



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών

— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

**ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
(ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΡΑΞΗ)
ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ: ΕΚΤΕΛΕΣΗ/ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ-ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ
ΜΟΥΣΙΚΗΣ: ΝΕΪ**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Preves: Ένα πέρασμα από την Ανατολή στη
Δύση. «Εισαγωγή στη μουσική ζωή της
Πρέβεζας από το 1880-1930»**

Ελένη Π. Μπαϊλη

Επιβλέπων: **Λάμπρος Λιάβας**, Διευθυντής του Προγράμματος
Μεταπτυχιακών Σπουδών «Εθνομουσικολογία και
Μουσική Πράξη».

Συνεπιβλέπων: **Χάρης Σαρρής**, Διδάσκων του Προγράμματος
Μεταπτυχιακών Σπουδών «Εθνομουσικολογία και
Μουσική Πράξη»

ΑΘΗΝΑ
ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 2023

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Preves: Ένα πέρασμα από την Ανατολή στη Δύση. «Εισαγωγή στη μουσική ζωή της Πρέβεζας από το 1880-1930»

Ελένη Π. Μπαϊλη

A.M.: 7569072100219

Τριμελής Επιτροπή: **Παναγιώτης Πούλος, Λέκτορας στον Τομέα
Εθνομουσικολογίας και Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας**
**Λάμπρος Λιάβας, Διευθυντής του προγράμματος
Μεταπτυχιακών Σπουδών « Εθνομουσικολογία και
Μουσική Πράξη»**
**Αναστάσιος Χαψούλας, Καθηγητής στον Τομέας
Εθνομουσικολογίας και Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας**

Σημείωμα του/της συγγραφέα

Το δοκίμιο αυτό αποτελεί πτυχιακή εργασία η οποία συντάχθηκε για το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και υποβλήθηκε προς εξέταση τον Οκτώβριο του 2023. Ο/η συγγραφέας, Ελένη Μπαϊλη, βεβαιώνει ότι το περιεχόμενο του παρόντος έργου είναι αποτέλεσμα προσωπικής εργασίας και ότι έχει γίνει η κατάλληλη αναφορά στην εργασία τρίτων, όπου κάτι τέτοιο ήταν απαραίτητο, σύμφωνα με τους κανόνες της ακαδημαϊκής δεοντολογίας. Οι απόψεις που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία εκφράζουν αποκλειστικά τον/την συγγραφέα και όχι τον/την επιβλέποντα/επιβλέπουσα Καθηγητή/τρια.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή μου Χάρη Σαρρή για την καθοδήγησή και την βοήθεια του κατά τη διάρκεια συγγραφής της παρούσας μελέτης. Τον καθηγητή Δημήτρη Πυργιώτη, που με την παρακολούθηση των μαθημάτων του, αλλά και την αμέριστη συμπαράστασή του, κατάφερα να ολοκληρώσω το τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας μου. Τον διευθυντή του μεταπτυχιακού προγράμματος, Λάμπρο Λιάβα, για τις χρήσιμες συμβουλές και πληροφορίες που μου έδωσε στην αρχή της διαδικασίας, καθώς και την καθηγήτρια Μαρία Παπαπαύλου, που μέσα από τις διαλέξεις της, βοήθησε στο να λυθούν όλα τα τεχνικά ζητήματα σχετικά με τη μεθοδολογία και τον τρόπο συγγραφής της παρούσας εργασίας.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους: Ευάγγελο Αυδίκο (καθηγητή λαογραφίας στο Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας), Νίκο Δ. Καράμπελα (πρόεδρο του Ιδρύματος Άκτια Νικόπολις) και Σπύρο Λάμπρου (υπεύθυνο της Δημοτικής βιβλιοθήκης Πρέβεζας) για την παροχή χρήσιμων πληροφοριών σχετικά με το θέμα αλλά και σπάνιου βιβλιογραφικού υλικού και φωτογραφιών. Σε καμιά περίπτωση δεν θα μπορούσα να ξεχάσω τον Μάκη Μάτσα, ο οποίος μου παραχώρησε το τελευταίο αντίτυπο από το βιβλίο του Παναγιώτη Κουνάδη : «Ο αινιγματικός κος Μίνως Από τη φιλαρμονική της Πρέβεζας στην κορυφή της ελληνικής δισκογραφίας».

ΠΕΡΙΗΛΗΨΗ

Η Πρέβεζα, όπως και όλη η περιοχή της Ηπείρου, είναι ένα μέρος με ιδιαίτερη μουσική παράδοση και πολιτισμικό υπόβαθρο. Η πρώτη και σημαντικότερη διαφορά της σε σχέση με τις υπόλοιπες ηπειρώτικες πόλεις είναι το λιμάνι της, μέσω του οποίου δημιουργήθηκαν δίκτυα επικοινωνίας με πολλές χώρες του εξωτερικού, αλλά και με άλλες ελληνικές περιοχές. Μέσω των δικτύων αυτών που αναπτύχθηκαν, η Πρέβεζα δέχτηκε τις επιδράσεις πολλών διαφορετικών πολιτισμών, οι οποίοι σε συνδυασμό με το ντόπιο στοιχείο, διαμόρφωσαν και καθόρισαν το τόσο ξεχωριστό και πολυμορφικό μουσικό ύφος της περιοχής. Δυστυχώς, το μουσικό τοπίο της Πρέβεζας δεν έχει διερευνηθεί επαρκώς μέχρι σήμερα και οι περισσότερες μελέτες που έχουν πραγματοποιηθεί αφορούν κυρίως στη μουσική παράδοση της Πρέβεζας από το 1930 και μετά. Για αυτό ακριβώς το λόγο, επέλεξα να ασχοληθώ με τη μουσική ζωή της Πρέβεζας κατά την περίοδο 1880-1930. Πρόκειται για μια χρονική περίοδο όπου, ενώ η ελεύθερη Ελλάδα προσπαθεί να βρει τη δική της ταυτότητα αποτινάσσοντας από πάνω της οτιδήποτε ανατολίτικο, η Πρέβεζα βρίσκεται ακόμα υπό την Οθωμανική κατοχή. Αυτό βέβαια δεν αποτέλεσε εμπόδιο στο να υιοθετήσει και αυτή στοιχεία από τον δυτικό πολιτισμό, όπως συνέβη με τα περισσότερα αστικά κέντρα της εποχής. Ταυτόχρονα είναι και μία περίοδος, όπου εμφανίζονται τα πρώτα καφέ-αμάν, καφέ-σανταν, σε πολλές περιοχές της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και της Ελλάδας. Ένα φαινόμενο που παρατηρείται και στην Πρέβεζα, από το 1880 και μετά, με την εμφάνιση αντίστοιχων μουσικών καφενείων, στο γνωστό δρόμο του Σαϊτάν-παζάρ. Στόχος, λοιπόν, της παρούσας μελέτης, είναι να εξετάσει ιστορικά και κοινωνικά την πόλη της Πρέβεζας, ώστε να αναδείξει όσο το δυνατόν περισσότερα στοιχεία σχετικά με τη μουσική ζωή της πόλης κατά την πεντηκονταετία 1880-1930.

Λέξεις κλειδιά: Πρέβεζα- λιμάνι- μουσική παράδοση- μουσικά καφενεία- Σαϊτάν παζάρ

Abstract

Preveza, as well as the entire Epirus area, is a place with distinct musical traditions and a rich cultural background. Its most distinct feature, that makes Preveza stand out among the other cities in Epirus, is its port, which allowed the city to develop a cultural dialogue with many other cities of Europe and Greece. It was these networks that allowed Preveza to be influenced by many different cultures that combined with the native elements and carved out the distinct and varied musical temperament of the city. Unfortunately the musical landscape of Preveza hasn't yet been studied thoroughly and most of the research conducted, focused on the music traditions after 1912. For this exact reason I chose to study the musical life in Preveza between the years 1880-1930. This is a time period in which recently freed Greece is trying to find its musical identity by shaking off any remains of eastern and Ottoman influence. Preveza, on the other hand, is still under the Ottoman rule although this fact doesn't become an obstacle when it comes to adopting elements of western music like the other cities. At the same time it is the same period when the first Cafe aman and Cafe santan are making their appearance in many areas of the Ottoman empire and Greece. This phenomenon is also observed in Preveza with similar musical cafes flourishing in the popular Seitan-bazaar street since 1880. This research aims to study the city of Preveza from a historical and social point of view and to showcase as many elements of the city's musical life during the years 1880-1930.

Keywords: Preveza – port – music – Tradition – music cafes – Seitan bazaar

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Περίληψη.....	5
Absract.....	6
Εισαγωγή.....	8
1. Πρέβεζα: Ιστορική αναδρομή της πόλης και του λιμανιού.....	11
2. Κοινωνικές τάξεις.....	23
2.1 Η αστική τάξη.....	23
2.2 Η μαντολινάτα και η φιλαρμονική μπάντα της Πρέβεζας.....	24
2.3 Η εργατική τάξη.....	25
3. Σαϊτάν παζάρ.....	27
4. Μουσικοί οργανοπαίκτες.....	32
5. Μουσικές καταγραφές.....	42
5.1 Πλεύρα ή Πλεύνα.....	46
5.2 Μαριγάμπα.....	54
5.3 Γενοβέφα.....	66
Σύνοψη- Συμπεράσματα.....	75
Βιβλιογραφία.....	78

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Κατά τη διάρκεια φοίτησής μου στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα και συγκεκριμένα στα μαθήματα των μουσικών συνόλων και της ειδίκευσης, προσπάθησα να προσεγγίσω παιχτικά με το νένυ (ένα ιδιαίτερο κατά τ' άλλα όργανο) πολλά οργανικά κομμάτια από διάφορες περιοχές της Ελλάδας. Τα τρία τελευταία εξάμηνα επικεντρώθηκα στο ρεπερτόριο της Ηπείρου και κυρίως της Πρέβεζας, όπου εντόπισα πολλούς σκοπούς με διαφορετικά μουσικά ύφη και επιρροές από παραδόσεις άλλων περιοχών. Όταν ξεκίνησα να ψάχνω πληροφορίες σχετικά με τα κομμάτια αυτά, αλλά και τη μουσική παράδοση της Πρέβεζας γενικότερα, συνειδητοποίησα πως δεν υπάρχουν μελέτες που να καλύπτουν το συγκεκριμένο θέμα. Τα ερωτήματα που προέκυψαν ήταν πολλά. Όπως: πότε και πώς εμφανίστηκαν αυτοί οι σκοποί στην Πρέβεζα; Προέρχονται από άλλες μουσικές παραδόσεις; αποτελούν συνθέσεις μουσικών της εποχής; Με ποιες περιοχές και με ποιο τρόπο συνδέεται πολιτισμικά η Πρέβεζα; Πως διασκέδαζαν οι Πρεβεζάνοι της εποχής; Υπήρχαν καφέ- αμάν; Κι αν ναι, ποιο ήταν το ρεπερτόριο τους; Ποιοι μουσικοί εμφανίζονται στην Πρέβεζα κατά την περίοδο 1880-1930; Τι ρόλο έπαιξε το λιμάνι της πόλης και πως αυτό επηρέασε και τελικά διαμόρφωσε πολιτισμικά την Πρέβεζα; Για ποιο λόγο δεν υπάρχουν μελέτες σχετικά με τη μουσική παράδοση της Πρέβεζας, ενώ υπάρχουν για άλλες περιοχές της Ηπείρου όπως: Γιάννενα, Ζαγόρι, Πωγώνι κλπ; Έτσι, θέλοντας να απαντήσω στα παραπάνω ερωτήματα, αποφάσισα να ασχοληθώ με την μουσική ζωή της Πρέβεζας κατά την περίοδο 1880-1930, με στόχο να αναδείξω όλα εκείνα τα στοιχεία (ιστορικά- κοινωνικά κλπ) που επηρέασαν και τελικά διαμόρφωσαν αυτό το τόσο ιδιαίτερο μουσικό ύφος.

Πρόκειται για μια χρονική περίοδο, που όπως ανέφερα ήδη στην εισαγωγή, η ελεύθερη Ελλάδα απορρίπτει όλα τα οθωμανικά στοιχεία και ταυτόχρονα υιοθετεί τα ευρωπαϊκά πολιτισμικά πρότυπα, αναζητώντας μια καινούργια πολιτιστική ταυτότητα. Επίσης, είναι η περίοδος που εμφανίζονται τα πρώτα καφέ- αμάν και καφέ- σανταν σε όλα τα αστικά κέντρα της ελεύθερης και τουρκοκρατούμενης Ελλάδας.

Λόγω της έλλειψης βιβλιογραφικού υλικού σχετικά με το θέμα της παρούσας μελέτης, αναζήτησα πληροφορίες κυρίως, σε άρθρα εφημερίδων, κείμενα περιηγητών, αλλά και αντίστοιχες μελέτες που αφορούν σε άλλα αστικά κέντρα της εποχής, όπως η Αθήνα, τα Ιωάννινα και η Σμύρνη. Πιο συγκεκριμένα, η βιβλιογραφική μου αναζήτηση ξεκίνησε από το επιστημονικό περιοδικό «Πρεβεζάνικα χρονικά», όπου πολλά τεύχη του περιείχαν άρθρα σχετικά με τις ιστορικές, κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες που επικρατούσαν στην

Πρέβεζα κατά την περίοδο 1880-1930. Αντίστοιχες πληροφορίες συνέλεξα και από την εφημερίδα «Ηπειρώτικα χρονικά», από τα Πρακτικά του Συνεδρίου Ιστορίας με τίτλο: «Ηπειρος: Κοινωνία- Οικονομία, 15^{ος} -20^{ος} αιώνας», καθώς και από τα Πρακτικά του Δεύτερου Διεθνούς Συμποσίου για την Ιστορία και τον Πολιτισμό της Πρέβεζας. Τα παλαιότερα συγγράμματα που χρησιμοποίησα στην παρούσα μελέτη και περιέχουν πληροφορίες σχετικά με την ιστορία της πόλης καθώς και αφηγήσεις των ίδιων των συγγραφέων που επισκέφτηκαν την Πρέβεζα είναι: «Το χρονικό του Μορέως», « Η Πρέβεζα. Θέσις- Κτίσις- Όνομα» του Π. Φουρική, η «Χρονογραφία της Ηπείρου» του Π. Αραβαντινού, «Ταξίδια ανά την Ελλάδα» του Γ. Παρασκευόπουλου και τέλος « Από Νικοπόλεως εις Ολύμπιαν» του Δ. Βικέλα. Σημαντικά ιστορικά αλλά και κοινωνικά-πολιτισμικά στοιχεία, συνέλεξα και από τα κείμενα των Πρεβεζάνων: Η. Βασίλα (1906-1982), Γιώργου Ι. Μουστάκη, Ε. Αυδίκου και Α. Καρζή που είναι δημοσιευμένα σε μορφή άρθρων, μελετών ή διατριβών. Πιο εξειδικευμένες πληροφορίες σχετικά με τη μουσική παράδοση της Πρέβεζας και γενικότερα της Ηπείρου, συνέλεξα από τα βιβλία: « Τραγούδι, μουσική και χορός στην Ήπειρο» του Π. Καβακόπουλου, «Μουσική από την Ήπειρο, η μουσική της Ηπείρου» του Ιδρύματος της Βουλής των Ελλήνων, « Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα» της Δ. Μαζαράκη και « Ο αινιγματικό κος Μίνως, Από τη φιλαρμονική της Πρέβεζας στην κορυφή της ελληνικής δισκογραφίας» του Π. Κουνάδη. Αναφορές σχετικά με τους οργανικούς σκοπούς της περιοχής, αλλά και τους μουσικούς οργανοπαίκτες βρήκα επίσης, στα βιβλία: «Οι βαλκανικές διαστάσεις του караγκιόζη» του Πούχνελ Βάλτερ, «Αβάντι μαέστρο. Η μουσική μέσα από το θέατρο σκιών» του Γιώργου Θ. Κωτσίνη και «Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών. Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο» του Π. Κουνάδη. Προσπαθώντας να αποκτήσω μια πιο ξεκάθαρη εικόνα σχετικά με το πώς διασκέδαζαν οι Πρεβεζάνοι του 19^{ου}, χρησιμοποίησα και κάποια συγγράμματα που αφορούν σε άλλα αστικά κέντρα και περιέχουν σημαντικές πληροφορίες για τα καφέ- αμάν και τα καφέ- σαντάν. Ιδιαίτερα βοηθητικά ήταν: το βιβλίο του Γ. Κίτσιου « Το ους ημών το ξεκουρδισμένο... Αστική πολιτισμική συγκρότηση και ψυχαγωγία μέσα από την έντυπη σάτιρα», καθώς και η διδακτορική διατριβή του ίδιου με θέμα: «Όψεις και μετασχηματισμοί μιας αστικής κουλτούρας (Ιωάννινα 19^{ου} αιώνα-1924)Μια ιστορική εθνομουσικολογική προσέγγιση», «Της ασιάτιδος μούσης ερασταί...»του Θ. Χατζηπανταζή, « Το φάντασμα της Νόρμα. Η υποδοχή του μελοδράματος στον ελληνικό χώρο του 19^{ου} αιώνα» του Ν. Μπακουνάκη, « Λαϊκές μουσικές παραδόσεις. Λόγιες αναγνώσεις/ Λαϊκές πραγματώσεις» του Γ. Κοκκώνη, « Μουσικές στο Αιγαίο» του Λ. Λιάβα και τέλος « Σμύρνη. Η μουσική ζωή

1900-1922. Η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων» του Α. Καλυβιώτη.

Για τη μουσικολογική ανάλυση των οργανικών σκοπών που κατέγραψα στην παρούσα μελέτη, στηρίχτηκα κυρίως στα παρακάτω θεωρητικά βιβλία και επιστημονικά κείμενα: «Turkish Makam Guide» του Murat Aydemir, « Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο. Ο βυζαντινός ήχος, το Αράβικο μακάμ, το τούρκικο μακάμ» του Μάριου Δ. Μαυροειδή, « Η χρήση των μακάμ στην καταγραφή, ερμηνεία και διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Μουσική (και) θεωρία. Τα κείμενα» του Σ. Σινόπουλου και τέλος «The transcription of cecen kizi in Byzantine notation by Konstantios Psahos in 1908» του Ν. Ανδρικού. Τέλος από ηλεκτρονικές πηγές χρησιμοποίησα συμπληρωματικά τα παρακάτω επιστημονικά άρθρα: « Cecen kizi: Tracing a tune through the Ottoman Ecumene» του Panayiotis F. League, « Greek café Musich» του Morris Roderick Conway και « The Lion of Plevna in the songs of Bosnians from Sandzak» του Naka Nikcik.

Παρακάτω περιγράφεται η δομή της εργασίας και γίνεται μια σύντομη αναφορά στα επιμέρους κεφάλαια. Έτσι, στο πρώτο κεφάλαιο, αναφέρονται όλα τα ιστορικά γεγονότα που έλαβαν χώρα κατά την περίοδο 1880-1930 και επηρέασαν κοινωνικά και κατ' επέκταση πολιτισμικά την πόλη της Πρέβεζας. Επίσης, το ίδιο κεφάλαιο περιέχει σημαντικές πληροφορίες και στοιχεία που αφορούν στο λιμάνι της και τις πληθυσμιακές ομάδες που συναντάμε στην περιοχή από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα έως τις αρχές του 20^{ου}. Το δεύτερο κεφάλαιο ασχολείται κυρίως με τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα και το πολιτισμικό υπόβαθρο των κοινωνικών τάξεων που υπήρχαν στην Πρέβεζα. Πιο αναλυτικά στο υποκεφάλαιο 2.1 αναφέρομαι στην ανώτερη (αστική τάξη), στο 2.2 παρουσιάζονται μερικά στοιχεία για την μαντολινάτα και τη φιλαρμονική μπάντα της πόλης και στο 2.3 γίνεται αναφορά στην κατώτερη (εργατική τάξη). Το επόμενο κεφάλαιο ασχολείται αποκλειστικά με το Σαϊτάν- παζάρ, τα είδη μουσικών καφενείων που συναντάμε στην Πρέβεζα, αλλά και τους θαμώνες τους. Στο τέταρτο κεφάλαιο με τίτλο «Μουσικοί οργανοπαίκτες», παρουσιάζονται βιογραφικά στοιχεία μόνο για τους μουσικούς που έζησαν και εργάστηκαν στην Πρέβεζα κατά την περίοδο 1880-1930. Το τελευταίο κεφάλαιο περιέχει τις μουσικές καταγραφές, τριών οργανικών σκοπών, τους οποίους στη συνέχεια, ανέλυσα ιστορικά, μορφολογικά και μουσικολογικά. Οι σκοποί αυτοί είναι: η «Πλεύρα ή Πλεύνα», η «Μαριγάμπα» και η «Γενοβέφα». Ο λόγος που επέλεξα την «Πλεύρα» είναι ότι η ίδια μελωδία συναντάται στη Μυτιλήνη, με την ονομασία «Ξύλα» και στην Τουρκία ως «Cecen kizi». Έτσι, αποφάσισα να καταγράψω και τις τρεις εκδοχές και μελετώντας σε βάθος τα

ιστορικά στοιχεία που τις συνοδεύουν, να τις αναλύσω συγκριτικά μεταξύ τους. Ανάλογοι ήταν και οι λόγοι που επέλεξα τη «Μαριγάμπα», καθώς πρόκειται για ένα κομμάτι με ιδιαίτερο ιστορικό υπόβαθρο, που συναντάται και στα παράλια της Μικράς Ασίας, σε πολλές παραλλαγές, με τον τίτλο «Γιαρούμπι». Η «Γενοβέφα» αντίστοιχα, επιλέχτηκε γιατί αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα του πρεβεζάνικου ρεπερτορίου, που επηρεάστηκε από τη δυτική (ευρωπαϊκή) μουσική. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, κατέγραψα δύο εκτελέσεις που απέχουν αρκετά ως προς το έτος ηχογράφησης, ώστε να αναδείξω τις μουσικές προσθήκες αλλά και τις διαφορές που προέκυψαν με το πέρασμα των χρόνων. Στο τέλος της εργασίας, καταγράφονται τα κυριότερα συμπεράσματα, όπως εντοπίστηκαν σε κάθε κεφάλαιο, καθώς και η βιβλιογραφία η οποία χωρίζεται σε ελληνόγλωσση και ξενόγλωσση.

ΠΡΕΒΕΖΑ-ΙΣΤΟΡΙΑ ΠΟΛΗΣ-ΛΙΜΑΝΙΟΥ

Η πόλη- λιμάνι της Πρέβεζας βρίσκεται στο νοτιότερο άκρο της Ηπείρου, στην είσοδο του Αμβρακικού κόλπου. Για πάρα πολλά χρόνια, υπήρξε σπουδαίο κέντρο εμπορικών δραστηριοτήτων, καθώς το λιμάνι της συνέδεε τα νησιά του Ιονίου με τον Αμβρακικό κόλπο και την υπόλοιπη Στερεά και Ηπειρωτική Ελλάδα¹. Σύμφωνα με τον Παπαγεωργίου, η περιοχή αυτή, μεγάλης εμπορικής και στρατιωτικής σημασίας, πρωτοστατούσε στη διακίνηση εμπορευμάτων και θεωρούνταν από τις καλύτερες και πιο φυσικές λεκάνες της Μεσογείου (Παπαγεωργίου, 1986). Η καίρια θέση της πόλης αλλά και ο διαμετακομιστικός ρόλος του λιμανιού της, επηρέασαν άμεσα την κοινωνικοπολιτική και οικονομική εξέλιξή της, καθορίζοντας ακόμα και το όνομα της, το οποίο εμφανίζεται για πρώτη φορά το 1292 στο Χρονικό του Μορέως, όπου δηλώνεται ως ένας μικρός οικισμός².



Αποψη του λιμένος και της παραλίας της Πρέβεζας από Ανατολικά. Αλμπουμίνα τραβηγμένη από τον Lord Frederick Bruce (1854-1920) εγγονό του λόρδου Έλγιν. Πρέβεζα 1900. (Αρχείο Νίκου Δ. Καράμπελα).

¹ Η μεγάλη υπεροχή του λιμανιού της Πρέβεζας, σύμφωνα με τον Παπαγεωργίου, συνίσταται: «στην καλύτερη, ευκολότερη και ταχύτερη διακίνηση των εμπορευμάτων και οφείλεται στις οδικές συνδέσεις της παράκτιας αυτής πόλης με τις αγορές της Θεσσαλίας και Ηπείρου και ιδιαίτερα στο δρόμο που την ένωνε με τα Γιάννινα, το μεγαλύτερο εμπορικό κέντρο της περιοχής» (Παπαγεωργίου, 1986: 143).

² Βλ. « Το χρονικόν του Μορέως», εκδ. Εκάτη.

Ο Αραβαντινός θεωρεί πως το όνομα της πόλης προέρχεται από την ιταλική λέξη *prevesione* που σημαίνει προμήθεια και δόθηκε στην πόλη από τους Νορμανδούς ή τους Βενετούς (Αραβαντινός, 1856). Ο Φουρίκης από την άλλη υποστηρίζει ότι προήλθε από την αλβανική λέξη *preveze* που σημαίνει πέρασμα Φουρίκης, 1929). Σύμφωνα όμως με τον Βασίλα και άλλους ερευνητές η ονομασία της πόλης προέρχεται από τη σλάβικη ή δαλματική λέξη *preves* ή *perevoz* που σημαίνει διαμετακόμιση (Βασίλας, 2012). Και στις τρεις εκδοχές ένα είναι σίγουρο: «η ονοματοθεσία προέρχεται από τη διάταξη του χώρου και τη λειτουργία του» (Αυδίκος, 1991: 36).

Ο παλαιότερος πληθυσμός της Πρέβεζας και οι πιο γνήσιοι Πρεβεζάνοι-όπως τους αποκαλεί ο Βασίλας- ήταν οι ενοριίτες της Εκκλησίας του Αγίου Νικολάου, οι επονομαζόμενοι Μπουρανέλοι. Οι περισσότεροι από αυτούς εργάζονταν ως ψαράδες, βαρκάρηδες ή ναυτικοί και ήρθαν στην Πρέβεζα περίπου το 1200 -1300 από το δαλματικό νησί *Burano* (Βασίλας, 2012). Από την πρώτη μέχρι και την τελευταία Οθωμανική περίοδο (1463-1912) ο πληθυσμός της πόλης αποτελούνταν κυρίως από: Χριστιανούς, Μουσουλμάνους, Εβραίους και Καθολικούς, ως προς το θρήσκευμα³. Οι Έλληνες που ζούσαν στην πόλη, κατάγονταν από διάφορα μέρη της Ελλάδας. Κρήτη⁴, Επτάνησα, Αιτωλοακαρνανία, Μακεδονία, Θεσσαλία, Πελοπόννησο και άλλες περιοχές της Ηπείρου. Όσοι προέρχονταν από τα βενετοκρατούμενα μέρη (Μοριά, Κρήτη, Επτάνησα) μιλούσαν ιταλικά και είχαν υποστεί την επίδραση των Βενετών στη συμπεριφορά και την ενδυμασία. Οι Ηπειρώτες και Στερεολλαδίτες από την άλλη, έχοντας ζήσει ως υπόδουλοι των Τούρκων, είχαν δική τους διάλεκτο με αλβανο-τουρκικούς ή τοπικούς ιδιοματισμούς (Μουστάκης, 2002). Για αυτό ακριβώς το λόγο ο Βασίλας αποκαλεί την Πρέβεζα « Πανελλήνιο Σανγκάη» καθώς οι κάτοικοι της πόλης, κατάγονταν από όλες σχεδόν τις περιοχές της Ελλάδας και προέρχονταν από διαφορετικά πολιτισμικά υπόβαθρα και κουλτούρες.(Βασίλας, 2012).

³ «Μια ιδιαίτερη ομάδα αποτελούν οι οικογένειες νομάδων Αρβανιτόβλαχων, οι οποίοι ξεχειμωνιάζουν στην περιοχή της Πρέβεζας. Μιλούν τρεις γλώσσες, ενώ γράφουν μόνο ελληνικά, όπως και οι υπόλοιπες εθνοπολιτισμικές ομάδες» (Σκουλίδας, 2010: 108).

⁴ Οι περισσότεροι Κρητικοί μετανάστευσαν πρώτα στα Επτάνησα το 1840 για να γλιτώσουν από τον τούρκικο ζυγό και στη συνέχεια εγκαταστάθηκαν στην Πρέβεζα, στην παροικία της Αγίας Μαύρας. Μαζί τους μεταφέρανε την θεατρική τέχνη και τη λογοτεχνία επηρεάζοντας τους Πρεβεζάνους. «Επί τουρκοκρατίας (1798-1912) στις αποκριές, παίζονταν από ερασιτέχνες Πρεβεζάνους, ιδίως τεχνίτες, στις πλατείες, τα θεατρικά έργα της κρητικής λογοτεχνίας. Ένας θεατρώνης περίφημος ήταν ο Αρταβάνης» (Βασίλας, 2012: 197).

ΠΙΝΑΚΑΣ ΙΣΤΟΡΙΚΩΝ ΠΕΡΙΟΔΩΝ

1463-1684	<i>A' Οθωμανική περίοδος</i>
1684-1701	<i>A' Ενετική περίοδος</i>
1701- 1717	<i>B' Οθωμανική περίοδος</i>
1717- 1797	<i>B' Ενετική περίοδος</i>
1797- 1798	<i>Γαλλική περίοδος</i>
1798- 1800	<i>A' περίοδος Αλή πασά</i>
1800- 1806	<i>Περίοδος αυτονομίας</i>
1806- 1820	<i>B' περίοδος Αλή πασά</i>
1820- 1912	<i>Γ' Οθωμανική περίοδος</i>

Η Πρέβεζα, χάρη στο λιμάνι και την εξαιρετική τοποθεσία της, υπήρξε πόλος έλξης για πολλούς κατακτητές (Ενετούς, Οθωμανούς και Γάλλους) αλλά και για πολλές ευρωπαϊκές χώρες, οι οποίες θέλησαν να συμμετάσχουν ενεργά και να ελέγξουν το εμπόριο που διεξαγόταν στο λιμάνι της⁵. Δεν είναι τυχαίο που από το 1495, οι Οθωμανοί έχοντας αξιολογήσει την σπουδαιότητα της περιοχής, επιλέγουν την Πρέβεζα ως ναύσταθμο (Παπαγεωργίου, 1986). Αρκετά χρόνια αργότερα, κατά την Β' Ενετική περίοδο (1717-1797)⁶, παρατηρείται μεγάλη πληθυσμιακή αύξηση και ακολουθεί και η οικονομική ανάπτυξη της πόλης χάρη στο μεγάλο έργο του ελαιώνα⁷, το οποίο μαζί με το εμπόριο και την αλιεία αποτέλεσαν για πάρα πολλά χρόνια τους βασικότερους οικονομικούς πόρους της (Μουστάκης, 2002). Η ανάπτυξη της πόλης και του λιμανιού συνεχίζεται μέχρι και την τρίτη Οθωμανική περίοδο και συγκεκριμένα μέχρι το 1881⁸, όπου το εμπόριο της περιοχής δέχεται το πρώτο πλήγμα. Πριν το 1881 το λιμάνι της Πρέβεζας έχει, ήδη, αναπτύξει ένα ευρύ εμπορικό δίκτυο με τα λιμάνια: Τεργέστη, Φιούμε, Βενετία, Λονδίνο, Μάλτα, Γένοβα, Λιβόρνο, Πάτρα, Κορώνη Μεσολόγγι (Μανιούδη- Γαβαλά, 2010).

⁵ Για να διευκολύνουν λοιπόν το εμπόριο αλλά και τα οικονομικά συμφέροντα των υπηκόων τους εγκαθιστούν προξενεία. Στην Πρέβεζα υπήρχαν από τα μέσα περίπου του 19^{ου} αιώνα: Ιταλικό, Αγγλικό, Γαλλικό, Ρωσικό και Αυστριακό προξενείο (Συνεσίου, 2010).

⁶ Σύμφωνα με τον Αυδίκου, η Β' Ενετική περίοδος συνέβαλε στη διαμόρφωση της οικονομικής και πολιτισμικής ταυτότητας της Πρέβεζας (Αυδίκος, 1999).

⁷ Ο ελαιώνας φυτεύτηκε το 1718 από τους Ενετούς.

⁸ Προσάρτηση Άρτας και Θεσσαλίας στην ελεύθερη Ελλάδα.



Το κτίριο του αγγλικού προξενείου στην Πρέβεζα (Φωτογραφία. Γιωτόπουλος, 2009).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα δρομολόγια της αυστρουγγρικής εταιρείας Lloyd, που είχαν διαμορφωθεί από το 1858 ως εξής: «α) γραμμή Ιονίων νήσων από Τεργέστη- Γκράσοβα- Κέρκυρα- Παξούς- Λευκάδα- Πρέβεζα- Σαγιάδα, β) γραμμή για Αλβανία – Τεργέστη- Σπλιτ- Δυρράχιο- Αυλώνα- Άγιους Σαράντα- Κέρκυρα- Παξούς- Πρέβεζα και γ) η γραμμή Ελλάδας που έπιανε Τεργέστη- Αγκώνα- Πρίντεζι- Κέρκυρα- Αργοστόλι- Ζάκυνθο- Πάτρα- Ναύπακτο- Αίγιο- Ιτέα- Λουτράκι» (Μουστάκης, 2002 :107). Βλέπουμε, λοιπόν, πως η Πρέβεζα είχε αναπτύξει εμπορικά δίκτυα με πολλά λιμάνια του εξωτερικού, με τα Επτάνησα, αλλά και με άλλες περιοχές της Ελλάδας.

Το 1881, όμως, με την απελευθέρωση της Θεσσαλίας και της Άρτας, το εμπόριο που διεξαγόταν από το λιμάνι της Πρέβεζας περιορίστηκε στην Ήπειρο και γενικότερα στη Βορειοδυτική Ελλάδα και Αλβανία με αποτέλεσμα να μειωθεί η συνολική κίνηση του λιμανιού της (Μανιούδη- Γαβαλά, 2010).



Ατμόπλοιο του Αυστριακού Λόνιτ στην Πρέβεζα, 1900 (Σαββίδης και Καράμπελας 1991).

Από την άλλη βέβαια, κάποιοι ερευνητές υποστηρίζουν πως η προσάρτηση της Θεσσαλίας και ιδιαίτερα της Άρτας, επηρέασε θετικά την Πρέβεζα⁹, διότι η Άρτα αποκόπηκε από το λιμάνι της Σαλαώρας¹⁰ και έτσι το εμπόριο άρχισε να διακινείται αποκλειστικά από την Πρέβεζα με αποτέλεσμα να αναπτυχθεί το λιμάνι της. Δεν είναι τυχαίο πως στην ίδια ακριβώς περίοδο δημιουργείται και ο πρώτος Πρεβεζάνικος στόλος ιστιοφόρων που πραγματοποιεί δρομολόγια σε: Μάλτα, Ιταλία, Τούνεζι, Αλεξάνδρεια και Σμύρνη (Μουστάκης, 2002).

Με την απελευθέρωση της Άρτας, όμως, δεν επηρεάστηκε μόνο το λιμάνι της Πρέβεζας αλλά και ο πληθυσμός της, καθώς από το 1881 και μετά παρατηρείται σημαντική αύξηση της εβραϊκής κοινότητας. Η αύξηση αυτή οφείλεται κυρίως στο ότι αρκετοί Εβραίοι μετακινήθηκαν από την απελευθερωμένη πλέον Άρτα στην τουρκοκρατούμενη Πρέβεζα. Οι Εβραίοι της Πρέβεζας μέχρι το 1880, σύμφωνα με τον Παπαγεωργίου, ήταν μονάχα οκτώ

⁹ Η Πρέβεζα για πρώτη φορά το 1881 γίνεται διοικητικό κέντρο μεγάλου μέρους της Ηπείρου και αναβαθμίζεται από καζά (επαρχία) σε σαντζάκι (νομαρχία) (Μουστάκης, 2019).

¹⁰ Παλιό λιμάνι της Άρτας.

οικογένειες αλλά το 1912 ξεπερνούσαν ήδη τους 300 (Παπαγεωργίου, 1986)¹¹. Κατοικούσαν κυρίως στο τετράγωνο που σχηματίζουν οι δρόμοι Κ. Καρυωτάκη, Πολυτεχνείου, Ι. Μουστάκη και αγοράς, ανάμεσα από τα χριστιανικά και τούρκικα σπίτια. Οι περισσότεροι από αυτούς άνοιξαν καταστήματα υφασμάτων, ψιλικών κ.α.¹² (Μουστάκης, 2002). Διέθεταν δικό τους σχολείο, την εβραϊκή σχολή «Alliance» όπου στεγαζόταν στο κτίριο της συναγωγής. Στη συγκεκριμένη σχολή δεν φοιτούσαν μόνο τα κορίτσια των εβραϊκών οικογενειών αλλά και τα κορίτσια των εύπορων Πρεβεζάνων, όπου σύμφωνα με τον Αυδίκο «μάθαιναν γαλλικά αλλά έρχονταν και σε επαφή με τον ευρωπαϊκό προσανατολισμό των Εβραίων» (Αυδίκος, 1999: 28). Η νέα πληθυσμιακή ομάδα, λοιπόν, που εμφανίστηκε στην πόλη, επηρέασε τους ντόπιους αστούς, οι οποίοι υιοθέτησαν άμεσα την ευρωπαϊκή κουλτούρα των Εβραίων και θέλησαν να την μεταφέρουν και στα νεότερα μέλη των οικογενειών τους.

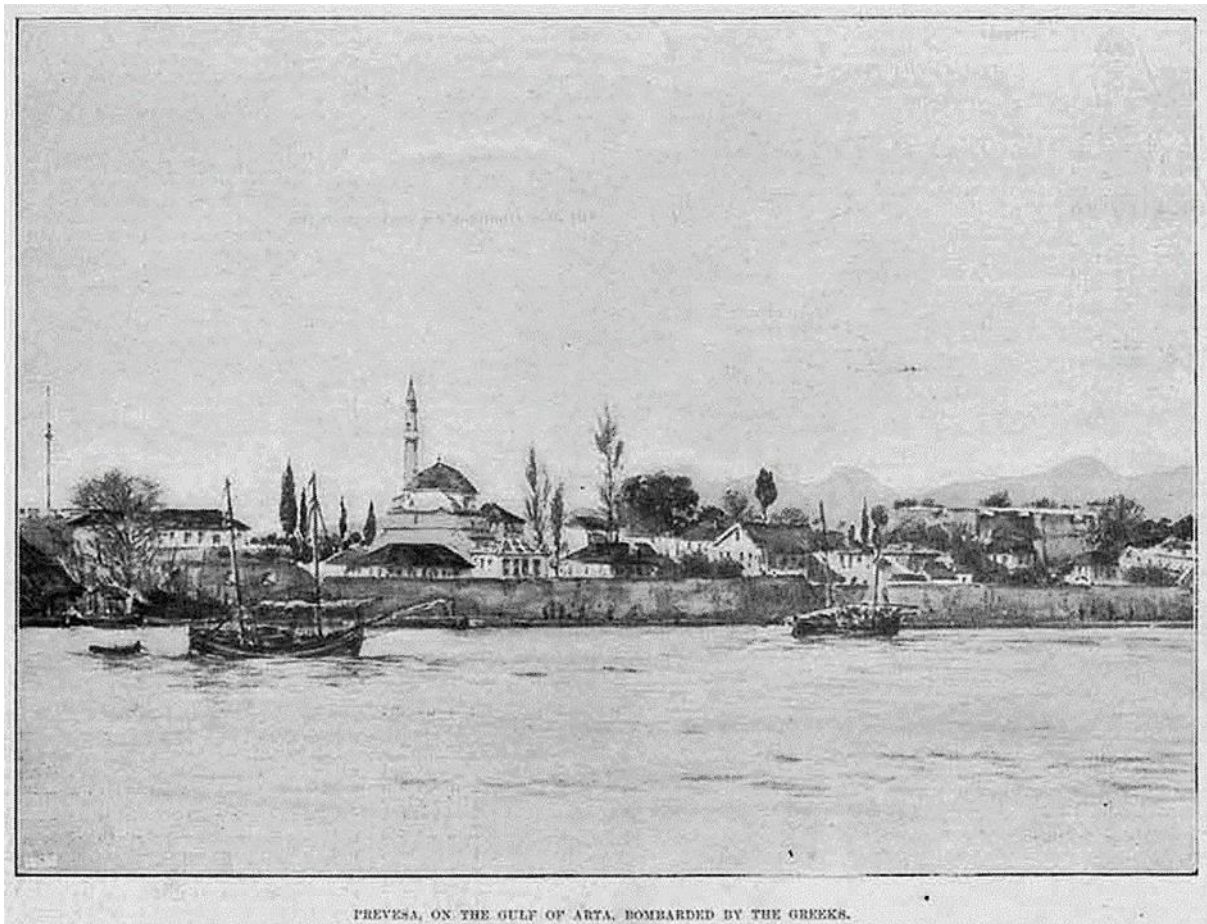


Κτίριο εβραϊκής Συναγωγής, Πρέβεζα. Φωτογραφικό αρχείο Νίκου Δ. Καράμπελα.

¹¹ Ο πληθυσμός, λοιπόν, της πόλης το 1888, διαμορφώνεται ως εξής: 5000 χριστιανοί, 1220 μουσουλμάνοι, 306 Εβραίοι και 40 Ξένοι. Με τον όρο ξένοι θεωρούνται μάλλον οι καθολικοί (Παπαγεωργίου, 1986).

¹⁴Χαρακτηριστικά αναφέρεται και το κατάστημα του Γκόρτσα που πουλούσε μουσικά όργανα.

Σημαντικές πληροφορίες για την πόλη της Πρέβεζας, μας δίνει ο δημοσιογράφος Παρασκευόπουλος, οποίος την επισκέφτηκε, μόλις για τρεις μέρες, το 1882. Χαρακτηριστικά αναφέρει: «Και εν τούτοις η Πρέβεζα ως πόλις, ως Δήμος, ανωτέρα από όλους τους Ελληνικούς δήμους, πλην δύο- τριών εξ' αυτών. Πόλις τουρκική με δρόμους, με πεζοδρόμια, με καθαριότητα, - με που και που καλδερίμια- με ασφάλειαν, με τάξιν, -χωρίς χρέη, χωρίς δάνεια...και μ' έναν διοικητή...Ευρωπαϊό, ελληνομαθή, αγαπητόν από τε τους Έλληνας και από τους Τούρκους, τον εξοχώτατον κύριον Αβδούλ- Ρεφί Μουτασερίφην...Ξενοδοχείον κομψόν, καθάριον, ευρήκα του περιποιητικωτάτου κ. Μπακούκου. Φαρμακεία ελληνικά, καταστήματα διάφορα κ.λ.π. Ελληνικωτάτη η πόλις Πρέβεζα» (Παρασκευόπουλος, 1885: 154).



Άποψη της πόλης της Πρέβεζας, 1897. Φωτογραφικό Αρχείο Νίκου Δ. Καράμπελα

Ο Παρασκευόπουλος περιγράφει μία πόλη που τα έχει όλα. Φαρμακεία, καταστήματα, ξενοδοχεία¹³, δρόμους, πεζοδρόμια κλπ. Για να καταλήξει πως πρόκειται για μια «ελληνικωτάτη πόλις». Πράγματι εκείνη την περίοδο όπως αναφέρει και ο Παπαγεωργίου, υπήρχαν στην Πρέβεζα 228 καταστήματα από τα οποία 22 ήταν εμπορικοί οίκοι που έκαναν εισαγωγές και πουλούσαν λιανικά¹⁴.

Η κατάσταση της Πρέβεζας άλλαξε σημαντικά το 1912, όταν απελευθερώθηκε από τους Τούρκους. Ο Μουστάκης, αναφέρει πως μετά την απελευθέρωση, έπαυσε τελείως το εμπόριο με την ελεύθερη Ελλάδα, γεγονός που οδήγησε την Πρέβεζα σε οικονομική κατάρρευση (Μουστάκης, 2019). Από τα πρακτικά του δημοτικού συμβουλίου του 1915, φανερώνεται ξεκάθαρα η παρακμή του λιμανιού της Πρέβεζας: «Καταστραφείσης παντελώς της ήδη υπάρχουσας προκυμαίας και των υδάτων κατακλυζόντων το παράλιον μέρος της πόλεως, απόλυτος και επιτακτική ανάγκη παρίσταται της εκτελέσεως λιμενικών έργων... (Μονιούδη-Γαβαλά, 2010: 150). Από το 1912 και μετά, επομένως, ξεκινάει μια περίοδος παρακμής για την ελεύθερη πλέον Πρέβεζα. Οι εμπορικές δραστηριότητες σταματούν, το λιμάνι παρακμάζει και όλο και μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού μεταναστεύει στις ΗΠΑ¹⁵.

¹³ Λόγω της αυξημένης κίνησης στο λιμάνι και κατ' επέκταση στην πόλη της Πρέβεζας, ξεκίνησαν να χτίζονται από το 1880 τα πρώτα «άξια λόγου» ξενοδοχεία: «Γιάννενα», «Ελλάς», «Καλλιθέα» και το τριώροφο ξενοδοχείο «Δωδώνη» (Μουστάκης, 2002).

¹⁴ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τα καταστήματα βλ. Παπαγεωργίου, 1986: 123.

¹⁵ Σύμφωνα με τον Μαλκίδη, κατά το 1890-1910, το 25% του οικονομικά ενεργού πληθυσμού της χώρας μετανάστευσε στις ΗΠΑ (Μαλκίδης, 2010).



Ο Πύργος του Ρολογιού της Πρέβεζας αμέσως μετά την απελευθέρωση της πόλης, τον Οκτώβριο του 1912. Φωτογραφικό αρχείο Νίκου Δ. Καράμπελα

Μέσα σε όλη αυτή την παρακμή και ενώ η Πρέβεζα προσπαθεί ακόμα να ορθοποδήσει οικονομικά, ξεκινούν τα πρώτα μεταναστευτικά ρεύματα προσφύγων από τη Μικρά Ασία και άλλες περιοχές. Σύμφωνα με την Σαρρή, στην περιοχή της Ηπείρου εγκαταστάθηκαν 8.179 πρόσφυγες, δηλαδή το 0,7% του συνολικού πληθυσμού που μετανάστευσαν προς την Ελλάδα (Σαρρή, 2009). Στην Πρέβεζα η μετακίνηση των προσφύγων ξεκίνησε πολύ πριν την Μικρασιατική και ολοκληρώθηκε το 1927 με την έλευση των Θρακιωτών.

Πιο συγκεκριμένα στο νομό της Πρέβεζας συναντάμε 6.163 πρόσφυγες, οι οποίοι προέρχονται από τη Μικρά Ασία, τον Πόντο, τη Θράκη, τη Βουλγαρία, τον Καύκασο, την Κωνσταντινούπολη, τη Ρωσία και την Αλβανία (Αθανασοπούλου, 2011).

Πρόσφυγες επαρχίας Πρεβέζης έλθοντες μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή¹⁶

Τόποι προέλευσης	Άρρενες	Θήλειες	Σύνολο
Μικρά Ασία	288	283	571
Θράκη	38	42	80
Πόντος	509	649	1158
Καύκασος	61	41	102
Κωνσταντινούπολη	14	6	20
Ρωσία	4	1	5
Αλβανία	1	1	2

Σύμφωνα με τον Βασίλα, μετά την έλευση των προσφύγων από τη Μικρά Ασία και τη Θράκη: «αναπτύχθηκαν δύο ωραιότατοι και υγιεινότατοι μοντέρνοι συνοικισμοί, ένας στο δροσόλουστο Παντοκράτορα με άποψη προς το Ιόνιο και την Λευκάδα και ένας στη θέση Πουρή, δηλαδή στις παρυφές της Τάφρου από το κάστρο του Αγίου Γεωργίου έως την πόρτα του προφήτη Ηλία. Ο συνοικισμός αυτός δεν έλαβα επίσημα όνομα, οι συντοπίτες όμως τον ονόμασαν Κοκκινιά» (Βασίλας, 2012: 151). Ο Αυδίκος αναφέρει πως το 1926-1927, ιδρύθηκε από το κράτος ένας νέος οικισμός στα δυτικά της πόλης, όπου εγκαταστάθηκαν 40-42 οικογένειες προσφύγων από τη Δυτική Θράκη (Αυδίκος, 1991). Άλλες κοινότητες όπου εγκαταστάθηκαν πρόσφυγες μετά τη Μικρασιατική καταστροφή είναι: η κοινότητα Σαμψούντας, Σινώπης, Βρυσούλας, Κορωνησίας, Καναλίων, Μυρσίνης και Πολυσταφύλου (Αθανασοπούλου, 2011).

¹⁶ Πηγή: Αθανασοπούλου: 269, 2011.



Οικίσκοι εγκαταστάσεων προσφύγων επί της σημερινῆς οδοῦ Κρόκου, 1913. Καρτ ποστάλ
ἀγνωστου εκδότη (Αρχεῖο Ἰδρύματος Ἀκτία Νικόπολις, ΙΑΝ 1193).

ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΤΑΞΕΙΣ

Αστική τάξη

Η αστική τάξη της Πρέβεζας αποτελείται κυρίως από «εμπόρους¹⁷, βιοτέχνες και άλλους εκπροσώπους κλάδων της οικονομίας που εξυπηρετούσαν αυτούς, όπως οι θαλάσσιοι και οι χερσαίοι μεταφορείς, οι εκτελωνιστές, οι ναυτικοί πράκτορες, οι πανδοχείς κ.α.» (Μουστάκης, 2019: 14).

Οι εμπορικές συναλλαγές του λιμανιού με μεγάλες ευρωπαϊκές πόλεις (Τεργέστη, Βενετία, Αγγλία, Μάλτα, Γένοβα, Κωνσταντινούπολη κ.α.), επηρέασαν άμεσα την «καλή» κοινωνία της Πρέβεζας, η οποία υιοθέτησε το δυτικό τρόπο ζωής. Σύμφωνα με τον Αυδίκο, τα νεότερα μέλη των οικογενειών αυτών μαθαίνουν ξένες γλώσσες, κλασική μουσική και σπουδάζουν σε διάφορες χώρες του εξωτερικού όπως: Γαλλία, Ελβετία, Κωνσταντινούπολη κ.α. Οι άντρες κι οι γυναίκες δεν ντύνονται με τις παραδοσιακές ηπειρώτικες ή επτανησιακές στολές, αλλά παραγγέλνουν τουαλέτες και κουστούμια απευθείας από τη Γαλλία (Αυδίκος, 1991). Ως προς τον τρόπο διασκέδασης επιλέγουν τις συγκεντρώσεις- χοροεσπερίδες μόνο σε σπίτια -όπως φαίνεται και από τη μαρτυρία του Βικέλα¹⁸- ή σε συγκεκριμένα κέντρα που νοίκιαζαν κατά καιρούς¹⁹. Τέτοια κέντρα ήταν ο «Ουράνιος κήπος» που βρισκόταν στην τοποθεσία Βρυσούλα, και το αριστοκρατικό κέντρο Καραβέλα που άνοιξε μόλις το 1918 και βρισκόταν στον μώλο (Βασίλας, 2010).

¹⁷ Οι έμποροι σύμφωνα με τους Πλεμμένο και Φατούρου, ταξίδευαν στα λιμάνια με τα οποία συνδεόταν η Πρέβεζα για να πουλήσουν ή να αγοράσουν διάφορα αγαθά, τα οποία διέθεταν στην αγορά της Πρέβεζας (Πλεμμένος- Φατούρου, 2010).

¹⁸ « Διήλθομεν την εσπέραν εις την οικίαν ενός των εγκριτοτέρων κατοίκων της Πρεβέζης. Ηδύνατο τις ευκόλως να φανταθή ότι ευρίσκεται εις Παρισίους, ή τουλάχιστον εις Αθήνας. Ωμιλήσαμεν περί φιλολογίας, περί ιστορίας, όχι όμως και περί πολιτικής· προ πάντων δε ηκούσαμεν μουσικήν. Η θυγάτηρ του οικοδεσπότη, δεσποινίς χαριεστάτη, μας έπαιζε τεμάχια του Chorin, πώς σου φαίνεται; Ο Chorin στην Πρέβεζαν!» (Βικέλας, 1886).

¹⁹ «Διασκεδάσαμε πάρα πολύ καλά. Κάναμε χορούς. Ήμασταν καμία δεκαριά οικογένειες και μόλις άρχιζε ο χειμώνας, νοικιάζαμε ένα καφενείο και το είχαμε και πηγαίναμε κάθε δεκαπέντε μέρες. Ένα τέτοιο κέντρο ήταν το ζαχαροπλαστείο 'Κρίνος' και ο κινηματογράφος 'Πάνθεον'. Είχαμε δική μας ορχήστρα» (Αυδίκος, 1991:194).



Πρεβεζάνες με γιορτινά ρούχα, στον προμαχώνα της Βρυσούλας, 1912. Φωτογραφικό αρχείο Νίκου Δ. Καράμπελα.

Όπως προκύπτει λοιπόν, η ανώτερη τάξη προτιμούσε τη δυτικότερη μουσική ψυχαγωγία «την οποία προσέφεραν η μαντολινάτα αρχικά και αμέσως μετά η φιλαρμονική με τα ωδεία και τις χορωδίες της, που παρείχαν στους φιλόμους κατοίκους της Πρέβεζας σημαντικές δυνατότητες μουσικής εκπαίδευσης και καλλιέργειας» (Πλεμμένος- Φατούρου, 2010: 390).

Μαντολινάτα και Φιλαρμονική μπάντα

Η πρώτη Μαντολινάτα της Πρέβεζας, ιδρύθηκε το 1912, αμέσως μετά την απελευθέρωσή της πόλης, υπό τη διεύθυνση του Λευκαδίτη μουσικού Δημητρίου Βαλαμόντε και πραγματοποιούσε εμφανίσεις στα διαλείμματα θεατρικών παραστάσεων (Πλεμμένος- Φατούρου, 2010). Λίγα χρόνια αργότερα (1920), ιδρύθηκε και η φιλαρμονική ορχήστρα της Πρέβεζας « Ορφεύς». Όπως αναφέρει ο Μουστάκης, το διοικητικό συμβούλιο της ορχήστρας αγόρασε πολλά όργανα από την Ιταλία, αλλά και από το τοπικό κατάστημα του Εβραίου Γκόρτσα. Μετά από δίμηνη εκπαίδευση των σαράντα πρώτων μαθητών, υπό τη διεύθυνση του μουσικοδιδάσκου Ρομπότη, η φιλαρμονική πραγματοποίησε την πρώτη της συναυλία στην πλατεία του Διοικητηρίου (Μουστάκης, 2002). « Οι εκδηλώσεις της Φιλαρμονικής μεταξύ 1920-1938 γίνονταν τα καλοκαίρια, όπου εμφανίζονταν με πλήρες πρόγραμμα στη Βρυσούλα κάθε Κυριακή. Το πρόγραμμά τους περιλάμβανε: α) Μαρς, β) Συμφωνία, γ)

Όπερα ή Οπερέτα, δ)Βαλς ή επίκαιρα από διάφορες ελληνικές οπερέτες και στο τέλος ένα Μαρς. Η Φιλαρμονική έκανε την εμφάνισή της σε όλες τις θρησκευτικές και εθνικές γιορτές, αλλά και σε άλλες εκδηλώσεις, όπως σε εγκαίνια» (Πλεμμένος - Φατούρου, 2010: 388).



Η Φιλαρμονική μπάντα της Πρέβεζας «Ορφέας», υπό τη διεύθυνση του Δημήτρη Αρώνη, 1922.

Κατώτερη-εργατική τάξη

Η κατώτερη εργατική τάξη, σύμφωνα με τον Αυδίκο, διαμορφώθηκε γύρω από το λιμάνι και αποτελούνταν κυρίως από: λιμενεργάτες, εργάτες ξηράς, εργάτες στις τράτες, λαθρέμπορους²⁰, χαμάληδες και αχθοφόρους (Αυδίκος, 1991). Στην τάξη αυτή συναντάμε: «τον τύπο του μάγκα που είχε ως βασικό στοιχείο της συμπεριφοράς του το αργό, ασταθές βάδισμα, αφού το μεθύσι ήταν καθημερινός τρόπος ζωής...μόνιμος θαμώνας των καφενείων στο Σαϊτάν -παζάρ εκείνο το σοκάκι κοντά στο λιμάνι όπου βρίσκονταν τα μουσικά καφενεία της πόλης από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, ή στα άλλα καφενεία της πόλης» (Πλεμμένος-Φατούρου, 2010: 384). Η διασκέδαση, σε αντίθεση με την ανώτερη τάξη, ήταν προνόμιο μόνο του άντρα καθώς οι γυναίκες περιοριζόνταν στο σπίτι και στην εργασία τους²¹. Στα

²⁰ Όπως αναφέρει ο Μουστάκης η Πρέβεζα από το 1881-1912 υπήρξε κέντρο λαθρεμπορικών δραστηριοτήτων (Μουστάκης, 2002).

²¹ Οι περισσότερες γυναίκες της φτωχής εργατικής τάξης, δουλεύανε ως ελαιοσυλλέκτριες στον Ελαιώνα της Πρέβεζας (Αυδίκος, 1991).

μουσικά καφενεία, η εργατική τάξη διασκεδάσει με λαϊκά όργανα (κλαρίνο, βιολί, λαούτο, σαντούρι κ.α.) ακούγοντας δημοτική και τούρκικη μουσική.

Μοναδικό σημείο κοινής αναφοράς για την εργατική και αστική τάξη αποτελούσαν τα τυχερά παιχνίδια²² και οι μεγάλες θρησκευτικές γιορτές ή πανηγύρια. Στο βιβλίο του Μουστάκη, υπάρχει μία αφήγηση που περιγράφει τον εορτασμό της Καθαρής Δευτέρας του 1907 στη Φανερωμένη²³ και αποδεικνύει την αρμονική συνύπαρξη όχι μόνο της ανώτερης και κατώτερης τάξης, αλλά και των Ελλήνων με του Τούρκους κατακτητές:

« Αρχικαρνάβαλος ο μακαρίτης Λάμπης Χαϊνόπουλος ή Σαλαώρας. Μπροστά πήγαιναν 300 καβαλλάρηδες, καβάλα στα άλογα από τις αλησμόνητες νταλικές Πρεβεζάνικες και Γιαννώτικες...Ακολουθούσε η αποκριάτικη φιλαρμονική. Με τους μακαρίτες Τάκη Ζαλοκώστα, Τάκη Ντερμάνη, Αλέξη Κτενά και Πάνο Μπακίρη- Χαϊνόπουλο, που χτυπούσε το ταμπούρλο... Μετά ακολουθούσε το γαϊτανάκι...Να κι οι φοβεροί Ζεμπέκηδες με επικεφαλής τον Κώστα Πιτσικανέλη, Λία Καστάνη, Τάκη Χρυσοσπάθη...Από κοντά οι τσάμηδες φουστανελλοφόροι...Ακολουθούσε ο βασιλιάς Όθωνας, με βασιλιά τον Μίχο Κατίβο και Αμαλία τον Βαγγέλη Σταμουλάκη...Ερχόταν ύστερα ο γάμος, νύφη η περιβόητη Κούλα, παλιά τσιγκίστρα και μετέπειτα ζητιάνα...Είχαν και βιολιτζήδες, τον Σωτήρη Τσίτσικα και τον Γάκη τον Μπατζάλα που' παιζε το λαούτο. Οργανοπαίκτες ευρωπαϊκοί και συμπέθεροι ο Νάκος Μάινας, Νάκος Σάψας και Χρήστος Σουβλομύτης. Στην ουρά ήταν ο Σερμεντζέλας με τους ζουρνάδες και τα νταούλια. Στο τέλος ήταν ο Πάνος Μόλιας αρκουδιάρης, μ' αρκούδα τον Θωμά τον καπετάνιο και μαϊμού τον Αντώνη Κανέτα, που περπάταγε με τα χέρια και τα ποδάρια...Στη βρυσούλα περίμεναν ο μουτασερίφης (νομάρχης), οι ανώτεροι υπάλληλοι και όλοι οι Τούρκοι συμπολίτες. Και βλέποντας τον Βασιλιά του καρνάβαλου χειροκροτούσαν: 'Μασαλά Σαλαώρα εφέντη, Τσοκιλαρά. Όλοι αντάμα ινσαλά'» (Μουστάκης, 2002: 354-356).

Πρόκειται για μία μαρτυρία που επιβεβαιώνει περίτρανα τον πολυπολιτισμικό χαρακτήρα της Πρεβεζάνικης κοινωνίας²⁴. Από την περιγραφή της πομπής των καρναβαλιστών,

²² «Από τα τυχερά παιχνίδια εκείνο που κυριάρχησε και παιζόταν από όλους μαζί, πλούσιους και φτωχούς, στους ελεύθερους χώρους ήταν το γνωστό 'πιτσό', το οποίο επιβίωσε μέχρι σήμερα, παρόλο που μετά το 1912 διώκεται» (Μουστάκης, 2002).

²³ Ημιορεινός οικισμός του νομού Πρέβεζας.

²⁴ Κάτι αντίστοιχο συναντάμε και στη Σμύρνη του 1900, όπου ο Καλυβιώτης αναφέρει χαρακτηριστικά: «Η Σμύρνη δεν αποτελούσε μόνο το σταυροδρόμι του εμπορίου αλλά και ένα τεράστιο χωνευτήρι λαών, θρησκειών, πολιτισμών και μουσικών ακουσμάτων» (Καλυβιώτης, 2002: 16). Σίγουρα, δεν μπορούμε να συγκρίνουμε την Πρέβεζα με τη Σμύρνη, αλλά φαίνεται πως και οι δύο πόλεις- λιμάνια, λόγω της αυξημένης εμπορικής κίνησης και της άμεσης επικοινωνίας τους με άλλες περιοχές του εξωτερικού, διαμόρφωσαν μια πολυπολιτισμική κοινωνία, όπου συνυπήρχαν αρμονικά όλες οι εθνότητες και θρησκείες.

διακρίνουμε τη συνύπαρξη εφτά διαφορετικών εθίμων: τους 300 καβαλάρηδες, το γνωστό σε όλους γαϊτανάκι, τους Ζεϊμπέκηδες²⁵, τους φουστανελλοφόρους Τσάμηδες, τον Βασιλιά Όθωνα με την Αμαλία, τον αποκριάτικο γάμο και τον αρκουδιάρη. Αυτή η πολυμορφία συνεχίζεται και στους μουσικούς που συνοδεύουν την πομπή. Μπροστά πάει η φιλαρμονική, ακολουθούν βιολιά και λαούτα, ευρωπαϊκοί οργανοπαίκτες και τέλος ζουρνάδες και νταούλια. Το μόνο παράξενο είναι πως δεν γίνεται αναφορά σε κλαρίνο, παρά μόνο σε ζουρνάδες. Εντύπωση προκαλεί και η ύπαρξη της φιλαρμονικής, που όπως ανέφερα προηγουμένως, ιδρύθηκε μόλις το 1920. Το πιο πιθανό είναι να πρόκειται για τη φιλαρμονική μπάντα της Λευκάδας, που πολύ συχνά εμφανιζόταν στην Πρέβεζα και πλαισίωνε τις μεγάλες γιορτές και εκδηλώσεις.

²⁵ Όπως αναφέρει ο Κουνάδης, οι εορτές των Ζεϊμπέκηδων πραγματοποιούνταν ετησίως στη Μικρά Ασία και στην περιοχή Αϊδινίου. Στην Ελλάδα, το έθιμο των Ζεϊμπέκηδων συναντάται μόνο στο νησί της Σύρου, κατά την περίοδο των Αποκριών (Κουνάδης, 2007).

ΣΑΪΤΑΝ -ΠΑΖΑΡ-ΚΑΦΕΝΕΙΑ ΤΗΣ ΠΡΕΒΕΖΑΣ

Το Σαϊτάν- παζάρ, η λεγόμενη αγορά του Διαβόλου στα ελληνικά: «είναι ένας στενός δρόμος που αρχίζει δίπλα από τον Άγιο Χαράλαμπο και αναπτύσσεται προς τα δυτικά. Η ονομασία του παραπέμπει, σύμφωνα με τη λαϊκή παράδοση, στις σχέσεις Τούρκων και Ελλήνων σε αυτή την περιοχή. Λέγεται ότι εδώ σύχναζαν οι βαρύμαγκες και πισοτήδες της Πρέβεζας. Ακόμη είναι γνωστή η φιλοπαίγμων διάθεση των Πρεβεζάνων, οι οποίοι αλείφανε τις πέτρες του δρόμου (ήταν ένα είδος καλντερίμι) για να γελάσουν με τους Τούρκους στρατιώτες, που φορούσαν παπούτσια με πρόκες και πατώντας στις αλειμμένες πέτρες γκρεμοτσακίζονταν και βρίσκονταν στο τέλος του κατήφορου. Το ίδιο έπαθε μια μέρα και ο διοικητής των Τούρκων, που μετά το πάθημά του αναφώνησε : Σαϊτάν παζάρ» (Αυδίκος, 1991: 51).

Στο Σαϊτάν παζάρ, στεγάζονταν η λαϊκή δημοτική αγορά και πολλά καφενεία, όπου σύχναζαν διάφοροι μουσικοί της εποχής, ανάμεσά τους και ο διάσημος κλαρινίστας Νίκος Τζάρας. Σύμφωνα με τον Κίτσιο, ο δρόμος αυτός αποτελεί σημείο αναφοράς των πρεβεζάνικων καφέ -αμάν²⁶ με πιο γνωστά : του Κρόκου, του Γιάννη Χατζάρα και του Μιχάλη Γιώτη (Κίτσιο, 2006). Άλλα γνωστά καφενεία της περιοχής που είχαν ζωντανή μουσική και χορεύτριες ήταν αυτό του Σωτήρη Σόφη και το « Καφενείον- Κέντρο μουσικών» του Νίκου Τασιούλα (Αυδίκος, 1991). Σημαντικές πληροφορίες για τα καφενεία της Πρέβεζας περιέχει και το άρθρο του Βασίλα « Κοινόχρηστα πηγάδια της Πρέβεζας (1720-1960)», όπου αναφέρει χαρακτηριστικά το καφενείο του Κοκοτάκη²⁷, του Βαγγέλη Μπουρδούμπα, το « Ουράνιος κήπος» του Νιόνιου²⁸ και το «Καφεσαντάν» του Κώστα Σωτηρέλη²⁹.

Τα ωδικά καφενεία (χώροι που παρουσίαζαν κάποιο μουσικό ή χορευτικό πρόγραμμα), εμφανίστηκαν στον ελλαδικό χώρο προς το τέλος του 19^{ου} αιώνα. Σύμφωνα με τον

²⁶ « Κέντρα διασκέδασης τα οποία παρουσίαζαν στην πελατεία τους ένα μουσικό και χορευτικό πρόγραμμα. Αποκαλούνταν επίσης και ωδικά καφενεία ή καφωδεία. Στα καφέ αμάν κυριαρχούσε η, καθ' ημάς, ανατολική μουσική, ενώ στα καφεσαντάν η ευρωπαϊκή» (Κίτσιο, 2018: 15).

²⁷ «Στον καφενέ αυτόν μαζεύονταν τις Κυριακές και άλλες γιορτές οι νοικοκυραίοι μπακάληδες, κρεσπώλες κλπ και άλλοι ανύπαντροι νέοι 18-40 ετών να καπνίσουν ναρκωτικά και να παίξουν ζάρια. Πολλές φορές, επειδή η χωροφυλακή είχεν επισημάνει το κέντρο, κατέβαιναν την τάπια, περνούσαν στο βάθος του ελαιώνα, όπου κάτω από τις πελώριες φτέρες, στρώνανε οι παίχτες την κουβέρτα και παίζανε τα ζάρια και κάπνιζαν ναρκωτικά. Αυτόπτης μάρτυς ο γράφων το παρόν, τότε δωδεκαετής (1916-1920) πωλητής αμυγδάλων ή φυσιτικών καθουρδισμένων» (Βασίλας,2010: 195).

²⁸ Θαμώνας του συγκεκριμένου καφενείου υπήρξε και ο ποιητής Κώστας Καρυωτάκης. Το καφενείο αυτό βρισκόταν στην τοποθεσία μεγάλη βρύση ή αλλιώς Βρυσούλα και ανήκε στο Νιόνιο Καλλίνικο.

²⁹ « Ο κήπος αυτός ήταν ο χώρος όπου κάτω από πελώρια πλατάνια εστήνετο η σκηνή του καραγκιοζοπαίχτη Πλιάκα και η πίστα χορευτριών της Πανδήμου και Ουρανίας Αφροδίτης (1908-1918)»(Βασίλας, 2010: 195-196).

Χατζηπανταζή, το 1871, άνοιξε το πρώτο καφέ σαντάν στην Αθήνα με Γερμανίδες τραγουδίστριες³⁰. Στα γειτονικά Γιάννενα, δύο χρόνια μετά, το 1873, «εγκαθίσταται για πρώτη επίσης φορά στο καφενείο ‘Παυσίλιπον’ ένα καφέ σαντάν με Γερμανίδες τραγουδίστριες» (Κίτσιος, 2006: 114). Την ίδια ακριβώς περίοδο³¹ εμφανίζονται και τα καφέ αμάν σε όλα σχεδόν τα αστικά κέντρα. Στην περίπτωση της Πρέβεζας, δεν γνωρίζουμε πότε ακριβώς λειτούργησαν τα πρώτα καφέ αμάν και καφέ σαντάν. Ο Παρασκευόπουλος, όμως, που όπως είδαμε και στο πρώτο κεφάλαιο, επισκέφτηκε την Πρέβεζα κατά το 1882, περιγράφει με γλαφυρό τρόπο την εμπειρία του, από τη βραδινή του επίσκεψη σε ένα «καφεπωλείο» (όπως ονομάζει ο ίδιος) της πόλης.

«Πως θα διασκεδάζουν κατά τας νύκτας του χειμῶνος ή του θέρους οι Πρεβεζάνοι; Θα μαντεύετε βέβαια ότι ούτε μελοδράματα, ούτε δράμα ή βωδεβίλ, ή βαριετέ έχουν εκεί. Η διασκέδασις των είναι ένα καφέ Αμάν. Εισέρχομαι εντός ευρύτατου καφεπωλείου- η ώρα δεκάτη εσπερινή κ’ ευρίσκομαι προ κοκκινοχρόου δάσους από μινारेδοειδή φέσια. Τούρκοι, έλληνες, αρμένιοι κλπ. Όλοι εκεί συνωθούμενοι και φεσοφορούντες. Ατμόσφαιρα ασφυκτική, εμετική, πνικτική. Ήτο μάλιστα περίοδος ραμαζανίου, δηλαδή τεσσαρακοστή των τούρκων, καθ’ήν την ημέραν ούτε νερό πίνουν, αλλ’ ούτε καπνίζουν. Αδιάφορον τι κάμνουν εις τα κρυφά. Τας δε νύκτας διαρκές ξεφάντωμα. Κατορθόνομεν επί τέλους και εισχωρούμεν με πέντ’ εξ’ φεσοφόρους φίλους. Χαιρετίζω εισελθών και αντεχαιρετίζομαι υπό πάντων δι’ εδαφιαίου τεμενά. Και καθήμεθα περίξ τραπέζης. Διατάσσομεν κονιάκ, το οποίον μας έρχεται εντός...κυπέλλου καφέ. Τούτε δε, χάριν ευλαβείας μας προς την αυστηράν νηστείαν των οσμανλήδων. Κ’ έτσι με το ραχάτι μας αρχίζουν τα σαρκιά και οι αμανέδες των αοιδών. Μία τούτων ελληνίς,- Κουτσονίτσα ονόματι- χωλαίνουσα τον ένα πόδα, ετραγουδούσε με τέτοιαν περιπάθειαν, με τέτοιο χρώμα και γλυκύτητα και υγρότητα κάτι Σουλιώτικα ή τρυφερώς ειδυλλιακά τραγούδια της Ρούμελης, ώστε έβλεπες τους τούρκους χάσκοντας προ της ευστροφίας και ηδύτητος της κρυσταλλώδους και οξυφθόγγου φωνής της Κουτσονίτσας. Ήτο φωνή αυτή από στόματος λάρυγγος κοινής και αμαθούς γυναικός, ή αρμονία και ηδυπάθεια και ντέρτι και παθολογική απόλαυσις καμμίας Σειρήνος μυθολογικής; Όσοι ησθάνοντο κάπως τας δονήσεις της τουρκοελληνικής μουσικής, ή του κελαδήματος του βουνού, της στρούγκας, του πομενικού βίου ή των επαναστατικών μας χρόνων, κατελαμβάνοντο από ελαφρόν ρίγος ή ριγηλήν συγκίνησιν με το άκουσμα αυτό της

³⁰ Ονομαζόταν « Άνδρο των νυμφών» και βρισκόταν στις όχθες του Ιλισού (Χατζηπανταζής, 1986).

³¹ Πρόκειται για μία χρονική περίοδο «όπου η απελευθερωμένη Ελλάδα επιχειρεί εναγώνιες αναγωγές στο ένδοξο αρχαίο και μεσαιωνικό (βυζαντινό) παρελθόν, με καθολική απόρριψη του οθωμανικού/ τουρκικό παράγοντα και ταυτόχρονη οικειοποίηση των ευρωπαϊκών πολιτισμικών προτύπων» (Κοκκώνης, 2017: 98).

χωλής- αοιδού, της οποίας η στάσις, οι στίχοι, η χωλότης, το παράπονο, η απελπισία σ' εκίνουν εις συμπάθειαν, εις οίκτον, εις δάκρυα! Σπανίως βλέπει κανείς τόσην εξωτερικέυσιν βαθυτάτου παραπόνου κατά της φύσεως, του πεπρωμένου, του Δημιουργού ακόμη όσον εκείνην, ήν είσαι εις την αδικημένην Κουτσουνίτσα της Πρεβέζης. Των ματιών της το απλανές, των μαλλιών της το αφελές, της φορεσιάς της το απλοϊκόν, του βαδίσματός της το σεσυρμένον, όλα αυτά προδίδουν οξύτατον παράπονον γυναικός αισθανομένης, πονούσης, απέλπιδος!

Η άκρα αντίθεση, το ναδίρ της Κουτσουνίτσας, είνε η Σαϊνού. Αρμενίς μαυρομάτα και μαυροφρείδα, με ρεμβώδεις και ηδυπαθείς και λάγνους τας κόγχας, με διαρκές μειδίαμα εις τα χείλη, εις τα μάτια, εις τα παρειάς. Αυτή θέλγει τους φεσοφόρους ακροατάς μάλλον με τους ακκισμούς της, τα νάζια της, τα γέλοια της, τα σεισοπυγήματά της, παρά με το τραγούδι της. Τι ενθουσιασμός δε κατέχει πάντας όταν τραγουδή ένα γλυκύτατο ευρωπαϊκό ασμάτιον. Τότε εγείρεται της έδρας της, και όρθια επό της αυτοσχεδίου σκηνής- άδει το Φράγκικο, οπότε χειρονομεί και υπομειδιά και ακκίζεται και στέλει φιλήματα και δέχεται τοιαύτα και κάποτε κανένα πορτοκάλι κεντημένο με δύο- τρία γαρύφαλλα- εκδήλωσις ευαρέσκειας τινός των ακροατών της- και στο τέλος υποκλίνεται, ενώ οι φεσοφόροι εν παραφορά και ενθουσιασμό χειροκροτούν, ποδοκροτούν, αξιούντες επανάληψιν αυτού και γίνεται ένας θόρυβος φοβερός και τρομερός, οπότε αναγκάζεται να επαναλάβη η Σαινού, το ασμάτιον δια να επαναληφθούν τα ίδια και τα ίδια, μέχρι βαθείας νυκτός, μέχρις οψίας μάλιστα» (Παρασκευόπουλος, 1885:155-156).

Σύμφωνα με τον Παρασκευόπουλο, ο μοναδικός τόπος για να διασκεδάσουν οι Πρεβεζάνοι του 1885, ήταν μόνο ένα καφέ αμάν ή «καφεπωλείο», όπως αναφέρει στη συνέχεια. Στο «καφεπωλείο» αυτό, σύχναζαν Τούρκοι, Έλληνες και Αρμένιοι (φεσοφορούντες) οι οποίοι διασκεδάζαν όλοι μαζί. Γεγονός που προκαλεί εντύπωση είναι η αναφορά του σε Αρμένιους, καθώς δεν επιβεβαιώνεται από κανέναν ερευνητή η παρουσία τους στην πόλη. Οι πληθυσμιακές ομάδες που συναντάμε κατά την περίοδο αυτή στην Πρέβεζα είναι μόνο: Έλληνες, Τούρκοι και Εβραίοι³². Δυστυχώς, ο Παρασκευόπουλος δεν αναφέρεται πουθενά σε μουσικά όργανα ή οργανοπαίκτες, παρά μόνο σε δύο τραγουδίστριες. Η Κουτσουνίτσα (παρατσούκλι λόγω της αναπηρίας της) είναι Ελληνίδα και τραγουδά, «σουλιώτικα ή τρυφερώς ειδυλλιακά τραγούδια της Ρούμελης». Η Χαϊνού από την άλλη είναι Αρμένισσα

³² Σύμφωνα με τον Καρζή κατά την δεκαετία 1870-1880, οι κάτοικοι της Πρέβεζας υπολογίζονταν στις 5.000 - 5.500. Από αυτούς οι 1.000 ήταν Οθωμανοί, 250-300 Εβραίοι και οι υπόλοιποι ορθόδοξοι και καθολικοί χριστιανοί (Καρζής, 1992).

και άδει « ένα γλυκύτατο ευρωπαϊκό ασμάτιον...το φράγκικο». Η προτίμησή του στην πρώτη γίνεται ξεκάθαρη από τον τρόπο με τον οποίο περιγράφει το τραγούδισμά της. Στην περίπτωση της Αρμένισσας, σχολιάζει με αρνητικό πρόσημο μόνο τα «νάζια της, τα φιλήματά της και τους ακκισμούς της».

Μέσα στην «ασφυκτική, εμετική, πνικτική» ατμόσφαιρα του «καφεπωλείου» ακούγονται «σαρκιά και αμανέδες» (α λα τούρκα)³³, «σουλιώτικα ή τρυφερώς ειδυλλιακά τραγούδια της Ρούμελης» (α λα γκρέκα)³⁴ και « ένα γλυκύτατο ευρωπαϊκό ασμάτιον...το φράγκικο» (α λα φράγκα)³⁵. Ο Morris θέλοντας να περιγράψει το ρεπερτόριο των καφέ αμάν, αναφέρει χαρακτηριστικά πως «όταν τα καφέ αυτά ήταν σε τόπους με σχεδόν αποκλειστικά ελληνικό πληθυσμό, υπήρχε μία τάση να εισάγονται ελληνικοί στίχοι σε τούρκικα τραγούδια, χωρίς ωστόσο να θίγεται ο α λα τούρκα χαρακτήρας της μουσικής, καθώς και να συμπεριλαμβάνονται στο πρόγραμμα μια σειρά από κομμάτια του δημοτικού ρεπερτορίου της νησιωτικής και ηπειρωτικής Ελλάδας»³⁶. Ο Λιάβας σχετικά με τα καφέ αμάν της Σμύρνης, εντοπίζει ένα ποικίλο μουσικό ρεπερτόριο αλλά και ένα κοινό που αντιπροσώπευε όλες τις φυλές της Ανατολικής Μεσογείου (Λιάβας, 1987). Η Μαζαράκη, περιγράφει τα καφέ -αμάν ως: «καφενείο που είχε πάλκο για μουσική και νούμερα...Στα καφέ αμάν χορεύονταν ζειμπέκικα, αϊντίνικα, τσιφτετέλι, αλέγρα, χόρες, καζάκες, σέρβικα...Αργότερα άρχισαν οι χορεύτρες να χορεύουν και τα ελληνικά, τσάμικα κλπ» (Μαζαράκη, 1984: 48). Σύμφωνα με τα παραπάνω, συμπεραίνουμε πως το ρεπερτόριο των καφέ αμάν ποικίλει και δεν περιορίζεται στα α λα τούρκα κομμάτια. Και είναι απόλυτα λογικό, αν αναλογιστούμε την ετερογένεια του κοινού της εποχής. Τούρκοι, Έλληνες (από διάφορες περιοχές της Ελλάδας), Εβραίοι, πρόσφυγες κ. α . . Όλοι αυτοί οι άνθρωποι διασκέδαζαν μαζί. Επομένως, οι μουσικοί που εργάζονταν στα καφενεία αυτά, έπρεπε με κάποιο τρόπο να καλύψουν τις ανάγκες και τις μουσικές απαιτήσεις όλων. Έτσι και στην αφήγηση του Παρασκευόπουλου, επιβεβαιώνεται η συνύπαρξη των τριών διαφορετικών ειδών μουσικής: α λα τούρκα, α λα φράγκα, α λα γκρέκα. Πρόκειται για ένα φαινόμενο που συναντάται σε όλους τους χώρους διασκέδασης των αστικών περιοχών, από τη στιγμή που η μουσική αρχίζει και γίνεται επάγγελμα.

³³ Ως α λα τούρκα περιγράφεται το οθωμανικό, τούρκικο, αραβικό, ανατολίτικο, λαϊκό τραγούδι (Κοκκώνης, 2017).

³⁴ Ως α λα γκρέκα περιγράφεται το ελληνόφωνο τραγούδι (Κοκκώνης, 2017).

³⁵ Ως α λα φράγκα περιγράφονται τα: εμβατήρια, βαλς, πόλκες και η εξευρωπαϊσμένη χαμπανέρα (Κοκκώνης, 2017).

³⁶ Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Roderick Conway Morris «Greek Café Music», στην ιστοσελίδα: <http://www.roderickconwaymorris.com>.

Το παράδοξο στην περίπτωση της Πρέβεζας, είναι πως δεν αναφέρεται πουθενά η παρουσία περιοδευόντων θιάσων ή καλλιτεχνών από το εξωτερικό κατά την περίοδο 1880-1930, σε αντίθεση με άλλες περιοχές της ελεύθερης και Τουρκοκρατούμενης Ελλάδας. Σύμφωνα με τον Μπαμπουνάκη, η κινητικότητα θιάσων με Γερμανίδες τραγουδίστριες παρατηρείται ήδη από το 1860, σε σημαντικές πόλεις- λιμάνια της χώρας όπως η Ερμούπολη και η Πάτρα (Μπαμπουνάκης, 1991). Ακόμη και στα Γιάννενα, όπως ανέφερα παραπάνω, υπήρχε ήδη από το 1873 ένα καφέ σαντάν το οποίο φιλοξενούσε συχνά Γερμανίδες αρτίστες. Στο βιβλίο του Κίτσιου, συναντάμε μια μαρτυρία, που περιγράφει το ταξίδι κάποιων Γερμανίδων καλλιτεχνών στα Γιάννενα, μέσω Πρεβέζης το 1900: «Αι βροχαί λοιπόν των τελευταίων ημερών κατέστησαν εντελώς αδιάβατον την μεταξύ Ιωαννίνων- Πρεβέζης οδόν και διέκοψαν τελείως την συγκοινωνίαν των δύο πόλεων. Επί 15 δε ημέρας ούτε εις επιβάτης δεν ήλθεν εκ Πρεβέζης εκτός του θιάσου των Γερμανίδων αίτινες ηθέλησαν να περιφρονήσωσι τον κίνδυνον. Την έπαθον όμως φοβερά διότι εκτός του ότι περιπλανήθησαν επί τρεις ημέρας περιπίπτουσαι από του ενός τέλματος εις το έτερον χωμένες ως τη μέση μέσα στες λάσπες του δρόμου άλλη με μισή γόβα κι άλλες δίχως κάλτσες όταν έφτασαν κακώς έχοντες εις τα Γιάννενα ήταν όλες καταπλευριτωμένες και μόλις κατώρθωσαν ν' αρχίσουν να παίξουν για πρώτη φορά...» (Κίτσιος, 2018: 154). Σε άλλο σημείο, ο Κίτσιος αναφέρει πως οι θίασοι αυτοί: «δραστηριοποιούνταν κυρίως στο οδικό και ατμοπλοϊκό δίκτυο που συνέδεε τα μεγάλα αστικά κέντρα και λιμάνια του ελληνικού κράτους και των όμορων περιοχών της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας...» (Κίτσιος, 2018: 153). Η Πρέβεζα, όμως, παρόλο που υπήρξε ένα από τα σπουδαιότερα λιμάνια της εποχής και που διέθετε ανάλογα κέντρα διασκέδασης με τα Γιάννενα και άλλες πόλεις, φαίνεται πως δεν φιλοξένησε ποτέ κάποιο αντίστοιχο θίασο. Επομένως, κατά την περίοδο 1880-1912, το λιμάνι της Πρέβεζας μοιάζει να λειτουργεί περισσότερο ως ένα πέρασμα για ταξιδιώτες και εμπορεύματα που είχαν ως τελικό προορισμό άλλες περιοχές όπως: τα Γιάννενα, τη Λευκάδα, την Πάργα κ.α. Ως ένα μέσο, δηλαδή, που συνέδεε την υπόλοιπη Ελλάδα με τα Επτάνησα και τη Δύση.

ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΟΡΓΑΝΟΠΑΙΚΤΕΣ

Οι πληροφορίες για τους μουσικούς που ζούσαν και εργάζονταν στην Πρέβεζα κατά το διάστημα 1880-1930 είναι σχεδόν ανύπαρκτες, καθώς οι περισσότερες έρευνες σχετικά με τη μουσική ζωή της πόλης, επικεντρώνονται κυρίως, στην προπολεμική και μεταπολεμική περίοδο (1920-1960). Ωστόσο υπάρχουν, κάποιες μαρτυρίες σε κείμενα περιηγητών που φανερώνουν την ύπαρξη μουσικών από το 1812³⁷ σε διάφορες περιοχές της Ηπείρου, χωρίς όμως να γίνεται αναφορά στο όνομά τους, τον τόπο και την ημερομηνία γέννησης τους, ή το όργανο που έπαιζαν. Στο βιβλίο της Μαζαράκη, συναντάμε μία τέτοια μαρτυρία όπου αποδεικνύεται η ύπαρξη κλαρίνου, ήδη από το 1834 στην περιοχή της Βόνιτσας: «Ο έπαρχος έδωσε χορόν, εις τον οποίον προσεκάλεσε και ημάς τους αξιωματικούς. Η οικία του επάρχου ήτο ευρύχωρος μεν, αλλά χαμηλή. Έγινε όμως μικροτάτη με το μεγάλο πλήθος που συγκεντρώθη... Τρεις άνδρες ήσαν μουσικοί, ο εις είχε βάρβιτον, ο άλλος κιθάραν και ο τρίτος κλαρίνο. Εχόρευσαν δε χορούς της Ελλάδος, της Σμύρνης και άλλους κλέφτικους» (Μαζαράκη, 1984). Η Βόνιτσα και η Πρέβεζα, όπως αναφέρει ο Κοκκώνης, ήταν σε διαρκή επικοινωνία εκείνη την εποχή. Πολλοί ήταν εκείνοι που εγκαταστάθηκαν από την Βόνιτσα στην Πρέβεζα, ανάμεσά τους και ο κλαρινίστας Ν. Τζάρας, οπότε είναι πολύ πιθανό να υπήρχε κλαρίνο και στην περιοχή της Πρέβεζας την ίδια περίοδο (Κοκκώνης, 2008).

Σε άλλο σημείο η Μαζαράκη αναφέρει πως, «η οργανική μουσική του τόπου βρισκόταν ανέκαθεν στα χέρια των Γύφτων. Οι ντόπιοι δεν καταδέχονταν το επάγγελμα του οργανοπαίχτη» (Μαζαράκη, 1984: 51). Στην περίπτωση της Ηπείρου, σύμφωνα με το Σούλη, οι πρώτοι Τσιγγάνοι εμφανίστηκαν γύρω στα 1370 και είναι γνωστοί με διάφορες ονομασίες όπως: «Τουρκόγυφτου», «Ροματσέλ», «Αρκουδόγυφτου», «Ρόμοι», «Ρόμηδες», και «Χαλκιάδες» (Σούλης, 1929). Στην Πρέβεζα, δεν υπάρχουν ακριβή στοιχεία σχετικά με τον πληθυσμό των τσιγγάνων. Ο Αυδίκος, όμως, αναφέρεται στα «Γύφτικα». Πρόκειται για μία συνοικία που βρισκόταν στην τάφρο³⁸ και όσοι κατοικούσαν εκεί «ονομάζονταν από τους Πρεβεζάνους γύφτοι όχι διότι ήσαν γύφτοι, αλλά διότι είχαν το χρώμα. Οι περισσότεροι από αυτούς ήσαν υπόλοιπο Μαροκινών και Σενεγαλέζων, που είχαν φέρει οι Γάλλοι... Άλλοι ήσαν οργανοπαίχτες, άλλοι έκαναν θελήματα, άλλοι ήσαν ψαράδες» (Αυδίκος, 1991: 60-61). Σε άλλο σημείο της τάφρου, συναντάμε μια συνοικία που ονομάζεται «Μοατζίρικα» ή

³⁷ « Ο Άγγλος περιηγητής Henry Holland μνημονεύει το 1812 μια ορχήστρα με βιολί, φλογέρα και ντέφι στο σαράι του Αλή πασά στη Σαλαώρα, τη γνωστή σκάλα του Αμβρακικού κόλπου μεταξύ Άρτας και Πρέβεζας (Κοκκώνης, 2008: 66).

³⁸ Η τάφρος αποτελεί οχυρωματικό έργο και κατασκευάστηκε από τον Αλή Πασά κατά το 1806-1820.

«Ματζίρκα» ή «Μοατζίρ μαχαλάς»³⁹. Στη συνοικία αυτή, ζούσαν και οι περισσότεροι λαϊκοί οργανοπαίκτες, οι οποίοι διασκεδάζαν τους Πρεβεζάνους καθημερινά στο Σαϊτάν παζάρ, στις ονομαστικές γιορτές και στους γάμους (Αυδίκος, 1991).

Στην περιοχή της Πρέβεζας έζησαν και εργάστηκαν πολλοί μουσικοί όπως: ο Νίκος Τζάρας (κλαρίνο), ο Βασίλης Μπεσίρης ή Τουρκοβασίλης (κλαρίνο), ο Τάκης Τζέμος (βιολί), ο Κώστας Τίκος ή Νταής (βιολί), ο Φώτης Ντίνος (βιολί), ο Παύλος Ζαφείρης (βιολί), ο Δημήτρης- Καλλίνικος Αραπάκης (σαντούρι-φωνή), ο Νίκος Αναστασίου (σαντούρι), ο Παράσχος που ήταν προσφυγικής καταγωγής (σαντούρι), ο Βασίλης Ντάλας (λαούτο), ο Παναγιώτης Τζέμος (λαούτο), ο Γιώργος Τίκος ή Νταής (λαούτο), ο Δημοσθένης Καταρτζής (ούτι), ο Βασίλης Χατζησαββόπουλος (ούτι) κ.α.⁴⁰

Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο, όμως, θα αναφερθώ μόνο στους μουσικούς που έζησαν στην πόλη της Πρέβεζας κατά την περίοδο 1880-1930, ξεκινώντας από τον διάσημο κλαρινίστα Νίκο Τζάρα.

ΝΙΚΟΣ ΤΖΑΡΑΣ

Σύμφωνα με τον Καρζή, ο Νίκος Τζάρας καταγόταν από κάποιο χωριό των Ιωαννίνων και ζούσε στα Γιάννενα με την οικογένεια του (Καρζής, 1993). Η Μαζαράκη αναφέρει πως ήταν γιος του Τάσου Τζάρα που έπαιζε επίσης κλαρίνο και εργαζόταν ως σιδεράς. Σε ηλικία 15 χρόνων (1907) έφυγε με την οικογένειά του από τα Γιάννενα και εγκαταστάθηκε στη Βόνιτσα και στη συνέχεια στη Πρέβεζα (Μαζαράκη, 1984). Ο Νίκος Τζάρας εργαζόταν ως αραμπατζής και άρχισε να παίζει επαγγελματικά κλαρίνο γύρω στα 1920. Το ρεπερτόριο του αποτελούσαν κυρίως τραγούδια της Πρέβεζας και της Αιτωλοακαρνανίας (Κίτσιος, 2006 : 182-183). Ο Γ. Μουστάκης από την άλλη, αναφέρει πως ο Τζάρας διασκεύασε τραγούδια της περιοχής των Ιωαννίνων και τα έκανε να χορεύονται πιο εύκολα, όπως τα Κλάματα, η Παπαδιά, η Γενοβέφα κ. α. (Μουστάκης, 2002). Το 1930, ύστερα από πρόσκληση της Μέλπω Μερλιέ ο Τζάρας ηχογράφησε σε δίσκους 78 στροφών πολλά τραγούδια και σκοπούς της Ηπείρου (Καρζής, 1993). Μέσα από αυτές τις ηχογραφήσεις έγινε ευρέως γνωστός σε πολλά μέρη της Ελλάδας και απέκτησε μεγάλη φήμη. « Γρήγορα γίνηκε γνωστός σε όλη την

³⁹ Στη συγκεκριμένη συνοικία εγκαταστάθηκαν Τουρκολβανοί, κυρίως από το Φανάρι και το Μαργαρίτι, μετά την ανταλλαγή πληθυσμών (Αυδίκος, 1991).

⁴⁰ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τους οργανοπαίκτες της Πρέβεζας βλ. Καρζής «Λαϊκοί οργανοπαίκτες της Πρέβεζας», Πρεβεζάνικα χρονικά τευχ. 49-50, 2013 και Θ. Ακρίδας «Αφιέρωμα στη μνήμη των πρακτικών λαϊκών οργανοπαίκτων της Πρέβεζας», Πρεβεζάνικα χρονικά, τευχ. 24, 1990.

περιφέρεια. Ήταν περιζήτητος στα καφέ- αμάν της Πρέβεζας, της Λευκάδας και αλλού. Έπαιξε στα Γιάννενα, το Ξηρόμερο, το Βάλτο, το Αγρίνι, το Μεσολόγγι» (Μαζαράκη, 1984: 31). Αρκετοί είναι εκείνοι που ακόμα και σήμερα πιστεύουν πως, πολλά από τα τραγούδια που ηχογράφησε ο Τζάρας αποτελούν δικές του συνθέσεις.



Η κομπανία του Νίκου Τζάρα, 1930. Από αριστερά Κώστας Μπενάσης (βιολί), Νίκος Τζάρας (κλαρίνο), Βασίλης Ντάλας (λαούτο).

Το 1928 ταξίδεψε στην Κωνσταντινούπολη όπου γνωρίστηκε και έπαιξε με πολλούς μουσικούς, ανάμεσά τους και τον σπουδαίο αναμορφωτή της τούρκικης μουσικής, Μουνίρ Νουρεντίν Σελτζούκ (Καρζής 2021). Σύμφωνα με τον Θ. Ακρίδα, το ταξίδι αυτό επηρέασε καθοριστικά τον τρόπο παιξίματος του Τζάρα, προσδίδοντάς του ένα πιο ανατολίτικο χρώμα. Επίσης, αποτύπωσε αρκετούς ανατολίτικους σκοπούς, τους οποίους ενσωμάτωσε στα ελληνικά δεδομένα και τους λανσάρε σε δίσκους (Ακρίδας, 1987). «..επιδίωκε να παίζει και έπαιξε κάθε φορά με τους Τούρκους μουσικούς που επισκέπτονταν τα καφενεία της Πρέβεζας τα χρόνια του Μεσοπολέμου για να δουλέψουν» (Καρζής, 2021: 465). Ο Κίτσιος αναφέρει πως ο Τζάρας συνεργάστηκε με μουσικούς από την Πρέβεζα και όχι μόνο, όπως τον Δημοσθένη Καταρτζή (ούτι), τον Δημήτρη Τζέμο (βιολί), τον Παράσχο (σαντούρι), τον Ιμίν εφέντη (τραγούδι, ντέφι), τον Λεωνίδα Δημητρίου (σαντούρι), τον Γιώργο Νταή (κιθάρα) και τον Βασίλη Ντάλα (λαούτο) (Κίτσιος, 2006). Ο Νίκος Τζάρας πέθανε πρόωρα το 1942 από ειλεό και σε αυτό το σημείο αξίζει να παραθέσουμε τους στίχους από το μοιρολόι που συνέθεσε ο σπουδαίος βιολιστής και συνεργάτης του Τάκης Τζέμος.

« Κλάψε λαούτο και βιολί, σαντούρι και κιθάρα

κι εσύ κλαρίνο πένθησε για τον χαμό του Τζάρα
Δευτέρα μέρα έπαιζε στου Κρόκου τη ταβέρνα,
πόνος βαρύς τον έπιασε, για τελευταία μέρα.
Τον 'κλαψε το Ξηρόμερο, Πρέβεζα και Λευκάδα
κι όλοι τα μαύρα βάλανε για το χαμό του Τζάρα.
Ο Τζάρας ήταν ξακουστός σε όλη την Ελλάδα,
τόρα εις τα γραμμόφωνα θ' ακούμε 'Γεια σου Τζάρα»

ΒΑΣΙΛΗΣ ΜΠΕΣΙΡΗΣ Ή ΤΟΥΡΚΟΒΑΣΙΛΗΣ

Ένας ακόμα εξαιρετικός κλαρινίστας που γεννήθηκε και δραστηριοποιήθηκε στην περιοχή της Πρέβεζας ήταν ο Βασίλης Μπεσίρης ή Τουρκοβασίλης (1906-1971). Σύμφωνα με την Μαζάρακη, υπήρξε μαθητής του Νίκου Τζάρα και φημίζεται για το «α λα τούρκα» παίξιμό του (Μαζαράκη, 1984). Ξεκίνησε κι αυτός παίζοντας φλογέρα και από πολύ μικρός (20 χρονών περίπου) αναδείχθηκε σε επαγγελματία, πλησιάζοντας γρήγορα τη φήμη του δασκάλου του (Καρζής, 1993). Ο Μπεσίρης εκτός από την περιοχή της Πρέβεζας, έπαιζε μουσική στο Μεσολόγγι, σε όλη την Αιτωλοακαρνανία, τη Ρούμελη, την Πελοπόννησο και την Αθήνα (Καρζής, 1993). Στο Μεσολόγγι μάλιστα, έμεινε για κάποιο χρονικό διάστημα και μαθήτευσε δίπλα στον μεγάλο κλαρινίστα Χαράλαμπο Μαργέλη, εμπλουτίζοντας με νέα στοιχεία το παίξιμό του (Ακρίδας, 1987).



Βασίλης Μπεσίρης ή Τουρκοβασίλης

Σύμφωνα με τον Α. Καρζή, ο Τουρκοβασίλης συνεργάστηκε με πάρα πολλούς πρεβεζάνους και μη οργανοπαίκτες όπως: τον Τάκη Τζέμο (βιολί), τον Κώστα Νταή (βιολί), τον Νίκο Αναστασίου (σαντούρι), τον Γιώργο Μπούμη (λαούτο), τον Γιώργο Τίκο ή Νταή (λαούτο).κ.α (Καρζής 1993). Στην Αθήνα δούλεψε στα πιο φημισμένα νυχτερινά κέντρα της εποχής (« Έλατος», « Βοσκοπούλα», « Ζούγκλα») δίπλα σε διάσημους μουσικούς και τραγουδιστές όπως: τον Λάκη Πάτση, τον Φώτη και Βαγγέλη Σούκα, την Τασία Βέρρα κ. α. (Καρζής, 2021). Η καριέρα του κορυφώθηκε κατά την περίοδο 1945-1965, όπου πραγματοποίησε και πολλές ηχογραφήσεις (Ακρίδας, 1987). « Σε κάποια εμφάνισή του, που η καλλιτεχνική έξαρση και η απόδοσή του έφτασε στο αποκορύφωμα της, κάποια Πολίτισσα τραγουδίστρια, που καθόταν πλάι του, φώναξε ενοθουσιασμένη: ‘Γεια σου Βασιλάκη μου, Τούρκο’. Αυτό ήταν. Από τότε του έμεινε το καλλιτεχνικό παρατσούκλι ‘Τουρκοβασίλης’» (Ακρίδας, 1987: 19).

ΔΗΜΗΤΡΗΣ-ΚΑΛΛΙΝΙΚΟΣ Ή ΤΟΥΣΗΣ Ή ΜΗΤΣΟΣ ΑΡΑΠΑΚΗΣ

Σύμφωνα με τον Κουνάδη, ο Δημήτρης Αραπάκης γεννήθηκε στην Πρέβεζα κοντά στα 1895 και ξεκίνησε την μουσική καριέρα του παίζοντας σαντούρι και τραγουδώντας. Γύρω στα 1920 μετακόμισε στην Αθήνα⁴¹, όπου ηχογράφησε πάνω από 150 δημοτικά και μικρασιατικά τραγούδια (Κουνάδης, 2007).



Πρωτόγονη ηχογράφιση σε δωμάτιο ξενοδοχείου της Αθήνας περ. 1929. Από αριστερά: άγνωστος, Δημήτρης Σέμσης (βιολί) και Δημήτρης-Καλλίνικος Αραπάκης (σαντούρι).

⁴¹ Την ίδια χρονολογία μετακομίζει στην Αθήνα και ο συντοπίτης του Μίνως Μάτσας, όπου και αρχίζει η μακρά συνεργασία τους.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΝΤΑΛΑΣ

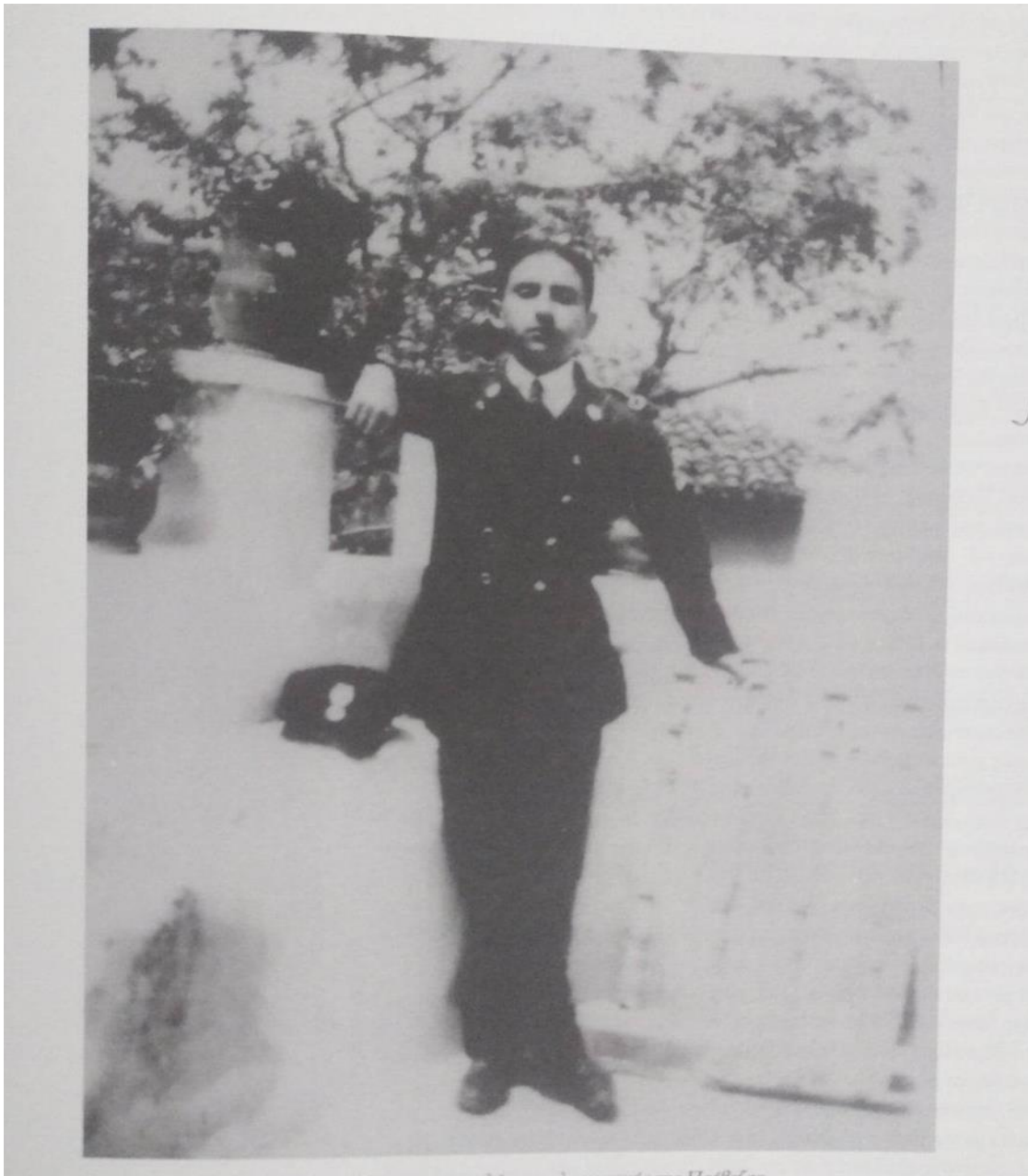
Πρόκειται για ένα λαουτιέρη που γεννήθηκε το 1890 (άγνωστο που), τσιγγάνικης καταγωγής, που έπαιζε για αρκετά χρόνια με τον Τζάρα. Όπως αναφέρει ο Ακρίδας, έπαιζε λαούτο, ντέφι και ασχολούνταν με το θέατρο σκιών. Σύμφωνα με τον Πούχγερ, ο Βασίλης Ντάλας ή Λάχος ή Λάλος, έμεινε στην ιστορία με το ψευδώνυμο Τσίλιας και έπαιζε τον «Καραγκιόζη» στο περιβόλι του Αγίου Δημητρίου στην Πρέβεζα από το 1912 έως το 1915 (Πουχγερ, 2010).

Σε αυτό το σημείο πιστεύω πως αξίζει να κάνω μια μικρή αναφορά και σε έναν ακόμη σπουδαίο караγκοζοπαίκτη της Πρέβεζας τον Ιωάννη Τσακαλώτο. Ο Ιωάννης Τσακαλώτος, λοιπόν, ή Πλιάκος ή Πλιάκας ή Λιάκος ή Πλιάκος ή Πλιάκας ή Λιάκος ήταν εκείνος που σύμφωνα με τον Πούχγερ, έπαιξε πρώτος την παράσταση «Ο Μεγαλέξαντρος και το καταραμένο φίδι», που οι τρεις νέες φιγούρες του, ο Μεγαλέξαντρος, ο Αντίοχος της Μακεδονίας και η Σειρήνη, αποτελούν την πρώτη ισχυρή σύνδεση της ανατολίτικης παράστασης με το νεοελληνικό λαϊκό πολιτισμό (Πούχγερ, 1985). Σύμφωνα με τον Βασίλα, ο μπερντές του Πλιάκα στήθηκε το 1908 στο μεγάλο περιβόλι των αδερφών Σωτηρέλλη. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η περιγραφή μια παράστασης του Πλιάκα, το καλοκαίρι του 1913: «Οι Μπιζανομάχοι⁴² Έλληνες αξιωματικοί με φύλλο πορείας ή με άδεια ξενουχτάνε στον Καραγκιόζη του Πλιάκα. Είμαστε το καλοκαίρι του 1913. Σε κάποια παράστασι ο Πλιάκας ενόμισε κατάλληλη την ευκαιρία να διακωμωδήσει την πείνα, την φτώχεια των κατοίκων της παλιάς Ελλάδος, της προ του 1912. Οι Έλληνες αξιωματικοί φτωχικά ντυμένοι, εν σχέσει με τους Τούρκους, έκαναν εντύπωση κακή σε μας τα παιδιά. Σε μια στιχομυθία του Καραγκιόζη με τον αιώνιο αντίδικό του, τον Χατζηαβάτη, ο πρώτος λέει στον δεύτερο *‘Αε κακομοίρη Χατζατζάρη, να ξερεις αυτοί που ήρθαν από την παλιά Ελλάδα τι φτώχειες και πείνες είχαν. Φορούσαν φανέλλα από στρατσόχαρτο και πουκάμισα από φημερίδα’*. Οι θεατές μπιζανομάχοι Έλληνες αξιωματικοί θύμωσαν σφόδρα και κινήθηκαν ξιφήρεις να ξεσχίσουν τον μπερντέ και να κακοποιήσουν τον караγκοζοπαίκτη Πλιάκα, για την προσβολή. Παρών ήταν στο θέαμα ο Νικόλαος Νικλάμπας, ανθυπολοχαγός, μακεδονομάχος πολύ σεβαστός, στους συναδέλφους του. Επενέβη και συγκράτησε το μένος των παλιοελλαδιτών συναδέλφων» (Βασίλας, 2010: 627).

⁴² Έλληνες που συμμετείχαν στην σημαντικότερη σύγκρουση του Α΄ Βαλκανικού πολέμου, στην περιοχή Μπιζάνι, νότια των Ιωαννίνων.

ΜΙΝΩΣ ΜΑΤΣΑΣ

Σε αυτό το σημείο πιστεύω πως αξίζει να γίνει μια μικρή αναφορά στην εβραϊκή οικογένεια Μάτσα και πιο συγκεκριμένα στον Μίνω Μάτσα που αποτέλεσε ένα από το σπουδαιότερα κεφάλαια στην ελληνική δισκογραφία. Ο Μίνως Μάτσας, γεννήθηκε στην τουρκοκρατούμενη Πρέβεζα του 1903 και ήταν το τελευταίο παιδί οικογένειας Ρωμανιωτών Εβραίων, οι οποίοι ήταν εγκαταστημένοι στην Πρέβεζα από το 18^ο αιώνα. Από μικρή ηλικία άρχισε να ασχολείται με τη μουσική και να μαθαίνει κλαρίνο στη φιλαρμονική της Πρέβεζας.



Ο Μίνως Μάτσας με τη στολή της Φιλαρμονικής της Πρέβεζας. Αρχείο οικογένειας Μάτσα.

Γύρω στα 1920, μετακομίζει στην Αθήνα, με σκοπό να σπουδάσει Ιατρική μα τελικά ασχολείται με τη στιχουργία. Συνεργάστηκε με όλους τους γνωστούς τραγουδιστές, συνθέτες και μουσικούς της εποχής, διαπρέποντας στο χώρο της δισκογραφίας για πάρα πολλά χρόνια⁴³.

⁴³ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη ζωή και το έργο του βλ. Κουνάδης «Ο αινιγματικός κος Μίνως, από τη φιλαρμονική της Πρέβεζας στην κορυφή της ελληνικής δισκογραφίας», 2007, Εκδόσεις Κατάρτι.

ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΚΑΤΑΓΡΑΦΕΣ

Η Πρέβεζα όπως και όλη η περιοχή της Ηπείρου είναι ένας τόπος με ιδιαίτερο μουσικό ύφος. Η πρώτη και σημαντικότερη διαφορά της, σε σχέση με τις άλλες ηπειρώτικες πόλεις είναι το λιμάνι της, μέσω του οποίου δημιουργήθηκαν δίκτυα επικοινωνίας με πολλές χώρες του εξωτερικού, αλλά και με άλλες ελληνικές πόλεις. Μέσω των δικτύων που αναπτύχθηκαν η Πρέβεζα, δέχτηκε επιρροές από διάφορους πολιτισμούς, οι οποίοι συνέβαλαν στην κοινωνική και πολιτισμική της εξέλιξη, διαμορφώνοντας κατ' επέκταση και το μουσικό της ρεπερτόριο. Ξεχωριστή θέση στη μουσική παράδοση της Πρέβεζας κατέχουν τα οργανικά της κομμάτια, όπου διακρίνονται πολλά διαφορετικά μουσικά ύφη (δυτικότροπο, επτανησιακό, μικρασιατικό, τούρκικο, ξηρομερίτικο⁴⁴, κ. α). Οι οργανικοί σκοποί που αποδίδονται στην Πρέβεζα είναι: τα «Κλάματα», η «Πλεύρα», η «Μαριγάμπα», η «Παπαδιά», η «Φράσια Πρεβεζάνικη», η «Ποταμιά πρεβεζάνικη», το «Φυσούνι», «Πρεβεζάνικο συρτό», «Γενοβέφα», «Αλάμπης», «Λιάσκος», «Λιασκοβίκι Πρεβεζάνικο»⁴⁵ κ.α. Δυστυχώς δεν γνωρίζουμε πότε ακριβώς εμφανίστηκαν οι παραπάνω σκοποί και υπό ποιες συνθήκες. Πολλοί μουσικοί, όπως ήδη ανέφερα, υποστηρίζουν πως κάποια από τα παραπάνω κομμάτια, αποτελούν συνθέσεις του Νίκο Τζάρα. Κάτι τέτοιο, βέβαια, είναι αδύνατο να αποδειχθεί.

Σχετικά με το Ξηρόμερο και ιδιαίτερα τη Βόνιτσα, όπως είδαμε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, φαίνεται να υπάρχει άμεση σύνδεση με την Πρέβεζα, καθώς πολλοί ήταν οι μουσικοί που δραστηριοποιούνταν και στα δύο μέρη, ανάμεσά τους και ο Νίκος Τζάρας. Εξάλλου δεν είναι τυχαίο πως κάποια από τα παραπάνω οργανικά κομμάτια, επικράτησαν μόνο στην Πρέβεζα και το Ξηρόμερο. Κάποια από αυτά είναι: η «Μαριγάμπα», η «Παπαδιά» και η «Πλεύρα». Κάποιοι μελετητές ανάμεσά τους κι ο Κοκκώνης, εντοπίζουν την ανάπτυξη στενών μουσικών σχέσεων και με τα γειτονικά Ιωάννινα⁴⁶, γεγονός που επιβεβαιώνεται από το κοινό μουσικό ρεπερτόριο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα κομμάτια: «Γενοβέφα», «Ποταμιά πρεβεζάνικη», «Φράσια πρεβεζάνικη» και «Λιασκοβίκι

⁴⁴ Σύμφωνα με τον Καβακόπουλο, το μουσικό ύφος της Πρέβεζας διαφέρει σημαντικά από τις υπόλοιπες περιοχές της Ηπείρου και θυμίζει αρκετά τραγούδια από την Αιτωλοακαρνανία και την Λευκάδα - ξηρομερίτικο ύφος-(Καβακόπουλος, 2018).

⁴⁵ Ο Καβακόπουλος στο βιβλίο του «τραγούδι, μουσική και χορός στην Ήπειρο», αναφέρει πως τα κομμάτια: «Άρτα», «Παλιό πρεβεζάνικο», «Κλάματα», «Μαριγάμπα», «Αλάμπης», «Παπαδιά» παίζονταν μόνο στην Πρέβεζα και την Άρτα, ενώ όλα τα υπόλοιπα τα χαρακτηρίζει ως παν-ηπειρωτικά. (Καβακόπουλος, 2018).

⁴⁶ «Φαίνεται πιθανό ο ίδιος ο Αλή πασάς, μετά την προσάρτηση της Πρέβεζας (η οποία τελούσε υπό γαλλική διοίκηση) να πήρε την πρωτοβουλία να μεταφέρει εκεί το σχετικό έθος των Ιωαννίνων...Αλλωστε με τον Αλή συνδέεται και το περίφημο Σαϊτάν παζάρ, όπου ήταν εγκατεστημένα έως τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα τα καφέ- αμάν και τα λαϊκά μουσικά καφενεία της πόλης» (Κοκκώνης, 2008: 66).

πρεβεζάνικο». Οι παραπάνω σκοποί συναντώνται στην Πρέβεζα, το Ζαγόρι και τα Γιάννενα με μικρές παραλλαγές. Για αυτό το λόγο, μάλλον, προστίθεται στο τέλος των τίτλων ο προσδιορισμός «πρεβεζάνικο-η». Για να ξεχωρίσουν, δηλαδή, από τις εκτελέσεις των άλλων περιοχών.

Η Πρέβεζα, δέχτηκε σημαντικές επιρροές και από τη δυτικότροπη μουσική παράδοση, εξαιτίας πολλών διαφορετικών συνθηκών⁴⁷. Πρώτα απ' όλα, θα πρέπει να λάβουμε υπόψιν μας όλες τις περιόδους της Ενετοκρατίας⁴⁸, αλλά και τις ατμοπλοϊκές συνδέσεις της πόλης με πολλά λιμάνια της Ευρώπης. Όπως ήδη ανέφερα στο δεύτερο κεφάλαιο, η αστική τάξη της Πρέβεζας, έχοντας έρθει σε επαφή -μέσω του εμπορίου- με πολλές ευρωπαϊκές χώρες, υιοθέτησε τον δυτικό τρόπο ζωής σε όλες του τις εκφάνσεις⁴⁹. Σημαντικό ρόλο έπαιξε και η επαφή των Πρεβεζάνων με τα Επτάνησα και κυρίως τη Λευκάδα⁵⁰.

Έτσι λοιπόν, στο συγκεκριμένο κεφάλαιο επέλεξα να καταγράψω και να αναλύσω μουσικολογικά και μορφολογικά τρία οργανικά κομμάτια από το ρεπερτόριο της Πρέβεζας. Αυτά είναι: η «Πλεύρα ή Πλεύνα», η «Μαριγάμπα» και η «Γενοβέφα». Σκοπός μου είναι να αναδείξω διαφορετικές -ως προς τον τόπο προέλευσης και το έτος ηχογράφησης- εκδοχές των κομματιών αυτών αλλά και να αποδείξω την ύπαρξη μουσικών δικτύων ανάμεσα στην Πρέβεζα και σε άλλες περιοχές. Έτσι, στο πρώτο μέρος συγκρίνω την «Πλεύρα» με τα «Ξύλα» και το «Cecen kizi», στο δεύτερο τη «Μαριγάμπα» από τις εκτελέσεις του Ηλία και Βασίλη Σούκα με το μικρασιάτικο τραγούδι «Γιαρούμπι» και τέλος τη «Γενοβέφα» από τις εκτελέσεις του Μάνθου Χαλκιά και του Βασίλη Σούκα.

Δυσκολεύτηκα αρκετά στο να επιλέξω το μουσικό σύστημα πάνω στο οποίο θα βασιστώ, ώστε να καταγράψω και να αναλύσω τους σκοπούς αυτούς. Σίγουρα, τα τελευταία χρόνια

⁴⁷ Το ίδιο ακριβώς φαινόμενο παρατηρείται σύμφωνα με τον Καλυβιώτη και στη Σμύρνη, η οποία δέχτηκε μουσικές επιρροές τόσο από την Ανατολή όσο και από τη Δύση (Καλυβιώτης, 2002).

⁴⁸ Σύμφωνα με τους Πλεμμένο-Φατούρου, οι Πρεβεζάνοι ήταν εξοικειωμένοι με την Ευρωπαϊκή γλώσσα και κουλτούρα, κατά τις συχνές περιόδους της Ενετοκρατίας, ήδη από το 15^ο αιώνα (Πλεμμένος-Φατούρου, 2010).

⁴⁹ Ο Κίτσιος στην περίπτωση των Ιωαννίνων, παρατηρεί επίσης μια «διάδοση των δυτικοευρωπαϊκών αντιλήψεων», εξαιτίας όμως της νέας οθωμανικής αστικής τάξης, η οποία στρέφεται σιγά σιγά προς «τη δυτική θεατρική σκηνή, το μυθιστόρημα, την όπερα και τις σύγχρονες πολιτισμικές τάσεις» (Κίτσιος, 2018: 38). Στην Πρέβεζα, δεν παρατηρείται η διαμόρφωση μιας αντίστοιχης κοινωνικής τάξης, αλλά φαίνεται πως η στροφή προς τον δυτικό πολιτισμό, είναι ένα φαινόμενο της εποχής που συναντάται σε πολλές περιοχές ταυτόχρονα.

⁵⁰ Στην Πρέβεζα μαρτυρούνται επτανησιακές καντάδες που έφταναν από τη γειτονική Λευκάδα (Πλεμμένος-Φατούρου, 2010).

παρατηρείται όλο και πιο έντονα, η χρήση των μακάμ στην καταγραφή, την ερμηνεία αλλά και τη διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής.

Όταν χρησιμοποιούμε τον όρο μακάμ, αναφερόμαστε «στο σύστημα των μουσικών τρόπων που χρησιμοποιείται σε κάποια εκδοχή από σχεδόν όλους τους λαούς της Εγγύς Ανατολής, των Βαλκανίων, του Καυκάσου, της Βόρειας Αφρικής και της κεντρικής Ασίας» (Μαυροειδής, 1999: 7). Τα τελευταία χρόνια όμως, όταν μιλάμε για μακάμ, αναφερόμαστε κυρίως στο τούρκικο ή πιο σωστά στο Οθωμανικό τροπικό σύστημα που συναντάμε κυρίως στην κλασική Οθωμανική μουσική και το οποίο αποτελείται από: «επτάτονες κλίμακες που προκύπτουν από τη σύνθεση τετράχορδων και πεντάχορδων δομών, συγκεκριμένη μελωδική κίνηση και ανάπτυξη, συγκεκριμένα και ορισμένα σε μεγάλο βαθμό μη συγκερασμένα διαστήματα και χρήση μη συγκερασμένων οργάνων» (Σινόπουλος, 2010: 108). Το πρώτο ερώτημα που τίθεται, είναι αν τα διαστήματα του Οθωμανικού τροπικού συστήματος είναι ίδια με αυτά της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής; Η απάντηση προφανώς και είναι, όχι. Αν πάρουμε ως παράδειγμα τη γνωστή σε όλους κλίμακα του Hicaz, θα δούμε ότι από περιοχή σε περιοχή διαφέρει αρκετά, όχι μόνο ως προς τα διαστήματα αλλά και ως προς την μελωδική της ανάπτυξη. Αλλιώς ακούγεται ένα Hicaz στην Ήπειρο, αλλιώς στη Θράκη και αλλιώς στο Αιγαίο. Όπως αναφέρει ο Σινόπουλος «ο κάθε τόπος έχει το κούρδισμά του» (Σινόπουλος, 2010: 110).

Το δεύτερο ερώτημα που προκύπτει είναι, με ποιο τρόπο θα αποτυπώσουμε με ακρίβεια τα διαστήματα αυτά στο πεντάγραμμο; Στο συγκεκριμένο ερώτημα, θα εξηγήσω μόνο ποιο τρόπο επέλεξα εγώ και για ποιους λόγους. Σε όλες τις καταγραφές μου, λοιπόν, επέλεξα τα διαστήματα της ευρωπαϊκής μουσικής, με σκοπό η ανάγνωση των κομματιών να είναι κατανοητή για όλους τους μουσικούς, από όποια παράδοση κι αν προέρχονται. Εξάλλου, οι παρτιτούρες έχουν βοηθητικό ρόλο στην εκμάθηση της μουσικής και λειτουργούν συνδυαστικά με άλλα μέσα. Σε περίπτωση που κάποιος ενδιαφέρεται να ασχοληθεί εις βάθος με το συγκεκριμένο ρεπερτόριο, θα τον παρότρυνα να μελετήσει πρώτα απ' όλα το μουσικό ύφος της περιοχής και να αποστηθίσει εξ' ακοής τα όποια μη συγκερασμένα διαστήματα.

Ως προς την μουσικολογική και μορφολογική ανάλυση των σκοπών αυτών, ακολούθησα τη μεθοδολογία που διδάχθηκα στο δεύτερο εξάμηνο του μεταπτυχιακού μου, στο μάθημα «Μουσικές κλίμακες- τρόποι εναρμόνισης της παραδοσιακής- δημοτικής μουσικής» από τον Δημήτρη Πυργιώτη. Για να ερμηνεύσω και αναλύσω τις μουσικές φράσεις και κλίμακες που

συνάντησα στα επιμέρους κομμάτια, χρησιμοποίησα την ορολογία των μακάμ, βασιζόμενη στον Τούρκο θεωρητικό Murat Aydemir.

ΠΛΕΥΡΑ Ή ΠΛΕΥΝΑ

Πρόκειται για έναν οργανικό σκοπό που είναι ιδιαίτερα δημοφιλής στην Πρέβεζα και σε άλλες περιοχές της Ανατολικής Μεσογείου. Οι τρεις πιο γνωστές εκδοχές, που επέλεξα να καταγράψω και να αναλύσω συγκριτικά μεταξύ τους είναι: η «Πλεύρα» ή « Πλεύνα» (Πρέβεζα), το «Cecen Kizi» (Τουρκία) και «Τα Ξύλα» (Μυτιλήνη). Όλες οι καταγραφές έχουν γίνει από την τονικότητα λα, ώστε να είναι πιο εύκολη και κατανοητή η σύγκριση των επιμέρους φράσεων για τον αναγνώστη.

Ο σκοπός της « Πλεύρας» ή «Πλεύνας», δεν γνωρίζουμε πότε ακριβώς εμφανίστηκε στην Πρέβεζα και για ποιο λόγο δεν διαδόθηκε και σε άλλες περιοχές της Ηπείρου, όπως συνέβη σε άλλες περιπτώσεις. Ένα πιθανό σενάριο είναι να μεταφέρθηκε με τον ερχομό των προσφύγων το 1922 ή να υπήρχε ήδη από την περίοδο της Τουρκοκρατίας. Η πρώτη ηχογράφιση της «Πλεύρας» ανήκει στον κλαρινίστα Νίκο Τζάρα και πραγματοποιήθηκε το 1933 (Κουνάδης, 2003). Εγώ επέλεξα να καταγράψω την εκτέλεση από τον δίσκο: «Μακάμικα και ασίκικα τραγούδια της Ηπείρου, Πολιτιστικός σύνδεσμος Ζαγορίσιων (2009), όπου παίζει σάζι ο Περικλής Παπαπετρόπουλος. Στη συγκεκριμένη εκτέλεση ο σκοπός έχει ρυθμό 4/4 και χορεύεται ως συρτός. Ανήκει στο μακάμ Huseyni⁵¹ καθώς έχει τη δεύτερη βαθμίδα (σι) ελαφρώς χαμηλωμένη και τονίζει στα περισσότερα σημεία την πέμπτη βαθμίδα.

Φόρμα κομματιού:

Η « Πλεύρα» αποτελείται από ένα μεγάλο μέρος Α, το οποίο χωρίζεται στις φράσεις: a (1^ο - 6^ο μέτρο), b (7^ο – 12^ο μέτρο), b' (13^ο -20^ο μέτρο) και coda (21^ο -26^ο μέτρο).

Μουσικολογική ανάλυση:

Το μεγαλύτερο μέρος του κομματιού κινείται σε πεντάχορδο Ussak⁵² (λα-σι-ντο-ρε-μι) τονίζοντας αρκετά την πέμπτη βαθμίδα. Όταν η μελωδία κινείται, πάνω από το μι, σχηματίζεται τετράχορδο Kurdi⁵³(μι- φα- σολ- λα). Η μοναδική αλλαγή, εντοπίζεται στο

⁵¹ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το μακάμ Huseyni βλ. Aydemir, “Turkish Music Makam Guide”, 2010, σελ. 126-129.

⁵² Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το Ussak βλ. Aydemir, “ Turkish Music Makam Guide”, 2010, σελ. 108-110.

⁵³ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το Kurdi βλ. Aydemir, “ Turkish Music Makam Guide”, 2010, σελ: 138-139.

τελευταίο μέρος του κομματιού, όπου σχηματίζεται ένα τρίχορδο Nikriz⁵⁴ από την τρίτη βαθμίδα ντο και έτσι παράγεται η αίσθηση του Karcigar⁵⁵.

⁵⁴ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το Nikriz βλ. Aydemir , “ Turkish Music Makam Guide”, 2010, σελ. 55-57.

⁵⁵ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το Karcigar βλ. Aydemir, “Turkish Music Makam Guide”, 2010 σελ. 117-119.

ΠΛΕΥΡΑ / ΠΛΕΥΝΑ

ΟΡΦΑΝΙΚΟ ΠΙΠΕΒΕΖΑΕ

The musical score is written on five staves in treble clef with a 3/4 time signature. It begins with a boxed letter 'A' above the first measure. The first staff contains measures 1 through 6. The second staff starts at measure 7 and includes a flat (b) above the first measure. The third staff starts at measure 12 and includes a flat (b) above the first measure. The fourth staff starts at measure 17 and includes the word 'CODA' above the first measure. The fifth staff starts at measure 21 and ends with a double bar line. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals.

Στην περίπτωση της Τουρκίας, ο σκοπός αυτός είναι γνωστός ως «Cecen Kizi» ή «Huseyni Ogun Havasi» και θεωρείται σύνθεση του διάσημου μουσικού Cemil Bey (1871-1916). Η ηχογράφιση που επέλεξα να καταγράψω πραγματοποιήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1912 και παίζει ο ίδιος πολιτική λύρα⁵⁶. Στη συγκεκριμένη εκδοχή, η μελωδία κινείται στο μακάμ Huseyni (όπως ακριβώς και η Πλεύρα) και έχει ρυθμό 2/4.

Φόρμα του κομματιού:

Το «Cecen kizi», αποτελείται και αυτό από ένα μεγάλο μέρος A το οποίο χωρίζεται στις φράσεις: a (1^ο- 12^ο μέτρο), b (13^ο 20^ο μέτρο), b' (21^ο -24^ο μέτρο) και coda (25^ο -32^ο μέτρο). Οι φράσεις a, b' και coda επαναλαμβάνονται δύο φορές.

Μουσικολογική ανάλυση:

Και στην τουρκική εκδοχή του σκοπού συναντάμε μια αρκετά απλή μελωδία, η οποία κινείται κυρίως, στο πεντάχορδο Ussak (λα- μι). Στην περιοχή πάνω από το μι η μελωδία κινείται σε τετράχορδο Ussak (μι- φα#- σολ-λα) και τετράχορδο Kurdi (όπως και στην «Πλεύρα»).

⁵⁶ Στοιχεία Δίσκου: Tanburi Cemil Bey, 1912 Orfeon NO-10521/X-864

CECEN KIZI

CEMIL BEY

A

8

17

24

coda

Στη Μυτιλήνη συναντάμε την ίδια ακριβώς μελωδία, με κάποιες μικρές παραλλαγές, με την ονομασία « Ξύλα» ή «Ταμπάνια», ή «Ίκιούρτικο» ή «Σκοπός του Οσμάν Πασά» (Ανδρίκος, 2019). Σύμφωνα με τον μουσικολόγο League η μελωδία αυτή παίχτηκε για πρώτη φορά στη Μυτιλήνη και συγκεκριμένα στην Αγιάσσο το 1878, όταν κατά τη διάρκεια της κατασκευής του πρώτου μηχανοκίνητου ελαιοτριβείου, ο τότε Τούρκος δήμαρχος του χωριού διέταξε τη στρατιωτική μπάντα να παίζει το αγαπημένο του Μαρς, ώστε να εμψυχώσει τους εργάτες που μετέφεραν ξύλα. Γύρω στα 1935 οι μουσικοί του νησιού άρχισαν να παίζουν διαφορετικά το συγκεκριμένο σκοπό, αλλάζοντας το ρυθμό του από μαρς σε συρτό (League, 2012). Με βάση αυτή την εκδοχή είναι αδύνατο ο σκοπός αυτός να αποτελεί σύνθεση του Cemil Bey, καθώς το 1878 ήταν μόλις 7 χρονών.

Η ηχογράφιση που επέλεξα να καταγράψω βρίσκεται στο δίσκο: Έλληνες Ακρίτες « The Guardians of Hellenism VOL1, Χίος, Μυτιλήνη, Σάμος, Ικαρία, 1997 FM Records. «Τα Ξύλα» έχουν ρυθμό 4/4 και χορεύονται ως συρτός. Η μελωδία, σε αντίθεση με το «Cecen Kizi» και την « Πλεύρα», έχει φυσική τη δεύτερη βαθμίδα.

Φόρμα κομματιού:

Τα « Ξύλα» αποτελούνται από ένα μεγάλο μέρος Α το οποίο χωρίζεται στις φράσεις: a (1^ο - 8^ο μέτρο), b (9^ο – 20^ο μέτρο), b' (21^ο- 35^ο μέτρο) και coda (36^ο -44^ο μέτρο).

Μουσικολογική ανάλυση:

Τα « Ξύλα» σε σχέση με τις άλλες δύο εκδοχές, έχουν την εκτενέστερη μελωδία. Η δεύτερη βαθμίδα, δεν είναι συνεχώς χαμηλωμένη, όπως συμβαίνει στις άλλες δύο εκτελέσεις. Παρ' όλα αυτά, το μεγαλύτερο μέρος του κομματιού, κινείται και σε αυτή την περίπτωση, στο πεντάχορδο λα-μι και τονίζει την πέμπτη βαθμίδα. Μόνο στο τελευταίο μέρος Coda, τονίζεται για λίγο η τέταρτη βαθμίδα (ρε).

ΤΑ ΞΥΛΑ

ΟΡΦΑΝΙΚΟ ΛΕΞΕΥ

7

13

19

25

31

36 CODA

1. 2.

ΕΛΕΝΗ ΜΠΑΛΙΑΗ

ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ

	ΠΛΕΥΡΑ	CECEN KIZI	ΞΥΛΑ
Ρυθμός	4/4	2/4	4/4
Φόρμα	a-b-b'-coda	a-b-b'-coda	a-b-b'-coda
a φράση/ Έκταση	1° -6° μέτρο	1° -12° μέτρο	1° - 8° μέτρο
b φράση/ Έκταση	7° -12° μέτρο	13° -20° μέτρο	9° - 20° μέτρο
b' φράση/ Έκταση	13° - 20° μέτρο	21° -24° μέτρο	21° -35° μέτρο
Coda/ Έκταση	21° -26° μέτρο	25° -32° μέτρο	36° - 44° μέτρο
Μετατροπίες	Nikriz από την τρίτη βαθμίδα (ντο)	Καμία	Καμία

Όπως προκύπτει από τον παραπάνω πίνακα, οι τρεις εκτελέσεις έχουν ακριβώς την ίδια φόρμα και παρόμοιες μελωδικές φράσεις. Ο ρυθμός και στα τρία κομμάτια είναι συρτός, εκτός από το «Cecen Kizi» που τονίζεται στα 2/4. Η πρώτη διαφορά εντοπίζεται στην έκταση των επιμέρους φράσεων και έτσι προκύπτει, πως τα «Ξύλα» έχουν την εκτενέστερη μελωδία, ενώ η «Πλεύρα» την πιο σύντομη. Η μελωδία των κομματιών, όπως ήδη έχω αναφέρει, κινείται κυρίως στο πεντάχορδο λα-μι και τονίζει την πέμπτη βαθμίδα. Για αυτό το λόγο, αποφάσισα να τα κατατάξω στην κλίμακα του Huseyni. Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του Huseyni, όμως, είναι και η ανάπτυξη της μελωδίας στην πέμπτη βαθμίδα με τετράχορδο Ussak (μι -φα#- σολ- λα). Το φαινόμενο αυτό, όμως, εμφανίζεται για πολύ λίγο (μόνο για ένα μέτρο) και μόνο στο «Cecen Kizi» και στα «Ξύλα». Οπότε, ίσως θα ήταν πιο ορθό να περιγράψουμε την κλίμακα ως ένα Ussak που απλά τονίζει την πέμπτη βαθμίδα. Η μοναδική περίπτωση που αλλάζει η μελωδία, είναι μόνο στην coda της «Πλεύρας», όπου σχηματίζεται τρίχορδο Nikriz από το ντο και έτσι παράγεται το χρώμα Karcigar και στην Coda από τα «Ξύλα» όπου τονίζεται η τέταρτη βαθμίδα.

Με βάση τα ιστορικά στοιχεία που ανέφερα παραπάνω, προκύπτει πως ο σκοπός αυτός ήταν ένα τούρκικο μαρς που παίχτηκε για πρώτη φορά στη Μυτιλήνη από την τότε τούρκικη στρατιωτική μπάντα. Το ενδεχόμενο να αποτελεί σύνθεση του Cemil Bey, είναι απίθανο καθώς υπάρχει μεγάλη απόκλιση ως προς την περίοδο που έζησε ο Cemil Bey και τη χρονολογία που ακούστηκε για πρώτη φορά ο σκοπός αυτός στη Μυτιλήνη. Πιθανότατα, κατοχυρώθηκε ως δική του σύνθεση, επειδή ήταν ο πρώτος που το ηχογράφησε, κάτι που έχει συμβεί και με άλλους σκοπούς. Στην περίπτωση της Πρέβεζας, επικρατεί η άποψη πως η μελωδία αυτή ταξίδεψε μέσω των προσφύγων το 1922. Ο League, όμως, δίνοντας μια άλλη διάσταση στο θέμα, υποστηρίζει πως η μελωδία μπορεί να υπήρχε στην Πρέβεζα πολύ πιο πριν και να ήταν μέρος του ρεπερτορίου της τοπικής τούρκικης στρατιωτικής μπάντας, όπως προκύπτει και στην περίπτωση της Μυτιλήνης (League, 2012). Η ύπαρξη στρατιωτικής μπάντας στην πόλη της Πρέβεζας κατά την περίοδο του 19^{ου} αιώνα, επιβεβαιώνεται από τους Πλεμμένο και Φατούρου, οι οποίοι αναφέρουν χαρακτηριστικά: «Ο λαός επίσης παρακολουθούσε την οθωμανική στρατιωτική μουσική κάθε Παρασκευή (ημέρα αργίας για τους Μουσουλμάνους) στη θέση Παλιοσιάραγα, που ψυχαγωγούσε τους στρατιώτες της Πρέβεζας» (Γ. Πλεμμένος και Α. Μ. Φατούρου, 2010 : 385). Επομένως δεν είναι καθόλου απίθανο, ο σκοπός αυτός να υπήρχε ταυτόχρονα στη Μυτιλήνη και την Πρέβεζα ήδη από τον 19^ο αιώνα κατά τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας. Αυτό που προκαλεί εντύπωση είναι πως ο σκοπός αυτός, εμφανίζεται στην Πρέβεζα με την ονομασία «Πλεύρα» ή « Πλεύνα». Η Πλέβνα ή αλλιώς Πλέβεν είναι μία πόλη που βρίσκεται στη Βουλγαρία και εκεί έλαβε χώρα η σημαντικότερη μάχη του ρωσοτουρκικού πολέμου (1877-1878). Προσπαθώντας να βρω κάποια σύνδεση με την περιοχή της Πρέβεζας ανακάλυψα πως έχουν γραφτεί πολλά τραγούδια για τη συγκεκριμένη μάχη, αλλά δυστυχώς δεν παρουσιάζουν καμία ομοιότητα με τη μελωδία της «Πλεύνας»⁵⁷. Το πιο πιθανό, λοιπόν, είναι να πρόκειται για ένα μαρς που ανήκε στο βασικό ρεπερτόριο των τούρκικων στρατιωτικών μπαντών σε όλη την Οθωμανική Αυτοκρατορία.

⁵⁷ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη μάχη της Πλέβνας βλ. «The Lion of Plevna in the songs of Bosnians from Sandzak», Naka Nikcik (assistant professor University of Belgrade), Ιστότοπος: <https://www.kulturportali.gov.tr/>

ΜΑΡΙΓΑΜΠΑ

Πρόκειται για ένα οργανικό κομμάτι που συναντάται στην περιοχή της Πρέβεζας και του Ξηρόμερου. Η Μαριγάμπα σύμφωνα με την Μαζαράκη, ήταν διάσημη χορεύτρια αρβανίτικης καταγωγής που συνεργάστηκε με πολλούς γνωστούς μουσικούς στα τέλη του 19^{ου} αιώνα όπως τον διάσημο βιολιστή Λάλο Φάκο (1854-1934), τον Μήτρο Χαλκιά (1841-1909), τον Σουλεϊμάνη (1848-1921) και τον Κώστα Μόσχο ή Φουσκομπούκα (1878-1952) (Μαζαράκη, 1959). Δεν γνωρίζουμε αν εμφανίστηκε με κάποιον από τους παραπάνω μουσικούς και στην πόλη της Πρέβεζας. Όπως αναφέρει πάντως ο Κίτσιος, η Μαριγάμπα απέκτησε τεράστια φήμη και έγινε γνωστή σε πολλές περιοχές της τότε ελεύθερης αλλά και τουρκοκρατούμενης Ελλάδας, πραγματοποιώντας περιοδείες σε πολλά καφέ-αμάν διάφορων πόλεων (Κίτσιος, 2006). Σύμφωνα με τον Κίτσιο ο σκοπός της «Μαριγάμπας», αποτελεί σύνθεση του συνεργάτη της και βιολιστή της εποχής Λάλου Φάκου (Κίτσιος, 2006).

Η πρώτη ηχογράφηση της «Μαριγάμπας» που επέλεξα να καταγράψω ανήκει στον βιολιστή Ηλία Σούκα⁵⁸ και θυμίζει αρκετά το γνωστό μικρασιατικό τραγούδι «Γιαρούμπι». Η συγκεκριμένη εκτέλεση είναι ένα γρήγορο συρτό σε ρυθμό 2/4.

Φόρμα του κομματιού:

Το κομμάτι έχει σύνθετη φόρμα και αποτελείται από τέσσερα μέρη: Verse 1(1^ο 22^ο μέτρο)- Verse 2(23^ο -36^ο μέτρο)- Coda(37^ο -53^ο μέτρο)- Coda 2(54^ο -79^ο μέτρο). Το Verse 1 χωρίζεται σε: φράση a (1^ο -8^ο μέτρο)- φράση b (9^ο -14^ο μέτρο) -Bridge (15^ο -22^ο μέτρο). Το Verse 2 χωρίζεται και αυτό σε φράση c (23^ο-30^ο μέτρο) και φράση b (31^ο -36^ο μέτρο).

Τονικός χάρτης/Modulation:

Το κομμάτι κινείται στην κλίμακα της ντο μείζονα, που θα μπορούσαμε να πούμε πως αντιστοιχεί στο Rast makam⁵⁹. Μόνο στο τελευταίο μέρος του κομματιού, η μελωδία μας περνάει στο μακάμ Hicazkar⁶⁰

Πιο αναλυτικά, στη φράση a του Verse 1, η μελωδία κινείται συνεχώς γύρω από την τρίτη βαθμίδα (μι) της κλίμακας και την τονίζει χρησιμοποιώντας ως έλξη τη ρε δίεση. Στην

⁵⁸ Η ηχογράφηση πραγματοποιήθηκε κατά την διάρκεια της εκπομπής του Τρίτου Προγράμματος της ΕΡΑ «Λαϊκοί Πρακτικοί Οργανοπαίκτες» σε επιμέλεια και παρουσίαση του Γιώργου Παπαδάκη (1986-1992)

⁵⁹ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το Rast, βλ. Aydemir “ Turkish Music Makam Guide”, 2010 σελ: 33-35.

⁶⁰ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το Hicazkar, βλ. .Aydemir “ Turkish Music Makam Guide”, 2010, σελ: 77-79.

φράση b, η μελωδία περνάει στην πέμπτη βαθμίδα (σολ) και συνεχίζει τονίζοντας την τέταρτη βαθμίδα (φα) ώσπου καταλήγει στην τονική. Στο Bridge του Verse 1, συναντάμε μια από τις πιο γνωστές μουσικές φράσεις που υπάρχει και σε πολλά άλλα τραγούδια και οργανικούς σκοπούς. Η μελωδία σε αυτό το σημείο τονίζει την τονική (ντο) και εκτείνεται μέχρι και την έκτη βαθμίδα (λα).

Το Verse 2, στη φράση c, τονίζει αρκετά την τρίτη και πέμπτη βαθμίδα και στο τελευταίο του μέρος επαναλαμβάνει αυτούσια την φράση b από το Verse 1. Η Coda, θα μπορούσε να χωριστεί σε δύο μουσικές προτάσεις. Μία από το μέτρο 37-46 και άλλη μία από το μέτρο 47-53, η οποία λειτουργεί περισσότερο ως μια μικρή γέφυρα που ενώνει την Coda με την Coda 2. Στην Coda, λοιπόν, η μελωδία κινείται στην πιο υψηλή περιοχή της κλίμακας με χαμηλωμένη την έβδομη βαθμίδα (σι ύφεση) και στο μέτρο 53 πραγματοποιεί κατάληξη στην τονική. Στην Coda 2 έχουμε την πρώτη μετατροπία στο κομμάτι, όπου η μελωδία μας περνάει στην κλίμακα του Hicazkar με βάση και πάλι την τονική. Η Coda 2, μπορεί να χωριστεί επίσης: σε μία μελωδική πρόταση από το μέτρο 57-73 και σε μία τελική πεντάμετρη φράση από το μέτρο 74-79.

ΜΑΡΙΓΑΜΠΑ ΗΛΙΑΣ ΣΟΥΚΑΣ

ΟΡΓΑΝΙΚΟ ΠΡΕΒΕΖΑΣ

VERSE 1

6

11 BRIDGE

17

VERSE 2

23

28

33 CODA

38

42

49 CODA 2

2

57

63

68

73

78

Η δεύτερη ηχογράφιση που κατέγραψα ανήκει στον κλαρινίστα Βασίλη Σούκα και περιέχεται στο δίσκο «Η Τέχνη του Κλαρίνου»⁶¹. Και σε αυτήν την εκτέλεση ο ρυθμός είναι συρτός σε 2/4.

Φόρμα κομματιού

Η δεύτερη εκτέλεση έχει και αυτή σύνθετη φόρμα και αποτελείται από τρία μέρη: Verse 1 (0-25° μέτρο)- Verse 2 (26° -49° μέτρο)- Coda (50° -69° μέτρο). Το Verse 1 χωρίζεται σε μία φράση a (0 – 16° μέτρο) και Bridge (17° -25° μέτρο). Το Verse 2 χωρίζεται και αυτό σε μία φράση b (26° -41° μέτρο), η οποία θα μπορούσε να χωριστεί σε δύο υποφράσεις. Μία μελωδική φράση από το 26° -36° μέτρο, και μία διαβατική φράση από το 36°- 41° μέτρο που ενώνει το Verse 2 με το Bridge (41° -49° μέτρο).

Μουσικός χάρτης/ Modulation

Στην πρώτη φράση του Verse 1, τονίζεται αρκετά η τρίτη βαθμίδα (μι), χρησιμοποιώντας και εδώ τη νότα ρε δίεση ως έλξη. Στα δύο τελευταία μέτρα της φράσης τονίζεται η δεύτερη βαθμίδα (ρε). Το Bridge είναι ακριβώς ίδιο με αυτό στην εκτέλεση του Ηλία Σούκα. Η πρώτη φράση του Verse 2 είναι ίδια με την Coda της εκτέλεσης του Ηλία Σούκα, όπως και το Bridge. Στην Coda, η μελωδία μας κινείται και πάλι στην κλίμακα του Hicazkar με βάση την τονική.

⁶¹ «Βασίλης Σούκας/ Η τέχνη του κλαρίνου», LYRA, 1995.

ΜΑΡΙΓΑΜΠΙΑ ΒΑΣΙΛΗΣ ΣΟΥΚΑΣ

ΟΡΓΑΝΙΚΟ ΠΡΕΒΕΖΑΣ

VERSE 1

6

12

18 BRIDGE

24 VERSE 2

29

34

40 BRIDGE

46 CODA

52

56

2



Η τελευταία καταγραφή που έκανα, είναι το τραγούδι « Γιαρούμπι» από την ηχογράφιση του Σωτήρη Στασινόπουλου (1925)⁶², όπου συναντάμε και το χαρακτηριστικό δίστιχο «Μαριγάμπα, τα ποτήρια σπάσ' τα, Μαριγάμπα, σπάσε και την λάμπα». Δεν γνωρίζουμε αν αναφέρεται στη διάσημη χορεύτρια από την Ήπειρο καθώς «το όνομα της ταυτίστηκε σε τέτοιο βαθμό με το χώρο του καφέ αμάν, ώστε αργότερα όλες οι αντίστοιχες καλλιτέχνιδες του πάγκου αποκαλούνταν από το λαό μαριγάμπες» (Κίτσιος, 2006: 156). Πρόκειται για ένα φωνητικό τραγούδι που το συναντάμε σε πάρα πολλές διαφορετικές εκδοχές, κυρίως ως προς τους στίχους. Μία από αυτές τις εκδοχές συναντάμε και στη Χίο, όπου σύμφωνα με τους Hubert Pernot και Paul Le Flem, εμφανίστηκε το 1899 μέσω της Σμύρνης (Hubert Pernot και Paul Le Flem, 2006).

Φόρμα κομματιού

Το «Γιαρούμπι» σε αντίθεση με τις άλλες δύο εκτελέσεις έχει απλή φόρμα και αποτελείται από ένα μεγάλο μέρος A το οποίο χωρίζεται σε: Intro (1^ο -8^ο μέτρο)-ax (10^ο -17^ο μέτρο), az (18^ο -28^ο μέτρο) - by (29^ο -37^ο μέτρο)-bz (38^ο -48^ο μέτρο)- και κλείνει και πάλι με την εισαγωγή (Intro) (49^ο -57^ο μέτρο).

Τονικός χάρτης/ Modulation

Στο Intro, η μελωδία μας κινείται συνεχώς γύρω από την τονική και φτάνει μέχρι και την έκτη βαθμίδα. Στην φράση ax, τονίζεται η τρίτη βαθμίδα (μι) με τη χαρακτηριστική έλξη (ρε#) και στη συνέχεια η πέμπτη βαθμίδα (σολ). Στην επόμενη φράση az, η οποία είναι ακριβώς ίδια με την φράση bz, η μελωδία περνά στη δεύτερη και τέταρτη βαθμίδα για να καταλήξει και πάλι στην τονική. Στην δεύτερη βασική φράση του κομματιού by, η μελωδία κινείται κυρίως γύρω από την πέμπτη βαθμίδα.

⁶² Πληροφορίες δίσκου: Columbia USA 56029-F, ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ, ΗΠΑ, Δεκέμβριος 1925.

ΓΙΑΡΟΥΜΠΙ

Intro

6 ^{ax}
Ε σου 'σου να

12
που μου λε γες Ε σύ 'σου να που μου λε γες αν

18 ^{az}
δεν με δεις πε θαίνεις αν δεν με δεις πε θαίνεις α μαν α μαν

25 ^{by}
Για ρού μπι

31
χάνομαι Γιαρούμπι θα σε πάρω Για ρουμπι χάνομαι Γιαρούμπι θα σε

37 ^{bz}
πάρω με πατιά και με κου μπάρο Μαρι γάμπα τα ποτήρια σπάστα αχ

42
βάι βάι βάι

49

2

55



EAENH MIALAH

ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ

	ΜΑΡΙΓΑΜΠΑ Η. ΣΟΥΚΑΣ	ΜΑΡΙΓΑΜΠΑ Β. ΣΟΥΚΑΣ	ΓΙΑΡΟΥΜΠΙ
Ρυθμός	2/4	2/4	2/4
Φόρμα	Verse 1-Verse 2- Coda-Coda 2	Verse 1- Verse 2- Coda	Intro- a-b
Μετατροπίες	Hicazkar από την τονική	Hicazkar από την τονική	Καμία

Σύμφωνα με τον παραπάνω συγκριτικό πίνακα προκύπτει πως και οι τρεις εκδοχές που επέλεξα, είναι σε ρυθμό 2/4. Ως προς τη φόρμα, οι μεγαλύτερες διαφορές φαίνονται στο «Γιαρούμπι» και είναι απόλυτα λογικό καθώς πρόκειται για φωνητικό κομμάτι και όχι οργανικό. Μια ακόμα σημαντική διαφορά είναι η μετατροπία σε Hicazkar που πραγματοποιείται στο τελευταίο μέρος μόνο των οργανικών εκτελέσεων.

Στον πίνακα που ακολουθεί, αναδεικνύω τις κοινές μουσικές φράσεις των τριών αυτών εκτελέσεων, χρησιμοποιώντας ως σημείο αναφοράς την εκτέλεση του Ηλία Σούκα.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΚΟΙΝΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΦΡΑΣΕΩΝ

ΜΑΡΙΓΑΜΠΑ ΗΛΙΑΣ ΣΟΥΚΑΣ	ΜΑΡΙΓΑΜΠΑ ΒΑΣΙΛΗΣ ΣΟΥΚΑΣ	ΓΙΑΡΟΥΜΠΙ
Verse 1/ φράση a	—	ax
Verse 1/ φράση b	—	az
Bridge	Bridge	Intro
Verse 2/ φράση c	—	by
Verse 2/ φράση b	—	bz
Coda	Verse 2	—
Coda 2	Coda	—

Μελετώντας τον παραπάνω πίνακα, βλέπουμε πως η εκτέλεση του Ηλία Σούκα εμπεριέχει όλες τις μουσικές φράσεις που συναντήσαμε στο « Γιαρούμπι» και μόλις τρεις από την εκδοχή του Βασίλη Σούκα. Ουσιαστικά μοιάζει σαν να έχει κάνει ένα συνδυασμό φράσεων και από τα δύο κομμάτια. Λαμβάνοντας, όμως, υπόψιν πως η παλαιότερη ηχογράφηση ανήκει στον Στασινόπουλο, είναι πολύ πιθανό οι υπόλοιπες μουσικές φράσεις να προστέθηκαν αργότερα από διάφορους σολίστες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η τελευταία φράση των οργανικών εκτελέσεων όπου παρατηρείται και η μετατροπή σε μακάμ Hicazkar από την τονική. Η μόνη κοινή μουσική φράση και για τα τρία κομμάτια είναι το Bridge/Intro, που όπως ήδη ανέφερα, τη συναντάμε σε πολλούς ακόμα σκοπούς του ελληνικού ρεπερτορίου. Ως προς τη μελωδική ανάπτυξη η εκτέλεση που ξεχωρίζει και διαφέρει σημαντικά από τις άλλες δύο είναι αυτή του Β. Σούκα.

Στη συγκεκριμένη περίπτωση, συνδετικός κρίκος και στις τρεις εκδοχές είναι η ίδια η Μαριγάμπα που η φήμη της, όπως ήδη ανέφερα, εξαπλώθηκε γρήγορα σε πολλές περιοχές της τουρκοκρατούμενης και ελεύθερης Ελλάδας. Αν όντως, το κομμάτι αυτό αποτελεί σύνθεση του συνεργάτη της Λάλου Φάκου, είναι πολύ πιθανό να διαδόθηκε στις υπόλοιπες περιοχές, μέσω των περιοδειών που πραγματοποιούσε με το συγκρότημά του στο οποίο συμμετείχε και η Μαριγάμπα.

ΓΕΝΟΒΕΦΑ

Η Γενοβέφα είναι η κεντρική ηρώιδα ενός μεσαιωνικού μύθου, που διαδόθηκε ως παραμύθι σε πολλές περιοχές της Ευρώπης και ενέπνευσε πολλούς καλλιτέχνες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν: η μοναδική όπερα που συνέθεσε ο Robert Schumann με τίτλο «Genoveva», η οπερέτα « Genevieve de Brabant» του Jacques Offenbach και ο πίνακας ζωγραφικής του Ludwig Richter « Genevieve of Brabant».

Σύμφωνα με τον μύθο: «Η Γενοβέφα ήταν η όμορφη κόρη του δούκα της Βραβάντης και γυναίκα του στρατιωτικού άρχοντα των Τρεβήρων, πυργοδεσπότη του Ίφεντρικ Σιγφρείδου, ο οποίος όταν έφυγε για τον πόλεμο, την άφησε μόνη της για αρκετό καιρό. Ο Γκόλος, ένας από τους αυλικούς που την αγάπησε, χωρίς όμως ανταπόκριση, τη συκοφάντησε, με αποτέλεσμα να την οδηγήσουν στο δάσος με το παιδί της, που είχε στο μεταξύ γεννηθεί, για να τους σκοτώσουν. Οι δήμιοι όμως τη λυπήθηκαν και την άφησαν στο δάσος, όπου έζησε πολλά χρόνια εκεί, μαζί με το γιο της, σαν αγρίμι. Ένα τυχαίο γεγονός στάθηκε ικανό για να αποκαλύψει τη συκοφαντία του Γκόλου, τον οποίο και σκοτώνουν ενώ η Γενοβέφα επιστρέφει θριαμβευτικά στον πύργο της» (Κωτσίνης, 2019: 44).



Το εξώφυλλο της παρτιτούρας από την οπερέτα του J. Offenbach “Genevieve de Brabant”.

Η «Γενοβέφα» αποτελεί ένα από τα πιο ιδιαίτερα κομμάτια του ηπειρώτικου μουσικού ρεπερτορίου. Το συναντάμε κυρίως στα δύο μεγάλα αστικά κέντρα της Ηπείρου, Πρέβεζα και Ιωάννινα. Οι εκτελέσεις ποικίλλουν ανάλογα με την περιοχή, τον σολίστα και το έτος ηχογράφησης. Όλες όμως έχουν ένα κοινό στοιχείο. Το κομμάτι χωρίζεται σε δύο μέρη, ένα αργό και ένα γρήγορο. Πολλοί ερευνητές, όπως και ο Παπαδάκης, υποστηρίζουν πως ο οργανικός σκοπός της Γενοβέφας έχει έντονες επιρροές από την Δυτική μουσική και δεν αποκλείεται να αποτελεί διασκευή κάποιας Ευρωπαϊκής σύνθεσης (Παπαδάκης, 2000). Η πρώτη ηχογράφηση της « Γενοβέφας», την οποία και επέλεξα να καταγράψω, πραγματοποιήθηκε το 1928 και ανήκει στον κλαρινίστα Μάνθο Χαλκιά⁶³(1895-1945). Στη συγκεκριμένη εκτέλεση ο ρυθμός του κομματιού είναι 2/4.

Φόρμα κομματιού:

Η Γενοβέφα έχει σύνθετη φόρμα και αποτελείται από δύο μέρη: Α (5° -42° μέτρο)- Β (43° - 75° μέτρο). Το τελευταίο μέρος του κομματιού είναι ακριβώς ίδιο με το Α, απλά παίζεται σε μεγαλύτερη ταχύτητα.

Τονικός χάρτης/ Modulation:

Το Intro ξεκινά με ένα τετράμετρο ρυθμικό μοτιβό, στην τονική. Το κυρίως θέμα, τονίζει την πέμπτη βαθμίδα (ρε) και η μελωδία μας κινείται στο μακάμ Nîkrîz με βάση το ρε (5° -14° μέτρο). Στα επόμενα μέτρα (15° -20°) τονίζεται αρκετά η έκτη βαθμίδα (μι) της κλίμακας και στη συνέχεια η μελωδία κινείται και πάλι στο Nîkrîz, αλλά με βάση την τονική (σολ). Το Β αλλά και το γρήγορο μέρος του κομματιού, κινούνται καθοδικά σε όλη την κλίμακα του Nîkrîz με βάση την τονική.

⁶³ Πληροφορίες Δίσκου: « Γενοβέφα», Μάνθος Χαλκιάς, 1928, Columbia Αγγλίας, Col-8238.

ΓΕΝΟΒΕΦΑ ΜΑΝΘΟΣ ΧΑΛΚΙΑΣ

ΟΡΓΑΝΙΚΟ ΠΙΡΕΒΕΖΑΣ

Intro
Gm

Κόριο θέμα
Dm

12 Dm Em

17 Em Dm A

20 A 6 1. Gm

28 1. 2. Gm Αντιθετικό θέμα D

48 D Gm D Gm

58 1. 2. Coda Gm

69 Gm D Gm Dm

81 Dm Em

89 Em Dm

2 A Gm

98

6
5

105 Gm D Gm

D

116 Gm D Gm

D

Η επόμενη εκτέλεση που κατέγραφα και θα συγκρίνω στη συνέχεια με αυτή του Μάνθου Χαλκιά, είναι του Βασίλη Σούκα και βρίσκεται στο διπλό δίσκο «Βασίλης Σούκας/ Η τέχνη του κλαρίνου», Lyra, 1995. Στη συγκεκριμένη εκτέλεση το κομμάτι εμφανίζεται με τον τίτλο: «Γενοβέφα» (Γιαννιώτικη πατινάδα)⁶⁴. Η εκτέλεση του Σούκα, έχει ρυθμό 4/4 και χορεύεται όπως το ηπειρώτικο συρτό στα δύο.

Φόρμα κομματιού:

Η φόρμα του κομματιού είναι και εδώ σύνθετη διμερής και αποτελείται από ένα μεγάλο μέρος Α που ξεκινά από το 3^ο – 45^ο μέτρο και ένα μεγάλο μέρος Β από το 45^ο -68^ο μέτρο.

Τονικός χάρτης/ Modulation:

Το Intro ξεκινάει κι εδώ με ένα ρυθμικό μοτίβο δύο μέτρων. Το κυρίως θέμα κινείται στο μεγαλύτερο μέρος του στην κλίμακα Nîkrîz είτε με βάση την τονική, είτε με βάση την πέμπτη βαθμίδα. Μόνο σε μερικά σημεία (όπως στα μέτρα 11- 12) η μελωδία μας κινείται στο μακάμ Neveser⁶⁵. Αυτή η εναλλαγή από Nîkrîz σε Neveser συνεχίζεται και στα επόμενα μέρη του κομματιού και αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του makam Nîkrîz. Μόνο στο τέλος του Β μέρους, η μελωδία κινείται αποκλειστικά στο Nîkrîz από την τονική, όπου και καταλήγει.

⁶⁴ Σύμφωνα με τον Κοκκώνη, ο σκοπός αυτός αναφέρεται ως Γιαννιώτικη πατινάδα ή ως συρτός χορός και ανάλογα με την εκτέλεση διακρίνεται σε « Γιαννιώτικη Γενοβέφα» και « Πρεβεζάνικη Γενοβέφα» (Κοκκώνης, 2017).

⁶⁵ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το μακάμ Neveser βλ. Aydemir “Turkish Music Makam Guide”, 2010, σελ. 89-90.

ΓΕΝΟΒΕΦΑ

ΕΚΤΕΛΕΣΗ: ΒΑΣΙΛΗΣ ΣΟΥΚΑΣ

ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟ ΠΡΕΒΕΖΑΙ

Intro
Gm

Κυρίαξ θέρα
Dm D Gm Dm D

5 Gm Dm Gm Fdim A

8 Dm

11 A Cdim Gm

14 Gm

17 Gm D

20 Gm D Gm Κυρίαξ θέρα 2

23 Dm Ddim Dm

26 Ddim Dm Ddim

29 Dm Ddim Dm

2

32 Dm A Cdim Gm

36 Gm

39 Gm

42 Gm D Gm D Gm

45 Αντιθέτικο θέμα Gm D Gm

49 Gm D Gm

53 Gm D Gm

57 Gm D Gm

61 Coda Gm D Gm

65 Gm D Gm

ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ

	Γενοβέφα Μάνθος Χαλκιάς	Γενοβέφα Βασίλης Σούκας
Ρυθμός	2/4	4/4
Φόρμα	A-B-A	A-B
Τονικός χάρτης/ Modulation	Nikriz 1-Nikriz 5	Nikriz 1- Nikriz 5- Neveser 1

Σύμφωνα με τον παραπάνω συγκριτικό πίνακα, η φόρμα των δύο εκτελέσεων είναι σχεδόν ίδια άσχετα από την έκταση και το μουσικό περιεχόμενο των επιμέρους φράσεων. Η πρώτη διαφορά παρατηρείται στο ρυθμό, καθώς η εκτέλεση του Μάνθου Χαλκιά τονίζεται στα 2/4 ενώ του Βασίλη Σούκα στα 4/4. Και τα δύο κομμάτια κινούνται στην κλίμακα του Nikriz (με βάση την πρώτη ή την πέμπτη βαθμίδα). Στην εκτέλεση όμως, του Βασίλη Σούκα, εμφανίζεται και το Neveser που κατά τη γνώμη μου προσδίδει ένα ακόμη πιο δυτικό χρώμα στη μελωδία και επηρεάζει αρκετά και την αρμονική συνοδεία. Έτσι, στην εκτέλεση του Μάνθου Χαλκιά, που είναι και η παλαιότερη, έχουμε πιο απλές μελωδικές γραμμές και επομένως πιο απλή αρμονική συνοδεία. Από την άλλη, στην εκτέλεση του Σούκα έχουμε πιο περίτεχνες μελωδικές φράσεις και πιο σύνθετη αρμονική συνοδεία. Οι επιρροές από τη δυτική μουσική είναι προφανείς και στις δύο περιπτώσεις για αυτό και πολλοί ερευνητές υποστηρίζουν πως πρόκειται για διασκευή κάποιας ευρωπαϊκής σύνθεσης⁶⁶.

⁶⁶ Οι Πλεμμένος και Φατούρου υποστηρίζουν πως η δημοτική μουσική της Πρέβεζας επηρεάστηκε από την ευρωπαϊκή μόδα και περιέχει τραγούδια που κλίνουν προς το ελαφρό τραγούδι της εποχής, ανάμεσά τους και η « Γενοβέφα» (Πλεμμένος- Φατούρου, 2010).

ΣΥΝΟΨΗ-ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Αρχικός στόχος της παρούσας μελέτης, ήταν η ανάδειξη, όσο το δυνατόν περισσότερων στοιχείων, σχετικά με τη μουσική ζωή της Πρέβεζας, κατά την περίοδο 1880-1930.

Πρόκειται για μια περίοδο, που δεν έχει διερευνηθεί επιστημονικά μέχρι σήμερα και για αυτό ακριβώς το λόγο δυσκολεύτηκα αρκετά στη συλλογή βιβλιογραφικού υλικού και πηγών.

Αναγκαστικά, λοιπόν, αναζήτησα πληροφορίες σε κείμενα περιηγητών και λογίων της εποχής, σε άρθρα εφημερίδων αλλά και σε αντίστοιχες μελέτες που αφορούν σε άλλες περιοχές. Τα στοιχεία που συνέλεξα, με βοήθησαν να απαντήσω σε αρκετά από τα αρχικά μου ερωτήματα και με οδήγησαν σε πολλά και διαφορετικά συμπεράσματα.

Πρώτα απ' όλα η Πρέβεζα, κατά το 1880-1930, ήταν μια αστική κοινωνία που χάρη στο λιμάνι της και το διαμετακομιστικό του ρόλο, ανέπτυξε δίκτυα επικοινωνίας με πολλές χώρες του εξωτερικού και άλλες ελληνικές πόλεις. Όπως προέκυψε, από την παρούσα μελέτη, οι περιοχές με τις οποίες συνδεόταν ατμοπλοϊκά η Πρέβεζα, ήταν οι: Τεργέστη, Φιούμε, Βενετία, Λονδίνο, Μάλτα, Γένοβα, Λιβόρνο, Πάτρα, Κορώνη, Μεσολόγγι, Μάλτα, Τούνεζι, Αλεξάνδρεια, Σμύρνη, Επτάνησα, Αλβανία, Αίγιο, Λουτράκι και Ιτέα. Οι περιοχές που φαίνεται να συνδέεται πολιτισμικά η Πρέβεζα είναι σίγουρα τα γειτονικά Επτάνησα, η Δύση (μέσω του εμπορίου και των περιόδων Ενετοκρατίας), αλλά και η Τουρκία, καθώς η πόλη μέχρι και το 1912 ανήκε στην Οθωμανική Αυτοκρατορία. Πρόκειται για μία πόλη, που ανέκαθεν βρισκόταν ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση, για αυτό ακριβώς το λόγο επέλεξα και τον συγκεκριμένο τίτλο στην παρούσα μελέτη.

Σε σχέση με τις πληθυσμιακές ομάδες κατά την περίοδο 1880-1930, συναντάμε μόνο: Μουσουλμάνους (Τούρκους- Αλβανούς), Ορθόδοξους (Έλληνες από διάφορες περιοχές της Ελλάδας όπως: Αιτωλοακαρνανία, Πελοπόννησο, Μακεδονία, Θεσσαλία, Κρήτη, Επτάνησα) Καθολικούς (Έλληνες και Ξένοι) και Εβραίους. Προκύπτει, λοιπόν, πως η Πρέβεζα ήταν μια πολυπολιτισμική κοινωνία, όχι ως προς τους ξένους που κατοικούσαν σε αυτήν, αλλά ως προς τους Έλληνες οι οποίοι κατάγονταν από πολλές περιοχές της Ελλάδας και προέρχονταν από εντελώς διαφορετικά πολιτισμικά υπόβαθρα. Στις παραπάνω πληθυσμιακές ομάδες, έρχονται να προστεθούν μετά το 1912, και οι πρόσφυγες από τη Μικρά Ασία, τον Πόντο, τη Θράκη και άλλα μέρη της Ανατολής. Ίσως έτσι να εξηγείται και το τόσο ιδιαίτερο και πολυμορφικό μουσικό ρεπερτόριο που υπάρχει στην Πρέβεζα, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τα οργανικά της κομμάτια, όπου φαίνονται ξεκάθαρα οι επιρροές από τα Επτάνησα, τη Δύση και την Τουρκία. Εξίσου σημαντικές επιρροές φαίνεται να δέχτηκε από

το Ξηρόμερο και τα Γιάννενα. Δύο περιοχές, όπου στο μέλλον θα μπορούσαν να μελετηθούν συγκριτικά με την Πρέβεζα, ως προς τη μουσική τους παράδοση.

Στην προσπάθειά μου να απαντήσω στο πώς διασκέδαζαν οι Πρεβεζάνοι κατά την περίοδο 1880-1930 και μελετώντας της κοινωνικές ομάδες της πόλης, ανακάλυψα πως υπήρχαν μόνο δύο κοινωνικές τάξεις (αστική και εργατική), οι οποίες ζούσαν, κυρίως, χάρη στο λιμάνι. Οι πρώτοι ως έμποροι και οι δεύτεροι ως εργάτες. Σύμφωνα με τις μαρτυρίες περιηγητών, η αστική τάξη, με σαφή προσανατολισμό προς το δυτικό τρόπο ζωής, προτιμούσε τις χοροεσπερίδες σε σπίτια ή ειδικά κέντρα διασκέδασης, με τη συνοδεία ευρωπαϊκής μουσικής (όπως συνέβαινε σε όλα τα αστικά κέντρα της εποχής). Η κατώτερη εργατική τάξη από την άλλη, σύχναζε στα καφενεία του Σαϊτάν- παζάρ και διασκέδαζε ακούγοντας ελληνικά αλλά και τούρκικα τραγούδια. Ιδιαίτερα χρήσιμη, ήταν η μαρτυρία του Παρασκευόπουλου, ο οποίος επισκέφτηκε την Πρέβεζα το 1885 και επιβεβαιώνει την ύπαρξη καφέ αμάν στην πόλη, όπου – ως προς το ρεπερτόριο- φαίνεται να συνυπάρχουν και τα τρία είδη μουσικής της εποχής: α λα τούρκα, α λα φράγκα, α λα γκρέκα. Το παράδοξο με τα μουσικά καφενεία της Πρέβεζας, είναι πως (σύμφωνα πάντα με τα στοιχεία που συνέλεξα) δεν φιλοξένησαν ποτέ περιοδεύοντες θιάσους, όπως παρατηρείται σε άλλα μεγάλα αστικά κέντρα που διέθεταν λιμάνι. Προκύπτει, λοιπόν, πως οι περισσότεροι θίασοι που έρχονταν από το εξωτερικό, χρησιμοποιούσαν το λιμάνι της Πρέβεζας ως ένα πέρασμα (μέσο) για να φτάσουν στα Γιάννενα ή σε άλλες πόλεις που πραγματοποιούσαν παραστάσεις.

Σχετικά με τους μουσικούς που εμφανίζονται στην Πρέβεζα, τη συγκεκριμένη περίοδο, δεν κατάφερα να συγκεντρώσω αρκετές πληροφορίες και πιστεύω πως αξίζει στο μέλλον να μελετηθεί εις βάθος και μεμονωμένα το συγκεκριμένο κομμάτι της παρούσας μελέτης. Από την άλλη βέβαια, καθώς έψαχνα περισσότερα στοιχεία σχετικά με τους μουσικούς που δραστηριοποιήθηκαν στην πόλη, ανακάλυψα πως από το 1912-1915 υπήρχε και θέατρο σκιών, μια πληροφορία που σε επόμενο επίπεδο θα μπορούσε να ερευνηθεί περαιτέρω από μελετητές που ασχολούνται με το συγκεκριμένο θέμα.

Στο τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας μου, προσπάθησα να αναλύσω ιστορικά, μορφολογικά και μουσικολογικά τρία κομμάτια από το οργανικό ρεπερτόριο της Πρέβεζας. Σίγουρα δεν κατάφερα να απαντήσω στο πότε και με ποιο τρόπο εμφανίστηκαν αυτοί οι οργανικοί σκοποί στην Πρέβεζα κι αν όντως αποτελούν συνθέσεις γνωστών μουσικών της εποχής, μα απέδειξα τη σύνδεση τους με άλλες μουσικές παραδόσεις και περιοχές. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον θα παρουσίαζε μια μελέτη, όπου θα αναλύονταν όλα τα οργανικά κομμάτια της Πρέβεζας ώστε

να υπάρχει μία πιο ολοκληρωμένη εικόνα σχετικά με το μουσικό της ρεπερτόριο. Έτσι κι αλλιώς, όπως ήδη έχω αναφέρει, η Πρέβεζα παραμένει επιστημονικά αδιερεύνητη και η παρούσα μελέτη αποτελεί απλώς μια εισαγωγή στη μουσική ζωή της πόλης κατά την περίοδο 1880-1930. Ελπίζω, λοιπόν στο μέλλον, να ασχοληθούν και άλλοι μελετητές με το συγκεκριμένο θέμα και να αναδειχθούν όσο το δυνατόν περισσότερα στοιχεία σχετικά με τη μουσική παράδοση της Πρέβεζας, αλλά και να πραγματοποιηθούν συγκριτικές μελέτες με άλλες πόλεις- λιμάνια της εποχής.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ

Άγνωστος. 2005. *Το χρονικό του Μορέως*. Αθήνα, εκδόσεις Εκάτη.

Αθανασοπούλου, Ιωάννα. 2011. *Ο προσφυγικός πληθυσμός της Ανατολικής Θράκης στην Πρέβεζα το 1922*. Πρέβεζα, Πρεβεζάνικα χρονικά τεύχος 47-48: 265-306

Ακρίδας, Θεόδωρος. 1990. *Αφιέρωμα στη μνήμη των πρακτικών λαϊκών οργανοπαικτών της Πρέβεζας*. Πρέβεζα, Πρεβεζάνικα χρονικά, τεύχος 24: 11-24.

Αραβαντινός, Παναγιώτης. 1857. *Χρονογραφία της Ηπείρου* (τόμος β'). Αθήνα, εκ του τυπογραφείου Σ. Κ. Βλαστού.

Αυδίκος, Ευάγγελος. 1991. *Πρέβεζα 1945-1990. Όψεις της μεταβολής μια επαρχιακής πόλης. Λαογραφική εξέταση*. Άκτιον Πρέβεζας, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

Αυδίκος, Ευάγγελος. 2016. *Η πόλη. Λαογραφικές και εθνογραφικές οπτικές*. Αθήνα, εκδόσεις Ι. Σιδέρης.

Αυδίκος, Ευάγγελος. 1999. *Πρέβεζα: Μια πόλη της Ανατολής στα κράσπεδα της Δύσης*. Πρέβεζα, Πρεβεζάνικα χρονικά, τεύχος 36: 23-29.

Βασίλας, Ηλίας Β. 2012. *Άπαντα*. Πρέβεζα, Δήμος Πρέβεζας και Ίδρυμα Νικόπολης.

Βικέλας, Δημήτρης. 1991. *Από Νικοπόλεως εις Ολυμπίαν*. Αθήνα, εκδόσεις Εκάτη.

Καβακόπουλος, Παντελής. 1986. *Τραγούδι, μουσική και χορός στην Ήπειρο*. Αθήνα, Β' έκδοση, Ινστιτούτο έρευνας μουσικής και ακουστικής κέντρο μουσικής τεκμηρίωσης.

Καλυβιώτης, Αριστομένης. 2002. *Σμύρνη. Η μουσική ζωή 1900-1922. Η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων*. Αθήνα, Music Cornen και Τήνελλα.

Καρζής, Αντρέας. 1993. *Ιστορικολαογραφική αναδρομή*. Πρέβεζα, γενική επιμέλεια Σπύρος Β. Ντούσιας, εκδόσεις Γ. Τσόλης.

Καρζής, Αντρέας. 2013. *Λαϊκοί πρακτικοί οργανοπαίκτες της Πρέβεζας. Η δημοτική μας παράδοση*. Πρέβεζα, Πρεβεζάνικα χρονικά, τεύχος 49-50: 461-478.

- Καρζής, Αντρέας. 1992. *Η Πρέβεζα. Στατιστικά στοιχεία για την Πρέβεζα (1870-1880)*. Πρέβεζα, Πρεβεζάνικα χρονικά, τεύχος 27-28: 111-115.
- Κίτσιος, Γιώργος. 2018. «*Το ους ημών το ξεκουρδισμένο...*» *Αστική πολιτισμική συγκρότηση και ψυχαγωγία μέσα από την έντυπη σάτιρα (Ιωάννινα, αρχές δεκαετίας 1870)*. Αθήνα, εκδόσεις Νήσος.
- Κίτσιος, Γιώργος. 2006. *Όψεις και μετασηματισμοί μιας αστικής κουλτούρας (Ιωάννινα τέλη 19^{ου} αιώνα- 1924)*. Μια ιστορική εθνομουσικολογική προσέγγιση. Δ. Δ. Μουσικών Σπουδών/Φιλοσοφική σχολή Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο.
- Κοκκώνης, Γιώργος. 2008. *Μουσική από την Ήπειρο, η μουσική της Ηπείρου*. Αθήνα, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων: 27-72.
- Κοκκώνης, Γιώργος. 2017. *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις. Λόγιες αναγνώσεις/ Λαϊκές πραγματώσεις*. Αθήνα, Fagottobooks.
- Κουνάδης, Παναγιώτης. 2007. «*Ο αινιγματικός κος Μίνως*» *Από τη φιλαρμονική της Πρέβεζας στην κορυφή της ελληνικής δισκογραφίας*. Αθήνα, εκδόσεις Κατάρτι.
- Κουνάδης, Παναγιώτης. 2003. «*Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*» *Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*. Αθήνα, εκδόσεις Κατάρτι.
- Κωτσίνης, Γιώργος Θ. 2017. «*Αβάντι Μαέστρο*» *Η μουσική μέσα από το Θέατρο Σκιών*. Αθήνα, Παπαρηγορίου- Νάκας.
- Λιάβας, Λάμπρος. 1987. *Μουσικές στο Αιγαίο*. Αθήνα. Έκδοση Υπουργείου Πολιτισμού και Αιγαίου.
- Μαζαράκη, Δέσποινα. 1984. *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*. β' έκδοση, Αθήνα, εκδόσεις Κέδρος.
- Μαλκίδης, Θεοφάνης. 2010. *Η μετανάστευση από την Πρέβεζα*. Πρακτικά του Δεύτερου Διεθνούς Συμποσίου για την Ιστορία και τον Πολιτισμό της Πρέβεζας (16-20 Σεπτεμβρίου 2009), Πρέβεζα, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Δήμος Πρέβεζας, Ίδρυμα ΑΚΤΙΑ Νικόπολις: 211-220.
- Μαυροειδής, Μάριος Δ. 1999. *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο. Ο βυζαντινός ήχος, το Αραβικό μακάμ, το Τουρκικό μακάμ*. Αθήνα, εκδόσεις Fagotto.

Μονιούδη- Γαβαλά, Δώρα. 2010. *Πολεοδομικός μετασχηματισμός της Πρέβεζας στην ύστερη Οθωμανική περίοδο (1864-1895)*. Πρακτικά του Δεύτερου Διεθνούς Συμποσίου για την Ιστορία και τον Πολιτισμό της Πρέβεζας (16-20 Σεπτεμβρίου 2009), Πρέβεζα, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Δήμος Πρέβεζας, Ίδρυμα ΑΚΤΙΑ Νικόπολις: 147-158.

Μουστάκης, Γιώργος Ι. 2002. *Τα Πρεβεζάνικα*. Πρέβεζα, Εκδόσεις Δήμου Πρέβεζας, Δημοτικής βιβλιοθήκης Πρέβεζας.

Μουστάκης, Γιώργος Ι. 2019. *Η δημογραφική και οικονομική πορεία της Πρέβεζας τα τελευταία 300 χρόνια*. Πρέβεζα, Πρεβεζάνικα χρονικά, τεύχος 55- 56: 131-149.

Μπακουνάκης, Νίκος. 1991. *Το φάντασμα της Νόρμα. Η υποδοχή του μελοδράματος στον ελληνικό χώρο το 19^ο αιώνα*. Αθήνα, Καστανιώτης

Μπέτσος, Οδυσσέας. 2011. *Η συλλογική πολιτική και πολιτιστική κίνηση στην Πρέβεζα την περίοδο 1908-1912*. Πρέβεζα, Πρεβεζάνικα χρονικά, τεύχος 47- 48: 207-227.

Παπαγεωργίου, Γιώργος. 1986. *Ηπειρώτικα λιμάνια στην ύστερη Τουρκοκρατία: Η περίπτωση της Πρέβεζας*. Πρακτικά του συνεδρίου ιστορίας: Ήπειρος: Κοινωνία- Οικονομία, 15^ος -20^ος αιώνας, Γιάννενα :139-170.

Παπαγεωργίου, Γιώργος. 1990. *Οικονομικές και κοινωνικές όψεις του καζά της Πρέβεζας κατά το β' μισό του 19^{ου} αιώνα*. Πρέβεζα, Πρεβεζάνικα χρονικά, τεύχος 24 : 34-45.

Παρασκευόπουλος, Γιώργος, Π. 1895. *Ταξείδια ανά την Ελλάδα*. Αθήναι, εκ του τυπογραφείου της Κορίννης, τόμος Α'.

Πλεμμένος Γιάννης- Αικατερίνη Μ. Φατούρου. 2010. «*Η αστική μουσική στην Πρέβεζα του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα: Φιλαρμονική, μαντολινάτες, καντάδες*». Πρακτικά του Δεύτερου Διεθνούς Συμποσίου για την Ιστορία και τον Πολιτισμό της Πρέβεζας (16-20 Σεπτεμβρίου 2009), Πρέβεζα, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Δήμος Πρέβεζας, Ίδρυμα ΑΚΤΙΑ Νικόπολις, β' τόμος :383-392

Πούχγελ, Βάλτερ. 1985. *Οι Βαλκανικές διαστάσεις του караγκιόζη*. Αθήνα, εκδόσεις Στιγμή.

Σαρρή, Ελισάβετ Π. 2009. *Ιστορική και πολεοδομική εξέλιξη της Πρέβεζας από 17^ο αιώνα ως τις μέρες μας*. Πρέβεζα, Πρεβεζάνικα χρονικά, τεύχος 45-46: 225-281.

Σινόπουλος, Σωκράτης. 2010. *Η χρήση των μακάμ στην καταγραφή, ερμηνεία και διδασκαλία της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Μουσική (και) θεωρία. Τα κείμενα*. Άρτα, εκδόσεις τμήματος λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, τετράδιο 5.

Σκουλίδας, Ηλίας Γ. 2010. *Τοπικότητα και ετερότητα στον ηπειρωτικό χώρο κατά την ύστερη Οθωμανική περίοδο: Η Πρέβεζα και ο καζάς της*. Πρακτικά του Δεύτερου Διεθνούς Συμποσίου για την Ιστορία και τον Πολιτισμό της Πρέβεζας (16-20 Σεπτεμβρίου 2009), Πρέβεζα, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Δήμος Πρέβεζας, Ίδρυμα ΑΚΤΙΑ Νικόπολις: 103-113

Σούλης, Χρίστος Ι. 1929. *Τα «ρόμκα» της Ηπείρου, ήτοι περί της συναισθηματικής γλώσσης των γύφτων της Ηπείρου*. Εν Ιωαννίνους, Ηπειρώτικα χρονικά, τεύχος 4:146-156.

Συνεσίου Ελένη Λ. 2010. *Η εικόνα της Πρέβεζας των αρχών του 20^{ου} αιώνα μέσα από τα χαρακτηριστικά κτίριά της*. Πρακτικά του Δεύτερου Διεθνούς Συμποσίου για την Ιστορία και τον Πολιτισμό της Πρέβεζας (16-20 Σεπτεμβρίου 2009), Πρέβεζα, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Δήμος Πρέβεζας, Ίδρυμα ΑΚΤΙΑ Νικόπολις: 169-185.

Φουρικής, Πέτρος Α. 1924. *Η Πρέβεζα. Θέσις- Κτίσις- Όνομα*. Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών: 274-294.

Χατζηπανταζής, Θόδωρος. 1986. *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί...* Αθήνα, εκδόσεις Στιγμή.

Hubert Pernot- Paul Le Flem. 2006. *Δημοτικές μελωδίες από τη Χίο*. Νέα γραφή απλουστευμένη και διορθωμένη υπό Μάρκου Φ. Δραγούμι, Αθήνα, Φίλοι Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλπως Μερλιέ.

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

Aydemir, Murat. 2010. *Turkish Makam Guide*. Istanbul, pan

Andrikos, Nikos. 2019. *The transcription of cecen kizi in Byzantine notation by Konstantinos Psahos in 1908*. (Popular music of the Greek world) British school of Athens

League, Panayiotis F. 2012. *Cecen kizi: Tracing a tune through the Ottoman Ecumene*. Πηγή: academia.edu

Morris, Roderick Conway. *Greek Café Musich*. Πηγή:

<http://www.roderickconwaymorris.com>

Naka Nikcik (assistant professor University of Belgrade). *The Lion of Plevna in the songs of Bosnians from Sandzak*. Πηγή: <https://www.kulturportali.gov.tr>