζωντανό στοιχείο της παράδοσης, τουλάχιστον όπως παρουσιάζεται σε ορισμένες περιπτώσεις, να διατηρηθεί ως αυθεντικό, να εξελιχθεί και τέλος να σωθεί, αφού έχει ήδη πεθάνει. Μπορεί μόνο να παρουσιαστεί μέσω της μίμησης. Και αυτός είναι ακριβώς ο λόγος που έχει τεθεί σε άμεση *διάσωση*. Για να διατηρηθεί έστω η ανάμνησή του, μέσω της φαντασιακής νοσταλγίας, προσαρμοσμένη στα κοινωνικά δεδομένα και τις απαιτήσεις, της σύγχρονης εποχής μας.

Επιλογικά, μπορεί κανείς να πει ότι σε αυτή τη σύγχρονη και έντονη προβολή της μνήμης και αναβίωσης που παρατηρείται, οι τρόποι με τους οποίους διαμορφώνεται και μεταβιβάζεται η κοινωνική μνήμη έχουν αλλάξει. Παράλληλα, μεταβάλλονται και οι φορείς και τα περιεχόμενά της. Έχει καθιερωθεί μια παγκόσμια ισχυρή «βιομηχανία» της μνήμης και της πολιτισμικής κληρονομιάς, που συνδέεται με τις νέες τεχνολογίες, με την κοινωνία και την κουλτούρα του διαδικτύου και τη μνήμη του υπολογιστή. Επιπλέον, η τάση ανάδειξης των τοπικών πολιτισμών και ετεροτήτων υπόκειται σε μια λογική εμπορευματοποίησης. Στην εποχή της παγκοσμιοποίησης, το τοπικό ως ιδιαίτερο (προϊόν παραγωγής ή πολιτισμική κληρονομιά) εντάσσεται στα πλαίσια της πολιτιστικής βιομηχανίας και αποτελεί κεφάλαιο και πόρο. Έτσι, επιδιώκοντας την τοπική ανάπτυξη, ο κάθε τοπικός πολιτισμός αντιμετωπίζεται ως οικονομικός παράγοντας με τη συμμετοχή και των τοπικών κοινωνιών.

Από την άλλη, το κοινωνικό σύνολο αναβιώνει παραδόσεις, παρουσιάζοντας τις τοπικές του πολιτισμικές ιδιαιτερότητες, τα δρώμενα, τη διατροφή, τους χορούς και τα τραγούδια, με σκοπό να εκφράσει τη δική του εκδοχή και ερμηνεία των πραγμάτων.

Έτσι και το *Ηνορο*, μετά από μια δεκαετή ενασχόληση με το ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι, σαφώς και έχει διαμορφώσει ένα δικό του ύφος, με χαρακτηριστική χροιά και δυναμική των φωνών του. Το διαμορφωμένο, λοιπόν, τελικό αποτέλεσμα είναι καθαρά ένα νέο υλικό, προσαρμοσμένο στις σύγχρονες συνθήκες επιτέλεσης. Επομένως, η μεταφορά ενός παραδοσιακού υλικού από το φυσικό του πλαίσιο στο πεδίο της συναυλιακής συνθήκης, αποτελεί την διαφοροποίησή του, με την προσθήκη νέων στοιχείων που οδηγούν σε ένα νέο είδος που αποκαλείται *παραδοσιακό*, ενώ φέρει μονάχα την ανάμνηση του παραδοσιακού, καθώς οι όροι και οι λειτουργίες του είναι προσαρμοσμένα στο παρόν. Το εγχείρημα του *Ηνορο* είναι έργο μιας νέας εποχής με διαφορετικές ανάγκες και χαρακτηριστικά, επομένως είναι μια νέα έκφραση της πολυφωνικής παράδοσης της Ηπείρου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

- Appadurai, A. (2014). *Νεωτερικότητα χωρίς σύνορα*. (Α. Αθανασίου, Επιμ., & Κ. Αθανασίου, Μεταφρ.) Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Baud - Bovy, S. (1996). *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι* (3η εκδ.). Ναύπλιο: Πελοποννησιακό λαογραφικό ίδρυμα.
- Blacking, J. (1981). *Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας*. (Μ. Γρηγορίου, Μεταφρ.) Αθήνα: Νεφέλη.
- Buad-Bovy, S. (1971). Chansons d'Épire du Nord et du Pont. *Yearbook of the International Folk Music Council*, 3, σ. 121.
- Colleyn, J.-P. (2005). *Στοιχεία Κοινωνικής και Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Feld, S., Roseman, M., & Seeger, A. (2005). *Απο τη μουσική στον ήχο*. (Π. Πανόπουλος, Επιμ., & Π. Πανόπουλος, Μεταφρ.) Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Finkelstein, S. (1990). *Εισαγωγή στο νόημα της μουσικής* (2η εκδ.). (Μ. Κορνήλιος, Μεταφρ.) Αθήνα: ΑΤΛΑΣ.
- Giddens, A. (2014). *Οι συνέπειες της νεωτερικότητας* (2η εκδ.). (Γ. Λυκιαρδόπουλος, Επιμ., & Γ. Μερτίκας, Μεταφρ.) Αθήνα: Κριτική.
- Halbwachs, M. (2013). *Τα κοινωνικά πλαίσια της μνήμης*. (Ε. Ζέη, Μεταφρ.) Αθήνα: Νεφέλη.
- Hobsbawn, E., & Ranger, T. (Επιμ.). (2004). *Η επινόηση της παράδοσης*. (Θ. Αθανασίου, Μεταφρ.) Αθήνα: Θεμέλιο.
- Kallimopoulou, E. (2009). *Paradosiaka: Music, Meaning and Identity in Modern Greece*. Farnham: Ashgate.
- Myers, H. (2014). *Επιτόπια έρευνα. Στο Εισαγωγή στην εθνομουσικολογία* (Ε. Καλλιμοπούλου, Μεταφρ.). Αθήνα: Ασίνη.

Peristeris, S. (1964). Chansons polyphoniques de l'Épire du nord. *Journal of the International Folk Music Council*, σσ. 51-53.

Qureshi, R. (2014). Ο μουσικός ήχος και η συμβολή του πλαισίου της επιτέλεσης: ένα επιτελεστικό μοντέλο για μουσική ανάλυση. Στο Ε. Καλλιμοπούλου, & Α. Μπαλάντινα (Επιμ.), *Εισαγωγή στην Εθνομουσικολογία* (Λ. Στύλιου, Μεταφρ., σσ. 215-217). Αθήνα: Ασίνη.

Ελληνική Βιβλιογραφία

Αρμπυρός, Γ. Χ. (2006). *Ήπειρος αρχέγονος Ελλάς, Το Παγώνι στους δρόμους της ξενιτιάς*. Αθήνα: Δωδώνη.

Αυδίκος, Ε. Γ. (2009). *Εισαγωγή στις σπουδές του λαϊκού πολιτισμού*. Αθήνα: Κριτική.

Βερνίκος, Ν., Δασκαλοπούλου, Σ., Μπαντιμαρούδης, Φ., Μπουμπάρης, Ν., & Παπαγεωργίου, Δ. (Επιμ.). (2004). *Πολιτιστικές Βιομηχανίες : Διαδικασίες, Υπηρεσίες, Αγαθά*. Αθήνα: Κριτική ΑΕ.

Γεωργιάδης, Θ. (1994). *Μουσική και Γλώσσα*. (Δ. Θέμελης, Μεταφρ.) Αθήνα: Νεφέλη.

Δαμιανάκος, Σ. (2001, Ιανουάριος-Φεβρουάριος). Η λαϊκή μουσική παράδοση σήμερα: Βιομηχανική παραγωγή ή βιοτεχνική δημιουργία;. *Ουτοπία*(43), σσ. 73-79.

Δαμιανάκος, Σ. (2003). *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός* (2η Έκδοση εκδ.). (Γ. Σπανός, Μεταφρ.) Αθήνα: Πλέθρον.

Διαμαντή, Α. (2014). *Το ελληνόφωνο πολυφωνικό τραγούδι της Αλβανίας και η ελληνική μειονότητα: Κοινωνία Ιστορία Πολιτική Μετανάστευση*. Άρτα: ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής.

Ζώτος, Μ. (1978). *Το δημοτικό τραγούδι της Βορείου Ηπείρου*. Ιωάννινα: Ίδρυμα Βορειοηπειρωτικών Ερευνών.

Καβακόπουλος, Π. (2008). *Ανθολογία Μουσικολογικών Ανακοινώσεων και Δημοσιευμάτων 1954-2008*. Αθήνα: Ιδιωτική έκδοση.

- Κάβουρας, Π. (2003). Το παρελθόν του παρόντος. Από την εθνογραφία και την επιτέλεση της μουσικής στην επιτέλεση της μουσικής εθνογραφίας. Στο Ο. Καϊάφα (Επιμ.), *Το παρόν του παρελθόντος Ιστορία, Λαογραφίας, Κοινωνική Ανθρωπολογία*. Αθήνα: Πορεία.
- Κάβουρας, Π. (Επιμ.). (2010). *Φολκλόρ και παράδοση, ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*. Αθήνα: νήσος.
- Κασιμάτης, Χ., & Λουλούδης, Λ. (Επιμ.). (2007). *Υπαιθρος χώρα* (2η εκδ.). Αθήνα: Πλέθρον, Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών.
- Κιουρτσάκης, Γ. (2002). *Προφορική παράδοση & ομαδική λειτουργία. Το παράδειγμα του Καραγκιόζη*. Αθήνα: Κέδρος.
- Κιουρτσάκης, Γ. (2003). *Το πρόβλημα της Παράδοσης*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Κοκκώνης, Γ. (2008). Το ταυτόν και το αλλότριον της (νεο)δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας. Στο *Ετερότητες και μουσική στα Βαλκάνια*. Άρτα: ΤΛΠΜ ΤΕΙ Ηπείρου.
- Κυριακίδου-Νέστορος, Α. (1993). *Λαογραφικά Μελετήματα II*. (Ν. Σκούταρη-Διδασκάλου, Κ. Ντελόπουλος, & Μ. Καΐρη, Επιμ.) Αθήνα: Πορεία.
- Λαλιώτη, Β. (2010). Παράδοση, επιτέλεση και φολκλόρ. Το εθνογραφικό παράδειγμα του τραγουδιού ghana στη Μάλτα. Στο Π. Κάβουρας (Επιμ.), *Φολκλόρ και παράδοση*. νήσος.
- Λαλιώτη, Β. (2012, Δεκέμβριος). Η μουσική επιτέλεση: Ανθρωπολογικές προοπτικές. *Εθνολογία*(15).
- Λώλης, Κ. (1996). Η λαϊκή πολυφωνία στη Βόρειο Ήπειρο. Στο Ν. Υφαντής, Κ. Λώλης, Π. Τζόκας, & Μ. Ζώτος, *Πολυφωνικά Τραγούδια Βορείου Ηπείρου* (σσ. 26-33). Ιωάννινα: Ίδρυμα Βορειοηπειρωτικών Ερευνών.
- Λώλης, Κ. (2006). *Το Ηπειρώτικο Πολυφωνικό Τραγούδι*. Ιωάννινα: Λώλης Κώστας.
- Μπάδα, Κ. *Συλλογική μνήμη και Πολιτισμικές ταυτότητες*. Πανεπιστημιακές σημειώσεις ακαδημαϊκού έτους 2013-2014. Ιωάννινα.

- Μπαζιάνας, Ν. (1997). *Για την Λαϊκή Μουσική μας Παράδοση : Μικρά Μελετήματα*. Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Μπέλλος, Γ. (2007). *Τραγούδια του Συρράκου*. Ιωάννινα: Σύνδεσμος Συρρακιωτών Ιωαννίνων.
- Μυριβήλη, Ε. (2006). Απο την αναπαράσταση στην επιτέλεση. Στο Δ. Παπαγεωργίου, Ν. Μπουμπάρης, & Ε. Μυριβήλη (Επιμ.), *Πολιτιστική αναπαράσταση*. Αθήνα: Κριτική.
- Νιτσιάκος, Β. (2003). *Χτίζοντας το χώρο και το χρόνο*. Αθήνα: Οδυσσέας.
- Νιτσιάκος, Β. (2014). *Προσανατολισμοί* (2η εκδ.). Αθήνα: Κριτική.
- Πανόπουλος, Π. (2005). Εθνογραφικές και ιστορικές προσεγγίσεις του ήχου. Στο S. Feld, M. Roseman, A. Seeger, & Π. Πανόπουλος (Επιμ.), *Απο τη μουσική στον ήχο* (Π. Πανόπουλος, Μεταφρ., σσ. 217-229). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Παπαγεωργίου, Δ. (2006). Η πολιτιστική αναπαράσταση: Προβλήματα και προοπτικές. Στο Δ. Παπαγεωργίου, Ν. Μπουμπάρης, & Ε. Μυριβήλη (Επιμ.), *Πολιτιστική αναπαράσταση*. Αθήνα: Κριτική.
- Παυλοπούλου, Η. (2006). Παράδοση και μετά-παράδοση. Τάσεις στη μουσική της Κρήτης. Στο *Μουσική, ήχος, τόπος*. Άρτα: ΤΛΠΜ ΤΕΙ Ηπείρου.
- Πολίτης, Α. (2010). *Το δημοτικό τραγούδι*. Ηράκλειο: ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ.
- Σκούλιος, Μ. (2006). Προφορικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου. Ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης. *Πολυφωνία*.
- Σταυρίδης, Σ. (2006). *Μνήμη και εμπειρία στο χρόνο, κοινωνικές και πολιτισμικές διαστάσεις*. (Σ. Σταυρίδης, Επιμ.) Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Τέντα, Γ. (1995). *Δημοτικά Πολυφωνικά Τραγούδια Πολύτσανης Βορείου Ηπείρου, Διπλωματική Εργασία*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών.

Τουντασάκη, Ε. (2004). Ο 'παραδοσιακός πολιτισμός' ως κατασκευή στην ελληνική λαογραφία. Μια απόπειρα ανθρωπολογικής ερμηνείας. Στο Π.Μ.Κιτρομηλίδης, & Τ.Ε.Σκλαβενίτης (Επιμ.), *Ιστοριογραφία της νεότερης και σύγχρονης Ελλάδας*. Αθήνα: Κέντρο νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών.

Χατζητάκη-Καψωμένου, Χ., (2003), Οι πολιτιστικοί σύλλογοι και η παράδοση. Τα δίλημμα της αυθεντικότητας. Στο Καϊάφα Ο. (Επιμ.), *Το παρόν του παρελθόντος, Ιστορία, Λαογραφία Κοινωνική Ανθρωπολογία*. Αθήνα: Πορεία.

Ηλεκτρονικές Πηγές

<http://polyphonicsong.com/>

<http://www.archaiologia.gr/blog/>

<http://www.biblionet.gr/author/>

<http://www.ioanninarockcity.gr>

<http://www.kanellatou.gr/research/research-papers/epirotiko-polyphoniko.html>

<http://www.proinoslogos.gr>

<http://www.unesco-hellas.gr/>

<http://www.vimanews.gr/>

<https://www.facebook.com/pages/Inoro>

<https://www.facebook.com/pages/MODE-PLAGAL>

<https://www.youtube.com/watch?v=9O65UQEQepE&feature=youtu.be>

<http://www.domnasamiou.gr/?i=portal.el.publications&id=250>

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι

«ΗΝΟΡΟ»

Το Πολυφωνικό Σχήμα «ΗΝΟΡΟ» του Δημοτικού Ωδείου Ιωαννίνων δημιουργήθηκε το φθινόπωρο του 2001. Αφορμή η έντονη επιθυμία και το ενδιαφέρον των μουσικών που το αποτελούν να γνωρίσουν και να ξαναζωντανέψουν αυτό το είδος τραγουδιού, και να αναδείξουν την του ταυτότητα του. Αποτελείται από νέους μουσικούς και σπουδαστές που ενδιαφέρονται να κρατηθεί ζωντανό το πολυφωνικό τραγούδι, που σιγά-σιγά μας αποχαρετά, αφού εξοραίνεται η μικρή κοινωνία του χωριού, η οποία το δημιούργησε και το συντήρησε μέχρι τις μέρες μας. Βασική επιδίωξη η ισορροπία πάνω στη λεπτή γραμμή της αυθεντικής παραδοσιακής έκφρασης σε μία απόπειρα να αναδειχθεί η αληθινή ομορφιά της.

Εμφανίσεις του Πολυφωνικού Σχήματος «ΗΝΟΡΟ»

8 Ιουλίου 2002: Βραδιά Πολυφωνικού Τραγουδιού,
Ιεσ Καλέ - Κάστρο Ιωαννίνων
31 Ιουλίου 2002: 4^η Διεθνής Συνάντηση Πολυφωνικού Τραγουδιού, Δελβινάκι
22 Αυγούστου 2002: Πολιτιστική Ολυμπιάδα, Πρόγραμμα «ΑΓΟΡΑ»,
Άρτα, Θεατρικά Κάστρου
20 Σεπτεμβρίου 2002: «Η Γειτονιά μας, τα Βαλκάνια», Λασιάνεια 2002 Κοζάνη
21 Φεβρουαρίου 2003: Βραδιά Παραδοσιακής Μουσικής, Δήμος Ιωαννιτών,
Αίθουσα «Β. Πυρσινέλλας»
4 Μαΐου 2003: Χοροί και Τραγούδια της Ελληνικής Παράδοσης,
Λαογραφικός και Χορευτικός Όμιλος «Καλαρρύτες»
19 Ιουλίου 2003: Βραδιά Παραδοσιακής Μουσικής, Δοδώναια 2003,
Δ.Δ. Δραμεσιών

ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΔΗΜΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

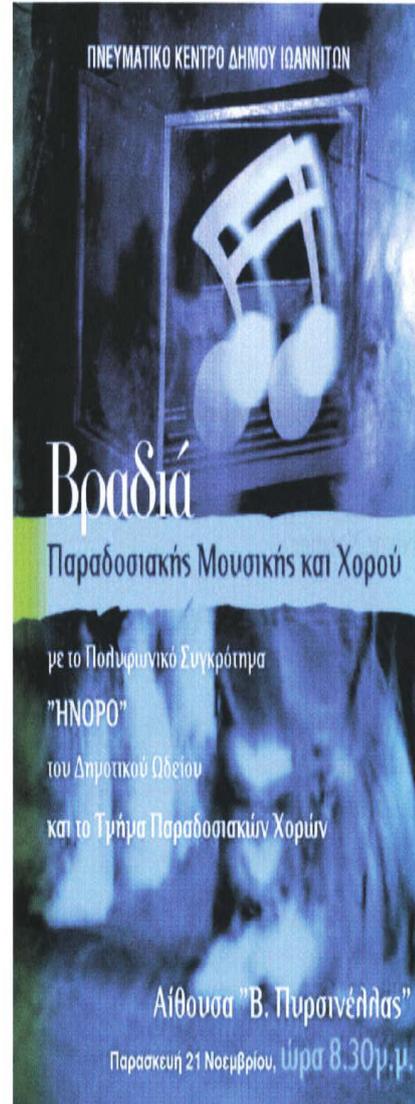
Αγίας Μαρίας 55, 45221 Ιωάννινα
Τηλ. 2651 083940, FAX: 2651 077550
E-mail: pkdi@otenet.gr
www.ioanninacultcenter.gr

ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΩΔΕΙΟ

Μαΐζανιου 2, 45221 Ιωάννινα
Τηλ. 2651025429, FAX: 2651077724



Τμήμα Παραδοσιακών Χορών
Δοδώνης 35, 45221 Ιωάννινα, τηλ. 2651048235



Εικόνα 1: Οπισθόφυλλο και εξώφυλλο από πρόγραμμα εκδήλωσης του 2003 της αρχικής ομάδας Ήνορο. Στο πάνω κείμενο δίνονται πληροφορίες για το σχήμα, γίνεται εμφανής η διάθεση διάσωσης και ακολουθεί το πρόγραμμα συναυλιών που πραγματοποιήθηκαν και που πρόκειται να γίνουν από το σχήμα. Παρατηρείται ότι, τα πρώτα χρόνια το Ήνορο παρουσιάζεται σαν σχήμα του Δημοτικού Ωδείου.

ΗΠΕΙΡΩΤΙΚΑ ΑΚΟΥΣΜΑΤΑ

ΗΝΟΡΟ

Το πολυφωνικό σχήμα "Ηνορο" δημοσιεύθηκε το 2001. Αφορμή ήταν η έντονη επιθυμία και το ενδιαφέρον των μουσικών που το αποτελούν να γνωρίσουν και να ζαναξανανέψουν αυτό το είδος τραγουδιού και να αναδείξουν την ταυτότητά του. Αποτελείται από νέους μουσικούς, που ενδιαφέρονται για την διάδοση και διάδοση του ηπειρώτικου πολυφωνικού τραγουδιού, το οποίο είναι μια από τις πλέον ενδιαφέρουσες μουσικές φόρμες, όχι μόνο στην ανατολική Μεσόγειο και στα Βαλκάνια, αλλά στο παγκόσμιο ρεπερτόριο της λαϊκής πολυφωνίας. Βασική επιδίωξη του σχήματος είναι η ιστοροποία πάνω στην λεπτή γραμμή της αυθεντικής παραδοσιακής έκφρασης σε μια απόπειρα να αναδειχθεί η αληθινή ομορφιά της.

Σ. Σαράστη

ΠΟΛΥΦΩΝΟ

Το τρίο "ΠΟΛΥΦΩΝΟ" άρχισε να δραστηριοποιείται στο χώρο της μουσικής δομιάται εδώ και μια πενταετία. Πρωτοεμφανίστηκε στο Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Ιωαννιτών, το 1999. Συμμετείχε σε αρκετές μουσικές εκδηλώσεις εντός και εκτός Ιωαννίνων. Ταυτόχρονα συνεργάζεται με την Συμφωνική Ορχήστρα του Δημοτικού Ωδείου Ιωαννίνων, την Ορχήστρα Πατρών κ.ά. Το 2003 εμφανίστηκε στο Αργυροκάστρο. Στόχος του Τρίο, εκτός των άλλων, είναι η ερμηνεία της ηπειρώτικης μουσικής σε έντερνη βάση με σκοπό να υπαγραμμώσει τον ιδιότυπο πολυφωνικό της χαρακτήρα.

ΚΩΣΤΑΣ ΩΔΗΣ

Γεννήθηκε στην Σωτική Πορτογαλίου, το 1948. Αποφοίτησε από την Παιδαγωγική Σχολή Αργυροκάστρου το 1966. Ολοκλήρωσε τις μουσικές σπουδές του στην Ακαδημία Καλών Τεχνών των Τυρίνων, το 1975, αποκτώντας Δίπλωμα "Θεωρητικών". Για περισσότερα από 15 χρόνια εργάστηκε ως καθηγητής μουσικής στην Καλλιτεχνική και Παιδαγωγική Σχολή του Αργυροκάστρου. Παράλληλα ασχολήθηκε με θέματα εθνομουσικολογίας και κριτικής της μουσικής, με την οργάνωση και διεύθυνση μουσικών εκδηλώσεων τοπικού και εθνικού επιπέδου και με την έκδοση εκπαιδευτικών μουσικών βιβλίων. Το 2003, το Κέντρο Μελέτης Ηπειρώτικης και Βαλκανικής Μουσικής Παράδοσης εξέδωσε την μελέτη του με τίτλο: «Μοιρολόι και Σκάρος» (δηλώση έκδοσης στην Ελληνική και Αλβανική γλώσσα. Ασχολείται από καιρό με την φωνητική και ενόργανη λαϊκή πολυφωνία παρουσιάζοντας συγκεκριμένες μελέτες σε συνέδρια και συμπόσια στα Τύρινα, στο Αργυροκάστρο, στα Ιωάννινα, στη Θεσσαλονίκη, στην Κόνιτσα, στην Καστοριά κ.ά. Ταυτόχρονα δημιουργεί έργα πάνω στα μοιρολόια, τις κλίμακες και τους ρυθμούς της ηπειρώτικης μουσικής παράδοσης. Από τα τελευταία είναι τα "Ηπειρώτικα", κύκλος για δυο βιολιά και πιάνο.

Σήμερα εργάζεται ως Καθηγητής Ανωτέρων Θεωρητικών στο Δημοτικό Ωδείο Ιωαννίνων.

ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΔΗΜΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Αγ. Μαρίας 55, 45221 ΙΩΑΝΝΙΝΑ
ΤΗΛ.: 26510 83940, 26510 83942
FAX: 26510 77550
www.pkdi.gr
e-mail: pkdi@otenet.gr



ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΩΔΕΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Μπιζανίου 2- Ιωάννινα 45221
Τηλ. 26510 25429 FAX: 26510 77724

χορηγός επικοινωνίας
Δημοτικό Ραδιόφωνο

ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΔΗΜΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΩΔΕΙΟ

ΗΠΕΙΡΩΤΙΚΑ ΑΚΟΥΣΜΑΤΑ



Πολυφωνικό σχήμα Ηνορο Τρίο ΠΟΛΥΦΩΝΟ

ΤΕΤΑΡΤΗ 16 ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ 2005

Ωρα 8.30 μ.μ.

Αίθουσα "Β. Πυρσινέλλας"

Εικόνα 2: Οπισθόφυλλο και εξώφυλλο από πρόγραμμα εκδήλωσης του ΠΚΔΙ το 2005. Παρουσίαση σχημάτων και μια αναφορά για τη δουλειά του Λώλη.

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

Πολυφωνικό σχήμα

Ήνορο

Ήπειρος με τα φλωριά σου
 Ντεληπαπιάς
 Το άμμο-άμμο πήγαινα
 Νεράντζι απ' την νεραντζιά
 Άιντε, Μάρω, στο πηγάδι
 Το ίσιο-ίσιο περπατώ
 Εγές με την αστροφεγγιά
 Μόλις κοιμηθεί το κύμα
 Άσπρο τριαντάφυλλο κρατώ
 Τρυγόνα, Ψηλό μου κυπαρίσσι,
 Για τε σένα

Τα μέλη του σχήματος

Μιχάλης Βακάλης
 Παναγιώτης Βούλγαρης
 Γιώργος Έξαρχος
 Κοσμάς Καφάνης
 Φωτεινή Κοτσιάφτη
 Ερμίφ Λάκκας
 Κώστας Λώλης
 Ειρήνη Ντούση
 Κώστας Παρινός
 Σταυρούλα Σαράτση

Επιμέλεια-Διδασκαλία: Κώστας Λώλης

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

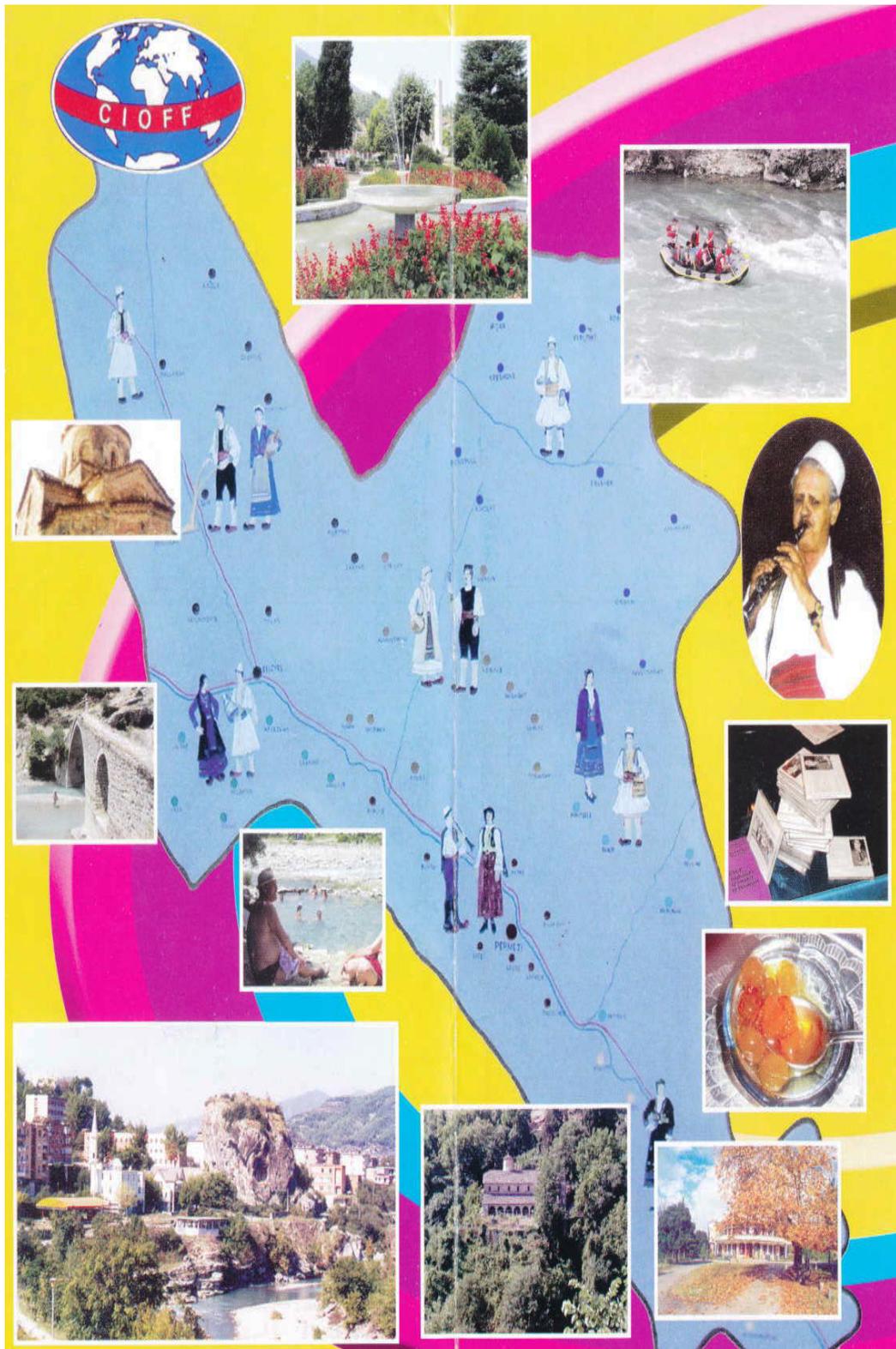
ΠΟΛΥΦΩΝΟ

ΗΠΕΙΡΩΤΙΚΑ

Κύκλος για δυο βιολιά και πιάνο
 Μουσική: Κώστας Λώλης
 1. Μοιρολόι και γύρισμα
 2. Τρεις Ηπειρώτικοι Χοροί
 - Τρυγόνα
 - Κωνσταντάς
 - Τσακιστός
 3. Πωγωνήσιο ύφος (Style fugue)
 4. Παλαιές Σωπικιώτικες αναμνήσεις (Suite Rondo)
 5. Αργυροκαστρίτικος (Rondo)
 6. Ο χορός του Βασιλή (Scherzo)

Γεράσιμος Λώλης, *πρώτο βιολί*
 Αλέξανδρος Λώλης, *δεύτερο βιολί*
 Τόνι Χίντο, *πιάνο*

Εικόνα 3: Το εσωτερικό μέρος του προγράμματος. Παρατηρείται η σύνδεση ηπειρώτικου πολυφωνικού με ηπειρώτικες μελωδίες, οι οποίες εκτελούνται από δύο βιολιά και πιάνο με δυτική προσέγγιση, σε μουσική του Λώλη.



Εικόνα 4: Τμήμα από τρίπτυχο πρόγραμμα φολκλορικού φεστιβάλ στη Πρεμετή 06/2008. Από τον συνδυασμό των φωτογραφιών, διακρίνεται η προώθηση του οικοτουρισμού.



Εικόνα 5: Πρόσκληση εκδήλωσης 2008. Διακρίνεται ανάμεσα στους ομιλητές ο Λώλης, ως μουσικολόγος και το Ήνоро ως αυθεντικός όμιλος.



Εικόνα 6: Το Ήνορο σε φολκλορικό φεστιβάλ στο Αργυρόκαστρο Αλβανίας, με το ασπρόμαυρο ντύσιμο. Ο Λώλης, διακρίνεται δύσκολα στη δεύτερη σειρά ερμηνευτών.



Εικόνα 7: Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης στο 30ο παγκόσμιο συνέδριο της ISME για την μουσική εκπαίδευση, 07/2012. Το ντύσιμο των γυναικών αλλάζει σε αντίθεση με τους άντρες.

Sunday, July 15. 21:00
Monday, July 16. 20:00

City Festival
M1 Main Hall

Inoro Greece

Partridge and dove	<i>Traditional / Epirus Greece</i>
Alpha - Beta	<i>Traditional / Epirus Greece</i>
Sour orange from the sour orange tree	<i>Traditional / Epirus Greece</i>
Up north at Macedonia	<i>Traditional / Epirus Greece</i>
All the countries and villages	<i>Traditional / Epirus Greece</i>
The cuckoo sings	<i>Traditional / Epirus Greece</i>
Wedding verse in couplets from Epirus	<i>Traditional / Epirus Greece</i>

Members of the group

Sofia Exarchou, Panayiotis Tellis, Fotini Kotsiafti, Dimitris Dristiliaris, Panayiota Bisela, Kosmas Kaftanis, Dimitris Ratsikas, Vasilis Euthimiou, Lenia Kouti, Kostas Lolis.

The polyphonic group Inoro was formed in 2001 by a group of musicians, who were themselves looking for further knowledge and a deeper understanding of the polyphonic song, a traditional musical genre in Northern Greece. Inoro has given concerts in many Greek cities and participated in international festivals in Greece and Albania. Their first CD released in the summer of 2011. Inoro holds as a principle the authenticity of the local music culture and performance. It aims to continue the preservation and spread of the polyphonic song of Epirus, both because of its artistic appeal and due to ethnomusicological interest.

The traditional polyphonic song of Epirus

by Kostas Lolis

A special polyphonic song, flourishes in Northern Epirus, on both sides of the Greek-Albanian borders, unique in Greece, in the Balkans, in the Mediterranean, and in the worldwide repertoire of folk polyphony, with unwritten and constant traditional music rules. It is characterized by vocal, group, and rhetorical expression. Melodies and music scales have five tones, from which modal harmonic consonances derive. Rhythm is based on the prosody of ancient Greek poetry (iambic, trochaic). Everything testifies to a rare and a significant music phenomenon, which dates from ancient times when Epirus was unified. Polyphonic songs consist of two, three, and four voices. The first voice (πάρτης) arranges and guides the group. The second one (γυριστής ή κλώστης) is responsible for developing the polyphonic structure of the song. The third voice (ρίχτης) is historically the latest introduced voice (soloist) of the group. Finally the fourth voice (basso ostinato) sings continuously the tonic base in a variety of ways.

Εικόνα 8: Η σελίδα από το πρόγραμμα συναυλιών του ISME, που παρουσιάζεται το Ήνορο.

ΠΡΟΣΚΛΗΣΗ	ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
<p>Σας προσκαλούμε στην παρουσίαση του CD με παραδοσιακά τραγούδια Πωγωνίου, που εκδόθηκε από τον Πολιτιστικό Σύλλογο Δολού με τίτλο:</p> <p><i>«Γρήωσα μου, χήλικιά μου γρήωσα, άνοιξε τρίς μας καμηρόσα»</i></p> <p>και θα πραγματοποιηθεί στην αίθουσα του Μεγάρου της Εταιρείας Ηπειρωτικών Μελετών τη Δευτέρα 14 Δεκεμβρίου 2009, ώρα 7.30 μ.μ.</p> <p>Ο Πρόεδρος του Πολιτιστικού Συλλόγου Δολού</p> <p>ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΠΟΤΣΗΣ</p>	<p>ΟΜΙΛΗΤΕΣ</p> <ul style="list-style-type: none"> ❖ Γιάννης Μποντίνης, Εκπρόσωπος του Πολιτιστικού Συλλόγου Δολού ❖ Λάκης Παπαϊωάννου, καθηγητής Ιστορίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων ❖ Μιχάλης Αράπογλου, αρχιτέκτονας, συγγραφέας, διδάκτορας ανθρωπογεωγραφίας ❖ Κωνσταντίνος Λώλης, μουσικολόγος ❖ Νίκος Υφαντής, φιλόλογος - συγγραφέας <p>ΤΗΝ ΕΚΔΗΛΩΣΗ ΘΑ ΠΛΑΙΣΙΩΣΟΥΝ:</p> <ul style="list-style-type: none"> ❖ Το μουσικό συγκρότημα του Κώστα Βέρδη Κλαρίνο: Κώστας Βέρδης, Βιολί: Γιάννης Νίνης Λαούτο: Σταύρος Σαδεδίν, Ντέφι: Βαγγέλης Βέρδης ❖ Τραγούδι: Βαγγέλης Δάκας ❖ Το πολυφωνικό σχήμα «Ήνορο» του Δημοτικού Ωδείου Ιωαννίνων

Εικόνα 9: Εσωτερικό μέρος προγράμματος εκδήλωσης 2009. Στους ομιλητές συμπεριλαμβάνεται και ο Λώλης. Το Ήνορο αποκαλείται και πάλι, σχήμα του Δημοτικού Ωδείου Ιωαννίνων.



Εικόνα 10: Στο πλαίσιο εκδηλώσεων για τα 100^α Ελευθέρια των Ιωαννίνων, ΠΚΑΙ 01/2013. Οι παραδοσιακές στολές των γυναικών είναι η αστική γιαννιώτικη φορεσιά.



Εικόνα 11: Συναυλία στο ΠΚΑΙ, 10χρόνια Ήνορο - παρουσίαση δίσκου από το συγκρότημα ρηοetica. το οποίο απαρτίζουν οι: Π. Τέλλης: φλάουτο, σαξόφωνο, φωνή, Α. Σωτηρόπουλος: ηλεκτρική κιθάρα, Ε. Σφαιρόπουλος: ηλεκτρικό μπάσο, Κ. Δημητρίου: ντραμς, 03/2013.



Εικόνα 12: Πρόβα στο Δημοτικό Ωδείο 07/2014. Η κύρια καθοδήγηση γίνεται από τον Λώλη. Από το προσωπικό αρχείο για τις ανάγκες της εργασίας.



Εικόνα 13: Ο Λώλης και ο Τέλλης στο συνέδριο polysong ως εισηγητές. Αριστερά διακρίνεται και ο λοογράφος Κωνσταντίνος Ράπτης. Από το προσωπικό αρχείο για τις ανάγκες της εργασίας.



Εικόνα 14: Συνέδριο poly song 08/2014. Ερμηνεύοντας το τραγούδι Νεράντζι απ' την Νεραντζιά (Σωπική). Η προσθήκη των κρουστών οργάνων (ντέφι, κουτάλια, ζήλιες) καθώς και το σουραύλι, αποτελούν νεωτερικές παρεμβολές. Από το προσωπικό αρχείο για τις ανάγκες της εργασίας.



Εικόνα 15: Φολκλωρικό φεστιβάλ Αργυροκάστρου 05/2015. Οι γυναικείες στολές παραπέμπουν σε γιαννιώτικη φορεσιά υπαίθρου, ενώ οι αντρικές σε ζογορίσια.



4. ΝΕΡΑΝΤΖΙ ΑΠ' ΤΗ ΝΕΡΑΝΤΖΙΑ (Σωπτική)

Πάρτης: Φ. Κοτσιάφτη
 Συνοδεύουν: Π. Μπισέλα - Σ. Εξάρχου
 Διπλό σουραύλι: Π. Τέλλης
 (ομοφωνικό)

*Να είχα νεράντζι, ρόιδο μου, να είχα νεράντζι να 'ριχνα.
 Να είχα νεράντζι να 'ριχνα, στο πέ- ρόιδο μ' στο πέρα παραθύρι.*

Να είχα νεράντζι να 'ριχνα, στο πέρα παραθύρι.
 Να τσάκιζα το μαστραπά, που έχει το καρνοφύλλι.
 Κι ο μαστραπάς τσακίστηκε, το καρνοφύλλι εχύθη.
 Για σε το λέγω αγάπη μου, που 'σαι στο παραθύρι.

Τραγούδι της αγάπης. Χορευτικό.
 μμ: 2/4, πμ: ιαμβικό 15συλ..

5. ΕΨΕΣ ΠΡΟΨΕΣ ΑΠΕΡΑΣΑ (Πολύτσανη)

Πάρτης: Σ. Εξάρχου
 Γυριστίς: Π. Τέλλης
 (τρίφωνο)

*Εψές προψές απέρασα, ρούνα η παπαρούνα μου, (δισ)
 λέμ' από τη γειτονιά σου, παπαρούνα μ' γεια σου γεια σου. (δισ)*

Εψές προψές απέρασα, από τη γειτονιά σου.
 Κι άκουσα που σε μάλωνε, η μάνα σου κι η θειά σου.
 Κι αν σε μαλώνουν για τ' εμέ, πες μου να μην περάσω.
 Πες τους πως αγαπιόμαστε, και θα 'ρθω να κουβεντιάσω.

Τραγούδι της αγάπης. Καθιστικό.
 μμ: 3/8, πμ: ιαμβικό 15συλ. εκτός του τελευταίου στίχου 16συλ. (8+8).

Εικόνα 16: Εξώφυλλο και ενδεικτικά μια εσωτερική σελίδα από το ένθετο του προσωπικού δίσκου του σχήματος.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ

Όνοματεπώνυμο:	
Έτος γεννήσεως :	
Τόπος καταγωγής:	
Επάγγελμα:	
Μουσικές γνώσεις:	
Μουσικό όργανο:	
Ημερομηνία ένταξης στο συγκρότημα:	
Φωνητικός ρόλος στο συγκρότημα:	
Λόγος ένταξης στο συγκρότημα:	
Σκοπός:	
Μουσικά ακούσματα:	

Ερωτηματολόγιο αυτό-συμπληρούμενο το οποίο προωθήθηκε μέσω ηλεκτρονικού μηνύματος σε όλα τα μέλη του Ήνωρο.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙΙ

Α

1. *ΗΝΟΡΟ*. Πως προέκυψε το όνομα αυτό;
2. Πόσο σταθερή είναι η σύσταση του συγκροτήματος;
3. Πως γίνεται κάποιος μέλος του και πόσο συχνά μπαίνει κάποιο καινούργιο μέλος;
4. Ποια η θεσμική σας υπόσταση;
5. Ποια η σχέση σας με το Δημοτικό Ωδείο Ιωαννίνων;
6. Ποια η συχνότητα πρόβας;
7. Ποιο είναι το υλικό που μελετάτε;
8. Με ποιο τρόπο μαθαίνεται ένα νέο τραγούδι;
9. Έχετε κάποιες τεχνικές;
10. Σε τι τόνο κουρδίζετε και γιατί;
11. Το κάνανε έτσι και οι παλιοί;
12. Πόσο σημαντική είναι η θέση που τοποθετήστε στη πρόβα ή σε μια παράσταση; Γιατί;
13. Αυτό το είδος έχει θέση μέσα σ ένα γλέντι σήμερα; Παλιότερα;
14. Τι ενδιαφέρον δείχνει ο κόσμος;
15. Έχετε παίξει ποτέ με εισιτήριο; Υπήρχε προσέλευση;
16. Ποιες οι πηγές σας ; (ηχογραφήσεις, δισκογραφία, ζωντανή ακρόαση)
17. Θυμάστε κάποια συνάντηση με πληροφοριοδότη που σας έκανε εντύπωση;
18. Σαν ένα σύγχρονο πολυφωνικό σχήμα, επαναδιαπραγματεύεστε ένα παραδοσιακό υλικό. Τι διατηρείτε από αυτό, τι όχι, και τι προσαρμόζεται;

19. Μελετάτε άλλα συγκροτήματα;
20. Τι είναι για σας *παράδοση*;
21. Πιστεύετε ότι υπάρχει η ανάγκη να διατηρηθούν αυτές οι αναπαραστάσεις;
22. Διάσωση και συντήρηση λοιπόν με εισαγωγή νέων στοιχείων;
23. Ατομικό ή ομαδικό εγχείρημα της νέας σύνθεσης; Ποια η αντιμετώπιση των ακροατών; Ακολουθεί συνέχεια;
24. Ηχογράφηση στο στούντιο: Πείτε μου δυο λόγια.. Ο καθένας είχε ατομικό μικρόφωνο;
25. Υπάρχουν συνεργασίες με άλλα συγκροτήματα; Επιδιώκεται να γίνουν;
26. *Ηνορο* και *Άκανθος*. Πως προέκυψε αυτή η αναπάντεχη συνεργασία; Τι μήνυμα πιστεύετε ήθελε να στείλει ο καλλιτέχνης επιλέγοντας το συγκεκριμένο τραγούδι; *Άσπρη κατάσπρη βαμβακιά*
27. Πόσες διεθνές συναντήσεις έχετε στο ενεργητικό σας;
28. Ντύσιμο στις παραστάσεις. Σε ποιες, χρησιμοποιείτε στολή και γιατί;
29. Δεν συνηθίζεται να συνοδεύεται το τραγούδιμά σας με μουσικά όργανα. Μοναδική φορά ήταν στο φεστιβάλ στην Αλβανία, στις 5 & 6 Ιουλίου 2014. Ήταν τα συγκεκριμένα τραγούδια που το απαιτούσαν;

B

1. Πόσο εύκολο ή δύσκολο είναι για κάποιον που δεν το έχει ως βίωμα, να τραγουδήσει πολυφωνικά;
2. Το ότι διαλέγεται τραγούδια από διαφορετικά χωριά, κάνει το εγχείρημα πιο δύσκολο, όπως και να έχετε ένα χαρακτήρα.
3. Πόσο καιρό δουλεύετε ένα τραγούδι μέχρι να το παρουσιάσετε σε συναυλία;
4. Με ποιο κριτήριο επιλέγεται τα τραγούδια για μια παράσταση;
5. Έχετε κάποια που θα πείτε οπωσδήποτε και γιατί;

6. Ποιο είναι το κοινό σας; Ποιοι είναι αυτοί; Μουσικοί; Λόγιοι; Απλός κόσμος;
7. Θα λέγατε ένα Ζαγορίσιο τραγούδι πολυφωνικά;
8. Θα μπορούσατε, ανεξαρτήτως αν θέλετε ή όχι, να συνεργαστείτε, να τραγουδήσετε με μια παραδοσιακή ηπειρώτικη κομπανία;(προσωπικά)
9. Τραγουδούσατε πριν παραδοσιακά - δημοτικά;
10. Το παλιό μέχρι πότε το προσδιορίζεται;
11. Ποια τα νέα στοιχεία που βάζετε σαν σύγχρονο συγκρότημα πολυφωνικού.
12. Έχετε πορεία δίπλα στα παλιά, συμμετέχετε όμως και σε rock, jazz εκτελέσεις. Πως γίνεται αυτό;
13. Στη συναυλία των mode plagal, είχε γίνει πριν πρόβα, ή απλά είχατε συνεννοηθεί ότι σε κάποια στιγμή θα ανέβετε στη σκηνή;
14. Στην εφημερίδα Πρωινό Λόγος στέλνεται δελτίο τύπου;
15. Στο σύλλογό σας πληρώνεται μια συνδρομή; ετήσια πχ;
16. Πόσα αντίτυπα βγήκαν από το πρώτο σας cd;
17. Υπάρχει δηλαδή ένας λογαριασμός του συλλόγου που πάνε τα έσοδα εκεί;
18. Παλιότερα γινόντουσαν απόπειρες για να συμμετέχουν κι άλλοι, έρχονταν-έφευγαν. Μου δίνεται η εντύπωση πως έχετε ολοκληρωθεί μετά από 7 χρόνια. Είστε ακόμα ανοιχτοί σε νέα μέλη;
19. Προσωπίδες και Τζαμάλες. 3 cd. Δυο λόγια. Έχετε τα cd αυτά;
20. Η νέα μαθήτριά είναι μουσικός ; έχει σχέση με το πολυφωνικό;
21. Τα επόμενά σας σχέδια; Ηχογράφηση;
22. Υπάρχει ένας χαρακτήρας ανεξάρτητα του ότι διαλέγετε τραγούδια από διαφορετικά χωριά;

Γ

1. Πείτε μου δυο λόγια για την γέννηση του *Ηνορο*
2. Η δεύτερη γενιά κράτησε το όνομα, δεν τέθηκε ζήτημα αλλαγής, έτσι δεν είναι;
3. Σαν μουσικός δυτικής σχολής διευκολυνθήκατε ή ήταν πιο δύσκολο για σας αυτό το εγχείρημα;

4. Έχετε κάποια που θα πείτε οπωσδήποτε και γιατί; Γιατί τα λέτε καλύτερα, γιατί είναι αγαπημένα;
5. Υπάρχει κάπου το ρεπερτόριό σας κάπου καταχωρημένο; Ποια είναι δηλ. όλα τα τραγούδια. Θα τα βρω μέσα από τις εκδηλώσεις;
6. Πόσες ώρες αντέχεται να τραγουδάτε; Συνεχόμενα;
7. Ποια είναι τα φίλτρα που βάζετε ώστε να είστε κοντά στο παλιό;
8. Το παλιό μέχρι πότε το προσδιορίζεται;
9. Έχετε πάει εσείς σαν *Ηνορο*, να καταγράψετε-ηχογραφήσετε κάποιο τραγούδι από κάποιον ή κάποια ώστε να το μάθετε;

Οι ερωτήσεις των συνεντεύξεων. Το **A**, **B**, **Γ**, υποδηλώνει τις τρεις φάσεις συνεντεύξεων, κατά τις οποίες εκδηλώθηκε η ανάγκη για προσθήκη επιπλέον ερωτήσεων, ή την προσαρμοστικότητα των ήδη υπαρχουσών, κατά τη διάρκεια της έρευνας.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ IV

ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ

Τραγούδια που έχουν παρουσιαστεί σε συναυλίες και σε δισκογραφία

Άιντε Μάρω στο πηγάδι
Αλησμονώ και χαίρομαι
Άλφα βήτα
Άσπρη κάτασπρη βαμβακιά
Άσπρο τριαντάφυλλο κρατώ
Γιάννενα λαμπρό φεγγάρι
Γιάννη μου το μαντήλι σου
Δέλβινο και Τσαμουριά
Δεροπολίτισσα
Έπιασα μια πέρδικα / Zura nje thelleuxe-zo
Εψές με την αστροφεγγιά
Εψές προψές απέρασα
Ήπειρος με τα φλωριά σου
Ηπειρώτικα δίστιχα του γάμου
Θα 'ρθω να σε πάρω
Λάι τσιομπάνι / Lljaj llaj cobani - ALBANIA
Νάνι- νάνι
Νεράντζι απ' τη νεραντζιά
Ντελή παπάς
Ξενιτεμένο μου πουλί
Όλες οι χώρες και χωριά
Όλη την ημέρα
Πάνω στη Μακεδονία
Πέρδικα και περιστέρα
Σαράντα πέντε μάστοροι
Στης Δερόπολης τον κάμπο
Στης πικροδάφνης
Την άμμον άμμον πήγαινα
Τι κακό έκανα ο καημένος

Τον ίσιο- ίσιο περπατώ
Φίλοι καλώς ορίσατε
Φράγκα-φράγκα Φραγκοπούλα
Ω λαλείν ο κούκος
Ωρια μου πιτσουλίνα/ΣΑΛΕΝΤΟ, ΚΑΤΩ ΙΤΑΛΙΑ

Τραγούδια που έχουν παρουσιαστεί ελάχιστες φορές

Ανάμεσα τρεις θάλασσες
Βεργινάδα1
Βεργινάδα2
Έλενο τσέντο έλενο/ Eleno chedo eleno/ΒΟΥΛΓΑΡΙΑ
Κάλαντα Φώτων
Λενίτσα
Ντου πάνμι του πασέλο/Tu ran mi tupa u selo/ΣΕΡΒΙΑ
Όσα λουλούδια έχει η Άνοιξη
Σένεα ο σάιτας ο/Sinea o shaidzets o /ΑΛΒΑΝΙΑ

Τραγούδια που έμειναν στο στάδιο πρόβας

Βλάχα πλένει
Εσκοτώθηκα στη μάχη
Κάνε μου ένα χατίρι
Μπροστινέ μου που χορεύεις
Νου μόνι μια λάσε μόνι ντάντα/ΑΛΒΑΝΙΑ, βλάχοι απ' το Anton
Ροσί
Ποιος είδε τον Αμάραντο

Ξενογλωσσα τραγούδια

Έπιασα μια πέρδικα / Zura nje thelleuxe-zo

Λάι τσιομπάνι / Llaj llaj cobani - ΑΛΒΑΝΙΑ

Ωρια μου πιτσουλίνα/ΣΑΛΕΝΤΟ, ΚΑΤΩ ΙΤΑΛΙΑ

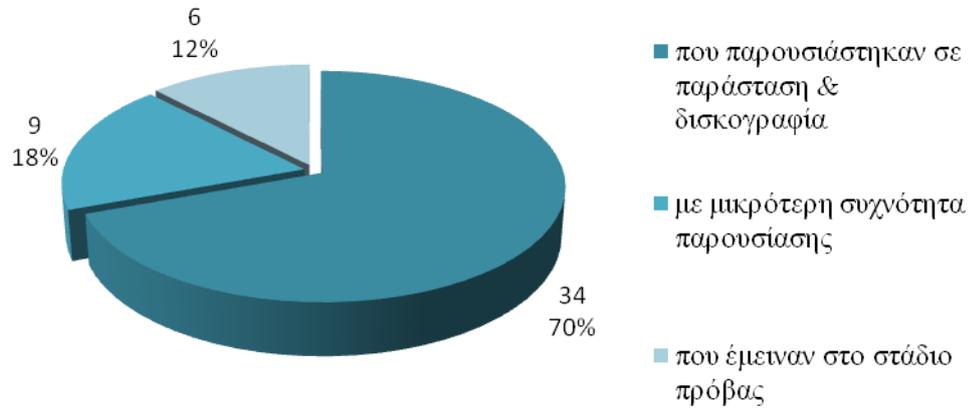
Έλενο τσέντο έλενο/ Eleno chedo eleno/ΒΟΥΛΓΑΡΙΑ

Ντου πάμνι του πασέλο/Tu ran mi tupa u selo/ΣΕΡΒΙΑ

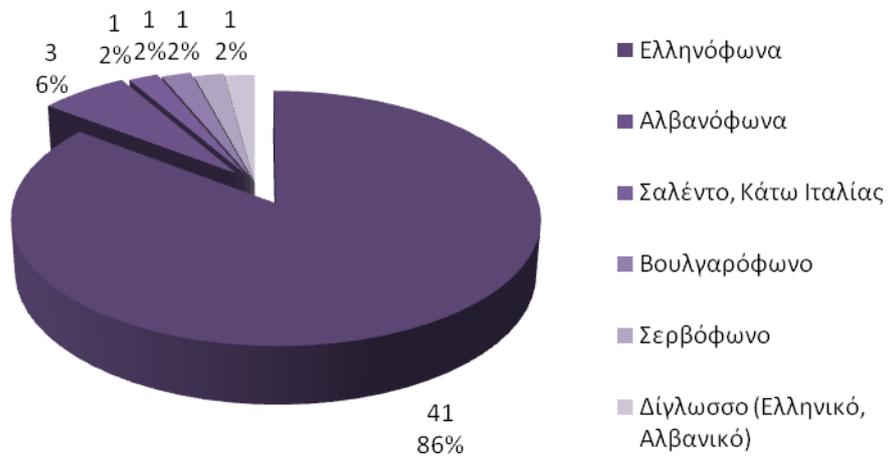
Σένεα ο σαι τασ ο/Sinea o shaidzets o /ΑΛΒΑΝΙΑ

Νου μόνι μια λάσε μόνι ντάντα/ΑΛΒΑΝΙΑ,βλάχοι απ' το Anton
Poci

Απόλυτος αριθμός & ποσοστό τραγουδιών



Γλώσσα απόδοσης τραγουδιών



ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ V

Εκδηλώσεις - Συναυλίες

2002 – Αρχικό σχήμα

- 08/07 Βραδιά πολυφωνικού τραγουδιού: πρώτη εμφάνιση του συγκροτήματος στο Ιτς Καλέ – Κάστρο Ιωαννίνων. Διοργάνωση: Πνευματικό Κέντρο Ιωαννίνων
- 31/07 Συμμετοχή στην 4^η Διεθνή Συνάντηση Πολυφωνικού τραγουδιού στο Δελβινάκι. Συνδιοργάνωση: Νομαρχιακή αυτοδιοίκηση Ιωαννίνων, Νομαρχιακή αυτοδιοίκηση Θεσπρωτίας. Δήμοι: Δελβινακίου, Φιλιατών, Άνω Καλαμά, Άνω Πωγωνίου, Μαστοροχωρίων, Μολοσσών, Παραμυθιάς. Κοινότητες: Αετομηλίτσας, Πωγωνιανής. Με την υποστήριξη του Υπουργείου Πολιτισμού
- 22/08 Πολιτιστική Ολυμπιάδα 2001 – 2004. Συναυλία στο κάστρο της Άρτας. Υπό την αιγίδα του υπουργείου Πολιτισμού, μέσω του Οργανισμού Πολιτιστικής Ολυμπιάδας, πρόγραμμα *Αγορά*
- 20/09 *Η γειτονιά μας τα Βαλκάνια*, Λασσάνεια 2002. Συναυλία στην αίθουσα τέχνης στην Κοζάνη. Διοργάνωση: Δήμος Κοζάνης, δημοτική επιχείρηση πολιτισμού

2003

- 21/02 *Βραδιά παραδοσιακής μουσικής*. Ήνορο και κομπανία Λάμπρου Καραφέρη. Αίθουσα Β. Πυρσινέλλα Πνευματικού Κέντρου Δήμου Ιωαννιτών
- 04/05 *Χοροί και τραγούδια της Ελληνικής Παράδοσης*. Συμμετοχή στην εκδήλωση του λαογραφικού και χορευτικού ομίλου Καλλαρύτες. Αίθουσα Β. Πυρσινέλλα. Διοργάνωση: Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ιωαννιτών

19/07 Βραδιά παραδοσιακής μουσικής, *Δωδωναία 2003*. Συναυλία στο Δημοτικό Διαμέρισμα Δραμεσιών. Διοργάνωση: Πνευματικό Κέντρο Δήμου Δωδώνης

21/11 Βραδιά παραδοσιακής Μουσικής και χορού. Συναυλία του Ήνορου μαζί με το χορευτικό του Δήμου Ιωαννιτών. Αίθουσα Β. Πυρσινέλλας. Διοργάνωση: Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ιωαννιτών

2004

04/08 6^η Διεθνή συνάντηση Πολυφωνικού τραγουδιού – Φεστιβάλ. Συναυλία στο Δολό Πωγωνίου. Διοργάνωση: Δήμος Πωγωνίου

2005

16/02 *Ηπειρώτικα ακούσματα*. Συναυλία μαζί με το οργανικό τρίο “Πολύφωνο” στην αίθουσα Β. Πυρσινέλλα. Διοργάνωση: Πνευματικό κέντρο Δήμου Ιωαννιτών & Δημοτικό Ωδείο Ιωαννίνων. Χορηγός : Δημοτικό ραδιόφωνο Ιωαννίνων

03/04 Συναυλία στα πλαίσια των εκδηλώσεων της πολιτιστικής παρέμβασης Ιωαννιτών, στο καφεθέατρο *Σταθμός*

2006

../03 Ηχογράφηση στην ΕΡΑ Ιωαννίνων γιαννιώτικων αποκριάτικων τραγουδιών

2007

02/06 Συμμετοχή στην 8^η διεθνή συναυλία Πολυφωνικού Τραγουδιού . Αθήνα . Θέατρο Πέτρας (χαρακτηρίστηκαν μαθητάδες του

πολυφωνικού ως νέοι του Ήνωρου, από το Δημοτικό Ωδείο Ιωαννίνων) προπώληση εισιτηρίου 17€, τιμή κανονική 20€. Διοργάνωση: Άπειρος, χορηγοί: ερτ, άλλη όχθη, πολιτεία βιβλιοπωλείο, φωταψίες τις άλλης όχθης

- 06/06 Βιντεοσκόπηση τραγουδιών για την ξένη ταινία της Learproduction
- 10/07 Συναυλία στο Αρχαιολογικό Κέντρο Γοργόμυλου (Φιλιπιάδα) μαζί με την κομπανία του Κ. Βέρδη. Διοργάνωση: Δήμος Ανωγείου Πρέβεζας

2008 – Με το ανανεωμένο σχήμα

- 02/04 Συναυλία στο *Θυμωμένο Πορτρέτο*. Διοργάνωση: Ήνωρο
- 05/04 Συμμετοχή στην εκδήλωση Σκληβανιτών *Των Ελλήνων οι χοροί*. Αίθουσα Β. Πυρσινέλλα ΠΚΔΙ. Διοργάνωση: Αδερφότητα Σκληβανιτών Ιωαννίνων, Νομαρχιακή αυτοδιοίκηση Ιωαννίνων, ΤΕΔΚ Ιωαννίνων
- 23-25/06 Συμμετοχή στο διεθνές φεστιβάλ "Permeti multikulturor, Πρεμετή Αλβανίας, υπό την αιγίδα του CIOF (UNESCO) παράρτημα Πρεμετής
- 06/08 Συναυλία στο Συρράκο στα πλαίσια των πολιτιστικών εκδηλώσεων της περιοχής
- 10/08 Διασυνοριακή συνάντηση πολυφωνικού τραγουδιού (Ελλάδα - Αλβανία). Κτίσματα Πωγωνίου. Διοργάνωση: Δήμος Δελβινακίου
- 21-23/09 Συμμετοχή στο διεθνές φεστιβάλ *Miqesia Folk*. Αργυρόκαστρο

2009

- 25/02 Συμμετοχή στην παρουσίαση του δίσκου *Προσωπίδες & Τζαμάλες*, στο δίσκο το Ήνορο τραγουδά γιαννιώτικα αποκριάτικα τραγούδια. Οργάνωση: Κ.Α.Π.Η. πόλεως Ιωαννίνων
- 4-5/06 Συμμετοχή στο διεθνές φεστιβάλ *Muzika e dy botere (Η μουσική των δύο κόσμων)*. Σύμπραξη με το κουαρτέτο ενόρχδων *Sostavorits*. Δερβιτσιάνη (Αργυρόκαστρο). (Λόγω πολιτικών προεκλογικών ομιλιών δεν τους επετράπη η συμμετοχή. Εναλλακτικά προτείνεται να τραγουδήσουν στο Πνευματικό Κέντρο του χωριού Δερβιτσάνη. Έτσι κι έγινε, με την συμμετοχή και ντόπιων που τραγούδησαν μαζί τους.)
- 20/06 Συναυλία στο Νησί Ιωαννίνων, στα πλαίσια της παγκόσμιας ημέρας Μουσικής
- 11/08 Συναυλία στα πλαίσια πολιτιστικών εκδηλώσεων του Δήμου Ηγουμενίτσας
- 17/10 Συναυλία με το αλβανικό πολυφωνικό σύνολο *Zeri i Bilbilit*. Άγιοι Σαράντα
- 05/12 Εκδήλωση *Πολιτιστικές Γέφυρες*. Συναυλία με το πολυφωνικό σύνολο από τους Άγιους Σαράντα *Zeri i Bilbilit*, στην αίθουσα Αρχιεπισκόπου Σπυρίδωνος στη Ζωσ. Παιδ. Ακαδημίας. Διοργάνωση: Πνευματικό Κέντρο Ιωαννίνων, Ωδείο Ιωαννίνων
- 14/12 Συμμετοχή στην παρουσίαση του δεύτερου δίσκου του πολιτιστικού Συλλόγου Δολού με παραδοσιακά τραγούδια. Αίθουσα Ηπειρωτικών Μελετών. Διοργάνωση: Πολιτιστικός σύλλογος Δολού Πωγωνίου

2010

- 3-5/06 Συμμετοχή στο 4^ο διεθνές φεστιβάλ Πολυφωνικού τραγουδιού. *Bylis Polyfonia* Αλβανία . Έπαινος
- 14/12 Βραδιά πολυφωνικού τραγουδιού (ελληνικά – αλβανικά - σέρβικα) από το *Ηνορο* στο *Χασ' ουμέρ*. Ιωάννινα. Διοργάνωση: Ήνορο

2011

- 20/02 Συναυλία στα πλαίσια των Ελευθέρων των Ιωαννίνων. Κλειστό γυμναστήριο (Λημνοπούλα). Διοργάνωση: Δήμος Ιωαννίνων
- 24/07 Εκδηλώσεις στην Νέα Ζουζούλη Καστοριάς. Συμμετέχουν επίσης το πολυφωνικό Κεφαλόβρυσου, Αγίων Σαράντα, και Άνω Δερόπολη (Σελιό). Διοργάνωση: Πολιτιστικός Σύλλογος Νέας Ζουγούλης Δήμου Καστοριάς
- 13/09 Συναυλία στο κάστρο Ιωαννίνων . Επέτειος 400 χρόνια από την Επανάσταση του Δ. Σκυλοσόρου. Συμμετέχουν : Πολυφωνικό *Χαονία*, πολυφωνικό *Άνω Δερόπολης*, κομπανία Γ. Καψάλη. Οργανωτής: Συνομοσπονδία Ηπειρωτών Ελλάδος (Αθήνα)
- 31/12 Επετειακή συναυλία στο Πνευματικό κέντρο δήμου Ιωαννιτών. 10 χρόνια *Ηνορο*. Παρουσίαση του πρώτου δίσκου του. Συμμετέχουν: Πολυφωνικό Παρακαλάμου και κομπανία Κ. Βέρδη

2012

- 26/06 Συναυλία στην Άρτα, ετήσια εκδήλωση του συλλόγου *Σκουφά* στο προαύλιο της εκκλησίας της Παναγιάς Παρηγορήτριας. Διοργάνωση: Πολιτιστικός Σύλλογος *Σκουφά*
- 29-30/06 Συμμετοχή στο 5^ο διεθνές πολυφωνικό φεστιβάλ *Bylis Polifonia*. Μπίλις Αλβανίας. β' βραβείο

15-16/07 Συμμετοχή στο παγκόσμιο συνέδριο της ISME για την μουσική εκπαίδευση στη Θεσσαλονίκη. Διοργάνωση: ISME

14/09 Συναυλία στο *Θυμωμένο Πορτρέτο*. Ιωάννινα. Διοργάνωση Ήνωρο

2013

27/01 Συναυλία με την αδελφότητα Σκλιβανιτών. *Η λαϊκή μούσα συναντά τους αγώνες των Ηπειρωτών για ελευθερία*. (Ελευθέρια Ιωαννίνων 100α) Πνευματικό Κέντρο Ιωαννιτών

10/03 Συναυλία μαζί με το συγκρότημα *Rnoetika* στα πλαίσια του προγράμματος της Ευρωπαϊκής Ένωσης Εδαφικής Συνεργασίας Ελλάδα-Ιταλία 2007-2013. Αίθουσα Β. Πυρσινέλλα ΠΚΔΙ. Διοργάνωση: Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ιωαννιτών,

11/03 Συμμετοχή στη ροκ συναυλία, *Γιώργος Γάκης και οι Troublemakers*. Αίθουσα Β. Πυρσινέλλας, ΠΚΔΙ. Με την υποστήριξη του προγράμματος Ευρωπαϊκής Εδαφικής Συνεργασίας Ελλάδα-Ιταλία 2007-2013

06/07 Συμμετοχή στα *Περαμιώτικα 2013*. Πέραμα Ιωαννίνων. Δήμος Περάματος

2014

04/04 Συμμετοχή στο φεστιβάλ με θέμα: *Ο πολιτισμός της πέτρας στην Ήπειρο*. Διοργάνωση στο πλαίσιο υλοποίησης του έργου *stone and tradition* του Ευρωπαϊκού Προγράμματος Εδαφικής Συνεργασίας Ελλάδα-Ιταλία 2007-2013. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων αίθουσα Λόγου & Τέχνης Δημήτρης Χατζής. Διοργάνωση: Περιφερειακή Ένωση Δήμων Ηπείρου

- 04/05 Συμμετοχή στην εκδήλωση για την ενίσχυση της Κιβωτού του Κόσμου Πωγωνιανής. Οργανωτής : Πολιτιστικός σύλλογος Δολού και Δήμος Πωγωνίου
- 05/07 Συμμετοχή στο 6^ο φεστιβάλ πολυφωνικού τραγουδιού *Bylis Polyfonia*. α' βραβείο. Μαλακάστρα Αλβανίας.
- 09/09 Συμμετοχή στο επιστημονικό συνέδριο πολυφωνικού τραγουδιού στο πλαίσιο του έργου *polysong*. Πρόγραμμα της Ευρωπαϊκής Ένωσης Εδαφικής Συνεργασίας Ελλάδα-Ιταλία 2007-2013. Κτίσματα Πωγωνίου. Διοργάνωση: Δήμος Πωγωνίου

2015

- 12/05 Συμμετοχή στο Εθνικό Λαογραφικό φεστιβάλ. Αργυρόκαστρο Αλβανίας. Διοργάνωση: Εθνικό Κέντρο Λαϊκού Πολιτισμού, Υπουργείο Πολιτισμού Αλβανίας

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ VI

