



Πανεπιστήμιο Μακεδονίας
Σχολή Κοινωνικών, Ανθρωπιστικών Σπουδών Και Τεχνών
Τμήμα μουσικής Επιστήμης και Τέχνης
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
“ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΕΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ”

ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΚΑΙ Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ
ΤΩΝ ΣΥΝΘΕΣΕΩΝ ΜΕ ΦΟΡΜΑ Şarki

Αγγελική-Αγνή Χατζηβασιλείου

Θεσσαλονίκη 2022

Επιβλέπων Καθηγητής: Ατζακάς Ευθύμιος, Αναπληρωτής Καθηγητής του Τμήματος
Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας

Περίληψη

Τα προσφυγικά κύματα που σημάδεψαν την τελευταία φάση του ελληνοτουρκικού πολέμου άσκησαν επιρροή ζωτικής σημασίας στον κοινωνικό και πολιτισμικό ιστό της Ελλάδας, σε μια περίοδο όπου οι πληγές των προηγούμενων πολέμων δεν είχαν επουλωθεί. Ένας από τους τομείς που υπέστη ριζική μεταβολή ήταν και η μουσική. Στην παρούσα εργασία θα εστιάσουμε στο ελληνικό αστικό τραγούδι του μεσοπολέμου και συγκεκριμένα στις συνθέσεις οι οποίες γράφτηκαν πάνω στην ιστορική μουσική φόρμα «Şarkı» η οποία αποτελεί οργανικό τμήμα της κυκλικής σουίτας fasıl της λόγιας οθωμανικής μουσικής. Ακόμη, θα γίνει λόγος για σημαντικές μουσικές προσωπικότητες που άφησαν το στίγμα τους σε αυτή την περίοδο, για τη δισκογραφία τους καθώς και για τους χώρους που φιλοξενούσε τη μουσική και το τραγούδι. Η εργασία αυτή ολοκληρώνεται με το μεταπτυχιακό μου ρεσιτάλ, στο οποίο θα ερμηνευτεί μέρος του ρεπερτορίου που μελετήθηκε.

Abstract

The waves of refugees that marked the last phase of the Greco-Turkish War exerted a vital influence on the social and cultural fabric of Greece, at a time when the wounds of previous wars had not healed. One of the areas that underwent a radical change was music. In the present project we will focus on the Greek urban song of the interwar period and specifically on the compositions which were written on the historical music form “Şarkı”, which is an instrumental part of the circular suite fasıl of ottoman music. There will also be further discussion about important musical personalities who left their mark during this period, their discography as well as the venues that hosted music and song. This project will conclude with my postgraduate recital, in which there will be presented part of the repertoire which has been studied.

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	1
Abstract	2
1. Πρόλογος	4
1. Μεθοδολογία – Ερευνητικοί στόχοι	5
2. Η μουσική και οι μουσικοί της περιόδου	7
3. Şarki : προέλευση, δομή και ερμηνεία	12
4. Ελληνικές συνθέσεις τύπου Şarki.....	16
Ταταυλιανή τσαχπίνα	16
Με ζουρνάδες και νταούλια	17
5. Υβριδικές συνθέσεις με φόρμα Şarki	17
Καρδιοκλέφτρα	18
Άπονη Τουρκάλα.....	18
6. Συμπεράσματα – Επίλογος	19
7. Παραρτήματα.....	20
8.1 Παρτιτούρες	20
8.2 Κατάλογος Δισκογραφίας	29
9. Βιβλιογραφία.....	32
9.1 Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία.....	32
9.2 Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία.....	34
9.3 Διαδικτυακές πηγές.....	34
9.4 Ακουστικές και έντυπες αναφορές σε ψηφιακά μέσα	35

1. Πρόλογος

Η μελέτη του συγκεκριμένου θέματος ξεκίνησε αρχικά από το ενδιαφέρον μου για την ανατολική μουσική κατά τα χρόνια της φοίτησής μου στο προπτυχιακό τμήμα του Πανεπιστημίου Μακεδονίας και ύστερα από την παρότρυνση του επόπτη κ. Θύμιου Ατζακά, τον οποίο ευχαριστώ θερμά για την καθοδήγηση και την συμπαράσταση καθ' όλη τη διάρκεια της συγγραφής. Πάντα με έλκυε το ανατολίτικο στοιχείο εξαιτίας των διαφορών που υπάρχουν μεταξύ της ανατολικής μουσικής και του τόπου καταγωγής μου, ούσα δωδεκανήσια. Ως εκ τούτου, αυτό το είδος μουσικής έγινε αντικείμενο προσωπικής μελέτης με σκοπό να καταφέρω να το προσεγγίσω όσο το δυνατόν καλύτερα. Μελετώντας λοιπόν τραγούδια του μεσοπολέμου αλλά και έχοντας στο μυαλό μου την οθωμανική μουσική φόρμα Şarki, βρήκα ότι πολλά από τα κομμάτια της περιόδου έχουν γραφτεί με βάση την προαναφερθείσα φόρμα και κατά πλειοψηφία από πρόσφυγες συνθέτες και μουσικούς. Με τα παραπάνω ως παρακινητικό παράγοντα, θα αναλύσω μορφολογικά τα τραγούδια του μεσοπολέμου, θα θέσω τα αποτελέσματα της έρευνας μου για την ομοιότητα στις συνθέσεις τις περιόδου με τη φόρμα Şarki. Η εργασία αυτή ολοκληρώνεται με το μεταπτυχιακό μου ρεσιτάλ. Εκτός από τα κομμάτια που θα αναφερθούν στην εργασία θα ακουστούν και κάποια κομμάτια που έχουν τη φόρμα του αμανέ, τα οποία αποτελούν αναπόσπαστο μέρος του ευρύτερου ρεπερτορίου που παρουσιάζω. Στα πλαίσια αυτά θα επιχειρήσω να παρουσιάσω ένα νέο «άκουσμα», διαφορετικό από αυτό των 78 στροφών.

1. Μεθοδολογία – Ερευνητικοί στόχοι

Την αφορμή για την ενασχόληση με αυτό το θέμα αποτέλεσαν τα κοινά δομικά στοιχεία ανάμεσα σε κάποια κομμάτια της περιόδου του μεσοπολέμου και στην τουρκική φωνητική φόρμα Şarki. Λόγω των κοινών αυτών στοιχείων, επέλεξα το οθωμανικό Şarki και θα το αναλύσω. Αρχικά, στο κεφάλαιο 3 θα αναφερθούμε στα γενικά χαρακτηριστικά της περιόδου έτσι ώστε να τεθεί το κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο στα χρόνια του μεσοπολέμου. Επιπλέον, θα μιλήσουμε για τη μουσική και τους χώρους που την φιλοξενούσαν καθώς και για τα όργανα που πρωταγωνιστούν στη μουσική ζωή της Ελλάδας. Τέλος, θα εστιάσουμε στους βασικούς εκφραστές του αστικού λαϊκού τραγουδιού, τόσο συνθέτες όσο τραγουδιστές και τραγουδίστριες. Για την τεκμηρίωση των πληροφοριών της ενότητας θα γίνει αναφορά σε βιβλιογραφία καθώς και σε άλλες πηγές.

Στο κεφάλαιο 4 περνάμε στο ερευνητικό μας θέμα, την ανάλυση της οθωμανικής μουσικής φόρμας Şarki. Όλη η ενότητα είναι αφιερωμένη στη μορφολογική και μουσικολογική ανάλυση της εν λόγω φόρμας, στη δομή, στην προέλευσή της καθώς και στο τρόπο ερμηνείας της. Οι πληροφορίες για το θέμα συλλέχτηκαν από ξενόγλωσσες και ελληνικές βιβλιογραφικές πηγές καθώς και από πληροφορίες που είχα συλλέξει από το σεμινάριο του Μάρκου Σκούλιου και του Ευγένιου Βούλγαρη.

Στο κεφάλαιο 5 θα παρουσιαστούν κάποιες ελληνικές συνθέσεις οι οποίες μετά από μελέτη της δομής τους, βγαίνει το συμπέρασμα ότι είναι βασισμένες στη προαναφερθείσα μουσική φόρμα. Εκτός από τις παρτιτούρες των κομματιών που θα αναλυθούν, θα υπάρξει και ένας κατάλογος με συγκεντρωμένα όλα τα κομμάτια που εντοπίστηκαν με τις βασικές τους πληροφορίες στο τέλος της εργασίας. Το ηχητικό υλικό σε συνδυασμό με τις παρτιτούρες από βιβλία και τις προσωπικές μου καταγραφές αποτελούν την αφετηρία για την άντληση πληροφοριών και συμπερασμάτων, το οποίο τοποθετείται στο επίκεντρο έρευνας της συγκεκριμένης εργασίας.

Στο κεφάλαιο 6 θα επισημανθούν, μετά από μελέτη, κάποια παραδείγματα υβριδικών συνθέσεων με τη φόρμα Şarki να μην ολοκληρώνεται πλήρως αλλά θα τις αναλύσουμε διεξοδικά στις αντίστοιχες ενότητες.

Στο κεφάλαιο 7 θα υπάρξουν δύο πίνακες που θα αναγράφονται οι συνθέσεις που βρέθηκαν με την μουσική φόρμα στην πλήρη της μορφή, αλλά και με την υβριδική της μορφή, καθώς και κάποιες βασικές λεπτομέρειες για το κάθε κομμάτι ξεχωριστά.

Στο τελευταίο κεφάλαιο βρίσκεται η βιβλιογραφία στην οποία βασίστηκα για την άντληση πληροφοριών. Επίσης, βασική πηγή πληροφοριών για το Şarki ήταν οι συζητήσεις μου με τον Ευγένιο Βούλγαρη¹ καθώς και η ανέκδοτη συνέντευξη του στο Μουσικό χωριό στον Άγιο

¹ Ο Ευγένιος Βούλγαρης είναι δεξιότεχνος του *gayli tanbur* και του ουντιού. Η συζήτηση μαζί του ήταν καίριας σημασίας για την διεξαγωγή της παρούσας εργασίας. (Βούλγαρης 2022)

Λαυρέντιο Πηλίου που πραγματοποιήθηκε τον Αύγουστο του 2020. Στη συγκεκριμένη συνέντευξη ερμηνεύτηκαν τραγούδια από το ρεπερτόριο του μεσοπολεμικού ρεμπέτικου που ακολουθούν ή είναι σαφώς επηρεασμένα από την φόρμα του Sarki. Αναφέρθηκαν τραγούδια που είτε διατηρήθηκαν στην αρχική τους μορφή και διασκευαστήκαν με την αντικατάσταση του τουρκικού στίχου από ελληνικό, είτε δημιουργήθηκαν από συνθέτες του ρεμπέτικου που γνώριζαν την φόρμα και είχαν γνώση της χρήσης των μακάμ, καθώς τονίστηκε ότι η εν λόγω φόρμα είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με αυτά. Επιπλέον, όσον αφορά την Οθωμανική μουσική και συγκεκριμένα το fasıl, στηρίχθηκα τόσο σε έγκριτες βιβλιογραφικές πηγές όσο και στην εκτεταμένη διάλεξη με τίτλο «Μορφολογία και υφολογία της ανατολικής μουσικής» του Μάρκου Σκούλιου², που έγινε στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα Μουσικές τέχνες (ειδίκευση μουσικές παραδόσεις της μεσογείου) του τμήματος ΜΕΤ του Πανεπιστημίου Μακεδονίας τον Ιανουάριο του 2021. Στο επίκεντρο του συγκεκριμένου σεμιναρίου βρισκόταν η ανάλυση της κυκλικής μακροφόρμας fasıl. Τέλος, στην έρευνά μου βασικό μέσο ήταν το youtube, στο οποίο μπόρεσα να βρω κομμάτια με φόρμα Sarki, αλλά και το yedinota.com, το οποίο έχει έναν τεράστιο αριθμό κομματιών με παρτιτούρες στις οποίες βασίστηκα και χρησιμοποίησα αυτούσιες για να τεκμηριώσω τη μουσική φόρμα που θα αναλύσω.

Συνεπώς, η παρούσα εργασία διερευνάει το θέμα της μέσα από την σύγκριση και την αξιοποίηση βιβλιογραφικών και προφορικών πηγών ενώ παράλληλα διεξάγει μια πρωτότυπη μουσικολογικού περιεχομένου έρευνα σχετικά με τις αλληλοεπιδράσεις του οθωμανικού Sarki και του μεσοπολεμικού λαϊκού αστικού τραγουδιού.

Όσον αφορά τη συγκέντρωση του ηχητικού υλικού, υπάρχει η δυσκολία που αντιμετωπίζουν όλοι οι ερευνητές που ασχολούνται με τις ηχογραφήσεις και το ρεπερτόριο εκείνης της περιόδου, όπως η ποιότητα των ηχογραφήσεων καθώς και το ενδεχόμενο να υπάρχουν ακόμα αρκετά κομμάτια γραμμένα στην εν λόγω φόρμα αλλά να έχουν χαθεί.

Εκτός από τις συνθέσεις που θα αναλυθούν εντός της εργασίας, κάποια επιπλέον κομμάτια θα ερμηνευτούν στο ρεσιτάλ. Επιπλέον στόχος της συγκεκριμένης διπλωματικής εργασίας είναι στο τέλος να υπάρξει ένας κατάλογος με τα κομμάτια που βρέθηκαν να χρησιμοποιούν τη φόρμα Sarki.

Για τη συγκέντρωση του ηχητικού υλικού θα χρησιμοποιηθούν οι παρακάτω πηγές:

- Διαδικτυακές μουσικές βάσεις δεδομένων
- Ψηφιακά αρχεία συλλεκτών
- Δισκογραφία

² Ο Μάρκος Σκούλιος είναι δεξιοτέχνης του νέι ενώ παράλληλα είναι και εθνομουσικολόγος. Μεγάλο μέρος των πληροφοριών αντλήθηκε από το σεμινάριο με τίτλο «Μορφολογία και υφολογία της ανατολικής μουσικής». (Σκούλιος 2021)

2. Η μουσική και οι μουσικοί της περιόδου

Από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα υπήρχαν μεταναστευτικά κύματα προσφύγων στην Ελλάδα με αποκορύφωμα τον ελληνοτουρκικό πόλεμο και το έτος ορόσημο του 1922. Η εξάλειψη του ελληνικού μικρασιατικού στοιχείου από την γειτονική χώρα είναι αδιαμφισβήτητα σημαντικό συμβάν το οποίο άλλαξε ριζικά την εξέλιξη του νεοελληνικού κράτους.

Εκτός από το μεγάλο οικονομικό πλήγμα που βίωσε η χώρα με την έλευση των προσφύγων, υπήρχαν και τα οφέλη στους κλάδους της εξωτερικής πολιτικής, στη βιομηχανία, στην οικονομία μακροπρόθεσμα και στον πολιτισμό (Ανδριώτης 2014, 167-169).

Η διαφορετική κουλτούρα των Μικρασιατών προσφύγων είχε αντίκτυπο σε όλους τους τομείς του πολιτισμού της χώρας και συνακόλουθα στους τομείς της μουσικής δημιουργίας και παραγωγής. Αυτή η νέα περίοδος εγκαινιάστηκε με τη μουσική να έχει διαφορετικό μέχρι πρότινος χαρακτήρα αφού στηρίχθηκε στην επικρατούσα αστική μουσική της Ελλάδας και στις μουσικές παραδόσεις κυρίως της Σμύρνης και της Κωνσταντινούπολης. Η αλληλεπίδραση των ελληνικών αστικών λαϊκών παραδόσεων με τα νεοφερμένα μουσικά ιδιώματα των προσφύγων δημιούργησε ένα νέο είδος που εμφανίζεται με τον όρο ρεμπέτικο ή με την εναλλακτική ονομασία αστικό λαϊκό τραγούδι (Βούλγαρης, Βανταράκης 2006, 15). Το συγκεκριμένο μουσικό ρεύμα επηρέασε κυρίως τα λαϊκά στρώματα φανερώνοντας καινούριους τρόπους έκφρασης και προσδιόρισε την σύνδεση των σμυρναϊκών τραγουδιών με το προπολεμικό ρεμπέτικο (Ιωάννου 2016, 20). Έτσι, μια νέα περίοδος θα ξεκινήσει, η Σμυρναϊκή, που θα διαρκέσει από το 1922 μέχρι και το 1932 (Τζαχρήστα 2013, 6).

Το προπολεμικό ρεμπέτικο θα τραγουδήσει την όμοια μοίρα, την καταπίεση, τις καταστάσεις διαβίωσης των φτωχών και των κοινωνικών ομάδων που βρίσκονται στο περιθώριο. Από την άλλη, για τους πρόσφυγες που ήρθαν το 1922, όπως αναφέρει και η Τζαχρήστα «το τραγούδι θα λειτουργήσει συνεπώς ως δεσμός με την πατρίδα που προσδίδει ένα πλαίσιο αναφοράς ή παράδοσης, δημιουργεί έναν κοινό δεσμό, μια αίσθηση κοινότητας ή ταυτότητας με τους άλλους. Μια αίσθηση για το “ποιοι είμαστε” και “πού ανήκουμε”, την αίσθηση της δικής μας ταυτότητας» (Τζαχρήστα 2013, 15). Ακόμη κάποια συστατικά που δείχνουν ότι το ρεμπέτικο έχει ρίζες από τη Μικρά Ασία πριν ακόμα από το 1922 είναι ο στίχος και ο χορός. Όσο αφορά τον στίχο επηρεάστηκε από τα λαϊκά δίστιχα της Σμύρνης ενώ ο ζεϊμπέκικος και ο χασάπικος ήταν βασικοί χοροί της Μικράς Ασίας. Αξίζει να σημειωθεί ότι η μουσική των προσφύγων είχε μεγάλη ποικιλία καθώς πέρα από τούρκικα και αραβικά

τραγούδια, όπως αμανέδες, σαρκιά, και γιαρέδες³, εκτελεσμένα στα ελληνικά, στα τούρκικα και στα αρμένικα, είχαν και ελληνικά δημοτικά τραγούδια (Χατζηπανταζής 1986, 67).

Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθούμε στο χάσμα ανάμεσα στη μουσική των προσφύγων, του καφέ αμάν, και στη μουσική των Ελλήνων του λιμανιού, της φυλακής και του τεκέ. Συγκεκριμένα, η μουσική που ακουγόταν στα καφέ αμάν της Σμύρνης και της Κωνσταντινούπολης ήταν υψηλού επιπέδου αντίστοιχο με το επίπεδο των ανθρώπων, μιας και οι περισσότεροι είχαν αποκτήσει μόρφωση στα καλύτερα ωδεία. Αντίθετα, τα τραγούδια της φυλακής και του τεκέ δεν γράφονταν για να διασκεδάσουν το κοινό αλλά για να τραγουδήσουν για την άδικη ζωή, την περιθωριοποιημένη. Ακούγονταν προπαντός στους τεκέδες, στα καφενεία, στις πιο ερημικές περιοχές του Πειραιά, με άλλα λόγια στην «πιάτσα» (Τζαχρήστα 2013, 63).

Επιστρέφοντας λοιπόν στην περίοδο μετά τα μεγάλα προσφυγικά κύματα και η πρόσμιξη των δύο μουσικών κόσμων οφείλουμε να αναφέρουμε ότι αλλάζει κατά ένα ποσοστό και η θεματολογία των ρεμπέτικων τραγουδιών. Συγκεκριμένα, εκτός από τη φυλακή, μας μιλούν για τα ναρκωτικά, για τις δυσκολίες της ζωής και για τον έρωτα, ο οποίος στα περισσότερα κομμάτια είναι ανεκπλήρωτος ή χωρίς ανταπόκριση. Άλλα θέματα είναι συγγενικά πρόσωπα όπως η μάνα, η αδερφή και η πεθερά, ο θάνατος, η ξενιτιά και οι εξωτικοί τόποι.

Τα ρεμπέτικα κομμάτια της περιόδου αυτής είναι γραμμένα κυρίως σε χορευτικούς ρυθμούς. Ο οργανοπαίχτης έχει την δυνατότητα να αυτοσχεδιάσει και να παραλλάξει τις μελωδίες, ο τραγουδιστής να στολίζει με μελίσματα τον λόγο, ενώ η όλη επιτέλεση πλαισιώνεται από χορό. Ουσιαστικά, τα τρία παραπάνω στοιχεία είναι απαραίτητα να συνυπάρχουν αρμονικά έτσι ώστε να επέλθει η μέθεξη.

Αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης που υπήρχε μεταξύ του ντόπιου και του προσφυγικού στοιχείου είναι η δημιουργία μιας κοινής μουσικής γλώσσας που έχει ως βάση αφενός τους λαϊκούς μουσικούς «δρόμους» του αστικού τραγουδιού και αφετέρου των μακαμιών της οθωμανικής λόγιας και λαϊκής μουσικής παράδοσης. Άμεσο αποτέλεσμα είναι τα τροπικά μουσικά συστήματα να έχουν κοινή βάση.

Τα ρυθμικά μοτίβα που συναντάμε στο αστικό λαϊκό τραγούδι ποικίλουν. Στις συνθέσεις του μεσοπολέμου συναντάμε το ρυθμό των 9/8, γνωστός και ως «αργός ζεϊμπέκικος», ο οποίος υπήρχε μόνο στα παράλια της Μικράς Ασίας και στη Κωνσταντινούπολη και από εκεί εξαπλώθηκε σε όλη την Ελλάδα (Γαλάτου 2008, 42). Επιπλέον, άλλοι συνηθισμένοι ρυθμοί ήταν τα 4/4, ο καρσιλαμάς, το χασάπικο ή παλιός μακελάρικος σε ρυθμό 2/4, το χασαποσέρβικο στα 4/4, ο καλαματιανός στα 7/8 και 8/8 ο μπάλος.

³ Γιαρές: αργό, παθητικό, ερωτικό τραγούδι. Το όνομα του προέρχεται από την τούρκικη λέξη *yara* που σημαίνει «πληγή».

Μέχρι το τέλος του Μεσοπολέμου η πολιτική μουσική εκδηλώνονταν με λαϊκά τραγούδια, με σηλυβριανούς σκοπούς, με ζειμπέκικα, καρσιλαμάδες, αργιλαμάδες, τσιφτετέλια, αμανέδες⁴ και ταξίμια⁵. Επίσης, εκφράζονταν με λαϊκά μικρασιάτικα τραγούδια, τα οποία είναι κοινά με την Οθωμανική μουσική παράδοση και βρίσκονταν με ελληνικό, τούρκικο ή αρμένικο στίχο, αλλά και με τουρκόφωνα σαρκιά (Şarkı), γκαζέλια (gazel) και οργανικά σεμάι⁶ (saz semai). Οι παραπάνω όροι θα ερμηνευτούν με ακρίβεια στις παρακάτω ενότητες.

Οι χώροι στους οποίους συγκεντρωνόταν το κοινό για να ακούσει μουσική ήταν κατεξοχήν τα καφέ αμάν, τα οποία σε αυτή την περίοδο βρίσκονται σε άνθιση. Όπως αναφέρει και ο Χατζηπανταζής «τα σαντούρια έχουν επικρατήσει από τη μια άκρη της Αθήνας ως την άλλη και προσελκύουν κάθε βράδυ χιλιάδες ακροατές» (Χατζηπανταζής 1986, 56). Την ονομασία «καφέ αμάν» πήραν από τον αμανέ, στον οποίο χρησιμοποιείται η λέξη «αμάν» αρκετές φορές, πρώτον σαν λέξη που βγάζει τον καημό του τραγουδιστή και δεύτερον ως συνδετική λέξη έτσι

⁴ Ο αμανές ή μανές θεωρείται αναπόσπαστο μέρος του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Ειδικότερα, ο μανές είναι ένας φωνητικός αυτοσχεδιασμός, ο οποίος βασίζεται πάνω στη τροπικότητα των μακάμ και εκτελείται συνήθως με ένα δίστιχο σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο (Σχορέλης 1996, 45). Εκτός από το αμάν, άλλα επιφωνήματα που χρησιμοποιούνταν μέσα στα τραγούδια αλλά και στον αμανέ ήταν το «μέντετ», το «μερεντέι», το «γιαρέι» και το «κουζούμ». Συνεχίζοντας, ο αμανές ήταν σε ελεύθερο ρυθμό και τις περισσότερες φορές καθόριζε το μακάμ του κομματιού. Το θέμα που θίγει ο αμανές είναι αδιάσπαστα συνδεδεμένο με τη θεματολογία του κομματιού που θα ακολουθήσει ή που ειπώθηκε. Ειδικότερα, όσον αφορά τη θέση του, μπορεί να διαφοροποιείται ανάλογα με το κομμάτι. Έτσι λοιπόν, ο αμανές, σύμφωνα με έρευνα, μπορεί να βρεθεί στις παρακάτω θέσεις. Η πρώτη περίπτωση είναι να βρίσκεται στο τέλος του κομματιού αφού έχουν τελειώσει οι στίχοι. Στη δεύτερη περίπτωση και πιο συχνή είναι ο αμανές να υφίσταται κάπου μόνος του, χωρίς να συνοδεύει κάποιο κομμάτι. Η τρίτη περίπτωση βρίσκει τον αμανέ στη αρχή του τραγουδιού. Στις δύο τελευταίες περιπτώσεις, ο αμανές μπορεί να συνοδεύεται από τα όργανα, τα οποία μπορεί να εκτελούν ένα συγκεκριμένο ρυθμικό μοτίβο, είτε απλά να ισοκρατούν. Συγκεκριμένα, τα όργανα συνοδεύουν σε πιο χαμηλούς και ήρεμους τόνους όταν ο αμανές είναι ελεύθερου ρυθμού. Αντίθετα, όταν ο φωνητικός αυτοσχεδιασμός είναι έρρυθμος τότε η οργανική συνοδεία είναι πιο ενεργητική (Κεσικιάδης 2008, 14).

⁵ Το ταξίμι είναι μία βασική οργανική φόρμα, η οποία συχνά μεταφράζεται ως αυτοσχεδιασμός. Αρχικά, η πρώτη σημασία της λέξης ήταν «διαίρεση» (Καλαϊτζίδης 2020, 23). Στα πρώτα Οθωμανικά κείμενα ο όρος αναφερόταν σε φωνητική φόρμα, αλλά από τα τέλη του 17^{ου} αιώνα ορίζει πλέον τη φόρμα του σόλο οργανικού αυτοσχεδιασμού (Reinhard 2001, 17). Ο οργανοπαίχτης που αυτοσχεδιάζει ακολουθεί με ακρίβεια τη δομή του κάθε μακάμ (Τσιαμούλης, Ερευνίδης 1998, 293). Το ταξίμι σύμφωνα με τον Καλαϊτζίδη διακρίνεται σε εισαγωγικό, συνδετικό ή μεταβατικό, καταληκτικό και σε αυτόνομο (Καλαϊτζίδης 2020, 24). Όπως τονίζει και ο Χατζηπανταζής «Ο αυτοσχεδιασμός κάνει την κάθε επιτέλεση «ανεπανάληπτη», και αποθεώνει την καλλιτεχνική δημιουργία» (Χατζηπανταζής 1986, 15).

⁶ Το σεμάι είναι οργανικό είδος. Συνήθως κλείνει την ενότητα ενός fasıl αλλά τις τελευταίες δεκαετίες ανεξαρτητοποιήθηκε και μπορεί να εκτελεστεί μόνο του. «Ο όρος σεμάι συναντάται στην ανατολική μουσική με ποικίλα νοήματα. Η όλη του διάρθρωση θυμίζει το πεσρέφι από το οποίο επηρεάστηκε κατά την εξέλιξη του. Στις μέρες μας έχει φτάσει με τριμερή ή τετραμερή δομή και δεκάσιμο κύκλο. Τα μέρη του ονομάζονται χανέδες και στο τέλος του κάθε χανέ παίζεται ο μιλαζιμές ή τεσλίμ» (Καλαϊτζίδης 2020, 73).

ώστε να έχει χρόνο ο ερμηνευτής να οργανώσει τον στίχο στο αυτοσχεδιαστικό κομμάτι. Άλλοι χώροι που παιζόταν η μουσική ήταν ταβέρνες και καφωδεία.

Σε αυτά τα μουσικά στέκια άρχισαν να εμφανίζονται πρόσφυγες μουσικοί ή τραγουδιστές για ένα μεροκάματο. Εξαιτίας της οικειότητας που υπήρχε ήδη με ανατολίτικες μελωδίες, μεγάλη ήταν η προσέλευση κόσμου όχι μόνο προσφύγων αλλά και Ελλήνων που ζούσαν σε παρόμοιες συνθήκες φτώχειας και κακουχιών. Επίσης, οι πρόσφυγες σύχναζαν και στους τεκέδες στους οποίους συναναστρέφονταν με τους μάγκες⁷, άκουγαν την μουσική τους και κάπνιζαν χασίς, όπως ακριβώς έκαναν και στην Πόλη (Τζαχρήστα 2013, 91). Όπως παραθέτει ο Γιώργης Παπάζογλου «Γλένταε την πίκρα του ο κόσμος. Και ‘μεις βοηθάγαμε με το τραγούδι μας να ξεχνάει λίγο τα βάσανά του. Όλα τα’ άλλα τα ‘χαμε χάσει... Το τραγούδι είχε γλιτώσει μέσα μας. Δεν έπρεπε να τ’ αφήσωμε να πάει χαμένο, να χαθεί κι αυτό... Σιγά-σιγά μαζί με μας άρχισε να τραγουδάει όλος ο κόσμος. Τραγουδάγαμε...» (Παπάζογλου 2003, 368).

Από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα σε όλες τις κοσμικές γειτονιές της Αθήνας και του Πειραιά τα καλοκαίρια ακούγονταν ήδη ανατολικές μουσικές εκτελεσμένες με βιολιά, λαούτα και σαντούρια, που προσπαθούσαν να μπουν στην καθημερινή ζωή των Ελλήνων (Τζαχρήστα 2013, 67). Τα χρόνια που ακολούθησαν, οι άνθρωποι του περιθωρίου, οι μάγκες ή βλάμηδες που σύχναζαν στους τεκέδες, επέλεξαν να παίζουν το μπουζούκι και το μπαγλαμά (Holst 2001, 24). Την ίδια περίοδο στα καφέ αμάν της Κωνσταντινούπολης και της Σμύρνης έβρισκε κανείς ούτια, ταραμπούκα, λαούτα, σαντούρια ακόμα και κλαρίνα που πλαισιώναν τον τραγουδιστή ή την τραγουδίστρια.

Φτάνοντας στο 1922 και στην αλλαγή που υφίσταται η μουσική, πλέον η ρεμπέτικη ορχήστρα αποτελείται από ασυγκέραστα κυρίως όργανα⁸ χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν υπήρχαν και συγκερασμένα. Πιο συγκεκριμένα, στα έγχορδα όργανα επικράτησαν το βιολί, το σαντούρι, το ούτι, το κανονάκι, το μαντολίνο, ο ταμπουράς και η κιθάρα. Στα κρουστά ήταν τα κουτάλια και η ταραμπούκα, ενώ στα πνευστά επικράτησε η αρμόνικα και λιγότερο το κλαρίνο (Ιωάννου 2016, 34). Οι κομπανίες της περιόδου αυτής, εξαιτίας της συχνής ύπαρξης των πρώτων δύο πήραν το όνομα «Σαντουροβιόλια» (Κεσικιάδης 2008, 11). Στον παρακάτω πίνακα αναγράφεται οι συνδυασμοί των οργάνων, με βάση τις ηχογραφήσεις που μελετήθηκαν:

⁷ Οι μάγκες κάνουν την εμφάνιση τους στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Τους άρεσε η μουσική και τα τραγούδια, ο χορός, ο έρωτας, η παρέα, το χασίς, τα “ωραία”, όπως τα ονόμαζαν. «Αρνιόντουσαν όλες τις μορφές επιβολής της επίσημης κρατικής εξουσίας, τη δουλειά, το σχολείο, την οικογένεια, το γάμο, το σπίτι, ενώ το χρήμα θεωρούνταν η αιτία για τις περισσότερες προσωπικές και κοινωνικές δυστυχίες και η φυλάκιση ένδειξη παλληκαριάς και θάρρους. Τα τραγούδια τους που ονομάζονταν μουρμούρικα, ήταν μακροσκελή, χωρίς σενάριο και ρεφρέν. Τραγουδούντουσαν μέσα στους τεκέδες ή στα κελιά των φυλακών, σύμφωνα με συγκεκριμένη ιεροτελεστία.» (Τζαχρήστα 2013, 71).

⁸ Ασυγκέραστα ονομάζονται τα όργανα που μπορούν να αποδώσουν φθόγγους που δεν ανήκουν στην δωδεκάφθογγη χρωματική κλίμακα δημιουργώντας διαστημικές σχέσεις που δεν περιορίζονται στα μεγέθη του τόνου και του ημιτονίου.

Βιολί- Σαντούρι- Κιθάρα

Βιολί- Ούτι- Κανονάκι

Βιολί- Ούτι- Σαντούρι- Κιθάρα

Βιολί- Κανονάκι- Ούτι- Σαντούρι

Παραπάνω φαίνεται πως στην ορχήστρα κατά πλειοψηφία κυριαρχεί το βιολί το οποίο σε συνδυασμό με τη φωνή ερμηνεύουν τις συνθέσεις με ρευστότητα όσον αφορά τα διαστήματα, με άφθονα ποικίλματα και έλξεις που γίνονται εμφανείς κυρίως όταν ο ρυθμός είναι πιο αργός.

Επιπροσθέτως, αυτήν την περίοδο τα τροπικά μουσικά συστήματα τα οποία χρησιμοποιούνται, δηλαδή τα μακάμ ή οι δρόμοι, έχουν αρκετές ομοιότητες όσον αφορά τη συμπεριφορά τους με την ελληνική δημοτική μουσική της υπαίθρου καθώς και με την Οθωμανική μουσική. Αυτές οι ομοιότητες ίσως προκύπτουν λόγω των οργάνων που χρησιμοποιούνται καθώς στα ασυγκέραστα όργανα μπορούν να ερμηνευτούν με ακρίβεια τα μακάμ, με όλες τις έλξεις⁹, τις κινήσεις και τις συμπεριφορές του καθενός, σε αντίθεση με τα συγκερασμένα στα οποία δεν μπορούν να αποδοθούν με λεπτομέρεια οι μουσικοί τρόποι.

Όσοι πρόσφυγες κατάφεραν να φτάσουν στην Ελλάδα και επιβίωσαν στις δυσκολίες, συνέχισαν να ασκούν το επάγγελμα του μουσικού στην Αθήνα, αλλά και στην ελληνική επικράτεια δημιουργώντας ένα εκτενές αστικό μουσικό δίκτυο που έγινε γνωστό σε πανελλήνιο επίπεδο.

Μέχρι το τέλος του Μεσοπολέμου παρέμειναν στο επίκεντρο κάποιοι επιφανείς οργανοπαίχτες, συνθέτες και τραγουδιστές. Πιο συγκεκριμένα, μερικές από τις εξέχουσες προσωπικότητες ήταν ο Λάμπρος Λεονταρίδης (λύρα), οι βιολιστές Δημήτρης Σέμσης (Σαλονικιός), ο Γιάννης Δραγάτσης (Ογδοντάκης) και ο Αγάπιος Τομπούλης (ούτι). Επιπροσθέτως κάποιοι από τους επιφανείς τραγουδιστές ήταν οι Δημήτρης Αραπάκης (Σμυρνιός), Αντώνης Διαμαντίδης γνωστός και με το ψευδώνυμο «Νταλκάς», η Σμυρνιά Ρίτα Αμπατζή και η Θεσσαλονικιά Εβραία Ρόζα Εσκενάζυ, η Μαρίκα Φρατζεσκοπούλου ή Πολίτισσα, ο Κώστας Ρούκουνας, ο Βαγγέλης Σωφρονίου και ο Κώστας Νούρος.

Παράλληλα, η παρουσία των συνθετών Παναγιώτη Τούντα και Δημήτρη Σέμση ήταν καίριας σημασίας καθώς εκτός από σημαντικοί τραγουδοποιοί του Μεσοπολέμου, ενεπλάκησαν και στην παραγωγή ελληνικών δισκογραφικών εταιριών.

⁹ «Κατά γενικό κανόνα, οι δεσπόζοντες φθόγγοι είναι βαθμίδες σταθερές και αμετακίνητες, αντίστοιχες με τους “εστώτες” φθόγγους των αρχαίων κλιμάκων. Κατά κανόνα, επίσης, στους μαλακούς διατονικούς ήχους τουλάχιστον, οι υπόλοιποι φθόγγοι έλκονται προς τους πλησιέστερους (Μαυροειδής 1999, 92).

Η μουσική αυτή κοινότητα εγκαταστάθηκε κυρίως στους νέους προσφυγικούς συνοικισμούς της Αθήνας και του Πειραιά. Ειδικότερα, στη Καισαριανή, στο Βύρωνα, στο Περιστερί, στη Νέα Ιωνία, Νέα Φιλαδέλφεια, στην Κοκκινιά, στη Δραπετσώνα και στο Κερατσίνι (Ατζακάς 2012, 62).

Με το ξεκίνημα στις παραγωγές δίσκων γραμμοφώνου, η φήμη των τραγουδιστών και των οργανοπαιχτών μεγάλωνε και μέσα από τις συναυλίες και τις εμφανίσεις τους σε μουσικά στέκια γοήτευσαν το κοινό. Έτσι, απέκτησαν δημοτικότητα και καταξίωση για ένα μεγάλο διάστημα όπως διακρίνεται από μνείες στον Τύπο¹⁰ (Ατζακάς 2012, 62).

3. Şarkı : προέλευση, δομή και ερμηνεία

Στην Οθωμανική αυτοκρατορία του 15^{ου} αιώνα οι ορισμοί που χρησιμοποιούνταν από τους θεωρητικούς για το στίχο και το περιεχόμενο των τραγουδιών δείχνουν μια στενή σχέση ανάμεσα στις πρώιμες οθωμανικές μουσικές φόρμες και στις κυκλικές φόρμες της Μέσης Ανατολής. Μέχρι τα μέσα του 17^{ου} αιώνα, σχεδόν όλες οι φόρμες εξαφανίστηκαν και αντικαταστάθηκαν από ένα νέο σύνολο μουσικών και ποιητικών τυπικών όρων, που περιλάμβαναν το Şarkı, το murabba¹¹, το beste, και το semai (Feldman 2001, 7). Η πραγματεία του πρίγκιπα Καντεμίρη (Dimitrie Cantemir) και η συλλογή οργανικών κομματιών υποδείκνυε την ολοκλήρωση μιας μετάβασης από την παλιά μορφή σουίτας στο σύγχρονο fasıl. Μέσα σε αυτό, τμήματα του κομματιού, του ορχηστρικού μέρους ή του αυτοσχεδιαστικού ταξιμιού (taksim) ήταν δομημένα γύρω από μία ακολουθία αντικρουόμενων αλλά ταυτόχρονα σχετικών μακάμ (Reinhart 2001, 15). Συγκεκριμένα, το fasıl είναι μία κυκλική φόρμα στην Οθωμανική μουσική, η οποία αρχικά αποτελούνταν από οργανικό μέρος, ενώ από τον 17^ο αιώνα και ύστερα προστέθηκε και φωνητικό μέρος. Επιπροσθέτως, η συνολική δομή της φόρμας περιέχει αλλαγές στη χρονική αγωγή από μεγάλους ρυθμικούς κύκλους σε μικρότερους δημιουργώντας την αίσθηση μουσικής επίτασης. Το fasıl, εκτός από τις μεταβολές που γίνονται στο ρυθμό, περιλαμβάνει πολλά διαφορετικά δομικά στοιχεία ανάλογα με το κομμάτι. Συνήθως ξεκινά με ένα reşrev¹², συνεχίζει με μια ακολουθία şarkı, που περιέχουν μεγαλύτερα σε διάρκεια usuls, ενώ ταυτόχρονα υπάρχουν ανά διαστήματα αυτοσχεδιασμοί (Reinhart 2001,17). Ακόμα, μια άλλη εκδοχή για τον ορισμό του fasıl σύμφωνα με τον Feldman είναι πως «ο όρος fasıl,

¹⁰ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τα μουσικά δίκτυα, τη δράση και τα ιστορικά πλαίσια των προσφύγων μουσικών της περιόδου βλ. και Ατζακάς 2012, 58-66, Βούλγαρης- Βανταράκης 2006, 15.

¹¹ Το murabba είναι ρυθμικό μοτίβο το οποίο είναι χαρακτηριστικό κυρίως της φόρμας Şarkı (Ambros 1997, 23).

¹² Το reşrev είναι οργανικό είδος το οποίο χρησιμοποιείται σαν εισαγωγή στην ενότητα των ταξιμιών ή των φωνητικών και οργανικών συνθέσεων. Η λέξη προέρχεται από την περσική γλώσσα και η ερμηνεία της προσθέτει και τον λειτουργικό της ρόλο στο fasıl, αφού μεταφράζεται αυτολεξεί «πάει πριν» ή «προηγείται».

συναντάται με δύο διαφορετικές μουσικές έννοιες: α) ένα τμήμα από συλλογές αποσπασμάτων τραγουδιών (ή καταγραφών) ταξινομημένα σύμφωνα με ένα μακάμ (makam) και β) μια “κυκλική εκτέλεση” συντεθειμένων μερών και ταξιμιών εκτελεσμένα σε ένα και μόνο μακάμ» (Feldman 1996, 177-178). Τα φωνητικά είδη που θα εστιάσουμε εκτός από το Şarki είναι το kâr¹³, o beste¹⁴, to agir semai¹⁵ και το yürük semai¹⁶.

Το Şarki είναι η μικρότερη ημικλασσική φωνητική φόρμα σύνθεσης η οποία είναι βασισμένη σε μικρά μέτρα, σε πιο σφιχτές μετρικές φόρμες και με πιο γοργή ρυθμική αγωγή (Feldman 2001, 3). Στα τούρκικα η λέξη Şarki σημαίνει επ’ ακριβώς τραγούδι. Παράλληλα, σαν μουσικός όρος χρησιμοποιείται για να δείξει το μικρότερο σε έκταση είδος φωνητικής δημιουργίας της λόγιας Οθωμανικής μουσικής (Πούλος 2015, 65).

Το Şarki ως φωνητική φόρμα κάνει την εμφάνιση του στα μέσα του 17^ο αιώνα αλλά η περίοδος που γνώρισε άνθιση ήταν στα μέσα του 18^{ου} αιώνα, μια πληροφορία που μας δείχνουν οι πηγές. Μετά την παρακμή της οθωμανικής αυλής, το Şarki κυριάρχησε στη μουσική ειδικά μετά από τον συνθέτη Hacı Arif Bey¹⁷ (Feldman 2001, 5-6). Κύριοι συνθέτες του Şarki εκτός από τον προαναφερθέντα ήταν ο Asdik Asadur Hamamcıyan (1840–1913) και ο Rahmi Bey (1865–1924). Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα ένας αριθμός συνθετών συνέχισαν να εξελίσσουν το Şarki, κυρίως αυτό με agir usul (Feldman 2001, 6). Την ίδια περίοδο, σημειώθηκε ρήξη μεταξύ των πιο δημοφιλών τάσεων και της αυστηρά κλασσικής μουσικής σχολής, με επικεφαλής κυρίως τους Μεβλεβή δερβίσηδες όπως ο Rauf Yekta Bey, ο ιδρυτής της σύγχρονης τουρκικής μουσικολογίας. Παράλληλα, ο Şevki Bey (1860-1891), ο οποίος ήταν συνθέτης κλασσικής τουρκικής μουσικής του 19^{ου} αιώνα και ερμηνευτής της οθωμανικής αυλής, συνεισέφερε σε μεγάλο βαθμό στο ρεπερτόριο Şarki το οποίο διεκδίκησαν αργότερα οι μουσικοί της κλασσικής μουσικής (Feldman 2001, 6).

¹³ Kâr είναι η περσική μετάφραση της αραβικής λέξης “Amal” που σημαίνει έργο. Είναι το αρχαιότερο και εκτενέστερο φωνητικό είδος της οθωμανικής μουσικής. Η ελευθερία και η πολυπλοκότητα της δομής είναι φανερή και κύριο χαρακτηριστικό είναι η έντονη παρουσία τερενούμ στα διάφορα μέρη του. Η συγκριμένη φόρμα είχε από δύο μέχρι τέσσερα μέρη (A-B-Γ-Δ). Η φόρμα αυτή εξασθένησε όχι μόνο λόγω της μεγάλης έκτασής της αλλά και των υψηλών δεξιοτεχνικών απαιτήσεων της. [Münir Nurettin Selçuk Nevâ Kar - YouTube](#)

¹⁴ Beste στα περσικά σημαίνει περικλειστος ή ολοκληρωμένος. Ο ρυθμικός κύκλος του είναι εκτενής δηλαδή 16σημος, 20σημος, 24σημος μέχρι και 64σημος και αποτελείται από τέσσερις στίχους. [Hüseynî Murabbâ Beste "Cemâlin âtes-i câmiyle bir sem-i şebistândır" \(Hânende\) - YouTube](#)

¹⁵ Τα agir semâi σε δεκάσημο ρυθμό και εκτελούνται σε αργό χρόνο. [Hisar Ağır Semai - Dil-i pür-ıztırabım mevce-i seylabdır \(Gönül Makamı\) - YouTube](#).

¹⁶ Το yuruk semâi αντίθετως είναι σε εξάσημο ρυθμό και έχει μια πιο γρήγορη ρυθμική αγωγή.

¹⁷ Ο Hacı Arif Bey (1831-1885) ήταν Κιρκάσιος Τούρκος συνθέτης από την Κωνσταντινούπολη ο οποίος είναι ευρέως γνωστός κυρίως για τις συνθέσεις του σε φόρμα Şarki στην οθωμανική κλασσική μουσική.

Ο ρυθμικός κύκλος του Şarki είναι μικρής έκτασης και φτάνει το πολύ μέχρι δεκαπέντε χρόνους προσδίδοντας έτσι ένα πιο ζωνρό και χαρούμενο χαρακτήρα (Τσιαμούλης- Ερευνίδης 1998, 294).

Συνεχίζοντας, φόρμα Şarki αποτελείται από τέσσερις στίχους με την εξής δομή:

- 1) Στίχος, μελωδία= θέμα Α (Zemin)
- 2) Στίχος, μελωδία= θέμα Β (Nakarar)
- 3) Στίχος, μελωδία= θέμα Γ (Meyan)
- 4) Στίχος, μελωδία= θέμα Β (Nakarar)

Όπως μπορούμε να διακρίνουμε παραπάνω με μια γρήγορη ματιά, το Şarki αποτελείται από τέσσερα μέρη. Κοιτάζοντας πιο προσεκτικά όμως παρατηρούμε ότι, αφού εκτελεστεί το θέμα γ', το meyan, δεν υπάρχει θέμα δ'. Αντ' αυτού υπάρχει το θέμα β' πάλι. Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με συζήτηση που έκανα με τον Ευγένιο Βούλγαρη, το Şarki είναι μία ολοκληρωμένη φόρμα ανάπτυξης που βρίσκεται κάτω από την «ομπρέλα» του μακάμ. Όσον αφορά τη δομή, το α' και το β' θέμα θεωρούνται ένα μέρος το οποίο ολοκληρώνεται και φτάνουμε έτσι στο θέμα γ, το meyan, το οποίο είναι το σημείο της κορύφωσης δηλαδή του κομματιού. Τέλος, έρχεται πάλι το β' θέμα το οποίο δένει τα μέρη του κομματιού ενώ παράλληλα είναι καταληκτικό. Η φόρμα όπως είναι δομημένη με αρχή, μέση και τέλος δημιουργεί μία αίσθηση συνεκτικότητας και ολοκλήρωσης.

Παραθέτω εδώ ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα από το ρεπερτόριο του Şarki. Πρόκειται για το Şarki “Neş'eyle Geçen Ömrümü Eyvah Keder Ettin” το οποίο είναι σε μακάμ σε Kürdili hicazkar. Συνθέτης του κομματιού είναι ο φημισμένος ουτίστας των μέσων του 20^{ου} αιώνα, Γιώργος Μπατζανός.

Περνώντας λοιπόν, στην μορφολογική ανάλυση αυτού του παραδείγματος βλέπουμε πως το θέμα Α το οποίο εκτείνεται από το μέτρο 1 μέχρι το 4 επαναλαμβάνεται δύο φορές. Το θέμα Β ξεκινάει από το μέτρο 5 και ολοκληρώνεται στο 12. Στο μέτρο 13 αρχίζει το Γ θέμα, το meyan το οποίο ολοκληρώνεται στο μέτρο 20. Ύστερα επαναλαμβάνεται το Β ως καταληκτικό θέμα. Έτσι λοιπόν έχουμε τη φόρμα Şarki ολοκληρωμένη με τα θέματα Α-Β-Γ-Β.

KÜRDİLİ HICAZKAR ŞARKI

8233

Θέμα A

NEŞEYLE GEÇEN ÖMRÜM

SENGİN SEMÂİ (J.68)

UDİ YORGO

NEŞ. EY. LE GE. ÇEN ÖM. RÜ
MÜ EY. VAH HE. RET TİN (SAZ.
SEN GÖN. LÜ. MÜ
BİR KÜL Gİ. Bİ YAK. TİN HE.
DE. RET. TİN (SAZ. SEN
GÖN. LÜ. MÜ BİR KÜL Gİ. Bİ YAK. TİN
(SON)
HE. DER RET TİN (SAZ. YIL. LAR YI.
LI ZA. LIM BA. NA SEN BAK NE
LER TİN (SAZ. YIL. LAR
YI. LI ZA. LIM BA.
NA SEN BAK NE LER ET TİN (SAZ.
NEŞEYLE GEÇEN ÖMRÜMÜ EYVAH KEDER ETTİN
SEN GÖNLÜMÜ BİR KÜL GİBİ YAKTIN HEDER ETTİN
YILLAR YILI ZALİM BANA SEN BAK NELER ETTİN
NAKARAT.

1565

yedinota.com

Στη συνέχεια θα δούμε πως κάποιες συνθέσεις της περιόδου του μεσοπολέμου είναι βασισμένες στη φόρμα *Şarki*.

4. Ελληνικές συνθέσεις τύπου *Şarki*

Ξεκινώντας το κεφάλαιο παραθέτω τώρα τις καταγραφές που έκανα των συνθέσεων τύπου *Şarki* της εν λόγω περιόδου, κάνοντας χρήση ευρωπαϊκής σημειογραφίας με προσθήκη τροπικών οπλισμών και αλλοιώσεων. Καθώς η έκταση της παρούσας εργασίας είναι περιορισμένη, συμπεριλαμβάνω εδώ μόνο τέσσερις σύντομες τροπικές και μορφολογικές αναλύσεις για τέσσερις μόνο από τις συνθέσεις του ελληνικού μεσοπολεμικού ρεπερτορίου. Όλες οι υπόλοιπες συνθέσεις του ρεπερτορίου αυτού που έχω εντοπίσει και που ακολουθούν πιστά ή εν μέρει τη φόρμα *Şarki* αναφέρονται σε μορφή καταλόγου στο τέλος της εργασίας. Τα τέσσερα αυτά παραδείγματα τα έχουν συνθέσει Μικρασιάτες πρόσφυγες.

Ταταυλιανή τσαχπίνα

Συνθέτης και ερμηνευτής είναι ο Αντώνης Διαμαντίδης ή Νταλκάς. Το κομμάτι είναι γραμμένο σε μακάμ χιτζασκιάρ. Η βασική δομή του συγκεκριμένου μακαμιού είναι διαδοχή σε έκταση δύο οκτάβων, ενός πεντάχορδου χιτζάζ και ενός τετράχορδου χιτζάζ.

Έχοντας λοιπόν σαν οδηγό το *Şarki*, και συγκεκριμένα ότι η φόρμα έχει με σειρά τα θέματα Α-Β-Γ-Β θα αναλύσουμε το κομμάτι προκειμένου να αποδειχθεί πως είναι γραμμένο με βάση τα παραπάνω. Ειδικότερα από το μέτρο 1 έως το 6 είναι η εισαγωγή. Συνεχίζοντας, από το μέτρο 7 μέχρι το 14 είναι το θέμα Α μέσα στο οποίο επαναλαμβάνει δύο φορές την ίδια μελωδική φράση. Το θέμα Β ξεκινά από το μέτρο 15 και εκτείνεται μέχρι το 23 με επανάληψη πάλι του θέματος. Έπειτα, περνάμε στο Γ θέμα, το *meyan* την κορύφωση δηλαδή, το οποίο αρχίζει από το μέτρο 24 και τελειώνει στο 27. Αμέσως μετά μπαίνει πάλι το θέμα Β το οποίο επαναλαμβάνεται δύο φορές από το μέτρο 28 με 35 και έτσι ολοκληρώνεται το επεισόδιο. Το ίδιο ακριβώς δομικό μοτίβο επαναλαμβάνεται και στον επόμενο στίχο. Σύμφωνα με την παραπάνω ανάλυση το κομμάτι ακολουθεί πιστά τη φόρμα *Şarki*.

Με ζουρνάδες και νταούλια

Σύνθεση του Παναγιώτη Τούντα που ερμηνεύει η Ρίτα Αμπατζή σε ηχογράφιση του 1934. Το κομμάτι έχει ηχογραφηθεί επίσης με τη φωνή του Στελλάκη Περπινιάδη και της Ρόζας Εσκενάζυ την ίδια χρονιά. Το μακάμ της σύνθεσης είναι το χιτζασκιάρ.

Στα πρώτα δύο μέτρα εκτείνεται η εισαγωγή. Συνεχίζοντας μπαίνουμε στο θέμα Α με τα μέτρα 3 και 4 ενώ τα μέτρα 5 και 6 είναι το θέμα Β. Φτάνοντας στο μέτρο 7 ξεκινάει το Γ θέμα, το meyan, που γίνεται η κορύφωση του κομματιού μέχρι το μέτρο 9. Τα μέτρα 11 και 12 είναι η επιστροφή στο θέμα Β, στα οποία η μελωδία είναι ακριβώς ίδια με τα μέτρα 5 και 6 κλείνοντας έτσι τη κυκλική φόρμα.

5. Υβριδικές συνθέσεις με φόρμα Şarki

Μέσα από την έρευνά μου παρατήρησα πως, εκτός από τα κομμάτια που έχουν γραφτεί ακριβώς με βάση το Şarki, υπάρχει μια κατηγορία τραγουδιών που είναι «υβριδικά». Πιο συγκεκριμένα, εκτός από τις συνθέσεις οι οποίες δομικά έχουν τα θέματα Α-Β-Γ-Β, υπάρχουν και κάποιες που η αφήγηση του κομματιού γίνεται μία φορά. Αυτό σημαίνει πως η σειρά των θεμάτων είναι:

1. Στίχος, μελωδία= θέμα Α (Zemin)
2. Στίχος, μελωδία= θέμα Β (Nakarat)
3. Στίχος, μελωδία= θέμα Γ (Meyan)

Η δομή ουσιαστικά είναι η ίδια μόνο που λείπει στο τέλος η επιστροφή στο Β θέμα. Στα κομμάτια με την «υβριδική» φόρμα, φτάνουμε το θέμα Γ, το meyan, και δεν επέρχεται ποτέ το Β ώστε να υπάρξει ο επίλογος της αφήγησης, αλλά σταματάει στην κορύφωση και ο ακροατής μένει με το αίσθημα της αναμονής για κάτι ακόμα.

Παρακάτω θα αναλύσουμε κάποια κομμάτια μορφολογικά έτσι ώστε να γίνει κατανοητή η ημιτελής φόρμα.

Καρδιοκλέφτρα

Συνθέτης του κομματιού είναι ο Γιάννης Δραγάτσης (Ογδοντάκης) και ηχογραφήθηκε το 1928 με τη φωνή του Δημήτρη Καλλίνικου (Αραπάκης) ενώ την ίδια χρονιά φωνογραφήθηκε από τον Αντώνη Διαμαντίδη (Νταλκάς). Το μακάμ του είναι το νεβεσέρ το οποίο αποτελείται από ένα πεντάχορδο νικρίζ και ένα τετράχορδο χιτζάζ.

Το κομμάτι ξεκινά με την εισαγωγή από το μέτρο 1 μέχρι το 16. Στη συνέχεια μπαίνει ο στίχος και το θέμα Α από το μέτρο 17 μέχρι το 43 και γίνεται επανάληψη ολόκληρου του στίχου. Το θέμα Β ξεκινά από το μέτρο 44 και λήγει στο 70. Μετά έρχεται το θέμα της κορύφωσης, το Γ, από το μέτρο 71 μέχρι το 83 και το κομμάτι φωνητικά κλείνει εκεί αφού υπάρχει ένα πιο γρήγορο ρυθμικά οργανικό μέρος και δεν υπάρχει το θέμα Β ξανά. Αυτό που παρατηρήθηκε στο κομμάτι αυτό, αφού καταγράφηκε η παρτιτούρα, είναι πως τα μέτρα σε όλα τα θέματα εκτός της εισαγωγής είναι δεκατρία.

Άπονη Τουρκάλα

Σύνθεση και ερμηνεία του Αντώνη Διαμαντίδη. Ηχογραφήθηκε το 1930 (Δίσκος Odeon Γερμανίας GA 1482). Το μακάμ του κομματιού είναι μπεστενικιάρ, το οποίο αποτελείται από ένα τρίχορδο σεγκιάχ και ένα πεντάχορδο σαμπάχ.

Στην αρχή του κομματιού λοιπόν θα βρούμε την εισαγωγή από τα μέτρα 1 μέχρι το 4. Μπαίνουμε στο θέμα Α από το μέτρο 5 μέχρι το 8. Από το 9 μέχρι και το 12 είναι το θέμα Β και στη συνέχεια υπάρχει μία ανιούσα κλίμακα σαν σύνδεσμος με το θέμα Γ το οποίο εκτείνεται από το μέτρο 14 μέχρι το 22. Ακριβώς με τον ίδιο τρόπο χωρίζεται και ο δεύτερος στίχος, καθώς είναι πιστή αντιγραφή του πρώτου. Εδώ παρατηρούμε ότι δεν εμφανίζεται το θέμα Β στο τέλος και το κομμάτι σταματά στο θέμα Γ χωρίς να ολοκληρώνεται η κυκλική φόρμα Şarki. Εδώ πάλι βρίσκουμε τον ίδιο αριθμό μέτρων, συγκεκριμένα 4 σε κάθε θέμα της φόρμας.

Μετά από προσεκτική ακρόαση των υπόλοιπων τραγουδιών που βρέθηκαν με αυτή την «υβριδική» φόρμα, παρατηρήθηκε ότι σε όλα υπάρχει κοινός αριθμός μέτρων σε κάθε θέμα.. Αντιθέτως, στα κομμάτια με ολοκληρωμένη τη φόρμα, δεν βρίσκεται πουθενά κοινός αριθμός μέτρων μεταξύ των θεμάτων.

6. Συμπεράσματα – Επίλογος

Μετά από ανάλυση της δομής των κομματιών κατέληξα στο συμπέρασμα πως όντως οι συγκεκριμένες συνθέσεις έχουν βασιστεί πάνω στη φόρμα Şarki. Οι περισσότερες από τις συνθέσεις αυτές ανήκουν σε πρόσφυγες δημιουργούς. Ωστόσο μία σημαντική δυσκολία για όσους μελετούν το παρόν θέμα είναι το γεγονός της εξαφάνισης, από τη δισκογραφία, αρκετών κομματιών που ήταν γραμμένα με βάση την εν λόγω φόρμα. Επιπλέον, πέρα από τα κομμάτια που φέρουν τη φόρμα στην ολοκληρωμένη της μορφή, βρέθηκαν και κάποια «υβριδικά», δηλαδή που είναι ημιτελή. Η φόρμα ουσιαστικά εκτός από τη πλήρη της μορφή υφίσταται και με παραλλαγές. Βέβαια, ένα επόμενο στάδιο της έρευνας θα ήταν η εύρεση άλλων παραλλαγών, που έχουν τη φόρμα αλλά λόγω της αλλαγμένης δομής δεν είναι αντιληπτή. Όλα αυτά με στόχο να δημιουργηθεί ένα αρχείο που θα βρίσκονται τα κομμάτια ανάλογα με τη δομή που θα έχουν με βάση το Şarki. Γενικότερα, το συγκεκριμένο θέμα χρήζει περισσότερης μελέτης και έρευνας σε γενικότερο επίπεδο διότι δεν υπάρχουν αρκετές πηγές και βιβλιογραφία που να έχουν ως θέμα το Şarki σε συνδυασμό με την ανάλυση της δομής των κομματιών του μεσοπολέμου.

Η μέχρι πρότινος μουσική μου γνώση δε μου επέτρεπε να μπω στην διαδικασία να αναλύσω τις δομές των τραγουδιών του μεσοπολέμου και να τις συγκρίνω με μουσικές φόρμες της λόγιας οθωμανικής μουσικής. Όλη η διαδικασία της έρευνας και το υλικό που ανέλυσα διεύρυνε την μέχρι τώρα αντίληψη μου. Συγκεκριμένα, είμαι πλέον σε θέση να εκτελώ τα μικροδιαστήματα με σαφήνεια. Στο μεταπτυχιακό μου ρεσιτάλ που συμπληρώνει την παρούσα εργασία θα προσπαθήσω να ερμηνεύσω μέρος του ρεπερτορίου όσο το δυνατό με μεγαλύτερη ακρίβεια στις τροπικές απαιτήσεις του κάθε μακάμ, χωρίς να παραμερίζω την προσωπική μου καλλιτεχνική ματιά. Ακόμη, λόγω των αναλύσεων που κλήθηκα να κάνω, πλέον μπορώ να αναγνωρίζω τα κοινά μορφολογικά χαρακτηριστικά στο μεσοπολεμικό ρεπερτόριο καθώς και το ενδεχόμενο να ανήκει ένα κομμάτι σε κάποια από τις κατηγορίες.

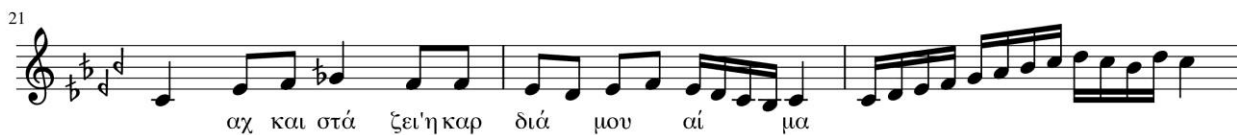
Παρόλο που αρχικά με αποθάρρυνε η έλλειψη επαρκούς βιβλιογραφίας και πρωτογενών πηγών, θεωρώ πως το εγχείρημα επετεύχθη σε ικανοποιητικό βαθμό. Παρακινώ και άλλους να ασχοληθούν με αυτό έτσι ώστε να δημιουργηθεί επαρκές αρχειακό υλικό που να φωτίσει τα σκοτεινά σημεία όσον αφορά την επιρροή της μουσικής φόρμας Şarki στις ελληνικές συνθέσεις.

7. Παραρτήματα

8.1 Παρτιούρες

Ταταυλιανή τσαχπίνα

Αντώνης Διαμαντίδης



26

τα σγουρά μαύρα μαλλιά της

28

Θέμα Β

μέχουν κάψει την καρδιά μου και δεν βρίσκω

31

πια τη για τρειά μου μέχουν κάψει την καρδιά μου

34

και δεν βρίσκω πια τη για τρειά μου

Απ'την Πόλη ήρθε μια προχτές κι έκαψε πολλές καρδιές (δισ)
 έτσι έκαψε κι εμένα, αχ και στάζει η καρδιά μου αίμα (δισ)
 Τα ματάκια της, τα φρυδάκια της, τα σγουρά μαύρα μαλλιάκια της
 μέχουν κάψει την καρδιά μου και δεν βρίσκω πια τη γιατρεία μου (δισ)

Αχ Πολίτισσα Ταταυλιανή ντερμπεντέρισσα μελαχρινή (δισ)
 θέλω ταίρι να σε κάνω και μαζί σου φως μου να πεθάνω (δισ)
 Τα ματάκια της, τα φρυδάκια της, τα σγουρά μαύρα μαλλιάκια της
 μέχουν κάψει την καρδιά μου και δεν βρίσκω πια τη γιατρεία μου (δισ)

Με ζουρνάδες και νταούλια

Παναγιώτης Τούντας



Θέμα Α



Πή ρα δε καο χτώ χι λά δεσ απ' τον μπα κα ρά



να γλε ντή σω με ζουρ νά δεσ θέ λω μα βρα διά

Θέμα Β



με ζουρ νά δεσ με ντα ού λια και κα λό κρά σι β'α μάν



κί'ο μο ρφες κο πέ λες θέ λω να ζω ή χρυ σή

Θέμα Γ



ό ο ο ο ο Ό πα



κί'ο μο ρφες κο πέ λες θέ λω να ζω ή χρυ σή



11 **Θέμα Β**



Μι'α θη ναί α μια Συμ ρνιά και μια Συ ρια νή βρ'α μάν

12



θέ λω κι'απ' την Πό λη να χω μα Τα ταυ λια νή

13



14



Πήρα δεκαοχτώ χιλιάδες απ'το μπακαρά
να γλεντήσω με ζουρνάδες θέλω μια βραδιά
Με ζουρνάδες και νταούλια και καλό κρασί, βρ'αμάν
κι όμορφες κοπέλες θέλω να ζωή χρυσή
Όπα,
κι όμορφες κοπέλες θέλω να ζωή χρυσή
Μια Αθηναία, μια Συμρνια και μια Συρνιανή, βρ' αμάν
θέλω κι απ' την πόλη να χω μα Ταταυλιανή

Τις ταβέρνες όλες βόλτα θα τις πάρω και θα πιώ
και θ'αρχίσω σαν και πρώτα πάλι να μεθώ
Με ζουρνάδες και νταούλια και καλό κρασί, βρ'αμάν
κι όμορφες κοπέλες θέλω να ζωή χρυσή
Όπα,
κι όμορφες κοπέλες θέλω να ζωή χρυσή
Μια Αθηναία, μια Συμρνια και μια Συρνιανή, βρ' αμάν
θέλω κι απ' την πόλη να χω μα Ταταυλιανή

Θα κατέβω στον Τσελέπη μες στον Πειραιά
και θ'ανάγω φίνο γλέντι σ'όλη τη μερκιά
Με ζουρνάδες και νταούλια και καλό κρασί, βρ'αμάν
κι όμορφες κοπέλες θέλω να ζωή χρυσή
Όπα,
κι όμορφες κοπέλες θέλω να ζωή χρυσή
Μια Αθηναία, μια Συμρνια και μια Συρνιανή, βρ' αμάν
θέλω κι απ' την πόλη να χω μα Ταταυλιανή

Καρδιοκλέφτρα

Γιάννης Δραγάσης (Ογδοντάκης)



17 **Θέμα Α**

Μ'α να ψες κα ημούς μες στην καρ διά και βά σα να και πίκρες κιά να στεναγ μούς

23

ώ - έ χα σα το λο γι κόμου κιάλ λο δεν μου μέ νει α πό

28

θλί ψεις κι'ο δυρ μούς Μ'α να ψες κα ημούς μες στην καρ διά και βά σα

34

να και πίκρες κιά να στεναγ μούς ώ - έ χα σα το λο γι κόμου

40

κιάλ λο δεν μου μέ νει α πό θλί ψεις κι'ο δυρ μούς

44 **Θέμα Β**

δώσ'μου ελ πί δα φως μου με μί α λέ ξη σου γλυ κιά για να σω θώ

50
να σβήσουν οι καημοί πο' 'χω για σέ να στην καρδούλα

54
μου φως μου για σέ να τι τρα βώ δώσ' μου ελ

58
πίδα φως μου με μία λέξη σου γλυκιά για να σωθώ

63
να σβήσουν οι καημοί πο' 'χω για σέ να στην καρδούλα

67
μου φως μου για σε να τι τρα βώ

71 **Θέμα Γ**
Αχ δώσ' μου τα φι

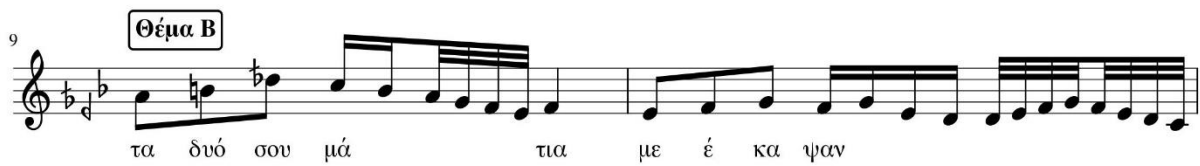
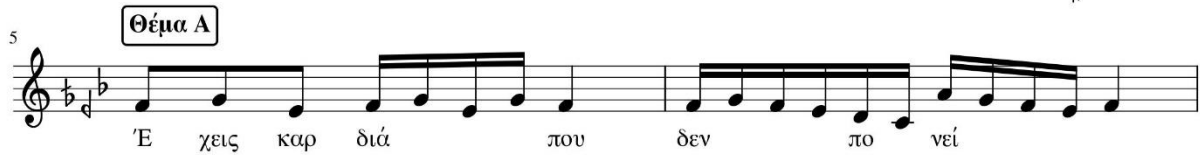
74
λιά που μου 'κλειψες σκληρά αχ

79
όταν έγερνες στην αγκαλιά μου μια φορά

Μ'άναψες καημούς μες στην καρδιά
και βάσανα και πίκρες κι αναστεναγμούς, ώ } δις
έχασα το λογικό μου κι άλλο δεν μου μένει
από θλίψεις κι οδυρμούς }
Δώσ' μου ελπίδα φως μου } δις
με μία λέξη σου γλυκιά για να σωθώ
να σβήσουν οι καημοί }
πό'χω για σένα στην καρδούλα μου }
φως μου για σένα τι τραβώ }
Αχ δώσ' μου τα φιλά που μου 'κλειψες σκληρά
αχ όταν έγερνες στην αγκαλιά μου μια φορά

Άπονη Τουκάλα

Αντώνης Διαμαντίδης





Έχεις καρδιά που δεν πονεί καίωματού Τουρκάλα
 τα δυο σου μάτια με έκαψαν εκείνα τα μεγάλα
 Πως με τρελαίνει αυτή η ματιά, αμάν, αμάν, όταν την αντικρίζω
 ήταν Τουρκάλα να την δω και να σε αγαπήσω

Γύρισε δεξ τον δυστυχή λυπήσου με λιγάκι
 μην είσαι τόσοσ άσπλαγχο γλυκό μου χανουμάκι
 Τέτοια καρδιά πο' χεις εσύ, αμάν, αμάν, ούτε Θεό φοβάσαι
 Τουρκάλα είμαι Χριστιανός γι' αυτό δεν με λυπάσαι

8.2 Κατάλογος Δισκογραφίας

Στον πρώτο πίνακα αναγράφονται τα κομμάτια τα οποία ακολουθούν την ολοκληρωμένη φόρμα του Sarki, ενώ στον δεύτερο πίνακα αναγράφονται τα κομμάτια που βρέθηκαν με ημιτελή τη φόρμα, τα «υβριδικά». Να επισημανθεί ότι οι πληροφορίες για τους δίσκους καθώς και για την χρονολογία βρέθηκαν από το rebetiko.sealabs.net.

Κομμάτια με τη φόρμα Sarki στη πλήρη της μορφή

Τίτλος	Συνθέτης	Ερμηνευτής/τρια	Έτος	Δίσκος	Ρυθμός
Ο καημός του μπεκρή	Σέμσης Δ.	Κασιμάτης Ζ.	1930	Pathe X 80174 / 70378.	9/8
Ταταυλιανή τσαχπίνα	Διαμαντίδης Α.	Διαμαντίδης Α.	1929	Columbia Αγγλίας 18066 / 20562 (Σεπτέμβρης του 1929) και Columbia Αμερικής 56244-F (W 294250)	4/4
Τα μάτια της Σμυρνιάς	Τούντας Π.	Αραπάκης Δ.	1929	Odeon GA-1466	7/8
Με ζουρνάδες και νταούλια	Τούντας Π.	Αμπατζή Ρ.	1934	HMV AO 2136 / OT 1664 και ανατύπωση στους RCA Victor 38-3081 και Orthophonic S-706.	9/8
Δως μου πίσω τα λουλούδια	Παραδοσιακό-Δημοτικό	Βάκα Α.	1943	Melody Ελλάδος / ME-186 και Metropolitan ME 186 Αμερ.	9/8
Παγκρατιώτισσα	Τούντας Π.	Σοφρονίου Ε.	1929	Polydor Γερμανίας V-50515 (1232 BF).	7/8
Απόψε αν θέλεις	Σέμσης Δ. Τομπούλης Α.	Εσκενάζυ Ρ.	1936	HMV AO-2304 / OGA-345 και ανατύπωση στους Orthophonic Αμ. S-353 και RCA Victor Αμ. 26-8058.	9/8
Η Πολίτισσα	Τούντας Π.	Βιδάλης Γ.	1927	Odeon GA 1232	7/8

Κουκλάκι	Τούντας Π.	Καρίπης Κ.	1928	Δίσκος Columbia Αγγλίας 8266 / 20326	4/4
Μάγισσα κακιά	Τούντας Π.	Νούρος Κ.	1930	Columbia Ελλάδος / DG- 49 / WG- 37	4/4
Στη Δραπετσώνα	Τούντας Π.	Ρούκουνας Κ.	1934	PARLOPHONE B-21763	
Στους Ποδαράδες μια Πολίτισσα	Διαμαντίδης Α.	Σοφρονίου Ε.	1930	Pathe X-80212 / 70239	
Καναρίνι μου γλυκό	Σέμσης Δ.	Εσκενάζυ Ρ.	1934	HMV Ελλάδος ΑΟ-2155 / ΟΤ- 1738 και HMV Ελ ΑΟ-2236 / ΟΤ-1738.	4/4
Κουκλί της Κοκκινιάς	Τούντας Π.	Περπινιάδης Σ.	1929	ODEON Γερμανίας GA- 1462.	4/4
Μόρτισσα και αλάνης	Δραγάτσης Γ.	Σοφρονίου Ε.	1931	Parlophone B- 21583.	4/4

Κομμάτια με υβριδική φόρμα Sarki

Τίτλος	Συνθέτης	Ερμηνευτής/τρια	Έτος	Δίσκος	Ρυθμός
Καρδιοκλέφτρα	Δραγάτσης Γ.	Αραπάκης Δ.	1928	ODEON Γερμανίας GA 1331	5/8
Απονη Τουρκάλα	Διαμαντίδης Α.	Διαμαντίδης Α.	1930	ODEON Γερμανίας GA 1482	7/8
Πεισματάρα	Δραγάτσης Γ.	Αραπάκης Δ.	1928	Δίσκος Columbia Αγγλίας 8251	7/8
Γιατί φουμάρω κοκαΐνη	Τούντας Π.	Εσκενάζυ	1932	ODEON GA-1624 / GO-1793 και επανεκδοση στον Columbia Αμ. G- 56337-F / 294451.	9/8

9. Βιβλιογραφία.

9.1 Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία.

- Hirschon R. 2004. *Κληρονόμοι της μικρασιατικής καταστροφής*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης. Να μπει στην ελληνική
- Holst, Gail. 2001. Ο δρόμος για το ρεμπέτικο, Denise Harvey.
- Αιγίδης, Αριστοκλής. 1934. *Η Ελλάς χωρίς τους πρόσφυγες: ιστορική, δημοσιονομική, οικονομική και κοινωνική μελέτη του προσφυγικού ζητήματος*. Αθήνα: Τύποις Ι. Λ. Αλευροπούλου & Σίας.
- Ανδρικός, Νίκος. 2018. *Οι Λαϊκοί Δρόμοι Στο Μεσοπολεμικό Αστικό Τραγούδι: Σχεδιάγραμμα Λαϊκής Τροπικής Θεωρίας*. Αθήνα: Τόπος.
- Ατζακάς, Ευθύμιος. 2012. «Οι άνθρωποι του ξύλου: το ούτι από τις παρυφές του ανατολικού μουσικού πολιτισμού στη σύγχρονη αστική κουλτούρα του ελλαδικού χώρου». Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας, Σχολή Κοινωνικών Επιστημών, Πανεπιστήμιο Αιγαίου. <http://hdl.handle.net/10442/hedi/29900>.
- Βανταράκης, Βασίλης και Ευγένιος Βούλγαρης. 2006. *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου: Σμωρνάικα και Πειραιώτικα ρεμπέτικα*. Εκδόσεις Τμήματος λαϊκής & παραδοσιακής μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.
- Γαλάτου, Αικατερίνη. 2008. «Η μουσική ζωή στη Σμύρνη στα τέλη του 19ου αιώνα έως το 1922 και η συμβολή της στο ρεμπέτικο». Πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης. <http://dspace.lib.uom.gr/handle/2159/3999>.
- Γεωργαλιός, Ζήσης. 2018. «Ο πόνος στη μουσική της «καθ' ημάς» ανατολής: Το ταξίμι και ο αμανές στο έργο των Αντώνη Διαμαντίδη ή «Νταλγκά» (1892-1945) και Σόλωνα Λέκκα». Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας. <http://hdl.handle.net/11615/48341>.
- Γιαννακόπουλος, Γιώργος Α. 1992. «Οι Μικρασιάτες πρόσφυγες στην Ελλάδα: Βιβλιογραφικό δοκίμιο». Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών, 283-291. <https://doi.org/10.12681/deltiokms.140>.
- Γιωλτζόγλου, Σταύρος. 2011. *Οι ελληνοτουρκικές Σχέσεις (1922-1930)*. Θεσσαλονίκη, Σταμούλη Α.Ε.
- Ερευνίδης, Παύλος και Χρήστος Τσιαμούλης. 1998. *Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης*. Αθήνα: Δόμος.

- Ιωάννου, Ιφιγένεια. 2016. «Ρίτα Αμπατζή: Υφολογική ανάλυση ρεπερτορίου». Πτυχιακή εργασία, ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής. <http://apothetirio.teiep.gr/xmlui/handle/123456789/5825>.
- Καλαϊτζίδης, Κυριάκος. 2020. *Κοσμική μουσική στη χειρόγραφη παράδοση της ψαλτικής τέχνης(ιε'-ιθ' αι)*. Αθήνα: Γρ. Θ, Στάθης.
- Καλαϊτζίδης, Κυριάκος. 2020. Λόγια μουσική, σημειώσεις μαθήματος. <http://eclass.music.uoi.gr/modules/document/?course=TLPM331>.
- Κεσικιάδης, Χρήστος. 2008. «Το ρεμπέτικο τραγούδι την περίοδο 1922-1956». Πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης. <https://dspace.lib.uom.gr/bitstream/2159/3997/1/KesikiadisPE2008.pdf>.
- Μαυροειδής, Μάριος. 1999. *Οι μουσικοί τρόποι στην ανατολική μεσόγειο*. Αθήνα: Fagotto.
- Ναβροζίδης, Λευτέρης. 2020. «Τα αργά επτάσημα ως συνθετική φόρμα στο Αστικό λαϊκό του μεσοπολέμου. Μια τροπική και αρμονική ανάλυση». Πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής. <http://apothetirio.teiep.gr/xmlui/handle/123456789/11380>.
- Παπάζογλου, Γιώργης. 2003. *Τα χαΐρια μας εδώ*, Αθήνα: Επτάλοφος.
- Πούλος, Παναγιώτης. 2015. *Η μουσική στον ισλαμικό κόσμο: Πηγές – Θεωρήσεις – Πρακτικές*. Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών.
- Στεφανίδης, Νίκος. 2003. «Οι ορχήστρες λεπτών οργάνων στα κέντρα της Πόλης, η τάξη εκτέλεσης φασήλ». Στο Κουνάδης Π., *Εισ Ανάμνησην Στιγμών Ελκυστικών*, Τόμος Α, Κατάρτι, 212-214.
- Σχορέλης, Τάσος. 1996. *Ρεμπέτικη ανθολογία, τόμος Γ'*, Αθήνα: Πλέθρον.
- Τζαχρήστα, Μαρκέλλα. 2013. «Οι χώροι του ρεμπέτικου: από τη Σμύρνη των αρχών του 20^{ου} αιώνα στον Πειραιά του Μεσοπολέμου. Διδακτορική διατριβή, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών. <http://hdl.handle.net/123456789/8503>.
- Χατζηιωσήφ, Χρήστος. 2002. *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα, τόμος Β '*. Αθήνα: Βιβλιόραμα.
- Χατζηπανταζής, Θόδωρος. 1986. *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί: Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου του Α '*. Αθήνα: Στιγμή.
- Χατζητεκελής, Γεώργιος. 2009 «Μελέτη του Μανέ: Μια πρώτη προσέγγιση. Πτυχιακή εργασία, Τ.Ε.Ι. Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής. <http://apothetirio.teiep.gr/xmlui/handle/123456789/442>.
- Ψαλιδάς, Ηλίας. 2016. «Το τσιφτετέλι στην Ελλάδα: η ρυθμολογική ανάλυση και η εξέλιξη του». Πτυχιακή εργασία, ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής. <http://apothetirio.teiep.gr/xmlui/handle/123456789/5871>.

9.2 Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία.

- Aksoy, Bülent. 1997. "Towards the definition of makam". Jiirgen Elsner and Risto Pekka Pennanen (eds) *Structure and idea of maqam: historical approaches*. Tampere, Finland: Dept of Folk Tradition.
- Ambros, Edith. 1997. "Ottoman modulations: ğazel-i musammaṭ, murabba', šarqī". *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes*, Vol. 87 (1997): 19-29. Προσπελάστηκε στις 9.09.2022. <https://www.jstor.org/stable/23863153>.
- Denny, Walter. 1985. "Music and Musicians in Islamic Art". *Asian Music*, Vol. 17: 37-68. <https://doi.org/10.2307/833740>.
- Farmer, Henry G. 1957. *The Music of Islam*. The New Oxford History of Music I, Ancient and Oriental Music, London: Oxford University Press.
- Feldman, Walter. 1996. *Music of the Ottoman Court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*. Berlin: VWB-Verlag Fur Wissenschaft und Bildung.
- Pennanen, Risto P. 2004. "The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece". *Ethnomusicology*, Vol. 48, No1, 1-25.

9.3 Διαδικτυακές πηγές.

- Βούλγαρης, Ευγένιος. 2022. Ανέκδοτη συνέντευξη στην Αγγελική Χατζηβασιλείου όσον αφορά το Sarki.
- Βούλγαρης, Ευγένιος. 2020. «Η Μουσική Φόρμα του Sarki στο Προπολεμικό Ρεμπέτικο». https://www.youtube.com/watch?v=zuq4z4jyKU8&ab_channel=MusicVillage-InternationalMusicCommunity.
- Σκούλιος, Μάρκος. 2021. «Μορφολογία και υφολογία στην ανατολική μουσική». Διάλεξη στα πλαίσια του ΠΜΣ. <https://drive.google.com/file/d/1ruqRHziixCR-4EhBxA4JQjc5Tvr69Zdq/view?fbclid=IwAR0X8n4UblMH8NldjZVfIagYPLoiHmhIcbwV5hr48HOCJmCDOFHEbiaQa7s>.
- Reinhard, Kurt, Martin Stokes, and Ursula Reinhard. 2001. «Turkey». <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44912>.

9.4 Ακουστικές και έντυπες αναφορές σε ψηφιακά μέσα

Εκπομπή: «Ελλήνων Δρόμενα - Ταξίμι», ET3 [2011-2012]

<https://www.youtube.com/watch?v=89BgKs-0DW4>

Εκπομπή: «Ελλήνων Δρόμενα - Το αχ και το αμάν», ET3 .

https://www.youtube.com/watch?v=VH_1uYLYnMk

«Μανές, Μια Μουσική Μορφή με Πολλαπλές Αναγνώσεις», *Εικονικό Μουσείο Αρχείου*

Κουνάδη, 2020. <https://www.vmrebetiko.gr/collection/?id=amanes>.

<https://rebetiko.sealabs.net>

<https://www.yedinota.com>

Ψηφιακή τεκμηρίωση της παρούσας εργασίας

Στον παρακάτω σύνδεσμο είναι αναρτημένη η ηχογράφηση των παρακάτω κομματιών, έτσι όπως αυτά εκτελέστηκαν στην τελική παρουσίαση της εργασίας μου.

ΛΙΣΤΑ ΚΟΜΜΑΤΙΩΝ

1. Ταταυλιανή τσαχπίνα
2. Παγκρατιώτισσα
3. Καρδιοκλέφτρα
4. Πεισματάρα

Ημερομηνία: 26-09-2022

Συντελεστές:

Τραγούδι: Αγγελική Χατζηβασιλείου

Κιθάρα: Κυριάκος Μαρκουλλής

Πολίτικο λαούτο: Χρίστος Ισιδώρου

Βιολί: Μανώλης Καραβίδας

Σύνδεσμος: <https://drive.google.com/file/d/10R2SsUoiuHx0ezFOD1ot-uDpx-hDzItR/view?usp=sharing>