



Τ.Ε.Ι. ΗΠΕΙΡΟΥ

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ

ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΤΡΙΑΝΤΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ

Η ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΠΡΕΒΕΖΑ ΤΑ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΤΡΙΑΝΤΑ

ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΑΚΜΗΣ ΤΟΥ ΛΙΜΑΝΙΟΥ(1930 – 1960)

ΕΙΣΗΓΗΤΗΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ:ΚΟΚΚΩΝΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ

ΑΡΤΑ 2006

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....	2
Εισαγωγή.....	4
Α΄ ΚΕΦΑΛΑΙΟ	
ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ	
1. Συνοπτική ιστορία της πόλης (από την περίοδο της Βενετοκρατίας 18 ^{ος} αιώνας ως τα μέσα του 20 ^{ου} αιώνα).....	9
2. Αναφορές στη μουσική τα χρόνια της ύστερης τουρκοκρατίας.....	12
Β΄ ΚΕΦΑΛΑΙΟ	
ΤΟ ΛΙΜΑΝΙ	
1. Επαγγέλματα.....	17
2. Ιδεολογία.....	19
Γ΄ ΚΕΦΑΛΑΙΟ	
ΠΕΡΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ	
1. Το σωματείο μουσικών.....	22
2. Το Σαϊτάν Παζάρ και τα μουσικά καφενεία.....	24
3. Το Σαϊτάν Παζάρ, η «ανώτερη» τάξη και ο πολιτισμικός δυϊσμός.....	27
4. Οι λαϊκοί πρακτικοί οργανοπαίχτες.....	31
5. Τα οργανικά κομμάτια του ρεπερτορίου της δημοτικής μουσικής της Πρέβεζας.....	44
Συμπεράσματα.....	59
Βιβλιογραφία.....	63

Πρόλογος

Το παρακάτω σύγγραμμα που αποτελεί και την πτυχιακή μου εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι Ηπείρου αποτελούσε από πολύ καιρό σκοπό και επιθυμία μου. Τις σκόρπιες γνώσεις που είχα για τη μουσική στην Πρέβεζα, οι οποίες προέρχονταν κυρίως από αφηγήσεις ιστοριών που άκουγα από παλιούς Πρεβεζάνους μουσικούς ή θαμώνες καφενείων ή από ηχογραφήσεις όταν ήμουν παιδί, δεν τις είχα οργανώσει καλά στη σκέψη μου ώστε να μπορέσω να τις διευρύνω και να τις καταθέσω. Σε αυτό με βοήθησαν οι σπουδές μου στο συγκεκριμένο Τμήμα το οποίο και μου έδωσε αυτή την ευκαιρία.

Το γεγονός ότι παραθέτω και εξετάζω στοιχεία που αφορούν τον λαϊκό πολιτισμό της πόλης στην οποία γεννήθηκα και μεγάλωσα, λειτούργησε σε δύο όψεις. Από τη μια με διευκόλυνε στην επιλογή και συλλογή στοιχείων, μέσω της επιτόπιας έρευνας, αφού είχα εύκολη, θα έλεγα, πρόσβαση σε πληροφορητές που γνώριζα προσωπικά αλλά και γνώσεις από προσωπική εμπειρία και από την άλλη θα έπρεπε να εξαλείψω κάθε ίχνος συναισθηματισμού που προέκυπτε από τη σχέση μου με την πόλη και να καταστώ όσον το δυνατό ουδέτερος απέναντι στα στοιχεία που είχα συλλέξει, επικεντρώνοντας τη σκέψη μου στο ρόλο του ερευνητή.

Η χρήση χαρακτηρισμών για την Πρέβεζα όπως «μουσικογέννα», «κέντρο των μουσικών» κ.α. που άκουγα μέσα από ιστορίες κατά καιρούς, με προβλημάτιζαν, με την έννοια ότι δε μπορούσα πολλές φορές να ξεχωρίσω αν επρόκειτο για αντικειμενικούς χαρακτηρισμούς ή για «διογκωμένες» πληροφορίες λόγω έπαρσης του τοπικιστικού αισθήματος. Αυτό με βοήθησαν να το ξεκαθαρίσω ως ένα σημείο, μουσικοί οι οποίοι δεν έζησαν ποτέ στην Πρέβεζα αλλά δούλεψαν κατά καιρούς στην πόλη τα χρόνια της ακμής του λιμανιού και ως ένα άλλο σημείο η προσωπική έρευνα και συλλογή στοιχείων.

Έτσι σήμερα, μετά από την ολοκλήρωση αυτής της εργασίας, μπορώ να πω με βεβαιότητα πως η έντονη μουσική δραστηριότητα στην Πρέβεζα τα τελευταία τριάντα χρόνια της ακμής του λιμανιού, αποτελεί ένα πολύ σημαντικό και ενδιαφέρον πεδίο έρευνας τόσο για την επιστήμη της μουσικολογίας όσο και για άλλες επιστήμες.

Σε αυτό το σημείο θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους καθηγητές του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής που στα τέσσερα χρόνια σπουδών με βοήθησαν με τις γνώσεις τους και την προσωπική τους εργασία μέσα από τα

μαθήματα, να διευρύνω τις γνώσεις μου και να μπορώ οργανωμένα και μεθοδικά να τις αναπτύσσω και να τις καταθέτω όπως ευελπιστώ πως έκανα, στην παρούσα εργασία.

Εισαγωγή

Σκοπός της εργασίας μου είναι η ανάδειξη ενός σημαντικού τμήματος του λαϊκού πολιτισμού της Πρέβεζας μέσα από την παρουσίαση των οργανικών λαϊκών σκοπών που παίζονταν στην Πρέβεζα και που αποτελούν ένα από τα πιο δεξιοτεχνικά ρεπερτόρια της δημοτικής, όπως συνηθίζουμε να αποκαλούμε, μουσικής παράδοσης της Ελλάδας, καθώς και η ανάδειξη στον απαιτούμενο βαθμό, του ιστορικού - κοινωνικού – πολιτισμικού πλαισίου μέσα στο οποίο διαμορφώθηκε και διαδόθηκε το συγκεκριμένο ρεπερτόριο ιδιαίτερα σε μια περίοδο κατά την οποία η πόλη της Πρέβεζας αποτελούσε ακόμη διαμετακομιστικό κέντρο της Ηπείρου, σαν ένα από τα σημαντικότερα λιμάνια της δυτικής Ελλάδας, τα τελευταία τριάντα χρόνια της ακμής του λιμανιού (1930 έως 1960). Εκείνη την περίοδο και ιδιαίτερα από τις αρχές του '30 παρουσιάζεται έντονη μουσική δραστηριότητα τόσο στις λαϊκές τάξεις με τη μορφή δημοτικών ορχηστρών σε καφενεία, όσο και στις «ανώτερες» τάξεις της πόλης, με την ύπαρξη θεάτρου για οπερέτες και μουσικές επιθεωρήσεις και την ύπαρξη κέντρων ψυχαγωγίας.

Το Σαϊτάν¹ Παζάρ, ένα καλντερίμι κοντά στο λιμάνι θα αποτελέσει για παραπάνω από τρεις δεκαετίες το «σπίτι» πολλών από τους καλύτερους – δημοτικούς μουσικούς της Βορειοδυτικής Ελλάδας εκείνη την εποχή με τα μουσικά καφενεία που υπήρχαν κατά μήκος του. Αυτή τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο που το λιμάνι αποτελεί το κέντρο της ευρύτερης περιοχής σα κέντρο διακίνησης εμπορευμάτων και σαν κέντρο γενικότερα μετακινήσεων, παρατηρείται μια μουσική δραστηριότητα τόσο έντονη, που στον τομέα που μας ενδιαφέρει, δηλαδή το δημοτικό τραγούδι², έχει αφήσει έναν απόηχο που κάνει πολλούς που ασχολούνται με τη δημοτική μουσική, να μιλούν για «Πρεβεζάνικο στυλ παιξίματος» και για Πρεβεζάνικο ρεπερτόριο.

Η σημαντικότητα του λιμανιού της πόλης και η αυξημένη κίνηση του, δημιούργησε μια κινητικότητα και στον πληθυσμό της Πρέβεζας, τόσο με την ενδοχώρα της και τους γύρω νομούς όσο και με την Ευρώπη³, κυρίως Ιταλία και

¹ Σαϊτάν σημαίνει ο σατανάς στην Τουρκική γλώσσα. Για το Σαϊτάν Παζάρ βλέπε αναλυτικότερα κεφάλαιο Γ', υποκεφάλαιο 2, σελ. 24.

² Οι όροι δημοτικό τραγούδι και δημοτική μουσική θα διευκρινιστούν παρακάτω.

³ Στην περίπτωση της Ευρώπης δεν μπορούμε να μιλάμε για μετακίνηση πληθυσμού αλλά για κινητικότητα μερίδας του πληθυσμού μέσα στα πλαίσια σπουδών ή εμπορικών συναλλαγών.

Γαλλία (σε μικρότερο ποσοστό βέβαια και κυρίως όσον αφορά μια ανώτερη τάξη που έκανε την εμφάνιση της όταν η Πρέβεζα άρχισε να καθιερώνεται ως αστικό κέντρο).

Συσχετίζοντας αυτή την πληθυσμιακή κινητικότητα με την μουσική κινητικότητα θα μπορούσαμε να θέσουμε ένα προβληματισμό ο οποίος δύναται να αποτελεί και τη βασική υπόθεση έρευνας της παρούσης εργασίας: η κινητικότητα των πληθυσμών - που περιλαμβάνει και την κινητικότητα μουσικών - που δημιούργησε το λιμάνι τα τελευταία τριάντα χρόνια της ακμής του, διαμόρφωσε το ρεπερτόριο της δημοτικής μουσικής και το ύφος παιξίματος των δημοτικών μουσικών στην Πρέβεζα;

Στην παρούσα εργασία θα προσπαθήσουμε να παρουσιάσουμε όσο το δυνατόν περισσότερα στοιχεία που μπορούν να μας βοηθήσουν να προσεγγίσουμε κάποιες λύσεις στον προβληματισμό που θέσαμε. Αν δε μπορέσουμε να προσεγγίσουμε αυτές τις λύσεις, ελπίζουμε να μπορέσουμε μέσα από αυτήν την προσπάθεια να θέσουμε όσον το δυνατόν περισσότερους νέους προβληματισμούς και να καταδείξουμε αν είναι δυνατόν, νέα πεδία έρευνας σχετικά με την πόλη της Πρέβεζας και τον λαϊκό πολιτισμό της.

Ένα από τα βασικά προβλήματα που έπρεπε να αντιμετωπίσουμε είναι η έλλειψη άμεσης και επιστημονικής βιβλιογραφίας που να αφορά και να εστιάζει στο συγκεκριμένο θέμα. Εξαίρεση αποτελούν τα πρακτικά μιας εκδήλωσης για τους Πρεβεζάνους μουσικούς το 1991 που δημοσιεύτηκαν και κάποια μικρά κείμενα, διάσπαρτα σε βιβλία κυρίως λαογραφικής φύσης, πολλά από τα οποία φάνηκαν ιδιαίτερα χρήσιμα για τα στοιχεία που μας δίνουν. Έτσι πέρα από την παράλληλη βιβλιογραφία που χρησιμοποιήσαμε, ένα μεγάλο μέρος της συλλογής στοιχείων στηρίχθηκε στην επιτόπια έρευνα και τις προσωπικές εμπειρίες.

Όσον αφορά τις θεματικές ενότητες που οργανώνουν τη δομή του παρόντος συγγράμματος έχουν χωριστεί ως εξής:

Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται μια συνοπτική ιστορική αναδρομή στην πορεία και διαμόρφωση της Πρέβεζας ως αστικό κέντρο, από τα χρόνια δηλαδή της Βενετοκρατίας και την εξέλιξή της μέσα από τη λειτουργία του λιμανιού της ως κύριο διαμετακομιστικό κέντρο της Ηπείρου μέχρι και τα μέσα περίπου του 20^{ου} αιώνα.

Στο δεύτερο κεφάλαιο γίνεται αναφορά στο λιμάνι, τα επαγγέλματα που είχαν κυρίως άμεση σχέση με τη λειτουργία του, τα στέκια που δημιουργήθηκαν γύρω του ως χώροι ψυχαγωγίας και τέλος την ιδεολογία που εμφύσησε σε μερίδα ανθρώπων

της λαϊκής τάξης που απασχολούνταν σε αυτό και γύρω από αυτό και που αποτελούσαν κατά κύριο λόγο τους θαμώνες στα στέκια του.

Στο τρίτο κεφάλαιο που εστιάζει στη μουσική γίνεται λόγος καταρχάς για το σωματείο μουσικών στην Πρέβεζα και τη δράση του και παρουσιάζονται κάποια στοιχεία από τις δραστηριότητες του.

Στη συνέχεια το κεφάλαιο αναφέρεται στο Σαϊτάν Παζάρ το οποίο ως χώρος συγκεντρώνει το βασικό μας ενδιαφέρον, αφού τα τελευταία χρόνια της ακμής του λιμανιού αποτελούσε τη βασική εστία συνάντησης και δημιουργίας των λαϊκών οργανοπαιχτών της πόλης μέσα από τα μουσικά καφενεία ενώ στο αμέσως επόμενο υποκεφάλαιο γίνεται μια μικρή αναφορά στον πολιτισμικό δυϊσμό ο οποίος προέκυπτε από την ύπαρξη μιας ανώτερης τάξης που είχε διαμορφωθεί στην πόλη και την ασθενέστερη οικονομικά πλειοψηφία της πόλης εκείνα τα χρόνια, που αποτελούσε την λαϊκή τάξη.

Έπειτα παρουσιάζονται οι Πρεβεζάνοι πρακτικοί λαϊκοί οργανοπαίχτες που «πρωταγωνίστησαν» τα τελευταία τριάντα χρόνια της ακμής του λιμανιού στη δημοτική μουσική της Πρέβεζας, αλλά και άλλοι μουσικοί που πέρασαν από την πόλη και δούλεψαν για αρκετό καιρό στα μουσικά καφενεία. Ιδιαίτερη αναφορά γίνεται και στο μουσικό ύφος που χαρακτήριζε τα παιχνίδια τους και τις επιρροές που το διαμόρφωσαν τελικά.

Στο τελευταίο υποκεφάλαιο του τρίτου κεφαλαίου παρουσιάζουμε τα οργανικά κομμάτια του ρεπερτορίου της δημοτικής μουσικής της Πρέβεζας και παραθέτουμε όσα στοιχεία έχουμε για την προέλευση τους ενώ παράλληλα κάνουμε μια περιγραφή της μελωδικής και ρυθμικής τους δομής καθώς και σύγκριση με τα αντίστοιχα της περιοχής του Ζαγορίου όπου συναντούμε κοινά οργανικά κομμάτια, για να εντοπίσουμε τυχόν διαφορές στην απόδοση τους που να προδίδουν ένα τοπικό ιδίωμα.

Στο σημείο αυτό θα θέλαμε να διευκρινίσουμε την χρήση κάποιων όρων τους οποίους θα συναντήσουμε συχνά στο κείμενο όπως ο όρος δημοτικό τραγούδι ή δημοτικές ορχήστρες, δημοτική μουσική κ.λπ. Με τον όρο λοιπόν «δημοτικό» ή «δημώδες άσμα»⁴ όπως παλιότερα το ανέφεραν κάποιοι λαογράφοι και ερευνητές της παραδοσιακής μουσικής, συνηθίζεται να χαρακτηρίζεται το είδος της λαϊκής μουσικής που δημιουργήθηκε στην ύπαιθρο και παίζονταν στις διάφορες εκδηλώσεις

⁴ Ο όρος χρησιμοποιήθηκε για να χαρακτηρίσει κυρίως το λαϊκό τραγούδι της υπαίθρου.

της, όπως στα πανηγύρια, στους γάμους κ.λ.π. και η οποία επίσης λειτουργεί και στα αστικά κέντρα της περιφέρειας με βάση το δημοτικό τραγούδι και την λαϊκή κομπανία, στην οποία τουλάχιστον στην Ήπειρο, κυριάρχησε το κλαρίνο. Είθισται ο όρος αυτός να χρησιμοποιείται συχνότερα για να προσδιορίζει την λαϊκή μουσική της υπαίθρου της στεριανής Ελλάδας και ακόμη συχνότερα της Ηπείρου, της Θεσσαλίας, της Στερεάς Ελλάδας και της Πελοποννήσου. Σε αυτές τις περιοχές μάλιστα έχει ταυτιστεί και με μια άλλη λέξη που χρησιμοποιεί ο λαός για να προσδιορίσει αυτό το είδος μουσικής, τα «κλαρίνα», όπως για παράδειγμα «πάμε στα κλαρίνα» κ.λ.π., όρος ο οποίος χρησιμοποιήθηκε κυρίως στα μεγάλα αστικά κέντρα ώστε να διαχωρίζεται το συγκεκριμένο είδος της μουσικής και το συγκεκριμένο είδος της ορχήστρας από τα «μπουζούκια». Ο όρος «δημοτικό» (σε όλα τα γένη) χρησιμοποιήθηκε επίσης ως βάση για να χαρακτηριστούν και άλλα είδη που προέκυψαν στο πέρασμα του χρόνου από τις ορχήστρες που εκπροσωπούσαν αυτό το είδος. Έτσι σήμερα ανάμεσα στους λαϊκούς μουσικούς αλλά και στους οπαδούς γενικότερα της δημοτικής μουσικής ακούμε όρους όπως το «νεοδημοτικό», τα «λαϊκοδημοτικά» κ.α. Δε θα σταθούμε στο αν οι συγκεκριμένοι όροι ευσταθούν από ετυμολογικής ή άλλης επιστημονικής άποψης ώστε να χρησιμοποιούνται, για να χαρακτηρίσουν το συγκεκριμένο είδος μουσικής στο οποίο αναφερόμαστε. Σημασία έχει πως σήμερα, είναι λειτουργικοί τόσο στον κύκλο των λαϊκών μουσικών όσο και στους ακροατές του συγκεκριμένου είδους.

Η εργασία αυτή λοιπόν επικεντρώνεται στο τμήμα του λαϊκού πολιτισμού της Πρέβεζας που αφορά στη δημοτική μουσική και στους δημοτικούς μουσικούς, τα τελευταία τριάντα χρόνια της ακμής του λιμανιού της (1930 – 1960). Ωστόσο μέσα στο κείμενο θα συναντήσουμε όσον αφορά τους μουσικούς κυρίως, τον όρο «λαϊκοί πρακτικοί οργανοπαίχτες», ο οποίος αναφέρεται σε όλους τους μουσικούς της λαϊκής μουσικής της υπαίθρου και της πόλης, που έμαθαν μουσική μέσω της προφορικής μουσικής παράδοσης και ο οποίος συναντάται σε μεγάλο τμήμα της βιβλιογραφίας που αφορά στην λαϊκή μουσική παράδοση. Τον όρο αυτόν τον χρησιμοποιούμε επίσης γιατί στην Πρέβεζα, εκτός από τους μουσικούς που έπαιζαν τα όργανα της κλασσικής Ηπειρώτικης κομπανίας η οποία υπηρετούσε το δημοτικό τραγούδι, υπήρχαν όπως θα δούμε και στο αντίστοιχο κεφάλαιο και μουσικοί οι οποίοι εκπροσωπούσαν και άλλα όργανα της Ελληνικής παραδοσιακής ορχήστρας.

Ένας άλλος όρος τον οποίο θα συναντήσουμε στο κείμενο είναι ο όρος «αλά τούρκα». Ο όρος «αλά τούρκα» προσδιορίζει όπως άλλωστε είναι φανερό το ύφος

των μουσικών κομματιών που έχει να κάνει τόσο με τον τρόπο απόδοσης τους από τον οργανοπαίκτη, όσο και με την χρήση των μακάμ κατά την τουρκοαραβική μουσική ή ήχων κατά την βυζαντινή μουσική. Είναι χαρακτηριστικό ότι κάποιοι από τους πληροφορητές μας, ανάμεσα τους και λαϊκοί πρακτικοί οργανοπαίχτες, κατά την διάρκεια της συνέντευξης, χρησιμοποιούσαν και τον όρο «αλά τούρκα» και τον όρο «βυζαντινό» για να χαρακτηρίσουν τον τρόπο παιξίματος κάποιων μουσικών, ταυτίζοντας στην ουσία τους δύο αυτούς όρους. Αυτή η τάση οφείλεται κυρίως στην επιρροή από το χώρο της εγγράμματης κουλτούρας, που για εθνοκεντρικούς λόγους παραπέμπει στην βυζαντινή κληρονομιά, μια εποχή που οι λόγιοι της Ελλάδας εξοστράκιζαν οποιαδήποτε ταύτιση με την ανατολή.

Διάφοροι άλλοι όροι που χρησιμοποιούνται στο κείμενο εξηγούνται στις υποσημειώσεις.

Επίσης η πτυχιακή εργασία συνοδεύεται από CD το οποίο περιέχει τα οργανικά κομμάτια που παρουσιάζονται και εξετάζονται σε αυτή.

Α΄ ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ

1. Συνοπτική ιστορία της πόλης (από την περίοδο της Βενετοκρατίας 18^{ος}, ως τα μέσα του 20^{ου} αιώνα).

Η Πρέβεζα είναι μια επαρχιακή πόλη, πρωτεύουσα του ομώνυμου νομού, που βρίσκεται στο νοτιότερο τμήμα της Ηπείρου, στην είσοδο ακριβώς του Αμβρακικού κόλπου, βρέχεται δυτικά από το Ιόνιο πέλαγος ανατολικά από τον Αμβρακικό και συνορεύει βόρεια με τους νομούς Θεσπρωτίας και Ιωαννίνων, βορειοανατολικά με το νομό Άρτας και νότια με τον νομό Αιτωλίας στη Στερεά Ελλάδα.

Χάρη στην προνομιούχο γεωγραφική της θέση και το σημαντικό της λιμάνι, υπήρξε στα χρόνια της ξένης κυριαρχίας –οθωμανικής και βενετικής – μια από τις κύριες πύλες επικοινωνίας του ελληνικού και του ευρύτερου βαλκανικού χώρου με τη Δύση. Αυτή ακριβώς η θέση, την καθιστούσε ως πέρασμα και ως κρίκο σύνδεσης της Ηπείρου με την υπόλοιπη Ελλάδα. Η οικονομική της ανάπτυξη και η διαμόρφωσή της από οικισμό σε πόλη, ξεκινά με την προσάρτησή της στη Βενετία (1718) αφού η γεωγραφική της θέση ευνοεί τον οικονομικό προγραμματισμό της Βενετίας που χρησιμοποιεί το λιμάνι της Πρέβεζας για τον εφοδιασμό της Ιταλικής αγοράς κυρίως με σιτηρά.

Την ίδια περίοδο της βενετικής κατοχής, δημιουργείται και ο ελαιώνας που θα αποτελέσει για σχεδόν 250 χρόνια, μαζί με το λιμάνι, το κύριο συστατικό στοιχείο της οικονομικής και κοινωνικής ζωής της πόλης, χωρίς όμως να καταφέρει να μεταβάλλει το χαρακτήρα της, ο οποίος είναι κατά κύριο λόγο διαμετακομιστικός χάρη στο λιμάνι της, τουλάχιστο έως το Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Επίσης σημαντικό ρόλο από τα χρόνια ακόμη της Βενετοκρατίας, έπαιξε και η αλιεία που μαζί με το λιμάνι και τον ελαιώνα αποτελούν κατά τον Ευαγ.Αυδίκου⁵ το «τρίγωνο» της οικονομικής και κοινωνικής ζωής των Πρεβεζάνων.

Ο διαμετακομιστικός χαρακτήρας της πόλης είχε αρχίσει να εδραιώνεται κυρίως μετά την προσάρτηση της Πρέβεζας στην οθωμανική αυτοκρατορία και την

⁵ Ευάγγελος Αυδίκος, «Πρέβεζα 1945 -1990», *Όψεις της μεταβολής μιας επαρχιακής πόλης*, εκδ. Δήμου Πρέβεζας – Δημοτικής Βιβλιοθήκης Πρέβεζας, Πρέβεζα 2000, σελ.108

άνοδο του Αλή Πασά στην εξουσία (1798), ο οποίος είχε λάβει μέτρα κατά της ληστείας, κίνηση που προστάτευε και διευκόλυνε το εμπόριο, ενισχύοντας το ρόλο της Πρέβεζας ως λιμάνι. Στη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα λοιπόν η Πρέβεζα αναπτύσσει εμπορικές σχέσεις με πολλές ευρωπαϊκές και ελληνικές πόλεις. (Τεργέστη, Βενετία, Μάλτα, Λονδίνο, Γένοβα αλλά και Πάτρα, Κορώνη, Κατάκολο, κ.α).⁶

Η διαμετακομιστική λειτουργία του λιμανιού δέχεται πλήγμα μετά την προσάρτηση της Θεσσαλίας στο Ελληνικό κράτος το 1881. Το λιμάνι περιορίζει τη λειτουργία του στη βορειοδυτική Ελλάδα και Αλβανία, παρόλα αυτά δε χάνεται ο διαμετακομιστικός χαρακτήρας της πόλης⁷ που αν και περιορίζει ακόμη περισσότερο τη λειτουργία του μετά την απελευθέρωση της Πρέβεζας το 1912 στην Ήπειρο, διατηρείται ως και τα τέλη της δεκαετίας του 1950⁸. Για να κατανοήσουμε την σημαντικότητα του λιμανιού της Πρέβεζας για την Ευρώπη και την οθωμανική αυτοκρατορία, από τα χρόνια της Βενετοκρατίας ως και την ύστερη τουρκοκρατία, αρκεί να αναφέρουμε πως στις αρχές του 20ου αιώνα στην πόλη υπήρχαν προξενεία ευρωπαϊκών κρατών.

Παρόλο λοιπόν τον περιορισμό της λειτουργίας του, την περίοδο του μεσοπολέμου έγιναν κάποια δημόσια έργα που βοήθησαν σημαντικά και διατήρησαν τη λειτουργία του λιμανιού, όπως η κατασκευή κρηπιδωμάτων, η εκβάθυνση του λιμανιού, η διάνοιξη νέου υφαλαύλακα και η ανακατασκευή και ασφαλιτόστρωση της εθνικής οδού Πρέβεζας – Ιωαννίνων. Αυτά τα έργα διευκόλυναν την εμπορική και επιβατική κίνηση και οι θαλάσσιες συγκοινωνίες με τον Πειραιά και την Κέρκυρα αυξήθηκαν κατά πολύ. Τα ατμόπλοια “Λουσίντα” και “Γλάρος” ήταν και τα τελευταία επιβατηγά πλοία που εκτελούσαν το ταξίδι της γραμμής Πρέβεζα – Πειραιάς με ενδιάμεσους σταθμούς και εξυπηρετούσαν το επιβατικό κοινό ολόκληρης της Ηπείρου. Οι εισπράξεις επίσης από το λιμενικό φόρο ήταν πολύ

⁶ *ibid.* σελ.41

⁷ Ενώ το λιμάνι δέχεται πλήγμα με την προσάρτηση της Θεσσαλίας το 1881, το 1890 κατασκευάζεται η αμαξιτή οδός Πρεβέζης – Ιωαννίνων και διευκολύνεται έτσι το εμπόριο προς τα Γιάννενα και το βορρά γενικότερα.

⁸ Πρέπει εδώ να σημειωθεί, πως ο ερευνητής που θέλει να ερευνήσει την Πρέβεζα την περίοδο που μας ενδιαφέρει, δηλαδή από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα ως και τα μέσα του 20^{ου}, έχει περιορισμένες πηγές όπου μπορεί να συντρέξει, σε αντίθεση με την περίοδο της Βενετοκρατίας όπου φαίνεται να έχει διατηρηθεί ένα πλήθος πηγών (δημογραφικοί κατάλογοι, αρχεία υπηρεσιών, πίνακες εισαγωγής και εξαγωγής εμπορευμάτων κ.α).

μεγάλες, γεγονός που φαίνεται και από το ότι η Λιμενική Επιτροπή χρηματοδοτούσε πολλές φορές δημοτικά έργα.⁹

Στα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1950 άρχισε να κατασκευάζεται η εθνική οδός Αντιρρίου – Ιωαννίνων ενώ συνδέεται με πορθμείο η ΒΔ Ελλάδα με την Πελοπόννησο. Αυτά τα έργα ενώ αποτέλεσαν μια διέξοδο και μια ανακούφιση για τους περισσότερους κατοίκους της ΒΔ Ελλάδας, αποτέλεσαν ωστόσο το μεγαλύτερο πλήγμα για το λιμάνι της Πρέβεζας και τη διαμετακομιστική σχέση της πόλης με την περιφέρεια. Στην ουσία, άλλαξε τελείως η λειτουργία και ο χαρακτήρας της πόλης σε οικονομικό και σε κοινωνικό επίπεδο. Μια λειτουργία που είχε διαμορφώσει την οικιστική, οικονομική και κοινωνική συμπεριφορά της πόλης τα τελευταία 250 χρόνια¹⁰.

Πολλοί Πρεβεζάνοι μετακινούνται στην Αθήνα προς αναζήτηση εργασίας. Η παρακμή της λειτουργίας του λιμανιού σήμανε και την παρακμή όλων των επαγγελματιών που εξυπηρετούσαν τις ανάγκες του λιμανιού και τα οποία εξασκούνταν από τα λαϊκά στρώματα (λιμενεργάτες, караγωγείς, χαμάληδες, μαουνιέρηδες, κ.α.). Ο σύλλογος Πρεβεζάνων στην Αθήνα αριθμούσε στα τέλη της δεκαετίας του '50 πολλά μέλη και ήταν ένας από τους ισχυρούς συλλόγους στην πρωτεύουσα.

Αυτή την «έξοδο» των Πρεβεζάνων, συνοδεύει η «είσοδος» νέων πληθυσμιακών ομάδων που ήρθαν στην πόλη ως εσωτερικοί μετανάστες. Πρόκειται για τους Λευκαδίτες και τους Συρρακιώτες οι οποίοι εκμεταλλευόμενοι την απώλεια του διαμετακομιστικού χαρακτήρα της πόλης και τη μη παραγωγική νοοτροπία των Πρεβεζάνων που τους κρατούσε προσκολλημένους στο λιμάνι κυριάρχησαν στις νέες μορφές παραγωγής και οικονομικής ανάπτυξης, οι οποίες είχαν σα βάση τις γεωργικές δραστηριότητες και κυρίως τα οπωροκηπευτικά.

Ας δούμε όμως τη σύνθεση του πληθυσμού από τα τέλη του 19^{ου} ως και τα μέσα του 20^{ου} αιώνα. Σύμφωνα με τις αναφορές των Ευρωπαίων προξένων στην Ήπειρο, ο πληθυσμός της πόλης ανέρχεται καθ' όλη τη διάρκεια του β' μισού του 19^{ου} αιώνα σε 6.000 με 6.500 κατοίκους. Αυτοί διαιρούνται σε 4.450 χριστιανούς, 1.250 μουσουλμάνους, 50 εβραίους και 250 ξένους.¹¹ Ο Μουσουλμανικός πληθυσμός που είχε ξεκινήσει από ένα πυρήνα Τουρκαλβανών από το Γαρδίκι Θεσπρωτίας που

⁹ Γιώργου Ιάσονος Μουστάκη, *Τα Πρεβεζάνικα*, εκδ. Δήμου Πρέβεζας, Δημοτικής βιβλιοθήκης Πρέβεζας, Πρέβεζα 2002, σελ.297

¹⁰ Βλ. Ευάγγελος Αυδίκος, *όπ.*, σελ 45

¹¹ Με τη λέξη ξένοι εννοούνταν οι έποικοι καθολικοί.

είχε εγκαταστήσει ο Αλή Πασάς στην Πρέβεζα, ανέρχεται το 1912 σε 2.200 ψυχές, αύξηση που οφείλεται στην πολιτική της Οθωμανικής εξουσίας να ανεφοδιάζει τον πληθυσμό των αστικών κέντρων που θεωρεί κλειδιά της επιβολής της.¹²

Οι κάτοικοι του καζά¹³ της Πρέβεζας στα χρόνια της ύστερης τουρκοκρατίας, ήταν στη μέγιστη πλειοψηφία Έλληνες ενώ όλοι οι κάτοικοι Έλληνες και Οθωμανοί μιλούσαν την Ελληνική γλώσσα. Κάποια στοιχεία που αφορούν την κοινωνική σύνθεση του πληθυσμού μας μαρτυρούν πως ο μεν πληθυσμός της επαρχίας ήταν αγροτο-ποιμενικός, ενώ στον αστικό ιστό κυριαρχούσαν δραστηριότητες με βασικό άξονα το εμπόριο.¹⁴

Η σύνθεση του πληθυσμού της πόλης μεταβάλλεται σταδιακά μετά την απελευθέρωση της από τους Τούρκους το 1912 και την αποχώρησή τους και αναδιαρθρώνεται και εμπλουτίζεται με την άφιξη των προσφύγων από το 1918 ως και μετά την Μικρασιατική καταστροφή του '22. Συνολικά 246 νοικοκυριά προσφύγων εγκαταστάθηκαν στην πόλη της Πρέβεζας από τα οποία 46 προέρχονταν από τη Θράκη, 104 από τον Πόντο, 72 από τα παράλια της Μ. Ασίας και 52 από διάφορες περιοχές (Καύκασος, εσωτερικό της Τουρκίας, Μοναστήρι Σερβίας, Φιλιπούπολη κ.α).

Η τελευταία έντονη μεταβολή της σύνθεσης του πληθυσμού της πόλης, άρχισε να συντελείται όπως προαναφέραμε κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '50.

2. Αναφορές στη μουσική, τα χρόνια της ύστερης τουρκοκρατίας

Τι συμβαίνει όμως στη μουσική της πόλης εκείνη την περίοδο, από τα τέλη δηλαδή του 19^{ου} αιώνα ως και τα μέσα του 20^{ου}. Η αλήθεια είναι πως δεν υπάρχουν σχεδόν καθόλου μαρτυρίες για τη μουσική δραστηριότητα στην πόλη την περίοδο της ύστερης τουρκοκρατίας και κυρίως όσον αφορά την δημοτική μουσική, ρεπερτόριο της οποίας και θα εξετάσουμε. Ωστόσο μια γραπτή μαρτυρία που προέρχεται από έναν δημοσιογράφο – περιηγητή ονόματι Παρασκευόπουλο που επισκέφτηκε την Πρέβεζα τα χρόνια της ύστερης Τουρκοκρατίας, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, μας δίνει μια σημαντική γεύση από τα μουσικά δρώμενα που λάβαιναν χώρα τη νύχτα, στην

¹² Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, Η ιστορία της Πρέβεζας, εκδ. Δήμου Πρέβεζας, σελ. 138

¹³ Έτσι ονομάζονταν οι επαρχίες τα χρόνια της Τουρκοκρατίας.

¹⁴ Βλ. Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, όπ. , σελ. 220

Πρέβεζα εκείνης της εποχής ενώ η αφήγηση του δημοσιογράφου αποτελεί παράλληλα μια σημαντική μαρτυρία για την ύπαρξη καφέ αμάν στην πόλη¹⁵. Παραθέτουμε παρακάτω όλο το κείμενο του περιηγητή το οποίο συνιστά και τη μοναδική γραπτή μαρτυρία της εποχής τουλάχιστον όσον αφορά τη ψυχαγωγία της λαϊκής τάξης:

«Από Κέρκυρα στην Πρέβεζα! Τι αντίθεση ε; Δηλαδή από ένα κομμάτι μεσημβρινής Ιταλίας στο Τουρκικό. Ύστερα από την BELLA VENEZIA, από το Αχίλλειο, από το Μον-ρεπό, από τις Ιταλικές όπερες, από περιηγητές, από Γερμανούς, από μισ και λαίδες, από γαντοφορεμένα χέρια, από Ευρώπη τέλος πάντων και να βρεθείς ένα πρωί σε μία Τούρκικη πόλη με μιναρέδες, με κόκκινα φέσια, με τσαούσηδες, με αγάδες, με εφέντηδες, με μουτασερίφηδες, προ εδαφιαίων τεμενάδων, προ τζαμιών, προ φακιολιών, χανουμισσών, αμανέδων, ελφαζιέδων ημισελήνων, γιασακσήδων, ιμάμηδων, ντερβίσηδων. Και εν τούτοις η Πρέβεζα ως πόλη ως Δήμος ανώτερη από όλους τους ελληνικούς δήμους πλην δύο τριών εξ' αυτών. Πόλη τούρκικη με δρόμους, με πεζοδρόμια, με που και που καλντερίμια, με ασφάλεια, με τάξη, χωρίς χρέη, χωρίς δάνεια, χωρίς τόκους, χωρίς εργολάβους, υπεργολάβους, μηχανικούς και σχεδιαστές και με ένα Διοικητή που είχε τότε νομιμόφρονα λογικότατο όχι απότομο αλλά ήμερο, φιλόανθρωπο, Ευρωπαϊό, ελληνομαθή, αγαπητό από τους έλληνες και από τους τούρκους, τον εξοχότατο κύριο Αβδούλ-Ρεφί Μουτασερίφη». Και συνεχίζοντας την περιήγηση του στην πόλη ο περιηγητής, καταλήγει: « Πως όμως διασκεδάζουν τις νύκτες του χειμώνα ή του θέρους οι Πρεβεζαίοι; Θα μαντεύετε βέβαια ότι ούτε μελόδραμα ούτε δράμα ή βαριετέ έχουν εκεί. Η διασκέδαση τους είναι ένα Καφέ-Αμάν!

Εισέρχομαι εντός ευρύτατου καφεπωλείου –η ώρα δεκάτη εσπερινή-και βρίσκομαι μπροστά σε κοκκινόχρωο δάσος από μιναροειδή φέσια. Τούρκοι, Έλληνες, Αρμένιοι κ.λ.π όλοι εκεί συνωθούμενοι και φεσοφορούντες. Ατμόσφαιρα ασφυκτική, εμετική πνικτική. Ήταν μάλιστα περίοδος ραμαζανίου, δηλαδή τεσσαρακοστή των τούρκων, όπου την ημέρα ούτε νερό πίνουν ούτε καπνίζουν. Αδιάφορο τι κάνουν στα κρυφά. Τις δε νύκτες διαρκές ξεφάντωμα. Κατορθώνουμε επιτέλους και εισχωρούμε με πέντε έξι φεσοφόρους φίλους. Χαιρετίζω εισελθών και αντεχαιρετίζομαι υπό πάντων δι εδαφιαίου τεμενά. Και καθόμαστε σε ένα τραπέζι. Διατάσσουμε κονιάκ, το οποίο μας έρχεται εντός κυπέλλου καφέ. Τούτο δε, χάριν της ευλαβείας μας προς την

¹⁵ *Πρεβεζάνικα Χρονικά*, περίοδος β', χρόνος ζ', τεύχος 24, Πρέβεζα, σελ. 26

αυστηρή νηστεία των οσμανλήδων. Και έτσι με το ραχάτι μας αρχίζουν τα σαρκιά και οι αμανέδες των αιιδών. Μία από αυτές ελληνίδα-Κουτσονίτσα ονόματι- κουτσή από το ένα πόδι, τραγουδούσε με τέτοια περιπάθεια, με τέτοιο χρώμα και γλυκύτητα και υγρότητα κάτι Σουλιώτικα ή τρυφερώς ειδυλλιακά τραγούδια της Ρούμελης, ώστε έβλεπες τους τούρκους χάσκοντας προ της ευστροφίας και ηδύτητας της κρυσταλλώδους και οξυφθόγγου φωνής της Κουτσονίτσας. Ήταν φωνή αυτή από στόμα και λάρυγγα κοινής και αμαθούς γυναικός ή αρμονία και ηδυπάθεια και ντέρτι και παθολογική απόλαυση καμιάς Σειρήνας μυθολογικής;

Όσοι αισθάνονταν κάπως τις δονήσεις της τουρκοελληνικής μουσικής, ή του κελαδήματος του βουνού, της στρούγκας, του ποιμενικού βίου ή των επαναστατικών μας χρόνων, καταλαμβάνονταν από ελαφρό ρίγος ή ριγηλή συγκίνηση με το άκουσμα αυτό της κουτσής τραγουδίστριας, της οποίας η στάση, οι στίχοι, η χωλότης, το παράπονο, η απελπισία σε κινούσαν σε συμπάθεια σε οίκτο σε δάκρυα.

Σπανίως βλέπει κανείς τόση εξωτερίκευση βαθύτατου παραπόνου κατά της φύσεως, του πεπρωμένου, του Δημιουργού ακόμη, όσο εκείνη την οποία είδα στην αδικημένη Κουτσονίτσα της Πρέβεζας.

Η άκρα αντίθεση, το ναδίρ της Κουτσονίτσας, είναι η Σαϊνού. Αρμενίς μαυρομάτα και μαυροφρείδα, με ραμβώδεις και ηδυπαθείς και λάγνους τις κόγχες, με διαρκές μειδίαμα στα χείλη, στα μάτια, στις παρειές. Αυτή θέλγει τους φεσοφόρους ακροατές μάλλον με τους ακκισμούς της, τα νάζια της, τα γέλια της, τα συσοπηγήματα της, παρά με το τραγούδι της. Τι ενθουσιασμός δε κατείχε τους πάντες όταν τραγουδά ένα γλυκύτατο ευρωπαϊκό άσμα. Τότε εγείρεται της έδρας της, και όρθια τραγουδά το Φράγκικο, οπότε χειρονομεί και υπομειδιά και ακκίζεται και στέλνει φιλήματα και δέχεται τοιαύτα και κάποτε κανένα πορτοκάλι κεντημένο με δύο-τρία γαρύφαλλα- εκδήλωση ευαρεσκείας από τους ακροατές της- και στο τέλος υποκλίνεται, ενώ οι φεσοφόροι μέσα σε παραφορά και ενθουσιασμό χειροκροτούν, ποδοκροτούν, αξιώνοντας επανάληψη και γίνεται ένας θόρυβος φοβερός και τρομερός, οπότε αναγκάζεται να επαναλάβει η Σαϊνού το τραγούδι για να επαναληφθούν τα ίδια και τα ίδια μέχρι αργά τη νύχτα, μέχρι τα ξημερώματα μάλιστα».

Η συγκεκριμένη μαρτυρία μας θυμίζει λίγο τα περιγραφικά άρθρα των αθηναϊκών εφημερίδων του 19^{ου} αιώνα, που σχολιάζουν τα καφέ – αμάν και που περιέχονται στο βιβλίο του Θόδωρου Χατζηπανταζή «Της Ασιάτιδος Μούσης

Ερασταί»¹⁶. Ο δημοσιογράφος Παρασκευόπουλος, μέσα από τη γραφή του δείχνει αρκετά ενθουσιασμένος και τονίζει το αναπάντεχο. Ωστόσο είναι περιγραφικός και η οπτική του κατάθεση και μόνο μας είναι πολύτιμη αν και δε μας δίνει πιο λεπτομερειακές πληροφορίες που θα μας ενδιέφεραν όπως για παράδειγμα για τα όργανα.

Υπάρχει επίσης μια πιο παλιά μαρτυρία που αφορά στη λαϊκή μουσική της περιοχής και συγκεκριμένα για την κοντινή Βόνιτσα που βρίσκεται απέναντι από την Πρέβεζα στα όρια του νομού της Πρέβεζας με το νομό Αιτωλοακαρνανίας και προέρχεται από τον Χριστόφορο Νέζερ, βαυαρό αξιωματικό ο οποίος έγραφε για το χορό που έδωσε ο Έπαρχος της Βόνιτσας το Δεκέμβριο του 1834, λίγα χρόνια δηλαδή μετά τη σύσταση του νεοελληνικού κράτους¹⁷: «Ο Έπαρχος έδωσε χορό στον οποίο προσκάλεσε και εμάς τους αξιωματικούς. Η οικία του έπαρχου ήταν ευρύχωρος μεν αλλά χαμηλή. Έγινε όμως μικρότατη με το μεγάλο πλήθος που συγκεντρώθηκε.... Τρεις άνδρες ήταν οι μουσικοί, ο εις είχε βάρβιτον, ο άλλος κιθάρα, ο τρίτος κλαρίνο. Εχόρευσαν δε χορούς της Ελλάδος της Σμύρνης και άλλους κλέφτικους». Αυτές οι σημειώσεις του Νέζερ αποτελούν και μια μαρτυρία για την χρονική ύπαρξη του κλαρίνου στην περιοχή και στον Ελλαδικό χώρο γενικότερα.

Μέχρι και τη δεκαετία του '30 οπότε και έχουμε την εμφάνιση του συγκροτήματος του κλαρινίστα Νίκου Τζάρα μέσα από τις ηχογραφήσεις της λαογράφου Μέλπως Μερλιέ, οι πληροφορίες για τους δημοτικούς μουσικούς και τη δημοτική μουσική στην Πρέβεζα είναι σχεδόν ανύπαρκτες εκτός βέβαια από τις παραπάνω μαρτυρίες που καταφέραμε να εντοπίσουμε. Ο Νίκος Τζάρας έχει συνδέσει άρρηκτα το όνομα του με την δημοτική μουσική της Πρέβεζας. Τους λόγους θα τους εξετάσουμε κατά την ανάπτυξη της έρευνάς μας. Μέσα λοιπόν και από τις ιστορικές δυσκολίες που συναντάμε, κρίνουμε αναγκαίο να ασχοληθούμε με τη μουσική δραστηριότητα της πόλης την τελευταία τριακονταετία της ακμής του λιμανιού, από το 1930 περίπου ως και τα τέλη της δεκαετίας του 1950, περίοδο για την οποία έχουμε πληροφορίες για μια έντονη μουσική κινητικότητα ορχηστρών, στα στέκια του λιμανιού της πόλης.

Όσον αφορά το ρεπερτόριο και το ύφος που θα εξετάσουμε, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη την άφιξη των προσφύγων στην ήδη μέχρι πρόσφατα

¹⁶ Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασταί, Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου του Α΄ Συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του ρεμπέτικου*, στιγμή, Αθήνα 1986

¹⁷ Δέσποινα Μαζαράκη, *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*, Κέδρος, Αθήνα 1984.

Τουρκοκρατούμενη Πρέβεζα και να ερευνήσουμε την τυχόν επιρροή τους – που από πολλούς θεωρείται δεδομένη - στο ρεπερτόριο και στο ύφος. Επίσης την άφιξη πολλών εσωτερικών μεταναστών, πολλοί από τους οποίους ήταν γύφτοι, από τα Γιάννενα και από το Μαργαρίτι Θεσπρωτίας, χωριό το οποίο επί τουρκοκρατίας ήταν έδρα Μπέη και στο οποίο ζούσαν οικογένειες μουσουλμάνων μέχρι και τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Όλοι αυτοί εγκαταστάθηκαν στην περίμετρο της πόλης δίπλα στην τάφρο που περιέβαλε την πόλη, εκεί όπου συγκεντρώθηκαν τα οικονομικά και κοινωνικά ασθενέστερα στρώματα του πληθυσμού και έστησαν γειτονιές ή συνοικίες από παράγκες.

Μια από αυτές τις συνοικίες είναι τα Ματζίρικα ή παλιότερα γνωστά ως Μοατζίρ μαχαλάς. Βρίσκεται στο βορειοδυτικό τμήμα της τάφρου και πήρε το όνομα της από Τουρκαλβανούς πρόσφυγες, μοατζίρηδες στα τούρκικα, που είχαν εγκαταστήσει οι Τούρκοι στην περιοχή. Παλιότερα στη περιοχή υπήρχε τεκές μπεκτασήδων¹⁸ που κατοικήθηκε αργότερα από κατοίκους που ήρθαν από το Φανάρι¹⁹ και το Μαργαρίτι και από άλλες οικογένειες που εγκαταστάθηκαν στην Πρέβεζα μετά την ανταλλαγή πληθυσμών. Σε αυτή τη συνοικία κατοικούσαν οι περισσότερες από τις οικογένειες των δημοτικών μουσικών που ζούσαν στην Πρέβεζα την περίοδο που ερευνούμε. Ανάμεσά τους η οικογένεια του κλαρινίστα Νίκου Τζάρα, του επίσης κλαρινίστα Νίκου Νταή ή Τίκου, του Βασίλη Μπεσίρη ή Τουρκοβασίλη και άλλων.

¹⁸ Δερβίσικο τάγμα μωαμεθανών μοναχών.

¹⁹ Περιοχή στα βορειοδυτικά του νομού Πρέβεζας που εκτείνεται μέχρι και τα νότια του νομού Ιωαννίνων και στην οποία ανήκουν χωροταξικά πολλά χωριά, μέσα στα οποία και αυτά της λάκας Σουλίου.

Β΄ ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΟ ΛΙΜΑΝΙ

1. Επαγγέλματα

Εξετάζοντας το λιμάνι θα κάνουμε μια πρώτη μικρή αναφορά στα επαγγέλματα που επικράτησαν στο χώρο του, μιας και οι εργάτες του λιμανιού ήταν αυτοί που αποτελούσαν τους βασικούς θαμώνες στα στέκια του λιμανιού και κυρίως στα μουσικά καφενεία στο Σαϊτάν Παζάρ που θα εξετάσουμε παρακάτω.

Το λιμάνι λόγω της μεγάλης εμπορικής κίνησης, συγκέντρωσε ένα μεγάλο αριθμό εργατών που εργάζονταν σε διάφορα πόστα και αποτελούσαν σημαντικό τμήμα της λαϊκής τάξης (εκτός βέβαια από τους διάφορους επιχειρηματίες που δούλευαν σε πόστα στο λιμάνι, όπως οι ναυτικοί πράκτορες και οι εκτελωνιστές ή οι τελωνειακοί υπάλληλοι). Τα χρόνια που το λιμάνι αποτελούσε τον βασικό πνεύμονα της πόλης, το να είσαι λιμενεργάτης²⁰ σήμαινε για τη λαϊκή τάξη ότι είσαι προνομιούχος επαγγελματικά και στόχος έτσι των περισσότερων φτωχών κατοίκων του λιμανιού, ήταν να καταφέρουν κάποια στιγμή να γίνουν λιμενεργάτες. Το σωματείο των λιμενεργατών ήταν από τα πρώτα σωματεία που ιδρύθηκαν (1923), με ιδρυτικά μέλη κατ' αρχήν, κυρίως στρατιώτες που γύρισαν από το Μικρασιατικό μέτωπο. Θεωρούνταν ισχυρό σωματείο και κατάφερε χάρη βέβαια και στην αυξανόμενη κίνηση του λιμανιού, να καταστήσει το επάγγελμα του λιμενεργάτη σταθερό και κερδοφόρο.

Εκτός όμως από το επάγγελμα του λιμενεργάτη, πολλά άλλα επαγγέλματα αναπτύχθηκαν και επιβίωναν στο λιμάνι για πολλά χρόνια, από τότε που το λιμάνι άρχισε να αποκτά το διαμετακομιστικό του χαρακτήρα. Για παράδειγμα το επάγγελμα του μαουνιέρη που η ύπαρξη του ήταν απαραίτητη αφού στο λιμάνι της Πρέβεζας, μέχρι και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, τα πλοία δε μπορούσαν να προσεγγίσουν τη στεριά λόγω έλλειψης προβλήτας και μικρού βάθους των νερών. Έτσι αφού τα πλοία αγκυροβολούσαν σε ασφαλή απόσταση από τα ρηχά νερά, τα εμπορεύματα μεταφέρονταν με μαούνες στη στεριά. Αργότερα βέβαια ανοίχτηκε ο αύλακας ώστε

²⁰ Οι λιμενεργάτες χωρίζονταν σε εργάτες κύτους και ξηράς.

να μπορούν τα πλοία να προσεγγίζουν τις προβλήτες που κατασκευάστηκαν και το επάγγελμα του μαουνιέρη άρχισε να παρακαμάζει.²¹

Ένα άλλο επάγγελμα που συνδέθηκε με τη λειτουργία του λιμανιού ήταν αυτό του караγωγέα. Οι караωγείς ήταν οι ιδιοκτήτες κάρων με τα οποία τα εμπορεύματα που έφταναν στην Πρέβεζα διοχετεύονταν στην ίδια την πόλη, στα ενδότερα του νομού και κυρίως στα Γιάννενα. Υπήρχαν διάφορα είδη κάρων με τα οποία γίνονταν οι μεταφορές των εμπορευμάτων ανάλογα με την απόσταση που θα διένυε το εμπόρευμα και το βάρος του. Έτσι υπήρχαν οι αραμπάδες για εμπορεύματα σε μικρές ποσότητες, οι νταλίκες με τέσσερις τροχούς που τις έσερναν τέσσερα άλογα και μετέφεραν μεγάλες ποσότητες και σε μακρινές αποστάσεις και οι χαμάλες με ένα ή δύο άλογα για μεταφορές μέσα στην πόλη.²²

Εκτός από τα παραπάνω επαγγέλματα που πρόσφεραν μια πιο σταθερή θα λέγαμε επαγγελματική θέση λόγω της συνεχούς και αυξημένης κίνησης του λιμανιού και λόγω της «προστασίας» τους από τα οργανωμένα αντίστοιχα σωματεία, το λιμάνι πρόσφερε και δουλειές του ποδιού σε πιο φτωχούς πολίτες, κυρίως ξένους, που έρχονταν στην Πρέβεζα αναζητώντας ένα μεροκάματο και οι οποίοι έβγαζαν λεφτά σαν αχθοφόροι κουβαλώντας τις αποσκευές των επιβατών που αποβιβάζονταν στο λιμάνι ή πολλές φορές κάνοντας τη δουλειά των εργατών του λιμανιού η οποίοι τους έδιναν ένα μικρό χαρτζιλίκι από το μεροκάματό τους για να βγάλουν τη δύσκολη δουλειά του ξεφορτώματος των караβιών, ενώ οι ίδιοι έπιναν στα καφενεία.

Η μεγάλη κίνηση όμως στο λιμάνι δε λειτούργησε ευεργετικά μόνο στα επαγγέλματα του λιμανιού. Πολλά άλλα επαγγέλματα βρήκαν πρόσφορο έδαφος να αναπτυχθούν εξαιτίας της μεγάλης εμπορικής και επιβατικής κίνησης. Έτσι στη διάρκεια του μεσοπολέμου η Πρέβεζα αριθμεί 220 εμπορικά καταστήματα, ανάμεσα τους πολλά εστιατόρια και ξενοδοχεία που άνοιξαν σαν αποτέλεσμα μιας «αλυσιδωτής αντίδρασης» που προξένησε η ανάπτυξη του λιμανιού και οι ανάγκες που δημιούργησε στην αγορά της Πρέβεζας. Στην προπολεμική Πρέβεζα λοιπόν λειτουργούσαν 46 καφενεία, 12 μαγειρεία και 9 ξενοδοχεία, μια περίοδο που ο πληθυσμός της πόλης δεν ξεπερνούσε τις δέκα χιλιάδες. Τα περισσότερα από τα εμπορικά καταστήματα άρχισαν να εξαπλώνονται γύρω από το λιμάνι και κυρίως

²¹ Οι μαουνιέρηδες αρχικά αποτελούσαν τμήμα του σωματείου λιμενεργατών και απασχολούσαν γύρω στους δέκα εργάτες παραλίας, που φόρτωναν και ξεφόρτωναν τα εμπορεύματα στις μαούνες.

²² Βασίλης Δήμος, *Οδικές μεταφορές στο νομό Πρέβεζας, Εικονογραφημένη ιστορία από το 1910 έως το 1997*, Βασίλης Δήμος, 1999 σελ.18

στην σημερινή οδό Εθνικής Αντίστασης, που αποτελεί μέχρι και σήμερα την κεντρική αγορά της Πρέβεζας.

2. Ιδεολογία

Το λιμάνι ήταν το κέντρο της πόλης. Αποτελούσε το βασικότερο στοιχείο και στην κοινωνική ζωή της Πρέβεζας και ακτινοβολούσε μια ιδεολογία που καθόρισε τη συμπεριφορά των εργατών και στο θέμα της ψυχαγωγίας, που ως και τα τέλη της δεκαετίας του '50 συγκεντρώνονταν γύρω από αυτό.²³ Έτσι τα στέκια που λειτουργούσαν γύρω του, συγκέντρωναν κατά κύριο λόγο τους εργάτες που εργάζονταν σε αυτό. Οι πλειοψηφία τους μπορούμε να υποθέσουμε πως ήταν Πρεβεζάνοι αν λάβουμε υπόψη μας ότι και η συντριπτική πλειοψηφία των λιμενεργατών ήταν ντόπιοι. Στους θαμώνες όμως πρέπει να υπολογίσουμε τους περαστικούς, κυρίως τους χωρικούς που κατέβαιναν συχνά στην Πρέβεζα τα χρόνια της ακμής του λιμανιού από τα γύρω χωριά, για να εμπορευθούν και να εφοδιαστούν προμήθειες για το σπίτι τους ή για να διεκπεραιώσουν κάποιες εργασίες τους, στις δημόσιες υπηρεσίες που έδρευαν στην πόλη. Εξαιτίας του γεγονότος ότι οι συγκοινωνίες ήταν σχεδόν ανύπαρκτες εκείνη την εποχή, οι χωρικοί διανυκτέρευαν σε ξενοδοχεία ένα ή και περισσότερα βράδια και επισκέπτονταν έτσι εναλλασσόμενοι, σε καθημερινή βάση τα καφενεία του λιμανιού και κυρίως το Σαϊτάν Παζάρ, συμπληρώνοντας ένα σταθερό πελατολόγιο.

Είναι γεγονός πως το λιμάνι μέσα από την ιδεολογία που ακτινοβολούσε δημιούργησε ένα συγκεκριμένο κώδικα συμπεριφοράς σε μια ομάδα ανθρώπων που κινούνταν στο χώρο του και αυτό φαίνεται από την ύπαρξη του συγκεκριμένου κοινωνικού τύπου όπως οι μάγκες και τα κουτσαβάκια που φορούσαν στη μέση το χαρακτηριστικό λευκό ζωνάρι και κυκλοφορούσαν στα στέκια του. Το ζωνάρι ήταν μακρύ, διπλωμένο δύο ή τρεις φορές και η άκρη του κρεμόταν, πολλές φορές την άφηναν εσκεμμένα και σέρνονταν στο δρόμο και το πάτημα της και μόνο από κάποιον περαστικό, αποτελούσε πολλές φορές για τον μάγκα που το φορούσε, αιτία φονικού. Άνθρωποι που έφερναν την πολιτισμική ταυτότητα του μάγκα στην Πρέβεζα, υπήρχαν αρκετοί, ιδίως τα χρόνια του Μεσοπολέμου. Δεν δούλευαν σε

²³ βλ. Ευάγγελος Αυδίκος, όπ. σελ. 221

συγκεκριμένο πόστο αλλά επιβίωσαν μέσα από παράνομες δραστηριότητες επιδιώκοντας συνήθως να ελέγχουν χώρους, πράγμα που πολλές φορές τους έφερνε και αντιμέτωπους μεταξύ τους. Εκείνη την περίοδο είχαν γίνει και αρκετοί φόνοι στην Πρέβεζα με πρωταγωνιστές κουτσαβάκια. Ένας από αυτούς και στο Σαϊτάν Παζάρ²⁴.

Το ότι η Πρέβεζα ήταν μια από τις πόλεις που αγκάλιασαν το ρεμπέτικο τραγούδι²⁵ είναι γεγονός. Το λιμάνι βοήθησε σε αυτό. Συγκέντρωσε εκτός των άλλων και περιθωριακές ομάδες που λειτούργησαν μέσα από αυτόν τον κώδικα συμπεριφοράς που προαναφέραμε, όπως άλλωστε συνέβη σε πολλά αστικά κέντρα κατά τη διάρκεια της φάσης ανάπτυξής τους μέσα στο νέο έθνος – κράτος και έπειτα και από το κύμα των προσφύγων που δέχτηκαν. Το ότι υπήρχε μια «ανώτερη» αστική τάξη που ζούσε ή προσπαθούσε τουλάχιστον να ζήσει κάτω από τις επιταγές του σύγχρονου ευρωπαϊκού πολιτισμού, με ότι αυτό συνεπάγεται και στον τομέα της μουσικής και αυτό είναι γεγονός. Το λιμάνι βοήθησε και σε αυτό. Από τη μια «αγκάλιασε» τους εργάτες που δούλευαν σε αυτό και γύρω από αυτό και όσους γενικότερα δούλευαν με τη θάλασσα όπως οι αλιείς και από την άλλη πρόσφερε μια πολύ σημαντική πρόσβαση στον ευρωπαϊκό πολιτισμό για όλους τους πολίτες κυρίως όμως για την «ανώτερη» τάξη. Ο πολιτισμικός δυϊσμός ήταν και στην Πρέβεζα φανερός και θα αναφερθούμε σε αυτόν παρακάτω.

Αυτό που έχει ενδιαφέρον όμως στην περίπτωση της Πρέβεζας, δεν είναι τόσο η παρατήρηση ενός νέου μουσικού φαινομένου που δημιουργήθηκε στη φάση της ανάπτυξης λαϊκού πολιτισμού σε ένα αστικό κέντρο από ομάδες που εντάχθηκαν εκεί, ή η έκφραση σε κάθε ευκαιρία της ευρωπαϊκής κουλτούρας από την «ανώτερη» τάξη, όσο η έντονη μουσική κινητικότητα, που αφορούσε το ήδη ακμάζων δημοτικό τραγούδι και τους δημοτικούς μουσικούς και την επιβίωση και εξέλιξη αυτών των δύο, που αποτελούν ένα χαρακτηριστικό της υπαίθρου, σε μια πόλη και μάλιστα λιμάνι.

Αυτή η μουσική κινητικότητα στο δημοτικό τραγούδι ήταν πολύ πιο έντονη από κάθε άλλη μορφή μουσικής εκδήλωσης στην Πρέβεζα, όπως το ρεμπέτικο ή τα ευρωπαϊκά τραγούδια και θα λέγαμε ότι επισκίασε τη σημαντικότητα τους αν λάβουμε υπόψη ότι, όταν αναφερόμαστε στη δημοτική μουσική στην Πρέβεζα,

²⁴ Οι πληροφορίες αυτές προέρχονται από συνέντευξη που πήραμε από τον Τιμολέων Βέσκα ο οποίος δούλευε στο κουρείο του πατέρα του που ήταν στο Σαϊτάν Παζάρ, από το 1946.

²⁵ Εννοούμε το ρεμπέτικο τραγούδι όπως εκφράστηκε στον Πειραιά αλλά και το μεταπολεμικό λαϊκό τραγούδι.

μιλάμε για επαγγελματίες μουσικούς που πολλών η «εμβέλεια» ξεπερνούσε τα στενά όρια της πόλης και του νομού, οι οποίοι είχαν βάση επαγγελματικής δράσης την Πρέβεζα και τα γύρω χωριά και νομούς – κατά βάση Αιτωλοακαρνανίας και Άρτας - και με ισχυρό σωματείο μουσικών και όχι ερασιτέχνες που δραστηριοποιούνταν περιστασιακά και τις πιο πολλές φορές στα όρια μιας παρέας ή της αναπαράστασης ενός τοπικού πολιτιστικού δρωμένου.

Γ' ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΡΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

1. Το Σωματείο Μουσικών και η δράση του.

Αυτή η έντονη δραστηριότητα των μουσικών οργανώθηκε τα τελευταία χρόνια της ακμής του λιμανιού, μετά τον πόλεμο, μέσα από το Σωματείο Μουσικών της Πρέβεζας που ολόκληρη η επωνυμία του ήταν Σωματείο Λαϊκού Άσματος Πρεβέζης – Λευκάδας – Μαργαριτίου – Περιχώρων. Ιδρύθηκε το 1946 και αποτελούσε ένα από τα πιο ισχυρά σωματεία μουσικών της επαρχίας. Αριθμούσε πολλά μέλη και η πιο έντονη συμμετοχή φαίνεται μέσα από τους καταλόγους ετήσιων συνδρομών τα έτη από το 1955 ως και το 1959. Το έτος 1959 είναι καταγεγραμμένα συνολικά 104 μέλη²⁶.

Η έδρα του σωματείου ήταν το μουσικό καφενείο που ανήκε μετά τον πόλεμο στον Ανδρέα Σκεπετάρη και βρίσκονταν στο Σαϊτάν Παζάρ. Το καφενείο ονομάζονταν « Στέκι των μουσικών η αλληλοβοήθεια». Σε ένα γωνιακό τραπέζι στο καφενείο, το οποίο ήταν τραπέζι γραφείου με συρτάρια, φυλάγονταν όλα τα έγγραφα. Εκεί χορηγούνταν οι άδειες για τους μουσικούς και πληρώνονταν οι μηνιαίες συνδρομές από τα μέλη.

Από την επωνυμία αλλά και από τους καταλόγους μελών του σωματείου φαίνεται πως η Λευκάδα και το Μαργαρίτι είχαν αρκετούς μουσικούς που ήταν εγγεγραμμένοι στο σωματείο, χωρίς αυτό να σημαίνει πως όλοι αυτοί οι μουσικοί ζούσαν στη Πρέβεζα. Η Πρέβεζα αποτελούσε απλά το κέντρο, μέσα από το οποίο δραστηριοποιούνταν και οι μουσικοί της περιφέρειάς της. Ένας μεγάλος αριθμός ωστόσο από τους δημοτικούς μουσικούς που ζούσαν και δραστηριοποιούνταν στην Πρέβεζα κατάγονταν από το Μαργαρίτι Θεσπρωτίας. Σύμφωνα με μαρτυρία του Θόδωρου Ζαφείρη που κατάγεται από εκεί, αυτό οφείλεται στο γεγονός πως οι άντρες του Μαργαριτίου, έκαναν στην πλειοψηφία τους τη στρατιωτική τους θητεία στην Πρέβεζα και με το πέρας της πολλοί από αυτούς έμεναν στην πόλη για μεροκάματο φέρνοντας και τις οικογένειες τους. Μέσα από τα αρχεία του σωματείου διαπιστώνουμε επίσης πως πολλοί δημοτικοί μουσικοί από τα ενδότερα του νομού

²⁶ Μητρώο Μελών Μουσικών του Μουσικού Σωματείου Πρεβέζης.

της Πρέβεζας, αιτούνταν προσωρινές άδειες εξασκήσεως του επαγγέλματος από το σωματείο. Αυτοί προέρχονταν κυρίως από χωριά της περιοχής του Φαναρίου Πρεβέζης, που όπως προαναφέραμε βρίσκεται στα βορειοδυτικά όρια του νομού Πρέβεζας και Θεσπρωτίας. Παρόμοιες άδειες βρίσκουμε να αιτούνται και αρκετοί μουσικοί από την Λευκάδα και το Ξηρόμερο.

Το σωματείο δρούσε πολύ προσεκτικά. Με κλήσεις στις τοπικές αστυνομικές αρχές των περιοχών που εκπροσωπούσαν μέσα από αυτό, ζητούσε σε κάθε πανηγύρι τον αυστηρό έλεγχο των μουσικών και την απομάκρυνση όσων από τους μουσικούς δεν έφεραν βιβλιάριο ή έστω και προσωρινή άδεια ασκήσεως του επαγγέλματος. Αυτό αποτελούσε άλλωστε μια διαρκή απαίτηση της Πανελλήνιας Ομοσπονδίας Μουσικών Ελλάδος (Π.Ο.Μ.Ε), την οποία κοινοποιούσε διαρκώς προς τα σωματεία μουσικών όλης της χώρας. Μια τέτοια κοινοποίηση αναφέρεται στο πρωτόκολλο του σωματείου – με ημερομηνία 21/2/1959 - ως εξής²⁷: “περί απαγορεύσεως των οργανωμένων μουσικών να συνοδεύουν μετά των οργάνων ερασιτέχνες”, ενώ σε άλλο σημείο του πρωτοκόλλου, το σωματείο με έγγραφό του διαμαρτύρεται στις αστυνομικές αρχές Λευκάδας, για μη επαρκή τήρηση του ελέγχου των μουσικών. Οι μουσικοί που δε συμμορφώνονταν στους κανονισμούς του σωματείου, διαγράφονταν μετά από συνεδρίαση του Δ.Σ του σωματείου, με κοινοποίηση στην Π.Ο.Μ.Ε και τα σωματεία των γειτονικών πόλεων.²⁸

Μέσα από το πρωτόκολλο φαίνεται και η διαρκής επαφή με πολλά άλλα αντίστοιχα σωματεία της επαρχίας και από τους γύρω νομούς Άρτας και Αγρινίου αλλά και πιο μακρινών πόλεων όπως Χαλκίδας, Τρικάλων κ.α.

Επίσης το σωματείο αιτούνταν και λάμβανε οικονομική ενίσχυση από το υπουργείο οικονομικών όπως φαίνεται σε μια απαντητική επιστολή του υπουργείου το 1972 (τελευταία χρονιά όπως πιθανολογούμε ύπαρξης του σωματείου), στην οποία και κοινοποιείται η έγκριση. Πρέπει εδώ να αναφέρουμε πως πολλοί Πρεβεζάνοι μουσικοί πήραν σύνταξη από την Π.Ο.Μ.Ε όταν αποσύρθηκαν λόγω ηλικίας και αυτό εξαιτίας της δράσης του σωματείου.

Μπορεί το σωματείο να σταμάτησε να υπάρχει περίπου το 1972 όμως η λειτουργία του είχε αρχίσει να περιορίζεται αισθητά ήδη από τις αρχές της δεκαετίας

²⁷ Πρωτόκολλο Σωματείου Μουσικών Πρεβέζης.

²⁸ Ο Βαγγέλης Σούκας στη Βιογραφία του αναφέρει ένα περιστατικό σε πανηγύρι στη Λευκάδα το 1950, όπου η τοπική αστυνομία αφού διαπίστωσε πως η τραγουδίστρια που ήταν στο συγκρότημα του δεν έφερε ταυτότητα από το σωματείο, την κατέβασε από το πάλκο. Βλ. Ζωή Γκαϊδατζή, *Βαγγέλης Σούκας, όλα για το όνομα*, εκδ. Κέδρος, σελ.88.

του '60, όπως είχε αρχίσει να περιορίζεται και η δράση των μουσικών στην Πρέβεζα και στα μουσικά καφενεία στο Σαϊτάν Παζάρ. Σύμφωνα με μαρτυρίες η μουσική δραστηριότητα στο Σαϊτάν Παζάρ σταμάτησε περίπου ή λίγο πριν, τα χρόνια της δικτατορίας. Μια εποχή που όλο το λιμάνι «αιμορραγούσε» λόγω των νέων οικονομικό κοινωνικών συνθηκών που είχαν ήδη αρχίσει να διαμορφώνονται στην πόλη και που τα σωματεία έκλειναν το ένα μετά το άλλο, μη μπορώντας να επιβιώσουν στη νέα πραγματικότητα.

2. Το Σαϊτάν Παζάρ και τα μουσικά καφενεία.

Ο χώρος που δραστηριοποιούνταν οι μουσικοί μέσα στην πόλη ήταν κυρίως το Σαϊτάν Παζάρ, ένα κατηφορικό καλντερίμι που κατέληγε στο λιμάνι και που για τουλάχιστον τρεις δεκαετίες ως και τα τέλη του '50 αποτέλεσε το «σπίτι» πολλών από τους δημοτικούς μουσικούς της Πρέβεζας όπως προαναφέραμε, με τα τρία μουσικά καφενεία που υπήρχαν κατά μήκος του. Το Σαϊτάν Παζάρ τοποθετείται στην σημερινή οδό Χρήστου Κοντού. Την εποχή των τελευταίων χρόνων της ακμής του λιμανιού η οδός ονομάζονταν Γεωργίου Α΄. Ξεκινά σα δρόμος από την εκκλησία του Προφήτη Ηλία, τέμνει σα κάθετος δρόμος την σημερινή Πολυτεχνείου, τη λεωφόρο Ειρήνης, την 21^{ης} Οκτωβρίου και καταλήγει σα πλακόστρωτο σοκάκι ή καλντερίμι όπως το λέγανε παλιότερα, στην Εθνικής Αντίστασης. Το τμήμα της οδού που είναι πλακόστρωτο σοκάκι, ονομάζεται Σαϊτάν Παζάρ. Το όνομα του, σύμφωνα με την ιστορία του τόπου, οφείλεται στο γεγονός πως στην περίοδο της τουρκοκρατίας οι κάτοικοι του καλντεριμιού έριχναν στο στενό ότι λιπαρό είχαν στα σπίτια τους, με αποτέλεσμα οι Τούρκοι στρατιώτες που περιπολούσαν και φορούσαν παπούτσια με σιδερένια καρφιά, να γλιστρούν και να πέφτουν. Ένας Τούρκος αξιωματικός που έπεσε θύμα των κατοίκων του καλντεριμιού φώναξε «Σαϊτάν Παζάρ!» δηλαδή «διαολοπάζαρο!» και έτσι έμεινε το όνομα στο στενό.

Δεν έχουμε περισσότερα στοιχεία για το Σαϊτάν Παζάρ στα χρόνια της τουρκοκρατίας και για την ακριβή έναρξη λειτουργίας των μουσικών καφενείων αλλά γνωρίζουμε κάποια στοιχεία για τους τελευταίους μαγαζάτορες που τα

δούλεψαν ως και το κλείσιμό τους. Το ότι όμως βρίσκεται μέσα στην πιάτσα του λιμανιού και είναι ένα κεντρικό και γραφικό καλντερίμι που βγάζει ακριβώς στο κέντρο της αγοράς και του λιμανιού, μας κάνει να υποθέσουμε πως η ιστορία του ως χώρος συνάντησης και εμπορικών συναλλαγών, πιθανότατα ακολουθεί παράλληλα την πορεία λειτουργίας και ανάπτυξης του λιμανιού, όπως άλλωστε και όλη η πιάτσα γύρω από αυτό.

Η πιο παλιά, χρονικά, αναφορά για την ύπαρξη καφενείου στο στενό τοποθετείται σύμφωνα με τη μαρτυρία του Τιμολέων Βέσκα τη δεκαετία του 1920, εποχή που ο πατέρας του είχε κατάστημα στο Σαϊτάν Παζάρ. Ο Θόδωρος Ζαφείρης θυμάται πως το 1936 το καφενείο του Σωτήρη Σόφη υπήρχε, και μέσα σε αυτό έπαιζε ο πατέρας του, ο βιολιστής Παύλος Ζαφείρης με τον Νίκο Τζάρα

Το γεγονός είναι πως την χρονική περίοδο που μας ενδιαφέρει και έχουμε οριοθετήσει, δηλαδή τα τελευταία τριάντα χρόνια της ακμής του λιμανιού, το Σαϊτάν Παζάρ αποτελεί ένα χώρο πολυπολιτισμικό, που μέσα του αναμιγνύεται - ιδιαίτερα όσον αφορά την ψυχαγωγία - μια λαϊκή κυρίως τάξη, με διαφορετικές όμως πολιτισμικές και γεωγραφικές καταβολές, που θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι καθιστά το Σαϊτάν Παζάρ μια αφητηρία, ένα κέντρο εκδηλώσεων λαϊκού πολιτισμού, τουλάχιστον όσον αφορά την δημοτική μουσική.

Η πλειοψηφία των πελατών σε αυτά τα καφενεία όπως αναφέραμε στο κεφάλαιο για το λιμάνι, αποτελούνταν από ανθρώπους που δούλευαν στο λιμάνι (λιμενεργάτες, χαμάληδες, αραμπατζήδες, μαουνιέρηδες κ.α) οι οποίοι μετά τη δουλειά συγκεντρώνονταν στο Σαϊτάν Παζάρ και γλεντούσαν ακούγοντας μουσική και καταναλώνοντας μεγάλες ποσότητες αλκοόλ, κυρίως ούζο. Ντόπιοι, πρόσφυγες από τη Μικρά Ασία, από τον Πόντο, από τη Θράκη, Αρβανίτες, Βλάχοι, Λευκαδίτες, Ξηρομερίτες, πολλοί από αυτούς που είχαν εγκατασταθεί στην Πρέβεζα και συνέθεταν το μείγμα του πληθυσμού της πόλης, περνούσαν από τα καφενεία στο Σαϊτάν Παζάρ. Μαζί με αυτούς και οι περαστικοί, κυρίως οι χωρικοί που κατέβαιναν στην Πρέβεζα και διανυκτέρευαν, έμποροι από τα Γιάννενα αλλά και πολλοί άλλοι ταξιδιώτες από διάφορα μέρη της Ηπείρου, οι οποίοι για να πάρουν το καράβι για τον Πειραιά έρχονταν στην Πρέβεζα μια ή και δύο μέρες πριν. Στο Σαϊτάν Παζάρ την περίοδο που αναφερόμαστε, λειτουργούσε επίσης το ξενοδοχείο “Η Ελλάς” στο οποίο διανυκτέρευαν οι περαστικοί αλλά και πολλοί μουσικοί από αυτούς που έρχονταν στην Πρέβεζα και ενσωματώνονταν στις τοπικές ορχήστρες για να δουλέψουν. Ανάμεσα τους ο δεξιοτέχνης του κλαρίνου Βασίλης Σαλέας και ο

τραγουδιστής Τάκης Καρναβάς οι οποίοι συνήθιζαν να μένουν στο συγκεκριμένο ξενοδοχείο.

Τα μουσικά καφενεία που λειτουργούσαν τα τελευταία τριάντα χρόνια της ακμής του λιμανιού (1930 – 1960) ήταν τρία. Συνήθιζαν και συνηθίζουν οι άνθρωποι που έζησαν εκείνα τα χρόνια, στις αφηγήσεις τους να τα ονομάζουν μουσικά καφενεία ή και καφέ αμάν, λόγω της δράσης των ορχηστρών σε αυτά αλλά και λόγω του ότι όλοι οι δημοτικοί μουσικοί περνούσαν τη μέρα τους σε αυτά, είτε έπαιζαν είτε όχι. Σε αυτά τα καφενεία, αναζητούσαν τις δημοτικές ορχήστρες οι καταστηματάρχες από τα χωριά που οργάνωναν τα πανηγύρια. Εκεί άλλωστε ήταν όπως προαναφέραμε και η έδρα του σωματείου μουσικών.

Το ένα από αυτά τα καφενεία βρισκόταν στην σημερινή οδό Χρήστου Κοντού 18, στην αρχή του καλντεριμιού, στο σημείο που το καλντερίμι αρχίζει να κατηφορίζει και ανήκε ως το κλείσιμο του στον Σωτήρη Σόφη. Το άλλο στο οποίο όπως είπαμε έδρευε και το σωματείο μουσικών, ανήκε στον Ανδρέα Σκεπετάρη τουλάχιστον ως τα τελευταία χρόνια της ακμής του λιμανιού. Σύμφωνα με μαρτυρία στη διάρκεια του μεσοπολέμου ανήκε στον Σωτήρη Σόφη ο οποίος το άφησε στον Σκεπετάρη και μεταφέρθηκε στην κορυφή του καλντεριμιού. Έμεινε για πολύ λίγο κλειστό και άνοιξε πάλι, με άλλον ιδιοκτήτη στα μέσα της δεκαετίας του '60, ενώ για ένα μικρό διάστημα ο νέος ιδιοκτήτης Χ. Κώστας είχε παραχωρήσει το πατάρι του καφενείου σε έναν γνωστό του να το δουλέψει ως τσαγκαράδικο. Σήμερα συνεχίζει να λειτουργεί υπό τη διεύθυνση του Σταύρου Κώστα και μάλιστα διατηρώντας σχεδόν την αρχική του μορφή. Πρόκειται για κτίσμα των αρχών του 20^{ου} αιώνα και βρίσκεται στη σημερινή Χρήστου Κοντού 11. Απέναντι από αυτό, υπήρχε το καφενείο του Νίκου Τασούλα το οποίο για κάποιο διάστημα μέχρι που έκλεισε, το δούλεψε ο Α. Πλέουρας που ήταν και γαμπρός του. Μέσα στη δεκαετία του '60 άνοιξε και ένα τέταρτο καφενείο που ανήκε στον Σπύρο Ζάραγκα, το οποίο λειτουργούσε επίσης με ορχήστρες. Δεν έχουμε στοιχεία τόσο για το πότε ακριβώς ξεκίνησε να δουλεύει όσο και για το πότε έκλεισε, γνωρίζουμε όμως πως δούλεψε για μικρό χρονικό διάστημα.

Είχε ήδη όμως αρχίσει η αντίστροφη μέτρηση για τα μουσικά καφενεία και τους μουσικούς, αφού η οικονομική κρίση που σάρωσε το λιμάνι, έγινε αισθητή σε όλο το γύρω χώρο του λιμανιού και της πόλης γενικότερα.

Ο τρόπος που δούλευαν οι ορχήστρες σε αυτά τα καφενεία ήταν με παραγγελίες. Οι πελάτες που ήθελαν να χορέψουν ή να ακούσουν κάποιο τραγούδι έδιναν λεφτά στην ορχήστρα. Οι λιμενεργάτες τότε ξόδευαν πολλά λεφτά στα καφενεία. Οι μουσικοί ξεκινούσαν από νωρίς. Ο Τ. Βέσκας που έχει εμπορικό κατάστημα στο Σαϊτάν Παζάρ από το 1952, θυμάται για εκείνα τα χρόνια σε συνέντευξη που μας έδωσε: “ άρχιζαν να παίζουν νωρίς, από τις 8 η ώρα. Θυμάμαι εμείς δουλεύαμε, δεν είχαμε κλείσει ακόμα και οι μουσικοί κούρντιζαν τα όργανα και ξεκινούσαν και έπαιζαν και μεις δουλεύαμε και τους ακούγαμε”.

Ο χώρος των καφενείων ήταν πολύ μικρός. Χωρούσαν το πολύ 7 με 8 τραπέζια και όταν γέμιζαν, πολλοί κάθονταν όρθιοι στον πάγκο και στριμωχτά. Οι φασαρίες εκείνα τα χρόνια αποτελούσαν συχνό φαινόμενο. “Το πρωί σκουπίζαμε έξω από τα μαγαζιά μας τα σπασμένα γυαλιά. Πολλές φορές και αίματα γιατί πέφτανε μαχαιρώματα”²⁹.

Επιπλέον στο στενό όταν έπαιζαν οι ορχήστρες επικρατούσε πολύς θόρυβος. Αν σκεφτούμε πως τα καφενεία βρισκονταν σε ένα κομμάτι του στενού δρόμου που είχε μήκος περίπου 50 μέτρα και πλάτος σχεδόν 3 και πως τα δύο καφενεία ήταν σχεδόν απέναντι, μπορούμε ίσως να κατανοήσουμε το κακόφημο όνομα που διατηρούσε το καλντερίμι εκείνα τα χρόνια, με τις ορχήστρες, τους θαμώνες του και τις φασαρίες που προκαλούσαν.

3. Το Σαϊτάν Παζάρ, η «ανώτερη» τάξη και ο πολιτισμικός διϊσμός

Η τοπική εφημερίδα «ΑΓΩΝ» (14-2-1955) με μια πολεμική κριτική και με ειρωνική θα λέγαμε διάθεση, - πιθανώς λόγω διαφορετικής κουλτούρας - γράφει για το Σαϊτάν- Παζάρ και τα έργα του: «Σαϊτάν Παζάρ αποκαλούσαν τον γνωστό κι ανώμαλο δρόμο της αγοράς μας οι τούρκοι. Διαβολοαγορά σημαίνει στην κυριολεξία η ονομασία του. Και τον είχαν ονομάσει έτσι, γιατί με καλντερίμι όπως ήταν στρωμένος έκανε τους διαβάτες να γλιστρούν και να πέφτουν κάτω. Μα και σήμερα ο δρόμος αυτός για να δικαιολογήσει το όνομά του, κρατάει κάτι από την παλιά του

²⁹ Τις πληροφορίες αυτές μας τις δίνει ο Τιμολέων Βέσκας σε συνέντευξη που μας παραχώρησε.

ζαβολιά. Την μετέφερε όμως σε άλλο επίπεδο δράσεως. Γέμισε λαϊκά καμπαρέ, καφέ-αμάν νεοελληνιστί. Σαν το διαβαίνεις τις νυκτερινές ιδίως ώρες, σου έρχονται στο μυαλό οι στίχοι του παλιού ποιητή: «Από κρότον οργάνων βουίζει...» Όργιο ηχητικό, βιολιά και ντέφια. Εκεί ο Κατσαντώνης κι ο Αντώνης ο Σερέτης που' μαθέ να ζει ρεμπέτης, αρπάζονται από τα μαλλιά. Εκεί ο καρσιλαμάς συνταιριάζεται με την ταραντέλα. Εκεί ο αμανές έρχεται εις γάμον κοινωνίαν με την μακρόσυρτη τανγκοειδή ρομάντσα. Και όλα αυτά όχι από φωνόγραφους και ραδιόφωνα. Ζωντανά, σπαρταριστά, αδόμενα από καλλιπάρειες γαλιάντρες, που σα σειρήνες καλούν ξελαρυγγιζόμενες τους διαβάτες και ιδίως τους παρεπιδημούντες χωρικούς, στον έβδομο ουρανό της τέχνης και του μερακιού³⁰».

Το άρθρο της εφημερίδας εκτός του ότι μας δίνει μια ιδέα για την κακή φήμη που είχε το Σαϊτάν Παζάρ, ιδιαίτερα στους κύκλους της ανώτερης τάξης και την ύπαρξη ενός πολιτισμικού δυϊσμού που είχε να κάνει με κοινωνικές ταξικές διαφορές και τις κουλτούρες που αυτές οι τάξεις αντιπροσώπευαν, κάνει μια αναφορά και σε ένα ρεπερτόριο που αναμιγνύεται με το δημοτικό τραγούδι μέσα στα καφενεία, όπως το ρεμπέτικο τραγούδι και τα ευρωπαϊκά τραγούδια. Παρόμοια άρθρα συναντάμε στις Αθηναϊκές εφημερίδες του 19^{ου} αιώνα, από τους «ευρωπαϊστές» πολέμιους της ανατολίτικης κουλτούρας, ενάντια στα καφέ αμάν³¹. Οι ορχήστρες όμως που έπαιζαν στο Σαϊτάν Παζάρ τη δεκαετία του '50, ήταν ορχήστρες δημοτικές οι οποίες πολλές φορές είχανε και τραγουδίστριες που έφερναν από άλλα μέρη. Υποθέτουμε πως η αναφορά στα ευρωπαϊκά τραγούδια – τουλάχιστον στο Σαϊτάν Παζάρ - συνδέεται με κάποια ευρωπαϊκά κομμάτια που έπαιζαν οι μουσικοί στην αρχή του προγράμματος, τα μαρς³² και τις χόρες³³, όπως για παράδειγμα τη “Ροζαμούντα”, το “Αμερικέν” και πολλά άλλα που συνήθιζαν να παίζουν εκείνη την εποχή και τα οποία αποτελούσαν απλά μια μικρή παρεμβολή στο ρεπερτόριο των δημοτικών ορχηστρών όπως άλλωστε συνηθιζόταν.

Όσον αφορά το ρεμπέτικο τραγούδι. Τα στέκια του λιμανιού και το Σαϊτάν Παζάρ το «στήριξαν» και το φιλοξένησαν αδιαμφισβήτητα, όχι όμως με τη μορφή ρεμπέτικης ορχήστρας που δρούσε επαγγελματικά στους παραπάνω χώρους, αλλά κυρίως με μεμονωμένους μουσικούς, οπαδούς του είδους που έπαιζαν περιστασιακά

³⁰ βλ. Γιώργος Μουστάκης, όπ. σελ. 358

³¹ βλ. σχετικές αναφορές στη μελέτη του Θόδωρου Χατζηπανταζή, ό.π.

³² Οργανικοί σκοποί που παρέπεμπαν σε στρατιωτικά εμβατήρια που παίζονταν σε παρελάσεις.

³³ Δεξιοτεχνικά οργανικά κομμάτια σε δίσημο μέτρο που συνηθίζονταν όπως και τα μαρς να παίζονται στην αρχή του προγράμματος. Συνήθως η προέλευση αυτών των κομματιών ήταν από την Ρουμανία.

ή ζητούσαν να το ακούσουν σε πλάκες³⁴ ή ακόμα και με ορχήστρες με μπουζούκια που έφερναν κάποιοι μαγαζάτορες από Αθήνα, επίσης περιστασιακά. Οι περιθωριακοί άλλωστε λιμανιώτες που προαναφέραμε και χαρακτηρίζονταν άλλοι μάγκες και άλλοι κουτσαβάκια, υπήρξαν θερμοί υποστηρικτές και του ρεμπέτικου. Το 1948 ο Μάρκος Βαμβακάρης ήρθε και έπαιξε στην Πρέβεζα στο καφενείο του Αποστόλη Καπώνη ή Καπέλα που βρισκόταν στην παραλία και σύμφωνα με μαρτυρία του ίδιου του μαγαζάτορα, οι εργάτες του κόλλαγαν λίρες ενώ αυτός ενθουσιασμένος παρομοίωσε την Πρέβεζα με την Αμερική. Δεν κατάφερε όμως το ρεμπέτικο να «πρωτοστατήσει»³⁵ στη λαϊκή μουσική της Πρέβεζας όπως έκανε το δημοτικό τραγούδι.

Ας επανέλθουμε όμως στο θέμα του πολιτισμικού δυϊσμού με αφορμή το άρθρο της εφημερίδας “Αγών” και να κάνουμε μια μικρή αναφορά στην ανώτερη τάξη της πόλης εκείνα τα χρόνια, ώστε να κατανοήσουμε την ύπαρξη του. Η κοινωνική διαστρωμάτωση όπως είχε καθοριστεί σύμφωνα με τον Ευαγ. Αυδίοκο³⁶ βάση της οικονομικής κυρίως δομής της πόλης, τοποθετούσε στην κορυφή, την τάξη των εμπόρων που συμπληρωνόταν από κάποιους επιστήμονες και κάποιους ανώτερους κρατικούς λειτουργούς (δικαστές, δημόσιους υπάλληλους), από τους οποίους οι περισσότεροι κατείχαν ένα λιοστάσι³⁷ που κατά κάποιο τρόπο εκείνη την εποχή ενίσχυε το κοινωνικό τους κύρος. Πιο κάτω τοποθετεί τους διάφορους επαγγελματίες που συνήθως είχαν κληρονομιά και στην τελευταία θέση την εργατική τάξη που αποτελούνταν στην πλειοψηφία της από λιμενεργάτες και ελεύθερους εργάτες.

Η ανώτερη λοιπόν αστική τάξη προσπαθούσε να ζήσει σύμφωνα με τις επιταγές του σύγχρονου ευρωπαϊκού πολιτισμού – πριν από το β΄ παγκόσμιο πόλεμο - και το λιμάνι της πρόσφερε αυτή τη δυνατότητα αφού λειτουργούσε σαν πύλη επικοινωνίας με τη Δύση. Τα παιδιά της διδάσκονταν γαλλικά στην εβραϊκή Alliance που στεγαζόταν στην εβραϊκή συναγωγή και σπούδαζαν στην Γαλλία, την Ελβετία, την Κωνσταντινούπολη. Οι γυναίκες προμηθεύονταν τα ρούχα και τα προικιά τους παραγγέλλοντας τα με γράμμα κυρίως από τη Γαλλία³⁸

³⁴ Δίσκος γραμμοφώνου.

³⁵ Εννοούμε εδώ πως το ρεμπέτικο δεν ακούστηκε τόσο και ούτε παίχτηκε στα στέκια της πόλης όπως έγινε με το δημοτικό τραγούδι και τις ορχήστρες που το αντιπροσώπευαν. Σαν είδος δε μπόρεσε να στηρίξει τους μουσικούς επαγγελματίες.

³⁶ Βλ. Ευάγγελος Αυδίοκος, όπ. σελ.191

³⁷ Έκταση γης με ελαιόδεντρα.

³⁸ *ibid.* σελ.194

Ο τρόπος που διασκεδάζε η τάξη αυτή, ακολουθούσε και αυτός τα ευρωπαϊκά πρότυπα και είχε τους δικούς της χώρους ψυχαγωγίας. Αυτοί ήταν κυρίως το κέντρο του Τηλιγάδη, το καφενείο του Φραγκισκάτου, του Κωστακιώτη και του Καραβέλα που βρίσκονταν στην παραλία. Άκουγαν τα ευρωπαϊκά τραγούδια της εποχής και χόρευαν ευρωπαϊκούς χορούς, όπως βαλς, ταγκό, καριόκα , ρούμπα ,σάμπα και έπαιζαν μπιλιάρδο. Πρέπει να σημειώσουμε πως οι παραπάνω χώροι δεν αναφέρονται πουθενά ως καφέ Σαντάν. Την περίοδο που μας ενδιαφέρει λειτουργούσε στην Πρέβεζα και χοροδιδασκαλείο ευρωπαϊκών χορών, του οποίου ιδιοκτήτης και δάσκαλος ήταν ο Σάββας Τσαλικίδης. Τα καφενεία που αναφέραμε φιλοξενούσαν επίσης πολλές φορές θιάσους αλλά και ορχήστρες που έπαιζαν τους ευρωπαϊκούς χορούς. Και βέβαια οι θαμώνες αυτών των κέντρων δεν πήγαιναν ποτέ στα καφενεία στο Σαϊτάν Παζάρ. Άλλωστε η ανώτερη αστική τάξη συνήθιζε ιδιαίτερα στις αργίες να διασκεδάζει οικογενειακά, ενώ και τις υπόλοιπες μέρες η παρουσία γυναίκας στα καφεζαχαροπλαστεία του λιμανιού δεν ήταν σπάνιο φαινόμενο, κάτι που όμως δεν ίσχυε για τα στέκια στο Σαϊτάν Παζάρ όπου οι μόνες γυναίκες που μπορούσες να συναντήσεις στα μουσικά καφενεία, ήταν οι τραγουδίστριες που κάποιες φορές συνόδευαν τις ορχήστρες.

Παρά όμως το γεγονός ότι αυτές οι δύο εκφάνσεις του λαϊκού πολιτισμού της Πρέβεζας δε συμβάδιζαν, ωστόσο επηρέαζαν σε πολλές περιπτώσεις η μία την άλλη τουλάχιστον στην περίπτωση της μουσικής. Κάποιοι από τους δημοτικούς μουσικούς της πόλης και κυρίως οι βιολιτζήδες απέδιδαν σύμφωνα με μαρτυρίες, με περίσσια τέχνη ευρωπαϊκά κομμάτια όπως κάποια βαλς, ταγκό και άλλα και αποκτούσαν το θαυμασμό των πολιτών της ανώτερης τάξης. Τέτοια περίπτωση αποτελεί ο βιολιστής Τάκης Τζέμος. Σε πολλά κομμάτια του ρεπερτορίου της δημοτικής μουσικής της Πρέβεζας διαφαίνεται άλλωστε η επιρροή της ευρωπαϊκής μουσικής κουλτούρας. Μελωδίες όπως το οργανικό κομμάτι “Γενοβέφα” που σύμφωνα με κάποιους ερευνητές και μαρτυρίες μουσικών, αποτελεί σύνθεση που δημιουργήθηκε στην Πρέβεζα και το τραγούδι “Χριστίνα” που σαν ύφος ανήκει πιο πολύ στο ελαφρό τραγούδι της εποχής , παίζονταν από τις δημοτικές ορχήστρες φανερώνοντας έτσι αυτές τις επιρροές.

4. Οι λαϊκοί πρακτικοί οργανοπαίχτες

Η αυξημένη εμπορική και επιβατική κίνηση του λιμανιού και ο μεγάλος αριθμός των εργατών που συσσωρεύσε, επέτρεψε στους μεν λαϊκούς οργανοπαίχτες που ζούσαν στην πόλη, να διεκδικήσουν ένα μεροκάματο το χειμώνα μέσα στα μουσικά καφενεία αναλαμβάνοντας την ψυχαγωγία των εργατών και των περαστικών, αλλά και σε άλλους μουσικούς από τις γύρω περιοχές, είτε να εγκατασταθούν, είτε να έρχονται συχνά στην Πρέβεζα για τον ίδιο λόγο. Έτσι από την Πρέβεζα και τα καφενεία στο Σαϊτάν Παζάρ πέρασαν και δούλεψαν πολλοί μουσικοί.

Ανατρέχοντας κανείς στα αρχεία του σωματείου μουσικών θα συναντήσει πάνω από εκατό ονόματα εγγεγραμμένων. Δεν συντρέχει λόγος στην παρούσα εργασία να τους αναφέρουμε όλους. Θα αναφερθούμε σχεδόν επιγραμματικά στους μουσικούς οι οποίοι σύμφωνα με τις προφορικές μαρτυρίες, πρωταγωνιστούσαν στη μουσική δραστηριότητα της πόλης τα τελευταία τριάντα χρόνια της ακμής του λιμανιού – ντόπιους και μη - και στη συνέχεια θα σταθούμε περισσότερο σε αυτούς τους ντόπιους μουσικούς, οι οποίοι σύμφωνα με τα στοιχεία που έχουμε, καθιέρωσαν ένα δικό τους στυλ και αναδείχθηκαν σε δασκάλους, δημιουργώντας κατά κάποιο τρόπο μια δική τους «σχολή». Παραθέτουμε παρακάτω τα ονόματα των μουσικών:

Οι Πρεβεζάνοι κλαριτζήδες, Νίκος Τζάρας ο οποίος έπαιζε στην Πρέβεζα προπολεμικά από τη δεκαετία του 1920 μέχρι το 1942 οπότε και απεβίωσε, ο Βασίλης Μπεσίρης ή Τουρκοβασιλης από τα τέλη ακόμα της δεκαετίας του '30 αλλά κυρίως τις δεκαετίες του '50 και του '60, ο Αλέκος Τζέμος την ίδια περίπου περίοδο και ο Νίκος Νταής ή Τίκος που ήταν ενεργός μουσικός ως και τη δεκαετία του '90.

Επίσης ο Μάκης Βασιλειάδης από το χωριό Ίσωμα της Πάτρας, που εγκαταστάθηκε στην Πρέβεζα το 1954 σε ηλικία δεκατεσσάρων χρονών και μαθήτευσε κοντά στον βιολιστή Φώτη Ντίνου. Η πρώτη φορά που έπαιξε σε κοινό σύμφωνα με μαρτυρία του ήταν στα καφενεία στο Σαϊτάν Παζάρ. Την ίδια περίπου περίοδο εγκαταστάθηκε στην Πρέβεζα όπου ζει και δραστηριοποιείται μέχρι και σήμερα και ο Κώστας Χαρισιάδης από το Δελβινάκι Ιωαννίνων.

Πέρασαν επίσης πολλοί δεξιοτέχνες του κλαρίνου που έρχονταν από άλλες περιοχές και ενσωματώνονταν στις τοπικές ορχήστρες. Αυτοί για τους οποίους έχουμε προφορικά στοιχεία πως δούλεψαν με κάποια συχνότητα στο Σαϊτάν Παζάρ είναι οι εξής:

Ο Βασίλης Σαλέας από το Αγρίνιο ο οποίος έπαιζε συχνά στο Σαϊτάν Παζάρ τη δεκαετία του '50.

Ο Παρασκευάς Κουτροπάνος και ο Αντρέας Θεοδωρόπουλος επίσης από το Αγρίνιο.

Ο Τάκης Γκάγκας από τα Γιάννενα.

Ο Θανάσης Χαλιγιάννης από τον Παρακάλαμο Ιωαννίνων.

Ο Βαγγέλης Σούκας από το Κομπότι Άρτας και άλλοι.

Η μουσική δράση των περισσότερων από τους παραπάνω μουσικούς στην Πρέβεζα, εκτείνεται κυρίως τη δεκαετία του '50 ως και τα τέλη περίπου του 1960.

Εκτός όμως από τους κλαριτζήδες, στην Πρέβεζα αναδείχθηκαν μουσικοί που εκπροσωπούσαν και άλλα όργανα της ελληνικής παραδοσιακής ορχήστρας εκτός από αυτά που χρησιμοποιούνται σε αυτή που θεωρείται ως κλασσική Ηπειρώτικη ζυγιά³⁹ (κλαρίνο, βιολί, λαούτο, ντέφι).

Βιολί έπαιζαν ο Τάκης Τζέμος που ήταν μεγάλος δεξιοτέχνης, ο Κώστας Τίκος ή Νταής, ο Φώτης Ντίνου και ο Παύλος Ζαφείρης. Όλοι τους, εκτός από τον Κώστα Τίκο ή Νταή, κατάγονταν από το Μαργαρίτι Θεσπρωτίας αλλά ζούσαν στην Πρέβεζα.

Σαντούρι έπαιζαν οι Πρεβεζάνοι, Νίκος Αναστασίου, ο Λεωνίδας (Νίδας) Δημητρίου και ο Παράσχος που ήτανε πρόσφυγας από τη Μικρά Ασία.

Λαούτο ο Βασίλης Γκούνης, ο Γιώργος Πούμπης ή Λιόλης, ο Παναγιώτης Τζέμος και ο Γιώργος Τίκος ή Νταής. Έπαιξε επίσης και ο Χρήστος Ζώτος από την Κανδήλα Ξηρομέρου ο οποίος εργάστηκε δύο χειμώνες στην Πρέβεζα, το 1953 και το 1958.

Σημαντικοί τραγουδιστές ήταν οι Πρεβεζάνοι, Δημήτρης Καλλίνικος γνωστός με το παρατσούκλι ως Αραπάκης, ο οποίος έδρασε κυρίως προπολεμικά, δούλεψε στην Αθήνα και ηχογράφησε σε αρκετούς δίσκους. Επίσης οι Λάκης Πάτσης, Αλέκος Τζέμος, ο Φώτης Ντίνου που τραγουδούσε κυρίως αμανέδες, ο Νίκος Αναστασίου, ο Πάνος Τζέμος και Γιώργος Τίκος που εκτός από οργανοπαίχτες είχαν πολύ καλές φωνές και αναλάμβαναν συχνά και το ρόλο του τραγουδιστή. Επίσης ο τραγουδιστής Τάκης Καρναβάς από την Κανδήλα Ξηρομέρου και Αλέκος Κώστας από τα Άνω Βλάντα της περιοχής Φαναρίου που τραγούδησε στα καφενεία τα τελευταία κυρίως χρόνια της λειτουργίας τους.

³⁹ κομπανία

Στην Πρέβεζα προπολεμικά αλλά και μεταπολεμικά έπαιζε ούτι και τραγουδούσε και ένας Μικρασιάτης πρόσφυγας, ο Δημοσθένης Καταρτζής ο οποίος σύμφωνα με μαρτυρίες ήταν καλός μουσικός και περιζήτητος στα στέκια του λιμανιού. Ούτι έπαιζε επίσης και ο Βασίλης Χατζησαβόπουλος.

Ενδιαφέρον επίσης έχει και η μαρτυρία του Θόδωρου Ζαφείρη, πως πριν τον πόλεμο, τη δεκαετία του '30, στο Σαϊτάν Παζάρ και συγκεκριμένα στο καφενείο του Σωτήρη Σόφη, έρχονταν και έπαιζαν και Τούρκοι μουσικοί από την Κωνσταντινούπολη και τη Θεσσαλονίκη⁴⁰. Ενσωματώνονταν στις ντόπιες ορχήστρες και μοιράζονταν τη δουλειά παίζοντας μαζί. “ Έπαιζαν οι δικοί μας τα δικά μας και έπειτα απαντούσαν αυτοί με σαρκιά, μοιρολόγια, σκέτο βυζαντινό. Ήταν και ένας τραγουδιστής ο Ημίν Αράπης που τραγουδούσε κάτι σαρκιά⁴¹..” Ο Τάσος Τζάρας μας λέει πως προπολεμικά έρχονταν αρκετές φορές τούρκικες κομπανίες και έπαιζαν στο καφενείο του Φιφί στην παραλία. “..Κάθονταν στην Πρέβεζα και δύο μήνες καμιά φορά. Πολλούς τους έφερνε ο πατέρας μου που τους γνώριζε από την Πόλη..”

Κάποιοι από τους παραπάνω μουσικούς που αναφέραμε συνεργάζονταν σε πιο μόνιμη βάση σαν κομπανία, όπως για παράδειγμα η οικογένεια των Τικαίων γνωστή ως Νταήδες, με τον Νίκο Νταή στο κλαρίνο. Πέρα από το γεγονός ότι δεν έχουμε πληροφορίες για πιο σταθερά σχήματα, φαίνεται ότι οι μουσικοί στις κομπανίες της Πρέβεζας εναλλάσσονταν κρατώντας κάποιες φορές έναν μικρό πυρήνα σταθερό. Έτσι ο Νίκος Τζάρας είχε για μεγάλο διάστημα τον Τάκη Τζέμο για βιολί στην κομπανία του (ο οποίος Τζέμος μετά το θάνατο του Τζάρα συνεργάστηκε με τον Τουρκοβασίλη και ενίοτε συνέθετε δικό του σχήμα) και τον Βασίλη Γκούνη ή τον Παναγιώτη Τζέμο στο λαούτο. Ο Φώτης Ντίνου την δεκαετία του '50 έπαιζε κυρίως με τον Μάκη Βασιλειάδη και τον Δημοσθένη Καταρτζή. Η γενική αίσθηση που έχουμε πάντως από τις μαρτυρίες, είναι πως όλοι σχεδόν συνεργάζονταν μεταξύ τους συνθέτοντας πολλές φορές μέσα στα μουσικά καφενεία σχήματα, όταν βρίσκονταν δουλειά.

Σίγουρα τα τελευταία τριάντα χρόνια της ακμής του λιμανιού έχουν περάσει και πολλοί άλλοι λαϊκοί μουσικοί από την Πρέβεζα και τα στέκια στο Σαϊτάν Παζάρ

⁴⁰ Η καταγωγή των μουσικών είναι λίγο ασαφής. Δεν ξεκαθαρίστηκε αν πρόκειται για κάτοικους της Θεσσαλονίκης ή για μουσικούς της Πόλης που ταξίδεψαν στη Θεσσαλονίκη για να παίξουν και έφτασαν μέχρι και την Πρέβεζα.

⁴¹ Ο Τάσος Τζάρας σε συνέντευξη που μας έδωσε κάνει λόγο για ένα Τούρκο τραγουδιστή Ημίν Εφέντη ο οποίος ζούσε στην Πρέβεζα, τραγουδούσε στα μουσικά καφενεία και είχε δουλέψει και με τον Νίκο Τζάρα την ίδια εποχή. Υποθέτουμε πως πρόκειται για το ίδιο πρόσωπο που αναφέρει ο Θ. Ζαφείρης αλλά και ο Μάκης Βασιλειάδης σε συνέντευξη που μας παραχώρησαν.

όπως για παράδειγμα οι Χαλκιάδες⁴², ο μεγάλος λαουτιέρης Γεράσιμος Λάλος με το Βασίλη Σούκα κ.α. Δεν είναι δυνατό να τους αναφέρουμε όλους και σίγουρα οι πηγές μας έχουν παραλείψει πολλούς. Άλλωστε δεν είναι αυτός ο σκοπός της παρούσης εργασίας. Θα σταθούμε όμως όπως αναφέραμε παραπάνω, στους ντόπιους μουσικούς⁴³ που θεωρούνται πιο σημαντικοί σύμφωνα με τις πηγές και είναι αυτοί που δημιούργησαν «σχολή», με την έννοια ότι μαθήτευσαν σε αυτούς αρκετοί μουσικοί, άφησαν πίσω τους δισκογραφία και καθιέρωσαν ένα δικό τους στυλ παιξίματος το οποίο διαμόρφωσε εν τέλει το Πρεβεζάνικο μουσικό ιδίωμα. Τα κριτήρια αυτά κατά τη γνώμη μας δεν μπορούν να είναι πάντοτε αντικειμενικά και ίσως αδικούν πολλούς από τους μουσικούς που δε θα αναφέρουμε ή αντίθετα πολλές φορές μπορεί να εξυψώσουν άλλους περισσότερο από ότι θα έπρεπε. Είναι απαραίτητα όμως για έναν ερευνητή σήμερα, ο οποίος χρειάζεται «ζωντανά» στοιχεία όπως για παράδειγμα οι ηχογραφήσεις για να τεκμηριώσει τις θέσεις του.

Οι ντόπιοι μουσικοί που διαθέτουν αυτά τα κριτήρια και που κάποιος από τους Πρεβεζάνους που έζησαν τα τελευταία χρόνια της ακμής του λιμανιού, θα αναφέρει πρώτους (σα βασικούς εκπροσώπους των Πρεβεζάνων λαϊκών οργανοπαιχτών) είναι, ο Νίκος Τζάρας με το κλαρίνο, ο επίσης κλαριτζής Βασίλης Μπεσίρης ή Τουρκοβασίλης και ο βιολιστής Τάκης Τζέμος⁴⁴.

Ο Νίκος Τζάρας θα λέγαμε ότι αποτελεί κατά κάποιο τρόπο «σύμβολο» για τη λαϊκή μουσική της πόλης, με την πλούσια για την εποχή μουσική δραστηριότητα που διέθετε ως λαϊκός οργανοπαίχτης. Γεννήθηκε πιθανότατα στους Χουλιαράδες Ιωαννίνων το 1892, η καταγωγή του πατέρα του όμως, προερχόταν από την Κωνσταντινούπολη σύμφωνα με μαρτυρία του Τάσου Τζάρα, γιου του Νίκου. Μετακόμισαν από τα Γιάννενα στην Βόνιτσα Αιτωλοακαρνανίας όταν ο Νίκος Τζάρας ήταν περίπου δεκαπέντε χρονών και έπειτα από λίγα χρόνια πέρασαν στην αντικρινή Πρέβεζα. Αυτά πρέπει να συνέβησαν αρχές της δεκαετίας του '20. Ο πατέρας του ήταν σιδεράς ενώ ο Νίκος Τζάρας στην Πρέβεζα δούλεψε αρχικά ως αραμπατζής⁴⁵ αφού το λιμάνι εκείνα τα χρόνια πρόσφερε σε καθημερινή βάση μεροκάματο στους μεταφορείς εμπορευμάτων. Αφοσιώθηκε στο επάγγελμα του

⁴² Εννοείται το συγκρότημα των αδελφών Χαλκιά με τον Τάσο Χαλκιά στο κλαρίνο.

⁴³ Με την λέξη ντόπιοι, εννοούμε τους μουσικούς που είτε γεννήθηκαν, μεγάλωσαν και δραστηριοποιήθηκαν στην Πρέβεζα και τις γύρω περιοχές κρατώντας τη σα βάση, είτε πήγαν στην πόλη σε νεαρή ηλικία και έδρασαν και αυτοί αναλόγως.

⁴⁴ Οι συγκεκριμένοι οργανοπαίχτες έχουν τιμηθεί και σε εκδήλωση του Δημοτικού Ωδείου Πρέβεζας το καλοκαίρι του 1990 στα πλαίσια των εκδηλώσεων «Νικοπόλεια».

⁴⁵ Οδηγούσε αραμπά (κάρο που το έσερναν άλογα και που μετέφερε προϊόντα σε μικρές ποσότητες)

κλαριτζή, όταν η δουλειά του αραμπατζή και των καραγωγέων γενικότερα, άρχισε να αντιμετωπίζει προβλήματα λόγω της εμφάνισης των αυτοκινήτων στο χώρο των χερσαίων μεταφορών.

Δε θα σταθούμε σε περισσότερες βιογραφικές λεπτομέρειες, θα αναφερθούμε όμως στην καλλιτεχνική δραστηριότητα του Τζάρα στο βαθμό που τα στοιχεία που υπάρχουν μας το επιτρέπουν. Ο Νίκος Τζάρας έπαιζε το χειμώνα στα μουσικά καφενεία στο Σαϊτάν Παζάρ και το καλοκαίρι δούλευε σε πανηγύρια κυρίως στα χωριά του νομού της Πρέβεζας και της Αιτωλοακαρνανίας (περιοχή Ξηρομέρου). Μια πολύ σημαντική στιγμή στην πορεία του ως μουσικός, είναι η ανακάλυψή του από την λαογράφο Μέλπω Μερλιέ, η οποία τον κάλεσε στην Αθήνα να ηχογραφήσει, για λογαριασμό του ιδρύματος που τότε ονομαζόταν «Σύλλογος Δημοτικών Τραγουδιών» και μετέπειτα «Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο Μέλπως Μερλιέ» τα πρώτα δημοτικά τραγούδια. Οι δίσκοι αυτοί ηχογραφήθηκαν τη χρονιά 1930 -1931⁴⁶. Μέσα σε αυτή τη δεκαετία ο Τζάρας κατέβηκε αρκετές φορές στην Αθήνα και ηχογράφησε εκτός από τα τραγούδια για λογαριασμό της Μερλιέ και πολλά άλλα τραγούδια ανάμεσα στα οποία και αρκετά δικά του.

Ο Νίκος Τζάρας θεωρείται ως ο βασικός διαμορφωτής του ρεπερτορίου των δημοτικών τραγουδιών στην Πρέβεζα αφού πολλά από τα τραγούδια αυτού του ρεπερτορίου, του «χρεώνονται» και σε ορισμένες περιπτώσεις αποτελούν διασκευές, τούρκικων κυρίως κομματιών. Θα αναφερθούμε σε αυτά εκτενέστερα, στο κεφάλαιο για το ρεπερτόριο. Πράγματι το 1928 ο Τζάρας επισκέφτηκε την Κωνσταντινούπολη όπου είχε έναν ετεροθαλή αδερφό που ζούσε εκεί, έμεινε για αρκετούς μήνες και έπαιξε με πολλούς Τούρκους ομότεχνους του, όπως ο Μουνίρ Νουρεντίν Σελτζούκ που θεωρείται από πολλούς, «αναμορφωτής»⁴⁷ της Τουρκικής μουσικής. Υποθέτουμε πως ο Τζάρας προσπάθησε να αφομοιώσει τεχνικές και μελωδίες μέσα από αυτή την τριβή με τους τούρκους μουσικούς και να τις εντάξει στο ρεπερτόριο του. Σύμφωνα επίσης με τη μαρτυρία του γιου του Τάσου, ο Τζάρας επιδίωκε να παίζει και έπαιζε κάθε φορά με τους Τούρκους μουσικούς που επισκέπτονταν τα καφενεία της Πρέβεζας τα χρόνια του μεσοπολέμου για να δουλέψουν.

⁴⁶ CD *Τραγούδια από τα Γιάννινα με την κομπανία του Νίκου Τζάρα*, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Φίλοι Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλπως Μερλιέ, 2002, Διάρκεια 62:12, 24 ηχογραφήσεις 1930, ένθετο 9 σελίδων, Γενική επιμέλεια , έρευνα , κείμενα Μάρκος Δραγούμης, Γρηγόρης Μπενέκος,

⁴⁷ Σύμφωνα με την γνώμη του Θόδωρου Ακρίδα από τα πρακτικά της εκδήλωσης για τους Πρεβεζάνους λαϊκούς οργανοπαίχτες, την οποία όμως δε μπορούμε να υπερασπιστούμε.

Δούλεψε με πολλούς μουσικούς από την Πρέβεζα και από άλλες περιοχές, όπως για παράδειγμα με τους Χαλκιάδες τους οποίους και είχε πάρει στο συγκρότημά του και είχαν δουλέψει μαζί για μεγάλο χρονικό διάστημα στο Μοναστηράκι Ξηρομέρου. Στις ηχογραφήσεις που μας άφησε, βασικοί συνεργάτες του ήταν, οι Κώστας Μπενάτσης βιολί και τραγούδι, Βασίλης Ντάλας λαούτο, Γάκης Σιόντης από τους Χουλιάρδες τραγούδι και ο αδελφός του Απόστολος Τζάρας ο οποίος ζούσε στην Πάτρα, επίσης τραγούδι. Οι παραπάνω μουσικοί που αναφέραμε αποτελούν κατά τη γνώμη μας, περισσότερο περιστασιακούς συνεργάτες για τις ανάγκες των ηχογραφήσεων, παρά μόνιμους συνεργάτες ενταγμένους στην κομπανία του Τζάρα. Ηχογράφησε κυρίως στην Columbia, στην Odeon, και στην His Mastrer's Voice⁴⁸. Η τελευταία φορά που ηχογράφησε ήταν το 1938 και στο συγκεκριμένο δίσκο τραγουδά ο αδερφός του, Αποστόλης Τζάρας.

Έτσι αν και έφυγε από τη ζωή νέος, το 1942 σε ηλικία 44 χρονών ωστόσο άφησε πίσω του μια σημαντική δισκογραφική δουλειά για τα δεδομένα της εποχής, που περιέχει πάνω από πενήντα κομμάτια από τα οποία τα περισσότερα είναι οργανικά⁴⁹. Ενδεικτικά αναφέρουμε:

Ένα αηδονάκι

Το λεν' οι κούκοι

οι Σιαμάδες

Γκάντα

Η Αβγένω

Οι κύκλες

Ο Ντελήγιωργας

Τα Κλάματα

Τ' Αϊ Λαζάρου

Ο Γεροσόλυμος

Η Μπούλκω

Μπαίνω μεσ' στ' αμπέλι

Σε τούτ' την τάβλα

Λιασκοβίκης

⁴⁸ Τις πληροφορίες αυτές μας τις δίνει ο Τάσος Τζάρας. Για την τελευταία εταιρία διατηρούμε επιφυλάξεις

⁴⁹ Εκτός από τα «εκ φύσεως» οργανικά κομμάτια που δεν έχουν λόγια όπως η *Παπαδιά*, ο *Αλάμπης*, η *Γενοβέφα*, το *Λιασκοβίκι*, η *Πλεύρα*, το *Γιαννιώτικο*, ο *Λιάσκος* και τα *χασάπικα*, ο Τζάρας αποδίδει στη δισκογραφία του οργανικά, και πολλά από τα δημοτικά τραγούδια που αναφέραμε.

Φίλοι μου γιατί δε τρώτε
Σου παραγγέλνω μαύρη γη
Οσμαντάκας
Ποταμιά
Κυρα Βαγγελιώ
Κίνησαν τα καράβια (τραγουδά ο ίδιος)
Ας παν' να ιδούν τα μάτια μου (τραγουδά ο ίδιος)
Ο Ρόβας
Κουρμανιώτισσα
Αφήνω γεια μανούλα μου
Αγγέλω, Βάτους και αγκάθια
Ο Μενούσης
Παπαδιά
Γενοβέφα
Αλάμπειης
Λιασκοβίκι
Γιαννιώτικο
Όλες οι δάφνες
Γιαννιώτικο γονατιστό
Το καλοκαιράκι
Σελήμπεης
Παιδιά μ' σα θέλ'τε λεβεντιά
Τσάμικος Ηπείρου
Κυρα – Μαριγώ
Στο' πα και στο παρήγγειλα
Ξένε που'σαι στην ξενιτιά

Την παραπάνω δισκογραφία παραθέτει ο Θόδωρος Ακρίδας⁵⁰. Εμείς θα προσθέσουμε στη δισκογραφία του Τζάρα τους οργανικούς σκοπούς:

Λιάσκος
Πλέβρα ή Πλέβνα
και τα τραγούδια:
Παιδιά μ' το τ'είστε στα λερά

⁵⁰ *Πρεβεζάνικα Χρονικά*, περίοδος β', τεύχος 24, Πρέβεζα, σελ. 17

Σαν πας πουλί μ' κατ' τη Φραγκιά

Δόντια πυκνά

Ο Τσουρλής

Αλεξάνδρα

Η Βασίλω

Τ' Αλή Πασά

Κάψτε τα Γιάννινα

Ο Καλαντζής

Της νύφης

Το πίνει ο Κώστας το κρασί

Μπαζαργάνα

Καραμπιριά ξεκίνησε

Μηλιά και δύο οργανικά χασάπικα. Ο ερευνητής Παναγιώτης Κουνάδης⁵¹ σε λίστα της Columbia, μας δίνει και τον *Παλαμιώτη* ηχογραφημένο από τον Τζάρα το 1934.

Αν και ο Νίκος Τζάρας φέρεται να ήταν οπαδός του «αλά τούρκα» παιξίματος και της λαϊκής τουρκικής μουσικής, παρατηρώντας κανείς τη δισκογραφία του, μπορεί να παρατηρήσει ότι το παίξιμο του στην πλειοψηφία των τραγουδιών, είναι δωρικό⁵². Είναι γεγονός βέβαια πως η τεχνολογία της εποχής πάνω στις ηχογραφήσεις, η πίεση του χρόνου της ηχογράφησης που απαιτούσε να ολοκληρωθεί το τραγούδι πριν τελειώσει το κερί στον κύλινδρο, καθώς και η κακή ρυθμική και αρμονική συνοδεία πάνω στην οποία ο σολίστας Τζάρας έπρεπε να αποδώσει δεξιοτεχνικά κομμάτια, είναι παράγοντες που πρέπει να λάβουμε υπόψη ακούγοντας αυτές τις ηχογραφήσεις. Για παράδειγμα η πλειοψηφία των παραπάνω κομματιών παίζονταν πολύ αργά στην Πρέβεζα σε σύγκριση με την ταχύτητα με την οποία τα αποδίδει ο Τζάρας στους δίσκους. Αυτό πολύ πιθανά να οφείλεται στην πίεση του χρόνου που ασκούσε στον μουσικό ο περιορισμένος χρόνος εγγραφής του κάθε κομματιού.

Σύμφωνα με μαρτυρίες ανθρώπων που τον άκουσαν και ακούγοντας και τις ηχογραφήσεις του, ο Τζάρας δείχνει να υστερούσε στη δεξιοτεχνία και την ταχύτητα

⁵¹ Παναγιώτης Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, εκδ. Κατάρτι, σελ. 348

⁵² Στακάτο, κοφτό και λυτό παίξιμο χωρίς τραβήγματα και χωρίς έντονη χρήση των διαστημάτων της βυζαντινής και τούρκοαραβικής μουσικής.

όσον αφορά τα δάκτυλα αλλά είχε πολύ καλή φύσα⁵³, και ο ήχος του ήταν γλυκός και απαλός και παρέπεμπε συχνά στο άκουσμα της φλογέρας.

Ο Τζάρας υπήρξε δάσκαλος για πολλούς νεώτερους μουσικούς. Κοντά του μαθήτευσαν οι Πρεβεζάνοι Βασίλης Μπεσίρης ή Τουρκοβασίλης και Νίκος Νταής, ο Νίκος Βρυώνης από τη Λευκάδα, ο Φώτης Πατσούρας από το Ξηρόμερο και άλλοι. Αν και έζησε σε εποχές που ο λαϊκός πρακτικός μουσικός δεν έχαιρε ιδιαίτερου σεβασμού και εκτίμησης κυρίως από την «ανώτερη» αστική τάξη, ωστόσο ο ίδιος άφησε ένα μεγάλο όνομα που στηριζόταν όχι μόνο στην πλούσια μουσική του δραστηριότητα αλλά και στο ήθος που διέθετε ως άνθρωπος.

Ένας άλλος κλαρινίστας που έγραψε την δική του ιστορία στην λαϊκή μουσική της Πρέβεζας είναι ο Βασίλης Μπεσίρης γνωστός και ως Τουρκοβασίλης. Γεννήθηκε στην Πρέβεζα το 1906 και μαθήτευσε αρχικά κοντά στον Νίκο Τζάρα και έπειτα από χρόνια στον Χαράλαμπο Μαργέλη από το Μεσολόγγι. Σε ηλικία 17 χρονών άρχισε να δουλεύει στα πάγκα μαζί με το δάσκαλο του και στη συνέχεια μόνος του⁵⁴.

Το παρατσούκλι του οφείλεται στο γεγονός πως το παίξιμο του ήταν επηρεασμένο από την τούρκικη μουσική το γνωστό «αλά τούρκα». Αν και ξεκίνησε να δουλεύει στην Πρέβεζα πριν τον πόλεμο, καθιερώθηκε ωστόσο στη δουλειά ως μεγάλος δεξιοτέχνης τις δεκαετίες απ' το 1945 ως το '65. Αυτό το διάστημα η κομπανία του Τουρκοβασίλη υπήρξε από τις πιο περιζήτητες κομπανίες στα χωριά του νομού Πρέβεζας, Λευκάδας και Ξηρομέρου. Η κομπανία του απαρτιζόταν από τους Τάκη Τζέμο ή Κώστα Νταή στο βιολί, τον Νίκο Αναστασίου ή τον Νίδα Δημητρίου στο σαντούρι, τον Γιώργο Λιόλη και Γιώργο Νταή στο λαούτο και στο τραγούδι τον Νίκο Αναστασίου με το σαντούρι, τον Γιώργο Νταή με το λαούτο, τον Γιάννη Μαϊκαντή από το Αγρίνιο και άλλους. Την δεκαετία του '50 τον καλούνε στην Αθήνα να ηχογραφήσει και ο Τουρκοβασίλης ανταποκρίνεται ανοίγοντας μια πόρτα στην πρωτεύουσα, που θα του προσφέρει πλούσια δισκογραφία, δουλειά σε νυχτερινά κέντρα και μέσα από όλα αυτά θα κάνει το όνομα του γνωστό στο πανελλήνιο. Μαθητές του υπήρξαν ο Δημήτρης Λογοθέτης, ο Γιάννης Ζερέγκας και άλλοι.

⁵³ Είχε καλή τεχνική φυσήματος

⁵⁴ βλ Θόδωρος Ακρίδας, *Πρεβεζάνικα Χρονικά*, ό.π, σελ.19

Στη δισκογραφία του περιλαμβάνονται τα τραγούδια:

Κόρη μ' το μαντηλάκι σου

Ρούσα παπαδιά

Μικρή με πάντρεψες

Ανθούλα μου

Πανάγω μου ποιόν αγαπάς

Τι να σου κάνω Χαΐδω μου

Ποια σκύλα μάνα το 'λεγε

Μανιατοπούλα

Κόρη με τ' αργυρά κουμπιά

Εύπνα πουλάκι μ', Λιώνω και πονώ

Χορτάριασε το μνήμα μου (τραγουδά η Τασία Βέρα)

Βάσω μ' το φουστανάκι σου

Πρεβεζάνα (που είναι δική του σύνθεση και τραγουδά επίσης η Τασία Βέρα).

Έχει ηχογραφήσει επίσης δυο οργανικά κομμάτια, το *Ουλάμ*, που προφανώς είναι παραφθορά του Χουζάμ⁵⁵ και ένα τσιφτετέλι με τίτλο γιαλέλι – γιαλέλι⁵⁶

Έφυγε από τη ζωή το 1971 σε ηλικία 65 χρόνων.

Μέσα από τις μαρτυρίες αρκετών αναγνωρισμένων μουσικών της παραδοσιακής μουσικής που δούλεψαν στην Πρέβεζα τα τελευταία χρόνια της ακμής του λιμανιού, όπως ο δεξιοτέχνης του κλαρίνου Μάκης Βασιλειάδης, ο λαουτιέρης Χρήστος Ζώτος ο Βαγγέλης Σούκας και άλλοι, οι βιολιτζήδες που έπαιζαν στην Πρέβεζα εκείνη την περίοδο αποτελούσαν για πολλούς – κυρίως μέσα στον κύκλο των μουσικών -τους πιο σημαντικούς εκπροσώπους των λαϊκών οργανοπαιχτών από πλευράς δεξιοτεχνίας. Αυτοί αντιπροσώπευαν κυρίως το «αλά τούρκα» παίξιμο και υπήρξαν δάσκαλοι όχι μόνο για τους νεώτερους βιολιτζήδες αλλά για όλους τους λαϊκούς οργανοπαίχτες.

Αυτή η αίσθηση υπάρχει και όταν αναφέρονται σε αυτούς ορισμένοι Πρεβεζάνοι που τους έζησαν και τους άκουσαν από κοντά, τα χρόνια που έπαιζαν στο Σαϊτάν Παζάρ και σε άλλα στέκια του λιμανιού.

⁵⁵ μουσικός δρόμος – κλίμακα ή κατά την τούρκοαράβικη ορολογία μακάμ, που χρησιμοποιείται στη λαϊκή μουσική. Ωστόσο το συγκεκριμένο κομμάτι είναι σε μακάμ Σεγκιάχ και όχι Χουζάμ.

⁵⁶ βλ. Θόδωρος Ακρίδας, *Πρεβεζάνικα Χρονικά*, όπ. σελ.20

Ο Μάκης Βασιλειάδης μας αναφέρει πως δάσκαλος του στην Πρέβεζα ήταν ο βιολιστής Φώτης Ντίνου, ενώ ο Βαγγέλης Σούκας στη βιογραφία του αναφέρει ως δικό του δάσκαλο τον βιολιστή Τάκη Τζέμο λέγοντας: “Σήμερα λέω με βεβαιότητα πως το παίξιμο μου ήταν τζεμαϊκό”⁵⁷. Δυστυχώς οι Πρεβεζάνοι δεξιοτέχνες του βιολιού δεν μας έχουν αφήσει ηχογραφήσεις με τα παιχνίματά τους. Ενδιαφέρον όμως έχει το γεγονός πως παιχνίματα του Τάκη Τζέμου έχουν μείνει στη μνήμη ανθρώπων και είναι αξιοπερίεργο πως ο λαουτιέρης Χρήστος Ζώτος και ο Πρεβεζάνος Θόδωρος Ζαφείρης που είναι ένας σπουδαίος τραγουδιστής⁵⁸ και έζησε και αυτός από κοντά τον Τζέμο, παρά το γεγονός ότι δε γνωρίζονται μεταξύ τους, αποδίδουν και οι δύο φωνητικά, ένα ταξίμι Χιτζάζ με τον τρόπο που το έπαιζε ο Τζέμος, σχεδόν απaráλλακτα. Επίσης ενδιαφέρον έχει και η παρατήρηση του τρόπου παιχνίματος του κλαρινίστα Βαγγέλη Σούκα ο οποίος όπως προαναφέραμε, ήταν μαθητής του Τζέμου.

Ο Τάκης Τζέμος γεννήθηκε στο Μαργαρίτι Θεσπρωτίας το 1905. Εγκαταστάθηκε στην Πρέβεζα γύρω στα 1927 όταν η οικογένεια του μετακόμισε από το Μαργαρίτι στην Πρέβεζα όπου ο πατέρας του Θανάσης Τζέμος - που ήταν και αυτός βιολιστής - άνοιξε τσαρουχάδικο. Ο Τάκης Τζέμος παρόλο που βοηθούσε τον πατέρα του στο τσαρουχάδικο άρχισε να ασχολείται από μικρή ηλικία με το βιολί. Όταν ήρθε στην Πρέβεζα ανέλαβαν να τον βοηθήσουν ο πρόσφυγας σαντουριέρης Παράσχος και ένας τραγουδιστής Αράπης⁵⁹. Ο Τάκης Τζέμος γρήγορα εξελίσσεται σε ένα σπουδαίο βιολιστή και γίνεται περιζήτητος από τις ορχήστρες της Πρέβεζας. Δουλεύει αρχικά με τον Νίκο Τζάρα ως και το θάνατο του τελευταίου το 1942. Μετά το θάνατο του Τζάρα δουλεύει κυρίως με τον Τουρκοβασίλη, τον Κώστα Καραγιάννη από τη Λιβαδειά, τον Τάσο Χαλκιά που για λίγο είχε ενσωματωθεί στο συγκρότημα του Τζέμου και του Τουρκοβασίλη⁶⁰, τον Βαγγέλη Σούκα και άλλους.

Σε κάποια του εμφάνιση τον άκουσε ένας μεγάλος βιολιστής της εποχής, ο Δημήτρης Σέμσης γνωστός και ως Σαλονικιός, ο οποίος εντυπωσιάστηκε από το παίξιμο του και τον παρότρυνε να εγκατασταθεί στην Αθήνα για να εργαστεί. Ο Τζέμος έφυγε για την Αθήνα όπου συνεργάστηκε με πολλούς μουσικούς, κέρδισε το

⁵⁷ Ζωή Γκαϊδατζή, *Βαγγέλης Σούκας, Όλα για το όνομα*, εκδ. Κέδρος σελ.21

⁵⁸ Ο Θόδωρος Ζαφείρης έχει ένα σπουδαίο ταλέντο στη φωνή το οποίο όμως κατά τον ίδιο, δεν τον άφησε να το αξιοποιήσει ο πατέρας του λόγω της αντιμετώπισης των λαϊκών μουσικών εκείνη την εποχή.

⁵⁹ Είναι πολύ πιθανό να πρόκειται για τον Τούρκο τραγουδιστή Ημίν Αράπη για τον οποίο κάνουν λόγο στις μαρτυρίες τους ο Θόδωρος Ζαφείρης ο Τάσος Τζάρας και ο Μάκης Βασιλειάδης.

⁶⁰ Αντρέας Χρονόπουλος, *θύμησης και σημειώσεις Τάσου Χαλκιά*, εκδ. Απόπειρα σελ.53

θαυμασμό τους και έκανε ακόμα πιο γνωστό το όνομα του στον κύκλο των μουσικών σε πανελλήνια εμβέλεια. Δεν έμεινε όμως για πολύ στην Αθήνα αφού κάποια περιστατικά τον ανάγκασαν να γυρίσει και να μείνει μόνιμα στην Πρέβεζα.

Δυστυχώς οι συγκυρίες δε του επέτρεψαν να ηχογραφήσει και έτσι δεν έχουμε ακουστικό υλικό για να περιγράψουμε το παίξιμό του. Ωστόσο θα χρησιμοποιήσουμε μαρτυρίες από μουσικούς που έπαιζαν μαζί του ή τον άκουσαν να παίζει, οι οποίες είναι περιγραφικές και μας δίνουν έστω και μια αμυδρή ιδέα για τον τρόπο με τον οποίο χειριζόταν το βιολί. Ο Χρήστος Ζώτος που δούλεψε μαζί του μας λέει πως ο Τζέμος μπορούσε να «βγάλει» σχεδόν ένα ολόκληρο τραγούδι με μια δοξαριά. Αν και αυτό είναι κατά κάποιο τρόπο σχήμα λόγου, ο Χ. Ζώτος θέλει να δώσει έμφαση στο γεγονός πως ο Τζέμος δε χρησιμοποιούσε πολύ το δοξάρι πάνω κάτω με «κοντές» δοξαριές, αλλά δούλεψε πολύ καλά το αριστερό του χέρι παίζοντας με πολλά γκλισάντα και γεμάτες δοξαριές. Ο Θόδωρος Ζαφείρης μας αναφέρει πως ο Τζέμος μετακινούσε τα δάχτυλα του αριστερού χεριού πάνω στο βιολί χωρίς να τα σηκώνει σχεδόν ποτέ, επιβεβαιώνοντας κατά κάποιο τρόπο το διαρκές γκλισάντο, ενώ ο Θόδωρος Ακρίδας εξετάζοντας το παίξιμο του αναφέρει τα εξής: « Πλατιά και παχιά δοξαριά, εκλεπτυσμένα και πολύ ευκίνητα δάχτυλα, ήχος βιολιού γεμάτος ευαισθησία και λυρισμό»⁶¹. Ο Τιμολέων Βέσκας ο οποίος δεν είναι μουσικός αλλά φίλος της λαϊκής και ελαφρολαϊκής μουσικής και μπαρμπέρης στο Σαϊτάν Παζάρ από το 1952, θυμάται έντονα τα μαρς και τις χόρες που έπαιζε ο Τζέμος στα καφενεία στο Σαϊτάν Παζάρ.

Ο Τζέμος συνήθιζε επίσης, λόγω της γνώσης του «αλά τούρκα» παιξίματος και της δεξιοτεχνικής ευχέρειας που διέθετε, να αλλάζει τα κομμάτια. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το τραγούδι «βρύση μου μαλαματένια» το οποίο υπάρχει σε ηχογράφηση από τον Βαγγέλη Σούκα παιγμένο με τον τρόπο που το έπαιζε ο Τζέμος. Το τραγούδι είναι σε ρυθμό 7/8. Αν και το τραγούδι ξεκινά σε μακάμ Ράστ με πτώση μια τρίτη προς τα κάτω σε Ουσάκ και κλείσιμο στην τονική με μετατροπή του Ράστ σε μακάμ Νιγρίζ, κατά τη διάρκεια του Ράστ ο Τζέμος μετατρέπει τα διαστήματα από σκληρά διατονικά σε μαλακά, διαμορφώνοντας σχεδόν το Ράστ σε Ουσάκ δουλεύοντας διαρκώς με γκλισάντα. Είναι και αυτό ένα στοιχείο του παιξίματος «αλά τούρκα» που χρησιμοποιούσαν συχνά στην Πρέβεζα. Ο Βαγγέλης Σούκας παίζει το κομμάτι πολύ πιο αργά από την ταχύτητα που παίζεται

⁶¹βλ. *Πρεβεζάνικα Χρονικά*, όπ. σελ.22

στην υπόλοιπη Ήπειρο, αυτό όμως δεν είναι μια πρωτοτυπία του Τζέμου, αλλά κάτι που συνηθίζονταν στην Πρέβεζα και θα το εξετάσουμε στο κεφάλαιο για το ρεπερτόριο.

Ο Τζέμος μπορεί να μην άφησε πίσω του δισκογραφία, πέρασε όμως από την Πρέβεζα και σχεδόν όλη τη βορειοδυτική Ελλάδα, σαν ένας από τους μεγαλύτερους δεξιοτέχνες λαϊκούς μουσικούς που πολλοί μουσικοί προσπάθησαν να φτάσουν σε δεξιοτεχνία και ήθος και όλοι θυμούνται με θαυμασμό. Έφυγε από τη ζωή το 1962.

Ο λαϊκός βιολιστής Φώτης Ντίνου, σύμφωνα πάντα με μαρτυρίες μουσικών, ήταν πιο προσηλωμένος στο «αλά τούρκα παίξιμο» σε σχέση με τον Τζέμο αλλά εκτελούσε πιο «κοντές» και κοφτές δοξαριές. Ο κλαρινίστας Μάκης Βασιλειάδης που υπήρξε μαθητής του και έμεναν στην ίδια γειτονιά στην βόρεια πλευρά της τάφρου, στην σημερινή οδό Αντιάνων, μας λέει ότι τις πρώτες φορές που άκουσε από το σπίτι του τον Φώτη Ντίνου να παίζει, πίστευε πως άκουγε από ραδιόφωνο της γειτονιάς το σταθμό Άγκυρα⁶² που συνήθιζαν να ακούνε τότε οι μουσικοί στην Πρέβεζα. «Το αλά τούρκα, το καθ' αυτό βυζαντινό το είχε αυτός» μας λέει. Τον συνάντησε στα μουσικά καφενεία στο Σαϊτάν Παζάρ όπου έπαιζε με τον Μικρασιάτη πρόσφυγα Δημοσθένη Καταρτζή ο οποίος έπαιζε ούτι. Ο Δημοσθένης τραγουδούσε πολλά τούρκικα τραγούδια ενώ ο Φώτης Ντίνου που είχε επίσης καλή φωνή συνήθιζε να λέει αμανέδες. Με αυτούς τους δύο έπαιξε για πρώτη φορά ο Μάκης Βασιλειάδης στην Πρέβεζα. Από τον Φώτη Ντίνου έμαθε και όλα τα οργανικά δεξιοτεχνικά κομμάτια που παίζονταν στην Πρέβεζα.

Ο τρόπος «αλά τούρκα» χαρακτηρίζει τα παιξίματα στην Πρέβεζα και φαίνεται να είχε επηρεάσει τους λαϊκούς οργανοπαίχτες της πόλης. Λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός ότι η Πρέβεζα απελευθερώθηκε από τους Τούρκους το 1912, ενώ λίγα χρόνια αργότερα υπήρξε ένα από τα αστικά κέντρα της Ελλάδας που δέχτηκαν πρόσφυγες από την Μικρά Ασία, μπορούμε να κατανοήσουμε αυτή την τάση. Όλα αυτά δικαιολογούν και το γεγονός ότι Τούρκοι μουσικοί έρχονταν και έπαιζαν στην Πρέβεζα κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου. Τα ανατολίτικα ακούσματα ήταν αρεστά σε μερίδα του πληθυσμού της πόλης και πιο συγκεκριμένα σε μεγάλη μερίδα της λαϊκής τάξης.

⁶² Ραδιοφωνικός σταθμός της Άγκυρας ο οποίος εξέπεμπε στην συχνότητα των βραχέων κυμάτων.

5. Τα οργανικά κομμάτια του ρεπερτορίου της Πρέβεζας

Ιδιαιτερότητα του ρεπερτορίου της δημοτικής μουσικής στην Πρέβεζα, αποτελεί η παρουσία μέσα σε αυτό, πολλών οργανικών κομματιών.

Τα οργανικά κομμάτια, “*Αλάμπης*”, “*Παπαδιά*”, “*Αιάσκος*”, “*Συρτό Πρεβεζάνικο*”, “*Κλάματα*”, “*Φυσσούνι*”, “*Πλεύρα*”, “*Γενοβέφα*”, “*Βαθύ Μπεράτι*”, “*Λιασκοβίκι Πρεβεζάνικο*”, “*Φράσια Πρεβεζάνικη*”, παίζονταν και χορεύονταν στην πόλη της Πρέβεζας και την ευρύτερη περιοχή την περίοδο που εξετάζουμε.

Στη συγκεκριμένη εργασία λοιπόν, το ρεπερτόριο στο οποίο θα εστιάσουμε αφορά τα οργανικά κομμάτια που παίζονταν στην Πρέβεζα και αποτελούν μερικές από τις πιο δεξιοτεχνικές συνθέσεις της λαϊκής μουσικής μας παράδοσης.

Πριν ξεκινήσουμε την παρουσίαση των παραπάνω κομματιών θα πρέπει να επισημάνουμε πως δεν υπάρχουν στοιχεία σε γραπτή μορφή, τόσο για την ακριβή προέλευση τους όσο και για τους συνθέτες τους. Πρόκειται για μουσικά κομμάτια που έφτασαν ως τις μέρες μας κυρίως μέσω της προφορικής μουσικής παράδοσης και σύμφωνα με παλιότερες και νεώτερες ηχογραφήσεις, στην πλειοψηφία τους διαμορφωμένα. Ορισμένα μάλιστα από αυτά είναι άγνωστα στο σημερινό ακροατή που ακούει το συγκεκριμένο είδος μουσικής, αφού οι μουσικοί σήμερα δεν συνηθίζουν να τα παίζουν.

Σε αυτό το κεφάλαιο δεν διεκδικείται η πατρότητα των συγκεκριμένων κομματιών. Θα σταθούμε όμως σε ότι υλικό έχουμε (για άλλα κομμάτια περισσότερο για άλλα λιγότερο) και σε αναφορές κυρίως λαϊκών οργανοπαιχτών για να κατανοήσουμε την προέλευση τους και τις τυχόν επιρροές που τα ίδια προδίδουν πως έχουν δεχτεί και έχουν ενσωματώσει στην τοπική λαϊκή μουσική κουλτούρα. Πολλά από αυτά τα κομμάτια παίζονταν και ακούγονται μέχρι και σήμερα στα χωριά του Ζαγορίου Ιωαννίνων αλλά και στα χωριά του Ξηρομέρου Αιτωλοακαρνανίας, περιοχή όπου άλλωστε δραστηριοποιούνταν οι Πρεβεζάνοι μουσικοί. Το Ζαγόρι επίσης στο ζενίθ της οικονομικής, πνευματικής και πολιτισμικής ανάπτυξης της κοινωνίας του (τέλη του 19^{ου} αιώνα), αποτελεί ένα πολιτισμικό κόμβο, που δέχεται, όσον αφορά και στην μουσική του, επιρροές από πόλεις της Ηπείρου (Γιάννενα, Πρέβεζα, Άρτα) αλλά και από απομακρυσμένα, μεγάλα και ανθηρά οικονομικά κέντρα του 19^{ου} αιώνα, αναπτύσσοντας έτσι και στη μουσική μια αισθητική, όπου

βασικό στοιχείο της είναι ο αστικός χαρακτήρας⁶³. Αυτό που μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα είναι πως, κάποια από τα οργανικά κομμάτια που θα παρουσιάσουμε, παίζονταν και καθιερώθηκαν με διαφορετικό τρόπο στην Πρέβεζα σε σχέση με την περιοχή του Ζαγορίου – ορισμένα μάλιστα προσδιορίζονται όπως είδαμε από τον τίτλο τους, ως Πρεβεζάνικα, μαρτυρώντας την καταγωγή τους - και σε αυτά θα σταθούμε περισσότερο.

Εξετάζοντας αρχικά τη ρυθμική και τη μελωδική δομή των κομματιών αντιλαμβανόμαστε πως διαφέρουν αισθητά - τουλάχιστον όσον αφορά τη μελωδική δομή - από αυτή που παρουσιάζεται σήμερα ως «αρχέγονη» μουσική της Ηπείρου, δηλαδή την πεντάφθογγη ή αλλιώς πεντατονική κλίμακα. Τα κομμάτια κάνουν χρήση των μακάμ που χρησιμοποιούνται στην ευρύτερη περιοχή της Ανατολικής Μεσογείου και αποτελούνται από πολλές και διαφορετικές πάρτες⁶⁴ το καθένα. Η αναφορά που κάνουμε στη μουσική δομή του κάθε κομματιού, αποτελεί μια περιληπτική περιγραφή της μελωδικής του δομής σε γραπτό λόγο, με ταυτόχρονη χρήση των όρων της τούρκοαραβικής μουσικής⁶⁵ στο βαθμό που αυτοί χρησιμοποιούνται από τους λαϊκούς οργανοπαίχτες στην Ελλάδα και όρων που προέρχονται από την Ευρωπαϊκή μουσική στο βαθμό που και αυτοί επίσης χρησιμοποιούνται από τους λαϊκούς οργανοπαίχτες στην Ελλάδα.

Η σειρά παρουσίασης των κομματιών γίνεται με βάση την ομαδοποίησή τους σύμφωνα με το μέτρο. Έτσι αρχίζουμε την παρουσίαση με τα πεντάσημα *Αλάμπεη*, *Παπαδιά*, *Βαθύ Μπεράτι*, συνεχίζουμε παρεμβάλλοντας τον μοναδικό εννιάσημο σκοπό *Φυσσούνι* και κλείνουμε τις παρουσιάσεις με τα τετράσημα , *Λιάσκος*, *Συρτό Πρεβεζάνικο*, *Κλάματα*, *Πλεύρα*, *Γενοβέφα*, *Λιασκοβίκι Πρεβεζάνικο* και *Φράσια Πρεβεζάνικη*. Ας δούμε όμως κάποια στοιχεία για τα συγκεκριμένα κομμάτια.

Ο “*Αλάμπεης*”: πρόκειται για ένα αργό πεντάσημο οργανικό κομμάτι το οποίο ηχογραφήθηκε για πρώτη φορά από τον Νίκο Τζάρα στις αρχές της δεκαετίας του ’30. Το πεντάσημο μέτρο συναντάται συχνά στα οργανικά κομμάτια της Πρέβεζας και σε πολλά επίσης οργανικά και μη τραγούδια του Ζαγορίου καθώς και της υπόλοιπης Ηπείρου. Πολλοί από τους παλιούς λαϊκούς οργανοπαίχτες αναφέρουν πως το κομμάτι αποτελεί μια σύνθεση του Τζάρα που στην ουσία είναι διασκευή

⁶³ *Ζαγορίσιο Ζιαφέτι με τον Λεντέρη Σαρρέα*, Πολιτιστικός Σύνδεσμος Ζαγορισίων, 2002, 76:36 λεπτά, ένθετο (56 σελ.), κείμενα Γιώργος Κοκκώνης.

⁶⁴ Μουσικά θέματα με διαφορετική μελωδική γραμμή

⁶⁵ Μάριος Μαυροειδής, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο, Ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακάμ, το τουρκικό μακάμ*, Fagotto, Αθήνα 1999

τούρκικων μελωδιών. Κανείς όμως δυστυχώς δε μπορεί να δώσει πιο συγκεκριμένες πληροφορίες για τις τούρκικες αυτές μελωδίες ώστε να μπορέσουμε να προσδιορίσουμε με μεγαλύτερη βεβαιότητα την προέλευση του ή τις επιρροές του. Ωστόσο η κυκλοφορία ενός ψηφιακού δίσκου στην Τουρκία το 2000 με παραδοσιακά τραγούδια της Ανατολικής Θράκης και τίτλο “ *The Road to Kesan, Tyrkish Rom and Regional Music of Thrace*”⁶⁶ και σολίστα τον τσιγγάνο κλαρινίστα Selim Sesler, έρχεται να ενισχύσει την άποψη περί τούρκικης προέλευσης του συγκεκριμένου κομματιού. Το CD περιλαμβάνει εκτός των άλλων ένα οργανικό κομμάτι τον *Ala Bey (Αλάμπεη)* καθώς και άλλα Ελληνικά τραγούδια όπως το “*Ali Pasa*” (*Αλή Πασάς*), “*Patrona Samiotisa*” (*Πατρόνα Σαμιώτισα*), “*Kamrana mori Mitro*” και άλλα. Ο *Αλάμπεης* εδώ είναι επίσης σε μέτρο 5/4 με διαφορετική όμως ρυθμική δομή ενώ η μελωδική του γραμμή είναι εντελώς διαφορετική από την αντίστοιχη Πρεβεζάνικη εκδοχή.

Το γεγονός ότι συναντάμε τον *Αλάμπεη* στην Τουρκία παιγμένο από Τούρκους τσιγγάνους - έστω και αν η μελωδία του διαφέρει αισθητά από την Ελληνική - δικαιώνει όσους πιστεύουν πως ο Τζάρας μετά την επίσκεψη του στην Κωνσταντινούπολη επέστρεψε με μουσικό υλικό το οποίο και διαμόρφωσε στα μέτρα της τοπικής λαϊκής αισθητικής στη μουσική. Δε μπορούμε βέβαια να ξέρουμε αν αυτό ισχύει για το συγκεκριμένο κομμάτι. Κατά τη γνώμη μας παρόλη τη σημαντικότητα του ως στοιχείο, αυτό δεν μπορεί να αποδείξει την προέλευση του κομματιού (ίσως, σύμφωνα με κάποια ιστορικά στοιχεία που θα αναφέρουμε παρακάτω, να συμβαίνει το αντίθετο, να έφτασε δηλαδή στην Κεσάνη από την Ήπειρο), μπορεί να αποδείξει ωστόσο την συνεχή πολιτισμική συναλλαγή που συντελούνταν μέσω των εμπορικών οδών της Ηπείρου με την Κωνσταντινούπολη.

Ο ερευνητής της λαϊκής μουσικής Γιώργος Ε. Παπαδάκης⁶⁷ μας αναφέρει τα εξής στοιχεία για την ιστορία του ονόματος του κομματιού: «..Είναι γνωστό και περιττεύουν οι αποδείξεις περί αυτού, ότι πολλά κομμάτια που σήμερα εμφανίζονται

⁶⁶ Πρόκειται για ένα cd που περιέχει τραγούδια από την Τούρκικη πλευρά της Θράκης και συγκεκριμένα την πόλη Κεσάνη που θεωρείται ως κέντρο μιας μουσικής κοινότητας τσιγγάνων. Στα κείμενα που συνοδεύουν το cd αναφέρεται πως, « πρόκειται για μια συλλογή με τραγούδια του γάμου και άλλη χορευτική μουσική, που αναμιγνύει Τούρκικες, Ελληνικές, Τσιγγάνικες και Βουλγάρικες επιρροές..»

⁶⁷ *Τραγούδια που λέμε στο Ζαγόρι*, Πολιτιστικός Σύλλογος Ζαγορισίων 2000, Posyza cd 1, Διάρκεια 70':52'' ένθετο, κείμενα Πολύβιος Καρράς, Γιώργος Παπαδάκης, Παναγιώτης Τζόκας.

ως ορχηστρικά, ήταν κάποτε τραγούδια, τα λόγια των οποίων χάθηκαν στο πέρασμα του χρόνου. Είναι επίσης γνωστό πως η λαϊκή μούσα δεν αφιερώνει τραγούδια σε συγκεκριμένα πρόσωπα, αν τα πρόσωπα αυτά δεν συνδέονται με γεγονότα ή πράξεις σημαντικές για τη ζωή ή τις αντιλήψεις της κοινότητας. Αν δεχτούμε λοιπόν πως ο Αλάμπεης ήταν κάποτε τραγούδι είναι λογικό να αναζητήσουμε στην ιστορία κάποιον συγκεκριμένο Αλάμπεη που να αξιώθηκε ένα δημοτικό τραγούδι. Ο πιο γνωστός Αλάμπεης που γνωρίζει η ιστορία της Ηπείρου έζησε και έδρασε, τον 17^ο αιώνα και δεν αποκλείεται να είναι αυτός ο ήρωας του υποτιθέμενου τραγουδιού. Πρόκειται για τον επικεφαλής των Σπαχήδων της Ηπείρου στην εκστρατεία των Οθωμανών κατά των Περσών το έτος 1636, Αλάμπεη της Ντουκαϊνης ...Επί της βασιλείας του Αμουράτ Δ΄(1635) και όταν όλη η Ήπειρος είχε πλέον κατακτηθεί, η Υψηλή Πύλη αναγνώρισε στους ντόπιους χριστιανούς ιππείς το δικαίωμα νομής της γης, όπως ακριβώς και στα χρόνια της Βυζαντινής δεσποτικής κυριαρχίας...Οι προνομιούχοι αυτοί χριστιανοί ονομάζονταν Σπαχήδες και ήσαν υποχρεωμένοι να φρουρούν αμισθί τα κάστρα αλλά και να εκστρατεύουν κάθε φορά που θα τους καλούσε η Πύλη...Το 1636 λοιπόν ξέσπασε ο πολυετής Οθωμανικό – Περσικός πόλεμος και στην πρώτη εκστρατεία αναφέρεται ότι συνόδευαν τον τουρκικό στρατό 12.000 Ηπειρώτες χριστιανοί Σπαχήδες. Σε μια μεγάλη και φονική μάχη ο τουρκικός στρατός νικήθηκε και επρόκειτο στην υποχώρηση του να κατακοπεί από τους Πέρσες. Τότε λοιπόν ο αρχηγός των Ηπειρωτών χριστιανών Σπαχήδων, δηλαδή ο Αλάμπεης πήρε την πρωτοβουλία να δράσει ανεξάρτητα και παλικαρίσια. Διέταξε λοιπόν τους στρατιώτες του να υψώσουν εθνικές σημαίες που απεικόνιζαν τον Άγιο Γεώργιο και με θάρρος πραγματοποίησαν επίθεση κατά των Περσών, οι οποίοι αιφνιδιάστηκαν και δέιλιασαν μπροστά στο θάρρος των επιτιθέμενων βάζοντας το στα πόδια. Αυτή η ενέργεια των χριστιανών Σπαχήδων έδωσε άλλη τροπή στη μάχη και έσωσε τον τούρκικο στρατό από βέβαιο αποδεκατισμό...»

Αν το συγκεκριμένο κομμάτι ήταν όντως τραγούδι και αναφερόταν στον συγκεκριμένο ήρωα, ο οποίος προφανώς αποτελούσε ήρωα για όλη την Οθωμανική Αυτοκρατορία πολλαπλασιάζονται κατά τη γνώμη μας οι εκδοχές προέλευσης αφού είναι πολύ πιθανό ο ήρωας να υμνήθηκε με τραγούδι σε πολλές περιοχές της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και με διαφορετικό τρόπο ή να τον τραγούδησαν οι Χριστιανοί Σπαχήδες της Ηπείρου και να διαδόθηκε μέσω αυτών στην υπόλοιπη οθωμανική επικράτεια. Ένα ακόμη στοιχείο που πρέπει να λάβουμε υπόψη, είναι πως

μετά τις ανταλλαγές των πληθυσμών οι Τουρκογιαννιώτες κάτοικοι που αντηλλάγησαν , μεταφέρθηκαν και εγκαταστάθηκαν στην Ανατολική Θράκη.

Πιο περίπλοκη κάνει την υπόθεση της προέλευσης του κομματιού η ύπαρξη ενός άλλου οργανικού κομματιού που παίζεται στα Ζαγοροχώρια, του *Μαλίκμπεη*, που στην ουσία αποτελεί μεταφορά της μελωδίας του Αλάμπεη με κάποιες μικρές διαφοροποιήσεις σε επτάσημο ρυθμό και το οποίο κομμάτι ηχογραφήθηκε παλαιότερα από τον Ηπειρώτη βιολιστή Αλέξη Ζούμπα στην Αμερική, όπως και πρόσφατα από τον κλαρινίστα Γρηγόρη Καψάλη .

Αναφορικά με τη μουσική δομή του κομματιού, είναι όπως αναφέραμε πεντάσημο και εκτελείται αργά. Πρόκειται για ένα περίπλοκο κομμάτι τόσο όσον αφορά το ρυθμό όσο και τη μελωδία του. Το κομμάτι ακολουθώντας την εκτέλεση του Βαγγέλη Σούκα σε ηχογράφιση της Ελληνικής ραδιοφωνίας ξεκινά να αναπτύσσει τη μελωδία του σε μακάμ Χιτζάζ, στέκεται στην 5^η βαθμίδα εκτελώντας από εκεί επίσης Χιτζάζ μέχρι την πέμπτη βαθμίδα της νέας τονικής και επιστρέφει στην αρχική τονική πάλι με Χιτζάζ. Αυτό το μέρος επειδή επαναλαμβάνεται αυτούσιο θα μπορούσαμε να το χαρακτηρίσουμε σαν ένα πρώτο μέρος του κομματιού. Στη συνέχεια ξεκινά πάλι με την ίδια μελωδική γραμμή σε Χιτζάζ όπως στην αρχή, φτάνοντας όμως στην 5^η βαθμίδα την ρίχνει ένα ημιτόνιο μετατρέποντας τη μελωδία σε Νιγρίζ από την 3^η βαθμίδα σε σχέση πάντα με την τονική. Επειδή η μελωδική αυτή γραμμή κλείνει στην αρχική τονική αλλά με κίνηση Ουσάκ, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η μελωδία αυτού του μέρους, εκτελείται πάνω σε ένα Καρτζιγάρ με στάση στην 3^η μικρή. Η μελωδία συνεχίζει πάλι σε Καρτζιγάρ από την τονική με στάση αυτή την φορά στην 4^η βαθμίδα και κλείνει με Ουσάκ μετατρέποντας την 5^η από ελαττωμένη που είναι στο Καρτζιγάρ σε καθαρή. Σαν τελευταίο μέρος θεωρούμε την εισαγωγή ενός Χουζάμ από την υποτονική που στέκεται στην 3^η βαθμίδα κάνοντας Νιγρίζ και επαναλαμβάνει από εκεί και πέρα το 2^ο μέρος σε Καρτζιγάρ, κλείνοντας στην τονική με Ουσάκ.

Η μετρονομική ένδειξη της ρυθμικής αγωγής στην συγκεκριμένη ηχογράφιση είναι περίπου στο 60 ενώ το κομμάτι γενικότερα παίζονταν αργά και συνηθιζόταν να χορεύεται με αυτοσχεδιασμό από τον πρωτοχορευτή ενώ στο τέλος κάνει γύρισμα σε τρίσημο μέτρο και χορό τσάμικο.

Η “*Παπαδιά*” αποτελεί έναν επίσης πεντάσημο οργανικό σκοπό που παίζεται σε όλη την Ήπειρο αλλά κυρίως στην Πρέβεζα και το Ξηρόμερο. Πρόκειται για ένα

εξίσου δεξιοτεχνικό κομμάτι που περιλαμβάνει διαφορετικές πάρτες. Κανείς δε μπορεί να μιλήσει με σιγουριά για την προέλευσή του. Ο Χ Ζώτος μας λέει πως το κομμάτι παίζονταν κυρίως στην Πρέβεζα. Στην Πρέβεζα και στο Νίκο Τζάρα μας παραπέμπει και ο κλαρινίστας Γρηγόρης Καψάλης. Είναι γεγονός πάντως πως μια από τις παλαιότερες ηχογραφήσεις αν όχι η παλαιότερη, ανήκει στο Νίκο Τζάρα. Ο ερευνητής Παναγιώτης Κουνάδης⁶⁸ σε μια λίστα δισκογραφίας Ηπειρώτικων τραγουδιών στην Ελλάδα, μας δίνει δυο προπολεμικές ηχογραφήσεις του κομματιού. Η μία από τις δυο έχει γίνει στην εταιρία “His Master’s Voice” το 1931 και ανήκει στον κλαρινίστα Κίτσο Χαρισιάδη ενώ η άλλη για την οποία δεν έχει στοιχεία για τον σολίστα έχει γίνει το 1933 στην Columbia. Η *Παπαδιά* αυτή έχει ηχογραφηθεί μαζί με το *Σελήμπε* σε δίσκο 78 στροφών και βρίσκεται σε μια σειρά τραγουδιών (στην πλειοψηφία τους Πρεβεζάνικα) μέσα στη λίστα, χωρίς όμως στοιχεία για τους μουσικούς. Ωστόσο αυτά τα τραγούδια έχουν ηχογραφηθεί όλα από τον Νίκο Τζάρα την ίδια περίοδο και το πιθανότερο είναι να πρόκειται για αυτές ακριβώς τις ηχογραφήσεις. Τις περισσότερες από τις ηχογραφήσεις του άλλωστε ο Τζάρας τις είχε κάνει όπως έχουμε ήδη αναφέρει στην Columbia. Ο κλαρινίστας Πέτρο Λούκας Χαλκιάς μας αναφέρει πως η *Παπαδιά* και άλλα δεξιοτεχνικά κομμάτια της Ηπείρου ανήκουν σε ένα μεγάλο δεξιοτέχνη του βιολιού που ζούσε στα Γιάννενα τα χρόνια της ύστερης τουρκοκρατίας, τον Λάλο Φάκο τον οποίον καλούσαν συχνά οι Τούρκοι άρχοντες στους οντάδες τους για να τους παίξει. Πέρα από την προφορική αναφορά όμως του Πέτρου Λούκα Χαλκιά δεν υπάρχουν άλλα στοιχεία που να μπορούν να τεκμηριώσουν αυτή την άποψη⁶⁹.

Το κομμάτι αναπτύσσεται σε μακάμ Ουσάκ. Η συνεχής όμως επανάληψη συγκεκριμένων μουσικών φράσεων με μικρές διαφοροποιήσεις, καθιστά δύσκολο στο σολίστα να συγκρατήσει μια συγκεκριμένη δομή όσον αφορά τις μουσικές αυτές φράσεις και για αυτό το λόγο υπάρχουν και διαφοροποιήσεις στη δομή, σε πολλές ηχογραφημένες εκτελέσεις του συγκεκριμένου κομματιού.

Η *Παπαδιά* είναι ένα από τα δεξιοτεχνικά κομμάτια του ρεπερτορίου της δημοτικής μουσικής που έχει ηχογραφηθεί πολλές φορές. Αποτελούσε και αποτελεί για τους κλαρινίστες ένα μέσο για την αναγνώρισή και την καταξίωσή τους τόσο στο

⁶⁸ Παναγιώτης Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο, εκδ. Κατάρτι. Σελ 343

⁶⁹ Η μαρτυρία αυτή προέρχεται από αναφορά του Πέτρου Λούκα Χαλκιά σε ερώτηση που του θέσαμε σχετικά με τα οργανικά κομμάτια που εξετάζουμε.

χώρο των λαϊκών μουσικών, όσο και του ακροατηρίου. Στην Πρέβεζα όπως και αλλού, το ζητούσαν οι μερακλήδες και επιδέξιοι χορευτές και το χόρευαν επιμηκύνοντας πολλές φορές την τελευταία αξία του πεντάσημου μέτρου, αφού στην ουσία αυτοί έδιναν τις θέσεις του μέτρου με το βηματισμό τους, ενώ ο κλαριτζής έπρεπε να είναι έμπειρος για να τους ακολουθήσει. Κάποιοι από τους μερακλήδες χορευτές μάλιστα, τη χόρευαν πάνω σε δύο ή τρία αναποδογυρισμένα κρασοπότηρα. Συνηθίζεται να κάνει στο τέλος, γύρισμα σε τρίσημο μέτρο 3/4 και χορό τσάμικο όπου αυτοσχεδιάζει ο σολίστας με επιτάχυνση της ρυθμικής αγωγής προς το τέλος του αυτοσχεδιασμού.

Στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο που εξετάζουμε, προσθέσαμε το οργανικό κομμάτι “*βαθύ Μπεράτι*” το οποίο σύμφωνα με μαρτυρία του λαουτιέρη Χρήστου Ζώτου και του κλαρινίστα Μάκη Βασιλειάδη παίζονταν κυρίως στην Πρέβεζα. Η μοναδική άλλωστε ηχογράφιση που γνωρίζουμε ανήκει στο Χρήστο Ζώτο και ηχογραφήθηκε από την FM Records. Η ονομασία του δηλώνει καταγωγή από την νότιο Αλβανία και την μεσαιωνική πόλη Βεράτιον(Μπεράτι), δεν αποκλείεται λοιπόν να αποτελεί διασκευή κάποιου σκοπού που παίζονταν στην συγκεκριμένη πόλη ή την γύρω περιοχή. Διαφέρει από το “*Μπεράτι*” που παίζεται στην υπόλοιπη Ήπειρο τόσο μελωδικά όσο και μετρικά. Το “*βαθύ Μπεράτι*” είναι ένας πεντάσημος⁷⁰ σκοπός που αναπτύσσεται σε μείζονα κλίμακα του ίσα συγκεκριμένου συστήματος που θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελεί ένα συνδυασμό χρήσης της πεντάφθογγης ή πεντατονικής κλίμακας με συχνά χρωματικά περάσματα που χρησιμοποιείται στην Ήπειρο και ενός μακάμ Νιχαβέντ (Νιαβέντ) που αναπτύσσεται από την πέμπτη βαθμίδα της αρχικής τονικής. Μπορούμε να το χωρίσουμε σε δύο μέρη βασιζόμενοι στην αλλαγή του μελωδικού κύκλου που συντελείται από την παράλληλη αλλαγή μακάμ. Το δεύτερο μέρος λοιπόν ξεκινά να αναπτύσσεται σε μακάμ Νιχαβέντ (Νιαβέντ) ενώ προς το τέλος του μελωδικού του κύκλου επιστρέφει στην αρχική κλίμακα για να κλείσει.

Το “*βαθύ Μπεράτι*” έχει χαθεί από το ρεπερτόριο της δημοτικής μουσικής της Πρέβεζας αφού δεν έχει πλέον ζήτηση στις μουσικές εκδηλώσεις της περιοχής.

Μέσα στα τετράσημα και τα πεντάσημα οργανικά κομμάτια της Πρέβεζας ξεχωρίζει ένας εννιάσημος σκοπός “*το Φυσσούνι*”. Πρόκειται στην ουσία για ένα

⁷⁰ Σε αντίθεση με το “*Μπεράτι*” Ηπείρου το οποίο είναι οκτάσημο και το Μπεράτι Θεσσαλίας το οποίο είναι επτάσημο

καρσιλαμά ο οποίος δηλώνει και ρυθμικά την προέλευσή του, αφού τα 9/8 σα μέτρο δεν συναντώνται σε άλλα τραγούδια ή και οργανικά κομμάτια της Ηπείρου. Εξαιρέση αποτελεί το τραγούδι “Μπαζαργάνα” που παίζεται στα Γιάννενα. Και τα δύο κομμάτια φαίνεται να προέρχονται ή να είναι επηρεασμένα από την ανατολίτικη μουσική και πολύ πιθανό από την Κωνσταντινούπολη, κυρίως λόγω της ιδιαίτερης σχέσης που είχε η αυλή του Αλή Πασά στα Γιάννενα με την μουσική της Πόλης. Το *Φυσσούνι* μάλιστα έχει ηχογραφηθεί και σα τραγούδι, με τίτλο “Σαν τα μάρμαρα της Πόλης”, στην Πρέβεζα όμως δεν συνηθίζεται να τραγουδιέται αλλά να παίζεται ως οργανικός σκοπός. Στην πραγματικότητα δεν έχουμε πολλές αναφορές για το συγκεκριμένο κομμάτι που να το εντάσσουν σα σταθερή αξία στο ρεπερτόριο των τοπικών ορχηστρών στα μουσικά καφενεία και τα πανηγύρια. Σίγουρα όμως έχει προβληθεί μέσα από λαογραφικά κυρίως κείμενα του κοντινού παρελθόντος – θα λέγαμε χωρίς ιδιαίτερες τεκμηριώσεις - σαν ο χαρακτηριστικός χορός της Πρέβεζας ο οποίος χορεύεται από γυναίκες, κάτι το οποίο βάση των δικών μας τουλάχιστον γνώσεων, εκφράζεται μόνο μέσα από τις συμμετοχές χορευτικών λαογραφικών ομίλων ή συλλόγων σε πολιτιστικές εκδηλώσεις.

Το κομμάτι αναπτύσσεται σχεδόν όλο σε μακάμ Χιτζάζ και μόνο στο τέλος του ενιαίου μελωδικού του κύκλου μετατρέπεται σε Χιτζασκάρ με το οποίο και κλείνει. Η πιο παλιά εκτέλεση σύμφωνα με τα στοιχεία που διαθέτουμε ανήκει στον Κίτσο Χαρισιάδη και πραγματοποιήθηκε από την εταιρία Parlophone το 1931. Στη συγκεκριμένη εκτέλεση ο Κίτσος Χαρισιάδης κάνει πιο μαλακό το διάστημα ανάμεσα στην πρώτη και δεύτερη βαθμίδα του Χιτζάζ, κάτι που έχει υιοθετήσει και ο νεώτερος κλαρινίστας Ναπολέον Δάμος όταν αποδίδει το συγκεκριμένο κομμάτι.

Ο “Λιάσκος” είναι ένα από τα οργανικά κομμάτια της Πρέβεζας και του δημοτικού ρεπερτορίου γενικότερα που έχουν ξεχαστεί. Λιγιστές και οι ηχογραφήσεις. Οι μοναδικές που μας είναι τουλάχιστον γνωστές είναι, μια προπολεμική του Νίκου Τζάρα στην Columbia και μια αρκετά πρόσφατη από τον λαουτιέρη Χρήστο Ζώτο στην Fm Records⁷¹. Είναι από τα κομμάτια για τα οποία έχουμε ελάχιστες έως μηδαμινές πληροφορίες έστω και εκδοχές για την προέλευση του. Ο τίτλος του παραπέμπει σε όνομα.

⁷¹ *The greek folk instruments, Λαούτο*, vol. 10, Fm Records, Fm 687, ένθετο 15 σελίδες

Αν δεχτούμε την άποψη του Γιώργου Παπαδάκη σύμφωνα με την οποία, τα κομμάτια που φέρουν τίτλο ονόματος αναφέρονται σε σημαίνοντα πρόσωπα του παρελθόντος και υπήρξαν αρχικά ως τραγούδια των οποίων οι στίχοι χάθηκαν με το πέρασμα των χρόνων, θα πρέπει να αναζητήσουμε μέσα από την ιστορία, την ύπαρξη αυτού του προσώπου στην ευρύτερη περιοχή της Ηπείρου, της Αιτωλοακαρνανίας και ίσως και άλλων περιοχών της τότε Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Κάτι τέτοιο δεν είναι εφικτό στην παρούσα εργασία. Σύμφωνα πάντως με μαρτυρίες μουσικών που δούλεψαν στην Πρέβεζα την εποχή της ακμής του λιμανιού όπως ο Χρήστος Ζώτος και ο Μάκης Βασιλειάδης αλλά και θαμώνων των μουσικών καφενείων εκείνης της εποχής, ο *Λιάσκος* αποτελούσε βασικό κομμάτι του ρεπερτορίου της πόλης και των γύρω περιοχών.

Το κομμάτι είναι τετράσημο σε αργή ρυθμική αγωγή και αναπτύσσεται σε μακάμ Ουσάκ. Κατά τη διάρκεια της ανάπτυξης του εκτελεί μια κατάβαση με κίνηση επίσης σε Ουσάκ μια τέταρτη κάτω από τη βάση η οποία και καταλήγει σε Ράστ μια πέμπτη κάτω από τη βάση για να επανέλθει στην τονική. Ο *Λιάσκος* γυρίζει επίσης σε τρίσημο μέτρο τσάμικο όπου αυτοσχεδιάζει το σολιστικό όργανο.

Το “*Συρτό Πρεβεζάνικο*”: πρόκειται για ένα επίσης τετράσημο σκοπό του οποίου το μέτρο όπως αναφέρει και η ονομασία του εκτελείται σε συρτός⁷². Ένας Πρεβεζάνος ο οποίος έζησε τα χρόνια της μουσικής δραστηριότητας στα καφενεία της Πρέβεζας και κυρίως στο Σαϊτάν Παζάρ και ο οποίος ασχολείται και ο ίδιος ερασιτεχνικά με το κλαρίνο, μας ανέφερε πως στην ουσία, το *Συρτό Πρεβεζάνικο* είναι το μοναδικό γνήσιο Πρεβεζάνικο κομμάτι, εννοώντας πως δημιουργήθηκε στην Πρέβεζα και δεν αποτελεί διασκευή κανενός τούρκικου ή Αλβανικού τραγουδιού. Ούτε αυτός όμως είναι σε θέση να τεκμηριώσει την άποψη του και να μας δώσει πληροφορίες για τον συνθέτη του κομματιού.

Το ύφος πάντως του συγκεκριμένου κομματιού παραπέμπει σε νησιώτικες επιρροές, κάτι το οποίο ενισχύει και ο τρόπος που ο ρυθμός του συνοδεύει την μελωδία, περίπου σαν νησιώτικος μπάλλος.

Το κομμάτι θα μπορούσαμε να το χωρίσουμε σε τέσσερα μέρη που καθορίζονται από τέσσερα διαφορετικά μουσικά θέματα. Η μελωδία του και στα τέσσερα μουσικά θέματα αναπτύσσεται κυρίως σε μακάμ *Σεγκιάχ* το οποίο σε σημεία μετατρέπεται σε Ράστ. Ο κλαρινίστας Βασίλης Σούκας σε κάποια

⁷² Συρτός χορός με τη βηματολογία που χορεύεται στα περισσότερα μέρη της ηπειρωτικής Ελλάδας, όπως στην Ήπειρο, Στερεά Ελλάδα, Πελοπόννησο, Θεσσαλία και περιοχές της Μακεδονίας.

ηχογράφηση και συγκεκριμένα στο πρώτο μέρος του κομματιού εκτελεί το δεύτερο τετράχορδο σε μαλακό Χιτζάζ μετατρέποντας το Σεγκιάχ σε Χουζάμ. Ο Βαγγέλης Σούκας - όπως κατά τον Χ.Ζώτο και άλλοι Πρεβεζάνοι μουσικοί - διαμορφώνει λίγο το πρώτο μέρος μένοντας πάντα όμως σε μακάμ Σεγκιάχ. Το συγκεκριμένο κομμάτι παίζεται σε όλη σχεδόν την Ήπειρο και τη Δυτική Στερεά Ελλάδα.

Το οργανικό κομμάτι “*Τα κλάματα*” θα λέγαμε ότι αποτελεί για πολλούς Πρεβεζάνους το πιο αντιπροσωπευτικό και γνωστό δείγμα του ρεπερτορίου της παραδοσιακής μουσικής της Πρέβεζας. Διαθέτει μια ισχύ η οποία το κάνει ακόμα και σήμερα ένα από τα πιο περιζήτητα κομμάτια στα γλέντια με δημοτική μουσική που γίνονται στην πόλη και τα γύρω χωριά. Είναι γνωστό σε ευρύ φάσμα ακροατών, νεώτερων, μεγαλύτερων, σε οπαδούς του συγκεκριμένου είδους μουσικής και μη.

Πρόκειται όσον αφορά το ρυθμό του για ένα – κατά τη γλώσσα των λαϊκών μουσικών – συρτοτσιφτετέλι αφού ο εσωτερικός του ρυθμός είναι η κλασική διαίρεση του τετράσημου μέτρου σε όγδοο – τέταρτο – όγδοο – τέταρτο – τέταρτο που χρησιμοποιείται στο τσιφτετέλι. Είναι κατεξοχήν χορευτικό κομμάτι το οποίο παίζονταν ως πατινάδα γάμου στο σπίτι της νύφης τη στιγμή που έφευγε για να πάει στην εκκλησία και αποχαιρετούσε το χώρο που μεγάλωσε.

Το κομμάτι είναι περίπλοκο όσον αφορά τη μελωδία αφού χρησιμοποιεί αριστοτεχνικά θα λέγαμε, μακάμ που προκύπτουν από τη βασική χρήση του Ουζάλ το οποίο είναι στην ουσία – όσον αφορά τις νότες - ένα Χιτζάζ που στην πορεία του κινείται χρησιμοποιώντας ως δεσπόζοντα φθόγγο την πέμπτη βαθμίδα χωρίζεται δηλαδή σε πεντάχορδο – τετράχορδο. Για το λόγο ότι το Ουζάλ, ως όρος δε χρησιμοποιείται από τους λαϊκούς μουσικούς γενικότερα, θα χρησιμοποιήσουμε τον όρο Χιτζάζ. Ακούγοντας το κομμάτι θα μπορούσαμε να το αναλύσουμε καλύτερα χωρίζοντας το σε τρία μέρη βάση των διαφορετικών μουσικών θεμάτων που σχηματίζονται και δημιουργούνται από την χαρακτηριστική μετάβαση από το ένα μακάμ στο άλλο. Το πρώτο μέρος λοιπόν αναπτύσσεται σε μακάμ Χιτζάζ χρησιμοποιώντας όλη την έκταση της οκτάβας από τη βάση ως και την κορυφή με χαρακτηριστική στάση στην πέμπτη βαθμίδα. Στο δεύτερο μέρος αυτή η πέμπτη βαθμίδα χρησιμοποιείται σα τονική για την ανάπτυξη ενός Ουσάκ, το οποίο αφού χαρακτηρίζεται με κίνηση ως την πέμπτη βαθμίδα (σε σχέση με την καινούργια τονική), στέκεται στην τέταρτη βαθμίδα και κινείται γύρω από αυτή σε μείζονα τρόπο και στη συνέχεια κάνει το ίδιο στην τρίτη βαθμίδα για να καταλήξει πάλι στο Ουσάκ .

Το τρίτο και τελευταίο μέρος είναι η ανάπτυξη ενός Ράστ από την τέταρτη βαθμίδα του αρχικού μας τόνου το οποίο αφού ανεβαίνει έως την έβδομη βαθμίδα κατεβαίνει μετατρέποντας την τρίτη βαθμίδα σε μικρή⁷³, γυρνώντας έτσι ομαλά το μακάμ σε Χιτζάζ από την αρχική τονική μας θέση.

Και αυτό το κομμάτι επίσης έχει ηχογραφηθεί πολλές φορές και από πολλούς σολίστες του κλαρίνου. Η πρώτη εκτέλεση και σε αυτό ανήκει στο Νίκο Τζάρα στον οποίο και «χρεώνεται» σα δική του σύνθεση. Σύμφωνα με τον γιο του Τάσο και άλλους παλιούς μουσικούς, το κομμάτι αποτελεί διασκευή τούρκικων σκοπών από τους οποίους ο Τζάρας επηρεάστηκε κατά τη διάρκεια της παραμονής του στην Κωνσταντινούπολη.

Ένα από τα οργανικά κομμάτια που παρουσιάζει ενδιαφέρον είναι η “Πλεύρα” ή αλλιώς και “Πλέβνα”. Το συγκεκριμένο κομμάτι σύμφωνα με αναφορές παλαιών μουσικών το ζητούσαν και το χόρευαν μόνο στην Πρέβεζα και το Ξηρόμερο. Πρόκειται για ένα σκοπό ο οποίος κατά μεγάλη πιθανότητα και σύμφωνα με μαρτυρίες μουσικών, μεταφέρθηκε στην Πρέβεζα από τα παράλια της Μικράς Ασίας με τους πρόσφυγες μετά την καταστροφή του ’22, αν και εφόσον δεν είχε φτάσει πιο νωρίς από την Τουρκία γενικότερα⁷⁴. Το βέβαιο είναι πως τον ίδιο σκοπό με πρόσθετες πάρτες τον συναντάμε στη Μυτιλήνη και ονομάζεται “Τα ζύλα” αλλά και στα παράλια της Μικράς Ασίας με κάποιες παραλλαγές και πρόσθετες πάρτες όπου ονομάζεται “Cezen Kizi”. Είναι πολύ πιθανό λοιπόν ο συγκεκριμένος σκοπός να ακολούθησε μέσω των προσφύγων το νοητό άξονα Μικρά Ασία – (Μυτιλήνη) – Πρέβεζα. Με το όνομα Πλεύρα ή Πλέβνα το συναντάμε μόνο στην Πρέβεζα. Δεν έχουμε στοιχεία για την προέλευση της ονομασίας του.

Η πρώτη ηχογράφιση σύμφωνα με τα στοιχεία που διαθέτουμε ανήκει στον Νίκο Τζάρα και πραγματοποιήθηκε στην εταιρία Columbia το 1933⁷⁵. Το κομμάτι ηχογραφήθηκε με τον τίτλο Πλέβνα. Ηχογραφήθηκε επίσης μετέπειτα από τον Βασίλη Σούκα⁷⁶. Είναι ένα τετράσημος σκοπός, που αναπτύσσεται σε μακάμ Χουσεϊνί. Θα μπορούσαμε επίσης να το χωρίσουμε σε δύο μέρη βασισμένοι στην χαρακτηριστική αλλαγή της μελωδίας που αναπτύσσεται στο «δεύτερο» μέρος πάνω

⁷³ Διάστημα 3^{ns} μικρής σύμφωνα με το ίσα συγκερασμένο σύστημα της ευρωπαϊκής μουσικής.

⁷⁴ Πληροφορίες που προέρχονται από τον Μάκη Βασιλειάδη και τον Χρήστο Ζώτο σε συνέντευξη που μας παραχώρησαν.

⁷⁵ βλ. Παναγιώτης Κουνάδης, όπ .σελ.348

⁷⁶ CD Βασίλης Σούκας, Σολίστες, Ν. 3

σε ένα Καρτζιγάρ. Και αυτό το κομμάτι δεν ακούγεται πλέον στις μουσικές εκδηλώσεις του συγκεκριμένου είδους μουσικής, αφού δεν είναι ενταγμένο στο ρεπερτόριο των μετέπειτα - από την εποχή που μελετάμε - μουσικών γενεών.

Ένα από τα κομμάτια που ακούγονταν και ακούγεται πολύ στην Πρέβεζα και διαφοροποιείται αισθητά από τα προηγούμενα, όσον αφορά το ύφος και τη μελωδική ακολουθία, ήταν η “Γενοβέφα”. Πρόκειται για ένα κομμάτι που το ύφος του υποδηλώνει αστικό χαρακτήρα. Σύμφωνα με αρκετούς παλαιούς μουσικούς κατάγεται από την Πρέβεζα και αποτελεί διασκευή κάποιας Ευρωπαϊκής σύνθεσης. Την ίδια άποψη υποστηρίζει και ο ερευνητής Γιώργος Παπαδάκης⁷⁷ ο οποίος συμπληρώνει: «.. Η μελωδική του υπόσταση δεν ανταποκρίνεται σ’ αυτό που θα ονομάζαμε «ορεινό» ή «δωρικό» χαρακτήρα και ακόμα μας επιτρέπει να υποθέσουμε μια σχέση της μελωδίας αυτής με τα νησιά του Ιονίου και τη Δυτική μουσική. Δεν αποκλείεται, όπως και άλλα κομμάτια της Ηπειρώτικης μουσικής, σαν το “Ναπολέον μαρς” να αποτελεί διασκευή κάποιας Ευρωπαϊκής σύνθεσης...». Μια άλλη άποψη που κυκλοφορεί ανάμεσα σε οπαδούς κυρίως της δημοτικής μουσικής και είναι πιο συγκεκριμένη όσον αφορά την ευρωπαϊκή καταγωγή του κομματιού, είναι ότι η *Γενοβέφα* αποτελεί διασκευή τραγουδιού κάποιας Ιταλικής οπερέτας. Οι απόψεις αυτές ενισχύονται από το γεγονός ότι η Πρέβεζα όπως προαναφέραμε αποτελούσε την «πύλη» της δυτικής Ελλάδας με την Ευρώπη και οι επιρροές του ευρωπαϊκού πολιτισμού ήταν έντονες σε πολλούς τομείς της κοινωνικής ζωής, ακόμη και στη λαϊκή μουσική της πόλης. Ωστόσο για ακόμη μια φορά οι πληροφορίες αυτές δε μας δίνουν τεκμηριωμένα στοιχεία για την ίδια την σύνθεση και την προέλευση του κομματιού και έτσι αναγκαζόμαστε να παραθέσουμε όσο το δυνατό περισσότερες εκδοχές διαθέτουμε και να αρκεστούμε στις υποθέσεις που μας επιτρέπει η μουσικολογική ανάλυση να κάνουμε, σε συνδυασμό με τις υπάρχουσες εκδοχές.

Το κομμάτι μπορούμε να το χωρίσουμε σε τρία μέρη από τα οποία το τρίτο διαφέρει και ρυθμικά και μελωδικά. Το μέτρο ωστόσο παραμένει και στα τρία μέρη τετράσημο με αλλαγή της ρυθμικής αγωγής και της διαίρεσης του στο τρίτο μέρος του κομματιού. Το πρώτο μέρος αναπτύσσεται κυρίως σε μακάμ Νιγρίζ με εμφάνιση σε σημεία και του συγγενικού Νεβεσέρ. Στο δεύτερο μέρος η ανάπτυξη της μελωδίας μεταφέρεται στην πέμπτη βαθμίδα του μακάμ η οποία χρησιμοποιείται ως βάση για

⁷⁷ Γιώργος Παπαδάκης, ό.π., *Τραγούδια που λέμε στο Ζαγόρι*

την ανάπτυξη επίσης ενός Νιγρίζ και κλείνει πάλι στην αρχική τονική επαναλαμβάνοντας μελωδικό κομμάτι του πρώτου μέρους. Το τρίτο μέρος αποτελεί ένα χορευτικό γύρισμα που ρυθμικά χαρακτηρίζεται στη γλώσσα των λαϊκών οργανοπαιχτών ως συρτοτσιφτετέλι, ενώ η μελωδική του ανάπτυξη γίνεται σε μακάμ Νεβεσέρ.

Η *Γενοβέφα* είναι από τα οργανικά κομμάτια που συνεχίζουν και σήμερα να παίζονται στις διάφορες εκδηλώσεις της λαϊκής μουσικής στην Ήπειρο και σε άλλες περιοχές της στεριανής Ελλάδας και έχει ηχογραφηθεί πολλές φορές από πολλούς δεξιοτέχνες του κλαρίνου και όχι μόνο.

Για το τέλος αφήσαμε δύο οργανικά κομμάτια τα οποία φέρουν στον τίτλο τους τον όρο “Πρεβεζάνικα”, όρος ο οποίος διαφοροποιεί τα συγκεκριμένα κομμάτια από τα αντίστοιχα Ζαγορίσια γεγονός που φαίνεται ξεκάθαρα και στην μουσική πράξη. Πρόκειται για το “*Λιασκοβίκι Πρεβεζάνικο*” και τη “*Φράσια Πρεβεζάνικη*” που αντίστοιχα τους υπάρχουν και στα χωριά του Ζαγορίου.

Το Πρεβεζάνικο “*Λιασκοβίκι*” όπως άλλωστε και το Ζαγορίσιο, φαίνεται να προέρχεται από την κωμόπολη Λεσκοβίκι ή Λιασκοβίκι της νότιας Αλβανίας. Η διαφοροποίηση της ανάπτυξης της μελωδίας στις δύο αυτές εκδοχές του κομματιού είναι τόσο αισθητή, που δύσκολα εντοπίζει κανείς κοινά σημεία αν και τα δύο κομμάτια είναι τετράσημα και με την ίδια διαίρεση του μέτρου. Είναι πολύ πιθανό ο οργανικός αυτός σκοπός να μεταφέρθηκε από Αρβανίτες μουσικούς στις διάφορες περιοχές της Ηπείρου και να διαμορφώθηκε στο Ζαγόρι και την Πρέβεζα από ντόπιους μουσικούς.

Η Πρεβεζάνικη λοιπόν εκδοχή του κομματιού διαφέρει αισθητά από την αντίστοιχη Ζαγορίσια. Σαν βάση ανάπτυξης της μελωδίας στο Πρεβεζάνικο *Λιασκοβίκι* χρησιμοποιείται το μακάμ Ουσάκ. Η μελωδία κάνει διαδοχικές στάσεις στην τέταρτη και πέμπτη βαθμίδα του μακάμ και αναπτύσσει ένα επίσης Ουσάκ έχοντας ως τονική αυτή τη φορά την πέμπτη βαθμίδα. Με συγκεκριμένες κινήσεις η μελωδία καταλήγει σε ένα Νιγρίζ, που έχει σα βάση την υποτονική της αρχικής τονικής βάσης. Αν και το κομμάτι αλλάζει μελωδικές γραμμές, ωστόσο αυτές οι αλλαγές γίνονται με μια ανεπαίσθητη ροή, έτσι που να δίνεται η αίσθηση ότι πρόκειται για ένα μελωδικό κύκλο. Το κομμάτι κάνει γύρισμα σε τρίσημο μέτρο και αργό τσάμικο όπου αυτοσχεδιάζει το σολιστικό όργανο. Η συγκεκριμένη περιγραφή έγινε βάση της μοναδικής ηχογραφημένης εκτέλεσης που γνωρίζουμε, η οποία ανήκει

στο Βαγγέλη Σούκα και έγινε στα πλαίσια ραδιοφωνικής εκπομπής της Ελληνικής Ραδιοφωνίας (Ε.Ρ.Α). Ο Βαγγέλης Σούκας αποδίδει το κομμάτι πολύ αργά και παίζοντας «αλά τούρκα» με πολλά «τραβήγματα» στις νότες. Το Πρεβεζάνικο *Λιασκοβίκι* αποτελεί ένα από τα οργανικά κομμάτια του ρεπερτορίου της δημοτικής μουσικής που έχουν χαθεί, όπως άλλωστε και τα προαναφερθέντα “*Λιάσκος*”, “*Πλεύρα*”, “*βαθύ Μπεράτι*”. Η μελωδία στο *Ζαγορίσιο Λιασκοβίκι* αντίθετα αναπτύσσεται κυρίως σε μείζονα τρόπο που αποτελεί συνδυασμό του μακάμ Ράστ και χρωματικών περασμάτων που συνηθίζεται να χρησιμοποιούνται ως γέφυρες στις πεντάφθογγες κλίμακες της Ηπείρου και με στάση στο Ουσάκ που προκύπτει από τη δεύτερη βαθμίδα του μακάμ Ράστ. Ο τρόπος που αναπτύσσει τη μελωδία, του δίνει χαρακτηριστικά που του αποδίδουν ένα “ορεινό” ύφος.

Η Πρεβεζάνικη “*Φράσια*” αποτελεί έναν επίσης τετράσημο οργανικό σκοπό που παίζονταν στην πόλη και τα γύρω χωριά και ο οποίος επίσης διαφοροποιείται από το αντίστοιχο κομμάτι που παίζεται στην περιοχή του Ζαγορίου. Παίζονταν αργά και ήταν ένα από τα οργανικά κομμάτια που προτιμούσαν οι επιδέξιοι χορευτές. Εξετάζοντας την ανάπτυξη της μελωδίας του από ηχογράφηση του Βασίλη Σούκα, θα προτιμούσαμε να θεωρήσουμε ως βάση για την περιγραφή της, την τονικότητα στην οποία καταλήγει και η οποία κινείται σε μακάμ Καρτζιγάρ. Με βάση λοιπόν αυτή την τονική το κομμάτι αρχίζει να αναπτύσσεται σε μακάμ Μπουσελίκ μια τέταρτη χαμηλότερα και αμέσως περνά σε ένα Ράστ από την έβδομη βαθμίδα, πάντα σε σχέση με την τονική που θέσαμε ως βάση και χρησιμοποιώντας χρωματικά περάσματα. Το κομμάτι καταλήγει σε μακάμ Καρτζιγάρ και στο τέλος κάνει γύρισμα σε τρίσημο ρυθμό τσάμικο, όπου αυτοσχεδιάζει το σολιστικό όργανο.

Στο αντίστοιχο Ζαγορίσιο οι ομοιότητες είναι αρκετές, ακόμα περισσότερες όμως είναι οι διαφορές. Πρόκειται για έναν επίσης τετράσημο σκοπό του οποίου η κατάληξη δεν γίνεται σε μακάμ Καρτζιγάρ αλλά σε μακάμ Ουσάκ. Η μελωδία αναπτύσσεται ανεβαίνοντας και κατεβαίνοντας διαρκώς με χρωματικές κλίμακες με στάσεις στην τέταρτη και έβδομη βαθμίδα σε σχέση πάντα με την τονική. Από την τέταρτη και την έβδομη βαθμίδα η ανάπτυξη γίνεται σε μείζονες κλίμακες, θα μπορούσαμε ίσως να πούμε ότι αναπτύσσεται και στις δύο περιπτώσεις μακάμ Ράστ, αλλά η τόσο έντονη χρήση των χρωματικών περασμάτων μας εμποδίζει στην προκειμένη περίπτωση να κάνουμε λόγο για μακάμ. Η μελωδία καταλήγει να κλείσει σε ένα μακάμ Ουσάκ. Εδώ η μελωδική ακολουθία είναι πιο ευδιάκριτη. Η Ζαγορίσια

Φράσια παίζεται λίγο πιο γρήγορα από την Πρεβεζάνικη, τουλάχιστον αυτό δείχνει η δισκογραφία και η προσωπική μας εμπειρία. Εξετάζοντας το ύφος παρατηρούμε και εδώ πως τα τραβήγματα και τα γκλισάντα δεν είναι τόσο έντονα όπως στην Πρεβεζάνικη εκδοχή, ενώ αντίθετα η χρήση των χρωματικών περασμάτων είναι πολύ συχνή και προσδίδει στο κομμάτι ένα “ορεινό”⁷⁸ μουσικό ιδίωμα.

⁷⁸ Αν και αυτό το ύφος προέρχεται από τα καθαρά φωνητικά ιδιώματα, ωστόσο κάποιοι ερευνητές το χρησιμοποιούν για να χαρακτηρίσουν γενικότερα κάποια μουσικά ιδιώματα που προέρχονται από την λαϊκή μουσική της υπαίθρου των ορεινών όγκων της ηπειρωτικής Ελλάδας. Βλ. Γιώργος Παπαδάκης, *Τραγούδια που λέμε στο Ζαγόρι*, ό.π

Συμπεράσματα

Κλείνοντας το τελευταίο κεφάλαιο θα μπορούσαμε να εξάγουμε κάποια συμπεράσματα τόσο για το ρεπερτόριο της δημοτικής μουσικής στην Πρέβεζα που αφορά τα οργανικά κομμάτια - τα τελευταία τριάντα χρόνια της ακμής του λιμανιού - όσο και για το μουσικό ύφος που κυριάρχησε στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο.

Τα οργανικά κομμάτια που παίζονταν στην Πρέβεζα αποτελούσαν όπως προαναφέραμε ένα από τα πιο δεξιοτεχνικά ρεπερτόρια της Ελληνικής παραδοσιακής μουσικής τόσο όσον αφορά τη μελωδική όσο και τη ρυθμική τους δομή. Η γνώση και η ικανότητα απόδοσης του συγκεκριμένου ρεπερτορίου απαιτούσε υψηλά επίπεδα μουσικής δεξιότητας τόσο από τον σολίστα μουσικό, όσο και από τα όργανα συνοδείας. Η συνεύρεση τόσων μουσικών στην Πρέβεζα από την ίδια την πόλη, τις γύρω περιοχές όπως το Ξηρόμερο, το Μαργαρίτι, την Λευκάδα, το Αγρίνιο αλλά και από την Μ.Ασία και την Τουρκία, που συνέθεσαν ένα πολυπολιτισμικό μείγμα που αφορούσε στην συγκεκριμένη περίπτωση κυρίως τις μουσικές τους καταβολές, πιστεύουμε πως λειτούργησε θετικά προς την δημιουργία, διαμόρφωση και αποδοχή του συγκεκριμένου ρεπερτορίου. Το πλούσιο μουσικό υλικό της λαϊκής μουσικής παράδοσης της Πρέβεζας δε σταματάει βέβαια στα οργανικά κομμάτια. Πολλά δημοτικά τραγούδια γράφτηκαν από τους λαϊκούς οργανοπαίχτες – δημιουργούς που τραγουδιούνται ακόμα και σήμερα σε πανηγύρια και άλλες εκδηλώσεις της παραδοσιακής μουσικής. Πολλά από αυτά άλλωστε τα αναφέραμε σε προηγούμενα κεφάλαια μέσα από την δισκογραφία κάποιων λαϊκών οργανοπαιχτών.

Οι παραπάνω επίσης παράμετροι επηρέασαν και το ύφος των μουσικών εκτελέσεων και αυτό συνιστά μια σημαντική διαφοροποίηση του ρεπερτορίου στην Πρέβεζα ακόμη και σε σχέση με τα κοινά οργανικά κομμάτια του Ζαγορίου που αναφέραμε παραπάνω. Οι μουσικοί της Πρέβεζας έπαιζαν τα κομμάτια αργά, γεγονός που τους βοηθούσε να χρησιμοποιήσουν γκλισάντα και άλλα τραβήγματα στις νότες που θα δώσουν το «αλά τούρκα» ύφος. Οι περισσότερες επιρροές άλλωστε από όπου και αν προέρχονταν - εκτός βέβαια από τις ευρωπαϊκές – περιείχαν μέσα τους κατά κύριο λόγο το «αλά τούρκα στοιχείο» ή κατά άλλους βυζαντινό. Οι Αρβανίτες μουσικοί που ήρθαν στην Πρέβεζα από τα βορειοδυτικά χωριά της, το κουβαλούσαν μαζί τους, το ίδιο και οι Μικρασιάτες πρόσφυγες, το ίδιο άλλωστε και οι μουσικοί της ίδιας της πόλης της Πρέβεζας η οποία μέχρι πρόσφατα από την εποχή που εξετάζουμε, ζούσε κάτω από τούρκικη διοίκηση έχοντας στον πληθυσμό της

πολλούς τούρκους πολίτες και αυτός είναι ένας πολύ σημαντικός παράγοντας που συνετέλεσε στο να το αποδεχθεί σαν ύφος και να δημιουργήσει μέσα από αυτό. Το γεγονός ακόμη πως τα χωριά της επαρχίας της Πρέβεζας που στην πλειοψηφία τους είναι καμποχώρια ή ημιορεινά χωριά, τα οποία δεν κατάφεραν να κρατήσουν μακριά τις πολιτισμικές επιρροές της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, όπως έκαναν πολλά από τα χωριά των μεγάλων ορεινών όγκων της υπόλοιπης Ηπείρου (με εξαίρεση τα Ζαγοροχώρια), έπαιξε το δικό του ρόλο κατά τη γνώμη μας, στην μη συχνή εμφάνιση του δωρικού ή ορεινού μουσικού ύφους στο αστικό κέντρο του νομού.

Επίσης, η παράλληλη πολιτιστική δραστηριότητα των αστών της ανώτερης τάξης που προσπαθούσε να συμβαδίσει με τα ευρωπαϊκά πρότυπα ψυχαγωγίας, δε μπορούσε να μην αφήσει τα ίχνη της στους λαϊκούς οργανοπαίχτες, ιδιαίτερα στα στενά όρια μιας τόσο μικρής πόλης όπου ακόμη και τα περισσότερα στέκια της ανώτερης τάξης και των ασθενέστερων λαϊκών στρωμάτων ανήκαν χωροταξικά στον ίδιο χώρο, δηλαδή το λιμάνι. Αυτή η αλληλεπίδραση άλλωστε ήταν αρκετές φορές αισθητή σε οποιοδήποτε αστικό κέντρο συνυπήρχαν αυτές οι δύο πολιτισμικές τάσεις. Έχουμε παραδείγματα όπως το αστικό τραγούδι η “βοσκοπούλα”, το οποίο ξεκίνησε από την Αθήνα των μέσων του 19^{ου} αιώνα σύμφωνα με την καταγραφή του Μπουργκώ Ντυκουντραί και το οποίο πέρασε στο ρεπερτόριο των λαϊκών οργανοπαιχτών εξαιτίας της δημοτικότητας του καθώς είναι γνωστό ότι πρόκειται για μια ιταλική μελωδία στην οποία προσαρμόστηκαν οι στίχοι του Ζαλοκώστα “Το φίλημα”⁷⁹. Η δημοτική μουσική άλλωστε φαίνεται πως πάντα συγκινούσε τους φιλοευρωπαϊστές αστούς, που τη θεωρούσαν εθνικό «προϊόν» άρρηκτα συνδεδεμένο με τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό και τους αγώνες της Ελληνικής επανάστασης του '21(μέσα από τα κλέφτικα τραγούδια) και μπορούσαν να την προσεγγίσουν πιο εύκολα και με πιο ρομαντική διάθεση, εντάσσοντας την και φιλτράροντας την βέβαια μέσα στα δικά τους πολιτισμικά πλαίσια είτε αυτά αφορούν σε χώρους, σε τέχνες κ.λπ. Σε αντίθεση το νεοεμφανιζόμενο στις αρχές του 20^{ου} αιώνα ρεμπέτικο τραγούδι, αποτελούσε για αυτούς, έκφραση του «μιαρού» περιθωρίου του εξαντλημένου υποπρολεταριάτου της πρωτεύουσας.

Στην περίπτωση της Πρέβεζας όπως προαναφέραμε, οι λαϊκοί οργανοπαίχτες ήταν κυρίως αυτοί που εκμεταλλευόμενοι τις επιρροές της κουλτούρας της ανώτερης αστικής τάξης, δημιούργησαν τραγούδια και σκοπούς με επιρροές από το ανάλογο

⁷⁹ Γιώργος Παπαδάκης, ό.π, *Τραγούδια που λέμε στο Ζαγόρι*

ύφος. Αυτό όμως ήταν, σύμφωνα με τα στοιχεία για το ρεπερτόριο που έχουμε, μόνο ένα μικρό κομμάτι της δημιουργίας της δημοτικής μουσικής παράδοσης της Πρέβεζας και όχι η συνολική τάση και να επισημάνουμε ότι αναφερόμαστε πάντα στην δημοτική μουσική και τους λαϊκούς πρακτικούς μουσικούς που την εκπροσωπούσαν και όχι στους οπαδούς της ελαφρά λαϊκής μουσικής και τους κανταδόρους που δημιουργούσαν τραγούδια περιστασιακά, μέσα στα όρια της παρέας και πάνω σε ερασιτεχνική βάση. Το επισημαίνουμε αυτό γιατί δυσκολευόμαστε να κατανοήσουμε την προσήλωση κάποιων ερευνητών για δημιουργία αστικού τραγουδιού στην Πρέβεζα χωρίς να προσδιορίζουν ποιο είναι αυτό το αστικό τραγούδι και από ποιους δημιουργήθηκε.

Στην περίπτωση της Πρέβεζας θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι στη δημοτική μουσική, διαμορφώθηκε ένα ρεπερτόριο με επιρροές από τους δύο βασικούς πολιτισμικούς θύλακες που είχαν δημιουργηθεί στην πόλη με κύριο άξονα το έντονο ανατολίτικο στοιχείο και κατά δεύτερο λόγο την αστική κουλτούρα της ανώτερης τάξης που βασιζόταν, όπως άλλωστε συνέβαινε σε όλα τα αστικά κέντρα, στον εισαγόμενο ευρωπαϊκό πολιτισμό. Η σχέση της πόλης με την ανατολή η οποία ενισχύονταν από το ρόλο της σαν ένα από τα σημαντικά λιμάνια της τότε οθωμανικής αυτοκρατορίας και την καθιστούσε ως βασικό κόμβο ενός εμπορικού άξονα που συνέδεε την Ευρώπη με την Κωνσταντινούπολη και την έκανε αποδέκτη εμπορικών και πολιτισμικών συναλλαγών, είναι βασικός παράγοντας της ύπαρξης αυτών των δύο κύριων πολιτισμικών τάσεων που διατηρήθηκαν και μετά την απελευθέρωση. Μετά την μικρασιατική καταστροφή οι πρόσφυγες που ήρθαν στην Πρέβεζα συνέβαλαν επίσης σημαντικά στην ενδυνάμωση και διατήρηση της προσκόλλησης μερίδας του πληθυσμού στα ανατολίτικα ακούσματα.

Όλη αυτή η έντονη κινητικότητα που δημιουργούσε το λιμάνι ως κύριος χώρος διακίνησης ανθρώπων και εμπορευμάτων από και προς την Ήπειρο και την ενδοχώρα, εισήγαγε εκτός των άλλων και νέα πολιτισμικά στοιχεία στην πόλη, τα οποία εντάσσονταν σε αυτή, αφομοιώνονταν ή επιβάλλονταν και σε συνδυασμό με το ντόπιο στοιχείο δημιουργούσαν αυτό που στη σύγχρονη ανθρωπολογική και κοινωνιολογική έρευνα ορίζεται ως «αστικό συνεχές», προσδίδοντας στην πόλη το δικό της πολιτισμικό χαρακτήρα, κάτι που επαναπροσδιορίστηκε στα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1950(όταν άρχισε να ξεκινά η παρακμή του λιμανιού) με την είσοδο των νέων πληθυσμιακών ομάδων και θα συνεχίζει να επαναπροσδιορίζεται

ανάλογα με την εξέλιξη και διαμόρφωση κάθε φορά, των ιστορικών – οικονομικών και κοινωνικών συνθηκών.

Βιβλιογραφία

- 1) Ζωή Γκαϊδατζή, *Βαγγέλης Σούκας – Όλα Για Το Όνομα*, εκδ. Κέδρος, 2005
- 2) Παναγιώτης Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, εκδ. Κατάρτι, 2003
- 3) Γεώργιος Παπαδάκης, «*Βασίλης Σούκας – 10 χρόνια μετά το τίμημα μίας μεγάλης απώλειας*», στο *Λαϊκό Τραγούδι* τευχ. 4, 2003 σελ. 50 – 53
- 4) Στάθης Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία Του Ρεμπέτικου*, εκδ. Πλέθρον. 2002
- 5) Γιώργου Ιάσονος Μουστάκη, *Τα Πρεβεζάνικα*, Εκδόσεις Δήμου Πρέβεζας – Δημοτικής Βιβλιοθήκης Πρέβεζας, Πρέβεζα 2002.
- 6) Κώστας Χρηστίδης, «*Μουσικές οικογένειες*», στο *Λαϊκό Τραγούδι* τευχ. 1, 2002, σελ. 54
- 7) Ευάγγελος Αυδίκος, «*Πρέβεζα 1945 – 1990*» *Όψεις Της Μεταβολής Μιας Επαρχιακής Πόλης, Λαογραφική Εξέταση*, εκδ. Δήμου Πρέβεζας, Δημοτικής Βιβλιοθήκης Πρέβεζας, Πρέβεζα 2000.
- 8) Χρήστος Μαρκής, *Οι κανταδόροι της Πρέβεζας*, εκδ. Δήμος Πρέβεζας, 2000
- 9) Βασίλης Δήμος, *Οδικές μεταφορές στο νομό Πρέβεζας*, «*Εικονογραφημένη Ιστορία από το 1910 έως το 1997*», Δήμος Βασίλης 1999

- 10) Γιάννης Ζαϊμάκης, «Καταγωγή Ακμάζοντα» - Παρέκκλιση Και Πολιτισμική Δημιουργία Στον Λάκκο Ηρακλείου (1900 – 1940). εκδ. Πλέθρον 1999
- 11) Μάριος Δ. Μαυροειδής, *Οι Μουσικοί Τρόποι Στην Ανατολική Μεσόγειο, Ο Βυζαντινός Ήχος – Το Αραβικό Μακάμ – Το Τουρκικό Μακάμ*, εκδ. Fagotto, Αθήνα 1999
- 12) *Πρεβεζάνικα Χρονικά*, περίοδος Β΄, έτος 16^ο, τεύχος 36, Πρέβεζα, 1999
- 13) Umberto Eco, *Πως Γίνεται Μια Διπλωματική Εργασία*, εκδ. Νήσος, Αθήνα 1994
- 14) Νίκος Καράμπελας, *Η απελευθέρωση της Πρέβεζας 21 Οκτωβρίου 1912*, εκδ. «Συλλογές», Αθήνα 1992
- 15) *Πρεβεζάνικα Χρονικά*, περίοδος Β΄, έτος 6^ο, τεύχος 24, Πρέβεζα, 1990
- 16) *Πρεβεζάνικα Χρονικά*, περίοδος β΄, χρόνος ζ΄, τεύχος 24, Πρέβεζα, 1991
- 17) Γιώργος Πλουμίδης, *Κατάστιχο Υποθηκοφυλακείου Πρεβέζης έτους 1914, Ιωάννινα 1989*, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής.
- 18) Πρακτικά διεθνούς συνεδρίου ιστορίας, *Ηπειρος, κοινωνία – οικονομία 15^{ος} – 20^{ος} αι. Γιάννινα 4 – 7 Σεπτεμβρίου 1985*, Δήμος Ιωαννιτών, Γιάννινα 1987

- 19) Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασταί.., Η ακμή του αθηναϊκού καφέ –αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου Α΄, συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του ρεμπέτικου*, εκδ. Στιγμή, Αθήνα 1986
- 20) Δέσποινα Μαζαράκη, *Το Λαϊκό Κλαρίνο Στην Ελλάδα*, Κέδρος, Αθήνα 1984.
- 21) Γιώργος Παπαδάκης, *Λαϊκοί πρακτικοί οργανοπαίχτες*, εκδ. Επικαιρότητα, Αθήνα 1983
- 22) Πρακτικά Ά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου, *Η Ιστορία Της Πρέβεζας*, εκδ. Δήμου Πρέβεζας, χ.χ.
- 23) Αντρέας Χρονόπουλος, *Θύμησες και Σημειώσεις του Τάσου Χαλκιά*, εκδ. Απόπειρα, χ.χ.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Επιστολή του Εργατοϋπαλληλικού κέντρου Πρέβεζας προς το Υπουργείο Εργασίας την 17 – 4 – 1964.

Απαντητική επιστολή του Υπουργείου Οικονομικών προς το Σωματείο Μουσικών Πρέβεζας 1972.

Πηγές

Σωματείο μουσικών λαϊκού άσματος Πρεβέζης – Λευκάδος – Μαργαριτίου – περιχώρων. αρχείο Ε.Κ.Π.

Δισκογραφία

1. *Χρήστος Ζώτος*, Music corner, M.C 1970, 2005, 57: 04 λεπτά, ένθετο (14 σελ.), από Παναγιώτη Μπουρτζίκο, Γιώργο Κοκκώνη.
2. *Ο Γρηγόρης Καψάλης συναντά τον Γιάννη Παπακόστα και τον Χρήστο Ζώτο*, Πολιτιστικός Σύλλογος Ζαγορισίων, Άνοιξη 2004, 2 CD Διάρκεια 65: 39 και 63:54, ένθετο, κείμενα: Γιώργος Κοκκώνης, Ελληνικά, Αγγλικά.
3. *Τραγούδια από τα Γιάννινα με την κομπανία του Νίκου Τζάρα*, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Φίλοι Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλπως Μερλιέ, 2002, Διάρκεια 62:12'', 24 ηχογραφήσεις 1930, ένθετο (9 σελ.), Γενική επιμέλεια – έρευνα – κείμενα Μάρκος Δραγούμης, Γρηγόρης Μπενέκος.
4. *Τραγούδια και σκοποί από τους Χουλιάρδες της Ηπείρου*, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών / Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο Μέλπως Μερλιέ, Οκτώβριος 2002, Διάρκεια 73:02'', κείμενα ένθετου: Μάρκος Δραγούμης, Γρηγόρης Μπενέκος.
5. *Τραγούδια που λέμε στο Ζαγόρι*, Πολιτισμικός Σύλλογος Ζαγορισίων, 2000, Posyza cd 1, 70: 52'', ένθετο, κείμενα Πολύβιος Καρράς, Γιώργος Παπαδάκης, Παναγιώτης Τζόκας.

6. *Ηπειρώτες Πρωτομάστορες*, Μουσικές εκδόσεις Pop Eleven, Ηχητική επεξεργασία – παραγωγή και σχόλια Γρηγόρης Φαληρέας, κείμενα ένθετου: Γιώργος Παπαδάκης.

7. *Ηπειρος*, Αρχείο Ελληνικής Μουσικής, FM 823, ένθετο (34 σελίδες), Μουσικολογική έρευνα, καλλιτεχνική δ/νση, κείμενα: Γιώργος Κωνσταντζος, Ελληνικά – Αγγλικά.

8. *Ζαγορίσια και Γιαννιώτικα*, Χρήστος Τζιτζιμίκας, Ίαμβος, ένθετο, κείμενα Χρήστος Τζιτζιμίκας

9. *The greek folk instruments, Λαούτο*, vol. 10, Fm Records, Fm 687, ένθετο 15 σελίδες

Τα τραγούδια του CD

1. Αλάμπειες – Βαγγέλης Σούκας
2. Παπαδιά – Βασίλης Σούκας
3. Λιάσκος – Νίκος Τζάρας
4. Λιάσκος – Χρήστος Ζώτος
5. Συρτό Πρεβεζάνικο – Βαγγέλης Σούκας
6. Κλάματα – Βασίλης Σούκας
7. Φυσσούνι – Κίτσος Χαρισιάδης
8. Φυσσούνι – Πέτρο Λούκας Χαλκιάς
9. Πλεύρα – Βασίλης Σούκας
10. Γενοβέφα – Γρηγόρης Καψάλης
11. Βαθύ Μπεράτι – Χρήστος Ζώτος
12. Λιασκοβίκι Πρεβεζάνικο – Βαγγέλης Σούκας
13. Φράσια Πρεβεζάνικη – Βασίλης Σούκας

