

Προφορική ποίηση και συλλογική μνήμη*

Γενικά

Όταν το 1993 άρχισα συστηματική επιτόπια έρευνα στους Βλαχόφωνους ημινομάδες κτηνοτρόφους του Κεφαλόβρυσου (Μετζιτιέ) Πωγωνίου, η υπόθεση εργασίας μου είχε διαφορετικό θέμα, από αυτό που θα αναπτύξω σ' αυτό το κεφάλαιο. Στην εξέλιξη όμως της έρευνας και έχοντας πραγματοποιήσει μερικές συνεντεύξεις στην κοινότητα, διαπίστωσα κάτι πολύ σημαντικό, που έχει σχέση με τη συλλογική μνήμη των κατοίκων και την αυτοσυνειδησία τους. Στις διηγήσεις τους για γεγονότα του παρελθόντος, συμπλήρωναν στο τέλος πολλές φορές την αφήγηση με την φράση ότι υπάρχει και σχετικό τραγούδι ή έχουν βγάλει και τραγούδι. Συχνά μάλιστα μου το υπαγόρευαν.

Άλλη διαπίστωση ήταν ότι τις περισσότερες φορές οι καλύτεροι πληροφορητές ήταν και οι καλύτεροι γνώστες τραγουδιών και όπως φάνηκε αργότερα και από τους καλύτερους τραγουδιστές. Η σχέση επομένως της συλλογικής μνήμης τους με τα τραγούδια τους ήταν κάτι περισσότερο από φανερό. Πρόκειται ουσιαστικά για τη συλλογική ή εθνική μνήμη, όπως την ονομάζουν ορισμένοι ιστορικοί, η οποία στηρίζεται σε προφορικά κείμενα τα λεγόμενα εθνοκείμενα (ethnotexts) ή ακουστικά μηνύματα, που

* Θα ήθελα να ευχαριστήσω και από εδώ ιδιαίτερα τους φίλους από το Κεφαλόβρυσο Αχιλλέα Γραμμόζη, Κώστα Κούρο, Ανδρέα Μεντή και Πάνο Γκέγκα για την πολύτιμη βοήθειά τους στη συγγραφή αυτού του κεφαλαίου, δηλώντας ταυτόχρονα ότι η ευθύνη για την επιλογή ορισμένων αμφισβητούμενων απόψεων βαρύνει αποκλειστικά και μόνο τον συγγραφέα. Το κείμενο αυτό που ήταν εισήγηση στο «Συνέδριο στη μνήμη Άλκης Κυριακίδου-Νέστορος» 2001, δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά στα οικεία Πρακτικά, βλ. Χατζηγάκη-Καψωμένου, 2001, σ. 139-151.

χαρακτηρίζουν κυρίως τους λαούς χωρίς γραφή (Λε Γκοφ 1998:16, 91,272, Calvet 1984: 6)¹.

Με άλλα λόγια, βρέθηκα μπροστά σε διαδικασίες, γνωστές άλλωστε και από άλλες περιπτώσεις, προφορικής ιστορίας με τις τοπικές ιδιαιτερότητές της, που δεν είχαν απλώς σχέση με προσωπικές μαρτυρίες συγκεκριμένων προσώπων, προερχόμενες από τα προσωπικά βιώματά τους (βιωματική ή «φυσική» ιστορία, βιωμένη ή αντιληπτή εμπειρία κλπ.) (πρβ. Βαν Μπούσχοτεν 1997: 213)² αλλά με οργανωμένες μνημοτεχνικές πρακτικές/στρατηγικές που είχαν σχέση με την προφορική αφηγηματική λογοτεχνία και ειδικότερα τη λαϊκή αφηγηματική ποίηση. Η θεμελιώδης μνημοτεχνική πράξη είναι η αφήγηση, δηλ. η κοινοποίηση μιας πληροφορίας (Λε Γκοφ 1998:187.88,94). Η αφήγηση στις διάφορες μορφές της είναι η αρχή της Ιστορίας. Δεν πρόκειται για απλή μνήμη που έτσι και αλλιώς δεν μπορεί να ταυτιστεί με την Ιστορία αλλά για ιστορική μνήμη, για διαχείριση της μνήμης ή διευθέτηση του παρελθόντος, που κατά κανόνα επηρεάζεται ή χειραγωγείται από το παρόν (Λε Γκοφ 1998: 9,5,90). Εξάλλου από τη σκοπιά της αφηγηματικότητας υπάρχει στενή συνάφεια ποιητικού (λεκτικού και μη) και ιστορικού λόγου (Κάβουρας 1994: 141). Η Ιστορία στην περίπτωση μας είναι ποίηση, «κυρίως ποίηση», όπως μας λέει ο Κορνήλιος Καστοριάδης (1978:14), παίρνοντας τα λόγια του μεταφορικά και κυριολεκτικά.

Η προφορική αφηγηματική ποίηση παίρνει πολλές μορφές, όπως μας έχει δείξει η μέχρι τώρα διεθνής βιβλιογραφία, ανάλογα με την πολιτισμική παράδοση και το κοινωνικό και οικονομικό επίπεδο κάθε ομάδας. Για τους Βλάχους του Κεφαλόβρυσου η γενική βιβλιογραφία είναι πενιχρότατη και η ειδικότερη για την ιστορική μνήμη τους, τα τραγούδια σχεδόν ανύπαρκτη³. Αυτός ήταν ο λόγος που αποφάσισα να ερευνήσω περισσότερο το θέμα, συγκεντρώνοντας «ιστορίες» και επιδιώκοντας στο βαθμό που ήταν δυνα-

1. Εθνοκείμενα βεβαίως υπάρχουν και σε εγγράμματα κοινωνίες, καθώς το πέρασμα από την μια κατάσταση στην άλλη δεν είναι αυτόματο.

2. Πρόκειται για τον επιτυχημένο διαχωρισμό των αρχαίων Ελλήνων ιστορικών σε γνώση που στηρίζεται στην «όψιν» (αυτοψία) και σε γνώση που στηρίζεται στην «ακοήν», προφορική παράδοση (Thomas 1992: 3-4)

3. Το 1991 δημοσιεύτηκε ένα βιβλίο από τον Παδιώτη με τίτλο *Τραγούδια Φαρσε-ριωτών-Αρβανιόβλαχων*, το οποίο περιλαμβάνει μερικά τραγούδια από το Κεφαλόβρυσσο. Η πλειονότητα όμως των τραγουδιών αυτών προέρχεται από άλλες περιοχές της Ηπείρου και της Αλβανίας. Το βιβλίο παρουσιάζει αρκετά προβλήματα μεθόδου, που το καθιστούν δύσχρητο για ένα μελετητή αλλά και για τους ίδιους τους κατοίκους του χωριού. Στο θέμα θα επανέλθω σε άλλο σημείο της μελέτης.

τόν να καταγράψω τραγούδια στη γλώσσα τους και σε μετάφραση. Να ανιχνεύσω δηλ. τους μηχανισμούς μεταβίβασης των μηνυμάτων στα ευρύτερα στρώματα και τους τρόπους συμμετοχής και βίωσης της Ιστορίας από τα μέλη αυτής της ομάδας (βλ. Μπουτζουβή 1998: 25)⁴.

Το αποτέλεσμα της έρευνας ήταν ιδιαίτερα ενδιαφέρον, όπως θα φανεί στη συνέχεια. Η μελέτη αυτή δεν είναι εθνομουσικολογική. Είναι μια ανθρωπολογική-λαογραφική μελέτη στο βαθμό που η Προφορική Ιστορία χρησιμοποιεί την επιτόπια έρευνα, τις συνεντεύξεις, τα βιογραφικά κλπ. και στηρίζεται σε μια άμεση πρόσωπο με πρόσωπο σχέση με τους πληροφορητές και όχι σε γραπτά κείμενα, όπως η Ιστορική Ανθρωπολογία και η Εθνοϊστορία (πρβ. Αλεξάκης 1996α).

Η θεωρητική προσέγγιση του θέματος προφορική ποίηση/ιστορική μνήμη έχει πολλές προεκτάσεις που συνδέονται με την ιστορική συνείδηση της ομάδας αυτής, την αντίληψη της για το χρόνο κλπ. (Calvet 1984:92). Άλλωστε, όλες οι ανθρώπινες κοινότητες έχουν ανάγκη από μια Ιστορία σε μορφή αφήγησης που να τις αναπαριστά όχι με τον τρόπο που είναι αλλά με τον τρόπο που θέλουν να βλέπουν τον εαυτό τους. Αυτό θέτει άμεσα το πρόβλημα του χρόνου της Ιστορίας και το ερώτημα της σχέσης ανάμεσα στην αφήγηση και την ιδεολογία (Βιδάλη 1998:107).

Η κοινωνία των Βλάχων του Κεφαλόβρυσου ανήκει στην κατηγορία των «ψυχρών» και όχι των «θερμών» κοινωνιών, όπως τις έχει ταξινομήσει ο Lévi-Strauss (πρβ. και Καστοριάδης 1978: 271). Τούτο δεν σημαίνει ότι η κοινωνία αυτή δεν έχει Ιστορία αλλά ότι δεν έχει διαμορφωμένη συνείδηση της Ιστορίας της και του παρελθόντος της. Πράγματι πολύ λίγο διαστρωματωμένη με ανύπαρκτες σταθερές τάξεις, η κοινωνία αυτή χαρακτηριζόταν από μια ασταθή κοινωνική και οικονομική διαφοροποίηση, όπου πολύ εύκολα μπορούσε κανείς να βρεθεί από την κορυφή στη βάση και από τη βάση στην κορυφή και αυτό φαίνεται και στα τραγούδια τους. Δεν είχαν κληρονομικούς αρχηγούς αλλά γέροντες ή γερουσία (*αουσσάτικ^{ov}*) με διοικητικές και δικαστικές (διαιτητικές) εξουσίες. Το φυλετικό τους σύστημα στηριζόταν στα *μιλέτια* ή πατρογραμμικά, εξωγαμικά και εξισωτικά γένη (*clans*). Αυτό σημαίνει ότι η ποίηση δεν βρισκόταν κάτω από τον έλεγχο μιας

4. Η σημασία της λαϊκής ποίησης και των τραγουδιών, οι λεγόμενες διαδρομές της μνήμης ή τα αρχεία της μνήμης, για την Ιστορία είχε επισημανθεί από τις αρχές του περασμένου αιώνα (Castelli 1998: 81,96-97). Άλλωστε, παρά τη διαφοροποίηση σήμερα κυρίως Προφορικής Ιστορίας και Λαογραφίας, οι αφετηρίες του γνωστικού αντικειμένου ξεκινούν από τη λαϊκή παράδοση (πρβ. Vansina 1978, Αλεξάκης 1984α).

κεντρικής κοσμικής ή όχι εξουσίας ή αρχής, όπως συνέβαινε σε πολλές διαστρωματωμένες και ιεραρχημένες κοινωνίες της Αφρικής, της Πολυνησίας κ.α. (Λε Γκοφ 1998:202). Η ποίησή τους δηλ. ήταν ένα καθαρά λαϊκό, ελεύθερο δημιούργημα, αυταναπαραγόμενο και αυτοελεγχόμενο.

Οι Βλάχοι του Κεφαλόβρυσου έχουν πολλών ειδών τραγούδια: ερωτικά (το πιο χαρακτηριστικό είναι το «*μόι σιγκούνǎ βίνιτǎ*» (= ω συ γαλάζια σιγκούνα), σκωπτικά (γνωστό είναι το τραγούδι που μας θυμίζει τον ομηρικό Μαργίτη, για ένα χαζό, *μπουνταλά*, άντρα που δεν ήξερε να κάνει έρωτα στη γυναίκα του), μοιρολόγια, όπως για το χάσιμο (θάνατο) των δύο παιδιών του Τάση Μεντή, Πάνο και Κώστα, ή για το θανάσιμο τραυματισμό του γιου του τσέλιγκα, που τον έστειλε ο πατέρας του να κλέψει ζώο από ξένη στάνη για να φάνε, και πολλά άλλα. Επίσης ποιμενικά τραγούδια στα οποία γίνεται λόγος για τη ζωή των κτηνοτρόφων, τις μετακινήσεις τους κλπ.

Ιδιαίτερη θέση όμως έχουν τα ιστορικά τραγούδια, τα οποία έχουν υπόθεση μια πραγματική ιστορία συχνά περιπλεγμένη με αρκετά μυθικά και συμβολικά στοιχεία και συχνότερα χαρακτηριζόμενα από κάποιες υπερβολές προς εντυπωσιασμό, θα έλεγα «ποιητική αδεία». Αυτά τα τραγούδια προσέλκυσαν το ενδιαφέρον μου. Αποφάσισα λοιπόν να συγκεντρώσω περισσότερες πληροφορίες για τη δημιουργία τους, για την εκτέλεση (τραγούδισμα/επιτέλεση) με παρατήρηση αλλά και συνεντεύξεις, για τη δομή τους και τη θεματολογία τους.

Θα αρχίσω με το τελευταίο ερώτημα: το περιεχόμενό τους. Τα τραγούδια αυτά έχουν πυρήνα μια ιστορία για γεγονότα ουσιαστικά μικροϊστορικής υφής, όπως τις διαμάχες μεταξύ γενών (π.χ. αντεκδικήσεις). Το νεότερο τραγούδι που αναφέρεται σε βεντέτα και τραγουδιέται στο χωριό έχει θέμα το φόνο ενός παιδιού του Πιτούλη από πρόσφυγες στην Ηγουμενίτσα το 1953. Τις συγκρούσεις για τους βοσκοτόπους, όπως το τραγούδι του Κίτα, που έδωσε εντολή στους Βλάχους να βάλουν τα ζώα να βοσκήσουν στη σπαρμένη από τους Γκραίκους (Ελληνόφωνους) έκταση της Παλιόχωρας στη Νεμέρτσικα⁵, την εκμετάλλευση (κλέψιμο) στο λογαριασμό μερικές φορές των τσοπάνων από τους τσελιγκάδες, όπως αυτό όπου ένας έξυπνος τσοπάνος κάλεσε το γραμματέα της κοινότητας για να τους κάνει το λογαριασμό. Τις

5. Ο ήρωας της ιστορίας αυτής είναι ο Κίτας Τόπουλος, όπως φαίνεται από τους δύο πρώτους στίχους του τραγουδιού: «*Tǎ láia tǎ Παλιοχόρǎ/Κίτǎ ο μπǎγκǎ τας μόρǎ*» (=για τη μαύρη την Παλιόχωρα/ο Χρίστος βάλθηκε να πεθάνει). Ειδικότερα, οι Γκραίκοι των χωριών στα Ριζά είχαν μέσο στη τουρκική διοίκηση της Πωγωνιανής και τους έδωσε άδεια να σπεύρουν στην περιοχή της Παλιόχωρας. Όταν ανέβηκε ο Χρίστος στο βουνό και

διαφορές της κοινότητας με τους φοροεισπράκτορες επί Τουρκοκρατίας, τη δράση περίφημων ληστών (όπως του Νεβρούζ Μπελή, που τραγουδιέται και στα αλβανικά), τους γάμους με αλλόγλωσσους, όπως το τραγούδι για το γάμο του Βλάχου με τη Γκραικά, γνωστό κυρίως για την αποστροφή «και θα σε φωνάζουν τα παιδιά σου πατέρα»⁶, και αλλόθρησκους, δηλ. άλλες εθνοτικές και θρησκευτικές ομάδες, ιδιαίτερα μουσουλμάνους, όπως το τραγούδι για το γάμο της Βλάχας με τον δερβίση της Κολώνιας (για την ακρίβεια καϊμακάμη του Κουρτεσίου)⁷, απαγωγές γυναικών, την πυρπόληση του χωριού το 1943 από τους Γερμανούς, το γνωστό «Μετζιντέι βρούτᾶ» που αποτελεί τον «εθνικό ύμνο» του Μετζιτιέ (Κεφαλόβρυσου), ο πόλεμος του '40, μεθοριακά επεισόδια και φόννοι Βλάχων από Αλβανούς και αντίστροφα, γεγονότα του εμφυλίου κλπ. Τους επαίνους σπουδαίων προσώπων, όπως μεγάλων τσελιγκάδων, π.χ του Φώτου Νάστα, του Ντίνα και του Γιάννη Γιάννου, γνωστού και με το παρωνύμιο Νάκης Μέντιας (= Γιαννάκης με το μυστικό), του παλιότερου γραμματέα του χωριού Πάνου Μάρκου κ.ά. Τέλος, τη

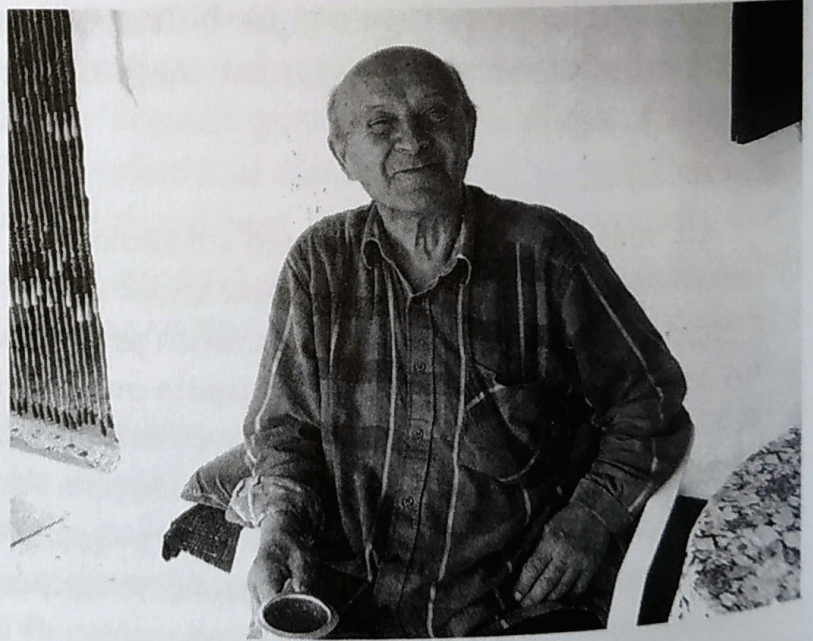
είδε τι είχε συμβεί, κατέβηκε στο χωριό και ζήτησε από τη γερουσία να αποφασίσουν τι θα κάνουν. Αποτέλεσμα άφησαν ελεύθερα τα ζώα και κατέστρεψαν τα σπαρτά. Στους Βλάχους επιβλήθηκε πρόστιμο. Υποστηρίζεται ότι με τα χαρτιά αυτά, δηλ. τις δικαστικές αποφάσεις, τους πήραν οι Γκραικοί τα δικαιώματα στα Παλιοχώρια και στα βουνά.

6. Μερικοί υποστηρίζουν ότι το γεγονός αυτό συνέβη στον Αλμυρό της Θεσσαλίας, όπου είναι εγκατεστημένοι Βλάχοι από την Ήπειρο. Άλλοι θεωρούν ότι η ιστορία αυτή είναι παλιά και αφορά στους Κουτσόβλαχους. Ορισμένοι πληροφορητές όμως από το Κεφαλόβρυσο θεωρούν ότι αυτό το τραγούδι αναφέρεται στο Σιούζο που παντρεύτηκε Γκραικά από το Ωραιόκαστρο, και για να μη γνωρίζουν ότι είναι Βλάχος, άλλαξε το επώνυμό του σε Σιόζος (βλ. περισσότερα και σελ. 329).

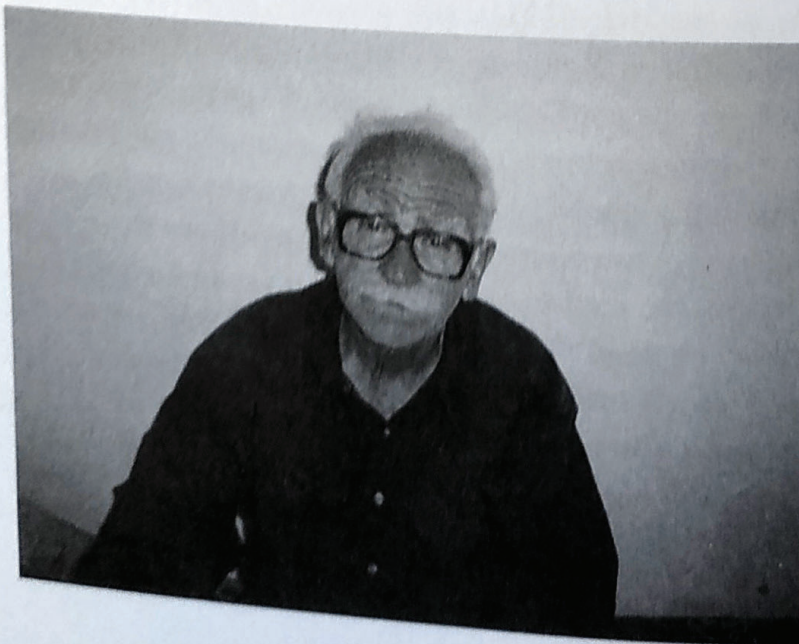
7. Η ιστορία δείχνει την έντονη αντίθεση Χριστιανών -Μουσουλμάνων στην Αλβανία. Στο τραγούδι κατακρίνεται ο θεός της κοπέλας για το γάμο. Φαίνεται, όπως υποστηρίζουν οι πληροφορητές, ότι θα έπαιξε κάποιο ρόλο στο συνοικέσιο. Το σημείο αυτό του τραγουδιού (επίκριση του θείου αντί του πατέρα), θα ήταν ακατανόητο, αν δεν γνωρίζαμε ότι στους Βλάχους υπεύθυνοι για τους γάμους των θηλυκών ανιψιών είναι οι θείοι (αδελφοί του πατέρα). Ένα συγκεκριμένο κορίτσι ονοματίζεται ότι «είναι του τάδε θείου» και μπορεί αυτός να το διαθέσει σε γάμο. Τούτο συνδέεται με την υποχρέωση ή δέσμευση των παντρεμένων αδελφών να μην αποχωρήσουν από την πολυπυρηνική οικογένεια, αν δεν βοηθήσουν στην αποκατάσταση με το γάμο ορισμένων κοριτσιών των αδελφών τους. Όσον αφορά στον καϊμακάμη, ο οποίος πρέπει να είχε και άλλες γυναίκες, να ήταν δηλ. πολύγαμος, βρέθηκε αργότερα σκοτωμένος, για την ακρίβεια μαχαιρωμένος πίσωπλάτα. Υποθέτουν ότι κάποιοι δικοί τους Βλάχοι θα το είχαν κάνει αυτό. Το τελευταίο γεγονός δεν αναφέρεται στο τραγούδι.



40. Ο πληροφορητής
Ζήσης Τσέπας



41. Ο πληροφορητής
Γεράσιμος Τσέπας
(Τσόμπε)



42. Ο πληροφορητής
Γιώργος Μάρκος

μετανάστευση στην Αμερική και στη Γερμανία. Υπάρχουν όμως και τραγούδια που αναφέρονται σε ένα σημαντικό οικογενειακό γεγονός, π.χ. το θάνατο ενός μοναχογιού, τον ξεπεσμό της οικογένειας.

Πάντως πέρα από τα οριζόμενα ως ιστορικά τραγούδια, αυτά δηλ. που έχουν ως πυρήνα ένα ιστορικό γεγονός, η γενικότερη θεματολογία αυτών των τραγουδιών έχει πολλές λειτουργίες, όπως ενίσχυση της εθνοτικής (βλάχικης) και εθνικής (ελληνικής) ταυτότητας, την κοινωνικοποίηση και την πολιτισμική προσαρμογή των νεότερων γενεών (σχέσεις συγγενών, έλεγχο σχέσεων δύο φύλων, κανόνες κοινωνικής συμπεριφοράς). Η ιστορική συνείδηση άλλωστε είναι και ένα τρόπος αυτογνωσίας (Γκανταμέρ 1998: 59).

Στο μεγάλο τους μέρος εξάλλου τα ιστορικά τραγούδια έχουν στόχο τη διατήρηση της ανάμνησης κάποιων κακών ή συμφορών, ώστε να τίθεται το ερώτημα τι είδους ιστορία είναι αυτή που επιδιώκεται; Είναι μια μνησικακία, όπως διερωτάται σε ένα άρθρο της η Jacqueline De Romily (1998), ή μήπως η μνησικακία είναι στενά συνυφασμένη με την ιστορική μνήμη;

Η σχέση αυτών των τραγουδιών με τα ελληνικά ιστορικά και κλέφτικα δημοτικά τραγούδια ως προς τη δομή τους, το μέτρο τους και το στίχο τους έχει απασχολήσει φιλόλογους, λαογράφους και εθνολόγους. Οι στίχοι αυτών των βλάχικων τραγουδιών έχουν μια ορισμένη μορφή και δομή, η οποία ακολουθεί κάποιους κανόνες. 1) Πρόκειται πάντα για οκτασύλλαβο. 2) Πάντα για στίχο με ομοιοκαταληξία (ρίμα). Σε ελάχιστες εξαιρέσεις αντί για ομοιοκαταληξία έχουμε «παρήχηση»⁸. 3) Πάντα με επαναλαμβανόμενες ή τυποποιημένες φράσεις, φόρμουλες, στολίσματα ή τσακίσματα (π.χ. το γνωστό «λέλε» των Βλάχων, το «καημένε κόσμε» ή το «επειδή ο κόσμος θυμάται»), που συμπληρώνονται κάθε φορά με τα συγκεκριμένα ονόματα. Ο ρυθμός δεν έχει μόνο αισθητική σημασία αλλά και πρακτική. Είναι δηλ. μια μνη-

8. Οι μελετητές της επικής ποίησης θεωρούν ότι η παρήχηση (με αυτόν τον όρο αποδίδω τη γαλλική λέξη *assonance*) είναι παλιότερη της ομοιοκαταληξίας. Η πρώτη χρονολογείται πριν από το 13ο αιώνα, ενώ η δεύτερη είναι μεταγενέστερη. Από άποψη τεχνικής η διαφορά έγκειται στο ότι στην ομοιοκαταληξία συμπίπτουν σύμφωνα και φωνήεντα, ενώ στην παρήχηση μόνο τα φωνήεντα. Πάντως υπάρχουν περιπτώσεις συνύπαρξης και των δύο τεχνικών στο ίδιο ποίημα άσχετα από την περίοδο. Για την Ελλάδα, ως προς την παρήχηση, μπορώ να αναφέρω ως χαρακτηριστικό παράδειγμα τα μοιρολόγια της Μάνης, τα οποία πρέπει να συνδέονται και γενετικά με τα τραγούδια που εξετάζω. Το μέτρο που χρησιμοποιούν ο οκτασύλλαβος, σε χρήση και στη Μάνη, είναι και αυτό παλαιότερο του δεκαπεντασύλλαβου αλλά μεταγενέστερο του δεκασυλλάβου που χρονολογείται επίσης πριν από το 13ο αιώνα (βλ. σχετικά Suard 1993: 9). Σημειώνω ότι ο δεκασύλλαβος είναι σε χρήση μέχρι σήμερα στη Σερβία και σε ορισμένες περιοχές

ον γίνεται κοινό κτήμα. Το τραγούδι βελτιώνεται αισθητικά και παίρνει, θα λέγαμε, γιατί αυτό δεν συμβαίνει ποτέ, την οριστική μορφή του.

Η διαδικασία ακολουθεί πάντα μια συγκεκριμένη πορεία. Ο πρώτος συνθέτης του τραγουδιού το τραγουδάει σε μια παρέα. Το τραγούδι μπορεί να το επαναλάβει ένας άλλος αργότερα σε άλλη παρέα, αλλάζοντας λίγο το περιεχόμενο του και τους στίχους ή προσθέτοντας μερικούς καινούργιους στίχους. Το τραγούδι δηλ. «αλλάζει από στόμα σε στόμα», κατά την έκφρασή τους. Η διαδικασία δείχνει καθαρά ότι κάθε τραγούδι είναι και μια καινούργια δημιουργία. Ο εκτελεστής έχει μεγάλο περιθώριο αυτοσχεδιασμού και προσωπικής πρωτοβουλίας όχι μόνο πάνω στο κείμενο αλλά και στον τρόπο εκτέλεσης (εκφραστικότητα και ρυθμό/τέμπο, «'αβάζ» στα βλάχικα). Κατά τους πληροφορητές μάλιστα οι γέροντες τραγουδούσαν ή τραγουδούν με διαφορετικό τρόπο ή ρυθμό/τέμπο, πράγμα που σημαίνει ότι υπάρχει εξέλιξη και στη μουσική του τραγουδιού. Αν και διαπίστωση είναι ότι καθένας έχει το δικό του ρυθμό και τον τρόπο να εκφράσει τον πόνο του.

Η πρώτη εκτέλεση είναι η αφειτηρία για τη γέννηση του τραγουδιού, η δεύτερη από άλλο πρόσωπο και αυτές που ακολουθούν στη συνέχεια είναι ο τρόπος με τον οποίο το τραγούδι το οικειοποιούνται άλλοι κάτοικοι του χωριού. Αυτό σημαίνει ότι το τραγούδι δεν έχει ιδιοκτητή. Κατά τους πληροφορητές, «επειδή το τραγούδι είναι προφορικό, όταν δεν το βγάλεις σε κασέτα ή σε δίσκο δεν έχει αφεντικό». Η καταγραφή σε δίσκο είναι σαν τη δημοσίευση σε βιβλίο. Κατοχυρώνει την πνευματική ιδιοκτησία της δημιουργίας του συγγραφέα (λογοτέχνη, ποιητή κλπ.) και αποκρυσταλλώνει το τραγούδι σε μια συγκεκριμένη μορφή, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι προφορικά παύει να εξελίσσεται¹⁰. Σημειώνω ότι σε ορισμένα νεότερα πολυφωνικά τραγούδια το τραγούδι αρχίζει με τους στίχους: «Εσείς Βλάχοι, για ακούστε/αυτό το τραγούδι και γράψτε το/γιατί βγαίνει από το στόμα μου/να το ακούσει όλος ο κόσμος»¹¹. Τα λόγια δείχνουν τη σημασία της καταγραφής στη σημερινή εποχή των συμβουλών και των προσωπικών μαρτυριών,

10. Πρέπει να αναφέρω ότι όταν έδωσα το βιβλίο του Παδιώτη στους πληροφορητές, για να μου διαβάσουν/απαγγείλουν και να μου σχολιάσουν δικά τους τραγούδια, δυσκολεύονταν και από τα λατινικά γράμματα αλλά και από τις φράσεις των κειμένων, λέγοντας συνεχώς ότι δεν το λέμε έτσι. Από τη συλλογή των κειμένων αυτών μέχρι σήμερα έχουν περάσει αρκετά χρόνια, αλλά υπάρχει πάντα και το μεγάλο πρόβλημα της σωστής φωνητικής καταγραφής.

11. Κατά λέξη: «βόι Ράμᾶνι για ασκουλάτς/αΐστου κᾶντικ σ' λου σκιράτς/κᾶ ισιέ ντι γκούρᾶ ανιά^{ου}/ τας ό 'βντα τούτᾶ ντουνια^{ου})

αλλά ταυτόχρονα και το βάρος των προσωπικών βιωμάτων και τον πόνο του τραγουδιστή, αν στη θέση της λέξης «στόμα», τοποθετήσουμε την ισοδύναμη στην πράξη λέξη «καρδιά» ή «ψυχή».

Παρατηρούμε και εδώ τη διαδικασία που συναντάμε και σε άλλες μορφές «ιστοριογραφίας»: την αξιωματική σύμβαση της επαναληπτικής αφήγησης. Κάθε νέα αφήγηση που προστίθεται στη μνημονική σειρά, δεν αποτελεί μια απευθείας «αναπαράσταση» των ιστορικών συμβάντων, αλλά μια αναπαράσταση προηγούμενων αφηγήσεών τους. Έτσι τα ιστορικά γεγονότα εισέρχονται στο χώρο της μνήμης, μόνο όταν έχουν μετασχηματιστεί σε αφηγηματικά γεγονότα. Η στάση της νέας αφήγησης απέναντι στο επαναλαμβανόμενο συμβάν της αφηγηματικής μνήμης καθορίζει, ως ένα βαθμό, τη μορφή της συνάρτησης, της σχέσης ή της σημασίας του ως προς το ιστορικό παρόν του αφηγητή/τραγουδιστή. Η αφηγηματική στρατηγική θεμελιώνεται πάνω στο αντιθετικό ζεύγος, λήθη/ανάμνηση. «Λήθη», η οποία προέρχεται από την ακάθεκτη, μη αντιστρέψιμη, πορεία του χρόνου, και «ανάμνηση», η οποία οφείλεται στην ικανότητα της αφήγησης και μόνο να ανακαλεί για την ιστορική μνήμη της χαμένες μορφές της (Πολίτη 1998, πρβ. και Λε Γκοφ 1998:10).

Η διαδικασία που περιέγραψα δείχνει την πορεία του ποιήματος /τραγουδιού από μια προσωπική δημιουργία και μαρτυρία στη διαμόρφωση του σε ένα συλλογικό και λαϊκό δημιούργημα. Η ατομική μνήμη άλλωστε αποτελεί πάντα την πρώτη πηγή, συχνά ατελή, της ιστορικής γνώσης. Και η συλλογική μνήμη είναι το εξαιρετικά πολύτιμο αποτέλεσμα του αθροίσματος των λίγο-πολύ γνωστών γεγονότων (De Romily 1998). Η έννοια της συλλογικής μνήμης είναι δύσκολη, γιατί υπονοεί μια ομογενοποιημένη, ενοποιημένη μνήμη ή ένα σοβαρά λειτουργικό corpus παραδόσεων (Thomas 1992: 197). Η μνήμη είναι πάντα ατομική αλλά τα άτομα θυμούνται και ανασυγκροτούν το παρελθόν τους πάντα ως μέλη μιας κοινωνικής ομάδας (Βαν Μπούσχοτεν 1997:209). Οι διαδρομές της μνήμης ακολουθούν σχεδόν πάντα την ίδια πορεία, «ατομική υποκειμενικότητα-συλλογική υποκειμενικότητα».

Αναφέρω μερικά παραδείγματα: Το τραγούδι για το κάψιμο του Μετζιντιέ αποδίδεται από τους περισσότερους πληροφορητές στον Ηλία (Λίτσο) Ντόντη. Λίγοι όμως το γνωρίζουν αυτό, απ' όσους το τραγουδούν και το χορεύουν στα πανηγύρια. Η ιστορία του τραγουδιού παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Το τραγούδι/ποίημα του Ντόντη αναφερόταν αρχικά στον πόλεμο του σαράντα και παρεπιπτόντως στην πυρπόληση του χωριού από τους Γερμανούς. Στην πρώτη επίσημη ηχογράφιση σε δίσκο του τραγουδιού από τον Κόλα-Νάτσια αλλάχθηκαν κάπως τα λόγια και προστέθηκε ο στίχος/προσφώνηση «Μετζιντιέ βρούτᾶ» (= αγαπημένο Μετζιντιέ) που ήταν συνηθισμένη

έκφραση των Βλάχων για το χωριό τους. Κατά τους πληροφορητές αυτό έγινε, για να αποφευχθούν οι δικαστικοί αγώνες για τα δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας.

Η διεκδίκηση της πατρότητας τραγουδιών πέρα από τα άτομα και τις οικογένειες φαίνεται από τις συζητήσεις που έκανα στο Κεφαλόβρυσσο να επεκτείνεται και σε διαφορετικές εθνικές και εθνοτικές ομάδες. Π.χ. σε διάλογο σχετικά με το ρυθμό του πολυφωνικού βλάχικου τραγουδιού και τη σχέση του με το αλβανικό πολυφωνικό τραγούδι, οι πληροφορητές μου υπεστήριξαν ότι το καθεστώς Χότζα προκειμένου να δημιουργήσει εθνική ταυτότητα στους Αλβανούς μετέφερε, μεταφράζοντας και παραφράζοντας, πολλά βλάχικα τραγούδια στα αλβανικά. Ήταν αυτό, σύμφωνα με τα λόγια τους, πολύ εύκολο να γίνει και δύσκολα μπορούσε να ελεγχθεί. Πράγματι σε δημοσιεύματα Αλβανών λογίων στα διάφορα αλβανικά εθνογραφικά περιοδικά σχεδόν ποτέ δεν γίνεται λόγος για Βλάχους στην Αλβανία

Έτσι ενδεχομένως ερμηνεύεται κάποια ομοιότητα του βλάχικου πολυφωνικού τραγουδιού με το αλβανικό, αν και οι πληροφορητές μου τονίζουν το φαινόμενο της τοπικής επίδρασης στο τραγούδι, βρίσκοντας ότι στην Αλβανία έχουν περισσότερο αλβανική επίδραση και στην Ελλάδα ελληνική. Υποστηρίζουν ακόμα ότι κάποια μοιρολόγια που παρουσιάζονται σαν «γκραϊκικά» είναι βλάχικα, ενώ δέχονται ότι μερικές γνωστές παραλογές (μπάλαντες), όπως το «Γεφύρι της Άρτας» και του «Νεκρού αδελφού» (του Κωνσταντή) που ενδεχομένως να συναντιούνται στους Βλάχους είναι νεότερη μετάφραση από τα ελληνικά, γιατί αυτοί δεν έχουν αυτούς τους μύθους. Πράγματι από τις πρόσφατες ηχογραφήσεις σε γλέντι η μόνη παραλογή που άκουσα στο Κεφαλόβρυσσο σε πολυφωνική εκτέλεση ήταν αυτή «του αδελφοκτόνου ληστή». Εντούτοις και πολλά άλλα νεότερα ελληνικά τραγούδια έχουν μεταφερθεί στα βλάχικα, όπως το «όταν θα πάω κυρά μου στο παζάρι» κλπ.

Ο ανταγωνισμός μεταξύ εθνικών ομάδων για τα τραγούδια έφθασε σε μια περίπτωση μέχρι του σημείου Αλβανοί Λιάπηδες να θέλουν να εμποδίσουν με τα όπλα Βλάχους από το γένος των Γραμμοζαίων να πάνε να γράψουν σε δίσκο τραγούδια στα Τίρανα, όπου τους είχαν καλέσει. Η ηχογράφηση δεν έγινε, γιατί οι Λιάπηδες απειλούσαν να τους σκοτώσουν. Η διαμάχη πάντως έληξε ειρηνικά και οι δύο αντιμαχόμενες πλευρές έγιναν «βλάμηδες». Το γράψιμο σε δίσκο των τραγουδιών θεωρείται αναγνώριση της ανώτερης αξίας τους αλλά και κατοχύρωση των τραγουδιών υπέρ αυτών που θα τα ηχογραφήσουν. Σημειώνω πάντως ότι μετά το άνοιγμα των συνόρων Ελλάδος-Αλβανίας συχνά βορειοπειρώτες Βλάχοι έρχονται στο χωριό και τραγουδούν μαζί με τους ντόπιους, οπότε είναι δικαιολογημένη κάποια επίδραση στο τοπικό τραγούδι ή ενπάση περίπτωση μια ενίσχυση του παλιότερου τρόπου εκτέλεσης/επιτέλεσης του τραγουδιού.



46. Τραγουδώντας πολυφωνικά σε γάμο. Εδώ ο «πάρτις»



47. Τραγουδώντας πολυφωνικά σε γάμο. Στα δεξιά ο Ανδρέας Μεντής



48. Ανακοίνωση για διεθνές φεστιβάλ βλαχόφωνου πολυφωνικού τραγουδιού



49. Παρέα ηλικιωμένων.
 Η γυναίκα φοράει
 το φαρσεριώτικο τσουπάρι,
 γύρω στο 1920

Ένας δημιουργός τραγουδιών/ποιημάτων και καλός τραγουδιστής, «μερακλής» κατά την έκφρασή τους, είναι ο Αχιλλέας Γραμμόζης. Επίσης ο Βασίλης Φούκης, ο Βαγγέλης Σιούτης, ο Κώστας Νάνης από τη Βήσσανη, που ήδη ανέφερα. Αλλά και άλλοι νεότεροι μου δήλωσαν ότι μπορούν «να ταιριάσουν» τέτοια τραγούδια. Σημειώνω ότι παλιότερα υπήρχαν και τραγουδοποιοί/ποιητές, οι οποίοι έφτιαχναν κατά παραγγελία τραγούδια. Αναφέρω για παράδειγμα τον πατέρα του Αχιλλέα Γραμμόζη, Κώστα. Το τραγούδι που είχε «ταιριάσει» με αυτόν τον τρόπο ο Κώστας Γραμμόζης είχε θέμα την εκδίκηση του Νάση Κώστη κατά των Αλβανών. «*Ο Κώστης ήλθε και βρήκε το Γραμμόζη και του είπε, ρε Κώστα Γραμμόζη, να μου το βγάλεις τραγούδι αυτό*». Το τραγούδι το συνέθεσε ο Κώστας Γραμμόζης και το τραγούδησε αρχικά ο ίδιος. Ένα άλλο τραγούδι που είχε φτιάξει ο Κώστας Γραμμόζης ήταν για τη μετανάστευση των αντρών στην Αμερική το 1912-14.

Οι ιστορικές μνήμες των Βλάχων του Κεφαλόβρυσου μέσω των παραδόσεων και των τραγουδιών δεν έχουν ιδιαίτερα μεγάλο βάθος, κάτι που είναι διαπιστωμένο ότι ισχύει γενικότερα (Calvet 1984:96). Αν εξαιρέσουμε κάποιες ιστορίες, ουσιαστικά αιτιολογικούς μύθους, για την προέλευσή τους από το Μπούρτζι της Ιταλίας απ' όπου και η ονομασία τους, σύμφωνα με ορισμένους, Μπουρτζόβλαχοι, δεν φαίνεται να ξεπερνούν τα εκατό πενήντα-διακόσια χρόνια, δηλαδή όσο και η έκταση μιας γενεαλογίας ενός γένους (μιλέτι). Η γενεαλογία (γενεαλογική αφήγηση) αποτελεί ουσιαστικά μια ακολουθία από βιογραφίες που συνδέονται μεταξύ τους και επομένως το μεγαλύτερο δυνατό διάστημα συνεχούς ή γραμμικού χρόνου, που στη δική μας περίπτωση φθάνει συνήθως τις τρεις έως πέντε γενεές από τον πιο ηλικιωμένο πληροφορητή (πρβ. Μπενβενίστε 1994:13 και Thomas 1992:123-127). Η επισήμανση έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, γιατί δείχνει το βαθμό που η ιστορική τους μνήμη συνδέεται με την κοινωνική τους οργάνωση, δεδομένου ότι στις γεωργοκτηνοτροφικές κοινωνίες αυτού του τύπου επικρατεί η αντίληψη του κυκλικού χρόνου (Κυριακίδου-Νέστορος 1987, Whitrow 1989, Καυταντζόγλου 1995). Κοινωνίες με μεγαλύτερο βάθος μνήμης είναι κατά κανόνα μεγαλύτερες και έχουν οπωσδήποτε περισσότερο πολύπλοκη κοινωνικοπολιτική οργάνωση, φυλάρχους, βασιλιάδες, δυναστείες κτλ. Οι γενεαλογίες άλλωστε σε κοινωνίες χωρίς βασιλιάδες είναι υπόθεση οικογενειακή, ενώ σε κοινωνίες με βασιλιάδες είναι υπόθεση του κράτους (Guenée 1978:466).

Ουσιαστικά οι παλιότερες ιστορικές μνήμες που συναντάμε σε τραγούδια και σε άλλες διηγήσεις αναφέρονται στον Αλή Πασά, με τον οποίο οι Βλάχοι αυτοί είχαν ιδιαίτερες σχέσεις, καθώς και στον στενά συνδεδεμένο μαζί του Γιάγκο Τσαράωση (π.χ. η διάσωση του Αλή Πασά από τον Γιάγκο, κρύβοντάς τον στα μαλλιά, ή το σφάξιμο του κριαριού με τα χρυσά κέρατα που του είχε δωρίσει ο Αλή Πασάς), το μιλέτι του οποίου άλλωστε δεν υπάρχει πια στο χωριό.

Πώς όμως τα τραγούδια αυτά γίνονται κοινό κτήμα και ενισχύουν τη συλλογική μνήμη, ενώ ξεκινούν ουσιαστικά από μια προσωπική εμπειρία, μια προσωπική μαρτυρία, και είναι μια προσωπική δημιουργία;

Το κλειδί του προβλήματος βρίσκεται στην επιτέλεση-εκτέλεση (performance) του τραγουδιού (πρβ. Turner 1986). Τα τραγούδια αυτά είτε βρίσκονται στο στάδιο της προσωπικής ακόμα δημιουργίας είτε είναι παλιότερα που έχουν γίνει κοινό κτήμα τραγουδιούνται ομαδικά. Δεν υπάρχει περίπτωση ένα τραγούδι να εκτελεσθεί κατά μόνας στο Κεφαλόβρυσσο. Ακόμα και ο δημιουργός ενός ποιήματος/ τραγουδιού «θέλει την παρέα του», για να το τραγουδήσει. Και η παρέα δεν είναι οποιοσδήποτε άλλοι δεινοί τραγουδιστές, αλλά οι συγκεκριμένοι με τους οποίους συνεργάζεται και βρίσκει το ρυθμό. Κατά μόνας εκτέλεση του τραγουδιού είναι εντελώς νεότερο φαινόμενο και όχι αποδεκτό από τους Βλάχους. Εξαιρούμε μόνο τις περιπτώσεις, όπου κάποια τραγούδια που χορεύονται, συνοδεύονται από όργανα (π.χ. κλαρίνο). Το τραγούδι όμως με κλαρίνο ή άλλα όργανα και πολύ περισσότερο κατά μόνας θεωρείται ουσιαστική παρέκκλιση από την παράδοση και κατακρίνεται ως μη γνήσιο βλάχικο. Πάντως πολλά τραγούδια τραγουδιούνται πλέον ηχογραφημένα σε κασέτες ή σε δίσκους από μεμονωμένους τραγουδιστές και διατίθενται στο εμπόριο. Πολύ γνωστή είναι η περίπτωση της εθνικής τραγουδίστριας των Βλάχων Έλλης Φάρα από την Κορυτσά που έχω ήδη αναφέρει.

Τα τραγούδια αυτά είναι πολυφωνικά. Εκτελούνται από 5-6 άντρες σε μια παρέα, σ' ένα γλέντι (νταβέτι). Καμιά φορά μπορεί να είναι και περισσότεροι αλλά αυτό κατά τους πληροφορητές μειώνει την καλή εκτέλεση του τραγουδιού. Όπως δηλώνουν, μέχρι έξι, το πολύ επτά τραγουδιστές είναι καλά, με περισσότερους δημιουργείται πρόβλημα. Υπάρχει όμως περίπτωση σε ένα τραπέζι να κάθονται και δεκαπέντε άτομα, που ενώ μπορεί να κρατούν το ίδιο, εντούτοις δεν τραγουδούν ως πρώτοι, γιατί δεν ξέρουν να τραγουδούν καλά.

Παλαιότερα στις ομάδες υπήρχαν και γυναίκες ή η ομάδα μπορούσε να αποτελείται μόνο από γυναίκες. Κατά τους πληροφορητές τότε δεν υπήρχε περίπτωση να μην υπάρχει γυναικεία φωνή μέσα στο τραγούδι. Υποστηρίζουν ότι «αν είναι παρέα μικτή, άνδρες και γυναίκες το τραγούδι πάει ακόμα καλύτερα». Ιδιαίτερη όμως επίδοση είχαν οι γυναίκες στα μοιρολόγια, αν και υπάρχουν πληροφορίες από πολύ ηλικιωμένους πληροφορητές ότι πριν από το 1920 μοιρολογούσαν και οι άντρες. Στις ημέρες μας οι γυναίκες έχουν σταματήσει κατά κανόνα να μοιρολογούν. Σημειώνω ότι μερικοί πληροφορητές μου δήλωσαν ότι ορισμένα τραγούδια τα άκουσαν από τις γιαγιάδες τους. Σήμερα η παρουσία των γυναικών στα πολυφωνικά τραγούδια είναι σπάνια έως ανύπαρκτη. Οι πληροφορητές μου εξηγούν αυτή την εξέλιξη και την αποδίδουν στην ντροπή που αισθάνονται οι γυναίκες, όταν τραγουδούν δημόσια, γιατί πιστεύουν ότι δεν τραγουδούν καλά. «Ντρέπονται

οι γυναίκες να τραγουδούν. Πιο παλιά δεν ντρεπόντουσαν, γιατί δεν ξέρανε. Τώρα λένε πως μας βλέπουν και πως δεν τραγουδάμε καλά».

Πράγματι παλαιότερα τα τραγούδια τραγουδιόνταν ομαδικά/πολυφωνικά σε κλειστούς χώρους, στο σπίτι και σε οικογενειακό περιβάλλον επευκαιρία γάμων, βαφτίσεων, οικογενειακών εορτών κλπ. Σπανιότερα τραγουδιόνταν στο καφενείο ή σε ανοικτό δημόσιο χώρο, π.χ. πλατεία. Τέτοιοι χώροι άλλωστε δεν υπήρχαν, όπως μας θυμίζει ένα άλλο τραγούδι για την ίδρυση στο χωριό του πρώτου καφενείου (στα βλάχικα ντουκάνι). Για τους πληροφορητές η ρήξη με την παράδοση αρχίζει μετά από το 1961, με τη μετανάστευση δηλ. στη Γερμανία. «Τότε σταμάτησε η μνήμη, γιατί πέθαναν οι γέροντες και δεν πρόλαβαν να τα πουν στους νέους».

Σήμερα όλοι στην παρέα λένε με τη σειρά το τραγούδι τους. Ένας τραγουδιστής μπορεί να πει και ως τρία τραγούδια συνεχόμενα, ενώ ένας άλλος που βρίσκεται δίπλα του ή απέναντι του τον συνοδεύει. Αυτός που αρχίζει να τραγουδάει, ο προεξάρχων, λέγεται «πρώτος». Ο τραγουδιστής αυτός «παίρνει» (ου ια) το τραγούδι και είναι ο γνωστός «πάρτνς» των μουσικολόγων. Ο άλλος «κρατάει» το τραγούδι, το «σκεπάζει» (ή «το κόβει» ου τάια), κατά την εκφρασή τους, και ονομάζεται «δεύτερος». Ο δεύτερος στη μουσικολογική ορολογία είναι γνωστός και ως «γυριστής» ή «κλώστης». Ο δεύτερος θεωρείται το ταίρι του κυρίως τραγουδιστή και δεν μπορεί να είναι οποιοσδήποτε. Είναι πάντα συγκεκριμένο πρόσωπο για συγκεκριμένο τραγούδι. Αν μάλιστα το τραγούδι είναι καινούργιο, πρέπει να γνωρίζει τα λόγια του. Ο δεύτερος παίζει, όπως υποστηρίζουν, σημαντικό ρόλο. «Το να κρατήσεις το τραγούδι, όπως και να το πάρεις, έχει ουσία». Η καλύτερη θέση του δεύτερου είναι απέναντι στον πρώτο, αλλά αυτό εξαρτάται από τον διαθέσιμο χώρο. Οι υπόλοιποι της παρέας τους συνοδεύουν με χαμηλή φωνή. Αυτοί κρατούν το ίσο και είναι γνωστοί στους μουσικολόγους ως «ισοκράτες» (βλ. περισσότερα: Κατσανεβάκη 2002-2003). Όταν ο τραγουδιστής λέει περισσότερα τραγούδια, σπάνια τα λέει ολοκληρωμένα. Συχνότερα τελειώνει, αν πει μόνο ένα παλιό τραγούδι ή ένα τραγούδι που έχει συνθέσει ο ίδιος. Βρισκόμαστε μπροστά σε μια μορφή διαλογικού και όχι μονολεκτικού τραγουδιού (πρβ. Κάβουρας 1994: 142).

Ουσιαστικά το πολυφωνικό τραγούδι με τις τρεις επαναλήψεις του σε κάθε εκτέλεση είναι ο ιδανικότερος τρόπος εκμάθησης και απομνημόνευσης, ώστε να πιστεύουμε ότι μέσα στις λειτουργίες του ήταν και αυτή της «ανάμνησης» μέσω της μίμησης. Το φαινόμενο έχει παρατηρηθεί και σε άλλους λαούς (Goody 1977). Πέρα απ' αυτό φαίνεται ότι σε πολιτικά ακέφαλες κοινωνίες δεν υπάρχουν άλλοι τρόποι για την επίτευξη της κοινωνικής συνοχής. Δεν διατίθενται εξουσιαστικά μέσα ευθείας επιβολής. Η κοινωνική νόρμα περνάει μέσα από το ρυθμό (πρβ. Τσιτσιπής 1995:134).

Η είσοδος του νέου τραγουδιστή στο τραγούδι είναι μια μακρά διαδικασία. Όλοι συμφωνούν ότι για να τραγουδήσει κανείς, πρέπει να γνωρίζει καλά το τραγούδι. Κάποιοι παλιοί τραγουδιστές μπορούν να «μυήσουν» νεότερους τραγουδιστές. Τούτο γίνεται με την παρακολούθηση αρχικά από το νέο τραγουδιστή της εκτέλεσης των τραγουδιών, κατόπιν με την είσοδο του ως ισοκράτη και ύστερα ως γυριστή, πριν μπει τελικά ως προεξάρχων. Παράλληλα, όλο αυτόν τον καιρό δέχεται τις συμβουλές και τις παρατηρήσεις των παλιότερων τραγουδιστών της παρέας. Σε ορισμένες οικογένειες η μαθητεία στο πολυφωνικό τραγούδι ασκείται κοντά στους γονείς ή στους στενούς συγγενείς (π.χ. θείους, παππούδες), όταν ακόμα το παιδί είναι πολύ μικρό. Αυτό συμβαίνει, όταν η οικογένεια έχει κάποια παράδοση στο τραγούδι. Σήμερα ο νεότερος τραγουδιστής πολυφωνικού τραγουδιού είναι τριάντα ετών, πράγμα που σημαίνει ότι η παράδοση θα είναι ζωντανή για ένα ακόμα χρονικό διάστημα.

Για τα πολυφωνικά τραγούδια της Ηπείρου έχουν δημοσιευθεί κάποιες μελέτες (βλ. πρόχειρα Περιστέρης 1955-57, Ζώτος 1979), καμία όμως δεν έχει γίνει ειδικά για τα πολυφωνικά τραγούδια των Βλάχων, εκτός από αυτές, τελευταία, της Κατσανεβάκη (1998, 2002-2003). Όπως όμως και τα πολυφωνικά τραγούδια των Ελληνοφώνων της περιοχής, έτσι και εκείνα των Βλαχοφώνων είναι μια μυσταγωγία, μια ιεροτελεστία που οδηγεί σε ένα είδος έκστασης, ένα βάπτισμα στην ιστορική/συλλογική μνήμη. Αυτό φαίνεται και στα πρόσωπα των τραγουδιστών που τραγουδούν το συγκεκριμένο τραγούδι. Λένε χαρακτηριστικά οι πληροφορητές: «*Αν άκουγες δικούς μας να τα τραγουδούν, θάλεγες, εδώ να πεθάνω*». Η σημασία της τελετουργίας του τραγουδιού είναι φανερή και στον τρόπο συνεννόησης κατά τη διάρκεια της επίτεσης. Ο κύριος τραγουδιστής ή προεξάρχων, δίνει τις διάφορες εντολές με χειρονομίες, π.χ. «*τελείωσε το τραγούδι*», «*δεν βγαίνει το τραγούδι*». Συζητήσεις και διακοπές φωνητικά του τραγουδιού δεν επιτρέπονται. Το πολύ κάποιες απαραίτητες συνεννοήσεις να γίνονται ψιθυριστά.

Κλείνοντας το κεφάλαιο, η συλλογικότητα οδηγεί με τον αναγκαίο έλεγχο στο να γίνει το προσωπικό δημιούργημα πιο αντιπροσωπευτικό της κοινότητας, κοινό δημιούργημα, ένα λαϊκό τραγούδι, να ξεπεράσει δηλ. τα στενά όρια της ατομικής υποκειμενικότητας, η οποία χαρακτηρίζει συνήθως τις απλές μαρτυρίες. Κατά τους πληροφορητές, αν δεν συμφωνούν οι άλλοι στον τρόπο εκτέλεσης του τραγουδιού, στο ρυθμό και στα λόγια, υπάρχει πρόβλημα στην παρέα. Το τραγούδι «*δεν πάει καλά και το σταματάνε*». Η επεξεργασία άλλωστε με την επανάληψη ενός συγκεκριμένου τραγουδιού δείχνει και το ενδιαφέρον των Βλάχων του Κεφαλόβρυσου για ορισμένα θέματα. Μπορούμε επομένως να δούμε πως λειτουργεί η επιλεκτική μνήμη και λήθη σ' αυτή την ομάδα (πρβ. Βαν Μπούσχοτεν 1997:137, Thomas 1992:4).