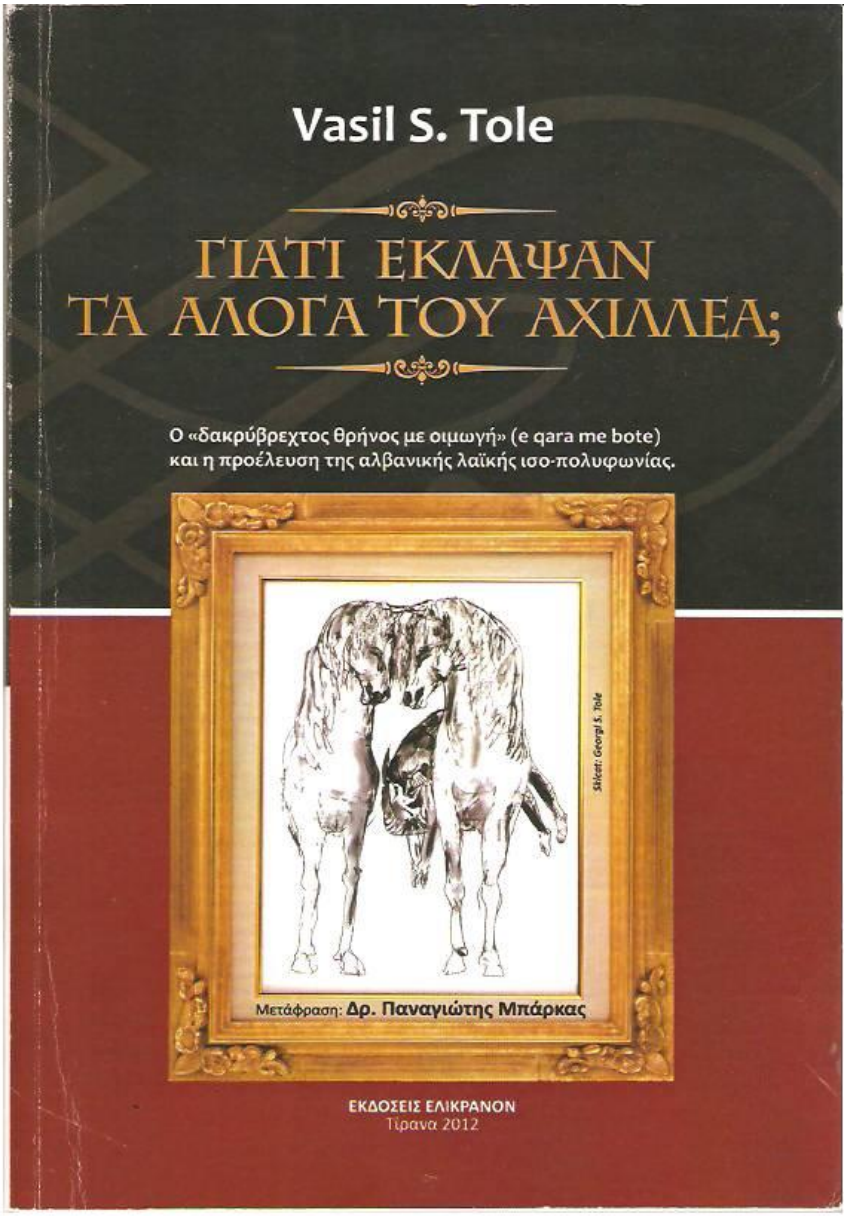
Vasil S. Tole
ΓΙΑΤΙ ΕΚΛΑΨΑΝ
ΤΑ ΑΛΟΓΑ ΤΟΥ ΑΧΙΛΛΕΑ;
Ο «δακρύβρεχτος θρήνος με οιμωγή» (e qara me bote)
και η προέλευση της αλβανικής λαϊκής ισο-πολυφωνίας.
Skicat: Gjergj S. Tole
Μετάφραση: Δρ. Παναγιώτης Μπάρκας
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΛΙΚΡΑΝΟΝ
Τίρανα 2012

Vasil S. Tole

«Γιατί έκλαψαν τα άλογα του Αχιλλέα;»

Ο «δακρύβρεχτος θρήνος με οιμωγή» (e qara me bote)
και η προέλευση της αλβανικής λαϊκής ισο-πολυφωνίας»

«Τ' αλόγατα παράμερα απ᾽ τη μάχη
θρηνούσαν, απ᾽ την ώρα που 'νιωσαν στον κουρνιαχτό να πέφτει
ο αμαξηλάτης τους απ᾽ του Έχτορα του αντροφονιά το χέρι.
……..
όπως η κολόνα ασάλευτη κρατιέται, που τη στήσαν
ορθή, στον τάφο ενός που πέθανε γιος και γυναίκα πάνω,
όμοια έμεναν κι εκείνα ασάλευτα, ζεμένα στ᾽ ώριο αμάξι,
στη γη κολλώντας τα κεφάλια τους, κι από τα βλέφαρα τους
ζεστά τα δάκρυα ετρέχανε στο χώμα, και θρηνούσαν
ποθώντας τον αμαξηλάτη τους· κι οι πλούσιές τους χαίτες
στα πλάγια του ζυγού σκονίζουνταν, ξεφεύγοντας τη ζεύλα.»

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΛΙΚΡΑΝΟΝ
Τίρανα 2012[2]

Κάθε γνήσιο αντίτυπο σφραγίζεται από τον εκδότη…
… και υπογράφεται από τον επιμελητή της έκδοσης

► '**Ο δακρύβρεχτος θρήνος με οιμωγή**' (e qara me bote) και η προέλευση της αλβανικής λαϊκής ισο-πολυφωνίας, είναι μέρος του «*αντιπροσωπευτικού καταλόγου προφορικής και πνευματικής κληρονομιάς της ανθρωπότητας*», προστατευμένο από την UNESCO ως «*αριστούργημα της εθνικής πολιτιστικής και πνευματικής κληρονομιάς*» μας.

► **Εθνομουσικολογικό εγχείρημα:** *«Γιατί έκλαψαν τα άλογα του Αχιλλέα;»*
► **Συγγραφέας:**…… : ***Βασίλ Σ. Τόλε***
► **Συντελεστές:**
-- *Μεταφραστής* …….....: ***δρ. Παναγ. Μπάρκας***
-- *Επιστημονική επιμέλεια*…....: ***καθηγητής δρ. Φατμίρ Χύσι***
-- *Γλωσσική επιμέλεια* (μετάφρ.)... .: ***δρ. Γεώργ. Γιακουμής,***
-- *Αρχική βοηθητική μετάφραση*… : ***Ενιέλ Νταβίδι και Ολγκέρτ Θωμολάρι***
-- *Εκδοτική επιμέλεια*……..: ***δρ. Γεωργ. Γιακουμής, Εστία Τιράνων του Ε.Ι.Π.***
-- *Εικαστικά* …….. : ***Γεώργι Σ. Τόλε***
-- *Ντιζάιν εξωφύλλων*……..: ***Εργκύς Μπεϊλέρι***
-- *Εκδότης*……..: ***Παν. Λέζος, ¨ΕΛΙΚΡΑΝΟΝ¨***
-- ISBN……: ***978-960-9504-85-0***
© ***Όλα τα δικαιώματα (****του αλβανικού πρωτοτύπου****) ανήκουν στον συγγραφέα.***

Όλα τα δικαιώματα (επί του αλβανικού κειμένου) διατηρούνται. Κανένα απόσπασμα αυτού του βιβλίου δεν μπορεί να αναπαραχθεί, ή να ξαναδιηγηθεί με

All rights(for the albanian text) are reserved. No part of this book may be reproduced or utilized in any form or by any means, electronic or mechanical,

κάποιο άλλο σύστημα, ή να μεταδοθεί με τρόπο, που εννοεί αντιγραφή, εγγραφή, μετάδοση μέσω ραδιο-μεταδότη κτλ, χωρίς την γραπτή άδεια του συγγραφέα.

including photocopying, recording or by any information storage and retrieval systems, without permission in writing from ***Vasil S Tole.***

Αφιέρωση

Την έκδοση αφιερώνω στους παππούδες και γιαγιάδες μου:
Βασήλη Ζίσο Τόλε (Λούπτσκε, Πρεμετή 1886 - † Πρεμετή 1952)
Αφροδίτη Καλάμ Γρηγοριάδη (Κωνσταντινούπολη, Τουρκία 1907 – †Λούπτσκε, Πρεμετή 1987)
και Ηρακλή (Ράκο) Μιχάλ Κότσι (Ντεράν, Ζαγόρι 1910 - † Ζαγόρι 1958),
Σόρκα Πέτρο Ντίλο (Τοπόβα, Ζαγόρι 1910 - † Αργυρόκαστρο 1992),

με την βαθύτερη προς αυτούς ταπεινοφροσύνη, ευγνωμοσύνη και σεβασμό.

Ο Συγγραφέας

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Αναγκαία Προσημείωση: *από τον επιμελητή της έκδοσης*…….

Υπομνηματισμός: *από τον επιστημονικό σύμβουλο του αλβανικού πρωτοτύπου*……

Προλογικό Σημείωμα : *από τον μεταφραστή*…….

Πρόλογος : *από τον συγγραφέα*…….

Εσαγωγή : *"Για το μοιρολόι και το τραγικό μοιρολόγημα»* ……..

Κεφάλαιο 1ο *"Ο δακρύβρεχτος θρήνος με οιμωγή» (e qara me bote), ως το λίκνο γένεσης της ισο-πολυφωνίας*…….

1.1. Ετυμολογία της λέξης ……

1.2. "Ο άλλος κόσμος και "Ο δακρύβρεχτος θρήνος με οιμωγή» (e qara me bote) *ως μουσική θεραπεία και σύνδεσμος των δύο κόσμων»*……..

1.3. Αρχαίες μαρτυρίες για τον " δακρύβρεχτο θρήνο με οιμωγή» (e qara me bote)……..

1.4. Ιδιαιτερότητες του θρηνώδους άσματος……

1.5. Ο συμβολισμός των χρωμάτων («ερυθρό και μαύρο») της αλβανικής εθνικής ταυτότητας……

Κεφάλαιο 2ο *"**Ισο-πολυφωνία, ο πνευματικός πολιτισμός κατά της οδύνης**»*

2.1 . Η έναρξη και η λήξη του θρήνου……..

2.2. Η περίοδος πένθους και η λήξη του πένθους……..

2.3. Μοιρολόι και τραγουδισμένη αλβανική γλώσσα: οι παροιμίες για το μοιρολόι

2.4. Είδη και άλλες ισο-πολυφωνικές θρηνώδεις μουσικές μορφές……..

Κεφάλαιο 3ο *"**Η ισο-πολφωνία ως μουσική χορωδία**»*

3.1. *Η μουσική χορωδία της ισο-πολυφωνίας και ο χορωδία της τραγωδίας*…… …

3.2. Η δομή των μελωδικών γραμμών στη χορωδης «ισο-πολυφωνίας»……

3.3. Η Ερμηνεία χωρίς διευθυντή και οι θέσεις των μοιρολογητών …….

Κεφάλαιο 4ο ***"Γιατί έκλαψαν τ' άλογα του Αχιλλέα;»:*** Τραγικές τελετουργίες στην «Ιλιάδα» και στην «Οδύσσεια» του Ομήρου και τα κοινά χαρακτηριστικά με τα μοιρολόγια.

4.1. Το τελετουργικόγια τον Πάτροκλο……

4.2. Το τελετουργικό για τον θεϊκο Έκτορα ……

4.3. Το τελετουργικό για τον Αχιλλέα…….

Επίλογος: ***«Τ' άλογα του Αχιλλέα», ποίηση του Κωνσταντίνου Καβάφη***……

Μουσικά υλικά (που συμβουλεύτηκε ο συγγραφέας από το Αρχείο IAKSA)……

Σχετικά με τον συγγραφέα…….

Αναγκαία Προσημείωση

(του επιμελητή της έκδοσης)

►Πριν έρθει στο φως της δημοσιότητας και πριν φτάσει στα χέρια τών αναγνωστών του, τούτο το βιβλίο ε ζ η σ ε κάτι το ξεχωριστό: έκανε πράξη μια σειρά διαδικασιών για τη *«δημοκρατία της διαφωνίας»* −ως καθήκοντος (-σεβασμού μιας θ έ σ η ς) και ως δικαιώματος (-ελευθερίας στη διατύπωση μιας α ν τ ί θ ε σ η ς). Αυτό συνέβη, επειδή το ανά χείρας τεύχος υπήρξε καρπός ειλικρινούς συνεργασίας τριών ανθρώπων: του συγγραφέα Vasil Tole, μουσικολόγου και ακαδημαϊκού· του φιλολόγου και επιμελητή της έκδοσης δρ. Γεώργ. Γιακουμή, διευθυντή της Εστίας Τιράνων του Ελληνικού Ιδρύματος Πολιτισμού· και του παν/μιακού καθηγητή δρ. Παναγ. Μπάρκα, λαογράφου και μεταφραστή. Ο καθένας έπαιξε τον δικό του διακριτό ρόλο στο εγελιανό σχήμα: ***θέση*** (του συγγραφέα), ***αντίθεση*** (του μεταφραστή), ***σύνθεση*** (του επιμελητή)…

► Ποιά είναι η *«**θέση**»* του συγγραφέα; Ότι η θρηνητική χορωδία του «*ίσο-πολυφωνικού*» τραγουδιού , όπως και το σκηνικό των δρωμένων γύρω από τον θάνατο ενός ανθρώπου, είναι λαϊκό και αρχαϊκό φαινόμενο αποκλειστικά αλβανικό, που συνιστά επιβίωση αρχαίου ιλλυροαλβανικού εθιμοτυπικού—μάλλον αρχαιότερου και από το ομηρικό αντίστοιχό του...

Απέναντι σ' αυτή την άποψη προβάλλει αντιρρησιακό λόγο η *«**αντίθεση**»* του μεταφραστή, ο οποίος υποστηρίζει ότι το ηπειρωτικό «*πολυφωνικό*» τραγούδι έχει αφετηρία τα περί τη Δωδώνη ταφικά αρχαϊκά δρώμενα και εξαπλώνεται, εξελισσόμενο ως διαπολιτισμικό φαινόμενο, σε γλώσσες και χώρες έξω από την πολιτισμικώς ενιαία Ήπειρο. Επίσης, και ο επιμελητής διατυπώνει επιφυλακτικά (ως μη ειδικός στη λαογραφία, αλλα ως ιστορικός) ορισμένες διαφορετικές απόψεις, που ενέχουν το στοιχείο του περαιτέρω προβληματιμού, δεδομένου ότι στα σημεία αυτά επισημαίνεται ελλειπής χρήση αμφοτεροβαρών πηγών.

► Τέλος, η *«**σύνθεση**»* πλέχτηκε με κοινή απόφαση και των τριών εμπλεκομένων να μεταφραστεί το αλβανικό πρωτότυπο στην ελληνική γλώσσα, για ν' αποτελέσει τον κύριο κορμό ενός βιβλίου, που θα περιλαμβάνει ταυτόχρονα, σε μορφή υποσημειώσεων, τις κυριότερες διαφωνίες τού λαογράφου-μεταφραστή, κατά τρόπο συνοπτικό, αφανάτιστο και κόσμιο. Έτσι ούτε διασπάται ο κορμός τού μεταφρασμένου κειμένου, μα ούτε και φιμώνεται η διαφωνία τού πανεπιστημιακού λαογράφου και μεταφραστή του βιβλίου, καθώς έτσι υπαγορεύει το αυτονόητο δικαίωμά του.

► Φυσικά, αυτό συνιστά μια τομή στην εκδοτική πρωτοβουλία, επειδή ενσαρκώνει μια πρακτική για τη *«δημοκρατία των διαφωνούντων»*, αυτών που αναγνωρίζουν ότι είναι καθήκον να απολαμβάνει η altera pars τον σεβασμό τους (εξ υποκειμένου), αλλά ταυτόχρονα γίνεται και δικαίωμα χρήσης της (διαφωνίας εκ μέρους) του 'άλλου' (=εξ αντικειμόνου). Ευνοήτως, τούτη η πρακτική συμπλέει και με τη δημοκρατία τού επιστημονικού διαλόγου, τόσον αναγκαίου για την αναζήτηση της αλήθειας...

Ο ιστορικός Θουκιδίδης, επιδιώκοντας, όπως γράφει,την *«αληθείας ζήτησιν»*, διασταύρωνε τις πληροφορίες του από ποικίλες και αντίθετες πηγές. Κι όταν αυτές δεν συνέπιπταν, τότε κατέγραφε και τις δύο αντιπαρατιθέμενες απόψεις (*«οἱ μεν οὕτω λέγουσι· οἱ δ' ἄλλως»*).

Η τιμιότητα και η αμεροληψία τού επιστήμονα, λοιπόν, δεν πρέπει να εξαντλείται στη δική του ίσως μονόπλευρη έρευνα, που αποδίδει κάποτε την ίσως επιθυμητή ή αποδεκτή άποψή του, αλλά και την *«alteran partem»* (τών Λατίνων)... Αυτό ακριβώς δέχτηκε το ανοιχτό μυαλό τού κ. Tole, που δεν άφησε να πέσει στο κενό η διαφωνία τού μεταφραστή του, αλλά και η ευρύτητα του κ. Μπάρκα που, με τη σειρά του, σεβάστηκε τον πνευματικό μόχθο τού συγγραφέα και δεν πρόδωσε ούτε την ορολογία του, ούτε και την πρόθεση του αλβανικού πρωτότυπου κειμένου του.

► Υπό τις προϋποθέσεις αυτές, που συνιστούν σ υ ν θ ε τ ι κ ή διαχείριση της διαφωνίας (ως δικαιώματος χρήσης και ως καθηκόντος σεβασμού), εκδόθηκε το βιβλίο τούτο με την επιμέλεια του υπογράφοντος. Και οι τρεις συντελεστές είμαστε βέβαιοι ότι, συμπεριλαμβάνοντας μέσα στα πνευματικά σπλάχνα του βιβλίου, όχι μόνο τις θέσεις τού συγγραφέα α ν α - λ υ τ ι κ ά, αλλά και τις αντιθέσεις τού μεταφραστή σ υ ν ο π τ ι κ ά, εισάγουμε μία πρωτοποριακή καινοτομία στα εκδοτικά καθέκαστα γενικώς, αλλά και στα ελληνοαλβανικά γράμματα ειδικώς, διότι πραγματώνουμε το πνεύμα ενός επιστημονικού διαλόγου αφανάτιστου, ακαθοδήγητου και αξιοσέβαστου απέναντι στην ερευνητική και συγγραφική δεοντολογία. Έτσι, η κριτική για το βιβλίο αυτό δεν θα αρχίσει με (και από) τους πρώτους αναγνώστες του, επειδή ήδη άρχισε από τους συντελεστές της έκδοσής του, μέσα από τις σελίδες του. Πρόκειται για ειλικρινή συνεργασία, αποτελεσματική επικοινωνία και έμπρακτα αποδεδειγμένον αλληλοσεβασμό, που τείνει προς την υπέρβαση των σφοδρών αντιπαραθέσεων, οι οποίες προκύπτουν μέσα από θερμά ή φανατισμένα κεφάλια ή μέσα από κριτική που παραπέμπει σε εμπόλεμη κατάσταση...

Αν κατά το παρελθόν η επιστήμη υποτάχθηκε στην πολιτική, από κάθε πλευρά · αν η έρευνα των πηγών παγιδεύτηκε σε ιδεολογήματα· και αν τα συγγράμματα (επιστημονικά, σχολικά κ.ά.) αποσιώπησαν ή σφετερίστηκαν ή εθνικοποίησαν την αλήθεια· αυτή εδώ η έκδοση τα προσπερνά όλα τούτα ως παρελθόν ανεπίστρεπτο και προσβλέπει σ' ένα μέλλον α ν ο ι χ τ ώ ν ε π ι σ τ η μ ο ν ι κ ώ ν κ α ι ε ρ ε υ ν η τ ι κ ώ ν ο ρ ι ζ ό ν τ ω ν για νέους επιστήμονες Αλβανούς και Έλληνες, που δεν θα φοβούνται τίποτε άλλο, εκτός από την *«αλήθειαν»* και την *«ἀληθείας ζήτησιν»*.

Δρ. **Γεώργ. Γιακουμής**

ΥΣΤΕΡΟΓΡΑΦΟ

Θα ήταν ηθικά ανεπίτρεπτο, αν παρέλειπα, από τη θέση αυτή, να ευχαριστήσω, και εκ μέρους του συγγραφέα, τους δύο ηρωικούς πρώτους μεταφραστές, τον ***Eniel Davidhi*** *και τον* ***Olgert Thomollari*** *που αφιλοκερδώς επιχείρησαν και με συνέπεια παρέδωσαν την πρώτη αξιόλογη μετάφραση του κειμένου. Ευχαριστώ, επίσης, την κ.* ***Irini Tase*** *για την οργανωτική της υποστήριξη, τον εκλεκτό φίλο και μακετίστα* ***Ergys Bejleri*** *για την ταχύτατη ετοιμασία, εκτύπωση και βιβλιοδεσία του βιβλίου, τέλος δε τον κ.* ***Παν. Λέζο,*** *των εκδόσεων «****ΈΛΙΚΡΑΝΟΝ****», για την προθυμία του να υιοθετήσει, στην ύστατη κυριολεκτικά στιγμή, την εκδοτική μας προσπάθεια –που, χωρίς αυτόν, θα ναυαγούσε, πάνω στην ώρα που το υλικό έφτανε στο τυπογραφείο…*

Τίρανα, 19 Νοεμβρίου 2012

Υπόμνημα για…
…το βιβλίο «Τα άλογα...» του Vasil S. Tole

Δεν συνειδητοποιώ τον λόγο, αλλά θα επιθυμούσα να άρχιζα τον πρόλογο για το παρόν βιβλίο με τα απλά και ειλικρινή λόγια του ίδιου του συγγραφέα, του ακαδημαϊκού V. S. Tole. «*Ξύνοντας μια επίστρωση και εντοπίζοντας νέες μαρτυρίες, μπορεί να πλησιάσουμε στην πηγή της αρχέγονης ύλης, ειδικά σε ό,τι αφορά τη «χορωδία του μοιρολογιού», τον δακρύβρεχτο θρήνο με οιμωγές-ουρλιαχτά (të qarën me bote-ulerimë) και το «θρηνολόγημα», ως αφετηρία της αλβανικής λαϊκής ισο-πολυφωνίας και γενικότερα των λαϊκών καλλιτεχνικών δημιουργημάτων, που επιβιώνουν σήμερα ως τα αρχαιότερα στοιχεία της πολυφωνικής μουσικής στην Ευρώπη και ευρύτερα*».

Στο πλαίσιο αυτό ο συγγραφέας επιθυμεί «*η παρούσα μελέτη να μη μοιάσει με πέτρα που αιωρείται στο κενό, αλλά με μια ακόμα πέτρα στον τοίχο των προσπαθειών, που ανυψώνουν καθημερινά οι άνθρωποι του πολιτισμού…*» . Πέρα από το πώς θα γίνει αποδεκτή η επιθυμία του αποτελεί αυτονόητη παράκλησή του, για το δρασκέλισμα των συνόρων ενός απομονωμένου μαχαλά του κόσμου, ώστε να ξαναβρεθεί η παλιά συνείδηση της συμβίωσης μεταξύ των λαών· για να αναβιώσει ξανά η ανοιχτή κοινωνία του Αχιλλέα και του Χαλίλι,· του Μούγι και του Πάτροκλου. Όμως, φαίνεται σαν ακόμα να απέχουμε αρκετά απ΄ εκείνο που θέλουμε να προβάλλουμε, αλλά δεν είναι έτσι τα πράγματα…

Αλήθεια είναι ότι εμείς πιστεύουμε πως είμαστε ανοιχτοί, αλλά στην ουσία είμαστε τέτοιοι μόνο σε ρητορεία, διότι δε μπορούμε να είμαστε περήφανοι, όσον αφορά την ευρωπαϊκή μας συμμετοχή, επειδή παίρνουμε καθήκοντα απ΄ άλλους· Εκτελούμε καθήκοντα, υπογράφουμε σύμφωνα και στέλνουμε πάνω–κάτω κρατικούς αντιπροσώπους, για να τα ερμηνεύσουν και να διαδώσουν. Συμμετοχή στην Ευρώπη σημαίνει μια πολύ ευρύτερη διάσταση, που στους αρχαίους χρόνους αποτελούσε για μας γνωστή, συνηθισμένη κατάσταση. Γι' αυτό και δεν μπορεί να συμπεριφερόμαστε σάμπως οι ιστορικές αδικίες να μας έχουν αφήσει απομονωμένους και μεμονωμένους. Οι ιστορικές αδικίες, απλώς, μας έχουν περιορίσει τον ορίζοντα, όμως τα πολιτιστικά αποθέματα και η κατανόηση των μνημείων αποδεικνύουν ότι είμαστε, και πάντοτε ήμασταν, μέρος της Ευρώπης.

Το "*Γιατί έκλαψαν τα άλογα του Αχιλλέα;*» [ή, διαφορετικά, Το "*E qara me bote*" *(-δακρύβρεχτος θρήνος με οιμωγή) και η προέλευση της αλβανικής λαϊκής ίσο-πολυφωνίας*] αποτελεί, στο πλαίσιο αυτό, ένα ιδιαίτερα σύγχρονο «σύμφωνο»· διατυπώνοντάς το διαφορετικά (θα έλεγα) : πρόκειται για ένα πραγματικό και φερέγγυο σύμφωνο σχετικά με τη συνείδησή (μας), που πιστεύει ότι δεν είναι, και ποτέ δεν ήταν, μεμονωμένη. Διαφορετικά δε θα μπορούσε να επιβίωνε…

Γενικώς, η αλβανική λαογραφική μουσική, και κατά ιδιαίτερο τρόπο η Ισο-Πολυφωνία, έρχονται από τα βάθη των αιώνων ως σταθερές και κυρίαρχες αξίες. Ακριβώς για τον λόγο αυτό ήταν πάντοτε αναγκαία η επιστημονική προσέγγιση και επιχειρηματολογία, ως προς τη θέση που

κατείχε μεταξύ άλλων πολιτισμών, γεωγραφικώς κοντινών αλλά και μακρινών. Η προσέγγιση του Vasil Tole πλέει ακριβώς σ΄ αυτά τα νερά. Με μια γλώσσα πότε λογοτεχνική και πότε άμεση, μαρτυρεί ότι η Ισο-Πολυφωνία είναι αποτέλεσμα πολύ αρχαίων διαδικασιών. Στη δε πορεία της κατάφερε να υπερπηδήσει και πολλές ξένες μουσικές νοοτροπίες ή πρακτικές, και να φέρει, ως συνέπεια, έναν πολιτισμό αρμονικών εξελίξεων με προοδευτικό και πολιτισμένο περιεχόμενο.

Σ΄αυτές τις συμβατικότητες εκτυλίσσεται και η ιδιαιτερότητα του βιβλίου. Δεν περιορίζεται στα στενά περιθώρια των μέχρι τώρα ισχυρισμών, που ενέπνεαν θέματα λαογραφίας και πολιτιστικής κληρονομιάς, αλλά αποτελεί πολύ ορθολογικό άνοιγμα προς απόψεις της μεγάλης ανθρώπινης ζωής: πέρα από μουσικές επιχειρηματολογίες και σχέσεων με τους μεγάλους πολιτισμούς της αρχαιότητας.

Λόγω των ιδιαιτεροτήτων του είδους, αρκετές εκδηλώσεις της λαογραφικής μουσικής έχουμε συνηθίσει να τις ερμηνεύουμε στενόχωρα, εντός μερικών τυπικών και τεχνικών αντιλήψεων που προσφέρουν οι μουσικές παρτιτούρες. Το παρόν βιβλίο, διαφορετικά από τον προαναφερόμενο τρόπο προσέγγισης και έχοντας στη διάθεσή του όλα τα επιστημονικά εφόδια, συλλεγμένα μέσα από εξαίρετες μελέτες για την λαογραφία και την κληρονομιά, ανοίγεται και επεκτείνεται, για να συμμεριστεί και να συγκρίνει τα πεδία τόσο της σύγχρονης και πατροπαράδοτης μελέτης (σχετικά με την ιστορία, λογοτεχνία, γλωσσολογία), όσο και με άλλες κοινωνιολογικές και φιλοσοφικές κατευθύνσεις. Αυτός είναι ένας από τους λόγους, που γίνεται το βιβλίο τούτο όχι απλώς χρήσιμο για τις έγγραφες μαρτυρίες του, αλλά και ένα ιδιαίτερο και ενδιαφέρον πόνημα, γραμμένο σε γλαφυρό ύφος, όλο πάθος και αγάπη.

Στην πληθώρα των βιβλίων που γράφτηκαν για τη λαογραφία και την λαϊκή κληρονομιά, το «*Γιατί έκλαψαν τα άλογα του Αχιλλέα;*» κατατάσσεται στα καλύτερα, όσον αφορά την αποθησαύριση, σε διαβαθμισμένες λεπτομέρειες, των διευρυμένων ανθρώπινων ενδιαφερόντων˙ το τραγούδι και τον θρήνο του αλβανού ανθρώπου, τα οποία αποδίδονται όχι απλώς ως συνηθισμένη απεικόνιση σε μουσικές νότες, αλλά, πάνω απ΄ όλα, ως εκδήλωση της αιώνιας κοινωνικής ύπαρξης των ίδιων των ανθρώπων.

Στην ουσία, επιδίωξη του συγγραφέα δεν ήταν να συγχωνεύσει την αρχαία δομή της Ισο-Πολυφωνίας με το έργο του Ομήρου, ή να ανακαλύψει μέσω αυτού άγνωστες αξίες των πολυφωνικών τραγουδιών ή θρηνωδιών. Στόχος του ήταν ώστε στον Όμηρο να γινόταν αναφορά σε επίπεδο μέχρι τώρα ελλιπές˙ και όχι απλώς ως σημαντικό ντοκουμέντο της ιστορίας της ανθρωπότητας, αλλά πάνω απ΄ όλα, ως ντοκουμέντο που επιτρέπει την προσέγγιση των Αλβανών και την αντιμετώπισή τους ως συμμετόχων στις συγκεκριμένες εξελίξεις των αρχαίων πολιτισμών, αλλά και στη διάπλαση των σύγχρονων κοινωνιών επί των ημερών μας. Από την σκοπιά αυτή, το βιβλίο, όσον αφορά την επιχειρηματολογία και τον προβληματισμό που θέτει, είναι ενιαίας (;) σημασίας. Εδώ έγκειται και η ιδιαιτερότητά του, η οποία μπορεί να χρησιμεύσει ως υπόδειγμα για άλλες θεωρήσεις του ιδίου πεδίου έρευνας.

Όλη η δομή του βιβλίου βασίζεται σε επιστημονικά κριτήρια δοκιμιακής φύσεως και αποβλέπει, όχι μόνο στην ταυτοποίηση και καταγραφή της Ισο-Πολυφωνίας ως συνηθισμένου παραδοσιακού τραγουδιού, αλλά και στην αξιολόγησή της βάσει διαφόρων εικασιών σχετικά με την προέλευση**,** την διαβάθμιση των αξιών και την ερμηνεία των ιδιαιτεροτήτων τους συγκριτικά με άλλους πολιτισμούς. Όλα αυτά από κοινού αποτελούν μια δομημένη ύλη, η οποία προσφέρει στον αναγνώστη τη δυνατότητα να αγγίξει από κοντά και εύκολα το περιεχόμενο του "të qarës" (μοιρολογιού) και της Ισο-πολυφωνίας που απορρέει απ΄ αυτό.

Ασφαλώς, δεν είναι δεδομένο ότι όλοι θα συμφωνήσουν με αυτά που ισχυρίζεται ο συγγραφέας στο βιβλίο, και ότι οι υποθέσεις του θα πείσουν τους πάντες. Πρόκειται για πεδίο με άπειρες μαρτυρίες και οποιοσδήποτε θα μπορούσε να δημιουργήσει, βάσει αυτών, τις εικασίες του.

Σημαντικό είναι ότι ο κ. Tole έφερε έναν νέο μοντέλο επιχειρηματολογίας, το οποίο επεκτείνεται πέρα από τις μουσικές νότες και προδιαπλάθει τον χώρο της πολιτιστικής κληρονομιάς της Αλβανίας, στο πλαίσιο του συνόλου, του σύγχρονου βαλκανικού και ευρωπαϊκού πολιτισμού.

Εύχομαι, ώστε το «*Γιατί έκλαψαν τα άλογα του Αχιλλέα;*» να κατανοηθεί σωστά και ο κάθε αναγνώστης να ανακαλύψει στις σελίδες του την αρχαία συμμετοχή των Αλβανών στην ανύψωση των μεγάλων ουμανιστικών μνημείων της ανθρωπότητας, όπως θα ήταν, στην προκειμένη περίπτωση, η ασύγκριτη δομή και ευαισθησία της Ισο-Πολυφωνίας των Αλβανών. Εύχομαι επίσης, ώστε με υπόδειγμα τον παρόν βιβλίο, παρόμοιες θεωρήσεις και προσεγγίσεις να μετατραπούν σε φυσιολογικό μέρος των γραμμάτων (μας) περί μουσικών επιστημών και κληρονομιάς.

Καθηγητής δρ**. Fatmir Hysi**

Tiranë, 27. 05.2011

Προλογισμός…

Συμφωνούμε διαφωνώντας

…του μεταφραστή

Το επιβεβλημένο ύφος κάθε προλόγου με κάνει να νιώθω άβολα για τον σχετικά αντικομφορμιστικό πρόλογο που θα επακολουθήσει. Η ευθύνη προς το αναγνωστικό κοινό, στο οποίο απευθύνεται η μετάφραση, με πιέζει αφόρητα αλλά και με κερδίζει. Αναφέρομαι στο χρέος, ώστε ο Έλληνας αναγνώστης να προσέξει, μέσα από τη σαφήνεια και την ακρίβεια της μετάφρασης, τον τρόπο σκέψης ενός σύγχρονου Αλβανού, ανθρώπου των γραμμάτων με τίτλο ακαδημαϊκού, ως προς την τεχνική και την οδό, από την οποία προσεγγίζεται ο αρχαίος και διαχρονικός ελληνικός πολιτισμός της Ηπείρου, για να τεθεί στην υπηρεσία μιας ιδεολογίας, που καλλιεργείται από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, προκειμένου να προωθήσει επιδέξια την πιο φιλόδοξη θεωρία περί αλβανικής εθνογένεσης.

Χρειάστηκε, κατόπιν τούτου, μεγαλύτερη εκ μέρους μου ευθύνη στην ακριβή και σαφή διατύπωση των σκέψεων, στην τήρηση του ύφους, κυρίως όμως την απόδοση των ορισμών και των λέξεων-όρων του αλβανικού κειμένου. Τόσο περισσότερο, όταν το κείμενο συνυφαίνει, σαν ένα, διαφορετικά γνωστικά αντικείμενα, όπως γλώσσα, λογοτεχνία, μουσική, αρχαιολογία, ανθρωπολογία, λαογραφία, εθνογραφία κ.λπ. Χρειάστηκε μάλιστα να *ξανα-«ελληνοποιήσουμε»* πληθώρα ελληνικών λέξεων (όρων, ανθρωπωνυμίων, τοπωνυμίων και αισθητικών κατηγοριών), που ο συγγραφέας χρησιμοποιεί ανυπόπτως ως αλβανογενείς. Ο συγγραφέας εξάλλου δανειζόμενος όρους στην αλβανική από (διάφορες ξένες/) τρίτες γλώσσες, τους διαφοροποίησε από τους γνήσιους ελληνικούς και μας οδήγησε σε ιδιαίτερου ποιού δυσχέρειες. Η «*επανελληνοποίηση*» των δανεισμένων λέξεων-όρων γινόταν δυσκολότερη, όταν και όπου αυτές αξιοποιούνταν παρασημασιολογικά από τον συγγραφέα για την ιδιόλεκτη επιχειρηματολογία του στην αλβανική έκδοση. Ταυτόχρονα, δύσκολη ήταν και η απόδοση στα ελληνικά της καθαρά αλβανικής ορολογίας (της σχετικής με το θρήνο και το μοιρολόι), που οφείλεται κυρίως σε μια πανσπερμία ντοπιολαλιών και τυπολογιών.

Εν συνεχεία, ξαναδιαβάζοντας ως μεταφραστής το βιβλίο, ένιωθα ότι ο συγγραφέας κυριευόταν, εδώ ή εκεί, από ένα είδος εθνικής έξαρσης και από έναν τόσο συγκινησιακά φορτωμένο μα και διανοητικά παρεκκλίνοντα ενθουσιασμό, που με παρέπεμπε σε πανηγυρικούς, εκφωνημένους κατά τις πιο λαμπερές εθνικές εορτές της πατρίδας. Όμως, διατρέχοντας κατόπιν για τρίτη φορά, μέσα στο ψύχραιμο και αυστηρό εργαστήρι της μετάφρασης, τις σελίδες του βιβλίου (πρόταση προς πρόταση και παράγραφο προς παράγραφο), καταλάβαινα ότι η πρώτη εκτίμησή μου ήταν απατηλή. Δεν επρόκειτο ούτε για ένα «δοκιμιακό» ξέσπασμα, μετά από μια μακρόχρονη εμπειρία και μελέτη· αλλά για μια πολυετή συστηματική προσπάθεια του συγγραφέα να παρακολουθήσει, να ερευνήσει, να μελετήσει και να προβεί σε επαγωγές και απαγωγές, συνθέσεις και αναλύσεις, με την φλογερή προσδοκία να προσφέρει με το παρόν πόνημά του στο κοινό (είτε ως προσέγγιση, είτε ως υπόθεση, είτε ως συμπέρασμα) την αρχέγονη ύλη για τη διαχρονική πορεία τού πολυφωνικού τραγουδίσματος −πλην με διαφοροποιημένη (ή οικειοποιημένη ως αλβανική) ταυτότητα.

Επειδή το ίδιο αυτό αντικείμενο, το πολυφωνικό τραγούδι της Ηπείρου, με έχει απασχολήσει και συνεχίζει να με απασχολεί ερευνητικά και επιστημονικά, θα έλεγα ότι γενικώς η ανίχνευση της αφετηρίας και της μετέπειτα διαδρομής του πολυφωνικού τραγουδιού καταγράφεται από τον κ. Τόλε ορθά. (Αν αφαιρέσουμε λόγου χάρη τις θέσεις του για τις σχέσεις του λαϊκού πολυφωνικού με τη βυζαντινή πολυφωνία κλπ.) Δεν ενίσταμαι περί αυτού. Σε αυτό που διαφωνούμε είναι το εθνοκεντρικό πόρισμα του συγγραφέα, ότι δηλαδή το πολυφωνικό τραγούδισμα αποτελεί ενδεικτική και ξεχωριστή πολιτιστική και εθνική ταυτότητα του αλβανικού λαού. Με το παρόν βιβλίο, ο συγγραφέας πιθανόν να επιδιώκει να φέρει περισσότερα επιχειρήματα, για να στερεώσει καλύτερα το εγχείρημά του, με το οποίο κατόρθωσε να πείσει την ΟΥΝΕΣΚΟ, ώστε να αναγνωρίσει το «αλβανικό» λαϊκό πολυφωνικό τραγούδι ως μέρος της παγκόσμιας πνευματικής κληρονομιάς. Πιθανόν να εντάσσεται στη γενικότερη εθνική προσδοκία για να παράσχει επιστημονικώς αποδεικτικά στοιχεία, όπως δηλώνει και πιστεύει, περί ενός αρχέγονου και διαχρονικού πολιτισμού, που θα επαυξήσει την αλβανική υπερηφάνεια.

Κάτι τέτοιο ασφαλώς παρουσιάζει δυσεπίλυτα προβλήματα −έξω από την προστατευτική επιστημονική συμπαράσταση των αλληλοπαραπεμπόμενων εγχώριων επιστημόνων. Και τούτο, επειδή δεν το ευνοούν οι βασικές λαογραφικές και γενικότερες διαπολιτισμικές αρχές, που διέπουν ιστορικά τον πολιτισμοχώρο της Βαλκανικής. Τόσο το περισσότερο που, ούτε το ίδιο το πολυφωνικό τραγούδι δεν μπορεί ν' αντέξει τούτη την εκδοχή, επειδή η ιστορία και η πραγματικότητα το αναδεικνύουν ως κατεξοχήν διαχρονικό και διαπολιτισμικό αγαθό, που αναπτύσσεται σαν ζωντανός οργανισμός πάνω σε ένα κοινό κοινωνιολογικά και ανθρωπογεωγραφικά, όσο και ενιαίο υπόστρωμα. Από την άλλη, όπως ο ίδιος ο συγγραφέας διαπιστώνει, το πολυφωνικό τραγούδισμα συμπυκνώνει στα νταμάρια των μελωδικών του γραμμών, σαν ένα θείο λειτούργημα, τις απέριττες «φωνές» και τα «μοιρολόγια» της άγριας ηπειρώτικης γης, προσωποποιημένες από τον Ηπειρώτη και θεσμοποιημένες στις ιέρειες του μαντείου της Δωδώνης, που, για να ερμηνεύσουν τους χρησμούς, άκουγαν το πολύηχο θρόισμα της Ιεράς Φηγού, το κελάρυσμα του νερού της ιεράς Ναΐου Πηγής, και το γουργούρισμα των περιστεριών, που φώλιαζαν πάνω στην Φηγό.

Με τον ίδιο τρόπο φαίνεται ότι φτιάχτηκε η «*μαγιά*» για το φαινόμενο του πολυφωνικού τραγουδιού, ως του ζωτικότερου εμβλήματος της διαχρονικής πολιτιστικής ταυτότητας της Ηπείρου. Η καταγωγή του ανάγεται βεβαίως σε πολύ παλιές (ίσως ακόμη και προελληνικές) εποχές. Ταυτίζεται με τον δ ώ ρ ι ο τρόπο των αρχαίων Ελλήνων, με την κατεξοχήν αδρή «*ελληνική αρμονία*», την οποία οι Δωριείς αποθησαύρισαν ως εξαιρετικά ελληνικήν αρμονία στην ηπειρωτική γη. Αυτές οι απέριττες δωρικές φωνές είναι οι φωνές του ηπειρωτικού σύμπαντος και γίγνεσθαι. Φωνές που στέριωσαν τους χορούς της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, που ύμνησαν τον κύκλο της ζωής, που ήταν παρόν στις χαρές, στις λύπες, στους θρήνους και στους θριάμβους, στου χωρισμό ή στην ξενητιά, …. Πάνω εκεί άνθισαν ιδιαιτερότητες γλωσσικές, πολιτιστικές, εθνικές. Όμως, όσο «μακριά» και αν πήγαν, όσο κι'αν έχουν χάσει κάθε επικοινωνία μεταξύ τους σε άλλα επίπεδα, το πολυφωνικό τραγούδισμα αποτελεί το σημείο επιβεβαίωσης της κοινής τους ταυτότητας καταγωγής, επικοινωνίας και επαφής –γιατί είναι ζωντανά «σήματα»-σημάδια, ως εξελικτική συμβίωση στο κάθε παρόν της (Α π ε ί ρ ο υ-) Ήπείρου του αιώνιου παρελθόντος της ……

Ο συγγραφέας αντιμετωπίζει ως προτέρημα το φαινόμενο της συντηρητικότητας, που χαρακτηρίζει μεγάλο μέρος του αλβανικού λαού, φαινόμενο που, όπως παρατηρούν ντόπιοι και ξένοι επιστήμονες, είναι συνέπεια της απομόνωσής του στα δυσπρόσιτα βουνά τών ανά

τους αιώνεςκατοίκων και εισβολέων... Αυτοί οι πληθυσμοί, εφόσον μετά από την ιλλυρική αρχαιότητα, ήρθαν σε επαφή με τον υψηλότερο και ποιοτικότερο ηπειρωτικό πολιτισμό, τον υιοθέτησαν, τον συντήρησαν με ξεχωριστή επιμονή, τον εξέλιξαν σύμφωνα με τους ιδιόρρυθμους κανόνες μιας παραδοσιακά κλειστής και αποκομμένης από έξωθεν επιρροές κοινωνίας, η οποία, λόγω της οικονομικής και κοινωνικής καθήλωσης, κινείται με βραδείς ρυθμούς που τους επέβαλλαν οι εκάστοτε ιστορικές συγκυρίες. Την επιβίωση αρχαίων ελληνο-ηπειρωτικών στοιχείων υπό μορφή λαϊκής παράδοσης, συντηρημένης εντός των μέχρι πρότινος αλβανικών μικροκοινοτήτων, ο συγγραφέας μετατρέπει σε μαγικό ραβδι-εργαλείο, με τη βοήθεια του οποίου συμπεραίνει ότι οι σημερινοί Αλβανοί είναι οι άμεσοι κληρονόμοι και συνεχιστές του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού –μάλιστα δε, στην πιο αρχέγονη μορφή του, που είναι τα μοιρολόγια με εκδηλώσεις όπως «*Ο δακρύβρεχτος θρήνος με οιμωγή*» (e qara me bote)... Ταυτόχρονα, ξεκινώντας από την πραγματικότητα της τουρκοκρατίας, κατά τη διάρκεια της οποίας οι Αλβανοί εκπροσωπούσαν σε όλα τα επίπεδα την οθωμανική εξουσία εντός της Ηπείρου, συμπεραίνει ότι η γύρω από τη μυθική Δωδώνη (και, ευρύτερα, τη νότια και βόρεια πλευρά της Ήπείρου) γεωγραφία της ελληνικής μυθολογίας, ανήκει στην Αλβανία και είναι αρχαιόθεν αλβανική. Πιθανολογούμε, στο σημείο αυτό, ότι έτσι εξηγείται το γιατί, όταν ο συγγραφέας αναφέρεται στην αρχαία ελληνική μυθολογία, ιστορία και αρχαιοελληνική γραμματεία, αποφεύγει γενικώς την χρήση του προσδιοριστικού όρου «*Έλληνας*», «*ελληνικός/η/ο*» κ.λπ.

Ο συγγραφέας μάς παραπέμπει, επίσης στους διαμορφωτές της αλβανικής εθνικής ιδεολογίας του δεύτερου μισού του 19^{ου} αιώνα, τους γνωστούς ως *Αναγεννητές*. Όπως είναι γνωστό, οι Αλβανοί ιδεολόγοι εκείνης της περιόδου δανείστηκαν το πρότυπο της νεοελληνικής ιδεολογίας, η οποία, έναν αιώνα σχεδόν πριν από το ξεκίνημα της αλβανικής εθνικής αφύπνισης, είχε εκδηλωθεί με αφετηρία την Ήπειρο. Έτσι, δημιούργησαν το ρεύμα του αλβανικού διαφωτισμού συνυφαίνοντάς το με το αντίρροπο ρεύμα του ρομαντισμού. Όσον αφορά τη ρομαντική έννοια του έθνους, οι μεν Έλληνες λόγιοι αναζήτησαν το ένδοξο παρελθόν του ελληνισμού του στην αρχαία ιστορία, στηρίζοντάς το δυνατά στα θεμέλια του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού. Όμως, οι αλβανοί λόγοι, αναζητώντας ένα ένδοξο αλβανικό παρελθόν, αλλά αδυνατώντας να εξασφαλίσουν ένα πειστικό σημείο αρχαίας αναφοράς του αλβανισμού τους, κατέφυγαν στους αρχαιότερους προελληνικούς πληθυσμούς των Πελασγών. Θεώρησαν δε τους σύγχρονους Αλβανούς σαν τους γνήσιους κληρονόμους των προϊστορικών εκείνων κατοίκων της Μικρασίας, του Αιγαίου, της νότιας Βαλκανικής, ακόμα και της νότιας Ιταλίας. Ως '*πνευματικοί κληρονόμοι'* τους δε, σφετερίζονται έκτοτε όλη τη σχετική με την Ήπειρο ελληνική μυθολογία (θεούς, ημίθεους μυθικούς και ιστορικούς ήρωες). Το ιδεολόγημα αυτό, το οποίο η αλβανική επιστήμη δεν εγκαταλείπει, προτάσσεται στο εσωτερικό, ανεξαρτήτως αν τα επιχειρήματά του είναι αρχαιολογικώς αδιασταύρωτα ή ασταθέστατα. Και έρχεται τώρα να τα επιθεωρήσει, χωρίς την βάσανο της διεθνούς επιστημονικής ερευνας, διοπτεύοντας μέσα από την (πρωτότυπη χωρίς άλλο) πολιτιστική οπτική γωνία του συγγραφέα, και το διαχρονικά ζωντανό πολιτιστικό έμβλημα της Ηπείρου, τουτέστι το πολυφωνικό ηπειρωτικό τραγούδι.

Ο συγγραφέας δεν κρύβει την προσπάθειά του, ο αλβανικός πολιτισμός να οικειοποιηθεί την αφετηρία τουλάχιστον του αλβανικού πολυφωνικού τραγουδιού αποσπώντας το από το γενικότερο (πολύγλωσσο ηπειρωτικό πολυφωνικό) τραγούδισμα και, στη συνέχεια, παρουσιάζοντας την αλβανική τυπολογία του ως αποκλειστικότητα και κατεξοχήν αντιπροσωπευτική όλης της Ηπείρου. Σε όφελος της ιδέας ότι το πολυφωνικό τραγούδι αποτελεί την ιδιάζουσα αλβανική (εθνική και πολιτιστική) ταυτότητα, κατασκευάζει τον δικό του σύνθετο

όρο: «*ι σ ο - π ο λ υ φ ω ν ί α*» −οπου, το πρώτο συνθετικό είναι δάνειο από τον ελληνοβυζαντινό όρο «***ίσο***», ενώ το δεύτερο συνθετικό κρατάει ατόφια την επίσης σύνθετη ελληνική λέξη «***πολυφωνία***». Ωστόσο, ακόμα και επί κομμουνιστικού καθεστώτος, αντί του όρου «*πολυφωνικό*», χρησιμοποιούνταν ο όρος «*λιάμπικο*» τραγούδι, επειδή η περιοχή της Λιαμπουριάς θεωρήθηκε τότε ως η καρδιά του αλβανισμού στη Νότια Αλβανία.

Ξεκινώντας από την κοινή διαπίστωση ότι η επιβίωση του πολυφωνικού τραγουδιού ισοδυναμεί με την αισθητική καταξίωση του Ηπειρωτικού Κόσμου ως διαχρονικού σταυροδρομιού μεταξύ Ανατολής και Δύσης, ως σημείου επαφής και διαχωρισμού αυτοκρατοριών ή αυτοκρατορικών πολιτισμών, ως εργαστηρίου διεργασιών και οσμώσεων, συμβίωσης διαφορετικοτήτων και συνύπαρξης αντιθέτων, διαπιστώνουμε ότι αυτό (το πολυφωνικό τραγούδι) ποτέ δεν εγκλωβίστηκε σε στενά γεωγραφικά όρια, ούτε στα δάνεια και αντιδάνεια, ούτε στους επηρεασμούς· κι' ότι σ΄αυτή τη διαιώνια πορεία του το πολυφωνικό τραγούδι κατοχύρωσε την δική του αισθητική ιδιοσυγκρασία, ως «*ένα αρμονικό συνονθύλευμα εσωτερικής εξέλιξης και επηρεασμών» − χωρίς* να παύσει να χαρακτηρίζει την ταυτότητα του Ηπειρωτικού Κόσμου και του Ηπειρώτη Ταξιδευτή, ακόμα και πέρα από την «άπειρον» γεωγραφία της, που χαράσσει τα φυσικά της όρια... Όντως, θα ήταν αντιδεοντολογικό, αν, για εθνοκεντρικούς λόγους, αυτό το διαπολιτισμικό φαινόμενο, που ευρίσκεται σε διηνεκή πολιτιστική σταδιοδρομία ως ένας ζωντανός της διαπολιτισμικός αισθητικός δείκτης του ηπειρωτισμού και της ηπειρωτικότητας(*), απομονωθεί και χάσει αυτή τη βασική ιδιότητά του...

Καταλήγοντας, θέλω να χαιρετίσω τον συγγραφέα και ακαδημαϊκό Vasil S. Tole για την επίμονη δουλειά και την αφοσίωσή του προς επίτευξη του στόχου του. Είναι δε εξαιρετικά ικανοποιητικό το γεγονός ότι ο επίσημος εθνομουσικολόγος δείχνει ανοικτός και έτοιμος να εγκαινιάσει διαδικασίες επιστημονικού διαλόγου, συνεργασίας και επιχειρηματολογημένων αντιπαραθέσεων. Απόδειξη είναι και η δική του επιθυμία, ώστε ο διάλογος και η πρώτη καταγραφή αντιπαραθέσεων να μη λείψουν από την παρούσα κιόλας έκδοση, κάτι που προοιωνίζεται σημάδια επερχόμενων ελπιδοφόρων αλλαγών, όπως είναι η απαλλαγή όλων από τον αντιεπιστημονικό εθνοκεντρισμό, η διερεύνηση του ιστορικού παρελθόντος με αφετηρία την πραγματικότητά του (και όχι με γνώμονα τις επιθυμίες τού παρόντος για το εθνικό μας παρελθόν). Όσο για την αντιμετώπιση του πολυφωνικού τραγουδιού, ως διακριτικού εμβλήματος της Ηπείρου με διαπολιτισμική εξακτίνωση (και όχι ως αποκλειστικά αλβανικού προϊόντος), αυτό απαιτεί τολμηρή υπέρβαση μέσα από διάλογο και αντιπαραβολή θέσεων. Τούτη η ελληνική έκδοση αυτόν τον σκοπό εξυπηρετεί.

Επομένως, για τους παραπάνω λόγους, ως ένας εκ των συντελεστών της ελληνικής έκδοσης, χαιρετίζω ιδιαίτερα τη χειραφετημένη άποψη και στάση τού (συγγραφέα, μουσικολόγου και ακαδημαϊκού) κ. Vasil S. Tole.

Δρ. **Παναγιώτης Μπάρκας**

(*) Βλέπε, Γ. Γιακουμής, «*Ο Ηπειρωτισμός μεταξύ ελληνισμού και ελλαδισμού*», εκδ. Ελίκρανον, Αθήνα 2012.

Πρόλογος
του συγγραφέα

Η παρούσα έκδοση, με τίτλο **"***Γιατί έκλαψαν τ' άλογα του Αχιλλέα;*" και με υπότιτλο "*Ο δακρύβρεχτος θρήνος με οιμωγή¨(e qa¨ra me bote)*[1] *και η προέλευση της αλβανικής λαϊκής ισο-πολυφωνίας*» (*[1]*) −που ακολούθησε την έκδοση «*Ο Οδυσσέας και οι Σειρήνες, πρόσκληση προς τους ισο-πολυφωνικούς τόπους της Ηπείρου*»)− αποτελεί τη νεότερη μελέτη, η οποία μεταξύ των άλλων αναφέρεται και στο έργο του Ομήρου υπό εθνομουσικολογική οπτική. Ο τίτλος του βιβλίου «*Γιατί έκλαψαν τ' άλογα του Αχιλλέα;*», λειτουργεί ως σύμβολο, που επιτρέπει τη διείσδυση στο περιεχόμενο των αρχαϊκών θρηνητικών τελετουργιών, ως μια επιπλέον δυνατότητα προσέγγισης στην αφετηρίας της αλβανικής εθνογένεσης. Επιτρέπει ακόμα τη διερεύνηση της ουσιαστικής μελέτης και την ανίχνευση της προέλευσης του ισο- πολυφωνικού τραγουδιού και της θρηνώδους μουσικής, ως πολιτισμικού στοιχείου για μία ζωή κατά της οδύνης.

Οι προηγούμενες εθνομουσικολογικές μας μελέτες είχαν ως αντικείμενο τη λαϊκή μουσική ισο-πολυφωνία και περισσότερο στόχευαν, για του λόγου το αληθές, στην ανάλυση της γεωγραφικής έκτασης του φαινομένου της ισο-πολυφωνίας, παρά στην κάθετη διάσταση που

([1]) ***(Σημ. του μεταφραστή Π.Μπ.)*** Για τον ελληνομαθή αναγνώστη σημειώνουμε ότι, όσον αφορά την απόδοση στα ελληνικά τού αλβανικού όρου ***e qara me bote*** ανέκυψε ένας προβληματισμός**.** Το πρώτο μέρος του (***e qara*)** σημαίνει *κλάμα/θρήνο/-μοιρολόι,* ενώ το δεύτερο ("***bote***") σημαίνει, σύμφωνα με τον αλβανό εθνολόγο καθηγητή Εκρέμ Τσαμπέι, *σταμνα*, ένα *πήλινο δοχείο*, το οποίο μας χρησιμεύει για να γεμίσουμε και να μεταφέρουμε νερό. Εξάλλου, η λέξη «***bote*»**, σε μορφή ***bot-i (=μπότης)***, χρησιμοποιείται και στην ελληνική γλώσσα (όπως και στη μειονοτική περιοχή Δρόπολης-Αργυροκάστρου, όπου είναι έντονη η παρουσία και του πολυφωνικού τραγουδιού) με την ίδια ακριβώς σημασία, δηλαδή ως **δοχείο** για νερό. Ακόμα, από Έλληνες και Αλβανούς γενικότερα, η λέξη χρησιμοποιείται και ως δηλωτικό ύβρης [«*Είσαι (΄boti') μπότης!*» δηλαδή ένα *τίποτε, άχρηστος, τούβλο)*…] Επίσης, στην αλβανική λέξη για τα βυτιοφόρα -autoboti- ενυπάρχει ως β΄ συνθετικό το *boti*. Άρα, σύμφωνα με μια μηχανική μετάφραση, θα αποδίδαμε αυτόν τον όρο ως «*μοιρολόι ή θρήνο με στάμνα*», ή, το πολύ-πολύ, ως «*θρήνο με μπότη*» −ή, μεταφορικότερα, *με πολλά δάκρυα,* Έχοντας όμως υπόψη ότι το αλβανικό (και όχι μόνο!) μοιρολόι, κυρίως στο Νότο της σημερινής Αλβανίας, στην Τοσκερία, περιέχει ένα σύνθετο θρηνητικό τελετουργικό με πολλά δάκρυα και γόους, που εκδηλώνουν ψυχικό πόνο, χρησιμοποιήσαμε τον όρο «***δακρύβρεχτος θρήνος με οιμωγή***», προκειμένου ν' αποδώσουμε, όσο καλύτερα γίνεται, αυτή την εικόνα. **+++ΝΑ ΕΡΩΤΗΘΩ, ΕΡΓΚΙΟΥΣ… Παναγιώτης, το βρίσκω σωστό**

(*[1]* *Σημ. του μεταφραστή)* Ο όρος «***ισο-πολυφωνία***» είναι, κατά τη γνώμη μας, καινοφανής και συνιστά αναπόδεικτη −προς το παρόν –άποψη του συγγραφέα, επειδή με αυτόν αντικαθιστά τον παραδοσιακά καθιερωμένο όρο «***πολυφωνικό τραγούδι***». Επί κομμουνιστικού καθεστώτος, για ιδεολογικούς λόγους ο όρος «*πολυφωνικό τραγούδι*» συγκατοικούσε με τον (επίσης νεοφανή για την εποχή εκείνη) όρο «*λιάμπικο τραγούδι*». Ο συγγραφέας, προσβλέποντας στην καθιέρωση του όρου (του), ισχυρίζεται ότι αφορμάται από το ρόλο του «ίσου», που λειτουργεί ως βάση της μελωδικής γραμμής τού παραδοσιακού πολυφωνικού τραγουδιού, πάνω στην οποία συνηχούνται οι υπόλοιπες φωνές. Ωστόσο, η μελωδική γραμμή του ίσου είναι «συντεταγμένη» και συνυφασμένη αδιάρρηκτα με τις υπόλοιπες φωνές. Άρα, δεν υπάρχει αποχρών λόγος, κατά τον (*επαναπροσδι-*)***ορισμό*** αυτού του είδους, να αποσπαστεί το ίσο και να λάβει ξεχωριστή ή εμφαντικότερη θέση σε σχέση με τις υπόλοιπες φωνές. Έτσι, αντί του παραδοσιακού μονολεκτικού όρου «***πολυφωνία***», (μας) προτάθηκε ένας παρα-σύνθετος όρος, και μάλιστα χάρη στις ελληνικές λέξεις «ίσο» και «*πολυφωνία*». Πρόκειται λοιπόν για λεκτικό πλεονασμό σ' έναν επιστημονικό χώρο, όπως η λαογραφία, που χαρακτηρίζεται για συντομία και λακωνικότητα. Πιθανολογούμε, πάντως, ότι η επιδίωξη χρήσης του όρου αυτού έχει, περισσότερο από επιστημονικό, έναν βαθύτερο εθνικο-ιδεολογικό στόχο: δηλαδή, αφενός να υπάρξει σύγχυση για την καθαρότητα και σαφήνεια του ορθού όρου «***πολυφωνικό*** τραγούδι», αφετέρου για ν' αποσπάσει από το γεωπολιτισμικό του πλαίσιο το πολυφωνικό τραγούδι(σμα), επειδή παραπέμπει στη μία και μόνη διαχρονική πραγματικότητα: ότι αυτό είναι διακριτικό πολιτιστικό έμβλημα της ενιαίας Ηπείρου (όπου ακόμα και σήμερα επιβιώνει σε τουλάχιστον τρεις γλώσσες και σε άπειρες τυπολογίες). Επιπλέον, στο παρόν βιβλίο ο συγγραφέας φαίνεται σαν εισηγητής μιας άποψης, που πιθανον επιδιώκει να πείσει το αλβανικό κοινό του, ότι η «*αλβανική ισο-πολυφωνία*» είναι πρόδρομος και αυτής της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας ή, παραπέρα, ότι είναι ο εκφραστής ακόμα και αυτής της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας… Παρά τη διαφωνία μας, όμως, με συνέπεια χρησιμοποιήσαμε μεταφραστικά τον όρο «*ισο-πολυφωνία*», εξυπηρετώντας έτσι και τον γενικότερο σκοπό της ελληνικής μετάφρασης του βιβλίου.

οδηγεί στην προέλευση, στις πανάρχαιες ρίζες και στις διαστρωματώσεις που ακολού-θησαν. Στην ουσία, από καιρό έχει παρατηρηθεί ότι στην αλβανική λαϊκή παράδοση υπάρχει διαστρωμάτωση πολιτισμών… Συνεπώς, «*ανασκάπτοντας ένα στρώμα, έρχεται στο φως το βαθύτερο, με περίεργες μαρτυρίες. Αφαιρώντας δε και αυτό, εντοπίζει ο επιστήμονας το πιο κάτω στρώμα, κι' έτσι φθάνει στην προϊστορία*[2]».. Γιαυτό, νομίζουμε ότι, όπως στην περίπτωση των αλβανικών λαϊκών παραδόσεων, έτσι και κατά την έρευνα για την προέλευση της ισο-πολυφωνίας στον Αλβανικό Νότο, συναντάμε τα μυστικά τής τεχνικής τού παλίμψηστου.

Σε σχέση με τα ανωτέρω, νομίζουμε ότι είναι εφικτό να κάνουμε μιαν αναδρομή στην προέλευση της ισο-πολυφωνίας, ξεκινώντας ακριβώς από κάποιες μικρές λεπτομέρειες ή επιμέρους φαινόμενα της θρηνωδίας και της ισο-πολυφωνικής δόμησης −στοιχεία που συνεχίζουν να διατηρούνται.

Συνεπώς, ξύνοντας μια επίστρωση και εντοπίζοντας νέες μαρτυρίες, μπορεί να πλησιάσουμε στην πηγή της αρχέγονης ύλης, ειδικά σε ό,τι αφορά τη «*χορωδία του μοιρολογιού*» (του të qarës me bote-ulerimë −«*δακρύβρεχτου θρήνου με οιμωγές-ουρλιαχτά*») *αλλά* και το «*θρηνολόγημα*», ως αφετηρία της αλβανικής λαϊκής ισο-πολυφωνίας και γενικότερα των λαϊκών καλλιτεχνικών δημιουργημάτων, που επιβιώνουν σήμερα ως τα αρχαιότερα στοιχεία της πολυφωνικής μουσικής στην Ευρώπη και ευρύτερα.

Επιθυμούμε, η παρούσα μελέτη να μη μοιάσει με πέτρα που πέφτει στο κενό, αλλά με μια επιπλέον πέτρα στον τοίχο των προσπαθειών, διά των οποίων οι άνθρωποι ανυψώνουν καθημερινά τον πολιτισμό τους. Ας κρίνουν, λοιπόν, οι αναγνώστες πόσο βαριά είναι αυτή η πέτρα και αν βρίσκεται στη θέση που της αρμόζει.

Ο συγγραφέας

[2] Koliqi, Ernest: "Vepra 6", Prishtinë, 2003, σελ. 587.

Ιλιάδα (απόσπασμα)

…… «Τ’ αλόγατα παράμερα απ’ τη μάχη
θρηνούσαν, απ’ την ώρα που 'νιωσαν στον κουρνιαχτό να πέφτει
ο αμαξηλάτης τους απ’ του Έκτορα του αντροφονιά το χέρι.
……..
όπως η κολόνα ασάλευτη κρατιέται, που τη στήσαν ορθή,
στον τάφο ενός που πέθανε για και γυναίκα πάνω,
όμοια έμεναν κι εκείνα ασάλευτα, ζεμένα στ’ ώριο αμάξι,
στη γη κολλώντας τα κεφάλια τους κι από τα βλέφαρα τους
ζεστά τα δάκρυα κάτω ετρέχανε στο χώμα, και θρηνούσαν
ποθώντας τον αμαξηλάτη τους· κι οι πλούσιές τους χαίτες
στα πλάγια του ζυγού σκονίζουνταν, ξεφεύγοντας τη ζεύλα.»[3]

[3] Όμηρος, ΙΖ^{η} ραψωδία,

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

"Για το μοιρολόι και το τραγικό μοιρολόγημα»

Στην αλβανική, όταν λέμε ***e qarë*** [*πρώτη σημασία, κλάμα με λυγμούς*], εννοούμε το ***vaj*** [4] [δηλαδή, *τον θρήνο, το μοιρολόι*], τού ζωντανού ανθρώπου (της μοιρολογίστρας[5] ή του μοιρολογητή), που εκδηλώνεται εξαιτίας του ***gjëmë*** [6]**[**της *συμφοράς*], δηλαδή τον θάνατο ενός συνανθρώπου. Εξωτερικεύεται είτε ατομικά είτε ομαδικά, με συμμετοχή των συγγενών του νεκρού και του περίγυρού τους. Γι αυτό και ως ***gjamtar*** θεωρούνται *οι φορείς και εκφραστές της συμφοράς μέσα από το μοιρολόι*[7]. Πρόκειται γι' αυτούς που με οδυρμούς συμμετέχουν στο ομαδικό μοιρολόι [το ***logorisin***[8]]. Σε όλη την αλβανική ύπαιθρο, ανεξαρτήτως των τοπικών διαλέκτων, η λέξη ξόδι (***ksodh***)[9] είναι η μόνη που χρησιμοποιείται για να προσδιορίσει τον τόπο, στον οποίο μόλις σημειώθηκε ένας θάνατος. Όπου υπάρχει ξόδι (ή, σε αντίστοιχες ντοπιολαλιές, *ksodhi, ksodha, ksodhë, ksodhe*[10], *ksolli dhe ksolla*), δηλαδή θάνατος, υπάρχει πίκρα, οδύνη, υπάρχει συρροή ανθρώπων, που θα μετάσχουν στην τελετουργία ως θρηνωδοί ή ως θεατές. Κατά κάποιον τρόπο, λοιπόν, η λέξη αυτή είναι ταυτόσημη ή σύμφυτη με τον ίδιο το θάνατο και το σχετικό θρηνητικό τελετουργικό. Φυσικά, η αντίληψη κάθε Αλβανού για τον θάνατο είναι ίδια, γιατί «*…οι Τόσκοι και οι Γκέγκηδες είναι κλώνοι του ίδιου δέντρου*»[11].

Έχοντας υπόψη ότι «*ο Χάρος σε βρίσκει όπου κι αν κρυφτείς*» [12], τα μοιρολόγια εξελίσσονταν ακριβώς από τη στιγμή που ο άνθρωπος αποχωρούσε από την επίγεια ζωή, συνεχίζονταν κατά την ώρα της κηδεία του και επαναλαμβάνονταν, κατόπιν, κάθε φορά που τιμούσαν τη μνήμη του . Κατά την πιο διαδομένη άποψη, όμως, στην Αλβανία «*τα μοιρολόγια*» πηγάζουν από την ψυχή των συγγενών με λόγια και αρμόζουσα μουσική, κυρίως κατά τη στιγμή εκπνοής του ετοιμοθάνατου. Αρχικά, απευθύνονται στον νεκρό παινεύοντας, εξωραΐζοντας και διαλαλώντας τις αρετές του.[13]

---

[4] Στο «*Λεξικό της Αλβανικής Γλώσσας*» συναντούμε τις ακόλουθες λέξεις που σχηματίζονται με βάση τη ρίζα: **vaj**-[θρήνος,μοιρολόι], ***vajës*** [-θρηνωδός], ***vajmedet*** [-αλίμονο, οϊμέ], ***vajshëm*** [-θρηνητικός], ***vajtimor*** **[**-θρηνητής], ***vajtimtar*** [-μοιρολογητής], ***vajtimthi*** [-με θρήνο], ***vajtojcë*** [-μοιρολογίστρα], ***vajtueshëm*** [-θρηνητικά] κ.λπ. Στο ίδιο λήμα, η ρίζα **vaj**-[θρήνος,μοιρολόι], αναφέρεται και ως [***britma***-κραυγή, ξεφωνητό], ή μακροσκελές [***ulërima***-ουρλιαχτό, βρυχηθμός. κλαυθμός] που εκφωνεί κάποιος σε περίπτωση συμφοράς.

[5] Τις *μοιρολογήτρες* [–***vajtojcat***] τις συναντάμε και με το όνομα ***britmëqare*** [– *κραυγαλέες*]. Στη Λιούμα (στον Βορρά της Αλβανίας.***Σημείωση μεταφραστή)*** τις αποκαλούν και *migjatore*. Βλέπε και Minushi, Rexhep: "*Këndimi i femrave të Podgurit",* Πρίστινα, 1979, σελ, 33-34.

[6] ***Gjëmë*** θηλ [. «δυστυχία, συμφορά, αγγελία του θανάτου, το μαντάτο, η βροντή, το μπουμπουνητό»]· γκέκικα ***Gjamë*** θηλ. [«μπουμπουνητό, αντήχηση**]**· ***vaj/vajtim*** [-*θρήνος*], ***gjëmë*** [-*μοιρολόι*, συμφορά· βροντολογάει βουίζει, μπουμπουνίζει]· «***gjëmim*** αρσ**.** [-αντήχηση, απήχηση, βοή]· ***gjëmor*** [-*βροντώδης* «που αντηχεί»]. Από το Βορρά προέρχεται και το ***gjamtar*** αρσ. [-*μοιρολογητής,* «*αυτός που θρηνεί σε θανάτους*», το *«να μοιρολογείς, να κάνεις το μοιρολόι»*] στο FR 163. κτλ.

[6] Σύμφωνα με τον καθηγητή Τσαμπέι: ***logori*** [- ομαδικό μοιρολόι με οδυρμούς**,** «vaje – θρήνος]· ***logoris*** [– *μοιρολογώ* «θρηνώ για έναν νεκρό»]. Αυτή τη λέξη ο G. Mayer 245 τη δανείστηκε από τον Μίτκο Θύμη και την ενώνει με «***ligje*** – *μοιρολόι, θρηνολόγημα*] σε «*στίχους που λέει μια γυναίκα όταν θρηνεί έναν νεκρό κατά την κηδεία*».

[7] **(*Σημ. μεταφραστη.*)** Ο εκτελεστής του μοιρολογιού στο Βορρά της Αλβανίας. Σύμφωνα με τον Τσαμπέι: ***gjamtar*** αρσ. [–*μοιρολογητής,* «*αυτός που θρηνεί σε θανάτους*»], *«να μοιρολογείς να κάνεις το μοιρολόι»* στο FR 163. Στο λογοτεχνικό έργο του Ι. Κανταρέ το συναντάμε και στην μορφή ***gjëmëmtarët.*** (Με την έννοια του φορέα της κατάστασης και του μέτοχου σ΄αυτήν.

[8] Σύμφωνα με τον καθηγητή Τσαμπέι: ***logori*** [-ομαδικό μοιρολόι με οδυρμούς], «***vaje*** [–θρήνος]· ***logoris*** [– *μοιρολογώ,* «*θρηνώ για έναν νεκρό*»].

[9] Σύμφωνα με το λαό, *'σε ξόδι και σε κακό πρέπει να παρευρεθείς ακόμα και στον εχθρό σου'*.

[10] Σύμφωνα με τον Tase Pano, "*Fjalori Dialektor"* – 2006, με τη λέξη ***ksodhe*** εννοούνται και τα έθιμα για κάθε εκλιπόντα, τα βρασμένα σιτάρια (κόλλυβα) που είναι φτιαγμένα με καρύδια και ζάχαρη και στέλνονται στην εκκλησία για το πνεύμα των νεκρών.

[11] *"Fjalë të urta të popullit shqiptar",* Τίρανα, 1983, nr. 270, fq. 47.

[13]. Βλέπε και Frashëri, Stavro Th.: "*Folklori shqiptar",* Τόμος Α', Δυρράχιο, 1936, "*Zakone vdekjeje", σελ. 43.*

Καταθλιμμένοι, αλλά και παραμορφωμένοι από τον πόνο, οι μοιρολογητές αυτοσχεδιάζουν τότε στίχους, με τη συνοδεία της πιο παθιάρικης κατά το δυνατόν μουσικής:

Μοιρολόγια αρχίσαν και μοιρολογούν/
συμφορά τους βρήκε και μαζί θρηνούν/
ραγίζουνε οι πέτρες και κλαίνε τα δεντριά/
τον Μούγι δεν αγγίζει παρηγοριά καμιά[14].

Στην ουσία, τα μοιρολόγια, αυτά καθ' αυτά, αποτελούν αρχαϊκή τελετουργία *[**ritual**]* [15], που είναι στενά συνδεδεμένη από τους μυθικούς χρόνους με την πολυθεϊκή λατρεία των προγόνων[16]. Περιέχουν δε συνονθύλευμα στοιχείων, όπως: παθητικό λόγο, θρήνους, οιμωγές[17] [-***kuja***], *ξεφωνητά, σκουξίματα*[18] [-***ulerimë*** *(ως μία μέση μορφή μεταξύ φωνής και κραυγής)*], χειρονομίες και, τέλος, θρηνώδη μέλη[19]. Πρόκειται, δηλαδή, για στοιχεία, τα οποία στο σύνολό τους επιδιώκουν να αποδώσουν το μέγεθος του πένθους, που θρονιάζεται στην ψυχή ως αποκορύφωμα της απόγνωσης και της ανθρώπινης οδύνης.

* * *

Στη Βόρεια Αλβανία το μαζικό μοιρολόγημα είναι γνωστό ως ***gjëmë-gjamë*** [-*συμφορά*] και όσοι ειδικεύονται στην τελετουργία αυτή, δηλαδή οι φορείς της, ονομάζονται ***gjamtarë*** [- μοιρολογητές]. Ξεκινώντας από το κλάμα και φθάνοντας στο μοιρολόγημα [***gjëmë-gjamë*** (που εμφανίζεται ως ομαδική έκφραση κλαυθμών και οδυρμών)], παρατηρείται μια διαβάθμιση, στις εκδηλώσεις του θρήνου. Δεν υπάρχει η παραμικρή αμφιβολία ότι η ομιλία, η κραυγή, τα ξεφωνητά και οι

---

14. *"Epika Legjendare",* Τίρανα, 1966, σελ. 58.

15. Η λέξη ***ritual*** προέρχεται από τη λατινική γλώσσα *ritus rite* και έχει την έννοια αρχαϊκών ιεροτελεστιών, τελετών και πρακτικών συνδεδεμένων με ένα συγκεκριμένο γεγονός.

16. Η λέξη *τελετουργία* [- ***ritual***] κατάγεται από τα λατινικά *ritus/ rite* και έχει την έννοια μερικών αρχαϊκών ιεροτελεστιών, τελετών και πρακτικών με αναφορούν σε ένα συγκεκριμένο γεγονός.

17. Το ***kuja*** [–γόος, θρηνο-κραυγή] είναι βροντώδης θρηνητική κραυγή, κυρίως από γυναίκες. Έκαναν ***kujë*** [- έβαζαν τα κλάματα σκούζοντας]. Σ' αυτή την μορφή συναντάται στη Νότια Αλβανία, κυρίως στη Λιαμπουριά. Στο λογοτεχνικό έργο του Ισμ. Κανταρέ το συναντάμε και ως «***kujë pa zë*** [- άφωνη, του στεναγμού θρηνο-κραυγή], *ή* ***kujë brenda kujës*** [-οιμωγή εντός οιμωγής]. Να πως συναντάται σ' ένα δημοτικό τραγούδι: *θρηνο-κραυγάζει ο Ματογκίνι,/ αχολογά το Μποντέρι και Τσιπίνι* κ.τλ. Συναντιέται και σε παροιμίες: λένε για έναν άνθρωπο με πολλά παράπονα «*Έβγαλε τριάντα έξι* ***kujë*** [θρηνώδεις αναστεναγμούς].

18. **[(*Σημ. μεταφραστή.* Στη συγκεκριμένη υποσημείωση, ο συγγραφέας προσπαθεί να αποδείξει την προέλευση της λέξης *Ulërij, ulëras* (ουρλιάζω), εξετάζοντας την κοινή ρίζα σε διάφορες γλώσσες, όπως αλβανικά, λατινικά, ελληνικά, γαλλικά, ιταλικά, ρουμανικά)**]. Πρόκειται λοιπόν για λέξη πολλών γλωσσών, με διάφορες παραλλαγές στις διαλέκτους… Δύο είναι, κατά τον συγγραφέα, οι εκδοχές. Ή έχουν κοινή λατινική καταγωγή, ή πρόκειται για «ονοματοποιημένο» λεκτικό μόρφωμα. Σύμφωνα με τον καθηγητή Ε. Τσαμπέι: *Ulërij, ulëras* [- ***ουρλιάζω***], *ulërimë* θηλ. *[–**ούρλιασμα**]*. Ο G. Meyer, 457, μας δίνει τις μορφές *ulëras, ulërinj, uluri, ulëris,* στην Ελλάδα a*l'urinj*, στην Σικελία *lurinj*, Γκέκ και *loroj, uguroj*, το ουσιαστικό, όπως το αρσ. *ulërim, lurim.* Και αυτό το συνδέει στα λατινικά με το *Ulurare*, ως μια διαφορετική ανομοίωση, από αυτή που προκύπτει στην Σαρδική με το ιταλικό Uruare, uruare, το γαλ. Hurler, το ρουμ. Urla. Αποδεκτή γνώμη για την αλβανική βρίσκεται στον Pascariu, EW, 1833, και στον Weigandi, 95, βλ. και Mayer – Lubken, Zr 22 8., Densusuanum I, 125.

19. Για τον αλβανικό θρήνο βλέπε και Hjuz, Th. S.: "Udhëtim në Sicili, në Greqi dhe në Shqipëri"; "Vajtojcat", στο "Kalendari", 1918, σελ. 83-84· "Vajtimet e Fatime Zehrasë", στο "Zani i Naltë", 1923, αρ. 2, Νοέμβριος, σελ. 60· Cico, Stravre:"Vajet në Shqipëri", εφημ. "Demokratia", 1925, αρ. 29-4, 29 Δεκέμβριος, σελ. 2· Munishi, Rexhep: "Këndimi i femrave të Podgurit", Πρίστινα, 1979· "Mbi vajtimet shqiptare", Πρίστινα 1985· Veliu, Veli: "Bue, Ekari dhe Dozoni për këngët popullore shqiptare", "Gjurmime Albanologjike", Λαογραφία και Εθνολογία, 21-1991· Skiroi, Zef: "Mili e Haidhia", Τίρανα, 1994· Gaçe, Bardhosh: "Kënga popullore e lumit të Vlorës", Τίρανα, 1995· Neziri, Zymer: "Të dhëna gjeohistorike, etnokulturore dhe epikografike për katundet e Rugovës së Poshtme", Πρίστινα 25/ 1995· Neziri, Zymer: "Të dhëna gjeohistorike, etnokulturore dhe epikografike për katundet e Rugovës së sipërme", "Gjurmime Albanologjike", Πρίστινα 26/1996· Çaushi, Tefik: "Fjalor i estetikës", Τίρανα, 1998· Sokoli, Ramadan: "Gojëdhana e përrallëza të botës shqiptare", Τίρανα, 2000· Çobani, Tonin: "Princi i përfolur Lekë Dukagjini", Τίρανα, 2003, σελ. 93 κτλ.

θρηνώδεις οιμωγές [***kuja***][20], σημειώνονται ως προ-μουσικά στοιχεία, πράγμα που μαρτυρεί την αρχαιότητα του θρήνου ως μίας αιώνιας πνευματικής κληρονομίας. Ο Ροκ Ζόισι διαπιστώνει ότι για ένα νεκρό τελούνται μέχρι 7 και 8 το πολύ ***gjëmë*** [-μοιρολόγια] ή, το λιγότερο, δύο. Εντούτοις, στο άρθρο 1238 του «*Κανόνα του Λεκ Ντουκαγκίνι*» μαρτυρείται ότι : *… ο Κανόνας υπαγορεύει τρεις φορές μοιρολόι στο νεκρό, επαναλαμβάνοντας εννιά φορές τις λέξεις «δυστυχισμένε μου».* .. Αναγνωρίζονται δε τέσσερις φάσεις του μοιρολογιού ***(gjëmë)***[21] ως συμφοράς **,** οι οποίες τελούνται από άντρες κατά τη δύση του ήλιου.

Αρχικά, η ομάδα μοιρολογητών πιάνει το μοιρολόι, έχοντας απόσταση 100 μέχρι και 500 μέτρα από τον νεκρό, ο οποίος τοποθετείται σε μέρος ανοιχτό. Αφαιρούν τα δίμιτα και τα βαριά αντικείμενα, βάζουν τα χέρια στη μέση με ανοιγμένους τους αγκώνες στα πλάγια και χτυπάνε την γη με τα πόδια, κραυγάζοντας το επιφώνημα ***χόου*** δυνατά και ταυτόχρονα, μαζί με το όνομα το νεκρού. Σε δεύτερη φάση, με βαρύ βηματισμό κατευθύνονται ομαδικά προς το φέρετρο. Διανύουν άλλα 50-100 μέτρα και σταματούν μαρμαρωμένοι, σε αναμονή του σήματος του πρώτου, που δεν είναι τίποτε άλλο από την κραυγή ***χόου***, η οποία καταλήγει με τις λέξεις: «*ο δυστυχής εγώ για σένα!*». Τότε χτυπούν το στήθος με γροθιές.

Στην τρίτη φάση διανύουν ακόμα 50-100 μέτρα, σταματούν αιφνιδιαστικά, τραβούν τα χέρια από τη μέση και με τα νύχια γρατζουνίζουν το πρόσωπό τους σφενδονίζοντας τις σταγόνες αίματος προς το νεκρό. Η τέταρτη φάση ξεκινάει με σιωπηλή στάση. Ξαφνικά, τρέχοντας πλησιάζουν το νεκρό. Τότε όλοι γονατίζουν κι' ακουμπούν το μέτωπο καταγής, χαϊδεύοντας το χώμα με τις απαλάμες τους. Μένουν εκεί μέχρι κάποιος από την οικογένεια του νεκρού να τους πει: «*Σε καλό να σας ανταποδώσουμε!*». Το μοιρολόι διαρκεί έτσι από 20 λεπτά μέχρι μία ώρα. Αξιοσημείωτο ότι ο προτελευταίος άντρας στη σειρά των μοιρολογητών ανήκει στη συγγένεια αίματος του πατέρα, ενώ ο τελευταίος κρατάει από το σόι της μάνας!

Κατά τη σχετική με το μοιρολόι τοπική εθνοψυχολογία: *ο άντρας αναγνωρίζει (*εκτιμάει τις αρετές και ιδιότητες του νεκρού), ενώ η γυναίκα *τις αναφέρει φωναχτά μοιρολογώντας.* Στις λαϊκές παροιμίες αναφέρεται ότι «*η καλή μοιρολογίστρα κάνει και τη ρόδα του αρότρου να δακρύσει*».

Τελευταία 'πιθυμιά, βρε βουνίσιε μου προσκυνητή,
Άμα τώρα τραγουδάς, το τραγούδι να σιγήσει.
Κι' άμα τώρα σιγοκλαίς, κλάμα σου να σταματήσει
Μα αν στ' αλήθεια τώρα κλαίς, μοιρολόι ν' αρχινίσει.

Τ*ο 'Έπος των αντρειωμένων'* (συνοδευμένο με λαούτο[22]) αποτελεί μια από τις αρχαιότερες λαογραφικές κληρονομιές της Αλβανίας (γνωστό και ως το: *Θρυλικό ηρωικό έπος, Ο κύκλος των αντρειωμένων,*το *'Έπος του Βορά, Του Μούγι και Χαλίλι*, η *Θρυλική ομοφωνία με λαούτο κλπ*),

---

[20] . Σε κάποιες περιπτώσεις, στο ιδίωμα των Τιράνων και τού Ελμπασανιού, η λέξη *οιμωγή* [–**kujë**] χρησιμοποιείται για να περιγράψει το φλοιό της γης ή την κόρα του ψωμιού.

[21] Tirta, Mark: *"Mitologjia ndër shqiptarë",* Κεφάλαιο 8, 2. Gjama e burrave, Τίρανα, 2004, σελ. 218-222. Op. cit. Βλέπε επίσης Tirta, Mark: *"Vdekja në rite e besime ndër shqiptarë",* στην "Kultura popullore", 1-2/1996, σελ. 15-31.
[Στην ουσία πρόκειται για ένα θρηνητικό σκηνικό, ή μέρος της επικήδειας τελετουργίας (***Σημ. μεταφραστή Π. Μπ.***)].

[22] *Λαούτο ουδ.* [– **Lahutë** θηλ]. Μονόχορδο λαϊκό όργανο. Πάνω στη χορδή παίζει ένα κυρτό τριχοειδές τόξο. Χρησιμοποιείται κυρίως στην βόρεια Αλβανία και στο Κόσσοβο. Ετυμ. Σοκόλι. Ρ. από τα Ααραβ = ξύλο (*aloes*)· Σύμφωνα με τον Tagliavini: "Al'ud". Στα γαλικά=leut και στην ιταλική=liuto. Απ' την ιταλική διαδόθηκε και σε άλλες βαλκανικές γλώσσες. Τα σώμα του αποτελείται από το ξύλινο ηχείο, το οποίο περιτυλίγεται από δέρμα, κυρίως κατσικιού. Ο πάτερ Μπ. Πάλαϊ αναφέρει ότι: *το λαούτο είναι ένα πρωτόγονο και απλό όργανο. Αποτελείται από το ξύλινο ωοειδές κυπελάκι, καλυμμένο από δέρμα, που ονομάζεται πιρπιρί και έχει μια προέκταση-ουρά όχι πολύ μακριά.* Σπίτι χωρίς λαούτο στην βόρεια Αλβανία λέγεται *μπραχτισμένο* [*"shtëpi e lanun"*]. Υπάρχουν μαρτυρίες για τύπους λαούτου από τους πρωτόγονους χρόνους, κατασκευασμένων ακόμα και από κολοκύθια ή καβούκι χελώνας. Το συναντούμε επίσης και με την ονομασία *gude.* Σύμφωνα με τον Ατ Γκέργκι Φίστα, συγγραφέα του ποιήματος "*Lahuta e Malcis*", το λαούτο είναι ένα πολύ αρεστό στους ανθρώπους των βουνών μας όργανο. Μ' αυτό τραγουδούν την δόξα ή θρηνούν το πόνο τους. Παρά δε το γεγονός ότι το λαούτο είναι μουσικό όργανο συνοδείας του εκάστοτε έπους, ταυτόχρονα κάποιοι στίχοι τους αναφέρουν και τον τρόπο κατασκευής του.

αναφέρεται τόσο στη συλλογική συμφορά τού «*Αρναούτ Οσμάνι και Πέτρο Καπεντάνι*», όσο και στην προσωπική συμφορά τού *"Halili i qet bejleg Mujit"*. Στο πρώτο τραγούδι μοιρολογούν ταυτόχρονα 12 άτομα, στο δεύτερο 40 και στο τρίτο ένα μόνο άτομο. Υπάρχουν ωστόσο περιπτώσεις, που συμμετέχουν *στο μοιρολόι από 12 μέχρι και 1000 άτομα!*[23]. Τα ματωμένα από τις γρατζουνιές κατά τον θρήνο μάγουλα δεν πλένονται ούτε στο σπίτι του νεκρού ούτε στο χωριό του νεκρού και ούτε στο δρόμο, παρά μόνο μετά την επιστροφή στο σπίτι τους.

Σύμφωνα με το έθιμο, το πένθος και τα μοιρολόγια για τους νεκρούς διαρκούν τουλάχιστον ένα χρόνο μετά από το θάνατό τους. Σε διάφορες αλβανικές μπαλάντες[24] η συμφορά διατηρείται περισσότερο και από ένα χρόνο, όπως στην μπαλάντα «*Ο Αράπης και ο Μούγιο Χαλίλι*» : '*Τρία χρόνια τον μοιρολογεί/ Τρία χρόνια το μοιρολόι αχολογεί'*, με τη χαρακτηριστική κραυγή ***οϊ -οϊ- οϊ.***

"Το μοιρολόι της Αϊκούνας"

Κι ως βγήκε η μάνα η δύστυχη στις Κίτρινες Κοιλάδες
Προς το φεγγάρι γύρισε και μια κατάρα δίνει:
-Το φως σου τώρα να σβηστεί
Τι ένα λόγο στην πικρή
Δεν μού ' στειλες τη νύχτα εκείνη
Να' βγαινα η δόλια γρήγορα στις Κίτρινες Κοιλάδες
και σ' ένα μνήμα να ' μπαινα μαζί με το παιδί μου….

Κι όταν στον τάφο πάει του γιού, είδε η καημένη μάνα
Μια τρακοσάχρονη οξιά, μ' αμέτρητα κλωνάρια
Που τον πιο ώριο κλώνο της στο μνήμα είχε απλώσει
Σε ' κειό τον κλώνο ακούμπησε και τα πικρά της δάκρυα
Άρχισαν να σταλάζουνε στον τάφο του παιδιού της.

Και τα πουλάκια του βουνού σώπασαν το τραγούδι
Σώπασαν το τραγούδι τους να ακουρμαστούν τη μάνα
-Δεν ξέρεις, τάχα, γιόκα μου, δεν ξέρεις καλογιέ μου,
Ποιος ήρθε, που δεν σκώνεσαι για να με χαιρετήσεις;
Γιούλη μου, μόνο μια φορά έβγ' απ' τη φυλακή σου
Και μίλησε στη μάνα σου, που σ' έχει μεγαλώσει.
Εσύ δεν μ' άφηνες ποτέ να περιμένω τόσο...
Αχ, ωρ Ομέρ μου ακριβέ, Ομέρ κακότυχέ μου
Τι λες, να φέρω τ' άτι σου; Έβγα να παιγνιδίσεις
Σύρε να δροσολογιστείς στα κρύα κεφαλάρια
Περπάτα στις βουνοκορφές αντάμα με τις ζάνες
Κι η μάνα σου, παιδάκι μου, τον τάφο σου φυλάει.

Μιλώντας συνοπτικά σχετικά με τις μουσικές ιδιαιτερότητες των θρηνωδιών, παρατηρούμε ότι, όπως σε όλη την λαϊκή παραδοσιακή μη θρηνητική μουσική της Βόρειας Αλβανίας, στα μοιρολόγια υπάρχει ένα ασταθές μουσικό σύστημα. Διακρίνονται εύκολα οι τρόποι των λαϊκών μουσικών κλιμάκων, στηριζόμενων στον μονοφωνικό τρόπο τραγουδίσματος. Οι ξένοι, ξεκινώντας από τις αξίες της, την εκτιμούν ως **κάτι το ξεχωριστό**[25]. Παρατηρούν ότι οι αλβανικές μουσικές κλίμακες δεν αντιστοιχούν προς τις σύγχρονες ευρωπαϊκές. Είναι όλες τροπικές ανημίτονες κλίμακες. Η μελωδία δεν εξελίσσεται σε τακτά διαστήματα, ο ρυθμός περπατάει γοργός ή αργός,

[23] Βλέπε και Gjinali, Nikollë: *"Rite dhe vajtime në vdekje"*, "Kultura popullore", 1-2/1996, σελ. 169-176.

[24] Βλέπε και Papleka, Ndoc: "Balada shqiptare", Τίρανα, 2005, σελ. 63. Βλέπε "Visaret e Kombit", Τόμος 3ος, Gurakuqi, Karl και Fishta, Filip "*Valle, gjamë, uajtime dhe kangë dashunije*", Τίρανα, 1937, σελ. 184-186.

[25] Durham, Edith: "Brenga e Ballkanit", Τίρανα, 1990, σελ. 128-129. Προαναφερόμενη μελέτη.

ανταποκρινόμενος στο δραματικό αίσθημα των ερμηνευτών. Οι λέξεις είναι απίστευτα μακροσκελείς, με σκαμπανεβάσματα της τροπικής κλίμακας σε τονική και υποτονική, τόσο που λίγα λαρύγγια ξένων θα μπορούσαν να ανταποκριθούν. Σε κάθε περίπτωση, πρόκειται για ομαδικά μοιρολόγια, όταν οι συγγενείς συγκεντρώνονται γύρω από το νεκρό, για να τον θρηνήσουν. Οι άντρες συνήθως στέκονται όρθιοι, ενώ οι γυναίκες μένουν καθισμένες. Και όταν ένα μέρος αρχίζει τις θρηνο-κραυγές, οι υπόλοιποι ακολουθούν[26] κ.τλ.

Τα λόγια σ' αυτά τα μοιρολόγια, είναι στην ουσία μια σειρά επιθέτων, που προβάλλουν τις ιδιότητες του νεκρού. Ο Ζεφ Σκιρόϊ[27] εκτιμάει ότι γενικώς στα μοιρολόγια κυριαρχούν οι έντονοι ελεγειακοί τόνοι. Ο Ντόρσα αναφέρει ότι είναι αυθόρμητοι ως προϊόντα των αισθημάτων εκείνης της στιγμής. Οι συχνές κραυγές, η αποσιώπηση, οι προσωποποιήσεις, οι αποστροφές προς τον εκλιπόντα, ή προς τα αντικείμενα κοντά στο σπίτι και τον τάφο, αποτελούν στοιχεία εκδηλώσεων, που σημαδεύουν την ταραγμένη πλέον ζωή. Τα πάντα είναι ζωντανά στα θρηνώδη άσματα. Ακόμα και η φύση μιλάει και μιλάει με μεταφορές, με περίεργες εικόνες που ξαφνιάζουν. [Παρατηρείται λοιπόν, ότι όλα αυτά φανερώνουν εκείνη την ψυχική ανάταση, που διακρίνει κανείς στα τραγούδια των προγόνων, τα οποία θυμίζουν ηρωική αρχαιότητα, μια ζωή ανάμεσα σε ύμνους και μνημεία δόξας.]

Στην έντεχνη λογοτεχνία τέτοια στοιχεία συναντούμε στο *Μπαρλέτι*, εκεί που μιλάει για το θάνατο του Σκεντέρμπεη, το 1468: *Ο Λέκ Ντουγκαγκίνι και οι καπεταναίοι γύρω του θρηνούσαν με παραδοσιακό τρόπο, με τραγούδια και οιμωγές. Η Αλβανία θρηνούσε και μοιρολογούσε ασταμάτητα την απώλειά του.* Στην πνευματική κληρονομιά των Αρμπερέσηδων (=Αρβανιτών της Ιταλίας), η στιγμή θανάτου του κορυφαίου ήρωα βιώνεται μέσω περιγραφής της φύσης… Θα ήταν μια πικρή μέρα με ομίχλη, που θα έμοιαζε σαν ο ουρανός να θρηνούσε μαζί με τον μοιρολογητή Λεκ Ντουγκαγκίνι…:

Ήταν ο Λεκ Ντουγκαγκίνι…
Χτυπούσε το μέτωπο με το χέρι,
Μαλλιά ξερίζωνε με τ' άλλο.
Αλβανία τινάξου, ξύπνα.
Ευγενικές κυρίες, ελάτε.
Σεις οι φτωχές και οι φαντάροι
Να πείτε θρήνο θλιβερό,
Τι μείνατε σήμερα σ' ορφάνια
Χωρίς την πατρική στοργή,
Τις συμβουλές και τη βοήθεια.
Η ομορφιά των κορασιών
Και η χαρά του γείτονα
Χάσανε τον προστάτη.
Ο πατήρ, ο κυρ της Αλβανίας
Μας άφησε την νύχτα τούτη…
Ο Σκεντέρμπεης πια δε ζει!
Σπίτια τραντάχτηκαν πολύ
Βουνά ραγίσανε στη μέση
Οι καμπάνες στα λυπητερά
Χτυπούν παντού από μόνες,
Στ΄ ανοιχτά ουράνια, εκεί
Ο άτυχος Σκεντέρμπεης οδεύει. ,

[26] Βλέπε επιστολή του 1467, του Μιχαήλ Αποστόλου απ' την Κωνσταντινούπολη που γράφει στον φίλο του Γκέργι Ζεβεντέου, για την συμμετοχή του σε μια ιεροτελεστία ταφής στην Σκόδρα. Στα «Dokumente të periudhës bizantine për Historinë e Shqipërisë", σελ. 79.

[27] *"Mili e Haidhia"* -ldil, Τίρανα, 1994, σελ. 103. Οι σημειώσεις του συγγραφέα στο τέλος του βιβλίου.

Ως λέξη συναντάται και στο έργο *"Çeta e Profetëve" (Η τσέτα των προφητών) του* Πιέτερ Μπογκντάνι (Pjetër Bogdanit)[28]. Στοιχεία για το αλβανικό μοιρολόι φέρνει αργότερα, το 1854, ο Ντεμέτριο Φράνκο (Demetrio Franko), το *"Rituali Roman" (ρομανικό τελετουργικό) του Μπούντι* Budi, 1621, ο Φρανγκ Μπάρδι (Frang Bardhi) σε έκθεση του 1641, ο Εβλιά Τσελεμπία, (Evla Çelebia) 1660-1664, ο Βιντσενσο Ντόρσα (Viçenso Dorsa), 1847, ο Johan Georg von Hahn στο έργο *"Αλβανικές μελέτες"*-1853-1854, η Έλενα Γκίκα (Elena Gjika), οι Ζεφ Γιουμπάνι (Zef Jubani), Ντε Ράντα (De Rada), Λιουϊγκι Γκουρακίκι (Luigj Gurakuqi), Βιντσενς Πρενούσι (Viçens Prenushi), Maksimilan Lambertz κλπ. Μια εντυπωσιακή περιγραφή θρηνώδους τελετουργικού συναντάται και στο μυθιστόρημα*"Bardha e Temalit", του* Πάσκο Βάσα[29] (Pashko Vasa). Δεν μπορούμε να λησμονήσουμε, τέλος, τους μαζικούς θρήνους για τους γενναίους και τους ήρωες που έπεσαν στους αγώνες για την ελευθερία της Αλβανίας, από τον Μεσαίωνα μέχρι το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου κ.λπ.

* * *

Στη Νότια Αλβανία το τελετουργικό και όλη η θρηνητική τελετή βασίζεται στο μοιρολόι και το πολύφωνο τραγούδισμα, την ίσο-πολυφωνία[30], που συναντάται σε δύο βασικούς τύπους: στη Λαμπουριά [31], ως λιάμπικη ισο-πολυφωνία, και στην Τοσκερία[32], ως τόσκικη ισο-πολυφωνία. Η συγκεκριμένη διαβάθμιση *του θρήνου* περιλαμβάνει και '*τον δακρύβρεχτο θρήνο με οιμωγή*' (*e qara me bote*), στον οποίο θα πρέπει να αναζητηθούν οι ρίζες της αλβανικής λαϊκής ίσο-πολυφωνίας**(*)** της Νότιας Αλβανίας. Η ουσία του "*θρήνου με οιμωγή*» *(e qara me bote)*, ως ομαδικού ανθρώπινου τραγικού μοιρολογιού (ανδρών και γυναικών), συνδέεται στενά με την αντίδραση της ζωής προς το θάνατο, για να θριαμβεύσει, καλλιτεχνικά βέβαια, η ζωή. Ακριβώς, αυτό είχε υπόψη του ο Φαϊκ Κονίτσα, όταν στα 1887 έγραφε, ότι «*εκείνο που ίσως προκαλέσει ένα καινούργιο ενδιαφέρον, είναι, πριν απ' όλα, τα μοιρολόγια, η αλλοφροσύνη, εκείνες οι οιμωγές, το ρυθμικό*

---

[28] Στους στίχους: … Στον ουρανό δεν υπήρχε ούτε αστέρι, ούτε ήλιος,/για να ξημέρωνε η νέα μέρα· ούτε φεγγάρι έβγαινε με δύο/ αργυρές ακτίνες, ούτε από ουρανό ακτίνες φτάνανε στη γη και/ ούτε η γη ως αετός ψηλά πετάει και στέκει/ ούτε ομίχλη με βροχή, ούτε χαλάζι και αστραπή/ ούτε η θάλασσα με τα κύματά της δεν μετέφεραν την μεγάλη συμφορά / ούτε τα ποτάμια με την ακτή είχαν μαλώσει.

[29] Vasa, Pashko: *"Bardha e Temalit"*, Πρίστινα, σελ. 38-39.

[30] Αναγνωρισμένο απ' την UNESCO ως μέρος του *"αντιπροσωπευτικού καταλόγου της πνευματικής παγκόσμιας κληρονομιάς", στις* 25 Νοεμβρίου, 2005. *Βλέπε* www.unesco. org/culture/ich/.

[31] Shituni., Spiro: "Polifonia labe", Τίρανα, 1989, σελ.15: "*Η Λιαμπουριά συνορεύει στα βόρεια και βορειοανατολικά με το Αώο ποταμό, στα δυτικά με τό Ιόνιο Πέλαγος και Αδριατική Θάλασσα, ενώ στα νότια μερικώς με το ποταμό Πούλα και μερικώς με την με την Ελλάδα". Αναφερόμενη μελέτη: σύμφωνα με το λαϊκό προσδιορισμό, η Λιαμπουριά εκτείνεται μεταξύ των τριών γεφυρών που είναι εκείνη του Ντραγκότι, της Ντρασοβίτσας και της Καλάσας αντιστοίχως στους νομούς Τεπελενίου, Αυλώνας και Αγ. Σαράντα*. Για περισσότερα βλέπε και "Fjalor Enciklopedik Shqiptar", σελ . 933, Τίρανα 1980.

[32] Σύμφωνα με τον Zojzi Rrok: "*Etnografia Shqiptare 1*", σελ. 47, 49, *«Οι διαιρέσεις σε περιοχές του αλβανικού λαού». Ως Τοσκερία εννοείται «…όλος ό Νότος της Αλβανίας, αρχίζοντας από το ποταμό Σκουμπί και προχωρώντας προς το Νότο πέραν των πολιτικών συνόρων μέχρι τα εθνικά σύνορα του αλβανικού λαού, βαθειά στην Ελλάδα».* Σύμφωνα με τον ίδιον, η διαίρεση της Τοσκέριας σε μικρότερα τμήματα έχει ως εξής: *Η Τοσκερία, που εκτείνεται στα ανατολικά της Νότιας Αλβανίας· η Μουζακιά, που εκτείνεται στα δυτικά· και η Τσαμουριά, που εκτείνεται εντελώς στα νότια, πέραν των πολιτικών συνόρων*». Για περισσότερα βλέπε και το *"Fjalori Enciklopedik Shqiptar"*, σελ. 1105, Τίρανα, 1985. **[*(Σημ. μεταφραστή.)*** Ακριβώς, αυτός ο εθνογεωγραφικός προσδιορισμός, αντιδεοντολογικός καθώς είναι, αποτελεί την (μη εκφραζόμενη κατά άμεσο τρόπο) σκοπιμότητα του κειμένου, το οποίο δεν αρκείται στην αλβανοκεντρική υπερπληροφόρησή του, ούτε και παραθέτει διεθνή βιβλιογραφία με αμφίπλευρα ή αντίθετα, και, πάντως, πειστικά επιχειρήματα, στηριγμένα σε άμεσες πηγές. Έτσι, το αποτέλεσμα μένει στην προσπάθειά να πεισθούν οι πεπεισμένοι για λόγους εσωτερικής («εθνικής») κατανάλωσης. Ο εθνικός ποιητής της Ελλάδας Δ. Σολωμός, όμως, έγραψε ότι «*εθνικό είναι καθετί το αληθινό*»].

(*) Θα πρέπει εδώ να επισημάνουμε ξανά ότι δεν υπάρχει απομονωμένη «*αλβανική*» πολυφωνική λαϊκή παράδοση, αφού γενικότερα στα Βαλκάνια, και ειδικά στην Ήπειρο, δεν μπορεί να υπάρξουν λαογραφικά φαινόμενα μεμονωμένα, χωρίς αλληλοεπηρεασμούς, αποτελώντας έτσι στοιχεία διαπολιτισμικότητας στα Βαλκάνια.

σκούξιμο (lamentations, που οι γυναίκες αυτοσχεδιάζουν πάνω στους τάφους των νεκρών), ο αρχαίος τους χαρακτήρας που έχει μαγέψει συχνά τους περιηγητές »[33].

Ένας τέτοιος «*δακρύβρεχτος θρήνος με οιμωγή*» προσεγγίζεται ως αρχαϊκός πυρήνας σκέψης και πολύφωνης μουσικής πρακτικής. Εννοείται ταυτόχρονα ως η καλλιτεχνική ύλη, που οδήγησε στο πρώτο ερμηνευτικό συγκρότημα παγκοσμίως: *τη χορωδία.* Διαφορετικά από το μοιρολόι ως συμφορά (***gjëma,*** του Βορά της Αλβανίας**)**, που παρουσιάζει μιαν αρχαϊκή τελετουργία (*που χωρίζει ισότιμα τις λέξεις-κραυγές, τις χειρονομίες,τις σωματικές κινήσεις και, εν μέρει, το ομαδικό και μονοφωνικό τραγούδισμα)* στο ισο-πολυφωνικό μοιρολόι του Νότου της Αλβανίας, παρατηρούμε τόσο το αρχαίο επικήδειο τελετουργικό, συνδεδεμένο στενά με τη λαϊκή ποίηση και το χορό, όσο και την καλλιέργεια του έντεχνου εκείνου μουσικού τύπου, που είναι το ομαδικό πολύφωνο μοιρολόι· όλα αυτά είναι ενταγμένα στο εθνογραφικό και πολιτιστικό πλαίσιο του φαινομένου της πολύφωνης ισο-πολυφωνίας, που αναπτύσσεται σε μελωδίες πεντατονικής κλίμακας κ.λπ.

Στην ουσία, το ομαδικό τραγούδι(σμα), αποτελεί ισχυρό δείγμα οργάνωσης της ζωής σε ανθρώπινη κοινότητα, δείγμα του επιπέδου της δημοκρατίας και της κοινωνικοποίησης του αρχαίου ανθρώπου. Οι κοινότητες αυτές, εκτός του γεγονότος ότι ζουν από κοινού, μοιρολογούν και τραγουδούν ομαδικά σε συγκροτήματα, όπως μια χορωδία, με μουσικό και τελετουργικό χαρακτήρα. Αρχαίοι συγγραφείς[34] έχουν παρατηρήσει το συγκεκριμένο υψηλό επίπεδο αυτών των κοινοτήτων και, όταν αναφέρονται στους κατοίκους της Ιλλυρίας και της Ηπείρου (*μεταξύ των οποίων και οι Θεσπρωτοί, οι Χάονες, οι Μολοσσοί κ.ά.)*, γράφουν ότι τιμούν ιδιαίτερα τους θεούς, ότι είναι δίκαιοι και φιλόξενοι, ότι αγαπούν την κοινωνική και ευπρεπή ζωή. Παράλληλα με τις ανθρώπινες αξίες σε περίοδο ειρήνης, για τους Ηπειρώτες αναφέρεται επιπλέον ότι θεωρούν καθήκον αξιοσημείωτο, όχι μόνο να πολεμήσουν για την πατρίδα τους, αλλά να δώσουν και τη ζωή τους προς υπεράσπιση των φίλων και των συγγενών τους.

Οι ανθρωπολόγοι της Αλβανίας έχουν υπογραμμίσει ότι η δημοκρατική, ανθρώπινη και ηθική πειθάρχηση της οικογένειας και του ευρύτερου συνόλου, εξηγεί τους λόγους γιατί η δημοκρατία εκείνης της περιόδου κορυφώθηκε[35]. Εξηγεί επίσης, γιατί τα εδάφη της σημερινής Αλβανίας ήταν προτιμητέα για την ανθρώπινη ζωή από την εποχή των νεολιθικών οικισμών[36]. Μαρτυρία γι΄ αυτό αποτελεί και η κατασκευή ειδωλίων από πυλό [τύπου "*Magna mater*" - «*μεγίστη μήτηρ*»(*****)], που δείχνει την οργάνωση μιας πνευματικής ζωής βασισμένης στην ιδεολογία της προέλευσης και του κοινοτισμού[37]. Ένα τέτοιο σχήμα, άρτια δομημένο, αποτελεί δείκτη του

---

[33] Konica, Faik: *"Vepra"*, λογοτεχνικά αποσπάσματα *"Letërsia shqipe"*, σελ. 118, Τίρανα 1993. **op cit**.

[34] Βλέπε *"Ilirët dhe Iliria te autorët antikë",* Τίρανα, 2002, σελ. 73. Scymni CHII, "Orbis descriptio", "Europa", σελ. 73· Διόδωρος: *"Ilirët dhe Iliria te autorët antikë",* Τίρανα, 2002, σελ. 145 κτλ.

[35] Kabo, Përparim: *"Antropologjia shqiptare përmes globalizmave"*, Τίρανα, 2006, σελ. 23. Όμως…

[36] Βλέπε Ceka, Neritan: *"Ilirët"*, "Preilirët: Neoliti dhe Eneoliti në Shqipëri (6000-2100 p.e.s)", Τίρανα, 2000, σελ. 29-33.

(*Σημ.επιμελητή)… Το συγκεκριμένο επιχείρημα, μαρτυρεί έναν αδόκιμο τρόπο προσέγγισης της ιστορίας και της ιστορίας του πολιτισμού από την αλβανική επιστημονική κοινότητα, δεδομένου ότι τέτοια ειδώλια της 'μεγίστης' «*Μητέρας Γης*» ανασκάφονται σε όλη τη χερσαία Ελλάδα, την Κρήτη, τη Μικρασία, τις Κυκλάδες και αλλού –εκτός πια κι'αν όλα αυτά είναι κλοπιμαία από ιλλυρικά εδάφη ή τα δίδαξαν στους απολίτιστους Μινωίτες κάποιοι προιστορικοί κάτοικοι της Ηπειροιλλυρίας... Το ατυχές εν προκειμένω είναι, ότι η αλβανική ιστοριογραφία ξεκινάει το έργο της από τις επίσημα καθιερωμένες απόψεις του παρόντος περί του παρελθόντος, που εκφράζονται μέσω των εθνικών ιδεολογημάτων του κράτους. Προβάλλονται στη συνέχεια οι εθνικοί στόχοι και οι επιτεύξιμες στο μέλλον πολιτικές προσδοκίες. Δημιουργούνται κατόπιν επιστημονικοφανή μοντέλα ερευνητικής μεθοδολογίας, για την επαλήθευση των (άλλοτε διατεταγμένων κρατικών) επιθυμιών, αλλά και τεχνικές επιλεκτικής έρευνας σε ευνοϊκές πηγές (συνήθως εξαγνισμένες από ανεπιθύμητες πληροφορίες), προκειμένου να ερμηνευθεί το παρελθόν με βάση τους εθνικούς πόθους του παρόντος και τις ελπίδες του μέλλοντος. Έτσι η μονοδιάστατη θεώρηση, με την απουσία του κριτικού ή αντιρρησιακού λόγου δημιουργεί μίαν ογκώδη εθνοϋμνητική βιβλιογραφία, με ισχυρισμούς αλληλοπαραπεμπόμενους. Υπό τις συνθήκες αυτές αγνοούνται η εγελιανή ανάλυση (θέση-αντίθεση-σύνθεση), η γαλλική σχολή των Analles, ακόμα και η αξία του μαρξιστικού εποικοδομήματος, ως προς τους διεθνείς συσχετισμούς του, και, εντέλει, οδηγούνται οι νέοι στην οίηση του περιούσιου και πάντα π ρ ώ τ ο υ σ ε ό λ α έ θ ν ο υ ς.

[37] Στο ίδιο έργο, σελ. 29-30.

υψηλού επιπέδου τέχνης σε σχέση με την αντίληψη των συγκεκριμένων πληθυσμών για τη ζωή και το θάνατο, οι οποίοι είχαν τυποποιήσει τους κανόνες του θρήνου και μοιρολογήματος, όπως στην πνευματική κληρονομιά έτσι και στα γραπτά κείμενα[38]. *Τα δάκρυα δεν ανασταίνουν τον νεκρό -- λέει ο Τσαγιού-πι* [39]. Τότε γιατί υπάρχουν μοιρολόγια και δάκρυα πολλά; Καταρχήν, οι άνθρωποι κλαίνε, διότι η φωνή που κλαίει σε μοιρολόι δείχνει ψυχή που στενάζει από οδύνη, πένθος και καημό. Όπως είναι γνωστό, ο πόνος-*pain* είναι δυσάρεστο αίσθημα που τον προκαλούν σωματικά τραύματα, ή προέρχεται από ισχυρά συναισθηματικά βιώματα, όπως είναι, στην προκειμένη περίπτωση, ο θάνατος. Ετυμολογικά η λέξη προέρχεται από τη γαλλική λ. *peine,* που στα λατινικά (*poena),* σημαίνει:: *καταδίκη, τιμωρία, κακοποίηση*. Έτσι, από χιλιάδες έτη ο θάνατος έχει προκαλέσει στους ανθρώπους ψυχικό άλγος, dert [ντέρτι -καημό][40] και ατέλειωτους σωματικούς πόνους. Ο λαός έχει διατυπώσει ξεκάθαρα ότι «*Η δυνατή θλίψη βλάπτει το σώμα*» [41] και διερωτάται «*Ποιος πόνο στην ψυχή δεν έχει*;»[42]

Μέσω των θρηνωδών τελετουργικών πράξεων (το *μουσικό μοιρολόι,* τις *χειρονομίες,* τις *κινήσεις,* τις *απαγγελίες* και τα *δάκρυα*), οι ζωντανοί κατάφεραν να τιμήσουν πάντοτε τους νεκρούς, και να γειάνουν τον εαυτόν τους από τον πόνο που θρόνιαζε στο σώμα και στο νου τους, σχεδόν σαν με φυσική μουσική αυτοθεραπεία. Αυτό έγινε εφικτό μέσω της έντεχνης αφοσίωσης στις ανθρώπινες αξίες του νεκρού[43] και όχι αντιμετωπίζοντας τον θάνατο ως μοιραίο κακό! Ένα λαϊκό ρητό στη Μουζεκιά λέει ότι «*Δεν κλαίμε για τα μάτια του κόρακα*», που σημαίνει ότι ο άνθρωπος δεν κλαίει για μικροπράγματα, αλλά για σημαντικά, όπως είναι η ανθρώπινη απώλεια! Για το λόγο αυτό το μοιρολόι και «*ο θρήνος με οιμωγές*» (*e qaea me botë),* ως ουσιαστικό φαινόμενο της αρχαϊκής πνευματικής κληρονομιάς από κοινού με τις σχετικές τελετουργίες, έχουν λειτουργήσει ανά τους αιώνες ως μέσα απαλλαγής από τον πόνο, ή, τουλάχιστον, για την ανακούφισή του. Το ομολογούν και οι αρχαίοι συγγραφείς Γαληνός, Πλίνιος και Αριστοτέλης μέσα από τις διαπιστώσεις τους ότι οι Ιλλυριοί θεράποντες αξιοποιούσαν τη μουσική και το χορό ακόμα και για τη θεραπεία νευροψυχικών ασθενειών[44].

---

[38] Βλέπε και *"Kanuni i Labërisë",* κωδικοποιημένο και προετοιμασμένο προς μελέτη από τον Καθ. Δρ. Ismet Elezi, Κεφάλαιο 20 *"Vdekja",* Τίρανα, 2006, σελ. 130-134.

[39] Τσαγιούπι: *"Vepra",* Τίρανα, 2001, το ποίημα "Vaje", σελ. 34. (Ποιητής και δραματουργός από το Ζαγόρι –Αλβανίας, έγραψε την περίοδο Μεσοπολέμου, σημ. μεταφρ. Π. Μπ).

[40] Dert/i θηλ. [–**ντέρτι, καημός**, αρσ.]: Στο Λεξικό της αλβανικής γλώσσας «*Fjalori i gjuhës shqipe»,* η ρίζα ***dert,*** είναι συνώνυμη με την λέξη καημός, παράπανο. Με την ίδια σημασία τη συναντάμε και στον Dizdari, T. N.: *"Fjalor i orientalizmave në gjuhën shqipe".*

[41] Στο ίδιο έργο, σελ. 690, αρ. 9581.

[42] *"Fjalë të urta të popullit shqiptar",* Τίρανα, 1983, σελ. 692, αρ. 9613.

[43] Ένα καταπληκτικό παράδειγμα για την επεξήγηση των όσων αναφέρθηκαν παραπάνω, για την ανακούφιση του σωματικού και πνευματικού πόνου (λόγω ασθένειας ή θανάτου), συναντιέται στη μπαλάντα του Γκέργκι Ελέζ Αλία. Οι εννιά πληγές αυτού του γενναίου επί των γενναίων, μοιάζουν σαν εννιά ανοιχτοί τάφοι. Οι πόνοι τους ξεπερνιούνται την στιγμή, που, κατά τον λαϊκό ραψωδό, η αδερφή τού πλένει τις πληγές με νερό ***της πηγής*** και με *τα* ***δάκρυα των ματιών·*** με ***τα λυμένα της μαλλιά το αίμα του στεγνώνει·*** το σώμα του το σφίγγει με το *τσεμπέρι* -το μαντίλι της μητέρας και τον στολίζει με τα ρούχα του πατέρα. Σε όλο αυτό το σκηνικό συναντιέται το μοντέλο ότι: το νερό, δλδ η φύση, το περιβάλλον, από τη μια μεριά, τα δάκρυα, η μουσική, η λαϊκή ενδυμασία, γενικώς η λαϊκή παράδοση και η οικογενειακή αγάπη από την άλλη, συμβάλλουν στην απαλλαγή του ήρωα από τον πόνο. Βλέπε και:*"Balada shqiptare",* Τίρανα, 2006, σελ. 177.

[44] Βλέπε: Sokoli, Ramadan: *"Vallet dhe muzika e të parëve tanë",* Τίρανα, 1971, σελ. 13.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1ο.

"Ο δακρύβρεχτος θρήνος με οιμωγή» (*e qara me bote*), ως λίκνο γένεσης της ίσο-πολυφωνίας.

Καταρχήν θα αναφερθούμε στην ανάλυση του φαινομένου *"**të qarës me bote**"* [*-ο δακρύ-βρεχτος θρήνος με οιμωγή]*, δηλαδή στην ισο-πολυφωνική μουσική της Νότιας Αλβανίας. Αυτή συναντιέται συχνά σε όλη την εθνοπολιτιστική γεωγραφία (*πόλεις και χωριά)* ως αρχαϊκός πυρήνας, με τον οποίο μπορεί να ταυτιστεί η γένεση και κατανόηση της εξαίρετης μουσικής πραγματικότητας, της φωνητικής (a cappella) ισο-πολυφωνίας, διότι *τα μοιρολόγια αποτελούν το λίκνο ενηλικίωσης των αρχαίων και σύγχρονων τραγουδιών.* Ο λαός λέει ότι τρίζει το δωμάτιο, όταν αρχίζει ένας δακρύ-βρεχτος θρήνος με οιμωγή *[**-e qare me bote**]* και όλοι κάνουν το ισόφωνο παρατεταμένο **ι-ι-ι** [45].

1.1. Η ετυμολογία της λέξης.

Σύμφωνα με τον καθηγητή Τσαμπέι "*bote*" [46] σημαίνει στάμνα, άρα ένα πήλινο δοχείο, το οποίο χρησιμεύει για να γεμίσει με νερό. Στην μορφή *bot-i*, ο καθηγητής την εντοπίζει ως λέξη στην νότια περιοχή της τόσκικης διαλέκτου(*). Άλλα απτά στοιχεία μαρτυρούν ότι η συγκεκριμένη λέξη ταυτίζεται με τις λέξεις ***botë*** [-στάμνα], ***dhe*** [-χώμα], ***baltë*** [-λάσπη], ***deltinë*** [*-άργιλος*] *καθώς και με* το πηλό της στάμνας.

Στην Λιαμπουριά επίσης, με την έννοια της πήλινης στάμνας, που έχει το στενό στόμιο, συναντάται σε μορφές όπως *bote,bodia, botja, bodeja κλπ.* Όπως και να εξεταστεί η ερμηνεία κάθε περίπτωσης, το *"e qara me bote"*αναφέρεται στο κλάμα με τη στάμνα (με ρυάκια δακρύων**), έτσι όπως συμβαίνει στο θρήνο για τη γη, το χώμα, σαν ένα μαζικό μοιρολόι για τον άνθρωπο και τη γη μαζί.

Χωρίς καμιά αμφιβολία, *το "e qara me bote"* (που συναντιέται και ως "*e qarë me vome*"* ** , στην περιοχή Μαλεσόβα της Πρεμετής), εκδηλώνεται ως ένα επιβίωμα από τις πιο παλιές πρακτικές των νεκρικών τελετουργιών και συνδέεται με το *boti-μπότι*[47], συνεπώς με τον άνθρωπο ως μέρος της φύσης, που ΄γεννιέται΄ (σαν μόριο της γης) και επιστρέφει πάλι στο χώμα. Μιλώντας για το θάνατο ενός συγκεκριμένου ανθρώπου (σαν ενός *boti)*, πάνω στη στιγμή που η ψυχή του φεύγει για τον άλλο κόσμο, προκαλεί εντύπωση το γεγονός ότι το *"e qara me bote"* (*δακρύβρεχτος θρήνος με οιμωγή*), διατηρεί στη δομή του τον πυρήνα, τον πολυφωνικό τρόπο κατασκευής του,

---

[45] Βλέπε και Dino, Thanas: «Xhevat Avdalli dhe Laver Bariu», Τίρανα, 2004, σελ. 71. Κατά την γνώμη μας, το τραγούδημα με το ο-ι, με το συγκρατημένο φωνήεν ι, αποτελεί τη βάση πάνω στην οποία κτίζεται η μαζική φωνή του ίσου, ως ένας τραγικός και θρηνώδης ήχος, σύμβολο του πένθους στην μουσική. Το ίσο ταυτίζεται με το -ιιι- που κάνουμε σε ξόδι.

[46] Çabej, Eqrem: *«Studime gjuhësore 1»,* Πριστίνα, 1976, σελ. 75.

(* ***Σημ. μεταφραστή)*** Η λέξη bot-i-μπότι (το), με την ίδια ακριβώς σημασία, δηλαδή του δοχείου για νερό, χρησιμοποιείται ακόμα και σήμερα στην ελληνική μειονοτική περιοχή της Δρόπολης-Αργυροκάστρου, όπου είναι έντονη και η παρουσία του πολυφωνικού τραγουδίσματος. Χρησιμοποιείται όμως και γενικότερα (από Έλληνες και Αλβανούς) ως δηλωτικό ύβρης. «*Είσαι boti – μπότι!*» δηλαδή ένα τίποτα, άχρηστος, τούβλο… Επίσης, στη σύνθετη αλβανική λέξη για τα βυτία/βυτιοφόρα, τα -autoboti-, υπάρχει το σύνθετο boti.

(****Σημ. μεταφραστή)* Ακριβώς για το λόγο αυτό αποδώσαμε στα ελληνικά τον όρο "e qara me bote", ως δακρύβρεχτο θρήνο με οιμωγές.

(* *Σημ. μεταφραστή)*)** [*Vome>βόμε, (ελ) βοάμε, βόμβος, βοή, βοάω, (Βιόσα- λέγεται στ΄αλβανικά ο Αώος ποταμός, γνωστός για το βρυχηθμότων ορμητικών υδάτων του). Η ρίζα αυτών και άλλων λέξεων είναι το **-βο-**, που σημαίνει κραυγή, ουρλιαχτό, στριγκλιά,ή **βο**υή, όπως ηχητικά την εκπέμπουν(αχολογούν) τα ορμητικά νερά του Αώου ποταμού, που διασχίζει την Πρεμετή και το νομό της κατά τους περισσότερους μήνες του χρόνου.*

[47] Μεταξύ άλλων, ο λαϊκός ποιητής Λευτέρ Τσίπα, στο ερώτημα τι είναι *«e qara ne bote»*, απαντά ως εξής: «*…είναι το μοιρολόι στο δικό σου κόσμο. Μια νέα γυναίκα που χάνει τον άνδρα της, μοιρολογεί με τον κόσμο της, «τι θα κάνω εγώ τώρα». Αυτή κλαίει με φωνή, που βγαίνει από το στήθος· δεν είναι «το κλάμα για τον κόσμο», είναι το «e qarë me bote».* Στο *«Flet Princi i Polifonisë»,* Τίρανα, 2007, σελ. 69. op cit.

που είναι στενά συνδεμένος με το(ν) ***ί σ ο****, αυτόν τον μαζικό λυγμό των μετεχόντων στο *"e qara me bote"* (τον *δακρύβρεχτο θρήνο με οιμωγή*). Τόσο δυνατή είναι η συγκίνηση που προκαλεί το *"e qara me bote"*, που στο Αργυρόκαστρο λένε ότι: «*Έσταξε ο οντάς από το δάκρυ*»[48]! Αυτό μας φέρνει στο νου τον Φίστα[49], όταν έγραφε πως «*το λαϊκό τραγούδι δεν προέκυψε από μόνο έναν άνθρωπο, αλλά από πολλούς μαζί, σε οικογενειακές και γειτονικές συνάξεις -μια λέξη ο ένας και μια ο άλλος, διότι τα αισθήματα όλων ήταν κοινά και ανταποκρίνονταν στην επίσης κοινή επιθυμία να τραγουδήσουν*».

1.2. «Ο *άλλος κόσμος*» και ο «*δακρύβρεχτος θρήνος με οιμωγή*» ως μουσική θεραπεία και σύνδεσμος «*των δύο κόσμων*»

Η αντίληψη του Αλβανού για τον κόσμο εκδηλώνεται γενικώς ως δυαδική ενότητα: *ζωή (πάνω κόσμος, ο επίγειος)* και *θάνατος (κάτω κόσμος, ο Άδης)*. «*Έφυγε από τούτο τον κόσμο*» -έτσι λέγεται συνήθως στη Νότια Αλβανία για τον άνθρωπο που πεθαίνει. Η δυαδική σχέση, όσον αφορά την αντίληψη των Αλβανών για τη ζωή και το θάνατο, δεν λειτούργησε ποτέ ως κάθετη τομή. Το γεγονός αυτό παρατήρησαν και ξένοι μελετητές της αλβανικής εθνοκουλτούρας. Σε ταξιδιωτικές τους σημειώσεις[50], εντοπίζονται μαρτυρίες ότι ο Αλβανός αποδέχεται το θάνατο με σοβαρότητα και ψυχραιμία, σάμπως να μην πεθάνει ποτέ και σάμπως να ταξιδέψει από το ένα μέρος (εδώ), σ' ένα άλλο μέρος (εκεί). Ο άλλος κόσμος, ο κάτω, η είσοδος και έξοδος από εκεί των προσώπων, οι προς τα εκεί επισκέψεις ζωντανών ταξιδιωτών, η επιστροφή τους από τον κόσμο των νεκρών και ούτω καθεξής, ο κόσμος των παρακαταθηκών, των (σταλμένων με πουλιά, σύννεφα ή κούκους) μηνυμάτων και ειδήσεων από τα μέρη του θανάτου σε εκείνα της ζωής, ή και αντίστροφα, ήταν κάτι φυσικό για την ψυχολογία του Αλβανού και την ποιητική του εικονοπλασία[51]. Η αντίληψη αυτή μας θυμίζει το Δάντη, ο οποίος στη «*Θεία Κωμωδία*» περιγράφει επίσης ένα ταξίδι προς την κατοικημένη βασιλεία από τις μεταθανάτιες ανθρώπινες ψυχές κ.τλ.[52]

Από τα πρώτα αρχαιολογικά ευρήματα, που μαρτυρούν την πραγματικότητα δυαδικής ζωής, είναι οι δακρυδόχοι λήκυθοι "*laxumatoriumi". Ο Στιέφεν Γκετσόβι* (1873-1929) ανακάλυψε τη δακρυδόχο λήκυθο "*laxumatorium",* κατά τις αρχαιολογικές ανασκαφές του στο Βορρά της Αλβανίας[53]. Το συγκεκριμένο δοχείο επιβεβαιώνει ότι οι παλιοί, στην αλαργινή αρχαιότητα, έκλαιγαν την πορεία της ζωής τους. *Να καλέσω το νεκρό σε βοήθεια,* αναφέρεται σε ένα αλβανικό παραδοσιακό μοιρολόι[54], διότι στους Αλβανούς επικρατεί η πίστη ότι ο νεκρός δεν εξαφανίζεται, αλλά απλώς αλλάζει ζωή. Για το σκοπό αυτόν η δακρυδόχος λήκυθος τοποθετούνταν στον τάφο μαζί με τον νεκρό, ώστε ο εκλιπών να έχει τη δυνατότητα να μαζεύει τα δάκρυα. Στη Νότια Αλβανία η αντίληψη αυτή συναντιέται και υπό τη μορφή του λαϊκού λογίου:(*του) έσβησε το καντήλι του ...*

(* ***Σημ. του μεταφραστή***) Τόσο το ***ί σ ο ν,*** όσο και ο όρος ***π ο λ υ φ ω ν ί α*** ετυμολογούνται ως ελληνικές λέξεις, επομένως, στην αλβανική γλώσσα είναι δάνεια από την ελληνική. Παραπέμπουμε ακόμα και στο βυζαντινό ***ισο-κράτημα***, που συνιστά στοιχείο της βυζαντινής μουσικής, επιβιωμένο από την ελληνιστική και ανατολικοασιατική αρχαιότητα**.**

[48] Kokalari, Musine: «Vepra 1», *«Kulloi odaja»,*Τίρανα, 2009, σελ. 228-231. «*Ρώτα αν τον έκλαψε με bot! Μη ρωτάς γι' αυτή μωρ μάνα. Πως τον έκλαψε αυτή μωρ μάνα! Με εκείνα τα λόγια τόσο επιλεγμένα! Σάμπως να τα είχε μάθει από πριν. Δεν έμεινε άνθρωπος χωρίς να στενάξει και χωρίς να κάνει αχ…αχ! Σου λέω ωρ μάνα ότι έσταξε ο οντάς, τζουρ μας έτρεχαν τα δάκρυα σε όλους μας*» **op cit** σελ. 229.

[49] Fishta, Gjergj: «Vepra letrare 10», Λέζα, 2004, σελ. 293. **op cit**.

[50] Βλέπε και Mihaçeviq, Lovro: *«Nëpër Shqipëri»,* 1883- 1907, Τίρανα, 2006, σελ. 96.

[51] Kadare, Ismail: *«Dantja i pashmangshëm»,* Τίρανα, 2005, σελ. 31. **Op. Cit.**

[52] *«Kuvendim për Danten»,* Τίρανα, 2005, Pound, Erza: «Dante», σελ. 65. **Op. Cit.**

[53] Konica, Faik: *«Vepra»,* Τίρανα, 1993. Βλέπε επίσης και Adhami, Stilian: «*Shtjefën Gjeçovi, hulumtues i shquar*», στο «*Monumentet*», 1981, αρ. 2· Adhami, Stilian:, 1981, αρ. 1.

[54] *«Visaret e Kombit»,* V. III, Τίρανα, 1937, σελ. 180-184.

Στην πραγματικότητα, σε όλη την παγκόσμια παράδοση[55], ο θάνατος θεωρείται ως μετάβαση σε έναν άλλο κόσμο, και, για τη μεταβατική αυτή στιγμή από τον έναν στο άλλο κόσμο, οι διάφοροι λαοί έχουν καλλιεργήσει εξαιρετικές τελετουργίες με καλλιτεχνικές πρακτικές. Μέρος αυτών, όπως: «*Οι νήσοι θανάτου»* (στις αρχαίες αιγυπτιακές και ασσυροβαβυλωνιακές λατρείες)· ο «*Άδης»* και «*Οι λάκκοι της Αντιγόνης»*[56] [που νομίζονταν, κατά την αρχαία μυθολογία(*), ως τόπος συνάντησης της ζωής και του θανάτου], αποτελούν εκδηλώσεις επιβεβαίωσης αυτής της λατρείας. Από την άλλη παρατηρείται ότι οι Εβραίοι προσέγγιζαν τον άλλο κόσμο σαν να ήταν μια πόλη περικυκλωμένη από ψηλά τείχη, ενώ στους Ινδουιστές ο θάνατος αποτελεί μόνο μέρος του κύκλου, που αρχίζει με την γέννηση, προχωρεί στον θάνατο και καταλήγει στην ανάσταση, αφού, σύμφωνα με αυτούς, η ψυχή ενός ανθρώπου, μετά από το θάνατό του, μεταφέρεται και εμψυχώνει ένα άλλο σώμα.

Οι αρχαίοι Αιγύπτιοι πίστευαν επίσης σε έναν ενδιάμεσο χρόνο, κατά τη διάρκεια του οποίου μοιρολογούσαν τους νεκρούς τους. Πολύ γνωστός είναι ο θρήνος «*Μοιρολόι των φλογέρων για τον Ταμμούζι*», ο οποίος θεωρείται συνώνυμος του θεού Διονύσου στην ελληνική αρχαιότητα. Παράλληλα με τα μοιρολόγια, η ιστορία των Αιγύπτιων αναφέρει ένα θεό με το όνομα *Shu*, [Σούι], ο οποίος συμβόλιζε και ήταν υπεύθυνος για το χώρο ανάμεσα σε Γη και Παράδεισο. Ένα εξαιρετικό πρότυπο τέχνης, όσον αφορά την επικοινωνία ανάμεσα στη χορωδία των νεκρών και τους ζώντες, μας άφησε ο Σημωνίδης (556-467 π.Χ). Πρόκειται για τους, εμπνευσμένους από τη γενναιότητα των 300 Σπαρτιατών κατά τη μάχη των Θερμοπυλών (480 π.Χ.), στίχους.

→ ***Μιλάει ο χορός των 300 νεκρών στρατιωτών***

Ξένε,
πες στους Σπαρτιάτες, πως εδώ
βρισκόμαστε θαμμένοι…
υπάκουοι στα λόγια τους.

Στις αλβανικές μπαλάντες, ο Μούι, ένας θρυλικός ήρωας, σηκώνεται από τον τάφο για να πολεμήσει κατά του Μπαϊλόζ – βάυλου(**) και, μετά την μονομαχία, επιστρέφει ξανά στον τάφο. Υπάρχει και συνέχεια! Σε μια άλλη περίπτωση[57], ο ήρωας αφήνει τον τάφο, επιστρέφει στη Γιουτμπίνα (τη γενέτειρα του) και συνεχίζει τη ζωή με νέα και για πολλά ακόμα χρόνια ανδραγαθήματα. Δεν μπορούμε να λησμονήσουμε ωστόσο, και το έφιππο ταξίδι του νεκρού Κωνσταντίνου (του *νεκρού αδερφού*) μαζί με τη ζωντανή αδερφή του!... Στο συγκεκριμένο θέμα φαίνεται πως είναι σημαντικό το γεγονός ότι: *… ο νεκρός στην ταραγμένη φαντασία της αδελφής είναι αντικείμενο που αισθάνεται και λογικεύεται: γι΄ αυτό πιάνει μαζί του κουβέντα και τον συμβουλεύει για*

---

[55] Βλέπε και Van Genep, Arnold: *«The rites of passages»,* Great Britain, 1960, σελ. 153.

[56] Βλέπε και, Segal Charles: «Antigone: death and love, Hades and Dionysus», στο *«Oxford readings in Greek Tragedy»,* OUP, 1983, σελ. 167.

(* ***Σημ. του μεταφραστή***) Ως συνήθως, ο συγγραφέας αποφεύγει τον όρο «*Ελλάδα*» και τα παράγωγά του, όταν χρειάζεται να χαρακτηρίσει καθετί που είναι ελληνικό. Αντί αυτού, ή θα χρησιμοποιήσει τους όρους ***αρχαίο*** *(–πολιτισμό, μυθολογία, τραγωδία κ.λπ.)* ή, όταν πρόκειται για ονόματα Ελλήνων (συγγραφέων, θεών, ηρώων κ.λπ.), τα αναφέρει χωρίς προσδιορισμό εθνικότητας. Την ίδια στιγμή αναφέρεται με έμφαση για αλβανική μυθολογία ή αρχαιολογία, αρχαίο αλβανικό πολιτισμό κ.λπ. Υπό τις προϋποθέσεις αυτές, οι όποιες αναφορές και παραπομπές σε ελληνικές πηγές, επιλέγονται από μεταφράσεις τρίτων, συχνά δε χωρίς ελληνικές διατυπώσεις. Συνεπώς, στο βιβλίο δεν υπάρχει αναφορά ε σε αυθεντική ελληνική πηγή, δεν διακρίνεται, όσον αφορά την αρχαία ελληνική και τη βυζαντινή Γραμματεία, μία χωρίς βάθος ενημέρωση, αλλά μία επιλεκτική επιλογή βολικών, για την συγκεκριμένη θεωρία, αποσπασμάτων.

(****Σημ. του μεταφραστή***) Βαύλος ή βάιλος (από τα Λατινικά «baiulus) ήταν τίτλος των διπλωματικών αντιπροσώπων στην Πόλη, κατά τα χρόνια των βυζαντινών και οθωμανών αυτοκρατόρων. Στο μεσαίωνα ονομάζονταν οι διοικητές, που αντιπροσώπευαν τους φεουδάρχες ή τους βασιλιάδες. Στην αλβανική λαογραφία ο βάυλος (bajloz-i- μπαϊλόζ-ι), έχει τη σημασία του επιδρομέα, που έρχεται από τη θάλασσα να κατακτήσει τον τόπο.

[57] Βλέπε και Papleka, Ndoc: *«Balada shqiptare»,* Τίρανα, 2005, σελ. 63-65, η μπαλάντα *«Muji mbas deket»* Καθώς και Zoto, Vladimir: *«Balada shqiptare»,* Τίρανα, 2006, η μπαλάντα *«Qe një meme»,* σελ. 61.

χίλια δυο πράγματα, για τους κατοίκους της αιώνιας βασιλείας, συνοδεύοντας τα λόγια με δάκρυα και κραυγές[58].

Ένα από τα σμαράγδια των θρηνητικών λαϊκών τραγουδιών, γνωστό ως *"Dorëshkrimi i Pargës(- χειρόγραφο* της Πάργας)»[59] του XIX αιώνα, περιγράφει την επικοινωνία του νεκρού με τους ζωντανούς, ως κάτι εντελώς συνηθισμένο. Σύμφωνα με την αρχαία αλβανική μυθολογία, με τα μοιρολόγια για τη συμφορά οι ζώντες: *… έδιναν παραγγελίες στο νεκρό να συναντούσε συγγενείς και γνωστούς που ήταν σε εκείνο τον κόσμο, να τους έλεγε τα καλά και κακά νέα*[60]. Ιδού ένας τρόπος παραγγελιών προς τον νεκρό, μέσω πολυφωνικού μοιρολογιού *"me bote"*:

Άκουσέ με,[τάδε], να χαρείς
Την παραγγελιά μου αυτή.
Σήμερα πας κουρασμένος,
Την πόρτα νά 'βρεις ανοιχτή,
Λαμπάδες αναμμένες,
Στρωμένο να 'ναι το δείπνο.
Αύριο ξύπνα το πουρνό,
Πλύνε το πρόσωπό σου,
Φόρα παπούτσια –κάλτσες
Ρούχα καλά να βάλεις…
Κι' έβγα στην πόρτα, για να δεις
Τριγύρω τι συμβαίνει.
Βγάλε κι' αν θές μέγα φωνή
Να 'ρθουν, να τους γνωρίσεις,
Με όλους να συναντηθείς,
Με τους δικούς σου πρώτα.
Πατέρας μάνα είναι εκεί ,
Μετά κι' οι φίλοι οι καλοί.
Βρες και τον τάδε συγγενή
Λόγια κακά να μη του πεις
Γιατί ' ναι νιός, μην πληγωθεί [61].

Δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία ότι η σημερινή ισο-πολυφωνία, ως πολυηχητικό παράγωγο του δακρύβρεχτου θρήνου με οιμωγή [-*"të qarës me bote"*], γεννήθηκε, ως ανάγκη των ζώντων, σε μια σημαντική χρονική στιγμή, η οποία αφορά τη μετάβαση από τον επίγειο σωματικό θάνατο στην απεραντοσύνη του κάτω κόσμου. Άρα, απ' ό,τι φαίνεται, όλη η θρηνητική τελετή, χρησιμεύει ως η μεσολαβητική πνευματική ύλη ανάμεσα στους προαναφερόμενους δύο κόσμους. Η ίδια η σύλληψη της ιδέας και η «*γέννηση»* της ισο-πολυφωνίας ως μουσικής και νοηματικής δομής, συνδέεται στενά με αυτό το πολύ σημαντικό χρονικό νήμα, που είναι ο ενδιάμεσος και ταυτόχρονα μεταβατικός χρόνος, δηλαδή *¨ούτε ζωή, ούτε θάνατος, ούτε μέρα , ούτε νύχτα¨*, (που μπορεί να προσδιοριστεί σαν γκρίζα ζώνη). Τον χρόνον αυτόν οι αρχαίοι Έλληνες αποκαλούσαν *ε κ φ ο ρ ά* . Ακριβώς αυτός ο ενδιάμεσος χρόνος, όταν δεκάδες άνθρωποι, είτε συγγενείς είτε όχι, έρχονται με το «*μοιρολόι στα χείλη»* επιτρέπει τα χρονικά περιθώρια, «*για επικοινωνία»* μεταξύ ζωντανών (σε χορωδία) και νεκρού (μονάχου, ως σορού) σε μια πολύ ιδιαίτερη ψυχική και καλλιτεχνική έξαρση,

---

[58] Koliqi, Ernest: *«Vepra 6»,* Πριστίνα, 2003, σελ. 301.

[59] Συλλεγμένο από τον Ευθύμιο Μίτκο: *Έπιασα ένα αηδόνι με δροσιά/ φοβάμαι μη μου πεθάνει… εάν πεθάνω απ' τα βάσανα/ σ' αυτό το τάφο να με βάλετε/ ένα παράθυρο να μου αφήσετε/ για να μου έρθει το αηδόνι.*

[60] Tirta, Mark: *«Himara në shekuj»,* «Mite e besime në bregdetin e sipërm të Himarës», Τίρανα, 2004, σελ. 358. **op cit.**

[61] Gjidede, Pavllo: «Nga djepi në varr, lindja, martesa, vdekja në Myzeqenë e vogël-Vlorë», *«Kultura Popullore»,* 1-2/2007, σελ. 259.

όπου ο δακρύβρεχτος θρήνος (*"e qara me bote")* εκδηλώνεται με τις πιο απρόοπτες μορφές και τρόπους…

Ποια είναι, όμως, η δύναμη που πηγάζει από το μοιρολόι; Ακολουθεί η διήγηση μιας μοιρολογίστρας από την πόλη-μουσείο του Αργυροκάστρου: «…. *αρχίζουν τα μοιρολόγια εκεί που είναι ο νεκρός. Μοιρολογούν, μοιρολογούν, μοιρολογούν, μετά σηκώνεται μια στο πόδι και κάνει «φραπ» μια χειρονομία, λέει « σταματήστε το μοιρολόι»* με φωνή *(χωρίς λόγια.* **Σημ. του μεταφραστή)** και αρχίζει αυτή με *«bote». Πέφτει πάνω στο νεκρό και του τα μολογάει όλα. Αναφέρει μάλιστα και τα άτομα που έρχονται, να τον αποχαιρετήσουν. Όλα τα βάζει στη σειρά τους εκείνη».*[62]

Σε τρεις επόμενους στίχους, τραγουδημένους σε ισο-πολυφωνικό μοιρολόι και αφιερω-μένους στο Ριζά Βελτσίστι (*πολεμιστή για την ανεξαρτησία της Αλβανίας στις αρχές του XX αιώνα, που σκοτώθηκε σε μάχη κατά των Τούρκων),* ούτε λίγο ούτε πολύ, διαμείβεται ένας διάλογος ανάμεσα στον κορυφαίο – «*τον πάρτη»* του τραγουδιού, της χορωδίας των ζωντανών θρηνωδών ή του ισοκρατήματος– και του νεκρού Ριζά «*η φωνή του γυριστή/τσακιστή»* ως κάτι συνηθισμένο, φυσιολογικό.

Πού θα ξεχειμωνιάσεις φέτος ; (ρωτάει ο κορυφαίος*)*
Καημένε, Ριζά, καημένε! (κλαίει φωναχτά ο μαζικός 'ίσος')
Στην Αλβανία, στην Πρεμετή. (απαντάει ο νεκρός Ριζά)

Σ' ένα αρμπερέσικο μοιρολόι[63], η μάνα μοιρολογάει κάτω από ένα δέντρο τον μοναχογιό της (αιχμάλωτο σε ξένα μέρη). Διαλογίζεται μαζί του, ενώ ένα πουλί φέρνει γράμμα του, όπου ανακοινώνεται σ' αυτήν το αδύνατο της επιστροφής του.

-Μάνα θα επιστρέψω,
Πουκάμισο σαν ράψεις
με τρίχα του μαλλιού σου.
Σε πλύμα σαν το βάλεις
με δάκρυα των ματιών σου.

Όταν η θάλασσα γενεί
ανθόκηπος με κρίνα,
Σύκα κι΄αν κάνει η ροδιά,
Κι η καρυδιά σταφύλια

Μπορεί να θεωρηθεί ότι η θρηνώδης πολύφωνη ισο-πολυφωνία, μας μεταφέρει στον συμβολισμό του ποταμού της οδύνης, τον Αχέροντα [64], το νεκρομαντείο του οποίου νομιζόταν, Κατά την αρχαιότητα**(*)**, ως όριο μεταξύ ζωής και θανάτου. Ακριβώς έτσι, όπως δηλαδή δημιουργείται ο

---

[62] Αφήγηση της γριάς Μεβλούντε Γκιόξι Καραγκιόζη από το Αργυρόκαστρο. **op cit** κατά τον Dino, Thanas: *«Xhevat Avdalli dhe Laver Bariu»,* Τίρανα, 2004, σελ. 70-74.

[63] Το παραθέτει ο Shuteriqi, Dhimitër: *«Disa të dhëna mbi folklorin arbëresh të ltalisë në vitin 1830»,* Kultura Popullore, 1/1980. σελ. 120.

[64] Συνολικά πέντε είναι οι ποταμοί που χωρίζουν το Άδη, το βασίλειο του θανάτου από το ζωντανό κόσμο. Στην αρχαία μυθολογία λέγεται ότι ο νεκρός έπρεπε να πιει λίγο νερό από το ποταμό της λησμονιάς, για να λησμονήσει τις αναμνήσεις του ζωντανού κόσμου.

(* ***Σημ. του μεταφραστή)*** Προσέχουμε ξανά την αποφυγή του προσδιορισμού «*ελληνική»* πριν από το «αρχαία», γεγονός που αποτελεί το προοίμιο για το συμπέρασμα του κειμένου, ότι η γεωγραφική περιοχή της γύρω από τη Δωδώνη ελληνικής μυθολογίας αποτελεί τον τόπο αφετηρίας και της αλβανικής εθνογένεσης. (***Συμπλήρωμα του επιμελητή***) Η άποψη αυτή, ωστόσο, συμπλέει και ενισχύει μιαν ελληνική προσφάτως εκδοχή, σύμφωνα με την οποία, η ελληνίζουσα πολιτισμική ποιότητα όλων των αρχαίων κατοίκων της ενιαίας Ηπείρου, ερμηνεύει την έννοια της πνευματικής '*αλβανικής εθνογένεσης*', η οποία προέκυψε αφετηριακά όχι βεβαίως από οσμή αλβανικού αίματος, αλλά από πολιτισμικές οσμώσεις και ποιοτικές κυρίως μεταλλάξεις των Αλβανών-Τόσκηδων, που συμβίωναν με τον ηπειρωτικό ελληνισμό –άρα, η εθνογένεση δεν προέκυψε κυρίως από φυλετικά κίνητρα (αίματος, ράτσας). Εν προκειμένω, δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι, οι λόγιοι Αλβανοί, που καθιέρωσαν το αλβανικό αλφάβητο, όπως και η πρώτη 12μελής κυβέρνηση του Ισμαήλ Κεμάλ, όπως ακόμα και όλοι οι φωτισμένοι δάσκαλοι της Ακαδημίας της Μοσχόπολης, ο πρωτοπόρος στην αυτοκεφαλία της αλβανικής Ορθοδοξίας Φαν Νόλι, οι πρώτοι λογοτέχνες και συγγραφείς του αλβανικού έθνους, ήταν πνευματικά συμμέτοχοι της ελληνικής τροπικότητας στη ζωή και της ελληνικής παιδείας στην εσωτερική τους καλλιέργεια, ήταν δηλαδή ελληνοσπουδασμένοι και αριστούχοι οι περισσότεροι της Ζωσιμαίας Σχολής, επομένως, ως «*μετέχοντες της ημετέρας παιδεύσεως*» ήταν, κατά τον Ισοκράτη, Έλληνες εκ πνεύματος… Το γεγονός δε αυτό δεν νόθευσε την αλβανική τους συνείδηση. Αντίθετα, τους ώθησε να πρωτοστατήσουν στην εθνική αφύπνιση των συμπατριωτών τους και στην κρατική τους αποκατάσταση. Ακόμα και σήμερα, τα κρυφά θεμέλια του αλβανικού πολιτισμού (τα κρατικά αρχεία, ή τα αρχαία και βυζαντινά μνημεία, τα παλαιά λειτουργικά βιβλία, όλες οι ιστορικές

Αχέροντας από τη συμβολή των τεσσάρων μικρότερων ποταμών [: του Κωκυτού, ή *του ποταμού του θρήνου*· του Φλεγέθοντος, ή *του ποταμού της φωτιάς*· της Λήθης, ή *του ποταμού της λησμονιάς*· και της Στυγός, ή *του ποταμού του μίσους*], με τον ίδιο τρόπο οι διάφορες φωνές τής θρηνώδους ισο-πολυφωνίας ενώνονται σαν σε μια μουσική κοίτη, όμοια με αυτήν του Αχέροντα ποταμού. Η προσωρινή παραμονή του άταφου σώματος του νεκρού στην επιφάνεια της γης συμβολίζει τη σύνδεση μεταξύ των δύο κόσμων, παρόλο που κάτι τέτοιο φαίνεται αδύνατον. *«Είναι σίγουρο θα πάμε/ για να 'ρθούμε δεν μπορούμε»,* λένε τα λόγια μιας λαϊκής ισο-πολυφωνικής θρηνωδίας στην Πρεμετή!

Αυτές οι μαγικές «*φωνές-ποταμοί*» κατορθώνουν, στο ζωτικό τους λειτούργημα, να απορροφήσουν τον πόνο από το ανθρώπινο σώμα και την ψυχή. Οι θρηνώδεις «φωνές» (έτσι διαφορετικές, αντιφατικές και αδέσποτες που είναι, με αντανακλάσεις χρωμάτων από το μονότονο μουντό του ισο-κρατήματος μέχρι το ποικιλόχρωμο ουράνιο τόξο των υπολοίπων φωνών, έτοιμων να χωριστούν και ενωθούν ξανά, σε μία μοναδική συνήχηση, χαμηλώνουν και υψώνονται, κυματίζουν και ταυτοχρόνως ξεχύνονται στο μάγμα του θεραπευτικού ισο-κρατήματος, που κοχλάζει συνεχώς στο διάστημα-κενό ανάμεσα στους ζωντανούς και τον νεκρό. Το ισο-κράτημα στην ουσία αποτελεί την μηχανή της απελευθερωτικής αναπαραγωγής. Οφείλεται στην απλότητα και φυσικότητά του, που δεν είναι τίποτε άλλο παρά εισπνοή και εκπνοή αέρος σε μορφή ήχου, που πετυχαίνεται με τη βοήθεια του διαφράγματος, το οποίο ανοιγοκλείνει συνεχώς σε πλήρη αρμονία ανάμεσα στο άτομο και τους υπολοίπους, απελευθερώνοντας εκ βάθους τη θεραπευτική ύλη της ενδορφίνης και, επομένως, της α ν α λ γ η σ ί α ς. Εδώ ακριβώς οφείλεται η ανακουφιστική δράση της μουσικής, εφόσον η εκφώνηση του ομαδικού και παρατεταμένου **ίσου** δρα άμεσα στην εξομάλυνση του καρδιακού παλμού και της αναπνοής.

Παράλληλα, το θρηνώδες τραγούδημα, κατά την άποψη των μετεχόντων στο σχετικό τελετουργικό, προκαλεί μια κατάσταση «*αποχαύνωσης*», με άμεση ανακουφιστική επίδραση. Μια τέτοια κατάσταση, όπως αποδέχεται και η υπνοθεραπευτική επιστημονική μέθοδος, επηρεάζει ευεργετικά το, καταθλιμμένο από τον πόνο, νευρικό σύστημα. Συμβαίνει δε έτσι, διότι η χορωδία των θρηνωδών εισέρχεται αυθορμήτως και βαθμιαία σε κατάσταση ιδιότυπης ύπνωσης, που είναι συνέπεια της μουσικής θεραπείας εκ της συμμετοχής στην ομαδική εκτέλεση της ίσο-πολύφωνίας!

Κατά κάποιο τρόπο, οι άνθρωποι σε ομαδική θρηνωδία μεταμορφώνονται, χωρίς να υπάρχει η ανάγκη μεταμφίεσης του προσώπου με τραγικές μάσκες[65], όπως συνέβαινε με τους ηθοποιούς στην αρχαία τραγωδία. Στην αρχαία **(*)** τραγωδία, το απαραίτητο επικοινωνιακό μέσο, ανάμεσα

επιγραφές, τα σχολεία της τουρκοκρατίας, οι πιο ανημμένες λέξεις του αλβανικού λεξιλογίου −άνω των 3.500 λέξεων και λέξεων/όρων συνολικά− οι μύθοι της ελληνικής αρχαιότητας, τα ανθρωπωνύμια, τα τοπωνύμια της νότιας ('ηπειρωτικής') Αλβανίας, ακόμα και τα καθοδικά, μεταναστευτικά κύματα των ορθόδοξων Αλβανών προς τη νότια Ελλάδα, όλα τούτα μαρτυρούν τους στενούς πολιτισμικούς δεσμούς τους με τον ελληνισμό. Πόσοι Αρβανίτες της επαναστατημένης Ελλάδας πολέμησαν το 1821 για την αποτίναξη του τουρκικού ζυγού, έχοντας απέναντί τους βόρειους όχι μόνο Τούρκους αλλά και Τουρκ(ο)-Αλβανούς;

[65] Η μεταμφίεση κατά κάποιο τρόπο αξιοποιείται από τον ηθοποιό ως μέσο για το έλεγχο της έντασης και κατεύθυνσης της φωνής, τού ρυθμού, της συνάρθρωσης λέξεων και γενικά του φωνητικού τόνου. Βλέπε Vovolis, Thanos και Zamboulakis, Giorgos: *«The acoustical mask of greek tragedy»,* στο *«Didaskalia», Volume 6, Issue 4 (Winter 2007).*

(* ***Σημ. του επιμελητή***) Προσέχουμε ξανά την αποφυγή του προσδιορισμού *«ελληνική»* πριν από το «αρχαία», γεγονός παραπλανητικό, επειδή μετατρέπει το ποιοτικό και τροπικό κριτήριο της αλβανικής εθνογένεσης σε τοπικό και βιολογικό, άρα ρατσιστικό. Όμως, η εν προκειμένω αντίληψη ενισχύει την παραπάνω διατυπωθείσα άποψη, σύμφωνα με την οποία, η ***ελληνίζουσα πολιτισμική ποιότητα όλων των αρχαίων και νεότερων κατοίκων*** τής (επί 21 αιώνες ενιαίας!) Ηπείρου, ερμηνεύεται και από την κοινή ινδοευρωπαϊκή τους ρίζα (βιογενετικά κριτήρια) και από την αρχαία μα και βυζαντινή ύπαρξη κράτους της 'Ηπείρου' (ιστορικά κριτήρια) και από το δυσπρόσιτο ανάγλυφο της περιοχής, που ευνοεί τη διαιώνιση παραδοσιακών μορφών λαϊκού βίου (τοπογεωφυσικά/εθνογραφικά κριτήρια), και από τη θεωρία για την ξεχωριστή 'πολιτισμική ταυτότητα' των Τόσκηδων του σημερινού αλβανικού Νότου (γεωπολιτισμικά κριτήρια). Οι μελλοντικές έρευνες σε αρχεία του 18ου και 19ου αιώνα θα αποδείξουν, αν η '*αλβανική εθνογένεση*' προέκυψε αφετηριακά από πολιτισμικές κυρίως ποιότητες και όχι μόνον από φυλετικά κριτήρια αίματος.

στον ηθοποιό και τον θεατή, αναλάμβανε η μάσκα. Στην περίπτωση της θρηνωδούς ισο-πολυφωνίας, τη μάσκα αντικαθιστά το ίδιο το μοιρολόι.

Κατά την θρηνώδη τελετουργία δεν έχει σημασία η εικόνα που αποκτά το άτομο στο ξ ό δ ι, αλλά η πράξη του. Και πράξη του είναι η θρηνωδία (το μοιρολόι), οι κινήσεις, τα λόγια, γενικώς οι χειρονομίες, που αποκτούν τη διάσταση του χώρου, σ' εκείνη την εξαίρετη μεταβατική στιγμή: *ούτε ζωή, ούτε θάνατος*. Συνεπώς, η πολυφωνική θρηνωδία/μοιρολόι, αυτή «*η μουσική μάσκα*», δραστική, επικοινωνιακή, αντανακλαστική και ταυτοχρόνως θεραπευτική, στεκόταν ως ηχητικός χώρος ανάμεσα στο σύνολο των ανθρώπων και τον νεκρό. Καθ΄ όλη τη διάρκεια, υπολογιζόμενη σε μέρες, τρέφεται σε διαφορετικές στιγμές από διάφορους ανθρώπους, οι οποίοι μετέχουν στη θρηνωδία με το «*μοιρολόι στα χείλη*», έτσι όπως ο νοικοκύρης του σπιτιού βάζει συνεχώς ξύλα στη φωτιά, για να διατηρήσει αναμμένο το τζάκι του σπιτιού! Την προσδοκία ένωσης των δύο κόσμων σε μια ενότητα εκφράζει και το λαϊκό με την περίεργη ερώτησή του: «*Ο ζωντανός παριστάνει το νεκρό και ο νεκρός τον ζωντανό. Τι είναι;*» [66] !...

1.3. Αρχαίες μαρτυρίες για τον δακρύβρεχτο θρήνο με οιμωγή ["e qara me bote"-]

Οι μαρτυρίες σχετικά με το «e qara me bote"[- δακρύβρεχτο θρήνο με οιμωγή], είναι σκόρπιες απ' εδώ και απ' εκεί, −όπως έλεγε ο Φ.Σ. Νόλι. Καταρχήν, πρέπει να θυμίσουμε το γεγονός ότι οι μουσικές μαρτυρίες σχετικά με το μοιρολόι, εκείνες που αφορούν τις μουσικές ηχογραφήσεις, είναι αρκετά όψιμες, περίπου από τις αρχές του XX αιώνα. Συνεπώς, παρουσιάζουν επί το πλείστον μαρτυρίες της ποικίλης τυπολογίας της ισο-πολυφωνίας και του πολύφωνου μοιρολογιού, παρά αφορούν το καθαυτό «*e qara me bote*» [- δακρύβρεχτο θρήνο με οιμωγή]. Ανεξάρτητα απ' αυτό, η ζωντανή παράδοση της πνευματικής κληρονομιάς και η λαϊκή μνήμη έχουν μεταφέρει ποικιλοτρόπως, μέσω γραπτών μαρτυρίων, αρχαιολογικών αντικειμένων και εθνογραφικών εθίμων, πολλές πληροφορίες ως προς το θρήνο με «bote». Η αναζήτηση μαρτυριών αναφορικά με τον χορωδιακό θρήνο, αποτελεί στην ουσία ένα είδος εξερεύνησης προς τους τόπους της οδύνης και των ανθρώπινων τραγικών απωλειών, διότι, εκεί που υπάρχει η ανθρώπινη απώλεια, υπάρχει και η μαρτυρία του πολύφωνου μοιρολογιού.

Στην πράξη, ο θάνατος, ως τραγικό γεγονός και το φαινόμενο του μαζικού πολυφωνικού μοιρολογιού, τόσο από τους μοιρολογητές όσο και από τις αρχαίες χορωδίες, δεν πέρασε χωρίς ίχνη σε αρκετά γραπτά ντοκουμέντα, ντόπια **(**)** και ξένα, από την εποχή του Όμηρου[67] (9ος αιώνας π.Χ.), του Ουάρωνα (2ος αι. π.Χ.), του Πλούταρχου (1ος-2ος αι. μ.Χ.), του Λουκιανού (2ος μ.Χ.) αι., μέχρι την εποχή των Turoldusi, Evlija Çelebiu (17ος αι.), F. C. Pouqeville, J.C. Hobhouse[68], Λόρδου Βύρωνα (1788 – 1824), Alphonse de Lamartine (1790 – 1869), Βικτώρ Ουγκό (1802 – 1885), Henry Holland, T. S. Huges, Edward Lear, Ami Bue, George Hahn κ.λπ., μέχρι ακόμα και τα έγγραφα της κληρονομιάς της αλβανολογίας[69]. Σε όλους αυτούς τους

---

[66] Στο *"Mbledhës të hershëm të folklorit shqiptar"* 1 τόμος, Τίρανα, 1961, σελ. 424. Το παραπάνω αίνιγμα κάνει λόγο για την κότα και το αυγό.

(** *Σημ.του μεταφραστή*) …δηλαδή αλβανικά; Ξανά η αποσιώπηση της προέλευσης των πηγών. Είναι ανύπαρκτη, φυσικά, κάθε 'ντόπια' αρχαία αλβανική γραπτή πηγή, εκτός αν εννοούνται ως ντόπιες οι ελληνικές και ρωμαϊκές. Έτσι προκύπτει το ίδιο αίνιγμα, που προκύπτει και όταν γίνεται αναφορά σε κάποια αρχαία «*κληρονομιά της Αλβανολογίας*», όπου δεν συγκεκριμενοποιείται, αν αυτή είναι ελληνική ή ρωμαϊκή, ελληνοϊλλυρική ή μόνον ιλλυρική.

[67] Homer:*"Odyssey",* Harward, 1998, Books 1-12.,13-124. Ραψωδία XII και XXIII.

[68] Hobhouse, J.C. : "*A jurney through Albania and other provinces of Turkey during the year 1809- 1810",* letter III, London, 1813, σελ. 35.

[69] Βλέπε επίσης και το*"Kanuni i Labërisë"* Τίρανα, 2006, σελ. 130-134· Ahmeti, Ali. 1983, *"Gjëmëtarët Shqiptare nga Gucia dhe Plava"*· Gjurmime Albanologjike: Folklor dhe etnologji 13:219-26· Ahmeti, Ali,1986 "Vajtimet dhe gjëmat shqiptare te plavës dhe Gucisë", Titograd · Budi, Pjeter, 1621, "Rituale romanum" · Cico, Stavre:1925, "Vajet në Sqipëri", "Demokratia" nr. 29-4, 29 Dhjetor· Mehmeti, Fadil. 1978, "Zakonet, rite e besime vdekjeje në Këlmend", Etnografia shqiptare 9:333-56· Mitrushi Llambrini. 1974 "Zakonet e rite të ceremonialit të vdekjes në Myzeqe", Etnografia shqiptare. 5:257-81· Munishi Rexhep. 1985 "Mbi vajtimet shqiptare" κλπ.

συγγραφείς καταγράφονται, μεταξύ των άλλων, και οι τρόποι συμπεριφοράς του αυτόχθονου κάτοικου της Νότιας Αλβανίας **(*)** απέναντι στον θάνατο, εφόσον για κάθε άτομο που πεθαίνει όντας παιδί ή γέρος, καλός ή κακός, γίνεται κηδεία ή ξόδι, όπως πιο πάνω αναφέραμε κλπ.

Οι συγκεκριμένες πληροφορίες αφορούν το γεγονός ότι οι Αλβανοί του Νότου κληρονόμησαν και διατήρησαν την πνευματική αυτή παράδοση, όταν ο ελληνο-ρωμαϊκός κλασικός πολιτισμός έφερε και διέδωσε στις πόλεις και στ' άλλα αστικά κέντρα της Αλβανίας εκείνης της περιόδου, εκτός από τη σχετική οικονομική ανάπτυξη το επίπεδο και τις αξίες της έντεχνης μουσικής και γλυπτικής τέχνης. Μπορούμε να αναφέρουμε εδώ την ανάπτυξη των πόλεων του Βουθρωτού, της Απολλωνίας, της Βύλλιδας, του Δυρραχίου, της Φοινίκης, της Αντιγόνειας κ.λπ. Πρόκειται για τον πασίγνωστο πολιτισμό, στο σημείο που ο μεγάλος δραματουργός U. Shekspiri τοποθέτησε φυσιολογικά στην Ιλλυρία τα γεγονότα της κωμωδίας «*Η δωδέκατη νύχτα*» (γραμμένης γύρω στα 1599-1600). Το έργο αρχίζει με τους ήχους της μουσικής σε ένα δωμάτιο, στο ανάκτορο του δούκα της Ιλλυρίας Ορσίνι με τα παρακάτω λόγια, ειπωμένα από τον ίδιο. Ο δούκας: *Λένε η μουσική της αγάπης είν' τροφή / Τότε συνεχίστε να με χορταίνεται/ οσότου η βουλιμία να γίν' αηδιαστική./ Ξανά το τραγούδι που σιγόσβηνε/ σαν δροσερός νοτιάς τ' αφτιά μου χαϊδεύει/ Τρέχει στα μοσκομάνουσα και ξάφνου/ με ευωδιά μας γεμίζει!*

Όπως πιο πάνω αναφέραμε, μια από τις πρώτες μαρτυρίες, που επισύρει την προσοχή μας, σχετίζεται με την τοποθεσία του Άδη –ή τη βασιλεία του Θανάτου. Ανεξάρτητα από το γεγονός ότι το μοιρολόι για το νεκρό ακολουθεί παντού τους ίδιους κανόνες[70], δεν μπορούμε να μην αναφέρουμε ότι ο ποταμός του θανάτου –ο Αχέροντας και ο Άδης ως η βασιλεία του Θανάτου, εντοπίζονται γεωγραφικά [ως τέτοια] στην ορεινή περιοχή του Σουλίου, την άλλοτε Θεσπρωτία που αντιστοιχεί (κατά την αλβανική εκδοχή, ***σημ. μεταφραστή***) στη σημερινή Τσαμουριά. Οπότε φυσιολογικά προβάλλει το ερώτημα, ποια η σχέση του πολύφωνου μοιρολογιού με τη γεωγραφική τοποθεσία του Άδη;

Στην προσπάθεια απάντησης, προκύπτει ότι ο τόπος πάνω από τον Άδη[71], αυτή την περιοχή του κάτω κόσμου όπου κατοικούν, κατά τον Όμηρο, η χορωδία των Σειρήνων μοιρολογιστρών και όλες οι ψυχές των μεγάλων ηρώων της αρχαιότητας (καθώς και η ψυχή κάθε άλλου θνητού), διατηρεί μέχρι τις μέρες μας μια από τις σπάνιες πολύφωνες παραδόσεις, την πιο πρωτότυπη στην οικουμενική πνευματική κληρονομιά: το ισο-πολυφωνικό μοιρολόγημα και γενικώς την ισοπολυφωνία. Ακριβώς στα ίδια μέρη, οι κάτοικοι βάζουν ακόμα στο στόμα του νεκρού[72] το μεταλλικό νόμισμα για τον πορθμέα Χάροντα. Πρώτος ο Όμηρος, με την περιγραφή του Άδη, και αργότερα ο Βιργίλιος, με τη δημιουργία του συμβολισμού «*των πεδίων μοιρολογιού εντός του Άδη*», διατύπωσαν την ουσία του, ως τόπο μαζικού θρήνου. Εδώ μας έρχεται στο νου ο Λουκιανός, ο οποίος είχε παρατηρήσει τη διαφορετική συμπεριφορά κάθε λαού προς το σώμα του νεκρού κατά τους αρχαίους χρόνους : ο Έλληνας το καίει, ο Πέρσης το θάβει, ο Ινδός το καλύπτει με βελούδινο πέπλο, ο Σκύθης το τρώει και ο Αιγύπτιος το στεγνώνει (το μουμιοποιεί)[73] κ.λπ.

Στις σημειώσεις διάφορων περιηγητών, μέχρι ακόμα και το κατώφλι του XX αιώνα, ο ποταμός του Αχέροντα (ο οποίος διαπερνάει την Θεσπρωτία-Τσαμουριά), αναφέρεται και ως *Μαύρος*

(**Σημ.επιμελητή***)** Εδώ, εμείς αυτονοήτως θεωρούμε, κατά σειρά, ως '*αυτόχθονες*' κατοίκους της Ηπείρου, τους προϊστορικούς πληθυσμούς της (Πελασγούς;), τους αρχαίους Ηπειρώτες(-Έλληνες), αργότερα δε, τους Ιλλυριούς και Ρωμαίους. Πολύ αργότερα πέρασαν και, κάπως, εγκαταστάθηκαν διαβατικοί βαρβαρικοί λαοί, κυρίως Βούλγαροι, Βλάχοι και Σλάβοι…

[70]Lukiani: *«Vepra të zgjedhura»,*Τίρανα, 1979, σελ. 227.

[71]Ο Άδης ήταν ο μεγάλος αδερφός του ολύμπιου θεού Δία και του Ποσειδώνα, θεού της θάλασσας, γιοί και οι τρείς του Κρόνου και της Ρέας.

[72]Κοίτα Hahn, Georg : «Zakonet familjare në Rrëzë tëTepelenës», *"Kultura Popullore"*, 2/ 1980

[73]Lukiani: *«Vepra të zgjedhura»,*, Τίρανα, 1979, σελ. 227.

Ποταμός[74]… Εντωμεταξύ, ακόμα σήμερα, η συνοριακή διάβαση μεταξύ Ελλάδας και Αλβανίας (στο Μαυρομάτη, ***σημ. μεταφραστή***) φέρει την εύστοχή ονομασία *Qafa e Botës* [-Αυχένας του Μπότε]! Η γεωγραφική αυτή περιοχή, όπου εκτείνεται η Νότια Αλβανία και τη διασχίζει ο Αχέροντας, μπορεί να προσδιοριστεί και ως *«η μόνη βασιλεία»*, όπου ακόμα και σήμερα θρηνείται πολύφωνα.

Υπάρχει και μια ακόμα σειρά στοιχείων τα οποία πλάθουν μιαν αδιάρρηκτη σχέση ανάμεσα στον πνευματικό κόσμο του Άδη και στον πάνω κόσμο των πολύφωνων μοιρολογιών και θρηνητικών τραγουδιών. Ένα εξ αυτών είναι η εμπέδωση, στους εκεί αρχαίους ιλλυρο-ηπειρωτικούς κάτοικους, της πίστης και της προσευχής προς τις δυνάμεις και τα φαινόμενα της φύσης, που αποκορυφώνονται με τιμές αποδιδόμενες κατά τη λατρεία του Ήλιου. Εκείνοι πίστευαν ότι ο Ήλιος και η θεϊκή του δύναμη, αφού πορεύονταν το ουράνιο στερέωμα μέσω των τριών συμβατικών σημείων (: *Ανατολή, Ζενίθ, Δύση*), πήγαινε *«να φωτίσει»* τον άλλο κόσμο, τον Άδη. Κατ' ανάλογο τρόπο, επειδή πίστευαν στη συνέχεια της ζωής μετά τον θάνατο, η καύση των πτωμάτων στους τύμβους γινόταν το ηλιοβασίλεμα[75].

Στον αλβανικό χώρο η τελετουργία ταφής σε τύμβους έχει αφετηρία στην πρώιμη εποχή του χαλκού (που περιλαμβάνει την τρίτη και όλη τη δεύτερη χιλιετία π.Χ) και αποτέλεσε το βασικό τελετουργικό ταφής κατά την εποχή σιδήρου (XI-V αι. π.Χ.) μαρτυρώντας με τον καλύτερο τρόπο τη φύση της πρωτοϊλλυρικής πατριαρχικής οικογένειας και φυλής. Ο νεκρός τοποθετούνταν στον τάφο με πρόσωπο προς ανατολή και, πάνω στον επιτύμβιο τάφο[76], σχηματίζονταν με άσπρες πέτρες ελλειψοειδής κύκλος, που συνδέονταν επίσης με τη λατρεία του Ήλιου. Η τυμβοταφή στην κεντρική Αλβανία ήταν κοινή, τόσο για τους προ-Ιλλυριούς, όσο και για τους προ-Έλληνες, γεγονός που μας επιτρέπει να θέσουμε την ιδέα ότι ίσως οι δύο λαοί είχαν και έπη και ηρωικό χαρακτήρα, που ταίριαζαν στα επικά τραγούδια[77]. Κατ' επέκταση, θέλουμε να πιστεύουμε ότι η αφετηρία της τρίτης χιλιετίας π. Χ. αποτελεί την ιδανική εποχή, κατά την οποίαν οι ασπαζόμενοι την τυμβοταφή έπλαθαν την εξαίρετη αρχαία παράδοση των τελετουργιών, στενά συνδεμένων με το πολύφωνο μοιρολόι.

Σχετικά με τα προαναφερόμενα, η αλβανική μουσική αρχαιολογία μας παραπέμπει στους επικήδειους χορούς, οι οποίοι ερμηνεύονταν γύρω από τον τάφο και για το λόγο αυτό ονομάζονται κυκλικοί χοροί.[78] Αναφερόμενοι στο λαϊκό λεξιλόγιο, λέγονταν επίσης και χοροί *«σε κλειστό κύκλο», «κατά κύκλο» «στρογγυλός», «περιστρεφόμενος»* και *«κυκλικός»* και συνδέονται αδιάρρηκτα με τη λατρεία του Ήλιου και την τυμβοταφή. Στη συνέχεια θα αναφερθούμε στις θέσεις των μελών της χορωδίας της ίσο-πολυφωνίας σε ημικύκλιο, σχήμα το οποίο έχει την ίδια προέλευση.

Αρχίζοντας από τα προϊστορικά χρόνια, με τη λατρεία του Ήλιου συνδέονταν και άλλα 60 περίπου ιλλυρικο-ηπειρωτικά σύμβολα, μεταξύ των οποίων η *σβάστικα*, ο *ελικοειδής σταυρός* και

---

[74]Κοίτα Mihaçeviq, Lovro: «Nëpër Shqipëri», 1883 – 1907, Τίρανα, 2006, σ. 49,53.

[75]Βλέπε Brahaj, Jaho: «*Flamuri i kombit shqiptar*», Τίρανα, 2007, σελ.13. **op cit.**

[76]Για τους τύμβους (τάφους) στην Αλβανία, βλέπε «*Harta arkeologjike e Shqipërisë*», Τίρανα, 2008, σελ.20,38,39,51,106,157,239 κλπ. Βλέπε επίσης και Ceka, Neritan: *«Ilirët»*, «*Protoilirët*»: Epoka e bronzit (2100-12000 p.e.s) dhe e hekurit (2100-450 p.e.s), Τίρανα, 2000, σελ. 33-38· Alliu, Skënder, Qirjaqi, Vangjel: *"Varreza tumulare e Prodanit", "Iliria III",* Τίρανα, 1974, σελ. 409-412· Andrea, Zhaneta: *"Kultura e tumave të pellgut të Korçës dhe vendit i saj në Ballkanin Juglindor", «Studim Historik», Τίρανα, 1972,σελ. 81-105*· Andrea, Zhaneta: *"Varreza tumulare ilire e Barçit", "Iliria III",Τίρανα, 1974, σελ. 403-407*· Andrea, Zhaneta: *"Tuma e Kuçit të zi" "Iliria VI", Τίρανα, 1976, σελ. 165-233*· *Ceka Neritan: "Gërmimi i një tume në Dukat", "Iliria III",* Τίρανα, 1974, σελ. 139-161· Korkuti, Myzafer: *"Tuma e Patosit", "Iliria 1",*Τίρανα, 1981, σελ. 7-55 κλπ.

[77] Hammond, G.L. : "*Varrimi me tuma në Shqipëri dhe problemet e etnogjenezës",* στο "Kuvendi i I i studimeve Ilire", Τίρανα, 1974, σελ. 153-161.

[78]Βλέπε Sokol, Ramadan: "Vallet dhe muzika e të parëve tanë", Τίρανα, 1971, σελ.9 · Zeqo, Moikon : "Monumente antike e mesjetare me mbishkrime në vargje", στο "Monumentet", 2/1986, σελ.21 · Bogdani Ramazan : "Elemente të lashtë dhe unitarë të valles popullore shqiptare", στην"Etnokoreografi 2,Τίρανα, 2009, σελ. 248-264.

οι *ομόκεντροι κύκλοι*[79]. Το σύμβολο του Ηλίου επικράτησε μέχρι τις ημέρες μας: ζωγραφισμένο σε μορφή κύκλου με τέσσερις και περισσότερες ακτίνες και στις βραχώδεις σπηλιές του Ρέτσι, του Τζίμπρι, και της Μποβίλα [80.] κεντημένο σε κυκλική μορφή[81] στις λαϊκές ενδυμασίες, όπως στο πιρπιρί, στην πλάτη του γιλέκου, εμπλουτισμένου με δευτερεύουσες γραμμές· στα κυκλικά μοτίβα του λαϊκού διακόσμου, ή όπως είναι γνωστά με την ονομασία "motivet solare" [82]*(ηλιακά μοτίβα)*· σε κυκλικούς χαρακτηριστικούς χορούς σε διάφορες περιοχές ή σε χορούς με καμπυλωτές γραμμές, που περιστρέφονται όπως το σγουρό μαλλί[83.] σκαλισμένο σε μορφή ομόκεντρων κύκλων στις εξοχές των μαρμάρινων ταφόπετρων της όψιμης αρχαιότητας[84] και μέχρι τη λατρεία μερικών υψηλών τόπων ή βουνοκορυφών που λατρεύονταν ως «*η κορυφή του Ηλίου*» »[85] κλπ.

Στην ίδια παράδοση ανήκουν και οι ημικυκλικοί χοροί και ιδιαίτερα εκείνοι που χορεύονται από δυο παράλληλες γραμμές χορευτών, (κυρίως οι παλικαρίσιοι ανδρικοί λιάμπικοι χοροί), στους οποίους οι χορευτές με πολυφωνικό τρόπο τραγουδούν και απαγγέλουν διαλογικά. Στους συγκεκριμένους τύπους χορών, εκτός από την κυκλική μορφή, παρατηρείται ότι κατά την περιστροφή του χορευτή, σημειώνεται ένα περίεργο μουσικό φαινόμενο. Αποκαλείται *"modulacion mikrotonal"-(μικροτονική διαρρύθμιση) και αφορά κλιμακωτή τάση* της μελωδίας και του ίσου για μετάβαση σε υψηλότερη κλίμακα. Λίγες ακριβώς στιγμές, πριν η μετάβαση της μελωδίας πραγματοποιηθεί απ' όλη την ομάδα των χορευτών, της οποίας ηγείται ο κορυφαίος χορευτής και τραγουδιστής, προηγούνται απαγγελτικά επιφωνήματα, τα οποία εμφαντικώς τονίζει ο τελευταίος στη σειρά χορευτής. Ο καθηγητής Ραμαντάν Σοκόλι έχει παρατηρήσει την ομοιότητα ανάμεσα σ' αυτούς τους χορούς και τους αρχαίους πολεμικούς χορούς. Εντοπίζει δε την ομοιότητα στο γεγονός ότι οι χοροί για τους οποίους μιλούμε «*συντηρούν, επίσης, απειλητικές χειρονομίες συνοδευόμενες από κραυγές και πολλά άλλα χαρακτηριστικά στοιχεία των πολεμικών χορών*» [86]

Ότι πρόκειται για κάτι συνηθισμένο, μιλάει και το γεγονός πως, στον Όμηρο περιγράφονται οι στάσιμες τοποθετήσεις και οι κινήσεις σε χορό. Αναφέρεται συγκεκριμένα η περίπτωση του Αχιλλέα, ο οποίος μαζί με τους πολεμιστές του, έκαναν τρεις κύκλους θρηνώντας γύρω από τη σορό του Πατρόκλου.[87] Κάτι παρόμοιο παρατηρείται και στο μαζικό θρήνο των Αλβανών, ο οποίος δεν είναι τίποτε άλλο [(*)] παρά το αρχαϊκό πρότυπο του δακρύβρεκτου θρήνου με οιμωγή [- "e qara me bote].

«Πώς μίλησε έτσι, κι' όλοι μαζί θρηνούσαν
Που ο Αχιλλέας εσκοτώθη…
Τρείς φορές γύρω απ' τον τάφο τα άλογα
με την όμορφη χαίτη κλαίγοντάς τον έφεραν:

---

[79]Βλέπε, Baçe, Apolon:*Vështrim mbi besim dhe arkitekturën e kultit tek ilirët", στο"Monumentet",* 2/1984, σελ. 5-28.

[80]Βλέπε, Korkuti, Myzafer: *"Arti shkëmbor në Shqiperi",* Τίρανα, 2008, σελ. 61, 69, και 77.

[81]Βλέπε, Bido, Agim: "*Arti popullor në veshje e tekstile",* σημείο β, Motive kosmike, Τίρανα, 1991, σελ. 62.

[82]Βλέπε, Gjergji, Andromaqi: *"Përkime midis ornamentikës popullor shqiptarë dhe asaj ilire",* στο *"Kuvendi i I i studimeve ilire",*Τεύχος ΙΙ, Τίρανα, 1974, σελ. 243-270.

[83]Βλέπε, Sokol, Ramadan: *"Vallet dhe muzika e të parëve tanë",* Τίρανα, 1971, σελ. 9.

[84]Baçe, Apolon: *"Vështrim mbi besimin dhe arkitekturën e kultit tek iliret",* "Monumentet", 2/1984, σελ. 6.

[85]Tirta, Mark: *"Elemente të kulteve ilire tek shqiptarët- kulti i diellit",* στην*" Kuvendi i I i studimeve ilire",*ΤεύχοςΙΙ, Τίρανα, 1974, σελ. 281-302.

[86]"Gjurmime folklorike", Τίρανα, 1981, σελ.173. Βλέπε επίσης και Agolli, Nexhat:*"Vështrim mbi strukturën e valles epike shqiptare", "Kultura Popullore",* 1/1991,σελ. 154· Bogdani, Ramazan: "*Tipare të vallëzimit popullor në rrafsh krahinor", "Kulltura Popullore",* 2/1990, σελ. 178-179.

[87] Όμηρος : "Iliada", τραγούδι XXIII

(* Σημ. μεταφραστή) Η διατύπωση είναι αμφίσημη…Τι τάχα εννοείται εδώ; ότι (ο μαζικός θρήνος των Αλβανών) *«δεν είναι τίποτε άλλο παρά το αρχαϊκό πρότυπο του δακρύβρεκτου θρήνου με οιμωγή [- "e qara me bote]*; Ή ότι (ο μαζικός θρήνος των Αλβανών) *δεν είναι τίποτε άλλο «παρά ο απόηχος του ομηρικού αρχαϊκού προτύπου»,* δηλαδή η διαιώνιση

την πεθυμιά για θρήνο στην ψυχή της Θέτιδας αστάχυ».

Ούτε λίγο ούτε πολύ, το συγκεκριμένο γεγονός συσχετίζεται με ένα φαινόμενο γνωστό ως «*πυρρίχιο χορό*»[88], η προέλευση του οποίου συνδέεται τόσο με όνομα του υιού του Αχιλλέα, του Νεοπτόλεμου Πύρρου, όσο και με τις τελετουργίες, που λαμβάνουν χώρα κατά την καύση, ως επί το πλείστον, των σορών. Ο χορός, κατά τον Αριστόξενο, αφιερωνόνταν στους έξοχους πολεμιστές που έχαναν τη ζωή τους στις μάχες. Οι πολεμικοί τραγουδιστοί χοροί (*"cantus ad quem saltatur")*[89], περιέχουν στην ουσία μια απλή διπλο-διαιρετέα ρυθμική φιγούρα, αποτελούμενη από δύο άτονες συλλαβές **(v v),** όμοιες με τους φυσικούς χτύπους της καρδιάς. Καθώς φαίνεται, αυτό βοηθούσε την ομάδα να επιτύχει έναν ενιαίο τρόπο τραγουδίσματος και χορού σε έναν στρωτό και ταυτόχρονα βαρύ ρυθμό. Σε έναν κυκλικό χορό οι πολεμιστές χτυπούσαν ηχηρά το ακόντιο, με την ασπίδα που κρατούσαν στα χέρια. Συνεπώς, «ο *πυρρίχιος χορός*», που λεγόταν αλλιώς και *πυρρχός,(πυρά, ή πιουρά* −από την ελληνική λέξη ***πυρ***) μαρτυρείται σε πολλούς αρχαίους συγγραφείς[90] ως στοιχείο αναπόσπαστο από την πραγματικότητα της καύσης των σορών των νεκρών και τις θρηνώδεις τελετουργίες τους. Για τον λόγο αυτόν ονομαζόταν διαφορετικά και «*χορός της φωτιάς»* Τα αίτια σύνδεσης του χορού αυτού με το όνομα του γιού του Αχιλλέα Πύρρου απαιτούν περαιτέρω έρευνα. Ιστορική μαρτυρία αποδίδει τη σχέση αυτή στο γεγονός ότι ο Πύρρος ήταν ο πρώτος που χόρεψε το συγκεκριμένο χορό, αμέσως μετά τη νίκη του κατά του τρώου πολεμιστή Ευρύπυλου.

Στην ουσία, ξεκινώντας από τις ιδιαιτερότητες και την πολυδιάστατη φυσιογνωμία που χαρακτηρίζει αυτές τις αρχαϊκές πνευματικές τυπολογίες, θα λέγαμε ότι ούτε μπορεί να δημιουργηθούν, μα ούτε και να καλλιεργηθούν από μόνο ένα άτομο, όταν μάλιστα αυτός ήταν ο ξακουστός Αχιλλέας, που χορεύοντας θρηνούσε γύρω από τον νεκρό Πάτροκλο! Να μη λησμονούμε επίσης τον συμβολισμό του κύκλου, που χάραξε ο Ήφαιστος στην ασπίδα του Αχιλλέα. Μεταξύ των άλλων εκεί ήταν σκαλισμένο και ένα χορευτικό λογότυπο, όμοιο με εκείνο που ο Δαίδαλος είχε κατασκευάσει για την Αριάδνη, όπου, σύμφωνα με τον Όμηρο:… «*όμορφα αγόρια και κορίτσια χόρευαν κυκλικά*[91]*, έτσι ως ο τροχός που ο αγγειοπλάστης γυρίζει στον κοχλία».* Στο σημείο αυτό είμαστε διατεθειμένοι να πιστέψουμε τον κόμη Lamartin, όταν έγραφε ότι η ψυχή των Αλβανών είναι ποιητική και η παράδοσή τους αναμιγνύει: την ποίηση, την μουσική και το χορό με τον πόλεμο, όπως ο Αχιλλέας. Η Αλβανία, γη ηρώων όλων των εποχών, είναι η χώρα, στην οποία, καθώς λέγεται, ο Όμηρος συνάντησε τον Αχιλλέα[92]!

Παράλληλα με τον ηπειρωτικής προέλευσης *«πυρρίχιο πόδα»*, υπάρχει και ο *«μολοσσός* (ή *6σημος*) *πόδας»,* με τρία μακρά σήματα [- - -, ***σημ. μεταφραστή***] που συνδέεται επίσης με το ηπειρωτικό φύλο των Μολοσσών, καθώς και ο «*παιώνιος πόδας*» (που σημειώνεται ρυθμικά, ως v

---

και συντήρηση του δακρύβρεκτου θρήνου από τους Αλβανούς; Τούτο σημαίνει ότι η αλβανική πολυφωνία είναι η αρχαιότερη και από αυτήν έμαθαν οι Ελληνες την ισοπολυφωνία. Εδώ εφαρμόζεται η τακτική που αναφέρουμε στην παραπομπή 23*, όσον αφορά την επιστημονική τακτική έρευνας για την απόδειξη της (α) ή (β) επίσημης κρατικής αντίληψης.

[88]Σύμφωνα με τους Lamare- Picquot, Françoi Victor (1787- 1865), Adrea, Fotaq : "*Pena të arta franceze për shqiptarët",* Τίρανα, 2009, σελ. 89. **op cit** Βλέπε επίσης, Sokol, Ramadan: "*Veglat muzikore të popullit shqiptar"* Τίρανα, 1991, σελ. 35-36.

[89] Sako, Zihni: *"Rreth gjenezës së valles pyrrike",* te " Kuvendi i I i studimeve ilire", Tiranë, 1974, fq. 277-280.

[90]Plato : Leg. VII. P. 796, P. 815 ; Athen. XIV. P. 630 E; STRAB. X. P. 466; Lucian, lb. 9 κλπ.

[91]Βλέπε, Homeri: "Iliada", Τίρανα, 2006, σελ. 433, στοίχοι,, 740-760.

[92]De Lamartine, Alphonse : "*Tokë heronjsh në tërë kohërat"* στον Andrea, Fotaq: "*Pena të arta franceze për shqiptarët",* Τίρανα, 2009, σελ. 298-300. Παρακείμενη μελέτη.

- -/ - v -/ - - v / v v v - / - v v v), με καταγωγή από την ιλλυρική φυλή των Παιόνων[93]. Όλα αυτά από κοινού αποδεικνύουν το καλλιτεχνικό πνεύμα εκείνων των ανθρώπων.

Ως επιπρόσθετο επιχείρημα καταφθάνει ο μύθος του Πλούταρχου[94] για το θάνατο του Πάνα[95]. Παρότι μας δίνει μια πλήρη μαρτυρία για την ανακοίνωση της είδησης του θανάτου του Πάνα κοντά στη λίμνη του Βουθρωτού, ακόμα δεν έχει δοθεί μιαν εξαντλητική απάντηση, όσον αφορά τη σχέση του Πάνα με τον ανακοινωμένο τόπο θανάτου του, καθώς και με τους στεναγμούς της χορωδίας, που ακούστηκαν στην ακτή αμέσως μετά την ανακοίνωση της είδησης του θανάτου στη γενέτειρα γη… Έρχεται ωστόσο, ως αίτημα ή ως εσωτερική του ανάγκη, ώστε ακριβώς όπως μοιρολογούνται και θρηνούνται οι νεκροί σ'αυτόν τον τόπο, έτσι να γινόταν και γι΄ αυτόν. Πεθαίνει ακριβώς στη γενέτειρα γη για να απολάβει την παράδοση που διατηρείται ακόμα και σήμερα στα μέρη αυτά. Το μοιρολόι αρχίζει αμέσως μετά την αγγελία θανάτου κάποιου!

Άλλες απτές μαρτυρίες, σχετικά με την πραγματικότητα αυτή, διαπιστώνονται και στα ευρήματα της αλβανικής αρχαιο-μουσικολογίας, ειδικά σε ό, τι αφορά τις χωρίς τη συνοδεία μουσικών οργάνων «*Σειρήνες-μοιρολογίστρες*». Πρόκειται για ευρήματα της Απολλωνίας, για τις *Σειρήνες* του Δυρραχίου, της Αντιγόνειας και του Αυλώνα, όπως επίσης και άλλες μοναδικές μαρτυρίες για τις τραγικές μυθολογικές μοιρολογίστρες. Συνδέονται τόσο με τη θρηνωδία, όσο και με τη συμβολική πράξη μετάβασης της ψυχής στη υπόγεια βασιλεία του Άδη. Άλλες αρχαιολογικές μαρτυρίες, όπως η «*Κάθοδος στον Άδη*» και ο «*νεκρικός χορός*», επιβεβαιώνουν ότι τα έργα τέχνης, τα αφιερωμένα στην κάθοδο των ψυχών στον άλλο κόσμο, ενέπνεαν την εκφραστική δύναμη των καλλιτεχνών της αρχαιότητας, αλλά και τα ίδια εκείνα εδάφη, όπου συνεχίζε-ται να επιβιώνει το θρηνώδες ισο-πολυφωνικό τραγούδημα.

Εκτός από τις «μοιρολογίστρες-Σειρήνες» η παρουσία τέτοιων ειδών στη μουσική ισο-πολυφωνική λαογραφία όπως λ.χ το ισο-πολυφωνικό μυθολογικής προέλευσης τραγούδημα, από κοινού με τους κυκλικούς τελετουργικούς χορούς, έρχονται να επιβεβαιώσουν ότι η ισο-πολυφωνία, αποτέλεσε την μόνιμη μουσική συνοδό του είδους αυτού. Σ' αυτούς τους τύπους τραγουδιών, παρατηρείται, ως αρχαία διαστρωμάτωση μυθολογικής προέλευσης, μια σειρά επιφωνημάτων που απηχούν αρχαίες μαγικο-τελετουργικές πρακτικές, όπως λόγου χάρη τα τελικά επιπρόσθετα τύπου: *ο-μπο-μπο*, [*derëzeza*[*] -έρημη], [*korba djalo*[**]*- κοράκισα εγώ, γιέ μου] ου-μπου-μπου, μωρ' ου-μπου-μπου* etj. Οι προαναφερόμενες μαρτυρίες, σχετικές με το μοιρολόι, αποδεικνύουν ότι οι θρηνητικές τελετουργίες ήταν πολύ στενά συνδεμένες με διάφορες τελετές. Σ' αυτό αναφέρεται και ο Ουάρρων (Varroni) (1° αι. π.Χ), όταν έγραφε πως: «*τα βόδια της Ηπείρου είναι από τα καλύτερα πέρα από την θάλασσα,… διότι είναι μεγάλα και χρησιμοποιούνται για θυσίες και εξυπηρετούν για τις τελετές προς τιμήν των θεών*»[96].

Ο Λουκιανός στα έργα του « *Για τη θλίψη»* και «*Συνομιλία στον κόσμο των νεκρών*», παρά το πολέμιο ύφος του, όσον αφορά το γεγονός αν πρέπει ή όχι οι ζωντανοί να τελούν θρηνώδεις τελετουργίες για τον νεκρό (ο ίδιος τ' αποκαλεί «*ανθρώπινη τρέλα*» −***σημ. του συγγραφέα Β.Σ.Τ***), μας φέρνει μερικές αρκετά ενδιαφέρουσες μαρτυρίες, ως προς τους τρόπους μοιρολογιού κατά τον 2° αιώνα (μ.Χ). Αναφέρει ότι ακόμα και στην εποχή του: «*Οι χοντροκέφαλοι άνθρωποι ξεσχίζονται και ουρλιάζουν, νοικιάζουν κάποιον επαγγελματία μοιρολογητή, που ξέρει απ' έξω*

---

[93]Βλέπε, Sokol, Ramadan : *"Vallet dhe muzika e të parëve tanë",* Τίρανα, 1971, σελ. 11.

[94]PLUT.,Dedefectuoraculorum, XVII, όπου περιγράφεται ο θρήνος που σχετίζεται με το θάνατο του Πάνα. Βλέπε και Tole Vasil S. : *"Odiseja dhe Sirenat : grishje drejt viseve iso-polifonike të Epirit,*Τίρανα, 2005, σελ. 53-54.

[95]Ο Πάνας, γιός του Ερμή και της κόρης του Δρύοπα .

[*] *derëzeza- λέξη προς λέξη-μαύρη πόρτα, δλδ σπίτι σε βαρύ πένθος.*

[**] *korba djalo, το korba σημαίνει κόρακας. Φορώντας τα μαύρα του πένθους αλλά και τα μαύρα στην ψυχή.*

[96]Βλέπε, Varroni : *"De re rusica,* βιβλίο ΙΙ, στους *"Ilirët dhe Iliria te autorët antikë",* Τίρανα, 2002, σελ. 79.

πολλές παλιές θρηνωδίες, και χρησιμοποιούν εκείνον ως συναγωνιστή και διευθυντή της χορωδίας, μιας... χορωδίας τρελών: ο μοιρολογητής παίρνει το τραγούδι, ενώ οι συγγενείς του νεκρού ισοκρατούν ... Μετά αρχίζουν οι οιμωγές των γυναικών, μοιρολόγια, χτυπήματα στο στήθος, ξερίζωμα μαλλιών και γρατζουνίσματα στο πρόσωπο» [97]. Οι άνθρωποι, νομίζει ο Λουκιανός, θλίβονται σε τέτοιες περιπτώσεις μάλλον λόγω συνήθειας, λόγω εθίμου….

Ανάμεσα στους 9ο και 14ο αιώνα, συναντάται στην Ευρώπη η αφετηρία της αντιστικτικής θεωρίας («*punctus contrapunctus*»)[98], της πολυφωνικής μουσικής η οποία μεταγενέστερα μεσουράνησε με το έργο του γνωστού μουσικοσυνθέτη Γιόχαν Σεμπάστιαν Μπαχ (1685 -1750). Οι θεωρητικολόγοι της πολυφωνίας, εκείνης της εποχής, εκτιμούσαν ότι τα προγενέστερα δείγματα της πολυφωνικής μουσικής και θεωρίας στην Ευρώπη δεν είχαν περισσότερο βάθος χρόνου από τον 9ο αιώνα. Ο παλιότερος τύπος πολυφωνίας ονομαζόταν *"parallel organum"*, όπου την κύρια φωνή, που συνήθως όριζε τη μελωδία, ακολουθούσαν άλλες φωνές γενικώς, σε παράλληλα τεταρτοτονικά ή πεντατονικά διαστήματα. Μεταγενέστερα, χάρη στις έρευνες της συγκριτικής μουσικολογίας, διαπιστώθηκε ότι στη Νότια Ευρώπη, από τους αρχαίους χρόνους, άνθρωποι χωρίς μουσική μόρφωση αυτοσχεδίαζαν διάφορες φωνές. Κατά τον K. Jeppesen: «*…αυτή η πολύ παλιά πολυφωνία, είναι επομένως τόσο πρωτόγονη στο χαρακτήρα όσο και η μουσική στην οποία στηρίζεται, ανακαλύπτοντας πως οι τετράφθογγες και πεντάφθογγες κλίμακες από κοινού ηχούν καλά, αλλιώς δεν θα έδινε μία ιδέα τι ηχεί καλά στην κοινότητα».* Έτσι χωρίς ακόμα να γεννηθεί η θεωρία της πολυφωνικής μουσικής, η λαϊκή μουσική πρακτική μαρτυρούσε ότι, είτε εύφωνες, είτε διάφωνες συνηχήσεις, χωρίς προκαταλήψεις ηχούν καλά[99].

Κατά τον μεσαιωνικό 12ο αιώνα, μαγνητίζει την προσοχή μας «*Το τραγούδι του Ρολάνδου*»[100],το οποίο έχει εκτιμηθεί ως το παλαιότερο επικό ποίημα στην γαλλική γλώσσα. Όντας γνωστό ως «*chanson de geste*", συναντούμε σ'αυτό τη γνήσια επική αφήγηση της ιστορίας, που αφορά το αντικείμενό μας. Το τραγούδι χρονολογείται περί το 1100-1150, αλλά τα γεγονότα, στα οποία αναφέρεται, διαδραματίζονται κατά την εποχή του βασιλιά Καρλομάγνου (742-814)[101]. Στα τέλη της δεκαετίας του 1930 πρώτος ο βέλγος βυζαντινολόγος Henri Grégoire[102] και αργότερα ο αλβανός ερευνητής Kolë Luka[103], υποστηρίζουν ότι ο πόλεμος μεταξύ Φράγκων (υπό την ηγεσία του αρλομάγνου, Charlemagne) και των Σαρακηνών (υπό τον Baligant, ή τον αμηρά της Βαβυλωνίας) σχετίζεται με τις νορμανδικές επιδρομές στα εδάφη του Άρμπερ. Ιδού και οι αναφορές των τοπωνυμίων: Albeigne (Αλμπέινε), Butrentot (Βουθρωτό), Jericho (Γέρικο). Εκείνο όμως που εντυπωσιάζει είναι ο θρήνος με οιμωγές του βασιλιά Καρόλου, που, μαζί με όλη τη φράγκικη στρατιά, τελέστηκε για το θάνατο του Ρολάνδου.

---

[97]Lukiani: *"Mbi pikëllimin", "Vepra të zgjedhura",* Τίρανα, 1979, σελ. 221-228. Παρατιθέμενη μελέτη.

[98]Σύμφωνα με τον Jeppesen, Knud (1892-1974): Η λέξη αντίστιξη πιστεύεται ότι κατάγεται από τον XIV αιώνα και προέρχεται από την λέξη «punctus contra punctus»- «στίξη αντί στίξης». Βλέπε και Hoppin, Richard. : *"Medieval Music",* Νέα Υόρκη, W.W. Norton&Co., 1978.

[99]Βλέπε, Jeppsen, Knud: *"Counterpoint: The polyphonic vocal style of the sixteenth century",*Καναδάς, 1992, σελ.5 Παρετιθεμένη πηγή.

[100]Βλέπε Turoldus:*"Këngа e Rolandit",* Τίρανα, 2003, μεταφράση Gjon Shllaku. Χρόνια αργότερα ο συγγραφέας Βίκτωρ Ουγκώ θα έγραφε, εμπνευσμένος από τη φυσιογνωμία του Αλή Πασά Τεπελενλή, ένα βιβλίο με τίτλο "*Οι Ανατολικοί",όπου και* το ποίημα *"Οι κεφαλές του Σαράϊ".* Στο επίκεντρο στέκει μία τριφωνία θρηνούντων (μεταξύ των κομμένων κεφαλιών του Μάρκου Μπότσαρη, του επισκόπου Ιωσήφ Ρωγών και του Κανάρη), που μοιρολογούν : *Και εσύ, Χριστιανή Ευρώπη , άκουσε τις θρηνώδες φωνές μας.* Στο Andrea, Fotaq: *"Pena të arta franceze për shqiptarët",* Τίρανα, 2009, σελ. 159-166.

[101]Βλέπε, Luka, Kolë : *"Epet shqiptare dhe frënge në rrafsh krahasimor", "Çështje të folklorit shqiptar –2,* Τίρανα, 1986, σελ. 407-432.

[102]Gregoire, Henry : *" La Chanson de Roland de l'an 1085,"* BARB, 1939, pp.211-273.

[103] Luka, Tolë : " *Le nom d'Albeignie- Albanie et l'extension de l'arbanon du lie au 12e sihcles," Deuxieme Conference des Etudes Albanologiques,* II Τίρανα, 1970, σελ. 199-207 και K.L, *"La toponomiealbanaisedans La Chan. Son de Roland concernatquelquesevements de 1081 -1085*: "Studime Historike", I,1967, σελ. 127-144.

Ο Κάρολος θρηνεί από αγάπη και μπέσα:
-Άνδρας δεν μου' μεινε κάτω από τον ουρανό·
Έχω στο σόι συγγενείς, κανέναν ρωμαλέο σαν εσέ…
Ξεριζώνει τα μαλλιά με τα δύο του χέρια.
Εκατό χιλιάδες Γάλλοι θλίβονται στον πόνο,
Κανένας τα δάκρυα δεν συγκρατεί …(σελ.126)
Έχω πολύ θλίψη, άλλο δε θέλω να ζήσω!
Την άσπρη γενειάδα με τα χέρια τανεί
ξεριζώνει μαλλιά από την κεφαλή του,
χιλιάδες Γάλλοι πέφτουν χάμω ζαλισμένοι! (σελ.127)

Δεν υπερβάλλουμε, αν πούμε ότι στο συγκεκριμένο τραγούδι συναντούμε, στο πλαίσιο του σκεπτικού μας, περιγραφές μοιρολογιού με οιμωγές και όμοιες χειρονομίες: ξερίζωμα μαλλιών, γενιών και χτυπήματα στο στήθος απ΄ όλους τους μοιρολογητές[104], γεγονός που αποδεικνύει τη συνέχεια των μεσογειακών αρχαϊκών τελετουργικών πρακτικών ακόμα και στο πλαίσιο της χριστιανικής Ευρώπης. Στην Αλβανία, άλλα στοιχεία μαρτυρούν την ύπαρξη και τελειοποίηση των θρηνωδών τελετουργιών στο Μεσαίωνα, οι οποίες, ανεξαρτήτως της ισχύος των αντίστοιχων θρησκευτικών, είχαν καταφέρει να διατηρήσουν την αρχαία προέλευσή τους, την αρχαία μυθική προέλευσή τους. Χαρακτηριστικό είναι εν προκειμένω, το γεγονός ότι νεκρώσιμα έθιμα, όπως μοιρολόγια και γρατζουνίσματα προσώπου είναι κοινά, τόσο για μουσουλμάνους όσο και για καθολικούς[105]..

--*"Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan"* – αναφέρουν στίχοι του 16ου τραγουδιού στη «*Θεία Κωμωδία*» του Δάντη Αλιγκέρι[106] (1265-1321) [107]. Προβάλλει το ερώτημα ότι ποιος είναι αυτός « *Ο Αρναούτ που διαβαίνει κλαίγοντας και τραγουδώντας»* στο Καθαρτήριο και ποια η σχέση του με το αντικείμενο μας; Πρόκειται για τον Arnaut Daniel de Riberac ή Arnaut Danielin, έναν από τους πιο διάσημους τραγουδιστές του 12ου-13ου αιώνα στη Γαλλία. Ο Δάντης τον χαρακτηρίζει πραγματικό καλλιτέχνη, και λέει γι΄ αυτόν ότι: «*οι γλυκές του ρίμες και το νέο ύφος γραφής και έκφρασης θα επιβιώσουν, με αποτέλεσμα οι άνθρωποι να τον αγαπούν μονίμως».*[108] Υπάρχουν μεν λίγα στοιχεία, όσον αφορά την καταγωγή της οικογένειάς του, αλλά, εκείνο που προκαλεί ενδιαφέρον, είναι η λέξη Αρναούτ (-Αλβανός) που φέρει ως όνομα, με το οποίο αρχίζει σχεδόν όλα τα τραγούδια του. «*Εγώ είμαι ο Αρναούτ»* διαλαλεί μεγαλόφωνα, όσες φορές τραγουδάει ή κλαίει για τη ζωή και τους ανθρώπους. Μολονότι ελάχιστοι στίχοι του έχουν διασωθεί και σχεδόν τίποτε από τον τρόπο μελοποίησής τους, εντυπωσιάζουν ωστόσο στίχοι, όπως: «*είμαι ο μόνος που γνωρίζω τον πόνο που με πλακώνει»,* οι οποίοι, μαζί με την προσωπικότητά του, ως επιλεγμένου στη «*Θεία Κωμωδία»* δίπλα στον Όμηρο, τον Οβίδιο, τον Λουκιανό, τον Οράτιο, το Βιργίλιο, τον Στάτιο κ.λπ., εξασφαλίζουν την χωρίς πόνους εκπροσώπηση του ονόματος *Αρναούτ (-Αλβανός)* στον κόσμο της αιωνιότητας, εκεί όπου στεγάζονται οι μεγαλειώδεις αξίες της ανθρώπινης τέχνης! Μία μαρτυρία[109] που ανήκει στον 14ο αι. και δεν έχει διαλευκανθεί πλήρως, μπορεί να σχετιστεί με

---

[104]Βλέπε, Turroldus:*"Kënga e Rolandit",* Τίρανα, 2003, σελ. 109,126, 127, κλπ.Βλέπε επίσης Berisha, Labinot: *"Këngët kreshnikedheKëenga e Rolandit", "Folkloristikashqiptare", Πρίστινα, 2010, σελ. 311-338.*

[105]Βλέπε και Durhan, Edith: *"Brenga e Ballkanit", "Zakonet e vdekjes në Shqipëri",* Τίρανα, 1990, σελ. 501-504.

[106]Aligjeri, Dante: "*Komedia Hyjnore",* Τίρανα, 2006, σελ. 337. Μεταφράση Pashko Gjeçi.

[107]Aligjeri, Dante: "*Komedia Hyjnore",* Τίρανα, 2006, σελ. 338.Μεταφράση Pashko Gjeçi.

[108]ΓιαπερισσότεραβλέπεMisha, Gjergj : "*Një dëshmi e hershme e këngës sonë popullore, "Kultura Popullore",*2/1988, σελ. 131-135.

[109]Για αυτές τις μαρτυρίες βλέπε:Tole, Vasil S. : "*Polifonia popullore shqiptare",* Τίρανα, 1999, σελ.17-37; Tole Vsail S. : *"Enciklopedia e iso-polifonisë popullore shqiptare",* Τίρανα, 2007. Βλέπε και Jordania, Joseph: "Who asked the first question", Logos, Georgia, 2006, σελ. 114-115; "*European voces I, "Multipart singinng in the Balkans and the Mediteranean",* Bohlau, 2008, σελ. 209-266, 281-298 κλπ.;

το θρηνώδες άσμα κατά την περίοδο κυριαρχίας του Σουλτάνου Βαγιαζήτ. Πρόκειται για μαρτυρία που έχει εκδοθεί στο έργο *«Ducae Michaelis Ducaenepotis, Historia Byzentina»* κλπ.

Έτσι, με μαρτυρίες που αρχίζουν από την προϊστορία, την αρχαιότητα, τον Μεσαίωνα και φθάνουν μέχρι τις ημέρες μας (για τις οποίες δε θα επεκταθούμε εδώ)[110], αποδεικνύεται ότι το πολύφωνο μοιρολόι συνέχισε να αποτελεί, παράλληλα με άλλα είδη τραγουδιών, μέρος του πολύφωνου λαϊκού μουσικού ρεπερτορίου της Νότιας Αλβανίας. Η ποικίλη δε τυπολογία του ισο-πολυφωνικού τραγουδίσματος, επέτρεπε την προσαρμογή κάθε τραγουδιού σε αντίστοιχη με το περιεχόμενό του ισο-πολυφωνική μελωδία.

1.4. Ιδιαιτερότητες του θρηνωδούς άσματος

Ο *δακρύβρεχτος θρήνος με οιμωγή (Vajtimi me bote)* αποτελεί μέρος του μαζικού, σκοτεινού και μυστικιστικού μοιρολογιού, ως μέρος του επικήδειου, σόλο ή ομαδικού, μοιρολογιού --ενός μοιρολογιού ρητορικού και μελωδικού ταυτοχρόνως, κοντολογίς ως μέρους μιας θρηνωδίας. Για να εκφράσει δε με μουσικό τρόπο την τραγωδία του θανάτου ή τη μετάβαση στην αιώνια ζωή, ο *δακρύβρεχτος θρήνος με οιμωγές* [*"e qara me bote-ulërimë"*] ως μουσική, έχει καλλιεργήσει την πρωτότυπη σχέση ανάμεσα στις ατομικές θρηνωδίες και στις διάφορες σολιστικές φωνές των μοιρολογητών, οι οποίες συνυφαίνονται με τις μαζικές φωνές της χορωδίας εκείνων, που παρευρίσκονταν στο ξόδι, και ήταν σφιχτά, κεφάλι με κεφάλι συνωστισμένοι ο ένας δίπλα στον άλλο. Με τη συμμετοχή τους στο θρηνητικό τελετουργικό, έχουν τροφοδοτήσει, ανανεώσει και ζωογονήσει τις ιδιαιτερότητες των ισο-πολυφωνικών μελωδικών γραμμών, που είναι τόσο χαρακτηριστικές στην ονομασία τους: *πάρτης, τσακιστής, γυριστής, ρίχτης και το ισο* (η υποστηρικτική ομάδα, η οποία, μέσω της άρθρωσης μιας παρατεταμένης μουσικής νότας, ερμηνευμένης σε μορφή στεναγμού, φάσκει ή αντιφάσκει σ' αυτό που συμβαίνει στο μοιρολόι)…

Σήμερα υπάρχει ποικιλία τυπολογιών του ισο-πολυφωνικού (λιάμπικου και τόσκικου) τραγουδίσματος, που δημιουργούνται και αναδημιουργούνται κατά το μοιρολόι, σε εξάρτηση και σύμφωνα με τον αριθμό των μοιρολογητών. Παρατηρείται δε μια ευρεία γκάμα τυπολογιών: η κρυφή πολυφωνία[111] (όταν θρηνεί μια μοιρολογίστρα)· τα δίφωνα και τρίφωνα ισο-πολυφωνικά[112]· οι τύποι μοιρολογιού με αλλαγές μελωδιών (*μεταξύ: δύο και τριών μονωδών*[113], *ή ενός σολίστα και της ομάδας*[114], *ή μεταξύ δύο διαφορετικών ομάδων, ή μεταξύ 1-2-3 μοιρολογιστρών και της ομάδας*[115], *ή μεταξύ των απαγγελλόντων και των μοιρολογούντων*), όπως και το κοινό μοιρολόι με

110

111. Βλέπε: Tole, Vasil S.: *"Polifonia shqiptare-1"*, Tiranë, 1999, σελ. 62-65

112 Faik Konica : *"Vepra 2", "Shqipëria, kopshti shkëmbor i Evropës Juglindore", κεφάλαιο IV, "Populli shqiptar : tipare të jetës dhe të karakterit të tij",* Πρίστινα, 1997, σελ. 207. Στα 1939, ο Φ. Κονίτσα περιέγραφε ως εξής τις ισο-πολυφωνικές θρηνωδίες: « Τα άσματα συχνά χωρίζονται σε τρία μέρη: μέχρι ωσότου δύο άντρες τραγουδούν με εντελώς διαφορετικές φωνές, παρόλο που διασταυρώνονται, η ομάδα κρατά ένα sostenuto όμοιο με το point d'orgue».Για περισσότερα βλέπε Kruta, Beniamin: "Polifonia dy zërëshe e Shqipërisë Jugore", Τίρανα, 1989.

113Για περισσότερα βλέπε Kruta, Beniamin: "Polifonia dy zërëshe e Shqipërisë Jugore", Τίρανα, 1989.

114 Στα 1910, ο Εκρέμ Μπέη Βλιόρα περιέγραφε ως εξής το είδος αυτού του μοιρολογιού: «*Τα θρηνητικά άσματα αποτελούνται από τον σολίστα και τη χορωδία. Στην αρχή μια γυναίκα ξεκινάει με υψηλούς και μακρόσυρτους τόνους να επαινεί άμεσα ή έμμεσα το νεκρό , μετά, περνώντας σε μια τετράφωνη ή πεντάφωνη υψηλότερη κλίμακα, ακολουθεί ένα δίστιχο, οπότε, ύστερα από ένα σήμα, μπαίνουν και οι άλλες παρευρισκόμενες γυναίκε. Εντωμεταξύ, η σόλο φωνή επανέρχεται στην πρωταρχική κλίμακα και συνεχίζει το μοιρολόι. Στο μοιρολόι αναφέρονται τα έργα και τα συμβάντα της ζωής και θανάτου του εκλιπόντος. Η πρώτη μοιρολογίστρα αντικαθίσταται από τη δεύτερη και έτσι* συνεχίζεται η εναλλαγή *με τη σειρά. Κατά την αλλαγή συνήθως αλλάζει και το δίστιχο της χορωδίας*". Shih *"Nga Berati në Tomorr dhe kthim",* Tiranë, 2003. παρατιθέμενη, σελ. 82.

115 Σύμφωνα με τον «Κανόνα της Λιαμπουριάς»*"Kanunit të Labërisë",* άρθρο 331, *"το μοιρολόγημα του νεκρού»* γίνεται από γυναίκες. Οι γυναίκες του σπιτιού και του μαχαλά, φορεμένες στα μαύρα και με μαύρο μαντήλι, μοιρολογούν με οιμωγές τον νεκρό. Διαφορετικά μοιρολόγια λέγονται για διάφορους ανθρώπους. Οι γυναίκες, που μοιρολογούν άντρες, αναφέρονται στη ζωή του νεκρού, τις ικανότητες, την αντρεία, την εξυπνάδα, τα βάσανα και τις κακουχίες που πέρασε, ενώ στις γυναίκες αναφέρουν, τη νοικοκυροσύνη, την ταπεινοσύνη, την ευγενικότητα, την εργατικότητα, αλλά χωρίς να

“me bote”, απ’ όλους τους συμμετέχοντες στο θρήνο[116]. Υπάρχουν και μοιρολόγια με συνοδεία κλαρίνου ή βιολιού (τέλη 19ου αρχές 20ου αιώνα), όπου παίζουν συνήθως οι λαϊκές ορχήστρες κατά την περίοδο πένθους, πάνω στους τάφους των νεκρών, βάσει επιθυμιών των ιδίων (των εκλιπόντων)!

Ο Μήτρι άφησε αμανέτι:
-Να με κλάψετε με βιολί[117].
Οι μανάδες κρατούσαν,
Οι αδερφές θρηνούσαν!

Στα μοιρολόγια *“me bote”(τα δακρύβρεχτα)* της Λιαμπουριάς, μια κορυφαία καθοδηγεί την ομάδα των μοιρολογιστριών, έτσι όπως συμβαίνει στις ελεγειακές χορωδίες, όταν, με τη δική της φωνή, συνδυάζει διαφωνικές μελωδικές γραμμές με τις υπόλοιπες φωνές της ομάδας[118]. Εδώ παρατηρείται και η βασική ιδιότητα στο τραγούδισμα με μοιρολόι, το οποίο εκδηλώνεται ως ρητορικό, απαγγελτικό και ασταθές, πολύ κοντά στους τόνους της ανθρώπινης εκφοράς[119]. Πρόκειται για παθο-γεννητικό[120] ύφος μουσικής έκφρασης, το οποίο είναι απόρροια του πάθους και των ενεργητικών κινήτρων, ακολουθεί δε τα σκαμπανεβάσματα της ενέργειας των ερμηνευτών, μετά από κάθε συγκινησιακή έξαρση. Ως εκ τούτου, είναι εμφανές το γεγονός ότι ο τύπος αυτός του μοιρολογιού παράγει έναν μαζικό ήχο ως ισο-πολυφωνική συστάδα, που, ακόμα και σήμερα, εκδηλώνεται ως πολύφωνος μουσικός λυγμός: μισο-ομιλητός και μισο-τραγουδιστός. Η συγκεκριμένη τονική συστάδα, στην πιο αρχαϊκή της μορφή, ταυτίζεται με το ίσο-κράτημα, το οποίο αποτελεί φωνητική εξωτερίκευση των κινήσεων των μυητικών ινών του ανθρώπινου διαφράγματος, που είναι μια πραγματικά μαγική τεχνολογία της φύσης, η οποία, λόγω της λειτουργίας που επιτελεί, διατηρεί ζωντανές και άλλες μουσικές φωνές της ισο-πολυφωνίας.

Η ενότητα που δημιουργείται, ανάμεσα στις σόλο φωνές του θρηνώδους συγκροτήματος και στις εξατομικευμένες (μεμονωμένες) φωνές, δεν είναι τίποτε άλλο, παρά η κοινή αντίδραση κατά του πόνου. Πρόκειται για το μουσικό *ί σ ο,* το οποίο, πραγματοποιείται τοποθετώντας στη βάση της μουσικής του συγκροτήματος, μια μελωδική φωνή, αρθρωμένη απ΄ όλους, απλή και απαραίτητη, όπως το οξυγόνο για τον ανθρώπινο οργανισμό. Επιπλέον, ο παρατεταμένος ήχος του ίσου στα χείλη των μοιρολογητών-τραγουδιστών, φυλάσσει μια αόρατη σχέση με τη φυσική θέα, όπως και με τις αντηχήσεις και τους φυσικούς ήχους του τόπου όπου γίνεται το μοιρολόι. Πιο συγκεκριμένα, σε ξεχωριστά ισο-πολυφωνικά μοιρολόγια[121], όταν η οδύνη είναι πολύ μεγάλη, μαζί με τους μοιρολογητές καλούνται να θρηνήσουν στη μνήμη του νεκρού, τα βουνά, οι πύργοι και οι τείχη, οι βοσκοί και τα άλογα, μάλιστα και τα γιδοπρόβατα! «*Κλαίνε τα βουνά για δάση/κλαίνε οι κάμποι για λουλούδια», λέει ο Τσαγιούπι*[122]!

υπερβάλλουν. Οι γυναίκες στο ξόδι πηγαίνουν καθ’ομάδες, σύμφωνα με τους μαχαλάδες και βάσει της συγγένειας με τον νεκρό. Παρατιθέμενη πηγή.

[116] Στο *“e qarën me bote” δακρύβρεχτο θρήνο* του Αργυροκάστρου, η Μουσινέ Κοκαλιάρι επισημαίνει πρώτα την ευρεία συμμετοχή στο θρήνο: «…. *Τσούρμο, ένας πάνω στον άλλο, δεν είχε πού να ρίξεις το βελόνι. Μείναμε όρθιοι στο πόδι, όσο καθήσαμε εκεί. Τέτοια ανθρωποσυρροή, πήγα τόσα χρόνια, ωρ μάνα, δεν είδαν ποτέ τα μάτια μου. Δεν έμεινε άνθρωπος χωρίς να έρθει . Ξεκουμπίστηκε ο κόσμος , απ΄όπου ήταν και απ΄όπου δεν ήτανε. Νόμισα ότι θα πέσει ο οντάς και κανείς δεν σάλευε να φύγει*». Βλέπε Kokalari, Musine: “Vepra 1”, *“Kulloi odaja”,* Τίρανα 2009, σελ. 228. Παρατιθέμενη πηγή.

[117]Μίτκο, Θίμι : *« Έργο»,* Τίρανα, 1981, σ. 211. « Παρετιθέμνο τραγούδι».

[118]Sokoli, Ramadan: *Gjamët, vajtimet e përmotshme dhe elegjitë”,* στο “Gjurmime albanologjike, folklore dhe etnologji”, 37/2007, Prishtinë, 2008, σελ. 41.Παρετιθέμνη μελέτη.

[119]Βλέπε και Shituni, Spiro:*“Polifonia labe”,* Tiranë, 1989, σελ.30.

[120]Όρος του Kurt Sachs.

[121]Βλέπε *“Balada shqiptare”,* Τίρανα, 2005,σελ.435.

[122]Τσαγιούπι: *“Vepra”,* Τίρανα, 2001, ποίημα “Sulltani”,σελ.13.

Από παλιά έχει παρατηρηθεί η δυνατή σχέση των Αλβανών με τον τόπο και τα βουνά τους. Σ' αυτή τη σχέση αποδίδεται και η διατήρηση της εθνικής και πολιτιστικής τους ταυτότητας… Η ιθαγένεια των Αλβανών και η γλώσσα τους έχει αντέξει τόσες χιλιάδες χρόνια, διότι τότε οι Αλβανοί ζούσαν στα βουνά τους μεμονωμένοι, χωρίς να αναμιχτούν με άλλα έθνη[123]. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι, στο μοιρολόι, τα βουνά και οι κάμποι τείνουν να γίνουν ένα με το κοινό, σαν χορωδία (π.χ. τα βουνά μοιρολογούν μαζί, μέσα σε μια «*φυσική χορωδιακή, πολύφωνη πραγματικότητα –και, γιατί όχι, «με πάρσιμο», «τσάκισμα», «ρίξιμο» και με «ίσο»*), έτσι όπως απαιτείται στο μοιρολόι για τον Σιερίφ Χασάνι:

Κλάψτε αυχένες στο Μπρισάνι
Κι η Πετρούνα του πόνου με νάμι
Και εσύ Κορυφή με Κούλε
Που 'σαι απέναντι στην Πούλε
Σεις Χείλη του Ροροστάνι
Απέναντι στο Πασά Λιμάνι[124].

Πολλοί φορείς της Λαογραφίας ομολογούν τη σημασία της φύσης[125] στην καλλιέργεια της πνευματικής κληρονομιάς της περιοχής. Κατ' αυτό τον τρόπο γίνεται όλο και πιο ξεκάθαρη η έννοια της λαϊκής ισο-πολυφωνίας, ως πολιτισμός συνδεδεμένος με την φύση και την από κοινού κατάσταση των τραγουδιστών και του περιβάλλοντος. Στο πλαίσιο αυτό, είναι συνδεδεμένη περισσότερο με την αρμονία του ομίλου, παρά με τις πιθανές αντιθέσεις[126].

Επιμένοντας ξανά στην απαλλαγή των μοιρολογητών και των παρευρισκόμενων από τον πόνο και το στρες, τονίζουμε ότι ο βαθμός ανακούφισης εξαρτιόνταν και εξαρτάται ακόμα από την συμμετοχή τους στην σχετική τελετουργία και μάλιστα κατά τη μεταβατική στιγμή «*ούτε ζωής, ούτε θανάτου*», άρα στη φάση που ο νεκρός είναι άθαφτος. Η υπόθεση ότι εκείνοι που δραστηριοποιούνται ενεργά στο μοιρολόι έχουν μεγαλύτερο βαθμό απαλλαγής από τον πόνο, σε σύγκριση με εκείνους που είναι ακροατές, σήμερα έχει επιβεβαιωθεί ως πραγματική. Παραταύτα, και μόνον η ακρόαση των μουσικών μοιρολογιών, όπως και οποιασδήποτε μουσικής ακρόασης, αποτελεί αποδοτικό μέσο απαλλαγής από τον πόνο[127].

Αυτή η ανθρώπινη καλλιτεχνική μακρο-δομή, μετατρεπόμενη από τη λαϊκή μεγαλοφυΐα σε πολύφωνη μουσική δομή (*υπερχρονική και λειτουργική, χρησιμοποιημένη συχνά σε κάθε μεταγενέστερη μουσική τυπολογία, όπως τραγούδι, νανούρισμα, καμπά, χορό κλπ*), αποτελεί την ουσία του τρόπου κατασκευής της φωνητικής ενότητας στην αλβανική λαϊκή ισο-πολυφωνία, ως ουσιώδες μετά-θρηνητικό φαινόμενο. Η ιεράρχηση των πολλών μετεχουσών φωνών στο μοιρολόι, στην αρχή ανομοιόμορφα, αποκρυσταλλώθηκε βαθμηδόν με την επικράτηση «*των σολιστικών θρηνητικών φωνών*». Οι σολιστικές μελωδικές φωνές κυριάρχησαν στις άλλες φωνές για πολλούς λόγους. Πρωτίστως, όμως, λόγω των αξιών της θρηνωδίας σε ό,τι αφορά τη θρηνητική μελωδία και στίχους. Κατά την πιο διαδεδομένη άποψη, η θρηνητική μελωδία, στην περίπτωση της

---

[123] Frashëri, Sami: *"Shqipëria ç`ka qënë, çështë dhe çdotë bëhetë",* "Vepra 1", Τίρανα, 2004, σελ. 61. Παρετιθόμενη πηγή

[124] Βλέπε *"Këngë popullore të Labërisë",* "Mbledhës të folklorit 8", Τίρανα, 1991, fσελ. 592. Βλέπε επίσης εδώ και τα μοιρολόγια αριθμό 532, σελ. 572 και 533 σελ. 573.

[125] Στο λαϊκό παραμύθι *"I lumtur është njeriu që s`ka nakar"*, από το Μπιλίστι της Κορυτσάς, το κύριο πρόσωπο λέει ότι '*…εγώ είμαι ευτυχισμένος, διότι τούτο ποτάμι που ρέει εδώ, σπρώχνει την πέτρα να περιστρέφεται και κρατάει τη φωνή όταν τραγουδάω και είμαι όλο χαρά και ελπίδα*».

[126] Hysi, Fatmir: *"Estetikë në tri pamje",* Τίρανα, 2005, σελ. 188. Παρετιθέμενη πηγή.

[127] Σύμφωνα με τον Billet, Dufrenoy & Gilette, Adelaide (1765-1825): *"Doke e zakone te shqiptarët, karakteri i tyre"*:*«… η ανάπαυση των πολεμιστών γίνεται πάντοτε, όταν ακούς κάποιον να παίρνει το τραγούδι ή να παίζει κάποιο μουσικό όργανο, ή σαν ακούς κάποιον που αφηγείται περιστατικά»* Στον Andrea, Fotaq: *"Pena të arta franceze për shqiptarët",*Τίρανα, 2009, σελ. 91. Παρετιθέμενη πηγή.

εκάστοτε σολιστικής φωνής, αναπτύσσεται με τυπικές εσωτερικές μετατροπίες γλιστρώντας κλιμακωτά από το ρετζίστρο του στήθους στο κεφαλικό [128].

Η διαδικασία επιλογής, τόσο φυσική όσο και καλλιτεχνική (του τύπου «*πλέκε-ξήλωνε»)*, εντός της χορωδίας των θρηνούντων, εξελίσσεται σαν αλυσιδωτή αντίδραση, κατά την οποία «*γεννιούνται, αναπτύσσονται, αποκορυφώνονται και πεθαίνουν δεκάδες σχέσεις φωνών και μορφών, όπου τελικώς μόνο 2-3 βασικές φωνές με τις γνωστές πλέον σχέσεις μεταξύ τους («πάρσιμο», «τσάκισμα» και «ρίξιμο», επικρατούν»*. Οι υπόλοιπες φωνές, η πλειονότητά τους, «υποχρεώνονται» να συγχωνευτούν σε μια μοναδική ενιαία φωνή, όμοια με τα θεμέλια στήριξης όλου του «*οικοδομήματος*» της θρηνωδίας. Πρόκειται συνεπώς για το ίσο. Στα θεμέλια αυτά ακουμπούν και οι σολιστικές φωνές, οι οποίες δεν είναι τίποτε άλλο παρά οι πάνω όροφοι αυτού του οικοδομήματος. Αυτό, πιστεύουμε, έχει καθορίσει τον δομικό και πολύ-κυματιστό χαρακτήρα των φωνών στην ίσο-πολυφωνία, οι οποίες έχουν στο κέντρο τους τη μουσική ψυχή δεκάδων, εκατοντάδων ανώνυμων ανθρώπων, που «*πλέουν»* στον μαύρο, τύπου *"clustër"*, ήχο (συστάδας) του αναφιλητού μαζικού ίσου.

Τα σημαντικά αυτά στοιχεία, που ταυτοποιούν τη ίσο-πολυφωνία, ασφαλώς, είναι συνδεμένα με μια σειρά από τεχνικές επινοήσεις, προκειμένου να αποδοθούν σωστά, όπως λόγου χάρη ένας μουσικός στεναγμός με *glissando*,δηλαδή με σκόπιμη, κατά την εκτέλεση, μετατροπία του ίσου σε ένα είδος γλίστρηματος από ένα υψηλότερο τόνο σε έναν χαμηλότερο. Πρόκειται για βαθμιαία μουσική κάθοδο των σολιστικών φωνών προς την τονική βάση του τρόπου (ίσου) ή και υποτονικά - όμοιο με την πράξη καθόδου του νεκρού στη γη. Εντούτοις, όταν ο πάρτης, κατά την μελωδική έκθεση των στίχων της θρηνωδίας σε τέταρτη και τρίτη κλίμακα, με τάση ανόδου της τονικής βάσης, που το πετυχαίνει αναπτύσσοντας μελωδικά τη δίφθογγο (**οϊ**), δεν μας δίνει την εικόνα καθόδου στον τάφο, αλλά το αντίθετο, της ανόδου της ψυχής στα ουράνια. Η συνεχιζόμενη χρήση των φωνήεντων (**ι-ο-ου)**, ή διφθόγγων τύπου (**οου)** σχεδόν μετά από κάθε λέξη του στίχου, στο μελωδικό διάστημα της μικρής έβδομης κλίμακας, τονίζει ακόμα περισσότερο τον δραματικό χαρακτήρα των θρηνωδών[129], διότι η συγκεκριμένη μουσική εξέλιξη συνυφαίνεται και με την «*παχειά ερμηνεία*» από την τραγική ισο-πολυφωνική χορωδία των θρηνουσών. Λόγω αυτού του γεγονότος ισχυριζόμαστε ότι η ισο-πολυφωνία γεννήθηκε ως ανάγκη λατρείας της ζωής, τραγουδώντας ή μοιρολογώντας σε στιγμές πένθους.

1.5 Ο συμβολισμός των χρωμάτων (*«ερυθρό και μαύρο»*) της αλβανικής εθνικής ταυτότητας

"Το μόνο αναλλοίωτο στους Αλβανούς είναι το πάθος τους για ανεξαρτησία και δόξα» C. Lamartine[130]

Στις προηγούμενες ενότητες προσεγγίσαμε την αντίληψη του Αλβανού για τους δύο κόσμους, τη λατρεία του Ήλιου, το φως και το σκοτάδι, ως συναισθηματικές καταστάσεις συνδεδεμένες με τη ζωή και το θάνατο κ.λπ. Αλλά, τι εκπροσωπούν τα δύο αυτά χρώματα, όσον αφορά την αλβανική εθνική υπόσταση;

Αναφερόμενοι στο συμβολισμό των χρωμάτων, παραπέμπουμε στις δύο γνωστές και βασικές καταστάσεις, από τις οποίες προέρχονται και τ' άλλα χρώματα: το φώς και το σκοτάδι. Είναι ευρέως αποδεκτό ότι το φώς είναι λευκό και το σκοτάδι μαύρο. Είναι όμως εμφανές ότι το φώς δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς τη φωτιά, σύμβολο της οποίας είναι μόνο το *κόκκινο χρώμα!* Αναφορικά με τα παραπάνω, παρατηρείται ότι η λατρεία των φωτός του Ηλίου (της δρώσας ζωής που διαχέει το *κ ό κ κ ι ν ο* χρώμα), καθώς και η ισχύς του κύρους και της επισημότητας του *μ α ύ ρ ο υ*

[128] Sokoli, Ramadan: *"Gjurmime folklorike",* Tiranë, 1981,
[129] Kruta, Beniamin: "*Polifonia dyzërëshe e Shqipërisë Jugore",* Τίρανα, 1989, σελ. 134-135. Παρετιθόμενη πηγή.

[130] De Lamartin, Alphonse: *"Tokë heronjsh në tërë kohërat",* στο Andrea, Fotaq: "Pena të arta franceze për shqiptarët", Τίρανα, 2009, σελ. 298. Παρατιθέμενη πηγή.

χρώματος, βρίσκουν ταιριαστή απεικόνιση στον συμβολισμό της αλβανικής εθνικής σημαίας, που είναι ευρέως αναγνωρισμένη ως «*ερυθρόμαυρη*» σημαία του Σκεντέρμπεη και, ταυτόχρονα, ως μια από τις πιο παλιές σημαίες σςτην Ευρώπη. Τα δύο χρώματά της συμβολίζουν με ακρίβεια τις δύο βασικές καταστάσεις[131] όλων των υπολοίπων χρωμάτων: Το **κόκκινο** αντικατοπτρίζει το φώς και τη ζωή, ενώ το **μαύρο** αντιστοιχεί στο σκοτάδι, ως το αντίθετο του φωτός! Στη συνέχεια, παρατηρείται ότι το μαύρο, σκούρο προς το μουντό χρώμα του αετού**(*)** στη σημαία, ως το φυσικό χρώμα του μυθικού αυτού πουλιού, είναι ταυτόχρονα το τυπικό χρώμα του αλβανικού εθνικού χαρακτήρα, σύμβολο αναγνώρισης των Αλβανών εκ μέρους των Ευρωπαίων ως γόνων του αετού, η δε Αλβανία ως η χώρα των αετών! [132]

Η ίδια η λέξη **μαύρο-ς (ι-zi)**[133] έχει την έννοια όχι του μελαμψού ανθρώπου, αλλά του μαύρου χρώματος, αλλά και την έννοια του πένθους (**zi**), η οποία είναι επίσης, αλβανικής προέλευσης και φανερώνει την οδύνη για το θάνατο ενός αγαπημένου ανθρώπου. Για το πένθος, ως φαινόμενο της πνευματικής κληρονομιάς, υπάρχουν μερικές μορφές εκδηλώσεων: ηχητικά εκφράζεται μέσω του πολύφωνου μουσικού μοιρολογιού, οπτικά μέσω των ενδυμασιών, της μαζικής χρήσης πένθιμων ρούχων, τα οποία είναι απαραιτήτως μαύρα. Σύμφωνα με τους ειδήμονες του αντικειμένου :… όσον αφορά την πνευματική πτυχή, τα μαύρα χρώματα, από αισθητικής πλευράς, δημιουργούν ένα είδος βαριάς τραγικής ατμόσφαιρας, αποδεκτής και απαραίτητης στην επικήδεια τελετουργία. Τα μαύρα καλλιεργούν δραματική ένταση και, με το σκεπτικό αυτό, παρέχουν μεγαλοπρεπές και επίσημο ύφος στον λαϊκό διάκοσμο των ενδυμασιών και στα υφαντά των παραδοσιακών ενδυμάτων.[134] Υπό την έννοια αυτή, και οι φωνές της ισο-πολυφωνίας, ως δομή και σημασιολογία, απεικονίζουν αυτό το δίδυμο χρωμάτων: το χορωδιακό ισο-κράτημα, που από άποψη χρώματος, είναι το μαύρο, λόγω της γέννησής του κατά το πένθος και της ομοιομορφίας στην εκτέλεση· Οι άλλες σολιστικές φωνές διαχέονται ως κόκκινες, λόγω της μελωδικής διακύμανσης, της απομάκρυνσης από την ομοιομορφία του ίσου και επομένως ως σήμα αναζωογόνησης της ζωής!

Τοιουτοτρόπως, ο συμβολισμός *του μαύρου* χρώματος είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με τη θλίψη, το ξόδι και το μοιρολόι, με τις αμέτρητες θυσίες και τους ηρωισμούς του λαού ανά τους αιώνες, αλλά και με το μέγιστο σεβασμό προς τους γενναίους, τους πεσόντες για την πατρίδα μάρτυρες. Από την άλλη, το *κόκκινο (ερυθρό)* χρώμα του αίματος, είναι, με όλη τη σημασία της λέξης, το μόνιμο χρώμα της ζωής, της ελπίδας και των συνεχιζόμενων αγώνων για λευτεριά και ανεξαρτησία. Αυτό το δίδυμο αναγνώρισης των Αλβανών, το επισήμανε ξεκάθαρα ο Ισμαήλ Κεμάλ, στην ομιλία του κατά την ανακήρυξη της ανεξαρτησίας της Αλβανίας, όταν είπε ότι: «… μονίμως, η πρώτη και τελευταία λέξη αυτού του έθνους ήταν και παραμένει το «*λευτεριά ή θάνατος*», άρα «*Ερυθρό και Μαύρο*»![135]

---

[131] Αναφορές στα δύο αυτά βασικά χρώματα συναντούμε και στα λαϊκά αινίγματα, τα αφιερωμένα στη φωτιά όπως: « Κ*όκκινο ως το καφτάνι , μαύρο σαν το πίσα*» . Βλέπε : *΄Folklor nga Devolli i Sipërm",* Τίρανα , 1987, σελ 534. Παρατιθέμενο αίνιγμα.

(* ***Σημείωση μεταφραστή***) Η έννοια της αλβανικής λέξης *shqip-onjë* αντιστοιχεί στην ελληνική λέξη ***αετός.***

[132] Η έννοια της αλβανικής λέξης *shqip*, και των παραγώγων της *shqiponj ose shqiptonj* προέρχεται από τη λατινική *excipere*, που σημαίνει στ' αλβανικά «*μιλάω καθαρά/ ντόμπρα*».

[133] *"Fjalor i Gjuhës Shqipe",* Τίρανα, 2006, σελ. 1232. (***Σημ. μεταφραστή***, σημειώνουμε, ωστόσο, ότι το μαύρο και το κόκκινο χρώμα χρησιμοποιούνται και σε άλλες βαλκανικές σημαίες, φυσικά με διαφορετικές συμβολικές σημάνσεις. Αυτό θα πει ότι τα δύο αυτά χρώματα δεν αντικειμενικοποιούν αποκλειστικά τις αλβανικές ιδιότητες, αλλά προσλαμβάνουν ιδιότητες, που αντικατοπτρίζουν υποκειμενικά ως ενικά σύμβολα τις επιθυμίες και το συλλογικό υποσυνείδητο κάθε λαού ως εν εξελίξει έθνους).

[134] Bido, Agim: *"Arti popullor në veshje e tekstile",* Τίρανα, 1981, σελ. 173. Παρατιθέμενη πηγή.

[135] Βλέπε Pollo, Stefanaq: *"Lufta e popullit shqiptar për çlirim kombëtar dhe shpallja e pavarësisë së Shqipërisë më 28 Nëntor 1912",* στο "Konferenca e parë e studimeve albanologjike", Τίρανα, 1965,σελ. 83. Μια λαϊκή παροιμία από το Ντεβόλι λέει: «*Το δέντρο της λευτεριάς ποτίζεται με καθάριο αίμα*» .

Ο μαύρος αετός, πέραν του γεγονότος ότι είναι πασίγνωστος ως σύμβολο εξουσίας *(από το 'Ζευς Πελασγικός', από τη Ρωμαϊκή και Βυζαντινή Αυτοκρατορία κ.λπ.)* είναι, εντούτοις, και το περήφανο πουλί, το ικανό να πετάξει και να συνδέσει τους κόσμους, για τους οποίους μιλούμε: *τον κάτω κόσμο* (-το πένθος/μαύρο) και τον άνω *κόσμο* (- *τη ζωή*). Η αλβανική σημαία, αυτό το σύμβολο υπερηφάνειας και ταυτότητας, μέσω της γλώσσας, των δύο βασικών χρωμάτων, έχει επινοήσει την τόσο αρχαία, όσο και ο κόσμος, είδηση ότι: ο Αλβανός *ζει* έντιμα και *πεθαίνει* με αξιοπρέπεια για την πατρίδα. Τον εκφράζει αξιοπρεπώς η φυσιογνωμία του αλβανικού εθνικού ήρωα Σκεντέρμπεη (1405-1468). «*Υπό τη σκιά της να βρεθούμε και στα χέρια μας να κυματίζει»* −αναφέρει για τη σημαία η λαϊκή παροιμία, που σημαίνει έντιμο θάνατο στη δική της σκιά και δοξασμένη ζωή με τη σημαία υψωμένη! Το ίδιο ουσιαστικό κοινό νόημα ανάμεσα στη σημαία και τον εθνικό ύμνο υπογράμμιζε και ο έξοχος ποιητής Λιασγκούσι Πορανταέτσι[136] στην περιγραφή για τον «*Εθνικό Ύμνο»* ως τραγούδι μιας έντιμης ζωής και θανάτου. Ο Ισμαήλ Κεμάλ (1844-1919), ιδρυτής του σύγχρονου αλβανικού κράτους, είδε σ' αυτά τα δύο σύμβολα (της σημαίας και του ύμνου) την ενότητα της αιώνιας ζωής και του έντιμου θανάτου για την πατρίδα, γεγονός που τον ώθησε να ευλογήσει τα δύο αυτά εθνικά εμβλήματα, ιερά για τους Αλβανούς, στις 28 Νοεμβρίου 1912, την ημέρα Ανακήρυξης της Ανεξαρτησίας της Αλβανίας στην Αυλώνα!

Ο ίδιος ο θάνατος του Σκεντέρμπεη ήταν από τις πιο βαριές απώλειες[137], η οποία σημάδεψε τη λαϊκή μνήμη και ως η ημέρα του πιο θλιμμένου παλλαϊκού θρήνου αφιερωμένου σ΄ αυτόν. Εκτός του θανάτου, το πένθος του αλβανικού λαού για το Ήρωα ήταν χρονικά, ο μακρύτερος. Διήρκησε δεκάδες χρόνια και αιώνες με αποτέλεσμα να φέρει σημαντικές αλλαγές στην πνευματική και υλική κληρονομιά των Αλβανών, μετά το θάνατό του. Συνέβηκε έτσι διότι στην λαϊκή εθνοψυχολογία, η φυσιογνωμία και ο ρόλος του Σκεντέρμπεη εκτιμούνταν όμοιος με την αυγή μιας *καινούργιας μέρας* που έδωσε λάμψη *στην σκοτεινή νύχτα* που είχε πλακώσει στη χώρα[138]: άρα μέρα και νύχτα ως *κόκκινο και μαύρο!*

Επιστρέφουμε ξανά στη συμβολική χρήση των χρωμάτων. Εξαρχής, αναφερόμαστε στην αξιοποίηση του συμβολισμού χρωμάτων στις λαϊκές ενδυμασίες σε διάφορες περιοχές της Αλβανίας, όπως στην περίπτωση των xhoka-ve, (χειροποίητο διμιτένιο παλτό), xhamadanë-ve (αμάνικο διμιτένιο κοντόπαλτο) και xhedikë-ve (παρόμοιο ένδυμα). Από λευκά έγιναν μαύρα για να αποδώσουν μεταφορικά το κοινό λαϊκό θρήνο και πένθος για το Σκεντέρμπεη. Μέχρι ακόμα και σήμερα η λαϊκή εθνική ενδυμασία διατηρεί το μαύρο διμιτένιο παλτό, για να δείξει ότι παρά το πέρασμα των αιώνων, η θλίψη για την απώλεια του ήρωα, παραμένει[139]. Για το πόσο αληθινό είναι αυτό μιλάει το γεγονός ότι οι τούρκοι όταν έβλεπαν άνδρες με μαύρες στολές… *τους έπιαναν και τους σκότωναν, διότι πίστευαν ότι «τηρούσαν πένθος για* τον Σκεντέρμπεη»! Το αντίθετο συνέβαινε

---

[136] Poradeci, Lasgush: *"Vepra",* Τίρανα, 1990, σελ. 356-373.

[137] Εδώ έχουμε υπόψη και και άλλους τραγικούς θανάτους συνοδεύομενους από μαζικές θρηνωδίες όπως: - ο θάνατος χιλιάδων πολεμιστών του Σκεντέρμπεη στη μάχη για την υπεράσπιση του Βερατίου , (15ος αιώνα) · η σφαγή 800 περίπω ανδρών στο Χόρμοβο από τον Αλί Πασά, στα 1787· ο ίδιος ο θάνατος του Αλί πασά· η σφαγή 500 αλβανών ηγετών, φεδαρχών και μπέηδων στο Μοναστήρι, το 1830· οι μαζικές θρηνωδίες για τις σφαγές μεταξύ αλβανικού πληθυσμού στη Νότια Αλβανία , στα 1914 από τις σωβινιστικές ελληνικές συμωρίες · ο θάνατος των 13 Μπιρμπιλιών· ο θάντος του Ισμαήλ Μπεη Κεμάλι το 1919· ο θάνατος του Αβνί Ρουστέμι το 1924 κλπ και μέχρι την τραγική καταπόντιση δεκάδων αλβανών στα στενά του Ότραντου, στα τέλη του 20ου αιώνα. Σύμφωνα με τον Φαν Νόλι *….στα τραγούδια αυτά μοιρολογούνται οι γενναίοι Αλβανοί, οι οποίοι σκοτώθηκαν πολεμώντας τους εχθρούς. Παινεύονται και ανυψώνονται στα ουράνια οι γεναίοι εχτροί, οι οποίοι (δεν) ήταν ικανοί να καταπνίξουν τα δοξασμένα παιδιά της Αλβανίας.* Στο *"Vepra 2",* Τίρανα, 1987, σελ. 141

[138] Shih dhe Charpentier, Leon: *"Festa e luleve për heroin kombëtar shqiptar",* tek Andrea, Fotaq: "Pena të arta franceze për shqiptarët" 1332-2007, Tiranë, 2009, fq. 45.

[139] At Giuseppe (Zef) Valentini: *"Vepra III",* Τίρανα, 2006, σελ. 238. Op. cit..

με εκείνους, οι οποίοι, σε σπάνια περίπτωση, φορούσαν άσπρα διμιτένια παλτά. Τους κατηγορούσε ο λαός ότι:… *χάλασαν το πένθος για το Σκεντέρμπεη*[140] *κ.λπ.!*

Συνεπώς, είναι βάσιμη η ομολογία ότι, η συμβολική εξέλιξη αυτών των χρωμάτων τάσσονταν περισσότερο προς την απεικόνιση των συναισθηματικών καταστάσεων, που υπαγόρευε η ιστορία και οικονομική και κοινωνική ζωή. Η συγκεκριμένη τριάδα χρωμάτων, λευκό, κόκκινο-μαύρο, αποτελεί τη βάση όλων των χρωμάτων στις πανεθνικές αλβανικές λαϊκές ενδυμασίες. Ο λαϊκός συμβολισμός χρωμάτων και οι λαϊκές αισθητικές αντιλήψεις συνέδεσαν αυτά και με τις βασικές στιγμές του κύκλου της ζωής, *γέννηση, γάμος θάνατος* και ταυτόχρονα με τη πιο αρχαία επίστρωση των καλλιτεχνικών παραστάσεων του αλβανικού λαού [141]! «*Πέρα από το μαύρο είναι το λευκό»*[142] −αναφέρουν οι λαϊκές παροιμίες

Το ίδιο παρατηρείται και στη λαϊκή μουσική. Η αντιπαράθεση χρωμάτων και πνευματικών καταστάσεων στους Αλβανούς, δικαίως έχει ερμηνευτεί ως ιδιότητα της εθνικής ιστορικής και πολιτιστικής ταυτότητας, διότι:… στο ρου της ιστορίας ο Αλβανός, παρά τη σκυθρωπότητα λόγω συνεπειών της μαύρης ώρας, κατάφερε να νικήσει τα χοληφόρα συναισθήματα και να αφεθεί στην παρηγορητική αγκαλιά του τραγουδιού. Τα ιόντα που στραγγαλίζουν την πυράδα του έχουν συνήθως άθλιο ήχο, αλλά και αντηχούν ξαφνικά σε ξεσπάσματα χαράς… Οι συνεχιζόμενες κακουχίες επηρεάζουν μελαγχολικά τους στίχους των τραγουδιών και το μουσικό τους μοτίβο, όμως πέρα δώθε, απαλλάσσεται από το βάρος τους και καταπιάνεται από μια ζωηρή φωνή ελπίδας, βροντόφωνες επευφημίες που μαρτυρούν την βαθιά ριζωμένη πίστη του Αλβανού ότι για τις τύχες του θα φτάσει κι «άσπρη ώρα» [143]. Άρα, *η μαύρη ώρα και η άσπρη ώρα* των Αλβανών, όπως *η μαύρη* και *άσπρη τύχη!*

Συνεπώς, μέσω ερμηνείας του συμβολισμού των χρωμάτων της σημαίας και των λαϊκών ενδυμασιών, μπορεί να διαπιστωθεί και μια άλλη συνδετική πτυχή μεταξύ ζωής και θανάτου στην αντίληψη του Αλβανού. Να κατανοηθεί καλύτερα η μεγάλη σημασία που έχει το πολύφωνο ισοπολυφωνικό τραγούδι και μοιρολόι, ως δίχρωμος μουσικός κώδικας ταυτότητας ανάμεσα στους δύο κόσμους, που αντιπροσωπεύουν με τόσο νόημα, (μέσω χρωμάτων και πολύφωνων ήχων), το «ερυθρό και το μαύρο» της αλβανικής πολιτιστικής και ιστορικής ταυτότητας.

Κεφάλαιο 2ο

«Ισο-πολυφωνία, ο πνευματικός πολιτισμός κατά της οδύνης»

---

[140] Βλέπε: *"Epika historike-1",* Τίρανα, 1983, "Kujtime tradicionale dhe gojëdhëna për periudhën e Skënderbeut", αρ. 77, 78, 79, σελ. 145-146.

[141] Shih Bido, Agim:*"Arti popullor në veshje e tekstile",* Τίρανα, 1981, σελ. 171-175. Σε χαρμόσυνα γεγονότα η ορεσίβεια γυναίκα χρησιμοποιούσε κόκκινο μαντίλι ή με αποχρώσεις το κόκκινου, ενώ σε περίπτωση πένθους μαντίλι σε σκούρο χρώμα. (στο ίδιο σελ 173).

[142] *"Fjalë të urta të popullit shqiptar",* Τίρανα, 1983, σε. 701, αρ. 9757. Op. cit.

[143] Koliqi, Ernest: *"Vepra 6",* Πρίστινα, 2003, σελ. 529. Op. cit.

2.1. « Η έναρξη και η λήξη του θρήνου »

Στη Νότια Αλβανία, το μοιρολόι εκτελείται από άνδρες και γυναίκες, βάσει των επικήδειων εθίμων κάθε τόπου και περιοχής. Το έθιμο είναι ιδιαίτερα έντονο στο χωριό, η κοινότητα του οποίου αποτελεί τον ιδανικό τόπο συγκράτησης αυτών των χιλιόχρονων επιβιωμάτων. Κοινό χαρακτηριστικό κατά το θρήνου παραμένει ο σεβασμός του νεκρού. Η σωρός του, κατά την επικήδεια τελετουργία, τοποθετείται στο καλύτερο μέρος του σπιτιού. Σύμφωνα με τους Αλβανούς μελετητές, αυτό σημαίνει ότι ο θρήνος χρησιμεύει και ως ένα ηθικό ισοζύγιο σχετικά με το βίο του εκλιπόντα, από μέρους των θρηνωδών.

Πλέκοντας εγκώμια στο νεκρό, αραδιάζοντάς του αληθινές ή κατασκευασμένες αρετές, στα μοιρολόγια πλάθεται η ιδέα για το ποθούμενο αρχέτυπο του τέλειου Αλβανού και αποσαφηνίζονται οι κανόνες ιδανικής ζωής, που πρέπει να βιώσει εκείνος, «*στις του οποίου φλέβες ρέει γνήσιο αλβανικό αίμα*»[144]. Εμείς θα επικεντρωθούμε ιδιαίτερα στο μοιρολόι, ως πνευματικό μουσικό φαινόμενο, και στις ιδιαιτερότητές του στη Νότια Αλβανία.

► ***Το ξόδι (ksodhi-këso̧lli) ως θεσμός θρήνου***

Το ξόδι, ως ἐθιμο, τελείται στο πλαίσιο ενός συνόλου κανόνων. Συμπεριλαμβάνουν την ανακοίνωση του θανάτου (*ποιος πέθανε, άνδρας ή γυναίκα),*· τον καθορισμό της ώρας κηδείας, την υποδοχή των ανθρώπων, το μοιρολόι για το νεκρό, την κηδεία, το επικήδειο γεύμα, την υποδοχή για παρηγοριά, το πένθος που θα τηρηθεί και το πόσο θα διαρκέσει, τη μνημόνευση κλπ. Το ξόδι αποτελεί αναπόφευκτη υποχρέωση προς τον εκλιπόντα και προς καθετί σχετικό μ΄ αυτόν. Υπό το σκεπτικό αυτό, η τέλεση του θρηνητικού τελετουργικού, δηλαδή το ξόδι, το οποίο άνοιγε και έκλεινε όσες φορές υπήρχε θάνατος**,** αποτελούσε στην ουσία τον τόπο όπου ο λαός, σ΄ αυτές τις στιγμές ευδαιμονίας, μέσω εκατοντάδων και χιλιάδων κύκλων ομαδικού μοιρολογιού, δημιούργησε και την ταυτότητα μουσικής έκφρασης με πολλές φωνές (=μουσικές γραμμές).

Μόλις άνοιγε ένα ξόδι, έκλεινε ένα άλλο και ούτω καθεξής. Συνεπώς οι άνθρωποι, καθ' όλη τη διάρκεια του χρόνου ήταν καταπιασμένοι σε ένα ζωτικό μηχανισμό, καλλιεργημένο από τον ουμανισμό που επιβίωσε ως παράδοση[145], λόγω ακριβώς των πνευματικών αξιών, που το τελετουργικό τούτο καλλιέργησε στο πέρασμα του χρόνου. Το *ξόδι,* ως κοινωνικός θεσμός, καθώς και όλα τα συστατικά του στοιχεία, μοιάζουν με το τραγικό θέατρο, επειδή περιέχουν: αγγελιοφόρους, χορωδία, σολίστες κορυφαίους, θρηνωδούς, ήρωες, κομπάρσους τοποθετημένους σε διάφορες δευτερεύουσες σκηνές. Το ξόδι μας θυμίζει την ελληνίδα ερευνήτρια Αλεξίου[146], η οποία έχει εντοπίσει τρεις βασικές κατηγορίες στις αρχαίες θρηνητικές τελετουργίες:

- *Θρήνους αφιερωμένους στους θεούς και ήρωες,*

---

[144] Koliqi, Ernest: *"Vepra 5",* Πρίστινα 2003, σελ. 139. Op. cit.. [(***Σημ. του μεταφραστή***) Επικίνδυνη είναι εδώ η αναβίωση της φυλετικής θεωρίας των Τσάμπερλεν και Γκομπινό, για την καθαρότητα της εθνικής φυλής… Ο αρχαίος Ισοκράτης όμως επέμενε ότι *'Έλληνες εισίν όσοι της ημετέρας μετέχουσι παιδεύσεως'*. Άρα η ελληνικότητα είναι υπόθεση πνεύματος, τρόπου οργάνωσης της καθημερινής ζωής και εκπαίδευσης…

[145] Σύμφωνα με τον Stravinsky, Igor (1882-1971): … μια πραγματική παράδοση δεν αποτελεί μαρτυρία ενός ξεπερασμένου παρελθόντος,. Αποτελεί μια ζωντανή δύναμη, που εμπνέει και ενημερώνει το παρόν. Στο *"Poetika muzikore",* Τίρανα, 2009, σελ 52. Op. cit.

[146]Alexiou, Margaret: "The ritual lament in greek tradition", USA 2002. Second edition. Βλέπε επίσης και Hertz, Robert. "A Contribution to the Study of the Collective Representation of Death.", in Rodney Needham and Claudia Needham eds., Death and the Right Hand. New York: Free Press, 1960· Due, Casey: "The captive woman lament`s in greek tragedy", USA, 2006· Rossi, L., "Lamentazioni su Pietra e Letteratura "Trenodica": Motivi Topici dei Canti Funerari", 1999, σελ. 29-42· Catenacci, C. , "Il Lamento Funebre tra la Grecia Antica e la Greca Salentina – A Proposito dei Canti di Pianto e d'Amore dall'Antico Salento Editi da V. Montanaro", 1996, σελ. 150-15· Baldrey, H.C., I Greci a Teatro, 1998, Bari, σελ. 90, 117, 154, 165· Cornford, M.F., "The so called Kommos in Greek Tragedy", 1913, σελ. 41-45.

- *Θρήνους για εξαφανισμένες πολιτείες από πολέμους και θεομηνίες,*
- *Θρήνους για τους ανθρώπους.*

Οι επικοί θρήνοι της ελληνικής αρχαιότητας[147], ήταν δύο μορφών: «ο ***θρήνος***» ή «**η *θρηνωδία*»**, που τελούνταν κυρίως από μοιρολογητές χωρίς συγγενικές σχέσεις με το νεκρό, (λ.χ. ο θρήνος των μουσών για το θάνατο του Αχιλλέα στην «*Οδύσσεια*», που είναι ένα χορωδιακό μοιρολόι), καθώς και **ο γόος,** ο οποίος είναι περισσότερο μοιρολόι των συγγενών. Ο πιο χαρακτηριστικός εξ αυτών είναι ο γόος για το θάνατο του Έκτορα, στην «*Ιλιάδα*», του οποίου ηγούνται η Ανδρομάχη, η Εκάβη και η Ελένη. Από άλλους Έλληνες ποιητές, όπως ο Καλλίνος (7^{ος} αιώνας π. Χ.) και τον Τυρταίο (μέσα του 7^{ου} αιώνα π. Χ.) σώζονται ελεγείες, όπως, «*Το εγερτήριο*» (του Καλλίνου), στις οποίες επιβεβαιώνεται ο θρήνος του συνόλου των ανθρώπων: ¨*…για έναν πεσόντα θρηνεί μεγάλος και μικρός, επειδή λυπούνται πολύ το γενναίο παλικάρ¨ι*[148]. Μέρος της συγκεκριμένης οργάνωσης αποτελούσε και η τυποποίηση και θεσμοποποίηση του «*επιτάφιου λόγου*», γνωστού ως επικήδειου λόγου, κυρίως στην αρχαία Αθήνα.

Οι άνθρωποι σε κάθε ξόδι, έφερναν εκεί την ψυχή τους «*με το μοιρολόι στα χείλη*», και έπαιρναν μαζί τους τη μνήμη του μακαρίτη, καθώς και τους στίχους των θρηνωδιών που άκουγαν εκεί, ως κομμάτια της πραγματικής πνευματικής τους κληρονομιάς. Κατ΄ αυτόν τον τρόπο, ανακυκλώνονταν σε σπειροειδή μορφή, μαζί με τη ζωή, και η πολύφωνη θρηνωδία· εκεί, αντιμέτωποι με το ακροατήριο (που ήταν οι ίδιοι οι θρηνωδοί), γεννιούνταν και «διορθώνονταν», εδραιώνονταν και αναπαράγονταν αυθόρμητα, οι κανόνες της λαϊκής θρηνωδίας. Αυτή είναι η γνήσια προφορική παράδοσή μας, η οποία πλάθεται ως δημιουργία και επαναδημιουργία με την άμεση και ταυτόχρονη παρουσία του ακροατηρίου ως «συνδημιουργού»!

► ***Η ανακοίνωση***

Μόλις επέλθει ο θάνατος στο σπίτι του νεκρού, οι συγγενείς του υποχρεούνται να ανακοινώσουν την είδηση θανάτου στα αδέρφια, τους συγγενείς, το βελάμι, τους φίλους, τους συμπεθέρους, στην τοπική κοινότητα και αλλού. Η είδηση «διαδίδεται» μέσω του γυναικείου μοιρολόι-ουρλιαχτού, ή μέσω του αγγελιοφόρου[149]. Το σημείο αυτό είναι σημαντικό, διότι η καλή τυπική οργάνωση του επικήδειου τελετουργικού στη Νότια Αλβανία έχει συμβάλει αρκετά στη σμίλευση της πολύφωνης θρηνωδίας από την κληρονομιά των αρχαίων χρόνων. Η ανακοίνωση του θανάτου στο χωριό (πρόκειται εδώ για κάθε χωριό στη Νότια Αλβανία, κάθε χωριό των Αρβανιτών στην Ιταλία και Ελλάδα) γίνεται κυρίως μέσω των θρηνο-κραυγών/ οιμωγών του *"e qarë me bote"* και μέσω του θρηνωδούντος αγγελιοφόρου για όλους εκείνους που είναι πιο μακριά.

► ***Η έναρξη του θρήνου***

Η ανακοίνωση του θανάτου σηματοδοτεί και την έναρξη του «*θρηνητικού τελετουργικού θεάτρου»,* το οποίο συνοψίζεται μονοδιάστατα σε: *μουσική, λόγια, τυπικές χειρονομίες και κινήσεις.* Ως χρονική στιγμή, *«η έναρξη του θρήνου»* σημαδεύει τη μετάβαση από την σιωπή στο συλλογικό κλάμα – το μοιρολόι με «bote». Ως τέτοιο αποτελεί ανοιχτή πρόσκληση για κοινό μοιρολόι, λόγια και χειρονομίες. Στο πλαίσιο αυτό, «η έναρξη του θρήνου» σημαδεύει τη μετάβαση από την κανονική ζωή σε μια κατάσταση «*ούτε ζωή, ούτε θάνατου»,* κατά την οποία και η επικοινωνία μεταξύ τους είναι ίσως ολωσδιόλου εφικτή.

---

[147] Βλέπε: Sheila, Murnaghan: "The poetics of loss in greek epic", σελ. 205, στο "Epic tradition in the contemporary world", USA, 1999.

[148]«Pjesë të zgjedhura nga letërsia e vjetër Greke», Τίρανα 1985, σελ. 32 -34.

[149]*Elezi, Ismet:«Kanuni i Laberisë»*, Τίρανα, 2006, άρθρο 326, σημείο 1, *«Lajmërimi për vdekje»*, σel. 130. Op. cit.

Πρώτες καταφθάνουν οι γυναίκες του σπιτιού, μετά εκείνες του συγγενικού κύκλου, καθώς και οι γυναίκες του χωριού, που μοιρολογούν με οιμωγές τον νεκρό. Φορούν όλες μαύρα ρούχα και μαύρο μαντίλι[150] στο κεφάλι. Σύμφωνα με την παράδοση, οι γυναίκες στην Αλβανία θεωρούνται πεισματάρικοι φύλακες των εθίμων[151]. Κατά την λαϊκή εκτίμηση, αρκεί να δεις πώς ντύνεται ένα άτομο για να κατανοήσεις το σκοπό της παρουσίας σε ένα χώρο, διότι θα φέρει διακριτικά σημάδια στα ρούχα που φοράει. Το μαρτυρεί ιδιαίτερα ο συμβολισμός των χρωμάτων. Σύμφωνα με τον «*Κανόνα της Λαμπουριάς*», άρθρο 331, *(σ)«Το μοιρόλογημα του νεκρού» ¨οι γυναίκες μοιρολογούν με οιμωγές για τη ζωή του νεκρού, τις ικανότητες, για την ανδρεία και την γενναιότητα, για εξυπνάδα και τη σοφία, για τις κακουχίες και τα βάσανα που βίωσε˙ ενώ στη νεκρή γυναίκα μοιρολογούν για την ανδρεία, τη γενναιότητα, τη νοικοκυροσύνη, την ευγένεια, την ταπεινοσύνη και για την εργατικότητα¨*[152].

Στον δακρύβρεχτο θρήνο με οιμωγή (*"të qarën me botë")* παρατηρείται στο Αργυρόκαστρο η μεταβίβαση του μοιρολογιού από μια γυναίκα της οικογένειας σε μια άλλη: ¨… *τον έκλαψε και εκείνη μια φορά με «botë», αλλά δεν την άφηναν τα δάκρυα και η φωνή δεν ακούγονταν διόλου. Αλλά τα λόγια τα έλεγε με τόπο, με ντέρτι. Την τρίτη φορά αναλάβαινε ξανά η μάνα. Μια το έπαιρνε, μια το άφηνε. Η μαύρη μάνα, μόλις τελείωνε για τρίτη φορά το μοιρολόγι, έπεφτε χάμου. Σιωπούσαν όλες, έφερναν νερό, τη βρέχανε την καημένη, μέχρι να τη συνεφέρουν… Όλες είχαν γίνει κερόπανο. Δεν έμενε κανείς, χωρίς να δακρύσει γι΄ αυτό το παιδί. Όπως σου είπα, στάλαξε ο οντάς*¨ [153]. Το μοιρολόι των ζωντανών για τον νεκρό είναι πολύ σημαντικό, τόσο που οι λαϊκές παροιμίες αναφέρουν: '*Όταν έκλαψα (μοιρολόγησα) μάνα και πατέρα, είδα φίλο και αδερφό*»[154]!

Στο θρήνο «ενοικιάζονται» και μοιρολογίστρες, αλλά συνήθως αυτή την ύστατη εξυπηρέτηση προς το νεκρό τελούν οι συγγενείς ή οι γνωστοί της οικογένειας, διότι θεωρείται μια ξεχωριστή τιμή. Το «*να μη σε κλάψουν*» αποτελεί βαριά κατάρα, τη στιγμή που το "më qafsh"(–κλάψε με) χρησιμοποιείται συνήθως ως ικετευτικό[155]. Μέρος των μοιρολογιστρών, με το πέρασμα του χρόνου μετέτρεψαν το μοιρολόι σε θεσμό, που σημαίνει ότι κατάφεραν να μεταλλάξουν σχεδόν το μοιρολόι σε επάγγελμα. Οφείλεται στην ικανότητα να συντάσσουν ποιητικούς στίχους και μελαγχολική μελωδία στις θρηνωδίες τους (τόσο για γνωστούς, όσο και για άγνωστους νεκρούς), έχοντας ως φόντο το αναφιλητό ίσο-κράτημα των άλλων ανθρώπων, συγγενών του νεκρού, που είχαν ξεκινήσει για τους Λάκκους του Πένθους, όπως λέει ο λαός. Οι θρηνωδίες διέπονται συνήθως από σπάνια ομορφιά και πολλές γυναίκες είχαν γίνει φημισμένες και περιζήτητες για τα μοιρολόγια τους[156]. Μερίδα των φημισμένων μοιρολογιστριών, αποτυπωμένων ως τέτοιων στους λαϊκούς στίχους (εφόσον για διάφορους λόγους δεν ήταν αδύνατη η ηχητική καταγραφή του μοιρολογιού τους), αποτελούν οι μοιρολογίστρες του Μπρεγκντέτι[157],

---

[150]Σε σχέση με τις φορεσιές και τ' άλλα λαϊκά κοστούμια, δες μαύρο και σκούρο χρώμα, βλέπε *«Veshje popullore Shqiptare»,*τόμος 1,2,3, Τίρανα, 1999.

[151]Η άποψη του Ernest Koliqi. *«Vepra 4»* Πρίστινα 2003.

[152]Op. cit..

[153]Kokalari, Musine:*«Vepra 1», «Kulloi odaja»,*Τίρανα, 2009, Op. cit.... σελ. 231. Σύμφωνα με τον Husi Fatmir :… *φαίνεται ότι τα μοιρολόγια διαδέχονται το ένα τ΄ άλλο και έτσι επέρχονται τ' άλλα, χωρίς τέλος για να φθάσουν έναν οικουμενικό χώρο και για να δημιουργήσουν, δια μέσου της ομάδας, μια τέτοια προσωπική οδύνη που θα ταίριαζε σε κάθε «ακροατή του θρήνου»*. Στο «Estetikë në tri pamje», Τίρανα, 2005, σελ. 160.

[154]«Fjalë të urta popullore»Τίρανα, 1983, σελ. 227, αρ. 2869.

[155]Vlora, Eqrem Bej: *«Nga Berati ne Tomorr»*, Τίρανα, 2003. Op. Cit, σελ. 82

[156]Vlora, Eqrem Bej:Von Godin, MarieAmelia: *«Ndihmesë për historinë e sundimit turk në Shqipëri»* δεύτερο μέρος, Τίρανα, 2010, σελ. 143. Op. Cit.

[157] Μεταξύ αυτών αναφέρουμε: Μάρε Μπιτζίλη, Λαμπρινή Γκορέτση, Λένε Διμγκίοκα, Αφροδίτη Γκιόκα, Μάρε Μποτσία, Λέλο Μερκούρη, Δημητρούλα Κάστα κλπ.

Από μιαν άλλη οπτική γωνία, η «έναρξη του θρήνου» της ίσο-πολυφωνίας, σε όλο το χώρο του Νότου, ισοδυναμεί με πράξη απαλλαγής από τον πόνο. Βρισκόμαστε σε χώρο δράσης όπου το πάτωμα αποτελεί μόνο το χώρο εκδήλωσης του μαύρου πένθους, ή η «zezona», (η μεγάλη συμφορά), και οι άνθρωποι έχουν σωριαστεί πάνω του, από τον πόνο. Όλους, συγγενείς ή όχι, τους ενώνει στην μοναδική τελετουργία ο μαύρος πόνος και φαίνεται ότι απελευθερώνονται από την οδύνη μόνο μέσω του από κοινού μοιρολογιού και του ισο-πολυφωνικού τραγουδίσματος. Στον πόνο, με σκυμμένο το κεφάλι μοιρολογάς και τραγουδάς. Το «κλάμα» και «το δάκρυ», ως η ύλη τους, αποτελούν την απτή μαρτυρία της απελευθερωτικής αντίδρασης από τον πόνο και τον καημό, με αποτέλεσμα να σκαλιστούν και σε παροιμίες, όπως: «*Το μοιρολόι στο θάνατο και το τραγούδι στο γάμο*» (Αυλώνα). Η συγκεκριμένη σχέση αιτίας-συνέπειας, έχει επηρεάσει, ώστε αυτή η πολύ ιδιαίτερη πνευματική κληρονομιά, να διατηρηθεί μέχρι σήμερα.

Στο τραγούδι του απόβραδου ο ακροατής δεν μπορεί να αποφύγει το αίσθημα κατήφειας και συγκίνησης. Το ίδιο και πριν ξημερώσει, όταν, δίπλα στη γωνιά μια χήρα μοιρολογάει το σύζυγο, μια μάνα το σκοτωμένο παιδί[158]. Υπάρχει μια ουσιαστική σχέση ανάμεσα στο ίσο-πολυφωνικό τραγούδισμα, στις θέσεις των τραγουδιστών κατά τη διάρκειά του, στους αρχαίους θρηνώδεις μύθους και τις παραδόσεις. Στην Πρεμετή οι άνδρες μοιρολογούσαν από κοινού με *vome*[*] *(θρηνολογήματα)*, καλύπτοντας το κεφάλι με το πιρπιρί. (Σήμερα τη θέση του μοιρολογιού αυτού έλαβε το «*άφωνο κλάμα*»). Όσο περισσότερο κλάμα στο μοιρολόι, τόσο πιο εφικτή είναι *«η θεραπεία»* του ψυχικού πόνου, που θρονιάζει σε όλους. Ίσως, όσο περισσότερο μοιρολόγημα, τόσο περισσότερο απομακρύνεται το μαύρο, με αποτέλεσμα η λάμψη του φωτός και της ελπίδας να διασχίζουν κατάμεσα τον πόνο για να τον διαλύσουν.

Τη σημασία του μοιρολογιού και των δακρύων επισημαίνει και ο Ναϊμ Φράσερι (**) στο ποίημα «*Ο αιώνιος λόγος*»[159], όπου συμβουλεύει και επιπλήττει τους Αλβανούς:

Τους νεκρούς μας να θρηνούμε
Στην ψυχή να τους κρατούμε.
Αλλά όχι έτσι και κραυγές
Και με τόσες ταραχές
Με δάκρυα και ουρλιαχτά
Και πολλούς τριγμούς, οδύνη.
Τα δάκρυα είναι αρκετά
Με το πένθος στη καρδιά
Ο παντοδύναμος θεός
Έφτιαξε άνθρωπ' δυνατό
Την πίκρα να ξεπερνάει
Τη φωτιά και την οδύνη

---

[158]Vlora, Eqrem Bej:Von Godin, MarieAmelia: *«Ndihmesë për historinë e sundimit turk në Shqipëri»* δεύτερο μέρος, Τίρανα, 2010, σελ. 143. Op. Cit…

(* ***Σημ. μεταφραστή.*** Δές πιο πάνω)

(** ***Σημ. μεταφραστή***) Ένας από τους θεμελιωτές της ιδέας αναζήτησης της αλβανικής εθνογένεσης στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό. Το έργο του, ελληνομαθέστατος καθώς ήταν, εδράζεται στα διεθνή και βαλκανικά γεγονότητα του δεύτερου μισού του XIX αιώνα και αφορά την καλλιέργεια των νέων στη βάση της αλβανικής εθνικής συνείδησής τους.

[159]Frashëri, Naim: «Vepra 2» Πρίστινα, 1978, σελ. 134. Op. Cit.

Σε περιπτώσεις θανάτου των γενναίων και ηρώων, τον δακρύβρεχτο θρήνο με οιμωγή (*"e qara me bote")* αναλαμβάνουν οι άνδρες, οι οποίοι συνήθως αποτελούν ομάδα 40 και πλέον ατόμων!

Στο βουνό, στους χοστεβιάτι,
Νεκρός ο κύρ' του Προγονάτι.
-Ποιος σε σκότωσε Ταρό; (ρωτάει ο κορυφαίος του μοιρολογιού)
-Σβουνιά ήταν από βόδι. (απαντάει ο νεκρός Τάρο)
-Πόσες σου 'ρθανε βολές (ρωτάει η χορωδία)
-Μόνο μια και στο κεφάλι (απαντάει ο νεκρός Τάρο)
Τρύπα έκανε μεγάλη,
Τα μυαλά μου στο ταγάρι. [Προγονάτι, Τεπελενιού]

Σε κοινή χορωδία συνυπάρχει και το μοιρολόι των νυφάδων και συννυφάδων, όπως μαρτυρεί το τραγούδι για τον Τσαούσι Πρίφι [160]:

Ο Τσαούς,Τσαούς παγόνι,
Νύφες κλαίν' στο μοιρολόι.
Από λόφους σε λιβάδια
Ω Τσαούς με τα σαράγια,
Κλαιν' μαζί έξι κουνιάδες.

Στην πράξη, ο δακρύβρεχτος θρήνος με οιμωγή, ως θρηνητικό πολύφωνο τραγούδισμα, συμπεριλαμβάνει μεγάλο αριθμό ανθρώπων, οι οποίοι, όπως πιο πάνω αναφέραμε, μέσω αυτού του τελετουργικού πολλαπλών στοιχείων, όσο τιμούν τον νεκρό, τόσο ανακουφίζουν το πραγματικό βάρος του θανάτου, το οποίο αυτοί βιώνουν ως οδύνη. Το φαινόμενο του γνήσιου πολύφωνου μοιρολογιού, κατά τις στιγμές λίγο πριν τον ενταφιασμό του νεκρού, δεν πέρασε απαρατήρητο από τους Αλβανούς συγγραφείς. Στο μυθιστόρημα «*Ποιος έφερε την Ντορουντίνα»* του Ισμαήλ Κανταρέ, απεικονίζεται λογοτεχνικά η πολυφωνία στο γυναικείο μοιρολόι. Παραχωρούμε, συνοπτικά και βάσει ενός κατά προσέγγιση σχήματος[161], σε σχέση με τις μουσικές γραμμές των τεσσάρων μοιρολογιστριών, που περιγράφει ο Κανταρέ:

- Η πρώτη φωνή (τραγουδάει) -φωνή τρεμάμενη,
- Η δεύτερη φωνή (τραγουδάει) - ακόμα πιο τρεμάμενη φωνή,
- Η τρίτη φωνή (τραγουδάει) - θρηνολόγημα*,
- Η τέταρτη φωνή (τραγουδάει) - μοιρολόι.

Μετά από την αναφορά στην πλήρη πολυφωνία των τεσσάρων φωνών, ο συγγραφέας συνεχίζει την περιγραφή παρατηρώντας την περιπλοκή στην εξέλιξη του τραγουδίσματος, η οποία έγκειται στην ειδική σχέση τύπου «πάρσιμο-γύρισμα/τσάκισμα». Περιπλοκή παρατηρείται πρώτα ανάμεσα στην πρώτη και τρίτη φωνή. Μετά έρχεται μια διαφωνία, που διακόπτεται, ανάμεσα στην τέταρτη και πρώτη φωνή («διακόπτοντας η μια την άλλη»), στις οποίες προστίθεται και η τρίτη. Σε συνέχεια πορεύονται από κοινού, για να ξαναρχίσουν και έτσι με τη σειρά.

► ***Χειρονομίες και κινήσεις κατά το μοιρολόι.***

---

[160]Βλέπε *«Epika historike-1»* Τίρανα, 1983, σελ. 314.

[161]Το παραπάνω σχέδιο, στο λογοτεχνικό κείμενο του μυθιστορήματος, σελ. 88-89, είναι συνταγμένο σύμφωνα με τις πληροφορίες.

(***Σημ. μεταφραστή**) Οι όροι «θρηνολόγημα» και «μοιρολόι» χρησιμοποιούνται εδώ με ουσιαστική διαφοροποίηση. Με τον όρο «θρηνολόγημα» εννοούμε το μέρος εκείνο στο γενικότερο θρήνο, όπου το μεγαλύτερο βάρος φέρουν τα λόγια. Ενώ ο όρος μοιρολόι χρησιμοποιείται με την κοινή σημασία του. Επίσης, με διαφοροποίηση χρησιμοποιούμε και τους όρους «*θρήνος*» και «*μοιρολόι*» Συνήθως τον όρο «*θρήνο*» τον χρησιμοποιούμε, όταν πρόκειται να δώσουμε έμφαση περισσότερο στο θρηνητικό τελετουργικό συνολικά. Τον όρο «*μοιρολόι*» χρησιμοποιούμε, όταν πρόκειται για το μοιρολόι αυτό καθεαυτό.

Οι χειρονομίες κατά το μοιρολόι αποτελούν μέρος του αρχαϊκού μουσικού ισο-πολυφωνικού θεάτρου. Από τις πιο χαρακτηριστικές είναι το ξερίζωμα των μαλλιών, το γρατζούνισμα του προσώπου, τα χτυπήματα με γροθιές του στήθους κλπ. Γεγονός είναι ότι παρουσιάζουν ομοιότητες με τις χειρονομίες σε παραδόσεις και άλλων λαών και χωρών της Ευρώπης(*) και πιο πέρα. Επισημαίνουμε πρώτα το «*Έπος του Γκιλγκαμές*»[162], πριν περίπου 3000 χρόνια π.Χ, στο οποίο ο Γκιγκαλμές μοιρολογεί επί έξι ημερόνυχτα τον φίλο του Ενκιντού:

Ως λιοντάρι ξεχύνεται και θρηνολογεί/
ως λέαινα που στριγγλίζει μ'ακόντιο χτυπημένη/
μαλλιά ξεριζώνει, ρούχα ξεσκίζει/
σκονισμένο πέπλο πένθους φορεί…

Πιο πρόσφατα, στο «*Έπος του Ρολάνδου*» και στο είδος των ασμάτων-χειρονομιών (*"chanson de geste"),* της Γαλλίας του 12ου αιώνα, όπου μεταξύ των άλλων περιγράφεται και ο βασιλιάς Κάρολος, που από τον πόνο για την απώλεια του Ρολάνδυο, ξεριζώνει τα μαλλιά με τα χέρια του[163] κ.λπ..

Η αλβανική εθνομουσικολογία, μέσω ερμηνείας των αρχαιολογικών ευρημάτων έχει αποδείξει κάλλιστα και τους νεκρικούς χορούς, οι οποίοι χορεύονταν γύρω από το νεκρό ή τον τάφο του. Παράλληλα με τους χορούς, ένα σύνολο κινήσεων του κεφαλιού, των χεριών, των ποδιών και του σώματος συνοδεύουν τη θρηνωδία σε διάφορες καταστάσεις. Χωρίς να μακρηγορούμε, αναφέρουμε σχετικά ένα παράδειγμα ίσο-πολυφωνικής θρηνητικής μουσικής παράδοσης των Αρβανιτών στην Μολίζα της Ιταλίας. Πρόκειται για έναν ιδιαίτερο τύπο μοιρολογιού συνδυαζόμενο με τον χορό. Οι μοιρολογίστρες, όπως είναι καθισμένες, λικνίζουν το σώμα τους και, ταυτόχρονα, με το δεξί χέρι ριπίζουν πάνω από το πρόσωπο του νεκρού ένα λευκό μαντίλι, ερμηνεύοντας έτσι ένα είδος χορού, που λέγεται, *valleza (χορός)*. Σε κάθε διακοπή της απαγγελίας ή του μοιρολογιού, οι γυναίκες φωνάζουν το όνομα του νεκρού και θρηνο-κραυγάζουν[164].

►Η διακοπή του θρήνου.

Ο θρήνος και τα μοιρολόγια σταματούν πριν πέσει *το σ*ούρουπο, διότι τη νύχτα ο νεκρός δεν θρηνείται! Την επόμενη, πριν και κατά την κηδεία, ανοίγουν ξανά οι κύκλοι μοιρολογιών, αλλά τώρα πιο σύντομοι χρονικά. Όταν η θρηνωδία λήγει, αυτό σημαίνει ότι ο πόνος απομακρύνεται μαζί με τα μαύρα σύννεφα της θλίψης. Τη θέση τους καταλαμβάνει ο στοχασμός και αργότερα η θεραπεία.

2.2. "Η περίοδος πένθους και η λήξη του πένθους»

Μετά τον ενταφιασμό, αρχίζει η περίοδος που λέγεται πένθος[165]. Επιστροφή, λοιπόν, ξανά *στη* χρονική *«περίοδο πένθους»*, ή στη «*μαύρη περίοδο*», δηλαδή στην αντίποδα της καθημερινής ζωής, η οποία είναι συνήθως άσπρη και γεμάτη αποχρώσεις. Όταν ένας άνθρωπος πεθαίνει, ο λαός λέει *"nxiroi",* που σημαίνει *μαύρισε* !

► Η τήρηση του πένθους

(* ***Σημ. μεταφραστή*****)** Φυσικά, η υπόλοιπη (ελλαδική σήμερα) Ήπειρος, η κοινή σε όλους μας γη της Βαλκανικής, παρακάμπτονται ονομαστικά και ενταφιάζονται τεχνηέντως και ακινδύνως, εννοούμενες μόνον από τους ειδικούς, υπό τον γενικότερο γεωγραφικά όρο *Ευρώπη*, ίσως για ν'αποφευχθούν οι συγκρίσεις...

[162]«Έπος του Γκιλγκάμες», τραγούδι VIII, Τίρανα, 1990, σελ. 79.

[163]Turoldus «Këngа e Rolandit », Τιράνα, 2003, Βλέπε σελ. 109, 126 κ.λπ.

[164] Di Lena, Mateo G.: «*Këngë popullore të arbëreshëve molizianë*» στο «Kultura Popullore» 2/1980, σελ. 154. Op. Cit.

[165]Βλέπε*«Kanuni i Labërisë»*,, Τίρανα, 2006, σελ. 134.

Η τήρηση του πένθους για την αποφασιστική χρονική περίοδο είναι υποχρεωτική στην οικογένεια και στους συγγενείς. Συνήθως μνημονεύονταν: τα τριήμερα, τα εφτάμερα, τα εννιάμερα, τα είκοσι, τα σαράντα, οι τρεις μήνες, οι έξι μήνες, τα χρόνια (ή ο χρόνος), η δεύτερη και τρίτη επέτειος! Στην αλβανική ίσο-πολυφωνική λαϊκή μουσική, υπάρχουν διαφορετικά στοιχεία σε σχέση με τη χρονοδιάρκεια του πένθους. Σε ένα από τα σχετικά άσματα-μοιρολόγια[166] ο νεκρός ρωτάει τους συγγενείς πόσα χρόνια πένθος θα κρατήσουν γι΄ αυτόν και εκείνοι του απαντούν μοιρολογώντας:

Μάνα κι' αδερφή : *Όσο να ασπρίσουν τα φτερά του κόρακα κι΄ η λάγια προβατίνα.*
Η κουνιάδα : *Όσο να γίνουν τρία χρόνια μαζί, ω κουνιάδε εσύ.*
Η σύζυγο : *Όσο να πάω στη βρύση, να πλύνω τα ρούχα σου, όσο να γεμίσω νερό, όσο να' ρθει πίσω εκείνος που θέλω.*

Σε μιαν άλλη περίπτωση, τα μοιρολόγια για τον Αλέμ Τότο Προγονάτι[167] διήρκεσαν σαράντα ακριβώς χρόνια, ενώ σε μπαλάντα των Αρμπερέσηδων της Ιταλίας (του 1737), ο ήρωας Νικ Πέτα, πριν από το θάνατο, ζητούσε η μάνα να μοιρολογάει γι΄ αυτόν δέκα πραγματικά χρόνια· Ο πατέρας εννιά, επίσης πραγματικά χρόνια, ενώ η καλή του να τον μοιρολογά ένα μόνο χρόνο, όντας και αναληθής. Σε ένα άλλο ισο-πολυφωνικό μοιρολόι το πένθους κρατούσε «*χρόνο το χρόνο και μια βδομάδα*» και αφορούσε μερικούς καπεταναίους και όλους τους γενναίους στη σειρά, η φήμη των οποίων ήταν ξακουστή πάνω στη Γη. Στην προκειμένη περίπτωση το πένθος δεν τηρούνταν από ανθρώπους προς ανθρώπους, αλλά από ένα άστρο[168] στον ουρανό, που έβγαινε στο βουνό Τσαγιούπι.

Η τήρηση του πένθους προϋπέθετε: κλείσιμο στο σπίτι, κατάργηση των επισκέψεων, των τραγουδιών και των χορών στους γάμους και σε άλλα χαρμόσυνα γεγονότα, κατάργηση του ξυρίσματος, ακόμα και του κουρέματος. Δεν έπρεπε να φορούν καλά ρούχα, παρά μόνο μαύρα[169]. Τα ρούχα με μαύρο χρώμα, όπως και πιο πάνω αναφέραμε, αποτελούσαν άμεση ένδειξη σεβασμού προς τον εκλιπόντα, διότι το μαύρο χρώμα είναι το χαρακτηριστικότερο χρώμα για την εκδήλωση του πόνου. Αποτελούσε, επίσης, μέρος της σκηνογραφίας του θρηνητικού τελετουργικού.

Κατά την περίοδο πένθους, η οποία διαρκούσε τουλάχιστον ένα χρόνο, δεν πήγαιναν στους γάμους και ούτε τραγουδούσαν εκεί. Μάλιστα, υπήρχαν περιπτώσεις που αφαιρούσαν και τα κουδούνια από τα ζώα, για να μη ακούγονταν ο χτύπος τους. Πρέπει να κατανοηθεί σωστά, τι σημαίνει δεν τραγουδιόνταν. Τραγούδισμα σημαίνει λυρική λαϊκή μουσική και χορός. Το μοιρολόι δεν θεωρούνταν τραγούδι. Κατά την περίοδο πένθους και λόγω της θλίψης, κυρίως οι γυναίκες καταργούσαν το φαγητό για ολόκληρες μέρες. Τα μοιρολόγια για τον μακαρίτη συνεχίζονταν στην περίοδο πένθους. Όντας απαλλαγμένη από την φυσική παρουσία του νεκρού, η περίοδος αυτή χρησίμευε ταυτόχρονα στη βελτίωση των ειδών και μορφών μοιρολογήματος. Η επανέναρξη του κύκλου μοιρολογιών, σε μεταγενέστερο χρόνο μετά την κηδεία, αποτελεί ένα αρκετά ενδιαφέρον φαινόμενο.

---

[166]Zoto, Vladimir: *«Balada Shqiptare», άσμα «Në më zënt mali mua»* Τίρανα, 2006, σελ. 172 βλέπε και Papleka, Anton: *«Balada Shqiptare»*, σελ. 449, Τίρανα, 2005. Παράδειγμα από την περιοχή της Μαλλακάστρα.

[167] *Ω λευκέ πύργε στο πλάι/ σαράντα χρόνια συ πενθείς/ τον Αλι Τότο Βουλετζι*! Από «*Këngë popullore të Laberisë", "Mbledhës të folklorit 8",* Τίρανα, 1983, σελ.190 Op. Cit.

[168]Βλέπε το θρήνο «Illi që del në Çajup», στο «Këngë popullore nga krahina e Kardhiqit dhe e Rrëzomës»,Τίρανα, 1987, σελ. 71. Από τα παλικάρια για τους οποίους τηρείται το πένθος αναφέρουμε τους Ιντρίζι Μπουγιάρ Ζουλάτι, Σμαήλ Κανίνα, Ταφίλ Μπούζι, Αλέμ Τοτο Προγκονάτι, Γκίκε Θανάση, Σαντελίν Ζουλάλι κ.λπ.

[169]Βλέπε: Tase, Pano: «Fshati dhe familja në Lëshicë, Përmet», χειρόγραφο, σελ.67. Αρχείο του Ινστιτούτου της Πολιτιστικής Ανθρωπολογίας. Αρ. Καταγραφής 541/13

Ο θρήνος και το πένθος για τον Έκτορα, τον ήρωα της Τροίας, από κοινού με το θρήνο και το πένθος για τον υιό του, τον Αστυάνακτα (*τον οποίο, κατά την περιγραφή του Ευριπίδη, οι Έλληνες έριξαν από τους τείχους της Τροίας και η γιαγιά του, η Εκάβη τον κήδεψε κάτω από την ασπίδα του Έκτορα.)* θα συνεχιστούν για μεγάλο χρονικό διάστημα και μετά το επικήδειο τελετουργικό. Πολλούς αιώνες μετά την άλωση της Τροίας, ο Βιργίλιος[170] περιγράφει, τη συνάντηση, στη λαμπρή πόλη του Βουθρωτού, ανάμεσα στον Αινεία και την Ανδρομάχη, χήρα του Έκτορα, η οποία συνέχιζε το θρήνο για τον ήρωά της:

«…… Αφήνω στην ακτή
τα πλοία και απομακρύνομαι γοργά από το λιμάνι
και φεύγω αλάργα, όπου, μπροστά απ' την πόλη
σε άλσος ιερό, εκεί στην ακτή του ποταμού,
του άλλου Σιμόεντα, η Ανδρομάχη
ετοίμαζε για χάρη του Έκτορα θυσία
μεγαλοπρεπή και προσφορά ενιαύσια
καλώντας τις Μάνες σε ένα κενό μνημείο
σκεπασμένο με χώμα νωπό,
να χύσουν δάκρυα μπροστά σε δύο βωμούς.»

Έτσι έχει συμβεί, συμβαίνει και θα συνεχίσει να συμβαίνει. Στην Αλβανία**(*)**, ακόμα και σήμερα, μετά από χιλιάδες χρόνια θρηνητικής παράδοσης, το μοιρολόι συνεχίζεται για πολύ καιρό μετά το θάνατο, με αποκορύφωμα σε ξεχωριστές μέρες, όπως είναι «*η μέρα των νεκρών»*. Την ημέρα αυτή, στην ακτή της Χιμάρας, έβρεχαν με αίμα το περίγυρο των ταφών, πήγαιναν νερό και τρόφιμα στους νεκρούς και έσφαζαν ζωντανά για τις ψυχές τους. Πρόκειται για την αλαργινή επίκληση των ψυχών των νεκρών, όπως η Κίρκη είπε στον Οδυσσέα, όταν καλούσε τις ψυχές:…. *Σκάψε μια γούρνα και κάνε τρεις νεκρικές χοές, με γάλα και μέλι, με γλυκό κρασί και καθάριο νερό και στο τέλος με άσπρο αλεύρι*[171]

Εύγλωττη μαρτυρία, για την περίοδο πένθους, φέρνει μέσω τον οδοιπορικών του ο Εβλιά Τσελεμπία, (1660-1664), ότι οι Αργυροκαστρίτες έχουν και ένα άλλο περίεργο έθιμο: μοιρολογούν τους ανθρώπους που έχουν πεθάνει εφτά μέχρι και ογδόντα χρόνια πριν. Κάθε Κυριακή όλο το σόι του νεκρού, συγκεντρώνεται σε ένα σπίτι για μνημόσυνο του μακαρίτη. Καλούν πληρωμένες μοιρολογίστρες οι οποίες κλαίνε και μοιρολογούν με μεγάλο πόνο, μεγαλόφωνα και συγκινητικά χύνοντας τα δάκρυα αυλάκι. Ο πάταγος και ο θόρυβος των μοιρολογιστρών δεν σου επιτρέπουν να μείνεις στην πόλη μια τέτοια μέρα. Εγώ βάφτισα το Αργυρόκαστρο «*πόλη του μοιρολογιού»*

Σε μια άλλη περίπτωση, τα μοιρολόγια για τον Αλεμ Τότο Προγονάτι[172] διήρκησαν ακριβώς 40 χρόνια, ενώ σε μπαλάντα των Αρμπερέσηδων της Ιταλίας του 1737, ο ήρωας Νικ Πέτα, πριν από το θάνατο, ζητούσε ώστε η μάνα να μοιρολογούσε γι΄ αυτόν 10 χρόνια.

► ***Η λήξη του πένθους***

(* *Σημ. του μεταφραστή*) Το απόσπασμα «*έτσι έχει συμβεί, συμβαίνει και θα συνεχίσει να συμβαίνει. Στην Α λ β α ν ί α ακόμα και σήμερα, μετά από χιλιάδες χρόνια θρηνητικής παράδοσης, το μοιρολόι συνεχίζεται για πολύ καιρό μετά το θάνατο*» χρειάζεται ένα σχολιασμό. Εδώ, καθώς βεβαίως υποθέτουμε, ως '*Α λ β α ν ί α'* θα εννοείται όχι η κρατική οντότητα των τελευταίων 100 (και όχι των 'χιλιάδων') χρόνων της, αλλά «*τα εδάφη που σήμερα κατοικούνται από Αλβανούς και αποτελούν επικράτεια του κράτους των»*. Τα εδάφη αυτά έχουν μια πολιτιστική ιστορία βαθύτερη του σύγχρονου αλβανικού κράτους των Σκιπτάρων. Διότι οι τελευταίοι, ζώντας επί αιώνες στα βουνίσια και αποκομμένα από την εξέλιξη εδάφη τους, όπου ο παραδοσιακός βίος δεν αλλοιώθηκε (ακόμα κι' ως τα μέσα του 20ου αιώνα), συντήρησαν πάρα πολλές μορφές αρχαϊκού λαϊκού βίου, όσο λίγοι βαλκάνιοι λαοί…

[170]Βιργίλιος, «*Eneida*»,βιβλίο ΙΙΙ, Πρίστινα 2006, σελ. 109.μέσα του 20ου αιώνα

[171]Homeri *: «Odiseja»*, Πρίστινα , 2003, σελ. 192.

[172] *Ω λευκέ πύργε στο πλάι/ σαράντα χρόνια συ πενθείς/ τον Αλι Τότο Βουλετζι*! Από «*Këngë popullore të Laberisë", "Mbledhës të folklorit 8",* Τίρανα, 1983, σελ.190 Op. Cit.

Η λήξη του πένθους επέρχεται φυσιολογικά, όταν το πιο συγγενικό πρόσωπο του νεκρού, σε περίπτωση χαρμόσυνου γεγονότος, όταν έχει συμπληρωθεί ο χρόνος πένθους, αρχίζει ο ίδιος το τραγούδι ή το χορό και καλεί και τους υπολοίπους να κάνουν το ίδιο. Στην περίπτωση αυτή λένε: «*Γάμος χωρίς τραγούδι δεν γίνεται. Ο νεκρός με τους νεκρούς και ο ζωντανός με τους ζωντανούς»* Την στιγμή αυτή αλλάζει και το μουσικό ύφος, από μοιρολόγια σε χαρμόσυνα. Αξίζει όμως να αναφερθεί ότι, εκείνη η οικογένεια που παραβιάζει την περίοδο πένθους υποτιμάται από την κοινότητα, για να μη πούμε ότι σε μια τέτοια περίπτωση ο νεκρός μπορεί να χαρακτηριστεί με βυθισμένο ή παραμορφωμένο τάφο.

2.3. Μοιρολόι και τραγουδισμένη αλβανική γλώσσα: οι παροιμίες για το μοιρολόι

Στο σημείο αυτό πρέπει να προσεχθεί ο σπουδαίος ρόλος των μοιρολογιών και ιδιαίτερα του ομαδικού μουσικού τραγουδίσματος, στην τήρηση ζωντανής και στην καλλιέργεια της ομιλούμενης, ή μή-ομιλούμενης και τραγουδισμένης αλβανικής γλώσσας. Παρότι η μουσική, σύμφωνα με τον T. Adorno[173], είναι ταυτόσημη με κάθε γλώσσα, δεν θα υπερβάλλαμε σε περίπτωση που επισημαίναμε, ότι η θρηνωδία, ως χιλιόχρονη πνευματική κληρονομιά, και η γλώσσα, ως τέτοια, προέρχονται από το ίδιο ανθρώπινο όργανο: *τις ηχητικές τους χορδές*. Το βιολογικό αυτό στοιχείο, έχει ευνοήσει αρκετά την κατανόηση των θρηνωδιών από το ακροατήριο, διότι η αντίδραση του ανθρώπινου νου προς την μουσική είναι όμοια με την αντίδρασή του ως προς τη ομιλούμενη γλώσσα. «*Το στόμα κλαίει, το στόμα τραγουδάει»* −λέει ο λαός.

Ανεξαρτήτως των διαφορών ανάμεσα στη μουσική και στη γλώσσα, ανάμεσα στο ηχητικό μουσικό σύστημα και το γλωσσικό, στον μουσικό ρυθμό και στο ρυθμό ομιλίας, ανάμεσα στο ηχόχρωμα, στη μουσική ή στο ύφος των λέξεων κ.λπ., αυτές είναι μεταξύ τους τόσο πολύ κοντά, που σε ορισμένες περιπτώσεις έχουν οριστεί με μια μόνο σύνθετη λέξη: *musilanguage (μουσικογλώσσα)*[174]. Νωρίτερα, σύμφωνα με τον J. J. Rousseau: «*οι αρχαίες γλώσσες ήταν σε μορφή τραγουδιού, πριν εξελιχθούν σε ομιλούμενους διαλόγους»*[175], διότι, σύμφωνα επίσης με τον Rousseau, η γλώσσα που στηρίζεται μόνο σε άρθρωση λέξεων, διαθέτει μόνο το ήμισυ του πλούτου της· καταφέρνει μεν να μεταδώσει τις σκέψεις, αλλά για την εμπέδωση των αισθημάτων χρειάζεται να διαθέτει και ρυθμό και ηχόχρωμα, δηλαδή χρειάζεται την εσωτερική της μελωδία. Το θέμα τίθεται ως εξής, πώς και πόσο η εξέλιξη του πολύφωνου μοιρολογιού (ως μουσική), από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα, υπηρέτησε την εξέλιξη της ίδιας της γλώσσας ως επικοινωνιακού μέσου.

Εξαρχής, πρέπει να ειπωθεί ότι η αλβανική γλώσσα αντιμετωπίζεται ως μια από τις αρχαιότερες και ωραιότερες γλώσσες του κόσμου[176]. Στην πρόταση αυτή θα προσθέταμε και το γεγονός ότι η αλβανική γλώσσα, με τον Αλβανό-άνθρωπο, συγκρινόμενα με κάθε άλλο είδος

---

[173] Βλέπε Adorno, T, W: «*Music and Lenguage*», απόσπασμα από την έκδοση «*Quasi una Fantasia, Essays on Modern Music*», London, New York.

[174] Όρος του Brown, Steven: S. 2000. «The «musilanguage» model of music evolution. In The Origins of Music. N.L. Wallin, B. Merker & S. Brown, Eds.: 271-300. MIT Press. Cambridge, MA. Ο Brown έχει ταξινομήσει τρεις τύπους χαρακτηριστικών μεταξύ γλώσσας και μουσικής: Τα κοινά, τα παράλληλα και τα ιδιόμορφα μεταξύ τους χαρακτηριστικά. Βλέπε επίσης και Patel, Aniruddh D.: «*Music, language and the brain»*, Oxford, University Press, 2008.

[175] Rousseau, J.J.: «*Essai sur l'origine des langues»*, σελ. 81. αναφορά της Shamku, Ledi: «*Fjalor që këndon*», στον Tase, Pano: «*Fjalor dialektor*», με λέξεις και εκφράσεις απ' το Νότιο της Αλβανίας, Τίρανα, 2006, σελ. 11. Βλέπε επίσης και τον Cooke, Deryck: «*The Language of Music*», New York: Oxford University Press, 1959· Orlov, Henry, «*Toward a Semiotics of Music*». *The Sign in Music, and Literature*. Wendy Steiner, ed. Austin: University of Texas Press, 1981· Boulez, Pierre, «Sound and Word». *Notes of an Apprenticeship*. Herbert Weinstock, trans. New York: Alfred A. Knopf, 1968 κ.τλ.

[176] Frashëri, Sami: «*Shqipëria ç' ka qenë, ç' është dhe ç' do të bëhet»* Vepra 1, Τίρανα, 2004, σελ. 34. Op. Cit.

μνημείου στην Αλβανία, είτε πνευματικό είτε υλικό, αποτελούν το αρχαιότερο πνευματικό αριστούργημα**(*)**♣. Όσον αφορά τη γλώσσα, οι Αλβανοί γλωσσολόγοι διαπιστώνουν τέσσερις βασικές περιόδους, που επηρέασαν την εξέλιξη διάφορων υποσυστημάτων της. Η πρώτη περίοδος, ή η *αρχαία αλβανική*, σύμφωνα με τον καθηγητή Σ. Ντεμίραϊ[177], διαρκεί από την περίοδο ολοκλήρωσης μέχρι τη λήξη του φαινομένου του ρωτακισμού (7ος-8ος αιώνας μ.Χ.). Ακριβώς κατά την περίοδο αυτή, διαπιστώνεται η εδραίωση του λαϊκού μουσικού πολύφωνου φαινομένου, καθώς και ο διαχωρισμός της αλβανικής σε διαλέκτους του βορά και του νότου, μέσω των γνωστών φαινομένων διαφοροποίησης: του ρωτακισμού, της μετατροπής του (a) σε (ë), πριν από τα ρινικά σύμφωνα στη διάλεκτο του νότου κ.λπ! Όμως, πώς και πόσο το αρχαίο μοιρολόγημα ή η μουσικογλώσσα *(musilanguage)* έχει επιδράσει, ως πολιτιστική διαδικασία, στη διαφύλαξη και εξέλιξη της αλβανικής γλώσσας;…

Προσωπικά, νομίζουμε ότι οι θρηνητικές τελετουργίες, όπως ο δακρύβρεχτος θρήνος με οιμωγή ("e qara me bote") αυτός καθαυτός, είναι φορείς της συγκεκριμένης εξέλιξης της αλβανικής γλώσσας, συνδεόμενης τόσο με το τραγούδισμα, όσο και με την ομιλία ως προσωδιακό της στοιχείο. Πρόκειται πλέον για μια προσωδία στενά συνδεδεμένη με την ομιλία και τη σωστή άρθρωση και όχι με το τραγούδισμα. Οι παραδοσιακές αυτές μορφές τής πνευματικής ζωής του λαού, όπως είναι οι θρηνητικές τελετουργίες, από τις οποίες εικάζεται ότι γεννήθηκε η προφορική λαϊκή ποίηση, δίνουν μέχρις ενός σημείου απαντήσεις στα ερωτήματα που ο Σαμί Φράσερι[(178)] έθετε στα τέλη του 19ου αιώνα: «*... πώς οι Αλβανοί, στο διάβα τόσο άγριων χρόνων, διατήρησαν μέχρι σήμερα ακέρια και αναλλοίωτη τη γλώσσα τους; Πώς γίνεται η αλβανική γλώσσα, χωρίς γράμματα και βιβλία, χωρίς γραφή και ανάγνωση στα σχολεία, να μην αλλοιωθεί και να μην αλλάξει, όταν άλλες γλώσσες, γραπτές και καλλωπισμένες με μεγάλη προσοχή, έχουν αλλοιωθεί και αλλάξει, σε σημείο που να θεωρούνται άλλες, διαφορετικές γλώσσες;*»**(*)**.

Η κατάσταση γίνεται πιο σύνθετη, αν λάβει κανείς υπόψη ότι, μέσω του τραγουδιού πολλών, ανθρώπων που μετέχουν σε τελετουργικά δρώμενα, από διαφορετικές φωνές και σε διαφορετικό χρόνο, τόνο, ρυθμό, απόχρωση και αγωγή, η αλβανική γλώσσα αναπαραγόταν σε ποικίλες μορφές και εκδοχές. Οι άλλες υποθέσεις, σχετικά με τη μεταξύ τους εγγύτητα, είναι πρωτίστως εφικτές σε σχέση με τη φύση του χορωδιακού ίσο-κρατήματος. Το παραδοσιακό ίσο-κράτημα αποτελείται από ένα παρατεταμένο φωνήεν **ιιι**(i), **εεε**(e) ή

---

* ***Σημ. επιμελητή*)** Ο μεταφραστής έτσι απέδωσε στα ελληνικά την παρακάτω φράση του πρωτοτύπου: *«Kësaj fjalie do t'i shtonim edhe faktin se gjuha shqipe në vetvete, se bashku me njeriun shqiptar, është njëkohësisht edhe kryevepra shpirterore më e vjetër, kjo në krahasim me çfarëdo monumenti tjetër lulturor material që gjendet në Shqipëri...»*. Όμως, σε ερώτησή μου προς τον συγγραφέα, έλαβα τη διευκρίνιση πως εννοεί όχι ό,τι στη μετάφραση καταγράφεται (και το οποίο μπορεί να παρερμηνευθεί ως «αρχαιότερο αριστούργημα» του κόσμου). Γιαυτό, μου διευκρίνισε ότι η σαφής εξήγηση βρίσκεται στην επόμενη φράση («*που δεν μεταφράστηκε*»!), με βάση την οποία προκύπτει ότι το μέτρο σύγκρισης γίνεται ως προς κάθε άλλο πολιτιστικό μνημείο που βρίσκεται στην Αλβανία…

♣ **(σημ. του μεταφραστή)** Δεν υπάρχει παράληψη πρότασης στη μετάφραση . Η μετάφραση είναι ατόφια και προσεγμένη. Όντως στη πρόταση που ακολουθεί την αναφορά στο Σαμί Φράσερι, ο συγγραφέας εξηγεί ότι η σύγκριση αφορά την Αλβανία και όχι όλον τον κόσμο.

[177] Demiraj, Shaban: «*Gramatika historike e gjuhës shqipe*», Τίρανα, 1986, σελ. 56, προαναφερόμενη πηγή.

[178] Frashëri, Sami: «*Shqipëria ç' ka qenë, ç' është dhe ç' do të bëhetë*» Vepra 1, Τίρανα, 2004, σελ. 36. Op. Cit.

(* ***Σημ. του μεταφραστή***) Μα, ακριβώς επειδή δεν γραφόταν η αλβανική, ακριβώς επειδή μιλόταν από ορεσίβιους, που έμεναν επί αιώνες απομονωμένοι μακριά από τις εξελίξεις, πάνω στα ηρωικά βουνά τους, γιαυτό διατηρήθηκαν τα αρχαϊκά τους έθιμα και η αρχαϊκή τους γλώσσα. Ως γνώστες αυτού του φαινομένου, μερικοί λόγιοι έλληνες Αρβανίτες του 19ου αιώνα επέμεναν ότι, αν η αλβανική γλώσσα αποκτήσει αλφάβητο, θα χάσει σιγά σιγά την αυθεντική αρχαϊκότητά της. Εδώ και 100 χρόνια, Αλβανοί ελληνοσπουδασμένοι λόγιοι έδωσαν αλφάβητο στους ομοεθνείς τους, έδωσαν στην εκπαίδευσή τους αλβανικά βιβλία, συνεισέφεραν στην εθνογένεση και στην απόκτηση εθνικής συνείδησης του λαού τους, όμως το κόσμημα της γλώσσας τους αρχίζει να χάνει την αρχαϊκότητά του…

¨[**εεε**(ë)]. Ωστόσο, σε μερικά δημιουργήματα, όπως λ.χ. στα τραγούδια της Σμοκθίνα, παρατηρείται η παραγωγή ίσο-κρατήματος με εναλλαγή διάφορων φωνήεντων, γεγονός που παράγει μια ιδιαίτερη μουσική εντύπωση (klangwelt), η οποία είναι αποτέλεσμα των αποκρούσεων μεταξύ των καταλήξεων των παρατεταμένων φωνήεντων του ίσο-κρατήματος. Έτσι όπως στο ίσο, στις θρηνωδίες συναντάται συχνά το φαινόμενο της αποφωνίας[179] ως λειτουργική και ομαλή εναλλαγή μεταξύ φωνήεντων στην ίδια λέξη, ή σε λέξεις που γειτνιάζουν ιστορικά μεταξύ τους[180]. Το φαινόμενο της αποφωνίας στο μοιρολόι με **οϊ** αποδεικνύει ότι ο μουσικός τόνος, κατά το τραγούδισμα, έχει συμβάλει στη μορφολογία της γλώσσας για την παραγωγή λέξεων. Παρόμοιο φαινόμενο αναφέρεται, όταν πρόκειται για τη σπουδαιότητα της μελωδίας στη φωνή «*του γυριστή*» στο ίσο-πολυφωνικό τραγούδισμα. Ο γυριστής… είναι υποχρεωμένος να εξοικονομήσει δημιουργικά τα λεξικολογικά του μέσα και αυτό, στην πλειονότητα των περιπτώσεων, συμβαίνει στους αυθόρμητους αυτοσχεδιασμούς. Ακριβώς εδώ σημειώνονται και τα σπιθοβολήματα της υλικής εξέλιξης της αλβανικής γλώσσας [181] κ.τλ… Δικαίως ο λαός λέει ότι «*αυτό που πλέκει το στόμα, δεν το ξεπλέκουν τα χέρια*»[182], εφόσον «*η γλώσσα λέει ό,τι της πει η καρδιά*»[183].

Υπάρχει μια ιδιαίτερη λέξη στο γλωσσάρι της αλβανικής λαϊκής μουσικής: *shpërkëndonj (αποτραγουδάω)*. Η πρώτη σημασία της είναι αποποιούμαι το τραγούδισμα, δηλαδή οδηγούμαι σε αποδόμησή του ή στην επαναφορά της προηγούμενης κατάστασης. Όπως λέμε, «*λέω*» και «*ξελέω*» Δεν πρέπει όμως να βιαστούμε και να την προσεγγίσουμε ως μία συνηθισμένη λέξη. Περισσότερο από λέξη, με τη σημασία της επαναφοράς στην προηγούμενη κατάσταση, αποτελεί ένα σύμβολο απόδειξης του μηχανισμού αλλαγών της «τραγουδισμένης» αλβανικής γλώσσας, του τρόπου εμπλουτισμού της με νέες λέξεις και μεταφορικές σημασίες, μέσω του *τραγουδίσματος και του από-τραγουδίσματος* κατά την θρηνητική επικοινωνία και τη μουσική αυτό-θεραπεία των μοιρολογιών. Ξεκινώντας από την φωνητική αρχή της αλβανικής, μήπως θα πρέπει να αναζητήσουμε στη λέξη *këndoj* –(τραγουδάω), την οποία τόσο έντονα χρησιμοποίησαν οι αναγεννητές**(*)** το κλειδί για να κατανοήσουμε το λόγο γιατί οι Αλβανοί αντιλαμβάνονται τη γλώσσα και τις λέξεις της ως τραγούδισμα και όχι ως ανάγνωσμα;**(**)**. Μήπως δεν ήταν ο Ναϊμ Φράσερι[184], ο οποίος άρχιζε τα ποιήματά του με τη φράση: *Θα τραγουδήσω…* στην ομορφιά, στην αγάπη, ή στην πατρίδα κλπ; Μήπως δεν αποτελεί αυτή η λέξη ένα σύμβολο της «τραγουδισμένης» γλώσσας και της αλληλεπίδρασης ανάμεσα στη μουσική ως ήχο και στη μελοποιημένη λέξη; Και τέλος, ο καθηγητής Τσα-

---

[179] Σύμφωνα με τον καθηγητή Ε. Τσαμπέϊ: η λ.α*ποφωνία* (γερμ. **Ablaut**, όρος που δημιούργησε ο Jakob Grimm), όπως και η *μεταφωνία*, προέρχονται απ' την ελληνική γλώσσα.

[180] Çabej, Eqerem: «*Hyrje në indoeuropaistikë*», διαλέξεις στην Πρίστινα, Τίρανα 2008, σελ. 134. Σύμφωνα με τον Τσαμπέι, πρέπει να γνωρίζουμε ότι η ποιοτική *αποφωνία* στις ινδοευρωπαϊκές γλώσσες εξαρτάται, έχει σχέση με την μουσική προφορά/ύφος. Αλλάζει ο ήχος υπό την επίδραση του μουσικού ύφους, ενώ η ποσοτική *αποφωνία* έχει σχέση με την υφολογική ένταση, την δυναμική ένταση . Op. Cit σελ. 137.

[181] Αναφορά απ' την Shamku, Ledi στο «*Fjalor që këndon*» στον Tase, Pano, «*Fjalor dialektor*» με λέξεις και εκφράσεις του Νότου της Αλβανίας, Τίρανα, 2006, σελ 14.

[182] «*Fjalë të urta të popullit shqiptar*», Τίρανα, 1983, σελ 472, αρ. 6485.

[183] «*Fjalë të urta të popullit shqiptar*», Τίρανα, 1983, σελ 378, αρ. 5058.

(* *Σημ. του Μεταφραστή*) Αναγενητές, πρόκειται για τους πρωτεργάτες θεμελίωσης και καλλιέργειας της αλβανική εθνικής ταυτότητας, στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα.

(* * *Σημ. του Μεταφραστή*) Στην αλβανική, ο όρος ***këndim (-τραγούδισμα)*** χρησιμοποιείται με την έννοια ***ανάγνωση (-lëxim)***. Ακόμα και σήμερα τα σχολικά εγχειρίδια των αναγνωσμάτων φέρουν συχνά τίτλο ***këndim* (*–τραγούδισμα)*** και όχι ***lëxim-ανάγνωσμα.***

[184] Frashëri, Naim: «*Vepra 1*», Πρίστινα, 1978, το ποίημα «*Bukurija*», σελ. 129, «*Bagëti e Bujqësia*» σελ. 145 κτλ.

μπέι[185], ο οποίος για την απόδειξη του προ-ινδοευρωπαϊκού υποστρώματος και λοιπών παρόμοιων επιβιωμάτων στην αλβανική γλώσσα και στη ζωή του αλβανικού λαού, έφερε ως επιχείρημα το λιάμπικο χορωδιακό τραγούδι της νοτιοδυτικής Αλβανίας. Κατά τον Τσαμπέι, η μελωδία του και ο τρόπος δραστηριοποίησης της χορωδίας θυμίζει έντονα το σαρδόνειο τραγούδι!

Στο ίδιο πλαίσιο ανήκουν και οι σχετικές με το θάνατο ή το θρήνο λαϊκές παροιμίες, που αποτελούν μιαν άλλη πτυχή του ισο-πολυφωνικού πολιτισμού, ως πολιτισμού κατά της οδύνης. Οι λαϊκές αυτές παροιμίες αποτελούν μέρος μελοποιημένων στίχων στις πολύφωνες θρηνωδίες για την απώλεια αγαπημένων προσώπων και εκδηλώνουν όλη τη λαϊκή εκτίμηση για τον άνθρωπο ως κοινωνικό ον, τη δε ζωή και το θάνατο ως υπαρξιακή σχέση. Αναφέρουμε μικρό μέρος αυτών:

- *«Το χώμα για μας και εμείς για το χώμα»* — *Νότος*(*)
- *«Ο Χάρος και ο κλέφτης κουδούνι δεν λαλούνε»* — *Λιαμπουριά*
- *«Διπλός θάνατος δεν υπάρχει, από έναν δεν γλυτώνεις»* — *Μουζεκιά*
- *«Το φαγητό του νεκρού, ένα κερί»* — *Αρμπερέσηδες*
- *«Συγχώρηση για το νεκρό, ελπίδα για το ζωντανό»* — *Μπεράτι*
- *«Τούτη η ζωή σαν ένα φύλλο»* — *Λιαμπουριά*(*)
- *«Όποιος κλαίει, ποτέ δεν τραγουδάει»* — *Νότος*(*)
- *«Το δάκρυ τρυπάει και την πέτρα»* — *Νότος*(*)
- *«Πεσμένη βελανιδιά σκιά δεν κάνει»* — *Νότος*(*)
- *«Ο άνθρωπος δεν πεθαίνει, όταν κατεβαίνει στο χώμα, αλλά όταν ξεχνιέται»* — *Νότος*(*)
- *«Όσοι γεννούνται, τόσοι θα πεθάνουν»* — *Νότος*(*)
- *«Κάθε στόμα, μια φωνή»* — *Κουρβελέσι*
- *«Μη περιφρονείς το πηλό του θεού»*
- *«Ούτε τάφος φοβάται το νεκρό και ούτε νεκρός τον τάφο»* — *Αργυρόκαστρο* (*)
- *«Το Χάρο στέλνει ο Θεός, μα έρχεται και απ΄το κεραμίδι»* — *Νότος*(*)
- *«Ο Χάρος είναι ζητιάνος, πάει πόρτα την πόρτα»* — *Λιαμπουριά* (*)
- *«Το παλικάρι το φοβάται κι ο θάνατος»* — *Μπεράτι*(*)
- *«Ο άνεργος χρειάζεται μόνο στο θάνατο»* — *Νότος*(*)
- *«Για το νεκρό ο τάφος, για το ζωντανό η τεμπελιά»* — *Νότος*(*)

---

[185] Çabej, Eqrem: «*Disa probleme themelore të historisë së vjetër të gjuhës shqipe*» στο «Konferenca e parë e studimeve albanologjike» Τίρανα, 1965, σελ. 97.

[*] ***Σημ. επιμελητή)*** Από τα εύστοχα παραδείγματα των παροιμιών, που παραθέτει ο συγγραφέας, τεκμαίρεται ότι ο διοικητικός (και γεωγραφικός; ή γεωπολιτικός;) όρος *΄Νότια Αλβανία΄* [δηλαδή ο (συντομογραφούμενος από τον συγγραφέα) ***΄Νότος΄*** (που τον χρησιμοποιεί μάλλον επιλεκτικά)] φαίνεται σα να μη συμπεριλαμβάνει, στα από γεωφυσική άποψη εδάφη του, περιοχές όπως το Αργυρόκαστρο ή τη Λιαμπουριά, την Πρεμετή ή τη Ντεβόλη, τον Αυλώνα ή ένα μέρος της Μουζεκιάς κ.ά. Όμως, **και** οι περιοχές αυτές εντάσσονται στις περιοχές της *΄Νότιας Αλβανίας΄ δηλαδή του* ***αλβανικού Νότου,*** οπότε ανακριβώς ο συγγραφέας τις διαφοροποιεί από τον (γεωγραφικά δυσνόητο) ***΄Νότο΄*** του… Ωστόσο, η κοινή, εκ της 'Νότιας Αλβανίας', γεωγραφική προέλευση των παραπάνω παροιμιών, αβίαστα σχεδόν αποδεικνύει την ξεχωριστή πνευματική ατμόσφαιρα της περιοχής αυτής, επειδή ήταν, από γεωιστορική και πολιτισμική άποψη, ε ν ι α ί α με την υπόλοιπη ***΄Ήπειρο΄*** (την επί χιλιετίες ξεχωριστή από την Ιλλυρία). Η η π ε ι ρ ω τ ι κ ή αυτή περιοχή, λοιπόν, ενώ πολιτικά δικαιούται σήμερα, ως προς το βόρειο τμήμα της να ταυτίζεται με τη *΄Νότια Αλβανία΄*, όμως άλλοτε αποτελούσε ιδιαίτερη γεωιστορική και γεωπολιτισμική ενότητα, σαφώς διακριτή από τη γειτονική Ιλλυρία των αρχαίων (Ελλήνων, Ρωμαίων) και βυζαντινών ιστορικών ή γεωγράφων. Επομένως, με εξαίρεση το Βεράτι ή και το Κουρβελέσι, οι παραπάνω περιοχές εντάσσονται στη γεωγραφική ενότητα της ***Νότιας Αλβανίας (του Νότου*** του συγγραφέα), που, αν δεν υπήρχαν οι γνωστοί πολιτικοί δισταγμοί, θα μπορούσε να ταυτισθεί γ ε ω π ο λ ι τ ι σ μ ι κ ά, με έναν ιστορικά ακριβέστερο όρο, τής σήμερα «***Ηπειρωτικής (=νότιας) Αλβανίας***», επειδή πλέον είναι μέρος της αλβανικής επικράτειας**.** Βλέπε και την παρακάτω παραπομπή υπ'αρ. 187.

- *«Ο θάνατος μας αξίζει, αλίμονο σ΄αυτόν που θυμίζετε για κακό»* *Νότος*(*)
- *«Μη φοβάσαι τον θάνατο, την ντροπή να φοβάσαι»* *Νότος*(*)
- *«Υπάρχει θάνατος, υπάρχει και ψόφος»* *Νότος*(*)
- *«Καλύτερα το Χάροντα παρά τη ντροπή»* *Λιαμπουριά*(*)
- *«Φυλάξου περισσότερο απ΄τη ντροπή, παρά το Χάρο»* *Αυλώνα*(*)
- *«Δεν πεθαίνουν οι άνδρες με τα πόδια στην στάχτη»* *Νότος* (*)
- *«Καλύτερα να μας κλάψουν παρά να μας γελάσουν»* *Ντεβόλι*(*)
- *«Μη ρωτάς πώς πέθανε, ρώτα πώς έζησε»* *Νότος*(*)
- *«Το παλικάρι σκότωσε, το δίκιο μη του πάρεις»* *Πρεμετή* (*)
- *«Το κακό να σας πάρω, μοιρολόι να μου δώσετε»* *Μουζεκιά*
- *«Την δουλειά να προστατεύεις, όπως το νεκρό»* Ντεβόλι(*)
- «*Καλή ζωή και καιρό ν' απαιτείς, βροχή και θάνατο παντού θα βρεις»* *Νότος*(*)
- *Το παλικάρι φοβάται κι ο Χάρος* *Μπεράτι*
- *«Όποιος φύγει και πεθάνει, τι χατίρι να του κάνεις;!»* *Αργυρόκαστρο*(*)
- *«Ο κακός σκοτώνει τον λαδά και το λάδι το κρατά»* *Κολόνια*(*)
- *«Όσο καλά κι' αν είσαι, θα΄χεις ένα «αχ» ή μια σταλιά φαρμάκι»* *Ντεβόλι*(*)
- *«Υπάρχει ανάσταση, αλλά και θάνατος»* *Νότος*(*)
- *«Ο Χάρος παίρνει όπου χαλάει δουλειά»* *Νότος*(*)
- *«Ποιος νωρίς και ποιος αργά ίδιος δρόμο είν΄ μπροστά»* *Μπεράτι*
- *«Στη χαρούμενη καρδιά ο Χάρος γυρίζει πλάτη»* *Αργυρόκαστρο*
- «*Ποιος σε κολακεύει και ίσο σου κρατά σου σκάβει τον τάφο, σε μοιρολογά*» *Αργυρόκαστρο*
- *«Χαρά χωρίς θλίψη δεν γίνεται»* *Νότος*(*)
- *«Ο θάνατος λύνει κάθε πρόβλημα»* *Νότος* (*)

2.4. Είδη και άλλες ίσο-πολυφωνικές θρηνώδεις μουσικές μορφές

Πιστεύουμε ότι για μακρό χρονικό διάστημα θα αποτελέσει αντικείμενο μελετών το πώς ο λαός, από τα μοντέλα της θρηνώδους ισο-πολυφωνίας, κατόρθωσε να συγκροτήσει ένα πλήρες και πολυποίκιλο μουσικό ρεπερτόριο. Έχουμε εδώ υπόψη, τόσο τη διάδοση της σκέψης, του ρεπερτορίου και της ίσο-πολυφωνικής μουσικής πρακτικής στα πλατιά λαϊκά στρώματα, όσο και την πανσπερμία τυπολογίας και δομών οργάνωσης της ίσο-πολυφωνίας, ως βασικού φαινομένου για όλη τη λαϊκή μουσική του Νότου(*): είτε φωνητική (a cappella), είτε με μουσικά όργανα, είτε με χορογραφία κ.λπ.

Σύμφωνα με τη διαπίστωση του καθηγητή Τσαμπέι[186], η ιστορία για την τήρησης ζωντανής της παράδοσης αποτελεί την καλύτερη μαρτυρία ότι το τραγούδι συνοδεύει τον Αλβανό από τη γέννηση μέχρι τον θάνατο και ότι καμιά θρησκευτική επίδραση, είτε χριστιανική είτε ισλαμική, δεν κατάφερε να εξουδετερώσει την αρχαιότητα των μοτίβων, τη σχέση τους με τη φύση, με τις εποχές, με τις τέχνες, με την ανανέωση της ζωής. Λόγου χάρη, εκτός από το τραγούδισμα και τη συχνή χρήση του ισο-πολυφωνικού άσματος σε μοιρολόγια, γιορτές και οικογενειακές χαρές, συνάξεις και πανηγύρια, υπάρχουν περιπτώσεις, κατά τις οποίες η παράδοση μαζικού τραγουδίσματος εμφανίζεται και σε ανοικτούς δημόσιους χώρους. Για παράδειγμα, στην πόλη- μουσείο του Αργυροκάστρου, που είναι «*πολιτιστική κληρονομιά της ανθρωπότητας*» υπό την προστασία της ΟΥΝΕΣΚΟ, συναντιέται ακόμα το μαζικό ισο-πολυφωνικό τραγούδισμα σε δημόσιους χώρος: «*Η συνοικία Τεκέ τραγουδούσε πάνω, στις πλαγιές*

[186] Αναφορά από τον Shapllo, Dalan στο «*Vrojtime dhe vlerësime të Prof. E. Çabejt për kulturën popullore*» στο «Kultura popullore», 1/1989, σελ.58.

της Κερτσούλας, το Ντουναβάτι, φημισμένο στο λαϊκό τραγούδι. Πάνω στο Κάστρο συγκεντρώνονταν και εκεί τραγουδούσαν ομάδες-ομάδες. Το Μαναλιάτι και η Σφάκα τραγουδούσαν μονίμως κάτω από το Κάστρο.

Ο *δακρύβρεχτος θρήνος με οιμωγή («e qara me bote»),* ως αρχέτυπο, έχει απλωθεί σε όλη την λαϊκή μουσική ύλη, τραγουδισμένη είτε από άνδρες είτε από γυναίκες. Σήμερα, το μουσικό ισο-πολυφωνικό ρεπερτόριο είναι άπειρο, καταταγμένο σε φωνητική μουσική (a cappella) και ενόργανη. Σ΄αυτήν ακριβώς τη μουσική πραγματικότητα εντοπίζεται επιπλέον η ισο-πολυφωνική (τυπολογική και μορφική) ποικιλία, αρχίζοντας από το τραγούδι[187]. Η συγκεκριμένη τυπολογική και ειδολογική ποικιλία, είναι προϊόν, προερχόμενο από τον τεμαχισμό και την επιβίωση του αρχαίου ισο-πολυφωνικού μουσικού τελετουργικού και αποτρέπει έτσι τη γενική τάση αναζήτησης της συγκεκριμένης μουσικής τυπολογίας απόμακρα από την ίσο-πολυφωνική κοίτη. Έχουν επιβεβαιωθεί δεκάδες παραδείγματα θρηνητικού ύφους στο ισο-πολυφωνικό τραγούδισμα, αρχίζοντας από τα «*τραγούδια Κιαζιμντέμτσιε»,* στο Lumi i Vlorës, ή όπως ονομάζονται διαφορετικά «*με σχίσιμο και γρατζούνισμα του προσώπου»*· τα «*τραγούδια που αχολογούν»* στη Λιαμπουριά, τα οποία αφορούν το μοιρολόι με κραυγές και οιμωγές, προς τιμή κάποιου· τα «*τραγούδια με το λαρύγγι»,* των γυναικών της πόλης Αργυροκάστρου· ακολουθούν οι «*θρηνο-κραυγές*», κυρίως των ανδρών, και «*τα θρηνολογήματα*» που συναντιούνται σε όλη τη Λιαμπουριά. Οι μελετητές έχουν παρατηρήσει ότι οι στίχοι στα μοιρολόγια και τα θρηνώδη άσματα είναι έξι και οκτασύλλαβοι. Οι στίχοι αριθμούνται σε 5-7-9 ή 11, με συχνή ομοιοκαταληξία[188].

Αναφέρουμε εδώ και τον «*σαν μοιρολόι»* **(*)** τρόπο ερμηνείας όλης της ενόργανης ίσο-πολυφωνικής μουσικής, από τις λαϊκές κομπανίες ή ορχήστρες, με αποκορύφωμα την ερμηνεία του *«Kaba»(-καμπά)-μοιρολογιού, σκοπού σκάρου.* Σχεδόν όλοι οι σκοποί με κλαρίνο και βιολί στις αρχές του 20ου αιώνα, ονομάζονταν «*μοιρολόι με κλαρίνο ή με βιολί*». Τέτοιοι είναι «*Το μοιρολόι του Σελίμι με κλαρίνο*», «*Το μοιρολόι του Μεντί με κλαρίνο*» η και «*Το μοιρολόι του Ασλάνι*», οι οποίοι (σκοποί) υπάρχουν στις δισκογραφίες εκείνης της εποχής. Λέγονταν «*μοιρολόγια με κλαρίνο ή με βιολί*», επειδή έβαζαν στο μουσικό τους επίκεντρο ένα μουσικό μοτίβο «*μοιρολογιού*», δανεισμένο από την φωνητική ισο-πολυφωνική μουσική. Με βάση το μοτίβο αυτό, ο κλαρινο-παίχτης κατασκεύαζε «*το δικό του μοιρολόι με παραλλαγές»* σεβόμενος την ισο-πολυφωνική μουσική δομή των υπόλοιπων φωνών.

Συμφωνούμε, όταν λέμε ότι η σημερινή επιβίωση της τυπολογίας της αλβανικής λαϊκής ισο-πολυφωνίας είναι από τις πιο καλλιεργημένες. Έχουμε εδώ υπόψη, όχι μόνο τη δρώσα ποικιλία της δίφωνης, τρίφωνης και τετράφωνης φωνητικής ισο-πολυφωνίας· το μοιρολόι με κλαρίνο και τις άλλες μορφές ισο-πολυφωνίας με λαϊκές κομπανίες· τη συμβίωση, εντός του ισο-πολυφωνικού φαινομένου, της ισο-πολυφωνίας με τους αλβανικούς δημοτικούς χορούς, κατά τρόπον ιδιαίτερο προς κάποιες εξαίρετες μορφές, όπως την ισο-συστάδα (*"Cluster iso"),* ή και «*την κρυφή ισο-πολυφωνία».* Μεταξύ αυτών αναφέρουμε:

► ***"E qara"*:[**σε κατά λέξη μετάφραση σημαίνει το κλάμα**,** που χρησιμοποιείται όμως με την έννοια του μοιρολογιού**.** Με τη σημασία αυτή χρησιμοποιήθηκε στη μετάφραση (***σημ. μεταφραστή***)].

---

[187] Σύμφωνα με τον Lefter Çipa: «…*Ο Νότος έχει αυτή την ιδιότητα: ξέρει να κλαίει ωραία. Γι' αυτό και το τραγούδι του παραμένει ωραίο. Διότι στην παράδοση του Νότου το μοιρολόι μετατρέπεται σε τραγούδι. Η προέλευση του τραγουδιού εντοπίζεται στο λίκνο του μοιρολογιού, της απαγγελίας. Σε περίπτωση που μάνα της ποίησης είναι η μουσική, το τραγούδι έχει λίκνο τον λόγο, το μοιρολόι».* Στο «*Flet princi i polifonosë*», Τίρανα, 2007, σελ. 66. op cit.

[188] Gaçe, Bardhosh: «Tradita dhe risi në poezinë popullore të bregdetit të Himarës», στο «*Himara në shekuj*» Τίρανα, 2004, σελ 427. **Op. cit** .

[*] (***Σημ. μεταφραστή***) Ο «*σαν μοιρολόι»* τρόπος ερμηνείας όλης της ενόργανης ισο-πολυφωνικής μουσικής, περιέχει οργανικούς σκοπούς με ζυγιά, κλαρίνα, βιολιά, λαλούμενα…

Στο «*Λεξικό της Αλβανικής Γλώσσας*», συγκρίνουν τη λέξη *qaj (-κλαίω*) με τη λέξη *vajtoj (-μοιρολογώ).* Σύμφωνα με τον Εκρέμ Μπέη Βλόρα: το «*να μη σε κλάψουν (μοιρολογήσουν) αποτελεί βαριά κατάρα»,* τη στιγμή που το*"Më qafsh!"(-Να με κλάψεις*) χρησιμοποιείται συνήθως ως ικετευτικό. Το *"*e *qara" (–*μοιρολόι), συναντούμε και ως ξεχωριστό λαϊκό μουσικό είδος. Ερμηνεύεται με ταμπουρά, λαούτο, φλογέρα, κλαρίνο, μπαγλαμά και μπουζούκι. Συναντάται επίσης ως επίθετο στη μορφή: *qarës (-ο κλαψιάρης, αυτός που κλαίει, που μοιρολογάει).*

► ***"E qara me ligje"*** *Το θρηνολόγημα*(*) αποτελεί ένα μοιρολόι ισο-πολυφωνικού τύπου ανάμεσα στην κύρια μοιρολογίστρα και τη χορωδία των παρευρισκομένων. Σύμφωνα με τον Τσαμπέι[189]: το ligjet (–το άσμα) αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα και ωραιότερα μέρη της λαϊκής ποίησης των Αλβανών. Σ΄αυτούς ζει έντονα η λατρεία των νεκρών και των γενναίων. Με την ονομασία αυτή συναντάται κυρίως στη Λιαμπουριά. Την ίδια σημασία αποδίδει και το «*Λεξικό της Αλβανικής Γλώσσας».*

►***«Gjëmë-a»*** θηλ. (δυστυχία, συμφορά, αγγελία του θανάτου, μαντάτο, βροντή, το μπουμπουνητό»)· γκέγκικα «***Gjamë***» θηλ. («μπουμπουνητό, αντήχηση· *θρήνος, μοιρολόι,* συμφορά· βροντοφωνεί βουίζει, μπουμπουνίζει)· «***gjëmim***» αρσ. **(-** η αντήχηση, απήχηση, βοή)· μεταβ. «***gjëmor***» **(-***βροντώδης* «που αντηχεί» (λαϊκό;)]. Σύμφωνα με τον G. Meyer 139 v. προέρχεται από τα λατινικά, *gemere*, και το ουσιαστικό *gjëmë* θηλ. *και gjëm* αρ. από το ρήμα gjëmoj· Στις διαλέκτους των Αρβανιτών της Ελλάδας συναντάται ως *gjëmëtimë* θηλ.("μπουμπουνητό" G.Meyer, *ASV* 79), άποψη αποδεχτή από τους: Helbigu 60, Meyer-Lubke *Gr Gr* I2 1052, Puscariu *EW* 703, Jokl IF 36, 141. Weigand *BA I* 252. Είναι μια παναλβανική λέξη, που την λατινική προέλευση δεν την αγγίζει η σημασιολογική διαφοροποίηση στην αλβανική. Στις παλιές αλβανικές πηγές διατηρείται πιο κοντινή με τη λατινική σημασία *Gemere. Συγκρ. Αναστενάζοντας, βροντοφωνάζοντας και μοιρολογώντας σ΄ αυτόν τον αιώνα, τον γεμάτο δάκρυα και συμφορές εκείνων που τα πόδια σβάριζαν δεμένα. στο* ***Buzuku*** **(**)** (XIV5, XVII/2, ψαλμός 107, 21); **Budi** (DC 36, 215) *δυνατά αντήχησε στην καρδιά του και εκθλίβει βροντόφωνα.* Από το βορρά συγκρ. και ***gjamatar*** αρσ. (εκείνος που μοιρολογεί στο θάνατο), «*me gjamue me i ba gjamën"(- μοιρολογώ, λέγοντας το μοιρολόι σε κάποιον), στο FR* 163 κλπ. Στο «*Λεξικό της Αλβανικής γλώσσας»* για τον συγκεκριμένο όρο δίδονται διάφορες σημασίες. Η πιο συνηθισμένη μορφή είναι η θρηνο-κραυγή ή θρήνος με ουρλιαχτά. Όσο για την ετυμολογία της λέξης, κρίνουμε ότι είναι συγγενική με τη λέξη *gjëmim-βροντή*. Τη συναντούμε και ως *gjëmëmadh, (ό,τι έχει μεγάλη βροντή).*

► ***Kaba me gërnetë*** **(-καμπάς** ή μοιρολόι με κλαρίνο). Το μοιρολόι με κλαρίνο, πιο σωστά το ενόργανο μοιρολόι αποτελεί αναμφίβολα το είδος με την πιο άρτια σύνθεση και δομή του μοιρολογιού με τη συνοδεία μουσικών οργάνων. Το μοιρολόι με κλαρίνο, ή βιολί, αποτελεί στην ουσία μια «σύγχρονη» επιστροφή προς το πηγαίο μοιρολόι της λαϊκής ισο-πολυφωνικής μουσικής ύλης. Αποκαλείται διαφορετικά και ως "*e qarë*", δηλαδή μοιρολόι με κλαρίνο. Η έννοια της λέξης*"e qarë"*, με πρώτη σημασία *το «κλάμα/κλάψιμο»*, γενικεύτηκε κατά τη

---

* **[(*Σημ. μεταφραστή*)** *Θ ρ η ν ο λ ό γ η μ α*: με τον όρο αυτόν το συναντούμε στην παρούσα μετάφραση, e qara (-μοιρολόι-/θρήνος), me ligje (δηλαδή με ευπρεπή λόγο/ απαγγελία/με στίχους / άσμα).**]**

[189] Çabej, Eqerem: «*Studime gjuhësore*-5» Πρίστινα, 1975.

[(*) *Θ ρ η ν ο λ ό γ η μ α*: με τον όρο αυτόν το συναντούμε στην παρούσα μετάφραση, e qara (-μοιρολόι-/θρήνος), me ligje (δηλαδή με ευπρεπή λόγο/ απαγγελία/με στίχους / άσμα).**]**

(** **Σημ.** ***μεταφραστή)*** Buzuku**,** πρόκειται για τον συγγραφέα του πρώτου γραπτού κειμένου της αλβανικής γλώσσας, το 1555.

χρήση στη μουσική λαογραφία(****), λόγω του μουσικού υλικού που νοείται ως σημαινόμενο στην τυπολογία της ισο-πολυφωνικής λαϊκής μουσικής. Στο μοιρολόι (με κλαρίνο ή βιολί), συναντούμε πραγματοποιημένη την τάση της πολυφωνίας να μετατραπεί σε «*μονόλογο*» στηριζόμενη στην αντίληψη της «*κρυφής ισο-πολυφωνίας*», όπου όλες οι φωνές μοιρολογούν, αλλά ενταγμένες πλέον εντός μιας μόνης οριζόντιας φωνής.

► ***"Këngët me grikë"*** **(**τα τραγούδια με λαρύγγι**).** Πρόκειται για τα ισο-πολυφωνικά τραγούδια των γυναικών της πόλης Αργυροκάστρου. Φέρουν την συγκεκριμένη ονομασία, λόγω του τρόπου ερμηνείας, *«με το λαρύγγι»*. Σύμφωνα με τον Μπ. Κρούτα, η δομή του τραγουδιού περιέχει λαρυγγικούς φθόγγους, όμοιους με το ύφος των τραγουδιών "jodel", (λαρυγγικά). Η ύπαρξη αυτού του τύπου ισο-πολυφωνικού τραγουδίσματος, θεωρείται από τους αρχαιότερους του θρηνητικού τελετουργικού. Είναι διαδομένα κυρίως μεταξύ των γυναικείων τραγουδιών του Αργυροκάστρου, στις συνοικίες Ντουναβάτι και Μαναλιάτι.

► **"*Borrohitj/e.a*"**(Μοιρολόι)**:** Εντοπίζεται μόνο στους Λιάμπηδες πιστικούς/ τσοπάνους. Το τελούν, για να «*μοιρολογήσουν*» την μνήμη κάποιου που κείτεται στον τάφο, κυρίως στο βουνό. Συνεπώς σε απόσταση που περιλαμβάνει το χρονικό διάστημα μεταξύ ζωής και θανάτου. Συνήθως εκτελείται από έναν ερμηνευτή. Στο *borrohitja-μοιρολόι* παρατηρείται σε μεγάλο ποσοστό το φαινόμενο *«της κρυφής ίσο-πολυφωνίας»*. Ένα πολύ γνωστό μοιρολόι του είδους είναι το «*Τι έπεσε ένα πόδι βουνού»* στο Lumi i Vlorës.

► **"*Logatj/e.a*",** είδος λαϊκού, μουσικού θρηνολογήματος**:** Αρχίζει, όταν ο λαϊκός ερμηνευτής θυμάται τον μακαρίτη, στον οποίο αφιερώνει το θρηνολόγημα. Ως αφορμή θύμησης χρησιμεύει κάποιο προσωπικό αντικείμενο. Στην προκειμένη περίπτωση η πραγματική απόσταση από τον νεκρό είναι τύπου «*ούτε κοντά, ούτε μακριά*».

► **"*Logorisj/e.a*",** Είδος ομαδικού μουσικού λαϊκού μοιρολογιού με οδυρμούς, θρηνολόγημα**.** Ο καθηγητής Τσαμπέι αναφέρει ότι ο όρος **logoris-logori** (–θρηνολόγημα με οδυρμούς), είναι λέξη της νότιας τόσκικης και σημαίνει «*θρηνώ για έναν νεκρό*». Ο G. Mayer, 245 δανείστηκε τη λέξη από τον Θύμη Μίτκο και πρόσθεσε σ΄αυτή τη λέξη «**ligje (**– «*στίχους που αριθμεί μια γυναίκα, όταν θρηνεί έναν νεκρό κατά την κηδεία»*). Για τον Χριστοφορίδη, σελ 21, η λ. είναι ελληνικής προέλευσης. Στο «*Λεξικό της Αλβανικής Γλώσσας*» συναντάται στη μορφή: *e qanë dhe e logorisën (–τον κλάψαν και μοιρολόγησαν).*

► ***"Dy- tre vetçe Dukaçe*". Δύο-τριών ατόμων με ύφος Ντουκάτι:** Ένας πολύ ιδιαίτερος τρόπος ερμηνείας της λιάμπικης ίσο-πολυφωνίας. Εντοπίζεται στο χωριό Ντουκάτι του νομού Αυλώνας και σχετίζεται με το χιλιόχρονο νεκρικό τελετουργικό θρήνου για το νεκρό. Η χαρακτηριστική θέση τραγουδίσματος είναι "*κεφάλι με κεφάλι».* Από τους πιο γνωστούς τραγουδιστές αυτού του τραγουδιού, αναφέρουμε τον Σ. Μποζιάνι και Ι. Βαγγέλι.

Για το τέλος θα πρέπει να σημειώσουμε το γεγονός ότι υπάρχει μια σχέση ανάμεσα στη λέξη *τραγωδία* και το όνομα της κοινότητας Tragjas, στο νομό Αυλώνας. Επίσης, οι κάτοικοι του Μπρεγκντέτι και ειδικά οι Πηλιουριώτες, ακόμα και σήμερα αποκαλούνται «τραγοπόδαροι», που ασφαλώς σχετίζονται με τον Πάνα και αναφέρεται με τις ιδιαίτερες μουσικές ικανότητές τους. Επίσης, *e qara-vajtimi (θρηνωδία)* συναντάται ως τοπωνυμία (κοινότητα Βαϊζε, Βαϊκαλ, ο βράχος της Βάγια-Κρούγια κλπ). Συναντάται ακόμα σε μυθολογικές πραγματικότητες, όπως η περίπτωση του Γκραμπόφτσι, ο οποίος είναι γνωστός ως μυθολογική ύπαρξη που κλαίει φωναχτά. Κατά την λαϊκή παράδοση, ο Γκραμπόφτσι είναι ένα δικέφαλο μεγάλο φίδι. Έκρυβε το ένα κεφάλι και με το άλλο έκλαιγε, για να φαινεται δυστυχισμένο. Ήταν ένας τρόπος να προσεγγίσει τους ανθρώπους, για να τους καταπιεί.

---

* **(Σημ. *μεταφραστή*)** …ως μοιρολόι-θρήνος-θρηνωδία.

Κεφάλαιο 3ο

« Η ισο-πολυφωνία ως μουσική χορωδία »

3.1. Η μουσική χορωδία της ισο-πολυφωνίας και η χορωδία της τραγωδίας

► ***Η χορωδία ως το πρώτο καλλιτεχνικό συγκρότημα στον κόσμο.***

Η αρχαία τραγωδία(*) εμφανίσθηκε στην Αθήνα περίπου τον 6ο αιώνα π.Χ. Το όνομα σημαίνει την '*τράγων ωδή'(τραγούδι)*. Πιστεύεται ότι έχει προέλευση από τους χορωδιακούς χορούς. Η ίδια η λέξη, '*χορός'*, ούτε λίγο ούτε πολύ, οδηγεί στον «*κυκλικό χορό»*! Στο ξεκίνημά της δε, η τραγωδία είχε μόνον ένα ηθοποιό[190] εκτός φυσικά από τον χορό.

Πρόκειται για τον εξάρχοντα του χορού –που φορούσε '*προσωπείο*', δηλαδή μάσκα– ο οποίος, αφού αποστασπάστηκε [και στάθηκε απέναντι από τους χορευτέςτου (τον χορό)], άρχισε διάλογο μαζί του και αποκρινόταν (αρχ. *ὑπεκρίνετο*) στις ερωτήσεις του. Για το λόγο αυτόν ονομάστηκε *υποκριτής*, δηλαδή ηθοποιός. Αργότερα (525-455 π.Χ), ο Αισχύλος εισήγαγε τον δεύτερο ηθοποιό και τον τρίτο ο Σοφοκλής (496-406 π.Χ).

Ο χορός[191] στην ελληνική τραγωδία, αποτελούμενος από 12 άτομα (τα οποία, διαφορετικά από τους ηθοποιούς, ήταν ερασιτέχνες χορευτές και τραγουδιστές), σχολίαζε και διαλέγονταν με τον '*εξάρχοντα*', τον κορυφαίο. Η συγκεκριμένη σύνθεση του χορού χαρακτήριζε τις τραγωδίες του Αισχύλου. Ο αριθμός των μελών στο χορό αυξήθηκε μέχρι 15 από τις τραγωδίες του Σοφοκλή και κυρίως του Ευριπίδη (484 - 406 π.Χ). Έχει σημασία να τονιστεί ότι, σε καμιά περίπτωση ο όρος «*ηθοποιός*» δεν χρησιμοποιούνταν για να ξεχωρίσει τα μέλη του χορού, ή να ταυτίσει τα πρόσωπα! Συμφωνούμε σ΄αυτό με τον Nietzche[192] (1844-1900), ότι αρχικά η κλασική τραγωδία προήλθε από το '*χορικό άσμα*', και ειδικότερα, κατά τον Αριστοτέλη (384–322 π.Χ) [193], προήλθε από τους χορωδιακούς *διθυράμβους*, τους αφιερωμένους στο Διονύσιο[194] Ο '*χορός'* [195] της αρχαιοελληνικής τραγωδίας, λοιπόν, από-τελεί το σύμβολο

[(***Σημ.επιμελητή***) …ως είδος της αρχαιοελληνικής Γραμματείας.]

190 Ο ποιητής Θέσπις θεωρείται, ο εφευρέτης της τραγωδίας και υπήρξε πιθανότατα ο πρώτος ηθοποιός. Επινόησε την ιδέα να ξεχωρίσει ένα μέλος του χορού (ίσως τον ίδιον) και να παρεμβάλει στο διθύραμβο απαγγελία, με άλλο μέτρο και από εκείνη του χορού.

191 Τρία είναι τα βασικά χαρακτηριστικά του ελληνικού χορού. Αρχικά, ένας συνδυασμός προφορικών και μη όψεων, κατόπιν η μιμητική του διάσταση και τέλος η ιδιαίτερα παιγνιώδης φύση τούτης της πιο σοβαρής μορφής τελετουργικής επικοινωνίας. Η οργανωτική του δομή αποτελείται από τη στροφή, την αντιστροφή και την επωδό, ή το ύστερο–τραγούδι.

192 Βλέπε: Nietzche, Fridrih«*Lindja e tragjedisë*», Τίρανα, 2001, σελ. 67, 170.

193 Αριστοτέλης: «*Ποιητική*», Πρίστινα, 2003, σελ. 58. Μεταξύ των 6 δομικών μερών της τραγωδίας, εκ των οποίων τα δύο, η '*πάροδος'* (=το τραγούδι εισόδου της χορωδίας) και τα '*στάσιμα'* [(=το τραγούδι της χορωδίας, με ή χωρίς μελωδία, αλλά συνεχές) που δεν διακόπτονται από διαλόγους και ονομάστηκε έτσι, επειδή ερμηνευόταν, ενώ ο χορός ελάμβανε θέση (ήταν σε *στάση)* στην ορχήστρα)], αποτελούν τα συστατικά μουσικά της στοιχεία. Επίσης, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη: *η πάροδος είναι το πρώτο πλήρες μέρος που τραγουδιέται απ' όλη την χορωδία.*

194 Ο Διόνυσος προσωποποιούσε το θάνατο του Φθινοπώρου και την αναγέννηση της Άνοιξης… Ως μυθική οντότητα ήταν θεός του τραγικού θανάτου και της ετήσιας αναγέννησης της φύσης. Γι' αυτόν το λόγο, η ιδανική περίοδος προβολής τραγωδιών ήταν το τέλος Μαρτίου και οι αρχές Απριλίου. Σύμφωνα με τον καθηγητή Alfred Uçi, οι εκδηλώσεις λατρείας του Διονύσου και τα χορογραφικά έθιμά τους οδηγούν στην πανάρχαια πηγή της τραγωδίας και του θεάτρου, εφόσον οι διονυσιακές γιορτές εμπεριέχουν, στην ουσία, την πραγματική ταυτότητα

των ενθουσιαστικών διονυσιακών τελετουργιών, γνωστών, λόγω της [δημοφιλούς] '*έκστασης*',[δηλαδή μιας κατάστασης ψυχοβιολογικής μέθης]. Η έμπνευση, που προέκυψε για την τέχνη στη συνέχεια, θα πρέπει να αναζητηθεί πρωτίστως στα '*διονυσιακά δρώμενα*' (στους πάνδημους χορωδιακούς ύμνους, όπως ήταν οι *διθύραμβοι*[196]) και όχι στη λατρεία του Απόλλωνα. Η μουσική στον διονυσιακό πολιτισμό έχει λαογραφικό χαρακτήρα. Γεννάται και αναπαράγεται μέσω του ρυθμού, του χορού και των μουσικών οργάνων. Οι *διονυσιαζόμενοι,* αυτοί δηλαδή που συμμετείχαν στις διονυσιακές τελετουργίες, αποκαλούνταν και '*βάκχες/βακχίδες*'[197] (*).

Μια αξιοθαύμαστη σκηνή των χορωδιακών εκδηλώσεων προς τιμή του Διόνυσου, μας δίνει ο Πλούταρχος, όταν περιγράφει κάποιο εορταστικό γεγονός σε ταξίδι του Μεγάλου Αλεξάνδρου (356 – 323 π.Χ): "... *Η γης σείονταν από τις τσαμπούνες, τις φλογέρες και τους χορούς των Βάκχων, οι οποίοι επιδίδονταν σε ξέφρενα παιχνίδια, λες και συνόδευαν τον Βάκχο-θεό ή λες και μετείχε κι αυτός στην απέραντη γιορτή. Μια μέρα δε ο Μέγας Αλέξανδρος, παρακολουθούσε διαγωνισμό χορωδιών, όπου νικητής αναδείχτηκε ο Βαγώας*»[198]! Απ΄ όσα αναφέραμε, προκύπτει ότι η διονυσιακή μουσική στην ουσία πραγματοποιείται ως μουσική οργάνων, με ρυθμό και χορούς, γεγονός που επιβεβαιώνει τη διαπίστωση του Nietzche ότι «*…. Η διονυσιακή τέχνη επιδιώκει να μας πείσει πως η ύπαρξη είναι μια απέραντη χαρά*». Το διονυσιακό μήνυμα για τη ζωή, διατύπωσε αιώνες αργότερα ο J. W. Goethe (1749-1832) στο πασίγνωστο ποίημά του *"Ergo bibamus ('Ας πιούμε')* [199].

►*«Ο δακρύβρεχτος θρήνος με οιμωγή»* (e qara me bote), *ως ο πιο αρχαίος μουσικός χορός (χορωδία)*

Σήμερα, όταν αναφερόμαστε στη *χορωδία,* έχουμε υπόψη μιαν άρτια συγκροτημένη ομάδα/ό τραγουδιστών, που ερμηνεύουν από κοινού μουσική, υπό την καθοδήγηση ενός διευθυντή/μαέστρου[200]. Η χορωδία, αυτό το πολυ-λειτουργικό κατασκεύασμα (με απαγγελτές, κορυφαίους και χορωδούς) πιστεύεται ότι έχει την προέλευσή της από τις αρχαϊκές τραγικές τελετουργίες, όμοιες μ΄ αυτές που είδαμε, όταν εξετάσαμε τα μοιρολόγια. Ο Lambertz έλεγε

του ανθρώπου ως γιου της φύσης. Ως τέτοια, τα στοιχεία που περιβάλλουν τα διονυσιακά έθιμα ως πολιτισμό, είναι στην ουσία λαογραφικά. Οι διονυσιακές γιορτές εμφανίζονται και περιγράφονται σαν ξέφρενες και γεμάτες όργια γιορτές.

[195] Βλέπε N. Fridrih: *"Lindja e tragjedisë",* Τίρανα, 2001, σελ. 80. Για περισσότερα, σχετικά με την μουσική στην αρχαία Ελλάδα βλέπε West, M.L., Ancient Greek Music, 1992, Oxford; Pohlmann, E., West, M.L., Documents of Ancient Greek Music: the Extant Melodies and Fragments, 1992, Oxford University Press; Barker, A., Greek Musical Writings I, The Musician and His Art, 1984, Cambridge University Press; Barker, A. , Greek Musical Writings II, Harmonic and Acoustic Theory, 1989, Cambridge University Press; Landels, G.J., Music in Ancient Greece and Rome, 1999, London and New York, Routledge; Mathiesen, T.J. , Apollo's Lyre- Greek Music and Music Theory in Antiquity and Middle Ages, 2000, University of Nebraska Press κτλ.

[196] Το διθύραμβο ως χορωδιακό είδος αφιερώνεται στον Διόνυσο. Τραγουδιέται από περισσότερους από 50 αγόρια ή άνδρες. Στην Ελλάδα από τον 5^{ο} π.Χ αιώνα έχουν οργανωθεί και διαγωνισμοί αφιερωμένοι στην ερμηνεία διθυράμβων.

[197] Το μεγαλύτερο έγκλημα των *βακχίδων* είναι ότι αυτές, κατά την διάρκεια μιας διονυσιακής γιορτής που διεξάχθηκε στην Θράκη, σκότωσαν τον Ορφέα, τεμάχισαν το σώμα του και τη λύρα, το αγαπημένο του μουσικό όργανο, την πέταξαν στο ποταμό Εύρο. Ο ποταμός έβγαλε την λύρα στις ακτές της Λέσβου, όπου γεννήθηκαν και οι διάσημοι ποιητές Αλκαίος και Σαπφώ. Ο Ορφέας, ως ο μουσικός υψηλής τέχνης, δολοφονήθηκε συμβολικά από τον πανζουρλισμό των διονυσιακών τελετών, τα άσεμνα τραγούδια και τις άναρθρε κραυγές των βακχίδων. Λέγεται ότι η πρώτη πέτρα που θα χτυπούσε τον Ορφέα, μαγεύτηκε από την μουσική του και έπεσε στην γη χωρίς να φθάσει σ΄αυτόν.

[(* ***Σημ, μεταφραστή)*** Στην ελληνική μυθολογία, Βάκχες ή Βακχίδες ή Βακχιάδες ήταν οι ιέρειες του θεού του κρασιού Διονύσου ή Βάκχου και αποτελούσαν, μαζί με τον Πάνα, τους Σειληνούς και τους Σατύρους, την ακολουθία του εύθυμου θεού.]

[198]Plutark: «Jetë paralele-1», Τίρανα, 2006, σελ. 69. Μεταφραστής Σωτήρης Παπαχρίστος, Op. cit.

[199] Gete: «*Vepra të zgjedhura-2*», Τίρανα, 1988, σελ. 131-132.

[200] Βλέπε «*Fjalori i gjuhës së Sotme Shqipe*», Τίρανα, 1980, σελ. 868

ότι από τα έπη του Ομήρου συνεχίζουν να υπάρχουν πανομοιότυποι θρήνοι, οι οποίοι συναντούνται και σήμερα στην Αλβανία[201]. Η ομολογία Lambertz ταυτίζεται στην ουσία με την διαπίστωση του Εκρέμ Μπέη Βλιόρα, ότι σε περιοχές όπως η Μουζεκιά και η Λαμπουριά διατηρούνται αρκετές αρχαϊκές μουσικές μορφές και ίσως σημαντικές για την μελέτη της παλιάς μουσικής, όπως και της αρχαίας ελληνικής[202].

Από τα προαναφερόμενα προκύπτουν μερικά ερωτήματα, για παράδειγμα: πώς μπόρεσε μια αρχαϊκή μουσική πρακτική να συγκροτήσει την πρώτη χορωδία στον κόσμο, ως ένα άρτιο πολύφωνο συγκρότημα, χωρίς μουσικά όργανα και χωρίς διευθυντή και, είναι δυνατόν ο πολιτισμός χιλιετιών των χορωδιακών ισο-πολυφωνικών μοιρολογιών να έχει επηρεάσει, έστω και λίγο, τη δόμηση και συγκρότηση των γνωστών πολιτιστικών μοντέλων της ευρωπαϊκής αρχαιότητας; **(*)**

Οι ίσο-πολυφωνικές χορωδίες χωρίς μουσικά όργανα, με τον αρχαίο τρόπο δόμησης, είναι σε θέση να επιβεβαιώσουν ότι προϋπήρχαν και των διθυραμβικών ασμάτων(****), που πιο πάνω αναφέραμε, διότι είναι γνωστό ότι η ανθρώπινη φωνή αποτελεί και το αρχαιότερο ηχητικό μουσικό όργανο στον κόσμο. Η πρωιμότητα της φωνητικής μουσικής σε σχέση με την ενόργανη μουσική, διαπιστώνεται και στην λαϊκή αντίληψη, που λέει ότι: «*Η πολυφωνία τα έχει χαβαλέ τα όργανα»!*

Διαφορετικά από τον διονυσιακό πολιτισμό, ο ισο-πολυφωνικός, χορωδιακός πολιτισμός, μαρτυρεί ότι η ζωή δεν μπορεί να είναι μια απέραντη χαρά, αλλά μια αλλεπάλληλη μετάβαση από τη *μαύρη θλίψη, προς την άσπρη χαρά,* τόσο ομοιότυπη με την *περιπέτεια* στις αρχαίες τραγωδίες, η οποία σημαδεύει την ορμητική και αιφνιδιαστική διάβαση της τύχης από καλή σε κακή και αντίστροφα.

Όπως η ισο-πολυφωνία, και η αρχαία τραγωδία, έχουν στο επίκεντρο το χορό, την ομάδα ανθρώπων που δρουν τραγουδώντας, μιλώντας και χορεύοντας σε σχήμα κύκλου, που ο καθένας λειτουργεί σε συνάρτηση και αρμονία με το σύνολο. Οι πράξεις τους έχουν ως βασικό κίνητρο την απελευθέρωση του ανθρώπινου πόνου μέσω της τέχνης της μίμησης, της δράσης και της προβολής της. Το προαναφερόμενο στοιχείο ανάγει το λειτούργημα και τη σύνθεση του πολύφωνου ισο-πολυφωνικού χορού, όμοιο με το δράμα που εξελίσσεται στις αρχαίες τραγωδίες. Η ομοιότητα τους δεν μπορεί να αντικατασταθεί από κανένα άλλο είδος χορωδιακού συγκροτήματος, διότι και τα δύο μιμούνται στην ουσία ανθρώπινες πράξεις: *τη ζωή,* την ευτυχία και την δυστυχία.

Η ισο-πολυφωνική χορωδία, αυτή η *"vox humana" (ανθρώπινη φωνή),* υπήρξε ο φορέας του μυθικού κόσμου και, μαζί μ΄ αυτόν, των τραγικών ηρώων, με αποτέλεσμα να μετα-

---

[201] Lambertz, Maximilian: «Die Volkspoesie der Albaner», Sarajevo, 1917, σελ. 65.
[202] Vlora, Eqrem Bej: «*Nga Berati në Tomorr e kthim*», Τίρανα, 2003, σελ. 77. Op. cit.

(**Σημ.του επιμελητή)*** Είναι τοις πάσι γνωστόν ότι ο όρος '*ευρωπαϊκή αρχαιότητα'*, όχι υπό χρονολογική αλλά υπό πολιτισμική έννοια, αναφέρεται πρώτα στους (προ-)ιστορικούς πολιτισμούς του Αιγαίου (Κρητομινωικό, Κυκλαδικό, Τρωοετρουσκικό, μετά στον αρχαιο-Ελληνικό και, τέλος, στον ελληνο-Ρωμαϊκό. Πέραν τούτων, αναπτύχθηκαν και ήσσονες πολιτισμοί, όπως ο Θρακικός, ο Ιλλυρικός κ.λπ.

** ***Σημ. του επιμελητή***). Φυσικά, η θέση αυτή του συγγραφέα προβληματίζει, με τη γενικότερη ιδεολογική του πρόθεση να εντάξει **και** την ελληνική αρχαιότητα στο αλβανικό πολιτισμικό του σύμπαν. Πάντως, αν πρόθεσή του ήταν να υπονοήσει ότι στον αλβανικό λαϊκό πολιτισμό επιβίωσαν στοιχεία τραγικά, γονιμοποιημένα από την αρχαία ανάμνηση των δραματικών παραστάσεων που ανεβάζονταν σε ελληνικές πόλεις της αρχαίας Ηπείρου, συμφωνούμε. Απομονωμένοι στα βουνά τους, οι αλβανόφωνοι της Νότιας Αλβανίας όντως διατήρησαν γνησιότερα τα αρχαϊκά στοιχεία της πολιτισμικής τους καταγωγής. Άλλωστε, αυτό εξυπονοείται και από την παραδοχή του συγγραφέα πως οι αλβανόφωνοι της ενιαίας Ηπείρου και οι Αρμπερέσοι της Ιταλίας διέσωσαν το πολυφωνικό τραγούδι, ως απόηχο των αρχαίων δραματικών δρωμένων σε ελληνόφωνες πόλεις του Νότου της σημερινής αλβανικής επικράτειας. Γιαυτόν τον λόγο διασώζονται στην περιοχή αυτή και τα 'ισο-πολυφωνικά' τραγούδια…].

τραπεί και η ίδια σε αντικείμενο μίμησης[203], από την τέχνη της αρχαιότητας, από τον Όμηρο και δώθε. Η ισο-πολυφωνική χορωδία αποτελεί την ευπρεπή πλασματοποίηση και διάπλαση της ανθρώπινης τραγωδίας σε λαϊκή μουσική και τέχνη. Το πετυχαίνει μόνο μέσω της μεγαλοπρεπούς αρμονίας των φωνών στην ανθρώπινη χορωδία**.** Με τη συγκεκριμένη ταυτότητα ενέπνευσε τους πατέρες της αρχαίας τραγωδίας, τον Αισχύλο, Σοφοκλή, Ευριπίδη, πριν ακόμα εφευρεθούν τα ημικύκλια θέατρα, όπου θα ερμηνεύονταν οι τραγωδίες τους με χορωδία και ηθοποιούς.

Επιβεβαίωση των ανωτέρων αποτελεί εκείνο το μέρος της ελληνικής τραγωδίας, γνωστό ως Κομμός**(*)**. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη δεν παριστάνει τίποτε άλλο παρά το ζωντανό μοιρολόι στη σκηνή, όπου μετέχουν οι βασικοί ηθοποιοί με τη συνοδεία του χορού[204]. Θέλω να πιστεύω ότι η δομή του δακρύβρεχτου θρήνου με οιμωγή*(e qara me bote)* (ως ο αρχαιότερος τρόπος ίσο-πολυφωνικού χορωδιακού τραγουδίσματος), διατηρεί ακόμα και σήμερα, εκείνους τους συσχετισμούς που οι μελετητές της αρχαίας λογοτεχνίας έχουν πρώιμα παρατηρήσει στην αρχαία τραγωδία και ιδιαίτερα στο χορό, ως το βασικό δομικό της στοιχείο. Αφορά κυρίως τις τραγωδίες του Αισχύλου, στις οποίες ο χορός, όπως αναφέραμε, αποτελούνταν από 12 μέλη, που μιλούσαν, τραγουδούσαν ή χόρευαν. Στον ομαδικό θρήνο και στις συγκεκριμένες τυπολογίες του, όπως δ*ακρύβρεχτος θρήνος με οιμωγή (e qara me bote)* ή *θρηνολογήματα (e qara me ligje),* συναντούμε εκείνες τις μορφές δομικής οργάνωσης, οι οποίες υιοθετήθηκαν αργότερα, από την δομή των αρχαίων τραγωδιών του Αισχύλου, εννοείται σε συγκεκριμένες αναβαθμισμένες μορφές[205]. Κατ'ιδιαίτερο τρόπο στις τραγωδίες «Ικέτιδες»,*"Αγαμέμνων», «Ευμενίδες», «Χοηφόροι»)* με κορυφαίους, χορό και απαγγελτές, ως συνθέσεις που επιτρέπουν την σηματοδότηση της έναρξης και εξέλιξης του πολύπλοκου τελετουργικού σχετικού με το θάνατο. «***Υιου***....***Υιου***...***Πουουου***.... ***Παχ***!» ήταν το θρηνώδες ρεφρέν στις *«Ευμενίδες»!*

Ως εντελώς τυχαία προκύπτει ότι και ο ιδανικός αριθμός σύνθεσης μιας ισο-πολυφωνικής χορωδίας ήταν επίσης δώδεκα άτομα, συμπεριλαμβανομένου και τους σολίστες των κύριων φωνών (*των υποκριτών!*), που είναι επίσης τρεις! Το ύφος μοιρολογιού, ο ορισμός «μοιρολογήματα» (*e qarë me ligje),* που εννοεί θρήνο με κείμενο, οι μοιρολογίστρες (και οι επαγγελματίες, οι οποίες ήταν σχεδόν ηθοποιοί και έπαιζαν σε διάφορες παραστάσεις) προσέγγιζαν το αλβανικό επικήδειο τελετουργικό με το κλίμα της αρχαία ελληνικής τραγωδίας[206]. Ενώνει ακόμα τα δύο αυτά είδη πολιτισμού η χρονική διάρκεια. Η τραγωδία, όπως και το ισο-πολυφωνικό μοιρολόι, διαρκούν όσο μια περιστροφή του Ηλίου, ή λίγο περισσότερο απ΄αυτήν [207].

Όπως στην αρχαία τραγωδία και στον αρχαϊκό μουσικό πολιτισμό της ισο-πολυφωνίας, (από τους αρχαίους χρόνους μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα) συμβιώνουν ισότιμα η *ομιλία,* το *φωνητικό τραγούδισμα* και οι *κινήσεις.* Το μαζικό μοιρολόγημα στηρίζεται στο μουσικό μέτρο, τη μελωδία των μοιρλογητριών-τραγουδιστών, ή και στο ισο-κράτημα, εφόσον το ίσο

---

[203] Η '*μίμηση'* σύμφωνα με την έννοια του Αριστοτέλη.

(* ***Σημ. του μεταφραστή***) Είδος βακχικού χορού που παρουσιαζόταν συνήθως στις διονυσιακές τελετές. Αν και δεν αναφέρεται στους μύθους, τον συναντάμε σε αρκετές παραστάσεις, ιδίως στην αγγειογραφία. Παρουσιάζεται ως φτερωτός νεανίας, άλλοτε ως νεαρός σάτυρος και ως ακόλουθος του Διονύσου.

[204] Βλέπε: Gail Holst Warhaft: "Dangerous voices: woman's lament and greek literature", London, 1992, page 127-170. Σύμφωνα με τον Nietzche … η σατιρική χορωδία του διθυράμβου είναι σωτήρια στην ελληνική τέχνη. Οι χαρούμενες και οι ελπιδοφόρες αναφωνήσεις, μέσω των οποίων δοξάζεται ο Διόνυσος, είχαν ως αποτέλεσμα την κατατρόπωση των κρίσεων, την απαλλαγή των με συντετριμμένη ψυχική κατάσταση ανθρώπων από την απογοήτευση. Στο «*Lindja e tragjedisë»,* Τίρανα 2001, σελ. 74. Op. cit.

[205] *"Eskili – tragjeditë"*, Τίρανα, 1986, σελ. 384-385

[206] Kadare, Ismail: "*Kushëriri i engjëjve",* Τίρανα, 2005, σελ. 58. Op. cit

[207] Αριστοτέλης: "Ποιητική", Πρίστινα, 1998, σελ. 61. Op. cit

ισοδυναμεί με την ύπαρξη της ίδιας της χορωδίας. Η ουσία της μουσικής λειτουργίας της χορωδίας έγκειται, ακριβώς, στην υποστήριξη των υπολοίπων ισο-πολυφωνικών φωνών, ή μελωδικών γραμμών. Το ισο-κράτημα ως η βάση της μουσικής κλίμακας στην ισο-πολυφωνία, πραγματοποιείται με τη βοήθεια ενός παρατεταμένου ομοιόμορφου ήχου, ο οποίος, μέσω της εισπνοής και εκπνοής αέρος με τους πνεύμονες, συμβάλλει στην απαλλαγή του ανθρώπινου σώματος και νου από την οδύνη που προκαλεί ο θάνατος. Προς την επίτευξη του στόχου, το σύνολο και τα μέρη του συνυπάρχουν σε αρμονία μεταξύ τους.

Από καιρό έχουν παρατηρηθεί κάποιες ομοιότητες ανάμεσα στο πρωτόγονο θέατρο και το θρηνολόγημα *(të qarës me ligje)* στο Νότο της Αλβανίας (κυρίως σε σχέση με τον κοινό ρόλο των θρηνωδών[208], όπως και η αρχαία χορωδία) σε ό, τι αφορά τα λόγια τους για τους χαρακτηρισμούς των νεκρών.

Η Λιαμπίκα: Ω Λιατίφ Μπρεδάν με νάμι ,
Ο οχτρός τι σου ΄χει κάμει,
Σου΄ρθε μέσα μάνι- μάνι ,
Σκύλος που κρυφοδαγκάνει,
Ασημένια είχε κάνη.

Η συντρόφισσα: Ω Λιατίφ Μπρεδάν στο είπα
Άστα λόγια της Λιαμπίκα
Ο οχτρός ήταν παλικάρι
Την ψυχή σου για να πάρει,
Με μαχαίρια ασημένια,
Ήρθε και σε βρήκε εσένα[209].

Όπως σε μια αρχαία τραγωδία, η πρώτη φωνή είναι ο πρωταγωνιστής, ο κύριος ηθοποιός, το επίκεντρο ανάπτυξης της δράσης, αυτός που καλεί τη χορωδία να αναλάβει ρόλο. Η δεύτερη φωνή είναι ο αντίποδας της πρώτης και το μαζικό ίσο, η πρωτότυπη εμφάνιση και οργάνωση της ανώνυμης λαϊκής χορωδίας. Υποστηρίζει, επικροτεί, αντικρούει και υποκινεί την πολύφωνη μουσική πράξη. Στην τραγωδία πραγματοποιείται μέσω απαγγελίας των στίχων και διαλόγων που προκαλούν φόβο και έλεος[*210], ενώ στην ίσο-πολυφωνική χορωδία τα ίδια συναισθήματα προκαλούν οι θρηνωδίες που σ΄ ανατριχιάζουν σύγκορμα!

Ορέστης : *Πατέρα, δύστυχε πατέρα/Ποία λόγια να σου πω, ποία πράξη να κάνω*
Για να φτάσω εκεί που είσαι,/Στην κλίνη του θανάτου που σε κρατάει;
Το φώς και το σκοτάδι να σου δώσουν και οι δύο
Την ίδια τύχη, το ίδιο πένθος:Ένα τραγούδι για σένα που είσαι κάτω στο χώμα,
Και ένα για μας, που καθόμαστε εδώ, στην κλειστή πόρτα του σπιτιού.

Κορυφαίος: *Ο νεκρός απάνω στο τάφο όταν θρηνείται*
Μαζί με το κλάμα έρχεται και ο εκδικητής
Και όταν γίνεται λόγος για τον πατέρα/ Που σε έχει φέρει εσένα στην γη
Τότε θρήνος σου ανατριχιαστικός /Θα φτάσει μέχρι σε αυτή την πηγή.

---

[208] Βλέπε "Eskili-tragjeditë", εισαγωγή από τον Ismail Kadare, Τίρανα, 1986, σελ. 5.

[209] *"Këngë popullore të Labërisë",* Τόμος 8, Τίρανα, 1991, σελ. 558 & 574.

(* ***Σημ. του μεταφραστή***) Στην τραγωδία η **μίμησις** δε γίνεται με απαγγελία, όπως το *Έπος*, αλλά με πρόσωπα που συγχρόνως μιλάνε και δρουν μπροστά στους θεατές για να προξενήσουν τον **έλεον** και τον **φόβον** του θεατή. **Έλεος** μεν, δηλαδή οίκτος για κείνον που άδικα πάσχει, **Φόβος** δε για τον όμοιο, όπως λέει ο Αριστοτέλης. Ο θεατής ταυτίζεται μέχρι ενός σημείου με τον ήρωα, φοβάται για κείνον μην πάθει τίποτα ή πάλι τον ελεεί (νοιώθει οίκτο) όταν κάτι έχει πάθει άδικα κι εύχεται ο ίδιος να μην πάθει κάτι τέτοιο. Η σχετική ταύτιση του θεατή με τον ήρωα οδηγεί σε εξαγνισμό του θεατή, δηλαδή στην κάθαρση.

[210] Η τραγωδία σύμφωνα με τον Αριστοτέλη είναι η μίμηση, όχι μόνο μιας ιδανικής πράξης, αλλά και όσων προκαλούν φόβο και έλεος. Στην "*Ποιητική",* Πρίστινα, 1998, σελ. 74. Op. cit.

Ηλέκτρα: *Άκουσε, πατέρα, και το θρήνο μου:/*
Και τα δύο τα παιδία μου απάνω από το τάφο
Σε θρηνούν και οι δύο με ψυχή.

Όπως ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός και τραγωδία προήλθαν από το έπος και την τελετουργία, έτσι και η ισο-πολυφωνία δεν είναι τίποτε άλλο παρά η καλλιτεχνική αντίληψη της ανθρώπινης τραγωδίας, λαξευμένης σε μουσική από τον πόνο των συγγενών συγκεντρωμένων στο ξόδι. Εδώ ακριβώς εντοπίζεται ο ρόλος της οικογένειας ως μια δημοκρατική σύνθεση και της ισο-πολυφωνικής μουσικής χορωδίας (*που χορεύει, μοιρολογεί και μιλάει) ως* μια μουσική οικογένεια. Σε κάθε περίπτωση, όταν πεθαίνει κάποιος, η οικογένεια τον μοιρολογεί με πάθος, και όταν είναι στη ζωή, ως μέλος χορωδίας, μοιρολογεί τον νεκρό. Εν προκειμένω η θρηνώδης ισο-πολυφωνία είναι η μουσική τραγωδία που ανακουφίζει τον πόνο μέσω του θρηνώδους τραγουδίσματος στη μέση του πλήθους του λαού· Είναι αυτή που συνθέτει τις κάθετες ποικίλες αρμονικές μελωδικές γραμμές και τις οριζόντιες πολυφωνικές, έχοντας ως βάση μουσικής κλίμακας το ομοιόμορφο πηδάλιο του ίσου, το οποίο, κατά κάποιον τρόπο ενσαρκώνει τα χρώματα της ζωής, αρχίζοντας από το μαύρο του θανάτου. Εντωμεταξύ, η αρχαία τραγωδία μοιάζει να είναι το ανθρώπινο δράμα, που διαδραματίζεται στη σκηνή, μέσω ερμηνείας των ηθοποιών, αλλά που επηρεάζει τους θεατές στην απελευθέρωση και στον εξαγνισμό των αισθημάτων μέσω του ηθικού μοντέλου της *κάθαρσης*.

Η ισο-πολυφωνία είναι ένα μονόπρακτο δράμα με τρία κύρια πρόσωπα (*πάρτης, κόφτης, γυριστής)*, υποστηριζόμενα από τη χορωδία (-συνώνυμη του λαού), που δεν πεθαίνει ποτέ. Όπως η Αρμονία[211] (*η αθάνατη θεά της αρμονίας, ομόνοιας, ισορροπίας, κατανόησης κλπ)* και η ισο-πολυφωνία, μέσω του συνόλου των μελωδικών γραμμών πετυχαίνει στην πράξη αυτό το φωνητικό καλλιτεχνικό θαύμα, ως κάθετο και οριζόντιο συνδυασμό των διάφορων μελωδικών γραμμών, συγκεκριμένων και ενιαίων στο είδος τους. Η θρηνώδης χορωδία, μέσω της οριζόντιας συνύφανσης των μελωδικών γραμμών, διερευνά τον τόπο, ως μόνιμη αθάνατη διάσταση, ενώ μέσω της κάθετης αρμονίας των μελωδικών γραμμών, μετρά το χρόνο κάθε ανθρώπινης ζωής, από την αρχή μέχρι το τέλος της! Ως τέτοια η ισο-πολυφωνία επιβεβαιώθηκε, ως ζώσα πραγματικότητα της πατροπαράδοτης λαογραφίας, πολύ πιο πριν διαπιστωθούν και μελετηθούν, ως θεωρία, από Πυθαγόρα (570-495 π.Χ) και Αριστόξενο (335 π.Χ) οι αρχές των μουσικών διαστημάτων και των πολυφωνικών συνηχήσεων.

Εκφέρουμε την άποψη ότι η επική θρηνώδης πολύφωνη χορωδία, είχε σχηματίσει το μοντέλο της ως ζώσα λαογραφική παράδοση, πριν καλλιεργηθούν τα πρώτα έντεχνα μοντέλα στη σκηνή. Υπό το σκεπτικό αυτό, τα δακρύβρεχτο μοιρολόι με οιμωγή *(e qara me bote),* είναι μέρος μιας λαϊκής μίνι-τραγωδίας, η οποία δεν παίζεται στα αρχαία θέατρα, αλλά στη άπλα της φύσης, ή στην ίδια χιλιόχρονη σκηνή του ανθρώπου, «*το θέατρο-σπίτι»*. Τοιουτοτρόπως, η διάπλαση του χορού, ως συγκροτήματος, δεν αφορά την ικανότητα ενός μόνο ανθρώπου, αλλά ανήκει στη λαϊκή ζωντανή παράδοση, ως καλλιτεχνική αντίδραση προς τη ζωή και το θάνατο! Θα αποτελούσε συμβολή ιδιαίτερης σημασίας για τις επιστήμες της εθνομουσικολογίας και γενικώς της πολιτισμικής ανθρωπολογίας, σε περίπτωση που θα εξάγαμε το συμπέρασμα ότι το θρηνώδες τελετουργικό αποτελεί μια από τις αφετηρίες της τέχνης και η αρχαία θρηνώδης χορωδία το εργαστήρι της.

3.2. Η δομή των μελωδικών γραμμών στη χορωδία της «ισο-πολυφωνίας»

[211](***Διασκευή Μεταφραστή***) Η Αρμονία στις δύο εκδοχές, είναι γυναίκα του Κάδμου, και κόρη του Άρη, γιού του Δία και θεού του πολέμου και της Αφροδίτης, θεάς της ομορφιάς και της αγάπης. Όταν, προς το τέλος της ζωής του μεταφέρθηκαν στην Ιλλυρία και ο Κάδμος βασίλεψε εκεί, απόχτησαν ένα γιό, τον Ιλλυριό. Ο μύθος λέει ότι στο τέλος της ζωής τους μετατράπηκαν σε φίδια.

► ***Η ομάδα του «ΙΣΟΥ». Ο "πάρτης"(-1), ο "γυριστής"(-2) και ο "ρίχτης"(-3):*** Υπάρχει η άποψη ότι κατά τη διάρκεια μορφοποίησης του δακρύβρεχτου θρήνου με οιμωγή *(të qarës me bote),* ο χορός βρισκόταν ακόμα στην αρχαϊκή του μορφή, εμφανιζόμενος ως ομάδα[212] ανθρώπων από 12 και πλέον άτομα, που συγκεντρώνονταν κάθε φορά προς εξυπηρέτηση συγκεκριμένου σκοπού και σε αναμονή της μετεξέλιξής του στο πρώτο στον κόσμο([*]****)** καλλιτεχνικό συγκρότημα. Τα πιο ουσιώδη στοιχεία, όσον αφορά τη σχέση του μοιρολογιού *(të qarës me bote),* με την ισο-πολυφωνία, σημαδεύει ο δανεισμός, από τη θρηνώδη πρακτική, λειτουργημάτων και ορολογίας των συγκεκριμένων μελωδικών γραμμών της ισο-πολυφωνίας. Συγκεκριμένα:

► ***"Ο ίσος ή το ισο-κράτημα"*** δεν είναι τίποτε άλλο παρά η ταυτότητα της μαζικής τραγικής χορωδίας του ανθρώπινου πόνου, εβρισκόμενης στο ξόδι . Η παρουσία της, με τη συνοδεία μελοποιημένων στίχων σε συγκεκριμένη μελωδική γραμμή, περιβάλλει συναισθηματικά αυτή την εξαίρετη έντεχνη μουσική εφεύρεση. Οι λόγοι της σημασίας και υπερτίμησης της χορωδίας σχετίζονται με την φύση του κατασκευάσματος που λέγεται ίσο-πολυφωνία, ως πολιτισμός ολοκληρωτικά φωνητικός (a cappella). Στηρίζεται σε μουσικές φράσεις στενά συνδεμένες με την ανάσα: την εισπνοή και εκπνοή αέρος σε μουσική μορφή. Υπό αυτή την οπτική γωνία, και οι σολιστικές μελωδίες της ισο-πολυφωνίας, αντιπροσωπεύουν αυτές καθαυτές τόσο το πρόσωπο-άνθρωπο, όσο τη συγχώνευσή τους εντός μιας ισχυρής βάσης ενέργειας (*φωνητικής, πνευματικής, αισθητικής, καλλιτεχνικής κλπ)*, η οποία είναι η ίδια η βάση της τραγικής χορωδίας, το ισο-κράτημα. «Το ισο-κράτημα μοιάζει με τα πρόβατα στη βοσκή, λέει ο λαός έχοντας υπόψη το γεγονός ότι από το ίσο βγαίνουν και επιστρέφουν όλες οι υπόλοιπές φωνές (μελωδικές γραμμές) της ισο-πολυφωνίας. Κατά την εξέλιξη των μουσικών φράσεων η εκάστοτε σολιστική φωνή της ομάδας συγχωνεύεται με τον ίσο, για να καταλήξουν στο τέλος σε ταυτοφωνία σε αυτή την κοινή βάση[213], σαν να θέλουν να στηρίξουν τα κοινά θεμέλια της ισο-πολυφωνίας.

Σε περίπτωση που αποδίδαμε το ίσο μέσω ενός χρώματος μόνο, το χρώμα αυτό θα ήταν το μαύρο, χωρίς φωτισμό. Η επιλογή αφορά την ταύτιση του ίσου με το πένθος στο ξόδι, σε ένα σταθερό και ομοιόμορφο ύψος τόνου τραγουδίσματος, που το φγέρνει πιο κοντά στην ομιλία, παρά στο μέλος. Αν η μελωδική γραμμή του ίσου ταυτίζεται συμβολικά με μαύρα χρώματα, οι άλλες μελωδικές γραμμές (φωνές), στη δική τους υφή των ανόδων και καθόδων, εκπροσωπούν το αντίθετο του ίσου. Πιο σωστά εκπροσωπούν την τάση αύξησης των χρωμάτων, που απουσιάζουν πάνω στην ομοιόμορφη βάση του ίσου, στοχεύοντας το κόκκινο χρώμα, το βασικό χρώμα της ζωής. Η κάθε φωνή, που αρχίζει από το ίσο για να ανέβη μετά σε υψηλότερη κλίμακα και αντίστροφα, όπως ο Ήλιος, που φθάνει το ζενίθ, και κατεβαίνει ξανά κάτω, σκιαγραφεί το δύσκολο, σχεδόν απίθανο ταξίδι από το σκοτάδι στο φως της (ταραγμένης και πονεμένης) ανθρώπινης ψυχής. Το ισο-κράτημα αποτελεί πλέον εδραιωμένο θεσμό σε όλη την λαϊκή ισο-πολυφωνική μουσική της Νότιας Αλβανίας, διότι είναι ο φορέας της ταυτότητας του πολύφωνου ισο-πολυφωνικού τραγουδίσματος, γεννημένου στο ξόδι.

Η πορεία, από το σκοτάδι προς το φως και τα ύψη των μελωδικών γραμμών της ισο-πολυφωνίας, συναντάται στο ποίημα «*Γέρικο τραγούδι*» του Λασγκούς Πορανταέτσι, όπου προσωποποιεί την κίνηση της μελωδίας και των μελοποιημένων στίχων.

---

[212] Βλέπε *"Fjalor i Gjuhës së Sotme Shqipe",* Τίρανα, 1980, σελ. 580.

[*] (***Σημ. μεταφραστή***) Πάλι έχουμε εδώ το φαινόμενο της αθεράπευτης φιλοπρωτίας για κάθε αλβανικό (γλωσσικό ή λαογραφικό κ.λπ.) επίτευγμα, με αθέλητη ίσως οικειοποίηση γειτονικών αλλοεθνικών επιτευγμάτων…

[213] Βλέπε, Beniamin: "Burdoni-isua ne polifonine shqiptare', στο *"Kultura Popullore",* 1/1991, σελ. 64.

«Στρωτά το ξεκινάς …το παίρνεις σιγανά/ με πόνο το κερνάς και μοιρολογάς/ το κλώθεις σαν κοχλάζει… /και βράζει σβάρα το τραβάς/ Μετά φτάνεις στα ύψη υψίφωνα καλείς/λαφρά στην κατηφόρα..Με φόρα ανηφοράς/ και… από τα ύψη που πετάς γιουρούσι ξεπετάς/ με ουρλιαχτά κλεισούρας τον πάτο αναζητάς/ Και πάς εκεί χάμου χαλάζι κουρνιαχτό/δάκρυ πικροβαμένο… για να χαθεί η φωνή … και τρέμει … και πεθαίνει.

Αυτή είναι η μαγεία της ισο-πολυφωνίας και των μελωδικών της γραμμών, που καταφέρνουν να αποδώσουν ένα δράμα μέσω της θρηνώδους μουσικής. Στη μελωδική γραμμή του ίσου συνυπάρχει και η μαγεία δόμησης του κατασκευάσματος της ισο-πολυφωνίας. Σε περίπτωση που ο ρόλος των άλλων μελωδικών γραμμών γίνεται εύκολα αντιληπτός, ο τρόπος μουσικής εξέλιξης του ίσου, ως τονική συστάδα (cluster tone) κρύβει στην ουσία την συγκινησιακή αντίδραση όλης της θρηνώδους χορωδίας σε αναζήτηση της ισορροπίας ανάμεσα στο θρηνώδες τραγούδισμα και την αλλαγή της συναισθηματικής κατάστασης των μελών της λεπτό προς λεπτό. Κατά συνέπεια το ισο-κράτημα, ως μελωδική γραμμή η οποία δεν έχει πλήρως σταθεροποιηθεί, πλάθεται και διαμορφώνεται συνεχώς, ανοίγει και κλείνει όπως το ανθρώπινο διάφραγμα, το οποίο βρίσκει αυθόρμητα τον κατάλληλο ρυθμό, για να αποκαταστήσει βαθμηδόν τον άρτιο συσχετισμό ανάμεσα στο σώμα και την ψυχή, η οποία απαλλάσσεται από τον πόνο. Τοιουτοτρόπως, στη φύση και στον εσωτερικό ρυθμό του ίσου, ο οποίος σε πρώτη όψη μοιάζει ασάλευτος, θα πρέπει να αναζητήσουμε τον μηχανισμό μιας χωρίς διευθυντή καθοδήγησης της ισο-πολυφωνίας.

Η ομάδα των ισο-κρατών κυμαίνεται από 3-5, μέχρι και 8-9 άτομα. Ο λαός ονομάζει συχνά την ομάδα των ισο-κρατών *"mbushësat"*(-γεμιστές, γέμισμα)! Είναι πολύ σημαντικό να τονιστεί το γεγονός ότι το ισο-κράτημα επηρεάζει άμεσα την απόσταση της ισο-πολυφωνικής μουσικής φράσης, σε τραγούδι ή σε μοιρολόι. Σε περίπτωση που το ισο-κράτημα παρουσιάζεται με μακρινά μελωδικά διαστήματα, αδιάκοπο (οι ισο-κράτες κρατούν αδιάκοπα τον θεμέλιο τόνο του τραγουδιού), αυτό σημαίνει ότι οι μουσικές φράσεις στις μελωδικές γραμμές της ισο-πολυφωνίας είναι παρατεταμένες και τις διακρίνει η άπλα. Σε περίπτωση που το ισο-κράτημα είναι δυναμικό, σύντομο, συλλαβιστό, τότε οι μελωδικές γραμμές αναπτύσσονται συνδυαζόμενες σε πολλές και σύντομες μουσικές φράσεις. Εμφανής, λοιπόν, ο ρόλος του ίσου στο πολυφωνικό τραγούδισμα, όπως ο παλμός της καρδιάς.

Πρέπει να επισημανθεί η μεγάλη ποικιλία του ισο-κρατήματος, όπως επίσης και ο αριθμός των ατόμων που το πραγματοποιούν τεχνικά: έτσι, στο λιάμπικο τραγούδισμα ο πάρτης χαρακτηρίζεται για τους υψηλούς τόνους. Σε χαμηλότερους τόνους, που ακούγεται σαν καμπάνα, αναπτύσσεται η φωνή του γυριστή, *από τη χορωδία των άλλων τραγουδιστών που κυλάει ολοκληρωμένη, μονότονη και πλατιά*[214]. Από τυπικής πλευράς παρατηρείται το τραγούδισμα σόλο, με τη μαζική συνοδεία της χορωδίας· μοιρολόι σόλο με στοιχεία της «*κρυφής ισοπολυφωνίας*»· καθώς και οι πλέον πασίγνωστες «*κλασικές*» μορφές ισο-πολυφωνικού τραγουδίσματος, όπως: με δύο, τρείς και τέσσερις φωνές με ίσο. Μια φωνή σε υψηλούς τόνους αναπτύσσει τη μελωδία. Μετά ενώνεται σ΄ αυτήν η χορωδία με ένα ρεφραίν, ή τη μελωδική γραμμή του ρίχτη και κλώστη, συχνά αυτοσχεδιασμένες[215].

Σ΄αυτή ακριβώς την θρηνητική κοίτη του ίσου, αναπτύσσονται φυσιολογικά χωρίς εξαναγκασμούς όλοι εκείνοι οι θαυμάσιοι φθόγγοι των πολυπεντατονικών κλιμάκων, που μαρτυρούν ότι η μουσική ισο-πολυφωνική σκέψη, δεν μπορεί να περιοριστεί εντός του πεντατονικού συστήματος, αλλά μπορεί να διευρυνθεί αισθητά, ως αποτέλεσμα της ισο-πολυφωνικής

---

[214] Vlora, Eqrem Bej, Von Godin, Marie Amelia: *"Ndihmesë për historinë e sundimit turk në Shqipëri"* δεύτερο μέρος, Τίρανα, 2010, σελ. 143. Op. cit.

[215] Vlora, Eqrem Bej, Von Godin, Marie Amelia: *"Ndihmesë për historinë e sundimit turk në Shqipëri"* δεύτερο μέρος, Τίρανα, 2010, σ. 143. Op. cit.

αρμονίας που παράγεται από «*το πλέξιμο*» και «*ξεπλέξιμο*»[216] των πεντατονικών κλιμάκων πάνω σε διαφορετική βάση. Ακριβώς το μοιρολόγημα και το τραγούδι από κοινού, διαμόρφωσαν με την πάροδο του χρόνου την ισο-πολυφωνική χορωδία, ως το τέλειο συγκρότημα για να φέρει και διαβιβάσει αυτό το ευφυές μουσικό φαινόμενο.

► **Εισπνοή και εκπνοή του αέρα.** Η εισπνοή του αέρα είναι εναρκτήρια διαδικασία στο τραγούδισμα αλλά και στην απαλλαγή από τον πόνο. Το στήθος και το διάφραγμα, σε στιγμή προετοιμασίας για τραγούδισμα, απαιτούν υψηλή αυτοσυγκέντρωση από μέρος του τραγουδιστή (σωματική και στατική), για να μπορέσει να πετύχει την πραγμάτωση της πράξης τραγουδίσματος του ίσου ή των άλλων πολυφωνικών φωνών. Στην ουσία, η εισπνοή αέρος και στη συνέχεια η άρθρωση του ύψους του τόνου για την εκφορά του ίσου, ταυτίζονται με σωματική άσκηση του διαφράγματος, το οποίο, βάσει κανόνα που απορρέει από τον προσδιορισμό των μουσικών φράσεων, καθώς και των ανιουσών ή κατιουσών (των βασικών μελωδικών γραμμών), απαλλάσσει βαθμηδόν το σώμα και το νου από τον πόνο. Εννοείται ότι σ΄ αυτό συμβάλλει η ομορφιά και η δύναμη που πηγάζει από την μαγεία της κάθετης και οριζόντιας ερμηνείας των φωνών στην ισο-πολυφωνία.

Ο Λόρδος Βύρων[217] περιγράφει, στα 1809, την εντύπωση από έναν τραγουδιστό ισο-πολυφωνικό χορό. Ο χορός διήρκεσε περίπου μια ώρα και μετείχαν γύρω στους 50 αλβανούς στρατιώτες-συνοδούς του. Ομολογεί ιδιαίτερα τη σημασία της ομάδας του ίσου στο χορό, γράφοντας συγκεκριμένα ότι: αυτοί τόνιζαν με ίσο τις λέξεις με όλη τη δύναμη των πνευμόνων τους, έφερναν γύρα στη φωτιά, ακουμπούσαν το γόνατο στη γη, σηκωνότανε για να ξανα-σχηματίσουν τον κύκλο και μετά όλοι επαναλάμβαναν την χειρονομία, ξανα-ακουμπώντας το γόνατο στη γη, για να σηκωθούν με ζωηράδα. Για το αντίθετο της εισπνοής, ο λαός λέει ως κατάρα για κάποιον «*Να σου πιαστεί η ανάσα*» ή «*Να σου κοπεί η ανάσα*»…

Η εκπνοή της ανάσας για την παραγωγή του ίσου, σχετίζεται και με τη στιγμή που οι φυσικές φωνές, οι κραυγές και τα ουρλιαχτά του ανθρώπου, ως όντος που πάσχει, αντικαθίστανται με τη λύτρωση-κάθαρση, που προκαλείται από την μετατροπή της λέξης και του στεναγμού σε μουσική. Οι ισο-κράτες με τις τοποθετήσεις τους κυκλώνουν τυπικά το τραγούδι και τους κύριους ερμηνευτές, έτσι όπως κάθονται οι άνθρωποι γύρω από τη φωτιά, διότι, «…*για τους τραγουδιστές και τη χορωδία, για την επωδή τους σε υψηλούς τόνους και την αδιάκοπη ένταση, απαιτείται μόνο σιγουριά και σταθερότητα στον τόνο και στη δύναμη της φωνής*»[218].

► **«Ο πάρτης»** είναι αυτός που εκθέτει το μοιρολόι. «*Πάρτη*» ο λαός ονομάζει εκείνον που το «ξεκινάει», που αρχίζει το μοιρολόι ή το τραγούδι. Στην ισο-πολυφωνική μουσική παράδοση μόνον «*ο πάρτης*», όσο εκθέτει το ίσο-πολυφωνικό τραγούδισμα, καθορίζει το ύψος του τόνου, την έναρξη του μοτίβου και τη συναισθηματική κατάσταση της ομάδας. Μετά θα αναλάβουν ρόλο στην ισο-πολυφωνική αντίδραση και οι άλλες φωνές. Όμως, μόνο όταν «κληθεί» να αναλάβει το ρόλο του το ισο-κράτημα, μπορεί να διαπιστωθεί η μουσική φράση και η βάση της μουσικής κλίμακας, την οποίαν, όπως αναφέραμε, εκθέτει στην αρχή «ο πάρτης» και ακολουθούν οι άλλες φωνές με τη στήριξη του ίσου.

► **Φωνή ΙΙ,** *"ο γυριστής, τσακιστής, ή κλώστης"*, είναι η φωνή που αντιδρά μουσικά, αφού ο πάρτης εκθέσει σολιστικά το αρχικό μοτίβο. Η παρέμβασή του γίνεται ως διακοπή του

---

[216] Όρο που χρησιμοποίησε ο Beniamin Kruta. Αναφορά στο *"Tipare të përbashkëta dhe dallime krahinore të polifonisë shqiptare", στο "Kultura Popullore"*, 1-2/1992,σελ. 13

[217] Σύμφωνα με τον Koçollari Irakli: «Arvanitët», Τίρανα, 1994, σελ, 26-27. Op. cit.

[218] Stocckman, Doris και *Erich:"Polifonia vokale burdonale në Shqipërinë e Jugut"*. Από την προκαταρτική έκθεση-αντίγραφο, χειρόγραφο στα αλβανικά στο Ινστιτούτο της Πολιτιστικής Ανθρωπολογίας και Μελέτης της Τέχνης IAKSA, της Λαϊκής Τέχνης, Τίρανα σελ.17.

πάρτη. Στη συνέχεια γυρίζει, καγγελίζει, τσακίζει ασταμάτητα τη μελωδία του πάρτη, πράγμα το οποίο συμβαίνει εντελώς φυσιολογικά κατά το νεκρικό τελετουργικό. Όσον αφορά τη διάπλαση και δημιουργία της φωνής αυτής, νομίζουμε ότι η τελειοποίησή της έγινε με την πάροδο μεγάλης χρονικής διάρκειας, έχοντας ως πρότυπο τον αυθορμητισμό και αυτοσχεδιασμό στις θρηνωδίες των μοιρολογητών, οι οποίοι «έτρεφαν» το μοιρολόι, από τη στιγμή που αποφάσιζαν να μετάσχουν σ΄ αυτό. Το γεγονός εξηγεί και το χρόνο που η σολιστική αυτή φωνή εντάσσεται ως δεύτερη φωνή στο ισο-πολυφωνικό τραγούδι. Αναπτύσσεται ακριβώς για να «διακόψει» την πρώτη φωνή, η οποία προηγείται στο μοιρολόι, αλλά θα συνεχίσουν μαζί καλώντας και τους ισοκράτες.

► **Φωνή ΙΙΙ,** *"ο ρίχτης"* είναι η φωνή που «*επαναφέρει»,* που αναπαράγει τον κύκλο θρηνωδίας, «ρίχνοντας» και ανυψώνοντας σε ανώτερο επίπεδο το αρχικό μοιρολόι. Η φωνή του ρίχτη μοιάζει περισσότερο με μισο-ομιλούμενη και μισο-μελοποιημένη. Η υφή της χαρακτηρίζεται από δυνατές αρθρώσεις φθόγγων, ή, πιο σωστά, μισο-μελοποιημένων. Αφορά την προσπάθεια για μια νέα φωνή πάνω από του πάρτη. Ακούγεται συνήθως τρεμουλιαστά, σαν «vibrato» με κάθοδο στην τονική βάση του ίσου, γεγονός που την ταυτίζει με τις κραυγές των θρηνωδών στα μαζικά μοιρολόγια. Όταν ακουμπά στην τονική βάση του ίσου, δημιουργεί ένα διάστημα μιας τρίτης μικρής, σχηματίζοντας μια ωραία συνήχηση που παραπέμπει στα ελάσσονα μαλακά ακούσματα της πεντατονικής κλίμακας. Συναντάται συνήθως στην λιάμπικη ισο-πολυφωνία αλλά και στην τόσκικη Σκραπαριού, Πρεμετής και Κολόνιας.

3. 3. Η ερμηνεία χωρίς διευθυντή και οι θέσεις των μοιρολογητών

Μια από τις χαρακτηριστικές ιδιότητες της χορωδιακής ισο-πολυφωνικής θρηνωδίας σχετίζεται με τον τρόπο που το πολύφωνο αυτό συγκρότημα κατορθώνει να ερμηνεύσει μουσική, εμφανώς χωρίς την σωματική παρουσία διευθυντή (χορωδίας -ή μαέστρου). Συνηθισμένοι σήμερα με το ρόλο του μαέστρου στα μουσικά συγκροτήματα, μάλιστα σε αυτά με μικρότερον αριθμό μελών απ' ό,τι η ισο-πολυφωνική ομάδα, προκύπτει το ερώτημα, πώς κατόρθωσε το χορωδιακό ισο-πολυφωνικό συγκρότημα να λειτουργήσει χωρίς διευθυντή;

Μέχρι τις μέρες μας δεν έχει καν ασχοληθεί κάποιος με την ουσιώδη αυτή ιδιαιτερότητα. Η άποψή μας είναι ότι όλο το οικοδόμημα και η δομική ενότητα των μελωδικών γραμμών, η τελειοποίηση του ρόλου τους στην καθιέρωση των ίσο-πολυφωνικών μελωδιών, αποτελούν τον βασικό παράγοντα του εσωτερικού κανόνα που επιδράει στο τραγούδισμα της ίσο-πολυφωνίας χωρίς διευθυντή. Ένας άλλος λόγος, που έχει συνδράμει σ΄αυτό, σχετίζεται με τον τρόπο τοποθέτησης των ισο-κρατών, για να παράγουν ίσο.

Η τοποθέτηση και κατάταξη των ισο-κρατών θυμίζει στην ουσία την ομαδική, κυκλική ή ημικυκλική θέση των μελών της ομάδας των θρηνωδών, οι οποίοι, με σκυφτό κεφάλι, είναι στραμμένοι προς τον ακήδευτο νεκρό ή προς τον τάφο του. Αυτή η ενιαία τοποθέτηση, όσον αφορά το τραγούδισμα, είναι αρκετά όμοια με τούς ελλειψοειδείς κύκλους στους τύμβους[219] που βρίσκονται στην Αλβανία**(*).** Η θρηνώδης τοποθέτηση της χορωδίας στην ισο-πολυφωνία είναι πολύ χρήσιμη και υπό το πρίσμα των συνηχήσεων που δημιουργούνται. Στις καταστάσεις που ο διευθύνων δεν υπάρχει, η τοποθέτηση των βασικών τραγουδιστών (*πάρτη, γυριστή, ρίχτη)* στην πρώτη γραμμή και του ίσου πίσω, συμβάλλει θετικά στη βελτίωση του συντονισμού μεταξύ των τραγουδιστών, στον ηχητικό όγκο και στη μεταξύ τους επικοινωνία. Στην προκειμένη περίπτωση, η διατήρηση της αρχαϊκής δομής τοποθέτησης, με προέλευση από τους αρχαίους χρόνους (και ιδιαίτερα η ενοποίηση που σχηματίζεται λόγω της

---

[219] Τύμβοι στην Νότια Αλβανία, όπως αυτοί στο Μαλίκι, το Ντουκάτι, την Αυλώνα, την Πισκόβα, τη Ραπτσίκα και Γράμποβου, στην Πρεμετή, τη Ρεχόβα, τη Κολόνια, την Καμενίτσα, την Κορυτσά, το Σκραπάρι κλπ.

(* *Σημ. μεταφραστή*) … και φυσικά, όχι μόνο, διότι ακόμα και οι Ίνκας της προκολομβιανής Αμερικής έχουν να εμφανίζουν τέτοιους κύκλους και τύμβους…

κοινής και ταυτόχρονης εισπνοής και εκπνοής) έχει επηρεάσει άμεσα όλη την ενότητα της ισο-πολυφωνικής θρηνωδίας, ως ερμηνείας χωρίς διευθύνοντα (μαέστρο).

Η εμπειρία της θρηνωδίας χωρίς διευθύνοντα τελειοποιήθηκε, επίσης, και λόγω του ότι η ισο-πολυφωνική χορωδία είναι ταυτόχρονα και ερμηνευτής και θεατής του εαυτού της! Εδώ επισύρουν την προσοχή οι ισο-πολυφωνικές θέσεις των τραγουδιστών στην αρχαϊκή θρηνωδία, όπως αυτή «*κεφάλι με κεφάλι*», τόσο διαδομένη στην περίπτωση της ισο-πολυφωνικής θρηνωδίας των Λιάμπηδων θρηνωδών και στο πασίγνωστο τραγούδισμα «Δύο-τριών ατόμων με ύφος Ντουκάτι» (Dy- tre vetçe Dukaçe). Κατά το τραγούδισμα δίφωνων τραγουδιών, οι τραγουδιστές κάθονται σε μια πρωτότυπη θέση, κεφάλι με κεφάλι, σιμά ο ένας στον άλλον, μισο-καθισμένοι, με το ένα γόνατο ο καθένας ακουμπημένο στη γη, στο άλλο ακουμπούν τον αγκώνα και κρατούν την απαλάμη μισόκλειστη ως όστρακο, κάπου ανάμεσα στο στόμα και το αφτί, με σκοπό, «να συνεννοούμαστε»[220], όπως εκφράζονται οι ίδιοι τραγουδιστές. Πρόκειται, λοιπόν για μια τοποθέτηση, όμοια με εκείνη των Σειρήνων, μοιρολογιστριών της αρχαιότητας. Ο ποιητής Φάτος Αράπι, στο ποίημα «*Οι θρήνοι των Βαλκανίων*» έχει επισημάνει εμφανώς το στοιχείο αυτό, όταν γράφει:

Σε σαστίζουν οι μανάδες των Βαλκανίων:
Ολοζωής στα μαύρα
Κεφάλι με κεφάλι γύρω σ' έναν τάφο
Σαν κόρακες γύρω από τη μπουκιά τους
Τραγουδούν… θρήνους σε μεγαλοπρεπή αρμονία.

Σήμερα, αξίζει να εξεταστεί και να ερμηνευτεί από άλλη οπτική γωνία και η κληρονομιά ζωγραφιών στις σπηλιές, όπως στην περίπτωση της «*Γραμμένης Σπηλιάς*» (*Shpellës së shkruar)* στο χωριό Λεπενίτσα, στην Αυλώνα[221]. Εδώ, οι ζωγραφισμένες ομαδικά ανθρώπινες μορφές, πέρα από κάθε άλλη ερμηνεία, μοιάζουν να απεικονίζουν μια τραγική τελετουργία της 3ης χιλιετίας π.Χ. Η τοποθέτηση των ανθρώπων σε ομάδες, όπως στα θρηνώδη συγκρότημα, μας επιτρέπει να την εκλάβουμε ως μήνυμα συνδεδεμένο τόσο με τη ζωή όσο και με το θάνατο.

Επανερχόμενοι για μια ακόμα φορά στη σημασία του ρόλου του θρηνητικού τελετουργικού όσον αφορά την μετουσίωση της πολύφωνης ισο-πολυφωνικής μουσικής παράδοσης στην Νότια Αλβανία, επιθυμούμε να θυμίσουμε ότι οι συζητήσεις, σχετικά με τη δήθεν προέλευση του ισου της λαϊκής πολύφωνης μουσικής θρηνωδίας, δηλαδή της ισο-πολυφωνίας, από τη βυζαντινή μουσική (λόγω του δανεισμού από τη λαϊκή πρακτική του βυζαντινού όρου *ί σ ο* για την απόδοση του ρόλου της τελευταίας φωνής στο τρόπο αυτό τραγουδίσματος) είναι αβάσιμες. Το αντίθετο μπορεί να είναι εφικτό και πλέον αποδεδειγμένο, ότι η βυζαντινή μουσική, που είναι μεταγενέστερο φαινόμενο, έχει τροφοδοτηθεί και διαμορφωθεί ως πολύτιμη μουσική κουλτούρα από τους παραδοσιακούς πολιτισμούς των λαών των μυημένων στον Χριστιανισμό[222] σε όλη την ανατολική Ευρώπη. Δικαίως ο καθηγητής Ρ. Σοκόλι

---

[220] Βλέπε, Kruta, Beniamin: «*Polifonia dyzëreshe e Shqipërisë Jugore»*, Τίρανα, 1989, σελ. 138-139.

[221] Για περαιτέρω βλέπε και Korkuti, Muzafer: *«Arti shkëmbor në Shqipëri»*, Τίρανα, 2008, σελ. 18-29.

[222] Εδώ αναφέρουμε την συμβολή του επισκόπου Νικήτα Νταρντάνι, 4ο αιώνα, και ιδίως του Ιωάννη Κουκουζέλη, 11ο-12ο αιώνα, του Ντανούς Λαπατσάϊα, 16ο αιώνα, και του Χρύσανθου Μαντίτη, 19ο αιώνα. Όλοι τους διάσημοι θρησκευτικοί και μουσικοί παράγοντες, ήταν μεταρρυθμιστές της εκκλησιαστικής μουσικής ιλλυριο-αλβανικής προελεύσεως κ.τλ. [***Προσθετέα και η Σημ. του μεταφραστή)*** *Το πρόβλημα του βυζαντινού ίσου (ισοκρατήματος) συνιστά μουσική παράδοση του Βυζαντίου ήδη από* την ελληνιστική αρχαιότητα και από την πρωτοχριστιανική εγγύς Ανατολή. Η άποψη περί *ιλλυρο-αλβανικής προελεύσεως* βεβαίως και ξαφνιάζει, ως σφετεριστική και προωθητική ιδεών περί αλβανικής μοναδικότητας… Διότι στους τρεις μόνον παραπάνω (εκ των εδαφών της ενιαίας Ηπείρου προερχομένων) μουσικολογιώτατους κληρικούς αποδίδει ο συγγραφέας τα διαχρονικά εξελικτικά φαινόμενα της βυζαντινής μουσικής, που συντελέστηκαν από πλειάδα θεωρητικών και πατριαρχικών ιεροψαλτών ανά τους αιώνες (και όχι μόνο των 3-4 εξ Ιλλυρίας καταγομένων κα αποκλειστικών φορέων της ιλλυρο-αλβανικής κουλτούρας χειριστών της Β.Μ..)].

αναφέρει ότι: η ίδια η ο ν ο μ α σ ί α της λαϊκής μας πολυφωνίας, όπως και οι πρωτότυπες ιδιότητές της αποδεικνύουν ότι αποτελεί κληρονομιά ενός αρχαίου πολιτισμού, που γεννήθηκε εδώ, σ΄αυτόν τον τόπο, από τον μόχθο τόσων και τόσων γενεών[223].

Ένας από τους λόγους πρέπει να αναζητηθεί στο γεγονός ότι η ισο-πολυφωνική κουλτούρα προέρχεται και αναπτύσσεται οργανικά στην αντίληψη του πολύ κυματιζόμενου ίσου. Με ένα λόγο, αυτή δεν μπορεί να υπάρχει χωρίς το ισο-κράτημα. Αντίθετα, σύμφωνα με τους μελετητές, το βυζαντινό ίσο είναι αποδεδειγμένο πως δομικά μπορεί να αποσπαστεί από τις άλλες φωνές της βυζαντινής μουσικής[224], επειδή δεν αποτελεί ουσιαστικό στοιχείο στην υφή αυτής της μουσικής. Ένας άλλος λόγος αφορά την προτίμηση διαφορετικών μουσικών κλιμάκων: πεντατονικές κλίμακες η ισο-πολυφωνία, και διτονικές κοσμικές η βυζαντινή μουσική, για τις οποίες δε θα μακρηγορήσω εδώ.

Όπως είναι γνωστό, λόγω της ιστορίας της Αλβανίας, η άσκηση του (ορθόδοξου; *) Χριστιανισμού από τον 4^{ο} αιώνα μέχρι σήμερα στην Νότια Αλβανία προσέκρουσε σε ποικίλες δυσκολίες, τόσο πολιτικού περιεχομένου (η φύση του κράτους που διοικούσε, διάφοροι πόλεμοι), όσο και οικονομικού, μορφωτικού, γεωγραφικού (δύσβατο ανάγλυφο) κλπ. Παραταύτα, λόγω του ότι η ορθόδοξη(*) χριστιανική θρησκεία προωθούσε την εξάπλωσή του με πολλές δυσκολίες και όχι από μεγάλο αριθμό ανθρώπων, το παραδοσιακό θρηνητικό τελετουργικό, δηλαδή, ο δακρύβρεχτος θρήνος με οιμωγή *(e qara me bote)*, δεν επηρεάστηκε και δεν άλλαξε τους κανόνες τραγουδίσματος με ***οϊ,*** παρά το γεγονός ότι το βυζαντινό έθιμο επέδρασε μέχρις ενός σημείου στην τυποποίηση των υπολοίπων διαδικασιών, κυρίως σε ό,τι αφορά το μοιρολόι των χριστιανών[225] και την *παράκληση/προσευχή–salikim*[226], κατά τον ενταφιασμό ενός παλικαριού ή ήρωα, που έπεφτε για τη λευτεριά της Αλβανίας. Το s*alikoj* κατά τον καθηγητή Ε. Τσαμπέι, εννοεί μια νεκρώσιμη τελετή.

---

[223] Sokoli, Ramadan: *«Disa veçanti të muzikës sonë popullore»,* στο «Konferenca e parë e studimeve albanologjike", Τίρανα, 1965, σελ. 335. **[(*** ***Προσθετέα και η Σημ.του επιμελητή***) Όμως, η ‘ονομασία’ του καθηγητή δεν ήταν η ‘*ισο-πολυφωνική’* (διατυπωμένη με ελληνικές λέξεις) αλλά η ‘shumëzërësh’ (που ήταν διατυπωμένη με αλβανικές λέξεις).

[224] Βλέπε και Kruta, Beniamin: «*Burdoni, isua në polifoninë shqiptare dhe disa çështje të etnogjenezës*», στο «Kultura Popullore», 1/1991, σελ. 69-70.

(* ***Σημ. επιμελητή***) Η λ.Ορθόδοξος στον 4^{ο} αιώνα είναι αδόκιμη…

[225] Όπως είναι γνωστό, στη θρησκευτική Ακολουθία (του Επιτάφιου Θρήνου), κατά τη Μεγάλη Παρασκευή, ψάλλονται και οι *«θρήνοι»* από ομίλους ψαλτών ή και απ’ όλους τους παρευρισκόμενους πιστούς μαζί με τον ιερέα και, ενίοτε, τη χορωδία της εκκλησίας. Οι θρήνοι στην ουσία αναφέρονται στην ενταφίαση του Ιησού Χριστού.

[226]Λέξη της γκεγικής διαλέκτου, σήμερα γενικευμένη στην καθομιλούμενη αλβανική (αφορά ως ψαλμός την *παράκληση/προσευχή* στην κηδεία, ***σημ. μεταφραστή)***. *Ως λέξη* απουσιάζει στον G.Meyer. Αρχικά εμφανίζεται στον **Junggu**, στην μορφή «far le esequie», «*me salikue» me salikua vorret»* παράκληση στους τάφους, «benedire i sepolcri»· «benedizione del sepolcro, funerale», στον Godini «Grablegung». Σε πρώτη μορφή άρχιζε με (ψ- / ps-), έτσι όπως διατηρείται στον **Budi**: RR 157 *Πια πράγματα πρέπει να έχουν γίνει μέχρι αργά στον νεκρό. Μέχρι να τελεστούν όλοι ετούτοι οι ψαλμοί –**psalikime** προσευχές και τελετές που έχουμε μέχρι το τέλος και να ετοιμαστούν πιο πριν για την υποδοχή των επισήμων της λειτουργίας και των ψαλμών των άλλων τελετών. Έτσι όπως η παράδοση ορίζει, όποια ώρα πάει ο νεκρός να κηδευτεί να του γίνουν οι ψαλμοί και οι άλλες υπηρεσίες και τελετές* σελ 356. Οι ψαλμένοι και η λειτουργίες τους. Είναι στην ουσία κοινό με το *ψάλλω* «τραγουδώ εκκλησιαστικά τραγούδια στην εκκλησία» μαζί με το ψάλτης, ψαλτήρι κτλ. Προερχόμενα από την νεοελληνική… αλλά ως λέξη της γκέγκικης βόρειας καθολικής διαλέκτου, προέρχεται από την ιταλική λ. *salmo* ως *psalmo* «ψάλλω» *salmodia psalmodia* (ελληνικά, ψαλμωδία. ***Σημ.μεταφραστή***) «θρησκευτικό τραγούδι που τραγουδιέται σε εκκλησία» *salmodiare psalmodiare* …. «ψάλλω». Στη συνέχεια παραθέτουμε το αλβανικό κείμενο του Budi (καθολικού ιερέα και συγγραφέα του 18^{ου} αιώνα, στο βορά της σημερινής Αλβανίας. ***σημ.μεταφραστή)***
Të ciatë kafshë duhenë me qënë bam ndeevonë mbë të voruomit)…. *Ndjerë të mbaronene gjithë këto psalikime e uratë e cerimonie qi kemi këtu me i vum për fundi; e me u goditunë ma pare, për pagetyre të oficiesë, e të Meshësë, e të psalikimit, e të tjeravet cerimoniave;…Ashtu qysh moti dhanë e urdhënuom, qi ndë qishdo koho të shpirete i vdekuni me u vorruom, o të psalkonetë, e t’i bahenë të tjera ofico, e cerimonie,* f. 359 *Të psalikuomitë e oficia e tyne.*

Το 1986, στην αρχαία πόλη της Βύλιδας ανακαλύφθηκε ένα σύνολο ιδιόφωνων (κρουστών) μουσικών οργάνων [227] (μέρος από μια συλλογή[228] αποτελούμενης από εργαλεία, όπλα στολίδια και φωτιστικά εκκλησιαστικά αντικείμενα του 5ου αιώνα μ.Χ), τα οποία χρησιμοποιούνταν ειδικά για τις τελετές αυτές.

Ανεξαρτήτως αυτού, είναι αδύνατο να αποδειχτεί ότι ένας ολόκληρος λαός συνήθισε να μυηθεί στη βυζαντινή μουσική εντός των θρησκευτικών ιδρυμάτων και στη συνέχεια να την χρησιμοποίησε εκτός αυτών, στην καθημερινή οικογενειακή ζωή, ως ένα εισαγόμενο διδακτικό μοντέλο στο σχολείο! Αυτό αποτελεί ουτοπία, διότι στη Νότια Αλβανία, εκτός από το ορθόδοξο θρήσκευμα, και τ' άλλα θρησκεύματα, ο ισλαμισμός και μπεκτασισμός, με την πάροδο του χρόνου δημιούργησαν την ταυτότητά τους, αλλά σε καμιά περίπτωση η ζωντανή ισο-πολυφωνική πατροπαράδοτη μουσική κουλτούρα των Αλβανών και τα συνδεόμενα μ΄ αυτή μοιρολόγια δεν αλλοιώθηκαν, ακριβώς επειδή η πνευματική τους ζωή συνέχιζε την πορεία της στην ίδια πατροπαράδοτη κοίτη. Οι Αλβανοί ανήκουν σε διαφορετικά θρησκεύματα, αλλά μοιρολογούν με ίσο. Δεν πρέπει να λησμονηθεί ότι οι Αλβανοί μπεκτασήδες, ξεκινώντας από τις αξίες του πολύφωνου τραγουδίσματος, σε δεκάδες περιπτώσεις το αξιοποίησαν στα δικά τους θρησκευτικά έθιμα(*).

Ένα άλλο επιχείρημα σχετίζεται με το γεγονός ότι η ισο-πολυφωνική μουσική κουλτούρα, είναι ένας πολιτισμός που δεν έχει σκληρυνθεί, υπό την έννοια ότι εξελίσσεται σε μουσικές γραμμές, οι οποίες δεν στηρίζουν την λειτουργία τους στο θρησκευτικό έθιμο, αλλά στον προ-θρησκευτικό τελετουργικό κύκλο ζωής και θανάτου. Σήμερα, το ίσο-πολυφωνικό μουσικό τραγούδισμα εκπροσωπεί μια μόνιμη μουσική φόρμουλα, με την οποία είναι οργανωμένα (το τραγούδι, ο χορός, η λαϊκή ορχήστρα/ κομπανία) από άνδρες, γυναίκες, νέους και παιδιά, τόσο σε χαρές όσο και σε λύπες.

---

[227] Το σύνολο των μουσικών οργάνων αποτελείται από ένα χάλκινο τύμπανο , πέντε χάλκινα κύμβαλα και δύο κουδούνια, το ένα από σίδηρο και το άλλο από κασσίτερο. Ένα αγγείο στο σχήμα όχτο μαστών μιας γουρούνας, ένα καπάκι σχεδιασμένο ως γουρούνα, μια φόρμα με την εικόνα ενός νοερού πουλιού, συστατικά στοιχεία ενός συνόλου ζωομορφικών αγγείων. Στο σύνολο προστίθενται και δύο χάλκινοι δίσκοι, ένας από τους οποίους κυκλικός και ο άλλος ορθογώνιος , καθώς και μια ορθογώνια λαμαρίνα με τέσσερα αφτιά στις μακρές πλευρές κλπ. Η μεγαλύτερη πιθανότητα είναι ώστε τα όργανα αυτά να έχουν χρησιμοποιηθεί με εξωτερικά χτυπήματα, με ξύλινους ράβδους, διότι οι διαστάσεις τους δεν είναι όμοιες και έχουν διαφορετικό πάχος. Όπως είναι γνωστό, στα 548-551, η αρχαία πόλη της Βύλιδας καταστράφηκε και κάηκε από τους γότθους και σλάβους επιδρομείς.

[228] Στη σειρά των αντικειμένων που σχετίζονται με το θρήνο κατά το χριστιανικό εθιμοτυπικό, αποδίδεται εξαίρετη σημασία στον «*Επιτάφιο της Γλαβενίτσας*», κεντημένον από τον Γεώργιο Αριανίτη, κατά την χρονική περίοδο του επισκόπου Γλαβενίτσας και Βερατίου Καλλίστου, στις 22 Μαρτίου του 1373. Σ' αυτό παρουσιάζεται ο Χριστός να κείτεται στο νεκρικό κρεβάτι πριν την ταφή Του, τη στιγμή όπου γι' αυτόν θρηνούσαν μαζικά συγγενείς και πιστοί του. Στον επιτάφιο γράφεται: «*Εσύ που κυριαρχείς την ζωή, αχ! Πώς (είσαι) νεκρός στο σώμα χωρίς πνοή». «Η περίοδος της κυριαρχίας του Γεωργίου Αριανίτη και οι χρυσο-κεντητές*» Η αναφορά κατά τον Popa, Theofan: *"Mbishkrime të kishave në Shqipëri"* Τίρανα 1998, σελ. 85.

* ***(Σημ. μεταφραστή)*** Ας λάβουμε υπόψη, όμως, ότι ο χριστιανισμός εμφυτεύτηκε από τον 1ο αιώνα μ.Χ. στα αλβανικά εδάφη (παραθαλάσσια και ημιορεινά). Μετά δε τον 9ο αιώνα εξαπλώθηκε και σε όλη την ενδοχώρα, χάρη στου ιεραποστόλους Ναούμ, Γοράσδου, Κλήμη κ.λπ. Ο Μωαμεθανισμός εξάλλου εισέβαλε στη χώρα, μαζί με τους Οθωμανούς, μετά τον 15ο αιώνα, και εξαπλώθηκε με τους εκούσιους και βίαιους εξισλαμισμούς. Επομένως, οι πλείστοι Αλβανοί ήταν εκχριστιανισμένοι… Βεβαίως, σε μερικά ορεινά και απρόσιτα εδάφη επιβίωναν μικρές εστίες ειδολολατρικών θεοτήτων. Χάρη και σ' αυτές διαιωνίζονταν αρχαία ήθη και έθιμα. Κατόπιν τούτου, επί 1.000 περίπου χρόνια η θρησκεία των Αλβανών ήταν κοινή (χριστιανική) για όλους σχεδόν τους Αλβανούς (ορθόδοξους ή καθολικούς). Το να στηριζεται, λοιπόν, ο συγγραφέας στην ύπαρξη διαφορετικών θρησκειών μεταξύ των Αλβανών, προκειμένου να εξαγάγει συμπέρασμα ότι *«οι Αλβανοί ανήκουν σε διαφορετικά θρησκεύματα, αλλά μοιρολογούν με ίσο» και το Βυζαντινό ί σο δεν έχει καμιά σχέση με το ίσοκράτημα της λαϊκής πολυφονίας,* φαντάζει σαν παραδοξολόγημα. Εξάλλου, πολλά παγανιστικά έθιμα υιοθέτησε επίσημα η χριστιανική λατρεία και μάλιστα διαφορετικά από τόπο σε τόπο. (Ο συγγραφέας, στην προκειμένη περίπτωση θα έπρεπε να παραπέμπει όχι σε αμύητους επί της Β. Μ., Αλβανούς μελετητές, αλλά σε μουσικολόγους της Ανατολής.)

Κεφάλαιο 4ο

"Γιατί έκλαψαν τ' άλογα του Αχιλλέα;»:

Τραγικές τελετουργίες στην «*Ιλιάδα*» και «*Οδύσσεια*» του Ομήρου
και τα κοινά χαρακτηριστικά με τα μοιρολόγια.

Στους μεγάλους πολέμους αναδεικνύονται οι μεγάλοι ήρωες. Στις παραδόσεις διάφορων λαών, ο θάνατός τους έχει μονίμως χρησιμεύσει ως καταλύτης καλλιτεχνικών εξάρσεων, ανεπανάληπτων θεατρικών τελετουργικών και αρχαϊκών μουσικών θρηνωδιών. Ακριβώς στα τελετουργικά, τα σχετικά με το θάνατο του Πατρόκλου, του Έκτορα και του Αχιλλέα κατά τον πόλεμο της Τροίας (γύρω στα 1200 π.Χ.), διαπιστώνεται η κεντρική αντιπαράθεση ανάμεσα στους Αχαιούς, ως *θαλάσσιας δύναμης*, και των Τρώων, ως *δύναμης της στερεάς,* καθώς και οι λοιπές δευτερεύουσες αναμετρήσεις. Η σύγκρουση αυτή ήταν προαποφασισμένη από τον κεραυνοβόλο Δία, ώστε τους δύο λαούς να έτρωγε «*μαύρος αναθεματισμός*»[229]. Στην παρακάτω παρουσίαση θα δούμε ότι σε σχέση με το επικήδειο τελετουργικό των ηρώων, σκοτωμένων στον πόλεμο, επικρατεί ο ίδιος χιλιόχρονος συναισθηματικός και δομικός κώδικας συμπεριφοράς. Η λαϊκή παροιμία λέει ότι «*Χωρίς να κάνεις πόλεμο, δεν σου λέγεται τραγούδι*»! Θα εξετάσουμε λοιπόν: *την αγγελία θανάτου, το θρήνο και το επικήδειο τελετουργικό.*

4. 1. Το τελετουργικό για τον Πάτροκλο

Το τελετουργικό για τον Πάτροκλο είναι το πρώτο μεταξύ τριών μεγάλων τελετουργιών, που μας μεταφέρει στο έργο του ο Όμηρος. Περιγράφει όλο το θρηνητικό θεατρικό τελετουργικό που ακολουθήθηκε στα πριν, τα κατά και τα μετά τον θάνατο του Πατρόκλου γεγονότα[230] Τα τελετουργικά Πατρόκλου και Αχιλλέα εξελίσσονται στην αμμουδιά, στην ακροθαλασσιά, αλλά και στο βάθος της θάλασσας. Ενώ το τελετουργικό του Έκτορα διακρίνεται από την ξεχωριστή του σκηνογραφία, επειδή αναπτύσσεται στο κάστρο, πάνω στο βουνό.

► ***Η αγγελία θανάτου του Πατρόκλου.*** Ο Αχιλλέας έλαβε την μαύρη είδηση για το θάνατο του Πατρόκλου από τον Αντίλοχο. Στην πράξη, στο νου του Αχιλλέα περιφέρονται τα λόγια της μάνας του, που κάποτε του έχει πει ότι: ο γενναίος των Μυρμιδόνων (ο Πάτροκλος) *ουδέποτε θα βλέπει φως ήλιου, σβησμένο απ' τους Τρωάδες*[231]. Μόλις έλαβε την είδηση θανάτου του, ο γιγαντόσωμος Αχιλλέας γέμισε με στάχτες και καπνιά τα δυο του χέρια, έβαψε μ΄ αυτά το πρόσωπο, τον μανδύα, τα μαλλιά και το σώμα κι'ύστερα σπάραζε χάμου από τον

[229] Ομήρου: *«Odiseja»*, Πρίστινα, 2003, Σελ, 143.
[230] Ομήρου: *«Iliada»*,, Τίρανα, 2006, " Ραψ. ΚΒ".
[231] Ομήρου: *«Iliada»*,, Τίρανα, 2006, " Ραψ.ΙΗ", σελ 412.

πόνο. Κατά τον Όμηρο, μετά τον θρήνο του Αχιλλέα προς τιμή του νεκρού Πατρόκλου, η ψυχή του θα απαγγείλει, στην ώρα του ύπνου του Αχιλλέα, μερικούς στίχους[232]:

Ιλιάδα, στίχοι (Word fq 629)

Και στα ξημερώματα ήρθε η ψυχή του δόλιου Πάτροκλου
σιμά του, με τον ίδιοσε όλα του μοιάζοντας,
στο ανάριμμα και στα πανώρια μάτια
και στη φωνή, και φόραε πάνω του τα ρούχα τα δικά του'
κι εστάθη πάνω απ' το κεφάλι του κι αυτά του λέει τα λόγια:
« Εσύ κοιμάσαι Αχιλλέα ξέγνοιαστος, και μένα λησμονάς με!
Όσο 'μουν ζωντανός, με φρόντιζες, νεκρό μ' αφήνεις τώρα.
Θαψ' το κορμί μου δίχως άργητα, να μπω στον Κάτω Κόσμο'
τα ψυχολόγια με αποδιώχνουνε, των πεθαμένων οι ίσκιοι'
περνώντας το ποτάμι, αντάμα τους να σμίξω δε μ' αφήνουν,
κι όξω απ' τον Άδη τον πλατύπορτο του κάκου τριγυρίζω.
Δωσ' μου το χέρι τώρα, μ' έπνιξεν ο θρήνος, τι απ' τον Άδη
πιά δε γυρνώ, σύντας ν' ανάψετε φωτιά για να με κάφτε.
Πια ζωντανοί μακριά απ' τους συντρόφους τους ακριβούς οι δυο μας
να βουλευτούμε δε θα κάτσουμε· τι εμένα με κατάπιε
του Χάρου η μαύρη μοίρα, που 'λαχα στην ώρα που γεννιόμουν.

Ο Αχιλλέας απαντά στο ύπνο:

« Φίλε ακριβέ, σαν τι να σε έσπρωξε κι ήρθες εδώ σε μένα,
κι έτσι μιλάς και παραγγέλνεις μου το 'να και τι άλλο; Ωστόσο
θα κάμω εγώ καθώς με ορμήνεψες και θα σε ακούσω σε όλα.
Μα έλα κοντά μου, καν για μια στιγμή να σφιχταγκαλιαστούμε,
κι αντάμα οι δυο μας τον πικρό ν΄ αποχαρούμε θρήνο!»
Αυτά είπε, κι άπλωσε τα χέρια του, μα δεν τον έπιασε, όχι'
τι κλαψουρίζοντας του εξέφυγε βαθιά η ψυχή στο χώμα.

► Τον Πάτροκλο θρήνησαν πρώτα τα αθάνατα άλογα του Αχιλλέα[233]. Ο θρήνος των αλόγων εκπροσωπεί αναμφίβολα μια συμφορά, μια μεγάλη οδύνη, αλλά αποτελεί και ένα εξαίρετο καλλιτεχνικό εφεύρημα από τον Όμηρο:άλογα και όχι άνθρωποι, τόσο το περισσότερο αθάνατα άλογα, που θρηνούν από την οδύνη σαν θνητά! Τ΄ άλογα, λοιπόν, έτσι όπως αργότερα κι'ο Αχιλλέας, θρήνησαν τον Πάτροκλο, όντας το σώμα του φίλου του μακριά.

---

[232] Ομήρου: *«Iliada»*, Τίρανα, 2006, " Ραψ. ΚΓ", σελ. 512-513.

[233] Τα άλογα του Αχιλλέα ήταν αθάνατα και ονομάζονταν Ξάνθος και Βαλίος. Τα άλογα είχαν δωριθεί στον πατέρα του Αχιλλέα, στον Πηλέα από τον Ποσειδώνα, με την ευκαιρία του γάμου με τη Θέτιδα. Σύμφωνα με τον Pilika, Dhimitri «… *το όνομα Βαλιος του αλόγου του Αχιλλέα εξηγείται* ***μόνο με την αλβανική*** *«Balosh», «Balash»*/.. Αυτό το όνομα χρησιμοποιείται και σήμερα στα αλβανικά εδάφη για την ονομασία διαφόρων ζώων, ιδίως του αλόγου. Από *«Pellazgët, origjina jonë e mohuar»*, Τίρανα, 2005, σελ. 313. Op. Cit. *(Μπάλιο βόδι* , άλογο ή προβατίνα, λέμε και στα ελληνικά. ***σημ. μεταφρ. Π.Μπ)***.

(* ***Σημ.επιμελητή*****)** Ας προσεχθεί ο συλλογισμός εδώ: αφού τα σπουδαία άλογα του Ομήρου είναι ηπειρώτικα· και αφού ο Βιργίλιος θαυμάζει τα ηπειρώτικα άλογα· και αφού τέτοια άλογα είχε ο Σκεντέρμπεης, και αφού «*η παράδοση του θρήνου, χωρίς να είναι παρόν το σώμα του νεκρού, αποτελεί στοιχείο που συναντάται ακόμα στη Νότια Αλβανία*»· και αφού *ο Όμηρος, μολονότι 'έζησε 600 ή 700 χρονιά μετά τον Μυκηναϊκό Πολιτισμό', εντούτοις οδηγήθηκε με ακρίβεια προς τα βορειοδυτικά, (απ΄όπου η καταγωγή του Αχιλλέα), προς την τυμβοταφή και προς τις ηρωικές τελετουργίες»*· και, τέλος, αφού η αρχαία Ήπειρος είναι σήμερα κατά ένα μέρος της κομμάτι του αλβανικό έδαφος· φυσικό είναι να νομίζει ο συγγραφέας ότι τα σ η μ ε ρ ι ν ά αλβανικά εδάφη (του αλβανικού νότου) και τα έθιμά τους λειτουργούν προδρομικά στη σκέψη του Ομήρου, που αναφέρεται συνεχώς σ'αυτά, *«διότι η Αλβανία ήταν και είναι η χώρα των ηρώων»*, όπως ο συγγραφέας νομίζει ή συμπεραίνει.

Τ' αλόγατα παράμερα απ' τη μάχη
θρηνούσαν, απ' την ώρα που 'νιωσαν στον κουρνιαχτό να πέφτει
ο αμαξηλάτης τους απ' του Έχτορα του αντροφονιά το χέρι.

Ξεκινώντας από το γεγονός ότι: «*Η Ήπειρος(*) είναι πλούσια, ειδικά στ' άλογα (.... άσε μετά σε άνδρες πολεμιστές, το αρχαίο αίμα των οποίων περήφανο είναι, που θαρραλέο πηγάζει από τον γενναίο Αχιλλέα*)[234], υπενθυμίζουμε πως στην αλβανική θρηνώδη τελετουργική παράδοση δεν είναι άγνωστος ο θρήνος των αλόγων για τον άνθρωπο. Τις αξίες των ηπειρωτικών αλόγων εξαίρει και ο ρωμαίος ποιητής Βιργίλιος (70 π.Χ), όταν γράφει πως τ' άλογα της Ηπείρου είναι που νικούν στους Ολυμπιακούς Αγώνες[235]! Σε ένα από τα λιάμπικα ίσο-πολυφωνικά μοιρολόγια, συλλεγμένα από τον Θύμη Μίτκο (1820-1890) και δημοσιευμένα στο έργο του «*Αλβανική Μέλισσα», 1878, στην Αλεξάνδρεια* της Αιγύπτου, αναφέρεται ότι ο θρηνωδός ζητάει για τον κύρη του, μεταξύ των άλλων, και μοιρολόι απ' τ' άλογα[236] :

Θρηνώ σε λόφους και κορυφές,
Θρηνώ αφέντη, αδερφέ,
Θρηνώ με τσοπάνι μαζί
Με τ΄άλογο σαν αστραπή
Τον κύρη μπεγλερ-μπέη!

Η Έλενα Γκίκα (1828-1888), αναφέρει ότι η αλβανική λαϊκή ποίηση έχει προσέξει ότι τ' άλογο του Σκεντέρμπεη, ένα από εκείνα τα ευγενικά ζώα, δάκρυσε τόσο πολύ για το θάνατό του, που δεν ηρέμησε πλέον και έσκασε απ'τη θλίψη του, λίγο μετά το θάνατο του ήρωα[237].

Ο θρήνος αλόγων στην Αλβανία έχει διατυπωθεί και σε ένα τοπωνύμιο με το εύγλωττο νόημα: Vajkal, (= *αλογό-θρηνος*, κατά τον συγγραφέα, ***σημ. μεταφρ. Π.Μπ***), στην περιοχή της Μπουλκίζα στο βορρά της Αλβανίας! Ο θρύλος αναφέρει για το Vajkal, ότι είναι ο τόπος όπου άρχισε το άλογο του Σκεντέρμπεη το μοιρολόι του (*αλογό-θρηνος*, vaji i kalit=*vajkal*) για τον θάνατό του κύρη του. Οι μελετητές[238] έχουν επίσης παρατηρήσει ότι, στα αλβανικά λαϊκά άσματα, τ' άλογα μπορεί να τραφούν σαν άνθρωποι, όπως μαρτυρείται στον Όμηρο που λέει ότι ο Έκτορας καλεί τ' άλογα, θυμίζοντάς τους πως η σύζυγός του τους είχε δώσει κρασί να πιούν, και μάλιστα πριν το προσφέρει στον ίδιο. Στον Όμηρο δεν φανερώνεται σχέση ανάμεσα στα στοιχεία αυτά: το άλογο του Αχιλλέα μιλάει, τ' άλογα του Έκτορα πίνουν κρασί. Ενώ στα αλβανικά άσματα τα συγκεκριμένα στοιχεία είναι μεταξύ τους στενά συνδεμένα: μιλούν εκείνα τ' άλογα που έχουν τραφεί κατά ιδιαίτερο τρόπο[239].

Επιστρέφουμε ξανά στον Όμηρο. Πιο μετά ο Αχιλλέας, αφού πήρε κατευθείαν από την μάχη τη σορό του Πατρόκλου και την τοποθέτησε στο ξυλοκρέβατο, ηγήθηκε του θρήνου για τον φίλο του, θρηνώντας με κλαυθμούς και χτυπώντας το στήθος με τα πανίσχυρα χέρια

---

[234] Rosland, de Pierre (1534-1585): «*O shqiptar prej fatit sjellë»*, Ποίημα στον Andrea, Fotaq: «Pena të arta franceze për shqiptarët», Τίρανα, 2009, σελ.4 Op. cit.

[235] Βλέπε: Vergjili: «Georgicon», Βιβλίο 1, στο «*Ilirët dhe Iliria te autorët antikë*», Τίρανα, 2002, σελ. 98.

[236] Mitko, Thimi: *«Vepra»*, Τίρανα, 1981, σελ, 212, 213, Op. cit. (Μπάλιο βόδι , άλογο ή προβατίνα, λέμε και στα ελληνικά. ***Σημ. μεταφραστή***).

[237] Gjika, Elena: *«Kombësia shqiptare sipas këngëve popullore»,* «Kultura Popullore», 1/1980, σελ. 185. Op. Cit

[238] Π.χ: «*Το μεγαλοπρεπές άλογο του Μούγι έχει μεγαλώσει με κριθάρι και κρασί. Και η μητέρα του Ζούκου δίνει στο άλογό του κριθάρι και κρασί, πριν ο γιός της πάρει δρόμο»* Παρατίθεται κατά τον Jensen, Mina Skafte: *«Studimi krahasues i epikës: disa konsiderata»,* στο «Çështje të folklorit shqiptar-2», Τίρανα, 1986, σελ. 207.

[239] Ομήρου: *«Iliada»,*, Τίρανα, 2006, Ραψ. ΙΗ

(****Σημ. μεταφραστή***) Η αρχαία Ήπειρος, σύμφωνα με τους αρχαίους γεωγράφους, άρχιζε από τον Αμβρακικό κόλπο και έφθανε μέχρι τον Γενούσο ποταμό, βόρεια του Φίερι. Τα σύνορα όμως του κράτους του Πύρρου και του μεσαιωνικού Δεσποτάτου της Ηπείρου έφθαναν μέρι το Δυρράχιο.

του, (παρόμοια με τους κοινούς θρηνωδούς σε συνηθισμένο θρήνο), από κοινού με τους συμπολεμιστές του και πιο μετά περιτριγυρισμένος από τις σκλάβες γυναίκες. Ο θρήνος του Αχιλλέα για τον Πάτροκλο παρουσιάζει πολυδιάστατη σημασία. Με ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι η περιγραφή των πράξεων του Αχιλλέα, σαν σε ρόλο μοιρολογίστρας. Η παράδοση του θρήνου, χωρίς να είναι παρόν το σώμα του νεκρού, αποτελεί στοιχείο που συναντάται ακόμα στη Νότια Αλβανία, στην πρώην αρχαία Ήπειρο(*). Ο τύπος αυτός μοιρολογιού αναπτύσσεται εν απουσία της σορού ή εν παρουσία κάποιου τμήματος από τα ρούχα του νεκρού.

Παράλληλα, όταν η Θέτιδα, η μάνα του Αχιλλέα, έλαβε την πικρή είδηση για το θάνατο του Πάτροκλου, τον θρήνησε καταμεσής της θάλασσας. Η λαμπερή σπηλιά γέμισε από μια ολόκληρη χορωδία θεϊκών θρηνωδών. Πρόκειται για τις νύμφες-κόρες του Νηρέα: *Γλαύκη, Θάλεια, Κυμοδόκη, Νυσώ, Σπειώ, Θυία, Αλία, Ακταία, Κυμοθόη, Λειμνώρια, Λαομέδεια, Ίαιρα, Μελίτη, Αμφιθόη, Αγαύη, Δωτώ, Πρωθώ, Φέρουσα, Δυναμένη, Δεξεαμένη, Αμφινόμη, Λειαγόρη, Καλλιάνειρα, Προνόη, Γαλάτεια, Νημερτής, Αψευδής, Καλλιάνασσα, Κλυμένη, Ιάνειρα, Μαίρα, Ιάνασσα, Ωρείθυια και Αμάθεια.* Όλες μαζί γρονθοκοπούσαν τα στήθη τους[240]. Ο αχός του θρηνώδους ***οϊ*** διήρκεσε για πολύ μέσα στη σπηλιά.

►***Το τελετουργικό ταφής του Πάτροκλου.*** Κατά το θρηνώδες τελετουργικό του Πάτροκλου, οι Μυρμιδόνες πολεμιστές κρατούσαν στους ώμους τη σορό του (σκεπάζοντάς την με τα μαλλιά τους που τα ξερίζωναν από το κεφάλι), ενώ ο ίδιος ο Αχιλλέας του κρατούσε το κεφάλι. Λέγεται ότι η στοίβα του πυρός, όπου τοποθετήθηκε το σώμα του Πάτροκλου, ήταν «*μάκρος και φάρδος εκατό ποδάρια*» (αλειμμένη με λίπος ζώων για καλύτερη καύση). Εκεί ο Αχιλλέας τοποθέτησε δύο στάμνες, μια με μέλι και μια με κρασί· έριξε στην πυρά τέσσερα αδάμαστα άλογα, δυο σφαγμένα λαγωνικά· έμπηξε το μαχαίρι σε δώδεκα νέους Τρώες και μετά πυρπόλησε τη στοίβα λέγοντας:

Γεια και χαρά σου,Πάτροκλε, κι ας βρίσκεσαι στον Άδη!
Να που τελεύουν όσα πιο πριν σου έταξα.

Ας δούμε πώς περιγράφει ο Όμηρος το τελετουργικό ταφής του Πάτροκλου:

Και από την πίκρα που τους κυρίεψε για τον Πάτροκλο
Ή άμμος επλημμύριζε, πλημμύριζαν και των αντρών οι αρμάτες
...
και πρώτος ο Αχιλλέας κίνησε πικρό το μοιρολόγι,
τα χέρια του τ'αντροφόνα απλώνοντας στου ακράνη του τα στήθη:
« Γεια και χαρά σου, Πάτροκλε, κι ας βρίσκεσαι στον Άδη!
Να που τελεύουν όσα σου 'ταξα πιο πριν,κι' εδώ θέλω να σύρω,
να ρίξω στα σκυλιά τον Έχτορα κι' ωμό να τον σπαράξουν[241]

Η τέφρα του Πάτροκλου τοποθετήθηκε σε χρυσή κιβωτό και ο τάφος σημαδεύτηκε γύρω από τη θέση της πυράς, όπου χτίστηκε κι ο πύργος του Πατρόκλου. Ο ποιητής μας αναφέρει κατόπιν τα όσα μεσολάβησαν: μετά το δακρύβρεχτο θρήνο με οιμωγές (*qarës me bote*), κραυγέ, κλαυθμούς, καύση και θυσίες, ο πόνος του Αχιλλέας αρχίζει να λαγιάζει. Κατά τον G. L. Hammond-it : «... *απ΄ ό,τι φαίνεται, στο σημείο αυτό ο Όμηρος μας αποκαλύπτει την προέλευση της ηρωϊκής τελετουργίας και απ΄όσα όλα δείχνουν, την προέλευση του*

---

[240] Ομήρου: *«Iliada»*, Τίρανα, 2006, Ραψ. ΚΓ, σελ. 516. Σε μια άλλη περίπτωση ο Πλούταρχος γράφει ότι ο Μέγας Αλέξανδος, σε ένδειξη πένθους, για το θάνατο του φίλου του Ηφαιστίωνα διέταξε ώστε:… *να κούρευαν τα άλογα και τα μουλάρια, να γκρέμιζν τα τείχη των γειτονικών πόλεων, να σταματούσαν οι φλογέρες και κάθε άλλο είδους μουσικής στο στρατό για πολύ καιρό και να θυσίαζαν γι' αυτόν έναν ήρωα.* Στο «*Jetë paralele-1*», Τίρανα, 2006, σελ. 72-73.

[241] Ομήρου, *«Iliada»,* Τίρανα, 2006, Ραψ.ΚΒ, σελ. 510-511.

προφορικού έπους. Ο χρόνος που λαμβάνουν χώρα τα γεγονότα υπολογίζεται στα 200 χρόνια μετά το τέλος της τυμβοταφής στην Μυκηναϊκή Ελλάδα. Ο ίδιος ο Όμηρος έζησε 600 ή 700 χρονιά μετά τον Μυκηναϊκό Πολιτισμό. Αλλά αυτός οδηγήθηκε με ακρίβεια, προς τα βορειοδυτικά, απ΄όπου η καταγωγή του Αχιλλέα, προς την τυμβοταφή και προς τις ηρωικές τελετουργίες, διότι η Αλβανία ήταν και είναι η χώρα των ηρώων» [242]!

4. 2. Το τελετουργικό του θεϊκού Έκτορα.

Η τύχη του Έκτορα συνδέεται με την τύχη του αιματηρού πολέμου μεταξύ των Αχαιών και των Τρώων, καθώς και με το πεπρωμένο καταστροφής συθέμελα της Τροίας, μετά το θάνατό του. Κατ' αυτή την τραγική πρόρρηση, η τύχη της Ιλιόνης, πρωτεύουσας της Τροίας, ήταν άρρηκτα συνδεδεμένη με τη ζωή και τον πόλεμο του Έκτορα για την υπεράσπισή της. Έστω και επιφανειακά, στην Κ ραψωδία της Ιλιάδας, ο Αινείας, σε συνομιλία με τον Αχιλλέα, λέει ότι «η ιερή Ιλιόνη, είναι η πόλη των θνητοτήτων», δλδ, μια πόλη του πόνου και του μοιρολογιού[243]. Το θλιβερό τέλος της πόλης και των ανθρώπων της, επαναφέρεται μοιρολατρικά στην τραγωδία «Οι Τρωάδες» του Ευριπίδη. Σ΄αυτή την τραγική προφητεία έχει την δική της πρόρρηση η ίδια η τύχη του Αινεία. Το πεπρωμένο του έλεγε ότι θα σωθεί, μαζί με τους εναπομείναντες Τρώες και θα δραπέτευε για να ιδρύσει μια νέα πόλη, στην Ιταλία.

► ***Η αγγελία θανάτου του Έκτορα.*** Ο Αχιλλέας[244] είχε προαποφασίσει το σκοτωμό του Έκτορα, από την στιγμή που πληροφορήθηκε το θάνατο του Πάτροκλου. Είπε τότε: *Δεν θέλω τη ζήση πάνω στη γη όπου μάταια να κάνω σκιά, αν δεν ξεριζώσω πρώτα την ψυχή εκείνη του Έκτορα!* Ενώ η αφετηρία του επικήδειο τελετουργικού του Έκτορα εντοπίζεται στο αίτημά του προς τον Αχιλλέα, λίγο πριν εκείνος τον σκοτώσει στη γνωστή μονομαχία, ως αντεκδίκηση για το θάνατο του Πάτροκλου:

« Έτσι ζωή, γονιούς να χαίρεσαι και νιάτα, σε ξορκίζω,

....

και πίσω το κορμί μου γύρισε στο σπίτι μου, να βάλουν
οι Τρώες μαζί με τις γυναίκες τους φωτιά και να με κάψουν[245]*.»*

Ο Αχιλλέας αντικρούει σφοδρά το αίτημα του Έκτορα, παρά το γεγονός ότι βαθιά μέσα του σεβότανε τα έθιμα και τα τελετουργικά προς του νεκρούς. Τα αίτια απόρριψης του αιτήματος του Έκτορα φανερώνουν πόσο βαριά βίωσε ο Αχιλλέας το θάνατο του Πάτροκλου. Τα τελευταία λόγια του Έκτορα έχουν σχέση με την προφητεία, που λέει ότι σύντομα και ο Αχιλλέας θα πέθαινε έξω από τα τείχη της Τροίας από το βέλος του Πάρη που καθοδηγεί ο Απόλλωνας. Ο Όμηρος λέει ότι ο Αχιλλέας σκοτώνει ανελέητα τον Έκτορα με το αμείλικτο σπαθί του, διότι ο θυμός, η απόγνωση και οδύνη του ήταν τόσο έντονα, που εκείνος επιθυμούσε ώστε και το σώμα του να το πέτασε στους σκύλους. Η επιθυμία του με την παρέμβαση των θεών δεν εκπληρώθηκε. Ταυτοχρόνως, η θεά Αφροδίτη άλειφε κρυφά το σώμα του Έκτορα με απόσταγμα τριαντάφυλλου, για να μη αλλοιωθεί από τον βίαιο και βέβηλο Αχιλλέα.

---

[242] Hammond, G. L.: *«Varrimi me tuma në Shqipëri dhe problemet e etnogjenezës»,* στο «Konferenca e I e studimeve ilire», Τίρανα, 1974, σελ. 161. Op. Cit **[*(Σημ. Μεταφραστή)*** Ομολογουμένως, έχοντας μελετήσει το μνημειώδες έργο του άγγλου ιστορικού, δεν είμαι σε θέση να κατανοήσω από ποια πηγή συγκρατήθηκε μια ζωντανή συνέντευξη, πώς μεταφράστηκε και πώς αρχειοθετήθηκε, ποιο είναι το όλο χωρίο απ'όπου αποσπάστηκε και λημματογραφήθηκε το απόσπασμα αυτό… Απερίφραστα υποψιαζόμαστε παραχάραξη ή παραποίηση της σκέψης του διαπρεπούς επιστήμονα (όχι βεβαίως από τον κ. Τόλε αλλά) από τους γνωστούς ιεροφάντες του ενβερικού δικτατορικού καθεστώτος.]

[243] Op. cit, σελ. 457, στοίχος 260.

[244] Βλέπε Ομήρου: *«Iliada»,* Τίρανα, 2006, «Ραψωδία ΙΗ», σελ. 415.

[245] Ομήρου: *«Iliada»,* Τίρανα, 2006, σελ. 502.

► ***Ο θρήνος για τον Έκτορα*** Στην ΚΔ ραψωδία της Ιλιάδας, περιγράφεται η ανοδική κλιμάκωση όλου του θρηνώδους τελετουργικού για τον Έκτορα, όταν το σώμα του επέστρεψε στην οικογένεια. Η επιστροφή της σορού του γίνεται μετά από προσωπική παράκληση του Πρίαμου προς τον Αχιλλέα. Απευθύνθηκε στον Αχιλλέα με ταπεινοφροσύνη και οδύνη μέσω ενός θρηνώδους λόγου, που άγγιξε την καρδιά του θρυλικού ήρωα. Η θρηνωδία του Έκτορα γίνεται εντός του κάστρου. Αρχίζει με επαγγελματίες θρηνωδούς, τους οποίους ακολουθεί ο θρήνος με διάφωνες φωνές, «πάρσιμο», «κόψιμο», «ρίξιμο» των γυναικών της οικογένειας του Έκτορα: Πρώτη η Ανδρομάχη, μετά η Εκάβη, και στο τέλος η Ελένη:

η γυναίκα του κι η σεβαστή του η μάνα
συρομαδιούνταν στο καλότροχο χυμίζοντας καρότσι,
κι ανακρατούσαν το κεφάλι του, κι όλοι εθρηνούσαν γύρω.
……
Κι αφού τον μπάσαν μες στο σπίτι του το ξακουστό, τον βαλαν
΄πα σε κλινάρι, και του αράδισαν τραγουδιστάδες δίπλα,
το μοιρολόι που πρώτοι αρχίνιζαν, με το θλιφτό σκοπό τους
μοιρολογούσαν, κι αποκρίνουνταν με κλάματα οι γυναίκες….

……
Πρώτη η Αντρομάχη η χιονοβράχιονη κινάει το μοιρολόγι,
κρατώντας το κεφάλι του Έχτορα του αντροφονιά στα χέρια:

……
Κι η Εκάβη αναμεσό τους κίνησε πικρό το μοιρολόγι:
« Έχτορα εσύ….
Έτσι τον έκλαιε, κι όλοι γύρα της αλάγιαστα εθρηνούσαν.
Κι η Ελένη αναμεσό τους κίνησε στερνή το μοιρολόγι….

► ***Το τελετουργικό ταφής του Έκτορα.*** Ο βασιλιάς Πρίαμος, πατέρας του Έκτορα, όρισε το κάτωθι χρονοδιάγραμμα για το τελετουργικό κηδείας του γιού του: Επί εννιά μέρες θα τον θρηνούμε, τη δέκατη μέρα θα γίνει η αποτέφρωση, την ενδέκατη θα εγείρουμε πύργο[246]. Και αυτό συνέβη. Επί εννιά μέρες έγινε θρήνος και συγκέντρωση καυσόξυλων ίσα με ένα βουνό. Την δέκατη μέρα, μόλις έσκασε η ροδούλα η αυγή, με κλαυθμούς και θρηνωδίες οι Τρώες τοποθέτησαν τη σωρό του θρυλικού Έκτορα στην πυρά. Μια μέρα μετά, την ενδέκατη, έτσι όπως ο βασιλιάς Πρίαμος είχε ορίσει, η τέφρα του Έκτορα μπήκε σε χρυσή κιβωτό και τοποθετήθηκε σε βαθούλωμα, το οποίο σκέπασαν με πυκνή σειρά ταφόπετρων, ενώ πάνω τους ύψωσαν αναμνηστικό πύργο, Έτσι, λέει ο Όμηρος έλαβαν τέλος και για τον ιππέα Έκτορα, όλες οι τελετές[*].

4. 3. Το τελετουργικό για τον Αχιλλέα

---

[246] Βλέπε: Ομήρου: *«Iliada»,* Τίρανα, 2006, «Ραψωδία XVIII» σελ. 563-564, στοίχοι 805-814.

(**Σημ. μεταφραστή*) Αντί του όρου «τελετές», ο συγγραφέας στο πρωτότυπο χρησιμοποιεί τον όρο «*salikime» (-ψαλμούς)*. Φαίνεται πως ο συγγραφέας, επωφελούμενος από το είδος του βιβλίο που γράφει, δηλαδή δοκίμιο, παραβλέπει την επιστημονική συνέπεια και χρησιμοποίει όρους, όπως τον προαναφερόμενο, ακόμα και «επιχειρήματα» ή «απόψεις» που του επιτρέπουν να εξάγει συμπεράσματα, όπως: ότι η επιβίωση εθίμων από την ελληνική μυθολογία παρατηρείται μόνο στα αλβανικά έθιμα, για να φθάσει έτσι στο άλλο άκρο, ότι οι Αλβανοί είναι απόγονοι και οι άμεσοι κληρονόμοι του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού. Μάλιστα όχι μόνο της Ηπείρου, αλλά και όλης της σημερινής Αλβανίας. –Κι'αυτό δεν ομολογείται ευθέως, αλλά υπονοείται διαχεόμενο σ'όλο το κείμενο...

► ***Η αγγελία θανάτου του Αχιλλέα.*** Το επικήδειο τελετουργικό του Αχιλλέα είναι το μεγαλοπρεπέστερο. Η Ιλιάδα αρχίζει με τη μῆνις, την οργή του Αχιλλέα και κλείνει με το επικήδειο τελετουργικό του Έκτορα. Η πρώτη προφητεία για το θάνατο του Αχιλλέα δίνεται στη ραψωδία ΚΓ της Ιλιάδας, μέσω της πρόρρησης της σκιάς του Πάτροκλου:

Ιλιαδα (23/ 4-5)

Όμως και σένα η Μοίρα σου 'γραψε, θεόμοιαστε Αχιλλέα,
στων Τρώων το κάστρο των τρισεύγενων μπροστά να σ΄έβρει ο Χάρος.
Μια πεθυμιά μου ακόμα θα 'λεγα, και κάνε τη, αν μ΄ακούσεις:
Των δυο μας, Αχιλλέα, τα κόκαλα μη μας τα βάλουν χώρια·
να μπουν μαζί, ως κι αναστηθήκαμε στο αρχοντικό σας μέσα,
...
Παρόμοια τώρα και τα κόκαλα των δυο μας ας σκεπάσει
το ίδιο χρυσό σταμνί, που σου 'δωκεν η σεβαστή σου η μάνα.»

Ο Αχιλέας[247], όντας γνώστης της τύχης του (*εφόσον είχε επιλέξει μια σύντομη και δοξασμένη ζωή, παρά μακροζωία χωρίς λαμπρότητα*), προχωράει στο πεδίο μάχης, ιππεύοντας αθάνατα άλογα. Γνώριζε πολύ καλά ότι κι αυτόν θα το έπαιρνε ο Χάρος, διότι ο ίδιος το μολόγησε στον εαυτόν αμέσως μετά το θάνατο του Πάτροκλου: *Έτσι λοιπόν κι 'γώ αν έχω τέτοια τύχη δεν πειράζει αν πεθάνω και στην πυρά αν καταλήξω.*
Τον Αχιλλέα σκοτώνει ο Πάρης με ένα βέλος κατευθυνόμενο προς την φτέρνα του. Ωστόσο το θρηνητικό τελετουργικό για τον ίδιο, περιγράφεται σε έναν μόνο μονόλογο, εξαίρετο καλλιτεχνικά, στην ραψωδία ΚΔ της Οδύσσειας του Ομήρου. («*Η σκιά του Αγαμέμνονα στον Άδη απευθύνεται στη σκιά του Αχιλλέα»)*

«*Εσύ, τρανέ θεόμορφε Αχιλλέα, καλότυχος εστάθης,*
μακριά από το Άργος που σκοτώθηκες στην Τροια, κι ολόγυρα σου
άλλοι νεκροί σωριάζονταν αντρείοι—Αργίτες, Τρώες —για σένα
παλεύοντας. Και συ, κοιταμένος μακρύς φαρδύς στη σκόνη
τη στροβιλούσα, πια, κι' αλόγατα ξεχνούσες και πολέμους.

*Δ*εύτερο. Την προφητεία θανάτου του, ενισχύει στον Αχιλλέα ο Ξάνθος, ένα από τα άλογά του, λίγο πριν ξεκινήσει να εκδικηθεί για τον Πάτροκλο:

Κι αυτή την φορά εμείς σήμερα, φωτισμένε Αχιλλέα,
Θα σε σώσουμε, αλλά το θλιβερό φως του θανάτου
Ήρθε απέναντί σου, γι' αυτό εμείς δεν θα΄μαστε η αιτία,
Αλλά ο μεγάλος θεός και η παντοδύναμή σου τύχη.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να σταθούμε στο ρόλο του Ξάνθου, ως προφητικό άλογο. Το φαινόμενο προφητικών αλόγων είναι αρκετά διαδομένο στην αλβανική πνευματική κληρονομιά. Ο Δ. Καμάρδα, (1821-1882), έχει παρατηρήσει τις ομοιότητες ανάμεσα στ' άλογα που μιλούν στην αλβανική προφορική λογοτεχνία και τ' αθάνατα άλογα του Αχιλλέα. Ο Johan Georg Von Hahni (1811-1869), μεταξύ των άλλων, έχει συλλέξει ένα μοιρολόι αφιερωμένο στον Ντερβέν Αγά, ο οποίος σκοτώθηκε στη μάχη με τον εχθρό. Το άλογό του του απευθύνεται με τα κάτωθι λόγια:

Στο στάβλο τ' άλογο φωνάζει
Που 'ναι ο κύρης μου; Μας κράζει
Να΄ρθει και να μου μιλήσει,

[247] Βλέπε: Ομήρου: *"Iliada"*, Tiranë, 2006, "Ραψωδία ΙΗ", σελ. 416, στίχος 150.

Να ιππεύσει, να γυρίσει…

Παρατηρείται επίσης, η περιγραφή στα *πουλιά- μάντες.* Λέγονται έτσι, διότι μέσω του τραγουδίσματός τους προφητεύουν, όπως ο Ξάνθος, τ' άλογο του Αχιλλέα. Ως προφητικά πουλιά στην αλβανική λαϊκή μουσική αναγνωρίζονται το αηδόνι και ο κούκος. Ένα από τα παλιότερα τραγούδια, όπου περιγράφεται ο ρόλος του κούκου ως προφητικού πουλιού, είναι η παραλογή «*Ο Κωσταντίνος και η Ντορουντίνα*»[248]. Με ιδιαίτερη συναισθηματική φόρτιση και στενά συνδεμένο με το μοιρολόι, είναι το προφητικό τραγούδι του κούκου, στον ακόλουθο θρήνο[249]:

Τραγουδά κούκος το Μάη
Τραγουδά και όλο λέει
Χύνει δάκρυ και θρηνεί
Για γριές που είχε αφήσει…
Ήρθε φέτος, δεν τις βρίσκει. ,
Έρμες ρόκες έχουν ΄φήσει
Τραγουδά κούκος το Μάη
Τραγουδά και όλο λέει,
Χύνει δάκρυ και θρηνεί
Για τις νύφες που είχε αφήσει
Ήρθε φέτος, δεν τις βρίσκει…
Οι βελέντζες τους στο σπίτι.

Συνήθως η λέξη «*korba*» *(-κόρακας) και η λέξη «zeza» (-μαύρος),* που εννοούν τον «μαύρο» κόρακα, αποτελούν το ρεφραίν (- την επωδό), στο μεγαλύτερο μέρος των μοιρολογιών, όπως σ'αυτό από τη Δέμπλιανη του Τεπελενίου: «*Τσέτσιο, που άφησε το χαρμπί/ korba, ω Τσέτσιο οϊ…..» κ.λπ.*

► ***Ο θρήνος του Αχιλλέα.*** Ο θρήνος για τον Αχιλλέα είναι εξαιρετικότατος. Ο Όμηρος στη ραψωδία ΚΔ της Οδύσσειας αναφέρει ότι για τον ήρωα θρήνησαν οι εννέα μούσες. Στο θρήνο θρηνούσαν οι πάντες, άνδρες-γυναίκες, άνθρωποι και θεοί. Ο Όμηρος περιγράφει ότι επί δεκαεφτά μερόνυχτα θρηνούσαν ακατάπαυτα τον Αχιλλέα, τον πρώτο των ηρώων. Στοιχεία από αυτό το θρηνητικό τελετουργικό, όπως το περιγράφει ο Όμηρος, συναντάμε ακόμα και σήμερα στο Νότο της Αλβανίας, σε εκείνο που οι μελετητές ονομάζουν «*μοιρολόι έξω και μέσα»,* που σημαίνει ότι μέσα οι γυναίκες μοιρολογούν από κοινού τον μακαρίτη, ενώ απ΄έξω απ' το σπίτι μοιρολογούν οι άνδρες.

……
σου φτιάξαμε αιώνια κλίνη, το ωραίο σώμα σου
με χλιαρό νερό και λάδι πλύναμε.
Γύρω σου έχυναν δάκρυα σαν πηγή
οι κόρες του Δαναού και έκοβαν τα κατσαρά μαλλιά τους,
και μόλις η μητέρα σου την μαύρη έλαβε είδηση,
απ' το πλευρό βγήκε των κυμάτων, με άλλες
της θάλασσας θεές. Τότε, τους αφρούς απάνω και στα κύματα
τρομερός θρήνος ακούστηκε και ένας φόβος
τους Αχαιούςμέγας κυρίεψε…
……..
Οι κόρες του γέρου της θάλασσας γύρω σου
Άρχισαν να θρηνούν φορώντας σου αθάνατα ρούχα. Οι εννέα μούσες

---

[248] - *Άκουσες , Κωσταντίνε μου τι λένε τα πουλάκια/ για δες θάμα που γίνεται στον κόσμο/ τέτοια πανώρια λυγερή τη σέρνει ο πεθαμένος /… Άφσε Αδερφούλα τα πουλία κι ας λένε ο, τι θέλουν...*

[249] «*Këngë popullore të labërisë*» στο «*Mbledhës të folklorit-8*», Τίρανα 1991, σελ. 574.

στη σειρά με τη μελωδική φωνή τους
τραγούδησαν ετήσια τραγούδια και κανένας
απ' τους Έλληνες δεν μπορούσε να σταθεί, χωρίς δάκρυα να χύσει ,
τόσο πολύ συγκινήθηκαν απ' τις φωνές εκείνες.

► ***Το τελετουργικό ταφής του Αχιλλέα.*** Στο χάραγμα της 18ης μέρας στη μεγαλειώδη πυρά. Γύρω απ΄αυτή έγιναν πολλές θυσίες με πρόβατα και κεράτινα βόδια. Μετά, το σώμα του Αχιλλέα φορεμένο με θεϊκά ρούχα, αποτεφρώθηκε έτσι, όπως ο Αχιλλέας έκανε με τη σορό του Πατρόκλου, και το τελετουργικό συνεχίστηκε με την κατασκευή του αναμνηστικού πύργου προς χάρη του, που όμοιος ήταν στην εμφάνιση με ψηλό σωρό από πέτρες, «murana», όπως ακόμα λέγονται στην Αλβανία σήμερα. Η «murana» (πύργος, σωρός από πέτρες), πέρα από το γεγονός ότι φανερώνει καθαρά το τόπο ταφής ή τον τάφο και το έργο του νεκρού, εκφράζει συμβολικά και το τέλος του πολέμου ανάμεσα στους Έλληνες και τους Τρώες. Αποτελεί την καλύτερη μαρτυρία επιστροφής των Ελλήνων στις εστίες τους[250]

Όπως ευρέως πιστεύεται, η ανέγερση των «murana» (πύργων, σωρών από πέτρες), σημαίνει λατρεία της πέτρας ως αθάνατου, σταθερού, σκληρού και βαριού αντικείμενου. Όπως ο πρώτος των ηρώων, ο Αχιλλέας, επιθυμούσε να τον θυμούνται αιωνίως. Σύμφωνα με τον Ευριπίδη, σ΄αυτόν τον μεγαλοπρεπή πύργο, λίγο μετά από την πτώση της Τροίας, ο γιός του Αχιλλέα, ο ο Πύρρος ο Νεοπτόλεμος, θυσίασε την Πολυξένη, κόρη του Πριάμου και αδερφή του Έκτορα.

Στο κουτί, βρε Αχιλλέα, σου αναπαύονται τα οστά
μαζί με αυτά του Πάτροκλου, του γιού
του Μέντορα: κοντά βρίσκονται και του Αντίλοχου
που εσύ τόσο πολύ τον ήθελες μετά απ' τον Πάτροκλο.
Μετά, για να σου καλύψουν αυτά τα κόκκαλα ,
ο γενναίος στρατός των Ελλήνων
σού ΄κτησε ένα μνημείο στο ακρωτήριο του Ελλησπόντου,
να σε δουν από μακριά, από θάλασσα σε θάλασσα
όχι μόνο εμείς, αλλά και οι επόμενες γενιές».

Στην ουσία, την ανέγερση του πύργου, ο Αχιλλέας[251] είχε ζητήσει από τον Αγαμέμνονα και τους άλλους ηγέτες, στο τέλος του επικήδειο τελετουργικού για τον Πάτροκλο, λέγοντας :

« Γυιέ του Ατρέα και σεις οι επίλοιποι των Αχαιών αρχόντοι,
πάρτε και σβήστε με φλογόμαυρο κρασί τη θράκα πρώτα,
από μιαν άκρη ως άλλη, ως που 'φτάσε της πυρκαγιάς η λύσσα',
μετά ας μαζέψουμε του Πάτροκλου τα κόκκαλα,
κι ας του τα βάλουμε σε ολόχρυσο μετά σταμνί, σε ξίγκι
μέσα διπλό, ως να 'ρθει κι η αράδα μου να κατεβώ στον Άδη.
Όμως το μνήμα του δε θα 'λεγα πολύ τρανό να γένει,
μονάχα τόσο, όσο ταιριάζει του· κι έπειτα σεις οι Αργίτες
φαρδύνετέ το κι αψηλώστε το σα λείψω εγώ, και πίσω
θα 'χετε μείνει στα πολύκουπα καράβια εσείς τρογύρα.»

---

[250] Στην πραγματικότητα, η επιστροφή των ελλήνων στο σπίτι έγινε δυνατή μόνο αφού ο γιός του Αχιλλέα, ο Πύρρος ο Νεοπτόλεμος ενσωματώθηκε στο ελληνικό στρατό και έπιασε την θέση του Αχιλλέα, ως ηγέτη των Μυρμιδόνων στο πόλεμο έναντι των Τρώων. Ο Πύρρος του Αχιλλέα ήταν ένας απ' τους πολεμιστές που μπήκε μέσα στην κοιλιά του Δούρειου Ίππου μαζί με τον Οδυσσέα και αυτός που σκότωσε τον Πρίαμο, τον βασιλιά της Τροίας!

[251] Ομήρου: *«Iliada»,* Τίρανα, 2006, Ραψωδία ΚΓ, σελ. 518.

Ακόμα σήμερα, σε διάφορα σημεία, βουνά και ράχες, στην περιοχή της Χιμάρας, εντοπίζονται ίχνη φέρετρων κατασκευασμένων από πέτρα, ως ένδειξη σεβασμού προς τους νεκρούς. Τα πέτρινα αυτά μνημεία θεωρούνται ως ιερά μέρη. Οι παλιοί τάφοι, στην Αλβανία κείτονται στην κατεύθυνση Ανατολή-Δύση και αυτό έχει σχέση με τη λατρεία του Ήλιου[252]. Ένας από τους πρώτους πύργους, που αναφέρονται στην αλβανική προφορική λογοτεχνία, είναι εκείνος, που ανεγέρθη από τους φίλους του Γκέργκι Ελέζ Αλία[253] προς τιμήν αυτού και της αδερφής του, μετά το θάνατό τους.

Ο Οδησέ Πασχάλι[254] δίνει επίσης, ιδιαίτερες εντυπώσεις στο διήγημα «*Ο τάφος στο λόφο*». Περιγράφει: « σε *μια όμορφη πλαγιά των αλβανικών βουνών, πρόσεξε στο πάνω μέρος του δρόμου, έναν μεμονωμένο τάφο, καμωμένο με άσπρες πέτρες. Γύρο του ένα καταπράσινο σιάδι, ως μαλακό χαλί. Μπρος του ανοίγονταν διάπλατος και μεγαλόπρεπος ο ορίζοντας. Σάμπως να περιεργάζονταν τη φύση ο αόρατος κάτοικος. Ασφαλώς, ήταν ένας τσοπάνος. Με τον κρυσταλλένιο ίσο των κουδουνιών είχε τραγουδήσει πονεμένες μελωδίας ο μεθυσολαίμης αηδόνας της φλογέρας του. Δημιούργημα αυτής της πλαγιάς, όπως τα άσπρα πρόβατα και αρνιά, δεν την αποχωρίζονταν ούτε μετά το θάνατο, αλλά συνέχιζε, ως ένα λευκό σημείο, απλή και μεμονωμένη, όπως πάντα, η ζωή του τσοπάνου*». Επίσης με «murana», τους πύργους, συνδέεται και το έθιμο, σύμφωνα με το οποίο οι διαβάτες ρίχνουν μικρές πέτρες στους τάφους, έθιμο το οποίο ερμηνεύεται «ως αφοσίωση» προς το νεκρό και του ίδιου του τόπου που απόχτησε ιδιότητες αγιότητας[255]. Ας αφιερώσουμε λίγη τελευταία προσοχή στο διάλογο ανάμεσα στον Οδυσσέα[256], και τη σκιά του Αχιλλέα στον Άδη, παρουσία και των σκιών του Πατρόκλου, του Αντιλόχου και του γενναίου Αίαντα.

Οδυσσέας : *«Νωρίτερα, όταν ήσουν ζωντανός, εμείς σε τιμούσαμε*
Όσο καιρό ήμασταν πολεμιστές του Άργους, σαν θεότητα
Και σήμερα σ' αυτά τα μέρη τη δύναμή σου
Και στους νεκρούς την εξασκείς. Για σένα ,
Αχιλλέα, ό ίδιος ο θάνατος δεν είναι τόσο πικρός»…

Αχιλλέας : *Μην μου τον στολίζεις με λόγια το μαύρο θάνατο,*
Γενναιόδωρε Οδυσσέα. Βοσκός εγώ θα ήθελα
να είμαι σαν ένας κατάκοπος χωριάτης,
που με δυσκολία κρατιέται στην ζωή,
όσον καιρό βασιλεύω σ' αυτούς τους νεκρούς,
που δεν είναι τίποτ' άλλο εκτός από σκιά.

---

[252] Tirta, Mark: *«Himara në shekuj»,* Τίρανα, 2005, σελ. 360.

[253] *Μεγάλο θρήνο οι φίλοι του έχουν κάνει/ τάφο ωραίο και ευρύχωρο του χτίζουν / αδελφό και αδελφή αγκαλιασμένους να τους χωρέσει/ και πύργο ωραίο έχουν τελειώσει.* Στο «*Balada shqiptare»*, Τίρανα 2006, σελ. 161. Σχετικά με τους πύργους, σωρούς από πέτρες, βλέπε και Dollma, Baki «*Gjurmë kultesh të natyrës në malin e Krujës», «Kultura popullore»*, 2/1987, σελ. 182-183.

[254] Paskali, Odise: «G*jurmë jete»* Τίρανα, 1986, σελ. 173-174. Op. cit.

[255] Βλέπε Tirta, Mark: *«Mitologjia ndër shqiptarë»,* «Kulti i gurit dhe i shpellave», Τίρανα, 2004, σελ. 84-106.

[256] Ομήρου: «*Odiseja»,* Πρίστινα, 2003, Ραψ. ΚΑ, σελ. 209-210. Το περιεχόμενο στη συζήτηση μεταξύ του Οδυσσέα και του Αχιλλέα, συγκεκριμένε όσον αφορά την απάντηση του Αχιλλέα: «Βοσκός εγώ θα ήθελα να είμαι … όσο καιρό βασιλεύω σ' αυτούς τους νεκρούς που δεν είναι τίποτα' άλλο εκτός από σκιά», έχει αναπτύξει εκτεταμένα ο Λουκιανός «*Kuvendime në botën e të vdekurve»,* στην συζήτηση μεταξύ «*Αχιλλέα και Αντιλόχουυ».* Βλέπε, Lukiani: «Vepra», Τίρανα, 1979, σελ. 259-261

Τέλος, καταλήγουμε μ΄αυτό που ο Αριστοτέλης γράφει: … *αρκετά, λοιπόν, έγινε λόγος γι' αυτά, διότι πραγματικά θα ήταν ένα αρκετά δύσκολο έργο, αν ένας άνθρωπος μιλούσε λεπτομερώς για το κάθε μέρος*[257].

Τίρανα, Πάσχα, Απρίλιος 2011

Επίλογος

«*Τα άλογα του Αχιλλέως*»

ποίημα του Κωνσταντίνου Καβάφη
(1863-1933)

Τον Πάτροκλο σαν είδαν σκοτωμένο, πού ήταν τόσον ανδρείος και δυνατός
και νέος, άρχισαν τ' άλογα να κλαίνε του Άχιλλέως·
η φύσις των η αθάνατη αγανακτούσε για του θανάτου αυτό το έργον πού θωρούσε.
Τίναζαν τα κεφάλια των και τές μακρυές κουνούσαν χαίτες,
με τα πόδια την γη χτυπούσαν καί θρηνούσαν τον Πάτροκλο πού νοιώθαν άψυχο,
αφανισμένο — μια σάρκα τώρα ποταπή — το πνεύμα του χαμένο,
ανυπεράσπιστο, χωρίς πνοή — εις το μεγάλο Τίποτε επιστραμένο άπ' την ζωή.
Τα δάκρυα είδε ο Ζευς των αθάνατων αλόγων
καί λυπήθη. «*Στου Πηλέως τον γάμο*» είπε «*δεν έπρεπ' έτσι άσκεπτα να κάμω·*
καλλίτερα να μην σας δίναμε, άλογα μου δυστυχισμένα! Τί γυρεύατ' εκεί χάμου
στην άθλια ανθρωπότητα πού ΄ναι το παίγνιον της μοίρας.
Σεις που ουδέ ό θάνατος φυλάγει, ουδέ το γήρας
με πρόσκαιρες συμφορές σας τυραννάει,
στα βάσανά των σας μπλέξαν οι άνθρωποι.»
— Όμως τα δάκρυά των για του θανάτου την παντοτινή την συμφοράν
εχύνανε τα δύο τα ζώα τα ευγενή.

Μετάφραση στα αλβανικά
Ισμαϊλ Κανταρέ[258]

---

[257] Aristoteli: *«Poetika»,* Πριστίνα, 2003, σελ. 59. Παρατιθέμενη μελέτη.
[258]Kadare, Ismail: *«Ftesë në studio»,* Τίρανα, 1990, σελ. 70. [Πάντως, η μετάφραση εδώ δεν ταυτίζεται με το πρωτότυπο του ποιητή, αλλά με κείμενο που μετέφρασε στα αλβανικά ο Ισμαϊλ Κανταρέ, από ετερόγλωσση μετάφραση, και όχι απευθείας από το ελληνικό πρωτότυπο…]

Μουσικά υλικά που συμβουλεύτηκε ο συγγραφέας από το αρχείο IAKSA

Τίτλος	*Ταινία*	*Προέλευση*
"Καμπάς με κλαρίνο"	Β. 974/9	Μπεράτι
" Καμπάς με κλαρίνο "	Β. 811/6	Μπεράτι
"Καμπάς με κλαρίνο"	Β. 962/7	Αργυρόκαστρο
"Καμπάς με κλαρίνο"	Β. 970/7	Κολόνια
"Καμπάς με κλαρίνο"	Β. 956/4	Κολόνια
"Καμπάς, σε κλίμακα γκάιντας"	Β. 957/4	Κολόνια
"Καμπάς, σε κλίμακα τσαμπούνας"	Β. 957/6	Κολόνια
"Καμπάς με κλαρίνο"	Β. 10/6	Κότε-Φίερι
"Καμπάς με κλαρίνο"	Β. 217/1	Αργυρόκαστρο
"Καμπάς με κλαρίνο"	Β.9/9	
"Μοιρολόι γυναικών για τον Χ. Ντούσιε»	Β. 851/14	Φτέρα-Αγ. Σαράντα
"Μοιρολόι για τον Μ. Ζούπα»	Β. 851/15	
"Ω Μήτρο Μεχίλ Βοϊβοντα»	Β.866/8	Δρυμάδες-Αυλώνα
"Τι να τους πω που μας άφησαν»	Β. 853/18	Κούδεσι- Αυλώνα
"Μας έμειναν οι άνδρες στη Φραγκιά»	Β.853/19	Κούδεσι - Αυλώνα
"Μοιρολόι γυν. για τον Β. Γκικνούρι»"	Β. 853/17	Κούδεσι - Αυλώνα
"Ανδρικό μοιρολ. για αδερφή & αδερφό»	Β. 860/6	Πίλιουρι- Αυλώνα
"Φυσάει άνεμος, πέφτει δροσιά»	Β. 865/7	Βουνό - Αυλώνα
"Τα καλά μας ρούχα τα πλένει η κορώνα»	Β. 1033/5	Γκενίνα -Ιταλία
"Μοιρολ. για την κόρη»	Β. 588/14	Γκράμσι
"Μοιρολόι για τον πατέρα»	Β. 591/14	Γκράμσι
"Μοιρολόι για την μάνα»	Β. 591/13	Γκράμσι
- Μοιρολόι,	Β. 473/10	Σωτήρα, Αργυρόκαστρο
- Μοιρολόι,	Β. 473/9	Σωτήρα- Αργυρόκαστρο
- Μοιρολόι	Β. 161/17	Κολόνια
- Μοιρολόι,	Β. 161/10	Κολόνια
-Γιόκα της μάνας,	Β.512/2	Κολόνια
-Μοιρολογεί άνδρας	Β. 512/3	Κολόνια
- Μοιρολόι,	Β. 158/3	Κολόνια
- Μοιρολόι,	Β. 182/6	Πόγιαν -Κορυτσά
Μοιρολόι,	Β. 164/16	Κλεισούρα-Πρεμετή-
Μοιρολόι,	Β. 164/15	Κλεισούρα-Πρεμετή-
- Μοιρολόι,	Β. 162/15	Πρεμετή-
-Μοιρολογεί τον εγγονό, πεσόντα	Β. 646/9	Μπεντσια -Τεπελένι
-Μοιρολογεί τον άνδρα της,	Β. 646/8	Ντούκαϊ- Τεπελένι
-Μοιρολογεί το γιό της	Β. 646/7	Ντούκαϊ – Τεπελένι
-Μάνα μοιρολογεί το γιό της	Β. 170/5	Μπαμπίτσα- Αυλώνα
-Μοιρολογεί τον άνδρα της,	Β. 560/2	Τσαμουριά
-Μοιρολογεί τον άνδρα της,	Β. 173/7	Μπράταϊ - Αυλώνα
-Μοιρ/γεί τα παιδιά του Μπράτι που έπεσαν στον Εθν.Απελ. Αγώνα	Β. 560/1	
-Μοιρολογεί για νέο παιδί	Β. 560/4	Μπράταϊ - Αυλώνα
-Μοιρολογεί νέα νύφη	Β. 560/3	Μπράταϊ - Αυλώνα
-Μοιρολογεί τον αδερφό	Β. 173/9	Μπράταϊ - Αυλώνα

- Μοιρολόι,	Β. 251/4	Drashovicë- Αυλώνα -
Μοιρολόι,	Β. 250/20	Αυλώνα
-Μοιρολόι για Σκ. Σελίμι.	Β. 250/19	Αυλώνα
Μοιρολογεί τον άνδρα της	Β. 557/2	Κολαράτι- Αυλώνα
-Μοιρ/γεί το γιό πεσόντα	Β. 557/1	Αυλώνα
-Θα αρχίσω μοιρολογώντας	Β. 550/7	Κούτσι- Αυλώνα
-Σου ‘ρθε η είδηση στο γραφείο	Β. 550/8	Κούτσι- Αυλώνα
-Δευτέρα στη Φούσε ε Μπάρδα	Β. 550/10	Αυλώνα
-Κλαίγοντας η μάνας στη σειρά	Β. 550/9	Αυλώνα
-Μοιρ/γεί τον πατέρα της,	Β. 171/14	Αυλώνα
-Θα βγω μωρ μάνα	Β. 21	
- Δημητράκη	Β. 27	
- Φίλη, σου ‘χω συλλογιά	Β. 34	
- Τι έρχεται το ποτάμι	Β. 46	
- Στο Σούλιο Μουστάφα	Β. 67	
- Έρχεται θολό ποτάμι	Β. 105	
- Ελεγεία, σε περιμένει ο πατέρας στα δόντια,	Β. 156	
- Γιέ μου σ’ έπλυνα σ’ άλλαξα	Β. 160	
- Μοιρολόι,	Β. 161	
- Μοιρολόι,	Β. 162	
- Μοιρολόι,	Β. 164	
- Μοιρολόι συλλογικό	Β. 164	
- Μοιρολόι γυναικείο,	Β. 166	
- Μοιρολόι,	Β. 167	
-Βράχος έπεσε	Β. 167	
-Αντώνι Μεντο μαυρκέφαλε,	Β. 169	
- Μοιρολόι,	Β. 170	
-Μοιρολογεί τον πατέρα της	Β. 171	
-Μοιρολογεί τον άνδρα της	Β. 173	
-Μοιρολογεί τον αδερφό,	Β. 173	
- Μοιρολόι	Β. 175	
-Μωρ’ αδερφή μου Σιάνε,	Β. 176	
- Μοιρολόι,	Β. 176	
- Μοιρολόι, κλάμα.	Β. 182	Κλεισούρα - Πρεμετή
-Σύντροφοι κλάψτε μου τα χάλια,	Β. 185	Στερμέν - Ελμπασάνι
-Φίδι μαλλιασμένο,	Β. 208	Βουνό-Χιμάρα
-Χτυπάτε τύμπανα χτυπάτε	Β. 246	Φίερι
-Μοιρολογεί την κόρη,	Β. 246	Φίερι
-Τσοπάνε σ’ έκλαιγε βοσκοπούλα	Β. 147	
-Μοιρολογεί τον Σ. Σελίμι	Β. 250	Αυλώνα
-Μοιρολογεί,	Β. 250	Αυλώνα
-Μοιρολογεί,	Β. 251	Αυλώνα
- Καημένα γηρατεία,	Β. 300	Πογραδέτσι
-Ένοιωσες κακά φτωχό μελαχρινό	Β. 322	Πρεμετή
-Το πρωί πριν χαράξει	Β. 397	Τεπελένι
-Ω Μεχμέτ kum njo vush,	Β. 434	Σελίντσα- Αυλώνα
-Τουφέκι που σιγείς, -m-	Β. 435	Σελίντσα - Αυλώνα
- Σε ’πλυνε η μάνα σ’ άλλαξε,	Β. 436	Σελίντσα - Αυλώνα
-Ω τατ’ και τατά μου	Β. 448	Αρμπερέσικο

- Με έχει πάρει πολύ ο πόνος	Β. 456	Αργυρόκαστρο
- Τάνα μωρ, Τάνα	Β. 465	Σωτήρα- Αργυρόκαστρο
- Μοιρολόι	Β. 473	Σωτήρα- Αργυρόκαστρο
-Δίπλα στο γκιόλι, (βάλτο)	Β. 483	Μπάλσι- Φίερι
-Αφουγκραστείτε τα νταούλια	Β. 483	Μπάλσι- Φίερι
-Έμεινες, φίλε έμεινες	Β. 506	Γκέρμπες-Σκραπάρι
-Δημητράκη της Μάνας	Β. 509	Καλούθι - Πρεμετή
-Να με σηκώσεις μάνα	Β. 511	Κολόνια
-Γιόκα της μάνας, μοιρολόι	Β. 512	Σελεντίτσα- Κολόνια
-Μοιρολογεί τον άνδρα	Β. 512	
-Θα ‘ ρχίσω μοιρολογώντας	Β. 550	Κούτσι- Αυλώνα
-Όταν έβγανες στην πλατεία	Β. 565	Ντρασοβίτσα- Αυλώνα
-Ένοιωσες κακά όταν το΄μαθες	Β. 576	Ποτόμι - Σκραπάρι
-Μοιρολόι για τον αδερφό,	Β. 673/7	Κονίσπολη-Αγ. Σαράντα
-Θρήνοι. Επικήδεια μοιρολόγια	Β. 783/ 3	Καρφίτσι- Αρμπερέσικο
Θρήνοι. Επικήδεια μοιρολόγια	Β. 783/2	Κτρορετζιο-Αρμπερέσικο
- Μοιρολόι για τον Χ. Πούσια	Β. 851	Φτέρα-Αγ. Σαράντα
- Κόπηκε βράχος και έπεσε	Β. 1127/24	Μπόρσι-Αγ. σαράντα
- “ , χαίρε καημένε ντουνιά,	Β. 1129/14	Βουνό - Αυλώνα
- “ , έρχεται θολό ποτάμι,	Β. 1129/12	Βουνό - Αυλώνα
- Μοιρολόι για αγόρι,	Β. 1064/7	Α. Πότση - Αργυρόκαστρ
- Μοιρολόι για τον αδερφό	Β. 1064/8	
- Μοιρολόι,	Β. 1128/19	Λάμποβο- Αργυρόκ.
- Μαύρες για τους πρώτους άνδρες	Β. 1127/25	Μπόρσι- Αγ. Σαράντα
- Μοιρολόι για αδερφό,	Β. 1128/1	Κονίσπολη- Αγ. Σαράντα
- Μοιρολόι,	Β. 1129/20	Κούτσι - Αυλώνα
- Μοιρολόι,	Β. 1130/1	
-Ποιος σε σκότωσε και πώς	Β. 1126/20	Ντουκάτι- Αυλώνα
-Ω Σελίμ Σαντίκ Ντουκάτι	Β. 1126/19	“ “
- Μοιρολόι για τον Ντερβ. Αλί	Β. 1111/2	“ “
- Μοιρολόι για τον Κάσο	Β. 1111/3	“ “
- Μοιρ. για άνδρα από Δρυμάδες	Β. 1111/4	“ “
- Μοιρολόι σε κηδεία	Β. 1130/2	Δρυμάδες - Αυλώνα - -----
Μοιρολόι,	Β. 1127/21	Κούδεσι- Αυλώνα - -
Μοιρολόι,	Β. 1127/22	“ “
- Μοιρολόι,	Β. 1126/8	Μαρόβα- Αυλώνα
- Μοιρολόι,	Β. 1126/9	“ “
-Τσοπάνε σε ‘κλαιγε βοσκοπούλα	Β. 1129/9	Βουνό - Αυλώνα
-Βοηθήστε φίλες να σας βοηθήσει	Β. 1129/6	“ “
-Νούρι εσύ Πέτρο Κολέκα	Β. 1129/7	“ “
-Φίλε τι μας βρήκε,	Β. 1129/5	“ “

Για τον συγγραφέα:

Βασίλ Σ. Τολε (1963)

Πτυχιούχος μουσικοσυνθέτης, απόφοιτος της Σχολής Μουσικής της Ακαδημίας Καλών Τεχνών, Τίρανα 1987, συμφοιτητής με τον καθηγητή Κοσμά Λάρα. Μετά από τρία χρόνια εργασίας, ως καλλιτεχνικός διευθυντής στη γενέτειρα του, την Πρεμετή, το 1991 διορίζεται λέκτορας της αλβανικής μουσικής λαογραφίας στη Σχολή Μουσικής της Ακαδημίας Καλών Τεχνών. Αργότερα και λέκτορας μουσικοσύνθεσης. Το 1994 υπερασπίζεται την διδακτορική διατριβή του με πεδίο έρευνας την εθνομουσικολογία. Τίτλος της διατριβής: «*Η δομή και η σημασιολογία στην λαϊκή ενόργανη μουσική στη Νότια Αλβανία*» Το 1994-95 ακολουθεί μεταπτυχιακές σπουδές στο Folkwang Hochschule, Essen-Gjermani, όπου σπούδασε και ο καθηγητής Wolfgang Hufschmidit. Το 1996, συνεχίζει τις μετδιδακτορικές σπουδές στο Τμήμα Μουσικολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών. Το 2000 αποκτά το τίτλο του Αναπληρωτή Καθηγητή και το 2004 το τίτλο του Καθηγητή.

Δραστήριος εκπρόσωπος της νέας γενιάς των Αλβανών μουσικοσυνθετών, ο Βασίλ Σ.Τόλε, προβάλλει σε πρωταγωνιστικό μεταρρυθμιστικό ρόλο. Αναλαμβάνει πρωτοβουλίες νέων δημιουργικών αρχών, ένας από τους αποφασισμένους υποστηρικτές της αρχής για την αναδόμηση της αλβανικής λαογραφικής μουσικής ύλης, σε όφελος της αναζήτησης ταυτότητας και αρχών στην σύγχρονη μουσική. Ταυτόχρονα επιδίδεται σε ευρεία ερευνητική και εκδοτική δραστηριότητα και μετέχει σε πολλά φεστιβάλ, συνδιασκέψεις και άλλες διοργανώσεις για την μουσική, σε Αλβανία, Ελλάδα, Ιταλία, Αυστρία, Γερμανία, Ολλανδία, Βουλγαρία και άλλες χώρες.

Συνεργάτης των καλλιτεχνικών και ερευνητικών εφημερίδων και περιοδικών στη χώρα, καθώς και της Αλβανικής Ράδιο-τηλεόρασης,· συγγραφέας δεκάδων συγγραμμάτων και μονογραφιών για την μουσική. Πέτυχε μερικές εθνικές και διεθνείς διακρίσεις. Μεταξύ αυτών, το πρώτο βραβείο σύνθεσης «*Δημήτρης Μητρόπουλος*» της Αθήνας, 2001, με την όπερα «*Ευμενίδες*».

Μετά το 1990, από κοινού με μερικούς συναδέλφους του, είναι πρωτεργάτης για την ίδρυση μερικών σημαντικών μουσικών οργανισμών, μεταξύ αυτών ο σύλλογος «*Νέα Αλβανική Μουσική*» 1993, το αλβανικό Τμήμα *"The Rilm Abstract Literature of Music",* New York (1995)· το αλβανικό Τμήμα *CIOFF-it* (1996).

Από το 1995 συνεχίζει να είναι πρόεδρος του *Συμβουλίου Αλβανικής Μουσικής*, μέλος του *Διεθνούς Συμβουλίου Μουσικής*, Παρίσι, μέλος του *SEM-USA, Gema-Gjermani* κ.λπ. Την περίοδο 1997-1999 εκτελεί χρέη διευθυντή του *Εθνικού Θεάτρου Όπερας και Μπαλέτου* στα Τίρανα. Από το 2001-2007 χρημάτισε διευθυντής της *Πολιτιστικής Κληρονομιάς* στο Υπουργείο Πολιτισμού, Νεολαίας και Αθλητισμού. Το 2005, υπό την ιδιότητα του εθνομουσικολόγου, ολοκληρώνει την προετοιμασία του φακέλου της ισο-πολυφωνίας προς την *ΟΥΝΕΣΚΟ*, όπου αναγνωρίζεται ως *«αριστούργημα της προφορικής κληρονομιάς της Ανθρωπότητας»*.

Το 2008 εκλέχτηκε μέλος της *Ακαδημίας Επιστημών της Δημοκρατίας της Αλβανίας*.

([1]) ***(Σημ. του μεταφραστή Π.Μπ.)*** Για τον ελληνομαθή αναγνώστη σημειώνουμε ότι, όσον αφορά την απόδοση στα ελληνικά τού αλβανικού όρου ***e qara me bote*** ανέκυψε ένας προβληματισμός**.** Το πρώτο μέρος του (***e qara***) σημαίνει *κλάμα/θρήνο/-μοιρολόι,* ενώ το δεύτερο ("***bote***") σημαίνει, σύμφωνα με τον αλβανό εθνολόγο καθηγητή Εκρέμ Τσαμπέι, *σταμνα*, ένα *πήλινο δοχείο*, το οποίο μας χρησιμεύει για να γεμίσουμε και να μεταφέρουμε νερό. Εξάλλου, η λέξη «***bote***», σε μορφή ***bot-i (=μπότης)***, χρησιμοποιείται και στην ελληνική γλώσσα (όπως και στη μειονοτική περιοχή Δρόπολης-Αργυροκάστρου, όπου είναι έντονη η παρουσία και του πολυφωνικού τραγουδιού) με την ίδια ακριβώς σημασία, δηλαδή ως **δοχείο** για νερό. Ακόμα, από Έλληνες και Αλβανούς γενικότερα, η λέξη χρησιμοποιείται και ως δηλωτικό ύβρης [«*Είσαι (΄boti΄) μπότης!*» δηλαδή ένα *τίποτε, άχρηστος, τούβλο)*…] Επίσης, στην αλβανική λέξη για τα βυτιοφόρα -autoboti- ενυπάρχει ως β΄ συνθετικό το *boti*. Άρα, σύμφωνα με μια μηχανική μετάφραση, θα αποδίδαμε αυτόν τον όρο ως «*μοιρολόι ή θρήνο με στάμνα*», ή, το πολύ-πολύ, ως «*θρήνο με μπότη*» −ή, μεταφορικότερα, *με πολλά δάκρυα,* Έχοντας όμως υπόψη ότι το αλβανικό (και όχι μόνο!) μοιρολόι, κυρίως στο Νότο της σημερινής Αλβανίας, στην Τοσκερία, περιέχει ένα σύνθετο θρηνητικό τελετουργικό με πολλά δάκρυα και γόους, που εκδηλώνουν ψυχικό πόνο, χρησιμοποιήσαμε τον όρο «***δακρύβρεχτος θρήνος με οιμωγή***», προκειμένου ν' αποδώσουμε, όσο καλύτερα γίνεται, αυτή την εικόνα.