



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

**Εθνικόν και Καποδιστριακόν  
Πανεπιστήμιον Αθηνών**

— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

**Τμήμα Μουσικών Σπουδών**

**Ζητήματα Τροπισμού στα Αστικά Λαϊκά  
τραγούδια της Κρήτης: Η περίπτωση του «Όσο  
Βαρούν τα σίδερα»**

Διπλωματική Εργασία

Μάριος Στυλιανός Ηλιάκης

Μεταπτυχιακό πρόγραμμα: «Εθνομουσικολογία και  
Πολιτισμική Ανθρωπολογία»

Κατεύθυνση: Ερμηνεία/Εκτέλεση της Παραδοσιακής  
Μουσικής

Ειδίκευση: Παραδοσιακό Τραγούδι

Επιβλέπων: Λάμπρος Λιάβας

Συνεπιβλέπων: Χάρης Σαρρής

Επιτροπή εξέτασης: Λάμπρος Λιάβας, Παναγιώτης Πούλος, Αλέξανδρος  
Καψοκαβάδης

Αθήνα 2022

Περιεχόμενα

<b>Πρόλογος</b> .....	<b>3</b>
<b>Κεφάλαιο 1<sup>ο</sup></b> .....	<b>4</b>
1.1 Εισαγωγή.....	4
1.2 Μεθοδολογικό πλαίσιο.....	6
<b>Κεφάλαιο 2<sup>ο</sup>: Ζητήματα γύρω από τα αστικά λαϊκά τραγούδια της Κρήτης</b> .....	<b>7</b>
2.1 Ομοιότητες με τραγούδια της Μεσογείου .....	7
2.2 Τοπικότητα Αστικών Λαϊκών Τραγουδιών .....	7
2.3 Το ζήτημα της ονομασίας .....	8
2.4 Τα τραγούδια του Λάκκου, Τα «ρεμπετοκρητικά» .....	10
2.5 Τρεις φάσεις εξέλιξης των κρητικών αστικών λαϊκών τραγουδιών .....	12
<b>Κεφάλαιο 3<sup>ο</sup> : Σχετικές θεωρίες</b> .....	<b>13</b>
3.1 Η έννοια του λαϊκού πολιτισμού στο έργο του Δαμιανάκου.....	13
3.2 Μουσικά δίπολα .....	17
3.3 Η έννοια του τροπισμού .....	21
<b>Κεφάλαιο 4ο: Το τραγούδι «Όσο βαρούν τα σίδερα»: μια μελέτη περίπτωσης μέσα από τέσσερις εκτελέσεις</b> .....	<b>22</b>
<b>4.1 Επιλογή εκτελέσεων.</b> .....	<b>22</b>
4.2 Η εκτέλεση των Φουσταλιέρη – Μπερνιδάκη.....	22
4.3 Η εκτέλεση του Νίκου Ξυλούρη .....	25
4.4 Η εκτέλεση του Ross Daly .....	28
4.5 Η εκτέλεση των Φασουλά – Καλλέργη .....	31
4.6 Συμπεράσματα .....	34
<b>Επίλογος</b> .....	<b>35</b>
<b>Βιβλιογραφία</b> .....	<b>36</b>

## Πρόλογος

Η συγκεκριμένη διπλωματική εργασία, αποτελεί μία μελέτη περίπτωσης στην αστική λαϊκή μουσική της Κρήτης. Με τον όρο «αστικά λαϊκά τραγούδια της Κρήτης, αναφερόμαστε σε μία μουσική παράδοση που αναπτύχθηκε στις πόλεις και τις περιαστικές περιοχές του νησιού τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Τα τραγούδια αυτά διαφέρουν υφολογικά από την πλειοψηφία των κρητικών τραγουδιών καθότι δεν είναι χορευτικά αλλά καθιστικά – ακουστικά τραγούδια. Επίσης το όργανο που πρωταγωνιστεί σε αυτά δεν είναι η λύρα ή το λαούτο, αλλά το μπουλγαρί. Από τη δεύτερη δεκαετία του 20<sup>ου</sup> αιώνα, μουσικοί κυρίως από τα Χανιά και το Ρέθυμνο δισκογραφούν σε δίσκους 78 στροφών τα συγκεκριμένα τραγούδια και με αυτόν τον τρόπο συμβάλλουν στην συγκέντρωση τους κάτω από τον όρο «αστικά τραγούδια της Κρήτης» και τη γνωστοποίησή τους στο ευρύ κοινό.

Ένας από εκείνους τους μουσικούς ήταν Ο Στέλιος Φουσταλιεράκης ή Φουσταλιέρης στον οποίο και αποδίδεται το υπό εξέταση τραγούδι «Όσο βαρούν τα σίδερα». Ο Φουσταλιέρης γεννήθηκε στις 19 Ιουνίου του 1911 στο Ρέθυμνο. Από μικρή ηλικία έμαθε την τέχνη του ρολογά και ακολούθησε το συγκεκριμένο επάγγελμα, ωστόσο ήρθε σε επαφή με το μπουλγαρί και τα αστικά λαϊκά τραγούδια μέσα από τις ταβέρνες της πόλης. Το 1934 ανέβηκε στον Πειραιά και εργάστηκε σε ρολογάδικο όπου και έμεινε μέχρι το 1937. Εκείνη την περίοδο γνωρίστηκε με τους μεγάλους ρεμπέτες της εποχής Βαμβακάρη, Παπαϊωάννου, Μπάτη, γνωριμίες που ήταν καθοριστικές για την εξέλιξη του και την συμμετοχή του στη δισκογραφία. (Κουρούσης & Κοπανιτσάνος, 2016, σσ. 178,179)

Η συγκεκριμένη διπλωματική εργασία χωρίζεται σε δύο μέρη. Στο πρώτο συγκεντρώνεται και εξετάζεται υλικό μέσα από τη βιβλιογραφία, τις πηγές και τις προφορικές μαρτυρίες που έχουν καταγραφεί για την παράδοση της αστικής λαϊκής μουσικής της Κρήτης. Στο δεύτερο μέρος επιχειρείται μία μορφολογική και μουσικολογική ανάλυση τεσσάρων εκτελέσεων του τραγουδιού «Όσο βαρούν τα σίδερα», σε διαφορετικές χρονικές στιγμές η καθεμία και με διαφορετικό υφολογικό υπόβαθρο. Οι εκτελέσεις που επιλέχθηκαν είναι του Στέλιου Φουσταλιέρη και Γιάννη Μπερνιδάκη, του Νίκου Ξυλούρη, του Ross Daly και των Φασουλά-Καλλέργη, καθώς αυτές οι τέσσερις διαφορετικές εκδοχές σηματοδοτούν μία υφολογική εξέλιξη αυτής της μουσικής παράδοσης και φανερώνουν την υιοθέτηση μουσικολογικών και αισθητικών στοιχείων ανάλογα με την εποχή των εκτελέσεων. Το εργαλείο για την ανάλυση είναι η έννοια του «τροπισμού» από τον Νίκο Ορδουλίδη. Σκοπός είναι η κατάδειξη των ομοιοτήτων και των διαφορών ανάμεσα στις εκτελέσεις και η ερμηνεία τους με βάση το πλαίσιο των γενικότερων αισθητικών χαρακτηριστικών που βρίσκονται πίσω από την κάθε μια. Για το σκοπό αυτό υπάρχει καταγραφή φωνητικών και μουσικών μερών σε παρτιτούρες. Επίσης εξετάζονται φωνητικές τεχνικές, μελωδικοί καλλωπισμοί αρμονία, ρυθμολογία, συγκερασμένοι και ασυγκέραστοι φθόγγοι, χρήση τεχνολογίας κ.ά., στοιχεία που περιλαμβάνει η έννοια του τροπισμού.

## Κεφάλαιο 1<sup>ο</sup>

### 1.1 Εισαγωγή

Η Κρήτη είναι μία από τις πολλές περιοχές της Ελλάδας που διαθέτουν μία ενεργή και εύρωστη μουσική παράδοση. Κρητικοί και άλλοι υποστηρίζουν ότι αυτή η παράδοση έχει τις ρίζες της στην αρχαιότητα. (West, 1992) ενώ φτάνει μέχρι τις μέρες μας μέσα από σημαντικά ιστορικά γεγονότα όπως η βυζαντινή επιρροή, η ενετική κυριαρχία και η τουρκική κατοχή (Evaggelou, 2002, p. 19) Ο Samuel Baud-Bovy στο έργο του «Δοκίμιο για το ελληνικό τραγούδι» υποστηρίζει ότι ορισμένα αρχαϊκά στοιχεία επιβιώνουν στη σύγχρονη μουσική παράδοση της Κρήτης, ωστόσο δε μπορούμε να είμαστε βέβαιοι για κάτι τέτοιο. Επίσης αναφέρει πως η μουσική ενσωματώνει τις διαφορετικές κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες. (Baud-Bovy, 1984) Οι κρητικοί συμφωνούν ότι τα κείμενα τους έρχονται από το παρελθόν αλλά επίσης ισχυρίζονται ότι και η μουσική τους προέρχεται από την αρχαιότητα. (Touliatos, 1996, pp. 77-88). Παρότι ο Chris Williams υποστηρίζει ότι οι μελωδίες των ριζίτικων φαίνεται να έρχονται τουλάχιστον από την Βυζαντινή περίοδο, δεν υπάρχει απόδειξη για κάτι τέτοιο όσον αφορά τη χορευτική μουσική του νησιού.

Στο βιβλίο «Μίλιε μου Κρήτη απ' τα παλιά», το οποίο αποτελεί συλλογή από κείμενα για την κρητική μουσική και σπάνιες ηχογραφήσεις την περίοδο 1907-1955, στο προλογικό του σημείωμα, ο Γιάννης Ζαϊμάκης μας δίνει πληροφορίες από την εκτενή ερευνά του επάνω στην κρητική μουσική και συγκεκριμένα την αστική λαϊκή μουσική της Κρήτης. (Ζαϊμάκης, 2016) Η μουσική στις κοινωνίες της Κρήτης, όπως αναφέρει ο Ζαϊμάκης αποτελούσε κύριο οργανικό στοιχείο της καθημερινότητας. Αποτελούσε μέσο έκφρασης των βιωμάτων και συναισθημάτων και κώδικα επικοινωνίας σε διάφορες εκφάνσεις της ζωής, της δουλειάς, του ελεύθερου χρόνου. Η προφορική αυτή μουσική παράδοση στις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα θα συναντήσει τη δισκογραφία και τις νέες τεχνολογίες, κάτι που θα αποτελέσει καθοριστικό παράγοντα για τη διάδοση της και τη μετέπειτα πορεία της. Αυτή η διεργασία θα επιταχύνει την πολιτιστική μεταβολή και θα αλλάξει τη διαδικασία της μουσικής παραγωγής και επιτέλεσης. (Ζαϊμάκης, 2016, σ. 23)

Οι πρώιμες ηχογραφήσεις δίνουν τη γεύση της επιρροής της κρητικής μουσικής παράδοσης από μουσικές της μεσογείου καθώς και τις αλλαγές που επήλθαν με την εξέλιξη της τεχνολογίας και την ακτοπλοϊκές συγκοινωνίες. Επίσης μας φανερώνει πως η μουσική ενσωματώνει τις διαφορετικές κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες. Όπως αναφέρει ο Ζακ Ατταλί, είναι ένα μέσο για να αντιληφθείς τον κόσμο. Εργαλείο γνώσης για την κοινωνία, το παρελθόν και το μέλλον. (Ατταλί, 1991, σ. 15). Το Σταυροδρόμι η συνάντηση της παραδοσιακής κοινωνίας με το νεωτερικό κόσμο των δισκογραφικών δικτύων και ο σταδιακός μετασχηματισμός στη δημιουργία και τη διανομή της λαϊκής μουσικής. (Ζαϊμάκης, 2016, σ. 23)

Το αστικό λαϊκό τραγούδι της Κρήτης αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα συγκερασμού εθνοπολιτισμικών στοιχείων και συνύπαρξης διαφορετικών μουσικών κόσμων. Στοιχεία διαφορετικών πολιτισμών (Χριστιανοί και Μουσουλμάνοι , γηγενείς και Μικρασιάτες, αστοί και άνθρωποι του χωριού) φανερώνουν το διάλογο αυτής της μουσικής παράδοσης με τις μουσικές της ανατολικής μεσογείου. (Ζαϊμάκης, 2016, σ. 23)

Οι πόλεις της Κρήτης αποτέλεσαν σημείο συνάντησης για λαούς της Ευρώπης, της Ασίας και της βόρειας Αφρικής οι οποίοι μετέφεραν νέες αντιλήψεις, ιδέες και πολιτισμικές πρακτικές. Περίπου στο τελευταίο τέταρτο του μουσικού αιώνα, αναπτύχθηκε μία πλούσια αστική λαϊκή παράδοση με αργόσυρτα τραγούδια που μεταφέρονται από γενιά σε γενιά μέσω της προφορικότητας. Από τη δεύτερη δεκαετία του 20<sup>ου</sup> αιώνα , κάποια από αυτά τα τραγούδια θα αποτυπωθούν στις πρώτες ηχογραφήσεις κρητικών τραγουδιών σε δίσκους 78 στροφών οι οποίες έγιναν σε Ελλάδα και εξωτερικό. Με τον τρόπο αυτό θα γίνουν γνωστές στο ευρύτερο κοινό.

Τις τελευταίες δεκαετίες το ενδιαφέρον για τη μουσική αυτή έχει αναβιώσει. Αρκετοί νέοι μουσικοί μελετούν σκοπούς της και δανείζονται μελωδίες και στίχους της για τις επιτελέσεις τους. Επίσης πολλές είναι οι μουσικές συλλογές που εκδίδονται και εμπεριέχουν παλαιότερες ή νεότερες εκτελέσεις τέτοιων τραγουδιών παράλληλα με ένθετα τα οποία εμπεριέχουν πληροφορίες γι' αυτή τη μουσική παράδοση και που συχνά ασχολούνται με το θέμα της καταγωγής της και της σχέσης της με την παράδοση των ρεμπέτικων τραγουδιών. Η αναζήτηση αυτή συνδέεται με ένα ευρύτερο ενδιαφέρον για τις μουσικές του κόσμου που έχει αναπτυχθεί τα τελευταία χρόνια.

Η αναβίωση αυτή της αστικής λαϊκής μουσικής της Κρήτης άλλοτε χαρακτηρίζεται από διάθεση ανοιχτής συζήτησης και αναζήτησης των αλληλεπιδράσεων των λαών και των μουσικών τους και άλλοτε οι συζητήσεις παραμένουν σε μία κλειστή εθνοκεντρική σκοπιά όπου αναζητείται η καταγωγή αυτή της μουσικής παράδοσης. Οι ρίζες της αναζητούνται άλλες φορές στο Βυζάντιο άλλοτε στην αρχαία Ελλάδα και άλλοτε σε συγκεκριμένες τοπικές κοινωνίες που διεκδικούν την πατρότητα τους. (Ζαϊμάκης, 2016, σ. 24)

Ωστόσο οι μουσικές αυτές είναι απόσταγμα αρκετών δεκαετιών και κράμα διαφορετικών μουσικών πολιτισμών που σμιλεύτηκαν και αφομοιώθηκαν στο πέρασμα του χρόνου. (Ζαϊμάκης, 2016, σ. 44) Πρόκειται για μια μουσική σκηνή (music scene) η οποία μπορεί να ιδωθεί όχι τόσο μέσα από το πρίσμα της έννοιας της αυθεντικότητας όσο μέσα από την οπτική της υβριδικότητας και της διαρκούς ανάμιξης διαφορετικών πολιτισμών και μουσικών παραδόσεων στο χώρο. (Hudson , 2006, p. 628). Στους προφορικούς μουσικούς πολιτισμούς δε μπορούμε να συζητάμε για μία αυθεντική και σωστή ερμηνεία αλλά για το σύνολο όλων των δυνατών ερμηνειών στο παρόν και το μέλλον (Brandl & Reinsch, 1992, σ. 17)

Όπως αναφέρει ο Χαψούλας «Το Πρόβλημα της συνέχειας αφορά τόσο την ιστορική διάσταση ενός προφορικού είδους, όσο και το θέμα του αμετάβλητου ως προς τη μουσική του μορφή.» (Χαψούλας, 2010, σ. 63) Σύμφωνα με την εθνοϊστορική (Wernhart, 1974) κατεύθυνση, επικρατεί η άποψη ότι σε όλους τους πολιτισμούς οποιαδήποτε μελωδία η τραγούδι είχε μια αρχική μορφή ύπαρξης (Kucketz, 1963, p. 3) και (Combarieu, 1907, σ. 114) από την οποία στο σε βάθος χρόνου δημιουργήθηκαν παραλλαγές οι οποίες διαδόθηκαν. (Χαψούλας, 2010, σ. 63)

Η αναπαράσταση της «αρχέγονης» μορφής μπορεί σπάνια να επιτευχθεί (Seeger, σσ. 120-167) όταν μπορεί να γίνει σύγκριση πολλών εκτελέσεων σε βάθος χρόνου ώστε να αναζητηθούν προσθήσεις, αφαιρέσεις και πιθανές αλλοιώσεις του μουσικού υλικού. (Χαψούλας, 2010, σ. 63)

Συνεπώς είναι ανώφελο να μιλάμε για γνήσια μουσική παράδοση και να αναζητάμε την καταγωγή σε ένα συγκεκριμένο γεωγραφικό μέρος, καθώς αυτά τα τραγούδια είναι αποτέλεσμα χρόνιας αλληλεπίδρασης με άλλους πολιτισμούς και παραδόσεις.

## 1.2 Μεθοδολογικό πλαίσιο

Στο κείμενο «Σταυροδρόμια πολιτισμών και μουσικά Δίκτυα στις πόλεις της Κρήτης, Από την προφορική ανώνυμη δημιουργία στη δισκογραφία των 78 στροφών», στο βιβλίο «Μίλιε μου Κρήτη απ' τα παλιά», Ο Γιάννης Ζαϊμάκης επιχειρεί να δώσει στοιχεία σχετικά με το μεθοδολογικό πλαίσιο που έχει ακολουθηθεί μέχρι τώρα στην έρευνα της αστικής λαϊκής μουσικής της Κρήτης, καθώς και πώς αυτό οφείλει να είναι σε μία σύγχρονη έρευνα. (Ζαϊμάκης, 2016). Υποστηρίζει ότι η έρευνα γύρω από τα αστικά λαϊκά τραγούδια της Κρήτης, βασίζεται σε περιορισμένο υλικό το οποίο προέρχεται από καταγραφές φίλων του είδους και από δισκογραφικές πηγές. Το υλικό αυτό προέρχεται από διαφορετικούς ερευνητές με διαφορετικό μεθοδολογικό πλαίσιο έρευνας που τις περισσότερες φορές δε μας είναι γνωστό ενώ το μεγαλύτερο μέρος του πραγματολογικού υλικού βασίζεται σε μαρτυρίες που απέχουν κατά πολύ από το χρόνο δημιουργίας των κομματιών και με διάθεση ρομαντισμού και εξιδανίκευσης του παρελθόντος. Η αναζήτηση πηγών της εποχής δεν έχει απασχολήσει τους ερευνητές έως τώρα. Βλ. (Ζαϊμάκης, 2005, σσ. 68-75)

Μία σύγχρονη πολυμεθοδική μελέτη σύμφωνα με τον Ζαϊμάκη πρέπει να συνδυάζει τη μουσικολογική ανάλυση την προφορική ιστορία και τις γραπτές μαρτυρίες παράλληλα με τα σύγχρονα επιστημολογικά ρεύματα στη μελέτη της μουσικής. (Ζαϊμάκης, 2016, σσ. 44-45).

Όπως υποστηρίζει ο Κάβουρας στο βιβλίο «Η έννοια του μουσικού δικτύου: σχέσεις παραγωγής και σχέσεις εξουσίας», ο ερευνητής θα πρέπει να μελετά και να αναφέρεται σε ιστορικά και κοινωνικά γεγονότα, μουσικά δίκτυα τεχνολογική εξέλιξη και κυρίαρχες μορφές παραγωγής και διάθεσης της μουσικής όπου διαμορφώνουν την παράδοση. (Κάβουρας, 1997)

Αυτή είναι και η μέθοδος ακολουθείται στη συγκεκριμένη εργασία, με το συνδυασμό βιβλιογραφικής έρευνας και μουσικολογικής ανάλυσης, όπου η πρώτη αποτελεί εργαλείο για τη δεύτερη.

Οι σύγχρονες μελέτες στη μουσική απομακρύνονται από την προσπάθεια αναζήτησης της καταγωγής μιας γνήσιας και ανόθευτης μουσικής. Επίσης θα πρέπει να λάβουμε υπόψη ότι στην περίπτωση των αστικών λαϊκών τραγουδιών της Κρήτης, οι ηχογραφήσεις οι οποίες μελετούν οι ερευνητές εμπεριέχουν ένα διαφορετικό νοηματικό πλαίσιο απ' όταν η παράδοση αυτή ήταν προφορική, καθώς έχουμε περάσει από την εποχή της ανώνυμης δημιουργίας στην επώνυμη όπου έχουμε προσπάθεια οικειοποίησης μιας μουσικής από τον δημιουργό. (Ζαϊμάκης, 2016, σ. 45)

Οι μουσικοί στις μέρες μας αντιμετωπίζουν τα πνευματικά δικαιώματα διαφορετικά απ' ότι οι παλιότεροι. Όπως αναφέρει ο Ross Daly, ένας μουσικός μπορούσε να οικειοποιηθεί ένα

τραγούδι είτε γιατί είχε βάλει δικούς του στίχους σε ένα γνωστό σκοπό, είτε γιατί ήταν ο πρώτος που είχε ηχογραφήσει το τραγούδι, είτε γιατί ήταν αρκετά κορυφαίος οργανοπαίχτης ενός τραγουδιού και είχε επικρατήσει η εκτέλεσή του στην περιοχή, είτε γιατί πράγματι είχε δημιουργήσει μια δική του μελωδία για να ταιριάζει στο δικό του στίχο. Ο τελευταίος λόγος συναντάται λιγότερο στη δισκογραφία των 78 στροφών και περισσότερο στη μεταπολεμική περίοδο, όταν η ανάγκη για καινοτομία και πρωτότυπη δημιουργία γίνεται μεγαλύτερη καθώς διευρύνεται η δισκογραφική παραγωγή. (Daly, 2014)

Τα τραγούδια αυτά έχουν διαμορφωθεί σε ένα παραδοσιακό μουσικό περιβάλλον, ακόμη κι αν οι μουσικές της πόλης τα έχουν επηρεάσει. Ωστόσο κατά τη διαδικασία της δισκογραφίας οι καλλιτέχνες καλούνται να προσαρμοστούν στις ανάγκες της δισκογραφικής εταιρίας και στις απαιτήσεις ενός μεγαλύτερου κοινού που ξεπερνά τον τοπικό χώρο. Οι άνθρωποι της δισκογραφίας επεμβαίνουν στη μουσική και το στίχο ώστε να ραφινάρουν και να τυποποιήσουν τα τραγούδια. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο - χρονικός περιορισμός που επιβάλλουν στα 3 με 4 λεπτά. (Ζαϊμάκης, 2016, σ. 45)

Είναι σημαντικό συνεπώς να κατανοήσουμε ότι οι ηχογραφήσεις αυτές δεν αποτελούν την αυθεντική και πρωτότυπη πηγή αλλά μία πρώιμη καταγραφή σε ένα συγκεκριμένο χρονικό και κοινωνικό πλαίσιο και κάτω από την επιρροή και τους κανόνες που επιβάλλει η δισκογραφία την εποχή εκείνη.

## Κεφάλαιο 2<sup>ο</sup>: Ζητήματα γύρω από τα αστικά λαϊκά τραγούδια της Κρήτης

### 2.1 Ομοιότητες με τραγούδια της Μεσογείου

Ακούγοντας προσεκτικά αυτές τις ηχογραφήσεις αντιλαμβανόμαστε ότι τα τραγούδια αυτά φέρουν αρκετές ομοιότητες με άλλα μουσικά είδη της ανατολικής Μεσογείου. Αυτό είναι απολύτως φυσιολογικό, αν λάβουμε υπόψη τις πολιτισμικές και μουσικές αλληλεπιδράσεις στη λαϊκή μουσική τα χρόνια της οθωμανικής αυτοκρατορίας και της Κρητικής Πολιτείας. Τα αστικά τραγούδια σε αντίθεση με τα δημώδη τραγούδια της ενδοχώρας, δέχονται συνεχείς επιρροές από τις μουσικές που κυκλοφορούν στα λιμάνια. Συνεπώς οι συζητήσεις περί πατρότητας και αυθεντικότητας αυτών των τραγουδιών φαίνεται να μην οδηγούν πουθενά. (Ζαϊμάκης, 2016, σσ. 45-46) Όπως αναφέρει ο Γιώργος Νικολακάκης «αυτές οι μουσικές είναι δικές μας, είναι της Σμύρνης και της Μικράς Ασίας, είναι του κόσμου, και ταυτόχρονα είναι σαν να μην ανήκουν πουθενά». (Νικολακάκης, 2012)

### 2.2 Τοπικότητα Αστικών Λαϊκών Τραγουδιών

Σημαντικό επίσης μεθοδολογικό ζήτημα αποτελεί η τοπικότητα αυτής της μουσικής. Η αστική λαϊκή μουσική της Κρήτης διαμορφώθηκε τόσο από την αλληλεπίδραση με άλλους λαούς στα χρόνια της Οθωμανικής αυτοκρατορίας και στις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα, όσο και σε σχέση με άλλες μουσικές παραδόσεις της ενδοχώρας του νησιού. Δε μπορούμε συνεπώς να μιλάμε για μία μουσική παράδοση αστικών λαϊκών τραγουδιών αποκλειστικά στη δυτική Κρήτη. Γραπτές και προφορικές μαρτυρίες μας δείχνουν ότι τα τραγούδια και τα όργανα κυκλοφορούσαν σε όλη την Κρήτη, κυρίως σε αστικές και περιαστικές περιοχές. Ωστόσο στην πόλη του Ρεθύμνου και των Χανίων έχουμε ορισμένους σημαντικούς καλλιτέχνες που περνούν στη δισκογραφία των 78 στροφών, κάτι που βοήθησε σημαντικά

στη συγκρότηση του μουσικού ιδιώματος που αποκαλούμε αστικά λαϊκά τραγούδια της Κρήτης. Αντιθέτως κάτι τέτοιο δεν παρατηρείται στο Ηράκλειο, την μεγαλύτερη πόλη της Κρήτης και οι λόγοι ενδέχεται να είναι πολλοί.

Η πρώτη Σύμφωνα με τον Ζαϊμάκη, φαίνεται να είναι η στάση της κοινωνίας για οτιδήποτε παραπέμπει στην Ανατολή. Η πόλη από τα ύστερα χρόνια του μεσοπολέμου θέλει να αποτινάξει από πάνω της οτιδήποτε παραπέμπει στο οθωμανικό στοιχείο. Βλ. (Ζαϊμάκης, 2008 (1999), σσ. 140-148). Οι μουσουλμάνοι μουσικοί που υπήρχαν στην ανατολική πόλη βρισκόνταν σε δυσμένεια. (Ζαϊμάκης, 2016, σ. 46). Η αστική κοινωνία φαίνεται να αδιαφορεί όχι μόνο για τα λαϊκά τραγούδια των πόλεων, που ωστόσο συνέχιζαν να κατέχουν σημαντική θέση στις κοινωνικές παρυφές της πόλης σε προφορική μορφή, αλλά και για τη μουσική της υπαίθρου. Αυτό το φαινόμενο φανερώνει ο τοπικός τύπος της εποχής, όπου φαίνεται η εγγράμματη αστική κοινωνία δείχνει να αντιμετωπίζει με καχυποψία το λαϊκό πολιτισμό, ενώ παράλληλα δείχνει προσήλωση σε ότι ερχόταν από τη Δύση. (Ζαϊμάκης, 2016, σ. 46)

Αυτό φαίνεται να έχει επιρροή τόσο στην αρχιτεκτονική (ισλαμικοί τεκέδες και τζαμιά) όσο και στην ανατολική μουσική παράδοση. Ο Ζαϊμάκης χρησιμοποιεί το παράδειγμα του Καλογερίδη για να υποστηρίξει αυτή τη θεωρία, ο οποίος ήταν ο μοναδικός μουσικός που ζούσε στο Ηράκλειο στα χρόνια του μεσοπολέμου και πέρασε στη δισκογραφία και οποίος είχε λάβει δυτική εκπαίδευση και είχε στοιχεία νεωτερισμού στο παίξιμό του. (Ζαϊμάκης, 2016, σ. 47).

Οι λόγοι για τη μουσική αποχή στη δισκογραφία μπορεί να είναι και άλλοι, όπως για παράδειγμα η έλλειψη ενός δικτύου μεσολαβητών ανάμεσα στους μουσικούς της πόλης και τις εταιρίες, ωστόσο όπως αναφέρει ο μουσικολόγος Νίκος Διονυσόπουλος. «Η δισκογραφία δε λειτουργεί με όρους συστηματικής και συνολικής μουσικής καταγραφής. Αντιθέτως μάλιστα, στη δισκογραφία περνάει με αποσπασματικό και τυχαίο τρόπο ένα μέρος μόνο του ρεπερτορίου της κάθε εποχής, συνήθως χορευτικά τραγούδια, διότι αστάθμητοι παράγοντες καθορίζουν την επιλογή των προς ηχογράφιση κομματιών και καλλιτεχνών. (Διονυσόπουλος, 2009, σ. 19)

Από τα παραπάνω μας γίνεται φανερό η επίδραση μιας πολιτικής και κοινωνικής κατεύθυνσης στη μουσική και πως αυτή καθορίζει σε συνδυασμό με τους κανόνες της δισκογραφίας το μουσικό υλικό που είναι διαθέσιμο προς μελέτη στις μέρες μας.

### 2.3 Το ζήτημα της ονομασίας

Ένα ζήτημα επίσης που έχει απασχολήσει τους ερευνητές, είναι η ονομασία των τραγουδιών αυτών καθώς συναντάμε αρκετές διαφορετικές εκδοχές που ωστόσο τις περισσότερες φορές δεν ανταποκρίνονται στα μορφολογικά ή ιστορικά τους χαρακτηριστικά, αλλά όπως θα δούμε χρησιμοποιούνται είτε σε ένα πλαίσιο οικειοποίησης αυτού του μουσικού είδους είτε για χάριν συσχέτισής τους με άλλα μουσικά είδη.

Ο Χατζιδάκης τα αναφέρει ως τραγούδια των πόλεων και των πεδινών περιοχών. (Χατζιδάκης, 1909, σσ. 273-292). Οι ηλικιωμένοι μουσικοί αναφέρονται στα τραγούδια αυτά με τα ονόματα των σκοπών τους. Π.χ. (σταφιδιανός, κανακάρης κλ.) Ο Ζαϊμάκης επιλέγει να αναλύσει τους τρεις επικρατέστερους όρους οι οποίοι επινοήθηκαν για να περιγράψουν αυτή τη μουσική παράδοση, όπου τα τελευταία χρόνια έχει εγείρει το ενδιαφέρον



μουσικών και ερευνητών. Αυτές οι τρεις ονομασίες είναι τα «ταμπαχανιώτικα», τα «αστικά τραγούδια της Κρήτης» και τα «Κρητικά ρεμπέτικα». Και οι τρεις όροι ωστόσο, όπως υποστηρίζει είναι προβληματικοί. (Ζαϊμάκης, 2016, σ. 48) και συγκεκριμένα αναφέρει:

Η πρώτη ονομασία δε συναντάται σε καμία γραπτή μαρτυρία στην Κρήτη στο πρώτο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα και δεν υπάρχουν μαρτυρίες ότι χρησιμοποιούνταν από τους μουσικούς στο παρελθόν με πιθανή εξαίρεση τα Χανιά όπου υπάρχουν ενδείξεις αλλά χρήζουν συστηματικότερης έρευνας. Όπως αναφέρει ο Ross Daly, ο ίδιος ο Φουσταλιέρης δεν αποδεχόταν αυτόν τον όρο (Daly, 2014). Ο Γιάννης Μαργογιαννάκης επίσης, παλιός λαουτιέρης και γνώστης αυτής της μουσικής παράδοσης έχει υποστηρίξει πως άκουσε για πρώτη φορά τη λέξη ταμπαχανιώτικα το 2004. (Ρηγιγιώτης, 2007, σ. 59). Στην έρευνα του Williams που έγινε στην Τουρκία για τη μουσική των Τουρκοκρητικών, οι συμμετέχοντες αγνοούσαν πλήρως τον όρο. (Williams, 2003, p. 211). Στη βιογραφική έρευνα του Ζαϊμάκη για τον Λάκκο Ηρακλείου, ο όρος δε χρησιμοποιείται από τους πιο ηλικιωμένους, (όσους είχαν γεννηθεί στην πρώτη δεκαετία του 20<sup>ου</sup> αιώνα) αλλά από λίγους, νεότερους αφηγητές. (Ζαϊμάκης, 2016, σ. 48)

Από την άλλη ο όρος επικράτησε σε ορισμένες περιοχές στα Χανιά. Ο Ζαϊμάκης παραπέμπει στην επιτόπια έρευνα της εθνομουσικολόγου Tullia Magrini στην πόλη των Χανίων, η οποία βασίστηκε αποκλειστικά σε μαρτυρίες ντόπιων μουσικών και όρισε τα «Ταμπαχανιώτικα», ως ένα διακριτό είδος αστικού τραγουδιού, όπως είναι τα τραγούδια του καφέ αμάν και τα ρεμπέτικα, που ανήκουν στη μεγάλη κατηγορία των τραγουδιών που συγχωνεύουν ελληνικά και τούρκικα στοιχεία. (Ζαϊμάκης, 2016, σ. 48). Όπως υποστηρίζει η ίδια «με βάση τις απόψεις των μουσικών της πόλης, πιθανώς, αυτά τα τραγούδια δημιουργήθηκαν στο μέσο του 19<sup>ου</sup> αιώνα στα Χανιά και στο Ρέθυμνο» για να αναπτυχθούν και να εμπλουτιστούν μουσικά στη συνέχεια με την είσοδο των προσφύγων στην Κρήτη. (Magrini, 2000, p. 457).

Ο όρος Ταμπαχανιώτικα συναντάται ευρέως στη δισκογραφία του Σμυρναϊκού τραγουδιού και τη Σμύρνη. Έχει συνδεθεί με την συνοικία Ταμπαχανάδες όπου υπήρχαν τα βυρσοδεψία της πόλης. Όπως φανερώνει ωστόσο ο Ζαϊμάκης αναφερόμενος στα λόγια του Ρηγιγιώτη, ο όρος στην Κρήτη φαίνεται να πολιτογραφείται εξαιτίας της αναφοράς ένθετου βιβλίου αρχαικής δισκογραφικής έκδοσης ενώ έγινε προσπάθεια να συνδεθεί με τα τούρκικα σανατόρια που υποτίθεται ονομάζονταν Ταμπαχανάδες, δημιουργώντας έτσι συμβολικούς συνειρμούς με τα παθιασμένα τραγούδια με τον κοινωνικό κόσμο των τροφίμων των σανατορίων. (Ρηγιγιώτης, 2007, p. 58). Σε γενικές γραμμές ο όρος αυτός αμφισβητείται καθώς στηρίζεται σε επιλεκτικές μαρτυρίες και βασίζεται στις παραστάσεις μιας ιδιαίτερης τοπικής πολιτισμικής ταυτότητας των Χανίων. (Ζαϊμάκης, 2016, σ. 48).

Ο δεύτερος όρος, αστικά τραγούδια της Κρήτης, σύμφωνα με τον Ζαϊμάκη περιέχει το γεωγραφικό προσδιορισμό, διακρίνοντας έτσι τα τραγούδια αυτά από την παραδοσιακή μουσική της υπαίθρου. Ωστόσο δεν περιγράφει τη λαϊκότητα των τραγουδιών καθώς ο όρος παραπέμπει σε κάθε είδος μουσικής που παιζόταν στις πόλεις της Κρήτης, συνεπώς συμπεριλαμβάνει και την ελαφριά, ευρωπαϊκή μουσική και την κλασική μουσική που γνώρισε άνθιση στα μεσαία και τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα. Εάν θέλουμε να χρησιμοποιήσουμε ένα πιο ακριβή όρο που να περιγράφει την κοινωνική λειτουργικότητα

και την ταξική υπόσταση των τραγουδιών αυτών, τότε ο όρος αστικά λαϊκά τραγούδια είναι πιο δόκιμος. (Ζαϊμάκης, 2016, σ. 48)

Ο Τρίτος όρος, κρητικά ρεμπέτικα δεν ανταποκρίνεται τόσο στα μορφολογικά χαρακτηριστικά και το ύφος των τραγουδιών. Οι συγγένειες στη λιτή ενορχήστρωση και στη χρήση λαουτοειδών οργάνων καθώς και η επιρροή από τα ρεμπέτικα η οποία καλλιεργήθηκε και μέσω της δισκογραφίας, δεν πρέπει να μας οδηγούν σε λανθασμένα συμπεράσματα ταύτισης των αστικών λαϊκών τραγουδιών της Κρήτης με τα ρεμπέτικα. Μόνο ένα μικρό μέρος από αυτά τα τραγούδια φαίνεται να προσεγγίζουν τα μορφολογικά χαρακτηριστικά του ρεμπέτικου. (Ζαϊμάκης, 2016, σ. 49)

Πρόκειται για μία παράδοση αδέσποτων, μουρμούρικων και χασικλίδικων τραγουδιών με τη μορφή δίστιχων, τα οποία ακμάζουν σε ιδιαίτερες κοινωνικές νησίδες της Κρήτης όπως είναι Ο Λάκκος στο Ηράκλειο και τα οποία δεν περνούν ποτέ στη δισκογραφία. Σε αυτές τις περιπτώσεις το πλαίσιο δημιουργίας και αναφοράς των τραγουδιών παραπέμπει στον κοινωνικό χώρο του ρεμπέτικου και οι επιρροές στις μελωδικές φόρμες και στο ποιητικό μέρος είναι εμφανείς. (Ζαϊμάκης, 2016, σ. 49)

Σε κάθε περίπτωση ωστόσο θα πρέπει να γνωρίζουμε ότι κάθε είδος μουσικής είναι οργανωμένο με βάση τους δικούς του κανόνες. Αυτοί οι κανόνες μπορεί να σχετίζονται με το τονικό σύστημα, την ιεραρχία μουσικών φθόγγων ή των ηχοχρωμάτων, το μετρικό σύστημα, τον τρόπο εκφοράς στη φωνητική εκτέλεση, την αισθητική κ.λ. Βλ. (Nettl, 1964, σσ. 132-139) και (Eco, 1972, σ. 56). Το ότι κάποια μουσικά είδη μπορεί να διέπονται από όμοιους μουσικούς κανόνες δε συνεπάγεται και ότι εμπεριέχουν το ίδιο αξιακό περιεχόμενο. Βλ. (Walter, 1952) και (Walter, 1968, σσ. 91-113)

## 2.4 Τα τραγούδια του Λάκκου, Τα «ρεμπετοκρητικά»

Στο βιβλίο Καταγωγή ακμάζοντα στον Λάκκο Ηρακλείου: Παρεκκλιση, πολιτισμική δημιουργία, ανώνυμο ρεμπέτικο (1900-1940), ο Ζαϊμάκης περιγράφει στοιχεία της χαμένης προφορικής παράδοσης των τραγουδιών του Λάκκου μέσα από την έρευνα του που βασίστηκε σε μαρτυρίες κατοίκων. Οι ηλικιωμένοι Λακκουδιανοί όπως μας φανερώνει χρησιμοποιούσαν διάφορες ονομασίες, όπως τραγούδια του Λάκκου, ρεμπέτικα, χασικλίδικα, βλάμικα, αντάμικα, ντερβίσικα, της φυλακής, των τεκέδων, του σιναφιού. Αντίθετα, νεότεροι μάγκες συνήθιζαν να αναφέρονται στα νεότερα ρεμπέτικα τραγούδια, τα γνωστά από τους δίσκους γραμμοφώνου και απ' ότι φαίνεται δε γνώριζαν πολλές λεπτομέρειες για τις αυτόχθονες δημιουργίες του παρελθόντος.

Στις αφηγήσεις τους, οι ντόπιοι υπερασπίζονται τα «γνήσια», τα «καθαρά» ρεμπέτικα και ορισμένοι ηλικιωμένοι εκφράζουν την απαρésκεια τους για να νεότερα «μπασταρδεμένα» τραγούδια των δίσκων. Οι ίδιοι προβάλλουν το συμβολικό δεσμό του Λάκκου με το ρεμπέτικο τραγούδι.

Σύμφωνα με τον Ζαϊμάκη, το κριτήριο της επικύρωσης και ταυτότητας ενός δημιουργού δεν βασιζόταν αποκλειστικά στο αισθητικό αποτέλεσμα. Οι ντόπιοι υποστήριζαν πως, για παράδειγμα, ένας καλός οργανοπαίχτης πρέπει να είναι και σωστός μάγκες, όχι μόνο να γνωρίζει καλά την τέχνη του αλλά να είναι «ζόρικο παλληκάρι και σωστός στην παρέα». Ο

καλλιτέχνης, είχε επίσης ξεχωριστό ρόλο στο «φτιάξιμο» της παρέας, στην ενδυνάμωση του κεφιά και της συλλογικής ευφορίας. Επιπλέον, όταν η κατάσταση το απαιτούσε, όφειλε να υπερασπιστεί την τιμή και το γόητρο της παρέας από τυχόν προσβολές και αμφισβητήσεις.

Ο Λάκκος επίσης ήταν μια περιοχή η οποία δεχόταν επιδράσεις από τον έξω κόσμο. Το τραγούδι δεν είχε στοιχεία κλειστής παράδοσης. Οι Λακκουδιανοί αναφέρονται σε ένα ευρύ φάσμα τραγουδιών: ελαφρές μελωδίες, ευρωπαϊκά, καντάδες, δημοτικά, κρητικά, νησιώτικα, μοραϊτικά, ρουμελιώτικα, κλέφτικα, μικρασιάτικα, ρεμπέτικα της σμυρναϊκής σχολής και πειραιώτικα, μάγκικα και χασικλίδικα τραγούδια. Αλλά από αυτά συνδεόταν με σποραδικές ψυχαγωγικές περιστάσεις διαβατήρηδων μουσικών στον Λάκκο και άλλα είχαν πιο μόνιμη σχέση με το χώρο.

Όστόσο οι ντόπιοι ξεχώριζαν ως «δικά τους» τα ρεμπέτικα. Με αυτά τα τραγούδια η κοινωνία ταυτιζόταν αισθητικά και συμβολικά. Υπήρχαν δύο ειδών ρεμπέτικα τραγούδια, τα οποία οι αφηγητές ανέφεραν ή τραγουδούσαν στη διάρκεια της έρευνας. Στην πρώτη ανήκουν γνωστά ηχογραφημένα τραγούδια, κυρίως της κλασικής περιόδου του ρεμπέτικου, με εμφανή προτίμηση στα «αυθεντικά» ρεμπέτικα, αυτά που μιλούσαν για τους μάγκες και το χασίσι. Συνήθως τα τραγουδούσαν χρησιμοποιώντας αυτούσια τους στίχους της δισκογραφικής παραγωγής και σε λιγότερες περιπτώσεις επιδίδονταν σε περιορισμένες στιχουργικές παραλλαγές. Η δεύτερη κατηγορία αποτελείται από αυτόχθονες δημιουργίες που δεν έχουν ηχογραφηθεί σε δίσκους. Ούτε αποθησαυρίστηκαν σε γραπτή μορφή.

Τα τραγούδια του Λάκκου είναι ανώνυμες δημιουργίες που διαδίδονται προφορικά από λιμάνι σε λιμάνι, από παρέα σε παρέα και είναι ανοικτές στον αυτοσχεδιασμό και την περιστασιακή αναδημιουργία και επινόηση. Σε εξαιρετικές περιπτώσεις, ορισμένα τραγούδια εγγράφονται στη συλλογική μνήμη ως ατομικές δημιουργίες (Ζαϊμάκης, 2008 (1999), σσ. 231-232). Αυτό δεν σημαίνει ότι αποκλίνουν από παραδοσιακές μουσικές και ποιητικές φόρμες αλλά ότι ένα τραγούδι είχε συνδεθεί στη συλλογική συνείδηση, είτε με το ιδιαίτερο ύφος εκτέλεσης του από ένα λαϊκό δημιουργό είτε με προσωπικές καταστάσεις του ατόμου-δημιουργού που απεικονίζονται στο στίχο του τραγουδιού.

Η μελωδική τους γραμμή είναι λιτή, επαναληπτική και βασίζεται σε παραδοσιακούς δρόμους της ανατοlikομεσογειακής μουσικής παράδοσης, όπως το χουσεινί, ουσάκ, ραστ, χουζάμ, χιτζσκαρ κ.α.

Συνήθως οι σκοποί είναι καθιστικοί (αμανέδες, ταμπαχανιώτικα, συρτά, σταφιδιανοί, σαρκιά), όμως δεν λείπουν οι χορευτικοί ρυθμοί, όπως ο ζειμπέκικος και ο χασάπικος. Τα ποιητικά σημεία βασίζονται, συνήθως, στη φόρμα του δεκαπεντασύλλαβου. Είναι δίστιχα που συναντώνται με διάφορες παραλλαγές και ανάμεσα στους στίχους υπάρχουν επιφωνήματα και προσφωνήσεις συνήθως τούρκικης προέλευσης (άντα, γιαβρούμ, γιάλα, αμάν, ωχ, κλπ.).

Οι ντόπιοι τραγουδούσαν σε περιστάσεις συλλογικής διασκέδασης, συχνά χωρίς τη συνοδεία μουσικού οργάνου, άλλοτε πάλι με ένα όργανο από την κατηγορία λαουτοειδών που συναντάμε στον Λάκκο (ταμπουράς, μπουλγαρί, μπουζούκι, μπαγλαμάς) ή μία λατέρνα. Πιο αραιά συναντώνται «ζυγιές οργάνων» όπως μπουζούκι-μπαγλαμάς, λατέρνα-ντέφι και μετά

την είσοδο των προσφύγων οι κομπανίες με τα σαντουροβιόλια. (Ζαϊμάκης, 2008 (1999), σ. 233)

Ο Ζαϊμάκης, αναφερόμενος στα λόγια του Δαμιανάκου υποστηρίζει ότι μπορούμε να εντάξουμε τα τραγούδια αυτά σε μία ευρύτερη παράδοση αστικών λαϊκών και ρεμπέτικων τραγουδιών που αναπτύχθηκε σε πόλεις-λιμάνια της Μεσογείου, τα οποία χρωματίζονται με τοπικά μελωδικά και ποιητικά στοιχεία στα λιμάνια της Κρήτης και προσδιορίζονται ως μία τοπική εκδοχή ρεμπέτικων τραγουδιών της πρωτογενούς φάσης της παραδοσιακής, ανώνυμης και προφορικής δημιουργίας (Δαμιανάκος, 2001 (1976)). Ως τέτοια διαφοροποιούνται από τα επώνυμα ρεμπέτικα. (Ζαϊμάκης, 2008 (1999), π. 234)

Συμπεραίνουμε λοιπόν πως τα τραγούδια αυτά παρουσιάζουν κοινά χαρακτηριστικά με τα ρεμπέτικα, ωστόσο δε μπορούμε να ταυτίσουμε αυτά τα δύο είδη, καθώς διαφέρουν σε μεγάλο βαθμό μορφολογικά. Πρόκειται για λιγότερο επεξεργασμένα και τυποποιημένα τραγούδια, που βασίστηκαν στην προφορικότητα και τη διάδοση από στόμα σε στόμα και όχι στην δισκογραφία και την επώνυμη δημιουργία.

## 2.5 Τρεις φάσεις εξέλιξης των κρητικών αστικών λαϊκών τραγουδιών

Ο Ζαϊμάκης επιχειρεί να οριοθετήσει τη μετεξέλιξη αυτής της μουσικής παράδοσης η εξέλιξη Υποστηρίζει ότι αυτή η διαδικασία διέρχεται μέσα από τρεις φάσεις. Η πρώτη είναι η φάση της προφορικής και συλλογικής δημιουργίας. Ξεκινά τις τελευταίες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα και διαρκεί περίπου έως τη δεκαετία του 1920. Η περίοδος χαρακτηρίζεται από την αλληλεπίδραση της μουσικής των Χριστιανών και των Μουσουλμάνων. Σημαντικό ρόλο επίσης έπαιξε ο θεσμός των καφέ αμάν, στην οργανωμένη επαγγελματική ψυχαγωγία με λαϊκή μουσική στα χρόνια της Κρητικής Πολιτείας. (Ζαϊμάκης, 2016, σ. 50)

Στην περίοδο αυτή οι κάτοικοι έχουν τη δυνατότητα να γνωρίσουν τις μουσικές άλλων περιοχών της χώρας, όταν έρχονται σε επαφή με μουσουλικά αοιδών και μουσικών ή μεμονωμένων μουσικών από το νότιο Αιγαίο, τα παράλια της Μικράς Ασίας ακόμη κι από την ελληνική ενδοχώρα. Πιο συχνή είναι η επίσκεψη μουσικών από την ενδοχώρα της Κρήτης με λύρα με γερακοκούδουνα ή ασκομαντούρα οι οποίοι θέλουν να γίνουν γνωστοί σε ένα ευρύτερο κοινό, όπως αυτό της πόλης. Ωστόσο αστοί αλλά και λαϊκά στρώματα κρατούν τις αποστάσεις και με διάθεση απαξίωσης αποτελούν τα όργανα αυτά «χωριάτικα». (Ζαϊμάκης, 2016, σ. 50)

Η δεύτερη περίοδος διαρκεί περίπου από τις αρχές της δεκαετίας του 1920 έως το 1950. 24.000 Μικρασιάτες φτάνουν στις πόλεις της Κρήτης στη δεκαετία του 1920 κατά την ανταλλαγή των πληθυσμών μεταξύ Ελλάδας και Τουρκίας. Οι πρόσφυγες επηρέασαν σε μεγάλο βαθμό τις τοπικές μουσικές σκηνές, φέρνοντας τη μουσική τους με τους αμανέδες και τα σαντουρόβιολα καθώς και νέες ψυχαγωγικές πρακτικές και κοινωνικές συμπεριφορές. Την ίδια περίοδο οι πρώτες ηχογραφήσεις ελληνικών και κρητικών τραγουδιών θα μεταφέρουν νέους ήχους και ακούσματα κι έτσι οι μουσικοί των πόλεων θα γνωρίσουν τις πρώτες ηχογραφήσεις δίσκων 78 στροφών που φτάνουν με κάποια καθυστέρηση από Νέα Υόρκη, Σικάγο, Σμύρνη Κωνσταντινούπολη, Αθήνα και Θεσσαλονίκη. Οι ντόπιοι δημιουργοί επηρεάζονται από τις ηχογραφήσεις αυτές και ενσωματώνουν νεωτερικά στοιχεία στο παίξιμό τους. Αυτή είναι και η περίοδος των πρώτων ηχογραφήσεων τραγουδιών της

κρητικής μουσικής που θα συμβάλλουν στην διαμόρφωση και τυποποίηση της μορφής των αστικών λαϊκών τραγουδιών στην Κρήτη και στη συγκρότηση μιας μουσικής ταυτότητας που θα αναγνωριστεί αργότερα. (Ζαϊμάκης, 2016, σ. 50)

Η Τρίτη περίοδος είναι η μεταπολεμική κατά την οποία σταδιακά αποσύρεται από τη δισκογραφία η παλιά γενιά των δημιουργών του αστικού λαϊκού τραγουδιού της Κρήτης και ηχογραφούνται νέα τραγούδια ή και επανεκτελέσεις παλιών τραγουδιών από γνωστούς μουσικούς όπως ο Νίκος Ξυλούρης και ο Νίκος Μανιάς. Ωστόσο, ιδιαίτερα από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 παρατηρείται μία υποχώρηση αυτής της μουσικής που συνδέεται με ευρύτερες μεταβολές στο χώρο της μουσικής, όπως η παρακμή του ρεμπέτικου για χάρη του «κλασσικού» λαϊκού τραγουδιού, η σταδιακή κυριαρχία στην κρητική μουσική χορευτικών σκοπών και πιο ελαφριών εκτελέσεων καθώς και η διείσδυση της ποπ κουλτούρας και μουσικής στο πλαίσιο διεθνοποίησης και εμπορευματοποίησης της μουσικής. (Ζαϊμάκης, 2016, σ. 51)

Από τις αρχές του 2000 ωστόσο, όπως αναφέρει, υπάρχει μία αναθέρμανση του ενδιαφέροντος για τα παλιά τραγούδια των πόλεων. Σύγχρονοι δημιουργοί, μουσικοί και τραγουδιστές όπως ο Ross Daly, ο Λεωνίδας Λαινάκης,, οι Χαϊνηδες, η Οκτάβα, ο Μιχάλης Τζουγανάκης, ο Κωστής Αβυσηνός και ο Μιχάλης Σταυρακάκης, πειραμαρίζονται διαμορφώνοντας ένα νέο ρεύμα που συνδέει τα παλιά τραγούδια των πόλεων με την έντεχνη μουσική. Αυτό θα έχει ως αποτέλεσμα να δημιουργηθούν νέες αισθητικές αντιλήψεις για την παραδοσιακή μουσική αλλά και νέες αντιπαραθέσεις ανάμεσα στους υπέρμαχους της διατήρησης της παραδοσιακής φόρμας αυτών των τραγουδιών και τους υπέρμαχους της μουσικής καινοτομίας πάνω στο παραδοσιακό μουσικό υλικό. (Ζαϊμάκης, 2016, σ. 51)

Αυτή η κατηγοριοποίηση της εξέλιξης της αστικής λαϊκής μουσικής της Κρήτης από τον Ζαϊμάκη, αποτελεί σημαντικό μεθοδολογικό εργαλείο για να κατανοήσουμε το κοινωνικό και αισθητικό πλαίσιο κάθε εποχής και να εντάξουμε τις διαφορετικές εκτελέσεις σε έναν συγκεκριμένο χρονικό άξονα. Θα χρησιμοποιηθεί συνεπώς στην παρούσα εργασία για την ανάλυση των εκτελέσεων του «Όσο βαρούν τα σίδερα».

## **Κεφάλαιο 3<sup>ο</sup> : Σχετικές θεωρίες**

### **3.1 Η έννοια του λαϊκού πολιτισμού στο έργο του Δαμιανάκου.**

Στο βιβλίο Όψεις του Λαϊκού Πολιτισμού, στο κείμενο «Η Συγκρότηση της έννοιας Λαϊκός Πολιτισμός στο έργο του Στάθη Δαμιανάκου: Ιδεολογικά και Μεθοδολογικά Ζητήματα», ο Χρήστος Δερμετζόπουλος επιχειρεί να συνοψίσει την έννοια του λαϊκού πολιτισμού η οποία έχει σημαντική θέση στο έργο του Στάθη Δαμιανάκου. Ο Δαμιανάκος κατά τη διάρκεια της μελέτης του ελληνικού αγροτικού χώρου βρέθηκε μπροστά σε ένα πρόβλημα που προέκυψε από τις διαδικασίες της οικονομικής και πολιτικής ενσωμάτωσης του κόσμου της υπαίθρου κατά την πορεία του από το παραδοσιακό πλαίσιο της κοινότητας στο σύγχρονο πλαίσιο του έθνους κράτους. Αυτό του προκάλεσε το ενδιαφέρον να ασχοληθεί με το φαινόμενο της κοινωνικής ληστείας όσο και με τα αποτελέσματα στα βιομηχανικά κέντρα. Θέλησε να εξετάσει τις υβριδικές αστικές μορφές πολιτισμού και ιδεολογίας που βρίσκονταν στο μεταίχμιο του παραδοσιακού και του λόγιου, όπως το θέατρο σκιών και το ρεμπέτικο. (Δερμετζόπουλος, 2007, σ. 21) ώστε να αποδείξει και να ερευνήσει τις πολλαπλές μορφές

της ετερότητας στο σύγχρονο ελληνικό τοπίο (Δεμερτζόπουλος, 2007, σ. 22). Σύμφωνα με τον Δαμιανάκο για να μελετήσουμε ένα λαϊκό πολιτισμό πρέπει να απομακρυνθούμε από την οπτική της παραδοσιακής εθνολογίας και να τον εξετάσουμε από μία κοινωνιολογική σκοπιά με βάση το νόημα που τον διέπει (Δαμιανάκος, Παράδοση Ανταρσίας και Λαϊκός πολιτισμός, 1987, p. 24). Επιχειρεί να δώσει φωνή στον «τρόπο ζωής και σκέψης των λαϊκών στρωμάτων μέσα από τα ίδια αυτά λαϊκά στρώματα και προς όφελός τους» (Δαμιανάκος, Παράδοση Ανταρσίας και Λαϊκός πολιτισμός, 1987, p. 24)

Αυτή η τυπολογία περιέχει τέσσερις αναλυτικές κατηγορίες: Τον παραδοσιακό χαρακτήρα συγκρότησης και μεταβίβασης των πρωτότυπων μορφολογικών στοιχείων της πολιτισμικής δημιουργίας, την κοινωνική ένταξη φορέων του λαϊκού πολιτισμού στις κατώτερες κλίμακες του κοινωνικού σχηματισμού, τον συλλογικό και ανώνυμο μηχανισμό παραγωγής, διάδοσης και διάρκειας στη λαϊκή μνήμη και την κοινωνική λειτουργικότητα οι οποίες συνοδεύονται κατ' αντιστοιχία από μία προσδιοριστική αρχή της λαϊκής δημιουργίας (αυτοσχεδιασμός, ,διαπροσωπική οργάνωση των κοινωνικών σχέσεων στην τοπική συμβιωτική ομάδα, προφορικότητα, συγκρότηση κοινωνικής και πολιτισμικής ταυτότητας των υποκειμένων) και με αυτόν τον τρόπο οδηγούν, στον προσδιορισμό του λαϊκού πολιτισμικού φαινομένου μέσα στο χρονικό και τοπικό πλαίσιο που λειτουργεί (Δαμιανάκος, 1984, σσ. 54-56) (Δαμιανάκος, 1987, σσ. 21-39) και (Δαμιανάκος, Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου (Δεύτερη έκδοση), 2001 (1976), σσ. 55-81). Στη συνέχεια ανάγει όλες αυτές τις κατηγορίες σε δύο έννοιες κλειδιά: τον πολιτισμικό δεισμό, όρο που εισήγαγε ο Μαρσέλ Μος και την κυρίαρχη περιβάλλουσα κοινωνία. Αυτές οι έννοιες μεταλλάσσονται ανάλογα με το αντικείμενο μελέτης και την κριτική εξέλιξη της σκέψης του Δαμιανάκου. (Δεμερτζόπουλος, 2007, σσ. 22-23) Για τον Δαμιανάκο η έννοια του λαϊκού πολιτισμού δε σχετίζεται μόνο με το διανοητικό πεδίο αλλά και με το πολιτικό. Δε θεωρεί αναγκαστικά πως η πολιτική κυριαρχία μεταφράζεται σε πολιτιστική κυριαρχία. Διαχωρίζει συνεπώς την παράδοση από τον λαϊκό πολιτισμό και εξετάζει την κουλτούρα ως διαδικασία που χαρακτηρίζεται από έντονη ετερογένεια. Στη συνέχεια θα διαχωρίσει τον κυρίαρχο πολιτισμό από τις κυριαρχούμενες υποκουλτούρες. Θεωρεί τον πολιτισμικό δεισμό του Μος και το δίπολο λαϊκός – λόγιος πολιτισμός έχει εγκαταλειφθεί καθώς δεν καλύπτει θέματα κυριαρχίας και δύναμης και δεν τονίζει το κομμάτι της εξέγερσης του κοινωνικού σχηματισμού αλλά αντίθετα την κοινωνική συνοχή. Ο κυρίαρχος πολιτισμός κατανοείται από τον Δαμιανάκο ως θεσμοποιημένο όργανο της κυρίαρχης τάξης. Έτσι έχουμε κυρίαρχο πολιτισμό και υποκουλτούρες και όχι δύο διακριτούς πολιτισμούς. Άλλωστε και η λαϊκή κουλτούρα δεν είναι ομοιογενής αλλά «ένα ετερογενές σώμα» ( Δεμερτζόπουλος, 2007, σ. 23)

...καλύπτει όχι πια άθροισμα αλλά την τομή τον κοινό χώρο των επιμέρους πολιτισμικών κύκλων, που εκφράζεται από τις σταθερές... της λαϊκής παράδοσης, είναι δυνατόν να δώσουμε στη σύγχρονη λαϊκή κουλτούρα έναν ακριβέστερο και επιστημονικότερο ορισμό. (Δαμιανάκος, 2001 (1976), σ. 105)

Ο Δαμιανάκος στις πρόσφατες μελέτες του (2005) ιδιαίτερα σε σχέση με την ετερότητα και την ταυτότητα στη σύγχρονη ρεμπέτικη φιλολογία, παρατηρεί τη συγκρότηση των ταυτοτήτων ως μία διαδικασία που συνενώνονται διαφορετικά ιστορικοκοινωνικά και ιδεολογικά πλαίσια και όπου οι ταυτότητες είναι μικτές, επαναδιαπραγματεύσιμες και

διακυμαινόμενες. Ούτε διπλές, ούτε σταθερές ούτε μονοδιάστατες. (Δεμερτζόπουλος, 2007, σσ. 23-24) Μόνο έτσι θα μπορέσουμε

...να συλάβουμε τις πολλαπλές και ποικίλες όψεις της ετερότητας στις βαλκανικές κοινωνίες, σε αντιπαράθεση προς την κυρίαρχη μονοδιάστατη αντίληψη (εθνική κοινότητα): ετερότητα γλωσσική (εθνότητες), ετερότητα εδαφική (γείτονες), ετερότητα θρησκευτική (ορθόδοξοι, καθολικοί, ετερόδοξες μειονότητες, μουσουλμάνοι), ετερότητα επαγγελματική (συντεχνίες), ετερότητες θεμελιωμένες στον τόπο της κοινωνικής οργάνωσης, του συστήματος συγγένειας ή των πολιτισμικών πρακτικών μιας κοινότητας, στις σχέσεις με την εξουσία (κράτος, πελατείες), είτε στις σχέσεις με τις πλουτοπαραγωγικές πηγές και την ιδιοποίησή τους. Με αυτόν τον όρο, επίσης, θα μπορέσουμε να κατανοήσουμε πως οι ετερότητες αυτές παρατίθενται ή υπερτίθενται, αλληλοδιαπλέκονται ή συγχωνεύονται (ανάλογα με τον τόπο και την ιστορική στιγμή), πώς δημιουργείται αναμεσά τους μια ιεράρχηση στη βάση των βιωμάτων και της άμεσης εμπειρίας τη συμωτικής ομάδας, είτε στη βάση του πολιτικού στόχου των κυρίαρχων τάξεων, και από πού περνά, κάθε φορά, η θεμελιακή διατομή, η αποφασιστική διαχωριστική γραμμή, σύμφωνα με την ιστορική δυναμική της στιγμής και την ισορροπία των αντιπαρατιθέμενων κοινωνικών δυνάμεων (Δαμιανάκος, 1987, σσ. 24-25)

Η παραπάνω οπτική του Δαμιανάκου εξηγεί αρχικά την πρωτοπορία των μελετών του σχετικά με τον αστικό λαϊκό πολιτισμό όταν αυτές δημοσιεύτηκαν και επίσης το γεγονός ότι η έρευνα του εντάχθηκε σε ένα πλαίσιο πολιτικής και κοινωνικής θεώρησης του λαϊκού πολιτισμού προκαλώντας αντιπαραθέσεις. Το 1976 με την κυκλοφορία της «Κοινωνιολογίας του Ρεμπέτικου» αναπτύχθηκε ένας έντονος διάλογος που εδραζόταν στο υπάρχον κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο. Μέχρι τότε οι κατηγορίες του λαϊκού πολιτισμού εκτός κάποιων εξαιρέσεων αφορούσαν τον αγροτικό χώρο και όχι τον αστικό. (Δεμερτζόπουλος, 2007, σ. 24)

...η σχεδόν ιδεοληπτική εμμονή των περισσότερων εθνικισμών στην ιστοριογραφική εξιδανίκευση του εθνικού χώρου – της φυσικής και ιστορικής εστίας του έθνους...[πρόκειται για] μια από τις παραφυάδες των σχετικών ιδεολογημάτων που υποδεικνύει την προσκόλληση του εθνικισμού στη ρομαντική νοσταλγία... η μυθοποίηση του εθνικού χώρου συναρτάται με την αντίστοιχη εκθείαση του ιδιαίτερου πολιτισμού εκείνης της μερίδας του εθνικού σώματος που βρίσκεται από τη φύση της σε αμεσότερη επαφή με την «ιερή γη» του έθνους. Δεν είναι λοιπόν παράξενο πως το σύστημα αξιών του αγρότη, του καλλιεργητή της γης, αναγορεύονται στην πλειονότητα σε ιδεατό μέτρο του ανόθευτου εθνικού χαρακτήρα, της πραγματικής ψυχής του έθνους, με το οποίο προσμετράται η παροντική του κατάσταση... Ότι βεβαίως η απόφαση για την εξιδανικευμένη αυτή αγόρευση στοιχείων του αγροτικού πολιτισμού σε αυθεντικό μέτρο της εθνικής ταυτότητας είναι συνήθως έργο αστών διανοούμενων δεν καταδεικνύει τίποτα άλλο παρά τον ρομαντικό και νεωτερικό χαρακτήρα της εθνικιστικής ιδεολογίας (Λέκκας, 2001, σσ. 84-85).

Ο Δαμιανάκος αντιμετώπισε τα αστικά λαϊκά αντικείμενα σε πλήρη αντίθεση με τις απόψεις τις παραδοσιακής Λαογραφίας και Εθνολογίας αλλά και με μέρος της αριστερής διανόησης η οποία τα κατατάσσει συνοπτικά στην «μαζική κουλτούρα» και χρησιμοποιεί την ιστορικοσυγκριτική μέθοδο έρευνας, επιτρέποντας έτσι την προσέγγισή των αντικειμένων έξω από το εθνικιστικό ιδεώδες του περιούσιου λαού. Αναδεικνύει μία κοινή πολιτισμική

συνέχεια στο ήθος των «επικίνδυνων τάξεων» του ελληνικού χώρου η οποία αποτυπώνεται στις καλλιτεχνικές εκφράσεις που κινούνται στο μεταίχμιο του παραδοσιακού με το σύγχρονο, στις παρυφές του κυρίαρχου πολιτισμού.

Έτσι εξετάζει το πέρασμα από την παραδοσιακή κοινωνία στο έθνος-κράτος μέσα από κοινωνική, πολιτική οικονομική και ιδεολογική συγκρότηση παρακοινωνιών μορφωμάτων τα οποία αντιστέκονται μέσα από συγκρούσεις στις συνεχείς προσπάθειες ένταξής τους στην κυρίαρχη νομιμότητα και εξουσία. (Δεμερτζόπουλος, 2007, σσ. 25-26)

Ο Δαμιανάκος μπορεί να είναι επηρεασμένος από τον Μαρξ, ωστόσο ενσωματώνει όσες θεωρίες μπορεί να ανακύψουν από την ανάδειξη της πολυπλοκότητας των κοινωνιών. (Ασδραχάς, 2005, σ. 10) Τα θεωρητικά του σχήματα κινούνται ανάλογα με τις ανάγκες που έχουν τα ίδια τα αντικείμενα προς έρευνα.

Στο λαϊκό πολιτισμό υποστηρίζει μία διπλή σχέση εξάρτησης-σχετικής αυτονομίας» Δαμιανάκος (Δαμιανάκος, 1984, σ. 56) ,κάτι που υποστηρίζει την ύπαρξη μίας παραδοσιακού τύπου κοινωνικής διαμαρτυρίας αλλά ταυτόχρονα διαμορφώνει το πλαίσιο για μία πιθανή μετεξέλιξή της με σύγχρονους πολιτικούς και κοινωνικούς όρους. Ο Δαμιανάκος φαίνεται να πιστεύει ότι χωρίς νοσταλγία του παρελθόντος δεν υπάρχει όνειρο για το μέλλον» (Lowy & Sayre, 1999, σ. 422). Ο Δαμιανάκος όπως και ο Μωσ κατανοεί μέσα από τη λειτουργία του δώρου στις αρχαϊκές κοινωνίες την ανάδυση στη λογική του συμφέροντος και της ατομικότητας στις σύγχρονες κοινωνίες που οδηγεί στο κέρδος και στη συσσώρευση αγαθών, με σκοπό την αυτονόμηση του οικονομικού πεδίου και τον κατακερματισμό του κοινωνικού συνόλου. Τα υποκείμενα δεν αντιλαμβάνονται τόσο την τον εαυτό τους ως μέρος ενός συνόλου αλλά ως μονάδα και με βάση το ατομικό τους συμφέρον. (Karsenti, 2000, σσ. 155-156)

Υποστηρίζει ότι το ολικό κοινωνικό φαινόμενο είναι ένα εργαλείο που θα μας επιτρέψει να συλλάβουμε το νόημα της κοινωνικότητας που διέπει τον λαϊκό πολιτισμό. (Karsenti, 2000, σσ. 160-161). Εξετάζει το λαϊκό πολιτισμό μέσω ανθρωπολογικής σκοπιάς με διεπιστημονικές όμως μεθόδους, τεχνικές και θεωρίες και κριτική σκέψη. Ταυτόχρονα επιμένει στη θεωρητικοποίηση των συμπερασμάτων του υποστηρίζοντας ότι οποιαδήποτε θεωρητική συγκρότηση οφείλει να βασίζεται σε εθνολογική εμπειρική έρευνα. Γι' αυτό και δίνει ιδιαίτερη σημασία στις επιτόπιες εμπειρικές έρευνες, συγκρότηση του πεδίου προφορικής ιστορίας, βίοιστορίες, ιστορική έρευνα αρχείου κτλ). (Δεμερτζόπουλος, 2007, σσ. 27-28). Όπως υποστηρίζει ο Δαμιανάκος η ανάλυση περιεχομένου πρέπει να χρησιμοποιείται σε ένα βαθμό σε συνδυασμό πάντα με άλλες μεθόδους αλλιώς είναι υποχρεωμένη να θρέφεται από τις σάρκες της. (Δαμιανάκος, 1996, σ. 327)

«Συμπερασματικά, ο λαϊκός πολιτισμός για το Δαμιανάκο συνδέεται πάντα με κοινωνικούς, πολιτικούς και ιδεολογικούς επικαθορισμούς και αντιπαλότητες και δεν παρουσιάζεται σε μία ουδέτερη βάση. Δε μπορεί η ιστορία να είναι μια αέναη κίνηση προς τα εμπρός και ο πολιτισμός να ακολουθεί μία ευθεία πορεία. Ο Δαμιανάκος επιλέγει να μελετήσει τα εξαρτημένα στρώματα που αναδεικνύουν μία άλλη οπτική του παρελθόντος». (Δεμερτζόπουλος, 2007, σ. 28)



Χαρακτηριστικό παράδειγμα στο έργο του είναι τα ρεμπέτικα, το κατεχοχίν σύμβολο ηθικής αποξένωσης που μετατρέπεται σε κάτι απόλυτα οικείο και που διέπεται από το μόνιμο χαρακτηριστικό του ελληνικού έθνους σύμφωνα με τον ίδιο. Την αμφισβήτηση της κυρίαρχης κουλτούρας σε περιόδους καταναλωτισμού όπου στοιχεία του επιβιώνουν ακόμη και σήμερα έστω και μέσω της αναπόλησης και του ρομαντισμού. (Δεμερτζόπουλος, 2007, σ. 28) Κάτι που σύμφωνα με τον Δαμιανάκο εκφράζει την άρνηση των πρόσφατα εξαστισμένων πληθυσμών να συμμορφωθούν στους κανόνες που επιβάλλει το κυρίαρχο σύστημα. (Δαμιανάκος, 2005, σσ. 121-122, 119-120)

Η μελέτη των μορφών του αστικού λαϊκού πολιτισμού στον ελληνικό χώρο έχει δείξει πως η κουλτούρα των εξαρτημένων στρωμάτων εφευρίσκει συχνά τρόπους επαναδιαπραγμάτευσης των όρων κυριαρχίας και ότι το ποιός είναι κυρίαρχος και ποιός κυριαρχημένος έχει να κάνει με την αποδοχή ή την άρνηση της κουλτούρας. (Δεμερτζόπουλος, 2007, σ. 29) .Σύμφωνα με το Δαμιανάκο η κατεστημένη ιδεολογία έχει την ικανότητα «να μετατρέπει την ετερότητα σε ταυτότητα» (Δαμιανάκος, 1996, σ. 305).

### 3.2 Μουσικά δίπολα

Για να προσδιοριστεί το ύφος του αστικού λαϊκού τραγουδιού που καλλιεργήθηκε στον ελλαδικό χώρο από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα ως και τη δεκαετία του 1930, επιχειρήθηκε πολλές φορές η συσχέτιση των διαφόρων ειδών μεταξύ Ανατολής και Δύσης ως πολιτισμική αντιπαράθεση προβεβλημένη πάνω σε μια ακολουθία δίπολων: παλιό –νέο, εγχώριο-εισαγόμενο , αυθεντικό-επιτηδευμένο, προφορικό-εγγραμματοποιημένο . Καθώς η έρευνα ξεδίπλωσε αυτό το πεδίο, οι προσδιορισμοί βασίστηκαν στο δίπολο, που προσέδωσε χρονικές και γεωγραφικές διαστάσεις. (Κοκκώνης, 2017, σ. 97) .

«Την περίοδο που μας απασχολεί, η απελευθερωμένη Ελλάδα επιχειρεί αναγωγές στο ένδοξο αρχαίο και βυζαντινό παρελθόν, με καθολική απόρριψη του οθωμανικού/ τούρκικου παράγοντα, και ταυτόχρονη οικειοποίηση των ευρωπαϊκών πολιτισμικών προτύπων . Η συγκρότηση της σε έθνος-κράτος επιβάλλει την αναζήτηση μιας αυθεντικής ταυτότητας όπου το παρελθόν αποτελεί θεμέλιο και συνέχεια μέχρι το παρόν.» (Κοκκώνης, 2017, σ. 98)

Η εμφάνιση των καφέ- αμάν συμπίπτει χρονικά με την κορύφωση αυτών προβληματισμών ενώ επικρατούν γρήγορα στον κατ' εξοχήν χώρο λαϊκής έκφρασης, στις πρώην οθωμανοκρατούμενες περιοχές, καθώς τα μουσικά είδη που καλλιεργούνται εκεί είναι πολύ δημοφιλή και μάλιστα κερδίζουν όλα τα κοινωνικά στρώματα. Ωστόσο γρήγορα γίνονται στόχος από τη νεοελληνική διάνοηση της εποχής και δέχονται θετικά αλλά κυρίως αρνητικά και απαξιωτικά σχόλια. Υποστηρικτές και πολέμιοι χρησιμοποιούν ένα κοινό εργαλείο αξιολόγησης, το σχήμα αλατούρκα/αλαφράγκα. Το αλατούρκα για να καλύψει επίθετα όπως οθωμανικό, τούρκικο , αραβικό, ανατολίτικο, κ.λπ., ενώ το αλαφράγκα ως ιταλικό, γαλλικό, ευρωπαϊκό, λόγιο, ελαφρό τραγούδι, κ.λπ.

«Πίσω από τις δύο αυτές ομάδες λέξεων διακρίνονται οι δύο ηγεμονικές πολιτικές οντότητες της εποχής ενώ η σημασία του καλύπτει ένα πλήθος πεδίων: αρχιτεκτονική, ένδυση , γαστρονομία, λογοτεχνία, καλές τέχνες, μουσική κ.λπ., και μάλιστα σε μία διαρκή εξελικτική διαδικασία, καθώς οι νέες ιδέες μετασχηματίζουν τα κληροδοτήματα του παρελθόντος. Με

άλλα λόγια, και κυρίως από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα και μετά, οι δύο ομάδες λέξεων παραπέμπουν σε μία σειρά διαρκώς ζυμούμενων εννοιών (Κοκκώνης, 2017, σσ. 99-100) .

Σήμερα στο λεξιλόγιο μουσικών και μουσικολόγων , το αλατούρκα έχει ταυτιστεί αποκλειστικά με την τούρκικη μουσική, ενώ το αλαφράγκα παραμένει ουσιαστικά απροσδιόριστο βλ. σχετικά (Morgan O' Connell, *Alaturka: Style in Turkish Music (1923-1938)*, 2013, σσ. 21-59) . Όταν λοιπόν εξετάζουμε τη χρήση τους στην ιστοριογραφία, παρατηρούμε ότι εννοούνται με έναν τρόπο απόλυτα στατικό, που καθόλου δε συνάδει με το πλαίσιο που μόλις περιγράψαμε. Το πραγματικό διακύβευμα χρήση των εννοιών παραμένει το ζήτημα της ταυτότητας. (Κοκκώνης, 2017, σ. 100)

Εκτός Ευρώπης αυτοί οι όροι φαίνεται να εμπεριέχουν διαφορετικό περιεχόμενο. Ο O'Connell, στην αναλυτική του μελέτη σχετικά με την πορεία των εννοιών αλατούρκα και αλαφράγκα στην Τουρκία (Morgan O' Connell, 2005, pp. 177-205) ,εξηγεί πως στην νεότερη ιστορία της το μεν πρώτο αντιπροσωπεύει «το συμβολικό κεφάλαιο του οθωμανικού παρελθόντος», ενώ το δεύτερο προβάλλεται ως «το ενδεδειγμένο ύφος του δημοκρατικού παρόντος» (Morgan O' Connell, 2013, σ. 51) Η προέλευση του όρου είναι ευρωπαϊκή , οι πολιτικές συνθήκες όμως εξηγούν τη σταδιακή του διείδυση τόσο στην καλλιτεχνική πράξη (μέσω της στρατιωτικής, της λόγιας και εν τέλει της λαϊκής μουσικής), όσο και στις σχετικές ρητορικές . (Morgan O' Connell, 2013, σσ. 51-58).

Είναι αρκετοί όμως αυτοί οι όροι για να περιγράψουν τους μετασχηματισμούς της λαϊκής μουσικής που λαμβάνουν χώρα στον ιδιαίτερο χώρο των ελληνικών καφέ; Στον χώρο αυτό, αν υποθέσουμε ότι το αλατούρκα ταυτοποιείται με τη χρήση του συστήματος μακάμ, νομιμοποιούμαστε κατ' αναλογία να ταυτίζουμε το αλαφράγκα αποκλειστικά με τον ιστορικό συγκερασμό και την εναρμόνιση με χρήση συγχορδιών (Κοκκώνης, 2017, p. 106)(chordal harmony) Βλ. αναλυτικά τον όρο (Pennanen, 1997, pp. 65-116) Αν ναι, σε ποιο βαθμό οι νοοτροπίες εναρμόνισης της λαϊκής μουσικής ακολουθούν όντως τις αρχές εναρμόνισης της τονικής αρμονίας. (Κοκκώνης, 2017, p. 106)

Στην Ελλάδα του 19<sup>ου</sup> αιώνα το δίδυμο αλατούρκα/ αλαφράγκα ταυτίζεται με το ανάλογο δίδυμο καφέ αμάν και καφέ-σαντάν. (Κοκκώνης, 2017, p. 107 ) Η παρατήρηση του πεζογράφου Δημήτρη Βικέλα (1835-1908), σχετικά με την διαφοροποίηση των δυο αυτών χώρων (την οποία αξιοποιεί ως πηγή και ο Morris) είναι χαρακτηριστική:

Βλέπουμε επί σκηνής μία μπάντα του καφέ αμάν όπως το λένε εδώ για να το ξεχωρίσουμε από το καφέ-σαντάν.[...] Πρόκειται για μία συναυλία τούρκικης μουσικής, που συνδυάζεται και με μπαλέτα επίσης αλα τούρκα». (Βικέλας, 1885 , p. 247) .

Στο πλαίσιο των εθνικών ιδεολογιών, σε αντίθεση με την πολιτιστική καθαρότητα της υπαίθρου οι χώροι αυτοί δεν πληρούν τις προδιαγραφές ένταξης στο εθνικό πολιτισμικό μόρφωμα. Ο χαρακτηρισμός τούρκικο η δυτικό είναι πάνω απ' όλα κατάδειξη του ξένου, μη αυθεντικού, μαζικού, φθηνού και μουσικά εκφυλισμένου, προϊόν ματαιοπονίας, (χαρακτηρισμοί των πιο σκληρών επικριτών της δεκαετίας του 1930) Είναι εντυπωσιακό πως οι υποστηρικτές εκφράσεων του αλα τούρκα, όπως ο αμανές, με επικεφαλής τον συνθέτη Μ.

Καλομοίρη επικρίνουν έντονα αυτή την εποχή τις αλαφράγκα μουσικές εκφράσεις των ταγκό και των φοξ. (Κοκκώνης, 2017, pp. 107-108)

Οι γραπτές αναφορές όσο και οι ηχογραφήσεις μας πληροφορούν ότι στο ρεπερτόριο των καφέ επικρατεί το ζεύγος βιολί-σαντούρι, κάποιες φορές και με τη συνοδεία κιθάρας, ενώ η πολιτική λύρα, το ούτι και το κανονάκι εμφανίζονται σπανιότερα. Εξ ου και ο όρος σαντουροβιόλια αλλά και καφέ-σαντούρ, που μάλιστα προηγείται) του όρου καφέ-αμάν. Βλ. (Χατζηπανταζής, 1986, σσ. 24-31)). Συνεπώς η αλατούρκα αυτή εκδοχή πολύ γρήγορα ενσωματώνει αλαφράγκα χαρακτηριστικά, αφού το σαντούρι δε μπορεί διαστηματικά να καλύψει το σύστημα μακάμ ενώ η συνοδεία βασίζεται περισσότερο στη λογική των αρπισμάτων παρά στη ρυθμική συνοδεία με κάθετες συγχορδίες. Αλλά και η κιθάρα εισάγει αλαφράγκα στοιχεία μέσα στην αλατούρκα αισθητική, αν και για πολύ καιρό, μέχρι την καθιέρωση της αρμονικής και ρυθμικής συνοδείας με κάθετες συνηχήσεις, ακολουθεί οριζόντιες γραμμές μιμούμενη το ούτι βλ. (Innes, 1930, p. 68) «Το σύστημα του μακάμ στηρίζεται λοιπόν ουσιαστικά στο βιολί και τη φωνή. Και αυτά όμως αποδίδουν το μακάμ με σχετικό τρόπο, πράγμα αναμενόμενο δεδομένης της ρευστότητας με την οποία αντιμετωπίζεται η μουσική πράξη στα λαϊκά μουσικά ιδιώματα, τόσο εντός, όσο και εκτός των καφέ.» (Κοκκώνης, 2017, p. 109)

Τα δημοτικά τραγούδια, όπως έχουν διαμορφωθεί υφολογικά κατά την περίοδο που εξετάζουμε, μας βοηθούν να κατανοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο πραγματώνεται ο μουσικός διάλογος των διαφορετικών ειδών. Όταν παίζονται στα καφέ, δεν αντιμετωπίζονται ως ετερότητα. Δεν αποτελούν ξένο σώμα, που να παραπέμπει σαφώς στον ένα από τους δύο πόλους του αλατούρκα/αλαφράγκα. Καθώς εγκαθίστανται στο αστικό ρεπερτόριο, επηρεάζουν τον πυρήνα του αλατούρκα, τον διαμορφώνουν και αναμορφώνονται απ' αυτόν, δημιουργώντας νέες εκφραστικότητες, και μάλιστα ένα νέο είδος, όπως μαρτυρούν δύο παραδείγματα από την πρώιμη δισκογραφία: (Κοκκώνης, 2017, p. 110)

Το πρώτο είναι η ηχογράφηση του τουρκόφωνου τραγουδιού Memo, ενός από τα δημοφιλέστερα των καφέ, από τον Κώστα Νούρο (παρ. 27 σελ 110). Το μουσικό περιβάλλον είναι σαφώς αλατούρκα, όμως ο ερμηνευτής, με εμφανείς τις ψαλτικές του καταβολές, εισάγει μουσικές φράσεις και μελωδικές καταλήξεις που προέρχονται από το κλέφτικο, δημιουργώντας μία νέα αισθητική. (Κοκκώνης, 2017, p. 110)

Το δεύτερο παράδειγμα αφορά την ηχογράφηση του Λευτέρη Μενεμενλή σε ένα εξίσου εμβληματικό κομμάτι, το *Γιαννιώτικο*. Εδώ ο αρχικός πυρήνας του κλέφτικου μεταλλάσσεται μέσα σε ένα μουσικό περίβλημα έντονα προσδιορισμένο από τις τεχνικές του λυρικού τραγουδιού. (Κοκκώνης, 2017, p. 111)

Γίνεται φανερό συνεπώς, ότι στον χώρο των καφέ, αλλά και γενικότερα, όπως δείχνει η πρώιμη δισκογραφία, δημιουργείται ένα πολυσυλλεκτικό μουσικό περιβάλλον εντός του οποίου ενυπάρχουν πολλά διακριτά ήδη, αλλά και πολλά παράγωγά τους, άλλες φορές με μεγαλύτερη επιτυχία και διαχρονικότητα και άλλες με μικρότερη. Επομένως το ρεπερτόριο αυτό δε μπορεί να ενταχθεί σε ένα ενιαίο μουσικό σύστημα, με συνεπή κωδικοποίησης των μουσικών του χαρακτηριστικών. Διαφοροποιείται αισθητικά μέσω της παραγωγής πρωτότυπων μουσικών τροπισμών, που προέρχονται από την υιοθέτηση τοπικών ιδιωμάτων και προφορών, και διαμορφώνουν τελικώς ένα αυτοτελές και υπερτοπικό αισθητικό τοπίο.

«Κυρίαρχο χαρακτηριστικό του δεν είναι η πρωτοτυπία των μουσικών του, αλλά ο τρόπος υλοποίησης, η αισθητική της εκτέλεσης δηλαδή, που υπερβαίνει τις προϋποθέσεις παραδοσιακών οργανολογικών ή μορφολογικών προτύπων, και τα μετασχηματίζει σε νέες οντότητες.» (Κοκκώνης, 2017, p. 124)

Το τοπίο αυτό προκύπτει μέσα από το διαδραστικό χώρο της λαϊκής έκφρασης και όχι από κάποια θεσμικά πλαίσια, όπως θα ήταν μία παράδοση μαθητείας, ή ένας επίσημα οργανωμένος χώρος μουσικών παραγωγών. Στην δεύτερη περίπτωση, μιλάμε για έναν τόπο «σχολικού κεφαλαίου», όπως λεί ο Bourdieu (Bourdieu, 2002, σσ. 55-56), ενώ ο ζωντανός έως χαοτικός τόπος των καφέ με τις χαρακτηριστικές «πρακτικές κοινωνικής καταγωγής» (Bourdieu, 2002, σσ. 55-56) δημιουργεί νέες ζυμώσεις μουσικών ειδών, όπου συνδιαμορφώνονται στην πράξη από τους μουσικούς, το κοινό, ακόμα και τον καταστηματούχο, το δίπολο αλατούρκα/αλαφράγκα αφήνει ακάλυπτες πολλές από τις ζώνες έκφρασης που αλληλοδιασταυρώνονται στα καφέ. (Κοκκώνης, 2017, σσ. 124-125)

Στην σημερινή γλώσσα των μουσικών, των κριτικών, αλλά και των ακαδημαϊκών σχολιαστών ο όρος αλατούρκα ταυτίζεται με την υιοθέτηση και πιστή εφαρμογή του συστήματος των μακαμ «Όμως στον κόσμο της λαϊκής μουσικής κουλτούρας όπου κυριαρχεί η πράξη έναντι της συστηματικής θεωρίας, ο κανόνας είναι το εύπλαστο των μορφών και η διαρκής εξέλιξή τους.» (Κοκκώνης, 2017, σ. 125)

Κατά την δεκαετία του 1930, το δίπολο αλατούρκα/αλαφράγκα αναλαμβάνει μία νέα νοηματοδότηση στη δημόσια ρητορική. Καθοριστικό ρόλο έπαιξε η λογοκρισία και οι απαγορεύσεις της δικτατορίας του Μεταξά. Το νόημα συνεπώς των εννοιών απέκτησε ιδεολογική χροιά και βασίστηκε σε επικοινωνιακές στρατηγικές για την διαμόρφωση της κοινής γνώμης, και την υιοθέτηση συγκεκριμένων πολιτικών θέσεων. Οι όροι χρησιμοποιούνται με βάση στερεότυπα που βασίζονται στην οικειοποίηση και απόρριψη πολιτιστικών στοιχείων από το κράτος και την έγγραμτη διανόηση.

Η σύγχρονη διανόηση, που συσσωρεύεται στη νέα πρωτεύουσα από το 1834 και μετά, είναι σμιλευμένη σχεδόν αποκλειστικά στο πνεύμα του αλαφράγκα, ακόμη και όταν προέρχεται από ιστορικά κέντρα της Ανατολής (Πόλη, Σμύρνη, Αλεξάνδρεια κ.λ.π.). Το σχήμα αλατούρκα/αλαφράγκα στην ελληνική περίπτωση βασίζεται μάλλον στην διαφοροποίηση ανάμεσα σε Βυζάντιο και Αρχαιοελληνικό ιστορικό παρελθόν, με τον δεύτερο να παίζει σημαντικότερο ρόλο στη διαμόρφωση της νεοελληνικής ταυτότητας. Ορίζουν δύο τύπους Νεοελλήνων οι οποίοι χαρακτηρίζονται συμβολικά με τα επίθετα Έλλην και Ρωμιός. Και οι δύο ωστόσο αναγνωρίζουν μία ελληνική απαρχή.

Έτσι ο εξευρωπαϊσμός δεν ενοχλεί όσους ασπάζονται τη βυζαντινή πολιτιστική συνεισφορά ώντας συγχρόνως υπέρμαχοι της «ανατολικότητας», της ελληνικότητας αλλά και της διαφοροποίησης της Ελλάδας απέναντι στη Δύση αλλά και το Οθωμανικό στοιχείο που βέβαια αξιολογείται ιστορικά ως ανακοπή και παρένθεση. (Κοκκώνης, 2017, σσ. 125-127). Μέσω αυτής της θεώρησης προπαγανδίζεται διαχρονικά η απόδοση αρχαιοελληνικής καταγωγής στον αμανέ Βλ. (Φαιδρός, Ανατύπωση της έκδοσης του 1881) και η σύνδεση του ρεμπέτικου με το Βυζάντιο. Έτσι σταδιακά το αλατούρκα υποκαθίσταται από το alla-byzantina.

Το βυζαντινό θεωρητικό μουσικό σύστημα χρησιμοποιείται ως πλαίσιο αναφοράς για την νεοελληνική μουσική. Ταυτίζεται επίσης η εκκλησιαστική μουσική της ορθόδοξης εκκλησίας με το δημοτικό τραγούδι, όπως και σκοποί και ταξίμια, τα οποία κινούνται σε «μαλακότερα» διαστήματα από τον ιστονικό συγκερασμό, με το βυζαντινό μέλος. Ωστόσο το γεγονός πως οι μουσικές αυτές μπορούν να αναλυθούν μέσω του βυζαντινού θεωρητικού συστήματος δεν αποδεικνύει την καταγωγή τους από την ψαλτική. «Ωστόσο το *alla-byzantina* σπανίως αμφισβητείται, ακριβώς διότι ως υποκατάστατο του αλατούρκα, αποτελεί αναπόσπαστο σκέλος του διπόλου βάσει του οποίου μάθαμε να προσεγγίζουμε τη νεοελληνική μουσική». Είναι χαρακτηριστικό πως οι Roma τα τελευταία χρόνια αποδίδουν βυζαντινή καταγωγή σε ταξίμια με «μαλακά» διαστήματα, διεκδικώντας με τον τρόπο αυτό ουσιαστικά κάποια ελληνικότητα για τις μουσικές τους, που για χρόνια είχαν «αρνητική» χροιά. (Κάβουρας, 1997, σ. 127)

### 3.3 Η έννοια του τροπισμού

Με σκοπό να ξεπεραστούν τα ανωτέρω αλλά και άλλου τύπου δίπολα και στερεότυπα σε μία σύγχρονη επιστημονική ανάλυση, ο Νίκος Ορδουλίδης εισάγει την έννοια του τροπισμού ως μεθοδολογικό εργαλείο. Ο όρος τροπισμός δημιουργήθηκε για να συμπεριλάβει έννοιες που βρίσκονται στις λέξεις «Λαϊκό», «Ανατολή» και «Τροπικότητα». Ο Ορδουλίδης υποστηρίζει πως αυτοί οι όροι είναι προβληματικοί. Αυτό γίνεται διότι με τα δίπολα λαϊκό-λόγιο και ανατολή-δύση χάνονται όλα τα ενδιάμεσα στοιχεία τα οποία είναι πάρα πολλά και δυσδιάκριτα. Η λέξη «τροπικότητα» επίσης παρουσιάζει προβληματική. Αφ' ενός έχει συνδεθεί αποκλειστικά με τις μουσικές της ανατολής παρ' όλο που δεν αποτελεί αποκλειστικά δικό τους χαρακτηριστικό και αφ' εταίρου περιγράφει απλώς μία συστηματική ανάλυση της κίνησης της μελωδίας και της εναρμόνισης. Με την καινοτόμα έννοια του τροπισμού, Ο Ορδουλίδης εξετάζει το τραγούδι ως μία μουσική οντότητα με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά (ρυθμό, μελωδία, αρμονία κ.λπ.) όχι όμως μέσα από μία καθαρά θεωρητική βάση αλλά ως «υλοποιημένη περιπτωσιολογία». Συγκεκριμένα «εξετάζεται το πώς αυτή λειτουργεί στην καλλιτεχνική πράξη: Το πλαίσιο δημιουργίας και χρήσης της, η επιτέλεση των πρωταγωνιστών (μουσικών, διαμεσολαβούντων, κοινού), οι πρακτικές και οι τεχνικές εκτέλεσης, ζητήματα τεχνολογίας και άλλα. Η προσέγγιση αυτή ενσωματώνει τα στοιχεία εκείνα που περιγράφονται από τους όρους «Ανατολή» και «τροπικότητα», διευρύνοντας συγχρόνως την εμβέλειά τους. Συγχρόνως δε αναδεικνύει ένα θεμελιώδες χαρακτηριστικό των λαϊκών μουσικών εκφράσεων, που δεν είναι άλλο από την προφορικότητα, και την συνεπαγόμενη ρευστότητα κατά την πραγμάτωση.» (Ορδουλίδης, 2018, σ. 17).

Συνεπώς η έννοια του τροπισμού είναι μία πολύ χρήσιμη οπτική για να εξεταστεί από μία σύγχρονη επιστημονική σκοπιά μία μουσική παράδοση όπως τα αστικά λαϊκά τραγούδια της Κρήτης, όπου οι ρίζες της είναι δυσδιάκριτες και οι επιτελέσεις της ανά τα χρόνια πολύ διαφορετικές μεταξύ τους, αποφεύγοντας ακραίες και ενδεχομένως παρωχημένες έννοιες και ομαδοποιήσεις μουσικολογικών χαρακτηριστικών. Χρησιμοποιώντας την έννοια του τροπισμού ως εργαλείο ανάλυσης, στόχος είναι η εστίαση στην πολιτισμική έκφραση, στις διαχρονικές μουσικές εκφράσεις και στις καινοτομίες στους τομείς του οργανολογίου, της τεχνικής της μουσικής εκτέλεσης και της αισθητικής.

## **Κεφάλαιο 4ο: Το τραγούδι «Όσο βαρούν τα σίδερα»: μια μελέτη περίπτωσης μέσα από τέσσερις εκτελέσεις**

### **4.1 Επιλογή εκτελέσεων.**

Οι εκτελέσεις που έχουν επιλεγεί για ανάλυση είναι των Στέλιου Φουσταλιέρη και Γιάννη Μπερνιδάκη, του Νίκου Ξυλούρη, του Ross Daly, φτάνοντας στο σήμερα με την εκτέλεση του διδύμου Φασουλά – Καλλέργη. Ο λόγος της επιλογής των συγκεκριμένων εκτελέσεων είναι γιατί η καθμία είναι ιδωμένη μέσα από διαφορετική λογική, εκφράζει διαφορετικά αισθητικά βιώματα και ο εκάστοτε εκτελεστής/ερμηνευτής επιστρατεύει διαφορετικά μέσα για να το επικοινωνήσει είτε στους ακροατές (για ηχογράφιση) είτε στο κοινό (για ζωντανή εμφάνιση). Ο κάθε ένας εκτελεστής – ερμηνευτής από τους επιλεγθέντες, αντιμετωπίζει το ίδιο τραγούδι ως διαφορετική περίπτωση σύμφωνα με το αισθητικό και μουσικό του υπόβαθρο, την εποχή και την πολιτιστικές τάσεις που τη διέπουν. Στόχος είναι να εξεταστούν τα ερωτήματα «πώς επηρεάζεται ένα τραγούδι από τη δισκογραφία, το πανελλήνιο πνεύμα και τα μουσικά ρεύματα της κάθε εποχής» και «ποιά είναι τα στοιχεία εκείνα που υιοθετεί κάθε καλλιτέχνης ώστε το τραγούδι να γίνει αρεστό στην εποχή που το ερμηνεύει». Επίσης, τι είναι αυτό που έχει αλλάξει στη μουσική της Κρήτης και σε αυτό που έχουμε στο μυαλό μας όταν αναφερόμαστε σε εκείνη;

### **4.2 Η εκτέλεση των Φουσταλιέρη – Μπερνιδάκη.**

Η συγκεκριμένη εκτέλεση αποτελεί την πρώτη δισκογραφημένη αποτύπωση του «Όσο Βαρούν τα Σίδερα» (COLUMBIA DG-6364). Τοποθετείται χρονικά στη δεύτερη φάση των αστικών λαϊκών τραγουδιών όπως την περιέγραψε ο Ζαϊμάκης . Η εποχή αυτή διαρκεί περίπου από τις αρχές της δεκαετίας του 1920 έως το 1950 και χαρακτηρίζεται από την έλευση μεγάλου αριθμού προσφύγων από τη Μικρά Ασία και την ζύμωση της κρητικής μουσικής με τη δική τους μουσική παράδοση. Είναι επίσης η περίοδος των πρώτων ηχογραφήσεων κάτι που ενσωματώνει νεωτερικά στοιχεία στο παίξιμο των ντόπιων μουσικών. (Ζαϊμάκης, 2016, σ. 50)

Το τραγούδι ενώ πλέον ανακαλείται στη συλλογική μνήμη ως ένα από τα πιο δημοφιλή παραδοσιακά τραγούδια της Κρήτης, στην πραγματικότητα η σύνθεση αποδίδεται στο Στέλιο Φουσταλιέρη, αν και υπάρχουν πολλές διαφορετικές εκδοχές για την προέλευση τόσο του στίχου όσο και της μουσικής.

Η ηχογράφιση ξεκινάει με ένα ταξίμι του Στέλιου Φουσταλιέρη στο Μπουλγαρί σε ΛΑ ελάσσονα κλίμακα. Το ταξίμι είναι σύντομο, διάρκειας 11 δευτερολέπτων και με γρήγορες ρυθμικές αξίες. Ο λόγος πιθανώς να είναι ο χρονικός περιορισμός στη δισκογραφία της εποχής, όπου κάθε τραγούδι δε μπορούσε να ξεπερνάει τα 3 με 4 λεπτά σε διάρκεια. Το τέμπο της συγκεκριμένης εκτέλεσης ξεκινάει στα 118 bpm και ολοκληρώνεται περίπου στα 130 bpm. Υπάρχει δηλαδή μικρή επιτάχυνση, πιθανότατα επίσης για λόγους διαχείρισης του χρόνου. Το μέτρο σε αυτήν την εκτέλεση είναι 2/4 και η διαχείριση του μέτρου (groove) από το συνοδευτικό όργανο είναι η παρακάτω και είναι ανάλογη της λαϊκής ρούμπας. Τα περισσότερα αστικά λαϊκά τραγούδια της Κρήτης είναι σε δίσημους και τετράσημους ρυθμούς με ανάλογη μετρική διαχείριση.



Η ενορχήστρωση στη συγκεκριμένη εκτέλεση είναι λιτή με μόνον δύο όργανα. Το μπουλγαρί, που έχει πρωταγωνιστικό ρόλο και πιθανότατα μία κιθάρα (δυσκολία αναγνώρισης του οργάνου λόγω έντασης στη μίξη. Η εναρμόνιση είναι αρκετά λιτή, με μόνο δύο συγχορδίες να εναλλάσσονται, στοιχείο που αποδίδει την απαρχή του περάσματος από τη μονοφωνική μουσική στην υιοθέτηση της δυτικής αρμονίας στην παράδοση. Το μπουλγαρί παίζει δύο εισαγωγές πριν μπει ο τραγουδιστής ενώ συνεχίζει να επαναλαμβάνει τη μελωδία σε χαμηλότερη ένταση πίσω από τον τραγουδιστή, κάτι που συνηθίζεται στην κρητική μουσική. Η λογική παιξίματος του Φουσταλιέρη φαίνεται να έχει επιρροές από το ρεμπέτικο το οποίο γνωρίζει άνθιση εκείνη την εποχή μέσω των πρώτων ηχογραφήσεων σε δίσκους 78 στροφών. Από το 1932 έχει εισαχθεί η άποψη της ηχογράφησης του μπουζουκιού στην Ελλάδα, με το «Μινόρε του τεκέ» και άλλα τρία οργανικά κομμάτια από τον Ιωάννη Χαλκιά. Ακολούθησαν ηχογραφήσεις του Μάρκου Βαμβακάρη και του Μπάτη. (Greek Discography) Αυτό το κλίμα φαίνεται μέσα από το παίξιμο του Φουσταλιέρη που στο συγκεκριμένο τραγούδι. Προσομοιάζει πολύ τη προσέγγιση του ρεμπέτικου μπουζουκιού, με τους μελωδικούς καλλωπισμούς που χρησιμοποιεί για να γεμίσει τη μελωδία και το διαρκή τονισμό του πρώτου χρόνου κάθε μέτρου, χτυπώντας τη μπάσα χορδή ως ισοκράτημα. Σε αυτήν την προσέγγιση πιθανότατα να έπαιξε ρόλο ο επιμελητής της ηχογράφησης από την πολυεθνική εταιρία Columbia, με σκοπό το αποτέλεσμα να ενταχθεί σε ένα γενικότερο πλαίσιο ελληνικής μουσικής που θα είναι γνώριμο στον ακροατή. Αυτό επιβεβαιώνεται και από τις ετικέτες δίσκων που το όργανο αναγράφεται ως «μπουζούκι» καθώς το μπουλγαρί ήταν άγνωστο στους υπευθύνους των δισκογραφικών στην Αθήνα. Επίσης την περίοδο που ηχογραφείται το κομμάτι, Ο Φουσταλιέρης έχει ζήσει κάποια χρόνια στον Πειραιά (1933-1937). Εκεί γνωρίστηκε και έπαιξε με το Βαμβακάρη, τον Δελλιά, τον Παγιουμτζή, τον Μπαγιαντέρα και τον Μπάτη, που ήταν συνδετικός κρίκος για το πέρασμα στη δισκογραφία. Το παίξιμο συνεπώς του Φουσταλιέρη, χωρίς να είναι αποκομμένο από την κρητική παράδοση, έχει φανερές επιδράσεις από το ρεμπέτικο τραγούδι. (Παπαδογιάννης, 2011)

Επίσης σε μικρότερο βαθμό διαφαίνεται επιρροή και από τη λογική του σαζιού, με την ταυτόχρονη συνήχηση όλων των χορδών μαζί με το παίξιμο της μελωδίας για πιο πλούσιο ήχο, κάτι που ακούγεται πιο έντονα στην τελευταία εισαγωγή πριν την ολοκλήρωση της ηχογράφησης.

Στη συγκεκριμένη εκτέλεση η τονική είναι το ΛΑ, υψηλότερος τόνος σε σχέση με τις εκτελέσεις που θα εξεταστούν στη συνέχεια, καθώς ακόμη βρισκόμαστε στην προ μικροφώνων εποχή, όπου οι τραγουδιστές ερμήνευαν σε υψηλούς τόνους για να ακούγονται στα γλέντια και τις παρέες. Η φωνή του Μπερνιδάκη είναι αρκετά υψηλή και ανάλογοι τόνοι βοηθούν στη σωστή αποτύπωση των μελωδικών καλλωπισμών που είναι χαρακτηριστικοί της ερμηνείας του. Η φωνητική τοποθέτηση βρίσκεται στα μετωπικά αντηχεία του σώματος κάτι που κάνει αρκετά διαφορετική την εκτέλεση του σε σχέση με τις ακόλουθες, και φανερώνει τις επιρροές της εποχής. Ο Μπερνιδάκης εισάγει το τραγούδι με το επιφώνημα «Εχ» (παραφθορά του Αχ). Η προσέγγιση του θυμίζει τη σχολή του Σμυρναϊκού τραγουδιού με αρκετούς και γρήγορους μελωδικούς καλλωπισμούς και λαρυγγισμούς οι οποίοι είναι

μακρόσυρτοι (χρησιμοποιεί περίπου 7 νότες για να στολίσει κάθε φωνήεν) οι οποίες στο μεγαλύτερο βαθμό κινούνται σε διαστήματα τόνου. Επίσης χρησιμοποιεί αρκετά glissandi. Επίσης ο Μπερνιδάκης χρησιμοποιεί το επιφώνημα «άμαν άμαν» για αν ενώσει το πρώτο με το δεύτερο ημισίχιο κάθε μαντινάδας. Στην παρακάτω παρτιτούρα φαίνεται η εισαγωγή και η μελωδία της φωνής με επαναλαμβανόμενο μοτίβο στην ερμηνεία του Μπερνιδάκη,

## Όσο βαρούν τα σίδερα

Φουσταλιέρης

♩ = 120 Μπουλγαρί

Am

5 Dm Am

10 Φωνή Dm  
ο - - - σο - - - - βα - - ρουν - - - - τα - - - σι - δε - ρα - - μανα μαν

14 Am  
βα - - - ρου - - - ν τα - - μα - - - υρα - - ρου - - - - χα

18 Λαούτο Am

22 Dm Am

26

29

33

Θα λέγαμε συνεπώς πως πρόκειται για μία φωνοκεντρική εκτέλεση, λιτή στην ενορχήστρωση της με τον τραγουδιστή να έχει τον κύριο ρόλο και να αποδίδει δεξιοτεχνικά το τραγούδι. Η φωνή χρησιμοποιείται σαν μελωδικό όργανο το οποίο αποδίδει το μέρος του. Η



συγκεκριμένη εκτέλεση βρίσκεται στο μεταίχμιο της προφορικότητας και της ανάπτυξης της τεχνολογίας και της δισκογραφίας και γι' αυτό το λόγο η μελέτη της έχει ξεχωριστή σημασία.

### 4.3 Η εκτέλεση του Νίκου Ξυλούρη

Η συγκεκριμένη εκτέλεση ανήκει στο δίσκο «Τα Ερωτικά» του Νίκου Ξυλούρη ([Columbia – 14C 062-70825](#)). Πρόκειται για μία συλλογή γνωστών τραγουδιών που έχει ερμηνεύσει ο Νίκος Ξυλούρης και παλαιότεροι καλλιτέχνες στο παρελθόν, με σύγχρονο ήχο και ενορχηστρώσεις. Με βάση τα χαρακτηριστικά της ανήκει στην τρίτη περίοδο των αστικών λαϊκών τραγουδιών της Κρήτης σύμφωνα με το Ζαϊμάκη. Είναι η περίοδος μετά τον πόλεμο όπου σταδιακά αποσύρεται από τη δισκογραφία η παλιά γενιά καλλιτεχνών του αστικού λαϊκού τραγουδιού της Κρήτης και ηχογραφούνται νέα τραγούδια ή και επανεκτελέσεις παλιών τραγουδιών από γνωστούς μουσικούς. Τοποθετείται ωστόσο χρονικά αρκετά μεταγενέστερα από τον πόλεμο (1977), όπου έχει προηγηθεί μία υποχώρηση αυτής της μουσικής που συνδέεται με ευρύτερες μεταβολές στο χώρο της μουσικής, όπως η παρακμή του ρεμπέτικου για χάρη του «κλασσικού» λαϊκού τραγουδιού, η σταδιακή κυριαρχία στην κρητική μουσική χορευτικών σκοπών και ελαφρύτερων εκτελέσεων καθώς και η διείσδυση της ποπ κουλτούρας και μουσικής στο πλαίσιο διεθνοποίησης και εμπορευματοποίησης της μουσικής. (Ζαϊμάκης, 2016, σ. 51). Η ηχογράφηση λαμβάνει χώρα στα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης, όταν ο Ξυλούρης αποτελεί ένα μύθο και ένα σύμβολο της εποχής, έπειτα από τη δράση του στον αγώνα κατά της Χούντας. Έχει συνεπώς μεγάλη επίδραση στο κοινό, κάτι που η μουσική βιομηχανία φαίνεται να χρησιμοποιεί για να προμηθεύσει στο ευρύ κοινό μουσικές από την Κρήτη. Ωστόσο η εκτέλεση έρχεται σε μια χρονική στιγμή όπου ο Ξυλούρης έχει ήδη συνεργαστεί με συνθέτες της έντεχνης μουσικής τόσο σε πρωτότυπες συνθέσεις όπως η μουσική της παράστασης «Το μεγάλο μας Τσίρκο» από τον Σταύρο Ξαρχάκο (1973) όσο και σε διασκευές κρητικής μουσικής με πλούσιες ενορχηστρώσεις και σύγχρονο ήχο όπως ο δίσκος «Ερωτόκριτος» (1974) σε διασκευή και ενορχήστρωση του Χριστόδουλου Χάλαρη και ο δίσκος «Ριζίτικα» (1971) σε διασκευή και ενορχήστρωση του Γιάννη Μαρκόπουλου.

Και στην περίπτωση του «Όσο βαρούν τα σίδερα» πρόκειται για μια προσπάθεια έντεχνης διασκευής και λιγότερο μια «από τα μέσα» προσέγγιση της κρητικής μουσικής. Αυτό γίνεται φανερό από την ενορχήστρωση και διεύθυνση ορχήστρας του Κώστα Γανωσέλη, όπου έχει συνεργαστεί με φιλαρμονικές και συμφωνικές ορχήστρες, με σύγχρονους συνθέτες όπως ο Μίκης Θεοδωράκης και ο Σταύρος Ξαρχάκος αλλά και με υπόβαθρο σπουδών στη Βυζαντινή Μουσική, στοιχεία που είναι εμφανή στο τρόπο προσέγγισης της ενορχήστρωσης του. (Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης). Αυτά τα χαρακτηριστικά αποτυπώνονται πλήρως στη συγκεκριμένη ηχογράφηση καθώς υπάρχει για πρώτη φορά ενορχήστρωση με όργανα κλασικά όπως το πιάνο, το φλάουτο και το ξυλόφωνο, παραδοσιακά όπως το λαούτο και το σαντούρι αλλά και σύγχρονα όπως τα ντραμς και το ηλεκτρικό μπάσο.

Η ηχογράφηση ξεκινάει με την εισαγωγή του κομματιού στο λαούτο, ωστόσο παρατηρούμε μικρές διαφορές στη μελωδία σε σχέση με την πρώτη ηχογράφηση. Δεν υπάρχουν τόσοι μελωδικοί καλλωπισμοί και το παίξιμο είναι περισσότερο στακάτο, κοφτό με αρκετές παύσεις. Σε αυτό πιθανώς να έπαιξε ρόλο ο ενορχηστρωτής καθώς οι μελωδίες σε ανάλογες

εκτελέσεις είναι συγκεκριμένες ώστε το αποτέλεσμα να είναι αρμονικό σε σχέση με την ορχήστρα και το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού οφείλει να περιορίζεται.

Η μετρική διαχείριση του τραγουδιού έχει αλλάξει στη συγκεκριμένη ηχογράφιση, για πρώτη φορά βλέπουμε το τραγούδι να παίζεται σαν τσιφτετέλι. Αυτή η αλλαγή προφανώς γίνεται ώστε το άκουσμα να γίνει πιο οικείο και αρεστό στο πανελλήνιο κοινό στο οποίο απευθυνόταν ο Νίκος Ξυλούρης και είναι η ίδια που επικρατεί μέχρι σήμερα στην αναπαραγωγή του τραγουδιού στις περισσότερες σύγχρονες ζωντανές επιτελέσεις. Παρακάτω η διαχείριση του μέτρου στην συγκεκριμένη εκτέλεση.



Έπειτα από την πρώτη εισαγωγή, το κομμάτι μπαίνει αρκετά δυναμικά με το σύνολο των οργάνων που προαναφέρθηκαν. Η λογική στο παίξιμο προσομοιάζει περισσότερο αυτήν της σύγχρονης ελληνικής λαϊκής μουσικής, αρκετά ρυθμική με πλούσια εναρμόνιση και συχνές αλλαγές στην αρμονία. Επίσης το πιάνο χρησιμοποιεί τζαζ συγχορδίες σε αρκετά σημεία της ηχογράφησης. Το τέμπο ξεκινάει στα 111 Bpm στην εισαγωγή του λαούτου και κατά τη διάρκεια αυξάνεται. Το κομμάτι ολοκληρώνεται περίπου στα 119 Bpm.

Η εκτέλεση του Νίκου Ξυλούρη βασίζεται σε μεγαλύτερο βαθμό στην υποστήριξη του ρυθμού, ακολουθεί δηλαδή περισσότερο τα όργανα αφήνοντας τους χώρο με περισσότερες παύσεις λιγότερα γυρίσματα και λιγότερες μακρόσυρτες φράσεις. Επίσης λείπουν οι ασυγκέραστοι φθόγγοι και τα glissandi. Η τονική στη συγκεκριμένη εκτέλεση είναι το MI, τόνος χαμηλότερος σε σχέση με την ερμηνεία του Μπερνιδάκη, καθώς πλέον έχουμε περάσει στην εποχή της μικροφωνικής ενίσχυσης στα γλέντια και οι τραγουδιστές προσαρμόζονται στις νέες συνθήκες. Για το λόγο αυτό, η φωνητική τοποθέτηση του Ξυλούρη είναι στα αντηχεία της μάσκας. Έτσι το άκουσμα είναι περισσότερο οικείο στ' αυτιά μας καθώς οι περισσότεροι σύγχρονοι Έλληνες τραγουδιστές χρησιμοποιούν τη συγκεκριμένη τοποθέτηση. Ο Νίκος Ξυλούρης ωστόσο εισάγει νέα στοιχεία στο τραγούδι, τόσο στη μουσική, με αλλαγή της μελωδίας στην επανάληψη του στίχου του δεύτερου ημιστίχου κάθε μαντινάδας όσο και στο στίχο, καθώς αντικαθιστά κάποιες φορές το «Άμαν Άμαν» που χρησιμοποιεί ο Μπερνιδάκης για να ενώσει κάθε ημιστίχιο της μαντινάδας με φράσεις όπως «γιασεμί μου», «κόσμε ψεύτη», «το μωρό μου», προσδίδοντας έτσι ποικιλία και στο στίχο, στοιχείο που προσδίδει επίσης νεωτερισμό στην εκτέλεση του. Αυτά τα στοιχεία πιθανώς προέρχονται από οδηγίες της δισκογραφικής ώστε το άκουσμα να είναι περισσότερο ραφινάρισμένο, σύγχρονο και οικείο στα αυτιά του ακροατή καθώς και για να αποκοπεί η οθωμανική σχέση και επιρροή αυτών των τραγουδιών. Και οι δύο αυτές αλλαγές φαίνεται να διατηρούνται στις περισσότερες επόμενες επανεκτελέσεις του τραγουδιού. Παρακάτω ακολουθεί παρτιτούρα της εισαγωγής από τα όργανα και της φωνής από τη συγκεκριμένη εκτέλεση και η εναρμόνισή της.

# Όσο βαρούν τα σίδηρα

Ευλούρης

♩ = 118

Λαούτο

5  
Ορχήστρα  
Am Em Am C D Em Bm Am  
13 Am Em Am G D Em  
17 Φωνή  
Am Em Am C D Em Bm Am  
ο - - σο - - - βι - - ρού - - - ν τα - - σι δε ρα - - μανι μαν  
21 Am Em Am G D Em  
βι - - ρού - - ν τα - - μω - - μα - - ρου - - χα  
25 Am Em Am C D Em Bm Am  
για - - τι - - - τα - - φο - - ρε - - σα και γω για - - σε μι μου  
29 Am Em Am G D Em  
γιι - - μια - - ν α - - γα - - - πη - - α που - - χι  
33 Am Em Am C D Em Bm Am  
για - - τι - - - τα - - φο - - ρε - - σα και γω για - - σε μι μου  
37 D Am Bm Am C D Em  
για - - μια - - ν α - - γα - - - πη - - α που - - χα

Πρόκειται συνεπώς για μία οργανοκεντρική εκτέλεση, με πλούσια ενορχήστρωση. Ο τραγουδιστής αποδίδει με σύγχρονο τρόπο το τραγούδι, εισάγει ωστόσο νέα στοιχεία που κάνουν την εκτέλεσή του ξεχωριστή και διακριτή στο χρόνο και θα αφήσουν στοιχεία της στις επόμενες. Θα λέγαμε ότι το στοιχείο του συναισθήματος είναι περισσότερο έντονο σε αυτήν την εκτέλεση. Η συγκεκριμένη εκτέλεση έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον διότι μας δίνει στοιχεία για τις μουσικές τάσεις του πανελληνίου κοινού της εποχής και τις μουσικές νόρμες των δισκογραφικών εταιρειών οι οποίες πλέον γνωρίζουν άνοιξη.

#### 4.4 Η εκτέλεση του Ross Daly

Πρόκειται για μία ζωντανή εκτέλεση σε συναυλία- αφιέρωμα στην Αστική Λαϊκή μουσική της Κρήτης από τον Ross Daly και το Γιώργο Μανωλάκη σε συνεργασία με την Ορχήστρα Παραδοσιακών Οργάνων του Δημοτικού Ωδείου Πάτρας, όπου έλαβε χώρα στις 10 Ιουλίου του 2015, στο Ρωμαϊκό Ωδείο Πάτρας. (Όσο βαρούν τα σίδερα - Ross Daly, Γιώργος Μανωλάκης) Με βάση την κατηγοριοποίηση των φάσεων του αστικού λαϊκού τραγουδιού από τον Ζαϊμάκη ανήκει στην περίοδο αναθέρμανσης του ενδιαφέροντος για τα παλιά τραγούδια των πόλεων. Από τις αρχές του 2000 σύγχρονοι δημιουργοί, μουσικοί και τραγουδιστές όπως είναι ο Ross Daly, διαμορφώνουν ένα νέο ρεύμα που συνδέει τα παλιά τραγούδια των πόλεων με την έντεχνη μουσική. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να δημιουργηθούν νέες αισθητικές αντιλήψεις για την παραδοσιακή μουσική αλλά και νέες αντιπαραθέσεις ανάμεσα στους υπέρμαχους της διατήρησης της παραδοσιακής φόρμας αυτών των τραγουδιών και τους υπέρμαχους της μουσικής καινοτομίας πάνω στο παραδοσιακό μουσικό υλικό. (Ζαϊμάκης, 2016, σ. 51)

Η εκτέλεση ξεκινάει με ένα μεγάλο και αρκετά δεξιοτεχνικό ταξίμι σε λύρα με συμπαθητικές χορδές από τον Ross Daly, διάρκειας 1 λεπτού και 25 δευτερολέπτων, σε Ussak και Husseini. Από την πρώτη στιγμή καταλαβαίνουμε ότι πρόκειται για μία ακουστική εκτέλεση με ατμοσφαιρικό χαρακτήρα η οποία απευθύνεται σε συναυλιακό κοινό, χαρακτηριστικά διαφορετικά από τις προηγούμενες εκτελέσεις. Παρατηρούμε αρκετούς ασυγκέραστους φθόγγους στο ταξίμι, και βεβαρυμμένη την 2<sup>η</sup> βαθμίδα της κλίμακας (MI) κάτι που μας προϊδεάζει ότι η προσέγγιση στη συγκεκριμένη εκτέλεση θα έχει τροπικό χαρακτήρα. Στη συνέχεια η λύρα παίζει την εισαγωγή του κομματιού, αρκετά διαφορετική και απλουστευμένη, με απλωτές νότες, λιγότερους μελωδικούς καλλωπισμούς και αρκετούς ασυγκέραστους φθόγγους.

Έπειτα από την πρώτη εισαγωγή η ορχήστρα μπαίνει επαναλαμβάνοντας την εισαγωγή η οποία παρατηρούμε ότι δεν έχει ιδιαίτερες διαφοροποιήσεις από αυτήν της λύρας. Ο λόγος είναι ότι πρόκειται για μία εκτέλεση που δε βασίζεται στον αυτοσχεδιασμό αλλά οι μελωδίες είναι γραμμένες σε παρτιτούρα και ακολουθείται η λογική της ορχήστρας με την αυστηρότητα που αυτή συνεπάγεται.

Η ορχήστρα αποτελείται από πολλά όργανα της ανατολικής μουσικής όπως λύρα με συμπαθητικές χορδές, ούτι, λάφτα, ταμπουράς, κανονάκι, γιαλί ταμπόρ, νένι, ρεκ, τουμπελέκι και μπεντίρ, της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, όπως σαντούρι, κρητική λύρα κρητικό λαούτο, και της κλασικής μουσικής όπως το κοντραμπάσο. Την ενορχήστρωση επιμελείται, ο Ευγένιος Βούλγαρης, μουσικός με εμπειρία στην ανατολική μουσική και σπουδές στην Κωνσταντινούπολη. Η συγκεκριμένη εκτέλεση είναι πιο αργή από τις προηγούμενες, ξεκινώντας περίπου στα 100 bpm με επιταχύνσεις στα μουσικά μέρη που φτάνουν μέχρι τα 110 bpm και ολοκληρώνεται περίπου στα 113 bpm. Είναι μια εκτέλεση που βασίζεται στη λεπτομερή αποτύπωση του μουσικού υλικού και εμπεριέχει αρκετά στοιχεία λυρισμού. Πέραν της ενορχήστρωσης που παραπέμπει σε ορχήστρες λόγιας ανατολικής μουσικής, ένα ακόμη χαρακτηριστικό ορχηστρικής μουσικής είναι η χρήση δυναμικών, με ηπιότερα μέρη (*piano*) όταν τραγουδάει ο Γιώργος Μανωλάκης και εξάρσεις (*forte*) στα μελωδικά μέρη. Επίσης βλέπουμε τις εισαγωγές και τις ενδιάμεσες μελωδίες να παίζονται *tutti* από το σύνολο των οργάνων. Παρατηρούμε ότι η ορχήστρα αποδίδει στην εκτέλεση και την παραλλαγή της εισαγωγής από την εκτέλεση του Φουσταλιέρη, η οποία δεν υπήρχε σε

αυτήν του Νίκου Ξυλούρη ούτε σε μεταγενέστερες εκτελέσεις. Αυτό φανερώνει το ενδιαφέρον για τη μελέτη και απόδοση του μουσικού υλικού από την αρχική πηγή που υπάρχει και την ιδιαίτερη αξία που δίνεται σε ένα μάλλον αυτοσχεδιαστικό κομμάτι της πρώτης δισκογραφημένης εκτέλεσης.

Πρόκειται λοιπόν για μία εκτέλεση βασισμένη στο πρωτογενές καταγεγραμμένο μουσικό υλικό, με προσέγγιση μέσα από την ανατολική μουσική (γεγονός που καταδεικνύει την αποδοχή και τη συσχέτιση αυτής της μουσικής παράδοσης με τη μουσική παράδοση των λαών της ανατολής. Ωστόσο επιβιώνουν σε αυτήν στοιχεία και από την εκτέλεση του Νίκου Ξυλούρη, όπως η μετρική διαχείριση όπου κι εδώ είναι όπως το τσιφτετέλι.

Η συγκεκριμένη εκτέλεση είναι λιτή στην εναρμόνιση, με το κοντραμπάσο να έχει αποκλειστικό και υβριδικό ρόλο σε αυτήν, το οποίο στα μέρη όπου υπάρχει τραγούδι χρησιμοποιεί μπασογραμμές με Pizzicati και στα μελωδικά μέρη αποδίδει τη μελωδία με δοξάρι, συνδυάζοντας με αυτόν τον τρόπο την αρμονία του δυτικού τρόπου με την μονοφωνικότητα των μουσικών της ανατολής.

Η τονική είναι το Ρε, χαμηλότερη από τις δύο προηγούμενες εκτελέσεις. Για τον λόγο αυτό ο τραγουδιστής χρησιμοποιεί περισσότερο τα αντηχεία του στήθους. Ο Γιώργος Μανωλάκης επιδιώκει τη χρήση μιας μεγαλύτερης γκάμας εκφραστικών στοιχείων, τα οποία χαρακτηρίζονται από λυρισμό. Αυτό γίνεται φανερό από την χαμηλή ένταση στη φωνή, την τοποθέτηση και τα λεπτομερή γυρίσματα τα οποία προσθέτουν ποικιλία και παραλλαγές στη μελωδική γραμμή. Ο λόγος είναι ότι το τραγούδι απευθύνεται σε ζωντανό, συναυλιακό κοινό και έτσι το τραγούδι αποκτά χαρακτηριστικά performance.

Το τραγούδι ολοκληρώνεται με την αναπαραγωγή της παραλλαγής της εισαγωγής για μία φορά και την αυτούσια εισαγωγή για δύο φορές. Αυτό το επαναλαμβανόμενο μελωδικό μοτίβο δημιουργεί την αίσθηση του «outro», στοιχείο που συναντάμε σε μουσικές φόρμες της σύγχρονης μουσικής.

Παρακάτω η παρτιτούρα της εισαγωγής, και της φωνής με την εναρμόνιση.

# Όσο βαρούν τα σίδερα

Ross daly

♩ = 105

Αύρα

5

10 Ορχήστρα  
Gm Dm Dm Dm Gm

14 Gm Dm C Dm

18 Φωνή  
Dm Gm Dm C  
ε - - ο - - σο - - βα - - ρού - - ν τα - - σι δε -

22 Dm Gm Dm C Dm  
ρα - - αμνα - - μαν βα - - ρουν - - ν τα - - μα - - υρα - - ρού - - χύ  
Μελωδία ορχήστρας

27 Dm Gm Dm C  
άμα αααα - αν - - - γιστι - - - τα - - φο - - - ρε - - οα και

32 Dm Gm Dm C Dm  
γώ α μαν α μαν για μια - - - α - - γι - - πι - α που - χα

Συμπερασματικά πρόκειται για μία εκτέλεση η οποία συνδυάζει τη μελέτη του πρωτόγεννούς δισκογραφικού μουσικού υλικού, τη συσχέτιση του με την ανατολική μουσική, την υιοθέτηση στοιχείων από εκτελέσεις που ακολούθησαν και της μουσικής καινοτομίας της ζωντανής επιτέλεσης. Χαρακτηριστικά μιας ζωντανής μουσικής παράδοσης που εξελίσσεται διαρκώς. Είναι μια λόγια διασκευή, η οποία φιλτράρεται μέσα από την διαδρομή και τις αισθητικές επιλογές ενός πολυσχιδούς μουσικού, όπως ο Ross Daly. Η σύμπραξη με έναν δεξιότηχνη της οθωμανικής κλασικής μουσικής, όπως ο Βούλγαρης, μεταθέτει την ερμηνεία του τραγουδιού στο πεδίο των λόγων μουσικών της Ανατολής. Τέλος μέσα από αυτήν την εκτέλεση φανερώνεται το ρεύμα του «παραδοσιακού ήχου», όπως αυτό έχει στηθεί τα τελευταία 30-

40 χρόνια στην Ελλάδα, με τη λόγια προσέγγιση της παράδοσης και την επιλογή ανάλογων μουσικών οργάνων στην ενορχήστρωση. Καθοριστικό ρόλο σε αυτό έχουν τα μουσικά σχολεία.

Η ανάλυση της συγκεκριμένης ηχογράφησης προσφέρεται για να φωτίσει και να αναδείξει κανείς τα φίλτρα διαμεσολάβησης μέσα από τα οποία αστικές λαϊκές μουσικές «μεταμορφώνονται» και αποκτούν διαφορετική υπόσταση στο σήμερα, μέσα από ανάλογες διαδρομές, οι οποίες είναι οι επικρατούσες σε σύγχρονα ακροατήρια .

#### 4.5 Η εκτέλεση των Φασουλά – Καλλέργη

Η συγκεκριμένη εκτέλεση έλαβε χώρα το 2022 στο Κοσμικό Κέντρο «Μύθος». (Όσο βαρούν τα σίδερα - Φασουλάς - Καλλέργης) Είναι συνεπώς μία εκτέλεση που περιγράφει το μουσικό παρόν στα γλέντια της Κρήτης, από μουσικούς που ασχολούνται αποκλειστικά με την κρητική μουσική και φανερώνει τα χαρακτηριστικά και τη λογική της σύγχρονης κρητικής μουσικής. Η σύγχρονη κρητική μουσική σκηνή θα μπορούσε να χωριστεί σε δύο κατηγορίες. Στους καλλιτέχνες που επιμένουν σε μια αναπαραγωγή των τραγουδιών με τρόπο που αντικατοπτρίζει το μουσικό παρελθόν της Κρήτης. Αυτοί οι καλλιτέχνες αποκαλούνται από μια μερίδα ανθρώπων «παραδοσιακοί παίχτες» κι αυτό έχει να κάνει με την όσο το δυνατόν λιγότερη παρέμβαση στο μουσικό υλικό σε σχέση με τις πρώτες ηχογραφήσεις και το ύφος που αναπαράγουν τα τραγούδια στις επιτελέσεις τους. Μία άλλη κατηγορία είναι εκείνοι που προσεγγίζουν την κρητική μουσική με τρόπο ανάλογο του «νεοδημοτικού τραγουδιού». Χρησιμοποιούν δηλαδή το μουσικό υλικό για να επαναδιαπραγματευθούν με αυτό, να το ξανασυστήσουν στο κοινό τους και να το καταστήσουν επιτυχία στο σήμερα. Σε αυτήν την δεύτερη κατηγορία παρατηρούμε το προσωπικό στοιχείο να είναι πιο έντονο, συνήθως χαρακτηρίζεται από δεξιοτεχνικό παίξιμο, παρέμβαση στην αρμονία, γρήγορα τέμπο και χρήση σύγχρονων μουσικών οργάνων όπως το ηλεκτρικό μπάσο κ.α. Θα λέγαμε πως κάθε μία από αυτές τις προσεγγίσεις έχει το κοινό που απευθύνεται. Στην πρώτη περίπτωση αυτό αφορά μεγαλύτερες ηλικίες που έχουν συνηθίσει τον παλιό ήχο και προτιμούν να ακούν και να χορεύουν με τα τραγούδια όπως τα έμαθαν. Στη δεύτερη περίπτωση το κοινό είναι σε μεγαλύτερο βαθμό νέοι άνθρωποι που σκοπός τους είναι να διασκεδάσουν και να βγουν σε «όρεξη» στο γλέντι. (βλ. αναλυτικά επί του θέματος) (Ρανλιουρού, 2011, σσ. 186-229). Σε αυτή τη δεύτερη κατηγορία και στο κοινό που απευθύνεται θα λέγαμε ότι ανήκει η συγκεκριμένη εκτέλεση.

Το τραγούδι αρχικά παίζεται σε σουίτα έπειτα από σύγχρονες κρητικές δημιουργίες με ίδιο ρυθμό και τονικότητα. Αυτή η προσέγγιση σχετίζεται με τη λογική της χορευτικής μουσικής στα κρητικά γλέντια όπου τα «συρτά» και οι «κοντυλιές» παίζονται σε σειρές ώστε να μη διακόπτεται ο χορός, στοιχείο που έχει επηρεάσει τα τελευταία χρόνια και την ακουστική – μη χορευτική μουσική. Η ενορχήστρωση αποτελείται από δύο λαούτα όπου το ένα έχει ρόλο σολιστικού οργάνου και το άλλο συνοδείας, μία κιθάρα που επίσης παίζει ρυθμό και αρμονία, μία φλογέρα που αναπαράγει τη μελωδία στα οργανικά μέρη, και ένα ηλεκτρικό μπάσο, όργανο που συνηθίζεται στις σύγχρονες μουσικές επιτελέσεις της Κρήτης καθώς βοηθάει στο γέμισμα των χαμηλών συχνοτήτων αλλά και στη ρυθμικής υποστήριξη που έχει ξεχωριστή σημασία στα σύγχρονα γλέντια. Η εισαγωγή στη συγκεκριμένη εκτέλεση από το

λαούτο είναι εμπλουτισμένη με γρήγορες τρίλιες και προσομοιάζει περισσότερο τη λογική του παιξίματος του μπουζουκιού στη σύγχρονη ελληνική λαϊκή μουσική.

Ο ήχος της εκτέλεσης χαρακτηρίζεται από σκληρότητα και δυναμικό παίξιμο, χαρακτηριστικό επίσης των σύγχρονων μουσικών επιτελέσεων της Κρήτης. Η μουσική στα σύγχρονα γλέντια έχει σκοπό να διασκεδάσει και να εκστασιάσει το κοινό με τις υψηλές εντάσεις, το γρήγορο τέμπο και το σκληρό ήχο. Αυτό συμβαίνει ακόμη και σε ακουστικά κομμάτια. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι ενώ το τραγούδι έχει λυπητερό στίχο, οι μουσικοί χαμογελάνε καθ' όλη τη διάρκεια και χτυπάνε παλαμάκια. Υπάρχει συνεπώς συναισθηματική απομάκρυνση από το τραγούδι και δίνεται έμφαση στη μουσική ζωντάνια και δυναμικότητα.

Το τέμπο κυμαίνεται από τα 118 έως τα 120 bpm. Η μετρική διαχείριση είναι η ίδια με την πρώτη δισκογραφημένη εκτέλεση (λαϊκή ρούμπα) ωστόσο επιβιώνουν στοιχεία και από την εκτέλεση του Ξυλούρη με την εναλλαγή σε τσιφτετέλι για δύο μέτρα στο τέλος κάθε εισαγωγής και πριν μπει ο τραγουδιστής.

Η τονική του τραγουδιού είναι η Σολ, και η φωνητική τοποθέτηση του Γιώργου Φασουλά είναι στα ρυθμικά αντηχεία, τοποθέτηση που συναντάται στο μεγαλύτερο βαθμό στους σύγχρονους παραδοσιακούς τραγουδιστές της Κρήτης. Στοιχείο που αποδεικνύει την αυτοδίδαξη των ντόπιων μουσικών στο τραγούδι. Ο τραγουδιστής επίσης χρησιμοποιεί τα επιφωνήματα από την εκτέλεση του Νίκου Ξυλούρη (Γιασεμί μου, ψεύτη κόσμε, το μωρό μου). Εκφραστικά η εκτέλεση χαρακτηρίζεται από συναισθηματική απομάκρυνση και χαρούμενη διάθεση. Η συγκεκριμένη εκτέλεση είναι αρκετά απλή χωρίς ιδιαίτερα δεξιοτεχνικά γυρίσματα και καλλωπισμούς. Δίνεται έμφαση στην αλληλεπίδραση μουσικών και κοινού περισσότερο (performance) και λιγότερο στην μουσική αρχιτεκτονική, τόσο οργανικά όσο και φωνητικά. Η εναρμόνιση δεν είναι ούτε λιτή ούτε υπερβολική. Παρακάτω η παρτιτούρα εισαγωγής και της φωνής με την εναρμόνιση.



## Όσο βαρουν τα σιδερα Φασουλας

♩ = 118

Δαούτο  
Gm Cm Gm F

Cm Cm Gm F Gm

9 Φωνή  
Cm Gm F Gm Cm

ο - - πο - - - βα ρου - - (ν) τα σι δε μα - - - ιε μαν βα ρου - -

14 Gm F Gm Cm Gm F

ν τα - - μα - - - υρα - ρου - - - χα για - τι - - τα - - φο - - - ρεσα και

20 Gm Cm Cm Gm F Gm Cm Gm

γωγια - σε μι μου για μιαν α - - γα - - - πη που χι για - τι τα - φο - -

27 F Gm Cm Gm F Gm

ρε σα - και γωγια - σε μι μου για - - μιαν α - - γα - - - πη α που χα

Η συγκεκριμένη εκτέλεση συνεπώς έχει υιοθετήσει στοιχεία από τις προηγούμενες εκτελέσεις που εξετάστηκαν ενώ παράλληλα βασίζεται στη διαχείριση του μουσικού υλικού μέσα από τη λογική του σύγχρονου κρητικού γλεντιού και της αλληλεπίδρασης με το κοινό και τους μουσικούς. Είναι μία χαρακτηριστική εκτέλεση για να πάρουμε μία γεύση από τον σύγχρονο ήχο στις ζωντανές επιτελέσεις στην Κρήτη.

## 4.6 Συμπεράσματα

Μέσα από την εξέταση των παραπάνω εκτελέσεων, μας γίνεται φανερό ότι το ίδιο τραγούδι μπορεί να πάρει διαφορετικές «μορφές ζωής» ανάλογα με το χρονικό πλαίσιο που λαμβάνει χώρα η επιτέλεση του, τα μουσικά ρεύματα της εποχής, τη δισκογραφία, την τεχνολογία, το μουσικό και αισθητικό υπόβαθρο των καλλιτεχνών, το κοινό που απευθύνεται στις ζωντανές εκτελέσεις κ.α.

Στην εκτέλεση του Στέλιου Φουσταλιέρη και του Γιάννη Μπερνιδάκη φαίνεται η επιρροή στο παίξιμο του Φουσταλιέρη από το ρεμπέτικο που γνωρίζει άνθιση την εποχή εκείνη καθώς και η επιρροή από τη «Σμυρναϊκή σχολή» στον τρόπο ερμηνείας του Μπερνιδάκη. Ήταν μία εποχή όπου αυτά τα είδη γνώριζαν άνθιση μετά και την ανταλλαγή πληθυσμών γεγονός που ενδεχομένως καθόρισε δισκογραφικές νόρμες. Επίσης παρατηρούμε τη λογική του παιξίματος του μπουλγαριού ως μοναχικό σολιστικό όργανο, όπως δηλαδή το σάζι και μία λιτή ενορχήστρωση με ένα σολιστικό και ένα ρυθμικό όργανο το οποίο χρησιμοποιεί μόνο την πολύ βασική αρμονία.

Στην ερμηνεία του Νίκου Ξυλούρη ακούμε μία νέα προσέγγιση του τραγουδιού. Πρόκειται για μια διασκευή με έντεχνο χαρακτήρα από τον Κώστα Γανωσέλη η οποία έχει σκοπό να απευθύνει το τραγούδι στο πανελλήνιο κοινό. Έρχεται σε μία στιγμή που ο Νίκος Ξυλούρης βρίσκεται στο απόγειο της καριέρας του και αφού έχει συνεργαστεί με έντεχνους συνθέτες στο παρελθόν, γεγονός που χρησιμοποιεί η δισκογραφική εταιρία Columbia ώστε να προμηθεύσει στο κοινό τη συγκεκριμένη μουσική με τρόπο ωστόσο εύπεπτο και συμβατό με τη σύγχρονη αισθητική. Αυτό φανερώνεται από την πλούσια ενορχήστρωση, με σύγχρονα όργανα όπως το ηλεκτρικό μπάσο και τα τύμπανα σε συνδυασμό με παραδοσιακά όπως το σαντούρι αλλά και πιάνο, το οποίο μάλιστα επιδίδεται σε «δεξιοτεχνικό» παίξιμο χρησιμοποιώντας ακόμη και μοτίβα, κλίμακες και συγχορδίες της τζαζ μουσικής. Το γκρουπάρισμα του ρυθμού πλέον έχει αλλάξει και είναι ίδιο με αυτό που έχει το τσιφτετέλι ενώ υπάρχει πλούσια εναρμόνιση. Τέλος οι φωνητικές γραμμές σε πολλά σημεία είναι διαφορετικές και υπάρχει επέμβαση ακόμη και στο στίχο, στοιχεία που μας φανερώνουν την προσπάθεια οικειοποίησης του τραγουδιού και επαναπροσδιορισμού του μέσα από το πρίσμα της σύγχρονης εποχής.

Στη περίπτωση του Ross Daly και Γιώργου Μανωλάκη έχουμε μία εκτέλεση αρκετά διαφορετική. Πρόκειται για μία συναυλιακή αντιμετώπιση η οποία φιλτράρεται μέσα από την αισθητική του Ross Daly και του Ευγένιου Βούλγαρη, μουσικών με μεγάλη εμπειρία στην ανατολική μουσική και στον τροπικότητα. Μέσα από τη χρήση πλούσιων μουσικών συνόλων που συνήθως συναντάμε σε μουσικές της ανατολικής, λόγιας μουσικής και με συνεχή εναλλαγή δυναμικών, δίνει στο κομμάτι μία πειραματική διάσταση που παραπέμπει σε ethnic ακούσματα. Δίνεται έμφαση στο ηχόχρωμα και ιδιαίτερη αξία στα μελωδικά μέρη. Είναι μία προσέγγιση που μας φανερώνει ότι οι καλλιτέχνες αναγνωρίζουν σχέσεις ανάμεσα στη συγκεκριμένη μουσική παράδοση και τις μουσικές της ανατολικής μεσογείου κι επίσης μας επιδεικνύει τα αισθητηριακά κριτήρια των σύγχρονων ακροατών σε ότι έχει να κάνει με την παραδοσιακή μουσική της Ελλάδας.

Τέλος στην εκτέλεση των Φασουλά Καλλέργη, θα λέγαμε ότι αντικατοπτρίζεται η μουσική στάση μιας μεγάλης πλειοψηφίας σύγχρονων κρητικών καλλιτεχνών απέναντι σε αυτό που λέγεται «κρητική παράδοση». Πλέον ακόμη κι ένα μη χορευτικό κομμάτι όπως το «Όσο βαρούν τα σίδερα» αντιμετωπίζεται με τη λογική του δυνατού και «ζωηρού παιξίματος», με αρκετά νεωτερικά στοιχεία και χρήση σύγχρονων οργάνων όπως το ηλεκτρικό μπάσο, χαρακτηριστικά που συναντώνται όλο και περισσότερο τα τελευταία χρόνια στην Κρήτη και που σχετίζονται με την προσέγγιση του νεοδημοτικού τραγουδιού. Την χρήση δηλαδή του πρώιμου μουσικού υλικού και την επαναδιαπραγμάτευση του με σκοπό αυτό να γίνει αρεστό στους νέους ακροατές. Το τέμπο αυτή τη φορά είναι αρκετά γρήγορο και η μελωδία σε μεγάλο βαθμό εμπλουτισμένη με ποικίλα βασισμένα στον αυτοσχεδιασμό. Η ερμηνεία βασίζεται περισσότερο στην επαφή και την αλληλεπίδραση με κοινό και μουσικούς και ο ερμηνευτής έχει έντονο το στοιχείο του performer – διασκεδαστή.

Στη σύγκριση, παρατηρούμε μελέτη και φιλτράρισμα των προηγούμενων εκτελέσεων προς τις επόμενες, με βάση τα αισθητικά κριτήρια κάθε καλλιτέχνη και την εποχή. Παρατηρούμε επίσης υιοθέτηση στοιχείων, αυτοσχεδιασμό και ανατροφοδότηση για τις επόμενες εκτελέσεις. Αυτός ο μουσικός διάλογος είναι που χαρακτηρίζει μια ζωντανή μουσική παράδοση και την ξεχωρίζει από τη λογική της κλασικής μουσικής που έχει σκοπό την ορθή αναπαραγωγή του έργου όσο πιο κοντά γίνεται στην πρωτότυπη παρτιτούρα. Ο κάθε ερμηνευτής και εκτελεστής προσδίδει το δικό του στοιχείο και το δικό του χαρακτήρα στο τραγούδι που ερμηνεύει και δίνει έμπνευση για τους επόμενους. Αυτή είναι ωστόσο και η μεγαλύτερη απόδειξη ότι δεν υπάρχει γνήσια και ανόθευτη παραδοσιακή μουσική και εκτέλεση. Ακόμη και η πρώτη μουσική καταγραφή του εκάστοτε τραγουδιού, δεν αποτελεί ουσιαστικά το πρωτογενές υλικό καθώς αυτό χάνεται στις ζυμώσεις της προφορικής παράδοσης, παρά μόνον μία αποτύπωση σε μία δεδομένη χρονική στιγμή. Η μουσική και ακόμη περισσότερο η παραδοσιακή λαϊκή μουσική αφορά το εδώ και τώρα, το εκάστοτε μουσικό και κοινωνικό παρόν.

## **Επίλογος**

Στην παρούσα εργασία έγινε προσπάθεια για μία πολυμεθοδική μελέτη της Αστικής Λαϊκής μουσικής της Κρήτης. Για τους λόγους αυτούς χρησιμοποιήθηκε επιστημονική βιβλιογραφία για ζητήματα γύρω από τα αστικά λαϊκά τραγούδια και για επιστημονικές θεωρίες σε συνδυασμό με την εξέταση των διαχρονικών εκτελέσεων, την περιγραφή του μουσικού υλικού και την καταγραφή τους με μουσική σημειογραφία. Το συγκεκριμένο είδος μουσικής στερείται υλικού σύγχρονης επιστημονικής μελέτης και η παρούσα εργασία θα μπορούσε να ανοίξει δρόμο είτε για μελλοντικές και περισσότερο εις βάθος έρευνες επί του θέματος είτε για τη μελέτη άλλων ειδών μουσικής με ανάλογο τρόπο.

## Βιβλιογραφία

- Baud-Bovy, S. (1984). *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*. Ναύπλιο: Πελοποννησιακό λαογραφικό ίδρυμα.
- Bourdieu, P. (2002). *Η διάκριση. Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*. Αθήνα: Πατάκης.
- Brandl, R.-M., & Reinsch, D. (1992). *Die Volksmusik der Inseln Karpathos, Edition Re*. Γοττίγγη : Orbis Musicarum.
- Combarieu, J. (1907). *La musique, ses lois son evolution*. Παρίσι.
- Daly, R. (2014, 1 12). (Γ. Ζαϊμάκης, Δημοσιογράφος)
- Eco, U. (1972). *Einführung in die semantik*. Μόναχο: UTB.
- Evangelou, F. (2002). *The musical tradition of Crete*.
- Greek Discography. (χ.χ.). Ενας αιώνας που γράφτηκε με νότες: Η εξέλιξη της ελληνικής δισκογραφίας η οποία συμπλήρωσε 100 χρόνια από τότε που τυπώθηκαν στην Αμερική οι πρώτοι δίσκοι 78 στροφών. Ανάκτηση από <https://www.greekdiscography.gr/History.htm>
- Hudson, R. (2006). Region and place: music identity and place. *Progress in Human Geography* 30 (5).
- Innes, E. (1930). *Report on visit to Greece*.
- Karsenti, B. (2000). *Μαρσέλ Μος, Το ολικό κοινωνικό φαινόμενο*. Αθήνα: Πατάκη.
- Kucketz, J. (1963). *Gestaltvariation in der von Bartock gesammelten rumänischen Colinden*. Regensburg.
- Lowy, M., & Sayre, R. (1999). Εξέγερση και Μελαγχολία. Ο Ρομαντισμός στους Αντίποδες της Νεωτερικότητας, β έκδοση. Αθήνα: Εναλλακτικές εκδόσεις, Δοκίμια 9.
- Magrini, T. (2000). Manhood and Music in Western Crete: Contemptating Death. *Ethnomusicology* 44 (3), σ. 457.
- Morgan O' Connell, J. (2005, Spring/ Summer). In the Time of Alaturka: Identifying Difference in Musical Discourse. *Ethnomusicology Vol 49, No 2*, σσ. 177-205.
- Morgan O' Connell, J. (2013). *Alaturka: Style in Turkish Music (1923-1938)*. Farnham, Surrey and Burlington: Ashgate.
- Nettl, B. (1964). *Theory and Method in Ethnomusicology*. Νέα Υόρκη- Λονδίνο.

- Pavlopoulou, A. (2011). Tradition and the different genres of Cretan music today. Στο A. Pavlopoulou, *Musical tradition and change on the Island of Crete* (σσ. 186-229). London : Goldsmiths University of London.
- Pennanen, R. P. (1997). The Development of chordal harmony in Greek rebetika and laika music, 1930s to 1960s. *British Journal of Ethnomusicology*, σσ. 65-116.
- Seeger, C. (χ.χ.). *Version and variants of the Tunes of "Barbara Allien", Selected Reports I/I*. Λος Άντζελες : UCLA.
- Touliatos, D. (1996). *The Evolution of Ancient Greek Music in Byzantium: Instruments, Women Musicians, Dance and Other Sundry Matters*. Delphi.
- Walter , G. (1952). Zur Individualforschung in der Musicenthnologie. Στο *Kultur and Sprache (Wiener Beiträge zur Kulturgeschichte und Linguistik 9)* (σ. 218). Βιέννη .
- Walter, G. (1968). Das biologische Moment im Konzept der Vergleichenden . Στο *Studia Musicologica 10* (σσ. 91-113).
- Wernhart, K. L. (1974). *Geburstag von Walter Hirschberg: Aus Theorie und Praxis der Ethnohistorie, Wiener Ethnohistorische Blätter, Beiheft 3*. Βιέννη.
- West, W. (1992). *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Whilliams , C. (2003). The Cretan Muslims and the Music of Crete. Στο Δ. (. Τζιοβας, *Greece and the Balkans: identities, perceptions and cultural encounters since the enlightenment* (σ. 211). Ashgate.
- Ζαϊμάκης, Γ. (2008). "Καταγωγή Ακμάζοντα " Στον Λάκκο Ηρακλείου, Παρέκκλιση, Πολιτισμική Δημιουργία, Ανώνυμο Ρεμπέτικο (1900-1940). Αθήνα: Πλέθρον.
- Ασδραχάς, Σ. (2005). Εισαγωγή. Στο Σ. Δαμιανάκος, *Ήθος και πολιτισμός των επικίνδυνων τάξεων στην Ελλάδα*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Ατταλί, Ζ. (1991). *Θόρυβοι: Δοκίμιο Πολιτικής Οικονομίας της Μουσικής, μτφρ. Ν. Ανδριτσάνου*. Αθήνα: Ράππα.
- Βικέλας, Δ. (1885 ). *de Nicopolis à Olympiem, Lettres à un ami*. Paris: Paul Ollendorff.
- Δαμιανάκος, Σ. (1984). Λαϊκός πολιτισμός: Ιδεολογική χρήση και θεωρητική συγκρότηση του όρου. *Επιστημονική Σκέψη*, τχ.19.
- Δαμιανάκος, Σ. (1987). *Παράδοση Ανταρσίας και Λαϊκός πολιτισμός*. Αθήνα : Πλέθρον.
- Δαμιανάκος, Σ. (1996). Επίμετρο. Στο Ν. (επιμ) Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι* (σ. 327).
- Δαμιανάκος, Σ. (2001 (1976)). *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου (Δεύτερη έκδοση)*. Αθήνα: Πλέθρον.

- Δαμιανάκος, Σ. (2005). *Ήθος και πολιτισμός των επικίνδυνων τάξεων στην Ελλάδα*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Δεμερτζόπουλος, Χ. (2007). Η συγκρότηση της έννοιας "Λαϊκός πολιτισμός" στο έργο του Στάθη Δαμιανάκου: Ιδεολογικά και Μεθοδολογικά Ζητήματα. Στο Συλλογικό, & (επιμ) Δεμερτζόπουλος Χρήστος, Νιτσιάκος Βασίλης, *Όψεις Λαϊκού Πολιτισμού, Μνήμη Στάθη Δαμιανάκου* (σ. 21). Αθήνα: Πλέθρον.
- Διονυσόπουλος, Ν. (2009). Πρόλογος. Στο Ν. επιμ. Διονυσόπουλος, *Η Σάμος στις 78 στροφές: Ιστορικές ηχογραφήσεις 1918-1958* (σ. 19). Αθήνα : Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Ζαϊμάκης, Γ. (2005). Ο κοινωνικός κόσμος και η τοπικότητα του ρεμπέτικου στην πρώτη φάση ανάπτυξής του. Στο Χ. Δεμερτζόπουλος, & Β. Νιτσιάκος, *Όψεις του λαϊκού πολιτισμού, στη μνήμη του Σ. Δαμιανάκου* (σσ. 68-75). Αθήνα: Πλέθρον.
- Ζαϊμάκης, Γ. (2008 (1999)). *Καταγωγή ακμάζοντα στον Λάκκο Ηρακλείου: Παρεκκλιση, πολιτισμική δημιουργία, ανώνυμο ρεμπέτικο (1900-1940)*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Ζαϊμάκης, Γ. (2016). *Μίλιε μου Κρήτη απ' τα παλιά, Προλογικό σημείωμα*. Αθήνα: Orpheum Phonograph.
- Ζαϊμάκης, Γ. (2016). Σταυροδρόμια πολιτισμών και μουσικά Δίκτυα στις πόλεις της Κρήτης, Από την προφορική ανώνυμη δημιουργία στη δισκογραφία των 78 στροφών. Στο Σ. Κουρούσης, & Κ. Κοπανιτσάνος, *Μίλιε μου Κρήτη απ' τα παλιά* (σ. 44). Αθήνα 2016: Orpheum Phonograph.
- Κάβουρας, Π. (1997). Η έννοια του μουσικού δικτύου: σχέσεις παραγωγής και σχέσεις εξουσίας. *Δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο* (σ. 52). Αθήνα: Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου Νικόλαος Δημητρίου.
- Κοκκώνης, Γ. (2017). *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις: Λόγιες αναγνώσεις/Λαϊκές πραγματώσεις*. Αθήνα: Fagotto.
- Κουρούσης, Σ., & Κοπανιτσάνος, Κ. (2016). *Μίλιε μου Κρήτη απ' τα παλιά*. Αθήνα : Orpheum Phonograph .
- Λέκκας, Π. (2001). *Το παιγνίδι με το χρόνο, Εθνικισμό και νεωτερικότητα*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης*. (χ.χ.). Ανάκτηση από <http://www.tch.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=44&id=2191>
- Νικολακάκης, Γ. (2012). Μνήμη, νοσταλγία, αναβίωση. Στο Α. επιμ. Γιακουμάκης, *Ψηφιακός δίσκος, Αστικά τραγούδια Ρεθύμνιων και Μικρασιατών του Μεσοπολέμου*. Ρέθυμνο: Σύλλογος Ρεθύμνιων Μικρασιατών.
- Ορδουλίδης, Ν. (2018). *Το λαϊκό πιάνο «Η εποχή του Ρεμπέτικου»*. Πριγκηπέσσα.

Όσο βαρούν τα σίδερα - Ross Daly, Γιώργος Μανωλάκης. (χ.χ.). Ανάκτηση από Youtube:  
<https://www.youtube.com/watch?v=xCJ-lhPDFWE>

Όσο βαρούν τα σίδερα - Φασουλάς - Καλλέργης. (χ.χ.). Ανάκτηση από Youtube:  
[https://www.youtube.com/watch?v=dL\\_5iUIXG54](https://www.youtube.com/watch?v=dL_5iUIXG54)

Παπαδογιάννης, Γ. (2011, Απρίλιος 21). ΦΟΥΣΤΑΛΙΕΡΗΣ- Ο «ρεμπέτης» της Κρήτης.  
Ρέθυμνο. Ανάκτηση από  
[http://rembetikoidialogoigmail.blogspot.com/2011/04/blog-post\\_22.html](http://rembetikoidialogoigmail.blogspot.com/2011/04/blog-post_22.html)

Ρηγιγιώτης, Θ. (2007). Τα αστικά τραγούδια της Κρήτης. Στο *Το Στελάκι από την Κρήτη - Φουσταλιέρης 1911-1992* (σ. 59). Ηράκλειο: Κρητικό Μουσικό Εργαστήρι .

Φαιδρός, Γ. (Ανατύπωση της έκδοσης του 1881). *Πραγματεία περί του σμυρναϊκού μανέ ή του παρ' αρχαίους μανέρω ως και επί ανευρέσεως του Αιλίνου και ελληνικών ηθών και εθίμων διασωζόμενων εισέτι παρά τω ελληνικώ λαώ*. Αθήνα (Σμύρνη): Κουλτούρα.

Χατζηπανταζής, Θ. (1986). *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί... Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου Α'. Συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Στιγμή.

Χατζιδάκης, Γ. (1909). Κρητική μουσική και όρχησις. Στο *Κρητική Στοά*, τομ. 2ος (σσ. 273-292).

Χαψούλας, Α. (2010). *Εθνομουσικολογία, Ιστοριογραφικές και εθνογραφικές διαστάσεις*. Αθήνα: νήσος.

Χαψούλας, Α. (2010). *Εθνομουσικολογία, Ιστοριογραφικές και εθνογραφικές διαστάσεις*. Αθήνα: νήσος.