

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ



Μεταπτυχιακή διατριβή

**ΤΟ ΑΣΤΙΚΟ ΛΑΪΚΟ-ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ
ΩΣ ΜΟΡΦΗ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ**

Αλέξανδρος Παπαντωνίου

Λεμεσός 2022

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΤΗΝ
ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΤΟ ΑΣΤΙΚΟ ΛΑΪΚΟ-ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ
ΩΣ ΜΟΡΦΗ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΥ

Αλέξανδρος Παπαντωνίου

Λεμεσός 2022

Πνευματικά δικαιώματα

Copyright © Αλέξανδρος Παπαντωνίου, 2022

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Η έγκριση της μεταπτυχιακής διατριβής από το Τμήμα Καλών Τεχνών του Τεχνολογικού Πανεπιστημίου Κύπρου δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα εκ μέρους του Τμήματος.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον καθηγητή μου, Δρ. Αντώνη Δανό για αυτή την σημαντική ευκαιρία που μου έδωσε σε στο Μεταπτυχιακό, όπως και για την ουσιαστική στήριξη του καθ' όλη την διάρκεια του προγράμματος. Χωρίς αυτόν, η παρούσα διατριβή δεν θα μπορούσε να υλοποιηθεί. Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω την καθηγήτρια μου Δρ. Μαρία Μόσχου, για τη βοήθεια και τις εισηγήσεις της γύρω από τις διαδικασίες της έρευνας. Ακόμα, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον καθηγητή του Πανεπιστημίου Μακεδονίας κύριο Λευτέρη Τσικουρίδη, για τις εισηγήσεις του σχετικά με τις παρτιτούρες, καθώς και τον καλό μου φίλο κύριο Γιώργο Πάντη, και τον πρόεδρο του Συλλόγου Φίλων της Μουσικής κύριο Αλέξανδρο Χαρκιολάκη, για την πολύτιμη βοήθεια τους κατά τη διάρκεια της καταγραφής των παρτιτούρων. Τον Ταξιάρχη Γεωργούλη για την βοήθεια του σχετικά με την αναζήτηση πηγών. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους γονείς μου οι οποίοι βρίσκονται πάντα δίπλα μου σε κάθε καινούργιο μου εγχείρημα.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η αυγή του 21^{ου} αιώνα, έγινε μάρτυρας ενός πολύ σημαντικού γεγονότος στην ακαδημαϊκή έρευνα των ανθρωπιστικών επιστημών. Τα κραταιά Δυτικά ιστορικά αφηγήματα, άρχισαν να χάνουν το μονοπώλιο τους στον μεσογειακό χώρο – τον χώρο του Άλλου – ο οποίος έχει πλέον αρχίσει να αρθρώνει την δική του φωνή, εγκαταλείποντας τις νοηματοδοτήσεις που του «κληροδότησε» η Βορειοδυτική Ευρώπη. Ο διαρθρωμένος λόγος του μεσογειακού χώρου, πατώντας στις βάσεις που έθεσε ο Fernand Braudel και η Σχολή των Annales, αντιπαραβάλλει τα τελευταία χρόνια όλο και περισσότερες τεκμηριωμένες θέσεις και καινοτόμες θεωρήσεις σχετικά με τον (αυτο)προσδιορισμό της Μεσογείου ως ενιαία οντότητα, οι οποίες αμφισβητούν τις τελεολογίες της Δύσης. Παράλληλα, το ίδιο διάστημα στον μεσογειακό χώρο, παρατηρείται μια αντίστοιχα μεγάλη άνθιση στην ακαδημαϊκή έρευνα γύρω από το αστικό λαϊκό-ρεμπέτικο τραγούδι, όπου – ειδικά την τελευταία δεκαετία – έχουν γίνει τεράστια άλματα σχετικά με τη διερεύνηση, την καταγραφή, την τεκμηρίωση και την αρχειοθέτηση πολλών στοιχείων που αφορούν ποικίλες εκφάνσεις της μουσικής αυτής. Η παράλληλη άνθιση των δύο αυτών ακαδημαϊκών ερευνητικών πεδίων, δεν είναι τυχαία, αφού το ιστορικό σημείο στο οποίο βρισκόμαστε σήμερα, μας επιτρέπει να εξετάσουμε με μεγαλύτερη νηφαλιότητα τις ιστορικές περιόδους στις οποίες εμπίπτουν τα υπό διερεύνηση αντικείμενα.

Ωστόσο παρά την παράλληλη άνθιση του ερευνητικού πεδίου γύρω από τα δύο αυτά ομολογουμένως άμεσα συσχετισμένα αντικείμενα (των σύγχρονων μεσογειακών θεωρήσεων και του αστικού λαϊκού-ρεμπέτικου τραγουδιού), οι έρευνες στη συντριπτική τους πλειοψηφία δεν έχουν ακόμα διασταυρωθεί, παραμένοντας σε μεγάλο βαθμό ασύγκλητες. Σκοπός της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής είναι να συνδυάσει τα δύο πεδία, εξετάζοντας το αστικό λαϊκό-ρεμπέτικο τραγούδι, στο πλαίσιο ενός/του «μεσογειακού» Μοντερνισμού. Ως μια έμμεση μορφή αυτοπροσδιορισμού των ανθρώπων που το δημιούργησαν, το αστικό λαϊκό-ρεμπέτικο τραγούδι θα τεθεί υπό το πρίσμα των εν λόγω σύγχρονων θεωρήσεων, με μια αναδρομή στην ιστορία της Μεσογείου και των ανθρώπων της, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονταν τον εαυτό τους σε σχέση με αυτήν. Εν συνεχεία θα εξεταστεί ο τρόπος με τον οποίο η Δύση θα (ανα)κατασκευάσει μετά το κατώφλι της Νεωτερικότητας την – υποδεέστερη – ταυτότητα που κληροδότησε στη Μεσόγειο και τους ανθρώπους της (μέχρι και τις μέρες μας), νομιμοποιώντας έτσι την ατζέντα της εις βάρος τους, καθώς επίσης και ο τρόπος με τον οποίο η ατζέντα αυτή υλοποιήθηκε στους χώρους του Άλλου μέσα από το καθαυτό αστικό λαϊκό-ρεμπέτικο τραγούδι.

ABSTRACT

The dawn of the 21st century has been the witness of a very important fact in the academic research. The established Western historical narratives begun to lose their powerful influence within the Mediterranean territory – the territory of the Other – who has begun to articulate an independent voice, abandoning the narratives which have been “inherited” by Northwestern Europe. The Mediterranean academic discourse, building on the foundations laid by Fernand Braudel and the School of Annales, contrasts with an increasing number of substantiated positions and innovative views with regards to the (self)portrait of Mediterranean as an encompassing entity, which have significantly unsettled Western teleologies. At the same time, within academic research in the Mediterranean, the field of the Greek urban rebetiko genre has experienced a major expansion – especially within the last decade – where significant steps have been made towards the investigation, recording, documenting and archiving of a plethora of elements in various aspects of this music field. This parallel research expansion in both the academic fields is not irrelevant, as the historical time in which we currently, allows us to observe the relevant subjects in a much more sober way.

However, despite the flourish of the academic field in both these admittedly directly relevant subjects, they don't seem to overlapped in the most of the relevant research. It is, therefore, the aim of this thesis to combine the two fields, by examining the Greek urban rebetiko genre within the framework of (a) Mediterranean Modernism. As an indirect form of self-identification of the people who have crafted it, the Greek urban rebetiko genre shall be examined under the scope of current theories, with a historical review of the history of the Mediterranean and its people, as well as a review on the way that they perceived themselves in relation to it (the Mediterranean). Following on, the examination will focus on the way that the West has (re)invented – at the threshold of Modernity – Mediterranean's subaltern identity, which has been “inherited” to its people, thus legitimizing its agenda to their detriment, as well as, the way with which this agenda has been applied in the space of the Other, within the scope of the Greek urban rebetiko genre.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	iv
ABSTRACT.....	v
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ.....	vi
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ.....	vii
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Υβριδικότητα και Μεσόγειος.....	4
1.1. Από τη Μεγάλη Θάλασσα στην Ευρωπαϊκή Περιφέρεια.....	4
1.1.1. Η Μεγάλη Θάλασσα.....	4
1.1.2. Η Ευρωπαϊκή Περιφέρεια.....	9
1.2. Αντί-ηγεμονικότητα και Υβριδικότητα.....	12
1.2.1. Αντί-ηγεμονικότητα.....	12
1.2.2. Υβριδικότητα.....	17
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Η διαμόρφωση του Αστικού Λαϊκού Τραγουδιού στην Ανατολική Μεσόγειο...22	
2.1. Το πλαίσιο παρατήρησης.....	22
2.2. Κοινωνικά φαινόμενα της μουσικής στην προ-νεωτερική εποχή.....	25
2.3. Η διαμόρφωση του αστικού λαϊκού στα αστικά κέντρα της Ανατολικής Μεσογείου...37	
2.3.1. Οι πόλεις-λιμάνια της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας: 19 ^{ος} αιώνας37	
2.3.2. Το Νεοελληνικό Έθνος Κράτος.....	46
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Η Υβριδικότητα της Μεσογείου μέσα από το Αστικό Λαϊκό-Ρεμπέτικο τραγούδι...60	
3.1. Ταξίμι, Αμανές, Ήχος, Δρόμος και Μακάμ.....	60
3.2. Η Ηχώ της Μεσογείου.....	66
3.2.1. Από ξένο τόπο.....	66
3.2.2. <i>Nikriz Zeybek Havasi – Μανταλένα</i>	69
3.2.3. Η Ηχώ της Μεσογείου.....	71
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	73
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	76
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ.....	82

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

- Εικ. 1: *Γεωμορφολογικός χάρτης της Μεσογείου*,
www.naturalearthdata.com, (<http://www.naturalearthdata.com/downloads/10m-raster-data/10m-cross-blend-hypso/>).
- Εικ. 2: *Χάρτης του Αρχαίου Ελληνικού και Φοινικικού κόσμου*, 800-400 π.Χ.,
www.commons.wikimedia.org,
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Griechischen_und_ph%C3%B6nizischen_Kolonien.jpg).
- Εικ. 3: *Χάρτης της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας υπό τον Μέγα Κωνσταντίνο*, 4^{ος} αι. π.Χ.,
www.maps-istanbul.com, (<https://maps-istanbul.com/maps-istanbul---constantinople-old/constantinople-world-map>).
- Εικ. 4: *Χάρτης του Ισλαμικού κόσμου*, 10^{ος} αι. μ.Χ., (Πούλος 2015: 15).
- Εικ. 5: *Οι αυτοκρατορίες των Οθωμανών, των Σαφαβίδων και των Μουγάλ*, 16^{ος} - 17^{ος} αι.,
(Πούλος 2015: 16).
- Εικ. 6: Πίρι Ρέις, *Αντίγραφο από το βιβλίο της Πλοήγησης (Kitab-i Bahriye) του 1525*,
ύστερος 16^{ος} αι., Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου της Κωνσταντινούπολης,
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piri_Reis_map_of_Europe_and_the_Mediterranean_Sea.jpg).
- Εικ. 7: *Χάρτης του αρχαίου κόσμου. Μεσόγειος, Ευρώπη, Αφρική, Ασία, Αραβία*, 1835,
www.briandimambro.com, (<https://briandimambro.com/products/ancient-world-map-mediterranean-europe-africa-asia-arabia-1835-bradford-map?variant=31874852814926>).
- Εικ. 8: *Καρτ ποστάλ από το Αλέππο της Συρίας*, 1915, www.commons.wikimedia.org,
(<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aleppo-Music0Band.jpg>).
- Εικ. 9: Μιχάλης Γεωργίου, *Επτάχορδη λύρα*, 5^{ος} αι. π.Χ. Κέλυφος θαλάσσιας χελώνας, κέρατα, δερμάτινα λουρί. Μήκος 64 εκ., πλάτος 36 εκ., βάθος ηχείου 9 εκ. (Γεωργίου 2007: 34-35).
- Εικ. 10: Μιχάλης Γεωργίου, *Οκτάχορδη λύρα*, 5^{ος} αι. π.Χ. Ομοίωμα κελύφους από ξύλο, ξύλινοι βραχίονες, δερμάτινα λουριά με κυλινδρικά ξύλα. Μήκος 72 εκ., πλάτος 43 εκ., βάθος ηχείου 8 εκ. (Γεωργίου 2007: 40-41).
- Εικ. 11: Μιχάλης Γεωργίου, *Φόρμιγξ - Αρχαϊκή Κιθάρα κοίλης βάσεως*, 8^{ος} αι. π.Χ. Ξύλο, ύψος 65 εκ., πλάτος 46 εκ., βάθος ηχείου 6.5 εκ. (Γεωργίου 2007: 66-67).
- Εικ. 12: Μιχάλης Γεωργίου, *Αιωρική Κιθάρα*, 5^{ος} αι. π.Χ. Ξύλο, ύψος 72 εκ., πλάτος 48 εκ., βάθος ηχείου 9 εκ. (Γεωργίου 2007: 68-69).
- Εικ. 13: Μιχάλης Γεωργίου, *Τρίχορδο-Πανδουρίς*, 4^{ος} αι. π.Χ. Ξύλο, μήκος 85 εκ., πλάτος 23 εκ., βάθος ηχείου 12 εκ. (Γεωργίου 2007: 63-64).
- Εικ. 14: Μιχάλης Γεωργίου, *Επιγόνιον*, 4^{ος} αι. π.Χ. Μήκος 98 εκ., πλάτος 43 εκ., βάθος ηχείου 4,5 εκ. (Γεωργίου 2007: 30-31).
- Εικ. 15: Θεοφάνης, *Τοιχογραφία*, 15^{ος} αι., Μονή Σταυρονικήτα, Άγιον Όρος, (Καπετανάκης 2012: 54).

Εικ. 16: *Ανθολογία Εσπερινού, Αναστασιματάριο, Καταβασίες, κ.λπ.* 1790, Συλλογή Χειρόγραφων Βυζαντινής Μουσικής, Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», (<https://digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/60127>).

Εικ. 17: *Ταμπουράς του Στρατηγού Μακρυγιάννη*, 19^{ος} αι. Φωτογραφία (Πετρόπουλος 2021: 306).

Εικ. 18: *Ταμπουράδες και λύρες της ορεινής Αλβανίας*. Φωτογραφία (Πετρόπουλος 2021: 306).

Εικ. 19: *Η ταξινόμηση του Αραβικού τροπικού συστήματος κατά τους πρώτους αιώνες*, Χειρόγραφο, www.avalonofthearts.gr, (<https://avalonofthearts.gr/oi-βυζαντινές-ρίζες-της-ισλαμικής-τέχ-2/>).

Εικ. 20: *Τούρκικα νέυ*, Ιδιωτική συλλογή Γιώργου Θεοδωρόπουλου, Μεμβούρνη (Πούλος 2015: 95).

Εικ. 21: *Τελετή του τάγματος Μεβλεβή, στον παλιό Μεβλεχανέ του Πέραν*, Γκραβούρα, (Πετρόπουλος 2021: 294).

Εικ. 22: Πέτρος Πελλοπονήσιος, *Χειρόγραφο*, 18^{ος} αι., Αρχείο Ε.Λ.Ι.Α. (Καπετανάκης 2012: 72).

Εικ. 23: *Χάρτης της Κωνσταντινούπολης*, 18^{ος} αι., *The History of the Growth and Decay of the Othman Empire, 1734*, Dimitrius Cantemir (Πούλος 2015: 133).

Εικ. 24: *Το λιμάνι της Σμύρνης*, 1883, Γκραβούρα (Παπακώστας 2015: 15).

Εικ. 25: James Robertson, *Σμύρνη*, 1855, Λιθογραφία (Παπακώστας 2015: 15).

Εικ. 26: Πίρι Ρείς, *Χάρτης της ακτής της Ανατολίας γύρω από τις ακτές της Σμύρνης*, 11^{ος} - 12^{ος} αι. - 17^{ος} - 18^{ος} αι. Μελάνι σε χαρτί. Ύψος 34 εκ., πλάτος 24 εκ. www.commonswikimedia.org, (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piri_Reis_-_Map_of_the_Anatolian_Coast_Around_the_Bay_of_Izmir_-_Walters_W65868B_-_Full_Page.jpg).

Εικ. 27: *Γελοιογραφία της εποχής*, 19^{ος} αι. Γκραβούρα (Παπακώστας 2015: 38).

Εικ. 28: Rubellin Pere & Fils, *Η Τουρκική συνοικία στη Σμύρνη*, 1880. Φωτογραφία (Παπακώστας 2015: 97).

Εικ. 29: Rubellin Pere & Fils, *Ο Άγιος Γεώργιος και στο βάθος το όρος Πάγος*. 1880, Φωτογραφία (Παπακώστας 2015: 98).

Εικ. 30: *Εστουδιαντίνα τα Πολιτάκια*, 20^{ος} αι. Φωτογραφία (Παπακώστας 2015: 38).

Εικ. 31: *Σπύρος Περιστέρης*, Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη (<https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=3690>).

Εικ. 32: *Παναγιώτης Τούντας* (Πετρόπουλος 2021: 356).

Εικ. 33: *Γιάγκος Αλεξίου (Γιοβανίκας)*. Φωτογραφία (Παπακώστας 2015: 113).

- Εικ. 34: *Γιώργος Σέμσης (Σαλονικιός), Αγάπιος Τομπούλης, Ρόζα Εσκενάζυ, 1932.* Φωτογραφία (Πετρόπουλος 2021: 353).
- Εικ. 35: *Αρναούτηδες χαμάληδες σε κάποιο καφενείο της Θεσσαλονίκης, 1890.* Φωτογραφία (Πετρόπουλος 2021: 301).
- Εικ. 36: *Τουρκογύφοι χορεύουν καρσιλαμά στον Βαρδάρη, 1915.* Φωτογραφία (Πετρόπουλος 2021: 301).
- Εικ. 37: *Ομάδα Δερβίσηδων, 1900.* Φωτογραφία (Πετρόπουλος 2021: 294).
- Εικ. 38: *Teakes, Μπουζουζής στην Ακρόπολη, 1799.* Σχέδιο (Πετρόπουλος 2021: 312).
- Εικ. 39: *Σύρος, 19^{ος} αι., Καρτ Ποστάλ, www.syra.mesonisos.gr, (https://syra.mesonisos.gr/index.php/en/).*
- Εικ. 40, 41: *Ζειμπέκηδες, 20^{ος} αι.* Φωτογραφία (Πετρόπουλος 2021: 286, 288).
- Εικ. 42: *Καπανταής της Πόλης, 17^{ος} αι.* Γκραβούρα (Πετρόπουλος 2021: 287).
- Εικ. 43, 44: *Μπουζούκια των αρχών του 20^{ου} αι. Οργανολόγιο της φυλακής. www.rembetiko.gr (https://rembetiko.gr/t/"προπολεμικός-ήχος"-σε-μπουζούκι-τζουρά-μπαγλαμά/9974/8).*
- Εικ. 45: *Κουτσαβάκης ξαποσταίνει δίπλα στον Πύργο των Αέρηδων (λεπτομέρεια). 1880, Φωτογραφία, www.wikipedia.org (https://el.wikipedia.org/wiki/Κουτσαβάκης#/media/Αρχείο:Κουτσαβάκης_Αέρηδες.jpg).*
- Εικ. 46: *Φουστανελοφόρος με ταμπουρά, 1880.* Φωτογραφία. Μουσείο Μπενάκη (Καπετανάκης 2012: 27).
- Εικ. 47: *Χωριάτικος γάμος (λεπτομέρεια), 1837.* Γκραβούρα (Πετρόπουλος 2021: 312).
- Εικ. 48: *Το Τουρκολίμανο στον Πειραιά, 1885.* Φωτογραφία (Καπετανάκης 2012: 257).
- Εικ. 49: *Συνωστισμός των προσφύγων στο λιμάνι, 1922.* Φωτογραφία (Παπακώστας 2015: 54).
- Εικ. 50: *Πλατεία Καραϊσκάκη - Τα λεμονάδικα, 1930.* Φωτογραφία (Καπετανάκης 2012: 332).
- Εικ. 51: *Ηχογράφιση σε ξενοδοχείο. Από αριστερά: Γ. Ντάβος, Α. Νταλγκάς, Δ. Σέμσης και Δ. Αραπάκης, 1930.* Φωτογραφία. (Παπακώστας 2015: 58).
- Εικ. 52: *Μουσική ορχήστρα του πάγκου. Διακρίνονται από αριστερά, ο Γιώργος Συρίγος ο Σαντορινιός (βιολί), ο Γιώργος Πετρίδης (τίμπαλο), ο Κώστας Νούρος (φωνή) και ο Στελλάκης Περπινιάδης (διπλή κιθάρα), 1928.* Φωτογραφία (Πετρόπουλος 2021: 359).
- Εικ. 53: *Η Τετράς του Πειραιά. Από αριστερά: Στράτος Παγιουμτζής, Μάρκος Βαμβακάρης, Γιώργος Μπάτης, Ανέστης Δελιάς, δεκαετία του '30.* Φωτογραφία (Παπακώστας 2015: 50).
- Εικ. 54: *Μάριος Μαυροειδής, Οι τρόποι όπως φαίνονται στο πιάνο (Μαυροειδής 1999: 20).*

Εικ. 55: Μάριος Μαυροειδής, *Οι σπλισμοί των τρόπων* (Μαυροειδής 1999: 21).

Εικ. 56: Μάριος Μαυροειδής, *Πίνακας των βασικών τριχόρδων-τετραχόρδων* (Μαυροειδής 1999: 84).

Εικ. 57: *Το μπουζούκι και ο τζουράς του Γιοβάν Τσαούς*, Φωτογραφία, www.rembetiko.gr (<https://rembetiko.gr/t/το-μπουζούκι-του-γιοβάν-τσαούς/41479/9>).

Εικ. 58: *Μαρίκα Παπαγκίκα*. Φωτογραφία (Παπακώστας 2015: 125).

Εικ. 59: Άγνωστος, *Από ξένο τόπο*, 1922. Δίσκος 78 RPM. Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη (<https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=10068>).

Εικ. 60: Άγνωστος, *Τυλληριώτισσα*, 1939-1940. Δίσκος 78 RPM. Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη (<https://www.vmrebetiko.gr/item?id=11113>).

Εικ. 61: Άγνωστος, *ο Βαγγέλης*, 1928. Δίσκος 78 RPM. Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη (<https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=4286>).

Εικ. 62: Άγνωστος, *Μυστήριο ζειμπέκι*, 1932. Δίσκος 78 RPM (μπροστινή όψη). Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη (<https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=4140>).

Εικ. 63: Άγνωστος, *Μινόρε του τεκκέ*, 1932. Δίσκος 78 RPM (πίσω όψη). Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη (<https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=4141>).

Εικ. 64: Άγνωστος, *Σάλα σάλα (Απ' τα γλυκά σου μάτια)*, 1927. Δίσκος 78 RPM. Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη (<https://www.vmrebetiko.gr/item?id=10119>).

Εικ. 65: Άγνωστος, *Σάλα σάλα*, 1925. Δίσκος 78 RPM. Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη (<https://www.vmrebetiko.gr/item?id=10307>).

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ένας ερευνητής που αναζητά την αλήθεια χρειάζεται να είναι επιφυλακτικός, και να μην ασπάζεται άκριτα την υπάρχουσα πραγματεία. Η επιστημονική μέθοδος προϋποθέτει τόσο την αμφισβήτηση, όσο και την κριτική εξέταση της υπάρχουσας πραγματείας, καθώς η ανθρώπινη φύση είναι υποκείμενο κάθε μορφής ιδιοτελειών, προκαταλήψεων ή συμφερόντων. Ακόμα, ένας ερευνητής χρειάζεται να αμφισβητεί σε συνεχή βάση και τις ίδιες του τις ιδέες, καθώς μόνο κατ' αυτόν τον τρόπο θα θωρακίσει το έργο του από αφελείς προκαταλήψεις και ανυπόστατες τοποθετήσεις, οι οποίες ελλοχεύουν στον καθησυχασμό.

Άλ Χαζέν

Η επιλογή της εν λόγω παράθεσης από τις αρχές της *Επιστημονικής Μεθόδου* (Tyson κ.ά. 2014) που θεσπίζει στη Βασόρα κατά τη διάρκεια της Χρυσής Εποχής του Ισλάμ ο επιφανής αστρονόμος, μαθηματικός, φιλόσοφος (μερικές από τις ιδιότητες του) Άλ Χαζέν (965-1040) δεν είναι καθόλου τυχαία, για δύο λόγους. Όσον αφορά στη Μεσόγειο, αποτελεί μια σημαντική υπενθύμιση, ότι στους χρόνους που η Βορειοδυτική Ευρώπη βρισκόταν βυθισμένη στο σκοτάδι, τον επονομαζόμενο – Μεσαίωνα – μία λέξη με συγκεκριμένο εννοιολογικό φορτίο, το οποίο επιβλήθηκε από την Δύση σε όλα τα μήκη και πλάτη της Μεσογείου – οι νότιες και ανατολικές ακτές της, αφενός συντηρούσαν αλλά κυρίως δημιουργούσαν πολιτισμό. Και μάλιστα ένα πολιτισμό τον οποίο σήμερα οικειοποιείται – και ενίοτε ιδιοποιείται – σε μεγάλο βαθμό ο «Δυτικός πολιτισμός». Όσον αφορά στο αστικό λαϊκό-ρεμπέτικο τραγούδι, πρόκειται για σημείωση, η οποία θα ήταν καλό να τελεί τη βάση κάθε ερευνητικής εργασίας. Σε ένα αντικείμενο του οποίου η έρευνα υπήρξε ομολογουμένως καθυστερημένη κατά πολλές δεκαετίες και δυστυχώς – μέχρι πρόσφατα – γεμάτη από προσωπικές ιδιοτέλειες, η σημείωση αυτή του Άλ Χαζέν είναι ακόμα πιο σημαντική και επίκαιρη για τη βελτίωση και την περαιτέρω ανάπτυξη του σχετικού διαθρωμένου λόγου.

Η άνθηση του Διαφωτισμού και η ακόλουθη ανάπτυξη και εξάπλωση του ούτω καλούμενου Δυτικού πολιτισμού στη Μεσόγειο στα πλαίσια της Νεωτερικότητας, επηρέασε καθοριστικά όλες τις πολιτιστικές και πολιτισμικές εκφάνσεις των πληθυσμών της. Ο αυταρχικός τρόπος με τον οποίο ο «ορθολογικός» Δυτικός τρόπος σκέψης επιβλήθηκε στους πληθυσμούς της Μεσογείου μέσα από την αποικιοκρατία, σημάδεψε καθοριστικά την πολιτιστική τους πορεία μέχρι και τις μέρες μας. Η Νεωτερικότητα καθαυτή, χαρακτηρίστηκε από την περιθωριοποίηση της πάλαι ποτέ Μεγάλης Θάλασσας σε «απαρχαιωμένη περιφέρεια», σε μία νέα τάξη πραγμάτων όπου η Δύση αυτόπροσδιορίστηκε ως το κέντρο του τότε γνωστού και άγνωστου κόσμου. Εντούτοις ο εν λόγω αυτοπροσδιορισμός δεν ήταν απλά μια γεωγραφική ερμηνεία, αλλά μία γενικότερη αυτοαναφορική αντίληψη της Δύσης ως της επιτομής του πολιτισμού σε όλα τα επίπεδα. Η ρήξη με την παράδοση αποτέλεσε κεντρικό και διαχρονικό χαρακτηριστικό αυτού του νεωτερικού – Δυτικού – τρόπου σκέψης, ενώ ορίστηκε παράλληλα και ως κατεξοχήν χαρακτηριστικό της δημιουργικής του διάστασης,

του Μοντερνισμού. Κατά συνέπεια, η Δύση παρουσιάστηκε διαχρονικά ως αποκλειστικός δημιουργός του Μοντερνισμού, τον οποίον «όφειλε» να μεταλαμπαδεύσει στους αποικιοκρατημένους πληθυσμούς της Μεσογείου (όπως και στον υπόλοιπο κόσμο). Σε αυτή τη βάση νομιμοποιήθηκε κατά συνέπεια και ο καλπάζων αποικιοκρατισμός του 19^{ου} αι. που έλαβε χώρα στη Μεσόγειο, μαζί με κάθε αυθαιρεσία των αποικιοκρατών απέναντι στους «υποδεέστερους» πληθυσμούς της. Και με την παράλληλη άνοδο του εθνικισμού και των «εθνικών ταυτοτήτων», αυτός ο νεωτερικός τρόπος σκέψης άφησε ανεξίτηλα τα σημάδια του σε σημαντικές μορφές τέχνης όπως τη λογοτεχνία, την ποίηση, την αρχιτεκτονική, μα κυρίως τη μουσική. Αυτό, γιατί ο ζωντανός και συλλογικός της χαρακτήρας – η προφορική παράδοση – την διαφοροποιεί από τις υπόλοιπες προαναφερθείσες τέχνες οι οποίες είναι ομολογουμένως πιο ατομικές. Το γεγονός αυτό την κατέστησε ίσως το μεγαλύτερο παθητικό μα παράλληλα εύθραυστο εμπόδιο για την Δυτική ατζέντα, η οποία στην αυγή του 20^{ου} αι. προσπάθησε να επιβάλει στην Μεσόγειο, ένα εθνοδιαχωρισμό που θα όριζε την πάλαι ποτέ Μεγάλη Θάλασσα ως σύνορο μεταξύ Δύσης-Ανατολής, Χριστιανισμού-Ισλαμισμού (ουσιαστικά ως σύνορο πολιτισμού-χάους). Με αυτό τον τρόπο θα επικύρωνε ταυτόχρονα και τον ισχυρισμό ότι ο Μοντερνισμός παράχθηκε, και παράγεται, στη Δύση. Ωστόσο, το πιο δυσάρεστο χαρακτηριστικό αυτής της άνισης επιβεβλημένης σχέσης, είναι ότι σε αυτό τον αυθαίρετο διαχωρισμό, ο μεσογειακός κόσμος εγκλωβίστηκε σε ένα «ορθολογικό» τρόπο σκέψης, με μόνη διέξοδο την υιοθέτηση του ευρωπαϊκού πολιτισμού.

Και παρόλο που οι σχέσεις μεταξύ του αστικού λαϊκού-ρεμπέτικου τραγουδιού και του ηγεμονικού αφηγήματος, δεν μελετήθηκαν επαρκώς, βρίσκονται εντούτοις στον πυρήνα αυτής της προβληματικής. Η γεωγραφική θέση των ελληνόφωνων πληθυσμών και του αστικού λαϊκού τραγουδιού που δημιούργησαν καθ' όλη την διάρκεια του 19^{ου} αι. και των αρχών του επόμενου στα πολυπολιτισμικά κέντρα της αδρανούς Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, είναι μία αδιάσειστη απόδειξη της μεγάλης προβληματικής και της ανυπόστατης βάσης στην οποία χαραχτηκε το σύνορο μεταξύ «Δύσης» και «Ανατολής». Δυστυχώς για την έρευνα, οι πρωτογενείς πηγές των εναπομείναντων εκπροσώπων του ρεμπέτικου, αλλά και η συντριπτική πλειοψηφία του διαρθρωμένου λόγου μέχρι το τέλος του 20^{ου} αιώνα, χαρακτηρίστηκαν από τον προαναφερθέντα, εγκλωβισμένο στη Δυτική σκοπιά, τρόπο σκέψης. Με το πέρας του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου η πλειοψηφία των εναπομείναντων εκπροσώπων του αστικού λαϊκού προερχόταν από τον κόσμο του περιθωρίου του Πειραιά, που θεωρούνταν μέχρι πρόσφατα ως αποκλειστικός εκπρόσωπος του ρεμπέτικου. Παράλληλα η πλειοψηφία των παλαιότερων (Μικρασιατών) εκπροσώπων της Σμυρναϊκής Σχολής είχε δυστυχώς αφανιστεί κατά την διάρκεια της Κατοχής, αφήνοντας ένα τεράστιο κενό στη δημιουργία μιας σφαιρικής, κατά το δυνατόν αντικειμενικότερης βιβλιογραφίας γύρω από το αστικό λαϊκό-ρεμπέτικο τραγούδι.

Ωστόσο, σήμερα, πολλές μετα-αποικιοκρατικές έρευνες προσδίδουν φωνή στην «υποδεέστερη» πλευρά της μέχρι πρόσφατα βουβής Μεσογείου και των εκπροσώπων της,

επαναξιολογώντας τον ορισμό της Νεωτερικότητας και του Μοντερνισμού, αντιπαραβάλλοντας έτσι, στην μέχρι πρότινος μονολιθική αγόρευση της Δύσης, μία εναλλακτική θεώρηση. Σύμφωνα με αυτήν την επαναξιολόγηση, η Νεωτερικότητα γεννιέται από την αλληλεπίδραση της Δύσης με τα ετερογενή-μη Δυτικά στοιχεία, συνεπώς η Δύση σταματά να φέρεται ως αποκλειστικός της εκπρόσωπος. Και εφόσον η συνάντηση του ευρωπαϊκού-Δυτικού πολιτισμού με τον πολιτισμό του Άλλου καθώς και η διάκριση των δύο, συμβαίνει στους χώρους του Άλλου, η Μεσόγειος επαναπροσδιορίζεται ως κεντρικός και κατεξοχήν χώρος δημιουργίας εναλλακτικών μοντερνισμών. Σε αυτό το πλαίσιο η παράδοση αποδεσμεύεται από τον ρόλο που της χρεώνει η Δύση ως αντιπρόσωπο του παρελθόντος, και ανάγεται σε διαδικασία «εξ- και επανα-αρθρώσεων», αποτελώντας κεντρικό και αναπόσπαστο χαρακτηριστικό στην δημιουργία εναλλακτικών μοντερνισμών που προσδιορίζει η νέα θεώρηση (Δανός 2019Γ: 6).

Υπό αυτό το πρίσμα, το εν λόγω δοκίμιο θα επιχειρήσει να εξετάσει τις σχέσεις του αστικού λαϊκού-ρεμπέτικου τραγουδιού με το ηγεμονικό αφήγημα. Μέσα από την αξιολόγηση της πιο διευρυμένης εικόνας των τεκτενομένων στη Μεσόγειο, θα επιχειρηθεί η σκιαγράφηση των αιτιών που αποτέλεσαν τους ηθικούς αυτουργούς της σκληρής εγχώριας πολεμικής που υπέστη το αστικό λαϊκό-ρεμπέτικο τραγούδι. Μία πολεμική που άπτεται ταυτόχρονα και της συζήτησης γύρω από την προβληματική της ελληνικότητας του ρεμπέτικου, καθώς επίσης και της συζήτησης γύρω από την αντικειμενική του αξία· θέματα που τίγονται σε μία εκ των πιο πρόσφατων ανοικτών συζητήσεων για το είδος, στην οποία εκτενείς αναφορές θα γίνουν κατά τη διάρκεια του δοκιμίου. Τέλος, όσον αφορά στην «αντικειμενική» του αξία, το δοκίμιο θα εξετάσει κατά πόσον το αστικό λαϊκό-ρεμπέτικο τραγούδι πληροί τα κριτήρια πρόσμιξης και υβριδικότητας με τα οποία δύναται να αναχθεί σε μία ακόμα – μα ιδιαίτερα σημαντική – μορφή εναλλακτικής μεσογειακής μοντέρνας τέχνης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Υβριδικότητα και Μεσόγειος

1.1. Από τη Μεγάλη Θάλασσα στην Ευρωπαϊκή Περιφέρεια

1.1.1. Η Μεγάλη Θάλασσα

Η Μεσόγειος αποτελεί ένα θαύμα. Βλέποντας την στον χάρτη για εκατομμυριοστή φορά, τείνουμε να τη συνηθίζουμε, ωστόσο σε μια προσπάθεια να την αντικρίσουμε αντικειμενικά, ξαφνικά συνειδητοποιούμε ότι βρισκόμαστε απέναντι σε κάτι άκρως μοναδικό και ξεχωριστό. Μια υδάτινη μάζα της οποίας η «κατασκευή» θα μπορούσε κάλλιστα να έχει «προ μελετηθεί», προοριζόμενη να γίνει το λίκνο του πολιτισμού, αφού όμοια της δεν υπάρχει στον παγκόσμιο χάρτη. JJ Norwich¹

Όπως μαρτυρεί και το όνομα της, η Μεσόγειος [Εικ. 1] υπήρξε (σ)το μέσον της ανάπτυξης πολλών διαφορετικών πολιτισμών στην πάροδο των χιλιετιών, οι οποίοι επηρέασαν καθοριστικά την πραγματικότητα στην οποία βρισκόμαστε σήμερα. Ωστόσο η έλευση του Διαφωτισμού στη Βορειοδυτική Ευρώπη, θα σημάνει την αρχή της εξάπλωσης και εν συνεχεία της εδραίωσης του Δυτικού πολιτισμού (μαζί με το ηγεμονικό του αφήγημα) στον ευρωπαϊκό, και στον μεσογειακό χώρο. Το εν λόγω αφήγημα αποτέλεσε το εργαλείο με το οποίο η Βορειοδυτική Ευρώπη επιβλήθηκε και ιδιοποιήθηκε τον τότε γνωστό – και σύντομα τον «άγνωστο» – κόσμο. Η Μεσόγειος και οι άνθρωποι της χρεώθηκαν μια κατασκευασμένη ταυτότητα, η οποία αιτιολόγησε και νομιμοποίησε τις ενέργειες της Δύσης εις βάρος τους, στα χρόνια της Νεωτερικότητας. Ωστόσο η ταυτότητα της Μεσογείου δεν ήταν ανέκαθεν αυτή που το ηγεμονικό αφήγημα διατείνεται. Σε αυτό το κεφάλαιο, θα προχωρήσουμε σε μια ανασκόπηση της Μεσογείου, βασισμένη στο έργο των ιστορικών που επιχείρησαν να επαναπροσδιορίσουν (και να αποκαταστήσουν) την έννοια της



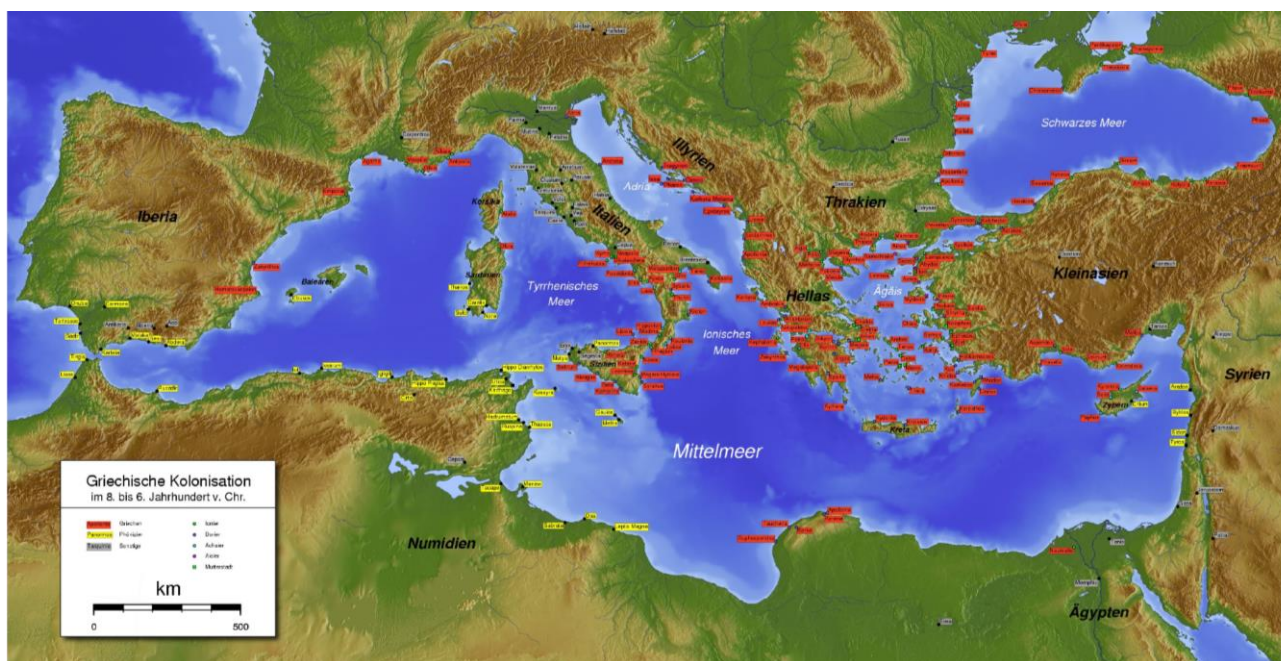
Εικ. 1: Γεωμορφολογικός χάρτης της Μεσογείου, www.naturalearthdata.com, (<http://www.naturalearthdata.com/downloads/10m-raster-data/10m-cross-blend-hypso/>).

Μεσογείου. Η «πρώτη γενιά» εξ αυτών εστίασε στην ανακατασκευή της Μεσογείου ως ενιαίας κατηγορίας

¹ Norwich, J.J. *The Middle Sea: A History of the Mediterranean*. London: Chatto and Windus, 2006 (Giaccaria και Minca 2011: 349).

και εν συνεχεία την εξέτασε αναλύοντας το παρελθόν της από την αρχαιότητα μέχρι τα όρια της Νεωτερικότητας.² Ενώ η «δεύτερη γενιά» χτίζοντας πάνω στις βάσεις που τέθηκαν από το έργο της προηγούμενης, πέρασε το κατώφλι της Νεωτερικότητας, εστιάζοντας την προσοχή της στην πρόσφατη ιστορία, αντιπαραβάλλοντας στο κυρίαρχο ηγεμονικό αφήγημα μια Μεσόγειο ως αντιηγεμονικό και υβριδικό χώρο, που παραδόξως ανάγεται σε μήτρα εναλλακτικών μοντερνισμών.³

Όπως αναφέρει ο David Abulafia (2010: 64), παρόλο που Μεσόγειος σημαίνει «εν το μέσον της γης» (ξηράς), τα κυρίαρχα δυτικά ιστορικά και γεωγραφικά αφηγήματα ασχολήθηκαν με τους πολιτισμούς που την περιέβαλαν με ένα τρόπο που αποτυγχάνει σημαντικά να αναδείξει την πολυδιάστατη αλληλεπίδραση που διέπει διαχρονικά τους ανθρώπους του μεσογειακού κόσμου, και η οποία αρχίζει μέσα από στην Θάλασσα. Και μολονότι σήμερα, το σύνολο των κυρίαρχων αντιλήψεων της Μεσογείου είναι αναπόφευκτα σχεδόν εξ' ολοκλήρου υποταγμένο στην βορειοδυτική πολιτική ατζέντα (με το ιστορικό της παρελθόν πριν το κατώφλι της Νεωτερικότητας – κυρίως την κλασική περίοδο της αρχαίας Ελλάδας – να αναδιαμορφώνεται ούτως ώστε να ενσωματωθεί στην εν λόγω ατζέντα), η αρχαία ηγεμονική σκέψη δεν



Εικ. 2: Χάρτης του Αρχαίου Ελληνικού και Φοινικικού κόσμου, 800-400 π.Χ., www.commons.wikimedia.org, (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Griechischen_und_ph%C3%B6nizischen_Kolonien.jpg).

² Ο πρώτος που εξέτασε την Μεσόγειο ως ενιαία οντότητα ήταν ο κορυφαίος ιστορικός Fernand Braudel, ο οποίος έθεσε τις βάσεις πάνω στις οποίες στηρίχτηκαν όλοι οι μεταγενέστεροι Ιστορικοί που τάχθηκαν ενάντια στην ηγεμονική κατασκευή της Μεσογείου. Εντούτοις το πάλαι ποτέ καινοτόμο έργο του Braudel (1991) χαρακτηρίστηκε από μια σημαντική παράβλεψη – αυτή του ανθρώπινου παράγοντα – την οποία έρχονται να αποκαταστήσουν με το έργο τους οι Nicholas Purcell και Peregrine Horden (2000) (Fogu 2010: 2-3), ενώ το έργο του David Abulafia (2003), δίνει στην προνεωτερική Μεσόγειο την πιο συνεκτική της εικόνα μέχρι σήμερα (Fogu 2010: 5).

³ Πρόκειται κυρίως για τα έργα των Franco Cassano και Ian Chambers, αλλά και άλλων ιστορικών όπως των Salvator Bono, Thierry Fabre, Stephen A. Epstein, Paolo Giaccaria, Claudio Minca, κ.ά. Σημαντική πρέπει να θεωρηθεί και η συμβολή μελών της λεγόμενης Σχολής του Αλγερίου, όπως του Albert Camus και του Gabriele Audisio, οι οποίοι εισήγαγαν στο διάλογο τον «Μεσογειακό Ουμανισμό».

φαίνεται να δημιουργήσει κάποια Μεσόγειο (Purcell 2006: 14).⁴ Ο Purcell αναφέρει ότι ο ελληνορωμαϊκός πολιτισμός – στον οποίο η Δύση τοποθετεί τις καταβολές της – οικειοποιήθηκε εν μέρει τη Μεσόγειο, με τους Έλληνες να την χαρακτηρίζουν την ως «την θάλασσα στην περιοχή μας» [Εικ. 2] και αργότερα οι Ρωμαίοι την συνοψίζουν ως *Mare Nostrum* (*Η θάλασσα μας*) [Εικ. 3].⁵ Μολονότι ο όρος αποκτά αναχρονιστικά πολύ περισσότερη ιδιαιτερότητα από ότι δικαιολογεί η πρωταρχική του χρήση, οι αντιλήψεις που φαίνεται να είχαν οι Έλληνες και αργότερα οι Ρωμαίοι για τη Μεσόγειο σε σχέση με τον εαυτό τους, ισορροπούν μεταξύ ενός κεντρικού αυτοπροσδιορισμού, και μιας καθημερινής υποβαθμισμένης φράσης, χωρίς ωστόσο να γέρνουν σε καμία από τις δύο πλευρές (Purcell 2006: 14).

Η αντίληψη της ρευστότητας της Μεσογείου σύμφωνα με τον Purcell αποδεικνύεται αντιθετικά από τον ίδιο τον Πλάτωνα, για τον οποίο η Μεσόγειος αποτελεί την απόλυτη πηγή ηθικής και κοινωνικής διαφθοράς· μάλιστα τη χρησιμοποιεί και ως μεταφορικό όρο για το πολιτικό χάος που επικρατεί στην εποχή του (Purcell 2006: 9-10).⁶ Ο κομβικός ρόλος της Μεσογείου εντοπίζεται εκτός από τη φιλοσοφία, και στην πολιτική ιστορία – με περισσότερη ουδετερότητα – στην περίπτωση του Θουκυδίδη. Εκθειάζοντας την



Εικ. 3: Χάρτης της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας υπό τον Μέγα Κωνσταντίνο, 4^{ος} αι. π.Χ., www.maps-istanbul.com, (<https://maps-istanbul.com/maps-istanbul---constantinople-old/constantinople-world-map>).

⁴ Βλ. Purcell (2010, σσ. 222-228). Για τη θέση που φαίνεται να είχε η Μεσόγειος στην αρχαία ελληνική σκέψη σε αντιδιαστολή με τις ερμηνείες που επιδέχεται στα έργα σημαντικών Ευρωπαίων στοχαστών, σχετική έρευνα κάνει ο Franco Cassano (Dines 2013: 2).

⁵ Το σύνολο του έργου των Purcell και Horden, εστιάζει στην τοπικότητα και τις σχέσεις αλληλεξάρτησης που διέπουν κάθε γωνιά της Μεσογείου από αρχαιοτάτων χρόνων. Το έργο τους στηρίχθηκε σημαντικά πάνω στην βάση που έθεσε με το κομβικής σημασίας έργο του ο Braudel (1999) (Abulafia 2010: 65-67)

⁶ Horden, P. και Purcell, N. *The Corrupting Sea: A Study of Mediterranean History*. Oxford: Oxford University Press, 2000 (Purcell 2006).

κατανόηση του κορυφαίου Αθηναίου ιστορικού για το ρόλο του ανθρώπινου παράγοντα στην διαμόρφωση της ιστορίας στην Μεσόγειο, ο Abulafia (2003: 12) αναφέρει ότι διαβάζοντας κανείς το έργο του Θουκυδίδη, αντιλαμβάνεται το γεγονός ότι η Μεσόγειος δεν αντιμετωπίζεται από τις πόλεις-κράτη ως ένα φυσικό όριο, αλλά ως η κεντρική περιοχή στην οποία καθορίζονται οι «διεθνείς σχέσεις» μεταξύ των δυνάμεων του τότε γνωστού κόσμου. Σύμφωνα με τον Purcell (2006: 19), οι πόλεις-κράτη του αρχαίου ελληνικού κόσμου δημιούργησαν ένα είδος αλληλεξάρτησης που αντανάκλυνε τόσο την κουλτούρα, όσο την πολιτική-πολιτιστική τους οργάνωση, καθώς και την εμπορική τους διασύνδεση, αναδεικνύοντας τον ενιαίο χαρακτήρα του μεσογειακού χώρου, ο οποίος διατηρείται και στους ρωμαϊκούς χρόνους (Abulafia 2003: 99-182). Το παράδειγμα αυτό, δεν είναι παρά μία ακόμα περίπτωση κατά την οποία οι κοινωνικές μνήμες και οι ιστορικές αντιλήψεις, συνδέονται στενά με τους μηχανισμούς που αποτελούν την πεμπτουσία της μεσογειακής ιστορίας.

Ως εκ τούτου η ελληνορωμαϊκή σκέψη εν πλήρει αντιθέσει με την Δύση – η οποία την καπηλεύεται ως ένδοξο πρόγονο – δεν επέβαλε επ’ ουδενί μία προκαθορισμένη αντίληψη για τη Μεσόγειο. Οι άνθρωποι του ελληνορωμαϊκού κόσμου ήξεραν τη θάλασσα και τις ακτές της, περιέγραψαν τη θέση της στον τότε γνωστό κόσμο με τρόπους που παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον για τον Μεσογειακό ιστορικό, την ονόμασαν, αλλά ουδέποτε την *ερηύραν*. Προέβλεψαν ωστόσο τη φύση της ως *διαφθορέα*. Η Μεσόγειος για αυτούς δεν ήταν μια ομοιογενής περιοχή, αλλά ένα μέσο το οποίο αντιστεκόταν σε οποιαδήποτε προσπάθεια επιβολής τέτοιας μορφής. Ήταν πηγή ανταλλαγής και αμφισβήτησης: μια αναγκαία αλλά και ακατέργαστη κατηγορία (Purcell 2006: 16).

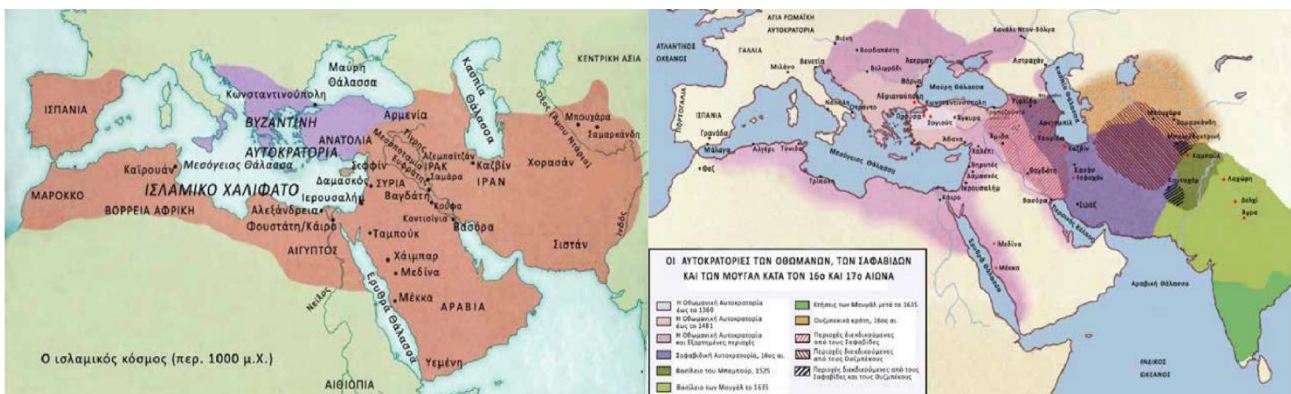
Στο πέρασμα από τους ύστερους ρωμαϊκούς χρόνους, στους βυζαντινούς και τον Μεσαίωνα, ο ρόλος της Μεσογείου και ο τρόπος με τον οποίο γίνεται αντιληπτή από τους ανθρώπους της, παραμένει σταθερός, σύμφωνα με τον Steven A. Epstein (2014: 356-357). Η Μεσόγειος εξακολουθούσε να αποτελεί την κεντρική θάλασσα του κόσμου έναντι των εξωτερικών ωκεανών (Abulafia 2010: 64). Ο Iain Chambers (2008: 35), παρατηρεί ότι η «χρυσή εποχή» του Ισλάμ, εκφράζει μία ενιαία περιοχή με κοινό οικονομικό, πολιτικό, πολιτιστικό οργανισμό που εκτείνεται από την Αραβική Ισπανία μέχρι τα νότια της Ινδίας [Εικ.4]. Σημαντικά οικονομικά, εμπορικά και πολιτιστικά κέντρα του, μεταξύ άλλων, ήταν η Βαγδάτη και το Κάιρο. Επιπροσθέτως, ο Chambers (2008: 35) παρατηρεί μέσα από το έργο του Shlomo Goitein, την ύπαρξη μιας εβραϊκής κοινότητας στον Αραβικό κόσμο του 13^{ου} αι. που εκτείνεται από την νότια Ινδία, το Κάιρο και τη Σικελία, στη Βόρειο Αφρική μέχρι τα στενά του Γιβραλτάρ.⁷ Ένα πολιτισμικό σύστημα συνδεδεμένο από δίκτυα επικοινωνίας και αλληλεπίδρασης.

Παράλληλα, στη βόρεια ακτή της Μεσογείου οι δύο κύριοι εμπορικοί άξονες που ενώνουν την ανατολική με την δυτική πλευρά της τα χρόνια του Μεσαίωνα, είναι η Κωνσταντινούπολη και η Βενετία. Οι δύο πόλεις σύμφωνα με τον Abulafia (2010: 67-68), υπήρξαν οι συνδετικοί κρίκοι τόσο

⁷ Goitein Shlomo. *A Mediterranean Society: The Jewish Communities of the Arab World as Portrayed in the Documents of Cairo Geniza (1967-93)*. Berkeley: University of California Press, 1988 (Chambers 2008).

του μεσογειακού αλλά και του ευρύτερου τότε γνωστού κόσμου. Αναφερόμενος γενικότερα στο εμπόριο της Μεσογείου κατά τον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση, ο Abulafia (2010: 74) παρατηρεί ότι φαίνεται να λειτουργήσει ως διαλυτικός παράγοντας (solvent σύμφωνα με την Μαρξιστική θεωρία), διαφθείροντας κοινωνίες με κεντρικές διαφορές στα οικονομικά τους συστήματα, οι οποίες ήρθαν σε έντονη και τακτική επαφή μεταξύ τους εκείνο το διάστημα [Εικ. 4, 5].

Εντούτοις σύμφωνα με τον Epstein (2014: 354), οι μετακλασικές περίοδοι και ο πρώιμος Μεσαίωνας είναι εξέχουσας σημασίας για την Μεσόγειο, αφού μαρτυρούν ενός γεγονότος που λαμβάνει χώρα αποκλειστικά στον γεωγραφικό της χώρο, το οποίο την διαφοροποιεί και την ξεχωρίζει από άλλες υβριδικές περιοχές στον παγκόσμιο χάρτη. Αυτό, έχει να κάνει με τη μετάβαση από τις αρχαίες πολυθεϊστικές θρησκείες – και την κοσμοθεωρία τους – στις Αβρααμικές-μονοθεϊστικές θρησκείες και την αντίστοιχη κοσμοθεωρία που τις συνοδεύει. Ακόμα πιο ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι εδώ εντοπίζεται κι ένας από τους βασικούς κατοπτρισμούς του ηγεμονικού αφηγήματος. Βασισμένο στη βίαιη σύγκρουση που λαμβάνει χώρα μεταξύ των δύο εκ των τριών θρησκειών που διέπουν τις αντίστοιχες πολιτικές δυνάμεις της περιόδου, το ηγεμονικό αφήγημα ιδιοποιείται εξ' ολοκλήρου τον Χριστιανισμό (και τον Ιουδαϊσμό ως επί μέρους κομμάτι του) ως αντιπρόσωπο του, προς υπαινισμό της ύπαρξης ενός ορίου-συνόρου μεταξύ των δύο κόσμων (Χριστιανισμού και Ισλαμισμού) (Chambers 2008: 57).⁸ Η απάντηση σε αυτόν τον ισχυρισμό έρχεται ξανά από την Ανατολή. Ο Edmund Burke (2013: 920-921), παρατηρεί ότι στην Ανατολική Ασία ο κόσμος αντιλαμβάνεται την περιοχή της Μεσογείου ως ένα ενιαίο χώρο, με μία, όχι πολλές ιστορίες, ενώ επικρατεί η άποψη ότι η περιοχή μπορεί κάλλιστα να καθοριστεί γενικά από την αρχαία ελληνική σκέψη, και κατόπιν από τον μονοθεϊσμό. Μάλιστα οι Κινέζοι εμπερικλείουν στην λέξη *hui hui* όχι μόνο τον Ισλαμισμό, αλλά το σύνολο των Δυτικών μονοθεϊστικών θρησκειών.



Εικ. 4: Χάρτης του Ισλαμικού κόσμου, 10^{ος} αι. μ.Χ., (Πούλος 2015: 15). Εικ. 5: Οι αυτοκρατορίες των Οθωμανών, των Σαφαβιδών και των Μουγάλ, 16^{ος} - 17^{ος} αι., (Πούλος 2015: 16).

⁸ Όσον αφορά το ηγεμονικό αφήγημα, οι δύο κόσμοι δεν αναμιγνύονταν. Ωστόσο ο Abulafia (2010: 70) ανατρέπει τον εν λόγω ισχυρισμό.

1.1.2. Η Ευρωπαϊκή Περιφέρεια

Με την άνοδο του Δυτικού Ουμανισμού, που προετοιμάζει το έδαφος για την έλευση του Διαφωτισμού (17^{ος}-18^{ος} αι.) στην Βορειοδυτική Ευρώπη, αναδύεται ένας ριζοσπαστικός νέος τρόπος σκέψης όσον αφορά στη σχέση του ανθρώπου με τον κόσμο, καθώς και του τρόπου με τον οποίο τον αντιλαμβάνεται. Οι συνέπειες του νέου τρόπου σκέψης είναι καθοριστικές, αφού διεισδύουν σε κάθε πεδίο έκφανσης του πολιτισμού, στη πολιτική, τη θρησκεία, τις τέχνες, τις επιστήμες, την τεχνολογία, και γενικά οτιδήποτε μετουσιώνει τη νέα εποχή, γνωστή ως Νεωτερικότητα. Ο νέος «ορθολογικός» τρόπος σκέψης, συνεπάγεται την εξασθένηση των θρησκευτικών δογμάτων και των φεουδαλιστικών μοναρχιών, ενώ αποτελεί παράλληλα το μέσο με το οποίο ο άνθρωπος ασκεί μέχρι σήμερα την επιβολή του πάνω στη φύση, διαμορφώνοντας τον κόσμο κατά το δοκούν. Άλλα χαρακτηριστικά της «νέας εποχής» είναι η αστικοποίηση, και η ραγδαία τεχνολογική εξέλιξη η οποία έθεσε τους νέους, ταχύτετους ρυθμούς της μοντέρνας ζωής, απόρροια της οποίας είναι και η γραμμική αντίληψη της ιστορίας, που απορρίπτει οποιαδήποτε διαφορετική αντίληψη. Εντούτοις, καίριας σημασίας και για το εν λόγω δοκίμιο, είναι η καθοριστική ρήξη που φέρνει ο Διαφωτισμός με την παράδοση και τη συνέχεια της, η οποία συνοδεύεται από την ανάδυση της έννοιας του ατομικισμού: της δυνατότητας του ατόμου να αυτοπροσδιορίζεται, χωρίς να είναι πλέον υποκείμενο συλλογικών δομών. Η Νεωτερικότητα εφευρίσκει έτσι την παράδοση, αποκηρύττοντας τις σχέσεις της με το παρελθόν, ενώ συχνά προκαλεί αισθήματα νοσταλγίας για τα φαινομενικά χαμένα ήθη. Όπως χαρακτηριστικά τοποθετείται η Susan St. Friedman (2006: 434) προϋπόθεση για τη δημιουργία και την παρατήρηση της παράδοσης, είναι η αποκοπή μεταξύ αυτής και των ανθρώπων που την καθορίζουν ή την προσλαμβάνουν. Δηλαδή η διάκριση μεταξύ του τώρα και του τότε. Χαρακτηριστικά, ο Jürgen Habermas (1983: 4) εξηγεί πως ενώ διαχρονικά το *νεωτερικό* ήταν αυτό που εξέφραζε τη συνείδηση του νέου απέναντι σε ότι προηγήθηκε,



Εικ. 6: Πίρι Ρείς, *Αντίγραφο από το βιβλίο της Πλοήγησης (Kitab-ı Bahriye) του 1525*, ύστερος 16^{ος} αι., Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου της Κωνσταντινούπολης, (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piri_Reis_map_of_Europe_and_the_Mediterranean_Sea.jpg).

η ριζοσπαστική συνείδηση της Ευρώπη του 19^{ου} αιώνα, αποδέσμευσε τον εαυτό της από κάθε ιστορικό δεσμό, διαμορφώνοντας μια αφηρημένη αντίθεση μεταξύ της παράδοσης και του παρόντος.

Αυτός ο νέος καθολικός τρόπος σκέψης, οδηγεί τον Δυτικό πολιτισμό της Βορειοδυτικής Ευρώπης σε έναν αυτοπροσδιορισμό μέσα από τον οποίο αναπόφευκτα κατασκευάζει και τον υπόλοιπο κόσμο. Στο αφήγημα που προκύπτει, η Δύση αυτοπροσδιορίζεται ως κέντρο (κυριολεκτικά και μεταφορικά), καθιστώντας τις περιοχές που την περιβάλλουν ως υποδεέστερες περιφέρειες. Έτσι, στις αρχές του 19^{ου} αι., η Μεσόγειος γίνεται μάρτυρας της πρώτης εκ των έξω εννοιολογικής κατασκευής της. Αυτή, ορίζει την πάλαι ποτέ καθ' ημάς θάλασσα σε θάλασσα του παρελθόντος [Εικ. 7]: μια περιφέρεια, στην οποία μάλιστα η Νεωτερικότητα φτάνει ετεροχρονισμένα, ενώ κατά τα Δυτικά πρότυπα, υστερεί σημαντικά σε πολλούς τομείς με αποτέλεσμα να χαρακτηρίζεται ενίοτε και ως απειλή της παγκόσμιας τάξης (Giaccaria και Minca 2011: 352). Η Μεσόγειος, ως αντικείμενο ακαδημαϊκής έρευνας (τόσο από πλευράς της γεωγραφίας, όσο και της πολιτικής, του πολιτισμού και της ιστορίας), αποτελεί κατασκεύασμα των μοντέρνων κατηγοριοποιήσεων της Δύσης, η οποία καθιερώνει τη συντριπτική πλειοψηφία των σύγχρονων αντιλήψεων για την περιοχή μέχρι και τις μέρες μας (Chambers 2008: 12). Αυτές, ορίζουν την Μεσόγειο (συγκεκριμένα την κλασική Αθήνα και την αρχαία Ρώμη) ως το χώρο γέννησης του Δυτικού πολιτισμού. Συνεπώς, σύμφωνα με τους Manuel Borruta και Σάκη Γκέκα (2012: 7), η Μεσόγειος ανάγεται ταυτόχρονα σε χώρο καταγωγής αλλά και χώρο εδραίωσης της Δυτικής ηγεμονίας. Υπό το πλαίσιο αυτό, παρουσιάζεται ως μία ενιαία πολιτισμική και φυσική οντότητα, με συνέχεια που ξεκινά από την αρχαία Ρώμη, φτάνοντας μέχρι τον σύγχρονο



ευρωπαϊκό ιμπεριαλισμό.⁹ Σημαντική σε αυτή την νοηματοδότηση πρέπει να θεωρείται και η συμβολή του *Grand Tour* το οποίο, όπως αναφέρει ο Αντώνης Δανός (2019Α: 1) συνέτεινε στην υποβάθμιση της ως αντικείμενο παρατήρησης και περιγραφής.¹⁰ Μολαταύτα η

Εικ. 7: Χάρτης του αρχαίου κόσμου. Μεσόγειος, Ευρώπη, Αφρική, Ασία, Αραβία, 1835, www.briandimambro.com, (https://briandimambro.com/products/ancient-world-map-mediterranean-europe-africa-asia-arabia-1835-bradford-map?variant=31874852814926).

⁹ Η αυθαιρεσία της κατασκευής αυτής, εντοπίζεται κατευθείαν στους ίδιους τους, πιο πρόσφατους, αποικιοκράτες της, καθώς την συγκεκριμένη περίοδο (19^{ος} αι.) η Μεσόγειος αποτελούσε ένα συνονθύλευμα κατακερματισμένων αστικών και αγροτικών, περιφερειακών και εθνικών-αποικιοκρατημένων περιοχών (Borruta και Γκέκας 2012: 7). Η δε «Μπαρμπαριά» κατασκευάζεται ήδη από τον 16^ο αι. ως το σύνορο με τη βαρβαρότητα – μια περιοχή που «πρέπει» να δεχτεί τον εκπολιτισμό – μόνο μέσω του εξευρωπαϊσμού της (Borruta και Γκέκας 2012: 4).

¹⁰ Πραγματοποιείται κυρίως από Γάλλους και Βρετανούς ταξιδευτές του 19^{ου} αιώνα, εξέχον προορισμό των οποίων αποτελούν διαχρονικά οι βόρειες (ευρωπαϊκές) ακτές της Μεσογείου. Η περιοχή της Ελλάδας είναι για τους πολύ τολμηρούς, ενώ οι νότιες και ανατολικές περιοχές της Μεσογείου είναι περιοχές κάποιου απολίτιστου Άλλου (Giaccaria και Minca 2011: 349-350).

Μεσόγειος βρίσκεται καταδικασμένη σε ένα στενά οριοθετημένο πλαίσιο, που δομήθηκε αφενός στην βάση της αντικειμενοποίησης της ετερότητας της και αφετέρου στην εκπολιτιστική αποστολή με την οποία αυτοεργοδοτείται η «προοδευτική» Βορειοδυτική Ευρώπη (Chambers 2008: 12).

Επομένως, η εκστρατεία του Ναπολέοντα Α΄ για την κατάληψη της Αιγύπτου από τους Οθωμανούς το 1798-1799, αποκτά τόσο στρατιωτική όσο και πολιτιστική σημασία, καθώς αποσκοπούσε όχι μόνο στην αποικιοκρατική επέκταση της Δύσης αλλά και στην ολοκληρωτική εδραίωση-επιβολή του Οριενταλισμού.¹¹ Εντούτοις, παρόλο που η νοηματοδότηση της πέρασε στο περιθώριο της Νεωτερικότητας (Chambers 2008: 12-13), η Μεσόγειος διάβρωσε από πολύ νωρίς το ηγεμονικό αφήγημα που της επιβλήθηκε, καθώς οποιοσδήποτε μονόπλευρος προσδιορισμός της αποδόθηκε, υπονομεύτηκε από το πλήθος των υβριδικοτήτων που την απαρτίζουν.

Ένα από παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση της Ελλάδας, και πιο συγκεκριμένα η μελέτη της σχέσης μεταξύ του αρχαίου και του νεότερου πολιτισμού της. Όπως είδαμε, η κλασική περίοδος παρουσιάστηκε παραδοσιακά ως η στιγμή γέννησης του Δυτικού πολιτισμού. Σε αυτό όμως το αφήγημα αγνοούνται τα αστικά κέντρα του ελληνισμού στις ασιατικές και τις αφρικανικές ακτές της Μεσογείου,¹² εστιάζοντας μεμονωμένα στις περιπτώσεις των ελληνικών και ιταλικών κοινωνιών, τις οποίες απομονώνουν ως αποκλειστικές γενέτειρες του Ευρωπαϊκού πολιτισμού, ως εάν αυτές να μην είχαν καμία σχέση με τις εξαιρούμενες πόλεις (Giaccaria και Minca 2011: 350-351). Σχετικά με την κατασκευή αδιάλειπτων συνεχειών μεταξύ του αρχαίου και νεότερου πολιτισμού της Ελλάδας, ενδιαφέρον παρουσιάζει η λεπτομερής ανάλυση της Suzanne Said (2010: 268-290), η οποία εντοπίζει τους μηχανισμούς που μεταβάλλουν συνεχώς τα πολιτιστικά και πολιτισμικά όρια στη Μεσόγειο. Όπως αναφέρει η Said (Giaccaria και Minca 2011: 351), η ρομαντική στροφή του 19^{ου} αι. χαρακτηρίζεται από μία δραστική αλλαγή στις αφηγήσεις των Ευρωπαίων περιηγητών. Οι περιγραφές που προηγουμένως εστίαζαν στην κατάντια και τον εκφυλισμό του πάλαι ποτέ κλασικού ελληνικού πολιτισμού, αντικαθίστανται σταδιακά από ένα ρεπερτόριο θετικών και εξωραϊσμένων εικόνων, φτάνοντας συχνά σε ειδωλολατρικά κλισέ, παρουσιάζοντας τους Έλληνες του 19^{ου} αι. ως τους εκ θαύματος επιβίωσαντες στην πάροδο του χρόνου – αμόλυντους από τις συνθήκες της Νεωτερικότητας – «ζωντανούς ιθαγενείς προγόνους» (Giaccaria και Minca 2011: 351). Κάθε αρνητικό στοιχείο των κοινωνιών τους στρέφεται προς τον Οριενταλισμό για να χρεωθεί αποκλειστικά στην οθωμανική επιρροή, που παρουσιάζεται ως αποκλειστική υπεύθυνη για την κατάπτωση του πολιτισμού τους.¹³

¹¹ Ο λόγος (discourse) που παράγεται συντηρείται σε μια επί της ουσίας άνιση ανταλλαγή. Edward Said. *Orientalism*. London: Penguin Books, 1995, σ.12 (πρώτη δημοσίευση 1978) (Δανός 2019B: 8).

¹² Καθώς και τα πολιτιστικά στοιχεία με τα οποία επικονιάζουν όπως είδαμε προηγουμένως τις «γενέτειρες» (Αθήνα και Ρώμη) της Δυτικής Ευρώπης.

¹³ Η Nancy Bisaha (2004: 43-174), τονίζει τον σημαντικό ρόλο παίζει εδώ το γεγονός ότι η Οθωμανική Αυτοκρατορία είχε ως επίσημη θρησκεία το Ισλάμ, το οποίο εξοστρακίστηκε από τον ευρωπαϊκό χώρο.

Το πλέον οξύμωρο εδώ είναι ότι η πηγή αλλοτρίωσης του «καθαγιασμένου» ελληνικού στοιχείου δεν φαίνεται να διαφέρει ιδιαίτερα από τους κατηγορούς της. Για τον Chambers (2008: 13), η Οθωμανική Αυτοκρατορία αποτελεί στον 19^ο αι. ακόμα μια ευρωπαϊκή στρατιωτική δύναμη.¹⁴ Συνεπώς, ευλόγως διερωτάται ως προς το γιατί, το πως και το πότε έπαψε το μοντέρνο απομεινάρι της – το σύγχρονο Τουρκικό κράτος – να θεωρείται ευρωπαϊκή περιοχή ή έστω ευρωπαϊκή περιφέρεια.¹⁵ Αν και η απορία του Chambers διασταυρώνεται με τη θεματική της παρούσας διατριβής, η απάντηση που δίνει ο ίδιος στο ερώτημα του - για την ώρα - αναφέρεται στο γεγονός ότι η τέως Οθωμανική Αυτοκρατορία και οι αποικιοκρατικές δυνάμεις της Ευρώπης μοιράζονται – χρεώνονται από κοινού τις ίδιες θεμελιώδεις – αποτρόπαιες πρακτικές, με τις οποίες νομιμοποιούν, άλλοτε την κρατική τους ομοιογένεια, και άλλοτε την παρουσία τους σε περιοχές που θέλουν να ιδιοποιηθούν.¹⁶ Ο Chambers (2008: 13) παρατηρεί ότι οι ευρωπαϊκές ηγεμονικές δυνάμεις (συμπεριλαμβανομένης της Τουρκίας) αισθάνονται ασφάλεια μόνο εφόσον έχουν συγκροτήσει ένα κόσμο απαλλαγμένο από τα «περιττά» πληθυσμιακά σύνολα.

1.2. Αντιηγεμονικότητα και Υβριδικότητα

1.2.1. Αντιηγεμονικότητα

Παρόλο που η Μεσόγειος υπήρξε ανέκαθεν μια αποικιοκρατική θάλασσα – για την ακρίβεια, η πρώτη αποικιοκρατική θάλασσα στην καταγεγραμμένη ιστορία – ο τρόπος με τον οποίο εξετάστηκε ως τέτοια στο πλαίσιο της (ηγεμονικής) Νεωτερικότητας, χαρακτηρίζεται από μία πρωτοφανή μετάσταση του πλαισίου μέσα στο οποίο γίνεται αντιληπτή. Η αποικιοκρατημένη και εθνοδιαχωρισμένη από τη βορειοδυτική ηγεμονία Μεσόγειος του 19^{ου} αι. μελετάται πλέον μονομερώς και αποκλειστικά από το πρίσμα της μητρόπολης προς στην αποικία. Το εν λόγω μοντέλο παρατήρησης παρέμεινε έτσι μέχρι και το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου (Borutta και Γκέκας 2012: 2-3). Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι σήμερα έχουμε στην κατοχή μας πολύ περισσότερα γραπτά κείμενα για την αρχαία, προ-νεωτερική περίοδο, παρά για την αποικιοκρατική

¹⁴ Αυτό υποστηρίζεται και από τους Borutta και Γκέκα (2012: 7), οι οποίοι σημειώνουν μάλιστα ότι η έρευνα γύρω από το συγκεκριμένο θέμα είναι μηδαμινή, ενώ οι ενδείξεις για την επιβεβαίωση του βρίθουν.

¹⁵ Εδώ θα μπορούσε να προστεθεί και το *που* ορίστηκε το όριο Δύσης και Ανατολής. Η περίπτωση των συνόρων μεταξύ των μοντέρνων κρατών Τουρκίας και Ελλάδας, η περιοχή του Αιγαίου και της Μικράς Ασίας όπως θα δούμε στην συνέχεια, αποτελούν ίσως μια χαρακτηριστική περίπτωση της αυθαίρετης κατηγοριοποίησης του ηγεμονικού αφηγήματος. Το αστικό λαϊκό τραγούδι του ελληνόφωνου πληθυσμού της περιοχής αποτελεί μέχρι σήμερα σημαντικότερη απόδειξη της εν λόγω αυθαιρεσίας.

¹⁶ Από την γενοκτονία των Αζτέκων στην Νότιο Αμερική, στην γενοκτονία των αυθαίρετα βαπτισμένων «Ινδιάνων» (ακόμα ένα δείγμα της αυθαιρεσίας και της αλαζονείας του ηγεμονικού αφηγήματος) της Βορείου Αμερικής, στην εξολόθρευση των Αβορίγινων της Αυστραλίας και άλλων γηγενών πληθυσμών στα τροπικά δάση της Αφρικής και στην έρημο της Ναμίμπια, η βάνουση γενοκτονία των 1.5 εκατομμυρίων Αρμενίων από την Τουρκία μεταξύ του 1915-1922, ήταν ακόμα μία έκφανση αυτής της φρικαλέας πρακτικής πάνω στην οποία θεμελιώθηκε το ηγεμονικό αφήγημα (Chambers 2008: 13).

περίοδο που εμπίπτει στο πολύ πρόσφατο νεωτερικό πλαίσιο. Ενώ με τη στάση τους, οι προνεωτερικοί ιστορικοί κατείχαν μία διευρυμένη γνώση γύρω από τη Μεσόγειο (ως πρότυπο και ως γνωστικό αντικείμενο), η στάση τόσο της πρώτης γενιάς που είδαμε στην αρχή, όσο και των κυρίαρχων βορειοευρωπαϊκών αφηγημάτων παρέμειναν εγκλωβισμένες αφενός στην στατική, ενιαία εικόνα που ανέπτυξε για τη Μεσόγειο ο Braudel (1991), και αφετέρου στις κατακερματισμένες μελέτες εθνοκεντρικών ιστοριογραφιών (Borutta και Γκέκας 2012: 2).¹⁷ Στο σύνολο τους τα αφηγήματα αυτά, τείνουν να συγχωνεύονται σε μία ενιαία νοηματοδότηση της Μεσογείου ως μιας «άλλης» περιοχής σε σχέση με την Βορειοευρωπαϊκή (και πλέον Βορειο-Ατλαντική) Δύση, η οποία την υποβιβάζει εκ νέου ως ένα χώρο που δύναται αναλόγως να αποικιοκρατηθεί/εκμοντερνιστεί (εξαναγκασμένος σε κάθε περίπτωση να δεχτεί στους κόλπους του τη Δυτική κουλτούρα, με την πολιτιστική, την οικονομική την πολιτική και την θεσμική της δομή), και εν συνεχεία να αποικιοκρατηθεί/διατηρηθεί ως μια Οριενταλιστική σφαίρα σημαδεμένη από εξωτισμό και ονειροπόληση (Giaccaria και Minca 2011: 353).

Εν προκειμένω, ο Antonio Gramsci (Chambers 2008: 8-9), προχωρεί σε έναν επαναπροσδιορισμό μετατοπίζοντας τη ρήξη που είδαμε προηγουμένως μεταξύ της παράδοσης και την Νεωτερικότητας, σε ρήξη μεταξύ της υποδεέστερης ετερότητας και της ηγεμονικότητας.¹⁸ Ο Gramsci παρατηρεί ότι η Δύση κατασκευάζει για τους ανθρώπους της Μεσογείου μια υποδεέστερη συλλογική δομή, η οποία είναι άμεσα συνυφασμένη με τον αποικιοκρατικό διαχωρισμό, ο οποίος προβαίνει σε ένα νέο διαχωρισμό της ευρύτερης περιοχής: αυτή τη φορά ο άξονας Βορρά-Νότου, μετατίθεται μεταξύ Ανατολής-Δύσης. Από αυτήν την μετατόπιση προκύπτουν δύο υποτιθέμενα μονολιθικά κομμάτια, η χριστιανική και η ισλαμική Μεσόγειος (Burke 2013: 908). Αυτή η δομή, συμπληρώνει ο Chambers (2008: 51), κατασκευάζεται στη βάση μιας πολιτισμικής «αμνησίας» σύμφωνα με την οποία, τόσο το παρελθόν, όσο και οι εκφάνσεις του «άλλου παρόντος» αποκλείονται δια ροπάλου από τους «φανταστικούς θεσμούς της σύγχρονης κοινωνίας».¹⁹ Σε αυτό το σημείο θα ήταν χρήσιμη μια παρατήρηση που κάνει ο Burke (2013: 924), ο οποίος σημειώνει ότι η αδυναμία μας να αντιληφθούμε την ολότητα της Μεσογείου σήμερα, έγκειται σε μεγάλο βαθμό αφενός στον αποικιοκρατισμό, και αφετέρου στον εξοστρακισμό του Ισλάμ από το μεσογειακό χώρο, τα οποία

¹⁷ Γεγονός που χαρακτηρίστηκε από τον Walter Benjamin (κ.ά. “Naples.” *One-Way Street and Other Writings*. London: Verso, 1985), ως ο τελεολογικός θρίαμβος του ιστορικισμού (Chambers 2008: 25).

¹⁸ Gramsci, Antonio. *The Southern Question*, Μτφρ. Pasquale Verdicchio. Chicago: Bordighera, 1995 (Chambers 2008: 8-9).

¹⁹ Η εικόνα της στατικής κουλτούρας στον Νότο, διαμορφώθηκε από τους Δυτικούς ανθρωπολόγους και πολιτικούς επιστήμονες κατά την διάρκεια του 20^{ου} αιώνα, οι οποίοι ανέλυσαν μεσογειακές περιοχές της Ευρώπης με κατηγοριοποιήσεις που συνήθως χρησιμοποιούνταν για να περιγράψουν χώρες του λεγόμενου Τρίτου Κόσμου. Η κεντρική ιδέα παρουσιάζει μια κουλτούρα που δομείται στην οικογένεια και τη φατρία, από την οποία απουσιάζει κάθε «πολιτισμένο χαρακτηριστικό» ενώ η ίδια αντιστέκεται στον «εκμοντερνισμό» (Borutta και Γκέκας 2012: 7-8). Από την εν λόγω διαστρέβλωση δεν ξέφυγαν ούτε, μεταξύ άλλων, οι Ιταλοί στοχαστές, των οποίων το έργο υποβαθμίστηκε κατά τον Fogu (2010: 12) ως αντίστοιχα υποδεέστερο στο παγκόσμιο φιλοσοφικό στερέωμα.

όπως αναφέρει, είναι δύο άρρηκτα συνδεδεμένα φαινόμενα. Ως εκ τούτου, ο καθηγητής Παναγιώτης Κ. Πούλος (2015: 17) υπογραμμίζει ότι ο αποικιακός τρόπος σκέψης συνεχίζει να καθορίζει σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο που γίνονται αντιληπτές οι ιστορίες των ανατολικών και των νότιων ακτών της Μεσογείου, ενώ η περιθωριοποίηση στην οποία επήλθαν καθιστά την δύσκολη την κατανόηση μας όσον αφορά την μετάβαση τους στο κατώφλι της Μοντερνικότητας.

Μολαταύτα η Μεσόγειος αποτελεί σήμερα μια ξεκάθαρη μετα-αποικιοκρατική θάλασσα (Giaccaria και Minca 2011: 353), η σημασία της οποίας είναι καίρια για τη νεότερη ευρωπαϊκή ιστορία, καθώς υπήρξε ο χώρος, εντός του οποίου έλαβε χώρα τόσο η ανάδυση όσο και η εξασθένιση των ευρωπαϊκών αποικιοκρατικών δυνάμεων (Borutta και Γκέκας 2012).²⁰ Η αντιγεμονικότητα της, είναι συνυφασμένη με την ανάδυση του Μεσογειακού Ουμανισμού – που αποτελεί μία αντίδραση στον Δυτικό Ουμανισμό – με τη σημασία του πρώτου να έγκειται στον εντοπισμό των βασικών προβληματικών του δεύτερου. Ο David Ohana (2010: 59-62) αναφέρει ότι σύμφωνα με τον Albert Camus, ο οποίος τρόπον τινά προαναγγέλλει το σχετικό αναλυτικό έργο του Michele Foucault, ο Δυτικός Ουμανισμός εγκλωβίζει τον «μοντέρνο» άνθρωπο σε ένα στενά οριοθετημένο πλαίσιο, στο οποίο καθίσταται ταυτόχρονα θύμα και θύτης.²¹ Επίσης, ο Albert Memmi, αντιπαραβάλλει στην προβληματική υπόσταση του Διαφοριστικού «νεωτερικού ανθρώπου» έναν άνθρωπο ως *άνθρωπο*, με δεδομένη οικουμενική ισότητα, και με έμφαση στην εμπειρία, έναντι του αυθαίρετου αυτοπροσδιορισμού που είδαμε προηγουμένως, ενώ θέτει ως σημαντικές αξίες, τον αγώνα ενάντια στον ρατσισμό και την ηγεμονία (Ohana 2010: 63-66).²² Εν τω μεταξύ η χρονική στιγμή της ανάδυσης του Μεσογειακού Ουμανισμού δεν είναι καθόλου τυχαία, καθώς έρχεται ως αντίδραση στην επιβολή των ολοκληρωτικών καθεστώτων που εξαπλώνονται την περίοδο του μεσοπολέμου – περίοδος που αποτελεί παράλληλα και το ζενίθ του αποικιοκρατισμού (Borutta και Γκέκας 2012: 2-7). Η τελική κατάρρευση των ολοκληρωτισμών και του θεωρήματος της «λατινικότητας», τέθηκαν επί τάπητος από τον Camus (Giaccaria και Minca 2011: 357), ο οποίος ανέφερε ότι κάθε φορά που ένα τέτοιο δόγμα αποπειράθηκε να επιβάλει μια

²⁰ Είναι αξιοσημείωτη ωστόσο σήμερα, η χαρακτηριστικά περιορισμένη παρουσία της στο αγγλόφωνο μετααποικιακό πεδίο σπουδών (Giaccaria και Minca 2011: 346).

²¹ Isaac, C. Jeffrey. *Arendt, Camus, and Modern Rebellion*. New Haven: Yale University Press, 1992 (Ohana 2010). Η συνειδητοποίηση αυτή δεν δύναται να κατανοηθεί πριν από τα μέσα του 20^{ου} αι. ακριβώς διότι εκείνο είναι το ιστορικό σημείο από το οποίο μπορεί να γίνει αντιληπτή η προκείμενη προβληματική.

²² Η ταυτότητα του «νεωτερικού ανθρώπου» για τον οποίο κάνει λόγο ο Memmi, μετουσιώνει, σύμφωνα με τον Albert Camus (“Preface.” στο Memmi, Albert. *La statue de sel*. Paris, 1966, σσ.11-12· Memmi, Albert. “La tête á l’ ombre”, *Norte Méditerranée*, Le Point, 15 Αυγούστου 1998 σσ. 86-87· Memmi, Albert. *Le racisme* Paris, 1982· βλ. επίσης Ohana, David. *Réflexions sur l’essai Le racisme d’ Albert Memmi.*” *Lire Albert Memmi*, σσ. 29-38), τη «μεσογειακή προβληματική» (Ohana 2010: 63).

ομοιογενή και μονόπλευρη νοηματοδότηση στους ανθρώπους της Μεσογείου, έρχεται αντιμέτωπο με έναν αντίπαλο απέναντι στον οποίο δεν έχει καμιά ελπίδα.²³

Για τις προβληματικές ταυτότητες των ανθρώπων της Μεσογείου, γίνεται από τον Chambers μια πολύ ενδιαφέρουσα παρατήρηση (για την περίπτωση του αστικού λαϊκού τραγουδιού), όσον αφορά στη σχέση μεταξύ της κρατικής υπόστασης και της φιλελεύθερης ιδεολογίας του Μοντερνισμού. Σύμφωνα λοιπόν με τον Chambers (2008: 19) αμφότερες εδράζονται στη λογική της ιδιοκτησίας και της περιουσίας. Σε αυτή τη βάση, αυτός που δεν έχει στην κατοχή του τα «σύγχρονα» μέσα με τα οποία δύναται να δημιουργήσει κεφάλαιο περνάει αυτόματα στο περιθώριο. Το τίμημα αυτών των ανθρώπων είναι η κυριολεκτική άρνηση (όχι απλά αγνόηση) της αναγνώρισης της ίδιας τους της ύπαρξης.²⁴ Αποκλεισμένοι λοιπόν από την νεωτερική πραγματικότητα, οι άνθρωποι αυτοί μένουν χωρίς τόπο, χωρίς πατρίδα, αναγκασμένοι να ζουν στο περιθώριο μέχρις ότου εκλείψουν, καθώς δεν υπάρχει γι' αυτούς χώρος στις νέες νοηματοδοτήσεις που επιβάλλει η Δύση (Chambers 2008: 19-20).²⁵ Η ρήξη και η αυταρχική τελεολογία με την οποία η Νεωτερικότητα επιβάλλεται σε κάθε τι διαφορετικό συχνά καταλήγει, όπως είδαμε και προηγουμένως, σε σκαιότατες τακτικές εξολόθρευσης οποιουδήποτε αντιστέκεται στον ενστερνισμό της. Πρόκειται για μια ύστατη προσπάθεια της Δύσης να κατασκευάσει το παρελθόν με τέτοιο τρόπο που να της επιτρέπει να διευθετεί κατά το δοκούν και μονόπλευρα το παρόν (Chambers 2008: 58-59).²⁶ Ως εκ τούτου η επιβίωση οποιωνδήποτε περιθωριοποιημένων ήχων, φορέων, και βίων – που αφίστανται των επίσημων αποικιακών και μετααποικιακών αφηγημάτων – θα αναστάτωναν επικίνδυνα τις

²³ Είναι σημαντικό να αναφερθεί εντούτοις, ότι αμφότεροι οι Giaccaria και Minca (2011: 358) επισημαίνουν ότι το μεσογειακό όραμα του Camus φέρει ορισμένες αμφισημίες, οι οποίες διαπραγματεύονται μια λεπτή γραμμή, όπως χαρακτηριστικά αναφέρουν, μεταξύ μεσογειακής γοητείας και μεσογειακού kitsch.

²⁴ Σε αυτό το σημείο χρειάζεται να γίνει μία νύξη όσον αφορά στην πολεμική που δέχτηκε το ρεμπέτικο τραγούδι (με ότι ο όρος αντιπροσώπευε αναχρονισμένα), το δεύτερο μισό του 20^{ου} αι. από τις δύο κυρίαρχες πολιτικές ιδεολογίες – της αριστεράς και της δεξιάς – που επικρατούσαν στο ελληνικό κράτος. Καθώς αμφότερες αποτελούν απόρροιες της νεωτερικής συνθήκης που είδαμε προηγουμένως, ασπάζονται εξ' ορισμού τις βασικές αρχές της. Συνεπώς όποια και να είναι η άποψη τους για τη διαχείριση του κεφαλαίου, εν προκειμένω, υποχρεούνται να εναντιωθούν στα πολιτισμικά κατάλοιπα του προ-νεωτερικού κόσμου (ανεξάρτητα αν η μία εκ των δύο ιδεολογιών προσπάθησε αρχικά να το ιδιοποιηθεί), καθώς αυτή είναι η γενικότερη στάση που ακολουθεί κάθε έκφανση της Νεωτερικότητας. Ως εκ τούτου είναι σημαντικό να κατανοηθεί ότι οι παραδοσιακές μορφές τέχνης όπως είναι και το αστικό λαϊκό-ρεμπέτικο τραγούδι (μέχρι και τα πρώτα στάδια της δισκογραφίας, στα μέσα της δεκαετίας του '30) διέπονται από μια εκ φύσεως τρόπον τινά παθητική στάση, αφού αποτελούν προϊόντα περιγραφής και όχι αντίστασης. Η αντίσταση τους στο ηγεμονικό αφήγημα πηγάζει από την καθαυτή παθητική τους φύση. Εδώ εδράζεται ενδεχομένως η σημαντικότερη προβληματική στις θέσεις του Στάθη Δαμιανάκου για στην *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου* (2001), ο οποίος ψάχνει να βρει στην τρίτη περίοδο της περιόδολόγησης του μία εργατική συνείδηση, που σύμφωνα με τον καθηγητή Γιώργο Κοκκώνη (Μπουσδούκου κ.ά. 2019), σήμερα δεν είναι πλέον δυνατό να αιτιολογηθεί.

²⁵ Εδώ ο Chambers ίσως να δια φωτίζει περεταίρω τον επαναπροσδιορισμό του Gramsci (βλ. παρούσα διατριβή σ. 13).

²⁶ Πολύ καλό παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση της μαντίλας (βλ. Chambers 2008: 53-54). Συνοπτικά, ο Chambers αντιπαραβάλλει το παράδειγμα του Δυτικού φεμινισμού, λέγοντας ότι η ατζέντα του αναδύθηκε μέσα στην ξεκάθαρα πατριαρχική κοινωνία της Δύσης, χωρίς ωστόσο να υποδεικνύει ως μόνη περίπτωση επίτευξης των στόχων του την έξοδο του από τον Δυτικό πολιτισμό. Επομένως, διερωτάται, γιατί στις άλλες περιπτώσεις «εκπολιτισμός» σημαίνει *αναγκαστικά* την απόρριψη της άλλης κουλτούρας;

αυθαίρετες και ετοιμόρροπες ισορροπίες του συμβατικού ιστορικού μοντέλου, αφού στην καλύτερη περίπτωση, θα αμφισβητούσαν προκλητικά το αφήγημα της Δύσης, καθώς μετουσιώνουν εξ' ορισμού κάθε τι που αποκλείεται από αυτό.²⁷

Προχωρώντας στις αντιγεμονικές/μετα-αποικιοκρατικές θεωρήσεις της Μεσογείου, αυτές εδράζονται στις «προβληματικές» ταυτότητες των ανθρώπων και των «συνόρων» της. Καθώς το σύνολο του έργου των στοχαστών που επιχειρήσαν να αποκαταστήσουν την προβληματική και μονόπλευρη νοηματοδότηση που χρεώθηκε στη Μεγάλη Θάλασσα από τη Δύση, βρίσκεται σε διαρκή συνομιλία και αλληλοσυμπλήρωση με την «δεύτερη γενιά». Σύγχρονοι θεωρητικοί όπως οι Giaccaria και Minca (2011: 345), αποτίουν φόρο τιμής στον Predrag Matvejevic υιοθετώντας τον προσδιορισμό ή μάλλον τον «άνευ προσδιορισμού» ορισμό που εισηγείται για τη Μεσόγειο.²⁸ Ο Matvejevic θεωρεί ότι τα όρια της Μεσογείου δεν δύναται να καθοριστούν σε κάποιο προσδιορισμένο χρονικό ή χωρικό πλαίσιο, ενώ παράλληλα δεν είναι δυνατό να περιοριστούν σε φυλετικές, ιστορικές ή εθνικές νοηματοδοτήσεις. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, «οι ακτές μπορεί να οριοθετούν τη θάλασσα της, αλλά όχι και την ίδια» (Giaccaria και Minca 2011: 345). Συνεπώς τα όρια της είναι έννοιες εξ' ορισμού μεταβλητές και ασαφείς. Μοιάζουν περισσότερο με την ιδέα του ορίζοντα παρά με μια χαρτογραφημένη προβολή. Ακόμα η καθαυτή εμπειρία των συνόρων, αποκαλύπτει όλους τους περιορισμούς και τις αντιφάσεις που ενυπάρχουν στην όποια τοπογραφική προσέγγιση της Μεσογείου, καταδικάζοντας έτσι κάθε προσπάθεια συγκρότησης ενός σταθερού και οργανικού χάρτη των πολιτισμικών της γεωγραφιών (Giaccaria και Minca 2011: 353). Ο Chambers (2008: 23) επισημαίνει ότι η Δύση αρνείται πεισματικά να δεχτεί τον οντολογικό προβληματισμό που της αποκαλύπτει η Μεσόγειος, σύμφωνα με τον οποίο είναι σημαντική μια αναθεώρηση της αντίληψης με την οποία υπάρχει στο χρόνο. Ως μετααποικιοκρατική θάλασσα, η Μεσόγειος αποτελείται από ένα πολύπλοκο σύμπλεγμα ρευμάτων και αλληλεπιδράσεων. Ο περίπλοκος γεωπολιτικός, πολιτιστικός και ιστορικός της χώρος, συγκεντρώνει την προσοχή μας σε ζητήματα πολιτισμικών διασταυρώσεων, διαφθορών, και δημιουργιών άνισων ιστορικών μνημών (Giaccaria και Minca 2011: 353).

1.2.2. Υβριδικότητα

Φτάνοντας στο σήμερα, οι σύγχρονες θεωρήσεις για τη Μεσόγειο εστιάζονται στην αποκατάσταση της ως νευραλγικό σημείο παραγωγής εναλλακτικών νεωτερικοτήτων.²⁹ Ένας από τους πρώτους

²⁷ Τέτοια περίπτωση αποτελεί σαφώς και το αστικό λαϊκό-ρεμπέτικο τραγούδι και οι εκπρόσωποι του.

²⁸ Matvejevic Predrag. *Il Mediterraneo e l'Europa*. Lezionial College de France. Milan: Garzanti, 1998 (Giaccaria και Minca 2011).

²⁹ Άλλωστε το γεγονός ότι η μεσογειακή αποικιοκρατία υπήρξε πεδίο παραγωγής υβριδικών ταυτοτήτων και εναλλακτικών μοντερνισμών τεκμηριώνεται από πληθώρα ερευνών (Borutta και Γκέκας 2010: 6).

θεωρητικούς που ασχολήθηκαν με τη σύγχρονη ιστορία της Μεσογείου είναι ο Franco Cassano και η «Νότια Σκέψη» που έθεσε επί τάπητος. Σύμφωνα με τον Nick Dines (2013: 1-2), το *Southern Thought* αντιπροσωπεύει ουσιαστικά ένα εναλλακτικό τρόπο σκέψης που αντιτίθεται στην κυρίαρχη αντίληψη του Βορρά και της Δύσης και στις τελεολογικές νοηματοδοτήσεις τους σχετικά με την ηθική, τον ορθολογισμό, το χώρο και το χρόνο. Κατά κάποιον τρόπο υφίσταται ως το αντίδοτο στους πολιτιστικούς, τους θρησκευτικούς και τους οικονομικούς φονταμενταλισμούς του σύγχρονου κόσμου.³⁰ Όπως αναφέρει ο ίδιος ο Cassano (Dines 2013: 1), στη σύγχρονη εποχή του παγκόσμιου «επιταχυνόμενου καπιταλισμού» και του «ηγεμονικού φιλελευθερισμού», μολονότι ο Νότος μαστίζεται από ευρείες κοινωνικές και πολιτιστικές συγκρούσεις, αποτελεί ουσιαστικά έναν εναλλακτικό τρόπο σκέψης, μια εναλλακτική κοσμοθεωρία.³¹ Ο Cassano εισηγείται μια αντιστροφή του σημείου αφετηρίας της σκέψης, λέγοντας ότι είναι καιρός να σταματήσουμε να σκεφτόμαστε το Νότο υπό το φως της Νεωτερικότητας, αλλά να αρχίσουμε να σκεφτόμαστε την Νεωτερικότητα υπό το φως του Νότου (Giaccaria και Minca 2011: 354-355).³²

Ωστόσο η «Νότια Σκέψη» του Cassano δεν αποτελεί τελεολογική τοποθέτηση για τους σύγχρονους θεωρητικούς. Σύμφωνα με τον Dines (2013: 3) υπάρχει μια προβληματική στον τρόπο που ο Cassano τείνει να οραματίζεται τις διαφορετικές κουλτούρες, και αυτή έχει να κάνει με την αντίληψη τους ως τη συσσωρευμένη κληρονομιά εδαφικά περιορισμένων ομάδων, οι οποίες αλληλεπιδρούν μεν, αλλά από μια απομονωμένη αφετηρία. Την προβληματική αυτή έρχεται να διορθώσει τρόπον τινά ο Chambers (2008: 22-42), ο οποίος εισηγείται μια Μεσόγειο ως σύνθετο ιστορικό χώρο, που αμφισβητεί και ερμηνεύει τη δυναμική έννοια της Ευρω-Αμερικής, της Νεωτερικότητας και της προόδου (που υποτίθεται ότι αντιπροσωπεύει η τελευταία). Η Μεσόγειος, για τον Chambers (2008: 25), προτείνει μια πολλαπλότητα η οποία προκύπτει από έναν επίμονο συνδυασμό επικοινωνίας και διαφορετικότητας, κοινών συναντήσεων και αξιοσημείωτων διαφοροποιήσεων, η οποία ανακρίνει τις εύκολες αξιολογήσεις που βασίζονται σε ομοιογενείς νεωτερικότητες. Αντιπαραβάλλει στον «μονοθεϊσμό», την «αντικειμενικότητα» και την

³⁰ Ο Claudio Fogu (2010: 13), προβάλλει το *Southern Thought* ως άμεση απάντηση στον Μεσογειακισμό, στον οποίο παγιδύεται ο Michael Herzfeld (βλ. Giaccaria και Minca 2011, σ. 347).

³¹ Cassano, Franco, κ.ά. *Southern Thought and Other Essays on the Mediterranean*. Μτφρ. Norma Bouchard και Valerio Ferme. New York: Fordham University Press, 2011 (Dines 2013).

³² Ο Dines (2013: 1-2) θα προχωρήσει προσδιορίζοντας τις τέσσερις έννοιες από τις οποίες απαρτίζεται η «Νότια Σκέψη» του Cassano. Πρόκειται για την αυτονομία, τη βραδύτητα, τη μεσογειακότητα και τη μετριοπάθεια. Η αυτονομία αναφέρεται στη δυνατότητα και το δικαίωμα του Νότου να αυτο-αντιλαμβάνεται αφενός την ταυτότητα του, και αφετέρου να αναπτύσσει γενικότερη κριτική σκέψη (βλ. παρ. διατρ. σ. 13, υποδεέστερη ετερότητα). Η βραδύτητα του αποτελεί μια ριζοσπαστικά διαφορετική ιδέα αντίληψης του χρόνου, σε αντίθεση με τη Φαουστιανική. Η βραδύτητα του Cassano, δεν εισηγείται την επιβράδυνση των σημερινών ρυθμών ζωής, αλλά την επανάκτηση του ελέγχου της από τον άνθρωπο. Η Μεσογειακότητα αποτελεί το γεωγραφικό, το πολιτιστικό και το φιλοσοφικό σημείο αναφοράς της Νότιας Σκέψης. Τέλος η μετριοπάθεια του Cassano υπονοεί την ακούσια ικανότητα των διαφορετικών κουλτούρων να συνυπάρχουν (Dines 2013: 1-2).

«παγκόσμια εικόνα» (οι όροι με τις έννοιες του Martin Heidegger), μια θάλασσα μεταναστευόντων πολιτισμών, δυνάμεων και ιστοριών η οποία ανέκαθεν προέτεινε ένα πιο ρευστό, ασταθές και ημιτελές μοντέλο της ιστορίας. Ένα μοντέλο το οποίο βρίσκεται σε συνεχή εξέλιξη, επιτρέποντας τις αναθεωρήσεις, με τον ίδιο τρόπο που οι τέχνες επανεξετάζουν διαχρονικά τους κώδικες επικοινωνίας που μας διέπουν (Chambers 2008: 25-32). Ωστόσο και οι δύο φαίνεται να συγκλίνουν και να συμφωνούν στο γεγονός πως η υβριδικότητα των πολιτισμών και των ανθρώπων έγκειται στο γεγονός ότι «τα σύνορα καθορίζονται από τις διασταυρώσεις τους και τα περιθώρια από τις διασυνδέσεις τους».³³ Πάνω σε αυτή τη βάση και συνυφασμένη με τη «Σκέψη του Νότου», ο Fogu (2010: 17) καλεί την Ευρώπη να δει τον εαυτό της τόσο ως το αρχιπέλαγος του Massimo Cacciari, όσο και ως τη χερσόνησο του Cassano.

Άλλες σύγχρονες θεωρήσεις, όπως στην περίπτωση των Giaccaria και Minca (2011: 360), έχουν να κάνουν με το υπόβαθρο της σχέσης παράλληλης μαθητείας που θα μπορούσαν να έχουν σήμερα η επιστήμες της Γεωγραφίας και των Μεσογειακών Σπουδών. Οι πολιτιστικές γεωγραφίες εισηγούνται σήμερα μια επανεξέταση της Μεσογείου, εστιάζοντας στα στοιχεία και στις εκδηλώσεις που ξεφεύγουν από τη λογική των ευρωπαϊκών χαρτογραφικών μοντερνισμών. Μπορούν δε να σκιαγραφήσουν τον τρόπο με τον οποίο η «μεσογειακή ματιά» δύναται να αποκαλύψει τις μη-τοπογραφικές γεωγραφίες που διέπουν την ουσία τόσο της ίδιας της Θάλασσας όσο και της καθημερινότητας των κατοίκων της. Αυτός είναι, κατά τους Giaccaria και Minca (2011: 360), ο καμβάς που χρειάζονται οι Μεσογειακές Σπουδές, και ίσως αυτό που θα μπορούσε αρχικά να μάθει, και ακολούθως να προσφέρει σε αυτές η επιστήμη της Γεωγραφίας, καθώς δεν πρόκειται απλά για την αμφισβήτηση των βασικών της παραδοχών αλλά μία ευρύτερη προσπάθεια εκτόπισης του ηγεμονικού, ουμανιστικού ιδεαλισμού και τον επαναπροσδιορισμό της δηλωμένης του ηθικής σε ένα πιο προβληματικό και κριτικό χώρο. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Thierry Fabre (2010: 23), ο συσχετισμός αυτός τοποθετείται κάπου ανάμεσα στους δύο κόσμους, μεταξύ του «εγώ» και του «εμείς», μεταξύ του «εμείς» και του «αυτοί», μεταξύ του «εμείς» και του «εμείς». Το άθροισμα όλων αυτών των σχέσεων απαρτίζει την Μεσόγειο.³⁴

Σε μια ποιητική, παραστατική περιγραφή του, ο Chambers (2008: 55) συνοψίζει την ουσία των σύγχρονων θεωρήσεων μέσα από το παράδειγμα της μουσικής:

Όπως τον μελισματικό ήχο που αναδύεται από το ούτι, βασισμένο στους αμέτρητους συνδυασμούς που προσφέρει στον εκτελεστή του ο ασυγκέραστος καμβάς των αραβοτουρκικών/αραβοπερσικών μακαμιών, τα περίπλοκα μοτίβα και οι γλωσσικοί συνδυασμοί, είτε στην

³³ Η διατύπωση αυτή γίνεται από τον Purcell (2006: 24) ο οποίος την παίρνει από τον David Armitage ("Three Concepts of Atlantic History." *The British Atlantic World, 1500–1800*. Επιμ. Braddick M.J. κ.ά. Basingstoke και New York, 2002), και αφορά στη μελέτη του γύρω από τη Μεσόγειο κατά την αρχαιότητα. Ωστόσο το γεγονός ότι εκφράζει απόλυτα το σύνολο του έργου της δεύτερης γενιάς των θεωρητικών είναι αυταπόδεικτο στοιχείο της διαχρονικότητας που διέπει τον χαρακτήρα της Μεγάλης Θάλασσας.

³⁴ Αυτή είναι και η πεμπουσία της ιστορίας της Μεσογείου που εισηγούνται οι Borutta και Γκέκας (2012: 2).

μουσική είτε στον πεζό λόγο, μας απελευθερώνουν από το χώρο του προβλέψιμου και μας εκτοξεύουν προς το ανεξερεύνητο, το άγνωστο.³⁵

Δεν είναι άλλωστε τυχαίο, εξηγεί ο Chambers (2008: 55), το γεγονός ότι στην κλασική Αραβική κουλτούρα, το ούτι ήταν το όργανο των φιλοσόφων. Με αυτό θέλει να πει ότι το ούτι είναι μια δίοδος προς τους μεταβαλλόμενους ήχους ενός ημιτελούς σώματος που συνεπάγεται την αποδυνάμωση της πεισματικής και αυθαίρετης ενορχήστρωσης του χρόνου την οποία επιβάλλει η επίσημη Νεωτερικότητα. Η μουσική, εισηγείται μια «πατρίδα» που βρίσκεται σε αέναη κίνηση, ταξιδεύοντας χωρίς να ριζώνει κάπου, προτείνοντας ένα σύνολο κατακερματισμένων ιστοριών και ήχων που ξεφεύγουν από τις εκάστοτε τελεολογίες. Η τέχνη της μουσικής είναι ίσως και το αρτιότερο παράδειγμα υβριδικότητας, καθώς όπως πολύ σωστά υποδεικνύει ο Chambers (2008: 42) είναι η τέχνη που δίνει φωνή στο αόρατο.³⁶ Και καθώς η υβριδικότητα, είναι – σύμφωνα και με την διατύπωση του Thierry Fabre – μια πολυφωνική πρόσμιξη, ή όπως το θέτει ο Christian Bromberger ένα σύστημα αλληλοσυμπληρωματικών διαφορών, ο προσδιορισμός του ενός είναι απόλυτα συνυφασμένος με τον προσδιορισμό του άλλου.³⁷ Γι’ αυτό ακριβώς η υβριδικότητα της Μεσογείου δεν έχει καμία σχέση με την «κρεολοποίηση» (Fabre 2010: 20).

Ο Bromberger κάνει λόγο για μια κατάσταση, στην οποία ο καθένας παίζει από τη δική του παρτιτούρα, όχι μεμονωμένα αλλά με βάση μιας κατάστασης μεταξύ εγγύτητας και χωρισμού (Fabre 2010: 20). Ακόμα, ο εθνομουσικολόγος Bernard Lortat Jacob, που εξειδικεύεται στη μεσογειακή πολυφωνία, προσθέτει ότι το να τραγουδά κανείς, σημαίνει τόσο το να συνυπάρχει όσο και να μοιράζεται – να βγάζει προς τα έξω κάτι από τον εαυτό του.³⁸ Για τον Jacob η ομορφιά του τραγουδιού μετριέται πάντοτε από την εγγύτητα και τη συλλογικότητα που δημιουργεί μεταξύ των τραγουδιστών, καθώς αποτελεί κοινοποίηση μιας μορφής προσωπικής μαρτυρίας (Fabre 2010: 20). Υπό αυτό το πλαίσιο το τραγούδι ανάγεται σε ένα κοινό, ομαδικό έργο γεννημένο από τη ένωση καρδιάς και σώματος, που τείνει συνήθως να ξεπερνά τις προσδοκίες των δημιουργών του, ενώ ιδιαίτερη σημασία δίδεται στην αντιπαράθεση καθώς και στην ανάμειξη (την αρμονική κατανόηση) των τραγουδιστών, ως κεντρικά χαρακτηριστικά αυτής της διαδικασίας (Fabre 2010: 21). Ένταση και κατανόηση είναι αμφοτέρωθεν μέρη μιας βασικής συζήτησης, τόσο κοινωνικής όσο και μουσικής, η

³⁵ Ο Chambers (2008: 56-57) δίνει το παράδειγμα του Naseer Shamma και της διασκευής του Maqamat Ziriyab, το οποίο φέρνει μαζί ήχους από τις όχθες του Ευφράτη και του Γουαδαλκιβίρ, της περιοχής της Βαγδάτης μέχρι την Κόρδοβα, σε μια εναλλακτική διαμόρφωση του χρόνου και του χώρου στην οποία το τότε και το τώρα συνυπάρχουν.

³⁶ Ο όρος αυτός αναφέρεται ξεκάθαρα σε αυτά που η Δύση απέκλεισε από το αφήγημα της, όπως είδαμε πριν. Σύμφωνα με τον Chambers (2008: 46) – και είναι εντελώς εύληπτο ούτως ή άλλως – η μουσική ταξιδεύει έξω από σύνορα και επιβεβλημένες ταυτότητες.

³⁷ Bromberger, Christian κ.ά. “Faut-il jeter la Méditerranée avec l’eau dubain?” άρθρο που παρουσιάστηκε στο συνέδριο *L’anthropologie et la Méditerranée: unité, diversité et perspectives*, Aix-en-Provence, 14-17 Μαΐου 1997 (Fabre 2010).

³⁸ Jacob, Lortat, B. “S’entendre pour chanter: une approche anthropologique du chant en Sardaigne.” άρθρο που παρουσιάστηκε στο συνέδριο *L’anthropologie et la Méditerranée: unité, diversité et perspectives*, Aix-en-Provence, 14-17 Μαΐου 1997 (Fabre 2010).

οποία καταλήγει σε δύο διαφορετικές αισθητικές: ανάλογα των περιστάσεων, η αρμονία δύναται να γεννιέται από την ένταση, ή να επιλύεται εντός της.

Οι σχέσεις που παρατηρούνται μέσα σε αυτό το σύστημα των συμπληρωματικών διαφορών και των πολιτιστικών μορφών της σύγχρονης Μεσογείου, διευρύνει σημαντικά τις προοπτικές κατανόησης των διαπολιτισμικών αλληλεπιδράσεων στον σύγχρονο μεσογειακό κόσμο, ενώ μας βοηθά επίσης να εκφράσουμε ορισμένες εκφάνσεις των σχέσεων τους στο σήμερα (Fabre 2010: 20-21). Ακόμα, σύμφωνα με την «οντολογία του παρόντος» του Foucault, η σύνθεση που προκύπτει από αυτή τη μεταβλητότητα, εισηγείται μια αισθητική που αντηχεί με τις ευρύτερες συνθήκες της ιστορικής και πολιτιστικής της δημιουργίας (Chambers 2008: 47).³⁹ Ως ενδιάμεσος κόσμος, η Μεσόγειος είναι σε όλες τις πολιτιστικές εκφάνσεις ένας καίριος και διαχρονικός παραγωγός αμαλαγμάτων, τα οποία δεν μπορούν να εξαντληθούν ολοκληρωτικά στο πλαίσιο της ομοιογένειας (Fabre 2010: 23). Ακολουθώντας τον ήχο, και όχι τις επιβεβλημένες ταυτότητες, όπως εισηγείται ο Chambers (2008: 46) διευρύνουμε τους ορίζοντες μας, περνώντας σε μια πολυσύνθετη ιστορική πραγματικότητα με ένα πολύ πιο διευρυμένο φάσμα απρόσμενων δυνατοτήτων.

Έτσι λοιπόν, το σύνολο των σύγχρονων θεωρήσεων αποκαλύπτει ότι η Μεσόγειος – ως η «υποδεέστερη περιφέρεια» του Άλλου – ήταν ο χώρος στον οποίο ορίστηκε η διάκριση μεταξύ του νεωτερικού ευρωπαϊκού/δυτικού και του «υποανάπτυκτου» μη δυτικού (και κατά συνέπεια υποδεέστερου) Άλλου. Η κυρίαρχη πλευρά ήταν αυτή που επέβαλε ως καθολικούς και διαχρονικούς ορισμούς σε αυτή τη συνάντηση, τόσο τη Νεωτερικότητα όσο και τις συνεπακόλουθες διακρίσεις της (Δανός 2019Γ: 1). Ο Ben Yehoyada (2014: 115-116) αναφέρει ότι σε αυτή τη βάση τέθηκε και ο κοσμοπολιτισμός ως έμβλημα για την ευρύτερη Μεσόγειο, γεγονός που φανερώνει ακόμα και στο αποικιοκρατικό πλαίσιο την αντίθεση της Μεσογείου στην ισοπεδωτική επίδραση της ιδεολογίας της Νεωτερικότητας και ιδιαίτερα του εθνικισμού. Επιπρόσθετα, οι σύγχρονες θεωρήσεις, αντιπαραβάλλουν στη ρητορική και την ιδεολογία της κυρίαρχης Νεωτερικότητας του κατά τα άλλα ατοπικού-οικουμενικού και α-χρονικού (ως αποκομμένος από το παρελθόν) «κλασικού» μοντερνισμού, μια πληθώρα εναλλακτικών και αντι-ηγεμονικών εκφάνσεων του Μοντερνισμού. Σύμφωνα με αυτές η Νεωτερικότητα – ως ακόμα μία θεωρητική κατασκευή – δεν μπορεί να υπάρξει έξω από το χώρο και το χρόνο (όπως είδαμε πριν για τη Μεσόγειο), συνεπώς είναι και αυτή υποκείμενο συγκεκριμένου χρονικού όπως και χωρικού πλαισίου (Δανός 2019Γ: 5).

³⁹ Michel Foucault. “What is Enlightenment?.” *The Foucault Reader*. London: Penguin, 1984 (Chambers 2008).

Ως εκ τούτου τα διαφορετικά σημεία, στον τόπο και στο χρόνο, από τα οποία αρχίζει η εκάστοτε μετάβαση σε αυτή, οδηγούν αναπόφευκτα σε εντελώς διαφορετικές μοντέρνες εκφράσεις. Στις εκφράσεις αυτές, όπως παρατηρεί ο Mark S. Philips (Δανός 2019Γ: 5), η παράδοση αποκαθίσταται ως αναπόσπαστο μέρος παραγωγής της τέχνης καθώς και το παράδειγμα εξέτασης των τρόπων μετάδοσης της κουλτούρας, τόσο στο πρακτικό όσο και στο ερμηνευτικό επίπεδο.⁴⁰ Τέτοιες συνεχείς μεταφράσεις και ανα- ή αντι-διατυπώσεις όπως χαρακτηριστικά περιγράφει ο Δανός (2019Γ: 6), αποτέλεσαν ένα αναπόσπαστο κομμάτι της καλλιτεχνικής παραγωγής στις πάλαι ποτέ υποβαθμισμένες και περιθωριοποιημένες κατά τα Δυτικά πρότυπα χωρικότητες και χρονικότητες. Ως εκ τούτου ο μόνος τρόπος να εξεταστούν ουσιαστικά οι πολιτιστικές και πολιτισμικές εκφράσεις που προκύπτουν στους εν λόγω χωροχρόνους, είναι στη βάση μιας παράλληλης και διαφορετικής νεωτερικής συνθήκης, και όχι ως καθυστερημένες και ατελείς εκδοχές ενός πλήρους, αρχικού, και μονόπλευρου (εκ της Δύσης ορμώμενου) μοντερνισμού. Συνεχίζοντας, ο Δανός (2019Γ: 6) εισηγείται ότι εφόσον απορρίψουμε τις αξιώσεις του κυρίαρχου μοντερνισμού, υιοθετώντας παράλληλα την θέση της Friedman (2006: 433, 439), σύμφωνα με την οποία όλοι οι μοντερνισμοί αναπτύσσονται ως μία μορφή πολιτιστικής μετάφρασης ή μεταφύτευσης που παράγεται διαμέσου των διαπολιτισμικών συναντήσεων, η Μεσόγειος ανάγεται ως το τέλει παραδειγματικό περιβάλλον. Υπό αυτό το πρίσμα λοιπόν, θα επιχειρήσουμε να εξετάσουμε κατά πόσον το αστικό λαϊκό, «ρεμπέτικο» τραγούδι δύναται να αναχθεί σε μια εναλλακτική μορφή μεσογειακής μοντέρνας έκφρασης.



Εικ. 8: Καρτ ποστάλ από το Αλέππο της Συρίας, 1915, [www.commons.wikimedia.org](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aleppo-Music0Band.jpg), (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aleppo-Music0Band.jpg>).

⁴⁰ Mark S. Philips και Gordon Schochet. Introduction: “What is Tradition When It Is Not “Invented?” A Historiographical Introduction. *Questions of Tradition*. University of Toronto Press, 2004 (Δανός 2019Γ).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Η διαμόρφωση του Αστικού Λαϊκού Τραγουδιού στην Ανατολική Μεσόγειο

2.1. Το πλαίσιο παρατήρησης

Πριν την εξέταση του καθατού υποκειμένου, είμαστε αναγκασμένοι να προβούμε σε έναν σχολιασμό σχετικά με τον προσδιορισμό, καθώς και την περιοδολόγηση του, αφού για το αστικό λαϊκό-ρεμπέτικο τραγούδι οι απόψεις δίστανται διαχρονικά.⁴¹ Επειδή τα όρια του εν λόγω δοκιμίου δεν επιτρέπουν έναν ενδελεχή σχολιασμό, θα παρατεθούν εν συντομία και συμπερασματικά οι βάσεις πάνω στις οποίες στηρίχθηκε η έρευνα. Αρχικά όσον αφορά τον προσδιορισμό, υιοθετείται η άποψη του Στάθη Gauntlett (2001: 65-66) όπως αυτή παρατίθεται στην Επισκόπηση του δεύτερου κεφαλαίου του. Σύμφωνα με αυτήν, ως ακόμα μια μορφή λαϊκής τέχνης, το ρεμπέτικο, εκ φύσεως δεν επιδέχεται ένα ακριβή προσδιορισμό.⁴² Ο καθηγητής Γιώργος Κοκκώνης (Μπουσδούκου κ.ά. 2019), σε μια από τις πιο πρόσφατες ανοιχτές και δημόσιες συζητήσεις για το ρεμπέτικο, ανέφερε ότι η γνώση που έχουμε συγκεντρώσει σήμερα είναι τέτοια, που δυσκολεύει υπερβολικά την προσπάθεια διαμόρφωσης ενός καθολικού και γενικού προσδιορισμού.⁴³ Προχωρεί ωστόσο στην παρατήρηση ότι η συγκεντρωμένη γνώση, αρχίζει να σκιαγραφεί ένα είδος αστικού λαϊκού τραγουδιού με ποικίλες περιόδους και εξελίξεις, το οποίο εκκολάπτεται σε πολλές εστίες με τελείως διαφορετικές εκφράσεις.⁴⁴ Για τον προσδιορισμό του, είναι απαραίτητη και μια νύξη στην προφορική παράδοση, η οποία καθορίζει σημαντικά και διαχρονικά την εξέλιξη και την υβριδικότητα του. Αυτό γίνεται εντελώς εύληπτο στην πορεία, μέσα από την παράθεση μίας πληθώρας στοιχείων με τα οποία τα ομολογουμένως «ζωντανά» μουσικά ιδιώματα (οι διαφορετικές μουσικές εκφράσεις που διαμορφώνουν το αστικό λαϊκό-ρεμπέτικο) βρίσκονται σε διαρκή συζήτηση. Μέσα από αυτή τη συνδιαλλαγή, η προφορική παράδοση αφενός ενσωματώνει στη λαϊκή μουσική μια πλειάδα τοπικών

⁴¹ Το ρεμπέτικο τέθηκε ως πρωταρχικό πολιτισμικό ζήτημα ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1940, ενώ οι απόψεις και οι διαφωνίες γύρω από το κοινωνιολογικό του πλαίσιο συνεχίστηκαν μέχρι πολύ αργότερα, αν και σήμερα έχουν αμβλυνθεί σε σχέση με το τέλος του περασμένου αιώνα. Για μια ευρεία κατανόηση του ιστορικού των διαφόρων προσεγγίσεων και στάσεων γύρω από το ρεμπέτικο, αλλά και για τα σημαντικότερα κομμάτια της έρευνας, τόσο εντός όσο και εκτός της Ελλάδας, βλ. Gauntlett (2001).

⁴² Για την καθαυτή χρήση του όρου, αυτό που μπορεί να αναφερθεί με ασφάλεια είναι ότι σύμφωνα με τους καθηγητές Γιώργο Κοκκώνη (Μπουσδούκου κ.ά. 2019) και Μάρκο Φ. Δραγούμη (Φέρρης και Παναγιώτου 2006B), ο όρος αποκτά διαφορετικές έννοιες, πάντα υποκειμένες του χώρου και του χρόνου της εκάστοτε χρήσης τους. Το ενδεικτικό παράδειγμα του Gramsci (2005: 27-32) για τη διδασκαλία των γλωσσών διαφωτίζει σημαντικά την προβληματική γύρω από τον προσδιορισμό του. Ωστόσο αυτό που δύναται σε κάθε περίπτωση να υποστηριχθεί σύμφωνα με τον Gauntlett (2001: 32), είναι ότι η όποια εμπορική χρήση του όρου, προϋποθέτει τουλάχιστον την ευρέως διαδεδομένη αναγνώριση του.

⁴³ Από τους «Διάλογους» που έγιναν στην Σύρο, υπό την αιγίδα του Ιδρύματος Σταύρος Νιάρχος (Μπουσδούκου κ.ά. 2019). Στον πρόλογο της συζήτησης, παρόμοια άποψη εκφράζει και ο Παναγιώτης Κουνάδης, αναφέροντας ότι είναι σημαντικό να κατανοηθεί ότι ο διαχωρισμός «των τραγουδιών και των μουσικών των Ελλήνων» είναι ένα εξαιρετικά δύσκολο εγχείρημα.

⁴⁴ Ο Κοκκώνης (Μπουσδούκου κ.ά. 2019) κάνει σχετική «παρομοιοτική» αναφορά στη τζαζ, που υπάρχει ήδη στο βιβλίο του Gauntlett (2001: 66).

αλλά και ξένων στοιχείων και αφετέρου, μέσα από αιώνες εξέλιξης, τελειοποιεί μέχρι και την τελευταία μελωδική και στιχουργική λεπτομέρεια.⁴⁵

Σχετικά με την περιοδολόγηση του αστικού λαϊκού τραγουδιού, το παρόν δοκίμιο στηρίζεται στην άποψη ότι αυτή πρέπει να εδράζεται στη βάση καιρίων ιστορικών γεγονότων και όχι ειδολογικών ή στιχουργικών χαρακτηριστικών. Αυτό γιατί τα χαρακτηριστικά ενός μουσικού είδους είναι πάντοτε υποκείμενα των συνεπειών που επέρχονται από δεδομένα ιστορικά γεγονότα.⁴⁶ Λαμβάνοντας υπόψιν τον διαρθρωμένο διάλογο της τελευταίας δεκαετίας γύρω από το αστικό λαϊκό-ρεμπέτικο τραγούδι, σε αντιδιαστολή με το πρώτο κεφάλαιο, αυτό που δύναται να εξαχθεί είναι ότι, με τη Συνθήκη της Λωζάνης και τον εθνικό διαχωρισμό που λαμβάνει χώρα στην ευρύτερη περιοχή της Μεσογείου (βλ. παρ. διατρ. Κεφ. 1), ισοπεδώνεται οριστικά ο πολύχρωμος καμβάς που υπήρξε η προϋπόθεση για τη δημιουργία των διαφόρων εκφράσεων του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Παράλληλα, η εμφάνιση της δισκογραφίας στις αρχές του 20^{ου} αι. θα βάλει σταδιακά τέλος στην προφορική παράδοση που υφίσταται ως σταθερός παράγοντας της διαμόρφωσης τόσο των δημοτικών όσο και των αστικών λαϊκών τραγουδιών. Συνεπώς το 1922 ορίζεται σύμφωνα με τον Στάθη Δαμιανάκο (2001) ως ενδεικτική χρονολογία για το τέλος της Πρωτογενούς Περιόδου η οποία όπως θα δούμε στη συνέχεια, μετουσιώνει το σύνολο των σύγχρονων θεωρήσεων της δεύτερης γενιάς (βλ. παρ. διατρ. σσ. 17-21) που επαναπροσδιορίζει τη Μεσόγειο ως χώρο πρόσμιξης και υβριδικότητας.⁴⁷ Η Κλασική Περίοδος που ακολουθεί (από το 1922 μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '30), μαρτυρεί τη συγκέντρωση των εναπομείναντων ελληνικών πληθυσμών που αντιπροσωπεύουν τις διαφορετικές εκφράσεις του αστικού λαϊκού τραγουδιού, στις πόλεις του νεοελληνικού εθνικού κράτους. Κατά την πρώτη δεκαετία της, η εκεί μεταξύ τους τριβή οδηγεί στην σύμπτυξη του αστικού λαϊκού σε δύο κύρια μουσικά ρεύματα (ή εκφράσεις), τα οποία όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Κοκκώνης (Μπουσδούκου κ.ά. 2019) θα «αναμετρηθούν» στα πάλκα της πρωτεύουσας και του λιμανιού της, υπό τη συνεχή ανατροφοδότηση της «ομογενούς» αμερικανικής δισκογραφίας. Η δεύτερη δεκαετία γίνεται μάρτυρας της λογοκρισίας του δικτάτορα Ιωάννη Μεταξά, η οποία θα σημάνει την αρχή του τέλους της μουσικής πολυμορφίας και της μουσικής συνέχειας που χαρακτήριζε μέχρι πρότινος το αστικό λαϊκό τραγούδι.

⁴⁵ Βλ. Συμπεράσματα Νικόλαου Φαρδύ (Δραγούμης 2008, σσ. 24-25).

⁴⁶ Η συγκεκριμένη θέση, υποδεικνύει ενδεχομένως – και συμπερασματικά – τη θέση του παρόντος δοκιμίου όσον αφορά στο φάσμα του κοινωνικού πλαισίου, του αστικού λαϊκού-ρεμπέτικου όπως το εξηγεί ο Gauntlett (2001, σ. 29).

⁴⁷ Η παρούσα εργασία ασπάζεται τη χρονική περιοδολόγηση του Δαμιανάκου, όπως παρουσιάζεται στην *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου* (2001), κυρίως για τις πρώτες δύο περιόδους που αποτελούν τα σημεία εστίασης της. Ωστόσο φέρει ορισμένες αντιρρήσεις σχετικά με τους ταξικούς και κοινωνιολογικούς, προσδιορισμούς του Δαμιανάκου, οι οποίοι αιτιολογούνται γενικά στο πρώτο κεφάλαιο (βλ. παρ. διατρ. υποσ. 24).

Όσον αφορά στην απόπειρα προσδιορισμού μιας αφετηρίας της Πρωτογενούς Περιόδου, χρειάζεται να ληφθούν υπόψιν δύο σημεία: αφενός, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, οι εστίες στις οποίες εκκολάπτεται το αστικό λαϊκό τραγούδι είναι πολλές, και με εκ διαμέτρου αντίθετα χαρακτηριστικά. Ως εκ τούτου, ο εντοπισμός των ιστορικών σημείων που θα μπορούσαν να υποδείξουν την εδραίωση στοιχείων που να σχετίζονται με το είδος, εκτείνεται σε τέτοιο χρονικό φάσμα που καθιστά αδύνατη την επιλογή μιας συγκεκριμένης χρονολογίας.⁴⁸ Αφετέρου, εφόσον πρόκειται για αστικό λαϊκό τραγούδι, προϋποτίθεται η ύπαρξη αστικών κέντρων. Εντούτοις, εν αντιθέσει με τα περισσότερα αστικά κέντρα της Δύσης, τα αστικά κέντρα της Ανατολικής Μεσογείου τα οποία μας ενδιαφέρουν, υφίστανται ως τέτοια πολύ πριν τις παραμέτρους που ορίζει η Νεωτερικότητα. Τα παραδείγματα της Κωνσταντινούπολης, της Θεσσαλονίκης και της Σμύρνης είναι ενδεικτικά, καθώς παρουσιάζουν αδιάλειπτη αστική ιστορία που χάνεται στο βάθος των βυζαντινών χρόνων. Συνεπώς, η σχέση του εν λόγω λαϊκού τραγουδιού με τις αστικές και όχι μόνο παραδόσεις που ευδοκίμουν στην ευρύτερη περιοχή (της Μεσογείου), όπως θα δούμε στη συνέχεια, είναι τέτοιες που μας επιτρέπουν να ισχυριστούμε με σχετική ασφάλεια ότι αποτελεί ταυτόχρονα μέρος αλλά και συνέχεια τους. Για αυτούς τους δύο αλληλένδετους λόγους, η απόπειρα προσδιορισμού μιας απαρχής, εκτός από δύσκολη, δεν έχει ουσιαστικό νόημα, καθώς η παράδοση και τα προϊόντα της δεν επιδέχονται προσδιορισμούς βάση των Δυτικών προτύπων. Η ανάγκη προσδιορισμού μιας αφετηρίας για την εν λόγω πολιτισμική έκφανση, θα μπορούσε ενδεχομένως να ερμηνευθεί ως η αναγκαία «ρήξη με την παράδοση», η «αναγκαία» πρακτική του ηγεμονικού αφηγήματος όσον αφορά τον αυτοπροσδιορισμό του (βλ. παρ. διατρ. σσ. 9-10).

Επιβάλλεται επομένως, για την τεκμηρίωση των παραπάνω ισχυρισμών, η εξέταση των κοινωνικών φαινομένων της μουσικής και ο εντοπισμός των στοιχείων αυτών που περνούν το κατώφλι της Νεωτερικότητας, αναδεικνύοντας τους λόγους για τους οποίους η μουσική αποτελεί διαχρονικά «παθητικό» αλλά και αόρατο εμπόδιο – για να χρησιμοποιήσουμε τα λεγόμενα του Chambers (2008: 42-46) – στους αυταρχικούς προσδιορισμούς, τις κατηγοριοποιήσεις και τις νοσηματοδοτήσεις που επιβάλλει τους τελευταίους δύο αιώνες στη Μεσόγειο η Δύση. Μέσα από αυτή την ανάδειξη, προκύπτει και η υβριδικότητα που διέπει το αστικό λαϊκό-ρεμπέτικο τραγούδι των ελληνόφωνων πληθυσμών, γεγονός που το καθιστά ως μια αυθεντική μορφή «εναλλακτικής» μεσογειακής μοντέρνας τέχνης.

⁴⁸ Ωστόσο, μπορούμε να δεχθούμε ότι οι παράμετροι που συντέιναν στη διαμόρφωση του αστικού λαϊκού, έχουν σε μεγάλο βαθμό άμεση σχέση με την νεωτερική συνθήκη· όμως, όπως θα δούμε, δεν περιορίζονται σε αυτήν. Συνεπώς, όπως και για τη Μεσόγειο, τα όρια είναι κι εδώ μεταβλητά και ασαφή (βλ. παρ. διατρ. σ. 16, αναφορά στον Matvejevic).

2.2. Κοινωνικά φαινόμενα της μουσικής στην προ-νεωτερική εποχή

Για τη μουσική στον αρχαίο κόσμο μπορούμε να ισχυριστούμε με σχετική ασφάλεια ότι ισχύουν δύο θεμελιώδεις και αλληλένδετες βασικές παραμέτροι: η πρώτη έχει να κάνει με τη μουσική ως αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινότητας, ενώ η δεύτερη με την άρρηκτη σύνδεση που έχει με τις πολυθεϊστικές θρησκείες του αρχαίου κόσμου. Σύμφωνα με τα στοιχεία που παραθέτει ο Ελβετός μουσικολόγος Karl Nef (1985: 20-57), οι δύο αυτές παραμέτροι διέπουν το σύνολο των πολιτισμών του αρχαίου κόσμου της Μεσογείου.⁴⁹ Η περίπτωση του αρχαίου ελληνικού κόσμου μας δίνει μια αρκετά ολοκληρωμένη εικόνα για τη συνοχή των δύο παραμέτρων, καθ' όλη την διάρκεια της ιστορίας του.⁵⁰ Οι πρώτες αναφορές εντοπίζονται σύμφωνα με τον Nef (1985: 47) στους Ομηρικούς χρόνους, κατά τους οποίους η μουσική είναι άμεσα συνυφασμένη με την ποίηση, σημείο στο οποίο συμφωνεί και ο μουσικολόγος Μάρκος Φ. Δραγούμης (Φέρρης και Παναγιώτου 2006Α). Τόσο τα επικά (της ομηρικής περιόδου), όσο και τα λυρικά (της κλασικής)



Εικ. 9: Μιχάλης Γεωργίου, *Επτάχορδη λύρα*, 5^{ος} αι. π.Χ. Κέλυσος θαλάσσιας χελώνας, κέρατα, δερμάτινα λουρι. Μήκος 64 εκ., πλάτος 36 εκ., βάθος ηχείου 9 εκ. (Γεωργίου 2007: 34-35). Εικ. 10: Μιχάλης Γεωργίου, *Οκτάχορδη λύρα*, 5^{ος} αι. π.Χ. Ομοίωμα κελύφους από ξύλο, ξύλινοι βραχίονες, δερμάτινα λουριά με κυλινδρικά ξύλα. Μήκος 72 εκ., πλάτος 43 εκ., βάθος ηχείου 8 εκ. (Γεωργίου 2007: 40-41). Εικ. 11: Μιχάλης Γεωργίου, *Φόρμιγξ - Αρχαϊκή Κιθάρα κοίλης βάσεως*, 8^{ος} αι. π.Χ. Ξύλο. Ύψος 65 εκ., πλάτος 46 εκ., βάθος ηχείου 6.5 εκ. (Γεωργίου 2007: 66-67). Εικ. 12: Μιχάλης Γεωργίου, *Αιωρική Κιθάρα*, 5^{ος} αι. π.Χ. Ξύλο. Ύψος 72 εκ., πλάτος 48 εκ., βάθος ηχείου 9 εκ. (Γεωργίου 2007: 68-69).

⁴⁹ Η περίπτωση του Ελβετού μουσικολόγου Karl Nef (1873–1935) αποτελεί μία τυπική περίπτωση της Δυτικοκεντρικής ορθολογιστικής προσέγγισης. Συνεπώς η χρήση των πληροφοριών που παρέχει γίνεται με προσοχή και εν πλήρει συνειδήσει των προβληματικών που ενυπάρχουν στην καταγραφή τους, αποφεύγοντας όσο το δυνατό τη συμπερασματική γενικολογία που χαρακτηρίζει το κείμενο του. Ο τρόπος της χρήσης του όρου «πολιτισμός», από τον Nef, εμπίπτει στη γενικότερη πρακτική μιας μεμονωμένης παρατήρησης πολιτιστικών εκφάνσεων, η οποία σύμφωνα με την θέση του E. B. Tylor (*Primitive Culture*. London, 1871) που παραθέτει ο Δαμιανάκος (2001: 30-31), μας περιορίζει από την ευρύτερη κατανόηση των αλληλεπιδράσεων που διέπουν τις κουλτούρες (και τα κοινωνικά τους χαρακτηριστικά) από τις οποίες αναδύονται. Ανεξάρτητα, ο Nef (1985: 20-57) παρατηρεί ότι οι δύο αλληλένδετες παραμέτροι διέπουν τους πολιτισμούς των Ινδών, των Αιγυπτίων, των Βαβυλώνιων, των Ασσύριων και των Ελλήνων, συνεπώς, και των Ρωμαίων.

⁵⁰ Ωστόσο και εδώ διαφαίνεται ξεκάθαρα η αδυναμία του Nef να διαχωρίσει και να περιοδολογήσει τα στοιχεία που παραθέτει, μένοντας περιορισμένος σε μια απλοϊκή αντιμετώπιση του αρχαίου ελληνικού κόσμου ως ένα αδιαίρετο και καθολικό σύνολο.

τραγούδια, συνοδεύονταν πάντα από μουσικά όργανα όπως την λύρα ή την κιθάρα.⁵¹ Αυτά λάμβαναν χώρα τόσο στις επίσημες γιορτές και τους αγώνες όσο και στα συμπόσια. Η σύνδεση της μουσικής με τη θρησκεία ενισχύεται και περιπλέκεται περαιτέρω από τις σχέσεις που έχει η οργανολογία καθαυτή με τη λατρεία συγκεκριμένων θεών. Ο Nef (1985: 52) αναφέρει ότι η λύρα, για παράδειγμα, σχετίζεται με τη λατρεία του Απόλλωνα (ο οποίος θεωρείται και εκπρόσωπος της), ενώ ο αυλός, ως σύμβολο του πάθους, με τη λατρεία του Διόνυσου. Στη συνέχεια κάνει αναφορά για μια σειρά λαϊκών τραγουδιών που ήταν συνυφασμένα με διάφορες πράξεις της καθημερινότητας, ισχυρισμό που τεκμηριώνει προφορικά στο ντοκιμαντέρ του Κώστα Φέρρη και της Θέσιας Παναγιώτου, *Η ιστορία του ρεμπέτικου* (2006), ο μουσικολόγος Χριστόδουλος Χάλαρης.⁵² Ο Χάλαρης (Φέρρης και Παναγιώτου 2006Α) εξηγεί τη θρησκευτική σύνδεση που έχουν τα καθημερινά άσματα αναφέροντας ότι οι άδοντες επικαλούνται τις εκάστοτε θεότητες για την αγαθή έκβαση της εκάστοτε δραστηριότητας.

Μια ακόμα παράμετρος που άπτεται της μουσικής του αρχαίου ελληνικού κόσμου, έχει να κάνει με την αλληλένδετη σχέση ήθους και αισθητικής (Nef 1985: 53). Ως εκ τούτου, το μουσικό ύφος, που πρέπει να παράγει το πρέπον κοινωνικό ήθος, αποτελεί μονίμως και σταθερά καίριο θέμα σύμφωνα με τον Χάλαρη (Φέρρης και Παναγιώτου 2006Α). Ο Nef (1985: 52) σημειώνει ότι η εν λόγω θεωρία – η οποία αναπτύσσεται αρχικά από τους Πυθαγόρειους, και στη συνέχεια εκτενώς, τόσο από τους Πλάτωνα και Αριστοτέλη όσο και από τις Σχολές των Περιπατητικών και των Στωικών – παραδέχεται ότι τα ηχητικά φαινόμενα συνδέονται άμεσα με τις ψυχικές καταστάσεις, και ότι μια ορισμένη σειρά ήχων μπορεί να προκαλέσει ένα συγκεκριμένο συναίσθημα. Ομολογουμένως η σημασία της μουσικής ήταν τέτοια στον αρχαίο ελληνικό κόσμο, που ανάγκασε τον ίδιο τον Πλάτωνα να προχωρήσει σε ένα διαχωρισμό σχετικά με το ποιοι «τρόποι» θα συμπεριληφθούν και ποιοι θα εξοριστούν από την ιδανική Πολιτεία (Φέρρης και Παναγιώτου 2006Α). Στο μουσικό ύφος και το αντίστοιχο κοινωνικό ήθος άπτονται και οι «Νόμοι», για τους οποίους ο Nef (1985:

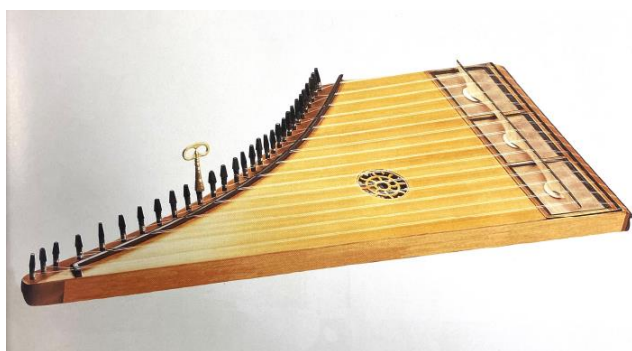


Εικ. 13:Μιχάλης Γεωργίου, *Τρίχορδο-Πανδουρίς*, 4^{ος} αι. π.Χ., Μήκος 85 εκ., πλάτος 23 εκ., βάθος ηχείου 12 εκ., (Ετυμολογία: παν - δόρυ. Όργανο κατασκευασμένο εξ' ολοκλήρου από ξύλο), (Γεωργίου 2007: 63-64).

⁵¹ Βλ. Γεωργίου (2007: 34-58) για τη λύρα [Εικ. 9, 10], και (64-70) για τη κιθάρα [Εικ. 11, 12].

⁵² Αναφέρονται ο «λίνος» για τον τρυγητό, ο «υμέναιος», το τραγούδι του γάμου, ο «θρήνος», το μοιρολόι, ο «κόμος», το τραγούδι που έκλεινε τα γλέντια καθώς και τα «παροίγια», τα τραγούδια του κρασιού, τα νανουρίσματα, τα τραγούδια της δουλειάς κ.α. (Nef 1985: 47).

50) αναφέρει ότι υπάρχουν ήδη πολύ πριν την Κλασική εποχή.⁵³ Σε αυτό το υπόβαθρο ανάγεται εν συνεχεία – σύμφωνα με τον Χάλαρη (Φέρρης και Παναγιώτου 2006Α) – η πολεμική που δέχεται από τον επίσημο πολιτισμό η μελισματική μουσική της Πανδουρίδας [Εικ. 13], η οποία, αν και ως όργανο έχει ήδη σημαντική διάδοση στον ελληνικό χώρο ήδη από τον 7^ο π.Χ. αιώνα, δεν θεωρείται δημιούργημα του ελληνικού κόσμου λόγω της μεγάλης μελισματικής δυνατότητας-ελευθερίας που προσφέρει στο χειριστή της, και ως εκ τούτου θεωρείται ακατάλληλη για την εκτέλεση «ακαδημαϊκής», λόγιας μουσικής.⁵⁴ Οι πληροφορίες αυτές, μας επιτρέπουν να παρατηρήσουμε τη διαχρονική σημασία που είχε ο έλεγχος της μουσικής από την εκάστοτε εκτελεστική-πολιτική εξουσία. Σύμφωνα με τον Δραγούμη (Φέρρης και Παναγιώτου 2006Α), η λόγια κουλτούρα μαίνεται ευθαρσώς της φιλελεύθερης και εν πολλοίς αυτοσχεδιαστικής φύσης της μουσικής που εκπροσωπεί



Εικ. 14: Μιχάλης Γεωργίου, *Επιγόνιον*, 4^{ος} αι. π.Χ. Μήκος 98 εκ., πλάτος 43 εκ., βάθος ηχείου 4,5 εκ. (Γεωργίου 2007: 30-31).

η πανδουρίδα, κατηγορώντας την ότι «διαφθείρει» την παλιά καλή κλασική μουσική.⁵⁵ Για την πανδουρίδα, η ευρεία διάδοση της στον ελλαδικό χώρο δεν συμβαίνει πριν από τον 4^ο αιώνα π.Χ. ενώ η κορύφωση της χρήσης της στην Ανατολική Μεσόγειο λαμβάνει χώρα κατά τους αλεξανδρινούς χρόνους, μαζί με μια μεγάλη σειρά επιγώνιων [Εικ. 14] (Φέρρης και

Παναγιώτου 2006Α).

Έτσι κατά τους ελληνιστικούς και ρωμαϊκούς χρόνους μπορεί να εξαχθεί με σχετική ασφάλεια το συμπέρασμα ότι οι κοινωνίες της Ανατολικής Μεσογείου, οι οποίες απαρτίζουν τα βασίλεια των επιγόνων του Μεγάλου Αλεξάνδρου και στη συνέχεια τις εκτάσεις της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, διέπονται από μια βαθιά σχέση με τη μουσική όπως εξηγήθηκε πιο πάνω. Εν

⁵³ Ο Nef (1985: 50) αναφέρει ότι πρόκειται για οργανικές και ελεύθερες μελωδίες που κινούνταν μέσα σε συγκεκριμένα πλαίσια με τέτοιο τρόπο, ώστε να παραμένει αμετάβλητη η αρχική τους μορφή ως προς τη μελωδική καμπή, το γένος, τον οπλισμό και το ρυθμό. Ο Ηλίας Β. Καπετανάκης (2012: 49-50) πληροφορεί πως το φαινόμενο των μουσικών νόμων παρατηρείται και σε άλλες περιοχές της Μεσογείου καθώς και της Μεσοποταμίας, γεγονός που υπαινίσσεται επαληθευτικά το έργο των Horden, Purcell και Abulafia για τις σχέσεις αλληλεπίδρασης των ανθρώπων της Μεσογείου του αρχαίου κόσμου.

⁵⁴ Την προέλευση της επιβεβαιώνει ο καθηγητής Μιχάλης Π. Γεωργίου (2007: 62) στην έρευνα του για τα αρχαία ελληνικά μουσικά όργανα, όπου αναφέρει ότι η πανδουρίδα πρωτοεμφανίζεται στην περιοχή της Μεσοποταμίας γύρω στα τέλη της τρίτης χιλιετίας ενώ διαδίδεται περί τα μέσα της δεύτερης στα βασίλεια των Χετταίων και των Αιγυπτίων. Ο Πολυδεύκης αναφέρει ότι ήταν εύρημα των Αράβων ενώ οι Ασσύριοι το ονομάζουν «πανδούραν».

⁵⁵ Σε αυτή την βάση τέθηκε σύμφωνα με τον Χάλαρη (Φέρρης και Παναγιώτου 2006Α) και η δριμύτατη κριτική που ασκήθηκε στον Φίλιππο Β' τον Μακεδόνα από τις πόλεις-κράτη της Νοτίου Ελλάδας, για τις μουσικές του προτιμήσεις.

κατακλείδι, για την διαμόρφωση της εν λόγω σχέσης, αξίζει αναφοράς και το σχετικό σχόλιο του Ηλία Β. Καπετανάκη (2012: 50-51):⁵⁶

Η σχέση αυτή οφείλεται εν πολλοίς στον συνδυασμό προσαρμοστικότητας, ευελιξίας και αφομοιωτικής δύναμης που χαρακτηρίζει την περιοχή της Μεσογείου, καθιστώντας την – και ειδικά το Αιγαίο – μήτρα διαχρονικών πολιτισμικών αξιών, και σταυροδρόμι διερχομένων λαών και πολιτισμών, των οποίων η πεμπτουσία ενυπάρχει στη διαρκή α-συνεχή και σπειροειδή εξέλιξη όλων των εκφάνσεων που τους συγκροτούν. Και όλα αυτά σε μια συνεχή «σύγκρουση» και αφομοίωση με ανάλογα συστατικά άλλων λαών.⁵⁷

Έτσι παρά το γεγονός ότι, κατά την περίοδο της αρχαιότητας, η σχέση της μουσικής με τις πράξεις της καθημερινότητας ήταν αυτονόητη και σε μεγάλο βαθμό κάτω από την αιγίδα των θρησκειών του αρχαίου κόσμου, η σταδιακή εδραίωση των μονοθεϊστικών θρησκειών έναντι των πολυθεϊστικών του αρχαίου αλλοίωσε καθοριστικά τον πρωταρχικό κοινωνικό ρόλο της μουσικής. Η άρρηκτη σχέση των δύο θρησκευτικών δογμάτων με τις εκτελεστικές εξουσίες των «δύο κόσμων»,⁵⁸ είχε άμεσες επιπτώσεις στο κοινωνικό φαινόμενο της μουσικής. Αμφότερες οι μονοθεϊστικές θρησκείες, κληρονομούν τη γνώση του αρχαίου ελληνικού κόσμου όσον αφορά στην κεντρική σημασία της μουσικής στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων, και ως εκ τούτου, προσπαθούν να θέσουν υπό τον έλεγχο τους το φαινόμενο της, καθώς γνωρίζουν την άρρηκτη σχέση που συνεχίζει να έχει με τις προγενέστερες και πλέον παγανιστικές θρησκείες, η οποία την καθιστά επικίνδυνη για την εδραίωση και επιβίωση τους.

Στην περίπτωση του Χριστιανισμού, αυτό υποστηρίζεται από τους Βυζαντινολόγους Μάρκο Δραγούμη (Φέρρης και Παναγιώτου 2006Α), και Κωνσταντίνο Φλώρο. Συγκεκριμένα ο Φλώρος (1998: 96), αναφέρει ότι οι Πατέρες της ανατολικής χριστιανικής Εκκλησίας, θέλησαν να αποστασιοποιήσουν το δόγμα από τη χρήση μουσικών οργάνων.⁵⁹ Ο Δραγούμης (Φέρρης και Παναγιώτου 2006Α) προσθέτει ότι αναγνωρίζοντας τη δύναμη της μουσικής ως εργαλείο και ως φορέα συναισθημάτων, η Εκκλησία δεν επιβάλλει απλά μια νέα αυστηρά φωνητική μουσική στους κόλπους της, αλλά επιδίδεται και σε μία προσπάθεια να ξεριζώσει τη μουσική και εκτός των κόλπων της, φοβούμενη την ενδεχόμενη αναζωπύρωση της παλαιάς θρησκείας. Καθώς οι πολιτισμικοί σύνδεσμοι της μουσικής με τα ήθη και έθιμα των ανθρώπων της Μεσογείου είναι ήδη αρχαίοι για τον Χριστιανισμό, συνέχισαν να αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινότητας και των

⁵⁶ Η παράθεση στοιχείων από τα ομολογουμένως ογκώδη βιβλία του Καπετανάκη, γίνεται με μεγάλη προσοχή, λαμβάνοντας υπόψιν τις ανεπάρκειες που σημειώνει ο Gauntlett (2001: 154).

⁵⁷ Το σχόλιο αυτό αντικατοπτρίζει τις θέσεις των θεωρητικών τόσο της πρώτης όσο και της δεύτερης γενιάς των θεωρητικών του πρώτου κεφαλαίου (βλ. σσ. 5-8, 17-21).

⁵⁸ Ο Χριστιανισμός επικρατεί στην Ανατολική Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία, ενώ το Ισλάμ ενώνει τις αραβικές φυλές που θα δημιουργήσουν το Ισλαμικό Χαλιφάτο.

⁵⁹ Με αυτό φαίνεται να συμφωνούν τόσο ο Δραγούμης (Φέρρης και Παναγιώτου 2006Α) με την προφορική του μαρτυρία, καθώς και ο Nef (1985: 60).

διαφόρων – ειδωλολατρικών για το νέο δόγμα – συνηθειών τους.⁶⁰ Ως αποτέλεσμα, όπως αναφέρει ο Δραγούμης (Φέρρης και Παναγιώτου 2006Α) η επίσημη εκκλησία αναγκάζεται να εντάξει στους κόλπους της τη μουσική για την εξασφάλιση της επιβίωσης της, καθώς εν τέλει επικρατεί η άποψη ότι χωρίς μουσική δεν μπορεί να υπάρξει λειτουργία [Εικ. 15].⁶¹

Η περίπτωση του Ισλαμισμού, διαφέρει κάπως από αυτή του Χριστιανισμού, ωστόσο μπορούμε να ισχυριστούμε με ασφάλεια ότι ξεκινά από την ίδια επί της ουσίας βάση. Σύμφωνα με τον Πούλο (2015: 19-21), υπήρξαν ποικίλες στάσεις απέναντι στη μουσική από διαφορετικές ομάδες, ωστόσο όλες εδράζονται κατευθείαν στο Κοράνι και στον καίριο ρόλο που έχει για το Ισλάμ η αίσθηση της ακοής. Ο Πούλος (2015: 19) παραθέτοντας τον Oleg Grabar τονίζει πως ο ισλαμικός πολιτισμός αυτοπροσδιορίζεται μέσω της ακρόασης και της επιτέλεσης, παρά μέσω της όρασης.⁶² Συνεπώς και συνοπτικά, με δεδομένα όλα τα προηγούμενα κοινωνικά στοιχεία για τη μουσική, οι διαφορετικές απόψεις γύρω από το θέμα επικεντρώθηκαν κυρίως στο ζήτημα της ακρόασης (βλ. Πούλος 2015: 21). Η πρώτη αναλυτική πραγματεία που καταδίκασε την μουσική ήταν αυτή του θεολόγου Ibn Abi I-Dunya (823-894), με τίτλο *Καταδίκη των οργάνων/εργαλείων διασκέδασης (Dhamm al-malāhī)*, που υπήρξε η βάση πάνω στην οποία στηρίχτηκαν οι μετέπειτα πολέμιοι της μουσικής (Πούλος 2015: 21).⁶³ Στην αντίπερα όχθη κατατάσσεται ο Abu Hamid al-Ghazzali (1058-1111) με το έργο του *Η αναβίωση των θρησκευτικών επιστημών (Ihy' 'āwālim al-dīn)*, στο οποίο, το ζήτημα της ηθικής εκτροπής μετατίθεται στην ποιότητα και στο ήθος του



ακροατή, ενώ προχωρεί σε ένα διαχωρισμό μεταξύ των «νόμιμων» και των «παράνομων» χρήσεων της μουσικής (Πούλος 2015: 22). Όσον αφορά στην τρίτη μονοθεϊστική θρησκεία, τον Ιουδαϊσμό,

Εικ. 15: Θεοφάνης, *Τοιχογραφία*, 15^{ος} αι., Μονή Σταυρονικίτα, Άγιον Όρος, (Καπετανάκης 2012: 54).

⁶⁰ Πιο συγκεκριμένα, ο Καπετανάκης (2012: 158-160) αναφέρει ότι επίκεντρο της πολεμικής αποτελούν οι κυκλικό χοροί, οι οποίοι έχουν άμεσες σχέσεις τις Απόκριες που με τη σειρά τους είναι συνυφασμένες με τις θρησκείες του αρχαίου κόσμου. Όσον αφορά στη σχετική οργανολογία, αναφέρονται μεταξύ άλλων το ψαλτήρι, η λύρα, οι αυλοί, τα κύμβαλα και η κιθάρα, για την οποία παραθέτουμε με σχετική επιφύλαξη την άποψη του Καπετανάκη, ο οποίος ισχυρίζεται ότι με τον όρο «κιθαρίζειν» οι Βυζαντινοί αναφέρονται εκτός από τις κιθάρες, και στους ποικίλους ταμπουράδες που συμπεριλαμβάνονται στη μεγάλη σειρά των επιγωνίων που ευδοκίμουν την περίοδο εκείνη στην επικράτεια της αυτοκρατορίας.

⁶¹ Ενδεικτική είναι η πληροφορία του Nef (1985: 60-61) – την οποία επιβεβαιώνει προφορικά και ο Δραγούμης (Φέρρης και Παναγιώτου 2006Α) – ότι διάφορες αιρέσεις χρησιμοποίησαν τη μουσική (χρωματικού κυρίως ύφους) για τον προσηλυτισμό οπαδών, γεγονός που υποχρέωσε την επίσημη Εκκλησία να εντάξει στη λειτουργία της μελωδικότερους και τεχνικότερους ύμνους, οι οποίοι σταδιακά οδηγούν στην εδραίωση της ψαλτικής τέχνης.

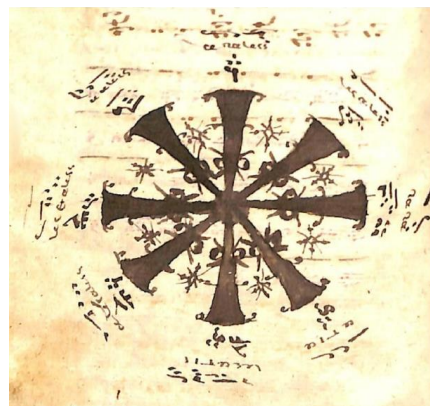
⁶² Grabar, Oleg. “Symbols and Signs of Islamic Architecture.” *Architecture as Symbol and Self-Identity*, Επιμ. J. G. Katz. Philadelphia: Aga Khan Award for Architecture, 1980. 25-32 (Πούλος 2015).

⁶³ Αυτή βασιζόταν σε μια παράθεση στην οποία η μουσική συσχετίζεται με μια σειρά παράνομων απολαύσεων. Εκεί γίνεται καταδικαστική αναφορά στα μουσικά όργανα καθώς και στις σκλάβες τραγουδίστριες (Πούλος 2015: 22).

όπως αναφέρει και ο Nef (1985: 35), με κοινό στοιχείο τις οπτικές απαγορεύσεις, βρίσκεται πιο κοντά στο Ισλάμ, παρουσιάζοντας μια ενδιαφέρουσα ανάπτυξη τόσο της μουσικής όσο και της ποίησης.⁶⁴

Αντιλαμβανόμενες λοιπόν την σημασία της μουσικής, οι δύο μεγάλες μονοθεϊστικές θρησκείες που κυριαρχούν από την ύστερη αρχαιότητα και εντεύθεν, φρόντισαν να θεμελιώσουν πάνω της την πρακτική της λειτουργίας τους, αναπτύσσοντας παράλληλα αξιοζήλευτα θεωρητικά συστήματα για τη διαφύλαξη και διαιώνιση της γνώσης της, που σώζονται μέχρι και τις μέρες μας [Εικ. 16]. Αυτό που μπορούμε με ασφάλεια να πούμε σχετικά, είναι ότι καμία από τις δύο θρησκείες δεν ανέπτυξε μουσική εξολοκλήρου και από το μηδέν. Αμφότερες βασίστηκαν σε προϋπάρχοντα μουσικά στοιχεία.⁶⁵ Και παρά τις οριοθετήσεις που επέβαλαν, μερικά από τα στοιχεία (είτε μουσικολογικά, είτε οργανολογικά, είτε κοινωνικά) που συνέδεαν την μουσική με τον αρχαίο κόσμο επιβίωσαν, παραμένοντας «παθητικοί» μάρτυρες μιας μακράς παράδοσης του κοινωνικού φαινομένου της μουσικής.⁶⁶

Τέτοια στοιχεία ενυπάρχουν σε μια σημαντική μουσική μορφή των βυζαντινών χρόνων που θα μας απασχολήσει και στη συνέχεια, αν και αυτή σώζεται σε σημαντικά κατακερματισμένη μορφή. Σύμφωνα με προφορική μαρτυρία του Ευάγγελου Στάθη (Φέρρης και Παναγιώτου 2006Α), το δημοτικό τραγούδι βρίσκεται ήδη σε άνθηση από τον 9^ο μ.Χ. αιώνα. Το θεματικό εύρος του δημοτικού είναι εφάμιλλο με τη μουσική του αρχαίου κόσμου, καλύπτοντας κάθε πτυχή της καθημερινής ζωής όλων των κοινωνικών στρωμάτων, μηδενός του περιθωρίου εξαιρουμένου, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Ευάγγελος Στάθης (Φέρρης και Παναγιώτου 2006Α). Ενδεικτικές κατηγορίες αποτελούν τα Νανουρίσματα, Μοιρολόγια, Κάλαντα, Νυφιάτικα, Ερωτικά, Εργατικά, Ιστορικά, ενώ ο Χάλαρης (Φέρρης και Παναγιώτου 2006Β)



Εικ. 16: *Ανθολογία Εσπερινού, Αναστασιματάριο, Καταβασίες, κ.λπ.* 1790, Συλλογή Χειρόγραφων Βυζαντινής Μουσικής, Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη», (<https://digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/60127>).

⁶⁴ Αυτό ενισχύεται και από την ιδιαίτερη προτίμηση της εν λόγω μουσικής στο χρωματικό στοιχείο, το οποίο σύμφωνα με τον Nef (1985: 35) επικρατεί μέχρι σήμερα στον αραβικό/ισλαμικό κόσμο. Ωστόσο πέρα από αυτό δεν έχουμε ιδιαίτερα στοιχεία για τα δομικά της χαρακτηριστικά.

⁶⁵ Στο βιβλίο του οι *Μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο*, ο Μάριος Δ. Μαυροειδής (1999: 59) αναφέρει ρητά ότι η φύση της μουσικής των Βυζαντινών ανάγεται στην ελληνική αρχαιότητα, ενώ για τα αραβοπερσικά μακάμια, παραθέτει τη θέση του Rauf Yehta Bey (“La Musique Turque.” *Encyclopédie de la Musique*, τόμ. 5, μέρος Ι. Παρίσι: Ίδρ. A. Lavnignac, 1922), ότι όλη η μουσική της Ανατολής υπακούει σ’ ένα λίγο ως πολύ κοινό σύστημα, που ανάγεται στην αρχαιότητα, με την οποία και συμφωνεί (Μαυροειδής 1999: 47).

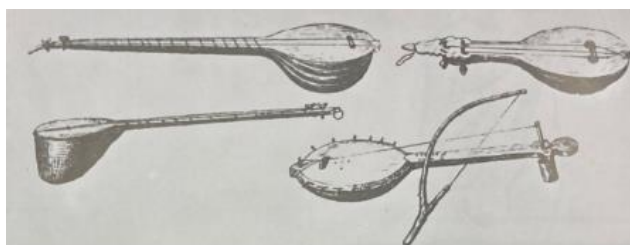
⁶⁶ Γεγονός που επιβεβαίωσε ήδη από τότε τις απόψεις του Πλάτωνα για τη «θάλασσα διαφθορά» (βλ. σσ. 6-7).

συμπεριλαμβάνει στα Απελατικά και τα Ακριτικά.⁶⁷ Σε μια ανάλυση του περιεχομένου πολλών παραδειγμάτων της συνέχειας, τρόπον τινά, του περιθωριακού δημοτικού τραγουδιού – του κλέφτικου – ο Δαμιανάκος (2001: 124-130) εξάρει το στοιχείο της κοινωνικής διαμαρτυρίας που διέπει αυτό το είδος. Με αυτό συμφωνεί και ο Στάθης (Φέρρης και Παναγιώτου 2006Α), ωστόσο ο τελευταίος τοποθετεί χρονικά το εν λόγω χαρακτηριστικό ήδη από την εμφάνιση των Ακριτικών.⁶⁸

Η περιθωριακή σχέση των Ακριτικών και των Κλέφτικων, θα περάσει στη συνέχεια και στα Ληστρικά, τα οποία αποτελούν ένα σημαντικό πυλώνα του αστικού λαϊκού τραγουδιού με ξεχωριστή καλλιτεχνική έκφραση όπως θα δούμε στην συνέχεια. Σημαντικό κοινό χαρακτηριστικό που διέπει τις εν λόγω μουσικές εκφράσεις του περιθωρίου είναι, σύμφωνα με τον Χάλαρη (Φέρρης και Παναγιώτου 2006Α), οι απόγονοι της πανδουρίδας [Εικ. 17, 18].⁶⁹ Ο Νίκος Παπακώστας (2015: 26) παραθέτει ενδεικτική αναφορά από τα απομνημονεύματα του Νικόλαου Κασομούλη:

Εγώ λαλούσα το βουζούκι, ο Χριστόδουλος τον ταμπουράν, ο Σπύρος Μήλιος το φλάουτον, άλλοι άλλα όργανα ευμετακόμιστα, καθώς ριμπάμπια, μπουλγαριά [...]. Ο Γιωργούλας ο Παλαιογιαννάκης λαλούσε πολύ γλυκά τον βαγλαμάν, ο Παπακώστας το βουζούκι κι άλλοι με λιουγκάρια και κιτέλια ακολουθώντας αυτούς[...].⁷⁰

Εικ. 17, 18: Ταμπουράς του Στρατηγού Μακρυγιάννη, 19^{ος} αι. Φωτογραφία, Ταμπουράδες και λύρες της ορεινής Αλβανίας Φωτογραφία (Πετρόπουλος 2021: 306).



⁶⁷ Από τις πρώτες ενδεικτικές δημοσιευμένες συλλογές, είναι τα *Δημοτικά Τραγούδια* του Ν. Γ. Πολίτη (1991), ο οποίος ωστόσο αγνοεί τις περιθωριακές κατηγορίες που αναφέρει ο Χάλαρης, παρόλο που τις γνωρίζει πολύ καλά όπως διατείνεται ο Δημήτρης Χρ. Χαλατσάς (2003: 58-59). Στην εισαγωγή του για το ληστρικό, ο Χαλατσάς (2003: 19) αναφέρεται σε αυτές υπαινικτικά, κάνοντας λόγο για μορφές περιθωριακού τραγουδιού, που ευδοκούν ήδη από την αρχαιότητα, απαιτούνται στον Μεσαίωνα και πολύ περισσότερο στα χρόνια της Τουρκοκρατίας.

⁶⁸ Γεγονός που αναιρεί την ταξική συνείδηση που προσδίδει σε αυτό ο Δαμιανάκος (2001: 127), ο οποίος αναφέρεται σε έναν ταξικό ιδιοματισμό στη βάση της νεωτερικής συνθήκης όσον αφορά το δημοτικό τραγούδι και των εκπροσώπων του.

⁶⁹ Αξιοσημείωτο το γεγονός ότι μία άλλη ομάδα νυκτών έγχορδων – απόγονων της πανδουρίδας – αποτελούν το κατεξοχήν όργανο και στις αντίστοιχες περιθωριακές ομάδες που εκπροσωπούν την κοσμική μουσική στα χρόνια της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Η οικογένεια των Σάζι, είναι το όργανο των Ασίκηδων· περίφημοι λαϊκοί καλλιτέχνες των οποίων η μουσική χαρακτηρίζεται επίσης από ύφος έντονης κοινωνικής διαμαρτυρίας. Αν και η αρχική τους προέλευση δεν είναι σαφής, η δεδομένη φυλετική τους διασπορά υπαινίσσεται μια καταγωγή, ενδεχομένως από τα χαμηλά στρώματα της Κεντρικής και Νοτιοανατολικής Τουρκίας, του Καυκάσου, του Ιράκ και της Περσίας (Καπετανάκης 2012: 69-70).

⁷⁰ Κασομούλης, Νικόλαος. *Ενθυμήματα Στρατιωτικά της Επανάστασης των Ελλήνων 1821-1833 – Προτάσσεται Ιστορία του Αρματολισμού*, Επιμ. Γ. Βλαχογιάννη. Αθήνα, 1939.

Όσον αφορά στην παρουσία ανάλογων στοιχείων (που να υπαινίσσονται παθητικά τη σύνδεση της μουσικής με τον αρχαίο κόσμο) στις περιοχές του ισλαμικού κόσμου, ο Μαυροειδής (1999: 59) αναφέρει ότι μετά την εμφάνιση του Ισλάμ και την ταχύτατη, ευρεία εξάπλωση των Αράβων τον 7^ο μ.Χ. αιώνα στην Περσία ή στις Βυζαντινές επαρχίες, όπως ήταν τότε η Αίγυπτος και η Συρία, τους έφερε σε επαφή με τη ζωντανή ακόμα ελληνιστική πολιτισμική και ειδικά τη



μουσική παράδοση. Ως εκ τούτου, το μουσικό είδος που αναπτύσσουν οι Άραβες, ενσωματώνει πληθώρα μουσικών στοιχείων από τις περιοχές στις οποίες είχαν εξαπλωθεί, καθώς και τη βάση του θεωρητικού συστήματος των Περσών του Μεσαίωνα και, κυρίως, των Ελλήνων της ύστερης αρχαιότητας, το οποίο γνωρίζει τεράστια ανάπτυξη στις αυλές των Αραβικών χαλιφάτων. Ενδεικτική, η περίπτωση του φιλοσόφου Δαμάσκιου, τελευταίου διευθυντή της Ακαδημίας του Πλάτωνα, ο οποίος καταφεύγει γύρω στο 532 μ.Χ. στην Αυλή του βασιλιά της Περσίας Χοσρόη Α΄, όπου κηρύττει τον νεοπλατωνισμό.⁷¹ Το ενδιαφέρον με τον νεοπλατωνισμό, είναι ότι σύμφωνα με πληροφορίες που παραθέτει ο Καπετανάκης (2012: 60-61), αποτελεί μαζί με τον αραβοπερσικό μυστικισμό, τους δύο βασικούς πυλώνες διδασκαλίας των Μεβλεβήδων, που αποτελούν ένα από τα μοναστικά τάγματα των δερβίσηδων το οποίο παρισφύρει αργότερα στους κόλπους της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας.⁷²

Εικ. 19: *Η ταξινόμηση του Αραβικού τροπικού συστήματος κατά τους πρώτους αιώνες*, Χειρόγραφο, www.avalonofthearts.gr, (<https://avalonofthearts.gr/oi-βυζαντινές-ρίζες-της-ισλαμικής-τέχ-2/>). Εικ. 20: *Τούρκικα νέυ*, Ιδιωτική συλλογή Γιώργου Θεοδωρόπουλου, Μελβούρνη (Πούλος 2015: 95).

⁷¹ Στοιχείο που αναιρεί την απολυτότητα που προσδίδει στους δύο κόσμους το Δυτικό αφήγημα (βλ. παρ. διατρ. σ. 8). Και για την περίπτωση της Ανατολικής Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, θα πρέπει να αναφερθεί ότι το σύστημα της παιδείας κληρονομείται ουσιαστικά από τον αρχαίο ελληνικό κόσμο, καθώς η μουσική διδάσκεται ως τομέας των Μαθηματικών μαζί μαζί με την Αριθμητική, τη Γεωμετρία και την Αστρονομία, ενώ στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση, η ανάγνωση είχε κύριο θέμα της τον Όμηρο! (Φλώρος 1998:103-105).

⁷² Το ιερό βιβλίο των οποίων γράφει ο Αφγανός Τζελαλεντίν Ρουμί (1207-1273). Κάπου εδώ επιβάλλεται και μία αναφορά στο ιερό όργανο των Μεβλεβή, το οποίο αποτελεί ακόμα ένα παράδειγμα μεσογειακής υβριδικότητας, το νέυ [Εικ. 20]. Σε πρόσφατη ομιλία του για την παρουσίαση του οργάνου, ο μεγάλος δεξιοτέχνης και δάσκαλος του νέυ Χάρης Λαμπράκης (2017), αναφέρει ότι από τον 14^ο αι. και έπειτα το νέυ είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με την θρησκευτική πρακτική των Μεβλεβή [Εικ. 21], εφόσον ανάγεται από τον Ρουμί σε ιερό όργανο του τάγματος (ενώ όπως θα δούμε και στη συνέχεια δεσπόζει και στους κύκλους των λόγων συνθετών της Πόλης). Ωστόσο ο Λαμπράκης εξηγεί ότι η ιστορία του οργάνου είναι πολύ παλιότερη, αφού το αρχαιότερο εύρημα του οργάνου, εντοπίζεται σε αιγυπτιακό τάφο του 2.700-2.800 π.Χ. Μάλιστα το εν λόγω παλιού τύπου νέυ όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, εξακολουθεί να ευδοκίμει σήμερα στην αραβική μουσική. Οι εξαιρετικές μαθηματικές αναλογίες που το διέπουν είναι ακριβώς οι ίδιες εδώ και πέντε χιλιετίες! Συνεπώς αυταπόδεικτα, προηγείται των αραβοπερσικών μακαμιών, των οποίων γίνεται κύριος εκπρόσωπος μέσω των Μεβλεβήδων. Αν και για την ιστορία του στην αρχαιότητα δεν έχουμε πολλά στοιχεία, το γεγονός ότι δεν αλλοιώθηκε ουσιαστικά καθόλου στην πάροδο των χιλιετιδών, μας επιτρέπει ενδεχομένως να υπαινιχθούμε μια σχετική ομοιότητα των ηχοχρωμάτων στις μουσικές του μεσογειακού χώρου.

Σε αυτήν, θα κληροδοτηθεί με την κατάλυση του Αραβικού Χαλιφάτου τον 13^ο μ.Χ. αιώνα, το μουσικό σύστημα που είχε με τη σειρά του κληρονομήσει και αναπτύξει ο αραβικός κόσμος, ενώ μερικούς αιώνες αργότερα, μαζί με την κοσμική μουσική του Βυζαντίου, θα αποτελέσουν από κοινού την βάση πάνω στην οποία θα αναπτυχθεί η έντεχνη μουσική της Αυλής του Σουλτάνου [Εικ. 19] (Μαυροειδής 1999: 59).

Ως εκ τούτου, η εστίαση μας στα τεκτενόμενα γύρω από την Κωνσταντινούπολη είναι τόσο αναμενόμενη όσο και αναπόφευκτη. Μια εκ των αρχαιότερων, με αδιάλειπτη ιστορική συνέχεια μέχρι και τις μέρες μας, πόλεων, η Κωνσταντινούπολη (από τον Μέγα Κωνσταντίνο, και μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αι.) υπήρξε ένα εκ των αδιαμφισβήτητα σημαντικότερων αστικών κέντρων ολόκληρου του κόσμου. Σταθερή πρωτεύουσα διαδεχόμενων αυτοκρατοριών, αποτέλεσε το σημείο συνάντησης των θεωρητικών συστημάτων του Χριστιανισμού και του Ισλαμισμού, τα οποία επηρέασαν καθοριστικά το σύνολο των μουσικών εκφάνσεων της Ανατολικής Μεσογείου, συμπεριλαμβανομένου και του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Μετά την άλωση της από τους Οθωμανούς το 1453 και την αναπροσαρμογή της ως πρωτεύουσα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, παρατηρείται στην Πόλη μεγάλη εξάπλωση της περσικής μουσικής, η οποία παρισφύει και στην εντός Εκκλησίας μουσική, η οποία διατηρεί το Πατριαρχείο της.⁷³ Οι λόγιοι συνθέτες της Πόλης εμπνέονται από την ανατολική παράδοση ήδη από τον 14^ο αιώνα, εισάγοντας διάφορα στοιχεία τα οποία γρήγορα εξαπλώνονται και εκτός της



Εικ. 21: Τελετή του τάγματος Μεβλεβή, στον παλιό Μεβλεχανέ του Πέραν, Γκραβούρα, (Πετρόπουλος 2021: 294).

⁷³ Εκκλησιαστικοί κώδικες του 16^{ου} και 17^{ου} αι. της Μονής Ιβήρων του Αγίου Όρους, φέρουν δείγματα ελληνοπερσικών επιδράσεων (Καπετανάκης 2012: 62).

εκκλησιαστικής μουσικής (Καπετανάκης 2012: 62-64).⁷⁴ Στους αιώνες που ακολουθούν, λόγιοι Οθωμανοί και Ρωμιοί (μη μουσουλμάνοι, κυρίως Χριστιανοί, διάγοντες την ελληνική παιδεία) συνθέτες από όλα τα μήκη και πλάτη της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, έρχονται στην Πόλη, η οποία αποτελεί τον πυρήνα των θεωρητικών συστημάτων που διαμορφώνουν τόσο τη λόγια μουσική του οθωμανικού κράτους, όσο και την ελληνόφωνη βυζαντινή, αλλά και τη γενικότερη κοσμική: των φαναριώτικων ασμάτων και των συνθέσεων που παίζονται στην Αυλή του Σουλτάνου.⁷⁵ Η υβριδικότητα που διέπει το σύνολο των μουσικών εκφράσεων, καθώς και των ανθρώπων που τις εκπροσωπούν, φαίνεται χαρακτηριστικά από τους ίδιους τους συνθέτες της. Η έρευνα από την περίοδο που μεσολαβεί της άλωσης μέχρι την αυγή της Νεωτερικότητας, μας δείχνει δια μέσου των αντιπροσώπων αυτής της λόγιας μουσικής, ότι περνά ζωντανή και ακμάζουσα το κατώφλι της Νεωτερικότητας, και βρίσκεται σε άμεση επαφή με τα άλλα είδη, καθώς οι δημιουργοί τους είναι συχνά τα ίδια πρόσωπα.⁷⁶

Αναφοράς χρήζει σε αυτό το σημείο και η άμεσα συσχετισμένη με το Φανάρι, ανώτερη τάξη των ελληνόφωνων πληθυσμών της Πόλης, της οποίας η κουλτούρα διαφέρει σημαντικά από αυτή των υπόλοιπων ελληνόφωνων πληθυσμών. Ο Καπετανάκης (2012: 282), ισχυρίζεται ότι παρατηρείται στις τάξεις της, ένα ισχυρό ρεύμα ευρωπαϊκού Διαφωτισμού, ενώ ο Δαμιανάκος (2001: 129) εξάρει τις ομοιότητες που έχουν με τους Οθωμανούς μεγαλοαστούς. Και οι δύο ωστόσο επισημαίνουν την απαξίωση των Φαναριωτών για τη λαϊκή κουλτούρα και τις εκφάνσεις της, τις οποίες θεωρούσαν υποδεέστερες και ραγιαδιστικές (βλ. παρ. διατρ. Κεφ. 1.2). Ωστόσο,

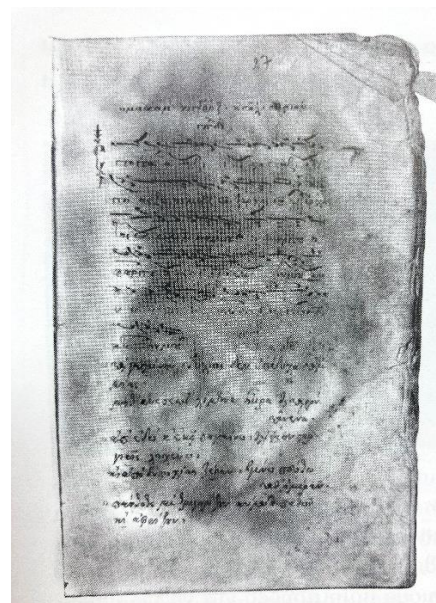
⁷⁴ Ενδεικτική φέρεται για την αλληλεπίδραση αυτή, η συγκριτική μελέτη της αραβοπερσικής και της εκκλησιαστικής μουσικής που γράφει το 1728 ο πρωτοψάλτης Παναγιώτης Χαλάτζογλου. Ο Πούλος (2015: 65), σημειώνει η εν λόγω μελέτη δημοσιεύεται μόλις το 1878 (Iannis Zannos. "Intonation in Theory and Practice of Greek and Turkish Music." *Yearbook for Traditional Music*, τόμος 22, 1990, σσ. 42-59. Γ. Σμάνης, Η. *Η Εξωτερική Μουσική και η θεωρητική της προσέγγιση*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2011). Ο Καπετανάκης (2012: 61-62) πληροφορεί ότι περσικής επιρροής συνθέσεις δημιουργούνται μεταξύ άλλων από τους πρωτοψάλτες του Πατριαρχικού Ναού στο Φανάρι της Πόλης.

⁷⁵ Σύμφωνα με τον Μαυροειδή (1999: 176-177), η σχέση μεταξύ των αραβοτουρκικών μακάμ και των βυζαντινών ήχων αποτέλεσε αντικείμενο συζήτησης ήδη από τον 18^ο αιώνα. Ο ίδιος συζητεί τη σχέση αυτή (167-168).

⁷⁶ Ενδεικτικά παραδείγματα: Ταμπούρι Άγγελος (1610- ;), άριστος γνώστης της βυζαντινής, οθωμανικής και δημοτικής μουσικής, θεωρείται στην Πόλη ο σημαντικότερος Έλληνας συνθέτης της έντεχνης μουσικής. Ο Μολδοβλάχος Χριστιανός πρίγκηπας Δημήτριος Καντεμήρης (1673-1727). Σπουδάζει στο Φανάρι. Επιδέξιος στο νέυ και το ταμπούρ, αλλά και χαρακτηριστικό παράδειγμα κοσμοπολίτη της εποχής του: μιλά άπταιστα τουρκικά, περσικά, ελληνικά, λατινικά, ρουμανικά, ιταλικά, γαλλικά και ρωσικά. Ο Ζαχαρίας Χανεντές, ο τραγουδιστής (1680-1750), ο οποίος συνδυάζει τόσο την κοσμική, όσο και την εκκλησιαστική μουσική. Ψάλλει και στους τεκέδες των Μεβλεβήδων. Ο Λαμπαδάριος (αριστερός ψάλτης) του Πατριαρχείου, Πέτρος Πελλοπονήσιος (1735-1778), έχει σημαντικό εκκλησιαστικό έργο, καθώς και οργανικές συνθέσεις αλλά και τραγούδια με ελληνικούς στίχους που ανήκουν στον φαναριώτικο κύκλο (Μισμαγίες). Επιδέξιος στο ταμπούρ και στο νέυ, και δημοφιλής στους κύκλους των Δερβίσηδων. Ο Σουλτάνος Σελίμ Γ' (1761-1807) συνεισφέρει σημαντικά στην ανάμειξη και τη συλλογική κατεργασία της μουσικής των λαών της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Και ορισμένοι πιο πρόσφατοι, του 19^{ου} αι., όπως ο Salih Dede (1818-1870) από μεγάλη οικογένεια των Μεβλεβήδων, δεξιοτέχνης στο νέυ. Ο Ταμπούρι Τζεμίλ Μπέη (871-1919) που θεωρείται ο μεγαλύτερος Οθωμανός συνθέτης, αλλά και ο δάσκαλος του, ο μέγας Ρωμιός συνθέτης και λυράρης Βασιλάκης (1843-1907), καθώς και ο Αντώνης Κυριαζής (:1925) (Καπετανάκης 2012: 64-68).

η μουσική τους – τα Φαναριώτικα άσματα – μαρτυρούν ότι η υβριδικότητα της μουσικής δεν γνωρίζει ταξικά ή κοινωνικά όρια και πολιτικές ατζέντες, καθώς η πρόσμιξη των στοιχείων που τη διέπει, είναι αντίστοιχη με αυτήν του δημοτικού καθώς και του υπό διαμόρφωση αστικού λαϊκού τραγουδιού.⁷⁷ Το έντονο ομολογουμένως «ανατολικό» τους χρώμα, είναι μία ακόμα μαρτυρία της παθητικής αφομοιωτικής φύσης που χαρακτηρίζει ακόμα και την λόγια κουλτούρα της Κωνσταντινούπολης, ως μέλος του ευρύτερου μεσογειακού χώρου.⁷⁸ Ενδεικτικό της εν λόγω θέσης είναι το γεγονός ότι στο σύνολο των μισμαγίων (συλλογές-ανθολογίες) που σώζονται, παρατηρείται στην αρχή κάθε κομματιού η παράθεση του τρόπου εκφοράς (τρόπον τινά της κλίμακας και του ρυθμού), ως ελάχιστη μουσική πληροφορία. Εντούτοις, η αναμενόμενη χρήση της βυζαντινής παρασημαντικής – και πρέπει να ληφθεί υπόψιν ότι η πλειοψηφία των γραφόντων γνωρίζει την ομολογουμένως εξειδικευμένη παρασημαντική – για την εν λόγω σήμανση είναι σχεδόν ανύπαρκτη. Οι πλείστες δίνουν τη μουσική εκτέλεση στην αραβοπερσική ορολογία,⁷⁹ γεγονός που αποδεικνύει τα πιο πάνω [Εικ. 22] (Καπετανάκης 2012: 284).

Τέλος, για την ανάπτυξη της κοσμικής μουσικής στην Πόλη, καθώς και σε άλλα αστικά κέντρα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, σημαντικός πρέπει να θεωρείται ο ρόλος των λεγόμενων μεϊχανέδων, (δηλαδή ταβέρνες), που ήταν ήδη μονοπώλιο των Ρωμιών (Καπετανάκης 2012: 66).⁸⁰ Στα φημισμένα μεϊχαχνέ του Πέραν, οι συνθέτες παρουσίαζαν τα έργα τους σε μια κατανυκτική ατμόσφαιρα. Ωστόσο τα κλασικά ταβερνεϊά πλειοψηφούσαν συντριπτικά. Όπως εξηγεί ο Καπετανάκης (2012: 65-66), εκεί γίνεται μια πρώτη ώσμωση της λόγιας μουσικής, με τα δημοτικά και τα αστικά άσματα της εποχής. Ενδεικτική η περίπτωση του λόγιου συνθέτη Αντώνη Κυριαζή-Κυριαζίδη (;-1925), γνωστού και ως Lavtaci Andon, ο οποίος παρουσιάζει με την ορχήστρα του στο Γαλατά, ελληνικά, δημοτικά, δημώδη, αστικά, τουρκικά



Εικ. 22: Πέτρος Πελλοπονήσιος, *Χειρόγραφο*, 18^{ος} αι., Αρχείο Ε.Λ.Ι.Α. (Καπετανάκης 2012: 72).

⁷⁷ Έργα αρχόντων, λόγιων, Λαμπαδάριων, μουσικοδιδασκάλων, και διάσημων Ρωμιών συνθετών (Καπετανάκης 2012: 285).

⁷⁸ Ωστόσο, καθώς τα φαναριώτικα καλλιεργούνται παράλληλα με το εκκλησιαστικό έργο διέπονται από ένα περιβάλλον χριστιανικής-μουσουλμανικής θρησκοληψίας γεγονός που εξηγεί την απουσία του ελεύθερου μελωδικού ύφους και του απλού μα συλλογικά δουλεμένου στίχου, που χαρακτηρίζει τις μουσικές εκφράσεις του δημοτικού (Καπετανάκης 2012: 285).

⁷⁹ Ο Δραγούμης (Καπετανάκης 2012: 284-285), αναφέρει το παράδειγμα του πρωτοψάλτη του Οικουμενικού Πατριαρχείου Γεώργιου Ραιδεσθινού (1833-1889), του οποίου η μισμαγία φέρει στην αρχή του πρώτου τραγουδιού τις ενδείξεις «μακάμ γεγκιάχ, ουσουλ σοφιάν». Δηλαδή το τραγούδι είναι στον αραβοπερσικό ήχο (μακάμ) γεγκιάχ, και ακολουθεί το μετρικό σχήμα (ουσουλ) σοφιάν.

⁸⁰ Αυτό έχει τη σημασία του, καθώς το Κοράνι, όπως είδαμε πριν, απαγόρευε τόσο το αλκοόλ, όσο και την ηδονιστική απόλαυση της μουσικής, συνεπώς αυτά ήταν απαγορευμένα για τους μουσουλμάνους (Καπετανάκης 2012: 66).

και άλλα ανατολικά τραγούδια. Έτεροι ανατροφοδότες των πολιτισμικών συναντήσεων στην ευρύτερη περιοχή, ήταν και τα πανδοχεία που λειτουργούσαν στον άξονα Κωνσταντινούπολης-Γιουγκοσλαβίας (από ελληνόφωνες κυρίως οικογένειες), στα οποία συμφύρονται άνθρωποι κάθε εθνικότητας που τύγγανε να ταξιδεύουν στις εκτάσεις της αυτοκρατορίας (Καπετανάκης 2012: 164). Συνεπώς μέσα από την πολιτισμική πρόσμιξη και την αλληλεπίδραση των μουσικών ιδιωμάτων που συμβαίνει στην Πόλη, αναπτύσσεται μια ευρύτατη «μουσική βιβλιοθήκη» ο οποία διαχέεται και ανατροφοδοτείται συνεχώς, στις, και από τις, υπόλοιπες περιοχές των ελληνόφωνων πληθυσμών.

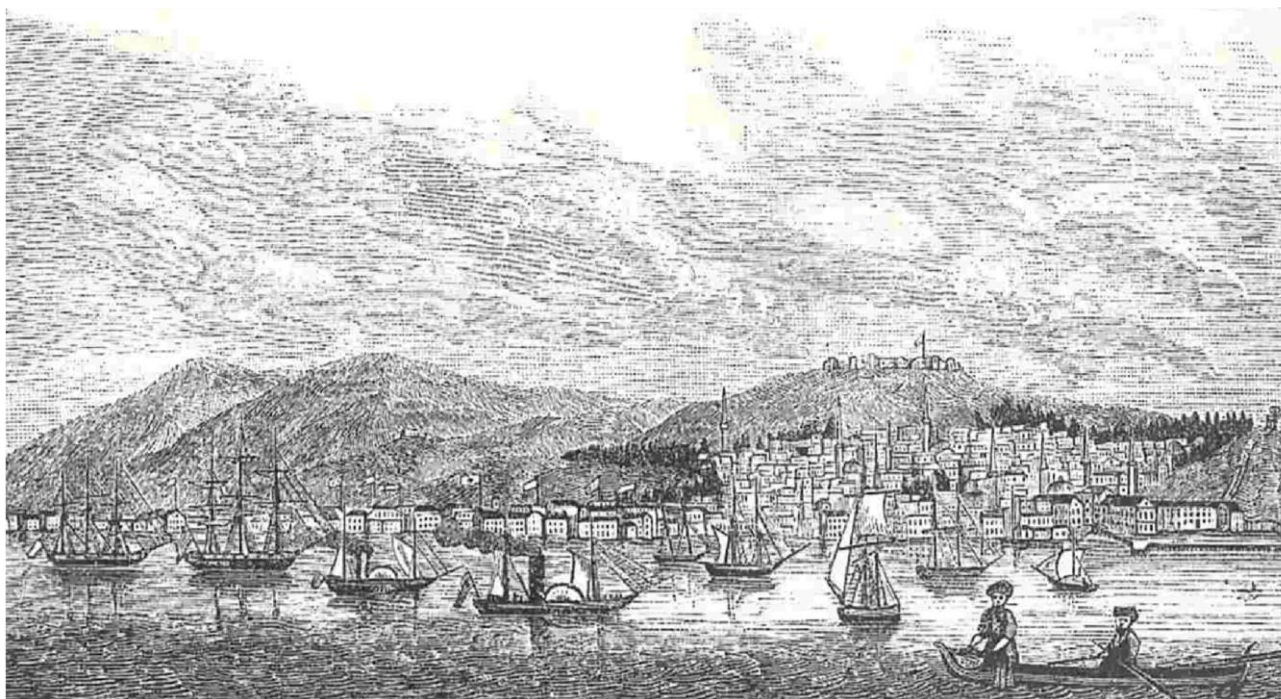


Εικ. 23: Χάρτης της Κωνσταντινούπολης, 18^{ος} αι., *The History of the Growth and Decay of the Othman Empire*, 1734, Dimitrius Cantemir (Πούλος 2015: 133).

2.3. Η διαμόρφωση του αστικού λαϊκού τραγουδιού στα αστικά κέντρα της Ανατολικής Μεσογείου

2.3.1. Οι πόλεις-λιμάνια της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας: 19^{ος} αιώνας

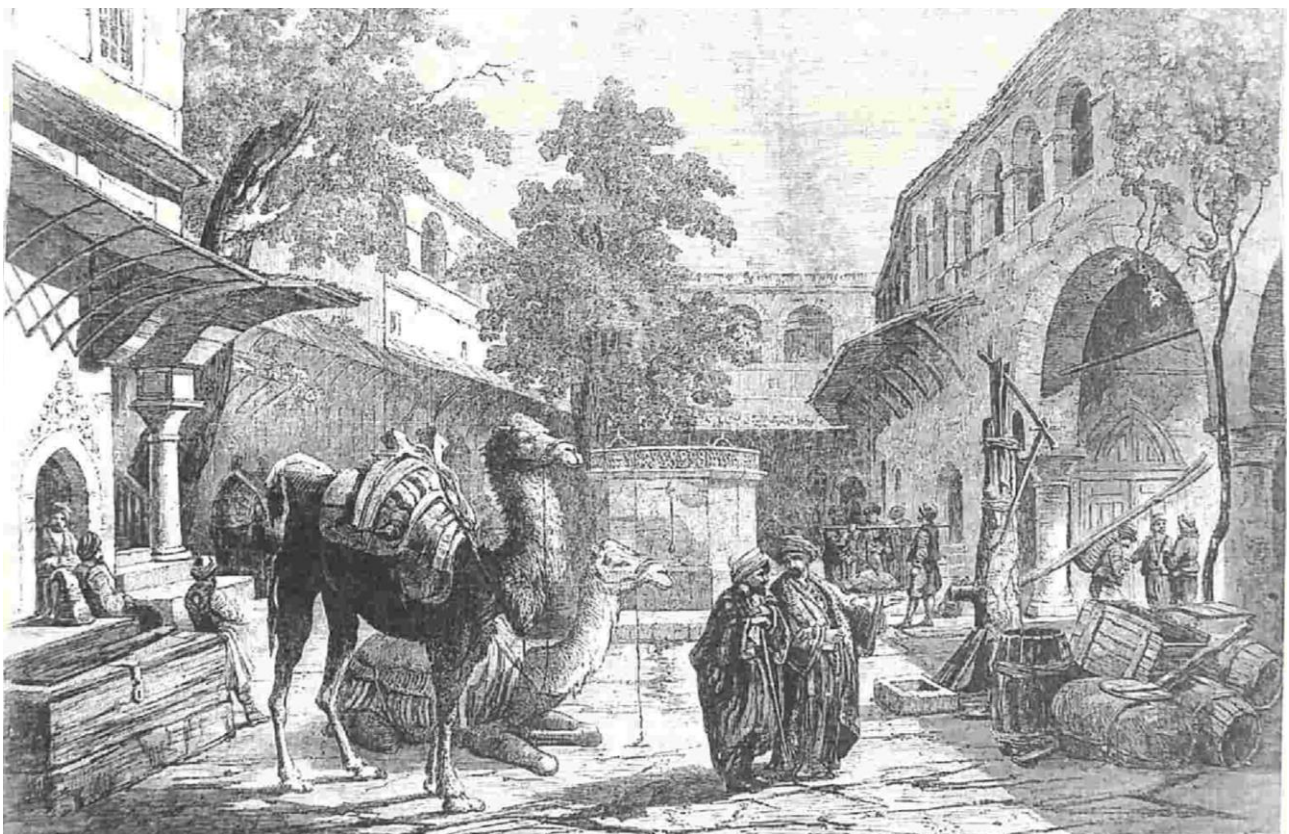
Περνώντας το κατώφλι της Νεωτερικότητας θα εξετάσουμε σε αυτό το τρίτο μέρος του κεφαλαίου τις μήτρες μέσα στις οποίες γίνεται η ώσμωση των στοιχείων που παραθέσαμε προηγουμένως, τα οποία στη συνάντησή τους με τη νεωτερική συνθήκη, θα διαμορφώσουν σταδιακά το αστικό λαϊκό-ρεμπέτικο τραγούδι που περνά στη δισκογραφία του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα. Από τον 19^ο αιώνα, και μέχρι τη Μικρασιατική Καταστροφή, τα μεγάλα αστικά κέντρα της Κωνσταντινούπολης [Εικ. 23] και της Σμύρνης [Εικ. 24, 25] διέπονται από μια εντελώς διαφορετική πολιτισμική ατμόσφαιρα σε σχέση με αυτήν που επικρατεί στις περιοχές του νεοσύστατου ελληνικού κράτους. Η διαμόρφωση αυτής της ατμόσφαιρας επιταχύνεται σημαντικά ήδη από τον 18^ο αιώνα· χαρακτηριζόμενη από μια γρήγορη, μέσω του εμπορίου, οικονομική ανάπτυξη, η οποία συνεπάγεται με παράλληλη πνευματική άνθηση, ενώ η διαρκής κοσμοσυρροή ανάγει τα εν λόγω αστικά κέντρα σε πολυεθνικά μωσαϊκά (που ήταν εξάλλου ο κανόνας για τις πόλεις της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας). Παρ' όλο που η κρατική εξουσία στον 19^ο αι. ασκείται από τους παρηκμασμένους οθωμανικούς μηχανισμούς, η διπλωματία, όπως και το μεγαλύτερο μέρος της οικονομίας, του εμπορίου και του πολιτισμού, περνά σταδιακά υπό τον έλεγχο κυρίως των Ελλήνων αλλά και άλλων μειονοτήτων (Καπετανάκης 2012: 275-285). Σύμφωνα με τον Παναγιώτη Κουνάδη (2015: 13-14), το γεγονός αυτό εδράζεται σε μεγάλο βαθμό στις δύο μεγάλες μεταρρυθμίσεις που επιβάλλονται στην Οθωμανική Αυτοκρατορία από την Γηραιά Αλβιόνα μεταξύ 1839 και 1856, για τη διασφάλιση των εμπορικών «δικαιωμάτων» των ευρωπαϊκών δυνάμεων στην περιοχή. Αυτές δίνουν τη δυνατότητα μεγαλύτερης ανάπτυξης στις θρησκευτικές μειονότητες



Εικ. 24: Το λιμάνι της Σμύρνης, 1883, Γκραβούρα (Παπακόστας 2015: 15).

(Χριστιανών και Εβραίων) με αποτέλεσμα τη δημιουργία νέου πλούτου, ο οποίος οδηγεί στην άνοδο νέων κοινωνικών στρωμάτων, που συνεπάγεται με αλλαγές στο κοινωνικοπολιτιστικό επίπεδο. Σύμφωνα με τη συζήτηση στους «Διαλόγους» (Μπουσδούκου κ.ά. 2019), όπως και με τα γραφόμενα του Καπετανάκη (2012: 285-286), η νέα αυτή πραγματικότητα χαρακτηρίζεται επίσης από την έντονη παρουσία του ευρωπαϊκού στοιχείου, καθώς και από τους νέους κανόνες αγοράς που επιβάλλονται μέσω του εμπορίου (πολύ πριν αυτοί επιβληθούν στο ελληνικό κράτος έναν αιώνα αργότερα), οι οποίοι καθιστούν πλέον τον ανταγωνισμό, την ανάμειξη και την σύνθεση των ετερογενών καλλιτεχνικών τάσεων ως τους νέους όρους επιβίωσης.

Επομένως, μέσα από την ασχολία της με το εμπόριο και την ναυτιλία, αυτή η σταδιακά ανερχόμενη αστική τάξη των ελληνικών (αλλά και άλλων) πληθυσμών, αναπτύσσει μια ιδιόρρυθμη, αλλά πολύ έντονη κοσμοπολίτικη αστική συνείδηση (Καπετανάκης 2012: 286). Αυτό υποστηρίζεται και από τους Borutta και Γκέκα (2012: 2-7), οι οποίοι τονίζουν τη μεγάλη σημασία των λιμανιών της Ανατολικής Μεσογείου στη δημιουργία αυτού του κοσμοπολιτισμού. Ο Κοκκώνης (Μπουσδούκου κ.ά. 2019), συμπληρώνει επ' αυτού ότι τα λιμάνια της Ανατολικής Μεσογείου είναι διαχρονικοί παράγοντες στη διαμόρφωση των ανθρώπων «με τις πολλές ταυτότητες». Όπως τονίζει χαρακτηριστικά για την περίπτωση των ελληνικών πληθυσμών στη Σμύρνη, η εμπορική τους συναναστροφή με το πολυεθνικό μωσαϊκό που κατακλύζει τους χώρους αυτούς, δεν σταματά στις οικονομικές συναλλαγές. Η ποικιλία

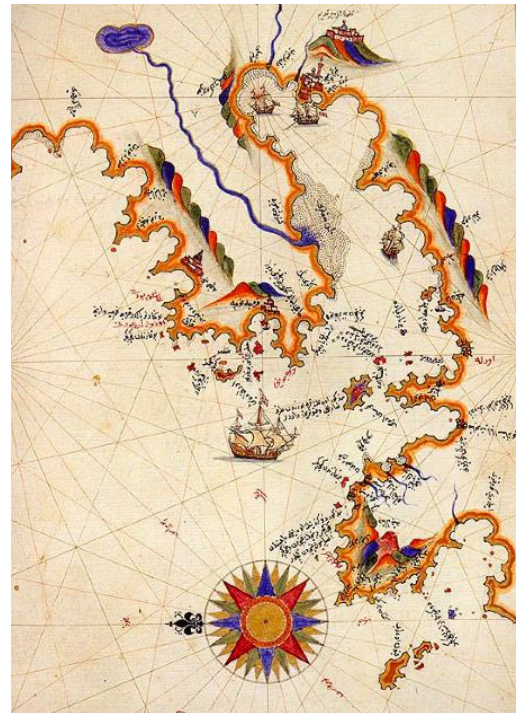


Εικ. 25: James Robertson, Σμύρνη, 1855, Λιθογραφία (Παπακόστας 2015: 15).

των γλωσσικών ιδιωμάτων που χρησιμοποιούν, δεν είναι μόνο γλώσσες επικοινωνίας/συνεννόησης για τις ανάγκες της καθημερινής τους ζωής, αλλά είναι κυρίως φορείς κουλτούρων.⁸¹

Εδώ λοιπόν εμπερικλείεται η πεμπτουσία της υβριδικότητας και του μοντερνισμού που διέπει το αστικό λαϊκό τραγούδι και τον κόσμο του στην ανατολική πλευρά του Αιγαίου. Όπως αναφέρει ο Καπετανάκης (2012: 286), εν μέσω αυτής της ανάπτυξης, ειδικά στη περίπτωση της Σμύρνης, ο ακμάζων ελληνικός πληθυσμός αυτονομείται σημαντικά από την κυρίαρχη «εθνική ιδεολογική γραμμή» των λόγιων Φαναριωτών της Πόλης, η οποία έχει τα μάτια στραμμένα προς τη Δύση. Ως εκ τούτου, η σχετικά ελεύθερη από τις δέσμιες προς τον Διαφωτισμό ιδεολογίες, ανερχόμενη εμπορική τάξη (που αποτελεί και την πλειοψηφία του ελληνικού πληθυσμού στη πρωτεύουσα της Ιωνίας), δεν αποστρέφεται και δεν απορρίπτει τη λαϊκή πολιτιστική κληρονομιά της. Αντιθέτως, το πολυεθνικό περιβάλλον των αστικών κέντρων στα οποία βρίσκεται, καθιστά τρόπον τινά αναγκαία την ανάπτυξη της, ως μέρος του αυτοπροσδιορισμού του (Καπετανάκης 2012: 286).⁸²

Είναι επίσης σημαντικό να τονιστεί σε αυτό το σημείο ότι εν αντιθέσει με τα εθνοκεντρικά κράτη που ανθίζουν στη Δυτική Ευρώπη, στα αστικά κέντρα της αδρανούς τότε Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, δεν επιβάλλεται κάποια εθνική συνείδηση-ταυτότητα ή ομοιογένεια, όπως επίσης δεν παρατηρείται κάποια ιδεολογική κατασκευή, αντίστοιχη με αυτήν των Βορειοδυτικών Ευρωπαίων, για τους λαούς που ζούσαν στις περιοχές της. Κάθε πληθυσμιακή ομάδα είχε την ευχέρεια να αυτοπροσδιοριστεί – στο μέτρο του δυνατού, που ήταν υποκείμενο θρησκευτικών, πολιτικών, δημογραφικών, οικονομικών, πολιτιστικών κ.ά. μεταβλητών – με σχετική ελευθερία, και μέσα από τη συνύπαρξη της με τις υπόλοιπες, στελεχώνοντας συνολικά τα μεγάλα αστικά κέντρα. Συνεπώς, ελεύθερα ακόμα από τον «εκπολιτιστικό» χαρακτήρα που θα τους αποδώσει, εντός του νεοελληνικού κράτους, το σύνολο της λόγιας κουλτούρας, τα στοιχεία που φτάνουν από τη Δυτική Ευρώπη, συναντώνται επί ίσοις όροις



Εικ. 26: Πίρι Ρέις, *Χάρτης της ακτής της Ανατολίας γύρω από τις ακτές της Σμύρνης*, 11^{ος} - 12^{ος} αι. - 17^{ος} - 18^{ος} αι. Μελάνι σε χαρτί. Ύψος 34 εκ., πλάτος 24 εκ. www.commonswikimedia.org, (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piri_Reis_-_Map_of_the_Anatolian_Coast_Around_the_Bay_of_Izmir_-_Walters_W65868B_-_Full_Page.jpg).

⁸¹ Άρτια εικόνα της υβριδικότητας των ελληνόφωνων πληθυσμών της Σμύρνης δίνει η ιστορική-ηθογραφική μελέτη της Όλγας Βατίδου (1965). Για το γλωσσικό της ιδίωμα, βλ. Βατίδου (1965: 118-119) και Παπακώστα (2015: 37). Ανάλογα γλωσσικά υβρίδια παρατηρούνται και στη Θεσσαλονίκη. Ο Καπετανάκης (2012: 275-277) αναφέρει ότι τα Τζουντέσμο (η γλώσσα των Σεφαραδιτών) είναι γλωσσικό μείγμα με βάση τα ισπανικά, εμπλουτισμένο με λεξιλόγιο από τις γλώσσες των λαών με τους οποίους αλληλεπιδρούν: Τουρκικά, Ελληνικά, Ιταλικά, κ.ά. Αυτό επιβεβαιώνεται και από τον Epstein (2014: 346).

⁸² Βλ. Fabre (2010: 19-20).

με την ισχυρή γηγενή, πολυπολιτισμική πραγματικότητα της Σμύρνης, σε έναν ευγενή «πολιτιστικό ανταγωνισμό» χωρίς μεσάζοντες και ατζέντες (Καπετανάκης 2012: 286).

Αυτό λοιπόν είναι το πλαίσιο στο οποίο από πολύ νωρίς, και με την ενεργή παρουσία όλων των λαών-φορέων γίνεται η πρόσμιξη και ακολούθως η διαμόρφωση του αστικού λαϊκού τραγουδιού καθ' όλη την διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, στα αστικά κέντρα-λιμάνια της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, όπου υπάρχουν ελληνικοί πληθυσμοί. Η περίπτωση της Σμύρνης χρίζει ιδιαίτερης αναφοράς καθώς αποτελούσε τον πυρήνα του ελληνικού στοιχείου στην Οθωμανική Αυτοκρατορία, το οποίο κυριαρχεί τόσο αριθμητικά, όσο οικονομικά και πολιτιστικά.⁸³ Ο Παναγιώτης Κουνάδης (2015: 13) αναφέρει ότι ήδη από τις αρχές του 18^{ου} αι. αποτελεί ένα εκ των μεγαλύτερων αστικών κέντρων της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Οι συνεχείς εσωτερικές μετακινήσεις πληθυσμών διογκώνουν ακόμα περισσότερο την πόλη, η οποία στις αρχές του 19^{ου} αιώνα είναι μικρότερη μόνο της Κωνσταντινούπολης. Μέχρι πριν την Καταστροφή του 1922, η Σμύρνη είναι ένα πολυεθνικό κέντρο το οποίο συμπεριελάμβανε είκοσι και πλέον αναγνωρισμένες φυλές, γεγονός που συνεπάγεται με ένα εκπληκτικό μωσαϊκό θρησκευμάτων, γλωσσών, διαλέκτων, μουσικών ρευμάτων και ιδιωμάτων. Ο Παπακώστας (2015: 17) σημειώνει ότι Έλληνες, Τούρκοι, Αρμένιοι, Εβραίοι, Γάλλοι, Γερμανοί, Πέρσες, Αιγύπτιοι, Άραβες, Τσιγγάνοι, Μαλτέζοι, Βούλγαροι, Κιρκάσιοι, Νέγροι, Γιουρούκοι, έχουν τις δικές τους συνοικίες, οι οποίες δεν ήταν αποκομμένες μεταξύ τους [Εικ. 28, 29].⁸⁴ Εξέχον σταυροδρόμι και πεδίο συνάντησης των νεωτερικών στοιχείων της Δυτικής Ευρώπης με τα ζωντανά υβριδικά πολιτιστικά στοιχεία του μεσογειακού χώρου, η πόλη της Σμύρνης απαριθμεί πάνω από διακόσια υπερσύγχρονα καταστήματα (τα περισσότερα από αυτά ελληνικά), διεθνές χρηματιστήριο εμπορευμάτων, έντεκα τράπεζες και εξήντα ασφαλιστικές εταιρίες. Στην Σμύρνη υπάρχει η φημισμένη Ευαγγελική Σχολή και το Ομήρειο Παρθεναγωγείο, με Ακαδημία στο Αϊβαλί, ιερατικές σχολές, καθώς και πληθώρα ελληνικών σχολείων και άλλων ανώτερων σχολών (Παπακώστας 2015: 17).



Εικ. 27: Γελοιογραφία της εποχής, 19^{ος} αι. Γκραβούρα (Παπακώστας 2015: 38).

⁸³ Μία εκ των αρχαιότερων πόλεων της Ιωνίας [Εικ. 26]. Οι πρώτες αρχαιολογικές ενδείξεις ανάγουν την ίδρυση της στο 3000 π.Χ. Ωστόσο η πόλη ξανακτίζεται στη σημερινή της τοποθεσία από τον Μέγα Αλέξανδρο. Από εκεί ξεκινά η συνεχόμενη αστική ιστορία της, με τον 15^ο αι. να τίθεται οριστικά υπό οθωμανική κυριαρχία. Η αδιάλειπτη και συνεχόμενη παρουσία του ελληνικού στοιχείου εξαιρείται από τον Παπακώστα (2015: 16-17), ενώ ο Καπετανάκης (2012: 287) αναφέρει συγκεκριμένα ότι το 1922 στην Σμύρνη από τους 365.000 κατοίκους οι 160.000 είναι Έλληνες.

⁸⁴ Ενδελεχή περιγραφή των συνοικιών στη Σμύρνη δίνει η Βατίδου (1965: 9-35, 97-102, 106-110).

Ως εκ τούτου, και σε συμφωνία με τις θέσεις του Ben Yehoyada (2014: 116), το παρόν δοκίμιο εισηγείται ότι από τα πιο πάνω, αλλά και από στοιχεία που θα ακολουθήσουν, μοιάζει να οροθετείται ένα αρκετά στενό χρονικό πλαίσιο, από τα μέσα περίπου του 19^{ου} αιώνα μέχρι και πριν το ξέσπασμα του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, στο οποίο ο μελετητής θα είχε ενδεχομένως το προνόμιο να παρατηρήσει την οργανική τριβή του ευρωπαϊκού Μοντερνισμού στο μεσογειακό χωνευτήρι (εν προκειμένω στην περίπτωση της Σμύρνης). Παρ' όλες τις πολιτικές εντάσεις που προκαλούσε η έξαρση του καλπάζοντος εθνικισμού μεταξύ των πληθυσμών, η συγκεκριμένη χρονική περίοδος παρήγαγε εξέχουσες μορφές εναλλακτικών και υβριδικών μοντερνισμών (βλ. παρ. διατρ. σσ. 20-21). Όλα αυτά, πριν το πλήρωμα του Δυτικού οδοστρωτήρα επιβάλει τον μοντέρνο χάρτη των μονόχρωμων, μονοδιάστατων ομοιογενών, και των πάλαι ποτέ προβληματικών εθνικών ταυτοτήτων, και των αντίστοιχων κρατικών μηχανισμών τους.

Έτσι λοιπόν, σε αυτό το περιβάλλον, η βυζαντινή, η ελληνική δημοτική, η κοσμική έντεχνη, η τουρκική, η αρμένικη, η βαλκανική και η ευρωπαϊκή μουσική τίθενται υπό συνεχή τριβή η οποία δημιουργεί μία πληθώρα μουσικών ρευμάτων (Παπακώστας 2015: 27). Καθώς οι προαναφερθείσες μεταρρυθμίσεις που αναφέρει ο Κουνάδης (2015: 14) απεγκλωβίζουν τους μέχρι πρότινος ερασιτέχνες μουσικούς, θέτουν τις βάσεις για την δημιουργία των πρώτων μουσικών σχημάτων: μουσικές ορχήστρες ή εστουδιαντίνες, οι οποίες αντανακλούν τον πολυεθνικό πυρήνα όπως πόλης. Αρχικά ως μαντολινάτες – μόδα που περνά από την Ιταλία – θα εμπλουτιστούν από πολύ νωρίς με μικρασιατικά, βαλκανικά ή άλλα ευρωπαϊκά όργανα που είναι σε ευρεία διάδοση στην Ανατολική Μεσόγειόπως το σαντούρι, το βιολί, την κιθάρα, το κανονάκι, το ούτι, την πολιτική λύρα (και αργότερα το κοντραμπάσο), τα οποία θα προσδώσουν στα σχήματα αυτά ένα εντελώς διαφορετικό χαρακτήρα (Παπακώστας 2015: 27-28). Η παλαιότερη κομπανία της Σμύρνης (του βιολιστή Μπινέτα) εντοπίζεται σύμφωνα με τον Καπετανάκη (2012: 287) γύρω στα μέσα του 19^{ου} αι. Άλλες σημαντικές εστουδιαντίνες της εποχής ήταν η Εστουδιαντίνα του Γιοβανίκα, η Εστουδιαντίνα του Χριστοδουλίδη, η Λαϊκή Εστουδιαντίνα του Ζουναράκη, η Ελληνική Εστουδιαντίνα της Πόλης, η Αθηναϊκή Εστουδιαντίνα, η Ελληνική Χορωδία της Σμύρνης, η Πανελλήνιος Εστουδιαντίνα, κ.ά. (Παπακώστας 2015: 29). Ωστόσο σημαντικότερη είναι



Εικ. 28: Rubellin Pere & Fils, *Η Τουρκική συνοικία στη Σμύρνη*, 1880. Φωτογραφία (Παπακώστας 2015: 97). Εικ. 29: Rubellin Pere & Fils, *Ο Άγιος Γεώργιος και στο βάθος το όρος Πάγος*. 1880, Φωτογραφία (Παπακώστας 2015: 98).

η Εστουδιαντίνα «Τα Πολιτάκια» [Εικ. 30] που ιδρύεται στην Κωνσταντινούπολη από τον Αθηναίο Αριστείδη Περιστέρη και τον Βασίλη Δ. Σιδέρη από τη Νάξο. Μεταφέρεται αργότερα στη Σμύρνη, όπου μετονομάζεται σε «Εστουδιαντίνα της Σμύρνης, ή της Ανατολής». Με περιοδείες σε Γαλλία και Αγγλία στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, η Εστουδιαντίνα της Σμύρνης υπήρξε μία εκ των σπουδαιότερων μουσικών φυτωρίων της εποχής.⁸⁵ Μάλιστα, σύμφωνα με αναφορές, συμμετείχε στις εορτές στέγης του Βασιλιά Εδουάρδου (Παπακώστας 2015: 29-30).

Η γενικότερη ανάπτυξη των αστικών κέντρων, η ανάπτυξη των εστουδιαντίνων και η επαγγελματική συνείδηση που ευδοκιμεί,⁸⁶ είναι παράγοντες αλληλένδετοι με την αρτιότερη θεωρητική κατάρτιση των μουσικών της Μικράς Ασίας, τόσο στη Δυτική, όσο και στη τροπική-βυζαντινή θεωρία. Το γεγονός αυτό δεν αναιρεί ωστόσο την τριβή τους με την προφορική παράδοση που διέπει το σύνολο των δημοτικών και των αστικών τραγουδιών που συμφύρονται στη Σμύρνη και σε άλλες πόλεις της Ανατολικής Μεσογείου.⁸⁷ Τα «καφέ αμάν» ή «καφέ



Εικ. 30: *Εστουδιαντίνα τα Πολιτάκια*, 20^{ος} αι. Φωτογραφία (Παπακώστας 2015: 38).

σαντάν» που κατακλύζουν τα

⁸⁵ Από την Εστουδιαντίνα πέρασαν ορισμένα από τα σημαντικότερα ονόματα της Κλασικής Περιόδου του αστικού λαϊκού-ρεμπέτικου τραγουδιού. Τρεις μεγάλοι συνθέτες του είδους, ο Σπύρος Περιστέρης [Εικ. 31] (που ανέλαβε την διεύθυνση της εστουδιαντίνας μετά τον θάνατο του πατέρα του), ο Παναγιώτης Τούντας [Εικ. 32] (που θεωρείται ο σημαντικότερος συνθέτης του αστικού λαϊκού) και ο Βαγγέλης Παπάζογλου διετέλεσαν μέλη της, αμφότεροι με όργανο το μαντολίνο. Ωστόσο ο Περιστέρης εθεωρείτο εξαιρετικός σε όλα τα νυκτά όργανα, καθώς και το πιάνο, το ακορντεόν και το κοντραμπάσο. Αντίστοιχα ο Παπάζογλου ήταν καταρτισμένος στην κιθάρα, το βιολί, το σαντούρι και το μάντζο (Παπακώστας 2015: 110-111, 129).

⁸⁶ Η βιοποριστική σχέση που έχει η αστική τάξη με την μουσική επαληθεύεται και από τις περιγραφές της Βατίδου (1965: 203).

⁸⁷ Χαρακτηριστικό παράδειγμα ο Σμυρνιός τραγουδιστής Γιώργος Βίδαλης (1884-1948), ο οποίος διετέλεσε επίσης μέλος της Εστουδιαντίνας «Τα Πολιτάκια» και σύμφωνα με τον Παπακώστα (2015: 113), ήταν εξαιρετικά καταρτισμένος τόσο στις δυτικές πολυφωνικές μελωδίες, όσο και στους ανατολικούς δρόμους. Υπήρξε ένας εκ των σπουδαιότερων τραγουδιστών της εποχής του, ερμηνεύοντας στη δισκογραφία γύρω στα 320 τραγούδια από όλες τις μουσικές εκφράσεις της περιόδου. Επίσης οι περιπτώσεις των τριών μεγάλων βιολιστών του ελληνικού αστικού λαϊκού τραγουδιού, με πρώτο και σημαντικότερο τον Γιάννη Αλεξίου-Γιοβανίκα (1850-1925) [Εικ. 33] από τη Μυτιλήνη (αν και μεγάλωσε στο Γαλάτσι της Ρουμανίας), θεμελιωτή του σμυρναϊκού μινόρε ή μινόρε μανέ, που στο Αρχείο Κουνάδη (2019) αναφέρεται ως ο γενάρχης του σμυρναϊκού ρεμπέτικου, ενώ χαρακτηρίστηκε από τους σύγχρονους του «το πρώτο βιολί της Ανατολής». Έχει επίσης δική του εστουδιαντίνα (Παπακώστας 2015: 113). Εν συνέχεια, ο Δημήτρης Σέμσης ή Σαλονικιός [Εικ. 34] από τη Στρώμνιτσα, μέλος της τρίτης γενιάς, μεγάλης οικογένειας βιολιστών· το Αρχείο Κουνάδη (2019) τον αναφέρει ως τον κορυφαίο βιολιστή του ρεμπέτικου. Από μικρός συμμετείχε και περιόδευσε με πολυεθνικές ομάδες μουσικών στα Βαλκάνια, την Ευρώπη, την Αφρική και τη Μικρά Ασία. Εγκαθίσταται στη Θεσσαλονίκη το 1919, απ' όπου αποκτά και το ψευδώνυμο Σαλονικιός. Υπήρξε και μεγάλος συνθέτης. Επίσης ο Σμυρνιός Γιάννης Δραγάσης, Ογδοντάκης (1886-1958), ο οποίος ιδρύει την Εστουδιαντίνα των «Ογδοντάκιδων» το 1904. Ακόμα, από την Πόλη, ο συνθέτης και βιρτουόζος ουτίστας Αγάπιος Τομπούλης (1879-1965), ο οποίος αν και δεν διετέλεσε μέλος κάποιας εστουδιαντίνας, υπήρξε μουσικός στην αυλή των Σουλτάνων Αμπντούλ Χαμίτ Β' και Μεχμέτ Ε' (Παπακώστας 2015:115), ενώ μετά το 1922 καταλήγει στην Αθήνα, όπου αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους ουτίστες στη δισκογραφία της περιόδου (Παπακώστας 2015: 115).



Εικ. 31: Σπύρος Περιστέρης, Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη (<https://www.vmrabetiko.gr/item/?id=3690>). Εικ. 32: Παναγιώτης Τούντας (Πετρόπουλος 2021: 356). Εικ. 33: Γιάγκος Αλεξίου (Γιοβανίνας). Φωτογραφία (Παπακώστας 2015: 113). Εικ. 34: Γιώργος Σέμσης (Σαλονικιός), Αγάπιος Τομπούλης, Ρόζα Εσκενάζι, 1932. Φωτογραφία (Πετρόπουλος 2021: 353).

μεγάλα αστικά κέντρα-λιμάνια της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, είναι οι κατεξοχήν χώροι στους οποίους συμβαίνει η εν λόγω τριβή.⁸⁸ Στους «Διαλόγους», ο Κοκκώνης (Μπουσδούκου κ.ά. 2019), εξηγεί ότι η μετονομασία τους, έρχεται κατ' αντιπαράθεση των καφέ σαντάν, όρος που αντανακλά τα ελαφρά λαϊκά τραγούδια της Ευρώπης, «αλά φράγκα» όπως τα χαρακτηρίζει. Τονίζει επίσης ότι πρόκειται για νυχτερινά κέντρα, που είναι παράλληλα οικογενειακοί χώροι (συχνάζουν κανονικά γυναίκες και παιδιά), γεγονός που υπαινίσσεται ότι η μουσική που παίζεται εκεί αποτελεί προϊόν διασκέδασης της αστικής τάξης. Για το είδος της, πληροφορούμαστε από χρονικογράφους της εποχής, ότι πρόκειται για ένα συνονθύλευμα τουρκικών, αραβικών, αρμένικων, αρβανίτικων, ελληνικών δημώδη και λαϊκών, έως και βουλγαρικών αλλά και αιγυπτιακών ασμάτων (Καπετανάκης 2012: 213).

Για την ευρεία διάδοση των ταβερνείων και μετέπειτα καφέ αμάν στην Κωνσταντινούπολη, την Θεσσαλονίκη, την Σμύρνη και αλλού, πληροφορούμαστε από πληθώρα γραπτών πηγών Ευρωπαίων και άλλων περιηγητών (Παπακώστας 2015: 22). Ενδεικτική η αναφορά του Γάλλου περιηγητή Joseph P. Tounefort (1702) που δίνει ο Καπετανάκης (2012: 169), κατά την οποία αναφέρεται ότι οι ταβέρνες στη Σμύρνη παραμένουν ανοικτές μέρα και νύκτα. «Εκεί παίζουν, τρώνε καλά φαγητά και χορεύουν αλά φράγκα, αλά γκρέκα, αλά τούρκα».⁸⁹ Ανάλογη εικόνα επικρατεί και στη Θεσσαλονίκη, της οποίας η πολυμορφία είναι ανάλογη με αυτήν της Κωνσταντινούπολης [Εικ. 35, 36]. Ενδεικτικές οι τρεις σημαντικές μεγάλες συνοικίες (εβραϊκή, μουσουλμανική και ελληνική) και τα πολυάριθμα ταβερνεία που ευδοκίμούν καθ' εικόνα και

⁸⁸ Για τον όρο ο Παπακώστας (2015: 44) παραθέτει το βιβλίο του Θόδωρου Χατζηπανταζή (*Της Ασιάτιδος μούσης ερρασταί...* Αθήνα: Εκδόσεις Στιγμή 1986), στο οποίο αναφέρεται ότι σύμφωνα με τον Τούρκο μουσικολόγο Mahmut R. Gazimihal, ο όρος «καφέ-αμάν» προέρχεται από το τουρκικό «mani kahvesi», και περιγράφει τα καφενεία όπου άδονται αυτοσχεδιαστικά τραγούδια σε συγκεκριμένη τροπολογία (δηλ. σε συγκεκριμένα μακάμ). Η προέλευση της λέξης χαρακτηρίζεται από μια emphatic αμφισημία καθώς οι απόψεις δίστανται σημαντικά (βλ. Παπακώστας, 2015: 43 και Καπετανάκης 201: 150). Ωστόσο το μόνο ασφαλές συμπέρασμα είναι πως ο αμανές, ως κοινωνικό φαινόμενο, χάνεται στο βάθος του χρόνου. Αρχαίοι συγγραφείς όπως ο Ηρόδοτος, και ο Πανσανίας (Καπετανάκης 2012: 150) κ.ά. αναφέρουν ότι ανθεί ήδη από τη δική τους αρχαιότητα στην Αίγυπτο ένα ερωτικό θρηνητικό τραγούδι, ωστόσο τα στοιχεία που έχουμε γι' αυτό είναι μηδαμινά. Αυτό που έχει σημασία εν προκειμένω, είναι ότι διατηρείται στη μεσογειακή κουλτούρα ένα είδος θρηνητικού τραγουδιού, το οποίο σώζεται τον 18^ο και 19^ο αι. στις περιοχές της ανατολικής Μεσογείου, και χρησιμοποιείται τόσο από τους χριστιανικούς όσο και από τους μουσουλμανικούς πληθυσμούς.

⁸⁹ Tounefort, Joseph, P. *Ταξίδι στην Κρήτη και τις νήσους του Αρχιπελάγους 1700-1702*, Επιμ. Ε. Λυδάκη και Μ. Απέργης. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2003.

ομοίωση της Πόλης.⁹⁰ Σύμφωνα με τις αναφορές του Οθωμανού περιηγητή Εβλιά Τσελεμπί, ο οποίος περιοδεύει στην πόλη την διετία 1667-1668, η Θεσσαλονίκη αποτελεί ήδη εκείνη την περίοδο σημαντικότατο αστικό κέντρο.⁹¹ Ο Τσελεμπί (Καπετανάκης 2012: 168-169) αναφέρει ότι κόσμος κάθε φυλής συγχρωτίζεται στα 348 καφενεία, ταβέρνες, καπηλειά του Βαρδάρη για να καπνίσει αργιλέ και να ακούσει αμανέδες, συνοδεία ουτιού και μπαγλαμά. Κατά το τελευταίο τέταρτο του 19^{ου} αι. οι ορχήστρες αυτές αρχίζουν να περιοδεύουν και στον ευρύτερο χώρο της Ανατολικής Μεσογείου έξω από τα σύνορα της οθωμανικής κυριαρχίας, διαχέοντας την αστική παράδοση που δημιουργείται στους κόλπους τους, σε όλες τις περιοχές των ελληνικών πληθυσμών και ιδίως στα νεοσύστατα αστικά κέντρα του νεοελληνικού κράτους. Τα λιμάνια, ως νέα οικονομικά και βιομηχανικά κέντρα, και ως κέντρα εισαγωγής και εξαγωγής πολιτισμικών στοιχείων, μαζί με τα καφέ αμάν, παραμένουν οι κύριοι χώροι εργασίας των μουσικών.

Πριν προχωρήσουμε στην εξέταση της εικόνας των αντίστοιχων αστικών κέντρων του νεοελληνικού κράτους και συγκεκριμένα της Αθήνας και του Πειραιά, στα οποία περιορίζεται η διαμόρφωση του αστικού λαϊκού τραγουδιού τον 20^ο αιώνα, κρίνεται απαραίτητη μια αναφορά στην περιοχή των Βαλκανίων. Παρόλο που δεν προσάπτεται στο νεοελληνικό κράτος πριν το τέλος των Βαλκανικών Πολέμων, η πόλη των Ιωαννίνων συνεισφέρει σημαντικά στη διαμόρφωση του αστικού τραγουδιού, όπως αναφέρει ο Κοκκώνης (Μπουσδούκου κ.ά. 2019). Ο Καπετανάκης (2012: 170-171), αναφέρει ότι τα Ιωάννινα αναδεικνύονται σε σημαντικό εμπορικό κέντρο, ήδη από τον 17^ο αιώνα, υπό την διοίκηση του Αλή Πασά Τεπενενλή (1750-1822), το οποίο συνδεόταν με πόλεις όπως το Λιβόρνο,



Εικ. 35: *Αρναούτηδες χαμάληδες σε κάποιο καφενείο της Θεσσαλονίκης, 1890. Φωτογραφία (Πετρόπουλος 2021: 301).*
Εικ. 36: *Τουρκογύφτοι χορεύουν καρσιλαμά στον Βαρδάρη, 1915. Φωτογραφία (Πετρόπουλος 2021: 301).*

⁹⁰ Για την εβραϊκή κοινότητα της Θεσσαλονίκης οι πρώτες αναφορές ανάγονται στον 10^ο αιώνα, ωστόσο η μαζική μετανάστευση δεν συμβαίνει πριν την κατάληψη της πόλης από τους Οθωμανούς το 1430. Η μαζική κάθοδος αλλάζει τη δημογραφία της πόλης τόσο στον πολιτισμό, όσο και στην οικονομία και τη γλώσσα (Καπετανάκης 2012: 275-277).

⁹¹ Εβλιά Τσελεμπί. *Ταξίδι στην Ελλάδα*. Μτφρ. Ν. Χειλαδάκης. Αθήνα: Εκδόσεις Εκάτη, 1991 (Καπετανάκης 2012).

η Βενετία, η Βιέννη, η Λειψία, η Μόσχα κ.ά., ενώ τονίζει το γεγονός ότι η αυλή του Αλή Πασά καθίσταται ως κυνέλη πολιτισμού, φιλοξενώντας μεταξύ άλλων διανοούμενους, καλλιτέχνες, ξένους περιηγητές και διπλωμάτες.⁹² Ακόμα, αναφέρει ότι στην πόλη υπάρχει πληθώρα διαφορετικών χριστιανικών όπως και μουσουλμανικών πληθυσμών, όπως Οθωμανών, Ελλήνων, Τσιγγάνων, Αρβανιτών, Εβραίων, Βλάχων κ.ά., ενώ οι περιπλανώμενες ζυγίες και άλλες κομπανίες αποτελούν σύνηθες χαρακτηριστικό στις γιορτές και τα πανηγύρια. Ακόμα, στην πόλη εγκαθίστανται και επαγγελματίες μουσικοί από την Κωνσταντινούπολη, τη Σμύρνη, και άλλες, παραδουνάβιες περιοχές της Κεντρικής Ευρώπης, καθώς και τάγματα δερβίσηδων [Εικ. 37]. Συνεπώς, όπως αναφέρει και ο Κοκκώνης (Μπουσδούκου κ.ά. 2019), διαμορφώνεται στα Ιωάννινα ένα αστικοποιημένο δημοτικό τραγούδι, του οποίου τα στιχουργικά χαρακτηριστικά θα περάσουν αργότερα στο αστικό λαϊκό τραγούδι που διαμορφώνεται στην Αθήνα και τον Πειραιά.⁹³



Εικ. 37: Ομάδα Δερβίσηδων, 1900. Φωτογραφία (Πετρόπουλος 2021: 294).

⁹² Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι τα Ιωάννινα αποτελούν επίσης και σημαντικό φυτώριο των μετέπειτα Καπεταναίων των Κλεφτών. Στο βιβλίο του για το ληστικό τραγούδι, ο Δημήτρης Χρ. Χαλατσάς (2003: 33) αναφέρει ενδεικτικά, μεταξύ άλλων, τα ονόματα των Γεώργιου Καραϊσκάκη, Οδυσσέα Ανδρούτσου και Μάρκου Μπότσαρη.

⁹³ Την άποψη αυτή ενισχύει και ο Ηλίας Πετρόπουλος (Φέρρης και Παναγιώτου 2006B), ο οποίος περιγράφει ότι τα Γιαννιώτικα μαζί με τα Σμυρναϊκά («αδέσποτα») δίστιχα, αποτελούν την πλειοψηφία (κάνει αναφορά και στα τετράδια που έρχονται από την Κωνσταντινούπολη και τη Σμύρνη, τα οποία συμπεριλαμβάνουν και τα φαναριώτικα άσματα) των στίχων στα πρώιμα τραγούδια που συνθέτονται στους τεκέδες του Πειραιά στα τέλη του 19^{ου} αιώνα.

2.3.2. Το Νεοελληνικό Έθνος Κράτος

Μπορεί συνεπώς κανείς να παρατηρήσει ότι, ήδη από τις αρχές και καθ' όλη την διάρκεια του 19^{ου} αι., τα αστικά κέντρα της ευρύτερης περιοχής της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, η οποία περικυκλώνει τις εκτάσεις του νεοσύστατου ελληνικού κράτους, διέπεται από μια χαρακτηριστική πολυμορφία και υβριδικότητα, η οποία εκφράζει την πλειοψηφία των ελληνόφωνων κοινωνικών στρωμάτων. Η ποικιλία των διαφορετικών αστικών μουσικών εκφράσεων που παρατηρείται συμβαίνει – και αυτό είναι καίριας σημασίας – «οργανικά», με την έννοια ότι δεν αποτελεί αντικείμενο οριοθέτησης ή νομοθέτησης από κάποια αρχή. Αυτή είναι και η ειδοποιός διαφορά των υφιστάμενων αστικών κέντρων-λιμανιών του ανατολικού μεσογειακού χώρου (Σμύρνη, Κωνσταντινούπολη, Θεσσαλονίκη, Ερμούπολη, Αλεξάνδρεια, κλπ.) με τα αντίστοιχα νεοσύστατα κέντρα του ελληνικού έθνους-κράτους – Αθήνα και Πειραιάς.⁹⁴ Η εκεί συσσώρευση των πολιτιστικών και πολιτισμικών στοιχείων από τις πληθυσμιακές ομάδες που συρρέουν ραγδαίως γύρω στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, έρχεται αντιμέτωπη με την προσπάθεια του νεοελληνικού κράτους να δημιουργήσει σε αυτό τον γεωγραφικό πυρήνα μεσογειακής υβριδικότητας, μια πρωτεύουσα με απόλυτα «εθνικό» χαρακτήρα, όπως αυτός επιβάλλεται από τον ευρωπαϊκό εθνικισμό (βλ. παρ. διατρ. σσ. 10-12). Αυτό το εγχείρημα ήταν ομολογουμένως υπερβολικά δύσκολο, καθώς αντίστοιχα «προβληματικά» αστικά κέντρα ενυπήρχαν και στους κόλπους του, ήδη από την αρχική και ομολογουμένως περιορισμένη έκταση του.

Συγκεκριμένα το λιμάνι της Σύρου [Εικ. 39], η Ερμούπολη, γνωρίζει σημαντική άνθιση ήδη από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα. Η Αγγελική Κάιλ (1978: 21), αναφέρει ότι η εμπορική τάξη των ελληνικών πληθυσμών στα αστικά κέντρα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, δημιουργεί στην Ερμούπολη μια εμπορική βάση, την οποία απαρτίζουν ελληνικοί κυρίως πληθυσμοί από πολλές ωστόσο διαφορετικές περιοχές.⁹⁵ Η Κάιλ (1978: 21) παραθέτοντας το άρθρο του Δ. Ε. Μουστάκα, μας παρουσιάζει μια εντυπωσιακή αστική εικόνα η οποία είναι άγνωστη στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος.⁹⁶ Σχολεία, ορφανοτροφεία, λέσχες, θέατρα, τυπογραφεία, τελωνείο, υγειονομείο, εμπορική σχολή, ασφαλιστικές εταιρείες, τράπεζα, ναυπηγείο και άλλα πολλά, συνθέτουν την εικόνα της Ερμούπολης, ενώ η ύπαρξη του λιμανιού, όπως εξηγούν στους «Διαλόγους» οι Δημήτρης Μυστακίδης και Γιώργος Κοκκώνης

⁹⁴ Τα αστικά κέντρα της Αθήνας και του Πειραιά δεν διαμορφώνονται ουσιαστικά πριν από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα (Καπετανάκης 2012: 23) Η Αθήνα, μετά την τελευταία επιδρομή των Γότθων το 395 μ.Χ., ερειπώνεται για πάνω από δεκαπέντε αιώνες [Εικ. 38]. Η ανοικοδόμηση της πόλης δεν συμβαίνει πριν την ίδρυση του ελληνικού κράτους. Ο Καπετανάκης (2012: 248-249) πληροφορεί ότι στις αρχές του 19^{ου} αιώνα υπάρχουν στην περιοχή της Αθήνας ορισμένα σπίτια, τα οποία καταστρέφονται στις μάχες του 1827. Ο δε ξακουστός από την αρχαιότητα Πειραιάς, είναι επίσης ανύπαρκτος τόσο ως λιμάνι, όσο και ως όνομα, ενώ η ανάπτυξη του δεν συμβαίνει πριν το 1833, όταν και ανακηρύσσεται σε κεντρικό λιμάνι της χώρας, αντικαθιστώντας το λιμάνι της Ερμούπολης.

⁹⁵ Παρατηρείται ότι η ανατροφοδότηση και οι διαχρονικές σχέσεις αλληλεξάρτησης που παρατηρούνται στην περιοχή του Αιγαίου από τους Purcell και Horden στο πρώτο κεφάλαιο (βλ. παρ. διατρ. σσ. 6-7), συνεχίζουν να καθορίζουν σε σημαντικό βαθμό την περιοχή και μετά το κατώφλι της Νεωτερικότητας.

⁹⁶ Μουστάκας Δ.Ε. «Απόσπασμα» στο Δ. Βικέλας, *Φίλιππος Μάρθας*, 1887 (Κάιλ 1978).

(Μπουσδούκου κ.ά. 2019), είναι ο καταλυτικός παράγοντας για τη διαμόρφωση ενός πρώιμου αστικού λαϊκού ιδιώματος.⁹⁷

Αυτό θα κληροδοτηθεί αργότερα μέσω της εγχώριας μετανάστευσης του κόσμου του λιμανιού της Ερμούπολης στον Πειραιά, μαζί με τους τεκέδες, τα μπουζούκια και τα άλλα παρεμφερή κοινωνικοπολιτισμικά του στοιχεία, τα οποία θα συμβάλουν σημαντικά στη διαμόρφωση του πειραιώτικου μουσικού ιδιώματος τον επόμενο αιώνα.⁹⁸ Ο Καπετανάκης (2012: 251) επισημαίνει



Εικ. 38: Teakes, *Μπουζουζής στην Ακρόπολη*, 1799. Σχέδιο (Πετρόπουλος 2021: 312).

⁹⁷ Στην αυτοβιογραφία του, μια εκ των μεγαλύτερων μορφών του αστικού λαϊκού, ο Μάρκος Βαμβακάρης (1978: 58-62) κάνει ιδιαίτερη αναφορά στις περίφημες φιγούρες του συριανού καρναβαλιού, τα Ζεϊμπέκια [Εικ. 40, 41]. Κατά την διάρκεια των Αποκριών, δεσπόζει η διδασκαλία του ζεϊμπέκικου, του χασάπικου και άλλων χορών. Η ύπαρξη τους στην Ερμούπολη, αποδεικνύει τη διαχρονικά ανυπόταχτη φύση του μουσικού φαινομένου (βλ. παρ. διατρ. υποσ. 60). Ο Αριστομένης Καλυβιώτης (1992) μας δίνει σε σχετικό άρθρο της ορισμένες ενδιαφέρουσες πληροφορίες σχετικά με τους Ζεϊμπέκηδες και τον χορό τους μέσα από τα λεξικά *Ήλιος* και *Πυρσός*. Σύμφωνα με το πρώτο, οι Ζεϊμπέκηδες είναι εξισλαμισθέντες Έλληνες, που αποτελούν ιδιαίζουσα τάξη των περιοχών της Προύσας και του Αϊδινίου των οποίων ο χορός αποτελεί μία επιδέξια φιγούρα οπλομαχητικής (Εγκυκλοπαιδικό λεξικό *Ήλιος*. Τόμος 8^{ος}. Αθήνα. Αχρονολόγητο). Στο δεύτερο αναφέρεται ότι οι Ζεϊμπέκηδες είναι πολεμικότατη φυλή, πιθανότητα απόγονοι των αρχαίων Θρακών (τη θέση αυτή φαίνεται να υποστηρίζουν κι άλλοι γεωγράφοι και εθνολόγοι, μεταξύ αυτών και ο Χαμηδή Μπέης, διευθυντής του αρχαιολογικού μουσείου Κωνσταντινουπόλεως), οι οποίοι μετανάστευσαν στη Μικρά Ασία όπου ίδρυσαν την πόλη των Τράλλεων. Είναι άμεσα συνυφασμένοι με το φαινόμενο της ληστείας στη Σμύρνη, ενώ διαθέτουν εντυπωσιακή εθνική στολή (Εγκυκλοπαιδικό λεξικό *Πυρσός*. Τόμος 12^{ος}. Αθήνα, 1930).

⁹⁸ Για τους τεκέδες, ο Καπετανάκης (2018: 237) πληροφορεί ότι πρόκειται για χώρους ξεκούρασης, υποστήριξης και αναψυχής, ενώ δια μέσου των χρόνων συνδέεται έντονα με τα δερβίςικα τάγματα. Ωστόσο στον Πειραιά, σύμφωνα με τον Βαμβακάρη (1978: 110-118), οι τεκέδες είναι παράγκες στις οποίες πολλές φορές δεν υπάρχει καν πάτωμα. Είναι οι κατεξοχήν χώροι της χασισοποτείας. Σημαντικοί τεκέδες στον Πειραιά των αρχών του 1900 είναι οι τεκέδες του Καρίπη και του Μάνθου στη Δραπετσώνα. Επίσης ο τεκές του Μίχαλου στα Χιώτικα, του Σάλωνα στα Βούρλα. Οι τεκέδες στον Πειραιά γνωρίζουν σημαντικότητα άνοιξη μέχρι και την περίοδο του Μεσοπολέμου (Καπετανάκης 2018: 239-243). Όσον αφορά στα χαρακτηριστικά του πειραιώτικου μουσικού ιδιώματος, κεντρική πηγή είναι η *Αυτοβιογραφία του Μάρκου Βαμβακάρη* (1978). Οι καταβολές του πρώιμου είδους που εξελίσσεται αργότερα στον Πειραιά όπως τονίζει χαρακτηριστικά ο Μυστακίδης (Μπουσδούκου κ.ά. 2019), δεν δημιουργείται εξ' ολοκλήρου εκεί, αλλά προϋπάρχει στην

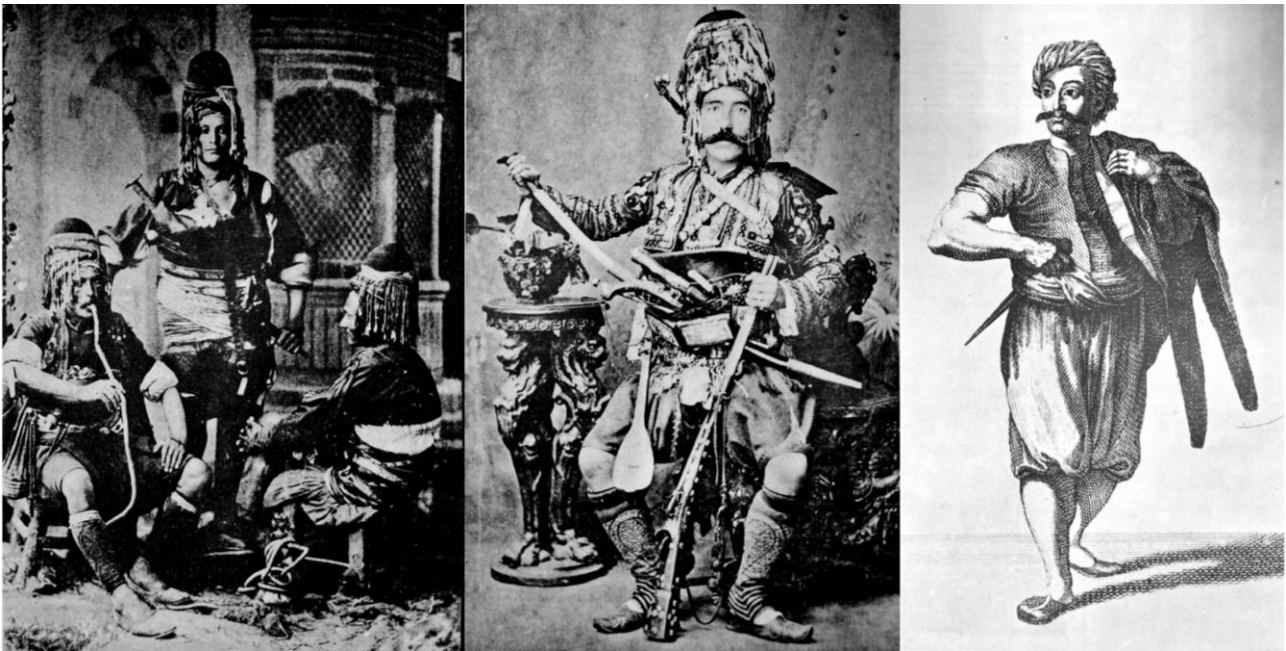
ωστόσο ότι η ραγδαία συσσώρευση του πληθυσμού στον Πειραιά φέρνει γρήγορα σε κορεσμό την ευρύτερη περιοχή, δημιουργώντας γύρω στα τέλη του 19^{ου} αιώνα ευνοϊκές συνθήκες που θα την ανάξουν σε άντρο του περιθωρίου. Έτσι, σύμφωνα με τον Σπύρο Παπαϊωάννου (Φέρρης και Παναγιώτου 2006B), ο Πειραιάς προστίθεται μέσω της Ερμούπολης, στο ενιαίο δίκτυο που φέρεται να υπάρχει μεταξύ των ανθρώπων του περιθωρίου των λιμανιών σε όλη την Ανατολική Μεσόγειο. Αμφότεροι Πετρόπουλος (Φέρρης και Παναγιώτου 2006B) και Παπαϊωάννου (Φέρρης και Παναγιώτου 2006Γ) σκιαγραφούν το ενιαίο δίκτυο των καπανταήδων [Εικ. 42] και των νταήδων που ευδοκούν στην Πόλη και τη Σμύρνη αντίστοιχα, καθώς και στην Αλεξάνδρεια και την Ερμούπολη. Κατά το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, οι σχέσεις τους είναι διαρκείς, με πολλές ομοιότητες, αλλά και διαφορές.⁹⁹



Εικ. 39: Σύρος, 19^{ος} αι., Καρτ Ποστάλ, www.syra.mesonisos.gr, (<https://syra.mesonisos.gr/index.php/en/>).

Ερμούπολη. Σύμφωνα με περιγραφές του Βαμβακάρη (1978: 105-110), το μπουζούκι έχει ήδη σημαντική διάδοση στη Σύρο. Συνεπώς ο Μυστακίδης εξηγεί ότι αν και ο Βαμβακάρης δεν μαθαίνει μπουζούκι πριν φτάσει στον Πειραιά, κουβαλά εντούτοις τον ήχο του ως «πολιτιστική κληρονομιά», την οποία εν πολλοίς διατηρεί στο μουσικό του ύφος, που παίζει καταλυτικό ρόλο στην διαμόρφωση του πειραιώτικου ρεμπέτικου, όπως αναφέρει η Κάιλ (1978: 23-26). Σύμφωνα με άρθρο του Δραγούμη στην *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία* (Παπακώστας 2015: 50) τα στοιχεία του οποίου επιβεβαιώνει και ο Μυστακίδης (Μπουσδούκου κ.ά. 2019), το αδιάσειστο ιστορικό τεκμήριο για τα άνωθεν, είναι μία εκ των τριών πρώτων ηχογραφήσεων που γίνεται με μπουζούκι στο Γκέρλτζ της Γερμανίας όπου εκτελούνται αδέσποτα πλην ευρέως διαδεδομένα μουρμούρικα δίστιχα από δύο αιχμαλώτους του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου. Στο μπουζούκι φέρεται ο Συριανός Καλαμαράς.

⁹⁹ Ο Πάνος Σολομωνίδης στα *Σμυρναϊκά σημειώματα* (1966: 125-127), αναφέρει ότι οι Νταήδες, ή Μουρμουρισμένοι της Σμύρνης όπως τους αναφέρει χαρακτηριστικά, αποτελούσαν μια ιδιαίτερη κατηγορία Ρωμιών, οι περισσότεροι των οποίων ήταν μικροεπαγγελματίες όπως κουρείς, καφετζήδες, κλπ. Αξιοσημείωτο το γεγονός ότι είχαν πολύ καλές σχέσεις με την τουρκική αστυνομία, καθώς βοηθούσαν πολύ συχνά στην καταδίωξη των εγκληματιών, συνεπώς η κατά κανόνα σπλοφορία τους γινόταν ανεχτή από τις αρχές. Η εμφάνιση τους στη Σμύρνη, σύμφωνα με τον Σολομωνίδη (1966: 126), χρονολογείται από τα μέσα κυρίως του 19^{ου} αι. και μέχρι την Μικρασιατική Καταστροφή. Σημαντική πρωτογενής πηγή για τους Νταήδες της Σμύρνης είναι το βιβλίο του Δ. Αρχιγένη (*Οι Νταήδες της Σμύρνης*, Αθήνα, 1977). Επίσης στο βιβλίο του Πετρόπουλου, *Ρεμπετολογία* (2017) υπάρχουν περιγραφές για τις σχέσεις τους με τους καπανταήδες και τα κουτσαβάκια. Ωστόσο το έργο του χρειάζεται γενικότερα προσεκτική ανάγνωση καθώς περιλαμβάνει αρκετές αμφισβησίες.



Εικ. 40, 41, 42: Ζειμπέκηδες, 20^{ος} αι. Φωτογραφία, *Καπάνταις της Πόλης*, 17^{ος} αι. Γκραβούρα (Πετρόπουλος 2021: 286-288).

Παράλληλα με το περιθώριο των λιμανιών, δημιουργείται και το περιθώριο στο αστικό κέντρο της Αθήνας ήδη από πάρα πολύ νωρίς. Το αξιοσημείωτο στην περίπτωση της πρωτεύουσας, είναι όπως αναφέρει ο Δραγούμης (Φέρρης και Παναγιώτου 2006B), ότι εκτός από τους διάφορους ληστές, η πλειοψηφία των ανθρώπων του περιθωρίου απαρτίζεται από την κινητήριο δύναμη της δημιουργίας του νεοελληνικού κράτους. Πολλοί από τους μέχρι πρότινος αγωνιστές της Επανάστασης, παραγκωνισμένοι από τη Δυτική ατζέντα που διέπει την κρατική μηχανή, βρίσκονται εκτεθειμένοι στις νέες συνθήκες της Νεωτερικότητας. Ως εκ τούτου, μεγάλη μερίδα εξ' αυτών στρέφεται στα γνώριμα μονοπάτια της ληστείας (βλ. παρ. διατρ. σ. 31), περνώντας έτσι εκ νέου στο περιθώριο, ωστόσο αυτή τη φορά δεν πρόκειται για το «περιθώριο» της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, αλλά για το περιθώριο του νεωτερικού έθνους κράτους (βλ. παρ. διατρ. υποσ. 24).¹⁰⁰ Η μεγάλη αδικία που κατακλύζει τα αισθήματα των παραγκωνισμένων από τη Βασιλεία αγωνιστών, η δυσαρέσκεια και η καταπίεση, οδηγεί σε ένα έντονο αντικοινωνικό αίσθημα που όπως αναφέρει ο Χαλατσάς (2003: 51), χαρακτηρίζει την πρώτη περίοδο της ληστοκρατίας, στην οποία οι πρώην αγωνιστές και οι άλλοι ληστές συμφύρονται στο περιθώριο προκαλώντας πολλά προβλήματα στα νεοσύστατα αστικά κέντρα. Η συγγραφέας Άρτεμις Σκουμπουρδή (Φέρρης και Παναγιώτου 2006B), αναφέρει ότι το οξύτατο πρόβλημα της ληστείας, το οποίο θα κρατήσει έναν ολόκληρο αιώνα μετά την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους, δημιουργεί με τη μεταφορά της πρωτεύουσας στην Αθήνα, την ανάγκη ανέγερσης ή μετατροπής δημοσιών κτηρίων σε φυλακές – οι οποίες, εκτός από ποινικές, ήταν κυρίως φυλακές για

¹⁰⁰ Ο Χαλατσάς (2003: 19-30) σημειώνει ότι οι σχέσεις των Κλεφτών με την Οθωμανική αυτοκρατορία δεν ήταν πάντα περιθωριακές.

τους αντιφρονούντες.¹⁰¹ Οι φυλακές γίνονται γρήγορα εστίες συνάντησης του ληστρικού τραγουδιού στο αστικό περιβάλλον, ενώ σύμφωνα με τον οργανοποιό Νίκο Φρονιμόπουλο (Φέρρης και Παναγιώτου 2006B), αφήνουν το στίγμα τους στο πάλοι ποτέ οργανολόγιο του περιθωρίου, ανάγοντας τους διακριτικούς σε μέγεθος μπαγλαμάδες που αποτελούν επί της ουσίας μικρογραφία των μεγαλύτερων μπαγλαμάδων, των ταμπουράδων, των ικιτελιών και μπουζουκιών (που αναφέρει ο Κασομούλης), σε κατεξοχήν όργανο της φυλακής [Εικ. 43, 44].

Η συσσώρευση διαφόρων πληθυσμιακών ομάδων που αναφέραμε προηγουμένως στη ραγδαία αναπτυσσόμενη πρωτεύουσα, συμπεριλαμβάνει και τις ομάδες των ληστών, οι οποίες διαμορφώνουν περιχαρακωμένους χώρους στους οποίους διακινούνται με μεγαλύτερη ευκολία (Καπετανάκης 2012: 188). Η συνοικία του Ψυρρή, αποτελεί το έμβλημα των περιβόητων κουτσαβάκηδων [Εικ. 45], των οποίων η χαρακτηριστική ενδυμασία και συμπεριφορά, καθώς και ο ξεχωριστός ηθικός κώδικας που τους διέπει, αποτελεί ένα μωσαϊκό των περιθωριακών ομάδων που είδαμε προηγουμένως. Η σημασία του εν λόγω στοιχείου είναι καθοριστική, τόσο για την εξέλιξη του αστικού λαϊκού τραγουδιού μετά την Πρωτογενή Περίοδο, όσο και για την κατανόηση της διαχρονικής διαμάχης γύρω από την ταυτότητα, τη «νομιμότητα», καθώς και για την πολιτιστική του αξία.¹⁰² Τα κουτσαβάκια εξολοθρεύονται οριστικά από την συνοικία του Ψυρρή με την «περιποίηση» που επινοεί ο Διευθυντής της Αστυνομίας Αθηνών, Δημήτρης Μπαϊρακτάρης την οποία περιγράφει παραστατικά η Σκουμπουρδή (Φέρρης και Παναγιώτου 2006B).

Έξω από το περιθώριο, η κοινωνία της Αθήνας χαρακτηρίζεται ως μια κοινωνία δύο ταχυτήτων. Από την μια πλευρά η νεοσύστατη «καλή κοινωνία», που νεμόμενη τα οικονομικά οφέλη της ανεξαρτησίας και αποποιημένη της λαϊκής της κληρονομιάς, βαδίζει σε ένα γρήγορο και αυθαίρετο εξευρωπαϊσμό, ενώ από την άλλη, η «καθυστερημένη κοινωνία» όπως χαρακτηριστικά την αναφέρει η Σκουμπουρδή (Φέρρης και Παναγιώτου 2006B), που μένοντας εκτός των οικονομικών ωφελειών, διατηρεί την αδρανή και παθητική της στάση, πιστή στις γηγενείς παραδόσεις [Εικ. 46, 47]. Παραστατική η περιγραφή του περιηγητή Χανς Κρίστιαν Άντερσεν (1974: 57-62), που διηγείται στο οδοιπορικό του στην Ελλάδα, μια σκηνή στην Αθήνα κατά την οποία βρίσκεται μπροστά σε δύο

¹⁰¹ Ο Χαλατσάς (2003: 30) χρονολογεί το φαινόμενο σε τρεις περιόδους, από το 1835 μέχρι το 1935. Ο Καπετανάκης (2012: 184-188) επισημάνει τις σκαιοτάτες τακτικές με τις οποίες προσπαθεί να καταστείλει το πρόβλημα ο Βασιλιάς Όθωνας, που επιβεβαιώνουν τις θέσεις του Chambers (βλ. παρ. διατρ. σσ. 15-16). Η Σκουμπουρδή (Φέρρης και Παναγιώτου 2006B) κάνει αναφορά στη φυλακή της Παλιάς Στρατώνας και του Μεντρεσέ, η οποία παρουσιάζει ιδιαίτερο λαογραφικό ενδιαφέρον. Ο Παπακόστας (2015: 48-49) αναφέρει ότι εκεί εδράζονται οι πρώτες αναφορές των «μουρμούρικων» τραγουδιών που ανάγονται στο 1834, ενώ αναφορές γίνονται και για την φυλακή του Παλαμυδιού το 1880.

¹⁰² Είναι χαρακτηριστική η ολοκληρωτική περιφρόνηση που τυγχάνει η μετεξέλιξη του κλέφτικου τραγουδιού από τον Ν. Γ. Πολίτη, ο οποίος, σύμφωνα με τον Χαλατσά (2003: 59), γνώριζε πολύ καλά για την ύπαρξη του ωστόσο το αγνόησε ολοκληρωτικά ως κατηγορία. Αναφέρει επίσης και την γραμμή της Πολιτείας για την κάθαρση της εθνικής ιστορίας και την προσπάθεια προβολής της συνέχειας του ελληνισμού από την αρχαιότητα έως και το νεοσύστατο κράτος, γεγονός που βρίσκεται σε πλήρη αρμονία με τα λεγόμενα των Giaccaria και Minca (βλ. παρ. διατρ. σ. 11) για την αυθαίρετη κατασκευή «αδιάλειπτων σχέσεων» μεταξύ των πολιτισμών της αρχαίας και της νεότερης Ελλάδας.

Έλληνες Ραψωδούς από τη Σμύρνη. Ο ένας με βενετσιάνικο μαντολίνο και ο άλλος με βιολί, οι οποίοι όπως περιγράφει εξιστορούν την πρόσφατη ιστορία της Ελλάδας μέσα από τη μουσική, με μια επιλογή δημοτικών και άλλων θούριων, τελειώνοντας με ένα ύμνο για την άνοδο του Όθωνα και ένα ποτ πουρί από σύγχρονες ευρωπαϊκές μελωδίες. Εντούτοις η απέχθεια του Άντερσεν για τις δυτικότερες μελωδίες που εκτελούν οι δύο Σμυρνιοί είναι χαρακτηριστική, καθώς εκφράζει το φόβο ότι τα γηγενή μουσικά ιδιώματα θα εκτοπιστούν από τους ξενόφερτους ευρωπαϊκούς ήχους.

Ωστόσο παρόλο που αυτή ήταν και η μεγάλη επιδίωξη της λόγιας τάξης των Αθηνών, τα μουσικά ιδιώματα της Ανατολικής Μεσογείου, για την ώρα όχι μόνο δεν εκτοπίζονται, αλλά ακμάζουν στα «ωδικά καφενεία ανατολικής μουσικής». Τα καφέ αμάν, βρίσκονται τον ύστερο 19^ο αι. σε ευρύτατη διάδοση στα αστικά κέντρα της Αθήνας και του Πειραιά. Ο Καπετανάκης (2012: 208-215) αναφέρει το ξακουστό καφέ αμάν «Ο Κήπος του Γερανίου», το οποίο ακμάζει περί τα τέλη του τον 19^ο αιώνα, φιλοξενώντας ξακουστούς μουσικούς και τραγουδιστές/τραγουδίστριες από τη Μικρά Ασία.¹⁰³

Εν τω κήπω του Γερανίου, τω δροσερώ, εκεί εν μέσω της πόλεως κέντρο, ο περίφημος Γιοβανίκας, το πρώτο βιολί της Ανατολής, με το απαραίτητον σαντούρι, την αηδονολαλούσαν γνωστήν κ. Κατίναν και έναν άλλον ακόμη τραγουδιστήν ονομαστόν εις τους αμανέδες και το σαμπαή εγκαινιάζουσι απόψε τας θελκτικάς συναυλίας των, της αισθηματικής και εκ των μυχιών μετά τόσης περιπαθείας απηχούσης ανατολικής μουσικής. Θα ήνε εκεί ένα κομμάτι Ανατολής, μια γωνία Σμύρνης, όπου θα ξεχυλίξη ποτάμι το πάθος της κιορ Κατίνας και θα στενάξη, αχ! καμίνι το βιολί του Γιοβανίκα. *Νέα Εφημερίς*, Σάββατο 27 Μαΐου, 1889 (Καπετανάκης 2012: 211).



Εικ. 43, 44: Μπουζούκια των αρχών του 20^{ου} αι. Οργανολόγιο της φυλακής. www.rembetiko.gr (https://rembetiko.gr/t/ "προπολεμικός-ήχος"-σε-μουζούκι-τζουρά-μπαγλαμά/9974/8). Εικ. 45: Κουτσαβάκης ζαποσταίνει δίπλα στον Πύργο των Αέρηδων (λεπτομέρεια). 1880, Φωτογραφία, www.wikipedia.org (https://el.wikipedia.org/wiki/Κουτσαβάκης#/media/Αρχείο:Κουτσαβάκης_Αέρηδες.jpg).

¹⁰³ Αναφέρονται η Γκιάλους η Αρμένισσα, η Βιργινία η Αιγύπτια, ο Εφέντης Οβάνες, ο Δαβίδ ο Εβραίος (Καπετανάκης 2012: 208-209).

Σημαντικό να αναφερθεί ότι τα καφέ αμάν είναι πολυσύχναστοι χώροι που φαίνεται να τυγχάνουν καθολικής αποδοχής – πλην των λόγιων στρωμάτων.¹⁰⁴ Ενδεικτική αναφορά της *Εστίας*, Κυριακή 26 Ιανουαρίου 1897 (Καπετανάκης 2012: 213), που αναφέρει ότι στον Κήπο του Γερανίου «αφ’ εσπέρας μέχρι αυγής σχεδόν κατακλύζετο από τον κόσμο του αμανέ και του σαντουριού, από τους κουτσαβάκηδες του Ψυρρή και της Πλάκας, τους αντάμηδες του Μεταξουργείου και τους ιφφ της αγοράς με τα φαρδιά τα μπλε ζωνάρια». Ιδιαίτερα σημαντική είναι η παρουσία των ψαλτών, οι οποίοι φέρονται ως τακτικοί θαμμώνες των καφέ αμάν.¹⁰⁵ «Οι ψάλτες των εκκλησιών της πρωτεύουσας είναι οι πρώτοι δια να μανθάνωσι τους ήχους και τας αναβασίας και καταβασίας των αμανέδων και λοιπών τραγουδιών, άτινα καθεκάστην τραγωδούνται εις το καφέ σαντούρ. Ο αμφιβάλων προσελθέτω» (*Αλήθεια*, Τρίτη 3 Ιουλίου 1873 στην στήλη «Διάφορα» [Καπετανάκης 2012: 203]). Άλλα καφέ αμάν ήταν ο «Παναθώνας» και τα καφέ αμάν των Ντούρτη και Γώγου, καθώς και άλλα στον Πειραιά, στο Τελωνείο, στο Τουρκολίμανο [Εικ. 48] και στο Μοναστηράκι (Παπακόστας 2015: 46).¹⁰⁶

Διαφαίνεται λοιπόν ότι ο υβριδικότατος ελληνικός πληθυσμός των μεγάλων πολυεθνικών αστικών κέντρων-λιμανιών της παρηκμασμένης Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, είναι παρών και αποτελεί την κατεξοχήν πολιτιστική διαμορφωτική δύναμη στα αστικά κέντρα του νεοελληνικού κράτους, ήδη από τις πρώτες δεκαετίες της ανάπτυξης τους. Τα κατ’ εξακολούθηση εισβάλλοντα υβριδικά πολιτιστικά στοιχεία στα νεοσύστατα αστικά κέντρα της Αθήνας και του Πειραιά, αποτελούν, καθ’ όλη την διάρκεια



Εικ. 46: Φουστανελοφόρος με ταμπούρα, 1880. Φωτογραφία. Μουσείο Μπενάκη (Καπετανάκης 2012: 27). Εικ. 47: Χωριάτικος γάμος (λεπτομέρεια), 1837. Γκραβούρα (Πετρόπουλος 2021: 312).

¹⁰⁴ Η σύγκριση της συχνότητας των συναυλιών και της προσέλευσης των θεατών σε σχέση με τα θέατρα της επίσημης κουλτούρας είναι ενδεικτική της επικρατούσας κατάστασης (Καπετανάκης 2012: 211).

¹⁰⁵ Η σχέση των ψαλτών με το αστικό λαϊκό-ρεμπέτικο τραγούδι, παραμένει διαχρονική και τον επόμενο αιώνα. Ο Καπετανάκης (2012: 219) αναφέρει σημαντικά παραδείγματα τραγουδιστών της Κλασικής Περιόδου του ρεμπέτικου, οι οποίοι αρχίζουν την σταδιοδρομία τους από την εκκλησιαστική μουσική, όπως ο Κώστας Μασσέλος-Νούρος, ο Στελλάκης Περπινιάδης και ο Ευάγγελος Σωφρονίου.

¹⁰⁶ Στην πτυχιακή της εργασία για τον Αγάπιο Τομπούλη, η Μαρίνα Μωχάμεντ Λιόντου (2011: 26), τονίζει την κεντρική θέση που έχει το ούτι στις ορχήστρες των καφέ αμάν καθ’ όλη την διάρκεια της ύπαρξης τους, τόσο σε σολιστικό, όσο και σε συνοδευτικό ρόλο.

του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αι., μια σοβαρή και σημαντικά ανεξέλεγκτη – πλην όμως παθητική – αντίσταση, στην προσπάθεια διαμόρφωσης μιας νεοελληνικής «εθνικής» ταυτότητας βασισμένης στις νοηματοδοτήσεις της βορειοδυτικής ηγεμονίας,¹⁰⁷ γεγονός που εξάρει και επαληθεύει παραδειγματικά τον ρόλο της Μεσογείου ως διαφθορέα και ως μη επιδέχοντα καμίας ομοιογενούς και μονόχρωμης ταυτότητας. Επίσης διαφαίνεται ότι τα στοιχεία που θα διαμορφώσουν αργότερα το αστικό λαϊκό-ρεμπέτικο τραγούδι της Κλασικής Περιόδου στην Αθήνα και τον Πειραιά, διέρχονται, εκτός του περιθωρίου, και από τη συμβολή της ανεπτυγμένης και κοσμοπολίτικης αστικής-εμπορικής τάξης της ανατολικής πλευράς του Αιγαίου.¹⁰⁸

Η εικόνα όμως αλλάζει δραστικά μετά την Μικρασιατική Καταστροφή [Εικ. 49]. Στην πτυχιακή της εργασία η Χρυσάυγη Χατζημιχαήλ (2016: 13) αναφέρει ότι τα γεγονότα του 1922 στάθηκαν κομβικά για την εφαρμογή του εθνοδιαχωριστικού χάρτη στην περιοχή, που υλοποιήθηκε με τη Συνθήκη της Λωζάνης τον επόμενο χρόνο. Το γεγονός αυτό σήμανε ουσιαστικά την κατάλυση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και τη διαμόρφωση του σύγχρονου τουρκικού κράτους. Η θρησκεία αποτέλεσε το βασικό κριτήριο της ανταλλαγής των «μειονοτήτων» μεταξύ των εθνών-κρατών Τουρκίας και Ελλάδας (Χατζημιχαήλ 2016: 14). Το γεγονός αυτό αποτέλεσε ένα καθοριστικό βήμα για την εθνογραφική αναδιάρθρωση μίας εκ των πλέον «προβληματικών» περιοχών της Μεσογείου όσον αφορά τις νοηματοδοτήσεις της Δύσης, αφού το ξεκαθάρισμα των υβριδικών πληθυσμών από τα έθνη-κράτη ενίσχυσε σημαντικά την αντιδιαστολή Δύσης-Ανατολής και τον διαχωρισμό Χριστιανισμού-Ισλαμισμού



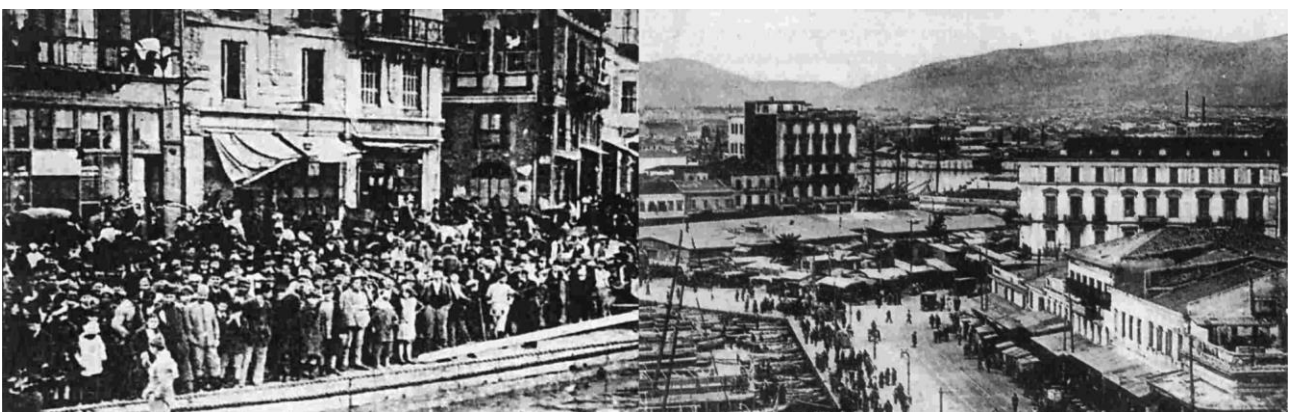
Εικ. 48: Το Τουρκολίμανο στον Πειραιά, 1885. Φωτογραφία (Καπετανάκης 2012: 257).

¹⁰⁷ Η επιλογή της ανύπαρκτης ουσιαστικά Αθήνας (βλ. παρ. διατρ. υποσ. 94), ως πρωτεύουσα του νεοελληνικού κράτους, εμπίπτει στην προσπάθεια δημιουργίας των αδιάλειπτων σχέσεων με το κλασικό παρελθόν (βλ. Giaccaria και Minca 2010: 10-12).

¹⁰⁸ Αυτό υποστηρίζει και ο Δραγούμης (Φέρρης και Παναγιώτου 2006B), αναφέροντας ως ενδεικτική πηγή το βιβλίο του Σωκράτη Προκοπίου, *Σεργιάνι στην Παλιά Σμύρνη* (Αθήνα, 1949).

(βλ. παρ. διατρ. σ. 14, αναφορά στον Burke).¹⁰⁹ Έτσι οι πάλαι ποτέ υβριδικοί ελληνόφωνοι πληθυσμοί των πολυεθνικών πόλεων-λιμανιών της τέως Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, συγκεντρώνονται μαζί με τα πολιτισμικά τους στοιχεία στα αστικά κέντρα του νεοελληνικού έθνους κράτους [Εικ. 50].

Με την άφιξη της στην Αθήνα και τον Πειραιά, η μέχρι πρότινος εμπορική αστική τάξη των ελληνικών πληθυσμών της Μικράς Ασίας, ξεριζωμένη από το υβριδικό περιβάλλον που προϋπέθετε την ύπαρξη της ως τέτοια, βρίσκεται πλέον οικονομικά όπως και κοινωνικοπολιτισμικά εκτεθειμένη σε ένα ήδη άκρως προβληματικό μα και αφιλόξενο αστικό περιβάλλον.¹¹⁰ Το ελληνικό κράτος έχει πλέον στους κόλπους του το σύνολο των διαφορετικών πολιτισμικών εκφάνσεων που κουβαλούν οι προσφυγικοί πληθυσμοί της Μικράς Ασίας και ως εκ τούτου καθίσταται ο απόλυτος ρυθμιστής της μετέπειτα πορείας τους. Και καθώς τα πολιτισμικά τους στοιχεία και ειδικά η μουσική αποτελούν διαχρονικό πρόβλημα στην προσπάθεια επιβολής μιας εθνικής ομοιογένειας, θα έρθουν αντιμέτωπα με μια πολεμική η οποία, όπως αναφέρει ο Κοκκώνης (Μπουσδούκου κ.ά. 2019), ήταν ήδη ενσωματωμένη από πολύ νωρίς στον δημόσιο λόγο. Έτσι τα μουσικά στοιχεία των προσφύγων στοχοποιούνται από τη λόγια τάξη ως «μη ελληνικά», και υποβιβάζονται αδιάκριτα μαζί με τα υπόλοιπα περιθωριακά στοιχεία που ευδοκίμουςαν ήδη στα νέα, πλην όμως προβληματικά αστικά κέντρα Αθήνας και Πειραιά, ως κατάλοιπα ενός ιστορικού παρελθόντος. Ενδεικτικά, αξιολογείται η απαξιωτική στάση της λαογραφίας απέναντι στο αστικό λαϊκό όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Κοκκώνης (Μπουσδούκου κ.ά. 2019). Ενώ αυτό εξελισσόταν μέσα στην ίδια την πρωτεύουσα, αγνοήθηκε παραδειγματικά από τους λαογράφους, οι οποίοι ασχολήθηκαν μεμονωμένα με τη διάσωση των προφορικών παραδόσεων του λεγόμενου «εθνικού» δημοτικού, διεκπεραιώνοντας τις διαδικασίες συγκρότησης μιας ιστορικής συνέχειας εναρμονισμένης με το Δυτικό εθνικιστικό αφήγημα (βλ. παρ. διατρ. υποσ. 102). Εύληπτη και πασιφανής η προτίμηση της επίσημης κουλτούρας και των υπό της διεύθυνσας της επιστημών για τη «διάσωση» ενός επιλεγμένου δημοτικού τραγουδιού, το οποίο όντας



Εικ. 49: Συνωστισμός των προσφύγων στο λιμάνι, 1922. Φωτογραφία (Παπακόστας 2015: 54). Εικ. 50: Πλατεία Καραϊσκάκη - Τα λεμονάδικα, 1930. Φωτογραφία (Καπετανάκης 2012: 332).

¹⁰⁹ Αυτό, σε συνδυασμό με όσα προηγήθηκαν, αποτελεί ενδεχομένως και την απάντηση στο ερώτημα του Chambers, αναφορικά με το πότε και το γιατί το σύγχρονο απομεινάρι της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας δεν θεωρείται ευρωπαϊκό κράτος (βλ. σ. 12).

¹¹⁰ Εκτενείς και παραστατικές περιγραφές για την κατάσταση που επικρατεί με την άφιξη των προσφύγων στον Πειραιά γίνονται από τον Παπαϊωάννου (Φέρρης και Παναγιώτου 2006Γ).

αποκομμένο – και ως εκ τούτου παραδοσιακό – δεν απειλούσε τη συγκρότηση του εθνικού αφηγήματος καθώς μπορούσε να προσαρμοστεί σε αυτό κατά το δοκούν (βλ. παρ. διατρ. σ. 15, αναφορά στον Chambers). Σε αντιδιαστολή, το ζωντανό και εν εξελίξει αστικό λαϊκό-ρεμπέτικο τραγούδι αγνοήθηκε παραδειγματικά μέχρις ότου όπως θα δούμε στη συνέχεια, να αποκοπεί οριστικά από τη Νεωτερικότητα, ενώ η άρρηκτη σύνδεση του με την παράδοση (ως το νεότερο σε ό,τι προηγήθηκε) υπονόμευε την ανάπτυξη, την πρόοδο και τον εκμοντερνισμό της χώρας, αποκλειστική δίοδος των οποίων παρουσιάζεται η ευρωπαϊκή κουλτούρα.¹¹¹

Παρόλα αυτά, τα πολιτισμικά στοιχεία της αστικής τάξης των προσφύγων που εισρέουν κατά χιλιάδες στο ελληνικό κράτος (εκ των οποίων, πάρα πολλοί σπουδαίοι μουσικοί που προαναφέρθηκαν σε διαφορετικά σημεία του κειμένου), θα επικρατήσουν την πρώτη δεκαετία της Κλασικής Περιόδου. Η άρρηκτη σύνδεση του αστικού λαϊκού-ρεμπέτικου τραγουδιού με τη Νεωτερικότητα διαφαίνεται και από την προσχώρηση του στη δισκογραφία που αποτελεί έκφραση της. Αν και ο εκτενής σχολιασμός των τεκτενομένων της θα μας έβγαζε κατά πολύ εκτός των ορίων έκτασης του παρόντος δοκιμίου, αυτό που επιβάλλεται να αναφερθεί είναι ότι, σύμφωνα με τον Παπαϊωάννου (Φέρρης και Παναγιώτου 2006B), η αμερικανική δισκογραφία που προηγείται περίπου δύο δεκαετιών της ελληνικής, προλαβαίνει να αποτυπώσει ένα θραύσμα του πρώιμου αστικού λαϊκού τραγουδιού και της προφορικής παράδοσης που μετέφερε μαζί του το πρώτο κύμα των μεταναστών, την οποία και καταλύει, εξ' ορισμού, η δισκογραφία.¹¹²



Εικ. 51: Ηχογράφηση σε ξενοδοχείο. Από αριστερά: Γ. Ντάβος, Α. Νταλγκάς, Δ. Σέμσης και Δ. Αραπάκης, 1930. Φωτογραφία. (Παπακώστας 2015: 58). Εικ. 52: Μουσική ορχήστρα του πάλκου. Διακρίνονται από αριστερά, ο Γιώργος Συρίγος ο Σαντορινιός (βιολί), ο Γιώργος Πετρίδης (τσίμπαλο), ο Κώστας Νούρος (φωνή) και ο Στελλάκης Περπινιάδης (διπλή κιθάρα), 1928. Φωτογραφία (Πετρόπουλος 2021: 359).

¹¹¹ Βλ. παρ. διατρ. υποσ. 26.

¹¹² Δύο ενδιαφέροντα σχόλια σχετικά με τη δισκογραφία γενικότερα (που αρχίζει στην Αμερική γύρω στα τέλη του 19^{ου} αιώνα) παραθέτει ο Πετρόπουλος (Φέρρης και Παναγιώτου 2006B). Το πρώτο έχει να κάνει με τη διάρκεια των τραγουδιών, των οποίων οι δισκογραφημένες εκδοχές περιορίζονται αναγκαστικά κάτω από τους αυστηρούς κανόνες του δίσκου. Εντούτοις, σύμφωνα με τον Πετρόπουλο, στην πραγματικότητα τα παλιά μουρμούρικα που παίζονταν στους τεκέδες μπορούσαν να έχουν διάρκεια 30 λεπτών! Το δεύτερο στοιχείο αφορά στην πολυεθνικότητα των μουσικών. Ο Πετρόπουλος (Φέρρης και Παναγιώτου 2006B) αναφέρει ότι οι ίδιοι μουσικοί ηχογραφούν και τραγουδούν τουρκικούς αμανέδες στα τούρκικα, σμυρναϊκούς μανέδες στα ελληνικά, αρμένικα και εβραϊκά τραγούδια της Θεσσαλονίκης, ενώ οι Εβραίες τραγουδίστριες τραγουδούν σε όλες τις γλώσσες των Βαλκανίων.

Σύμφωνα με τον Μυστακίδη (Μπουσδούκου κ.ά. 2019), ο εξέχων ρόλος των δισκογραφιών, κυρίως της αμερικανικής αλλά και των αντίστοιχων της Κωνσταντινούπολης, της Σμύρνης, της Θεσσαλονίκης¹¹³ και της Αλεξάνδρειας, οι οποίες επίσης προηγούνται της ελληνικής (Μπουσδούκου κ.ά. 2019), φαίνεται αρχικά από την καθοριστική επικοινωνία των διαφόρων μουσικών εκφράσεων που φτάνουν μέσω της προφορικής παράδοσης στα αστικά τους κέντρα, τα οποία στη συνέχεια ανατροφοδοτούν και επηρεάζουν καθοριστικά τη διαμόρφωση του αστικού λαϊκού-ρεμπέτικου τραγουδιού στην Αθήνα και τον Πειραιά κατά την Κλασική Περίοδο.¹¹⁴ Ο Μυστακίδης (Μπουσδούκου κ.ά. 2019) τονίζει ότι η μουσική αντιμετωπίζεται από τις δισκογραφικές καθαρά ως προϊόν κατανάλωσης, γεγονός που καθορίζει σημαντικά την ανάπτυξη της. Έτσι η μεγάλη επιτυχία που παρουσιάζει το ελληνικό τραγούδι που έρχεται στην Αθήνα από τους πρόσφυγες της Αμερικής και από τα μεγάλα αστικά κέντρα της Ανατολικής Μεσογείου, ανοίγει τον δρόμο για την ίδρυση δισκογραφικών εταιριών στο ελληνικό κράτος [Εικ. 51].

Η μουσική ανωτερότητα των προσφύγων σε αντιδιαστολή με την ελλιπή θεωρητική-επαγγελματική κατάρτιση που είχαν οι «μάγκες του Πειραιά», οδηγεί στη χωρίς ανταγωνισμό εδραίωση των πρώτων στους διευθυντικούς ρόλους των δισκογραφικών εταιριών, γεγονός που εξηγεί εν μέρη και την παθητική επικράτηση των τραγουδιών της Σμύρνης και της Πόλης την πρώτη δεκαετία της Κλασικής Περιόδου, κατά την οποία δεσπόζει το τροπικό ηχόχρωμα των «ανατολικών» μουσικών οργάνων, όπως είναι το βιολί, η πολιτική λύρα, το ούτι, το κανονάκι και το σαντούρι [Εικ. 52].¹¹⁵ Οι ήδη ευρέως διαδεδομένες μουσικές των προσφυγικών πληθυσμών στα καφέ αμάν, όπως είδαμε προηγουμένως, αναβιώνουν εκ νέου, ενώ σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα αρχίζουν στον Πειραιά οι μουσικές συμπράξεις μεταξύ των προσφύγων μουσικών που στην πλειοψηφία τους είναι εγκατεστημένοι εκεί, και της μαγκιάς (κύριο εκπρόσωπο του μπουζουκιού) που προϋπάρχει στην περιοχή (Παπακώστας 2015: 56). Σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα, οι μέχρι πρότινος περιθωριακοί μάγκες του Πειραιά θα θεσμοθετήσουν τη μουσική και το οργανολόγιο τους με την πρώτη ορχήστρα μπουζουκομπαλαμάδων, η οποία πολύ σύντομα θα περάσει στη δισκογραφία. Η ζακουστή «Τετράς του Πειραιώς» [Εικ. 53] γνωρίζει πρωτοφανή

¹¹³ Η δισκογραφία στη Θεσσαλονίκη ξεκινά από πολύ νωρίς (αρχές του 20^{ου} αι.) και χαρακτηρίζεται από πλούσιο υλικό δημοτικών, πρώιμων αστικών και «ελαφρών» τραγουδιών, σ' ένα περιβάλλον όπου τα σεφαραδίτικα τραγούδια των Ισπανοεβραίων σμίγουν με την πλούσια Μεσογειακή παράδοση καταγράφοντας άσματα τόσο στα ελληνικά, όσο και στα σερβικά, βουλγαρικά, εβραϊκά, αλβανικά και τουρκικά (Καπετανάκης 2012: 275-276).

¹¹⁴ Χαρακτηριστικά ο Μυστακίδης (Μπουσδούκου κ.ά. 2019) εξηγεί το φαινόμενο των αντιδάνειων μεταξύ Μεσογείου και Αμερικής κατά το οποίο πληθώρα τραγουδιών που παίζονται παραδοσιακά με συγκεκριμένη μορφή στη Μεσόγειο, ηχογραφούνται στην Αμερική με άλλη μορφή, η οποία φτάνει, μέσω της δισκογραφίας και σε καινούργια μορφή, στα αστικά κέντρα του ελληνικού κράτους.

¹¹⁵ Τούντας, Ογδοντάκης – Οδεον, Κώστας Σκαρβέλης, Σ. Περιστέρης – Columbia, Σέμης – His Master's Voice, (Παπακώστας 2015: 110-111, 114). Τα εν λόγω στοιχεία επαληθεύονται και στους «Διαλόγους» από τους Κοκκώνη και Μυστακίδη (Μπουσδούκου κ.ά. 2019).

επιτυχία, επισκιάζοντας το μικρασιατικό οργανολόγιο, διατηρώντας ωστόσο το τροπικό ηχόχρωμα, το οποίο θα αναλυθεί στο επόμενο κεφάλαιο.¹¹⁶

Η καλπάζουσα ανάπτυξη του αστικού λαϊκού που παρατηρείται καθ' όλη την διάρκεια της Κλασικής Περιόδου στοχοποιείται από την επίσημη κουλτούρα ήδη από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, όπου προσωποποιείται αρχικά στο κατεξοχήν χαρακτηριστικό τραγούδι των Σμυρνίων, τον αμανέ. Το «εγκώμιο» που πλέκεται στον δημόσιο λόγο για τον αμανέ, έχει ως κύρια χαρακτηριστικά μια πληθώρα λίβελλων στη βάση της ηθικής και της «ελληνικότητας». Στην συλλογή *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)* που επιμελήθηκε ο Κώστας Βλησίδης (2018), μπορεί κανείς να ανατρέξει σε σωρεία σχετικών άρθρων που σκιαγραφούν τη γενικότερη στάση των λόγιων της εποχής, οι οποίοι κατηγορούν τον αμανέ και την τροπική μουσική που εκπροσωπεί ως κατάλοιπα του βάρβαρου-ραγιαδιστικού παρελθόντος. Ενδεικτικά παραδείγματα αποτελούν ο ποιητής Ζαχαρίας Παπαντωνίου (2018: 83-85), ο οποίος τον χαρακτηρίζει, μεταξύ άλλων, ασπόνδυλη μελωδία, υποβιβάζοντας τον ως «το πιο ασύδοτο έργο που βγήκε ποτέ από ομάδα ανθρώπων», καθώς και η επιφανής μουσικοκριτικός Σοφία Σπανούδη (2018: 86-89), η οποία αναφέρει ότι πρόκειται για «θλιμμένα απομεινάκια της σκλαβιάς και του χαμού», ενώ χαρακτηρίζει τα ρεμπέτικα ως ένα ρεύμα δυσώδους μουσικού οχετού.¹¹⁷

Η κορύφωση του μένους για το «ανατολικό στοιχείο» στη μουσική κορυφώνεται και θεσμοθετείται με τη λογοκριτική πράξη του καθεστώτος του Ιωάννη Μεταξά, της οποίας η σημασία είναι καίρια για την συνέχεια του αστικού λαϊκού-ρεμπέτικου τραγουδιού καθώς σηματοδοτεί την αποκοπή της οργανικής του συνέχειας με το παρελθόν και την ουσιαστική ενσωμάτωση του στη νεωτερική συνθήκη. Διαβάζοντας κανείς τα τεκτενόμενα της εποχής αντιλαμβάνεται ότι «Η Βαρβάρη» του Τούντα ήταν απλά η αφορμή για την επιβολή μιας λογοκρισίας που σε πρώτο επίπεδο στοχοποιούσε ηθικολογικά, όπως αναφέρει και ο Φέρρης (Φέρρης και Παναγιώτου 2006Γ), τη στιχουργική του περιθωριακού και «άσεμνου» κόσμου της μαγκιάς, του μπουζουκιού και των τεκέδων του Πειραιά.¹¹⁸



Εικ. 53: Η Τετράς του Πειραιά. Από αριστερά: Στράτος Παγιουμτζής, Μάρκος Βαμβακάρης, Γιώργος Μπάτης, Ανέστης Δελιάς, δεκαετία του '30. Φωτογραφία (Παπακώστας 2015: 50).

¹¹⁶ Μάρκος Βαμβακάρης (1905 Σύρος-1972 Πειραιάς), Ανέστης Δελιάς (1912 Σμύρνη-1944 Αθήνα), Γιώργος Μπάτης (1885 Μέθανα-1967 Πειραιάς), Στράτος Παγιουμτζής (1904 Αϊβαλί-1971 Νέα Υόρκη) (Παπακώστας 2015: 117-122). Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Καπετανάκης (2012: 314), η υβριδικότητα της τετράδας και το τροπικό χρώμα του ήχου της είναι αυταπόδεικτα μέσα από την καταγωγή των μελών της.

¹¹⁷ Ωστόσο σύμφωνα με τον Gauntlett (2001: 81), η Σπανούδη θα μεταμελήσει πλήρως αργότερα. Ο Burke (2013: 910) σχολιάζει το γενικότερο φαινόμενο της πρακτικής αυτής από την λόγια τάξη σε όλες τις χώρες του Νότου.

¹¹⁸ Βλ. μαρτυρία Περπινιάδη (Παπακώστας 2015: 66).

Ο Gauntlett (2001: 33) αναφέρει επίσης ότι το καθεστώς απαγορεύει την χρήση του όρου «ρεμπέτικο» στους δίσκους 78 στροφών. Λαμβάνοντας όμως υπόψιν το εύρος του φάσματος που κάλυπτε ο όρος ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αι. (βλ. παρ. διατρ. Κεφ. 2.1 και Gauntlett 2001: 32-33), σε αντιδιαστολή με το διάταγμα, είναι πλέον εύληπτο ότι το καθεστώς στοχοποιούσε επί της ουσίας κάτι πολύ πιο σημαντικό:

Η Επιτροπή δια τον σχηματισμόν πλήρους αντίληψως και εφ' όσον κρίνει ότι τα υποβληθέντα αυτά στοιχεία (σ.σ. παρτιτούρας και στίχων) δεν είναι επαρκή, δύναται να απαιτήσει την εκτέλεσιν των προς φωνοληψίαν μουσικών τεμαχίων. Ταύτα δέον αν εκτελούνται απαιτητήτως υπ' αυτών των καλλιτεχνών, οι οποίοι θέλουσι συμμετάσχει εις την τελικήν φωνοληψίαν και δια των απαιτούμενων δια την τελικήν φωνοληψίαν μουσικών οργάνων. Αποφαίνεται δε αυτή υπέρ της χορηγήσεως αδείας, είτε περί της απαγορεύσεως αυτών, ή τροποποιήσεως ορισμένων στίχων, καθώς και της μεταλλαγής ορισμένων σημείων της μουσικής, εφ' όσον ήθελε κρίνει ότι άμα τι θίγει οπωσδήποτε τα δημόσια ήθη, διαφθείρει το καλλιτεχνικόν αίσθημα του κοινού ή νοθεύει και διαστρέφει το γνήσιον πνεύμα της παραδόσεως της ελληνικής μουσικής (Παπακώστας 2015: 72-73).¹¹⁹

Η πασιφανής στοχοποίηση της μουσικής τεχνοτροπίας και της αντίστοιχης οργανολογίας απαντά ενδεικτικά τη στοχοποίηση της πολιτιστικής κληρονομιάς των ανθρώπων με τις «προβληματικές» ταυτότητες για τους οποίους κάνει λόγο ο Chambers (βλ. παρ. διατρ. σσ. 15-16).¹²⁰ Η λογοκρισία του Μεταξά, αποτελεί δραστικό και τελειωτικό χτύπημα στην «προβληματική» υβριδικότατη αστική λαϊκή μουσική που αποτελούσε το πλέον παθητικό εμπόδιο στη Δυτικοποίηση και τον εξευρωπαϊσμό της «ελληνικότητας» από την ίδρυση του νεοελληνικού έθνους-κράτους.¹²¹ Ο Gauntlett (2001: 73) αναφέρει ότι κατά την περίοδο αυτή ο Μεταξάς εξορίζει πολλούς μουζουζήδες από την Αθήνα, αναχαιτίζοντας έτσι και την κραταιά σχολή του Πειραιά. Και ενώ η πλειοψηφία των μεγάλων προπολεμικών τραγουδοποιών και ερμηνευτών με τις προβληματικές ταυτότητες εγκαταλείπει την ενεργώ δράση, οι νεότερες γενιές – με την ίδια παθητική στάση που χαρακτηρίζει το είδος – ενστερνίζονται το επιβεβλημένο ύφος του «ευρωπαϊκού» ελαφρού τραγουδιού, «εκσυγχρονίζοντας» οριστικά και αμετάκλητα το αστικό λαϊκό τραγούδι (Gauntlett 2001: 82).

Το αξιοσημείωτο όμως, είναι ότι ο αμανές που αποτελεί τον χαρακτηριστικότερο εκπρόσωπο του υπό διωγμόν μουσικού είδους, στοχοποιείται για τους ίδιους ακριβώς εθνοδιαχωριστικούς λόγους και στην Τουρκία από τον Κεμάλ Αττατούρκ. Και στις δύο περιπτώσεις η στοχοποίηση αφορούσε τους

¹¹⁹ Απόσπασμα Άρθρου 21, του αναγκαστικού νόμου 1619/1939. Ο Φέρρης (Φέρρης και Παναγιώτου 2006Γ) παραθέτει εξαιρετική μαρτυρία του Βασίλη Γσιτσάνη ο οποίος εξηγεί την εν λόγω εφαρμογή δίνοντας και χαρακτηριστικό παράδειγμα με το μπουζούκι του. Ενδιαφέρον είναι ότι στα λεγόμενα του, είναι ήδη φανερά τα σημάδια της αυτολογοκρισίας που έχει πλέον περάσει στους καλλιτέχνες, για την οποία κάνει λόγο ο Μυστακίδης στους «Διαλόγους» (Μπουσδούκου κ.ά. 2019).

¹²⁰ Παραθέτοντας συνοπτικά το διάταγμα, ο Φέρρης (Φέρρης και Παναγιώτου 2006Γ) εξηγεί ότι υπό απαγόρευση τίθεται «η χρήση των μικρότερων του ημίσεος τόνου φθόγγων που αποτελούν τον σκελετό των αραβοπερσικών μακαμιών». Αναφορά στη Μεταξική λογοκρισία γίνεται και στον πρόλογο του Βλησίδη (2001: 10), ωστόσο περιορίζεται στη στιχουργική της πτυχή.

¹²¹ Είναι χαρακτηριστική η στήριξη που έλαβε η επιβολή της εν λόγω λογοκρισίας, όπως αναφέρει ο Φέρρης (Φέρρης και Παναγιώτου 2006Γ), από τη λόγια τάξη, της οποίας η ατζέντα ευθυγραμμίζεται, στην προκειμένη περίπτωση, με αυτήν του Μεταξικού καθεστώτος.

εκπροσώπους ενός μουσικού ιδιώματος που δεν είχε θέση στον σύγχρονο εθνοδιαχωριστικό χάρτη της Ευρώπης. Η αστική ελληνόφωνη τάξη της Σμύρνης μετουσίωσε απόλυτα την έννοια της «προβληματικής ταυτότητας» που αναφέρει ο Chambers, καθώς υπέσκαπτε τις εθνικές ταυτότητες που επέβαλλαν ταυτόχρονα τα μοντέρνα κράτη της Ελλάδας και της Τουρκίας, που επιδόθηκαν αμφοτέρωθεν σε αυθαίρετες τακτικές ευρωπαϊκών μιμητισμών.¹²² Συνεπώς, με το τέλος της δεκαετίας του 1930 εκπνέει και η διαχρονική και παθητικά ελεύθερη, εξελικτική διαδικασία των μουσικών παραδόσεων του ελληνόφωνου πληθυσμού (Καπετανάκης 2012: 333-334). Συνυφασμένη με την προβληματική του αμανέ είναι κατά την άποψη μου και η «αναμέτρηση» της οργανολογίας που θίγεται στους «Διαλόγους» από τους Μυστακίδη και Κοκκώνη (Μπουσδούκου κ.ά. 2019). Παρόλο που δεν αμφισβητείται σε καμία περίπτωση η εμπορική επικράτηση των μπουζουκομπαγλαμάδων έναντι των βιολοσάντουρων όπως χαρακτηριστικά τα αναφέρει ο Κοκκώνης, και των «αλά Τούρκα» οργάνων δωματίου που ευδοκίμοιαν στα αστικά κέντρα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας πριν το 1922 (τα οποία εξαφανίζονται σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα από τη δισκογραφία), είναι σημαντικό να ληφθεί υπόψιν, όπως αναφέρει και ο Μυστακίδης, ότι τα όργανα είναι εργαλεία, και ως εργαλεία εκπροσωπούν κάποιες μουσικές, κάποιους συγκεκριμένους ήχους, που είναι πάντοτε φορείς νοημάτων. Συνεπώς όταν κάποιος ήχος παρέρχεται, τότε σταματά η ζήτηση του, και ως εκ τούτου το εργαλείο του συνήθως παραγκωνίζεται. Αν και η περίπτωση του αστικού λαϊκού-ρεμπέτικου είναι αρκετά πιο περίπλοκη από την προηγούμενη εξίσωση, όπως είδαμε προηγουμένως, η πολεμική που δέχθηκε η μουσική των ελληνικών πληθυσμών της τέως Οθωμανικής Αυτοκρατορίας από τον επίσημο δημόσιο λόγο έπαιξε τον ρόλο της στον παραγκωνισμό των εν λόγω εργαλείων. Αυτό, καθώς τα εν λόγω όργανα πέρασαν παθητικά και υποσυνείδητα στην αντίληψη των στοχοποιημένων κοινωνικών στρωμάτων ως αντικατοπτρισμοί του Οθωμανικού – ραγιαδιστικού – παρελθόντος. Από την άλλη το μπουζούκι, αν και συνέχιζε να στοχοποιείται ως όργανο του περιθωρίου, δεν συνοδευόταν από ανάλογους συσχετισμούς, ενώ η συγκεκριμένη φύση του δεν αποτελούσε κίνδυνο για την νεοελληνική εθνική ταυτότητα, η οποία μέσω του δυτικό-ευρωπαϊκού οδοστρωτήρα εξοβέλισε την τροπικότητα από τον ήχο του, όπως θα δούμε στην συνέχεια. Και εδώ ενδεχομένως έγκειται η μεγάλη επιτυχία του ηγεμονικού αφηγήματος. Όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί ο Cassano (2001: 1), ο Νότος (το σύνολο των ανθρώπων του νεοελληνικού κράτους εν προκειμένω) ενστερνιζόμενος τη μειωτική προβολή με την οποία τον προσδιορίζει η Δύση, αποδέχεται παθητικά τον ρόλο του υποδεέστερου Άλλου. Υιοθετώντας τον εν λόγω τρόπο σκέψης, εσωτερικεύει συλλογικά τα αισθήματα κατωτερότητας, και παγιδευμένος σε αυτά αντιλαμβάνεται τον εαυτό του ως ένα λάθος που πρέπει να διορθωθεί. Συνεπώς προσπαθεί με κάθε τρόπο να αποποιηθεί κάθε κομμάτι του εαυτού του το οποίο δεν βοηθά στον «εκσυγχρονισμό» (Δυτικοποίηση) του.

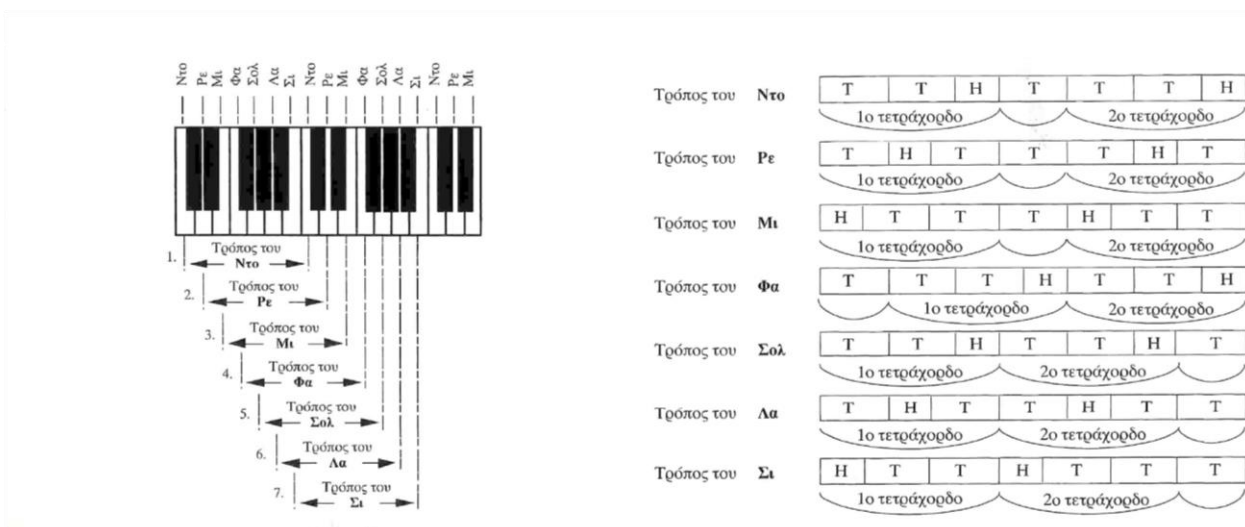
¹²² Εδώ εμπίπτει και η μετονομασία της λόγιας μουσικής που αναπτύσσεται κατά τα οθωμανικά χρόνια στην Κωνσταντινούπολη (βλ. παρ. διατρ. σσ. 33-35) σε «κλασική τουρκική μουσική» (Πούλος 2013: 51-52).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Η Υβριδικότητα της Μεσογείου μέσα από το Αστικό Λαϊκό -Ρεμπέτικο Τραγούδι

3.1. Ταξίμι, Αμανές, Ήχος, Δρόμος και Μακάμ.

Στην ενδελεχή (στα πλαίσια που επιτρέπει η μεταπτυχιακή εργασία) αναδρομή στα κοινωνικά πλαίσια της μουσικής στην Ανατολική Μεσόγειο, είδαμε πως το αρχαίο ελληνικό σύστημα, σύμφωνα με την έρευνα του Μαυροειδή (1999), αποτέλεσε τη βάση πάνω στην οποία διαμορφώθηκαν στη συνέχεια τα δύο σημαντικότερα θεωρητικά συστήματα που επηρέασαν διαχρονικά τις μουσικές παραδόσεις του ελληνόφωνου πληθυσμού: Ο βυζαντινός ήχος, και το τουρκικό μακάμ. Ωστόσο με την εξάπλωση της νεωτερικής συνθήκης στην Ανατολική Μεσόγειο, τα αστικά κέντρα της Οθωμανικής αυτοκρατορίας έγιναν τα σημεία συνάντησης της γηγενούς μονοφωνικής, πλην όμως τροπικής και ασυγκέραστης μουσικής, με την μεν πολυφωνική μα συγκεκριασμένη μουσική της Δύσης. Και καθώς αυτά επικονιάζουν σημαντικά την αστική μουσική του νεοελληνικού έθνους-κράτους, θα προχωρήσουμε σε μια περιγραφή των βασικών χαρακτηριστικών που διέπουν το ρεπερτόριο των ελληνόφωνων πληθυσμών, όπως και σε μία επεξήγηση των βασικών διαφορών μεταξύ της δυτικής, ευρωπαϊκής κλίμακας και των ήχων-τρόπων της Ανατολικής Μεσογείου, για να κατανοήσουμε ποια είναι τα στοιχεία που «ενοχλούν» εν προκειμένω το βορειοδυτικής προέλευσης εθνικιστικό, κυρίαρχο αφήγημα.¹²³

Σύμφωνα με τα εισαγωγικά σημειώματα του Μαυροειδή (1999: 19-20), «μουσική κλίμακα είναι μία διαδοχή οκτώ διαφορετικών μουσικών φθόγγων, τέτοια, ώστε ο χαμηλότερος ή βαρύτερος (η βάση της κλίμακας) και ο ψιλότερος ή οξύτερος (η κορυφή της κλίμακας) να είναι ταυτόσημοι [...]». Επίσης, οι μουσικοί φθόγγοι που μεσολαβούν, χρειάζεται να έχουν διαφορετικές τιμές. Από τις διαφορετικές σχέσεις που έχουν οι ενδιάμεσοι φθόγγοι (οι διαφορετικές δομές με τις οποίες διατάσσονται οι τόνοι και τα ημιτόνια)



Εικ. 54, 55: Μάριος Μαυροειδής, *Οι τρόποι όπως φαίνονται στο πιάνο, Οι οπλισμοί των τρόπων* (1999: 20-21).

¹²³ Το οποίο τα εξοστράκισε ουσιαστικά από τη γεωγραφική περιοχή που όρισε ως το τελευταίο σύνορο του Δυτικού πολιτισμού στην Ανατολική Μεσόγειο (δηλαδή το ελληνικό έθνος-κράτος) με την Μεταξική λογοκρισία, όπως είδαμε προηγουμένως. Ως υποτίθεται κομμάτι του «Δυτικού πολιτισμού», η νεοελληνική κουλτούρα όφειλε να είναι καθ' εικόνα και ομοίωση του.

προκύπτουν οι τρόποι [Εικ. 54]. Μέχρι εδώ και για την ευρωπαϊκή μουσική, τρόποι και κλίμακες δεν έχουν ουσιαστική διαφορά καθώς συνεπάγονται ουσιαστικά με τον οπλισμό που παίρνει η εκάστοτε διάταξη των οκτώ διαφορετικών μουσικών φθόγγων (κλίμακα Ντο ματζόρε ή αλλιώς τρόπος του Ντο – Ιωνικός, Ρε μινόρε ή αλλιώς τρόπος του Ρε – Δωρικός), ο οποίος επαναλαμβάνεται τόσο πάνω, όσο και κάτω από την βάση του.¹²⁴ Ωστόσο η ειδοποιός διαφορά με την τροπική μουσική και τους βυζαντινούς ήχους της Ανατολικής Μεσογείου, είναι ότι οι τρόποι και οι ήχοι δεν είναι μια απλή διάταξη – οπλισμός – διαφορετικών φθόγγων [Εικ. 55]. Όπως αναφέρουν οι Ευγένιος Βούλγαρης (δεξιότεχνης στο ούτι και στο γαλί ταμπούρ) και Βανταράκης (2006: 15), κάθε τρόπος διέπεται από συγκεκριμένη συμπεριφορά, που συνεπάγεται με μια συγκεκριμένη μελωδική ανάπτυξη, η οποία και τον χαρακτηρίζει.¹²⁵ Το θεωρητικό σύστημα που διέπει τις τροπικές συμπεριφορές και τις αντίστοιχες μελωδικές αναπτύξεις που προκύπτουν από αυτές, έγκειται επί της ουσίας στην έννοια της υπομονάδας της κλίμακας [Παρ. 1]. Ο Μαυροειδής (1999: 21) εξηγεί ότι παρόλο που αυτά για την ευρωπαϊκή μουσική (για την οποία επίσης ισχύουν) δεν είναι παρά θεωρητικά σχήματα, στη μουσική της Ανατολικής Μεσογείου αποτελούν την πεμπτουςία της τροπικής συμπεριφοράς και της μελωδικής ανάπτυξης στο σύνολο των συνθέσεων, και ειδικά των αυτοσχεδιασμών που εμπίπτουν στο ρεπερτόριο της. Επαλήθευση των άνωθεν εντοπίζεται στον πρόλογο του εξαιρετικού «πρακτικού» βιβλίου-συλλογής *Το Αστικό Λαϊκό Τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Σμυρναίικα και Πειραιώτικα Ρεμπέτικα*, όπου οι Βούλγαρης και Βανταράκης (2006: 11), αναφέρουν ότι στα πλαίσια της παρατήρησης και κωδικοποίησης των μελωδικών συμπεριφορών που παρατηρούνται στα τραγούδια αυτά, θα μπορούσαν θεωρητικά να χρησιμοποιηθούν τόσο το σύστημα του βυζαντινού ήχου όσο και το αντίστοιχο σύστημα των μακάμ. Η μεγάλη και καθοριστική διαφορά – που οδηγεί τους Βούλγαρη και Βανταράκη στην επιλογή του θεωρητικού συστήματος των μακάμ – έγκειται κυρίως στο γεγονός ότι αυτό εκσυγχρονίστηκε από τους Τούρκους στις αρχές του 20^{ου} αι., υιοθετώντας το ευρωπαϊκό πεντάγραμμο αφού αναφέρονται κυρίως σε ενόργανες αποδώσεις (πολλά εκ των οποίων χρησιμοποιούνται στο ρεπερτόριο του ρεμπέτικου, όπως το ούτι, το κανονάκι, η λύρα κ.ά.), ενώ η εξειδικευμένη παρασημαντική γραφή του βυζαντινού οκτάηχου αναφέρεται αποκλειστικά σε φωνητικές αποδώσεις των εκάστοτε μελωδιών.

Συνεπώς τόσο οι ήχοι, όσο και τα μακάμ, αποτελούνται από υπομονάδες, τριών, τεσσάρων ή πέντε *χορδών* [Εικ. 56], οι οποίες μαζί με τα τονικά τους κέντρα είναι τα κομμάτια με τα οποία συνθέτονται οι διαφορετικοί ήχοι και τρόποι/μακάμ (Μαυροειδής 1999: 59). Η τροπική συμπεριφορά που προαναφέραμε συνεπάγεται πρακτικά με το γεγονός ότι η δομή με την οποίαν διατάσσονται οι φθόγγοι από τη βάση μέχρι την κορυφή ενός μακάμ δεν επαναλαμβάνονται πάντα πάνω ή κάτω από τη βάση του. Τις περισσότερες φορές οι σχέσεις μεταξύ των φθόγγων αλλάζουν.¹²⁶ Αυτό είναι και σύμφωνα με τον καθηγητή Λάμπρο Λιάβα

¹²⁴ Ο Μαυροειδής (1999: 20) αναφέρει ότι οι δύο συνήθεις κλίμακες που επικράτησαν στην ευρωπαϊκή μουσική είναι οι γνωστές μείζον (maggiore) ή τρόπος του Ντο, και ελάσσων (minore) ή τρόπος του Λα.

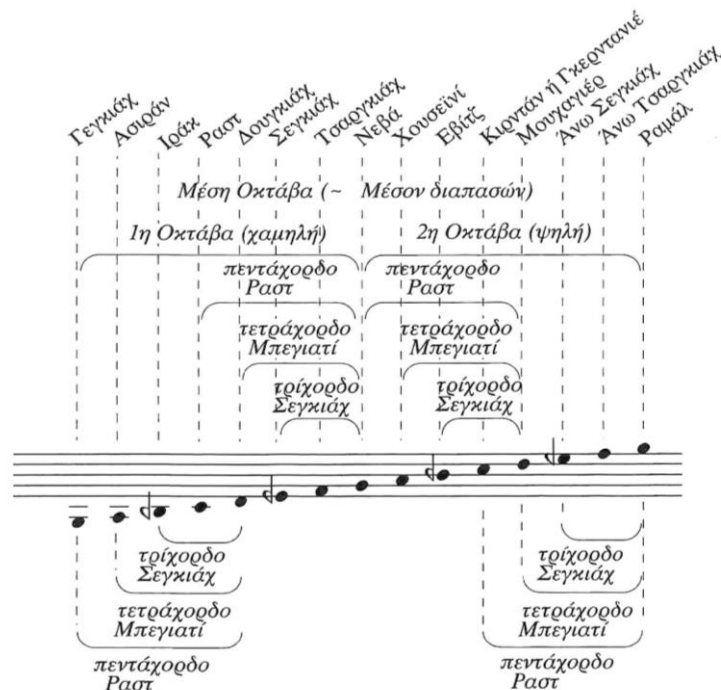
¹²⁵ Οι συμπεριφορές αυτές διακρίνονται σε τρεις κατηγορίες, την ανιούσα, την ανιούσα-κατιούσα και την κατιούσα (Βούλγαρης και Βανταράκης 2006: 26)

¹²⁶ Βλ. χωρία «Ελξεις» και «Μετατροπίες», από το βιβλίο του Μουράτ Αϊντεμίρ (2012: 22-23).

(1999: 9) το κεφαλαιώδες συμπέρασμα του Μάριου Μαυροειδή όσον αφορά την ουσιαστική ταυτότητα της μουσικής στην Ανατολική Μεσόγειο :¹²⁷

Δεν είναι οι διαστηματικές επιλογές που δίδουν στην ανατολική μουσική την ουσιαστική ταυτότητά της, αλλά ο τρόπος διαχείρισης αυτών των διαστημάτων μέσα στο πλαίσιο του τροπικού συστήματος που την υπηρετεί... Πέρα και πάνω από τους κώδικες των διαστημάτων που χρησιμοποιεί η μουσική της Ανατολικής Μεσογείου, είναι το σώμα των τροπικών δομών, δυνατοτήτων και συμπεριφορών που της δίνει την ουσιαστική της ταυτότητα και συνιστά το αντικειμενικό της σύστημα.

Το συμπέρασμα του Μαυροειδή, ενισχύεται περεταίρω από το δάσκαλο και δεξιότηγη του ταμπούρ, Μουράτ Αϊντεμίρ (2012: 20), ο οποίος στο βιβλίο του για την εκμάθηση του τουρκικού μακάμ, περιγράφει με ιδιαίτερη έμφαση το *χρώμα* (zesni), λέγοντας ότι «το κάθε χρώμα αποτελείται από το τετράχορδο ή το πεντάχορδο ενός μακάμ και παίζεται από ένα συγκεκριμένο τόνο (ή τονικό κέντρο)». Ο Αϊντεμίρ φαίνεται να περιγράφει επί της ουσίας ακριβώς το αντικείμενο της έρευνας του Μαυροειδή, για το οποίο κάνει λόγο στον πρόλογο του ο Λιάβας. Είναι πολύ σημαντικό να αναφερθεί σε αυτό το σημείο ότι με ευκαιρία το χρώμα, ο Αϊντεμίρ (2012: 20) υπογραμμίζει την σημασία της διαδικασίας της *μεσκ* (μαθητεία πλάι στο δάσκαλο), που πρόκειται ουσιαστικά για την προφορική παράδοση, η οποία επανέρχεται σταδιακά στην εκμάθηση της τροπικής μουσικής στις χώρες της Ανατολικής Μεσογείου (αν εξαιρέσουμε το θεωρητικό κομμάτι της διδασκαλίας).



Εικ. 56: Μάριος Μαυροειδής, Πίνακας των βασικών τριχόρδων-τετραχόρδων (1999: 84).

¹²⁷ Και αυτό που εννοεί ουσιαστικά ο Chambers αναφερόμενος στους αμέτρητους συνδυασμούς του ασυγκέραστου καμβά των αραβοπερσικών μακαμιών (βλ. παρ. διατρ. σελ. 19).

Η τροπολογία είναι λοιπόν η πεμπτουσία του «ανατολικού» ήχου, από την οποία προέρχεται εξ' άλλου και ο όρος «τροπική συμπεριφορά/μουσική». Είναι το βασικό χαρακτηριστικό που διαφοροποιεί την μουσική της Ανατολικής Μεσογείου από την ευρωπαϊκή. Το χαρακτηριστικό αυτό, πέρασε στη συνέχεια και στους λαϊκούς δρόμους. Τον ισχυρισμό αυτό επιβεβαιώνει ο εξαιρετικός δεξιοτέχνης και δάσκαλος στο ούτι Χρίστος Τσιαμούλης, ο οποίος σε συνέντευξη που παραχώρησε στον Σπύρο Δελέγκο (2019),¹²⁸ αναφέρει ότι η τροπολογία επιβιώνει και στα συγκερασμένα όργανα την δεκαετία του '20 και του '30, καθώς οι μπουζουξήδες της Πρώιμης και Κλασικής Περιόδου (Βαμβακάρης, Κερομούτης, κλπ.), παίζουν συγκερασμένα μεν όργανα, με μια φρασεολογία που υπαινίσσεται τη μελωδική αντίληψη η οποία προκύπτει από τα μακάμ, με τα οποία όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο ήταν σαφώς εξοικειωμένοι.¹²⁹ Ο Τσιαμούλης (Δελέγκος 2019) περιγράφει ότι, «τον άλλον δεν τον ενδιαφέρουν τα διαστήματα, αν τα έχει ή δεν τα 'χει, αλλά να εκφράσει τη μουσική που έχει στα αυτιά του. Τι όργανο έχει; Το παίρνει και παίζει. Έτσι παίζει με το μπουζούκι του ο Μάρκος το μακάμι [...] μπορεί να χάνονται τα διαστήματα, αλλά μένουν οι φράσεις. Οι φράσεις σώζουν την τροπικότητα».¹³⁰ Συνεπώς, με αυτό το δεδομένο διαφωτιζόμαστε σημαντικά σχετικά με τους λόγους για τους οποίους η λογοκρισία ζητούσε όπως είδαμε στο σχετικό παράθεμα, να παρουσιάζονται οι μουσικοί με τα όργανα που θα λάβουν μέρος στην ηχογράφιση και, εφόσον ζητηθεί, να εκτελέσουν και το υποψήφιο προς ηχογράφιση τεμάχιο.

Μια από τις σημαντικότερες φόρμες της μουσικής των ελληνόφωνων πληθυσμών, ως μέρος της ευρύτερης τροπικής μουσικής της Ανατολικής Μεσογείου, είναι ο αυτοσχεδιασμός. Αυτό επισημαίνεται και από τον Περπινιάδη (Παπαδημητρίου 2016) στην αρχή της συνέντευξης του. Τόσο ο φωνητικός όσο και ο οργανικός αυτοσχεδιασμός διέπονται, όπως είδαμε προηγουμένως, από τους κανόνες και τους περιορισμούς της υπομονάδας (χωρίς αυτό να σημαίνει ότι περιορίζεται η αυτοσχεδιαστικότητα τους), ενώ αμφότεροι αποτελούν μία από τις βασικές κατηγορίες της μουσικής αυτής. Ο Walter Feldman διακρίνει τα τέσσερα βασικά χαρακτηριστικά του ταξιμιού, εξάροντας τη μοναδικότητα του ως μη-μετρικό είδος.¹³¹ Σύμφωνα λοιπόν με τον Feldman (Λιόντου 2011: 27), «το ταξίμι γεννιέται τη στιγμή της μουσικής επιτέλεσης, ενώ συμπεριλαμβάνει τη γνωριμία με τα εκάστοτε

¹²⁸ Τσιαμούλης, Χρίστος. *Συνέντευξη στο Σπύρο Δελέγκο*. Αθήνα, 13 Μαρτίου 2018.

¹²⁹ Ο ίδιος ο Βαμβακάρης (1978: 107) αναφέρει στην αυτοβιογραφία του, ότι στους τεκέδες του Πειραιά οι παλιοί μπουζουξήδες παίζανε ταξίμια εννοώντας τα βασισμένα στα αραβοπερσικά μακάμια οργανικά κομμάτια, ενώ η αντίληψη του γύρω από τους δρόμους (270-274) επιβεβαιώνει την τροπική συμπεριφορά για την οποία κάνουν λόγο οι Μαυροειδής και Τσιαμούλης.

¹³⁰ Ωστόσο χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Γιοβάν Τσαούς, για τον οποίο ο Στελλάκης Περπινιάδης σε μία συνέντευξη που έδωσε στη Σοφία Μιχαλίτση (Παπαδημητρίου 2016) αναφέρει ότι το μπουζούκι του μπορούσε να αποδώσει τους μικρότερους των ημιτονίων φθόγγους, καθώς η ταστιέρα του διέφερε από τα συγκερασμένα μπουζούκια της εποχής [Εικ. 57]. Για του λόγου το αληθές, ο Γιοβάν Τσαούς ήταν εξαιρετικός μουσικός και άριστος γνώστης των μακάμ, ενώ σύμφωνα με πληροφορίες του Παπακώστα (2015: 131), έπαιξε και στο παλάτι του σουλτάνου Αμπτούλ Χαμίτ.

¹³¹ Feldman Walter, *Music of the Ottoman Court: makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*. Berlin: Verlag fur Wissenschaft ind Bildung, 1996 (Λιόντου 2011).

μελωδικά μοντέλα. Συμπεριλαμβάνει επίσης ρυθμικά ιδιώματα, ωστόσο μέσα σε ένα συνολικά ρευστό ρυθμικά πλαίσιο. Χαρακτηρίζεται επίσης από ορισμένες κωδικοποιημένες μελωδικές αναπτύξεις (*seyir*), και τέλος από διάφορες μεταβολές/μετατροπίες (*modulations*)». ¹³²

Με ορισμένες διαφορές στα δομικά του στοιχεία, ο αντίστοιχος φωνητικός αυτοσχεδιασμός στην τροπική μουσική είναι σύμφωνα με τον Feldman το *gazel* (Pekkanen 2004: 9). Πρόκειται για φωνητικό αυτοσχεδιασμό σε αντίστοιχο επιλεγμένο ποιητικό κείμενο, σε ρέοντα ρυθμό βασισμένο στις συνθετικές δομές των μακάμ. ¹³³ Ο τραγουδιστής επιχειρεί να δημιουργήσει τέσσερα τμήματα από τα οποία το τρίτο συνήθως χαρακτηρίζεται από τη μεταφορά της μελωδίας στην ψηλή περιοχή (δηλαδή πάνω από την κορυφή του μακάμ), ή από μετατροπία. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Περπινιάδη (Παπαδημητρίου 2016), για το ελληνόφωνο ρεπερτόριο, τα *gazel* δεν είναι παρά η μία από τις δύο μουσικές δεξαμενές του αμανέ, τους οποίους χαρακτηρίζει αλά Τούρκα. Οι σμυρναϊκοί αμανέδες από την άλλη – για τους οποίους αναφέρει ότι δεν έχουν καμία σχέση με την βυζαντινή μουσική – προέρχονται από τα Βαλκάνια. ¹³⁴ Την άποψη αυτή ενισχύει ο Risto P. Pekkanen (2004: 9-10) αναφέροντας ότι παρόλο που φέρουν πολλές μουσικές ομοιότητες με τα *gazel*, εντούτοις πρόκειται για επτασύλλαβους στίχους που προέρχονται κυρίως από τη δημοτική ποίηση των Βαλκανίων στην οποία εδράζονται τα συλλαβικά, και μελωδικά τους χαρακτηριστικά. ¹³⁵ Ο Νίκος Ορδουλίδης (2019) αναφέρει, για τους συγκεκριμένους αμανέδες, ότι η φόρμα παραμένει στην πλειοψηφία των ηχογραφήσεων ακριβώς η ίδια: Εισαγωγή – Α' στίχος – Ενδιάμεσο θέμα – Β' στίχος – Γύρισμα. Το «γύρισμα», πρόκειται ουσιαστικά για μια αλλαγή ατμόσφαιρας που εμπλέκει



Εικ. 57: Το μουζούκι και ο τζουράς του Γιοβάν Τσαούς, Φωτογραφία, www.rembetiko.gr (<https://rembetiko.gr/t/to-μουζούκι-του-γιοβάν-τσαούς/41479/9>).

¹³² Με πολλές επιφυλάξεις παρατηρούμε ότι η περιγραφή του Feldman για το ταξίμι φέρεται να έχει αρκετές ομοιότητες με τις περιγραφές που παραθέτει για τους Νόμους ο Nef και ο Καπετανάκης (βλ. παρ. διατρ. υποσ. 53). Ενδεικτικό παράδειγμα αυτοσχεδιασμού το ταξίμι σε ήχο πλάγιο του δευτέρου ή στο τρόπο χιτζάζ από τον Στάθη Κουκουλάρη στο βιολί από το δίσκο *Μικρασιάτικα τραγούδια* που επιμελήθηκε η Δόμνα Σαμίου (Ελλόπια Εταιρία Πολιτισμού. *Ταξίμι χιτζάζ / Στάθης Κουκουλάρης – σόλο βιολί*, 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=ETRr8g5-2xU>).

¹³³ Ενδεικτικό παράδειγμα το *Ουσάκ γκαζέλ* που ηχογραφεί ο Γιάννης Τσανάκας (Victor 63543-B, αρ. μήτρας 1595y) Σμύρνη, 1910 (Κουνάδης 2019). Επίσης, αν και μεταγενέστερο, το υπέροχο Ραστ Γκαζέλ από τον Bekir Sitki Sezgin (1936-1996), Κωνσταντινούπολη (Recep Gayretli. *Bekir Sitki SEZGİN-Zehrinde Şifâ Var Dediler İçmeye Geldim (GAZEL) (RAST)*R.G. 2015: <https://www.youtube.com/watch?v=DCDQbiWulhk>).

¹³⁴ Μάλιστα ο Περπινιάδης (Παπαδημητρίου 2016) αναφέρει ότι οι λεγόμενοι σμυρναϊκοί αμανέδες έχουν συγκεκριμένο δημιουργό, τον λεγόμενο καντηλανάφτη, ωστόσο δυστυχώς λόγω της περιορισμένης αντίληψης της δημοσιογράφου, η εν λόγω μαρτυρία παρέμεινε ελλιπής.

¹³⁵ Ωστόσο ο Παπακώστας (2015: 43) παραθέτει ότι οι σμυρναϊκοί αμανέδες βασίζονται σε στίχους δεκαπεντα-σύλλαβους ιαμβικούς με επιγραμματικό δωρικό χαρακτήρα.

καινούργιους σκοπούς με νέα ρυθμικά χαρακτηριστικά. Οι ρυθμοί που συνήθως εκτελούνται στο γύρισμα είναι χόρες, βαλς και σίρμπες.

Ο Pertev N. Boratav (Pekkanen 2004: 9-10) σε μία πολύ ενδιαφέρουσα μελέτη προχωρεί σε ένα διαχωρισμό των εν λόγω αμανέδων σε οκτώ βασικές κατηγορίες, ορισμένες από τις οποίες αναφέρονται και από τον Περπινιάδη.¹³⁶ Μία κατηγορία που προσδιορίζει ο Boratav είναι οι αμανέδες της Κωνσταντινούπολης, στους οποίους κατατάσσεται και ο Γαλατά μανές που αναφέρει ο Περπινιάδης.¹³⁷ Επίσης ως αμανέδες του ελληνόφωνου ρεπερτορίου αναφέρονται το Σμυρναϊκό Μινόρε, το Τζιβαέρι, και ο Ταμπαχανιώτικος που μαζί με το ματζόρε αναφέρονται και από τον Περπινιάδη.¹³⁸ Ο Παπακώστας (2015: 43) συμπληρώνει τον Μπουρνοβαλιό. Εντούτοις η δεκαετία του '30, εξ όσων αναφέρει ο Pekkanen (2004: 10), χαρακτηρίζεται από μεγάλη σύγχυση όσον αφορά στην ονοματολογία, αποτέλεσμα της ελλιπούς γνώσης του ελληνόφωνου πληθυσμού για την κοσμική οθωμανική μουσική. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την αυθαίρετη χρήση των όρων *gazel* και *αμανές*, ενώ όπως είδαμε και προηγουμένως, η χρόνια πολεμική που δέχθηκε ο *αμανές* δεν φάνηκε να ξεχωρίζει σε καμία περίπτωση τα διαφορετικά του είδη. Τέλος για τα καθαυτά τραγούδια που φτάνουν στη δισκογραφία είναι σημαντικό να σημειωθεί εδώ ότι συχνά στο ρεπερτόριο του αστικού λαϊκού-ρεμπέτικου τραγουδιού παρατηρείται η χρήση δύο διαφορετικών μοντέλων μελωδικής ανάπτυξης με ανεξάρτητο τρόπο (Βούλγαρης και Βανταράκης 2006: 26). Δηλαδή δεν εναρμονίζονται πλήρως σε ένα μακάμ όπως συμβαίνει με τις λόγιες μουσικές που αντιπροσωπεύουν ακραιφνώς τα αναφερόμενα θεωρητικά συστήματα. Αυτό είναι ενδεχομένως ακόμα μια επαλήθευση της υβριδικότητας τους (βλ. παρ. διατρ. υποσ. 78).¹³⁹



Εικ. 58: Μαρίκα Παπαγκίκα. Φωτογραφία (Παπακώστας 2015: 125).

¹³⁶ Boratav, Peter, N. "Mani." In *Encyclopaedia of Islam* 6, Νέα έκδοση. Επιμ. Bosworth, C.E. κ.ά. Leiden: E.J. 1991, σσ. 420-21 (Pekkanen 2004).

¹³⁷ Ενδεικτικό παράδειγμα ο *Ταμπαχανιώτικος Μανές* που ηχογραφεί η Ελληνική Εστουδιαντίνα (Victor 63534-A, αρ. μήτρας 12801b) στη Σμύρνη το 1909. Σύμφωνα με τον Κουνάδη (2019) «ο «Ταμπαχανιώτικος», όπως και το «Σμυρναϊκό μινόρε» αποτελούσαν ένα μυστικό κώδικα επικοινωνίας των σκλαβωμένων Ελλήνων, πέρα από τη συναισθηματική κατάσταση που μπορεί να εξέφραζαν κάθε φορά τα δίστιχά τους. Σύμφωνα με τις συλλεχθείσες πληροφορίες, ο τύπος αυτού του μανέ τραγουδήθηκε για πρώτη φορά στη Σμύρνη, στα τέλη του 19ου αιώνα. [...] Τα Ταμπάχανα, απ' όπου προέρχεται και η ονομασία του μανέ αυτού, ήταν λαϊκή συνοικία της Σμύρνης πιο πέρα από την εκκλησία της Ευαγγελίστριας».

¹³⁸ Χαρακτηριστικές εκδοχές του *Σμυρναϊκού Μινόρε* αποτελούν οι ηχογραφήσεις της Μαρίκας Παπαγκίκα [Εικ. 58] (Columbia USA E-7151, αρ. μήτρας 85356-3) Νέα Υόρκη, 1919, όπου σολιστικό ρόλο κατέχει το βιολί, συνοδεία τσέλου και τσίμπαλου, και του Παντελή Βολιώτη (Orfeon No-11082, αρ. μήτρας 1492) στην Πόλη το 1911, όπου το σολιστικό όργανο είναι η αρμόνικα (Κουνάδης 2019). Το γύρισμα αμφότερων των εκτελέσεων αποτελείται από μια χαρακτηριστική μελωδία σε ρυθμό βαλς, η οποία σύμφωνα με τον Ορδουλίδη (2019), συνδέεται συχνά με τη Σμύρνη στη σχετική φιλολογία.

¹³⁹ Βούλγαρης και Βανταράκης (2006: 26) τα χαρακτηρίζουν μικτά ακούσματα. Δύο ενδεικτικά παραδείγματα αποτελούν, από το ρεπερτόριο της ανώνυμης δημιουργία το *Μάτια μου (Σαν πας στα ξένα)* σε δρόμο Μουχαγιέρ - Χιτζάζ που ερμηνεύει ο Κώστας Καρίπης [Παρ. 2] (Columbia Αγγλίας 8266, αρ. μήτρας 20346) στην Αθήνα το 1928, με τον Ογδοντάκη στο βιολί (sekarius87 2017). Και από ρεπερτόριο της επώνυμης δημιουργίας το *Απ' τη Πόλη ένας μόρτης* σε

3.2. Η Ηχώ της Μεσογείου

Στο τελευταίο μέρος του παρόντος δοκιμίου θα παραθέσουμε ορισμένα παραδείγματα τραγουδιών που αντανakλούν τον υβριδικό χαρακτήρα του αστικού λαϊκού-ρεμπέτικου τραγουδιού, καθώς και τη σύνδεση του με τις παραδόσεις που αναλύθηκαν στο δεύτερο κεφάλαιο. Όπως χαρακτηριστικά γράφει ο Ορδουλίδης (2019), «ο συγκρητισμός που παρατηρείται στις μουσικές πραγματώσεις των περιοχών όπου έζησαν και ηχογράφησαν Έλληνες, κυρίως στο κομμάτι των λαϊκών παραδόσεων, είναι μνημειώδης. Μία ακρόαση της ιστορικής δισκογραφίας, η οποία ξεκινάει στη Θεσσαλονίκη, στην Αθήνα, στη Σμύρνη, στην Κωνσταντινούπολη και στην Νέα Υόρκη από το 1900, είναι αρκετή». Συνεχίζοντας ο Ορδουλίδης (2019) αναφέρει ότι ένα σημαντικό κομμάτι αυτού του συγκρητισμού αφορά την εβραϊκή κοινότητα, η οποία αποτελεί βασικό αγωγό σε αυτή την ανεπανάληπτη πολιτισμική παρακαταθήκη του ελληνόφωνου κόσμου (βλ. παρ. διατρ. υποσ. 113). Τα δάνεια που δίνουν και παίρνουν, αλλά κυρίως αυτά που κουβαλούν από τις μακρινές παραδόσεις από τα μέρη στα οποία βρίσκονταν διασκορπισμένοι, τους καθιστούν βασικούς συνομιλητές στην ελληνική οικουμένη, μαζί με μουσουλμάνους Οθωμανούς και Τούρκους, ορθόδοξους Έλληνες και Αρμένιους χριστιανούς, καθολικούς Έλληνες και Λεβαντίνους. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, «μαζί συνθέτουν ένα πλούσιο μουσικό μωσαϊκό, το οποίο αποτελείται από ετερογενή αλλά αλληλοπεριχωρητικά παλίμψηστα: μια δεξαμενή στην οποία ο καθένας προσθέτει και από την οποία ο καθένας λαμβάνει» (βλ. παρ. διατρ. σσ. 19-20, παράθεμα Lortat). Συνεπώς ο τεράστιος όγκος του αστικού λαϊκού-ρεμπέτικου και τα δαιδαλώδη δίκτυα που συνδέουν μεταξύ τους τα τραγούδια τόσο σε μελωδικό όσο και στιχουργικό υπόβαθρο μας αναγκάζει για λόγους έκτασης στον περιορισμό επιλογής ορισμένων ενδεικτικών δειγμάτων από τα οποία γίνεται εύληπτη η παλίμψηστη σχέση που διέπει το εν λόγω ρεπερτόριο, που επαληθεύει πρακτικά όλα τα προρρηθέντα (Ορδουλίδης 2019).

3.2.1. Από ξένο τόπο

Πρόκειται ίσως για ένα εκ των επιφανέστερων και πιο ακλόνητων παραδειγμάτων πρόσμιξης και υβριδικότητας της μουσικής των πληθυσμών της Ανατολικής Μεσογείου. Ο συγκεκριμένος σκοπός αποτελεί κοινό κτήμα πολλών διαφορετικών πληθυσμών σε ένα ευρύ γεωγραφικό τόξο [Παρ. 4]. Τούρκοι, Έλληνες, Αλβανοί, Βόσνιοι, Σέρβοι, Μακεδόνες και Βούλγαροι μοιράζονται από κοινού το μελωδικό χαλί πάνω στο οποίο κάθε πληθυσμός φιλοτεχνεί στιχουργικά στην γλώσσα του.¹⁴⁰ Η μελωδία αυτή απαντάται επίσης στον αραβικό καθώς και τον εβραϊκό κόσμο (Ορδουλίδης 2019). Πρόκειται για

δρόμο Μουχαγιέρ - Καρτζιγιάρ [Παρ. 3] του κορυφαίου Αντώνη Διαμαντίδη (Νταλγκά) από την Πόλη που ερμηνεύει ο ίδιος (Βούλγαρης και Βανταράκης 2006: 118) (Columbia DG-207) στην Αθήνα το 1931, με τους Κ. Σκαρβέλη και Σ. Περιστέρη στη κιθάρα και ορχήστρα με μάντολα αντίστοιχα (sekarius87 2017).

¹⁴⁰ Εκτενές και ενδιαφέρον υλικό αποτελεί το ντοκιμαντέρ της Adela Peeva, *Whose Is This Song?* (2003). Πρόσβαση στο: vimeo.com/ondemand/whoseisthissong/.

ένα συρτό φιλοτεχνημένο σε μακάμ Νιχαβέντ, το οποίο σύμφωνα με τον Φέρρη (Φέρρης και Παναγιώτου 2006B) μοιάζει πολύ με το μινόρε, καθώς οι φθόγγοι του δεν είναι μικρότεροι του ημιτονίου, ενώ οι έλξεις στο συγκεκριμένο τρόπο είναι περιορισμένες (Βούλγαρης και Βανταράκης 2006: 50).¹⁴¹ Η ελληνόφωνη εκδοχή που αφορά στην περίπτωση του δοκιμίου έχει πολλές παράλληλες «ζωές» όσον αφορά στον σκοπό, ενώ η πρόσμιξη που περιστασιακά λαμβάνει χώρα μεταξύ τους, παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον. Σύμφωνα πάντα με τον Ορδουλίδη (2019) όσον αφορά στη μελωδία αλλά και τους στίχους συναντάμε τριών ειδών παραλλαγές, οι οποίες ηχογραφούνται με πέντε διαφορετικούς τίτλους: 1. *Από τας Αθήνας*: Και οι τρεις ηχογραφήσεις γίνονται στην Κωνσταντινούπολη.¹⁴² Μεταξύ αυτών η παλαιότερη ηχογράφιση που εντοπίστηκε μέχρι στιγμής, η οποία πραγματοποιήθηκε το δεύτερο εξάμηνο του 1905, και κυκλοφόρησε με την ετικέτα της Gramophone ή της Zonophone [Παρ. 5] (το 1903, το label της Zonophone αγοράστηκε από την Gramophone). Ο δίσκος θα επανεκδοθεί στις Η.Π.Α. από την Victor (Ορδουλίδης 2019). Αν και σχετικά με το οργανολόγιο, το αρχείο Κουνάδη δίνει πληροφορίες μόνο για την μία εκ των τριών, ακούγοντας τις εκτελέσεις μπορούμε να διακρίνουμε ότι δεν διαφέρουν ιδιαίτερα στυλιστικά, ενώ όσον αφορά στη μελωδία, οι τρεις ηχογραφήσεις είναι ταυτόσημες.¹⁴³ Ωστόσο πρέπει να σημειωθεί ότι, σε αυτό το χρονικό σημείο διαφέρουν σημαντικά από την προαναφερθείσα επικρατούσα οικουμενική μελωδία [Παρ. 4]. 2. *Από ξένο κόσμο*: Μία ηχογράφιση στη Νέα Υόρκη (1917) [Παρ. 6]. Η εκτέλεση αυτή γίνεται με βιολί, φλάουτο και πιάνο (Columbia USA E-3664, αρ. μήτρας 58579-1). Ερμηνεύει ο Μάριος Λυμπερόπουλος (Κουνάδης 2019). Η ηχογράφιση του Λυμπερόπουλου ακολουθεί την ίδια ακριβώς μελωδική ανάπτυξη με τις πρώτες τρεις ηχογραφήσεις της Κωνσταντινούπολης, με επιπλέον στοιχείο τη δυτική αρμονία που επιμελείται το πιάνο. 3. *Από ξένο τόπο*: Δύο εκτελέσεις στην Αθήνα (1922, 1939) και μία στις Η.Π.Α. (1920). Στην ηχογράφιση που λαμβάνει χώρα στη Νέα Υόρκη (Panhellenion Αμερικής PAN-8035), η κ. Κούλα συνοδεύεται από τον Αντώνη Σακελλαρίου στο κλαρίνο (pankonstantopoulos 2014). Ενώ η εκτέλεση του Δημήτρη Κρίωνα [Παρ. 7] (His Master's Voice AO-54, αρ. μήτρας BS 147) [Εικ. 59] το 1922, συνοδεύεται από δημόδη ορχήστρα. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι, ενώ το σύνολο των μέχρι στιγμής αναφερόμενων ηχογραφήσεων είναι σε ρυθμό 2/4, η ηχογράφιση του Κρίωνα είναι σε ρυθμό 7/8, με την μελωδία να προσαρμόζεται χωρίς να χάνει την αναγνωσιμότητά της. Κι ενώ οι δύο ηχογραφήσεις (Κρίωνα και

¹⁴¹ Πρόκειται για μικτό διατονικό και χρωματικό μακάμ, με ανιούσα κίνηση (Βούλγαρης και Βανταράκης 2006: 49). Ωστόσο ο Μουράτ Αϊντεμίρ (2012: 85) το ορίζει ως τρόπο με ανιούσα-κατιούσα μελωδική ανάπτυξη, η οποία όπως φαίνεται και από την παρτιτούρα διέπει τη συγκεκριμένη μελωδία. Η μοναδική έλξη του τρόπου συμβαίνει σύμφωνα με τους Βούλγαρη και Βανταράκη (2006: 50) όταν ο δεσπόζων φθόγγος (Νεβά), ενίοτε έλκει τον βαρύτερο φθόγγο που προηγείται στο μακάμ (Τσαργκιάχ) ο οποίος αντικαθίσταται σε αυτές τις περιπτώσεις από τον φθόγγο Νιμ Χιτζάζ (δηλαδή χαμηλό Χιτζάζ) δημιουργώντας ημιτελείς καταλήξεις. Ο Φέρρης (Φέρρης και Παναγιώτου 2006B) μάλιστα αναφέρει ότι το μακάμ Νιχαβέντ (ή Νιαβέντ ή Ναχαουέντ ανάλογα με την γεωγραφική περιοχή) αποτέλεσε τη βάση πάνω στην οποία ο Γιοβανίκας διαμόρφωσε το συμφωνικό μινόρε.

¹⁴² Τριφωνία (Victor VI-63557-A, αρ. μήτρας 405r) 1905· Jangouli (Γιάγκος Ψαμαθιανός) (Odeon No-31951, αρ. μήτρας CX-718) 1906· Ζουναράκης Πέτρος (Odeon No-31925, αρ. μήτρας CX-646) 1906 (Κουνάδης 2019).

¹⁴³ Για τη μία περίπτωση όπου δίνονται πληροφορίες (της εκτέλεσης του Ζουναράκη), το όργανο που δεσπόζει είναι η αρμόνικα (Κουνάδης 2019).

Κυρίας Κούλας) μελωδικά είναι πάλι σχεδόν ταυτόσημες, τόσο μεταξύ τους, όσο και με τις προηγούμενες (με μερικές μικροδιαφορές ως προς την ενορχήστρωση, και την εισαγωγή) η τελευταία ηχογράφιση, στην Αθήνα το 1939 (Parlophone B-21993, αρ. μήτρας GO-3164), παρουσιάζει δύο αξιοσημείωτες ιδιαιτερότητες. Αρχικά, ενώ το τραγούδι αναγράφεται επανειλημμένα ως αγνώστου δημιουργού, η περίπτωση της ερμηνείας των Μιχάλη Καλλέργη και Δημήτρη Τσακίρη φέρεται ως στιχουργική δημιουργία του Γιώργου Ροβερτάκη. Επιπλέον, μελωδικά και αρμονικά, η συγκεκριμένη εκτέλεση είναι εξολοκλήρου διαφορετική (Κουνάδης 2019). 4. *Έχασα μαντήλι*: Τέσσερις ηχογραφήσεις, τρεις στην Αθήνα και μία στην Νέα Υόρκη (Ορδουλίδης 2019).¹⁴⁴ Το ενδιαφέρον με τις τέσσερις αυτές ηχογραφήσεις είναι ότι η μελωδία των στίχων αρχίζει να μοιάζει στην «οικουμενική μελωδία» [Παρ. 4], ωστόσο στην εισαγωγή εντοπίζεται μια εντελώς διαφορετική μελωδία. Συγκεκριμένα στην ηχογράφιση του Βίδαλη [Παρ. 8], η μελωδία της εισαγωγής είναι ταυτόσημη τόσο με το οργανικό μελωδικό θέμα που εντοπίζουμε στον *Μπαρμπαγιαννακάκη* όπως και με την μελωδία στην οποία ανεβοκατεβαίνει η *Τυλληρκώτισσα Φωνή* τους στίχους «τριάλαλα» [Παρ. 9 και Εικ. 60].¹⁴⁵ 5. *Ο Βαγγέλης*: Μία ηχογράφιση με την Αγγελική Καραγιάννη [Παρ. 10] (Okeh 82514, αρ. μήτρας W 500024) στην Νέα Υόρκη το 1928 [Εικ. 61] (Κουνάδης 2019). Αυτή η εκδοχή φέρει σύσσωμη τη διαδεδομένη μελωδία, για την οποία γίνεται λόγος στην αρχή. Ωστόσο αξίζει να αναφερθεί ότι σύμφωνα με τον Καπετανάκη (2018: 154-155), από στιχουργικής πλευράς το τραγούδι φαίνεται να απαντάται σε πάρα πολλές περιοχές ελληνικών πληθυσμών με παραλλαγές στα ονόματα των πρωταγωνιστριών, ενώ σταθερό παραμένει το όνομα του Βαγγέλη.¹⁴⁶ Συγκεκριμένα στην Ανατολική Ρωμυλία, τη Δυτική Θράκη, τη Χαλκιδική και την Κύπρο η άτυχη αδελφή ονομάζεται Ανδρονίκη. Στην Κύζικο, Χάιδω, στην Α. Θράκη, Ανδρομάχη, στην Αίγινα, Ελένη, στη Μάνη, Πεφρωνία, στην Ικαρία, Φεβρωνία, στην Κεφαλονιά και τη Μαγνησία, Ευθαλία ή Αλεξάνδρα.

Βλέπουμε λοιπόν ότι από όπου και να πιάσει κανείς το συγκεκριμένο κομμάτι, τα παραδείγματα πρόσμιξης και υβριδικότητας βρίθουν. Ακολουθώντας τα ίχνη σε κάθε περίπτωση δύναται να παρατηρηθεί ένα δαιδαλώδες δίκτυο συνδέσμων μεταξύ πολυάριθμων τραγουδιών. Για να ολοκληρώσουμε τον σχολιασμό πάνω στο συγκεκριμένο κομμάτι, σύμφωνα με τα γραφόμενα του Ορδουλίδη (2019), το εν λόγω τραγούδι παραλλάσσεται στιχουργικά μέχρι το 1922, ως *Από τας Αθήνας*,

¹⁴⁴ Αθήνα: Βίδαλης (Odeon GA-1135/A 154296, αρ. μήτρας Go 276) 1926, συνοδεία βιολιού, κιθάρας, σαντουριού. Λευτέρης Μενεμενλής (Columbia England 8008, αρ. μήτρας 20004) 1927, με τον Σαλονικιό στο βιολί, το Δημήτρη Αραπάκη στο σαντούρι, τον Κυριακίδη στο ούτι και κάποιον άγνωστο στο κλαρίνο. Ρόζα Εσκενάζυ (Odeon GA-1763 και GA-1747) 1934 (pankostantopoulos 2020). Νέα Υόρκη: Μιλτιάδης Καζής (Columbia USA 56134-F, αρ. μήτρας W 205956) 1928, συνοδεία της ανατολικής ορχήστρας του Κώστα Παπαγκίκα (Κουνάδης 2019).

¹⁴⁵ Ο *Μπαρμπαγιαννακάκης* ηχογραφείται από τον Νταλγκά (Pathe X 80038) στην Αθήνα το 1928, συνοδεία του βιολιστή Σαλονικιού. Πρόκειται για ένα από τα παλαιότερα τραγούδια της Σμύρνης (sekarius87 2017). Από την άλλη, η *Τυλληριώτισσα Φωνή* ηχογραφείται από τον Θεόδουλο Καλλίνικο (His Master's Voice AO 4000, αρ. μήτρας OT 1466-2) στην Αθήνα, μεταξύ του 1939-1940 συνοδεία λαϊκής ορχήστρας (Κουνάδης 2019).

¹⁴⁶ Για τους στίχους του τραγουδιού, βλ. Καπετανάκη (2018: 154).

Από ξένο κόσμο και Από ξένο τόπο, ενώ σε όλες τις περιπτώσεις η μελωδία-αρμονία του δρόμου κινείται στο μακάμ Χιτζάζ-Χιτζασκιάρ. Από το 1926 και εντεύθεν το συναντάμε ως *Έχασα μαντήλι*, ηχογραφημένο στην Αθήνα και στη Νέα Υόρκη. Ωστόσο κάποια στιγμή στον χρόνο, οι μελωδίες και οι εκδοχές των στίχων περιπλέκονται, καταλήγοντας στις στιχουργικές ερμηνείες του *Από το ξένο τόπο* σε μελωδικές γραμμές του *Έχασα μαντήλι* (Ορδουλίδης 2019).



Εικ. 59: Άγνωστος, *Από ξένο τόπο*, 1922. Δίσκος 78 RPM. Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη (<https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=10068>). Εικ. 60: Άγνωστος, *Τυλληριώτισσα*, 1939-1940. Δίσκος 78 RPM. Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη (<https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=11113>). Εικ. 61: Άγνωστος, *ο Βαγγέλης*, 1928. Δίσκος 78 RPM. Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη (<https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=4286>).

3.2.2. *Nikriz Zeybek Havasi – Μανταλένα*

Πρόκειται για σύνθεση του μεγάλου συνθέτη Ταμπουρί Τζεμίλ Μπέη (1871-1916) σε μακάμ Νικρίζ, ουσούλ (ρυθμό) ακσάζ 9/8 (ζεϊμπέκικο) [Παρ. 11].¹⁴⁷ Ωστόσο ο μουσικός διευθυντής του συγκροτήματος Ιχσάν Εζγκέν, πιθανολογεί ότι ο Τζεμίλ Μπέη μαθαίνει την μελωδία αυτή από τον δάσκαλο του, τον Ρωμιό συνθέτη Βασιλάκη (Καπετανάκης 2018: 163). Οι Κουνάδης και Ορδουλίδης (2019) αναφέρουν ότι πρόκειται για μια εκ των παλαιότερων μελωδιών του αστικού λαϊκού-ρεμπέτικου ρεπερτορίου, η οποία ανάγεται στην περίοδο της ανώνυμης δημιουργίας. Στη δισκογραφία των 78 και των 33 στροφών, εμφανίζεται σε πολυάριθμες ηχογραφήσεις, άλλοτε οργανικές και άλλοτε σε φωνητικές εκτελέσεις με αρκετές παραλλαγές, διαφορετικούς στίχους και τίτλους. Ο Λεονάρδος Κουνάδης και ο Ν. Ορδουλίδης (2019) αναφέρουν ότι οι πρώτες καταγεγραμμένες ηχογραφήσεις για τις οποίες διατίθενται στοιχεία λαμβάνουν χώρα στην Κωνσταντινούπολη. Πρόκειται για την ηχογράφηση του Τζεμίλ Μπέη (Orfeon Record 11801 αρ. μήτρας 1880) μεταξύ 1912-1913, με τον ίδιο στον κεμεντζέ (ποντιακή λύρα) και τον Şenki Efendî στο ούτι, και μια προγενέστερη της άγνωστης κομπανίας εταιρίας Μήτσος [Παρ. 12]

¹⁴⁷ Το Νικρίζ θεωρείται αντίστοιχο του πλάγιου τέταρτου χρωματικού ήχου, ενώ πολλοί μουσικολόγοι το θεωρούν ως την κατ' εξοχήν κλίμακα των τσιγγάνων (Καπετανάκης 2018: 163). Οι Βούλγαρης και Βανταράκης (2006: 42) αναφέρουν ότι η μελωδική του ανάπτυξη συμβαίνει σε ανιούσα κίνηση. Σχετικά με τα ζεϊμπέκικα, υπάρχουν πολλές κατηγορίες, οι οποίες χορεύονται τόσο από Έλληνες όσο και από Τούρκους. Ο Παπαϊωάννου (*Ρεμπέτικο Τραγούδι*, Β' Πρόγραμμα, 22 Ιουλίου 1982), παρατηρεί ότι σε πολλές περιπτώσεις τα ζεϊμπέκικα παίρνουν τα ονόματά τους από τις περιοχές από στις οποίες ακούγεται ή ενδεχομένως προέρχεται: Πολίτικο, Σμυρναϊκό, Αϊβαλιώτικο-Αϊδίνικο, κλπ. Φαίνεται ωστόσο να προκύπτουν δύο μεγάλες κατηγορίες: μία με γεωγραφικά και άλλη με ρυθμικά κριτήρια (Καλυβιώτη 1992).

(Zonophone X-108022, αρ. μήτρας 1565R) το 1906, με αρμόνικα, μαντολίνο και κιθάρα (Κουνάδης 2019). Η επόμενη ηχογράφιση εντοπίζεται με τον τίτλο *Μανταλένα* την οποία ερμηνεύει η Παπαγκίκα [Παρ. 13] (Columbia USA 56034-F, αρ. μήτρας W 205371) στην Νέα Υόρκη το 1926, με τους Ζούμπα Αλέξη (;) στο βιολί, Σιφνιό Μάρκο στο τσέλο, και τον Κ. Παπαγκίκα στο τσίμπαλο. Ο Καπετανάκης (2018: 164) αναφέρει ότι πρόκειται για δίστιχα της ανώνυμης δημιουργίας. Το ίδιο έτος ηχογραφείται στην Νέα Υόρκη και δεύτερη εκτέλεση του εν λόγω τραγουδιού με τον Κρητικό Χαρίλαο Πιπεράκη [Παρ. 14] (Pharos 451 - 831), ο οποίος τραγουδά και παίζει με τη λύρα του εξαιρετικούς αυτοσχεδιασμούς, προσθέτοντας δίστιχα από άλλα τραγούδια της ανώνυμης δημιουργίας (Pankonstantopoulos 2011).¹⁴⁸ Αξίζει κανείς να παρατηρήσει ότι ο Πιπεράκης αφενός ανεβοκατεβαίνει τις μελωδίες με ελαφριές διαφορές στις ημιτελείς καταλήξεις, ενώ ενσωματώνει πολλά μελωδικά στοιχεία στα οργανικά μέρη από την εκτέλεση του Τζεμίλ Μπέη, τα οποία απουσιάζουν από τις αντίστοιχες εκδοχές της Παπαγκίκα όπως και της εταιρίας Μήτσος.

Ο Ιωάννης Χαλκιάς, επονομαζόμενος Τζακ Γκρέκορ, μαζί με τον Σοφοκλή Μιχελίδη ηχογραφούν οργανικά την ίδια αρχική μελωδία με μπουζούκι και κιθάρα [Παρ. 15] (Columbia USA 56294-F, αρ. μήτρας W 206583), στη Νέα Υόρκη το 1932.¹⁴⁹ Ο δίσκος αυτός [Εικ. 62, 63] στο πίσω μέρος του φέρει το *Μινόρε του Τεκέ* (Columbia USA 56294-F, αρ. μήτρας W 206584), ένα οργανικό κομμάτι (εκτελεσμένο από τους ίδιους μουσικούς) το οποίο, σύμφωνα με τον Φέρρη (Φέρρης και Παναγιώτου 2006Γ), «περπατά» πάνω στο Συμυρναϊκό Μινόρε που θεμελιώνει νωρίτερα ο Γιοβανίκας (βλ. παρ. διατρ. υποσ. 87). Η σημασία του δίσκου αυτού είναι τεράστια για την ιστορία του αστικού λαϊκού-ρεμπέτικου τραγουδιού, καθώς με την κυκλοφορία του στην Ελλάδα το 1932, το *Μινόρε του Τεκέ* θεωρείται από το σύνολο των ερευνητών ως το κομμάτι που άνοιξε τις πόρτες για το πάλαι ποτέ περιθωριακό μπουζούκι στην ελληνική δισκογραφία (Κουνάδης και Ορδουλίδης 2019).¹⁵⁰

Τέτοιες είναι λοιπόν οι συνδέσεις και τα δάνεια-αντιδάνεια που παρατηρούνται διαχρονικά σε όλο το φάσμα της αστικής λαϊκής μουσικής τόσο πριν όσο και κατά την περίοδο της δισκογραφίας, η οποία προλαβαίνει ομολογουμένως να αποτυπώσει αυτή την υβριδικότατη διαδικασία – προϊόν της προφορικής παράδοσης. Δίνοντας ακόμα ένα παράδειγμα, οι Κουνάδης και Ορδουλίδης (2019) σημειώνουν ότι μουσικές φράσεις από το *Μινόρε του Τεκέ* (από το γιουρούτικο του γύρισμα που διαδέχεται το ταξίμι σε ρέοντα ρυθμό, το οποίο λαμβάνει τον περισσότερο χώρο του δίσκου) δανείζεται

¹⁴⁸ Στιχουργικά δάνεια παρατηρούνται επίσης και στις περιπτώσεις των Γιώργου Θεολογίτη Κατσαρού καθώς και του Α. Νταλγκά, οι οποίοι χρησιμοποιούν ορισμένα από τα δίστιχα της *Μανταλένας* στα τραγούδια τους *Όλη ημέρα παίζει ζάρια* (Victor 68960-A, αρ. μήτρας CVE 40360) New Jersey, 1928 και *Τι να κάνω η κακομοίρα* (Columbia England 8391 αρ. μήτρας 20538) Αθήνα, 1929, αντίστοιχα (Κουνάδης και Ορδουλίδης 2019).

¹⁴⁹ Έτερη ηχογράφιση με αντίστοιχο οργανολόγιο γίνεται στην Αθήνα (Columbia Ελλάδος D.G. 275, αρ. μήτρας W.G. 395) την ίδια χρονιά, χωρίς ωστόσο να υπάρχουν στοιχεία για τους μουσικούς (Κουνάδης και Ορδουλίδης 2019).

¹⁵⁰ Το αναφέρουν, μεταξύ άλλων, ο Φέρρης (Φέρρης και Παναγιώτου 2006Γ), οι Κοκκώνης και Μυστακίδης (Μπουσδούκου κ.ά. 2019), και οι Κουνάδης και Ορδουλίδης (2019).

ο Παναγιώτης Τούντας για το τραγούδι του *Το μινόρε της ταβέρνας* (Columbia DG-6510, αρ. μήτρας CG 1999-1) που ερμηνεύουν στην Αθήνα το 1939, οι Σ. Παγιουμτζής και η Νότα Καλέλλη.



Εικ. 62: Άγνωστος, *Μυστήριο ζειμπέκικο*, 1932. Δίσκος 78 RPM (μπροστινή όψη). Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη (<https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=4140>). Εικ. 63: Άγνωστος, *Μινόρε του τεκκέ*, 1932. Δίσκος 78 RPM (πίσω όψη). Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη (<https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=4141>).

3.2.2. Η Ηχώ της Μεσογείου

Λόγω των περιορισμών στην έκταση είμαστε αναγκασμένοι να περιοριστούμε στα δύο παραδείγματα που αναλύθηκαν προηγουμένως, σημειώνοντας ωστόσο ότι τα χαρακτηριστικά που εντοπίστηκαν στις δύο αυτές περιπτώσεις είναι ενδεικτικά της γενικότερης δαιδαλώδους διασύνδεσης που διέπει το σύνολο του φάσματος στο αστικό λαϊκό-ρεμπέτικο τραγούδι των ελληνόφωνων και όχι μόνο πληθυσμών της Ανατολικής Μεσογείου. Επιγραμματικά, με απλές ονομαστικές αναφορές θα ήθελα να παραθέσω ορισμένα ακόμα χαρακτηριστικά παραδείγματα: από αυτά δε θα μπορούσε να λείπει η μελωδία στην οποία «περπάτησε» ο υβριδικός προσφυγικός πληθυσμός της Μικράς Ασίας για να θρηνησει το χαμό της Σμύρνης, η οποία σύμφωνα με τον Λιάβα (2012), βασίζεται σε ένα παλαιότατο τουρκικό εμβατήριο του 16^{ου} αι. για τον Οσμάν Πασά, με τίτλο *Tuna nehri* (*Δούναβης ποταμός*), γεγονός που δεν μπορεί να περάσει απαρατήρητο αφού αποδεικνύει την οργανικότητα της μουσικής παράδοσης, ενάντια σε ηγεμονικές πολιτικές και άλλες ατζέντες. Η μελωδία αυτή, πέρασε αργότερα στη δισκογραφία του αστικού λαϊκού με τίτλο *Σαν της Σμύρνης το γιαγκίνι*.¹⁵¹ Το *Ağır Aydin Zeybek Havası* [Παρ. 16], ένα παραδοσιακό αϊδίνικο ζειμπέκικο, του οποίου η μελωδία περνά στο ρεπερτόριο του αστικού λαϊκού-ρεμπέτικου τραγουδιού με τον τίτλο *Νέοι χασικλήδες*, σε δύο ηχογραφήσεις από τους Α. Νταλγκά [Παρ. 17] (His Master's Voice AO-267, αρ. μήτρας BF-1665 [Εικ. 69]) και Γαδ Πωλ (Columbia England 8226, αρ. μήτρας 20256), αμφότερες στην Αθήνα το 1928. Άλλο παράδειγμα αποτελεί το τραγούδι *Σάλα σάλα*,

¹⁵¹ Στο Συμυρναϊκό ιδίωμα σημαίνει μεγάλη φωτιά/πυρκαγιά. Δυστυχώς ο συγκεκριμένος δίσκος δεν έχει βρεθεί. (Καπετανάκης 2018: 250).

που ηχογραφείται διαδοχικά από το 1925 μέχρι το 1928.¹⁵² Ο Καπετανάκης (2018: 206) αναφέρει ότι το τραγούδι συναντάται με πολλές παραλλαγές στις συλλογές πολλών ανθολόγων του δημοτικού τραγουδιού, όπως του Ν. Φαρδύ, του Νικόλαου Βλαχάκη, του E. Legrand, του M. Pernot, Κ. Τεφαρίκη κ.ά. Αξιοσημείωτο είναι το χαρακτηριστικό ότι στους δύο δίσκους που ηχογραφούνται στην Αθήνα η μια επιγραφή το αναφέρει ως τσιφτετέλι και η άλλη ως ρεμπέτικο [Εικ. 64, 65]¹⁵³ Και άλλα πολλά παραδείγματα θα μπορούσαν να αναφερθούν, όπως η παραδοσιακή μικρασιατική μελωδία την οποία χρησιμοποιεί ο Ογδοντάκης για να ντύσει τους στίχους του *Κόνιαλη* (Parlophone B-021707, αρ. μήτρας 101369), η οποία απαντάται και στην Κύπρο, στο τραγούδι *Βράκα*.

Το μικρό ενδεικτικό δείγμα που παρατέθηκε στο τελευταίο κεφάλαιο του εν λόγω δοκιμίου, δύναται να υποστηριχθεί ότι υπάρχει ενδεχομένως, ένας ανεξάντλητος όγκος μουσικού υλικού προς διερεύνηση σχετικά με τις μελωδικές ή τις στιχουργικές ομοιότητες ασμάτων του παραδοσιακού και εν συνεχεία αστικού λαϊκού ρεπερτορίου. Λαμβάνοντας υπόψιν τα στοιχεία αυτά, θα μπορούσε κανείς εύλογα να ισχυριστεί, ότι από όποια μελωδική «άκρη» και να πιάσει κανείς το μουσικό νήμα της Ανατολικής Μεσογείου, αποκτά αυτόματα πρόσβαση στο σύνολο αυτής της πραγματικά υπέρογκης μουσικής δεξαμενής, ενός μουσικού χωνευτηρίου, που αλέθει εδώ και αιώνες τις μουσικές παραδόσεις των πληθυσμών που το απαρτίζουν, σε ένα υδάτινο καμβά ο οποίος ανατρέπει κάθε δογματική και μονόπλευρη ανάγνωση στην κοινωνιολογική και ανθρωπολογική πτυχή της ιστορίας.



Εικ. 64: Άγνωστος, *Σάλα σάλα (Απ' τα γλυκά σου μάτια)*, 1927. Δίσκος 78 RPM. Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη (<https://www.vmrebetiko.gr/item?id=10119>). Εικ. 65: Άγνωστος, *Σάλα σάλα*, 1925. Δίσκος 78 RPM. Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη (<https://www.vmrebetiko.gr/item?id=10307>).

¹⁵² Γ. Βιδάλης (Odeon GA-1036/A 154062, αρ. μήτρας Go 77) Αθήνα 1925, συνοδεία βιολιού, λαούτου και σαντουριού· Μ. Παπαγκίκα (Victor 68785-A, αρ. μήτρας CVE 36935) Νέα Υόρκη 1926, συνοδεία βιολιού, κιθάρας και τσίμπαλου· Α. Νταλγκάς, (His Master's Voice AO-205, αρ. μήτρας BF-749) Αθήνα 1927, συνοδεία ορχήστρας και του Σαλονικιού στο βιολί. Τέλος, ο Κατσαρός (Victor V-58016-B, αρ. μήτρας CVE 45053) το ηχογραφεί στη Νέα Υόρκη το 1928 με την κιθάρα του, υπό τον τίτλο *Πότε μαύρα πότε άσπρα* (Κουνάδης 2019).

¹⁵³ Ο Καπετανάκης (2018: 139) αναφέρει ότι «tsifte-telli» στα τουρκικά επί λέξη σημαίνει «διπλή χορδή». Συλλογές: Ν. Βλαχάκη 1870· Legrand E. 1870, 1874, 1876· Pernot H. 1903, 1931· Τεφαρίκη Κ. 1866, 1871· Φαρδύ Ν. 1874, 1885, 1888.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Φτάνοντας στο τέλος της παρούσας έρευνας και συνοψίζοντας τα στοιχεία που παρατέθηκαν, μπορούμε να εξάγουμε σε αυτό το σημείο ορισμένα χρήσιμα συμπεράσματα καθώς και να κάνουμε ορισμένες χρήσιμες παρατηρήσεις και σχόλια αναφορικά με το υπό εξέταση θέμα. Προς το τέλος των *Διαλόγων*, ο Μυστακίδης (Μπουσδούκου κ.ά. 2019) έθετε το εξής ερώτημα:

Έχουμε ένα είδος μουσικής [...]. Είναι πια καιρός να το δούμε αντικειμενικά σαν έργο τέχνης, [...] έξω από συναισθηματισμούς και ιδεολογίες [...]. Ποια είναι η αντικειμενική καλλιτεχνική αξία αυτής της μουσικής; Ποια είναι τα συστατικά της και γιατί απασχολεί κι' άλλα ερευνητικά πεδία όπως την κοινωνιολογία και την ανθρωπολογία; [...] Τελικά είναι ή δεν είναι μία μορφή τέχνης;

Δεδομένων όλων των στοιχείων και της ανάλυσης που προηγήθηκε, το παρόν δοκίμιο δύναται να ισχυριστεί – απαντώντας και το δικό του αρχικό ερώτημα – ότι το αστικό λαϊκό-ρεμπέτικο τραγούδι ανάγεται όχι μόνο σε μία μορφή μεσογειακού Μοντερνισμού, αλλά ίσως σε μια εκ των σημαντικότερων εκφάνσεων του. Αρχικά, διότι η γεωγραφική του «καταγωγή» εναρμονίζεται πλήρως με τις σύγχρονες εναλλακτικές θεωρήσεις για τη Μεσόγειο (τον Νότο) οι οποίες τοποθετούν την γέννηση του Μοντερνισμού στο χώρο συνάντησης Δύσης-Ανατολής, ευρωπαϊκού-μη ευρωπαϊκού στοιχείου, που δεν είναι άλλος από τον χώρο του Άλλου. Επιπρόσθετα, όπως προκύπτει από τη διαμόρφωση του αστικού λαϊκού τραγουδιού στην Ανατολική Μεσόγειο δια μέσου των αιώνων (βλ. παρ. διατρ. Κεφ. 2), καθώς επίσης και από τον σχολιασμό της δεύτερης γενιάς των θεωρητικών που ασχολήθηκαν με τον επαναπροσδιορισμό της Μεσογείου (βλ. παρ. διατρ. Κεφ. 1), η μουσική είναι η τέχνη που καταργεί περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη μορφή τα «σύνορα», και την «ομοιογένεια» ειδικά στην εξαιρετικά περίπλοκη περιοχή της Μεσογείου (ειδικότερα της Ανατολικής Μεσογείου). Επιπλέον, όπως αποδεικνύεται επανειλημμένα στην παρούσα έρευνα, η μουσική δεν έχει απλά άρρηκτη σχέση με την παράδοση, αλλά αποτελεί επί της ουσίας την εγκυρότερη μορφή της, καθώς στις διεργασίες που αναλύθηκαν, η «παράδοση» αποτελεί μια δυναμική στο παρόν. Και αυτή ακριβώς είναι η πεμπουσία της καλλιτεχνικής αξίας του αστικού λαϊκού-ρεμπέτικου τραγουδιού, η οποία το ξεχωρίζει από τις άλλες μορφές τέχνης, αφού συμβάλλει ανατρεπτικά στη συζήτηση γύρω από τη φύση της Μεσογείου κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα.

Λαμβάνοντας υπόψιν ότι η Πρωτογενής Περίοδος του είδους, όπως αναλύθηκε, συμβαίνει ιστορικοχρονικά παράλληλα με την ανάδυση των μοντέρνων ρευμάτων του Ρομαντισμού και του Ιμπρεσιονισμού στη Βορειοδυτική Ευρώπη, το αστικό λαϊκό-ρεμπέτικο τραγούδι – ως μοντέρνα μορφή τέχνης της Μεσογείου – αντικρούει εξ' ορισμού τους ισχυρισμούς της Δύσης ως αποκλειστικού δημιουργού και κατά συνέπεια φορέα του Μοντερνισμού, τον οποίο «όφειλε» στη συνέχεια να μεταδώσει στις «παρηκμασμένες περιφέρειες». Όσον αφορά στη Μεσόγειο, τα παραπάνω αποτελούν σημαντική απόδειξη ότι δεν σταμάτησε ποτέ να υφίσταται ως «χώρος» παραγωγής δυναμικών εκφράσεων τέχνης,

τόσο πριν όσο και μετά το κατώφλι της Νεωτερικότητας, αντίθετα με τους ισχυρισμούς και τις νοηματοδοτήσεις με τις οποίες την κατασκεύασε η Δύση. Πιο ειδικά, για την Ανατολική Μεσόγειο από την οποία προέρχεται, το αστικό λαϊκό-ρεμπέτικο τραγούδι αποτελεί την πλέον κατηγορηματική απόδειξη του συνεχούς και ενιαίου χαρακτήρα του κατά τ' άλλα «συνόρου» μεταξύ της «ανώτερης» Δύσης και της «υποδεέστερης» Ανατολής. Και για αυτούς τους δύο ιδιαίτερους λόγους, η αντικειμενική του αξία υπερβαίνει κατά πολύ τα όρια της «μονοδιάστατης» καλλιτεχνικής αξίας, ανάγοντας το σε μια τεράστια αξία – για τον Νότο και την ικανότητα αυτοπροσδιορισμού του – πολιτιστική κληρονομιά της Μεσογείου.

Όσον αφορά στην πολεμική που δέχθηκε το είδος από τη συντριπτική πλειοψηφία της λόγιας τάξης ήδη από τα γεννοφάσκια του του νεοελληνικού κράτους, εύκολα μπορεί κανείς να παρατηρήσει τα εξής: η λόγια τάξη, η οποία διηύθυνε και τον κρατικό μηχανισμό, δεν έδειξε να αντιλαμβάνεται την προβληματική και τις συνέπειες που ελλόχευαν στην στείρα «δυτικοποίηση» των κοινωνιών που αναπτύσσονταν στα αστικά κέντρα του νεοελληνικού κράτους. Τόσο η λόγια τάξη, όσο και το Μεταξικό καθεστώς που θεσμοθέτησε την πολεμική απέναντι στην υβριδική φύση του αστικού λαϊκού-ρεμπέτικου τραγουδιού (όπως και πολλών άλλων γηγενών πολιτιστικών εκφάνσεων), ασπάστηκαν τυφλά την Δυτική τελεολογία. Έτσι, λειτουργώντας ως τέλεια γρανάζια της, επέβαλαν «εκ των έσσω» την Δυτική ατζέντα για τον γρήγορο «εκπολιτισμό» του νεοελληνικού κράτους, στερώντας από τους διαφορετικούς πληθυσμούς που το αποτελούσαν – και συνεχίζουν να το αποτελούν – την ευχέρεια της αβίαστης πολιτιστικής δημιουργίας, ελεύθερης από τα όποια εθνικιστικά και άλλα ιδεολογικά φορτία. Φορτία τα οποία, στις δεκαετίες που ακολούθησαν, διαστρέβλωσαν την οργανική συνέχεια της μουσικής δημιουργίας, με την αλλαγή πορείας στην αισθητική της ελληνικής δισκογραφίας του λαϊκού τραγουδιού να είναι πασιφανής.

Παρόλο που για το υπόλοιπο του 20^{ου} αι., τα εν λόγω εξοστρακισθέντα μουσικολογικά στοιχεία θα μείνουν εν πολλοίς στο περιθώριο, πιο πρόσφατα, η διαχρονική φύση της Μεσογείου ως διαφθορέας των δογματικών αναγνώσεων θα τα επαναφέρει στην επιφάνεια, ιδιαίτερα, στο γεωγραφικό σταυροδρόμι του νεοελληνικού κράτους, με τον πλέον εμφαντικό τρόπο, υπενθυμίζοντας μας ότι κάθε προσπάθεια επιβολής ομοιογενειών ή μονόπλευρων νοηματοδοτήσεων θα είναι πάντοτε καταδικασμένη. Η ύπαρξη της πλούσιας διασωθείσας δισκογραφίας των αρχών του 20^{ου} αι., τόσο στα μεγάλα αστικά κέντρα των πόλεων λιμανιών της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας (και αργότερα του νεοελληνικού κράτους) όσο και στην Αμερική, αποτελεί ένα ανεκτίμητο ιστορικό τεκμήριο για την ανατροπή της ηγεμονικής οριοθέτησης του πολιτισμικού λόγου (discourse). Οι δίσκοι 78 στροφών αποτυπώνουν ως άλλοι πίνακες ζωγραφικής, την υβριδικότητα των ανθρώπων και της κουλτούρας τους, και ειδικότερα της μουσικής που δημιούργησαν, πριν ο Δυτικός οδοστρωτήρας ισοπεδώσει τα πολύχρωμα περιβάλλοντα στα οποία ευδοκίμούσαν.

Κλείνοντας, αυτό που μπορεί κανείς να κρατήσει για το αστικό λαϊκό-ρεμπέτικο τραγούδι είναι ότι αυτό αποτελεί αφενός, τη νεότερη (τότε) εκδοχή της «παραδοσιακής» μουσικής της Ανατολικής Μεσογείου και, αφετέρου, ένα εξαιρετικό παράδειγμα πολιτιστικής υβριδικότητας ή, καλύτερα, της υβριδικής «φύσης» εν γένει της κουλτούρας (ενάντια σε ηγεμονικές ιδεολογίες, όπως του εθνικισμού). Αποτελεί τη συνέχεια μιας πληθώρας δημοτικών μουσικών παραδόσεων των πληθυσμών που εκτείνονται στη Μεγάλη Θάλασσα, κυρίως στην Ανατολική Μεσόγειο (χωρίς ωστόσο να περιορίζεται εκεί), οι οποίες αστικοποιούνται πλέον στις πόλεις λιμάνια της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, υπό τη νεωτερική συνθήκη. Είναι με άλλα λόγια μια μοντέρνα μουσική, μια μοντέρνα μορφή τέχνης, των υβριδικών αστικών κέντρων της Ανατολικής Μεσογείου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Abulafia, David. *The Mediterranean in History*. Los Angeles, California: Thames & Hundson, 2003. Έντυπο.
- . “Mediterraneans.” *Rethinking the Mediterranean*. Επιμ. Harris, Wendell V. Oxford: Oxford University Press, 2010: 64-93. Έντυπο.
- Bisaha, Nancy. “The new Barbarian: Redefining the Turks in Classical Terms.” *Creating East and West: Renaissance Humanists and the Ottoman Turks*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004: 43-174. Έντυπο.
- Borutta, Manuel, και Σάκης Γκέκας. “A Colonial Sea: The Mediterranean, 1798-1956.” *European Review of History: Revue Europeenne D’histoire*, τομ. 19, αρ. 1 (2012): 1-13. DOI:10.1080/13507486.2012.643609.
- Braudel, Fernand. *Η Μεσόγειος και ο Μεσογειακός Κόσμος την Εποχή Του Φιλίππου Β’ Της Ισπανίας*. Μτφρ. Κλαίρη Μιτσοτάκη. Αθηνά: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1991 (*La Mediterranée et le monde méditerranéen á l’ époque de Philippe II*. Librairie Armand Colin. Paris, 1949). Έντυπο.
- Burke, Edmund. “Toward a Comparative History of the Modern Mediterranean, 1750-1919.” *Journal of World History*, τομ. 23, αρ. 4 (2013): 907-939. DOI:10.1353/jwh.2012.0133.
- Cassano, Franco. “Southern Thought.” *Thesis Eleven*, τομ. 67, αρ. 1 (1 Νοεμβρίου 2001): 1-10. DOI:10.1177/0725513601067000002.
- Chambers Ian. *Mediterranean Crossings*. Duke University Press, 2008. Έντυπο.
- Dines, Nick. “Review of Cassano, Franco, *Southern Thought and Other Essays on the Mediterranean*.” H-SAE, H-Net Reviews. March, 2013. URL: <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=36920>.
- Epstein, Steven, A. “Hybridity.” *A Companion to Mediterranean History*. Επιμ. Peregrine Horden και Sharon Kinoshita. Wiley Blackwell, 2014. Έντυπο.
- Fabre, Thierry. “Metaphors for the Mediterranean: Creolization or Polyphony?” *Mediterranean Historical Review*, τομ. 17, αρ. 1 (8 Σεπτεμβρίου 2010): 15-24. DOI:10.1080/714004596.
- Friedman, Susan, St. “Periodizing Modernism: Postcolonial Modernities and the Space/Time Borders of Modernist Studies.” *Modernism/modernity*, τόμ. 13, αρ. 3 (Σεπτέμβριος 2006): 425-443. DOI: 10.1353/mod.2006.0059.

- Fogu, Claudio. “From *Mare Nostrum* to *Mare Aliorum*: Mediterranean Theory and Mediterraneism in Contemporary Italian Thought.” *California Italian Studies*, τόμ. 1, αρ. 1 (2010). DOI:10.5070/c311008856.
- Gauntlett, Στάθης. *Ρεμπέτικο Τραγούδι. Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*. Μτφρ. Κώστας Βλησιδής. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2001. Έντυπο.
- Giaccaria, Paolo και Claudio Minca. “The Mediterranean Alternative.” *Progress in Human Geography*, τόμ. 35, αρ. 3 (Ιούνιος 2011): 345-365. DOI:10.1177/0309132510376850
- Gramsci, Antonio. *Η οργάνωση της Κουλτούρας*. Μτφρ. Θ. Χ. Παπαδόπουλος. Τομ. 2. Αθήνα: Στοχαστής, 2005. Έντυπο.
- Habermas, Jürgen. “Modernity – An Incomplete Project.” *The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture*. Επιμ. Hal Foster. Seattle: Bay Press, 1991. 3-16. Έντυπο.
- Nef, Karl. *Ιστορία της Μουσικής*. Μτφρ. Φοίβος Ανωγειανάκης. Β’ Έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Ν. Βότσης, 1985. Έντυπο.
- Ohana, David. “Mediterranean Humanism.” *Mediterranean Historical Review*, τόμ. 18, αρ. 1 (2003): 59-75. DOI:10.1080/09518960412331302213.
- Pankonstantopoulos. *Το άπαν ρεμπέτικο*. 2010 κι έπειτα.
<https://www.youtube.com/channel/UChStnfNbGf0msCZa_bch6w>. Πρόσβαση, 13 Μαρτίου 2021.
- Pekkanen, Risto Pekka. “The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece.” *Ethnomusicology*, τόμ. 48, αρ. 1 (2004): 1-25. <http://www.jstor.org/stable/30046238>.
- Purcell, Nicholas. “The Boundless Sea of Unlikeness? On Defining the Mediterranean.” *Mediterranean Historical Review*, τόμ. 18, αρ. 2 (7 Αυγούστου 2006): 09-29. DOI:10.4324/9781315879208-6.
- Purcell, Nicholas. “The Ancient Mediterranean: The View from the Customs House.” *Rethinking the Mediterranean*. Επιμ. Wendell V. Harris. Oxford: Oxford University Press, 2010. 222-228. Έντυπο.
- Purcell, Nicholas και Horden, Peregrine. “Four years of Corruption: A Response to Critics” *Rethinking the Mediterranean*. Επιμ. Wendell V. Harris. Oxford: Oxford University Press, 2010. 348-375. Έντυπο.
- Said, Suzan. “The mirage of Greek continuity: On the uses and abuses of analogy in some travel narratives from the seventeenth to the eighteenth century.” *Rethinking the Mediterranean*. Επιμ. Wendell V.

- Harris. Oxford: Oxford University Press, 2010. 268-293. Έντυπο.
- Sekarius87. *Sekarius87*. 2009 κι έπειτα. <<https://www.youtube.com/user/sekarius87/videos>>. Πρόσβαση, 17 Μαρτίου 2021.
- Tyson, Neil De Grace. “Hiding Inthe Light.” *Cosmos: "A Spacetime Odyssey."* Σεζόν 1, επισ. 5, Επιμ. Bill Pope κ.ά. National Geographic Channel, 6 Απριλίου 2014. DVD.
- Yehoyada, Ben. *Mediterranean Modernity? A companion to Mediterranean History*. Επιμ. Peregrine Horden και Sharon Kinoshita. Chichester: Wiley Blackwell, 2014. 107-121. Έντυπο.
- Αντερσεν, Χανς, Κρ. *Οδοιπορικό στην Ελλάδα*. Μτφρ. Alland Lund και Λουκία Θεοδώρου. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας Ι. Δ. Κολλάρου & Σιας Α.Ε., 1974. Έντυπο.
- Αϊντεμίρ, Μουράτ. *Το Τουρκικό Μακάμ*. Μτφρ. Σοφία Κομποτιάτη. Αθήνα: Fagotto Books, 2012. Έντυπο.
- Βαμβακάρης, Μάρκος. *Αυτοβιογραφία*. Επιμ. Αγγελική Β. Καϊλ. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 1978. Έντυπο
- Βατίδου, Όλγα. *Ρωμνάκια και Παλιά Σμόρνη. Μελέτη Ιστορική - Ηθογραφική*. Αθήνα, 1965. Έντυπο.
- Βλησίδης, Κώστας. «Πρόλογος» στο *Ρεμπέτικο Τραγούδι. Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2001. 9-22. Έντυπο.
- Βούλγαρης, Ευγένιος και Βανταράκης, Βασίλης. *Το Αστικό Λαϊκό Τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. 1922-1940. Σμυρναίικα και Πειραιώτικα Ρεμπέτικα*. Αθήνα: Fagotto Books, 2006. Έντυπο.
- Γεωργίου, Μιχάλης, Π. *Αρχαία Ελληνικά Όργανα. Αναζητώντας τον συμπαντικό ήχο*. Λευκωσία: Εκδόσεις Εν τύποις, 2007. Έντυπο.
- Δαμιανάκος, Στάθης. *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Πλέθρον, 2001. Έντυπο.
- Δανός, Αντώνης. (Α) «Η Μεσόγειος ως (εννοιολογική, ιδεολογική, πολιτική, πολιτισμική) κατηγορία». FAR [KTE] 551 *Θεωρία και Κριτική της Τέχνης II* (28 Ιανουαρίου 2019). Λεμεσός: Τεχνολογικό Πανεπιστήμιο Κύπρου.
- (Β) «Η Μεσόγειος ως (Δυτικο-, Βορειο- Ευρωπαϊκή) Εφεύρεση/Κατασκευή». FAR [KTE] 551 *Θεωρία και Κριτική της Τέχνης II* (11 Φεβρουαρίου 2019). Λεμεσός: Τεχνολογικό Πανεπιστήμιο Κύπρου.

- (Γ) «Αντι-ηγεμονική Νεωτερικότητα: Μεσόγειος και Μοντερνισμός». FAR [ΚΤΕ] 551 *Θεωρία και Κριτική της Τέχνης II* (18 Φεβρουαρίου 2019). Λεμεσός: Τεχνολογικό Πανεπιστήμιο Κύπρου.
- Δελέγκος, Σπύρος. “‘Δρόμος’: Μακάμ(ι) ή Κλίμακα;” *Η Κλίκα* (Φεβρουάριος 2019). klika.gr/index.php/arthrografia/arthra/211-dromos-makami-i-klimaka.html. Πρόσβαση, 07 Σεπτεμβρίου 2021.
- Δραγούμης, Μάρκος, Φ. *Δημοτικές Μελωδίες από τα χειρόγραφα του Νικόλαου Φαρδύ*. Αθήνα: Ίδρυμα Ιωάννου Φ. Κωστόπουλου, 2008. Έντυπο.
- Κάιλ, Αγγελική Β. «Εισαγωγή». Στο Βαμβακάρης, Μάρκος. *Αυτοβιογραφία*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 1978: 13-29. Έντυπο.
- Καλυβιώτης, Αριστομένης. «Η Μανταλένα - Η Αλατσατιανή. Δύο Παραδοσιακές σμυρναίκες μελωδίες και η διαδρομή τους στο χώρο του ρεμπέτικου τραγουδιού». *Συλλογές*, τεύχος 107 (Νοέμβριος 1992). <<https://kaliviotis.wordpress.com/arthra-για-μουσική/σμυρναίικα-τραγούδια/>>. Πρόσβαση, 10 Νοεμβρίου 2021.
- Καπετανάκης, Ηλίας, Β. *Μούσα Πολύτροπος. Μελωδική και Κοινωνική διαδρομή από το δημοτικό στο «ρεμπέτικο»*. Β΄ Έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Μετρονόμος, 2012 (Α΄ Έκδοση 2007). Έντυπο.
- *Αδέσποτες Μελωδίες. Αείζωοι λαϊκοί καημοί*. Αθήνα: Εκδόσεις Μετρονόμος, 2018. Έντυπο.
- Καλομοίρης, Μανόλης. “Τα ‘ρεμπέτικα’ τραγούδια και τα ‘ταγκό’”. *Έθνος* (8 Ιανουαρίου 1947). *Σπάνια κείμενα για το Ρεμπέτικο (1929-1959)*. Επιμ. Βλησίδης, Κώστας. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2018: 132-133. Έντυπο.
- Κουνάδης, Παναγιώτης. «Πρόλογος» στο *Η μουσική σχολή της Σμύρνης και το Ρεμπέτικο*. Αθήνα: Εκδόσεις Αγγελάκη, 2015. Έντυπο.
- «Αλεξίου Γιάννης». *Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη*. Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, 2019. <<https://www.vmrebetiko.gr/item?id=3630>>. Πρόσβαση, 29 Νοεμβρίου 2021.
- «Σέμσης Δημήτρης». *Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη*. Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, 2019. <<https://www.vmrebetiko.gr/item?id=3697>>. Πρόσβαση, 30 Νοεμβρίου 2021.
- Κουνάδης, Λεονάρδος και Ορδουλίδης, Νίκος. «Ζεϊμπέκικο». *Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη*. Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, 2019. <www.vmrebetiko.gr/item/?id=5073>. Πρόσβαση, 03 Νοεμβρίου 2021.

----- . «Καροτσιέρης». *Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη*. Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος. 2019. <<https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=4363>>. Πρόσβαση, 13 Νοεμβρίου 2021.

Λαμπράκης, Χάρης. *Passages. Where Tradition meets Contemporary Music*. Επιμ. Αλέξανδρος Μούζας, κ.ά. Αθήνα: Ergon Ensemble, 2017. <<https://www.youtube.com/watch?v=9fTz7H1Lygo&list=PLppWxsOixO5vfTDTupCF4wVoGTzfVDgYz&index=2&t=311s>>. Πρόσβαση, 11 Νοεμβρίου 2021.

Λιάβας, Λάμπρος. «Πρόλογος» στο Μαυροειδής, Μάριος. *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο. Ο Βυζαντινός ήχος - Το Αραβικό μακάμ - Το Τουρκικό μακάμ*. Επιμ. Μάρθα Μαυροειδή. Αθήνα: Fagotto Books, 1999: 8-10. Έντυπο.

----- . «Μάνος Κουτσαγγελίδης – Καππαδοκικό Γλέντι στη Νέα Καρβάλη». *Το Αλάτι της Γης*. Επιμ. Σπυράτου, Σοφία. Ε.Ρ.Τ. 1. 24 Ιουνίου 2012. <<https://www.youtube.com/watch?v=PUNt5wA89kc&t=2236s>>. Πρόσβαση, 10 Δεκεμβρίου 2021.

Λιόντου, Μαρίνα, Μωχάμεντ. «Ο Αγάπιος Τομπούλης Στις Ηχογραφήσεις Των 78 Στροφών». *T.E.I. Ηπείρου. Σχολή Μουσικής Τεχνολογίας. Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής*. Επιμ. Γιώργος Κοκκώνης. Άρτα, 2011. <<https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=3619>>. Πρόσβαση, 02 Νοεμβρίου 2021.

Μαυροειδής, Μάριος. *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο. Ο Βυζαντινός ήχος - Το Αραβικό μακάμ - Το Τουρκικό μακάμ*. Επιμ. Μαυροειδή, Μάρθα. Αθήνα: Fagotto Books, 1999. Έντυπο.

Μπουσδούκου, Άννα Κύνθια, κ.ά. *ΔΙΑΛΟΓΟΙ: Η Ιστορία Του Ρεμπέτικου*, Σύρος: Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, 28 Μαρτίου 2019. <www.youtube.com/watch?v=ANP6DeqLpHk&list=PLppWxsOixO5vfTDTupCF4wVoGTzfVDgYz&index=3&t=3327s>. Πρόσβαση, 09 Μαΐου 2019.

Ορδουλίδης, Νίκος. «Από Ξένο Τόπο». *Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη*. Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος. 2019. <www.vmrebetiko.gr/item/?id=10068>. Πρόσβαση, 05 Νοεμβρίου 2021.

Παπαδημητρίου, Μπάμπης. *Στελλάκης Περπινιάδης - σπάνια ραδιοφωνική συνέντευξη*. Επιμ. Σοφία Μιχαλίτση. 22 Οκτωβρίου 2016. <<https://www.youtube.com/watch?v=W4wVlfxrOpY&t=340s>>. Πρόσβαση, 22 Φεβρουαρίου 2021.

Παπακώστας, Νίκος. *Η μουσική σχολή της Σύμρνης και το Ρεμπέτικο*. Αθήνα: Εκδόσεις Αγγελάκη, 2015. Έντυπο.

- Παπαντωνίου, Ζαχαρίας. «Ο αμανές εν διωγμώ». *Ελεύθερον Βήμα*, 3 Ιουλίου 1938. *Σπάνια κείμενα για το Ρεμπέτικο (1929-1959)*. Επιμ. Κώστας Βλησίδης. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2018: 83-85. Έντυπο.
- Πετρόπουλος, Ηλίας. *Ρεμπέτικα Τραγούδια*. ΙΔ' Έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος, 2021 (Α' Έκδοση 1968). Έντυπο.
- . *Ρεμπετολογία*. Η' Έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος, 2017 (Α' Έκδοση 1990). Έντυπο.
- Πολίτης, Νικόλαος, Γ. *Δημοτικά Τραγούδια*. Αθήνα: Εκδόσεις Ιστορική Έρευνα, 1991. Έντυπο.
- Πούλος, Παναγιώτης, Κ. *Η μουσική στον ισλαμικό κόσμο. Πηγές, θεωρήσεις, πρακτικές*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015. Έντυπο.
- . “The Non-Muslim Musicians of Istanbul: Between Recorded and Intimate Memory. *Ottoman Intimacies, Balkan Musical Realities*, Επιμ. Risto Pekka Pennanen, κ.ά. Helsinki: Suomen Ateenan Instituutin säätiö, 2013: 51-68. Έντυπο.
- Σολομωνίδης, Χρίστος, Σωκρ. *Σμυρναϊκά Σημειώματα*, Αθήνα: 1966. Έντυπο.
- Σπανούδη, Σοφία. «Μουσική του ελληνικού λαού». *Ελεύθερον Βήμα*. 7 Οκτωβρίου 1938. *Σπάνια κείμενα για το Ρεμπέτικο (1929-1959)*. Επιμ. Κώστας Βλησίδης. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2018: 86-89. Έντυπο.
- Φέρρης, Κώστας και Παναγιώτου, Θέσια. «Μέρος Α», *Η Ιστορία του Ρεμπέτικου*. Αθήνα: Victory Media, 2006. DVD.
- . «Μέρος Β», *Η Ιστορία του Ρεμπέτικου*. Αθήνα: Victory Media, 2006. DVD.
- . «Μέρος Γ», *Η Ιστορία του Ρεμπέτικου*. Αθήνα: Victory Media, 2006. DVD.
- Φλώρος, Κωνσταντίνος. *Η ελληνική παράδοση στις μουσικές γραφές του μεσαίωνα. Εισαγωγή στη νευματική επιστήμη*. Μτφρ. Κώστας Κακαβελάκης. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις ΖΗΤΗ, 1998. Έντυπο.
- Χαλατσάς, Δημήτρης, Χρ. *Ληστρικά Τραγούδια*. Β' Έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Εστία, 2003 (Α' Έκδοση 2000). Έντυπο.
- Χατζημιχαήλ Χρυσανγή. «Το Σμυρναϊκό τραγούδι σε εννιάσημο ρυθμό πριν και μετά την καταστροφή της Σμύρνης». *Τ.Ε.Ι. Ηπείρου. Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής*. Επιμ. Μάρκου Σκούλιου. Άρτα. 2016.
<<https://apothesis.lib.uoi.gr/xmlui/handle/123456789/5369>>. Πρόσβαση, 06 Νοεμβρίου 2021.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Κόριες Βαθμίδες	Κύρια Νήματα	Δευτερεύοντα Νήματα	Θέση στο πεντάγραμμα
Γκεγκιάχ			Σολ
	Καμπά Νημ Χισάρ		Σολ # ή Λα ♯
	Καμπά Χισάρ		Σολ # ή Λα ♯
Χουσεϊνί Ασράν			Λα ♯
	Λτζέμ Ασράν		Λα ♯ ή Σι ♯
	Ντικ Λτζέμ Ασράν		Λα ♯ ή Σι ♯
Ιράκ	Γκεβέστ		Σι ♯
		Ντικ Γκεβέστ	Σι
Ραστ			Ντο ♯
		Νημ Ζιργκουλέ	Ντο ♯ ή Ρε ♯
	Ζιργκουλέ		Ντο ♯ ή Ρε ♯
Ντουγκιάχ			Ρε ♯
		Ντικ Ζιργκουλέ	Ρε
	Κιουρντί		Ρε # ή Μι ♯
		Ντικ Κιουρντί	Ρε # ή Μι ♯
Σεγκιάχ	Μπουσελίκ		Μι ♯
		Ντικ Μπουσελίκ	Μι
Τσαργκιάχ			Φα ♯
			Φα
	Χιτζάζ (Σαμπά)	Νημ Χιτζάζ	Φα # ή Σολ ♯
		Ντικ Χιτζάζ	Φα # ή Σολ ♯
Νεβά			Σολ ♯
		Νημ Χισάρ	Σολ # ή Λα ♯
	Χισάρ		Σολ # ή Λα ♯
Χουσεϊνί			Λα ♯
		Λα	
	Ατζέμ		Λα # ή Σι ♯
		Ντικ Ατζέμ	Λα # ή Σι ♯
Εβίτε	Μαχούρ		Σι ♯
		Ντικ Μαχούρ	Σι
Γκερντανιγέ			Ντο ♯
			Ντο
		Νημ Σεχνάζ	Ντο # ή Ρε ♯
	Σεχνάζ		Ντο # ή Ρε ♯
Μουχαμέρ			Ρε ♯
		Ντικ Σεχνάζ	Ρε
	Σουμπούλε		Ρε # ή Μι ♯
		Ντικ Σουμπούλε	Ρε # ή Μι ♯
Τιζ Σεγκιάχ	Τιζ Μπουσελίκ		Μι ♯
			Μι
		Τιζ Ντικ Μπουσελίκ	Φα ♯
Τιζ Τσαργκιάχ			Φα
		Τιζ Νημ Χιτζάζ	Φα # ή Σολ ♯
		Τιζ Χιτζάζ	Φα # ή Σολ ♯
		Τιζ Ντικ Χιτζάζ	Σολ ♯
Τιζ Νεβά			Σολ

Στο σχήμα αυτό παρουσιάζονται οι μπερντέδες του ταμπούρ με τα ονομαστά τους καθώς και ο συμβολισμός τους στο πεντάγραμμα σύμφωνα με το σύστημα που θα ακολουθήσουμε. Οι μπερντέδες που παρουσιάζονται με διακεκομμένη γραμμή χρησιμοποιούνται για την απόδοση των ελξών ή για τις μετατροπές.

* Χρειάζεται να σημειωθεί ότι οι Βούλγαρης και Βανταράκης αντιστοιχούν το Ραστ με τη νότα Ντο κ.ο.κ., ωστόσο οι παρτιτούρες που ακολουθούν στο παρήρημα βασίζονται - όπως και στο βιβλίο του Αύντεμπερ (2012) στην αντιστοιχία Ραστ - Σολ (κ.ο.κ.).

Παρ. 1: Ευγένιος Βούλγαρης και Βασίλης Βανταράκης, Παραστατικός πίνακας του τροπικού συστήματος (φαίνονται οι υπομονάδες της κλίμακας με τις ονομασίες τους), (Βούλγαρης και Βανταράκης 2006: 60).

Μάτια μου (Σαν πας στα ξένα)

Μουχαγιέρ Χιτζάζ

τραγ. Κώστας Καρίπης

The musical score is written in treble clef, 4/4 time, with a tempo marking of quarter note = 75. The key signature has one sharp (F#). The score consists of seven staves of music. The lyrics are written below the notes, with some words underlined. A 'FINE' marking is present above the lyrics 'Μά τια μου μά Τα'μά τια σου τα'.

Μά τια μου μά
Τα'μά τια σου τα

τια μου μά τια μου τών ε μα τιών μου μά
έ μορ φα και τα γλυ κά σου κάλ

τια τα μά τια μου δεν εί δα νε σαν τα δι
λη ε ξέ χα σα σι γά σι γά κά θε α

κά σου μά τια σαν πας στα ξέ να πά ρε και
γά πη άλ λη

μέ να πά ρε και μέ να για συν τρο φιά σαν πας στα φιά

Μάτια μου, μάτια μου, μάτια μου τ'ωνε ματιών μου μάτια
τα μάτια μου δεν είδανε σαν τα δικά σου μάτια
Σαν πας στα ξένα πάρε και μένα, πάρε και μένα για συντροφιά (δισ)

Τα μάτια σου τα έμορφα και τα γλυκά σου κάλλη
εξέχασα σιγά σιγά κάθε αγάπη άλλη
Σαν πας στα ξένα πάρε και μένα, πάρε και μένα για συντροφιά (δισ)

Απ' την Πόλη ένας μόρτης

Μουχαγιέρ - Καρτσιγιάρ

Αντώνης Διαμαντί-
τραγ. Α. Διαμαντίδης (Νταλγι

♩ = 130

5
 7
 9
 11
 13
 15

Απ' την Πόλη ένας μόρτης απ' την Πόλη ένας μόρτης
 Της Αθήνας ο λούι μάγκες της Αθήνας ο λούι μάγκες

απ' την Πόλη ένας μόρτης ήρθε 'δώ χασι σοπό της
 της Αθήνας ο λούι μάγκες τρέξα νε με ματσαράγκες

απ' την Πόλη ένας μόρτης ήρθε 'δώ χασι σοπό της
 της Αθήνας ο λούι μάγκες τρέξα νε με ματσαράγκες

Και που λάει το μαυράκι και που λάει το μαυράκι
 Και του πήραν απ' το χέρι και του πήραν απ' το χέρι

και που λάει το μαυράκι στον τεκέ του Περδικάκη
 και του πήραν απ' το χέρι το χασίσι που 'χε φέρι

171

191

211

231

251

271

291

311

Όλοι μάγκες στην Αθήνα όλοι μάγκες στην Αθήνα

όλοι μάγκες στην Αθήνα μου την έχουν σκάσει φίνα

Όλοι μάγκες στην Αθήνα μου την έχουν φτιάξει φίνα

μ'άφηκαν χωρίς μαυράκι μαυράκι μ'άφηκαν χωρίς μαυράκι

μ'άφηκαν χωρίς μαυράκι και το πήρα από μεράκι

Απ' την Πόλη ένας μόρτης, απ' την Πόλη ένας μόρτης
 απ' την Πόλη ένας μόρτης ήρθε 'δώ χασισοπότης (δισ)
 Και πουλάει το μαυράκι (τρεις) στον τεκέ του Περδικάκη

Της Αθήνας όλοι οι μάγκες, της Αθήνας όλοι οι μάγκες
 της Αθήνας όλοι οι μάγκες τρέξαν με ματσαράγκες (δισ)
 Και του πήραν απ' το χέρι (τρεις) το χασίσι που 'χε φέρει

Όλοι οι μάγκες στην Αθήνα, όλοι οι μάγκες στην Αθήνα
 όλοι οι μάγκες στην Αθήνα μου την έχουν σκάσει φίνα
 Όλοι οι μάγκες στην Αθήνα μου την έχουν φτιάξει φίνα
 μ'άφηκαν χωρίς μαυράκι (τρεις) και το πήρα από μεράκι

Nihâvend İstanbul Türküsü
Üsküdar'a gider iken aldıda bir yağmur
"Kâtibim"
Anonim

Nim Sofyâlı ♩ = 68

Aranağme

Üs kü da ra gi der i ken al dı da bir yağ mur mur
Ka tip uy ku dan u yan mış göz le ri mah mur mur

Ka ti bi min set re si u zun e te ği ça mur
Ka tip be nim ben ka ti bin el ne ka rı şır

Ka ti bi min set re si u zun e te ği ça mur
Ka ti bi me ko la lı da göm lek ne gü zel ya kı şır

D.E.

Üsküdar'a gider iken aldı da bir yağmur
Kâtibimin setresi uzun eteği çamur
Kâtip uykudan uyanmış gözleri mahmur
Kâtip benim ben kâtibin el ne karışır
Kâtibime kolalıda gömler ne güzel yakışır

Üsküdar'a gider iken bir mendil buldum
Mendilimin içine lokum doldurdum
Katibimi arar iken yanımda buldum
Kâtip benim ben kâtibin el ne karışır
Kâtibime kolalıda gömler ne güzel yakışır

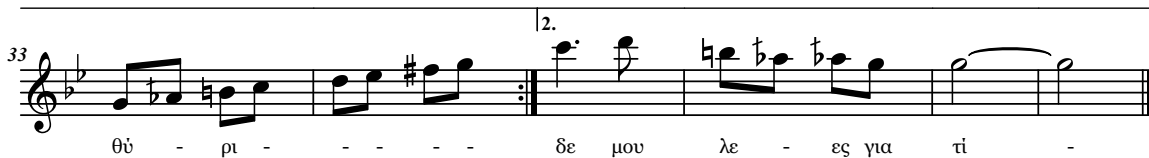
Καταγραφή: Αλέξανδρος Παπαντωνίου

Από τας Αθήνας

Victor 63557-A | 405 R

Τρ. Τριφωνία

♩ = 120



Είχε μαύρα μάτια και ξανθά μαλλιά
είχε και στο μάγουλο της μαύρη μιαν ελιά (δισ)

Δεν μου τη χαρίζεις, δεν μου τη πουλεις
την ελίτσα πο' χεις φως μου και με τυρρανεϊς (δισ)

Συνθέτης: Άγνωστος
Στιχουργός: Άγνωστος

Τραγούδι: Τριφωνία

Victor 63557-A | 405 R Κωνσταντινούπολη 1905

Παρ. 6: Άγνωστος, Από ξένο κόσμο.

Καταγραφή: Αλέξανδρος Παπαντωνίου

Από ξένο κόσμο

Columbia USA E 3664 | 58579-I

Τρ. Μάριος Λυμπερόπουλος

Flute & Violin ♩ = 146

The image displays two systems of a musical score for the song 'Από ξένο κόσμο'. Each system consists of three staves: the top staff is for Flute & Violin (F&V), the middle staff is for Vocals (Voc), and the bottom staff is for Piano. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 146. The first system contains measures 1 through 8, and the second system contains measures 9 through 16. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line with chords, while the vocal line is mostly silent, indicated by horizontal lines on the staff.

17

F&V

Voc

Piano

Α πό ξέ νο τό πο κι'απ α λα - ργι - νό

25

F&V

Voc

Piano

33

F&V

Voc

Piano

Ἡ ρθ'έ να - κο ρί τσι τζο - για'μ δώ δε κα - χρο - νώ - - -

41

F&V

Voc

Πiano

Ἡ ρθ'ε να - κο ρί τσι τζο - για'μ δώ δε κα - χρο - νών

Με τα χωρατά μου την επλάνεψα
και στα γόνατα μου τζόγια μ' την εκάθησα (δισ)

Κι αμα ξεκουμπώνω τ' αργυρά κουμπιά
Βλέπω τρεις ελίτσες τζόγια μ' στ' άσπρα της λαιμά (δισ)

Συνθέτης: Άγνωστος
Στιχουργός: Άγνωστος

Φωνή Μάριος Λυμπερόπουλος
Βιολί 1x
Φλάουτο 1x
Πιάνο 1x

Columbia USA E 3664 | 58579-I

Νέα Υόρκη 1917

Καταγραφή: Αλέξανδρος Παπανικολάου

Από ξένο τόπο (κι' απ' αλαργινό)

H.M.V. A.O. 54 | BS 147

Τρ. Δημήτρης Κρίωνας

♩ = 120



Θέμα



Α πό ξέ νο τό πο κι'α π'α λα - ργι - νό - Ἡ ρθ'έ να - κο



ρί τσι τζό - για'μ δώ δε κα - χρο νώ - - - - -

Θέμα

Μεσ' τα γόνατα μου το επλάνεψα (δισ)

Μεσ την αγκαλιά μου τζόγια'μ το εκάλεσα (δισ)

Θέμα

Για να ξεκουμπώνω τ'αργυρά κουμπιά (δισ)

Βλέπω τις ελίτσες τζόγια'μ πό' χει στα βυζιά (δισ)

Συνθέτης: Άγνωστος

Σπιχουργός: Άγνωστος

Τραγουδι: Δημήτρης Κρίωνας, Χορωδία

Μουσική: Δημόδης Ορχήστρα

His Master Voice A.O. 54 | BS 147

Αθήνα 1922

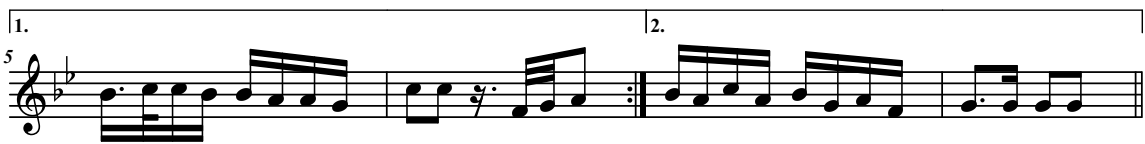
Καταγραφή: Αλέξανδρος Παπαντωνίου

Έχασα μαντήλι

Odeon GA 1135/A154296 | Go 276

Τρ. Γιώργος Βίδαλης

♩ = 76



Δώσ' μου το μαντήλι, κράτα τα φλουριά
για να μην με(ν)εμαλώσει, η Σεβντηκιά

Δεν μου τη χαρίζεις, δεν μου τη πουλάς
Τις ελίτσες πο' χεις, και με τυρρανάς

Τη μια στη χαρίζω, την άλλη σ' τη πουλώ
την άλλη θέλω για να σε τυρρανώ

Έχασα μαντήλι μ' εκατό φλουριά
κι έμαθα πως το' βρε μια Μπουρνοβαλιά

Δώσ' μου το μαντήλι, κράτα τα φλουριά
για να μην με(ν)εμαλώσει, η Σεβντηκιά

Συνθέτης: Άγνωστος
Στιχουργός: Άγνωστος

Τραγούδι: Γιώργος Βίδαλης

Ορχήστρα: Βιολί
Σαντούρι
Κιθάρα

Odeon GA 1135?A154296 | Go 276

Αθήνα 1926

Καταγραφή: Αλέξανδρος Παπαντωνίου

Τυλληρκώτισσα Φωνή

H.M.V. AO 4000 | OT 1466-II

Τρ. Θεόδουλος Καλλίνικος

♩ = 90



Τζι' επά(βαραβα)σαν, με (βερεβε) μες τη (βηρηβη) καρκιάν,
τα λό(βοροβο)για που (βουρουβου) μου ει(βειρειβει)πες,
μα(βαρα)υρομά(βαρα)τα μου

Τζι' ανά(βαραβα)θθεμά(βαραβα)ν' τον που (βουρουβου) λαλει,
πως ε(βερεβε)ν γλυτζιήν (βιριβι) το μέ(βερεβε)λιν,
για(βαρα)λουρού(βουρου)δα μου

Τριαλα λαραλαλα λαραλαλα λα...

Γλυκό(βοροβο)πτερό(βοροβο)ν εν το (βοροβο) φιλίν,
Η κό(βοροβο)ρασι' ά(βαραβα)μαν θέ(βερεβε)λει,
για(βαρα)λουρού(βουρου)δα μου

Τζι' επί(βιριβι)αν τζειπαν της (βηρηβη) πελλής,
Πως ε(βερεβε)ννά πά(βαραβα)ω πέ(βερεβε)ρα,
μα(βαρα)υρομά(βαρα)τα μου

Τριαλα λαραλαλα λαραλαλα λα...

Τζι' εμά(βαραβα)εψέ(βερεβε)ν τη θά(βαραβα)λασσαν,
Τζι' εσή(βηρηβη)κωσέ(βερεβε)ν αέ(βερεβε)ραν,
μα(βαρα)υρομά(βαρα)τα μου

Αμμά(βαραβα)ν της ει(βειρειβει)πουν έσσε γειά,
Εστέ(βερεβε)κετου(βουρουβου)ν τζι' εθώ(βωρωβω)ρεν,
μα(βαρα)υρομά(βαρα)τα μου

Συνθέτης: Άγνωστος
Στιχουργός: Άγνωστος

Τραγούδι Θεόδουλος Καλλίνικος
Μουσική: Λαϊκή Ορχήστρα

H.M.V. AO 4000 | OT 1466-II

Αθήνα 1939/40

Καταγραφή: Αλέξανδρος Παπαντωνίου

Ο Βαγγέλης

Okeh 82514 | W500024

Τρ. Αγγελική Καραγιάννη

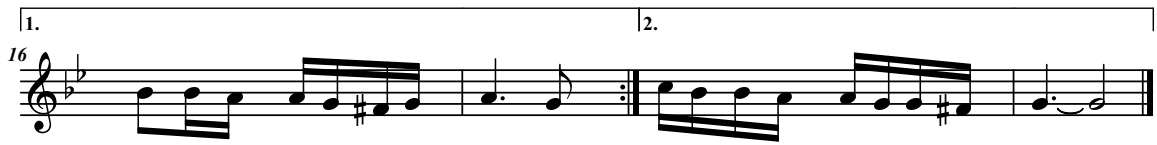
Εισ. ♩ = 80



A



κού σα τε τι γί νηκε σης Πάρας - τα χω ριά ε ντύ θη κε μια νέ α μια μι κρού - λα με



τα 'υρω - πα - ι - κά ε τα - 'υρω - πα - ι - κά

Παίρν' τον καπετάνιο και πάει στον καφενέ
Τον καφετζή προστάζει διατάζει σομάδα κι αργελέ (δισ)

(Εισαγωγή)

Οι φίλοι του Βαγγέλη την εγνωρίσανε
και την καημένη την Κατερίνα την μάρτυρήσανε (δισ)

(Εισαγωγή)

Σαν τ' άκουσ' ο Βαγγέλης πάει στον καφενέ
βλέπει την αδελφή του να φουμέρνει καφέ και αργελέ (δισ)

Συνθέτης: Άγνωστος
Στιχουργός: Άγνωστος

Τραγούδι: Αγγελική Καραγιάννη

Okeh 82514 | W500024

Νέα Υόρκη 1928

Παρ. 11: Ταμπούρι Τσεμίλ Μπέη, *Nikriz Zeybek Havasi*, [www.neyzen.com](https://neyzen.com/nota_arsivi/02_klasik_eserler/068_nikriz/nikriz_zeybek_cemil_bey_tanburi_no_1.pdf) (https://neyzen.com/nota_arsivi/02_klasik_eserler/068_nikriz/nikriz_zeybek_cemil_bey_tanburi_no_1.pdf).

www.neyzen.com

Nikriz Zeybek
(No: 2)
— 1 —

Yücel Mişk

Aksak ♩ = 122

Cemil Bey (Tanbür)
109.05.1871 – 04.08.1916

D.E.

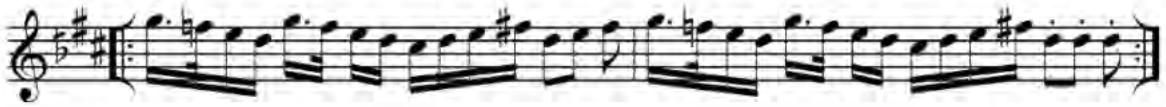
Nikrîz Zeybek

Yücel Akizli

(No: 2)

- 2 -

Cemil Bey (Tambür)
(09.05.1871 - 04.08.1918)



Καταγραφή: Αλέξανδρος Παπαντωνίου

Ζείμπέκιο

Zonophone X 108022 | 1565R

Άγνωστος

Part A



Part B



Part C



Structure: A - B - A - C (2x)

Εταιρία Μήτσος

Zonophone X 108022 | 1565R

Κωνσταντινούπολη 1906

Καταγραφή: Αλέξανδρος Παπαντωνίου

Μανταλένα - Ζεϊμπέκις

Columbia USA 56034-F | W205371

Τρ. Μαρίκα Παπαγκίκα

♩ = 70



Part A



Άι ντε Μα - ντα λιώ και Μα - - - ντα λε - - - να



Τί'ε - - - χεί'ο ά ντρας σου - - - μέ με - να

Part B



Έ μα θα τρα βά μα χαι - ρι με - τ'α - ρι - στε - ρό - - του χέ - ρι -

1.



μετ'α ρι - - στε ρο - - του χέ - ρι - Δε δου λε ύειδεδου λε - ύει - - - Δε δου λεύει δε δου λε ύει -

Part C



Δε δου λε - - ύει δε - - δου λε - ύει - - - Κί'ό λο δα - - νι κά - - γυ ρε ύει -

Part D

Musical notation for Part D, measures 12 and 13. Measure 12 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It contains a sequence of eighth notes. Measure 13 is divided into two first endings. The first ending (1.) ends with a double bar line and repeat dots. The second ending (2.) continues the melody and ends with a fermata.

Εισαγωγή

Άιντε Μανταλιώ και Μανταλένα
Τι έχει ο άντρας σου με μένα

Part A ορχηστρικό

έμαθα τραβά μαχαίρι
με τ'αριστερό του χέρι (δισ)

Part B ορχηστρικό

Άιντε τι να κάμω η κακομοίρα
με τον άντρα που επήρα

Part A ορχηστρικό

δε δουλεύει δεν δουλεύει (δισ)
κι όλο τάλιρα γυρεύει

Part C ορχηστρικό
Part D

Άιντε τι να κάνω η κακομοίρα
με τον χασικλή που πήρα

Part A ορχηστρικό

Συνθέτης: Άγνωστος
Στιχουργός: Άγνωστος

Μαρίκα Παπαγκίκα φωνή
Μάρκος Σιφνιός τσέλο
Κώστας Παπαγκίκας τσίμπαλο
Αλέξης Ζούμπας βιολί

Columbia USA 56034-F | W205371

Νέα Υόρκη 1926

Καταγραφή: Αλέξανδρος Παπαντωνίου

Μανταλένα

Pharos PH 831 | 451

Τρ. Χαρίλαος Πιπεράκης

Part A



Ωχ Μα ντα λιώ μω ρή και Μα ντα - λε - νια - - -



τι χει - ο ά ντρας σου μω ρή μ'ε - με να Τι να κά νω ή'μαυρο κα κο μοί ρα -



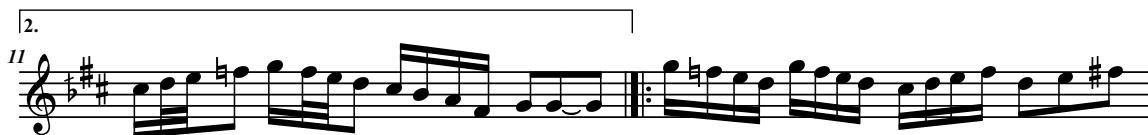
με το κά ρα τσό γλα - - νο που - - πή ρα - - -



με το χα σι - κλή που πή - ρα ωχ τι να κά νω ή'μαυρο κα κο - - μοί ρα

Part B





Part C



Part D



Pharos PH 831 | 451

Νέα Υόρκη 1926

Ολ' ημέρα παίζει ζάρια
και τη νύχτα θέλει χάρδια

Ωρέ λέου, λέου, λέου λέου
ντενεκές του πετρελαίου (αντ.)

Συνθέτης: Άγνωστος
Σπιχουργός: Άγνωστος

Χαρίλαος Πιπεράκης Λύρα

Καταγραφή: Αλέξανδρος Παπαντανίου

Μυστήριο Ζεϊμπέκικο

Columbia Co 56294-F | W 206583

Άγνωστος

Part A ♩ = 110



Part B



Part C



Structure: A - B - A - C

Συνθέτης: Άγνωστος

Μπουζούκι: Ιωάννης Χαλικιάς
Κιθάρα: Σοφοκλής Μιχεκλίδης

Columbia Co 56294-F | W 206583

Νέα Υόρκη 1932

Καταγραφή: Αλέξανδρος Παπαντωνίου

Ayir Aydin Zeybek Havasi

78RPM Record from Notes de Voyage - Les Musiques de Corto Maltese

Άγνωστος

Part A

Clarinet Bb $\text{♩} = 65$

Musical score for Part A, measures 1-4. The score is written for four instruments: Clarinet Bb (Cl.), Kanun (Ka.), Bendir (Be.), and Oud (Ud.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 9/4. The tempo is marked as $\text{♩} = 65$. The Clarinet Bb part features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The Kanun and Oud parts provide a rhythmic accompaniment with similar patterns. The Bendir part consists of a simple, steady rhythm.

$\text{♩} = 70$

Musical score for Part A, measures 5-8. The score continues with the same four instruments: Clarinet Bb (Cl.), Kanun (Ka.), Bendir (Be.), and Oud (Ud.). The key signature and time signature remain the same. The tempo is marked as $\text{♩} = 70$. The Clarinet Bb part begins with a second system, indicated by a '2' above the staff. The melodic line continues with similar complexity. The Kanun and Oud parts continue their rhythmic accompaniment, and the Bendir part maintains its steady rhythm.

♩ = 80

3

Cl.

Ka.

Be.

Ud.

4

Cl.

Ka.

Be.

Ud.

Part B

$\text{♩} = 86$

5

Cl.

Ka.

Be.

Ud.

Detailed description: This system contains measures 5 and 6 of the piece. It features four staves: Clarinet (Cl.), Kavalay (Ka.), Bassoon (Be.), and Udu (Ud.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 86. The Clarinet part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Kavalay part has a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The Bassoon part has a simple harmonic line with quarter notes. The Udu part has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

6

Cl.

Ka.

Be.

Ud.

Detailed description: This system contains measures 7 and 8 of the piece. It features the same four staves as the previous system. The Clarinet part continues its melodic line. The Kavalay part continues its rhythmic accompaniment. The Bassoon part continues its harmonic line. The Udu part continues its complex rhythmic pattern.

7

Cl.

Ka.

Be.

Ud.

8

Cl.

Ka.

Be.

Ud.

Part C

9

Cl.

Ka.

Be.

Ud.

Detailed description: This system contains the first three measures of the musical score. It features four staves: Clarinet (Cl.), Kavalay (Ka.), Bass Drum (Be.), and Udu (Ud.). The key signature is one flat and two sharps (B-flat, F-sharp, C-sharp). The Clarinet and Udu parts play a complex rhythmic melody with eighth and sixteenth notes. The Kavalay part plays a similar but simpler rhythmic pattern. The Bass Drum part provides a steady accompaniment with quarter notes.

10

Cl.

Ka.

Be.

Ud.

Detailed description: This system contains the last three measures of the musical score. It features the same four staves as the previous system. The Clarinet and Udu parts continue their complex rhythmic melody, with the Clarinet part showing more intricate phrasing. The Kavalay part continues its rhythmic pattern. The Bass Drum part continues with quarter notes.

11

Cl.
Ka.
Be.
Ud.

12

Cl.
Ka.
Be.
Ud.

Συνθέτης: Άγνωστος

Κλαρίνο (Bb)
Κανονάκι
Μπεντίρ
Ούτι

Καταγραφή: Αλέξανδρος Παπαντωνίου

Νέοι χασικλήδες

H.M.V. AO 267 | BF 1665

Τρ. Αντώνης Διαμαντίδης (Νταλγκάς)

$\text{♩} = 100$

The musical score is arranged in two systems, each with four staves. The instruments are labeled on the left: Αρμ. (Armonica), Μαντ. (Μαντολίνο), Φωνή (Φωνή), and Κιθ. (Κιθάρα). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8. The tempo is marked as quarter note = 100. The first system shows the initial four measures of the piece. The second system begins with a '2' above the Armonica staff, indicating a second ending. The Armonica and Mandolin parts feature intricate, fast-paced melodic lines, while the Voice part consists of rests. The Guitar part provides a steady accompaniment with chords and single notes.

3

Αρμ.

Μαντ.

Φωνή

Κιθ.

Έ μα θα πως παί ζεις ζά - α πως εί σαι χα - σι κλής

4

Αρμ.

Μαντ.

Φωνή

Κιθ.

Εί σαι μά γκας τσικ λε βέ - ντης νυ χτο - πε - ρπα - τη - τής

5

Αρμ.

Μαντ.

Φωνή

Κιθ.

6

Αρμ.

Μαντ.

Φωνή

Κιθ.

7

Αρμ.

Μαντ.

Φωνή

Κιθ.

Έ - λα - μα - - - γκά - - κι μου μι - - - κρό

8

Αρμ.

Μαντ.

Φωνή

Κιθ.

πο 'χω δυό - - - λό - - για να - - - σου - - ει - - πώ

9

Αρμ.

Μαντ.

Φωνή

Κιθ.

10

Αρμ.

Μαντ.

Φωνή

Κιθ.

11

Αρμ.

Μαντ.

Φωνή

Κιθ.

Τού ρνε και τού - ρνε του ρνέ - - και - - νέ

12

Αρμ.

Μαντ.

Φωνή

Κιθ.

Πεσ το βρε μά - γκα - μου - - - το - - - ναι

13

Αρμ.

Μαντ.

Φωνή

Κιθ.

14

Αρμ.

Μαντ.

Φωνή

Κιθ.

Φωνή Αντώνης Διαμαντίδης (Νταλγκάς)
 Αρμόνικα 1x
 Μαντολίνα 2x
 Κιθάρα 1x

H.M.V. AO 267 | BF 1665

Αθήνα 1928