



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών

— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Το ρεμπέτικο ως είδος δημοφιλούς μουσικής στη σύγχρονη
Τουρκία

Στυλιανή Καταραχιά

Επιβλέπων: Παναγιώτης Πούλος, Επίκουρος Καθηγητής

ΑΘΗΝΑ

Ιούλιος 2023

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Το ρεμπέτικο ως είδος δημοφιλούς μουσικής στη σύγχρονη Τουρκία

Στυλιανή Καταραχιά

A.M.: 1569201700019

Τριμελής Επιτροπή:

**Παναγιώτης Πούλος, Επίκουρος Καθηγητής
Νικόλαος Πουλάκης, Μέλος ΕΔΙΠ Καθηγήτρια
Αλέξανδρος Καψοκαβάδης, Μέλος ΕΕΠ**

Σημείωμα της συγγραφέα

Το δοκίμιο αυτό αποτελεί πτυχιακή εργασία η οποία συντάχθηκε για το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και υποβλήθηκε προς εξέταση τον Ιούλιο του 2023. Ο/η συγγραφέας βεβαιώνει ότι το περιεχόμενο του παρόντος έργου είναι αποτέλεσμα προσωπικής εργασίας και ότι έχει γίνει η κατάλληλη αναφορά στην εργασία τρίτων, όπου κάτι τέτοιο ήταν απαραίτητο, σύμφωνα με τους κανόνες της ακαδημαϊκής δεοντολογίας.

Οι απόψεις που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία εκφράζουν αποκλειστικά την συγγραφέα και όχι τον επιβλέποντα Καθηγητή.

Στον Ηλία

*Μουχαλεμπί και γκιούλ σερμπέτ ο αναστεναγμός σου
και του Χατζή Μπεκίρ λοκούμ ο τρυφερός λαιμός σου.*

*Ο κάθε λόγος σου γλυκός, σαν ραβανί αφράτος,
και σαν Αϊβάν – Σεράι λοκμάς με μέλι μυρωδάτος.*

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	4
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	5
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Η δημοφιλής μουσική της Τουρκίας τον 20 ^ο αιώνα.....	11
1.1. Από την Οθωμανική Αυτοκρατορία στο νέο τουρκικό κράτος: Οι πρώτες μεταρρυθμίσεις.....	12
1.2. Η νέα μουσική ταυτότητα και η δημοφιλής μουσική της Τουρκίας τον 20 ^ο αι.....	19
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Ιστορική επισκόπηση του ρεμπέτικου.....	29
2.1. Περί της επιστημονικής μελέτης του ρεμπέτικου	29
2.2. Καταβολές.....	30
2.3. Περί του κοινωνικού πλαισίου δημιουργίας και επιτέλεσης του ρεμπέτικου	33
2.4. Μουσικά χαρακτηριστικά των ρεμπέτικων τραγουδιών	39
2.5. Σμυρναϊκή και πειραιώτικη σχολή: μία σχέση διαρκούς αλληλεπίδρασης.....	40
2.6. Η τετράς του Πειραιά	44
2.7. Ρεμπέτικο και λογοκρισία	45
2.8. Το ρεμπέτικο στα μεταπολεμικά χρόνια	45
2.9. Προς μία νέα ταυτότητα	48
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Το ρεμπέτικο ως είδος δημοφιλούς μουσικής στη σύγχρονη Τουρκία.	53
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Σύγχρονες επιτελέσεις του ρεμπέτικου στην Τουρκία: κοσμοπολιτισμός και εθνικισμός.....	62
4.1. Κοσμοπολιτισμός και κεμαλικός εθνικισμός	62
4.2. Οι μειονότητες στο προσκήνιο: Η αποδοχή και προώθηση του οθωμανικού κοσμοπολιτισμού.....	68
4.3. Η επιτέλεση του ρεμπέτικου στην Τουρκία: μεταξύ αναβίωσης, κοσμοπολιτισμού και συμφιλίωσης.....	75
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	83
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1	85
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2.....	85
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ.....	88
ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ.....	91
ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ.....	91

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το παρόν πόνημα αποτελεί πτυχιακή εργασία της κατεύθυνσης «Εθνομουσικολογίας και Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας» του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, η οποία εκπονήθηκε κατά τη διάρκεια του ακαδημαϊκού έτους 2022-2023. Αντικείμενο της εν λόγω εργασίας αποτελεί η μελέτη του ρεμπέτικου ως είδους δημοφιλούς μουσικής στη σύγχρονη Τουρκία, με επίκεντρο την Κωνσταντινούπολη, η οποία ανέκαθεν αποτελούσε σταυροδρόμι πολιτισμών και πεδίο συνύπαρξης ποικίλων πολιτισμικών παραδόσεων. Διερευνάται, δηλαδή, αν και κατά πόσο το ρεμπέτικο τραγούδι αποτελεί στη σημερινή εποχή αναπόσπαστο μέρος της μουσικής ακρόασης των Τούρκων ακροατών, καθώς και το ευρύτερο κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό πλαίσιο ένταξης του ρεμπέτικου στο σώμα της δημοφιλούς μουσικής της σύγχρονης Τουρκίας.

Αρωγός στην προσπάθεια αυτή στάθηκε ο επιβλέπων επίκουρος καθηγητής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών κ. Παναγιώτης Πούλος, τον οποίο και ευχαριστώ θερμά για τη στήριξη και την καθοδήγησή του καθ' όλη τη διάρκεια του ακαδημαϊκού έτους 2022-2023. Θα ήθελα, επιπλέον, να ευχαριστήσω τους αξιότιμους συμφοιτητές μου, με τους οποίους κατά τη διάρκεια του τρέχοντος ακαδημαϊκού έτους πραγματοποιήσαμε πλήθος συζητήσεων, κατά τις οποίες μοιραστήκαμε τις ανησυχίες μας και ανταλλάξαμε γνώμες και απόψεις σχετικά με την εκπόνηση των πτυχιακών μας εργασιών. Η αξία του επικοινωνιακού διαλόγου υπήρξε ανεκτίμητη.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το θέμα της εν λόγω εργασίας είναι η παρουσίαση του ρεμπέτικου ως είδους δημοφιλούς μουσικής στη σύγχρονη Τουρκία. Παρουσιάζεται, δηλαδή, το φαινόμενο της ένταξης του ρεμπέτικου στο σώμα της τουρκικής δημοφιλούς μουσικής, κάτι το οποίο παρατηρείται να συμβαίνει από τα μέσα της δεκαετίας του 1980. Επιπλέον, αναδεικνύονται οι λόγοι που οδήγησαν στο φαινόμενο αυτό, καθώς και το ευρύτερο κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται. Είναι ιδιαίτερα δύσκολο να δοθεί ένας συνοπτικός ορισμός για το ρεμπέτικο. Ωστόσο, αυτό που μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα είναι ότι πρόκειται για ένα μουσικό ιδίωμα που συνδυάζει στοιχεία της δυτικής έντεχνης μουσικής με στοιχεία της ανατολικής τροπικής μουσικής παράδοσης. Άνθισε στα μεγάλα αστικά κέντρα της μετεπαναστατικής Ελλάδας και, κυρίως, στην περιοχή του Πειραιά (πειραιώτικη σχολή του ρεμπέτικου), καθώς και στα δυτικά παράλια της Μικράς Ασίας, με επίκεντρο την περιοχή της Σμύρνης (σμυρναϊκή σχολή του ρεμπέτικου). Αρχικά επιτελούνταν στις φυλακές και στους τεκέδες και για πολλά χρόνια αποτέλεσε τη βασική μορφή μουσικής έκφρασης περιθωριακών κοινωνικών ομάδων που ζούσαν υπό αντίξοες συνθήκες διαβίωσης. Σταδιακά, με την πάροδο των χρόνων το ρεμπέτικο βγήκε από τα στενά όρια της φυλακής και του τεκέ και ξεκίνησε να απευθύνεται στο σύνολο της ελληνικής κοινωνίας.

Όπως προαναφέρθηκε, το ρεμπέτικο από τη δεκαετία του 1980 μέχρι και σήμερα εντάσσεται στο σώμα της δημοφιλούς μουσικής της Τουρκίας. Πώς ορίζεται όμως ο όρος της δημοφιλούς μουσικής; Η Πολιτισμική Ανθρωπολογία έχει ορίσει τη δημοφιλή μουσική ως τη μουσική που «παράγεται, διανέμεται και καταναλώνεται σε μεγάλες ποσότητες» (Λαλιώτη, 2016, σελ. 49). Επιπλέον, η δημοφιλής μουσική ορίζεται ως «χαμηλής ποιότητας σε αντιδιαστολή με την υψηλή, δηλαδή την έντεχνη/κλασική μουσική» (Λαλιώτη, 2016, σελ. 49). Τέλος, η δημοφιλής μουσική μελετάται και ως μία «κοινωνική και πολιτισμική πρακτική και διαδικασία, με έμφαση στους τρόπους που δημιουργείται και ερμηνεύεται, καθώς και στη σημασία που έχει στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων» (Λαλιώτη, 2016, σελ. 53). Το φαινόμενο του ρεμπέτικου ως είδους δημοφιλούς μουσικής της Τουρκίας εντάσσεται σε ένα γενικότερο κοινωνικό πλαίσιο ανάδειξης και προώθησης του οθωμανικού κοσμοπολιτισμού που παρατηρήθηκε στην Τουρκία από τα μέσα της δεκαετίας του

1980. Ως κοσμοπολίτικο ορίζεται το περιβάλλον στο οποίο συνυπάρχουν και αλληλεπιδρούν αρμονικά άτομα που ανήκουν σε διαφορετικές ταυτότητες (Eldem, 2013, σελ. 52). Η Οθωμανική Αυτοκρατορία αποτελούσε ένα κατ' εξοχήν κοσμοπολίτικο περιβάλλον όπου επί σειρά αιώνων συνυπήρχαν εθνοτικές ομάδες όπως Τούρκοι, Έλληνες, Εβραίοι, Κούρδοι, Αρμένιοι, Λαζοί κ.ά.

Η εργασία είναι δομημένη σε τέσσερα (4) κεφάλαια. Το εναρκτήριο κεφάλαιο της εργασίας αφορά στη δημοφιλή μουσική της Τουρκίας κατά τον 20^ο αιώνα και είναι δομημένο σε δύο (2) υποενότητες. Στην πρώτη από αυτές παρουσιάζεται το σώμα των μεταρρυθμίσεων που έλαβαν χώρα στην Οθωμανική Αυτοκρατορία από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα ως τις αρχές του 20^{ου} και αποσκοπούσαν στην αναδόμηση της νέας κοινωνικής και πολιτισμικής ταυτότητας του σύγχρονου τουρκικού κράτους στα πρότυπα οργάνωσης των κρατών της Δυτικής Ευρώπης, η οποία έγινε συνώνυμο του εκσυγχρονισμού. Οι μεταρρυθμίσεις ξεκίνησαν από το σώμα του οθωμανικού στρατού, ο οποίος αναδιοργανώθηκε και εκσυγχρονίστηκε στα πρότυπα του δυτικού. Παράλληλα, οργανώθηκε η στρατιωτική μπάντα και οι μουσικοί διδάχθηκαν από τον Giuseppe Donizetti, ο οποίος προσελήφθη από το παλάτι, τη δυτική μουσική και τη σημειογραφία.

Όπως φανερώνεται στη δεύτερη υποενότητα του εν λόγω κεφαλαίου, η άνοδος του Κεμάλ στην εξουσία υπήρξε συνυφασμένη με μία σειρά μεταρρυθμίσεων που αφορούσαν σε όλες τις πτυχές της ζωής (ενδυμασία, δίκαιο, εκπαίδευση, μουσική κλπ.) και είχαν στόχο την απομάκρυνση από τη θεοκρατική ταυτότητα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και την οργάνωση του σύγχρονου τουρκικού κράτους στα πρότυπα οργάνωσης των κρατών της Δυτικής Ευρώπης. Στο πλαίσιο αυτών των μεταρρυθμίσεων, αφομοιώθηκαν από την τουρκική μουσική στοιχεία της δυτικής μουσικής εγγραμματοσύνης, οδηγώντας έτσι στο φαινόμενο της δευτερογενούς προφορικότητας. Παράλληλα, η οθωμανική μουσική περιθωριοποιήθηκε και στοχοποιήθηκε ως αναχρονιστική, ενώ προβαλλόταν με κάθε τρόπο και, κυρίως, μέσω του ραδιοφώνου, η μουσική της Δυτικής Ευρώπης. Έργα Ευρωπαίων συνθετών μεταδίδονταν από ραδιοφωνικούς σταθμούς, δημιουργούνταν χορωδίες βασισμένες στις ευρωπαϊκές χορωδιακές παραδόσεις, ενώ, παράλληλα, ιδιαίτερα ανεπτυγμένη ήταν η δραστηριότητα των μουσικών καταγραφών του σώματος της τουρκικής παραδοσιακής μουσικής στο ευρωπαϊκό πεντάγραμμο. Από τη δεκαετία του 1920 και έπειτα, στο σώμα της δημοφιλούς μουσικής της Τουρκίας εντάσσονται είδη όπως η

δυτική έντεχνη μουσική, η jazz που μεταδίδεται από ορισμένους ραδιοφωνικούς σταθμούς, η *kanto* μουσική και το *arabesk*. Η ανάδειξη των μεταρρυθμίσεων που έλαβαν χώρα στην Οθωμανική Αυτοκρατορία και της νέας ταυτότητας του σύγχρονου τουρκικού κράτους, καθώς και η παρουσίαση του σώματος της τουρκικής δημοφιλούς μουσικής αποτελούν τους κύριους στόχους του πρώτου κεφαλαίου.

Το δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας, αφορά στην παρουσίαση της ιστορικής επισκόπησης του ρεμπέτικου και περιλαμβάνει εννέα (9) υποενότητες. Αρχικά, γίνεται αναφορά στο επιστημονικό ενδιαφέρον για το ρεμπέτικο, το οποίο φαίνεται ουσιαστικά να ξεκινά επίσημα κατά τη δεκαετία του 1980, οπότε και το ρεμπέτικο ξεκίνησε να απασχολεί μελετητές, ερευνητές και ακαδημαϊκούς τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό και να γίνεται αντικείμενο ακαδημαϊκής μελέτης. Στη συνέχεια, εξετάζονται οι καταβολές του είδους και γίνεται μία αντιπαραβολή προς το δημοτικό τραγούδι. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο δημιουργίας και επιτέλεσης του ρεμπέτικου στην πρώιμη φάση του. Κατά τα πρώτα μετεπαναστατικά χρόνια, ρεμπέτικα τραγούδια συνθέτονταν κατά κύριο λόγο στις φυλακές, όπου η σύνθεση και η επιτέλεσή τους αποτελούσε μία καλλιτεχνική και δημιουργική διέξοδο και μορφή έκφρασης για το πλήθος των πολιτικών κρατουμένων. Λίγα χρόνια αργότερα, περί τα τέλη του 19^{ου} αι.- αρχές 20^{ου} αι., ρεμπέτικα τραγούδια ερμηνεύονταν, εκτός από τα στενά όρια των φυλακών, και στους τεκέδες, μέρη όπου επιτρεπόταν η χασισοποτεία. Τα τραγούδια συνέθετε και ερμήνευε, κατά κύριο λόγο, μία κοινωνική ομάδα του περιθωρίου, οι καλούμενοι *μάγκες*.

Έπειτα, εξετάζονται τα μουσικά χαρακτηριστικά των ρεμπέτικων τραγουδιών, με κυριότερη έμφαση στη μορφολογική δομή τους, στους μουσικούς δρόμους (κλίμακες) πάνω στους οποίους δομούνταν η μελωδική πορεία των τραγουδιών, καθώς και στη σταδιακή αφομοίωση από το ρεμπέτικο των διατονικών μειζόνων και ελασσόνων κλιμάκων της ευρωπαϊκής μουσικής. Σημαντικό κεφάλαιο στην έρευνα για το ρεμπέτικο αποτελούν οι δύο κυρίαρχες σχολές: η σμυρναϊκή και πειραιώτικη. Στα δυτικά παράλια της Μικράς Ασίας, η μουσική ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη ως αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινής ζωής και οι Σμυρνιοί μουσικοί ήταν γνήσιοι φορείς μίας σπουδαίας μουσικής παράδοσης. Η Μικρασιατική Καταστροφή και η προσφυγιά έφεραν στην κυρίως Ελλάδα πλήθος Σμυρνίων μουσικών, φορέων της σμυρναϊκής σχολής του ρεμπέτικου, οι οποίοι δραστηριοποιούνταν μουσικά στους τεκέδες και στα καφέ αμάν των μεγάλων ελληνικών αστικών κέντρων παίζοντας τη

μουσική που γνώριζαν. Παράλληλα, υπήρχε έντονο το φαινόμενο της διαρκούς αλληλεπίδρασης της συμυρναϊκής σχολής του ρεμπέτικου με τη ρεμπέτικη μουσική των αστικών κέντρων και, κυρίως, του Πειραιά.

Σημαντικό ρόλο στην διάδοση του ρεμπέτικου τραγουδιού και στην έξοδό του από τα στενά όρια του τεκέ προς την ευρύτερη κοινωνία διαδραμάτισε ο Μάρκος Βαμβακάρης μαζί με τους τρεις συνεργάτες του, τους Αντώνη Δελιά, Στράτο Παγιουμτζή και Γιώργο Μπάτη, οι οποίοι αποτέλεσαν την ξακουστή «Τετράδα του Πειραιά». Η δικτατορία του Ιωάννη Μεταξά, που επιβλήθηκε την 4^η Αυγούστου 1936, δεν άφησε ανεπηρέαστο το ρεμπέτικο, καθώς τα περισσότερα τραγούδια λογοκρίθηκαν και απαγορεύτηκε η επιτέλεσή τους, ενώ πολλοί μουσικοί διώκονταν από τους φορείς της εξουσίας. Από τη δεκαετία του 1940 και έπειτα, το ρεμπέτικο αρχίζει πλέον να βγαίνει από το περιθώριο και να απευθύνεται στο σύνολο της ελληνικής κοινωνίας, ενώ παρατηρείται η εναρμόνιση των μουσικών τρόπων του ρεμπέτικου και η επικράτηση του μείζονα και του ελάσσονα τρόπου. Σημαντικό ρόλο σε αυτή την αλλαγή διαδραμάτισε ο μουσικός και συνθέτης Βασίλης Τσιτσάνης. Παράλληλα, στις ρεμπέτικες κομπανίες εντάσσονται μουσικά όργανα της Δύσης, όπως το πιάνο και το ακορντεόν, ενώ λίγα χρόνια αργότερα, τη δεκαετία του 1950, ο Μανώλης Χιώτης θα καθιερώσει νέους μουσικούς ρυθμούς και θα προσθέσει στο τρίχορδο μπουζούκι μία ακόμη χορδή μετατρέποντάς το σε τετράχορδο και εισάγοντας έναν νέο τρόπο παιξίματος, ιδιαίτερα δεξιοτεχνικό.

Ακολουθεί το τρίτο κεφάλαιο όπου εξετάζεται το φαινόμενο της ένταξης του ελληνικού ρεμπέτικου τραγουδιού στο σώμα της δημοφιλούς μουσικής της Τουρκίας. Έναυσμα του φαινομένου αυτού υπήρξε η προβολή στην Τουρκία της ελληνικής ταινίας του Κώστα Φέρρη «Ρεμπέτικο» το 1987, η οποία γνώρισε μεγάλη απήχηση στο τουρκικό κοινό. Παράλληλα, ο Τούρκος ερευνητής και ακορντεονίστας Muammer Ketencoglu ασχολήθηκε τόσο με τις παραδοσιακές μουσικές των Βαλκανίων όσο και με την ελληνική παραδοσιακή μουσική και το ρεμπέτικο τραγούδι, τα οποία και προώθησε μέσω συναυλιών, ομιλιών και μουσικών άλμπουμ. Παράλληλα με το έργο του Ketencoglu, εξετάζεται το έργο δύο μουσικών συγκροτημάτων που δραστηριοποιούνται κατά βάση στην Κωνσταντινούπολη παίζοντας ρεμπέτικα τραγούδια, των Café Aman Istanbul και Tatavla Keyfi. Μέσα από ενδελεχή έρευνα στο διαδίκτυο και από την ανάδειξη του ρεπερτορίου τους, παρουσιάζεται ο τρόπος με τον οποίο ο Ketencoglu και τα δύο μουσικά συγκροτήματα αντιλαμβάνονται και

ερμηνεύουν το ρεμπέτικο. Συγκεκριμένα, μέρος της μεθοδολογίας στην προσέγγιση του φαινομένου του ρεμπέτικου ως δημοφιλούς μουσικής στην Τουρκία αποτελεί η συγκριτική μελέτη των τριών αυτών περιπτώσεων, δηλαδή των Ketencoğlu, Café Aman Istanbul και Tatavla Keyfi. Μέσα από ενδεικτικά παραδείγματα εξετάζεται το ρεπερτόριο που επιλέγουν. Στην περίπτωση του Ketencoğlu λαμβάνεται ως παράδειγμα αναφοράς το μουσικό άλμπουμ με τίτλο «Λατρεμένα Ακρογιάλια» (1992), το ρεπερτόριο του οποίου οργανώνεται και παρουσιάζεται στο συγκεκριμένο κεφάλαιο με τη βοήθεια ενός πίνακα. Ακολουθεί η περίπτωση των Café Aman Istanbul, όπου ως παράδειγμα αναφοράς λαμβάνεται το μουσικό άλμπουμ με τίτλο «Fasl-ı Rembetiko» (2012), το οποίο παρουσιάζεται οργανωμένο σε έναν δεύτερο πίνακα. Τέλος, το ενδεικτικό ρεπερτόριο των Tatavla Keyfi, το οποίο προέρχεται από διάσπαρτο οπτικοακουστικό υλικό του διαδικτύου, οργανώνεται και αναδεικνύεται με τη βοήθεια ενός τρίτου πίνακα. Μέσα από τη συγκριτική μελέτη των τριών αυτών πινάκων αναδεικνύεται το ρεπερτόριο που επιλέγεται, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο ο Ketencoğlu και τα δύο συγκροτήματα αντιλαμβάνονται το ρεμπέτικο.

Το τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας, το οποίο είναι δομημένο σε τρεις (3) υποενότητες, πραγματεύεται το ζήτημα της επιτέλεσης του ρεμπέτικου στην Τουρκία, ως αποτέλεσμα της κοινωνικής αποδοχής του κοσμοπολιτισμού, του πολιτισμικού πλουραλισμού και, εν γένει, της πολυπολιτισμικής ταυτότητας της χώρας. Στην πρώτη υποενότητα γίνεται μία προσπάθεια ορισμού του κοσμοπολιτισμού. Επίσης, παρουσιάζεται το ζήτημα του κεμαλικού εθνικισμού και η επίδραση της ιδεολογίας αυτής στην κοινωνική και πολιτισμική έκφραση των μειονοτήτων, οι οποίες επί σειρά ετών ζούσαν στο περιθώριο και την καταπίεση, καθώς θεωρούνταν στοιχείο που αμαυρώνει την καθαρότητα του τουρκικού έθνους και παρεμποδίζει την κυριαρχία του. Στη δεύτερη υποενότητα αναδεικνύεται η ανατροπή της συνθήκης αυτής. Από τη δεκαετία του 1980 και έπειτα, οι μειονότητες της Τουρκίας αρχίζουν σταδιακά να έρχονται στο προσκήνιο και να αναδεικνύεται η πολυπολιτισμική ταυτότητα της χώρας και δη ο μουσικός κοσμοπολιτισμός που ανέκαθεν τη χαρακτήριζε. Παράλληλα, αμφισβητήθηκε η μέχρι πρότινος κυρίαρχη κεμαλική ιδεολογία που καταδίκαιζε καθετί μη τουρκικό και ξεκινά να αναδεικνύεται και να προωθείται η εικόνα μίας χώρας που αποτελεί κράμα μοναδικής συνύπαρξης λαών και πολιτισμών στην ιστορία της ανθρωπότητας. Στο πλαίσιο αυτό, αναδεικνύεται στο έπακρο και ο μουσικός κοσμοπολιτισμός της Τουρκίας. Έτσι, μουσικά συγκροτήματα, δημοφιλείς

καλλιτέχνες, καθώς και η μουσική βιομηχανία της Τουρκίας, με επίκεντρο τη δισκογραφική εταιρεία Kalan Müzik, προωθούν τα ποικίλα μουσικά ιδιώματα της Τουρκίας, τα οποία γνωρίζουν ευρεία απήχηση στο τουρκικό αλλά και το διεθνές κοινό. Τέλος, η τρίτη και τελευταία υποενότητα του κεφαλαίου παρουσιάζει την επιτέλεση του ρεμπέτικου στην Τουρκία, φαινόμενο το οποίο τοποθετείται μέσα στο πλαίσιο της ανάδειξης του μουσικού κοσμοπολιτισμού της Τουρκίας, ενώ παράλληλα αποτελεί και πεδίο προώθησης της συμφιλίωσης μεταξύ των δύο λαών, των Ελλήνων και των Τούρκων.

Καταλήγοντας, όσον αφορά στα μεθοδολογικά εργαλεία, η εκπόνηση της εν λόγω εργασίας βασίστηκε κυρίως στη βιβλιογραφική έρευνα. Οι κύριοι θεματικοί άξονες στους οποίους προσανατολίστηκε η βιβλιογραφική αναζήτηση ήταν βασικά τρεις: το ρεμπέτικο, η δημοφιλής μουσική της Τουρκίας και το ζήτημα του κοσμοπολιτισμού. Στην πορεία της έρευνας, οι τρεις αυτοί άξονες διανθίστηκαν και οδήγησαν στην εύρεση βιβλιογραφικών αναφορών στις οποίες βασίστηκαν τα κείμενα της εργασίας. Παράλληλα, σημαντικό ερευνητικό εργαλείο υπήρξε το διαδίκτυο, τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, καθώς και η δισκογραφία των Muammer Ketencoglu και Café Aman Istanbul. Ο όγκος του βιβλιογραφικού υλικού, καθώς και του υλικού του διαδικτύου αναλύθηκε, αποδελτιώθηκε και αξιοποιήθηκε κατά τη συγγραφή των κειμένων. Τέλος, βασικός στόχος της εν λόγω εργασίας συνολικά αποτελεί η ανάδειξη της στενής σχέσης του ρεμπέτικου με τη δημοφιλή μουσική της Τουρκίας που πραγματοποιήθηκε μέσα σε ένα κλίμα προώθησης του μουσικού κοσμοπολιτισμού της χώρας και της συμφιλίωσης μεταξύ Ελλάδας και Τουρκίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Η δημοφιλής μουσική της Τουρκίας τον 20^ο αιώνα

Για μεγάλο χρονικό διάστημα, οι ανθρωπολόγοι είχαν αποκλείσει σχεδόν παντελώς τη μουσική από το πεδίο μελέτης της Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας. Κάτι τέτοιο ήταν επόμενο να συμβεί, καθώς η μουσική νοούνταν ως μία δραστηριότητα που για να μελετηθεί απαιτεί ειδικές γνώσεις, ενώ η μουσικολογία προσέγγιζε τη μελέτη της μουσικής με έναν αμιγώς παρτιτουροκεντρικό τρόπο (Λαλιώτη, 2016, σελ. 44). Ωστόσο, η παρουσία του Merriam ανέτρεψε αυτή τη συνθήκη, καθώς στο βιβλίο του *The Anthropology of Music* (1964) εισάγει μία νέα διάσταση της μελέτης της μουσικής. Συγκεκριμένα, «τονίζει την ανάγκη [...] να αναλυθεί η πρόσληψη της μουσικής, η συμπεριφορά των ανθρώπων που συνδέεται με τη μουσική, καθώς και ο ίδιος ο μουσικός ήχος στο πλαίσιο συγκεκριμένων πολιτισμικών συμφραζομένων» (Λαλιώτη, 2016, σελ. 45). Έτσι, το ενδιαφέρον των ανθρωπολόγων για τη μουσική ως αναπόσπαστο μέρος της κουλτούρας ενός λαού γίνεται ιδιαίτερα έντονο και συγγράφονται πλήθος ανθρωπολογικών μονογραφιών με θέμα την πρόσληψη της μουσικής στο πλαίσιο του εκάστοτε κοινωνικού και πολιτισμικού πλαισίου. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Λαλιώτη (2016), «από τη δεκαετία του 1980 και έπειτα το ενδιαφέρον των ανθρωπολόγων για τη μελέτη της κοινωνικής ζωής και του πολιτισμού μέσω των μουσικών ειδών και της επιτέλεσης της μουσικής αυξάνεται» (Λαλιώτη, 2016, σελ. 46), ενώ δημιουργείται ένα νέο πεδίο έρευνας, αυτό της δημοφιλούς μουσικής.

Η δημοφιλής μουσική αποτελεί αντικείμενο μελέτης ποικίλων ακαδημαϊκών πεδίων, όπως της μουσικολογίας, της κοινωνιολογίας, της ανθρωπολογίας, της εθνομουσικολογίας, της ψυχολογίας κ.ά. (Λαλιώτη, 2016, σελ. 47) και τα τελευταία χρόνια μονοπωλεί ολοένα και περισσότερο το ενδιαφέρον των ανθρωπολόγων. Ωστόσο, είναι ιδιαίτερα δύσκολο να ορίσουμε τη δημοφιλή μουσική, καθώς στην κατηγορία αυτή ανήκει ένα τεράστιο εύρος μουσικών ειδών (Λαλιώτη, 2016, σελ. 47). Η Λαλιώτη, στη μελέτη της για τη δημοφιλή μουσική, αναφέρει σχετικά με τον ορισμό της τελευταίας:

Η δημοφιλής μουσική τόσο στον καθημερινό όσο και στον ακαδημαϊκό λόγο ορίζεται συχνά από ένα ποσοτικό χαρακτηριστικό, με άλλα λόγια είναι η μουσική που παράγεται, διανέμεται και καταναλώνεται σε μεγάλες ποσότητες. Ωστόσο, η ποσοτική δημοφιλία δεν αρκεί για να δημιουργηθεί μια κατηγορία, καθώς περιγράφει μάλλον τη σχέση με το κοινό παρά τις ιδιότητες μιας μουσικής που μπορεί να ορίζουν ένα συγκεκριμένο είδος.

(Λαλιώτη, 2016, σελ. 49)

Επιπλέον, η δημοφιλής μουσική ορίζεται και ως χαμηλής ποιότητας μουσική, όχι υποτιμητικά σε σχέση με το περιεχόμενό της, αλλά σε αντιδιαστολή με μία άλλη κατηγορία, την υψηλή, δηλαδή την έντεχνη/κλασική μουσική (Λαλιώτη, 2016, σελ. 49). Τέλος, η πολιτισμική ανθρωπολογία και, πρωτίστως, η εθνομουσικολογία, η σύγχρονη μουσικολογία και οι πολιτισμικές σπουδές μελετούν τη δημοφιλή μουσική ως μία κοινωνική/πολιτισμική πρακτική και διαδικασία, δίνοντας έμφαση στους τρόπους που δημιουργείται, χρησιμοποιείται και ερμηνεύεται και στη σημασία που έχει στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων (Λαλιώτη, 2016, σελ. 53).

1.1. Από την Οθωμανική Αυτοκρατορία στο νέο τουρκικό κράτος: Οι πρώτες μεταρρυθμίσεις

Η άνοδος του Κεμάλ στην εξουσία, το 1920, συμπίπτει με μία σειρά μεταρρυθμίσεων που αφορούν σε όλα τα επίπεδα και στοχεύουν στον εκσυγχρονισμό του νέου τουρκικού κράτους και στη δημιουργία μίας νέας ταυτότητας, βασισμένης στα πρότυπα οργάνωσης των δυτικών κρατών. Στην πραγματικότητα, όμως, οι μεταρρυθμίσεις αυτές, όπως και η τάση εξευρωπαϊσμού, ξεκίνησαν πολύ νωρίτερα από την άνοδο του Κεμάλ και την πολιτική του δράση, την περίοδο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Συγκεκριμένα, στα μέσα του 19^{ου} αι. επήλθαν ορισμένες μεταβολές, σε στρατιωτικό, πολιτικό και πολιτισμικό επίπεδο, με στόχο τον εκσυγχρονισμό της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας στα δυτικά πρότυπα, οι οποίες επηρέασαν σημαντικά όλες τις εκφάνσεις της ζωής και του πολιτισμού του οθωμανικού κόσμου και του μετέπειτα τουρκικού κράτους. Σε σχέση με την οθωμανική μουσική, μέχρι τα μέσα του 20^{ου} αι. λαμβάνουν χώρα ριζικές μεταρρυθμίσεις που αφορούν, κατά κύριο λόγο, στη σταδιακή

εισχώρηση πτυχών μουσικής εγγραμματοσύνης της Ευρώπης, σε ένα περιβάλλον όπου ανέκαθεν η προφορικότητα αποτελούσε ένα από τα πλέον κυρίαρχα χαρακτηριστικά.

Έτσι, η τάση εκσυγχρονισμού της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας στα τέλη του 19^{ου} αι. και η συστηματική προσπάθεια (ανα)κατασκευής της νέας ταυτότητας του σύγχρονου τουρκικού κράτους στον 20^ο αι. επέφεραν μία σειρά μεταβολών τόσο στον τρόπο διδασκαλίας και μετάδοσης της οθωμανικής μουσικής (meşk) όσο και σε αυτή καθαυτή την οθωμανική μουσική, ενώ κατά τον 20^ο αι. έχουμε την εμφάνιση και την επικράτηση νέων ειδών τουρκικής δημοφιλούς μουσικής, όπως το kanto και το arabesk. Η σταδιακή ενσωμάτωση στην οθωμανική μουσική αλλά και στο meşk στοιχείων όπως η συστηματική χρήση της δυτικής μουσικής σημειογραφίας στη διδασκαλία, οι πλούσιες μουσικές καταγραφές, η ανάδειξη της παρτιτούρας ως εργαλείου οπτικοποίησης του μουσικού ήχου, αλλά και η ίδρυση επίσημων φορέων υποστήριξης, προώθησης και μετάδοσης της μουσικής, όπως το Ραδιόφωνο, η τηλεόραση και τα Ωδεία στο σύγχρονο τουρκικό κράτος, οδήγησαν στη σταδιακή επικράτηση του στοιχείου της ενδιάμεσης προφορικότητας, στο φαινόμενο δηλαδή της προφορικής παράδοσης, η οποία, πλέον, υποστηρίζεται και από γραπτά τεκμήρια. Έτσι, λοιπόν, οι σύνθετες διαδικασίες εκσυγχρονισμού, που διήρκεσαν περίπου έναν αιώνα, επηρέασαν σημαντικά την οθωμανική κοινωνία στο σύνολό της και οδήγησαν στη δημιουργία μίας νέας τάξης πραγμάτων.

Το δυτικό μοντέλο λειτούργησε από πολύ νωρίς ως σημείο αναφοράς για πλήθος μεταρρυθμίσεων. Οι πρώτες ενέργειες προσανατολισμένες προς τον εκσυγχρονισμό της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας έλαβαν χώρα στο σώμα του στρατού. Συγκεκριμένα, πρώτος ο Σουλτάνος Σελίμ Γ' (1789-1807) επιχείρησε τον εκσυγχρονισμό του οθωμανικού στρατού στα πρότυπα του δυτικού, αποσκοπώντας στην υψηλότερη αποτελεσματικότητά του (Zürcher, 2004, σελ. 67). Έτσι, κατόρθωσε να δημιουργήσει ένα καινούριο πεζικό, το Νιζάμι Τζεντίτ (=Νέα Τάξη), τα μέλη του οποίου εκπαιδεύτηκαν «υπό την επίβλεψη εμπειρογνομώνων από τη Γαλλία, την Αγγλία και τη Γερμανία» (Κιτσίκης, 2003, σελ. 236) και, εκτός αυτού, χρησιμοποίησαν και την ευρωπαϊκή ενδυμασία. Ο Σελίμ Γ' επέκτεινε τις μεταρρυθμίσεις και στον τομέα της ανώτερης εκπαίδευσης. Σύμφωνα με τον Κιτσίκη (2003, σελ. 237), ίδρυσε τεχνικές σχολές, στις οποίες διδάσκονταν δυτικές επιστήμες και τεχνολογίες, καθώς και την Ιατρική Σχολή του Ναυτικού, στα πλαίσια λειτουργίας της οποίας μεταφράστηκαν στα οθωμανικά πλήθος ευρωπαϊκών εγχειριδίων ιατρικής.

Ωστόσο, η οθωμανική κοινωνία δεν ήταν ακόμη έτοιμη να δεχθεί την εισχώρηση δυτικών προτύπων οργάνωσης, κάτι το οποίο οδήγησε στην εξέγερση των υπολοίπων στρατιωτικών ταγμάτων και στην εκθρόνιση του Σελίμ Γ΄ (1807), ο οποίος είχε πλήθος πολιτικών αντιπάλων. Ο Zürcher, στη μελέτη του για τη σύγχρονη ιστορία της Τουρκίας, αναφέρει χαρακτηριστικά:

Ο Σελίμ είχε δυσαρεστήσει το στρατιωτικό κατεστημένο με τις προσπάθειές του να δημιουργήσει καινούριο στρατό και η πλειοψηφία των ουλεμάδων αντιδρούσε με σφοδρότητα στην επίδραση των γαλλικών τρόπων στην αυλή και στα νεότερα μέλη της άρχουσας τάξης.

(Zürcher, 2004, σελ. 69)

Έπειτα από ένα διάστημα πολλαπλών αναταραχών και εκθρονίσεων, ανέλαβε ο μεταρρυθμιστής Μαχμούτ Β΄ (1808-1839), ο οποίος, αρχικά, επιχείρησε τον εξευρωπαϊσμό της δημόσιας διοίκησης. Συγχρόνως, όμως, το Τάγμα των Γενιτάρων εναντιωνόταν σε κάθε προσπάθεια αναμόρφωσης του Νιζάμι Τζεντί από τον Μαχμούτ Β΄. Έτσι, μετά από πλήθος εξεγέρσεων των Γενιτάρων, ο Μαχμούτ Β΄ προχώρησε το 1826 στην αποτρόπαια σφαγή τους και στην κατάργηση του Τάγματος με τον αιματηρό αυτό τρόπο (Ayangil, 2008, σελ. 401). Η κατάργηση του σώματος των Γενιτάρων στάθηκε η αφετηρία για μια σειρά ριζικών μεταρρυθμίσεων τόσο από τον Μαχμούτ όσο και από τους διαδόχους του, οι οποίες, όπως θα δούμε, είτε αφορούν άμεσα είτε είχαν αντίκτυπο στη μουσική.

Οι πολλαπλές στρατιωτικές ήττες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας απειλούσαν την κυριαρχία της και οδηγούσαν στην κατάρρευση. Με αφορμή, λοιπόν, αυτή τη συνθήκη, κατά τη διακυβέρνηση των σουλτάνων Αμπντούλ Μετζίτ Α΄ και Αμπντούλ Αζίζ, δηλαδή στο χρονικό διάστημα 1839-1876, θεσπίστηκαν στην Οθωμανική Αυτοκρατορία μία σειρά μεταρρυθμίσεων στους τομείς της διοίκησης, της δικαιοσύνης, της φορολογίας, του στρατού, των ατομικών δικαιωμάτων και της εκπαίδευσης, οι οποίες αντικατόπτριζαν τις ευρωπαϊκές ιδέες και αποσκοπούσαν στην απομάκρυνση από τη θεοκρατική ταυτότητα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και στην ίδρυση ενός σύγχρονου κράτους, οργανωμένου κατά τα δυτικά πρότυπα (Zürcher,

2004, σελ. 99). Η σειρά αυτών των μεταρρυθμίσεων, που καλείται με τον όρο Τανζιμάτ (= αναδιοργάνωση), επηρέασε σημαντικά τον επαναπροσδιορισμό της κοινωνικής και πολιτισμικής ταυτότητας του σύγχρονου τουρκικού κράτους στα χρόνια που ακολούθησαν.

Το πλήθος των μεταρρυθμιστικών πολιτικών που εφαρμόστηκαν ήδη από το 19^ο αι. στην Οθωμανική Αυτοκρατορία άσκησαν έντονη επιρροή στον τομέα της οθωμανικής μουσικής παράδοσης, καθώς και στον τρόπο μετάδοσής της. Η εισχώρηση στην οθωμανική μουσική παράδοση στοιχείων μουσικής εγγραμματοσύνης της Δύσης, στο πλαίσιο των ενεργειών εξευρωπαϊσμού της οθωμανικής κοινωνίας στο σύνολό της, μετέβαλε σημαντικά τον παραδοσιακό τρόπο διδασκαλίας της οθωμανικής μουσικής (meşk) και αλλοίωσε μερικώς το άλλοτε κυρίαρχο στοιχείο της προφορικότητας. Από τα τέλη του 19^{ου} αι. ως τις αρχές του 20^{ου}, επικρατούσε μία πολιτική περιθωριοποίησης της οθωμανικής μουσικής από τους επίσημους κρατικούς φορείς και απουσίαζε σχεδόν παντελώς η οργάνωση επίσημων θεσμών και ιδρυμάτων, υπεύθυνων για τη μετάδοση της μουσικής. Έτσι, στο διάστημα αυτό, η επιβίωση του meşk αλλά και των τακτικών κατ' οίκον μουσικών συγκεντρώσεων (meclis) συνέβαλαν στο να διατηρηθεί ζωντανή η οθωμανική μουσική παράδοση, σε μία χρονική περίοδο κατά την οποία η τελευταία διωκόταν από τους επίσημους φορείς, καταδικαζόταν ως αναχρονιστική και το ενδιαφέρον είχε στραφεί αποκλειστικά στην αφομοίωση από αυτήν στοιχείων δυτικής μουσικής εγγραμματοσύνης (Πούλος, 2015, σελ.. 133).

Το 1826, μαζί με το Τάγμα των Γενιτσάρων, ο Μαχμούτ Β΄ κατήργησε και τη μουσική μονάδα του στρατιωτικού αυτού τάγματος και, έπειτα, εγκαθίδρυσε νέα στρατιωτική μονάδα, οργανωμένη κατά τα δυτικά πρότυπα. Η κίνηση αυτή περιελάμβανε και τη δημιουργία μίας νέας στρατιωτικής μπάντας (Muzika-yî Hümâyun), τη μουσική εκπαίδευση της οποίας ανέλαβαν Ευρωπαίοι επαγγελματίες μουσικοί (Ayangil, 2008, σελ. 401). Παράλληλα, το 1826 προσελήφθη από το παλάτι και ο σπουδαίος Ιταλός συνθέτης και αρχιμουσικός Giuseppe Donizetti, αδελφός του συνθέτη της όπερας Gaetano Donizetti, προκειμένου να διδάξει την ευρωπαϊκή μουσική και, κυρίως, τη σημειογραφία (Tekelioğlu, 1996, σελ. 199·Κοκκώνης, 2017, σελ. 133). Με αφορμή, λοιπόν, το γεγονός αυτό, ξεκινά να συντελείται μία μεγάλη αλλαγή: η χρήση του ευρωπαϊκού πενταγράμμου στην οθωμανική μουσική, η οποία αρχικά περιορίζεται εντός του εκπαιδευτικού πλαισίου της Αυλής. Ωστόσο, αξίζει να αναφερθεί ότι υπάρχουν και παλαιότερα παραδείγματα χρήσης της δυτικής μουσικής

σημειογραφίας, όπως στην περίπτωση του Ali Ufki περί το 17^ο αι., ο οποίος στην ανθολογία του Mecmuâ-i Sâz ü Söz όχι μόνο δανείστηκε τη δυτική μουσική σημειογραφία για να προβεί σε καταγραφές αλλά προχώρησε και στην προσαρμογή του πενταγράμμου στην οθωμανική εγγράμματη παράδοση, αντιστρέφοντας τη φορά ανάγνωσης του πενταγράμμου από τα δεξιά προς τα αριστερά (Πούλος, 2015, σελ. 60). Ωστόσο, από το 1826 και έπειτα λαμβάνει χώρα μία συνειδητή προσπάθεια για την καθιέρωση της συστηματικής χρήσης του πενταγράμμου ως μέσου καταγραφής και διδασκαλίας της οθωμανικής μουσικής.

Έτσι, πρώτος ο Hacı Emin Efendi, ο οποίος, μάλιστα, δίδασκε στη στρατιωτική μπάντα της αυλής, μέσα από την πραγματεία του με τίτλο «Nota Muallimi» [=Διδακτική Μέθοδος Σημειογραφίας], προσπάθησε να υποδείξει πιθανές εφαρμογές της ευρωπαϊκής σημειογραφίας προσαρμοσμένες στις ιδιαιτερότητες της οθωμανικής μουσικής, όπως την εισαγωγή νέων σημείων αλλοίωσης των μουσικών φθόγγων, τα οποία μπορούσαν να εφαρμοστούν κάλλιστα στο ασυγκέραστο μουσικό σύστημα. Στη συνέχεια, επικράτησε το σχετικό τονικό ύψος των φθόγγων που καταγράφονταν, σε αντίθεση με το περιβάλλον της Δυτικής Ευρώπης, όπου το τονικό ύψος είναι πάντα απόλυτο. Επιπλέον, ένα ακόμη χαρακτηριστικό γνώρισμα της αφομοίωσης της δυτικής σημειογραφίας από την οθωμανική μουσική, το οποίο επιβιώνει μέχρι και σήμερα, είναι το γεγονός ότι οι φθόγγοι που καταγράφονται εμπλουτίζονται πάντα με πλήθος ποικίλων και διαφόρων στολιδιών κατά την επιτέλεση¹, τα οποία κατά κανόνα δεν καταγράφονται λεπτομερώς, ενώ διαφέρουν από ερμηνευτή σε ερμηνευτή και συμβάλλουν στη διαμόρφωση του εκάστοτε μουσικού ύφους (Aydemir, 2012, σελ. 13).

Μέχρι και το 19^ο αι., τον ισλαμικό κόσμο χαρακτήριζε ο έντονα ανεπτυγμένος αυλικός πολιτισμός. Αυτό σημαίνει ότι το οθωμανικό παλάτι αποτελούσε την κοιτίδα υποστήριξης και ανάπτυξης των ισλαμικών τεχνών, και δη της μουσικής, επί σειρά αιώνων. Κατά την ανατολή του 20^{ου} αι., όμως, η συνθήκη αυτή ανατρέπεται. Στη βάση της αναζήτησης της νέας κοινωνικής, πολιτικής και πολιτισμικής ταυτότητας του σύγχρονου τουρκικού κράτους, λαμβάνουν χώρα πλήθος μεταρρυθμιστικών πολιτικών

¹ Σε αυτό το σημείο, αξίζει να αναφερθεί ότι ο τομέας της Εθνομουσικολογίας έχει διακρίνει δύο χρήσεις της μουσικής σημειογραφίας: την κανονιστική και την περιγραφική. Η περιγραφική χρήση της σημειογραφίας, σε αντίθεση με την κανονιστική, αφορά στη λεπτομερή καταγραφή ενός μουσικού κομματιού, όπως ακριβώς αυτό ακούστηκε. Μπορεί να απέχει από την κανονιστική εκδοχή καταγραφής του ίδιου κομματιού. Επομένως, καθίσταται φανερό ότι στην τούρκικη μουσική επικρατέστερη είναι η κανονιστική χρήση της μουσικής σημειογραφίας (Seeger, 1958, σελ. 194).

που κορυφώνονται με την άνοδο στην εξουσία του Μουσταφά Κεμάλ Ατατούρκ, το 1920. Ο τελευταίος, με την ιδιότητά του και ως πρώτου Προέδρου της Τουρκικής Δημοκρατίας, προχώρησε στην υλοποίηση μίας σειράς μεταρρυθμίσεων που αφορούσαν σε όλες τις πτυχές της ζωής. Η σταδιακή μετάβαση από την Οθωμανική Αυτοκρατορία στην ίδρυση της Νέας Τουρκικής Δημοκρατίας υπήρξε άρρηκτα συνδεδεμένη με την ιδέα του εκσυγχρονισμού, και, πιο συγκεκριμένα, με την αναδόμηση της εθνικής ταυτότητας του σύγχρονου τουρκικού κράτους στα πρότυπα του δυτικού πολιτισμού.

Με την άνοδο του Κεμάλ στην εξουσία, η προσπάθεια της (ανα)κατασκευής της νέας ταυτότητας του σύγχρονου τουρκικού κράτους υπήρξε πλέον φανερά ιδεολογικά προσανατολισμένη στη βάση του εκσυγχρονισμού και του εξευρωπαϊσμού. Ο Κεμάλ στράφηκε από πολύ νωρίς στα δυτικά πρότυπα ανάπτυξης και πολιτισμού, ενώ, εναγκάστηκε με θέρμη το δυτικό πολιτισμό, ο οποίος την εποχή εκείνη θεωρούνταν κυρίαρχος και ήταν κοινώς αποδεκτό το γεγονός ότι κανένας άλλος πολιτισμός δεν ήταν αντάξιός του και δεν μπορούσε να συγκριθεί μαζί του (Tekelioğlu, 1996, σελ. 200). Η Συνθήκη της Λωζάνης, που υπογράφηκε στις 24 Ιουλίου 1923 και έθεσε τα όρια του σύγχρονου τουρκικού κράτους, σήμανε την οριστική κατάρρευση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και την ίδρυση της σύγχρονης Τουρκίας. Έτσι, όπως ήδη αναφέρθηκε, τα χρόνια που ακολούθησαν την υπογραφή της συνθήκης, με πρωτοβουλία του Κεμάλ, έλαβε χώρα μία πληθώρα μεταρρυθμίσεων, οι οποίες αφορούσαν κυρίως στο θρησκευτικό, κοινωνικό, πολιτισμικό και εκπαιδευτικό τομέα και βασίζονταν στο δυτικοευρωπαϊκό πρότυπο οργάνωσης της κοινωνίας. Πιο συγκεκριμένα, ο Zürcher (2004, σελ. 253), στη μελέτη του για τη σύγχρονη ιστορία της Τουρκίας, διακρίνει τρία πεδία στην υλοποίηση των κεμαλικών μεταρρυθμίσεων: το πρώτο αφορούσε στην πλήρη απομάκρυνση του νέου τουρκικού κράτους από τη θεοκρατική ταυτότητα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, με την εξάλειψη κάθε θρησκευτικού στοιχείου από το κράτος, την εκπαίδευση και τη νομοθεσία. Το δεύτερο πεδίο αφορούσε στην «εξάλειψη των θρησκευτικών συμβόλων και την αντικατάστασή τους από τα σύμβολα του ευρωπαϊκού πολιτισμού και, τέλος, το τρίτο πεδίο αφορούσε την εδραίωση κοσμικού χαρακτήρα στην κοινωνική ζωή» (Zürcher, 2004, σελ. 253).

Αρχικά, το 1924 έχουμε την επίσημη κατάργηση του Χαλιφάτου (Zürcher, 2004, σελ. 253). Το γεγονός αυτό ακολούθησαν μεταρρυθμίσεις που αφορούσαν στους κώδικες ενδυμασίας, με πρώτη την αντικατάσταση του γούνινου σκούφου που

φορούσαν οι εθνικιστές και ο ίδιος ο Κεμάλ κατά τη διάρκεια του Ελληνοτουρκικού Πολέμου από το πηλήκιο (Zürcher, 2004, σελ. 254). Ένα χρόνο μετά, το 1925, απαγορεύτηκε η χρήση των επιβεβλημένων από το Ισλάμ καλυμμάτων της κεφαλής, τα οποία αντικαταστάθηκαν με καπέλα. Καταργήθηκαν επίσης και το σαρίκι των ουλεμάδων, οι κωνικοί σκούφοι των δερβίσηδων, το φέσι των επισήμων και των πολιτικών, το τουρμπάνι των χωρικών, ενώ, συγχρόνως, η κυβέρνηση πρότεινε να καταργηθεί ο φερετζές (γυναικείο κεφαλομάντηλο και καλύπτρα του σώματος), χωρίς ωστόσο να το επιβάλει με νόμο (Zürcher, 2004, σελ. 254). Το ίδιο έτος (1925), έχουμε την επίσημη κατάργηση των σούφικων ταγμάτων και το κλείσιμο των μοναστηριών τους, στο πλαίσιο των οποίων παρατηρούνταν μεγάλη άνθιση της μουσικής, ενώ «ο νέος ποινικός κώδικας απαγόρευε τη δημιουργία συλλόγων με θρησκευτικό χαρακτήρα» (Zürcher, 2004, σελ. 253). Με την απαγόρευσή τους, ο πυλώνας της μουσικής των σούφι περιορίζεται σημαντικά, ενώ ο σπουδαίος ρόλος των μελών δερβίσικων ταγμάτων στη μετάδοση και την υποστήριξη της οθωμανικής μουσικής σταδιακά υποβαθμίζεται. Έπειτα, υιοθετήθηκε το δυτικό σύστημα προσδιορισμού της ώρας και καθιερώθηκε το Γρηγοριανό Ημερολόγιο που επικρατούσε και στο δυτικό κόσμο, ενώ το αραβικό αλφάβητο αντικαταστάθηκε από το λατινικό και η αραβική αρίθμηση από τη διεθνή (Zürcher, 2004, σελ. 254) Με αυτόν τον τρόπο όχι μόνο προσδόθηκε στην Τουρκία πιο ευρωπαϊκή εικόνα, αλλά συγχρόνως κατέστη πολύ ευκολότερη η άμεση επικοινωνία με τη Δύση (Zürcher, 2004, σελ. 254). Επιπλέον, σχετικά με τη γραφή, τον Αύγουστο του 1928, ο ίδιος ο Κεμάλ ανακοίνωσε επισήμως την επικράτηση της τουρκικής γραφής και, περιοδεύοντας σε όλη τη χώρα, εξηγούσε τα καινούρια γράμματα, «προτρέποντας όλους τους πολίτες να τα μάθουν γρήγορα και να τα διδάξουν στους συμπατριώτες τους» (Zürcher, 2004, σελ. 255). Περί το 1926, θεσπίστηκε η απαγόρευση της πολυγαμίας και κατέστη υποχρεωτικός ο πολιτικός γάμος. Λίγα χρόνια αργότερα, το 1934, έγιναν σημαντικά βήματα προς τη χειραφέτηση της γυναίκας, με την παροχή του δικαιώματος στις γυναίκες του εκλέγειν και εκλέγεσθαι και με τη θέσπιση της ισότητας των δύο φύλων (Zürcher, 2004, σελ. 254). Τέλος, το 1934 έχουμε και την κατάργηση των οθωμανικών τίτλων ευγενείας, ενώ, παράλληλα, όλοι ανεξαιρέτως οι Τούρκοι πολίτες υποχρεώθηκαν στην υιοθέτηση επωνύμου. Μάλιστα, κατά το ίδιο έτος, δόθηκε από την Εθνοσυνέλευση στον Κεμάλ το επώνυμο Ατατούρκ, που σημαίνει «πατέρας των Τούρκων» (Zürcher, 2004, σελ. 254).

Συγχρόνως, σημαντικές ήταν και οι αλλαγές που έλαβαν χώρα στον τομέα της εκπαίδευσης. Αρχικά, στην προσπάθεια απομάκρυνσης του σύγχρονου τουρκικού κράτους από τη θεοκρατική ταυτότητα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας απαγορεύτηκε κάθε θρησκευτική διαπαιδαγώγηση, ενώ το 1924 έκλεισαν οι θρησκευτικές σχολές (μεντρεσέ). Συγκεκριμένα, «οι μεντρεσέδες, τα θρησκευτικά κολέγια, καταργήθηκαν και τη θέση τους πήραν ιερατικές σχολές και μια Θεολογική Σχολή που ιδρύθηκε στο πανεπιστήμιο της Πόλης» (Zürcher, 2004, σελ. 253). Ο Κεμάλ έδωσε μεγάλη βαρύτητα στη συστηματική εκπαίδευση των λαϊκών στρωμάτων τόσο των πόλεων όσο και της υπαίθρου. Έτσι, στις πόλεις ιδρύθηκαν οι λεγόμενοι «Οίκοι του Λαού», ενώ λίγο αργότερα στην ύπαιθρο ιδρύθηκαν οι «Αίθουσες του Λαού» και τα «Ινστιτούτα του Χωριού». Επρόκειτο για αυτόνομα εκπαιδευτικά ιδρύματα, η λειτουργία των οποίων στόχευε στην καταπολέμηση του αναλφαβητισμού και στην ανύψωση του μορφωτικού επιπέδου του λαού (Zürcher, 2004, σελ. 261). Τέλος, αξίζει να αναφερθεί ότι οι ραγδαίες αυτές αλλαγές προκάλεσαν στην αρχή έντονες αντιδράσεις, καθώς ο λαός δεν ήταν ακόμη έτοιμος να απαρνηθεί τις παραδόσεις αιώνων, οι οποίες παραβιάζονταν σε μεγάλο βαθμό από το πλήθος των μεταρρυθμιστικών πολιτικών. Ωστόσο, σταδιακά οι αλλαγές έγιναν αποδεκτές και αφομοιώθηκαν από την κοινωνία.

1.2. Η νέα μουσική ταυτότητα και η δημοφιλής μουσική της Τουρκίας τον 20^ο αι.

Η σταδιακή μετάβαση από την Οθωμανική Αυτοκρατορία στην ίδρυση της Τουρκικής Δημοκρατίας υπήρξε άρρηκτα συνδεδεμένη με την ιδέα του εκσυγχρονισμού και, πιο συγκεκριμένα, με την αναδόμηση της εθνικής ταυτότητας του σύγχρονου τουρκικού κράτους στα πρότυπα του δυτικού πολιτισμού. Έτσι, από τα τέλη του 19^{ου} αι. μέχρι και τα μέσα του 20^{ου} έλαβαν χώρα πλήθος μεταρρυθμιστικών πολιτικών που αφορούσαν στον εκσυγχρονισμό όλων ανεξαιρέτως των πτυχών της ζωής (ενδυμασία, εκπαίδευση, δίκαιο κλπ.) Στο πλαίσιο, λοιπόν, των παραπάνω μεταρρυθμίσεων, το νέο τουρκικό κράτος απέσυρε κάθε είδους θεσμική υποστήριξη της οθωμανικής μουσικής και στράφηκε σε ενέργειες που αναδείκνυαν και προωθούσαν αποκλειστικά τη μουσική της Δυτικής Ευρώπης, κυρίως μέσα από τη δημιουργία επίσημων νεωτερικών φορέων (Ωδεία, Ραδιοφωνικοί σταθμοί κ.ά.). Σε κάθε περίπτωση, η ενσωμάτωση στην

τουρκική παραδοσιακή μουσική στοιχείων της δυτικής μουσικής εγγραμματοσύνης λειτούργησε ως ένα επιπλέον μέσο εκσυγχρονισμού για το νέο τουρκικό κράτος και άλλαξε ριζικά το χαρακτήρα της μουσικής ακρόασης, επιτέλεσης και διδασκαλίας. Επίσης, η ανάπτυξη του ραδιοφώνου κατά τον 20^ο αι. και η ενεργός συμμετοχή του στο κοινωνικό και καλλιτεχνικό γίνεσθαι συνέβαλλαν σημαντικά στην προώθηση της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής και λειτούργησαν υποστηρικτικά, ως μία έμμεση διαδικασία διδασκαλίας. Όσον αφορά στον εκσυγχρονισμό της μουσικής του τουρκικού κράτους, ο τελευταίος βασιζόταν σε μεγάλο βαθμό στη σύνθεση τουρκικών και ευρωπαϊκών στοιχείων. Πρακτικά, κάτι τέτοιο σήμαινε την ενσωμάτωση στη διδασκαλία και επιτέλεση της τουρκικής παραδοσιακής μουσικής στοιχείων μουσικής εγγραμματοσύνης της Δύσης. Έτσι, η ευρεία χρήση της δυτικής μουσικής σημειογραφίας, η ανεπτυγμένη δραστηριότητα των μουσικών καταγραφών του ρεπερτορίου της οθωμανικής μουσικής, η ίδρυση επίσημων φορέων που προωθούσαν με κάθε τρόπο την ενσωμάτωση πτυχών μουσικής εγγραμματοσύνης αλλά και η υιοθέτηση δυτικών μοντέλων μουσικής διδασκαλίας μετέβαλαν ριζικά τόσο τις διαδικασίες της μουσικής ακρόασης και επιτέλεσης όσο και τον τρόπο διεξαγωγής της παραδοσιακής πρακτικής του *mesk*, οδηγώντας παράλληλα στη δημιουργία ενός πλαισίου δευτερογενούς προφορικότητας, εντός του οποίου αναδείχθηκε η αξία της εγγράμματης μουσικής παράδοσης.

Το 1914 ιδρύεται το πρώτο κρατικό ωδείο, το *Dârü'l-elhân*, με σκοπό «τη διάσωση της οθωμανικής μουσικής, μέσω της "ορθής" καταγραφής της και της διάδοσής της» (Πούλος, 2015, σελ. 134), το οποίο εξέφρασε σθεναρά το αίτημα για εκσυγχρονισμό. Περιελάμβανε δύο τμήματα: ένα δυτικής και ένα ανατολικής μουσικής. Το νεωτερικό στοιχείο της ίδρυσης του ωδείου έγκειται στο γεγονός ότι αυτό περιελάμβανε αναλυτικό πρόγραμμα μουσικών σπουδών και συγκεκριμένο εσωτερικό κανονισμό, ο οποίος προέβλεπε τη χρήση μεθόδων διδασκαλίας αντιστοίχων με εκείνες που χρησιμοποιούνταν στα ωδεία της Δυτικής Ευρώπης. Πρακτικά, η χρήση του δυτικού πενταγράμμου αποτελούσε πια αναπόσπαστο τμήμα τόσο της διδασκαλίας όσο και της εκτέλεσης της μουσικής, ενώ αναπόφευκτα το πεντάγραμμα έλαβε ιδεολογικές προεκτάσεις, σχετικές με τον εκσυγχρονισμό-εξευρωπαϊσμό της οθωμανικής μουσικής. Συνεπώς, οι δάσκαλοι που δίδασκαν στο *Dârü'l-elhân* υιοθέτησαν τα δυτικά μοντέλα μουσικής διδασκαλίας και ενέταξαν στοιχεία από αυτά και στη διδασκαλία της οθωμανικής μουσικής. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του μουσικού,

μουσικολόγου και δασκάλου στο ωδείο Rauf Yekta Bey, ο οποίος, εκτός από την εκτενή ενασχόλησή του με την καταγραφή και την έκδοση του ρεπερτορίου της οθωμανικής μουσικής, στο επίπεδο της διδασκαλίας ενέταξε τη συστηματική χρήση του μετρονόμου στη μελέτη της μουσικής από τους μαθητές. Επιπλέον, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Πούλος (2015, σελ. 121), το 1922 ο Rauf Yekta Bey εξέδωσε στη γαλλική εγκυκλοπαίδεια Albert Lavignac το λήμμα για την τουρκική μουσική, με τίτλο *La Musique turque*. Πρόκειται, ουσιαστικά, για την πρώτη εκπροσώπηση της μουσικής της Ανατολής στη Δύση, ενώ το λήμμα καθαυτό επηρέασε σημαντικά τη μνημειώδη μουσικοθεωρητική σκέψη των Ezgi-Arel.

Τη δεκαετία του 1920, η τεχνολογική πρόοδος ευνοεί τη δημιουργία ενός νέου θεσμού, του ραδιοφώνου, που θα παίξει καθοριστικό ρόλο στη νέα τάξη πραγμάτων της μουσικής. Έτσι, κατά το έτος 1927, ξεκίνησαν να εκπέμπουν οι δύο πρώτοι ραδιοφωνικοί σταθμοί της Τουρκικής Ραδιοφωνίας. Αρχικά, είχε δοθεί έμφαση στο ραδιόφωνο ως μέσο ψυχαγωγίας, οπότε και τα προγράμματα στόχευαν στην ψυχαγωγία του κοινού, προωθώντας ένα είδος εύληπτης μουσικής. Αργότερα, με την κρατικοποίηση της ραδιοφωνίας το 1936 και τη δημιουργία περισσότερων δεκτών, το ραδιόφωνο κατάφερε να αναδειχθεί ως ένα κυρίαρχο μέσο μαζικής ενημέρωσης και επικοινωνίας με τεράστια κοινωνική επιρροή. Με αυτό τον τρόπο, δημιουργήθηκε η ιδανική συνθήκη για να δοθεί έμφαση στον εκπαιδευτικό χαρακτήρα του ραδιοφώνου και παράλληλα να προωθηθεί σε ακόμη μεγαλύτερο βαθμό η δυτική μουσική. Έτσι, στα πλαίσια του θεσμού αυτού, οργανώθηκαν εκπαιδευτικά προγράμματα επιμόρφωσης των μουσικών που προσελήφθησαν για να επανδρώσουν τις ορχήστρες του ραδιοφώνου. Επιπλέον, το ραδιόφωνο συνέβαλε στην άνθιση της έρευνας της τουρκικής μουσικής λαογραφίας, καθώς και στην οργάνωση αποστολών με σκοπό τη συλλογή και την καταγραφή της παραδοσιακής μουσικής, όπως αυτή είχε διασωθεί μέχρι τότε, μεταδιδόμενη προφορικά από γενιά σε γενιά (Tekelioğlu, 1996, σελ. 205).

Παράλληλα με την ίδρυση των επίσημων αυτών φορέων, λάμβαναν χώρα και κάποιες άλλες ενέργειες με σκοπό την προώθηση και αφομοίωση της δυτικής μουσικής από τον ισλαμικό κόσμο. Συγκεκριμένα, παράλληλα με τη μετάδοση από το ραδιόφωνο έργων συνθετών όπως ο Μπαχ, ο Μπετόβεν, ο Σοπέν κ.ά., δημιουργούνταν ολοένα και περισσότερες χορωδίες βασισμένες στις ευρωπαϊκές χορωδιακές παραδόσεις, προωθούνταν τα δυτικά μουσικά όργανα και ξεκίνησαν να συντίθενται νέα έργα, βασισμένα στη δυτικότροπη μουσική επεξεργασία παραδοσιακών μελωδιών.

Συγχρόνως, η ανεπτυγμένη δραστηριότητα μουσικών καταγραφών εισάγει στον ισλαμικό κόσμο την έννοια του μουσικού έργου, περίπου όπως αυτό νοείται στην Ευρώπη, δηλαδή ως μία ολοκληρωμένη και κλειστή οντότητα που δεν επιδέχεται παρεμβολών και αποτελεί σημείο αναφοράς για όποιον επιθυμεί να ερμηνεύσει το αντίστοιχο μουσικό έργο. Με τον τρόπο αυτό, η έννοια της πατρότητας, που μέχρι τότε εντοπιζόταν αποκλειστικά στις γενεαλογικές αλυσίδες, μετατοπίζεται σε μία επίσημη κοινώς αποδεκτή καταγεγραμμένη εκδοχή του εκάστοτε μουσικού κομματιού.

Τέλος, κατά την περίοδο αυτή εξακολουθεί να επικρατεί το δίπολο της *alaturka* και *alafanga* μουσικής, το οποίο γεννάται και βρίσκεται σε κορύφωση κατά την οθωμανική περίοδο. Ο όρος *alaturka* ήταν άμεσα συνυφασμένος με μία τάση προσκόλλησης στη μουσική παράδοση του παρελθόντος, ενώ, αντίθετα, ο όρος *alafanga* αποτέλεσε συνώνυμο της νεωτερικότητας και του μουσικού εκσυγχρονισμού, ο οποίος εκφράστηκε από τις προσπάθειες αφομοίωσης της δυτικής μουσικής από το νέο τουρκικό κράτος. Φυσικά, το δίπολο αυτό έφτασε σταδιακά να αφορά, πέρα από τη μουσική, όλες σχεδόν τις πτυχές της καθημερινότητας.

Η δεκαετία του 1920 υπήρξε ιδιαίτερα κρίσιμη, καθώς οι μεταβολές σχετικά με το μουσικό γίνεσθαι έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της δημοφιλούς μουσικής της Τουρκίας καθ' όλη τη διάρκεια του 20^{ου} αι. Η τάση ανασύνθεσης της νέας ταυτότητας του σύγχρονου τουρκικού κράτους, η οποία βασιζόταν πλέον στα δυτικά πρότυπα οργάνωσης της κοινωνίας, άφησε το αποτύπωμά της σε όλες τις μεταρρυθμίσεις που σχετίζονταν με τις τέχνες και τον πολιτισμό εν γένει (Tekelioğlu, 1996, σελ. 194). Έτσι, από τη δεκαετία του 1920 και έπειτα έχουμε τον ανασχηματισμό ιδρυμάτων όπου διδάσκονταν οι τέχνες και, κυρίως, η μουσική, ενώ παράλληλα τα ιδρύματα αυτά οργάνωναν τις δραστηριότητές τους με τέτοιο τρόπο, ώστε να στοχεύουν στη δημιουργία μίας νέας εθνικής ελίτ στη σφαίρα του πολιτισμού. Παράλληλα, η Δύση θεωρούνταν ως κοιτίδα νεωτερικότητας και, ως εκ τούτου, λαμβανόταν ως πρότυπο οργάνωσης των καλλιτεχνικών και εκπαιδευτικών δραστηριοτήτων. Έντονη επιρροή στις μεταρρυθμιστικές πολιτικές που αφορούσαν στη μουσική ταυτότητα του σύγχρονου τουρκικού κράτους διαδραμάτισε ο Τούρκος κοινωνιολόγος, στοχαστής και πολιτικός Ziya Gökalp (1876-1924), ο οποίος δημοσίευσε τη δεκαετία του 1920 μία σειρά κειμένων που παρουσίαζαν το φιλοσοφικό υπόβαθρο του εξευρωπαϊσμού που επέβαλε η Τουρκική Δημοκρατία, καθώς και το είδος της νέας εθνικής μουσικής της Τουρκίας που ανέκυψε από το πλήθος των

μεταρρυθμίσεων και των νεωτερισμών στον τομέα της μουσικής (Tekelioğlu, 1996, σελ. 201). Σύμφωνα με τον Gökalp, πριν την αφομοίωση από την τουρκική μουσική στοιχείων της δυτικής, η μουσική της Τουρκίας διακρινόταν σε δύο κατηγορίες: από τη μία ήταν η μουσική της Ανατολής από την εποχή του al-Farabi ως την εποχή του Βυζαντίου και από την άλλη υπήρχε το σώμα των παραδοσιακών μελωδιών της τουρκικής μουσικής παράδοσης. Έπειτα από την εισχώρηση στοιχείων της δυτικής μουσικής στην τουρκική, ο Gökalp διατυπώνει την άποψη ότι η νέα μουσική ταυτότητα του σύγχρονου τουρκικού κράτους συνίσταται από το συνδυασμό της τουρκικής παραδοσιακής μουσικής με τη λόγια μουσική της Δύσης (Tekelioğlu, 2001, σελ. 94). Ένας από τους βασικούς τρόπους με τους οποίους επιτεύχθηκε ο συνδυασμός των δύο αυτών μουσικών ειδών ήταν ο εξής: το σώμα των παραδοσιακών μελωδιών της τουρκικής μουσικής που συγκεντρώθηκε εναρμονίστηκε και υπέστη πολυφωνική επεξεργασία σύμφωνα με τους κανόνες της μουσικής της Δύσης.

Το 1926, με απόφαση της κυβέρνησης έκλεισε οριστικά το τμήμα ανατολικής μουσικής του πλέον κυρίαρχου ιδρύματος μουσικής εκπαίδευσης, του Daru'l-elhan, καθώς θεωρήθηκε κατάλοιπο της ύστερης οθωμανικής εποχής, ενώ, συγχρόνως, απαγορεύτηκε η διδασκαλία της τουρκικής μουσικής στο Ωδείο (Tekelioğlu, 1996, σελ. 195). Επιπλέον, συστηματική ήταν η προσπάθεια της μύησης του κοινού στη δυτική πολυφωνία. Έτσι, το 1934, απαγορεύτηκε η αναμετάδοση της τουρκικής μουσικής από το ραδιόφωνο (Tekelioğlu, 1996, σελ. 195). Πλέον, πολυφωνικά έργα συνθετών της Δύσης παίζονταν τόσο στο ραδιόφωνο όσο και σε δημόσιες συγκεντρώσεις (Tekelioğlu, 1996, σελ. 195). Παράλληλα, ταλαντούχοι μουσικοί ταξίδευαν στις χώρες της Δυτικής Ευρώπης, προκειμένου να διδαχθούν εκεί τη δυτική μουσική, ενώ στην Τουρκία ιδρύονταν ολοένα και περισσότερα κρατικά ωδεία, καθώς και κλασικές συμφωνικές ορχήστρες που σε κάθε αφορμή έπαιζαν συμφωνικά έργα. Επιπλέον, στα πλαίσια λειτουργίας των μουσικών ωδείων δημιουργήθηκαν τμήματα, η δραστηριότητα των οποίων έγκειτο στη συλλογή παραδοσιακών μελωδιών, στην καταγραφή τους βάσει των κανόνων της δυτικής σημειογραφίας και στην πολυφωνική επεξεργασία πολλών από αυτές. Ακόμη, δημιουργούνταν θίασοι που ερμήνευαν κυρίως ιταλικές όπερες, αλλά και νέα τουρκικά οπερατικά έργα που συνθέτονταν κατά τα πρότυπα της ιταλικής όπερας (Tekelioğlu, 1996, σελ. 205). Μέχρι αυτό το σημείο, είναι φανερό ότι η δημοφιλής μουσική της Τουρκίας των δεκαετιών του 1920 και 1930 ήταν συνώνυμο με την έντεχνη μουσική της Δυτικής Ευρώπης και κάθε είδους

μεταρρυθμιστική πολιτική στόχευε στην αφομοίωση της μουσικής αυτής από τον τουρκικό λαό.

Παρά το γεγονός ότι η κυβέρνηση απέσυρε κάθε είδους θεσμική υποστήριξη στην τουρκική παραδοσιακή μουσική, η τελευταία, παράλληλα με την επικράτηση της δυτικής μουσικής, επιβίωνε σε άτυπα πλαίσια. Για παράδειγμα, η επιβίωση του θεσμού των κατ' οίκον συγκεντρώσεων, καθώς και το γεγονός ότι, μετά την απαγόρευση της λειτουργίας των θρησκευτικών ταγμάτων, οι μουσικοί που πριν δραστηριοποιούνταν εκεί αναγκάστηκαν να παραδίδουν ιδιωτικά μαθήματα προκειμένου να εξασφαλίσουν τα προς το ζειν συνέβαλαν στο να παραμείνει ζωντανή η παραδοσιακή μουσική, όσο και αν η τελευταία διωκόταν από τους επίσημους φορείς του σύγχρονου τουρκικού κράτους ως συντηρητική και αναχρονιστική.

Πριν την επίσημη ίδρυση της Τουρκικής Δημοκρατίας, στην Κωνσταντινούπολη, αλλά και γενικότερα στις χώρες της Ανατολής, κυριαρχούσαν δύο είδη μουσικής έκφρασης και δημιουργίας: η μουσική της οθωμανικής αυλής (Classical Turkish Art Music) και η κοσμική μουσική (Tekelioğlu, 1996, σελ. 197). Η αυλική μουσική παιζόταν, κατά κύριο λόγο, στους κύκλους του παλατιού, από συνθέτες και ερμηνευτές ποικίλων καταγωγών. Επιτελούνταν κατά έναν επίσημο τελετουργικό τρόπο και, μετά την ίδρυση της Τουρκικής Δημοκρατίας, μετατράπηκε σε μουσειακό είδος. Επιπλέον, συν τω χρόνω, κορυφαίοι μουσικοί ξεχώρισαν την πλέον διαδεδομένη φωνητική φόρμα της κλασικής Οθωμανικής μουσικής (şarkı), προετοιμάζοντας το δρόμο για την ανάδυση μετά την ίδρυση της Τουρκικής Δημοκρατίας ενός νέου είδους δημοφιλούς μουσικής που έμεινε γνωστό ως Έντεχνη Τουρκική Μουσική (Türk Sanat Müziği). Τέλος, μετά την κατάρρευση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και την ίδρυση της Τουρκικής Δημοκρατίας, το σώμα των λαϊκών μουσικών παραδόσεων της Ανατολής μετονομάστηκε σε Τουρκική Παραδοσιακή Μουσική (Türk Halk Müziği).

Οι μεταρρυθμιστικές πολιτικές της τουρκικής κυβέρνησης που αφορούσαν στη συγκρότηση της νέας μουσικής ταυτότητας του σύγχρονου τουρκικού κράτους επιχειρούσαν να πείσουν το ευρύ κοινό για την αρτιότητα και την αισθητική της μουσικής της Δύσης και να μνήσουν τον μέσο Τούρκο ακροατή στην απόλαυση της δυτικής πολυφωνίας. Σημαντικό ρόλο στην ευρεία και άμεση διάδοση της δυτικής μουσικής διαδραμάτισε το ραδιόφωνο. Ολοένα και περισσότεροι ραδιοφωνικοί σταθμοί ιδρύονταν, οι οποίοι μετέδιδαν έργα Ευρωπαίων συνθετών. Μάλιστα,

κυβερνητικοί φορείς επέβλεπαν τη μουσική αναμετάδοση των ραδιοφωνικών σταθμών, ενώ αρκετά χρόνια αργότερα, τη δεκαετία του 1960, ιδρύθηκε ένας νέος ραδιοφωνικός σταθμός, μέσω του οποίου μεταδίδονταν αποκλειστικά και μόνο πολυφωνικές συνθέσεις Ευρωπαϊών συνθετών, έργα jazz μουσικής, καθώς και κομμάτια της δημοφιλούς μουσικής της Δύσης.

Μέσα από τις σύνθετες διεργασίες εξευρωπαϊσμού της μουσικής του σύγχρονου τουρκικού κράτους αναδύθηκαν δύο νέα είδη μουσικής, με δυτικές καταβολές, τα οποία από πολύ νωρίς εντάχθηκαν στο σώμα της δημοφιλούς μουσικής της Τουρκίας: η μουσική του στρατιωτικού σώματος του τουρκικού κράτους και το είδος αυτό που ονομάστηκε kanto. Όσον αφορά στη στρατιωτική μουσική, οργανώθηκε η στρατιωτική μπάντα, τα μέλη της οποίας έλαβαν δυτική μουσική εκπαίδευση από Ευρωπαίους συνθέτες που προσκλήθηκαν για το λόγο αυτό. Επιπλέον, στο όνομα της ανύψωσης του ηθικού του τουρκικού στρατού, συνετέθησαν πλήθος στρατιωτικών εμβατηρίων βασισμένων στα δυτικά πρότυπα μουσικής σύνθεσης. Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει το νέο είδος δημοφιλούς μουσικής, που εμφανίστηκε κατά κύριο λόγο στην Κωνσταντινούπολη κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αι. και αναφέρεται με το όνομα kanto (Tekelioğlu, 1996, σελ. 199).

Καθώς η επιρροή της μουσικής της Δύσης, και δη της ιταλικής μουσικής σχολής και της ιταλικής όπερας, διαδραμάτισαν καθοριστικό ρόλο στην διαμόρφωση της νέας μουσικής ταυτότητας του σύγχρονου τουρκικού κράτους, η τουρκική ορολογία σχετικά με τη νέα μουσική και το θέατρο δανείστηκε στοιχεία από την ιταλική. Έτσι, τα τραγούδια που ερμηνεύονταν σόλο ή σε ντουέτα ανάμεσα στις πράξεις μιας όπερας χαρακτηρίζονταν με τον όρο kanto, ο οποίος προήλθε από την ιταλική μουσική φόρμα canzone. Τα πρώτα χρόνια, τα μέλη των τουρκικών θιάσων ερμήνευαν τα τραγούδια αυτά τόσο πριν από την έναρξη του οπερατικού έργου όσο και ανάμεσα στις πράξεις, προκειμένου να διατηρήσουν ζωντανό το ενδιαφέρον του κοινού και να προσεγγίσουν και άλλους θεατές. Τα τραγούδια της kanto μουσικής βασίζονταν στα ανατολικά μακάμ, ενώ εκτελούνταν με τη χρήση δυτικών μουσικών οργάνων, όπως συμφωνικά πνευστά, βιολιά και συμφωνικά κρουστά. Οι μελωδίες ήταν γενικά απλοϊκές και ευκολομνημόνευτες, ενώ οι στίχοι αναφέρονταν στην αγάπη, στον έρωτα, αλλά και σε γεγονότα της επικαιρότητας. Τα τραγούδια αυτά αντλούσαν από διάφορες μουσικές παραδόσεις. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελούσαν ένα κράμα των μουσικών παραδόσεων των Βαλκανίων, του Βυζαντινού πολιτισμού, της

Ανατολής αλλά και της Ελλάδας και ήταν αποτέλεσμα των πολιτισμικών αλληλεπιδράσεων και ζυμώσεων των παραπάνω μουσικών παραδόσεων. Οι μουσικοί που συνέθεταν και ερμήνευαν τέτοια τραγούδια ήταν, κατά κύριο λόγο, μη μουσουλμάνοι, ανήκαν δηλαδή στις μειονότητες κυρίως των Ελλήνων και των Αρμενίων, ανδρών και γυναικών, της Κωνσταντινούπολης. Τραγούδια της kanto μουσικής ερμηνεύονταν κυρίως σε θέατρα και χώρους εστίασης στην Κωνσταντινούπολη και, κυρίως, στο Γαλατά στο Direklerarası.

Στα μέσα της δεκαετίας του 1920, η θέσπιση της ισότητας των δύο φύλων στην Τουρκία απελευθέρωσε τις γυναίκες, οι οποίες άρχισαν να συμμετέχουν πλέον ενεργά στα καλλιτεχνικά δρώμενα. Γυναίκες μουσουλμάνες τουρκικής καταγωγής απέκτησαν πλέον το δικαίωμα να εμφανίζονται στη σκηνή και να αποτελούν αναπόσπαστα μέλη θιάσων. Παράλληλα, κρατικά μουσικά ιδρύματα και ωδεία εκπαίδευαν νέους μουσικούς ως μελλοντικούς τραγουδιστές της kanto μουσικής. Λίγα χρόνια αργότερα, κατά τη δεκαετία του 1930, είδη όπως η οπερέτα, η μουσική του τάνγκο, του Charleston και του foxtrot εντάχθηκαν στο σώμα της δημοφιλούς μουσικής της Τουρκίας, κερδίζοντας χώρο εις βάρος της kanto μουσικής, η παρουσία της οποίας ακολούθησε μία φθίνουσα πορεία. Ωστόσο, περί τα τέλη της δεκαετίας του 1930 εκφράστηκε ένα νέο κύμα ενδιαφέροντος για το συγκεκριμένο είδος. Πολλά τραγούδια ηχογραφήθηκαν τότε σε δίσκους των 78 στροφών, ενώ, εκτός από τα συμφωνικά μουσικά όργανα, χρησιμοποιήθηκαν όργανα όπως το τσουμπούς και το ούτι. Παράλληλα, συνετέθησαν νέα τραγούδια που συνδύαζαν ρυθμούς όπως η ρούμπα, το Charleston και το foxtrot. Την εποχή αυτή, οι στίχοι των τραγουδιών αναφέρονται σε μεγάλο βαθμό στο ρόλο της γυναίκας στη σύγχρονη κοινωνία, όπως αυτός διαμορφώθηκε μετά τις μεταρρυθμιστικές πολιτικές του Κεμάλ.

Ο μέσος Τούρκος ακροατής είχε πλέον μνηθεί στην ακρόαση της πολυφωνικής μουσικής, είτε αυτή συνθέτονταν από Τούρκους συνθέτες είτε επρόκειτο για αυθεντικά έργα Ευρωπαίων συνθετών που παίζονταν στην Τουρκία. Παράλληλα, όπως αναφέρεται και παραπάνω, οι σταθμοί του ραδιοφώνου μετέδιδαν σε πολύ μεγάλο βαθμό πολυφωνικά έργα. Ωστόσο, πολλοί ακροατές συνήθιζαν να συντονίζονται και σε αραβικούς ραδιοφωνικούς σταθμούς που μετέδιδαν αραβική μουσική, ενώ, συγχρόνως, το κοινό απολάμβανε κινηματογραφικές μουσικές αραβικών ταινιών (Tekelioğlu, 1996, σελ. 208). Έτσι, η αραβική μουσική αρχίζει πλέον να αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της δημοφιλούς μουσικής της Τουρκίας. Παρά το γεγονός ότι

το 1948 θεσπίστηκε η απαγόρευση των αραβικών ταινιών λόγω πιθανού πολιτικού αντικτύπου, ο αραβικός κινηματογράφος και η κινηματογραφική μουσική είχαν ήδη γίνει ιδιαίτερα δημοφιλείς στην τουρκική κοινωνία. Έτσι, ήταν πλέον σύνηθες το φαινόμενο της προσαρμογής τούρκικων στίχων σε αραβικές μελωδίες. Μία εξέχουσα μορφή στο χώρο της μουσικής σύνθεσης υπήρξε ο Τούρκος συνθέτης Sadettin Kaynak (1895-1961). Ο Kaynak, κατά τη δεκαετία του 1950, συνδύασε την έντεχνη τουρκική μουσική με τη μουσική αραβικών ταινιών, οδηγώντας στη δημιουργία ενός νέου συνθετικού στυλ που ονομάστηκε φαντασία (*fantezi*) (Tekelioğlu, 1996, σελ. 210). Τη δεκαετία του 1960 επικράτησε στην Τουρκία ένα νέο είδος δημοφιλούς μουσικής, το *arabesk*, που εισήγαγε ο μουσικός Orhan Gencebay (Tekelioğlu, 1996, σελ. 211). Οι περισσότεροι μουσικολόγοι καταλήγουν στο ότι πρόκειται ουσιαστικά για μία τουρκική εκδοχή της αραβικής δημοφιλούς μουσικής. Όχημα μετάδοσης της μουσικής αυτής υπήρξε ο κινηματογράφος (Stokes, 1992, σελ. 96). Οι μελωδίες της *arabesk* μουσικής προέρχονταν κατά κύριο λόγο από το σώμα της αραβικής μουσικής παράδοσης. Ο Stokes (1992) αναφέρει σχετικά με τη μουσική του αραβικού κινηματογράφου:

The music of these films was eclectic, combining Western operatic and dance music techniques, Egyptian folk music, and the makam of the art-music tradition, [...] the film music was essentially vocal. [...] The orchestras that accompanied the singers in these films were large and cosmopolitan, using instruments drawn from the art-music instrumentarium (ney, kanun, ud) and Western instruments (violin, flute) with a particular emphasis on percussion.

[Η μουσική του αραβικού κινηματογράφου ήταν εκλεκτική και συνδύαζε τεχνικές δυτικής οπερατικής και χορευτικής μουσικής, αιγυπτιακή παραδοσιακή μουσική και τα μακάμ της έντεχνης τουρκικής μουσικής, [...] ενώ ήταν κυρίως φωνητική. [...] Οι ορχήστρες που συνόδευαν τους τραγουδιστές σε αυτές τις ταινίες ήταν πολυπληθείς και κοσμοπολίτικες, με όργανα που προέρχονταν από το οργανολόγιο της έντεχνης μουσικής (νέυ, κανονάκι, ούτι) και δυτικά όργανα (βιολί, φλάουτο), με ιδιαίτερη έμφαση στα κρουστά.]

(Stokes, 1992, σελ. 93)

Η arabesk μουσική γνώρισε ευρεία απήχηση στην Τουρκία, ενώ επιχειρηματικά αποδείχθηκε ιδιαίτερα επικερδής (Stokes, 1992, σελ. 115). Τέλος, την ίδια εποχή, αφομοιώνονται από τη δημοφιλή μουσική της Τουρκίας τραγούδια της δημοφιλούς μουσικής της Ευρώπης και της Αμερικής, τα οποία συνήθως εκτελούνταν με τούρκικο στίχο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Ιστορική επισκόπηση του ρεμπέτικου

2.1. Περί της επιστημονικής μελέτης του ρεμπέτικου

Το ρεμπέτικο αποτελεί αναμφίβολα αναπόσπαστο κομμάτι της ελληνικής λαϊκής μουσικής παράδοσης. Ουσιαστικά, πρόκειται για ένα «πολυσύνθετο καλλιτεχνικό σύνολο μουσικής, χορού και λόγου» (Gauntlett, 2001, σελ. 62) και ως τέτοιο έχει τραβήξει το ενδιαφέρον των ερευνητών τα τελευταία χρόνια και έχει γίνει αντικείμενο επιστημονικής μελέτης. Σημαντικό ρόλο στην ανάδειξη της φύσης και της πολιτισμικής και καλλιτεχνικής αξίας του ρεμπέτικου διαδραμάτισε ο Μάνος Χατζιδάκις, ο οποίος στις 31 Ιανουαρίου 1949 έδωσε μία διάλεξη στο «Θέατρο Τέχνης» του Καρόλου Κουν με θεματολογία το ρεμπέτικο τραγούδι, η οποία γνώρισε ευρεία απήχηση και επαναπροσδιόρισε τη θέση του ρεμπέτικου στην ελληνική κοινωνία. Ωστόσο, η επιστημονική μελέτη του ρεμπέτικου αποτελεί μία ιδιαίτερα περίπλοκη υπόθεση. Ο Χατζηπανταζής (1986) αναφέρει χαρακτηριστικά:

Μαζί με το λαϊκό θέατρο (τον Καραγκιόζη, την Παντομίμα και τον Φασουλή), η λαϊκή μας μουσική ανήκει στα πιο δυσπρόσιτα κεφάλαια της πολιτιστικής ιστορίας του τόπου, επειδή η παραγωγή και η μετάδοσή της δεν συνεπάγεται την αυτόματη δημιουργία σχετικών γραπτών μαρτυριών.

(Χατζηπανταζής, 1986, σελ. 14)

Σύμφωνα με τον Gauntlett (2001, σελ. 52), «το γεγονός ότι το ρεμπέτικο τραγούδι είναι ένα σύνθετο μόρφωμα στίχων, μουσικής και χορού καθιστά απαραίτητη την εφαρμογή πολλαπλών κριτηρίων κατά την ανάλυσή του». Επιπλέον, οι απόψεις που κατά καιρούς διατυπώνονται σχετικά με διάφορα θέματα γύρω από το ρεμπέτικο δεν είναι απαραίτητο ότι συγκλίνουν, με αποτέλεσμα να δημιουργούνται διαμάχες. Ο Gauntlett (2001) αναφέρει σχετικά:

Με δεδομένη τη διαμάχη που κυριαρχεί ως προς το βασικό ζήτημα του προσδιορισμού του κοινωνικού πλαισίου του ρεμπέτικου, δεν εκπλήσσουν οι διαφοonίες μεταξύ των κριτικών γύρω από παρεμφερή θέματα, όπως τα χρονολογικά όρια αυτής της παράδοσης τραγουδιού, η κατάταξή της στο δημοτικό ή στο λαϊκό τραγούδι και, σε τελική ανάλυση, η πολιτισμική της αξία.

(Gauntlett, 2001, σελ. 25)

Κατά τη δεκαετία του 1980, το ρεμπέτικο ξεκίνησε να απασχολεί σε μεγάλο βαθμό την ελληνική και διεθνή επιστημονική κοινότητα. Από τότε μέχρι και σήμερα απασχολεί ερευνητές και πανεπιστημιακούς, ενώ χαρακτηριστική είναι η «υπαγωγή της μελέτης του είδους σε ΑΕΙ και ερευνητικά κέντρα στην Ελλάδα και στο εξωτερικό» (Gauntlett, 2001, σελ. 115), καθώς και η «καταχώρησή του σε έγκυρα διεθνή εγχειρίδια μουσικολογίας, όπως το *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980) και το *The New Oxford Companion to Music* (1983)» (Gauntlett, 2001, σελ. 114). Από τη δεκαετία του 1980 μέχρι και σήμερα δημοσιεύονται ολοένα και περισσότερες μελέτες για το ρεμπέτικο, καθώς και συλλογές με πλήθος ρεμπέτικων τραγουδιών καταγεγραμμένων σε παρτιτούρες που συνοδεύονται από τον εκτενή σχολιασμό τόσο της μουσικής όσο και των στίχων.

2.2. Καταβολές

Το ρεμπέτικο αποτελεί μία από τις βασικότερες μορφές έκφρασης του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού. Η αναζήτηση των καταβολών του ρεμπέτικου έχει απασχολήσει κατά καιρούς πλήθος ερευνητών. Ωστόσο, όπως αναφέρει ο Κουνάδης στη μελέτη του για το ρεμπέτικο, «τα προβλήματα της αναζήτησης της προέλευσης και της μελέτης των επιδράσεων ενός λαϊκού μουσικού είδους ανάγονται στη σφαίρα της Συγκριτικής Εθνομουσικολογίας» (Κουνάδης, 2000, σελ. 391). Παρ'όλα αυτά, το ζήτημα της προέλευσης του ρεμπέτικου ως ενός λαϊκού μουσικού είδους παραμένει ακόμα αρκετά ασαφές. Τη συστηματική έρευνα δυσχεραίνει το γεγονός ότι οι αυθεντικοί φορείς του ρεμπέτικου, δηλαδή οι συνθέτες και οι οργανοπαίκτες, έχουν πλέον φύγει από τη ζωή.

Επιπλέον, «οι άνθρωποι που ενδιαφέρονται να συνθέσουν το χρονικό της λαϊκής μας μουσικής [...] δε διαθέτουν το σημαντικότερο εργαλείο του ιστορικού, τις άμεσες γραπτές σύγχρονες με τα γεγονότα μαρτυρίες» (Χατζηπανταζής, 1986, σελ. 16). Έτσι, βασικές πηγές πληροφόρησης αποτελούν οι αυτοβιογραφίες των μουσικών, οι συνεντεύξεις ατόμων που συναναστρέφονταν τους γνήσιους φορείς του ρεμπέτικου, καθώς και το μουσικό υλικό που έχει διασωθεί τόσο από τις πρώιμες όσο και από τις μεταγενέστερες ηχογραφήσεις. Ο Κουνάδης (2000), στη μελέτη του για το ρεμπέτικο, τονίζει χαρακτηριστικά:

Κάθε είδος μουσικής και τραγουδιού, ιδιαίτερα δε κάθε είδος λαϊκού τραγουδιού, που εκφράζει τον τρόπο ζωής μιας συγκεκριμένης τάξης ή στρώματος κάποιου πληθυσμού μιας χώρας, αποτελεί φαινόμενο σύνθετο, που η ερμηνεία του επιβάλλει παράλληλη δράση διαφόρων τομέων της επιστήμης.

(Κουνάδης, 2000, σελ. 400)

Έτσι, προκειμένου να μελετηθεί σε βάθος το λαϊκό τραγούδι της εκάστοτε κοινωνίας, να διερευνηθούν δηλαδή η προέλευση, οι καταβολές, το κοινωνικό πλαίσιο, οι ιστορικές συνθήκες και τα αμιγώς μουσικά-μουσικολογικά χαρακτηριστικά του, είναι αναγκαίος ο συνδυασμός επιστημονικών τομέων όπως η Ιστορία, η Κοινωνιολογία, η Λαογραφία και, φυσικά, οι κλάδοι της Μουσικολογίας και, κυρίως, της Εθνομουσικολογίας.

Η κυρίαρχη άποψη υποστηρίζει ότι το ρεμπέτικο είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με το ελληνικό δημοτικό τραγούδι. Ωστόσο, μία βασική διαφορά έγκειται στο ότι το ρεμπέτικο γεννήθηκε και εξελίχθηκε στα μεγάλα αστικά κέντρα της ελληνικής επικράτειας, όπως η Αθήνα, ο Πειραιάς, η Θεσσαλονίκη, η Πάτρα κ.ά. και ικανοποίησε την εκφραστική ανάγκη περιθωριακών κοινωνικών ομάδων, καθώς και ομάδων που ζούσαν υπό αντίξοες συνθήκες διαβίωσης στα νεοσύστατα ελληνικά αστικά κέντρα της μετεπαναστατικής Ελλάδας. Πρόκειται, ουσιαστικά, για την απαρχή του ελληνικού αστικού τραγουδιού. Την περίοδο αυτή, έχουμε έντονο το φαινόμενο της εσωτερικής μετανάστευσης και της βιομηχανικής ανάπτυξης σε αντιδιαστολή προς την αγροτική

κοινωνία. Μεγάλο μέρος του ελληνικού πληθυσμού μετακινείται από την ύπαιθρο προς τα νεοσύστατα αστικά κέντρα της ελληνικής επικράτειας. Έτσι, «η δημιουργία μεγάλων αστικών κέντρων δημιούργησε τις συνθήκες γέννησης ενός καινούργιου είδους τραγουδιού, μιας και το δημοτικό δεν μπορούσε – μόνο του – να εκφράσει το νέο τρόπο ζωής» (Καψοκαβάδης, 2020, σελ. 27). Η δημιουργία και η αφομοίωση του δημοτικού τραγουδιού από την εκάστοτε κοινωνία είναι μία τελείως διαφορετική διαδικασία από αυτήν της αφομοίωσης του ρεμπέτικου τραγουδιού. Στην πρώτη περίπτωση, ο δημιουργός παραμένει άγνωστος. Τα δημοτικά τραγούδια μεταδίδονται προφορικά από στόμα σε στόμα και από γενιά σε γενιά και, πολλές φορές, ακριβώς λόγω της προφορικής μετάδοσής τους και της απουσίας μουσικής καταγραφής, υφίστανται μεταβολές στο στίχο και στη μελωδία με το πέρασμα του χρόνου. Αντίθετα, το ρεμπέτικο έχει επώνυμους δημιουργούς και, τουλάχιστον στην πρώιμη φάση του, μεταδιδόταν σε έναν πολύ στενό κοινωνικό κύκλο και υπό συγκεκριμένες συνθήκες. Επιπλέον, παρ' ό,τι είχε επώνυμους δημιουργούς, μεταδιδόταν κυρίως προφορικά, ενώ και η σύνθεσή του ήταν κατά βάση προφορική. Η δισκογραφία συνέβαλε στην κατοχύρωσή του ως ενός δημοφιλούς μουσικού είδους.

Από πού, όμως, αντλεί τις καταβολές του το ιδιαίζον αυτό λαϊκό μουσικό είδος που καλείται ρεμπέτικο; Για να απαντήσουμε σε αυτό το ερώτημα θα πρέπει μάλλον να πάμε αρκετά πίσω στο χρόνο, κατά την περίοδο της οθωμανικής κυριαρχίας και των πρώτων μετεπαναστατικών χρόνων. Κατά την περίοδο της οθωμανικής κατοχής, επικρατούσαν αυστηρές και βίαιες πολιτικές, διαρκής καταπίεση από τον τούρκικο ζυγό, καθώς και καταπάτηση θεμελιωδών ανθρωπίνων δικαιωμάτων επί σειρά ετών. Αυτό, βέβαια, ίσχυε σε συγκεκριμένα τοπικά και χρονικά πλαίσια. Για παράδειγμα, οι αστικοί πληθυσμοί σε σχέση με τους αγροτικούς είχαν σε αρκετές περιπτώσεις διαφορετική μεταχείριση από την κρατική εξουσία. Επίσης, κοινωνικές ομάδες όπως οι Φαναριώτες είχαν από το 1699 έως το 1821 πρόσβαση και συμμετοχή στις δομές της οθωμανικής εξουσίας και, κατά προέκταση, συγκεκριμένα προνόμια. Κατά τα πρώτα μετεπαναστατικά χρόνια και κατά τη διάρκεια της οθωμανικής περιόδου, επικρατούσε πολιτική αστάθεια, διαφθορά, καταπίεση και βία. Σύμφωνα, λοιπόν, με την άποψη της Γκ. Χολστ, όσοι αντιδρούσαν στην κοινωνική αυτή αδικία κατέληγαν στις φυλακές, όπου έμεναν για αρκετά μεγάλα χρονικά διαστήματα, με αποτέλεσμα οι ελληνικές φυλακές να είναι γεμάτες από πολιτικούς και ποινικούς κρατούμενους (Χολστ, 1977, σελ. 24). Έτσι, μέσα στο πλαίσιο αυτής της συνθήκης, «σημαντικά τραγούδια –

συνήθως σε μορφή δίστιχων ή και εκτενέστερα αφηγηματικά – γράφτηκαν για να περιγράψουν τα παθήματα των φυλακισμένων, αποτελώντας στη συνέχεια την "πρώτη ύλη" για αρκετά ρεμπέτικα» (Ταμπούρης, 2008, σελ. 10). Τα τραγούδια, λοιπόν, αυτά, των ανώνυμων φυλακισμένων και κατατρεγμένων από το πολιτικό καθεστώς, αποτέλεσαν ένα είδος έκφρασης λαϊκού πολιτισμού και θεωρούνται ως η πρώιμη μορφή έκφρασης του ρεμπέτικου. Στο ελληνικό κράτος, το όργανο που χρησιμοποιούσαν οι φυλακισμένοι προκειμένου να συνοδεύουν τα τραγούδια τους ήταν ο μπαγλαμάς, καθώς το εν λόγω όργανο είναι εύκολο στην κατασκευή αλλά και στο κρύψιμο (Χολστ, 1977, σελ. 24). Τα τραγούδια αυτά με την πάροδο του χρόνου βγήκαν από τα στενά όρια των φυλακών και εξακολουθούσαν να τραγουδιούνται από μία συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα του υπόκοσμου, τα χαρακτηριστικά της οποίας φανερώνονται παρακάτω.

2.3. Περί του κοινωνικού πλαισίου δημιουργίας και επιτέλεσης του ρεμπέτικου

Ο όρος *ρεμπέτικο* προέρχεται από την τούρκικη λέξη *ρεμπέτ*, που σημαίνει ατίθασος, ανυπότακτος στην κοινωνική αναγκαιότητα της ανθρώπινης συμβίωσης, ο εκτός νόμου (Ταμπούρης, 2008, σελ. 6). Έτσι, δηλώνεται αυτομάτως το αρχικό πλαίσιο δημιουργίας του ρεμπέτικου. Μάλιστα, είναι χαρακτηριστικό ότι στο θέατρο σκιών, τη λαϊκή αυτή μορφή τέχνης και διασκέδασης, που αντικατόπτριζε τη δομή της ελληνικής κοινωνίας με τα μείζονα κοινωνικά, πολιτικά και οικονομικά της προβλήματα, εμφανίστηκε γύρω στο 1900 η φιγούρα του ρεμπέτη, ενώ «συνήθως, ο όρος *ρεμπέτες* (στον πληθυντικό) χαρακτήριζε μια κοινότητα αισθαντικών και καλόκαρδων τύπων που αδιαφορούσαν για το κέρδος και το κοινωνικό γόητρο» (Gauntlett, 2001, σελ. 37). Όπως αναφέρεται παραπάνω, κατά την πρώιμη φάση του ρεμπέτικου, κύριοι δημιουργοί υπήρξαν οι ανώνυμοι φυλακισμένοι των αστικών κέντρων της ηπειρωτικής Ελλάδος τόσο κατά την εποχή της οθωμανικής κατοχής όσο και στα χρόνια της οθωμανικής περιόδου. Όταν το ρεμπέτικο αποκόπηκε από τα στενά όρια των φυλακών αποτέλεσε τη βασική μορφή έκφρασης των ανυπότακτων, των εκτός συστήματος ανθρώπων. Πρόκειται, κυρίως, για την κοινωνική αυτή ομάδα που αποτελούν οι

καλούμενοι *μάγκες*. Ο όρος αυτός αφορά σε μία κοινωνική ομάδα με απολύτως συγκεκριμένα και σαφή χαρακτηριστικά που φανερώνονται παρακάτω.

Αρχικά, οι άνθρωποι που ανήκαν στην εν λόγω κοινωνική ομάδα δεν ήταν εύποροι οικονομικά ούτε ιδιαίτερα μορφωμένοι. Αντίθετα, στην πλειοψηφία τους προέρχονταν από οικογένειες εργατών, ενώ και οι ίδιοι είχαν βγει στη βιοπάλη από πολύ νεαρή ηλικία. Επομένως, ζούσαν υπό αντίξοες συνθήκες διαβίωσης, κάτι που τους έκανε να αναζητούν διεξόδους αλλού. Μία πολύ σημαντική διεξόδος της ομάδας αυτής του υποκόσμου, λοιπόν, ήταν το κάπνισμα του χασίς σε συγκεκριμένα μέρη που ονομάζονταν *τεκέδες*. Επρόκειτο για μία δραστηριότητα, η οποία ήταν παράνομη στον ελλαδικό χώρο. Σε αντίθεση με την Τουρκία, όπου το χασίς ήταν νόμιμο και αρκετά διαδεδομένο (Σαρηγιάννης, 2003, σελ. 97), στην Ελλάδα υπήρχαν νόμοι που απαγόρευαν τη χρήση και την πώληση του ναρκωτικού από το 1890 (Χολστ, 1977, σελ. 27). Στους τεκέδες, λοιπόν, παίζονταν τα τραγούδια των φυλακισμένων, ενώ παράλληλα συνθέτονταν και νέα. Το περιεχόμενό τους αφορούσε κυρίως στο κάπνισμα χασίς, στις δυσκολίες και τα βάσανα της ζωής, καταδίκαιζε κάθε είδους καταπίεση που επέβαλλε το εκάστοτε αυταρχικό πολιτικό καθεστώς, ενώ δεν έλειπαν και τα τραγούδια που εξυμνούσαν την αγάπη και τον έρωτα. Έτσι, καθίσταται φανερό ότι «τα δύο μονιμότερα θέματα είναι σίγουρα η περιθωριακή ζωή των πόλεων [...] και οι ερωτικές σχέσεις» (Gauntlett, 2001, σελ. 54), ενώ «μοιρολατρικές τάσεις και εκφράσεις ενοχής, τύψεων κλπ. Δε συναντάμε καθόλου στα τραγούδια αυτής της περιόδου» (Δαμιανάκος, 2001, σελ. 172). Τα κύρια μουσικά όργανα που χρησιμοποιούνταν στους τεκέδες για τη συνοδεία των τραγουδιών ήταν ο μπαγλαμάς και από τις αρχές του 20^{ου} αι. το τρίχορδο μπουζούκι. Επιπλέον, χαρακτηριστική ήταν η προκλητική στάση του μάγκα απέναντι στην εξουσία και, κυρίως, απέναντι στην αστυνομία που δίωκε συνεχώς την κοινωνική αυτή ομάδα. Στο σημείο αυτό, ωστόσο, παρατηρείται κάτι οξύμωρο: ενώ οι μάγκες αντιδρούσαν στην κακομεταχείρισή τους από τους φορείς της εξουσίας, την ίδια στιγμή ένιωθαν και κάποια υπερηφάνεια για τα κατορθώματά τους. Όπως εύλογα αναφέρει η Χολστ στη μελέτη της για το ρεμπέτικο, «η στάση τους είναι μάλλον η άρνησή τους ν' αλλάξουν τη ζωή τους ή να σκύψουν το κεφάλι ή να χάσουν το χιούμορ τους μπροστά στην αστυνομία» (Χολστ, 1977, σελ. 52).

Ακόμη, ιδιαίτερη ήταν η σχέση της κοινωνικής αυτής ομάδας με τη βία. Φαινομενικά, οι μάγκες ισχυρίζονταν ότι τάσσονταν κατά της βίας και δεν επεδίωκαν να μπλέκουν σε καυγάδες και φασαρίες. Ωστόσο, οι συμπλοκές και οι έντονες

εκδηλώσεις βίας ήταν ένα από τα πλέον βασικά χαρακτηριστικά του υπόκοσμου και των κοινωνικών ομάδων του περιθωρίου εν γένει. Συνεπώς, λαμβάνοντας σοβαρά υπόψη τους το συγκεκριμένο στοιχείο, φρόντιζαν να μη μένουν εκτεθειμένοι στο ενδεχόμενο της εμπλοκής τους σε έναν βίαιο καυγά, κουβαλώντας πάντα μαζί τους ένα μαχαίρι, το οποίο χρησιμοποιούσαν όταν η συνθήκη το απαιτούσε, χωρίς ωστόσο οι ίδιοι να πυροδοτούν τη χρήση του. Παράλληλα, παρά τις αντιξοότητες της καθημερινότητας, ιδιαίτερα προσεγμένη ήταν η εξωτερική εμφάνιση του μάγκα. Η Χολστ (1977) αναφέρει σχετικά με την ενδυμασία:

Η ιστορία του χτυπητού και προκλητικά εντυπωσιακού ντυσίματος στον ελληνικό υπόκοσμο ξεκινάει από τους κουτσαβάκηδες, τους πρόδρομους του μάγκα και τις αλλεπάλληλες προστριβές τους με την αστυνομία, που συχνά οφείλονταν στα ηθελημένα κραυγαλέα ρούχα τους.

(Χολστ, 1977, σελ. 53)

Χαρακτηριστικά στοιχεία της εξωτερικής τους εμφάνισης ήταν η μαύρη ρεπούμπλικα, το μαύρο σακάκι με φιλντισένια κουμπιά, ζωνάρι στη μέση, το οποίο συχνά λειτουργούσε και ως οπλοστάσιο (Πετρόπουλος, 1990, σελ. 22), ψηλοτάκουνα μποτίνια και «μελιτζανί μαντήλι, που ήταν χωμένο στις πτυχές του ζωναριού ή που κρεμότανε από το τσεπάκι του σακακιού» (Πετρόπουλος, 1990, σελ. 24). Ωστόσο, με την πάροδο του χρόνου η εξωτερική εμφάνιση απλοποιήθηκε και έγινε πιο λιτή.

Μέχρι στιγμής, καθίσταται φανερό ότι η κοινωνική αυτή ομάδα αφορά κυρίως στο ανδρικό φύλο. Οι λιγιστές γυναίκες που εντάσσονταν στις μάγκικες παρέες είχαν κάποια ανεξαρτησία, πράγμα ιδιαίτερα σπάνιο για την Ελλάδα των αρχών του 20^{ου} αιώνα (Χολστ, 1977, σελ. 57). Οι μάγκες εκτιμούσαν ιδιαίτερα το γυναικείο φύλο και έτρεφαν μεγάλη αγάπη προς τις γυναίκες. Ωστόσο, τάσσονταν κατά του γάμου ως μίας τυπικής κοινωνικής σύμβασης. Είναι χαρακτηριστικό ότι «όταν ένα ζευγάρι έστηνε νοικοκυριό το έκανε δίχως τη βοήθεια του παπά και του ληξίαρχου» (Πετρόπουλος, 1990, σελ. 35). Επιπλέον, στο στενό κύκλο αυτής της ομάδας του υποκόσμου, η μοιχεία δε θεωρούνταν εγκληματική πράξη, αντίθετα με αυτό που ίσχυε για την ευρύτερη ελληνική κοινωνία της εποχής, όπου η μοιχεία θεωρούνταν έγκλημα, αμάρτημα και διωκόταν ποινικά. Τα στοιχεία αυτά διαφοροποιούσαν έντονα τους μάγκες από το

υπόλοιπο κοινωνικό σύνολο, καθώς επρόκειτο για έντονες διαφοροποιήσεις και αντιθέσεις στο επίπεδο των ηθών και των αντιλήψεων για τις κοινωνικές σχέσεις. Τέλος, οι μάγκες χαρακτηρίζονταν για τη γενναιοδωρία και τον αυθορμητισμό τους. Λάτρευαν τη διασκέδαση, την οποία αντιλαμβάνονταν διαφορετικά από ό,τι οι υπόλοιπες κοινωνικές ομάδες, ενώ συχνά προσέφευγαν στη μοίρα, προκειμένου να ελέγξουν ή να δικαιολογήσουν τις πράξεις τους (Χολστ, 1977, σελ. 57). Συμπεραίνοντας, λοιπόν, από τη μελέτη του τρόπου και του πλαισίου δημιουργίας του ρεμπέτικου, απορρέει αυτό που εύστοχα παρατηρεί η Χολστ (1977) στη μελέτη της για το ρεμπέτικο. Ότι, δηλαδή, «ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία του ρεμπέτικου τραγουδιού είναι ότι ήταν συγχρόνως δημιουργία και καθρέφτης αυτής της υπό-κουλτούρας» (Χολστ, 1977, σελ. 57).

Μέχρι στιγμής, είδαμε ότι τα πρώτα ρεμπέτικα τραγούδια παίζονταν – εκτός από τα στενά όρια των φυλακών – και στους τεκέδες όπου οι μάγκες πήγαιναν για να καπνίσουν χασίς. Ωστόσο, ένα άλλο μεγάλο κεφάλαιο στην επιτέλεση του ρεμπέτικου στα τέλη του 19^{ου} αι. - αρχές 20^{ου} αι. ήταν τα μουσικά καφενεία στα μεγάλα αστικά κέντρα. Ο πιο χαρακτηριστικός τύπος μουσικού καφενείου ήταν το λεγόμενο *Καφέ Αμάν*. Σύμφωνα με τη Χολστ, το όνομα αποτελεί μάλλον τσιγγάνικη παραφθορά του τουρκικού *Μάνι Καβέσι* (Χολστ, 1977, σελ. 74). Επρόκειτο για «ένα είδος καφενέ όπου δυο ή τρεις τραγουδιστές αυτοσχεδίαζαν λέγοντας στίχους, συχνά στη μορφή διαλόγου μεταξύ τους, σε ελεύθερο ρυθμό και μελωδία» (Χολστ, 1977, σελ. 23). Οι ερμηνευτές χρησιμοποιούσαν συχνά το επιφώνημα *αμάν-αμάν*, προκειμένου να κερδίσουν χρόνο για να αυτοσχεδιάσουν νέες μελωδικές γραμμές. Από αυτή την πρακτική γεννήθηκε η φόρμα που ονομάζεται *αμανές*. Πρόκειται για «ένα μισοαυτοσχέδιο τραγούδι που χαρακτηριζόταν από τη διασπορά ανάμεσα στους στίχους μεγάλων μελισμάτων πάνω στη λέξη "αμάν"» (Χολστ, 1977, σελ. 23). Τα καφέ αμάν, ως κυρίαρχοι χώροι ψυχαγωγίας, εμφανίστηκαν περί τα τέλη του 19^{ου} αι. στα μεγάλα αστικά κέντρα της Αθήνας και του Πειραιά, αλλά και στα Ταταύλα, στο Γαλατά και στα Θεραπιά της Κωνσταντινούπολης, καθώς και στα παράλια της Σμύρνης, στη Μικρά Ασία (Καψοκαβάδης, 2020, σελ. 26). Το πρώτο καφέ αμάν στην Αθήνα άνοιξε ήδη από το 1873 (Pennanen, 2004, σελ. 4). Το νέο αυτό τρόπο ψυχαγωγίας ενστερνίστηκαν σύντομα άτομα από όλες τις κοινωνικές τάξεις. Σύμφωνα με τον Κοκκώνη (2017, σελ. 99) «τα καφέ αμάν εξελίσσονται γρήγορα στον κατ' εξοχήν χώρο λαϊκής έκφρασης στις πρώην οθωμανοκρατούμενες περιοχές πέριξ του Αιγαίου, αφού τα μουσικά είδη

που καλλιεργούνται εκεί είναι πολύ δημοφιλή και μάλιστα κερδίζουν όλα τα κοινωνικά στρώματα». Στα πρώτα χρόνια λειτουργίας των καφέ αμάν στην Οθωμανική Αυτοκρατορία αλλά και στο ελληνικό κράτος έπαιζαν μουσική περιστασιακά και για μικρά διαστήματα περιπλανώμενοι μουσικοί διαφόρων εθνικοτήτων, κυρίως μη μουσουλμάνοι, όπως Οθωμανοί, Σεφαραδίτες Εβραίοι από τη Θεσσαλονίκη και την Κωνσταντινούπολη, Αρμένιοι, Έλληνες, Τσιγγάνοι (Pennanen, 2004, σελ. 6). Ο Χατζηπανταζής (1986) αναφέρει σχετικά με τους μουσικούς:

Οι μουσικοί του καφέ αμάν διδάσκονταν και ασκούσαν την τέχνη τους «προφορικά», χωρίς τη μεσολάβηση οποιουδήποτε είδους σημειογραφίας ή κάποιας άλλης μεθόδου αποτύπωσης του ήχου. [...] Μοναδικό αρχείο της παράδοσής τους ήταν η συλλογική μνήμη, οι γνώσεις και η δεξιοτεχνία των εκάστοτε επιμέρους εκπροσώπων της.

(Χατζηπανταζής, 1986, σελ. 15)

Σταδιακά, καθιερώθηκαν μικρές ορχήστρες, οι λεγόμενες κομπανίες, οι οποίες αποτελούνταν τόσο από τούρκικα όσο και από ελληνικά παραδοσιακά μουσικά όργανα, όπως το σαντούρι, το βιολί, το ούτι, ενώ δεν έλειπε και η φωνητική ερμηνεία, την οποία συνήθως αναλάμβαναν γυναίκες καλλιτέχνιδες, «κυρίως Ελληνίδες από τη Σμύρνη και την Πόλη, αλλά και Τουρκάλες, Αρμένισσες, Εβραίες» (Καψοκαβάδης, 2020, σελ. 27). Στην Ελλάδα, οι πιο διάσημοι ερμηνευτές της μουσικής των καφέ αμάν ήταν η Σεφαραδίτισσα Εβραία τραγουδίστρια Ρόζα Εσκενάζυ (1895-1980) και ο Αρμένιος ουτίστας Αγάπιος Τομπούλης (1891-1965), και οι δύο με καταγωγή από την Κωνσταντινούπολη (Pennanen, 2004, σελ. 7). Η συνθήκη του καφέ αμάν συνέβαλε σημαντικά στη διαμόρφωση του επαγγέλματος του μουσικού, ενώ το πάλκο που στηνόταν διαχώριζε πλέον φανερά τους μουσικούς από το κοινό.

Ακόμη, αναπόσπαστο κομμάτι των καφέ αμάν ήταν και ο χορός. Ο Χατζηπανταζής (1986) αναφέρει χαρακτηριστικά:

Στα χρόνια 1873-1885, δεν αναφέρονται χορευτικές επιδείξεις, ίσως γιατί η δημόσια όρχηση γυναικών σε εξέδρα καφενείου θεωρούνταν ακόμη

θέαμα πολύ τολμηρό. [...] Κατά την εποχή της ακμής του καφέ αμάν όμως, ο χορός καθιερώθηκε σιγά-σιγά σαν βασικό στοιχείο του προγράμματος.

(Χατζηπανταζής, 1986, σελ. 74)

Οι χοροί που απαντώνταν στα καφέ αμάν ήταν κατά κύριο λόγο σλάβικης, τούρκικης και ελληνικής καταγωγής, με δημοφιλέστερους το χασάπικο με ρυθμική αγωγή 4/4 ή 2/4, το ζεϊμπέκικο με ρυθμική αγωγή 9/4, το τσιφτετέλι με ρυθμική αγωγή 4/4, ο καρσιλαμάς στα 9/8, το καλαματιανό στα 7/8 και το συρτό και ο μπάλος στα 2/4 (Pennanen, 2004, σελ. 10). Σύμφωνα με τον Χατζηπανταζή (1986, σελ. 67), «το ρεπερτόριο των καφέ αμάν ήταν ιδιαίτερα πλούσιο, καθώς περιείχε τόση ποικιλία όση και η κοινή σε γενικές γραμμές μουσική παράδοση των λαών της ευρύτερης γεωγραφικής περιοχής της Ανατολικής Μεσογείου». Επιπλέον, σύμφωνα με τον Pennanen, το ρεπερτόριο των καφέ αμάν στην Οθωμανική Αυτοκρατορία περιείχε επίσης δυτικά επηρεασμένη υβριδική μουσική, με τις πόλκες στα οθωμανικά μακάμ να είναι το πιο χαρακτηριστικό τέτοιο υβρίδιο (Pennanen, 2004, σελ. 11). Επίσης, λαϊκά τραγούδια ναπολιτάνικου στυλ τραγουδήθηκαν στα ελληνικά καθώς και στα τουρκικά, ενώ οι επιρροές από τη Δύση προήλθαν κυρίως από ευρωπαϊκούς περιοδεύοντες θιάσους και ορχήστρες που επισκέπτονταν την Κωνσταντινούπολη και τη Σμύρνη, καθώς και μέσω των δίσκων γραμμοφώνου (Pennanen, 2004, σελ. 11). Ακόμη, πέρα από τα τούρκικα και αραβικά τραγούδια, εκτελεσμένα σε ελληνική, τούρκικη, αρμένικη, και αραβική γλώσσα, ερμηνεύονταν πλήθος ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, λαϊκών των αστικών κέντρων της Ανατολής, αρβανίτικων, ρουμάνικων, βουλγάρικων και αιγυπτιακών (Χατζηπανταζής, 1986, σελ. 67). Τέλος, όσον αφορά στη σύνθεση νέων τραγουδιών στο ελληνικό κράτος, οι Έλληνες μουσικοί των καφέ αμάν συνέθεταν νέα κομμάτια, βασισμένα κυρίως στους μελωδικούς, ρυθμικούς και δομικούς τύπους της οθωμανικής μουσικής παράδοσης (Pennanen, 2004, σελ. 11). Σε κάθε περίπτωση, πάντως, «οι μουσικοί του καφέ αμάν [...] ασκούσαν την τέχνη τους σε ένα αστικό κοσμοπολίτικο περιβάλλον, ανοιχτό σε πλήθος ετερόκλητες επιδράσεις και νέους ερεθισμούς» (Χατζηπανταζής, 1986, σελ. 17).

2.4. Μουσικά χαρακτηριστικά των ρεμπέτικων τραγουδιών

Από την άλλη πλευρά, εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν και τα αμιγώς μουσικά χαρακτηριστικά των πρώτων ρεμπέτικων τραγουδιών που παίζονταν στους τεκέδες και στα καφέ αμάν. Όσον αφορά στη μορφολογική δομή των τραγουδιών αυτών, το βασικότερο χαρακτηριστικό τους ήταν το ταξίμι. Επρόκειτο για ένα αρκετά μεγάλο σε έκταση αυτοσχέδιο τμήμα που αποτελούσε και την εισαγωγή του τραγουδιού. Ο εκάστοτε παίχτης έβαζε όλο του το μεράκι στην ερμηνεία ενός ταξιμιού, γι' αυτό και τα ταξίμια ήταν συνήθως γεμάτα συναίσθημα, ενώ πολλές φορές αποτελούσαν και μέσο επίδειξης δεξιοτεχνίας. Σχετικά με τις μουσικές κλίμακες πάνω στις οποίες δομούνταν τα κομμάτια, αυτές είναι μάλλον πιο κοντά στην ανατολική τροπική μουσική παράδοση παρά στις δύο βασικές κατηγορίες κλιμάκων της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής, τις μείζονες και τις ελάσσονες. Οι μουσικές κλίμακες ή, ακόμα καλύτερα, οι δρόμοι των πρώτων ρεμπέτικων τραγουδιών χαρακτηρίζονταν από συγκεκριμένες μελωδικές φράσεις, σχήματα και διαστήματα. Ο ρόλος του ταξιμιού ήταν να εισάγει τον ακροατή στο κλίμα του εκάστοτε δρόμου, παρουσιάζοντας διανθισμένα τα κύρια μελωδικά σχήματα του δρόμου στον οποίο ανήκε το τραγούδι που θα ακολουθούσε. Ο κυριότερος ρυθμός που επικρατούσε ήταν αυτός του ζείμπέκιου (9/4). Ωστόσο, συν τω χρόνω, η διάδοση της ευρωπαϊκής μουσικής και, κυρίως, της επτανησιακής καντάδας, φερμένης στην Ελλάδα από τα ιόνια νησιά, ήταν ιδιαίτερα έντονη. Έτσι, καθώς τα ρεμπέτικα έβγαιναν σταδιακά από το πλαίσιο του τεκέ και του καφέ αμάν και γίνονταν πιο δημοφιλή στα μεγάλα αστικά κέντρα, δεν έμειναν ανεπηρέαστα από τη μουσική της Δύσης. Οι μουσικοί ξεκίνησαν να δανείζονται στίχους, μελωδίες και μουσικά όργανα από τη Δύση. Σταδιακά, διατονικά όργανα όπως η κιθάρα και το ακορντεόν εισχώρησαν στις ορχήστρες και ανέλαβαν ενεργό ρόλο. Έτσι, τα ρεμπέτικα βγήκαν από τους παλιούς τροπικούς τους τύπους και κινήθηκαν προς τις διατονικές μείζονες και ελάσσονες κλίμακες (Χολστ, 1977, σελ. 74). Τέλος, ο στίχος των τραγουδιών ήταν είτε σε ιαμβικό είτε σε τροχαϊκό ποιητικό μέτρο. Βασικό χαρακτηριστικό των ρεμπέτικων αλλά και άλλων ειδών λαϊκής μουσικής είναι η συχνή χρήση επιφωνηματικών λέξεων και φράσεων, άσχετων μετρικά, που εισάγονταν για να διευρύνουν τον ποιητικό στίχο, ενώ πολλές φορές φαίνεται ότι εισάγονταν για λόγους καθαρά συναισθηματικούς (Χολστ, 1977, σελ. 81).

2.5. Σμυρναϊκή και πειραιώτικη σχολή: μία σχέση διαρκούς αλληλεπίδρασης

Η Σμύρνη αποτελούσε μία ιδιαίτερα κοσμοπολίτικη πόλη, όπου λαοί και εθνικότητες συνυπήρχαν και αλληλεπιδρούσαν αρμονικά (Georgelin, 2007, σελ. 28). Ωστόσο, η μικρασιατική εκστρατεία, η κατάρρευση του μετώπου και η τραγική κατάληξη με την Καταστροφή της Σμύρνης χάραξε βαθιές και ανίατες πληγές στο σώμα του ελληνισμού. Με την καταστροφή της Σμύρνης ήρθαν στην Ελλάδα περίπου 1.500.000 πρόσφυγες. Παρά τις προσπάθειες της ελληνικής κυβέρνησης να εγκατασταθούν οι πρόσφυγες σε ολόκληρη την ελληνική επικράτεια, η πλειονότητα εγκαταστάθηκε στα τρία μεγαλύτερα αστικά κέντρα, δηλαδή στην Αθήνα, τον Πειραιά και τη Θεσσαλονίκη, καθώς εκεί υπήρχαν μεγαλύτερες πιθανότητες εύρεσης εργασίας από ό,τι στην επαρχία. Τη μάταιη και τραγική αυτή κατάληξη επισφράγισε η συμφωνία μεταξύ Ελλήνων και Τούρκων για ανταλλαγή πληθυσμών, με θεμελιώδες κριτήριο τη θρησκεία. Αυτό οδήγησε ακόμη μεγαλύτερο πλήθος ανθρώπων στο δρόμο της προσφυγιάς. Ερχόμενοι στην Ελλάδα, οι πρόσφυγες ήρθαν αντιμέτωποι με ιδιαίτερα δύσκολες συνθήκες. Η πείνα, η φτώχεια, η ανεργία, η έλλειψη στέγης, ο κοινωνικός ρατσισμός είναι μερικές μόνο από τις αντιξοότητες που κλήθηκαν να αντιμετωπίσουν. Ο τρόπος ζωής και οι αντιλήψεις των προσφύγων διέφεραν σημαντικά από αυτό που συνάντησαν στην κυρίως Ελλάδα. Για παράδειγμα, ήξεραν να αποδέχονται και να συμβιώνουν ειρηνικά με άτομα διαφορετικής καταγωγής και διαφορετικής νοοτροπίας. Επιπλέον, πολλοί από αυτούς, έχοντας ζήσει γενιές ολόκληρες στην Τουρκία, μιλούσαν τούρκικα και είχαν αφομοιώσει τούρκικους τρόπους σκέψης και συμπεριφοράς (Χολστ, 1977, σελ. 29). Αυτό δυσαρεστούσε τους κατοίκους της κυρίως Ελλάδας και τους καθιστούσε καχύποπτους απέναντι στους πρόσφυγες, με αποτέλεσμα οι τελευταίοι να γίνονται πολύ συχνά δέκτες ρατσιστικών σχολίων και συμπεριφορών.

Στο σημείο αυτό, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι οι Μικρασιάτες ήταν γνήσιοι φορείς μίας σπουδαίας μουσικής παράδοσης. Η μουσική στα δυτικά παράλια της Μικράς Ασίας, και ιδιαίτερα στη Σμύρνη, κατείχε κυρίαρχο ρόλο στην καθημερινότητα και στις κοινωνικές εκδηλώσεις. Πλήθος μουσικών καφενείων φιλοξενούσε καλλιτέχνες και μουσικά συγκροτήματα (κομπανίες) που με μεράκι και συναίσθημα ερμήνευαν ανατολίτικες και ελληνικές μελωδίες και τραγούδια. Τα κυρίαρχα όργανα που χρησιμοποιούνταν στη σμυρναϊκή σχολή ήταν κυρίως το βιολί, το σαντούρι, το

ούτι, το ντέφι, το τουμπελέκι και, φυσικά, η φωνή. Τα μουσικά κομμάτια χαρακτηρίζονταν από μακρόσυρτες αυτοσχέδιες εισαγωγές, ενώ ακόμη και κατά τη διάρκεια των τραγουδιών τόσο οι τραγουδιστές όσο και οι οργανοπαίκτες «έκαναν μεγάλα σόλι χωρίς συνοδεία, χρησιμοποιώντας ανατολίτικους τρόπους και φωνητικό στυλ πολύ συναισθηματικό» (Χολστ, 1977, σελ. 49).

Με τη Μικρασιατική Καταστροφή, λοιπόν, και με την Ανταλλαγή Πληθυσμών που ακολούθησε, ήρθε στην Ελλάδα, μεταξύ άλλων, πλήθος Μικρασιατών μουσικών, εκπροσώπων της σμυρναϊκής μουσικής σχολής, όπως οι Παναγιώτης Τούντας, Κώστας Σκαρβέλης, Αντώνης Νταλκάς, Γρηγόρης Ασίκης, Δημήτρης Σέμσης και πολλοί άλλοι, οι οποίοι βρίσκουν τα καινούρια τους στέκια στις λαϊκές συνοικίες της Αθήνας, του Πειραιά και των άλλων αστικών κέντρων (Κουνάδης, 2000, σελ. 394). Οι πρόσφυγες, λοιπόν, μετέφεραν τις μουσικές τους καταβολές και συνήθειες στον τόπο υποδοχής και αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία, καθώς «τα σμυρναϊκά είναι οι προπομποί των κατοπινών ρεμπέτικων της Πειραιώτικης Σχολής, αλλά και γερό θεμέλιο για ολόκληρη τη νεότερη ελληνική μουσική» (Ταμπούρης, 2008, σελ. 5). Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, οι πρόσφυγες, στη συντριπτική τους πλειοψηφία, εγκαταστάθηκαν στα μεγάλα αστικά κέντρα και κυρίως στην Αθήνα, τον Πειραιά και τη Θεσσαλονίκη. Σταδιακά, όμως, δημιούργησαν νέους συνοικισμούς γύρω από τα αστικά κέντρα, στους οποίους έδωσαν τα νοσταλγικά ονόματα Νέα Ιωνία, Νέα Σμύρνη κ.ο.κ. Όπως αναφέρει και ο Αλεξάτος, «το ένα τρίτο των προσφύγων προλεταριοποιήθηκε και συγκεντρώθηκε στους νεόδμητους συνοικισμούς και τις παρακουπόλεις της Αθήνας, του Πειραιά, της Θεσσαλονίκης κλπ.» (Αλεξάτος, 2014, σελ. 35).

Αρχικά, οι πρόσφυγες, ζώντας υπό αντίξοες συνθήκες διαβίωσης και αντιμετωπίζοντας καθημερινά τον κοινωνικό ρατσισμό, πολύ γρήγορα αναμίχθηκαν με τον υπόκοσμο. Ξεκίνησαν να συχνάζουν στους τεκέδες, όπου είχαν τη δυνατότητα να καπνίζουν χασίς. Παράλληλα, πολλοί πρόσφυγες, στην ανάγκη τους για έκφραση και επικοινωνία, άνοιγαν τα δικά τους καφενεία, όπου μπορούσαν ανενόχλητοι να παίζουν τη μουσική τους. Τα καφενεία αυτά αποτέλεσαν πόλους έλξης για τους ντόπιους και, κυρίως, για τους μάγκες, την ιδιαίτερη αυτή κοινωνική ομάδα του περιθωρίου που ήταν άμεσα συνδεδεμένη με τη δημιουργία και την εκτέλεση του ρεμπέτικου τραγουδιού στην πρώιμη φάση του. Έτσι, λοιπόν, ξεκίνησε να δημιουργείται μία αμοιβαία αλληλεπίδραση μεταξύ των δύο ειδών, δηλαδή του ρεμπέτικου των αστικών κέντρων

και του σμυρναϊκού, καθώς οι φορείς του ρεμπέτικου, που γοητεύτηκαν από το ταλέντο και το επαγγελματισμό των Σμυρνιών, σύχναζαν στα μουσικά καφενεία των προσφύγων, ενώ συγχρόνως οι πρόσφυγες επισκέπτονταν συχνά τους τεκέδες και τα Καφέ Αμάν. Άμεση συνέπεια της αλληλεπίδρασης αυτής υπήρξε η επικράτηση δύο σχολών: του σμυρναϊκού και του ρεμπέτικου ή αλλιώς πειραιώτικου τραγουδιού. Η σχολή του Σμυρναϊκού χωρίζεται σε δύο κλάδους: το σμυρναϊκό, με χαρακτηριστικό μουσικό όργανο το βιολί και τον πολίτικο με χαρακτηριστικό μουσικό όργανο την πολιτική λύρα (Κοκκώνης, 2017, σελ. 108). Οι δύο αυτές σχολές, η σμυρναϊκή και η πειραιώτικη, συνυπήρχαν και αλληλεπιδρούσαν αρμονικά μέχρι το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, οπότε και επικράτησε το πειραιώτικο ρεμπέτικο για λόγους που φανερώνονται παρακάτω.

Μία βασική διαφορά μεταξύ των δύο σχολών ήταν τα μουσικά όργανα. Στο πειραιώτικο ρεμπέτικο χρησιμοποιούνταν, κατά κύριο λόγο, ο μπαγλαμάς, το τρίχορδο μπουζούκι και από τη δεκαετία του 1930 και η κιθάρα, ενώ από τα τέλη της δεκαετίας του 1940 εντάχθηκε και το ακορντεόν ως αναπόσπαστο κομμάτι της ρεμπέτικης κομπανίας. Από την άλλη πλευρά, στη σμυρναϊκή σχολή βασικό όργανο ήταν το βιολί, ενώ δεσπόζοντα ρόλο έπαιζαν το σαντούρι, το κανονάκι, το ούτι και, πολύ συχνά, το ντέφι και το τουμπελέκι. Επιπλέον, το πειραιώτικο ρεμπέτικο αποτελούσε αποκλειστικά ανδρική υπόθεση, με τις γυναίκες να είναι αποκλεισμένες από τις ρεμπέτικες κομπανίες. Αντίθετα, στη νοοτροπία των Μικρασιατών, που ήταν ιδιαίτερα ανοιχτοί και κοινωνικοί, η διασκέδαση αφορούσε όλα ανεξαιρέτως τα μέλη της κοινωνίας, άρα και τις γυναίκες, οι οποίες συμμετείχαν ενεργά στις μουσικές κομπανίες, συνήθως τραγουδώντας. Η ειδιοποιός διαφορά των δύο σχολών ήταν οι μουσικές κλίμακες. Οι εκπρόσωποι της Μικρασιατικής Σχολής είχαν την ευχέρεια να χρησιμοποιούν τους μουσικούς δρόμους της Ανατολής, τα μακάμ, τα μικροδιαστήματα των οποίων μπορούσαν κάλλιστα να αποδοθούν από όργανα όπως το κανονάκι, το βιολί και το ούτι. Από την άλλη, η Πειραιώτικη Σχολή χρησιμοποιεί τους μουσικούς δρόμους, οι οποίοι δανείζονται τα ονόματα των μακάμ, καθώς αποτελούν τη συγκεκριμένη εκδοχή τους. Όπως αναφέρεται και παραπάνω, οι δύο μουσικές σχολές συμβίωναν και αλληλεπιδρούσαν για δύο περίπου δεκαετίες. «Είναι η περίοδος που σημαντικοί εκπρόσωποι της Μικρασιατικής "σχολής", όπως ο Παναγιώτης Τούντας και ο Κώστας Σκαρβέλης, θα πρωτογράψουν χασικλίδικα τραγούδια, πάνω στους δρόμους των ανατολικών κλιμάκων» (Κουνάδης, 2000, σελ. 395). Πολλά από τα χασικλίδικα

τραγούδια της δισκογραφίας είχαν χαρακτήρα μιμητικό και στόχο τη διακωμώδηση του είδους. Τα καφενεία των προσφύγων, καθώς και τα Καφέ Αμάν, έκαναν το ρεμπέτικο πιο δημοφιλές, οδηγώντας το από την κλειστή ατμόσφαιρα της φυλακής και του τεκέ στον ανοιχτό ορίζοντα των κέντρων διασκεδάσεως των προσφυγικών συνοικισμών (Ταμπούρης, 2008, σελ. 18).

Η αλληλεπίδραση μεταξύ σμυρναϊκού και πειραιώτικου ρεμπέτικου υπήρξε ιδιαίτερα έντονη. Μάλιστα, «στα Καφέ Αμάν τραγουδιόνταν ρεμπέτικα που φανέρωναν κάποια αφομοίωση ρυθμικών στοιχείων ή φωνητικού στυλ των Σμυρνιών τραγουδιστών» (Χολστ, 1977, σελ. 31). Κάτι τέτοιο ήταν επόμενο να συμβεί, καθώς «αρκετοί πρόσφυγες μουσικοί διάλεξαν να μπουν μέσα στον κόσμο του μάγκα κι άρχισαν να συνθέτουν ρεμπέτικα τραγούδια», ενσωματώνοντας σε αυτά μουσικά χαρακτηριστικά και ιδιώματα της σμυρναϊκής σχολής (Χολστ, 1977, σελ. 31). Ωστόσο, η παρουσία της τελευταίας στα αστικά κέντρα κατά τη δεκαετία του 1930 ακολουθεί φθίνουσα πορεία συν τω χρόνω. Ο Κουνάδης, στη μελέτη του για το ρεμπέτικο, αναφέρει χαρακτηριστικά:

Η αφομοίωση θ' αρχίσει από το 1935 περίπου, όταν για πρώτη φορά αρχίζει η αποσύνθεση της λαϊκής σμυρναϊκής και πολιτικής ορχήστρας. Έτσι, τη θέση που είχαν το βιολί ή το ούτι, το σαντούρι ή το κανονάκι και η πολιτική λύρα θα αρχίσουν να παίρνουν το μπουζούκι και ο μπαγλαμάς.

(Κουνάδης, 2000, σελ. 395)

Πράγματι, από τα μέσα της δεκαετίας του 1930, αρχίζει να κυριαρχεί εμφανώς το πειραιώτικο ρεμπέτικο έναντι του σμυρναϊκού. Η δεκαετία του 1940 δίνει τη χαριστική βολή, καθώς πλήθος Μικρασιατών προσφύγων μουσικών πεθαίνουν, χτυπημένοι από τις αντιξοότητες της Κατοχής. Τα χρόνια του πολέμου, λοιπόν, οι δυσκολίες της ζωής και ο θάνατος σημαντικών μουσικών εκπροσώπων-φορέων της σμυρναϊκής σχολής δημιούργησαν ένα μεγάλο κενό και συνέβαλαν στη φθίνουσα πορεία της τελευταίας. Οι νεότερες γενιές απομακρύνθηκαν από τη μικρασιατική σχολή, ενώ στα μεταπολεμικά χρόνια ένας μεγάλος όγκος μουσικού έργου της περιόδου ακμής της σμυρναϊκής σχολής στα αστικά κέντρα (1922-1930) μεταγράφηκε

σε παρτιτούρες, σε πιο απλοποιημένες κλίμακες που θύμιζαν κατά πολύ το δίπολο μείζονα – ελάσσονα τρόπον.

2.6. Η τετράς του Πειραιά

Το 1934 εμφανίζεται στον Πειραιά ο Συριανός μουσικός Μάρκος Βαμβακάρης, ο οποίος αργότερα θα χαρακτηριστεί από πολλούς ως ο "πατριάρχης του ρεμπέτικου", μαζί με την κομπανία του, η οποία αποτελούνταν από τον Αντώνη Δελιά, το Στράτο Παγιουμτζή και το Γιώργο Μπάτη. Η τετράδα αυτή, με βασικά μουσικά όργανα το τρίχορδο μπουζούκι, τον μπαγλαμά και την κιθάρα, έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην έξοδο του ρεμπέτικου από τα στενά όρια της φυλακής και του τεκέ. Το ρεμπέτικο, πλέον, ακουγόταν στις ταβέρνες και στα μουσικά καφενεία και είχε μεγάλη απήχηση στα λαϊκά κοινωνικά στρώματα. Επιπλέον, στα μέσα της δεκαετίας του 1930 έχουμε τις πρώτες ηχογραφήσεις ρεμπέτικων τραγουδιών, γεγονός που συνέβαλε στην ανάδειξη του ρεμπέτικου ως ενός αρκετά δημοφιλούς λαϊκού μουσικού είδους. Επιπλέον, «με τους πρώτους δίσκους βγαίνουν από την ανωνυμία οι πρώτοι μουσικοί του λαϊκού τραγουδιού των πόλεων» (Κωνσταντινίδου, 1994, σελ. 65). Έτσι, «μέχρι το '41 εμφανίζονται οι περισσότεροι από τους κλασικούς συνθέτες και τραγουδιστές του λαϊκού τραγουδιού στη δισκογραφία, όπως ο Στράτος Παγιουμτζής, ο Μπαγιαντέρας, ο Γιάννης Παπαϊωάννου, ο Απόστολος Χατζηχρήστος, ο Βασίλης Τσιτσάνης, ο Μανώλης Χιώτης, ο Στελλάκης Περπινιάδης, η Ρόζα Εσκενάζυ και πολλοί άλλοι» (Ταμπούρης, 2008, σελ. 16). Ακόμη, η ενεργός συμμετοχή του Μ. Βαμβακάρη στη δισκογραφική δραστηριότητα και η άμεση και ευρεία απήχηση του συνδέθηκαν άμεσα με το γεγονός ότι το βασικό όργανο που έπαιζε τριγυρνώντας στους τεκέδες και στα μουσικά καφενεία του Πειραιά ήταν το τρίχορδο μπουζούκι. Οι διευθυντές των δισκογραφικών εταιριών απέδιδαν τη μεγάλη επιτυχία που σημείωναν οι δίσκοι των 78 στροφών που έφταναν από την Αμερική στον ιδιαίτερο ήχο του μπουζουκιού. Έτσι, προσέγγιζαν το Μ. Βαμβακάρη, καθώς και οι ίδιοι επιθυμούσαν να ηχογραφήσουν δίσκους με το μουσικό αυτό όργανο (Κωνσταντινίδου, 1994, σελ. 66). Τέλος, αξίζει να αναφερθεί ότι οι ηχογραφήσεις σε δίσκους των 78 στροφών επηρέασαν τη μορφολογική δομή των τραγουδιών, καθώς η διάρκεια ενός δίσκου ήταν μόλις τα τρία λεπτά. Έτσι, τα ταξίμια, ως εισαγωγικά μέρη, περιορίστηκαν κατά πολύ χρονικά, ενώ τα αυτοσχεδιαστικά μέρη στη διάρκεια των τραγουδιών σχεδόν εξέλειπαν.

2.7. Ρεμπέτικο και λογοκρισία

Η δικτατορία που επεβλήθη από τον Ιωάννη Μεταξά την 4^η Αυγούστου 1936 δεν άφησε ανεπηρέαστο το ρεμπέτικο, καθώς ξεκίνησε να ασκείται έντονη λογοκρισία από φορείς του καθεστώτος σε βάρος του περιεχομένου των τραγουδιών. Εξαιτίας της λογοκρισίας, πολλά ρεμπέτικα τραγούδια αποκλείστηκαν από τη δισκογραφία έως τα τέλη της δεκαετίας του 1930 (Pennanen, 2004, σελ. 11). Είναι χαρακτηριστικό ότι «υπό το Μεταξικό καθεστώς ο όρος ρεμπέτικο εξαφανίσθηκε παντελώς από τους καταλόγους δίσκων της εταιρείας Κολούμπια» (Gauntlett, 2001, σελ. 33). Επιπλέον, στο πλαίσιο της διακήρυξης του «Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού» από το δικτατορικό καθεστώς, το ρεμπέτικο χαρακτηρίστηκε ανατολίτικο, τούρκικης προέλευσης, άρα αντεθνικό και επιδιώχθηκε η κάθαρσή του από στοιχεία και ιδιώματα που θύμιζαν Ανατολή (Αλεξιάτος, 2014, σελ. 41). Το ρεμπέτικο περιθωριοποιήθηκε σε μεγάλο βαθμό, καθώς η δυτικότερη ευρωπαϊκή μουσική είχε προτεραιότητα στη δισκογραφία (Pennanen, 2004, σελ. 12). Παράλληλα, τεκέδες και μουσικά καφενεία έκλειναν και οι ρεμπέτες (δημιουργοί και ερμηνευτές) μαζί με τους μάγκες διώκονταν. Την ίδια εποχή, πλήθος μουσικών κατέφυγε στη Θεσσαλονίκη, καθώς ο αρχηγός της αστυνομίας εκεί, Βασίλης Μουσχουντής, ήταν μεγάλος λάτρης του ρεμπέτικου και έτσι άφηνε του μουσικούς ανενόχλητους να παίζουν τα τραγούδια τους. Παράλληλα, το περιεχόμενο των ρεμπέτικων τραγουδιών αρχίζει σταδιακά να αλλάζει. Οι αναφορές σε ζητήματα παρανομίας, στο χασίσι, στους τεκέδες και στην αντίσταση προς τη βία της εξουσίας δίνουν τη θέση τους κυρίως σε τραγούδια που εξυμνούν τα ευγενή και ακίνδυνα προς την ανατροπή της εξουσίας συναισθήματα της αγάπης και του έρωτα. Τέλος, «το μικρασιατικό ύφος [...] εκτοπίστηκε απ' τη δικτατορία, για να χαθεί ολότελα μέσα στα σκοτάδια της Κατοχής» (Αλεξιάτος, 2014, σελ. 43).

2.8. Το ρεμπέτικο στα μεταπολεμικά χρόνια

Κατά τη δεκαετία του 1940 επέρχονται ορισμένες μεταβολές στο μουσικό ιδίωμα του ρεμπέτικου. Άλλωστε, είναι χαρακτηριστικό ότι «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, σελ. 125). Κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, λοιπόν, και, κυρίως, κατά τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια κάνει την εμφάνισή του ένας νέος δημιουργός που στιγμάτισε την πορεία του ρεμπέτικου τραγουδιού, ο Βασίλης Τσιτσάνης. Ο Ταμπούρης (2008) αναφέρει χαρακτηριστικά:

Αυτό που κατάφερε ο Τσιτσάνης, βγάζοντας το λαϊκό τραγούδι από το περιθώριο [...], ήταν να το εντάξει σε μία νέα κοινωνική πραγματικότητα: στην ανατέλλουσα νέα τάξη της μεταπολεμικής Ελλάδας, το δυτικό πολιτικό προσανατολισμό και το αστικό όνειρο στο οποίο προσδοκά να ενσωματωθεί μία θολή εργατική τάξη.

(Ταμπούρης, 2008, σελ. 16)

Πράγματι, ο Τσιτσάνης προχώρησε στην εναρμόνιση των μουσικών τρόπων του ρεμπέτικου, οδηγώντας στην επικράτηση του μείζονα και του ελάσσονα τρόπου και στο πιο ευρωπαϊκό άκουσμα της μουσικής αυτής. Ευρωπαϊκά στοιχεία όπως οι αρμονίες, οι διφωνίες κ.ά. επικράτησαν σταδιακά και χαρακτήρισαν το ρεμπέτικο της μεταπολεμικής κυρίως περιόδου. Επιπλέον, ο Τσιτσάνης εισήγαγε ένα νέο ύφος παιχνιδιού, περισσότερο δεξιοτεχνικό σε σχέση με τη λιτή και κοφτή πενιά της πειραιώτικης κομπανίας του Βαμβακάρη (Ταμπούρης, 2008, σελ. 16). Ακόμη, διάνθισε τη ρεμπέτικη κομπανία, προσθέτοντας σε αυτήν συγκεκριμένα μουσικά όργανα της Ευρώπης, όπως το πιάνο και το ακορντεόν. Πρόκειται για μία καινοτόμο πρωτοβουλία, καθώς «πρόσθεσε όργανα που ήρθαν να τονίσουν και να σφραγίσουν το πέρασμα σε μία συγκεκριμένη και "αρμονική" μουσική γραφή» (Ταμπούρης, 2008, σελ. 16). Τέλος, εισήγαγε μία νέα ποιητική φόρμα, διαφορετική από τις παραδοσιακές φόρμες του δίστιχου και της ομοιοκαταληξίας που κυριαρχούσαν μέχρι τότε στο ρεμπέτικο. Τα τραγούδια πλέον δομούσαν ως εξής: εισαγωγή – κουπλέ – ρεφρέν κ.ο.κ.

Η πρώτη μεταπολεμική δεκαετία (1950) έφερε σημαντικές αλλαγές στην αισθητική και το μουσικό στυλ του ρεμπέτικου. Αρχικά, ένα σημαντικό στοιχείο είναι ότι «οι μάγκες ουσιαστικά δεν υπάρχουν πια και τα θέματα των τραγουδιών αναφέρονται σ' αυτούς με νοσταλγία και αίσθημα, σαν ένα κάλεσμα στον κόσμο τους

που είναι ένα είδος σύγχρονου μύθου ή θρύλου στον μοντέρνο κόσμο» (Κωνσταντινίδου, 1994, σελ. 71). Έτσι, βλέπουμε ότι την εποχή αυτή έχει αλλάξει ριζικά το κοινωνικό πλαίσιο δημιουργίας του ρεμπέτικου. Την ίδια στιγμή, οι μεγάλες ορχήστρες τζαζ που δεσπόζουν στην Αμερική επηρεάζουν σημαντικά τη σύνθεση της ρεμπέτικης κομπανίας. Επιπλέον, ο Μανώλης Χιώτης, που επιστρέφει από την Αμερική στις αρχές της δεκαετίας του 1950, εισάγει και καθιερώνει νέους μουσικούς ρυθμούς. Μία άλλη καινοτομία του Χιώτη είναι η προσθήκη στο μπουζούκι ενός τετάρτου ζευγαριού χορδών. Το κούρδισμά του άλλαξε, και το μπουζούκι απέκτησε νέο ρόλο στη σύνθεση της ορχήστρας, κάνοντας ολοένα και περισσότερα σόλο και συνοδεύοντας τα τραγούδια παίζοντας συγχορδίες, ομοίως με την κιθάρα. Επιπλέον, κυρίαρχοι χώροι επιτέλεσης του ρεμπέτικου είναι τώρα μεγάλα κέντρα διασκέδασης, ενώ η ρεμπέτικη κομπανία αλλάζει σύνθεση. Τα μπουζούκια μίας ορχήστρας αυξάνονται κατά πολύ σε αριθμό, ενώ εντάσσονται και όργανα όπως το ηλεκτρικό αρμόνιο και τα ντραμς. Ακόμη, «τα θέματα των τραγουδιών αναφέρονται κυρίως στη διασκέδαση, στην ταβέρνα, στο κρασί και στον έρωτα» (Κωνσταντινίδου, 1994, σελ. 72). Επιπλέον, κυριαρχούν πλέον παντελώς οι μουσικές κλίμακες του μείζονα και ελάσσονα τρόπου της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής, καθιστώντας τους μουσικούς δρόμους και τα μακάμ χαρακτηριστικό στοιχείο του παρελθόντος. Άξιο αναφοράς αποτελεί το γεγονός ότι τα ρεμπέτικα τραγούδια δεν αποτελούν πλέον ένα μέσο έκφρασης μίας συγκεκριμένης κοινωνικής ομάδας και δε συντίθενται αβίαστα. Αντίθετα, απευθύνονται σε όλα τα λαϊκά κοινωνικά στρώματα, ενώ, παράλληλα, «η αύξηση των πωλήσεων δίσκων [...] προκάλεσε και τη σύνθεση τραγουδιών για καθαρά εμπορικούς – καταναλωτικούς σκοπούς, πράγμα που συνέβαλε στην υποβάθμιση της ποιότητας του ήχου, του μουσικού κλίματος και του στίχου των τραγουδιών» (Κωνσταντινίδου, 1994, σελ. 72). Τέλος, τα juke box και τα πικάπ, σε πολλές περιπτώσεις, αντικατέστησαν την αμεσότητα της ζωντανής επιτέλεσης από τις ρεμπέτικες κομπανίες, καθώς ικανοποιούσαν πλέον επαρκώς την ανάγκη του κόσμου για διασκέδαση.

Κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1950, κάτω από τον αυξημένο ρυθμό βιομηχανικής ανάπτυξης και την έντονη επίδραση της Δύσης, λαμβάνουν χώρα ορισμένες μεταβολές στη διάρθρωση και τα χαρακτηριστικά της κοινωνίας. Οι κυβερνήσεις εφαρμόζουν φιλοδυτικές πολιτικές, καταδικάζοντας ως ξένο και υποδεέστερο οποιοδήποτε στοιχείο οριενταλισμού προερχόμενο από την

υποανάπτυκτη Ανατολή και ξεριζώνοντάς το από τα σπλάχνα της ελληνικής κοινωνίας. Ωστόσο, την ίδια εποχή, φθάνουν στην Ελλάδα τραγούδια από χώρες όπως η Τουρκία, η Αίγυπτος και η Ινδία. Πολλά από αυτά μεταφράζονται στα ελληνικά και τραγουδιούνται από Έλληνες τραγουδιστές, όπως ο Στέλιος Καζαντζίδης, η Καίτη Γκρέυ, η Μαρινέλλα, η Γιώτα Λύδια κ. ά. Τα τραγούδια αυτά γνωρίζουν αμέσως μεγάλη απήχηση. Η Κωνσταντινίδου (1994), στη μελέτη της για την κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου, αναφέρει χαρακτηριστικά:

Η ξέφρενη αγάπη του κόσμου, των λαϊκών στρωμάτων γι' αυτά τα τραγούδια είναι η απάντησή τους στην προσπάθεια της κυρίαρχης ιδεολογίας να αποβάλει, να εξαλείψει το ανατολίτικο, «βάρβαρο» χρώμα της έκφρασης της κουλτούρας μας. Είναι η απάντηση του κόσμου και η εκδήλωση της δίψας του για ένα επιπλέον ανατολίτικο μπόλιασμα στη μουσική του έκφραση και ζωή, μια αντίδραση στην προσπάθεια της επίσημης κουλτούρας να αποστειρώσει όλα τα ανατολίτικα στοιχεία μας.

(Κωνσταντινίδου, 1994, σελ. 74-75)

Παράλληλα, το χρήμα αναδεικνύεται ως θεμελιώδης αξία, ακόμη και μεταξύ των μουσικών, οι οποίοι «άρχισαν να ενδιαφέρονται για το πόσο θα πληρωθούν και όχι για την ποιότητα της μουσικής και των τραγουδιών που έπαιζαν» (Κωνσταντινίδου, 1994, σελ. 73). Η νέα αστική τάξη απορρόφησε κατά πολύ μεγάλο βαθμό πλήθος δημιουργών, οι οποίοι θα μπορούσαν κάλλιστα να εμπνευστούν νέες δημιουργίες, από τις οποίες να αναδύονται οι νέες κοινωνικές συνθήκες.

2.9. Προς μία νέα ταυτότητα

Τη δεκαετία του 1960 χαρακτηρίζει ένα κίνημα επαναπροσδιορισμού της ελληνικής εθνικής, πολιτισμικής και κοινωνικής ταυτότητας. Στο πλαίσιο αυτό, νέοι

μουσικοσυνθέτες όπως ο Μάνος Χατζιδάκις και ο Μίκης Θεοδωράκης, αλλά και διανοούμενοι μουσικολόγοι, κοινωνιολόγοι, ιστορικοί και άνθρωποι του πνεύματος παίρνουν θέση υπέρ του ρεμπέτικου, χαρακτηρίζοντάς το ως αναπόσπαστο τμήμα της ελληνικής λαϊκής πολιτισμικής κληρονομιάς. Λίγο αργότερα, στις αρχές της δεκαετίας του 1970, παρατηρείται μία κίνηση αναβίωσης του ρεμπέτικου (Κωνσταντινίδου, 1994, σελ. 75) και παλιοί δίσκοι των 78 στροφών επανέρχονται στο προσκήνιο και ακούγονται από τις νεότερες γενιές. Ο Gauntlett (2001), στη μελέτη του για το ρεμπέτικο τραγούδι, αναφέρει χαρακτηριστικά:

Αύξουσα δημοτικότητα γνώριζαν επίσης και οι ζωντανές εκτελέσεις ρεμπέτικων, ιδίως από τις «κομπανίες», ορχήστρες νεαρών μουσικών που ερμήνευαν τα «παλιά ρεμπέτικα» με παραδοσιακά – χωρίς ενισχυτές – όργανα με έναν καθαρολογικό (συχνά υπερδιορθωμένο) τρόπο.

(Gauntlett, 2001, σελ. 97)

Παράλληλα, γράφονται οι πρώτες πραγματείες για το ρεμπέτικο καθώς και πλήθος βιογραφιών προσώπων που πρωτοστάτησαν στο μουσικό αυτό είδος. Συγχρόνως, οι φοιτητές της εποχής, αντιλαμβανόμενοι το κοινωνικό πλαίσιο και τους λόγους δημιουργίας του ρεμπέτικου, το αναδεικνύουν ως σθεναρό μέσο αντίστασης στο αυταρχικό καθεστώς της χούντας των συνταγματαρχών (1967-1974), παράλληλα με τη μουσική του Μίκη Θεοδωράκη. Την ίδια εποχή, βγαίνουν στο προσκήνιο νέοι μουσικοί, «που μεγάλωσαν έχοντας ακούσει τα ρεμπέτικα κυρίως από δίσκους» (Κωνσταντινίδου, 1994, σελ. 76). Δημιουργώντας νέες ρεμπέτικες κομπανίες τα επαναφέρουν στην κοινωνική ζωή, κάνοντάς τα να αποτελούν κύριο μέσο διασκέδασης των ευρύτερων λαϊκών στρωμάτων. Τέλος, από τη δεκαετία του 1980 και έπειτα, εμφανίζεται μία νέα κατηγορία συνθετών και ερμηνευτών, όπως ο Διονύσης Σαββόπουλος, ο Μανώλης Ρασούλης, ο Νίκος Ξυδάκης, ο Νίκος Παπάζογλου κ.ά. Βασικό χαρακτηριστικό της μουσικής τους ήταν η ανάμειξη μουσικών ιδιωμάτων και ήχων της Ανατολικής Μεσογείου με στοιχεία της μουσικής της Δύσης, ενώ οι στίχοι εξέφραζαν πλήρως τις ανησυχίες της εποχής εκείνης. Στη σημερινή εποχή, είναι φανερό ότι έχουν πάψει πλέον να συντίθεται νέα ρεμπέτικα τραγούδια. Ωστόσο, είναι

εντυπωσιακό ότι το ρεμπέτικο εξακολουθεί να επιβιώνει ως ένα μουσειακό είδος μέσω νέων μουσικών σχημάτων. Πλήθος νέων μουσικών βρίσκουν διέξοδο στα ρεμπέτικα τραγούδια, τόσο της πρώιμης όσο και της μεταγενέστερης περιόδου. Ο θεσμός της μουσικής σκηνής και της ταβέρνας με ζωντανή επιτέλεση ρεμπέτικης μουσικής παραμένει ιδιαίτερα ενεργός ενώ, πλέον, τα ρεμπέτικα απευθύνονται στο σύνολο των κοινωνικών στρωμάτων της ελληνικής κοινωνίας της σύγχρονης εποχής.

Τη δεκαετία του 1980 έχουμε διάφορες ενδείξεις που υποδηλώνουν μία τάση επίσημης θεσμοποίησης του ρεμπέτικου (Gauntlett, 2001, σελ. 114). Σύμφωνα με τον Gauntlett (2001, σελ. 110) «τα πρώτα σημάδια μιας γενικότερα ευνοϊκής επίσημης αντιμετώπισης εμφανίστηκαν με την ύφεση της λογοκρισίας στη βιομηχανία δίσκων και τα κρατικά ραδιοτηλεοπτικά μέσα». Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η τηλεοπτική προβολή ενός σίριαλ, με τίτλο *Το Μινόρε της Αυγής*, το οποίο βασιζόταν και προέβαλλε στο ευρύ κοινό τη ζωή των μουσικών του ρεμπέτικου, κατά την εποχή του Μεσοπολέμου (Gauntlett, 2001, σελ. 110). Ο Gauntlett (2001) αναφέρει σχετικά με τον αντίκτυπο της εν λόγω τηλεοπτικής προβολής:

Το σίριαλ, που προβλήθηκε από το Φεβρουάριο έως τον Απρίλιο του 1983, εισήγαγε στα σαλόνια του λαού μια ρομαντικοποιημένη, αισθηματολογική και σε μεγάλο βαθμό «αποκαθαρμένη» εικόνα του κόσμου του ρεμπέτη (με πολλή έμφαση στις συναισθηματικές περιπέτειες), δίνοντας ακόμη μεγαλύτερη ώθηση στη δημοτικότητα του είδους.

(Gauntlett, 2001, σελ. 111)

Την ίδια εποχή, καθοριστικό ρόλο στην απενοχοποίηση του ρεμπέτικου και στην ευρεία διάδοσή του στους κόλπους της ελληνικής κοινωνίας διαδραμάτισε ο συνθέτης Μίκης Θεοδωράκης, ο οποίος μάλιστα «άσκησε έντονη πίεση στην Πασοκική κυβέρνηση να δώσει ένα τέλος στη χειραγώγηση του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού (διά του βομβαρδισμού με ρεμπέτικα και της περιθωριοποίησης του αυθεντικού λαϊκού τραγουδιού) από ντόπιους και ξένους καπιταλιστές» (Gauntlett, 2001, σελ. 109). Συγχρόνως, το ρεμπέτικο αρχίζει πλέον φανερά να γίνεται αντικείμενο ακαδημαϊκής

μελέτης από εν ενεργεία Έλληνες πανεπιστημιακούς. Ο Gauntlett (2001) αναφέρει σχετικά:

Τις ασφαλέστερες ενδεχομένως ενδείξεις θεσμοποίησης του ρεμπέτικου στη δεκαετία του '80 αποτελούν ίσως η καταχώρισή του σε έγκυρα διεθνή εγχειρίδια μουσικολογίας, [...] η ίδρυση μουσείων αφιερωμένων σε επώνυμους συνθέτες, η συμπερίληψη του είδους σε διαπολιτισμικές έρευνες και η δημοτικότητά του ως θέματος συνεδριακών ανακοινώσεων και μεταπτυχιακών διατριβών.

(Gauntlett, 2001, σελ. 114)

Συνοψίζοντας, το ρεμπέτικο αποτέλεσε μία μορφή έκφρασης του ελληνικού λαϊκού αστικού πολιτισμού. Στην πρώιμη φάση του, δηλαδή κατά τα τέλη του 19^{ου} αι.-αρχές 20^{ου}, απευθυνόταν σε ένα πολύ περιορισμένο κοινό που αποτελούνταν από τους φυλακισμένους, τους μάγκες και, γενικότερα, από κοινωνικές ομάδες του περιθωρίου. Σταδιακά, βγήκε από τα στενά όρια της φυλακής, του τεκέ και των καφέ αμάν και αγκάλιασε πλατύτερα λαϊκά στρώματα (Ανωγειανάκης, 1991, σελ. 31). Κατά την περίοδο 1922-1930, δεσπάζει η σμυρναϊκή σχολή, που συνίσταται από πρόσφυγες προερχόμενους από τα παράλια της Μικράς Ασίας. Η σμυρναϊκή με την πειραιώτικη σχολή του ρεμπέτικου αλληλεπιδρούν έντονα μέχρι και τα μέσα της δεκαετίας του 1930, οπότε και η πειραιώτικη σχολή επικρατεί, έχοντας αφομοιώσει σε μεγάλο βαθμό στοιχεία της σμυρναϊκής. Σε όλες του τις φάσεις, το ρεμπέτικο εξέφρασε με μεράκι και καημό τα πάθη και τις ανησυχίες των λαϊκών στρωμάτων, ενώ σύμφωνα με τον Ανωγειανάκη, το ρεμπέτικο αποτελεί την τελευταία μορφή λαϊκού αστικού τραγουδιού (Ανωγειανάκης, 1991, σελ. 31).

Ας δούμε, λοιπόν, σε αυτό το σημείο τι είναι αυτό που διαφοροποιεί το λαϊκό από το λόγιο είδος τραγουδιού και για ποιους λόγους το ρεμπέτικο εντάσσεται στο λαϊκό είδος. Αρχικά, τα δύο είδη διαφοροποιούν η κοινωνική προέλευση του δημιουργού και ο τρόπος μετάδοσης της μουσικής από στόμα σε στόμα και από γενιά σε γενιά. Στην περίπτωση του λόγιου τραγουδιού έχουμε συνήθως τη μουσική του καταγραφή από τον εκάστοτε συνθέτη. Αντίθετα, το λαϊκό τραγούδι μεταδίδεται μέσα από τους δρόμους της προφορικής παράδοσης και ο δημιουργός παραμένει ανώνυμος.

Επιπλέον, τα λαϊκά τραγούδια αντλούν τη θεματολογία τους από τα τρέχοντα προβλήματα των λαϊκών κοινωνικών στρωμάτων, αντικατοπτρίζοντας έτσι τις ανησυχίες του λαού. Ακόμη, το λαϊκό τραγούδι, «παίζεται και τραγουδιέται και από άλλους, αφού πια έχει γίνει αποδεκτό από την ομάδα ή την κοινότητα, γιατί ακριβώς εκφράζει έναν κοινό τρόπο ζωής και κατηγορίες κοινών προβλημάτων» (Κουνάδης, 2000, σελ. 411). Επομένως, προκειμένου ένα λαϊκό τραγούδι να επιβιώσει στο πέρασμα του χρόνου, αποτελεί βασική προϋπόθεση να αγαπηθεί από την ευρύτερη κοινωνική ομάδα στην οποία εντάσσεται ο δημιουργός. Τέλος, παρατηρούμε ότι το ρεμπέτικο, ως ένα αυθεντικό λαϊκό μουσικό είδος, αρχικά μεταδιδόταν προφορικά στους τόπους επιτέλεσής του. «Ο λαϊκός καλλιτέχνης-δημιουργός είχε τη δυνατότητα να παρουσιάσει τα τραγούδια του ή το έργο του, γενικότερα, μπροστά στο κοινό του, άμεσα, στην πλατεία του χωριού, σε κάποιο γάμο ή πανηγύρι κι αργότερα στη φυλακή, στον τεκέ ή στην ταβέρνα» (Κουνάδης, 2000, σελ. 412). Αργότερα, με τις πρώτες ηχογραφήσεις από δισκογραφικές εταιρείες ανοίχτηκε ένας νέος ορίζοντας στην ευρεία διάδοση του ρεμπέτικου στους κόλπους της ελληνικής κοινωνίας. Τραγούδια που είχαν γνωρίσει μεγάλη επιτυχία περνούσαν στη δισκογραφία, κατοχυρώνονταν στο όνομα του δημιουργού και, πολύ γρήγορα, γνώριζαν ευρεία διάδοση και αποδοχή.

Τις τελευταίες δεκαετίες, το ρεμπέτικο έχει γίνει αντικείμενο συστηματικής ακαδημαϊκής μελέτης από επιστημονικούς κλάδους όπως η (Συγκριτική) Εθνομουσικολογία, η Πολιτισμική Ανθρωπολογία, η Λαογραφία, η Κοινωνιολογία κ.ά. Βγαίνουν διαρκώς στο φως ολοένα και περισσότερες μελέτες που αφορούν στο πλαίσιο δημιουργίας του ρεμπέτικου, στις καταβολές του και στην εξέλιξή του ως ενός δημοφιλούς αστικού λαϊκού μουσικού είδους. Παράλληλα, πλήθος σύγχρονων ενεργών μουσικών που τρέφουν ιδιαίτερη αγάπη για το ρεμπέτικο έχουν προχωρήσει στη μουσική καταγραφή ρεμπέτικων και σμυρναϊκών τραγουδιών στο πεντάγραμμο και στην έκδοσή τους σε έντυπο υλικό. Σε κάθε περίπτωση, είναι φανερό ότι το ρεμπέτικο έχει πλέον ενταχθεί στη μουσική συλλογική μνήμη του λαού μας και αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα της μουσικής και εν γένει της πολιτισμικής μας κληρονομιάς.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Το ρεμπέτικο ως είδος δημοφιλούς μουσικής στη σύγχρονη Τουρκία.

Από τη δεκαετία του 1980 μέχρι και σήμερα, παρατηρείται το φαινόμενο της ένταξης στο σώμα της τουρκικής δημοφιλούς μουσικής του ελληνικού ρεμπέτικου τραγουδιού, καθώς και μέρους της ελληνικής έντεχνης μουσικής δημιουργίας. Κύριο έναυσμα του φαινομένου αυτού αποτέλεσε η προβολή στην Τουρκία της ελληνικής ταινίας του Κ. Φέρρη «Ρεμπέτικο» το 1987, ενώ την προβολή της ταινίας ακολούθησε η κυκλοφορία δίσκων με ρεμπέτικα τραγούδια². Πρόκειται για μία ταινία που βασίζεται στη βιογραφία της τραγουδίστριας του ρεμπέτικου Μαρίκας Νίνου. Ωστόσο, η ταινία φέρει και στοιχεία μυθοπλασίας. Γυρίστηκε το 1983, σε σκηνοθεσία Κώστα Φέρρη. Το σενάριο είναι του ίδιου και της Σωτηρίας Λεονάρδου, ενώ η μουσική είναι του συνθέτη Σταύρου Ξαρχάκου. Από τα πιο χαρακτηριστικά τραγούδια της ταινίας, τα οποία μετέπειτα γνώρισαν μεγάλη απήχηση στο ευρύ κοινό, είναι τα εξής: «Καίγομαι καίγομαι», «Της αμύνης τα παιδιά», «Μάνα μου Ελλάς», «Στου Θωμά το μαγαζί» και «Στην Αμφιάλη». Οι ηθοποιοί που πρωταγωνιστούν στην ταινία είναι οι: Σωτηρία Λεονάρδου, Νίκος Καλογερόπουλος, Μιχάλης Μανιάτης, Θέμις Μπαζάκα, Νίκος Δημητράτος, Κωνσταντίνος Τζούμας, Βίκυ Βανίτα και Σπύρος Μαβίδης. Η ταινία έλαβε πλήθος βραβείων και διακρίσεων σε κινηματογραφικά φεστιβάλ, ενώ γνώρισε μεγάλη απήχηση και στην Τουρκία. Σύστησε ουσιαστικά στο τουρκικό κοινό τη ρεμπέτικη μουσική και έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην ευρεία διάδοση του είδους. Έτσι, με επίκεντρο την Κωνσταντινούπολη, το ενδιαφέρον των Τούρκων ακροατών για το ρεμπέτικο συνεχώς αυξανόταν.

Μία μορφή που έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη διάδοση του ρεμπέτικου στην Τουρκία είναι ο Τούρκος μουσικός και ερευνητής Muammer Ketencoglu. Τρέφοντας μεγάλη αγάπη και εκτίμηση για το είδος αυτό, ο Ketencoglu ξεκίνησε από πολύ νεαρή ηλικία την ενασχόληση με το ρεμπέτικο. Γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1964 και φοίτησε στο σχολείο τυφλών όπου, κατά τη διάρκεια της πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης, απέκτησε τις θεμελιώδεις μουσικές του γνώσεις. Το βασικό του μουσικό όργανο είναι το ακορντεόν. Φοίτησε στο Τμήμα Ψυχολογίας του Πανεπιστημίου

² Muammer Ketencoglu, Άρθρα και Συνεντεύξεις, Ρεμπέτικο στην Κωνσταντινούπολη με τον Muammer Ketencoglu.

Bogaziçi. Στη διάρκεια των σπουδών του εκεί εξέφρασε αρχικά έντονο ενδιαφέρον για τις λαϊκές μουσικές διαφόρων χωρών, ενώ με την πάροδο του χρόνου το ενδιαφέρον του επικεντρώθηκε στις μουσικές των Βαλκανίων, καθώς και στην ελληνική παραδοσιακή μουσική και στο ελληνικό ρεμπέτικο τραγούδι. Παράλληλα, ασχολήθηκε και με τη λαογραφία, διεξάγοντας μελέτες και συλλέγοντας δίσκους, βιβλία, έγγραφα και CDs με λαϊκές μουσικές από όλο τον κόσμο. Κατά τη δεκαετία του 1990, άρχισε να δίνει διαλέξεις σχετικά με το ρεμπέτικο, να διοργανώνει εκπαιδευτικά σεμινάρια και να παρουσιάζει τραγούδια, τόσο μέσα από παλιές αυθεντικές ηχογραφήσεις όσο και ερμηνεύοντας ρεμπέτικα τραγούδια σε ζωντανές συναυλίες, προκειμένου να διαδώσει το είδος αυτό. Όπως αναφέρει ο ίδιος σε συνεντεύξεις, στις δραστηριότητες αυτές ανταποκρίθηκαν εξ αρχής πλήθος ευαισθητοποιημένων ακροατών, ενώ τα τελευταία χρόνια το ρεμπέτικο έχει αρχίσει να τραβά την προσοχή που του αξίζει. Ολοένα και περισσότεροι νέοι μουσικοί ασχολούνται με το ρεμπέτικο και τη διάδοσή του, ενώ, συγχρόνως, συστήνονται νέα μουσικά συγκροτήματα που ερμηνεύουν ρεμπέτικα τραγούδια της σμυρναϊκής και πειραιώτικης σχολής, τόσο με ελληνικούς όσο και με τουρκικούς στίχους. Φαίνεται, λοιπόν, ότι η σύσταση μουσικών συγκροτημάτων που παίζουν ρεμπέτικη μουσική στην Τουρκία είναι μία καθαρά ελληνοτουρκική υπόθεση και αποτελεί άμεση συνέπεια της κινηματογραφικής προβολής της ταινίας του Φέρρη. Έτσι, τόσο Έλληνες όσο και Τούρκοι μουσικοί συνεργάζονται αρμονικά, δημιουργώντας μουσικά σχήματα και διαδίδοντας το ρεμπέτικο τραγούδι εντός και εκτός της Τουρκίας. Δύο τέτοια μουσικά συγκροτήματα που ερμηνεύουν ρεμπέτικα τραγούδια και έχουν γνωρίσει μεγάλη απήχηση είναι αυτά με τίτλο Café Aman Istanbul και Tatavla Keyfi.

Το μουσικό συγκρότημα Café Aman Istanbul συστήθηκε το 2009 στην Κωνσταντινούπολη, την οποία έκτοτε έχει και ως έδρα, από τους μουσικούς Στέλιο Μπέρμπερη και Πελίν Σουέρ. Ο Στέλιος Μπέρμπερης γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1974, από οικογένεια Ελλήνων από την Ίμβρο. Η ενασχόλησή του με τη μουσική ξεκινά από μικρή ηλικία, αρχικά ψέλνοντας σε εκκλησιαστικές χορωδίες. Σπούδασε οικονομικά στο Πανεπιστήμιο του Πειραιά. Ωστόσο, η μουσική ήταν ανέκαθεν στο προσκήνιο των ενδιαφερόντων και των ασχολιών του. Διδάχθηκε ελληνική παραδοσιακή μουσική και λαογραφία πλάι στη Δόμνα Σαμίου, με την οποία συνεργάστηκε στη δισκογραφία και σε ζωντανές εμφανίσεις. Συνεργάστηκε, επίσης, με σπουδαίους Έλληνες και Τούρκους μουσικούς, όπως οι Στέλιος Βαμβακάρης,

Γιώργος Ξηντάρης, Μπάμπης Τσέρτος, Muammer Ketencoglu κ.ά. Η Πελίν Σουέρ γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1978. Είναι πτυχιούχος του Ωδείου του Τεχνικού Πανεπιστημίου Κωνσταντινούπολης και της Σχολής Καλών Τεχνών του Πέραν. Μελέτησε ελληνικούς χορούς στο Λύκειο Ελληνίδων Αθηνών και σπούδασε την ελληνική γλώσσα στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Οι Café Aman Istanbul είναι μία σύγχρονη πολυμελής μουσική ομάδα, αποτελούμενη από Τούρκους και Έλληνες μουσικούς. Ο Στέλιος Μπέρμπερης και η Πελίν Σουέρ είναι τα δύο σταθερά μέλη του συγκροτήματος, ενώ πλήθος Ελλήνων και Τούρκων μουσικών έχουν κατά καιρούς συνεργαστεί μαζί τους. Μερικοί από αυτούς τους μουσικούς είναι οι εξής: Ερντέμ Σεντούρκ (ούτι), Ερσίν Κιλίκ (κρουστά), Μανώλης Κόττορος (βιολί), Γιώργος Μαρινάκης (ούτι/μπουζούκι/τσουμπούς), Αϊντίν Τσιρουτζιόγλου (ακορντεόν), Μερτ Ντεμιρτζόγλου (κανονάκι), Γιώργος Βεντουρής (κοντραμπάσο), Μιχάλης Ατσάλης (κιθάρα), Σερκάν Τσαγρί (κλαρίνο) κ.ά. Οι Café Aman Istanbul δίνουν παραστάσεις συναυλιακού χαρακτήρα σε θέατρα και μουσικές σκηνές της Κωνσταντινούπολης, αλλά και πλήθους ευρωπαϊκών πόλεων. Αναπόσπαστο κομμάτι των παραστάσεων αυτών αποτελεί ο χορός, καθώς οι τελευταίες παισιώνονται πάντα από πλήθος χορευτών. Μέσα από τη μουσική, το τραγούδι και το χορό, παρουσιάζουν την πολυπολιτισμική διάσταση των ιστορικών συνοικιών της Κωνσταντινούπολης, του Πέραν, του Φαναριού, του Γαλατά, του Βοσπόρου κ.ά. Οι Café Aman Istanbul, αντλώντας έμπνευση από τη μουσική των μικρασιατικών παραλίων του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα, αλλά και από το ελληνικό λαϊκό αστικό τραγούδι, ερμηνεύουν ρεμπέτικα τραγούδια της πειραιώτικης και της σμυρναϊκής σχολής, τα οποία αποδίδουν τόσο στην ελληνική όσο και στην τουρκική γλώσσα. Στις παραστάσεις τους αναβιώνουν την κοινωνική, μουσική και πολιτισμική ατμόσφαιρα των Καφέ-Αμάν της Σμύρνης και της Πόλης και των τεκέδων της Αθήνας και του Πειραιά, φτάνοντας μέχρι και τα ελληνικά λαϊκά τραγούδια της δεκαετίας του 1960. Πρωταρχικός στόχος του εν λόγω συγκροτήματος, όπως παρουσιάζεται στο διαδίκτυο, είναι η μελέτη, η παρουσίαση και η διάδοση του ιστορικού πλούτου των μουσικών παραδόσεων της Ανατολής, με επίκεντρο ελληνικά και τούρκικα τραγούδια. Το συγκρότημα κυκλοφόρησε το πρώτο του άλμπουμ με τίτλο «Fasl-ı Rembetiko» το 2012, και έκτοτε έχει ενεργή δισκογραφική παρουσία. Τα τελευταία χρόνια έχει επίσης ιδιαίτερα ενεργή παρουσία στο διαδίκτυο, όπου ανακοινώνονται οι συναυλίες και πραγματοποιούνται αφιερώματα στο συγκρότημα από διάφορες ελληνικές και

τουρκικές ιστοσελίδες. Παράλληλα, Έλληνες και Τούρκοι λάτρεις του ρεμπέτικου και θαυμαστές του συγκροτήματος ακολουθούν τους Café Aman Istanbul στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης (facebook³, instagram⁴), καθιστώντας έτσι φανερό το γεγονός ότι οι Café Aman Istanbul έχουν κερδίσει το θαυμασμό του νεανικού κοινού.

Το τρίτο εξίσου σημαντικό και επιτυχημένο μουσικό συγκρότημα είναι οι Tatavla Keyfi. Το εν λόγω συγκρότημα συστάθηκε το 2008, από μία ομάδα τριών Τούρκων και τριών Ελλήνων μουσικών. Οι μουσικοί που αποτελούν τα σταθερά μέλη του συγκροτήματος είναι οι εξής: Alper Tekin (φωνητικά), Mamed Dzhafarov (ακορντεόν), Gunes Demir (κιθάρα), Χάρης Ρίγας (μπουζούκι), Φοίβος Νομικός (μπαγλαμάς) και Γιάννης Δημητρίου (κρουστά). Το μουσικό αυτό συγκρότημα δημιουργήθηκε από την αγάπη και το μεράκι μιας παρέας ατόμων διαφορετικής εθνικότητας για το ρεμπέτικο τραγούδι. Έχει πάρει το όνομά του από τα Ταταύλα, μια ιστορική συνοικία στο ευρωπαϊκό κομμάτι της Κωνσταντινούπολης, στην οποία, μαζί και με άλλες εθνοτικές ομάδες, κατοικεί μέχρι και σήμερα ένα σημαντικό ποσοστό των Ελλήνων της Πόλης. Το ρεπερτόριο των Tatavla Keyfi περιλαμβάνει κυρίως ρεμπέτικα τραγούδια της μικρασιατικής και πειραιώτικης σχολής (βλ. Κεφάλαιο 2), τόσο με ελληνικό όσο και με τουρκικό στίχο. Ερμηνεύουν συνθέτες όπως οι Μάρκος Βαμβακάρης, Γιάννης Παπαϊωάννου, Απόστολος Χατζηχρήστος, Γιώργος Μπάτης, Μπαγιαντέρας, Βασίλης Τσιτσάνης κ.ά. Ωστόσο, στο ρεπερτόριό τους περιλαμβάνονται και μερικά παραδοσιακά τραγούδια από τη Σμύρνη και την Πόλη. Οι Tatavla Keyfi εμφανίζονται κυρίως σε μαγαζιά και μουσικά καφενεία στο κέντρο της Κωνσταντινούπολης. Παράλληλα, συμμετέχουν σε διάφορα πολιτιστικά φεστιβάλ και δίνουν συναυλίες σε διάφορες πόλεις της Τουρκίας και του εξωτερικού. Πλήθος από Έλληνες και Τούρκους λάτρεις του ρεμπέτικου παρευρίσκονται στις ζωντανές εμφανίσεις των Tatavla Keyfi και συμμετέχουν ενεργά χορεύοντας, τραγουδώντας και κάνοντας κέφι. Παράλληλα, τόσο οι Tatavla Keyfi ως συγκρότημα όσο και μεμονωμένα οι μουσικοί που το συγκροτούν έχουν αναπτύξει έντονη παρουσία στο διαδίκτυο και στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, όπου πλήθος θαυμαστών παρακολουθούν ενεργά τις δραστηριότητες του συγκροτήματος και ενημερώνονται για τις εμφανίσεις του⁵.

³ <https://www.facebook.com/cafeamanistanbul>, ημερομηνία επίσκεψης 05/07/2023.

⁴ <https://www.instagram.com/cafeamanistanbul/>, ημερομηνία επίσκεψης 05/07/2023.

⁵ <https://www.facebook.com/profile.php?id=100063857554301>, ημερομηνία επίσκεψης 05/07/2023.

Πώς αντιλαμβάνονται, όμως, οι εν λόγω καλλιτέχνες το ρεμπέτικο; Τι τραγούδια επιλέγουν να ερμηνεύουν; Στο σημείο αυτό, αξίζει να αναφερθούμε στον τρόπο με τον οποίο οι παραπάνω καλλιτέχνες αντιλαμβάνονται και ερμηνεύουν το ρεμπέτικο, μέσα από την αναφορά σε ενδεικτικά παραδείγματα, έπειτα από ενδελεχή έρευνα στο διαδίκτυο. Σχετικά με τον Muammer Ketencoglu, χρησιμοποιείται ως παράδειγμα αναφοράς το μουσικό άλμπουμ με τίτλο «Λατρεμένα Ακρογιάλια» που κυκλοφόρησε το 1992 από την Kalan Müsik. Ακολουθεί ένας πίνακας με τα τραγούδια που περιλαμβάνονται στο άλμπουμ, τους συνθέτες τους και τη χρονολογία δημιουργίας τους:

Τίτλος τραγουδιού	Συνθέτης	Χρονολογία Σύνθεσης
Βαποράκι	Μάνος Λοΐζος	1972
Το δίχτυ	Σταύρος Ξαρχάκος	1983
Πέντε χρόνια δικασμένος	Βαγγέλης Παπάζογλου	1934
Ανοίχτε τα τρελλάδικα	Τάκης Σούκας	1983
Θ' αρρωστήσω μάνα	Παραδοσιακό Μικράς Ασίας, Ιωνίας	Άγνωστη – Χρονολογία κυκλοφορίας: 1977
Τσαχπίν	Παραδοσιακό Μικράς Ασίας	-
Sevdali Kiyilar	Cengiz Onural	1991
Της το βγάλανε	Βαγγέλης Παπάζογλου	1935
Εδώ δεν είναι Σαλονίκη	Χρήστος Νικολόπουλος	1983
Πιάσ' τα ζάρια	Χρήστος Νικολόπουλος	1988
Kemençe Taksimî	-	-
Τι σημαίνει αγάπη	Σταύρος Κουγιουμτζής	1986

Είναι φανερό ότι στο άλμπουμ αυτό έχουν επιλεγεί κατά κύριο λόγο ελληνικά τραγούδια από την έντεχνη μουσική δημιουργία της δεκαετίας του 1980, με εξαίρεση δύο τραγούδια του Βαγγέλη Παπάζογλου, χαρακτηριστικά δείγματα μουσικής σύνθεσης του προπολεμικού ρεμπέτικου. Σύμφωνα με τα λεγόμενα του Ketencoglu, ο ίδιος γνώρισε το ρεμπέτικο μέσα από μεταγενέστερες ηχογραφήσεις και, κυρίως, μέσα

<https://www.instagram.com/tatavlakeyfi/?hl=el>, ημερομηνία επίσκεψης 05/07/2023.

από την ελληνική λαϊκή μουσική της δεκαετίας του 1970 και 1980⁶. Επομένως, το γεγονός αυτό εξηγεί την επιλογή των τραγουδιών για το άλμπουμ «Λατρεμένα Ακρογιάλια». Ενδιαφέρον παρουσιάζει και ο τρόπος με τον οποίο έχουν ενορχηστρωθεί τα κομμάτια που περιλαμβάνονται στο άλμπουμ. Συγκεκριμένα, οι ενορχηστρώσεις είναι δουλεμένες με ιδιαίτερη επιμέλεια και τα όργανα που χρησιμοποιήθηκαν είναι μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα και ακορντεόν. Συνολικά, ο ήχος παραπέμπει σε ένα ηχώχρωμα απόλυτα επεξεργασμένο και επιτηδευμένο, αρκετά μακριά από μία αυθεντική ηχογράφιση ενός ρεμπέτικου τραγουδιού. Επιπλέον, βλέπουμε ότι, εκτός από τις μεταγενέστερες ελληνικές λαϊκές μουσικές συνθέσεις, ο καλλιτέχνης έχει εντάξει στο άλμπουμ δύο παραδοσιακά μικρασιατικά τραγούδια, καθώς και ένα ταξίμι με kemençe, χαρακτηριστικό δείγμα οθωμανικής αστικής μουσικής. Μέσα από αυτή την επιλογή, ο Ketencoglu προσπαθεί ενδεχομένως να αναδείξει την πλούσια μουσική κληρονομιά της Ελλάδας και της Τουρκίας και να περάσει στην κοινωνία ένα ελπιδοφόρο μήνυμα ομαλής και ειρηνικής συνύπαρξης των δύο λαών.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, ένα μουσικό συγκρότημα που ερμηνεύει ρεμπέτικα τραγούδια στην Τουρκία είναι οι Café Aman Istanbul. Ακολουθεί ένας πίνακας με τραγούδια που περιλαμβάνονται στο άλμπουμ του συγκροτήματος με τίτλο «Faslı-1 Rembetiko», το οποίο κυκλοφόρησε το 2012:

Τίτλος τραγουδιού	Συνθέτης	Χρονολογία Σύνθεσης
Γκιουλμπαχάρ	Βασίλης Τσιτσάνης	1950
Από το βράδυ ως το πρωί	Σώσος Ιωαννίδης	1934
Άνοιξε άνοιξε	Γιάννης Παπαϊωάννου	1948
Έχε γεια Παναγιά	Παραδοσιακό Μ. Ασίας	-
Πεντάμορφη	Απόστολος Χατζηχρήστος	1949
Χαρικλάκι	Παναγιώτης Τούντας	1933
Σαν απόκληρος γυρίζω	Βασίλης Τσιτσάνης	1951
Αερόπλανο θα πάρω	Παναγιώτης Τούντας	1932
Λίγο-λίγο θα με συνηθήσεις	Απόστολος Καλδάρας	1965

⁶ Muammer Ketencoglu, Άρθρα και Συνεντεύξεις, Ρεμπέτικο στην Κωνσταντινούπολη με τον Muammer Ketencoglu.

Σε αυτό το σημείο, βλέπουμε ότι οι επιλογές ρεμπέτικων τραγουδιών των Café Aman Istanbul διαφέρουν αισθητά από αυτές του Ketencoğlu. Συγκεκριμένα, επιλέγουν τραγούδια από το ρεπερτόριο της πειραιώτικης σχολής του ρεμπέτικου (βλ. Κεφάλαιο 2) και, σε μεγαλύτερο βαθμό, συμρναίικα και αρχοντορεμπέτικα. Οι ενορχηστρώσεις των κομματιών είναι ιδιαίτερα προσεγμένες και αναδεικνύουν την πληθώρα των μουσικών οργάνων που συμμετέχουν στην ορχήστρα. Επιπλέον, ανατρέχοντας στο οπτικοακουστικό υλικό του διαδικτύου, καθίσταται φανερό ότι μέσα από τις παραστάσεις τους, στις οποίες μουσικοί και χορευτές είναι ομοιόμορφα ντυμένοι, οι Café Aman Istanbul επιδιώκουν την αναβίωση του κοσμοπολίτικου παρελθόντος της Κωνσταντινούπολης και τη σύνδεση με το ιστορικό παρελθόν των Ελλήνων της Κωνσταντινούπολης. Οι καταβολές αυτού του απόλυτα σκηνοθετημένου τρόπου επιτέλεσης βασίζονται κατά πάσα πιθανότητα στις σύγχρονες τηλεοπτικές παραγωγές της ελληνικής κρατικής τηλεόρασης (π.χ. η εκπομπή του Κώστα Φέρρη «Ονείρου Ελλάς»). Κάτι τέτοιο είναι λογικό, εφόσον οι Café Aman Istanbul δραστηριοποιούνται σε μία εποχή κατά την οποία υπάρχει εύκολη πρόσβαση σε ψηφιοποιημένο υλικό.

Η εικόνα του εξωφύλλου του δίσκου Faslı Rembetiko (βλ. Παράρτημα 2) εστιάζει στην κίνηση των δακτύλων ενός χεριού που παίζει τουμπελέκι. Η εικόνα είναι ασπρόμαυρη, κάτι το οποίο ενδεχομένως παραπέμπει στο γεγονός ότι τα τραγούδια του δίσκου ανήκουν σε μία εποχή που έχει παρέλθει. Στο πάνω τμήμα του εξωφύλλου αναγράφεται το όνομα του συγκροτήματος, το όνομα του δίσκου και ακριβώς από κάτω υπάρχει μία σύντομη περιγραφή του περιεχομένου του δίσκου, καθώς και τα ονόματα των δύο τραγουδιστών (Στέλιος Μπερμπέρης και Πελίν Σουέρ). Στο πάνω τμήμα της σελίδας όπου αναγράφονται τα τραγούδια που περιέχονται στο δίσκο υπάρχει μία ακόμη φωτογραφία (βλ. Παράρτημα 2). Εκεί εικονίζονται οι δύο τραγουδιστές και κάποιοι από τους μουσικούς του συγκροτήματος, οι οποίοι παίζουν όργανα όπως βιολί, ούτι, κόντρα μπάσο, τουμπελέκι και κανονάκι και είναι ομοιόμορφα ντυμένοι. Αυτό προϋποθέτει τον ακροατή για την πληθώρα των μουσικών οργάνων, καθώς και για τη σκηνοθετημένη και απόλυτα επιμελημένη επιτέλεση.

Τέλος, οι Tatavla Keyfi γνωρίζουν επίσης ευρεία αποδοχή παίζοντας ρεμπέτικα τραγούδια σε συνοικιακά μαγαζιά, καφενεία και μουσικές σκηνές στην Κωνσταντινούπολη. Τι τραγούδια επιλέγουν όμως να ερμηνεύουν; Κατά πόσο οι

επιλογές τους συγκλίνουν ή αποκλίνουν από αυτές του Ketencoğlu και των Café Aman Istanbul; Ας δούμε ενδεικτικά το ρεπερτόριο που επιλέγουν, το οποίο προέρχεται από διάσπαρτο οπτικοακουστικό υλικό του διαδικτύου:

Τίτλος τραγουδιού	Συνθέτης	Χρονολογία Σύνθεσης
Μες στις Πόλης το χαμάμ	Ανέστης Δελιάς	1935
Του ψαρά ο γιος	Τραγούδι με προέλευση από την Κωνσταντινούπολη	-
Καϊζής	Απόστολος Χατζηχρήστος	1948
Έμαθα πως είσαι μάγκας	Κώστας Σκαρβέλης	-
Πεντάμορφη	Απόστολος Χατζηχρήστος	1949
Μες στο δικό σου μαχαλά	Σπύρος Περιστερής	1952
Στου Θωμά το μαγαζί	Σταύρος Ξαρχάκος	1983
Τσακιτζής	Παραδοσιακό Μ. Ασίας	-
Από το βράδυ ως το πρωί	Σώσος Ιωαννίδης	1934

Βλέπουμε, λοιπόν, ότι το ρεπερτόριο των Tatavla Keyfi συμπίπτει σε ένα βαθμό με αυτό των Café Aman Istanbul. Η διαφορά έγκειται στο ότι οι Tatavla Keyfi επιλέγουν κυρίως ρεμπέτικα τραγούδια της σμυρναϊκής σχολής του ρεμπέτικου (βλ. Κεφάλαιο 2), γραμμένα από Μικρασιάτες συνθέτες (π.χ. Χατζηχρήστος, Περιστερής), σε αντίθεση με τους Café Aman Istanbul που ερμηνεύουν και τραγούδια της πειραιώτικης σχολής του ρεμπέτικου της δεκαετίας του 1940. Η ερμηνεία τους είναι, κατά κύριο λόγο, πηγαία. Φαίνεται, δηλαδή, ότι δεν έχει προηγηθεί ιδιαίτερη επεξεργασία και ενορχήστρωση των κομματιών, σε αντίθεση με τον τρόπο ερμηνείας των Ketencoğlu και Café Aman Istanbul.

Συνοψίζοντας, την τελευταία εικοσαετία παρατηρείται στην Τουρκία, και κυρίως στην Κωνσταντινούπολη, έντονη καλλιτεχνική δραστηριότητα γύρω από το ρεμπέτικο. Ολοένα και περισσότερα μουσικά συγκροτήματα συστήνονται και ολοένα και περισσότεροι καλλιτέχνες εκφράζουν την αγάπη τους προς το ρεμπέτικο, αναβιώνοντας τόσο το σμυρναϊκό όσο και το πειραιώτικο τραγούδι (βλ. Κεφ. 2). Πλήθος θεάτρων, μουσικών σκηνών, μαγαζιών και μουσικών καφενείων φιλοξενούν

σε καθημερινή βάση καλλιτέχνες που παίζουν ρεμπέτικα, επαναφέροντας στο προσκήνιο μία συνθήκη παρόμοια με αυτή των καφέ αμάν των αρχών του 20^{ου} αιώνα.

Το ρεμπέτικο στη σύγχρονη Τουρκία φαίνεται να αποτελεί ένα συνδετικό κρίκο μεταξύ Τούρκων και Ελλήνων που κατοικούν στην Πόλη. Ολοένα και περισσότεροι Τούρκοι καλλιτέχνες εκφράζουν την εκτίμηση και την αγάπη τους για το ρεμπέτικο και βρίσκουν δημιουργική καλλιτεχνική διέξοδο στο είδος αυτό. Έτσι, οι δύο λαοί συμπράττουν αρμονικά μουσικά παίζοντας ρεμπέτικα τραγούδια, κάτι το οποίο φαίνεται να έχει μεγάλη απήχηση τόσο στο τουρκικό όσο και στο ελληνικό κοινό της Πόλης. Τα μουσικά σχήματα *Tatavla Keyfi* και *Cafe Aman Istanbul* αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα συγκροτημάτων που συστάθηκαν εντός των τελευταίων ετών και ερμηνεύουν ρεμπέτικα τραγούδια σε πλήθος συναυλιών στην Ελλάδα, την Τουρκία, αλλά και στο εξωτερικό. Αποτελούνται από Τούρκους και Έλληνες μουσικούς και τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούν κινούνται γύρω από το μπουζούκι και τον μπαγλαμά, ενώ στις περιπτώσεις ερμηνείας του ρεμπέτικου της σμυρναϊκής σχολής χρησιμοποιούνται όργανα όπως το ούτι και το κανονάκι.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Σύγχρονες επιτελέσεις του ρεμπέτικου στην Τουρκία: κοσμοπολιτισμός και εθνικισμός

Το παρόν κεφάλαιο αποτελεί και το καταληκτικό τμήμα της εν λόγω εργασίας. Πραγματεύεται τα ζητήματα του πολιτισμικού πλουραλισμού και του μουσικού κοσμοπολιτισμού στην Τουρκία. Τα ζητήματα αυτά εξετάζονται σε σχέση με το φαινόμενο της επιτέλεσης του ρεμπέτικου στη χώρα τη σύγχρονη εποχή. Αρχικά, παρουσιάζεται η έννοια του κοσμοπολιτισμού εν γένει, καθώς και η σχέση του με την κεμαλική ιδεολογία και, κυρίως, με τον κεμαλικό εθνικισμό. Έπειτα, ακολουθεί η παρουσίαση του φαινομένου της ευρύτερης αποδοχής του οθωμανικού κοσμοπολιτισμού και το αντίκτυπο που είχε η τάση αυτή στη μουσική. Τέλος, εξετάζεται η επιτέλεση του ρεμπέτικου στην Τουρκία, ως αποτέλεσμα της αποδοχής και ανάδειξης του οθωμανικού κοσμοπολιτισμού.

4.1. Κοσμοπολιτισμός και κεμαλικός εθνικισμός

Ο Μουσταφά Κεμάλ αποτέλεσε αναμφίβολα μία εξαιρετικά σημαντική μορφή στην πολιτική ζωή της Τουρκίας κατά τις δεκαετίες του 1920 και 1930. Με την πολιτική του δράση συνέβαλε καθοριστικά στη διαμόρφωση της κοινωνικής, πολιτικής και πολιτισμικής ταυτότητας του σύγχρονου τουρκικού κράτους. Στην πραγματικότητα, «είχε αρχίσει να εδραιώνει τη θέση του προτού ακόμη ολοκληρωθεί ο απελευθερωτικός αγώνας με την υπογραφή και την επικύρωση της Συνθήκης της Λωζάννης (1923)» (Zürcher, 2004, σελ. 229). Στις 29 Οκτωβρίου του 1923 ανακηρύχθηκε η Τουρκική Δημοκρατία, με το Μουσταφά Κεμάλ πρώτο πρόεδρό της (Zürcher, 2004, σελ. 230). Στη συνέχεια, ο Κεμάλ ίδρυσε το Ρεπουμπλικανικό Λαϊκό Κόμμα και μέσα από τη δημοσίευση του προγράμματος του εν λόγω κόμματος έγινε σαφής η πρόθεση να εξελιχθεί σε ένα δυτικοευρωπαϊκό φιλελεύθερο κόμμα (Zürcher, 2004, σελ. 232). Πολύ γρήγορα, το Ρεπουμπλικανικό Λαϊκό Κόμμα εφάρμοσε ολοκληρωτικές πολιτικές, επιβάλλοντας δυναμικά την εξουσία και θέτοντας υπό τον άμεσο έλεγχο του ολόκληρη την πολιτιστική και πνευματική ζωή της χώρας (Zürcher, 2004, σελ. 245).

Όπως ήδη έχει αναφερθεί, ο Κεμάλ προχώρησε στην εφαρμογή μίας σειράς μεταρρυθμιστικών πολιτικών που αφορούσαν σε όλες τις πτυχές της κοινωνίας (θρησκεία, εκπαίδευση, ενδυμασία, δίκαιο, μουσική κλπ.) και αποσκοπούσαν στην εκκοσμίκευση και τον εκσυγχρονισμό της τουρκικής κοινωνίας στο σύνολό της (Zürcher, 2004, σελ. 237). Η οργάνωση των κρατών της Δυτικής Ευρώπης λειτούργησε από πολύ νωρίς ως πρότυπο για την (ανα)κατασκευή της ταυτότητας του σύγχρονου τουρκικού κράτους. Κατά την κεμαλική νοοτροπία και πολιτική σκέψη, ο τρόπος οργάνωσης των δυτικών κρατών ταυτίστηκε απόλυτα με την έννοια του εκσυγχρονισμού και την ιδέα της απομάκρυνσης από την θεοκρατική ταυτότητα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Ιδιαίτερα σημαντικές ήταν οι μεταρρυθμίσεις που έλαβαν χώρα στον τομέα της μουσικής. Στο πλαίσιο της απόπειρας κατασκευής μιας ενιαίας και αμιγώς τουρκικής εθνικής και μουσικής ταυτότητας, η κυβέρνηση, σε συνεργασία με σημαντικούς φορείς και ιδρύματα της εποχής, υποστήριξε εθνογραφικές αποστολές έρευνας και καταγραφής της μουσικής παράδοσης κατά μήκος της Ανατολίας. Στόχος των αποστολών αυτών ήταν η συλλογή του μουσικού θησαυρού της περιφέρειας και η δημιουργία μιας εθνικής τουρκικής μουσικής, η οποία, ως αποτέλεσμα συνδυασμού της μουσικής της Ανατολίας και δυτικών τεχνικών καταγραφής και σύνθεσης, θα γινόταν το σύμβολο της ενιαίας τουρκικής ταυτότητας (Κομποτιάτη, 2008, σελ. 81). Σε κάθε περίπτωση, είναι φανερό ότι «η μουσική αποτέλεσε το πεδίο πάνω στο οποίο εφαρμόστηκαν όλες οι προσπάθειες για τον προσδιορισμό της πολιτισμικής ταυτότητας του νεοσύστατου τουρκικού κράτους» (Κομποτιάτη, 2008, σελ. 81).

Ο κοσμοπολιτισμός αποτέλεσε ένα από τα πλέον βασικά χαρακτηριστικά της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και στοιχεία που τον συγκροτούν, όπως για παράδειγμα ο πολιτισμικός πλουραλισμός, βρέθηκαν στο στόχαστρο των μεταρρυθμιστών. Μάλιστα, «η οθωμανική αυλή ήταν ένας από τους πιο χαρακτηριστικούς αποδέκτες και παραγωγούς του κοσμοπολιτισμού, χάρη στην έλξη που ασκούσε σε πλήθος ατόμων διαφορετικής καταγωγής και κουλτούρας, τα οποία ενσωματώθηκαν στο δυναμικό της αυλικής κουλτούρας» (Eldem, 2013, σελ. 53). Ο Eldem (2013, σελ. 52), αναφέρει σχετικά με τον ορισμό ενός κοσμοπολίτικου περιβάλλοντος:

It may be useful to define a cosmopolitan environment as one in which the coexistence and interaction of individuals belonging to different identities – defined mostly in social, cultural, religious and ethnic terms – is not only possible and real, but appreciated and encouraged.

[Μπορεί να είναι χρήσιμο να ορίσουμε ένα κοσμοπολίτικο περιβάλλον ως ένα περιβάλλον στο οποίο η συνύπαρξη και η αλληλεπίδραση ατόμων που ανήκουν σε διαφορετικές ταυτότητες – οι οποίες ορίζονται κυρίως με κοινωνικούς, πολιτιστικούς, θρησκευτικούς και εθνοτικούς όρους – είναι όχι μόνο δυνατή και πραγματική, αλλά εκτιμάται και ενθαρρύνεται.]

(Eldem. 2013, σελ. 52)

Η Οθωμανική Αυτοκρατορία, λοιπόν, αποτέλεσε ένα πεδίο αρμονικής συνύπαρξης λαών διαφορετικών εθνοτικών ταυτοτήτων, όπως Έλληνες, Τούρκοι, Αρμένιοι, Κούρδοι, Ρομά, Λαζοί κλπ. Κάθε λαός είχε τη δική του ξεχωριστή νοοτροπία και εφάρμοζε τις δικές του πολιτισμικές πρακτικές. Έτσι, στην Οθωμανική Αυτοκρατορία συναντούσε κανείς μία πληθώρα διαφορετικών πολιτισμών, με ό,τι αυτό συνεπάγεται: διαφορετικές γλώσσες, διαφορετικά ήθη και έθιμα, διαφορετικές μουσικές παραδόσεις κλπ.

Ωστόσο, με την άνοδο του Κεμάλ στην εξουσία και την εφαρμογή μίας αμιγώς εθνικιστικής πολιτικής, το κοσμοπολίτικο παρελθόν της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας στοχοποιήθηκε και σκοπίμως αποκρύφθηκε. Η Κομποτιάτη (2008, σελ. 81) αναφέρει χαρακτηριστικά:

Οι κυβερνητικοί κύκλοι των πρώτων χρόνων της ίδρυσης της Τουρκικής Δημοκρατίας επεδίωκαν τη δημιουργία ενός κράτους οριστικά απαλλαγμένου από το φθαρμένο – κατά τους ίδιους – οθωμανικό παρελθόν, με στόχο την κατασκευή ενός έθνους, το οποίο θα πραγματωνόταν ως σύνθεση Ανατολής-Δύσης και του οποίου η

πολιτισμική σύσταση θα έπρεπε να αποτελεί αντανάκλαση μιας και μόνης φωνής.

(Κομποτιάτη, 2008, σελ. 81)

Έτσι, μέχρι και τη δεκαετία του 1980, τόσο οι Τούρκοι εθνικιστές όσο και η διανοητική ελίτ της Τουρκίας, αναζητώντας την καθαρότητα του τουρκικού έθνους, αντιλαμβάνονταν τον οθωμανικό κοσμοπολιτισμό με καχυποψία, θεωρώντας ότι αποτελεί στοιχείο που αμαυρώνει την προβολή και κυριαρχία του τουρκικού έθνους. Στο πλαίσιο αυτό, οι εθνικιστικές πολιτικές των πρώτων χρόνων της ίδρυσης της Τουρκικής Δημοκρατίας στράφηκαν φανερά εναντίων των μειονοτήτων της Τουρκίας, καταπατώντας κάθε έκφραση ετερότητας (Κομποτιάτη, 2010, σελ. 203). Η καταπάτηση αυτή αφορούσε σε όλα τα επίπεδα, όπως στη γλώσσα, τις πολιτισμικές πρακτικές και, κυρίως, τη μουσική έκφραση, το χορό και το τραγούδι. Συγκεκριμένα, ως κυρίαρχη γλώσσα στο δημόσιο διάλογο επιβλήθηκαν τα τουρκικά, με αποτέλεσμα την δίωξη όσο εκφράζονταν δημόσια σε άλλη γλώσσα. Μάλιστα, «στο Κρατικό Ραδιόφωνο και την Τηλεόραση (TRT) δεν επετράπη ποτέ η μετάδοση σε άλλη γλώσσα εκτός της τουρκικής (Κομποτιάτη, 2008, σελ. 82). Η Κομποτιάτη (2010, σελ. 203) αναφέρει σχετικά με την καταπάτηση κάθε έκφρασης ετερότητας τα πρώτα χρόνια της Δημοκρατίας:

Η απαγόρευση κάθε άλλης γλώσσας εκτός της τουρκικής είχε ως φυσική συνέπεια την απαγόρευση και άλλων συμβολικών πρακτικών, οι οποίες εξέφραζαν την ιδιαίτερη ταυτότητα των διαφόρων εθνοτικών ομάδων και κυρίως την απαγόρευση της δημόσιας εκτέλεσης αλλόγλωσσων τραγουδιών και χορών, ό,τι δηλαδή θεωρούνταν ξένο προς το αυθεντικά τουρκικό και εθνικό ρεπερτόριο.

(Κομποτιάτη, 2010, σελ. 203)

Η εθνικιστική πολιτική που εφαρμόστηκε προσανατολίστηκε, λοιπόν, φανερά στην αδιαφορία και την απόρριψη του οθωμανικού κοσμοπολιτισμού και στην κάθαρση του

τουρκικού έθνους από τις μειονότητες, καταπατώντας κάθε μορφή έκφρασής τους. Μάλιστα, κατά την περίοδο των πρώτων χρόνων της Τουρκικής Δημοκρατίας, οι διάφορες πολιτικές εκτουρκισμού του σύγχρονου κράτους οδήγησαν στη σταδιακή εξαφάνιση των μειονοτήτων της Κωνσταντινούπολης και, κατά προέκταση, και της μουσικής τους κουλτούρας (Πούλος, 2013, σελ. 57).

Η πολιτική καταπάτησης της έκφρασης των μειονοτήτων στη βάση της διαμόρφωσης της νέας αμιγώς τουρκικής εθνικής ταυτότητας υπήρξε ιδιαίτερα έντονη και στον τομέα της μουσικής έκφρασης. Κατά τα πρώτα χρόνια της Τουρκικής Δημοκρατίας, στο πλαίσιο του προγράμματος του εκσυγχρονισμού της μουσικής, τόσο ο κοσμοπολιτισμός όσο και άλλα χαρακτηριστικά της οθωμανικής μουσικής παράδοσης που αμφισβητούσαν την ενοποιητική εθνική αφήγηση της ιστορίας της τουρκικής μουσικής δέχθηκαν συστηματική επίθεση και απορρίφθηκαν σε μεγάλο βαθμό (Πούλος, 2013, σελ. 55). Παράλληλα με την περιθωριοποίηση του οθωμανικού μουσικού κοσμοπολιτισμού προωθήθηκε η δυτική μουσική και η ιδέα της ενιαίας τουρκικής μουσικής παράδοσης, «μιας παράδοσης, η οποία ως κοινή αναφορά και συνδετικός δεσμός της χώρας, θα λειτουργούσε ως βάση για τη δημιουργία μιας εθνικής μουσικής, που με τη σειρά της θα ενίσχυε τη νέα αντίληψη για την πολιτισμική σύσταση του νέου τουρκικού κράτους, απαραίτητα ανατολική και δυτική ταυτόχρονα» (Κομποτιάτη, 2008, σελ. 81).

Όπως ήδη αναφέρθηκε, κατά τα πρώτα χρόνια της Τουρκικής Δημοκρατίας οργανώθηκε πλήθος ερευνητικών αποστολών έρευνας, συλλογής και καταγραφής του μουσικού πλούτου της Ανατολίας, στο πλαίσιο της απόπειρας κατασκευής μιας ενιαίας εθνικής τουρκικής μουσικής ταυτότητας. Ωστόσο, η βαθιά πίστη των ερευνητών και της διανοητικής ελίτ της Τουρκίας στον κεμαλικό εθνικισμό και στην ιδέα της ανωτερότητας της τουρκικής μουσικής παραποίησε κατά πολύ την πραγματικότητα. Η Κομποτιάτη (2008, σελ. 82) αναφέρει χαρακτηριστικά:

Κατά τη διάρκεια των ερευνητικών αποστολών, αντί της προβολής του πολιτισμικού πλούτου της περιφέρειας, μέσα στο όλο εθνικιστικό ιδεολογικό ρεύμα, όλες ανεξαιρέτως οι μουσικές από τις διάφορες περιοχές της Ανατολίας ονομάστηκαν τουρκική λαϊκή μουσική, ενώ η Ανατολία παρουσιάστηκε ως μία ευρύτερη περιοχή με ομοιογενή

κουλτούρα, ενιαία (τουρκική) γλώσσα και ενιαίο θρήσκευμα (σουνίτες ορθόδοξοι μουσουλμάνοι).

(Κομποτιάτη, 2008, σελ. 82)

Επιπλέον, κατά τη συλλογή του μουσικού υλικού και την καταγραφή του με δυτική σημειογραφία δεν έγινε καμία αναφορά στα εκάστοτε τοπικά μουσικά ιδιώματα. Αντίθετα, οι ερευνητές, αντί να παρουσιάσουν τη μουσική ποικιλομορφία, επεξεργάστηκαν το υλικό προσανατολισμένοι στο στόχο της δημιουργίας μιας ομοιογενούς εθνικής μουσικής, απαλλαγμένης από μουσικά ιδιώματα των μειονοτήτων της Ανατολίας (Κομποτιάτη, 2008, σελ. 82). Ακόμη, είναι χαρακτηριστικό ότι «παραδοσιακά/λαϊκά τραγούδια ιδιαίτερων εθνοτικών συνόλων είτε αγνοήθηκαν, είτε δημοσιεύθηκαν με τουρκικούς στίχους (Κομποτιάτη, 2008, σελ. 82).

Τέλος, είναι φανερό ότι στο πλαίσιο των μεταρρυθμίσεων των πρώτων χρόνων της Τουρκικής Δημοκρατίας η κατασκευή της εθνικής τουρκικής μουσικής ταυτότητας του σύγχρονου κράτους κατείχε κυρίαρχη θέση. Οι επίσημοι κρατικοί φορείς καταδίκασαν τον χαρακτηριστικό κοσμοπολιτισμό της Ανατολίας ως αναχρονιστικό και ως εμπόδιο στη δημιουργία μίας ενιαίας τουρκικής εθνικής μουσικής και πολιτισμικής ταυτότητας. Έτσι, οι τελευταίοι απέρριψαν τον εξαιρετικά πολύπλοκο κοινωνικοπολιτισμικό ιστό της Ανατολίας (Κομποτιάτη, 2008, σελ. 85). Ακόμη, «αυτό που τις δεκαετίες του 1930 και 1940 ονομάστηκε τουρκική παραδοσιακή μουσική και προβλήθηκε ως τέτοια ήταν τελικώς ένα μόρφωμα βασισμένο στην άρνηση του άλλου: του άλλου θεωρημένου ιστορικά ως οθωμανικό παρελθόν, του άλλου θεωρημένου γλωσσικά ως μη τουρκόφωνου και θρησκευτικά ως μη μουσουλμάνου» (Κομποτιάτη, 2008, σελ. 85). Κατά την ίδρυση του τουρκικού έθνους-κράτους, στο όνομα της αναζήτησης της καθαρότητας του τουρκικού έθνους ενοχοποιήθηκε και απορρίφθηκε ο οθωμανικός κοσμοπολιτισμός. Ακόμη και στον τομέα της μουσικής δόθηκε εθνικό πρόσημο και εφαρμόστηκαν εθνικιστικές πολιτικές κάθαρσης της τουρκικής μουσικής από άλλα μουσικά ιδιώματα της Ανατολίας. «Στο πλαίσιο αυτό, οι γενιές οι οποίες ανατράφηκαν και ενδεχομένως ταυτίστηκαν με την ιδεολογία της δημοκρατίας εννόησαν όλες τις μη τουρκικές θρησκευτικές, εθνοτικές και τοπικές ομάδες ως άλλες και ξένες» (Κομποτιάτη, 2008, σελ. 85).

4.2. Οι μειονότητες στο προσκήνιο: Η αποδοχή και προώθηση του οθωμανικού κοσμοπολιτισμού

Μέχρι τη δεκαετία του 1980, «ζητήματα ταυτότητας και πολυπολιτισμικότητας δεν αποτελούσαν αντικείμενο συζήτησης στον τουρκικό δημόσιο χώρο» (Κομποτιάτη, 2008, σελ. 85). Ωστόσο, η δεκαετία του 1980 αποτέλεσε ένα σημαντικό οικονομικό, κοινωνικό και πολιτισμικό σημείο αλλαγής (Κομποτιάτη, 2008, σελ. 82). Κατά την ανατολή της δεκαετίας του 1980, με επίκεντρο την Κωνσταντινούπολη, ανατρέπεται η συνθήκη της περιθωριοποίησης της πολυπολιτισμικότητας και του μουσικού κοσμοπολιτισμού και επανέρχονται στο προσκήνιο οι μειονότητες της Ανατολίας. Συγκεκριμένα, η ανάδειξη των πολιτισμικών χαρακτηριστικών των μειονοτήτων άρχισε σταδιακά να κατακτά κυρίαρχη θέση στην πολιτιστική ζωή της Κωνσταντινούπολης. Η τάση αυτή υποκινήθηκε τόσο από την πλευρά των πολιτιστικών διαχειριστών όσο και από την πλευρά της ακαδημαϊκής ελίτ, με αποτέλεσμα τη ραγδαία αύξηση των δημοσιεύσεων για όλες τις πτυχές της ιστορίας της πόλης και τις διοργανώσεις δημόσιων καλλιτεχνικών εκδηλώσεων, αφιερωμένων στη μουσική των μειονοτήτων της Κωνσταντινούπολης και της Ανατολίας εν γένει (Πούλος, 2013, σελ. 55).

Στην Τουρκία η δεκαετία του 1980 χαρακτηρίζεται από έντονες πολιτικές ταραχές. Αρχικά, στις 12 Σεπτεμβρίου 1980 έχουμε την πλήρη ανατροπή του υπάρχοντος πολιτικού συστήματος με την επιβολή πραξικοπήματος από τις ένοπλες δυνάμεις. Το πραξικόπημα βασιζόταν στο επιχείρημα από την πλευρά των στρατιωτικών ότι τα κρατικά όργανα είχαν περιπέσει σε αδράνεια και «οι στρατηγοί θεώρησαν ως αποστολή τους τη σωτηρία της δημοκρατίας από τους πολιτικούς και την εκκαθάριση του πολιτικού συστήματος» (Zürcher, 2004, σελ. 358). Το πραξικόπημα ακολούθησαν διώξεις βουλευτών, πολιτικών, συνδικαλιστών, καθηγητών πανεπιστημίου και πολιτών που εξέφραζαν αριστερές πεποιθήσεις (Zürcher, 2004, σελ. 360). Λίγο καιρό αργότερα, μετά τις εκλογές της 6^{ης} Νοεμβρίου 1983 ανέλαβε πρωθυπουργός ο επικεφαλής του Κόμματος της Μητέρας Πατρίδας (Αναβατάν Παρτισί) Τουργκούτ Οζάλ, ο οποίος ανέλαβε τον εκδημοκρατισμό της χώρας και επιχείρησε να εδραιώσει εκ νέου την προτεραιότητα των πολιτικών επί των στρατιωτικών (Zürcher, 2004, σελ. 364). Ο Οζάλ γνώρισε ευρεία απήχηση, καθώς

αποτελούσε το είδος του πολιτικού με τον οποίο μπορούσε να ταυτιστεί ο μέσος Τούρκος, αφού καταγόταν από μια επαρχιακή πόλη, ήταν αυτοδημιούργητος και η καριέρα του ενσάρκωνε τις ελπίδες και τις φιλοδοξίες μικρομεσαίων πολιτών, στους οποίους μπορούσε να απευθύνεται στη γλώσσα τους (Zürcher, 2004, σελ. 364). Το 1987, σημειώθηκε περαιτέρω διεύρυνση του πολιτικού φάσματος με την ίδρυση ριζοσπαστικών κομμάτων, τα οποία έφεραν στο προσκήνιο του πολιτικού λόγου και της πολιτικής ατζέντας ζητήματα όπως η φροντίδα για το περιβάλλον και τα δικαιώματα των γυναικών και των ομοφυλοφίλων (Zürcher, 2004, σελ. 366). Η Τουρκία, από νομική και θεσμική άποψη, αποτελούσε πλέον μία κοσμική δημοκρατία, ενώ «πολλοί από όσους ανήκαν στο κατά παράδοση σιωπηλό πλήθος των υπηκόων είχαν πλέον πανεπιστημιακή μόρφωση και μπορούσαν να προτάξουν δικά τους κοινωνικά και πολιτιστικά προγράμματα, χρησιμοποιώντας τα σύγχρονα μέσα επικοινωνίας» (Zürcher, 2004, σελ. 371). Τέλος, στο διάστημα 1989-1991, η κυβέρνηση προχώρησε σε σταδιακή φιλελευθεροποίηση του πολιτικού συστήματος. Συγκεκριμένα, «πρότεινε ένα πακέτο συνταγματικών ρυθμίσεων που αφορούσαν εν μέρει το πολιτικό σύστημα (διεύρυνση της βουλής, άμεσες προεδρικές εκλογές, μείωση του ορίου ηλικίας ψήφου στα 18) και, εν μέρει, τα ανθρώπινα δικαιώματα», ενώ, παράλληλα, «η βουλή αποφάσισε να επιτρέψει τη χρήση της κουρδικής γλώσσας στην ιδιωτική ζωή και ενέκρινε τη διαγραφή των άρθρων 141, 142 και 163 του ποινικού κώδικα (που απαγόρευαν την πολιτική δραστηριότητα με βάση την τάξη ή τη θρησκεία)» (Zürcher, 2004, σελ. 374).

Παράλληλα, την εποχή αυτή, φαίνεται να συντελείται μία αλλαγή στην ιδεολογία του τουρκικού έθνους. Σύμφωνα με την Κομποτιάτη (2008, σελ. 82), από τη δεκαετία του 1980 και έπειτα, φαίνεται ότι η Τουρκία διανύει μια περίοδο αμφισβήτησης της μέχρι πρότινος κυρίαρχης κεμαλικής ιδεολογίας περί ενιαίας «εθνικής κουλτούρας» και «τουρκικής εθνικής ταυτότητας» και προωθεί την εικόνα μιας χώρας, η οποία λειτουργεί ως ένα ανεκτικό μωσαϊκό σταυροδρόμι πολιτισμών. Αναδεικνύεται εκ νέου το χαρακτηριστικό στοιχείο του κοσμοπολιτισμού της Ανατολίας και «προωθείται η αντίληψη της κοσμοπολιτικής τοπικής διαφορετικότητας» (Κομποτιάτη, 2010, σελ. 204). Επιπλέον, επανέρχεται στο προσκήνιο η ιστορία των μη μουσουλμάνων μουσικών της οθωμανικής μουσικής και αρχίζει να εμφανίζεται συχνά ως ξεχωριστό θέμα στην τουρκική μουσική

ιστοριογραφία και, στη συνέχεια, στις βιομηχανίες δισκογραφίας και πολιτιστικών εκδηλώσεων (Πούλος, 2013, σελ. 56).

Από τη δεκαετία του 1980 και έπειτα, το αίτημα για την προώθηση και ανάδειξη του μουσικού κοσμοπολιτισμού της Τουρκίας εκφράζεται σθεναρά και από τη μουσική βιομηχανία, κυρίως από πλήθος δισκογραφικών εταιριών. Συγκεκριμένα, «όλο και περισσότερες δισκογραφικές εταιρείες [...] προβάλλουν τις πολλές και διαφορετικές μουσικές της χώρας, τις οποίες αντιμετωπίζουν ως σπάνιους και μοναδικούς θησαυρούς» (Κομποτιάτη, 2008, σελ.82). Ο Πούλος (2013, σελ. 58), βασισμένος στη σχετική ανάλυση του Martin Stokes (2007), αναφέρει σχετικά με την προώθηση της μουσικής των μειονοτήτων της Τουρκίας:

The music of the minorities is now revisited as a “reconstituted object”, through the various reissues of historical recordings, either in the form of CDs or on the Internet, which, as Stokes notes, allowed Turkish middle classes to rearticulate their Turkishness, which is imagined as “urbane, cosmopolitan, multicultural, tolerant of its minorities and (at last) on good terms with its neighbors”.

[Η μουσική των μειονοτήτων επανεξετάζεται τώρα ως ανασυγκροτημένο αντικείμενο, μέσω των διαφόρων επανεκδόσεων ιστορικών ηχογραφήσεων, είτε με τη μορφή CD είτε στο διαδίκτυο, κάτι το οποίο, όπως σημειώνει ο Stokes, επέτρεψε στη μεσαία τάξη να επαναδιατυπώσει τον τουρκισμό, ο οποίος πλέον φάνταζε ως αστικός, κοσμοπολίτικος, πολυπολιτισμικός, ανεκτικός προς τις μειονότητες του.]

(Πούλος, 2013, σελ. 58)

Χαρακτηριστικό παράδειγμα δισκογραφικής εταιρείας που προώθησε σημαντικά τις μουσικές των μειονοτήτων της Τουρκίας αποτελεί η Kalan Müsik, που ιδρύθηκε το 1991 από τον Hasan Saltik (Κομποτιάτη, 2008, σελ. 82). Ο στόχος της Kalan Müzik κατά τα πρώτα χρόνια λειτουργίας της ήταν διττός: αφ' ενός αποσκοπούσε στη

συγκέντρωση και ανάδειξη των πολλών και διαφορετικών μουσικών της Τουρκίας και αφετέρου στην προβολή του πλούσιου μουσικού μωσαϊκού της Τουρκίας, προβάλλοντας τις μειονότητες καθαυτές ως το μεγαλύτερο πολιτισμικό πλεονέκτημα της χώρας (Κομποτιάτη, 2008, σελ. 83). Η Kalan Müzik «γνώρισε μία θρυλική φήμη, χάρη στην κυκλοφορία μιας μεγάλης ποικιλίας άλμπουμ, αφιερωμένων στη μουσική των εθνοτικών μειονοτήτων της Τουρκίας» (Koglin, 2008). Η εταιρεία αριθμεί πλέον εκατοντάδες δισκογραφικές παραγωγές, οι οποίες περιλαμβάνουν, μεταξύ άλλων, εκδόσεις κλασικής τουρκικής/οθωμανικής μουσικής, τουρκικής παραδοσιακής μουσικής και, σε μεγάλο βαθμό, εκδόσεις με μουσικές των μειονοτήτων, κυρίως παραγωγές λαζ, κουρδικής, ελληνικής και αρμένικης μουσικής (Κομποτιάτη, 2008, σελ.83). Επιπλέον, η εταιρεία κατά τα πρώτα χρόνια ήρθε αντιμέτωπη με σημαντικά προβλήματα, ακόμη και με αντιπαραθέσεις με τις αρχές, σε βαθμό μάλιστα που έφερε τον ιδιοκτήτη της αντιμέτωπο με δικαστήρια και ποινές φυλάκισης, ενώ στην Τουρκία το Υπουργείο Πολιτισμού επιχείρησε αρκετές φορές να αναστείλει την άδεια λειτουργίας της λόγω των αιρετικών παραγωγών της (Κομποτιάτη, 2008, σελ. 83). Παρ' όλα αυτά, τις καινοτόμες αντιλήψεις των στελεχών της εταιρείας σχετικά με την προώθηση του μουσικού κοσμοπολιτισμού της Τουρκίας εναγκάσισε με θέρμη τόσο το τουρκικό κοινό όσο και το κοινό του εξωτερικού, με τις εκδόσεις της Kalan Müzik να γνωρίζουν ευρεία απήχηση. Στο σημείο αυτό, καθίσταται εμφανές ότι, από τη μία πλευρά, οι επίσημοι κρατικοί φορείς δεν ήταν ακόμη έτοιμοι να ενστερνιστούν την ιδέα της προώθησης του μουσικού κοσμοπολιτισμού της Τουρκίας, σε αντίθεση με τον τουρκικό λαό, ο οποίος αμέσως ανταποκρίθηκε θετικά στη νέα αυτή ιδεολογική τάση που απείχε παρασάγγας από την κεμαλική εθνικιστική άποψη σχετικά με τον τουρκικό (μουσικό) κοσμοπολιτισμό.

Παράλληλα με τη δράση των δισκογραφικών εταιρειών, οι άλλοτε απαγορευμένες και περιθωριοποιημένες μουσικές παραδόσεις των μειονοτήτων της Τουρκίας προβάλλονται στα πιο δημοφιλή μουσικά φεστιβάλ του κόσμου και γίνονται σημείο αναφοράς στα διεθνή μέσα μαζικής ενημέρωσης (Κομποτιάτη, 2010, σελ. 204). Σε αυτό συνέβαλε σημαντικά το φαινόμενο της παγκοσμιοποίησης, κύρια χαρακτηριστικά του οποίου αποτελούν η κινητικότητα και η σύνδεση ανάμεσα σε διαφορετικούς λαούς και πολιτισμούς και το γεγονός ότι άνθρωποι από διαφορετικούς πολιτισμούς και τάξεις συμπλέκονται όλο και περισσότερο μεταξύ τους (Λαλιώτη, 2016, σελ. 157). Η παγκοσμιοποίηση, δηλαδή, χαρακτηρίζει «έναν κόσμο όπου τα όρια

και τα σύνορα γίνονται όλο και πιο πορώδη, καθώς όλο και περισσότεροι λαοί και κουλτούρες έρχονται σε στενή και άμεση επαφή μεταξύ τους» (Λαλιώτη, 2016, σελ. 158). Διανύοντας, λοιπόν, την εποχή της παγκοσμιοποίησης, τα μουσικά ερεθίσματα ολοένα και πληθαίνουν, ενώ η πρόσβαση σε μουσικά αρχεία και δεδομένα καθίσταται ευκολότερη. Ο Stokes (2007, σελ. 1) αναφέρει χαρακτηριστικά:

Musics confined to localities now circulate across the globe. Musics that languished in archival obscurity can now be accessed at the click of a mouse. [...] Isolated musical practices now interact with others, producing energetic new hybrids, global soundscapes.

[Μουσικές που άλλοτε περιορίζονταν σε τοπικές τοποθεσίες κυκλοφορούν τώρα σε ολόκληρο τον κόσμο. Μουσικές που για καιρό παρέμειναν στην αφάνεια των αρχείων μπορούν τώρα να είναι προσβάσιμες με το πάτημα ενός ποντικιού. [...] Απομονωμένες μουσικές πρακτικές αλληλεπιδρούν πλέον με άλλες, παράγοντας νέα ενεργητικά υβρίδια και παγκόσμια ηχοτοπία.]

(Stokes, 2007, σελ. 1)

Συνεπώς, «μουσικές ταυτισμένες με συγκεκριμένες εντοπιότητες (localities) κυκλοφορούν ανά τον κόσμο και ακούσματα άλλοτε μακρινά και σπάνια, τώρα θεωρούνται οικεία» (Κομποτιάτη, 2010, σελ. 208).

Η ποικιλία των μουσικών της Ανατολίας ξεκινά να προβάλλεται και από μεμονωμένους δημοφιλείς καλλιτέχνες. Συγκεκριμένα, τα τελευταία χρόνια, όλο και περισσότεροι Τούρκοι καλλιτέχνες, επηρεασμένοι τόσο από τις δικές τους τοπικές κουλτούρες όσο και από τις υπερεθνικές απαιτήσεις της μουσικής βιομηχανίας, προβάλλουν τις ποικίλες μουσικές της Ανατολίας, συνδέοντας την τοπική παραγωγή με παγκόσμια μουσικά δίκτυα (Κομποτιάτη, 2010, σελ. 205). Χαρακτηριστικό παράδειγμα καλλιτεχνών που προβάλλουν τις άλλοτε περιθωριοποιημένες μουσικές των μειονοτήτων της Τουρκίας αποτελεί το μουσικό συγκρότημα Kardeş Türküler. Πρόκειται για «ένα πολυπληθές μουσικό σχήμα από πρώην μέλη του Φολκλόρ

Συλλόγου του Πανεπιστημίου του Βοσπόρου της Κωνσταντινούπολης, το οποίο, με εμφανή αντίδραση στην παλαιότερη κεμαλική ομοιογενοποιητική πολιτισμική πολιτική, εκτός από τουρκικά, ερμηνεύουν τραγούδια στα αρμενικά, λαζικά, κουρδικά, ελληνικά, αραβικά κ.ά.» (Κομποτιάτη, 2010, σελ. 206). Μέσα από την έντονη καλλιτεχνική τους δραστηριότητα τόσο στην Τουρκία όσο και στο εξωτερικό, αναδεικνύουν το πολυεθνικό ρεπερτόριο της Ανατολίας, παρουσιάζοντας τις διαφορετικές κουλτούρες και επιμένοντας στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους, ενώ, συγχρόνως, προβάλλουν την Ανατολία ως ένα χαρακτηριστικό δείγμα ειρηνικής συνύπαρξης πολλών πολιτισμών, το οποίο οι ίδιοι επιθυμούν να ανακαλύψουν και να προβάλλουν στη Δύση (Κομποτιάτη, 2010, σελ. 206). Τέλος, η παρουσία των Kardeş Türküler στο καλλιτεχνικό στερέωμα έχει γνωρίσει ευρεία απήχηση τόσο στο τουρκικό όσο και στο διεθνές κοινό, ενώ «τα σχόλια των τουρκικών και διεθνών μέσων είναι ενθουσιώδη, τόσο για την επιλογή του ρεπερτορίου τους, όσο και για τις πρωτότυπες ενορχηστρώσεις τους (Κομποτιάτη, 2010, σελ. 206).

Είναι, λοιπόν, φανερό ότι από τη δεκαετία του 1980 και έπειτα ξεκινά μία νέα πραγματικότητα που χαρακτηρίζεται από την προώθηση της πολυπολιτισμικής μουσικής ταυτότητας της Τουρκίας. Οι άλλοτε περιθωριοποιημένες από τον κεμαλικό εθνικισμό μουσικές παραδόσεις των μειονοτήτων της χώρας έρχονται στο προσκήνιο, υποστηρίζονται και προωθούνται τόσο από τα δημοφιλή μέσα μαζικής ενημέρωσης όσο και από τους Τούρκους καλλιτέχνες και από τις τοπικές δισκογραφικές εταιρείες. Συγχρόνως, «στο πλαίσιο μιας ευρύτερης πολιτικής και κοινωνικοπολιτισμικής αναθεώρησης και αμφισβήτησης της ιδέας περί ενιαίας τουρκικής (εθνικής) ταυτότητας, προβάλλεται η εικόνα μιας χώρας, η οποία πάνω από όλα είναι σταυροδρόμι πολλαπλών πολιτισμών [...] και προωθείται η αντίληψη της κοσμοπολίτικης τοπικής διαφορετικότητας» (Κομποτιάτη, 2010, σελ. 204).

Η δεκαετία του 1990 συμπίπτει με την ανάδυση ενός νέου όρου, της «μουσικής του κόσμου» (world music). Πρόκειται για μία «διαρκώς μεταβαλλόμενη κατηγορία, αποτέλεσμα ποικίλων και έντονων πολιτισμικών επιδράσεων» (Λαλιώτη, 2016, σελ. 165). Η Λαλιώτη (2016, σελ. 166), στη μελέτη της για τη δημοφιλή μουσική, αναφέρει σχετικά με τον ορισμό της μουσικής του κόσμου:

Αν και η «μουσική του κόσμου» είναι κυριολεκτικά η μουσική όλης της Γης, ο όρος περιγράφει ένα συγκεκριμένο φαινόμενο του ύστερου

εικοστού αιώνα και αναφέρεται σε ένα σύνολο μουσικών στιλ με επιδράσεις κυρίως από τη Δύση και την Αφρική και δευτερευόντως από τη Νότιο Ασία, τη Μέση Ανατολή και τη Λατινική Αμερική, τα οποία είναι ευρέως διαδεδομένα σε όλο τον κόσμο.

(Λαλιώτη, 2016, σελ. 166)

Ένα επιπλέον χαρακτηριστικό της «μουσικής του κόσμου» είναι η ανάμειξη μορφών τοπικών παραδόσεων με μουσικά στοιχεία και τεχνολογία της σύγχρονης εποχής (Λαλιώτη, 2016, σελ. 167), ενώ «αυτό που κυρίως παίζει ρόλο στη διαμόρφωσή της είναι ότι τα στιλ που την αποτελούν θεωρούνται σε κάποιο βαθμό τοπικά ή παραδοσιακά» (Λαλιώτη, 2016, σελ. 169). Το φαινόμενο της «μουσικής του κόσμου» επηρέασε σημαντικά τη μουσική δημιουργία και έκφραση στην Τουρκία κατά τη δεκαετία του 1990. Συγκεκριμένα, η «μουσική του κόσμου στην Τουρκία έγινε πεδίο διαπραγμάτευσης νέων οραμάτων της τουρκικής κοσμοπολιτικής ταυτότητας» (Seeman, 2019, σελ. 314). Επιπλέον, «με την ανακάλυψη της νέας αυτής εμπορικής κατηγορίας, της μουσικής του κόσμου, μουσικοί και παραγωγοί, επιχειρηματίες και μάνατζερ βρέθηκαν αντιμέτωποι με μια όλο και αυξανόμενη μουσική και οικονομική αγορά» (Κομποτιάτη, 2010, σελ. 208). Συγχρόνως, ολοένα και περισσότεροι μουσικοί διαφορετικών εθνοτήτων συνέπρατταν μουσικά, αναγεννώντας νέα μουσικά ακούσματα μέσα από τη σύνθεση τοπικών μουσικών παραδόσεων και ιδιωμάτων (Seeman, 2019, σελ. 313). Σε αυτό το πεδίο, χαρακτηριστική υπήρξε η δραστηριοποίηση του Τούρκου κλαρινετίστα Hüsnü Şenlendirici, ο οποίος «συνέδεσε την άνοδο της μουσικής του κόσμου με τον κοσμοπολιτισμό και τάχθηκε υπέρ των διαφορετικών ιδεών και μουσικών παραδόσεων, [...] ενώ το μουσικό του συγκρότημα απαρτίζεται από μουσικούς ποικίλων πολιτισμών και παραδόσεων» (Degirmenci, 2011, σελ. 114).

Ωστόσο, η άνοδος της «μουσικής του κόσμου» στην Τουρκία σε καμία περίπτωση δεν επισκίασε την προώθηση με κάθε τρόπο μεμονωμένων των μουσικών παραδόσεων των μειονοτήτων της χώρας. Αντίθετα, εξακολουθούσαν να κυκλοφορούν σε πολύ μεγάλο βαθμό μουσικές παραγωγές, κινηματογραφικές ταινίες και εκδόσεις που αφορούσαν στις μειονοτικές εθνοτικές ομάδες (Κομποτιάτη, 2008, σελ. 85). Πλέον, «ως αισθητική έκφραση κοσμοπολιτισμού, το μουσικό φολκλόρ της Ανατολίας

[...] ταξιδεύει μέσα από ένα ευρύ πλέγμα διασυνδέσεων εντός και εκτός Τουρκίας, αποτελεί σημαντικό κομμάτι της σύγχρονης τουρκικής παραγωγής και διεκδικεί μέρος στην παγκόσμια δισκογραφία» (Κομποτιάτη, 2010, σελ. 209). Μέσα από αυτή τη συνθήκη, αναδεικνύεται η μουσική ετερότητα της Τουρκίας, ενώ, παράλληλα, μουσικοί και κοινό αντιτίθενται στην παλαιότερη ομοιογενοποιητική κεμαλική πολιτική που περιθωριοποιούσε κάθε μορφή μουσικής έκφρασης των μειονοτήτων της χώρας και δίνουν μια καινούρια και σύγχρονη αισθητική στις παραδόσεις και τις μουσικές του παρελθόντος (Κομποτιάτη, 2010, σελ. 209). Πλέον, καθίσταται εμφανές ότι «η βούληση να δημιουργηθεί στην Τουρκία μία ομοιογενής κοινωνία γύρω από μια ενιαία τουρκική ταυτότητα είναι πλέον ξεπερασμένη» (Κομποτιάτη, 2008, σελ. 82). Αντίθετα, αναδεικνύεται με κάθε τρόπο η πολυπολιτισμική ταυτότητα της σύγχρονης Τουρκίας, η οποία θεωρείται ως ένας «ιδανικός τόπος διάδρασης διαφορετικών πολιτισμών, και επομένως και διαφορετικών μουσικών, που μοιράζονται ένα κοινό πεδίο» (Κομποτιάτη, 2008, σελ. 86). Συνεπώς, στη σύγχρονη εποχή, η δυναμική της χώρας δεν εντοπίζεται πλέον σε μία ενιαία εθνική, πολιτισμική και μουσική ταυτότητα, αλλά στο στοιχείο ακριβώς της πολυπολιτισμικότητας και του πλουραλισμού των μουσικών παραδόσεων και ιδιωμάτων.

4.3. Η επιτέλεση του ρεμπέτικου στην Τουρκία: μεταξύ αναβίωσης, κοσμοπολιτισμού και συμφιλίωσης

Όπως έχει γίνει σαφές, από τα μέσα της δεκαετίας του 1980 παρατηρείται ένα κύμα αμφισβήτησης της μέχρι πρότινος κυρίαρχης κεμαλικής ιδεολογίας, η οποία διέταζε την απόκρυψη και περιθωριοποίηση των μειονοτικών εθνοτικών ομάδων της Ανατολίας, με στόχο την (ανα)κατασκευή μίας ενιαίας εθνικής ταυτότητας, αμιγώς τουρκικής. Έτσι, επί σειρά δεκαετιών, οι μειονότητες της Τουρκίας ζούσαν στην αφάνεια και την απόλυτη καταπίεση. Η τουρκική γλώσσα επιβλήθηκε ως κυρίαρχη στο δημόσιο διάλογο και απαγορεύθηκε ρητά η χρήση οποιασδήποτε άλλης γλώσσας στη σύγχρονη Τουρκική Δημοκρατία. Παράλληλα, αντί να προβληθεί η πληθώρα πολιτισμών και, κυρίως, ο χαρακτηριστικός πλούτος των μουσικών παραδόσεων και ιδιωμάτων που συνυπήρχαν στην ευρύτερη περιοχή της Ανατολίας, οι αρχές του τουρκικού κράτους προέβαλαν σκοπίμως την τουρκική μουσική ως κυρίαρχη και

ανώτερη όλων των υπολοίπων μουσικών παραδόσεων. Συνεπώς, η μουσική έκφραση των μειονοτικών εθνοτικών ομάδων καταπιέστηκε και περιθωριοποιήθηκε.

Ωστόσο, κατά τη δεκαετία του 1980 το σκηνικό αυτό ανατρέπεται. Ο λαός, οι καλλιτέχνες αλλά και η διανοητική ελίτ της σύγχρονης Τουρκίας αναθεωρούν τις απόψεις τους σχετικά με τον κεμαλικό εθνικισμό. Στο πλαίσιο αυτό, παρατηρείται μία τάση αποδοχής της πολυπολιτισμικής ταυτότητας της Τουρκίας και μία ευρύτερη επιθυμία για την προβολή προς τα έξω αυτού του ιδιαίτερου χαρακτηριστικού της χώρας. Έτσι, τόσο τα μέσα μαζικής ενημέρωσης όσο και μεμονωμένοι Τούρκοι καλλιτέχνες αλλά και δισκογραφικές εταιρείες ανακαλύπτουν ξανά τις μουσικές παραδόσεις των μειονοτικών ομάδων της χώρας και τις επαναφέρουν στο προσκήνιο, προβάλλοντάς τες τόσο εντός της Τουρκίας όσο και στο εξωτερικό. Η τάση αυτή γνωρίζει αμέσως ευρεία αποδοχή από το τουρκικό και το διεθνές κοινό, με την ανάδειξη των μουσικών παραδόσεων των μειονοτήτων της Τουρκίας να αποτελεί ένδειξη αντίστασης στην καταπίεση χρόνων που υπέστησαν οι μειονοτικές ομάδες της χώρας. Στο πλαίσιο, λοιπόν, της ανάδειξης και προώθησης του μουσικού κοσμοπολιτισμού της Τουρκίας εντάσσεται και η ευρεία εκτίμηση και αποδοχή από το τουρκικό κοινό του ελληνικού ρεμπέτικου τραγουδιού, με επίκεντρο την Κωνσταντινούπολη.

Η Κωνσταντινούπολη αποτελεί μία από τις σημαντικότερες πόλεις του σύγχρονου τουρκικού κράτους, καθώς πρόκειται για το επίκεντρο της οικονομίας και του πολιτισμού. Επιπλέον, πρόκειται για την περιοχή με το μεγαλύτερο ποσοστό ελληνικού πληθυσμού. Ελληνικές συνοικίες υπήρχαν σε κεντρικές τοποθεσίες γύρω από το Βόσπορο, όπως στα Ταταύλα, στο Γαλατά, στο Φανάρι, στο Μέγα Ρεύμα κλπ. Μάλιστα, «ενώ οι Τούρκοι παρέμειναν το κυρίαρχο στοιχείο, οι Έλληνες διατήρησαν τη θέση τους ως η δεύτερη σημαντικότερη εθνοτική ομάδα στο κοσμοπολίτικο μωσαϊκό που χαρακτήριζε την οθωμανική πρωτεύουσα» (Αλεξανδρής, 1992, σελ. 51).

Όπως προαναφέρθηκε, το 1987, η προβολή στην Τουρκία της ταινίας «Ρεμπέτικο» του Κώστα Φέρρη και η κυκλοφορία του δίσκου με τα τραγούδια της ταινίας γνώρισαν μεγάλη απήχηση και το ευρύ τουρκικό κοινό άρχισε να αποκτά μία εξοικείωση με το ρεμπέτικο τραγούδι. Την ίδια εποχή, εμφανίζεται στο καλλιτεχνικό στερέωμα ο Τούρκος ακορντεονίστας και μουσικός ερευνητής Muammer Ketencoglu, ο οποίος ασχολήθηκε σε βάθος με την ελληνική παραδοσιακή μουσική και το ελληνικό

ρεμπέτικο τραγούδι. Ο Koglin (2008), στο άρθρο του για τη μουσική σκηνή του ρεμπέτικου στην Τουρκία αναφέρει αυτούσια τα λόγια του Ketencoğlu σχετικά με την άποψή του για το ρεμπέτικο τραγούδι:

As far as rebetiko is concerned, it is the genre that I can most easily understand and identify with as its themes are very close to those of Anatolian music.

[Όσον αφορά στο ρεμπέτικο, πρόκειται για το είδος που μπορώ πιο εύκολα να κατανοήσω και να ταυτιστώ μαζί του, καθώς η θεματολογία του είναι πολύ κοντά σε εκείνη της μουσικής της Ανατολίας.]

(Ketencoğlu, στο Koglin, 2008)

Ο Ketencoğlu, εκτός από την ενασχόλησή του με το ρεμπέτικο, καταπιάνεται και με τις παραδοσιακές μουσικές των Βαλκανίων και της Μικράς Ασίας, παρουσιάζοντας τις εν λόγω μουσικές παραδόσεις μέσα από τις συναυλίες του στην Τουρκία και το εξωτερικό, μέσα από τα μουσικά του άλμπουμ, καθώς και κατά τη διάρκεια της εβδομαδιαίας μουσικής εκπομπής του σε ένα μη εμπορικό αριστερό ραδιοφωνικό κανάλι στην Κωνσταντινούπολη, το Aşik Radyo (Koglin, 2008). Παράλληλα, ο Ketencoğlu συνέστησε μία μουσική κομπανία (Kompania Ketencoğlu), στην οποία συμμετείχαν ο δεξιοτέχνης του μπουζουκιού Orhan Osman και οι Stelyo Berber και İvi Dermancı στα φωνητικά.⁷ Η συγκεκριμένη μουσική κομπανία έκανε περιοδείες τόσο στην Τουρκία όσο και στο εξωτερικό, παίζοντας, κατά βάση, τραγούδια της πειραιώτικης σχολής του ρεμπέτικου, όπως αυτά παίζονταν και στην Ελλάδα και με τα ίδια μουσικά όργανα (μπουζούκι, μπαγλαμάς, κιθάρα, ακορντεόν). Το 2003, η κομπανία αυτή έπαψε να υφίσταται. Ωστόσο, από αυτό το σχήμα προέκυψαν νέες μουσικές ομάδες που μελετούσαν το ελληνικό ρεμπέτικο τραγούδι και έπαιζαν ρεμπέτικη μουσική σε διάφορα μέρη και μουσικές σκηνές της Κωνσταντινούπολης. Μία από αυτές τις ομάδες είναι το «Muammer Ketencoğlu and Zeybek Group», το οποίο ασχολήθηκε κυρίως με το ρεμπέτικο της Σμύρνης, καθώς και με πλήθος από

⁷ Muammer Ketencoğlu, Άρθρα και Συνεντεύξεις, Ρεμπέτικο στην Κωνσταντινούπολη με τον Muammer Ketencoğlu.

τουρκικά και ελληνικά δημοτικά τραγούδια και ζεϊμπέκικα του Αιγαίου, ενώνοντας της μουσικές παραδόσεις της Ελλάδας και της Τουρκίας. «Στα μέσα της δεκαετίας του 1990, το ρεμπέτικο έγινε το επίκεντρο της δημοφιλούς μουσικής στην Κωνσταντινούπολη, καθώς το δημοφιλές συγκρότημα Yeni Türkü κυκλοφόρησε δύο αρκετά επιτυχημένα άλμπουμ που περιείχαν διασκευές ρεμπέτικων τραγουδιών, μεταφρασμένων στα τουρκικά» (Koglin, 2008). Επιπλέον, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το έργο του παίχτη του μπουζουκιού, Orhan Osman, ο οποίος γεννήθηκε στην Κομοτηνή και είναι μέλος της μουσουλμανικής μειονότητας της Θράκης, και αναμειγνύει μουσικούς ήχους από διαφορετικά γεωγραφικά και πολιτιστικά περιβάλλοντα. «Η μουσική του είναι ένα κράμα τοπικών και παγκόσμιων μουσικών στυλ που αντικατοπτρίζουν προσωπικές εμπειρίες, καθώς και τις τρέχουσες τάσεις στη μουσική βιομηχανία της Κωνσταντινούπολης» (Koglin, 2008). Με την πάροδο των χρόνων, ο Osman ανέπτυξε το δικό του χαρακτηριστικό μουσικό στυλ, αναμειγνύοντας την jazz με μουσική από τα Βαλκάνια, την Εγγύς Ανατολή και την Ινδία, τονίζοντας όμως ότι η μουσική του έχει τις ρίζες της στην ελληνική λαϊκή μουσική (Koglin, 2008).

Τη δεκαετία του 1980, σε ένα γενικό κλίμα προώθησης της ελληνοτουρκικής φιλίας, έγιναν φιλότιμες προσπάθειες να έρθουν σε επαφή και να συνεργαστούν καλλιτέχνες και διανοούμενοι από τις δύο πλευρές του Αιγαίου. Η πιο χαρακτηριστική ήταν η συνεργασία του Τούρκου μουσικοσυνθέτη Zülfü Livaneli με το Μίκη Θεοδωράκη και τη Μαρία Φαραντούρη. Το 1985 ηχογράφησαν μία σειρά από τραγούδια, σε μουσική του Μίκη Θεοδωράκη, με τούρκικους στίχους γραμμένους από τον Livaneli. Οι δύο άνδρες δημιούργησαν μία γνήσια και αληθινή φιλία, απαλλαγμένη από κάθε έχθρα. Την ίδια εποχή έδωσαν συναυλίες στην Ελλάδα και την Τουρκία, στις οποίες το κοινό των δύο χωρών ανταποκρίθηκε με θέρμη. Λίγα χρόνια αργότερα, το 1993, στον απόηχο πλέον της συνεργασίας Θεοδωράκη-Livaneli, ο Muammer Ketencoglu, όπως προαναφέρθηκε, εξέδωσε το μουσικό άλμπουμ με τίτλο «Λατρεμένα Ακρογιάλια». Το εξώφυλλο του δίσκου (βλ. παράρτημα) παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και μας δίνει χρήσιμες πληροφορίες για τις προθέσεις του καλλιτέχνη. Αρχικά, τα χρώματα που βλέπουμε να δεσπόζουν στην εικόνα του εξωφύλλου του άλμπουμ είναι το κόκκινο και το γαλάζιο. Αυτό μάς παραπέμπει αυτόματα στα χαρακτηριστικά χρώματα της Τουρκίας και της Ελλάδας αντίστοιχα. Συνολικά, το τοπίο που απεικονίζεται είναι μεσογειακό, κάτι το οποίο θα μπορούσε κάλλιστα να δηλώνει την ταυτότητα του κοινού συνόρου των δύο χωρών. Επιπλέον, βλέπουμε ότι

στην εικόνα του εξωφύλλου υπάρχει και ένα μεγάλο λευκό περιστέρι, χαρακτηριστικό σύμβολο ειρήνης και ομόνοιας.

Στη σημερινή εποχή, μέλη της διανοητικής ελίτ της Ελλάδας και της Τουρκίας εκτιμούν ιδιαίτερα το ρεμπέτικο ως ένα από τα μεγαλύτερα επιτεύγματα του νεοελληνικού και του ύστερου οθωμανικού λαϊκού πολιτισμού (Koglin, 2008). Όσον αφορά το τουρκικό κοινό, φαίνεται ότι έχει εναγκαλιάσει το είδος αυτό. Η ευρεία αποδοχή του ρεμπέτικου στην Τουρκία φαίνεται να συνδέεται άμεσα με το γεγονός ότι «τα ρεμπέτικα τραγούδια συνδυάζουν στοιχεία κοινά σε ένα ευρύ φάσμα μουσικών παραδόσεων της Ανατολικής Μεσογείου» (Koglin, 2008), καθώς και των Βαλκανίων, όπως φαίνεται να προτείνει ο Ketencoglu. Μάλιστα, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Koglin (2008), για πολλούς Τούρκους το ρεμπέτικο έχει τούρκικες ρίζες, καθώς τα ρεμπέτικα τραγούδια χρησιμοποιούν μουσικά συστατικά παρόμοια με αυτά της τουρκικής μουσικής. Συνεπώς, το άκουσμα των ρεμπέτικων τραγουδιών φαντάζει αρκετά οικείο στους Τούρκους ακροατές. Επιπλέον, το ρεμπέτικο έχει διττή φύση, καθώς αναμειγνύει τις ευρωπαϊκές αρμονίες με όργανα, μελωδίες και ρυθμούς της Ανατολίας. Σύμφωνα με τον Koglin (2008), τα ρεμπέτικα τραγούδια, εν γένει, πραγματοποίησαν μία συγχώνευση ανατολίτικων και δυτικών μουσικών στοιχείων, κάτι το οποίο χαρακτηρίζει την ελληνική κουλτούρα. Ακόμη, για πολλούς Τούρκους ακροατές, τα ρεμπέτικα τραγούδια επικοινωνούν συναισθήματα που μπορεί να είναι τόσο αρνητικά όσο και θετικά, όπως λύπη, πικρία, θλίψη, ευτυχία, ενθουσιασμός, αγάπη, χαρά κ.ά. (Koglin, 2008). Μάλιστα, ο Koglin, στο άρθρο του σχετικά με τη μουσική σκηνή του ρεμπέτικου στην Τουρκία, αναφέρει χαρακτηριστικά τα λόγια του Cengiz Onural, ενός Τούρκου παίκτη κιθάρας και πολιτικής λύρας:

I like rebetiko because it reminds me of the good old days of Istanbul, where Turks and Greeks lived together and shared the values of the glorious culture of the Ottoman Empire. For me, rebetiko symbolizes a bygone cosmopolitan mentality.

[Μου αρέσει το ρεμπέτικο, γιατί μου θυμίζει τις παλιές καλές εποχές της Κωνσταντινούπολης, όπου Τούρκοι και Έλληνες ζούσαν μαζί και μοιράζονταν τις αξίες του λαμπρού πολιτισμού της Οθωμανικής

Αυτοκρατορίας. Για μένα, το ρεμπέτικο συμβολίζει μια περασμένη κοσμοπολίτικη νοοτροπία.]

(Koglin, 2008)

Η επανεμφάνιση του ρεμπέτικου στην μουσική και πολιτιστική ζωή της Κωνσταντινούπολης συνέβη σε μία εποχή κατά την οποία υπήρχαν οι κατάλληλες προϋποθέσεις. Συγκεκριμένα, η Πόλη ήταν γεμάτη από χώρους όπου εκτελούνταν ρεμπέτικα τραγούδια, ενώ παράλληλα υπήρχε ένα δυνητικά ενδιαφερόμενο κοινό. Στο κέντρο της Κωνσταντινούπολης λειτουργούσαν πλήθος καταστημάτων που παρείχαν ψυχαγωγία με ζωντανή μουσική, αλκοόλ, φαγητό και χορό, τα οποία λειτουργούσαν μέλη της ελληνορθόδοξης κοινότητας της πόλης (Koglin, 2008). Εκεί, λοιπόν, οι Τούρκοι μπορούσαν να ακούσουν ελληνική λαϊκή μουσική, συμπεριλαμβανομένων των ρεμπέτικων τραγουδιών, καθώς και ελληνικά παραδοσιακά τραγούδια από τη Μικρά Ασία και το Ανατολικό Αιγαίο που εκτελούνταν από ντόπιους μουσικούς αλλά και από διάσημους τραγουδιστές από την Ελλάδα που επισκέπτονταν τακτικά τη μητρόπολη του Βοσπόρου (Koglin, 2008). Στα μέρη αυτά σύχναζε κόσμος ενός ευρέως ηλικιακού φάσματος, ενώ στους τακτικούς πελάτες συμπεριλαμβάνονταν τόσο Έλληνες όσο και Τούρκοι, οι οποίοι απολάμβαναν μία ιδιαίτερα ευχάριστη μουσική εμπειρία. Γενικά, το φαινόμενο αυτό αφορούσε το τουρκικό και διεθνές κοινό, ενώ υπήρχαν επίσης και μέρη τουρκικής ιδιοκτησίας όπου παιζόταν η μουσική αυτή.

Στην Τουρκία το ρεμπέτικο υποστηρίζεται σε μεγάλο βαθμό από το τουρκικό κοινό, καθώς και από διανοούμενους με κοσμοπολίτικες αντιλήψεις, ασύμβατες με την παλαιά εθνικιστική κεμαλική ιδεολογία. Συγχρόνως, μεγάλη είναι η υποστήριξη που λαμβάνει από τους αριστερούς κύκλους, καθώς το ρεμπέτικο έχει κερδίσει την εκτίμηση πολλών αριστερών Τούρκων πολιτών (Koglin, 2008). Στη σημερινή εποχή, το ρεμπέτικο στην Τουρκία απευθύνεται κυρίως σε όσους έχουν μία μάλλον κοσμοπολίτικη αντίληψη και έλκονται από τις έννοιες της πολυπολιτισμικότητας και της ανεκτικότητας. Ωστόσο, εκτός από ένδειξη κοσμοπολιτισμού, η ευρεία αποδοχή του ρεμπέτικου από το τουρκικό κοινό είναι αποτέλεσμα των πολιτικών συμφιλίωσης των δύο λαών που λαμβάνουν χώρα την τελευταία εικοσαετία, με τους σεισμούς του 1999 στην Ελλάδα και την Τουρκία να αποτελούν καταλύτη με μεγάλη συμβολική σημασία (Koglin, 2008). Συγκεκριμένα, «στα τέλη της δεκαετίας του 1990 οι σχέσεις

μεταξύ των δύο χωρών βελτιώθηκαν, ιδίως μετά τους καταστροφικούς σεισμούς στην Αθήνα και την Κωνσταντινούπολη το 1999, οι οποίοι προσέφεραν μία εξαιρετική ευκαιρία για επίδειξη γειτονίας» (Koglin, 2008). Αυτή η αλλαγή του κλίματος μεταξύ των δύο χωρών σε φιλικό μπορεί κάλλιστα να εξηγήσει εν μέρει γιατί τα τελευταία χρόνια τα ελληνικά ρεμπέτικα τραγούδια κερδίζουν ολοένα και μεγαλύτερο κοινό στην Τουρκία.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, η αρμονική συνύπαρξη του ελληνικού με το τουρκικό στοιχείο υπήρξε χαρακτηριστική από τον καιρό της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας μέχρι και σήμερα. «Καθώς Τούρκοι και Έλληνες συνέχισαν να συνυπάρχουν, [...] υπήρξε μικρή αφομοίωση του ενός στοιχείου από το άλλο και αυτή η συμβίωση είχε, στην πραγματικότητα, διαρκέσει για περισσότερα από πεντακόσια χρόνια» (Αλεξανδρής, 1992, σελ. 51). Ιδιαίτερα από τα μέσα της δεκαετίας του 1990 μέχρι και σήμερα, η ελληνοτουρκική αλληλεπίδραση σε πολιτισμικό και, κυρίως, σε μουσικό επίπεδο είναι ιδιαίτερα έντονη. Σύμφωνα με τον Koglin (2008), το ενδιαφέρον για τη μουσική παράδοση της Τουρκίας είχε ενταθεί κατά τη δεκαετία του 1990 μεταξύ των Ελλήνων, κυρίως της νεότερης γενιάς. Ένα σημαντικό ποσοστό Ελλήνων μουσικών άρχισαν να ανακαλύπτουν εκ νέου τον πλούτο της οθωμανικής κοσμικής έντεχνης μουσικής. Έτσι, ταξίδευαν στην Κωνσταντινούπολη με σκοπό να μελετήσουν την τουρκική κλασική και παραδοσιακή μουσική. Εκεί, οι σπουδαστές της οθωμανικής και της τουρκικής έντεχνης μουσικής μπορούσαν να επωφεληθούν από ένα υψηλό εκπαιδευτικό επίπεδο, χάρη στη μακρά παράδοση διδασκαλίας της μουσικής. Το σημαντικότερο, όμως, είναι ότι η ισχυρή παρουσία Ελλήνων σπουδαστών πυροδότησε σε μεγάλο βαθμό την περιέργεια του τουρκικού κοινού για την ελληνική μουσική και, κυρίως, για το ρεμπέτικο τραγούδι (Koglin, 2008). Έτσι, πολύ σύντομα μεγάλο μέρος του τουρκικού κοινού μυήθηκε στην ακρόαση της ελληνικής παραδοσιακής και ρεμπέτικης μουσικής, ενώ πλήθος Τούρκων μουσικών και συγκροτημάτων εκτελούσαν ρεμπέτικα τραγούδια σε διάφορα μέρη στο κέντρο της Κωνσταντινούπολης.

Καταλήγοντας, τις τελευταίες δύο δεκαετίες το ελληνικό ρεμπέτικο τραγούδι έχει κερδίσει σε δημοτικότητα στην ευρύτερη περιοχή της Ανατολίας, με επίκεντρο την Κωνσταντινούπολη. Συγκεκριμένα, «οι Τούρκοι ακροατές όχι μόνο υιοθέτησαν την ελληνική έννοια του ρεμπέτικου, αλλά την προσάρμοσαν στο δικό τους πολιτισμικό περιβάλλον» (Koglin, 2008). Μάλιστα, ο Koglin (2008) αναφέρει σχετικά με την αφομοίωση του ρεμπέτικου τραγουδιού από το τουρκικό κοινό:

The fact that Turkish musicians have translated rebetika songs into their mother tongue and perform them on typical Ottoman instruments, such as the ney or the tambour, seems to indicate that both they and their audience are willing and able to identify with the narrators of these songs.

[Το γεγονός ότι Τούρκοι μουσικοί έχουν μεταφράσει τα ρεμπέτικα τραγούδια στη μητρική τους γλώσσα και τα ερμηνεύουν σε τυπικά οθωμανικά όργανα, όπως το νέυ ή το ταμπούρ, φαίνεται να δείχνει ότι τόσο οι ίδιοι όσο και το κοινό τους είναι πρόθυμοι και ικανοί να ταυτιστούν με τους αφηγητές αυτών των τραγουδιών.]

(Koglin, 2008)

Τέλος, είναι φανερό ότι η επιτέλεση του ελληνικού ρεμπέτικου τραγουδιού στην Τουρκία αποτελεί ένδειξη κοσμοπολιτισμού, αφού αναδεικνύεται η μουσική παράδοση της ελληνικής μειονότητας της Ανατολίας, καθώς και ένδειξη συμφιλίωσης μεταξύ των δύο γειτονικών λαών.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Εν κατακλείδι, το ρεμπέτικο αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα του σώματος της ελληνικής μουσικής και τις τελευταίες δεκαετίες έχει γίνει αντικείμενο συστηματικής έρευνας και ακαδημαϊκής μελέτης. Το κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο δημιουργίας και επιτέλεσης των ρεμπέτικων τραγουδιών, τα αμιγώς μουσικά χαρακτηριστικά τους, καθώς και η εξέλιξη του είδους στο πέρασμα του χρόνου αποτελούν μερικά μόνο από τα πεδία μελέτης. Ποια η σχέση, όμως, του ιδιαίτερου αυτού μουσικού είδους με τη δημοφιλή μουσική της Τουρκίας; Όπως απορρέει από την έρευνα, από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα έως τα μέσα του 20^{ου}, στην Οθωμανική Αυτοκρατορία έλαβαν χώρα μία σειρά μεταρρυθμίσεων που αποσκοπούσαν στον εκσυγχρονισμό της και στην (ανα)κατασκευή της κοινωνικής και πολιτισμικής ταυτότητας του μετέπειτα νέου τουρκικού κράτους. Ο τρόπος οργάνωσης των κρατών της Δυτικής Ευρώπης αποτέλεσε το πρότυπο οργάνωσης του τουρκικού κράτους και έγινε συνώνυμο νεωτερικότητας και εκσυγχρονισμού. Οι μεταρρυθμίσεις που έλαβαν χώρα αφορούσαν σε όλους τους τομείς (κοινωνία, εκπαίδευση, δίκαιο κλπ.), ενώ δεν άφησαν ανεπηρέαστο το πεδίο της μουσικής. Συγκεκριμένα, η οθωμανική και η τουρκική παραδοσιακή μουσική περιθωριοποιήθηκαν, ενώ αναδείχθηκε και προωθήθηκε η μουσική της Δυτικής Ευρώπης. Έτσι, από τα μέσα της δεκαετίας του 1920 η δυτική έντεχνη μουσική εντάχθηκε πλήρως στο σώμα της δημοφιλούς μουσικής της Τουρκίας. Λίγα χρόνια αργότερα, μέσα από τις διαδικασίες εξευρωπαϊσμού της μουσικής του σύγχρονου τουρκικού κράτους αναδύθηκε το είδος της kanto μουσικής, ενώ, παράλληλα, συνθέτονταν ολοένα και περισσότερα έργα στα πρότυπα της δυτικής πολυφωνίας από Τούρκους συνθέτες. Τη δεκαετία του 1950 επικράτησε στην Τουρκία ένα νέο είδος δημοφιλούς μουσικής, το arabesk, που προήλθε από το σώμα της αραβικής μουσικής παράδοσης και κύριο όχημα μετάδοσης του εν λόγω μουσικού είδους υπήρξε ο κινηματογράφος.

Από τη δεκαετία του 1980 μέχρι και σήμερα, στο σώμα της δημοφιλούς μουσικής της Τουρκίας εντάσσεται και το ρεμπέτικο τραγούδι. Την ευρεία διάδοσή του πυροδότησε η κινηματογραφική προβολή της ελληνικής ταινίας του Κώστα Φέρρη «Ρεμπέτικο» στην Τουρκία, το 1987. Παράλληλα, ο Τούρκος μουσικός και ερευνητής Muammer Ketencoglu, με την ενασχόλησή του με τις παραδοσιακές μουσικές των Βαλκανίων, την ελληνική παραδοσιακή μουσική και, κυρίως, με το ρεμπέτικο

τραγούδι, συνέβαλε στην ευρεία διάδοση του τελευταίου μέσα από συναυλίες, διαλέξεις και την κυκλοφορία μουσικών άλμπουμ με ρεμπέτικα τραγούδια. Συγχρόνως, τα μουσικά συγκροτήματα Café Aman Istanbul και Tatavla Keyfi δίνουν πλήθος μουσικών παραστάσεων σε θέατρα, μουσικές σκηνές και μουσικά καφενεία τόσο στην Κωνσταντινούπολη όσο και στο εξωτερικό, συμβάλλοντας με τη σειρά τους στη διάδοση του ρεμπέτικου. Μέσα από τη συγκριτική μελέτη του ρεπερτορίου των Ketencoğlu, Café Aman Istanbul και Tatavla Keyfi αναδεικνύεται το γεγονός ότι στην Τουρκία καλύπτεται ολόκληρο το φάσμα του ρεπερτορίου του ρεμπέτικου τραγουδιού, από την πειραιώτικη και τη σμυρναϊκή σχολή μέχρι και την ελληνική έντεχνη μουσική δημιουργία της δεκαετίας του 1980.

Ωστόσο, μέσα από την έρευνα κατέστη φανερό ότι η επιτέλεση του ρεμπέτικου στην Τουρκία εντάσσεται σε ένα γενικότερο πλαίσιο αμφισβήτησης της κεμαλικής ιδεολογίας που καταπίεζε επί σειρά ετών κάθε μορφή έκφρασης των μειονοτικών εθνοτικών ομάδων της Τουρκίας. Η ανάδειξη του ρεμπέτικου ως μουσικής παράδοσης μειονοτικής ομάδας της Τουρκίας ξεκίνησε σε μία εποχή κατά την οποία τα μέσα μαζικής επικοινωνίας, διάφορα μουσικά συγκροτήματα και δισκογραφικές εταιρείες προωθούσαν τις μουσικές παραδόσεις των μειονοτικών ομάδων της Τουρκίας, αναδεικνύοντας και προωθώντας στην τοπική και παγκόσμια μουσική σκηνή την πολυπολιτισμική μουσική ταυτότητα της χώρας. Τέλος, το ρεμπέτικο φαίνεται να λειτουργεί και ως συνδετικός κρίκος μεταξύ της Ελλάδας και της Τουρκίας, καθώς η επιτέλεσή του λαμβάνει χώρα σε ένα πλαίσιο συμφιλίωσης και ειρηνικής συνύπαρξης των δύο χωρών. Σύμφωνα με τον Muammer Ketencoglu «η επιτέλεση του ρεμπέτικου, η δύναμη και η ζεστασιά της μουσικής μπορούν να συμβάλουν στην εξάλειψη φαινομένων όπως ο ακραίος εθνικισμός, η έλλειψη αγάπης και κατανόησης, το μίσος και η προκατάληψη στο ανθρώπινο μυαλό»⁸, ενώ, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, «το ρεμπέτικο είναι η μουσική των γεωγραφιών, όχι των λαών, με την οποία είναι εξοικειωμένες και οι δύο πλευρές του Αιγαίου»⁹.

⁸ Muammer Ketencoglu, Άρθρα και Συνεντεύξεις, Ένας μουσικός ταξιδιώτης: Muammer Ketencoglu.

⁹ Muammer Ketencoglu, Άρθρα και Συνεντεύξεις, Ρεμπέτικο στην Κωνσταντινούπολη με τον Muammer Ketencoglu.

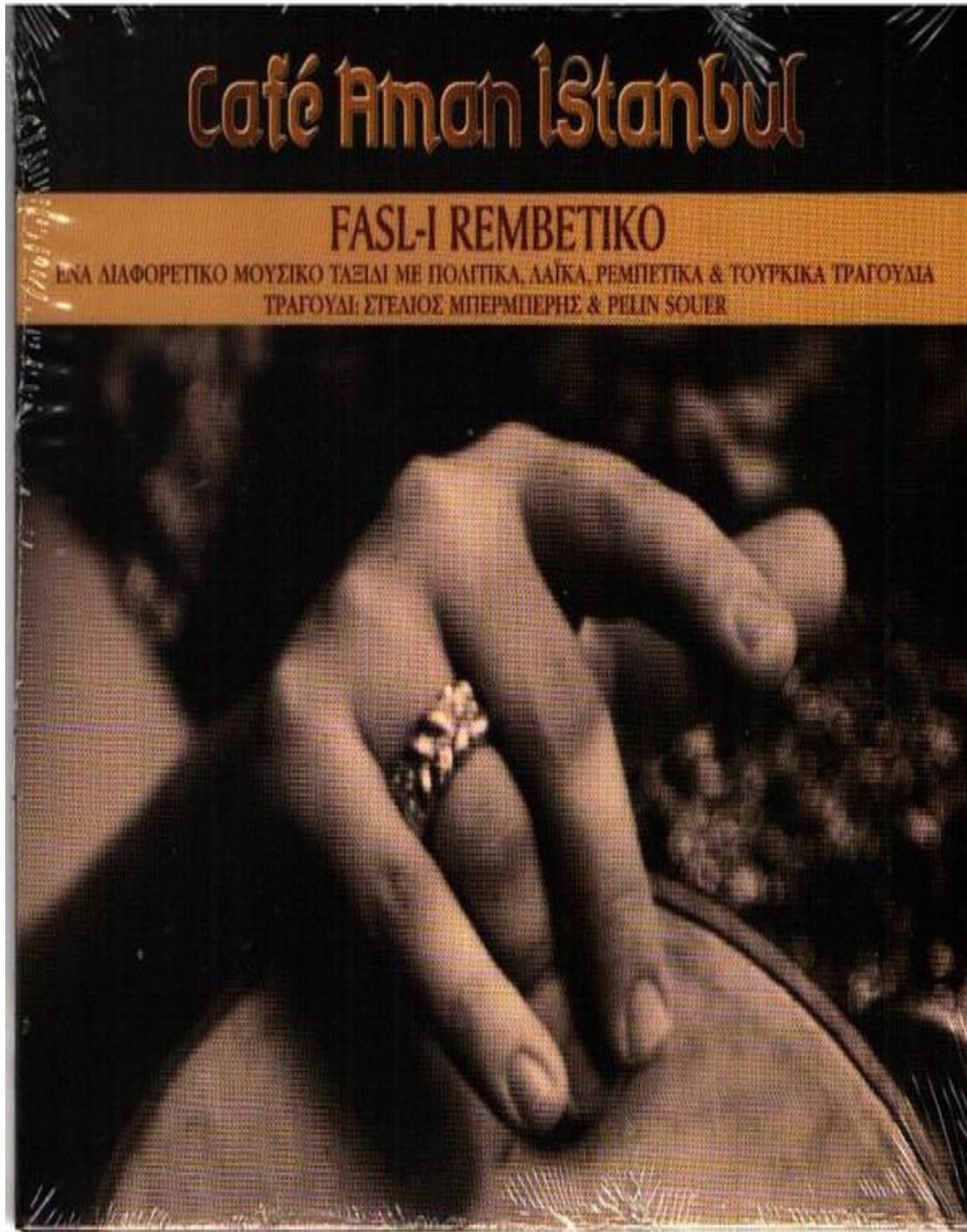
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1

Εξώφυλλο δίσκου Muammer Ketencöđlu, «Λατρεμένα Ακρογιαλία» («Sevdalı Kıyılar»), 1993, Kalan Müzik.



ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2

Εξώφυλλο δίσκου Café Aman Istanbul «Fasl-i Rembetiko», 2012, EMI Records.





FASL-I REMBETIKO

1	ISTANBUL KASABIKOSU	2:19
2	AEROPLANO THA PARO & TELGRAFIN TELLERİ	3:43
3	ANIXE ANIXE	4:28
4	APO TO VRADI OS TO PROI	4:26
5	KAPETANAKI	3:36
6	PENDAMORFI	3:07
7	ISTANBUL KASABIKOSU LATERNA	2:19
8	GULBAHAR	4:52
9	OF AMAN	2:47
10	HARIKLAKI & DARILDIN MI CICIM BANA	4:14
11	SAN APOKLIROS GIRIZO	4:55
12	HGO LIGO THA ME SINITHISIS & OLMAZ OLMAZ	3:40
13	EHE GIA PANDA GIA	3:09



KALAN EMI

© 2011 EMI Music Group Ltd. All rights reserved. EMI Music Group Ltd. is a registered trademark of EMI Music Group Ltd. The name 'EMI Music Group Ltd.' is a registered trademark of EMI Music Group Ltd. All rights reserved. Reproduction, distribution, or performance of any part of this recording without the written permission of EMI Music Group Ltd. is prohibited. For more information, please contact EMI Music Group Ltd. at www.emimusic.com

ΒΙΒΛΙΟΦΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Alexandris, Alexis (1992) *The Greek Minority of Istanbul and Greek-Turkish Relations. 1918-1974*, Athens: Centre for Asia Minor Studies.

Ανωγειανάκης, Φοίβος (1991) *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*, Αθήνα: Μέλισσα.

Αλεξιάτος, Γιώργος (2014), *Το τραγούδι των ηττημένων. Κοινωνικές αντιθέσεις και λαϊκό τραγούδι στη μεταπολεμική Ελλάδα*, Αθήνα: Κουκκίδα.

Ayangil, Ruhi (2008) «Western Notation in Turkish Music», *The Royal Asiatic Society* 18.4: 401-447.

Aydemir, Murat (2012) *Το τουρκικό μακάμ*, Αθήνα: Fagotto Books.

Δαμιανάκος, Στάθης (2001), *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*, Αθήνα: Πλέθρον.

Degirmenci, Koray (2011) «Local Music from out There: Roman (Gypsy) Music as World Music in Turkey», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 41.1: 97-124.

Eldem, Edhem (2013), «Plurality, Cosmopolitanism and Integration: The Dangers of Comparing the Incomparable», σσ. 47-62. Στο: Darja Reuschke, Monika Salzbrunn και Korinna Schönhärl (επιμ.), *The Economies of Urban Diversity. The Ruhr Area and Istanbul*. Istanbul: Palgrave Macmillan.

Gauntlett, Στάθης (2001), *Ρεμπέτικο Τραγούδι. Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση* (Πρόλογος & μτφρ. Κώστας Βλησίδης), Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

Georgelin, Hervé (2007), *Σμόρνη. Από τον κοσμοπολιτισμό έως τους εθνικισμούς* (Μτφρ. Μαρία Μαλαφέκα), Αθήνα: Κέδρος.

Κασοκαβάδης, Αλέξανδρος (2020), *Μουσικές Μεταγλωττίσεις*, Αθήνα: Μελωδικό Καράβι.

Κιτσίκης, Δημήτρης (2003), *Ιστορία της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. 1280-1924*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της "Εστίας".

Koglin, Daniel (2008), «Marginality – A Key Concept to Understanding the Resurgence of Rebetiko in Turkey», *Music and Politics* 2.1: 1-39.

Κοκκώνης, Γιώργος (2017), *Λαϊκές Μουσικές Παραδόσεις. Λόγιες αναγνώσεις, λαϊκές πραγματώσεις*, Αθήνα: Fagottobooks.

Κομποτιάτη, Σοφία (2010), «Φολκλόρ και έθνικ στη σύγχρονη τουρκική δισκογραφία. Η επιστροφή της Ανατολίας στην εποχή της "μουσικής του κόσμου"», σσ. 201-212. Στο: Παύλος Κάβουρας (επιμ. & εισαγωγή), *Φολκλόρ και Παράδοση*.

Ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού. Αθήνα: Νήσος.

Κομποτιάτη, Σοφία (2008), «Μουσικές (και) ετερότητες στη σύγχρονη Τουρκία. Ένα κείμενο με αφορμή σκηνές από τις πρόσφατες κινηματογραφικές ταινίες του Φάτιχ Άκιν», σσ. 80-90. Στο: *Ετερότητες και μουσική στα Βαλκάνια*. Άρτα: Εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου.

Κουνάδης, Παναγιώτης (2000), *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών. Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, τόμ. Α', Αθήνα: Κατάρτι.

Κωνσταντινίδου, Μαρία (1994), *Κοινωνιολογική Ιστορία του Ρεμπέτικου*, Αθήνα: σέλας.

Λαλιώτη, Βασιλική (2016), *Το σάουντρακ της ζωής μας. Σύγχρονα θέματα στη μελέτη της δημοφιλούς μουσικής*, Αθήνα: Παπαζήση.

Pennanen, Risto Pekka (2004), «The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece», *Ethnomusicology* 48.1: 1-25.

Πετρόπουλος, Ηλίας (1990), *Ρεμπετολογία*, Αθήνα: Κέδρος.

Πούλος, Παναγιώτης (2015), *Η μουσική στον ισλαμικό κόσμο. Πηγές, Θεωρήσεις, Πρακτικές*, Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών [e-book].

Poulos, Panagiotis (2013), «The Non-Muslim Musicians of Istanbul: Between Recorded and Intimate Memory», pp. 51-68. Στο: *Ottoman Intimacies, Balkan Musical Realities*. Helsinki: Papers and Monographs of the Finnish Institute at Athens VOL. XIX.

Σαρηγιάννης, Μαρίνος (2003), *Η Απόλαυση στην Οθωμανική Κωνσταντινούπολη*, Αθήνα: Περίπλους.

Seeger, Charles (1958) «Prescriptive and Descriptive Music-Writing», *The Musical Quarterly* 44.2: 184-195.

Seeman, Sonia Tamar (2019), *Sounding Roman. Music and Performing Identity in Western Turkey*, New York: Oxford University Press.

Stokes, Martin (1992), *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey*, Oxford: University Press.

Stokes, Martin (2007), «On Musical Cosmopolitanism», *The Macalester International Roundtable*. Paper 3: 1-19.

Ταμπούρης. Πέτρος (2008), *Το Σμυρναίικο Τραγούδι. 1923-1940*, Αθήνα: fmrecords.

Ταμπούρης. Πέτρος (2008), *Το ρεμπέτικο Τραγούδι. 1932-1941*, Αθήνα: fmrecords.

Tekelioğlu, Orhan, (1996) «The Rise of a Spontaneous Synthesis: The Historical Background of Turkish Popular Music», Turkey: Identity, Democracy, Politics, σσ. 194-215.

Tekelioğlu, Orhan (2001) «Modernizing Reforms and Turkish Music in the 1930s», *Turkish Studies* 2: 93-108.

Χατζηπανταζής, Θόδωρος (1986), *Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασταί. Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου Α΄*, Αθήνα: Στιγμή.

Χολστ, Γκαίηλ (1977), *Δρόμος για το ρεμπέτικο* (μτφρ. Ν. Σαββάτη), Αθήνα: Αγγλοελληνικά Εκδόσεις.

Zürcher, Erik J. (2004), *Σύγχρονη Ιστορία της Τουρκίας* (μτφρ. Βαγγέλης Κεχριώτης, επιστ. επιμ.: Σωκράτης Πετμεζάς), Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

ΙΣΤΟΤΕΛΙΔΕΣ

«Söyleşi: Muammer Ketencoglu», *Muammer Ketencoglu*,

<http://www.muammerketencoglu.com/soylesi-muammer-ketencoglu/>

«Bir Müzik Seyyahi : Muammer», *Muammer Ketencoglu*,

<http://www.muammerketencoglu.com/bir-muzik-seyyahi-muammer-ketencoglu/>

«Muammer Ketencoglu ile İstanbul'da Rebetiko Üzerine Söyleşi», *Muammer Ketencoglu*,

<http://www.muammerketencoglu.com/muammer-ketencoglu-ile-istanbulda-rebetiko-uzerine-soylesi/>

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

Muammer Ketencoğlu (1992), *Sevdali Kiyilar (Λατρεμένα Ακρογιάλια)*, Turkey: Kalan Müsik.

Café Aman Istanbul (2012), *Fasl-i Rembetiko, Turkey: EMI Records.*

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Ρεμπέτικο (1983), Σενάριο: Κώστας Φέρρης/Σωτηρία Λεονάρδου, Σκηνοθεσία: Κώστας Φέρρης, Μουσική: Σταύρος Ξαρχάκος.