



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

*Προσλήψεις και μετασχηματισμοί της «ανατολικής» μουσικής παράδοσης
στη σύγχρονη ελληνική μουσική δημιουργία*

Χρυσή Γ. Τζάβλα

Τριμελής Επιτροπή: Παναγιώτης Πούλος, Λέκτορας, ως επιβλέπων
Μαρία Παπαπαύλου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια
Νικόλαος Πουλάκης, Εργαστηριακό Διδακτικό
Προσωπικό

ΑΘΗΝΑ
ΙΟΥΛΙΟΣ 2020

Η παρούσα εργασία δε θα μπορούσε να ολοκληρωθεί χωρίς την πολύτιμη βοήθεια ορισμένων ανθρώπων. Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Παναγιώτη Πούλο για την συνεχή επίβλεψη και καθοδήγησή του ήδη πριν την έναρξη της παρούσας έρευνας μέχρι και τη συγγραφή της. Ιδιαίτερα ευχαριστώ τους τρεις συνομιλητές μου, τον Αλέξανδρο Καψοκαβάδη, το Νίκο Ανδρίκο και τη Σοφία Λαμπροπούλου που από την πρώτη στιγμή στήριξαν την προσπάθειά μου και αφιέρωσαν μέρος του προσωπικού τους χρόνου για τις συνεντεύξεις και τη γενικότερη επικοινωνία μας. Τέλος, ευχαριστώ την οικογένειά μου και όλους τους φίλους και συναδέλφους που στάθηκαν στο πλευρό μου και με βοήθησαν, ο καθένας με το δικό του τρόπο, καθ' όλη τη διάρκεια, αυτού του εγχειρήματος.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	4
Κεφάλαιο 1: Η οθωμανική μουσική παράδοση	17
Κεφάλαιο 2: Η οθωμανική μουσική παράδοση και η σύγχρονη Ελλάδα	31
Κεφάλαιο 3: Μουσική δημιουργία και ταυτότητα μεταξύ «ανατολικής» και αστικής μουσικής: τρεις σύγχρονες αφηγήσεις από τους Αλέξανδρο Καψοκαβάδη, Νίκο Ανδρίκο και Σοφία Λαμπροπούλου	48
Κεφάλαιο 4: Συνέχειες και ασυνέχειες με το μουσικό παρελθόν	79
Κεφάλαιο 5: Ανατολική μουσική στο ελληνικό αστικό πλαίσιο: Τρεις μουσικές παραστάσεις στην Αθήνα.....	93
Επίλογος.....	105
Βιβλιογραφία.....	108

Εισαγωγή

Παρουσίαση θέματος

Το θέμα που πραγματεύεται η παρούσα εργασία σχετίζεται με την παρουσία της «ανατολικής» μουσικής στη σύγχρονη Ελλάδα. Ανέκαθεν η Ελλάδα σχετιζόταν με την «Ανατολή» δημιουργώντας σχέσεις διαφόρων μορφών. Όπως θα αναλυθεί στο κυρίως μέρος της εργασίας οι σχέσεις αυτές είχαν αντίκτυπο και στη μουσική του κάθε λαού. Η ιστορία του ελληνικού κράτους συμπορεύεται με την ιστορική εξέλιξη της «Ανατολής» στο πέρασμα των αιώνων έως και σήμερα. Ήδη από την αρχή θα πρέπει να διευκρινιστεί ο όρος «Ανατολή» καθώς η έννοια αυτή είναι ιδιαίτερα «ρευστή»¹ και ταυτίζεται με μια τεράστια γεωγραφική περιοχή η οποία δεν αφορά την παρούσα εργασία. Στην πραγματικότητα η μουσική με την οποία επιχειρώ να καταπιαστώ σε αυτήν την εργασία είναι η οθωμανική μουσική, το μουσικό είδος που διαμορφώθηκε και εξελίχθηκε στο πλαίσιο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Συγκεκριμένα η εργασία αναφέρεται στην οθωμανική κλασική μουσική – είδος που διαμορφώθηκε στο πλαίσιο του παλατιού – και στην οθωμανική αστική μουσική που αποτελεί διαμόρφωση της οθωμανικής κλασικής μουσικής όταν η τελευταία αποδεσμεύτηκε από την αποκλειστικότητα του παλατιού κι έγινε πλέον προνόμιο και της μεσαίας αστικής τάξης. Επομένως, γεωγραφικά αναφερόμαστε στο χώρο της σημερινής Τουρκίας. Οι όροι που θα χρησιμοποιηθούν για τη μουσική αυτή στο παρόν κείμενο είναι και οι όροι που χρησιμοποιεί ο εκάστοτε συγγραφέας ή ομιλητής. Ο λόγος που επιλέγεται ο όρος «Ανατολή» δεν είναι επιπόλαιος και ασαφής. Σύμφωνα με την Merih Erol (2011) κατά τα χρόνια του ρομαντικού εθνικισμού οι διάφοροι λαοί προσπαθούν να αποτάξουν τα μη εθνικά στοιχεία από τη μουσική τους και να διαμορφώσουν την εθνική τους μουσική. Στο πλαίσιο αυτό η Ελλάδα και η Τουρκία αναζητούν τη δική τους ταυτότητα αναζητώντας την και στις δυτικές και στις ανατολικές επιρροές. Η «ανατολική» μουσική, λοιπόν, σχετίζεται και επηρεάζει τη μουσική της σύγχρονης Ελλάδας ήδη από τη διαμόρφωσή της εθνικής μουσικής της χώρας. Επίσης, η επιλογή του όρου συνδέεται και με το γεγονός ότι στη συνείδηση του κόσμου η Ανατολή έχει ταυτιστεί με τους ήχους της οθωμανικής μουσικής και αντίστροφα. Τελευταίος και πολύ βασικός λόγος είναι το γεγονός ότι οι συνομιλητές που θα διαδραματίσουν καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της εργασίας

¹ Για μια μελέτη σχετικά με τον όρο «Ανατολή» βλέπε : Said, 1978.

έχουν επηρεαστεί από την «ανατολική» μουσική γενικότερα κι όχι μονάχα από την οθωμανική. Μάλιστα οι ίδιοι πολλές φορές μιλούν για «ανατολική» μουσική. Στο πλαίσιο της μουσικής αυτής έδρασαν και διακρίθηκαν σπουδαίοι Έλληνες μουσικοί, οι επονομαζόμενοι «Ρωμιοί», είτε ως συνθέτες, είτε ως οργανοπαίχτες, είτε ως δάσκαλοι, το έργο των οποίων αποτελεί σημείο αναφοράς για το ευρύτερο είδος. Σκοπός της εργασίας είναι να ανακαλυφθεί αν οι μουσικές σχέσεις μεταξύ των γεωγραφικών αυτών περιοχών διατηρούνται έως σήμερα, να εξετάσω δηλαδή αν το μουσικό αυτό είδος απασχολεί τους μουσικούς στις μέρες, αν οι μουσικοί καταπιάνονται με αυτό και πώς το είδος αυτό μετασχηματίζεται στη μουσική τους, ποιες είναι δηλαδή οι μορφές που παίρνει.

Προκείμενου να αναλυθεί το ζήτημα αυτό μεθοδικά το κυρίως μέρος της εργασίας θα αναλυθεί σε τρεις βασικούς άξονες. Στο πρώτο κεφάλαιο θα παρουσιαστεί η έννοια της οθωμανικής μουσικής συνοδευόμενη από ορισμούς και από μια ιστορική επισκόπηση που θα διαφωτίσει τη δημιουργία της μουσικής αυτής και την εξέλιξή της στο πέρασμα των αιώνων. Στο κεφάλαιο αυτό θα αναλυθεί και η παρουσία των Ρωμιών στα μουσικά τεκταινόμενα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Το δεύτερο κεφάλαιο αναφέρεται στην παρουσία της οθωμανικής μουσικής παράδοσης στη σύγχρονη Ελλάδα καθώς με το πέρασμα των αιώνων το είδος αυτό επιβίωσε και μάλιστα είχε αισθητή παρουσία στον ελλαδικό χώρο ήδη από το 1873. Το είδος αυτό στην πορεία εξαφανίζεται και επανεμφανίζεται στο πλαίσιο της αναβίωσής του τη δεκαετία του 1980. Έτσι, στο κεφάλαιο αυτό θα παρουσιαστούν τα μουσικά γεγονότα που προηγήθηκαν της επανεμφάνισης του είδους και τα οποία ενδεχομένως να οδήγησαν σε αυτήν, ενώ στη συνέχεια θα αναλυθεί η αναβίωση του είδους από συγκεκριμένους μουσικούς και συγκεκριμένα μουσικά γεγονότα αλλά και η παρουσία του στα Μουσικά Σχολεία της χώρας. Με το δεύτερο κεφάλαιο ολοκληρώνεται η θεωρητική έρευνα της εργασίας. Βασικό μέλημά μου σε αυτήν την εργασία ήταν να ανακαλύψω τη θέση της μουσικής αυτή στη σύγχρονη Ελλάδα και καθώς δεν υπάρχει σχετική βιβλιογραφία που να περιγράφει τη θέση της μουσικής αυτής στο παρόν, η επιτόπια έρευνα και η πραγματική επαφή με τη σύγχρονη μουσική πραγματικότητα ήταν αναγκαία για να προσεγγιστεί το ζητούμενο. Έτσι, ο τρίτος βασικός άξονας αφορά την επιτόπια έρευνα που πραγματοποίησα η ίδια με συνεντεύξεις με τρεις μουσικούς που επέλεξα και παρακολουθήσεις συναυλιών τους. Η καταγραφή της επιτόπιας έρευνας χωρίζεται σε τρία κεφάλαια. Το πρώτο κεφάλαιο της επιτόπιας έρευνας, και τρίτο της συνολικής εργασίας, εξετάζει την ταυτότητα των μουσικών

αυτών και τις διάφορες εκφάνσεις της μουσικής τους δημιουργίας. Στο επόμενο κεφάλαιο γίνεται για πρώτη φορά η σύνδεση με το παρελθόν με κύριο στόχο την ανακάλυψη των σχέσεων με αυτό. Το παρελθόν στη συγκεκριμένη περίπτωση έχει δύο διαστάσεις: το «μακρινό» παρελθόν και τους Ρωμιούς συνθέτες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και το «πρόσφατο» παρελθόν και την αναβίωση τη δεκαετία του 1980. Στο κεφάλαιο αυτό εκτός από τις συνέχειες και τις ασυνέχειες με τα δύο αυτά «παρελθόντα» θα συζητηθεί και το ζήτημα των «γενιών».

Καθώς η παρούσα εργασία πραγματεύεται τη σχέση της οθωμανικής κλασικής μουσικής με τη σύγχρονη ελληνική μουσική δημιουργία αποφάσισα να εστιάσω σε επαγγελματίες μουσικούς που βρίσκονται σε κοντινή ηλικία και που σε γενικές γραμμές έχουν παρόμοια βιώματα αλλά και έχουν διδαχθεί από κοινούς δασκάλους ή έστω δασκάλους της ίδιας γενιάς και που είναι φορείς της σύγχρονης ελληνικής μουσικής δημιουργίας. Ένα ερώτημα που με απασχόλησε ήταν αν οι μουσικοί αυτοί αποτελούν μέρος μίας κοινής γενιάς ή ακόμα γενικότερα αν αποτελούν μέρος μιας οποιασδήποτε γενιάς, χωρίς απαραίτητα αυτή να είναι η ίδια για όλους. Με ενδιέφερε ιδιαίτερα να διερευνήσω τη δική τους προσέγγιση, να δω πώς δηλαδή οι ίδιοι αντιλαμβάνονται τον εαυτό τους μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της οθωμανικής μουσικής στην Ελλάδα. Στο πέμπτο και τελευταίο κεφάλαιο – τρίτο της επιτόπιας έρευνας – αρχικά θα παρουσιαστεί η δράση των τριών μουσικών στη μουσική σκηνή της χώρας και στη συνέχεια οι τρεις παραστάσεις που παρακολούθησα κατά τη διάρκεια της έρευνάς μου. Η υποενότητα αυτή βρίσκεται στο τέλος της εργασίας καθώς, έχοντας ολοκληρώσει την υπόλοιπη έρευνα, οι παραστάσεις αυτές έρχονται να επιβεβαιώσουν όσα μου εμπιστεύτηκαν οι συνομιλητές μου αλλά και πολλές φορές να δημιουργήσουν αντιφάσεις με τα λεγόμενά τους.

Η επιτόπια έρευνα στην εθνομουσικολογία

Η επιτόπια έρευνα διαδραματίζει κυρίαρχο ρόλο σε πολλές από τις κοινωνικές και ανθρωπιστικές επιστήμες. Ο ερευνητής, και στην προκειμένη περίπτωση ο εθνομουσικολόγος, καλείται να ανακαλύψει από «πρώτο χέρι» τον πολιτισμό που μελετάει (Myers, 2014, σελ. 120). Καθώς η επιτόπια έρευνα αποτελεί μια διαδικασία απαιτητική, πολύπλοκη και πολύπλευρη απαραίτητη προϋπόθεση για τη διεξαγωγή και την περάτωσή της από ένα νέο, άπειρο εθνομουσικολόγο είναι η μελέτη της

θεωρίας αλλά και των επιτόπιων ερευνών που έχουν προηγηθεί και πραγματοποιηθεί από έμπειρους εθνομουσικολόγους.

Η Helen Myers (2014, σελ. 119) υποστηρίζει πως «με την επιτόπια έρευνα αποκαλύπτεται το ανθρώπινο πρόσωπο της εθνομουσικολογίας» και πως πολλοί ερευνητές αρχίζουν να πειραματίζονται στον εθνομουσικολογικό κλάδο λόγω της «γοητείας» που η επιτόπια έρευνα αποπνέει. Αλλά και ο Nettle (2016, σελ. 184) αναφέρει πως «η ανάλυση και η ερμηνεία των δεδομένων» της επιτόπιας έρευνας «είναι το πιο προσωπικό κομμάτι της δουλειάς». Καθοριστικό ρόλο στη διεξαγωγή μιας επιτόπιας έρευνας αποτελεί το «πρωτογενές υλικό» που πρέπει ο ερευνητής να «συλλέξει από ζωντανούς πληροφορητές» το οποίο αποτελείται από «παρατηρήσεις υπό τη μορφή σημειώσεων πεδίου [field notes]» και από το «οπτικοακουστικό υλικό». Για τη «συλλογή και καταγραφή» των παραπάνω είναι απαραίτητα τα τεχνολογικά μέσα, όπως μαγνητόφωνα και βιντεοκάμερες (Myers, 2014, σελ. 120). Ωστόσο, «τα πιο αξιόπιστα τεχνικά εργαλεία στο πεδίο είναι το μολύβι και το χαρτί» μέσω των οποίων παράγεται ένα αρχείο που διαχωρίζεται σε «πρόχειρες σημειώσεις, σημειώσεις πεδίου, προσωπικό ημερολόγιο και ημερολόγιο εργασιών» το οποίο είναι και αυτό που θα επιβιώσει σε περίπτωση οποιασδήποτε τεχνολογικής βλάβης αλλά και θα φανεί ιδιαίτερα χρήσιμο στο στάδιο της συγγραφής (Myers, 2014, σελ. 146-147).

Όταν ο πολιτισμός που διερευνάται παρέχει γραπτή παράδοση τότε ο εθνομουσικολόγος μελετάει τα κείμενα σε συνδυασμό με τις πληροφορίες που θα του μεταδώσουν κάποιοι πληροφορητές που θα επιλέξει. Στην περίπτωση που ο πολιτισμός διαθέτει μόνο προφορική παράδοση τότε ο ερευνητής πρέπει να περιοριστεί στην «εξέταση της προφορικής ιστορίας».

Σημαντική αναφορά κάνει η Myers (2014, σελ. 121) στο κομμάτι του «αναστοχασμού» ο οποίος πρέπει να αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της επιτόπιας έρευνας καθώς υπήρξε η συνειδητοποίηση ότι η ανθρωπολογική προσέγγιση και παρατήρηση επηρεάζει τη συμπεριφορά των ανθρώπων ή της ομάδας που παρατηρείται γεγονός που έχει αντίκτυπο και στο αποτέλεσμα της έρευνας (Mills, 1973· Peacock, 1986, στο Myers, 2014).

Τα πρώτα χρόνια η επιτόπια έρευνα των εθνομουσικολόγων ήταν προσανατολισμένη στους μη δυτικούς πολιτισμούς, σε αυτούς που θεωρούνταν «εξωτικούς» και «πρωτόγονοι» ενώ από το 1990 και μετά το εύρος των πεδίων προς μελέτη μεγαλώνει και το ενδιαφέρον των εθνομουσικολόγων πλέον ελκύουν και

δυτικοί πολιτισμοί Myers (2014, σελ. 121-122). Εξαίρεση στα παραπάνω αποτελούν «τα κλασικά μουσικά συστήματα της Ανατολής» που προσελκύουν το ερευνητικό ενδιαφέρον ήδη από τα πρώτα χρόνια της Εθνομουσικολογίας έως σήμερα. Από το 1960 και μετά παρατηρείται η συνήθεια και το ενδιαφέρον πολλών ανθρωπολόγων να διεξάγουν έρευνα στη δική τους κοινωνία ή σε κάποια γειτονική στο πλαίσιο της ανθρωπολογίας «οίκοι» (Eriksen, 2007, σελ. 64). Η εθνομουσικολογία «οίκοι» εμφανίζεται την περίοδο μετά το 1985 και σχετίζεται με τη μελέτη του «αστικού πολιτισμού» (Nettl, 2016, σελ. 245). Η «εθνομουσικολογία οίκοι μπορεί να σημαίνει έρευνα της αστικής λαϊκής μουσικής, εξέταση των θεσμών του δυτικού έντεχνου μουσικού πολιτισμού, μελέτη ξένης μουσικής μέσα από επιτελέσεις που γίνονται στο δικό μας πολιτισμικό πλαίσιο, διδασκαλία της εθνομουσικολογίας μέσω εθνογραφικών ασκήσεων, και ο ρόλος του τουρισμού» (Nettl, 2016, σελ. 246).

Κάποιοι από τους λόγους για τους οποίους οι ανθρωπολόγοι στράφηκαν προς την «ανθρωπολογία οίκοι» είναι η μείωση των απαραίτητων χρηματικών πόρων για την ακαδημαϊκή έρευνα, η μεγαλύτερη ευκολία προσέγγισης και προσβασιμότητας που των πόλεων και των αστικών κέντρων αλλά και οι ανεξερεύνητες πτυχές που διαθέτουν αυτές οι κοινωνίες. Τέλος, το ενδιαφέρον για την εθνομουσικολογία όλο και μεγάλωνε οπότε υπήρξε η ανάγκη για την εξερεύνηση καινούριων πραγμάτων που έως τότε δεν είχαν προσεγγιστεί (Jackson, 1987, στο Cottrell, 2004, σελ. 15)

Για την επιλογή θέματος μιας επιτόπιας έρευνας σημαντικό είναι το ενδιαφέρον που προκαλείται στον εκάστοτε ερευνητή, το κατά πόσο «ανοικτό» είναι ένα θέμα, δηλαδή το κατά πόσο επιδέχεται περαιτέρω μελέτη πέρα από τη συγκεκριμένη έρευνα, αλλά και η «δυνατότητα υλοποίησης» του εκάστοτε θέματος (Myers (2014, σελ. 124). Σύμφωνα με τη Myers (2014, σελ. 132) η «συμμετοχική παρατήρηση» [participant observation] «αποτελεί τη βασική στρατηγική της εθνομουσικολογικής επιτόπιας έρευνας» κατά την οποία ο ερευνητής γίνεται ενεργό μέλος της ομάδας που μελετάει, και δη κατά τις μουσικές δραστηριότητες. Και ο Eriksen (2007, σελ. 59) υποστηρίζει πως βασική μέριμνα του ερευνητή πρέπει να είναι η συμμετοχή του στην «τοπική ζωή». Στην περίπτωση αυτή ο συμμετέχων παρατηρητής έχει τη δυνατότητα να μαθητεύσει σχεδόν όπως ένας ιθαγενής μαθητευόμενος (Nettl, 2016, σελ. 191). Το είδος αυτό της επιτόπιας έρευνας απαιτεί παραμονή μεγάλης διάρκειας στο πεδίο έτσι ώστε να κατανοηθεί επαρκώς το μη οικείο προς τον ερευνητή μουσικό σύστημα. Η Deborah Wong (2014, σελ. 291) υποστηρίζει ένθερμα την ανάγκη «να αφιερωθούμε στη δημιουργία επιτελεστικών εθνογραφιών, αναγνωρίζοντας παράλληλα τη θέση της

αυτοεθνογραφίας [autoethnography] στη μεθοδολογία μας». Στο πλαίσιο αυτό πραγματοποιεί τη δική της προσωπική εθνογραφία καθώς πραγματοποιεί την επιτόπια έρευνά της σε μια ομάδα μουσικών εκτελεστών του «τάικο» με την οποία συμπράττει κι η ίδια παίζοντας μαζί τους μουσική και μαθαίνοντας από αυτούς.

Σημαντικό μέρος της επιτόπιας έρευνας αποτελούν οι συνεντεύξεις με τα πρόσωπα που έχει επιλέξει ο εθνομουσικολόγος να «συνεργαστεί» και που θα αποτελέσουν του «πληροφοριοδότες» κι αυτό γιατί στην εθνομουσικολογία υπάρχει η αντίληψη ότι για τη διερεύνηση και κατανόηση ενός μουσικού πολιτισμού είναι σημαντική η επικοινωνία και η «εντατική εργασία με ένα σχετικά μικρό αριθμό εκπροσώπων του» (Nettl, 2016, σελ. 194). Ο κάθε πληροφοριοδότης πρέπει να πληροί κάποιες προϋποθέσεις οι οποίες διαφέρουν από ερευνητή σε ερευνητή και έτσι είναι πιθανό να μην υπάρχει κάποιο άτομο που να πληροί όσα ο ερευνητής προσδοκεί. Επίσης, ενυπάρχει ο κίνδυνος οι επιλεγμένοι πληροφορητές «να μην αντιπροσωπεύουν το σύνολο της κοινωνίας». Σε κάθε περίπτωση, όμως θα πρέπει ο εκάστοτε ερευνητής να είναι «σε θέση να εμπιστεύεται τους πληροφοριοδότες του» (Nettl, 2016, σελ. 196-197). Σε γενικές γραμμές προτείνεται η ελευθερία του συνεντευξιαζόμενου έτσι ώστε να κατευθύνει ο ίδιος τη συζήτηση καθώς κάτι τέτοιο μπορεί να φέρει στην επιφάνεια δεδομένα που ο ερευνητής δεν είχε ποτέ φανταστεί (Myers 2014, σελ. 145). Η επιτόπια έρευνα στα αστικά κέντρα συνήθως βασίζεται σε «δομημένες συνεντεύξεις» (Eriksen, 2007, σελ. 59).

Σύγχρονες πρακτικές και θεωρήσεις στην επιτόπια έρευνα

Τη δεκαετία του 1980 η εθνογραφία άρχισε να χάνει έδαφος από την «πολιτισμική κριτική» και την «κρίση της αναπαράστασης» καθώς ταυτίστηκε με την αποικιοκρατία του παρελθόντος στο πλαίσιο της οποίας άνθισε η ανθρωπολογία (Καλλιμοπούλου και Μπαλάντινα, 2014, σελ. 29). Αναλύοντας την κατάσταση της αποικιοκρατίας διαπιστώθηκε ότι οι εθνογράφοι ήταν πιθανό να μην έχουν ουδέτερη στάση αλλά και ούτε το δικαίωμα «να μιλούν για τους Άλλους» του οποίους μελετούσαν κατά την εθνογραφία τους. Στο πλαίσιο αυτό θεωρήθηκε αναγκαίο η κάθε εθνογραφία να περιλαμβάνει το «ιστορικό και πολιτικό πλαίσιο» στο οποίο πραγματοποιείται η εκάστοτε έρευνα. Με βάση τα ρεύματα της «πολιτισμικής κριτικής» και της «κρίσης της αναπαράστασης» προτάθηκε μια «Νέα Εθνογραφία» στο πλαίσιο της οποίας ο ερευνητής χάνει τη θέση της αυθεντίας και λαμβάνεται

υπόψιν η μεροληψία του η οποία επηρεάζει τα αποτελέσματα της έρευνας. Η «Νέα Εθνογραφία» που προτάθηκε ήταν «περισσότερο αναστοχαστική, πολυφωνική και διαλογική» (Καλλιμοπούλου και Μπαλάντινα, 2014, σελ. 30). Η παραπάνω κατάσταση ενίσχυσε την έρευνα οίκοι, δηλαδή την έρευνα σε οικείους πολιτισμούς. Από την «κρίση της αναπαράστασης» επηρεάστηκε και η εθνομουσικολογία. Η αυθεντία της ευρω-αμερικάνικης εθνομουσικολογίας άρχισε να αναθεωρείται ενώ ερευνητές από χώρες μη αμερικάνικες και ευρωπαϊκές άρχισαν να ασχολούνται όλο και περισσότερο με την εθνομουσικολογία με αποτέλεσμα τη δημιουργία «άλλων εθνομουσικολογιών» που «ανασηματοδοτούν έννοιες όπως Εαυτός, Άλλος, εντόπιος κ.τ.λ.» (Witzleben, 1997·Loza, 2006,·Agawu, 2003, στο Καλλιμοπούλου και Μπαλάντινα, 2014).

Στο τέλος της δεκαετίας του 1990 κάποιοι «αμερικανο-θρεμμένοι» κυρίως εθνομουσικολόγοι υποστήριξαν την εμπειρία που προσφέρει η εθνογραφία, «και ως ερευνητική μέθοδος, αλλά και ως τρόπος γραφής», ως απάντηση στην «κρίση της αναπαράστασης» μέσω του συλλογικού έργου *Shadows in The Field*. Το έργο αυτό πρότεινε τη «βιωματική αναστοχαστική εθνογραφία, αλλά και διάφορους πειραματικούς τρόπους έρευνας και γραφής, ως τη Νέα Επιτόπια Έρευνα» με βασική αρχή το αδιαχώριστο της παρατήρησης με την αναπαράσταση (κείμενο) και την ερμηνεία. Οι συγγραφείς του βιβλίου αυτού κρίνουν την εμπειρία ως το βασικό μέσο μιας εθνομουσικολογικής έρευνας. Στο πλαίσιο αυτό το ενδιαφέρον για την επιτέλεση στην εθνομουσικολογία άρχισε να αυξάνεται ολοένα και περισσότερο καθώς πολλοί εθνομουσικολόγοι θεωρούν το προσωπικό βίωμα ως το βασικό εργαλείο της έρευνας (Καλλιμοπούλου και Μπαλάντινα, 2014, σελ. 32-34)

Με το πέρασμα των χρόνων οι διαδικασίες διεξαγωγής επιτόπιας έρευνας έχουν αναπτυχθεί ακολουθώντας τις ανάγκες της εκάστοτε εποχής και αξιοποιώντας το νέο υλικό που αυτή προσφέρει. Έτσι, στις σύγχρονες επιτόπιες έρευνες παρατηρείται πολύ συχνά η παρουσία της «online» πραγματικότητας, όρος που συναντάται στη μονογραφία της Μαρίας Παπαπαύλου «Η εμπειρία της πλατείας Συντάγματος» και εννοεί την πραγματικότητα που διαδραματίζεται στο χώρο του «Διαδικτύου». Η χρησιμότητα του διαδικτύου για έναν επιτόπιο ερευνητή έγκειται στο γεγονός ότι προσφέρει πλήθος πληροφοριών αλλά και τη δυνατότητα επικοινωνίας με τους ανθρώπους του εκάστοτε πεδίου. Έτσι, αν και το πεδίο που η ίδια μελετούσε βρισκόταν στην πόλη όπου ζούσε μπορούσε να παρακολουθεί τα τεκταινόμενα κι από απόσταση (Παπαπαύλου, 2015, σελ. 76-78).

Ένα ζήτημα που θέτει η Παπαπαύλου (2015, σελ. 79) είναι η «σωματική, συναισθηματική και πνευματική» εμπλοκή του ερευνητή, ζήτημα που έχει βέβαια εκφραστεί στην ανθρωπολογία ήδη από τη δεκαετία του 1980 από τους Clifford και Marcus (1986) και στην εθνομουσικολογία από τους Barz και Cooley (2008). Η ίδια η Παπαπαύλου (2015, σελ. 81) παραδέχεται πως η προσωπική της εμπλοκή στο πεδίο ήταν μείζονος σημασίας για την ανάλυση της επιτόπιας έρευνάς της.

Από τη θεωρία στο πεδίο: προκλήσεις και προσαρμογές

Έχοντας ως βάση τη μελέτη μου πάνω στα θεωρητικά και πρακτικά κείμενα που έχουν παραδοθεί για την ανθρωπολογία, την εθνομουσικολογία και την επιτόπια έρευνα ξεκινάω να σχεδιάζω τη δική μου εθνογραφία λαμβάνοντας υπόψιν τις θεωρίες και τις αρχές που έχουν διατυπωθεί στο πέρασμα των χρόνων. Η απόφασή μου να επιχειρήσω η ίδια μια επιτόπια έρευνα οφείλεται στη γοητεία που προκάλεσε και σε εμένα η διαδικασία αυτή, όπως και σε πολλούς εθνομουσικολόγους, όταν πειραματικά πραγματοποίησα μια άσκηση επιτόπιας έρευνας κατά τη διάρκεια ενός σεμιναρίου στο πλαίσιο του προπτυχιακού προγράμματος σπουδών του Τμήματος Μουσικών Σπουδών (ΕΚΠΑ). Αυτό που εμένα προσωπικά προσέλκυσε ήταν η τόσο άμεση επαφή με τον κόσμο που διερευνάται, δηλαδή οι κοινωνικές συναναστροφές, αλλά και η ανακάλυψη από «πρώτο χέρι», η προσωπική ανακάλυψη των διερευνώμενων ερωτημάτων. Παρ' όλο που οι μέχρι τώρα σπουδές μου είχαν επικεντρωθεί στην εκπαίδευση πάνω στη δυτική κλασική μουσική και συγκεκριμένα στην εκμάθηση βιολιού ανέκαθεν είχα την ανάγκη να κουβεντιάζω με τους υπόλοιπους μουσικούς που γνώριζα – είτε στο πλαίσιο κάποιας ορχήστρας είτε σε άλλου είδους συναντήσεις μουσικών – σχετικά με διάφορα θέματα αλλά και να προσπαθώ να ανακαλύψω την προσέγγισή τους σε διάφορα μουσικά ή και όχι μόνο ζητήματα. Ασυναίσθητα, λοιπόν, ίσως να τολμούσα να πω πως με αυτόν τον τρόπο έπαιρνα το ρόλο του συνεντευκτή.

Ωστόσο, παρά τον ενθουσιασμό μου για να διεξάγω τη δική μου προσωπική έρευνα το άγχος που με κυρίευσε όταν ακόμα σχεδίαζα την επιτόπια έρευνά μου ήταν μεγάλο. Οφείλω να παραδεχτώ πως η μελέτη των κειμένων αυτών έδωσε λύση στους αρχικούς μου προβληματισμούς και φόβους που οφείλονταν στην απειρία μου και με βοήθησε να πραγματοποιήσω, ακολουθώντας τις συμβουλές που τα κείμενα περικλείουν, τη δική μου επιτόπια έρευνα.

Το πεδίο που επέλεξα να μελετήσω δεν αφορά κάποιον «εξωτικό» πολιτισμό, σαν αυτούς που επέλεγαν οι εθνομουσικολόγοι να μελετούν τα πρώτα χρόνια της επιτόπιας έρευνας. Αντίθετα η επιτόπια έρευνά μου εντάσσεται στο πλαίσιο της εθνομουσικολογίας «οίκου». Ο μουσικός πολιτισμός που θα μελετήσω μπορεί να αφορά μια άλλη γεωγραφική περιοχή ωστόσο στην παρούσα εργασία εξετάζονται οι εκφάνσεις αυτού του πολιτισμού στη δική μου χώρα και μάλιστα από μουσικούς που βρίσκονται στην πόλη όπου ζω. Βέβαια, υπάρχει κοινό σημείο με τις πρώτες επιτόπιες έρευνες καθώς ο πολιτισμός αυτός γεωγραφικά εντάσσεται στην «Ανατολή» και, όπως προαναφέρθηκε, ήδη από τα πρώτα χρόνια υπήρχε το ενδιαφέρον και η τάση να μελετώνται πολιτισμοί της Ανατολής.

Σχετικά με την επιλογή του συγκεκριμένου θέματος αυτή οφείλεται πρωτίστως στα παιδικά μου βιώματα που συνοδεύουν έως τώρα τη ζωή μου και αφορούν την επαφή μου, μέσω της οικογένειάς μου, με την ελληνική «παραδοσιακή» και την «ανατολική» μουσική, ήδη από τη βρεφική μου ηλικία. Το ενδιαφέρον μου για τους μη δυτικούς πολιτισμούς, πολύ περισσότερο για τους ανατολικούς, ενισχύθηκε κι έγινε πιο ουσιαστικό περίπου στη μέση της πανεπιστημιακής μου φοίτησης μέσω αντίστοιχων μαθημάτων αλλά και κατά τη διάρκεια παρακολούθησης συναυλιών «ανατολικής» μουσικής. Αναλυτικότερα πρώτη πηγή έμπνευσης και προβληματισμού αποτέλεσε για μένα το μουσικό συγκρότημα «Takim²». Παρακολουθώντας αρκετές συναυλίες του είχα την ευκαιρία να ακούσω για πρώτη φορά φόρμες οθωμανικής μουσικής. Το μουσικό κομμάτι *Kurdili Hicazkar Longa*³ που συμπεριλαμβάνεται συχνά στο ρεπερτόριό τους αποτέλεσε ένα έργο που με συνεπήρε συναισθηματικά και μου προκάλεσε έντονο ενδιαφέρον. Στην πορεία γνώρισα μέσα από συναυλίες το σπουδαίο μουσικό αρμένικης καταγωγής *Haig Yazdjian*⁴ του οποίου επίσης οι μουσικές ενέτειναν το ενδιαφέρον μου για τις μουσικές του «ανατολικού» κόσμου. Από τότε όλο και συχνότερα επέλεγα να παρακολουθώ συναυλίες «ανατολικής» μουσικής. Το ενδιαφέρον για την οθωμανική μουσική και περισσότερο για την οθωμανική κλασική έγινε ακόμη πιο έντονο όταν την άνοιξη του 2018 παρακολούθησα ένα τρίμηνο σεμινάριο οθωμανικής κλασικής μουσικής προκειμένου να πειραματιστώ και να γνωρίσω για πρώτη φορά αυτό το είδος μουσικής πέρα από

² <https://www.facebook.com/Takimband/>

³ Εκτέλεση του κομματιού από τους Takim: <https://www.youtube.com/watch?v=t-JLODjJBZA> ,
παρτιτούρα του κομματιού:
<https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/kurdilihicazkarlongapdf1520548361.pdf>

⁴ <http://www.haigyazdjian.com/>

τις διαδικασίες ακρόασης. Καθώς οι σπουδές μου ήταν πάνω στο κλασικό βιολί για πρώτη φορά γνώριζα το μουσικό αυτό σύστημα, την ιστορία του, τη θεωρία του αλλά και την εφαρμογή του πάνω στο όργανο. Ανακαλύπτοντας τη δραστηριότητα των Ρωμίων μουσικών μέσα στην οθωμανική Αυτοκρατορία και διαπιστώνοντας την εκτέλεση του ευρύτερου οθωμανικού ρεπερτορίου από πολλούς μουσικούς στη σύγχρονη ελληνική μουσική σκηνή μου δημιουργήθηκε το ενδιαφέρον και η περιέργεια να αναζητήσω τις σχέσεις και τις συνέχειες ανάμεσα στη μουσική αυτή και στη σύγχρονη ελληνική μουσική δημιουργία. Να μελετήσω δηλαδή το πώς ξεκίνησε η σχέση μεταξύ Ελλήνων – ή μάλλον Ρωμίων – μουσικών και πώς συνεχίστηκε στο πέρασμα των χρόνων φτάνοντας έως σήμερα στη σύγχρονη ελληνική μουσική δημιουργία. Διαπιστώνοντας την πληρότητα του διαθέσιμου προς μελέτη υλικού και την προθυμία ανθρώπων, και πρωτίστως του καθηγητή μου, να με στηρίζουν αντιλήφθηκα πως ένα τέτοιο θέμα δύναται να υλοποιηθεί. Αναζητώντας πληροφορίες για τον πολιτισμό που θα μελετούσα ήδη από πολύ νωρίς συνειδητοποίησα πως η γραπτή παράδοση που διατίθεται είναι αρκετή επομένως οι πληροφορίες που θα λάμβανα από τους συνομιλητές μου και γενικά το συνολικό πρωτογενές υλικό που συνέλεξα θα εξετάζονταν συνδυαστικά με τα γραπτά κείμενα και τις ιστορικές πηγές. Με τον τρόπο αυτό η έρευνά μου θα ήταν δυνατόν να συμβαδίσει με τις αρχές της Νέας Επιτόπιας Έρευνας που παρουσιάστηκε παραπάνω καθώς η βιωματική μου εμπειρία και η παρατήρηση θα λειτουργούσε συνδυαστικά με την αναπαράσταση (κείμενο) και την ερμηνεία.

Σκοπός υπήρξε από την αρχή να πραγματοποιηθεί «συμμετοχική παρατήρηση», στο βαθμό που θα το επέτρεπε βέβαια ο χρονικός περιορισμός της εργασίας. Είχα την ευκαιρία να πάρω συνεντεύξεις από σημαντικούς ανθρώπους και να παρακολουθήσω συναυλίες στις οποίες συμμετείχαν οι συνομιλητές μου. Οι στιγμές αυτές αποτελούν πολύτιμο υλικό για την έρευνά μου καθώς είχαν τη δυνατότητα να τους παρατηρήσω επί το έργον, να διασταυρώσω τα όσα μου είχαν εμπιστευτεί αλλά και να διαπιστώσω μόνη μου καινούρια πράγματα. Σε αυτό το σημείο θα ήθελα να εκφράσω και γραπτώς την επιθυμία μου να ασχοληθώ «επιτελεστικά» με το θέμα που μελετώ. Θα ήθελα να μαθητεύσω δίπλα στους συνομιλητές μου έτσι ώστε να κατανοήσω σε ένα ανώτερο επίπεδο το φαινόμενο αυτό που μελετώ και να το αντιμετωπίσω από την ίδια σκοπιά με τους συνομιλητές μου, από τη σκοπιά του εκτελεστή. Ωστόσο, το σύντομο χρονικό διάστημα κατά το οποίο έπρεπε να ολοκληρωθεί η εργασία και ο δικός μου περιορισμένος προσωπικός χρόνος δε μου το επέτρεψαν.

Μεγάλο μέρος της έρευνας βασίζεται στις συνεντεύξεις με τους εκπροσώπους του είδους. Οι μουσικοί που ανταποκρίθηκαν στο αίτημά μου και των οποίων το έργο θα αναλυθεί είναι ο Αλέξανδρος Καψοκαβάδης, ο Νίκος Ανδρικός και η Σοφία Λαμπροπούλου. Η επιλογή των συνομιλητών μου δε με δυσκόλεψε ιδιαίτερα καθώς αφού μελέτησα και αναζήτησα εκπροσώπους του είδους γρήγορα καταστάλαξα στους συγκεκριμένους λαμβάνοντας υπόψιν κυρίως τη δραστηριότητά τους (εκτελεστική και δημιουργική), τις γνώσεις και τις σπουδές τους και γενικότερα την επαφή και τη σχέση τους με το είδος της κλασικής οθωμανικής μουσικής. Αναλυτικότερα οι μουσικοί αυτοί σχετίζονται με την οθωμανική κλασική μουσική, κάποιοι σε μεγαλύτερο και κάποιοι σε μικρότερο βαθμό. Και οι τρεις τους έχουν εντάξει στη μουσική τους δραστηριότητα το είδος αυτό και έχουν επηρεαστεί από αυτό με διαφορετικό τρόπο. Τα βασικά όργανα που παίζουν οι μουσικοί, ούτι, πολίτικο λαούτο, κανονάκι, έχουν άμεση σχέση με την οθωμανική μουσική παράδοση. Σημαντική στάθηκε και η διαμονή των δύο από τους τρεις, του Ανδρικού και της Λαμπροπούλου, για κάποιο χρονικό διάστημα στην Κωνσταντινούπολη, οι σπουδές τους πάνω στην οθωμανική μουσική παράδοση αλλά και η ευρύτερη μουσική τους δραστηριότητα εκεί. Επίσης, οι τρεις αυτοί μουσικοί ανήκουν στην ίδια ηλικιακή ομάδα οπότε με ενδιέφερε να διερευνήσω την προσέγγιση του καθενός σχετικά με το ζήτημα της γενιάς. Θεώρησα πολύ ενδιαφέρουσες αυτές τις περιπτώσεις μουσικών καθώς η επαφή μαζί τους θα μου έδινε τη δυνατότητα να δω τις ποικίλες εκφάνσεις και μορφές που παίρνει η οθωμανική μουσική στη σύγχρονη ελληνική μουσική δημιουργία. Με άλλα λόγια ίσως να μπορούσαμε να πούμε πως καθένας από τους μουσικούς αυτούς αποτελεί και αντιπροσωπεύει μία διαφορετική κατηγορία παρουσίας του οθωμανικού είδους στη σύγχρονη ελληνική μουσική πραγματικότητα. Σημαντικό είναι πως οι συγκεκριμένοι άνθρωποι με γοήτευσαν και ως μουσικοί και ως προσωπικότητες, παράγοντας που συντέλεσε καθοριστικά στην τελική μου επιλογή. Η άμεση ανταπόκριση και η μεγάλη προθυμία τους να συνεργαστούμε βοήθησε τα αρχικά μου σχέδια να πραγματοποιηθούν. Όλοι τους έδειξαν μεγάλο ενδιαφέρον για το εγχείρημά μου και χωρίς αναστολές και δισταγμούς αφιέρωσαν μέρος του προσωπικού τους χρόνου προκειμένου να μοιραστούν μαζί μου ένα κομμάτι της μουσικής τους ζωής, απολαμβάνοντας κι οι ίδιοι πολλές φορές τη συζήτησή μας.

Παρά τον περιορισμένο χρόνο και το σύντομο χρονικό διάστημα φρόντισα να παρακολουθήσω τουλάχιστον μία συναυλία του κάθε καλλιτέχνη με τον οποίο

συνομίλησα. Στο σημείο αυτό αντιμετώπισα δυσκολία στο να παρακολουθήσω κάποια συναυλία με περιεχόμενο τη μουσική που θα μελετούσα, αυτή καθ' αυτή. Οι μουσικοί με τους οποίους επέλεξα να ασχοληθώ ασχολούνται με διάφορα είδη μουσικής με αποτέλεσμα οι συναυλίες τους να μην αφορούν μόνο την οθωμανική κλασική μουσική. Προχωρώντας, ωστόσο, την έρευνά μου, επεξεργάστηκα όλα τα δεδομένα και τελικά μετέτρεψα τη δυσκολία αυτή σε πλεονέκτημα. Συνειδητοποίησα πως με αυτόν τον τρόπο μού δόθηκε η ευκαιρία να μελετήσω κι άλλες μουσικές πτυχές των μουσικών αυτών αλλά και να δω διαφορετικές εκφάνσεις της οθωμανικής μουσικής. Να δω δηλαδή πώς εντάσσεται και πώς αναδιαμορφώνεται η οθωμανική κλασική μουσική μέσα στα διαφορετικά είδη μουσικής. Όπως επισημαίνει η Παπαπαύλου για τη δική της επιτόπια έρευνα (2015, σελ. 81) η προσωπική μου εμπλοκή στο πεδίο, παρακολουθώντας στην πράξη τους συνομιλητές μου να παίζουν μουσική ως θεατής, με βοήθησε να κατανοήσω και να επιβεβαιώσω πράγματα που μου είχαν αναφέρει στις συνεντεύξεις.

Σε όλη τη διάρκεια της έρευνάς μου διατήρησα προσωπικό γραπτό υλικό το οποίο αποτελείται από πρόχειρες σημειώσεις, σημειώσεις πεδίου, προσωπικό ημερολόγιο και ημερολόγιο εργασιών όπως ακριβώς προτείνεται στη σχετική βιβλιογραφία στην οποία αναφέρθηκα (Myers, 2014, σελ. 146-147). Κάτι τέτοιο φάνηκε ιδιαίτερα χρήσιμο στη συγκρότηση και οργάνωση των ενεργειών και δραστηριοτήτων μου αλλά και στη συγγραφή της εργασίας. Το υλικό αυτό με βοήθησε να δημιουργήσω μια τάξη και μια συνέχεια στο κείμενό μου. Ασφαλώς ιδιαίτερα χρήσιμο στάθηκε το οπτικοακουστικό υλικό που συνέλεξα κατά τις επισκέψεις μου στο πεδίο, ηχογραφήσεις, βίντεο και φωτογραφίες που τράβηξα κατά τη διάρκεια των παραστάσεων.

Η έννοια της online πραγματικότητας που επισημαίνει η Παπαπαύλου έπαιξε κεντρικό ρόλο στην έρευνά μου (2015, σελ. 76). Συγκεκριμένα το διαδίκτυο αποτέλεσε για μένα βασική πηγή αναζήτησης καθώς μέσω αυτού ξεκίνησε η έρευνά μου όταν μέσω της ψηφιακής πλατφόρμας «Youtube», κατά τα πρώτα «εθνομουσικολογικά» μου βήματα, αναζήτησα μουσικούς - εκφραστές του είδους, έτσι ώστε να ανακαλύψω τη δραστηριότητα που υπάρχει σε γενικές γραμμές αλλά και να γνωρίσω μουσικούς που θα μπορούσαν να γίνουν οι συνομιλητές μου. Επίσης, μέσω των μέσων κοινωνικής δικτύωσης ήρθα για πρώτη φορά σε επαφή με τους δύο συνομιλητές μου, στη συνέχεια και με τους τρεις είχα διαδικτυακή επικοινωνία έτσι ώστε να κανονίζουμε τις συναντήσεις μας, και μέσω αυτών είχαν την καλοσύνη να

μοιραστούν μαζί μου δικό τους υλικό. Για την ακρίβεια τα μουσικά άλμπουμ και τα κείμενα διαλέξεων που μου εμπιστεύτηκαν αποστέλλοντάς τα σε εμένα αποτελούν πολύτιμα αποκτήματα ή καλύτερα θα έλεγα «δώρα» κατά της διάρκειας της επιτόπιας έρευνάς μου. Επιπλέον, μέσω των διαδικτυακών αναρτήσεών τους ενημερώνομαι για τις επερχόμενες συναυλίες τους τις οποίες σκόπευα να παρακολουθήσω, χωρίς να ενοχλώ συνεχώς τους συνομιλητές μου. Το διαδίκτυο συνεισέφερε στην έρευνά μου καθώς μέσω αυτού αναζήτησα υλικό που αφορά άμεσα τους συνομιλητές μου όπως συνεντεύξεις που κατά καιρούς έχουν δώσει αλλά και δικές τους δημοσιευμένες τοποθετήσεις σχετικά με καλλιτεχνικά, κοινωνικά αλλά και πολιτικά θέματα. Μελετώντας αυτό το υλικό, μπόρεσα να γνωρίσω, έστω και σε μικρό βαθμό, τους συνομιλητές μου, να δω τα ενδιαφέροντά τους και να διαμορφώσω ανάλογα μέρος των συνεντεύξεων.

Το εγχείρημα αυτό αποτελεί μια εθνογραφία καθώς η έρευνά μου βασίστηκε στην επικοινωνία με τους συνομιλητές μου, στις συνεντεύξεις μαζί τους και στην παρακολούθηση συναυλιών τους. Για το λόγο αυτό για την καταγραφή της επιτόπιας έρευνάς μου και τη συγγραφή της παρούσας εργασίας ιδιαίτερα βοηθητική ήταν η μελέτη διαθέσιμων εθνογραφιών. Η εθνογραφία του Jonathan Shannon (2014) με βοήθησε να αντιληφθώ τον τρόπο με τον οποίο ενσωματώνεται το υλικό της επιτόπιας έρευνας στο γραπτό λόγο αλλά και πώς να διαχειριστώ το λόγο των μουσικών και πώς να τον εντάξω στο κείμενό μου. Σημαντικές, επίσης, στάθηκαν οι εθνογραφίες των Ruth Finnegan, *The Hidden Musicians*, και Stephen Cottrell, *Professional Music-Making in London* που αποτελούν αστικές εθνογραφίες και με τις οποίες η εργασία μου σχετίζεται άμεσα καθώς η εθνογραφία μου πραγματοποιείται στην πόλη και συγκεκριμένα στην Αθήνα.

Κεφάλαιο 1: Η οθωμανική μουσική παράδοση

Ορισμοί και ιστορική επισκόπηση

Με τον όρο οθωμανική μουσική αναφερόμαστε στο μουσικό ιδίωμα που άνθισε και επικράτησε αρχικά στην οθωμανική Αυλή και αργότερα στην αστική εκδοχή αυτού κατά την περίοδο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας (περ. 1299-1923). Η Οθωμανική Αυτοκρατορία σε όλη τη διάρκεια της κατέκτησε και φιλοξένησε πλήθος λαών, καθένας από τους οποίους έφερε τη δική του γλώσσα, θρησκεία και κουλτούρα. Φυσικό επακόλουθο της ισχύουσας κατάστασης ήταν η παρουσία και η εμφάνιση πολλών διαφορετικών μουσικών κουλτουρών με αποτέλεσμα μέσα στην Οθωμανική Αυτοκρατορία να ανθίσουν πολλά διαφορετικά είδη μουσικής (Jackson, 2009, σελ. 404). Παρακάτω, θα αναπτυχθεί συγκεκριμένα το ιδίωμα της οθωμανικής αυλής, οι περιοχές, οι φορείς και οι λαοί από τους οποίους αναπτύχθηκε, οι επιρροές που δέχτηκε, ο τρόπος που διαμορφώθηκε αλλά και η εξέλιξή του στο χρόνο.

Σύμφωνα με τον Jackson (2009, σελ. 404), η οθωμανική κλασική μουσική είναι η μουσική της Αυλής και του παλατιού, κάτω από την προστασία του οποίου και βρίσκεται. Η οθωμανική κλασική μουσική ωστόσο αναπτύχθηκε και εξελίχθηκε μέσα από τα σουφικά τάγματα και κυρίως από αυτό των Μεβλεβί. Το βασικό μουσικό σύνολο της «οθωμανικής κλασικής ή ημι-κλασικής μουσικής», αποτελούμενο από τα απαραίτητα όργανα, νέυ, ταμπουρά, πολιτική λύρα (kemençe), κανονάκι, μπεντίρ ή κουντούμ (Jackson, 2009, σελ. 406), ονομαζόταν «incesaz» (Greve 1995, στο Pennanen, 2014, σελ. 130).

Ο Walter Feldman (2000, σελ. 8) υποστηρίζει ότι η μουσική κατά τη διάρκεια της οθωμανικής περιόδου (1389-1923) ήταν ιδιαίτερα ανεπτυγμένη καθώς σουλτάνοι, βεζίρηδες, λειτουργοί και οι δερβίσηδες έδειχναν μεγάλο ενδιαφέρον και παρείχαν σπουδαία υποστήριξη στον τομέα της μουσικής. Ωστόσο, σύμφωνα με τους Feldman (2000, σελ. 8) και Behar (2006, σελ. 393) η γέννηση και η πρώτη παρουσία της οθωμανικής μουσικής πραγματοποιείται το 16^ο αιώνα με τη μουσική δραστηριότητα των οθωμανικών πόλεων η οποία οδήγησε στη δημιουργία μιας αυτόνομης μουσικής παράδοσης. Έως τότε η μουσική της οθωμανικής αυλής ήταν μέρος της παγκόσμιας ισλαμικής μουσικής. Ωστόσο, οι Οθωμανοί πρωτοστατούσαν ήδη πριν από το 16^ο αιώνα στη μουσική δραστηριότητα (Feldman, 2000, σελ. 8). Όπως υποστηρίζει ο

Behar (2006, σελ. 393) η νέα αυτή μουσική δραστηριότητα του 16^{ου} αιώνα συμβαδίζει με την παρουσία νέων πολιτισμικών κέντρων, νέων μουσικών και νέων μουσικών τρόπων, φορμών και στυλ καθώς και με την παρουσία της νέας τότε τουρκικής γλώσσας που αντικατέστησε τα αραβικά και τα περσικά στο φωνητικό ρεπερτόριο. Στις αρχές του 17^{ου} αιώνα η Κωνσταντινούπολη κατέστη κέντρο πολιτισμού των Μεβλεβί δερβίσηδων οι οποίοι έπαιξαν σπουδαίο ρόλο στην άνθιση της μουσικής σύνθεσης, της μουσικής εκπαίδευσης και της μουσικής εκτέλεσης (Feldman, 2000, σελ. 8).

Σύμφωνα με το Feldman (2000, σελ. 6) η οθωμανική μουσική εμφανίστηκε και κυριαρχούσε στις αστικές περιοχές της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας όπου η καθομιλουμένη γλώσσα του μουσουλμανικού κόσμου ήταν τα τουρκικά. Οι περιοχές αυτές ήταν αρχικά η Κωνσταντινούπολη, η Αδριανούπολη, η Σμύρνη και η Θεσσαλονίκη και μέχρι το τέλος του 18^{ου} αιώνα στις περιοχές αυτές προστέθηκαν οι πόλεις της νοτιοανατολικής Μικράς Ασίας (Feldman, 2000, σελ. 5· Behar, 2006, σελ. 394). Στις μέρες μας οι περιοχές αυτές στο σύνολό τους μπορούν να οριστούν ως ιστορική «Τουρκία». Ωστόσο, η οθωμανική μουσική είχε τόσο μεγάλη ακτινοβολία που εκπροσωπήθηκε και σε άλλες περιοχές, όπως το Κάιρο, το Σεράγεβο, το Βουκουρέστι, το Βελιγράδι, το Χαλέπι, η Μοσούλη, η Βαγδάτη και η Φιλιππούπολη από ορισμένες κοινωνικές τάξεις στο πλαίσιο ενός μη οθωμανικού μουσικού περιβάλλοντος (Feldman, 2000, σελ. 6).

Με την κατάρρευση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας από την ίδρυση της Τουρκικής Δημοκρατίας (1923) η οθωμανική κλασική μουσική μετονομάστηκε σε «τουρκική κλασική μουσική» (Poulos, 2014, σελ. 88· Feldman, 2000, σελ. 6). Σύμφωνα με το Behar (2006, σελ. 394) η μουσική αυτή παρουσιάζει μέχρι και τον 20^ο αιώνα μια συνέχεια και μια συνέπεια συγκριτικά με τη μουσική όπως αυτή ξεκίνησε το 16^ο αιώνα ενώ οι υπάρχουσες διαφορές είναι δευτερεύουσας σημασίας. Με την εγκαθίδρυση της Τουρκικής Δημοκρατίας και την ανάπτυξη του τουρκικού εθνικισμού στο πλαίσιο του ευρύτερου εκσυγχρονισμού του κράτους υπήρξε και η τάση εκσυγχρονισμού της μουσικής έτσι ώστε το νέο τουρκικό κράτος να αποκτήσει τη δική του μουσική ταυτότητα (Karahasanoglu, 2012, σελ. 160). Η αναδιαμόρφωση αυτή της μουσικής υλοποιήθηκε με βάση τα δυτικοευρωπαϊκά πρότυπα και απαλλάχθηκε από τις «βυζαντινές και αραβικές παραδόσεις της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας» με αποτέλεσμα τη διάκριση και κατηγοριοποίηση από τον Ζιγιά Γκικόκαλ σε «ανατολική και δυτική, μοντέρνα και παλαιά, οθωμανική και τουρκική»

μουσική (Markoff, 1990/1991, στο Karahasanoglu, 2012, σελ. 161). Η οθωμανική κλασική μουσική, μάλιστα, απαγορεύτηκε για ένα σύντομο χρονικό διάστημα καθώς είχε ταυτιστεί με ένα παρελθόν που δεν ταίριαζε στη δεδομένη σύγχρονη κατάσταση και τη θέση της πήρε η διαμορφωμένη κατά τα νέα πρότυπα εθνική παραδοσιακή μουσική (Pennanen, 2014 σελ. 136). Με τον εκσυγχρονισμό αυτό και τη μετάβαση από το «χωριό στην πόλη» εμφανίστηκε «ένα νέο είδος παραδοσιακής μουσικής», μια νέα «λαϊκή μουσική» που ήταν περισσότερο εύληπτη από το ευρύ κοινό (Karahasanoglu, 2012, σελ. 162-163). Σε όλη αυτή την αλλαγή καθοριστικός παράγοντας υπήρξε η «παγκοσμιοποίηση» με αποτέλεσμα η νέα αυτή μουσική να μην παρουσιάζει ομοιότητα και «τοπικά χαρακτηριστικά στις συνθέσεις της (Karahasanoglu, 2012, σελ. 163). Ωστόσο, σύμφωνα με την Songul Karahasanoglu στην επεξεργασία αυτή της «παλαιάς» μουσικής διατηρήθηκαν παραδοσιακά στοιχεία της «ανατολικής» μουσικής τα οποία υπερίσχυσαν των δυτικοευρωπαϊκών (2012, σελ. 171). Το ίδιο υποστηρίζει και η Kallimoroulou (2009, σελ. 170) σύμφωνα με την οποία η οθωμανική μουσική παρά την όποια εξέλιξη της στο πέρασμα των χρόνων «διατήρησε τα βασικά της χαρακτηριστικά άθικτα». Σημαντική καινοτομία που προέκυψε, ήδη από το τέλος του 19^{ου} αιώνα, ως αποτέλεσμα του εκσυγχρονισμού αυτού, ήταν η εισαγωγή της συστηματικής καταγραφής πολλών μουσικών συνθέσεων της μουσικής αυτής που έως τότε είχαν παραδοθεί μόνο μέσω της προφορικότητας. Μερικές καταγραφές αυτών των συνθέσεων συνοδεύονταν από σύντομα κείμενα που περιλάμβαναν τα βιογραφικά των συνθετών αυτών (Poulos, 2014, σελ. 88). Να σημειωθεί πως η οθωμανική κλασική μουσική κερδίζει ξανά έδαφος, με την ονομασία πια «τουρκική κλασική μουσική», μέσα από την προσπάθεια και το έργο του μουσικολόγου Hüseyin Sadettin Arel, ο οποίος κατόρθωσε να νομιμοποιήσει και πάλι την «έντεχνη» μουσική. Βέβαια, στη μουσική αυτή δε συμπεριλήφθηκε το έργο μη μουσουλμάνων Οθωμανών συνθετών (Aksoy, 1989· Fieldman, 1990, στο Pennanen, 2014, σελ. 136).

Η οθωμανική μουσική ως αστική μουσική

Στη διαμόρφωση της οθωμανικής αστικής μουσικής συνετέλεσε, κυρίως, μια σειρά κοινωνικών μετασχηματισμών που έλαβαν χώρα στα αστικά κέντρα κατά τις αρχές του 18^{ου} αιώνα (Πούλος, 2015, σελ. 131). Οι μετασχηματισμοί αυτοί αποσκοπούσαν

στην «χαλάρωση των ορίων του κοινωνικού διαχωρισμού της οθωμανικής κοινωνίας» (Πούλος, 2015, σελ. 131). Βασική αλλαγή ήταν το γεγονός ότι η «οθωμανική αυλή» άρχισε ολοένα και περισσότερο να συναναστρέφεται με την «πόλη» και να δραστηριοποιείται σε αυτήν, να έχει δηλαδή «δημόσια παρουσία» (Πούλος, 2015, σελ. 131). Καθοριστική μουσική παρουσία της περιόδου αυτής αποτελεί ο Δημήτρης Καντεμίρ (1673-1723), Μολδαβός πρίγκιπας, ο οποίος κατά την παραμονή του στην Κωνσταντινούπολη κατοικεί σε μια παράκτια έπαυλη στο Βόσπορο και όχι σε κάποιο απομακρυσμένο παλάτι. Στο χώρο αυτό φιλοξενήθηκαν πολλές κοινωνικές και ψυχαγωγικές εκδηλώσεις με συμμετέχοντες «υψηλόβαθμους διοικητές και διανοούμενους», ποιητές, μουσικούς και δεξιοτέχνες οργάνων. Οι συγκεντρώσεις αυτές ονομάζονταν *μετζλίσ* (Πούλος, 2015, σελ. 132). Τέτοιου είδους συγκεντρώσεις, με συμμετέχοντες υπαλλήλους της οθωμανικής αυλής και οικείους τους, πραγματοποιούνταν και κατά το 19^ο αιώνα. Ωστόσο, τον αιώνα αυτό σημειώνεται και η ύπαρξη *μετζλίσ* που ταυτίζονταν με «ισλαμικά μυστικιστικά τάγματα» όπως για παράδειγμα στη συνοικία Φάτιχ (Πούλος, 2015, σελ. 133). Τα *μετζλίσ* αποτέλεσαν «πολιτισμικό θεσμό» καθώς οι μουσικοί δε δραστηριοποιούνταν πλέον μόνο στο παλάτι αλλά στο ευρύτερο πλαίσιο της πόλης. Έτσι το παλάτι έχασε την αποκλειστικότητα που είχε στην οθωμανική μουσική με αποτέλεσμα να γίνεται πλέον λόγος για «οθωμανική αστική μουσική». Και ο Behar (2006, σελ. 396) υποστηρίζει πως η οθωμανική/τουρκική μουσική κατά το 17^ο και 18^ο αιώνα έπαψε να αφορά μονάχα την οθωμανική αυλή. Σύμφωνα με το συγγραφέα και δημοσιογράφο Balikhane Naziri Ali Riza Bey (1842-1928) τα *μετζλίσ* συντέλεσαν «στη διατήρηση της οθωμανικής μουσικής» όταν με τις μεταρρυθμίσεις του οθωμανικού κράτους, Τανζιμάτ (1839-1876), η μουσική αυτή παραγκωνίστηκε κι έχασε κάθε υποστήριξη που της πρόσφερε το κράτος (Πούλος, 2015, σελ. 134). Πράγματι, οι ενέργειες των σουλτάνων Οσμάν Γ' (βασ. 1754-1757) και Μουσταφά Γ' (βασ. 1757-1774) που είχαν ως αποτέλεσμα την πλήρη απουσία οποιασδήποτε μουσικής πρακτικής στο χώρο του παλατιού δεν επηρέασαν καθόλου τη μουσική δραστηριότητα στην πόλη, όπου η μουσική έκανε αισθητή την παρουσία της (Behar, 2006, σελ. 396). Στη βιογραφική συλλογή του Esad Efendi (πέθανε 1753), όπου αναφέρονται σχεδόν εκατό μουσικοί που έδρασαν κατά το 17^ο και κατά τις αρχές του 18^{ου} αιώνα, γίνεται λόγος για μουσικούς θρησκευτικών αξιωμάτων και μελών των σουφικών ταγμάτων ωστόσο πολλοί από τους μουσικούς αυτούς ήταν απλοί πολίτες χωρίς κάποιο αξίωμα, γόννοι καθημερινών απλών ανθρώπων της πόλης (Behar, 2006, σελ. 396-397). Τα παραπάνω

γεγονότα συμφωνούν και με όσα περιγράφει ο Feldman (2000, σελ. 10) ο οποίος υποστηρίζει πως κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας με τις μουσικές συνθέσεις καταπιάνονταν πλέον όλο και περισσότεροι μουσικοί της πόλης που ανήκαν στη μεσαία αστική τάξη, μεταξύ των οποίων και πολλοί μη Μουσουλμάνοι.

Σύμφωνα με τον Pennanen (2014, σελ. 121) η οθωμανική αστική μουσική αποτελούσε κατασκεύασμα πολλών διαφορετικών μουσικών προερχόμενων από τους λαούς και τις διαφορετικές κουλτούρες που επιβίωναν στο πλαίσιο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Εκτός από τις διάφορες παραδόσεις των οθωμανικών περιοχών η αστική οθωμανική μουσική δέχτηκε τις επιδράσεις και της δυτικής μουσικής κατά το τέλος του 19^{ου} αιώνα. Επίσης, συγκεκριμένα η περιοχή της Κωνσταντινούπολης επηρεάστηκε από τις «αγροτικές παραδόσεις των Βαλκανίων και της Ανατολίας» παρά το γεγονός ότι οι παραδόσεις αυτές διέφεραν πολύ από «αντίστοιχες αστικές». Πέρα από τις επιρροές που δέχεται, ωστόσο, η αστική οθωμανική μουσική ασκεί και η ίδια επιρροές σε διάφορες αστικές μουσικές παραδόσεις που αναπτύσσονται στην περιοχή των Βαλκανίων, όπως την ελληνική, τη σλαβομακεδονική, τη βοσνιακή αλλά και σε μουσικές από την περιοχή της Σερβίας, της FYROM, της Βουλγαρίας, της Αλβανίας, του Κοσόβου και της Βλαχίας (Pennanen, 2014, σελ. 121).

Η Κωνσταντινούπολη κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα αποτελούσε ένα από τα πιο βασικά κέντρα μέσα στα οποία εκπροσωπήθηκε και εξελίχθηκε η οθωμανική μουσική. Ωστόσο, εκτός την Κωνσταντινούπολη, η «οθωμανική και οθωμανίζουσα αστική μουσική» άκμασε γενικότερα στην Ανατολία και τα Βαλκάνια και συγκεκριμένα στη Σμύρνη, την Αδριανούπολη, τη Θεσσαλονίκη, την Αθήνα, τα Ιωάννινα, αλλά και σε ορισμένες πόλεις της FYROM, της Βουλγαρίας, της Αλβανίας, του Κοσόβου, της Βοσνίας-Ερζεγοβίνης, της Σερβίας και της Ρουμανίας (Pennanen, 2014, σελ. 122).

Οι Ρωμιοί μουσικοί στην οθωμανική αστική μουσική παράδοση

Καθ' όλη τη διάρκεια της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας στη συγκεκριμένη γεωγραφική περιοχή κατακτήθηκαν και εγκαταστάθηκαν «διαφορετικές εθνοτικές και θρησκευτικές ομάδες» μεταξύ των οποίων αναπτύχθηκαν σχέσεις άλλοτε φιλικές κι άλλοτε άκρως εχθρικές και καταστροφικές (Quataert, 2007, σελ. 298). Ωστόσο η περίοδος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας έχει ταυτιστεί με μια «εποχή υποδούλωσης

των ντόπιων πληθυσμών, είτε πρόκειται για βαλκάνιους χριστιανούς είτε για άραβες μουσουλμάνους» (Γκαρά και Τζεδόπουλος, 2015, σελ. 16). Η πραγματικότητα αυτή αντικατοπτρίζει και την αντίστοιχη σχέση μεταξύ χριστιανών και μουσουλμάνων (Adanir και Faroqhi, 2002, στο Γκαρά και Τζεδόπουλος, 2015). Πάντως κατά το μεγαλύτερο χρονικό διάστημα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας οι σχέσεις αυτές ήταν σχετικά αρμονικές για τα δεδομένα της εποχής. Σύμφωνα με τους Gibb και Bowen (1957, στο Γκαρά και Τζεδόπουλος, 2015, σελ. 18) οι διάφορες θρησκευτικές κοινότητες που υπήρχαν στο πλαίσιο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας αλληλοεπιδρούσαν πολύ λίγο «είτε μεταξύ τους είτε με το κράτος με το οποίο έρχονταν σε επαφή μόνο μέσω των ηγεσιών τους». Η θέση των μειονοτήτων απέναντι στο μουσουλμάνο ηγεμόνα τους οριζόταν στο θεσμικό πλαίσιο της «δίμμα» (οθωμανικά τουρκ. zimmet) το οποίο όριζε τους αλλόθρησκους ως «προστατευόμενους υπηκόους». Με βάση τη «δίμμα», λοιπόν, από τη μία ο εκάστοτε ηγεμόνας όφειλε να εξασφαλίζει «την προστασία της ζωής, ελευθερίας και περιουσίας, και την ανεμπόδιστη άσκηση της θρησκευτικής λατρείας» των αλλόθρησκων κατοίκων της περιοχής της οποίας ηγούταν. Από την άλλη οι κάτοικοι αυτοί ήταν υποχρεωμένοι να καταβάλλουν «δύο ιδιαίτερους φόρους, έναν κεφαλικό κι έναν επί της γης» αλλά και να υφίστανται κάποιους συγκεκριμένους «περιορισμούς και απαγορεύσεις» έτσι ώστε να υποδηλώνεται η κατώτερη ταυτότητά τους ως «ζιμμήδων» (zimmi), ως «προστατευόμενων υπηκόων». Οι θρησκευτικές αυτές ομάδες διακρίνονταν μεταξύ τους με βασικό κριτήριο τη θρησκεία της καθεμιάς και οργανώνονταν σε κοινότητες οι οποίες ονομάζονταν «μιλλέτια» (millet) (Quataert, 2007, σελ. 300-301). «Το πλαίσιο του μιλλέτ [...] ρύθμιζε την αυτοδιοίκηση των επιμέρους θρησκευτικών κοινοτήτων και τη συλλογική εκπροσώπησή τους έναντι των οθωμανικών αρχών από τις θρησκευτικές ηγεσίες (Gibb και Bowen 1957, στο Γκαρά και Τζεδόπουλος, 2015, σελ. 18). Κάθε κοινότητα είχε τα δικά της δικαστήρια και δικαστές και τους δικούς της νόμους έως το 19^ο αιώνα (Quataert, 2007, σελ. 305). Σύμφωνα με τον Quataert (2007, σελ. 308-310) οι καλές σχέσεις μεταξύ των διαφόρων θρησκευτικών κοινοτήτων αποδεικνύονται και από τις περιοχές που επέλεξαν να κατοικήσουν μέλη της κάθε κοινότητας. Παρατηρείται ότι κριτήριο για την επιλογή μιας περιοχής ως μόνιμης κατοικίας δεν αποτελούσε μόνο η θρησκεία και οι ομόθρησκοι γείτονες. Σημαντικό ρόλο έπαιζαν οι κοινωνικές και οικονομικές θέσεις του καθενός αλλά και οι πρακτικοί παράγοντες της κάθε περιοχής. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία μεικτών συνοικιών. Η αρμονική συνύπαρξη των

κοινοτήτων της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας φανερώνεται κι από την κοινή, ως επί το πλείστον, γλώσσα που χρησιμοποιούσαν η οποία ήταν η τουρκική με πολλές επιρροές, προσθήκες και δάνεια από πολλές γλώσσες στις οποίες ανήκαν και αυτές των κοινοτήτων της αυτοκρατορίας. Οι διάφοροι λαοί μάλιστα μιλούσαν τουρκικά ωστόσο έγραφαν στο δικό τους αλφάβητο. Κάτι αντίστοιχο συνέβαινε και με τους Έλληνες υπηκόους της αυτοκρατορίας. Τακτικές και συνεργατικές ήταν και οι σχέσεις τους στο χώρο εργασίας (Quataert, 2007, σελ. 312-319). Την ομαλότητα αυτή διατάρασαν κατά καιρούς εχθροπραξίες που υπήρχαν μεταξύ των κοινοτήτων με αποτέλεσμα το 19^ο αιώνα η βία να αποτελεί συχνό φαινόμενο, με κορυφαία γεγονότα τις σφαγές οθωμανών Αρμενίων τις χρονολογίες 1895-1896, 1908, 1909 και 1912. Τραγικότερες ήταν σφαγές τα έτη 1915-1916 που αριθμούν και τα περισσότερα θύματα (Quataert, 2007, σελ. 321). Με την εμφάνιση του «οθωμανικού εθνικισμού» «η σημασία των εθνοτικών ταυτοτήτων αυξανόταν» και μειονότητες υποκίνησαν εθνικιστικές ενέργειες προσβλέποντας στην προσκόμιση προσωπικών οφελών διχάζοντας έτσι τις ξεχωριστές κοινότητες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας (Quataert, 2007, σελ. 324-326).

Το 1982 με την έκδοση των πρακτικών του συνεδρίου του Πανεπιστημίου του Πρίνστον που διεξήχθη το 1978 μεταξύ άλλων διατυπώθηκε και η άποψη που απέρριπτε την ύπαρξη των μιλλέτ πριν το 19^ο αιώνα (Γκαρά και Τζεδόπουλος, 2015, σελ. 18-19). Ωστόσο αποδεχόταν και παγίωνε την ύπαρξη της «δίμματος», στο πλαίσιο της οποίας, βέβαια, πραγματοποιούνταν κάποιες εξαιρέσεις με χαρακτηριστικό παράδειγμα τη «θεσμική αναγνώριση του Οικουμενικού Πατριαρχείου μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης». Επιπλέον, κατά τη διάρκεια της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας εκτός από την κλασική ισλαμική παράδοση υπήρχε και η σουφική «μέρος της οποίας δέχεται το χριστιανισμό ως ισότιμο με το ισλάμ» (Zachariadou, 1997, στο Γκαρά και Τζεδόπουλος, 2015, σελ. 19). Όμως, η υποδεέστερη θέση των αλλόθρησκων σε σχέση με τους μουσουλμάνους και οι διακρίσεις που γίνονταν σε βάρος τους ήταν βασικό χαρακτηριστικό κατά την οθωμανική επικράτεια, στο πλαίσιο της οποίας βέβαια επιτρεπόταν η διατήρηση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της κάθε κοινότητας. Μάλιστα, αυτή «η θρησκευτική και εθνοπολιτισμική πληθυντικότητα» αντιμετωπίστηκε θετικά από τους οθωμανούς σουλτάνους καθώς θεωρούσαν πως μπορούσε να επιφέρει θετικά στοιχεία στην οθωμανική επικράτεια. Αυτές οι στάσεις διατηρήθηκαν έως τα τέλη του 19^{ου} αιώνα όταν στο πλαίσιο της

«μετεξέλιξης σε εθνικό κράτος» πραγματοποιήθηκαν οι εχθρικές και καταστροφικές πρακτικές που αναφέρθηκαν παραπάνω.

Σύμφωνα με το Faroqhi (2006 σελ. 272) η παρουσία των χριστιανών στην Οθωμανική Αυτοκρατορία ήταν σημαντική κατά το 17^ο και 18^ο αιώνα. Οι χριστιανοί ήταν στην πλειοψηφία τους χωρικοί ενώ ένας μικρός αριθμός από αυτούς ανήκε στη φτωχή αστική τάξη. Ωστόσο, το 17^ο αιώνα η κατάσταση αλλάζει καθώς χριστιανοί έμποροι και τραπεζίτες αποκτούν όλο και περισσότερα χρήματα, σε βάρος μάλιστα οθωμανών Εβραίων με αποτέλεσμα το 18^ο αιώνα να κυριαρχούν στο εμπόριο. Η υπερίσχυση των χριστιανών δε φαίνεται μόνο στον τομέα του εμπορίου αλλά και σε αυτόν την εκπαίδευσης καθώς η «δυτική και η επηρεασμένη από τη Δύση» εκπαίδευση ήταν προνόμια μόνο των παιδιών των «χριστιανικών ελίτ». Στα μέσα του 18^{ου} αιώνα οι «Έλληνες Ορθόδοξοι και οι Αρμένιοι Αποστολικοί Χριστιανοί» της Κωνσταντινούπολης κατόρθωσαν να δημιουργήσουν και να κάνουν αποδεκτά από τις οθωμανικές αρχές τα αρμενικά και ελληνικά ορθόδοξα μιλέτια τα οποία υπάγονταν στην κυριαρχία του «Ορθόδοξου Οικουμενικού Πατριαρχείου και του Αποστολικού Αρμένιου πατριάρχη της Κωνσταντινούπολης» αντίστοιχα (Faroqhi, 2006, σελ. 272-273).

Το τροπικό σύστημα με κοινές ιστορικές καταβολές και αλληλεπιδράσεις μεταξύ της βυζαντινής και της αραβικής μουσικής αποτελεί ένα ακόμη τεκμήριο για την ομαλότητα των διακοινοτικών επαφών. Να σημειωθεί μάλιστα ότι ο «ελληνορθόδοξος κλήρος στην Κωνσταντινούπολη» παρά το γεγονός ότι διέθετε δικό του μουσικό σύστημα στα τέλη του 18^{ου} αιώνα επηρεάστηκε και υιοθέτησε στοιχεία από την οθωμανική κοσμική μουσική (Quataert, 2007, σελ. 311). Ψάλτες της ελληνικής ορθόδοξης εκκλησίας, με λαμπρό παράδειγμα τον Πέτρο τον Πελοποννήσιο (1730-1777), συνδύασαν την οθωμανική με την εκκλησιαστική μουσική χρησιμοποιώντας στοιχεία της πρώτης σε συνθέσεις της δεύτερης οδηγώντας στην εμφάνιση της «νέο-βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής» (Feldman, 2000 σελ. 59). Ο Behar (2006, σελ. 397) επιβεβαιώνει τις επιρροές της οθωμανικής/τουρκικής μουσικής στη μουσική της εκκλησίας και των συναγωγών. Ωστόσο, και η οθωμανική μουσική δέχτηκε σημαντικές επιρροές από τη μουσική δραστηριότητα Ελλήνων μουσικών. Ο Ταμπούρη Άγγελος (θαν. 1690) είναι ο πρώτος Έλληνας μουσικός που διασώζεται με το όνομά του και που εμπλέκεται δραστικά στην οθωμανική μουσική διαδραματίζοντας καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση των *pesrev* προτείνοντας «πιο αργούς ρυθμούς και πιο περίτεχνες μελωδίες» κατά το 17^ο αιώνα (Feldman, 2000 σελ.

58-59). Ένα δεύτερο παράδειγμα σπουδαίου Έλληνα μουσικού κατά το 18^ο αιώνα αποτελεί ο Corci βιολονίστας και εκτελεστής της πολιτικής λύρας, ο οποίος εξέλιξε και αποκορύφωσε το παίξιμο των δύο αυτών οργάνων αποτελώντας πρότυπο προς μίμηση για τους παίκτες των οργάνων αυτών (Feldman, 2000, σελ. 59).

Ο όρος «Rum» – στα ελληνικά αποδίδεται ως Ρωμιός – προσδιορίζει το *μιλλέτ* των Ελλήνων Ορθοδόξων Χριστιανών (Ursinus, 1993, σελ. 62). Ο όρος «Ρωμιός» χρησιμοποιείται από Έλληνες μουσικούς από τη δεκαετία του 1980 κι έπειτα. Τότε ήταν που η οθωμανική μουσική εμφανίστηκε στην Ελλάδα έπειτα από έρευνα Ελλήνων μουσικών και εθνομουσικολόγων. Με τον όρο «Ρωμιός» αναφέρονται στους Έλληνες συνθέτες που δραστηριοποιήθηκαν στην Κωνσταντινούπολη κατά την Οθωμανική Αυτοκρατορία (Poulos, 2014, σελ. 83, υποσ. 2). Ο τίτλος «Ρωμιόι συνθέτες» από τότε χρησιμοποιήθηκε σε πολλές «ηχογραφήσεις, συναυλίες και δημοσιεύματα» (Poulos, 2014, σελ. 91). Η παρουσία των «Ρωμιών Συνθετών» που έζησαν και δημιούργησαν στο πλαίσιο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας αποτελεί «βασικό χαρακτηριστικό» της μουσικής συνύπαρξης μεταξύ Ελλάδας και Τουρκίας και αποδεικνύει «τον κοινό μουσικό κόσμο της Οθωμανικής Κωνσταντινούπολης» (Poulos, 2014, σελ. 84). Μεταξύ των λαμπρών περιπτώσεων των Ρωμιών συνθετών είναι ο Πρίγκηψ Δημήτρης Καντεμίρης κατά το 17^ο αιώνα, ο ψάλτης και τραγουδιστής της οθωμανικής αυλής Ζαχαρίας ο Χανεντές κατά το 18^ο αιώνα και οι Βασιλάκης, Νικολάκης και Αντώνης Κυριαζής που έζησαν κατά το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα και τις αρχές του 20^{ου} (Poulos, 2014, σελ. 86).

Για τη μελέτη του φαινομένου της ελληνορθόδοξης παρουσίας στο πλαίσιο της οθωμανικής μουσικής σημαντική πηγή αποτελεί το έργο *Ρωμηοί Συνθέτες της Πόλης*, το οποίο υπογράφουν οι Χρήστος Τσιαμούλης και ο Παύλος Ερευνίδης. Το έργο αυτό είναι το πρώτο, για τα ελληνικά δεδομένα, μεγάλο εγχείρημα που παρουσιάζει τις βιογραφίες και τα μουσικά κομμάτια των Ρωμιών συνθετών της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, υλικό μάλιστα το οποίο αντλήθηκε από σύγχρονες τουρκικές πηγές. Χαρακτηριστικό της πραγματείας αυτής είναι ότι συνδέει την οθωμανική μουσική με την εκκλησιαστική μουσική και συγκεκριμένα τη μουσική του ελληνορθόδοξου Πατριαρχείου και αυτή των Φαναριώτων ή Φαναριωτών καθώς πολλοί διδάσκονταν και μελετούσαν και την εκκλησιαστική μουσική και την οθωμανική με χαρακτηριστικό παράδειγμα τη μορφή του Ζαχαρία Χανεντέ (Poulos, 2014, σελ. 92).

Σύμφωνα, λοιπόν, με τους Τσιαμούλη και Ερευνίδη (1998, σελ. 11) η παρουσία των Ρωμιών συνθετών είναι καθοριστική για την εξέλιξη της μουσικής της

Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Η μουσική δραστηριότητα των Ρωμιών στιγμάτισε τη μουσική στο κομμάτι της σύνθεσης, της δεξιοτεχνίας αλλά και της οργανοποιίας. Οι Ρωμιοί μουσικοί είχαν τακτική παρουσία στο Παλάτι αλλά και σπουδαία επιρροή στη διαμόρφωση της «μουσικής της ταβέρνας». Κατά τους ίδιους συγγραφείς, οι Ρωμιοί έχουν δικό τους σύστημα γραφής με αποτέλεσμα να καταγράφουν και να διατηρούν τη μουσική τους ζωντανή στο χρόνο. Βασισμένοι στη «μουσική τους κληρονομιά» και στο «έμφυτο ταλέντο τους» συνθέτουν και παραδίδουν έργα υψηλού καλλιτεχνικού επιπέδου. Οι Ρωμιοί μουσικοί όχι μόνο είναι αποδεκτοί από τον οθωμανικό κόσμο αλλά μάλιστα έχαιραν της εκτίμησης και του θαυμασμού των Οθωμανών ηγετών αλλά και αλλοεθνών ομοτέχνων τους. Χαρακτηριστικά αναφέρεται ότι ο Πέρσης αυλικός μουσικός Εμιργκέν-ογκλούς ακούγοντας το τραγούδι ενός Ρωμιού ζητά από το Σουλτάνο να μαθητεύσει δίπλα στο Ρωμιό μουσικό (Τσιαμούλης και Ερευνίδη, 1998, σελ. 13-16).

Η παρουσία των Ρωμιών στο Παλάτι χρονολογείται από τα μέσα του 17^{ου} αιώνα και μετά. Μέχρι τότε τα μουσικά δρώμενα του Παλατιού επηρεάζουν Πέρσες μουσικοί ενώ οι Ρωμιοί δραστηριοποιούνται κυρίως στα καπηλεία, όπως αναφέρονταν στις ταβέρνες οι Ρωμιοί εκείνη την εποχή, αλλά και στις συνάξεις Ρωμιών αριστοκρατών και, ασφαλώς, στο χώρο της εκκλησιαστικής μουσικής (Τσιαμούλης και Ερευνίδη, 1998, σελ. 18). Οι Ρωμιοί ξεκίνησαν τη μουσική τους δραστηριότητα στη μουσική πραγματικότητα της Κωνσταντινούπολης αρχικά ως οργανοπαίχτες κι έπειτα ανέλαβαν και το ρόλο του δασκάλου τόσο στο πλαίσιο του παλατιού όσο και ιδιωτικά (Ρουλος, 2014, σελ. 90).

Όπως προαναφέρθηκε η Οθωμανική Αυτοκρατορία αποτελούνταν από πλήθος λαών με αποτέλεσμα στο πολυεθνικό περιβάλλον να δραστηριοποιούνται άνθρωποι με πολλές και διαφορετικές κουλτούρες. Όπως υποστηρίζουν οι Τσιαμούλης και Ερευνίδη (1998, σελ. 9-10) στην «κοσμική», «λόγια» ή «κλασική» μουσική της ανατολής έδρασαν και μεγαλούργησαν Τούρκοι, Έλληνες, Αρμένιοι, Εβραίοι και Πέρσες μουσικοί. Οι μη Μουσουλμάνοι μουσικοί της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας συνιστούσαν μία μειονότητα στο πλαίσιο της οθωμανικής μουσικής και παρά την κατηγοριοποίησή τους σε μιλέτια οι μουσικοί αυτοί αλληλοεπιδρούσαν μεταξύ τους (Ρουλος, 2014, σελ. 89-90).

Σύμφωνα με τους Τσιαμούλη και Ερευνίδη (1998, σελ. 11-12) οι Ρωμιοί συνθέτες, ζώντας σε αυτό το πολυπολιτισμικό περιβάλλον επηρεάστηκαν από κάποιους σημαντικούς παράγοντες στη διαμόρφωση της μουσικής τους παράδοσης.

Συγκεκριμένα καθοριστικό ρόλο έπαιξαν «τα παραδοσιακά τραγούδια και οι χοροί των λαών της Μικράς Ασίας, της Ηπειρωτικής Ελλάδας και των Βαλκανίων», «η εκκλησιαστική μουσική παράδοση του Βυζαντίου» καθώς και «τα μουσουλμανικά τάγματα των Μεβλεβί και των Μπεκτασί» τα οποία μάλιστα στο παρελθόν είχαν επηρεαστεί από το χριστιανικό μοναχισμό. Ωστόσο, καθοριστικές ήταν και οι επιρροές από την αραβική και την περσική μουσική παράδοση αλλά και από τις τουρκικές λαϊκές μουσικές καταβολές των Οθωμανών.

Οι πηγές που μας μεταδίδουν την πλούσια παράδοση των Ρωμιών συνθετών είναι οι μεταγραφές μουσικών καταγραφών του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα αλλά και οι «μισμαγιές» με μουσική σημειογραφία, οι συλλογές δηλαδή που περιλαμβάνουν επώνυμες, κατά κύριο λόγο, μουσικές συνθέσεις καταγεγραμμένες σε εκκλησιαστική σημειογραφία (Τσιαμούλης και Ερευνίδης 1998, σελ. 14). Γενικά στην οθωμανική μουσική ιστοριογραφία σημαντικές πληροφορίες αντλούνται από τα ανθολόγια τραγουδιών στα οποία ήταν καταγεγραμμένοι οι στίχοι των τραγουδιών μαζί με κάποιες πληροφορίες σχετικές με τη μουσική και τη μορφολογία τους (Wright, 1996, σελ. 456-457, στο Πούλος, 2015, σελ. 57). Στο παρελθόν τα ανθολόγια αυτά χρησιμοποιούνταν από τους τραγουδιστές γεγονός που αποδίδεται στα σχόλια και τις προσθήκες που εντοπίζονται στα χειρόγραφα. Έχει διαπιστωθεί πως το μεγαλύτερο μέρος των ανθολογιών αυτών χρονολογείται ανάμεσα στον 15^ο και 17^ο αιώνα. Ο 15^{ος} και 16^{ος} αιώνας αποτελούν την πρώτη περίοδο παραγωγής τέτοιων ανθολογιών, περίοδος κατά την οποία το υλικό που έχει βρεθεί ήταν μικρότερο σε όγκο και τα αραβόφωνα τραγούδια έχουν δώσει σε μεγάλο βαθμό τη θέση τους στα περσικά. Την επόμενη περίοδο οι συλλογές είναι πολύ περισσότερες και περιλαμβάνουν πλέον σχεδόν κατ' εξοχήν οθωμανικά τραγούδια. Μέσα από τις ανθολογίες αυτές μπορεί να αντλήσει κανείς πολλές πληροφορίες όπως το ποια τραγούδια υπερερούσαν, ποιοι συνθέτες απολάμβαναν μεγαλύτερης αναγνώρισης, ποιες συνθέσεις παρέμεναν διαχρονικές, αλλά και πιο μουσικές πληροφορίες όπως την εξέλιξη των τροπικών, ρυθμικών και μορφολογικών χαρακτηριστικών των συνθέσεων στο πέρασμα των χρόνων. Επιπλέον αντλούνται πληροφορίες και σχετικά με «τις τεχνικές και την αισθητική της μελοποίησης». Τέλος, ένα ακόμη επιπλέον στοιχείο που αντλείται από τη μελέτη αυτών των πηγών είναι η καταγραφή είτε λέξεων και φράσεων είτε διαδοχικών συλλαβών που δε βγάζουν κάποιο νόημα. Τα στοιχεία αυτά διαχωρίζονται από το ποιητικό κείμενο και αποτελούν προσθήκες του εκάστοτε εκτελεστή ο οποίος παρεκκλίνει από τη βασική μελωδία και προσδίδει στη σύνθεση

το προσωπικό του στοιχείο (Wright, 1996, σελ. 456-457, στο Πούλος, 2015, σελ. 57). Για όλα τα παραπάνω στοιχεία που οι ανθολογίες τραγουδιών μαρτυρούν οι πηγές αυτές ξεχωρίζουν από οποιαδήποτε άλλη γραπτή πηγή και είναι ιδιαίτερα σημαντικές (Πούλος, 2015, σελ. 58).

Σύμφωνα με τους Τσιαμούλη και Ερευνίδη (1998, σελ. 12) η μουσική αυτή παράδοση έχει πολύ μεγάλη σημασία για τον ελληνικό πολιτισμό καθώς αποτελεί «συνδεδετικό κρίκο μεταξύ της εκκλησιαστικής μουσικής και της δημοτικής παράδοσης» και θεωρείται «μητέρα του ρεμπέτικου» που αναπτύχθηκε στα αστικά κέντρα στην Ελλάδα μέσω των προσφύγων. Δεν είναι δηλαδή αποκομμένη από την σύγχρονη ελληνική παράδοση και δεν έχει μονάχα μουσειακή σημασία. Μια ενδιαφέρουσα άποψη εκφράζει η Kallimoroulou (2009, σελ. 128) η οποία υποστηρίζει ότι το έργο των Ρωμιών συνθετών με τη συνεισφορά τους στην ανάπτυξη του ρεπερτορίου της οθωμανικής κλασικής μουσικής αποτελεί μια «ανθρώπινη γέφυρα» μεταξύ της σύγχρονης Ελλάδας και της βυζαντινής περιόδου.

Οι επιρροές των Ελλήνων στην Οθωμανική Αυτοκρατορία δεν περιορίζονταν μόνο στη μουσική. Ο Tzionas στο βιβλίο του *Greece and the Balkans* (2003, σελ. 47-48) υποστηρίζει ότι οι Τούρκοι, μάλιστα, πίστευαν πως οι Έλληνες θα τους έφερναν πιο κοντά στην ευρωπαϊκή κουλτούρα τότε στο ευρύτερο κλίμα του εκδυτικισμού κατά το 19^ο αιώνα καθώς οι Έλληνες είχαν μεγάλη επιρροή στη Δύση. Τουρκόφωνοι Οθωμανοί συναναστρέφονταν με Φαναριώτες λόγιους και αξιωματούχους με τους οποίους μάλιστα διατηρούσαν ισχυρούς δεσμούς (Σαρηγιάννης, 2011, σελ. 308). Οι Έλληνες συνεισέφεραν καθοριστικά στον τομέα των γραμμάτων. Η ελληνική γλώσσα επηρέασε συγγραφείς, ποιητές και πολιτικούς (Tzionas, 2003, σελ. 47-48). Η συμβολή τους στον τομέα των γραμμάτων έγκειται και στη μετάφραση ιατρικών και ιστορικών έργων από τα γαλλικά και τα λατινικά στα οθωμανικά τουρκικά που έκαναν Φαναριώτες λόγιοι και αξιωματούχοι (Σαρηγιάννης, 2011, σελ. 311). Η ελληνική επιρροή ήταν σημαντική ακόμα και στη διαμόρφωση της «νέας οθωμανικής σκέψης» (Tzionas, 2003, σελ. 54). Όλο αυτό μπορεί εύκολα να εξηγηθεί αν λάβουμε υπόψιν μας τις στενές σχέσεις πολλών Οθωμανών και Ελλήνων ήδη από την αρχή της κοινής τους ιστορίας. Ένα από τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα αλληλεπίδρασης που αναφέρει ο Tzionas είναι αυτό των Κρητών και των Μουσουλμάνων. Οι περισσότεροι μουσουλμάνοι στην Κρήτη μιλούσαν ελληνικά και μάλιστα μοιράζονταν την κουλτούρα τους με τους Χριστιανούς (2003, σελ. 209). Οι επιρροές συναντώνται ακόμα και σε επίπεδο «διαθρησκειακού διαλόγου μεταξύ

χριστιανών και μουσουλμάνων, ιδιαίτερα μυστικιστών δερβίσηδων» που πολλές φορές βασιζόνταν σε φιλίες μεταξύ χριστιανών και μουσουλμάνων. Επίσης, υπάρχουν και περιπτώσεις που λόγω των σχέσεων «αξιωματούχων της οθωμανικής αυτοκρατορίας με χριστιανούς συμπολίτες τους» οι πρώτοι απέκτησαν χριστιανικό πνεύμα ή σε κάποιες περιπτώσεις εκχριστιανίστηκαν (Σαρηγιάννης, 2011, σελ. 310).

Το 19^ο αιώνα στην Κωνσταντινούπολη οι πρώτοι χώροι και κέντρα διασκέδασης όπου παιζόταν η οθωμανική λαϊκή μουσική ήταν «οι χριστιανικές και εβραϊκές συνοικίες του Πέρα και του Γαλατά» κι έπειτα ακολούθησαν οι μουσουλμανικές συνοικίες (Pennanen, 2014, σελ. 124). Ωστόσο, κατά το 19^ο αιώνα στο πλαίσιο του γενικότερου εκσυγχρονισμού που επηρέασε και τον ελλαδικό χώρο προκειμένου να διαμορφωθεί η ελληνική παραδοσιακή μουσική υπήρξε η προσπάθεια και η τάση απαλλαγής από όλα τα ανατολίτικα στοιχεία που χαρακτήριζαν την έως τότε μουσική (Pennanen, 2014, σελ. 135). Βέβαια, οι μουσικές αλληλεπιδράσεις συνεχίστηκαν και μετά το πέρας της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως στις καταγραφές τουρκικών φορέων που χρονολογούνται στο πρώτο τέταρτο του 20^{ου} αιώνα στο ευρύτερο πλαίσιο του εκσυγχρονισμού συμπεριλήφθηκαν και δώδεκα συνθέσεις έξι Ρωμιών συνθετών. Έτσι αναγνωρίζεται η παρουσία και η προσφορά των Ρωμιών συνθετών στην Οθωμανική αυτοκρατορία και το έργο τους εντάσσεται στο «σύγχρονο ρεπερτόριο της Τουρκικής κλασικής μουσικής» στο πλαίσιο της Τουρκικής Δημοκρατίας πλέον (Poulos, 2014, σελ. 88). Μεταγενέστερη καταγραφή που αποτελεί σημαντικό τεκμήριο για την τουρκική κλασική μουσική συμπεριλαμβάνει έργο τριών μονάχα Ρωμιών συνθετών και μάλιστα συγχρόνων της εποχής αλλά και των τελευταίων εκπροσώπων των Ρωμιών συνθετών της Πόλης. Έτσι, παρ' όλο που η συνθετική δραστηριότητα των Ρωμιών σταμάτησε το έργο αυτών αλλά και των υπόλοιπων μη μουσουλμάνων μουσικών της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας αναγνωρίστηκε, διασώθηκε και διαδόθηκε μέσω της βιβλιογραφίας που δημιουργήθηκε τα επόμενα χρόνια (Poulos, 2014, σελ. 88). Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί και η περίπτωση της Συνθήκης της Λωζάνης (1923) όταν με την Ανταλλαγή των Πληθυσμών οι ομάδες που μετακινήθηκαν μετέφεραν μαζί τις μουσικές τους παραδόσεις και τις μετέδωσαν στη νέα τους πατρίδα (Tziouvas, σελ. 208-209). Η εξαφάνιση των Ρωμιών συνθετών σχετίζεται άμεσα με την εχθρική πολιτική των τουρκικών αρχών και το διωγμό της ελληνικής κοινότητας από την Κωνσταντινούπολη κατά τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα αλλά οφείλεται και στο γεγονός ότι η μουσική τους ανήκε σε μια παράδοση του παρελθόντος που θεωρούταν

παρωχημένη και την οποία εξίσου Έλληνες και Τούρκοι έσπευσαν να αναδιαμορφώσουν (Poulos, 2014, σελ. 99). Αναφορές από τουρκικά δημοσιεύματα για την παρουσία και τη δράση Ρωμιών μουσικών στην Οθωμανική Αυτοκρατορία εντοπίζονται και πολύ μετέπειτα. Συγκεκριμένα το 2000, όταν με αφορμή την επέτειο 700 χρόνων από την «Ίδρυση του Οθωμανικού Κράτους», κυκλοφόρησε ένα CD με οθωμανική/τουρκική μουσική το οποίο συμπεριλάμβανε ξεχωριστή ενότητα για τους συνθέτες μειονοτήτων της οθωμανικής περιόδου. Αλλά και αργότερα κυκλοφόρησε κάποια σειρά CD που μεταξύ άλλων εμπεριείχε και συνθέσεις Ρωμιών (Poulos, 2014, σελ. 93)

Οθωμανοί Έλληνες μουσικοί εξακολούθησαν να είναι πολύ δραστήριοι στο μουσικό προσκήνιο ακόμα και κατά τις τελευταίες περιόδους της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Οι μουσικοί αυτοί έπαιζαν και ηχογραφούσαν *şarki*, δηλαδή γρήγορες ρυθμικά φωνητικές συνθέσεις, *kanto*, δηλαδή ελαφρά δημοφιλή τραγούδια που αναπτύχθηκαν το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα με επιρροές από το ιταλικό και γαλλικό θέατρο, τα *kaμπαρέ* και τα «café chantant». Οι Έλληνες καταπιάνονταν επίσης και με το *gazel*, που επρόκειτο για φωνητικό αυτοσχεδιασμό βασισμένο πάνω σε κάποιο ποίημα και εκτελεσμένο με βάση τα μακάμια⁵, αλλά και με το *taksim* που ήταν η οργανική εκδοχή του *gazel*. Το *mani* είχε επίσης τη θέση του και ήταν το τραγούδισμα ή απαγγελία λαϊκής ποίησης στη Μικρά Ασία και τα Βαλκάνια. Γνωστά και ευρέως διαδεδομένα μέσω της δισκογραφίας, αλλά και όχι μόνο, οθωμανοελληνικά *maniler* (πληθυντικός του *mani*) είναι το «Σμυρνέικο μινόρε», το «Τζιβαέρι» και το «Ταμπαχανιώτικο». Ο όρος *mani* επηρέασε τους Έλληνες οι οποίοι για να αναφερθούν στο *gazel* χρησιμοποιούσαν τον όρο «μανέ», «μανές» και «αμανές». Οι όροι αυτοί είναι γνωστοί κι έχουν καθιερωθεί έως και σήμερα (Pennanen, 2014, σελ. 131-132).

⁵ Μακάμ (τουρκ. makam): το τροπικό μουσικό σύστημα του αραβικού κόσμου (Πούλος, 2015, σελ. 116). Το σύστημα των μακάμ «χρησιμοποιείται σε κάποια εκδοχή από σχεδόν όλους τους λαούς της Εγγύς Ανατολής, των Βαλκανίων, της Καυκάσου, της Βόρειας Αφρικής και της Κεντρικής Ασίας» (Ross Daly, 1999, στο Μαυροειδής, 1999).

Κεφάλαιο 2: Η οθωμανική μουσική παράδοση και η σύγχρονη Ελλάδα

Οι πρώτες εμφανίσεις της οθωμανικής μουσικής στο ελληνικό κράτος

Το είδος συναντάται ήδη από πολύ νωρίς στο ελληνικό κράτος καθώς η λειτουργία του πρώτου καφέ όπου παιζόταν οθωμανική λαϊκή μουσική στην Αθήνα – αντίστοιχα με τα καφέ της Κωνσταντινούπολης – χρονολογείται το 1873 (Χατζηπανταζής, 1986, στο Pennanen, 2014, σελ. 124). Επιπλέον, μέχρι και το 1917 η Θεσσαλονίκη αποτελούταν κυρίως από σεφαραδίτες Εβραίους και μουσουλμάνους των οποίων οι μουσικές ήταν «οθωμανικού ύφους» (Pennanen, 2014, σελ. 126). Επομένως καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι στην περιοχή αυτή της Ελλάδας την περίοδο εκείνη η οθωμανική μουσική υπερίσχυε της ελληνικής καθώς ο πληθυσμός των ελληνόφωνων ορθόδοξων χριστιανών ήταν μικρότερος από τις δύο άλλες ομάδες. Επίσης, ο πληθυσμός αυτός ερχόταν σε επαφή με την οθωμανική μουσική και επηρεαζόταν από αυτήν. Επιπλέον, στην επαφή των Ελλήνων με την οθωμανική μουσική συνέβαλε και η μετανάστευση, που σημειώθηκε πριν την έλευση των προσφύγων του 1922 από ομάδες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας (Pennanen, 2014, σελ. 126). Τις δεκαετίες του 1920' και του 1930' εισάγεται το στοιχείο της οθωμανικής μουσικής στην Ελλάδα κάτι που δικαιολογείται καθώς η τότε ελληνική ιστορία συνδέεται με την έλευση των προσφύγων της Μικράς Ασίας. Οι πρόσφυγες, φέρνοντας τη δική τους παράδοση και κουλτούρα, στιγμάτισαν και καθόρισαν, μεταξύ άλλων, και τα ελληνικά μουσικά δρώμενα για τουλάχιστον μια δεκαετία (Kallimporoulou, 2009, σελ. 23) και το σμυρναϊκό τραγούδι παίρνει σημαντική θέση στη μουσική ζωή της χώρας με βασικό χώρο εκτέλεσής του τα «καφέ αμάν».

Καθώς η Σμύρνη είχε θεωρηθεί ως το σημαντικότερο κέντρο για τη μουσική των καφέ και θεωρώντας τη Σμύρνη ως τόπο των προγόνων τους οι Έλληνες θεωρούσαν πως η μουσική αυτή είχε ταυτιστεί με τον ελληνικό πολιτισμό. Ωστόσο, ο Pennanen (2014, σελ. 123) προτείνει τον όρο «οθωμανοελληνική μουσική» για τον προσδιορισμό του είδους αυτού καθώς άλλωστε για πολλούς αποτελούσε «παρακλάδι της οθωμανικής λαϊκής μουσικής» κι αυτό γιατί το συγκεκριμένο αυτό είδος διατηρούσε κοινά τα βασικά χαρακτηριστικά με την οθωμανική λαϊκή μουσική. Να σημειωθεί ωστόσο πως υπήρχε και η άλλη άποψη η οποία ταύτιζε τη μουσική αυτή

με την Ανατολή και δεν αποδεχόταν το συσχετισμό της με την ελληνική. Ωστόσο, σημαντικές μορφές από το χώρο της μουσικής, Μανώλης Καλομοίρης, και της μουσικολογίας, Κωνσταντίνος Ψάχος, υποστήριξαν τους αμανέδες και, μάλιστα, διατύπωσαν την άποψη ότι προέρχονται από την Αρχαία Ελλάδα (Pennanen, 2014, σελ. 138).

Τα καφέ αμάν άρχισαν να λειτουργούν στην αρχή με Οθωμανούς Έλληνες και Αρμένιους που είχαν έρθει από την Κωνσταντινούπολη και στη συνέχεια δράση ανέλαβαν και μουσικοί της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, μόνιμοι, όμως, κάτοικοι της Ελλάδας (Pennanen, 2014, σελ. 127). Στα καφέ παίζονταν «αστικά» και «αγροτικά» τραγούδια της Μικράς Ασίας, της ηπειρωτικής Ελλάδας και της περιοχής του Αιγαίου. Τα αγροτικά *semai*⁶ είχαν επίσης τη θέση τους στο ρεπερτόριο των καφέ (Pennanen, 2014, σελ. 132-133). Τα καφέ δέχονται και τη δυτική επιρροή και έτσι παρατηρείται το φαινόμενο της εκτέλεσης «πόλκας σε οθωμανικά μακάμια». Τα καφέ συμπεριλάμβαναν και πρωτότυπες συνθέσεις Ελλήνων μουσικών οι οποίες βασιζόνταν κυρίως στην οθωμανική παράδοση (Pennanen, 2014, σελ. 133). Τότε, λοιπόν, ηχογραφήθηκαν στην Ελλάδα τραγούδια που παίζονταν στα καφέ πολλά από τα οποία ήταν οθωμανικά λαϊκά κομμάτια διασκευασμένα ωστόσο με ελληνικό στίχο (Pennanen, 2014, σελ. 121). Την εποχή εκείνη γενικότερα ηχογραφήθηκε ένας μεγάλος αριθμός «ανατολίτικων» μελωδιών συμπεριλαμβανομένων και των «αμανέδων» (Kallimoroulou, 2009, σελ. 24). Η δικτατορία του Μεταξά (1936-1941), οδηγεί τα «καφέ αμάν» σε «πτώση» αν και την περίοδο αυτή και μέχρι το 1955 Ελλάδα και Τουρκία εξακολουθούσαν να αλληλεπιδρούν μουσικά καθώς σπουδαίοι μουσικοί, όπως η Εβραία Ρόζα Εσκενάζυ και ο Αρμένιος Αγάπιος Τομπούλης, είχαν έρθει από τη Τουρκία στην Ελλάδα όπου ζούσαν και μάλιστα συνήθιζαν να επιστρέφουν στην Τουρκία για να πραγματοποιούν συναυλίες (Kallimoroulou, 2009, σελ. 25). Έτσι, η οθωμανοελληνική μουσική (όρος του Pennanen) και η εκφορά της δεν απαγορεύτηκαν εντελώς ωστόσο είχε χάσει σημαντικό έδαφος στο χώρο της δισκογραφίας και της ραδιοφωνίας εξαιτίας της λογοκρισίας. Στην περιθωριοποίηση της οθωμανοελληνικής μουσικής οδήγησε όμως και η τάση του ελληνικού κοινού να στρέφεται προς πιο δυτικές παραδόσεις με εμφανή προτίμηση στο μπουζούκι (Pennanen, 2014, σελ. 134). Παρά την παρακμή του είδους στον ελλαδικό χώρο,

⁶ Οργανική έμμετρη φόρμα.

Έλληνες, Τούρκοι, Αρμένιοι και Εβραίοι μουσικοί συνέχισαν να ηχογραφούν και να παίζουν μουσικές από αυτό το ρεπερτόριο.

Μουσικά δρώμενα πριν την επανεμφάνιση της οθωμανικής/τουρκικής κλασικής μουσικής στη σύγχρονη Ελλάδα

Η Eleni Kallimoroulou (2009) υποστηρίζει πως μετά την εισαγωγή της οθωμανικής κλασικής μουσικής στην Ελλάδα το είδος αυτό συνδέθηκε με την «παραδοσιακή» μουσική της χώρας. Επομένως, θα ήταν χρήσιμη μια σύντομη παρουσίαση των μουσικών δρώμενων στη σύγχρονη Ελλάδα λίγα χρόνια πριν την εμφάνιση του είδους τη δεκαετία του 1980. Ίσως να μπορούσαμε να πούμε μάλιστα ότι σε πολλές περιπτώσεις οι μουσικές πρακτικές που εφαρμόστηκαν να προετοίμασαν και το έδαφος για την εισαγωγή αλλά και την αποδοχή του είδους αυτού στη χώρα.

Την περίοδο, λοιπόν, της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών στην Ελλάδα (1967-1974) η δημοτική μουσική είχε αποκτήσει βαρυσήμαντο νόημα για τη χώρα καθώς υπήρχε η πεποίθηση ότι η μουσική αυτή «εκπροσωπούσε το αληθινό ελληνικό πνεύμα», ωστόσο τα αισθήματα που γεννούσε το είδος αυτό στον κόσμο ήταν αντιφατικά (Kallimoroulou, 2009, σελ. 17-18). Πολλοί μάλιστα έχοντας ταυτίσει το κλαρίνο, το βιολί και γενικότερα τη δημοτική παράδοση με το ευρύτερο κλίμα της δικτατορίας είχαν απωθηθεί από τους συγκεκριμένους ήχους. Ωστόσο, καλλιτέχνες που εκπροσωπούσαν το χώρο της έντεχνης μουσικής σκηνής ενέταξαν στη μουσική τους στοιχεία από τη δημοτική προκειμένου να περάσουν μέσα από τις δημιουργίες τους μηνύματα κατά της δικτατορίας. Η δημοτική μουσική με αυτόν τον τρόπο έχασε σε σημαντικό βαθμό την ταύτισή της μονάχα με την ύπαιθρο και την επαρχία και, εκσυγχρονισμένη πια, αντιμετωπίστηκε με μία άλλη οπτική και με μία πιο θετική διάθεση από το ελληνικό κοινό. Σημαντικοί καλλιτέχνες της «έντεχνης» μουσικής που προχώρησαν σε αυτή την καινοτομία τη δεκαετία του 1970 συνδυάζοντας το «έντεχνο» με το «δημοτικό» ήταν ο Γιάννης Μαρκόπουλος, ο Σταύρος Ξαρχάκος και ο Διονύσης Σαββόπουλος οι οποίοι συνδύαζαν «παραδοσιακά» όργανα με δυτικά σε μουσική που βασιζόταν στη δυτική αρμονία (Kallimoroulou, 2009, σελ. 18-19). Μέσα από το έργο αυτών των καλλιτεχνών, οι οποίοι προσέγγισαν το λαό με τα αντιδικτατορικά μηνύματα των τραγουδιών τους, έπαψε το δημοτικό τραγούδι να φέρει το σημάδι της δικτατορίας και αγαπήθηκε από τον κόσμο. Χαρακτηριστική

είναι η συνεργασία του Σαββόπουλου με την ερευνήτρια και τραγουδίστρια Δόμνα Σαμίου, τη σημαντικότερη εκπρόσωπο του δημοτικού τραγουδιού. Ο Σαββόπουλος όχι μόνο απάλλαξε το δημοτικό τραγούδι από τους συσχετισμούς με τη χούντα αλλά μάλιστα δημιούργησε δεσμούς της «αριστερής» νεολαίας με το «δημοτικό» (Kallimorou, 2009, σελ. 22-23).

Μέσα από την αριστερή νεολαία πέρα από το δημοτικό αναβίωσε και το «ρεμπέτικο» τραγούδι κι έτσι τη δεκαετία του '70 το είδος επανεμφανίζεται (Kallimorou, 2009, σελ. 23). Μαζί με το ρεμπέτικο επανέρχεται στο μουσικό προσκήνιο και το «συρναϊκό τραγούδι» το οποίο αποτελεί επιμέρους είδος του ρεμπέτικου τραγουδιού. Να σημειωθεί επίσης ότι η ελληνική δισκογραφία εκείνης της περιόδου περιλαμβάνει τραγούδια μέσα στα οποία χρησιμοποιούνται και τουρκικές λέξεις, όπως παραδείγματος χάρη το «Καραμπιμπερίμ» (Kallimorou, 2009, σελ. 25). Είναι εμφανή, λοιπόν, τα μουσικά «δάνεια» μεταξύ των δύο χωρών και ίσως να μπορούσαμε να πούμε πως το ρεμπέτικο μέσω του συρναϊκού προετοιμάζει το έδαφος για την αναβίωση του οθωμανικού στοιχείου στα ελληνικά περιβάλλοντα.

Σίμωνας Καράς: Η πρώτη συνύπαρξη βυζαντινής και οθωμανικής μουσικής

Σημαντική μορφή που στιγμάτισε την ελληνική μουσική πραγματικότητα υπήρξε ο Σίμωνας Καράς (1903-1999), μουσικολόγος και θεωρητικός της βυζαντινής μουσικής, ο οποίος δημιούργησε μια εκπαιδευτική μέθοδο που βασιζόταν στη βυζαντινή και την «παραδοσιακή» μουσική. Παρ' όλο που ο ίδιος δεν ασχολήθηκε ιδιαίτερα με την «παραδοσιακή» μουσική η τελευταία γενιά των μαθητών του ήρθε σε επαφή με τους πρόσφυγες της Μικράς Ασίας και έπαιξε σπουδαίο ρόλο στην εξέλιξη της «παραδοσιακής» (Kallimorou, 2009, σελ. 35). Ο Καράς πίστευε στη σύνδεση και τη συνέχεια που υπήρχε ανάμεσα στη μουσική της «κλασικής Ελλάδας, του Βυζαντίου και της σύγχρονης Ελλάδας» (Kallimorou, 2009, σελ. 37-38). Ωστόσο, λόγω του ότι ανάμεσα στη βυζαντινή εποχή και τη σύγχρονη παρεμβλήθηκε η περίοδος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, είναι λογικό, τη συνέχεια αυτή να επηρέασε το οθωμανικό στοιχείο. Υπό αυτό το πρίσμα η μελέτη της οθωμανικής μουσικής μπορεί να αποδώσει σημαντικά στοιχεία για την ελληνική μουσική. Για την ακρίβεια, η Κωνσταντινούπολη ως «ιστορικό κέντρο της Ορθοδοξίας», προσφέρει πληθώρα στοιχείων που συνδέουν τη μουσική της σύγχρονης Ελλάδας με αυτή του

παρελθόντος. Μελετώντας κανείς την οθωμανική μουσική μπορεί να βρει πολλά στοιχεία και πληροφορίες για τη βυζαντινή. Ο Καράς υποστήριξε πως η μέθοδος της «οκτωηχίας», που αποτελεί τη βάση της βυζαντινής μουσικής, περικλείει μέσα της όλα τα τροπικά φαινόμενα συμπεριλαμβανομένων και των μακάμ. Ο ίδιος επισημαίνει τη σημαντικότητα της οθωμανικής μουσικής παράδοσης για την ελληνική μουσική καθώς αναγνωρίζει τη γεωγραφική περιοχή της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και ειδικά αυτήν της Τουρκίας ως τον τόπο όπου αναπτύχθηκε και εξελίχθηκε η ελληνική μουσική του παρελθόντος. Υποστηρίζει, επίσης, πως η βυζαντινή μουσική αποτέλεσε τη βάση των ανατολικών μουσικών παραδόσεων. Μαθητές του Καρά χρησιμοποίησαν «τουρκικά κλασικά όργανα» και τη «θεωρία των μακάμ» σε συνδυασμό με την εκκλησιαστική μουσική και τη βυζαντινή θεωρία των ήχων προκειμένου να κατανοήσουν καλύτερα τη θεωρία. Είναι φανερό λοιπόν μία συνύπαρξη και μια συνεργασία βυζαντινής και οθωμανικής μουσικής μέσα στο ελληνικό μουσικό προσκήνιο (Kallimorouli, 2009, σελ. 38-40).

Η σύνδεση ελληνικής και οθωμανικής μουσικής παράδοσης από μεμονωμένους μουσικούς και μουσικά συγκροτήματα

Βασική μορφή για την εξέλιξη και την καλλιέργεια της σχέσης της ελληνικής μουσικής με τις διάφορες ανατολικές μουσικές παραδόσεις υπήρξε ο Ross Daly. Η μουσική του Daly είχε επιρροές από διάφορες περιοχές της Ανατολής και μάλιστα ο ίδιος σε δίσκο του συνδύασε πληθώρα μουσικών οργάνων από πολλές διαφορετικές περιοχές και για την ακρίβεια χρησιμοποίησε όργανα ελληνικά, κρητικά, αφγανικά, ινδικά και οθωμανικά. Η ηχογράφηση αυτή ενέπνευσε νεότερους του οι οποίοι έσπευσαν να καταπιαστούν με τα συγκεκριμένα όργανα (Kallimorouli, 2009, σελ. 59). Στο συνολικό έργο του Daly συμπεριλαμβάνεται η συνθετική του δραστηριότητα η οποία βασίστηκε σε όλες τις μουσικές με τις οποίες είχε ασχοληθεί, την κρητική, την αφγανική, την ινδική, την ιρανική και την οθωμανική/τουρκική, διαμορφώνοντας έτσι το δικό του πολύ προσωπικό και χαρακτηριστικό είδος. Ο Daly μελετάει διεξοδικά την τεχνική της κρητικής και της πολιτικής λύρας και συνδυάζει τις τεχνικές των δύο οργάνων δημιουργώντας το δικό του ύφος και στυλ. (Kallimorouli, 2009, σελ. 63-65). Βλέπουμε, λοιπόν, πως ο Daly εκπροσωπεί μουσικές παραδόσεις της Ανατολής, τις οποίες συνδυάζει με την ελληνική και την

κρητική μουσική παράδοση, τις μεταφέρει στην Ελλάδα και με την όλη του δραστηριότητα δημιουργεί δεσμούς με την «ανατολική» παράδοση (Kallimoroulou, 2009, σελ. 65). Σε ηχογράφησή του (CD I, track 2: From Daly: *Anadysi*, LP 1987) ο Daly ερμηνεύει τρία κομμάτια («Σταφιδιανός σκοπός», «Δακρύζω με παράπονο», «Χαλεπιανός Αμανές») τα οποία συναντώνται και στην τουρκική και στην κρητική μουσική παράδοση, το τελευταίο μάλιστα και στη μουσική παράδοση της Συρίας (Williams και Pechlivanidou, 1989, στο Kallimoroulou, 2009, σελ. 67). Η συγκεκριμένη εκτέλεση ακολουθεί πιστά τον τρόπο με τον οποίο παραδόθηκαν τα κομμάτια στην κρητική παράδοση ωστόσο τα κομμάτια ερμηνεύονται από μια «πλήρη οθωμανική κλασική μουσική ορχήστρα» και όχι από το καθιερωμένο κλασικό κρητικό μουσικό σχήμα που περιλαμβάνει λύρα και λαούτο (Kallimoroulou, 2009, σελ. 67). Η ζωή του Daly, λαμβάνοντας υπόψιν τη μουσική του δραστηριότητα αλλά και όχι μόνο, αποδεικνύει την πίστη του καλλιτέχνη στην «ενοποιητική» δράση της μουσικής (Kallimoroulou, 2009, σελ. 74). Ο ίδιος ο Daly εντοπίζει σημεία συνύπαρξης και σύγκλισης των διαφορετικών μουσικών ειδών τα οποία τελικά συνδέουν διαφορετικούς λαούς και διαφορετικούς ανθρώπους. Αποτέλεσμα είναι η δημιουργία μιας «παν-Μεσογειακής μελωδίας» η οποία αποτελείται από τα επιμέρους χαρακτηριστικά των διαφόρων αυτών πολιτισμών. Φαίνεται πως ο Daly υποστηρίζει πως η μουσική βρίσκεται υπεράνω εθνικών «συνόρων» και συνιστά μια πανανθρώπινη γλώσσα (Kallimoroulou, 2009, σελ. 74). Η αλήθεια αυτή του Daly αποκαλύφθηκε στο ελληνικό κοινό και μέσα από το «Λαβύρινθο», το μουσικό σχήμα που δημιούργησε ο ίδιος και το οποίο απαρτίζουν έως σήμερα μαζί με τους Έλληνες μουσικούς και μουσικοί από διάφορα άλλα μέρη, όπως για παράδειγμα, Κούρδους, Τούρκους, Αρμένιους (Kallimoroulou, 2009, σελ. 79).

Τη δεκαετία του 1980 οι Έλληνες μουσικοί της εποχής άρχισαν να αναζητούν και να προσπαθούν να διαμορφώσουν την ελληνική μουσική ταυτότητα. Στο πλαίσιο αυτό παρουσιάστηκε η τάση να συνδυάζονται στοιχεία δυτικής και «παραδοσιακής» μουσικής με την έντονη παρουσία του «ανατολικού στοιχείου» (Kallimoroulou, 2009, σελ. 80). Η συμβολή του Daly στη διαμόρφωση της ελληνικής μουσικής ταυτότητας ήταν διαφορετική από αυτή των εκπροσώπων του «έντεχνου» στυλ καθώς εκείνος δε χρησιμοποίησε τόσο τα δυτικά στοιχεία. Αντίθετα στράφηκε στην Κεντρική Ασία και τη Βόρεια Αφρική συνδέοντας την ελληνική μουσική με τις γεωγραφικές αυτές περιοχές (Kallimoroulou, 2009, σελ. 74). Η δραστηριότητα του Daly υπήρξε ιδιαίτερα σημαντική και δημιούργησε σχέσεις με τον «ανατολικό

κόσμο» καθώς ο ίδιος σπούδαζε στην Τουρκία και μέσω των ηχογραφήσεών του πρώτος αυτός μετέδωσε το «οθωμανικό ρεπερτόριο» και κάποια «τουρκικά κλασικά μουσικά όργανα» (Kallimoroulou, 2009, σελ. 83). Να σημειωθεί πως ο Daly επηρέασε κυρίως τους μουσικούς προς τα τέλη της δεκαετίας του '80 και τις αρχές του 90' καθώς την εποχή εκείνη οι σύγχρονοι μουσικοί αναζητούσαν μια «πιο ανοιχτή και σύνθετη ταυτότητα». Η συγκεκριμένη γενιά αποτελούταν σε μεγάλο βαθμό από μαθητές του Daly τους οποίους ο ίδιος καθοδήγησε έτσι ώστε να εξασκηθούν ιδιαίτερα στη δεξιοτεχνία των «ανατολικών» μουσικών οργάνων εντάσσοντάς τα στα ελληνικά μουσικά δεδομένα (Kallimoroulou, 2009, σελ. 83-84).

Σπουδαίο ρόλο στη διαμόρφωση της ελληνικής μουσικής πραγματικότητας τη δεκαετία του '80 αλλά και στη σύνδεση και τη δημιουργία μουσικών δεσμών με την Ανατολή διαδραμάτισε το μουσικό σχήμα *Δυνάμεις του Αιγαίου* την παραγωγή του οποίου είχε αναλάβει ο Διονύσης Σαββόπουλος (Kallimoroulou, 2009, σελ. 85). Το μουσικό αυτό σχήμα αποτελούταν από Έλληνες μουσικούς, με διαφορετικές μουσικές καταβολές, οι οποίοι ερμήνευαν τραγούδια από την ελληνική μουσική παράδοση και από την μουσική παράδοση της Μικράς Ασίας. Τα όργανα που επέλεγαν ανήκαν και στις δύο παραδόσεις όπως για παράδειγμα σάζι, ούτι, λαούτο, κεμεντζές, ποντιακή λύρα, ντέφι, τουμπελέκι, νταούλι. Ωστόσο, χρησιμοποιούσαν επίσης κιθάρα και μαντολίνο, όργανα που ανήκουν στη δυτική μουσική παράδοση. Καθένας από τους μουσικούς αυτούς αποτέλεσε χαρακτηριστική μορφή για τη διδασκαλία ανατολικών οργάνων στις νεότερες γενιές. Ένας από τους μουσικούς του σχήματος σε συνέντευξή του αναφέρει πως το «παίζιμό» τους μοιάζει πιο πολύ με τα *şarki* και άλλα είδη τραγουδιού που παίζονται στην Τουρκία και λιγότερο με τον τρόπο που παίζονται στην Ελλάδα τραγούδια της παράδοσης (Kallimoroulou, 2009, σελ. 85-88). Η Kallimoroulou (2009, σελ. 89) χαρακτηριστικά υποστηρίζει πως το μουσικό αυτό συγκρότημα δημιουργεί δεσμούς με τη «Γενιά του 1930'», γενιά που συνέβαλε ιδιαίτερα στη διαμόρφωση της ελληνικής σκέψης και που επεδίωξε να καλύψει το «ιστορικό κενό» μεταξύ «Ελλήνων» και «Ρωμίων». Ένας τρόπος με τον οποίο το μουσικό συγκρότημα συνδέθηκε με τη γενιά αυτή ήταν η μελοποίηση δύο ποιημάτων του Οδυσσέα Ελύτη, ποιητή που μεσουράνησε την εποχή εκείνη, τα οποία συμπεριλήφθηκαν στη δισκογραφία τους. Είναι αξιοσημείωτο πως η δισκογραφία και το ευρύτερο ρεπερτόριο του μουσικού αυτού σχήματος περιλαμβάνει τραγούδια από τις ανατολικότερες περιοχές της Ελλάδας και συγκεκριμένα την ανατολική Μακεδονία και τα νησιά Αιγαίου αλλά και τη Μικρά Ασία και συγκεκριμένα τη

Σμύρνη, την Κωνσταντινούπολη και τον Πόντο (Kallimoroulou, 2009, σελ. 91). Στη μουσική τους παρατηρούνται επιρροές από το ρεμπέτικο κι αυτό γιατί το ούτι και το σάζι εκτελούνται σε ορισμένες περιπτώσεις με τέτοιο τρόπο έτσι ώστε να παίρνουν το ρόλο του μπουζουκιού (μελωδία) και του μπαγλαμά (συνοδεία) αντίστοιχα (Kallimoroulou, 2009, σελ. 91). Ο τρόπος τραγουδίσματος των *Δυνάμεων του Αιγαίου* παραπέμπει πολλές φορές στο ρεμπέτικο, για παράδειγμα με τη χρήση συνηχήσεων «τρίτης» αλλά και στη βυζαντινή μουσική καθώς σε ορισμένες περιπτώσεις χρησιμοποιούνται τεχνικές της ψαλτικής τέχνης (Kallimoroulou, 2009, σελ. 93, 97-98). Επιρροές υπάρχουν και από το έντεχνο τραγούδι και αντικατοπτρίζονται σε διάφορα σημεία όπως για παράδειγμα «στην επιλογή των στίχων και στο στυλ τραγουδίσματος» (Kallimoroulou, 2009, σελ. 101). Σε συνέντευξή του ο Γράψας, μέλος των *Δυνάμεων του Αιγαίου*, επισημαίνει πως οι μουσικοί αυτοί πήραν από τους Τούρκους «τις τεχνικές, όχι το ιδίωμα» όσον αφορά το παίξιμο των οργάνων διαμορφώνοντας και αναπτύσσοντας με αυτόν τον τρόπο «ένα ελληνικό στυλ παιξίματος για τα ανατολικά μουσικά όργανα» (Kallimoroulou, 2009, σελ. 105, 109). Η μέθοδος, ακόμη, εκτέλεσης ενός «ταξιμιού» παραπέμπει περισσότερο σε δημοφιλή ή ακόμα και στο αραβικό στυλ παρά στις τουρκικές μουσικές πρακτικές (Kallimoroulou, 2009, σελ. 104-105). Τον τρόπο αυτόν υιοθέτησαν κι άλλοι μουσικοί. Παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση της πολιτικής λύρας η εκτέλεση της οποίας βασίστηκε κυρίως στον τρόπο με τον οποίο χειρίζονταν το όργανο κυρίως Ρωμιοί του 20^{ου} αιώνα (Kallimoroulou, 2009, σελ. 105, 109). Αντίστοιχα με τη φιλοσοφία τους στον τρόπο παιξίματος των μουσικών οργάνων βιάδιζε και ο τρόπος διδασκαλίας τους, Για παράδειγμα, ο Χρήστος Τσιαμούλης επέλεγε να διδάσκει κυρίως ελληνικό ρεπερτόριο στους μαθητές του και να μην εντάσσει τη διδασκαλία του ουτιού στο πλαίσιο της τουρκικής μουσικής παράδοσης. Ωστόσο, μετέπειτα η διδασκαλία μελών του συγκροτήματος περιλάμβανε μουσικά έργα από ένα ευρύ ρεπερτόριο που αποτελούταν από ελληνικά κομμάτια μέχρι οθωμανικές φόρμες και διασκευές έργων Bach για τα όργανα αυτά με σκοπό ο εκπαιδευόμενος μαθητής να έρθει σε επαφή και να γνωρίσει όλο το εύρος του οργάνου και κατά συνέπεια να είναι σε θέση να κατακτήσει τη δεξιοτεχνία και να αναπτύξει και να εξελίξει το δικό το προσωπικό στυλ (Kallimoroulou, 2009, σελ. 111).

Η συμβολή του μουσικού συγκροτήματος *Δυνάμεις του Αιγαίου* ήταν πολύ σημαντική καθώς έφεραν τον κόσμο της πόλης σε επαφή με το αυτό το είδος μουσικής που εκπροσωπούσαν συνδέοντάς τους έτσι με την «παραδοσιακή» μουσική

και προτείνοντας ένα νέο τρόπο διαχείρισης του «παραδοσιακού υλικού» (Kallimoroulou, 2009, σελ. 109). Η συμβολή τους έγκειται επιπλέον και στο γεγονός της εδραίωσης των ανατολικών μουσικών οργάνων στο ευρύ κοινό σε συνδυασμό με τη δραστηριότητα του Daly και του *Λαβύρινθος* (Kallimoroulou, 2009, σελ. 110). Παρά, λοιπόν, το γεγονός ότι η μουσική τους δραστηριότητα είναι περισσότερο προσανατολισμένη προς την Ελλάδα, το μουσικό αυτό συγκρότημα ενισχύει τους μουσικούς δεσμούς μεταξύ Ελλάδας και Τουρκίας και καθιστά παρόν και εμφανές το τουρκικό μουσικό στίγμα.

Τη δεκαετία του 1980 οι σχέσεις μεταξύ Ελλάδας και Τουρκίας ήταν ακόμη αμφιλεγόμενες και οι μεταξύ τους επαφές πολύ περιορισμένες γεγονός που ήταν φανερό ακόμα και στη μουσική πραγματικότητα. Ωστόσο, τις επόμενες δεκαετίες η πραγματικότητα αυτή αλλάζει, οι σχέσεις μεταξύ των δύο χωρών γίνονται πιο φιλικές κι έτσι και Έλληνες και Τούρκοι αρχίζουν και αλληλεπιδρούν όλο και περισσότερο μουσικά. Έλληνες ταξιδεύουν στην Τουρκία για να αγοράσουν όργανα αλλά και να κάνουν μαθήματα με τους εκεί δασκάλους. Αντίστοιχα, Τούρκοι μουσικοί έρχονται στην Ελλάδα για συναυλίες αλλά και για τη διεξαγωγή μουσικών σεμιναρίων (Kallimoroulou, 2009, σελ. 113). Άλλωστε, όπως προαναφέρθηκε, η Κωνσταντινούπολη αποτελούσε ένα από τα πιο σημαντικά μουσικά αλλά και γενικότερα πολιτιστικά κέντρα του 20^{ου} αιώνα για την περιοχή των Βαλκανίων και της Μέσης Ανατολής. Η Πόλη φιλοξενούσε σημαντικούς τραγουδιστές, οργανοπαίχτες και συνθέτες και διέθετε πληθώρα θεάτρων, καμπαρέ, νυχτερινών κέντρων, καφέ και ταβερνών, μέρη δηλαδή όπου μπορούσαν μουσικοί και χορευτές να εκφράσουν την τέχνη τους. Επίσης, εκεί βρισκόνταν και δραστηριοποιούνταν πολύ σημαντικοί κατασκευαστές οργάνων ενώ οι μουσικές εκδόσεις και η δισκογραφική βιομηχανία είχαν γνωρίσει ιδιαίτερη ανάπτυξη (Pennanen, 2014, σελ. 121-122).

Σημαντικές προσωπικότητες για τη δημιουργία μουσικών σχέσεων με την Τουρκία υπήρξαν ο Ross Daly, του οποίου η μουσική δραστηριότητα παρουσιάστηκε παραπάνω, αλλά και ο Νικηφόρος Μεταξάς, Έλληνας της διασποράς, οποίος ήταν και αυτός που έφερε από την Τουρκία στην Ελλάδα το μουσικό σχήμα *Βόσπορος*. Οι δύο αυτοί μουσικοί ταξίδευαν πολύ συχνά στην Τουρκία (Kallimoroulou, 2009, σελ. 113). Το μουσικό συγκρότημα *Βόσπορος* ήταν ένα μουσικό σχήμα που αποτελούταν από Τούρκους μουσικούς και έπαιζε «Τουρκική κλασική μουσική» και που σηματοδότησε την παρουσία του είδους αυτού στην Ελλάδα καθώς το ελληνικό κοινό δεν είχε έρθει σε επαφή με το ιδιαίτερο αυτό είδος νωρίτερα (Ρουλος, 2014, σελ. 83·

Kallimorouλου, 2009, σελ. 113). Συγκεκριμένα, υπήρχε ένα έντονα αρνητικό κλίμα προς οτιδήποτε τουρκικό που οφειλόταν στις εχθρικές πρακτικές της Τουρκίας έναντι των Ελλήνων με αποκορύφωμα το διωγμό και τον αφανισμό την ελληνικής μειονότητας στην Τουρκία, τα γεγονότα της Κύπρου αλλά και τις βλέψεις της Τουρκίας για κατάκτηση μέρους των νησιών του Αιγαίου (Clogg, 2002, στο Kallimorouλου, 2009 σελ. 114). Επιπλέον, την περίοδο εκείνη στην Ελλάδα επικρατούσε ένα κλίμα «κλειστής κοινωνίας» με αποτέλεσμα ο κόσμος να είναι αρνητικός απέναντι σε οτιδήποτε ξένο. Επομένως, καθώς τα ταξίδια στην Τουρκία αντιμετωπίζονταν με καχυποψία ήταν λογικό αυτά να πραγματοποιούνται από ανθρώπους με πολλά διαφορετικά πολιτισμικά ερεθίσματα των οποίων η στάση απέναντι στους «Άλλους», στο ξένο και στο διαφορετικό ήταν «ανοικτή» και δεκτική (Kallimorouλου, 2009, σελ. 115). Τέτοιες προσωπικότητες ήταν ο Daly και ο Μεταξάς.

Παρ' όλο που έγιναν προσπάθειες συμφιλίωσης και ομόνοιας ήδη από το 1988 (Clogg, 2002 στο Kallimorouλου, 2009 σελ. 114) οι σχέσεις μεταξύ Ελλάδας και Τουρκίας αποκαταστάθηκαν εντελώς το 1999 όταν κατόπιν καταστροφικών σεισμών και στις δύο χώρες η μία χώρα βοήθησε την άλλη κατά τις διαδικασίες διάσωσης (Kallimorouλου, 2009, σελ. 114). Οι φιλικές αυτές σχέσεις επισφραγίστηκαν και με «καλλιτεχνικές συνεργασίες» μεταξύ των δυο χωρών (Kallimorouλου, 2009, σελ. 115).

Η πρώτη γνωριμία του ελληνικού κοινού με το μουσικό σχήμα *Βόσπορος* έγινε με το άλμπουμ τους που κυκλοφόρησε και διαδόθηκε στη χώρα το 1987 με τίτλο «Ρωμιοί Συνθέτες της Πόλης» κι έτσι οι Έλληνες γνώρισαν και ήρθαν για πρώτη φορά σε επαφή με το έργο των «Ρωμιών Συνθετών» μέσα στην Οθωμανική αυτοκρατορία (Poulos, 2014, σελ. 83, 86-87). Το μουσικό σχήμα πέρα από τη γνωριμία του ελληνικού κοινού με την οθωμανική μουσική παράδοση και το μουσικό συσχετισμό των δύο χωρών ταυτόχρονα προκάλεσε τη δημιουργία ενός «γλωσσικού και πολιτιστικού παζλ». Το γεγονός αυτό οφείλεται στο ότι στο άλμπουμ αυτό για την περιγραφή της τουρκικής μουσικής ορολογίας χρησιμοποιήθηκε το ελληνικό αλφάβητο ενώ τα τουρκικά ονόματα των μουσικών που αποτελούσαν το σχήμα και τα ονόματα μουσικών οργάνων που απαντώνται στην Τουρκία και για τα οποία δεν υπάρχει αντίστοιχη ορολογία στην Ελλάδα καταγράφηκαν με το τουρκικό αλφάβητο (Poulos, 2014, σελ. 86). Η πρώτη παράσταση της ορχήστρας *Βόσπορος* στην Ελλάδα το 1988 κέρδισε το ενδιαφέρον του ελληνικού κοινού και οι δύο επόμενες το 1989

και το 1990 είχαν μεγάλη ανταπόκριση με την παρουσία μεγάλου αριθμού ανθρώπων (Kallimoroulou, 2009, σελ. 115). Μέσα από τις παραστάσεις του *Βόσπορος* το ελληνικό κοινό είτε ήρθε για πρώτη φορά σε επαφή με τα συγκεκριμένα μουσικά όργανα – λύρα, νεί, κανονάκι, ταμπουρά, ούτι – είτε άκουσε για πρώτη φορά να εκτελούνται τα συγκεκριμένα μουσικά όργανα κατά αυτόν τον τρόπο καθώς πρώτη φορά τα άκουσαν παιγμένα από Τούρκους μουσικούς (Kallimoroulou, 2009, σελ. 116). Οι παραστάσεις της ορχήστρας *Βόσπορος* έδωσαν την ευκαιρία στους Έλληνες να ανακαλύψουν τους δεσμούς του με την οθωμανική μουσική, «να ανακαλύψουν και, σ' ένα βαθμό, να εκτιμήσουν το οθωμανικό μουσικό τους παρελθόν» (Poulos, 2014, σελ. 83). Μουσικοί που ειδικεύονταν στη βυζαντινή μουσική γοητεύτηκαν ιδιαίτερα από τους ήχους της ορχήστρας *Βόσπορος* και ένας λόγος ήταν και η ομοιότητα με την οικεία προς αυτούς εκκλησιαστική μουσική (Kallimoroulou, 2009, σελ. 116). Η θετική ανταπόκριση του ελληνικού κοινού οφείλεται σε μεγάλο βαθμό και στην επιλογή του μουσικού αυτού σχήματος να εντάξει στο ρεπερτόριό του μουσικά έργα των Ρωμιών συνθετών της Πόλης καθώς κάτι τέτοιο δημιούργησε αυτόματα συναισθηματικούς δεσμούς και κοινές αναφορές μεταξύ του κοινού και των μουσικών αυτών (Kallimoroulou, 2009, σελ. 118-119). Η Κωνσταντινούπολη άλλωστε είχε πολύ μεγάλη σημασία για την ελληνική συνείδηση και μνήμη καθώς σε όλους είχε περάσει το μήνυμα ήδη από την πολύ μικρή τους ηλικία για τη χαμένη πατρίδα και το κέντρο της Ορθοδοξίας (Kallimoroulou, 2009, σελ. 180). Οι παραστάσεις τους, βέβαια, αποτελούνταν από ένα ευρύ ρεπερτόριο το οποίο εκτός από τις συνθέσεις των Ρωμιών της Πόλης περιλάμβανε επίσης μουσικές του τάγματος των Μεβλεβί, μουσικά έργα του Τούρκου μουσικού İhsan Özgen, μελωδίες ζειμπεκικού (τουρκ. *zeybek*) με καταγωγή από το Αιγαίο, μουσικές που παίζονταν στην Κωνσταντινούπολη και μουσικές συνθέσεις Οθωμανών (Kallimoroulou, 2009, σελ. 121). Μέσα από τις ζωντανές συναυλίες της ορχήστρας *Βόσπορος* «το ελληνικό ακροατήριο και οι Τούρκοι μουσικοί μοιράζονταν ξανά ένα ιστορικό κοινό μουσικό και πολιτιστικό παρελθόν» (Poulos, 2014, σελ. 87). Η πραγματικότητα αυτή του ελληνικού κοινού να παρακολουθεί προσεκτικά και με ειλικρινές ενδιαφέρον ένα μουσικό σχήμα αποτελούμενο από Τούρκους μουσικούς αντικατοπτρίζει την παράλληλη πορεία και των δύο χωρών προς τη νεωτερικότητα (Poulos, 2014, σελ. 87). Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός πως η παρουσία της ορχήστρας *Βόσπορος* συμπίπτει χρονικά με την τάση και το εγχείρημα πολλών ανθρώπων να αναζητήσουν και να μελετήσουν τη μουσική της Τουρκίας έχοντας βέβαια προηγηθεί η μελέτη των

Μεβλεβί Δερβίσηδων και των τελετουργιών τους (Kallimorouλου, 2009, σελ. 123). Μετά τις παραστάσεις της ορχήστρας *Βόσπορος Έλληνες* άρχισαν να μελετούν διεξοδικά το φαινόμενο της «οθωμανικής αστικής μουσικής». Νέοι, μάλιστα, μουσικοί, εκπρόσωποι της «παραδοσιακής» μουσικής, οι οποίοι έκαναν τα πρώτα τους καλλιτεχνικά βήματα έδειξαν μεγάλο ενδιαφέρον για ενασχόληση με το «τουρκικό κλασικό ρεπερτόριο (Kallimorouλου, 2009, σελ. 123-124). Η ενασχόληση με την «τουρκική/οθωμανική μουσική» συχνά εντάχθηκε στο πλαίσιο της «παραδοσιακής» μουσικής της χώρας και από πολλούς δόθηκε ιδιαίτερη βάση στη θέση και το ρόλο των Ρωμιών συνθετών στο είδος και στα κοινά σημεία με τη βυζαντινή μουσική παράδοση δημιουργώντας την αίσθηση ότι αυτή η μουσική αποτελεί μέρος του πολιτισμού τους (Kallimorouλου, 2009, σελ. 124-126).

Όπως προαναφέρθηκε ο Daly, ο *Βόσπορος* και οι *Δυνάμεις του Αιγαίου* κέρδισαν το ενδιαφέρον του ελληνικού κοινού και ενέπνευσαν νεότερους τους – και όχι μόνο – μουσικούς οι οποίοι άρχισαν να ασχολούνται με το ευρύτερο είδος της «παραδοσιακής» μουσικής. Συγκεκριμένα, από τα μέσα της δεκαετίας του 1980 και τις αρχές της δεκαετίας του 1990 νέοι μουσικοί έχοντας ερεθίσματα από τους προκατόχους τους αλλά και τη γνώση του είδους που εκείνοι ανακάλυψαν και τους μετέδωσαν κατέκτησαν τεχνική υψηλού επιπέδου στα συγκεκριμένα όργανα, παρέδωσαν σπουδαίες συνθέσεις και στιγμάτισαν με τον τρόπο τους την «παραδοσιακή» μουσική της χώρας (Kallimorouλου, 2009, σελ. 147). Οι νέοι αυτοί μουσικοί αποτέλεσαν τη «νέα γενιά» και οι περισσότεροι μαθήτευσαν στους προηγούμενους. Οι περισσότεροι δάσκαλοι βάσισαν τη διδασκαλία τους στην ελληνική μουσική παράδοση και στα τραγούδια της. Ωστόσο, ο Daly επέμενε στη διδασκαλία του οργάνου στο πλαίσιο που αυτό το όργανο δημιουργήθηκε και εξελίχθηκε. Έτσι, για τη διδασκαλία των ανατολικών οργάνων βασίστηκε στην «τουρκική κλασική και παραδοσιακή μουσική» και προέτρεπε τους μαθητές του να μελετούν ηχογραφήσεις Τούρκων μουσικών σημαντικών εκπροσώπων του είδους και των συγκεκριμένων μουσικών οργάνων (Kallimorouλου, 2009, σελ. 148). Ωστόσο, η ενασχόλησή τους με αυτήν τη μουσική τους έφερε αντιμέτωπους με πολλά εμπόδια και δυσκολίες τα οποία πήγαζαν από το γεγονός ότι προσπαθούσαν να καταπιαστούν και να εκπαιδευτούν σε μια παράδοση η οποία κατά κάποιο τρόπο δεν τους ανήκε κι αυτό γιατί δεν είχαν ζήσει στην Τουρκία, δηλαδή δεν είχαν βιώματα που θα τους είχαν ήδη μυήσει στο είδος και θα διευκόλυναν την εκπαίδευσή τους. Κάτι τέτοιο σημαίνει ότι όσο και να επιτύγχαναν την επιθυμητή δεξιοτεχνία πάντα κάτι θα έλειπε

(Kallimoroulou, 2009, σελ. 149). Όσον αφορά την τουρκική κλασική μουσική, αυτή καθ' αυτή υπήρξε η τάση από την πλευρά των Ελλήνων μουσικών να εξελίξουν την παράδοση αυτή με «οργανικό ρεπερτόριο» και «τουρκικό φωνητικό ρεπερτόριο» και με τουρκικό και με ελληνικό στίχο. Επιρροές στο όλο εγχείρημα φαίνεται να υπήρξαν και από το «αραβικό στυλ» (Kallimoroulou, 2009, σελ. 151). Η τουρκική/οθωμανική μουσική παράδοση αποτέλεσε τη βάση πάνω στην οποία δημιούργησε και εκφράστηκε η «νεότερη γενιά» (Kallimoroulou, 2009, σελ. 151).

Τη δεκαετία του 1990 στην προσπάθεια διαμόρφωσης και εδραίωσης ενός μουσικού στυλ που θα ταιριάζει και θα ανταποκρίνεται στα ελληνικά δεδομένα Έλληνες μουσικοί συνδύασαν στοιχεία και χαρακτηριστικά τεχνικών και στυλ διαφόρων μουσικών παραδόσεων και κυρίως από την ελληνική παράδοση, τα Βαλκάνια και τη Μέση Ανατολή δημιουργώντας τελικά μια δική τους μουσική γλώσσα με βάση την οποία εκτελούσαν το δικό τους ρεπερτόριο (Kallimoroulou, 2009, σελ. 151). Βλέπουμε λοιπόν, πως οι επαφές με τη γειτονική χώρα συνεχίζονται αλλά και πως η τουρκική μουσική παράδοση διαδραματίζει πρωτεύοντα ρόλο για τη διαμόρφωση του ελληνικού μουσικού στυλ. Στο πλαίσιο αυτό τα τουρκικά μουσικά όργανα παίρνουν ευρύτερες διαστάσεις καθώς οι μουσικοί δεν τα χρησιμοποιούν μόνο για να ερμηνεύσουν ρεπερτόριο προερχόμενο από τις ανατολικές περιοχές, εντούτοις επιλέγουν να ερμηνεύσουν κομμάτια από τις περιοχές της Ελλάδας. Παράδειγμα για την πραγματικότητα αυτή αποτελεί ο μουσικός Περικλής Παπαπετρόπουλος, δεξιοτέχνης στο σάζι, ο οποίος διατηρώντας τις τεχνικές του οργάνου όπως αυτές καθιερώθηκαν στην Τουρκία, ερμηνεύει μουσικές από περιοχές της Ελλάδας – Κρήτη, Πελοπόννησο, Θεσσαλία – προσθέτοντας τεχνικές που αποδίδουν ορθότερα ή επιδιώκουν να μιμηθούν το ιδίωμα της εκάστοτε περιοχής. Αντίστοιχα και ο Σωκράτης Σινόπουλος⁷, μουσικός ο οποίος εντρύφησε στη σπουδή της τουρκικής κλασικής μουσικής και μελέτησε Τούρκους ερμηνευτές της πολιτικής λύρας, υιοθέτησε πολλά στοιχεία και τεχνικές από το παίξιμο της κρητικής λύρας, της θρακιώτικης, της δωδεκανησιακής και της ποντιακής (Kallimoroulou, 2009, σελ. 152-153). Η τουρκική μουσική παράδοση αποτέλεσε γι' αυτούς σημείο αναφοράς καθώς οι νέοι μουσικοί, οι μουσικοί δηλαδή από τη «νέα γενιά» – ως νέα γενιά η Kallimoroulou ορίζει τη γενιά που ακολούθησε τη γενιά των μουσικών που επιχείρησαν τη σύνδεση ελληνικής και οθωμανικής μουσικής κατά τη δεκαετία του

⁷ <https://www.sokratissinopoulos.com/>

’80 – βασίζονταν πάνω σε αυτήν και εξέλιξαν περαιτέρω τις τεχνικές των μουσικών οργάνων. Την ικανότητα αυτήν την είχαν καθώς οι μουσικοί αυτοί είχαν ασχοληθεί με πολλές διαφορετικές μουσικές παραδόσεις και είχαν μελετήσει ιδιαίτερα τις τεχνικές του κάθε οργάνου (Kallimoroulou, 2009, σελ. 154). Πολλοί μουσικοί της νέα γενιάς κλήθηκαν στην πορεία να συμμετέχουν σε συναυλίες «έντεχνης» μουσικής στο πλαίσιο της οποίας ενέταξαν τις διάφορες τεχνικές των οργάνων που είχαν αναπτύξει (Kallimoroulou, 2009, σελ. 154). Έτσι τα ανατολικά μουσικά όργανα γίνονται περιζήτητα και εισάγονται στη σφαίρα διαφορετικών ειδών μουσικής και μάλιστα οι μουσικοί με αυτόν τον τρόπο ωφελούνται οικονομικά.

Μια πολύ ενδιαφέρουσα οπτική εκφράζει η Kallimoroulou (2009, σελ. 173) σύμφωνα με την οποία μουσικοί από την Ελλάδα και την Τουρκία χρησιμοποιούν τα ίδια όργανα κι όμως ο καθένας μέσω αυτών εκφράζει τη δική του προσωπική «αλήθεια». Αυτό σημαίνει ότι τα συγκεκριμένα όργανα ανάλογα με το ποιός τα ερμηνεύει, σε ποιον τόπο και με ποιον τρόπο αποκτούν διαφορετική διάσταση και διαφορετικά νοήματα χωρίς ωστόσο αυτό να σημαίνει ότι λησμονούν τις απαρχές και τις βάσεις των συγκεκριμένων οργάνων.

Τη δεκαετία του 1990 τα ανατολικά μουσικά όργανα αποτελούσαν για την ελληνική συνείδηση δεσμούς με τον Ελληνισμό της Μικράς Ασίας ενώ οι συσχετισμοί με το τουρκικό περιβάλλον και την τουρκική μουσική παράδοση έλειπαν ως επί το πλείστον (Kallimoroulou, σελ. 174). Με βάση αυτό θεωρώ πως ενδεχομένως να πίστευαν ότι η υιοθέτηση των συγκεκριμένων οργάνων θα συνέβαλε, και πολύ περισσότερο, θα ενίσχυε τη διαμόρφωση της ελληνικής μουσικής ταυτότητας.

Με το πέρασμα των χρόνων η «εθνοκεντρική» τάση των Ελλήνων μουσικών που εκφράστηκε με την επιλογή τους, για παράδειγμα, να ερμηνεύουν μόνο Ρωμιούς συνθέτες έτσι ώστε να ενισχύεται και να προβάλλεται έντονα το στοιχείο της ελληνικότητας δεν υιοθετήθηκε από μεγάλο αριθμό μουσικών καθώς η πρακτική αυτή θεωρήθηκε κατάλοιπο του παρελθόντος. Οι μουσικοί ολοένα και περισσότερο κατέφευγαν στην Τουρκία για να ερευνήσουν και να μελετήσουν τη μουσική της περιοχής αυτής, συνήθεια που πλέον δεν αντιμετωπιζόταν με καχυποψία όπως στο παρελθόν (Kallimoroulou, 2009, σελ. 174-175).

Η οθωμανική/τουρκική μουσική παράδοση και ο θεσμός των Μουσικών Σχολείων

Τα ανατολικά μουσικά όργανα διατηρήθηκαν και μεταδόθηκαν στις επόμενες γενιές και μέσω των Μουσικών Σχολείων της χώρας των οποίων η λειτουργία ξεκίνησε το 1988-1989 με την δημιουργία του «Πειραματικού Μουσικού Σχολείου Παλλήνης» (ΠΜΣΠ) το αναλυτικό πρόγραμμα του οποίου περιλάμβανε σπουδές πάνω στη δυτικοευρωπαϊκή μουσική, τη λεγόμενη ως κλασική μουσική, και την ελληνική παραδοσιακή μουσική. Στο πρόγραμμα αυτό η βυζαντινή μουσική είχε επίσης τη θέση της (Kallimoroulou, 2009, σελ. 135). Στο πλαίσιο αυτό εντάχθηκε η διδασκαλία του ταμπούρα ως «υποχρεωτικού» οργάνου έπειτα από εισήγηση του Σίμωνα Καρά. Μετά τον ταμπούρα και άλλα ανατολικά μουσικά όργανα εισήχθησαν στο πρόγραμμα σπουδών του μουσικού σχολείου μεταξύ των οποίων και το ούτι, το κανονάκι και το νέι (Kallimoroulou, 2009, σελ. 139). Ωστόσο, ο ταμπούρας ή το σάζι⁸ δεν είχε γνωρίσει Ακόμα ιδιαίτερη δόξα στην Ελλάδα και έτσι δεν υπήρχαν πεπαιδευμένοι δάσκαλοι μυημένοι στο συγκεκριμένο όργανο εκτός από τον Περικλή Παπαπετρόπουλο ο οποίος μαθήτευσε δίπλα στον Ross Daly και ήταν μουσικός του συγκροτήματος *Λαβύρινθος* (Kallimoroulou, 2009, σελ. 140). Καθώς η διδασκαλία αυτού του είδους μουσικής και των ανατολικών οργάνων συγκεκριμένα ήταν κάτι πρωτόγνωρο για την ελληνική εκπαίδευση και τα ελληνικά δεδομένα, οι καθηγητές που ανέλαβαν το εγχείρημα της διδασκαλίας αυτής βρέθηκαν αντιμέτωποι με τη διαμόρφωση μιας τεχνικής και ενός ρεπερτορίου που θα έπρεπε να διδάσκεται στο πλαίσιο του σχολείου (Kallimoroulou, 2009, σελ. 140-141). Είναι χαρακτηριστικό πως οι καθηγητές αυτοί εξασκούσαν την ίδια στιγμή έτσι ώστε να κατακτήσουν την τεχνική του οργάνου και έπαιρναν μαθήματα από συναδέλφους. Μερικοί, μάλιστα, επισκέφτηκαν την Τουρκία για σπουδάσουν ταμπούρ και σάζι μεταξύ των οποίων και ο Βασίλης Μπαραμπούτης. Λαμπρή μορφή για τη διαμόρφωση του προγράμματος σπουδών για τα μουσικά σχολεία υπήρξε ο Μάριος Μαυροειδής, μαθητής του Σίμωνα Καρά (Kallimoroulou, 2009, σελ. 140) και μέλος της καλλιτεχνικής επιτροπής που καθορίστηκε από το υπουργείου Παιδείας. Σχετικά με το ρεπερτόριο που διδασκόταν στο σχολείο, αυτό δεν περιορίστηκε μόνο σε μεθόδους

⁸ Ο όρος «σάζι» επιλέγεται συχνά από κάποιους αντί του όρου «ταμπούρας» καθώς ο όρος αυτός αποδίδει τη σύνδεση του οργάνου με το τουρκικό μουσικό περιβάλλον (Kallimoroulou, 2009, σελ. 139). Η διδασκαλία του ταμπούρα στα Μουσικά Σχολεία βασίστηκε στην παράδοση του σαζιού.

που θα έκαναν πιο κατανοητή τη βυζαντινή μουσική αλλά διαμορφώθηκε ένα ρεπερτόριο έτσι ώστε να διδαχθεί το όργανο αυτό καθ' αυτό με την επιλογή κυρίως δημοτικών τραγουδιών. Μάλιστα στο μουσικό σχολείο της Παλλήνης η διδασκαλία του ταμπουρά βασίστηκε πάνω στα διαστήματα του τουρκικού σάζ και μάλιστα σε πολλές περιπτώσεις, όταν οι μαθητές είχαν αποκτήσει μια στοιχειώδη τεχνική πάνω στο όργανο, αρκετοί δάσκαλοι ενέταξαν στο πρόγραμμα σπουδών τραγούδια και έργα και από το τουρκικό ρεπερτόριο. Οι καθηγητές αυτοί ήταν ανοιχτοί στην εισαγωγή καινοτόμων ιδεών, είχαν διευρύνει τους ορίζοντές τους και παράκαμπταν τις διαφορές ανάμεσα στον ταμπουρά και στο σάζι. Ωστόσο, παρά την ελεύθερη επιλογή των καθηγητών σχετικά με το ρεπερτόριο και την επιλογή τουρκικών κομματιών, όταν επρόκειτο για συναυλία, δημόσια έκθεση ή και εξετάσεις των μαθητών οι επιλογές δεν ήταν ίδιες. Ο κόσμος δεν ήταν ανεκτικός απέναντι στη μουσική της γειτονικής χώρας και η τουρκική μουσική δεν έχαιρε της αποδοχής του ελληνικού κοινού. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί περιστατικό εξετάσεων στο ΠΜΣΠ κατά τη διάρκεια των οποίων μαθητής ερμήνευσε ένα κομμάτι από το ρεπερτόριο των Ρωμιών συνθετών και η εξεταστική επιτροπή αποπήρε το μαθητή με τη φράση «εδώ παίζουμε μόνο ελληνικά». Παρά το γεγονός, μάλιστα, ότι το κομμάτι προερχόταν από Έλληνα (Ρωμιό) συνθέτη, το Νικολάκη, ο οποίος ήταν και ιδιαίτερα γνωστός, το είδος της οθωμανικής κλασικής μουσικής δεν ήταν αποδεκτό στο συγκεκριμένο πλαίσιο (Kallimorouli, 2009, σελ. 140-144).

Διακριτό στοιχείο που διαφοροποιεί τις γενιές μεταξύ τους – τις πρώτες γενιές των μουσικών σχολείων με τις προηγούμενες γενιές μουσικών – είναι η δυτική μουσική παιδεία την οποία έλαβε η επόμενη γενιά από αυτήν της δεκαετίας του 1990' γεγονός που κατά βάση οφείλεται στην ίδρυση και τη δράση των Μουσικών Σχολείων της χώρας. Ενώ και στο παρελθόν κάποιοι μουσικοί εκπρόσωποι της «παραδοσιακής» μουσικής είχαν ορισμένες γνώσεις δυτικής μουσικής θεωρούσαν ότι η μουσική αυτή δεν μπορεί να συνδυαστεί με κάποιο τρόπο με τη μουσική που έπαιζαν. Είναι η γενιά των Μουσικών Σχολείων που συνδυάζει τη δυτική μουσική κουλτούρα και την ελληνική μουσική παράδοση προκειμένου να διαμορφώσει ένα ιδιαίτερο στυλ χαρακτηριστικό για τη μουσική της χώρας (Kallimorouli, 2009, σελ. 186).

Σημαντικό μουσικό συγκρότημα της νεότερης γενιάς υπήρξαν οι *Takim*, το οποίο δραστηριοποιείται έως και σήμερα με σημαντικές συναυλίες και ηχογραφήσεις. Το σχήμα ξεκίνησε και απαρτιζόταν από απόφοιτους του Μουσικού Σχολείου Παλλήνης οι οποίοι φοιτώντας στο σχολείο αποτελούσαν και μέλη της παραδοσιακής ορχήστρας

του Σχολείου. Ιδρυτής του συγκροτήματος είναι ο ουτίστας Θωμάς Κωνσταντίνου. Οι *Takim* έπαιζαν κομμάτια από το ρεπερτόριο της τουρκικής μουσικής, κάποια «alaturka» κομμάτια αλλά και δημοτική μουσική και ορισμένες βουλγάρικες μελωδίες. Οι *Takim* απέδιδαν τις μουσικές αυτές με το δικό τους ιδιαίτερο ύφος και με τη δική τους προσέγγιση (Kallimoroulou, 2009, σελ. 187).

Πέρα από τα Μουσικά Σχολεία υπάρχουν κι άλλοι θεσμοί μέσα στους οποίους καλλιεργείται η οθωμανική μουσική. Για παράδειγμα μέσα από τη δραστηριότητα του Ross Daly η μουσική αυτή κοινωνείται και μεταλαμπαδεύεται στις νεότερες, αλλά και όχι μόνο, γενιές. Η συμβολή του Ross Daly είναι μέχρι και σήμερα καθοριστική για τη διαμόρφωση της μουσικής σκηνής της χώρας και της εκπαίδευσης των νεότερων γενιών κι αυτό λόγω των σεμιναρίων που διοργανώνει επί σειρά ετών από το 2002/03 στο Χουδέτσι, στην Κρήτη. Ο κύκλος αυτός των σεμιναρίων έχει το όνομα *Λαβύρινθος* και φιλοξενεί πλήθος μουσικών με πολλές διαφορετικές μουσικές κουλτούρες από όλο τον κόσμο. Εξέχουσα θέση στα σεμινάρια αυτά έχουν οι μουσικές από την Ελλάδα και την Τουρκία αλλά σημαντική θέση έχουν και οι μουσικές παραδόσεις από τα Βαλκάνια, τη βόρεια Αφρική, τη Μέσα Ανατολή, την Κεντρική και τη Νότια Ασία, αλλά και μουσικές παραδόσεις από την ευρύτερη Αφρική και Ασία (Kallimoroulou, 2009, σελ. 198-199). Έτσι, ένα μικρό χωριό της Κρήτης μετατρέπεται σε μια μουσική «Βαβέλ» όπου μουσικοί από όλο τον κόσμο συναντώνται και αλληλεπιδρούν μουσικά κι έτσι οι μουσικές αυτές παραδόσεις δέχονται η μία τις επιρροές της άλλης. Μέχρι και σήμερα, λοιπόν, το Χουδέτσι αποτελεί μια σημαντική γέφυρα που συνδέει μουσικά και, γενικότερα, πολιτιστικά την Ελλάδα με την Τουρκία διατηρώντας τους μουσικούς αυτούς δεσμούς που έχουν ήδη από αιώνες ξεκινήσει (Kallimoroulou, 2009, σελ. 202).

**Κεφάλαιο 3: Μουσική δημιουργία και ταυτότητα μεταξύ
«ανατολικής» και αστικής μουσικής: τρεις σύγχρονες αφηγήσεις από
τους Αλέξανδρο Καψοκαβάδη, Νίκο Ανδρίκο και Σοφία
Λαμπροπούλου**

Το πλαίσιο συνάντησης με τους τρεις μουσικούς

Η πρώτη επαφή που πραγματοποίησα ξεκινώντας την επιτόπια έρευνά μου ήταν το Νοέμβριο του 2019 με το Νίκο Ανδρίκο ο οποίος ήταν εισηγητής στο 11^ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο που πραγματοποιήθηκε υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας. Το συνέδριο αυτό μου έδωσε την ευκαιρία να συναντήσω το συνομιλητή μου από κοντά αλλά και να παρακολουθήσω τη δράση του έτσι ώστε να επιβεβαιώσω την απόφασή μου ως προς την επιλογή του ως συνομιλητή. Ο καθηγητής μου τού είχε ήδη μιλήσει για μένα και για την έρευνά μου οπότε το γεγονός ότι πήγαινα «συστημένη» έκανε για μένα τη διαδικασία πιο εύκολη. Το μόνο που είχα να κάνω ήταν να συστηθώ και να δημιουργήσουμε μια επικοινωνία έτσι ώστε να κανονίσουμε τις επόμενες συναντήσεις μας. Η γνωριμία μου με τους άλλους δύο συνομιλητές μου, τον Αλέξανδρο Καψοκαβάδη και τη Σοφία Λαμπροπούλου πραγματοποιήθηκε μέσω των μέσω κοινωνικής δικτύωσης. Επέλεξα αυτόν τον τρόπο λόγω της δυνατότητας που προσφέρουν τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης να φέρνουν γρήγορα σε επαφή ανθρώπους που μέχρι πρότινος δεν είχαν καμία επικοινωνία. Επιπλέον, παρακολουθώντας τη δράση τους την περίοδο εκείνη δεν υπήρχε κάποια εκδήλωση που θα μου έδινε την ευκαιρία να τους συναντήσω σύντομα από κοντά. Έτσι, το Δεκέμβριο του 2019 και τον Ιανουάριο του 2020 έστειλα μήνυμα στον Αλέξανδρο και τη Σοφία αντίστοιχα προκειμένου να αυτοσυστηθώ και να τους γνωστοποιήσω το αίτημά μου για συνεργασία.

Η προθυμία και των τριών αυτών μουσικών ήταν πολύ μεγάλη, γεγονός που με άφησε έκπληκτη. Χωρίς δεύτερες σκέψεις και δισταγμούς ανταποκρίθηκαν θετικά το αίτημά μου κάνοντάς με να νιώσω μεγάλη άνεση και να αποβάλω την αμηχανία που με διακατείχε καθώς αρχικά ένιωθα πως θα επιβαρύνω τον προσωπικό χρόνο αυτών των ανθρώπων προκειμένου να ασχοληθούν με κάτι που ενδεχομένως να μην τους αφορά. Ο Αλέξανδρος επέμεινε να βρεθούμε από την επόμενη κιόλας εβδομάδα της πρώτης επικοινωνίας μας οπότε και πραγματοποιήθηκε η πρώτη μας συνάντηση σε

κάποια καφετέρια. Είχα καταλάβει πως κι εκείνος επιθυμούσε μια απλή πρώτη συνάντηση γνωριμίας κι έτσι αποφάσισα να μη γίνει η συνέντευξη σε αυτή τη συνάντηση, επομένως δεν είχα κάποιες έτοιμες οργανωμένες ερωτήσεις. Ωστόσο, κρατούσα ένα τετράδιο σημειώσεων κι ένα στυλό για παν ενδεχόμενο, κάτι που αποδείχθηκε σωτήριο. Ο Αλέξανδρος με ενθουσιασμό άρχισε να μου μιλάει σχετικά με το θέμα της εργασίας μου, να παρουσιάζει σημαντικές στιγμές της μουσικής του ζωής και να διατυπώνει τις απόψεις του πάνω σε ζητήματα σχετικά με το θέμα μου. Απογοητεύτηκα που δεν είχα βάλει σε λειτουργία το μαγνητόφωνο θεωρώντας τη συνάντηση αυτή ως μια απλή γνωριμία, ωστόσο άρχισα να σημειώνω κάποιες φράσεις που μου φάνηκαν πολύ σημαντικές κι ενδεχομένως να μην τις ανέφερε ξανά στην οργανωμένη συνέντευξη. Η οργανωμένη συνέντευξη με τον Αλέξανδρο πραγματοποιήθηκε το Φεβρουάριο και πάλι σε μια καφετέρια. Ο Αλέξανδρος αφιέρωσε πολύ χρόνο δίνοντάς μου όλες τις πληροφορίες που αναζητούσα και ακόμα περισσότερες. Μου έκανε ιδιαίτερη εντύπωση ο πολύ οργανωμένος και εμπειριστατωμένος λόγος του. Ήταν σαφής και σίγουρος για τις απόψεις του και δε δίστασε, όπως αντιλήφθηκα, να μου αποκαλύψει τις θέσεις του στα διάφορα ερωτήματα που του απηύθυνα. Στη συνάντηση αυτή με προσκάλεσε και στην παράσταση με το Σταύρο Ξαρχάκο που πραγματοποιούταν κάποια Σάββατα του χειμώνα στη μουσική σκηνή Gazarte την οποία και παρακολούθησα μετά από λίγες μέρες. Στο Gazarte, λοιπόν, όπου είχα την τύχη να παρακολουθήσω τον Αλέξανδρο στην πράξη, πραγματοποιήθηκε η τρίτη και τελευταία μας συνάντηση όταν, στο τέλος της συναυλίας, του έδωσα τα συγχαρητήρια μου για τη συναυλία και τον ευχαρίστησα για όλα όσα απλόχερα μου χάρισε. Ήταν πολύ θερμός και ανανεώσαμε το ραντεβού μας για την επόμενη συναυλία που θα παρακολουθούσα μελλοντικά.

Έχοντας συναντήσει για πρώτη φορά το Νίκο από κοντά, το Δεκέμβριο έστειλα και σε εκείνον μήνυμα έτσι ώστε να προγραμματίσουμε τη συνέντευξή μας. Ήταν ιδιαίτερα ευγενικός και θετικός για μια άμεση συνάντησή μας. Λόγω συνθηκών η συνέντευξη αυτή πραγματοποιήθηκε γύρω στα μέσα Φεβρουαρίου. Εν τω μεταξύ μέσω των μέσων κοινωνικής δικτύωσης είχα ενημερωθεί για τις συναυλίες που θα πραγματοποιούσε κι έτσι επέλεξα πριν τη συνέντευξή μας κιόλας να παρακολουθήσω το live που θα πραγματοποιούταν στο καλλιτεχνικό στέκι Cobra High Athens. Ο Νίκος με καλωσόρισε με θέρμη στην παράστασή τους την οποία παρακολούθησα με μεγάλη προσήλωση. Κατά τον αποχαιρετισμό μας κανονίσαμε και το ραντεβού μας για τη συνέντευξη η οποία πραγματοποιήθηκε σε μια καφετέρια μετά από μια

βδομάδα. Στη συνέντευξη ο Νίκος με έκανε να αισθανθώ πολύ άνετα από την πρώτη κιόλας στιγμή δείχνοντας την εκτίμησή του σε αυτό που κάνω. Ήταν ιδιαίτερα αναλυτικός στις απαντήσεις του εξηγώντας μου πολλά πράγματα που αγνοούσα με πολλή προθυμία. Χαρακτηριστικό της συνάντησης αυτής είναι πως αφού απενεργοποίησα το μαγνητόφωνο προέκυψε μια νέα πολύ σημαντική συζήτηση σχετικά με τη συνθετική δημιουργία πάσης φύσεως στις μέρες μας. Αυτό που θέλω να πω είναι ότι στο τέλος της συνάντησης απηύθυνα στο συνομιλητή μου κάποιο ερώτημα το οποίο δε σχετιζόταν άμεσα με το θέμα της εργασίας μου. Ωστόσο, καθώς επρόκειτο για ένα θέμα που με απασχολούσε εκείνη την περίοδο, μετά από όλη τη συζήτησή μας ένιωσα άνεση και οικειότητα έτσι ώστε να ζητήσω τη γνώμη του.

Η τελευταία συνέντευξη πραγματοποιήθηκε με τη Σοφία. Ωστόσο, ήδη από τον Ιανουάριο είχα παρακολουθήσει τη Σοφία στην παράσταση αφήγησης παραμυθιών από την Τυνησία με συνοδεία από κανονάκι. Στο τέλος της παράστασης πλησίασα δειλά τη Σοφία και της εξήγησα πως έχουμε ήδη μιλήσει διαδικτυακά. Έδειξε ενθουσιασμό και μάλιστα με προσκάλεσε να τους ακολουθήσω στο μαγαζί που θα πήγαιναν με τους συντελεστές της παράστασης, ωστόσο λόγω άλλων υποχρεώσεων δεν κατάφερα να πάω. Με αυτόν τον τρόπο η Σοφία έσπασε εξ αρχής τον πάγο και δημιούργησε με τη συμπεριφορά της ένα κλίμα περισσότερο φιλικό μεταξύ μας. Μέσω διαδικτύου οργανώσαμε και τη συνέντευξή μας η οποία πραγματοποιήθηκε σε μια ήσυχη καφετέρια του κέντρου. Η Σοφία με υποδέχτηκε με μεγάλη οικειότητα στο ραντεβού μας, ήταν χαρούμενη και έκανε χιούμορ πολύ συχνά. Μου έκανε ιδιαίτερη εντύπωση το πόσο απλά μιλούσε και ταυτόχρονα το πόσο σημαντικά πράγματα έλεγε. Έδειχνε ειλικρινή ταπεινότητα και ταυτόχρονα σιγουριά για τα λεγόμενά της μη διστάζοντας να ασκήσει ακόμα και σκληρή κριτική πάνω σε θέσεις με τις οποίες διαφωνούσε. Με προσκάλεσε στις επόμενες παραστάσεις της, ο οποίος, ωστόσο, λόγω κάποιων απρόοπτων συνθηκών ακυρώθηκαν.

Και οι τρεις συνομιλητές μου μού ζήτησαν να μη διστάσω να επικοινωνήσω ξανά μαζί τους σε περίπτωση που χρειαζόμουν κάτι επιπλέον. Επίσης και οι τρεις μου είπαν ότι θα χαρούν να με δουν σε επόμενη συναυλία τους. Οι συναντήσεις μου με τους μουσικούς αυτούς πήγαν απρόσμενα καλά και όσον αφορά το προσωπικό κομμάτι της επικοινωνίας αλλά και σχετικά με τις προσδοκίες που είχα για τη έρευνά μου και διέψευσαν οποιαδήποτε δική μου ανασφάλεια και αμφιβολία.

Ταυτότητα και μουσική δημιουργία

Προκειμένου να ξεκινήσουν οι συνεντεύξεις κι έτσι ώστε να κατανοήσω όλα όσα θα είχαν να μου πουν στη συνέχεια και να τα εντάξω σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο αλλά και να τα συσχετίσω με την έρευνά μου, απαραίτητο ήταν να μου συστήσουν οι μουσικοί αυτοί τη μουσική που παίζουν, να ανακαλύψω δηλαδή πώς προσδιορίζουν οι ίδιοι τη μουσική τους, πώς αυτοπροσδιορίζονται. Κάτι τέτοιο ήταν αναγκαίο καθώς οι συνομιλητές μου δεν ασχολούνται μονάχα με ένα είδος μουσικής, αντίθετα στη μουσική τους παρατηρείται μια πληθώρα διαφορετικών μουσικών στοιχείων και μια πολιτισμική ποικιλία. Επιπλέον, ήταν σημαντικό να διερευνήσω πώς αντιλαμβάνονται οι ίδιοι την οθωμανική μουσική και τις διάφορες πτυχές της και ποια θεωρούν πώς είναι η σχέση της μουσικής τους με τη μουσική αυτή. Κι αυτό γιατί πολλές φορές στη μουσική τους δραστηριότητα δεν είναι ευδιάκριτη η παρουσία και η επιρροή της οθωμανικής μουσικής. Σε κάποιες περιπτώσεις είναι προφανής αλλά σε άλλες λιγότερο ευδιάκριτη έως και ανύπαρκτη φαινομενικά.

Στο αίτημά μου να μου προσδιορίσει τη μουσική που παίζει ο Αλέξανδρος ήταν σαφής και σίγουρος για την απάντηση. «Αστική μουσική σίγουρα [...], έχει από πίσω της γνώση [...] και, τρίτον, κάνω μουσική πρωτότυπη». Όπως μου εξήγησε ο ίδιος επιλέγει τον όρο «αστική» για τη μουσική του καθώς και εκείνος είναι άνθρωπος των αστικών κέντρων, έχοντας γεννηθεί, μεγαλώσει και σπουδάσει στην Αθήνα, με Αθηναίους γονείς, αλλά κι επειδή συνήθως παίζει με Αθηναίους. Ο όρος «αστική» με τον οποίο ο Αλέξανδρος προσδιορίζει τη μουσική του μας παραπέμπει στην αναφορά για την οθωμανική μουσική ως αστική μουσική που έγινε σε προηγούμενο κεφάλαιο. Εν ολίγοις ο όρος «αστική» άρχισε να προσδιορίζει την οθωμανική μουσική όταν πλέον αυτή δεν ήταν μονάχα προνόμιο της αυλής αλλά και των ανθρώπων της πόλης. Η μουσική αυτή πλέον παιζόταν κι από τη μεσαία αστική τάξη. Ο Αλέξανδρος ως άνθρωπος των αστικών κέντρων και ανήκοντας στη μεσαία αστική τάξη αποδίδει κι ο ίδιος το συγκεκριμένο προσδιορισμό στη μουσική του. Επίσης, αντιστοιχία αποτελεί και η καταγωγή του καθώς αποτελεί γόνιο απλών ανθρώπων της πόλης, όπως θα περιγράψει ο ίδιος παρακάτω, και σε αντιστοιχία με όσα λέει ο Behar (206, σελ. 396-397) σχετικά με τους ανθρώπους που καταπιάνονταν τότε με την «οθωμανική αστική μουσική». Τέλος, ο Pennanen (2014, σελ. 121) υποστηρίζει πως η αστική μουσική ήταν προϊόν διαφορετικών μουσικών που προέρχονταν από διαφορετικούς λαούς και με επιρροές από τη δύση. Όπως θα παρουσιαστεί στη συνέχεια, ο Αλέξανδρος

ενεπλάκη με πολλά διαφορετικά μουσικά είδη μεταξύ των οποίων και με τη δυτική μουσική με αποτέλεσμα οι μουσικές του να έχουν επιρροές από διαφορετικές μουσικές κουλτούρες. Μελετώντας, λοιπόν, τη μουσική δραστηριότητα του Αλεξάνδρου παρατηρείται μια αντιστοιχία κάποιων χαρακτηριστικών της «αστικής» μουσικής του με ορισμένα χαρακτηριστικά της οθωμανικής αστικής μουσικής. Όσον αφορά τη «γνώση» ο Αλέξανδρος τόνισε ότι αυτό δε σημαίνει ότι η δικιά του μουσική «είναι καλύτερη από άλλων». Η «γνώση» που ενέχει η μουσική του οφείλεται στο γεγονός ότι ένας άνθρωπος που έχει γνώσεις μουσικής δεν μπορεί να τις αγνοήσει και να τις «αφαιρέσει» κατά τη στιγμή της συνθετικής δημιουργίας. «Αυτό μπορεί να είναι και κακό, μπορεί να είναι και καλό. Να προσμετρηθεί και στα αρνητικά αλλά και στα θετικά της μουσικής που κάνω». Και σε προηγούμενα παραδείγματα μουσικών η μουσική τους παιδεία ήταν καθοριστική για τη μετέπειτα μουσική τους δημιουργία. Η πρωθύστερη γνώση τους συνδέθηκε με τη συνθετική δημιουργία και καθόρισε σε σημαντικό βαθμό το αποτέλεσμα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Ross Daly ο οποίος μάλιστα μεταξύ άλλων πραγματοποίησε σπουδές και στην Τουρκία πάνω στο μουσικό αντικείμενο που τον ενδιέφερε αποκτώντας βαθιά γνώση της μουσικής αυτής. Η γνώση αυτή πέρασε και στη συνθετική του δημιουργία αφήνοντας έως σήμερα σημαντικά μουσικά έργα που έχουν διαμορφώσει την παρουσία του οθωμανικού μουσικού είδους όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και σε διεθνές μουσικό επίπεδο. Αλλά και τη δεκαετία του '90, προκειμένου να διαμορφωθεί ένα ελληνικό μουσικό στυλ, διάφοροι μουσικοί πειραματίστηκαν συνδυάζοντας πολλά διαφορετικά είδη μουσικής (Kallimorouli, 2009, σελ. 152-153). Παραδείγματα αποτελούν οι μουσικοί Περικλής Παπαπετρόπουλος και Σωκράτης Σινόπουλος των οποίων η γνώση επέτρεπε τέτοιους πειραματισμούς. Σχετικά με τον τρίτο προσδιορισμό της μουσικής του, «πρωτότυπη», ο Αλέξανδρος μου εξήγησε πως για πολλά χρόνια μέχρι τώρα παίζει ως επί το πλείστον καινούρια τραγούδια. «Ελάχιστα ήμουν σε σχήματα που έπαιζαν διασκευές. [...] Συνήθως ήμουν σε σχήματα που παίζουν πρωτότυπη μουσική, καινούρια». Καταλήγει στο ότι η μουσική που παίζει είναι «αστική δημοφιλής μουσική, άλλες φορές με στίχο, άλλες χωρίς στίχο» που στο μεγαλύτερο βαθμό αποτελείται από δικές του προσωπικές συνθέσεις ή πρωτότυπες συνθέσεις των μουσικών με τους οποίους συνεργάζεται.

Μια επιπόλαιη παρατήρηση του τρόπου με τον οποίο ο Αλέξανδρος συστήνεται δείχνει ότι η οθωμανική μουσική αυτή καθ' αυτή δεν έχει κάποια θέση στη μουσική

του. Κάτι τέτοιο, όμως, δεν ισχύει. Η γνωριμία και η επαφή του με την οθωμανική μουσική έγινε για πρώτη φορά το 1992 όταν με την εισαγωγή του στο Μουσικό Σχολείο Ιλίου συνάντησε το Χρήστο Τσιαμούλη ο οποίος ήταν καθηγητής εκείνη την περίοδο στο σχολείο αυτό και με την ευγενική και πολυσχιδή παρουσία του τον ενέπνευσε ιδιαίτερα. Εντυπωσιάστηκε, μάλιστα, από τη δυνατότητα ενός μουσικού, στην προκειμένη περίπτωση του Τσιαμούλη, να παίζει αυτοσχεδιαστικά «χωρίς παρτιτούρα, χωρίς δεσμεύσεις». Ο Τσιαμούλης, όπως μου εμπιστεύτηκε ο Αλέξανδρος, τον έφερε σε επαφή με μια πραγματικότητα την οποία μέχρι πρότινος αγνοούσε κι αυτό γιατί το οικογενειακό του περιβάλλον και συγκεκριμένα οι γονείς του, και λόγω της αθηναϊκής τους καταγωγής, δεν είχαν καμία σχέση με την παράδοση. Μάλιστα, «σιχαινόνταν» οτιδήποτε είχε σχέση με την παράδοση καθώς αυτή είχε ταυτιστεί με το ευρύτερο κλίμα που επικράτησε κατά την περίοδο της χούντας. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω μεγάλο μέρος του ελληνικού πληθυσμού έτρεφε αντίστοιχο αίσθημα και αντιμετώπιζε κατά αυτόν τον τρόπο την παράδοση και δη την παραδοσιακή μουσική την περίοδο εκείνη. Πέρα από τη γοητεία που του προξένησε η παρουσία του Τσιαμούλη, ένας ακόμη λόγος που οδήγησε τον Αλέξανδρο να ασχοληθεί με τα πιο «ανατολικά όργανα» ήταν το γεγονός ότι, καθώς δεν ξεχώριζε σαν καθαρίστας ανάμεσα στους ενδεχομένως πιο προχωρημένους συμμαθητές του, έχοντας κοινή αφετηρία με αυτούς στα καινούρια αυτά «ανατολικά» όργανα που εισήγαγε ο Τσιαμούλης είχε τη δυνατότητα να ξεχωρίσει και να διακριθεί. Έτσι, ο Αλέξανδρος ξεκίνησε μαθήματα στον ταμπουρά και στο ούτι, το οποίο, όμως, εγκατέλειψε όταν έφυγε από το σχολείο ο Τσιαμούλης μέχρι να εμφανιστεί νέος καθηγητής. Η σχέση, λοιπόν, του Αλέξανδρου με ένα είδος μουσικής κοντά στο είδος το οποίο πραγματεύεται η συγκεκριμένη εργασία ξεκινάει με την εκπαίδευσή του πάνω σε «ανατολικά όργανα». Είναι σημαντικό το γεγονός ότι αναφερόμενος στα όργανα που διδάχτηκε τότε χρησιμοποιεί τον όρο «ανατολικά» και όχι «οθωμανικά». Ο Αλέξανδρος δεν είχε ακόμα διδαχθεί την οθωμανική μουσική ως ιδιαίτερο είδος αλλά η μουσική την οποία διδασκόταν ανήκε στο ευρύτερο φάσμα της «ανατολικής μουσικής». Φτάνοντας στο Λύκειο πλέον παρουσιάστηκε στο σχολείο ο Νίκος Γράψας ο οποίος γνώρισε στον Αλέξανδρο το πολιτικό λαούτο. «Μόλις είδα το πολιτικό λαούτο πάει, τρελάθηκα. Δεν ξέρω για ποιο λόγο. Ίσως γιατί δεν το 'χα ξαναδεί. Μ' άρεσαν τα καινούρια πράγματα», υποστηρίζει ο ίδιος. Ο Γράψας ήταν και αυτός που τον μύησε στο σύστημα των τρόπων, των μορίων και του μη συγκεκριασμού. Το άκουσμα μάλιστα των μορίων και αυτή η λεπτή διάκριση των

διαστημάτων τού προκάλεσε μεγάλο ενδιαφέρον. Με την αποφοίτησή του από το Μουσικό Σχολείο το 1997, παρακολουθώντας μία τηλεοπτική εκπομπή η οποία φιλοξενούσε το Ross Daly γοητεύτηκε πολύ από τη δραστηριότητα του ιδιαίτερου αυτού μουσικού και αποφάσισε να μαθητεύσει δίπλα του. Έτσι, κατά το πρώτο έτος της φοίτησής του το στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, 1998-1999, ξεκίνησε μαθήματα με το Ross Daly και ξεκίνησε την ειδίκευσή του πάνω στο πολιτικό λαούτο. Η μουσική πάνω στην οποία βασίστηκε η διδασκαλία και η εκπαίδευσή του ήταν η οθωμανική κλασική μουσική, όρο τον οποίο ο ίδιος παραδέχεται πως άκουγε για πρώτη φορά από το Ross. Έτσι γνώρισε μουσικές φόρμες τις οποίες δεν είχε ποτέ παίξει έως τότε – ξεκινώντας με ένα «semai⁹» – ένα μουσικό σύστημα και έναν τρόπο μουσικής ανάγνωσης του οποίου την ύπαρξη αγνοούσε (διάβασμα με μεταφορά), καινούριους όρους, καινούριους ρυθμούς που αποτελούν το συγκεκριμένο αυτό μουσικό είδος. Να σημειωθεί πως στο Λύκειο είχε παίξει κάποια κομμάτια αυτής της μουσικής ωστόσο δεν είχε λάβει κάποια ειδική εκπαίδευση στο είδος και απλά εκτελούσε κάποια συγκεκριμένα τραγούδια. Άλλωστε, ο Αλέξανδρος μου εξήγησε, σε συμφωνία και με όσα έχω μελετήσει αυτό το διάστημα κάποια από τα οποία έχουν ήδη καταγραφεί στην παρούσα εργασία, πως αυτή η μουσική ήταν ακόμη και κατά τα δικά του μαθητικά χρόνια «ενοχοποιημένη». Έτσι τα σχολεία ακολουθούσαν μια πιο συντηρητική εκπαιδευτική γραμμή δίνοντας βάση σε μουσικές με ελληνική προέλευση. Ο Daly, λοιπόν, σηματοδοτεί τη γνωριμία του και την πρώτη του σημαντική επαφή με την οθωμανική κλασική μουσική. Ωστόσο, ο ίδιος αναφέρει χαρακτηριστικά «Θυμάμαι ότι ήδη από το πρώτο έτος είχα βαρεθεί». Η μαθητεία της επόμενης χρονιάς συνέχισε με τη θεωρία, τα μουσικά σύνολα και το σάζι στη σχολή του Ross Daly. «Το σάζι δε με τράβηξε. Γενικά η χαλκ (τουρκ. halk=λαϊκός) παράδοση δε με τράβηξε» αναφέρει ωστόσο. «Η άλλη (η οθωμανική κλασική μουσική) εκπαιδευτικά επειδή ήταν πιο οργανωμένη ήταν πιο καλό εργαλείο στα χέρια μου». Μπορούσε δηλαδή να την κατανοήσει και να την διαχειριστεί ευκολότερα καθώς η μέθοδος με την οποία γινόταν η διδασκαλία του είδους αυτού ήταν πιο προσεγγίσιμη για τον ίδιο. Έτσι το δεύτερο χρόνο μαθητείας του στη σχολή του Ross Daly το ενδιαφέρον και την αφοσίωσή του κέρδισαν τα μουσικά σύνολα και η θεωρία της οθωμανικής κλασικής μουσικής. «Άρα είχα αρχίσει

⁹ Το *semai* ανήκει στις «πιο σημαντικές φωνητικές φόρμες της κλασικής τουρκικής μουσικής». Μπορεί να είναι αργό (*agir semai*) ή και γρήγορο (*yunik semai*) (A'üntemir, 2012).

να την αγαπάω (την οθωμανική κλασική μουσική). Απλά [...] δεν μπορούσα να βρω έκφραση μέσα από αυτό το πράγμα».

Ολοκληρώνοντας τα χρόνια της μαθητείας δεν επέλεξε να ασχοληθεί με το είδος επαγγελματικά. «Ποτέ δεν κλήθηκα να βγάλω λεφτά παίζοντας οθωμανική μουσική». Μάλιστα, μου εμπιστεύτηκε πως τον προβλημάτιζε ιδιαίτερα το γεγονός πως και ο ίδιος αλλά και οι υπόλοιποι μουσικοί με τους οποίους συναναστρεφόταν τότε παραδέχονταν πως μετά από καμία συναυλία δεν ήταν ευτυχισμένοι. Κι αυτό γιατί είχαν το άγχος και την έγνοια κατά τη διάρκεια του ταξιμιού τους να παίξουν σύμφωνα με το ύφος και να μην έχουν ξεφύγει από αυτό που θα έπρεπε να ακουστεί, πράγμα που είναι πολύ συγκεκριμένο σε αυτό το είδος μουσικής. Έπρεπε δηλαδή οι μουσικοί αυτοί «να μιμηθούν ένα ύφος το οποίο το διαμόρφωσαν άλλοι» και γι' αυτό πάντα σύγκριναν το ταξίμι τους «με το ιδεώδες ταξίμι ενός φορέα αυτής της μουσικής. Εμείς δεν μπορώ να πω ότι είμαστε φορείς αυτής της μουσικής». Σύμφωνα με τον Αλέξανδρο το ταξίμι θα έπρεπε να αποτελεί μια «απελευθερωτική διαδικασία», εντούτοις οι μουσικοί που αυτοσχεδίαζαν κάθε φορά ήταν περιορισμένοι από τις επιταγές της συγκεκριμένης μουσικής παράδοσης. Η δήλωση αυτή του Αλέξανδρου φαίνεται να συμπίπτει με την άποψη της Καλλιμοπούλου (2009, σελ. 149) που διατυπώθηκε παραπάνω σχετικά με τα εμπόδια που αντιμετώπισε η γενιά που εκείνη ορίζει ως «νέα», δηλαδή η γενιά που ακολούθησε το Ross Daly, το *Βόσπορο* και τις *Δυνάμεις του Αιγαίου*. Η γενιά αυτή, λοιπόν, αντιμετώπιζε τις δυσκολίες που προκαλούσε η έλλειψη βιωμάτων πάνω στη μουσική αυτή, σε μία μουσική που, όπως προαναφέρθηκε, κατά κάποιο τρόπο δεν τους ανήκε. Μπορεί οι μουσικοί αυτοί να έφταναν σε πολύ υψηλό δεξιοτεχνικό επίπεδο ωστόσο η μουσική τους επιτέλεση πάντα κάτι θα στερούταν. Παρόμοιο πρόβλημα εντοπίζει και ο Αλέξανδρος σε μουσικές επιτελέσεις νεότερων της προαναφερθείσας γενιάς μουσικών, οι οποίοι διακατέχονταν από συνεχές άγχος προκειμένου να προσεγγίσουν το «ξένο» αυτό μουσικό είδος. Μια πολύ ενδιαφέρουσα άποψη εκφράζει η Kallimopoulou (2009, σελ. 170) όσον αφορά τη σχέση των μουσικών με την οθωμανική μουσική υποστηρίζοντας πως η οθωμανική μουσική και τα ιδιαίτερα *makam* που την αποτελούν διαχέονται από ευεργετικές ιδιότητες τις οποίες και προσφέρουν σε όσους έρχονται σε επαφή με τη μουσική αυτή. Η οθωμανική μουσική, επίσης, διαπνέεται από το στοιχείο της «ιερότητας» και η κάθε στιγμή ερμηνείας της αποτελεί μια «μυστικιστική εμπειρία» γεγονός που μπορούν να αντιληφθούν και πόσο μάλλον να βιώσουν μονάχα οι μνημένοι εκτελεστές του είδους και όχι οι

μουσικολόγοι και οι μουσικοί που απλά έχουν κατακτήσει τη δεξιοτεχνία ενός οργάνου. Οι μνημένοι στο είδος μουσικοί θεωρούν πως μέσω των μακάμ επιδίδονται στην «αναζήτηση του ιερού και της αρμονίας μεταξύ του εαυτού τους και της φύσης». Την πραγματικότητα αυτή έχουν αντιληφθεί και βιώσει και Έλληνες μουσικοί στους οποίους η έκθεση στην οθωμανική μουσική προκαλεί την ανάγκη ή και το μέσο για «φιλοσοφικό και κοσμολογικό» στοχασμό. Με όλα τα παραπάνω είναι φανερό πως η οθωμανική μουσική δεν επιδιώκει και δεν περιορίζεται απλώς στην κατάκτηση δεξιοτεχνίας κάποιου οργάνου. Αντίθετα στοχεύει στο να βιώσουν οι μουσικοί τη μουσική και να τοποθετηθούν νοερά και μουσικά σε κάποιον άλλο χώρο και χρόνο. Ίσως να μπορούσαμε να πούμε πως οι μουσικοί υποβάλλονται σε μια διαδικασία ανώτερη πνευματικά από τεχνικές και δεξιοτεχνίες.

Η δήλωσή του Αλέξανδρου «δεν μπορώ να πω ότι είμαστε φορείς αυτής της μουσικής» μου κέντρισε ιδιαίτερα το ενδιαφέρον και θέλησα να μάθω περισσότερα σχετικά με την τοποθέτησή του πάνω σε αυτό το ζήτημα:

Εμείς μαθαίναμε αυτήν την παράδοση μέσα από κασέτες. Άντε και κανένα σεμινάριο άμα ερχότανε κανένας. Δεν τη ζούσαμε αυτήν την παράδοση. Ούτε καν στο ωδείο δεν την μαθαίναμε. Δεν την ακούγαμε στο ραδιόφωνο. Δεν ήταν βιωμένη παράδοση. Δεν είναι κάτι το οποίο το είχαμε στα αυτιά μας. Άρα αναπαράγαμε κάτι το οποίο υπήρχε μέσα στις κασέτες. Κι επειδή ακριβώς το αναπαράγαμε δεν είχαμε και τη δυνατότητα να επέμβουμε πάνω σε αυτό. Δεν είχαμε τις γνώσεις. [...] Όταν κάποια παράδοση είναι δική σου μπορείς να την πειράξεις. Όταν είναι αλλοινού φοβάσαι να την πειράξεις μήπως κάνεις λάθος. Και καμιά φορά σωστά φοβάσαι κιόλας. Με αυτή την έννοια δεν είμαστε φορείς αυτής της παράδοσης. Δεν έχει αναφορές ούτε στα παιδικά μου χρόνια, ούτε καν στα πρώτα βήματά μου στη μουσική. [...] Σε αυτήν την παράδοση είναι σαν κάτι να σου απαγορεύει να αγγίζεις. Σα να σε χτυπάει ο ηλεκτρισμός. [...] Νιώθεις ότι ποτέ δεν είσαι αρκετά καταρτισμένος γι' αυτήν τη μουσική. [...] Δεν μπορείς να είσαι απόλυτα καταρτισμένος άμα δεν έχεις ζήσει εκεί. Ακόμα κι αν ζήσεις κάποια χρόνια εκεί, πάντα νομίζω θα είσαι ξένος.

Βλέπουμε, λοιπόν, πόσο μεγάλη βαρύτητα δίνει στη βιωμένη εμπειρία η οποία, σύμφωνα με τον Αλέξανδρο, αποτελεί βασική προϋπόθεση έτσι ώστε κάποιος να

θεωρηθεί φορέας ενός συγκεκριμένου μουσικού πολιτισμού. Μάλιστα, είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον πως ακόμα και μετά από τρεις γενιές μουσικών που ασχολήθηκαν με αυτή τη μουσική, το είδος αυτό παραμένει κατά τον ίδιο ακόμα ξένο για τους Έλληνες μουσικούς. Προκειμένου να κάνει ακόμα πιο σαφή τη θέση του μου εξηγεί πως κάτι τέτοιο συμβαίνει ακόμα και μεταξύ των Ελλήνων μουσικών και ελληνικών μουσικών. Ο ίδιος παίζει κρητική μουσική από το 1995 έχοντας ακούσει «τόνους κρητικής μουσικής» ωστόσο παραδέχεται πως όταν παίζει κομμάτια αυτής της μουσικής «βρωμάει το ότι δεν είμαι από την Κρήτη». Από την άλλη πλευρά, ο Ρουλος (2014, σελ. 100) κάνει μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση που σχετίζεται με το παραπάνω θέμα. Θεωρεί πως τα μουσικά πράγματα που έλαβαν χώρα τη δεκαετία του 1980 κι έπειτα, όπως για παράδειγμα η παρουσία του μουσικού συγκροτήματος *Βόσπορος*, που αναλύθηκε παραπάνω, κάλυψαν αυτό το χάσμα και την απώλεια βιωμένης εμπειρίας. Για την ακρίβεια επισημαίνει πως «οι νέες αυτές πολιτιστικές συναντήσεις δημιουργούν αισθητηριακές εμπειρίες συμπληρώνοντας κατά κάποιον τρόπο την έλλειψη της εμπειρίας που βίωσαν η Ελλάδα και η Τουρκία τον 20^ο αιώνα».

Φαινομενικά θα λέγαμε, λοιπόν, πως η οθωμανική κλασική μουσική αυτή καθ' αυτή διαδραματίζει μικρό ρόλο στη ζωή του. Μια τέτοια διατύπωση, ωστόσο, δε θα ήταν ορθή καθώς μελετώντας κανείς προσεκτικά τα λεγόμενά του διαπιστώνει πως η μουσική αυτή έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη μουσική του πορεία. Κι αυτό γιατί η μουσική αυτή και η όποια ενασχόλησή του καθόρισε την εσωτερική του αναζήτηση όσον αφορά το πώς σχετίζεται κανείς με την παράδοση κι επιπλέον η μουσική αυτή του υπέδειξε το δρόμο της διαφοροποίησης και της καινοτομίας διαμορφώνοντας με αυτόν τον τρόπο τη δική του προσωπική ταυτότητα. Επιπλέον, η μουσική αυτή αποτέλεσε για τον Αλέξανδρο σημαντικό εργαλείο που φάνηκε ιδιαίτερα χρήσιμο στις πρόβες διαφόρων σχημάτων στα οποία συμμετείχε κατά καιρούς. Η μουσική αυτή στην ουσία αποτελούσε μια «κοινή γλώσσα μεταξύ ανθρώπων που ζούνε στην Αθήνα». Επίσης, η οθωμανική κλασική μουσική τους βοήθησε να διαμορφώσουν την κοινή αισθητική των κατά περίπτωση σχημάτων. Αναλυτικότερα, βοηθάει στον τρόπο κουρδίσματος, στη διαμόρφωση των ποικιλιμάτων στη μελωδία και γενικότερα στον τρόπο παιξίματος. «Ο ίδιος δεν έπαιξα ποτέ οθωμανική μουσική. Νομίζω δεν ξέρω κανένα κομμάτι απ' έξω», αναφέρει χαρακτηριστικά. Ωστόσο, παραδέχεται ότι υπάρχουν κομμάτια που είναι «συγκλονιστικά» και προσελκύουν το ενδιαφέρον του. Βέβαια ο ίδιος προσελκύεται περισσότερο από τους μουσικούς, παρά από τη

σύνθεση, δίνοντας ιδιαίτερη προσοχή στο πώς αυτοσχεδιάζουν έστω και περιορισμένα πάνω σε μία μελωδία. «Ο πλούτος της οθωμανικής κλασικής μουσικής είναι στα τραγούδια. Ακόμα και τώρα ανατρέχω σε αυτά συνθετικά, επειδή γράφω μουσική.»

Μια πολύ βασική χρήση της οθωμανικής κλασικής μουσικής για τον Αλέξανδρο εντοπίζεται στο πλαίσιο της εκπαίδευσης. Αναλυτικότερα, η μουσική αυτή μαζί με το θεωρητικό της σύστημα αποτελεί γι' αυτόν ένα βασικό εργαλείο το οποίο χρησιμοποιεί κατά τη διδασκαλία του και ο ίδιος έτσι ώστε να κάνει κατανοητές έννοιες και ορολογίες. Μπορεί δηλαδή σε κάποια διδασκαλία του να ασχολείται με την ελληνική μουσική παράδοση, ωστόσο η συνάφεια που παρουσιάζουν οι δύο αυτές μουσικές τον βοηθούν να κάνει ταυτόχρονες αναφορές και στη μία και στην άλλη και πολύ περισσότερο να αντλεί το μεγαλύτερο μέρος του διδακτικού του υλικού από την οθωμανική μουσική.

Βασικός τόπος ενασχόλησης του Αλέξανδρου με την οθωμανική μουσική είναι η συμμετοχή του στο συγκρότημα «Polis ensemble¹⁰» του οποίου μάλιστα αποτελεί και ιδρυτικό μέλος. Το συγκρότημα αυτό κατά την ίδρυσή του το 2011 έφερε το όνομα «Ορχήστρα Ανατολικής Μουσικής ΠΟΛΙΣ» με τη λέξη «πόλις» να αναφέρεται στις πόλεις της Ανατολικής Μεσογείου από τις μουσικές των οποίων αντλεί έμπνευση και υλικό. Σε συνέντευξή του ο Αλέξανδρος Καψοκαβάδης υποστηρίζει πως η λέξη «Polis» πλέον φέρει διπλή σημασία υποστηρίζοντας πως ο όρος:

από τη μία παραπέμπει στους ήχους και στις μυρωδιές της Κωνσταντινούπολης (Πόλης) αλλά στην ουσία περιγράφει τη μουσική έξι σύγχρονων ανθρώπων μεγαλωμένων στην πόλη και δη στην Αθήνα, που είναι ένα αστικό κέντρο σημαντικό πολιτισμικά και για την Ευρώπη και για το χώρο της Ανατολικής Μεσογείου.

Το συγκρότημα «Polis Ensemble», αποτελούμενο από έξι μουσικούς, επιδιώκει να πραγματοποιήσει ένα «πάντρεμα» Ανατολής και Δύσης ενσωματώνοντας στη μουσική του στοιχεία από τα διαφορετικά ελληνικά μουσικά ιδιώματα. Μιλώντας για το συγκρότημα αυτό ο Αλέξανδρος υποστηρίζει πως «υφολογικά έχει στενή σχέση με την οθωμανική μουσική» κι αυτό, όπως μου εξήγησε, γιατί οι πέντε από τους έξι

¹⁰ <http://polisensemble.musicscene.gr/>

έχουν λάβει οθωμανική μουσική παιδεία κι έχουν σπουδάσει πάνω στο οθωμανικό είδος με αποτέλεσμα όλη αυτή η κατάρτιση να αντικατοπτρίζεται στη μουσική τους. Ένα ακόμη βασικό στοιχείο που ο Αλέξανδρος θεωρεί πως ενισχύει τη συνάφεια με την οθωμανική μουσική είναι η σύσταση του συγκροτήματος καθώς αυτό αποτελείται από κανονάκι, πολίτικο λαούτο, νεί, λύρα – κρητική μεν ωστόσο πρόκειται για τη λύρα στην οποία ο Ross Daly, κάνοντας τις δικές του αλλαγές, έχει προσδώσει την ικανότητα να μπορεί να ερμηνεύσει διάφορα ρεπερτόρια – και κρουστά της ανατολικής Μεσογείου, όργανα δηλαδή που γνώρισαν μεγάλη ανάπτυξη στο πλαίσιο της «ανατολικής» αλλά και ειδικότερα της οθωμανικής μουσικής. Όσον αφορά το ρεπερτόριό τους αυτό συχνά περιλαμβάνει κομμάτια οθωμανικής κλασικής μουσικής είτε Τούρκων είτε Ρωμιών συνθετών της Πόλης, κι αυτό «είτε για επαγγελματικούς λόγους είτε για λόγους μελέτης». Μάλιστα κάποια από τα μέλη του συγκροτήματος συνθέτουν φόρμες οθωμανικής μουσικής, όπως για παράδειγμα «semai», αλλά και άλλα κομμάτια που «ωφολογικά μοιάζουν και θα μπορούσαν να ενταχθούν σ' αυτήν την παράδοση» καθώς η σύνθεσή τους βασίζεται πάνω στα μακάμια της οθωμανικής μουσικής, δηλαδή «στην οθωμανική διαμοίραση του τόνου», όπως υποστηρίζει ο ίδιος. Δε γράφουν δηλαδή ούτε με βάση τη βυζαντινή μουσική παράδοση ούτε με βάση την αράβικη καθώς σύμφωνα με τον ίδιο δεν έχουν την παιδεία να το κάνουν.

Μπορεί οι *Polis Ensemble* να καταλαμβάνουν μεγάλο μέρος της ζωής του ωστόσο η μουσική δραστηριότητα του Αλέξανδρου είναι πλούσια και ο ίδιος ασχολείται με πολλά και διαφορετικά είδη μουσικής και πολλούς διαφορετικούς μουσικούς. Οι Σταύρος Ξαρχάκος, Χρήστος Τσιαμούλης, Haig Yazdjian, Νίκος Μαμαγκάκης είναι μερικοί μόνο από τους πολλούς συνεργάτες του Αλέξανδρου. Ιδιαίτερη είναι η αφοσίωσή στη δική του μουσική, τη σύνθεση και την παραγωγή. Έχει συνθέσει και ηχογραφήσει πολλά τραγούδια στα οποία υπογράφει τη μουσική και κάποιες φορές το στίχο. Η δισκογραφική του πορεία ξεκινάει με τους *Ματ σε 2 υφέσεις*¹¹, μουσικό σχήμα που ιδρύθηκε το 1999 του οποίου, μάλιστα, υπήρξε και ιδρυτικό μέλος και αποτελούταν από συμμαθητές του στο Μουσικό Σχολείο Ιλίου. Το συγκρότημα αυτό έπαιζε κυρίως τραγούδια και συνθέσεις που είχαν γράψει οι ίδιοι μουσικοί και διασκευές άλλων κομματιών. Η δισκογραφική πορεία συνεχίζεται με τους *Polis Ensemble* και με το ορχηστρικό πρότζεκτ *Cumin Blue*¹² βασικά μέλη του οποίου είναι

¹¹ https://www.youtube.com/channel/UCDlu6aJMMALX7B2ZdTZ_yA

¹² https://www.youtube.com/channel/UCMydr7R7Ogjfa4sGibd_eaw

ο ίδιος και η Έφη Ζαϊτίδου (κανονάκι). Στο δίσκο περιλαμβάνονται δικές τους συνθέσεις, επηρεασμένες από τις μουσικές παραδόσεις της Μεσογείου υπό τη συνοδεία εξαιρετικών μουσικών. Επίσης, υπογράφει τη μουσική σε δίσκους πολλών νέων καλλιτεχνών μεταξύ των οποίων είναι η Αρετή Κετιμέ, ο Θοδωρής Μέρμηγκας, ο Μάνος Σύριος, η Ελένη Καπηλίδου, η Ασπασία Στρατηγού. Στα τέλη του 2018 ο Αλέξανδρος ολοκλήρωσε το πρώτο εντελώς προσωπικό του βιβλίο-CD με τίτλο *Το πικρό*, στο οποίο υπογράφει μουσική και στίχο. Ο Αλέξανδρος καταλήγει κατά την περιγραφή του μουσικού του προφίλ στην εξής διατύπωση:

Πολύ σύντομα κατάλαβα ότι εγώ ευτυχισμένος θα ήμουν αν έκανα δικιά μου μουσική. Απλά μέσα στη δικιά μου μουσική προσπαθούσα μερικές φορές να χωρέσω και κάποια μόρια ή στο τραγούδι πάνω κάτι από το χρώμα το οποίο είχα διδαχτεί τα προηγούμενα χρόνια. [...] Να φτιάξω μια δική μου παράδοση καλύπτοντας τα κενά που έχω λόγω του γεγονότος ότι γεννήθηκα σε αστικό περιβάλλον κι από γονείς επίσης γεννημένους και μεγαλωμένους εδώ.

Η περίπτωση του Νίκου Ανδρικού είναι μια ιδιαίζουσα περίπτωση μουσικού καθώς τον χαρακτηρίζει, θα λέγαμε, η διεθνής καλλιτεχνική και επιστημονική καριέρα και ιδιαίτερα η καλλιτεχνική του αναγνώριση στην Τουρκία. «Ο κύριος χώρος δράσης μου σχετίζεται με τη Λόγια Οθωμανική μουσική ωστόσο δρώντας εδώ στον ελλαδικό χώρο σίγουρα παίζω κι άλλα πράγματα». Ο Νίκος Ανδρικός είναι εθνομουσικολόγος και μουσικός με ειδίκευση στη λάφτα, το ταμπούρ, το σάζι και το τραγούδι. Έχοντας γεννηθεί και μεγαλώσει στη Μυτιλήνη ασχολείται με το μυτιληνιό ρεπερτόριο αλλά και με μεσοπολεμικά αστικά σμυρναίικα τραγούδια και τουρκική λαϊκή μουσική. Το τελευταίο αυτό είδος, μάλιστα, ήταν το βασικό αντικείμενο μελέτης του κατά τη διαμονή του στην Κωνσταντινούπολη. Επιπλέον, βασικό μέρος της δράσης του σχετίζεται με την εκτέλεση πρωτογενών συνθέσεων και συγκεκριμένα δικών του έργων, τα οποία σε μεγάλο βαθμό θα μπορούσαν να ενταχθούν σε αυτό το φάσμα της οθωμανικής μουσικής, σε επίπεδο υφολογικό και αισθητικό. Κάποιες συνθέσεις έχουν μεγαλύτερη αναφορά σε αυτό το είδος και κάποιες μικρότερη. Έτσι, πολλές από αυτές ακολουθούν τις φόρμες της οθωμανικής μουσικής, όπως για παράδειγμα ένα *semai*, ενώ άλλες συνθέσεις είναι πιο ευέλικτες με επιρροές από διάφορα είδη της

ελληνικής μουσικής, όπως από τις μουσικές του Αιγαίου και τις αστικές μουσικές, αλλά και επιρροές από την έντεχνη δυτική μουσική.

Η επαφή του με τη μουσική ξεκινάει γύρω στην ηλικία των έξι του χρόνων οπότε αρχίζει να ασχολείται με την εκκλησιαστική μουσική. Ωστόσο, στο σπίτι του υπάρχουν ακούσματα μουσικής από την πιο μικρή του ηλικία λόγω του παππού του ο οποίος τραγουδούσε μουσικές κυρίως από την ντόπια παράδοση αλλά και αμανέδες. Ο Νίκος ερχόταν σε επαφή με τις μουσικές αυτές μόνο μέσω του παππού του καθώς την εποχή αυτή «όλα αυτά δεν είχαν επανέλθει στο προσκήνιο λόγω της αναβίωσης της παράδοσης της δεκαετίας του '80». Οι μουσικές που υπερίσχυαν στο σπίτι του ήταν λαϊκά τραγούδια του '50 και του '60, ρεπερτόριο που όπως ο ίδιος δηλώνει τον ενδιαφέρει ιδιαίτερα μέχρι και σήμερα. Καθοριστικό γεγονός που αποτέλεσε και ερέθισμα για τη μετέπειτα μουσική του πορεία στάθηκε η ευκαιρία, που είχαν λόγω του τόπου διαμονής τους, τη Μυτιλήνη, να έχουν πρόσβαση και να παρακολουθούν τουρκική τηλεόραση. Η τουρκική τηλεόραση τότε, κατά τις δεκαετίες του '80 και του '90 εξέπεμπε πολύ πιο «δυνατά» από τα αντίστοιχα ελληνικά δημόσια κανάλια. «Θυμάμαι ότι με την παραμικρή κακοκαιρία έπεφτε το ελληνικό σήμα και βλέπαμε Τουρκία». Μάλιστα, υπήρχε ένα κανάλι το οποίο έπαιζε μουσική και συγκεκριμένα οθωμανική λαϊκή μουσική καθ' όλη τη διάρκεια της ημέρας. «Εκεί είχα τις πρώτες δυνατές επιρροές και εικόνες από αυτό το είδος. Σημειωτέον ότι το αισθητικό και ποιητικό επίπεδο τότε της τουρκικής τηλεόρασης ήταν πολύ ανώτερο από σήμερα». Μου εξήγησε πως τα πρόσωπα που αναλάμβαναν τις συγκεκριμένες παραγωγές ήταν πολύ αξιόλογα. Επίσης, ο στόχος τότε δεν ήταν επικεντρωμένος στη διασκέδαση αλλά σε ένα:

....ιδεολογικό μοντέλο περί διάσωσης και διάδοσης αυτού του είδους που μέσα σε αυτό το πλαίσιο είχε πολύ ενδιαφέροντα στοιχεία καθώς μέσω των εκπομπών μπορούσε κανείς να δει ζωντανά πολύ σημαντικές προσωπικότητες αυτής της μουσικής κουλτούρας μέχρι και τη δεκαετία του '90.

Έτσι, λοιπόν, επισφραγίζεται η γνωριμία και η επαφή του με αυτό το είδος μουσικής. Στην πορεία, ελλείπει προσφερόμενων ευκαιριών και δυνατοτήτων – ελλείψεις που οφείλονταν στα δεδομένα μιας επαρχίας – και θέλοντας να πειραματιστεί πάνω σε κάποιο μουσικό όργανο, άρχισε να ασχολείται με το

μουζούκι το οποίο, μάλιστα, έπαιζε κι ο παππούς του. Γύρω στο 1996 ιδρύθηκε στη Μυτιλήνη μια σχολή εκμάθησης λαϊκών και παραδοσιακών οργάνων όπου ο ίδιος προσέφυγε προκειμένου να μάθει κάποιο όργανο και συγκεκριμένα ταμπουρά, ωστόσο, καθώς δεν υπήρχε αυτή η δυνατότητα, άρχισε να μαθαίνει μουζούκι για το οποίο υπήρχε και δάσκαλος. Είχε, όμως, έντονη επιθυμία να ασχοληθεί με το σάζι πράγμα που κατορθώνει κατά τα τελευταία χρόνια της φοιτητικής του ζωής οπότε και ξεκινάει μαθήματα με τον Περικλή Παπαπετρόπουλο¹³ κι έτσι αρχίζει έμπρακτα η πρώτη του επαφή με την τουρκική λαϊκή μουσική. Τα καλοκαίρια παρακολουθεί τα σεμινάρια που πραγματοποιούνται στο Χουδέτσι. Κατά τη διάρκεια της διδακτορικής του διατριβής ασχολούμενος με την εκκλησιαστική μουσική της Σμύρνης του 19^{ου} αιώνα φεύγει για την Κωνσταντινούπολη όπου και ψάλλει στο Πατριαρχείο. Το σημαντικότερο, όμως, είναι πως ταυτόχρονα πραγματοποιεί ωδειακές σπουδές πάνω στο σάζι, παίρνοντας μάλιστα και δίπλωμα από εκεί, αλλά και σπουδές πάνω στο τούρκικο τραγούδι. Παράλληλα με την ενασχόλησή του με την τουρκική λαϊκή μουσική πραγματοποιεί σπουδές και πάνω στο οθωμανικό κλασικό ρεπερτόριο. Δάσκαλοί του στην Κωνσταντινούπολη υπήρξαν οι δάσκαλοι της παλιάς γενιάς της Τουρκικής Ραδιοφωνίας (TRT), Mehmet Erenler, Yücel Paşmakçi και Şahin Gültekin. Την περίοδο εκείνη παρακολούθησε μεταπτυχιακό πρόγραμμα στο Πανεπιστήμιο του Κερατίου (Haliç Üniversitesi) το οποίο είχε ως θέμα τη μελέτη των λαϊκών μουσικών ιδιωμάτων της τουρκικής επικράτειας.

Με την επιστροφή του στην Ελλάδα δημιουργεί τη μουσική ομάδα *Motivasyon* στο πλαίσιο της οποίας αρχίζει να συνθέτει, μάλιστα, για πρώτη φορά. Ο όρος *Motivasyon* είναι τούρκικη λέξη, δάνειο από την γαλλική γλώσσα, και σημαίνει κίνητρο. Ωστόσο η λέξη έχει τριπλή ερμηνεία η οποία παρουσιάζεται στο συνοδευτικό άλμπουμ του ομώνυμου δίσκου. Όπως αναφέρεται, είναι «όρος της κλασικής οθωμανικής μουσικής θεωρίας, που παραπέμπει στο φαινόμενο της εσωτερικής μετάθεσης του τονικού κέντρου» κι επιπλέον είναι «μοτίβο-έκφραση από την αργκό διάλεκτο των λαϊκών μουσικών, που υποδηλώνει εκλεπτυσμένη υφολογικά και τεχνικά μελισματική εκφορά». Μια υποθετική ερμηνεία της χρήσης του όρου *motivasyon* ίσως να απέδιδε τη συγκεκριμένη επιλογή στο γεγονός ότι το μουσικό

¹³ Ο Περικλής Παπαπετρόπουλος υπήρξε μαθητής του Ross Daly από την ηλικία των δεκαέξι χρόνων και μέλος του μουσικού σχήματος *Laβύρινθος* παίζοντας σάζι και ταμπούρ. Είναι μέλος του μουσικού σχήματος *Passed, Isolated* (Ελεύθερο Απομονωμένο) όπου συνεργάζεται με τους Χάρη Λαμπράκη, Κώστα Μερετάκη, Πάνο Δημητρακόπουλο και Σπυριδούλα Μπάκα παίζοντας πολίτικο λαούτο και συνθέτοντας.

αυτό σχήμα ήταν το κίνητρο του Νίκου να ασχοληθεί έμπρακτα με τη μουσική που είχε σπουδάσει. Προφανώς η επιλογή της «τούρκικης» λέξης σχετίζεται και με τη διαμονή του στην Τουρκία αλλά και με το είδος μουσικής που περιλαμβάνει ο δίσκος και που αφορά την εκεί περιοχή. Το είδος μουσικής που περιλαμβάνει ο δίσκος θα μπορούσε να ταυτιστεί και με την τρίτη ερμηνεία του όρου.

Στις πρώτες αυτές συνθέσεις είναι ευδιάκριτες οι επιρροές από τις μουσικές του Αιγαίου και την αστική λαϊκή μουσική. Πολλές από τις συνθέσεις αυτές αποτέλεσαν μέρος του πρώτου του δίσκου με τίτλο *Motivasyon*. Ωστόσο, εκτός αυτών, ο δίσκος αυτός περιείχε και κομμάτια που ο ίδιος συνέθεσε μετέπειτα, και για τη ακρίβεια από το 2012 και μετά, περίοδος κατά την οποία εργάστηκε στο ΤΕΙ, τότε, Ηπείρου ως επιστημονικός συνεργάτης. Οι νέες αυτές συνθέσεις αφορούν, πλέον, αποκλειστικά φόρμες οθωμανικής μουσικής με τη πρώτη να είναι ένα *neveser semai*. Ο επόμενος δίσκος του *Sedef* (=σεντέφι¹⁴), που κυκλοφόρησε στην Τουρκία, περιλάμβανε κατ'εξοχήν συνθέσεις οθωμανικής μουσικής, και από αισθητική και από μορφολογική άποψη, περιέχοντας *semai*, *taksim*, *gazel*, *şarki* κι ένα *kanto*. Ο Νίκος μού εξήγησε το λόγο για τον οποίο άρχισε να ασχολείται φανερά και εκτεταμένα με το οθωμανικό είδος από το 2012 και μετά, κι όχι νωρίτερα.

Υπήρχε το εξής διακύβευμα στη Λέσβο όταν πήγα. Δεν ήταν καθόλου δεδομένο το να παίζεις αυτή την εποχή οθωμανική μουσική. Ούτε τόσο politically correct. [...] Το να βγεις να παίζεις οθωμανική μουσική δεν είναι τόσο εύκολη υπόθεση γιατί όταν βρέθηκα το 2007 στη Μυτιλήνη δεν έπαιζαν ούτε ρεμπέτικα, όχι σμυρναίικα ή μικρασιάτικα, πόσο μάλλον οθωμανικά.

Όσον αφορά τη δήλωση του Νίκου σχετικά με το ότι το να παίζεις οθωμανική μουσική στη Λέσβο πριν το 2012 δεν είναι «politically correct» καλό θα ήταν να γίνει μια διευκρίνιση. Όπως έχει αναφερθεί ήδη παραπάνω οι μουσικές που προέρχονταν

¹⁴ σεντέφι το : ουσία σκληρή, στιλπνή και ιφιδίζουσα που καλύπτει την εσωτερική επιφάνεια του οστράκου πολλών μαλακίων και που χρησιμοποιείται στην κατασκευή διακοσμητικών μικροαντικειμένων· μάργαρο. [τουρκ. *sedef* -ι· τροπή [se > si] (Από το: Η Πύλη για την ελληνική γλώσσα)

από την Τουρκία αντιμετώπιζονταν καχύποπτα και σε πολλές περιπτώσεις, μάλιστα, απαγορεύονταν λόγω των έκρυθμων σχέσεων μεταξύ των δύο χωρών. Επιπλέον, μεγάλο μέρος του πληθυσμού της Λέσβου αποτελούταν από πρόσφυγες της μικρασιατικής καταστροφής και απογόνους τους των οποίων τα τραύματα που είχαν προκληθεί από τη γειτονική χώρα δεν είχαν ακόμη επουλωθεί. Υπό αυτήν την έννοια οποιαδήποτε έκφραση τέτοιας μουσικής στη Λέσβο θα δυσσαρεστούσε τους κατοίκους και θα είχε αρνητική ανταπόκριση.

Είναι σαφές, λοιπόν, η άμεση σχέση του Νίκου με την οθωμανική μουσική και, μάλιστα, με την οθωμανική κλασική μουσική. Η μουσική αυτή είναι φανερά παρούσα στη ζωή του και την έχει επιλέξει ως μέσο έκφρασης κι όχι σαν κάποιο βοήθημα, όπως την εντάσσει στη ζωή του ο Αλέξανδρος, όπως για παράδειγμα ως εργαλείο για τη διδασκαλία του ή ως κοινό κώδικα αναφοράς στην επικοινωνία του με άλλους μουσικούς.

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να επικεντρωθώ στο συνθετικό έργο του Νίκου Ανδρικού. Μελετώντας το έργο του Νίκου ίσως να μπορούσαμε να τον θεωρήσουμε και να τον χαρακτηρίσουμε ως ένα «Ρωμίο συνθέτη της σύγχρονης εποχής». Η συνθετική του δραστηριότητα πάνω στην οθωμανική μουσική καταλαμβάνει μεγάλο μέρος της μουσικής του πορείας και αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής του και ασχολείται με μεγάλη συνέπεια με αυτό το είδος σύνθεσης. Ο ίδιος παρουσιάζει τη συνθετική αυτή διαδικασία ως εξής:

Δεν υπάρχει εκ των προτέρων κάποιος στόχος να υπηρετηθεί το ιδίωμα ή η φόρμα, αλλά η φόρμα για την οθωμανική μουσική είναι το όχημα για να περάσουν οι ιδέες. Δηλαδή ξεχωρίζω τη σπουδή στη σύνθεση από την καθαρή σύνθεση. Στη σπουδή παίρνεις υλικό, φρασεολόγιο, ό,τι υπάρχει απ' το παλιό υλικό και το προσαρμόζεις στη νέα συνθήκη. Η σύνθεση θα πρέπει να προτείνει κάτι, να δίνει μια νέα διάσταση είτε σε επίπεδο ύφους, είτε επίπεδο νέων μελωδικών συμπεριφορών, ή ρυθμικών επίσης.

Ο Ανδρικός συνθέτοντας τη δική του μουσική έχει ως στόχο, λοιπόν, να «πατήσει» πάνω σε αυτή τη μουσική έτσι ώστε να μπορέσει να ενταχθεί στο ευρύτερο είδος, αλλά παράλληλα και να προτείνει κάτι «κι όχι να αναπαράγει δογματικά και μιμητικά κάτι που ήδη υπάρχει». Επιδιώκει να προτείνει «κάτι που να δείχνει τη δυναμική αυτή της μουσικής, σε επίπεδο φόρμας, ύφους, σε επίπεδο διαχείρισης της μελωδίας ή του

ρυθμού, του οργανολογίου». Ως βασικό στόχο θα μπορούσαμε να πούμε ότι πάντα η μουσική του περιλαμβάνει κάτι, έστω και κάτι μικρό, το οποίο θα προσφέρει και θα προτείνει κάτι καινούριο και θα πηγαίνει τη μουσική αυτή «ένα βήμα παραπέρα». Η διαδικασία αυτή δεν αποτελεί μια απλή υπόθεση, αντίθετα είναι αρκετά «επίπονη» κι αυτός, σύμφωνα με το Νίκο, είναι λόγος που σπάνια ασχολείται κάποιος με τη σύνθεση αυτού του είδους. Η δυσκολία έγκειται στο γεγονός ότι απαιτείται διαρκής και διηλεκτική απασχόληση με το είδος και σε επίπεδο σπουδών και σε επίπεδο επαγγελματικής επιτέλεσης. Κάποιος που έχει σπουδάσει και έχει αποκτήσει μεγάλη εμπειρία στο είδος θα μπορέσει να έχει ιδέες σύνθεσης πάνω στη μουσική αυτή. Ωστόσο, όπως επισημαίνει ο ίδιος, ακόμα και όταν οι ιδέες αυτές γεννηθούν είναι πολύ δύσκολο να πάρουν σάρκα και οστά και να γίνουν σύνθεση και απαιτούν και πάλι σημαντική προσπάθεια.

Απαιτείται συνεχής διάθεση αυτολογκρισίας του εαυτού σου. Συνέχεια θα πρέπει να αυτολογοκρίνεσαι, να αποδομείς, να αφήνεις αυτό το πράγμα να ωριμάζει να το βλέπεις μετά από καιρό, να το αναπροσαρμόζεις. Χρειάζεται, δηλαδή, πάρα πολλή ενέργεια στο να κατασταλάξεις και να πεις αυτό είναι, έφτασα, η στιγμή που θα πεις ότι αυτό το πράγμα κλείνει, μπαίνει τελεία. Η οποία και πάλι αυτή η τελική εκδοχή της σύνθεσης πρέπει να περάσει μέσα από το κομμάτι της εκτέλεσής της για να πεις ότι το έργο απέκτησε μια υπόσταση. Και πάλι μετά από καιρό μπορεί να το δεις και να πεις ότι τελικά σήμερα θα το έβλεπα αλλιώς. Άρα όλη αυτή η διαδικασία καταλαβαίνεις πόσο επίπονη είναι πνευματικά. Κι αυτό νομίζω αποθαρρύνει πολλούς μουσικούς που έχουν τη διάθεση και τη δυναμική να κάνουν κάτι τέτοιο. Βέβαια, αυτό που βιώνω εγώ είναι ότι μετά από αυτή τη δυσκολία έρχεται μια πολύ μεγάλη πνευματική ανταμοιβή η οποία συγκρίνεται με πολύ λίγα πράγματα διότι η δημιουργία, με ότι και να έχει να κάνει, είναι γέννηση, είναι σα να γεννάς.

Οι συνθέσεις του γνωρίζουν μεγάλη ανταπόκριση και στην Τουρκία καθώς έχουν ήδη ενταχθεί στο χώρο του τούρκικου κλασικού ρεπερτορίου. Η συναυλίες που διεξάγει εκεί έχουν, επίσης, πολύ μεγάλη ανταπόκριση καθώς ο κόσμος συγκινείται και εμπνέεται ιδιαίτερα και περισσότερο, μάλιστα, από το να έβλεπαν κάποιον Τούρκο στην καταγωγή να ερμηνεύει και να συνθέτει πάνω σε αυτό το είδος. Είναι

πολύ σημαντική η αποδοχή ενός Έλληνα ως φορέα του οθωμανικού πολιτισμού από το τουρκικό ακροατήριο το οποίο αναγνωρίζει τη μουσική αυτή ως κομμάτι της κουλτούρας της οθωμανικής μουσικής και ως συνέχειά της. Μου εξηγεί πως θα μπορούσε να έχει προωθηθεί ακόμα περισσότερο εκεί αν οι υποχρεώσεις του στην Ελλάδα δεν ήταν τόσο πολλές και απαιτητικές και του επέτρεπαν να ταξιδεύει συχνά εκεί και να παρουσιάζει τη δουλειά του.

Το σημαντικότερο όμως γι' αυτόν και η σπουδαιότερη ανταμοιβή είναι ότι μουσικοί, είτε νέοι είτε μεγαλύτεροι, έπαιζαν τη μουσική του ήδη πριν κυκλοφορήσουν οι δίσκοι του. Πλέον μουσικοί τού ζητούν παρτιτούρες, εντάσσουν στις μουσικές τους παραστάσεις τα κομμάτια αυτά και τα διδάσκουν στους μαθητές τους. Το ίδιο κάνουν ακόμα και Τούρκοι μουσικοί.

Με βάση τα παραπάνω αντιλαμβανόμαστε πως ο Νίκος υποστηρίζει την άποψη ότι ένας Έλληνας μπορεί να είναι φορέας του οθωμανικού μουσικού πολιτισμού καθώς ο ίδιος αποτελεί φορέα της οθωμανικής μουσικής κουλτούρας. Μάλιστα και Τούρκοι τον αναγνωρίζουν ως φορέα του πολιτισμού αυτού, ο οποίος φαινομενικά ανήκει περισσότερο σε αυτούς. Ο Αλέξανδρος υποστήριξε παραπάνω πως ένας Έλληνας δεν μπορεί να είναι φορέας του πολιτισμού αυτού καθώς του λείπει η βιωμένη εμπειρία. Σημαντική προσοχή στη βιωματική σχέση και επαφή με το είδος δίνει κι ο Νίκος. Συγκεκριμένα, υποστηρίζει τη βιωματική επαφή με πρόσωπα και περιβάλλοντα του πολιτισμού αυτού.

Βασική προϋπόθεση είναι να έχει ακούσει, σπουδάσει, ζήσει τη μουσική αυτή στην πηγή της. Βασική προϋπόθεση είναι η γλώσσα σίγουρα, η προσέγγιση των πηγών, να έχει ακούσει πολύ τη μουσική αυτή εκεί, να έχει παίξει με αυτούς τους ανθρώπους, να έχει δει το πώς μορφοποιείται αυτή η μουσική ακόμα και σήμερα, να μπορεί να ζήσει και το σφυγμό αυτής της μουσικής στο σήμερα, ώστε να αποφύγει ομογενοποιημένες προσεγγίσεις αυτής της μουσικής ή προσεγγίσεις που συνδέονται μόνο με την κειμενικότητά της, Δηλαδή παίρνω παρτιτούρες και με έναν υποκειμενικό τρόπο απλά τις εκτελώ. Θεωρώ το κομμάτι το βιωματικό πάρα πολύ βασικό. Φυσικά και υπάρχουν ενδιάμεσες καταστάσεις, διαμεσολαβημένες, δευτερογενείς μορφές προφορικότητας όπως η δισκογραφία, σήμερα το διαδίκτυο. Αλλά νομίζω ότι αυτό δεν αρκεί. Θα πρέπει να λειτουργήσει συνδυαστικά με τη βιωματική εμπειρία.

Σύμφωνα με το Νίκο είναι πολύ σημαντική η επαφή με τους φορείς της παράδοσης αυτής κι αυτό γιατί οι μουσικοί αυτοί δεν παίζουν απλά μουσική αλλά σχετίζονται με μία ευρύτερη κοινή κουλτούρα. Υποστηρίζει πως ζώντας και σπουδάζοντας δίπλα τους, πέρα από τη μουσική μαθαίνεις τη φιλοσοφία τους, τα γούστα και τις προτιμήσεις τους για το φαγητό μέχρι τις ενδυματολογικές τους επιλογές, τον τρόπο σκέψης τους. Όλα αυτά είναι πράγματα που όταν κάποιος τα ζει δίπλα τους τον βοηθούν να μνηθεί στην κουλτούρα, να καταλάβει τον άγνωστο προς αυτόν πολιτισμό και τελικά να πλησιάσει όσο το δυνατόν περισσότερο το μουσικό είδος της κουλτούρας αυτής. Ζώντας δίπλα τους μπορείς ακόμα να δεις πώς μελετούν, πώς κουρδίζουν, πώς διαχειρίζονται την κειμενικότητα της μουσικής αυτής, πώς ακούν παλιές ηχογραφήσεις, πώς διδάσκουν, ποιες είναι οι σχέσεις τους με τους μαθητές τους, ποιες οι σχέσεις τους με τους κατασκευαστές, πώς αντιλαμβάνονται το όργανο ως κατασκευή, πράγματα βασικά για να προσεγγίσεις το είδος και που το διαδίκτυο αδυνατεί να αποκαλύψει. Το ίδιο μάλιστα πιστεύει ότι ισχύει για όλες τις μουσικές ακόμα και τις δυτικοευρωπαϊκές.

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να παρατηρήσω πως, πέρα από τη διαμονή του στην Τουρκία, τη μαθητεία του δίπλα στους Τούρκους δασκάλους και τη συνεργασία του με Τούρκους μουσικούς, κάτι ακόμη που ενισχύει την ταυτότητά του ως φορέα της συγκεκριμένης μουσικής παράδοσης ίσως να είναι και η ιδιαίτερη καταγωγή του από τη Μυτιλήνη, ένα νησί που συνορεύει με την Τουρκία. Ο ίδιος αποκαλύπτει πως ήδη από τα παιδικά του χρόνια παρακολουθούσε τούρκικη τηλεόραση και άκουγε μέσω του τουρκικού σήματος τη μουσική αυτή. Επομένως, η βιωματική σχέση του Νίκου με τη μουσική αυτή δεν έγκειται μονάχα στη διαμονή του στην Τουρκία αλλά και στην γειννίαση της Τουρκίας με την ιδιαίτερη πατρίδα όπου γεννήθηκε και μεγάλωσε.

Η Σοφία Λαμπροπούλου αποτελεί μια ιδιαίτερη και πολυσχιδή προσωπικότητα μουσικού που, αν και κανονίστα, καταπιάνεται με πολλά και διαφορετικά είδη μουσικής και εισάγει το κανονάκι σε μουσικούς «χώρους» και «τρόπους» φαινομενικά αταίριαστους. Κάτι τέτοιο γίνεται εύκολα διακριτό παρατηρώντας κανείς τη μέχρι τώρα μουσική της πορεία. Όλη αυτή η ενασχόλησή της με τα διαφορετικά είδη μουσικής διαμορφώνει το μουσικό της προφίλ, πράγμα που περιγράφει κι η ίδια όταν της ζητώ να ορίσει τη μουσική που παίζει και να παρουσιάσει τον εαυτό της ως μουσική προσωπικότητα.

*Να αυτοπροσδιοριστώ είναι δύσκολο γιατί όλα είναι σε αλλαγή και ιδίως τώρα είμαι πάλι σε μία αλλαγή. Αλλά μ' αρέσουν πάρα πολλά πράγματα. Και είμαι ένας άνθρωπος της πόλης. Δεν έχω μεγαλώσει με δημοτική μουσική οπότε τα ακούσματά μου είναι πολύ άλλα. Εγώ προσπαθώ να χρησιμοποιήσω το όργανο σε αυτά τα πράγματα που συμβαίνουν τώρα. Παίζω με τους *Lost Bodies* που είναι μια ιστορική punk¹⁵ μπάντα αλλά όταν παίζουμε μαζί και χρησιμοποιείται το κανονάκι παίζουμε ακουστικά, το οποίο έχει και πολλή πλάκα αλλά είναι και πολύ ενδιαφέρον. Απ' την άλλη διδάσκω κανονάκι οπότε όταν διδάσκεις κανονάκι πρέπει να ξέρεις καλά αυτό που πας να δείξεις σε κάποιον άλλον, να το κάνεις με ευθύνη. Οπότε προσπαθώ να κρατήσω τη βάση μου εκεί, σ' αυτό που κάνει το όργανο, κι απ' την άλλη κάνω πράγματα που δεν έχουν σχέση με την οθωμανική μουσική. Παίζω σύγχρονη μουσική, σύγχρονη με την έννοια του *contemporary*. Επίσης ασχολούμαι με τον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό που δεν έχει καμία σχέση με τον αυτοσχεδιασμό στην οθωμανική μουσική. [...] Με ενδιαφέρει πολύ ο ήχος. Προσπαθώ να βρω τη δική μου γλώσσα σε αυτό το πράγμα [...] Δεν ξέρω πώς να αυτοπροσδιοριστώ να σου πω την αλήθεια. Είμαι μουσικός.*

Η σχέση της Σοφίας με τη μουσική ξεκίνησε με μαθήματα πιάνου ήδη από πολύ μικρή ηλικία. Μαθήτευσε στο Μουσικό Σχολείο Καλαμάτας από τον πρώτο χρόνο λειτουργίας του όπου διδάχθηκε πιάνο, βυζαντινή μουσική και ταμπουρά, ενώ στη συμμετοχή της στην παραδοσιακή ορχήστρα του σχολείου έπαιζε κρουστά. Η ίδια είχε ερεθίσματα από πολλά είδη μουσικής καθώς η μουσική που ακουγόταν στο σπίτι της ήταν «ρεμπέτικο», «έντεχνο» και μερικές φορές τζαζ, ενώ στο σχολείο της άκουγε ελληνικό ροκ και η ίδια έπαιζε κλασικό πιάνο. Έπειτα, το Μουσικό Σχολείο την έφερε σε επαφή και με τη βυζαντινή και τη δημοτική μουσική. Ωστόσο, στην ηλικία περίπου των δεκαέξι άκουσε για πρώτη φορά κανονάκι να παίζει σφυρνάικα τραγούδια κι εντυπωσιάστηκε. Η ίδια επιμένει πως την κέρδισε το κανονάκι αυτό καθ' αυτό και όχι το συγκεκριμένο είδος μουσικής (Kallimoroulou, 2009, σελ. 184). «Το κανονάκι το διάλεξα σαν όργανο, όχι για τη μουσική που έπαιζε, γιατί μου άρεσε ο ήχος του. Μετά το πιάνο ήταν κάτι που ερωτεύτηκα», μου εμπιστεύεται. Έτσι,

¹⁵ Για μια πρόσφατη μελέτη σχετικά με την punk μουσική στη μουσική σκηνή της Αθήνας βλέπε: Κολοβός, 2015

καθώς η επαρχία δεν πρόσφερε τη δυνατότητα εκμάθησης ενός τέτοιου οργάνου η ίδια προσέφυγε στην Αθήνα όπου, φοιτώντας στο Μουσικό Σχολείο Παλλήνης, έλαβε τα απαραίτητα μαθήματα και συνδέθηκε με παιδιά με τα οποία είχε κοινά ενδιαφέροντα (Kallimoroulou, 2009, σελ. 184-185). Αποφοιτώντας από το Μουσικό Σχολείο Παλλήνης η Σοφία έγινε μέλος του συγκροτήματος *Takim* στο οποίο κι έμεινε μέχρι να φύγει για σπουδές στην Τουρκία (Kallimoroulou, 2009, σελ. 187). Παρ' όλο που στόχος της Σοφίας δεν ήταν να ειδικευτεί πάνω στην οθωμανική μουσική η προσφυγή στην Τουρκία ήταν αναγκαία για την ίδια καθώς ήθελε να σπουδάσει και να καταξιωθεί πάνω στο συγκεκριμένο όργανο και να αποκτήσει την απαραίτητη δεξιοτεχνία. Κάτι τέτοιο πίστευε πως θα το κατορθώσει στον τόπο και στη μουσική πάνω στην οποία και για την οποία αναπτύχθηκε το κανονάκι. Η πεποίθησή της ήταν ότι προκειμένου να χαράξει τη δική της πορεία στο κανονάκι θα έπρεπε να διδαχθεί το όργανο σε όλο του το φάσμα, πόσο μάλλον στο ρεπερτόριο πάνω στο οποίο εξελίχθηκε το όργανο (Kallimoroulou, 2009, σελ. 183). Με αυτόν τον τρόπο η μουσικός σεβάστηκε την παράδοση του οργάνου αλλά και τον τόπο όπου αυτό εξελίχθηκε (Kallimoroulou, 2009, σελ. 184).

Για να κάνεις αυτό που θέλεις πραγματικά πρώτα πρέπει να κάνεις αυτό για το οποίο είναι φτιαγμένο το όργανο. Συνειδητοποίησα ότι είχα φτάσει σε τοίχο κι έπρεπε να πάω στην πηγή αυτού του οργάνου και η πηγή αυτού του οργάνου για μένα ήταν η Κωνσταντινούπολη και η οθωμανική μουσική.

Η παραμονή της Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη διήρκεσε δυο μισή χρόνια. Η ίδια παραδέχεται πως το γεγονός αυτό έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο στην καριέρα της καθώς, εκτός των άλλων, πολλοί μουσικοί την εκτιμούσαν ιδιαίτερα πριν την ακούσουν ακόμα να παίζει και μόνο από την ιδέα ότι αυτός ο άνθρωπος έχει ζήσει εκεί (Kallimoroulou, 2009, σελ. 181). Οι Έλληνες μουσικοί θεωρούσαν την Κωνσταντινούπολη ως εξέχον μουσικό κέντρο κι εκτιμούσαν ιδιαίτερα τους Τούρκους μουσικούς. Άλλωστε, πρόκειται για μια εποχή που η πληροφορία δεν ήταν εύκολα προσβάσιμη όπως σήμερα χάρη στο ίντερνετ και οι πηγές μελέτης των μουσικών ήταν περιορισμένες. Οι Έλληνες μουσικοί εκεί είχαν τη δυνατότητα να μελετήσουν πλάι σε καταρτισμένους μουσικούς, να αποκτήσουν την απαραίτητη δεξιοτεχνία, να μελετήσουν και να κατανοήσουν το συγκεκριμένο στυλ υπό τη σωστή καθοδήγηση (Kallimoroulou, 2009, σελ. 182). Έτσι εξηγείται το κύρος που απέδιδαν

οι Έλληνες μουσικοί σε όσους είχαν πραγματοποιήσει ταξίδια στην Τουρκία με στόχο τη μουσική κατάρτιση. Στην Κωνσταντινούπολη, λοιπόν, η Σοφία μαθήτευσε δίπλα στους Ahmet Meter¹⁶, σπουδαίο κανονίστα και δεξιοτέχνη του οργάνου, Ömer Erdoğdular, εκτελεστή του νέου, και τον ουτίστα Necati Çelik¹⁷ από τους οποίους αποκόμισε σημαντική γνώση για το όργανο αλλά και τη μουσική αυτή γενικότερα (Kallimoroulou, 2009, σελ. 183).

Τα πρώτα της ακούσματα στην «παραδοσιακή μουσική» προέρχονται από τους μουσικούς της δεκαετίας του 1990 – οι οποίοι μάλιστα την ενέπνευσαν – και κυρίως από το Ross Daly και το συγκρότημα *Δυνάμεις του Αιγαίου*» (Kallimoroulou, 2009, σελ. 189). Η Σοφία αποτελεί σπουδαίο εκπρόσωπο της «παραδοσιακής» μουσικής. Κυρίως παίζει μουσική σε παραστάσεις και συναυλίες. Παραδίδει, όμως, μαθήματα και σεμινάρια. Η ίδια υποστηρίζει πως αυτό που χαρακτηρίζει τους μουσικούς της «πιάτσας» της γενιάς της είναι ότι μπορούν να παίζουν πολλά διαφορετικά ήδη και σε πολλά διαφορετικά πλαίσια. Υποστηρίζει πως με το κανονάκι μπορεί να παίζει οτιδήποτε σε οποιοδήποτε στυλ κι αν αυτό ανήκει (Kallimoroulou, 2009, σελ. 191). Η Σοφία δε θεωρεί ότι ανήκει κάπου συγκεκριμένα. Απλά επιλέγει να παίζει αυτό που της αρέσει. Έχει ανάγκη να εμπλέκεται και να ασχολείται με πιο «δημιουργικές» και «πρωτότυπες» δραστηριότητες. Στο πλαίσιο αυτό πολλές φορές επιλέγει την εκτέλεση του οργάνου αυτού με ένα «μη-παραδοσιακό» τρόπο. Στο παρελθόν, μάλιστα, είχε δηλώσει πως θα ήθελε να ασχοληθεί και με τη λάτιν τζαζ μουσική και το φλαμένκο. Μάλιστα, έχει εντάξει ρυθμικά σχήματα λάτιν τζαζ μουσικής στους αυτοσχεδιασμούς της (Kallimoroulou, 2009, σελ. 192). Βέβαια, η Σοφία έχει υποστηρίξει πως το να ασχολείται με τόσα πολλά διαφορετικά ήδη μουσικής ενέχει τον κίνδυνο να χαθεί κάπως ο προσανατολισμός αλλά και να μη δίνεται η απαιτούμενη προσοχή στο καθένα, ωστόσο δε θεωρεί πως πρέπει να αφιερώσει τη ζωή της και τη μελέτη της σε ένα μόνο είδος (Kallimoroulou, 2009, σελ. 193). Το ίδιο πράγμα πιστεύει μέχρι και σήμερα καθώς λέει χαρακτηριστικά πως «Ίσως το πιο σωστό να είναι να ταχθείς σε ένα πράγμα [...] αλλά τι είναι σωστό και τι είναι λάθος στην τέχνη δεν ξέρω». Έτσι μου δημιουργήθηκε η απορία γιατί η ίδια δεν επιλέγει μονάχα ένα είδος.

¹⁶ <https://www.youtube.com/channel/UCpQCWswHU4dyHyx4YO6yJFw/playlists>

¹⁷ <http://www.necaticeelik.com.tr/en/biyografi/>

Δεν το ξέρω αυτό. Νομίζω ότι μου αρέσουν πάρα πολλά πράγματα. Μ' αρέσει να ταξιδεύω, να βρίσκομαι με ανθρώπους διαφορετικούς, να επικοινωνώ, να μαθαίνω καινούρια πράγματα αλλά δε σημαίνει ότι αυτό που κάνω είναι το σωστό. Ακόμη δε νομίζω ότι είμαι σε θέση να απαντήσω σε αυτό.

Βλέπουμε, λοιπόν, πως η Σοφία δεν είναι ταγμένη στην οθωμανική μουσική όμως διατηρεί ισχυρούς δεσμούς με το είδος. Είναι φανερό πως η σχέση της Σοφίας με την οθωμανική μουσική βασίζεται κατ' αρχάς σε επίπεδο σπουδών καθώς αφιέρωσε πολύ χρόνο και ενέργεια στη σπουδή της μουσικής αυτής με στόχο μάλιστα να εκπαιδευτεί όσο καλύτερα γίνεται πάνω σε αυτήν. Οι σπουδές αυτές ασφαλώς, όπως αναφέρει η ίδια, είναι σημαντικό εργαλείο για τη διδασκαλία του οργάνου στους μαθητές της. Στην πορεία της συζήτησής μας η Σοφία μού κάνει ακόμα πιο σαφή τη σημασία της οθωμανικής μουσικής στη ζωή της παρά το γεγονός ότι η μουσική αυτή καθ' αυτή δεν τη συγκινεί και δεν της προξενεί ιδιαίτερο ενδιαφέρον όπως άλλες μουσικές. Προσδιορίζει ένα διαφορετικό επίπεδο σχέσης με την οθωμανική μουσική που μέχρι πρότινος δεν είχα αντιληφθεί από την κουβέντα μας. Όπως και στην περίπτωση του Αλέξανδρου έτσι και για τη Σοφία η οθωμανική μουσική, λοιπόν, αποτελεί το μέσο για εξέλιξη και την κινητήρια δύναμη για δημιουργία. Θεωρεί πως η επιστροφή στην οθωμανική μουσική ξανά και ξανά της προσφέρει νέο υλικό προκειμένου να δημιουργήσει εκ νέου σε εντελώς διαφορετικά είδη.

Πάντα για να ξεκινήσεις κάτι καινούριο πάλι καταλήγεις στη βάση σου. Υπάρχουν περίοδοι που έχω ανάγκη να μελετήσω μόνο αυτό. Αυτά τα όργανα είτε το θέλουμε είτε δεν το θέλουμε έχουν φτιαχτεί γι' αυτό το πράγμα (οθωμανική μουσική). Εκεί είναι όλη η σοφία, εκεί είναι ο κώδικας ας πούμε. Πολλά πράγματα μπορείς να κάνεις. Για να τα κάνω καλά όμως πρέπει να ξέρω πολύ καλά αυτά που κάνει το όργανό μου και πολύ καλά αυτό το διαφορετικό που θέλω να προσεγγίσω για να μπορώ να κάνω μία σύνθεση. [...] Το ρεπερτόριο (της οθωμανικής μουσικής) ως ρεπερτόριο είναι η βάση σου.

Ρωτώντας την αν επιλέγει να παίξει οθωμανική μουσική σε παραστάσεις κι αν ανήκει σε κάποιο μουσικό σχήμα που να παίξει οθωμανική μουσική μου απαντά: «Όχι πολύ συχνά πια. Γιατί δεν είμαι πολύ πιστή σε αυτό το πράγμα. Θα παίξω και

ξέρω να το κάνω όταν θα χρειαστεί αλλά υπάρχουν άνθρωποι που το κάνουν καλύτερα επειδή είναι εκεί». Όπως υποστηρίζει πλέον, λόγω άλλων πραγμάτων που επιλέγει να κάνει, δεν παραδίδει πολλά μαθήματα των οποίων η ύλη και η σπουδή βασίζεται στη μουσική αυτή επομένως έχει διακοπεί αυτός ο δεσμός που δημιουργούσαν τα μαθήματα μεταξύ εκείνης και της οθωμανικής μουσικής. Μου τονίζει, όμως, συνεχώς ότι επιστρέφει στη μουσική αυτή από όπου αντλεί υλικό μελέτης. «Για δική μου, προσωπική μελέτη. Είναι η βάση μου».

Ένας τόπος όπου η δραστηριότητα της Σοφίας σχετίζεται σε μεγάλο βαθμό με την οθωμανική μουσική είναι «Μουσικές Αυλές¹⁸» που πραγματοποιούνται στην Ικαρία. Στις Μουσικές Αυλές η Σοφία έχει το ρόλο του δασκάλου και του υπευθύνου του μουσικού συνόλου *Ορχήστρα Ανατολικής Μουσικής*. Η ορχήστρα αποτελείται από ποικιλία οργάνων συμπεριλαμβάνοντας κανονάκι, ούτι, νεί, μπάσο και κιθάρα. Το ρεπερτόριο τους εκεί μαζί με κομμάτια από τη ρεμπέτικη παράδοση και την ευρεία «παραδοσιακή» μουσική συμπεριλαμβάνει και κομμάτια οθωμανικής μουσικής. Έτσι, οι μελωδίες αυτές αναμορφώνονται και προσαρμόζονται στα συγκεκριμένα όργανα χωρίς όμως να χάνουν τη βασική τους μορφή. Μέσω των κομματιών αυτών οι μαθητές διδάσκονται τα μακάμια και τις φόρμες (*rezren*¹⁹, *semai* κ.α.) της μουσικής αυτής. Στα μακάμια μάλιστα δίνεται ιδιαίτερη βάση καθώς η μουσική που παίζουν βασίζεται σε αυτά. Ακόμα και στην περίπτωση των ρεμπέτικων κομματιών επιλέγονται κομμάτια από τις πρώτες εκείνες περιόδους που έπαιζαν ακόμη πιο ασυγκέραστα.

Η τροπικότητα που προέρχεται από την οθωμανική μουσική είναι παρούσα και στις υπόλοιπες μουσικές εκφάνσεις της ζωής της. Ακόμα κι όταν δεν παίζει με σχήματα οθωμανικής ή έστω ανατολικής μουσικής στοιχεία της μουσικής αυτής είναι ευδιάκριτα. Για παράδειγμα στο ντουέτο²⁰ της με το Βασίλη Κετεντζόγλου, κανονάκι με κιθάρα, στοιχεία των μακάμ έχουν θέση στη μουσική τους είτε κατά τη διάρκεια των αυτοσχεδιασμών είτε όταν ο Βασίλης παίζει άταστη κιθάρα οπότε δεν υπάρχει ο περιορισμός του συγκερασμού. Οι αυτοσχεδιασμοί της περιλαμβάνουν πολλές φορές στοιχεία των μακάμ και μικροδιαστήματα τα οποία αποβάλλει, όμως, όταν ξεκινάει

¹⁸ Οι *Μουσικές Αυλές* είναι ένα μουσικό σεμινάριο που πραγματοποιείται τα τελευταία οκτώ χρόνια κάθε καλοκαίρι στις Ράχες της Ικαρίας. Η διοργάνωση του σεμιναρίου γίνεται από την Κίνηση Πολιτών Ραχών Ικαρίας. Κεντρικό άξονα του σεμιναρίου αποτελεί η ανατολική μουσική παράδοση.

¹⁹ «Το *rezren* είναι οργανική σύνθεση εισαγωγικού χαρακτήρα. [...] Αποτελείται από τέσσερα βασικά μέρη (*hane*) μεταξύ των οποίων παρεμβάλλεται μία επωδός (*teslim*) η οποία καταλήγει πάντα στο ομώνυμο *makam* της σύνθεσης» (Πούλος, 2015).

²⁰ <https://www.youtube.com/channel/UCVk8k2Rh9Q3khy3JjM6Qxmw>

το εκάστοτε κομμάτι στην περίπτωση που ο Βασίλης δεν παίζει με άταστη κιθάρα. Όταν παίζει με τους Lost Bodies και επιλέγει να εισάγει στοιχεία τροπικότητας, πολύ στοχευμένα χρησιμοποιεί τους τρόπους και τα μακάμ πολύ παράταιρα προκειμένου να είναι ευδιάκριτη αυτή η αντίθεση των ειδών και να δημιουργηθεί κάποια έντονη αίσθηση.

Η Σοφία πιστεύει ότι είναι δυνατόν Έλληνες μουσικοί να είναι φορείς της οθωμανικής μουσικής παράδοσης. «Ο καθένας μπορεί να είναι (φορέας)». Για να επιτευχθεί αυτό, ωστόσο, απαιτείται σημαντική και συγκεκριμένη δουλειά. «Πρέπει να αποκτήσεις ακούσματα, πρέπει να παίζεις ρεπερτόριο. Όταν τα κάνεις όλα αυτά μπορείς να γράψεις μουσική πάνω σε αυτό το είδος». Τονίζει ιδιαίτερα τη σημασία του να ζήσει κανείς στο περιβάλλον που αναπτύχθηκε και εξελίσσεται η οθωμανική μουσική αλλά και του να μάθει και τη γλώσσα «γιατί όταν μαθαίνεις μια γλώσσα καταλαβαίνεις και τη μουσική καλύτερα του τόπου στον οποίο βρίσκεσαι». Κι εκείνη, λοιπόν, δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στη βιωμένη εμπειρία. Βέβαια, υποστηρίζει πως στις μέρες μας μπορεί κάποιος να είναι φορέας της μουσικής αυτής και χωρίς να έχει ταξιδέψει κι αυτό γιατί πλέον υπάρχουν οι απαραίτητα καταρτισμένοι δάσκαλοι αλλά και το διαδίκτυο.

Αναζητώντας τον ήχο και προσπαθώντας να δημιουργήσει τη δική της μουσική γλώσσα η Σοφία έχει αφιερώσει μεγάλο μέρος της μουσικής της δραστηριότητας στη σύνθεση. Ακόμη και η συνθετική της δραστηριότητα παρουσιάζει σπουδαία ποικιλία. Σαν μια γενική αρχή στις συνθέσεις της αναφέρει χαρακτηριστικά: «Εμένα μ' αρέσει βεβαίως να αλλάζω και στη δομή πράγματα, να φτιάχνω δικές μου δομές». Αναφερόμενη στη δισκογραφική δουλειά που θα κυκλοφορήσει αυτόν τον καιρό και που ηχογραφήθηκε το 2015 μού εξηγεί πως η επιρροή από την οθωμανική μουσική είναι πολύ σημαντική. Παρ' όλο που κι εκεί η δομή είναι παραλλαγμένη από την αντίστοιχη στην οθωμανική μουσική, οι συνθέσεις αυτές βασίζονται στα μακάμ. Αυτό συνέβη καθώς τότε που έγραφε τα κομμάτια, το 2015, η Σοφία ασχολούταν πολύ περισσότερο με αυτή τη μουσική επομένως οι η επιρροή που της άσκησε η μουσική αυτή είναι αναμενόμενη. Ωστόσο, την ίδια περίοδο είχε ξεκινήσει και το ντουέτο με το Βασίλη Κετεντζόγλου με τον οποίο έπαιζαν δικές τους συνθέσεις οι οποίες είχαν όμως πολύ μικρότερη συνάφεια με την οθωμανική μουσική. Γενικότερα η Σοφία ασχολείται με πολλά διαφορετικά είδη μουσικής, από κλασική μουσική μέχρι ρεμπέτικο τραγούδι κι από πανκ μέχρι οθωμανική μουσική και επομένως οι συνθέσεις της πιθανώς να έχουν επιρροές από όλα αυτά τα είδη μουσικής. Το μόνο με

το οποίο δεν την ενδιαφέρει πλέον να ασχοληθεί είναι το λεγόμενο «έντεχνο» τραγούδι και συγκεκριμένα το σύγχρονο ελληνικό έντεχνο τραγούδι. Από τις δικές της συνθέσεις μπορεί να συμπεριληφθεί στην κατηγορία «έντεχνο» μόνο μία πολύ παλιά σύνθεση η οποία είναι μια μελοποίηση στο «Μονόγραμμα²¹» του Οδυσσέα Ελύτη. Αλλά ακόμα και σε αυτήν την περίπτωση η Σοφία επιδιώκει μια πιο καινοτόμα σύνθεση χρησιμοποιώντας μη αναμενόμενες για το είδος τεχνικές πάνω στο κανονάκι.

Σημαντική προϋπόθεση για να ακούσει και να γράψει μουσική είναι η συγκίνηση που της προκαλεί ο στίχος. Προκειμένου να γράψει τον «Γκρεμιστή²²» του Κωστή Παλαμά έδωσε πολύ σημαντική βάση στο στίχο.

Είχα πάθει εμμονή με το στίχο. Είναι αυτό που διαβάζεις ξανά και ξανά και ξανά το ποίημα και περιμένεις το ίδιο το ποίημα να σου πει τη μουσική. Που δεν έχεις την αλαζονεία ότι εγώ θα σας πω τώρα. Γιατί ο ποιητής ο ίδιος σου έχει δώσει αυτό που θέλει. [...] Είναι πάρα πολύ δύσκολο αυτό.

Είναι πολύ εντυπωσιακός ο τρόπος με τον οποίο η Σοφία αντιμετωπίζει γενικότερα την τέχνη της μουσικής και τη μουσική επιτέλεση.

Λειτουργώ σαν ηθοποιός κάποιες φορές, Δηλαδή κάθε συναυλία είναι ένας ρόλος [...]. Είναι κάτι τόσο άλλο, κάτι τόσο υποκειμενικό που πρέπει σε αυτό που πρέπει να πω να είμαι πολύ συγκεκριμένη έτσι ώστε εσύ που έχεις άλλα ερεθίσματα και αλλιώς καταλαβαίνεις τα πράγματα να σε πάω όσο το δυνατόν πιο κοντά σε αυτό που θέλω εγώ. Για μένα η μουσική είναι σα γλώσσα. Πρέπει να αρθρώνω φράσεις όταν παίζω. Πρέπει να μιλάω. Θέλω να καταλάβεις αυτό που έχω να πω. Είναι ένας ρόλος. Όταν παίζεις ένα τραγούδι πρέπει να καταλάβεις το στίχο για να το παίζεις. Ακόμα κι όταν παίζεις το τραγούδι χωρίς να υπάρχουν σίχοι. Εγώ εκείνη την ώρα πρέπει να γίνω τραγουδιστής. Όταν παίζω με τραγουδιστές πρέπει να του κοιτάω στο στόμα. Πρέπει να αναπνέεις μαζί με τον άλλο. [...] Αυτό προσπαθώ να κάνω και στην ορχήστρα (Ορχήστρα Ανατολικής Μουσικής). Η αναπνοή είναι πολύ σημαντικό πράγμα. Και στο παίξιμο. Είναι ο ρυθμός. [...]

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=9nIjPhLC900>

²² <https://www.youtube.com/watch?v=PGrLLKxIImY>

Μπορείς να παίζεις απλά τις νότες και να είσαι σωστή. Αλλά τι είναι αυτό που δίνει ζωή σε αυτό το πράγμα, που μπορεί να το παίζουν ένα εκατομμύριο άνθρωποι, και να γίνει ζωντανό; Πώς μπορώ να το ζωντανέψω εγώ; Η μουσική είναι μια γλώσσα που πρέπει να την μιλήσεις.

Η Σοφία μού εξηγεί πως υπάρχουν πάρα πολύ καλοί μουσικοί, στην Τουρκία για παράδειγμα, που παίζουν οθωμανική μουσική και μάλιστα είναι αρτιότατοι κατά την εκτέλεση του ρεπερτορίου. Ωστόσο «είναι πολύ λίγοι οι μουσικοί που καταλαβαίνεις τι λένε». Μπορεί να είναι σπουδαίοι δεξιότητες ωστόσο είναι «επίπεδοι». Από την άλλη πλευρά ξεχωρίζουν οι μουσικοί οι οποίοι έχουν δουλέψει λίγο περισσότερο και πολύ συγκεκριμένα προκειμένου να «μιλήσουν αυτή τη γλώσσα» και να προσεγγίσουν στο μεγαλύτερο βαθμό την εκάστοτε μουσική.

Στο σημείο αυτό ρωτάω τη Σοφία αν υπάρχουν Έλληνες μουσικοί ερμηνευτές της οθωμανικής κλασικής μουσικής που να φτάσουν στον παραπάνω επιθυμητό βαθμό κατά την εκτέλεση αυτής της μουσικής η οποία δεν αποτελεί δική τους γλώσσα, επομένως είναι πιο δύσκολο για εκείνους να το επιτύχουν.

Νομίζω ότι οι καλοί μουσικοί το κάνουν. Δεν ξέρω αν γίνεται συνειδητά ή ασυνείδητα. Αυτό είναι και μία δική μου εμμονή τώρα, έτσι; Το να κάθεται και να παίζεις μία φράση πάρα πολλή ώρα προκειμένου να σου βγει όπως το 'χεις στο μυαλό σου. Γιατί πιστεύω ότι ο ήχος και ο ρυθμός είναι τα πιο σημαντικά πράγματα.

Κάτι που την βοήθησε και ενδεχομένως να την οδήγησε να αναζητά τον ήχο της και να επικεντρώνεται με πάθος και επιμονή σε αυτόν είναι οι σπουδές της στην κλασική μουσική. «Για τον ήχο ευγνωμονώ την κλασική μου παιδεία. Γιατί οι κλασικοί μουσικοί δίνουν αρκετή έμφαση στον ήχο.» Δηλώνει τυχερή καθώς οι καθηγητές που έτυχε να έχει την καθοδήγησαν έτσι ώστε να μη μείνει προσκολλημένη στην παρτιτούρα αλλά να είναι πιο απελευθερωμένη, πράγμα που δεν είναι αυτονόητο στην κλασική μουσική εκπαίδευση.

Νομίζω ο συνδυασμός κλασικής και δημοτικής μουσικής είναι ιδανικός, αν τα 'χεις κάνει και τα δύο και πάρεις τα καλύτερα στοιχεία από το ένα κι από το άλλο, δηλαδή από την κλασική μουσική να πάρεις την πειθαρχία και τον

τρόπο μελέτης, την αντίληψη του ήχου και μετά από τη δημοτική μουσική να πάρεις την ελευθερία, το ρυθμό. Όσους καλούς μουσικούς ξέρω έχουν την αίσθηση του ρυθμού. Στη δημοτική μουσική το ιδίωμα έχει να κάνει με το ρυθμό κατ' εξοχήν. Αυτό είναι το βασικό. Να μάθεις το χορό. Όλες οι μουσικές έτσι είναι.

Καθώς τους δύο από τους συνομιλητές μου τους χαρακτηρίζει η ακαδημαϊκή καριέρα μου δημιουργήθηκε η απορία αν και σε τι βαθμό το επιστημονικό και ερευνητικό υπόβαθρό τους επηρέασε τη μουσική τους δημιουργία. Τον Αλέξανδρο και το Νίκο εκτός από τη σπουδαία καλλιτεχνική δραστηριότητα που τους χαρακτηρίζει, σημειώνοντας σημαντική παρουσία στο χώρο της μουσικής σύνθεσης αλλά και της μουσικής εκτέλεσης και αφήνοντας έντονα το προσωπικό τους στίγμα, τους χαρακτηρίζει και η ακαδημαϊκή δραστηριότητα. Φοιτώντας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΕΚΠΑ ο Αλέξανδρος γοητεύεται από τον τομέα της Εθνομουσικολογίας και Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας κι από την καινούρια αυτή πραγματικότητα που του αποκαλύπτει ο κλάδος αυτός με φορείς καθηγητές που αποτελούσαν έμπνευση για τους φοιτητές τους. Μέσα από αυτόν τον κλάδο ο Αλέξανδρος απαλλάχθηκε από τα στεγανά που είχαν παγιωθεί μέσα του από τη σχολική και την ωδειακή του εκπαίδευση στο πλαίσιο των οποίων η μάθηση είχε συντηρητικό χαρακτήρα. «Εμένα η Ανθρωπολογία της Μουσικής με άλλαξε και σαν μουσικό. Και μόνο το ότι παύεις να βλέπεις κάποιες μουσικές ως υποδεέστερες ή κάποιες μουσικές ως καλύτερες. [...] Η Εθνομουσικολογία εμένα με βοήθησε να γίνω πολύ καλύτερος μουσικός». Πέρα από τον τομέα της Εθνομουσικολογίας υπήρξαν και κάποια άλλα μαθήματα από το πρόγραμμα σπουδών που έπαιξαν σημαντικό ρόλο και που τον επηρέασαν καθοριστικά σα «δημιουργό, σα συνθέτη, σαν ενορχηστρωτή». Ενδεικτικά αναφέρεται το μάθημα «Μουσική του 20^{ου} αιώνα» μέσα από το οποίο γνώρισε συνθέτες όπως τον Debussy και τον Bartok που όπως υποστηρίζει το έργο τους ήταν «αποκάλυψη» για εκείνον. Το μάθημα της Αρμονίας, επίσης, με τον τρόπο που γινόταν επηρέασε τη σκέψη του. Τέλος, το πανεπιστήμιο αποτέλεσε σταθμό για τη μουσική του καριέρα καθώς μέσα στο χώρο αυτό γνώρισε και συνεργάστηκε με καταρτισμένους και ενδιαφέροντες μουσικούς. Η μεγάλη αυτή γοητεία που του προκάλεσε ο κλάδος της Εθνομουσικολογίας τον οδήγησαν στην πορεία να ολοκληρώσει τις μεταπτυχιακές του σπουδές και στη συνέχεια τη διδακτορική του διατριβή. Οι έρευνες που πραγματοποίησε, μάλιστα, έγιναν πάνω

στα μουσικά σχολεία των οποίων ο ίδιος θεωρεί πως αποτελεί μέρος τους καθώς υποστηρίζει κιόλας πως ανήκει στη γενιά των μουσικών σχολείων, πράγμα που θα αναλυθεί παρακάτω. Έκανε δηλαδή έρευνα πάνω σε ένα αντικείμενο οικείο του. Ο ίδιος παραδέχεται πως η ακαδημαϊκή του κατάρτιση κερδίζει το σεβασμό των υπόλοιπων μουσικών ωστόσο αναγνωρίζει πως οι μεταπτυχιακές του σπουδές δεν τον καθιστούν καλύτερο μουσικό συγκριτικά με καταρτισμένους δεξιότεχνες μουσικών οργάνων.

Στη μουσική το μεταπτυχιακό και το διδακτορικό δε με βοήθησε. Σε αυτό που με βοήθησαν οι σπουδές σε μεταπτυχιακό επίπεδο είναι ότι έμαθα να διαχειρίζομαι πάρα πολύ καλύτερα το χρόνο μου και με βοήθησαν πάρα πολύ στην αυτοπεποίθησή μου.

Η συζήτηση με το Νίκο δεν επικεντρώθηκε ιδιαίτερα στο κομμάτι της πανεπιστημιακής του εκπαίδευσης πέρα από τη βιογραφική παρουσίαση των σπουδών του. Ωστόσο, καθ' όλη τη διάρκεια της συζήτησής μας το επιστημονικό υπόβαθρό του ήταν εμφανές. Ο λόγος του ήταν εμπειριστατωμένος και επιστημονικά στηριγμένος και ανέλυε μουσικολογικά και εθνομουσικολογικά τις απόψεις και τις επιλογές του. Ο Νίκος, επίσης, έχει ερευνήσει τις μουσικές και τα μουσικά φαινόμενα της μουσικής που επιλέγει να ερμηνεύσει με συνέπεια το τελικό ηχητικό αποτέλεσμα να είναι μουσικολογικά βασισμένο σε μουσικά τεκμήρια που του έχουν παραδοθεί.

Η Σοφία παραδέχτηκε πως το κομμάτι της επιστημονικής έρευνας δεν την απασχόλησε ποτέ: «Εμένα κάτι με συγκινεί και το ψάχνω από κει. Μπορεί να πηγαίνω πίσω-μπροστά-πίσω, καλύπτω ανάγκες και κενά μέσω των πραγμάτων που αισθάνομαι ότι μου δημιουργούν μια έκσταση». Κυρίως η αναζήτησή της σχετίζεται με το πρακτικό κομμάτι κι όχι τόσο με εθνομουσικολογικούς παράγοντες. Ωστόσο, πολλές φορές προκύπτει η ανάγκη μιας τέτοιας έρευνας προκειμένου να προσεγγίσει και να πραγματοποιήσει μια επιτυχή εκτέλεση. Ως παράδειγμα ανέφερε τη μουσική που κλήθηκε να συνθέσει για ένα ντοκιμαντέρ στο οποίο έπρεπε με τη μουσική της να σκιαγραφήσει το μουσικό πορτρέτο της Ουγγαρίας της συγκεκριμένης εποχής. «Έπρεπε αυτό που θα ακουστεί από εμένα να ταιριάζει σε κάτι εντελώς άσχετο από αυτό που κάνει το κανονάκι». Ήταν λοιπόν αναγκαία η ιστορική και εθνομουσικολογική έρευνα προκειμένου να μελετήσει τους ντόπιους συνθέτες της εποχής. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και σε άλλες περιπτώσεις και δουλειές που

καλείται να φέρει σε πέρας. Η έρευνα στην περίπτωση της Σοφίας, λοιπόν, είναι ζητούμενο και πολλές φορές απαίτηση της εκτέλεσης κι όχι κομμάτι άσχετο με τη μουσική της επιτέλεση.

Κεφάλαιο 4: Συνέχειες και ασυνέχειες με το μουσικό παρελθόν

Το οθωμανικό παρελθόν ως παράδοση και ως πηγή καινοτομίας και διαφοροποίησης

Βλέποντας την ενασχόληση των συνομιλητών μου με την οθωμανική κλασική μουσική, άλλων σε μεγαλύτερο κι άλλων σε μικρότερο βαθμό μου δημιουργήθηκε το ενδιαφέρον να εξετάσω το ρόλο που έχει παίξει η πρωθύστερη δράση των Ελλήνων σε αυτή τη μουσική. Αναφέρομαι αφενός στο σπουδαίο έργο των Ρωμιών συνθετών της Πόλης στο πλαίσιο της οθωμανικής αυλής κατά την Οθωμανική Αυτοκρατορία κι αφετέρου στην αναβίωση του έργου αυτού στον ελλαδικό χώρο κατά τη δεκαετία του 1980. Για την ακρίβεια με απασχόλησε το ερώτημα αν οι μουσικοί αυτοί αισθάνονταν κάποιο καθήκον να συνεχίσουν την ιστορική παρουσία των Ρωμιών στο μουσικό αυτό είδος και το έργο των μουσικών αυτών αλλά και να διατηρήσουν την αναβίωση έγινε μεταξύ άλλων και από δασκάλους τους τη δεκαετία του '80.

Η θέση του Αλέξανδρου στο ερώτημα αυτό ήταν σαφής καθώς δήλωσε πως δεν υπάρχει αίσθηση καθήκοντος συνέχισης αυτού του είδους αλλά αίσθηση «καθήκοντος αποφυγής». Βέβαια, κάποιες φορές ο ίδιος συνθέτει κάποιες οθωμανικές φόρμες όπως για παράδειγμα κάποιο «semaî», ωστόσο αυτό γίνεται για λόγους ακαδημαϊκούς και όταν θέλει να γράψει κάτι καινούριο. Επίσης, κάποιες φορές μπορεί να συνθέσει κάποιες «χαλκ» φόρμες «που είναι πιο εύκολες» στη δομή τους «αλλά υπακούοντας στους κανόνες της οθωμανικής (μουσικής) σε σχέση με τα διαστήματα που είναι λίγο πιο αυστηρή». Καταλήγοντας και συνοψίζοντας τη γενικότερη στάση του απέναντι στην οθωμανική κλασική μουσική αλλά και την προσωπική διαχείριση αυτού του μουσικού είδους αναφέρει με απόλυτη ειλικρίνεια τα εξής:

Αν δεν υπήρχανε οι Ρολίς εγώ δε θα έγραφα καθόλου τέτοια μουσική. Όμως επανέρχομαι, σου λέω, στα τραγούδια και γιατί ιδέες πάρα πολύ ωραίες σου δίνουνε – είναι πολύ πιο πλούσιο το υλικό από το ρεπερτόριο το δημόδες, το ελληνικό – κι έχει και σπουδαίους εκτελεστές. Σπουδαίους.

Και ο Νίκος μού ξεκαθάρισε με απόλυτη σαφήνεια πως τα κίνητρα για να ασχοληθεί με αυτή τη μουσική δεν είχαν καμία σχέση με την παρουσία και τη μουσική δραστηριότητα των Ρωμιών τους προηγούμενους αιώνες αλλά ούτε και με την αναβίωση της δεκαετίας του '80. Με άλλα λόγια, δεν αισθανόταν ότι είχε κάποιο χρέος να συνεχίσει και να διασώσει κάποιο έργο των προγόνων ή των δασκάλων του. Μάλιστα, υποστηρίζει και ο ίδιος πως το έργο που παρέδωσαν οι Ρωμιοί συνθέτες εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο της οθωμανικής μουσικής της εποχής και δεν αποτελεί ξεχωριστό κομμάτι από αυτήν. Οι Ρωμιοί συνέθεταν, έπαιζαν, δίδασκαν και διδάσκονταν στο ευρύτερο δίκτυο της οθωμανικής μουσικής αλληλοεπιδρώντας στην καθημερινότητά τους με τις υπόλοιπες εθνοτικές ομάδες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Εκφράζει έντονα τη διαφωνία του με τη χρήση από πολλούς της ιστορικής παρουσίας των Ρωμιών στα οθωμανικά μουσικά δρώμενα προκειμένου να δημιουργηθούν εντυπώσεις περί ελληνικότητας της οθωμανικής μουσικής.

Όλο αυτό δίνει κάτι πολύ πολύπλευρο και πολυπαραγωγικό για να υπεραπλουστευτεί κατ' αυτόν τον τρόπο και ιδίως να επενδυθεί με ιδεολογικό περιεχόμενο πράγμα με το οποίο ήμουν και είμαι εντελώς αντίθετος εξ αρχής, όχι μονάχα με αυτό το ιδεολογικό σχήμα αλλά με οποιαδήποτε ιδεολογική επένδυση της μουσικής. Νομίζω ότι ο σκοπός της μουσικής είναι να μας απελευθερώνει από ιδεολογικά σχήματα, ταμπού και γενικότερες δυσκολίες νοητικές και ψυχολογικές και όχι να μας φορτώνει επιπλέον. [...] Μεγάλο μέρος του ρεπερτορίου που παίζουμε δεν είναι ενεργό σήμερα. Έχουμε βρει παλιές ηχογραφήσεις και καταγραφές και παίζουμε αυτό το ρεπερτόριο. Θα ήταν δηλαδή άτοπο να πιστεύω ότι σώζω κάτι το οποίο δε μου έχει παραδοθεί εμένα προσωπικά. Απλά βλέπω σ' αυτό το υλικό πολύ σπουδαίες αφορμές έκφρασης και δημιουργίας. Αυτό κρατάω.

Στο σημείο αυτό, λοιπόν, θα πρέπει να αναθεωρηθεί η άποψη που διατύπωσα παραπάνω και σύμφωνα με την οποία ο Νίκος Ανδρικός θα μπορούσε να είναι ένας σύγχρονος Ρωμιός συνθέτης. Μπορεί το μουσικό προφίλ του και η μουσική του δραστηριότητα να συγκλίνουν με αυτήν την άποψη, ωστόσο η δική του προσέγγιση σχετικά με το συγκεκριμένο ζήτημα είναι διαφορετική. Ο ίδιος δεν είχε ποτέ ως σκοπό να γίνει ένας «Ρωμιός συνθέτης» και να συνεχίσει το έργο των μουσικών

αυτών και, μάλιστα, θεωρεί πως οι Ρωμιοί συνθέτες είχαν παρουσία στη μουσική αυτή χωρίς να ξεχωρίζουν από τους υπόλοιπους δημιουργούς. Ίσως, βέβαια, και η στάση του αυτή να αποτελεί κοινό στοιχείο με του Ρωμιούς συνθέτες καθώς κι εκείνοι όταν ασχολήθηκαν με την οθωμανική μουσική δεν είχαν ως κίνητρο να ξεχωρίσουν και να διαπρέψουν μέσα στο περιβάλλον της μουσικής αυτής ούτε να προβάλλουν την ελληνική ταυτότητα ως κάτι ξεχωριστό πάνω σε αυτήν τη μουσική. Η ενασχόλησή τους με τη μουσική αυτή ήταν πηγαία ανάγκη να συμμετέχουν και να δημιουργήσουν στα μουσικά δρώμενα της εποχής.

Σύμφωνη και με τους άλλους δύο συνομιλητές μου ήταν και η Σοφία η οποία στην ερώτηση αν έχει κάποια αίσθηση καθήκοντος να συνεχίσει το έργο των δασκάλων της και να παραδώσει κάτι αντίστοιχο στις επόμενες γενιές απαντά λιτά και κατηγορηματικά. «Όχι δεν έχω τέτοιες ανάγκες. Δε με ενδιαφέρει να αφήσω τίποτα. Δε με ενδιαφέρει καθόλου αυτό». Άλλωστε ήδη από την αρχή της συζήτησης η Σοφία έχει ξεκαθαρίσει ότι ασχολήθηκε με τη συγκεκριμένη μουσική παράδοση, την οθωμανική, προκειμένου να καταξιωθεί δεξιοτεχνικά και ερμηνευτικά στο κανονάκι κι όχι λόγω κάποιας προτίμησης στο συγκεκριμένο είδος.

Σε συνέχεια του προηγούμενου ερωτήματος ρώτησα τους συνομιλητές μου αν υπάρχει ενδιαφέρον για το συνθετικό υλικό που άφησαν οι Ρωμιοί συνθέτες και αν υπάρχει ποια ήταν τα κίνητρα ενασχόλησης με το ρεπερτόριο αυτό. Σε συμφωνία με όσα ανέφεραν παραπάνω και οι τρεις υποστήριζαν πως δεν αισθάνονται κάποια ηθική υποχρέωση να κρατήσουν ζωντανό το έργο των Ρωμιών αναπαράγοντάς το στις σύγχρονες μουσικές σκηνές. Μου εξήγησαν πως οι συνθέτες αυτοί, ανεξάρτητα από την καταγωγή τους συνέθεσαν πάνω σε ένα συγκεκριμένο είδος μουσικής και με βάση τους κανόνες και τις επιταγές της μουσικής αυτής. Το γεγονός ότι ήταν μουσικά δραστήριοι την περίοδο εκείνη και στο πλαίσιο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας δε σημαίνει ότι δημιούργησαν μια δική τους διαφορετική παράδοση έτσι ώστε να υπάρχει λόγος να μιλάμε για διαφορετικές καταγωγές, αλλά τα έργα τους εντάσσονταν στο ευρύτερο ρεπερτόριο της οθωμανικής κλασικής μουσικής.

«Δε μας ενδιαφέρει η καταγωγή του συνθέτη γιατί αυτό που μένει στο τέλος είναι κάτι κοινό. [...] Δε νομίζω ότι διαφέρουν του Ζαχαρία του Χανεντέ οι συνθέσεις με ενός Τούρκου επώνυμου συνθέτη» είπε χαρακτηριστικά ο Αλέξανδρος. Συνεχίζοντας μου τονίζει πως όλο αυτό είναι ένα δικό μας (των Ελλήνων) κατασκεύασμα που μας εξυπηρετεί και μας βοηθάει να εξηγήσουμε και να δικαιολογήσουμε το ενδιαφέρον και την ενασχόλησή μας με αυτή τη μουσική. «Το ότι είναι Ρωμιός συνθέτης δε

σημαίνει ότι η μουσική του έχει ελληνικά χαρακτηριστικά. Τα κομμάτια είναι καραοθωμανικά. [...] Για μας ιδεολογικά δεν υπάρχει κανένα ενδιαφέρον (να ασχοληθούμε με Ρωμιούς)».

Βέβαια, οι Polis Ensemble ετοιμάζουν αυτήν την περίοδο ένα πρότζεκτ το οποίο είναι αφιερωμένο στους λόγιους Έλληνες συνθέτες και μεταξύ άλλων συμπεριλαμβάνονται και έργα Ρωμιών. «Ρωμιούς θα παίζουμε γιατί ταιριάζει με το κόνσεπτ της παράστασης. Γιατί εκεί θα παίζουμε Έλληνες λόγιους συνθέτες από το 13^ο αιώνα έως σήμερα». Στο πλαίσιο αυτού του πρότζεκτ ηχογράφησαν, μάλιστα, και μια σύνθεση του Πετράκη η οποία θα κυκλοφορήσει εν ευθέτω χρόνω. Γενικότερα υπάρχει πιθανότητα στο ρεπερτόριό τους να συμπεριληφθούν κομμάτια Ρωμιών συνθετών, ωστόσο όταν αυτό γίνεται, γίνεται ξεκάθαρα λόγω της ωραιότητας ενός κομματιού και της αίσθησης που τους προκαλεί.

Στο ρεπερτόριο των συναυλιών του ο Νίκος συχνά συμπεριλαμβάνει κομμάτια Ρωμιών καθώς το ενδιαφέρον του για τα κομμάτια αυτά είναι μεγάλο. Ωστόσο δηλώνει με απόλυτη σαφήνεια, για ακόμη μια φορά, ότι δεν προσεγγίζει το κεφάλαιο αυτό «αποσπασματικά».

Πολλά κομμάτια από Ρωμιούς συνθέτες είναι αριστουργήματα και είναι εντελώς άγνωστα. Επίσης σε επίπεδο ερευνητικό έχει πολύ ενδιαφέρον όλο το κομμάτι με τους Ρωμιούς συνθέτες. [...] Δηλαδή σε επίπεδο και ερευνητικό αλλά και επιτέλεσης με ενδιαφέρει πάρα πολύ. Απλά αποφεύγω να το επενδύω ιδεολογικά όλο αυτό το πράγμα. Δηλαδή δεν μπορώ αντιληφθώ κάποιος, ο οποίος έχει «αλλεργία» στην τουρκική μουσική, πώς παίζει με τόση άνεση Ρωμιούς συνθέτες και το καμαρώνει ως ελληνική μουσική αυτό το πράγμα. Είναι Έλληνες Ορθόδοξοι μουσικοί εκπρόσωποι μιας συγκεκριμένης κουλτούρας της Πόλης, της αστικής οθωμανικής μουσικής κουλτούρας της Πόλης.

Επομένως η επιλογή αυτού του ρεπερτορίου οφείλεται μονάχα στο ενδιαφέρον που του προκαλούν κομμάτια που ανήκουν στο ρεπερτόριο αυτό. Βέβαια, όπως παραδέχεται ο ίδιος, κατά καιρούς έχουν πραγματοποιήσει πρότζεκτς με Ρωμιούς συνθέτες αλλά ποτέ το κίνητρο δεν ήταν να προβληθεί το είδος αυτό σαν κάτι αυτόνομο. Στόχος τους ήταν, αρχικά, να παίξουν κάτι το οποίο αγαπούν και τους προκαλεί ευχαρίστηση και σε δεύτερο επίπεδο να γνωρίσει το κοινό μια εκδοχή της

«ρωμείκης» κουλτούρας της Πόλης που συνδέεται με αυτό το χώρο. Υποστηρίζει, επίσης, πως στο άκουσμα μιας συναυλίας με αφιέρωμα στους Ρωμιούς συνθέτες της Πόλης το κοινό ανταποκρίνεται πολύ πιο άμεσα και ένθερμα. Παρ' όλο που το ηχητικό άκουσμα των κομματιών αυτών είναι συναφές με τα υπόλοιπα κομμάτια της αστικής οθωμανικής μουσικής η ταμπέλα των Ρωμιών συνθετών προσεγγίζει πολύ περισσότερο το ελληνικό κοινό. Άποψη του είναι βέβαια πως «αλλάζοντας ταμπέλα δεν κερδίζεις τίποτα γιατί ο προκατειλημμένος ή και ο ιδεολογικά αντίθετα διακείμενος [...] τελικά ή δε θα του αρέσει ή θα δημιουργήσει στο νου του στρεβλώσεις διάφορες». Σχετικά με τις στρεβλώσεις αυτές ο Νίκος μού εξηγεί πως είναι πολύ πιθανόν οι άνθρωποι αυτοί να αποκτήσουν την εντύπωση ότι οι Ρωμιοί συνθέτες είχαν δημιουργήσει μια δική τους ξεχωριστή μουσική που αφορούσε μόνο τους Ρωμιούς. Επομένως ο ίδιος, αποφεύγει να χρησιμοποιεί τέτοιου είδους ταμπέλες. Αυτό που επέλεξε ο ίδιος να κάνει ήταν ότι με τον καιρό εκπαίδευσε ένα συγκεκριμένο κοινό το οποίο αποδέχεται τη δική του μουσική και το οποίο είναι δεκτικό σε όλο το φάσμα της αστικής οθωμανικής μουσικής κι όχι μόνο στους Ρωμιούς συνθέτες.

Και η Σοφία τάσσεται υπέρ της άποψης των δύο παραπάνω.

Θα σου πω. Έχω τεράστια διαφωνία. [...] Έχεις να κάνεις με οθωμανική μουσική. Αυτό το αστείο με τους Ρωμιούς συνθέτες έχει παρατραβήξει. Γιατί έχεις να κάνεις με συνθέτες που έγραψαν οθωμανική μουσική, δηλαδή έγραψαν σε ένα συγκεκριμένο στυλ. Εννοείται ότι κάθε κοινότητα δίνει το δικό της χαρακτήρα. Μπορείς να βρεις πράγματα στην αντίστοιχη μουσική των Αρμένιων που θυμίζουν το ιδίωμά τους. Αλλά όλοι γράφουν σε συγκεκριμένες φόρμες, γράφουν πάνω στα μακάμ που τα γνώριζαν όλοι πολύ καλά και είναι ένα πράγμα που ξεκινάει από το παλάτι. [...] Αλλά μου φαίνεται αστείο αυτό το πράγμα γιατί χρησιμοποιείται για τους λάθος λόγους. [...] Το θεωρούν σαν συνέχεια της ελληνικής μουσικής. Μ' αυτό το εθνικιστικό προσπαθείς να βρεις την ταυτότητά σου. Άλλο κάνω μια συναυλία με μία θεματική κι άλλο κάνω προπαγάνδα. Υπήρξε προπαγάνδα γιατί δεν υπήρχε αστική μουσική στην Ελλάδα. Αυτό (το έργο των Ρωμιών) είναι παράγωγο μιας μουσικής μιας αυτοκρατορίας.

Βασικό, λοιπόν, επιχείρημα που την αντιτάσσει έναντι του τίτλου «Ρωμιοί συνθέτες» κι όλης αυτής της φιλοσοφίας είναι το γεγονός ότι η μουσική αυτή αποτελεί κομμάτι αναπόσπαστο από την ευρύτερη κατηγορία της οθωμανικής μουσικής, κι όχι κάτι διαφορετικό από αυτήν που να ξυπνάει και να δημιουργεί εθνικιστικά αισθήματα. Στην πορεία την ρώτησα αν πιστεύει πως η μουσική αυτή θα μπορούσε να έχει έρθει στην Ελλάδα και να έχει προσεγγίσει τόσο κόσμο αν δεν είχε γίνει το έργο της αναβίωσής της τη δεκαετία του '80. Με άλλα λόγια ήθελα να δω αν θεωρεί σπουδαίο το έργο αυτό. Εκείνη μου απάντησε πως λόγω του διαδικτύου θα μπορούσε να έχει επιτευχθεί κάτι τέτοιο. Παραδέχεται, βέβαια, ότι όσοι ασχολούνται με τους Ρωμιούς συνθέτες δεν έχουν όλοι το συγκεκριμένο κίνητρο, να προβάλουν δηλαδή την ελληνικότητα αυτής της μουσικής. Παρατηρεί ότι η τάση αυτή, να προσπαθούν δηλαδή να πείσουν για την ελληνικότητα της οθωμανικής μουσικής, υπάρχει κυρίως τα τελευταία δέκα χρόνια κι όχι τότε, στα χρόνια της αναβίωσης.

Ωστόσο η Σοφία αρκετές φορές συμπεριέλαβε στο ρεπερτόριό της συνθέσεις Ρωμιών συνθετών. Οι επιλογές της αυτές προήλθαν από το γεγονός ότι της άρεσαν οι συγκεκριμένες συνθέσεις και όχι λόγω ανάγκης να αναβιώσει και να συντηρήσει κάποιο ελληνικό στοιχείο και να συνεχίσει την παράδοση των Ελλήνων προκατόχων της. Στην *Ορχήστρα Ανατολικής Μουσικής* στις Μουσικές Αυλές της Ικαρίας η Σοφία επιδιώκει να συμπεριλαμβάνει κομμάτια Ρωμιών συνθετών στο βαθμό που το επίπεδο των μαθητών το επιτρέπει. Ωστόσο δε θέλει να προβάλει το στοιχείο της ελληνικότητας με αυτήν της την επιλογή. Θέλει η ορχήστρα να είναι αχαρακτήριστη κι αυτός είναι ο λόγος που την ονομάζει «Ανατολικής Μουσικής» επιτρέποντας να υπάρχει αυτή η ασάφεια και η γενικότητα που δηλώνει κι ο τίτλος της. Για την ίδια η μουσική, γενικότερα, είναι ένα ταξίδι κυριολεκτικά και μεταφορικά. Έτσι, με τη διδασκαλία αυτού του ρεπερτορίου στην ορχήστρα αυτή μεταδίδει στους μαθητές της την ιδέα της. Κι αυτό γιατί μέσα από το συγκεκριμένο ρεπερτόριο αποκαλύπτονται τα αποτελέσματα των μετακινήσεων και των αλληλεπιδράσεων των λαών και ιδίως στο πλαίσιο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας.

Οι μουσικοί διαφέρουν από τους μουσικούς των προηγούμενων χρόνων που ξεχώριζαν το έργο των Ρωμιών συνθετών από την ευρύτερη οθωμανική μουσική. Υπάρχει μια εμφανής διαφοροποίησή τους με τις προηγούμενες γενιές οι οποίες ενδεχομένως να οφείλονται στις διάφορες αλλαγές που συνέβησαν στο πέρασμα των χρόνων. Οι συνθήκες κάθε εποχής είναι διαφορετικές καθώς αλλάζει η εκάστοτε μουσική «αγορά». Αλλάζουν και οι μουσικοί φορείς αλλά και το κοινό. Η τεχνολογία

παίζει καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη των ειδών όπως για παράδειγμα συνέβη με την εξέλιξη του εντέχνου στο οποίο η τεχνολογία και οι διάφορες τεχνικές ηχογράφησης οδήγησαν στην εξέλιξη του είδους αυτού (Vareloupoulos, 2019). Ως ένα πολύ ειδικό κομμάτι της τεχνολογίας, τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης αποτελούν πλέον τα βασικά μέσα μουσικής επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων. Είναι πολύ πιθανόν με τις σπουδές τους σε διεθνές επίπεδο και αλλά και την αμεσότητα και την επαφή με διεθνείς εξωτερικούς παράγοντες που προσφέρουν τα σύγχρονα μέσα να επήλθε μια γενικότερη απελευθέρωση κι έτσι η μουσική δραστηριότητά τους να μην περιορίζεται από έμμονες ιδέες σύνδεσης με το παρελθόν και «ελληνοποίησης» του μουσικού αυτού είδους.

Οι μουσικοί ως μέρος μιας «γενιάς»

Καθώς οι μουσικοί αυτοί ανήκουν στην ίδια ηλικιακή ομάδα είναι ενδιαφέρον να ανακαλυφθεί αν θεωρούν ότι ανήκουν σε κάποια κοινή γενιά αλλά και γενικότερα αν αντιλαμβάνονται τον εαυτό του ως μέρος μιας οποιασδήποτε γενιάς ή αν η δράση τους είναι αυτόνομη και ανεπηρέαστη από τέτοιου είδους παράγοντες.

Ο Αλέξανδρος στο ερώτημα αυτό αυτοπαρουσιάζεται ως εξής:

Νομίζω είμαι η γενιά του μουσικού σχολείου. Τελικά οι αποφοιτήσαντες από τα μουσικά σχολεία έχουν κάποια πράγματα τα οποία τους συνδέουν, τους καθιστούν στο δικό μου το μυαλό μια κοινωνική ομάδα. Μας συνδέουν και τα χρονολογικά. Μας συνδέει και το ότι σίγουρα δεν είμαστε η γενιά του internet. [...] Το μουσικό σχολείο ήρθε κι άλλαξε τα πράγματα. Σίγουρα ανήκω στην πρώτη γενιά των μουσικών σχολείων που τελικά μέσα στα επόμενα χρόνια διαμόρφωσαν κι ένα διαφορετικό σκηνικό στη μουσική των αστικών κέντρων.

Μου εξήγησε πως τα μουσικά σχολεία κατά τη διάρκεια όλων των χρόνων λειτουργίας τους προσφέρουν και παράγουν σημαντικό έργο. Ωστόσο, έδωσε ιδιαίτερη έμφαση σε αυτήν την πρώτη γενιά των μουσικών σχολείων καθώς ίσχυαν κάποια διαφορετικά δεδομένα σε σχέση με τις υπόλοιπες γενιές. Κατ' αρχάς, σύμφωνα με τον ίδιο, εκείνα τα πρώτα χρόνια το κράτος δεν ήταν τόσο παρεμβατικό

με αποτέλεσμα να αναλαμβάνουν θέσεις καθηγητών σπουδαίοι μουσικοί οι οποίοι, ωστόσο, τις περισσότερες φορές δεν είχαν πανεπιστημιακό υπόβαθρο εντούτοις ήταν ιδιαίτερα ικανοί και χαρισματικοί έτσι ώστε να διδάξουν.

Τώρα λείπουν τέτοιοι εκπαιδευτικοί. Τώρα δηλαδή τα σχολεία έχουν πολλούς εκπαιδευτικούς που έχουν τα τυπικά προσόντα αλλά τους λείπει το εκτόπισμα, τους λείπει η πείρα, τους λείπει η κατάρτιση. Ενώ τότε σε μένα έκανε ο Τσιαμούλης ο οποίος τώρα δε θα είχε το δικαίωμα να διδάξει, ή ο Γράψας.

Επίσης, ένας λόγος που διαχωρίζει τις επόμενες γενιές των μουσικών σχολείων με τις πρώτες είναι ότι έχει χαθεί ο ενθουσιασμός από όλο το εγχείρημα, χωρίς να το αναλύσει περαιτέρω. Ωστόσο, τονίζει πως τα σχολεία αυτά «παραμένουν σπουδαία εκπαιδευτικά ιδρύματα κι ένα από τα πιο φωτισμένα πράγματα που έχουν συμβεί στην ελληνική εκπαίδευση». Υποστηρίζει, μάλιστα, πως στη σύγκριση των διαφορετικών γενιών σίγουρα υπάρχουν και κάποια προτερήματα των επόμενων γενιών σε σχέση με των πρώτων. Ως παράδειγμα φέρνει το γεγονός ότι σήμερα στα μουσικά σχολεία υπάρχει η τάση να προβάλλονται και να προωθούνται, ως επί το πλείστον, όλοι οι μαθητές ενώ στα πρώτα χρόνια λειτουργίας τους υπήρχαν συγκεκριμένα παιδιά, και συνήθως αυτά που έδειχναν μεγαλύτερη διάθεση και προθυμία, τα οποία συμμετείχαν σε κάθε δραστηριότητα ενώ άλλα παιδιά παρέμεναν λιγότερο ενεργά ή και καθόλου, λόγω ενδεχομένως της εσωστρέφειάς τους. Σήμερα, τα σχολεία αυτά ενθαρρύνουν όλα τα παιδιά να συμμετέχουν στις διάφορες δραστηριότητες.

Η απάντηση του Νίκου στην ερώτηση αν θεωρεί τον εαυτό του ως μέρος κάποιας γενιάς ήταν η εξής:

Όχι εύκολα. Θα σου εξηγήσω γιατί. Γιατί θα μπορούσα να κατατάξω τον εαυτό μου στη γενιά που έρχεται μετά την πρώτη φουρνιά της αναβίωσης της παραδοσιακής μουσικής στην Ελλάδα. Η πρώτη γενιά είναι περίπου οι Δυνάμεις του Αιγαίου, ο Ross Daly και τα λοιπά, μετά είναι οι μαθητές του, Σινόπουλος, Παπαπετρόπουλος και τα λοιπά – εγώ υπήρξα μαθητής του Παπαπετρόπουλου. Ωστόσο, νομίζω ότι η μετέπειτα πορεία μου είναι εντελώς σε άλλο μήκος κύματος από οτιδήποτε συνέβη εδώ στην Ελλάδα.

Δε λέω καλύτερο ή χειρότερο, απλά για πολλά χρόνια αγνοούσα εντελώς τι συμβαίνει εδώ στην Ελλάδα σχετικά με αυτήν την μουσική. Δεν είχα κάποια εικόνα για το τι συμβαίνει πέρα από κάποιους δίσκους που είχα αγοράσει. Αλλά ζούσα στην Τουρκία κι είχα χάσει πολλά επεισόδια από όλο αυτό το πράγμα. [...] Άρχισα να ανήκω σε μια γενιά αλλά αποκόπηκα κι απέκτησα μια εντελώς διαφορετική αυτόνομη πορεία σε τέτοιο βαθμό που δύσκολα μπορώ να κατατάξω τον εαυτό μου. Ακόμα κι αν γενεαλογικά ανήκω εκεί δεν μπορώ να τον κατατάξω τον εαυτό μου εκεί.

Μου εξήγησε πως μπορεί από τη μία να είναι μαθητής του Περικλή Παπαπετρόπουλου ωστόσο δεν «κουβαλάει» αντίστοιχη κουλτούρα με εκείνον κι αυτό γιατί τα επόμενα βήματά του ήταν πολύ διαφορετικά από του δασκάλου. Η διαφοροποίησή του με τον Παπαπετρόπουλο οφείλεται στα διαφορετικά βιώματα που είχαν από κάποια στιγμή και μετά. Σε αυτό το σημείο μού γεννήθηκε η απορία αν αυτό θα μπορούσε να είναι και το γενικότερο χαρακτηριστικό αυτής της τρίτης γενιάς, αν η διαφοροποίηση δηλαδή των μαθητών από τους δασκάλους και η χάραξη νέας, διαφορετικής πορείας μπορεί να ορίσει την τρίτη γενιά. Ο Νίκος φάνηκε σκεπτικός και κατέληξε στο συμπέρασμα ότι «μπορεί όντως τέτοιες περιπτώσεις να αποτελούν μια νέα γενιά».

Απλά σε αυτή την τρίτη γενιά βλέπω πάρα πολλές εκδοχές γιατί είναι η γενιά της διαμεσολάβησης πλέον. Εγώ τη διαμεσολάβηση την έζησα αφού γύρισα απ' την Τουρκία. Όσο ήμουν εκεί δεν υπήρχε διαμεσολαβημένη σχέση με αυτό το πράγμα, μόνο βιωματική. Η τρίτη γενιά θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι η γενιά που έχει μάθει από τη δεύτερη γενιά, Παπαπετρόπουλο, Σινόπουλο, Δημητρακόπουλο, Λαμπράκη²³ και τα λοιπά, σε διάφορα όργανα, κι από κει και πέρα μέσω σεμιναρίων ή και ενδιάμεσου υλικού – ηχογραφήσεις, διαδίκτυο και τα λοιπά – και κάνοντας ταξίδια προσπαθεί να δομήσει μια συγκεκριμένη ταυτότητα. Κι έχει πάρα πολύ ενδιαφέρον όλο αυτό. Μέσα εκεί μπορεί να δει κανείς διάφορες τάσεις πολύ διαφορετικές. Από προτάσεις οι οποίες κινούνται περισσότερο σε μια ethnic λογική, άλλες σε μια πιο φρέσκια λογική με πάντρεμα πολλών ελληνικών

²³ <http://www.harrislambrakis.com/>

στοιχείων και με βασικό άξονα τη σύνθεση, άλλες εκδοχές βέβαια πιο hardcore ας πούμε υφολογικά και ποιητικά. Είναι μια γενιά παικτών, παιδιών πιο μικρών από μένα, οι οποίοι παικτικά είναι πολύ πιο ώριμοι από τις παλιότερες γενιές.

Σε αυτήν την τελευταία κατηγορία ο Νίκος ανέφερε ως παράδειγμα ονόματα μουσικών μεταξύ των οποίων τον Ταξιάρχη Γεωργούλη στο ούτι, το Γιώργο Ψάλτη²⁴ στο βιολί και τους μαθητές του, το Γιάννη Πούλιο, τον Πανορμίτη Μπούμπα, το Σάκη Καρακώστα και το Νικόλα Παπαδόπουλο. Οι μουσικοί αυτοί αποτελούν μια γενιά εξαιρετών μουσικών με πολύ υψηλό μουσικό επίπεδο το οποίο, σύμφωνα με τον ίδιο, διαφοροποιεί εντελώς τον τρόπο αντίληψης αυτής της μουσικής από την προσέγγιση που υπήρχε μέχρι τώρα «αυτό που λέμε το αθηναϊκό στυλ». Ο ίδιος θεωρεί τον εαυτό του ως μια ενδιάμεση γενιά μεταξύ της δεύτερης γενιάς κι αυτής της τελευταίας προαναφερθείσας ιδιαίτερης κατηγορίας. Η γενιά του δηλαδή είναι αυτή που «ξέφυγε» από τη δεύτερη γενιά και ενέπνευσε αυτήν την τελευταία κατηγορία της τρίτης γενιάς.

Η Σοφία μού εξήγησε πως η γενιά στην οποία πιστεύει ότι ανήκει συμπεριλαμβάνει μουσικούς οι οποίοι επέλεξαν αρχικά να ασχοληθούν με κάποιο όργανο, κατευθείαν ξεκίνησαν να παίζουν επαγγελματικά και στην πορεία ακολούθησε η μελέτη. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι οι νέοι αυτοί μουσικοί δεν είχαν κάποια καθοδήγηση τότε. Αυτό συνέβαινε αφενός «επειδή δεν υπήρχε κριτήριο» κι αφετέρου «επειδή δεν υπήρχαν πολλοί μουσικοί» οι οποίοι να είναι καταρτισμένοι πάνω στα συγκεκριμένα όργανα. «Οπότε μάθαμε το όργανο στην πράξη, το οποίο είναι πολύ ωραίο. Έχει πολλή πλάκα κι έχει μια άλλη αδρεναλίνη. Μαθαίναμε τραγούδια και πηγαίναμε κατευθείαν και τα παίζαμε». Η γενιά αυτή θα μπορούσε να ταυτιστεί και με τη γενιά των Μουσικών Σχολείων σύμφωνα με την ίδια καθώς κι εκείνη είναι παιδί των Μουσικών Σχολείων, Καλαμάτας κι έπειτα Παλλήνης, αλλά και οι υπόλοιποι μουσικοί της γενιάς με αυτά τα χαρακτηριστικά προέρχονται από Μουσικά Σχολεία. Να επισημανθεί στο σημείο αυτό ότι και ο Αλέξανδρος θεωρεί πως ανήκει στη γενιά των Μουσικών Σχολείων. Το Μουσικό Σχολείο έπαιξε καθοριστικό ρόλο καθώς έδινε πολλές ευκαιρίες και προώθησε τους μαθητές του μέσα από τις πολλές συναυλίες που διοργάνωνε. Η γενιά αυτή έπεται της

²⁴ <https://www.youtube.com/user/melourgoi>

γενιάς του Σινόπουλου, του Λαμπράκη και όλων των υπολοίπων και έτσι, κατά τα λεγόμενα της Σοφίας, η γενιά της είχε ως δασκάλους, είτε άμεσα είτε έμμεσα, όλους αυτούς. Κάτι τέτοιο έχει από τη μία τα σπουδαία πλεονεκτήματα που μπορεί να αποκομίσει κανείς διδασκόμενος από τέτοιους σημαντικούς μουσικούς. Από την άλλη πλευρά η νέα αυτή γενιά «βρισκόταν στη σκιά» των προκατόχων της. «Οπότε έπρεπε να βρούμε έναν τρόπο να κάνουμε και το δικό μας πράγμα». Παίρνοντας αφορμή από αυτήν την τελευταία πρότασή της ενδιαφέρομαι να μάθω ποιο είναι αυτό το καινούριο «πράγμα» που δημιουργεί η γενιά της και που αφήνει παρακαταθήκη για το μέλλον.

Νομίζω τώρα το δημιουργεί (το καινούριο «πράγμα») αυτή η γενιά. Υπάρχει αυτή η γενιά του Σωκράτη [Σινόπουλου], του Χάρη [Λαμπράκη], του Ευγένιου [Βούλγαρη] και των λοιπών, που είναι τεράστιοι μουσικοί. Όλοι μας κάναμε πράγματα όλη αυτήν την περίοδο (ταυτόχρονα με εκείνους). Τα πράγματα νομίζω που πραγματικά θα κάνουμε θα ξεκινήσουν τώρα. Δηλαδή λειτουργούμε σε μία παρατεταμένη μαθητεία, ας πούμε, της οποίας νομίζω οι καρποί θα ξεκινήσουν να βγαίνουν τώρα.

Η οθωμανική μουσική παράδοση και οι νέοι μουσικοί

Τι γίνεται όμως με τους νέους και ποιο είναι το ενδιαφέρον τους γι' αυτή τη μουσική; Οι απαντήσεις των συνομιλητών μου φάνηκαν πολύ αισιόδοξες. Η εκπαιδευτική τους εμπειρία αλλά και η παρατήρηση από πλευράς τους του μουσικού προσκηνίου και των μουσικών δρώμενων τούς δείχνει πως υπάρχουν συνεχιστές του είδους και μάλιστα πολύ άξιοι κι ταλαντούχοι. Το ενδιαφέρον των νέων παιδιών είναι θερμό και το αστείρευτο μεράκι και η αφοσίωση προσόντα με κινητήρια δύναμη. Θα συνεχιστεί, λοιπόν, η εκτέλεση του είδους στα ελληνικά μουσικά δρώμενα, διερωτώμαι;

«Σίγουρα. Κατ' αρχάς έχουν δάσκαλους εμάς, κι αν δε μας έχουν άμεσα μας έχουν έμμεσα καθώς το υλικό μας είναι διαθέσιμο. Έχουν περισσότερα υλικά» ήταν η απάντηση του Αλέξανδρου. Εκφράζοντας ωστόσο και τον προβληματισμό του μου εξομολογήθηκε πως ίσως η πληθώρα πληροφοριών και υλικού που διαθέτουν να λειτουργεί ανασταλτικά σε κάποιο βαθμό κι αυτό γιατί ίσως να τους

αποπροσανατολίζει και να μην επιτρέπει την προσήλωση και τη μελέτη πάνω σε συγκεκριμένο υλικό κι επομένως τη σωστή κατάρτιση. Ωστόσο, ο ίδιος υποστηρίζει πως το θέμα αυτό του αποπροσανατολισμού που υφίσταται θα ξεπεραστεί. Ολοκληρώνοντας το στοχασμό του δηλώνει με σαφήνεια το θαυμασμό αλλά και το χρέος που αισθάνεται απέναντι στην επόμενη γενιά.

Βλέπω συνεχώς μπροστά μου ταλέντα συγκλονιστικά και ανθρώπους με φοβερή διάθεση, άρα σίγουρα θα υπάρχει εξέλιξη. Θεωρώ χρέος δικό μου, και της γενιάς μου, να δείξω την απλοχεριά που έδειξαν οι δάσκαλοί μου. Ποτέ δεν ένιωσα ένας από τους δασκάλους μου να μου κρύβει κάτι. [...] Η φυσική εξέλιξη των πραγμάτων θέλει τη νέα γενιά να είναι καλύτερη. Δεν εξηγείται αυτό το πράγμα. Πώς ο γιος βγαίνει πιο ψηλός από τον πατέρα; Η καινούρια είναι σα να 'χει κληρονομήσει τα ακούσματα. Θεωρώ χρέος μου στην εξέλιξη να τα δείξω στους μαθητές μου. Και το φυσικό είναι ο μαθητής μου μεθαύριο να με αντικαταστήσει.

Όσον αφορά τη δραστηριότητά του σχετικά με την επόμενη γενιά ο Νίκος οραματίζεται να δημιουργήσει μια «φόρμουλα», όπως ο ίδιος την χαρακτηρίζει, η οποία θα σχετίζεται με το οθωμανικό τραγούδι. Προσωπικά υποθέτω ότι η επιθυμία του αυτή οφείλεται αφενός στο γεγονός ότι ο ίδιος ασχολείται και έχει σπουδάσει πάνω σε αυτό το τραγούδι και είναι πολύ δεινός τραγουδιστής. Αφετέρου, όπως υποστηρίζει ο ίδιος, οφείλεται στο γεγονός ότι ενώ υπάρχουν ήδη κάποιες ορχήστρες οθωμανικής μουσικής αλλά και αντίστοιχες δραστηριότητες στη θεωρία της μουσικής αυτής, δεν παρατηρούνται σχετικές δραστηριότητες που να έχουν ως κέντρο τη φωνή και το τραγούδι. Προς το παρόν, ο ίδιος δε διδάσκει σε κάποιο ιδιωτικό χώρο λόγω του ασυμβίβαστου μεταξύ του ιδιωτικού φορέα και της τριτοβάθμιας εκπαίδευσης. Διεξάγει περιστασιακά κάποια σεμινάρια, ωστόσο στόχο έχει μελλοντικά να επικεντρωθεί με κάποιον τρόπο στην εκπαίδευση πάνω στο οθωμανικό τραγούδι.

*Σε σχέση με τη φωνή και το ρεπερτόριο αυτό υπάρχει πολύ μεγάλο κενό και δεν εννοώ μόνο το οθωμανικό ρεπερτόριο αλλά και γενικά το να τραγουδήσεις πιο *alaturka* πράγματα, έστω και *συρναιίκα* και παραδοσιακά αλλά με χρήση διαστημάτων, με όλο αυτόν τον τρόπο με τις έλξεις. Ενώ υπάρχουν εξαιρετικές φωνές στο λαϊκό τραγούδι, στο έντεχνο,*

στα ρεμπέτικα, και ανδρικές και γυναικείες, όταν πάνε να πουν τέτοια πράγματα, εκτός από αυτούς που είναι από διάφορα μέρη της επαρχίας και τραγουδάνε βιωματικά δημοτικό τραγούδι, νομίζω ότι υπάρχει πολλή φτώχεια σε αυτό το πράγμα.

Υποστηρίζει, μάλιστα, ότι το ενδιαφέρον για ένα τέτοιο πρότζεκτ είναι πολύ μεγάλο. Το ενδιαφέρον αυτό αλλά και γενικότερα το ενδιαφέρον για την οθωμανική μουσική ωστόσο, όπως υποστηρίζει ο ίδιος, δεν αποτελεί κάποια πιστοποίηση ότι το είδος θα επιβιώσει και θα διατηρηθεί επ' αόριστον διότι «έτσι είναι η μουσική και δεν μπορούμε να σώσουμε κάτι». Στο οργανικό κομμάτι δήλωσε ότι έχει ήδη δημιουργηθεί η γενιά που έχει προχωρήσει το είδος. Στο κομμάτι της φωνής, όμως, μας πληροφορεί πως δεν υπάρχει κάτι που να δείχνει ότι θα υπάρξει κάποια εξέλιξη σχετικά με το κομμάτι αυτό εκτός μια ή δύο περιπτώσεις νέων από την Άρτα που ασχολούνται με το αντικείμενο. «Γενικότερα νομίζω ότι εκεί θα υπάρξει πολλή φτώχεια στο μέλλον. Στα όργανα ανεβαίνει το επίπεδο αλλά στη φωνή όχι.»

Σίγουρα ανασταλτικό παράγοντα αποτελεί το γεγονός ότι η ενασχόληση και η κατάρτιση με το φωνητικό αυτό είδος αποτελεί ιδιαίτερα δύσκολο εγχείρημα επομένως είναι πολύ πιθανό στην προσπάθειά τους αυτή οι σπουδαστές να απογοητεύονται με τις πρώτες πιθανές αποτυχίες. Επίσης, πολύ νέοι που επιχειρούν να ασχοληθούν με το είδος προερχόμενοι από αστικά κέντρα έχουν κυρίως ακούσματα έντεχνων και παραδοσιακών τραγουδιών. Κάτι τέτοιο αποτελεί επιπλέον δυσκολία καθώς, όπως υποστηρίζει ο Νίκος, είναι προτιμότερο κάποιος που θέλει να τραγουδήσει οθωμανική μουσική να μην έχει ασχοληθεί με αυτά τα άλλα είδη έτσι ώστε να μην έχει διαμορφώσει κάποιον συγκεκριμένο τρόπο τραγουδίσματος τον οποίο μελλοντικά θα δυσκολευτεί να αλλάξει.

Παραδέχεται πως δεν τον προβληματίζει ούτε τον απασχολεί το γεγονός αν το είδος θα επιβιώσει στην Ελλάδα και αν θα διαιωνιστεί στις επόμενες γενιές.

Δεν μπορώ να έχω το ρόλο του ναυαγιστή. Κάποια πράγματα οδηγούνται από μόνα τους και κάποια πράγματα κλείνουν τον κύκλο τους τον ιστορικό. Άπειρα πράγματα έχουν κλείσει τον ιστορικό τους κύκλο ακόμα κι αν έχουν αναβιωθεί και δεν το έχουμε καταλάβει. Είναι η ιστορική νομοτέλεια κάποια πράγματα να αλλάζουν, να χάνονται να

μετεξελίссονται. Η μουσική δεν έχει ανάγκη από κανέναν μας. Εμείς έχουμε ανάγκη από αυτήν.

Η απάντηση της Σοφίας στην ερώτηση αν βλέπει την άνθιση μιας επόμενης γενιάς ήταν ιδιαίτερα ενθουσιώδης:

Ου, ναι. Απίστευτη. Είναι ελπιδοφόρο όλο αυτό γιατί το κάνουν εντελώς απενοχοποιημένα. Απλώς παίζουν. Χωρίς να σκέφτονται αν θα παίζουν καλά και παίζουν καλά. Παίζουν καλά για το παίξιμο. Εμείς έπρεπε να παίζουμε καλά. Είναι τέλειο αυτό αλλά πρέπει να το ευχαριστηθείς και κάποια στιγμή. Εμείς μπήκαμε σε αυτό το χώρο κι έπρεπε να παίζουμε. Δεν προλάβαμε να ευχαριστηθούμε το παιχνίδι πρώτα. Δε ζήσαμε παιδική ηλικία σε αυτό το πράγμα. Ενώ η επόμενη γενιά, που μπορεί να σου πουν ότι μεγαλώνουν κι αυτοί στη σκιά τη δική μας ή των δυο προηγούμενων γενιών, αυτοί έχουν χρόνο να το ευχαριστηθούν πρώτα πριν μπουν σ' αυτό. Το οποίο εγώ το θεωρώ τέλειο. Το ζηλεύω. Το ζηλεύω με καλό τρόπο. Το χαίρονται. Το ευχαριστιούνται. Πολύ.

Δίνει, λοιπόν, ένα προβάδισμα σε αυτήν την επόμενη γενιά το οποίο βασίζεται σε αυτού του είδους την απελευθέρωση. Η νέα γενιά είναι ευνοημένη ακόμη και σε επίπεδο δουλειών καθώς μέχρι πρόσφατα οι περισσότερες δουλειές που απέφεραν κέρδη σε αυτούς τους μουσικούς προέρχονταν είτε από την εκκλησία είτε από κρατικές υπηρεσίες. «Τώρα δεν ισχύει αυτό. Ο κόσμος κάνει τα δικά του πράγματα. Τώρα το πράγμα είναι πιο ανοιχτό. Έχει αλλάξει και το επίπεδο. Και το ίντερνετ μπορεί να παίξει πολύ σημαντικό ρόλο. Ο κόσμος φεύγει, παίζει έξω.»

Θα μπορούσαμε να πούμε πως η συμβολή τη Σοφίας για την προετοιμασία της επόμενης γενιάς είναι πολύ σημαντική. Παρ' όλο που έχει μειώσει σε σημαντικό βαθμό τα μαθήματα οι δεσμοί της με την επόμενη γενιά κρατούν γερά στα σεμινάρια και στα μαθήματα που διεξάγει στις Μουσικές Αυλές στην Ικαρία. Είναι, μάλιστα, πολύ σημαντικό το γεγονός ότι πραγματοποιεί αυτή τη διδασκαλία σε περιοχή μη αστική, σε επαρχία όπου οι ευκαιρίες για καλλιτεχνικές δραστηριότητες είναι ελάχιστες και οι δυνατότητες που προσφέρονται στους νέους σχεδόν ανύπαρκτες.

Κεφάλαιο 5: Ανατολική μουσική στο ελληνικό αστικό πλαίσιο: Τρεις μουσικές παραστάσεις στην Αθήνα

Μουσικές σκηνές και μουσική επιτέλεση

Πέρα από τις επιλογές τους όσον αφορά το ρεπερτόριο των Ρωμιών με ενδιέφερε να μάθω και για τις επιλογές τους όσον αφορά το ευρύτερο ρεπερτόριό τους αλλά και τους χώρους επιτέλεσής του. Ο Αλέξανδρος μού εξηγεί πως το συγκρότημα «Polis ensemble» αποτελείται από ανθρώπους με διαφορετικές ιδεολογικές αναφορές, «διαφορετικά γούστα» αλλά και από ανθρώπους διαφορετικών ηλικιακών ομάδων που δεν έχουν μια παράδοση λόγω καταγωγής που να τους ενώνει. Οι διαφορετικές αυτές προσωπικότητες «καλούνται να κάνουν ένα σχήμα». «Η μεγαλύτερη δυσκολία αυτού του σχήματος είναι να διαλέξει ρεπερτόριο, εκτός από το δικό τους. Αυτό το σχήμα δεν μπορεί να παίζει πέρα από πράγματα που γράφει το ίδιο». Συχνά παίζουν έργα οθωμανικής μουσικής, καθώς η μουσική αυτή παράδοση αποτελεί παιδεία της πλειοψηφίας των μελών, επομένως μπορούν να υποστηρίξουν τέτοια κομμάτια με σχετική ευκολία. Η εκτέλεση αυτής της μουσικής, όπως μου εξήγησε ο Αλέξανδρος, βασίζεται στις πρωταρχικές εκδοχές χωρίς διασκευές και προσθήκες προσωπικών υφών. Μέρος του ρεπερτορίου καταλαμβάνουν και συνθέσεις από το ρεμπέτικο ρεπερτόριο, ωστόσο χωρίς στίχο καθώς το σχήμα θεωρείται «λόγιο» με αποτέλεσμα ο χασικλίδικος στίχος των ρεμπέτικων να μην ταιριάζει.

Πολύ ιδιαίτερο αλλά και σημαντικό για την παρούσα εργασία αποτελεί το πρότζεκτ πάνω στο οποίο δουλεύει τον τελευταίο καιρό το σχήμα. Συγκεκριμένα, σχετίζεται με την ελληνική μουσική και ειδικότερα με κομμάτια που έχουν γραφτεί από Έλληνες λόγιους, συνθέτες από το 13^ο αιώνα έως και σήμερα. Το ρεπερτόριο αυτού του πρότζεκτ περιλαμβάνει μεταξύ άλλων διασκευές έργων των Ιωάννη Κουκουζέλη²⁵, Νίκου Σκαλκώτα, Γιάννη Κωνσταντινίδη, Φραγκίσκου Λεονταρίτη αλλά και Ρωμιών συνθετών της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Μάλιστα, θα πραγματοποιηθεί και αντίστοιχη συναυλία με τη συγκεκριμένη θεματική. Είναι σημαντικό πώς παρά το γεγονός ότι διαφωνεί με την εθνικιστική χρήση του όρου «Ρωμιοί Συνθέτες», ο Αλέξανδρος και οι συνεργάτες του αναγνωρίζουν την παρουσία

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=dQsJ8M7Smiw>

τους και τη συμβολή τους στην οθωμανική μουσική θεωρώντας την, βέβαια, πάντα αναπόσπαστο κομμάτι της μουσικής αυτής κι όχι κάτι διαφορετικό και ελληνικό.

Με τους *Polis Ensemble* έχουν κυκλοφορήσει επίσης βίντεο κλιπ στο οποίο παίζουν διασκευασμένα δύο κομμάτια του Μάνου Χατζιδάκι²⁶ και μία σουίτα του Μίκη Θεοδωράκη²⁷. Μέσω αυτών των ηχογραφήσεων προσέγγισαν ευρύτερο κοινό καθώς λόγω της μουσικής που παίζουν το κοινό τους είναι αρκετά περιορισμένο. Ίσως η επιλογή αυτή των Χατζιδάκι και Θεοδωράκη να αποτέλεσε την ιδέα και την αφετηρία για την έναρξη του πρότζεκτ με τους Έλληνες λόγιους συνθέτες. Στο πρότζεκτ αυτό, βέβαια, οδήγησε και μια προσπάθεια να παίζουν διασκευασμένο κάποιο έργο του Σκαλκώτα πράγμα που επιτεύχθηκε και απέδωσε σπουδαίο αποτέλεσμα. Ιδιαίτερη στιγμή στην καλλιτεχνική πορεία του σχήματος αποτέλεσε η ηχογράφηση του *Air in G* του J.S. Bach²⁸ κατορθώνοντας έτσι να προσεγγίσουν διαφορετικό κοινό αυτή τη φορά. Μένουν πιστοί στην επιλογή λόγιων κουλτουρών, ωστόσο ελίσσονται στο χώρο και προσεγγίζουν ένα ευρύτερο ρεπερτόριο φτιάχνοντας έτσι τη δική τους παράδοση.

Εκτός του συγκροτήματος *Polis Ensemble* ο Αλέξανδρος Καψοκαβάδης συνεργάζεται με μουσικούς σε διάφορα είδη της ελληνικής και όχι μόνο μουσικής όπως προαναφέρθηκε. Επομένως το ρεπερτόριο των εκάστοτε συναυλιών περιλαμβάνει συνθέσεις που σχετίζονται με το συγκεκριμένο μουσικό που συνεργάζεται.

Γενικά οι χώροι που μπορεί να παίξει τη μουσική του στους οποίους παρευρίσκεται συνήθως κόσμος με διάθεση να ακούσει κάτι καινούριο και διαφορετικό σιγά σιγά, λόγω της δύσκολης οικονομικής κατάστασης, κλείνουν με αποτέλεσμα να μειώνονται και οι δυνατότητες να παρουσιάσουν τη μουσική τους σε ένα χώρο που να νιώθουν άνετα. Με τους *Polis Ensemble* παίζουν σε διάφορους χώρους, από μικρές μουσικές σκηνές μέχρι το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών²⁹, κι από πνευματικά κέντρα ενοριών³⁰ μέχρι και την Αγγλικανική εκκλησία, όπου έχει προγραμματιστεί να παρουσιαστεί το πρότζεκτ με τους Έλληνες Λόγιους Συνθέτες.

Η ενασχόληση του Αλέξανδρου με τόσα διαφορετικά είδη μουσικής οφείλεται σαφώς και στις σπουδές του. Ξεκινώντας από κλασική κιθάρα έλαβε την έντεχνη

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=134tCC5N6yw>

²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=tP99dfqNfbo>

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=enDnGteddsxs>

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=yCWdo0pSWXc>

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=yCWdo0pSWXc>

δυτική μουσική παιδεία. Έτσι, δε μας ξενίζει η επιλογή της εκτέλεσης ενός έργου Bach – έστω και στο πλαίσιο του συγκροτήματος Polis ensemble – καθώς ο ίδιος έχει ασχοληθεί ήδη στο παρελθόν με τη μουσική αυτή. Η επιλογή εκτέλεσης ενός έργου Bach, επιπλέον, μας παραπέμπει στον αγαπημένο δάσκαλο του Αλέξανδρου, το Χρήστο Τσιαμούλη. Όπως προαναφέρθηκε, ο Τσιαμούλης κατά την εκπαιδευτική του δραστηριότητα δίδασκε στους μαθητές τους ένα ευρύ ρεπερτόριο το οποίο μεταξύ άλλων περιλάμβανε και συνθέσεις Bach προκειμένου οι μαθητές του να αποκτήσουν την απαιτούμενη δεξιοτεχνία πάνω στο μουσικό όργανο και να δημιουργήσουν τη δική τους προσωπική μουσική ταυτότητα.

Παρ' όλο που ο Νίκος παίζει κυρίως οθωμανική μουσική και θα μπορούσαμε να πούμε πως είναι ταγμένος στο είδος αυτό δεν αποκλείει τα άλλα είδη, αντίθετα εκφράζει μια πολύ θετική άποψη ως προς τα διάφορα είδη μουσικής. «Δε βλέπω την οθωμανική μουσική ως ένα παγιωμένο στατικό πράγμα αλλά ως ένα ζωτικό χώρο ο οποίος αλληλοεπιδρά πολύ διαλλακτικά με τα υπόλοιπα ιδιώματα τα οποία είναι εξίσου πολύ ενδιαφέροντα.» Ο ίδιος λόγω γούστου αλλά και λόγω μελέτης ασχολείται κυρίως με το 19^ο αιώνα και τις αρχές του 20^{ου}, συμπεριλαμβανομένων των μορφών *semai*, *resrev*, *şarki*, δίνοντας μεγάλη βάση στον αυτοσχεδιασμό ο οποίος αποτελεί και σημαντικό μέρος των συναυλιών του καθώς είναι βασικό στοιχείο αυτής της κουλτούρας. Παραδέχεται ότι αισθάνεται μεγαλύτερη άνεση με αυτό το ρεπερτόριο. Η άνεση αυτή οφείλεται αφενός στη μελέτη που έχει πραγματοποιήσει πάνω στο ρεπερτόριο της εποχής αυτής αλλά και στο γεγονός ότι το ρεπερτόριο αυτό είναι πιο οικείο σαν άκουσμα για εκείνον και τους μουσικούς που συνεργάζεται λόγω των διασωθέντων ηχογραφήσεων που υπάρχουν. Μου αποκαλύπτει, όμως, ότι το ενδιαφέρον του γι' αυτή την εποχή πηγάζει κι από μια άλλη πραγματικότητα.

Νομίζω πως αυτή η εποχή είναι ακριβώς ο συνδεδεμένος κρίκος με τη δική μας εποχή και το πού μπορεί να πάει, αν μπορεί να πάει κάπου αυτή η μουσική. Κι αυτό είναι που με ενδιαφέρει πάρα πολύ καθώς αντιλαμβάνομαι αυτή τη μουσική ως μία σύγχρονη μουσική η οποία στο δυναμικό της φέρει πολλά στοιχεία σε επίπεδο εξέλιξης. Δηλαδή μπορεί να εξελιχθεί σε πολλά επίπεδα, συνθετικά, υφολογικά και από κάθε άποψη.

Κατά τα πρώτα χρόνια εκτέλεσης του συγκεκριμένου ρεπερτορίου ο Νίκος αντιμετώπιζε το πρόβλημα του ανεκπαιδευτού κοινού και των μη πεπειραμένων

μουσικών συνεργατών του πάνω σε αυτό το είδος. Όσον αφορά το κοινό υπήρχε πολλές φορές η δυσκολία να παρακολουθήσει μια συναυλία που να περιλαμβάνει μόνο οθωμανική μουσική καθώς αυτό το ρεπερτόριο δεν ήταν οικείο στο ελληνικό ακροατήριο. Από την άλλη πλευρά οι συνεργάτες του μουσικοί μη έχοντας εκπαιδευτεί και ειδικευτεί στο μουσικό αυτό είδος αντιμετώπιζαν δυσκολία στο να αποδώσουν στο μέγιστο βαθμό τη μουσική αυτή υφολογικά κι αισθητικά. Προκειμένου, λοιπόν, να δημιουργηθούν οι ευνοϊκές συνθήκες και να εκπαιδευτεί το κοινό του σταδιακά στο νέο αυτό ρεπερτόριο, ή μάλλον καλύτερα θα λέγαμε, να δημιουργηθεί σιγά σιγά ένα κοινό με κριτήριο και αισθητήριο τέτοιο, επέλεγε να τους δίνει μικρή «δόση» της μουσικής αυτής. Θα μπορούσαμε να πούμε, λοιπόν, πως από πλευράς του γινόταν μια μικρή παραχώρηση αλλά, όπως διαβεβαιώνει, δεν υπέκυπτε σε εκπτώσεις κι έτσι το αποτέλεσμα δε στερούταν ποιότητας. Έτσι, σε μία συναυλία μπορεί να έπαιζε μονάχα ένα ή δύο οθωμανικά κομμάτια αλλά όσο πιο πιστά γινόταν σε αυτό που αντιπροσώπευε ο ίδιος, «χωρίς να έχει υποστεί φιλτράρισμα (το μουσικό κομμάτι) προκειμένου να γίνει ευκολότερα κατανοητό από το κοινό. Κι αυτά τα δύο κομμάτια γίνονταν τέσσερα, γίνονταν πέντε και σιγά σιγά παίζαμε τέτοιο ρεπερτόριο». Το υπόλοιπο μέρος των συναυλιών τότε πλαισίωναν σμυρναίικα, μυτιληνιά τραγούδια και σιγά σιγά δικές του συνθέσεις. Αυτά όσον αφορά το ρεπερτόριο των συναυλιών των πρώτων χρόνων.

Όσον αφορά τον τρόπο εκτέλεσης της αστικής οθωμανικής μουσικής ο ίδιος πάντα λαμβάνει υπόψιν του το τι υπάρχει ως τεκμήριο, δηλαδή τις εκτελέσεις που έχουν διασωθεί και παραδοθεί στο πέρασμα των χρόνων συγκρίνοντάς τες και διαλέγοντας στοιχεία από όλες αυτές. Σε τελικό στάδιο αφήνει όλο αυτό το υλικό και όλη αυτή την πληροφορία να «μιλήσει» μέσα του έτσι ώστε να λάβει κι έναν προσωπικό χαρακτήρα. Ο ίδιος υποστηρίζει πως το να επανεκτελέσει μιμητικά κάτι που ήδη υπάρχει δεν έχει κάποιο ιδιαίτερο νόημα για τον ίδιο καθώς δεν έχει να προτείνει κάτι καινούριο. Για το λόγο αυτό αποφεύγει και τις επανεκτελέσεις και δε μένει προσκολλημένος στις πρώτες παλιές ηχογραφήσεις οι οποίες, σε τελική ανάλυση, είναι άγνωστο το πόσο ανταποκρίνονται στην πρωταρχική μορφή του εκάστοτε κομματιού. Οι διαφορές που προτείνει μέσα από τις εκτελέσεις του μπορεί να αφορούν μια διαφορετική σύσταση ορχήστρας και συνήθως πιο μίνιμαλ. Μπορεί ακόμη να είναι η χρήση κάποιου οργάνου με διαφορετικό τρόπο. Για παράδειγμα, ο ίδιος παίζει λάφτα με έναν τρόπο περισσότερο αναβαθμισμένο από τον τρόπο που συναντάται στην οθωμανική μουσική γενικότερα όπου το όργανο βασικά απέχει. Η

διαφοροποίηση του συγκριτικά με τα διασωθέντα τεκμήρια έγκειται ακόμα και στο κομμάτι του διαποικιλιατικού περιεχομένου, του φρασεολογίου, των διαστημάτων, αλλά και των ταχυτήτων των κομματιών. Διαφορετικός συχνά μπορεί να είναι και ο τρόπος διαχείρισης του ρεπερτορίου όσον αφορά την ένταξη κάποιων κομματιών σε διαφορετικές και μη αναμενόμενες θεματικές ενότητες.

Οι χώροι που επιλέγει να παίζει τη μουσική του είναι συνήθως πιο εναλλακτικοί χώροι. Συχνά παίζουν σε αυτοδιαχειριζόμενους χώρους αλλά και σε συναυλίες καθώς τα μαγαζιά ως επί το πλείστον δεν υποστηρίζουν τέτοιες μορφές επιτέλεσης λόγω της προτίμησης που υπάρχει για μουσικές περισσότερο εμπορικές που θα επιφέρουν και μεγαλύτερο κέρδος. Ωστόσο ο Νίκος τονίζει πως η οθωμανική μουσική είναι μια ζωντανή μουσική και μπορεί άνετα να παιχτεί ακόμη και σε μαγαζιά. Ο ίδιος είναι διατεθειμένος να παίζει τη μουσική του σε οποιοδήποτε χώρο αρκεί το κοινό να ανταποκριθεί στη μουσική αυτή και να δείξει το ζητούμενο σεβασμό και την απαραίτητη προσοχή. Ο χώρος διαδραματίζει σημαντικό ρόλο καθώς από τη μία επηρεάζει και το ποιο κοινό θα έρθει αλλά και προδιαθέτει και τον τρόπο που θα συμπεριφερθεί στο χώρο κατά τη διάρκεια της συναυλίας. Στους χώρους αυτούς επιλέγει να παίζει χωρίς ηχητική υποστήριξη καθώς πιστεύει πως με αυτόν τον τρόπο η μουσική του γίνεται πιο άμεση. Η έλλειψη ηχητικής υποστήριξης συνάδει και με τις επιταγές στην κουλτούρα αυτής της μουσικής που παιζόταν σε μικρούς χώρους και που απευθυνόταν σε λίγα άτομα.

Όπως έχει ήδη τονιστεί παραπάνω, η Σοφία καταπιάνεται με πάρα πολλά διαφορετικά είδη μουσικής καθώς αυτό είναι μία ανάγκη που πηγάζει από μέσα της. Πολλές φορές μού τόνισε ότι ίσως είναι καλύτερο να αφοσιώνεσαι σε ένα πράγμα, ωστόσο η ίδια δεν μπορεί να περιοριστεί σε αυτό. Επομένως και το ρεπερτόριο που επιλέγει να παίζει στις συναυλίες της είναι ιδιαίτερα ευρύ. Έτσι, η Σοφία παίζει με τους Lost Bodies³¹ πανκ μουσική ωστόσο στην ακουστική εκδοχή του συγκροτήματος, χωρίς δηλαδή ηλεκτρικά όργανα. Στο συγκρότημα αυτό το κανονάκι μεταμορφώνεται, παίζει πολλά εφέ. Η Σοφία, επίσης, συμμετέχει σε ένα ακουστικό ντουέτο με κανονάκι και κιθάρα³² με το Βασίλη Κετεντζόγλου. Στο πρότζεκτ αυτό παίζουν κυρίως δικές τους συνθέσεις. Ωστόσο, η μουσική δραστηριότητα της Σοφίας δεν περιορίζεται ούτε εδώ. Στην παράσταση που παρακολούθησα εγώ συνάντησα τη Σοφία σε μία εντελώς διαφορετική μουσική επιτέλεση. Συγκεκριμένα, συνόδευε με το

³¹ https://www.youtube.com/watch?v=H2TckBL_jPc

³² <https://www.youtube.com/channel/UCVk8k2Rh9Q3khy3JjM6Qxmw>

κανονάκι της την αφήγηση παραμυθιών από την Τυνησία. Κάτι ακόμα με το οποίο καταπιάνεται αυτήν την περίοδο είναι ένα πρότζεκτ για κανονάκι και σαξόφωνο στην Ουγγαρία. Πέρα από όλα αυτά η Σοφία έχει εκφράσει επανειλημμένα την πρόθεσή της – πράγμα που, άλλωστε, πραγματώνει – να ασχολείται με όλα σχεδόν τα είδη μουσικής. Είναι, λοιπόν, δύσκολο να προσδιορίσουμε το ρεπερτόριο που επιλέγει γιατί σίγουρα αναπόφευκτα κάτι θα παραλειφθεί. Θα μπορούσαμε να πούμε πως το ρεπερτόριο της Σοφίας συμπεριλαμβάνει εν δυνάμει κάθε είδος μουσικής.

Ενδιαφέρουσα είναι η άποψη της Σοφίας για την εκτέλεση της οθωμανικής κλασικής μουσικής σε σχέση με τις εκτελέσεις του ρεπερτορίου όπως αυτό έχει παραδοθεί στο πέρασμα των χρόνων. Για την ακρίβεια μού είπε ότι η εκτέλεση αυτού του ρεπερτορίου εξαρτάται από τους μουσικούς με τους οποίους παίζει κανείς. Για παράδειγμα όταν έπαιζε με τους δασκάλους της στην Τουρκία εκτελούσε πιστά την παρτιτούρα και ήταν σύμφωνη με τους κανόνες και τις επιταγές της συγκεκριμένης παράδοσης. Υποστηρίζει πως γνωρίζοντας καλά ένας είδος μουσικής «μπορείς να κάνεις ό,τι θέλεις. Είσαι περιορισμένος αλλά άπαξ και ξέρεις τους κανόνες ενός παιχνιδιού μπορείς να τους ξεπεράσεις κιόλας». Και συνεχίζει:

Μαθαίνεις τα όριά σου. Κι αυτό είναι το ωραίο σ' αυτές τις μουσικές. Το ότι έχεις την παρτιτούρα μπροστά σου αλλά αυτό που πραγματικά μαθαίνεις είναι το πώς μπορείς να το αλλάξεις αυτό το πράγμα. Δεν το αλλάζεις, δεν είναι διασκευή γιατί δεν αλλάζεις τη βασική μελωδία. Τι μπορείς να προσθέσεις από άποψη στολιδιών, πρέπει να βάλεις τα στολίδια του οργάνου σου πρώτα από όλα. Αλλά στολίδια θα κάνει το κανονάκι, άλλο το ούτι, άλλο το νεί.

Στην ορχήστρα στην Ικαρία διδάσκει στα παιδιά τις πρωταρχικές εκτελέσεις και μάλιστα στην πιο απλή τους μορφή. Έτσι οι μαθητές θα είναι σε θέση να αφομοιώσουν όσον το δυνατόν καλύτερα το εκάστοτε κομμάτι με αποτέλεσμα στην πορεία να καταφέρουν να απελευθερωθούν κι εκείνοι με τη σειρά τους. Ωστόσο, συχνά μπορεί να επιλέξει κάποιο κομμάτι από αυτό το ρεπερτόριο που να είναι πιο κοντά στη δυτικούς τρόπους και να το τροποποιήσει με βάση τους κανόνες της δυτικής μουσικής παράδοσης προσθέτοντας συνοδεία κατά τα πρότυπα της αρμονίας. Σε αυτήν τη περίπτωση έχουμε να κάνουμε με διασκευή.

Η Σοφία δηλώνει πως της αρέσει να παίζει τη μουσική της οπουδήποτε. Ο κάθε χώρος που θα παίζει τη μουσική της έχει να της προσφέρει κάτι και η ίδια μπορεί να αλληλοεπιδράσει με τον κάθε χώρο. Είναι πολύ ενδιαφέρουσα η άποψή της για την αντιμετώπιση του κάθε χώρου.

Μ' αρέσει πολύ να παίζω σε όλους τους χώρους. Είναι πολύ ωραία να παίζεις και στο Μέγαρο, να παίζεις σε ιδανικές συνθήκες, το οποίο ευτυχώς συμβαίνει. Αλλά για παράδειγμα για μένα το να παίζω με τους Lost Bodies αυτό με γειώνει. Που παίζουμε σε κάτι στέκια, που συχνά δεν πληρωνόμαστε κιόλας. Μ' αρέσει να γίνονται διάφορα πράγματα. Έχω ανάγκη να έχω επαφή με τη βάση μου. Και οι ιδανικές συνθήκες είναι πολύ ωραίες αλλά στις μη ιδανικές συνθήκες μπορεί να συμβούν πολύ πιο ωραία πράγματα. Εκεί και ξεκινάνε και δημιουργούνται πράγματα, τα οποία κάποια στιγμή θα φτάσουν και στις ιδανικές συνθήκες αλλά πρέπει να μην ξεχνάς από πού έρχεσαι.

Η Σοφία, λοιπόν, παραδέχεται πως περνάει καλά όπου κι αν παίζει, οποιοδήποτε είδος μουσικής κι αν παίζει. Από τη στιγμή που θα αναλάβει κάτι το στηρίζει και το απολαμβάνει στο μεγαλύτερο βαθμό. Η ίδια πιστεύει ότι ο κόσμος το εκλαμβάνει όλ αυτό κι επομένως μεταφέρεται στον κόσμο που δημιουργεί με τους συνεργάτες της. Έχοντας μια μικρή εμπειρία ως ακροάτρια σε παράσταση της Σοφίας θα επιβεβαιώνω αυτήν της την πεποίθηση παρακάτω. Η ανταπόκριση του κοινού στο άκουσμα-θέαμα με τους Lost Bodies με κανονάκι είναι πολύ θετική. «Γίνεται χαμός. Ο κόσμος γουστάρει γιατί είμαστε παιδική χαρά. [...] Είναι και έκπληξη για τον κόσμο. Ο κόσμος δε θα έρθει για να ηρεμήσει. Με το Βασίλη πάντα παίζουμε και είναι σαν εκκλησία. Υπάρχει απόλυτη ησυχία.» Στην ερώτησή μου σχετικά με το ποια είναι η ανταπόκριση του κόσμου στο άκουσμα οθωμανικής μουσικής η Σοφία απαντά πως «ό,τι είναι καλά παιγμένο και το κάνεις με σεβασμό ο άλλος χαίρεται να έρθει και να το ακούσει». Δε θεωρεί ότι ο κόσμος αντιμετωπίζει το είδος αυτό σαν κάτι παλιομοδίτικο και ξεπερασμένο αλλά αντίθετα ανταποκρίνεται θετικά σε ό,τι προσεγμένο και καλοφτιαγμένο παρουσιάζεται. Το κοινό της αποτελείται από όλες τις ηλικίες χωρίς να μπορεί να προσδιορίσει αν είναι κάποια ηλικιακή ομάδα που να έχει μεγαλύτερη προτίμηση στη μουσική της. Λόγω της διεθνούς της καριέρας με ενδιέφερε ιδιαίτερα να μάθω και ποια είναι η ανταπόκριση του κόσμου όταν

πραγματοποιεί παραστάσεις στο εξωτερικό. Το κοινό αυτό, λοιπόν, δείχνει μεγάλο ενδιαφέρον για τη μουσική της. Όταν πρόκειται για ελληνική ή οθωμανική μουσική η ανταπόκριση είναι πολύ θετική. Όταν παρουσιάζει πιο πειραματικά πρότζεκτς προσελκύει ιδιαίτερα το ενδιαφέρον τους. Πάντως σε κάθε περίπτωση το κοινό στο εξωτερικό εντυπωσιάζεται από το όργανο αυτό καθ' αυτό. «Το θέμα είναι να δημιουργείς ένα προηγούμενο ό,τι και να κάνεις. Δηλαδή να το κάνεις με σεβασμό και με συνέπεια ό,τι κάνεις. Και να έχεις μια συνέχεια, βασικά, σε ό,τι κάνεις.»

Οι τρεις μουσικοί στη σκηνή

Στο Gazarte με το Σταύρο Ξαρχάκο

Τον Αλέξανδρο τον άκουσα να παίζει το Σάββατο 8 Φεβρουαρίου του 2020 στο Gazarte, ένα συναυλιακό χώρο ο οποίος μπορεί να υποδεχτεί περί τα τριακόσια άτομα, στο πλαίσιο των συναυλιών του χειμώνα με το συνθέτη και μαέστρο της παράστασης Σταύρο Ξαρχάκο. Επρόκειτο για ένα πρότζεκτ που πραγματοποιήθηκε κάποια Σάββατα του χειμώνα για δεύτερη συνεχόμενη χρονιά και που αποτελούταν από κομμάτια των Βαμβακάρη, Τσιτσάνη, Χατζιδάκι, Θεοδωράκη και του ίδιου του Ξαρχάκου με τίτλο «5 Λαϊκές Μορφές Με Τρόπον Εντόνως Ερωτικών». Η επταμελής ορχήστρα της παράστασης περιλάμβανε πιάνο, ακορντεόν, κλασική κιθάρα και νυκτά έγχορδα, κιθάρα, κοντραμπάσο, μπουζούκι, μπαγλαμά και τζουρά. Ο Αλέξανδρος έπαιζε κιθάρα και λαούτο. Οι συνθέσεις που ακούστηκαν ήταν κυρίως γνωστά τραγούδια των δημιουργών αυτών διασκευασμένα για τη συγκεκριμένη ορχήστρα. Κάποια από αυτά τραγουδήθηκαν από τους ίδιους τους μουσικούς ενώ σε κάποια άλλα ο μαέστρος καλούσε το κοινό να τραγουδήσει μόνο του. Η ατμόσφαιρα ήταν πολύ ζεστή καθώς ο μοναδικός φωτισμός προερχόταν από τα φώτα της σκηνής και τα μικρά κεριά που είχαν διακοσμηθεί στο κάθε τραπέζι. Ο χώρος ήταν κατάμεστος από κόσμο ο οποίος, λόγω της ζεστής ατμόσφαιρας σε συνδυασμό με τη στάση των μουσικών και την πλήρη προσήλωσή τους στη μουσική τους δημιουργία, ήταν μαγνητισμένος και είχε εισέλθει στη μυσταγωγία της μουσικής επιτέλεσης που εκτυλισσόταν μπροστά του. Αυτό που με εντυπωσίασε περισσότερο ήταν η αφοσίωση αυτή των μουσικών στη μουσική διαδικασία. Καθώς η προσοχή μου ήταν στραμμένη κυρίως στον Αλέξανδρο παρατήρησα και τη δική του προσήλωση στη μουσική επιτέλεση. Δημιουργούσε την αίσθηση πως συμμετείχε σε αυτό που κάνει ψυχή τε

και σώματι, με όλο του το είναι. Έδινε την απαραίτητη προσοχή στο μαέστρο και στους υπόλοιπους μουσικούς με τους οποίους «επικοινωνούσε» συνεχώς. Οι κινήσεις του σώματός του και οι εκφράσεις του ήταν απόλυτα συντονισμένες με τη μουσική και ήταν φανερό πως αποτελούσε αδιάσπαστο μέρος μιας πολύ δεμένης ομάδας. Όπως μου ανέφερε στη συνέντευξή μας η μουσική αυτή αποτελεί προσωπικό του βίωμα από πολύ μικρή ηλικία καθώς αυτή ήταν η μουσική που ακουγόταν σπίτι του, με αυτή τη μουσική μεγάλωσε και επομένως του βγαίνει μια φυσικότητα παίζοντας αυτή τη μουσική. Παρατηρώντας τον κατά τη διάρκεια της συναυλίας διαπίστωσα και επιβεβαίωσα τα λόγια του. Ο Αλέξανδρος φαινόταν να κάνει κάτι που το κατείχε πολύ καλά και που αποτελεί βιωμένη εμπειρία γι' αυτόν. Τη φυσικότητα αυτή, όπως συμπεραίνουμε από τα λεγόμενά του, δεν την αισθάνεται κατά την εκτέλεση οθωμανικής μουσικής καθώς δεν αισθάνθηκε ποτέ τη μουσική αυτή ως κάτι δικό του σε αντίθεση με τη μουσική της συναυλίας στο Gazarte. Η παράσταση αυτή εμένα προσωπικά με κέρδισε από το πρώτο λεπτό. Οι επιλογές των τραγουδιών, οι ενορχηστρώσεις, ο τρόπος παιξίματος και η ενέργεια των μουσικών πάνω στη σκηνή με γέμισαν με αυτά τα συναισθήματα που δημιουργούνται όταν ακούς μια μουσική που αγγίζει την ψυχή σου. Με το μαγνητόφωνό μου ηχογράφησα την παράσταση έτσι ώστε κατά τη μελέτη μου να ανατρέξω στο υλικό αυτό και να συλλέξω πληροφορίες. Ωστόσο, η συναυλία με γοήτευσε τόσο που η ηχογράφηση αυτή χρησιμοποιήθηκε περισσότερο για προσωπική ευχαρίστηση και μελέτη του τρόπου παιξίματος των μουσικών παρά για την έρευνά μου.

Μια βραδιά με οθωμανική μουσική και μυτιληνιό ρεπερτόριο

Η συναυλία του Νίκου που παρακολούθησα την Πέμπτη 6 Φεβρουαρίου του 2020 έλαβε χώρα σε έναν εναλλακτικό χώρο, όπως ο ίδιος ορίζει αντίστοιχα στέκια όπου παίζει, στο Cobra High στην Αθήνα. Η Cobra είναι ένας καλλιτεχνικός χώρος-στέκι που φιλοξενεί καλλιτέχνες που θέλουν να κοινωνήσουν την τέχνη τους σε ένα χώρο πιο ζεστό και λιγότερο πληθωρικό. Ο Νίκος συνοδευόταν από άλλους δύο μουσικούς, ένα ούτι και κρουστά ενώ ο ίδιος έπαιζε πολιτικό λαούτο και τραγουδούσε. Οι μουσικές τους επιλογές προέρχονταν από το μυτιληνιό ρεπερτόριο, από την οθωμανική μουσική κι από την προσωπική δισκογραφία του Νίκου. Οι μουσικοί έπαιζαν χωρίς ηχητική υποστήριξη ενώ η προσήλωση του κοινού ήταν τέτοια που απέκλειε οποιοδήποτε ενοχλητικό θόρυβο. Οι μουσικοί ήταν πολύ ευδιάθετοι,

χαμογελαστοί και ταυτόχρονα έδειχναν τον απαραίτητο σεβασμό αλλά και την αμέριστη αφοσίωσή τους στη μουσική που έπαιζαν. Στα κενά που δημιουργούνταν από τη μετάβαση από το ένα κομμάτι στο άλλο παρουσίαζαν το ρεπερτόριο και το κομμάτι που θα ακολουθούσε δίνοντας διάφορες πληροφορίες για τη μουσική σύνθεση. Το κοινό καθόταν σε πάγκους που είχαν τοποθετηθεί σχεδόν ακανόνιστα μέσα στο χώρο, ενώ κάποιοι άλλοι στα λιγοστά τραπέζια. Η διάταξη των θέσεων του κοινού σχημάτιζε ένα «πι» και με αυτόν τον τρόπο ο κόσμος περικύκλωνε τους μουσικούς. Σε όλο αυτό το γενικότερο κλίμα που είχε δημιουργηθεί λόγω των συνθηκών, συναρτήσεως του χώρου και της συμπεριφοράς των μουσικών, το ακροατήριο ήταν προσηλωμένο στους μουσικούς. Υπήρχε απόλυτος σεβασμός του ακροατηρίου προς τους μουσικούς καθώς οι ομιλίες που ακούγονταν κατά τη διάρκεια της μουσικής επιτέλεσης ήταν ελάχιστες. Ήταν ξεκάθαρο πως σκοπός του κόσμου που παρευρισκόταν ήταν η ακρόαση και η ψυχαγωγία και όχι απλά η διασκέδαση. Σε όλο αυτό συνεισέφερε και η έλλειψη ηχητικής υποστήριξης καθώς ο κόσμος προκειμένου να ακούσει τη μουσική έπρεπε πρώτα να κάνει απόλυτη ησυχία. Παρατηρώντας όλα αυτά αντιλαμβάνομαι την ανάγκη του Νίκου να παρουσιάζει τη μουσική του σε αντίστοιχους χώρους πόσο μάλλον όταν πρόκειται για λόγια οθωμανική μουσική που απαιτεί και μία συγκεκριμένη, συγκρατημένη ίσως να λέγαμε, ανταπόκριση του κόσμου. Ο Νίκος ήταν πραγματικός οικοδεσπότης της βραδιάς. Καθόταν ανάμεσα στους άλλους δύο μουσικούς και με τη στάση σου ήταν σα να καλωσορίζει τους φιλοξενούμενούς του και να φροντίζει έτσι ώστε να περάσουν καλά. Φαινόταν να κατέχει το ρεπερτόριο που εκτελεί κι ήταν ευδιάκριτο πως η μουσική αυτή αποτελεί βίωμά του, όπως άλλωστε έχει ισχυριστεί και ο ίδιος. Με την παράσταση αυτή, αλλά και τις υπόλοιπες συναυλίες του, ο Νίκος τοποθετεί στο αστικό κέντρο – Αθήνα – τη μουσική και τα βιώματά του από την παραμεθόριο – Μυτιλήνη.

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να επισημάνω την αντίθεση με τη μεγάλη μουσική σκηνή του Gazarte αλλά και το δημοφιλή μουσικό Σταύρο Ξαρχάκο με τον οποίο συνεργάζεται ο Αλέξανδρος. Οι μικροί αυτοδιαχειριζόμενοι χώροι που επιλέγει ο Νίκος έρχονται σε αντίθεση με τη μεγάλη μουσική σκηνή στην οποία βρίσκεται ο Αλέξανδρος τους χειμώνες τα τελευταία χρόνια. Αναμφισβήτητα οι χώροι αυτοί αντικατοπτρίζουν και το ρεπερτόριο που έχει επιλέξει ο καθένας στην προκειμένη περίπτωση αλλά και το κοινό που προσεγγίζεται από το κάθε είδος. Είναι φανερό πως ο δημοφιλής συνθέτης Σταύρος Ξαρχάκος και το ρεπερτόριο της συναυλίας

προσεγγίζει πολύ περισσότερο κόσμο από ό,τι το οθωμανικό και μυτιληνιό ρεπερτόριο.

Παραμύθια από την Τυνησία με συνοδεία από κανονάκι

Η πρώτη παράσταση που παρακολούθησα κατά τη διεξαγωγή της έρευνάς μου ήταν αυτή της Σοφίας στις 25 Ιανουαρίου του 2020 που, όπως προαναφέρθηκε, είχε ως θέμα την αφήγηση παραμυθιών από την Τυνησία από τη Lamia Bedioui³³ υπό τη συνοδεία της μουσικής της Σοφίας. Η παράσταση πραγματοποιήθηκε στο «Σπίτι των παραμυθιών-Το μουσείο αλλιώς³⁴». Στο χώρο αυτό πραγματοποιούνται εργαστήρια συγγραφής παραμυθιού με αποτέλεσμα το μέρος αυτό να είναι πολύ ιδιαίτερο, πόσο μάλλον για την επιτέλεση μουσικής. Ο χώρος αποτελούταν από μια μεγάλη αίθουσα γεμάτη χειροποίητες ζωγραφιές και κατασκευές που παρέπεμπαν σε εικόνες από παραμύθια. Υπήρχαν σχεδιασμένα ζώα, σύννεφα, φυσικά φαινόμενα και οτιδήποτε άλλο μπορεί να αποτελέσει εικόνα παραμυθιού. Όλο αυτό το σκηνικό δημιουργούσε το κατάλληλο κλίμα μέσα στο οποίο διαδραματίζονταν και οι ιστορίες της συγκεκριμένης βραδιάς. Αφηγήτρια και μουσικός βρίσκονταν πάνω σε ένα ελαφρώς υπερυψωμένο βήθρο και οι καρέκλες του ακροατηρίου περιτριγύριζαν ημικυκλικά τη σκηνή. Το αξιοσημείωτο είναι ότι το κοινό αποτελούταν από ενήλικες και όχι από παιδιά. Ωστόσο, το ενδιαφέρον του κόσμου διατηρήθηκε αμείωτο καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης. Η συνοδεία της Σοφίας αποτελούταν κυρίως από αυτοσχεδιασμούς βασισμένους στα μακάμ, ελεύθερους αυτοσχεδιασμούς με μη αναμενόμενη χρήση των τεχνικών του οργάνου, εφέ, αλλά και μελωδίες και τραγούδια ανατολικής μουσικής, όπως για παράδειγμα το τραγούδι «Από ξένο τόπο» αλλά στην τουρκική του εκδοχή. Ήταν πολύ χαρακτηριστικό το γεγονός ότι η Σοφία επέλεγε να χειριστεί το κανονάκι ανάλογα με το περιεχόμενο της ιστορίας. Φρόντιζε η κάθε μελωδία και το κάθε εφέ που επιλέγει να ταιριάζει απόλυτα στις περιγραφές και στην αφήγηση της ιστορίας έτσι ώστε να μεταφέρει το θεατή στο κατάλληλο κλίμα. Αξίζει να αναφερθεί πως κάθε φορά που η ιστορία έφτανε σε ένα σημαντικό σημείο, καθοριστικό για την εξέλιξη της πλοκής, ή όταν γινόταν κάποια ανατροπή η Σοφία είτε έκανε απότομα σταματήματα είτε απλά σταματούσε να παίζει κεντρίζοντας έτσι το ενδιαφέρον του θεατή και τραβώντας την προσοχή του.

³³ <https://www.lamiabedioui.com/>

³⁴ <http://e-mythos-house.blogspot.com/>

Κατάφερνε, δηλαδή, όχι μόνο με τον ήχο αλλά και με την παύση της και τη σιωπή της να δημιουργήσει το κατάλληλο «ηχοτοπίο» που θα επένδυε την ιστορία.

Οι δύο καλλιτέχνιδες ήταν απόλυτα συγκεντρωμένες και αφοσιωμένες στο έργο τους. Την αφοσίωση αυτή μετέδιδαν και στο κοινό το οποίο παρακολουθούσε με απόλυτη προσήλωση το οπτικοακουστικό θέαμα. Καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης παρατηρούσα πως η Σοφία ήταν πλήρως ταγμένη σε αυτό που έκανε και έδειχνε απόλυτο σεβασμό στη συνεργάτιδά της, στο κοινό τους και κυρίως στον εαυτό της και στο όργανό της. Ήταν συγκινητική η αφοσίωσή της στην αφηγήτρια-τραγουδίστρια αλλά και η αφοσίωσή της γενικότερα στο έργο που υπηρετούσε. Τα λόγια της σχετικά με την επαφή της με τους τραγουδιστές και το πώς παρακολουθεί το λόγο και την άρθρωσή τους, που αναφέρθηκαν παραπάνω («[...] Όταν παίζω με τραγουδιστές πρέπει να του κοιτάω στο στόμα. Πρέπει να αναπνέεις μαζί με τον άλλο») επιβεβαιώνονται. Πράγματι η Σοφία «κρεμόταν απ' τα χείλη» της τραγουδίστριας, ανάσαινε μαζί της, παρακολουθούσε, συμβάδιζε και προσαρμοζόταν σε κάθε ερμηνευτική λεπτομέρεια της τραγουδίστριας-αφηγήτριας. Ένιωσα πως μέχρι να «κλείσει η αυλαία» δε βγήκε ούτε στιγμή από το «ρόλο» που είχε αναλάβει να υποδυθεί. Η ίδια άλλωστε αναφέρει πως αντιμετωπίζει κάθε επιτέλεση ως ένα διαφορετικό ρόλο. Κι αυτό ενδεχομένως είναι που φέρνει την επιτυχία καθώς καταφέρνει να περάσει στο κοινό αυτό που επιθυμεί.

Το κλίμα της επιτέλεσης επικράτησε και μετά το πέρας της συναυλίας όταν υποδέχθηκε το κοινό με αξιοσημείωτη ταπεινότητα αλλά και ειλικρινή ευγνωμοσύνη. Σκέφτομαι πως η Σοφία με αυτόν τον τρόπο, είτε κατά τη διάρκεια της παράστασης είτε ακόμα και αφού αυτή έχει ολοκληρωθεί, δημιουργεί μία ιδιαίτερη, θερμή σχέση με το κοινό, σχέση που την ακολουθεί σε όλη της την πορεία, σε όλες τις παραστάσεις της, ακόμα κι αν κάποιος την ακούει και την παρατηρεί για πρώτη φορά.

Επίλογος

Φτάνοντας στο τέλος της παρούσας έρευνας και κάνοντας μια εσωτερική ανασκόπηση συνειδητοποιώ τα οφέλη που αποκόμισα από την έρευνα μου, οφέλη που έγκεινται και στη βιβλιογραφική μου έρευνα αλλά και στην επιτόπια έρευνα. Η πλούσια διαθέσιμη βιβλιογραφία μού έδωσε τις απαραίτητες πληροφορίες για το ιστορικό παρελθόν της οθωμανικής μουσικής παράδοσης, τη σχέση των Ρωμιών μουσικών με τη μουσική αυτή στην Οθωμανική Αυτοκρατορία αλλά και τη θέση της οθωμανικής μουσικής στη νεότερη Ελλάδα ως μιας «ανατολικής» μουσικής παράδοσης. Επρόκειτο για ένα παρελθόν για το οποίο μέχρι πρότινος γνώριζα ελάχιστα και αγνοούσα βασικά σημεία του. Χωρίς τις πληροφορίες αυτές θα ήταν αδύνατο να διεξαχθεί η έρευνά μου καθώς το εγχείρημα αυτό κινείται ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν αφού μελετά τη θέση ενός μουσικού είδους του παρελθόντος στη μουσική σκηνή του σήμερα. Η οθωμανική μουσική ως κλασική αρχικά, ανθίζοντας μόνο στο πλαίσιο της οθωμανικής αυλής, και ως αστική στη συνέχεια, απελευθερωμένη πλέον από την αποκλειστικότητα του παλατιού και προσβάσιμη και στη μεσαία αστική τάξη, δέχτηκε τις επιρροές από τους διάφορους λαούς που έζησαν στο πέρασμα των χρόνων στην Οθωμανική Αυτοκρατορία. Στο πλαίσιο αυτό η δράση των Ρωμιών έγραψε τη δική της ιστορία αφήνοντας μουσικές συνθέσεις που αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα του είδους στο ευρύτερο πλαίσιο της αλληλεπίδρασης μεταξύ των διάφορων λαών. Η ενεργή δράση των Ρωμιών συνθετών συνεχίστηκε έως και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Το έργο αυτό άρχισε να αναβιώνει κατά τη δεκαετία του 1980 κι έτσι άρχισαν να δημιουργούνται δεσμοί της Ελλάδας με ένα παρελθόν που πολλοί αγνοούσαν. Η αναβίωση αυτή επανέφερε μετά από χρόνια το είδος και παρά την πρώτη καχυποψία του κοινού τελικά βρήκε τη θέση του στη μουσική σκηνή της χώρας. Η γενιά αυτή των μουσικών της αναβίωσης εκπαίδευσε και αποτέλεσε πρότυπο για την επόμενη γενιά μεταδίδοντας τη γνώση που η ίδια είχε. Ίσως να λέγαμε ότι πιο πολύ εμφύσησε την αγάπη για τη μουσική αυτή. Η δεύτερη αυτή γενιά εκπαίδευσε με τη σειρά της την επόμενη. Όσο φτάνουμε στο πιο κοντινό παρελθόν τόσο λιγότερες είναι και οι έρευνες για την εξέλιξη του είδους στην Ελλάδα. Για το λόγο αυτό ήταν αναγκαία και η επιτόπια έρευνα για την εξέταση του συγκεκριμένου θέματος.

Η επιτόπια έρευνα ήταν μια αποκάλυψη για μένα. Το βασικότερο που αποκόμισα ήταν η επαφή μου με αυτούς τους τρεις μουσικούς και εξαιρετικούς ανθρώπους των οποίων ο λόγος ήταν καθοριστικός γι' αυτήν την έρευνα. Σε ένα δεύτερο επίπεδο η σχέση που ξεκίνησα μαζί τους ήταν για μένα ένα δώρο. Με τις συζητήσεις μας κατά κάποιο τρόπο μού αποκωδικοποίησαν τη μουσική τους πράγμα που ενίσχυσε τον ενθουσιασμό μου και την εκτίμησή μου προς το πρόσωπό τους καθώς κατανόησα τη σκέψη και τη φιλοσοφία τους σε ικανοποιητικό βαθμό. Ο καθένας από αυτούς τους μουσικούς αποτελεί μια πολύ χαρακτηριστική μουσική προσωπικότητα με μακροχρόνια και επίπονη εκπαίδευση πάνω στη μουσική αλλά και μεγάλη εμπειρία. Από τους τρεις αυτούς μουσικούς μόνο ο Νίκος έχει σαφή και εμφανή σχέση με τη μουσική αυτή καθώς αποτελεί και το βασικό ρεπερτόριό του. Ωστόσο, η οθωμανική μουσική είναι παρούσα στις μουσικές και των άλλων δύο μουσικών είτε σε επίπεδο εκπαίδευσης, είτε σε επίπεδο προσωπικής μελέτης, είτε σε συγκεκριμένα μουσικά σχήματα που συμμετέχουν. Είναι σαφές πως η τροπικότητα της μουσικής αυτής έχει επηρεάσει και τις συνθέσεις τους. Οι συνεντεύξεις μαζί τους με έκαναν να αναθεωρήσω πολλά στερεότυπα και σκέψεις που είχα διαμορφώσει κατά την έναρξη της έρευνάς μου. Κατ' αρχάς θεωρούσα αυτονόητη την απόλυτη σύνδεσή τους με το παρελθόν και την αίσθηση καθήκοντος να συνεχίσουν ένα έργο που ξεκίνησαν οι πρόγονοί τους, από τη μία οι Ρωμιοί συνθέτες κι από την άλλη οι μουσικοί της αναβίωσης του 1980. Ωστόσο, διαψεύστηκα πανηγυρικά καθώς οι λόγοι που οι μουσικοί αυτοί ασχολήθηκαν με το είδος ήταν η εκπαιδευτική αναγκαιότητα, στην περίπτωση του Αλέξανδρου Καψοκαβάδη και της Σοφίας Λαμπροπούλου, αλλά και λόγοι αισθητικής προτίμησης, στην περίπτωση του Νίκου Ανδρικού ο οποίος μεγαλώνοντας σε ένα γειτονικό στην Τουρκία περιβάλλον βίωσε, έστω και έμμεσα, από πολύ μικρή ηλικία την εμπειρία της μουσικής αυτής. Και οι τρεις μουσικοί, παρ' όλο που η μουσική τους δραστηριότητα διαφέρει σε πολλά σημεία και βιώματα, διαφωνούν με την «ταμπέλα» των Ρωμιών συνθετών και αντιμετωπίζουν το έργο αυτών ως αναπόσπαστο της οθωμανικής μουσικής παράδοσης κι όχι ως κάτι διαφορετικό και καινούριο. Βέβαια, όλοι τους έχουν παίξει και παίζουν έως σήμερα έργα Ρωμιών συνθετών, ωστόσο η πρόθεσή τους δεν είναι η συνέχιση της παράδοσης αλλά η εκτέλεση όμορφων μουσικών συνθέσεων και η γνωριμία του κοινού ή των μαθητών τους με την παρουσία Ελλήνων συνθετών σε ένα διαφορετικό πολιτιστικό πλαίσιο. Ιδιαίτερα με γοήτευσε η ευελιξία που έχουν οι μουσικοί αυτοί καθώς μπορούν να ελίσσονται με μεγάλη ευκολία αλλά και με επιτυχία από το ένα μουσικό

είδος στο άλλο επιλέγοντας στις επιτελέσεις τους ένα ευρύ ρεπερτόριο με βασικό κίνητρο την αγάπη τους για τη μουσική. Αυτό το διαπίστωσα και η ίδια παρακολουθώντας τις παραστάσεις τους. Ο Νίκος στην παράσταση που παρακολούθησα ήταν πιστός στο οθωμανικό είδος και στο μυτιληνιό ρεπερτόριο, είδη στα οποία άλλωστε είναι ταγμένος, ωστόσο τον Αλέξανδρο και τη Σοφία τους παρακολούθησα σε μουσικά δρώμενα που με μια πρώτη ματιά δε σχετίζονται με το βασικό θέμα της οθωμανικής μουσικής που πραγματεύεται η εργασία αυτή. Στο σημείο αυτό οφείλω να παραδεχτώ πως η επιλογή μου να παρακολουθήσω τις συγκεκριμένες παραστάσεις, ενώ αρχικά μου δημιούργησε προβληματισμούς και ενδοιασμούς, στην πορεία αποδείχτηκε πολύ περισσότερο χρήσιμη από ό,τι αν τους παρακολουθούσα σε κάποια επιτέλεση οθωμανικής μουσικής. Κι αυτό γιατί κατάφερα να γνωρίσω τις πολυσχιδείς αυτές μουσικές προσωπικότητες και να ανακαλύψω με παραδείγματα τα λεγόμενα και τους ισχυρισμούς τους αλλά και να δω τις διαφορετικές εκφάνσεις της οθωμανικής μουσικής, κυρίως στην περίπτωση της Σοφίας. Σημαντικό κομμάτι της έρευνας θεωρώ πως αποτελεί η διαπίστωση για την πιθανή επόμενη γενιά. Και οι τρεις συνομιλητές μου θεωρούν πως υπάρχει αυτή η ανερχόμενη γενιά με παραδείγματα σπουδαίων μουσικών. Ωστόσο ήταν φανερό πως δεν έχουν άγχος κι έγνοια για τη συνέχιση του είδους παραμένοντας συνεπείς στα όσα υποστηρίζουν.

Είναι σαφές πως οι τρεις αυτές περιπτώσεις δεν εκπροσωπούν ολόκληρη τη μουσική κοινότητα κι επομένως τα συμπεράσματα αυτά είναι αδύνατο να γενικευτούν και να διατυπωθεί μια απόλυτη άποψη για όλους τους μουσικούς που ασχολούνται σήμερα με ειδικά με αυτό το μουσικό είδος, αλλά και γενικότερα με ότι χαρακτηρίζεται ως «ανατολική» μουσική. Οι ιδέες αυτές αφορούν ξεκάθαρα τους ίδιους και μόνο. Ωστόσο, η μελέτη σε μεγαλύτερο εύρος ήταν αδύνατη στην παρούσα εργασία κυρίως λόγω του χρόνου και της έκτασης που θα απαιτούσε η μεγαλύτερη έρευνα. Μια συνέχεια της εργασίας αυτής θα μπορούσε να συμπεριλαμβάνει περισσότερα μουσικά παραδείγματα της σημερινής εποχής με συνεντεύξεις και παραστάσεις ενός μεγάλου αριθμού μουσικών. Επίσης, σε επόμενη εργασία ίσως να ήταν καλό να μελετηθεί η στάση της επόμενης γενιάς, των νεότερων δηλαδή μουσικών από αυτούς που μελετά η εργασία αυτή, έτσι ώστε να διαπιστωθεί αν υπάρχει σύμπνοια με τους προκατόχους τους αλλά και να ανακαλυφθούν οι πιθανές διαφορετικές εκφάνσεις που θα έχει πάρει η οθωμανική μουσική έως τότε.

Βιβλιογραφία

- Αυδίκος, Ε. (2012) *Λαογραφικές αναγνώσεις στην Ελλάδα και την Τουρκία*. Αθήνα: Εκδόσεις Πεδίο.
- Αϊντεμίρ, Μ. (2012) *Το τούρκικο μακάμ*. Αθήνα: Fagotto.
- Baker, C. (2005) «The Mediterranean in Music: Critical Perspectives, Common Concerns, Cultural Differences». Στο Cooper, D. και Dawe, K. (επιμ.), *Popular music*. Λάνχαμ, ΜΧ: Scarecrow Press, σσ. 247.
- Behar, C. (2006) «The Ottoman Musical Tradition». Στο Suraiya Faroqhi (επιμ.), *The Cambridge History of Turkey: The Latter Ottoman Empire, 1603-1839*, Vol. 3. Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, σσ. 393-407.
- Bosworth, C.E., Donzel, E., Heinrichs, W.P., Pellat, Ch. (1993) *The) Encyclopedia of Islam*. Vol. 7, MIF-NAZ. Λάιντεν-Νέα Υόρκη: E. J. Brill.
- Cottrell, St. (2004) *Professional Music-Making in London. Ethnography and Experience*. Όλντερσοτ: Ashgate.
- Γκαρά, Ε., Τζεδόπουλος, Γ. (2015) *Χριστιανοί και μουσουλμάνοι στην Οθωμανική Αυτοκρατορία. Θεσμικό πλαίσιο και κοινωνικές δυναμικές*. Εκδόσεις Κάλλιπος
- Eriksen, T. H. (2007) *Μικροί τόποι, μεγάλα ζητήματα. Μια εισαγωγή στην κοινωνική και πολιτισμική ανθρωπολογία*. Μάνος, Ι. (επιμ.). Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική.
- Erol, M. (2011) «Music and the Nation in Greek and Turkish Contexts (19th – early 20th c.): A paradigm of cultural transfers». Στο *Zeitschrift für Balkanologie* Vol. 47, No. 2 (2011), pp. 165-175 Harrassowitz Verlag
- Faroqui, S. N. (2006) *The Cambridge History of Turkey, Vol. 3, The Later Ottoman Empire 1603-1839*, Κέιμπριτζ: Cambridge University Press.
- Feldman, W. (2000) «Ottoman Music. Συνοδευτικές σημειώσεις στο Osmanlı Türk Müziği Antolojisi, Lâlezâr topluluğu». Κωνσταντινούπολη: Kültür A.Ş., İstanbul Büyükşehir Belediyesi.
- Finnegan, R. (2007) *The Hidden Musicians. Music-Making in an English Town*. Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής: Wesleyan University Press.

- Hughes, E. C. (1960) «Introduction: The Place of Field Work in Social Science». Στο *Field Work: An introduction to the Social Sciences*, Buford H. J. (επιμ.). Σικάγο: University of Chicago Press.
- Kallimopoulou, E. (2009) *Paradosiaka: Music, Meaning and Identity in Modern Greece*. Φάρνχαμ: Ashgate.
- Καλλιμοπούλου, Ε., Μπαλάντινα, Α. (2014) *Εισαγωγή στην Εθνομουσικολογία*, Αθήνα: Εκδόσεις Ασίνη.
- Κολοβός, Γ. (2015) *Κοινωνικά Απόβλητα. Η ιστορία της πανκ σκηνής στην Αθήνα, 1979-2015*. Αθήνα: Απρόβλεπτες εκδόσεις.
- Masters, Br., Agoston, G. (2008) *Encyclopedia of the Ottoman Empire, Facts On File Library on World History*. Νέα Υόρκη: Facts on File.
- Μαυροειδής, Μ. (1999) *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο. Ο βυζαντινός ήχος, το αραβικό μακάμ, το τούρκικο μακάμ*. Αθήνα: Fagotto books
- Nettl, Br. (2016) *Εθνομουσικολογία, Τριάντα ένα ζητήματα και έννοιες*. Κάβουρας, Παύλος (επιμ.). Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.
- Παπαπαύλου, Μ. (2015) *Η εμπειρία της πλατείας Συντάγματος: Μουσική, συναισθήματα και νέα κοινωνικά κινήματα*, Αθήνα: Οι εκδόσεις των συναδέλφων
- Pennanen, R. P. (2014) «The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece», *Ethnomusicology* 48(1), σσ. 1-25.
- Poulos, P. (2013) «The Non-Muslim Musician of Instabul: Between Recorded and Intimate Memory». Στο Pennanen, R. Pekka, Poulos, P. και Theodosiou, A. (επιμ.), *Ottoman Intimacies, Balkan Musical Realities*. Αθήνα: Finnish Institute at Athens, σσ. 51-68.
- Poulos, P. (2014) «Greeks and Turks meet the Rums: Making Sense of the Sounds of ‘Old Istanbul’». Στο Vally Lytra (επιμ.), *When Greeks and Turks Meet: Interdisciplinary perspectives on the relationship since 1923*. Όλντερσοτ: Ashgate, σσ. 83-105.

- Πούλος, Π. (2015) *Η μουσική στον Ισλαμικό κόσμο: πηγές, θεωρήσεις, πρακτικές*. Σύνδεσμος ελληνικών ακαδημαϊκών βιβλιοθηκών, διαδικτυακό βιβλίο διαθέσιμο στο: <https://repository.kallipos.gr/handle/11419/4406>.
- Quataert, D. (2007) «Οθωμανική κοινωνία και λαϊκός πολιτισμός» και «Διακοινοτική συνεργασία και σύγκρουση». Στο Σαρηγιάννης, Μ. (επιμ.), *Η Οθωμανική Αυτοκρατορία: Οι Τελευταίοι Αιώνες, 1700-1922*. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.
- Said, E. (1978) *Orientalism*. Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής: Pantheon Books.
- Samson, J. (2013) *Music in the Balkans*. Balkan Studies Library, Vol. 8. Ολλανδία: Brill.
- Σαρηγιάννης, Μ. (2011) «Οι Φαναριώτες και η οθωμανική παράδοση: Επιδράσεις και στεγανά, 17^{ος} – 18^{ος} Αιώνες». Στο Σαλακίδης, Γ. (επιμ.), *Τουρκολογικά. Τιμητικός τόμος για τον Αναστάσιο Κ. Ιορδάνογλου*. Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός οίκος Αντ. Σταμούλη, σσ. 305-322
- Tziovas, D. (2003) *Greece and the Balkans: Identities, Perceptions and Cultural Encounters since the Enlightenment*. Όλντερσοτ: Ashgate.
- Tragaki, D. (2019) *Made in Greece. Studies in Popular Music*. Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Routledge Global Popular Music Series
- Τσιαμούλης, Χ., Ερευνίδης, Π. (1998) *Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης (17^{ος}-20^{ος} αι.)*. Αθήνα: Εκδόσεις Δρόμος.

Διαδικτυακές πηγές

Η Πύλη για την ελληνική γλώσσα

<http://www.greek-language.gr/greekLang/index.html>

Δισκογραφία

Ανδρικός, Ν. *Sedef*. 2017. Z SES GÖRÜNTÜ, CD

Ανδρικός, Ν. *Motivasyon*. 2015. Ιδιωτική έκδοση, CD