

Η ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΠΡΕΒΕΖΑ
ΤΑ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΤΡΙΑΝΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΑΚΜΗΣ ΤΟΥ
ΛΙΜΑΝΙΟΥ (1930 -1960)

Βασίλειος Τριάντης,

Μουσικολόγος – απόφοιτος του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής της Σχολής
Μουσικής Τεχνολογίας του Τ.Ε.Ι ΗΠΕΙΡΟΥ

6. ΤΑ ΟΡΓΑΝΙΚΑ ΚΟΜΜΑΤΙΑ ΤΟΥ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟΥ ΤΗΣ ΠΡΕΒΕΖΑΣ

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

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

Στο συγκεκριμένο κείμενο λοιπόν, το ρεπερτόριο στο οποίο θα εστιάσουμε αφορά τα οργανικά κομμάτια που παίζονταν στην Πρέβεζα και αποτελούν μερικές από τις πιο δεξιοτεχνικές συνθέσεις της δημοτικής μουσικής μας παράδοσης.

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

Σε αυτό το κείμενο δεν διεκδικείται η πατρότητα των συγκεκριμένων κομματιών. Θα σταθούμε όμως σε ότι υλικό έχουμε καθώς και σε αναφορές κυρίως λαϊκών οργανοπαιχτών, για να κατανοήσουμε την προέλευση τους και τις τυχόν επιρροές που τα ίδια προδίδουν πως έχουν δεχτεί και έχουν ενσωματώσει στην τοπική λαϊκή μουσική κουλτούρα. Πολλά από αυτά τα κομμάτια παίζονταν και ακούγονται μέχρι και σήμερα στα χωριά του Ζαγορίου Ιωαννίνων αλλά και στα χωριά του Ξηρομέρου Αιτωλοακαρνανίας, περιοχή όπου άλλωστε δραστηριοποιούνταν οι Πρεβεζάνοι μουσικοί. Αυτό που μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα είναι πως, κάποια από τα οργανικά κομμάτια που θα παρουσιάσουμε, παίζονταν και καθιερώθηκαν με διαφορετικό τρόπο στην Πρέβεζα σε σχέση με την περιοχή του Ζαγορίου – ορισμένα μάλιστα προσδιορίζονται όπως είδαμε από τον τίτλο τους, ως Πρεβεζάνικα, μαρτυρώντας την καταγωγή τους - και σε αυτά θα σταθούμε περισσότερο.

Εξετάζοντας αρχικά τη ρυθμική και τη μελωδική δομή των κομματιών αντιλαμβανόμαστε πως διαφέρουν αισθητά - τουλάχιστον όσον αφορά τη μελωδική δομή - από αυτή που παρουσιάζεται σήμερα ως «αρχέγονη» μουσική της Ηπείρου, δηλαδή την πεντάφθογγη ή αλλιώς πεντατονική κλίμακα. Τα κομμάτια κάνουν χρήση των μακάμ που χρησιμοποιούνται στην ευρύτερη περιοχή της Ανατολικής Μεσογείου, σε συνδυασμό κάποιες φορές με μουσικά ιδιώματα της μουσικής της ορεινής υπαίθρου, ενώ αποτελούνται από πολλές και διαφορετικές πάρτες¹ το καθένα. Η αναφορά που κάνουμε στη μουσική δομή του κάθε κομματιού, αποτελεί μια περιληπτική μόνο περιγραφή της μελωδικής του δομής σε γραπτό λόγο, με ταυτόχρονη χρήση των όρων της τούρκοαραβικής μουσικής² στο βαθμό που αυτοί χρησιμοποιούνται από τους λαϊκούς οργανοπαίχτες στην Ελλάδα και όρων που προέρχονται από την ευρωπαϊκή μουσική στο βαθμό που και αυτοί επίσης χρησιμοποιούνται από τους λαϊκούς οργανοπαίχτες στην Ελλάδα.

Η σειρά παρουσίασης των κομματιών γίνεται με βάση την ομαδοποίησή τους σύμφωνα με το μέτρο. Έτσι αρχίζουμε την παρουσίαση με τα πεντάσημα *Αλάμπη, Παπαδιά, Βαθύ*

¹ Μουσικά θέματα με διαφορετική μελωδική γραμμή

² Μάριος Μαυροειδής, *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο, Ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακάμ, το τουρκικό μακάμ, Fagotto, Αθήνα 1999*

Μπεράτι, συνεχίζουμε παρεμβάλλοντας τον μοναδικό εννιάσημο σκοπό *Φυσσούνι* και κλείνουμε τις παρουσιάσεις με τα τετράσημα , *Λιάσκος*, *Συρτό Πρεβεζάνικο*, *Κλάματα*, *Πλεύρα*, *Γενοβέφα*, *Λιασκοβίκι Πρεβεζάνικο* και *Φράσια Πρεβεζάνικη*. Ας δούμε όμως κάποια στοιχεία για τα συγκεκριμένα κομμάτια.

Ο “*Αλάμπης*”: πρόκειται για ένα αργό πεντάσημο οργανικό κομμάτι το οποίο ηχογραφήθηκε για πρώτη φορά από τον Νίκο Τζάρα στις αρχές της δεκαετίας του '30. Το πεντάσημο μέτρο συναντάται συχνά στα οργανικά κομμάτια της Πρέβεζας και σε πολλά επίσης οργανικά αλλά και τραγούδια κυρίως του Ζαγορίου καθώς και της υπόλοιπης Ηπείρου. Πολλοί από τους παλιούς λαϊκούς οργανοπαίχτες αναφέρουν πως το κομμάτι αποτελεί μια σύνθεση του Πρεβεζάνου κλαρινίστα Νίκου Τζάρα που στην ουσία είναι διασκευή τούρκικων μελωδιών. Κανείς όμως δυστυχώς δε μπορεί να δώσει πιο συγκεκριμένες πληροφορίες για τις τούρκικες αυτές μελωδίες ώστε να μπορέσουμε να προσδιορίσουμε με μεγαλύτερη βεβαιότητα την προέλευση του ή τις επιρροές του. Ωστόσο η κυκλοφορία ενός ψηφιακού δίσκου στην Τουρκία το 2000 με παραδοσιακά τραγούδια της Ανατολικής Θράκης και τίτλο “ *The Road to Kesan, Tyrkish Rom and Regional Music of Thrace* ”³ και σολίστα τον τούρκο τσιγγάνο κλαρινίστα Selim Sesler, έρχεται να ενισχύσει την άποψη περί τούρκικης προέλευσης του συγκεκριμένου κομματιού. Το CD περιλαμβάνει εκτός των άλλων ένα οργανικό κομμάτι τον *Ala Bey (Αλάμπη)* καθώς και άλλα ελληνικά τραγούδια όπως το “*Ali Pasa*” (*Αλή Πασάς*), “*Patrona Samiotisa*” (*Πατρόνα Σαμιώτισσα*), “*Kamrana mori Mitro*” και άλλα. Ο *Αλάμπης* εδώ είναι επίσης σε μέτρο 5/4 με διαφορετική όμως ρυθμική δομή ενώ η μελωδική του σύνθεση είναι εντελώς διαφορετική από την αντίστοιχη Πρεβεζάνικη εκδοχή.

Το γεγονός ότι συναντάμε τον *Αλάμπη* στην Τουρκία παιγμένο από τούρκους τσιγγάνους - έστω και αν η μελωδία του διαφέρει αισθητά από την Ελληνική - δικαιώνει όσους πιστεύουν πως ο Τζάρας μετά την επίσκεψη του στην Κωνσταντινούπολη (τέλη

³ Πρόκειται για ένα cd που περιέχει τραγούδια από την Τούρκικη πλευρά της Θράκης και συγκεκριμένα την πόλη Κεσάνη που θεωρείται ως κέντρο μιας μουσικής κοινότητας τσιγγάνων. Στα κείμενα που συνοδεύουν το cd αναφέρεται πως, « πρόκειται για μια συλλογή με τραγούδια του γάμου και άλλη χορευτική μουσική, που αναμιγνύει Τούρκικες, Ελληνικές, Τσιγγάνικες και Βουλγάρικες επιρροές..»

δεκαετίας '20) επέστρεψε με μουσικό υλικό το οποίο και διαμόρφωσε στα μέτρα της τοπικής λαϊκής αισθητικής στη μουσική. Δε μπορούμε βέβαια να ξέρουμε αν αυτό ισχύει για το συγκεκριμένο κομμάτι. Κατά τη γνώμη μας παρόλη τη σημαντικότητα του ως στοιχείο, αυτό δεν μπορεί να αποδείξει την προέλευση του κομματιού (ίσως, σύμφωνα με κάποια ιστορικά στοιχεία που θα αναφέρουμε παρακάτω, να συμβαίνει το αντίθετο, να έφτασε δηλαδή στην Κεσάνη από την Ήπειρο), μπορεί να αποδείξει ωστόσο την συνεχή πολιτισμική συναλλαγή που συντελούνταν μέσω των εμπορικών οδών της Ηπείρου με την Κωνσταντινούπολη.

Ο ερευνητής της λαϊκής μουσικής Γιώργος Ε. Παπαδάκης⁴ μας αναφέρει πως ο Αλάμπεης υπήρξε ιστορικό πρόσωπο που έζησε τον 17^ο αιώνα ενώ διατέλεσε και επικεφαλής των χριστιανών Σπαχήδων στην εκστρατεία των Οθωμανών κατά των Περσών το έτος 1636. Μάλιστα χάρη σε αυτόν οι Οθωμανοί νίκησαν τους Πέρσες και ανακήρυξαν τον Αλάμπεη ήρωα.

Ένα ακόμη στοιχείο που πρέπει να λάβουμε υπόψη, είναι πως μετά τις ανταλλαγές των πληθυσμών οι Τουρκογιαννιώτες κάτοικοι οι οποίοι αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν τα Γιάννενα, μεταφέρθηκαν και εγκαταστάθηκαν στην τουρκική πλευρά της Ανατολικής Θράκης, από πόλη της οποίας προέρχεται και το CD το οποίο προαναφέραμε.

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

⁴ *Τραγούδια που λέμε στο Ζαγόρι*, Πολιτιστικός Σύλλογος Ζαγορισίων 2000, Posyza cd 1, Διάρκεια 70':52'' ένθετο, κείμενα Πολύβιος Καρράς, Γιώργος Παπαδάκης, Παναγιώτης Τζόκας.

Αναφορικά με τη μουσική δομή του κομματιού, είναι όπως αναφέραμε πεντάσημο 5/4 και εκτελείται αργά. Πρόκειται για ένα περίπλοκο κομμάτι τόσο όσον αφορά το ρυθμό όσο και τη μελωδία του. Το κομμάτι ξεκινά να αναπτύσσει τη μελωδία του σε μακάμ Χιτζάζ, στέκεται στην 5^η βαθμίδα εκτελώντας από εκεί επίσης Χιτζάζ μέχρι την πέμπτη βαθμίδα της νέας τονικής και επιστρέφει στην αρχική τονική πάλι με Χιτζάζ. Επίσης κάνει χρήση των μακάμ Νιγρίζ, Καρτζιγάρ και Χουζάμ.

Η μετρονομική ένδειξη της ρυθμικής αγωγής στην συγκεκριμένη ηχογράφιση είναι περίπου στο 60 ενώ το κομμάτι γενικότερα παίζονταν αργά και συνηθιζόταν να χορεύεται με αυτοσχεδιασμό από τον πρωτοχορευτή ενώ στο τέλος κάνει γύρισμα σε τρίσημο μέτρο 3/4 και χορό τσάμικο.

Η “*Παπαδιά*” αποτελεί έναν επίσης πεντάσημο οργανικό σκοπό που παίζεται σε όλη την Ήπειρο αλλά κυρίως στην Πρέβεζα και το Ξηρόμερο. Πρόκειται για ένα εξίσου δεξιοτεχνικό κομμάτι που περιλαμβάνει διαφορετικές πάρτες. Κανείς δε μπορεί να μιλήσει με σιγουριά για την προέλευσή του. Ο λαουτιέρης Χρήστος Ζώτος ο οποίος έπαιζε με τους Πρεβεζάνους μουσικούς στα μουσικά καφενεία της πόλης τη δεκαετία του 1950, μας λέει πως το κομμάτι παίζονταν κυρίως στην Πρέβεζα. Στην Πρέβεζα και στο Νίκο Τζάρα μας παραπέμπει και ο κλαρινίστας Γρηγόρης Καψάλης. Είναι γεγονός πάντως πως μια από τις παλαιότερες ηχογραφήσεις αν όχι η παλαιότερη, ανήκει στο Νίκο Τζάρα. Ο ερευνητής Παναγιώτης Κουνάδης⁵ σε μια λίστα δισκογραφίας Ηπειρώτικων τραγουδιών στην Ελλάδα, μας δίνει δυο προπολεμικές ηχογραφήσεις του κομματιού. Η μία από τις δυο έχει γίνει στην εταιρία “His Master’s Voice” το 1931 και ανήκει στον κλαρινίστα Κίτσο Χαρισιάδη ενώ η άλλη για την οποία δεν έχει στοιχεία για τον σολίστα έχει γίνει το 1933 στην Columbia. Η *Παπαδιά* αυτή έχει ηχογραφηθεί μαζί με το Σελήμπεη σε δίσκο 78 στροφών και βρίσκεται σε μια σειρά τραγουδιών (στην πλειοψηφία τους Πρεβεζάνικα) μέσα στη λίστα, χωρίς όμως στοιχεία για τους μουσικούς. Ωστόσο αυτά τα τραγούδια έχουν ηχογραφηθεί όλα από τον Νίκο Τζάρα την ίδια περίοδο και είναι πολύ πιθανό να πρόκειται για αυτές ακριβώς τις ηχογραφήσεις.

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

Τις περισσότερες από τις ηχογραφήσεις του άλλωστε ο Τζάρας τις είχε κάνει όπως έχουμε ήδη αναφέρει στην Columbia. Ο κλαρινίστας Πέτρο Λούκας Χαλκιάς μας αναφέρει πως η *Παπαδιά* και άλλα δεξιοτεχνικά κομμάτια της Ηπείρου ανήκουν σε ένα μεγάλο δεξιοτέχνη του βιολιού που ζούσε στα Γιάννενα τα χρόνια της ύστερης τουρκοκρατίας, τον Λάλο Φάκο τον οποίον καλούσαν συχνά οι Τούρκοι άρχοντες στους οντάδες τους για να τους παίξει. Πέρα από την προφορική αναφορά όμως του Πέτρου Λούκα Χαλκιά δεν υπάρχουν άλλα στοιχεία που να μπορούν να τεκμηριώσουν αυτή την άποψη⁶.

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

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

Στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο που εξετάζουμε, προσθέσαμε το οργανικό κομμάτι **“βαθύ Μπεράτι”** το οποίο σύμφωνα με μαρτυρία του λαουτιέρη Χρήστου Ζώτου και του

⁶ Η μαρτυρία αυτή προέρχεται από αναφορά του Πέτρο Λούκα Χαλκιά σε ερώτηση που του θέσαμε σχετικά με τα οργανικά κομμάτια που εξετάζουμε.

κλαρινίστα Μάκη Βασιλειάδη παίζονταν στην Πρέβεζα. Η μοναδική άλλωστε ηχογράφιση που γνωρίζουμε ανήκει στο Χρήστο Ζώτο και ηχογραφήθηκε από την FM Records. Η ονομασία του δηλώνει καταγωγή από την νότιο Αλβανία και την μεσαιωνική πόλη Βεράτιον(Μπεράτι), δεν αποκλείεται λοιπόν να αποτελεί διασκευή κάποιου σκοπού που παίζονταν στην συγκεκριμένη πόλη ή την γύρω περιοχή. Διαφέρει από το “Μπεράτι” που παίζεται στην υπόλοιπη Ήπειρο τόσο μελωδικά όσο και μετρικά. Το “βαθύ Μπεράτι” είναι ένας πεντάσημος⁷ σκοπός που αναπτύσσεται σε μακάμ Νιχαβέντ (Νιαβέντ) σε συνδυασμό με μια μείζονα κλίμακα η οποία θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελεί ένα συνδυασμό χρήσης της πεντάφθογγης ή πεντατονικής κλίμακας με συχνά χρωματικά περάσματα που χρησιμοποιείται στην Ήπειρο. Μπορούμε να το χωρίσουμε σε δύο μέρη βασιζόμενοι στην αλλαγή του μελωδικού κύκλου που συντελείται από την παράλληλη αλλαγή μακάμ. Το πρώτο μέρος λοιπόν ξεκινά να αναπτύσσεται σε μακάμ Νιχαβέντ (Νιαβέντ) ενώ προς το τέλος του μελωδικού του κύκλου επιστρέφει στην μείζονα κλίμακα περνώντας έτσι ομαλά στο δεύτερο μέρος και παραμένοντας στον ίδιο τόνο.

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

Μέσα στα τετράσημα και τα πεντάσημα οργανικά κομμάτια της Πρέβεζας ξεχωρίζει ένας εννιάσημος σκοπός το “Φυσσούνι”. Πρόκειται στην ουσία για ένα καρσιλαμά ο οποίος δηλώνει και ρυθμικά την προέλευσή του, αφού τα 9/8 σα μέτρο δεν συναντώνται σε άλλα τραγούδια ή και οργανικά κομμάτια της Ηπείρου. Εξαίρεση αποτελεί το τραγούδι “Μπαζαργάνα” που παίζεται στα Γιάννενα. Και τα δύο κομμάτια φαίνεται να προέρχονται ή να είναι επηρεασμένα από την ανατολίτικη μουσική και πολύ πιθανό από την Κωνσταντινούπολη, κυρίως λόγω της ιδιαίτερης σχέσης που είχε η αυλή του Αλή Πασά στα Γιάννενα με την μουσική της Πόλης. Το Φυσσούνι μάλιστα έχει ηχογραφηθεί και σα τραγούδι, με τίτλο “Σαν τα μάρμαρα της Πόλης”, στην Πρέβεζα όμως δεν συνηθίζεται να τραγουδιέται αλλά να παίζεται ως οργανικός σκοπός. Στην

⁷ Σε αντίθεση με το “Μπεράτι” Ηπείρου το οποίο είναι οκτάσημο και το Μπεράτι Θεσσαλίας το οποίο είναι επτάσημο

πραγματικότητα δεν έχουμε πολλές αναφορές για το συγκεκριμένο κομμάτι που να το εντάσσουν σε σταθερή αξία στο ρεπερτόριο των τοπικών ορχηστρών στα μουσικά καφενεία και τα πανηγύρια. Σίγουρα όμως έχει προβληθεί μέσα από λαογραφικά κυρίως κείμενα του κοντινού παρελθόντος – θα λέγαμε χωρίς ιδιαίτερες τεκμηριώσεις - σαν ο χαρακτηριστικός χορός της Πρέβεζας ο οποίος χορεύεται από γυναίκες, κάτι το οποίο βάση των δικών μας τουλάχιστον γνώσεων, εκφράζεται μόνο μέσα από τις συμμετοχές χορευτικών λαογραφικών ομίλων ή συλλόγων σε πολιτιστικές εκδηλώσεις.

Το κομμάτι αναπτύσσεται σχεδόν όλο σε μακάμ Χιτζάζ και μόνο στο τέλος του ενιαίου μελωδικού του κύκλου μετατρέπεται σε Χιτζασκάρ με το οποίο και κλείνει. Η πιο παλιά εκτέλεση σύμφωνα με τα στοιχεία που διαθέτουμε ανήκει στον Κίτσο Χαρισιάδη και πραγματοποιήθηκε από την εταιρία Parlophone το 1931. Στη συγκεκριμένη εκτέλεση ο Κίτσο Χαρισιάδης κάνει πιο σκληρό το διάστημα ανάμεσα στην έβδομη και πρώτη βαθμίδα του Χιτζάζ στο πρώτο μέρος σχηματίζοντας επίσης Χιτζασκιάρ.

Ο **“Αιάσκος”** είναι ένα από τα οργανικά κομμάτια της Πρέβεζας και του δημοτικού ρεπερτορίου γενικότερα που έχουν ξεχαστεί. Λιγосτές και οι ηχογραφήσεις. Οι μοναδικές που μας είναι τουλάχιστον γνωστές είναι, μια προπολεμική του Νίκου Τζάρα στην Columbia και μια αρκετά πρόσφατη από τον λαουτιέρη Χρήστο Ζώτο στην FM Records⁸. Είναι από τα κομμάτια για τα οποία έχουμε ελάχιστες έως μηδαμινές πληροφορίες έστω και εκδοχές για την προέλευση του. Ο τίτλος του παραπέμπει σε όνομα.

Αν δεχτούμε την άποψη του Γιώργου Παπαδάκη σύμφωνα με την οποία, τα κομμάτια που φέρουν τίτλο ονόματος αναφέρονται σε σημαίνοντα πρόσωπα του παρελθόντος και υπήρξαν αρχικά ως τραγούδια των οποίων οι στίχοι χάθηκαν με το πέρασμα των χρόνων, θα πρέπει να αναζητήσουμε μέσα από την ιστορία, την ύπαρξη αυτού του προσώπου στην ευρύτερη περιοχή της Ηπείρου, της Αιτωλοακαρνανίας και ίσως και άλλων περιοχών της τότε Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Κάτι τέτοιο δεν είναι εφικτό στην παρούσα εργασία. Σύμφωνα πάντως με μαρτυρίες μουσικών που δούλεψαν στην

⁸ *The greek folk instruments, Λαούτο*, vol. 10, Fm Records, Fm 687, ένθετο 15 σελίδες

Πρέβεζα την εποχή της ακμής του λιμανιού όπως ο Χρήστος Ζώτος και ο Μάκης Βασιλειάδης αλλά και θαμώνων των μουσικών καφενείων εκείνης της εποχής, ο *Λιάσκος* αποτελούσε βασικό κομμάτι του ρεπερτορίου της πόλης και των γύρω περιοχών.

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

Το “*Συρτό Πρεβεζάνικο*”: πρόκειται για ένα επίσης τετράσημο σκοπό του οποίου το μέτρο όπως αναφέρει και η ονομασία του εκτελείται σα συρτός⁹. Ένας Πρεβεζάνος ο οποίος έζησε τα χρόνια της μουσικής δραστηριότητας στα καφενεία της Πρέβεζας και κυρίως στο Σαϊτάν Παζάρ και ο οποίος ασχολείται και ο ίδιος ερασιτεχνικά με το κλαρίνο, μας ανέφερε πως στην ουσία, το *Συρτό Πρεβεζάνικο* είναι το μοναδικό γνήσιο Πρεβεζάνικο κομμάτι, εννοώντας πως δημιουργήθηκε στην Πρέβεζα και δεν αποτελεί διασκευή κανενός τούρκικου ή Αρβανίτικου τραγουδιού. Ούτε αυτός όμως είναι σε θέση να τεκμηριώσει την άποψη του και να μας δώσει πληροφορίες για τον συνθέτη του κομματιού.

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

Το κομμάτι θα μπορούσαμε να το χωρίσουμε σε τέσσερα μέρη που καθορίζονται από τέσσερις διαφορετικούς μελωδικούς κύκλους οι οποίοι είναι διακριτοί κατά την ακρόαση. Η μελωδία του και στους τέσσερις αυτούς μελωδικούς κύκλους αναπτύσσεται κυρίως σε μακάμ Σεγκιάχ το οποίο σε σημεία μετατρέπεται σε Ράστ. Ο κλαρινίστας Βασίλης Σούκας σε κάποια ηχογράφιση και συγκεκριμένα στο πρώτο μέρος του

⁹ Συρτός χορός με τη βηματολογία που χορεύεται στα περισσότερα μέρη της ηπειρωτικής Ελλάδας, όπως στην Ήπειρο, Στερεά Ελλάδα, Πελοπόννησο, Θεσσαλία και περιοχές της Μακεδονίας.

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

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

Πρόκειται όσον αφορά το ρυθμό του για ένα – κατά τη γλώσσα των λαϊκών μουσικών – συρτοτσιφτετέλι αφού ο εσωτερικός του ρυθμός είναι η κλασική διαίρεση του τετράσημου μέτρου σε όγδοο – τέταρτο –όγδοο – τέταρτο – τέταρτο που χρησιμοποιείται στο τσιφτετέλι. Είναι κατεξοχήν χορευτικό κομμάτι το οποίο παίζονταν ως πατινάδα γάμου¹⁰ στο σπίτι της νύφης τη στιγμή που έφευγε για να πάει στην εκκλησία και αποχαιρετούσε το χώρο που μεγάλωσε.

Το κομμάτι είναι περίπλοκο όσον αφορά τη μελωδία αφού χρησιμοποιεί αριστοτεχνικά θα λέγαμε, μακάμ που προκύπτουν από τη βασική χρήση του Ουζάλ το οποίο είναι στην ουσία – όσον αφορά τις νότες - ένα Χιτζάζ που στην πορεία του κινείται χρησιμοποιώντας ως δεσπόζοντα φθόγγο την πέμπτη βαθμίδα χωρίζεται δηλαδή σε πεντάχορδο – τετράχορδο. Για το λόγο ότι το Ουζάλ, ως όρος δε χρησιμοποιείται από τους λαϊκούς μουσικούς γενικότερα, θα χρησιμοποιήσουμε τον όρο Χιτζάζ. Ακούγοντας το κομμάτι θα μπορούσαμε να το αναλύσουμε καλύτερα χωρίζοντας το σε τρία μέρη βάση των διαφορετικών μουσικών θεμάτων που σχηματίζονται και δημιουργούνται από την χαρακτηριστική μετάβαση από το ένα μακάμ στο άλλο. Το πρώτο μέρος λοιπόν

¹⁰ Μια διαδικασία κατά την οποία η ορχήστρα παίζει στο σπίτι της νύφης πριν το γάμο και έπειτα τη συνοδεύει παίζοντας ως την εκκλησία

αναπτύσσεται σε μακάμ Χιτζάζ χρησιμοποιώντας όλη την έκταση της οκτάβας από τη βάση ως και την κορυφή με χαρακτηριστική στάση στην πέμπτη βαθμίδα. Στο δεύτερο μέρος χρησιμοποιεί την ανάπτυξη ενός Ουσάκ, το οποίο αφού χαρακτηρίζεται με κίνηση ως την πέμπτη βαθμίδα (σε σχέση με την καινούργια τονική), στέκεται στην τέταρτη βαθμίδα και κινείται γύρω από αυτή σε μείζονα τρόπο ενώ στη συνέχεια κάνει το ίδιο στην τρίτη βαθμίδα για να καταλήξει πάλι στο Ουσάκ. Το τρίτο και τελευταίο μέρος είναι η ανάπτυξη ενός Ράστ από την τέταρτη βαθμίδα του αρχικού μας τόνου το οποίο αφού ανεβαίνει έως την έβδομη βαθμίδα κατεβαίνει μετατρέποντας την τρίτη βαθμίδα σε μικρή¹¹, γυρνώντας έτσι ομαλά το μακάμ σε Χιτζάζ από την αρχική τονική μας θέση.

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

Ένα από τα οργανικά κομμάτια που παρουσιάζει ενδιαφέρον είναι η **“Πλεύρα”** ή αλλιώς και **“Πλέβνα”**. Το συγκεκριμένο κομμάτι σύμφωνα με αναφορές παλαιών μουσικών το ζητούσαν και το χόρευαν μόνο στην Πρέβεζα και το Ξηρόμερο. Πρόκειται για ένα σκοπό ο οποίος κατά μεγάλη πιθανότητα και σύμφωνα με μαρτυρίες μουσικών, μεταφέρθηκε στην Πρέβεζα από τα παράλια της Μικράς Ασίας με τους πρόσφυγες μετά την καταστροφή του '22, αν και εφόσον δεν είχε φτάσει πιο νωρίς από την Τουρκία γενικότερα¹². Το βέβαιο είναι πως τον ίδιο σκοπό με πρόσθετες πάρτες τον συναντάμε στη Μυτιλήνη και ονομάζεται **“Τα ξύλα”** αλλά και στα παράλια της Μικράς Ασίας με κάποιες παραλλαγές και πρόσθετες πάρτες όπου ονομάζεται **“Cezen Kizi”**. Είναι πολύ πιθανό λοιπόν ο συγκεκριμένος σκοπός να ακολούθησε μέσω των προσφύγων το νοητό άξονα Μικρά Ασία – (Μυτιλήνη) – Πρέβεζα. Με το όνομα *Πλεύρα* ή *Πλέβνα* το

¹¹ Διάστημα 3^{ης} μικρής σύμφωνα με το ίσα συγκερασμένο σύστημα της ευρωπαϊκής μουσικής.

¹² Πληροφορίες που προέρχονται από τον Μάκη Βασιλειάδη και τον Χρήστο Ζώτο σε συνέντευξη που μας παραχώρησαν.

συναντάμε μόνο στην Πρέβεζα. Δεν έχουμε στοιχεία για την προέλευση της ονομασίας του.

Η πρώτη ηχογράφηση σύμφωνα με τα στοιχεία που διαθέτουμε ανήκει στον Νίκο Τζάρα και πραγματοποιήθηκε στην εταιρία Columbia το 1933¹³. Το κομμάτι ηχογραφήθηκε με τον τίτλο *Πλέβνα*. Ηχογραφήθηκε επίσης μετέπειτα από τον Βασίλη Σούκα¹⁴. Είναι ένα τετράσημος σκοπός, που αναπτύσσεται σε μακάμ Χουσεϊνί. Θα μπορούσαμε επίσης να το χωρίσουμε σε δύο μέρη βασισμένοι στην χαρακτηριστική αλλαγή της μελωδίας που αναπτύσσεται στο «δεύτερο» μέρος πάνω σε ένα Καρτζιγάρ. Και αυτό το κομμάτι δεν ακούγεται πλέον στις μουσικές εκδηλώσεις του συγκεκριμένου είδους μουσικής, αφού δεν είναι ενταγμένο στο ρεπερτόριο των μετέπειτα - από την εποχή που μελετάμε - μουσικών γενεών.

Ένα από τα κομμάτια που ακούγονταν και ακούγεται πολύ στην Πρέβεζα και διαφοροποιείται αισθητά από τα προηγούμενα, όσον αφορά το ύφος και τη μελωδική ακολουθία, ήταν η **“Γενοβέφα”**. Πρόκειται για ένα κομμάτι που το ύφος του υποδηλώνει αστικό χαρακτήρα. Σύμφωνα με αρκετούς παλαιούς μουσικούς κατάγεται από την Πρέβεζα και αποτελεί διασκευή κάποιας Ευρωπαϊκής σύνθεσης. Την ίδια άποψη υποστηρίζει και ο ερευνητής Γιώργος Παπαδάκης¹⁵ ο οποίος συμπληρώνει: «.. Η μελωδική του υπόσταση δεν ανταποκρίνεται σ’ αυτό που θα ονομάζαμε «ορεινό» ή «δωρικό» χαρακτήρα και ακόμα μας επιτρέπει να υποθέσουμε μια σχέση της μελωδίας αυτής με τα νησιά του Ιονίου και τη Δυτική μουσική. Δεν αποκλείεται, όπως και άλλα κομμάτια της Ηπειρώτικης μουσικής, σαν το *“Ναπολέων μαρς”* να αποτελεί διασκευή κάποιας Ευρωπαϊκής σύνθεσης..». Μια άλλη άποψη που κυκλοφορεί ανάμεσα σε οπαδούς κυρίως της δημοτικής μουσικής και είναι πιο συγκεκριμένη όσον αφορά την ευρωπαϊκή καταγωγή του κομματιού, είναι ότι η *Γενοβέφα* αποτελεί διασκευή μελωδίας κάποιας Ιταλικής οπερέτας. Οι απόψεις αυτές ενισχύονται από το γεγονός ότι η Πρέβεζα όπως προαναφέραμε αποτελούσε (στα χρόνια της τουρκοκρατίας) την «πύλη» της δυτικής Ελλάδας με την Ευρώπη και οι επιρροές του ευρωπαϊκού πολιτισμού ήταν

¹³ βλ. Παναγιώτης Κουνάδης, όπ .σελ.348

¹⁴ CD Βασίλης Σούκας, Σολίστες, Ν. 3

¹⁵ Γιώργος Παπαδάκης, ό.π, *Τραγούδια που λέμε στο Ζαγόρι*

έντονες σε πολλούς τομείς της κοινωνικής ζωής, ακόμη και στη λαϊκή μουσική της πόλης. Ωστόσο για ακόμη μια φορά οι πληροφορίες αυτές δε μας δίνουν τεκμηριωμένα στοιχεία για την ίδια την σύνθεση και την προέλευση του κομματιού και έτσι αναγκαζόμαστε να παραθέσουμε όσο το δυνατό περισσότερες εκδοχές διαθέτουμε και να αρκεστούμε στις υποθέσεις που μας επιτρέπει η μουσικολογική ανάλυση να κάνουμε, σε συνδυασμό με τις υπάρχουσες εκδοχές.

Το κομμάτι μπορούμε να το χωρίσουμε σε τρία μέρη από τα οποία το τρίτο διαφέρει και ρυθμικά και μελωδικά. Το μέτρο ωστόσο παραμένει και στα τρία μέρη τετράσημο με αλλαγή της ρυθμικής αγωγής και της διαίρεσης του στο τρίτο μέρος του κομματιού. Το πρώτο μέρος αναπτύσσεται κυρίως σε μακάμ Νιγρίζ με εμφάνιση σε σημεία και του συγγενικού Νεβεσέρ. Στο δεύτερο μέρος η ανάπτυξη της μελωδίας μεταφέρεται στην πέμπτη βαθμίδα του μακάμ η οποία χρησιμοποιείται ως βάση για την ανάπτυξη επίσης ενός Νιγρίζ και κλείνει πάλι στην αρχική τονική επαναλαμβάνοντας μελωδικό κομμάτι του πρώτου μέρους. Το τρίτο μέρος αποτελεί ένα χορευτικό γύρισμα που ρυθμικά χαρακτηρίζεται στη γλώσσα των λαϊκών οργανοπαιχτών ως συρτοτσιφτετέλι, ενώ η μελωδική του ανάπτυξη γίνεται σε μακάμ Νεβεσέρ.

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

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

Το “*Λιασκοβίκι Πρεβεζάνικο*” όπως άλλωστε και το Ζαγορίσιο, φαίνεται να προέρχεται από την κωμόπολη Λεσκοβίκι ή Λιασκοβίκι της νότιας Αλβανίας. Η διαφοροποίηση της ανάπτυξης της μελωδίας στις δύο αυτές εκδοχές του κομματιού είναι τόσο αισθητή, που

δύσκολα εντοπίζει κανείς κοινά σημεία αν και τα δύο κομμάτια είναι τετράσημα και με την ίδια διαίρεση του μέτρου. Είναι πολύ πιθανό ο οργανικός αυτός σκοπός να μεταφέρθηκε από αρβανίτες μουσικούς στις διάφορες περιοχές της Ηπείρου και να διαμορφώθηκε στο Ζαγόρι και την Πρέβεζα από ντόπιους μουσικούς.

Η Πρεβεζάνικη λοιπόν εκδοχή του κομματιού διαφέρει αισθητά από την αντίστοιχη Ζαγορίσια. Σαν βάση ανάπτυξης της μελωδίας στο Πρεβεζάνικο *Λιασκοβίκι* χρησιμοποιείται το μακάμ Ουσάκ. Η μελωδία κάνει διαδοχικές στάσεις στην τέταρτη και πέμπτη βαθμίδα του μακάμ και αναπτύσσει ένα επίσης Ουσάκ έχοντας ως τονική αυτή τη φορά την πέμπτη βαθμίδα. Με συγκεκριμένες κινήσεις η μελωδία καταλήγει σε ένα Νιγρίζ, που έχει σα βάση την υποτονική της αρχικής τονικής βάσης. Αν και το κομμάτι αλλάζει μελωδικές γραμμές, ωστόσο αυτές οι αλλαγές γίνονται με μια ανεπαίσθητη ροή, έτσι που να δίνεται η αίσθηση ότι πρόκειται για ένα μελωδικό κύκλο. Το κομμάτι κάνει γύρισμα σε τρίσημο μέτρο και αργό τσάμικο όπου αυτοσχεδιάζει το σολιστικό όργανο. Το Πρεβεζάνικο *Λιασκοβίκι* αποτελεί ένα από τα οργανικά κομμάτια του ρεπερτορίου της δημοτικής μουσικής που έχουν χαθεί, όπως άλλωστε και τα προαναφερθέντα “*Λιάσκος*”, “*Πλεύρα*”, “*βαθύ Μπεράτι*”.

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