



Πανεπιστήμιο Μακεδονίας
Σχολή Κοινωνικών, Ανθρωπιστικών Επιστημών και Τεχνών
Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«Επιστήμες και Τέχνες της Μουσικής»

Ο Λάμπρος Λεονταρίδης στις ηχογραφήσεις των
78 στροφών

ΧΡΥΣΑΝΘΗ ΓΚΙΚΑ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2023

Επιβλέπων Καθηγητής: Ατζακάς Ευθύμιος
Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης



University of Macedonia
School of Social Sciences, Humanities and Arts
Department of Music Science and Art

POSTGRADUATE PROGRAMME
«Music Sciences and Arts»

Lambros Leondarides in 78 rpm recordings

CHRYSANTHI GKIKA

THESSALONIKI 2023

Supervisor: Atzakas Efthimios
Associate Professor, Department of Music Science and Art

Δηλώνω υπευθύνως ότι όλα τα στοιχεία σε αυτήν την εργασία τα απέκτησα, τα επεξεργάστηκα και τα παρουσιάζω σύμφωνα με τους κανόνες και τις αρχές της ακαδημαϊκής δεοντολογίας, καθώς και τους νόμους που διέπουν την έρευνα και την πνευματική ιδιοκτησία. Δηλώνω επίσης υπευθύνως ότι, όπως απαιτείται από αυτούς τους κανόνες, αναφέρομαι και παραπέμπω στις πηγές όλων των στοιχείων που χρησιμοποιώ και τα οποία δεν συνιστούν πρωτότυπη δημιουργία μου.

Στον Μάριο και τον Ματέο

Ευχαριστίες

Στην αρχή της παρούσας διπλωματικής εργασίας θα ήθελα να εκφράσω και γραπτώς τις θερμές μου ευχαριστίες στους παρακάτω ανθρώπους που με υποστήριξαν όχι μόνο κατά την εκπόνησή της αλλά καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου στη Θεσσαλονίκη. Αρχικά θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα της παρούσας έρευνας, κύριο Θύμιο Ατζακά, για την ουσιαστική βοήθειά του κατά το χρόνο διεξαγωγής της έρευνας αλλά και κατά τη διάρκεια των σπουδών μου, όπου ήταν δίπλα σε εμάς τους φοιτητές του οδηγώντας μας σε ανεξερεύνητα και συναρπαστικά μονοπάτια της μουσικής πράξης.

Το δεύτερο μεγάλο ευχαριστώ το οφείλω στον δάσκαλο μου, κύριο Σωκράτη Σινόπουλο. Χωρίς την προθυμία του να με στηρίζει και να με ενθαρρύνει σε κάθε δυσκολία που αντιμετώπισα στις σπουδές μου δεν θα είχε πραγματοποιηθεί η παρούσα διπλωματική εργασία. Καθ' όλη τη διάρκεια της μαθητείας μου πλάι του υπήρξε ένας ευγενής συμπορευτής και αστείρευτη πηγή έμπνευσης και θαυμασμού. Είμαι ευγνώμων.

Τέλος, ευχαριστώ την οικογένειά μου και όλους τους κοντινούς μου ανθρώπους για την υποστήριξη, την διαρκή εμπύχωση και την ανεκτίμητης αξίας αρωγή του

Περίληψη

Η μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με τίτλο «ο Λάμπρος Λεονταρίδης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών» ερευνά την παρουσία του λυράρη Λάμπρου Λεονταρίδη στους δίσκους 78 στροφών από τα τέλη της δεκαετίας του 1920 μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1950. Σκοπός της εργασίας είναι η περιγραφή των συνεργασιών του, η δημιουργία καταλόγων που θα συγκεντρώνουν ανα έτος τις ηχογραφήσεις που πραγματοποίησε και η διερεύνηση τεχνικών ερμηνείας και εκτέλεσης με βάση τους αυτοσχεδιασμούς του. Η εργασία χωρίζεται σε τρεις ενότητες. Η πρώτη ενότητα είναι μια ευσύνοπτη προσέγγιση των κοινωνικοπολιτικών συνθηκών της εποχής και παρουσίαση της βιογραφίας του μουσικού. Στη δεύτερη ενότητα γίνεται περιγραφή των συνεργασιών και των συμμετοχών του στη δισκογραφία καθώς και σύντομη ανάλυση του είδους και του ύφους των ηχογραφήσεων. Τέλος, η τρίτη ενότητα αποτελεί μια προσπάθεια εξαγωγής συμπερασμάτων που εστιάζει στις τεχνικές διαποίκισης των ταξιμιών του, έχοντας ως σημείο αναφοράς συγκεκριμένα δείγματα αυτών.

Abstract

The postgraduate thesis entitled “Lambros Leondarides in 78 rpm recordings” investigates the presence of lyra player Lambros Leondarides in 78 rpm records from the end of 1920s until mid-1950s. The purpose of this research is the depiction of his collaborations, the creation of a collective list that will include his recordings in chronological order and the analysis of his interpretation and performing techniques based on recorded improvisations – taksims. The dissertation is divided in three chapters. The first one is a brief presentation of the sociopolitical conditions of the era and of his biography. The second chapter refers to Leondarides’ collaborations, involvement in discography and the genre and type of the recorded material. Lastly, the third chapter attempts to draw conclusions about his style by focusing on ornamentation and embellishment techniques he displayed on specific taksim recordings.

Περιεχόμενα

Κατάλογος πινάκων.....	i
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	1
i. Το υπό διερεύνηση θέμα	1
ii. Σκοπός της έρευνας.....	2
iii. Οργάνωση και μεθοδολογία	2
ΕΝΟΤΗΤΑ I.....	7
1.1 Η βιοϊστορία του Λάμπρου Λεονταρίδη.....	7
1.2. Η αστική μουσική της Κωνσταντινούπολης και της Αθήνας (τέλη 19ου αι. έως αρχές 20ου αι.)	13
1.2.1. Κωνσταντινούπολη: ένα χωνευτήρι παραδόσεων	13
1.2.2. Η Αθήνα στην ακμή των καφέ αμάν.....	16
1.2.3. Η μουσική των προσφύγων της Μικρασιατικής Καταστροφής	17
ΕΝΟΤΗΤΑ II: Το καλλιτεχνικό έργο του Λάμπρου Λεονταρίδη	21
2.1. Εισαγωγή.....	21
2.2. Οι συνεργασίες	22
2.3. Τα είδη των ηχογραφήσεων (1928 – 1938)	28
2.4. Οι ηχογραφήσεις μετά τον πόλεμο	30
ΕΝΟΤΗΤΑ III: Γνωρίσματα του αυτοσχεδιαστικού προφίλ του Λάμπρου Λεονταρίδη	32
3.1. Στοιχεία διαποίκισης.....	32
3.2. Γενικά χαρακτηριστικά εκτέλεσης	40
ΣΥΝΟΨΗ – ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	41
Βιβλιογραφικές αναφορές	43
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ I.....	47
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ II.....	61

Κατάλογος πινάκων

<u>ΠΙΝΑΚΑΣ 1. ΈΤΟΣ 1928</u>	47
<u>ΠΙΝΑΚΑΣ 2. ΈΤΟΣ 1929</u>	49
<u>ΠΙΝΑΚΑΣ 3. ΈΤΟΣ 1930</u>	52
<u>ΠΙΝΑΚΑΣ 4. ΈΤΟΣ 1931</u>	53
<u>ΠΙΝΑΚΑΣ 5. ΈΤΗ 1932 & 1933</u>	57
<u>ΠΙΝΑΚΑΣ 6. ΈΤΟΣ 1934</u>	58
<u>ΠΙΝΑΚΑΣ 7. ΈΤΗ 1935 - 1937</u>	59

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

i. Το υπό διερεύνηση θέμα

Με μια φευγαλέα ματιά στην Πόλη, τη Σμύρνη, τη Θεσσαλονίκη, τα μεγάλα λιμάνια και τα πολύβουα αστικά κέντρα του τέλους του 19^{ου} αιώνα, εύκολα κανείς αντιλαμβάνεται ότι επρόκειτο για χωνευτήρια λαών, εθνοτικών ομάδων και παραδόσεων. Ο χώρος γύρω από το Αιγαίο υπήρξε πρόσφορο έδαφος συνάντησης και αλληλεπίδρασης διαφόρων μουσικών πολιτισμών. Οι εξελίξεις¹ που στιγμάτισαν τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο σε κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο, επέτρεψαν τη δημιουργία νέων χώρων έκφρασης και μουσικών δικτύων. Σε αυτούς συγκαταλέγονται τα καφέ αμάν τα οποία αποτέλεσαν εστίες μέσα στις οποίες αναδείχθηκαν ποικίλα αστικά μουσικά ιδιώματα και δραστηριοποιήθηκε πλήθος καλλιτεχνών. Ένα από τα σημαντικότερα γεγονότα της υπό εξέταση εποχής υπήρξε η Μικρασιατική καταστροφή, καθώς το προσφυγικό κύμα που επακολούθησε μετέφερε στον ελλαδικό χώρο έναν μείζονα μουσικό πολιτισμό και είχε ως αποτέλεσμα την εγκατάσταση στα αστικά κέντρα της χώρας πολλών σημαντικών εκφραστών του μουσικού ιδιώματος της Κωνσταντινούπολης και άλλων περιοχών γύρω από αυτήν.

Το περιεχόμενο της παρούσας εργασίας απευθύνεται σε όσους επιθυμούν να γνωρίσουν τη ζωή και το έργο ενός εκ των σημαντικότερων μουσικών προσωπικοτήτων και εκφραστών της λαϊκής μουσικής της Κωνσταντινούπολης, του Λάμπρου Λεονταρίδη. Ο Λεονταρίδης ήταν δεξιοτέχνης οργανοπαίκτης της πολιτικής λύρας και αποτελεί αξιοσημείωτο κεφάλαιο στην ιστορία του οργάνου. Το γεγονός ότι η εγκατάστασή του στην Ελλάδα συνέπεσε με τη ραγδαία ανάπτυξη της παγκόσμιας μουσικής βιομηχανίας συνιστά, μαζί με την αφήγηση του βίου του, σημαντικό άξονα του ερευνητικού αυτού εγχειρήματος. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1920 έως και τα τέλη της δεκαετίας του 1950 πραγματοποιεί πλήθος ηχογραφήσεων σε δίσκους 78 στροφών στην Ελλάδα και το εξωτερικό.

¹ Θα γίνει ανάλυση στο Κεφάλαιο 2 της πρώτης Ενότητας

ii. Σκοπός της έρευνας

Σκοπός της έρευνας είναι να αναδυθούν με λεπτομέρεια οι πληροφορίες που αφορούν στη ζωή και το έργο του και να παρουσιαστεί και σχολιαστεί το σύνολο των ηχογραφήσεων στις οποίες πήρε μέρος, είτε ως μέλος κάποιου μουσικού σχήματος είτε ως σολίστας. Επιπλέον, μέσα από τη μελέτη και ανατομή αυτοσχεδιαστικών εκτελέσεων του (ταξίμια), στόχος της ερευνητριας είναι να αντλήσει στοιχεία τα οποία αφορούν στο ύφος και στην διαποίκιση στη διάρκεια των ηχογραφήσεων των ταξιμιών αυτών.

Τέλος, από την ενδελεχή διερεύνηση και ανάλυση του συνόλου των συμμετοχών του στο σώμα των 78 στροφών, στόχος του ερευνητικού αυτού πονήματος είναι να αναγνωριστούν και να επισημανθούν τα στοιχεία εκείνα που συνθέτουν την προσωπική ταυτότητά του ως εκφραστή της πολιτικής λύρας.

Θα ήταν παράλειψη ωστόσο να μην γίνει αναφορά στο ευρύτερο κοινωνικό, ιστορικό και πολιτικό πλαίσιο που επικρατούσε στην Κωνσταντινούπολη όπου γεννήθηκε και έκανε τα πρώτα του βήματα ο Λεονταρίδης κατά το τέλος της δεκαετίας του 1890 έως το 1922, και αργότερα στην Αθήνα μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1960, καθώς η αναφορά αυτή θα λειτουργήσει υποστηρικτικά για την κατανόηση πτυχών της βιοϊστορίας του λυράρη.

iii. Οργάνωση και μεθοδολογία

Η διπλωματική εργασία χωρίζεται σε τρεις Ενότητες στις οποίες η έρευνα διασχίζει το γενικό για να καταλήξει στο ειδικό. Πιο συγκεκριμένα, η πρώτη ενότητα αποτελεί μια παρουσίαση των βασικών βιογραφικών στοιχείων της ζωής του και μια αναφορά στις συνθήκες που σχηματίζουν το κοινωνικοπολιτικό και μουσικό πλαίσιο του 19^{ου} και 20^{ου} (μέχρι τα μισά) αιώνα. Στη δεύτερη Ενότητα αναδεικνύεται το σύνολο του έργου του στην δισκογραφία των 78 στροφών και στην τελευταία, τρίτη, Ενότητα γίνεται εντοπισμός και καταγραφή των ιδιαίτερων στοιχείων διαποίκισης που χρησιμοποιεί ο Λεονταρίδης στα ταξίμια του και επιπλέον επισήμανση των βασικών γνωρισμάτων που συνθέτουν το προσωπικό του ύφος κατά την επιτέλεση αυτών.

Η πρώτη Ενότητα είναι χωρισμένη σε δύο Κεφάλαια. Στην έναρξη της Ενότητας και συνεπώς της έρευνας, στο πρώτο Κεφάλαιο, τοποθετείται η βιογραφία του λυράρη καθώς αποτελεί αναγκαίο και σημαντικό στοιχείο για τον σχηματισμό μιας

ολοκληρωμένης εικόνας για το πρόσωπό του. Η βιοϊστορία του, είναι βασισμένη σε μαρτυρίες ανθρώπων από το οικογενειακό του περιβάλλον και τους συνεργάτες του. Το δεύτερο Κεφάλαιο αποτελεί μια ευσύνοπτη περιγραφή της αστικής μουσικής παράδοσης της Κωνσταντινούπολης από τον 19^ο αιώνα, και των στοιχείων που της προσέδιδαν τον πολυπολιτισμικό χαρακτήρα της. Την περιγραφή αυτή ακολουθεί μια παραπομπή στην Αθήνα του τέλους του 19^{ου} αιώνα και των αρχών του 20^{ου} με την ερευνητική ματιά να εστιάζει στη δημιουργία και εξέλιξη των καφέ αμάν αλλά και στο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο τα καφωδεία αυτά άνθισαν και αργότερα παρήκμασαν. Η Ενότητα ολοκληρώνεται με την απεικόνιση της κατάστασης που σχηματίστηκε στην Ελλάδα και κυρίως στην Αθήνα μετά την Μικρασιατική καταστροφή γεγονός που πυροδότησε την έναρξη και ακμή του ευρύτερου μουσικού είδους που υπηρετούσε ο Λεονταρίδης και το οποίο συναντάμε να διατυπώνεται με διάφορους όρους. Σε αυτό το σημείο της Ενότητας γίνεται αναφορά στην παρουσία των προσφύγων της Μικράς Ασίας στη λαϊκή αστική μουσική σκηνή της Αθήνας και στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών από το 1928 έως το 1937 και μετά στις αρχές της δεκαετίας του 1950. Για την τεκμηρίωση των στοιχείων της Ενότητας έγινε χρήση και διασταύρωση στοιχείων από εκτεταμένη βιβλιογραφία και σχετικές με το θέμα πηγές.

Η δεύτερη Ενότητα είναι εξ ολοκλήρου αφιερωμένη στην παρουσία του Λάμπρου Λεονταρίδη στους δίσκους των 78 στροφών, στη συλλογή του ρεπερτορίου που ηχογράφησε. Γίνεται προσπάθεια να αναδειχθούν οι συνεργασίες του, από τις οποίες προέκυψε ηχογραφημένο υλικό, καθώς και οι αυτοτελείς σολιστικές του ηχογραφήσεις. Στο τέλος της Ενότητας, προκύπτει κατηγοριοποίηση των ηχογραφήσεων αυτών ως προς το είδος τους: φωνητικό, οργανικό, αυτοσχεδιαστικό (Αμανέδες και Γκαζέλ, Τραγούδια και Ταξίμια).

Στην τελευταία, τρίτη Ενότητα, ακολουθεί ανάλυση αποσπασμάτων από δύο ταξίμια που ηχογράφησε στην καριέρα του στους δίσκους των 78 στροφών. Ειδικότερα, ο βασικός άξονας ανάλυσης των ταξιμιών αυτών σχετίζεται με την ανάλυση των μελωδικών φράσεων που τα απαρτίζουν ως προς το ποικιλιακό περιεχόμενό τους. Σε αυτό το σημείο πρέπει να διευκρινιστεί ότι, όσον αφορά στη διαποίκιλη των ταξιμιών, η εξαγωγή αποτελεσμάτων πραγματοποιήθηκε αξιοποιώντας την ακουστική μου ικανότητα για την αναγνώριση και αναπαραγωγή των χαρακτηριστικών στολιδιών στην πολιτική λύρα, στη μελέτη της οποίας έχω αφιερώσει το μεγαλύτερο μέρος της ζωής μου. Δεν επιχειρείται μεταγραφή σε παρτιτούρα του όλου των ταξιμιών, καθώς αυτό θα υπερέβαινε τα όρια της παρούσας εργασίας, αλλά

κατονομάζονται και σημειώνονται κάποια ενδεικτικά αποσπάσματα των εν λόγω ηχογραφήματων σε ευρωπαϊκή σημειογραφία. Η διαδικασία αναγνώρισης πραγματοποιήθηκε με τη βοήθεια προγράμματος ικανού να μειώνει την ταχύτητα αναπαραγωγής και κατόπιν τα ευρήματα επιβεβαιώθηκαν στην αρχική ταχύτητα. Για τα σημεία που η καταγραφή σε παρτιτούρα απαιτείται έγινε χρήση του προγράμματος Finale.

Με την επιλογή του θέματος της έρευνας αυτομάτως βρισκόμαστε αντιμέτωποι με τις πρώτες δυσκολίες που θα αντιμετωπίσουμε στην πορεία. Η έλλειψη βιβλιογραφικών πηγών, βιογραφικών και αυτοβιογραφικών πηγών της εποχής καθώς και η παρέλευση σχεδόν 100 χρόνων από την ακμή του υπό διερεύνηση μουσικού είδους (δεκαετία 1930) είναι ήδη αρκετά εμπόδια που πρέπει να αποδεχτούμε πως δεν μπορούμε να ξεπεράσουμε ολοκληρωτικά. Είναι αναγκαίο να γνωρίζουμε ότι είναι πιθανόν πολλές από τις ηχογραφήσεις που ίσως να είχε συμμετοχή ο Λεονταρίδης να έχουν χαθεί ή, αν δεν έχουν χαθεί, να παραμένουν ανεξερεύνητες. Με δεδομένο ότι ο Λάμπρος Λεονταρίδης ήταν ο κυρίαρχος και μοναδικός εκφραστής της πολιτικής λύρας στο χώρο της αστικής λαϊκής μουσικής παράδοσης της Ελλάδας τη συγκεκριμένη περίοδο, μπορούμε να πούμε ότι είναι μάλλον απίθανο να μην τον διακρίνουμε από άλλους λυράρηδες της εποχής του. Όμως, αποτελεί συχνό φαινόμενο ο ακροατής να συγχέει τη λύρα με τον ήχο του βιολιού, λόγω της ποιότητας των ηχογραφήσεων ή ακόμα και της ηχοχρωματικής ομοιότητας των δύο οργάνων. Σε κάθε περίπτωση, για την αποφυγή των παραπάνω δυσκολιών, κατά τη συγκέντρωση των ηχογραφήσεων ακολουθήθηκαν συγκεκριμένες τακτικές για την αναγνώριση και ταυτοποίηση του μουσικού. Αυτά είναι τα εξής:

1. Το όνομά του αναφέρεται στην ετικέτα του δίσκου.
2. Ακούγεται κάποια προσφώνηση με το όνομα του. Για παράδειγμα «Γεια σου Λάμπρο μου με τη λύρα σου!», «Γεια σου Λάμπρο!».²
3. Αναγράφεται ως συνθέτης ή συμμετέχων σε καταλόγους³
4. Η ηχογράφηση είναι αποδεδειγμένο ότι αποτελεί μέρος μιας περιοδείας στην οποία, μέσα από μαρτυρίες (συνεντεύξεις, φωτογραφίες), ξέρουμε ότι συμμετείχε.

² Στην περίπτωση που στην ηχογράφηση συμμετέχει κανονάκι και δεν είμαστε σίγουροι αν το τοξωτό που ακούγεται είναι λύρα ή κάτι άλλο θα πρέπει να σιγουρευτούμε ότι η προσφώνηση δεν αναφέρεται στον Λάμπρο Σαββαΐδη, δεξιότηχη του κανονιού.

³ Βλ. Μανιάτης, *Η εκ περάτων δισκογραφία του γραμμοφώνου, έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*

Εκτός από την συλλογή και συγκέντρωση του δισκογραφικού υλικού με τις συμμετοχές του Λάμπρου Λεονταρίδη στόχος της διπλωματικής εργασίας ήταν η συγκρότηση στο τέλος της, ενός παραρτήματος με καταλόγους - πίνακες με όλες τις ηχογραφήσεις του στους οποίους θα αναφέρονται Τίτλος, Ερμηνευτής/Ερμηνεύτρια, Έτος παραγωγής, Δισκογραφική Εταιρεία και Αριθμός Δίσκου.

Ακολουθεί, επίσης, ένα δεύτερο παράρτημα με φωτογραφίες οι οποίες επιβεβαιώνουν τις βασικότερες συνεργασίες του και εμπλουτίζουν με πληροφορίες την ιστορία του. Για την συγκέντρωση του υλικού χρησιμοποιήθηκαν οι παρακάτω πηγές:

1. Το YouTube
2. Συλλογές συλλεκτών
3. Ηλεκτρονικές βάσεις μουσικών δεδομένων

Με την εύρεση καθεμιάς από τις ηχογραφήσεις έγινε διασταύρωση των ευρημάτων με την υπάρχουσα πηγή χρονολογίων και πληροφοριών αριθμών δίσκων και μήτρας, η οποία είναι ο κατάλογος του Δ. Μανιάτη, με σκοπό την ένταξη σε πίνακα-κατάλογο.⁴ Για την κατανόηση των δεδομένων του καταλόγου ακολουθείται η εξής αντιστοίχιση των ονομάτων των δισκογραφικών εταιριών:

- His Master's Voice (και Ελλάδα): AO
- Parlophon Γερμανίας και Ελλάδας: B
- BALKAN: BAL
- COLUMBIA Αμερικής: COL
- COLUMBIA Ελλάδα: DG
- Odeon (Γερμανίας και Ελλάδας): Ga
- VICTOR Αμερικής: VI
- Polydor Γερμανίας: V
- Pathé Γαλλίας: X
- Αριθμός χωρίς γράμμα : COLUMBIA Αγγλίας

⁴ ό.π. Μανιάτης

Κλείνοντας, από την πρώτη στιγμή σύλληψης της ιδέας να αφιερωθεί η παρούσα έρευνα στον Λάμπρο Λεονταρίδη, στα βασικά σημεία υποστήριξής της ήταν η διενέργεια επιτόπιας έρευνας που θα περιλαμβάνει μια σειρά συνεντεύξεων με μέλη της οικογένειας του και συγκεκριμένα με τον γιο του, κ. Τάσο Λεονταρίδη. Δυστυχώς, έπειτα από επικοινωνία με την κόρη του, κα. Π. Λεονταρίδη, αυτό δεν κατέστη εφικτό καθώς η ανάσυρση αναμνήσεων από την εποχή του Λάμπρου είναι ένα γεγονός που προκαλεί έντονη συναισθηματική φόρτιση και λύπη στον πατέρα της. Δυστυχώς, αντιμετωπίζοντας αυτήν τη δυσκολία, ο αρχικός σχεδιασμός τροποποιήθηκε και η αφήγηση της βιοϊστορίας του λυράρη στηρίχτηκε στις προϋπάρχουσες πηγές με σημαντικότερη εξ αυτών την συνέντευξη του κ. Τάσου Λεονταρίδη στον δημοσιογράφο Ηλία Βολιότη – Καπετανάκη.

ΕΝΟΤΗΤΑ Ι

1.1 Η βιοϊστορία του Λάμπρου Λεονταρίδη

Γεννημένος στην Κωνσταντινούπολη, πιθανώς το 1898,⁵ ο Χαράλαμπος (Λάμπρος) Λεονταρίδης προέρχονταν από μουσική οικογένεια της οποίας τα περισσότερα ανδρικού φύλου μέλη ήταν επαγγελματίες λαϊκοί μουσικοί της Πόλης. Ο πατέρας του Αναστάσιος Λεονταρίδης, γιός του λυράρη Λεωνίδα Λεονταρίδη, ήταν ένας από τους καλύτερους λυράρηδες της εποχής του, μαθητής του πιο ξακουστού ρωμιού λυράρη της Πόλης, του Βασιλάκη⁶, και συμμαθητής του Tanburi Cemil Bey.⁷ Με την εξαιρετική δεξιότητά του, ο πατέρας του Λάμπρου, άφησε ανεξίτηλο το στίγμα του στους μεϋχανέδες και το ραδιόφωνο της Πόλης με το όνομα Kemeñceci Anastas⁸ (Τσιαμούλης & Ερευνίδης, 1998, σ. 37). Εκτός από τον Λάμπρο, η οικογένεια είχε άλλα έξι παιδιά, τρία αγόρια και τρία κορίτσια. Ο μεγάλος αδερφός του Λάμπρου, ο Δικαίος, και ο μικρότερος γιος της οικογένειας, ο Παράσχος,⁹ ήταν επίσης λυράρηδες, ενώ για τον αδερφό τους, Βασίλη, και τις τρεις αδερφές τους ελάχιστες πληροφορίες διασώζονται. Από τη μεριά της μητέρας του Κυριακής, ή Κυριακίτσας όπως την φωνάζανε, ο Λάμπρος είχε πρώτα ξαδέρφια τους αδελφούς Μπατζανούς, γιους του λαουτιέρη Λάμπου Μπατζανού, τον λυράρη Αλέκο Μπατζανό¹⁰ και τον ονομαστό

⁵ Σε μια από τις επαγγελματικές ταυτότητες του Λεονταρίδη (βλ. Παράρτημα II Εικ.1) που εκδόθηκε το 1948 από τον Σύνδεσμο Μουσικών Αθηνών Πειραιώς *Η Αλληλοβοήθεια* αναφέρεται ως έτος γέννησης το 1894 (Βολιότης - Καπετανάκης, 2014, σ. 59).

⁶ Ο Βασιλάκης ή Kemeñceci Vasilaki (1845 – 1907) ο πιο γνωστός μουσικός του 18^{ου} αι. γεννημένος στο Λίτρος αναδείχθηκε ως ο μεγαλύτερος Ρωμιός λυράρης και λόγω της υψηλής τεχνικής που ανέπτυξε τοποθέτησε την πολιτική λύρα εντός του Παλατιού με αποτέλεσμα να αποτελέσει ένα από τα βασικότερα όργανα της λόγιας μουσικής της Πόλης (Τσιαμούλης & Ερευνίδης, 1998, σσ. 34-35).

⁷ Ο Τανμπούρι Τζεμίλ Μπέη (1871 – 1916), υπήρξε ένας από τους μεγαλύτερους οργανοπαίχτες της Τουρκίας (έπαιζε τανμπούρ, λύρα, πολιτικό λαούτο, βιολοντσέλο και ήταν ο πρώτος που έπαιξε gaylı tanbur, άφησε ιστορία στην κλασική μουσική της Πόλης λόγω των εξαιρετικών συνθέσεων και των βιρτουόζικων αυτοσχεδιασμών του (Kemeñce, 2005, σ. 34).

⁸ Διασώζονται μερικές ηχογραφήσεις με ταξίμια του.

⁹ Ο Παράσχος (1912 – 1974) γεννήθηκε στην Πόλη και, όπως ο αδερφός του ο Λάμπρος, έμαθε λύρα από τον πατέρα του. Από μικρός ξεκίνησε να παίζει στα νυχτερινά κέντρα, πολλές φορές πλάι στα ξαδέρφια του και τον πατέρα του, και αναδείχτηκε σε σημαντικό εκφραστή της λύρας. Από το 1950 και μέχρι τον θάνατό του έπαιζε σε προγράμματα της Ραδιοφωνίας της Κωνσταντινούπολης (Kemeñce, 2005, σ. 50).

¹⁰ Ο πρώτος ξάδελφος του Λάμπρου, Αλέκος, τον οποίο άκουγε σε ηχογραφήσεις μετά την εγκατάστασή του στην Αθήνα, γεννήθηκε στην Πόλη ή την Σηλυβρία το 1988, μυήθηκε στην τέχνη της πολιτικής λύρας από τον θείο του Αναστάσιο Λεονταρίδη και ξεκίνησε να παίζει από πολύ μικρή ηλικία στις

ουτίστα Γιώργο Μπατζανό¹¹ (Βολιότης - Καπετανάκης, 2014, σ. 49). Στην ευρύτερη μουσική οικογένεια Λεονταρίδηδων και Μπατζανών, εντάσσονταν και τα ξαδέρφια του Λάμπρου, οι επίσης λυράρηδες, Σωτήρης Τσάνταλης (Kemençeci Sotiri),¹² και Νικολάκης Τσάνταλης. Έχοντας ως μέντορα και δάσκαλο τον πατέρα του, για τον οποίο έτρεφε μεγάλο σεβασμό, ο Λεονταρίδης έπιασε την πολιτική λύρα στα χέρια του σε πολύ μικρή ηλικία¹³ και ως νεαρός περίπου 20 ετών ήδη πραγματοποιούσε περιοδείες παίζοντας με μουσικούς της Πόλης.

Μια τέτοια μεγάλη περιοδεία, στη Μέση Ανατολή το καλοκαίρι του 1922, αποτέλεσε γεγονός - σταθμό στη ζωή του και συνάμα στην καριέρα του, καθώς στάθηκε η αφορμή για να εγκατασταθεί μόνιμα στην Ελλάδα. Η απουσία του από την Κωνσταντινούπολη κατά το ξέσπασμα του πολέμου και η μη ανάληψη των στρατιωτικών του υποχρεώσεων τον οδήγησαν σε εγκατάσταση στην Ελλάδα και τον κατέστησαν φυγά στην Πόλη με αποτέλεσμα να μην είναι δυνατόν να γυρίσει στην πατρίδα του για περίπου τριάντα χρόνια (Μπαρούνης, 2006, σ. 49). Τα πρώτα χρόνια στην Αθήνα δραστηριοποιήθηκε στον κύκλο των προσφύγων μουσικών της Πόλης και εκπροσώπησε την πολιτική σχολή και τον «αλά τούρκα»¹⁴ τρόπο παιξίματος αρχικά στα πάγκα των νυχτερινών κέντρων διασκέδασης,¹⁵ σε γλέντια και σε πανηγύρια.

Ως ο μοναδικός δεξιότηχνης της πολιτικής λύρας στην Ελλάδα εκείνη την εποχή ο Λάμπρος Λεονταρίδης καθιερώθηκε στο μουσικό στερέωμα σε σύντομο χρονικό διάστημα από την εγκατάστασή του και συνεργάστηκε με τα μεγαλύτερα ονόματα της αστικής λαϊκής μουσικής της Αθήνας. Από το 1928 και για μια δεκαετία, η παρουσία

ταβέρνες και τα νυχτερινά κέντρα της Πόλης. Καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του δραστηριοποιούνταν στα gazino (νυχτερινά κέντρα λαϊκής μουσικής) της Πόλης παίζοντας λαϊκή μουσική και παράλληλα έπαιζε στην ορχήστρα του ραδιοφώνου και πραγματοποιούσε ηχογραφήσεις από τις οποίες κάποιες σώζονται μέχρι τις μέρες μας. Πέθανε το 1950 πανώ στο πάγκο του νυχτερινού κέντρου Turkunav Gazino (Ρουλος, 2013, σσ. 59-61).

¹¹ Ο μικρός αδερφός του Αλέκου, γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1900. Με την τεχνική του διακρίθηκε ως ο καλύτερος ουτίστας της γενιάς του και ως ένας από τους καλύτερους όλων των εποχών. Επισκέφτηκε τον ξάδελφο του Λάμπρο στην Αθήνα και έπαιξε μαζί του (βλ. Παράρτημα Φωτογραφιών). Στην Πόλη ήταν ο πιο ονομαστός ρωμιός μουσικός και από τα δεκαπέντε του ήταν γνωστός ως «Udi Yorgo». Ταξίδεψε πολύ κάνοντας περιοδείες, έπαιξε λαϊκή μουσική σε μαγαζιά της Πόλης από δέκα χρονών και το 1946 ξεκίνησε να διδάσκει ούτι στο Κονσερβατόριο του δήμου. Με τον θάνατό του, στις 24 Φεβρουαρίου του 1977, έκλεισε το μεγάλο κεφάλαιο των ρωμιών μουσικών της Κωνσταντινούπολης (Τσιαμούλης & Ερευνίδης, 1998, pp. 39-40).

¹² Λίγες ηχογραφήσεις διασώζονται από τον λυράρη Σωτήρη αλλά αποδεικνύουν το ταλέντο και την ποιότητά του ως μουσικού, γεγονός που τον έκανε γνωστό στους κύκλους μουσικών της Πόλης τον 19^ο και 20^ο αι. Πέθανε στην Κωνσταντινούπολη το 1939 (Kemençe, 2005, σ. 36).

¹³ Βλ. Παράρτημα II Εικ. 2.

¹⁴ Βλ. Κοκκώνης, 2015: 97 – 131 και Ανδρίκος, 2018: 18 - 19.

¹⁵ Ένα από αυτά ο *Ταϋγετος*, που εμφανιζόταν με την Ρόζα Εσκενάζυ, τον Σέμση και τον Τομπούλη (Εσκενάζυ, 1982, σ. 23).

του στη δισκογραφία των 78 στροφών ήταν έντονη. Πραγματοποίησε εκατοντάδες ηχογραφήσεις για όλες τις μεγάλες εταιρείες,¹⁶ στην Ελλάδα και το εξωτερικό, συνοδεύοντας ξακουστούς τραγουδιστές όπως αρχικά τη Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου και τον Αντώνη Νταλγκά,¹⁷ αναδεικνύοντας τον ήχο της πολιτικής ζυγιάς με τον ουτίστα Αγάπιο Τομπούλη και άλλοτε σε solo αυτοσχεδιαστικές πρακτικές (ταξίμια) προβάλλοντας αριστοτεχνικά τον λαϊκό τρόπο παιξίματος της λύρας.¹⁸ Η ολοένα και αυξανόμενη φήμη και απήχυσή του στις αρχές της δεκαετίας του '30 ξεπέρασε τα όρια της Ελλάδας και μαζί με τους στενούς του συνεργάτες και φημισμένους μουσικούς πραγματοποίησαν αρκετές περιοδείες στην Αίγυπτο (Εσκενάζυ, 1982, σ. 24), την Ανατολή και την Ευρώπη¹⁹ για το προσφυγικό κοινό (Μπαρούνης, 2006).

Όντας ήδη καταξιωμένος μουσικός, το 1936-1937 ο Λεονταρίδης γνώρισε και παντρεύτηκε τη γυναίκα του Παναγιώτα Δανηλίδου, με καταγωγή από την Πρίγκηπο, και έναν χρόνο μετά, στις 20 Μαρτίου του 1938, απέκτησαν τον μοναχογιό τους Αναστάσιο (Τάσο) Λεονταρίδη.²⁰ Όπως αφηγείται ο γιος του στον δημοσιογράφο Ηλία Βολιότη – Καπετανάκη (2014, σ. 52), η μητέρα του γεννήθηκε περίπου το 1908, προέρχονταν από ευκατάστατη και βασανισμένη οικογένεια της Πριγκήπου και ήταν εξαιρετική καλλιτέχνης και νοικοκυρά. Μαζί με τον Λάμπρο, το 1937 χτίσανε στην οδό Κωνσταντινουπόλεως 86, στη Νέα Ελβετία, τη Βίλα Νότα, ένα αρχοντικό σπίτι με νεοκλασσικά στοιχεία και με περίφημο ψηφιδωτό μιας λύρας στο χολ,²¹ το οποίο εξυπηρετούσε ως στούντιο για μουσικές συνεντεύσεις. Ο Τάσος Λεονταρίδης αναφέρει χαρακτηριστικά στη συνέντευξή του: *«Δεν τσιγκουνεύτηκε χρήματα ο πατέρας. Ανεξάρτητα αν ήταν δύσκολο να μαζευτούνε τόσο μεγάλα ποσά, ακόμα και για τον Λάμπρο Λεονταρίδη, που είχε μεγάλη πέραση εκείνον τον καιρό. Το σπίτι ήταν φτιαγμένο και 'ζυμωμένο' με τις νότες, με τους ήχους των μουσικών οργάνων, και της λύρας του πατέρα μου και των συναδέλφων του τα όργανα, που μαζεύονταν στο σπίτι για να κάνουν*

¹⁶ Βλ. Παράρτημα Ι.

¹⁷ Οι συνεργασίες του Λεονταρίδη αναφέρονται αναλυτικά στην υποενότητα 2.2.

¹⁸ Το γνώρισμα το οποίο χαρακτήριζε και διαχώριζε τον Λάμπρο από άλλους λυράρηδες της Πόλης ήταν ότι διατήρησε τον παλιό λαϊκό τρόπο παιξίματος της λύρας ενώ την ίδια εποχή στην πατρίδα του ξεκίνησε να υιοθετείται και εν τέλει, τα 1950, επικράτησε ο κλασσικός τρόπος παιξίματος του οργάνου (Σινόπουλος, 2006).

¹⁹ Όπως αναφέρει ο Τάσος Λεονταρίδης στη συνέντευξή του στον Ηλία Βολιότη – Καπετανάκη (2014, σ. 52) πραγματοποίησε μεγάλη περιοδεία στο Παρίσι.

²⁰ Ο γιος του Λάμπρου δεν ακολούθησε τα βήματα του πατέρα του και των συγγενών του στη μουσική καθώς η μητέρα του, έχοντας στερηθεί πολύ τον σύζυγό της ο οποίος έλειπε πολύ συχνά από το σπίτι λόγω της μουσικής του καριέρας, δεν έχανε ευκαιρία να τον αποθαρρύνει και να τον απομακρύνει από τη μουσική (ό.π., σ. 56).

²¹ Βλ. Παράρτημα ΙΙ Εικ. 3.

πρόβες» (Βολιότης - Καπετανάκης, 2014, σ. 51). Στο σπίτι τους δεν έλειψαν οι επισκέψεις από συγγενείς από την Πόλη. Από φωτογραφίες φαίνεται ότι ένας από τους επισκέπτες του Λεονταρίδη ήταν ο αγαπημένος του ξάδερφος Γιώργος Μπατζανός,²² με τον οποίο ο Λάμπρος διατηρούσε στενή σχέση και για τον οποίο έτρεφε ιδιαίτερο θαυμασμό καθώς ήταν σπουδαγμένος σε ωδείο και δίδασκε στο Κονσερβατόριο της Πόλης. Στους αγαπημένους του φίλους, συγκαταλέγονται η Ρόζα Εσκενάζυ, ο Αγάπιος Τομπούλης και ο Λάμπρος Σαββαΐδης με τους οποίους τον έδεναν τότε 15 χρόνια στενής συνεργασίας στα πάλκα και στα στούντιο ηχογράφησης της εποχής. Μέσα στη Βίλα Νότα ο Λάμπρος με τους συνεργάτες του, μαζί και η Μαρίκα η Πολίτισσα, ο Γρηγόρης Ασίκης και άλλοι πολλοί φημισμένοι και αναγνωρισμένοι, πραγματοποιούσαν πρόβες που πολύ συχνά κατέληγαν σε γλέντια.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1930, η λογοκρισία που εφαρμόστηκε στο ρεμπέτικο τραγούδι και τον αμανέ από το καθεστώς δικτατορίας του Ιωάννη Μεταξά με σκοπό τον εξευρωπαϊσμό του ελληνικού κράτους, είχε ως αποτέλεσμα τη σταδιακή παρακμή του είδους που εκπροσωπούσε ο Λάμπρος και οι συμπατριώτες του. Η δισκογραφική του παρουσία περιορίστηκε δραματικά και φαίνεται να έπαυε το 1938. Από τότε, και για δύο χρόνια μέχρι τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, σύμφωνα με μαρτυρία του γιού του, ο Λεονταρίδης βρίσκεται στο Παρίσι πραγματοποιώντας μεγάλη περιοδεία. Στα χρόνια της Κατοχής και κατόπιν του Εμφυλίου Πολέμου, η οικογένειά του κατάφερε να επιβιώσει ξεπουλώντας ακριβά αντικείμενα και κοσμήματα που είχε αγοράσει και φέρει στην Ελλάδα από τις περιοδείες του. Το γεγονός ότι υπήρξε ακριβοπληρωμένος μουσικός κατά τη διάρκεια ακμής του ρεμπέτικου και της δισκογραφίας των 78 στροφών επέτρεψε στον Λάμπρο να μπορεί να εξασφαλίσει τροφή για το σπίτι του καθ' όλη τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, παρόλο που η επαγγελματική του δραστηριότητα τα χρόνια αυτά ήταν μηδενική.²³ Κατά τον Εμφύλιο Πόλεμο, συναισθηματικά καταβεβλημένος από την κατάσταση που επικρατούσε γύρω του, η μουσική παρουσία του περιορίζεται μόνο μεταξύ φίλων σε γλέντια και γάμους. Λίγους μήνες μετά το τέλος του Εμφυλίου, και συγκεκριμένα τον Ιούλιο του 1950, ο Λάμπρος μαζί με την οικογένειά του επισκέπτεται για τρεις μήνες

²² Βλ. Παράρτημα II Εικ.4^α & β.

²³ Σύμφωνα με τα λεγόμενα του Τάσου Λεονταρίδη: «Εκείνα τα κοσμήματα μας έσωσαν. Έπαιρνε χρυσαφικά της μητέρας, πήγαινε στην επαρχία και τα αντήλλαζε με είδη διατροφής, με σάρι, με αλεύρι, με λάδι. 'Σκοτωθήκανε' τότε χρυσαφικά, διαμάντια και σπίτια για ένα τενεκέ λάδι.» (Βολιότης - Καπετανάκης, 2014, σ. 53).

την Κωνσταντινούπολη και επανασυνδέεται με την οικογένεια ²⁴ και τους παλιούς του φίλους. Εκεί, μέχρι τον Σεπτέμβριο της ίδιας χρονιάς πραγματοποίησε εμφανίσεις με τον αδερφό του Παράσχο Λεονταρίδη, ο οποίος εκείνη την εποχή ήταν καταξιωμένος λυράρης, και Πολίτες μουσικούς.²⁵

Τη δεκαετία του '50 γίνεται επανέναρξη της καριέρας του Λάμπρου Λεονταρίδη στην Ελλάδα, ωστόσο η απήχησή του δεν ήταν η ίδια συγκριτικά με είκοσι χρόνια πριν. Πλέον, είχε ανατείλει μια καινούργια εποχή για το αστικό λαϊκό τραγούδι, στραμμένη στα δυτικά μουσικά πρότυπα, εστιασμένη στους δεξιότεχνες του μπουζουκιού και απομακρυσμένη από το ανατολίτικο προσφυγικό στοιχείο (Βλησίδης, 2004). Στην πρώτη πενταετία της δεκαετίας, από μαρτυρίες προκύπτει ότι εμφανίζεται συχνά στο γνωστό μαγαζί της Αθήνας *Τριάνα* του Χειλά²⁶ μαζί με συμπατριώτες του μουσικούς αλλά και τον αδερφό του Παράσχο τον Νοέμβριο του 1951 (Βολιότης – Καπετανάκης, 2014, σ. 54). Λίγο νωρίτερα την ίδια χρονιά, τον Σεπτέμβριο του 1951 πραγματοποιεί περιοδεία στην Πόλη με τον Τομπούλη, την Εσκενάζυ και τον Σαββαΐδη και μαζί με τον αδερφό του Παράσχο και τον βιρτουόζο του κλαρίνου Sukru Tunar ηχογραφούν μια σειρά από τραγούδια για λογαριασμό της αμερικανικής δισκογραφικής εταιρείας Balkan (Μπαρούνης, 2006).

Τις τελευταίες του ηχογραφήσεις εικάζουμε ότι πραγματοποίησε μεταξύ 1952 και 1954 σε βινύλια 78 στροφών αναμειγνύοντας τον ήχο της λύρας με εκείνον του μπουζουκιού²⁷ και προς το τέλος της ζωής του, το 1962, συμμετέχοντας σε μερικούς δίσκους 45 και 33 στροφών²⁸ με Έλληνες και Τούρκους μουσικούς (Μπαρούνης, 2006). Εκτός από τις ηχογραφήσεις, πολύτιμο απομεινάρι της ζωής του αποτελούν οι δύο ταινίες που είχε πάρει μέρος ως μουσικός ανατολίτικης ορχήστρας μαζί με τον Λάμπρο Σαββαΐδη και την κόρη του Καίτη, και τον Γρηγόρη Ασίκη στην μία εκ των

²⁴ Οι γονείς του είχαν ήδη πεθάνει κατά την περίοδο της Κατοχής (ό.π., σ. 53).

²⁵ Μέχρι τότε άκουγε τους μουσικούς της Πόλης σε δίσκους και στο ράδιο από έναν δέκτη μετασκευασμένο σε ραδιόφωνο παγκόσμιας εμβέλειας που είχε βρει σε αγγλικό τανκ μετά την Κατοχή (ό.π., σ. 49).

²⁶ Αφηγείται ο ουτίστας Γιάννης Σούλης: «*Δούλεψα ύστερα (αρχές του 50) με τον Οηδοντάκη το Γιάννη, με το Σαλονικιό, με το Λορέντζο - καλό βιολί - Σμυρνιός - έναν Τσίτρο Παναγιώτη, με τσι Λάμπροι - ο ένας Λάμπρος έπαιζε λύρα, την καλύτερη λύρα, κι ο αδελφός του απ' την Πόλη, πρώτος, ο Παράσχος. Τον είχε φέρει κι ο Χειλάς εδώ. Είχανε φέρει ένα κανόνι κι ένα βιολί και δύο κοπέλες χανούμισσες και γυρεύανε να παίξει ένας αλα τούρκα ούτι. Παίζονε πολλοί, αλλά αλα τούρκα είναι άλλα δεν μπορούν να παίξουν. Πήγα στον Χειλά - για ένα μήνα είχανε συμφωνία - έπαιζα κι εκεί πέρα με τσι Λάμπροι. Θέλω να σου πω ότι με όλους. Με τη Ρόζα, με τη Μαρίκα Πολίτισσα, με τη Γεωργία τη Μητάκη, με τη Ρίτα Αμπατζή, ύστερα με χορεύτριες Τακούι, Βαλουί, Σερανούς, καλές χορεύτριες Αρμένισσες» (Παπαδάκης, 1983, σ. 177).*

²⁷ Έχουν βρεθεί τρεις ηχογραφήσεις στις οποίες ακούγεται καθαρά ο ήχος της πολιτικής λύρας αλλά δεν αναγράφεται στις ετικέτες των δίσκων ούτε υπάρχει κάποια προσφώνηση μέσα στην ηχογράφιση.

²⁸ Γίνεται αναφορά τίτλων στην επόμενη Ενότητα.

δύο. Αυτές είναι η ταινία *Οι Απόχηδες των Αθηνών*²⁹ του 1950 και η ταινία *Φτώχεια, έρωσ και κομπίνες* του 1956.³⁰

Ανακαλώντας στη μνήμη του τον πατέρα του, ο γιος του Λεονταρίδη αναφέρει: «Ήταν ένας κιμπάρης, ένας άρχοντας, ένας πασίγνωστος καλλιτέχνης στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, [...], το παίξιμο της λύρας του πατέρα είχε ιδιαιτερότητα. Δεν υπέστη την αλλαγή των λυράρηδων στην Πόλη, που υιοθέτησαν πιο κλασσικούς τρόπους παιξίματος. Επειδή ο Λάμπρος έφυγε και βρέθηκε στην Μέση Ανατολή και στην Ελλάδα διατήρησε το αυθεντικό, λαϊκό παίξιμο. Δεν υπήρχε άλλος να παίζει με τον τρόπο του. Μια γενιά εκπληκτικών μουσικών, όπως ο πατέρας μου, ο Λάμπρος με το κανονάκι, ο Τομπούλης με το ούτι. Ανεξάρτητα αν υπέστησαν επαγγελματική πτώση μέχρι το τέλος της ζωής διατήρησαν την αρχοντιά.» (Βολιότης - Καπετανάκης, 2014, σ. 58).

Ο Λάμπρος Λεονταρίδης πέρασε τα τελευταία χρόνια της ζωής του πικραμένος και παραγκωνισμένος από τα μουσικά δρώμενα.³¹ Από το 1958 μέχρι τη λήξη της ζωής του από καρκίνο τον Απρίλιο του 1965 λύρα έπαιζε στο ταβερνάκι που πήγαινε να συναντήσει τους φίλους του και μόνο για την παρέα του.

²⁹ Βλ. Παράρτημα II Εικ.5 .

³⁰ Και οι δύο ταινίες υπάρχουν σε ιστοσελίδες στο διαδίκτυο.

³¹ Όπως αναφέρει ο γιος του: «Μετά την Τριάνα που είπαμε, έπαιζε σε κέντρα, αλλά χρόνο τον χρόνο η δουλειά ήταν φθίνουσα, έως το 1958, που έλειψε πλήρως. Εν τω μεταξύ από το 1960 αρρώστησε κιόλας, η πάθηση επώδυνη. Και οικονομικά βέβαια. Τότε δεν ήταν ασφαλισμένοι οι καλλιτέχνες. Το βάρος το σήκωνα εγώ. [...] Προηγήθηκε κάταγμα στη λεκάνη, κυκλοφορούσε καναδυό χρόνια με μπαστούνι και μετά ήρθε ο καρκίνος» (Βολιότης - Καπετανάκης, 2014, σ. 56).

1.2. Η αστική μουσική της Κωνσταντινούπολης και της Αθήνας (τέλη 19ου αι. έως αρχές 20ου αι.)

Η παρουσία του Λάμπρου Λεονταρίδη στο μουσικό γίγνεσθαι της Ελλάδας είναι γνωστή και φανερή από το έργο που άφησε στη δισκογραφία των 78 στροφών σε διάρκεια περίπου τριάντα ετών, από φωτογραφίες της εποχής, καθώς και μαρτυρίες ανθρώπων του οικογενειακού και εργασιακού του περιβάλλοντος. Ωστόσο, ελάχιστες είναι οι πληροφορίες που σώζονται για εκείνον και την ταυτότητα του ως μουσικός στην Κωνσταντινούπολη στα πρώτα χρόνια της ζωής του.

Σε μια ολοκληρωμένη προσπάθεια ανάλυσης των συνθηκών μέσα στις οποίες γεννήθηκε, διαμορφώθηκε καλλιτεχνικά και έδρασε, είναι απαραίτητο να γίνει αναφορά στα ιστορικά, πολιτικά και κοινωνικά δεδομένα και στις εξελίξεις που χρωμάτισαν και σχημάτισαν τη μουσική σκηνή στην Τουρκία, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, και στην Ελλάδα, κατά το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα, και συγκεκριμένα στα κυρίαρχα αστικά κέντρα τους, την Κωνσταντινούπολη και την Αθήνα.

Έτος ορόσημο αποτέλεσε το 1922, όταν οι δύο μητροπόλεις συνδέθηκαν περισσότερο από ποτέ λόγω των πολιτικών γεγονότων που είχαν ως αποτέλεσμα τις πληθυσμιακές ανταλλαγές μεταξύ των δύο χωρών.

1.2.1. Κωνσταντινούπολη: ένα χωνευτήρι παραδόσεων

Η Κωνσταντινούπολη κουβαλώντας μια ιστορία αιώνων αποτέλεσε τόπο εμποτισμένο με τις μνήμες ανθρώπων διαφόρων εθνοτήτων και θρησκειών, αναδείχθηκε ως το μεγαλύτερο πολιτισμικό κέντρο του Βυζαντίου και μετέπειτα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας της οποίας αποτέλεσε συμπυκνωμένη μικρογραφία. Εκκινώντας από το Βυζάντιο, σε μεγάλο βαθμό διασώζονται μαρτυρίες και περιγραφές για την εκκλησιαστική μουσική των Βυζαντινών, τα μουσικά όργανα και τις τελετές τους, ενώ είναι ελάχιστες οι πληροφορίες και τα γραπτά τεκμήρια για την κοσμική και λαϊκή μουσική της περιόδου (Μαλιάρας, 2004, σσ. 67-68). Με την κατάκτηση της Πόλης από τους Οθωμανούς ένα νέο μωσαϊκό από φυλές και θρησκείες άρχισε να συντίθεται καθώς οι σουλτάνοι που διαδέχθηκαν τους βυζαντινούς αυτοκράτορες εξανάγκασαν και παράλληλα ενθάρρυναν την εγκατάσταση πληθυσμιακών ομάδων στην Πόλη και

τις γύρω κοντινές περιοχές, με σκοπό την ενίσχυση και ανάπτυξη της οικονομίας (Γεωργιάδης, 2006, σ. 30). Αυτή η μεταφύτευση πληθυσμών είχε ως αποτέλεσμα η Κωνσταντινούπολη να γίνει ένα χωνευτήρι πολιτισμών, ένας τόπος στον οποίο συγκεντρώνονταν και έσμιγαν οι παραδόσεις, τα ήθη και έθιμα και συγχρόνως η μουσική όλων αυτών των διαφόρων φυλετικών ομάδων που την κατοικούσαν.

Κατά τον μουσικό και εθνομουσικολόγο Martin Stokes (1994), η μουσική είναι ένας τρόπος με τον οποίο τα μέλη μιας κοινότητας διαμορφώνουν, ορίζουν και ερμηνεύουν την ιδιαίτερη ταυτότητά τους και ταυτόχρονα προσδιορίζονται και οριοθετούνται στο σύνολο μιας κοινωνίας συγκρίνοντας τους «εαυτούς» με τους «άλλους». Αυτή η θέση επιβεβαιώνεται στην περίπτωση του πολυεθνικού και πολυφυλετικού ψηφιδωτού της Κωνσταντινούπολης, καθώς οι εθνικές και θρησκευτικές κοινότητες που έδρασαν εκεί, οργανωμένες στα λεγόμενα μιλέτια³², διατήρησαν και διέσωσαν τη λαϊκή τους μουσική, όπως και τη θρησκευτική τους, στους δικούς τους χώρους (Aksoy, 1994).

Οι Ρωμιοί αποτελούσαν τη δεύτερη μεγαλύτερη κοινότητα στην Πόλη (μετά τους Τούρκους), συγκεντρωμένοι σε συγκεκριμένες συνοικίες της, χωριστά από τις γειτονιές (μαχαλάδες) των άλλων εθνοτικών ομάδων, στην ευρωπαϊκή και ασιατική μεριά της. Κέντρο των δραστηριοτήτων τους, κυρίως στον τομέα της διασκέδασης, ήταν ο Γαλατάς και η συνοικία του Πέραν (Γεωργιάδης, 2006, σσ. 32-33). Η ύπαρξη και η δράση των Ρωμιών μουσικών είναι ιδιαίτερα έντονη στις ταβέρνες (μεϊχανέδες³³), τα μουσικά καφενεία και τα νυχτερινά κέντρα της Πόλης. Η παρουσία των μουσικών και συνθετών από το ρωμέικο μιλέτι στο Παλάτι του Σουλτάνου εντοπίζεται από τον 17^ο αι.. Εκεί, Χριστιανοί, Μουσουλμάνοι, Εβραίοι, Πέρσες και Αρμένιοι από κοινού συνέβαλαν με τις πρωτότυπες συνθέσεις τους, βασισμένες στο αραβοπερσικό σύστημα των μακαμιών, στη διαμόρφωση της λόγιας μουσικής της Πόλης, της μουσικής του Παλατιού και ανέδειξαν ένα είδος κυκλικής μουσικής, το *fasil*³⁴ (Τσιαμούλης & Ερευνίδης, 1998). Ωστόσο, εκτός των ορίων της αυλής του Σουλτάνου, οι Ρωμιοί, όπως και τα μέλη από τις διάφορες άλλες ομάδες που αναφέρθηκαν, εκφράζονταν με τις ιδιαίτερες λαϊκές και θρησκευτικές μελωδίες και τους χορούς τους άλλοτε ξεχωριστά

³² Στην Οθωμανική Αυτοκρατορία τα μιλέτια ήταν κοινότητες διαχωρισμένες στην κοινωνία με βάση τη θρησκεία των μελών τους. Το ρωμέικο μιλέτι αποτελούνταν από Χριστιανούς Ορθόδοξους, συνεπώς Έλληνες, Ρουμάνους, Βούλγαρους και Σέρβους (Τσιαμούλης & Ερευνίδης, 1998, σ. 309)

³³ Βλ. Ατζακάς, 2012, σσ. 32-33

³⁴ Για τον ορισμό του *fasil* (φασήλ) βλ. Τσιαμούλης & Ερευνίδης, 1998, σ. 291

και άλλοτε συμπράττοντας διακοινοτικά³⁵ (Πούλος, 2015, σ. 65). Την ίδια εποχή, στα μεγάλα αστικά κέντρα της Οθωμανικής επικράτειας, συμπεριλαμβανομένης της Κωνσταντινούπολης, δημιουργήθηκαν αμιγώς μουσικοί χώροι, ταβέρνες και καφενεία, στους οποίους Ρωμιοί, Εβραίοι, Αρμένιοι και Τσιγγάνοι διασκεδαστές ψυχαγωγούσαν τα πλήθη με μουσική και χορό, συνοδεία αλκοολούχων ποτών (Conway Morris, 1980, σ. 2).

Η ύπαρξη τόσων πολλών πολιτιστικών στοιχείων που αφορούσαν στη μουσική και το χορό ήταν μια πρόκληση προς τους Ρωμιούς μουσικούς να τα αξιοποιήσουν και να τα παρουσιάσουν στο κοινό της Κωνσταντινούπολης, το οποίο δεδομένης της οικονομικής ευμάρειας που επικρατούσε, συνέρρεε στα μουσικά πάλκα της εποχής. Κατά την περίοδο της βασιλείας του Σουλτάνου Αμπντούλ Χαμίτ Β', στα τέλη του 19^{ου} αι., στην περιοχή του Πέραν άρχισαν να ιδρύονται νυχτερινά κέντρα, τα gazino, τα οποία σταδιακά υπερίσχυσαν έναντι των ταβερνείων και των μουσικών καφενείων της Πόλης (Pennanen, 2004, σ. 6). Σε αυτούς τους χώρους διασκέδασης, μη μουσουλμάνοι μουσικοί, εκ των οποίων οργανοπαίχτες ή συνθέτες που δραστηριοποιούνταν στο Παλάτι, παρουσίαζαν ένα είδος μουσικής βασισμένο κατά πολύ στην κλασική κυκλική φόρμα fasıl, ωστόσο εμπλουτίζοντάς το με στοιχεία από τη λαϊκή τους κουλτούρα (Feldman, 1990/1991, σ. 76). Οι ορχήστρες που εμφανίζονταν στα gazino ονομάζονταν ορχήστρες Ince Saz, δηλαδή ορχήστρες ψιλών οργάνων (Στεφανίδης, 2003), και αποτελούνταν από οργανοπαίχτες ασυγκέραστων οργάνων όπως το κανονάκι, το ούτι, το πολίτικο λαούτο, το βιολί και η πολίτικη λύρα καθώς και από τραγουδιστές, τους λεγόμενους «χανεντέδες». Ονομαστοί Ρωμιοί μουσικοί οι οποίοι απάρτιζαν αυτές τις ορχήστρες από την εποχή ίδρυσης των νυχτερινών κέντρων στο Πέραν προέρχονταν από τον άμεσο συγγενικό κύκλο του Λάμπρου Λεονταρίδη. Μερικοί εξ αυτών ήταν ο πατέρας του, Αναστάσιος Λεονταρίδης, και μετέπειτα ο αδερφός του, Παράσχος, τα ξαδέρφια του Σωτήρης Τσάνταλης, Αλέκος και Γιώργος Μπατζανός, δυστυχώς όμως δεν υπάρχουν πληροφορίες σχετικά με τη δραστηριότητα του νεαρού τότε λυράρη Λάμπρου στα κέντρα διασκέδασης της Πόλης πριν τον ερχομό του στην Ελλάδα (Τσιαμούλης & Ερευνίδη, 1998).

³⁵Χαρακτηριστικό παράδειγμα τόπων στους οποίους καλλιτέχνες και μουσικοί συνευρίσκονταν ανεξάρτητα από την εθνότητα ή την θρησκεία τους είναι οι τεκέδες των Μεβλεβί δερβίσηδων (Ατζακάς, Οι άνθρωποι του ξύλου: Το ούτι από τις παρυφές του ανατολικού μουσικού πολιτισμού στη σύγχρονη αστική κουλτούρα του ελλαδικού χώρου, 2012).

1.2.2. Η Αθήνα στην ακμή των καφέ αμάν

Κατά το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, η σύσταση της νέας εθνικής ελληνικής ταυτότητας έπρεπε να τοποθετεί την Ελλάδα στον χάρτη της Ευρώπης ως μια χώρα που λειτουργεί κατά τα δυτικά πρότυπα διατηρώντας ωστόσο τα μοναδικά πολιτισμικά της γνωρίσματα (Κοκκώνης, 2017, σ. 98). Επαναφέροντας την άποψη του Stokes (1994) περί αίσθησης ταυτότητας και εντοπιότητας που προσδίδει στα μέλη μιας κοινότητας η ιδιαίτερη μουσική της, αντιλαμβάνεται κανείς ότι και στην περίπτωση της Ελλάδας το θέμα της παραγωγής της μουσικής εκείνης της περιόδου δεν μπορούσε να μείνει ανέγγιχτο. Ωστόσο, το ζήτημα της μουσικής και συγκεκριμένα της μουσικής εντός του αστικού ιστού έμελλε να αποτελεί ένα πεδίο έντονης αντιπαράθεσης.³⁶

Την ίδια εποχή, και κατά την κορύφωση αυτής της διαμάχης, ακολουθώντας την τάση στις μεγαλουπόλεις της γείτονας χώρας (Κωνσταντινούπολη και Σμύρνη) κάνουν την εμφάνισή τους στα μεγάλα αστικά κέντρα της Ελλάδας (Αθήνα, Θεσσαλονίκη, Γιάννενα), τα πρώτα μουσικά καφενεία – καφωδεΐα, τα λεγόμενα καφέ αμάν και καφέ-σαντάν (chantants). Στον πυρήνα τους, τα καφέ αμάν αντιπροσώπευαν τις λαϊκές παραδόσεις της ανατολικής Μεσογείου και προσέλκυαν τους ακροατές με ανατολίτικες μελωδίες. Σύμφωνα με την πρωτότυπη έρευνα – θησαυρό του Θεόδωρου Χατζηπανταζή (1986) για την ύπαρξη και λειτουργία των καφέ αμάν στην Ελλάδα, το πρώτο υπαίθριο καφωδεΐο ανατολικής μουσικής της Αθήνας, με τον αρχικό όρο καφέ-σαντούρ, χρονολογείται περί τα 1873. Σε μια προσπάθεια λεπτομερούς προσέγγισης και ανάλυσης της λειτουργίας των καφέ αμάν κατά τα πρώτα χρόνια εμφάνισής τους, οι ερευνητές αντιμετωπίζουν δυσκολίες καθώς πρόκειται για ένα πεδίο στο οποίο δεν εντοπίζονται γραπτές πηγές πληροφοριών παρά μόνο δημοσιεύσεις στον Τύπο της Αθήνας με σχολιασμούς υπέρ ή κατά της φύσης τους. Τα χρόνια που ακολούθησαν, και για περίπου είκοσι έτη πριν την είσοδο στον 20^ο αι. οι χώροι αυτοί, υπαίθριοι και κλειστοί, με τη νέα ονομασία «καφέ αμάν», συγκέντρωναν όλο και περισσότερο ενδιαφέρον, κατέκλυσαν την Αθήνα, γνώρισαν μια περίοδο έντονης ακμής και αναδείχθηκαν, από το 1886 και για περίπου μια δεκαετία, στα κυριότερα κέντρα διασκέδασης της περιόδου.³⁷ Στα πάλκα τους φιλοξενούνταν πλήθος περιοδεύοντων

³⁶ Βλ. Χατζηπανταζής, 1986, σσ. 31-41

³⁷ Για το μουσικό σκάνδαλο που «ξέσπασε» στην Αθήνα το 1883 και βοήθησε στη γεφύρωση του χάσματος μεταξύ της εξευρωπαϊσμένης αστικής τάξης και των λάτρων της Ανατολής βλ. Χατζηπανταζής, 1986, σσ. 49-53

μουσικών σχημάτων, πολλές φορές από την Πόλη και την Σμύρνη. Οι ορχήστρες αποτελούνταν κυρίως από βιολιά, σαντούρια και λαούτα, στα χέρια Ελλήνων της Ανατολής, Τούρκων, Αρμένιων, Εβραίων, Τσιγγάνων και Ρουμάνων αντρών οργανοπαιχτών και από γυναίκες τραγουδίστριες (Ρωμιές, Αρμένιες, Εβραίες, Αιγύπτειες), οι οποίες με τις φωνητικές και χορευτικές τους ικανότητες μάγευαν τα πλήθη και αναδεικνύονταν σε πρωταγωνίστριες των κέντρων. Δεν έλειπε όμως και η εκπροσώπηση του δημοτικού ιδιώματος της υπαίθρου από ντόπιους μουσικούς, γνώστες του σχετικού ρεπερτορίου, οι οποίοι προσέθεταν στην ορχήστρα και το ηχόχρωμα του κλαρίνου. Το ρεπερτόριο της ορχήστρας περιλάμβανε τραγούδια τουρκικά και φωνητικές φόρμες με τουρκικό ή ελληνικό στίχο, διατηρώντας την χαρακτηριστική τροπική διάθεση και πλοκή τους (Conway Morris, 1980, σ. 4), αραβικά και αρμένικα, τραγούδια από τα ιδιαίτερα τοπικά ιδιώματα της εγχώριας μουσικής της υπαίθρου και των Βαλκανίων καθώς και οργανικές μελωδίες (Ατζακάς, 2012, σσ. 42-43).

Παρόλο που τα καφέ αμάν πρωταγωνίστησαν στον τομέα διασκέδασης της πρωτεύουσας τα τελευταία 15 χρόνια του 19^{ου} αι., συγκεντρώνοντας εντός τους ένθερμο κοινό από διάφορα και ετερόκλητα κοινωνικά στρώματα, η ανατολή του καινούργιου αιώνα σηματοδοτεί την παρακμή και υποχώρησή τους. Από το 1910, λόγω των πολιτικών εξελίξεων που ακολούθησαν, με τους Βαλκανικούς Πολέμους και αργότερα με τη Μικρασιατική Καταστροφή, η Ελλάδα δεν αποτελούσε πλέον έδαφος στο οποίο μπορούσαν να φιλοξενηθούν τα πολυεθνικά αυτά μουσικά πάλκα (Χατζηπανταζής, 1986, σ. 101).

1.2.3. Η μουσική των προσφύγων της Μικρασιατικής Καταστροφής

Ιστορικές και πολιτικές εξελίξεις που έλαβαν χώρα στην Ελλάδα, τα νότια Βαλκάνια και την Τουρκία στο πρώτο τέταρτο του προηγούμενου αιώνα είχαν ως συνέπεια τον πλήρη ανασχηματισμό των εθνοτικών συστατικών στοιχείων της ελληνικής αστικής κοινωνίας και ιδιαιτέρως της αθηναϊκής κοινωνίας. Η έναρξη των Βαλκανικών Πολέμων και κατόπιν το ασταθές και βίαιο κλίμα στα Βαλκάνια, η συρρίκνωση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος, ο Εθνικός Διχασμός και το σχέδιο της Μεγάλης Ιδέας, η απαξίωση του ιδιαίτερου πολυεθνικού μωσαϊκού της Τουρκίας με σκοπό τον σχηματισμό ενός σύγχρονου τουρκικού έθνους - κράτους, ήταν

γεγονότα που οδήγησαν στη Μικρασιατική Καταστροφή το 1922 και στη συνέχεια, με τη συνθήκη της Λωζάνης το 1923, στη βίαιη και απότομη μετακίνηση πληθυσμών (Hirschon, 2003, σσ. 4-9). Κάτω από αυτές τις συνθήκες, η Αθήνα αποτέλεσε ένα από τα σημαντικότερα αστικά κέντρα υποδοχής των προσφύγων της Μικράς Ασίας, της Ανατολίας και της Πόλης.

Η άφιξη και εγκατάσταση των προσφύγων στην Αθήνα επηρέασε βαθιά την αστική κουλτούρα τα χρόνια μέχρι τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο. Η ανάγκη τους να διατηρήσουν την ιδιαίτερη τους ταυτότητα και τις μνήμες από τη μέχρι πρότινος πατρίδα τους ανεξίτηλες, εμπλούτισε με νέα μουσικά ακούσματα το τραγούδι στα αστικά κέντρα (James, 2001, σ. 7). Στα είδη της μουσικής που έφεραν μαζί τους συγκαταλέγονται συνθέσεις για πιάνο μουσικών της Σμύρνης, λαϊκή δυτικοτροπη μουσική της Σμύρνης, τραγούδια από τα χωριά της Μικράς Ασίας και της Καππαδοκίας, αμανέδες, χοροί, σαρκιά³⁸ της Πόλης και ρεμπέτικα τραγούδια της Σμύρνης (Gauntlett, 2003, σ. 250). Με την πάροδο του χρόνου, τα στέκια στα οποία παιζόταν η μουσική των προσφύγων (καφέ αμάν και νυχτερινά κέντρα) άρχισαν να πληθαίνουν και επέτρεψαν στον μεγάλο αριθμό των καταρτισμένων και έμπειρων μουσικών να επικοινωνήσουν τη μουσική τους και σύντομα να επικρατήσουν στα πάγκα της Αθήνας, των υπόλοιπων αστικών κέντρων αλλά και της υπαίθρου (Conway Morris, 1980, σ. 5). Ταυτόχρονα όμως, αυτή η γρήγορη και τόσο επιτυχής ένταξή τους προκάλεσε την έντονη δυσαρέσκεια των μελών των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων των μεγαλουπόλεων, οι οποίοι τους αντιμετώπιζαν ως πολίτες δεύτερης κατηγορίας λόγω της χρήσης τουρκικής γλώσσας στα τραγούδια τους και των ανατολίτικων - τουρκικών διαστημάτων στις μελωδίες τους (Feldman, 1990/1991, σ. 85). Στα επόμενα δέκα χρόνια από την εγκατάστασή τους, η αυξανόμενη φήμη και ζήτησή τους ξεπέρασε τα όρια της Ελλάδας και τους ταξίδεψε σε θέατρα και μουσικά κέντρα του εξωτερικού πραγματοποιώντας περιοδείες σε όλον τον κόσμο για Έλληνες της διασποράς και λάτρεις του συγκεκριμένου είδους.

Την ίδια εποχή, μια καθοριστικής σημασίας εξέλιξη, η οποία ενίσχυσε την παρουσία, αποδοχή και δραστηριότητα των Ελλήνων προσφύγων μουσικών και συνάμα διαμόρφωσε τις αστικές μουσικές πρακτικές ήταν η συμμετοχή τους στη δισκογραφική παραγωγή. Η είσοδος των προσφύγων στην παγκόσμια βιομηχανία του γραμμοφώνου ισχυροποίησε κατά πολύ τη θέση μουσικών, τραγουδιστών και

³⁸ Για τον ορισμό και την μορφή των sarki βλ. Ανδρικόκ, 2018, σ. 22

συνθετών εντός του αστικού ιστού, ανέδειξε πολλούς από αυτούς σε αστέρες της εποχής και τοποθέτησε αρκετούς σε σημαντικές θέσεις της μουσικής βιομηχανίας (Λιόντου Μωχάμεντ, 2011, σ. 17). Κατά τη διάρκεια της ακμής της δισκογραφίας στο Μεσοπόλεμο (1928 – 1937), ονομαστοί οργανοπαίχτες και τραγουδιστές ταξίδεψαν στο εξωτερικό πραγματοποιώντας εκατοντάδες ηχογραφήσεις για εταιρείες όπως η Odeon, η Columbia, η Pathé και άλλες. Έτσι, στη δισκογραφική παραγωγή της περιόδου παρατηρείται πληθώρα και ποικιλία καταγραφών με μουσικά σχήματα που αντιπροσώπευαν και κάλυπταν το ευρύ εκτελεστικό και υφολογικό φάσμα που αναπαράγονταν στα μεγάλα αστικά κέντρα. Δίσκοι βινυλίου 78 στροφών με την πολιτική λύρα του Λεονταρίδη, κανονάκι και ούτι που εκπροσωπούσαν το ρεπερτόριο του Καφέ Αμάν με βάση τη μουσική κουλτούρα της Πόλης,³⁹ σαντούρια και βιολιά για το Συμυρναϊκό τραγούδι, λαϊκές κιθάρες των μεταναστών της Αμερικής, λαϊκές ορχήστρες με μπουζούκια για την ανάδειξη του Πειραιώτικου ιδιώματος καθώς και μουσικά σχήματα με οργανολόγιο από το ρεπερτόριο της υπαίθρου σε ηχογραφήσεις δημοτικών τραγουδιών, ήταν τα κυριότερα είδη αστικής – λαϊκής μουσικής που συναντούσε ο ακροατής και αγοραστής εκείνη την εποχή (Ανδρικός, 2018, σσ. 18-19). Το γεγονός αυτό, αποτέλεσε μια μεγάλη επανάσταση στην ιστορία του αστικού τραγουδιού καθότι πλέον, σε αντίθεση με τα δεδομένα του προηγούμενου αιώνα, ήταν εφικτό να καταγράφονται και να αναπαράγονται τα τραγούδια και οι δεξιοτεχνικές εκτελέσεις μουσικών και τραγουδιστών, να εξάγονται από τις ετικέτες ακριβείς πληροφορίες για το είδος, τους συντελεστές, τους συνθέτες και τα όργανα της ορχήστρας και κυρίως, με την πάροδο των χρόνων, να διασώζονται ακέραια σε δίσκους 78 στροφών για τις επόμενες γενιές.

Από τις ηχογραφήσεις και πληθώρα τεκμηρίων όπως φωτογραφίες, μαρτυρίες και γραπτές πηγές αναδείχθηκαν ξακουστοί εκφραστές και πρωταγωνιστές της αστικής λαϊκής μουσικής της περιόδου του Μεσοπολέμου. Η τραγουδίστρια Ρόζα Εσκενάζυ, ο τραγουδιστής και συνθέτης Αντώνης Διαμαντίδης (Νταλγκάς) και ο Γρηγόρης Ασίκης, ο ουτίστας Αγάπιος Τομπούλης, ο κανονιέρης Λάμπρος Σαββαΐδης και ο πρώτος και μοναδικός λυράρης του είδους Λάμπρος Λεονταρίδης ήταν οι κυριότεροι εκφραστές της αστικής μουσικής που κατέφτασε από την Πόλη και άνθισε στην Αθήνα, της λεγόμενης «πολιτικής σχολής». Από το 1928 και για δέκα περίπου χρόνια,

³⁹ Όπως αναφέρει ο Pennanen (2004, σ.2) ένα μεγάλο μέρος της ελληνικής δισκογραφίας των δεκαετιών '20 – '30 ήταν τραγούδια τουρκικά με προσαρμοσμένο ελληνικό στίχο και ενορχήστρωση Ελλήνων μουσικών.

πραγματοποίησαν πλήθος εμφανίσεων (σε μουσικά κέντρα και πανηγύρια), ηχογραφήσεων και περιοδειών. Ωστόσο, η επιβολή λογοκρισίας από το καθεστώς του Ι. Μεταξά και κατόπιν η έναρξη του Β' Παγκοσμίου πολέμου είχε ως αποτέλεσμα την απαξίωση και παρακμή της μουσικής των προσφύγων. Με τη λήξη του πολέμου και την είσοδο στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα, ακολούθησε η σταδιακή περιθωριοποίηση των μουσικών του προπολεμικού αστικού τραγουδιού καθώς ανέτειλε μια εποχή κατά την οποία οι μουσικές προτιμήσεις του κοινού μετατοπίστηκαν προς ένα νέο είδος πιο «ελαφρύ» σε μουσική και θεματολογία (Pennanen, 2004, σ. 12)

ΕΝΟΤΗΤΑ II: Το καλλιτεχνικό έργο του Λάμπρου Λεονταρίδη

2.1. Εισαγωγή

Η φιγούρα του Λάμπρου Λεονταρίδη είναι άμεσα συνυφασμένη με τον ήχο της πολιτικής λύρας στην ιστορία του προπολεμικού αστικού τραγουδιού. Παρόλο που δεν συναντώνται λεπτομερείς πληροφορίες σχετικά με τη ζωή του στην Πόλη, ορισμένες ελάχιστες μαρτυρίες φανερώνουν την επαγγελματική του δραστηριοποίηση στο μουσικό στερέωμα της Κωνσταντινούπολης.⁴⁰ Ως μέλος μιας από τις πιο γνωστές οικογένειες Ρωμιών μουσικών είναι αρκετά πιθανό να είχε εξοικειωθεί από παιδική ηλικία στη γλώσσα επικοινωνίας και τις συνήθειες των επαγγελματιών μουσικών στα μαγαζιά της Πόλης.⁴¹

Από τις πηγές και τις μαρτυρίες που διαθέτουμε, ωστόσο, καθώς και από τον Πίνακα των ηχογραφήσεων του Παραρτήματος I είναι δυνατόν να αντληθούν συμπεράσματα που αφορούν στα είδη των ηχογραφήσεων και στις συνεργασίες του Λεονταρίδη στη διάρκεια των σαράντα περίπου χρόνων δράσης του με την εγκατάστασή του στην Αθήνα. Σύμφωνα με τον Μπαρούνη (2006) οι λαϊκοί παραδοσιακοί οργανοπαίχτες δεν έκαναν την είσοδό τους στη δισκογραφία πριν το 1927 ωστόσο είχαν ενεργή παρουσία στα πάλκα των κέντρων διασκέδασης και στα πανηγύρια. Η προσπάθεια χρονολόγησης των ηχογραφήσεων της εποχής αποτελεί πεδίο της έρευνας με ιδιαίτερη δυσκολία. Η αδυναμία πρόσβασης στους περισσότερους πρωτότυπους δίσκους 78 στροφών και συνάμα οι αντικρουόμενες ημερομηνίες σε καταλόγους, βάσεις δεδομένων και άλλες πηγές δεν επιτρέπουν να καθοριστεί με ακρίβεια το έτος της πρώτης του ηχογράφησης. Ακολουθώντας το νήμα της παρουσίας του Λάμπρου στη βιομηχανία της δισκογραφίας, από τα ηχητικά ευρήματα της παρούσας έρευνας φαίνεται πως συμμετέχει και αναφέρεται σε δίσκους 78 στροφών πρώτη φορά το 1928. Με αφετηρία τα παραπάνω, και δεδομένου του ότι η πορεία του στη δισκογραφία έπαυσε μετά από μια δεκαετία, για διάστημα περίπου δέκα χρόνων, λόγω των ιστορικών και πολιτικών εξελίξεων, ο Λάμπρος Λεονταρίδης συνεργάστηκε

⁴⁰ Μία από αυτές και το γεγονός ότι με το ξέσπασμα της Μικρασιατικής Καταστροφής βρισκόταν σε περιοδεία στη Μ. Ανατολή.

⁴¹ Τα παραπάνω ωστόσο αποτελούν εικασίες της ερευνήτριας καθώς δεν υπάρχουν ίχνη της δραστηριότητάς του την εποχή πριν από τη φυγή του.

σχεδόν με όλους τους γνωστούς μουσικούς, τραγουδιστές και συνθέτες της εποχής και επίσης ηχογράφησε στις περισσότερες εταιρείες της περιόδου.

2.2. Οι συνεργασίες

Με βάση τους πίνακες ηχογραφήσεων που βρίσκονται στο Παράρτημα Ι θα περιγραφούν συνοπτικά και με ενδεικτικά παραδείγματα οι συνεργασίες του Λεονταρίδη κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου.

Αγάπιος Τομπούλης

Από τους πρώτους και πιο στενούς συνεργάτες και φίλους του Λάμπρου, καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του, ήταν ο αρμενικής καταγωγής ουτίστας, ο ξακουστός Αγάπιος Τομπούλης. Γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη και η ημερομηνία γέννησής του αποτελεί μυστήριο, με την εγγονή του κα. Αλέκα να υποστηρίζει ότι γεννήθηκε περίπου το 1879 (Λιόντου Μωχάμεντ, 2011, σ. 12) ενώ ο ερευνητής Risto Pekka Pennanen (2009, σ. 128) σημειώνει σε άρθρο του ως έτος γέννησης του το 1891. Τα παιδικά του χρόνια στην Πόλη τα έζησε στην περιοχή του Βοσπόρου και μέχρι την εγκατάσταση του στην Ελλάδα, περίπου το 1918, παντρεύτηκε δυο φορές και απέκτησε τρεις γιους.

Η μουσική του σταδιοδρομία ξεκίνησε σε παιδική ηλικία, φαίνεται πως είχε λάβει μουσική εκπαίδευση, και γνώριζε τη μουσική σημειογραφία (Εσκενάζυ, 1982). Ως νεαρός επαγγελματίας μουσικός στην Πόλη δραστηριοποιούνταν στην αυλή του τελευταίου σουλτάνου, Αμπντούλ Χαμίντ Β', και πριν τη Μικρασιατική Καταστροφή είχε καταφέρει να ηχογραφήσει ένα ταξίμι για την εταιρεία Orfeon (Ατζακάς, 2012, σ. 67). Τα πρώτα χρόνια της εγκατάστασής του στην Ελλάδα, πριν το δισκογραφικό του ντεμπούτο έπαιζε με κομπανίες στα περίχωρα τις Αθήνας. Η γνωριμία του και συνεργασία του με τον Λάμπρο Λεονταρίδη είναι συνώνυμη με την ανάδειξη και ένταξη της πολιτικής ζυγιάς στη δισκογραφία των δίσκων 78 στροφών.

Όπως προκύπτει από την έρευνα, το πιθανότερο είναι ότι πραγματοποίησαν την πρώτη τους κοινή ηχογράφιση εκκινώντας με το *Τσιφτετέλι* για την εταιρεία His Master's Voice (αριθμός δίσκου: ΑΟ-390) το 1929 και στη συνέχεια τη συνεργασία τους συχνά συμπλήρωναν ονομαστοί τραγουδιστές του καφέ αμάν, με κυριότερη εξ αυτών τη Ρόζα Εσκενάζυ.

Αντώνης Διαμαντίδης (Νταλγκάς)

Από τις πιο επιδραστικές φωνές της προπολεμικής εποχής του αστικού λαϊκού τραγουδιού ο Αντώνης Διαμαντίδης, που υιοθέτησε το παρατσούκλι «Νταλγκάς» λόγω των κυματισμών της φωνής του (στα τουρκικά *dalga* σημαίνει κύμα), γεννήθηκε στο Αρβανιτοχώρι της Πόλης το 1892 (Σχορέλης, 1978). Η μουσική του πορεία ξεκίνησε παίζοντας ούτι και κιθάρα και το 1910 ασχολήθηκε επαγγελματικά με το τραγούδι. Ενώ βρισκόταν σε ταξίδι με την ορχήστρα στην οποία τραγουδούσε, προέκυψαν τα συμβάντα της Μικρασιατικής Καταστροφής γεγονός που τον οδήγησε σε εγκατάσταση στην Αθήνα μαζί με την οικογένειά του. Τα πρώτα χρόνια στην Ελλάδα εργάζεται ως τραγουδιστής ή μουσικός σε διάφορα κέντρα και κατόπιν, το 1926, κάνει την είσοδό του στη δισκογραφική βιομηχανία (Κουνάδης, 2012α). Μεταξύ 1926 – 1933 ηχογραφεί εκατοντάδες τραγούδια, ρεμπέτικα και δημοτικά. Από το 1933 και μέχρι το 1941 η δισκογραφική του παρουσία φθίνει ραγδαία και εμβόλιμα εμφανίζεται για μια τριετία πριν στο τέλος της δεκαετίας του '30 ως συνθέτης ελαφρών τραγουδιών (Σχορέλης, 1978, σ. 17). Η έλευση των γερμανικών στρατευμάτων στην Αθήνα έχει μεγάλο αντίκτυπο στην ψυχολογία του, βυθίζεται στη μελαγχολία και εν τέλει πεθαίνει στις αρχές του 1945.

Το έργο που αφήνει κατά τη χρυσή εποχή του κρύβει ένα θησαυροφυλάκιο από ανατολίτικους αμανέδες στους περισσότερους από τους οποίους συναντάται η πολιτική λύρα του Λάμπρου. Σύμφωνα με ισχυρισμούς του Ηλία Μπαρούνη (2006) ο Αντώνης Νταλγκάς ήταν η κινητήριος δύναμη που έθεσε σε τροχιά το δισκογραφικό έργο του Λάμπρου Λεονταρίδη, προωθώντας τον λυράρη στις δισκογραφικές εταιρείες με τις οποίες ο ίδιος είχε ήδη ξεκινήσει να συνεργάζεται λίγο καιρό πριν. Πράγματι, από τα ευρήματα της παρούσας έρευνας αυτή η άποψη κρίνεται ορθή καθώς οι επικρατέστερες ως πρώτες ηχογραφήσεις του Λάμπρου Λεονταρίδη φαίνεται να πραγματοποιήθηκαν το 1928 από την His Master's Voice στον δίσκο με αριθμό ΑΟ-221.⁴² Πρόκειται για δύο εκτελέσεις του Λάμπρου, με ρυθμική συνοδεία μάντολας, με ένα ταξίμι σε μακάμ *Huzzam* (*Χουζάμ Ταξίμ*) στη μια μεριά του δίσκου (αριθμός μήτρας BG-1736) και ένα *Τσιφτετέλι* (*Τσιφτετέλι*) στην άλλη μεριά του (αριθμός μήτρας BG-1737). Εκείνο που αποδεικνύει τον παραπάνω ισχυρισμό είναι το γεγονός ότι οι επόμενοι δίσκοι της εταιρείας με αριθμό ΑΟ-222 και ΑΟ-224 αποτελούν ηχογραφήσεις από δύο μανέδες (*Μανές Πειραιώτικος* και *Μανές Ραστ-Νεβά*) και δύο τραγούδια (*Καντιφέ* και *Αμάν*

⁴² Βλ. Παράρτημα II Εικ. 7.

Γιάλα) που εκτέλεσε φωνητικά ο Αντώνης Νταλγκάς (ΑΟ-222) με τη συνοδεία της λύρας του Λάμπρου Λεονταρίδη. Η συνεργασία τους στη δισκογραφία φαίνεται να διαρκεί περίπου 5 χρόνια με ενδεικτικά παραδείγματα:

1. *Αμάν Γιάλα* (στα τουρκικά), 1928 (αρ. δίσκου X – 80064)
2. *Μερακλή Καρτζαάρ Μανές*, 1929 (αρ. δίσκου 8388)
3. *Μανές Ραστ (Πάσχω να γιάνει ο πόνος μου)*, 1930 (αρ. δίσκου VI – 8010)
4. *Στον πιο χειρότερό σου εχθρό (Χουσεϊνί Νταγ)*, 1931 (αρ. δίσκου ΑΟ – 1005)

Ρόζα Εσκενάζυ

Στη ζυγιά Λεονταρίδη – Τομπούλη προστίθεται στις αρχές του '30 η περίφημη Ρόζα Εσκενάζυ, με την οποία πραγματοποιούν συστηματικά ηχογραφήσεις και εμφανίσεις σε νυχτερινά κέντρα, γλέντια και πανηγύρια στην Αθήνα και εκτός Αθηνών, είτε ως τρίο⁴³ είτε σε μεγαλύτερα σχήματα ορχήστρας. Η συνεργασία του Λάμπρου με τη Ρόζα διήρκησε περίπου 20 χρόνια και μάλλον αποτελεί τη μακροβιότερη στην καριέρα του.

Γεννημένη στην εβραϊκή συνοικία της Κωνσταντινούπολης⁴⁴ (Κουνάδης, 2012β), σε ηλικία επτά ετών μετακομίζει στην Θεσσαλονίκη και λίγα χρόνια μετά ξεκινάει να απασχολείται ως χορεύτρια παρά τις έντονες αντιρρήσεις των γονιών της (Εσκενάζυ, 1982, σ. 18). Το 1913 παντρεύεται, αποκτά έναν γιο, τον Παράσχο, και κατόπιν αλλάζει το όνομα της από Σάρα σε Ρόζα (Ψαθά, 2018, σ. 13). Το 1917, μετά τον θάνατο του συζύγου της, μετακομίζει στην Αθήνα και εκεί κεντρίζει το ενδιαφέρον του συνθέτη Παναγιώτη Τούντα, ο οποίος ως διευθυντής της δισκογραφικής εταιρείας Columbia τότε, ξεκινά να ηχογραφεί μαζί της. Στα χρόνια που ακολούθησαν, η Εσκενάζυ βρίσκεται στο απόγειό της και καταφέρνει να τραβάει την προσοχή του ακροατηρίου με ερμηνείες της τόσο σε αμανέδες και ανατολίτικα ή ρεμπέτικα τραγούδια όσο και σε δημοτικά τραγούδια της υπαίθρου. Μαζί με τον Τομπούλη, τον Λεονταρίδη και ενίοτε με την προσθήκη του κανονιέρη Λάμπρου Σαββαΐδη και άλλων μουσικών παρουσιάζουν τραγούδια από την πολιτική σχολή με ελληνικό και τούρκικο

⁴³ Βλ. Παράρτημα II Εικ. 8.

⁴⁴ Η ηλικία της αποτελεί ένα αίνιγμα καθώς οι μαρτυρίες από την ίδια σχετικά με την ημερομηνία γέννησης της συχνά παραλλάσσονταν με αποτέλεσμα να μην γνωρίζουμε την ακριβή χρονολογία. Ο Κουνάδης (2012β) αναφέρει ως έτος γέννησής της το 1885 ενώ η ίδια στην συνέντευξή της στον δημοσιογράφο Κώστα Χατζηδουλή αναφέρει ως χρονολογία γέννησης το 1912 (Εσκενάζυ, 1982).

στίχο και πραγματοποιούν περιοδείες σε Αίγυπτο, Παρίσι, Κωνσταντινούπολη και Αμερική.

Μεταπολεμικά, συνεχίζει να συνεργάζεται με τη ζυγιά Τομπούλη – Λεονταρίδη μέχρι το τέλος της δεκαετίας του '50.⁴⁵ Είκοσι χρόνια μετά, η Εσκενάζυ κάνει ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές εμφανίσεις μέχρι το, 1977, που πραγματοποιεί την τελευταία της εμφάνιση στην Πάτρα. Στις 2 Δεκεμβρίου του 1980 φεύγει από τη ζωή ως η πιο ξακουστή τραγουδίστρια της εποχής της.

Ενδεικτικά παραδείγματα από τη δισκογραφική ιστορία της τριάδας Λεονταρίδης – Τομπούλης – Εκενάζυ είναι:

1. *Ασκή μπανά*, 1934 (αρ. δίσκου GA – 1930)
2. *Γλυκιά μου Έλλη*, 1931 (αρ. δίσκου DG – 219)
3. *Αραβί Ουσάκ Μανές*, 1932 (αρ. δίσκου DG – 273)

Πολίτισσα

Άλλη μια σπουδαία γυναικεία φωνή που στο ξεκίνημά της συνεργάστηκε με τον Λάμπρο Λεονταρίδη είναι η Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου ή Πολίτισσα.⁴⁶ Στη δισκογραφία μπήκε δυναμικά το 1929 με τον δίσκο της ODEON με αριθμό GA – 1435⁴⁷ και τα τραγούδια *Κατιφέ* (Τα τσαχπινικά σου μάτια) και *Εργιέρ Καρανλίκ* (Her yer karanlık ή Όλα τα μέρη σκοτεινά) και τα δύο με εισαγωγικές φράσεις παιγμένες από τον Λεονταρίδη. Μαζί ηχογραφήσανε αρκετούς μανέδες που αναφέρονται στον παρακάτω κατάλογο καθώς και κάποια ελάχιστα τραγούδια. Η διαδρομή της στη δισκογραφία διήρκεσε περίπου 5 έτη, μέχρι το 1935 που σταματάει να ηχογραφεί, αλλά η συνεργασία της με τον Λάμπρο διατηρήθηκε και μεταπολεμικά σε γιορτές και πανηγύρια.

Γρηγόρης Ασίκης

Στενοί φίλοι, συνεργάτες στο πάλκο από τα πρώτα τους χρόνια στην Ελλάδα, τη δισκογραφία και μαζί στην εμφάνιση στην ταινία του '56 ήταν ο Λάμπρος και ο

⁴⁵ Στην ενότητα 1.1. περιγράφεται η περιοδεία τους στην Πόλη το 1951.

⁴⁶ Βλ. Παράρτημα II Εικ. 9.

⁴⁷ Από το Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη. Αρχείο Κουνάδη, «Φραντζεσκοπούλου Μαρίκα», 2019, <https://vmrebetiko.gr/item?id=3621>

Κωνσταντινουπολίτης από το Κοντοσκάλι (σημερινό Kumkari) Γρηγόρης Ασίκης. Πριν την εγκατάσταση του στην Ελλάδα και συγκεκριμένα στον Βύρωνα , γειτονιά της Αθήνας στην οποία βρισκόταν και το σπίτι του Λεονταρίδη, ο Ασίκης ασχολούταν επαγγελματικά με την κατασκευή μπρούτζινων κρεβατιών. Γεννήθηκε το 1890 και η μουσική μπήκε στη ζωή του σε ηλικία δεκαπέντε ετών μέσα από την εκμάθηση ουτιού. Η επαγγελματική του ενασχόληση με τη μουσική ξεκίνησε μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή, στην Αθήνα όπου και διακρίθηκε στον κύκλο των μουσικών του αστικού λαϊκού τραγουδιού κυρίως ως τραγουδιστής και λίγο μετά ως συνθέτης (Βολιότης - Καπετανάκης, 2014). Στην περίοδο του Μεσοπολέμου ηχογράφησε περί τα 100 τραγούδια και αμανέδες ενώ μετά τη Μεταξική λογοκρισία, επικεντρώθηκε στη σύνθεση τραγουδιών για το μπουζούκι.⁴⁸ Πέθανε σε ηλικία 77 ετών στις 7 Οκτωβρίου του 1967. Ενδεικτικά παραδείγματα ηχογραφήσεων του Ασίκη με συμμετοχή του Λεονταρίδη είναι:

1. *Ο βασανισμένος μανές (Αφότου εγεννήθηκα)*, 1929 (αρ. δίσκου 18053)
2. *Τα ορφανά*, 1931 (αρ. δίσκου GA – 1931)
3. *Μη μ' αναγκάζεις να στο πω*, 1935 (αρ. δίσκου B – 21839)

Οι «Βυρωνιώτες» όπως αποκαλούνται ο Ασίκης, ο Λεονταρίδης, ο Σαββαΐδης και η Μαρίκα η Πολίτισσα, λόγω του ότι τα σπίτια τους απείχαν μόλις λίγα μέτρα το ένα από το άλλο, συχνά συναθροίζονταν στο σπίτι του Λάμπρου Λεονταρίδη, τη Βίλα -Νότα, και σύμφωνα με τα λόγια του Τάσου Λεονταρίδη παίζανε και κάνανε τις πρόβες τους. Μετά τον πόλεμο, η παρέα τους συνέχισε να συναντιέται και εκτός του σπιτιού του Λεονταρίδη, σε μικρά κέντρα και ιδιωτικές γιορτές.

Το σύνολο των συνεργατών

Εκτός από τους μουσικούς που αναφέρθηκαν παραπάνω ο Λάμπρος Λεονταρίδης αποδεικνύεται από τις ετικέτες των δίσκων ή από προσφωνήσεις με το όνομά του κατά τη διάρκεια των ηχογραφήσεων, που αφορούν κυρίως σε αμανέδες, ότι συνεργάστηκε με τους παρακάτω:

Τραγουδιστές:

- Κώστας Ρούκουνας (ενδεικτικές ηχογραφήσεις: *Αψηλίες* 1935, *Εχάσαμε το Βενιζέλο* 1936, *Χουζάμ Μανές* 1931)

⁴⁸ Αρχείο Κουνάδη, «Ασίκης Γρηγόρης», 2019, <https://vmrebetiko.gr/item?id=3605>

- Βαγγέλης Σωφρονίου (*Μαχμούρ Μανές* 1929, *Χουσεϊνί Μανές* 1929)
- Κώστας Καρίπης (*Νεβά Μανές* 1928, *Ραστ Μαχμούρ Μανές* 1928)
- Δημήτρης Ατραΐδης (*Πεστεγκιάρ Μανές* 1930, *Ουσάκ Νεβά Μανές* 1933)
- Δημήτρης Αραπάκης (*Μανές Σαμπάχ & Μανές Ραστ* 1930)
- Κώστας Νούρος (*Καρσιλαμάς & Γιαλέλι* 1932)
- Γεωργία Μηττάκη (*Χιτζάζ Μανές & Ράστ Μανές* 1936)
- Κώστας Θωμαΐδης (*Πεσεγκιάχ Μανές & Το παράπονο του φθισικού* 1931)
- Μαρίκα Καναροπούλου (*Μανές Τσιφτετέλι* 1934)
- Αγγέλα Μαυρομάτη (*Ο ξενύχτης με τα κορίτσια & Ραστ Μανές* 1931)
- Χαράλαμπος Παναγής (*Χιτζάζ Νεβά Μανές* 1933 & *Νιχαβέντ Μανές* 1935)
- Γιώργος Παπασιδέρης (*Νιχαβέντ Μανές* 1930)
- Χρήστος Τσαγκαράκης ή Ιντζέβεης (*Σαμπάχ Μανές & Ράστ Μανές* 1934)
- Άννα Παγανά (*Η Καπότα* 1934)
- Στελλάκης Περπινιάδης (*Μην κλαις μανούλα μου* 1934)
- Κορίνα Σαλονικιά (*Με έκανες αγνώριστη* 1937)

Οργανοπαίκτες:

- Σπύρος Περιστεύρης: μαντόλα
- Κώστας Σκαρβέλης: κιθάρα
- Λάμπρος Σαββαΐδης : κανονάκι
- Δημήτρης Σέμσης: βιολί
- Μυριτζανιάν: τύμπανο
- Κώστας Τζόβενος: σαντούρι
- Αργυρόπουλος: κιθάρα

2.3. Τα είδη των ηχογραφήσεων (1928 – 1938)

Από το σύνολο των συνεργασιών του στη δισκογραφία προκύπτει ότι οι περισσότερες συμμετοχές του ήταν με τραγουδιστές σε ηχογραφήσεις αμανέδων ή γκαζέλ και λιγότερες σε καινούργιες συνθέσεις με τραγούδια ή οργανικές συνθέσεις. Ωστόσο, το μεγαλύτερο μέρος των συμμετοχών του αναδεικνύει την αυτοσχεδιαστική του δεινότητα καθώς στο 90% του συνόλου της δισκογραφίας του έχει ηχογραφήσει ταξίμια αυτοτελή, εισαγωγικά σε αμανέδες και τραγούδια ή έχει «επέμβει» με αυτοσχεδιαστικές φράσεις στο μέσον του φωνητικού μέρους.

Αμανέδες ή Μανέδες

Μέσα από την έρευνα προκύπτει με σιγουριά ότι ο Λάμπρος έχει συμμετοχή σε περισσότερους από εκατό μανέδες. Ο όρος «μανές» ή «αμανές» χρησιμοποιείται για να ορίσει φωνητικές αυτοσχεδιαστικές φόρμες πολλές φορές βασισμένες στο αραβοπερσικό σύστημα των μακάμ. Εδώ ωστόσο έγκειται μια εκ των διαφοροποιήσεων στα είδη των μανέδων καθώς από τη δισκογραφία προκύπτει ότι δεν εφάπτονται όλοι οι αμανέδες στο ανατολίτικο ύφος και σύστημα μουσικής. Εκτός των αμανέδων που υπάγονται στο αλά τούρκα ιδίωμα και συνήθως προσδιορίζουν στον τίτλο την τροπική πλοκή του αυτοσχεδιασμού συναντώνται πληθώρα αμανέδων με άκουσμα που ισορροπεί μεταξύ Δύσης και Ανατολής. Συνήθως, τέτοιοι αμανέδες ορίζονταν ως Σμυρναίικοι, Μινόρε, Ματζόρε, της Αυγής ή Μπουρνοβαλιόι, είχαν έντονη την παρουσία του βιολιού και της κιθάρας και ως επί το πλείστον είχαν ρυθμική και αρμονική συνοδεία (Κοκκώνης, 2017, σσ. 115-117). Οι αμανέδες στους οποίους ηχογράφησε ο Λεονταρίδης υπάγονται στους αμιγώς αλά τούρκα μανέδες και σε μεγάλο ποσοστό περιλαμβάνουν εισαγωγικό ταξίμι που προετοιμάζει και παρουσιάζει τον τρόπο στον οποίο θα αυτοσχεδιάσει ο τραγουδιστής. Κατόπιν τα δίστιχα των τραγουδιστών αναμειγνύονται με αυτοσχεδιαστικές φράσεις των οργανοπαικτών που ενισχύουν τον τρόπο και την ποιότητα του τραγουδίσματος. Σε ορισμένες περιπτώσεις μανέδων παρατηρείται η προσθήκη του όρου «Γκαζελί» ή η λέξη «Μανές» αντικαθίσταται από την λέξη «Γκαζέλ». Τέτοιες ηχογραφήσεις συνήθως παρουσιάζουν καταληκτικά ταξίμια ή οργανικά θέματα στο στυλ του τσιφτετελιού. Τα γκαζέλ (gazel) στην οθωμανική μουσική είναι επίσης αυτοσχεδιαστικές φωνητικές πρακτικές που μοιάζουν σε άκουσμα και ύφος με τον αλά τούρκα αμανέ του αστικού ελληνικού

τραγουδιού, ωστόσο διαφέρουν αρκετά στον τρόπο με τον οποίο εκτελείται το φωνητικό κείμενο (Ανδρικός, 2018, σ. 25).

Σε μαρτυρία του τραγουδιστή Χρήστου Τσαγκαράκη ή Ιντζέβεη αναφέρεται πως όσοι διέθεταν ικανότητα να ερμηνεύσουν σωστά έναν μανέ ταυτόχρονα είχαν μια θέση στη δισκογραφία της εποχής καθώς ήταν ένα είδος τραγουδιού ιδιαίτερα αγαπητό στο κοινό. Σύμφωνα με το αρχείο του Παναγιώτη Κουνάδη από την αρχή της δισκογραφίας των 78 στροφών μέχρι το 1937, χρονιά που επιβλήθηκε η λογοκρισία του αμανέ, ηχογραφήθηκαν περισσότεροι από 500 αμανέδες.⁴⁹

Τα τραγούδια

Ο αριθμός των διασωθέντων ηχογραφήσεων τραγουδιών στις οποίες συναντάται η παρουσία του Λάμπρου δεν πλησιάζει τον αριθμό των αμανέδων που ηχογράφησε. Φαίνεται πως οι τραγουδιστές της εποχής προτιμούσαν τον ήχο της λύρας σε συνδυασμό με το μελαγχολικό και μακρόσυρτο ύφος των μανέδων και στα τραγούδια επέλεξαν τον πιο λαμπερό ήχο του βιολιού του Σέμση, του Ογδοντάκη και του Μανίσαλη. Από το υλικό που συγκεντρώνει η παρούσα έρευνα η λύρα του Λάμπρου εντοπίζεται σε τραγούδια που ερμήνευσαν οι Ασίκης, Νταλγκάς, Ρούκουνας, Τομπούλης, Μαρίκα Πολίτισσα και Ρόζα Εσκενάζυ. Σε αυτά τα τραγούδια, συγκαταλέγεται μια ηχογράφηση που φέρει το όνομά του και ως συνθέτη του τραγουδιού και συγκεκριμένα αφορά στο τραγούδι *Το βάσανο του φθισικού (Απελπισμένος βρίσκομαι)* που ερμήνευσε ο Αντώνης Νταλγκάς (αρ. δίσκου ΑΟ – 378) και η Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου (αρ. δίσκου GA – 1477) το 1929. Τα είδη των τραγουδιών (με ενδεικτικά παραδείγματα) που ηχογράφησε ο Λεονταρίδης χωρίζονται σε:

- τουρκικά τραγούδια ανώνυμων δημιουργών (*Δερβίσικος Χορός* 1930, αρ. δίσκου ΑΟ – 304),
- τραγούδια με ελληνικό στίχο που αντίστοιχό τους συναντάται και σε άλλες γλώσσες (*Κατηφές* με την Ρ. Εσκενάζυ 1931, αρ. δίσκου V – 51075)
- τραγούδια επώνυμων συνθετών που ομοιάζουν στη φόρμα των τουρκικών σαρκί (*Ασκή μπανά* με τη Ρ. Εσκενάζυ 1934, αρ. δίσκου GA – 1930)

⁴⁹ <https://vmrebetiko.gr/collection/?id=amanes>

- τραγούδια επώνυμων συνθετών της εποχής που ακολουθούν τις ποιότητες των μακαμιών σε πιο ελεύθερη απόδοση (*Μια Σμυρνιά στην Κοκκινιά* του Γ. Ασίκη με τον Α. Νταλγκά 1931, αρ. δίσκου DG – 137).

Ταξίμια

Πρόκειται για οργανικές μουσικές αυτοσχεδιαστικές φόρμες, που συναντώνται σε λόγιες και λαϊκές μουσικές παραδόσεις, της Ανατολικής Μεσογείου στις οποίες παρουσιάζονται με καθορισμένη πλοκή τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και όρια της ηχητικής ατμόσφαιρας ενός μουσικού τρόπου. (Βούλγαρης & Βανταράκης, 2006, σ. 58)

Το πιο σημαντικό μέρος από τις ηχογραφήσεις που πραγματοποίησε ο Λάμπρος Λεονταρίδης στη διάρκεια των τριάντα χρόνων του στη δισκογραφία είναι τα ταξίμια του. Για τον ερευνητή ή μουσικό που αναζητά να αντλήσει πληροφορίες και επιθυμεί να κατανοήσει τη μουσική οντότητα του Λεονταρίδη οι ηχογραφήσεις που περιέχουν ταξίμια του είναι εξαιρετικά διαφωτιστικές. Στο σύνολό τους, τα ταξίμια του αποτυπώνουν πληθώρα μουσικών τρόπων και χωρίζονται σε:

- Αυτοτελή ταξίμια χωρίς συνοδεία (*Ραστ ταξίμ* 1929, αρ. δίσκου V – 50563)
- Ρυθμικοί αυτοσχεδιασμοί με συνοδεία οργάνου, συνήθως μαντόλας ή ουτιού (*Τσιφτετέλι* 1928, αρ. δίσκου ΑΟ-221)
- Εισαγωγικά, εμβόλιμα ή καταληκτικά ταξίμια σε μανέδες (*Νιχαβέντ Μανές* με τον Χ. Παναγή 1935, αρ. δίσκου GA – 6150)
- Εισαγωγικά, εμβόλιμα ή καταληκτικά ταξίμια σε τραγούδια (*Ο Πόνος μου είναι μεγάλος* με τον Γ. Ασίκη 1929, αρ. δίσκου 18052 & *Γιάμο* με την Ρ. Εσκενάζυ 1934, αρ. δίσκου ΑΟ – 2232).

2.4. Οι ηχογραφήσεις μετά τον πόλεμο

Όπως αναφέρθηκε στις προηγούμενες ενότητες το δισκογραφικό έργο του Λάμπρου Λεονταρίδη συγκεντρώνεται στην περίοδο 1928 – 1937. Ωστόσο μέσα από την αναζήτηση ηχογραφήσεων προέκυψαν τα εξής ιδιαίτερα ευρήματα:

- Τρεις ηχογραφήσεις στο διάστημα 1952 -1954 στις οποίες ο Λεονταρίδης παίζει σε σχήμα με μπουζούκια. Αυτές είναι οι:

1. *Χόρευε το τσιφτετέλι* (1952). Σύνθεση του Γ. Τατασόπουλου με την Α. Χρυσάφη στο τραγούδι (αρ. δίσκου GA – 7699).
 2. *Τι σου 'φταιξα παλιόκοσμε* (1953). Σύνθεση του Σ. Χρυσίνη με τους Ρ. Στάμου και Ν. Βούλγαρη στο τραγούδι (αρ. δίσκου AO – 5192).
 3. *Έλα αφέντη μου έλα αγά μου* (1954). Σύνθεση του Σ. Χρυσίνη με την Ρ. Στάμου στο τραγούδι (αρ. δίσκου DG – 7126).
- Μια ηχογράφιση (*Τσιφτετέλι*²) με άγνωστη ημερομηνία καταγραφής στο δίσκο βινυλίου LP (33 στροφών) *Ταταύλα* της εταιρείας RCA VICTOR.
 - Μία ηχογράφιση τουρκικού τραγουδιού σε δίσκο 45 στροφών της RCA VICTOR με τον τούρκο τραγουδιστή Ali Ugurlu.
 1. *Assiem*⁵⁰ με αριθμό δίσκου 2702

Στις μεταπολεμικές ηχογραφήσεις 78 στροφών συγκαταλέγονται και οι ηχογραφήσεις από την εταιρεία BALKAN που πραγματοποιήθηκαν στην Κωνσταντινούπολη στην περιοδεία του Λάμπρου με την Ρόζα Εσκενάζυ στις αρχές της πρώτης δεκαετίας του 1950.

⁵⁰ Βλ. Παράρτημα II Εικ. 10.

ΕΝΟΤΗΤΑ ΙΙΙ: Γνωρίσματα του αυτοσχεδιαστικού προφίλ του

Λάμπρου Λεονταρίδη

Σκοπός της παρούσας ενότητας δεν είναι η αναλυτική περιγραφή όλων των στοιχείων που συναπαρτίζουν τον τρόπο εκτέλεσης της φόρμας *taksim* από τον Λάμπρο Λεονταρίδη. Κάτι τέτοιο θα απαιτούσε βαθιά επιστημονική ανάλυση σε όλο το ερευνητικό υλικό που συγκεντρώνουμε καθώς, για τον αυτοσχεδιαστή η ουσιαστική και ολιστική προσέγγιση της συγκεκριμένης φόρμας εκτός από ενδελεχή εκμάθηση, γνώση και διαχείριση του ιδιαίτερου τροπικού περιβάλλοντος των μακαμιών, δεξιοτεχνία στην εφαρμογή και εκτέλεση των τεχνικών του οργάνου του, εμπεριέχει κυρίως τη βιωματική σχέση του με τη μουσική πράξη (Ατζακάς, 2017).

Ο σχολιασμός που ακολουθεί έχει ως βασικό στόχο να σκιαγραφήσει τις ιδιαίτερες τεχνικές διαποίκισης και τα γενικότερα υφολογικά γνωρίσματα της ερμηνείας του Λεονταρίδη με σκοπό να συγκεντρωθεί ένα σύνολο από χαρακτηριστικά που καταδεικνύουν τον λαϊκό τρόπο παιξίματος του Λάμπρου και θα βοηθήσουν ως ένα σημείο στην αναγνώρισή του.

3.1. Στοιχεία διαποίκισης

Σε αυτό το σημείο η έρευνα θα εστιάσει στην αναγνώριση και καταγραφή της τεχνικής διαποίκισης, και συγκεκριμένα στο είδος των διακοσμητικών στολιδιών που αυθόρμητα χρησιμοποιεί ο Λεονταρίδης σε μέρη από δύο ταξίμια του. Το πρώτο απόσπασμα που ακολουθεί είναι το εισαγωγικό ταξίμι από την ηχογράφιση με τίτλο *Σετ Αραμπάν Μανές* (1929, αρ. δίσκου V – 50557) με διάρκεια 45 δευτερόλεπτα, το δεύτερο και το τρίτο είναι η έναρξη και το μέσον από το αυτοτελές ταξίμι Ραστ του Λάμπρου (1929, αρ. δίσκου V – 50563). Η επιλογή αυτών των δύο ηχογραφήσεων έγινε με σκοπό την εύρεση στοιχείων εκφοράς και διαποίκισης που ίσως να διαφέρουν από τον ένα τρόπο εκτέλεσης ταξιμιού στον άλλον (εισαγωγικό ταξίμι – αυτοτελές ταξίμι) και την εξαγωγή συμπερασμάτων για τον τρόπο που χειρίζεται και στις δύο περιπτώσεις τα καλλωπιστικά και εκφραστικά μέσα.

Παρακάτω θα γίνει παρουσίαση σε πίνακα όλων των συμβόλων τα οποία χρησιμοποιήθηκαν για να αποτυπωθεί η ερμηνεία σε παρτιτούρα. Για τις ανάγκες της καταγραφής έγινε επιλογή από ορισμένα ταιριαστά σύμβολα της ευρωπαϊκής σημειογραφίας ενώ για κάποιο το οποίο δεν ορίζεται από το ευρωπαϊκό σύστημα επιχείρησα να το κατασκευάσω. Προς διευκρίνιση του ηχητικού αποτελέσματος που προκύπτει από τη χρήση του κάθε συμβόλου – ποικίλματος παρατίθεται επεξήγηση ή και απεικόνιση. Ωστόσο είναι σημαντικό να καταστεί σαφές ότι, η αποτύπωση του εν λόγω υλικού και των φίνων καλλωπιστικών στοιχείων του σε παρτιτούρα με τη μέθοδο της καταγραφής του ευρωπαϊκού συστήματος σημειογραφίας, δεν μπορεί σε καμία περίπτωση να αποτελέσει:

1. μεθοδολογική προσέγγιση για εξοικείωση με ένα μουσικό είδος όπως το ταξίμι και
2. μέθοδο γρήγορης εκμάθησης και σωστής εκτέλεσης των συστατικών διαποίκισης του ύφους του Λάμπρου Λεονταρίδη, διότι κάτι τέτοιο θα απαιτούσε την γνωριμία και πρακτική εξάσκηση πάνω στην πολιτική λύρα ενσωματώνοντας τεχνικά στοιχεία στη διαχείριση του δοξαριού και των δαχτυλισμών.

Όπως αναφέρει ο Σαρής (2007, σ. 68):

«Αν λάβουμε υπόψη ότι κάθε σημειογραφικό σύστημα θεσπίστηκε για να ανταποκριθεί στις ανάγκες συγκεκριμένης μουσικής σε συγκεκριμένο τόπο και χρόνο, τότε καταλαβαίνουμε ότι, όποιος προσπαθήσει να αποτυπώσει τις μουσικές της προφορικής παράδοσης, έρχεται πολλές φορές αντιμέτωπος με μια σειρά από προβλήματα, καθώς τα εργαλεία του δεν επαρκούν για να καλύψουν τις ιδιαιτερότητες των μουσικών αυτών.»

Vib.	Βιμπράτο (Vibrato)	Το βιμπράτο σημειώνεται μόνο στις περιπτώσεις που χρησιμοποιείται έντονα.
απλή	Απλή αποτζιατούρα κατά την οποία η κύρια νότα διασπάται φευγαλέα και ανάλαφρα από την αμέσως επόμενη τονικά νότα.	
	Μορντάν ⁵¹ (Mordent)	
	Ατσιακατούρα (Acciaccatura)	
	Γκλισάντο (Glissando)	Χρησιμοποιείται για να δηλώσει καθοδικό ή ανοδικό «γλίστρημα» από έναν φθόγγο σε έναν άλλον
δ	Διάχο ποίκιλμα ⁵³ Σύντομος αμέσως υψηλότερος φθόγγος διαφυγής από την νότα A στην χαμηλότερη νότα B	
	Καλλωπιστικό κατασκευασμένο στοιχείο	Χρησιμοποιείται για να δηλώσει την στιγμιαία μεταβολή της νότας με γρήγορο glissando προς υψηλότερη θέση και την άμεση επαναφορά της
	Τρίλια	

⁵¹ Για μια ενδελεχή τεκμηρίωση, αποτύπωση και απεικόνιση των ποικιλιμάτων βλ. Ζαριάς, 2013, σσ. 88-89.

⁵² ό.π., σ.166.

⁵³ ό.π., σ.305.

Μανές Σετ Αραμπάν
(Εισαγωγικό ταξίμι διάρκειας 45")
Polydor V - 50557 (1929)

Λάμπρος Λεονταρίδης

Vib. απλή απλή Vib. ,

2 απλή απλή Vib. ,

3 απλή δ

4 απλή δ απλή

5 απλή δ δ δ

6 απλή δ tr απλή

1η Καταγραφή

Ραστ ταξίμ
(από 01:32 έως 01:58)

Polydor V - 50563 (1929)

Λάμπρος Λεονταρίδης

απλή δ δ απλή

2 απλή Vib.

3 Vib. απλή Vib. Vib.

4 tr


3η Καταγραφή

Παρατηρώντας τα παραπάνω μουσικά κείμενα, στα οποία επιχειρώ απλά να απεικονίσω τα είδη των διακοσμητικών ποικιλιμάτων και την πλοκή και ροή των μελωδικών αυτοσχεδιαστικών φράσεων που χρησιμοποιεί ο Λεονταρίδης, σε συνδυασμό με την επαναλαμβανόμενη, σχολαστική και αναλυτική ακρόαση που προηγήθηκε της καταγραφής των αποσπασμάτων, εξάγουμε τα παρακάτω συμπεράσματα:

- Στην Καταγραφή 1, οι αυτοσχεδιαστικές φράσεις του Λάμπρου επικεντρώνονται στην δεύτερη οκτάβα του οργάνου και παρατηρούνται κυρίως στολίδια που προσδίδουν ρυθμική διάθεση στον τρόπο παιξίματος. Ως επί το πλείστον, γίνεται χρήση ποικιλιμάτων που διασπούν την κύρια νότα κάνοντας ένα φευγαλέο πέταγμα στην τονικά αμέσως επόμενη ή προηγούμενη της κύριας (*acciacatura*, απλή, μορντάν, διάηχο ποίκιλια διαφυγής). Τα συζευκτικά *glissandi* παρατηρούμε ότι χρησιμοποιούνται σε περιορισμένα σημεία, άλλοτε την αρχή μιας φράσης, ίσως, για να κουρδίσει και να μαλακώσει τον οξύ ήχο μιας υψηλής τονικά νότας, και άλλοτε μετά από σημεία της μελωδίας που είναι φορτισμένα με ρυθμική ενέργεια. Από την ακρόαση του εν λόγω ταξιμιού, προκύπτει επίσης ότι η ροή των φράσεων, συνεπώς και των καλλωπιστικών στοιχείων αυτών, είναι εξαιρετικά γρήγορη σε ταχύτητα κάτι που ίσως εξηγείται από το γεγονός ότι λόγω του τραγουδιστικού μέρους που ακολουθεί δεν υπήρχε χρόνος και χώρος για πιο ομαλή ανάπτυξη των φράσεων. Βέβαια, είναι επίσης πιθανό αυτό να συμβαίνει και γιατί ήταν τέτοια η διάθεση του αυτοσχεδιαστή εκείνη τη στιγμή.
- Η Καταγραφή 2 αποτελεί ένα πολύ ξεχωριστό παράδειγμα σε σχέση με την Καταγραφή 1. Παρόλο που και οι δύο ηχογραφήθηκαν την ίδια εποχή και είναι αποσπάσματα έναρξης ταξιμιού, το ακουστικό αποτέλεσμα που προκύπτει από την χρήση των στοιχείων διαποίκισης και εκφοράς στην 2^η καταγραφή είναι πολύ διαφορετικό από εκείνο της προηγούμενης. Πρωταγωνιστής στο πρώτο μισό του αποσπάματος είναι το *glissando* και όχι τόσο τα στολίδια του πρώτου ταξιμιού. Ωστόσο, ο τρόπος που χρησιμοποιεί το *glissando* εξακολουθεί να αναδεικνύει την έντονη ρυθμική κατασκευή των ταξιμιών του. Η πρακτική του εκτέλεση συνδυάζεται με σημεία τονισμού (>, accents) και νότες που διαδέχονται σταθερά και με κάποια υποβόσκουσα αίσθηση tempo η μία την

άλλη, δημιουργώντας φράσεις με έντονη ρυθμοποιητική διάθεση. Στο δεύτερο μισό της καταγραφής παρατηρείται μια σταδιακή απομάκρυνση από την υφή του glissando καθώς ξεκινά ένα νέο επεισόδιο με την επέκταση του τονικού χώρου προς την υψηλότερη περιοχή του οργάνου. Σε αυτό το σημείο η παρτιτούρα αλλά και το ηχητικό αποτέλεσμα προσεγγίζουν πιο πολύ τα δεδομένα της πρώτης καταγραφής. Παρόλα αυτά, εντοπίζουμε μια ισορροπία στον τρόπο που διαχειρίζεται τις καινούργιες πληροφορίες που εισάγει. Ενώ πραγματοποιεί μια απότομη μεταπήδηση από την τονική στην περιοχή της οκτάβας, δεν επιλέγει να εμπλουτίσει τη μελωδική φράση και με πληθώρα στολιδιών. Αντ' αυτού, φαίνεται πως αναμιγνύει το glissando με λιγότερα ποικίματα διάσπασης νότας και επιλέγει να δημιουργήσει μια μελωδική φράση που το ενδιαφέρον της επικεντρώνεται στο να προσγειωθεί και να καταλήξει από την οκτάβα στην τονική βηματικά και σταθερά ρυθμικά.

- Η 3^η Καταγραφή, ενώ αποτελεί κομμάτι της ίδιας ηχογράφησης με την 2^η, φαίνεται και ακούγεται να έχει πιο πολλά κοινά σημεία με την 1^η. Με βάση την ηχογράφηση, το καταγεγραμμένο απόσπασμα αποτελεί σημείο προετοιμασίας της μελωδικής κορύφωσης που ακολουθεί στη συνέχεια του ταξιμιού του Λεονταρίδη. Όπως είναι εμφανές και στην παρτιτούρα, ο Λάμπρος εδώ χρησιμοποιεί την ίδια λογική διαποίκισης με το πρώτο απόσπασμα. Τα glissandi είναι ελάχιστα και η μελωδία είναι φορτισμένη με πιο άμεσα ρυθμικά στολίδια. Ωστόσο, προς το κλείσιμο της φράσης, στο 3^ο σύστημα της παρτιτούρας, η μελωδία που οδεύει προς κατάληξη στην τονική είναι σχεδόν ολοκληρωτικά αποφορτισμένη από στολισμούς. Για ακόμα μια φορά παρατηρείται η τάση του Λεονταρίδη να δημιουργεί ρυθμικά σχήματα για να κλείνει τις μελωδικές υποενότητες.
- Ανάμεσα στα κοινά χαρακτηριστικά και των τριών αποσπασμάτων εντοπίζονται τα εξής:
 - Η απλή αποτζιατούρα και το μορντάν (mordent) χρησιμοποιούνται συνήθως σε νότες της μελωδίας που παρατηρείται μια στιγμιαία στάση (γι' αυτό τον λόγο στην παρτιτούρα απεικονίζονται με μεγαλύτερη χρονική αξία από τις γειτονικές).
 - Η τρίλια εισάγεται κατά κόρον πριν από την τελική κατάληξη της φράσης στην τονική.

- Το διάηχο ποίκιλμα, διαφυγής (δ), χρησιμοποιείται πολύ περισσότερο μεταξύ άνιτων χρονικά νοτών ( και το αντίστροφο).

3.2. Γενικά χαρακτηριστικά εκτέλεσης

Από την περιήγηση των τελευταίων ετών στο ακουστικό υλικό που πρωταγωνιστεί ο Λεονταρίδης κατέστη εφικτό να ξεχωρίσω μερικά από τα στοιχεία της εκφραστικότητας και τεχνικής του, που ενδεχομένως να χαρακτηρίζουν τις εκτελέσεις του ως πιο λαϊκές σε σύγκριση με τα σημερινά δεδομένα τρόπου παιξίματος της λύρας. Ωστόσο, δεν θα γίνει εκτεταμένη και αναλυτική περιγραφή αυτών των ευρημάτων καθώς αυτό θα υπερέβαινε τους σκοπούς και το μέγεθος της παρούσας έρευνας.

Γενικές παρατηρήσεις – σκέψεις

- Φράσεις ρυθμικά φορτισμένες
- Προτίμηση της γρήγορης πλοκής έναντι της αργής ανάπτυξης και εξερεύνησης
- Ταχύ και «ανήσυχο» vibrato
- Μελωδικές φράσεις που περιφέρονται για αρκετή ώρα και «γυροφέρνουν» τα τονικά κέντρα
- Πληθώρα από αποτζιατούρες, πολλές φορές συνεχόμενες
- Αποφυγή μεγάλων παύσεων – Προτίμηση πυκνής πλοκής
- Ροπή προς την υψηλή οκτάβα
- Συχνά πετάγματα μεγαλύτερα του διαστήματος 5^{ης}
- Χρήση του glissando με τρόπο που ενισχύει το ρυθμό
- Μιμητικές φράσεις – Παιχνίδισμα σε διαφορετικές οκτάβες
- Ρυθμική διαχείριση δοξαριού
- «Απότομα» κλεισίματα χωρίς vibrato
- Μίμηση τρόπου τραγουδίσματος αμανέ
- Διπλοχορδία και Ενεργοποίηση Αρμονικών
- Εναλλαγή ρυθμικών και legato φράσεων
- Συνδυασμός πολλών στολιδιών σε σύντομο χρόνο – πλουμιστό παίξιμο

ΣΥΝΟΨΗ – ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η μουσική ζωή του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα συγκεντρώνεται στα αστικά κέντρα της εποχής, την Αθήνα, την Κωνσταντινούπολη, τη Σμύρνη και τα Ιωάννινα. Η συνύπαρξη των διαφόρων λαών και εθνοτικών ομάδων, οι διακοινοτικές σχέσεις που αναπτύχθηκαν μεταξύ τους, οι ανταλλαγές και αλληλεπιδράσεις τους, χαρακτηρίζουν τον μουσικό πολιτισμό εκείνης της εποχής. Το προπολεμικό αστικό τραγούδι όπως το ορίζουμε σήμερα σχηματίστηκε και στιγματίστηκε από σημαντικά ιστορικά γεγονότα της περιόδου. Η Μικρασιατική Καταστροφή που επέφερε την αναγκαστική ανταλλαγή πληθυσμών μεταξύ Ελλάδας και Τουρκίας και οδήγησε σε εγκατάσταση στην Αθήνα πολλών μουσικών από τη Σμύρνη και την Πόλη, η ακμή της δισκογραφίας του γραμμοφώνου την περίοδο 1928 – 1937 και αργότερα η επιβολή της λογοκρισίας στο ρεμπέτικο και ανατολίτικο ιδίωμα από τον Μεταξά, η είσοδος στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και τα χρόνια του Εμφυλίου, έγιναν σταθμοί στην ιστορία του λαϊκού τραγουδιού και των μουσικών που το εκπροσώπησαν.

Η παρούσα μελέτη μας οδηγεί σε μια σειρά από σκέψεις και συμπεράσματα σχετικά με έναν από τους σημαντικότερους εκπροσώπους αυτού του πολυσύνθετου φαινομένου που αποτελεί το αστικό λαϊκό τραγούδι, τον Λάμπρο Λεονταρίδη. Μελετώντας τη ζωή και το έργο του μοναδικού εκφραστή της πολιτικής λύρας στην Ελλάδα την εποχή της ακμής της βιομηχανίας δίσκων 78 στροφών, μπορούμε να εκφράσουμε πως πρόκειται για καλλιτέχνη με ιδιαίτερο ύφος και ήχο ο οποίος άφησε ανεξίτηλο το στίγμα του στη δισκογραφία συμμετέχοντας σε πληθώρα ηχογραφήσεων. Συνεργάστηκε με όλους τους μεγάλους τραγουδιστές και μουσικούς της εποχής του, ταξίδεψε με τη λύρα του σε μερικά από τα μεγαλύτερα αστικά κέντρα του κόσμου και κατάφερε να ξεχωρίσει στην ιστορία του αστικού λαϊκού τραγουδιού ως ο Λάμπρος με τη λύρα. Στην εποχή μας ωστόσο, το στοιχείο εκείνο που τον κάνει μοναδικό στον κύκλο των θαυμαστών του ήχου της πολιτικής λύρας, δεν είναι το ότι υπήρξε ο πρώτος στην Ελλάδα που αποτύπωσε το ιδιαίτερο ηχόχρωμα της αλλά το ότι ήταν ο τελευταίος της γενιάς των Ρωμιών λυράρηδων που ανέδειξε τον λαϊκό τρόπο παιξίματος της λύρας. Ο τρόπος εκτέλεσης και εφαρμογής των ιδιαίτερων τεχνικών καλλωπισμών, η προσθήκη ρυθμικών στοιχείων και μοτίβων στα ταξίμια του, ο αυθόρμητος σχεδιασμός πλουμιστής πλοκής με συνεχή ροή συναρπαστικών ηχητικών επεισοδίων στην

αφήγηση των ταξιμιών του και η άνεση με την οποία αντιλαμβανόμαστε πως χειριζόταν τη λύρα είναι μερικά από τα στοιχεία που φανερώνουν έναν χαρισματικό δεξιοτέχνη. Ωστόσο για να κατανοήσουμε πλήρως και ουσιαστικά τη μουσική ύπαρξη και την τέχνη του Λάμπρου Λεονταρίδη και των Ρωμιών λυράρηδων στον οποίον τα χέρια πήρε μορφή η πολιτική λύρα, αξίζει να εμβαθύνουμε την έρευνα γύρω από το έργο τους και τη ζωή τους. Ολοκληρώνω, λοιπόν, το παρόν εγχείρημα με την ελπίδα ότι θα αποτελέσει βοήθημα για όσους αναζητούν να γνωρίσουν το έργο του Λάμπρου Λεονταρίδη, θα συμβάλλει στη διατήρηση της μνήμης και της ιστορίας του, και με την ευχή να παρακινήσει και άλλους να ασχοληθούν με την ανάδειξη των μουσικών κεφαλαίων που τείνουν να ξεθωριάσουν με το πέρασ των χρόνων.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Ξενόγλωσσες

- Aksoy, B. (1994). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Müsiki*. Istanbul: Pan.
- Conway Morris, R. (1980). *Greek Cafe Music*. London: British Institute of recorded Sound .
- Feldman, W. (1990). Cultural Authority and Authenticity in the Turkish Repertoire. *Asian Music*, 22(1), σσ. 73-111. doi:<https://doi.org/10.2307/834291>
- Gauntlett, S. (2003). Between Orientalism and Occidentalism: The contribution of Asia Minor refugees to Greek Popular song, and its reception. Στο R. Hirschon (Επιμ.), *Crossing the Aegean: an appraisal of the 1923 compulsory population exchange between Greece and Turkey* (σσ. 247-260). New York, Oxford: Berghahn Books.
- Hirschon, R. (2003). 'Unmixing Peoples' in the Aegean region. Στο R. Hirschon (Επιμ.), *Crossing the Aegean: An appraisal of the 1923 compulsory population exchange between Greece and Turkey* (σσ. 3-12). New York, Oxford: Berghahn Books.
- James, A. (2001). Memories of Anatolia: generating Greek refugee identity. *Balkanologie*, V(1-2), σσ. 1-9. doi:<https://doi.org/10.4000/balkanoogie.720>
- Pennanen, R. P. (2004). The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece. *Ethnomusicology*, 48(1), σσ. 1-25.
Ανάκτηση από <https://www.jstor.org/stable/30046238>
- Poulos, P. C. (2013). The Non-Muslim Musicians of Istanbul: Between Recorded and Intimate Memory. Στο R. Pennanen, P. Poulos, & A. Theodosiou (Επιμ.), *Ottoman Intimacies, Balkan Musical Realities* (Papers and Monographs of the Finnish Institute at Athens εκδ., Τόμ. XIX, σσ. 51-68). Helsinki: Finnish Institute at Athens.
- Stokes, M. (1994). Introduction. In M. Stokes (Ed.), *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place* (Berg Ethnic Identities Series ed., pp. 1-27). Oxford/Providence, USA: Berg Publishers.

Ελληνόγλωσσες

- Ανδρικός, Ν. (2018). *Οι Λαϊκοί Δρόμοι στο Μεσοπολεμικό Αστικό Τραγούδι: Σχεδιάγραμμα Λαϊκής Τροπικής Θεωρίας*. Αθήνα: ΤΟΠΟΣ.
- Ατζακάς, Ε. (2017). *Taksim: διαχρονικότητα και μεταμόρφωση. Ιστορικές αναδρομές, σχολιασμοί και αναστοχασμοί επάνω στην «επιτόπια» συνθετική πράξη του makam μουσικού – δημιουργού*. Περιοδικό Πολυφωνία, Τεύχος 31.
- Ατζακάς, Ε. (2012). *Οι άνθρωποι του ζύλου: Το ούτι από τις παρυφές του ανατολικού μουσικού πολιτισμού στη σύγχρονη αστική κουλτούρα του ελλαδικού χώρου*. Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας, Θεσσαλονίκη. doi:10.12684/eadd/29900
- Βλησίδης, Κ. (2004). *Ώψεις του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Βολιότης - Καπετανάκης, Η. (2014). Λάμπρος Λεονταρίδης: Γεια σου Λάμπρο μου με την λύρα σου! Στο Η. Βολιότης - Καπετανάκης, *Μουσικό Σεργιάνι: Άλλα 22 "Ρεμπέτικα" Πορτρέτα* (σσ. 48-60). Αθήνα: ΜΕΤΡΟΝΟΜΟΣ.
- Βούλγαρης, Ε., & Βανταράκης, Β. (2006). *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου: Σμυρναίικα και Πειραιιώτικα Ρεμπέτικα (1922 - 1940)*. Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου / fagottobooks.
- Γεωργιάδης, Ν. (2006). *Από το Βυζάντιο στο Μάρκο Βαμβακάρη*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Εσκενάζυ, Ρ. (1982). *Αυτά που θυμάμαι*. (Κ. Χατζηδουλής, Επιμ.) Αθήνα: Εκδόσεις Κάκτος.
- Ζαρία, Γ. (2013). *Η Διαποίκιση στην Ελληνική Παραδοσιακή Βιολιστική Τέχνη*. Αθήνα: Εκδόσεις Ορφέως.
- Κοκκώνης, Γ. (2017). Αλατούρκα, Αλαφράγκα και Καφέ-Αμάν. Στο Γ. Κοκκώνης (Επιμ.), *Λαϊκές Μουσικές Παραδόσεις: Λόγιες Αναγνώσεις / Λαϊκές Πραγματώσεις* (σσ. 97-131). Αθήνα: fagotto books.
- Κουνάδης, Π. (2003). *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*. Αθήνα: Κατάρτι.

- Κουνάδης, Π. (2012α). Αντώνης Νταλγκάς. *Οι Φωνές του Ρεμπέτικου*. Αθήνα: Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη.
- Κουνάδης, Π. (2012β). Ρόζα Εσκενάζυ. *Οι Φωνές του Ρεμπέτικου*. Αθήνα: Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη.
- Λιόντου Μωχάμεντ, Μ. (2011). *Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις 78 στροφών*. ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα.
- Μαλιάρας, Ν. (2004, Ιούνιος). Μουσικά όργανα στους χορούς και τις διασκεδάσεις των Βυζαντινών. *Αρχαιολογία & Τέχνες: Ο Χορός στο Βυζάντιο*(91), σσ. 67-71.
- Μπαρούνης, Η. (2006). Ο Χαράλαμπος (Λάμπρος) Λεονταρίδης ως άνθρωπος και ως μουσικός. *Μεγάλοι Δεξιοτέχνες της Μεσογείου - Λάμπρος Λεονταρίδης: Πολίτικη Λύρα*. ΕΝ ΧΟΡΔΑΙΣ.
- Παπαδάκης, Γ. (1983). *Λαϊκοί Πραχτικοί Οργανοπαίχτες*. Αθήνα: Επικαιρότητα.
- Πούλος, Π. Κ. (2015). *Η μουσική στον ισλαμικό κόσμο: Πηγές, θεωρήσεις, πρακτικές*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών.
- Σαρρής, Χ. (2007). *Η Γκάντα στον Έβρο: Μια Οργανολογική Εθνογραφία*. Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών.
- Σινόπουλος, Σ. (2006). Η λύρα και ο Λάμπρος. *Μεγάλοι Δεξιοτέχνες της Μεσογείου - Λάμπρος Λεονταρίδης: Πολίτικη Λύρα*. ΕΝ ΧΟΡΔΑΙΣ.
- Στεφανίδης, Ν. (2003). Οι ορχήστρες λεπτών οργάνων στα κέντρα της Πόλης, η τάξη εκτέλεσης φασήλ. Στο Π. Κουνάδης, *Εις Ανάμνησιν Στιγμών Ελκυστικών* (Τόμ. Α, σσ. 212-214). Αθήνα: Κατάρτι.
- Σχορέλης, Τ. (1978). *Ρεμπέτικη Ανθολογία* (Τόμ. Β). Αθήνα: Πλέθρον.
- Τσιαμούλης, Χ., & Ερευνίδης, Π. (1998). *Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης (17ος - 20ος αι.)*. Αθήνα: Εκδόσεις Δόμος.

Χατζηπανταζής, Θ. (1986). *Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασταί...* Αθήνα: Στιγμή.

Ψαθά, Δ. (2018). *Ρόζα Εσκενάζυ: Προπολεμικά Ρεμπέτικα και Παραδοσιακά τραγούδια (Μια μελέτη της φωνητικής τεχνικής και ερμηνείας και καταγραφή της σε παρτιτούρα)*. Αθήνα: fagottobooks.

Ένθετα ψηφιακών δίσκων

Kemençe. (2005). *Türk Kayıt Tarihi ~Turkish Recording History : Türk Müziği Ustaları ~Masters of Turkish Music*. Istanbul, Turkey: KALAN.

Λάμπρος Λεονταρίδης: Πολίτικη Λύρα. (2006) *Μεγάλοι Δεξιοτέχνες της Μεσογείου*. ΕΝ ΧΟΡΔΑΙΣ

Διαδικτυακές πηγές

<https://vmrebetiko.gr/>

<https://rebetiko.sealabs.net/>

<https://greekdiscography.gr/>

Φωτογραφικό υλικό

Το φωτογραφικό υλικό του Παραρτήματος II με εικόνες του Λάμπρου Λεονταρίδη προέρχεται από το βιβλίο του δημοσιογράφου Ηλία Καπετανάκη – Βολιότη. Οι εικόνες με τους δίσκους 78 στροφών ανακτήθηκαν από την ιστοσελίδα <https://vmrebetiko.gr/>.

Ψηφιακή Τεκμηρίωση της παρούσας εργασίας

Στον παρακάτω σύνδεσμο επισυνάπτεται η ηχογράφηση από την ημέρα παρουσίασης της έρευνας με ακουστικά παραδείγματα που εκτέλεσα στην πολιτική λύρα προς υποστήριξη των ευρημάτων

Σύνδεσμος:

<https://drive.google.com/drive/folders/1IXcpDplVGTieqYhzURy0FEzxbwp9x4yM?usp=sharing>

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι

Συγκεντρωτικοί πίνακες συμμετοχών του Λάμπρου Λεονταρίδη στην
δισκογραφία των 78 στροφών ανά έτος (1928 – 1937)

Πίνακας 1. Έτος 1928

Τίτλος	Ερμηνεία	Έτος	Εταιρεία	Αριθμός δίσκου
Τσιφτετέλι	Λάμπρος Λεονταρίδης	1928	His Master's Voice	ΑΟ – 221
Χουζάμ Ταξίμ	Λάμπρος Λεονταρίδης	1928	His Master's Voice	ΑΟ – 221
Ντερλί Μανές (Τίποτις δεν απόχτησα)	Αντώνης Νταλγκάς	1928	Polydor	V – 50501
Χουσεϊνί Μανές (Κρυφός είναι ο πόνος μου)	Αντώνης Νταλγκάς	1928	Polydor	V – 50501
Παράπονο ξενιτεμένου	Αντώνης Νταλγκάς	1928	Polydor	V - 50503
Καραμπατάκ Χετζάζ Μανές (Αφού υπάρχει θάνατος)	Αντώνης Νταλγκάς	1928	Pathé	X – 80061
Καραμπατάκ Νεβάτ Μανές (Γιατί να μην χαρώ κι εγώ)	Αντώνης Νταλγκάς	1928	Pathé	X – 80061
Πολίτισσα	Αντώνης Νταλγκάς	1928	Pathé	X – 80063
Αράπ Σαμπάχ Ταξίμ	Λάμπρος Λεονταρίδης	1928	Pathé	X – 80063
Αμάν Γιάλα (Τσιφτετέλι Γιάλα)	Αντώνης Νταλγκάς	1928	Pathé	X – 80064
Μανές του πόνου (Πολλοί είναι που πικραίνονται)	Αντώνης Νταλγκάς	1928	Pathé	X – 80064
Αραμπί Σαμπάχ Μανές	Αντώνης Νταλγκάς	1928	Pathé	X – 80065

Τίτλος	Ερμηνεία	Έτος	Εταιρεία	Αριθμός δίσκου
Μανές Ραστ Νεβά (Φθισικού)	Αντώνης Νταλγκάς	128	His Master's Voice	AO – 222
Μανές Πειραιώτικος (Όσο κι αν αποστρέφεται)	Αντώνης Νταλγκάς	1928	His Master's Voice	AO – 222
Καντιφέ	Αντώνης Νταλγκάς	1928	His Master's Voice	AO – 224
Αμάν Γιάλα	Αντώνης Νταλγκάς	1928	His Master's Voice	AO – 224
Μανές Ραστ (Ωσπου να γίνει ο πόνος μου)	Αντώνης Νταλγκάς	1928	His Master's Voice	AO – 238
Μανές Σαμπάχ (Πληθήνανε τα βάσανα)	Αντώνης Νταλγκάς	1928	His Master's Voice	AO – 238
Μανές Ουσάκ (Σε είχα για ευτυχία μου)	Αντώνης Νταλγκάς	1928	His Master's Voice	AO – 239
Χετζάζ Μανές (Ο κόσμος τι με ωφελεί)	Αντώνης Νταλγκάς	1928	His Master's Voice	AO – 239
Νεβά Μανές (Οι νύχτες είναι βάσανο)	Αντώνης Νταλγκάς	1928	His Master's Voice	AO – 240
Χουζάμ Μανές (Κάνω να σε καταραστώ)	Αντώνης Νταλγκάς	1928	His Master's Voice	AO – 240
Της ξενιτιάς ο πόνος	Αντώνης Νταλγκάς	1928	His Master's Voice	AO – 257
Κιουρντί Ιτζαζκιάρ Μανές (Έχει καρδιές που χαίρονται)	Αντώνης Νταλγκάς	1928	Polydor	V - 50497
Μανές Σεγκιάχ (Έχω μια δύστυχη καρδιά)	Αντώνης Νταλγκάς	1928	Polydor	V – 50497
Ραστ Μαχμούρ Μανές (Πολλοί έχουν πόνο)	Κώστας Καρίπης	1928	ODEON	GA - 1375
Ραστ Μαχμούρ Μανές (Όλοι με λένε φθισικό)	Κώστας Καρίπης	1928	ODEON	GA - 1268

Πίνακας 2. Έτος 1929

Τίτλος	Ερμηνεία	Έτος	Εταιρεία	Αριθμός δίσκου
Βερεμλή Σαμπάχ Μανές	Αντώνης Νταλγκάς	1929	COLUMBIA Αγγλίας	18063
Νεγρίζ Νιχαβέντ Μανές (Δεν μου μιλάς σαν άλλοτε)	Αντώνης Νταλγκάς	1929	Polydor	V - 50557
Σετ Αραμπιέν Μανές	Αντώνης Νταλγκάς	1929	Polydor	V - 50557
Μερακλή Καρτζαάρ Μανές (Με υπομονή και δάκρυα)	Αντώνης Νταλγκάς	1929	COLUMBIA Αγγλίας	8388
Μανές του πόνου (Γιατί να μην χαρώ κι εγώ)	Αντώνης Νταλγκάς	1929	COLUMBIA Αγγλίας	8388
Το βάσανο του φθισικού (Απελπισμένος βρίσκομαι)	Αντώνης Νταλγκάς	1929	His Master's Voice	AO - 378
Μανές του πόνου	Αντώνης Νταλγκάς	1929	His Master's Voice	AO – 375
Αραμπί Καρτζαάρ Μανές (Τ' αχείλι μου κι αν τραγουδεί)	Αντώνης Νταλγκάς	1929	His Master's Voice	AO – 364
Σεγκιάχ Μανές (Να πω πως είμαι ευτυχής)	Αντώνης Νταλγκάς	1929	His Master's Voice	AO - 364
Ντουγκιάχ Νεβά Μανές (Σ' αυτόν τον ψεύτικο ντουσιά)	Αντώνης Νταλγκάς	1929	COLUMBIA Αγγλίας	8389
Μανές Καληνυχτιάς (Ηρθε η ώρα κι η στιγμή)	Αντώνης Νταλγκάς	1929	COLUMBIA Αγγλίας	8389
Μπέιογλου Μανές (Σ' αυτόν τον ψεύτικο ντουσιά)	Αντώνης Νταλγκάς	1929	ODEON	GA - 1434
Μουσταάρ Μανές (Γιατί να μην χαρώ κι εγώ)	Αντώνης Νταλγκάς	1929	ODEON	GA - 1434
Μπέγιογλου Μανεσί (Αν μ' αρνηθείς δεν έχει πια)	Αντώνης Νταλγκάς	1929	His Master's Voice	AO - 365

Τίτλος	Ερμηνεία	Έτος	Εταιρεία	Αριθμός δίσκου
Μπεστενιγκιάρ Μανές (Απελπισία έγινε το πάθος)	Αντώνης Νταλγκάς	1929	His Master's Voice	AO - 365
Λειλά Χανούμ Μανές (Πώς να γελάσω ο άμοιρος)	Αντώνης Νταλγκάς	1929	ODEON	GA - 1527
Το φθισικό κορίτσι	Αντώνης Νταλγκάς	1929	ODEON	GA - 1527
Σεβνταλή Κιουρτνού Μανές (Έχεις καρδιά που δεν πονεί)	Αντώνης Νταλγκάς	1929	COLUMBIA Αγγλίας	8396
Σεβνταλή Χετζάζ Μανές (Να πω πως είμαι ευτυχής)	Αντώνης Νταλγκάς	1929	COLUMBIA Αγγλίας	8396
Σεβνταλή Μανές (Να πω πως είμαι ευτυχής)	Αντώνης Νταλγκάς	1929	COLUMBIA Αγγλίας	18075
Τσιφτετέλι Μανές Αφού υπάρχει θάνατος	Αντώνης Νταλγκάς	1929	ODEON	GA - 1432
Κατιφέ	Μαρίκα Πολίτισσα	1929	ODEON	GA - 1435
Εργιέρ Καρανλίκ	Μαρίκα Πολίτισσα	1929	ODEON	GA - 1435
Χουζάμ Μανές	Μαρίκα Πολίτισσα	1929	Polydor	V - 50897
Ταζίμι Σερφ Χιτζαζκιάρ	Λάμπρος Λεονταρίδης	1929	Polydor	V - 50897
Νιαβέντ Μανές (Κρυφή πληγή αδύνατον)	Μαρίκα Πολίτισσα	1929	Polydor	V -50563
Ταζίμι Ραστ	Λάμπρος Λεονταρίδης	1929	Polydor	V -50563
Αραπίνα είσαι νόστιμη (Μαλέχ)	Μαρίκα Πολίτισσα	1929	ODEON	GA - 1477
Το βάσανο του φθισικού (Απελπισμένος βρίσκομαι)	Μαρίκα Πολίτισσα	1929	ODEON	GA - 1477

Τίτλος	Ερμηνεία	Έτος	Εταιρεία	Αριθμός δίσκου
Ραστ Μανές (Μη με πηλώνεις και πονώ)	Μαρίκα Πολίτισσα	1929	Polydor	V - 50561
Χουσεϊνί Μανές (Πως ήθελα να πέθαινα)	Βαγγέλης Σωφρονίου	1929	ODEON	GA – 1539
Μαχμούρ Μανές (Όσο περνούν τα χρόνια μου)	Βαγγέλης Σωφρονίου	1929	ODEON	GA - 1539
Αραβικό ταξίμ Νεβά	Λάμπρος Λεονταρίδης	1929	COLUMBIA Αγγλίας	18054
Δερβίσικος Χορός (Ayşem Ayşem Mor Meneksem)	Λεονταρίδης Τομπούλης	1929	His Master's Voice	AO - 304
Χιτζαζκιάρ Κιουρντί Ταξίμ	Λάμπρος Λεονταρίδης	1929	His Master's Voice	AO - 304
Νινί Μανές (Κοιμήσου γιατί χάσαμε)	Γρηγόρης Ασίκης	1929	COLUMBIA Αγγλίας	18052
Σουλέτμε Μπενί Μανές (Ο πόνος μου είναι αγιάτρευτος)	Γρηγόρης Ασίκης	1929	COLUMBIA Αγγλίας	18052
Ο Βασανισμένος Μανές (Αφότου εγεννήθηκα)	Γρηγόρης Ασίκης	1929	COLUMBIA Αγγλίας	18053
Φεραχνάκ Μανές	Γρηγόρης Ασίκης	1929	COLUMBIA Αγγλίας	18053
Ταξίμι Σαμπάχ	Λάμπρος Λεονταρίδης	1929	His Master's Voice	AO – 333
Λάζικος Χορός	Λεονταρίδης Τομπούλης	1929	His Master's Voice	AO – 333
Ταξίμι Χουσεϊνί	Λάμπρος Λεονταρίδης	1929	His Master's Voice	AO – 390

Τίτλος	Ερμηνεία	Έτος	Εταιρεία	Αριθμός δίσκου
Τσιφτέ - τελί	Λεονταρίδης Τομπούλης	1929	His Master's Voice	ΑΟ - 390
Ταξίμι Νεβά	Λάμπρος Λεονταρίδης	1929	His Master's Voice	ΑΟ – 391
Γενί Μπαχριέ	Λάμπρος Λεονταρίδης	1929	His Master's Voice	ΑΟ - 391
Ελενάρα μου	Αντώνης Νταλγκάς	1929	His Master's Voice	ΑΟ - 319

Πίνακας 3. Έτος 1930

Τίτλος	Ερμηνεία	Έτος	Εταιρεία	Αριθμός δίσκου
Καραπετάχ Νεβά Μανές (Πολλοί είναι που πικραίνονται)	Αντώνης Νταλγκάς	1930	ODEON	GA – 1485
Καραπετάχ Χετζάζ (Με υπομονή και δάκρυα)	Αντώνης Νταλγκάς	1930	ODEON	GA - 1485
Μανές Ραστ (Πάσχω να γιάνει ο πόνος μου)	Αντώνης Νταλγκάς	1930	VICTOR	VI – 8010
Μανές Σαμπάχ (Από τον κόσμο έλειψε αίσθημα)	Αντώνης Νταλγκάς	1930	VICTOR	VI - 8010
Μανές Χουμαγιού	Δημήτρης Ατραϊδής	1930	Polydor	V - 51065
Πεστεγκιάρ Μανές (Αφήστε με να καίγομαι)	Δημήτρης Ατραϊδής	1930	Polydor	V - 51065
Μανές Σαμπάχ (Σ' αυτόν τον κόσμο ο άνθρωπος)	Δημήτρης Αραπάκης	1930	His Master's Voice	ΑΟ -397
Μανές Ραστ (Αυτή η έρημη ζωή)	Δημήτρης Αραπάκης	1930	His Master's Voice	ΑΟ - 397

Τίτλος	Ερμηνεία	Έτος	Εταιρεία	Αριθμός δίσκου
Νινί Μανές	Μαρίκα Πολίτισσα	1930	ODEON	GA - 1486
Νιγρίζ Μανές	Μαρίκα Πολίτισσα	1930	ODEON	GA - 1486
Πασαλιμανιώτισσα	Μαρίκα Πολίτισσα	1930	ODEON	GA -1460
Σαμπάχ Μανές (Έχασα 'κείνο που 'λπίζα)	Μαρίκα Πολίτισσα	1930	ODEON	GA – 1475
Μανές Μαχούρ (Ως πότε πια αυτό το αγ)	Μαρίκα Πολίτισσα	1930	ODEON	GA – 1475
Το Αρνάκι (Στο αντικρινό βουνό)	Μαρίκα Πολίτισσα	1930	ODEON	GA - 1444
Νιχαβέντ Μανές (Άνθρωπο δεν αδίκησε)	Γιώργος Παπασιδέρης	1930	ODEON	GA - 1560
Μέμο	Γρηγόρης Ασίκης	1930	?	?

Πίνακας 4. Έτος 1931

Τίτλος	Ερμηνεία	Έτος	Εταιρεία	Αριθμός δίσκου
Χουσεϊνί Νταγ (Στον πιο χειρότερό σου εχθρό)	Αντώνης Νταλγκάς	1931	His Master's Voice	AO - 1005
Μανές Κιουρντί (Σε ποιον να πω τον πόνο μου)	Αντώνης Νταλγκάς	1931	His Master's Voice	AO - 1005
Ματζόρε Μανές (Ποτέ μου δεν το ήλπίζα)	Αντώνης Νταλγκάς	1931	His Master's Voice	AO - 1009
Μεβλανέ Σαμπάχ Μανές (Ο θάνατος είναι πικρός)	Αντώνης Νταλγκάς	1931	His Master's Voice	AO - 1002

Τίτλος	Ερμηνεία	Έτος	Εταιρεία	Αριθμός δίσκου
Χουζάμ Ντερτλί Μανές (Λένε σκληρό το θάνατο)	Αντώνης Νταλγκάς	1931	His Master's Voice	AO - 1002
Ο καημός του φθισικού	Αντώνης Νταλγκάς	1931	COLUMBIA	D.G. 211
Σ' αυτόν τον κόσμο οι καρδιές	Αντώνης Νταλγκάς	1931	His Master's Voice	AO - 1003
Χετζάζ Μπαχριέ μανές (Στοχάσου πως πεθαίνουμε)	Αντώνης Νταλγκάς	1931	His Master's Voice	AO - 1004
Καρσιλαμάς	Λάμπρος Λεονταρίδης	1931	COLUMBIA	D.G. 185
Νεβά Μανές (Σαν αποθάνω και ταφώ)	Κώστας Ρούκουνας	1931	COLUMBIA	D.G. 129
Χουζάμ Μανές (Απελπισία έγινε)	Κώστας Ρούκουνας	1931	COLUMBIA	D.G. 129
Νεβασίρ Μανές (Αν ήξευρες τον πόνο μου)	Μαρίκα Πολίτισσα	1931	COLUMBIA	D.G. 218
Μουσταάρ Μανές (Σαν τα δικά μου δάκρυα)	Μαρίκα Πολίτισσα	1931	COLUMBIA	D.G. 218
Μελαχρινούλα	Μαρίκα Πολίτισσα	1931	COLUMBIA	D.G. 217
Ραστ Ζεργκιλέ Μανές	Μαρίκα Πολίτισσα	1931	COLUMBIA	D.G. 217
Χετζάζ Νεβά Μανές (Στη γη χρωστώ το σώμα μου)	Γρηγόρης Ασίκης	1931	Polydor	V - 51075
Ουσάκ Νεβά Μανές (Με μάγεψαν τα κάλλη σου)	Γρηγόρης Ασίκης	1931	Polydor	V - 51075
Μια Σμυρνιά στην κοκκινιά	Γρηγόρης Ασίκης	1931	COLUMBIA	D.G. 137
Αδικοσκοτωμένος πόλισμαν	Γρηγόρης Ασίκης	1931	COLUMBIA	D.G. 137

Τίτλος	Ερμηνεία	Έτος	Εταιρεία	Αριθμός δίσκου
Τι χείλη κοραλλένια	Γρηγόρης Ασίκης	1931	Polydor	V – 51069
Μικρούλα	Γρηγόρης Ασίκης	1931	Polydor	V – 51069
Χορός Τουρκικός Αντικρυστός	Γρηγόρης Ασίκης	1931	Polydor	V – 51076
Η Λευθερούλα	Γρηγόρης Ασίκης	1931	Polydor	V – 51076
Χιτζάζ Γκαζελί Μανές	Ρόζα Εσκενάζυ	1931	Polydor	V - 51077
Κατηφές	Ρόζα Εσκενάζυ	1931	Polydor	V - 51079
Ραστ Γκαζέλ	Ρόζα Εσκενάζυ	1931	Polydor	V - 51079
Ουσάκ Μανές (Τον ευτυχή τον άνθρωπο)	Ρόζα Εσκενάζυ	1931	Electrophone	P - 9004
Είναι μια στο Περιστέρι	Ρόζα Εσκενάζυ	1931	COLUMBIA	D.G. 219
Γλοκιά μου Έλλη	Ρόζα Εσκενάζυ	1931	COLUMBIA	D.G. 219
Ντουγκιάχ Μανές (Ο Χάρος είναι ο γιατρός)	Ρόζα Εσκενάζυ	1931	COLUMBIA	D.G. 220
Σεχνάζ Μανές (Σαν δυστυχήσει ο άνθρωπος)	Ρόζα Εσκενάζυ	1931	COLUMBIA	D.G. 220
Η χασικλού	Ρόζα Εσκενάζυ	1931	Parlophone	B - 21574
Ο ξενύχτης με τα κορίτσια	Αγγέλα Μαυρομάτη	1931	COLUMBIA	D.G. 227
Ραστ Μανές	Αγγέλα Μαυρομάτη	1931	COLUMBIA	D.G. 227

Τίτλος	Ερμηνεία	Έτος	Εταιρεία	Αριθμός δίσκου
Πεσεγκιάχ Μανές (Όσο μπορείς καρδούλα μου)	Κώστας Θωμαΐδης	1931	Columbia Αμερικής	56289 - F
Το παράπονο του φθισικού (Ξέρω πως είμαι φθισικός)	Κώστας Θωμαΐδης	1931	Columbia Αμερικής	56289 - F
Ισκεντέρ Μπογάζι	Αγάπιος Τομπούλης	1931	Pathé	X - 80163

Πίνακας 5. Έτη 1932 & 1933

Τίτλος	Ερμηνεία	Έτος	Εταιρεία	Αριθμός δίσκου
Φέρτε μύτερες	Ρόζα Εσκενάζυ	1932	COLUMBIA	D.G. 271
Μερακλή, Ραστ Μανές	Ρόζα Εσκενάζυ	1932	COLUMBIA	D.G. 272
Τουρκολιμανιώτισσα	Ρόζα Εσκενάζυ	1932	COLUMBIA	D.G. 272
Αραβί Ουσάκ Μανές (Ντέρτι και πόνο απόκτησα)	Ρόζα Εσκενάζυ	1932	COLUMBIA	D.G. 273
Καρσιλαμάς	Κώστας Νούρος	1932	COLUMBIA	D.G. 185
Γιαλέλι	Κώστας Νούρος	1932	COLUMBIA	D.G. 185
Αραμπί Σαμπάχ Μανές (Ντουινιά πως με κατήντησες)	Ρόζα Εσκενάζυ	1933	COLUMBIA	D.G. 328
Τραγουδίστρα	Ρόζα Εσκενάζυ	1933	COLUMBIA	D.G. 339
Μποέμισσα	Ρόζα Εσκενάζυ	1933	ODEON	GA - 1657
Κιουρντού Μανές (Γλεντάτε φίλοι τον ντουινιά)	Δημήτρης Ατραϊδής	1933	COLUMBIA	D.G. 479
Ουσάκ Νεβά Μανές (Αναστενάζω και πονώ)	Δημήτρης Ατραϊδής	1933	COLUMBIA	D.G. 479
Χιτζάζ Νεβά Μανές (Δεν μου 'μεινε πλέον ζωή)	Χαράλαμπος Παναγής	1933	Parlophone	B - 21751

Πίνακας 6. Έτος 1934

Τίτλος	Ερμηνεία	Έτος	Εταιρεία	Αριθμός δίσκου
Ουσάκ Μανές (Απελπισμένη μου καρδιά)	Κώστας Ρούκουνας	1934	His Master's Voice	AO - 2131
Ουσάκ Μανές (Απελπισμένη μου καρδιά)	Κώστας Ρούκουνας	1934	His Master's Voice	AO - 2131
Ραστ Μανές (Το αχ έχω μες στην καρδιά)	Κώστας Ρούκουνας	1934	COLUMBIA	D.G. 2109
Ειμ' ορφανός	Κώστας Ρούκουνας	1934	ODEON	GA – 1810
Η καπότα	Άννα Παγανά	1934	COLUMBIA	D.G. 2127
Το μωρό	Άννα Παγανά	1934	COLUMBIA	D.G. 2127
Γιάμο	Ρόζα Εσκενάζυ	1934	His Master's Voice	AO - 2232
Γκαζελί Αραμπί Ουσάκ (Η τύχη μου με δίκασε)	Ρόζα Εσκενάζυ	1934	His Master's Voice	AO - 2232
Μανές Τσιφτετέλι (Ψεύτη Ντουινιά)	Μαρίκα Καναροπούλου	1934	Parlophone	B - 21752
Γκαζελί Σαμπάχ (Της μαύρης γης χρωστό κορμί)	Ρόζα Εσκενάζυ	1934	His Master's Voice	AO – 2170
Τσερκέζα	Ρόζα Εσκενάζυ	1934	His Master's Voice	AO - 2170
Ραστ Τσιφτετέλι Μανές (Τι μ' ωφελεί κι αν τραγουδώ)	Ρόζα Εσκενάζυ	1934	ODEON	GA – 1875
Ουσάκ Τσιφτετέλι Μανές (Όσο και αν αμάρτησα)	Ρόζα Εσκενάζυ	1934	ODEON	GA – 1875
Η γλεντζού η Σμυρνιά	Ρόζα Εσκενάζυ	1934	His Master's Voice	AO - 2219

Τίτλος	Ερμηνεία	Έτος	Εταιρεία	Αριθμός δίσκου
Σιρφ Χιτζαζκιάρ Μανές	Γρηγόρης Ασίκης	1934	Parlophone	B - 21772
Νεβά Καρίπ Χετζάζ Μανές	Γρηγόρης Ασίκης	1934	Parlophone	B - 21772
Μην κλαις μανούλα μου	Στελλάκης Περπινιάδης	1934	COLUMBIA	D.G. 6047
Σαμπάχ Μανές (Στο στήθος μου δεν έμεινε)	Χαράλαμπος Παναγής	1934	Parlophone	B – 21786
Ουσάκ Μανές (Αφήστε με να καίγομαι)	Χαράλαμπος Παναγής	1934	Parlophone	B - 21786
Σαμπάχ Μανές (Έχω πληγή αγιάτρευτη)	Χρήστος Τσαγκαράκης	1934	COLUMBIA	D.G. 2118
Ραστ Μανές (Τόσο που βασανίστηκα)	Χρήστος Τσαγκαράκης	1934	COLUMBIA	D.G. 2118

Πίνακας 7. Έτη 1935 - 1937

Τίτλος	Ερμηνεία	Έτος	Εταιρεία	Αριθμός δίσκου
Αψιλίες	Κώστας Ρούκουνας	1935	ODEON	GA - 1831
Αγάπησα μια ορφανή	Κώστας Ρούκουνας	1935	Parlophone	B - 21847
Νιαβέντ Μανές	Χαράλαμπος Παναγής	1935	COLUMBIA	D.G. 6150
Ο μελλοθάνατος	Γρηγόρης Ασίκης	1935	ODEON	GA – 1869
Ραστ Νεβά Μανές (Πολλοί γελούνε φανερά)	Γρηγόρης Ασίκης	1935	ODEON	GA – 1869

Τίτλος	Ερμηνεία	Έτος	Εταιρεία	Αριθμός δίσκου
Τα ορφανά	Γρηγόρης Ασίκης	1936	ODEON DECCA	GA – 1931 DE - 31009
Ασκή μπανά	Ρόζα Εσκενάζυ	1936	ODEON	GA - 1930
Εχάσαμε τον Βενιζέλο	Κώστας Ρούκουνας	1936	ODEON DECCA	GA – 1931 DE - 31009
Του φθισικού Μανές (Μάνα μου ρίζωσε βαθιά)	Κώστας Ρούκουνας	1936	ODEON	GA - 1944
Σεγκιάχ Μανές (Στον κόσμο αυτόν δεν έμεινε)	Κώστας Ρούκουνας	1936	ODEON	GA - 1944
Χιτζάζ Μανές (Τι μ' ωφελεί τέτοια ζωή)	Γεωργία Μηττάκη	1936	ODEON	GA - 1933
Ραστ Μανές (Τι έφταιξα η άμοιρη)	Γεωργία Μηττάκη	1936	ODEON	GA - 1933
Μ' έκανες αγνώριστη	Κορίνα Θεσσαλονικιά	1937	Parlophone	B - 21903
Για την απονιά σου	Ρόζα Εσκενάζυ	1937	COLUMBIA	D.G. 6342

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΥΛΙΚΟ



Εικόνα 1. Επαγγελματική ταυτότητα του Α. Λεονταρίδη με έτος γέννησης το 1894



Εικόνα 2. Στο σπίτι στην Κωνσταντινούπολη περίπου το 1914



Εικόνα 3. Το ψηφιδωτό με τη λύρα στη Βίλα – Νότα



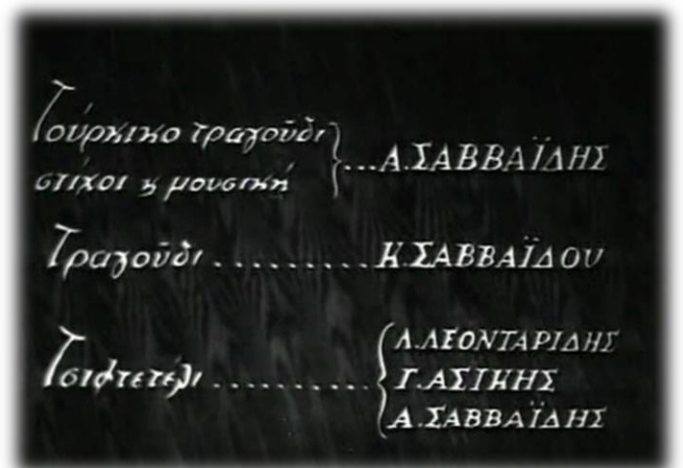
Εικόνα 4^α. Δεύτερος από αριστερά ο Λάμπρος Λεονταρίδης, δίπλα του η Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου, μετά ο Γιώργος Μπατζανός και ο Λάμπρος Σαββαΐδης (1939)



Εικόνα 4^β. Λεονταρίδης και Μπατζανός στην Αθήνα (1939)



Εικόνα 6. Η οικογένεια του Λάμπρου Λεονταρίδη



Εικόνα 5. Στιγμιότυπο από τους τίτλους έναρξης της ταινίας «Οι Απόχηδες των Αθηνών»



Εικόνα 7. Ο φημιολογούμενος ως πρώτος δίσκος του



Εικόνα 8. Η τριάδα



Εικόνα 9. Οι Λάμπρηδες και η Πολίτισσα



Εικόνα 10. Ο δίσκος 45 στροφών με το όνομά του



Εικόνα 11 Στην Πόλη με την BALKAN. Παράσχος και Λάμπρος μαζί.

