

ΚΟΝΙΤΣΑ

μουσικές & μουσικοί



KONITSA *music & musicians*

Επιμέλεια: Νίκος Διονυσόπουλος

ΚΟΝΙΤΣΑ

μουσικές & μουσικοί

Επιμέλεια: *Νίκος Διονυσόπουλος*

Επιστημονικός σύμβουλος: *Βασίλης Νιτσιάκος*



Ανάδειξη, διάδοση και προβολή
του φυσικού κάλλους και της πολιτιστικής κληρονομιάς της επαρχίας Κόνιτσας



Κομπανία Πέτρου Αλεξίου (κλαρίνο) – Νάσιου Χριστόπουλου (βιολί), Καστάνιανη, 1953

ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

Η ευρύτερη περιοχή της Κόνιτσας, όντας μια πολιτισμική ενότητα, παρουσιάζει μουσική ποικιλία με ιδιαίτερα τοπικά μουσικά χαρακτηριστικά. Ποικιλία, που εν πολλοίς αντικατοπτρίζει και ταυτόχρονα εντοπίζεται στη σύνθεση των διαφόρων πληθυσμιακών επί μέρους ενοτήτων. Αν μάλιστα, στους σημερινούς Δήμους Κόνιτσας και Μαστοροχωρίων, προστεθούν οι όμορες βλαχόφωνες κοινότητες Αετομηλίτσας, Φούρκας και Δίστρατου (που συναποτελούν όλοι μαζί την πρώην επαρχία Κόνιτσας) έχουμε να κάνουμε με μια γεωγραφική περιοχή πολύ ενδιαφέρουσα και από πολιτισμική άποψη, η οποία συγκροτεί μια ενότητα με αναγνωρίσιμη ταυτότητα, μέσα από τις εσωτερικές της διαφοροποιήσεις (βλ. στη συνέχεια «Πολιτισμική γεωγραφία» του Βασίλη Νιτσιάκου, σελ. 15).

Όμως, στο πέρασμα του χρόνου, κυρίως μέσα από την πρακτική των γλεντιών και των πανηγυριών, έρχονται ως ενοποιά μουσικά στοιχεία τα δυο-τρία οργανικά σχήματα (οι «παρέες» ή «κομπανίες» όπως είναι γνωστές), που δρουν καταλυτικά στην περιοχή, εξυπηρετώντας σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα τις τοπικές ανάγκες. Μέσα, μάλιστα, από τη διαρκή αλληλεπίδραση μουσικών-γλεντιστών, έχει διαμορφωθεί ένα ρεπερτόριο με μικρές διαφοροποιήσεις από χωριό σε χωριό, το οποίο φαίνεται να είναι αναγνωρίσιμο και να αντιπροσωπεύει το μουσικό ύφος της

περιοχής. Εξ άλλου, ο κοινός επισκέπτης, ο κάθε είδους περιηγητής ή ο λάτρης αυτής της περιοχής με το ποικιλόμορφο φυσικό περιβάλλον, που θα είχε το ενδιαφέρον να παραβρεθεί σε κάποιο πανηγύρι ή να ακούσει τοπική μουσική, σίγουρα θα συναντήσει κάποια από αυτές τις κομπανίες (βλ. σχετικά παραδείγματα από ζωντανή ηχογράφηση, με τη χαρακτηριστική ατμόσφαιρα κονιτσιώτικου γλεντιού χωρίς μικροφωνικές εγκαταστάσεις, στο τέλος του Α' CD).

Η μουσική ιδιαιτερότητα της περιοχής της Κόνιτσας, με εντονότερες εσωτερικές διαφοροποιήσεις, εντοπίζεται ακόμη περισσότερο στο φωνητικό ρεπερτόριο, δηλαδή στα τραγούδια χωρίς συνοδεία μουσικών οργάνων (βλ. σχετικά «Η μουσική στην ευρύτερη περιοχή της Κόνιτσας» της Γεωργίας Τέντα, σελ. 33). Εδώ οι γυναίκες έχουν τον κυρίαρχο λόγο, διασώζοντας το παλαιότερο ρεπερτόριο, ως –κατά τεκμήριο– συντηρητικότεροι φορείς πολιτισμικών στοιχείων της τοπικής κοινωνίας, και επί πλέον ως οι



κύριοι διαχειριστές των τελετουργικών δρώμενων του κύκλου της ζωής (γέννηση-γάμος-θάνατος) και κατά δεύτερο λόγο του κύκλου του χρόνου (έθιμα και τραγούδια της Άνοιξης, του Καλοκαιριού κτλ.). Κυριαρχούν, βέβαια, τα γαμήλια τραγούδια –αναπόσπαστα στοιχεία των γαμήλιων εθιμικών τελετών–, αφού στην περιοχή κρατιούνται ακόμη ζωντανά τα έθιμα του γάμου (έστω και ως αναπαράσταση), δίνοντας την ευκαιρία στην κάθε τοπική κοινότητα να βρεθεί, να χορέψει και να γλεντήσει. Σημειώνουμε εδώ, ότι αυτά τα τελετουργικά τραγούδια, τα οποία λέγονται χωρίς τη συνοδεία οργάνων, παρ' ότι έχουν ταυτισθεί με την 'παλαιότητα', ταυτόχρονα αποτελούν πιο «δύσκολο» άκουσμα, το οποίο απευθύνεται περισσότερο στους εξοικειωμένους με τη φωνητική παραδοσιακή μουσική και στους ειδικούς μελετητές και ερευνητές.

Αυτή η ταξινόμηση του τοπικού μουσικού ρεπερτορίου σε χορευτικούς σκοπούς και τραγούδια με και χωρίς οργανική συνοδεία καθόρισε και τη λο-



γική της δομής των δύο CD της έκδοσης. Παράλληλα έγινε προσπάθεια –στο μέτρο του δυνατού και του διαθέσιμου χώρου– να παρουσιαστεί ένα μικρό αλλά αντιπροσωπευτικό δείγμα των κομpanιών της περιοχής αφ' ενός, του ρεπερτορίου και των χωριών αφ' ετέρου.

Όσον αφορά τις κομpanίες, επειδή οι δύο από τις τρεις σημαντικότερες που επιχωρίαζαν και δραστηριοποιούνταν στην περιοχή δεν υφίστανται πλέον στην πλήρη τους μορφή (αφού άλλοι από τους βασικούς μουσικούς δεν είναι πιά σε ενεργό δράση, και άλλοι δεν βρίσκονται πλέον στη ζωή), αναζητήσαμε και συμπεριλαμβάνομε στην παρούσα έκδοση και παλαιότερες ηχογραφήσεις αρχείου, στην προσπάθεια της πληρέστερης αντιπροσώπευσης του οργανικού μουσικού ιδιώματος της Κόνιτσας. Με αυτή την ευκαιρία, και από αυτήν εδώ τη θέση, θα θέλαμε να ευχαριστήσουμε θερμά τους φορείς και τα επί κεφαλής στελέχη τους για την παραχώρηση των ηχογραφημάτων τους, χωρίς τα οποία δεν θα μπορούσε να γίνει εφικτή αυτή η ολόπλευρη και σε βάθος χρόνου παρουσίαση:

τον Παναγιώτη Καλαμπάκα και τη φωνογραφική εταιρεία «Ηχογέννηση» (A5, A7, A8, A9, A10 από την έκδοση «Κονιτσιώτικη κομpanία – Δημοτικά με το συγκρότημα Πανουσάκου-Χριστόπουλου», ΗΧ-494, 1990)

την Μαρία Στρατσάνη και το «Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ιωαννιτών» (A6, A11, A12 από την έκδοση «Ηπειρώτικη Μουσική Παράδοση II – Κόνιτσα-Μέτσοβο-Πωγώνι-Παρακάλαμος», ΠΚΔΙ 3-4, 1993)

και τον Αλέξανδρο Ζούκα και τις Περιφερειακές εκδόσεις «Έλλα» (A13, A14, A15, A16 από την έκδοση «Παδιώτικο γλέντι», Έλλα 4-5, 2003).

Επίσης ευχαριστούμε εδώ τον Βασίλη Νιτσιάκο για τις ανέκδοτες ηχογραφήσεις B7 (1996) και B27 (1995).

[Σημείωση: Όλες οι υπόλοιπες ηχογραφήσεις (στο Α' και Β' CD) έγιναν από τον Νίκο Διονυσόπουλο την περίοδο 1995-2007.]

Ευχαριστίες επίσης απευθύνουμε στα άτομα και στους φορείς που μας παρεχώρησαν δημοσιευμένες και αδημοσίευτες φωτογραφίες τους (παλαιότερες και μη), οι οποίες συντελούν αποφασιστικά στην εικονογραφική αποτύπωση του μουσικού τοπίου της Κόνιτσας στο πλαίσιο της παρούσας έκδοσης: τον Βασίλη Παπαγεωργίου και την Προοδευτική Ένωση Πυρσόγιαννης, την Φανή Σαρρή, την Μιράντα Τερζοπούλου, τον Γιάννη Καπάιο, τον Βασίλη Νιτσιάκο, τον Νίκο Κατσαρό, τον Κώστα Σκούρτη και τον Πολιτιστικό Σύλλογο Χιονιάδων, την Αδελφότητα Δροσοπηγιωτών Δήμου Μαστοροχωριών, την Μυρτώ Φλώρου-Παπαϊωάννου και τον Κώστα Αργύρη. (Λεπτομερής αναφορά στο τέλος του φυλλαδίου).

Τέλος, ένα μεγάλο ευχαριστώ σε έναν-έναν χωριστά, όσους βοήθησαν στην υλοποίηση αυτής της έκδοσης, και κυρίως στους ιδιαίτερα φιλόξενους κατοίκους των χωριών, οι οποίοι πρόθυμα και αφιλοκερδώς δέχθηκαν να τραγουδήσουν και να ηχογραφηθούν, συμβάλλοντας έτσι στην παρουσίαση του μουσικού μωσαϊκού της ευρύτερης περιοχής της Κόνιτσας, αφήνοντας ένα ρεπερτόριο, που αργοπεθαίνει μαζί με τους γεροντότερους, παρακαταθήκη στους επόμενους, στους φιλόμους και σε όσους θα θελήσουν να γνωρίσουν και από αυτή την πλευρά τους ανθρώπους και τον πολιτισμό της Κόνιτσας. (Αναλυτική αναφορά σε όσους τραγούδησαν στα επί μέρους περιεχόμενα του Β' CD).

Νίκος Διονυσόπουλος



A CD – Σκοποί και τραγούδια με συνοδεία οργάνων

1. Μοιρολόι - Κολονιάρικο - Πέρδικα 5.42
2. Συγκαθιστά - Ριχτό στα τρία 6.46
3. Πέντε μήνες - Ζερματινό 3.46
4. Πατινάδα [Μαρς Ναπολέων] (του γάμου) 4.33
Νίκος Φιλιππίδης, κλαρίνο, τραγούδι, Κώστας Φιλιππίδης, λαούτο, τραγούδι, Νίκος Κατσαρός, ντέφι, τραγούδι, Γιώργος Μαρινάκης, βιολί. Ηχογράφηση: 2007
5. Καραμαντάτικο - Τσάμικο 4.23
Μιχάλης Πανουσάκος, κλαρίνο, Δημήτρης Χριστόπουλος, βιολί, Θανάσης Χριστόπουλος, ακορντεόν, Ρίτος Πανουσάκος, ντέφι, Σούλης Γκιουλέκας, λαούτο. Ηχογράφηση: 1990
6. Γκάντα - Μπεκιάρικο - Ριχτό 4.34
Νίκος Αλεξίου, κλαρίνο, Δημήτρης Χριστόπουλος, βιολί, Θανάσης Χριστόπουλος, λαούτο, Ρίτος Πανουσάκος, ντέφι. Ηχογράφηση: 1992
7. Γκάντα παδιώτικη - Μπεκιάρικο 5.33
8. Ζερματινό 4.30
9. Στα τρία - Ριχτό - Γκάντα 3.33
10. Ξενιτιά - Μπιρμπίλι - Πέρδικα 4.17
Μιχάλης Πανουσάκος, κλαρίνο, Δημήτρης Χριστόπουλος, βιολί, Θανάσης Χριστόπουλος, ακορντεόν, Ρίτος Πανουσάκος, ντέφι, Σούλης Γκιουλέκας, λαούτο. Ηχογράφηση: 1990

11. Αρβανίτικο 2.18
12. Γκάιντα [Πυρσογιαννίτικη] (χορός της νύφης) 3.37
*Κώστας Χαλκιάς, κλαρίνο, Σωτήρης Πανουσάκος, βιολί,
 Παύλος Χαλκιάς, λαούτο, Χαράλαμπος Καβάκος, λαούτο,
 Δημήτρης Χαλκιάς, ντέφι. Ηχογράφηση: 1992*
13. Νουμπέτι - Αλβανία 6.37
14. Του κουμπάρου (του γάμου) 3.55
15. Για φέξε φεγγαράκι μου (πατινάδα, του αρραβώνα) 3.45
16. Παπαγιώργης 3.30
*Μιχάλης Πανουσάκος, κλαρίνο, Δημήτρης Χριστόπουλος, βιολί,
 Θανάσης Χριστόπουλος, κλαρίνο, Ρίτος Πανουσάκος, ντέφι, τραγούδι,
 Απόστολος Μέλης, λαουτοκιθάρα, τραγούδι. Ηχογράφηση: 2002*
17. Κλειδωτό 1.59
18. Τασιά - Ριχτό 2.36
*Νίκος Φιλιππίδης και Μιχάλης Πανουσάκος, κλαρίνο, Κώστας
 Φιλιππίδης και Παύλος Χαλκιάς, λαούτο, τραγούδι, Θανάσης
 Χριστόπουλος, ακορντεόν, Παύλος Νάκος, ντέφι, τραγούδι,
 Γιώργος Μαρινάκης, βιολί. Ζωντανή ηχογράφηση: Γλέντι στην
 Πλατεία της Βούρμπιανης, 2006*

B CD – Τραγούδια χωρίς συνοδεία οργάνων

ΚΑΣΤΑΝΕΑ (Καστάνιανη)

1. **Αρχοντοπούλα έπλενε** 3.48
Θεόφιλος Γκόσιος, Κώστας Γκόσιος. Ηχογράφηση: 2006
2. **Κάτω στα έξι μάρμαρα** (του γάμου) 4.05
3. **Πανάγιω** 2.29
4. **Νανούρισμα** 1.32
Θεανώ Τζήμα, Μαριάννα Τζήμα. Ηχογράφηση: 2007

ΛΑΓΚΑΔΑ (Μπλήσγ[δ]ιανη)

5. **Κύργιε μου και ποιος τον κάνει** (του γάμου, χορός στα προζύμια) 3.47
6. **Μήλο μου κόκκινο** (του γάμου, όταν φεύγει η νύφη) 2.01
Πανωραία Κατσώτα, Ιφιγένεια Μανώλη, Αγγελική Μανώλη, Μαρία Μανώλη, Αλεξάνδρα Ντίνη, Δήμητρα Ντίνη, Ελπινίκη Ντίνη, Ευσταθία Ντίνη, Μαγδαληνή Ντίνη. Ηχογράφηση: 2000

ΔΡΟΣΟΠΗΓΗ (Κάντσικο)

7. **Του Αϊ-Γιαννιού** 2.27
Ευμορφία Κοτολούλη, Ελευθερία Ζιώγα. Ηχογράφηση: 1996

ΚΕΦΑΛΟΧΩΡΙ (Λυκόρραχη, Λούψικο)

8. **Φίλοι καλώς ωρίσατε** (του τραπεζιού) 2.56
9. **Νύχτωσε ο Κώστας** (του θέρου) 3.25

10. **Τίνους είν' τ' ασημικό** (του Αϊ-Γιαννιού) 3.23
Ευφροσύνη Καρανίκα, Χρυσανγή Καρανίκα, Κεράτσω Παπά, Χριστίνα Βασ. Σδούκου, Χριστίνα Κων. Σδούκου, Αλεξάνδρα Τσίου, Ασημούλα Φασούλη, Ναυσικά Φασούλη, Νίκη Φασούλη. Ηχογράφηση: 2000

ΛΕΤΟΜΗΛΙΤΣΑ (Ντένισκο, Ντέντσκο)

11. **Εβγάτε αγόρια στο χορό** (της Δευτέρας του γάμου, στο χοροστάσι) 2.16
 12. **Όϊλι αλ Κότσα** (το τραγούδι του τσέλιγκα Κώστα) 3.32
 13. **Μαρούσια** 2.52
Απόστολος Γαργάλας, Σοφία Γαργάλα, Κώστας Λιζέκας, Γεώργιος Νιδέλκος, Απόστολος Νιτσιάκος, Χρήστος Νιτσιάκος, Αναστασία Παλαιομίχα, Κίμων Παλαιομίχας, Νίκος Παλαιομίχας, Φρειδερίκη Παλαιομίχα. Ηχογράφηση: 2006

ΠΛΗΚΑΤΙ

14. **O moj lumeja kejo shtepi** (του γάμου, στα προζύμια) 1.31
 15. **O lumeja kejo shtepi** (του γάμου, για το φλάμπουρο) 2.29
 16. **Zura nje thelenxe** (του γάμου, στο ξύπνημα των νεονόμφων) . . . 1.56
Μάρθα Βεζαλή, Μαρία Βασάκου, Φωτεινή Βασάκου, Σοφία Βεζαλή, Αλεξάνδρα Ζιώγα, Χαρίκλεια Ζιώγα, Χρυσανγή Ζιώγα, Αγγελική Θεολόγου, Μάρθα Θεολόγου, Αγγελική Βρόικου, Κωνσταντινιά Βρόικου, Σοφία Νάτση, Αναστασιά Παπανότη, Βικτωρία Παπανότη. Ηχογράφηση: 1998

ΑΣΗΜΟΧΩΡΙ (Λε[ι]σκάτσι)

17. **Θα σε ρωτήσω πεθερά** (του γάμου) 4.54
 18. **Βάλε κρασί στο μαστραπά** 0.58

19. Πού 'σουν Λάζαρε (του Λαζάρου) 1.24
Μιχάλης Στεργίου, Στέφανος Νούτσης, Μαργαρίτα Νούτση.
Ηχογράφηση: 2006
- ΒΟΥΡΜΠΙΑΝΗ
20. Περπερούνα 0.38
Λευκοθέα Γεωργάκη. Ηχογράφηση: 2006
- ΠΥΡΣΟΓΙΑΝΝΗ
21. Κάλαντα του Λαζάρου 1.55
22. Μοιρολόι 5.15
Ιφιγένεια Κοσμά, Πολυξένη Γιαννιτσούλη. Ηχογράφηση: 2006
- ΑΓΙΑ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ (Κεράσοβο)
23. Μοιρολόι της Παναγιάς 6.00
24. Σήμερα Δέσπω μ' Πασχαλιά (Πασχαλιάτικο) 3.46
25. Νέο φεγγάρι (για το νέο φεγγάρι τη Σαρακοστή) 0.11
Σπυρδούλα Γαλάνη, Λευκοθέα Γκούσιου, Γλυκερία Γκριζμπάτη,
Ανδρομάχη Εξάρχου, Σταυρούλα Εξάρχου. Ηχογράφηση: 1995
- ΔΙΣΤΡΑΤΟ (Μπριάζα)
26. Τσι στάι φιάτα νίγκâ αρâου (κερατζίδικο) 1.45
Κώστας Παγανιάς. Ηχογράφηση: 2007
27. Ένα πουλί θαλασσινό 4.56
Ομάδα γυναικών. Ηχογράφηση: 1995



ΑΛΒΑΝΙΑ

Ν. Καστοριάς

Ν. Γρεβενών

Όρος Γράμμος

Άστομηλίτσα
(Ντετσικό)

Γηλκατι

Χιονοδάς

Γεργοποταμος

Άσημοχώρι
(Λεοκάσι)

Δ. ΜΑΙΣΤΟΡΟΧΩΡΙΩΝ

Όξυά

Κεφαλοχώρι

Βούρμπιανη
(Βερμπανη)

Σαραντάπορος Π.

Πλαγιά

Καμνική

Πυρσογιαννη
(Προσόνιαν)

Γαγκαδά
(Μπιλιβιάση)

Δροσποπηγή
(Κάντσικο)

Καστανία
(Κατάνιανη)

Αμάραντος

Κυψισσία

Ταμπόσοι

Πύργος

Αγία Βαρβάρα

Σαραντάπορος Π.

Βουρκοπέτσες

Φαύρκα

Γαλαδιό

Αγία Παρασκευή
(Κεράσοβο)

Μόλιστα

Πουρνιά

Μοναστηρι

Δ. ΚΟΝΙΤΣΑΣ

ΕΞαχή

Όρος Σμόλικας

Καλόβρυση

Καβάσιλα

Νικόμυρας

Βδοσκέπαστο

Μελισσάπειτρα

Αγιδονοχώρι

Αστόπατρα

Ηλιοόραχη

Μάζι

Κόνιτσα

Τραπεζίτσα

Ελεύθερο

Πάδες

Παλαιοσέλι

Αρμάτα

Καλιθέο

Ανω Κλειδωνιά

Κλειδωνιά

Όρος Τύμφη

Ζαγόρι

Αστράκα

Δίστρατο
(Μπριάσα)

Όρος Βασιλίτσα

ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΓΕΩΓΡΑΦΙΑ¹

Η φυσική γεωγραφία της ευρύτερης περιοχής της Κόνιτσας είναι ένας καλός οδηγός για την κατανόηση της παραγωγικής, κοινωνικής και πολιτισμικής συγκρότησης του χώρου μέσα στο χρόνο. Αυτό δεν σημαίνει φυσικά ότι η οικολογία είναι ο καθοριστικός παράγοντας, αλλά δίχως άλλο αποτελεί ένα πλαίσιο που υπαγορεύει με τον τρόπο του χρήσεις και λειτουργεί ως ένα βαθμό περιοριστικά. Υπάρχει, πράγματι, μια χαρακτηριστική αντιστοιχία ανάμεσα στις οικολογικές ζώνες και τις πολιτισμικές ενότητες που συγκροτούν μέσα από τις διαφορές τους την ταυτότητα της επαρχίας.

Η ζώνη του Σαραντάπορου, που εκτείνεται από τα όρια με τη Δ. Μακεδονία μέχρι τις παρυφές της Κόνιτσας και τα σύνορα με την Αλβανία (εκεί που πάει να σμίξει ο Σαραντάπορος με τον Αώο), αντιστοιχεί στα Μαστοροχώρια, που βρίσκονται παρατεταγμένα στις δύο πλευρές του ποταμού. Η ζώνη του Αώου, που εκτείνεται σχεδόν από 'κει που ξεκινά

ο ποταμός μέχρι τον κάμπο της Κόνιτσας, αντιστοιχεί στα χωριά της Λάκκας Αώου, στη βόρεια πλευρά του. Ψηλότερα, η ζώνη των αλπικών βοσκοτόπων του Γράμμου και του Σμόλικα αντιστοιχεί στα κτηνοτροφικά Βλαχοχώρια. Τέλος, στη λεκάνη της Κόνιτσας, γύρω γύρω στον κάμπο αναπτύσσονται μια ομάδα γεωργικών κατά κύριο λόγο χωριών, αρκετά κοντά στην ίδια την πόλη της Κόνιτσας. Ας δούμε, λοιπόν, πιο αναλυτικά όλες αυτές τις ενότητες, πώς διαμορφώθηκαν και εξελίχθηκαν ιστορικά και ποια είναι τα ιδιαίτερα κοινωνικά και πολιτισμικά χαρακτηριστικά τους.

Τα Μαστοροχώρια του Σαραντάπορου, το λέει και τ' όνομά τους, είναι γνωστά και ξακουσμένα για τους μαστόρους, που κατά την παροιμιώδη φράση «έχτισαν τον κόσμο». Πρόκειται για μια συστάδα χωριών (γύρω στα 40), τοποθετημένα στη ζώνη της δρυός, με βασικό στοιχείο ταυτότητας την τεχνική ειδίκευση. Κοινότητες με γεωργο-κτηνοτροφικό παρελθόν, που σε κάποια χρονική στιγμή, λόγω οικονομικής και δημογραφικής στενότητας, πέρασαν στην τεχνική εξειδίκευση, διαδικασία που έμελλε να είναι καθοριστική για την κοινωνική και την πολιτισμική τους έκφραση. Όλα σχεδόν τα χωριά ανέδειξαν μαστόρους της πέτρας, όμως κάποια απ' αυτά ειδικεύτηκαν και σε άλλες τέχνες, έτσι ώστε να ταυτιστούν ιστορικά μ' αυτές. Είναι γνωστή, παραδείγματος χάριν, η φράση «ζωγράφος είσαι, Χιονιαδίτης είσαι» ή το γιαννιώτικο στιχοπλάκι «γίναν τώρα οι δικηγόροι σαν στη Βούρμπιαν' οι μαστόροι».

Είναι γνωστό ιστορικά ότι τα χωριά αυτά διαμορφώθηκαν ως συμπαγείς κοινότητες κατά τους πρώτους αιώνες της οθωμανικής κυριαρ-

χίας. Μέχρι τότε υπήρχαν διάφοροι διάσπαρτοι μικροί οικισμοί με βάση το σύστημα οργάνωσης κατά «φάρες», οι οποίοι συνενώθηκαν για συγκεκριμένους διοικητικούς, φορολογικούς αλλά και κοινωνικούς λόγους. Η φυσική αύξηση του πληθυσμού αλλά και η εγκατάσταση επήλυδων στη συνέχεια προκάλεσε μια οικονομική στενότητα, με αποτέλεσμα την αναζήτηση διεξόδου σε τεχνικές δραστηριότητες.

Η ανάπτυξη των συγκεκριμένων τεχνικών επαγγελματιών χαρακτήρισε για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα τον κοινωνικό βίο των κοινοτήτων αυτών, με απόγειο τον 18ο και 19ο αιώνα. Μόνο στα τέλη του 19ου αιώνα αρχίζει η κάμψη του φαινομένου, καθώς παρακμάζει γενικά η βιοτεχνία και ο χώρος της Βαλκανικής «παίρνει την κάτω βόλτα». Έτσι τις περιοδικές μετακινήσεις των μαστόρων αρχίζουν να αντικαθιστούν τα ταξίδια που σήμαιναν ξενιτιά, δηλαδή πολύχρονη διαμονή σε ξένους τόπους, Βλαχιά, Πόλη, Αίγυπτο, Αμερική αργότερα... Αυτή η γενικευμένη έξοδος αποτυπώθηκε σε αρχοντικά σπίτια, τοξωτά γεφύρια, σχολές και εκκλησίες, σε ευαγή ιδρύματα γενικά, δίνοντας έτσι μια τελευταία ανάσα και στους μαστόρους, που «μύριζαν από μακριά» τον πλούτο που εισέρρεε στα χωριά.

Οι τέχνες, λοιπόν, μαστορική, ξυλουργία, ξυλογλυπτική, αγιογραφία, ζωγραφική, όπως άσκήθηκαν σε επαγγελματική συντεχνιακή βάση, σφράγισαν το βίο και τον πολιτισμό των χωριών αυτών, με αποτέλεσμα την ιστορική τους ταύτιση μ' αυτές και τη διαμόρφωση μιας τοπικής ιδιαιτερότητας στο παρελθόν, που παίζει καθοριστικό ρόλο στη συλλογική μνήμη και συνείδηση στο παρόν. Μάστορες της πέτρας σ' όλα τα χωριά, ξακουστοί πρωτομάστορες και πελεκάνοι από την Πυρσόγιαννη, τη Βούρμπιανη, την Καστάνιανη κτλ. ταλιαδούροι (ξυλογλύπτες) από το



Χορός Αποκριάς με την κομπανία του Νικόλα Μπέτσα (κλαρίνο), Βούρμπιανη, 1939
Carnival dance with the *kompania* of Nikolas Betsas (*klarino*), Vourbiani, 1939

Τούρνοβο (Γοργοπόταμο), ζωγράφοι-αγιογράφοι από τους Χιονιάδες, μαράγκοι από το Λισκάτσι (Ασημοχώρι), οργώνουν τη Βαλκανική χτίζοντας δημόσια και ιδιωτικά κτήρια, σκαλίζοντας τέμπλα εκκλησιών, «ιστορώντας» μοναστήρια, ζωγραφίζοντας αρχοντικά, αφήνοντας εν τέλει τα ίχνη μιας άφταστης λαϊκής τέχνης σε λιθανάγλυφες κεφαλές πρωτομαστόρων, σε ανορθόγραφες επιγραφές εικόνων «ιστορήθη ο πάνσεπτος ούτος ναός...» κτλ. κτλ., σε μια γλώσσα δικιά τους, συνθηματική, τα «κουδαράικα», που εκ του χαρακτήρα της δεν έπρεπε ποτέ να γραφτεί, για ν' αργοσβήσει στις σκαλωσιές κάποιων σύγχρονων οικοδομών. Έργα τους, όπως το γεφύρι της Κόνιτσας, το ξυλόγλυπτο τέμπλο του Αγ. Αθανασίου Ιωαννίνων, οι ζωγραφιές σε αρχοντικά του Πηλίου και του Ζαγοριού και ένα πλήθος άλλων μνημείων της λαϊκής τέχνης, που δυστυχώς δεν έχουν ακόμα καταγραφεί, στέκουν μάρτυρες ενός παρελθόντος που αξίζει περισσότερο προσοχής.

Το μεγαλείο στην τέχνη αυτών των «ανώνυμων» δημιουργών έγκειται στον τέλειο συνδυασμό της πρακτικής και της αισθητικής λειτουργίας, στο σεβασμό του φυσικού περιβάλλοντος προς το οποίο εναρμονίζουν τα έργα τους, στην αίσθηση της ανθρώπινης κλίμακας και το δέος απέναντι στο θείο, στην κατάθεση ψυχής σε κάθε δημιουργία, «που κάνει κάθε πέτρα να σου κρένει», σε μια εσωτερική αρμονία και ισορροπία, που παραπέμπει σε μιαν ανάλογη συλλογικότητα.

Λαξευμένες πέτρες και αγκωνάρια, στέγες από σχιστόπλακες, χαρακτηριστικές καμινάδες, πέτρινα γεισώματα, ξύλινα δεσίματα, εξαιρετικά λιθανάγλυφα με κτητορικές επιγραφές, οικόσημα ή αποτροπαϊκά σύμβολα, σκαλιστά τέμπλα και ταβάνια, σκαλιστές και ζωγραφισμένες κασέλες

και μισάντρες, ξύλινες σκάλες και κιγκλιδώματα, αγιογραφίες σε εκκλησιές και φορητές εικόνες, ζωγραφισμένα εσωτερικά σπιτιών και τόσα άλλα δημιουργήματα του χεριού και της φαντασίας του εμπειρικού τεχνίτη συνιστούν την πολιτισμική κληρονομιά αυτού του τόπου. Και πίσω, στη βάση αυτού του φαινομένου, μια συμπληρωματική πρωτογενής παραγωγή, στα χέρια κυρίως των γυναικών, λίγα κηπάρια, κανένα χωράφι και κανένα αμπέλι, λίγα οικόσιτα ζωντανά, μια οικιακή οικονομία που αποτυπώνεται στο τοπίο με τις ξερολιθιές και τις ταράτσες, τους φράχτες και τα οχτώματα, τις μαδημένες (για κλαδί) βελανιδιές που στέκουν σαν γλυπτά της φύσης και το μικρό δάσος για την απαραίτητη ξυλεία. Αυτή είναι η κληρονομιά, που έστω και σε παρακμή, επιβιώνει ως τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες, για να οδηγηθεί στην εγκατάλειψη, και πρόσφατα σε μια τάση επιστροφής, με κύριο άξονα ανασύνταξης το ζητούμενο της τουριστικής ανάπτυξης.

Στη Λάκκα του Αώου ζει τη δική της περιπέτεια μια ομάδα χωριών με κοινωνικά, οικονομικά και πολιτισμικά χαρακτηριστικά ευδιάκριτα και με συνείδηση μιας μικρής ενότητας. Με εξαίρεση το Ελεύθερο (Γκρισμπάνι), που πρέπει πολιτισμικά να ενταχθεί στα Μαστοροχώρια (άλλωστε μαστόρους έβγαλε κι αυτό), τα υπόλοιπα χωριά της Λάκκας, παρατεταγμένα κατά μήκος του Αώου, ανέπτυξαν έναν ιδιαίτερο τοπικό πολιτισμό, κατά βάση δασικό και γεωργικό, με συμπληρωματική οικόσιτη κτηνοτροφία. Η ζώνη ανάμεσα στους οικισμούς και στο ποτάμι, χαμηλά και δίπλα στα νερά, είναι ο τόπος της γεωργικής καλλιέργειας, που φυσικά στο παρελθόν εκτεινόταν και βόρεια των οικισμών, όπου καλλιεργούν-

ταν κυρίως τα απαραίτητα σιτηρά. Πάνω απ' τους οικισμούς υπάρχουν ζώνες προστατευόμενων δασών, κλαδερών αλλά και βοσκότοποι και πιο πέρα τα μεγάλα δάση, που αποτελούν και σήμερα σημαντικό παράγοντα της τοπικής οικονομίας.

Τα βασικά πολιτισμικά χαρακτηριστικά των κατοίκων της Λάγκας Αώου είναι η βλάχικη εθνοτική τους ταυτότητα και η εξειδίκευση σε δασικά επαγγέλματα. Πριονάδες, καρβουνιάρηδες και κατραμάδες μετακινούνται σε μια μεγάλη σχετικά γεωγραφική κλίμακα ασκώντας το επάγγελμά τους. Οι πριονάδες με τεχνική αφετηρία το τσεκούρι και το απλό πριόνι (σιάρα), που το δουλεύουν ανά δύο, κατασκευάζουν οι ίδιοι αργότερα τα γνωστά νεροπρίονα δίπλα σε ποτάμια και ρεματιές, διαμορφώνοντας έναν σπουδαίο προβιομηχανικό τεχνικό πολιτισμό αλλά κι έναν τρόπο ζωής. Οι καρβουνιάρηδες στήνουν τα καμίνια τους, αλλά και τα καλύβια που μένουν, σε δασικές εκτάσεις με κατάλληλο για κάρβουνο ξύλο, αναπτύσσοντας κι αυτοί τη δική τους μικρή παράδοση. Όσο για τους κατραμάδες, αυτοί έχουν καταγραφεί στις μνήμες των ανθρώπων ως γραφικοί διαλαλητές του προϊόντος τους, το οποίο πουλούν από δερμάτινα ασκιά (τουλούμια) που τα φορτώνουν στα ζώα τους. Το κατράμι παράγεται από δαδί (ξύλο πεύκου με μεγάλη περιεκτικότητα ρετσινιού) μέσω θέρμανσης σε ειδικό καμίνι. Χρησιμοποιείται ακόμα και σήμερα, σε μικρή βεβαίως έκταση, από κτηνοτρόφους για θεραπευτικούς σκοπούς (κυρίως επάλειψη πληγών), ενώ παλιότερα χρησιμοποιούνταν πολύ για τις ρόδες των κάρων, γι' αυτό και οι κατραμάδες ταξίδευαν αρκετά σε τόπους όπως η Μακεδονία που είχαν πολλά κάρα. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι κάτοικοι του Διστράτου ακόμα και σήμερα αποκαλούνται «κατραμάδες».

Η περιοχή της Λάκκας Αώου ανέδειξε επίσης αρκετούς κυρατζήδες, σαμαράδες και μυλωνάδες. Διαφορετικές από εκείνες των Μαστοροχωρίων τεχνικές ειδικεύσεις, που προέκυψαν από τις ίδιες ανάγκες των τοπικών αρχικών γεωργοκτηνοτροφικών και δασικών οικονομιών, για να γίνουν τελικά το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αυτής της ανθρωπογεωγραφικής ενότητας.

Βεβαίως ο ξενιτεμός κι εδώ έπαιξε το ρόλο του και είχε τις γνωστές επιδράσεις στις τοπικές κοινωνίες. Το ίδιο και η μετανάστευση στα νεότερα χρόνια, που μαζί με τους πολέμους, (τα χωριά αυτά είχαν και την ατυχία να καταστραφούν από τους Γερμανούς), οδήγησαν στην παρακμή και την εγκατάλειψη. Παρ' όλα αυτά, τουλάχιστον το Δίστρατο είναι ακόμα ζωντανή και εύρωστη κοινότητα, με προοπτικές επιβίωσης αλλά και αναζωογόνησης των παραγωγικών κυττάρων της.

Πέρα όμως από τον ιδιαίτερο και σπουδαίο τεχνικό πολιτισμό, πέρα από την παραδοσιακή τεχνολογία, τα χωριά αυτά ανέπτυξαν και τις δικές τους ιδιαίτερες μορφές συλλογικής έκφρασης και δημιουργίας αποτυπωμένες στα διάφορα είδη του τοπικού λαϊκού πολιτισμού. Στα όρια της Ηπείρου με τη Δ. Μακεδονία και πάνω σ' έναν ιστορικό δρόμο-πέρασμα, μετακινούμενοι οι ίδιοι αρκετά αλλά και με έντονες επικοινωνίες με τα υπόλοιπα Βλαχοχώρια της Πίνδου, διαμορφώνουν ένα τοπικό πολιτισμικό σύστημα, που θα μπορούσε να πει κανείς ότι εκφράζει τη συνάντηση της κονιτσιώτικης παράδοσης μ' εκείνη της Δυτ. Μακεδονίας. Αυτό φαίνεται ιδιαίτερα στη μουσική παράδοση, όπου κυριαρχούν οι «γκάιντες» με μακεδονική προέλευση και ηπειρώτικη προσαρμογή και τα ξεχωριστά μπεράτια της Πίνδου. Ενδυματολογικά, επίσης, παρατηρούν-



Γάμος στην Αετομηλίτσα, δεκαετία του 1930
Wedding in Aetomilitsa, decade of 1930

ται φαινόμενα διασταύρωσης της βλάχικης παράδοσης με την κονιτσιώτικη. Οι μεγάλοι χοροί στα πανηγύρια, αποτελώντας την κορυφαία συλλογική εθιμική έκφραση των κοινοτήτων, αποτυπώνουν εύγλωττα όλα τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της τοπικής κοινωνίας αλλά και τις εξελίξεις που σημειώνονται μέσα στο χρόνο.

Ψηλά, στη ζώνη των αλπικών βοσκοτόπων, βρίσκονται αιώνες τώρα οι Βλάχοι κτηνοτρόφοι. Περισσότερο η Αετομηλίτσα και λιγότερο η Φούρκα, είναι χαρακτηριστικές περιπτώσεις ημινομαδικών κτηνοτροφικών κοινοτήτων, που αδειάζουν το χειμώνα καθώς τα κοπάδια κατεβαίνουν στα χειμαδιά της Θεσσαλίας και της Μακεδονίας. Ενταγμένες στην ευρύτερη ομάδα των Βλαχοχωρίων της Πίνδου, οι δύο αυτές κοινότητες προσθέτουν τη δική τους ιδιαιτερότητα στο ψηφιδωτό του τοπικού πολιτισμού. Είναι οι Βλάχοι που ξέρουμε να διαβαίνουν δυο φορές το χρόνο απ' το βουνό στον κάμπο κι αντίστροφα, είναι οι Βλάχοι με τα μεγάλα караβάνια, οι κυρατζήδες που μεταφέρουν προϊόντα και ανθρώπους, είναι οι Βλάχοι που γεμίζουν τα παζάρια με φλοκάτες, κάπες και είδη τυροκομίας (κεφαλοτύρι, μανούρι κτλ.), είναι οι Βλάχοι με τον πολιτισμό της στάνης.

Ενώ η Φούρκα παρουσιάζει στοιχεία μικτής οικονομίας, κτηνοτροφία και γεωργία, καθώς επίσης και κάποιες μορφές τεχνικής ειδίκευσης (μαραγκοί, ραφτάδες), η Αετομηλίτσα είναι αμιγώς κτηνοτροφική κοινότητα ακόμα και σήμερα. Πρέπει επίσης να σημειώσουμε ότι η Φούρκα γνώρισε μια μεγάλη μετανάστευση, με αποτέλεσμα το δημογραφικό κενό που δημιουργήθηκε να αναπληρωθεί με την εγκατάσταση στο χωριό Αρβανιτόβλαχων κτηνοτρόφων, οι οποίοι αποτελούν και τον κύριο κορμό του πληθυσμού της κοινότητας σήμερα.

Οι Βλάχοι κτηνοτρόφοι, λοιπόν, κατέχουν τη δική τους οικολογική ζώνη, που αντιστοιχεί στη βασική τους παραγωγική δραστηριότητα, και που υπαγορεύει συγκεκριμένη προσαρμογή, συγκεκριμένο τρόπο ζωής, στη βάση του οποίου παράγεται κι ένας ιδιαίτερος πολιτισμός. Η συλλογική διαχείριση και νομή των κοινοτικών βοσκοτόπων, με βάση ένα πανάρχαιο εθιμικό δίκαιο, η ισορροπία ανάμεσα στην ανθρώπινη κοινωνία, το ζωικό κεφάλαιο και τους διαθέσιμους φυσικούς πόρους, η συμπληρωματική της κτηνοτροφίας οικοτεχνία (υφαντική), η σχέση με το κοπάδι, που εκφράζεται σε ποικίλες μορφές της κοινωνικής και πολιτισμικής έκφρασης, ο κοινοτικός βίος και η ζωή στη στάνη, συγκροτούν ένα σύνολο εκφράσεων με αξιοσημείωτη εσωτερική συνοχή. Αυτή η συνοχή εξηγεί και την αξιοσημείωτη συνέχεια στο χρόνο κάποιων δομών αρχαϊκών, κάποιων δομών που αντιστέκονται ακόμα, παρ' όλες τις αλλαγές στα «τεχνικά» χαρακτηριστικά της κτηνοτροφικής παραγωγικής δραστηριότητας.

Ο ποιμενικός πολιτισμός των Βλάχων κτηνοτρόφων συνιστά μιαν ιδιαίτερη πτυχή της τοπικής ιστορίας. Οι ίδιοι αυτοί κτηνοτρόφοι, μαζί με τους Σαρακατσάνους, υπήρξαν για αιώνες διαμεσολαβητές ανάμεσα στα βουνά και στους κάμπους, καθώς οι μετακινήσεις τους σήμαιναν πάντοτε επαφές, αλληλεπιδράσεις και ανταλλαγές. Αυτοί οι «κλειστοί» και συντηρητικοί κατά τα άλλα ποιμένες, υπήρξαν αναμφισβήτητα φορείς πολιτισμικών μηνυμάτων από άλλους τόπους, εισαγωγείς υλικών και πνευματικών προϊόντων από τα χειμαδιά τους αλλά και από τόπους που περνούσαν κατά το «διάβα» τους. Στην Αετομηλίτσα, για παράδειγμα, είναι αξιοπρόσεκτη σήμερα η παρουσία ποντιακών σκοπών στα πανηγύρια, όπως αξιοπρόσεκτες είναι και ανάλογες γλωσσικές επιδράσεις στο τοπι-

κό ιδίωμα, γεγονός που οφείλεται στη συμβίωση ενός μεγάλου μέρους του πληθυσμού με Ποντίους στα πεδινά της Μακεδονίας κατά τους χειμερινούς μήνες. Ο ορεινός ποιμενικός πολιτισμός των Βλάχων είναι ακόμα ζωντανός, επιδεικνύοντας μίαν αξιοθαύμαστη ανθεκτικότητα και προσαρμοστικότητα στις νέες συνθήκες.

Κι απ' τα ψηλά βουνά και τους Βλάχους ποιμένες να κατέβουμε ξανά στα χαμηλά, στον κάμπο της Κόνιτσας, που κι αυτός γράφει τη δική του ιστορία με τους κολίγους του παλιότερα, όταν αυτός ανήκε σε μπέηδες, και τους σύγχρονους καλλιεργητές σήμερα, ανάμεσα στους οποίους πολλοί Μικρασιάτες πρόσφυγες.

Η ίδια η πόλη της Κόνιτσας στηρίχτηκε και στηρίζεται ως προς την πρωτογενή παραγωγή στον κάμπο της, αλλά υπήρξε πάντοτε κυρίως ένα παζάρι, ένα εμπορικό και βιοτεχνικό κέντρο. Ο πολιτισμός της Κόνιτσας είναι κατεξοχήν ένας πολιτισμός του παζαριού. Η ίδια η οικιστική της δομή αποτύπωσε τις βασικές της λειτουργίες αλλά και τις κοινωνικές δομές που προέκυψαν από αυτές. Πριν την απελευθέρωση την κοινωνική διαστρωμάτωση της Κόνιτσας συγκροτούσαν οι μπέηδες και οι τσιφλικάδες, οι έμποροι και βιοτέχνες και βεβαίως οι καλλιεργητές του κάμπου. Τα στρώματα αυτά είχαν μια συγκεκριμένη διάταξη στο δομημένο χώρο, που εξέφραζε βεβαίως και μια ευδιάκριτη διαφοροποίηση και ιεραρχία. Αυτοί που έδιναν το «χρώμα» στο παζάρι ήταν φυσικά οι βιοτέχνες, που είχαν τα εργαστήριά τους μέσα στο χώρο του παζαριού, δίπλα στους εμπόρους, τσαρουχάδες, καποτάδες, ραφτάδες, γουναράδες, σιδεράδες κτλ.



Χορός στην πλατεία Περιβόλι, Άνω Κόνιτσα, με την κομπανία των Τσιουταίων, 1906
Dance in Perivoli square with the *kompania* of Tsioutaioi, Upper Konitsa, 1906

Όλη αυτή η κοινωνική τάξη ανατράπηκε μετά την απελευθέρωση, καθώς έφυγαν οι μπέηδες, άρχισε να παρακμάζει η βιοτεχνία και βεβαίως εγκαθίστανται στην Κόνιτσα οι πρόσφυγες από τη Μ. Ασία αλλά και αρκετές οικογένειες Βορειοηπειρωτών, κυρίως από το Λεσκοβίκι, μια δημογραφική, κοινωνική και πολιτισμική ανακατάταξη, που θα ολοκληρωθεί στη συνέχεια με τη μετανάστευση από τη μια ντόπιου πληθυσμού και την εισροή από την άλλη ανθρώπων από τα χωριά της επαρχίας, κυρίως μετά τον Εμφύλιο και μέχρι τα τελευταία χρόνια.

Η Κόνιτσα υπήρξε πάντοτε ένα κέντρο αλλά κι ένα πέρασμα. Υπήρξε ένας χώρος εισροής και συνάντησης διαφορετικών πολιτισμικών στοιχείων, ένας τόπος με καταλυτική λειτουργία όσον αφορά την ώσμωση ανάμεσα σε διαφορετικούς ανθρώπους και πολιτισμούς. Το ετήσιο παζάρι, το Παζαρόπουλο, κάθε φθινόπωρο, τον καιρό που έφευγαν οι κτηνοτρόφοι από τα ορεινά, συνόψιζε αυτές τις λειτουργίες μιας πόλης, που τελικά έγινε σύμβολο μιας ενότητας μέσα από τις διαφορές. Γουναράδες Κονιτσιώτες, χρυσοί κι ασημιτζήδες από τα Βλαχοχώρια, καλατζήδες από τον Τσαμαντά, ταλιαδούροι από τα Μαστοροχώρια, υφάντρες από τα Βλαχοχώρια, γύφτοι τσαμπάζηδες κ.ο.κ. σμίγανε στα στενά σοκάκια του παζαριού και στα πολλά χάνια δημιουργώντας μια ενδιαφέρουσα ατμόσφαιρα πολιτισμικής έκφρασης και ανταλλαγών, που την περιγράφει αρκετά εύστοχα και γλαφυρά ο Γ. Λυμπερόπουλος στο βιβλίο του *Παζαριού ανατομή*.

Το παζάρι παρήκμασε μαζί με τη βιοτεχνία. Το εμπόριο και η οικονομία γενικά έχουν αλλάξει. Ωστόσο, η Κόνιτσα συνεχίζει να παίζει το ρόλο της, αν και με άλλους όρους τώρα πια. Η Κόνιτσα είναι διοικητικό κέντρο, είναι πόλη παροχής υπηρεσιών περισσότερο σήμερα, αλλά λειτουργεί

ακόμα ως τοπική αγορά για τις γύρω κοινότητες, προσελκύοντας καθημερινά αρκετό κόσμο και κυρίως λειτουργεί ακόμα ως μια συμβολική μητρόπολη, ως ένας τόπος όπου συναιρούνται δημιουργικά οι επιμέρους παραδόσεις της ευρύτερης περιοχής.

Η παράδοση της Κόνιτσας είναι το παζάρι και όλος αυτός ο προβιομηχανικός πολιτισμός που αναπτύσσεται γύρω απ' αυτό. Η παράδοση της Κόνιτσας είναι η συναιρετική της λειτουργία σε σχέση με την περιφέρειά της, είναι η συνεύρεση και η δημιουργική συνύπαρξη διαφορετικών παραδόσεων. Με βάση αυτή την παράδοση ενσωματώνονται και προκόβουν οι Μικρασιάτες πρόσφυγες (Μιστιώτες και Φαρασιώτες), μετατρέποντας τον κάμπο της σε έναν μικρό παράδεισο και μάλιστα με ιδιαίτερη ταυτότητα στα προϊόντα που παράγει, όπως ενσωματώνονται και οι Βορειοηπειρώτες και οι άλλοι χωρικοί που έρχονται από τις γύρω κοινότητες.

Γύρω στον κάμπο αναπτύσσονται βεβαίως και τα γεωργικά χωριά, που ιστορικά είχαν μια δική τους πιο σκληρή πορεία συνυφασμένη με την ιστορία των τσιφλικιών, αλλά τώρα παρουσιάζουν μίαν οικονομική ανάκαμψη και μια σχετική κοινωνική ζωντάνια, έχοντας ξεπεράσει πια και το πρόβλημα της δημογραφικής αποψίλωσης με τη μεταπολεμική εξωτερική μετανάστευση και μάλιστα καταγράφοντας ένα σημαντικό κύμα παλινόστησης, το οποίο είναι ορατό και στο χώρο με τις καινούργιες κατοικίες των μεταναστών (χαρακτηριστική περίπτωση η Αετόπετρα). Ο κάμπος συνολικά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι αναπτύσσει το δικό του ανθρωπογεωγραφικό σύστημα με μια σύγχρονη δυναμική και με προϋποθέσεις εξειδίκευσης σε οικολογικά προϊόντα ή «προϊόντα ταυτότητας».

προϊόντα δηλαδή που συμπυκνώνουν και εκφράζουν στοιχεία της τοπικής παράδοσης και βεβαίως είναι προσαρμοσμένα στις οικολογικές ιδιαιτερότητες του τόπου.

Τα δύο χωριά που βρίσκονται εκείθεν του ποταμού, στους πρόποδες της Νεμέρτσικας, το Αηδονοχώρι (Οστανίτσα) και η Μολυβδοσκεπάστη (Δεπαλίτσα) ανήκαν ιστορικά στο Πωγώνι, αλλά με την πάροδο του χρόνου, καθώς εντάχθηκαν διοικητικά στην επαρχία Κόνιτσας και ανέπτυξαν ποικίλες σχέσεις μ' αυτή, ανέπτυξαν μια μάλλον κονιτσιώτικη συνείδηση. Χαρακτηριστικό στοιχείο των χωριών αυτών είναι η ιερότητα. Με τα δύο σημαντικά μοναστήρια, της Γκούρας στην Οστανίτσα και της Παναγίας στη Δεπαλίτσα, καθώς και τις πολυάριθμες εκκλησίες και ξωκκλήσια, ο τόπος αυτός παρουσιάζει μια έντονη μεταφυσική διάσταση ως τοπίο. Ιδιαίτερα η παράδοση των τοπικών μοναστηριών με τη γνωστή ακτινοβολία τους αλλά και τα θρησκευτικά τους έθιμα θα μπορούσε να παίξει ένα σημαντικό ρόλο σε μια σύγχρονη ανάπτυξη των χωριών αυτών.

Αυτό είναι σε γενικές γραμμές το ψηφιδωτό του τοπικού πολιτισμού της περιοχής της Κόνιτσας, ένα ψηφιδωτό που αναδεικνύει την ενότητα μέσα από τη διαφορά και, αντίστροφα, τη διαφορά μέσα από την ενότητα. Η μουσική παράδοση είναι ένα καλό παράδειγμα που επιβεβαιώνει ακόμα και σήμερα την παραπάνω διαπίστωση. Υπάρχει όντως ένα διακριτό ιδιαίτερο μουσικό ιδίωμα που εκφράζει όλη την περιοχή αλλά που διαφοροποιείται από τη μια μικροενότητα στην άλλη ή ακόμα και από χωριό σε χωριό. Χαρακτηριστική περίπτωση είναι ο χορός «γκάιντα», που παίζεται με ιδιαίτερο τρόπο από χωριό σε χωριό (π.χ. γκάντα παδιώτικη, γκάντα

πυρσογιαννίτικη κτλ.). Στη μουσική αποτυπώνεται επίσης και το γεγονός ότι η περιοχή είναι ένα πολιτισμικό σταυροδρόμι ανάμεσα στην Αλβανία και τη Δυτ. Μακεδονία· οι επιρροές και από τους δύο χώρους είναι εμφανείς. Η «αλβανική» επιρροή («καραμουρατάτικη») παραπέμπει περισσότερο στο παρελθόν (άλλωστε οι μεγάλες μουσικές οικογένειες Τσιούτα, Πανουσάκου προέρχονται από το Λεσκοβίκι), ενώ οι επιρροές από τη Δυτική Μακεδονία είναι μάλλον πρόσφατες (ξεχωριστά μπεράτια, «κουπατσιάρικα», κτλ.).

Γενικά, η μουσική παράδοση της Κόνιτσας είναι ένας καλός δείκτης της ιδιαιτερότητας της περιοχής και εκφράζει επίσης τις διάφορες επιδράσεις και ανταλλαγές που έχουν συμβεί στο χώρο και το χρόνο. Ακόμα και σήμερα απόγονοι των μεγάλων μουσικών οικογενειών (Μπετζαίοι, Αλεξίου, Χαλκιάδες, Πανουσάκηδες) είναι ενεργοί και έτοιμοι να παίξουν για κείνους που ξέρουν να τα ζητάνε το «πεκλάρι», το «ζερματινό», τη «ντάντω», τ' «αηδόνη», το «λεσκοβικιάρικο» και τόσα άλλα «δικά τους» κονιτσιώτικα τραγούδια.

1. Για περισσότερα στοιχεία και σχετική βιβλιογραφία βλ. Β. Νιτσιάκος, Μ. Αράπογλου, Κ. Καρανάτσης, *Νομός Ιωαννίνων. Σύγχρονη πολιτισμική γεωγραφία*, Ν.Α.Ι. Γιάννινα, 1998 και Β. Νιτσιάκος (επιμ.), *Η Κόνιτσα και τα χωριά της. Πολιτισμού ανατομή*, Ν.Α.Ι., Γιάννινα, 2007.



Κομπανία Κ. Μπέτζου (κλαρίνο)–Χ. Αλεξίου και Ν. Χριστόπουλου (βιολί), Παλιοςέλι, 1922
Kompania of K. Betzos (klarino) – Ch. Alexiou and N. Christopoulos (violin), Palioseli, 1922

Γεωργία Τέντα

Η ΜΟΥΣΙΚΗ
ΣΤΗΝ ΕΥΡΥΤΕΡΗ ΠΕΡΙΟΧΗ ΤΗΣ ΚΟΝΙΤΣΑΣ

Το μουσικό ρεπερτόριο της περιοχής Κόνιτσας μπορεί να διακριθεί σε οργανικό και φωνητικό.

Οργανικό ρεπερτόριο

Η κομπανία

Φορέας της οργανικής μουσικής είναι η κομπανία, το κατεξοχήν οργανικό σύνολο που συναντούμε ακόμη και σήμερα στην περιοχή της Κόνιτσας. Η κομπανία, στην πιο 'παραδοσιακή' της μορφή, απαρτίζεται από το κλαρίνο, το βιολί, το λαούτο και το ντέφι. Τόσο από τις πληροφορίες των ντόπιων και των οργανοπαιχτών, όσο και από φωτογραφίες αλλά και ηχογραφήσεις παλαιότερων εποχών, είναι εύκολο να διαπιστώσει κανείς ότι ο αριθμός και το είδος των οργάνων που αποτελούν την κομπανία διαφοροποιούνται. Έτσι, μέχρι και τις αρχές του 1960, συναντούμε δύο βιολιά

στην κομπανία, ενώ σήμερα πολύ συχνά μπορεί να μην υπάρχει καθόλου βιολί, καθώς φαίνεται πως οι βιολιτζήδες στην περιοχή εκλείπουν. Επίσης παλαιότερα συναντούμε ως μέλος της κομπανίας και το σαντούρι –όργανο που δεν χρησιμοποιείται πια–, ενώ στα νεότερα χρόνια, στα τέλη της δεκαετίας του 1950, εντάσσεται σ' αυτήν και το ακορντεόν. Τέλος, πολύ συχνά υπάρχουν δύο κλαρίνα στην κομπανία, ενώ έχουν αρχίσει να εισάγονται και πιο σύγχρονα όργανα, όπως το αρμόνιο, η (ηλεκτρική) κιθάρα, το ηλεκτρικό μπάσο, ακόμη και η ντραμς. Ανεξάρτητα πάντως από το ποια και πόσα όργανα κάθε φορά αποτελούν την κομπανία, φαίνεται ότι σε μεγάλο βαθμό εξακολουθεί να υπάρχει η τάση τα μέλη της να προέρχονται από το στενό ή το ευρύτερο οικογενειακό περιβάλλον.

Τα όργανα της κομπανίας

Το κλαρίνο, όργανο πνευστό, είναι το κύριο μελωδικό όργανο της κομπανίας. Ήρθε στην Ήπειρο γύρω στα 1835 και αντικατέστησε ουσιαστικά τη φλογέρα, ενώ πολύ σύντομα αναδείχθηκε όχι μόνο σε σύμβολο της ηπειρώτικης μουσικής, αλλά και σε «εθνικό όργανο», όπως χαρακτηριστικά λέει ο Φοίβος Ανωγειανάκης.

Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά στο παίξιμο του ηπειρώτικου κλαρίνου είναι τα γκλισάντι (γλιστρήματα), οι περίτεχνες μελωδικές φράσεις, οι ευφάνταστοι αυτοσχεδιασμοί, όπως και τα απότομα κοψίματα στις εσωτερικές και τελικές καταλήξεις των μουσικών φράσεων.

Ο κλαριντζής θεωρείται ο 'αρχηγός' της κομπανίας, καθώς είναι αυτός που κλείνει τις δουλειές, επιλέγει τα υπόλοιπα μέλη της –όταν αυτά δεν

είναι σταθερά – και κρατάει, συνήθως, τις εισπράξεις, τα λεγόμενα ‘κεράσματα’. Γι’ αυτό και η κομπανία φέρει τ’ όνομά του.

Η επίδραση του αλβανικού κλαρίνου στην εξέλιξη της κονιτσιώτικης, και γενικότερα της ηπειρώτικης μουσικής, υπήρξε αναμφίλεκτα σημαντική. Σ’ ό,τι αφορά την Κόνιτσα, η Δέσποινα Μαζαράκη μας πληροφορεί: «Ο Παύλος Τσούτας (1834[?] - 1944) ήταν από το Λεσκοβίκι της Αλβανίας. Ο πατέρας του ήρθε κι εγκαταστάθηκε στην Κόνιτσα... Η κομπανία του γερο-Τσούτα, που απαρτιζόνταν απ’ αυτόν και τα παιδιά του, ήταν γνωστή στην περιοχή με τ’ όνομα το Τσουταίικο...». Και προσθέτει: «Παλιότερα, επί Τουρκοκρατίας, αλλά και προπολεμικά ακόμα, οι ηπειρώτες οργανοπαίχτες πήγαιναν κι έπαιζαν συχνά στην Αλβανία. Εκεί άκουγαν τον Ασλάνη από το Λεσκοβίκι. Η φήμη του είναι μεγάλη στην Ήπειρο, μ’ όλο που, καθώς φαίνεται, δεν έπαιξε ποτέ του εκεί. Ο Ασλάνης έπαιζε μόνο αρβανίτικα κομμάτια. Ήταν φημισμένος κυρίως για τα μοιρολόγια του...».

«Ο παππούς μου ο Μιχάλης ήταν από το Λεσκοβίκι», λέει κι ο Μιχάλης Πανουσάκος, ένα από τα πιο σημαντικά κλαρίνα της περιοχής σήμερα, που διαμένει μόνιμα στην Κόνιτσα. Εκτός από τον Πανουσάκο, εξίσου αξιόλογοι ενεργοί κλαριτζήδες είναι ο Κώστας και ο Γιώργος Χαλκιάς στη Βούρμπιανη, ο Νάσιος Χριστόπουλος στην Κόνιτσα, κι ο Νίκος Φιλιππίδης από το Κεράσοβο, που μένει πια μόνιμα στην Αθήνα. Οι ντόπιοι όμως θυμούνται κι αναφέρουν τα ονόματα κι άλλων σπουδαίων κλαριτζήδων, που έδρασαν παλαιότερα στην περιοχή, όπως ο Αντώνης Τσιάπης, ο Γιώργος Αδαμόπουλος, ο Μήτρος Χαλκιάς (Μπέτσας), ο Νικόλας Μπέτσας, ο Πέτρος Αλεξίου, ο Φίλιππος Φιλιππίδης, ο Ανδρέας Φιλιππίδης, ο Νίκος Αλεξίου κ.ά.



Το βιολί, έγχορδο όργανο με δοξάρι, φαίνεται πως, σήμερα τουλάχιστον, είναι αρκετά παραγκωνισμένο μέσα στην κομπανία, καθώς αναλαμβάνει έναν ρόλο συμπληρωματικό ως προς το βασικό μελωδικό όργανο, δηλαδή το κλαρίνο. Επωμίζεται την ετεροφωνική επένδυση της μελωδίας, είτε σχηματίζοντας στιγμιαίες διαφωνίες μ' αυτήν, είτε παίζοντας με συνεχείς έλξεις και γκλισάντι (γκλιστήματα) γύρω από κάποιες νότες της, πάντα σε διαφορετικές οκτάβες απ' αυτές που παίζει το κλαρίνο.

Παρ' όλα αυτά, στα μοιρολόγια, όπως και στους σκάρους, το βιολί μοιράζεται το σόλο με το κλαρίνο, έχοντας έτσι την ευκαιρία ν' αναδείξει το ταλέντο και τη δεξιοτεχνία του.

Στη μνήμη των ντόπιων είναι χαραγμένα τα ονόματα βιολιτζήδων όπως ο Θωμάς Τσιάπης, ο Βασίλης ή Γρηγόρης Αδαμόπουλος, ο Αλέξης Αδαμόπουλος, ο Νάσιος Χριστόπουλος (Χαλκιάς), ο Μήτσος Χριστόπουλος, ο Κώστας Μπέτζιος, ο Γιώργος Φιλιππίδης, ο Θεμιστοκλής Δημητρίου ή Μουστακλής, ο Χρήστος Δημητρίου κ.ά.

Το λαούτο (ή λαγούτο ή λαβούτο) είναι έγχορδο νυκτό όργανο, ο ήχος του δηλαδή παράγεται από το τράβηγμα-σίμπημα των χορδών του με την πένα. Είναι το μόνο 'πολυφωνικό' όργανο της κομπανίας, καθώς έχει τη δυνατότητα να παίζει συνηχήσεις, δηλαδή περισσότερες από μια νότες ταυτόχρονα. Ο βασικός του ρόλος είναι η ρυθμική-αρμονική συνοδεία του κλαρίνου, αν και μπορεί να αναλάβει και κάποιο μελωδικό σόλο, κυρίως στις οργανικές εισαγωγές, καθώς και σε αυτοσχεδιαστικά μέρη. Στα χορευτικά κομμάτια τα συνοδευτικά ρυθμικά του σχήματα καθορίζονται από τον ρυθμό του εκάστοτε χορού, ενώ στα τραγούδια ελεύθερου ρυθ-

μού κρατά το ίσο παίζοντας συνήθως με την τεχνική του τρέμολο.

Οι σημερινοί λαουτιέρηδες τείνουν να συνοδεύουν περισσότερο με συγχορδίες βασισμένες στις μείζονες και ελάσσονες κλίμακες της δυτικής μουσικής, κι όχι με συνηχήσεις των διαστημάτων της όγδοης με την πέμπτη ή την τέταρτη καθαρή, όπως συνέβαινε παλαιότερα. Η πρακτική αυτή έχει ως άμεση συνέπεια την αλλαγή του ύφους της μουσικής, που από τροπικό γίνεται δυτικοευρωπαϊκό. Επίσης, πολύ συχνά συναντούμε σήμερα στη θέση του λαούτου τη λαουτοκιθάρα ή ακόμη και την κιθάρα.

Παλιοί και νέοι λαουτιέρηδες, που αναφέρονται από τους ντόπιους, είναι ο Μιχάλης Πανουσάφος, ο Μιλτιάδης Αλεξίου, ο Απόστολος Μπέτζος, ο Κλέαρχος Γκίκας, ο Κώστας Φιλιππίδης κ.ά.

Το ντέφι, κρουστό μεμβρανόφωνο, με περασμένα στη διάμετρό του μικρά μπρούντζινα ζίλια, είναι το βασικό ρυθμικό όργανο της κομπανίας. Ο βαθύς του ήχος, που παράγεται με χτύπημα στο κέντρο της μεμβράνης, καθορίζει τα τονισμένα μέρη του μουσικού μέτρου και τα αντίστοιχα βασικά πατήματα του χορού, ενώ ο οξύς του ήχος, που παράγεται με χτύπημα προς την περιφέρεια του οργάνου, διανθίζει τα υπόλοιπα μέρη του μέτρου. Παίζει λιτά, υποστηρίζοντας τα βήματα των χορευτών, και συχνά χρησιμοποιώντας το χαρακτηριστικό γλίστρημα-σύρσιμο πάνω στη μεμβράνη.

Τα προπολεμικά χρόνια, όταν οι ανύπαντρες κοπέλες χόρευαν και τραγουδούσαν στ' αλώνια, επειδή δεν μπορούσαν να πληρώσουν κλαρίνο ή βιολί, έδιναν πενταροδεκάρες στον ντεφιτζή, για να τις συνοδέψει στο τραγούδι και στο χορό τους.

Ο κάθε οργανοπαίχτης από τη μικρή του ηλικία επιβάλλεται να μάθει ντέφι, το οποίο από τους ίδιους τους μουσικούς θεωρείται πως είναι το δυσκολότερο και κουραστικότερο όργανο της κομπανίας.

Το μέλλον της κομπανίας

Σε συζητήσεις με οργανοπαίχτες της περιοχής είναι διάχυτη η αγωνία τους για το μέλλον της κομπανίας, καθώς με θλίψη παρατηρούν ότι αφενός δεν υπάρχει νέος κόσμος που να μπαίνει στο επάγγελμα και να ενδιαφέρεται για τη συνέχισή του, κι αφετέρου τα παλιά τραγούδια δεν τα χορεύουν και δεν τα ζητούν πια οι χορευτές, με αποτέλεσμα να ξεχνιούνται και από τους ίδιους τους οργανοπαίχτες.

Χρήση ηχητικής εγκατάστασης

Ανησυχητική για τους παλιούς οργανοπαίχτες φαίνεται επίσης να είναι και η τάση για τη χρήση της τεχνολογίας (ενισχυτές, μικρόφωνα, μεγάφωνα), που τείνει να κυριαρχήσει στα σύγχρονα γλέντια και πανηγύρια, με άμεση συνέπεια να σπανίζει όλο και περισσότερο ο φυσικός-ακουστικός ήχος των οργάνων. Παρ' όλα αυτά, η περιοχή της Κόνιτσας μπορεί να καυχιέται για την ύπαρξη κομπανιών που ανθίστανται σ' αυτή την πρακτική. Ο Μιχάλης Πανουσάκος μας πληροφορεί: «Στα πανηγύρια τώρα μπήκαν τα ηλεκτρικά, οι οργανοπαίχτες παίζουν πιο ξεκούραστα, αλλά εδώ στα χωριά τα δικά μας δεν τα θέλουν». Η χρήση των μικροφωνικών εγκαταστάσεων έχει ασκήσει επίδραση και στην ίδια την εκφορά των τραγουδιών, καθώς αρχίζουν να καθιερώνονται, και μάλιστα έχοντας πρωταγωνιστικό ρόλο, οι τραγουδι-

στές. Έτσι, αντί κάθε μελωδική φράση ν' ακούγεται πρώτα από το κλαρίνο κι έπειτα να τραγουδιέται από τα μέλη της κομπανίας και τους συμμετέχοντες, τραγουδιέται πρώτα από την κυρίαρχη –λόγω μικροφώνου– φωνή του τραγουδιστή και μετά επαναλαμβάνεται από τα όργανα.

Διαμόρφωση οργανικού ρεπερτορίου

Σ' ό,τι αφορά τη διαμόρφωση του οργανικού ρεπερτορίου η Susan Auerbach παρατηρεί: «Οι μουσικοί, μέσα από τα ταξίδια τους απορρόφησαν στο παίξιμό τους διάφορα στυλ, δανειζόμενοι στοιχεία από το ρεπερτόριο αλά τούρκα (αστική μουσική από Μ. Ασία), από το ύφος Αλβανών διάσημων κλαριντζήδων κατά τη διάρκεια της τουρκοκρατίας, καθώς και το μουσικό ύφος από την Ευρώπη, τα Βαλκάνια, αλλά κι άλλες περιοχές της Ελλάδας. Οι σύγχρονοι οργανοπαίχτες φαίνεται πως μαθαίνουν το ρεπερτόριό τους περισσότερο από τους δίσκους κι όχι από τα ταξίδια τους... Το τοπικό στυλ είναι μάλλον παρόμοιο μ' εκείνο της Δ. Μακεδονίας, του Λεσκοβικίου (στη Ν. Αλβανία), των Βλαχοχωρίων της Πίνδου, του Ανατολικού Ζαγορίου και της περιοχής Μετσόβου, και των Γρεβενών. Κοινά στοιχεία υπάρχουν π.χ. ανάμεσα στον διάλογο δυο κλαρίνων στην Κόνιτσα και στην παράδοση του μακεδονικού ζουρνά, ανάμεσα στα ζωηρά ετεροφωνικά κονιτσιώτικα βιολιά και στη βιρτουόζικη μουσική των Γρεβενών –όπου κυριαρχεί το βιολί– ή στις ετεροφωνικές μπάντες των χάλκινων της Δ. Μακεδονίας, ενώ η ελεύθερου ρυθμού τεχνική κλαρίνου –νουμπέτια– είναι χαρακτηριστική τόσο για την περιοχή της Κόνιτσας όσο και για την Αλβανία...».

Το οργανικό ρεπερτόριο είναι ιδιαίτερα ανεπτυγμένο στην περιοχή, γεγονός που ισχύει, άλλωστε, και για την υπόλοιπη Ήπειρο. Διακρίνουμε δύο κατηγορίες οργανικών σκοπών: τους σκοπούς της τάβλας και τους χορευτικούς σκοπούς.

Οργανικοί σκοποί της τάβλας

Αμιγώς οργανικοί σκοποί της τάβλας είναι το μοιρολόι και ο σκάρος.

Το οργανικό μοιρολόι, παρά το λυπητερό του χαρακτήρα, είναι εκείνο που σηματοδοτεί την έναρξη –παλαιότερα και τη λήξη– κάθε πανηγυριού, αλλά και οποιουδήποτε άλλου γλεντιού. «Ό,τι κι αν θυμάμαι, στο “Μοιρολόι” καταλήγει. Γάμοι, γλέντια, πανηγύρια», λέει χαρακτηριστικά ο Τάσος Χαλκιάς. Ίσως, γιατί τα μοιρολόγια είναι εκείνα που εκφράζουν με τον πιο ανάγλυφο τρόπο την ηπειρώτικη ιδιοσυγκρασία, στιγματισμένη από ατελείωτους χωρισμούς, κυρίως λόγω ξενιτιάς. Οι μουσικοί, παίζοντας το μοιρολόι, περνούν από παρέα σε παρέα για να πάρουν τα ‘κεράσματά’ τους. Συνήθως, το μοιρολόι τελειώνει με κάποιο τραγούδι, ενώ συχνά στην αντίληψη των ντόπιων ταυτίζεται με το νουμπέτι ή νομπέτι. «Όποτε είχαμε ονομαστική γιορτή, περπατούσαν τα όργανα στα σπίτια και βαρούσαν το νουμπέτ’, το μοιρολόι δηλαδή. Αυτό είναι της τάβλας, όχι χορευτικό. Το παίζουν πρώτο και στα πανηγύρια. Πρώτα έπαιζαν τα όργανα και μετά το γύρναγαν σε τραγούδι. Αν στο σπίτι είχε πεθάνει κάποιος έλεγαν τη “Μαργιόλα”, αν είχαν ξενιτεμένο έλεγαν το “Ξενιτεμένο μου πουλί”», μας λέει μια ηλικιωμένη πληροφορήτρια από την Πυρσόγιαννη.

Ο σκάρος είναι αυτοσχεδιαστικός σκοπός σ' ελεύθερο ρυθμό. Όπως γίνεται εύκολα κατανοητό κι από την ονομασία του, πρόκειται για ποιμενικό σκοπό, που παλαιότερα παιζόταν με τζαμάρες, όταν οι βοσκοί σκάριζαν, δηλαδή έβοσκαν τη νύχτα τα κοπάδια τους. Στη σημερινή κομπανία τον πρωταγωνιστικό ρόλο αναλαμβάνουν το κλαρίνο και το βιολί, μιμούμενα τον τρόπο παιξίματος της τζαμάρας. Ο σκάρος είναι, όπως σωστά παρατηρεί ο μουσικολόγος Λάμπρος Λιάβας, «η μοναδική περίπτωση 'προγραμματικής' (δηλαδή περιγραφικής) μουσικής στο χώρο της ελληνικής λαϊκής παράδοσης έτσι όπως, μέσα από τη μίμηση των ήχων της φύσης, ανασυνθέτει και συμπυκνώνει όλη την αίσθηση του ηπειρώτικου ποιμενικού τοπίου. Ο ήχος του κλαρίνου είναι βαθύς και βαρύς όπως η γη της Ηπείρου, σε αντίθεση με τον ιδιαίτερα οξύ ήχο του ηπειρώτικου βιολιού («πρέπει να ...ξύνει») που μιμείται το κελάηδισμα των πουλιών, ενώ το τρίψιμο του ντεφιού αναπαριστά το... γαύγισμα των τσομπανόσκυλων!»

Οργανικοί χορευτικοί σκοποί

Οι οργανικοί χορευτικοί σκοποί παρουσιάζουν μεγαλύτερη ποικιλία απ' αυτούς της τάβλας.

Η γκάντα ή γάιτα είναι σκοπός χορευτικός σε ρυθμό 4/4. Αρχικά ήταν χορός του γάμου, που τον χόρευαν τα νιόγαμπρα μετά τη στέψη, έξω από την εκκλησία. Ιδιαίτερα χαρακτηριστική ήταν η γκάντα της νύφης, στη διάρκεια της οποίας η νύφη-πρωτοχορεύτρια όφειλε, κατά διαστήματα, να κάνει υποκλίσεις στα πεθερικά της, ως ένδειξη σεβασμού. Στις μέρες μας πια η γκάντα χορεύεται σε κάθε πανηγύρι ή άλλο γλέντι. Τα βασικά μου-



Κομπανία Κώστα Χαλκιά, Βούρμπιανη, 2006
Kompania of Kostas Chalkias, Vourbiani, 2006

σικά χαρακτηριστικά της είναι τα αργόσυρτα γκλισάντι (γκλιστρήματα) στο κλαρίνο, και η συνοδεία του από το βιολί, που παίζει μαζί με το κλαρίνο τη μελωδία, πάντα όμως σε διαφορετική οκτάβα. Η γκάιντα είναι χορός που συναντιέται κυρίως στα Μαστοροχώρια, παρουσιάζοντας μάλιστα μικροδιαφορές από χωριό σε χωριό, γεγονός που δικαιολογεί και τις ονομασίες “πυρσογιαννίτικη γκάιντα”, “καστανιανίτικη γκάιντα” κτλ., ενώ είναι αγαπητός χορός και στα χωριά της Λάκκας Αώου, όπου συναντούμε την “παδιώτικη γκάιντα”. Οι γκάιντες ξεκινούν συνήθως με συγκρατημένη ταχύτητα για να καταλήξουν σε πιο γρήγορη.

Εκτός από τη γκάιντα συναντούμε και μια πληθώρα άλλων χορών στην περιοχή. Η ρυθμική τους αγωγή είναι πιο αργή απ’ ό,τι στην υπόλοιπη Ελλάδα και, στην πλειονότητά τους, είναι αργοί και βαρείς, αν και σε κάποιους από αυτούς παρατηρείται μετάβαση σε γρηγορότερο τέμπο, κυρίως προς το τέλος τους. Μερικοί από τους πιο χαρακτηριστικούς χορούς της περιοχής είναι:

Ο τσάμικος (σε ρυθμό 3/4), που χορεύεται με ιδιόμορφα βήματα, τόσο από άντρες όσο και από γυναίκες, κυρίως στα Μαστοροχώρια. Αντίστοιχα τραγούδια: “Πέρδικα”, “Βαρέθηκα την ξενιτιά”, “Κλέφτες κονιτσιώτικοι”, “Μπιρμπίλης” κ.ά.

Ο συγκαθιστός (σε ρυθμό 16/8 που καταλήγει σε 7/8) που μαζί με τον τσάμικο αποτελούν το παλαιότερο χορευτικό ρεπερτόριο της περιοχής. Αντίστοιχα τραγούδια: “Πέντε μήνες περπατούσα”, “Γιατί με δέρνεις μάνα”, “Νίτσα περγολίτσα” κ.ά.

Ο κλειδατός (σε ρυθμό 3/4), παλιός γυναικείος χορός της Πυρσόγιαννης.

Ο αρβανίτικος (σε ρυθμό 5/4), χορός που συναντούμε κυρίως στην Αετομηλίτσα. Αντίστοιχα τραγούδια: “Λεωνίδα”, “Ντεβόλι”.

Ο καραμαντάτικος (σε ρυθμό 5/4 που εξελίσσεται σε 3/4), χορός που συναντούμε κυρίως στην Κόνιτσα και τα Μαστοροχώρια.

Το μπεράτι της Κόνιτσας (σε ρυθμό 8/4), που από την ονομασία του, όπως και οι προηγούμενοι δύο χοροί, μας παραπέμπει σε επίδραση από τη γειτονική Αλβανία.

Το κόνιαλι (σε ρυθμό 8/8), που χορεύεται με κουτάλια στα χέρια, κι εντάχθηκε στο ρεπερτόριο της Κόνιτσας από τους Μικρασιάτες πρόσφυγές της. Αντίστοιχο τραγούδι: “Παστουρμά”.

Η πατινάδα (σε ρυθμό 4/4), δρομικός χορός, που χορεύεται κατά τη γαμήλια πομπή. Αντίστοιχα τραγούδια: “Νούνος”, “Ωρα καλή συμπέθεροι”, “Ποταμιά” κ.ά.

Ζαγορίσιοι (σε ρυθμό 5/4) και πωγωνήσιοι (σε ρυθμό 4/4) χοροί, που υποδηλώνουν επίδραση από τις ομώνυμες γεωγραφικές περιοχές, και που, σύμφωνα με τη μαρτυρία των ντόπιων μουσικών, «ήρθαν στα χωριά μας μετά το '50».

Χορευτική επιτέλεση

Παλιότερα, στα πανηγύρια και τα γλέντια σχηματίζονταν δύο ομόκεντροι κύκλοι στον χορό. Στα περισσότερα χωριά στον εσωτερικό κύκλο χόρευαν οι γυναίκες και στον εξωτερικό οι άντρες, όμως σε κάποια άλλα –όπως για παράδειγμα στο Δίστρατο και στη Δροσοπηγή– συνέβαινε το αντίστροφο. Η διάταξη στον κάθε κύκλο καθοριζόταν σε σχέση με την ηλικία. Πρώτοι στον χορό έμπαιναν οι γεροντότεροι και ακολουθούσαν οι υπόλοιποι, κατά χρονολογία γέννησης, ως ένδειξη σεβασμού των νεότερων προς τους ηλικιωμένους. Οι χορευτικές φιγούρες ήταν επίσης διαφορετικές ανάμεσα στα δύο φύλα: οι άντρες χόρευαν με πιο έντονες κινήσεις (πεταχτά βήματα, έντονες κλίσεις, στροφές), ενώ οι γυναίκες χόρευαν στρωτά, δίχως να σηκώνουν το πόδι από το χώμα. Σήμερα, πια, σχηματίζονται ένας ή περισσότεροι μικτοί ομόκεντροι κύκλοι, ενώ οι ηλικιακές και έμφυλες διαφοροποιήσεις έχουν αισθητά ατονήσει. Φαίνεται, πάντως, πως η βαθύτερη τελετουργική διαδικασία του χορού έχει πληγεί κυρίως από τη χρήση της τεχνολογίας. Από τα λόγια και τις περιγραφές των ντόπιων οργανοπαιχτών και χορευτών είναι ξεκάθαρο πως το ζητούμενο κατά τη διάρκεια ενός χορού είναι η διαρκής αλληλεπίδραση κυρίως μεταξύ του πρωτοχορευτή και της κομπανίας. Το παίξιμο των οργανοπαιχτών εξαρτάται από τον πρωτοχορευτή, ο οποίος έχει και τον κυρίαρχο ρόλο, όχι μόνο γιατί είναι αυτός που έχει πληρώσει τα όργανα κι έχει παραγγείλει τον χορό που θέλει να παίξουν για να χορέψει, αλλά και γιατί είναι αυτός που δίνει τον ρυθμό, τόσο στους μουσικούς όσο και στους συγχορευτές του. Μπροστά του στέκονται τα όργανα, από τη μέσα μεριά του χορευτικού κύκλου, και τον

ακολουθούν βήμα προς βήμα ως τη λήξη του χορού. «Σε κάθε πανηγύρι που πήγαινα ήξερα τους χορευτές, στα χωριά τα δικά μου, ήξερα τι χορό θέλει ο καθένας, και εγώ τους γλεντούσα με πίστη... Τα όργανα, που έχω μαζί, αν κοιτούν πέρα αγριεύω, τους θέλω να κοιτούν τον χορευτή!» λέει χαρακτηριστικά ο Μιχάλης Πανουσάκος. Ευνόητο είναι η άμεση αυτή αλληλεπίδραση μεταξύ πρωτοχορευτή και οργανοπαιχτών να πλήττεται καιρία όταν η κομπανία φεύγει από τον χορευτικό κύκλο για να τοποθετηθεί μπροστά στα μικρόφωνα. Όμως, στην περιοχή της Κόνιτσας –τουλάχιστον στα ορεινά της χωριά– το ‘παραδοσιακό’ ύφος του χορού δεν έχει ακόμη χαθεί. Κι αυτό μπορεί εύκολα να το διαπιστώσει κανείς παρακολουθώντας ένα πανηγύρι.

Τα πανηγύρια

Τα πανηγύρια ήταν κι εξακολουθούν να είναι η κορυφαία στιγμή κοινωνικής συνεύρεσης και γλεντιού σε κάθε χωριό. Καθώς πολλοί από τους ντόπιους διαμένουν στα αστικά κέντρα, τα περισσότερα πανηγύρια πραγματοποιούνται κατά τους καλοκαιρινούς μήνες, ώστε να έχουν όλοι τη δυνατότητα να παρευρίσκονται σ’ αυτά. Η πάνδημη συμμετοχή του χωριού, βέβαια, καταφαίνεται και από την παρουσία και συμμετοχή και των οικονομικών μεταναστών, οι οποίοι, στη συντριπτική τους πλειοψηφία, προέρχονται από τη γειτονική Αλβανία.

Ειδικά στα ορεινά χωριά δεν χρησιμοποιούνται μικροφωνικές εγκαταστάσεις και ηλεκτρικά όργανα. Φαίνεται, δε, πως οι καλοί χορευτές και γνώστες του παλιού ρεπερτορίου, ‘παραγγέλνουν’ όταν ο πολύς κόσμος

έχει αποχωρήσει. Έτσι, καθώς ο κύκλος του χορού είναι μικρότερος, οι μουσικοί μπαίνουν στη μέση του μεριά, μπροστά στον μερακλή πρωτοχορευτή, και τα τραγούδια λέγονται ολόκληρα, χωρίς περικοπές, κι απ' όλους τους συμμετέχοντες: μουσικοί και χορευτές, καρδιές και σώματα, σε μια κύκλια απογείωση με υπερφυσική μέθεξη!

Φωνητικό ρεπερτόριο

Το φωνητικό ρεπερτόριο περιλαμβάνει τραγούδια του χορού και της τάβλας, τα οποία μπορεί να συνοδεύονται από τα όργανα (όπως είδαμε παραπάνω), καθώς κι αμιγώς φωνητικά τραγούδια, δηλαδή χωρίς οργανική συνοδεία.

Τρόπος εκφοράς

Τα τραγούδια στην περιοχή Κόνιτσας εκφέρονται μονοφωνικά. Ωστόσο, όταν λέγονται ομαδικά, καθώς ένας 'αρχηγός' πρέπει να ξεκινήσει τη μελωδία και οι άλλοι ν' ακολουθήσουν, το αποτέλεσμα είναι περισσότερο ετεροφωνικό. Επίσης, οι δίγλωσσοι πληθυσμοί της περιοχής, δηλαδή οι βλαχόφωνοι (χωριά Λάκκας Αώου, Αετομηλίτσα, Φούρκα) και οι αλβανόφωνοι (Πληκάτι), προσθέτουν ένα ίσο, που παραπέμπει στην ηπειρώτικη πολυφωνία. Ειδικά στους Αρβανιτόβλαχους συναντούμε τρίφωνα πολυφωνικά τραγούδια, όπου εκτός από τη φωνή που "παίρνει" το τραγούδι και τη φωνή που κρατάει το "ίσο", συναντούμε και τη φωνή που "κόβει" το τραγούδι. Η πολυφωνία σ' αυτά τα τραγούδια βασίζεται, κατά κανόνα,



Κομπανία Κώστα Χαλχιά, Πυρσόγιαννη, 1994
Kompania of Kostas Chalkias, Pyrsoyianni, 1994

στον διάλογο ανάμεσα στη φωνή που “παίρνει” και στη φωνή που “κόβει” το τραγούδι, πρακτική που θυμίζει την αλβανική τσάμικη και τόσκικη πολυφωνία.

Παλιότερα, κατά την ομαδική εκφορά ενός τραγουδιού –είτε επρόκειτο για χορευτικό είτε για τραγούδι της τάβλας– τραγουδούσαν τα ημιστίχια ή τους στίχους αντιφωνικά, δηλαδή πρώτα οι άντρες και μετά οι γυναίκες, ενώ μείζονος σημασίας ήταν τα “γυρίσματα” της φωνής, δηλαδή ο τρόπος με τον οποίο διακοσμούσαν μια μελωδία, στοιχείο που, όπως φαίνεται, αποτελούσε βασικό εχέγγυο για την καταξίωση στην ομάδα ενός τραγουδιστή ως καλού. Όσο για το τί σήμαινε η διαδικασία του τραγουδίσματος στους συμμετέχοντες, είναι χαρακτηριστικά τα λόγια ενός ντόπιου πληροφορητή: «Το τραγούδι δεν λέγεται απλά. Λέγεται για να χαλαρώσει το σώμα και το πνεύμα, να χαρείς και να διώξεις μακριά έγνοιες κι ανησυχίες».

Αμιγώς φωνητικό ρεπερτόριο

Είναι γεγονός ότι, εκτός από τα μοιρολόγια, αμιγώς φωνητικά τραγούδια, τόσο από τον κύκλο της ζωής (νανουρίσματα, ταχταρίσματα, του γάμου κ.ά.), όσο κι από τον κύκλο του χρόνου (κάλαντα Χριστουγέννων, Πρωτοχρονιάς, Φώτων, τραγούδια της Αποκριάς, του Πάσχα, του Αϊ-Γιάννη του Ριγανά ή Κλήδονα κ.ά.) σπάνια θ’ ακούσει κανείς, και μόνο μετά από παραγγελία προς κάποιον ηλικιωμένο, συνήθως γυναίκα. Εύστοχα ο καθηγητής λαογραφίας Βασίλης Νιτσιάκος επισημαίνει τους λόγους αυτού του φαινομένου: «...ιδιαίτερα στα μεταπολεμικά χρόνια, που η αποσύνθεση του κοινωνικού ιστού σήμανε την υποχώρηση των εθιμικών εκδηλώ-

σεων, στις οποίες το τραγούδι λειτουργούσε χωρίς την παρουσία μουσικών οργάνων, ...τραγούδια από απλούς ανθρώπους, ατομικά ή σε παρέες, ακούγονταν όλο και λιγότερο, ώσπου περιορίστηκαν κυρίως στα μοιρολόγια...».

Τα φωνητικά μοιρολόγια της περιοχής βασίζονται σ' έναν πεντατονικό σκελετό, έχοντας την τάση να χρησιμοποιούν κατιούσες μελωδικές κινήσεις. Τραγουδιούνται μόνο από γυναίκες, με κύριο χαρακτηριστικό –για την ερμηνεία και την αναγνώρισή τους– το αργό σύρσιμο της φωνής και, πολύ συχνά, το ανέβασμα της φωνής μια 7η μικρή ή μια 8η καθαρή πάνω από την τονική στις καταλήξεις των μελωδικών φράσεων.

Επιστημονικές έρευνες-καταγραφές

Παρ' όλο που η μουσική ιδιαιτερότητα της περιοχής της Κόνιτσας δεν έχει ακόμη μελετηθεί συστηματικά και συγκριτικά με τις όμορες περιοχές, οφείλουμε να κλείσουμε τούτη τη συνοπτική παρουσίαση του κονιτσιώτικου μουσικού ιδιώματος με μια σύντομη αναφορά σε σχετικές επιστημονικές εργασίες και ηχογραφήσεις.

Υπάρχουν δύο πολύ σημαντικές μουσικολογικές μελέτες που αφορούν την περιοχή: η πρώτη είναι το αδημοσίευτο μεταπτυχιακό της Αμερικανίδας Susan Auerbach, «Song, Lament, and Gender: musical meaning in a northern Greek village», το οποίο υποστηρίχθηκε στο Πανεπιστήμιο της Washington το 1984. Αν και ο τίτλος παραπέμπει σ' ένα χωριό –το ψευδώνυμα αποκαλούμενο από την Auerbach “Καλοχώρι”– πρόκειται για μια εμπεριστατωμένη μουσικολογική μελέτη, που βασίστηκε σε επιτόπια

έρευνα και ηχογραφήσεις που πραγματοποίησε η συγγραφέας στα χωριά Καστάνιανη, Πυρσόγιαννη, Κάντσικο, Φούρκα, Πουρνιά, Λαγκάδα, Καλόβρυση και Πληκάτι. Η δεύτερη μελέτη είναι η αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή της Αθηνάς Κατσανεβάκη, με θέμα «Βλαχόφωνα και ελληνόφωνα τραγούδια της περιοχής Βορείου Πίνδου – ιστορική-εθνομουσικολογική προσέγγιση: ο αρχαϊσμός τους και η σχέση τους με το ιστορικό υπόβαθρο», η οποία υποστηρίχθηκε στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. το 1998. Σε αυτή τη διατριβή, και σ' ό,τι αφορά την περιοχή της Κόνιτσας, περιλαμβάνονται ηχογραφήσεις, μεταγραφές σε ευρωπαϊκή σημειογραφία και ειδικές μουσικολογικές παρατηρήσεις και αναλύσεις τραγουδιών από τα χωριά: Φούρκα, Παλιοσέλι, Πάδες, Άρματα και Δίστρατο.

Τέλος, το Κέντρο Έρευνας της Ελληνικής Λαογραφίας (ΚΕΕΛ) της Ακαδημίας Αθηνών έχει πραγματοποιήσει τρεις αποστολές, με ισάριθμες επιτόπιες μουσικές ηχογραφήσεις στην Ήπειρο, συμπεριλαμβανομένης της περιοχής της Κόνιτσας (Ιούλιος 1954, ερευνητής Σπύρος Περιστέρης· Ιούλιος 1979, ερευνητής Γιώργος Αμαργιαννάκης· Αύγουστος 1981, ερευνητής Ελευθέριος Αλεξάκης). Οι αποστολές αυτές έχουν εμπλουτίσει το αρχείο του Κέντρου με σημαντικό αριθμό φωνητικών και οργανικών κομματιών από την περιοχή. Το ΚΕΕΛ ανέλαβε και την επιστημονική εποπτεία του προγράμματος «Εντοπισμός και καταγραφή στοιχείων της πολιτισμικής κληρονομιάς της ευρύτερης ανθρωπογεωγραφικής περιοχής της Ηπείρου με σκοπό την αξιοποίηση και την προβολή τους για την ενδυνάμωση του τοπικού δυναμικού – Κοινοτική πρωτοβουλία Interreg II», που υλοποιήθηκε σε συνεργασία με το Πνευματικό Κέντρο Κεφαλοχωρίου, από το 1994 έως το 1999.

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

- Αρβανίτικα τραγούδια από τα χωριά της Φλώρινας (Φλάμπουρο, Λέχοβο, Δροσοπηγή), της Κόνιτσας (Πληκάτι) και του Έβρου (Νέο Χειμώνιο, Ρήγιο), (διπλό CD), Φίλοι Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλπως Μερλιέ, 2006.*
- Ασημοχωρίτικα τραγούδια του τραπεζιού (CD), Βασίλης Π. Γιαννούλης (παραγωγή).*
- Άστρι κι αστρίτσι. Τραγούδια από τα πέτρινα χωριά της Κόνιτσας (CD), Δίκτυο, 2005.*
- Εκ Κονίτσης (CD), Βασίλης Γιαννούλης-Νίκος Φιλιππίδης (παραγωγή), 2006.*
- Ηπειρώτικη μουσική παράδοση (LP), Πνευματικό κέντρο Δήμου Ιωαννιτών, 1993.*
- Λούψικο Κόνιτσας. Τραγούδια και χοροί του γάμου σ' ένα χωριό της Ηπείρου (CD), Διεθνής Οργάνωση Λαϊκής Τέχνης.*
- Παδιώτικο γλέντι (CD), Περιφερειακές Εκδόσεις «Έλλα», Λάρισα, 2003.*
- Παραδοσιακά τραγούδια Κόνιτσας, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Κόνιτσας.*
- Ταξιδεύοντας... Μαστοροχώρια (CD), Κέντρο Μελέτης Ηπειρωτικής και Βαλκανικής Μουσικής Παράδοσης, Ιωάννινα, 2004.*
- Το ταξίδι συνεχίζεται... Μαστοροχώρια (CD), Κιβωτός της Δημοτικής Μουσικής Παράδοσης Μαστοροχωρίων, Αθήνα, 2006.*

ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ανωγειανάκης Φοίβος, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Μέλισσα, 19912.
- Susan Auerbach, *Song, Lament, and Gender: musical meaning in a northern Greek village*, Master of Arts, University of Washington, 1984 (αδημοσίευτο).
- Διονυσόπουλος Νίκος, «Το Κεράσοβο και οι μουσικοί του. Η μουσική οικογένεια των Φιλιππιδαίων», στο *Η επαρχία Κόνιτσας στο χώρο και το χρόνο*, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Κόνιτσας, Κόνιτσα, 1996.
- Ελληνικό Κέντρο Λαογραφικών Μελετών Π. Φαλήρου, σημειώσεις για το πρώτο σεμινάριο παραδοσιακών χορών «Μαστοροχώρια-Κόνιτσα 2006».
- Κατσανεβάκη Αθηνά, *Βλαχόφωνα και ελληνόφωνα τραγούδια της περιοχής Βορείου Πίνδου – ιστορική-εθνομουσικολογική προσέγγιση: ο αρχαϊσμός τους και η σχέση τους με το ιστορικό υπόβαθρο*, διδ. διατρ., Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., 1998 (αδημοσίευτο).
- Κατσούρας Σωτήριος, *Τεχνικές του βιολιού στην ηπειρώτικη παραδοσιακή μουσική*, διπλ. εργασία στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., 2001 (αδημοσίευτο).
- Κοκκώνης Γιώργος, «Το ηπειρωτικό μουσικό ύφος παράδοση πολυσχιδούς ιδιαιτερότητας», στο *Ήπειρος*, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ιωαννιτών, 1994.
- Μαζαράκη Δέσποινα, *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*, Κέδρος, 1984.
- Μπάρμπας Δανιήλ, *Δημοτικά τραγούδια από το χωριό Δίστρατο Κονίτσης του Νομού Ιωαννίνων*, διπλ. εργασία στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., 2004 (αδημοσίευτο).

- Μωραΐτης Θανάσης, *Ανθολογία αρβανίτικων τραγουδιών της Ελλάδας*, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών-Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο Μέλπως Μερλιέ, Αθήνα, 2002.
- Νιτσιάκος Βασίλης (επιμ.), *Νομός Ιωαννίνων σύγχρονη πολιτισμική γεωγραφία*, Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Ιωαννίνων, 1998.
- Τέλλης Παναγιώτης, *Δημοτικά τραγούδια της Αγίας Παρασκευής Κονίτσης Ιωαννίνων*, διπλ. εργασία στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., 2002 (αδημοσίευτο).
- Χρονόπουλος Αντρέας, *Θύμησες και σημειώσεις Τάσου Χαλκιά*, Αθήνα, 1985.
- «Λαϊκοί οργανοπαίχτες», στο *Αρμολόι*, τρίμηνη περιοδική έκδοση με θέματα από την Πυρσόγιαννη και τα γύρω Μαστοροχώρια, τχ. 4-5, Αύγουστος-Δεκέμβριος, 1977.
- «Ο Μιχάλης Πανουσάκος αυτοπαρουσιάζεται στον Βασίλη Σκούρτη», στο *Εκ Χιονιάδων*, Πολιτιστικός Σύλλογος Χιονιάδων-Αδελφότητα Χιονιάδων ο Αγ. Αθανάσιος, τχ. 9, 2006.



3. Πέντε μήνες

Πέντε μήνες περπατούσα σε ψηλό βουνό
την αγάπη μου γυρεύω, δεν μπορώ να τη βρω
κι όντας πά[ν]ω και τη βρίσκω σε κρασοπουλειό

[Ωρέ, πέντε μήνες περπατούσα, ωρέ, σε ψηλό βουνό, μωρ' μάνα]

14. Του κουμπάρου

Ένα τραγούδι να σας πω, αν έχω λίγο θάρρος
να ζήσει η νύφη κι ο γαμπρός, να ζήσει ν-ο κουμπάρος

Γειά σ' κουμπάρε,
να μας έρθεις και με λάδι

Κουμπάρε που στεφάνωσες τα δυο τα κυπαρίσσια
να σ' αξιώσει ο Θεός νά'ρθεις, κουμπάρε, στα βαφτίσια

Για τ' εσένα παίζουν τούτα
τα βιολιά και τα λαούτα

Άσπρη λαμπάδα του γαμπρού της νύφης ασημένια
τα χέρια που στεφάνωσαν είναι μαλαματένια

Σ' όσους γάμους κι αν επήγα,
τέτοια νιόγαμπρα δεν είδα

[Ωρέ, ν-ένα τραγούδι να σας πω, (αν έχω, γιέ μου, λίγο θάρρος) (δισ)
ωρέ, να ζήσει η νύφη κι ο γαμπρός, (να ζήσει, γιέ μου,
ν-ο κουμπάρος) (δισ)

Ωρέ, (γειά σ' κουμπάρε) (δισ)
ωρέ, να μας έρθεις και με λάδι]

15. Για φέξε φεγγαράκι μου

- Για φέξε φεγγαράκι μου, ωρέ, να πάνω στην αγάπη μου
φέξε ψηλά, ωρ', και χαμηλά, ωρέ, γιατί είναι λάσπες και νερά
- Εγώ φωτάω ως το πρωί, ωρέ, 'ποιος έχει αγάπ' ας πάει να ιδεί
- Ας παν' να ιδούν τα μάτια μου, ωρ', πώς τα περνάει η αγάπη μου
Μην ηύρε αλλού κι αγάπησε κι εμένα μ' απaráτησε
- [Ποιος το είπε, Νικολάκη μου, δε σ' αγαπώ πουλάκι μου ;]
Αν σ' το είπε ο ήλιος να μη βγει τ' άστρο και 'το να μην φανεί

16. Παπα-Γιώργης

Από μικρός στα γράμματα, παπα-Γιώργη μου, μικρός στα πινακίδια
και τώρα στα γεράματα αρματολός και κλέφτης
όλα τα κάστρα πάτησες, όλα τα μοναστήρια,
το μοναστήρι τους Αγιούς δεν πάτησες ακόμα,
τριγύρω-γύρω τό 'φερεις

[Αιντε, ν-από μικρός στα γράμματα,
βρε, παπα-Γιώργη μου, ωρέ, μικρός στα πινακίδια
και τώρα, Γιώργη μ', στα γεράματα
Α, και τώρα στα γεράματα...]

18. Τασιά

Τασιά, μωρή Τασιά, γιατί μας κάκιωσες
και στέκεις μαραμένη βαριά βαλαντωμένη





- ΚΑΣΤΑΝΕΑ (Καστάνιανη)

1. Αρχοντοπούλα έπλενε

Αρχοντοπούλα έπλενε στις βρύσης τα πλατάνια
 Κι από το πλύμα το πολύ κι απ' τα φιλά τραγούδια
 σκίστ'κε, ραϊίστ'κε ο κόπανος, τσακίστηκεν η πλάκα
 Κι ένας διαβάτης πέρασε και την καλημεράει

— Κόρη μ', για δεν παντρεύεσαι, διαβάτ' άντρα να πάρεις

[Αρχοντοπούλα έπλενε

στις βρύσης τα πλατάνια, άιντε, μωρή, με μάρανες

στις βρύσης τα πλατάνια, άιντε, μωρή, με ζούρλανεσ]

2. Κάτω στα έξι μάρμαρα

Κάτω στα έξι μάρμαρα, στα έξι μαρμαρίτσια

εκεί κοράσιο είν' άρρωστο, κοράσιο θερμαμένο

Μπαίνουν και βγαίνουν οι γιατροί και γιατρεία δεν έχει

— Συμπέθεροι μας έρχονται, συμπέθεροι μας ήρθαν

— Σαν ήρθαν καλώς ήρθανε και καλώς να κοπιάσουν

Στρώσ' τους πλατιά κι ας κάθονται, φαρδιά κι ας ακουμπήσουν

κι αρμάτωσ' τη μικρότερη κι ας την πάρουν κι ας φύγουν

[Αιντε, κάτω στα έξι μάρμαρα,
άιντε, στα έξι μαρμαρίτσια
δεν μπορώ, δόλια μάνα μ', δεν μπορώ, βάι, χάνομαι]

3. Πανάγιω

Βάλε κρασί στο μαστραπά και βγάλ' το στον αγέρα
κι αν δεν το πιω την Κυριακή, το πίνω τη Δευτέρα
Έτσι είν' ο κόσμος κι ο ντουινιάς σαν τον τροχό γυρίζει
Για πάρ' εσύ τη ρόκα σου κι εγώ τον ταμπουρά μου
και πάμε να γλεντήσουμε πέρα στην πεθερά μου

[Αι, βάλε κρασί, μωρή, Πανάγιω μου
άι, βάλε κρασί στο μαστραπά
και βγάλ' το στον αγέρα
άιντε, δεν σ' αρνιώ-, σ' αρνιώμαι περιστέρα]

4. Νανούρισμα

Ταρνανά και μπωμπωμπώ
τα βιολιά δεν τά'χω εδώ
πήγαν στο Κεράσοβο
κι όποιος πάει να μου τα φέρ'
πέντε τάληρα στο χέρ'
κι άλλα δυο παρά κοντά
να χορεύουν τα παιδιά

Κι όποιος δεν μας αγαπά
πέντε χρόνια ν' αρρωστά
στους εφτά και στους οχτώ
να γκυλνιέται σαν τ' αυγό
Νάνι του στο γάμο του
να χορεύει η μάνα του
να κερνάει ο πατέρας του
να κερνάει και η γιαγιά
ωχ, κι αυτή παρά κοντά.



5. Κύργιε μ' και ποιος τον κάνει

- Κύργιε μ' και ποιος τον κάνει του νιόγαμπρου το γάμο ;
- Πατέρας του τον κάνει, με μόσχο με σταφύλι,
με μόσχο με σταφύλι, με της δροσιάς τα χείλη
- Η μάνα του τον κάνει με μόσχο με σταφύλι,
με μόσχο με σταφύλι, με της δροσιάς τα χείλη
- Τ' αδέρφια του τον κάνουν με μόσχο με σταφύλι,
με μόσχο με σταφύλι, με της δροσιάς τα χείλη
- Το σόι του τον κάνει με μόσχο με σταφύλι,
με μόσχο με σταφύλι, με της δροσιάς τα χείλη
Εφές με το φεγγάρι, σήμερα μες στο πηγάδι
βρήκα μια μαυρομάτα και θέλω να την πάρω,
και θέλω να την πάρω, γυναίκα να την κάνω
Όσο να κόψω ρούχα κι όσο να της τα ράψω,
πάει ο Γιώργος και την πήρε και την κρατεί στο χέρι
Και την κρατάει στο χέρι σαν άγρ(ι)ο περιστέρι,
σαν άγρ(ι)ο περιστέρι, σαν ήμερη τρυγόνα.

6. Μήλο μου κόκκινο

- Μήλο μου κόκκινο, κόκκινο και ρόιδινο
μην το μαραίνεσαι το πως παντρεύεσαι ;
- Δεν το μαραίνομαι το πως παντρεύομαι

Μόν' το μαραίνομαι το πως χωρίζομαι,
το πως χωρίζομαι από τον πατέρα μου,
ν-από τον πατέρα μου κι από τη μανούλα μου,
κι από τη μανούλα μου κι από τ' αδερφάκια μου,
κι από τ' αδερφάκια μου κι από δω το σόι μου



• ΔΡΟΣΟΠΗΓΗ (Κάντσιχο)

7. Του Αϊ-Γιαννιού

- Είν' Άις-Γιάννης, μωρέ, Άις-Γιάννη μου σταυρεβότανε
— Ποιος σε σταύρωσε και σταυρώθηκες;
— Νιος με σταύρωσε και σταυρώθηκα



- ΚΕΦΑΛΟΧΩΡΙ (Λυκόρραχη, Λούψικο)

8. Φίλοι μ' καλώς ορίσαταν

Ωρέ, φίλοι μ' καλώς ορίσαταν, φίλοι μ' κι αγαπημένοι
 ωρέ, εσείς τρώτε και πίνετε κι εγώ να τραγουδήσω
 αί, για φάτε, πιέστε, ρε, παιδιά, χαρείτε να χαρούμε
 άιντε, τούτον τον χρόνο τον καλό, τον άλλον ποιος τον ξέρει
 άιντε, για ζούμε, για πεθαίνουμε, για σ' άλλον κόσμο πάμε

9. Νύχτωσε ο Κώστας

Νύχτωσε ν-ο Κώστας έξω στη λογγιά
 και συντροφιά δεν έχει μόν' τη μούλα του.

Τη μούλα του ρωτούσε και την ΄ξετάζε:

— Μούλα μ', το πού θα πάμε, πού θα μείνουμε;

— Σε άλλον τόπο πάμε, σ' άλλα σύνορα

Βγήκαν στα πέντ' αλώνια και γιομάτισαν

και σ' άλλα πέντε-δέκα κοντοδείπνησαν

Και συ παπά, λεβέντη και γραμματικέ

πάρε τα παλικάρια κι έβγα στο ι-βουνό

να σώσεις την Ελλάδα απ' τ' Αγαρηνό

10. Τίνος είν' τ' ασημικό

— Τίνος είν' τ' ασημικό τ' Μάη, τ' Μάη τ' Αϊ-Γιαννιού

— Τ' Νίκου είν' τ' ασημικό τ' Μάη, τ' Μάη τ' Αϊ-Γιαννιού

Γυναικείος όμιλος, από την ηχογράφηση στο Κεφαλοχώρι

Women's group, from the recording in Kefalochori

Να βγει άσπρο, να βγει λαμπρό, άσπρο, καλόκαρδο
— Τίνος είν' τ' ασημικό τ' Μάη, τ' Μάη τ' Αϊ-Γιαννιού
— Τ' Βασίλη είναι τ' ασημικό τ' Μάη, τ' Μάη τ' Αϊ-Γιαννιού
Να βγει άσπρο, να βγει λαμπρό, άσπρο, καλόκαρδο
— Τίνος είν' τ' ασημικό τ' Μάη, τ' Μάη τ' Αϊ-Γιαννιού
— Τ' Γιώργου είν' τ' ασημικό τ' Μάη, τ' Μάη τ' Αϊ-Γιαννιού
Να βγει άσπρο, να βγει λαμπρό, άσπρο, καλόκαρδο



- ΑΕΤΟΜΗΛΙΤΣΑ (Ντένισκο, Ντέντσκο)

11. Εβγάτε αγόρια στο χορό

Εβγάτε αγόρια στο χορό, κορίτσια στα τραγούδια
να ιδείτε νύφη και γαμπρό,
να ιδείτε και να μάθετε πώς πιάνεται η αγάπη
ν- Από τα μάτια πιάνεται, στα χείλη κατεβαίνει·
κι από τα χείλη στην καρδιά και στην καρδιά ριζώνει.

12. Όιλι αλ Κώτσια

Σâμπâtâ τι μινιντάρι
σ' φιάτσι ούνâ νίλα μάρι·
κατ' κατζού σουάρλι πι τζιάνâ
όιλι αλ Κώτσια λι τάλιάρâ
Λι ταλιέ Πάντουλ' Μπαμπάνη
τας τι φατς Κώτσια πισμάνι
Άιντι, ντούσι Ντίνα σ' ντα χâμπάρι
Κώτσια φούτζι του μ'πάζάρι
— Άιντι, καλημέρα, όλαι λάλε,
μα τσ' αντούκου ούνα χâμπάρι:
Άιντι, κα μπούσηκιλι λι αρχάρâ μ'πάντι,
λι τάλιέ Πάντουλ' Μπαμπάνη,
άιντι, λι τάλιέ Πάντουλ' Μπαμπάνη
τας τι φατς Κώτσια πισμάνι

- Άιντι, νου σουν π'σάνι κα σουν μούλτι,
οί κου νιέλι νταουσουτί
- Άιντι, τίνι Κώτσια, οί, κου ντόι μπινέτς
ν'κάλικα τας νετζ σ'λι βετζ
Άιντι, Κώτσια ούνου σι Ντίνα ντόι
Γιαννάκη Τσιαντό γίνι νουπόι

[Μετάφραση:

Το Σάββατο το μεσημέρι / έγινε νίλα μεγάλη / μόλις έπεσε ο ήλιος
στην κορυφή / τα πρόβατα του Κώτσια τα έσφαξαν. Τα έσφαξε ο Πά-
ντος Μπαμπάνης / για να κάνεις μετάνοια, Κώτσια, εσύ. Άιντε, πήγε
Ντίνας να ειδοποιήσει / ο Κώτσιας φεύγει στο παζάρι. / Άιντε, «καλη-
μέρα, ορέ θείε, / αλλά σου φέρνω ένα νέο: / Άιντε, ότι τις μπούτσιες
τις έριξαν κάτω, / τις έσφαξε ο Πάντος Μπαμπάνης, / για να κάνεις με-
τάνοια, Κώτσια, εσύ. / Άιντε, δεν είναι, Κώτσια, λίγες μα είναι πολλές,
/ αρνιά και πρόβατα διακόσια». / Άιντε, εσύ Κώτσια με δυο μπινέκια
/ καβαλίκεψε να πας να τα δεις. / Άιντε, ο Κώτσιας ένας κι ο Ντίνας δύο
/ κι ο Γιαννάκης ο Τσιαντός πάει ξωπίσω.]

13. Μαρούσια

Μαρούσιε, γκούρâ ντι κούκου,
γίνα αουά πι ντούπου αρâου,
τας τι μπασιου κα βα νι φούγκου,
βα μι ντούκου του ξινιτί,
σ' τσ' φάκου μπάιρου ντι φλουρί,

τας λι μπατζ' του Στâ Mârî,
σ' φάκâ σουάτσιλι τσηουντί.

[Μετάφραση:

Μαρούσια, στόμα του κούκου / έλα εδώ πίσω απ' το ποτάμι / να σε φι-
λήσω γιατί θα φύγω / θα πάω στην ξενιτιά να σου κάνω αρμαθιά με
φλουριά / να τα βάλεις της Παναγίας / να απορήσουν οι φίλες σου.]

• ΠΛΗΚΑΤΙ

14. O moj lumeja kejo shtepi¹

O moj lumeja kejo shtepi,
O moj sec i ra nje bukuri²
O moj sec gezoi lalane³ e tij
O moj lumeja kejo shtepi,
O moj sec i ra nje bukuri.
O moj nisi qirja ne shtepi,
O moj sec gezojne prindrit e tij.

[O moj lumeja, o moj lumeja kejo shtepi]

1. Σε αυτά τα τραγούδια η αλβανική διάλεκτος είναι παλιά και με έντονα ελληνική προφορά. Κάθε τραγούδι, εδώ γράφεται όπως ακούγεται.
2. Τη δεύτερη φορά ακούγεται και η λέξη 'pasterti' (: καθαριότητα) στη θέση της λέξης 'bukuri'.

3. Στη θέση της λέξης 'lalane' ακούγεται και η λέξη 'babane' (: πατέρας).

[Μετάφραση:

Καλότυχο τούτο το σπίτι / Τι ομορφιά που ήλθε / και χαίρεται ο πατέρας του. / Καλότυχο τούτο το σπίτι, / τι ομορφιά, που ήλθε. / Ξεκινά η κυρία στο σπίτι¹ / Πόσο χαίρονται οι γονείς του.

1. Η έννοιά του είναι «Η νύφη μπήκε στο σπίτι το γαμπρού σαν νοικοκυρά».]



15. O lumeja kejo shtepi

O lumeja kejo shtepi
O moj nisi flamur ne shtepi,
O moj sec gezoi babane e tij,
O moj sec gezoi mamane e tij.
O moj lumeja kejo shtepi
O moj nisi flamur ne shtepi,
O moj sec gezoi mamane e tij.
O moj lumeja kejo shtepi,
O moj sec sevda, moj ne shtepi,
O moj sec gezojne vllenzit e tij.
O moj lumeja kejo shtepi,
O moj nisi flamur ne shtepi,
O moj sec gezoi nenen e tij.
O moj lumeja kejo shtepi,
O moj sec gezoi njerzit e tij.
O moj dhe babai ta paste hua,
O moj kush ne djem, moj kush ne cupa

[Μετάφραση:

Καλότυχο, τούτο το σπίτι / σηκώθηκε το φλάμπουρο σ' αυτό¹ / και χάρηκε ο πατέρας του² / και χάρηκε η μητέρα του.³ / Καλότυχο τούτο το σπίτι / σηκώθηκε το φλάμπουρο σ' αυτό / και χάρηκε η μητέρα του. / Καλότυχο τούτο το σπίτι, / τί αγάπη που έχει αυτό. / Πόσο χαίρονται τ' αδέρφια του. / Καλότυχο τούτο το σπίτι / σηκώθηκε το φλάμπουρο

σ' αυτό / και χάρηκε η γιαγιά του. / Καλότυχο αυτό το σπίτι / που έκα-
νε χαρούμενους τους δικούς του. / Ο πατέρας να ξεπληρώσει το χρέος
/ στα αγόρια και τις κοπελιές των φίλων.

1. Σηκώνεται το φλάμπουρο στην αυλή του σπιτιού, σημαίνει ότι ξεκίνησε η τελετή του γάμου.
2. Ο νοικοκύρης του σπιτιού.
3. Η νοικοκυρά του σπιτιού.]

16. Zura nje thelenxe

Zura nje thelenxe-zo, *moj neno*
edhe e vura n' ode-zo, *moj neno*
te kendoje kathe saba, *moj neno*
te na zgjoje dhendrin-o, *moj neno*

Έπιασα μια πέρδικα, *μωρ', μάνα*
και την έβαλα στον οντά, *μωρ', μάνα*
να λαλάει κάθε πρωί, *μωρ', μάνα*
να ξυπνάει τα νιόγαμπρα, *μωρ', μάνα*

[Μετάφραση:

Έπιασα μια περδικούλα, *μωρ', μάνα*
στον οντά την έβαλα, *μωρ', μάνα*
να λαλάει κάθε πρωί, *μωρ', μάνα*
να ξυπνήσει το γαμπρό,¹ *μωρ', μάνα*

1. Δηλαδή, τα νιόγαμπρα.]



17. Θα σε ρωτήσω πεθερά

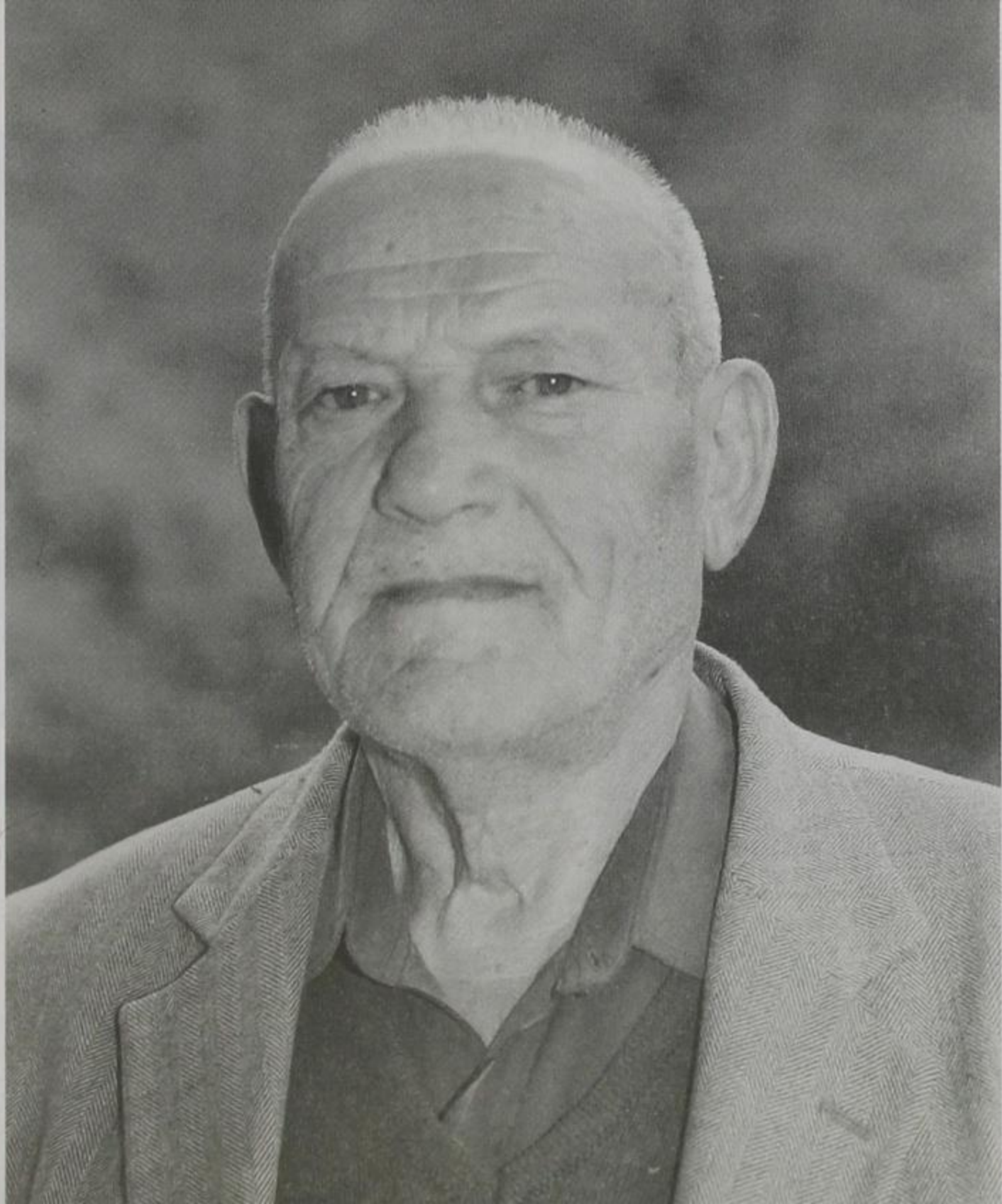
Θα σε ρωτήσω πεθερά, θα σου το ειπώ, βρε, μάνα
— Ποιανού είν' αυτά τα πρόβατα που βόσκουν στα λιβάδια
— Δικά μας είναι νύφη μου, δικά μας μαυρομάτα
— Ποιανού είν' αυτό το κούτσουρο που κάθεται στην κόχη
— Ο γιός μου είναι νύφη μου, ο άντρας ο δικός σου
Λύκος να φά' τα πρόβατα, φωτιά να κάψ' το σπίτι
μπροστά στον άντρα τον καλό, μπροστά στο παλικάρι

[Θα σε ρωτήσω πεθερά, θα σου το ειπώ, βρε, μάνα, τάρι νάνι να νι να
— Ποιανού είν' αυτά τα πρόβατα που βόσκουν στα λιβάδια,
τάρι νάνι να νι να]

18. Βάλε κρασί στο μαστραπά

Βάλε κρασί στο μαστραπά και βγάλ' το στον αέρα
Κι αν δεν το πιω την Κυριακή, το πίνω τη Δευτέρα
Δώσ' του μια να πάει κάτω,
για να βρει η κορφή τον πάτο·
Δώσ' του μια να πάει κάτω,
για να φέρει κι άλλο η κάκω.

[Βάλε, μωρέ, κρασί στο μαστραπά και βγάλ' το στον αέρα,
χρυσή μου περιστέρα]



19. Πού 'σουν Λάζαρε

- Πού 'σουν Λάζαρε και τώρα φάν'κες;
- Ήμουνα στη γη βαθιά χωμένος,
από μικρός σαν πεθαμένος
Τα χεράκια μ' σταυρωμένα,
τα ποδαράκια μ' σαν κι εμένα
Σύρτε φέρτε μ' κρύο νεράκι,
πλύν' το στόμα μου πικρό φαρμάκι
Άγιε αφέντη κ' άγιε αφέντη,
το βελόν' σου, το διαολόν σου
τρεις ι-γράφει κι υπογράφει,
Αϊ-Θόδωρος κι Αϊ-Δημήτριος
να μας βο(η)θάει
- Παπά-Πούλιος.
Κύριε ελέησέ τον, Θεέ μ' σ'χώρεσέ τον
- Ιωάννης, Κωνσταντίνος.
Κύριε ελέησέ τους, Θεέ μ' σ'χώρεσέ τους
Όσους είπαμε κι όσους δεν είπαμε,
Θε' σ'χώρεσ' τους ολουνούς,
πεθαμένους, ζωντανούς

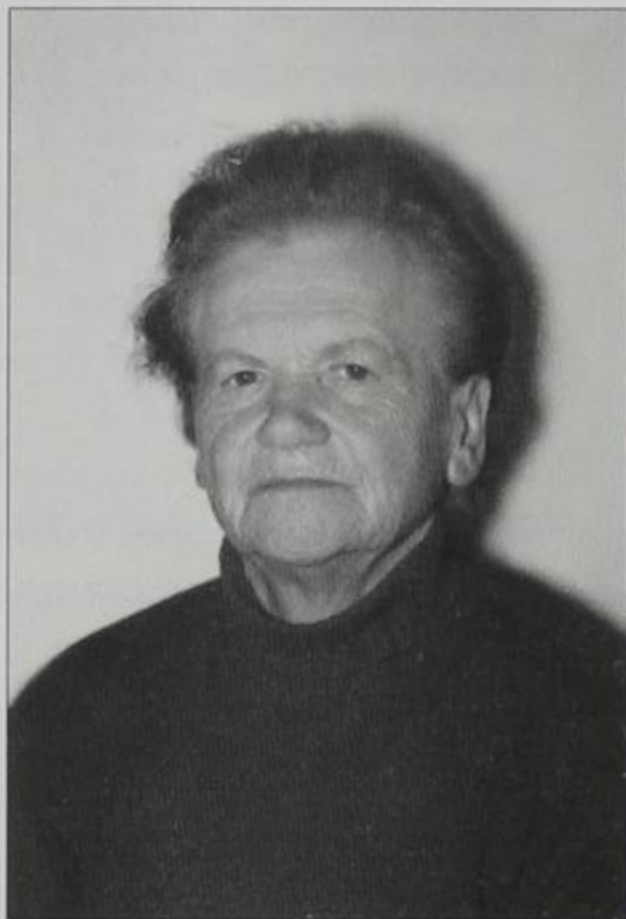


Κάλαντα του Λαζάρου, Κόνιτσα
Carol of Lazarus, Konitsa

• ΒΟΥΡΜΠΙΑΝΗ

20. Περπερούνα

Περπερούνα τ' αγιοφόρου
και βροχή του κατηφόρου
Κύργιε μ' ρίξε μια βροχούλα
για τα στάρια, τα κριθάρια,
τά 'μορφα τα καλαμπόκια



Λευκοθέα Γεωργάκη, Βούρμπιανη
Lefkothea Georgaki, Vourbiani

• ΠΥΡΣΟΓΙΑΝΝΗ

21. Κάλαντα του Λαζάρου

Καλημέρα σας, καλή χρονιά σας,
καλώς σας ήβραμε στην αφεντιά σας
Αν κοιμάστε, σηκωθείτε
κι αν καθήστε 'φι(γ)κραστείτε
για ν' ακούσετε τα πάθη του Χριστού,
τα πάθη τ' Αι-Λαζάρου
'Ηρθ' ο Λάζαρος, ήρθαν τα Βάγια,
ήρθ' ο μέρμηγκας στα κορασίδια
Κορασίδια μου σταυροσταθείτε
για ν' ακούσετε χριστολογία,
τρέχει η Μάρθα και Μαρία,
τότε όλη η Βηθανία.



Ιφιγένεια Κοσμά και Πολυξένη
Γιαννιτσούλη, Πυρσόγιαννη
Ifigeneia Kosma and Polyxeni
Giannitsouli, Pyrsoyianni

Εδώ 'χουν τον αφέντη μας πολύ μακριά στα ξένα
Να πάει καλά, να 'ρθει καλά, να 'ρθει διαφορισμένος,
να φέρει κόκκινο άλογο με τη χρυσή τη σέλα,
χιλία να δώσει στ' άλογο και δυο στη συλιβάρια
Τη νύχτα το καλίγωνε, στ' άστρα και στα φεγγάρια
Βάζει τα πέταλα χρυσά και τα καρφιά ασημένια
και τα καλιγοσπίρια του χρυσά μαλαματένια
Εδώ έχουν κόρη έμμορφη, πάσχουν να την παντρέψουν
Τη δίν' του γιου του βασιλιά, τη δίν' του γιου του ρήγα
Δεν θέλει ο γιος του βασιλιά, δεν θέλει ο γιος του ρήγα
μόν' θέλει τ' αρχοντόπουλο με τις πολλές χιλιάδες,
που κοσκινίζει το φλουρί και πέφτει τ' α-λαγάρι
τα πρωτοκοσκινίσματα τα δίνουν τ' Αί-Λαζάρου



Κάλαντα του Λαζάρου
Carol of Lazarus

22. Μοιρολόι

Έρθε η ώρα κι ο καιρός
μάννα μ', καιρός να χωριστείς
καλή μ', και να ξεχωριστείς,
να φύ(γ)εις από το σπίτι σου,
το καλομαθημένο σου,
το καλοπορημένο σου
Έρθε η ώρα κι ο καιρός
μάννα μ', καιρός να χωριστείς
καλή μ', και να ξεχωριστείς,
μάννα μ', 'πό τα παιδάκια σου,
τα πολυαγαπημένα σου
Κι, αί, πώς να χωριστείς
μάννα μ', και να ξεχωριστείς
Σύρε, μανούλα μ', στο καλό
μάννα μ', και στην καλή σ' την ώρ'
Σάδια να βρίσκεις ομπροστά,
μάννα μ', σαδάκια και λιβάδ'
Χεριές-χεριές βασιλικό,
χεριές λουλούδια, μάννα μου,
να παίρνεις να μυρίζεσαι
καλή μ', να στρώνεις να κοιμάσ',
για να στοχάς το σπίτι σου,
το καλομαθημένο σου,

το καλοπορημένο σου
Χεριές λουλούδια, μάνα μου,
να παίρνεις να μυρίζεσαι
για να στοχάς τα παιδάκια σου,
τα πολυαγαπημένα σου,
που τ' αγαπούσες δυνατά,
δεν τους χαλούσες την καρδιά
μάνα μ', ποτές, καμιά φορά
Αχ, τώρα τους τη χάλασες
μάνα μ', και την κομμάτιασες
Γιατί του λέει μανούλα μου
'Ποια τσούπ' που χάν' τ'ς γονήδες της
μάνα μ', χάνει το γύρισμα
κι όποια γυναίκα τον άντρα της
μάνα μ', χάνει και την τιμή τ'ς
Κι 'ποια αδερφή τον αδερφό
μάνα μ', χάνει ψηλό καμάρ'
Αχ, εγώ, μάνα μ', τά 'χασα
αχ, ν-όλα, μάνα μου,
κι απόμεινα μοναχή,
αχ, σαν την καλαμιά στον κά(μπο)
Πάω εδώ, πάω εκεί,
κανέναν δεν μπορώ να βρω

• ΠΥΡΣΟΓΙΑΝΝΗ

21. Κάλαντα του Λαζάρου

Καλημέρα σας, καλή χρονιά σας,
καλώς σας ήβραμε στην αφεντιά σας
Αν κοιμάστε, σηκωθείτε
κι αν καθήστε 'φι(γ)κραστείτε
για ν' ακούσετε τα πάθη του Χριστού,
τα πάθη τ' Αι-Λαζάρου
'Ηρθ' ο Λάζαρος, ήρθαν τα Βάγια,
ήρθ' ο μέρμηγκας στα κορασίδια
Κορασίδια μου σταυροσταθείτε
για ν' ακούσετε χριστολογία,
τρέχει η Μάρθα και Μαρία,
τότε όλη η Βηθανία.



Ιφιγένεια Κοσμά και Πολυξένη
Γιαννιτσούλη, Πυρσόγιαννη
Ifigeneia Kosma and Polyxeni
Giannitsouli, Pyrsoyianni

Εδώ 'χουν τον αφέντη μας πολύ μακριά στα ξένα
Να πάει καλά, να 'ρθει καλά, να 'ρθει διαφορισμένος,
να φέρει κόκκινο άλογο με τη χρυσή τη σέλα,
χίλια να δώσει στ' άλογο και δυο στη συλιβάρα
Τη νύχτα το καλίγωνε, στ' άστρα και στα φεγγάρια
Βάζει τα πέταλα χρυσά και τα καρφιά ασημένια
και τα καλιγοσπίρια του χρυσά μαλαματένια
Εδώ έχουν κόρη έμμορφη, πάσχουν να την παντρέψουν
Τη δίν' του γιου του βασιλιά, τη δίν' του γιου του ρήγα
Δεν θέλει ο γιος του βασιλιά, δεν θέλει ο γιος του ρήγα
μόν' θέλει τ' αρχοντόπουλο με τις πολλές χιλιάδες,
που κοσκινίζει το φλουρί και πέφτει τ' α-λαγάρι
τα πρωτοκοσκινίσματα τα δίνουν τ' Αϊ-Λαζάρου



Κάλαντα του Λαζάρου
Carol of Lazarus

- ΑΓΙΑ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ (Κεράσοβο)

23. Μοιρολόι της Παναγίας

Σήμερα μαύρος ουρανός, σήμερα μαύρη μέρα
σήμερα όλοι θλίβονται και τα βουνά λυπούνται
Σήμερα έβαλαν βολή οι άνομοι Εβραίοι,
οι άνομοι και τα σκυλιά και τρισκαταραμένοι,
για να σταυρώσουν το Χριστό τον πάνω βασιλέα
Ο Κύριος εθέλησε να μπει σε περιβόλι,
να λάβει Δείπνο Μυστικό, για να το λάβουν όλοι
Και η κυρά η Δέσποινα καθόταν μοναχή της,
τας προσευχάς της έκανε για τον μονογενή της
Φωνή της ήρθε εξ ουρανού κι απ' αρχαγγέλου στόμα
— Σώσε, κυρά μ', τας προσευχάς, πάψε και τας μετάνοιας·
τον γιο σου τον επιάσανε και στο χαλκά τον πάνε
και στου Πιλάτου τις αυλές εκεί τον τυραννούνε
— Χαλκά-χαλκά φτιάσε καρφιά, φτιάσε τρία περόνια
Κι αυτός ο παλιοφαραώ βαρεί και φτιάνει πέντε
— Συ Φαραέ που τά 'φτιασες, πρέπει να μας διατάξεις
— Βάλτε τα δυο στα πόδια του, τα δυο στα λυτροπόδια,
το πέμπτο το φαρμακερό βάλτε το στην καρδούλα,
να τρέξει αίμα και νερό, να λιγωθεί η καρδούλα
Κίνησ' η μάνα του Χριστού κι η μάνα του Λαζάρου
κι οι αδερφές του Ιακώβ, κι οι τέσσερις αντάμα



Γυναικείος όμιλος, από την ηχογράφιση στο Κεράσοβο
Women's group, from the recording in Kerasovo

- Παίρνουν ένα στρατί-στρατί, στρατί το μονοπάτι
 Το μονοπάτι τ'ς έβγαλε μες στου ληστού τις πόρτες
 — Ανοίξτε πόρτες του ληστού και πόρτες του Πιλάτου
 Οι πόρτες απ' το φόβο τους ανοίξαν μοναχές τις
 Τηράει δεξιά, τηράει ζερβιά, κανέναν δεν γνωρίζει,
 κοιτάει και δεξιότερα, βλέπει τον Άγιο-Γιάννη
 — Άγιο-Γιάννη Πρόδρομε και βαφτιστή του γιου μου,
 μην είδες τον ι-γιόκα μου και τον διδάσκαλό σου;
 — Δεν έχω στόμα να σου ειπώ, γλώσσα να σου μιλήσω,
 δεν έχω χεριπάλαμο για να σου τον-ε δείξω
 Βλέπεις εκείνον τον γυμνό, τον παραπονεμένο,
 όπου φορεί πουκάμισο στο αίμα βουτηγμένο,
 όπου φορεί στην κεφαλήν αγκάθι το στεφάνι;
 Η Παναγιά σαν τ' ά-ι-κουσε έπεσε και λιγώθει
 Στάμνες νερό της έφισαν, τρία κανάτια μύρο
 και τρία με ροδόσταμα για να της έρθει ο νους της
 Κι όταν της ήρθ' ο λογισμός, κι όταν της ήρθ' ο νους της,
 ζητεί φωτιά για να καεί για τον μονογενή της·
 ζητεί γκρεμό να γκρεμιστεί για τον μονογενή της·
 ζητεί ποτάμι να πνιγεί για τον μονογενή της
 — Μάνα μου, αν σφαγείς εσύ, σφάζονται οι μάνες όλες·
 μάνα μου, αν καείς εσύ, καίγονται οι μάνες όλες·
 μάνα μου, αν πνιγείς εσύ, πνίγονται οι μάνες όλες
 Βάλε κρασί στον μαστραπά κι αφράτο παξιμάδι
 και σύρτε το παρηγοριά, παρηγοριούνται οι μάνες

24. Σήμερα Δέσπω Πασχαλιά

- Σήμερα, Δέσπω μ', Πασχαλιά κι αύριο είναι πανηγύρι
Όλες οι νύφες στο χορό κι όλες οι μαυρομάτες.
Κι εσύ, Δέσπω μ', δεν φαίνεσαι μες στο χορό να σέρνεις
- Μάνα μου, κλαίει το παιδί, μάνα μου, δεν τ' αφήνει
- Δέσπω μου, δώσ' του ένα αβγό, Δέσπω μου, να ξεχάσει

[Ωρέ, σήμερα, Δέσπω μ', Πασχαλιά
κι αύριο είναι πανηγύρι, μα το Χριστός Ανέστη
κι αύριο είναι πανηγύρι, μα το 'ληθώς Ανέστη]

25. Νέο φεγγάρι

Να φεγγάρ', να παλικάρ'
τα τσαμπάδια ως το ζ'νάρ'
τη σακούλα σου γιουμάτη
λίρες, γρόσια, πεντόγροσια

• ΔΙΣΤΡΑΤΟ (Μπριάζα)

26. Τσι στάι φιάτα νίγκα αράου

- Τσι στάι φιάτâ νίγκâ αρâου,
φιάτα μουσσιάτα νι ;
- Σ' τριάκâ αρâουλου σ' μι λια,
μωρ', τζιόνι, κυρατζή
- Τρâ τσι φιάτα σι ν' τι λια,
φιάτα μουσσιάτα νι ;
- Κα ν' αμ τζιόνιλι του ξιάνι,
τζιόνι, κυρατζή
- Τσι ν' ντάι, φιάτα ν', σ' τσâ λ' αντούκου,
φιάτα μουσσιάτα νι ;
- Προίκα ν' τούτâ ντι λα ντάντα,
τζιόνι, κυρατζή

[Μετάφραση:

- Τί στέκεσαι κόρη δίπλα στο ποτάμι, κόρη μου, όμορφη ;
- Να περάσει το ποτάμι να με πάρει, μωρέ, λεβέντη, κυρατζή
- Γιατί κόρη μου να σε πάρει, κόρη μου, όμορφη ;
- Γιατί έχω το λεβέντη μου στα ξένα, λεβέντη, κυρατζή
- Τί μου δίνεις, κόρη μου, να τον φέρω, κόρη μου, όμορφη ;
- Την προίκα μου όλη από τη μάνα μου, λεβέντη, κυρατζή]



Κώστας Παγανιάς, Δίστρατο
Kostas Paganias, Distrato

27. Ένα πουλί θαλασσινό

Ένα πουλί θαλασσινό κι άλλο πουλί βουνίσιο
τα δυο πουλιά εμάλωναν, τα δυο πουλιά μαλώνουν
Γυρίζει το θαλασσινό και λέει στο βουνίσιο:

— Μη με μαλώνεις βρε πουλί και μη με παραπαίρνεις
κι εγώ πουλί μ' δεν κάθομαι στον τόπο το δικό σου
Κι αν κάτσω Μάη και Θεριστή...

[Ένα πουλί θαλασσινό κι άλλο πουλί βουνίσιο
τα δυο πουλιά εμάλωναν
Τα δυο πουλιά εμάλωναν...]





Πανηγύρι στη Μονή Στομιού Κόνιτσας με την κομπανία Αντώνη Τσιάπη, 1928
Paniyiri in Stomiou Monastery with the kompania of Antonis Tsiapis, Konitsa, 1928

ENGLISH EDITION





Κομπανία Νικόλα Μπέτσα (κλαρίνο), Ασημοχώρι, 1938
Kompania of Nikolas Betsas (klarino), Asimochori, 1938

KONITSA

music & musicians

Editor : *Nikos Dionysopoulos*

Scientific consultant : *Vassilis Nitsiakos*



Documentation, publicizing and advancement
of the natural beauty and cultural legacy of the Konitsa Province



ABOUT THIS EDITION

The wider area of Konitsa, while a cultural unit, presents, nevertheless, a musical variety with special local musical characteristics. A variety that, in effect, reflects the composition of the various populations which constitute it, while it is located, at the same time, in that very composition. Furthermore, if we add to the present-day municipalities of Konitsa and Mastorochoria the bordering Vlach-speaking communities of Aetomilitsa, Fourka and Distráto (all together they form what used to be the province of Konitsa in the past) we meet a very interesting, culturally, geographical area, which forms a unity with a recognizable identity, through its internal differentiations (see Vassilis Nitsiakos, "Cultural Geography", p. 107).

However, with the passage of time, and mainly through the practices of *gléndia* (festivities) and *paniyíria* (festivals), the emergence of two or three types of instrumental group arrangements (the so-called *parées* or *kompaníes*), act catalytically in the area, serving, almost exclusively, local needs. In fact, the continuous interaction of musicians and festival participants has engendered a musical repertoire, with subtle variations from village to village, which is clearly recognizable and represents the musical style of the area. Indeed, any visitor, whether tourist or lover of

this area's natural environment with the great variety, who would be interested in attending a *paniyíri* or to listen to local music is bound to encounter one of these *kompaníes* (see the relevant examples from a live recording with the particular atmosphere of a Konitsa *gléndi*, without sound amplification, at the end of CD A').

The musical particularity of the area of Konitsa, with more intense internal differentiations, is located even more clearly in the vocal repertoire, that comprises songs without instrumental accompaniment (see Georgia Tenta, "The Music in the Wider Area of Konitsa", p. 123). Here women have the dominant role in sustaining the older repertoire, as –apparently– the more conservative bearers of local culture, and, furthermore, the main regulators of the ritual enactments of the life cycle (birth-wedding-death) and important participants in the rituals of the



time cycle (customs and songs of spring, summer, etc.). Wedding songs, of course, dominate –as indispensable elements of customary marriage rituals–, since marriage customs are still alive in the area (albeit as representations), giving the opportunity to each local community to meet, dance and celebrate. We should note here that these ritual songs that are sung without instrumental accompaniment, despite the fact that they have been identified with ‘ancientness’, are the most ‘difficult’ to listen to, requiring an advanced familiarity with vocal traditional music and specialization.

This categorisation of the local musical repertoire in dance songs and tunes, with and without instrumental accompaniment, determined the structure of the two CDs of this edition. At the same time, we attempted –as much as possible given the limitations of space– to present on the



one hand a small but representative sample of the *kompaníes* of the area and, on the other, the repertoires of the villages.

Where the *kompaníes* are concerned, because two of the three more important ones that used to reside and play in the area do not exist any more in their original form (some of the leading musicians are not active any more and others have passed away), we include in the present edition certain older, archive recordings, so as to achieve a more comprehensive representation of the musical idiom of Konitsa. We would like to express our gratitude to the organisations and the persons responsible for making the archival recordings available; without them this all rounded historical presentation would not have been possible. Our special thanks to:

Panayiotis Kalambacas and the recording company "Echogenesis" (A5, A7, A8, A9, A10 from the edition «Konitsiotiki Kompania – Folk Songs with the group of Panousakos-Christopoulos», HX-494, 1990)

Maria Stratsani and the "Cultural Centre of Ionannina Municipality" (A6, A11, A12 from the edition «Epirus Musical Tradition II – Konitsa-Metsovo-Pogoni-Parakalamos», PKDI 3-4,1993)

and Alexandros Zoukas and the Provincial Publications "Ella" (A13, A14, A15, A16 from the edition «Padiotiko Glendi», Ella 4-5, 2003).

Also, we would like to thank Vassilis Nitsiakos for the unpublished recordings B7 (1996) and B27 (1995).

[Note: All the rest of the recordings (in both CDs) were made by Nikos Dionysopoulos, in the period 1995-2007.]

We would also like to thank all individuals and organisations who offered us published and unpublished photographs (old and new), which contribute decisively to this edition's pictorial representation of the musical landscape of Konitsa; special thanks to Vassilis Papageorgiou and the 'Proodeftiki Enosi Pyrsoyiannis', Fani Sarri, Miranda Terzopoulou, Yiannis Kapaïos, Vassilis Nitsiakos, Nikos Katsaros, Kostas Skourtis and the 'Politistikos Syllogos Chioniadon', the 'Adelfotita Drosopigioton Dimou Mastoroxhorion', Myrto Florou-Papaïoannou and Kostas Argyris. (For a more detailed record see end of leaflet).

Finally, warm thanks to each one and all, those who helped to complete this edition, and especially to the exceptionally hospitable people of the villages, who kindly and generously offered to sing and be recorded, thus contributing to the presentation of the musical mosaic of the wider area of Konitsa, leaving to posterity a repertoire that is slowly dying, together with the elders, a legacy to the younger generations, the music lovers and all who would wish to experience this aspect of the people and culture of Konitsa. (For a detailed record of all those who sung, see the contents of CD B').

Nikos Dionysopoulos



A CD – Tunes and songs with instrumental accompaniment

1. **Miroloi** (*lament*) - **Koloniariko** - **Perdika** 5.42
2. **Syngathista** - **Richto sta tria** 6.46
3. **Pende mines** (*Five months*) - **Zermatino** 3.46
4. **Patinada** [*Napoleon march*] (*wedding tune*) 4.33
Nikos Filippidis, clarinet, vocals, Kostas Filippidis, lute, vocals, Nikos Katsaros, tambourine, vocals, Giorgos Marinakis, violin. Recording: 2007
5. **Karamadatiko** - **Tsamiko** 4.23
Michalis Panousakos, clarinet, Dimitris Christopoulos, violin, Thanasis Christopoulos, accordion, Ritos Panousakos, tambourine, Soulis Gioulekas, lute. Recording: 1990
6. **Gaida** - **Bekiariko** - **Richto** 4.34
Nikos Alexiou, clarinet, Dimitris Christopoulos, violin, Thanasis Christopoulos, lute, Ritos Panousakos, tambourine. Recording: 1992
7. **Gaida padiotiki** - **Bekiariko** 5.33
8. **Zermatino** 4.30
9. **Sta tria** - **Richto** - **Gaida** 3.33
10. **Xenitia** - **Birbili** - **Perdika** 4.17
Michalis Panousakos, clarinet, Dimitris Christopoulos, violin, Thanasis Christopoulos, accordion, Ritos Panousakos, tambourine, Soulis Gioulekas, lute. Recording: 1990

11. *Arvanitiko* 2.18
12. *Gaida* [*Pyrsoyiannitiki*] (a bride's dance) 3.37
Kostas Chalkias, clarinet, Sotiris Panousakos, violin, Pavlos Chalkias, lute, Charalambos Kavakos, lute, Dimitis Chalkias, tambourine. Recording: 1992
13. *Noubeti - Albania* 6.37
14. *Tou koubarou* (*The best man's song, wedding song*) 3.55
15. *Ya fexe fegaraki mou* (*Show the way, my dear moon, engagement song*) 3.45
16. *Papagiorgis* 3.30
Michalis Panousakos, clarinet, Deimitris Christopoulos, violin, Thanasis Christopoulos, clarinet, Ritos Panousakos, tambourine, vocals, Apostolos Melis, lute-shaped guitar, vocals. Recording: 2002
17. *Klidoto* 1.59
18. *Tasia - Richto* 2.36
Nikos Filippidis and Michalis Panousakos, clarinet, Kostas Filippidis and Pavlos Chalkias, lute, vocals, Thanasis Christopoulos, accordion, Pavlos Nakos, tambourine, vocals, Giogos Marinakis, violin. Live recording: Glendi (celebration) in the square of the village of Vourbiani, 2006

B CD – Vocal songs without instrumental accompaniment

KASTANEA (Kastaniani)

1. *Archodopoula eplene* 3.48
Theofilos Gosios, Kostas Gosios. Recording: 2006
2. *Kato sta exi marmara* (wedding song) 4.05
3. *Panagio* 2.29
4. *Nanourisma* (Lullaby) 1.32
Theano Tzima, Marianna Tzima. Recording: 2007

LAGADA (Blisg[d]iani)

5. *Kyrie mou ke pios ton kani* (wedding song, dance at bread making) 3.47
6. *Milo mou kokkino* (My red apple, sung while the bride is leaving) 2.01
*Panorea Katsota, Ifigenia Manoli, Angeliki Manoli, Maria Manoli,
Alexandra Dini, Dimitra Dini, Elpiniki Dini, Efstathia Dini, Magdalini Dini.
Recording: 2000*

DROSOPIGI (Kantsiko)

7. *Tou Ai-Yanniou* (St. John's song) 2.27
Evmorfia Kotoulouli, Eleftheria Zioga. Recording: 1996

KEFALOCHORI (Lykorrachi, Loupsiko)

8. *Fili kalos orisate* (Welcome, friends, table song) 2.56
9. *Nichtose o Kostas* (Kostas is late, harvest song) 3.25

10. *Tinous ein' t' asimiko* (*Whose is the silver? A St. John song*) 3.23
Efrosyni Karanika, Chrysavgi Karanika, Keratso Papa, Christina Vas. Sdoukou, Christina Con. Sdoukou, Alexandra Tsiou, Asimoula Fasouli, Nafsika Fasouli, Niki Fasouli. Recording: 2000

AETOMILITSA (Denisko, Dentsko)

11. *Evgate agoria sto choro* (*Dance, boys, wedding song*) 2.16
 12. *Oili al Kotsa* (*Chief shepherd Kosta's song*) 3.32
 13. *Marousia* 2.52
Apostolos Gargalas, Sofia Gargala, Kostas Lizekas, Georgios Nidelkos, Apostolos Nitsiakos, Christos Nitsiakos, Anastasia Paleomicha, Kimon Paleomichas, Nikos Paleomichas, Frideriki Paleomicha. Recording: 2006

PLIKATI

14. *O moj lumeja kejo shtepi* (*at bread making, wedding song*) 1.31
 15. *O lumeja kejo shtepi* (*wedding song*) 2.29
 16. *Zura nje thelenxe* (*sung in the morning after the wedding*) 1.56
Martha Vezali, Maria Vasakou, Fotini Vasakou, Sofia Vezali, Alaxandra Zioga, Chariklia Zioga, Chrisavgi Zioga, Angeliki Theologou, Martha Theologou, Angeliki Vroikou, Konstantinia Vroikou, Sofia Natsi, Anastasia Papanoti, Viktoria Papanoti. Recording: 1998

ASIMOCHORI (Le[i]skatsi)

17. *Tha se rotiso pethera* (*I will ask you, mother-in-law, wedding song*) 4.54
 18. *Vale krasi sto mastrapa* (*Pour the wine*) 0.58

19. *Pou 'soun Lazare* (The song of Lazarus) 1.24
Michalis Stergiou, Stefanos Noutsis, Margarita Noutsi. Recording: 2006

VOURBIANI

20. *Perperouna* (song for the rain) 0.38
Lefkothea Georgaki. Recording: 2006

PYRSOYIANNI

21. *Kalanta tou Lazarou* (Lazarus carol) 1.55
22. *Miroloi* (Dirge) 5.15
Ifigeneia Kosma, Polyxeni Giannitsouli. Recording: 2006

AGIA PARASKEVI (Kerasovo)

23. *Miroloi tis Panagias* (The lament of the Madonna) 6.00
24. *Simera Despo m' Paschalia* (Easter song) 3.46
25. *Neo fengari* (for the new moon before Easter) 0.11
Spyridoula Galani, Lefkothea Gousiou, Glykeria Grizbati, Andromachi Exarchou, Stavroula Exarchou. Recording: 1995

DISTRATO (Briaza)

26. *Tsi stai fiata nigâ arâou* (keratzides' song) 1.45
Kostas Paganias. Recording: 2007
27. *Ena pouli thalassino* (One sea bird) 4.56
Group of women. Recording: 1995



Vassilis Nitsiakos

CULTURAL GEOGRAPHY¹

The physical geography of the wider area of Konitsa is a good guide to the understanding of the productive, social and cultural constitution of place in time. This does not mean, of course, that ecology is the sole formative factor, but it unquestionably provides a framework that dictates, in its own way, uses and, up to a point, restrictions. There is, indeed, a distinctive correspondence between ecological zones and cultural unities that constitute, through their differences, the identity of the region.

The zone of Sarantaporos river, which extends from the borders with Western Macedonia to the edge of Konitsa and the borders with Albania (where Sarandaporos joins the river Aoos), corresponds to the location of the villages of Mastorochoria, which are lined-up on the two sides of the river. The zone of Aoos, which extends from almost where the river starts to the plain of Konitsa, corresponds to the villages of the Lakka (Valey) of Aoos river, on its northern side. Higher up the zone of Alpine grazing of Grammos and Smolikas mountains corresponds to the stock-breeding Vlachocoria.

Finally, in the Konitsa basin, all around the plain, unfolds a number of chiefly agricultural villages, several of which near the town of Konitsa itself. Let us see, then, how these village clusters emerged and developed historically, and what their special social and cultural characteristics are.

The Mastorochoria of Sarantaporos, as their name indicates (“Craftsmen-villages”), are renowned and celebrated for their craftsmen and artisans, who, in a local proverbial phrase, “have built the world”. They form a cluster of villages (around 40), situated in the zone of oak trees, and their basic identity component is technical specialization. Communities with an agricultural and stock-breeding past at some point turned to specialised crafts, because of economical and demographic hardship. This development was decisive for their social and cultural expression. Almost all the villages produced stonemasons, but some of them specialised in other arts and crafts, so as to become historically identified with those. Phrases such as “if you’re a painter, you’re from Chioniades”, or the verse from Ioannina: “the lawyers have become now, like the artisans in Vourbiani”, are well known.

It is historically documented that these villages developed into compact communities during the first centuries of the Ottoman domination. Before then, there were various, interspersed, small settlements in the area, organised on the basis of a “clan” system; these joined together for specific administrative, tax-paying and, also, social reasons. The natural increase of the population, followed by an influx of new settlers, caused economic hardship, and the need for a way out resulted in their turn to the crafts.

The development of the specific trades marked for a long period of time the social life of these communities, culminating in the eighteenth and nineteenth centuries. Only at the end of the nineteenth century does the waning of the phenomenon begin, as handiwork generally declines and the area of the Balkans begins to “go downhill”. So the periodic travels of the craftsmen are gradually replaced with journeys to “ksenitia”, meaning the unwelcome, long-term residence in foreign lands: Vlachia, Istanbul, Egypt and, later, America... This generalised exodus was later “imprinted” on mansions, arched bridges, school and church buildings and, generally, charitable institutions, financed by the expatriates. Thus a last lease of life was offered to the craftsmen, who had “a good nose” for the wealth that was flowing into the villages.

So the arts and crafts –masonry, carpentry, woodcarving, hagiography and painting– practised on a professional, corporate basis, marked the life and culture of these villages, which are, as a result, historically identified with them. The configuration of such a local particularity in the past still plays a formative role in the collective memory and consciousness of the present. Stonemasons in all the villages, celebrated master builders and stone carvers from Pyrsoyiànni, Vourbiani, Kastaniani, etc., woodcarvers from Tournovo (Gorgopotamos), painters and hagiographers from Chioniades, carpenters from Liskatsi (Asimochori), roam the Balkan peninsula constructing public and private buildings, carving church screens, “narrating monasteries” (that is to say, decorating the walls of monasteries with narrative paintings), painting mansions, and leaving, in the end, the traces of an unequalled folk art on bas-reliefs portraying master builders, on

misspelled inscriptions on icons (“this holy temple was painted... etc.”), in a coded language of their own, the “koudareika”, which, because of its secretive nature, should never be written down, but was to die out on the scaffolds of modern buildings. Their works, like the bridge of Konitsa, the wooden carved screen of the church of St. Athanasios in Ioannina, the paintings in mansions on the Mt Pelion and the Zagori region, and a plethora of other monuments of folk art, which unfortunately have not been recorded yet, stand witnesses to a past that is worthy of more attention.

The majesty in the works of these “anonymous” creators consists in the perfect combination of the practical and aesthetic functions, in the respect of the natural environment to which these works are harmoniously adjusted, their sense of human scale; and in a sense of awe before the divine, the deposition of a soul in every one of these creations, “which makes every stone to speak out to you”, in an internal harmony and balance invoking an equivalent communalism.

Chiselled stones and cornerstones, slate roofs, characteristic chimneys, stone cornices, wooden bindings, excellent bas-reliefs with founders’ inscriptions, coats of arms, apotropaic symbols, carved screens and ceilings, carved and painted chests and cabinets, wooden stairs and railings, religious paintings and portable icons, painted house interiors and so many more creations of the hand and the imagination of the empirical artist constitute the cultural legacy of this place. At the basis of this phenomenon, we find a complementary primary production, in the hands mainly of women, a few small gardens, fields or vineyards, a few domestic animals, a home economy that is imprinted on the landscape with dry-stone walls and



terraces, fences and other barriers built of natural materials, "naked" oak trees (whose branches have been cut off for use) that stand like natural sculptures and a grove that provides the necessary timber. This is the legacy, which, albeit in decline, survived until the first post-WWII decades, to be then abandoned. Recently, as an effect of a tendency for repatriation, the area is undergoing some reconstruction for the purpose of tourist development.

In the Lakka of the river Aoos, another group of villages with distinguishing social, economic and cultural characteristics, as well as with the consciousness of some unity, live their own adventure. With the exception of Elefthero (Grisbsani) that belongs culturally to the Mastorochochia (after all it, too, has produced craftsmen), the rest of the villages in Lakka, lined up along the river, developed a distinctive local culture, basically forestal and agricultural, with complementary domestic animal breeding. The lowland in the zone between the settlements and the river, beside the waters, is cultivated; in the past, the zone of the cultivated land used to extend to the north of the settlements, where, for the most part, the needed corn was produced. Above the settlements, there are zones of preserved woodland and thickets, as well as pastures, and further away big forests, which still today constitute an important factor of the local economy.

The basic cultural features of the inhabitants of Lakka at Aoos are their Vlach ethnic identity and their specialisation in forestal professions: They are sawyers, coalers and tar dealers, who practise their trade moving within a relatively large geographical area. The sawyers, who initially toiled with

the axe and the simple saw (“siara”), which they used to operate in twos, later built the well-known water saws, next to rivers and streams, thus transforming an important pre-industrial form of technology and, at the same time, a way of life. The coalers set up their furnaces, as well as their huts, in forest areas that provided firewood suitable for coal making, developing their own special tradition. As regards the tar dealers, they have been registered in the memories of local people as picturesque hawkers, who used to carry their produce in skin bags (“touloumia”) on the back of animals. The tar is produced from a type of pinewood especially rich in resin, by means of heating in a special furnace. It is still used sometimes by shepherds for therapeutic purposes (as ointment for injuries), while in the past it was widely used to coat the wheels of carts; this is why tar dealers used to travel frequently to places like Macedonia, where there used to be a lot of carts. Indicatively, even today, the inhabitants of Distrato are nicknamed “tar-dealers”.

The region of the Aoos Lakka also produced several muleteers, saddle makers and millers. Here we witness the development of specialist skills different from those of Mastorochoia, which, however, were triggered from similar needs of the initially local stockbreeding-agricultural and forest-related economies to become in the end the defining feature of this unit of human geography.

Of course expatriation here, too, affected the local communities. Similarly, in more recent times, emigration, together with the effects of the wars (these villages were unfortunate in that they were destroyed by the Germans) led to decline and desolation. However, the village of Distrato, at

least, is still a lively and potent community, with the prospect of survival and further productive growth.

However, in addition to their special and important technical civilisation, their traditional technology, these villages also developed their own, special forms of collective expression and creativity, which are manifest in the various forms of local folk culture. At the borders of Epirus and western Macedonia and on an historical road-passage, travelling quite a lot and communicating intensely with the other Vlach villages of Mt Pindos, these people configured a local cultural system, which, one may suggest, indicates the meeting of the tradition of Konitsa with that of western Macedonia. This is especially evident in the musical tradition, where the dominant instrument is the "gaida", a form of windpipes of Macedonian origin adapted to Epirus, and the specific to Pindos "berati" dance. We also detect phenomena of crisscrossing between the Vlach tradition and that of Konitsa as regards the dress. The grand dances in the village festivals, which constitute the peak of the collective, traditional expression of the communities, lucidly display all the special features of the local community, while also providing us with clues to its historical development.

Vlach stockbreeders have lived for many centuries in the highlands, in the zone of the alpine pasturelands. The villages of Fourka but especially Aetomilitsa are exemplary cases of transhumant stockbreeding communities, which empty in the winter, as they take their flocks down to winter-quarters in Thessaly and Macedonia. These two communities, which belong to the wider group of Vlach villages on Mt Pindos, add their own special contribution to the mosaic of local culture. These are the well-known

Vlachs, who cross the mountain twice a year to the plain and back again, forming great convoys, transporting both goods and people, who fill the fair-markets with the so-called "flokates" (rugs made of sheep's wool), woollen cape-coats and various kinds of cheeses; these are the Vlachs with the culture of the fold.

While Fourka presents elements of a mixed economy, combining stockbreeding with crop growing, as well as certain forms of craft (carpentry and dressmaking), Aetomilitsa is a purely stockbreeding community, even today. We should also note that Fourka had suffered massive emigration, and the resultant demographic gap has been balanced with the arrival of Arvanitovlachs, who compose the bulk of its population today.

Vlach stockbreeders occupy their own ecological zone, which corresponds to their basic productive activities, dictates specific adaptations to the environment and a specific way of life, on the basis of which a special culture is produced. The collective management and use of the communal pastures, directed by ancient custom, the balance between human community, animal capital and available natural resources, handiwork that complements animal husbandry, the relation with the flock, which is expressed in various forms of social and cultural life, communal life and life in the fold, constitute a whole of practices with considerable inner cohesion. This cohesion explains the considerable persistence in time of certain archaic structures, which still resist change, despite the developments in the technology of husbandry.

The shepherd culture of the Vlachs stockbreeders constitutes a special aspect of local history. These same shepherds, together with the so-called

Sarakatsani, have functioned for centuries as intermediaries between the mountains and the plains, as their itineraries always involved contact with others, interaction and exchange. These otherwise "introverted" and conservative shepherds, have functioned unquestionably as bearers of cultural messages from other places, as importers of material and spiritual goods, both from their own winter quarters and from the various places they have been through. In Aetomilitsa, for example, we observe in festivals the remarkable presence of musical tunes that come from Pontus, as well as analogous linguistic influences, which are due to the co-habitation of the Vlachs with a large number of Greek refugees from Pontus, during the winter months in the plains of Macedonia. The highland, shepherd culture of the Vlachs is still alive today, demonstrating remarkable resilience and adaptability to new conditions.

Now, let's turn again, from the highlands and the Vlach shepherds, to the lowlands, to the plain of Konitsa, which, too, has written its own history with its tenants in the past, when the lowlands belonged to the "beys" (Ottoman ruling class), and its farmers today, including large numbers of Greeks from Asia Minor.

In the first place, the city of Konitsa itself has always depended for the primary production of goods on its plain; nevertheless, it has, also, always been, above all, a market and a trade centre. The culture of Konitsa is a culture of the trade fair *par excellence*. We can actually trace, on the town-plan itself, the basic functions of the trade fair and also the social structures that evolved from them. Before the liberation from the Ottomans, the social



Χορός στο εξωκλήσι της Παναγίας, κομπανία των Τσιουταίων, Άνω Κόνιτσα, 1906
Dance in the country church of St. Mary with the *kompania* of Tsioutaioi, Upper Konitsa, 1906

hierarchy of Konitsa comprised Muslim beys and Christian landowners, merchants, tradesmen and, of course, the land labourers. These social strata occupied specific positions within the structured space, which indicated, obviously, a distinct differentiation and hierarchy. Those who “added colour” to the fair were, of course, the craftsmen, who set their workshops inside the area of the fair, next to the merchants; some of the professions in question were the manufacturers and/or dealers of “tsarouchia” (rustic shoes with a pompon), cape-coats, clothes, fur-products, the iron-mongers, etc.

This social structure was subverted after the liberation, as the Muslim beys left, the crafts started to decline, and refugees from Asia Minor and Albania, mainly from Leskoviki, arrived in Konitsa; this was the beginning of a demographic, social and cultural re-arrangement that was to be completed later, on the one hand, with the emigration abroad of the local population, and, on the other hand, with the new arrival of people from various villages of the region, especially after the years of the Greek Civil War until recently.

Konitsa has always been both a centre and a crossing. It has been a place of cultural input, where various cultural elements met, and has functioned as a channel for the osmosis among different peoples and cultures. The annual trade fair, the “Pazaropoulo” (Little Bazaar), which used to take place every autumn, when the shepherds left the highlands, summed up those functions of a city that has come to symbolise unity through differences. Fur dealers from Konitsa, artists of gold and silver from the Vlachorochoria, woodcarvers from the Mastorochoria, weavers from the Vlachochoria, Gypsy gatecrashers, and so on, came together in the alleys of

the fair and the many inns of the city, creating an interesting climate of cultural expression and exchange, which is described eloquently by G. Lymberopoulos in his book, *The Anatomy of a Trade Fair*.

The trade fair declined together with the trades. Commerce and the economy have generally changed. Still, Konitsa continues to play its role, though in different terms. Konitsa today is more of a centre for administration and a provider of services for the province, but it still functions as a local market for the surrounding communities, attracting a lot of people daily. Most importantly, it still functions as a symbolic metropolis, a place where the particular traditions of the wider area blend productively.

The tradition of Konitsa derives from the trade fair and all the pre-industrial culture that developed around it. Tradition in Konitsa consists in the city's involving function with respect to its periphery, the gathering and creative co-existence of different traditions. It was this tradition, precisely, which made possible the integration and prospering of the refugees from Asia Minor (Mistiotes and Farasiotes), who transformed its plain into a little paradise, producing goods of a unique and distinctive identity; similarly, it made possible the smooth integration of other groups of people who came from Albania and other communities in the area.

Around the plain we see, of course, the development of farming villages, too, whose historical trajectory, full of hardship, was interweaved with the history of the big estates ("tsiflikia"). Today, however, these villages appear to have recovered economically and to have attained a relative social liveliness. They have overcome the problem of demographic depilation, which was caused by the phenomenon of massive post-war emigration

abroad, registering, moreover, a significant wave of repatriation, which is visible in the construction of new houses by the returning emigrants (a characteristic case in point is Aetopetra). The plain as a whole, we could say, develops its own system of human geography, with a contemporary dynamic and the premise for specialisation in ecological products, or “identity products”, products, that is, which condense and express elements of the local tradition, being, of course, adapted to the ecological particularities of the area.

The two villages beyond the river, at the foot of the mount Nemertsika, Aidonochori (Ostanitsa) and Molivthoskepasti (Depalitsa) used to belong, historically, to the region of Pogoni, but, with the passage of time, as they were included administratively in the province of Konitsa and developed various relationships with it, they started to define themselves as part of Konitsa. The most striking characteristic of these villages is holiness. The landscape here involves a forceful spiritual dimension, with two important monasteries, that of Goura at Ostanitsa and the monastery of the Madonna in Depalitsa, as well as numerous churches and country churches. More specifically, the tradition of the local monasteries, with their known radiance and religious customs, could contribute significantly to the current development of these villages.

This is, broadly speaking, the mosaic of the local culture of the region of Konitsa, a mosaic that reveals unity through difference as well as the reverse, differences in unity. The musical tradition is a good example, which confirms, even today, the above statement. There does exist an

identifiable musical idiom that applies to the whole area, but with differentiations among the smaller units and villages. A characteristic case is the dance “gaida”, which is played with variations from village to village (e.g., “gaida padiotiki”, “gaida pyrsoyannitiki”, etc.). The musical tradition also bears witness to the fact that the area is a cultural crossing between Albania and Western Macedonia, with evident signs of influence from both places. The “Albanian” influence refers us more to the past (after all, the large Tsioutas and Panousakos families came from Leskoviki), while the influences from Western Macedonia are rather recent (manifest in dances such as special “beratia”, “koupatsiarika”, etc.).

Generally speaking, the musical tradition of Konitsa is a good indicator of the particularity of the area, and also manifests the various influences and exchanges that have taken place over time. Even today, the descendants of the big musical families (Betzas’s, Alexiou’s, Chalkias’s, Panousakis’s) are active and ready to play for those who know how to ask for dances and tunes that belong exclusively to Konitsa, such as the “peklari”, the “zermatino”, the “dando”, the “nightingale”, the “leskovikiariko” and several others “of their own” Konitsa songs.

1. For further evidence and a relevant bibliography see V. Nitsiakos, M. Arapoglou, K. Karanatses, *The region of Ioannina. Present-day cultural geography*. N.A.I. Ioannina, 1998 (in Greek) and V. Nitsiakos (ed.), *Konitsa and its villages. Anatomy of a culture*, N.A.I., Ioannina, 2007 (in Greek).



MUSIC OF THE WIDER AREA OF KONITSA

The musical repertoire of the area of Konitsa may be distinguished as instrumental and vocal.

Instrumental repertoire

The kompanía

The bearer of instrumental music is the *kompanía* (pl. *kompaníes*), the instrumental group par excellence, which we still encounter today in the region of Konitsa. The *kompanía*, in its most "traditional" form, consists of the *klaríno* [(pl. *klarína*) keyed clarinet], the *violí* [(pl. *violíá*) violin], the *laóúto* [(pl. *laóúta*) lute] and the *défi* (pl. *défia*) large tambourine]. On the basis of information provided by the local people and the musicians themselves, as well as from photographs and older recordings, it is easy to assume that the number and kinds of instruments included in the *kompanía* may vary. So, until the beginning of the 1960s, we find two *violíá* in the group, whereas

today *kompaníes* often include no *violí* at all, as it seems that *violitzídes* [(sing. *violitzís*) the *violí* players] in the area tend to become extinct. Also, in the past, the *sandouíri* (trapeziform dulcimer), too, used to be a member of the *kompanía* –an instrument that is not used any more– while in more recent years, towards the end of the 1950s, the accordion was added to it. Finally, very often there may be two *klarína* in the group, while at the present time we are also witnessing the introduction of contemporary instruments, such as the harmonium, the (electric) guitar and the electric bass, even the drums. However, independently of what, or how many instruments constitute the *kompanía* each time, it seems that, to a large extent, its members come from the close or the extended family environment.

The instruments of the kompanía

The *klaríno*, a wind instrument, is the main melody-playing instrument of the *kompanía*. It came to Epirus around 1835 and essentially replaced the *floyéra* (end-blown flute), while very soon it emerged, not only as a symbol of Epirotic music but as a “national instrument”, as Fivos Anoyianakis characteristically puts it. The *klarintzís* [(pl. *klarintzídes*) *klaríno* player] is considered the “chief” of the *kompanía*, he is the one who books the jobs, chooses the rest of its members –when those are not regular– and usually keeps the proceeds, the so-called *kerásmata* (treats). This is why the *kompanía* is named after him.

The influence of the Albanian *klaríno* in the development of the music of Konitsa and Epirus in general has been undoubtedly important. As Konitsa is concerned, Despina Mazaraki informs us: “Pavlos Tsoutas (1834[?]-1944)

came from Leskoviki in Albania. His father came and settled in Konitsa... The *kompanía* of old-Tsoutas, which included himself and his children, was known in the area under the family name, the ‘Tsouteiko’...”. And adds: “In the past, during the Ottoman rule, but even as recently as before the war, musicians from Epirus often used to go and play in Albania. There they would hear Aslanis from Leskoviki. His reputation is high in Epirus, despite the fact that he never actually played there. Aslanis used to play exclusively Albanian pieces. He was famous especially for his *mirolóyia* [(sing. *mirolói*) dirges]...”.

“My grandfather, Michalis, came from Leskoviki”, says Michalis Panousakos, too, one of the most important *klarintzίδes* in the region today, who lives permanently in Konitsa. In addition to Panousakos, other first-rate active *klarintzίδes* today are Kostas and Giorgos Chalkias in Vourbiani, Nassios Christopoulos in Konitsa and Nikos Filippidis from Kerasovo, who now lives permanently in Athens. The locals though remember and recount the names of other important players who used to perform in the area, like Antonis Tsiapis, Giorgos Adamopoulos, Mitros Chalkias (Betsas), Nikolas Betsas, Petros Alexiou, Filippos Filippidis, Andreas Filippidis, Nikos Alexiou and many more.

The *violí*, a string, bowed instrument, appears to occupy a marginal position in the *kompanía*, at least nowadays, as its role is merely complementary, in respect with the basic melody-playing instrument, the *klaríno*. Still, in the *mirolói* (see p. 130), as well as in the *skáros* (see p. 130), the *violí* shares the solo part with the *klaríno* and thus the *violitzís* has the opportunity to demonstrate his talent and dexterity.

The names of several *violitzídes* are inscribed in the memory of the local people: Thomas Tsiapis, Vassilis or Grigoris Adamopoulos, Alexis Adamopoulos, Nasios Christopoulos (Chalkias), Mitsos Christopoulos, Kostas Betzios, Giorgos Filippidis, Themistoklis Demetriou or Moustaklis, Christos Demetriou and others.

The *laouíto*, (or *laghouíto* or *lavouíto*) is a plucked string instrument, whose sound is produced by the plucking of the strings with the plectrum. It is the only “polyphonic” instrument of the *kompanía*, since it has the ability to play several notes simultaneously. Its basic role is the rhythmic-“harmonic” accompaniment of the *klaríno*, though it may take on a solo tune itself, mainly during the instrumental introductions, as well as improvisational parts. In dance pieces, the rhythmic patterns of accompaniment follow the specific beat of each dance, while in free rhythm songs the *laouíto* sustains a drone, usually by using the tremolo technique. Today, *laoutiérides* [(sing. *laoutiéris*) lutenist] tend to accompany using chords based on the major and minor scales of western music, instead of using the chords of the intervals between the eighth and the fifth or the perfect fourth, as they used to in the past. The direct consequence of this practice is a modification of the style of music, which thus changes from modal to western European. Also, very often today, the *laouíto* is replaced by the *laoutokithára* (guitar-shaped lute) and even the guitar.

Old and new *laoutiérides* remembered by the locals are Michalis Panousafos, Miltiadis Alexiou, Apostolos Betzos, Klearchos Gikas, Kostas Filippidis and others.



The *défi*, a membranophone percussion instrument consisting of a single-head skin fastened over a wooden hoop. Around the frame there are several slots with pairs of small disc cymbals, which jingle when the instrument is struck or shaken. It is the basic percussion instrument of the *kompanía*. Its deep sound, which is produced when struck in the centre of the membrane, defines the stressed parts of the musical metre and the corresponding basic steps of the dance, while its sharp sound, produced with strikes towards the edge of the instrument's periphery, embellishes the rest of the metre parts. It is played simply, and supports the steps of the dancers, often with a characteristic glissando on the membrane.

All the musicians have to learn to play the *défi* from an early age, and all agree that it is the most difficult and tiring instrument in the *kompanía*.

The future of the kompanía

Discussions with musicians of the region are permeated by their anxiety about the future of the *kompanía*, as they sadly observe that, on the one hand, young people do not enter the profession any more and are not interested in its continuation, while, on the other hand, old tunes are not in demand by the dancers any more, and, as a result, even the musicians themselves have started to forget them.

The use of sound equipment

The old musicians also seem to worry about a trend that tends to become dominant in modern day *gléntia* [(sing. *glénti*) festivities] and *paniyíria* [(sing. *paniyíri*) annual village patron saint's day celebrations], the usage of new

technology (amplifiers, microphones and loudspeakers), the effect of which is that the acoustic sound of the instruments has become rare. Despite that, however, Konitsa may boast the existence of *kompaníes* which resist this practice.

The use of the sound equipment has affected the very manner of performance of the songs themselves, since it has propelled the vocalists to a leading role in the *kompanía*. Instead of the *klaríno* playing first every melodic phrase, which would then be sung by the members of the *kompanía* and other participants, the voice of the singer, now dominant due to the use of the microphone, comes first and the melody is repeated by the instruments afterwards.

Formation of the instrumental repertoire

As regards the formation of the instrumental repertoire, Susan Auerbach observes: "The musicians, through their travels, have absorbed in their playing various styles, borrowing elements from the "ala turca" repertoire (urban music from Asia Minor), from the style of the famous Albanian *klarintzídes* during the period of the Ottoman rule, as well as from the style of Europe, the Balkans and, also, other parts of Greece. Present-day instrumentalists seem to learn more of their repertoire from records than their travels... The local style is rather similar to that of other areas, such as western Macedonia, Leskoviki (in South Albania), the Vlach villages of the Mt Pindos, Eastern Zagori and the Metsovo region, and Grevena. There are also common elements between, for example, the dialogue of two *klarína* in Konitsa and the tradition of the Macedonian *zourná* (a double-reed wind instrument), between the vibrant heterophonic *violiá* in Konitsa and the

virtuoso music of Grevena –where the *violí* is the dominant instrument– or the heterophonic brass bands of western Macedonia, whereas the so-called *noubétia*, a characteristic free-rhythm *klaríno* technique, is found both in Konitsa and Albania...”

The repertoire of instrumental music is especially developed in the area, a fact that is true, of course, for the whole of Epirus. We distinguish two categories of instrumental tunes: the table tunes and the dances.

Instrumental table tunes

Purely instrumental table tunes are the *mirolói* and the *skáros*.

The instrumental *mirolói*, despite its sad nature, is the melody that singles the opening –in the past, the ending as well– of every *glénti* or *paniyíri*; maybe because the *mirolói* expresses most lucidly the idiosyncrasy of the local people of Epirus, which has been marked by constant separations, mainly because of expatriation. The musicians, playing the *mirolói*, go from group to group to collect their *kerásmata*. Usually, the *mirolói* ends with a song. In the mind of local people it is frequently identified with the playing technique called the *nubéti* or *nobéti*.

The *skáros* is an improvisational tune in free rhythm. As its name indicates, it is a shepherd's tune, which used to be played with the *tzamára* (a long *floyéra*), by the shepherds, while taking their flocks out to pasture at night.¹ Nowadays, in the *kompaníes* the leading role is taken by the *klaríno* and the *violí*, imitating the playing of the *tzamára*. The *skáros* is, as the musicologist Lambros Liavas rightly observes, “a unique case of ‘programmatic’ (that is descriptive) music in the area of Greek folk tradition, in that, through the

imitation of the sounds of nature, it reconstructs and condenses the whole of the sensations invoked by the Epirus pastoral landscape.”

Instrumental dance tunes

The instrumental dance tunes present greater variety than those of the table tunes.

The *gáida* or *gháita* is a dance tune in 4/4. Initially, it used to be a wedding dance, performed by the newly weds outside the church. Nowadays, the *gáida* is danced in every *paniyíri* or *glénti*. Its basic musical features are the slow glissandi played by the *klaríno* and its accompaniment by the *violí*, which plays the melody together with the *klaríno*, though always on a different octave. The *gáida* is danced mainly in the Mastorochochia, with minor differences from village to village, which explains its various local names such as “*pyrsoyannítiki gáida*”, “*kastanianítiki gáida*”, etc., while it is a favourite dance in the villages of Lakka at Aoos river, too, where we find the “*padiótiki gáida*”. The *gáida* usually starts at a slow pace and speed up at the end.

In addition to the *gáida*, we find a plethora of other dances in the area. Their tempo is slower to that of other Greek dances; most of them are slow and heavy, though we may observe in some cases a movement to a quicker tempo, mainly towards their end. Some of the most notable dances of the region are:

the *tsámikos* (in 3/4), which is danced with special steps, by men as well as women, mainly in the Mastorochochia. Corresponding songs: “*Pérdika*”, “*Varéthika tin ksenitiá*”, “*Kléftes Konitsiótikoi*”, “*Birbílis*”, and others.



the *synkathistós* (it starts in 16/8 and ends in 7/8), which together with the *tsámikos* constitute the oldest dance repertoire in the region. Corresponding songs: “*Pénte mínes perpatoúsa*”, “*Giatí me dérneis mána?*”, “*Nítsa pergolítsa*” and others.

the *klidotós* (in 3/4), old dance of Pyrsoyianni for women.

the *arvanítikos* (in 5/4), a dance we find mainly in Aetomilitsa. Corresponding songs: “*Leonídas*”, “*Devóli*”.

the *karamantátikos* (in 5/4 but develops into 3/4), a dance found mainly in Konitsa and the Mastorochoria villages.

the *beráti* of Konitsa (in 8/4), which, as its name indicates, and like the two previously mentioned dances, refers to the influence of the neighbouring Albania.

the *kóniali* (in 8/8), which is danced by dancers holding spoons and was introduced to the Konitsa repertoire by the refugees from Asia Minor. Corresponding song: “*Pastourmá*”.

the *patináda* (in 4/4), a road dance, performed during the wedding procession. Corresponding songs: “*Noúnos*”, “*Ora kalí sympétheroi*”, “*Potamiá*” and others.

the dances named after the areas of Zagori and Pogoni with which they are identified, *zagorísioi* (in 5/4) and *pogonísioi* (in 4/4) respectively, and which, according to the testimony of local musicians, “came to our villages after the 1950s”.

Dance performance

In the past, in *paniyíria* and *gléntia*, the dancers used to form two concentric circles. The order of the dancers in each circle depended on their age, while the dance evolutions differed according to the gender of the dancers: the men's figures were stronger (nimble steps, sharp bends, twists) and the women would dance smoothly, without lifting their feet from the ground. Today, one or more concentric circles are formed, while age and gender differentiations have clearly weakened. It seems, however, that the essential ritual procedure of the dance has been negatively affected by the use of technology. It is clear from the accounts and descriptions of the local musicians and dancers that the purpose of the dance is the constant interaction between the dance-leader and the *kompanía*. The playing of the instruments depends on the dance-leader, whose role is foremost, not only because he has paid the instruments and has ordered the dance he wants them to play, but because he is the one who commands the beat of the music and the dance. The players stand in front of him, on the inside of the dance circle, and follow him step by step to the end of the dance. Obviously, the direct interaction of dance-leader and instrumentalists is undermined by the fact that the musicians leave their place inside the dance circle and reposition themselves in front of the microphones. Still, in the area of Konitsa –at least in the mountain villages– the “traditional” style of the dance has not been lost yet. This is easily noticed by anyone who watches a *paniyíri*.

The *paniyíria*

The *paniyíria* have always constituted the climactic moment of social gatherings and celebrations in every village. Given that many locals today are now living in the urban centres, most of the *paniyíria* take place during the summer months, so as to give everyone the opportunity to attend. The mass participation of the village is also evinced, of course, by the presence and contribution of the economic immigrants, most of whom come from neighbouring Albania.

In the mountain villages, in particular, microphones and electric instruments are not used. Moreover, it seems that the good dancers and connoisseurs of the old repertoire “place their orders” after most people have left. So, as the dance circle becomes smaller, the musicians move to its inside, in front of the dance-leader, a devoted connoisseur, and the songs are sung complete, without cuts, by all the participants; musicians and dancers, body and soul, soar together in a circle of mystical communion!

Vocal repertoire

The vocal repertoire includes dance and table songs, which can be accompanied by instruments (as we saw above), as well as purely vocal songs, with no instrumental accompaniment.

Manner of performance

The songs of the Konitsa region are performed monophonically. However, when they are performed by groups of singers, given that a “leader” has to

start the melody and the others follow, the end result is rather heterophonic. Also, the bilingual populations of the area, the Vlach speakers (in the villages of Lakka, Aoos, Aetomilitsa and Fourka) and the Albanian speakers (in Plikati), add a drone, which recalls the Albanian polyphony. Among the Arvanitovlachs, in particular, we find three-voiced polyphonic songs, where, in addition to the voice that “takes” the song and the voice that sustains the drone, we also find a voice that “cuts” the song. Polyphony in these songs is based on the dialogue between the voice that “takes” the song and the one that “cuts” it, a practice that also applies to the Chamic and Toskic Albanian polyphonies.

In the past, during the group performance of a song –whether a dance or table song– they used to sing the semi-verses or each verse antiphonically, first the men and then the women, while of major importance were the so called “*gyrísmata*” (turnings) of the voice, that is to say the manner of elaborating a melody. This was an aspect that would essentially guarantee the establishment of a singer’s good reputation. As to the meaning of the singing procedure for the participants, the following, revealing, words of a local are significant: “ The song is not merely sung. It is sung so that body and spirit relax, so that you enjoy and drive out worries and anxieties.”

Purely vocal repertoire

It is a fact that, except for the *mirolóyia*, purely vocal songs, both from the life cycle (lullabies, children’s songs, wedding songs, and so on) and the time cycle (Christmas-New Year-Epiphany carols, songs of the Carnival, Easter, the celebration of St. John the Riganas or Klidonas, and so on) are rarely



Πανηγύρι στο εξωκλήσι της Αγίας Παρασκευής στους Χιονιάδες, 1909
Paniyiri in the country church of Agia Paraskevi in Chioniades, 1909

heard; only after a special request an old person, usually a woman, might agree to sing them. Professor Vasilis Nitsiakos points out the reasons for this phenomenon: "...especially during the post-war years, when the deterioration of the social web effected the decline of customary activities, during which the song functioned without the presence of musical instruments, ...songs by simple people, individually and in groups, would be heard less and less, until they were limited to the *mirolóyia*..."

The *vocal mirolóyia* of the region are based on a five-tone frame, with the tendency to use descending melodic movements. They are sung only by women, and their distinctive feature –as regards their interpretation and recognition– is the slow glissando of the voice and, very often, the rising of the voice a small seventh or a perfect eighth over the tonic, in the final phrases of the melody.

Scientific research-recordings

The musical particularity of the Konitsa region has not been studied systematically yet, compared to the neighbouring regions. There are though two very important musicological studies concerning the area: the first is an unpublished post-graduate study by the American ethnomusicologist Susan Auerbach, "Song, Lament and Gender: musical meaning in a northern Greek village", which was submitted to the University of Washington in 1984. Even though its title refers to a village –Auerbach uses a pseudonym, "Kalochori", for the village– it is, in fact, a well documented musicological study, based on

field research and recordings, carried out by the writer in the villages Kastaniani, Pyrsoyianni, Kantsiko, Fourka, Pournia, Langada, Kalovrisi, and Plikati; the second study is the unpublished Ph.D. thesis by Athena Katsanevaki, entitled "Vlach-speaking and Greek-speaking songs of the North Pindos area; an historical-ethnomusicological approach: their archaism and their relationship with the historical background", which was defended in the Department of Music Studies, Aristotle University of Thessaloniki, in 1998. Where it concerns the region of Konitsa, Katsanevaki's thesis includes recordings, transcriptions in European notation and specialist musicological observations and examinations of specific songs from the villages of: Fourka, Palioseli, Pades, Armata and Distrato.

Finally, the Centre for Greek Ethnographic Research of the Athens Academy ["Kendro Erevnas tis Ellinikis Laografias" (K.E.E.L.)"] has conducted three missions, with respective recordings of music, on location in Epirus, including the region of Konitsa. These missions have enriched the archives of the Centre with an important number of vocal and instrumental pieces from the area. K.E.E.L. has also taken on the scientific supervision of the program "Location and documentation of the elements of the cultural legacy in the wider anthropogeographical area of Epirus, aiming at their development and publicizing for the purpose of empowering the dynamic potential of the local area; European Community initiative Interreg II", which was realised in cooperation with the Cultural Centre of Kefalochori, from 1994-1999.

SELECTED DISCOGRAPHY

- Albanian Songs from the Villages of Florina (Flambouro, Lechovo, Drosopighi), Konitsa (Plikati) and Evros (Neo Chimonio, Righio)*; double CD, Friends of the Melpo Merlié Musical Ethnographic Archive, 2006.
- Table Songs from Asimochori*; CD, Vasilis P. Yannoulis (production).
- Astri ki Astritsi. Songs from the Stone Villages of Konitsa*; CD, Diktio, 2005.
- From Konitsa*; CD, Vasilis Yannoulis-Nikos Filippidis (production), 2006.
- Epirotic Musical Tradition*; LP, Cultural Centre of the Ioannina Municipality, 1993.
- Loupsiko, Konitsa. Wedding Songs and Dances in an Epirus Village*; CD, International Organisation of Folk Art.
- Glénti at Pades*; CD, Peripheral Publications "Ella", Larissa, 2003.
- Traditional Songs from Konitsa*, Cultural Centre of the Konitsa Municipality.
- Travelling... Mastorochoia*; CD, Centre of Epirotic and Balkan Musical Tradition Studies, Ioannina, 2004.
- The Journey Continues... Mastorochoia*; CD, Arc of the Mastorochoia Folk Musical Tradition, Athens, 2006.

SELECTED BIBLIOGRAPHY

- Anoyannakis, Fivos, *Greek Folk Musical Instruments*, Melissa Publications, 1991.
- Auerbach, Susan, *Song, Lament, and Gender: musical meaning in a northern Greek village*, unpublished M.A. thesis, University of Washington, 1984.
- Dionyssopoulos, Nikos, "Kerasovo and its Musicians. The Filippidis Musical Family», in *The Region of Konitsa in Time and Space*, Cultural Centre of the Konitsa Municipality, Konitsa, 1996.

- Katsanevaki, Athina, *Vlach-Speaking and Greek-Speaking Songs of the North Pindos Area; An Historical-Ethnomusicological Approach: their archaism and their relationship with the historical background*, unpublished Ph.D. thesis, Department of Music Studies, Aristotle University of Thessaloniki, 1998.
- Katsouras, Soterios, *Violin Techniques in Epirotic Traditional Music*, unpublished thesis, Department of Music Studies, Aristotle University of Thessaloniki, 2001.
- Kokkonis, Giorgos, "The Epirotic Musical Style: a tradition of multifarious peculiarities" in *Epirus*, Cultural Centre of the Ioannina Municipality, 1994.
- Mazaraki, Despina, *The Folk Clarinet in Greece*, Kedros Publications, 1984.
- Barbas, Daniel, *Folk Songs from the Village of Distrato at Konitsa, County of Ioannina*, unpublished thesis, Department of Music Studies, Aristotle University of Thessaloniki, 2004.
- Moraitis, Thanasis, *An Anthology of Albanian-Speaking Songs from Greece*, Centre of Asia-Minor Studies and Melpo Merlié Musical Ethnographic Archive, Athens, 2002.
- Nitsiakos, Vasilis (ed.), *The County of Ioannina, A Contemporary Cultural Geography*, Local Government of the Ioannina County, 1998.
- Tellis, Panayotis, *Folk Songs of the St. Paraskevi Village, Konitsa, Ioannina*, unpublished thesis, Department of Music Studies, Aristotle University of Thessaloniki, 2002.
- Chronopoulos, Andreas, *Memories and Notes by Tassos Chalkias*, Athens, 1985.
- "Folk Instrumentalists", in *Armolói Nos.* 4-5, August-December 1977. (*Armolói* is a journal that publishes research about the villages of Pyrsoyanni and the surrounding Mastorochoria.)
- "Michalis Panousakos Presents Himself to Vasilis Skourtis", in *From Chionades No. 9*, Cultural Association of Chionades and St. Athanasios Fraternity of Chionades, 2006.

Photographs:

The cover photograph, as well as the photograph on p. 49 is by *Kostas Argyris*.
The photographs on pp. 2, 18, 92, 122 are from the archive of the '*Proodeftiki Enosi Pырsoyiannis*'.

The photographs on pp. 4, 65, 66, 75, 96 are by *Miranda Terzopoulou*.
The photograph on p. 5 is from the archive of the '*Adelfotita Drosopigioton Dimou Mastorochorion*'.

The photographs on pp. 23, 78, 89, 97 are from the archive of *Vassilis Nitsiakos*.
The photographs on pp. 27, 90, 117 are from the archive of *Myrto Florou-Papaioannou*.

The photographs on pp. 36, 111 are by *Yannis Kapaio*.

The photographs on pp. 59, 63, 94, 100 are by *Nikos Katsaros*.

The photographs on pp. 106, 132, 137 are from the archive of the '*Politistikos Syllogos Chioniadon*'.

The photograph on p. 127 is by *Fani Sarri*.

The photographs on pp. 8, 43, 56, 60, 68, 72, 77, 79, 80, 85, 88 are by *Nikos Dionysopoulos* (on p. 32, 81 of photo archive).

The map of the region of Konits, on p. 14, was designed by *Alkis Betsis*.



The present edition is part of the project *Documentation, publicizing and advancement of the natural beauty and cultural legacy of the Konitsa province*, which was carried out by the company «ANAPTYKSIAKI EPIROU SA - Anaptyksiaki Anonimi Etairia OTA» (heads of project *Haritakis Papaioannou* and *Gerasimos Papailias*) on behalf of the Prefecture of Ioannina and is included in the "Anaptiksiako Programa Eparchias Konitsas" (EAPEK) (Special developmental project of the Konitsa province) – Ministry of Economy and Finance - Public investement program.

Φωτογραφίες:

- Η φωτογραφία του εξωφύλλου, καθώς και στη σ. 49, είναι του Κώστα Αργύρη.
Οι φωτογραφίες στις σ. 2, 18, 92, 122 είναι από το αρχείο της Προοδευτικής Ένωσης Πυρσόγιαννης.
Οι φωτογραφίες στις σ. 4, 65, 66, 75, 96 είναι της Μιράντας Τερζοπούλου.
Η φωτογραφία στη σ. 5 είναι από το αρχείο της Αδελφότητας Δροσοπηγιωτών Δήμου Μαστοροχωρίων.
Οι φωτογραφίες στις σ. 23, 78, 89, 97 είναι από το αρχείο του Βασίλη Νιτσιάκου.
Οι φωτογραφίες στις σ. 27, 90, 117 είναι από το αρχείο της Μυρτώς Φλώρου-Παπαϊωάννου.
Οι φωτογραφίες στις σ. 36, 111 είναι του Γιάννη Καπαίου.
Οι φωτογραφίες στις σ. 59, 63, 94, 100 είναι του Νίκου Κατσαρού.
Οι φωτογραφίες στις σ. 106, 132, 137 είναι από το αρχείο του Πολιτιστικού Συλλόγου Χιονιάδων.
Η φωτογραφία στη σ. 127 είναι της Φανής Σαρρή.
Οι φωτογραφίες στις σ. 8, 43, 56, 60, 68, 72, 77, 79, 80, 85, 88 είναι του Νίκου Διονυσόπουλου (στις σ. 32, 81 φωτ. αρχείου).
Ο χάρτης της επαρχίας Κόνιτσας, σ. 14, σχεδιάστηκε από τον Άλκη Μπέτση.



Η παρούσα έκδοση είναι μέρος του έργου *Ανάδειξη, διάδοση και προβολή του φυσικού κάλλους και της πολιτιστικής κληρονομιάς της επαρχίας Κόνιτσας*, το οποίο ανέλαβε η «ΑΝΑΠΤΥΞΙΑΚΗ ΗΠΕΙΡΟΥ ΑΕ - Αναπτυξιακή Ανώνυμη Εταιρεία ΟΤΑ» (επικεφαλής έργου *Χαρητάκης Παπαϊωάννου, Γεράσιμος Παπαηλίας*) για λογαριασμό της Νομαρχιακής Αυτοδιοίκησης Ιωαννίνων. Το έργο εντάσσεται στο Ειδικό Αναπτυξιακό Πρόγραμμα Επαρχίας Κόνιτσας (ΕΑΠΕΚ) – Υπουργείο Οικονομίας & Οικονομικών - Πρόγραμμα Δημοσίων Επενδύσεων.

Συντελεστές της έκδοσης :

Συλλογή υλικού, σχεδιασμός, επιμέλεια έκδοσης : *Νίκος Διονυσόπουλος*

Επιστημονικός σύμβουλος : *Βασίλης Νιτσιάκος*

Κείμενα : *Βασίλης Νιτσιάκος, Γεωργία Τέντα*

Μετάφραση από τα βλάχικα : *Βασίλης Νιτσιάκος*

Μετάφραση από τα αλβανικά : *Κώστας Λώλης*

Μετάφραση στα αγγλικά : *Ευγενία Σηφάκη*

Εκτύπωση CD's : *MP Petrakis Ltd*

Παραγωγή : *Νίκος Διονυσόπουλος*

Έκδοση : *Δεκέμβριος 2007*



Contributors to the present edition:

Selection of material, planning, editing : *Nikos Dionysopoulos*

Scientific consultant : *Vassilis Nitsiakos*

Texts by *Vassilis Nitsiakos and Georgia Tenta*

Translation from Vlach : *Vassilis Nitsiakos*

Translation from Albanian : *Kostas Lolis*

English translation : *Evgenia Sifaki*

CD production : *MP Petrakis Ltd*

Production : *Nikos Dionysopoulos*

Edition : *December 2007*

ΚΟΝΙΤΣΑ

Σχοποί και τραγούδια Tunes and songs
από την περιοχή της Κόνιτσας from the Konitsa province

CD A

Σχοποί με συνοδεία οργάνων Tunes with instrumental accompaniment
Συμμετέχουν οι κομπανίες των : With the *kompanies* of :
Νίκου Αλεξίου *Nikos Alexiou*
Μιχάλη Πανουσάκου *Michalis Panousakos*
Νίκου Φιλιππίδη *Nikos Filippidis*
Κώστα Χαλκιά *Kostas Chalkias*

CD B

Τραγούδια χωρίς συνοδεία οργάνων Vocal songs without instrumental accompaniment. With singers from the villages:
Συμμετέχουν τραγουδιστές από τα χωριά :
Αγία Παρασκευή, Αετομηλίτσα, *Agia Paraskevi, Aetomilitsa,*
Ασημοχώρι, Βούρμπιανη, Δίστρατο, *Asimochori, Vourbiani, Distrato,*
Δροσοπηγή, Καστάνιανη, Κεφαλοχώρι, *Drosopigi, Kastaniani, Kefalochori,*
Λαγκάδα, Πληκάτι, Πυρσόγιαννη *Lagada, Plikati, Pyrsoyianni*



Ν.Α. ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

