ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Γιώργος Αθ. Ευαγγέλου

Η αναπαράσταση του εξωτικού στην ελληνική δισκογραφία των 78 στροφών

Διδακτορική διατριβή

Άρτα 2022

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Γιώργος Αθ. Ευαγγέλου

Η αναπαράσταση του εξωτικού στην ελληνική δισκογραφία των 78 στροφών

Διδακτορική διατριβή

Επιβλέπουσα καθηγήτρια:

Μαρία Ζουμπούλη
Αναπλ. καθηγήτρια, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Συμβουλευτική επιτροπή:

Γιώργος Κοκκώνης
Αναπλ. καθηγητής, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Γιώργος Κίτσιος:
Επίκ. καθηγητής, Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΑΠΘ

Άρτα 2022

©Ευαγγέλου Γιώργος, 2022
Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος
All rights reserved

Δηλώνω υπεύθυνα και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα διδακτορική εργασία είναι εξ ολοκλήρου αποτέλεσμα δικής μου ερευνητικής εργασίας, δεν αποτελεί προϊόν αντιγραφής, ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους. Όλες οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν (κάθε είδους, μορφής και προέλευσης) για τη συγγραφή της περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία.

Γεώργιος Αθ. Ευαγγέλου

Ημερομηνία αίτησης του κ. Γεωργίου Ευαγγέλου: 24/06/2019

Ημερομηνία ορισμού Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής: Γ.Σ. αριθμ. 21/Θ.4/19.07.2019
Μέλη Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής:
Επιβλέπουσα: Μαρία Ζουμπούλη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

Μέλη: **Γεώργιος Κοκκώνης, Αναπληρωτής Καθηγητής**
Γεώργιος Κίτσιος, Επίκουρος Καθηγητής

Ημερομηνία ορισμού θέματος: 19/07/2019

«Η αναπαράσταση του εξωτικού στην ελληνική δισκογραφία των 78 στροφών»

ΟΡΙΣΜΟΣ ΕΠΤΑΜΕΛΟΥΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ (Γ.Σ. αρθμ. 89/Θ.2/15.11.2022)
Μαρία Ζουμπούλη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια
Γεώργιος Κοκκώνης, Αναπληρωτής Καθηγητής
Γεώργιος Κίτσιος, Επίκουρος Καθηγητής
Γεώργιος – Μιχαήλ Κλήμης, Καθηγητής
Λεωνίδας Οικονόμου, Καθηγητής
Μανώλης Σειραγάκης, Επίκουρος Καθηγητής
Δάφνη Τραγάκη, Επίκουρη Καθηγήτρια

Έγκριση Διδακτορικής Διατριβής με βαθμό **«Άριστα»** στις **19/12/2022**

Άρτα 19/12/2022

ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΤΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΤΡΙΚΟΥΠΗΣ

Η Γραμματέας του Τμήματος

Ευαγγελία Νάση

ξεχείλιζε ὁ νοῦς μου
χουρμαδιὲς καὶ καμῆλες...

Νίκος Καζαντζάκης
Αναφορά στον Γκρέκο

Περιεχόμενα

ΠΡΟΛΟΓΟΣ ***1***

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ***5***

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΤΑ ΗΧΟΓΡΑΦΗΜΑΤΑ ***27***

Οι πηγές και η διαχείρισή τους **27**
Δισκογραφημένα τραγούδια - κριτήρια επιλογής 28

Η βάση δεδομένων **29**
Συμπληρωματικές πηγές 30
Οι ετικέτες των δίσκων 30
Οι δίφυλλες παρτιτούρες 32
Οι εμπορικοί κατάλογοι δίσκων 33
Δεδομένα που αντλούνται από τις δισκογραφικές πηγές 34
Μεταδεδομένα 36

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΠΕΡΙΟΔΟΛΟΓΗΣΗ ***40***

Α΄ περίοδος (1906-1922) **46**

Β΄ περίοδος (1923-1940) **63**

Γ΄ περίοδος (1946-1954) **74**

Δ΄ περίοδος (1955-1961) **83**

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η ΔΙΑΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΔΥΝΑΜΙΚΗ ΤΟΥ ΕΞΩΤΙΣΜΟΥ ***89***

Εξωτισμός και φολκλορισμός **89**

Το ευρύτερο πλαίσιο **92**
Λογοτεχνία 92
Θέατρο 95
Όπερα 97
Οπερέτα και επιθεώρηση 100
Κινηματογράφος 106

Εξωτισμός και μουσική «ειδολογία» **110**
Ελαφρό 112
Λαϊκό 121
Τα ινδοπρεπή 126

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Η ΠΑΡΑΔΟΞΗ ΓΕΩΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΕΞΩΤΙΣΜΟΥ ***129***

Ο φαντασιακός τόπος **129**

Ο φαντασιακός χρόνος **134**

α. Η Ανατολή **136**
Τα χρυσά σαράγια 138
Νύχτες μαγικές ονειρεμένες 141
Μες στην έρημο σε γνώρισα Φαράχ, μα τον Αλλάχ 142

β. Ο λατινικός κόσμος **145**
Ισπανία 146
Λατινική Αμερική 148
Οι καουμπόυς του λατινικού κόσμου 149
Ιταλία 150

γ. Οι Τσιγγάνοι **151**

δ. Η Χαβάη 154

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: Η ΕΛΚΥΣΤΙΚΗ ΣΥΓΚΙΝΗΣΗ ΤΟΥ ΕΞΩΤΙΣΜΟΥ..... 156

Ο ερωτισμός 159
Ανατολή 160
Ερωτισμός και ηρωισμός 162
Λατινικός κόσμος και Τσιγγάνοι 163
Η γυναικεία οπτική 164

Το γλέντι 165

Η φυγή 166

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6: Η ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑΣ ΤΟΥ ΕΞΩΤΙΣΜΟΥ 170

Τα εθνοτοπία της ελληνικής δισκογραφίας των 78 στροφών 174
Στην μαγική Χαβάη 174
Στην φιέστα του λάτιν 177
Ισπανία 177
Νότια Αμερική 181
Στα πατήματα των Τσιγγάνων 183

Η εισβολή της Ανατολής στην μουσική 186
Η υφολογική αυτονόμηση του οριεντάλ 191
Το οριεντάλ ως ηχητικό περιβάλλον 193

Λεκτικά δεδομένα σε ετικέτες δίσκων και παρτιτούρες 211
Ετικέτες δίσκων 211
Παρτιτούρες 216

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7: Ο ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΕΞΩΤΙΣΜΟΣ ΩΣ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ 219

Δισκογραφία και ραδιόφωνο 221

Νέα μουσικά ήθη 226

Διεθνισμός 232

Υφολογικός συγκρητισμός 235

ΕΠΙΛΟΓΟΣ 240

Βιβλιογραφία 256

Λίστα πινάκων και διαγραμμάτων 279

Παράρτημα 280

Ευρετήριο τραγουδιών 280

Συμπληρωματικές υποσημειώσεις 303

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Μου είναι αδύνατο να θυμηθώ πότε ακριβώς ξεκίνησα να μελετώ τον εξωτισμό. Τα πρώτα ερείσματα ασφαλώς εντοπίζονται στα λαϊκά πάλκα και τις αναρίθμητες ώρες που πέρασα σε αυτά τα τελευταία είκοσι και πλέον χρόνια, ώρες εργασίας αλλά και καλλιτεχνικής έκφρασης. Εκεί, αυθόρμητα, αναδύθηκαν τα πρώτα ερωτήματα: Γιατί τα τραγούδια που μιλούν για την Ανατολή μοιάζουν μεταξύ τους; Γιατί οι Τσιγγάνοι των τραγουδιών είναι διαφορετικοί από τους Τσιγγάνους της πραγματικής ζωής; Γιατί η Ανατολή είναι «λάγνα» και η Χαβάη είναι «παράδεισος»;

Σε έναν παράλληλο κόσμο, τα ερωτήματα αυτά άρχισαν να παίρνουν μια πιο ενσυνείδητη μορφή, κατά την διάρκεια των προπτυχιακών μου σπουδών στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου. Η επαγγελματική πείρα που αποκτούσα σαν μουσικός και τα μεθοδολογικά εφόδια που μου παρείχε ο ακαδημαϊκός χώρος, βοήθησαν στην αποκρυστάλλωση μιας όλο και πιο σαφούς εικόνας των πολλαπλών εκφάνσεων του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Τα ερωτήματα έγιναν πιο συγκεκριμένα και η προσπέλασή τους πιο συστηματική μέσα από τις μεταπτυχιακές σπουδές μου στο Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης του Πανεπιστημίου Μακεδονίας. Η διεύρυνση της έρευνας ήταν πλέον μονόδρομος, καθώς είχα πειστεί ότι ο εξωτισμός είναι ένα κλειδί για να κατανοήσει κανείς τον τρόπο με τον οποίον εξελίσσεται το ελληνικό τραγούδι στην πρώιμη φάση της δισκογράφησής του, και προπαντός για να ψηλαφίσει την ιδιοσυστασία του.

Σε όλη την μέχρι τώρα πορεία, αντιμετώπιζα διαρκώς το πρόβλημα της έλλειψης μιας συστηματικής καταγραφής των δεδομένων της δισκογραφίας και των συναφών ιστορικών τεκμηρίων. Η μουσικολογική έρευνα στα σχετικά πεδία εξαρτάται εν πολλοίς από την πρόσβαση στις πηγές, που εν προκειμένω παραμένουν απροσπέλαστες. Αντί να δυσανασχετούμε, πιστεύω ότι είναι καιρός να καλύψουμε το κενό. Αν μη τι άλλο, ελπίζω η κοπιώδης και μακρόχρονη αναζήτηση του ηχητικού υλικού και οργάνωσή του σε λογικό κατάλογο, που έγινε

στο πλαίσιο της παρούσας διατριβής, να συμβάλει κατά το δυνατόν προς την κατεύθυνση αυτή.

Οι πρωτοφανείς συνθήκες του εγκλεισμού που έφερε η πανδημία, βρήκαν τις σελίδες αυτής της μελέτης σχεδόν κενές αλλά την έρευνα σε ένα πολύ καλό σημείο, καθότι οι ακροάσεις και η ανάλυση του μουσικού υλικού είχαν ολοκληρωθεί. Εν μέσω καραντίνας, δημιουργήθηκε η ψευδαίσθηση ότι η απομόνωση θα λειτουργήσει θετικά για την ολοκλήρωση της διατριβής. Δυστυχώς δεν άργησα να συνειδητοποιήσω ότι η υπολειτουργία των πανεπιστημίων και των βιβλιοθηκών σχεδόν ακινητοποίησε την ερευνητική διαδικασία. Ωστόσο η εσωτερική αναδιάρθρωση του χρονοδιαγράμματος αποδείχτηκε σωτήρια, αφού δεν χάθηκε επιπλέον ερευνητικός χρόνος.

Περνώντας στις ευχαριστίες, θα ήθελα να ξεκινήσω από τα μέλη που συγκροτούν την τριμελή συμβουλευτική επιτροπή: Θα ήθελα να ξεκινήσω από την πάντοτε οξυδερκή Μαρία Ζουμπούλη, αναπληρώτρια καθηγήτρια του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, η οποία με θέρμη δέχτηκε να αναλάβει την επίβλεψη της διατριβής μου. Την ευχαριστώ για το χρόνο και την καθοδήγηση που μου προσέφερε αφειδώς. Πλέον μας ενώνει ένας ισχυρός δεσμός.

Ένα μεγάλο ευχαριστώ οφείλω στον Γιώργο Κοκκώνη, αναπληρωτή καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, μέλος της συμβουλευτικής επιτροπής και μέντορα μου στη μουσικολογική έρευνα, από την εποχή του ΤΛΠΜ.

Ευχαριστώ επίσης το έτερο μέλος της συμβουλευτικής επιτροπής τον Γιώργο Κίτσιο, επίκουρο καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ. Δυστυχώς τα εμπόδια της πανδημίας δεν επέτρεψαν μια στενότερη συνεργασία.

Θερμές ευχαριστίες οφείλω να εκφράσω προς τους υπεύθυνους και το προσωπικό της βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, ιδίως του παραρτήματος της Άρτας, αλλά και της Γραμματείας του Τμήματος για τις εξυπηρετήσεις και διευκολύνσεις που συχνά επεκτάθηκαν πέραν των ωραρίων λειτουργίας.

Οι φίλοι και οι συνάδελφοι που πρόσφεραν βοήθεια και συμπαράσταση είναι πολλοί:

Ο Νίκος Ορδουλίδης που συνεισέφερε με συμβουλές, σχόλια, διορθώσεις και παρατηρήσεις, μέσα από εκτεταμένες και ενδιαφέρουσες συζητήσεις.

Η Μάχη Σιάσιου, η Αρετή Κατσαντώνη, η Μαρία Μισσίδου και ο Πάρης Σατραζέμης που αφιέρωσαν λίγο από το χρόνο τους για να συνδράμουν στην απαιτητική διαδικασία της οργάνωσης και δημιουργίας της βάσης δεδομένων.

Η Ελένη Αμπατζή όπου με τη ευγενική παραχώρηση (σε ηλεκτρονική μορφή) του εξαντλημένου βιβλίου της *Ινδοπρεπών αποκάλυψη: Από την Ινδία του εξωτισμού στη λαϊκή μούσα των Ελλήνων*, απέτρεψε να χαθεί ερευνητικός χρόνος, σε μια περίοδο που η πρόσβαση στις βιβλιοθήκες ήταν απαγορευτική.

Τους ευχαριστώ όλους από τα βάθη της καρδιάς μου.

Επίσης οφείλω ένα ειλικρινές ευχαριστώ στους γονείς μου Ευφραξία και Νάσο, και στην αδερφή μου Μαρία, για την αμέριστη στήριξη τους, ηθική και οικονομική.

Κατά την περίοδο της πανδημίας όπου η επαγγελματική μου δραστηριότητα συρρικνώθηκε στο ελάχιστο, η διατριβή θα ήταν αδύνατο να ολοκληρωθεί χωρίς τις υποτροφίες που είχα την τιμή να λάβω: Από την Ιερά Μητρόπολη Κίτρους, Κατερίνης και Πλαταμώνος και από το Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων. Οφείλω θερμές ευχαριστίες στον Σεβασμιότατο Μητροπολίτη κ. Γεώργιο για την εγκαρδιότητά του και την άμεση ανταπόκρισή του και στο προσωπικό του Πανεπιστημίου που εργάστηκε πάνω στο σχετικό θέμα αντίστοιχα.

Αποφεύγοντας τα κλισέ περί επίπονης αλλά γοητευτικής ερευνητικής διαδρομής, θα περιοριστώ σε κάτι διαφορετικό. Το προσωπικό μου στίγμα στον κόσμο, ενέχει στον πυρήνα του δύο βασικούς πυλώνες: Ο πρώτος είναι η πολυετής εμπειρία και η ανάγκη μου για την ενασχόλησή με τη μουσική πράξη, τόσο σαν καλλιτεχνική έκφραση, όσο και σαν επάγγελμα. Ο δεύτερος είναι η πάντοτε ενδιαφέρουσα διαδικασία της εκπαίδευσης και προσωπικής εξέλιξης, μέσα από την οποία έφερα εις πέρας στόχους που εκπληρώνουν προσωπικές απαιτήσεις και βαθιές αναζητήσεις, παρά τις εκάστοτε συγχύσεις.

Αλλά πριν από οτιδήποτε άλλο θα ήθελα να λογαριάζομαι σαν ένας λάτρης της pop μουσικής, από τον Μάρκο μέχρι τους Sonic Youth και από τον Brian Eno μέχρι τον Άκη Πάνου. Ως τέτοιος μεγάλωσα, γεμίζοντας κασέτες με τραγούδια ηχογραφημένα από το ραδιόφωνο, κρεμώντας αφίσες στους τοίχους του εφηβικού μου δωματίου και γεμίζοντας συρτάρια με εισιτήρια συναυλιών. Ως

τέτοιος πειραματίστηκα με το τρίχορδο μπουζούκι αλλά και με το feedback ενός ενισχυτή Fender Twin Reverb. Ως τέτοιος έζησα την συγκλονιστική εμπειρία της ακρόασης δίσκων που σημάδεψαν το μουσικό μου αισθητήριο: ο *Βραχνός προφήτης* του Θανάση Παπακωνσταντίνου, το *Exile on main street* των Rolling Stones, το *Sketches of Spain* του Miles Davis. Αυτές οι διαδικασίες καθόρισαν τη σκέψη που γέμισε τις σελίδες που ακολουθούν.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Φελάχες γλυκιές, μαγικές ζωγραφιές,
που σκορπούν παντού τον πόθο,
μέθυσα ένα δείλι απ' τ' αμαρτωλά σας χείλη
και τη γλύκα ακόμα νιώθω.

Γλυκιά φελάχα, τα τρελά τα φιλιά σου νοσταλγώ,
μάτια μου αράπικα χάθηκα, τρελάθηκα,
κλαίω μακριά σας και πονώ,
γιαχαμπίμπι θα χαθώ.

Κορμιά σαν φωτιές, αραπίνες τρελές,
αγκαλιές που σε μεθούνε,
ήπια τ' άρωμά σας απ' τα χείλη τα δικά σας,
που τον έρωτα κερνούνε[1].

Στις 7 Απρίλη του 1956 ο Βασίλης Τσιτσάνης μπαίνει στο στούντιο φωνοληψίας των εγκαταστάσεων της Columbia, στην οδό Ηρακλείου 127 στη Ριζούπολη. Μαζί του είναι η τραγουδίστρια Καίτη Γκρέυ, ο Ανέστης Αθανασίου στο μπουζούκι, ο Γιώργος Κουλαξίζης στο ακορντεόν, ο Μιχάλης Γενίτσαρης στον μπαγλαμά, ο Παναγιώτης Πετσάς στην κιθάρα, ο Σπύρος Αναγνώστου στο κοντραμπάσο και ο Δημήτρης Κορωναίος στα κρουστά. Θα ηχογραφήσουν για λογαριασμό της δισκογραφικής εταιρείας His Master's Voice το *Φελλάχες γλυκές*[2], ένα τραγούδι που γνώρισε μεγάλη εμπορική επιτυχία, αν κρίνουμε από το γεγονός ότι μόλις έξι μήνες μετά την αρχική του κυκλοφορία ηχογραφήθηκε ξανά, αυτή τη φορά με τραγουδίστρια την Πόλυ Πάνου[3].

Στους στίχους του τραγουδιού μπορεί κανείς να εντοπίσει με ευκολία ένα πυκνό πλέγμα συμβολισμών και στερεοτύπων που αφορούν την Ανατολή: οι φελάχες είναι πλάσματα με έντονο ερωτισμό, είναι «κορμιά σαν φωτιές», «σκορπούν παντού τον πόθο», και τα χείλη τους «τον έρωτα κερνούνε». Η εμπειρία που βίωσε ο ηδονοθήρας αφηγητής «ένα δείλι» είναι οριακά

[1] Στο κείμενό μας και στην καταγραφή των στίχων ακολουθούμε την νεότερη ορθογραφία των λέξεων. Κάθε φορά όμως που γίνεται αναφορά στους τίτλους των τραγουδιών, διατηρείται η ορθογραφία της πηγής.

[2] *Φελλάχες γλυκειές*, His Master's Voice OGA2399 – AO5329, Αθήνα, 7/4/1956.

[3] *Φελλάχες γλυκές*, Melody MA83 – MG53, Αθήνα, 21/10/1956.

μεταφυσική, οι φελάχες είναι «μαγικές ζωγραφιές» και η ανάμνηση τους τον κάνει να «νοσταλγεί τα τρελά φιλιά τους». Η μουσική του τραγουδιού έχει τα τυπικά στοιχεία του ηχητικού περιβάλλοντος του οριεντάλ: μπολερό και χιτζάζ.

Βρισκόμαστε στα 1956 και η δισκογραφία ελληνικού ενδιαφέροντος μετρά πάνω από μισό αιώνα ζωής. Ήδη με μια εξωτερική ματιά, είναι εμφανές ότι μέσα σε αυτή την συναρπαστική πεντηκονταετία ο εξωτισμός έχει διαποτίσει την ελληνική μουσική κουλτούρα. Τα πρώτα ίχνη του, διάσπαρτα και αδύναμα, σταδιακά πυκνώνουν καθώς περνά ο χρόνος, επηρεάζοντας όλες τις εκφάνσεις των αστικών μουσικών. Η εξέλιξη αυτή κορυφώνεται μεταπολεμικά, οπότε το λαϊκό οριεντάλ δεν είναι απλώς ένα ιδιαίτερο στίγμα στο λαϊκό τραγούδι, αλλά είναι κυρίαρχη αισθητική, που παραμένει κατά τις δεκαετίες που ακολουθούν.

Ο εξωτισμός ωστόσο δεν είναι ένα φαινόμενο που αφορά αποκλειστικά τις ελληνικές μουσικές παραδόσεις. Μαρτυρείται στο ευρωπαϊκό λεξιλόγιο από τα τέλη του 16ου αιώνα, αν και η ευρεία του χρήση συνδέθηκε με τον αποικιοκρατικό ιμπεριαλισμό του 19ου αιώνα[4]. Έκτοτε ο όρος έχει ενσωματώσει διάφορα επίπεδα ανάγνωσης και ερμηνείας καθετί «άλλου». Η σημασία του αφορά αφ' ενός τα χαρακτηριστικά αυτού που είναι ξένο προς εμάς, αφ' ετέρου την έλξη που μας ασκεί ό,τι έχει τέτοια χαρακτηριστικά. Η ευρύτατη αποδοχή του φαινομένου του εξωτισμού διεθνώς συνίσταται όχι μόνο στην επιρροή που άσκησε στις Τέχνες συνολικά, αλλά και στη διαμόρφωση ενός σχετικού ακαδημαϊκού κλάδου που, παρά τις όποιες ιδεολογικές αγκυλώσεις και εθνοκεντρικές προκαταλήψεις τον έχουν συχνά περικυκλώσει, σηματοδοτούν την περιέργεια έναντι της ετερότητας. Ένας πολυδιάστατος γλωσσικός, μουσικός και εικαστικός πλούτος, που συσσωρεύτηκε γύρω και μέσα στον εξωτισμό, δημιούργησε ένα κοινό απόθεμα γνώσης που τροφοδοτεί διηνεκώς το συλλογικό και ατομικό φαντασιακό. Αυτός ο πλούτος είναι που ενέπνευσε και την παρούσα μελέτη.

Ο εξωτισμός στην ελληνική δισκογραφία δεν είναι αποτέλεσμα παρθενογένεσης, και δεν αφορά ένα αισθητικό φαινόμενο μικρής κλίμακας. Αντιθέτως, εγγράφεται μέσα σε μια σύνθετη και μακρόχρονη διαδικασία

[4] Michel Nicolau Netto, "From exoticism to diversity: The production of difference in a globalized and fragmented world", *Vibrant: Virtual brazilian anthropology* 12, νο. 1 (Ιούνιος 2015): σ. 13.

ώσμωσης των ελληνικών αστικών μουσικών με το πνεύμα (ή μάλλον τα πνεύματα) των καιρών. Αποτελεί βασικό συστατικό των ελληνικών αστικών λαϊκών τραγουδιών. Δεν χρειάζεται έρευνα για να ανακαλέσει κανείς τραγούδια που μιλούν για χαρέμια και για Σπανιόλες. Τι συμβαίνει όμως όταν σκύβουμε πάνω στο πραγματολογικό υλικό με έναν τρόπο πιο συστηματικό; Πώς εκφράζεται ο εξωτισμός στην ελληνόφωνη δισκογραφία των 78 στροφών; Ποια σχέση έχει με τις άλλες μορφές παραστατικών τεχνών; Ποια δίκτυα τον ανέδειξαν και τον διέδωσαν; Ποια μουσικά είδη αφορά; Ποιον εξωτισμό ευαγγελίζονται τα τραγούδια, πώς τον εννοούν ως στιχουργικό αφήγημα, αλλά και ως μουσική συγκρότηση; Ποιες είναι οι ομοιότητες και οι διαφορές από είδος σε είδος στην εκφορά αυτή και ποια η εξέλιξή τους στον χρόνο; Τι μας μαθαίνει η μελέτη του εξωτισμού για την ιδιοσυστασία των ελληνικών αστικών λαϊκών μουσικών;

Μέσα από τη διαδικασία της συλλογής, ταξινόμησης και μελέτης του σχετικού ρεπερτορίου και καθώς άρχισαν να γίνονται αντιληπτά τα πολλαπλά επίπεδα στα οποία απηχεί ο εξωτισμός, τα παραπάνω ερωτήματα έγιναν πιο σύνθετα, θίγοντας ευρύτερα θεωρητικά ζητήματα: Πώς ο εξωτισμός διαμεσολαβείται από τη σχέση του Εαυτού με τον Άλλο και πώς την διαμεσολαβεί; Πώς η φαντασίωση του Άλλου διαμορφώνει την φαντασίωση του Εαυτού; Πώς ο εξωτισμός και η δισκογραφία ως συνθήκες του μοντερνισμού ανασυστήνουν την αισθητηριακή αντίληψη του ανθρώπου για τον κόσμο;

Τέτοια είναι η αφετηρία της παρούσας μελέτης. Στόχος της είναι η ψηλάφηση του φαινομένου του εξωτισμού, όπως αυτός πραγματώθηκε στις αστικές λαϊκές μουσικές της ελληνικής δισκογραφίας των 78 στροφών και φιλοδοξία της η συμβολή στην κριτική και ερμηνεία του. Καθώς η βιβλιογραφία είναι περιορισμένη σε ό,τι αφορά το συγκεκριμένο ρεπερτόριο και τις πολιτισμικές διαστάσεις του, είναι σημαντικό όχι μόνο να προταθούν κάποιες απαντήσεις, αλλά προπαντός να τεθούν και νέα ερωτήματα, που μπορούν να βοηθήσουν στην κατανόηση ενός σύνθετου φαινομένου, που έχει εντέλει ολιστικά κοινωνικά χαρακτηριστικά.

Ο εξωτισμός δεν είναι σύμπτωμα του μοντέρνου κόσμου. Η παρουσία του επισημαίνεται ακόμα και στην αρχαιότητα, και το στίγμα του μοιάζει παγκόσμιο. Αυτό δεν σημαίνει βέβαια ότι οι πολιτισμικές του διαστάσεις είναι οι ίδιες σε όλα τα μήκη και τα πλάτη της γεωγραφίας και της Ιστορίας. Αν εστιάσουμε στις

μοντέρνες κοινότητες των Ελλήνων, εντός και εκτός των συνεχώς μεταβαλλόμενων επίσημων εθνικών συνόρων, βρίσκουμε πολύ νωρίς συγκροτημένα ίχνη του στην ποίηση και την λογοτεχνία, τα οποία μεταφέρονται γρήγορα στο θέατρο, εμπλουτισμένα ως προς την οπτική και δραματική τους υφή. Η έκρηξη των δημοφιλών μορφών θεάματος και μαζικής διασκέδασης που φέρνει ο 20ός αιώνας θα διακτινίσουν την εμβέλειά τους. Στην εποχή της δισκογραφίας, η προέλαση του εξωτισμού είναι ακαταμάχητη, και αφήνει πολύ ισχυρό αποτύπωμα πάνω στο τραγούδι, ελαφρό και λαϊκό. Όσο κι αν μοιάζει να προσδιορίζεται από την αρχή της «τοπικότητας», ο εξωτισμός είναι μια παγκόσμια αισθητική σταθερά, μια «κοινή» γλώσσα της νέας εποχής, που φέρει έντονα το στίγμα του μοντερνισμού.

Πριν ξεκινήσουμε την διαπραγμάτευση του θέματός μας, η μεθοδολογία υπαγορεύει προβληματισμό γύρω από το σημασιολογικό περιεχόμενο των όρων «εξωτισμός» και «οριενταλισμός», οι οποίοι χρησιμοποιούνται κατά κόρον στην σχετική λογοτεχνία. Όπως όλοι οι «–ισμοί», μπορούν να είναι ευρέως συμπεριληπτικοί ή αφηρημένοι και να ενσωματώνουν προκαταλήψεις και ιδεολογίες[5]. Ωστόσο θα αποφύγουμε συνειδητά εδώ μια νοηματική θωράκιση, που θα είχε επιπτώσεις στην εμβέλεια της συλλογής και επεξεργασίας των δεδομένων μας. Στις επόμενες σελίδες, ως εξωτισμός εννοείται οτιδήποτε βρίσκεται εκτός της ασφαλούς κανονικότητας που ενέχεται στο γνωστό και το οικείο. Αυτή η ανοιχτότητα του όρου θα μπορούσε να εννοηθεί ως μεθοδολογικό πρόβλημα, ωστόσο προσφέρει μια ελαστική ποιότητα, αναγνωρίζοντας πολλαπλότητα στον προσδιορισμό του «άλλου» και της ετερότητας. Φυσικά, το διπολικό σχήμα ταυτότητα - ετερότητα δεν είναι μονοδιάστατο και μονοσήμαντο. Είναι σαφές ότι η φαντασιακή Ανατολή είναι ένα αμάλγαμα, και οι δύο πόλοι του δεν είναι στεγανοί και αμετακίνητοι, πράγμα που υπογραμμίζεται από την πολιτική και ιδεολογική διάσταση που ανέδειξε ο Said στον *Οριενταλισμό*.

Πολύ πριν από το εμβληματικό αυτό σύγγραμμα, ο πρωτοπόρος της ακαδημαϊκής προσέγγισης του φαινομένου είναι ο Victor Segalen (1878-1919). Οι

[5] Ralph P. Locke, "A Broader view of musical exoticism", *Journal of musicology* 24, νο. 4 (Οκτώβριος 2007): σ. 479.

σημειώσεις που ο Γάλλος περιηγητής και στοχαστής κρατούσε από το 1914 ως το 1918 με στόχο την συγγραφή ενός δοκιμίου πάνω στον εξωτισμό, δημοσιεύονται μετά τον θάνατό του, επηρεάζοντας σημαντικά τις ανθρωπιστικές επιστήμες[6]. Η προσπάθειά του να προσπελάσει τον εξωτισμό τον οδηγεί στην διερεύνηση του διπόλου ταυτότητα - ετερότητα, με βασικό εργαλείο την έννοια της ποικιλότητας (diversité). Παρά το γεγονός ότι τα κείμενά του είναι ημιτελή, και οι σημειώσεις του χαρακτηρίζονται από επαναλήψεις, αντιφάσεις και συχνά απουσία τεκμηρίωσης[7], η συμβολή του είναι σημαντική, καθώς εισάγει μια αντίληψη της ετερότητας ως αισθητικής και πολιτισμικής διαφοροποίησης, που αφορά πολλά επίπεδα: πολιτισμικά, χρονικά, γεωγραφικά, ακόμα και σεξουαλικά. Σε μια εποχή όπου σχεδόν δύο αιώνες αποικιοκρατίας είχαν επιβάλει σαρωτικές γενικεύσεις και ρατσιστικές αναγνώσεις του «εξωτικού», ο Σεγκαλέν θέτει ως σημείο εκκίνησης την έννοια της διαφορετικότητας, οδηγώντας την οπτική του προς την κατεύθυνση της διαπολιτισμικότητας, με έμφαση στην δημιουργικότητα.

Αν η έμπνευση του Segalen είναι βαθιά ποιητική, αυτή του Edward Said είναι βαθιά πολιτική. Μια μεγάλη τομή σημειώνεται το 1978, με την δημοσίευση του *Οριενταλισμού*[8], που ανοίγει μια μεγάλη συζήτηση στο σύνολο των ανθρωπιστικών και κοινωνικών επιστημών, εκβάλλοντας σε μια ογκώδη βιβλιογραφία. Η προκλητική πρόταση που διατυπώνει ο Said αντιμετωπίζει τον εξωτισμό ως όχημα εξουσίας: αφορά την κατασκευή της Ανατολής ως ηδυπαθούς και ελκυστικής μεν, πολιτισμικά μειοδοτούσας δε, και εγγενώς παθητικής οντότητας, δικαιολογημένα υπόλογης στην δυτική ανωτερότητα και κυριαρχία. Ο οριενταλισμός καλλιεργεί έτσι έναν ηγεμονικό λόγο και ένα σχήμα αντίληψης της εξωτικής ετερότητας ως εσαεί κατώτερης, οπισθοδρομικής, και βάρβαρης.

---

[6] Βλ. την πιο πρόσφατη έκδοση, με επιμέλεια της Valérie Bucheli, που αξιοποιεί συστηματικά τα χειρόγραφα του συγγραφέα που φυλάσσονται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας: Victor Segalen, *Essai sur l' exotisme: Une esthétique du divers* (Παρίσι: Droz 2021).

[7] Yael Rachel Schlick, "Introduction" στο Victor Segalen, *Essay on exoticism: An aesthetics of diversity*, Yael Rachel Schlick επιμ. και μτφ. (Λονδίνο: Duke University Press, 2002), σ. 2.

[8] Said W. Edward, Orientalism (Νέα Υόρκη: Pantheon Books, 1978). Στις επόμενες σελίδες παραπέμπουμε στην ελληνική μετάφραση του Φώτη Τερζάκη (*Οριενταλισμός*, Αθήνα: Νεφέλη, 1996).

Υπό αυτό το πρίσμα, ο εξωτισμός δεν αποτελεί απλώς μια καλλιτεχνική έκφραση, μια αθώα απεικόνιση της ετερότητας. Η αναπαράσταση της πολιτισμικής κυριαρχίας στις τέχνες πραγματώνεται με την οικοδόμηση συγκεκριμένων στερεοτύπων, τα οποία λειτουργούν ως «όπλο εξουσίας μέσα στο λόγο»[9]. Το ιδεολογικό υπόβαθρο στη ζωγραφική των οριενταλιστών ή στον μουσικό εξωτισμό είναι η διχοτόμηση του κόσμου σε καλό και κακό, σε ικανό να εκπροσωπήσει τον εαυτό του και σε αυτόν που «πρέπει να εκπροσωπηθεί»[10].

Οι πολυάριθμες μελέτες που ακολουθούν σπάνια αποφεύγουν την αναφορά στις θέσεις του Said, είτε συντάσσονται με αυτές είτε τις αμφισβητούν. Η Shehla Burney υιοθετεί τις θέσεις του Παλαιστίνιου θεωρητικού περί ευρωκεντρισμού και «κατωτερότητας» της Ανατολής, εξαίροντας την διαύγεια του επιστημονικού του λόγου, που αποκηρύσσει τον ελιτισμό της εξειδικευμένης επιστημονικής ορολογίας[11]. Παρομοίως, οι Bill Ashcroft και Husein Kadhim, παρά την πρόθεσή τους να απομακρυνθούν από το μύθο του Said, συνθέτουν μια συλλογή μελετών που μάλλον τον συντηρεί[12]. Πολλοί είναι οι ερευνητές που κινούνται σε ανάλογο μήκος κύματος, καλλιεργώντας μια γόνιμη αντιπαράθεση[13]. Αντίθετα, ο Patric

---

[9] Ο Michael Herzfeld αναφέρει χαρακτηριστικά: «Κάτι κάνει (σ.σ. η δημιουργία των στερεοτύπων), και μάλιστα πολύ δόλιο: στερεί ενεργά από τον «άλλο» μια ορισμένη ιδιότητα και ο δράστης δηλώνει ότι ηθικά είναι αθώος […] επειδή η πράξη της χρήσης του στερεοτύπου είναι «απλώς» ένα σχήμα λόγου και «οι λέξεις δεν μπορούν να σε βλάψουν». Βλ. "Η πρακτική των στερεοτύπων" στο *Πολιτισμική οικειότητα: Κοινωνική ηθική στο έθνος-κράτος*, μτφ. Μιχάλης Λαλιώτης (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2016), σσ. 247-255.

[10] Ο *Οριενταλισμός* του Said ξεκινά με τη φράση του Karl Marx: «Δεν μπορούν να εκπροσωπήσουν τους εαυτούς τους˙ πρέπει να εκπροσωπηθούν» (*ό.π.*, σ. 9).

[11] Shehla Burney, "Orientalism: The making of the other", *Counterpoints* 417 (2012): σσ. 23-39. Βλέπε επίσης Anthony Sheppard, "Global exoticism and modernity", στο *The Cambridge history of world music*, επιμ. Philip Bohlman (Κέιμπριτζ, 2013), σσ. 606-607.

[12] Bill Ashcroft και Husein N. Kadhim, *Edward Said and the post-colonial*, (Χάντινγκτον: Nova science, 2001).

[13] Βλέπε ενδεικτικά: Bernard Lewis, Islam and the West (Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 1993), Aijaz Ahmad, "Orientalism and after: Ambivalence and metropolitan location in the work of Edward Said", στο In Theory: Classes, nations, literatures (Λονδίνο: Verso, 2000), σσ. 159-219, Ibn Warraq, Defending the West: A critique of Edward Said's Orientalism (Άμχερστ: Prometheus Books, 2007) και Shelley Walia, *Edward Said and the writing of history* (Κέιμπριτζ: Icon Books,

Williams προβληματίζεται γύρω από τις αντιφάσεις της θεωρίας του Οριενταλισμού[14]. Η κριτική στάση στην περίπτωση του François Pouillon γίνεται επικριτική[15]: ο Γάλλος ανθρωπολόγος κάνει λόγο για μια θεωρία απλοϊκή και ελέγχει τον Said για το ότι αποφεύγει να μιλήσει για τους «ευρωπαϊκούς οριενταλισμούς: τον ιταλικό, τον ισπανικό, τον ελληνικό, τον ρωσικό κ.λπ.»[16]. Είναι ωστόσο βέβαιο ότι το έργο του Said έχει μια κεντρική θέση στο ευρύ πεδίο των οριενταλιστικών και στο ακόμη ευρύτερο των μετα-αποικιακών σπουδών.

Ο ίδιος έχει τραβήξει την προσοχή και στον «ακαδημαϊκό οριενταλισμό», ο οποίος συστηματοποιείται με την ίδρυση ερευνητικών κέντρων που εστιάζουν στην Ανατολή και την μελέτη ανατολικών γλωσσών[17]. Εκεί, «ένα ανατολικό προφεσοράτο»[18] μεταφέρει στον ακαδημαϊκό χώρο το οριενταλιστικό εργαλείο διάκρισης και αξιολόγησης του κόσμου και των κοινωνιών του. Οι δύο αυτές εκφάνσεις του οριενταλισμού, η «ακαδημαϊκή» και η «φαντασιακή» δεν είναι σε καμία περίπτωση άσχετες μεταξύ τους, αλλά αλληλοτροφοδοτούνται αδιάκοπα[19].

Στα καθ' ημάς, ο «ανατολισμός», η γραμματειακή ενασχόληση του ελληνισμού από τον 18ο αιώνα και έπειτα με τους πολιτισμούς της Ανατολής θα μπορούσε να εννοηθεί ως συγγενής του ακαδημαϊκού οριενταλισμού. Ωστόσο η έλλειψη αποικιοκρατικών αξιώσεων προς την Ανατολή και τη μακραίωνη πολιτισμική

2001). Για τη γενικότερη αντιπαράθεση γύρω από τον οριενταλισμό πρβλ. Ziad Elmarsafy, Anna Bernard και David Attwell, *Debating Orientalism*, 2013.

[14] Patric Williams, "Nothing in the post? - Said and the problem of post-colonial intellectuals", στο *Edward Said and the post-colonial* (Χάντινγκτον: Nova science, 2001), σσ. 31-56.

[15] François Pouillon, *Exotisme et intelligibilité: Itinéraires d' Orient* (Pu Bordeaux, 2017).

[16] Pouillon, *ό.π.*, σ. 225.

[17] Diego Saglia, "Orientalism", στο *A companion to European romanticism*, επιμ. Michael Ferber (Οξφόρδη: Blackwell publishing Ltd, 2005), σ. 469. Για την άνθηση των ακαδημαϊκών σπουδών για την Ανατολή στην Ευρώπη βλέπε ενδεικτικά Alexander Macfie, *Orientalism* (Λονδίνο: Longman, 2002) και Yaser Ellethy, "Αραβική γλώσσα. Ανατολικές και ισλαμικές σπουδές", στο *Οριενταλισμός στα όρια: Από τα Οθωμανικά Βαλκάνια στη σύγχρονη Μέση Ανατολή*, επιμ. Φωτεινή Τσιμπιρίδου και Δημήτριος Σταματόπουλος, (Αθήνα: Κριτική, 2008), σσ. 81-98.

[18] Said, *Οριενταλισμός*, σσ. 12 και 14.

[19] Said, *ό.π.*, σ. 13.

οικειότητα που αναπτύχθηκε στα βάθη της Ιστορίας αποτελεί ειδοποιό διαφορά του ανατολισμού από τον οριενταλισμό[20], που φέρει - κατά τον Said - τον γενετικό κώδικα της τάσης για κυριαρχία της Ανατολής.

Αν απομακρυνθούμε από τα γενικά θεωρητικά σχήματα και επικεντρώσουμε το ενδιαφέρον μας στο πεδίο των τεχνών, η πλούσια βιβλιογραφία μοιάζει να έχει περισσότερο φορμαλιστικά χαρακτηριστικά. Ο εξωτισμός στις λόγιες και λαϊκές μουσικές, στο θέατρο, στον κινηματογράφο, στη λογοτεχνία, στην αρχιτεκτονική, ακόμα και στη μαγειρική, έχει μελετηθεί κυρίως με όρους στιλιστικούς. Η βαθιά επιρροή του έργου του Said είναι πρόδηλη στο σύνολο της σχετικής βιβλιογραφίας: κάθε προσέγγιση και ερμηνεία του εξωτισμού βρίσκεται σε συνάρτηση με πολιτικά, πολιτισμικά και ιδεολογικά ζητήματα που σχετίζονται με την ηγεμονική τάση της Δύσης, τον ιμπεριαλισμό και την αποικιοκρατία, στην αυγή του μοντέρνου κόσμου.

Στις λόγιες μουσικές παραδόσεις, η βιβλιογραφία ασχολήθηκε πολύ νωρίς με την μελέτη του μουσικού εξωτισμού[21]. Χαρακτηριστική είναι η οπτική του Timothy Taylor, ο οποίος μέσα από τις λόγιες μουσικές παραδόσεις εξερευνά ζητήματα της δυτικής ταυτότητας και της σχέσης της με τον πραγματικό και τον φαντασιακό Άλλο[22]. Ανάμεσα στις σχετικές μελέτες, ιδιαίτερη θέση κατέχουν

[20] Αμαλία Κακαρούμπα, "Όψεις του νεοελληνικού ανατολισμού κατά τον 19ο αιώνα: Σχολιασμένη καταγραφή" (Διπλωματική μεταπτυχιακή εργασία, Πάτρα: Πανεπιστήμιο Πατρών, Τμήμα Φιλολογίας, 2011), σ. 4.

[21] Jonathan Bellman, *The exotic in Western music* (Βοστώνη: Northeastern University Press, 1998), Georgina Born και David Hesmondhalgh (επιμ.), *Western music and its others: Difference, representation, and appropriation in music* (Μπέρκλεϋ: University of California Press, 2000), Martin Clayton και Bennett Zon (επιμ.), *Music and orientalism in the British empire, 1780s to 1940s: Portrayal of the East* (Άλντεσοτ, Χάμπσφάιρ: Ashgate, 2007).

[22] Timothy Dean Taylor, *Beyond exoticism: Western music and the world* (Ντέρχαμ: Duke University Press, 2007) και ιδιαίτερα τις ενότητες "Colonialism, modernity, and music: Preliminary notes on the rise of tonality and opera" και "Peopling the stage: Opera, otherness, and new musical representations in the Enlightenment", σσ. 17-42 και 43-72 αντίστοιχα.

αυτές των Derek Scott[23] και Ralph Locke[24], που σε μια ευρύτερη προοπτική συμπεριλαμβάνουν και τις δημοφιλείς μουσικές. Ο Scott, με εργαλείο μια περισσότερο «συστηματική» μεθοδολογία, ανθολογεί τη σημειολογία του μουσικού εξωτισμού και σχολιάζει τις ιδεολογικές προεκτάσεις του. Ο Locke επιχειρεί μια νέα ανάγνωση της αισθητικής του εξωτισμού και της πρόσληψης της εξωτικής ετερότητας, αποφεύγοντας να περιοριστεί στο σύνηθες αδιέξοδο της επιφανειακής περιγραφής των κλισέ[25].

Το θέατρο και ο κινηματογράφος αποτελούν τυπικά πεδία μελέτης των ζητημάτων του εξωτισμού. Ιδιαίτερα η όπερα, λόγω της εγγενούς της εκφραστικής πληθωρικότητας βρέθηκε στο επίκεντρο της έρευνας περί εξωτισμού[26]. Ανάλογο ερευνητικό ενδιαφέρον έλκουν και τα «ελαφρά» μουσικοθεατρικά είδη, όπως η οπερέτα[27].

---

[23] Derek B. Scott, *From the erotic to the demonic: On critical musicology* (Οξφόρδη: Oxford University Press, 2003) και "'I changed my Olga for the Britney': Occidentalism, auto-orientalism, and global fusion in music", στο *Critical Music Historiography: Probing canons, ideologies and institutions*, επιμ. Vesa Kurkela και Juha Markus Mantere (Φάρνχαμ: Ashgate, 2015), σσ. 141-158.

[24] Ralph P. Locke, *Music and the exotic from the Renaissance to Mozart* (Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 2015), "Constructing the Oriental 'other': Saint-Saens's 'Samson et Dalila'", *Cambridge opera journal* 3, νο. 3 (1991): σσ. 261-302, "Beyond the exotic: How 'Eastern' is Aida?", *Cambridge opera journal* 17, νο. 2 (Ιούλιος 2005): σσ. 105-139, "Alien adventures: Exoticism in Italian-language baroque opera", *The musical times* 150, νο. 1909 (2009): σσ. 53-69, "Cutthroats and Casbah dancers, muezzins and timeless sands: Musical images of the Middle East", *19th-Century Music* 22, νο. 1 (1 Ιουλίου 1998): σσ. 20-53, "Aida and nine readings of Empire", *Nineteenth-century music review* 3, νο. 1 (2006): σσ. 45-72.

[25] Πρβλ. Shay Loya, "Musical exoticism: Images and reflections (Review)", *Notes* 66, νο. 4 (2010): σσ. 774-776.

[26] Εκτός των μελετών του Scott και του Locke, πρβλ. Mark Everist, "Meyerbeer's Il Crociato in Egitto: Mélodrame, opera, orientalism", *Cambridge opera journal* 8, νο. 3 (1996): σσ. 215-250, Susan McClary, *Georges Bizet: Carmen* (Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 1992), Simon Morrison, "The semiotics of symmetry, or, Rimsky-Korsakov's operatic history lesson", *Cambridge opera journal* 13, νο. 3 (2001): σσ. 261-293 και James Parakilas, "The soldier and the exotic: Operatic variations on a theme of racial encounter", *Opera quarterly* 10, νο. 2 (1993): σ. 33-56.

[27] Βλ. Anastasia Belina και Derek Scott (επιμ.), *The Cambridge companion to operetta* (Cambridge University Press, 2019), Lynn Hooker, "Turks, Hungarians, and Gypsies on stage: Exoticism and auto-exoticism in opera and operetta", *Hungarian studies* 27, νο. 2 (Δεκέμβριος 2013): σσ. 291-311

Στην εγχώρια βιβλιογραφία δεν εντοπίσαμε εξειδικευμένες μελέτες για τον εξωτισμό. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί η ιστορική έρευνα του Μανώλη Σειραγάκη για την ελληνική οπερέτα, που αγαπά τον «ρομαντικό και εξιδανικευμένο κόσμο της Ανατολής»[28].

Στην Ελλάδα, ανάμεσα σε όλα τα καλλιτεχνικά πεδία, η πιο επίμονη και η πιο εμφανής παρουσία του εξωτισμού καταγράφεται στο τραγούδι. Κι ωστόσο, μέχρι σήμερα το πλούσιο αυτό πεδίο δεν προσείλκυσε το ενδιαφέρον των ερευνητών, παρά μόνο βιαστικά και περιστασιακά. Μάλιστα περιορίζεται ουσιαστικά σε μια συγκεκριμένη έκφρασή του, αυτή που στην παρούσα μελέτη περιγράφεται ως «λαϊκό οριεντάλ», το οποίο αξιολογείται και ερμηνεύεται ως «τραγούδια της φυγής»[29], ενώ αγνοείται χαρακτηριστικά το ελαφρό τραγούδι, ο κατεξοχήν χώρος όπου ανθεί ο εξωτισμός κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Εδώ διαγιγνώσκεται ένα θεμελιώδες πρόβλημα της ελληνικής μουσικολογίας, που συχνά προτάσσει τις a priori κατηγοριοποιήσεις (ενίοτε ως ειδολογία) έναντι της πραγματολογικής διερεύνησης και ανάλυσης του μουσικού περιεχομένου. Στην παρούσα μελέτη, η δισκογραφία των αστικών λαϊκών μουσικών αντιμετωπίζεται σαν ένας καθολικός κάμπος, όπου φύονται διαφορετικά είδη, με μεγαλύτερη ή μικρότερη μεταξύ τους συγγένεια. Η πορεία της έρευνάς μας ανέδειξε ένα ενιαίο κυκλοφοριακό σύστημα, που τροφοδοτεί με εξωτισμό όλα αυτά τα είδη μεταξύ τους, όπως και με τον συγγενή κάμπο του θεάτρου και τον πιο απόμακρο της λογοτεχνίας. Οι αστικές λαϊκές μουσικές δεν επινοούν λοιπόν τον εξωτισμό, όπως συχνά υπονοείται στην σχετική λογοτεχνία, που είναι κατά κανόνα εξω-ακαδημαϊκή. Αντίθετα, τον υιοθετούν ως αποτέλεσμα της εμφυούς τους τάσης για ωσμώσεις και επικαιροποιήσεις, η οποία δεν ανέχεται στεγανά και

και Tobias Becker, "Globalizing operetta before the First World War", *The opera quarterly* 33, νο. 1 (11 Νοεμβρίου 2017): σ. 7-27.

[28] Βλ. Manolis Seiragakis και Ioannis Tselikas, "Greek operetta between East and West: The case of Chalima", στο *Beyond the East-West divide: Balkan music and its poles of attraction*, επιμ. Ivana Medić και Katarina Tomašević (Belgrade, 2015), σσ. 94-102 και Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη Μεσοπολεμική Αθήνα: Α' Τα γεγονότα και τα ζητήματα* (Αθήνα: Καστανιώτη, 2009), σσ. 247-251 και passim.

[29] Το ζήτημα αναπτύσσεται εκτενέστερα *infra*, σσ. 166-169.

περιορισμούς. Είναι σίγουρο ότι οι μελλοντικοί ερευνητές θα βρουν το πεδίο αυτό συναρπαστικό και θα χαρτογραφήσουν με ακρίβεια την σύνθετη φύση του.

Προκειμένου να προσπελάσει το θέμα του εξωτισμού, η παρούσα διατριβή βασίζεται πρωτογενώς στη μελέτη δυο αξόνων:

α. Ο πρώτος αφορά τους στίχους των τραγουδιών, δηλαδή το λεκτικό πεδίο, όπου τα εξωτικά συμφραζόμενα εκφέρονται με τρόπο σαφή και εύκολα αντιληπτό. Το λεξιλόγιο και οι αφηγηματικές στρατηγικές δεν περιορίζονται ωστόσο σε απλή έκθεση εικόνων, αλλά συγκροτούν ένα σύστημα πλούσιο σε επαναλήψεις, σύμβολα και στερεότυπα. Η πρώτη ύλη και η αρχιτεκτονική του λόγου έρχονται να συγκροτήσουν φαντασιακούς κόσμους, που μπορεί να μην συμπίπτουν με τον πραγματικό, αλλά διατηρούν ακέραια την δική τους ιδεατή συνοχή και συνέπεια.

β. Ο δεύτερος αφορά την μουσική των τραγουδιών όπου ο εξωτισμός αντιπαρέρχεται συγκεκριμένες τεχνικές και αισθητικές συνιστώσες προκειμένου να συμπληρώσει τα λεκτικά ανάλογα. Εδώ, με το πέρασμα των χρόνων και με καταλύτη τα δυναμικά πολιτισμικά δίκτυα που εγκαθιστά η δισκογραφία, αποκτά αυτόνομη υπόσταση το πιο χαρακτηριστικό εξωτικό μουσικό είδος στα καθ' ημάς, το «οριεντάλ». Σαφώς περιγεγραμμένο αισθητικά, το οριεντάλ εισάγει ένα ηχητικό περιβάλλον με αναγνωρίσιμη ταυτότητα, που γίνεται καθεστώς στον κόσμο των δημοφιλών μουσικών. Στην πραγματικότητα σφυρηλατείται στα μέσα παραγωγής και διάχυσης της μαζικής κουλτούρας, όπως άλλωστε συμβαίνει για όλα τα εξωτικά δημιουργήματα.

Οι δύο αυτοί άξονες ξεδιπλώνονται πάνω σε μια ενιαία βάση δεδομένων, η οποία περιλαμβάνει επιπλέον έναν μεγάλο όγκο ιστορικών τεκμηρίων: κυρίως ηχογραφήματα, αλλά και όλα τα σχετικά παρακείμενα, ετικέτες δίσκων, δίφυλλες παρτιτούρες και εμπορικούς καταλόγους. Η συλλογή που γίνεται είναι σαρωτική και εξαντλητική, στο βαθμό που κάτι τέτοιο είναι εφικτό, δεδομένης της έλλειψης συστηματικής και ολοκληρωμένης τεκμηρίωσης της ελληνικής δισκογραφίας[30].

[30] Βλ. Ορδουλίδης, "Τεκμηρίωση των ιστορικών ηχογραφήσεων στην Ελλάδα: Η περίπτωση του ρεμπέτικου" (1ο ετήσιο συνέδριο μουσικών βιβλιοθηκών και αρχείων, Αθήνα: Ελληνικό παράρτημα της Διεθνούς Ένωσης Μουσικών Βιβλιοθηκών, Αρχείων και Κέντρων Τεκμηρίωσης, 2017), σσ. 12-13.

Αυτή η έλλειψη μας υποχρέωσε σε μια δυσχερή και χρονοβόρα διαδικασία ελέγχου των πρωτογενών πηγών σε όλα τα δυνατά πεδία. Δυστυχώς είναι ανέφικτο να εντοπιστούν όλα τα τραγούδια με εξωτικό περιεχόμενο. Ίσως κάποια από αυτά μάλιστα να έχουν χαθεί δια παντός. Ένα μεγάλο ποσοστό τους πάντως είναι σήμερα αναρτημένο στο διαδίκτυο, όπου όμως οι ανακρίβειες των σχετικών στοιχείων τους (δημιουργοί, χρονολογία ηχογράφησης κ.ά.), είναι συχνές. Στο πλαίσιο της έρευνας, έγινε προσπάθεια ώστε να συγκεντρωθεί ο μεγαλύτερος δυνατός αριθμός τεκμηρίων, που ανέρχεται τελικά σε 946 καταχωρίσεις.

Με αφετηρία το ηχητικό υλικό, η αποδελτίωση και αξιολόγηση διευρύνθηκε για να συμπεριλάβει δεδομένα και μεταδεδομένα που σχετίζονται με την δισκογραφική παραγωγή και διάχυση, την μουσική πράξη (πρόσωπα, όργανα) και τα μουσικά κείμενα (παρτιτούρες). Στο πρώτο κεφάλαιο περιγράφονται οι πηγές από τις οποίες αντλήθηκαν τα τεκμήρια και η δόμηση της βάσης με τα δεδομένα και τα μεταδεδομένα πάνω στα οποία θεμελιώνεται η παρούσα μελέτη.

Είναι σημαντικό στο σημείο αυτό να διευκρινιστούν τα χρονικά όρια της συλλογής. Φυσικά ο εξωτισμός δεν είναι αποκλειστικότητα των δίσκων 78 στροφών, παρά συνεχίζει να ανθίζει και στους δίσκους των 45 στροφών, και μάλιστα με μεγάλο ενδιαφέρον. Ωστόσο ο όγκος του υλικού, αλλά και οι σημαντικές τεχνολογικές εξελίξεις στον χώρο της δισκογραφίας νομιμοποιούν μια χρονική οριοθέτηση στην περίοδο της χρήσης του φορμάτ των δίσκων 78 στροφών, για τους εξής λόγους:

1. Η γένεση της δισκογραφίας στα τέλη του 19ου αιώνα αλλάζει ριζικά τον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος βιώνει την εμπειρία της μουσικής. Ένα μουσικό συμβάν μπορεί πλέον να αποτυπωθεί και να αποκτήσει υλική υπόσταση. Η νέα μουσική πραγματικότητα χαράσσεται στα αυλάκια των δίσκων του γραμμοφώνου. Η ανερχόμενη δισκογραφική βιομηχανία παράγει εκατομμύρια ιστορικά στιγμιότυπα, που με τη σειρά τους αναπαράγονται σε δισεκατομμύρια αντίγραφα, προσφέροντας απειράριθμες ακροάσεις. Η πρωτόγνωρη αυτή ανθρώπινη εμπειρία είναι ένα γνώρισμα του μοντέρνου κόσμου. Ειδικά στην πρώτη δεκαετία της δισκογραφικής δραστηριότητας είναι καταφανής η συνθήκη του πρώιμου μοντερνισμού. Αλλά και στην συνέχεια, το καταλυτικό άγγιγμα της δισκογραφίας επιταχύνει τις μουσικές εξελίξεις, οι οποίες ακολουθούσαν ως τότε

βραδείς ρυθμούς. Κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, οπότε η δισκογραφία εξελίσσεται στην μεγάλη δύναμη της βιομηχανίας της διασκέδασης[31], διαμορφώνεται ένα μουσικό τοπίο αχανές, συναρπαστικό και ποικιλόμορφο. Η ιστορία χαράσσεται στους δίσκους των 78 στροφών.

2. Το πρώτο μισό του 20ού αιώνα παρουσιάζει μεγάλο ιστορικό ενδιαφέρον. Κατά τη διάρκειά του, ο ιστορικός χρόνος πυκνώνει και χαρακτηρίζεται από έντονες και συνεχείς κοινωνικές και πολιτισμικές μεταλλαγές, καθιστώντας την περίοδο αυτή ελκυστική για τον ερευνητή. Συμπληρωματικά, μεγάλο ενδιαφέρον προσδίδουν τα ζητήματα ιδεολογικής φύσης που αφορούν στην δημιουργία και αναπαραγωγή των εθνικών ταυτοτήτων, στην ανατολή των εθνών-κρατών που έχουν δημιουργηθεί τον 19ο αιώνα. Στην Ελλάδα, εν μέσω πολέμων, εδαφικών διεκδικήσεων, πληθυσμιακών και ταξικών ανακατατάξεων και οικοδόμησης ενός εθνικού αφηγήματος, σε συνδυασμό με τον προελαύνοντα παγκόσμιο μοντερνισμό, αναδύεται μια ιδιαίτερη εμπειρία πολιτισμικής οριακότητας μεταξύ Δύσης και Ανατολής, δύο κόσμων που έλκονται και απωθούνται ταυτόχρονα. Οι δίσκοι των 78 στροφών εγγράφουν στα αυλάκια τους όλα τα παραπάνω, άλλοτε με περίσσεια σαφήνεια και άλλοτε υπόρρητα.

3. Η μουσική της περιόδου αυτής γίνεται πεδίο ιδεολογικών αντιπαραθέσεων όσο ποτέ στο παρελθόν, πράγμα που δικαιολογεί μια σειρά από λογοκρισίες και αυτολογοκρισίες. Τα διάφορα είδη αξιολογούνται ως «σοβαρά», απαξιώνονται ως «ελαφρά», αφορίζονται ως ανατολίτικα μιάσματα ή πολιτογραφούνται «ελληνικά», συνήθως με αντανακλαστικά που δεν είναι αναγκαστικά καλλιτεχνικά. Εδώ εδραιώνονται και οι περισσότεροι νεοελληνικοί μύθοι, που θα επαυξηθούν μετά την μεταπολίτευση, οδηγώντας τα παντελώς απαξιωμένα αρχικά, ρεμπέτικο και λαϊκό τραγούδι να αναγορευτούν εντέλει σε αισθητικά πρότυπα του ελληνισμού, ενίοτε βέβαια από λαογράφους και αυτόκλητους ερευνητές χωρίς συστηματική μεθοδολογία. Η καταγωγή και οι επιρροές του αστικού λαϊκού τραγουδιού θα περιοριστούν σε πλαίσια πολύ στενότερα από τα πραγματικά. Η «εθνική» απαίτηση περί πολιτισμικής καθαρότητας συχνά θα τα βαφτίσει αρχαιοελληνικά ή βυζαντινά. Η μελέτη της δισκογραφίας των 78

[31] Frank W. Hoffmann και Howard Ferstler (επιμ.), "Introduction", στο *Encyclopedia of recorded sound* (Νέα Υόρκη: Routledge, 2005), σ. xi.

στροφών θέτει σε δοκιμασία όλες αυτές τις βεβαιότητες και ανοίγει τον δρόμο για νέα ερωτήματα.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, η περιοδολόγηση της εποχής των δίσκων 78 στροφών επιτρέπει την ένταξή τους στην ιστορική και πολιτισμική συγκυρία, προκειμένου να φωτιστεί η κατανόηση και ερμηνεία τους. Μέσα από τέσσερα χρονικά στάδια (1906-1922, 1923-1945, 1946-1954 και 1955-1961), οι μουσικές μελετώνται υπό το φως των εκάστοτε συνθηκών, με έμφαση στους σχετικούς με τη δισκογραφία τομείς (τεχνολογίες ηχογράφησης, αναπαραγωγής, επαγγελματικές και εργασιακές σχέσεις κ.ά.).

Η δισκογραφία 78 στροφών του ελληνόφωνου ρεπερτορίου έχει ως αποδέκτη, κατά κύριο λόγο, τους πληθυσμούς της Ελλάδας και της διασποράς. Περιλαμβάνει ηχογραφήσεις που έγιναν από την αρχή του 20ού αιώνα έως και την δεκαετία του 1960, για λογαριασμό μεγάλων πολυεθνικών, θυγατρικών τους, αλλά και μικρότερης εμβέλειας ανεξάρτητων δισκογραφικών εταιρειών, ελληνικών και ξένων συμφερόντων[32]. Η αποδελτίωση που έγινε στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας εστιάζει αποκλειστικά στις δημοφιλείς αστικές μουσικές, που συνήθως χαρακτηρίζονται ως «λαϊκό» και «ελαφρό» τραγούδι. Δεν συμπεριέλαβε τις μουσικές της υπαίθρου, δηλαδή το δημοτικό. Όσον αφορά τον τόπο της ηχογράφησης, τα δεδομένα τεκμηριώνουν τις εξής πόλεις: Αθήνα, Βερολίνο, Βιέννη, Κάμντεν (New Jersey), Κωνσταντινούπολη, Μιλάνο, Νέα Υόρκη, Σμύρνη. Καθώς όμως η τεκμηρίωση αυτή δεν είναι συστηματική, και οι ηχογραφήσεις εκτός Ελλάδας είναι πολύ συνηθισμένες, δεν αποκλείεται να ενέχονται περισσότερες πόλεις. Στις επόμενες σελίδες, οι δισκογραφικές πηγές

[32] Η βάση δεδομένων περιλαμβάνει ηχογραφήσεις που έγιναν για λογαριασμό των εξής εταιρειών (αλφαβητικά): Acropolis, Alpha, Apollo, Apostolou, Athena, Atticon, Balkan, Carlophone, Columbia, Decca, Disco Orfeo, Discophone, Edison Bell, Edison, Favorite, Fidelity, Gipsy, Gramophone, Grecophone, Greek Record, Hellas, His Master's Voice, Lenco, Liberty, Markis, Melody, Metropolitan, Monte Carlo, Nina, Odeon, Okeh, Olympic, Orfeon, Orion, Orthophonic,Panhellenic, Panhellenion, Parlophone, Parnassus, Pathe, Pharos, Polydor, Victor, Standard, Virginia, Zonophone, Καλός δίσκος, Ο Απόλλων, Χόμοκορδ.

σημειώνονται ως εξής: *Τίτλος τραγουδιού*[33], Δισκογραφική εταιρεία αριθμός μήτρας – αριθμός καταλόγου δίσκου, τόπος ηχογράφησης, χρονολογία ηχογράφησης[34], π.χ. *Βαλέντσια*, Columbia 106908 – 7603, Νέα Υόρκη, 7/1/1926. Εννοείται ότι παραλείπονται τα στοιχεία τα οποία δεν έχουν τεκμηριωθεί.

Η συλλογή και ταξινόμηση των ιστορικών τεκμηρίων που καταχωρίζονται στη βάση δεδομένων της παρούσας διατριβής αποδεικνύεται ένα απαιτητικό εγχείρημα. Πρωταρχική της πηγή είναι ο κατάλογος της ελληνικής δισκογραφίας των 78 στροφών του Διονύση Μανιάτη[35]. Παρά τα προβλήματα και τις ελλείψεις, η επίσημη αυτή έκδοση που υποστηρίχθηκε από το Υπουργείο Πολιτισμού παραμένει ένα έργο αναφοράς, που δαμάζει έναν τεράστιο όγκο υλικού. Ο Ορδουλίδης, από τους πρώτους που την αξιοποίησαν συστηματικά, έχει επισημάνει τα σχετικά προβλήματα[36] ενώ παράλληλα, μέσω της δικής του έρευνας, έχει δημοσιοποιήσει μια αναλυτική βάση δεδομένων της δισκογραφίας του Βασίλη Τσιτσάνη[37], όπου ακολουθεί ένα διευρυμένο πρότυπο καταγραφής. Πέρα από την δισκογραφική «ταυτότητα» (εταιρία, αριθμός μήτρας, αριθμός δίσκου, τόπος και χρόνος έκδοσης) και τους αναγραφόμενους στην ετικέτα μουσικούς, που αποδελτιώνει ο Μανιάτης, ο Ορδουλίδης επιχειρεί μια

---

[33] Στους τίτλους διατηρείται η ορθογραφία της ετικέτας του δίσκου, χωρίς να διορθώνονται ενδεχόμενα λάθη. Ο τίτλος *Μπορεί να το 'χουν πλανέψει*, στην ετικέτα του δίσκου αναγράφεται ως εξής: *Μπορεί να τωχουν πλανέψει*. Στη βάση δεδομένων οι τίτλοι των τραγουδιών αναγράφονται με κεφαλαία γράμματα, όπως και στις ετικέτες των δίσκων. Ωστόσο, στο κείμενο αποδίδονται με πεζά για λόγους ευαναγνωσίας.

[34] Η σημείωση της ημερομηνίας των ηχογραφήσεων εξαρτάται από την ακρίβεια στην τεκμηρίωση. Είναι δυνατόν να γίνεται παράθεση ακριβούς ημερομηνίας, εφόσον έχει τεκμηριωθεί βάσει των σχετικών δισκογραφικών πηγών (π.χ. 7/1/1926), με παράλειψη των επιμέρους δεδομένων (ημέρας, μήνα), όπου αυτά απουσιάζουν. Άλλοτε αυτό που προσδιορίζεται είναι ένα χρονολογικό εύρος (π.χ. 1/1-31/6/1926, πάντα με ενδεχόμενη παράλειψη επιμέρους δεδομένων. Σε κάποιες περιπτώσεις αυτό που γνωρίζουμε είναι κατά προσέγγιση (π.χ. ca 1926).

[35] Διονύσης Μανιάτης, *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου: Έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών* (Αθήνα: Εκδόσεις του Υπουργείου Πολιτισμού, 2006).

[36] Ορδουλίδης, *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936-1983): Ανάλυση της μουσικής του και τα προβλήματα της έρευνας στην ελληνική λαϊκή μουσική*, (Θεσσαλονίκη: Ιανός, 2014), σσ. 78-79.

[37] www.tsitsanis-database.com/

συστηματική αποθησαύριση μεταδεδομένων που αφορούν την μουσική (κλίμακα, ρυθμός, τονικότητα, αρμονία, αυτοσχεδιασμός) και τους συντελεστές της (διευθυντής ορχήστρας, στιχουργοί, μη αναγραφόμενοι στην ετικέτα μουσικοί που συμμετέχουν), όπως αυτά προκύπτουν από την μουσικολογική ανάλυση και την πραγματολογική έρευνα.

Προκρίνοντας μια τέτοια δυναμική αποδελτίωση, η βάση δεδομένων της παρούσας μελέτης οδηγήθηκε σε μια βαθμιαία ανάπτυξη, καθώς η πρόοδος της έρευνας επέβαλε διαρκή ανανέωση των παραμετροποιήσεων, διασταυρώσεις των στοιχείων και περαιτέρω αναλύσεις σε όλο της το μήκος. Έτσι επαυξημένη, η εικόνα που σκιαγραφήθηκε για τις «εξωτικές» αναφορές της ελληνικής δισκογραφίας των 78 στροφών επέτρεψε την δυνατότητα εμβάθυνσης σε ευρύτερα ζητήματα που άπτονται της μελέτης των ελληνικών λαϊκών μουσικών.

Ένα τέτοιο ζήτημα είναι αυτό των ειδολογικών και υφολογικών χαρακτηρισμών. Όπως σημειώθηκε και πιο πάνω, το λαϊκό και το ελαφρό τραγούδι συγκατοικούν στην βάση αυτή, χωρίς βέβαια να σημαίνει ότι ως είδη ταυτίζονται. Οι όροι αυτοί «στεγάζουν, ως ανοιχτά σημαίνοντα, ποικίλα σημαινόμενα»[38]. Μια λειτουργική ταξινόμηση μπορεί να μας οδηγήσει σε μια πληρέστερη θεώρηση του περιεχομένου τους.

Στο σημείο αυτό είναι σκόπιμο να υπογραμμιστεί το πλαίσιο μέσα στο οποίο ακμάζει το τραγούδι στον 20ό αιώνα, και που προσδιορίζεται από την νεόκοπη πολιτιστική βιομηχανία. Αν το τραγούδισμα είναι πανάρχαια και πανανθρώπινη πρακτική, αυτό που ονομάζουμε «τραγούδι» στον μοντέρνο κόσμο έχει νέα χαρακτηριστικά. Δεν έχει πλέον σχέση με τις μακροσκελείς αφηγήσεις των βάρδων ή με τελετουργικά συμφραζόμενα. Κατά τον Walter Benjamin, η τεχνική αναπαραγωγιμότητα του έργου τέχνης το απομακρύνει από την «λατρευτική» του αξία (kultwert) και ενισχύει την «εκθετική» αντίστοιχη (ausstellungswert)[39]. Στην νέα συνθήκη, το ηχογράφημα χάνει την αύρα (aura) που του προσδίδει το «εδώ και τώρα» της ζωντανής επιτέλεσης, και συγχρόνως μεταλλάσσει τους

[38] Κώστας Βλησίδης, *Όψεις του ρεμπέτικου*, (Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2004), σ. 62.

[39] Walter Benjamin, *Για το έργο τέχνης: Τρία δοκίμια*, μτφ. Αντώνης Οικονόμου (Αθήνα: Πλέθρον, 2015), σσ. 31-33.

τρόπους ακρόασης και την εν γένει πρόσληψή του[40]. Η μαζικότητα της πολιτιστικής βιομηχανίας είναι συγχρόνως ευχή και κατάρα: επιτρέπει σε πολύ ευρύτερο κοινό την πρόσβαση στα αγαθά της, αλλά του αποστερεί ένα σημαντικό μέρος της ενεργητικής του συμμετοχής στην επιτέλεση. Στην πραγματικότητα μεταβάλλει την ίδια την έννοια της επιτέλεσης, που πραγματώνεται πλέον με διαφορετικούς τρόπους. Η δημοφιλής μουσική δεν θα έχει εφεξής καμιά σχέση με τις αντίστοιχες του παρελθόντος.

Αυτή η συνθήκη προκαλεί έντονες αντιδράσεις στις τάξεις των διανοουμένων. Είναι γνωστοί οι αφορισμοί του Theodor Adorno για την δημοφιλή μουσική, ως αντικείμενο τυποποίησης και υποβαθμισμένης αισθητικής[41]. Ο αντίλογος στον εκλεκτικισμό του τροφοδότησε έκτοτε χιλιάδες σελίδες. Το βέβαιο είναι ότι «η περισσότερη μουσική που ακούμε σήμερα, δημόσια ή ιδιωτικά, έχει παραχθεί και αναπαραχθεί μηχανικά»[42]. Και ότι η δισκογραφική βιομηχανία έχει δώσει στο τραγούδι, όπως το γνωρίζουμε, μια συγκεκριμένη μορφή: τρίλεπτα ή τετράλεπτα μελωδικά αναπτύγματα, με συμμετρία και επανάληψη στην εκφορά. Το ερώτημα είναι πώς αρθρώνεται η τέχνη της μουσικής μέσα στην βιομηχανία του θεάματος.

Στον μοντέρνο κόσμο, το τραγούδι χάνει την σχέση με την εντοπιότητα που είχε στο παρελθόν. Η μουσική βιομηχανία αγκαλιάζει μια πανσπερμία τοπικοτήτων, παράγοντας νέες μορφές οικουμενικότητας. Οι ελληνόφωνες δημοφιλείς αστικές μουσικές που προκύπτουν μέσα στην νέα συνθήκη είναι δύσκολο να κατηγοριοποιηθούν ειδολογικά. Ο συνήθης όρος «λαϊκό» με τον οποίον περιγράφεται η ιδιαιτερότητά τους απηχεί τόσο το «εκ του λαού» αισθητικό τους έρεισμα όσο και την «για τον λαό» μαζική απεύθυνσή τους. Η πολυσημία του όρου, που επιφορτίζεται με πολλαπλά ιδεολογικά

---

[40] Benjamin, *ό.π.*, σ. 24-26.

[41] Theodor W. Adorno και George Simpson, "On popular music", *Zeitschrift für sozialforschung* 9, νο. 1 (1941): σσ. 17-48. Πρβλ. ελληνική έκδ. "Για τη δημοφιλή μουσική", στο *Η κοινωνιολογία της μουσικής*, μτφ. Φώτης Τερζάκης (Αθήνα: Νεφέλη, 1997), σσ. 165-191.

[42] Simon Frith, "The industrialization of popular music (1987)", στο *Taking popular music seriously: Selected essays* (Άλντερσοτ, Χαμσφάιρ: Ashgate, 2007), σ. 93.

συμφραζόμενα[43], συσκοτίζεται ακόμα περισσότερο από την συγκατοίκηση με όρους όπως το «ρεμπέτικο»[44], που «προσδιορίζουν σαρωτικά ανόμοιες μουσικές εκφράσεις, για να μην πούμε μουσικές σχολές»[45]. Επιπλέον, δεν σηματοδοτεί διάκριση από το «δημοτικό» και το «ελαφρό», που αμφότερα διεκδικούν επίσης «λαϊκότητα». Βέβαια το ελαφρό τραγούδι αναγνωρίζεται κατά κανόνα ως ευρωπαϊκό δάνειο, που απηχεί τα μεγάλα σχήματα της κατεστημένης λόγιας κεντροευρωπαϊκής μουσικής στο οποίο συχνά εισβάλλουν λαϊκά ιδιώματα υπερτοπικού χαρακτήρα, όπως π.χ. το tango. Επίσης συνδέεται με ανάλογα οργανολόγια, τρόπους ακρόασης και χορευτικής έκφρασης, και αφορά σε επώνυμη «έντεχνη» δημιουργία που διατελεί σε στενή συγγένεια με το θέατρο. Ως τέτοιο, αντικατοπτρίζει κατά συνέπεια μια συγκεκριμένη κοινωνική τάξη και ιδεολογία. Ο Β. Παπαδημητρίου σε άρθρο του στα Ελεύθερα Γράμματα το 1949 επιχειρεί την διάκριση: «Συνηθίσαμε να ονομάζουμε ρεμπέτικο κάθε τραγούδι που είναι έξω από τον κύκλο του άλλου ελαφρού τραγουδιού, ταγκό, φοξ κ.λπ.»[46].

Στον χώρο της εμπορικής δισκογραφίας, η τυπολογία απαιτεί στην ετικέτα έναν στοιχειώδη ειδολογικό προσδιορισμό: «παραδοσιακό», «ρεμπέτικο», «καρσιλαμάς», «ταγκό»… Τα λεκτικά αυτά ακολουθούν πολλές και διαφορετικές λογικές, κατά κανόνα αυθαίρετες και χωρίς καμιά συνέπεια, ώστε η ταυτότητα των δίσκων να μην παρέχει ένα συγκροτημένο λεξιλόγιο που θα υποστήριζε την κατηγοριοποίηση των ειδών και την ομαδοποίηση των κομματιών. Αυτός είναι ο λόγος που η βάση δεδομένων της παρούσας διατριβής συμπεριλαμβάνει όλες τις αστικές λαϊκές μουσικές, ώστε με βάση την μελέτη του ηχητικού υλικού να ιχνηλατήσει τις κοινές τομές και τις αποκλίσεις, μέσα από τον τρόπο με τον οποίον εισάγουν και διαχειρίζονται τον εξωτισμό. Αυτό είναι το περιεχόμενο του

---

[43] Λεωνίδας Οικονόμου, "Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα: Όρια και μετατοπίσεις στην πρόσληψη της λαϊκής μουσικής του 20ού αιώνα", *Δοκιμές*, νο. 13-14 (2005): σσ. 361-398.

[44] Στάθης Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι: Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, (Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2001), σσ. 23-59.

[45] Γιώργος Κοκκώνης, "Η κατά Δαμιανάκο χρονολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου: Μια νέα ανάγνωση υπό το πρίσμα της μουσικολογίας" (Αγροτική κοινωνία και λαϊκός πολιτισμός. Επιστημονικό συνέδριο στη μνήμη του Στάθη Δαμιανάκου, Αθήνα, 2006).

[46] Βλέπε Γκαίηλ Χολστ, *Δρόμος για το ρεμπέτικο και άρθρα για το ρεμπέτικο τραγούδι από τον ελληνικό τύπο 1947-76*, (Λίμνη Ευβοίας: Deniz Charvey, 1977), σ. 145.

τρίτου κεφαλαίου, που σκιαγραφεί αδρομερώς τις ειδολογικές κατηγορίες που εμπλέκονται με το συγκεκριμένο θέμα, αναδεικνύοντας συγχρόνως την ρευστότητα των μεταξύ τους ορίων, που είναι κάθε άλλο παρά στεγανά. Από την θεώρηση αυτή προκύπτει μια νέα ματιά πάνω στην σχέση που έχουν οι αστικές λαϊκές μουσικές με τα μουσικοθεατρικά είδη που συνδέονται με τις λόγιες κεντροευρωπαϊκές παραδόσεις (οπερέτα, επιθεώρηση, διεθνές ελαφρό ρεπερτόριο). Το βέβαιο είναι ότι υπάρχει ακόμα πολύ έδαφος προς εξερεύνηση, ιδιαίτερα στο μουσικολογικό πεδίο, προκειμένου να εμπλουτιστεί η ελάχιστη μέχρι σήμερα σχετική βιβλιογραφία[47].

Το γεγονός ότι το θέατρο αποτελεί μια από τις βασικές δεξαμενές του μουσικού εξωτισμού δεν είναι άσχετο με τις δραματικές τεχνικές που υιοθετεί η στιχουργία των ηχογραφημάτων. Η περιγραφή του μαχαραγιά που γλεντάει μέσα σε ένα παλάτι, δεν είναι απλώς μια αναπαράσταση, είναι βαθιά πολιτική εικονογράφηση του «έξω» κόσμου και απαιτεί ερμηνεία. Η αποδελτίωση και ανάλυση του σχετικού λεξιλογίου μας οδηγεί σε δύο διακριτά επίπεδα που φωτίζουν τον μηχανισμό με τον οποίον συγκροτείται ο κόσμος αυτός:

Το πρώτο αφορά την φαντασιακή διάστασή του, η οποία οικοδομείται μέσα από πληθώρα κωδικοποιημένων στερεοτύπων, εμποτισμένων με πυκνούς συμβολισμούς, που έχουν επί μακρόν συζητηθεί στην βιβλιογραφία[48]. Η παράδοξη γεωγραφία του εξωτισμού, αιωρούμενη σε μιαν αχρονική λήθη, απασχολεί το τέταρτο κεφάλαιο της διατριβής. Ακολουθώντας τους ανθρωπολόγους Arjun Appadurai και Wade Davis, η διαπραγμάτευσή του

[47] Σχετικά με το ελαφρό τραγούδι, οι λίγες υφιστάμενες μελέτες έχουν ως βάση τα θεατρικά είδη με τα οποία αυτό συνέπλευσε και μεταπολεμικά με βάση τις μουσικοχορευτικές μόδες (βλ. Λιάβας, 2009, σσ. 78-121 και 145-202).

[48] Βλ. ενδεικτικά: Marilyn Button και Toni Reed (επιμ.), *The foreign woman in British literature: Exotics, aliens, and outsiders* (Γουέστπορτ: Greenwood Press, 1999), σσ. 1-44, Anthony Say και Barbara Sellers-Young, "Belly dance: Orientalism: Exoticism: Self-exoticism", *Dance research journal* 35, νο. 1 (2003): σσ. 13-37, David Malvinni, *The gypsy caravan: From real Roma to imaginary gypsies in western music and film* (Νέα Υόρκη: Routledge, 2004) σσ. 17-70, Reina Lewis, *Rethinking orientalism: Women, travel and the Ottoman harem* (Λονδίνο: Tauris, 2004), σσ. 96-177, Locke, "Constracting the oriental 'Other': Saint-Saens's 'Samson et Dalila'" και Abigail Rothblatt Bardi, "The gypsy as trope in Victorian and modern British literature" (Διδακτορική διατριβή, University of Maryland, 2007), σσ. 29-225.

στηρίζεται στην έννοια του εθνοτοπίου. Στην αποδελτίωσή μας, διακρίνουμε τέσσερις μεγάλες κατηγορίες εξωτικών εθνοτοπίων, Ανατολή, λατινικό κόσμο, Τσιγγάνους και Χαβάη. Όλοι τους αξιοποιούν την ίδια αρχιτεκτονική, και δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις που τα χαρακτηριστικά που τους αποδίδονται συγκλίνουν μέχρι ταυτίσεως. Η σχετική αφηγηματική τυπολογία είναι ένα ισχυρό εκφραστικό εργαλείο, εύχρηστο και αναγνωρίσιμο, που εποικίζει όλες τις καλλιτεχνικές εκφράσεις.

Το δεύτερο επίπεδο, στο οποίο εστιάζει το πέμπτο κεφάλαιο, προσπερνά την φαντασιακή «πραγματολογία» των εθνοτοπίων, την ομορφιά, τα πλούτη, τα παλάτια, το ιδεώδες φυσικό περιβάλλον για να προβάλει έναν κόσμο βαθιά αισθηματοποιημένο, παραδομένο σε ακραίες ψυχικές εντάσεις: στην ανάγκη απόδρασης και φυγής, στον αχαλίνωτο ερωτισμό, στη μέθεξη του γλεντιού και τέλος, στην γλυκιά νοσταλγία που φέρνει η απόσταση από την ελκυστική τους συγκίνηση.

Η ελκυστική συγκίνηση δεν εκλύεται όμως μόνο από τα λεκτικά συντάγματα, αλλά και από την ίδια την μουσική ύλη, στην οποία επικεντρώνεται το έκτο κεφάλαιο. Η ανάλυση του μουσικού εξωτισμού δεν περιορίζεται μακροσκοπικά στην διαδοχή των διαφορετικών επιμέρους τάσεων, που κορυφώνεται με το λαϊκό οριεντάλ, αλλά ενεργεί μια επισκόπηση της μουσικής σύνταξης, μορφολογίας και αισθητικής με πιο μικροσκοπικό τρόπο. Εδώ, η κατηγοριοποίηση των μοτίβων που συνδηλώνουν τον εξωτισμό είναι αποκαλυπτική: Η γκάμα τους είναι μάλλον περιορισμένη και, το κυριότερο, εμφανίζεται τυποποιημένη με τρόπο που υπερβαίνει εποχές και είδη. Η μουσικολογία του εξωτισμού δεν επιβεβαιώνει έναν ουσιαστικό μουσικό διάλογο με τις παραδόσεις που υποτίθεται ότι ανακαλεί, αλλά μάλλον μια μίμηση των διεθνών προτύπων, όπως διαμορφώνονται κυρίως στην Κεντρική και Δυτική Ευρώπη.

Μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση στο επίπεδο αυτό είναι αυτή που σχετίζεται με την ονοματολογία των λαϊκών δρόμων, που δανείζεται την αντίστοιχη των μακάμ, ενώ εφαρμόζεται σε τροπικές οντότητες ενός ίσα συγκερασμένου

μουσικού συστήματος[49]. Στα ηχογραφήματα που μελετούμε, η τροπική σύσταση του χιτζάζ για παράδειγμα, δεν είναι σταθερή, παρά εξελίσσεται και επαναπροσδιορίζεται κατά τόπους, κατά περιόδους, ακόμη και μέσα στο ίδιο περιβάλλον, με αποτέλεσμα να καλείται τελικά να περιγράψει πολύ διαφορετικές μελωδικές συμπεριφορές. Αλλά και αντίθετα, συχνά τα τραγούδια εμφανίζουν συνδυαστική χρήση δύο η περισσότερων λαϊκών δρόμων, επιβεβαιώνοντας την ρευστότητα που χαρακτηρίζει την «προφορικότητα» (με την έννοια της απουσίας μουσικού κειμένου) των πιο πολλών κομματιών της πρώιμης δισκογραφίας. Η αντίληψη της εν λόγω μελωδικής ρευστότητας με βάση μια μη ασφαλή ονοματολογία προκαλεί δυσκολία στην κατανόηση των τροπικών μοτίβων τα οποία χαρακτηρίζουν τις λαϊκές μουσικές. Το πρόβλημα αυτό ενισχύεται και από το γεγονός ότι «όλες οι μέθοδοι και οι θεωρητικές συγγραφές που αφορούν στο ζήτημα της θεωρητικής διαχείρισης του λαϊκού μουσικού είδους διακατέχονται ιδεολογικά από την αρχή του απόλυτου 'κλιμακοκεντρισμού'»[50]. Παρά το γεγονός ότι οι λαϊκοί δρόμοι διαμορφώνονται από τις αρχές ενός ίσα συγκερασμένου συστήματος, η πορεία ανάπτυξής τους εμπεριέχει μεν πολλά από τα χαρακτηριστικά της μελωδικής ανάπτυξης των μακάμ, αλλά προσδιορίζεται και από μια «δυτικότροπη» εναρμόνιση με τη χρήση συγχορδιών. Η ανάλυση και η ερμηνεία της τροπικότητάς τους, είτε με τον ένα, είτε με τον άλλο τρόπο, αποδεικνύεται προβληματική.

Παρόμοια προβλήματα ονοματολογικής φύσης, παρατηρούνται και στο επίπεδο της ρυθμικής συνοδείας, κυρίως στα τραγούδια που ηχογραφήθηκαν μετά το 1955. Οι ορχήστρες είναι τότε σαφώς πιο πολυπληθείς σε σχέση με αυτές του παρελθόντος, συμπεριλαμβάνοντας και ντραμς, κρουστά και κοντραμπάσο ή ηλεκτρικό μπάσο. Δεν είναι λοιπόν σπάνιο τα διάφορα όργανα της ορχήστρας να εκτελούν διαφορετικά μοτίβα ενός ρυθμού ή ακόμη και διαφορετικούς ρυθμούς.

---

[49] Risto Pekka Pennanen, "Westernisation and modernisation in Greek popular music", (Τάμπερε: University of Tampere, 1999), σσ. 23. Πρβλ. Νίκος Ανδρίκος, "Το υβριδικό σύστημα των «λαϊκών δρόμων» και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισής του", Εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Τετράδια, 5 (2010): σσ. 96-106, Ορδουλίδης, Η *δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936-1983)*.

[50] Ανδρίκος, "Το υβριδικό σύστημα των «λαϊκών δρόμων»", σ. 97.

Στα *Τοπάζια*[51] του Βασίλη Τσιτσάνη το ρυθμικό μοτίβο διχάζεται και ενώ η κιθάρα εκτελεί τσιφτετέλι, το κοντραμπάσο και το τουμπελέκι τείνουν προς το μπολέρο[52].

Όλα όσα πραγματεύονται τα έξι πρώτα κεφάλαια φωτίζονται ερμηνευτικά, εάν τοποθετηθούν στο πλαίσιο του μοντερνισμού, στον οποίο αφιερώνεται το έβδομο και τελευταίο κεφάλαιο. Ο μοντέρνος κόσμος απαιτεί ρήξη με το παρελθόν και τις παραδόσεις του, διευρύνοντας την δεκτικότητα σε ερεθίσματα, επιρροές και δάνεια. Το αργεντίνικο ταγκό μετακομίζει στην Ευρώπη της Belle Époque, στον μεσοπολεμικό Πειραιά πωλούνται δίσκοι με άριες. Ο υφολογικός συγκρητισμός και η πολυτασικότητα φέρνουν έντονη κινητικότητα στα μουσικά δρώμενα. Ο εξωτισμός αποτελεί ένα προνομιούχο όχημα για την δυναμική αυτή της νέας εποχής.

Αυτό είναι σε αδρές γραμμές το περιεχόμενο της μελέτης που αναπτύσσεται στις επόμενες σελίδες. Μετά από την απαραίτητη λίστα της βιβλιογραφίας, για την ευχερέστερη ανάγνωσή της παρατίθεται παράρτημα με τον αλφαβητικό κατάλογο όλων των τραγουδιών. Όσα εξ αυτών έχουν εντοπιστεί στο διαδίκτυο, συνοδεύονται από τον αντίστοιχο ενεργό σύνδεσμο, ώστε να διευκολύνεται η πρόσβαση και η ακρόασή τους. Για τα υπόλοιπα σχετικά τεκμήρια (εμπορικοί κατάλογοι δίσκων, αφίσες, εφημερίδες, περιοδικά κ.ά.) υπάρχουν παραπομπές στις υποσημειώσεις.

[51] *Τοπάζια*, His Master's Voice OGA2990 – AO5614, Αθήνα, 1960.

[52] Ορδουλίδης, *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη*, σ. 170.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΤΑ ΗΧΟΓΡΑΦΗΜΑΤΑ

Οι πηγές και η διαχείρισή τους

Τα δισκογραφικά προϊόντα «είναι όπως τα αρχαιολογικά τεκμήρια, αποδεικνύουν ότι κάτι, κάποτε υπήρξε. Και όταν βρεθούν σε ικανοποιητικές ποσότητες, μπορούν να χρονολογηθούν, να σχηματίσουν μοτίβα που θα μας βοηθήσουν να ανακατασκευάσουμε τη δραστηριότητα καλλιτεχνών, τεχνικών και επιχειρηματιών που δε ζουν πια»[1].

Με βάση την παραπάνω διαπίστωση, εύκολα αντιλαμβάνεται κανείς ότι το πρώτο και σημαντικότερο βήμα για τη διεκπεραίωση μιας έρευνας που αφορά στη δισκογραφία, είναι η συλλογή και ταξινόμηση ενός τραγουδιών. Η σύνθετη και χρονοβόρα διαδικασία της συλλογής και ταξινόμησης του ρεπερτοριακού υλικού που συγκροτεί τη βάση δεδομένων, ξεκίνησε δύο περίπου χρόνια πριν την επίσημη έναρξη της εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής. Το σημείο εκκίνησης της δημιουργίας της βάσης δεδομένων ήταν ο κατάλογος της δισκογραφίας του Μανιάτη[2], η εξαντλητική μελέτη και αποδελτίωση του οποίου, αφενός δεν στάθηκε ικανή για τη διαμόρφωση μιας σχετικά σαφούς εικόνας για το θέμα που διερευνάται και αφ' ετέρου ανέδειξε τα διάφορα μεθοδολογικά προβλήματα που αναφέρουμε παραπάνω. Αναγνωρίζοντας εξ αρχής αυτά προβλήματα, τα εμπόδια που συναντήσαμε ήταν αναμενόμενα και ήδη σχεδιασμένα να προσπεραστούν.

Ακολούθως, κατέστη αναγκαία η εξέταση άλλων μελετών δισκογραφικής τεκμηρίωσης, όπως αυτών των Richard Spottswood, Hugo Strötbaum, Alan Kelly, Torp, Παναγιώτη Κουνάδη, Ορδουλίδη καθώς επίσης και από του ADP[3] μέσα από

---

[1] Pekka Gronow, "The record industry comes to the Orient", *Ethnomusicology* 25, νο. 2 (1981): σ. 277.

[2] Μανιάτης, *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου*.

[3] Ο Spottswood εξέδωσε τη σειρά επτά τόμων *Ethnic music on records: A discography of ethnic recordings produced in the United States, 1893 to 1942* (Urbana, University of Illinois Press, 1990). Ο Strötbaum έχει δημοσιεύσει τα ευρήματα της έρευνάς του στην ιστοσελίδα recordingpioneers.com. Ο Kelly έχει δημιουργήσει μια εκτενή βάση δεδομένων που περιλαμβάνει ηχογραφήσεις της εταιρείας Gramophone που εμπλουτίζεται τακτικά και εκεί μπορεί κανείς να

τις οποίες αντλήθηκε επιπλέον υλικό και έγιναν διορθώσεις και προσθήκες στο αρχικό υλικό που συγκεντρώθηκε από τη μελέτη του Μανιάτη.

Δισκογραφημένα τραγούδια - κριτήρια επιλογής

Αναγκαία κρίθηκε η εφαρμογή συγκεκριμένων παραμέτρων, ώστε να προσδιοριστεί ένας μεθοδολογικός κανόνας που θέτει περιορισμούς στη συλλογή του ρεπερτοριακού υλικού της βάσης δεδομένων. Για τις ανάγκες της παρούσας μελέτης, συγκεντρώθηκαν τραγούδια στα οποία εντοπίζονται αναφορές σε τόπους και ανθρώπους οι οποίοι, σύμφωνα με το δυτικό βλέμμα, είναι εξωτικοί (Εγγύς, Μέση και Άπω Ανατολή, Αφρική, Ισπανία, Λατινική Αμερική, Χαβάη, Τσιγγάνοι), ενώ αποκλείστηκε οτιδήποτε αφορά τον αυτοεξωτισμό, δηλαδή δείγματα εξωτικών αναπαραστάσεων της φαντασιακής Ελλάδας[4]· αυτό το πεδίο του εξωτισμού δεν αποτελεί αντικείμενο μελέτης της παρούσας διατριβής.

Διατρέχοντας τους διάφορους δισκογραφικούς καταλόγους και τις σχετικές βάσεις δεδομένων, δεν είναι δύσκολο να διακρίνει κανείς τις σαφείς εξωτικές αναφορές στους τίτλους των τραγουδιών. Το βασικό κριτήριο επιλογής ήταν η εμφάνιση λέξεων σημειολογικά φορτισμένων με εξωτικά σημαινόμενα:

α. Τοπωνύμια και τα παράγωγά τους, που παραπέμπουν σε εξωτικούς τόπους και ανθρώπους (π.χ. Βαγδάτη, Αραπιά, Ανατολή, Σεβίλλη, Αρτζεντίνα, Χαβάη, Σεβιλλιάνες, Αραπάδες, Μισιρλού, Σπανιόλος, Τουρκοπούλα, Τσιγγάνα κ.ά.).

β. Κύρια ονόματα ανατολίτικης, λατινικής ή άλλης εξωτικής προέλευσης (π.χ. Σεράχ, Μαντουμπάλα, Κάρμεν, Καρμέλα, Τζεμιλέ, Λακμέ κ.ά.).

βρει πλήθος τεκμηρίων ελληνικού ενδιαφέροντος. Ο Torp παρέχει τον κατάλογο της δισκογραφίας του Δημήτρη Σέμση, συνοδευόμενο από τη σχετική τεκμηρίωση. *Βλ. Salonikiós: "The best violin in the Balkans": Dimítrios Sémsis alias Salonikiós: An outstanding musician, composer, and recording director* (Κοπεγχάγη: Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen, 1993). Το εικονικό μουσείο του αρχείου του Κουνάδη (vmrebetiko.gr) αποτελεί τα τελευταία χρόνια ορόσημο στη μελέτη των ελληνόφωνων αστικών λαϊκών μουσικών. Για τη δισκογραφία επί αμερικάνικου εδάφους, σημαντικότατη είναι η συμβολή του American Discography Project (adp.library.ucsb.edu). Η διδακτορική διατριβή του Ορδουλίδη ["The recording career of Vasílis Tsitsánis (1936-1983): An analysis of his music and the problems of research into Greek popular music" (Λίντς, University of Leeds, School of music, 2012)]. συνοδεύεται από μια βάση δεδομένων του δισκογραφικού έργου του Τσιτσάνη (tsitsanis-database.com).

[4] Βλ. ενδεικτικά: *Τσοπανάκος ήμουνα*, Polydor 4688ar – V45104, Αθήνα, 1927.

γ. Ιδιότητες και αξιώματα που αποδίδονται στους εξωτικούς ανθρώπους (π.χ. πασάς, μαχαραγιάς, χανούμισσα, ταυρομάχος, φελάχα, μάγισσα κ.ά.).

δ. Εξωτικοί τόποι (π.χ. χαρέμι, χαμάμ, παλάτι, τσαντίρι, έρημος, ζούγκλα κ.ά.)

ε. Άλλα στερεοτυπικά μοτίβα (π.χ. καραβάνι, χουρμαδιά κ.ά.).

Επίσης, στη βάση δεδομένων προστέθηκαν τραγούδια, στων οποίων τους τίτλους δεν υπάρχουν αναφορές στο εξωτικό (όπως π.χ. το τραγούδι *Μου κλέψαν την αγάπη μου*[5]). Από τη βάση δεδομένων αποκλείστηκαν τραγούδια που περιέχουν παροιμιώδεις εκφράσεις δανεισμένες από τις εξωτικές αναπαραστάσεις αλλά όχι εξωτικές αναφορές, όπως για παράδειγμα «πασά μου», «σατράπισσα»[6] κ.ά.

Η βάση δεδομένων

Η βάση δεδομένων είναι ένα αρχείο που δημιουργήθηκε με το πρόγραμμα Excel του Microsoft Office και περιέχει 946 καταχωρίσεις τραγουδιών. Από τις συνολικά 946 καταχωρίσεις, οι 616 αντιστοιχούν σε ηχογραφήματα σε ψηφιακή μορφή, ενώ τα ηχογραφήματα για τις υπόλοιπες 330 καταχωρίσεις δεν έχουν ακόμα εντοπιστεί. Η βάση δεδομένων συνοδεύεται από έναν φάκελο ο οποίος περιέχει όλα τα ηχογραφήματα που συγκεντρώθηκαν σε αρχεία ήχου τύπου mp3 ή wav. Το όνομα του κάθε αρχείου ήχου περιλαμβάνει, εκτός από τον τίτλο του τραγουδιού, τα εξής: έναν κωδικό που υπάρχει και σε ξεχωριστή στήλη στη βάση δεδομένων με στόχο τον ευκολότερη αντιστοίχιση των ηχογραφημάτων με τις ανάλογες καταχωρίσεις της βάσης δεδομένων, το έτος ηχογράφησης, τις δισκογραφικές εταιρείες που εμπλέκονται στην κυκλοφορία του πρωτότυπου δίσκου ή των ανατυπώσεών του [π.χ. 352 - 1954 - Η κουμπαρσίτα (Parlophone, Liberty]. Οι 616 καταχωρίσεις δεν αντιστοιχούν σε ισάριθμα ηχογραφήματα-αρχεία ήχου αλλά σε 489, καθώς κάποια τραγούδια, μετά την αρχική τους κυκλοφορία ανατυπώθηκαν σε δίσκους περισσότερες από μία φορές.

Ο συλλογή των ηχογραφημάτων των τραγουδιών της βάσης έγινε κυρίως από το διαδίκτυο. Καταρχάς από το YouTube, έναν ιστότοπο στον οποίο

---

[5] *Μου κλέψαν την αγάπη μου*, His Master's Voice OGA1279 – AO2768, Αθήνα, 1947.

[6] *Εσύ πασά μου φάε και πιε*, His Master's Voice OGA2102 – AO5171, Αθήνα, 1954· *Η σατράπισσα*, Parlophone GO4009 – B74136, Αθήνα, 20/9/1948.

δημοσιοποιούνται ολοένα και περισσότερα τραγούδια. Έπειτα από το Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη (vmrebetiko.gr), και από το rebetiko.sealabs.gr, ένα φόρουμ τα μέλη του οποίου έχουν συγκεντρώσει έναν αξιόλογο όγκο ηχογραφημάτων, κυρίως του λαϊκού και λιγότερο του ελαφρού τραγουδιού. Το cylinders.library.ucsb.edu και το adp.library.ucsb.edu είναι δύο ακόμα ιστοτόποι που έχουν πλούσιο ερευνητικό ενδιαφέρον και στους οποίους εντοπίστηκαν τραγούδια του υπό μελέτη ρεπερτορίου.

Συμπληρωματικές πηγές

Η ιστορική πληροφορία που αντλείται από ένα τραγούδι, δεν προέρχεται μόνο από το ηχογράφημα, αλλά και από κάποια άλλα τεκμήρια τα οποία σχετίζονται με την υλική και εμπορική υπόσταση ενός κατά τα άλλα άυλου πολιτισμικού παραγώγου, της μουσικής. Τα τεκμήρια αυτά, στην περίπτωση μας, είναι κατά βάση οι ετικέτες των δίσκων και οι εμπορικές παρτιτούρες. Πρόσθετα ιστορικά τεκμήρια αποτελούν φωτογραφίες, αφίσες και εμπορικοί κατάλογοι δίσκων της εποχής τα οποία δεν αποτελούν ξεχωριστή κατηγορία τεκμηρίων, αλλά λειτουργούν συμπληρωματικά στο βασικό υπό μελέτη υλικό.

Οι ετικέτες των δίσκων

Εκτός από τα δισκογραφικά αρχεία, οι ετικέτες των δίσκων αλλά και οι εμπορικοί κατάλογοι των δισκογραφικών εταιρειών μπορούν να αποκαλύψουν διάφορες πολιτισμικές και ιστορικές διαστάσεις ενός τραγουδιού[7]. Εφόσον λοιπόν η συγκεκριμένη έρευνα μελετά τα ζητήματα της αναπαράστασης του εξωτικού μέσω των ιστορικών τεκμηρίων που προσφέρει η δισκογραφία, θα ήταν σφάλμα να μη λάβει υπόψιν της τα στοιχεία που αναγράφονται στις ετικέτες των δίσκων. Και όντως τα συμπεράσματα που βγαίνουν από τη μελέτη των ετικετών παρουσιάζουν εξαιρετικό ενδιαφέρον, διότι οι τίτλοι των τραγουδιών αλλά και τα

[7] Pennanen, "Commercial recordings and source criticism in music research: Some methodological views", *Svensk Tidskrift Musikforskning*, νο. 87 (2005): σ. 83.

διάφορα σχόλια που εντοπίζονται στις ετικέτες καταδεικνύουν τον τρόπο με τον οποίο το λαϊκό λειτουργεί πραγματολογικά[8].

Οι ετικέτες παρέχουν πλήθος πληροφοριών όπως το όνομα της δισκογραφικής εταιρίας, τον αύξοντα αριθμό του κάθε δίσκου στον κατάλογο της εκάστοτε εταιρίας και τον κωδικό της μήτρας. Πολύ συχνά περιλαμβάνουν τα ονόματα των τραγουδιστών και των δημιουργών του τραγουδιού, τον διευθυντή της ορχήστρας, το όνομα της ορχήστρας (π.χ. συγκρότημα Τα άσπρα πουλιά), τα ονόματα των μουσικών ή τον τόπο της ηχογράφησης. Σπανιότερα περιλαμβάνεται ο τύπος του χορού (π.χ. ζεϊμπέκικο, ταγκό κ.λπ.) ή στοιχεία της τροπικής συμπεριφοράς (π.χ. μινόρε μανές). Σε κάποιες περιπτώσεις αναγράφεται το είδος του τραγουδιού (π.χ. δημοτικό, ρεμπέτικο κ.λπ.) χωρίς παρόλα αυτά να υπάρχει συγκεκριμένη ταξινομητική μεθοδολογία. Το πιο πιθανό είναι αυτή η πληροφορία να παρέχεται για καθαρά εμπορικούς λόγους[9].

Η έρευνα στη βιβλιογραφία και το διαδίκτυο είχε ως αποτέλεσμα τη συγκέντρωση 532 φωτογραφιών των ετικετών των δίσκων των τραγουδιών που υπάρχουν στη βάση δεδομένων. Εκτός από τις φωτογραφίες ετικετών των τραγουδιών της βάσης δεδομένων, υπάρχει και μια δεύτερη συλλογή που περιλαμβάνει περίπου 100 φωτογραφίες ετικετών. Προέρχονται από δίσκους τραγουδιών που χρησιμοποιούνται ή αναφέρονται στην παρούσα μελέτη, χωρίς να ανήκουν στη βάση δεδομένων.

Στο επίπεδο της βιβλιογραφικής έρευνας, φωτογραφίες ετικετών εντοπιστηκαν στις μελέτες των Αριστομένη Καλυβιώτη, Ηλία Βολιότη-Καπετανάκη, Κουνάδη, Λάμπρου Λιάβα, Ορδουλίδη και Πάνου Σαββόπουλου[10].

---

[8] Ορδουλίδης, "Τεκμηρίωση των ιστορικών ηχογραφήσεων στην Ελλάδα: Η περίπτωση του ρεμπέτικου".

[9] Ορδουλίδης, *ό.π.*

[10] Αριστομένης Καλυβιώτης, *Σμύρνη: η μουσική ζωή 1900-1922: Η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων*, επιμ. Νίκος Διονυσόπουλος (Music corner, 2003), Καλυβιώτης, *Θεσσαλονίκη: Η μουσική ζωή πριν το 1912: Η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων* (Ιδιωτική έκδοση, 2015), Ηλίας Βολιότης-Καπετανάκης, *Του κυρίου η φωνή: Ιστορία της δισκογραφίας* (Αθήνα: Μετρονόμος, 2010), Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών: Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, τόμοι Α και Β, (Αθήνα: Κατάρτι, 2000 και 2003 αντίστοιχα), Λάμπρος Λιάβας, *Το ελληνικό τραγούδι: Από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*,

Σχετικά με το διαδίκτυο υλικό βρέθηκε σε ιστότοπους (vmrebetiko.gr, youtube.com, greekdiscography.gr, music.cdbpdx.com/Greek, discogs.com), σε fora (rebetiko.sealabs.com) και blogs (vembosofia.blogspot.com, panossavopoulos.gr). Από τις ετικέτες αντλήθηκαν και πληροφορίες, οι οποίες χρησιμοποιήθηκαν για συμπλήρωση κενών και διορθώσεις λαθών στη βάση δεδομένων.

Οι δίφυλλες παρτιτούρες

Στα τέλη του 19ου αιώνα και πριν την ανάπτυξη της μουσικής βιομηχανίας αποτέλεσε τον βασικό τρόπο διάδοσης της μουσικής. Αργότερα, η κυριαρχία των εκδοτών παρτιτούρων ανετράπη από τη νέα βιομηχανία που εστίασε στην ηχογράφηση, μαζική παραγωγή και διανομή της μουσικής[11]. Στην Ελλάδα, η έκδοση των δίφυλλων παρτιτούρων γνώρισε μια εμπορική άνθηση προπολεμικά και συνετέλεσε -μεταξύ άλλων- μαζί με το ραδιόφωνο και τη δισκογραφία στην εμπορική επιτυχία των δημοφιλών μουσικών[12]. Οι κλάδοι της έκδοσης παρτιτουρών και της δισκογραφίας, είχαν παράλληλη πορεία στην ελληνική μουσική κυρίως μέχρι τη δεκαετία του 1930. Οι παρτιτούρες αυτές περιλάμβαναν στην πλειοψηφία τους ελαφρά τραγούδια, ενώ από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 και έπειτα, το λαϊκό άρχισε να αποκτά θέση σε αυτή την αγορά.

Τις δίφυλλες αυτές παρτιτούρες συμπλήρωναν τα φιλοτεχνημένα με σχετική θεματολογία, εξώφυλλα. Σε αυτά τα εξώφυλλα συναντούμε πλούσιες εξωτικές αναπαραστάσεις, από τις οποίες μπορούμε να αντλήσουμε στοιχεία για τον τρόπο με τον οποίο διαχειρίστηκαν οι εκδοτικοί οίκοι την αναπαράσταση του εξωτικού ως εμπορικό προϊόν. Επίσης στις παρτιτούρες αναγράφονταν, εκτός των άλλων, ο συνθέτης και στιχουργός των τραγουδιών, γεγονός που σε κάποιες περιπτώσεις βοήθησε να διευκρινιστούν ασάφειες και ανακρίβειες σχετικά με τους εμπλεκόμενους δημιουργούς. Στις παρτιτούρες συναντούμε επίσης και κάποιους

(Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, 2009), Ορδουλίδης, *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936-1983)* και Πάνος Σαββόπουλος, *Περί της λέξεως "ρεμπέτικο" το ανάγνωσμα… και άλλα*, (Αθήνα: Οδός Πάνος, 2006).

[11] Alexander Lerch, "The relation between music technology and music industry", στο *Springer handbook of systematic musicology*, επιμ. Rolf Bader, (Βερολίνο: Springer, 2018), σ. 899.

[12] Κώστας Μυλωνάς, *Ελληνική μουσική: Ιστορικά ορόσημα*, (Αθήνα: Νεφέλη, 2002), σ. 127.

χαρακτηρισμούς ειδολογικής φύσεως, παρόμοιους με αυτούς που συναντούμε στις ετικέτες των δίσκων, όπως για παράδειγμα «ανατολίτικο», «tango romance-oriental» κ.ά. οι οποίοι χρήζουν -όπως και στην περίπτωση των ετικετών των δίσκων- αποδελτίωσης και ανάλυσης. Παρτιτούρες εντοπίστηκαν κυρίως στο διαδίκτυο αλλά και στη βιβλιογραφία[13]. Συνολικά η βάση δεδομένων περιλαμβάνει 112 φωτογραφίες εξωφύλλων παρτιτουρών.

Οι εμπορικοί κατάλογοι δίσκων

Οι εμπορικοί κατάλογοι δίσκων κυκλοφόρησαν με σκοπό τη διαφήμιση των προϊόντων των δισκογραφικών εταιρειών. Εκεί μπορεί κανείς να συναντήσει πλήθος πληροφοριών που διευκολύνουν ζητήματα όπως η τεκμηρίωση βάσει κωδικού μήτρας ή αριθμού καταλόγου. Παρά το γεγονός ότι είναι εύκολο να εντοπιστούν κατάλογοι που κυκλοφόρησαν στο εξωτερικό, έχουν βρεθεί μόλις έξι με δίσκους ελληνικού ενδιαφέροντος που κυκλοφόρησαν στην Ελλάδα και στις ΗΠΑ[14], και σε κάποιους εξ αυτών συναντούμε τραγούδια του σχετικού

---

[13] Από το διαδίκτυο: vmrebetiko.gr, Μουσική βιβλιοθήκη Λίλιαν Βουδούρη (digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/460), Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (eliaserver.elia.org.gr/) και από το YouTube. Από τη βιβλιογραφία: Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, τόμοι Α και Β και Λιάβας, *Το ελληνικό τραγούδι: Από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*.

[14] *Ελληνικοί δίσκοι Columbia records, general catalogue*, 1930 (Ως το 2020 ο κατάλογος ήταν δημοσιοποιημένος στον ιστότοπο www.arhoolie.org. Έκτοτε δεν εντοπίζεται στο διαδίκτυο).

Gramophone, Platten-Verzeichniss: Kleine platen Durchmesser 17 ½ cm, Μάρτιος 1904 (recordingpioneers.com/grurks/index.php/his-masters-voice/catalogue-march-1904-17-5-cm).

Gramophone, Platten-Verzeichniss: Kleine platen Durchmesser 25 ½ cm, Μάρτιος 1904 (recordingpioneers.com/grurks/index.php/his-masters-voice/catalogue-march-1904-22-5-cm).

Gramophone, Platten-Verzeichniss: Serie III, Απρίλιος 1905

(recordingpioneers.com/grurks/index.php/his-masters-voice/catalogue-april-1905). Σύμφωνα με σημείωση στον κατάλογο, η σειρά ΙΙΙ περιέχει αραβικά, βουλγάρικα, ελληνικά, σέρβικα και τούρκικα τραγούδια (σ. 1).

Γενικός κατάλογος ελληνικών, τούρκικων και αλβανικών δίσκων, RCA Victor records,

(arhoolie.org/record-company-catalogs-of-regional-and-ethnic-music/). Δεν αναφέρεται η χρονολογία κυκλοφορίας του καταλόγου, αλλά βάσει τον τραγουδιών που καταλογογραφούνται, υπολογίζεται στο Μεσοπόλεμο.

ρεπερτορίου και ακόμα σπανιότερα ειδολογικούς χαρακτηρισμούς και στοιχεία που επικουρούν στην τεκμηρίωση των δισκογραφικών πεπραγμένων. Όπως και στις ετικέτες, οι κατάλογοι περιέχουν επίσης ειδολογικούς προσδιορισμούς και πρόσθετα στοιχεία όπως π.χ. τύπο ορχήστρας.

Η μελέτη όλων των προαναφερθεισών πηγών ήταν εξονυχιστική. Διήρκεσε περίπου τέσσερα χρόνια. Επί της ουσίας δεν τερματίστηκε παρά μόνον με το πέρας της παρούσας μελέτης, καθώς κατά διαστήματα η ανεύρεση νέων πηγών ή τεκμηρίων απαιτούσε επανεξετάσεις και πρόσθετες αποδελτιώσεις.

Παράλληλα άρχισαν να γίνονται οι πρώτες ακροάσεις των τραγουδιών και η συστηματική καταγραφή των δεδομένων που υπήρχαν και των μεταδεδομένων που προέκυπταν. Η συγκριτική μελέτη όλου αυτού του ιστορικού υλικού και των πηγών από όπου προήλθε, ήταν κρίσιμης σημασίας για επιβεβαιώσεις, διορθώσεις και συμπληρώσεις στη βάση δεδομένων που άρχισε να διαμορφώνεται. Παρακάτω γίνεται μια μικρή περιγραφή των ιστορικών, δισκογραφικών, μουσικών και λοιπών δεδομένων και μεταδεδομένων που κρίθηκε χρήσιμο να καταγραφούν:

Δεδομένα που αντλούνται από τις δισκογραφικές πηγές

Τίτλος: Στη στήλη αυτή, ακολουθείται η ορθογραφία του τίτλου, όπως είναι γραμμένος στην πηγή από όπου προέρχεται, εκτός αν έχει εντοπιστεί η ετικέτα του δίσκου όπου τεκμηριώνεται μια διαφορετική ορθογραφία.

Κωδικός ετικέτας: Αριθμός αντιστοίχισης της κάθε καταχώρισης με την ανάλογη φωτογραφία ετικέτας δίσκου που περιλαμβάνεται στον φάκελο των τεκμηρίων που συνοδεύει τη βάση δεδομένων.

Κωδικός τραγουδιού: Αριθμός αντιστοίχισης της κάθε καταχώρισης με το ανάλογο αρχείο mp3 που περιλαμβάνεται στον φάκελο των τεκμηρίων που συνοδεύει τη βάση δεδομένων.

Γενικός κατάλογος ελληνικών, τούρκικων και αλβανικών δίσκων της φημισμένης μάρκας Orthophonic, Φεβρουάριος 1939 (arhoolie.org/record-company-catalogs-of-regional-and-ethnic-music).

ΟΕΚ: Τα στοιχεία που υπάρχουν στη στήλη αυτή είναι τα εξής: Ο (οπερέτα), Ε (επιθεώρηση), ΟΠ (όπερα), Κ (κινηματογράφος), Θ (θέατρο) και υποδηλώνουν το περιβάλλον από το οποίο προέρχονται τα εν λόγω τραγούδια.

Ετικέτα: Φωτογραφία ή σαρωμένη εικόνα της ετικέτας του δίσκου.

Εταιρεία: Η δισκογραφική εταιρεία από την οποία κυκλοφόρησε ο δίσκος. Η ίδια ηχογράφηση μπορεί να έχει κυκλοφορήσει από δύο ή περισσότερες εταιρείες.

Κωδικός μήτρας: Ο κωδικός μήτρας της ηχογράφησης.

Κωδικός καταλόγου: Ο κωδικός καταλόγου του δίσκου.

Περίοδος: Καταδεικνύει σε ποια από τις τέσσερις χρονολογικές περιόδους στις οποίες διαχωρίστηκε το ρεπερτόριο, ανήκει το κάθε τραγούδι (1η, 2η, 3η, 4η).

Χρονολογία ηχογράφησης: Η χρονολογία των ηχογραφήσεων.

Ημερομηνία ηχογράφησης: Η ημερομηνία των ηχογραφήσεων.

Τόπος ηχογράφησης: Η πόλη που έγινε η ηχογράφηση του τραγουδιού. Για τις ηχογραφήσεις που έγιναν στην Αμερική αλλά δεν έχει εξακριβωθεί η πόλη, ως τόπος ηχογράφησης αναγράφονται οι ΗΠΑ.

Τραγουδιστής 1: Ο βασικός τραγουδιστής ή η βασική τραγουδίστρια της ηχογράφησης.

Τραγουδιστής 2: Ο δεύτερος τραγουδιστής ή τραγουδίστρια της ηχογράφησης .

Τραγουδιστής 3: Ο τρίτος τραγουδιστής ή τραγουδίστρια της ηχογράφησης.

Τραγουδιστής 4: Ο τέταρτος τραγουδιστής ή τραγουδίστρια της ηχογράφησης.

Συνθέτης: Ο συνθέτης ή η συνθέτρια του τραγουδιού. Σε κάποιες περιπτώσεις είναι δύο ή και περισσότεροι.

Στιχουργός: Ο ή η στιχουργός του τραγουδιού. Σε κάποιες περιπτώσεις είναι δύο ή και περισσότεροι.

Διευθυντής ορχήστρας: Ο διευθυντής της ορχήστρας. Η πληροφορία αυτή παρέχεται με δύο τρόπους στις ετικέτες: α. Διεύθυνση ορχήστρας: Μιχάλης Σουγιούλ ή β. Συνοδεία ορχήστρας Μιχάλη Σουγιούλ.

Όνομα ορχήστρας: Η ορχήστρα που συμμετέχει στην ηχογράφηση (π.χ. Ελληνική Εστουδιαντίνα, ορχήστρα Odeon).

Πληροφορίες ορχήστρας: Οι μουσικοί που συμμετείχαν στην ηχογράφηση. Η πληροφορία αυτή αντλήθηκε κυρίως από τις ετικέτες των δίσκων. Αποφεύχθηκε η ταυτοποίηση των μουσικών μέσω της ακρόασης, παρά το

γεγονός ότι το επιτελεστικό ύφος κάποιων εξ αυτών είναι χαρακτηριστικό και αναγνωρίσιμο (όπως π.χ. ο Βασίλης Τσιτσάνης ή ο Σπύρος Περιστέρης).

Στίχοι: Το πλούσιο οριενταλιστικό λεξιλόγιο θα ήταν αδύνατο να μελετηθεί χωρίς την καταγραφή των ποιητικών κειμένων του ρεπερτορίου μας. Η κακή κατάσταση ενός μικρού αριθμού δίσκων κατέστησε αδύνατη την πλήρη αποδελτίωση των στίχων. Ωστόσο, ακόμη και σ' αυτές τις περιπτώσεις, καταγράφηκαν όσοι στίχοι αναγνωρίστηκαν.

Εθνοτοπίο: Τα στοιχεία που υπάρχουν στη στήλη αυτή είναι τα εξής: ΑΝ (Ανατολή), ΛΑΤ (λατινικός κόσμος), ΤΣΙ (Τσιγγάνοι), ΧΑΒ (Χαβάη) και υποδηλώνουν τα εθνοτοπία που περιγράφονται στα τραγούδια. Τέλος, η κατηγορία ΔΙΑΦ περιέχει ό,τι αποκλείεται από τις υπόλοιπες.

Τοπολογία 1: Ο τόπος ή οι τόποι που αναφέρονται στους στίχους του τραγουδιού. Μπορεί να είναι χώρα, πόλη, ευρύτερη περιοχή ή άλλου είδους τοπολογικό χαρακτηριστικό (π.χ. Μαρόκο, Σεβίλλη, Αραπιά, Νείλος).

Τοπολογία 2: Όπως προηγουμένως.

Δίφυλλη παρτιτούρα: Φωτογραφία ή σαρωμένη εικόνα της δίφυλλης παρτιτούρας του τραγουδιού.

Σχόλιο ετικέτας: Σχόλια ειδολογικής φύσεως (π.χ. Ανατολίτικο) που εντοπίζονται στις ετικέτες των δίσκων.

Σχόλιο παρτιτούρας: Σχόλια ειδολογικής φύσεως που εντοπίζονται στις παρτιτούρες των τραγουδιών.

Μεταδεδομένα

Η ανάλυση των τραγουδιών της βάσης δεδομένων είχε ως αποτέλεσμα τη συγκέντρωση των μουσικών και στιχουργικών χαρακτηριστικών από τα οποία αντλούνται συμπεράσματα σχετικά τον τρόπο διαχείρισης του εξωτισμού στην ελληνική δισκογραφία.

Τονικότητα: «Η στήλη αυτή παραπέμπει στην κύρια τονικότητα του τραγουδιού. Λόγω της φθαρμένης ή εν γένει προβληματικής ποιότητας του ήχου, σε μερικές ηχογραφήσεις η τονικότητα που ακούγεται μπορεί να μην είναι ακριβής»[15].

[15] Ορδουλίδης, *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη*, σ. 46.

Βασικός δρόμος 1: Αναφορά του πρώτου βασικού λαϊκού δρόμου ή κλίμακας που χρησιμοποιείται.

Βασικός δρόμος 2: Αναφορά του δεύτερου βασικού λαϊκού δρόμου ή κλίμακας που χρησιμοποιείται.

Βασικός δρόμος 3: Αναφορά του τρίτου βασικού λαϊκού δρόμου ή κλίμακας που χρησιμοποιείται.

Δευτερεύων δρόμος 1: Αναφορά του πρώτου δευτερεύοντος λαϊκού δρόμου ή κλίμακας που χρησιμοποιείται.

Δευτερεύων δρόμος 2: Αναφορά του δεύτερου δευτερεύοντος λαϊκού δρόμου ή κλίμακας που χρησιμοποιείται.

Κινήσεις: Αναφορά χαρακτηριστικών μελωδικών και αρμονικών συμπεριφορών (π.χ. ανδαλουσιανή καντέντσα, μελωδική κίνηση πεντατονικού χαρακτήρα κ.ά.).

Ρυθμός: Αναφορά του βασικού ρυθμού που χρησιμοποιείται στο τραγούδι και έπειτα πιθανών δευτερευόντων.

Στις τελευταίες στήλες της βάσης δεδομένων περιγράφεται η σύνθεση των ορχηστρών:

Μπουζούκι: Οι αριθμοί υποδηλώνουν τον αριθμό των μπουζουκιών που συμμετέχουν στην ηχογράφηση.

Κιθάρα: Οι αριθμοί υποδηλώνουν τον αριθμό των κιθαρών που συμμετέχουν στην ηχογράφηση. Η ένδειξη EL υποδηλώνει την ηλεκτρική.

Ακορντεόν: Οι αριθμοί υποδηλώνουν τον αριθμό των ακορντεόν που συμμετέχουν στην ηχογράφηση.

Βιολί: Οι αριθμοί υποδηλώνουν τον αριθμό των βιολιών που συμμετέχουν στην ηχογράφηση. Η λέξη section υποδηλώνει την ύπαρξη συνόλου βιολιών (ή οργάνων της ίδιας οικογένειας όπως η βιόλα ή το βιολοντσέλο).

Πιάνο.

Μπαγλαμάς: Οι αριθμοί υποδηλώνουν τον αριθμό των μπαγλαμάδων που συμμετέχουν στην ηχογράφηση.

Μπάσο: Οι ενδείξεις CB και EB υποδηλώνουν το κοντραμπάσο και το ηλεκτρικό μπάσο αντίστοιχα.

Percussion: Οι αριθμοί υποδηλώνουν τον αριθμό των κρουστών που συμμετέχουν στην ηχογράφηση και δεν έχουν αναγνωριστεί. Στις περιπτώσεις όπου έχει γίνει αναγνώριση, αναγράφεται το εκάστοτε κρουστό όργανο.

Percussion 2: Όπως προηγουμένως.

Κλαρίνο: Οι αριθμοί υποδηλώνουν τον αριθμό των κλαρίνων που συμμετέχουν στην ηχογράφηση. Οι ενδείξεις ΚΛ και ΛΑ υποδηλώνουν εάν πρόκειται για κλασικό κλαρινέτο και λαϊκό κλαρίνο αντίστοιχα. Ο χαρακτηρισμός αυτός δεν είναι οργανολογικής, αλλά υφολογικής/επιτελεστικής φύσης.

Μαντολίνο: Οι αριθμοί υποδηλώνουν τον αριθμό των μαντολίνων που συμμετέχουν στην ηχογράφηση. Η λέξη section υποδηλώνει την ύπαρξη συνόλου μαντολίνων (πιθανώς να υπάρχουν και συναφή όργανα όπως η μαντόλα).

Διάφορα: Τα υπόλοιπα όργανα που δεν αντιστοιχούν σε καμία από τις παραπάνω στήλες, καταχωρίζονται σε αυτή.

Διάφορα 2: Όπως προηγουμένως.

Διάφορα 3: Όπως προηγουμένως.

Για τη μελέτη των στίχων, δημιουργήθηκε μια σειρά από στήλες, στις οποίες αποδελτιώθηκε το σημειολογικά φορτισμένο λεξιλόγιο του εξωτισμού:

Θεματική: Σε αυτή τη στήλη γίνεται μια άτυπη κατηγοριοποίηση, που ως στόχο δεν έχει μια ενδελεχή θεματολογική ταξινόμηση του ρεπερτορίου, αλλά δίνει μια κατεύθυνση σχετικά με τη φύση των αναπαραστάσεων.

Νύχτα: Καταγραφή του λεξιλογίου που σχετίζεται με τη νύχτα (φεγγάρι, άστρα, σκοτάδι κ.ά.).

Εξωτικό: Καταγραφή όλων των παραγώγων της λέξης εξωτικό.

Ερωτισμός: Καταγραφή του λεξιλογίου και φρασεολογίου που σχετίζεται με τον ερωτισμό (ξελογιάστρα, μάτια πλάνα, θείο κορμί κ.ά.).

Νοσταλγία: Καταγραφή του λεξιλογίου και φρασεολογίου που σχετίζεται με το συναίσθημα της νοσταλγίας (νοσταλγώ, θυμάμαι, δεν ξεχνώ κ.ά.).

Λέξεις κλειδιά: Καταγραφή όλων των υπόλοιπων σημειολογικά φορτισμένων λέξεων και εκφράσεων (Αλλάχ, μάγια, Εμίρης, καραβάνι κ.ά.).

Η μορφή της βάσης δεδομένων, άλλαξε μορφή πολλές φορές κατά την πορεία της έρευνας. Αυτό συνέβη για δύο λόγους:

Καθώς ανακαλύπτονταν περισσότερα ηχογραφήματα ή άλλα δισκογραφικά τεκμήρια (όπως οι ετικέτες των δίσκων), εμφανίζονταν και η ανάγκη για επιμέρους παραμετροποιήσεις ή ταξινομήσεις. Στις αρχικές εκδοχές της βάσης δεδομένων δεν υπήρχε λ.χ. η στήλη ΟΕΚ. Καθώς μέσα από την έρευνα άρχισε να

φανερώνεται η διαλεκτική σχέση μεταξύ του μουσικού εξωτισμού, της δισκογραφίας και του θεάτρου, θεωρήθηκε αναγκαία η αντιστοίχιση των σχετικών καταχωρίσεων, με τα θεατρικά είδη αλλά και με τα έργα με τα οποία αυτές συσχετίζονται.

Κατά την πορεία της έρευνας, η μελέτη του πραγματολογικού υλικού διαμόρφωσε ειδικότερες μεθοδολογικές κατηγοριοποιήσεις. Π.χ. η στήλη «τοπολογία», στην οποία γίνεται η αποδελτίωση των τόπων που αναφέρονται στο ρεπερτόριο, οδήγησε στην κατηγοριοποίησή τους στα «εθνοτοπία», άρα και στην προσθήκη της εν λόγω παραμέτρου στη βάση δεδομένων. Η κατηγοριοποίηση των καταχωρίσεων σε εθνοτοπία δεν αποτελεί μια τυπολατρική και φορμαλιστική διαχείριση του ρεπερτορίου, αλλά έναν κώδικα ανάγνωσης και ερμηνείας που κάνει τα δεδομένα και μεταδεδομένα της βάσης ευπροσπέλαστα και διαχειρίσιμα. Τέλος πρέπει να τονιστεί ότι οι διαδικασίες ανακατάταξης της βάσης δεδομένων ήταν χρονοβόρες καθώς απαιτούσαν πρόσθετες ακροάσεις ενός μεγάλου ρεπερτοριακού όγκου, αναγνώσεις των στίχων των τραγουδιών και αναλύσεις.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2:
ΠΕΡΙΟΔΟΛΟΓΗΣΗ

Τα ηχογραφήματα που έχουν συμπεριληφθεί στην βάση δεδομένων αποτελούν ένα σύνολο ανομοιογενές και τόσο μεγάλο σε όγκο, που η καθολική προσπέλαση και ανάλυσή του μοιάζει εκ πρώτης όψεως ανέφικτη. Πράγματι, συναριθμούνται εκεί τραγούδια από διαφορετικά μουσικά ρεύματα, που είναι ηχογραφημένα σε διαφορετικές ιστορικές περιόδους και κάτω από διαφορετικές συνθήκες. Αν δόθηκε τόσο μεγάλη σημασία στην ηλεκτρονική τους οργάνωση είναι διότι αυτή επιτρέπει ταξινομήσεις με διαφορετικά κριτήρια, και επιμέρους ομαδοποιήσεις, που ρίχνουν νέο φως ακόμα και στα πιο γνωστά τραγούδια της συλλογής.

Η έρευνα του αστικού λαϊκού τραγουδιού έχει δώσει ιδιαίτερο βάρος στην χρονολογική ταξινόμηση των ηχητικών τεκμηρίων. Σημαντικός σταθμός υπήρξε η περιοδολόγηση του ρεμπέτικου από τον Στάθη Δαμιανάκο[1], η οποία «σημάδεψε καθοριστικά όλες τις προσεγγίσεις που ακολούθησαν»[2]. Ο Δαμιανάκος ξεχωρίζει τρεις μεγάλες περιόδους στην εξέλιξη των ρεμπέτικων: την πρωτογενή (πριν το 1922), την κλασική (μεταξύ 1922 και 1940) και την εργατική φάση (1940-1953). Στην δική τους χρονολογική θεώρηση του ρεμπέτικου, ο Pennanen και ο Conway Morris[3] ακολουθούν ουσιαστικά το πρότυπο του Δαμιανάκου διακρίνοντας όμως δυο μεγάλες περιόδους, την εποχή του «σμυρναίικου» (oriental style) και την εποχή του «πειραιώτικου» (teke style)[4]. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η περιοδολόγηση της δισκογραφίας του ρεμπέτικου από τον Κουνάδη (-1922, 1923-1937 και 1937-1941) από την οποία όμως απουσιάζει κάθε

[1] Στάθης Δαμιανάκος. *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, (Αθήνα: Πλέθρον, 2001), σσ. 172-276 και *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός, (*Αθήνα: Πλέθρον, 2003), σσ. 99-137.

[2] Κοκκώνης, "Η κατά Δαμιανάκο χρονολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου".

[3] Pennanen, "Westernisation and modernisation in Greek popular music", σ. 68, Conway Roderick Morris, "Greek cafe music", *Journal of the British Institute of recorded sound* 80 (1980), σ. 81.

[4] Ορδουλίδης, *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη*, σ. 39.

περιοδολογητικό εγχείρημα για τη μεταπολεμική περίοδο[5]. Μια άλλη αντίληψη της «χρονικής εξέλιξης του ρεμπέτικου τραγουδιού» προτείνει ο Μανιάτης[6] η οποία διακρίνει επτά περιόδους, χωρίς ωστόσο σαφή κριτήρια. Το συγκεκριμένο κεφάλαιο περιλαμβάνει μια «γραφική παράσταση του ελληνικού τραγουδιού»[7], όπου παρουσιάζεται μια ακολουθία ειδών (κουλτουριάρικο, λαϊκίστικο, ινδοαράβικο, καψούρικο), χωρίς να προσδιορίζεται το ειδικό τους περιεχόμενο. Ο γενικότερος τρόπος με τον οποίον αντιμετωπίζεται η συγκεκριμένη μουσική κουλτούρα («οι ρεμπέτες ήσαν λαϊκοί οργανοπαίχτες, μουσικά απαίδευτοι», «οι πρώτοι λαϊκοί οργανοπαίχτες, καθώς και οι μεταγενέστεροι, ήσαν μουσικά αμόρφωτοι», «ούτε νότες γνώριζαν, ούτε συγχορδίες κατείχαν, αλλά μόνο μία, τη συγχορδία της νότας ρε»[8]) δεν προσδίδει θετικό πρόσημο στην αξιοπιστία της προσέγγισης. Πέρα από τις παραπάνω απόπειρες, αρκετοί ερευνητές έχουν ασχοληθεί με ζητήματα χρονολόγησης του αστικού λαϊκού τραγουδιού για το ζήτημα της οποίας η πιο πλήρης αποτίμηση ανήκει στον Gauntlett[9].

Στην βάση δεδομένων μας, τα ηχογραφήματα καταχωρίζονται σημειώνοντας την χρονολογία της ηχογράφησης, όπως αυτή προκύπτει από τα πραγματολογικά δεδομένα της δισκογραφίας. Όπου δεν μπορεί να τεκμηριωθεί η ακριβής χρονολογία της ηχογράφησης, μέσω διασταυρώσεων μπορεί να τους αποδοθεί μια σχετική θέση στην περιοδολόγηση. Οι διασταυρώσεις αυτές μπορούν να γίνουν με διάφορους τρόπους: η χρονολογία θανάτου των συντελεστών της ηχογράφησης ή το χρονικό διάστημα της δισκογραφικής τους δραστηριότητας δίνουν σημαντικές οριοθετήσεις. Σε κάποιες περιπτώσεις ηχογραφήσεων από μουσικούς ή τραγουδιστές που περιόδευσαν και ηχογράφησαν στις ΗΠΑ, η ταύτιση των χρονολογιών των ταξιδιών τους είναι ένας ασφαλής χρονικός δείκτης. Τέλος πολύ σημαντική είναι η συνδρομή της μουσικολογικής ανάλυσης: π.χ. τα τραγούδια που ηχογραφήθηκαν κατά τη δεκαετία του 1950 φέρουν το

---

[5] Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, τόμος Α, σσ. 285-288.

[6] Μανιάτης, *Οι φωνογραφητζήδες: πρακτικών μουσικών εγκώμιον*, Αθήνα, 2001, σ. 45.

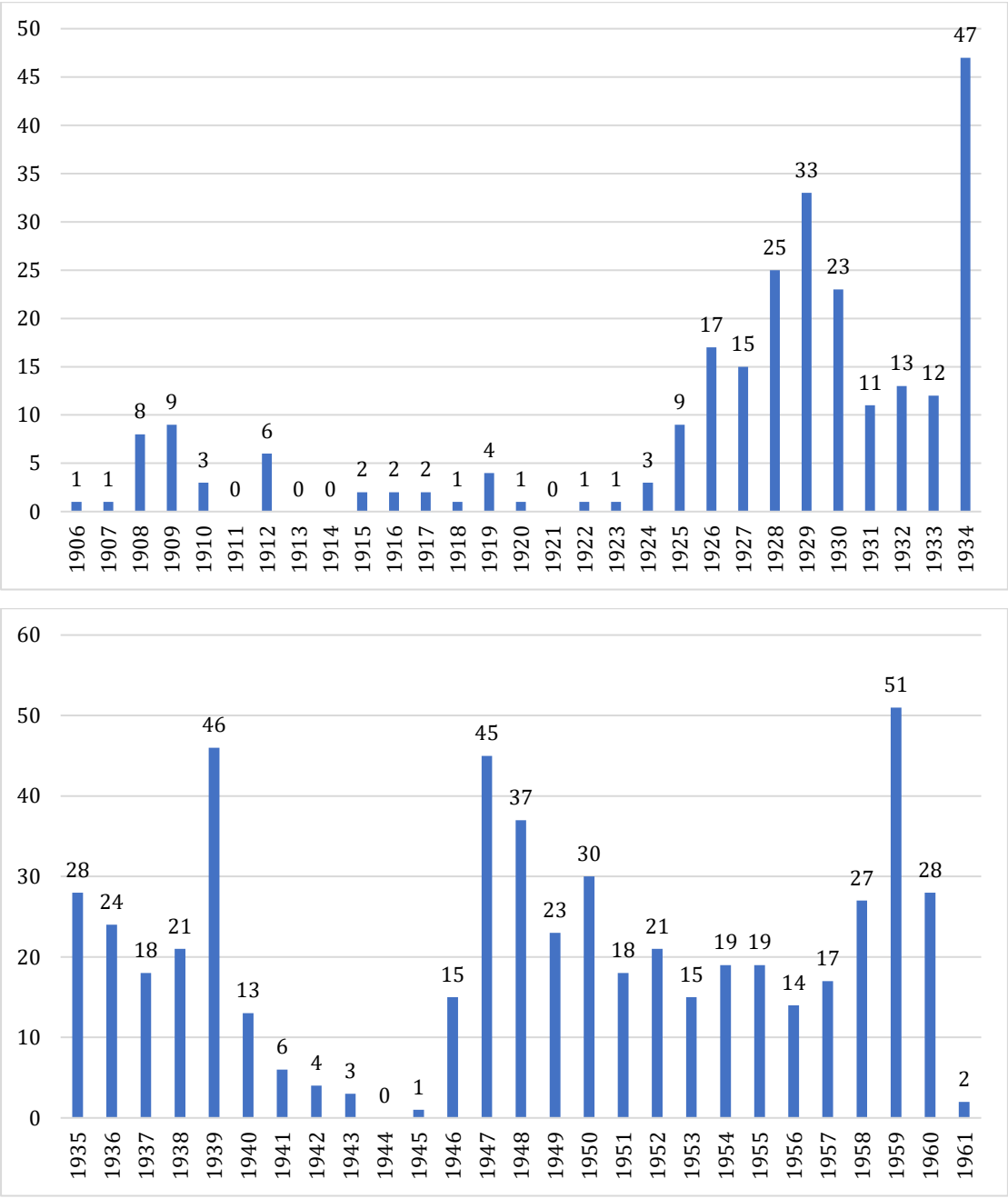
[7] Μανιάτης, *ό.π.*, σ. 49.

[8] Μανιάτης, *ό.π.*, σ. 46.

[9] Κοκκώνης, "Η κατά Δαμιανάκο χρονολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου". Πρβλ. Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι*, σσ. 27-28.

διακριτό στίγμα των νέων τεχνολογιών στο οργανολόγιο (ηλεκτρικά όργανα, ηλεκτρική ενίσχυση των ακουστικών οργάνων κλπ) και στην ηχογράφηση.

Στα παρακάτω γραφήματα βλέπουμε τη διασπορά των καταχωρίσεων της βάσης δεδομένων ανά έτος:



Διάγραμμα 1: Αριθμός καταχωρίσεων ανά έτος ηχογράφησης

Οι παραπάνω πίνακες περιλαμβάνουν τις 795 από τις συνολικά 946 καταχωρίσεις της βάσης δεδομένων. Από τις υπόλοιπες 151 που δεν

περιλαμβάνονται στους πίνακες, οι 33 έχουν χρονολογηθεί κατά προσέγγιση 2-5 χρόνων και οι 118 δεν έχουν χρονολογηθεί καθόλου.

Ενώ η παραγωγή εξωτικών τραγουδιών είναι μικρή από το 1906 έως και το 1924, από το 1925, η δισκογράφηση τους πολλαπλασιάζεται -εξαιρείται φυσικά η περίοδος της ναζιστικής κατοχής στην Ελλάδα- με παραγωγικότερες χρονιές το 1934 (με 47 καταχωρίσεις), το 1939 (με 46), το 1947 (45) και το 1959 (51). Λόγω έλλειψης συγκεντρωτικών στατιστικών στοιχείων σχετικά με τη γενική παραγωγή δίσκων ανά έτος, δεν μπορούμε να προβούμε σε συμπεράσματα σχετικά με το ποσοστό των τραγουδιών με στοιχεία εξωτισμού στο σύνολο της δισκογραφίας.

Η μελέτη του καταμερισμού του ρεπερτορίου στον χρονολογικό άξονα, παρουσίασε κάποια ενδιαφέροντα στοιχεία. Παρατηρήθηκε ο σχηματισμός μοτίβων, κυρίως θεματολογικής, μουσικολογικής και δισκογραφικής φύσης, όπου κατηύθυνε την κατηγοριοποίηση σε ιστορικές περιόδους. Η περιοδολόγηση που προέκυψε συγκλίνει σε αυτή του Δαμιανάκου.

Οι αποκλίσεις μεταξύ της περιοδολόγησής μας και αυτής του Δαμιανάκου, δεν αφορούν διαφωνίες επιστημολογικής φύσεως, αλλά προκύπτουν ως αποτέλεσμα της θέσπισης διαφορετικών μεθοδολογικών κριτηρίων στην ερευνητική διαδικασία. Παρόλα αυτά οφείλουμε να αναδείξουμε κάποια προβληματικά σημεία στην περιοδολόγηση του Δαμιανάκου. Πρώτον, ελλείψει ιστορικών τεκμηρίων, ο Δαμιανάκος βασίστηκε κυρίως στην ανθολόγηση του Ηλία Πετρόπουλου[10], μία μελέτη που παρά την ιστορική της αξία, επικυρώθηκε από την αυθεντία που αποδόθηκε στον μελετητή έχοντας ωστόσο σημαντικά προβλήματα μεθοδολογικής φύσεως που δεν είναι της παρούσης να συζητηθούν. Δεύτερον, δεν πρέπει να παραγνωριστεί ότι η περιοδολόγηση του Δαμιανάκου αφορά σχεδόν αποκλειστικά τα κείμενα των στίχων και ελάχιστα τη μουσική πράξη[11].

Το πρότυπο του Δαμιανάκου εφαρμόζει περιοδολογητικές τομές στο ιστορικό προτσές με βάση τα σημαντικά γεγονότα που καθορίζουν τις εκάστοτε

[10] Ηλίας Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια* (Αθήνα: Κέδρος, 1991).

[11] Για μια κριτική της περιοδολόγησης του Δαμιανάκου βλ. Κοκκώνης, "Η κατά Δαμιανάκο χρονολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου".

κοινωνικές συνθήκες. Έτσι, διακρίνονται τρεις ιστορικές περίοδοι, που ορίζονται από δύο μείζονα επεισόδια της νεότερης ελληνικής ιστορίας: η καταστροφή της Σμύρνης με το μεγάλο προσφυγικό κύμα που ακολούθησε και ο Β΄ Παγκόσμιος πόλεμος, με τη γερμανική κατοχή και την εμφύλια σύρραξη. Αυτές οι ιστορικές συνθήκες επιδρούν βαθύτατα στους κατά τόπους ελληνόφωνους πληθυσμούς και αναδιαμορφώνουν τα πολιτισμικά συμφραζόμενα.

Στα παραπάνω θα πρέπει να προστεθεί και η σημαντική αλλαγή που φέρνει σε παγκόσμιο επίπεδο η επιστημονική και τεχνολογική εξέλιξη που επιτρέπει την ανάδυση της βιομηχανίας του δίσκου και την ραγδαία ανάπτυξη των νέων μέσων μαζικής επικοινωνίας, ραδιόφωνο και τηλεόραση. Τα παραδοσιακά μέσα διασκέδασης δίνουν την θέση τους σε νέα, η μουσική αντιμετωπίζεται ως καταναλωτικό αγαθό και η αγορά αναγορεύεται σε δυναμικό παράγοντα διαμόρφωσης νέων αισθητικών. Ακόμα και όταν προκύπτει ως επικαιροποίηση προγενέστερων ειδών κι υφών, το ηχογράφημα φέρνει εφεξής εμφανώς το στίγμα του «προϊόντος». Η ίδια η διαδικασία της παραγωγής του επιδρά καταλυτικά στην καλλιτεχνική του υπόσταση. Κάποιοι θα έλεγαν ότι μέσω αυτής της διεργασίας η «αυθεντική» τέχνη εμποτίζεται με «ένοχα» οικονομικά κίνητρα. Οι περίοδοι που διαμορφώθηκαν είναι οι εξής:

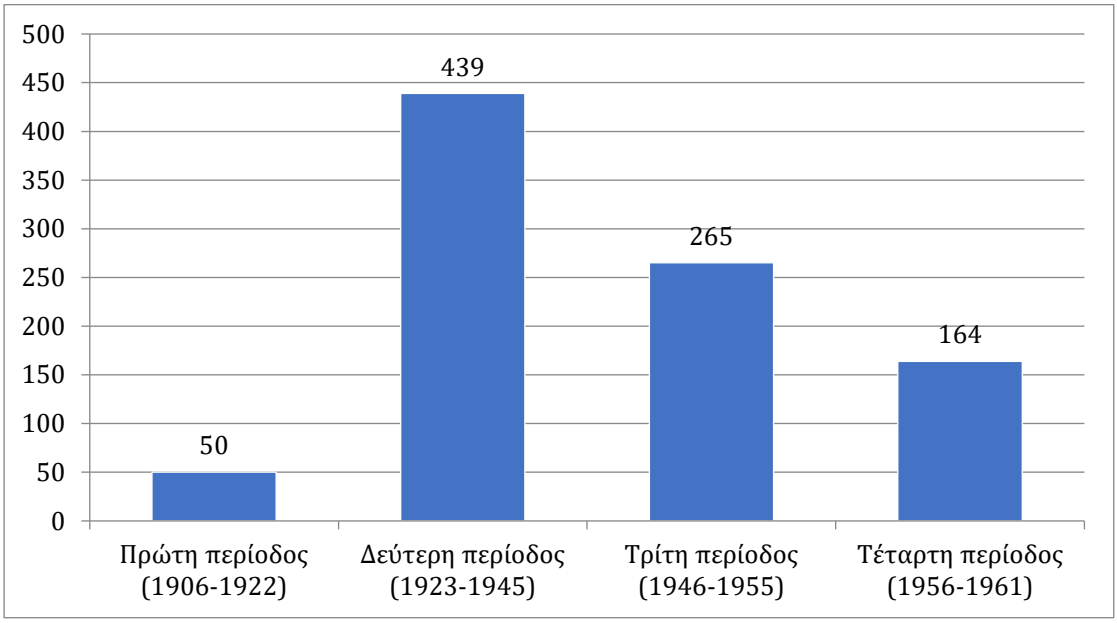
Πρώτη περίοδος: Ξεκινά από το 1906 όπου και εντοπίζεται το πρώτο τραγούδι με στοιχεία εξωτισμού στην ελληνική δισκογραφία και φτάνει έως τα γεγονότα του 1922.

Δεύτερη περίοδος: Εκτείνεται από το 1923 έως το 1945. Αφορά την περίοδο του Μεσοπολέμου. Παρά το γεγονός ότι στην Ελλάδα η γερμανική εισβολή θα σημάνει την παύση κάθε είδους δισκογραφικής δραστηριότητας, οι πρέσες στις ΗΠΑ θα συνεχίσουν να τυπώνουν δίσκους. Άρα στην περίοδο αυτή περιλαμβάνονται και 14 καταχωρίσεις που αφορούν τραγούδια που ηχογραφήθηκαν από το 1941 έως το 1945 στην απέναντι πλευρά του Ατλαντικού.

Τρίτη περίοδος: από το 1946 έως το 1955.

Τέταρτη περίοδος: από το 1956 έως την πλήρη εγκατάλειψη του format των δίσκων 78 στροφών και την αντικατάσταση του από αυτό των 45 στροφών. Στο ρεπερτόριο της βάσης δεδομένων, το τελευταίο τραγούδι με στοιχεία εξωτισμού που τυπώνεται σε δίσκο 78 στροφών, ηχογραφείται το 1961.

Στο παρακάτω γράφημα φαίνεται ο αριθμός των καταχωρίσεων της βάσης δεδομένων ανά περίοδο:



Διάγραμμα 1: Αριθμός καταχωρίσεων ανά έτος ηχογράφησης

Στο σύνολο των ηχογραφημάτων της βάσης δεδομένων, 29 είναι οι καταχωρίσεις που δεν κατέστη δυνατόν να περιοδολογηθούν[12]. Για ένα μέρος των τραγουδιών της κατηγορίας αυτής είναι εξίσου πιθανή η χρονολόγησή τους στα τέλη της μίας ή στις αρχές της επόμενης περιόδου, και γι' αυτό τον λόγο αποφεύχθηκε κάποια συγκεκριμένη τοποθέτησή τους.

[12] *Μισιρλού*, Metropolitan 193A· *Τζεμιλέ*, Hellas 51B· *Σεχραζάτ*, Discophone 10435· *Τιμπουκτού*, Monte Carlo 7MCA005 – MOG907· *Τα μάτια σου τ' αράπικα*, Grecophone 12A, ΗΠΑ· *Αφρικάνα μαγεμένη*· *Μάμπο*· *Σπανιόλικες κιθάρες*· *Άρια του Τορεαδόρ, Κάρμεν*, Odeon GXX3005· *Η συκοφαντία, (Il barbiere di sivigli)* His Master's Voice GK3· *Μεξικάνα*· *Τσιγγάνα*, Disco Orfeo 513· *Gipsy Serenade*, Markis 201B, ΗΠΑ· *Τσιγγάνα*, Pharos PH818· *Η τσιγγάνα*, Zonophone X2102666· *Τσιγγάνικα βιολιά*· *Το καραβάνι*, His Master's Voice AO562· *Ινδιάνικο τραγούδι*, Edison Bell A1074 – ΣΑ141· *Κάρμεν*, Edison Bell 1108 ΣΑ 160· *Συλβάνα*, Carlophone 2143· *Η ξελογιάστρα*, Polydor V45154· *Η Περουζέ,* Victor VI 65981· *Αθιγγάνικη μελωδία*, Orthophonic S330· *Αθιγγάνικος χορός*, Orthophonic S330.

Α΄ περίοδος (1906-1922)

Είναι γνωστό ότι η ανατολή της νεότερης Ελλάδας χαρακτηρίζεται από δυτικό τροπισμό. Το νεοσύστατο κράτος επιχείρησε να ταυτιστεί με την «φωτισμένη» Ευρώπη υιοθετώντας τις πολιτισμικές της αξίες[13]. Η παραδοχή της δυτικοευρωπαϊκής ηγεμονίας διαμορφώνει όχι μόνο τους θεσμούς, αλλά όλο το κοινωνικό οικοδόμημα. Η φαντασίωση του προοδευτικού περιβάλλοντος που αρμόζει σε μια Ελλάδα που αφήνει πίσω τον ανατολίτικο εαυτό της[14] διαποτίζει τις μεσαίες και ανώτερες κοινωνικές τάξεις. Ήδη από τα χρόνια της βασιλείας του Όθωνα (1833-1862), αλλά κυρίως κατά τα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου Α΄ (1863-1913) και του Κωνσταντίνου Α΄ (1913-1917 και 1920-1922), ο εξευρωπαϊσμός είναι «ραγδαίος όσο και επιδερμικός»[15], κατακλύζοντας «από τις ενδυματολογικές και διατροφικές συνήθειες μέχρι τον αστικό τρόπο ζωής και τους γενικότερους αισθητικούς προσανατολισμούς»[16]. Αυτό θα έχει άμεσες επιπτώσεις στον πολιτισμό: το κράτος από την ίδρυση του στηρίζει θεσμικά και οικονομικά τις τέχνες, στο πλαίσιο πολιτικών εκδυτικισμού[17], με δεδομένη παράλληλα την αδυναμία ανάδειξης και αξιοποίησης των εγγενών πόρων: «η απουσία λόγιας μουσικής παράδοσης κοσμικού τύπου στο νέο ελληνικό κράτος επιβάλλει την de facto υιοθέτηση της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής γλώσσας»[18].

---

[13] Tragaki, *Rebetiko worlds*, σ. 4.

[14] «Οτιδήποτε το γραφικό, τα τούρκικα λουτρά, οι βρύσες, ακόμη και τα βυζαντινά εκκλησάκια, δεν ταίριαζαν στην εικόνα που ήθελαν οι Νέοι Έλληνες για τον εαυτό τους» Αλέξης Πολίτης, *Ρομαντικά χρόνια: Ιδεολογίες και νοοτροπίες στην Ελλάδα του 1830-1880*, (Αθήνα: Εταιρεία μελέτης νέου Ελληνισμού, 1993), σσ. 78-79.

[15] Θεόδωρος Χατζηπανταζής, *Της Ασιάτιδος μούσης ερασταί... Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου του Α'. Συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του ρεμπέτικου*, (Αθήνα: Στιγμή, 1986), σ. 18.

[16] Μάρκος Τσέτσος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική: Πολιτικές όψεις μιας πολιτισμικής απόκλισης*, (Αθήνα: Ίδρυμα Σάκη Καραγιώργα, 2011), σ. 7.

[17] *Τσέτσος, ό.π.*, σσ. 20-21.

[18] Γιώργος Κοκκώνης, *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις: Λόγιες αναγνώσεις, λαϊκές πραγματώσεις* (Αθήνα: Fagotto books, 2017), σ. 69.

Η συνθήκη αυτή δεν αναιρεί ωστόσο μια θεμελιώδη αγωνία για την αναζήτηση της εθνικής ταυτότητας. Ο δημόσιος διάλογος τροφοδοτείται συνεχώς από προβληματισμούς, αντιπαραθέσεις και ρήξεις γύρω από την «δυτικότητα» και την «ανατολικότητα», οι οποίες βέβαια εμπεριέχουν μια σειρά από άλλα δίπολα: κέντρο και περιφέρεια, άστυ και ύπαιθρος, ανώτερα και κατώτερα κοινωνικά στρώματα κ.λπ.

Κατά την πρώτη αυτή περίοδο της έρευνάς μας, εν μέσω πολέμων ένας εκ των οποίων θα είναι Παγκόσμιος[19], ο πληθυσμιακός και ταξικός χάρτης της χώρας αναδιαμορφώνεται μέσα από δύο αλληλοτροφοδοτούμενες συνθήκες, την αστικοποίηση και την εκβιομηχάνιση[20]. Η παλιά, αγροτική και κτηνοτροφική κατά βάση Ελλάδα, εκβιομηχανίζεται και ο πληθυσμός της εργατικής τάξης αυξάνεται με ταχείς ρυθμούς. Η Αθήνα και ο Πειραιάς αποτελούν προορισμό για τους ανθρώπους της υπαίθρου οι οποίοι σπεύδουν να ενταχθούν στο εργατικό δυναμικό της αναπτυσσόμενης βιομηχανίας, με τις άλλες πόλεις όπως τον Βόλο και την Χαλκίδα να ακολουθούν. Ο πληθυσμός τους υπερδιπλασιάζεται[21]. Αυτές οι πληθυσμιακές ανακατατάξεις θα αποτελέσουν γόνιμο έδαφος για την εξάπλωση νέων δημοφιλών μουσικών σε όλα τα κοινωνικά στρώματα κατά την πρώτη περίοδο της έρευνάς μας, η οποία καλύπτει χρονολογικά τα πρώτα βήματα της νεοσύστατης δισκογραφικής βιομηχανίας.

Στην Ελλάδα η εμφάνιση της βιομηχανίας του δίσκου αναδεικνύει μια σειρά από μουσικά ιδιώματα, τα οποία αποκτούν σταδιακά ολοένα και μεγαλύτερο

---

[19] Ο Γιώργος Δερτιλής εύγλωττα επισημαίνει ότι κατά τη θυελλώδη πολεμική δεκαετία 1912-1922, «με την συγγένεια του Άρη με τον κερδώο Ερμή», οι συρράξεις θα συμβαδίσουν με την εμπορική, ναυτιλιακή και τραπεζική ευρωστία. Βλ. *Ιστορία της νεότερης και σύγχρονης Ελλάδας (1750-2015)*, Αναθεωρημένη και επαυξημένη έκδοση, (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2018), σσ. 674-676.

[20] Σωκράτης Πετμεζάς, "Δημογραφία," στο *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Τόμος 1, μέρος 1: Οι Απαρχές 1900-1922*, 2002, σσ. 42-43 και Δερτιλής, *Ιστορία του ελληνικού κράτους: 1830-1920* (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2015), σσ. 483-488.

[21] Κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα παρατηρείται στον Πειραιά και στην Αθήνα μια πληθυσμιακή αύξηση της τάξεως του 169% και 156% αντίστοιχα. Μικρότερη αλλά σημαντική αύξηση παρουσιάζουν και ο Βόλος, η Χαλκίδα, η Καλαμάτα και η Λάρισα. Βλ. αναλυτικά Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα, τόμος 1, μέρος 1: Οι απαρχές 1900-1922*, (Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2000), σ. 177 και Δερτιλής, *Ιστορία του ελληνικού κράτους*, σσ. 483-487.

ακροατήριο. Η απήχηση αυτή αφορά κατ' αρχάς τους πληθυσμούς των πόλεων, αλλά δεν θα αργήσει να επεκταθεί και στον κόσμο της υπαίθρου.

Στις πρώτες δεκαετίες της δισκογραφικής δραστηριότητας διαμορφώνεται ένα ρεπερτόριο ευρείας ειδολογικής και υφολογικής ποικιλομορφίας. Η ποικιλότητα αυτή προκύπτει ως αποτέλεσμα της εντατικής πολιτισμικής επικοινωνίας ανάμεσα στα κοσμοπολίτικα περιβάλλοντα των μεγάλων αστικών κέντρων της Μικράς Ασίας, των Βαλκανίων και της Ιταλίας. Τα αστικά κέντρα αυτά συνιστούν κομβικά σημεία ενός πολυσύνθετου δικτύου ανταλλαγής επιρροών και δανείων, για το οποίο η γνώση μας είναι μέχρι σήμερα ατελής[22].

Η πρωτογενής αποτύπωση του ρεπερτορίου αυτού στην δισκογραφική παραγωγή φαίνεται να σκιαγραφεί από νωρίς το τυπικό δίλοβο σχήμα Δύσης – Ανατολής. Οι «ευρωπαϊκοί» χοροί (tango, waltz, one-step, fox κ.ά.) κατακλύζουν από το 1870 και μετά θέατρα, χοροεσπερίδες και καφέ σαντάν[23], και ταχύτατα μεταφέρονται από το πάλκο στην δισκογραφία. Στις πρέσες των ευρωπαϊκών εργοστασίων παράγονται δίσκοι που προορίζονται για τους Νεοέλληνες αστούς, με ελαφρά τραγούδια που εμπνέονται από την ευρωπαϊκή αισθητική του συρμού, όπως το ταγκό και η οπερέτα, που κυριαρχούν στην μαζική διασκέδαση[24]. Στο ίδιο κοινό απευθύνονται επίσης εμβατήρια, δημώδη άσματα εκκλησιαστικοί και εθνικοί ύμνοι[25]. Αντίθετα, τα πιο χαμηλά κοινωνικά στρώματα του άστεως και της υπαίθρου προτιμούν τραγούδια δημοτικά, λαϊκά και αμανέδες. Η δημοφιλία

---

[22] Για το εν λόγω πολιτισμικό δίκτυο βλ. Franco Fabbri, "A Mediterranean triangle: Naples, Smyrna, Athens", στο *Neapolitan postcards: The canzone Napoletana as transnational subject*, Europea: Ethnomusicologies and modernities (Λάνχαμ: Rowman & Littlefield, 2016), σσ. 29-44 και Ordoulidis, "The peregrinations of a princess... Urban popular music of the 20th century in the network of Eastern Europe, the Balkans and the South-Eastern Mediterranean", *ARSC Journal* 2 (2021): σσ. 249-282. Ίχνη του εν λόγω δικτύου εντοπίζονται και σε κείμενα που συνοδεύουν τα τεκμήρια στο εικονικό μουσείο αρχείου Κουνάδη. Βλ. ενδεικτικά: vmrebetiko.gr/item?id=5052.

[23] Χατζηπανταζής, *Της Ασιάτιδος μούσης ερασταί...* σ. 31.

[24] Τσέτσος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική: Πολιτικές όψεις μιας πολιτισμικής απόκλισης*, σσ. 7-8 και 33-34.

[25] Εκτός από τον ελληνικό εθνικό ύμνο ο οποίος ηχογραφήθηκε πολλάκις κατά τις τρεις πρώτες δεκαετίες της δισκογραφικής δραστηριότητας ελληνικού ενδιαφέροντος, βρίσκουμε επίσης τον γαλλικό αλλά και τον αγγλικό εθνικό ύμνο (*Γαλλικός εθνικός ύμνος, La Marseillaise*, Odeon GA1171, ca 1926· *Εθνικός αγγλικός ύμνος*, His Master's Voice OGA1132 – AO2685, 1940).

των «ευρωπαϊκών» ειδών αποτυπώνεται συχνά στα τραγούδια, με μια πρώιμη τάση αυτο-αναφορικότητας[26]. Είναι τέτοια η μαζικότητά της, όπως εξυπηρετείται από τα νέα μέσα, που γίνεται προσφιλές θέμα διακωμώδησης, κυρίως από την λαϊκή κουλτούρα. Έτσι το δίπολο Δύσης και Ανατολής, που αξιοποιείται για την οριοθέτηση των διαφόρων μουσικών ειδών ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα[27], εμπεδώνεται σαν βασικός μαγνήτης, που πολώνει κάθε περαιτέρω ειδολογία.

Η εικόνα αυτή είναι απολύτως συμβατή με το θεμελιώδες σύνταγμα του εκδυτικισμού της ελληνικής κοινωνίας, για το οποίο αξιοποιούνται μάλιστα κατά προτεραιότητα οι τέχνες και οι επίσημοι θεσμοί που σχετίζονται με αυτές[28]. Η σύγκλιση με το πολιτισμικό πρότυπο της Ευρώπης είναι ο αδιαμφισβήτητος στόχος όσον αφορά την μουσική. Άλλωστε από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα οι καθηγητές μουσικής και οι διευθυντές μουσικών συνόλων προέρχονται κυρίως από την Ευρώπη και τα Επτάνησα[29]. Η ίδρυση του Ωδείου Αθηνών το 1871[30] αντικατοπτρίζει την ανάγκη της προβολής των αρχαίων αισθητικών προτύπων

---

[26] Αναφέρουμε ενδεικτικά: *Ρούμπα και όχι αρλούμπα*, Odeon GO1891 – GA1658, Αθήνα, 1933· *Βράσε τη ρούμπα και το σουίγκ*, Odeon GO3673 – GA7354, Αθήνα, 1946· *Μπολέρο*, Odeon GO4178 – GO4178, Αθήνα, 1949· *Η ράσπα από το Μεξικό*, Columbia CG2612 – DT375, Αθήνα, 1-7/4/1950· *Σάμπα μου ξηγιέσαι*, Columbia CG2617 – DG6820, Αθήνα, 1950· *Αυτό το μάμπο το μπραζιλέρο*, His Master's Voice DG6820 – OGA2090, Αθήνα, 1954· *Ροκ εντ ρόλ με το μπουζούκι*, Parlophone GO5402 – B74408, Αθήνα, 1957.

[27] Κοκκώνης, *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις*, σσ. 97-98.

[28] Τσέτσος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική*, σσ. 20-21.

[29] Βλ. Μαρία Μπαρμπάκη, *Όψεις της μουσικής ζωής στα ελληνικά αστικά κέντρα το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα*, σσ. 36-41 και Χατζηπανταζής, *Ρωμαίικος συμβολισμός: Διασταύρωση εγχώριας λαϊκής παράδοσης και ευρωπαϊκής πρωτοπορίας στο νεοελληνικό θέατρό ή Θέατρο και εθνική ταυτότητα στην Ελλάδα* (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2018), σ. 228. Για τους δασκάλους μουσικής στη Σμύρνη βλ. Καλυβιώτης, *Σμύρνη: Η μουσική ζωή 1900-1922*, σ. 39-40.

[30] Το 1871 είναι το έτος ίδρυσης κατά τον Χατζηπανταζή (*Της Ασιάτιδος μούσης εραστaί...*, σ. 31). Σύμφωνα με τον Λιάβα το Ωδείο Αθηνών εγκαινιάστηκε τον Ιανουάριο του 1873 (*Το ελληνικό τραγούδι,* σ. 43). Στον ιστότοπο του Ωδείου αναφέρεται πως «ο Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος Ωδείον Αθηνών-1871 ιδρύθηκε τον Ιούνιο του 1871» (βλ. athensconservatoire.gr/ωδειον-αθηνων/ιστορικο). Σχετικά με τη δράση του Ωδείου Αθηνών, εκτός από τον παραπάνω ιστότοπο πρβλ. Τσέτσος, *ό.π.*, σ. 26-27.

σχετικά με την μουσική και δραματική τέχνη[31]. Η αναβάθμισή του είκοσι χρόνια αργότερα από τον Γεώργιο Νάζο θα συνοδευτεί από μια σειρά μειζόνων μεταρρυθμίσεων στο θεσμικό και εκπαιδευτικό πλαίσιο, με προσανατολισμό γερμανοκεντρικό και με στόχο μια εθνική μουσική παιδεία κεντροευρωπαϊκής αισθητικής. Το Ωδείο Αθηνών διεισδύει σε πλατιά κοινωνικά στρώματα και αναπτύσσει μια πολυσχιδή θεσμική δραστηριότητα (συμφωνική ορχήστρα, χορωδία, σχολή βυζαντινής μουσικής, ακόμα και εθνογραφική έρευνα πεδίου). Αποχωρώντας από τον μητρικό αυτό θεσμό το 1919, ο Μανώλης Καλομοίρης που είναι βασικό του στέλεχος από το 1911, διαχέει αυτή την αισθητική και ιδεολογία σε όλη την επικράτεια[32]. Μέσα σε μια δεκαετία, το Ελληνικό Ωδείο του ανοίγει παραρτήματα σε Πειραιά, Κόρινθο, Χαλκίδα, Ηράκλειο, Χανιά, Βόλο, Χίο και Ρέθυμνο[33].

Παρ' όλο που τα σχετικά τεκμήρια είναι αποσπασματικά, οι συνθέτες και ερμηνευτές που δραστηριοποιούνται στον χώρο του θεάτρου και του ελαφρού τραγουδιού φαίνεται ότι έχουν συχνότατα ωδειακή παιδεία, όχι μόνο κατά την περίοδο αναφοράς, αλλά καθ' όλο το πρώτο μισό του 20ού αιώνα: Ο Αττίκ

---

[31] Σχετικά με την διδασκαλία της ευρωπαϊκής μουσικής στα τέλη του 19ου αιώνα στην Ελλάδα, πρβλ. Μπαρμπάκη, *ό.π.*, σσ. 34-67.

[32] Kokkonis, *La question de la grécité dans la musique néohellénique* (Παρίσι: Association Pierre Belon, 2008), σσ. 105-123.

[33] Βλ. Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους* (Αθήνα: Κουλτούρα, 2006), σσ. 287-301.

Παρουσιάζουμε κάποια ενδιαφέροντα στατιστικά στοιχεία σχετικά με τους φοιτούντες μαθητές των ωδείων της χώρας κατά τη σχολική χρονιά 1929-1930: Στο Ελληνικό Ωδείο φοιτούν συνολικά 2404 μαθητές (1310 στο Κεντρικό Ίδρυμα, 268 στα παραρτήματα των Αθηνών και 826 στα παραρτήματα της επαρχίας), στο Ωδείο Αθηνών φοιτούν 608, στο Εθνικό Ωδείο φοιτούν συνολικά 1333 (908 στο κεντρικό ίδρυμα και 425 στα παραρτήματα της επαρχίας), στο Μουσικό Λύκειο και στην Αθηναϊκή Μαντολινάτα φοιτούν 200 και 300 αντίστοιχα. Βλ. "Μουσική κίνησις Αθηνών", *Μουσική ζωή*, τεύχος 1, Οκτώβριος 1930, σ. 22, (digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/60248)

Σχετικά με τα προγράμματα σπουδών των Ωδείων, ο συντάκτης του άρθρου υποστηρίζει πως για να είναι εφάμιλλα των ευρωπαϊκών κονσερβατορίων, πρέπει να έχουν τμήματα διδασκαλίας οργάνων, θεωρητικών, σχολή μελοδράματος και σχολή ελληνικής μουσικής. Επίσης πρέπει να υπάρχουν και υποχρεωτικά μαθήματα γερμανικής, γαλλικής και ιταλικής γλώσσας.

παρακολουθεί μαθήματα αρμονίας από τον Émile Pessard και σπουδάζει ανώτερα θεωρητικά με τους Penard, Georges Caussade και Camille Saint-Saëns στο κονσερβατόριο του Παρισιού[34]. Ο συνθέτης Γρηγόρης Κωνσταντινίδης ήταν απόφοιτος του Ωδείου της Γενεύης όπου σπούδασε πιάνο και σύνθεση με καθηγητή τον συνθέτη και πιανίστα Ignaz Paderewski[35]. Η σοπράνο Στέλλα Κοκκίνη σπούδασε μουσική στο Μιλάνο στα τέλη του 19ου αιώνα[36]. Ο τενόρος Δημήτρης Κρυωνάς στο Ωδείο της Οδησσού[37]. Ο τενόρος Πέτρος Επιτροπάκης σπούδασε φωνητική με καθηγήτρια τη Νίνα Φωκά στο Ωδείο Αθηνών από το 1918 έως το 1920[38]. Ο τενόρος Αντώνης Δελένδας σπούδασε βιολί στο Ωδείο Αθηνών και από το 1924 έως το 1928 έκανε μαθήματα φωνητικής με καθηγητές τους Διονύση Λαυράγκα, Κωστή Νικολάου, Νίνα Φωκά και Μαρίνα Καλφοπούλου[39]. Ο ηθοποιός και τενόρος Ορέστης Μακρής σπούδασε φωνητική στο Ωδείο Αθηνών.

Είτε φοιτούν σε δομές του εσωτερικού, είτε του εξωτερικού, μοιράζονται τα ίδια αισθητικά πρότυπα, που αποτελούν τον κοινό παρονομαστή σε ένα ευρύ φάσμα δημοφιλών μουσικών. Διακεκριμένη τάση, ανάμεσα στα πρότυπα αυτά, κατέχει ο εξωτισμός, που έχει ήδη αποκτήσει κύρος μέσα από τις επιλογές της «σοβαρής» μουσικοθεατρικής κουλτούρας, της όπερας, αλλά και της οπερέτας: Το 1865 *L' Africaine* του Giacomo Meyerbeer, το 1871 η *Aida* του Giuseppe Verdi, το 1875 η *Carmen* του Georges Bizet, το 1883 η *Lakme* του Leo Delibes, αποτελούν μια σειρά από αισθητικά ορόσημα για την ευρωπαϊκή μουσική κουλτούρα[40]. Η

---

[34] Κατερίνα Βασιλείου, "Αττίκ, τραγούδι και δράμα", (Πτυχιακή εργασία, Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, 2011), σ. 10.

[35] Γεώργιος Κωνστάντζος, Θωμάς Ταμβάκος και Αθανάσιος Τρικούπης, *Μουσουργοί της Θράκης*, (Αλεξανδρούπολη: Περιφέρειας Ανατολικής Μακεδονίας-Θράκης, 2014), σ. 180.

[36] Καλυβιώτης, *Σμύρνη: Η μουσική ζωή 1900-1922*, σ. 90.

[37] Γιώργος Λεωτσάκος, Ένθετο στην κασετίνα 3 δίσκων LP *Ελληνικό λυρικό θέατρο: 100 χρόνια 1888-1988*, (Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, 1988), σ. 62.

[38] virtualmuseum.nationalopera.gr/el/eikoniki-ekthesi/prosopa/epitropakis-petros-1239/

[39] virtualmuseum.nationalopera.gr/el/eikoniki-ekthesi/prosopa/delendas-antonios-1201/

[40] Σχετικά με τη μελέτη του εξωτισμού στις λόγιες μουσικές παραδόσεις της Ευρώπης βλ. ενδεικτικά: Locke, "A broader view of musical exoticism", Derek Scott, "Orientalism and musical style," *The musical quarterly* 82, νο. 2 (1998): σσ. 309-335 και Valeria Wenderoth, "The making of

ελληνική δισκογραφία δεν θα εξαιρεθεί από αυτόν τον γενικό κανόνα της επιρροής από το μουσικό θέατρο.

Μια από τις πρώτες μαρτυρίες για ελληνικού ενδιαφέροντος ηχογραφήσεις με εξωτικό περιεχόμενο ανάγεται στο 1909 και αφορά την υψίφωνο Στέλλα Κοκκίνη. Γεννημένη το 1874, πιθανότατα στην Οδησσό, η Κοκκίνη με τον σύζυγό της φαίνεται πως εκτιμώνται ιδιαίτερα στις παραστάσεις που δίνουν με δημοφιλές λυρικό ρεπερτόριο, ξένο και ελληνικό[41]. Στους δισκογραφικούς καταλόγους[42] εντοπίζεται επίσης η Ε. Θεοδωρίδου, η οποία ερμηνεύει *Κάρμεν* και την *Ρομάντσα της Σαντούτσας* από την *Cavaleria Rusticana*[43], όμως δεν υπάρχει πρόσβαση στην ηχογράφηση. Εντοπίζεται επίσης αναφορά σε ηχογραφήσεις τραγουδιών από το θεατρικό έργο *The Geisha, a story of a tea house*[44], των οποίων δεν έχει ταυτοποιηθεί ο ερμηνευτής[45].

Φυσικά όλα αυτά δεν αποτελούν κάποια ελληνική πρωτοτυπία. Το ζεύγος Κοκκίνη μεταφέρει στο ελληνικό ακροατήριο μια τάση που έχει εξαπλωθεί ένθεν κακείθεν του Ατλαντικού από τα τέλη του 19ου αιώνα: Πριν την έκρηξη της βιομηχανίας του ήχου, στους επίσημους καταλόγους των δισκογραφικών εταιρειών σε ΗΠΑ και Ευρώπη περιλαμβάνονται εκατοντάδες δείγματα δίσκων

---

exoticism in French operas of the 1890s" (Διδακτορική διατριβή, Χαβάη: University of Hawaii, 2004). Στους καταλόγους των δίσκων εντοπίζουμε τραγούδια από τις παραπάνω όπερες σε δεκάδες ανατυπώσεις και επανεκτελέσεις, γεγονός που μαρτυρεί τη δημοφιλία και την εμπορική τους ζήτηση.

[41] Σύμφωνα με την εφημερίδα Νέα Σμύρνη (αριθμός φύλου 6053, 7/8/1898, σ. 3, βλ. vmrebetiko.gr/item/?id=10972) σε παράσταση της Κοκκίνη στο θέατρο της Προκυμαίας της Σμύρνης, το πρόγραμμα της περιέχει αποσπάσματα από όπερες με εξωτικό περιεχόμενο, όπως η Κάρμεν.

[42] Μανιάτης, *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου*.

[43] *Κάρμεν*, Odeon NO58525, πριν το 1922· *Ρομάντσα Σαντούτσας, Cavaleria Rusticana*, Odeon Record NO58548, πριν το 1922.

[44] *Γκέισα, Τσιν τσιν*, Gramophone 13379b – 1012707, Αθήνα(;), 1909-1910 και Victor 13379b – 63538b (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Η γκέισα*, Gramophone 13549b –1012705, Αθήνα(;), 1909-1910 και Victor 13549b – 63537b (ανατύπωση στις ΗΠΑ).

[45] Βλ. adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/1000004638/13379b-The_geisha και adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/1000004637/13549b-Geisha.

με εξωτικό περιεχόμενο. Πρόκειται για ηχογραφήσεις που αναπαράγουν το δημοφιλές ρεπερτόριο από τις παραδοσιακές θεατρικές φόρμες, όπερα και οπερέτα[46]. Είναι χαρακτηριστικές οι επιλογές του Frederic Gaisberg, βοηθού του εφευρέτη του δίσκου γραμμοφώνου Emil Berliner, ο οποίος στις αρχές του 20ού αιώνα ηχογραφεί με το συνεργείο του φωνητική μουσική (vocal music) στις μεγάλες ευρωπαϊκές όπερες, επιλέγοντας μεταξύ άλλων κομμάτια από τις εξωτικές *Κάρμεν* και *Άιντα*[47]. Εδώ εντοπίζεται η πιο σημαντική πλατφόρμα για την μεταφορά των προτύπων του εξωτισμού από ένα περιγεγραμμένο έντεχνο περιβάλλον σε ένα παγκόσμιο ακροατήριο. Η ιδεολογική φόρτιση της πρακτικής της αναζήτησης ρεπερτορίου προς δισκογράφηση στις λόγιες μουσικές παραδόσεις είναι εύκολα ορατή: «Ό,τι είναι καλό για τους λίγους, μπορεί να είναι καλό για τους πολλούς»[48]. Το φαινόμενο επιτείνουν οι διαφημιστικές πρακτικές των δισκογραφικών εταιρειών, που χρησιμοποιούν ως αιχμή του δόρατος το πρωτόλειο μεν, ήδη εγκατεστημένο δε, σταρ σύστεμ των ερμηνευτών του λυρικού θεάτρου[49], αξιοποιώντας τις πιο μεγάλες «εξωτικές» τους ερμηνείες. Με αυτόν τον τρόπο ο εξωτισμός παρεισφρέει σε ένα ευρύτερο δισκογραφικό δίκτυο, και διαπερνά τον νεότευκτο, αλλά εξαιρετικά δυναμικό, τομέα των δημοφιλών μουσικών. Η ώσμωση θα είναι καταλυτική, όπως είναι έκδηλο στους καταλόγους

---

[46] Peter Tschmuck, *Creativity and innovation in the music industry*, (Dordrecht: Springer, 2006), σσ. 28-35 και Νίκος Πατηνιώτης, *Ιστορία της μουσικής παραγωγής: Οι εταιρείες, οι τεχνολογίες και τα πρόσωπα που άλλαξαν τον ήχο*, (Αθήνα: Fagotto books, 2017), σσ. 46-47.

[47] Ο Gaisberg ηχογραφεί σε Λειψία, Βιέννη, Βουδαπέστη, Μιλάνο, Μαδρίτη, Αγία Πετρούπολη και Βαρσοβία. Σημειώνουμε ενδεικτικά: *Celeste Aida*, Gramophone 2873b – 74514, Μιλάνο, 30/11/1902· *Habanera*, Gramophone G2058b – 3821, Λονδίνο, 7/1902· *Carmen: overture*, Gramophone 8000b – 50518, Μιλάνο, 5/1906. Βλ. Pekka Gronow και Ilpo Saunio, *An international history of the recording industry*, Λονδίνο, 1998, σ. 11 και William Howland Kenney, *Recorded music in American life: The phonograph and popular memory, 1890-1945*, (Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 1999), σ. 69.

[48] Joanna Teresa Demers, *Steal this music: How intellectual property law affects musical creativity* (Άθενς: University of Georgia Press, 2006), σ. 45.

[49] Gronow, "The record industry: The growth of a mass medium", *Popular music* 3 (1983): σ. 62.

των δίσκων τις επόμενες δεκαετίες[50]. Μέσα από αυτήν, το φάσμα της Ανατολής θα επιστρέψει για να «μολύνει» ένα δημοφιλές είδος που είναι γέννημα-θρέμμα της Δύσης: Το τραγούδι που κατακλύζει την δισκογραφία, το τραγούδι έτσι όπως *το διαμορφώνει* η δισκογραφία.

Στην πρώτη περίοδο της ελληνικής δισκογραφίας, είναι έντονα παρόντα τα εκ δυσμών μουσικά ήθη. Από τις 50 συνολικά καταχωρίσεις της βάσης δεδομένων, οι 17 προέρχονται από όπερες, οπερέτες και άλλα θεατρικά είδη. Από αυτές, οι 12 αποτελούν δημιουργίες Ευρωπαίων και Αμερικανών συνθετών που για τις ανάγκες της εγχώριας δισκογραφίας αποδόθηκαν με ελληνικούς στίχους. Η μόδα των διασκευών ευρωπαϊκών δημοφιλών κομματιών, η οποία γιγαντώθηκε κατά τα μέσα της δεκαετίας του 1920, ξεκινά με τη γέννηση της δισκογραφικής βιομηχανίας, και παρά τις όποιες ποσοτικές διακυμάνσεις, δεν θα εκλείψει ως το τέλος της δισκογραφίας των 78 στροφών. Ωστόσο η πρακτική της διασκευής των ευρωπαϊκών δημοφιλών τραγουδιών δεν είναι απλώς μια αβαθής καλλιτεχνική επιλογή. Αποτελεί την έκφραση μιας βαθιά ιδεολογικοπολιτικής και αισθητικής κατεύθυνσης προς τη Δύση[51]. Πιο συγκεκριμένα, η βάση δεδομένων περιλαμβάνει τα εξής έργα:

α. Κομμάτια των οποίων πηγή είναι η μουσική κωμωδία *The Geisha, a story of a tea house,* του Άγγλου συνθέτη Sidney Jones[52]. Το έργο έκανε πρεμιέρα το 1896, στο Daly's Theater, στο West End του Λονδίνου[53]. Τα κομμάτια αυτά, των οποίων

---

[50] Κατά τις δεκαετίες του 1920 και το 1930 η Σκάλα του Μιλάνου αποτέλεσε πεδίο έντονου ανταγωνισμού μεταξύ της Columbia και της His Master's Voice. Στις 24 συνολικά ηχογραφήσεις που έκαναν εκεί οι δύο εταιρείες μεταξύ 1927 και 1932, συναντάμε και όπερες με στοιχεία εξωτισμού όπως η *Aida* και ο *κουρέας της Σεβίλλης.* Βλ. David Patmore, "The Columbia Graphophone Company, 1923-1931: Commercial competition, cultural plurality and beyond", *Musicae scientiae* 14, νο. 2 (Σεπτέμβριος 2010): σσ. 52-53.

[51] «Η πράξη της επιλογής ενός τραγουδιού προς διασκευή μπορεί από μόνη της να είναι μια δήλωση ιδεολογίας». Sheldon Schiffer, "The cover song as historiography, marker of ideological transformation" στο *Play it again: Cover songs in popular music*, επιμ. George Plasketes (Φάρνχαμ: Ashgate, 2010), σσ. 77.

[52] Μανιάτης, *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου*.

[53] William L. Hicks, "Social discourse in the Savoy theatre's productions of the Nautch girl (1891) and Utopia limited (1893): Exoticism and Victorian self-reflection" (Μεταπτυχιακή εργασία, Ντέντον: University of North Texas, 2003), σ. 19.

δεν έχουν εντοπιστεί οι ηχογραφήσεις, είναι τα ακόλουθα: *Δυωδία των φιλιών Γκέισα*, *Όταν ήμουν μικρός (Γκέισα)*, *Γκέισα Τσιν τσιν*, *Η γκέισα*[54].

β. Κομμάτια από την διάσημη όπερα *Cavaleria rusticana* του Pietro Mascagni, που έκανε πρεμιέρα στη Ρώμη το 1890: *Ρομάντσα Σαντούτσας, Cavaleria rusticana* και *Σικελιάνα (Cavaleria rusticana)*.[55]

γ. Ένα κομμάτι του οποίου δεν έχει ταυτιστεί το πρωτότυπο και που τιτλοφορείται *Έρως ατσιγγάνας*[56]. Σύμφωνα με τον Μανιάτη[57], συνθέτης του τραγουδιού είναι ο Franz Lehar, που έχει γράψει περισσότερες από 30 όπερες και οπερέτες.

δ. Η δημοφιλής μελωδία *Κάρμεν*[58], από την ομώνυμη όπερα του Bizet, που έκανε πρεμιέρα στο Παρίσι το 1875.

Από τους Έλληνες θεατρικούς συνθέτες στην περίοδο αυτή, στις καταχωρίσεις μας συναντούμε μόλις δύο, τον Γιάννη Οικονομάκο και τον Θεόφραστο Σακελλαρίδη.

στ. Σε μουσική του Οικονομάκου και στίχους του Τίμου Μωραϊτίνη: *Τσιγγάνα*[59], από την επιθεώρηση Πανόραμα του 1919[60]. *Τα χανουμάκια*[61], από την επιθεώρηση *Πανόραμα του 1920* όπου πρωτοπαρουσιάστηκε στις 12 Ιουνίου 1920 στο θέατρο «Κυβέλη» από τον θίασο Σαμαρτζή[62]. Σύμφωνα με την

---

[54] *Δυωδία των φιλιών, Γκέισα*, Orfeon 194, Κωνσταντινούπολη, 1908· *Όταν ήμουν μικρός (Γκέισα)*, Orfeon 194, Κωνσταντινούπολη, 1908· *Γκέισα*, Gramophone 13548b – 4 13705, Σμύρνη, 6/1909 και Victor 13548b – 63525 (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Γκέισα, Τσιν τσιν*, Gramophone 13379b – 10 12707, Αθήνα(;), 1909-1910 και Victor 13379b – 63538b (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Η γκέισα*, Gramophone 13549b – 10 12705, Αθήνα(;), 1909-1910 και Victor 13549b – 63537b (ανατύπωση στις ΗΠΑ).

[55] *Ρομάντσα Σαντούτσας, Cavaleria rusticana*, Odeon Record NO58548, πριν το 1922· *Σικελιάνα (Cavaleria rusticana)*, Gramophone 6 12449

[56] *Έρως ατσιγγάνας*, Columbia E4658, 1919.

[57] Μανιάτης, *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου*.

[58] *Κάρμεν*, Odeon NO58525, πριν το 1922.

[59] *Τσιγγάνα*, Columbia 18099, 1919.

[60] Βλ. vmrebetiko.gr/item/?id=2212.

[61] *Τα χανουμάκια*, Orfeon S3152 – 12946, Κωνσταντινούπολη, ca 1920.

[62] Βλ. vmrebetiko.gr/item/?id=5239 και vmrebetiko.gr/item/?id=2214.

παρτιτούρα του τραγουδιού που εκδόθηκε στην Αθήνα από εκδοτικό οίκο «Μουσική» των Μυστακίδη και Μακρή, προέρχεται από το φινάλε της πρώτης πράξης του έργου[63].

ζ. Δυο αποσπάσματα από το μελόδραμα *Το παραμύθι της νεράιδας*, σε μουσική του Θεόφραστου Σακελλαρίδη και στίχους του Γιώργου Τσοκόπουλου. Η πρεμιέρα έγινε στις 9 Αυγούστου 1911 στο θέατρο Ολύμπια από τον θίασο του Ελληνικού Μελοδράματος[64]: *Περουζέ* και *Νεράιδα Περουζέ*[65].

η. Δύο αποσπάσματα από την οπερέτα *Ο βαπτιστικός,* σε μουσική και στίχους του Σακελλαρίδη. *Ο βαπτιστικός* βασίζεται στην γαλλική φάρσα *Madame et son filleul* (Η κυρία και ο βαφτιστικός της), των Maurice Hennequin, Pierre Veber και Henry de Gorsse. Παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στις 18 Ιουλίου του 1918 από το θίασο Παπαϊωάννου[66]: *Τσιγγάνα* και *Το τσιγγάνικο ταγγό*[67].

θ. Δύο τραγούδια των οποίων δεν έχουν βρεθεί τα ηχογραφήματα: *Άσμα αραβικόν* και *Η νεράιδα του γιαλού*[68].

Η σταδιοδρομία του Σακελλαρίδη είναι άμεσα συνδεδεμένη με την πορεία του νεοελληνικού θεάτρου των αρχών του 20ού αιώνα. Το ντεμπούτο του στη δισκογραφία γίνεται το 1908[69] και σύντομα καθιερώνεται ως ο πιο σημαντικός απόστολος του πρώιμου εξωτισμού στο θεατρικό ρεπερτόριο, αφού εκτός από τα κομμάτια που προαναφέραμε, είναι δημιουργός τυπικών δειγμάτων του είδους, όπως οι οπερέτες *Ένας κλέφτης στον παράδεισο* (1926), *Χαλιμά* (1926) και *Τσιγγάνικο αίμα* (1936).

---

[63] Βλ. vmrebetiko.gr/item/?id=2214.

[64] Βλ. vmrebetiko.gr/item/?id=4988.

[65] *Περουζέ*, Orfeon 1444 – 11433, Κωνσταντινούπολη, 1909· *Νεράιδα Περουζέ*, Columbia 84353 – E4779, Νέα Υόρκη, 7/1/1919.

[66] Βλ. vmrebetiko.gr/item/?id=4116.

[67] *Τσιγγάνα*, Orfeon S2979 – 12775, 1918· *Το τσιγγάνικο ταγγό*, Victor B24541 – 72976A, Νέα Υόρκη, 21/10/1920.

[68] *Άσμα αραβικόν*, Orfeon 198, Κωνσταντινούπολη, 1908-1909· *Η νεράιδα του γιαλού*, Panhellenion PAN7002, ΗΠΑ.

[69] Μανιάτης, *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου*.

Αν επιστρέψουμε στις 50 καταχωρίσεις της πρώτης περιόδου στην βάση δεδομένων, βλέπουμε έναν ακόμα σημαντικό αριθμό να ανάγεται σε εκ δυσμών επιρροές. Πρόκειται για 15 ηχογραφήσεις ορχηστρών που ακολουθούν τα πρότυπα της εστουδιαντίνας. Τα πρότυπα αυτά διαμορφώθηκαν μέσα από έναν διεθνή συρμό, του οποίου η πρωτοτυπία, οι επιρροές και ο αντίκτυπος θα μας απασχολήσουν εκτενέστερα στο έβδομο κεφάλαιο[70]. Στην ελληνόφωνη μουσική κουλτούρα, έχουμε πλούσια δράση μουσικών σχημάτων που ακολουθούν τον συρμό αυτό, ασχέτως του αν αυτοπροσδιορίζονται ή όχι ως εστουδιαντίνες. Αυτές που έχουν απογραφεί για την τεκμηρίωση της παρούσας έρευνας είναι η Ελληνική Εστουδιαντίνα, η Εστουδιαντίνα Χριστοδουλίδη, η Εστουδιαντίνα Τσουναράκη, η Εταιρεία Π. Ζορμπάνη, η Σμυρναίικη Εστουδιαντίνα[71]. Ακολουθώντας το οργανολόγιο της πρότυπης Ισπανικής Εστουδιαντίνας[72], αυτές συγκροτούνται σχεδόν αποκλειστικά από μαντολίνα και κιθάρες (2 ή 3 μαντολίνα

---

[70] Σχετικά με τις εστουδιαντίνες ελληνικού ενδιαφέροντος, βλ: Βολιότης-Καπετανάκης, *Του κυρίου η φωνή: Ιστορία της δισκογραφίας*, (Αθήνα: Μετρονόμος, 2010), σσ. 80-89, Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, τόμος Α, σσ. 266-283 και τόμος Β, σσ. 294-299, Σταύρος Κουρούσης & Κωνσταντίνος Κοπανιτσος, *Μίλιε μου Κρήτη απ' τα παλιά: Ιστορικές ηχογραφήσεις 1907-1955*, (Αθήνα: Orpheum Phonograph, 2016), σσ. 139-140, Μανιάτης, *Οι φωνογραφητζήδες,* σσ. 32-34.

[71] Από την Ελληνική Εστουδιαντίνα: *Σπανιόλικο*, Odeon CX463 – NO31807, Κωνσταντινούπολη, 1906· *Γυφτοπουλα,* Orfeon 452 – 10116/302, Κωνσταντινούπολη, 1908· *Χανουμάκι*, Gramophone 12340b – 2-14338, Κωνσταντινούπολη, 3/5/1909 και Victor 12340b – 63515B (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Τσιγγάνα*, Orfeon S2979 – 12775, Κωνσταντινούπολη, 1918· *Τα χανουμάκια*, Orfeon S3152 – 12946, Κωνσταντινούπολη, ca 1920· *Βαλς Εσπανιόλ*, Gramophone 1640y – 10-12804, Κωνσταντινούπολη, 3/7/1910 Victor 1640y – VI-63539 (ανατύπωση στις ΗΠΑ). Από την Εστουδιαντίνα Χριστοδουλίδη: *Χανουμάκι*, Favorite 3983t – 1-59040, Κωνσταντινούπολη, 7/7/1910. Από την Εστουδιαντίνα Τσουναράκη: *Το χανουμάκι*, Orfeon 213, Κωνσταντινούπολη, 1908. Από την Εταιρεία Π. Ζορμπάνη: *Το χανουμάκι*, Zonophone 10704 – X104612, Αθήνα, 10/1907. *Από τη Σμυρναίικη Εστουδιαντίνα: Χανουμάκι*, Odeon CX1904 – NO58584, Κωνσταντινούπολη, 1908· *Ατσιγγάνα,* Orion CX1888 – 58585, Κωνσταντινούπολη, 1908 και *Ατζιγγάνα,* Odeon CX1888 – NO58581 (ανατύπωση). Τέλος υπάρχει και μια καταχώριση που αφορά τις εστουδιαντίνες, με ελλιπή τεκμηρίωση: *Η Τούρκα*, D P Zonophone X104638.

[72] Βλ. Michael Christoforidis, "Serenading Spanish students on the streets of Paris: The international projection of *Estudiantinas* in the 1870s", *Nineteenth-century music review* 15, νο. 1 (Απρίλιος 2018): σσ. 23-36.

και 1 έως 3 κιθάρες), αν και η τελική σύνθεση της ορχήστρας εξαρτάται από το ρεπερτόριο που επιλέγουν να ηχογραφήσουν. Το κοσμοπολίτικο ρεπερτόριό τους, που περιλαμβάνει διασκευές ναπολιτάνικων τραγουδιών[73] και επιτυχιών που προέρχονται από οπερέτες και επιθεωρήσεις[74], είναι εξ ορισμού δυναμικός παράγοντας για την διάχυση του εξωτισμού στα δισκογραφικά δίκτυα.

Ένας άλλος παράγοντας ώσμωσης με την δυτική μουσική κουλτούρα προκύπτει από την τοπολογία των ηχογραφημάτων, αφού σημαντικό μέρος της ελληνόφωνης δισκογραφικής παραγωγής κατά την πρώτη αυτή περίοδο λαμβάνει χώρα στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού.

Από την αυγή του 20ού αιώνα, κάθε χρόνο καταφθάνουν στις ΗΠΑ πάνω από δέκα χιλιάδες άτομα ελληνικής καταγωγής, προερχόμενα από διάφορες περιοχές, συμπεριλαμβανομένων και αυτών της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Το 1907 ο αριθμός αυτός ανέρχεται περίπου στις σαράντα έξι χιλιάδες, και αυξάνεται συνεχώς έως την έναρξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου[75]. Συνολικά, πάνω από διακόσιες χιλιάδες είναι οι μετανάστες από την Ελλάδα προς άλλες χώρες μεταξύ 1899 και 1911[76]. Το αποτέλεσμα αυτών των εκροών είναι η δημιουργία σε πολλές

---

[73] *Βαλς εσπανιόλ*, Gramophone 1640y – 10 12804, Κωνσταντινούπολη, 3/7/1910 και Victor 1640y – VI63539 (δεν γνωρίζουμε ποιο κυκλοφόρησε πρώτο). Πρόκειται για διασκευή με ελληνικούς στίχους του ναπολιτάνικου τραγουδιού *La Spagnola*, σε μουσική και στίχους του Vincenzo Di Chiara. Στην ιταλική του εκδοχή ηχογραφήθηκε πολλές φορές στη δισκογραφία των 78 στροφών (Βλ. vmrebetiko.gr/item/?id=5037).

Επίσης *Ιταλίδα*, Gramophone UK513100 – 5-13100, Κωνσταντινούπολη, 19/12/1912 και Victor 17342u – VI-65974A (ανατύπωση). Πρόκειται για διασκευή του γαλλικού τραγουδιού Elle est de l'Italie, σε μουσική του Eugène Gavel και στίχους των Armand Foucher και Jean Rodor (Βλ. vmrebetiko.gr/item/?id=5052).

[74] *Τσιγγάνα*, Orfeon S2979 – 12775, Κωνσταντινούπολη, 1918· *Τα χανουμάκια*, Orfeon S3152, 12946, Κωνσταντινούπολη, ca 1920. Από την οπερέτα *Ο Βαπτιστικός* (1918) του Θεόφραστου Σακελλαρίδη και την επιθεώρηση *Πανόραμα* (1920) του Γιάννη Οικονομάκου αντίστοιχα.

[75] Αλέξανδρος Κιτροέφ, "Υπερατλαντική μετανάστευση", στο *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. Τόμος 1, μέρος 1: Οι απαρχές 1900-1922* (Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2002), σσ. 127-128.

[76] Απόστολος Βακαλόπουλος, *Νέα ελληνική ιστορία: Από το 1204 έως τις αρχές του 21ου αιώνα*, επιμ. Εμμανουήλ Χαλκιαδάκης, (Αθήνα: Ηρόδοτος, 2020), σ. 325.

αμερικανικές πόλεις μεγάλων ελληνικών κοινοτήτων, που έχουν συχνά πολύ δυναμική παρουσία[77].

Το κοινό των Ελλήνων μεταναστών στις ΗΠΑ που αγοράζει δίσκους με ελληνική μουσική γίνεται στόχος μεγάλων αμερικανικών εταιρειών όπως η Columbia και η RCA, και μάλιστα πολύ νωρίς, αμέσως μετά την καθιέρωση του γραμμοφώνου[78]. Είναι δε τόσο μεγάλη η ζήτηση, που, από τις αρχές του 20ού αιώνα, αναδύεται παράλληλα ένας σημαντικός αριθμός μικρών ανεξάρτητων εταιρειών ελληνικών συμφερόντων, στους καταλόγους των οποίων εντοπίζουμε τραγούδια με στοιχεία εξωτισμού: Acropolis, Greek Record, Melody, Panhellenion, Pharos, Standard, Apostoloy Records, Atticon, Balkan, Liberty, Nina, Panhellenic, Parnassus, Virginia και Καλός Δίσκος.

Από την αμερικανική δισκογραφική δεξαμενή προέρχονται τουλάχιστον 22 από τις 50 καταχωρίσεις της πρώτης περιόδου στην βάση δεδομένων. Οι 11 εξ αυτών σχετίζονται με τραγούδια που ηχογραφήθηκαν στις ΗΠΑ και οι υπόλοιπες προέρχονται από ανατυπώσεις δίσκων που ηχογραφήθηκαν σε Σμύρνη, Πόλη και Αθήνα. Το εξωτικό περιεχόμενο αφορά εκτελέσεις στις οποίες εμπλέκονται δυο μεγάλες τραγουδίστριες και ένα πολύ ενδιαφέρον ορχηστρικό σχήμα. Οι τραγουδίστριες δεν είναι άλλες από τις εξαιρετικά δημοφιλείς Κυριακούλα Αντωνοπούλου (που ενίοτε σημειώνεται ως «κυρία Κούλα») και Μαρίκα Παπαγκίκα, αμφότερες με πλούσια δισκογραφία στις ΗΠΑ. Η πρώτη δραστηριοποιείται από το 1916 έως το 1927[79], η δεύτερη από το 1918 έως το 1937[80], και το ρεπερτόριό τους αγκαλιάζει ένα μεγάλο εύρος «εθνικού» ενδιαφέροντος, από εμβατήρια μέχρι μανέδες.

Αν η Αντωνοπούλου και η Παπαγκίκα είναι οι εμβληματικές μορφές της ελληνοαμερικανικής δισκογραφίας, το Athenian mandolin quartet αποτελεί μια ουσιαστικά άγνωστη πτυχή της καλλιτεχνικής δράσης των Ελλήνων στις ΗΠΑ.

---

[77] Κιτροέφ, "Υπερατλαντική μετανάστευση", σσ. 153-159.

[78] Ole Smith, "Cultural identity and cultural interaction: Greek music in the United States, 1917-1941", *Journal of modern Greek studies* 13, νο. 1 (1995), σ. 135.

[79] Steve Frangos, "Madame Koula (circa 1880-1954)", στο *Greek music in America*, (Jackson: University press of Mississippi, 2019), σ. 340.

[80] Frangos, "Marika Papagika (1890–1943)", *ό.π.*, σσ. 362 και 365.

Πρόκειται για μια μαντολινάτα που στο διάστημα 1915-1917 ηχογραφεί 14 τραγούδια στη Νέα Υόρκη και στο Κάμντεν για λογαριασμό της Victor και της Edison. Δεν γνωρίζουμε πολλά για την συγκεκριμένη ορχήστρα, όμως στην δισκογραφία της εντοπίζονται χαβανέζικα, ισπανικά και ουγγρικά κομμάτια, βαλς αλλά και ελληνικοί λαϊκοί χοροί. Εξωτικό περιεχόμενο έχουν τα ακόλουθα: *Spanish rhapsody, Hungarian Serenade*, *Mo-ana (hawaiian waltz)*, *Spanish rhapsody*, *Hawaii I'm lonesome for you*, *Aloha land*[81].

Ιδιαίτερα ξεχωρίζουν οι τρεις ηχογραφήσεις με χαβάγιες, οι οποίες προηγούνται κατά πολύ του σχετικού συρμού της δεκαετίας του 1930 στην Ελλάδα, και για τις οποίες η ορχήστρα συνεργάζεται με το δημοφιλές κιθαριστικό ντουέτο Louise & Ferera[82]. Το Athenian mandolin quartet εμφανίζεται στις πηγές[83] και με άλλα ονόματα: Alessios de Filippis mandolin quartet, Alessios mandolin quartet, πράγμα που μας οδηγεί στην εικασία ότι ηγετικό ρόλο έπαιζε ο Ηλίας Αλέσσιος (1888-1970), μαντολινίστας με καταγωγή από την Λευκάδα, που δραστηριοποιείται στην Αθήνα πριν μεταναστεύσει στην Αμερική[84].

Συμπερασματικά, κατά την πρώτη χρονολογική φάση της έρευνάς μας, με την δισκογραφία να είναι ακόμα στα πρώτα της βήματα και με την δραστηριοποίηση των φορητών συνεργείων των μεγάλων εταιρειών επί ελληνικού εδάφους, ο όγκος των ελληνόφωνων τραγουδιών με εξωτικό περιεχόμενο είναι μικρός. Στην

---

[81] *Spanish rhapsody*, Edison 4325 – ED50360, Νέα Υόρκη, 9/12/1915· *Hungarian Serenade* Edison 4326 – ED50360, Νέα Υόρκη, 9/12/1915· *Mo-ana (hawaiian waltz)*, Victor B17441 – 18057, Νέα Υόρκη, 5/4/1916· *Spanish rhapsody*, Victor B17209 – 17990, Νέα Υόρκη, 25/1/1916· *Hawaii I'm lonesome for you* Victor B20615 – 18380, Κάμντεν, 10/8/1917· *Aloha land*, Victor B20614 – 18380, Κάμντεν, 10/8/1917.

[82] Το ντουέτο συναποτελούν ο Χαβανέζος Frank Ferera (12/6/1885-26/6/1951), ένας από τους πρώτους που ηχογράφησαν «χαβανέζικη» μουσική, με χαβάγιες, και της Αμερικανίδας συζύγου του Helen Louise Greenus (ca 1887-12/12/1919). Βλ. historylink.org/File/9201, adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/101026/Louise_and_Ferera και gracyk.com/ferera.shtml.

[83] Για τη σχετική δισκογραφία βλ: Spottswood, *Ethnic music on records*, σσ. 1133-1134 και adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/112617/Alessios_de_Filippis_Mandolin_Quartet.

[84] Κουρούσης και Κοπανιτσος, *Μίλιε μου Κρήτη απ' τα παλιά*, σσ. 135-136.

βάση δεδομένων αυτός μεταφράζεται σε 50 καταχωρίσεις, για τις 20 εκ των οποίων έχουμε εντοπίσει τα ηχογραφήματα. Δεν έχουν ακόμα εντοπιστεί οι ηχογραφήσεις που αντιστοιχούν στις υπόλοιπες 30 καταχωρίσεις.

Η παρουσίαση του δισκογραφημένου υλικού που επιχειρήθηκε στις προηγούμενες παραγράφους καθιστά εμφανές ότι η ειδολογία του δεν είναι σε καμιά περίπτωση συμπαγής και περιγεγραμμένη. Η «λαϊκότητα» στην πρώιμη αυτή φάση ταυτίζεται με την «δημοφιλία» που υπερβαίνει τα γεωγραφικά και αισθητικά όρια που της αποδίδονται συνήθως. Όχι μόνο δεν στρέφεται προς την Ανατολή, όπως συνήθως υποτίθεται, αλλά αντίθετα απορροφά πάσης φύσεως επιρροές, τις οποίες μετασχηματίζει μέσα από έναν ελεύθερο συγκρητισμό, χωρίς καμιά έκδηλη ιδεολογική ή ειδολογική πόλωση. Οι εστουδιαντίνες αποτελούν τυπικό παράδειγμα της αισθητικής καινοτομίας και της ρεπερτοριακής ποικιλότητας που χαρακτηρίζει το δισκογραφικό τοπίο κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα.

Το είδος που συνήθως αποκαλείται «ελαφρό» διαμορφώνει τα πρότυπα της νέας δημοφιλίας, που απολαμβάνει διεθνή διάχυση. Εδώ πέφτει ο πρώτος σπόρος του εξωτισμού, εγγενώς διαποτισμένος από την ευρωπαϊκή πολιτισμική υπεροχή. Η αναπαραγωγή του μοιάζει να υπακούει σε έναν οιονεί αυτοματισμό, σε ό,τι αφορά την αποδοχή και την ενσωμάτωση στιχουργικών και μουσικών σχημάτων χωρίς προηγούμενη ζύμωση. Όταν τα λαϊκά είδη που έχουν τα ριζώματά τους στις παραδόσεις της Ανατολής έρχονται να διεκδικήσουν την θέση τους στο νέο τοπίο που διαμορφώνει η βιομηχανία του δίσκου, θα περίμενε κανείς να αναπτύξουν αντιστάσεις και πολώσεις, συμβατές με ένα χαρακτήρα πιο κλειστό και συντηρητικό. Και όμως, ο τρόπος με τον οποίο ο εξωτισμός γίνεται έμπνευση και αφορμή για νέες δημιουργίες μαρτυρά μια εντυπωσιακή ανοιχτότητα. Και μάλιστα σε μια περίοδο όπου οι επικοινωνιακές στρατηγικές των δισκογραφικών εταιρειών, που θα υπερκερνούσαν τις όποιες ειδολογικές διαφοροποιήσεις και θα προσανατόλιζαν την παραγωγή είναι ουσιαστικά ανύπαρκτες. Αδιαμφισβήτητη γέφυρα για τα σύνθετα δίκτυα επικοινωνίας των ειδών, κατά την πρώτη περίοδο, αποτελούν οι εστουδιαντίνες: μεταξύ του λαϊκού και του ελαφρού, ηχογραφούν

από αμανέδες και δημοτικά[85] τραγούδια ως εμβατήρια και διασκευές δημοφιλών ευρωπαϊκών τραγουδιών και ορίζουν ένα νέο πλαίσιο για την λαϊκή δισκογραφία.

[85] Χρησιμοποιούμε τον όρο «δημοτικά» με επιφύλαξη. Πιθανώς να είναι δημοτικοφανή.

Β΄ περίοδος (1923-1940)

Η δεύτερη αυτή περίοδος επιφυλάσσει για τους Έλληνες την μετακίνηση από τη βασιλεία στη δημοκρατία και ξανά στη βασιλεία, δύο συντάγματα (ένα για κάθε θεσμό), τρείς δικτατορίες, εννέα πραξικοπήματα, πρόσκληση σε βουλευτικές και γερουσιαστικές εκλογές εφτά και μία φορές αντίστοιχα και περίπου είκοσι διαφορετικά κυβερνητικά σχήματα προερχόμενα από δημοκρατικές και πραξικοπηματικές διαδικασίες[86]. Προπαντός όμως σημαδεύεται από το βαθύ τραύμα της Μικρασιατικής καταστροφής και την συνεπαγόμενη βίαιη μετακίνηση περισσοτέρων από ένα εκατομμύριο ανθρώπων κατά τη δεκαετία 1918-1928, με αποκορύφωμα τον Αύγουστο του 1922.

Οι πρόσφυγες λειτούργησαν «ως καταλύτης σ' όλο το φάσμα των συνθηκών ζωής του κράτους, ως επιταχυντής οικονομικοπολιτικών και πολιτικοϊδεολογικών αποκρυσταλλώσεων»[87]. Ιδιαίτερα μεγάλες αλλαγές επήλθαν στην παραγωγική βάση και στις υποδομές[88]. Καθώς οι ανταλλαγές αυξάνουν τον πληθυσμό στην Ελλάδα και οι πρόσφυγες δραστηριοποιούνται επαγγελματικά, παρατηρείται η ενδυνάμωση του εμπορίου και της βιομηχανίας[89].

Η ανταλλαγή των πληθυσμών με την Τουρκία είναι μέρος μόνο των ταυτοτικών προβληματισμών. Οι Τσάμηδες της Ηπείρου, οι σλαβόφωνοι πληθυσμοί της Μακεδονίας, οι Βλάχοι της Πίνδου, οι Τούρκοι και οι Πομάκοι της Θράκης, οι Σεφαραδίτες Εβραίοι της Θεσσαλονίκης αποτελούν κοινότητες για τις οποίες η βενιζελική πολιτική έχει ως στόχο την αφομοίωση και την

---

[86] Χατζηιωσήφ, "Κοινοβούλιο και δικτατορία", στο *Ιστορία της Ελλάδος του 20ου αιώνα: Τόμος 2, μέρος 2: Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, (Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2003), σ. 37.

[87] Άλκης Ρήγος, *Η Β' Ελληνική Δημοκρατία, 1924-1935: Κοινωνικές διαστάσεις της πολιτικής σκηνής*, (Αθήνα: Θεμέλιο, 1988), σ. 31.

[88] Βακαλόπουλος, *Νέα ελληνική ιστορία*, σ. 255-256 και Χατζηιωσήφ, "Το προσφυγικό σοκ, οι σταθερές και οι μεταβολές της ελληνικής οικονομίας", στο *Ιστορία της Ελλάδος Του 20ου Αιώνα: Τόμος 2, μέρος 2*, σσ. 9-10 και 19.

[89] Βακαλόπουλος, *Νέα ελληνική ιστορία*, σσ. 364-367.

ενσωμάτωση[90]. Εντέλει, τα ιστορικά γεγονότα της δεκαετίας 1920-1930 θα αποτελέσουν εύφορο έδαφος για τη διαμόρφωση ενός «συμπαγούς ελληνισμού»[91]. Μια νέα ταυτότητα διαμορφώνεται, με επίκεντρο τους αστικούς πληθυσμούς που αυξάνονται, ενώ συγχρόνως τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα διογκώνονται και οι συνθήκες διαβίωσης επιδεινώνονται.

Οι προσπάθειες για την αποκατάσταση των προσφύγων είναι δραματικές και γεννούν προσφυγουπόλεις ενώ οι κοινωνικές προστριβές επιτείνονται από τον αγώνα για επιβίωση[92]. Ο μετασχηματισμός και η επέκταση των αστικών κέντρων θα οδηγήσει στην περιθωριοποίηση ορισμένων τμημάτων του πληθυσμού που θα αποτελέσουν φορέα μιας κουλτούρας μέσα στην οποία θα ακμάσει ένα νέο αστικό λαϊκό μουσικό ιδίωμα, με βασικό όργανο το μπουζούκι[93].

Η Αθήνα έχει αυξήσει ραγδαία τον πληθυσμό της και έχει αποκτήσει χαρακτηριστικά μεγαλούπολης. Τα μαζικά μέσα διασκέδασης, όπως ο κινηματογράφος, μπαίνουν δυναμικά στην ζωή των κατοίκων της, εισάγοντας μεγάλο αριθμό ταινιών από την διεθνή αγορά[94]. Παρ' όλα αυτά, η παρουσία του μουσικού θεάτρου κατά τις δεκαετίες του 1920 και 1930 είναι έντονη. Η επιτυχία της επιθεώρησης δεν είναι ίδια με την προηγούμενη περίοδο, αν και συνεχίζει να καλύπτει ένα σημαντικό μέρος του δραματολογίου. Οι χαρακτηριστικοί συνθέτες της εποχής συνεχίζουν να είναι οι Σακελλαρίδης και Χατζηαποστόλου και σταδιακά εμφανίζονται και νέοι όπως οι Ιωσήφ Ριτσιάρδης, Γρηγόρης

---

[90] Γ. Θ. Μαυρογορδάτος, "Οι εθνικές μειονότητες", στο *Ιστορία της Ελλάδος του 20ου αιώνα: Τόμος 2, μέρος 2*, σσ. 9-35.

[91] Βακαλόπουλος, *Νέα ελληνική ιστορία*, σ. 371.

[92] Αλέκα Καραδήμου-Γερολύμπου, "Πόλεις και ύπαιθρος", στο *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα, τόμος 1, μέρος 2: Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, (Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2002), σσ. 60-61 και 76.

[93] Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, σ. 199, Γιώργος Τσέρτος, "Οι διαδικασίες επαγγελματοποίησης του μπουζουκιού στην δεκαετία του 1930. Δισκογραφία και λαϊκά κέντρα", στο *Αστικές λαϊκές μουσικές* (Καρδίτσα: Κέντρο ιστορικής και λαογραφικής έρευνας "Ο Απόλλων" Καρδίτσας & Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2019), σ. 100 και Κώστας Χατζηδάκης, "Από το 'σπίτι' στο 'δρόμο': Μια προσέγγιση των δομών χώρου/χρόνου στο ρεμπέτικο τραγούδι", στο *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι* (Αθήνα: Πλέθρον, 1996), σ. 84.

[94] Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, "Θέατρο", στο *Ιστορία της Ελλάδος του 20ου αιώνα,* τόμος 2, μέρος 2, σ. 379.

Κωνσταντινίδης, Κώστας Γιαννίδης κ.ά.[95] Παρά την αλληλουχία των δραματικών εθνικών συγκυριών, η Αθήνα του Μεσοπολέμου ενδίδει με πάθος σε μια συγκεκριμένης μορφής διασκέδαση, όπου πρωταγωνιστεί το ελαφρό μουσικό θέατρο[96], ένα είδος στενά συνδεδεμένο με το ελαφρό τραγούδι. Η επικράτηση του ελαφρού τραγουδιού και θεάτρου σχετίζονται επίσης με την ένταξη της μουσικής παιδείας και ζωής στο εμπόριο και την επιδιωκόμενη διεύρυνση του κοινού που αντιμετωπίστηκε με την προσαρμογή του τραγουδιού στα «γούστα του κόσμου» μέσω ενός πλέγματος παραγωγής, διαφήμισης και προώθησης των μουσικών προϊόντων[97].

Η νέα αυτή εκφραστική πολυφωνία συμβαδίζει δύσκολα με την περιρρέουσα πολιτική αστάθεια. Η εύθραυστη αστική δημοκρατία της μεσοπολεμικής Ελλάδας δέχεται ένα ισχυρό πλήγμα με την ψήφιση του Ιδιώνυμου[98], που θέτει περιορισμούς στην διάδοση των ιδεών και των ηθών, με στόχο κυρίως τον Τύπο, το θέατρο και τον κινηματογράφο[99]. Η νοοτροπία αυτή βρίσκει την φυσική θεσμική της συνέχεια στην μεταξική λογοκρισία, που από το 1936 επεκτείνει την εμβέλειά της και σε άλλα πεδία, όπως το βιβλίο, οι διαλέξεις, οι ραδιοφωνικές εκπομπές, οι δίσκοι γραμμοφώνου κ.ά.[100]

---

[95] Δελβερούδη, *ό.π.*, σ. 395.

[96] Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο,* τόμος Α, σ. 30.

[97] Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους* (Αθήνα: Κουλτούρα, 2006), σ. 222.

[98] ΦΕΚ 245, τεύχος Α, νόμος 4229, Περί των μέτρων ασφάλειας του κοινωνικού καθεστώτος και προστασίας των ελευθεριών των πολιτών, 25/7/1929, σσ. 2155-2156, et.gr/api/DownloadFeksApi/?fek_pdf=19290100245.

[99] Χριστίνα Χρονοπούλου, "Μεσοπόλεμος και λογοκρισία: Το παράδειγμα της λογοκρισίας στο φιλμ του βωβού κινηματογράφου Κοινωνική σαπίλα", στο *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, επιμ. Πηνελόπη Πετσίνη και Δημήτρης Χριστόπουλος (Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λουξεμπουργκ, 2016), σσ. 28-29.

[100] ΦΕΚ 93, τεύχος Α, Διάταγμα περί αρμοδιότητος των παρά τω Υφυπουργείω Τύπου και Τουρισμού Διευθύνσεων, Τμημάτων και Γραφείων, ως και κατανομής του προσωπικού, 12/3/1937, σσ. 591-595, et.gr/api/DownloadFeksApi/?fek_pdf=19370100093. Βλ. Βλησίδης, *Όψεις του ρεμπέτικου*, σ. 27.

Στην βιβλιογραφία είναι συχνές οι αναφορές στο πλήγμα που δέχτηκε από την λογοκρισία το ρεμπέτικο τραγούδι, που ελέγχεται για τα εξ Ανατολών ελκόμενα συστατικά του στοιχεία[101] και για την σύνδεσή του με συμπεριφορές «παραβατικές» και «αντεθνικές». Αντίθετα, οι συνέπειες της λογοκρισίας στο ελαφρό τραγούδι δεν έχουν μελετηθεί επαρκώς. Και εδώ ωστόσο το καθεστώς του Μεταξά μέσω της λογοκριτικής πρακτικής επιδιώκει να εκκαθαρίσει τις «νοσηρές τάσεις» και να εμφυσήσει «πραγματική ευθυμία», και «χαρά της ζωής», όπως υπαγορεύονται από συγκεκριμένα ξένα πρότυπα[102].

Το ζήτημα της λογοκρισίας στην μουσική παραγωγή αποτελεί ένα μεγάλο πεδίο, που παραμένει ουσιαστικά ανεξερεύνητο σε ό,τι αφορά τις πρωτογενείς πηγές. Η εικόνα που έχουμε για τις λογοκριτικές πρακτικές τις θέλει να εστιάζουν κυρίως στους στίχους και όχι στην μουσική. Ωστόσο, Τύπος και διανοούμενοι εκφράζονται την εποχή αυτή τόσο απαξιωτικά για την μουσική της Ανατολής[103], που στο χώρο της δισκογραφίας εγκαθίσταται μια σχετική αυτολογοκρισία, η οποία αφορά όχι μόνο τους μουσικούς και τους συνθέτες, αλλά και τα στελέχη των εταιρειών[104].

---

[101] Κοκκώνης, "Η κατά Δαμιανάκο χρονολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου".

[102] Βλησίδης, *Όψεις του ρεμπέτικου*, σ. 54.

[103] Επί παραδείγματι παραθέτουμε το παρακάτω απόσπασμα από το άρθρο *Η φοβερά μελωδία* (Εφημερίδα Εμπρός, αριθμός φύλου 7413, 4/6/1917, σ. 1) του Ζαχαρία Παπαντωνίου ο οποίος φθέγγεται αρειμανίως κατά της «Ανατολίτικης μουσικής»: «Θά φορολογηθεῖ ἀμειλίκτως τό σαντούρι, τό ὀποῖο εἶνε τό πιάνο τῆς Ἀσίας. Τά καταστήματα ὅπου ἐκτελεῖται Ἀσιατική μουσική. Αἱ φωνογραφικαί πλάκες Ἀνατολίτικης μουσικῆς. Οἱ ἐκτελεσταί Ἀνατολίτικης μουσικῆς [...], ἀπαγορεύεται πᾶσα εἰσαγωγή ἤχου ἐκ Σμύρνης. [...] ἕνα σπουδαῖο χαρακτηριστικό βαρβαρότητος εἰς τήν μουσικήν αὐτήν εἶνε ἀκριβῶς καί τό πάθος τοῦτο, πάθος ἄναρθρον, τό ὀποῖον μᾶς φανερώνει μίαν νομαδικήν καί μοιρολατρικήν φυλήν δερνομένην ἀπό ὀδύνην. [...] ἡ ὕπαρξις τῆς ἀκόμη εἰς τήν Ἑλλάδα εἶνε ζήτημα ὄχι φυλετισμοῦ ἤ καλαισθησίας, ἀλλά δημοσίας ἀσφαλείας».

[104] Για τη μεταξική λογοκρισία βλ: Marina Petrakis, *The Metaxas myth: Dictatorship and propaganda in Greece* (Λονδίνο: Tauris Academic Studies, 2006), Βλησίδης, *ό.π.*, σσ. 11-65, Κοκκώνης, "Η μουσική λογοκρισία στην Ελλάδα - Μια πρώτη προσέγγιση", στο *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα: Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση*, επιμ. Χριστόπουλος και Πετσίνη, (Αθήνα: Καστανιώτη), 2018, σ. 542 και Μηνάς Στυλιανού, "Ρεμπέτικο τραγούδι και προβλήματα λογοκρισίας κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου", (Πτυχιακή εργασία, Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, 2007).

Η διαδικασία αυτή δεν αποφορτίζει την ισχυρή εξωτική εικόνα της Ανατολής η οποία διαφημίζεται συχνότατα στις ετικέτες δίσκων[105] τραγουδιών που χαρακτηρίζονται «ανατολίτικα», χωρίς να ανακαλούν το «βαρβαρικό» και «ανθελληνικό» στίγμα που τους αποδίδεται από την εθνικιστική ρητορική. Έτσι σε αυτές τις ιστορικές συνθήκες, διαπιστώνεται μια δισυπόστατη έννοια: Η άγρια και επικίνδυνη Ανατολή που πρέπει να παταχθεί και η εξημερωμένη, ακίνδυνη Ανατολή που δομείται μέσα από τον κυρίαρχο λόγο της Ευρώπης και όσων φαντασιώνονται εαυτούς ως Ευρωπαίους. Η πρώτη φιμώνεται στα γραφεία των λογοκριτικών επιτροπών, ενώ η δεύτερη «εξημερώνεται» και νομιμοποιείται να περιρρέει ανενόχλητα στη Δύση, την πραγματική αλλά και τη φαντασιακή.

Οι περιοδεύοντες ευρωπαϊκοί θίασοι και ορχήστρες αποτελούν ως τις αρχές του 20ού αιώνα τον βασικότερο φορέα μετάδοσης των ευρωπαϊκών μουσικών στην Ελλάδα, ακόμα και κατά τα πρώτα χρόνια της ισχνής παρουσίας της δισκογραφικής βιομηχανίας. Όμως η ολοένα και δυναμικότερη ανάπτυξη της τελευταίας από το 1920 και έπειτα, ανέδειξε έναν νέο και επιδραστικότερο τρόπο επικοινωνίας των μουσικών δικτύων. Η ίδια η φύση της τεχνικής αναπαραγωγής της μουσικής αναδιαμόρφωσε τον βαθμό επιρροής των διαφόρων μουσικών ρευμάτων, κάνοντας ευκολότερες τις διαπολιτισμικές ανταλλαγές, ταχύτερη την διάδοση και εντονότερη την αποκρυστάλλωση των μουσικών ειδών.

Η αντικατάσταση της ακουστικής ηχογράφησης από την ηλεκτρική το 1925, σηματοδοτεί μια νέα φάση για τη δισκογραφική βιομηχανία. Αυτή η τεχνολογία επιφέρει μεγαλύτερη πιστότητα και συχνοτικό εύρος κατά την αναπαραγωγή καθιστώντας τα νέα προϊόντα ελκυστικότερα[106] αλλά και φθηνότερα[107]. Παράλληλα η άνοδος του βιοτικού επιπέδου και η ευημερία που χαρακτηρίζει τόσο την Ευρώπη, όσο και τις ΗΠΑ κατά τη δεκαετία του 1920 συμβάλλει στην

[105] *Ανατολίτισσα*, Columbia, CG1739 – DG6371, Αθήνα, 1938· *Κοντά στο Νείλο (Φεριχά)*, Columbia, CG1888 – DG6442, Αθήνα, 1939.

[106] Patmore, "The Columbia Graphophone company", σ. 126.

[107] Peter Martland, *Recording history: The British record industry, 1888-1931*, (Λάνχαμ: Scarecrow Press, 2013), σ. 238.

αύξηση της παραγωγής και κατανάλωσης δισκογραφικών προϊόντων[108]. Ο ανταγωνισμός οδηγεί στην ηχογράφηση ολοένα και περισσότερων μουσικών στυλ, και στην αναζήτηση ποικιλίας και διαφοροποίησης. Η μελέτη των εμπορικών καταλόγων δίσκων της εποχής μαρτυρά μια αύξηση όχι μόνο των μουσικών ειδών που αντιπροσωπεύονται, αλλά και μια αναλυτικότερη κατηγοριοποίησή τους[109].

Αυτές οι τεχνολογικές εξελίξεις, σε συνδυασμό με τις δυτικότροπη κατεύθυνση της ελληνικής κοινωνίας, δικαιολογούν την αύξηση του ενδιαφέροντος για τις μουσικές των «άλλων». Το 1930, ο Edmund Michael Innes, στέλεχος της εταιρείας His Master's Voice, συντάσσει μια τυπική αναφορά για τον τομέα της αρμοδιότητάς του, που είναι η ελληνική αγορά. Στο εξαιρετικά ενδιαφέρον αυτό τεκμήριο παρατηρούμε ότι το ενδιαφέρον για εισαγόμενες

[108] Σύμφωνα με τις εκτιμήσεις του Gronow, το 1929 ήταν η χρονιά με τις μεγαλύτερες πωλήσεις δίσκων από καταβολής της δισκογραφικής βιομηχανίας: στις ΗΠΑ πωλήθηκαν περίπου 140 εκατομμύρια δίσκοι, στη Γερμανία περίπου 25 εκατομμύρια, στη Σουηδία και Ολλανδία περίπου 3 εκατομμύρια, στη Φινλανδία, Νορβηγία και Ιρλανδία περίπου 1 εκατομμύριο. Στην Ινδονησία περίπου 2 εκατομμύρια, ενώ η αγορά σε Κίνα, Ιαπωνία και Ινδία είναι μεγαλύτερη. Στη Λατινική Αμερική πωλήθηκαν περίπου από 2 εκατομμύρια δίσκοι σε Κολομβία, Περού, Κούβα και Βενεζουέλα, ενώ η αγορά σε Κίνα και Βραζιλία είναι μεγαλύτερη. Στην Ανατολική Ευρώπη, στην Τουρκία και στην Αίγυπτο, ο Gronow υπολογίζει ότι οι πωλήσεις φτάνουν περίπου το 1 εκατομμύριο ανά χώρα ["The record industry: The growth of a mass medium", σ. 62 και "The world's greatest sound archive. 78 RPM records as a source for musicological research", *Traditiones* 43, νο. 2, (15 Ιουνίου 2014), σ. 34]. Πρβλ. Martland, *Recording history*, σσ. 242-243, Patmore, "The Columbia Graphophone Company", σσ. 126-127 και Tschmuck, *Creativity and innovation in the music industry*, σσ. 41-43.

[109] Ενδεικτικά αναφέρουμε την μεγάλη αριθμητική διαφορά στη χρήση ειδολογικών χαρακτηρισμών μεταξύ δύο καταλόγων δίσκων. Στον κατάλογο της Gramophone τον Απρίλιο του 1905 (*Gramophone, Platten-Verzeichniss: Serie III*, recordingpioneers.com/grurks/index.php/his-masters-voice/catalogue-april-1905), η μόνη ειδολογική αναφορά είναι ο όρος mane, δηλαδή αμανές (σ. 14), ενώ σε κατάλογο της Columbia το 1930 (*Ελληνικοί δίσκοι Columbia records, general catalogue*) παρατηρείται μια αναλυτική ειδολογική κατηγοριοποίηση των δίσκων. Εκεί συναντούμε όρους όπως: Εκκλησιαστικοί δίσκοι, λαϊκά άσματα, popular songs κ.ά.

μουσικές συχνά ξεπερνά το ενδιαφέρον για εγχώριες[110] και εκτός των άλλων εισάγονται και δίσκοι με εξωτικό περιεχόμενο[111]:

31/3/1928-31/3/1929			**31/3/1929-31/3/1930**		
	Ελληνικοί	Ξένοι		Ελληνικοί	Ξένοι
Αθήνα	6522	15928	**Αθήνα**	8843	15213
Πειραιάς	1308	1814	**Πειραιάς**	1499	1517
Επαρχία	12696	13040	Επαρχία	19018	11261
Σύνολο	**20526**	**30782**	**Σύνολο**	**29360**	**27991**

Πίνακας 1: Πωλήσεις δίσκων της εταιρείας His Master's Voice

Ο πίνακας αυτός αναφέρεται στην εποχή όπου η δισκογραφική βιομηχανία δεν έχει ακόμα αποκτήσει μια σταθερή υλική βάση στην Ελλάδα. Η πρώτη μονάδα παραγωγής δίσκων εγκαθίσταται το 1931 από την Columbia στον Περισσό[112]. Καθώς η δισκογραφική παραγωγή εδραιώνεται στην Ελλάδα με όλα τα συμπαρομαρτούντα παραρτήματα (στούντιο ηχογραφήσεων, εργοστάσια κοπής δίσκων, διοικητήρια, πρακτορεία), εγκαθιστά τα εμπορικά πρότυπα που έχουν ήδη διαμορφωθεί και ισχύουν σε όλες τις ζώνες επιρροής των μητρικών εταιρειών του εξωτερικού. Η δύναμη του νέου μέσου είναι ακαταμάχητη, και τα

[110] Edmund Michael Innes, "Report on visit to Greece: April-May 1930", επιμ. Hugo Strotbaum, 1930, σ. 20, recordingpioneers.com/docs/INNEStext_23juli2010.pdf.

[111] «Και κάτι από την όπερα: Στο δίσκο Odeon A241077 παρακολουθούμεν την μεγάλη Phantasie από τον «Σαμψών και Δαλιδά» του Σαιν Σανς κατά διασκεύην του Γάλλου Ε. Tavan για την ορχήστρα του Odeon. Η άρια της Β' πρξ. (γ' σκηνή): «Mon coeur s'ouvre a ta voix» και ο Αραβικός χορός με το ανατολίτικο μέλος, στο όπισθεν μέρος του δίσκου, ακούονται θαυμάσια. Είναι ένας δίσκος πολύ επιτυχημένος και τον συνιστώμεν στους φίλους του μελοδράματος» ("Νέοι δίσκοι γραμμοφώνου", στο *Μουσική ζωή*, τεύχος 7, Απρίλιος 1931, σσ. 160-161, digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/60267).

[112] Κουνάδης, *Ο αινιγματικός κος Μίνως: Από τη φιλαρμονική της Πρέβεζας στην κορυφή της ελληνικής δισκογραφίας*, (Αθήνα: Κατάρτι, 2007), σ. 44 και Alison J. Ewbank και Fouli T. Papageorgiou (επιμ.), *Whose master's voice? The development of popular music in thirteen cultures* (Γουέστπορτ: Greenwood Press, 1997), σ. 74. Για περισσότερες πληροφορίες για τη δράση των δισκογραφικών εταιρειών στην Ελλάδα, πρβλ. Δημήτρης Φεργάδης, *Με αφορμή την Columbia: η βιομηχανία της δισκογραφίας στην Ελλάδα κατά τον 20ό αιώνα*, (Αθήνα: ΚΨΜ, 2018).

πρότυπα αυτά επιβάλλονται σχεδόν αυτόματα, όχι μόνο στο επίπεδο της διαχείρισης, αλλά και σε αυτό της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Έτσι, από την στιγμή που ο εξωτισμός σημειώνει εμπορική επιτυχία διεθνώς, η υιοθέτησή του από συνθέτες και στιχουργούς είναι μαζική, ανατροφοδοτώντας το ρεπερτόριο των δισκογραφικών εταιρειών και δημιουργώντας συνεχώς νέες τάσεις. Τραγούδια με εξωτικά χαρακτηριστικά συναντούμε στους καταλόγους όλων σχεδόν των εταιρειών.

Κατά τη δεύτερη περίοδο παρατηρείται όμως έκρηξη της δισκογραφικής δραστηριότητας του ελληνόφωνου τραγουδιού και επέκεινα του Ατλαντικού. Στην βάση δεδομένων μας 93 καταχωρίσεις προέρχονται από τις ΗΠΑ και αφορούν πρωτότυπες ηχογραφήσεις, αλλά και επανεκτελέσεις τραγουδιών και επανεκδόσεις δίσκων που κυκλοφόρησαν αρχικά στην Ελλάδα[113]. Από τις καταχωρίσεις που αφορούν ηχογραφήσεις που έγιναν στις ΗΠΑ, οι 18 είναι ερμηνείες του Κωνσταντινουπολίτη Τέτου Δημητριάδη, σε συνολικά 12 τραγούδια[114]. Η εμβληματική Μισιρλού π.χ. ηχογραφείται 2 φορές, με την δεύτερη να σημειώνει μεγάλη εμπορική επιτυχία και να επανεκδίδεται τουλάχιστον 3 φορές. Γενικά, ο Δημητριάδης αναλαμβάνει ποικίλους ρόλους. Από το 1922 έως το 1950 συμμετέχει στη δισκογραφία ως τραγουδιστής, συνθέτης, στιχουργός, διευθυντής ορχήστρας ενορχηστρωτής και υπεύθυνος ηχογράφησης. Δεν περιορίζεται σε ειδολογικά στεγανά και ηχογραφεί δημοτικά, λαϊκά, ελαφρά,

---

[113] Βλ. παράρτημα σ. 303.

[114] *Βαλέντσια*, Columbia 106908 – CO7028F, Νέα Υόρκη, 7/1/1926· *Μισιρλού*, Columbia W205625 – 56073F, Νέα Υόρκη, 7/1/1926· *Τσιγγάνικο φιλί*, Orthophonic 51160-3 – S669, Νέα Υόρκη, 15/4/1929, Victor 51160-3 –VI58029 και Victor 51160-3 – 38-3054 (ανατυπώσεις)· *Αράπης, Αραπίνα*, Victor CRC72505 – 58102, Κάμντεν, 21/4/1932· *Κομπαρσίτα*, Orthophonic BVE84655 – S306, Νέα Υόρκη, 11/10/1934· *Τσιγγάνα μαυρομάτα*, Orthophonic 98075 – S334A, Νέα Υόρκη, 15/11/1935· *Τσιγγάνικα μάτια*, Orthophonic BS98077 – S332A, Νέα Υόρκη, 15/11/1935· *Τα μάτια της τ' αράπικα*, Orthophonic BS02356 – S378A, Νέα Υόρκη, 4/11/1936 και RCA Victor BS02356 – 26-8074 (ανατύπωση) · *Μισιρλού*, Standard 10-367 – F9006A, Νέα Υόρκη, 14/1/1942, Victor 10-367 – 26-8019, Orthophonic 10-367 – S572A και Victor 10-367 – 26-8348 (ανατυπώσεις)· *Γρανάδα*, Victor B32641 – 78355, Νέα Υόρκη, 19/5/1925· *Ζανούμπα*, Orthophonic 84652 – S303B, Νέα Υόρκη, 1934· *Εις την χαβάγια*, Orthophonic OW180 – S649Αθήνα, 21/5/1931 και Victor OW180 – 58099A (ανατύπωση)· *Αϊσέ*, RCA Victor BS021222 – 43-8345, Νέα Υόρκη, 3/9/1938, RCA Victor BS021222 – 268024A και Orthophonic BS021222 – S400A.

διασκευές ξένων δημοφιλών τραγουδιών κ.ά. Συμμετέχει επίσης και στις ηχογραφήσεις που θα κάνουν τα Πολιτάκια όταν, κατά την περιοδεία τους, περάσουν από τη Νέα Υόρκη. Τέλος, αφήνει το στίγμα του σε ηχογραφήσεις όχι μόνο ελληνικού ενδιαφέροντος. Ενδεικτικά αναφέρουμε την εμπλοκή του σε ηχογραφήσεις του Πολωνού τραγουδιστή Jan Endias, της ιταλικής ορχήστρας Detitto, του ιταλικού κουαρτέτου Sommovigo, της συριακής καταγωγής τραγουδίστριας Mafakie Al-sheich Dahood (σε κάποιους δίσκους αναφέρεται ως Madame Margaret David), του Γερμανού τραγουδιστή Reinhold Klein, της ορχήστρας του Πολωνού Jan Uleński (Jan Uleński Orkiestra Polska), της ρωσικής ορχήστρας Gypsy Wanderers κ.ά. Η λίστα είναι μεγάλη: συμμετέχει σε ηχογραφήσεις εβραϊκού, κροατικού, σκανδιναβικού, τούρκικου και τσέχικου ενδιαφέροντος[115]. Η περίπτωσή του εικονογραφεί με τον πιο χαρακτηριστικό τρόπο των συγκρητισμό των υφών και των πρακτικών που συνδέονται με τα νέα μέσα μουσικής διάχυσης.

Όπως και κατά την πρώτη περίοδο, η οπερέτα και η επιθεώρηση αποτελούν τους κατεξοχήν τόπους όπου τα διάφορα μουσικοχορευτικά είδη διασταυρώνονται με τον εξωτισμό. Με καταλύτη τα πολυσύνθετα δίκτυα επικοινωνίας που εγκαθιστά η δισκογραφία, οι μουσικές και χορευτικές μόδες αποκτούν μαζική απήχηση. Από τα τέλη του 1930 ο εξωτισμός οδηγείται σε όλο και μεγαλύτερη δημοφιλία διά της «απολογιοποίησής» του. Πράγματι, ενώ κατά την πρώτη φάση της περιοδολόγησής μας είναι έντονη η επιρροή από τον εξωτισμό των λόγιων κεντροευρωπαϊκών μουσικών παραδόσεων, κατά την δεύτερη περίοδο σημειώνεται μια δραστική αλλαγή στις αισθητικές προτεραιότητες. Η ηγεμονία των λόγιων μουσικών παραδόσεων, με τις ανάλογες επιλογές ορχηστρών και ενορχηστρώσεων, η πρωτοκαθεδρία των λυρικών τραγουδιστών (Άλκης Παπακωνσταντίνου, Κωνσταντίνος Στελλάκης[116] κ.ά.), και

[115] Για τη συνολική δισκογραφική δραστηριότητα του Τέτου Δημητριάδη στις ΗΠΑ, βλ: adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/116210/.

[116] Αναφέρουμε ενδεικτικά το τραγούδι *Κάρμεν* (Polydor 1250BF – V50581, 1929) που ερμηνεύει ο τενόρος Άλκης Παπακωνσταντίνου και το *Γκραναντίνα*, (Pathe 70081 – 77506 και 80086, 1929) από τη zarzuela *Emigrantes* που ερμηνεύει ο Κωνσταντίνος Στελλάκης, διασκευασμένο και με ελληνικούς στίχους.

η τυπική ανθολόγηση αποσπασμάτων από το ρεπερτόριο της όπερας[117] εγκαταλείπονται σταδιακά. Σε αυτό πολύ σημαντικό ρόλο παίζει την δεκαετία του 1930 ο κινηματογράφος. Ο εξωτισμός παύει να είναι αποκλειστική «ατραξιόν» των λόγιων παραδόσεων και διαχέεται μαζικά σε όλα σχεδόν τα είδη των δημοφιλών μουσικών της Ευρώπης.

Το πρώτο πεδίο όπου συντελείται η διαπίδυση αυτή είναι το ελαφρό τραγούδι. Ο Μεσοπόλεμος είναι κατ' εξοχήν η περίοδος της ακμής του, που ασφαλώς σχετίζεται άμεσα με τις προαναφερθείσες εξελίξεις στη δισκογραφία εντός και εκτός των συνόρων. Το νέο μέσο προσφέρει την δυνατότητα μιας ευρείας διάδοσης, που είναι συνυφασμένη με την προσαρμογή του τραγουδιού στα «γούστα του κόσμου» μέσω ενός πλέγματος παραγωγής, διαφήμισης και προώθησης των μουσικών προϊόντων[118]. Η διεύρυνση του κοινού είναι λοιπόν καταλύτης για την διαμόρφωση μιας νέας αισθητικής, που υιοθετεί ασμένως, μεταξύ άλλων, τα πάσης φύσεως εξωτικά σχήματα, παλαιά και νέα. Οι επιφανέστεροι Έλληνες συνθέτες και στιχουργοί του είδους αναδύονται αυτή την περίοδο, αξιοποιώντας στοιχεία εξωτισμού στην εργογραφία τους. Ο τρόπος τους θα κυριαρχήσει εφεξής όχι μόνο στο συγκεκριμένο πεδίο, αλλά και στα όμορά του, όπως το λαϊκό.

Κατά τη δεκαετία του 1930 η δισκογραφία θα ανοίξει τις πόρτες της στο λεγόμενο «πειραιώτικο ρεμπέτικο», μετατοπίζοντας το συγκεκριμένο είδος αστικής λαϊκής μουσικής από τους τεκέδες στα λαϊκά κέντρα[119]: η διεύρυνση του

---

[117] Από την όπερα *Κάρμεν* του Georges Bizet: *Κάρμεν*, Odeon NO58525· *Κάρμεν η Ανδαλούσα*, Acropolis M25115, ca 1924. Από την όπερα *Ο κουρέας της Σεβίλλης* του Gioachino Rossini: *Κουρεύς της Σεβίλλης (Se il mio nom)*, His Master's Voice BJ302 – AO188, Αθήνα, 3/10/1926· *Ο κουρεύς της Σεβίλλης (O sorte gia veggo)*, His Master's Voice BJ342 – AO188, Αθήνα, 3/10/1926· *Κουρεύς της Σεβίλλης (Ecco ridente in cielo)*, His Master's Voice BW3095 – AO642, Αθήνα, 12/12/1929· *Κουρεύς της Σεβίλλης (Se il mio nom)*, His Master's Voice, BW3047 – AO642, Αθήνα, 6/12/1929· *Una voce poco fa (Il barbiere di Siviglia)*, His Master's Voice AP19· *Il barbiere di Siviglia*, His Master's Voice BG170 – GJ5, 30/5/1930.

[118] Η κριτική των Adorno και Simpson ["On popular music", *Zeitschrift für sozialforschung* 9, νο. 1 (1941): σσ. 17-48] για τις δημοφιλείς μουσικές είναι ιστορική και σηματοδότησε μια ευρύτατη επιφύλαξη απέναντί τους.

[119] Τσέρτος, "Οι διαδικασίες επαγγελματοποίησης του μπουζουκιού στην δεκαετία του 1930".

κοινού, μέσα από την εμπορευματοποίηση και «επαγγελματοποίησή» του έχει σημαντικές συνέπειες στην αισθητική του εξέλιξη. Η επιτυχία της «ξακουστής τετράδος του Πειραιά» στο πάλκο και στην δισκογραφία σηματοδοτεί το ξεθώριασμα της λεγόμενης «σμυρναίικης σχολής» και την έλευση της κυριαρχίας του μπουζουκιού. Καθώς η λογοκρισία ανακόπτει τη δυναμική των τραγουδιών που περιγράφουν τη ζωή των παρανόμων και τη χασισοποτεία, η προσαρμογή στο νέο πλαίσιο της μηχανικής αναπαραγωγής της μουσικής οφείλει πολλά σε δυο Σμυρνιούς συνθέτες. Ο Σπύρος Περιστέρης και ο Παναγιώτης Τούντας αφουγκράζονται τα μηνύματα της εποχής, επενδύουν συνθετικά και ενορχηστρωτικά στο μπουζούκι, και προπαντός επηρεάζουν την σύμπασα παραγωγή της αστικής λαϊκής μουσικής καταλαμβάνοντας διευθυντικές θέσεις στις δισκογραφικές εταιρείες[120]. Η αισθητική και θεματολογική διεύρυνση του ρεμπέτικου, που έχει απεκδυθεί τα πάλαι ποτέ περιθωριακά του χαρακτηριστικά, φέρνει μαζί της και αθρόα ενσωμάτωση εξωτικών στοιχείων, που δανείζεται από το ελαφρό τραγούδι, όπου αυτά είναι ήδη εδραιωμένα.

[120] Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών,* τόμος Β, σσ. 179 και 205.

Γ΄ περίοδος (1946-1954)

Η δεκαετία του 1940 είναι η σκοτεινότερη περίοδος στην ιστορία της ανεξάρτητης Ελλάδας[121]. Το τέλος της ολέθριας πενταετίας 1940-1945 βρίσκει τη χώρα βαριά πληγωμένη. Ο πληθυσμός είναι αποδεκατισμένος, η οικονομία αποδιοργανωμένη και οι υποδομές σχεδόν ολοκληρωτικά κατεστραμμένες[122]. Στην μεταπολεμική Ελλάδα, η σταδιακή ανασυγκρότηση της οικονομίας συνοδεύεται από μόνιμο κλίμα αβεβαιότητας και από το βαθύ κοινωνικό τραύμα που άνοιξε ο Εμφύλιος.

Τον ιστορικό διχασμό μεταξύ βενιζελικών και αντιβενιζελικών έχει διαδεχτεί ένας νέος, όχι λιγότερο τραγικός, που αντιπαραθέτει κομμουνιστές και εθνικόφρονες, με τους δεύτερους να κατισχύουν και να συγκροτούν ένα αντικομμουνιστικό κράτος[123] αξιοποιώντας την πλεονεκτική τους θέση για να εξουδετερώσουν τους ηττημένους[124].

Την ώρα που μαίνεται ο εμφύλιος πόλεμος, οι οικονομικοί δείκτες ανακάμπτουν σε προπολεμικά επίπεδα, με την συμμαχική και αμερικάνικη βοήθεια να συνεπικουρούν στην ανακατασκευή των υποδομών και την ανασυγκρότηση της οικονομίας[125]. Η χώρα περνά στο στάδιο της ταχείας εκβιομηχάνισης, η παραγωγή αυξάνεται. Το ίδιο συμβαίνει και με τις εξαγωγές, πράγμα που συνεπάγεται και την αντίστοιχη εισροή συναλλάγματος. Η οικονομική ανάρρωση επιτρέπει την κατασκευή μεγάλων έργων, βελτίωση των συγκοινωνιών, σταθεροποίηση των τιμών και αύξηση των ιδιωτικών

121 Richard Clogg, *A concise history of Greece*, (Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 1992), σ. 81.

122 Εκτός από τον Clogg (*ό.π.*), για τη μετεμφυλιακή περίοδο πρβλ. Κώστας Κωστής, "Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας": Η διαμόρφωση του νεοελληνικού κράτους, 18ος-21ος αιώνας, (Αθήνα: Πατάκη, 2016), σσ. 690-720.

123 Clogg, *ό.π.*, σ. 145.

124 Roderick Beaton, Greece: Biography of a modern nation, (Σικάγο: The University of Chicago Press, 2019), σσ. 306-308 και Κωστής, *ό.π.*, σσ. 721-732.

125 Κωστής, *ό.π.*, σσ. 712-720 και 754-766.

καταθέσεων[126]. Η συνεχιζόμενη μετακίνηση μεγάλων πληθυσμιακών ομάδων στην Αθήνα αποτελεί σημαντικό παράγοντα στην ανάπτυξη της οικονομίας[127].

Η ραγδαία αύξηση του βιοτικού επιπέδου αντικατοπτρίζεται και στην αύξηση της ζήτησης των προϊόντων της δισκογραφικής βιομηχανίας. Καθώς οι δισκογραφικές εταιρείες της Ευρώπης επιχειρούν την αναδιοργάνωση ενός εμπορικού δικτύου σχεδόν ολοσχερώς κατεστραμμένου από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, τα τεχνολογικά επιτεύγματα στους τομείς της ηχογράφησης και της ηχητικής επεξεργασίας της μουσικής δίνουν μια πρωτοφανή ώθηση στα νέα μέσα. Η αλματώδης εξέλιξη στην τεχνολογία των μικροφώνων, η στερεοφωνία, το ηλεκτρικό τρανζίστορ, η εμφάνιση των δίσκων LP, οδηγούν στην μαζική παραγωγή δισκογραφικών προϊόντων υψηλότερης ηχητικής ευκρίνειας[128].

Η αύξηση της δισκογραφικής παραγωγής συμπαρασύρει και την παραγωγή εξωτικών τραγουδιών, που είναι πληθωρική κατά την δεκαετία 1946-1954. Στην βάση δεδομένων μας αντιπροσωπεύεται από 266 καταχωρίσεις, των οποίων έχουν ταυτοποιηθεί 229 ηχογραφήματα[129]. Εκτός από τις παλιές τάσεις που συνεχίζουν να καρποφορούν, εμφανίζονται και νέες. Το ελαφρό τραγούδι υποχωρεί αισθητά, παραδίδοντας το προσκήνιο σε μια πρωτόγνωρη έκρηξη του λαϊκού. Σχεδόν εξαφανίζονται τα βασικά οχήματα του εξωτισμού της προηγούμενης περιόδου, ταγκό και χαβάγιες. Μόλις δύο είναι τα αποδελτιωμένα ταγκό, που αντιστοιχούν σε τρεις καταχωρίσεις (*Παίξε τσιγγάνε*, *Η κουμπαρσίτα*[130]), ενώ μόλις τρία αντιστοίχως είναι τα τραγούδια με χαβάγιες (*Γλυκειά μου συ Χαβάϊ*, *Αραπίνα*, *Ζαΐρα*[131]). Οι νέες μουσικοχορευτικές μόδες του

---

[126] Βακαλόπουλος, *Νέα ελληνική ιστορία*, σσ. 414-417.

[127] Γιώργος Σταθάκης, "Η απρόσμενη οικονομική ανάπτυξη στις δεκαετίας του '50 και '60: Η Αθήνα ως αναπτυξιακό υπόδειγμα", στο *1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία*, (Αθήνα: Σχολή Μωραΐτη. Εταιρεία σπουδών νεοελληνικού πολιτισμού και γενικής παιδείας, 2002), σ. 44.

[128] Πατηνιώτης, *Ιστορία της μουσικής παραγωγής*, σσ. 101-103.

[129] Βλ. παράρτημα, σ. 304.

[130] *Παίξε τσιγγάνε*, Odeon GR, GO4213 – GA7531, Αθήνα, 1949· *Η κουμπαρσίτα*, Parlophone LG1022 – B74302, Αθήνα, 1954 και *Η κουμπαρσίτα (Μικρή μάσκα)*, Liberty LG1022 – 185, (ανατύπωση στις ΗΠΑ).

[131] *Γλυκειά μου συ Χαβάϊ*, Parlophone GO4006 – B74140, Αθήνα, 1948· *Αραπίνα,* Odeon GO4227 – GA7541, Αθήνα, 1950· *Ζαΐρα* Odeon GO4451 – GA7610, Αθήνα, 1950.

εξωτισμού είναι κυρίως λατινικοαμερικάνικης προέλευσης. Το beguine και το bolero εκφράζουν ένα νέο κύμα εξωτισμού, του οποίου χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν τα τραγούδια *Μακριά σε νησιά ξωτικά* και *Μαρία Ντολόρες*[132]. Οι κυριότεροι συνθέτες του ελαφρού τραγουδιού που συνέθεσαν τραγούδια αυτού του ύφους μεταπολεμικά είναι οι Γιάννης Βέλλας, Γιώργος Κορολόγος, Γιώργος Μουζάκης, Ζακ Ιακωβίδης, Τάκης Μωράκης.

Η εικόνα αυτή των ηχογραφημάτων είναι συμβατή με την εικόνα που αποκομίζουμε από τις πληροφορίες που έχουμε για τα προγράμματα των αθηναϊκών κέντρων διασκέδασης της εποχής. Ο δημοφιλής τραγουδιστής Φώτης Πολυμέρης στην αυτοβιογραφία του περιγράφει την συνεργασία του με μια Ισπανίδα τραγουδίστρια ονόματι Τέλη Μπαγιόνα, με την οποία συνερμηνεύει «λατινο-αμερικάνικα τραγουδάκια» το 1954 στο κέντρο Σπηλιά[133]. Μνημονεύει επίσης το «Τρίο Λος Πάντσος», που «για τρία-τέσσερα χρόνια» δίνει παραστάσεις στην Ελλάδα με «παραδοσιακή» λάτιν ενδυμασία, όπως φαίνεται από τις σχετικές φωτογραφίες[134]. Ισπανικό μπαλέτο πλαισιώνει και το πρόγραμμα του κέντρου Τροκαντερό το καλοκαίρι του 1955[135]. Ένας άλλος σημαντικός ερμηνευτής της εποχής, ο Τάκης Μπίνης, θυμάται ότι στο κέντρο Πίγκαλς το χειμώνα του 1948-1949 εμφανίζονταν ένα τουρκικό μουσικό σύνολο συνοδεύοντας την Ιντσί Χανούμ Παρμάκ, εστεμμένη μις Κωνσταντινούπολη 1947. Υπογραμμίζει δε την παρουσία δυο νεαρών κοριτσιών που ερμήνευαν χορευτικά και τραγουδιστικά το «Άστρο της Ανατολής» και το «Άστρο της Αιγύπτου», με το δεύτερο να αποδίδεται από την μικρή Μαίρη Λίντα[136]. Στην ακμή της καριέρας του, ο τραγουδιστής του ελαφρού τραγουδιού Τώνης Μαρούδας ανοίγει μια ταβέρνα στα Ψηλά Αλώνια της Πάτρας με την επωνυμία «Χαβάη»[137].

---

[132] *Μακριά σε νησιά ξωτικά* , His Master's Voice OGA1294 – AO2766, Αθήνα, 1947· *Μαρία Ντολόρες* Odeon GO4672 – GA7675, Αθήνα, 1949.

[133] Φώτης Πολυμέρης, *Των αναμνήσεων η λιτανεία*, Αθήνα, Άγκυρα, 2003, σ. 227.

[134] Πολυμέρης, *ό.π.*, σσ. 231-232.

[135] Πολυμέρης, *ό.π.*, σ. 231.

[136] Ιωάννα Κλειασίου, *Τάκης Μπίνης: Βίος ρεμπέτικος: "μπροστά σου πάντα απλώνεται ένα δίχτυ"*, Αθήνα, Ντέφι, 2004, σ. 182.

[137] Κώστας Παπασπήλιος, *Τώνης Μαρούδας: Βιογραφία*, Αθήνα, Άγκυρα, 2009, σ. 30.

Η υποχώρηση του ελαφρού ένεκα της προαγωγής του λαϊκού αποτυπώνεται και στην κάμψη του συρμού της διασκευής ξένων σουξέ. Στη βάση δεδομένων κατά την τρίτη περίοδο υπάρχουν μόλις 30 σχετικές καταχωρίσεις, οι οποίες αντιστοιχούν σε διασκευές 18 τραγουδιών. Για τις 18 από αυτές η απόδοση των στίχων στα ελληνικά έχει γίνει από την πληθωρική μορφή της στιχοποιίας της εποχής, τον Ιωάννη Χιδίρογλου, alias Πωλ Μενεστρέλ[138].

Ο κινηματογράφος κερδίζει ευρύτατη απήχηση ως μέσο μαζικής διασκέδασης υπονομεύοντας την πρωτοκαθεδρία του θεάτρου, αν και αυτό εξακολουθεί να τροφοδοτεί με εξωτικά σενάρια την βιομηχανία της κινούμενης εικόνας: οι οπερέτες *Χαλιμά* και *Τσιγγάνικο αίμα* του Σακελλαρίδη γίνονται ταινίες, η πρώτη το 1954 σε σκηνοθεσία Πέτρου Γιαννακού και Φίλιππου Φυλακτού και η δεύτερη το 1956 σε σκηνοθεσία Νίκου Τσιφόρου[139]. Στην βάση δεδομένων εντοπίζονται έξι καταχωρίσεις τραγουδιών εξωτικού περιεχομένου που συμπεριλήφθηκαν σε ελληνόφωνες και μη κινηματογραφικές ταινίες: *Αυτό το μάμπο το μπραζιλέρο*, *Μπολέρο* (σε 3 εκτελέσεις), *Μαρία Μπονίτα* και *Οι τρεις καμπαλέρος*[140].

---

[138] Βλ. παράρτημα, σ. 309.

[139] Πέτρος Γιαννακός και Φίλιππος Φυλακτός, *Χαλιμά*, Νίκος Σαμπατάκος και Χρήστος Μανιάτης (παραγωγοί), 1954, imdb.com/title/tt0258637/ και Νίκος Τσιφόρος, *Τσιγγάνικο αίμα*, Ερμής Φιλμ, 1956, imdb.com/title/tt0135692/. Βλ. Κώστας Μυλωνάς, *Η μουσική στον ελληνικό κινηματογράφο*, (Αθήνα: Κέδρος, 2001), σ. 55.

[140]Από αυτά τα τραγούδια, πρωτότυπη σύνθεση είναι μόνο το *Αυτό το μάμπο το μπραζιλέρο* (His Master's Voice OGA2090 – AO5161, Αθήνα, 1954) που ακούστηκε στην ταινία *Η ωραία των Αθηνών* (Νίκος Τσιφόρος, *Η ωραία των Αθηνών*, Finos Film, 1954, finosfilm.com/movies/view/18). Τα υπόλοιπα δεν είναι πρωτότυπες συνθέσεις και διασκευάστηκαν με ελληνικούς στίχους, μετά την προβολή και εμπορική επιτυχία των ταινιών στις οποίες συμπεριλήφθηκαν: *Μπολέρο*, Odeon GO4178 – GA7525, Αθήνα, 1949 που είναι διασκευή του *Boléro* (Polydor 560.095 – D0.334, 12/1948). Ακούστηκε στην ταινία *Scandale aux Champs-Élysées* (Roger Blanc, *Scandale aux Champs-Élysées*, Général Films, 1949, imdb.com/title/tt0140535/). *Μαρία Μπονίτα*, Odeon GO4559 – GA7631, Αθήνα, 1951· *Μαρία Μπονίτα*, His Master's Voice OGA1791 – AO5004, Αθήνα, 1951· *Μαρία Μπονίτα,* Liberty 149, ΗΠΑ. Είναι διασκευή του *Maria bonita* (His Master's Voice 5404-2 – JOF46, ca 1947), που ακούστηκε στην ταινία *Pecadora* (José Díaz Morales, *Pecadora*, Producciones Calderón S.A, 1947, imdb.com/title/tt0138014/). *Οι τρεις καμπαλέρος* (Columbia CG2349 – DG6689 Αθήνα, 7/1-14/7/1948) που είναι διασκευή του *The three caballeros* (Decca L3305 – 23341, 1/1945).

Το νέο μέσο επιφυλάσσει μια προνομιούχα θέση στο τραγούδι και ανοίγεται στην λαϊκή έκφραση. Καθώς κλονίζονται οι δεσμοί μεταξύ θεάτρου και ελαφρού τραγουδιού, εξασθενεί και η εξάρτηση του τελευταίου από τις λόγιες μουσικές. Ως αποτέλεσμα, ελαφρό και λαϊκό τραγούδι συγκλίνουν, ανταλλάσσουν δάνεια και αλληλοεπηρεάζονται. Χαρακτηριστικό αποτέλεσμα της σύγκλισης αυτής είναι το είδος που βαφτίστηκε «αρχοντορεμπέτικο». Από το προσκήνιο εκλείπει ο ήχος της «σμυρναίικης» σχολής. Σε αυτό συντείνει η αφομοίωση των προσφυγικών πληθυσμών και η απώθηση της Ανατολής επέκεινα της πολιτισμικής οικειότητας, σε έναν τόπο που αναλαμβάνει πλήρως τα χαρακτηριστικά της εξωτικής φαντασίωσης.

Η συνομιλία του ελαφρού με το λαϊκό, όπως εδραιώθηκε από τις απαρχές της ελληνικής δισκογραφικής βιομηχανίας και κορυφώθηκε μεταπολεμικά, με συνεργασίες στα πάλκα και τα στούντιο ηχογράφησης, δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την μετάγγιση του εξωτισμού στο λαϊκό τραγούδι. Η διαδικασία αυτή θα διαμορφώσει ένα διακριτό μουσικό ρεύμα, που συνηθίζεται να αποκαλείται «οριεντάλ», συμπληρωματικά με άλλους ανάλογους προσδιορισμούς, όπως «ανατολίτικο», «αράπικο» κ.ά., που καταγράφονται στις ετικέτες των δίσκων (βλ. κατ.). Από το 1946 ως το 1955, η ιδιαίτερη αυτή εκδοχή του εξωτισμού τον φέρνει στο απόγειο της δημοφιλίας του. Σε αυτό συντελεί βέβαια και η διεύρυνση της κοινωνικής βάσης του αστικού λαϊκού τραγουδιού συνολικά μέσα από την παρουσία του στα μαζικά μέσα[141]. Τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα των Αθηνών ενδίδουν στην νέα αισθητική, που οφείλει πολλά, μεταξύ άλλων και στον θεματικό αναπροσανατολισμό του λαϊκού τραγουδιού κυρίως, αλλά όχι αποκλειστικά σε ερωτικό περιεχόμενο. Οι δημιουργοί προσαρμόζονται στις νέες απαιτήσεις κοινωνικής αποδοχής και επαγγελματισμού που επιβάλλονται από την βιομηχανία της διασκέδασης αλλά και από τους κοινωνικούς και πολιτικούς παράγοντες λογοκρισίας, τυπικής και άτυπης.

Στην βάση δεδομένων μας, το πλήθος των τραγουδιών που εμπίπτουν στην κατηγορία του λαϊκού οριεντάλ είναι περίπου 90. Ο επιφανέστερος εκπρόσωπός

Ακούστηκε στην ομώνυμη ταινία (Norman Ferguson, *The three caballeros,* Walt Disney, 1944, imdb.com/title/tt0038166/).

[141] Δαμιανάκος, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, σσ. 116-117.

τους είναι αναμφισβήτητα ο Τσιτσάνης, που εκπροσωπείται με 21 καταχωρίσεις, οι οποίες αντιστοιχούν σε 10 τραγούδια: *Αραπίνες*[142], *Αράπικο λουλούδι*, *Αργοσβύνεις μόνη*, *Σκλάβα του πασά*, *Αραμπέλλα*, *Μπορεί να τωχουν πλανέψει (Ακρογιαλιές, δειλινά)*, *Γκιουλ Μπαχάρ*, *Η Σεράχ*, *Ζαΐρα*, *Χαμπίμπα*[143]. Σε αυτούς θα πρέπει ίσως να προστεθεί και μια πλειάδα τραγουδιών που σύμφωνα με τις ετικέτες των δίσκων έχουν αποδοθεί στους Ιωάννα Γεωργακοπούλου (*Σουδανέζες*, *Γλυκιές νεράιδες*, *Αρτζεντίνα*, *Βράδυα στη Χαβάι*, *Βραζιλιάνα*, *Η καταραμένη απ' τον Αλλάχ*[144]), Στέλλα Χασκήλ (*Μάγες ομορφιές*, *Φωτιές τα τσιγγάνικα μάτια*, *Εσύ σουλτάνα μου*[145]), Σούλα Καλφοπούλου (*Γιλντίζ*[146]) και

---

[142] Ο τίτλος του εν λόγω τραγουδιού παρουσιάζει παραλλαγές στις διάφορες ανατυπώσεις και επανεκτελέσεις του: *Αραπίνες*, His Master's Voice OGA1190 – AO2722, Αθήνα, 1946· *Αραπίνες*, His Master's Voice OGA1190 – AO2722, (ανατύπωση) · *Αραπίνες*, Odeon GR GO3665 – GA7351, Αθήνα, 1946· *Αραπίνες (Νύχτες μαγικές),* Panhellenic P123 και Parnassus P183 (ανατύπωση)· *Αραπίνες ερωτιάρες,* Liberty.

[143] *Αράπικο λουλούδι*, Odeon GO3812 – GA7399, Αθήνα, 18/10/1947 και Odeon GO3812 – 275217 (ανατύπωση)· *Αργοσβύνεις μόνη*, Columbia CG2259 – DG-6683, Αθήνα, 8/7/1947· *Σκλάβα του πασά*, Odeon GO3760 – GA7378, Αθήνα, 1/3/1947· *Αραμπέλλα*, Columbia CG2421 – DG6729, Αθήνα, 14/7/1948 και Columbia CO41581 – 7262 (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Μπορεί να τωχουν πλανέψει (Ακρογιαλιές δειλινά)*, Columbia CG2392 – DG6715, Αθήνα, 24/5/1948· *Γκιούλ Μπαχάρ*, Columbia CG2800 – DG6900, Αθήνα, 4/1/1951, Columbia CO4690 – 7303F (ανατύπωση στις ΗΠΑ) και Odeon GO4488 – GA7612, Αθήνα, 9/5/1951 (επανεκτέλεση), Decca GO-4488 – 31231A (ανατύπωση της επανεκτέλεσης στις ΗΠΑ)· *Η Σεράχ*, His Master's Voice OGA1787 – AO5009, Αθήνα, 1/9/1951· *Ζαΐρα*, Odeon LG1050 – GA7789, Αθήνα, 15/7/1954· Liberty LG1050 (ανατύπωση στις ΗΠΑ), και Apollo LG1050 – SY74, (ανατύπωση στην Αυστραλία), *Χαμπίμπα*, Melody, MA61 – MG38, 1954.

[144] *Σουδανέζες*, His Masters Voice OGA1252 – AO2742, Αθήνα, 1947· *Γλυκιές νεράιδες*, His Masters Voice OGA1251 – AO2742, Αθήνα, 1947· *Αρτζεντίνα*, Columbia CG2268 – DG6657, Αθήνα, 1/10/1947· *Βράδυα στη Χαβάι*, Columbia CG2267 – DG6667, Αθήνα, 1/10/1947· *Βραζιλιάνα*, Columbia CG2332 – DG6686, Αθήνα, 7/1/1948· *Η καταραμένη απ' τον Αλλάχ*, His Masters Voice OGA1440 – AO2849, Αθήνα, 15/11/1948.

[145] *Μάγες ομορφιές*, His Masters Voice OGA1377 – AO2821, Αθήνα, 1948· *Φωτιές τα τσιγγάνικα μάτια*, Columbia CG2508 – DG6772, Αθήνα, 7/1-17/3/1949· *Εσύ σουλτάνα μου*, Columbia CG2484 – DG6760, Αθήνα, 11/8-22/12/1948, συνυπογράφεται από τον Χαράλαμπο Βασιλειάδη.

[146] *Γιλντίζ*, Parlophone GO3989 – B74130, Αθήνα, 1948, συνυπογράφεται από τον Χαράλαμπο Βασιλειάδη.

Πρόδρομο Τσαουσάκη (*Χλωμή τσιγγάνα*[147]). Σύμφωνα με τον Μανιάτη[148], πρόκειται για δημιουργίες του Τσιτσάνη, που καταχωρίσθηκαν σε άλλους συνθέτες, σύμφωνα σχετικά διαδεδομένη τακτική της εποχής. Οι λόγοι έχουν να κάνουν με αδυναμία φωνογράφησης λόγω υπέρβασης του προσωπικού πλαφόν, μετεγγραφή σε άλλη εταιρία, οικονομική ενίσχυση τραγουδιστών ώστε να εξασφαλίζεται η αποκλειστική συνεργασία τους, εξυπηρετήσεις σε διευθυντές εταιριών κ.ά. Ο Μανιάτης δεν τεκμηριώνει την υπόθεσή του, είναι γεγονός όμως ότι σε πολλά από αυτά τα τραγούδια είναι αναγνωρίσιμο το συνθετικό, ενορχηστρωτικό και εκτελεστικό στίγμα του Τσιτσάνη.

Το τραγούδι που σημαδεύει όλη αυτή την περίοδο είναι οι *Αραπίνες,* που ανοίγει την αυλαία του μεταπολεμικού οριεντάλ. Οι πολυάριθμες επανεκτελέσεις και ανατυπώσεις του τραγουδιού, που συνεχίζονται μέχρι σήμερα σε όλα τα δισκογραφικά format (δίσκοι 78, 45 και 33 1/3 στροφών, κασέτες, CD, streaming), δείχνουν την ενθουσιώδη του αποδοχή. Το βέβαιο είναι ότι, μετά την μεγάλη επιτυχία του, το σύνολο σχεδόν των συνθετών της περιόδου ακολουθεί τον Τσιτσάνη. Ο Χιώτης, ο Περιστέρης, ο Γιώργος Λαύκας, ο Γιώργος Μητσάκης, ο Απόστολος Χατζηχρήστος, ο Απόστολος Καλδάρας, ο Παναγιώτης Πετσάς, ο Γιάννης Τατασσόπουλος, ο Σταύρος Τζουανάκος, ο Γιάννης Παπαϊωάννου, ο Κώστας Καπλάνης, ο Στέλιος Χρυσίνης εντάσσουν πρόθυμα τον εξωτισμό στο ρεπερτόριό τους. Μέσα από το έργο τους, στις δεκαετίες του 1940 και 1950 διαμορφώθηκε ίσως η χαρακτηριστικότερη και πιο αναγνωρίσιμη τάση του στις ελληνικές αστικές λαϊκές μουσικές. Στα χέρια τους, τα μουσικοποιητικά μέσα του εξωτισμού που χρησιμοποιούσε το ελαφρό τραγούδι, διευρύνοντας την ως τότε λαϊκή αισθητική, τόσο σε επίπεδο οργανολογίου, όσο και σε επίπεδο μουσικής γραμματικής και συντακτικού, όπως θα δούμε στο κεφάλαιο 6.

Στις νέες συνθήκες μουσικής παραγωγής, που έχουν πλέον εδραιωθεί κατά την μεταπολεμική περίοδο, η λαϊκή ορχήστρα στηρίζεται αποκλειστικά σε επαγγελματίες υψηλού επιπέδου, αυξάνει τον αριθμό των μελών της και

---

[147] *Χλωμή τσιγγάνα*, Columbia CG2967 – DG6989, Αθήνα, 3/7-20/12/1952.

[148] Βλησίδης, Βασίλης Καλαμάρας και Μανιάτης, "Βιβλιογραφία-δισκογραφία" στο *Βασίλης Τσιτσάνης (1915-1984)*, διανεμήθηκε δωρεάν μαζί με την εφημερίδα Ελευθεροτυπία στις 1/8/2009, (Αθήνα: Ελευθεροτυπία, 2009), σσ. 183-191.

μεταφέρεται σε νέους χώρους διασκέδασης. Το μπουζούκι διατηρεί την πρωτοκαθεδρία του. Το νέο ρεπερτόριο προσφέρεται όχι μόνο για χορό, αλλά και για ακρόαση. Και παρά το χαρακτηρισμό του ως «οριεντάλ», η φαντασιακή του γεωγραφία είναι συμπεριληπτική, αγκαλιάζοντας την Λατινική Αμερική και την Ισπανία. Οι λάτιν νεωτερισμοί, καίτοι προκαλούν την κατεστημένη ταυτότητα του «λαϊκού» ως είδος και αντιμετωπίζονται στην αρχή μάλλον αμήχανα. «Άρχισε να παίζει κάτι λατινοαμερικάνικες μελωδίες και οριεντάλ, που όχι μόνο δεν καταλάβαινα», μας λέει ο Μπίνης, «αλλά δεν παραδεχόμουν πως είναι μελωδίες για να παιχτούν με μπουζούκι. Ό,τι δεν είχε συγγένεια με το λαϊκό το απέρριπτα»[149]. Παρόλα αυτά δεν αργούν να ενσωματωθούν, νομιμοποιώντας την ανοιχτότητα και τις πάσης φύσεως επιμιξίες που άλλωστε αποτελούν τον γενετικό κώδικα της λαϊκότητας.

Δεδομένου του ότι η μεταπολεμική λαϊκή μουσική δεν έχει ακόμα επαρκώς μελετηθεί, η οπτική του εξωτισμού προσφέρει μια προνομιούχο οπτική κατανόησής της. Η φαντασίωση της Ανατολής στην προπολεμική περίοδο, καθώς στηρίζεται έντονα στον στίχο και σε μια συγκεκριμένη ρυθμολογία (ζεϊμπέκικο, χασάπικο, τσιφτετέλι) χρωματίζει τον εξωτισμό με σαφείς τόνους οριενταλισμού. Αντίθετα, κατά τη μεταπολεμική περίοδο, ο εξωτισμός συνίσταται σε πιο σύνθετες φαντασιακές προσμίξεις, επιβεβαιώνουν την αυτονόμηση του φαινομένου από τον πρώτο του οριενταλιστικό προσανατολισμό. Όπως συνέβη και στην κλασική μουσική, «στα μάτια των συνθετών τα διάφορα εξωτικά χαρακτηριστικά δεν είναι ευδιάκριτα μεταξύ τους και δεν ήταν πάντα ξεκάθαρο ποια μουσικά χαρακτηριστικά αντλήθηκαν από τον ουγγρικό, τον τούρκικο ή τον ισπανικό εξωτισμό»[150]. Οι συνθέτες του λαϊκού ενδιαφέρονται για το εξωτικό πέρα και πάνω από την ιδιαίτερη «εθνική» του ταυτότητα.

Στην απέναντι πλευρά του Ατλαντικού η ελληνικού ενδιαφέροντος δισκογραφική παραγωγή κατά την περίοδο αυτή περιλαμβάνει ανατυπώσεις δίσκων που έχουν ηχογραφηθεί στην Ελλάδα και επανεκτελέσεις ελαφρών και

---

[149] Κλειασίου, *Τάκης Μπίνης: Βίος ρεμπέτικος*, σ. 238.

[150] Βλ. Csilla Pethő, "Style hongrois: Hungarian elements in the works of Haydn, Beethoven, Weber, and Schubert", *Studia musicologica academiae scientiarum Hungaricae* 41, νο. 1-3 (1 Ιανουαρίου 2000), σσ. 199-284.

λαϊκών, που χαρακτηρίζονται από έντονα κοσμοπολίτικη διάθεση και δάνεια από τις δημοφιλείς μουσικές των ΗΠΑ. Χαρακτηριστικά παραδείγματα της τάσης αυτής αποτελούν το έργο της ομογενούς τραγουδίστριας Ελένης Μπαρτσέρη και τραγουδιστριών που περιόδευσαν στις ΗΠΑ όπως η Μαριάννα Χατζοπούλου και η Εύα Στυλ. Εκτός από τις ηχογραφήσεις της Μπαρτσέρη που ενδιαφέρουν άμεσα τη μελέτη μας[151], αναφέρουμε ενδεικτικά το τραγούδι *Cigarette cha-cha*[152], διασκευή του δημοφιλέστατου *Άναψε το τσιγάρο*[153] του Γεράσιμου Κλουβάτου, με την έντονη «λάτιν» ατμόσφαιρα στην ενορχήστρωση και στο ύφος της εκτέλεσης να συνοδεύουν το λαϊκό ύφος των μπουζουκιών και του ακορντεόν.

[151] *Γιαλέλι*, Liberty 155, ΗΠΑ· *Νεμπιλέ*, Lenco 1A, ΗΠΑ και Liberty 158 (ανατύπωση)· *Ο μαχαραγιάς*, Liberty 156, ΗΠΑ, 1952· *Τσαντήρι τσαντηράκι*, Nina 603, 1953.

[152] *Cigarette cha-cha*, Alector T128-2 – 508A, ΗΠΑ, ca 1958.

[153] *Άναψε το τσιγάρο*, Parlophone GO5609 – B74454, 1958.

Δ΄ περίοδος (1955-1961)

Αν και οι οικονομικοί δείκτες στις αρχές της δεκαετίας του 1950 κερδίζουν τα προπολεμικά επίπεδα, η Ελλάδα εξακολουθεί να συγκαταλέγεται στις φτωχότερες χώρες της Ευρώπης. Η μετανάστευση ως συνέπεια της ανέχειας αποτελεί διέξοδο για το 12% του πληθυσμού από το 1951 ως το 1980[154]. Στην αγωνία για την επιβίωση προστίθενται τα τραύματα του πολέμου με τη διάχυτη «πολιτική ασφυξία»[155], και όλα μαζί οδηγούν σε μαζική έξοδο περίπου τον μισό πληθυσμό της Ελλάδας, είτε προς το εξωτερικό, κυρίως προς την Γερμανία, είτε προς τα μεγάλα αστικά κέντρα. Η εγκατάλειψη της υπαίθρου φέρνει μια ακολουθία πληθυσμιακών και ταξικών ανακατατάξεων, από τις οποίες προκύπτουν νέες κοινωνικές ομάδες, ενώ ενισχύονται τα μεσαία στρώματα[156]. Παρά τα υψηλά ποσοστά ανεργίας[157], το βιοτικό επίπεδο βελτιώνεται σημαντικά, γεγονός που είναι ορατό στο επίπεδο της μουσικής κίνησης, τόσο στην αγορά του δίσκου όσο και στα κέντρα διασκέδασης.

Για την τέταρτη αυτή περίοδο, από το 1956 ως το τέλος της παραγωγής δίσκων 78 στροφών, στη βάση δεδομένων καταγράφονται 160 τραγούδια με εξωτικό περιεχόμενο. Κατά την τελευταία πενταετία της δισκογραφίας των 78 στροφών, καθώς η μουσική τεχνολογία εξελίσσεται δραστικά, γενικεύεται η χρήση των νέων συστημάτων ενίσχυσης και ηχογράφησης. Νέα όργανα έρχονται στο προσκήνιο: ντραμς, κρουστά, συνθεσάιζερ, ηλεκτρική κιθάρα και μπάσο, αλλά και μπουζούκι με ηλεκτρικό ήχο. Όλα αυτά έχουν επιπτώσεις στις τεχνικές εκτέλεσης και οδηγούν σε μορφολογικές και υφολογικές καινοτομίες[158]. Η πιο σημαντική αλλαγή όμως είναι αυτή που αφορά την ίδια την επιτέλεση. Το κοινωνικό περιβάλλον της διασκέδασης και οι χώροι της μεταλλάσσονται σε ένα νέο σχήμα όπου όλα είναι μεγαλύτερα: η σάλα, η πίστα, η ορχήστρα, η

---

[154] Clogg, *Συνοπτική ιστορία της Ελλάδας 1770-2000*, (Αθήνα: Κάτοπτρο, 2003), σ. 174.

[155] Αντώνης Λιάκος, *Ο Ελληνικός 20ός αιώνας*, (Αθήνα: Πόλις, 2019), σ. 338.

[156] Κωστής, *"Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας"*, σσ. 754-766.

[157] Σταθάκης, "Η απρόσμενη οικονομική ανάπτυξη στις δεκαετίας του '50 και '60: Η Αθήνα ως αναπτυξιακό υπόδειγμα", σ. 49.

[158] Ορδουλίδης, *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη*, σσ. 90-98.

κατανάλωση. Η μαζικοποίηση και εμπορικοποίηση αυτή συναρτάται στην άνθηση της δισκογραφικής βιομηχανίας και στηρίζεται σε ένα κοινό σταρ σύστεμ, όπου την πρωτοκαθεδρία έχουν οι τραγουδιστές, εξοστρακίζοντας σταδιακά τους συνθέτες[159]. Στο νέο πλαίσιο, το χορευτικό ρεπερτόριο αναμορφώνεται προάγοντας την ομαδική έκφραση, κυρίως με τσιφτετέλια και συρτά. Θεματολογικά, τα ερωτικά τραγούδια κυριαρχούν, ενώ παράλληλα αποκτούν δημοφιλία τα τραγούδια της ξενιτιάς, καθώς βρίσκουν μεγάλη ανταπόκριση λόγω του μεταναστευτικού κύματος των δεκαετιών του 1950 και 1960.

Η διεθνής ροκ και ποπ κουλτούρα κερδίζει την νεολαία, ενώ το ελαφρό τραγούδι μπαίνει σε φάση παρακμής με την παραγωγή του να βρίσκεται στο ναδίρ. Στην βάση δεδομένων εντοπίζουμε μόλις 19 ελαφρά τραγούδια με εξωτικό περιεχόμενο, που αντιστοιχούν σε 24 καταχωρίσεις. Είναι τα *Αϊ Μορένα*, *Αλλόμα το νησί της Χαβάης*, *Ανατολίτικες νύχτες*, *Αραπίνα*, *Εσύ που είσαι μάγισσα*, *Ζακομπίνα*, *Η μοίρα των τσιγγάνων, Μανουέλα, Μια τσιγγάνα*, *Μπαγιόν θα πει χορός*, *Νύχτες μαγικές, Όταν πας καμιά φορά στο Μεξικό, Σενιορίτα Μορενίτα, Στη μαγεμένη Ανατολή, Στην Ανατολή την πλάνα, Τσεντινέλα, Τσιγγανέλα, Τσιγγάνικο ταγκό*[160].

---

[159] Οικονόμου, "Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα", σ. 378.

[160] *Αϊ Μορένα*, His Masters Voice OGA2242 – AO5246, Αθήνα, 1955· *Αλλόμα το νησί της Χαβάης*, RCA Victor 22001, 1957· *Ανατολίτικες νύχτες,* Odeon LG1133 – GA7991, Αθήνα, 1958 και Liberty LG1133 – 287 (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Αραπίνα,* Columbia CG3354 – DG7190, Αθήνα, 16/8-30/12/1955· *Εσύ που είσαι μάγισσα*, Parlophone LG1106 – B74439, Αθήνα, 1957· *Ζακομπίνα,* His Masters Voice OGA2255 – AO5252, Αθήνα, 1955· *Η μοίρα των τσιγγάνων,* Odeon LG1140 – GA8041, Αθήνα, 1958 και Liberty 293 (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Μανουέλα,* Parlophone LG1137 – B74456, Αθήνα, 1958, Apollo LG1137 – SY32 (ανατύπωση στην Αυστραλία) και Liberty LG1137 – 289 (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Μια τσιγγάνα*, Columbia CG3847 – DG7419, Αθήνα, 13/9-20/12/1958· *Μπαγιόν θα πει χορός*, Columbia DG7160, Αθήνα, 1955· *Νύχτες μαγικές,* Columbia CG3372 – DG7193, Αθήνα, 16/8-30/12/1955· *Όταν πας καμιά φορά στο Μεξικό,* His Master's Voice OGA2694 – AO5474, Αθήνα, 1958· *Σενιορίτα Μορενίτα,* Odeon DG1069 – GA7329, Αθήνα, 1955 και Liberty DG1069 – 212 (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Στη μαγεμένη Ανατολή*, His Masters Voice OGA2319 – AO-5280, Αθήνα, 1955· *Στην Ανατολή την πλάνα,* Parlophone GO5260 – B74376, Αθήνα, 1956· *Τσεντινέλα,* Odeon GO5857 – GA8076, Αθήνα, 1959· *Τσιγγανέλα,* Columbia, Αθήνα, 1960· *Τσιγγάνικο ταγκό,* His Master's Voice OGA2304 – AO5277, Αθήνα, 1955.

Σε αντίθεση με το ελαφρό, η δημοφιλία του λαϊκού καλπάζει, εκτοπίζοντάς το εντελώς από το παραδοσιακό του πεδίο, τον κινηματογράφο. Ο Χιώτης και ο Γιώργος Ζαμπέτας συμμετέχουν ως συνθέτες και ερμηνευτές σε δεκάδες ταινίες τις δεκαετίες του 1950 και 1960. Στο φιλμικό σύμπαν θα συντελεστεί και μια μνημειώδης εισβολή στην κουλτούρα του ελληνικού λαϊκού τραγουδιού, που θα την σημαδέψει ανεξίτηλα, θα ανανεώσει και θα διευρύνει τον εγχώριο εξωτισμό. Πρόκειται για την περίφημη «ινδοκρατία».

Το φαινόμενο δεν είναι ελληνικό. Η Ινδία είναι η απόλυτη εξωτική αναπαράσταση για Ευρώπη και Αμερική από την αρχή του 20ού αιώνα, με εμβληματικό λογοτεχνικό δείγμα το *The passage to India* του Edward Morgan Forster (1924). Από νωρίς εκδηλώνεται ένα μεγάλο σχετικό κινηματογραφικό ενδιαφέρον, με παραγωγές που γίνονται δημοφιλείς στην Ελλάδα του 1950 και 1960, όπως το δίπτυχο *Η τίγρης του Εσνχαπύρ* και *Ο τάφος του Ινδού*, *Οι στραγγαλιστές της Βομβάης, Ταρζάν, ο κατακτητής των Ινδιών*[161]. Το ενδιαφέρον για εξωτικά θέματα έγινε αιτία να ξαναβαφτιστούν ταινίες ώστε να περιέχουν την λέξη «Ινδία», όπως το *Φλόγες πάνω από την Ινδία*, που στην πρωτότυπη εκδοχή του ήταν *Βορειοδυτικό μέτωπο* (μτφ. *Northwest frontier*)[162] και το *Νάγια Ντάουρ, η ωραία της Ινδίας,* που στην πρωτότυπη εκδοχή του ήταν *Νέα εποχή* (μτφ. *Naya Daur*)[163]. Από το 1954 έως το 1968 περισσότερες από 110 ινδικές ταινίες, δραματικού κυρίως χαρακτήρα προβλήθηκαν στους ελληνικούς

---

[161] Fritz Lang, *Η τίγρης του Εσχναπύρ* (τίτλος πρωτότυπου: *Der Tiger von Eschnapur*), Central Cinema Company Film, Critérion Film S.A., Gloriafilm, Rizzoli Film, 1959, imdb.com/title/tt0052295/· Fritz Lang, *Ο τάφος του Ινδού* (τίτλος πρωτότυπου: *Das indische Grabmal*), Central Cinema Company Film, Critérion Film S.A., Gloriafilm, Rizzoli Film, 1959, imdb.com/title/tt0052924/· Terence Fisher, *Οι στραγγαλιστές στης Βομβάης* (τίτλος πρωτότυπου: *The stranglers of Bombay*), Hammer Film Productions, 1959, imdb.com/title/tt0054346/· John Guillermin, *Ταρζάν, ο Κατακτητής των Ινδιών* (τίτλος πρωτότυπου: *Tarzan Goes to India*), 1962, imdb.com/title/tt0056560/.

[162] J. Lee Thompson, *Φλόγες πάνω από την Ινδία* (τίτλος πρωτότυπου: *Northwest frontier*), Rank Organisation Film Productions, 1959, imdb.com/title/tt0053126/.

[163] Baldev Raj Chopra, *Νάγια Ντάουρ, η ωραία της Ινδίας* (τίτλος πρωτότυπου: *Naya Daur*), B. R. Films, 1957, imdb.com/title/tt0050758/.

κινηματογράφους[164], ενισχύοντας τις φαντασιώσεις μιας εξωτικής Ανατολής που περιελάμβαναν δυνατές εικόνες, όπως «επελάσεις ελεφάντων, παραδείσιες καλλονές, ενέδρες στη ζούγκλα», όπως υπογραμμίζει το διαφημιστικό της ταινίας *Επαναστάτης των Ινδιών*, που προβλήθηκε στον κινηματογράφο Ίλιον της Θεσσαλονίκης το 1958[165]. Περιελάμβαναν όμως και εξίσου δυνατές μουσικές, που πολύ σύντομα γίνονται αντικείμενο σφετερισμού και μεταφέρονται στην δισκογραφία με ελληνικό στίχο, χωρίς καμιά αναφορά στην ινδική πηγή. Μαζί με τις νέες δημιουργίες που απομιμούνται τα ινδικά πρωτότυπα, μια ολόκληρη κατηγορία «ινδοπρεπών» κατακτά το ελληνικό κοινό, και εποικίζει την συλλογική φαντασία με δεκάδες εξωτικά γυναικεία ονόματα, όπως η *Μαντουμπάλα*, η *Ζιγκουάλα* και η *Μαγκάλα*. Ο Βαγγέλης Περπινιάδης στην αυτοβιογραφία του συνοψίζει παραστατικά τον τρόπο με τον οποίο τα ονόματα αυτά σηματοδότησαν την λαϊκή αισθητική σε όλο της το εύρος: «Εκείνη την περίοδο ήταν της μόδας τα τραγούδια με ινδικό χρώμα και περίεργα ονόματα. Ο κόσμος έκανε ουρές για να δει τις ινδικές ταινίες που τον συγκινούσαν πολύ. Η Ινδή ηθοποιός Ναργκίς ήταν η σταρ της εποχής. Είχα γράψει το στίχο για τη Μαχαρανή και προσπαθούσα με το μπουζούκι να φτιάξω και τη μελωδία. […] Το τραγούδι είχε τέτοια απήχηση, που μέχρι και όνομα κέντρου έγινε στο Κερατσίνι, Μαχαρανή, στο οποίο τραγούδησα κι εγώ»[166].

Όπως ο Περπινιάδης[167], οι πιο δημοφιλείς καλλιτέχνες της δεκαετίας του 1950, ο Στέλιος Καζαντζίδης[168] και ο Μανώλης Αγγελόπουλος[169] περιπτύσσουν τις

---

[164] Ελένη Αμπατζή και Μανουήλ Τασούλας, *Ινδοπρεπών αποκάλυψη: Από την Ινδία του εξωτισμού στη λαϊκή μούσα των Ελλήνων*, (Αθήνα: Ατραπός, 1998), σ. 13.

[165] Αμπατζή και Τασούλας, *ό.π.*, σ. 31.

[166] Βαγγέλης Περπινιάδης, *Πριν το τέλος,* (Χαλάνδρι: Προσκήνιο, 2000), σσ. 55 και 57.

[167] *Μαγκάλα,* Parlophone LG1157 – B74500, Αθήνα, 1959, Odeon CO10057 – LA4070A (ανατύπωση) και Liberty 308 (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Μαχαρανή*, Parlophone GO5891 – B74527, Αθήνα, 1959 και Odeon CO10065 – LA4077b (ανατύπωση).

[168] *Ζιγκουάλα*, His Master's Voice OGA2913 – AO5579, Αθήνα, 1959· *Μαντουμπάλα*, His Master's Voice OGA2849 – AO5544, Αθήνα, 1959· *Αράπικα κορμιά*, His Master's Voice OGA3123 – AO5669, Αθήνα, 1960.

[169] *Ινδιάνα μου γλυκιά (Έλμπι)*, His Master's Voice OGA2744 – AO5521, Αθήνα, 1958· *Αμίνα*, Columbia CG3948 – DG7475, Αθήνα, 3/1-31/12/1959· *Μαριτάνα*, Columbia CG4006 – DG7506,

εξωτικές Ινδές με τις δεξιοτεχνικές τους φωνητικές ερμηνείες, που απογειώνουν την «οριενταλιστική υπερβολή»[170]. Στο εξωτικό αυτό έδαφος ο ινδικός κόσμος έρχεται να συμπτυχθεί με ένα άλλο μεγάλο φαντασιακό σύμπαν, που είναι αυτό την Τσιγγάνων.

Αδιαμφισβήτητος ηγεμόνας στο σύμπαν αυτό είναι ο Αγγελόπουλος. Από το 1958 που ξεκινά η δισκογραφική πορεία του, η τσιγγάνικη ταυτότητα βγαίνει από το αισθητικό της περιθώριο και γίνεται τάση. Συνθέτες και στιχουργοί μνημειώνουν την τσιγγάνικη ζωή και προπαντός το δίπτυχο έρωτα και καημού. Ο εξωτισμός αυτός έχει ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: αναφέρεται τόσο στο «εντός», τους περιθωριοποιημένους Τσιγγάνους της διπλανής πόρτας, που θα βρουν στο πρόσωπο του Αγγελόπουλου τον «αυθεντικό» εκπρόσωπο της φυλής τους, όσο και ένα μακρινό «έξω», που απλώνεται από την Ινδία μέχρι την Ισπανία, σύμφωνα με τις δηλώσεις του ίδιου του καλλιτέχνη[171]. Πέραν των χρονικών ορίων της παρούσας μελέτης, την δεκαετία του 1970 το φαινόμενο Αγγελόπουλος θα πάρει επικές διαστάσεις, προσδίδοντας στον μουσικό εξωτισμό την «αραμπέσκ» κορύφωσή του[172].

Από την τέταρτη αυτή περίοδο και εξής, το τσιφτετέλι είναι ο νέος «μάρκερ» της εξωτικοποίησης, η οποία ταυτίζεται πλέον με την Ανατολή. Η αναπαράσταση της Ισπανίας περιορίζεται σε ελάχιστα τραγούδια (*Σεβιλλιάνα*, *Σπανιόλα*[173]) και η κάθε αναφορά στις χώρες της Λατινικής Αμερικής έχει εκλείψει. Η εξέλιξη του

Αθήνα, 3/1-31/12/1959· *Ναριμάν*, Columbia CG4056 – DG7530, Αθήνα, 1960· *Μαγκάλα*, Columbia CG3897 – DG7445, Αθήνα, 3/1-31/12/1959, Apollo CG3897 – SY39 (ανατύπωση στην Αυστραλία) και Nina CG3897 – 1671 (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Εμιρέ*, His Master's Voice OGA2871 – AO5557, Αθήνα, 1959· *Σοράγια*, His Master's Voice OGA2864 – AO5555, Αθήνα, 1959· *Φαρίντα*, His Master's Voice OGA2929 – AO5585, Αθήνα, 29/10/1959· *Τοπάζια*, His Master's Voice OGA2990 – AO5614, Αθήνα, 11/2/1960· *Μαραμπού*, His Master's Voice OGA3011 – AO5625, Αθήνα, 1960· *Μαχαρανή*, His Master's Voice OGA2981 – AO5608, Αθήνα, 26/1/1960.

[170] Kokkonis, "Manolis Angélopoulos et les frontières du laïko", *Etudes Tsiganes,* 54-55, νο. 2 (2015), σ. 84.

[171] Συνέντευξη στην εφημερίδα Ελευθεροτυπία, Ιούνιος 1983, που παρατίθεται από Kokkonis, *ό.π.*, σ. 85.

[172] Kokkonis, *ό.π.*, σσ. 85-88.

[173] *Σεβιλλιάνα*, His Master's Voice OGA2889 – AO5569, Αθήνα, 1959· *Σπανιόλα*, His Master's Voice OGA2971 – AO5603, Αθήνα, 1959.

αστικού λαϊκού τραγουδιού έχει ήδη μπει σε μια νέα τροχιά: «Τα μπουζούκια του τέλους της δεκαετίας του ’40 μετατρέπονται σιγά σιγά στα κοσμικά κέντρα της παραλιακής του τέλους της δεκαετίας του ’60. Το αυστηρό ανδρικό γλέντι, στο οποίο κυριαρχούσαν τα μοναχικά ζεϊμπέκικα, μετατρέπεται σε ένα ξέφρενο γλέντι με ηλεκτρικό ήχο και σωρούς σπασμένων πιάτων, με πολλούς χορευτές στην πίστα και κυρίαρχο ρυθμό το τσιφτετέλι»[174].

[174] Οικονόμου, “Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα”, σσ. 383-384.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3:
Η ΔΙΑΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΔΥΝΑΜΙΚΗ ΤΟΥ ΕΞΩΤΙΣΜΟΥ

Γύρω από τον εξωτισμό συσπειρώνεται μια πλειάδα καλλιτεχνικών πεδίων, που έχουν διακριτά περιγράμματα, έστω και αν οι μεταξύ τους ωσμώσεις είναι πιο πυκνές και πιο βαθιές από ό,τι μπορεί να υποθέσει κανείς κατ' αρχάς. Η λογοτεχνία, το θέατρο, η όπερα, η οπερέτα, ο κινηματογράφος λειτουργούν ως συγκοινωνούντα δοχεία για τον εξωτισμό, σε όλες του τις διαστάσεις, τα θέματα, τις εικόνες, τα λεκτικά, την αισθητική, τα στερεότυπα. Μέρος αυτού του δικτύου συγκοινωνούντων δοχείων είναι ασφαλώς και το τραγούδι της εμπορικής δισκογραφίας ελληνικού ενδιαφέροντος.

Πριν εξετάσουμε τους ιδιαίτερους όρους με τους οποίους συγκροτείται το δίκτυο αυτό, είναι σημαντικό να υπογραμμίσουμε ότι ο τρόπος πραγμάτωσης των πολλαπλών διαστάσεων του εξωτισμού είναι εν πολλοίς κοινός με αυτόν που χαρακτηρίζει τον φολκλορισμό. Πράγματι, οι «εθνικές» αισθητικές τροφοδοτούν από καταβολής την πολιτιστική βιομηχανία σε Ευρώπη και Αμερική, ενώ οι αναπαραστάσεις τους συνοδεύονται συχνότατα από «εθνικά» τοπία, ήχους, φυσιογνωμίες, ενδυμασίες.

Εξωτισμός και φολκλορισμός

Για την παραγωγή και αναπαραγωγή εξωτικών ταυτοτήτων, τίποτε δεν προσφέρεται περισσότερο από τα ιδανικά πρότυπα που προ-κατασκευάζει το εκάστοτε εθνικό φολκλόρ. «Εθνική» και «εξωτική» μουσική μπορούν να περιγραφούν με τους ίδιους ακριβώς όρους, αφού και στις δύο περιπτώσεις το αίτημα είναι να «ακούγεται» ο τόπος ο οποίος αναπαρίσταται[1]. Αυτό καθίσταται εφικτό μέσα από εκλεκτικές επιλογές, αυθαίρετα συμπιλήματα και επινοήσεις που εξυπηρετούν την επικοινωνιακή λειτουργικότητα, σε βάρος της όποιας

[1] Locke, "A broader view of musical exoticism", σ. 506.

πραγματολογίας. Η τελευταία άλλωστε είναι πάντα πολύ πιο σύνθετη και πολύπλοκη από τους κώδικες που επιδέχεται η μαζική κουλτούρα. Οι φαντασιακοί τόποι, αρκούντως απλοποιημένοι και ιδανικά τυποποιημένοι, αντανακλώνται μέσα από εθνικές ή/και εξωτικές μουσικές που σκιαγραφούν την εικόνα μιας αναγνωρίσιμης συλλογικότητας, με τρόπο στοιχειώδη μεν, αλλά καίριο[2].

Δίχως να επεκταθούμε σε ζητήματα εθνικισμού, που υπερβαίνουν το πλαίσιο της παρούσας μελέτης, είναι σημαντικό να υπογραμμίσουμε την διαλεκτική του σχέση με τον εξωτισμό. Και οι δύο χαρακτηρίζονται από μια άνωθεν επιβεβλημένη φαντασίωση του Εαυτού ή του Άλλου. Η φαντασίωση αυτή αποκτά υπόσταση μέσω ενός ηγεμονικού λόγου, ο οποίος δομεί ένα συγκεκριμένο αφήγημα, που προορίζεται να συγκροτήσει ένα συλλογικό φαντασιακό. Σε αυτά τα πλαίσια μια όπερα εξωτικού και μια εθνικού χαρακτήρα φαίνεται να εδρεύουν στην ίδια κοινή αρχή. Η περιγραφή της «αφρικάνικης» ετερότητας από τους Giacomo Meyerbeer και Eugène Scribe στην όπερα *L'Africaine* αξιοποιεί τις ίδιες αρχές με την περιγραφή της «τσέχικης» ταυτότητας, όπως αυτή εξαίρεται στην όπερα *Prodaná nevesta* (*Η ανταλλαγμένη νύφη*) από τους Bedřich Smetana και Karel Sabina[3].

Αλλά και στο πρώτο επίπεδο πρόσληψης, «εθνικό» και «εξωτικό» είναι απλώς ζήτημα προοπτικής: Το tango είναι εθνικό για τον Αργεντίνο, το ταγκό είναι εξωτικό για τον Έλληνα, ακόμα και όταν αποδίδονται μέσα από απονευρωμένα στερεότυπα. Αλλά και αντίστροφα, το οριεντάλ συχνά αποκτά «εθνική» διάσταση μέσα από την αυτό-εξωτικοποίησή του, όπως π.χ. στην περίπτωση του χορού της κοιλιάς που είναι πλέον μέρος της κουλτούρας της Ανατολής, ή της ταύτισης της ελληνικότητας με την μουσική του Ζορμπά.

Το βέβαιο είναι ότι η δισκογραφία αγαπά ιδιαίτερα τις εθνικές αναφορές που μπορούν να γίνουν όχημα εξωτικών προβολών. Το ίδιο ενδιαφέρον άλλωστε προκαλεί και η ζωντανή επιτέλεση. Στην αυτοβιογραφία του, ο Πολυμέρης

---

[2] Πβλ. Την κριτική του εθνικισμού από τον Philip Bohlman, *The music of European nationalism: Cultural identity and modern history* (Σάντα Μπάρμπαρα: ABC-CLIO, 2004), σσ. 82-83.

[3] Βλ. Bohlman, *ό.π.*, σσ. 48-49 και 83-84.

περιγράφει τι αποκόμισε από το συγκρότημα Τσερνόφ, μια ρωσική ορχήστρα με μπαλαλάικες, που το 1937 βρισκόταν στην Αθήνα:

> *Μαζί τους δούλεψα τρεις μήνες. Από τον Τσερνόφ* (σ.σ. τον επικεφαλής της ορχήστρας) *έμαθα το λιγότερο εκατό τσιγγάνικα και ρώσικα τραγούδια. […] Όποιος δεν άκουσε το «Τσιγγάνσκι ταμπόρ» μεταφρασμένο σε «Τσιγγάνικο καραβάνι» τραγουδισμένο από τον βαρύτονο Αθηναίο, το λιγότερο έχασε ένα σπάνιο σε ομορφιά και δύναμη άκουσμα*[4].

[4] Πολυμέρης, *Των αναμνήσεων η λιτανεία*, σσ. 62-63.

Το ευρύτερο πλαίσιο

Όπως είπαμε πιο πάνω, η λογοτεχνία, το θέατρο, η όπερα, η οπερέτα, ο κινηματογράφος λειτουργούν ως συγκοινωνούντα δοχεία για τον εξωτισμό. Είναι σημαντικό να γίνει μια σύντομη επισκόπηση του χρόνου και του τρόπου με τον οποίον καθένας από τους προαναφερθέντες χώρους «μολύνεται» από τον εξωτισμό, πώς αυτός «επιχωριάζει» σε κάθε περίπτωση και με ποιον τρόπο μεταδίδεται τελικά στο πεδίο των δημοφιλών μουσικών.

Λογοτεχνία

Στην πρωτογενή του μορφή, ο εξωτισμός εκφράζει την ανάγκη διαφυγής του δυτικού ανθρώπου προς άλλους πολιτισμούς, που εκτιμώνται ως πιο «πρωτόγονοι» και πιο «αυθεντικοί». Αυτή η τάση πολύ νωρίς συνδυάζεται με μια μορφή εθνογραφίας, η οποία εστιάζει στα φυσικά χαρακτηριστικά των «άλλων», την ενδυμασία, τα ήθη και τα έθιμα, την κοσμοθεωρία. Το πρώτο αποτύπωμα τέτοιας «εθνογραφικής» παρατήρησης το βρίσκουμε ήδη στην αρχαία ελληνική γραμματεία, στις *Ιστορίες* του Ηρόδοτου. Εκεί όμως που η λογοτεχνία χρωματίζεται κατ' εξοχήν με εξωτισμό είναι από τον 18ο αιώνα και μετά, οπότε μεταφράζονται στα γαλλικά οι *Χίλιες και μια νύχτες*, η μυθική ανώνυμη συλλογή περσικών, ινδικών και αραβικών παραμυθιών, που δεν έχει πάψει έκτοτε να επηρεάζει την συλλογική φαντασία. Το κοινό ενθουσιάζεται με αφηγήσεις για χώρες που δεν έχει δει ποτέ και που του αποκαλύπτονται διαβάζοντας και ερευνώντας τις περιγραφές των ταξιδιωτών. Αυτό κάνουν ο Daniel Defoe με τον *Ροβινσώνα Κρούσο* και ο Jonathan Swift με τα *Ταξίδια του Γκιούλιβερ*. Αυτό κάνουν ο Μολιέρος, ο Jean Racine και ο Victor Hugo για την Εγγύς Ανατολή, χωρίς ωστόσο να έχουν ποτέ ταξιδέψει εκεί. Αυτός ο εξωτισμός παίζει το ρόλο του σκηνικού των συναρπαστικών τους αφηγήσεων. Αντίθετα, ο Prosper Mérimée, που θα στιγματίσει το ευρωπαϊκό φαντασιακό με την *Κάρμεν* του, αξιοποιεί όχι μόνο τις προσωπικές του εμπειρίες από τα ταξίδια στην Ισπανία, αλλά και μια

ενδελεχή εθνογραφική έρευνα για τους Τσιγγάνους[5]. Το ίδιο συμβαίνει με τα βιώματα των συγγραφέων-ταξιδιωτών: ο Chateaubriand απεικονίζει την Αμερική, αλλά και την Ανατολή, ο Lamartine, ο Nerval, ο Gautier, τις ακτές της Μεσογείου, ο Flaubert την Αίγυπτο, ο Loti την Σενεγάλη και την Ταϊτή[6]. Ο Baudelaire θα κάνει το ταξίδι αυτοσκοπό, συνώνυμο της διορατικότητας και της διεύρυνσης του ατομικού ορίζοντα, και θα αναγορεύσει σε αρχέτυπο του μοντερνισμού τον flâneur, τον περιπλανώμενο παρατηρητή που είναι ανεξάρτητος, παθιασμένος, αμερόληπτος: «Να είσαι μακριά από το σπίτι σου, αλλά να αισθάνεσαι παντού σαν στο σπίτι σου - να βλέπεις τον κόσμο, να βρίσκεσαι στο κέντρο του κόσμου και να παραμένεις κρυμμένος από τον κόσμο»[7].

Ο εξωτισμός γίνεται από πολύ νωρίς το μέσον (αυτο)κριτικής του ευρωπαϊκού πολιτισμού, όπως π.χ. στις *Περσικές επιστολές* του Montesquieu, ή ακόμη μιας ρομαντικής επαναστατικής προπαγάνδας, όπως ο *Childe Harold* του Lord Byron. Όμως, όπως έδειξε ο Said με τον *Οριενταλισμό*, κύρια συνιστώσα της εξωτικής λογοτεχνίας είναι μια πολιτική οικειοποίηση της Ανατολής, κάτω από τον αστερισμό της μεταμόρφωσής της σε εκείνον τον «άλλον», τον οποίον επιλέγει να εξουσιάζει η Δύση.

Τα πρώτα ίχνη του ελληνικού ενδιαφέροντος για τον κόσμο της Ανατολής εντοπίζονται στις κοινότητες των Ελλήνων της διασποράς από τον 18ο αιώνα. Στις παραδουνάβιες ηγεμονίες αναλαμβάνονται πρωτοβουλίες για την συστηματοποίηση της διδασκαλίας της αραβικής γλώσσας, την εκτύπωση ελληνοαραβικών λεξικών και άλλων παρόμοιων εγχειριδίων, καθώς και την διάδοση της αραβικής ποίησης. Κατά την ίδια περίοδο, σε ελληνικό τυπογραφείο της Βενετίας γίνεται εκτύπωση ελληνικών μεταφράσεων κειμένων που προέρχονται από τον κόσμο της Ανατολής, όπως ένας μυθιστορηματικός *Βίος του Μωάμεθ* (1745), το Κοράνι (1776) και οι δημοφιλείς συλλογές έργων λαϊκής

---

[5] Πρώτη έκδοση Prosper Mérimée, "Carmen", Revue Des Deux Mondes (1829-1971) 12, νο. 1 (1845): σσ. 5-48, revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/carmen/. Έκδοση στα ελληνικά: Προσπέρ Μεριμέ, *Κάρμεν*, μτφ. Γιάννης Θωμόπουλος (Αθήνα: Μίνωας, 1993).

[6] Βλ. Said, *Οριενταλισμός*, σ. 124 και εξής.

[7] Charles Baudelaire, *Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής*, μτφ. Ειρήνη Βλαβιανού (Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2018).

λογοτεχνίας: *Χίλιες και μια νύχτες* (1757-1762) και *Χίλιες και μια ημέρες* (1791-1794)[8]. Αργότερα, στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος, θα μεταφραστούν και έργα Ευρωπαίων περιηγητών, όπως του Chateaubriand [9].

Εκτός των μεταφράσεων θα εμφανιστούν και κάποια πρωτότυπα συγγράμματα που αφορούν τη ζωή στον αραβικό κόσμο, όπως αυτά του Δημητρίου Χατζηασλάνη-Βυζαντίου και του Κωνσταντίνου Μεταξά Βοσπορίτη. Στο έργο του πρώτου *Μύθοι, Μυθιστορίαι και διηγήματα ηθικά και αστεία* (1839) περιέχεται υλικό σχετικά με τον αραβικό πολιτισμό. Στο έργο του δεύτερου *Σκηναί της Ερήμου: Συνήθειαι των Βεδουϊνων* (1899) περιγράφεται η ζωή των νομαδικών αυτών φυλών[10].

Ωστόσο, η γενική κατάσταση στα ελληνικά γράμματα δεν χαρακτηρίζεται από το ενδιαφέρον για τον κόσμο της Ανατολής, αλλά από την ιδιαίτερη ιστορική συγκυρία: όταν οι Ευρωπαίοι φαντασιώνονταν τον εξωτικό Άλλο, οι Έλληνες επικεντρώνονταν κυρίως στον φαντασιακό Εαυτό. Αυτό είναι εμφανές ήδη από την προεπαναστατική περίοδο, αλλά και στο νεαρό νεοελληνικό κράτος. Ποιητές όπως ο Διονύσιος Σολωμός και ο Ανδρέας Κάλβος θέτουν στον πυρήνα του έργου τους το ζήτημα του εθνικοαπελευθερωτικού αγώνα. Και στη λογοτεχνία, πεζογράφοι όπως ο Παναγιώτης Σούτσος και ο Κωνσταντίνος Ράμφος εκφράζονται αναλόγως μέσα από το ιστορικό μυθιστόρημα, που κληροδοτεί στην νεοσύστατη Ελλάδα ο δυτικοευρωπαϊκός Ρομαντισμός[11]. Γύρω από «ελληνικά» ζητήματα θα κινηθεί η θεματολογία και στα τέλη του 19ου αιώνα, αυτή τη φορά με μια θεματική στροφή στον παραδοσιακό τρόπο ζωής, και την λαογραφία να κερδίζει σταδιακά έδαφος[12].

Αποφασιστική απομάκρυνση από το ελληνικό περιβάλλον παρατηρείται στην δεκαετία του 1920, με τα μυθιστορήματα *Οι πρίγκηπες* (1924) του Θράσου

---

[8] Κακαρούμπα, "Όψεις του νεοελληνικού Ανατολισμού κατά τον 19ο αιώνα", σ. 7.

[9] George Kehayioglou, "Modern Greek orientalism: A preliminary survey of literary responses to the Arab world", *Modern Greek studies yearbook,* τόμος 3 (1987): σ. 86.

[10] Κακαρούμπα, *ό.π.*, σσ. 9-10.

[11] Βλ. Beaton, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία: Ποίηση και πεζογραφία, 1821-1992*, μτφ. Ευαγγελία Ζούργου και Μαριάννα Σπανάκη (Αθήνα: Νεφέλη, 1996), σσ. 59-67 και 81-98.

[12] Beaton, *ό.π.*, σσ. 102-137.

Καστανάκη και *Pedro Cazas* (1923) του Φώτη Κόντογλου, «μια απόκοσμη ιστορία με κυνηγούς θησαυρών, πειρατές και ήρωες, που δεν είναι Έλληνες, αλλά Ισπανοί και Πορτογάλοι» [13]. Ο Κόντογλου θαυμάζει τον Defoe, αλλά εξιδανικεύει την Ανατολή, με πλείστες όσες γραφικές εικόνες από μορφές και τόπους.

Κατά την χρονική περίοδο που μας απασχολεί στην παρούσα εργασία, ο εξωτισμός αφήνει το στίγμα του με διαφορετικό τρόπο στο έργο των Κώστα Ουράνη, Νίκου Καββαδία, Νίκου Καζαντζάκη και Μιχάλη Καραγάτση. Οι δυο πρώτοι μεταμορφώνουν ποιητικά την περιήγηση σε αλλοτινούς τόπους, οι Ουράνης και Καζαντζάκης μάλιστα την αξιοποιούν με πρωτότυπο τρόπο στα περίφημα ταξιδιωτικά τους κείμενα[14]. Οι ήρωες του Καραγάτση, που σπεύδουν να κατακτήσουν το άγνωστο, αυτοκαταστρέφονται μεν, αλλά βιώνουν μια λυτρωτική υπέρβαση του εαυτού τους[15].

Ωστόσο, αν προσπαθήσουμε να συσχετίσουμε τον εξωτισμό της λογοτεχνίας με τον αντίστοιχο των αστικών λαϊκών μουσικών, δεν βρίσκουμε γέφυρες. Αντίθετα, αυτές είναι πολύ πιο ορατές στις παραστατικές τέχνες, όπως θα δούμε στην συνέχεια.

Θέατρο

«Η Ανατολή είναι μια [θεατρική] σκηνή πάνω στην οποία εγκλείεται όλος ο ανατολικός κόσμος. Σε αυτή τη σκηνή θα εμφανιστούν φιγούρες των οποίων ο ρόλος είναι να αναπαραστήσουν το ευρύτερο, από το οποίο προέρχονται. Τότε η Ανατολή μοιάζει να είναι όχι απλώς μια απεριόριστη έκταση πέρα από τον οικείο ευρωπαϊκό κόσμο, αλλά μάλλον ένα κλειστό πεδίο, μια θεατρική σκηνή συνδεδεμένη με την Ευρώπη»[16]. Το παράθεμα αυτό του *Οριενταλισμού* αποδίδει

[13] Beaton, *ό.π.*, σσ. 150-152.

[14] Βλ. την πεντάτομη σειρά του Καζαντζάκη *Ταξιδεύοντας: Ισπανία* (1937), *Ταξιδεύοντας: Ιαπωνία-Κίνα* (1938), *Ταξιδεύοντας: Αγγλία* (1940), *Ταξιδεύοντας: Ρουσία* (1956) και *Ταξιδεύοντας: Ιταλία-Αίγυπτος-Σινά-Ιερουσαλήμ-Κύπρος-Ο Μοριάς* (1961). Για τον Ουράνη, θα συμβουλευτούμε την διδακτορική διατριβή του Γρηγόρη Τσούχλη, *Η ταξιδιωτική πεζογραφία του Κώστα Ουράνη* (Αθήνα: ΕΚΠΑ, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, 2010).

[15] Βλ. τα μυθιστορήματα *Άμρι α μούγκου, στο χέρι του Θεού* και *Χαμένο νησί*.

[16] Said, *Οριενταλισμός*, 82.

με χαρακτηριστικό τρόπο την άρρηκτη σχέση που συνδέει τον εξωτισμό και το θέατρο[17]. Σε μια εποχή που οι άνθρωποι ταξιδεύουν σπάνια και με μεγάλη δυσκολία, η ταύτιση θεάματος και ταξιδιού δεν είναι σχήμα λόγου: η θεατρική ψευδαίσθηση αποσπά τον θεατή από τον πραγματικό του κόσμο για να τον μεταφέρει αλλού, στους πιο μακρινούς τόπους, που μοιάζουν αληθοφανείς, αν και όχι πάντα αξιόπιστοι ιστορικά.

Πρώιμα δείγματα εξωτισμού εντοπίζονται στο διάσημο έργο του Pierre Corneille *Le Cid* (1637), όπου η ανατροπή των κλασικών δραματουργικών κανόνων γίνεται με αναγωγή της υπόθεσης σε ένα ισπανικό πολιτισμικό περιβάλλον, με έντονες αναφορές στους Αφρικανούς Μαυριτανούς. Ο Paul Claudel ενδιαφέρεται για την Κίνα και την Αφρική. Την δεκαετία του 1920, ο σκηνοθέτης Gaston Baty και ο θεατρικός συγγραφέας Henri-René Lenormand διεκδικούν στο Παρίσι την δημιουργία ενός «εξωτικού αβανγκάρντ θεάτρου»[18]. Αν και μέσα σε διαφορετική ατμόσφαιρα, εξωτικά στοιχεία ενεργοποιούνται στο έργο του Eugene O'Neill[19].

Όπως και στη λογοτεχνία, το νεοελληνικό θέατρο αναζητά κι αυτό την ταυτότητα και το «εθνικό» πρόσημο ενώ λαμβάνει χώρα η εδραίωση της θεατρικής ζωής στο νεοσύστατο κράτος, αλλά και η ιδεολογική παραμετροποίησή του[20]. Τα έργα που γράφονται για την ελληνική θεατρική σκηνή μοιάζουν να εξαντλούν την αναζήτηση του εξωτικού στο εσωτερικό, στις ηθογραφίες της εγκαταλελειμμένης υπαίθρου, ή ακόμα στο κοινωνικό περιθώριο

---

[17] Juliette Delobel, "Le spectacle de l'Ailleurs: L' imaginaire extrême-oriental dans Le répertoire et sur les scènes théâtrales françaises (1900-1931)" (Διδακτορική διατριβή, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2012).

[18] Jules Siran, "Le paradoxe du «théâtre exotique d'avant-garde» dans les années 1920. Archaïsme et modernité dans la collaboration Baty-Lenormand", *Sociétés & représentations* 31, νο. 1 (2011): σ. 31.

[19] Kurt Eisen, "Theatrical ethnography and modernist primitivism in Eugene O'Neill and Zora Neale Hurston", *South Central review* 25, νο. 1 (2008): σσ. 56-73.

[20] Άννα Ταμπάκη, *Το νεοελληνικό θέατρο (18ος-19ος αι.): Ερμηνευτικές προσεγγίσεις* (Αθήνα: Δίαυλος, 2005), σσ. 161-163. πρβλ. Θεόδωρος Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου* (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2014), σσ. 157-230 και Χατζηπανταζής, *Ρωμαίικος Συμβολισμός*.

του αστικού χώρου. Σταδιακά, οι πολιτικές εξελίξεις ευνοούν το πρόταγμα της ελληνικότητας σε όλα τα πεδία, πράγμα που αποτυπώνεται έντονα στην παραγωγή της λεγόμενης «γενιάς του ’30».

Σε όλη του την πορεία, το «σοβαρό» θέατρο ελάχιστα ασχολήθηκε με τον εξωτισμό. Στο μεσοπόλεμο, η δικτατορική κυβέρνηση της 4ης Αυγούστου υποστήριξε οικονομικά το Βασιλικό Θέατρο με στόχο την ενίσχυση του προπαγανδιστικού του ρόλου. Αμέσως μετά την εγκαθίδρυση του καθεστώτος άρχισαν να ανεβαίνουν παραστάσεις από το αρχαιοελληνικό θεατρικό ρεπερτόριο στο πλαίσιο της αναβίωσης της πατρογονικής κληρονομιάς[21]. Παράλληλα όμως, στο ελαφρό θέατρο συντελείται η συστηματική οικοδόμηση μιας συνολικής εξωτικής εμπειρίας με όλα τα σκηνικά μέσα, στο επίπεδο της εικόνας και του ήχου, να συνεπικουρούν. Ενδεικτικά δείγματα του είδους μπορούν να θεωρηθούν η *Μελάχρα* (1909) του Παντελή Χορν[22] και το *Ρόδο του Ισπαχάν* (1934) που συνυπογράφουν οι Αλέκος Σακελλάριος και Σπύρος Μελάς[23].

Όπερα

Το πλούσιο ενδιαφέρον της Ευρώπης για τους μακρινούς, εξωτικούς τόπους όπως η Ανατολή, η Λατινική και Νότια Αμερική, η Ισπανία, η Αφρική κ.ά. αποτυπώνεται στο σύνολο σχεδόν των τεχνών από τον 18ο αιώνα και έπειτα. Η διαμόρφωση και αποκρυστάλλωση των χαρακτηριστικών του εξωτικού στην κεντροευρωπαϊκή «κλασική» παράδοση, καθιέρωσε τα ηχητικά και εικαστικά πρότυπα αναπαράστασης της ετερότητας: μουσική, σκηνικά, κοστούμια, ρόλοι και χαρακτήρες ανέλαβαν να εισαγάγουν το στίγμα των εξωτικών τόπων και

---

[21] Marina Petrakis, *The Metaxas myth: Dictatorship and propaganda in Greece*, σσ. 118-140.

[22] Παρουσιάστηκε από τη Νέα Σκηνή στις 20 Ιουλίου 1909. Βλ. Γιώργος Πεφάνης, *Η άμμος του κειμένου: Αισθητικά και δραματολογικά θέματα στο ελληνικό θέατρο* (Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 2008), σ. 281.

[23] Παρουσιάστηκε από το θίασο Καινούργιο Θέατρο στις 19 Φεβρουαρίου 1937. Βλ. Κατερίνα Καρρά, “Αναζητώντας την ανανέωση της ελληνικής κωμωδιογραφίας: Το ρόδο του Ισπαχάν του Αλέκου Σακελλάριου (1937)” (Πρακτικά επιστημονικού συνεδρίου: Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής, Αθήνα: ΕΚΠΑ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών 2011), σσ. 247-252.

ανθρώπων μέσα από μια σειρά από στερεότυπα[24]. Ανάμεσά τους το πιο κοινότυπο είναι το είδωλο της Κάρμεν, της αντισυμβατικής τσιγγάνας από την ομώνυμη όπερα του Bizet, που αναπαρήχθη σε δεκάδες θεατρικά έργα, κινηματογραφικές ταινίες και τραγούδια.

Ο εξωτισμός στην όπερα έχει γίνει αντικείμενο πολλών και εμβριθών μελετών, από τις οποίες οι πιο σημαντικές είναι αυτές του Locke: *Musical Exoticism: Images and Reflections* και *Music and the Exotic from the Renaissance to Mozart*, αμφότερα από το Cambridge University Press, το 2011 και 2015 αντίστοιχα[25]. Δεν θα αναφερθούμε λοιπόν στην καλά χαρτογραφημένη ευρωπαϊκή εικόνα, αλλά θα προσπαθήσουμε να σκιαγραφήσουμε την νεοελληνική εκδοχή της.

Κατά τον 19ο αιώνα, δηλαδή πριν την άνθηση της δισκογραφικής βιομηχανίας, η ροή της πολιτισμικής πληροφορίας στα καλλιτεχνικά δίκτυα, από τα μητροπολιτικά κέντρα στην περιφέρεια και αντίστροφα, πραγματώνεται κυρίως μέσω των περιοδευόντων θεατρικών θιάσων. Σύμφωνα με τον Κώστα Μυλωνά, ο πρώτος μελοδραματικός θίασος εμφανίζεται στην Ελλάδα το καλοκαίρι του 1837[26]: στις 4 Ιουλίου παρουσιάζονται στην Αθήνα αποσπάσματα από τον *Κουρέα της Σεβίλλης* και στις 9 Αυγούστου ολόκληρο το έργο[27]. Από το 1870 έχουμε στην Αθήνα επιχορηγούμενες τακτικές ετήσιες παραστάσεις θιάσων

---

[24] Βλ. ενδεικτικά Locke, 2005, σσ. 105-139, Scott, 2003, σσ. 155-178 και Wenderoth, 2004.

[25] Βλ. επίσης τα πιο πρόσφατα άρθρα του Locke, "The exotic in nineteenth-century French Opera, part 1: Locales and peoples," *19th-century music* 45, νο. 2 (1 Νοεμβρίου 2021): σσ. 93-118 και "The exotic in nineteenth-century French Opera, part 2: Plots, characters, and musical devices," *19th-century music* 45, νο. 3 (1 Μαρτίου 2022): σσ. 185-203. Συμπληρωματικά θα σημειώσουμε: Hyunseon Lee and Naomi Segal (επιμ.), *Opera, exoticism and visual culture*, 34 (Οξφόρδη: Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2015).

[26] Μυλωνάς, *Η ιστορία του ελληνικού τραγουδιού: 1824-1960,* τόμος 1, (Αθήνα: Κέδρος, 1984), σ. 21. Κατά τον Βολιώτη-Καπετανάκη ο κουρέας της Σεβίλλης πρωτοπαρουσιάστηκε στο αθηναϊκό κοινό στις 9 Αυγούστου το 1837 ή στις 27 Φλεβάρη του 1877 (*Ένας αιώνας λαϊκό τραγούδι*, (Αθήνα: Νέα Σύνορα-Λιβάνη, 1989), σσ. 64-65).

[27] Λεωτσάκος, "(Ξε)Χάσαμε την Αθήνα… Στοπ! (…ερευνώντας τα Επτάνησα)", στο Μ. Αλεξιάδης (επιμ.), Επτανησιακή όπερα και μουσικό θέατρο έως το 1953, Αθήνα, ΕΚΠΑ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, 2011, σσ. 70-95 και Χατζηπανταζής, *Το κωμειδύλλιο*, τόμος 1, (Αθήνα: Εστία, 1993), σ. 50.

ιταλικού μελοδράματος για χάρη της Αυλής και ενός στενού κύκλου μελών των ανώτερων στρωμάτων της αθηναϊκής κοινωνίας[28]. Παράλληλα σε διάφορες πόλεις της Ελλάδος ιδρύονται θέατρα που θα στεγάσουν τις παραστάσεις των γαλλικών και ιταλικών θιάσων που περιοδεύουν οι οποίες αρχίζουν να αποκτούν δημοτικότητα[29].

Στην κοσμοπολίτικη Σμύρνη, γαλλικοί, ιταλικοί, αρμένικοι και ελληνικοί θίασοι δίνουν παραστάσεις όπερας σε όλα τα θέατρα της πόλης και των πέριξ προαστίων, από τον 18ο αιώνα[30]. Αλλά και στα Επτάνησα καταγράφεται πλούσια μουσικοθεατρική δράση, ως φυσική συνέπεια μιας μακράς πολιτισμικής συνδιαλλαγής με τους Ενετούς και τους Φράγκους, με έργα από Ιταλούς αλλά και Επτανήσιους συνθέτες. Έτσι, τα θέατρα των Επτανήσων φιλοξένησαν δεκάδες παραστάσεις όπερας, με τις πρώτες να καταγράφονται λίγο μετά το πρώτο μισό του 18ου αιώνα, όπως *Ο κουρέας της Σεβίλλης* που ανέβηκε στο San Giacomo της Κέρκυρας τη σεζόν 1855-1856 και το 1875, στην Κεφαλονιά τη σεζόν 1859-1860 και στη Ζάκυνθο τις σεζόν 1851-1852 και 1860-1861[31]. Ο ιταλικός θίασος Γκονζάλες το 1894 παρουσιάζει μεταξύ άλλων τα λυρικά έργα *Ο κουρέας της Σεβίλλης* και *Δόνα Ζουανίτα* στην Αθήνα[32].

---

[28] Λιάβας, *Το ελληνικό τραγούδι: Από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*, σ. 40 και Χατζηπανταζής, *Της Ασιάτιδος μούσης εραστaί...*, σ. 31.

[29] Λιάβας, *ό.π.*, σσ. 43 και 47, Μπαρμπάκη, *Όψεις της μουσικής ζωής στα ελληνικά αστικά κέντρα το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα*, σσ. 91-94.

[30] Georgia Kondyli, "The opera in Smyrna in the 19th century according to the Greek- Smyrnian press" στο *Opera and the Greek world during the nineteenth century*, Corfu, 2019, σ. 138. Πρβλ. Σταύρος Γιαβρής, "Τα μουσικοθεατρικά δρώμενα στη Σμύρνη το 1922 και η εφημερίδα Εστία" (Πτυχιακή εργασία, Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, 2018).

[31] Μπαρμπάκη, *ό.π.,* σσ. 68-77, Αύρα Ξεπαπαδάκου και Αλέξανδρος Χαρκιολάκης, "Το λυρικό θέατρο και η μουσική σαλονιού στον ελληνόφωνο περιοδικό τύπο του 19ου αιώνα", επιμ. Κωνσταντίνος Δημάδης, τόμος 5 [Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): Οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία], (Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2015), σ. 160.

[32] Χατζηπανταζής και Λίλα Μαράκα, *Η αθηναϊκή επιθεώρηση,* τόμος 1, (Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2003), σ. 38. Για την όπερα στην Αθήνα κατά την περίοδο της βασιλείας του Όθωνα πρβλ. Κωνσταντίνος Σαμπάνης, "Η μουσική κίνηση στην Αθήνα κατά την οθωνική περίοδο (1833-

Στην Αθήνα αναπτύσσεται επίσης μια αξιοσημείωτη δραστηριότητα με δεκάδες παραστάσεις όπερας, που ξεκινάνε από το 1837, ενώ παραστάσεις οπερέτας μαρτυρούνται από τη δεκαετία του 1870[33]. Η πρώτη επαφή του ελληνικού κοινού με την οπερέτα χρονολογείται στο 1871 όπου και ένας γαλλικός θίασος προσεκλήθη στην Αθήνα από την ελληνική βασιλική αυλή. Ωστόσο ως σημαντικότερη στιγμή φαίνεται να είναι οι παραστάσεις που δόθηκαν από έναν αρμένικο θίασο το 1883 στο θέατρο του Νέου Φαλήρου, όπου παρουσιάστηκαν γαλλικές και οθωμανικές οπερέτες στην τούρκικη γλώσσα[34].

Αυτή η δραστηριότητα θα σηματοδοτήσει την επαφή φαινομένου του εξωτισμού με το κοινό στην Ελλάδα, ενώ η κατανόησή του θα αποτελέσει γόνιμο έδαφος για την βαθιά εισχώρησή του στην ελληνική δισκογραφία. Έτσι, από τα πρώτα κιόλας χρόνια της ελληνικού ενδιαφέροντος δισκογραφικής δραστηριότητας, το αποτέλεσμα αυτής της σχέσης αντικατοπτρίζεται σε εμπορικές ηχογραφήσεις που προέρχονται από τα σχετικά ρεπερτόρια, όπως αυτά της όπερας και της οπερέτας[35]. Ανάμεσά τους, πολλά είναι τα έργα που αναφέρονται σε «εξωτικά» στοιχεία, τόπους, πρόσωπα, τρόπο ζωής, όπως *ο Κουρέας της Σεβίλλης* του Rossini και η *Κάρμεν* του Bizet[36]. Τα αποσπάσματα αυτά από δημοφιλείς όπερες αποδίδονται από Έλληνες τραγουδιστές μεν, αλλά στην γλώσσα των πρωτότυπων λιμπρέτων.

Οπερέτα και επιθεώρηση

Με τις διάφορες θεατρικές φόρμες να διαδέχονται η μία την άλλη σε δημοτικότητα, το θέατρο αποτελεί πόλο έλξης για το κοινό όλων των τάξεων στην

1862)", στο *Ιστορία της μουσικής στη Νεώτερη Ελλάδα*, τόμος Α': Από την άλωση της Πόλης έως την έξωση του Όθωνα (Αθήνα: Εκδόσεις Ωδείου Αθηνών, 2022), σσ. 460-484.

[33] Λεωτσάκος, (Ξε)Χάσαμε την Αθήνα… σ. 70-95 και Μπαρμπάκη, *ό.π.*, σσ. 77-91.

[34] Seiragakis και Tselikas, "Greek operetta between East and West: The case of Chalima", σ. 94.

[35] Όπως έχουμε ήδη προαναφέρει, η τακτική αυτή δεν αποτελεί κάποια ελληνική πρωτοτυπία, αλλά χρησιμοποιήθηκε από όλες σχεδόν τις δισκογραφικές εταιρίες. Οι πρώτοι δισκογραφικοί κατάλογοι βρίθουν αποσπασμάτων από το ρεπερτόριο της όπερας και της οπερέτας.

[36] Βλ. ενδεικτικά: *Κουρεύς της Σεβίλλης (Se il mio nome)*, His Master's Voice BW3047 – AO642, Αθήνα, 6/12/1929· *Κάρμεν η Ανδαλούσα*, Acropolis M25115, 1924.

Ελλάδα και γίνεται ένας από τους βασικούς χώρους επιτέλεσης του ελαφρού τραγουδιού[37], γεγονός που συμβάλει και στην εμπορική επιτυχία των σχετικών με το είδος δίσκων.

Από τα μέσα του 19ου αιώνα, παρατηρείται η πλατιά απήχηση και η καθιέρωση της οπερέτας και της επιθεώρησης ως δημοφιλών μέσων μαζικής διασκέδασης σε όλη την Ευρώπη. Η οπερέτα, λόγω θεματολογικής συγγένειας με την όπερα θα ενσωματώσει σχεδόν αυτόματα τον εξωτισμό που καλλιεργήθηκε εκεί[38].

Αν και τα όρια μεταξύ των δύο ειδών δεν είναι πάντοτε σαφή, η οπερέτα βρήκε ανταπόκριση σε μια μεγάλη μερίδα του κοινού που πιθανώς να μην ήταν εξοικειωμένο με την όπερα, λόγω των εξής τριών στοιχείων: Από τις απαρχές του είδους, η οπερέτα ενσωμάτωσε και έδωσε κεντρικό ρόλο στο χορό. Δημοφιλείς χοροί όπως το βαλς, το ταγκό, η μαζούρκα, το καν-καν, το φοξ-τροτ κ.ά. αποτέλεσαν βασικό στοιχείο στην οπερέτα και επέδρασαν στη γιγάντωση της δημοφιλίας των νέων χορευτικών μοδών έξω από τα πλαίσια του θεάτρου. Η διαλεκτική σχέση του μουσικού θεάτρου με τις δημοφιλείς μουσικές, θεμελιώνεται στη δισκογραφία και χαρακτηρίζεται από την ανταλλαγή μουσικοχορευτικών δανείων. Δεύτερο στοιχείο είναι η μεταμόρφωση των ηρωικών, ευγενών χαρακτήρων του ιταλικού μελοδράματος και της γαλλικής όπερας σε μπουρλέσκ, κωμικές περσόνες μέσω μιας διασκεδαστικής βεβήλωσης

[37] Για να παρέχεται ολοκληρωμένη εμπειρία θεάματος, το κοινό επιζητούσε μεγάλες και καλά συγκροτημένες ορχήστρες στις θεατρικές παραστάσεις (βλ. Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο*, τόμος Α, σσ. 56-59). Αν και στο κωμειδύλλιο και στην επιθεώρηση -και όχι στην οπερέτα που είναι μια αμιγώς μουσικοθεατρική φόρμα, συγγενής με την όπερα- εντάσσονταν τραγούδια «χωρίς να αποτελούν οργανικό μέρος του συνόλου, αλλά στοιχείο με διακοσμητικό χαρακτήρα». Βλ. Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*, τόμος 1, σ. 128.

[38] Ενδεικτικά αναφέρουμε τις εξής οπερέτες από το διεθνές ρεπερτόριο, στις οποίες συναντούμε στοιχεία εξωτισμού: *Die blume von Hawaii* (αγγλ. μτφ. *The flower of Hawaii*, 1931), *Ball im Savoy* (*Ball at the Savoy*, 1932) του Paul Abraham, *The Fortune Teller* (1898) του Victor Herbert, *Gül Baba* (1905) του Jenő Huszka, *Der Zigeunerprimas* (*Sari and the gypsy virtuoso*, 1912) του Emmerich Kálmán, *Zigeunerliebe* (*Gipsy Love*, 1910) του Franz Lehár, *The Rose of Persia* ή *The Story-Teller and the Slave* (1899) του Arthur Sullivan, *Die rose von Stambul* (*The rose of Stambul*, 1916) του Leo Fall.

που βρήκε μεγάλη ανταπόκριση στο κοινό. Τρίτο στοιχείο είναι η «ανηθικότητα», ιδιαίτερα στην σκιαγράφηση των γυναικείων χαρακτήρων[39].

Με το κωμειδύλλιο που τροφοδοτήθηκε θεματολογικά κυρίως από παραστάσεις της ελληνικής υπαίθρου[40] να χάνει σταδιακά τη βραχύβια δημοτικότητα που είχε αποκτήσει κατά τα τέλη του 19ου αιώνα, η επιθεώρηση και η οπερέτα έγιναν πόλος έλξης για το κοινό όλων των τάξεων προσφέροντας μια νέα «μοντέρνα» και «ευρωπαϊκή» θεατρική ατμόσφαιρα[41]. Από τις αρχές του 20ού αιώνα οι Έλληνες συνθέτες συμπορεύονται με τα νέα θεατρικά ρεύματα. Η πλούσια καλλιτεχνική δραστηριότητα του ελαφρού μουσικού θεάτρου στην Ελλάδα, ήταν αποτέλεσμα της πλατιάς απήχησής του, παρά τις σχετικές αντιρρήσεις για την καλλιτεχνική του αξία που εντοπίζονται στο δημόσιο διάλογο της εποχής[42] και καθιερώθηκε ως μία από τις σημαντικότερες μορφές μαζικής

---

[39] Carlotta Sorba, "The origins of the entertainment industry: The operetta in late nineteenth-century Italy," *Journal of modern Italian studies* 11, νο. 3 (September 2006): σ. 286.

[40] Ο Χατζηπανταζής, στη μελέτη του για το κωμειδύλλιο, εντοπίζει στα έργα «τους ακόλουθους λαϊκούς τύπους»: Ανατολίτες, Ζακυνθινοί, Ρουμελιώτες και εύζωνοι, Ανδριώτες και άλλοι Κυκλαδίτες, Αρβανίτες, Υδραίοι, Κουλουριώτες, Χιώτες, Πλακιώτες, κουτσαβάκηδες, αντάμηδες, Κρητικοί, Κύπριοι, Μανιάτες και Ηπειρώτες (*Το Κωμειδύλλιο*, σσ. 102-112).

[41] «Από το 1907, θα αρχίσει η ακμή της επιθεώρησης, που θα φέρει τη ναπολιτάνικη καντσονέτα και το βιενέζικο βαλσάκι στη ζωή μεγάλων στρωμάτων του ελληνικού λαού» (Χατζηπανταζής, *Της Ασιάτιδος μούσης ερασταί...*, σσ. 103-104).

[42] «Δέν εἶναι μόνον αἱ κατώτεραι τάξεις αἱ ὁποῖαι σπεύδουν νά πλημμυρίσουν τάς πλατείας τῶν θεάτρων πού παίζουν ἐπιθεώρησιν. Εἶναι ἀκόμη καί οἱ ἀντιπρόσωποι τῆς μεσαίας τάξεως, εἶναι καί οἱ κρατοῦντες τά ἄριστα, οἱ προοδευμένοι, οἱ δῆθεν μεμορφωμένοι, οἱ πρῶτοι είς τό Ἄστυ» (Πικουίκ, «Το θέατρον», Αστραπή, 27/5/1922 στο Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο*, τόμος Α, σ. 44). «Η επιθεώρηση είναι το είδος του ελαφρού μουσικού θεάτρου που βρήκε τη μεγαλύτερη ανταπόκριση στις λαϊκές μάζες. Από τότε μάλιστα που παρουσιάστηκε με μια πανοπλία από ανάγλυφα σκηνικά, με κουστούμια πολυτελείας και με εκμετάλλευση ενός φτηνού και άκαρπου σνομπισμού, άρχισε να ελκύει πλατύτερα την κοινωνία μας. Και όχι μόνο το μέσο τύπο του βιοπαλαιστή, που διψάει στο αισθησιακό θέαμα, να τινάξει τον ιδρώτα του από την παραζάλη της μέρας, αλλά και την παρδαλή εκείνη μερίδα της νεολαίας που χορεύει με πάθος σουίγκ και κινείται με απελπιστική μακαριότητα εντελώς έξω από το κλίμα της κοσμογονικής αυτής εποχής. Έτσι η επιθεώρηση πέτυχε να ευρύνει ακόμα περισσότερο το κοινό της» (Β.Α. Βασιλείου, Προβλήματα του μουσικού θεάτρου, *Καλλιτεχνικά Νέα*, 5, 10/7/1943 στο Λιάβας, *Το ελληνικό τραγούδι: Από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*, σ. 94). Για την ιστορία της ελληνικής οπερέτας και επιθεώρησης

διασκέδασης πριν χάσει την πρωτοκαθεδρία του από τον κινηματογράφο. Σε αντίθεση με την απόδοση των αποσπασμάτων από την όπερα στη γλώσσα των πρωτότυπων λιμπρέτων, τα κομμάτια που προέρχονται από τον κόσμο της ευρωπαϊκής οπερέτας διασκευάζονται με ελληνικούς στίχους[43] και πιθανώς κάποια από αυτά να χρησιμοποιούνται σε άλλα θεατρικά έργα. Οι διασκευές αυτές από το ευρωπαϊκό μουσικό θέατρο εξυπηρετούν κυρίως τις ανάγκες της επιθεώρησης[44]. Η επιθεώρηση θα διαφοροποιηθεί από την οπερέτα κυρίως στο ζήτημα της πλοκής, αντικαθιστώντας την ενιαία ιστορία με μικρότερα αυτοτελή σκετς όπου κυρίως σατιρίζουν την επικαιρότητα, μέσα στα οποία θα βρουν θέση και εξωτικοί χαρακτήρες.

Η στροφή προς την οπερέτα θα σηματοδοτήσει την παραγωγή πρωτότυπων θεατρικών έργων από Έλληνες συνθέτες οι οποίοι ακολούθησαν το μεγάλο ρεύμα του οριενταλισμού στην ευρωπαϊκή οπερέτα[45] και η ακμή της θα συνδεθεί με την πρώτη μεγάλη έκρηξη του εξωτισμού στην ελληνική καλλιτεχνική δραστηριότητα

πρβλ. Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου 1794-1944*, μέρος 2, τόμος 2 (Αθήνα: Καστανιώτη, 2000), σσ. 86-115.

[43] Αναφέρουμε ενδεικτικά: *Γκραναντίνα*, Pathe 70081 – X80086, Αθήνα, 1929. Διασκευή του τραγουδιού *Granadina (Adiós Granada)* που αποτελεί μέρος της οπερέτας *Emigrantes* του συνθέτη Tomás Barrera. Πρωτοπαρουσιάστηκε στο Teatro de la Zarzuela της Μαδρίτης το 1905 (βλ. zarzuela.net/ref/reviews/barrera_eng.htm). *Βαλέντσια*, Odeon GO294 – GA1095, Αθήνα, 1926. Διασκευή με ελληνικούς στίχους του τραγουδιού *Valencia* από την οπερέτα *La bien amada* του συνθέτη José Padilla. Πρωτοπαρουσιάστηκε στις 15/10/1925 στο θέατρο Tivoli της Βαρκελώνης (βλ. lazarzuela.webcindario.com/RES/r_labienamada.htm).

[44] Η μουσική των επιθεωρήσεων χαρακτηρίζεται από «χρησιμοποίηση ξένων, ευρωπαϊκής προελεύσεως μελωδιών, «κομμένων και ραμμένων» στις ανάγκες της στιγμής» (βλ. Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο*, τόμος Α, σσ. 247-251 και Λιάβας, *Το ελληνικό τραγούδι*, σσ. 79-80). Τα τραγούδια που ηχογραφήθηκαν για τις ανάγκες των επιθεωρήσεων ήταν κατά πλειοψηφία διασκευές ευρωπαϊκών τραγουδιών και κατά μειοψηφία πρωτότυπες συνθέσεις. Παρά τις διάφορες περιπτώσεις κλοπής πνευματικής ιδιοκτησίας, συχνά οι συνθέτες των πρωτότυπων έργων αναγράφονται στις ετικέτες των δίσκων και στις παρτιτούρες όπου κυκλοφορούσαν ευρέως.

[45] Μανώλης Σειραγάκης, "Ο οριενταλισμός στη μαζική τέχνη του Μεσοπολέμου", στο *Πρόγραμμα της Εθνικής Λυρικής Σκηνής για την παράσταση της οπερέτας Χαλιμά του Θεόφραστου Σακελλαρίδη* (Αθήνα, 2013) σσ. 35-42.

κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου, από το 1916 έως το 1935 περίπου[46]. Τα έργα αυτά χαρακτηρίζονται από μια ολοκληρωμένη εξωτική φαντασμαγορία, με το σενάριο, τη μουσική, τα σκηνικά και τα κοστούμια να συντελούν στη δημιουργία της[47], σε αντίθεση με την αποσπασματική εμφάνιση εξωτικών τόπων και ανθρώπων που παρατηρείται στην επιθεώρηση. Άλλωστε ο εξωτισμός δεν ήταν άγνωστος στο ελληνικό κοινό, καθώς είχε χρησιμοποιηθεί με επιτυχία από τους ευρωπαίους συνθέτες που «έβλεπαν ρομαντικό κι εξιδανικευμένο τον κόσμο της Ανατολής, αν και από μουσικής πλευράς δυσκολεύονταν πολύ να τον προσεγγίσουν ή να τον φανταστούν»[48].

Η δημοφιλία του είδους είναι μεγάλη, πράγμα που αποτυπώνεται στην αύξηση της παραγωγής των σχετικών τραγουδιών στη δισκογραφία. Αναφέρουμε ενδεικτικά την τρίπρακτη οπερέτα *Χαλιμά* σε μουσική του Θεόφραστου Σακελλαρίδη[49] και στίχους του Σπύρου Ποταμιάνου που πρωτοπαρουσιάστηκε στις 31 Ιουλίου 1926 στο θέατρο Μοντιάλ από το θίασο

---

[46] Τα παρακάτω θεατρικά έργα όπου παρουσιάστηκαν στο αθηναϊκό κυρίως κοινό, αποτελούν δείγματα οριενταλιστικής γραφής και επενδύθηκαν με τραγούδια ανάλογου ύφους: *Αλή Πασάς και κυρά Φροσύνη*, *Ανθός της Χαβάης* (1939), *Αντώνιος και Κλεοπάτρα* (1940), *Απόκρυφα του χαρεμιού* (1927), *Αρτζεντίνα* (1937), *Αρχιτσιγγάνος*, *Βαβυλωνία* (1928), *Βιενέζικο αίμα*, *Γιαπωνέζα*, *Γκέισα*, *Γκιούλ Χανούμ* (1930), *Είκοσι μέρες σουλτάνος*, *Καντσονέτα* (1940), *Καρμέλα*, *Καρμίνα*, *Κλέφτης της Βαγδάτης* (αλλού και *Κλέφτης της Βαγδάτης*), *Κοντσίτα*, *Μάγισσα της φωτιάς*, *Μαύρος ευνούχος*, *Μαχαραγιάς*, *Μεξικάνα*, *Μπαγιαντέρα*, *Νεράιδα του Νείλου*, *Ο Καρούμπας στην Κίνα*, *Νέγρος*, *Περουζέ*, *Ρόδον της Σεβίλλης*, *Ρόδον του Ισπαχάν* (1937), *Ταξίδι στο Αλγέρι* (1936), *Τσιγγάνικο αίμα* (1936), *Τσιγγάνικο ρομάντζο* (1939), *Φαραώ Πασάς* (1906), *Φρασκουίτα* (1923), *Χαλιμά* (1926), *Χαρέμι* (1922). Βλ. Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο*, τόμος Α και *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα: Β' Οι άνθρωποι και τα έργα.* (Αθήνα: Καστανιώτη, 2009).

[47] […] Στο φινάλε της β΄ πράξης του έργου (σσ. *Βαβυλωνία*, 1928), «η σκηνή μεταβάλλεται σε Σαχάρα, με οάσεις, Σεΐχηδες και φελάχες (Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο,* τόμος Β, σ. 497). Το έργο *Αντώνιος και Κλεοπάτρα* ήταν «πλημμυρισμένον από την μουσικήν και χορευτικήν γοητείαν της Ανατολής» (*Αθηναϊκά νέα*, 17.7.1940, στο Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο*, τόμος Α, σ. 58).

[48] Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο*, τόμος Α, σ. 247.

[49] Ο Σακελλαρίδης επηρεάζεται έντονα από τον εξωτισμό και τον διαχειρίζεται σε πέντε από τα έργα του: *Περουζέ* (1911), *Ο βαφτιστικός* (1918), *Ένας κλέφτης στον παράδεισο* (1926), *Χαλιμά* (1926), *Τσιγγάνικο αίμα* (1936), *Σάκρα φαμίλια*, *Η ξελογιάστρα*.

Ολυμπίας Καντιώτη-Ριτσιάρδη[50] και ως τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο παίχτηκε περισσότερες από 200 φορές στην Αθήνα[51] ενώ στη δισκογραφία εντοπίζονται, πλην των πρωτότυπων εκτελέσεων, αρκετές επανεκτελέσεις και ανατυπώσεις των τραγουδιών της παράστασης[52].

Η τεράστια δυναμική και απήχηση του θεάτρου ως μέσου μαζικής διασκέδασης από την αυγή της δισκογραφικής παραγωγής μέχρι και την έναρξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου αντικατοπτρίζεται και στα στατιστικά στοιχεία που προκύπτουν από την βάση δεδομένων της παρούσας μελέτης: Για την πρώτη και δεύτερη περίοδο (1906-1922 και 1923-1945 αντίστοιχα), σε σύνολο 439 καταχωρίσεων, οι 98 σχετίζονται με τα διάφορα μουσικοθεατρικά είδη. Είναι τραγούδια που προέρχονται από τον κόσμο του θεάτρου[53], κυρίως από την οπερέτα[54] και την επιθεώρηση[55], και προπαντός από όπερες: η πιο δημοφιλής ανάμεσά τους είναι ο *Κουρέας της Σεβίλλης* του Rossini[56], και ακολουθούν η

[50] Βλ. vmrebetiko.gr/item?id=9503.

[51] Seiragakis και Tselikas, "Greek operetta between East and West: The case of Chalima", σ. 97.

[52] Τραγούδια που προέρχονται από την οπερέτα *Χαλιμά* και εντοπίζονται στη δισκογραφία των 78 στροφών: *Σαχραζάτ*, Odeon GO318 – GA1173, 1926· *Σαχραζάτ*, Columbia 20063 – 8040, Αθήνα, 1927· *Σαχραζάτ*, His Master's Voice BF947 – AO516, Αθήνα, 15/7/1927· *Σαχραζάτ*, Χόμοκορδ TM822 – G4-32052, 1928· *Σαχραζάτ*, Odeon GO760 – GA1512, 1929· *Σαχραζάτ*, Odeon GO760 – GA1290, 1929· *Σαχραζάτ*, Polydor V50945, 1930· *Το φοξ της Χαλιμάς*, Odeon GO316 – GA1172, Αθήνα, 1926· *Φοξ της Χαλιμάς*, Columbia 20049 – 8038, Αθήνα, 1927· *Φοξ της Χαλιμάς*, Χόμοκορδ TM807 – G4-32040, 1928· *Το φοξ της Χαλιμάς*, Polydor 1347BF – V50575, 1930· *Το ταγκό της Λεϊλάς*, Odeon GA1176, 1926.

[53] Βλ. παράρτημα, σ. 311.

[54] Βλ. παράρτημα, σ. 311.

[55] Βλ. παράρτημα, σ. 312.

[56] *Κουρεύς της Σεβίλλης (Se il mio nom)*, His Master's Voice BJ302 – AO188, Αθήνα, 3/10/1926· *Ο κουρεύς της Σεβίλλης (O sorte gia veggo)*, His Master's Voice BJ342 – AO188, Αθήνα, 26/3/1926· *Κουρεύς της Σεβίλλης (Ecco ridente in cielo)*, His Master's Voice BW3095 – AO642, Αθήνα 12/12/1929· *Κουρεύς της Σεβίλλης (Se il mio nome)*, His Master's Voice BW3047 – AO642, Αθήνα, 6/12/1929· *Il Barbiere di Siviglia*, His Master's Voice BG 170 – GJ-5, Αθήνα, 30/5/1930· *Una voce poco fa (Il Barbiere di Siviglia)*, His Master's Voice AP-19, μετά το 1922· *Η συκοφαντία, (Il barbiere di Sivigli)*, His Master's Voice GK3.

Κάρμεν του Bizet[57], η *Cavalleria Rusticana* του Pietro Mascagni[58] και η *Αφρικάνα* του Giacomo Meyerbeer[59].

Κινηματογράφος

Η πλατιά απήχηση του εξωτισμού στα διάφορα μουσικοθεατρικά είδη και η σταδιακή του καθιέρωση ως εξέχον χαρακτηριστικό της κυρίαρχης ποπ κουλτούρας μεταφέρονται άμεσα στην ακμάζουσα βιομηχανία του κινηματογράφου, ο οποίος άλλωστε δανείζεται αισθητικά πρότυπα από το θέατρο. Δημοφιλή θεατρικά έργα διασκευάζονται ως κινηματογραφικά σενάρια και το νεόκοπο δίκτυο του κινηματογράφου επιταχύνει περαιτέρω την διάδοση του εξωτισμού.

Στην Ελλάδα, όπως και στον υπόλοιπο κόσμο, η άφιξη του κινηματογράφου προκαλεί την σταδιακή υποχώρηση της δημοτικότητας του ελαφρού θεάτρου. Από τη δεκαετία του 1930 η εισαγωγή ταινιών από την Ευρώπη και τις ΗΠΑ φέρνει το κοινό σε επαφή με πλήθος ταινιών εξωτικού περιεχομένου. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της κινηματογραφικής μεταφοράς της εμβληματικής Τσιγγάνας, που αποθέωσε ο Bizet. Ο μύθος της Κάρμεν θα διανύσει μακρά διαδρομή: από το 1915 έως και σήμερα μεταφέρθηκε στη μεγάλη και στη μικρή οθόνη περισσότερες από είκοσι φορές.

Ανάμεσα στις πρώτες κινηματογραφικές παραγωγές με επίκεντρο την Κάρμεν, μια από τις πιο δημοφιλείς διεθνώς στα χρόνια του μεσοπολέμου είναι η ισπανογερμανική *Carmen la de Triana* (*Η Κάρμεν από την Τριάνα*[60]). Η επιτυχία

---

[57] *Κάρμεν*, Odeon NO58525, πριν το 1922· *Κάρμεν η Ανδαλούσα*, Acropolis M25115, 1924.

[58] *Ρομάντσα Σαντούτσας, Cavalleria Rusticana*, Odeon NO58548, πριν το 1922· *Σικελιάνα (Cavalleria Rusticana)*, Gramophone 6-12449, πριν το 1922.

[59] *L' Africana*, Parlophone, 5940 – P1394-I, Βερολίνο, 9/6/1922.

[60] Προβλήθηκε στους ελληνικούς κινηματογράφους το 1939 και ήταν μια ισπανόφωνη εκδοχή της γερμανικής ταινίας *Andalusische Nächte* (Herbert Maisch, Tonfilmstudio Carl Froelich & Co, 1938, imdb.com/title/tt0250957/), με βασικούς χαρακτήρες την Κάρμεν και τον Αντόνιο Βάργκας Χερέδια (Florián Rey, *Carmen la de Triana*, Hispano-Film Produktion, 1938, imdb.com/title/tt0029867/). Πρωταγωνίστρια και στις δύο ταινίες είναι η αργεντινής καταγωγής

της ταινίας στην Ελλάδα είναι τεράστια[61] και η απήχησή της γίνεται αισθητή στο πάλκο, όπως και στην δισκογραφία. Στην Θεσσαλονίκη ανεβαίνει η επιθεώρηση *Κάρμεν,* που βασίζεται στα τραγούδια της ταινίας με ελληνική απόδοση των στίχων. Την ίδια χρονιά, το 1939, ηχογραφούνται τα εξής τραγούδια που εμπνέονται από τους ήρωες και την μουσική της:

α. *Αντόνιο Βάργκας Χερέδια,* η ελληνική διασκευή του *Antonio Vargas Heredia* που στην ταινία τραγούδησε η Imperio Argentina, και η οποία ερμηνεύτηκε από την Δανάη Στρατηγοπούλου[62] και την Μαριάννα Λάζου[63].

β. *Ο Αντώνης ο βαρκάρης* του Περιστέρη σε στίχους Μίνωος Μάτσα, σε δύο εκτελέσεις, μία με τον Μάρκο[64] και μία με τον Στελλάκη Περπινιάδη[65]. Οι δημιουργοί του τραγουδιού κατηγορήθηκαν για κλοπή πνευματικής περιουσίας, καθώς μιμήθηκαν μοτίβα της ταινίας, ωστόσο αθωώθηκαν[66].

γ. *Η Κάρμεν στην Αθήνα* του Περιστέρη[67].

δ. *Τηλεγράφημα στην Κάρμεν* του Τούντα[68].

τραγουδίστρια και ηθοποιός María Magdalena Nile del Río, διεθνώς γνωστή με το ψευδώνυμο Imperio Argentina.

[61] Είναι χαρακτηριστική η μνεία στην αυτοβιογραφία του Πολυμέρη: «Στην τότε ισπανομανία της μουσικής συνέβαλε μια κολοσσιαία σε ταλέντο τραγουδίστρια κι όχι μόνο, γιατί και ως ηθοποιός ήταν το ίδιο καλή. Ήταν η Ιμπέριο Αρτζεντίνα, που έπαιξε σε μια ταινία ισπανική, την «Κάρμεν», χωρίς τη μουσική του Μπιζέ, αλλά σε μουσική που έγραψε Ισπανός ταλαντούχος συνθέτης σε τσιγγάνικο στιλ» (*Των αναμνήσεων η λιτανεία*, σ. 42).

[62] *Αντόνιο Βάργκας Χερέδια*, His master's Voice OGA905 – AO2562, Αθήνα, 1939.

[63] *Αντόνιο Βάργκας Χερέδια*, Odeon GO3296 – GA7208, Αθήνα, 1939 και Odeon GO3296 – 275075 (ανατύπωση).

[64] *Ο Αντώνης ο βαρκάρης*, Odeon GO3312 – GA7213, Αθήνα, 1939, GO3312 – 275089 (ανατύπωση) και Decca GO3312 – 31132 (ανατύπωση στις ΗΠΑ).

[65] *Ο Αντώνης ο βαρκάρης*, Columbia CG1942 – DG6480, Αθήνα, 7-12/1939.

[66] Βλ. Μαρία Ζουμπούλη και Πιερρίνα Κοριατοπούλου-Αγγέλη (επιμ.), *Η δίκη των ρεμπετών: Αστικά λαϊκά τραγούδια και πνευματική ιδιοκτησία*, ΤΛΠΜ ΤΕΙ Ηπείρου και Νομική Σχολή ΕΚΠΑ, 2018 και Κουνάδης, *Ο αινιγματικός κος Μίνως: Από τη φιλαρμονική της Πρέβεζας στην κορυφή της ελληνικής δισκογραφίας*, σ. 85-88.

[67] *Η Κάρμεν στην Αθήνα*, Odeon GO3364 – GA7230, Αθήνα, 1939.

[68] *Τηλεγράφημα στην Κάρμεν*, Columbia CG1958 – DG6493, Αθήνα, 10/1/1939.

ε. *Αντίο Τριάνα* του Juan Mostazo, που τραγουδήθηκε από τη Νίτσα Μόλλου[69].

Η εντυπωσιακή αυτή παραγωγή δεν εξηγείται φυσικά μόνο από την μόδα της ισπανικής γραφικότητας. Η βιομηχανία του θεάματος στηρίζεται πάνω σε ένα σταρ σύστεμ, που καλλιεργεί την διεθνή αναγνώριση και φρενήρη λατρεία των κινηματογραφικών αστέρων. Κατά τις δεκαετίες 1930-1940, η Imperio Argentina έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διάδοση του εξωτισμού, ως πρωταγωνίστρια σε φολκλορικού χαρακτήρα ισπανικές ταινίες. Εδώ αξίζει να σημειωθεί ότι η πολιτιστική βιομηχανία συμμετέχει ενεργά στην πολιτική προπαγάνδα, που στην προκείμενη περίπτωση σχετίζεται με την δικτατορία του Franco και τον γερμανικό εθνικοσοσιαλισμό[70]. Παρόμοια είναι και η περίπτωση της Βραζιλιάνας ηθοποιού Carmen Miranda η καλλιτεχνική δραστηριότητα της οποίας συνέβαλε στην ανάδειξη της βραζιλιάνικης ταυτότητας στη δεκαετία του 1930[71]. Φολκλοροποίηση και εξωτισμός αξιοποιούν κοινά στερεότυπα, με περισσότερο ή λιγότερο «εθνικό» πρόσημο[72]. Το βέβαιο είναι ότι η μεγάλη επιτυχία των σχετικών ταινιών όπου συμμετέχουν οι ως άνω ηθοποιοί και των χαρακτήρων τους οποίους ενσαρκώνουν, οδηγούν τελικά στην «εξωτικοποίηση» και των

[69] *Αντίο Τριάνα*, Columbia CG1947 – DG6475, Αθήνα, 7-12/1939.

[70] Ann Davies, "Singing of dubious desire: Imperio Argentina and Penélope Cruz as Nazi Germany's exotic Other", στο *Screening songs in Hispanic and Lusophone cinema*, επιμ. L. Shawn, R. Stone και I. Biddle (Μάντσεστερ: Manchester University Press, 2012), σσ. 17-29. Βλ. συμπληρωματικά: Blanca Munoz, "The Problem of our time: Culture or industrial culture? Musical creation or industrialized musical products? The spanish case", στο *Whose master's voice? The development of popular music in thirteen cultures*, επιμ. Alison J. Ewbank και Fouli T. Papageorgiou (Γουέστπορτ: Greenwood Press, 1997), σσ. 178-182.

[71] Lori-Hall Araujo, "Carmen Miranda and Brazilidade: Hollywood glamour and exoticism reinterpreted", *Film, fashion & consumption* 2, νο. 3 (2013): σσ. 231–246.

[72] Για την εργαλειοποίηση της μουσικής από τον εθνικισμό γενικότερα, βλ. Didier Francfort, *Le chant des nations. Musiques et cultures en Europe, 1870-1914* (Παρίσι: Hachette, 2004) και Kokkonis, *La question de la grécité dans la musique néohellénique*.

ίδιων. Έτσι η Imperio Argentina και η Carmen Miranda εμφανίζονται στους στίχους των τραγουδιών που παραθέσαμε[73] όχι ως ρόλοι, αλλά ως πρόσωπα[74].

Οι ταινίες στις οποίες η Λατινική Αμερική και η Χαβάη αναπαρίστανται ως εξωτικά κάδρα είναι πολυάριθμες. Αναλόγως προς το ισπανικό παράδειγμα, αναδεικνύουν μια σκηνογραφία που στηρίζεται στα εξωτικά στερεότυπα, από τα οποία διαμορφώνεται και τα οποία συγχρόνως διαμορφώνει. Η μουσική είναι από τα πιο τυπικά συστατικά της σκηνογραφίας αυτής, την οποία «εμψυχώνει» με τους ρυθμούς και την εν γένει λάτιν ατμόσφαιρα.

Ο κινηματογράφος, ένα από τα πιο δημοφιλή πεδία της πολιτιστικής βιομηχανίας, ενσωματώνει πολύ νωρίς και πολύ αποτελεσματικά τους μηχανισμούς του εξωτισμού, και λειτουργεί ως πολλαπλασιαστής της διάχυσης των μουσικών που τον υπηρετούν.

---

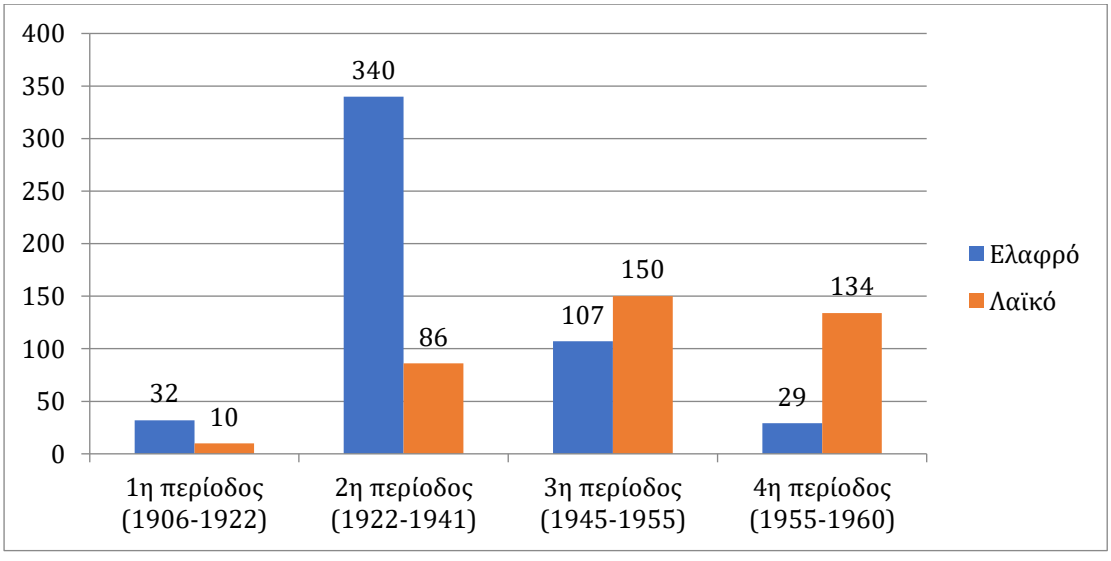
[73] *Η Κάρμεν στην Αθήνα*, Odeon GO3364 – GA7230, Αθήνα, 1939· *Κάρμεν Μιράντα*, Odeon GO3980 – GA7450, Αθήνα, 1948.

[74] Ο Ζαμπέτας, σε συνέντευξή του στον Αλέξη Βάκη τον Φλεβάρη του 1989 λέει χαρακτηριστικά: «Πώς να γίνει ρε φίλε αυτά τα πράγματα τα ξέρουμε εμείς, μας τα δίνανε την εποχή του Μεταξά. […] εμείς υπήρχαμε και τα ακούγαμε και τα τραγουδάγαμε στους δρόμους όλος ο λαός. Τα τραγουδούσαμε με τα σπανιόλικά τους τα λόγια. Με τα σπανιόλικά τους τα λόγια, το λέω και το διατυμπανίζω αυτό, διότι ο Μεταξάς μας είχε τα υπαίθρια σινεμά και πηγαίναμε και βλέπαμε τότε να πούμε την Imperio Argentina» (Βλ. youtube.com/watch?v=j__mXhiAG-0).

Εξωτισμός και μουσική «ειδολογία»

Στην μουσικολογική γραμματεία, είναι γνωστό ότι η ειδολογία των αστικών λαϊκών μουσικών δεν ακολουθεί περιγεγραμμένους ορισμούς. Για την περίοδο την οποία εξετάζουμε, δύο είναι οι μεγάλες ειδολογικές κατηγορίες, στις οποίες μπορούμε να κατατάξουμε τα υπό μελέτη ηχογραφήματα. Η πρώτη είναι το «ελαφρό τραγούδι», του οποίου τα γενικά χαρακτηριστικά περιγράψαμε συμβατικώς στην Εισαγωγή. Η δεύτερη μπορεί να αποδοθεί για την συγκεκριμένη χρονική περίοδο με τον γενικό όρο «λαϊκό τραγούδι», χωρίς αυτό να σημαίνει ότι ο όρος αυτός δεν επιδέχεται περαιτέρω διευκρινίσεις και κατηγοριοποιήσεις, οι οποίες όμως δεν είναι της παρούσης.

Μελετώντας τα στατιστικά στοιχεία που προκύπτουν από τη βάση δεδομένων, παρατηρούμε μια σειρά διαφοροποιήσεων σε ζητήματα ειδολογίας καθώς περνάμε από τη μία περίοδο στην άλλη. Καταρχάς σε σύνολο 946 καταχωρίσεων, οι 508 είναι ελαφρά και 380 λαϊκά τραγούδια. Σε 30 καταχωρίσεις (8 για την πρώτη περίοδο, 13 για την δεύτερη, 8 για την τρίτη και 1 για την τέταρτη), δεν κατέστη δυνατή η κατηγοριοποίηση διότι δεν βρέθηκε το σχετικό ηχογράφημα, ούτε άλλα τεκμήρια που να επιτρέπουν κάποια εκτίμηση. Τέλος, έχουμε 28 καταχωρήσεις που δεν κατέστη δυνατή η χρονολόγησή τους, άρα δεν υπολογίζονται στον παρακάτω πίνακα. Από αυτές οι 24 είναι ελαφρά, οι 2 λαϊκά τραγούδια, ενώ σε 2 δεν κατέστη δυνατή η ειδολογική κατηγοριοποίηση, λόγω έλλειψης των σχετικών ηχογραφημάτων.



Διάγραμμα 2: Ελαφρά και λαϊκά τραγούδια σε αριθμούς ανά περίοδο

Κατά τις πρώτες δύο περιόδους, ο εξωτισμός χαρακτηρίζει κυρίως το ελαφρό τραγούδι. Ιδιαίτερα για την πρώτη περίοδο (1906-1922), τα δεδομένα δεν είναι πολυπληθή, πράγμα που οφείλεται τόσο στην μικρή συνολική δισκογραφική παραγωγή, όσο και στην δυσκολία εντοπισμού των δισκογραφικών τεκμηρίων. Παρόλα αυτά η παρουσία στοιχείων εξωτισμού στο ελαφρό είναι κατά πολύ μεγαλύτερη σε σχέση με το λαϊκό τραγούδι.

Στη δεύτερη περίοδο (1923-1945) η ασυμμετρία αυτή διατηρεί περίπου το ίδιο ποσοστό, με τα ελαφρά τραγούδια να είναι περίπου τετραπλάσια από τα λαϊκά, αλλά η αύξηση στη δισκογραφική παραγωγή είναι ορατή. Εδώ δεν πρέπει να παραγνωριστεί ο ρόλος των διαφόρων μουσικοθεατρικών ειδών κατά την περίοδο του μεσοπολέμου. Η έκρηξη της δημοφιλίας της οπερέτας και της επιθεώρησης καλλιεργούν γόνιμο έδαφος τόσο για την αποδοχή του εξωτισμού από το κοινό, όσο και για την σταθερή εγκατάστασή του στη δισκογραφία.

Η εικόνα του εξωτισμού κατά τις δύο περιόδους που έπονται του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου (1946-1955 και 1956-1961)είναι ενδεικτική της εξέλιξης των δύο ειδών: το λαϊκό γίνεται ο απόλυτος κυρίαρχος στη δισκογραφία, και παίρνει το προβάδισμα όσον αφορά τα τραγούδια με εξωτικό περιεχόμενο. Ειδικά στην τέταρτη περίοδο, η σχετική παραγωγή του λαϊκού είναι τουλάχιστον εξαπλάσια από αυτή του ελαφρού. Αυτό φυσικά αντικατοπτρίζει και την παρακμής του τελευταίου, η οποία συνδέεται και με την ανάδυση νέων δημοφιλών μουσικών εκφράσεων.

Η συνολική θεώρηση του εξωτισμού στις 78 στροφές καθιστά προφανές ότι αυτός δεν συγκροτεί ένα διακριτό μουσικό είδος, αλλά διαμορφώνει ένα αισθητικό πρότυπο, με αναγνωρίσιμα μουσικά και στιχουργικά χαρακτηριστικά, το οποίο υιοθετείται από διάφορα είδη. Στις επόμενες παραγράφους, θα προσπαθήσουμε να περιγράψουμε τις διάφορες εκφάνσεις του στα πεδία του ελαφρού και του λαϊκού.

Ελαφρό

Οι δύο βασικές τάσεις που ακολουθεί ο εξωτισμός στο ελαφρό ελληνικό τραγούδι είναι οι εξής:

1. Η εξωτικοποίηση της Ισπανίας και των χωρών της Λατινικής Αμερικής κυρίως, η οποία ακολουθεί τα διεθνή ομόλογα πρότυπα της εποχής, εντοπίζεται κυρίως στους στίχους.

Το ταγκό και οι χαβάγιες είναι οι πιο δημοφιλείς εξωτικές αναφορές του ελληνικού τραγουδιού, με αξιοσημείωτα μεγάλη παραγωγή. Είναι γνωστό ότι το tango αποτελεί ένα από τα βασικά στοιχεία της εθνικής ταυτότητας της μοντέρνας Αργεντινής[75]. Γεννιέται στο περιθωριοποιημένο περιβάλλον του λιμανιού του Μπουένος Άιρες, αλλά σύντομα κατακτά την Ευρώπη και τις ΗΠΑ, όπου το μεταφέρουν περιοδεύοντες Αργεντίνοι μουσικοί και χορευτές κατά την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα. Η αποδοχή του από τις ανώτερες και μεσαίες τάξεις οφείλεται στον μετασχηματισμό του από μια «πολυφυλετική υβριδική μορφή τέχνης» σε «ένα είδος μουσικής για λευκούς», και στην θεματολογική του κάθαρση από τις απροκάλυπτα αισθησιακές του καταβολές. Οι πρωτογενώς περιθωριακοί τύποι και η προκλητική τους οριακότητα αντικαθίσταται από γραφικούς χαρακτήρες που εμφορούνται από ασίγαστα, πλην όμως στιλιζαρισμένα ερωτικά πάθη[76]. Προκύπτει έτσι μια «τιθασευμένη» μουσικοχορευτική έκφραση[77] που ανακαλεί μια ρομαντική, προ-μοντέρνα Αργεντινή. Το ταγκό κατακλύζει τα παρισινά καμπαρέ[78], και η αρχικά στοχευμένη

---

[75] Gerhard Steingress, "Social theory and the comparative history of flamenco, tango, and rebetika", στο *The passion of music and dance: Body, gender, and sexuality*, επιμ. William Washabaugh, (Οξφόρδη: Berg, 1998), σ. 157.

[76] Anahi Viladrich, "Neither virgins nor whores: Tango lyrics and gender representations in the tango world", *The journal of popular culture* 39, νο. 2 (Απρίλιος 2006), σ. 273.

[77] Viladrich, *More than two to tango: Argentine tango immigrants in New York City*, (Τουκσόν: University of Arizona Press, 2013), σσ. 25-45. Η έκφραση «τιθασευμένη ετερότητα» προέρχεται από τον Γιώργο Κοκκώνη, «Τιθασεύοντας την ετερότητα. Ο Louis Albert Bourgault-Ducoudray και το ελληνικό δημοτικό τραγούδι», στο *Λαϊκές Μουσικές Παραδόσεις*, σσ. 13-47.

[78] Βλ. Mike Gonzalez και Marianella Yanes, *Tango. Sex and rhythm and the city,* (Λονδίνο: Reaktion Books, 2013), σσ. 59-80, Gronow και Saunio, *An international history of the recording industry*, σ. 31 και Αγγελική Κουφού, *Η κουλτούρα του ταγκό στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου (1922-1940): Μια*

δημοφιλία του σύντομα εξελίσσεται σε πλατιά απήχηση[79]. Δισκογραφικές εταιρείες, συνθέτες και ορχήστρες το διαχειρίζονται ως αναπόσπαστο στοιχείο της δραστηριότητάς τους.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1920 και στις αρχές της δεκαετίας του 1930 η Ελλάδα ενδίδει στην «ταγκομανία»[80]. Κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου το ταγκό έχει κεντρική θέση στο ρεπερτόριο του ελαφρού τραγουδιού και εμπλουτίζει τους δισκογραφικούς καταλόγους με εκατοντάδες πρωτότυπες συνθέσεις, που συμπληρώνουν τις συστηματικές διασκευές δημοφιλών κομματιών, ευρωπαϊκής κυρίως προέλευσης, που ντύνονται με ελληνικούς στίχους[81]. Όταν ο Αργεντίνος συνθέτης Eduardo Bianco έρχεται στην Αθήνα, η επιρροή του στα καλλιτεχνικά δρώμενα είναι σημαντική και βαθαίνει την σχέση του αθηναϊκού κοινού με την αργεντίνικη μουσική[82]. Συνεργάζεται με τους σημαντικότερους εκπροσώπους του ελληνικού ελαφρού τραγουδιού, ενώ για δύο

μουσικολογική και ανθρωπολογική προσέγγιση, (Διδακτορική διατριβή, Αθήνα: ΕΚΠΑ, Τμήμα Μουσικών Σπουδών), 2011, σσ. 28-34.

[79] Στον τύπο της εποχής συναντούμε εκθειαστικές αναφορές για τη δραστηριότητα των αργεντινών ορχηστρών στην Ευρώπη: «Εις όλα τα ευρωπαϊκά κοσμικά κέντρα μεσουρανούν οι αργεντινές ορχήστρες. Μεταξύ αυτών ξεχωρίζει η ορχήστρα του Canaro, ο οποίος είναι τώρα ένας δεύτερος Bianco. Καθημερινώς παρουσιάζει νέα tango, νέα valse με το ιδιάζον φλογερό πάθος της αργεντινής μουσικής» ("Τι δίσκους ακούομε στο μεγάφωνο", *Μουσική ζωή*, τεύχος 13, Οκτώβριος 1931, σ. 315, digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/60271).

[80] Πολυμέρης, *Των αναμνήσεων η λιτανεία*, σ. 40.

[81] Κουφού, *ό.π.*, σσ. 76-79.

[82] Ο Eduardo Bianco (1892-1959) alias Manuel Bianco, συχνά χαρακτηρίζεται από τον Τύπο ως «βασιλιάς» ή «μαιτρ» του ταγκό (Βλ. Κουφού, *ό.π.*, σ. 218). Αν και η ελληνική βιβλιογραφία αναγνωρίζει το σημαντικό του ρόλο στη διάδοση του ταγκό στην Ελλάδα, οι αναφορές σχετικά με την καλλιτεχνική του δραστηριότητα στην Ευρώπη είναι ελάχιστες (βλ. Κουφού, *ό.π.*, σσ. 14 και 212-218). Σύμφωνα με τον Πολυμέρη ήρθε στην Ελλάδα το 1934 (*ό.π.*, σ. 40), όμως η αναφορά σε εμφανίσεις του στην Αθήνα που γίνεται στο περιοδικό *Μουσική ζωή* ("Νέοι δίσκοι γραμμοφώνου", τεύχος 6, Μάρτιος 1931, σ. 144, digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/60266) επιβεβαιώνει την άποψη του Σειραγάκη ότι ήρθε το 1930 (*Το ελαφρό μουσικό θέατρο,* τόμος Α, σ. 487).

χρόνια (1937-1938) η οπερέτα «Αρτζεντίνα» που ανεβάζει με τον Αλέκο Σακελλάριο γνωρίζει μεγάλη επιτυχία[83].

Ο μουσικός εξωτισμός του ταγκό συνοδεύεται και από την ανάλογη οπτική πλαισίωση: «Οι μουσικοί ήταν όλοι ντυμένοι όμορφα με τις στολές τις παραδοσιακές, τις μπότες, τις φουφούλες και τα ωραία μαντίλια του, τα μεταξωτά εκείνα τεράστια μαντίλια που είχαν μπροστά ένα τριαντάφυλλο. Φάνταζαν όλοι μαζί σαν κάτι όχι απλώς όμορφο, αλλά υπέροχο», μαρτυρά ο Φώτης Πολυμέρης, αναφερόμενος στην ορχήστρα του Bianco[84]. Στην αυτοβιογραφία του μνημονεύει επίσης το κέντρο διασκέδασης Καπρίς, που είχε «μεγάλη αργεντίνικη ορχήστρα», αλλά η επιτυχία του ματαιώθηκε από τον πόλεμο[85]. Η λάτιν σκηνογραφία υιοθετείται και από τις ελληνικές ορχήστρες: το Τρίο Μουτσάτσος, στο οποίο συμμετέχει ο Πολυμέρης κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής εμφανίζεται ντυμένο «στα σπανιόλικα με τα τεράστια σομπρέρο»[86].

Στην πλούσια ελληνική δισκογραφία του ταγκό κατά τον Μεσοπόλεμο, που περιλαμβάνει δημιουργίες όλων σχεδόν των συνθετών του ελαφρού τραγουδιού, θα μπορούσαμε να διακρίνουμε τις εξής δυο εκφάνσεις:

α. Το «κοσμοπολίτικο» ταγκό, που θεματικά κινείται κυρίως στην περιγραφή ερωτικών ιστοριών και σπανιότερα θίγει κοινωνικά ζητήματα όπως τα ναρκωτικά και τη φτώχεια[87]. Ως έκφραση μιας παγκόσμιας και κοσμοπολίτικης μόδας που γιγαντώνεται παράλληλα με τα δισκογραφικά δίκτυα, φέρει τον αέρα του μοντέρνου.

β. Το «εξωτικό» ταγκό που, με όρους αφηρημένους και με πλήθος κοσμητικών επιθέτων, ανακαλεί την εξιδανικευμένη Αργεντινή, αλλά και το εξίσου εξιδανικευμένο περιβάλλον της Ισπανίας και των Τσιγγάνων. Στην κατηγορία

---

[83] Πολυμέρης, *Των αναμνήσεων η λιτανεία*, σ. 41 και Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο,* τόμος Α, σσ. 422 και 487.

[84] Πολυμέρης, *ό.π.*, σ. 40.

[85] Πολυμέρης, *ό.π.*, σ. 31.

[86] Πολυμέρης, *ό.π.*, σ. 132.

[87] Βλ. ενδεικτικά *Σκληρή καρδιά*, RCA Victor CS89811-1 – 38-3056A, Νέα Υόρκη, 7/5/1935 και *Μη με ρωτάτε*, His Master's Voice, 0GA265 – AO2259, Αθήνα, 9/10/1935.

αυτή εμπίπτουν 38 καταχωρίσεις στην βάση δεδομένων, από τις οποίες 26 είναι πρωτότυπες συνθέσεις[88] και 12 είναι διασκευές με ελληνικούς στίχους[89].

Στην δεκαετία του 1930, μια άλλη παγκόσμια μόδα εισβάλλει στην ελληνική μουσική σκηνή: ορχήστρες με χαβαγιανέζικες κιθάρες κατακλύζουν την ελληνική δισκογραφία, ηχογραφώντας τραγούδια που μεταφέρουν την ατμόσφαιρα της

---

[88] *Αρτζεντίνα*, Columbia CG1440 – DG6236, Αθήνα, 7-12/1936· *Δεν θέλω θρόνους και παλάτια*, Columbia WG380 – DG247, 1932· *Εκείνο το ταγκό*, Columbia CG1493 – DG6256, Αθήνα, 7-12/1936· *Εσμέ*, Columbia CG1917 – DG6463, Αθήνα, 1-7/1939· *Εσμέ (σκλάβα της αγάπης)*, Odeon GO3428 – GA7252, 1940· *Ζεχρά*, Parlophone GO3197 – B21992, Αθήνα, 1939· *Ίρμα*, His Master's Voice OGA308 – AO2286, 1936· *Καρμέλα*, His Master's Voice BG578-2 – AO563, Βιέννη, 11/1/1928 και Victor BG578-2 – 8020B (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Καρμέλα*, Columbia 20502 – 8357, 1929, *Καρμέλα*, Columbia G22 – DG5, 1930· *Καρμέλα*, Pathe 70115 – X80019, 1929· *Κάρμεν*, Columbia 8298, 1928· *Μάτια σπανιόλικα*, Odeon GO3350 – GA7227, Αθήνα, 1939· *Ο Σπανιόλος*, Columbia W206399 – CO56220F, Νέα Υόρκη, 1930· *Σεβιλιάνα*, Columbia WG488 – DG261, Αθήνα, 10/1932· *Σεβιλιάνα*, Columbia WG379 – DG243, 1932· *Σουλτάνα*, Columbia CG1819 – DG6427, 1938· *Σπανιόλες*, Columbia 20192 – 8091, 1928· *Σπανιόλος*, Columbia G121 – DG82, Αθήνα, 1930· *Τζεμιλέ*, Odeon GO2603 – GA1992, Αθήνα, 1936· *Τζιγκάνικα μάτια*, Columbia WG780 – DG425, Αθήνα, 12/1933· *Τσιγγάνα*, Columbia WG664 – DG426, Αθήνα, 12/1933· *Τσιγγάνα μαυρομάτα*, Columbia CG1253 – DG6136, Αθήνα, 9-10/1935· *Τσιγγάνικο ρομάντζο*, Parlophone GO3262 – B74002, Αθήνα, 1939 και Decca GO3262 – 31120A (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Ώμορφη τσιγγάνα*, Columbia CG905 – DG2070, Αθήνα, 6-12/1934.

[89] *Βιολί τσιγγάνικο*, Parlophone GO2498 – B21865, Αθήνα, 1936, και Decca GO2498 – 31014 (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Τσιγγάνικο βιολί*, Columbia CG1519 – DG6275, Αθήνα, 1-5/1937 και Columbia CG1519 – CO21604 (ανατύπωση στις ΗΠΑ): Συνθέτης του πρωτότυπου είναι ο Ιταλός Cesare Andrea Bixio.

Ω! Ντόνα Κλάρα, Columbia W206400 – CO56220F, Νέα Υόρκη, 1930· *Ντόνα Κλάρα*, Columbia WG111 – DG92, Αθήνα, 1930· *Ντόνα Κλάρα*, His Master's Voice OW243 – AO2004, Αθήνα, 1931: Συνθέτης του πρωτότυπου είναι ο Πολωνός εβραϊκής καταγωγής Jersy Pettersburski.

Σπανιόλικες κιθάρες, Polydor 101BA – V51018, Αθήνα, 1930· *Σπανιόλικες κιθάρες*, Odeon GO1572 – GA1497, 1929-1930· *Σπανιόλικες κιθάρες*, Polydor V51145, Αθήνα, 1930: Συνθέτης του πρωτότυπου είναι ο Ουρουγουανός Mario Schisa.

Σάντα Λουτσία, Columbia WG362 – DG204, 1933 και Columbia WG362 – DT-21, *Στη Σάντα Λουτσία*, Pathe 70557 – X80284, Αθήνα, 1932: Συνθέτης του πρωτότυπου είναι ο Otto Stransky.

Αρτζεντίνα, Columbia WG2 – DG4, Μιλάνο, 17/2/1930· *Αργκεντίνα*, Polydor 100BA – V51017, 1930: Συνθέτης του πρωτότυπου είναι ο Ιταλός Vincenzo Raimondi.

Μαμά (Κάτι σπανιόλικα μάτια), His Master's Voice OW223 – AO2005, Αθήνα, 27/5/1931: Συνθέτης του πρωτότυπου είναι ο Ουρουγουανός Ramón Collazo.

εξωτικής Χαβάης[90]. «Οι απαλές παραδείσιες μελωδίες, πλαισιωμένες με χαβάγιες και απαλές φωνές, ήταν κάτι το ονειρικό, που έφερνε στην καρδιά ακόμα και του πιο νευρωτικού ανθρώπου γαλήνη και ηρεμία. Ήταν για την εποχή κάτι το πρωτοφανές», λέει ο Πολυμέρης[91].

Σημαντικότεροι εκπρόσωποι της τάσης αυτής είναι η ορχήστρα *Άσπρα πουλιά* του πολυτάλαντου Κώστα Μπέζου, η ορχήστρα του Ζοζέφ Κορίνθιου[92], η ορχήστρα του Αρίσταρχου Δημητρίου[93] και οι *Μποέμ* του Γιάννη Βέλλα. Παράλληλα με τα εγχώρια σχήματα, δραστηριοποιούνται και χαβαγιανέζικες ορχήστρες του εξωτερικού: Στην Μικρά Ασία, μετά τη λήξη του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, περιοδεύει ο Joe Puni[94]. Η ορχήστρα των Tau και Rose Moe που βρίσκεται σε τουρνέ στην Ευρώπη για οχτώ χρόνια, στα μέσα της δεκαετίας του 1930 πραγματοποιεί εμφανίσεις στην Ελλάδα, παίζει στο ραδιόφωνο και δίνει μαθήματα κιθάρας[95].

---

[90] Είναι χαρακτηριστικό το λεξιλόγιο με το οποίο ο Τύπος της εποχής σχολιάζει το τραγούδι *Εις τη χαβάγια* (His Master's Voice OW180 AO2023, Αθήνα, 21/5/1931): «είναι γραμμένο για μια φωνή solo με συνοδεία χαβάγιας» και «το διακρίνει πρωτοτυπία και μια περίεργη πνοή εξωτικής ομορφιάς» ("Νέοι δίσκοι γραμμοφώνου", *Μουσική ζωή*, τεύχος 11-12, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1931, σ. 250, digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/60271).

[91] Πολυμέρης, *Των αναμνήσεων η λιτανεία*, σσ. 36-37.

[92] Στην βιογραφία του Μαρούδα διαβάζουμε: «εκείνη την εποχή οι χαβάγιες, που ήταν ιδιόμορφες εξωτικές κιθάρες, ήταν της μόδας στην Αθήνα. Προεξάρχοντες του είδους ο Ζοζέφ Κορίνθιος και ο Κώστας Μπέζος, είχαν ένα δικό τους φανατικό κοινό» (Παπασπήλιος, *Τώνης Μαρούδας: Βιογραφία*, σ. 29).

[93] Ο Αρίσταρχος Δημητρίου είναι, κατά τον Πολυμέρη, υπεύθυνος για την εξάπλωση της τάσης των ορχηστρών με χαβάγιες στην Ελλάδα: «Την έφερε για πρώτη φορά στην Ελλάδα ο Δημητρίου από την Κύπρο […] Ο Μπέζος ο Κώστας, ο Ζοζέφ Κορίνθιος, ο Μαλλίδης και ο Γιάννης Βέλλας ήταν λίγοι από τους πολλούς που είχαν συγκροτήματα με χαβάγιες. Το 30 ή το 32, δεν θυμάμαι καλά, μία από τις τέσσερεις δισκογραφικές εταιρείες έριξε στην αγορά δυο-τρεις δίσκους με χαβάγιες. (Πολυμέρης, *ό.π.*, σσ. 36-37).

[94] Βλ. John William Troutman, *Kīkā Kila: How the Hawaiian steel guitar changed the sound of modern music* (Σαπέλ Χιλ: The University of North Carolina Press, 2016), σ. 150 και newspapers.com/clip/16102610/joseph-puni-home.

[95] Troutman, *ό.π.*, σσ. 141 και 156.

Οι ελληνικές χαβαγιανέζικες ορχήστρες εκτός από τα μουσικά πρότυπα των αμερικάνικων ορχηστρών, υιοθετούν και τα ενδυματολογικά. Τα *Άσπρα πουλιά*[96] και η ορχήστρα του Ζοζέφ Κορίνθιου επιλέγουν το ντύσιμο στα λευκά (όπως οι δημοφιλείς στις ΗΠΑ εκπρόσωποι του είδους "King" Bennie Nawahi και Sol Hoopii[97]), και οι *Μποέμ* φωτογραφίζονται φορώντας ένα απροσδιόριστο είδος φολκλόρ ενδυμασίας[98].

Παρά την πλούσια δράση των χαβαγιανέζικων ορχηστρών και την τεράστια απήχηση που έχουν στο κοινό, η σχετική έρευνα είναι φτωχή[99] και η βιβλιογραφία περιορίζεται κυρίως σε κάποιες βιογραφίες[100]. Στην βάση δεδομένων εντοπίζονται 43 καταχωρίσεις εξωτικών τραγουδιών με αμιγώς χαβαγιανέζικες ορχήστρες ή με σχήματα όπου συμμετέχουν χαβάγιες[101].

---

[96] Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, τόμος Β, σ. 114.

[97] Βλ. 78revoluciones.wordpress.com/2014/12/26/maestros-de-la-guitarra-hawaiiana-sol-hoopii-king-bennie-nawahi/.

[98] Πολυμέρης, *Των αναμνήσεων η λιτανεία*, σ. 39.

[99] Αναφέρουμε ενδεικτικά τα εξής: Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, τόμος Β, σσ. 112-123, *Ο αινιγματικός κος Μίνως*, σσ. 69-70 και Κουφού, "Η κουλτούρα του ταγκό στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου (1922-1940)", σσ. 145-147.

[100] Στοιχεία για τις χαβαγιανέζικες ορχήστρες εντοπίζονται στη βιογραφία του Μαρούδα (Παπασπήλιος, *Τώνης Μαρούδας: Βιογραφία*) και στην αυτοβιογραφία του Πολυμέρη (*ό.π.*). Ο Παναγιώτης Κουνάδης έχει δημοσιεύσει ένα κείμενο για τον Κώστα Μπέζο, στο οποίο αναφέρονται κάποια στοιχεία για τη δράση του με τις χαβαγιανέζικες ορχήστρες (*Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών,* τόμος Β, σ. 112-123).

[101] *Aloha land,* Victor B20614 – 18380, Κάμντεν, 10/8/1917· *Hawaii, I'm lonesome for you,* Victor B20615 – 18380, Κάμντεν, 10/8/1917· *Σπανιόλικες κιθάρες*, Polydor 101BA – V51018, Αθήνα, 1930· *Σπανιόλικες κιθάρες*, Polydor V51145, Αθήνα, 1930· *Αργκεντίνα*, Polydor 100BA – V51017, 1930· *Σεβιλιάνα*, Columbia WG488 –DG261, Αθήνα, 10/1932· *Σεβιλιάνα*, Columbia WG379 – DG243, 1932· *Τζιγκάνικα μάτια*, Columbia WG780 – DG425, Αθήνα, 12/1933· *Ανδαλούζα Σπανιόλα*, Odeon GO1981 – GA1759, 1934· *Στη Σάντα Λουτσία*, Pathe 70557 – X80284, Αθήνα, 1932· *Ανταλούζα Σπανιόλα*, Odeon GA1762, 1934· *Ναπολιτάνικες νύκτες*, Columbia 109822 – DG533, ca 1925· *Η μπάτα*, Columbia CG870 – DG2043, Αθήνα, 6-12/1934· *Μπάτα*, Odeon GO2158 – GA1787, 1934· *Χαβανέζικο τραγούδι*, Pathe 70354 – X80227, Αθήνα, 1931· *Ζίρα*, His Master's Voice OGA2 – AO2199, Αθήνα, 1934· *Εκείνο το ταγκό*, Columbia CG1493 – DG6256, Αθήνα, 7-12/1936· *Ώμορφη τσιγγάνα*, Columbia CG905 – DG2070, Αθήνα, 6-12/1934· *Παραγουάη*, Odeon GO2388 – GA1894, 1935· *Νύχτα στην Αρζεντίνα*, Columbia CG1521 – DG6288, Αθήνα, 1-5/1937· *Λείλά*, Odeon GO3069

Αν όμως η Αργεντινή και η Χαβάη είναι οι πιο δημοφιλείς μουσικές αναφορές, ο εξωτισμός αναζητά και λιγότερο πεπατημένα «εθνικά» μονοπάτια, που αν και πολύ πιο σπάνια, έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, όπως η μεξικάνικη και η ουγγρική ατμόσφαιρα.

2. Η δεύτερη σημαντική τάση που ακολουθεί ο εξωτισμός στο ελαφρό ελληνικό τραγούδι έχει να κάνει με την Ανατολή. Σαφώς μικρότερης κλίμακας από την πρώτη, αναπαράγει όπως εκείνη τα σχετικά ευρωπαϊκά πρότυπα. Με άλλα λόγια, η ελληνική δισκογραφία κατασκευάζει τον ανατολίτικο εξωτισμό της κοιτώντας προς δυσμάς και γυρνώντας την πλάτη στην Ανατολή. Μέσα σε αυτή τη συνθήκη διαμορφώνεται το πρώιμο οριεντάλ της ελληνικής δισκογραφίας, που εξελίσσεται ως κατ' εξοχήν ελαφρό προπολεμικά, και κατ' εξοχήν λαϊκό μεταπολεμικά.

Το συγκεκριμένο ρεπερτόριο, όπως είναι φυσικό, εξαρτάται άμεσα από τον εξωτισμό των ευρωπαϊκών παραδόσεων. Αν όμως η πρώτη τάση, που περιγράψαμε στις προηγούμενες παραγράφους, δανείζεται από εκείνες αποσπασματικά στοιχεία, η δεύτερη ενδίδει σε μια πιο καθολική υιοθέτησή τους, επιδιώκοντας ένταση και δυναμική στη δημιουργία της εξωτικής ατμόσφαιρας.

Κατά την προπολεμική περίοδο, ο αριθμός των τραγουδιών αυτής της τάσης δεν είναι μεγάλος, όμως χτίζει ένα στιβαρό αισθητικό και υφολογικό μοντέλο, με

– GA7130, 1938· *Νύχτα στη Χονολουλού*, Columbia WG257 – DG163, Αθήνα, 1931· *Τρέλλες στη Χαβάϊ*, His Master's Voice OGA933 – AO2587, Αθήνα, 1939 και RCA Victor 26-8145A (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Καρμέλα*, Odeon GO1650 – GA1471, 1929-1930· *Γλυκειά Σταμπούλ*, His Master's Voice OT1685 – AO2138, Αθήνα, 17/7/1934 και Orthophonic OT1685 – S323 (ανατύπωση στις ΗΠΑ) · *Λαιϊντυ Γιουκουλέλε*, His Master's Voice, OT1628 – AO2137, Αθήνα, 28/6/1934· *Πάμε στη Χονολουλού*, His Master's Voice OGA247 – AO2254, Αθήνα, 1935 και Orthophonic OGA247 – S338 (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Παραγουάη*, His Master's Voice OGA245 – AO2277, 1935· *Κιθάρα Σπανιόλα*, Parlophone GO2860 – B21942, 1937· *Χαβάνα*, Odeon GO3374 – GA7235, Αθήνα, 1939 και Parlophone GO3374 – B74021 (δεν γνωρίζουμε πιο από τα δύο κυκλοφόρησε πρώτο)· *Μπεϊρούτ*, Odeon GA1820, 1934, *Χαβανέζικη νοσταλγία*, Pathe 70353 – X80227, Αθήνα, 1931· *Ήθελα να μουνα τσιγγάνος*, Columbia CG1797 – DG6391, Αθήνα, 1938· *Αραπίνα,* Odeon GO4227 – GA7541, Αθήνα, 1950· *Ζαΐρα,* Odeon GO4451 – GA7610, Αθήνα, 1950· *Ζούγκλα,* Columbia CG1522 – DG6288, 1937· *Γλυκειά μου συ Χαβάϊ,* Parlophone GO4006 – B74140, Αθήνα, 1948· *Θα γίνω καουμπόυ,* Parlophone GO4412 –B74211-II, 1950· *Βενετσάνα,* Parlophone GO2644.

μεγάλη διάρκεια ζωής[102]. Δύο από τα εμβληματικότερα τραγούδια του είδους, που γνώρισαν εμπορική επιτυχία, είναι η *Μισιρλού* και η *Ζεχρά.* Η *Μισιρλού* ηχογραφήθηκε στις ΗΠΑ δύο φορές, το 1927 και το 1942, με την φωνή του Τέτου Δημητριάδη[103], και μια τρίτη, το 1941, από τη Μαρία Καρελά[104]. Η *Ζεχρά* ηχογραφήθηκε με τραγουδίστρια τη Σοφία Βέμπο στην Αθήνα και ανατυπώθηκε στις ΗΠΑ[105]. Επίσης ηχογραφήθηκε με τραγουδίστρια την Κούλα Νικολαΐδου[106]. Οι αναπαραγωγές αυτές είναι ενδεικτικές της δημοφιλίας του είδους, που ενδημεί ποικιλοτρόπως στα κέντρα διασκέδασης: από το φθινόπωρο ως την άνοιξη του 1943-44, το *Μέντια Λουζ* της Κυψέλης περιλαμβάνει στο πρόγραμμά του ανατολίτικους χορούς από μια καλλιτέχνιδα με το εξωτικό όνομα Φεριντά Χανούμ[107]. Κάπως έτσι το οριεντάλ γίνεται θεσμός και επιβάλλει ένα σύνολο μουσικών και στιχουργικών αντανακλαστικών, που κεφαλαιοποιούνται στο μεταπολεμικό λαϊκό τραγούδι, όπως θα δούμε πιο κάτω.

Πριν όμως περάσουμε στην επισκόπηση των εξελίξεων στον κόσμο του λαϊκού, οφείλουμε να επισημάνουμε την ύπαρξη μιας τρίτης τάσης στο ελαφρό τραγούδι, την οποία θα χαρακτηρίζαμε συμβατικά «κλασικοφανή». Η εμβέλειά της είναι περιορισμένη και περιορίζεται χρονολογικά στις δεκαετίες του 1920 και

---

[102] *Αϊσέ*, Orthophonic BS021222 – S400A, Νέα Υόρκη, 3/9/1938 RCA Victor BS021222 – 43-8345 και RCA Victor BS021222 – 26-8024A (ανατυπώσεις στις ΗΠΑ)· *Ανατολίτικο ρομάντζο*, Odeon GO3291 – GA7207, 1939· *Ανατολίτισσα*, Columbia CG1739 – DG6371, Αθήνα, 1-6/1938· *Εσμέ*, Columbia CG1917 – DG6463, Αθήνα, 1-6/1939· *Κοντά στο Νείλο (Φεριχά)*, Columbia CG1888 – DG6442, Αθήνα, 1-6/1939 και Columbia CO24642, 7168F (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Μουσμέ*, Columbia 4028 –CO7217F, 1941 και Columbia USA, 4028, 10072 (δε γνωρίζουμε ποιο από τα δύο κυκλοφόρησε πρώτο)· *Σουλτάνα*, Columbia CG1819 – DG6427, 1938· *Τζεμιλέ*, Odeon GO2603 – GA1992, 1936· *Φελάχα*, Parlophone B21825, 1935.

[103] *Μισιρλού*, Columbia W205625 – 56073F, Νέα Υόρκη, 7/1/1927· *Μισιρλού*, Standard 10-367 – F9006A, Νέα Υόρκη, 14/1/1942, Victor 10-367 – 26-8019, Victor 10-367 – 26-8348 και Orthophonic 10-367 – S572A. Δεν γνωρίζουμε ποιο κυκλοφόρησε πρώτο.

[104] *Μισιρλού*, Columbia CO4029 – 10072, ΗΠΑ, 1941 και Columbia CO4029 – 7217F (Δε γνωρίζουμε ποιο κυκλοφόρησε πρώτο).

[105] *Ζεχρά*, His Master's Voice OGA844 – AO2515, Αθήνα, 1938, Orthophonic OGA844 – S47A και RCA Victor OGA844, 26-8027A (ανατυπώσεις στις ΗΠΑ).

[106] *Ζεχρά*, Parlophone GO3197 – B21992, 1939.

[107] Πολυμέρης, *Των αναμνήσεων η λιτανεία*, σσ. 140-141.

1930, δηλαδή την δεύτερη φάσης της περιοδολόγησής μας. Αυτό που την χαρακτηρίζει είναι οι επιρροές που δέχεται από τις λόγιες κεντροευρωπαϊκές παραδόσεις, κυρίως όσον αφορά την τεχνική των ενορχηστρώσεων, που συνιστά μια μικρογραφία της γραφής για συμφωνική ορχήστρα. Αυτό βέβαια εξηγείται από το γεγονός ότι οι περισσότεροι ενεχόμενοι συνθέτες έχουν μαθητεύσει σε ευρωπαϊκά ωδεία, που έχουν διαμορφώσει και τις αισθητικές τους κατευθύνσεις. Αυτές αντανακλώνται ιδιαίτερα στην επιλογή των ερμηνευτών, που είναι ως επί το πλείστον λυρικοί τραγουδιστές, όπως ο Άλκης Παπακωνσταντίνου και ο Κωνσταντίνος Στελλάκης[108].

[108] *Κάρμεν*, Polydor 1250BF – V50581, 1929· *Γκραναντίνα*, Pathe 70081 – 77506, Αθήνα, 1929 και Pathe 70081 – 80086 (ανατύπωση).

Λαϊκό

Ο εξωτισμός στο λαϊκό τραγούδι επηρεάζεται από μια σημαντική πολιτισμική παράμετρο, η οποία σχετίζεται με την ιδιαίτερη σχέση που έχει η Ελλάδα με την κοντινή Ανατολή. Αυτή οφείλεται φυσικά στην γεωγραφική γειτνίαση και την μακραίωνη συνύπαρξη στην οθωμανική «οικουμένη», αλλά ενισχύεται δραματικά μετά από την μικρασιατική καταστροφή. Δεν είναι υπερβολή να πούμε ότι η πρώτη δεκαετία του μεσοπολέμου, μπορεί να χαρακτηριστεί ως «τα χρόνια της μικρασιατικής πολιτισμικής κυριαρχίας»[109]. Πράγματι, οι πρόσφυγες αφ' ενός εμπλουτίζουν το καλλιτεχνικό δυναμικό με υψηλής στάθμης επαγγελματίες μουσικούς και αφ' ετέρου συγκροτούν ένα πολυπληθές αγοραστικό κοινό για την ακμάζουσα βιομηχανία της δισκογραφίας.

Στην βάση δεδομένων εντοπίζονται 40 καταχωρίσεις τραγουδιών που συνήθως χαρακτηρίζονται «σμυρναίικα ρεμπέτικα»[110]. Οι συντελεστές τους

---

[109] Αθανασάκης, "Ρεμπέτικο, το τραγούδι των ξεριζωμένων", σ. 158.

[110] *Το χανουμάκι,* Polydor 4578 – ARV45118, 1926· *Το χανουμάκι,* Odeon GO576 – GA1311, 1928· *Το χανουμάκι,* Odeon GO2170 – GA1818, 1934· *Το χανουμάκι,* Odeon GO2170 – GA1832, 1934· *Χανουμάκι*, Pathe 70279 – X80151, Αθήνα, 1930· *Το νέο χανουμάκι,* Columbia 85379 – COE4495, Νέα Υόρκη, 1919· *Νέο χανουμάκι,* His Master's Voice BF1693 – AO291, Αθήνα 13/6/1928· *Το νέο χανουμάκι,* Odeon GO562 – GA1364, 1928· *Το νέο χανουμάκι,* His Master's Voice OGA70 – AO2180, Αθήνα, 21/11/1934· *Αρμενοπούλα,* His Master's Voice BF756 – AO275, Αθήνα, 27/6/1927· *Αρμενοπούλα,* Odeon GO565 – GA1325, Αθήνα, 11/1/1927· *Αρμενίτσα,* Columbia 8215, 1928· *Αρμενίτσα μου,* Parlophon 101147 – B21574, 1930· *Αρμενοπούλα,* Columbia 20607 – 18070, 1929· *Αρμενοπούλα,* Polydor 1211BF – V-50919 Αθήνα, 1929· *Η Αρμενίτσα,* His Master's Voice OT1680 – AO2167, Αθήνα 16/7/1934· *Τουρκοπούλα μου,* His Master's Voice BG219 – AO321, Αθήνα, 5/6/1929· *Τουρκοπούλα,* Columbia 20539 – 18068, Αθήνα, 1929· *Τουρκοπούλα,* Odeon GO1320 – GA1402, Βερολίνο, 1929· *Τουρκοπούλα,* Columbia WG818 – DG497,Αθήνα, 1/1934· *Η άπονη Τουρκάλα,* His Master's Voice BQ511 – AO608, 1929· *Άπονη Τουρκάλα,* Odeon GO1371 – GA1482, Αθήνα, 1929· *Αλεξανδριανή φελάχα,* His Master's Voice OT1737 – AO2169, Αθήνα 21/7/1934· *Φελάχα,* Columbia CG1142 – DG6025, Αθήνα, 6-12/1934· *Φελάχα,* Parlophone B21825, 1935· *Αραπίνα μου σκερτσόζα,* His Master's Voice OGA430 – AO2359, Αθήνα, 1936· *Τσαχπίνα Αραπίνα,* Columbia CG938 – DG2121, Αθήνα, 6-12/1934 και Columbia CG938 – DT066· *Καϊριανή,* Odeon GO75 – GA1012, Αθήνα, 1925 και Okeh GO75 – OK28027 (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Τα χανουμάκια,* His Master's Voice OGA287 – AO2279, Αθήνα, 12/10/1935, RCA Victor OGA287 – 26-8059B και Orthophonic USA OGA287 – S355 (ανατυπώσεις στις ΗΠΑ)· *Αραπίνα μου σκερτσόζα,* Orthophonic S739, 1943, Melody, ME191 και Metropolitan 191 (ανατυπώσεις)· *Τα χανουμάκια,* His Master's

διχάζονται ανάμεσα στο ύφος του ελαφρού και της «πειραιώτικης» σχολής, που εκκινεί μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1930 και με την εμπορική της επιτυχία σταδιακά επιβάλλει αυτό που συνήθως αποκαλείται «κλασικό ρεμπέτικο». Εδώ παρατηρείται το εξής ενδιαφέρον φαινόμενο: Ενώ το ελαφρό τραγούδι προβάλλει τον «ευρωπαϊκό» του χαρακτήρα υιοθετώντας τον εκ δυσμών εξωτισμό, το λαϊκό ανακαλεί τις Ανατολίτισσες Σμυρνιές με όρους οικειότητας.

Κατά την πρωτογενή σάρωση των δισκογραφικών καταλόγων, για τις ανάγκες της σύστασης της βάσης δεδομένων, ένα από τα βασικά μεθοδολογικά κριτήρια ήταν η συλλογή τραγουδιών στους τίτλους ή στους στίχους των οποίων εντοπίζονται προσδιορισμοί που μαρτυρούν «εξωτική» καταγωγή. Σε δεύτερο χρόνο, παρά την έλλειψη στοιχείων εξωτισμού στα τραγούδια της σμυρναίικης σχολής, κρίθηκε σκόπιμο να συμπεριληφθούν στην συλλογή, αφού εκφράζουν την διελκυστίνδα εξωτικού/οικείου που χαρακτηρίζει την «ελληνικότητα», η οποία άλλοτε αντιγράφει το δυτικό βλέμμα και αποστασιοποιείται και άλλοτε ταυτίζεται με μια Ανατολή που της είναι πολιτισμικά συγγενής. Αυτό το φαινόμενο της διασταύρωσης της πραγματικής εμπειρίας του Άλλου με την ρομαντική φαντασίωσή του εικονογραφείται πολύ παραστατικά στο παράδειγμα του Παναγιώτη Τούντα, ο οποίος κάτω από τον ίδιο τίτλο, *Φελάχα,* απέδωσε ως συνθέτης το αίσθημα της οικειότητας[111], αλλά και αυτό του εξωτισμού[112].

Καθώς φθίνει η σμυρναίικη σχολή, η όποια οικειότητα εγκαταλείπεται και τον κύριο λόγο στο λαϊκό έχει πλέον μια πιο «οριενταλιστική» αντίληψη της Ανατολής. Είναι η στιγμή που το «οριεντάλ» μεταπηδά από τον χώρο του ελαφρού σε αυτόν του λαϊκού και αναδεικνύεται ως η χαρακτηριστικότερη και πιο αναγνωρίσιμη έκφραση του μουσικού εξωτισμού στην ελληνική δισκογραφία. Τα στατιστικά στοιχεία που προκύπτουν από τη βάση δεδομένων είναι αποκαλυπτικά: κατά την πρώτη δεκαπενταετία της μεταπολεμικής δισκογραφικής δραστηριότητας, το λαϊκό οριεντάλ συστήνεται μέσα από 128

Voice OGA287 – AO2279, 1935, RCA Victor OGA287 – 26-8059B και Orthophonic USA OGA287 – S355 (ανατυπώσεις στις ΗΠΑ)· *Τσακπίνα αραπίνα Καϊριανή,* Balkan BAL837B, 1954· *Μέσα στην Πόλι βρίσκομαι,* Balkan BAL841A, ca 1954.

[111] *Φελάχα*, His Master's Voice BW2992 – AO379, Αθήνα, 30/11/1929.

[112] *Φελάχα*, Columbia CG1142 – DG6025, Αθήνα, 6-12/1934.

καταχωρίσεις[113]. Οι 46 από αυτές αντιστοιχούν σε τραγούδια που κυκλοφόρησαν στην τριετία 1946-1948, περίοδο όπου το συγκεκριμένο είδος βρίσκεται στο ζενίθ της παραγωγής, άρα και της εμπορικής του ζήτησης.

Το εύρος αυτής της επιτυχίας οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στην οικειότητα του κοινού με τον εξωτισμό, την οποία είχε ήδη καλλιεργήσει επί δεκαετίες το ελαφρό τραγούδι. Οι λαϊκοί συνθέτες αποδεικνύονται πρόθυμοι να διευρύνουν τα ερείσματά τους και να εντάξουν τον εξωτισμό στο ρεπερτόριό τους. Η εμπορική απήχηση του λαϊκού πλέον οριεντάλ δημιουργεί ένα πραγματικό ρεύμα. Όταν ο Τσιτσάνης ερωτάται σχετικά, αποδίδει το φαινόμενο στην ανθρώπινη ψυχολογία:

> *Ο άνθρωπος, όπως είναι ζώον παμφάγον, έτσι και θέλει τα τραγούδια του να έχουν κάποιαν ποικιλίαν θεμάτων, να πετάει λίγο η φαντασία κάπου μακριά, πιο έξω απ' τα σύνορα, σε τόπους άγνωστους, σε μάγισσες, σε γύφτισσες, σε εξωτικές νεράιδες και μέρη μαγικά. Τούτο οφείλεται στο ότι από μικρά παιδιά οι μανάδες μας μάς μεγάλωναν και μάς κοίμιζαν με παιδικά παραμύθια και διαρκώς η φαντασία μας ανιχνεύει[114].*

Αυτό το ψυχολογικό υπόβαθρο είναι το ακαταμάχητο κίνητρο του συνθέτη, που εγκαταλείπεται στα φτερά της φαντασίας για να συνθέσει μια ποιητική πραγματικότητα, συνειδητά αποστασιοποιημένη από την πραγματολογία: «Το πώς έγραψα για την Αραπιά και τις αραπίνες, αφού δεν πήγα εκεί; Δεν νομίζω ότι αυτό είναι φραγμός για έναν καλλιτέχνη. Η φαντασία πετά και οραματίζεται»[115]. Και σε άλλη συνέντευξη επαναλαμβάνει: «Μη ζητάτε εξηγήσεις. Είναι πετάγματα της φαντασίας»[116].

Αυτή η ποιητική πρόθεση δίνει ένα απόλυτα θετικό πρόσημο σε μια μουσική κουλτούρα που μπορεί να εννοηθεί και ως ευτελώς μιμητική. Ο Μπίνης κάνει την διάκριση: «Εγώ δεν είμαι τσιφτετελατζής. Θα παίξω μόνο τα καθαρά οριεντάλ σοβαρά τραγούδια, τη Τζεμιλέ, τη Μισιρλού, κι αυτά μόνο σε ένα μέρος του

---

[113] Βλ. παράρτημα σ. 313.

[114] Gauntlett, Μια πολυεκδεδομένη συνέντευξη του Τσιτσάνη" στο *Ρεμπέτικο Τραγούδι*, σσ. 175-181. Πρώτη δημοσίευση στο περιοδικό Αντίποδες του Ελληνο-αυστραλιανού Εκπολιτιστικού Συνδέσμου Μελβούρνης, τ. 4-5, 1975-1967, σσ. 7-13.

[115] Συνέντευξη στον Γιώργο Λιάνη, περιοδικό Επίκαιρα ,1972.

[116] Συνέντευξη στη Φάνη Πετραλιά, εφημερίδα Ελευθεροτυπία, 9/12/1975.

προγράμματός μου και τίποτε άλλο». Δίνει μάλιστα ένα συγκεκριμένο ιστορικό στίγμα στο είδος: «Το μπουζούκι έπαιζε προπολεμικά μόνο εξωτικά, ανατολίτικα μοτίβα που τα λέγαμε οριεντάλ και ήταν διεθνής ρυθμός»[117].

Αλλά και πέρα από τις μαρτυρίες αυτές, η μελέτη του ρεπερτορίου δείχνει ότι ο εξωτισμός δεν αποτέλεσε απλώς μια δεξαμενή από την οποία αντλήθηκαν μικρά δάνεια με αποσπασματικό τρόπο. Αντιθέτως, αφορά μια μεγάλης κλίμακας οικειοποίηση ενός σύνθετου αισθητικού προτύπου, που συντελέστηκε με εξίσου σύνθετους όρους: Το λαϊκό οριεντάλ δεν αποτελεί επιφανειακή μίμηση του ελαφρού, αλλά μια επαναδιαπραγμάτευσή υπό τους όρους του λαϊκού.

Το ηχητικό περιβάλλον των εξωτικών τόπων εμπλουτίζεται από τους ήχους και τα στοιχεία του λαϊκού τραγουδιού. Τα μπουζούκια δεν στεγανοποιούν το λαϊκό, αλλά υπερτονίζουν την ανοιχτότητά του, εκτελώντας τον νέο ήχο. Οι εξωτικές αναπαραστάσεις δεν περιορίζονται στην πρακτική της μίμησης του ελαφρού, αλλά διαχέουν το λαϊκό στο οριεντάλ και το οριεντάλ στο λαϊκό: Ο Τόλης Χάρμας «ξηγιέται ζεϊμπέκικο» στην *Κάρμεν Μιράντα*[118]:

Να μας χορεύουν οι Βραζιλιάνες κι όταν στο κέφι μου θα ‘ρθω,
ν’ ανέβω πάνω σ’ ένα τραπέζι ζεϊμπέκικο να ξηγηθώ.
Και η Κάρμεν η Μιράντα να καθίσει σε μια μπάντα
να μάθει μάγκικο χορό.

Τέλος, σημαντικό είναι να υπογραμμιστεί η μεγάλη τομή που φέρνει το οριεντάλ στο επίπεδο της επιτέλεσης: Με εξαίρεση τον αμανέ, είναι λίγες οι περιπτώσεις που το λαϊκό τραγούδι δεν συνοδεύει τον χορό. Το οριεντάλ της δισκογραφίας είναι προορισμένο να ακούγεται και όχι να χορεύεται.

Το οριεντάλ είναι γέφυρα ανάμεσα στο ελαφρό και το λαϊκό και μάρτυρας της μεταξύ τους συγγένειας και επικοινωνίας. Είναι άλλωστε πολλά τα «υβριδικά» παραδείγματα. Ενδεικτικά:

[117] Κλειασίου, *Τάκης Μπίνης,* σ. 386.

[118] *Κάρμεν Μιράντα*, Odeon GO3980 – GA7450, Αθήνα, 1948.

α. Στο τραγούδι *Αραμπέλλα*[119] του Τσιτσάνη συμμετέχουν δύο επιφανείς εκπρόσωποι του ελαφρού τραγουδιού, η Στρατηγοπούλου ως τραγουδίστρια και ο Σουγιούλ ως διευθυντής ορχήστρας. Το ύφος της εκτέλεσης είναι σαφώς ελαφρό.

β. Ύφος ελαφρού έχει και η επανεκτέλεση του λαϊκού τραγουδιού *Ο μαχαραγιάς* από την Μπαρτσέρη[120].

γ. Η εκτέλεση του τραγουδιού *Φούστα κλαρωτή* του «έντεχνου» Μάνου Χατζιδάκι από την Μαριάννα Χατζοπούλου[121] έχει ύφος ελαφρού, ενώ η εκτέλεσή του από την Ρένα Ντάλια[122] είναι καταφανώς λαϊκή.

δ. Ο Περιστέρης για την ηχογράφηση των οριεντάλ τραγουδιών του επιλέγει μόνο τραγουδιστές του ελαφρού, όπως ο Πολυμέρης και ο Πάνος Σάμης[123].

ε. Ομοίως, ο Τσιτσάνης εμπιστεύεται στον Πολυμέρη την εκτέλεση του πρώτου λαϊκού οριεντάλ που ηχογραφήθηκε ποτέ, τις διάσημες *Αραπίνες*[124].

---

[119] *Αραμπέλλα*, Columbia CG2421 – DG6729, Αθήνα, 1948 και CO41581 – 7262 (ανατύπωση στις ΗΠΑ).

[120] *Ο μαχαραγιάς*, Liberty 156, ΗΠΑ, 1952.

[121] *Φούστα κλαρωτή*, Parlophone GO5450 – B74419-1, Αθήνα, 1957.

[122] *Φούστα κλαρωτή*, Nina F290 – 647, ΗΠΑ, 1955-1957.

[123] Ο Πολυμέρης τραγούδησε τα: *Η απάχισσα*, Parlophone B74143, Αθήνα, 1948. Στην ετικέτα του δίσκου, ο αναγράφεται με το ψευδώνυμό του, Π. Φώτης. *Φατμέ*, Odeon LG1068 – GA7826, Αθήνα, 1955. Ο Πάνος Σάμης τραγούδησε τα: *Γκιούλ Χανούμ*, Odeon GO4239 – 275286, Αθήνα, 1950 και Parlophone GO4239 – B74184 (ανατύπωση)· *Ζεχραζάτ*, Odeon GA7404 – GO3851, Αθήνα, 5/1/1947 και Parlophone GA7404 – DGP6 (ανατύπωση) και *Ναουμί*, Parlophone GO4772 – B74277, Αθήνα, 1953.

[124] *Αραπίνες*, Odeon GO3665 – GA7351, Αθήνα, 29/10/1946. Στην ετικέτα του δίσκου, ο Πολυμέρης αναγράφεται με το ψευδώνυμό του, Π. Φώτης.

Τα ινδοπρεπή

Στα τέλη της δεκαετίας του 1950, στους κόλπους του εξωτισμού γεννιέται μια νέα τάση: πολλοί Έλληνες συνθέτες ενδίδουν στον πειρασμό της αναπαραγωγής τραγουδιών του μαζικού ινδικού κινηματογράφου και της κατοχύρωσής τους ως πρωτότυπες συνθέσεις με ελληνικό στίχο, διαπράττοντας προφανή κλοπή πνευματικής ιδιοκτησίας[125]. Τα δημοφιλή τραγούδια που προέρχονται από αυτή τη διαδικασία είναι πολλά και παραμένουν στο προσκήνιο ακόμη και σήμερα. Η Αμπατζή και ο Τασούλας, μετά από αναζήτηση και μελέτη έφεραν στο φως «105 τραγούδια που κυκλοφόρησαν μέσα σε δέκα χρόνια (1959-1968) και που εν μέρει ή εξ ολοκλήρου συμπίπτουν με τα ινδικά», δίχως να σημειώνονται οι Ινδοί δημιουργοί τους, με ελάχιστες εξαιρέσεις[126]. Τα τραγούδια αυτά χαρακτηρίστηκαν «ινδοπρεπή» και είναι μάρτυρες της μεγάλης εμπορικής απήχησης που είχαν στο ελληνικό κοινό οι κατά κανόνα χαμηλής στάθμης ινδικές μελοδραματικές ταινίες. Στην βάση δεδομένων της παρούσας μελέτης δεν καταγράφηκε η ιδιαίτερη αυτή κατηγορία, με εξαίρεση ένα τραγούδι το οποίο καταλαμβάνει οχτώ καταχωρίσεις λόγω της μεγάλης εμπορικής επιτυχίας του: τη διάσημη Μαντουμπάλα[127].

---

[125] Ο Κουνάδης έχει εντοπίσει κάποια από τα τραγούδια αυτά (Βλ. *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών,* τόμος Β, σσ. 304-307).

[126] Τέτοια περίπτωση είναι το τραγούδι *Μαντουμπάλα* (His Master's Voice OGA2849 – AO5544, Αθήνα, 1959) όπου αναγράφεται ως συνθέτης ο Καζαντζίδης. Ο τίτλος του πρωτότυπου τραγουδιού είναι *Aa Jao Tadapte Hain Arman* και αποτελεί δημιουργία του συνθετικού διδύμου Shankar-Jaikishan. Ακούστηκε στην ταινία *Awaara* (Raj Kapoor, *Ο αλήτης της Βομβάης,* τίτλος πρωτότυπου: *Awaara*, All India Film Corporation, R.K. Films, 1951, imdb.com/title/tt0043306/. *Βλ.* Αμπατζή και Τασούλας, *Ινδοπρεπών Αποκάλυψη*, σ. 92 και Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών,* τόμος Β, σ. 305). Πιθανώς να υπάρχουν κι άλλα τραγούδια που είναι προϊόντα κλοπής πνευματικής ιδιοκτησίας στο υλικό μας, αλλά δεν είναι επί της παρούσης η έρευνα για την αποσαφήνιση του εν λόγω ζητήματος.

[127] *Μαντουμπάλα*, His Master's Voice OGA2849 – AO5544, Αθήνα, 1959· *Μαντουμπάλα*, Parlophone LG1158 – B74500, Αθήνα, 1959, Odeon CO10016 – LA4055b (ανατύπωση) και Liberty 309 (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Μαντουμπάλα*, Balkan BAL862B, 1959· *Μαντουμπάλα*, Apollo SY- 8, 1959· *Μαντουμπάλα*, Fidelity GR77015· *Μαντουβάλα*, Nina 1666, ΗΠΑ, 1960.

Αυτή η «περίοδος της ινδοκρατίας»[128] προκαλεί πολλές αντιδράσεις από λαϊκούς μουσικούς που καταγγέλλουν την ευκολία των «τουρκογυφτοειδών κατασκευασμάτων»[129]. Συνθέτες όπως ο Παπαϊωάννου[130], και προπαντός ο Τσιτσάνης[131] διαμαρτύρονται σφοδρά σε όλους τους τόνους, χαρακτηρίζοντας το φαινόμενο «αληθινή συμφορά»[132]. Αυτοί που ελέγχονται δεν είναι μόνο οι φερόμενοι ως συνθέτες, αλλά και οι δισκογραφικές εταιρείες, τα στελέχη και τις πρακτικές τους.

Αν σκύψουμε πιο προσεκτικά στο εξωτικό αυτό ρεπερτόριο, βλέπουμε ότι συμπεριλαμβάνει και πολλά κομμάτια που δεν προέκυψαν από κλοπή, αλλά που ηχογραφήθηκαν με παρόμοια αισθητική προκειμένου να ανταποκριθεί η βιομηχανία του δίσκου στην μεγάλη δημοφιλία των ινδοπρεπών. Το βέβαιο είναι λοιπόν ότι οι παραστάσεις του κόσμου των Ινδιών τροφοδότησαν το συλλογικό φαντασιακό αναζωπυρώνοντας το ενδιαφέρον για το εξωτικό. Είναι τέτοιο το ρεύμα που δημιουργείται, που ακόμα και οι πιο φανατικοί πολέμιοι του είδους, όπως ο Τσιτσάνης, ενδίδει τελικά στον πειρασμό και ακολουθεί τον συρμό με

---

[128] Βλ. Αμπατζή και Τασούλας, *Ινδοπρεπών Αποκάλυψη*.

[129] Κώστας Βίρβος, *Μια ζωή τραγούδια: Αυτοβιογραφία* (Αθήνα: Ντέφι, 1985), σ. 135.

[130] «Παίρνανε παλιούς ινδικούς δίσκους, ακούγανε τις μελωδίες, τις ντύνανε με στίχους ελληνικούς, και αμέσως κάνανε σουξέ. Πολλές χιλιάδες δίσκοι και πολλά εκατομμύρια απ' αυτές τις δουλειές. Εκεί κατάντησε το Λαϊκό Τραγούδι. Και αυτό όχι μόνο τα ξέρανε οι εταιρείες αλλά και τα βοηθάγανε. Ναι, τα βοηθάγανε! Ξέρω αυτόνε που μοίραζε στους κωλοσυνθέτες δίσκους ινδικούς και τους έλεγε να βάλουνε στίχους καινούργιους. Ο ασίκης αυτός έστελνε ανθρώπους να ψάχνουν και να αγοράζουν όσο-όσο όποιον ινδικό δίσκο εύρισκαν. Πριν από λίγα χρόνια δε, ένας ανώτατος υπάλληλος της Κολούμπια (που με δέσμευσε να μην αποκαλύψω το όνομα του μέχρι να πάρει τη σύνταξή του) μου μίλησε για ένα μεγάλο φορτίο ινδικών δίσκων που έφτασε στην Ελλάδα ειδικά γι' αυτό το σκοπό». Γιάννης Παπαϊωάννου, *Ντόμπρα και σταράτα*, επιμ. Κώστας Χατζηδουλής (Αθήνα: Κάκτος, 1996), σσ. 176-181. Όπως παρατίθεται στο Αμπατζή και Τασούλας, *ό.π.*, σ. 68.

[131] Βλ. ενδεικτικά τις συνεντεύξεις που έδωσε ο συνθέτης στο περιοδικό *Δράσις* (1/3/1965), στην εφημερίδα Ελευθεροτυπία, (30/6/1981), στην εφημερίδα Ριζοσπάστης (10/4/1983, σελ. 14-15).

[132] Συνέντευξη στην εφημερίδα Απογευματινή (14/8/1972).

τραγούδια παρόμοιου ύφους[133]. Μετά την σαρωτική Μαντουμπάλα, δεκάδες ινδοπρεπή βρίσκουν το δρόμο προς τη δισκογραφία[134]. Πρόκειται για ένα από τα πιο ακραία και τα πιο απροσδόκητα συμπτώματα της βαθιάς διείσδυσης του εξωτισμού στις ελληνικές αστικές λαϊκές μουσικές.

[133] Αναφέρουμε χαρακτηριστικά τα τραγούδια *Τωξερα πως θα μου φύγης*, His Master's Voice 7XGA1715 – 7PG3279, Αθήνα, 14/3/1963· *Τα λιμάνια*, Columbia 7XCG1570 – SCDG3197, Αθήνα, 1962.

[134] Βλ. ενδεικτικά: *Ζιγκουάλα*, His Master's Voice OGA2913 – AO5579, Αθήνα, 1959· *Αράπικα κορμιά*, His Master's Voice OGA3123 – AO5669, Αθήνα, 1960· *Ινδιάνα μου γλυκιά (Έλμπι)*, His Master's Voice OGA2744 – AO5521, Αθήνα, 1958· *Αμίνα*, Columbia CG3948 – DG7475, Αθήνα, Αθήνα, 3-12/1959· *Μαγκάλα*, Columbia GR, CG-3897, DG-7445, Αθήνα, 3-12/1959, Nina CG3897 – 1671 (ανατύπωση στις ΗΠΑ) και Apollo CG-3897 – SY39 (ανατύπωση στην Αυστραλία)· *Εμιρέ*, His Master's Voice OGA2871 – AO5557, Αθήνα, 1959· *Σοράγια*, His Master's Voice OGA2864 – AO5555, Αθήνα, 1959· *Μαγκάλα,* Parlophone LG1157 – B74500, Αθήνα, 3-12/1959, Odeon CO10057 – LA4070A (ανατύπωση) και Liberty CG3897 – 308 (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Μαχαρανή*, Parlophone GO5891 – B74527, Αθήνα, 1959 και Odeon CO10065 – LA4077b (ανατύπωση).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4:
Η ΠΑΡΑΔΟΞΗ ΓΕΩΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΕΞΩΤΙΣΜΟΥ

Ο φαντασιακός τόπος

Η επίκληση του τόπου αποτελεί μια σχεδόν εμμονική τάση στον λόγο για το εξωτικό. Γι' αυτό κρίθηκε αναγκαία η αποδελτίωση των στίχων, ώστε να εντοπιστούν όλα τα τοπωνύμια (ονόματα κρατών, πόλεων, ευρύτερων γεωγραφικών περιοχών) και τα παράγωγά τους, που είναι συνήθως εθνικά ή εθνικοί επιθετικοί προσδιορισμοί (π.χ. Σεβιλλιάνα, Μισιρλού κ.ά.). Τα δεδομένα που αντλήθηκαν από αυτή τη διαδικασία παρατίθενται στη στήλη «Τοπολογία» της βάσης δεδομένων. Το λεξιλόγιο αυτό δεν σηματοδοτεί απλώς το γεωγραφικό στίγμα, αλλά μεταφέρει ένα πυκνό σύνολο πολιτισμικών αναφορών που συν-σκιαγραφούν τον εξωτικό τόπο. Οι γεωγραφικοί προσδιορισμοί ως περιγραφικό εργαλείο έχουν την δυνατότητα της δυναμικής εδραίωσης μιας συγκεκριμένης ατμόσφαιρας. Η Βαγδάτη λ.χ. δεν είναι μια τυχαία πόλη της Περσίας, αλλά εμπεριέχει συνεκδοχικά το σύνολο των χαρακτηριστικών της Μέσης Ανατολής.

Η μελέτη της παράδοξης γεωγραφίας του εξωτισμού, δεν αποτελεί πρωτοτυπία του παρόντος πονήματος, αλλά απασχολεί πληθώρα μελετητών, αρχής γενομένης από τον Said, ο οποίος κρίνει σκόπιμο να αφιερώσει αρκετές σελίδες στην «φανταστική γεωγραφία και τις αναπαραστάσεις της»[1].

Στη φαντασιακή γεωγραφία της Ανατολής, η Ινδία, η Αίγυπτος, η Αραπιά, το Μαρόκο ακόμη και το Σουδάν συνορεύουν και συγγενεύουν πολιτισμικά παρά τις πολιτισμικές ιδιαιτερότητες και διαφοροποιήσεις τους, εξισώνονται, ενοποιούνται και συμφέρονται ως ολότητα. Αυτό γίνεται μέσα από την χρήση στερεοτυπικών συμβόλων των οποίων η τιμή αληθείας είναι άνευ σημασίας: ένας μαχαραγιάς μπορεί απρόσκοπτα να δραστηριοποιείται όχι στην Ινδία, αλλά στο

[1] Said, "Η φανταστική γεωγραφία και οι αναπαραστάσεις της: Οριενταλοποιώντας το ανατολικό", στο *Οριενταλισμός*, σσ. 67-93.

Μαρόκο[2]. Επίσης, οι χώρες της Λατινικής ή Νότιας Αμερικής εννοούνται ως ένα: εικόνες από το Μεξικό και την Ισπανία συγχέονται σε ένα τραγούδι[3].

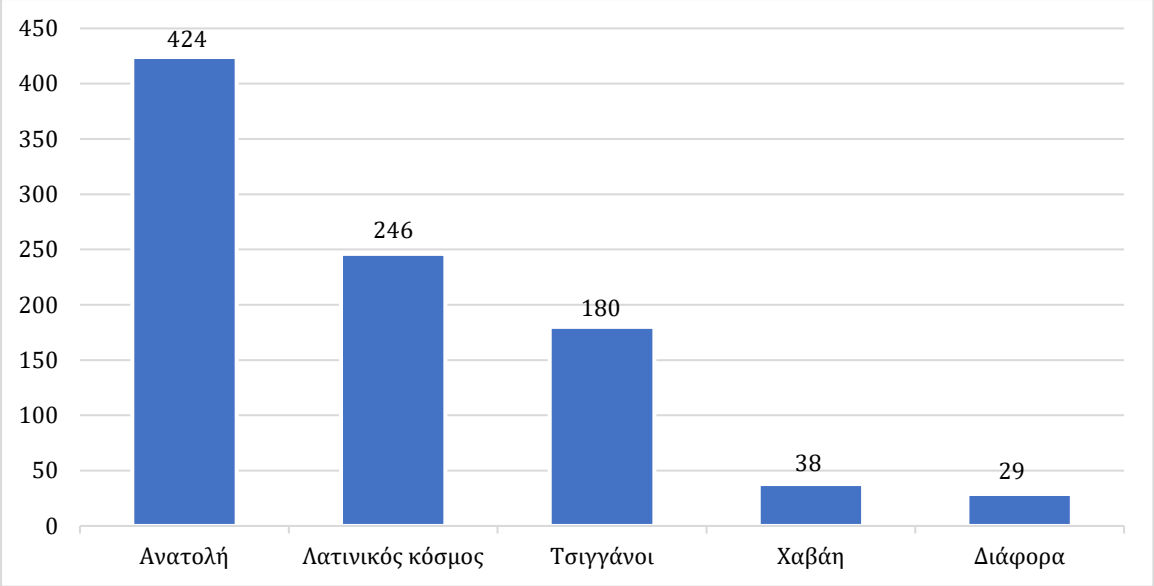
Η γεωγραφική αυτή ακαταστασία δεν διευκολύνει την ταξινόμηση των δεδομένων της δισκογραφίας, πολλώ μάλλον που επιτείνεται από ανακολουθίες μεταξύ των τίτλων, των ετικετών και του στιχουργικού περιεχομένου, χωρίς να συνυπολογίσουμε τα δεδομένα που προκύπτουν από την καταγραφή των μουσικών χαρακτηριστικών. Αποδελτιώνοντας τα τοπωνύμια σε οποιοδήποτε από τα παραπάνω επίπεδα, η συγκεντρωτική εικόνα που αποκομίζουμε είναι η κατανομή των αναφορών σε τέσσερις κύριες εθνοτοπικές κατηγορίες: Ανατολή, Λατινική Αμερική, Χαβάη. Χωριστά καταχωρίστηκαν οι αναφορές στην ιδιαίτερη ενότητα των Τσιγγάνων. Είναι αξιοσημείωτο ότι η Άπω Ανατολή, που εισβάλλει δυναμικά στον ευρωπαϊκό χώρο τον 19ο αιώνα, δεν έχει θέση στο ελληνόφωνο ρεπερτόριο, πλην κάποιων λίγων διασκευών κατά την πρώτη περίοδο[4]. Ο παρακάτω πίνακας απεικονίζει την κατανομή των εθνοτοπίων στο ρεπερτόριο.

---

[2] *Ανατολή*, Parlophone GO3848 – B74106, Αθήνα, 1947.

[3] *Οι τρεις καμπαλέρος*, Columbia CG2349 – DG6689, Αθήνα, 7/1-14/7/1948.

[4] *Δυωδία φιλιών, Γκέισα*, Orfeon 194, Κωνσταντινούπολη, 1908· *Όταν ήμουν μικρός, Γκέισα*, Orfeon 194, Κωνσταντινούπολη, 1908· *Γκέισα*, Gramophone 13548b – 4-13705, Σμύρνη, 6/1909 και Victor 13548b – 63525 (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Γκέισα, Τσιν Τσιν*, Gramophone 13379b – 10-12707, Αθήνα(;), 1909 *και* Victor 13379b – 63538b (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Η γκέισα*, Gramophone 13549b – 10-12705, Αθήνα(;), 1909 και Victor 13549b – 63537b (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Νύχτες στη Σαγκάη*, Parlophone GO2546 – B21880, 1936. Στα παραπάνω τραγούδια παρατηρούμε αναφορές στην Άπω Ανατολή. Επειδή όμως δεν έχουν εντοπιστεί τα ηχογραφήματα, διατηρούμε κάποιες επιφυλάξεις σχετικά με τα χαρακτηριστικά των αναπαραστάσεων αυτών.



Διάγραμμα 3: Αριθμός καταχωρίσεων ανά εθνοτοπίο

Στην κατηγορία «διάφορα» εμπίπτουν κάποιες εθνοτοπικές αναφορές μικρής δυναμικής: Η εξωτική Ουγγαρία, ο κόσμος των καουμπόυς και κάποια τραγούδια χωρίς συγκεκριμένες αναφορές. Σε 29 καταχωρίσεις δεν κατέστη δυνατή η ταξινόμηση με βάση το εθνοτοπίο, εξαιτίας της αδυναμίας εντοπισμού των αντίστοιχων ηχογραφημάτων.

Με δεδομένο το γεγονός ότι «η φυσική γεωγραφία του χώρου δεν αντιστοιχεί στο συμβολικό περιεχόμενο που παράγεται για τον ίδιο χώρο»[5], η μελέτη της τοπολογίας, όπως αυτή σημαίνεται στο στιχουργικό υλικό της βάσης δεδομένων, οδηγεί στην κατηγοριοποίηση σε τέσσερις άξονες, που συνθέτουν εντέλει φαντασιακούς τόπους.

Η έννοια του φαντασιακού, όπως την έχει εισηγηθεί ο Κορνήλιος Καστοριάδης και την έχει αξιοποιήσει σε άλλη διάσταση ο Benedikt Anderson[6], αφορά μια υπερβατική νοηματοδότηση των πραγμάτων που ξεπερνά την πραγματολογία, χωρίς ωστόσο να εξορίζεται στην σφαίρα της ουτοπίας. Στην

[5] Χάρης Εξερτζόγλου, *Εκ δυσμών το φως;: Εξελληνισμός και Οριενταλισμός στην Οθωμανική αυτοκρατορία (μέσα 19ου-αρχές 20ου αιώνα),* (Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2015), σ. 18.

[6] Βλ. Cornelius Castoriadis, *The imaginary institution of society* (Κέιμπριτζ: Polity Press, 1987), σσ. 165-404 και Benedict R. Anderson, *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism* (Λονδίνο: Verso, 1991).

προκείμενη περίπτωση, οι φαντασιακοί τόποι προσδιορίζονται από συγκεκριμένα εθνοπολιτισμικά χαρακτηριστικά. Αυτά αναφέρονται στο περιβάλλον ή στους ανθρώπους, των οποίων η ιδιαιτερότητα ανακαλείται με νοσταλγία ή θαυμασμό, και είναι κατά κανόνα τυποποιημένα, και μάλιστα στερεοτυπο-ποιημένα. Στα σπάνια κομμάτια όπου ανακαλείται ο κόσμος των καουμπόηδων, το «ράντσο» και το «μπάντζο» αποτελούν τα βασικά στοιχεία του σκηνικού όπου εκτυλίσσεται ένα ερωτικό «ρομάντζο»[7].

Προκειμένου να συνδέσουμε την τυπολογία των στιχουργικών περιγραφών με την φαντασιακή τους διάσταση, επιλέγουμε να χρησιμοποιήσουμε εδώ τον όρο «εθνοτοπίο». Η αξιοποίηση του συνθετικού «-τοπίο» στο πλαίσιο της μελέτης της παγκοσμιοποίησης, οδηγεί τον Arjun Appadurai (1990) στα θεωρητικά σχήματα των ethnotopes, technotopes, financetopes, mediatopes και ideotopes, μέσω των οποίων ταξινομεί τις παγκόσμιες πολιτισμικές ροές σε πέντε διαστάσεις. Το κοινό συνθετικό χρησιμοποιείται για να υποδείξει ότι τα «-τοπία» δεν συνιστούν αντικειμενικές συνθήκες, αλλά «φαντασιακούς κόσμους», επηρεασμένους από την ιστορική, γλωσσική και πολιτική θέση του εκάστοτε παρατηρητή[8]. Τα «εθνοτοπία» του Appadurai αφορούν ροές ανθρώπων (τουριστών, μεταναστών, προσφύγων κ.ά.)[9] και περιγράφουν την αναδιαμόρφωση των κοινωνικών, εδαφικών και πολιτισμικών αναπαραγωγών της συλλογικής ταυτότητας κατά τις μετατοπίσεις τους[10]. Καθώς οι κοινωνικές ομάδες μεταναστεύουν, ανασυντάσσονται σε νέους τόπους, ανασκευάζουν τις ιστορίες και τις εθνικές προβολές τους, το συνθετικό «εθνο-» στην εθνογραφία, αλλά και στο εθνοτοπίο,

---

[7] Μόνο τρία τέτοια κομμάτια έχουν καταχωριστεί στην βάση δεδομένων: *Καουμπόυ είν' ο δικός μου,* Odeon GO4073 – GA7478, Αθήνα, 1948· *Άλλος για το Μεξικό*, Columbia CG2652 – DG6842, Αθήνα, 1-7/4/1950· *Καουμπόικο*, Columbia CG2990 – DG7004, Αθήνα, 8/1-30/5/1953. Η επίκλησή τους γίνεται ακριβώς διότι η τυποποίηση των χαρακτηριστικών είναι ακόμα πιο αξιοσημείωτη αν υπολογίσει κανείς το μέγεθος του δείγματος. Και τρία σχετίζονται με τα δημοφιλή κινηματογραφικά είδη της εποχής.

[8] Arjun Appadurai, "Disjuncture and difference in the global cultural economy", *Theory, culture & society* 7, νο. 2-3 (Ιούνιος 1990): σσ. 296-297.

[9] Appadurai, *ό.π.*, σ. 297.

[10] Appadurai, *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*, Public worlds, v. 1 (Μινεάπολη: University of Minnesota Press, 1996), σ. 48.

αποκτά μία μη τοπικοποιημένη (nonlocalized) ποιότητα[11]. Από την ακριβώς αντίθετη οπτική γωνία, επικαλούμενος την οικουμενικότητα των ανθρώπινων μύθων και ιδανικών, ο Davis χρησιμοποιεί έναν όρο με παρόμοια χαρακτηριστικά, την «εθνόσφαιρα» (ethnosphere) που αντιστοιχίζεται στην έννοια της βιόσφαιρας. Η εθνόσφαιρα είναι «το σύνολο των σκέψεων, ονείρων, ιδανικών, μύθων, διαισθήσεων και εμπνεύσεων όπου δημιουργούνται φαντασιακά από την αυγή της συνείδησης»[12].

Στο πεδίο της λογοτεχνίας, για τον Eugene Eoyang το εθνοτοπίο (ethnotope) συμπυκνώνει το σύνολο των, κατά κανόνα τυποποιημένων, εθνοτικών χαρακτηριστικών ενός φαντασιακού τόπου. Τα εθνοτοπία αποτελούν παραδείγματα πολιτισμικών εικασιών, η συνεχής παρουσία των οποίων τα καθιστά οικουμενικές αλήθειες. Οι εικασίες αφορούν πολιτισμικά φαινόμενα τα οποία ο αφηγητής συνήθως αγνοεί ή γνωρίζει ελάχιστα. Με τον εθνοκεντρισμό να αποτελεί το βασικό μέσο αντίληψης του Άλλου, το σημείο αναφοράς του αφηγητή γίνεται αντιληπτό ως αμερόληπτο, αντικειμενικό και ως η μόνη ερμηνευτική προσέγγιση[13]. Κατά την ενδιαφέρουσα αυτή ερμηνευτική οριοθέτηση του εθνοτοπίου, ο Eoyang παραθέτει μια σειρά παραδειγμάτων, μεταξύ των οποίων και το εξής: Οι γεωγραφικοί χαρακτηρισμοί «Εγγύς Ανατολή» και «Άπω Ανατολή» είναι εθνοτοπικές παραμορφώσεις που αντικατοπτρίζουν μια ευρωκεντρική αντίληψη του κόσμου και νοηματοδοτούνται μέσω της Ευρώπης. Παρά την ευρεία τους αποδοχή, οι χαρακτηρισμοί αυτοί είναι στρεβλοί όταν χρησιμοποιούνται στις ΗΠΑ ή στην Ιαπωνία. Παρομοίως, Κινέζοι ιστορικοί επιμένουν να αναφέρονται στους Αμερικάνους ως «ανατολίτες» (eastern) και θεωρούν «Δύση» αυτό που για την δυτική αντίληψη είναι η Μέση Ανατολή.

Με την αποικιοκρατία να αποτελεί το πρώιμο στάδιο της παγκοσμιοποίησης, αν τα «-τοπία» ("-scapes") του Appadurai εννοηθούν όχι μόνο ως ροή ανθρώπων, αλλά ως ροή των ανθρώπινων αναπαραστάσεων του κόσμου, θα βρούμε τον

---

[11] Appadurai, *ό.π.*, σ. 48.

[12] Wade Davis, "The ethnosphere and the academy" (Indigenous knowledges: Transforming the academy conference, Pennsylvania State University, 27 Μαΐου 2004).

[13] Eugene Chen Eoyang, *East-West symbioses: The reconciliation of opposites* (Νιουκάστλ: Cambridge Scholars Publishing, 2019), σσ. 23-30.

εξωτισμό σε ρόλο ρυθμιστή της ροής πολιτισμικής πληροφορίας για την μαζική κουλτούρα και ιδιαίτερα για την αντίληψη του Άλλου. Το τοπίο της μαζικής επικοινωνίας (mediascape) διαμορφώνει ένα μεγάλο και σύνθετο ρεπερτόριο εικόνων και αφηγήσεων εντός των οποίων τα αγαθά, οι ειδήσεις και η πολιτική συγχέονται[14]. Οικοδομούνται έτσι φαντασιακοί κόσμοι[15], που εποικίζονται με ιδεοτοπία, δηλαδή συνθέσεις ιδεών και αντιλήψεων. Όλα αυτά συνδιαμορφώνουν τα δομικά συστατικά του εθνοτοπίου όπως το χρησιμοποιούμε στην παρούσα πραγματεία, αγκαλιάζοντας τους ανθρώπους, τους χώρους και τις πολιτισμικές αναπαραστάσεις τους. Αν προβάλλουμε τα παραπάνω στο εθνοτοπίο της Χαβάης όπως αυτό αποτυπώνεται στο ρεπερτόριο της δισκογραφίας των 78 στροφών, θα δούμε ένα παραδεισιακό περιβάλλον όπου κυριαρχεί μια μόνιμη ατμόσφαιρα γιορτής και ένα αίσθημα ευδαιμονίας, και το οποίο κατοικείται από «πρωτόγονους» ιθαγενείς πρόθυμους να υπηρετήσουν τον δυτικό περιηγητή κατά τις πρόσκαιρες εξορμήσεις του.

Η συγκρότηση των εθνοτοπίων σχηματοποιείται μέσα από την χρήση μιας σειράς στερεοτυπικών εικόνων. Οι εξωτικοί τόποι ανακαλούνται χωρίς καμία αμφιβολία, λόγω της διαλεκτικής τους σχέσης τους με τις εικόνες αυτές. Καθ' αυτό τον τρόπο η αναφορά και μόνο στο χαρέμι, σηματοδοτεί αυτομάτως το εθνοτοπίο της Ανατολής. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, «η αναπαράσταση του εξωτικού γίνεται δραματική, ακόμη και σκανδαλώδης»[16].

Ο φαντασιακός χρόνος

Ο εξωτισμός δεν συνίσταται μόνο στον χώρο, αλλά εξαρτάται το ίδιο και από τον χρόνο[17]. Οι εξωτικοί τόποι, μέσα από τις αναπαραστάσεις, εννοούνται ως εθνοτοπία που αιωρούνται σε ένα αιώνιο παρελθόν, μακριά από τον μοντερνισμό, ανέγγιχτα από την τεχνολογική και κοινωνική πρόοδο. Όσα συμβαίνουν στη γεωγραφία του εξωτισμού δεν πραγματώνονται σε έναν ρεαλιστικό αλλά σε έναν

[14] Appadurai, "Disjuncture and difference in the global cultural economy", σ. 299-300.

[15] Appadurai, *Modernity at large*, σ. 35.

[16] Benjamin Schmidt, *Inventing exoticism: Geography, globalism, and Europe's early modern world*, (Φιλαδέλφια: University of Pennsylvania Press, 2015), σ. 164.

[17] Segalen, *Essay on Exoticism: An Aesthetics of Diversity*, σ. 18.

φαντασιακό χρόνο. Το εθνοτοπίο και ο φαντασιακός χρόνος οικοδομούν ένα φαντασιακό συνεχές, αυτό που ο Bakhtin ονομάζει χρονοτοπίο (chronotope)[18]. Η λογική του γραμμικού χρόνου παύει να ισχύει και αντικαθίσταται από μια στρεβλή χρονική αντίληψη και το αίτημα για φυγή έχει δύο επίπεδα: Τη μετάβαση από το πραγματικό «εδώ» στο φαντασιακό «αλλού» και τη μεταφορά από το πραγματικό «τώρα» στο εξωτικό και αφηρημένο «κάποτε». Οι εξωτικοί τόποι δομούνται με τρόπο παραμυθιακό σε ένα μόνιμο παρελθόν: Στη φαντασιακή Ανατολή δεν υπάρχει τίποτα το μοντέρνο, όπως π.χ. ένα αυτοκίνητο, τα αγαθά θα μεταφέρονται πάντοτε από καραβάνια με καμήλες, αξίες όπως η δημοκρατία και η αυτοδιάθεση δεν θα έχουν ποτέ θέση εκεί.

Ο εξωτικός τόπος ως αντίποδας του μοντέρνου κόσμου, επιζητά την πραγμάτωση του σε έναν εξωτικό χρόνο, αντίποδα της μοντέρνας συγχρονίας. Σε αυτό το πλαίσιο, η υπεριστορική Δύση έχει την εξουσία αλλά και την τεχνογνωσία να εισβάλει ανά πάσα στιγμή στους αχρονικούς[19] και ανιστορικούς εξωτικούς τόπους. Καθώς η αντίληψη της ανάπτυξης και της προόδου, συνεπάγεται μια χρονολογικά προσανατολισμένη εξελικτική διαδικασία[20], οι εξωτικοί τόποι

[18] «Στο χρονοτοπίο, οι χωρικοί και οι χρονικοί δείκτες συγχέονται σε ένα συστηματικά δομημένο όλο. Ο χρόνος […] γίνεται ορατός· ο χώρος ανταποκρίνεται στην κίνηση του χρόνου. Αυτή η διασταύρωση των αξόνων του χώρου και του χρόνου χαρακτηρίζει το χρονοτοπίο». Βλ. Michail Bakhtin, "Forms of time and of the chronotope in the novel: Notes toward a historical poetics", στο *The dialogic imagination: Four essays* (Ώστιν, Τέξας: University of Texas Press, 2020), σσ. 84-85. Πρβλ. Nele Bemong και Pieter Borghart, "Bakhtin's theory of the literary chronotope: Reflections, applications, perspectives" (Τζέντ: Ginko, Academia Press, 2010), σσ. 3-16.

[19] Η αχρονικότητα στο παρόν κείμενο, δεν χαρακτηρίζεται από την ασάφεια των ορίων μεταξύ παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος. Η αχρονικότητα στον εξωτισμό, συνεπάγεται αξιωματικά παρελθόν. Οι εξωτικοί τόποι είναι αχρονικοί, μόνιμα καθηλωμένοι στα «ιδιόρρυθμα χρονολόγιά τους» (Said, *Οριενταλισμός*, σ. 203).

[20] Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι θέσεις του Giorgio Agamben και φάνηκαν χρήσιμες τόσο για την αντίληψη του χρόνου όσο και για τη σύλληψη του μοντέλου των ανιστορικών εξωτικών τόπων Βλ. Agamben, *Χρόνος και ιστορία: Κριτική του στιγμιαίου και του συνεχούς*, μτφ. Δημήτρης Αρμάος (Αθήνα: Ίνδικτος, 2003), σσ. 25-27.

τοποθετούνται διαλεκτικά σε αυτό το μακρινό, ομιχλώδες και ανεξερεύνητο και επικίνδυνο παρελθόν, σε μια αφηρημένη «ημι-αιωνιότητα»[21].

Οι εξωτικοί τόποι, αναπαρίστανται ως καταφύγιο από το «εδώ» και το «τώρα»: Τα εθνοτοπία αποτελούν αμετάβλητες ολότητες, απρόσβλητες από την ιστορική κίνηση. Σηματοδοτούν την διαφυγή από το χρόνο και τις μεταβολές του. Μέσα σε αυτά, ο δυτικός άνθρωπος εγκαταλείπει πρόσκαιρα, αλλά και με ασφάλεια την ιστορικότητα του[22], συνδυάζοντας το αίτημα για φυγή από το «εδώ», με την απελευθέρωση από την έννοια και την εμπειρία του χρόνου.

Τα «εθνοτοπία» που εντοπίσαμε στους στίχους των ηχογραφημάτων της βάσης δεδομένων μας οργανώνονται σε δύο μεγάλες κατηγορίες, την Ανατολή και τον λατινικό κόσμο. Σε αυτές θα πρέπει να προσθέσουμε κάποια εθνοτοπία μικρότερης ποσοτικής εμβέλειας. Το πρώτο είναι ιδιαίτερο, και συχνά διηθείται μέσα στα δύο πρώτα, καθώς αφορά τον κόσμο των Τσιγγάνων. Το δεύτερο συνδέεται με την μόδα της χαβάγιας και αναφέρεται στην μακρινή Χαβάη. Ένα τρίτο συγκεντρώνει διάσπαρτα παραδείγματα, με συχνά αναπάντεχο περιεχόμενο, όπως αυτό που προαναφέραμε σχετικά με την Άγρια Δύση.

α. Η Ανατολή

Η φαντασιακή Ανατολή δεν εννοείται με όρους γεωγραφικούς, αν και οι θεμέλιες οντότητες στην συγκρότησή της προέρχονται από την Εγγύς και η Μέση Ανατολή. Παρ' όλο που στον μουσικό εξωτισμό του δυτικού ημισφαιρίου η Άπω Ανατολή διεκδικεί μεγάλο μέρος των αναπαραστάσεων, στην ελληνική δισκογραφία όπως σημειώθηκε και πιο πάνω η παρουσία της είναι αμελητέα και περιορίζεται σε ελάχιστα τραγούδια. Στην συγκρότηση του εθνοτοπίου της Ανατολής συμμετέχουν το Μαγκρέμπ και το Μασρέκ[23], η Τουρκία, η Περσία και η Ινδία, ενώ

---

[21] Δανειζόμαστε τον όρο από τον Foucault. Βλ. "Different Spaces", στο *Aesthetics, Method, and Epistemology*, επιμ. James D. Faubion, τόμος 2 (Νέα Υόρκη: The new press, 1994), σσ. 175-185.

[22] Βλ. Θάλεια Θεμιστοκλέους, "Όψεις της Άπω Ανατολής στην ελληνική μεταπολεμική ταξιδιογραφία" (Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Αθήνα: ΕΚΠΑ, Τμήμα Φιλολογίας, 2016), σ. 31.

[23] Το Μαγκρέμπ (Maghreb) είναι το δυτικό μέρος του αραβικού κόσμου, που περιλαμβάνει την Αλγερία, τη Λιβύη, τη Μαυριτανία, το Μαρόκο και την Τυνησία. Το Μασρέκ (Masriq) είναι το

λίγες είναι οι αναφορές π.χ. στην «ζούγκλα» της βαθιάς Αφρικής[24]. Στον αρχικό σχεδιασμό της βάσης δεδομένων μας, η Αφρική καταχωρίσθηκε ως ξεχωριστό εθνοτοπίο, ωστόσο γρήγορα κατέστη προφανές ότι στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο γίνεται αντιληπτή ως μέρος της Ανατολής. Χαρακτηριστικό είναι το μεταπολεμικό τραγούδι του Χατζηχρήστου: *Θέλω να φύγω μακριά για το Μαρόκο βρε παιδιά, μες στην Αφρική, να γνωρίσω τους αγάδες, τους μεγάλους ντερβισάδες, στην Ανατολή*[25]*.* Με ανάλογο τρόπο συνυπάρχει το Μαρόκο και η Βηρυτός για τον Γούναρη: *Στο Μαρόκο στο Μπερούτι, πωπωπώ! πενιές το ούτι*[26]*.* Ελάχιστες είναι οι εξαιρέσεις γεωγραφικής κυριολεξίας, χωρίς εξωτικά συμφραζόμενα, όπως π.χ. στο τραγούδι *Στο Τούνεζι στην Μπαρμπαριά* του Βασίλη Τσιτσάνη[27].

Το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται στους στίχους οριοθετεί τον τόπο μέσα από γενικές αναφορές στην «Ανατολή», την «Αραπιά», ή την «Μπαρμπαριά», αλλά και μέσα από πιο συγκεκριμένα τοπωνύμια. Η αποδελτίωσή τους συγκροτεί ένα ευρύ χάρτη που αγκαλιάζει την Τουρκία (Τουρκία, Κωνσταντινούπολη, Βόσπορος), την Μέση Ανατολή (Βηρυτός, Συρία, Βαγδάτη, Τεχεράνη), την Ινδία (Ινδία, Βομβάη) την Αφρική (Αφρική, Σαχάρα, Σουδάν, Αιθιοπία[28]) και ειδικότερα Βόρεια Αφρική (Αίγυπτος, Μισίρι, Αλεξάνδρεια, Κάιρο, Πορτ Σαΐντ, Νείλος, Αλγέρι, Μαρόκο)[29].

ανατολικό μέρος του αραβικού κόσμου, που περιλαμβάνει το Μπαχρέιν, την Αίγυπτο, το Ιράκ, το Κουβέιτ, τον Λίβανο, το Ομάν, την Παλαιστίνη, το Κατάρ, τη Σαουδική Αραβία, το Σουδάν, τη Συρία, τα Ηνωμένα Αραβικά Εμιράτα και την Υεμένη.

[24] *Μικρή ζουλού*, His Master's Voice AO-2303, Αθήνα, ca 1936 και Orthophonic S360 (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Ζούγκλα*, Columbia DG6288, 1937· *Ο Τσιτσάνης στη ζούγκλα*, Columbia CG1989 – DG6511, Αθήνα, 11-12/1939.

[25] *Ανατολή*, Parlophone GO3848 – B74106, 1947.

[26] *Αλλάχ!*, Columbia CG3186 – DG7099, Αθήνα, 16/9-30/12/1954.

[27] *Στο Τούνεζι στη Μπαρμπαριά μας έπιασε κακοκαιριά* (*Στο Τούνεζι στη Μπαρμπαριά,* Odeon GA7732 – GO4836, Αθήνα, 24/8/1953).

[28] Στον κατάλογο του Μανιάτη καταγράφονται δύο τραγούδια που αναφέρονται στην Αντίς Αμπέμπα: *Ο Κυριακός στην Αντίς Αμπέμπα*, Columbia CG1381 – DG6206, 1936 και *Αντίς Αμπέμπα*, Odeon GO2528 – GA1968, 1936, των οποίων το ηχογραφήματα δεν έχουν βρεθεί. Αν το πρώτο δεν πρόκειται για επιθεωρησιακό είδος (πράγμα που είναι πιθανό), θα είναι τα μοναδικά τραγούδια που αναφέρονται στην πρωτεύουσα της Αιθιοπίας.

[29] Πιο συγκεκριμένα, περιγραφές της Ανατολής εντοπίζονται σε 424 καταχωρίσεις της βάσης δεδομένων και κατανέμονται ως εξής (συχνά με περισσότερες από μία γεωγραφικές αναφορές

Κάθε μια από αυτές τις γεωγραφικές αναφορές συνοδεύεται από την επίκληση του περιρρέοντος πολιτισμικού πλαισίου, η οποία ακολουθεί μια συγκεκριμένη τυπολογία. Πρόκειται για την σκηνοθεσία ενός φαντασιακού χώρου, όπου εκτυλίσσεται μια ανάλογα τυποποιημένη φαντασιακή δράση.

Τα χρυσά σαράγια[30]

Στο επίκεντρο της σκηνογραφίας αυτής στέκεται το παλάτι, συνώνυμο των απολαύσεων και της χλιδής, εντός του οποίου πραγματώνεται κάθε φαντασιακή αμετροέπεια[31]. Οι στίχοι αρέσκονται να περιγράφουν την προκλητική πολυτέλεια των χώρων του που σημαίνονται με μια πλειάδα λέξεων (οντάς, κονάκι, κάστρο, σαράι ή σεράι): *Τον αργιλέ μου νά 'πινα μες στον χρυσόν οντά μου*[32]. Στα σαράγια το χρυσάφι είναι το σύμβολο ενός ατέρμονου ηδονισμού: *Σουλτάνα θα σε κάνω σε χρυσό θρονί επάνω*[33].

Συχνά ο χώρος του παλατιού δεν κατονομάζεται, αλλά εννοείται μέσα από το πλήθος των αξιωματούχων που κατακλύζει το σκηνικό. Πασάδες, αγάδες, μπέηδες, εμίρηδες, μαχαραγιάδες, χαλίφηδες και σεΐχηδες απολαμβάνουν την χλιδή ενδίδοντας σε παροιμιώδη οκνηρία: *Θά 'μουν ντυμένος στα χρυσά και ξάπλα στο ντιβάνι*[34]. Η περιβολή τους είναι κατ' εξοχήν εξωτική (*όλος ασικλίκι κουνάει το σαρίκι ο μαχαραγιάς*)[35], όπως εξωτική είναι και η νωχελική συνήθεια του ναργιλέ,

στο ίδιο τραγούδι ή με του εθνοτοπίου της Ανατολής μέσω των συμφραζομένων εικόνων): Ανατολή (58 καταχωρίσεις), Αίγυπτος (4), Μισίρι (20), Νείλος (11), Αλεξάνδρεια (6), Αραπιά (87), Κάιρο (7), Αφρική (12), Βαγδάτη (12), Βηρυτός (5), Μαρόκο (11), Κωνσταντινούπολη ή Πόλη ή Σταμπούλ (13), Σουδάν (6), Τουρκία (16), Μπαρμπαριά, Αντίς Αμπέμπα, Σαχάρα, Αλγέρι (από 2), Συρία, Πορτ Σαίντ, Τεχεράνη, Βομβάη, Ινδία, Σανγκάη, Πορτ Σαΐντ, Βόσπορος (από 1). Οι αναφορές εκτείνονται και στους ανθρώπους που προέρχονται από τους παραπάνω τόπους: Μισιρλού, Τουρκάλα, Αραπάδες κ.ά.

[30] *Γιαλέλι*, Columbia CG2956 – DG6984, 1952.

[31] Reina Lewis, *Rethinking orientalism: Women, travel and the Ottoman harem* (Λονδίνο: Tauris, 2004), σ. 96.

[32] *Ήθελα να μουνα πασάς*, His Master's Voice OGA1809 – AO5029, Αθήνα, 8/11/1952.

[33] *Ο σουλτάνος*, Odeon GA5161 – GA7906, Αθήνα, 1955.

[34] *Μαχαραγιάς αν ήμουνα*, Columbia CG2117 – DG6591, Αθήνα, 9-12/1940.

[35] *Ο μαχαραγιάς*, Columbia CG2898 – DCG278, Αθήνα, 22/1/1952.

που σημειολογεί με τον πιο χαρακτηριστικό τρόπο το ανατολίτικο ήθος: *Έτσι την περνάνε όλοι οι πασάδες του ντουνιά, μ' αργιλέδες, με τσιμπούκια, μ' αγκαλιές και με φιλιά*[36].

Όλοι αυτοί οι αξιωματούχοι παρουσιάζονται ως δεσποτικοί και βίαιοι. Οι γυναίκες *τρέμουν την οργή του πασά*[37], που αντιδρά με τρόπο βάρβαρο (*θα σε κλέψω τό 'χω τάξει κι ο πασάς σου ας με σφάξει*)[38]. Το μεσαιωνικό πρότυπο του δεσπότη που περιστοιχίζεται από φρουρούς και υπηρέτες (*καθιστός στον καναπέ του περιμένει τον καφέ του, και οι σκλάβες με βραχιόλια του κερνούνε τα ροσόλια*[39]) εισάγει έναν ετεροχρονισμό που θέτει ακόμα μεγαλύτερη απόσταση ανάμεσα στην φαντασιακή Ανατολή και την δυτική συγχρονία.

Παρά την παρουσία των πληθωρικών και παντοδύναμων αγάδων, η μορφή που κυριαρχεί στην σκηνική οικονομία του εθνοτοπίου της Ανατολής είναι ασφαλώς η γυναίκα ως αντικείμενο του πόθου. Μέσα από μία σειρά ρόλων, σχεδόν αποκλειστικά πρωταγωνιστικών, γίνεται η ενσάρκωση του μυστικισμού, του ερωτισμού και της ηδυπάθειας της φαντασιακής Ανατολής. Πολύ συχνά κατέχει μεταφυσικές δυνάμεις: *Μάγισσα τσιγγάνα απ' τη Βαγδάτη, μάγια να μου πεις για την αγάπη*[40], και ως μάγισσα ελέγχει τον πόνο της αγάπης: *Θα πάω εκεί στην Αραπιά γιατί μ' έχουν μιλήσει, για μια μεγάλη μάγισσα τα μάγια να μου λύσει*[41]. Ως σύζυγος (*Μαχαρανή, Μαχαρανή πάντα η καρδιά μου σε πονεί*[42] και σε άλλο ομότιτλο τραγούδι: *Να σφίξω το θείο κορμί σου γλυκιά μου Μαχαρανή*[43]) ή ως σκλάβα (*Σκλάβα σ' ένα κονάκι ερημικό χρόνια η Αϊσέ ζούσε κλεισμένη*[44]) είναι η

---

[36] *Το χαρέμι στο χαμάμ*, Columbia CG1308 – DG6165, Αθήνα, 9-10/1935.

[37] *Η Σεράχ*, His Master's Voice OGA1787 – AO5009, Αθήνα, 1/9/1951. Πρβλ. το στίχο *Μαχαραγιάς αν ήμουνα ο κόσμος να με τρέμει* (*Μαχαραγιάς αν ήμουνα*, Columbia CG2117 – DG6591, Αθήνα, 9-12/1940).

[38] *Γκιούλ Χανούμ*, Parlophone GO4239 – B74184, Αθήνα, 1950.

[39] *Ο πασσάς κάνει γιουρούσι*, Odeon GO4984 – GA7797, Αθήνα, 1954.

[40] *Η μάγισσα της Βαγδάτης*, Columbia CG2200 – DG6619, Αθήνα, 18/11/1946.

[41] *Η μάγισσα της Αραπιάς,* His Master's Voice OGA1077 – AO2657, Αθήνα, 10/6/1940.

[42] *Μαχαρανή*, Parlophone GO5891 – B74527, Αθήνα, 1959.

[43] *Μαχαρανή*, His Master's Voice OGA2981 – AO5608, Αθήνα, 1960.

[44] *Αϊσέ*, His Master's Voice OGA755 – AO2472, Αθήνα, 1938.

κινητήρια δύναμη μια δράσης που εκτυλίσσεται για την διεκδίκησή της. Ερωτικός καημός και ακραία αντιζηλία συνδυάζονται. Στίχοι γεμάτοι ηδυπάθεια επιστρατεύονται για να περιγραφεί ένας «τόπος» καθολικά αισθηματοποιημένος: *Μες στης Πόλης τα στενά μια χανούμισσα γλυκιά μου 'χει κλέψει την καρδιά*[45].

Το απόλυτο σύμβολο της λαγνείας, σήμα κατατεθέν του εθνοτοπίου της Ανατολής, δεν είναι άλλο από το χαρέμι. Η εικόνα του χαρεμιού ως επικράτειας μιας αμετροεπούς φιληδονίας, που φτάνει ως την διαστροφή και την βία, εξέθρεψε παγκοσμίως μερικά από τα πιο δημοφιλή οριενταλιστικά στερεότυπα, όχι μόνο στη μουσική αλλά σε όλες τις τέχνες.

Αν σκύψουμε πιο προσεκτικά στην στιχουργία, θα παρατηρήσουμε ότι το χαρέμι εμφανίζεται με διττή σημασία: άλλοτε εννοείται ως σύνολο γυναικών και άλλοτε ως το ενδιαίτημά τους. Η δεύτερη αυτή «τοπολογική» κατανόησή του είναι μεν συνώνυμη του δεσμωτηρίου (*είναι βαριά η φυλακή μες στο χαρέμι όπου ζει*[46]), προικίζεται όμως με την ακραία πολυτέλεια του παλατιού (*μες στο χαρέμι κλειστές χίλιες ομορφιές ζούνε μες στα χρυσά*[47]). Αυτή η οξύμωρη συνθήκη είναι εξ ορισμού μετωνυμική, αντανακλώντας τον τρόπο με τον οποίον ο λαϊκός στιχουργός αντιλαμβάνεται τον έρωτα, συγχρόνως ως απόλυτα δεσμά και ως υπέρβασή τους.

Υποταγμένες και καταπιεσμένες, οι χανούμισσες είναι ο ορισμός της ανδροκρατικής φαντασίωσης: *Το λαχταριστό γυμνό χαρέμι μπρος του σαν περνά αναστέναξε και σιγοτρέμει και τον προσκυνά*[48]*.* Ενεργούν ως ομοιογενές και αδιαχώριστο σύνολο, που απαντά στην δράση ως οιονεί χορός αρχαίου δράματος: *Μπιρ Αλλάχ, μπιρ Αλλάχ φωνάζουν οι σκλάβες μέσα απ' τα χαρέμια του Μαχαραγιά*[49]*.* Διαθέτουν το κορμί τους για την ικανοποίηση της ανδρικής

---

[45] *Μες στης Πόλης τα στενά (Καραμπιμπερίμ)*, Parlophone GO4665 – B74259, Αθήνα, 1952.

[46] *Μες στον οντά ενός πασσά*, Parlophone GO3677 – B74073, Αθήνα, 1946.

[47] *Σκλάβα του πασά*, Odeon GO3760 – GA7378, Αθήνα, 1/3/1947.

[48] *Ο μαχαραγιάς*, Columbia CG2898 – DCG278, Αθήνα, 22/1/1952.

[49] *Αράπικα κορμιά*, His Master's Voice OGA3123 – AO5669, Αθήνα, 1960, Πρβλ. *και αρπάζει τη Σεράχ κι όλες λεν Αλλάχ, Αλλάχ!* (*Η Σεράχ*, His Master's Voice OGA1787 – AO5009, Αθήνα, 1/9/1951).

επιθυμίας κυρίως ως χορεύτριες: *Η Χανούμ θέλει δεν θέλει, θα χορεύει τσιφτετέλι*[50], *Χανουμάκια όλο κέφια να χορεύουνε τα ντέρτια*[51], *Την ώρα που χορεύουνε χαλούμια τους νταγλκάδες*[52]. Ο στιχουργός θα τις φανταστεί ακόμα και ως μουσικούς με όργανα του λαϊκού πάλκου: *Διατάζει τη φρουρά του και τις φέρνουνε μπροστά του, να τις βάλει να χορέψουν και μπουζούκι να του παίξουν*[53].

Νύχτες μαγικές ονειρεμένες[54]

Στην Ανατολή, ο ημερολογιακός χρόνος είναι πολωμένος, με την ατμόσφαιρα να περιγράφεται σχεδόν πάντα νυχτερινή. Το σκοτάδι αποτελεί ένα ισχυρό σύμβολο κλιμάκωσης της συναισθηματικής έντασης, αφού είναι συνώνυμο μιας μεταφυσικής αχλύος: «πλάνα» και «μαγεμένη» είναι το τυπικό επίθετο που συνοδεύει τα ουσιαστικά «Ανατολή»[55], «Αραπιά»[56] και «Τεχεράνη»[57]. Οι μαγικές νυχτερινές δυνάμεις συνδέονται με την οργιώδη γλεντική διάθεση και τον αχαλίνωτο ερωτισμό.

Σε σύνολο 250 περίπου τραγουδιών που καταχωρίζονται στον εθνοτοπίο της Ανατολής, τα 80 περίπου επικαλούνται την νύχτα. Το λεξιλόγιό τους περιλαμβάνει το βράδι (βραδιάζει, βραδιά, βραδινός), το σκοτάδι, το σουρούπωμα και το δείλι (*μέθυσα ένα δείλι απ' τ' αμαρτωλά σας χείλη*[58]*)*, σπανιότερα δε το χάραμα (*τρέμουν τ' άστρα της αυγής έβγα να λάμψει η γης*[59]*)*. Ιδιαίτερη θέση έχουν στους στίχους αυτούς τα ουράνια σώματα που αποδίδουν στο ημίφως την μαγική ιδιοσυστασία του. Το φεγγάρι, ιδίως ως πανσέληνος,

---

[50] *Ήθελα να μουνα πασάς*, His Master's Voice OGA1809 – AO5029, Αθήνα, 8/11/1952.

[51] *Ο σουλτάνος*, Odeon GA-5161, GA-7906, Αθήνα, 1955.

[52] *Τα χανουμάκια*, Parlophone GO4827 – B74293, Αθήνα, 1953.

[53] *Το χαρέμι στο χαμάμ*, Columbia CG1308 – DG6165, Αθήνα, 9-10/1935.

[54] *Αραπίνες*, Odeon GO3665 – GA7351, Αθήνα, 29/10/1946.

[55] *Ανατολίτισσα*, Columbia CG1739 – DG6371, Αθήνα, 1-6/1938.

[56] *Στη μαγεμένη Αραπιά*, His Master's Voice OGA2867 – AO5558, Αθήνα, 1959.

[57] *Χαλιμά*, Parlophone GO3945 – B74126, Αθήνα, 1948.

[58] *Φελάχες γλυκιές*, His Master's Voice OGA2399 – AO5329, Αθήνα, 7/4/1956.

[59] *Αραμπέλλα*, Columbia CG2421 – DG6729, Αθήνα, 14/7/1948.

«ασημένιο» ή «αργυρό», ρυθμίζει τον προβολέα που πέφτει πάνω σε μια δράση συνήθως ένοχη ή παράτολμη (*πίσω απ' τα σύννεφα το φεγγάρι έχει σβήσει*[60]*)*, ενώ το «φεγγαρόλουστο» τοπίο είναι εκ φύσεως ποιητικό. Ομοίως ποιητική είναι η συνδρομή των «άστρων», παρά τα τυποποιημένα εκφραστικά σχήματα στα οποία εμπλέκονται (*με μαγεμένη την καρδιά μπροστά στ' αστέρια*[61]).

Όλη η παραπάνω σκηνογραφία εξυπηρετεί την ευωχία ενός ατέρμονου γλεντιού, όπου βρίσκει έκφραση κάθε μορφή φιληδονίας των συμμετεχόντων: *Να 'μαι μέσα στον οντά που παίζουν ντερβισάδες, την ώρα που χορεύουνε χανούμια τους αγάδες […] με μπουζούκια, μπαγλαμάδες* κάνουν *κέφι οι αγάδες*[62]. Η εικόνα του ανατολίτικου χορού συνδέεται με το πιο ισχυρό στερεότυπο «ερωτικής κατάκτησης» με το οποίο ταυτίζεται ο οριενταλισμός: *Πέντε σκλάβες έχουν κέφια και αρπάξανε τα ντέφια, ντρίγκι, ντρίγκι με τα ζίλια να τις φίλαγα στα χείλια, ντρίγκι ντρίγκι τσιφτετέλι πω! πω! γλύκα σαν το μέλι*[63]*.* Η ορχήστρα (*τραγουδούν οι αραπάδες*[64]) και τα «χανουμάκια» συμπληρώνουν το σκηνικό. Η μουσική είναι ο απόλυτος καταλύτης για την ελευθεριότητα και την εν γένει άρση των αναστολών.

Μες στην έρημο σε γνώρισα Φαράχ, μα τον Αλλάχ[65]

Η Ανατολή ως φυσικό περιβάλλον είναι φυσικά γεμάτη με χουρμαδιές και φοίνικες. Το χαρακτηριστικό τους περίγραμμα σκιαγραφείται σε έναν αχανή ορίζοντα όπου ταξιδεύουν αργόσυρτα καραβάνια (*φεύγει αργά στη νύχτα το καραβάνι*[66]), φορτωμένα θησαυρούς, υλικούς όσο κι έμψυχους (*σκλάβες του καραβανιού*[67]). Όταν ο εμίρης παντρεύεται την Σαμπιχά στο ομώνυμο τραγούδι

[60] *Η καταραμένη απ' τον Αλλάχ*, His Master's Voice OGA1440 – AO2849, Αθήνα, 15/11/1948

[61] *Βεδουΐνα*, Parlophone GO4055 – B74149, Αθήνα, 1948.

[62] *Η μικρή του καμηλιέρη*, Columbia CG2531 – DG6784, Αθήνα, 20/10-4/7/1949.

[63] *Πέντε σκλάβες*, Odeon GO4749 – GA7709, Αθήνα, 1952.

[64] *Η μικρή του καμηλιέρη*, Columbia CG2531 – DG6784, Αθήνα, 20/10-4/7/1949.

[65] *Φαράχ*, Columbia CG4157 – DG7571, Αθήνα, 1960.

[66] *Μου κλέψαν την αγάπη μου*, His Master's Voice OGA1279 – AO2768, Αθήνα, 11/1/1947.

[67] *Σουδανέζες*, His Master's Voice OGA1252 – AO2742, Αθήνα, 1947.

το χαμσίνι που φυσούσε στο λιοπύρι περιβάλλει *μυστικά απ' τη φοινικιά*[68] το καραβάνι με τα προικιά. Οι εξωτικοί καρποί υπόσχονται απολαυστικές εμπειρίες: *Μες στις χουρμαδιές που τις βραδιές μεθούν καρδιές, κι είναι το φιλί σαν τον χουρμά γλυκό πολύ*[69]. Γεύσεις κι αρώματα (*της χουρμαδιάς το μύρο*[70]) σκλαβώνουν το πνεύμα, μα ακόμα πιο πολύ γίνονται αντικείμενα πόθου οι «αραπίνες» που συχνάζουν «κάτω από τις χουρμαδιές»: *Δως μου πίσω την καρδιά που μου πήρες μια βραδιά πίσω από τη χουρμαδιά*[71].

Κι ωστόσο, το σύμβολο του φυσικού περιβάλλοντος της Ανατολής δεν είναι η εμβληματική αυτή βλάστηση, αλλά αντίθετα η απεραντοσύνη της ερήμου. Η έρημος είναι ιδεώδες ανατολίτικο σκηνικό, εναλλακτικό προς το παλάτι. Σε αντίθεση με το πλήθος που κατοικοεδρεύει εκεί, πυροδοτώντας συναισθήματα κι αναμοχλεύοντας τα πάθη, ο στατικός και ακίνητος κόσμος της ερήμου στέκει ως καταφύγιο ή ως εξορία του απογοητευμένου απόκληρου (*Μέσα στην έρημο μόνος τις νύχτες φωνάζει*[72]). Μακριά από τον πολιτισμό, μετέωρη ως προς τον χώρο και τον χρόνο, άξενη κι επικίνδυνη, η έρημος παρουσιάζεται ως γη της περιπέτειας[73], όπου τολμηροί καμηλιέρηδες αναμετρώνται με τα πάθη τους:

Τι να έχει ο καμηλιέρης, τι καημός τον βασανίζει
και στου μιναρέ την πόρτα απ' την νύχτα τριγυρίζει;
Θέλει να πάρει μιαν ευχή από τον μουεζίνη
γιατί σε λίγο ξεκινά για κει που ο ήλιος ψήνει.
Δωσ' του χότζα την ευχή σου να την έχει συντροφιά του
να γλυτώσει από την άμμο κι από τη φλόγα της καρδιάς του.
Του ψήνει ο ήλιος το κορμί κι ο έρωτας τα στήθια

---

[68] *Σαμπιχά*, Columbia CG2247 – DG6635, Αθήνα, 3/1-23/7/1947.

[69] *Μαζύ στην Αραπιά*, His Master's Voice OGA2110 – AO5180, Αθήνα, 1954.

[70] *Τιμπουκτού*, Monte Carlo 7MCA005 – MOG 907.

[71] *Αραπίνες και πασάδες*, Nina 84-7 – 609, ΗΠΑ, 1953.

[72] *Φαρίντα*, His Master's Voice OGA2929 – AO5585, Αθήνα, 29/10/1959.

[73] Ο Omar Moumni στη μελέτη του για την κινηματογραφική ταινία *The Sheikh*, εύστοχα χαρακτηρίζει την έρημο ως «οριενταλοποιημένη γεωγραφία της αγριότητας και περιπέτειας» Βλ. "The anxieties of the silent colonial discourse in the Sheik", *Manusya: Journal of humanities* 12, νο. 4 (2009): σσ. 42-48.

κι όμως αυτή που αγαπά δεν τον πονά στ' αλήθεια[74].

Το Ισλάμ είναι παρόν στο εθνοτοπίο της Ανατολής με ποικίλους τρόπους. Ο πιο συνηθισμένος είναι οι επικλήσεις και προσευχές προς τον Αλλάχ (*Ο Αλλάχ νά 'ναι μαζί σου*[75], *Τα χέρια σηκώνει στον Αλλάχ και τον θερμοπαρακαλά*[76]), αλλά εξίσου ισχυρή είναι η εικόνα του ισλαμικού τεμένους και των ιερουργών του (*Άσ' την Αραπιά, φύγε απ' τα τζαμιά*[77]). Οι τελευταίοι είναι οι εξωτικές φιγούρες που φέρνουν στ' αυτιά το ηχοτοπίο της Ανατολής (*Κλαίει ο χότζας κάθε βράδυ στον ψηλό το μιναρέ*[78]).

Παρούσες είναι και οι κοινωνικές πρακτικές τις οποίες σηματοδοτεί η μουσουλμανική θρησκεία: *Μες στο φως του φεγγαριού μια βραδιά ραμαζανιού*[79]. Ανάμεσά τους, η πιο εύγλωττη είναι ασφαλώς αυτή που αναφέρεται στο χαρέμι ως κοινωνικό σύνολο, δηλαδή ως μια ομάδα γυναικών. Στο πλαίσιο αυτό, οι έμφυλες νοοτροπίες της Ανατολής ως θεμελιώδεις πολιτισμικές αξίες του Ισλάμ βρίσκουν την πιο χαρακτηριστική τους έκφραση, όπως είδαμε πιο πάνω. Στην ελληνόφωνη δισκογραφία, το χαρέμι αντιπροσωπεύει έναν από τους βασικότερους αξιακούς πυλώνες της φαντασιακής Ανατολής και διαμορφώνει ένα από τα συνηθέστερα στερεότυπα στις αναπαραστάσεις της. Το Ισλάμ φαίνεται να ικανοποιεί στο ρόλο του ως ο πολιτισμικός αντίποδας της χριστιανοσύνης καθώς εγκολπώνει ένα σύστημα αντίθετων αξιών: την καταπίεση, το κακό, το εχθρικό προς το θείο. Αποτελεί, όπως εύγλωττα και εύστοχα παρατηρεί ο Said «ένα διαρκές τραύμα» και «μια εμπόλεμη εχθρότητα»[80].

---

[74] *Ο καμηλιέρης*, His Master's Voice OGA2920 – AO5582, Αθήνα, 1959.

[75] *Μακπουλέ*, His Master's Voice OGA1420 – AO2865, Αθήνα. 6/10/1948.

[76] *Ο βεδουίνος*, His Master's Voice OGA2992 – AO5615, Αθήνα, 1960.

[77] *Ναριμάν*, Columbia CG4056 – DG7530, Αθήνα, 26/1-3/5/1960.

[78] *Εμιρέ*, His Master's Voice OGA2871 – AO5557, Αθήνα, 1959. Πρβλ. *και ακούς τον Μουεζίνη όρκο στον Αλλάχ να δίνει (Αλλάχ!*, Columbia CG3186 – DG7099, Αθήνα, 16/9-30/12/1954).

[79] *Σουδανέζες*, His Master's Voice OGA1252 – AO2742, Αθήνα, 1947.

[80] «Υπήρχαν λόγοι που το Ισλάμ έφτασε να συμβολίζει τον τρόμο, τον αφανισμό, το δαιμονικό, ορδές μισητών βαρβάρων. Για την Ευρώπη, το Ισλάμ ήταν ένα διαρκές τραύμα. Μέχρι το τέλος του δεκάτου εβδόμου αιώνα ο «οθωμανικός κίνδυνος» ελλόχευε σε ολόκληρη την Ευρώπη εκπροσωπώντας για το σύνολο του χριστιανικού πολιτισμού μια διαρκή απειλή, και με τον καιρό

Είναι χαρακτηριστικό ότι δεν υπάρχει καμία απολύτως αναφορά σε οποιαδήποτε άλλη θρησκεία.

Η αντίληψη αυτή είναι πολύ πιο κοντά στον τρόπο με τον οποίο η ευρωπαϊκή σκέψη αντιλήφθηκε την Ανατολή κατά τον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση, παρά στην νεωτερική εικόνα που διαμορφώθηκε από τον 19ο αιώνα και μετά ως αποτέλεσμα της επέκτασης της ευρωπαϊκής εξερεύνησης σε όλο τον κόσμο[81]. Ενώ η διευρυμένη αυτή εικόνα κερδίζει έδαφος στις ευρωπαϊκές τέχνες, η αναπαράστασή της στην ελληνική δισκογραφία επιμένει να ταυτίζεται πλήρως σχεδόν με το Ισλάμ, έναν αιώνιο εχθρό, υπεύθυνο για τετρακόσια χρόνια σκλαβιάς.

β. Ο λατινικός κόσμος

Η λάτιν κουλτούρα ανακαλείται μέσα από αναφορές στην Ισπανία, τις χώρες της Λατινικής Αμερικής[82] και την Ιταλία. Οι παραπάνω τόποι συχνά αναπαρίστανται με κοινούς όρους. Τα τοπωνύμια που προέρχονται από τον λατινικό κόσμο και εντοπίζονται στο ρεπερτόριο είναι: Ισπανία, Ανδαλουσία, Βαλένθια, Γρανάδα, Σεβίλλη, Ιταλία, Βενετία, Ρώμη, Νάπολη, Μεξικό, Ακαπούλκο, Κούβα, Αβάνα, Σάντα Λουτσία, Σιέρα, Τρινιντάντ, Αργεντινή, Βραζιλία, Ρίο και Παραγουάη.

Όπως και η Ανατολή, ο λατινικός κόσμος κυριαρχείται από σκηνές που εκτυλίσσονται τη νύχτα (*στη νυχτιά τη μυρωμένη της Ισπανίας, να 'ρθεις αυτή την όμορφη βραδιά*[83]*)*, ευνοώντας την ερωτική και την γλεντική διάθεση.

ο ευρωπαϊκός πολιτισμός ενσωμάτωσε αυτόν τον κίνδυνο μαζί με τη γνώση του, τα μεγάλα γεγονότα, τις μορφές, τις αρετές και τα ελαττώματά του, σαν κάτι υφασμένο μέσα σε εργαστήρι» (Said, *Οριενταλισμός*, 78). «Για τη Δύση, η Ασία κάποτε εκπροσωπούσε τη σιωπηρή απόσταση και το παράξενο· το Ισλάμ ήταν η εμπόλεμη εχθρότητα προς την ευρωπαϊκή Χριστιανοσύνη» (*Said, ό.π.*, σ. 116).

[81] Said, *ό.π.,* σ. 145.

[82] Η Λατινική Αμερική περιλαμβάνει όλες τις χώρες της Κεντρικής και Νότιας Αμερικής με βορειότερο σημείο το Μεξικό και νοτιότερο τη Γη του Πυρός. Ο όρος αποτελεί κυρίως έναν γλωσσικό/πολιτισμικό και όχι γεωγραφικό διαχωρισμό της αμερικάνικης ηπείρου και περικλείει τις χώρες όπου κυρίαρχες είναι η ισπανική και η πορτογαλική γλώσσα.

[83] *Σπανιόλικες κιθάρες*, Odeon GO1572 – GA1497, 1929-1930· *Αυτό το μάμπο το μπραζιλέρο*, His Master's Voice OGA2090 – AO5161, Αθήνα, 1954.

Παρά το γεγονός ότι οι τόποι του λατινικού κόσμου αναπαρίστανται συχνά με κοινούς όρους, παρατηρούνται μοτίβα που χρησιμοποιούνται για την περιγραφή των επιμέρους αυτών τόπων. Οι δύο βασικοί επιμέρους τόπου του λατινικού κόσμου είναι η Ισπανία και η Λατινική Αμερική.

Ισπανία

Αποτελεί τον βασικό τόπο του εθνοτοπίου, με την παρουσία του στις αναπαραστάσεις να υπερτερεί αριθμητικά έναντι των υπολοίπων. Περιγραφές της Ισπανίας εντοπίζονται σε 121 καταχωρίσεις της βάσης δεδομένων και κατανέμονται ως εξής: Ισπανία (79), Βαλέντσια (10), Γρανάδα (5), Σεβίλλη (28), Ανδαλουσία (3).

Στην Ισπανία επικρατεί ένα μόνιμα ανοιξιάτικο (*ήτανε δείλι τ' Απρίλη,*[84]*)* και ανθισμένο τοπίο (*στην ανθισμένη Σεβίλλη ένα ανοιξιάτικο δείλι,*[85]*),* στο οποίο συνήθως τοποθετούνται πόλεις σύμβολα της «ισπανικότητας» όπως η Σεβίλλη. Η δημοφιλία της όπερας *Ο κουρέας της Σεβίλλης* του Rossini, πιθανώς να έπαιξε ρόλο στην εκτεταμένη χρήση της στις εξωτικές αναπαραστάσεις.

Η φαντασιακή Ισπανία είναι οριακά μεσαιωνική, ένα πολιτισμικό κράμα Χριστιανών, Μαυριτανών και Εβραίων[86]. Μα περισσότερο από οτιδήποτε άλλο, είναι συνυφασμένη με τους Τσιγγάνους (*Ατσιγγάνα Μαντελένα το σπανιόλικό σου νάζι*[87]*),* των οποίων τα «πρωτόγονα» πολιτισμικά χαρακτηριστικά εύκολα συνδέονται με τον οποιονδήποτε εξωτικό τόπο, και επηρεασμένη από το Μαγκρέμπ (*και στου φεγγαριού τα βράδια σα γυναίκα είσαι όλη χάδια, με τα*

---

[84] *Καρμενσίτα*, His Master's Voice AO2608 ca 1934, Πρβλ. *ένας Σπανιόλος μια Απρίλη βραδιά* (*Ο Σπανιόλος*, Columbia G121 – DG82, Αθήνα, 1930).

[85] *Σεβιλλιάνα*, Columbia WG488 – DG261, Αθήνα, 11/1932, Πρβλ. *μενεξεδένιο το δείλι* (*Φωτιές τα τσιγγάνικα μάτια*, Columbia CG2508 – DG6772, Αθήνα, 7/1-17/3/1949).

[86] Blanca Munoz, "The problem of our time: Culture or industrial culture? Musical creation or industrialized musical products? The spanish case", στο *Whose master's voice? The development of popular music in thirteen cultures*, επιμ. Alison J. Ewbank και Fouli T. Papageorgiou (Γουέστπορτ: Greenwood Press, 1997), σ. 176.

[87] *Μανταλένα μου τσιγγάνα*, His Master's Voice OGA1005 – AO2617, Αθήνα, 1940.

θέλγητρα τα πλάνα και Σπανιόλα και Αφρικάνα[88]*).* Οι Ισπανοί αναπαρίστανται ως προ-μοντέρνοι και ημι-εξωτικοί άνθρωποι υποκινούμενοι από την τιμή, και έναν αρχαϊκό τρόπο ζωής, διαφορετικό από τον υλισμό και την πρόοδο του δυτικού κόσμου[89]. Στο τραγούδι *ο Σπανιόλος*, ο πρωταγωνιστής σε μια στιγμής έντασης *τρέχει στους δρόμους μες στη σιγαλιά με προδομένη αγκαλιά* και *κλαίει στενάζει με μίσος φωνάζει «προδότρα γιατί μ' απατάς;»* και εντέλει *όπως τους βρήκε ενωμένους, σφιχτά αγκαλιασμένους σκοτώνει και τους δυο*[90]*.*

Η ζωή τους χαρακτηρίζεται από μια αντισυμβατική ελευθερία όπου κυριαρχεί το πάθος και η νοσταλγία. Τα όργανα στην Ισπανία, ως επί το πλείστον οι κιθάρες και οι καστανιέτες, δεν παίζουν για να συνοδεύσουν κάποιο γλέντι όπως στην Ανατολή, αλλά για να αποδώσουν το ερωτικό πάθος (*Με σπανιόλα κιθάρα νύχτα μέρα θα σου τραγουδώ, με σπανιόλα κιθάρα θα σου ειπώ σ' αγαπώ, με σπανιόλα κιθάρα θα σου παίξω για να κοιμηθείς, με σπανιόλα κιθάρα θε να μ' ερωτευτείς*[91]*).* Ο κεντρικός χαρακτήρας στο σκηνικό της Ισπανίας είναι η Κάρμεν η οποία ενσωματώνει όλα τα χαρακτηριστικά των παραπάνω περιγραφών και πρωταγωνιστεί σε περίπου 20 καταχωρίσεις της βάσης δεδομένων. Συχνή είναι η εμφάνιση ενός από τα ισχυρότερα εθνικά σύμβολα της σύγχρονης Ισπανίας, των ταυρομάχων (*μες στην αρένα θε να πέσει Κάρμεν, Κάρμεν για σε ο ταυρομάχος*[92]*).*

Η φαντασιακή Ισπανία αποτελεί τον απόλυτο εξωτικό τόπο στον οποίο συναντά κανείς σχεδόν όλα τα χαρακτηριστικά των εθνοτοπίων της Ανατολής, του λατινικού κόσμου και τον Τσιγγάνων. Είναι το σημείο σύγκλισης αλλά και το σύνορο των πολιτισμών των παραπάνω εθνοτοπίων. Είναι ταυτόχρονα αφρικανική, ισλαμική, τσιγγάνικη και λατινική και πότε ευρωπαϊκή[93].

---

[88] *Γρανάντα Μπέλα*, Columbia CG1986 – DG6497, Αθήνα, 7-12/1939.

[89] Stanley Payne, *Spain: A unique history* (Madison: University of Wisconsin Press, 2012), σ. 81.

[90] *Ο Σπανιόλος*, Columbia G121 – DG82, Αθήνα, 1930.

[91] *Σπανιόλα κιθάρα*, Standard F9089, ca 1950.

[92] *Κάρμεν*, Polydor 1250BF – V50581, 1929.

[93] Βλ. José Luis Venegas, *The Sublime South: Andalusia, Orientalism, and the making of modern Spain* (Έβανστον, Ιλινόις: Northwestern University Press, 2018), σσ. 29-58. Στιγμιότυπα αυτής της αντίληψης συναντούμε και στον Τύπο της εποχής: «Η ρυθμική παίρνει καινούργιο ξεπέταγμα, καινούργια ζωή από […] τα τόσο φλογερά και νωχελή μαζί τσακίσματα των ρυθμών του

Λατινική Αμερική

Περιγραφές της Λατινικής Αμερικής εντοπίζονται σε 28 καταχωρίσεις της βάσης δεδομένων και κατανέμονται ως εξής: Αβάνα (2), Ακαπούλκο (3), Αργεντινή (10), Βραζιλία (5), Κούβα (3), Μεξικό (15), Παραγουάη (4), Σάντα Λουτσία (2), Σιέρα (1), Τρινιντάντ, Ταϊτή, Ρίο και Τέξας από 1.

Όπως και οι υπόλοιποι φαντασιακοί τόποι που περιγράψαμε, η Λατινική Αμερική σκεπάζεται από σκοτάδι ή ημίφως (*Την αυγή χάθηκε σαν νεράιδα στη ζωή μου δεν την ξανάειδα, και γυρίζω θλιμμένος τα βράδια μες στα στενά του Μεξικού*[94]) και χαρακτηρίζεται από την ατμόσφαιρα μιας ξέφρενης και ανέμελης ζωής η ανάμνηση της οποίας φέρνει νοσταλγία στον αφηγητή (*νοσταλγώ μια βραζιλιάνικη βραδιά μέσα στο Ρίο*[95]). Την ίδια νοσταλγία φέρνει και η ανάμνηση των ερωτικών ιστοριών που έλαβαν χώρα εκεί (*Στην πλάνα Αρτζεντίνα γνώρισα μια τσαχπίνα, που τη θυμάμαι αιώνια κι ακόμα δεν ξεχνώ, τα ξωτικά τα βράδια με τρέλανε με χάδια, που κι αν περάσαν χρόνια ποτέ δε λησμονώ*[96]). Σε αυτές τις ερωτικές ιστορίες πρωταγωνιστούν «μελαχρινές σενιορίτες»[97] με «μάτια ολόμαυρα και σγουρά μαλλιά»[98].

Οι περιγραφές των τόπων της Λατινικής Αμερικής τείνουν προς την αφαίρεση, σε αντίθεση με την πυκνή σημειολογία των αναπαραστάσεων της Ανατολής, της Ισπανίας και των Τσιγγάνων. Οι αναφορές στο φυσικό περιβάλλον και σε εσωτερικούς χώρους είναι ελάχιστες. Ελλείψει εξωτικής φύσης και αρχιτεκτονικής το εθνοτοπίο εγκαθίσταται κυρίως με τη χρήση των τοπωνυμίων στους στίχους.

Ο λατινικός κόσμος κατοικείται κυρίως από γυναίκες, με τις αναφορές σε άνδρες να είναι εμφανώς λιγότερες. Επίσης δεν κρύβει τους κινδύνους της άγριας

Ισπανικού λαϊκού χορού που κλείνει μέσα του τόση ανατολή και τόση ηδυπάθεια!» "Το λαϊκό μοτίβο στη μουσική δημιουργία", *Μουσική ζωή*, τεύχος 11-12, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1931, σ.225, digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/60270).

[94] *Μια Μεξικάνα*, His Master's Voice OGA1083 – AO2652, Αθήνα, 1940.

[95] *Κάρμεν Μιράντα*, Odeon GO3980 – GA7450, Αθήνα, 1948.

[96] *Αρτζεντίνα*, Columbia CG1440 – DG6236, Αθήνα, 7-12/1936.

[97] *Αρτζεντίνα*, Columbia CG2268 – DG6657, Αθήνα, 1/10/1947.

[98] *Μίνι από το Τρινιντάντ*, Odeon GO3711 – GA7363, Αθήνα, 1946.

Ανατολής καθώς εδώ δεν υπάρχουν βάρβαροι αξιωματούχοι ή ερωτικοί αντίζηλοι.

Στα γλέντια, σημαντικός είναι ο ρόλος της μουσικής και του χορού που πλέον αποκτούν «εθνικό» περιεχόμενο. Έτσι το γλέντι στην Αργεντινή επιβάλει το ταγκό (*Μέσα στη σάλα τη φωτεινή με μια ορχήστρα αργεντινή, ένα ταγκό χορεύεις και έτσι όλους πλανεύεις*[99]). Με τις αναπαραστάσεις να μην ρέπουν προς τον ρεαλισμό αλλά προς την άτοπη γενίκευση, οι «εθνικοί» χοροί αλλάζουν εθνικότητα και οι τοπικότητες γίνονται αντιληπτές με όρους «λατινικής» ολότητας: Το κουβανέζικης καταγωγής μάμπο γίνεται βραζιλιάνικο (*Αυτό το μάμπο το μπραζιλέρο […] και Βραζιλιάνο με κάνει βέρο*[100]) και το Μεξικό φιλοξενεί εκτός από την εντόπια ράσπα, την κουβανέζικη ρούμπα και τη βραζιλιάνικη σάμπα (*Θα 'ρθω να σε πάρω απ' τον κόσμο τον κακό να πάμε στο Μεξικό, θα σου μάθω ρούμπα σάμπα*[101]).

Οι καουμπόυς του λατινικού κόσμου

Στα τέλη της δεκαετίας του 1940 θα κάνει την εμφάνισή της στην ελληνική δισκογραφία μία εμβληματική μορφή της παγκόσμιας pop κουλτούρας, ο καουμπόυ. Στη βάση δεδομένων υπάρχουν μόλις τέσσερεις καταχωρίσεις τραγουδιών με σχετική θεματολογία[102], για την ηχογράφηση των οποίων πιθανώς να ευθύνεται η εμπορική επιτυχία και δημοφιλία των κινηματογραφικών ταινιών western[103]. Ο μικρός αριθμός των τραγουδιών δεν θα

---

[99] *Αργκεντίνα*, Polydor 100BA – V51017, 1930. Πρβλ. *Εκείνο το ταγκό*, Columbia CG1493 – DG6256, Αθήνα, 7-12/1936).

[100] *Αυτό το μάμπο το μπραζιλέρο*, His Master's Voice OGA2090 – AO5161, Αθήνα, 1954.

[101] *Το Μεξικό*, His Master's Voice OGA1705 – AO2976, Αθήνα, 1950. Πρβλ. *Χορός δυο-τρεις στροφές […] κερνά χαρές κρυφές η ράσπα από το Μεξικό*, *Η ράσπα από το Μεξικό*, Columbia CG2612 – DG6818, Αθήνα, 1-7/4/1950.

[102] *Καουμπόυ είν' ο δικός μου*, Odeon GO4073 – GA7478, 1948· *Αντίο Πάμπα, αντίο*, His Master's Voice OGA1503 – AO2881, 1949· *Αντίο Πάμπα, αντίο*, Odeon GO4157 – GA7514, 1949· *Καουμπόικο*, Columbia CG2990 – DG7004, 1953.

[103] Οι ταινίες western εμφανίστηκαν μαζικά στη δεκαετία του 1930. Η εμπορική τους επιτυχία εκτοξεύτηκε κατά τις δεκαετίες 1950 και 1960.

εμποδίσει την διαμόρφωση ενός χαρακτηριστικού λεξιλογίου που περιλαμβάνει καουμπόυς που περιπλανιούνται με τα κοπάδια (*Κι αφού γυρνά τα βράδια, στη στάνη τα κοπάδια*, *Μακριά απ' αυτούς που αγαπάω συντροφιά με τα κοπάδια*[104]) στο αχανές περιβάλλον της πάμπας[105] και συμμετέχουν σε ξέφρενες φιέστες (*Όταν στη φιέστα χορεύει η καθεμιά με ζηλεύει*, *Γλεντάμε κι αλητεύουμε σε φιέστες και γιορτές*[106]), υπό τους ήχους του μπάντζου και της κιθάρας (*Τραγούδια στην κιθάρα σαν παίζει όλο λαχτάρα*, *Μια μέρα εκεί στο ράντσο μου που έπαιζα το μπάντζο μου*[107]).

Ο φαντασιακός κόσμος των καουμπόυς, αποτελεί ένα συνονθύλευμα συμβολισμών που προέρχονται από την αμερικάνικη ήπειρο, μέσα στον οποίο συντονίζονται αρμονικά τα ράντσα του Νέου Κόσμου, η κιθάρα, το «αμερικάνικο» μπάντζο, οι «μεξικάνικες» φιέστες, η «βραζιλιάνικη» σάμπα και οι νοτιοαμερικανικές πάμπες.

Ιταλία

Περιγραφές της Ιταλίας εντοπίζονται σε 6 καταχωρίσεις της βάσης δεδομένων και κατανέμονται ως εξής: Βενετία (5), Ιταλία (6), Νάπολη (3). Παρά το γεγονός ότι έχουν εντοπιστεί μόλις έξι ηχογραφήσεις σε σύνολο έντεκα καταχωρίσεων της βάσης δεδομένων που αφορούν στη φαντασιακή Ιταλία, δεσπόζει το εθνοτοπίο της Βενετίας μέσα στο οποίο βασικός πρωταγωνιστής είναι η γόνδολα (*Μακριά στην πλάνα Βενέτσια σε κάποιο καναλι μακριά αργά μια γόνδολα πάει*[108]) και ο γονδολιέρης (*Τράβα σιγά το κουπί γονδολιέρη […] του γονδολιέρη το κουπί σπάει της νύχτας τη σιωπή*[109]).

---

[104] *Καουμπόυ είν' ο δικός μου*, Odeon GO4073 – GA7478, 1948· *Αντίο Πάμπα, αντίο*, His Master's Voice OGA1503 – AO2881, 1949· *Αντίο Πάμπα, αντίο*, Odeon GO4157 – GA7514, 1949.

[105] Πάμπας (pampas) ονομάζονται οι εύφορες πεδιάδες της Νότιας Αμερικής, όπου ευνοούμενες από το εύκρατο κλίμα, προσφέρονται για γεωργία και κτηνοτροφία.

[106] *Καουμπόυ είν' ο δικός μου*, Odeon GO4073 – GA7478, 1948· *Καουμπόικο*, Columbia CG2990 – DG7004, 1953.

[107] Βλ. την προηγούμενη υποσημείωση.

[108] *Βενετσάνα*, Columbia CG1971 – DG6490, Αθήνα, 7-12/1939.

[109] *Ο γονδολιέρος*, Odeon GO4556 – GA7626, Αθήνα, 1951.

γ. Οι Τσιγγάνοι

Οι Τσιγγάνοι αποτελούν την εθνοπολιτισμική ομάδα με τις περισσότερες αναφορές στον εξωτισμό στην ελληνική δισκογραφία. Έχοντας αποποιηθεί τον εδραίο βίο, είναι μόνιμα απάτριδες και ανέστιοι, μια πρωτόγονη περιπλανώμενη ετερότητα που υπερβαίνει κάθε είδους σύνορα (*Τσιγγάνα χωρίς πατρίδα σαν τα πουλιά*[110]). Ενσωματώνουν τα χαρακτηριστικά του πλάνητα: «βρίσκονται ήδη εκτός τόπου». Δεν ανήκουν εκεί όπου περιπλανιούνται και παραμένουν αναφομοίωτοι από το χώρο και το χρόνο[111].

Συχνά αποτελούν μέρος των αναπαραστάσεων των εθνοτοπίων που καταγράψαμε, άλλοτε σαν Ανατολίτες και άλλοτε σαν Ισπανοί. Σε μια τρίτη εκδοχή, είναι οι εντόπιοι της διπλανής πόρτας, που υπάρχουν στα όρια του πολιτισμού[112] ή στο περιθώριο της κοινωνίας[113], έξω από την κοινή εμπειρία και αρνούνται να συμμορφωθούν με τις κατεστημένες κοινωνικές νόρμες. Συνολικά εμφανίζονται σε 186 καταχωρίσεις της βάσης δεδομένων.

Οι Τσιγγάνοι είναι στενά συνδεδεμένοι με την Ανατολή, ανεξάρτητα από το αφήγημα της προέλευσής τους από την Αίγυπτο ή από την Ινδία[114]. Για την Βαξεβάνογλου, είναι «αλλόκοτα πλάσματα», που «αιωρούνται πέραν του χρόνου, του χώρου και των άλλων ανθρώπων», και που άλλοτε είναι προσηνή και

---

[110] *Τσιγγανοπούλα*, His Master's Voice BJ330 – AO141, Αθήνα 2-3/1926, Πρβλ. *Πατρίδα και φωλιά έχουμε εμείς σαν τα πουλιά την ξενιτιά* [*Το καραβάνι (τσιγγάνικη καρδιά)*, Odeon GO4544 – GA7628, Αθήνα, T1951].

[111] Νικήτας Σινιόνογλου, *Αλλόκοτος ελληνισμός: Δοκίμιο για την οριακή εμπειρία των ιδεών*, (Αθήνα: Εκδόσεις Κίχλη, 2016), σ. 39. Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι σκέψεις του Σινιόνογλου για τον πλάνητα και την περιπλάνηση, στο εν λόγω δοκίμιό του (βλ. σσ. 35-40).

[112] Rionach Casey, 'Caravan wives' and 'decent girls': Gypsy-traveler women's perceptions of gender, culture and morality in the north of England," *Culture, health & sexuality* 16, νο. 7 (9 Αυγούστου 2014): σ. 806.

[113] Rothblatt Bardi, "The Gypsy as trope in Victorian and modern British literature".

[114] Γιώργης Έξαρχος, *Αυτοί είναι οι Τσιγγάνοι: Ιστορία - γλώσσα - λαογραφία - πολιτισμός* (Αθήνα: Γαβριηλίδης, 1996), σσ. 9-11.

συμπαθή, άλλοτε πάλι απόκοσμα και απειλητικά[115]. Όπως προαναφέραμε, στην στιχουργία που μας απασχολεί είναι χαρακτηριστική η έμφυλη αναπαράστασή τους, που πριμοδοτεί το γυναικείο φύλο, με τις αναφορές σε άνδρες Τσιγγάνους να γίνονται λιγότερο συχνά.

«Αποτελούν για τον Ευρωπαίο την πεμπτουσία του Άλλου όντας ταυτόχρονα Νοτιοασιάτες, Ανατολίτες και εξωτικοί. Απεικονίζονται μέσα στη Δύση αλλά όχι ως μέρος της Δύσης, μέσα στο μοντέρνο αλλά όχι ως μοντέρνοι»[116]. Στο ευρωπαϊκό φαντασιακό, οι Τσιγγάνοι κατέχουν μια περίοπτη θέση, ήδη από τον 17ο αιώνα με την Gitanilla του Cervantes. Εκείνος όμως που αποθεώνει την κουλτούρα τους και προπαντός το «αδέσμευτο» πνεύμα τους είναι ο Alexander Pushkin, του οποίου η ποίηση θα προκαλέσει στην Ευρώπη μια πραγματική «τσιγγανομανία» τον 19ο αιώνα. Συγγραφείς σαν τον Mérimée θα υπερβούν τον περιρρέοντα ρομαντισμό και θα επιδοθούν σε πραγματικές ασκήσεις εθνογραφίας στις κοινότητες των Τσιγγάνων της Ισπανίας. Από την εμπειρία αυτή θα προκύψει η απόλυτη Τσιγγάνα της όπερας, η προκλητική Κάρμεν, που θα ανατροφοδοτήσει τον συρμό με νέο περιεχόμενο.

Το λεξιλόγιο που περιγράφει το τσιγγάνικο εθνοτοπίο ανακαλεί κατ' αρχάς τα φυσικά χαρακτηριστικά, μαύρα μάτια και μαλλιά (*Δυο μάτια γνώρισα δυο μάτια μαύρα, μάτια τσιγγάνικα φωτιά και λαύρα*[117]*)*, που αντιστοιχούν σε πρότυπο άγριας εξωτικής ομορφιάς. Ανακαλεί επίσης την ενδυματολογία (φούστα κλαρωτή, ταγάρι, τσεμπέρι, μαντήλι, ποδιά, σκουλαρίκια, πασούμια). Το «τσαντίρι», το προσωρινό κατάλυμα των περιπλανώμενων νομάδων, σηματοδοτεί την ιδιωτικότητα του ερωτικού καταφυγίου (*Πάρε κι εμένα μάνα μου μαζί σου στο τσαντίρι […] τσιγγάνα στο τσαντίρι σου, στρώσε διπλό ντιβάνι*[118])

---

[115] Αλίκη Βαξεβάνογλου, "Οι Έλληνες Τσιγγάνοι, ένας καθρέφτης του παρελθόντος" (Αγροτική κοινωνία και λαϊκός πολιτισμός. Επιστημονικό συνέδριο στη μνήμη του Στάθη Δαμιανάκου, Αθήνα, 2006), σ. 1.

[116] Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Destinations culture: Tourism, museums and heritage* (Μπέρκλεϋ: University of California Press, 1998).

[117] *Τσαντίρ τσαντηράμ*, Odeon GO4609 – GA7683, Αθήνα, 1951. Πρβλ. *Πράσινο φοράει μαντήλι στα κατάμαυρα μαλλιά (*Τσιγγενέλερ, His Master's Voice OGA2860 – AO5556, Αθήνα, 1959).

[118] *Μελαχροινή τσιγγάνα μου*, Columbia CG4108 – DG7557, Αθήνα, 26/1-3/5/1960.

μέσα στην δυνητική απεραντοσύνη της τροχιάς του «καραβανιού» (*Το καραβάνι ξεκινάει για νέους τόπους*[119]).

Βασικό στερεότυπο γύρω από την τσιγγάνικη κουλτούρα είναι η έννοια της ελευθερίας, που αντικατοπτρίζεται στον νομαδικό τρόπο ζωής[120]. Η ελευθερία αυτή προκαλεί αντιφατικά αισθήματα, και δεν αναστέλλει την περιθωριοποίησή τους. Στον ποιητικό λόγο, η όμορφη τσιγγάνα παραμένει ωστόσο το απόλυτο σύμβολο της κατάλυσης των δεσμών και των αναστολών που μόνο ο έρωτας μπορεί να προκαλέσει.

Τοποθετούνται συχνά στο ύπαιθρο το οποίο μοιάζει να διαμορφώνει ένα εθνοτοπίο που λειτουργεί ως αντίθεση της αστικής ζωής (*Στ' άγριο το δάσος πέρα εκεί στην εξοχή, όμορφη Τσιγγάνα ζούσε πάντα μοναχή*[121]). Το σκηνικό που τους πλαισιώνει, ολοκληρώνεται χοροχρονικά με την παρουσία του σκοταδιού της νύχτας (*Να ακουστούνε τα παλιά βιολιά μες στης νυχτιάς τη σιγαλιά*[122]), του δειλινού (*Ας φιλούσα κάποιο δείλι τα ολοκόκκινα σου χείλη*[123]) και της αυγής (*Ξεκινά το καραβάνι αλλού το βρίσκει η αυγή*[124]).

Η στιχουργία που μελετάμε αποδίδει στις Τσιγγάνες μεταφυσικές δυνάμεις. Η εξωτική τους ομορφιά γίνεται μετωνυμία της άσκησης μαγικών πρακτικών, που καθηλώνουν τον αποδέκτη (*Χίλιες όμορφες τσιγγάνες που ΄ναι μάγισσες και πλάνες*[125]). Οι Τσιγγάνες μπορούν να καταραστούν (*Κάποια τσιγγάνα σ' έχει καταραστεί και η κατάρα μια μέρα θα πιαστεί*[126]), να δέσουν με «ξόρκια» και

---

[119] *Το καραβάνι (τσιγγάνικη καρδιά)*, Odeon GO4544 – GA7628, Αθήνα, 13/7/1951. Πρβλ. *Φεύγει το καραβάνι βουβό χωρίς μιλιά* (*Το τραγούδι του Τσιγγάνου*, Columbia CG2728 – DG6898, Αθήνα, 22/7-21/12/1950).

[120] Γιάννης Γεωργίου και Μιράντα Τερζοπούλου, *Οι Τσιγγάνοι στην Ελλάδα: Ιστορία - πολιτισμός* (Αθήνα: Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Γενική Γραμματεία Λαϊκής Επιμόρφωσης, 1998), σ. 23.

[121] *Τσιγγάνικο ταγκό*, His Master's Voice OGA-2304, AO-5277, Αθήνα, 1955. Πρβλ. *Στην ερημιά στην εξοχή ζούσε τσιγγάνα μοναχή* (*Μάγισσα*, Parlophone GO3912 – B74134, Αθήνα, 1948).

[122] *Παίξε τσιγγάνε*, His Master's Voice OGA959 – AO2582, Αθήνα, 1939.

[123] *Τζιγκάνικα μάτια*, Columbia WG780 – DG425, Αθήνα, 12/1933.

[124] *Τσιγγάνικη αγάπη*, His Master's Voice OGA1578 – AO2918, Αθήνα, 1950.

[125] *Το γλέντι (ο πασσάς)*, Nina, ca 1958.

[126] *Η κατάρα της τσιγγάνας*, Columbia CG2353 – DG6701, Αθήνα, 2/2/1948.

«βοτάνια» ή να λύσουν τα μάγια που βασανίζουν (*Ξέρουνε ξόρκια και βοτάνια χίλιες δυο γυφτιές*[127]). Μπορούν να προβλέψουν το μέλλον μέσω της χαρτομαντείας, της χειρομαντείας και της αστρολογίας (*Μοίρες κοίταζε στ' αστέρια, στο φλιτζάνι και στα χέρια*[128]). Είναι χαρακτηριστικό ότι μόλις ένα τραγούδι της βάσης δεδομένων κάνει αναφορά σε άνδρα μάγο (*Ποια μάγισσα να πάω να βρω ποιον μάγο να ρωτήσω*[129]).

Οι άνδρες Τσιγγάνοι σχετίζονται κυρίως με την μουσική. Είναι χαρακτηριστικό το στερεότυπο του Τσιγγάνου που παίζει βιολί (*Παίξε μόνο για με το βιολί σου Τσιγγάνε κάθε σου δοξαριά φέρνει παρηγοριά*[130]) ενώ η Τσιγγάνα παίζει ντέφι (*Χτύπα το ντέφι σου Τσιγγάνα να πονέσει και συ Τσιγγάνε σπάσε το βιολί*[131]). Ωστόσο και αυτή τους η ιδιότητα προκαλεί αμφιθυμία: το αδιαμφισβήτητο ταλέντο τους και η ακαταμάχητη επιτέλεσή τους δεν απέχει πάντα από μια υποψία χειραγώγησης του ακροατηρίου τους καθώς η εξαπάτηση αποτελεί για τους Τσιγγάνους βασική τακτική (*Ατσιγγάνα, σκανταλιάρα γύφτισσα, ψευτιές πουλώ, Ατσιγγάνα, αλανιάρα και τους μάγκες ξεγελώ […] βρίσκω μάγκες τους ξαφρίζω βρίσκω και πολλά κορόιδα*[132]).

δ. Η Χαβάη

Με παρουσία εμφανώς μικρότερη από τα παραπάνω εθνοτοπία, η Χαβάη αποκτά θέση μέσα στον εξωτισμό κυρίως κατά την περίοδο όπου κυριαρχούν οι χαβαγιανέζικες ορχήστρες ως μόδα στην ελληνική δισκογραφία, στην περίοδο του Μεσοπολέμου. Περιγραφές της εντοπίζονται σε 38 καταχωρίσεις της βάσης δεδομένων και κατανέμονται ως εξής: Χαβάη (34), Χονολουλού (4).

Το εθνοτοπίο της Χαβάης τοποθετείται έξω από τον μοντέρνο κόσμο αλλά κοντά σε αυτόν ώστε να αποτελεί τον ιδανικό προορισμό για πρόσκαιρες

---

[127] *Δυο γυφτοπούλες*, Odeon LG1041 – GA7782, Αθήνα, 1954.

[128] *Μάγισσα*, Parlophone GO3912 – B74134, Αθήνα, 1948.

[129] *Ποια μάγισσα να πάω να βρω*, His Masters Voice OGA2640 – AO5448, Αθήνα, 1958.

[130] *Τσιγγάνικο βιολί*, Columbia CG1519 – DG6275, Αθήνα, 1-5/1937.

[131] *Τσιγγάνε σπάσε το βιολί*, His Masters Voice OGA1566 – AO2909, Αθήνα, 18/1/1950.

[132] *Ατσιγγάνα*, Parlophone 101447 – B21747, Αθήνα, 1933.

δραπετεύσεις. Περιγράφεται ως θαλάσσιος παράδεισος (*Ένα ταξίδι μακρινό μες στο μεγάλο ωκεανό, είχαμε κάνει εγώ κι εσύ για της αγάπης το νησί*[133]) με τροπικά χαρακτηριστικά (*Στιγμές ερωτικές κάτω απ' τις φοινικιές*[134]). Υπόσχεται *βράδια εξωτικά, τρελά και μαγεμένα [...] βράδια ερωτικά*[135] και κατοικείται από αυθεντικούς ντόπιους και *λουλουδάτες κοπελιές*[136].

[133] *Χονολουλού*, Parlophone GO3706 – B74079, Αθήνα, 1946. Πρβλ. *Μακριά σε νησιά ξωτικά* (*Μακριά σε νησιά ξωτικά*, His Masters Voice OGA1294 – AO2792, Αθήνα, 1947).

[134] *Χονολουλού*, Parlophone GO3706 – B74079, Αθήνα, 1946.

[135] *Βράδια στη Χαβάη*, Columbia CG2267 – DG6667, Αθήνα, 1/10/1947.

[136] *Κι από λίγο λίγο*, ca 1950.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5:
Η ΕΛΚΥΣΤΙΚΗ ΣΥΓΚΙΝΗΣΗ ΤΟΥ ΕΞΩΤΙΣΜΟΥ

Τα εθνοτοπία των στίχων που περιγράψαμε δεν είναι απλώς ένα σκηνικό. Αντιθέτως, φέρουν ένα μεγάλο φορτίο αισθηματοποίησης, που αποτελεί βασικό στοιχείο της ιδιοσυστασίας τους[1]. Οι φαντασιακοί τόποι επενδύονται έτσι με συναισθηματική ένταση που τους προικίζει με μια έντονη δραματοποίηση.

Από την αριστοτελική σκέψη, κατά την οποία το συναίσθημα επηρεάζει την κρίση και συνοδεύεται από ηδονή ή/και πόνο και την ερμηνεία του Descartes ότι τα πάθη προκαλούνται, συντηρούνται και ενισχύονται από το ζωώδες πνεύμα (animal spirit), ως τη νιτσεϊκή σύνδεση των παθών, κυρίως με σκοτεινά, ενστικτώδη και λιγότερο έλλογα κίνητρα[2], λόγος και πάθος, παρά την διαλεκτικότητά τους, εκλαμβάνονται διαχρονικά ως αντιθετικό σχήμα. Τα εξωτικά εθνοτοπία, φαντασιακά δομημένα στον αντίποδα του πολιτισμικού

---

[1] Ο καβαφικός όρος «αισθηματοποίηση» χρησιμοποιήθηκε από τον ποιητή για την αποτύπωση του ψυχικού φορτίου που παράγεται από έναν χώρο αλλά και της ανάκλησης του (ψυχικού φορτίου) μέσω του αναστοχασμού ή/και στης νοσταλγίας [Βλ. Gregory Jusdanis, *The poetics of Cavafy: Textuality, eroticism, history* (Πρίνσετον: Princeton University Press, 1987), σσ. 19-20 και Σινιόνογλου, *Αλλόκοτος ελληνισμός*, σσ. 43-44]. Είναι ιδανικός για την περιγραφή της κατάστασης στην οποία τα προαναφερθέντα αισθήματα, τάσεις και παρορμήσεις συνάγονται στον εξωτικό τόπο. Η αισθηματοποίηση, ως λειτουργία συναισθηματικής φόρτισης φαίνεται να συνεργεί με τη βιωμένη εμπειρία του τόπου (στην περίπτωση του Καβάφη ο τόπος αυτός είναι το σπίτι, στην περίπτωση μας ο εξωτικός τόπος). Μέσω αυτής της διαδικασίας παράγεται ο φαντασιακός τόπος και η αισθηματοποίηση ανταποκρίνεται σχεδόν αποκλειστικά σε αυτόν και όχι στον πραγματικό. Τοιουτοτρόπως οι συναισθηματικές διεγέρσεις αποτελούν το θεμέλιο των εξωτικών τόπων αλλά και τον διάμεσο της έγχυσης τους στην ατομική και συλλογική μνήμη και εμπειρία. Η διαδικασία αυτή μετατρέπει τον πραγματικό κόσμο της Ανατολής σε ένα φαντασιακό εθνοτοπίο και τις οποιεσδήποτε εκφάνσεις του συμβατικού καθημερινού βίου σε μια έντονη κατάσταση συναισθηματικής οριακότητας, σε ένα ελκυστικό και μεταφυσικό περιβάλλον. Παρομοίως διαμορφώνονται και τα άλλα εθνοτοπία.

[2] Robert Solomon, "The philosophy of emotions", στο *Handbook of emotions* (Νέα Υόρκη: The Guilford Press, 2008), σσ. 3-16.

«εδώ», υιοθετώντας το σχήμα αυτό, κατακλύζονται από το αίσθημα και το πάθος που αμφισβητούν την οικεία λογική και ηθική.

Το «εδώ» είναι ο τόπος του ορθολογισμού και των ηθικών αξιών, ενώ το εξωτικό «αλλού» είναι ο τόπος των σαρκικών ηδονών και των πρωτόγονων ενστίκτων. Για την συνάρθρωσή τους στο σώμα των τραγουδιών που μελετάμε, ενεργοποιείται ένας μηχανισμός αισθηματοποίησης. Αυτός αποτελεί έναν ισχυρό μοχλό νοηματοδότησης του εξωτικού, μαζί με έναν δεύτερο, που είναι αυτός της δραματοποίησης.

Το συναίσθημα ενδημεί στον εξωτικό τόπο και διαμεσολαβεί οποιαδήποτε αναγωγή σε αυτόν. Προικίζει την τοπολογία με μια ένταση ανάλογη με εκείνη που προκαλεί η πικάντικη κουζίνα: διεγερτική και συγχρόνως διασκεδαστική, προκαλεί μια ευωχία που την καθιστά ελκυστική, πέρα και πάνω από την οποιαδήποτε αφήγηση. Η αισθηματοποίηση των πραγμάτων συνοδεύεται από την ηθικοποίηση των συναισθημάτων. Έτσι, εκείνα που δεν αρμόζουν στα οικεία πολιτισμικά πρότυπα και που παραβιάζουν τους κατεστημένους ηθικούς κώδικες μετατοπίζονται στην σφαίρα του εξωτικού[3]. Οι «παράνομες» ερωτικές περιπέτειες των εξωτικών τόπων δεν είναι απλώς μια απωθημένη φαντασίωση, είναι το οικοδόμημα μια συγκινησιακής ατραξιόν, που συγκροτεί τον εξωτικό τόπο, είναι η πρώτη ύλη της ατμόσφαιρας στην οποία καλείται να βυθιστεί ο ακροατής.

Το αφήγημα του εξωτισμού στην στιχοποιία είναι κατά κανόνα δραματοποιημένο. Η δραματοποίηση εξυπηρετεί την όσο γίνεται πιο βαθιά εμπλοκή του ακροατή στην εξέλιξη της δράσης και προκαλεί την έκλυση συναισθημάτων. Αν και οι εικόνες που περιγράφονται είναι μάλλον στερεοτυπημένες και επαναλαμβανόμενες, το δραματικό στοιχείο έρχεται να τις ζωντανέψει, διεγείροντας τον ψυχοσυναισθηματικό κόσμο. Ο ακροατής γίνεται μέτοχος μιας δυνητικής «εμπειρίας», που διατίθεται μαζικά και γενναιόδωρα. Αυτή η εμπειρία επικοινωνείται με την ταυτόχρονη χρήση τυποποίησης και δραματοποίησης, στοιχεία που λειτουργούν συμπληρωματικά και τόσο έντεχνα

[3] Batja Mesquita, Jozefien De Leersnyder και Michael Boiger, "The cultural psychology of emotions", στο *Handbook of emotions*, σ. 393.

συνδυασμένα, που οι ακροατές μπορούν όχι απλώς να φανταστούν, αλλά να βιώσουν το αφηγούμενο πάθος.

Είναι πολύ γνωστή η αποστροφή του Said για τον τρόπο με τον οποίο η Ανατολή εξισώνεται με την *ιδιωτική* φαντασίωση[4]. Το εξωτικό αντικείμενο του πόθου προσφέρεται για μια θέαση ηδονοβλεπτική και καθηλώνεται σε μια αποστασιοποίηση από τον θεατή, που προδίδει ένα κάποιο αίσθημα αποξένωσης. Στους εξωτικούς στίχους προβάλλεται η ζωή του θεατή ως ανεστραμμένος καθρέφτης, κι ο εξωτισμός γίνεται η λευκή οθόνη πάνω στην οποία μπορεί να ξεδιπλωθεί ένα συλλογικό ασυνείδητο.

Αυτή η απόσταση του αφηγητή και του ακροατή από τους εξωτικούς τόπους εισάγει ένα αίσθημα μελαγχολίας, που υποφώσκει χωρίς ποτέ να γίνεται σαφής αναφορά σε αυτή και αντισταθμίζει το πρόδηλο αίσθημα της ευωχίας.

Το πλέγμα της ελκυστικής συγκίνησης του εξωτικού επιστέφεται από την μείζονα συνιστώσα της νοσταλγίας. Είναι συχνότατη η χρήση λέξεων που σχετίζονται με την ανάκληση εμπειριών: θυμάμαι, νοσταλγώ, δε λησμονώ, δεν ξεχνώ, αναπολώ και υποδεικνύουν τη χαρά για τη «βιωμένη» εμπειρία του εξωτικού στο φαντασιακό παρελθόν και ταυτόχρονα τη λύπη για την απουσία της από το πραγματικό παρόν. Οι φαντασιακοί τόποι σκιαγραφούνται μέσω της νοσταλγικής επίκλησης των γεγονότων που διαδραματίστηκαν εκεί σε κάποιο απροσδιόριστο παρελθόν:

Στην πλάνα Αρτζεντίνα γνώρισα μια τσαχπίνα,
που τη θυμάμαι αιώνια κι ακόμα δεν ξεχνώ,
τα ξωτικά τα βράδια με τρέλανε με χάδια,
που κι αν πέρασαν χρόνια ποτέ δε λησμονώ.

Αρτζεντίνα θυμάμαι μες στα βράδια,
τα λάγνα της χάδια σε μια κρυφή γωνιά.
Αρτζεντίνα χιλιάδες χτυποκάρδια
μερόνυχτα με δέρνουν με φέρνουν στα παλιά[5].

Ωστόσο θα ήταν λάθος να ταυτίσουμε την συναισθηματική συνθήκη που περιγράφεται εδώ μόνο ως ανάμνηση παρελθουσών εμπειριών. Στην

[4] Said, *Οριενταλισμός*, σ. 214.

[5] *Αρτζεντίνα*, Columbia CG1440 – DG6236, Αθήνα, 7-12/1936.

πραγματικότητα, εκφράζει την επιθυμία της επιστροφής σε ένα εξιδανικευμένο παρελθόν και το άλγος της απουσίας του στο παρόν[6]. Φυσικά, η ανάκληση του εξιδανικευμένου παρελθόντος λειτουργεί αντιπαραβολικά ως προς το απογοητευτικό παρόν και το πιθανώς δυσοίωνο μέλλον. Φανερώνει την επιθυμία για επιστροφή σε έναν χαμένο τόπο και χρόνο, αλλά και κάτι περισσότερο από αυτό: Την επιθυμία για μια εμπειρία που μοιάζει να είναι υποκειμενική, αλλά η οποία πραγματώνεται εντέλει έξω από τα ατομικά όρια[7], στον ιδανικό προορισμό του εξωτικού τόπου.

Η αισθηματοποίηση των εξωτικών τόπων πραγματώνεται μέσω της διαμόρφωσης συγκεκριμένων αισθημάτων, τάσεων και παρορμήσεων: Την ανάγκη για φυγή, τον έρωτα, τη γλεντική διάθεση και τη μέθεξη του γλεντιού, τη νοσταλγία και τη λύπη που αυτή εμφορεί.

Ο ερωτισμός

«Αν το σεξ και η βία έχουν γεωγραφική διάσταση, το χωρικό της εύρος, από το δεύτερο μισό του 17ου αιώνα και έπειτα, ξεκίνησε να συμπίπτει με αυτό του εξωτικού κόσμου»[8]. Ο ερωτισμός και η σεξουαλική διέγερση δεν είναι μόνο το κυρίαρχο συναίσθημα στους εξωτικούς τόπους. Είναι αιτία του ταξιδιού και ταυτόχρονα ο ίδιος ο προορισμός. Το αίτημα για φυγή δεν περιορίζεται στην κυριολεκτική μετάβαση από το «εδώ» στο «αλλού», αλλά αναζητά μια ικανοποίηση σε ένα πολιτισμικό «αλλού». Ήδη από τον 17ο αιώνα, ο εξωτισμός προσέφερε τους ιδανικούς μακρινούς τόπους όπου όλα μπορούν να συμβούν και έναν «πρωτόγονο», ενστικτώδη ερωτισμό που ήταν ανεπίτρεπτος στα πλαίσια της χριστιανικής ηθικής της «πολιτισμένης» Ευρώπης. Η γύμνια, κατάσταση αντίθετη από τις ευρωπαϊκές/χριστιανικές αρχές βρίσκει έναν τόπο, στον οποίο παύει να είναι ατιμωτική και ιδιωτική[9]. Στους εξωτικούς τόπους εξυμνείται η

---

[6] Βλ. *Introduction: What is nostalgia?* (Santesso, 2006), σσ. 11-26.

[7] Dennis Walder, *Postcolonial nostalgias: Writing, representation and memory* (Νέα Υόρκη: Routledge, 2011), σ. 4.

[8] Schmidt, *Inventing exoticism*, σ. 166.

[9] Για τη γύμνια στη χριστιανική ηθική βλ. Agamben, *Nudities* (Στάνφορντ: Stanford University Press, 2010), σσ. 55-90.

ομορφιά του σώματος. Σκανδαλώδεις εκδηλώσεις ενός ερωτισμού απαγορευτικού για να εκφραστεί ως προς τις οικείες γυναίκες (*Σφιχτή γροθιά το στήθος σου που σκίζει το μετάξι*[10]), βρίσκουν ιδανικό πλαίσιο στην περιγραφή του εξωτικού, φύσει και θέσει «κατώτερου», θηλυκού Άλλου. Στους εξωτικούς τόπους το γυναικείο σώμα είναι εσαεί ευάλωτο στις ορέξεις της ανδρικής κυριαρχικής ηδονοθηρίας[11]. Οι γυναίκες δεν αποκτούν ποτέ την κυριότητα του εαυτού τους, κατώτερες σε έναν ούτως ή άλλως κατώτερο εξωτικό κόσμο.

Όλα όσα δεν έχουν θέση εντός των πολιτισμικών ορίων, εντάσσονται στα σκηνικά των φαντασιακών εθνοτοπίων: Η φιληδονία, η διάχυτη ερωτική διάθεση, η «πρωτόγονη» σεξουαλικότητα, η πολυγαμία, το γυμνό γυναικείο κορμί και η άνευ όρων παράδοση του με σκοπό την ικανοποίηση.

Παρά το γεγονός ότι ο έρωτας κυριαρχεί σε όλους τους εξωτικούς τόπους, μεταξύ των εθνοτοπίων παρατηρούνται διαφορές:

Ανατολή

Η Ανατολή καθίσταται ως ένα παντοτινά θηλυκοποιημένο και σεξουαλικοποιημένο περιβάλλον[12] υπό την κυριαρχία ή την επιθυμία για κυριαρχία από άνδρες και «εξισώνεται με την ιδιωτική φαντασίωση»[13]. Οι γυναίκες της Ανατολής, από τις βασίλισσες ως τις σκλάβες αναπαρίστανται πάντα και μόνο ως παθητικά όντα και σεξουαλικά αντικείμενα. Ο ρόλος τους περιορίζεται στην ικανοποίηση των επιθυμιών του εκάστοτε «αφέντη», είτε πρόκειται για κάποιον αξιωματούχο της Ανατολής, είτε για τον αφηγητή (*Έλα κοντά μου γλυκέ μου αφέντη έλα πασά μου έλα λεβέντη, για να χορτάσεις στα φιλιά*

[10] *Γαρύφαλλο στ' αυτί*, Odeon LG1094 – GA7893, Αθήνα, 1956. Πρβλ. *Μάτια λιγωμένα στήθια αφροπλασμένα* (*Σαχραζάτ*, Columbia 20063 – 8040, Αθήνα, 1927).

[11] Η λέξη ευάλωτος, έχει χρησιμοποιηθεί ευρέως στη βιβλιογραφία περί σώματος σε πληθώρα επιστημονικών πεδίων. Βλ. Eva De Clercq, *The Seduction of the female body: Women's rights in need of a new body politics* (Νέα Υόρκη: Palgrave Macmillan, 2013), σσ. 76-115.

[12] Amira Jarmakani, *Imagining Arab womanhood: The cultural mythology of veils, harems, and belly dancers in the U.S.* (Νέα Υόρκη: Palgrave Macmillan, 2008), σ. 105.

[13] Said, *Οριενταλισμός*, σ. 214.

μου[14]*).* Παρουσιάζονται ως «ανησυχητικά σύμβολα γονιμότητας»[15], κυριευμένα από έναν ισχυρό οίστρο (*Διψούν απόψε για χάδια τα λάγνα κορμιά*[16]*),* από τα οποία έχει αποσχιστεί οποιοδήποτε άλλο χαρακτηριστικό της ανθρώπινης υπόστασης τους πλην της σεξουαλικότητας. Μέσω αυτής της διαδικασίας περιγράφονται κυρίως ως «κορμιά» (*Άγαλμα της Αφροδίτης είν' το μπρούντζινο κορμί της*[17]) που αποκαλύπτονται στον θεατή με τον χορό[18].

Ο χορός δεν λειτουργεί απλώς ως ψυχαγωγικό θέαμα ή μέρος του γλεντιού, αλλά και ως η τελετουργία που αποκαλύπτει το αντικείμενο του πόθου, το γυναικείο σώμα (*Ποθώ γλυκές νεράιδες να δω κι από κορμί ξωτικό μαγικό χορό,*[19]). Τα κορμιά εκτίθενται γυμνά ή ημίγυμνα στο ανδρικό βλέμμα και άγγιγμα, γίνονται σημείο σεξουαλικής «διαστροφής» και ηθικής απόκλισης. Είναι ταυτόχρονα χυδαία και ποθητά. Σε αυτή την οριακή ισορροπία μεταξύ θελκτικότητας και αποστροφής, μια κεκαλυμμένη απέχθεια τα εκτοπίζει μακριά από το «εδώ», μια καταφανέστατη σαγήνη τα τοποθετεί στο ιδανικό «αλλού»[20].

Το σώμα, που χορεύει σιωπηλό έξω από το λόγο, μακριά από μια θέση που επιτρέπει να μιλήσει[21], επιδιώκει μονάχα την ανδρική ικανοποίηση. Δεν είναι τίποτα περισσότερο από «μια έκφραση εντυπωσιακής αλλά λεκτικά

---

[14] *Ο αφέντης*, Odeon GO5076 – GA7825, Αθήνα, 1955.

[15] Said, *Οριενταλισμός*, σ. 228.

[16] *Σκλάβες του μαχαραγιά*, Odeon GO4010 – GA7472, Αθήνα, 1948. Πρβλ. *Η ματιά της πάντα λιγωμένη* (*Αϊσέ*, Odeon GO3055 – GA7120, Αθήνα, 1938).

[17] Σαφιέ, Parlophone GO4085 – B74154, Αθήνα, 1949. Πρβλ. *Κορμί αιθέριο ξωτικό (*Αϊσέ, RCA Victor BS021222 – 43-8345, Νέα Υόρκη, 3/9/1938). Οι αναφορές στα «κορμιά» περιλαμβάνουν επίσης τις εξής εκφράσεις: *Κορμί αράπικο, κορμί γλυκό, το κορμί λυγάει σα χέλι, κορμί φιδίσιο, κορμιά που λάμπουν, κορμιά σαν τα κρίνα, κορμιά σαν φωτιές, λάγνα κορμιά, θέρμη στο κορμί, λυγερόκορμες χορεύουν, μπρούτζινο κορμί, φιλντισένιο κορμί*.

[18] Για το «εξωτικό» κορμί πρβλ. "Exotic bodies: Sex and violence abroad", στο Schmidt, *Inventing exoticism*, σσ. 163-225.

[19] *Η Μπαρμπαριά*, Parlophone GO3932 – B74128, Αθήνα, 1948. Πρβλ. *Λυγερόκορμες χορεύουν και τον κόρφο τους σαλεύουν (Αλλάχ!,* Columbia CG3186 – DG7099, Αθήνα, 16/9-30/12/1954).

[20] Βλ. "Exotic bodies: Sex and violence abroad" στο *ό.π.*, σσ. 163-225.

[21] Elisabeth Schwaiger, *Ageing, gender, embodiment and dance: Finding a balance.* (Λονδίνο: Palgrave Macmillan, 2014), σ. 80.

ανέκφραστης θηλυκότητας»[22]. Κατ' αυτό τον τρόπο η γυναίκα σωματοποιεί την υποταγή της και την κοινωνική της θέση ως σεξουαλικοποιημένο υποκείμενο, ως ιδιοκτησία του εκάστοτε «αφέντη».

Η υποταγή του γυναικείου σώματος αντικειμενοποιείται, αποκόπτεται από τις ατομικές ή κοινωνικές διαστάσεις του και συνήθως περιγράφεται ως σκλαβιά ή φυλακή (*Είναι βαριά η φυλακή μες στο χαρέμι όπου ζει*[23]). Συχνά δε, μέσα σε αυτές τις συνθήκες ανελευθερίας, οι γυναίκες της Ανατολής νοσταλγούν «αυτόν που αγαπούν» (*Μέσα στα ψηλά σαράγια η πεντάμορφη Σοράγια, απ' τη λύπη μαραζώνει για μια αγάπη κρυφολιώνει […] Όταν σβήνει το φεγγάρι καρτερεί το παλληκάρι*[24]).

Ερωτισμός και ηρωισμός

Η σκλαβιά του γυναικείου σώματος συμβάλει καθοριστικά στη σκηνική οικονομία του εθνοτοπίου της Ανατολής, φέρνοντας τον αφηγητή αντιμέτωπο με υπερβατικές πράξεις ηρωισμού. Ο αφηγητής -του οποίου οι αξίες και οι τάσεις καθορίζουν τις σκέψεις και τις δράσεις[25]- δεν βρίσκεται εκεί μόνο για να εξιστορήσει αλλά και για να επέμβει ως από μηχανής θεός, καθώς συγκρούεται με τον βάρβαρο ερωτικό αντίζηλο, με σκοπό να κλέψει τη γυναίκα και να την λυτρώσει από την τυραννία της Ανατολής (*Ζαΐρα θα 'ρθω να σε κλέψω κάποια βραδιά απ' την αγκαλιά του μαχαραγιά […] κάστρα θα γκρεμίσω μα δε θα σ' αφήσω σκλάβα του μαχαραγιά*[26]).

---

[22] Said, *Οριενταλισμός*, σ. 228.

[23] *Τα χανουμάκια*, Parlophone GO4827 – B74293, Αθήνα, 1953. Πρβλ. *Κι όμως τώρα σκλάβα είναι του πασά* (*Ανατολίτικο ρομάντζο*, Odeon GO3291 – GA7207, Αθήνα, 1939). Η σκλαβιά διαρρηγνύει την ατομική και κοινωνική υπόσταση από την ανθρώπινη εμπειρία και ο σκλάβος μετέρχεται σε μια σχεδόν μη ανθρώπινη κατάσταση, γίνεται αντικείμενο. Βλ. Orlando Patterson, "The slave body: Authority, alienation, and social death", στο *Politics and the human body: Assault on dignity*, επιμ. Jean Bethke Elshtain και J. Timothy Cloyd (Νάσβιλ: Vanderbilt University Press, 1995), σ. 513

[24] *Σοράγια*, His Master's Voice OGA2864 – AO5555, Αθήνα, 1959.

[25] Mihnea Moldoveanu και Nitin Nohria, *Master passions: Emotion, narrative, and the development of culture* (Κέιμπριτζ: MIT Press, 2002), σ. 48.

[26] Ζαΐρα, Odeon LG1050 – GA7789, Αθήνα, 15/7/1954.

Καθώς οι ηρωικές του πράξεις διαγράφουν τον ηθικό του κώδικα, αναδεικνύει την πολιτισμική του ανωτερότητα με δύο τρόπους: Κατανικώντας, στο πρόσωπο του εκάστοτε αξιωματούχου, την τυραννία της Ανατολής και επιβάλλοντας όχι κάποια αφηρημένη δικαιοσύνη, αλλά τη δικαιοσύνη του[27].

Λατινικός κόσμος και Τσιγγάνοι

Ο λατινικός κόσμος και ο κόσμος των Τσιγγάνων δεν εγκυμονούν τους κινδύνους της Ανατολής, ούτε διοικούνται από δεσποτικούς αξιωματούχους. Η ελευθεριακή ατμόσφαιρα που χαρακτηρίζει αυτά τα εθνοτοπία έχει αντίκτυπο και στις γυναίκες, οι οποίες δεν δεσμεύονται από την παθητικότητα των γυναικών της Ανατολής:

> *Πως βρέθηκε στον δρόμο δεν ρωτά, πατέρας της ποιος είναι κι αδερφός της,*
> *μέρες και νύχτες περπατά, στις ερημίες όλου του κόσμου*
> *ποια τύχη την κρατά την οδηγεί, δεν ξέρει ούτε ο δρόμος που θα βγει*[28].

Οι τσιγγάνες μάλιστα συχνά έχουν την ελευθερία και την ισχύ να επιλέξουν συντρόφους, με τον αφηγητή να αποκτά συχνά παθητικό ρόλο και να αποζητά την αγάπη της (*Πάρε με γλυκιά τσιγγάνα στο τσαντίρι σου να ζω*[29]). Αυτή η διάρρηξη της συμβατικής ιεράρχησης των φύλων, τις διαφοροποιεί από τις «οικείες» γυναίκες, και τις μεταβάλλει σε ανυπότακτα, εξωτικά πλάσματα που έχουν θέση μόνο σε φαντασιακούς τόπους, έξω από την κοινωνική νόρμα. Οι τσιγγάνες αναπαρίστανται ως επιθυμητές, σεξουαλικά διαθέσιμες, και δυναμικές[30].

---

[27] Αναφέρουμε συμπληρωματικά την εξαιρετική τοποθέτηση του Said επί του θέματος: «Το να είναι κανείς Ευρωπαίος στην Ανατολή συνεπάγεται πάντοτε μια συνείδηση του να είναι χωριστός από, και οπωσδήποτε άνισος με, το περιβάλλον του» (*Οριενταλισμός*, σ. 192).

[28] *Τζιγκάνικα μάτια*, Columbia WG780, Αθήνα, 12/1933.

[29] *Πάρε με γλυκιά Τσιγγάνα*, Odeon GO4633 – GA7693, Αθήνα, 1952. Πρβλ. *Για πάρε με κοντά σου και μες στην αγκαλιά σου, με τα γλυκά φιλιά σου να ζήσω μια βραδιά* (*Συλβάνα*, Odeon GO4619 – GA7666, Αθήνα, 1/2/1952).

[30] Rothblatt Bardi, "The Gypsy as trope in Victorian and modern British literature", σ. 158.

Η «τσιγγάνικη» φύση τους δεν θα τις εμποδίσει ακόμη και να εξαπατήσουν τους αφελείς (*Τσιγγάνα μαυρομάτα αντάμωσα στη στράτα, με λόγια μαγεμένα για αγάπη μου μιλεί, γιατί ήτανε στ' αλήθεια δίχως φωτιά στα στήθια και μονάχα ως συνήθεια πουλούσε το φιλί*[31]). Παρόλη την αυτοδιάθεση, συνεχίζουν να αναπαρίστανται ως «κορμιά» (*λυγερά κορμιά δροσάτα*[32]) που δεν έχουν λόγο.

Η γυναικεία οπτική

Οι κυρίαρχοι κώδικες του εξωτισμού, θέτουν σε προτεραιότητα την τέρψη του ανδρικού βλέμματος[33]. Αυτό είναι εύκολα παρατηρήσιμο στο σχετικό ρεπερτόριο. Οι περιγραφές του γυναικείου κορμιού και της ανδρικής ικανοποίησης μονοπωλούν θεματικά τους στίχους των τραγουδιών. Αυτό δεν ανατρέπεται μολονότι κατά τη δεκαετία του 1950 παρατηρείται μια παρέκκλιση στο πρόσωπο που έχει τον αφηγηματικό λόγο. Εμφανίζονται εξωτικοί άνδρες που θέτουν εαυτόν στην ικανοποίηση της αφηγήτριας (*Λυγερέ γλυκέ Τσιγγάνε να μου κάνεις το χατίρι, να με πάρεις κάποια νύχτα όμορφό μου παλληκάρι, να μου μάθεις την αγάπη στο δικό σου το τσαντίρι*[34]).

Πλην αυτών των λίγων εξαιρέσεων, ο ερωτισμός στον εξωτισμό δεν ξεφεύγει από τα γενικευμένα πατριαρχικά πρότυπα και σχεδόν αποκλειστικά προσανατολίζεται στην ικανοποίηση των επιθυμιών του άνδρα: Όλες οι

---

[31] *Τσιγγάνα μαυρομάτα*, His Master's Voice OGA252-3 – AO2259, Αθήνα, 1933.

[32] *Ατσιγγάνες μες στη στράτα*, His Master's Voice OGA1953 – AO5098, Αθήνα, 7/2/1953. Πρβλ. *Γύρε λιγάκι γύρε τ' αγγελικό κορμί σου* (*Σπανιόλικο*, Odeon CX463 – NO31807, Κωνσταντινούπολη, 1906).

[33] Lewis, *Rethinking orientalism*, σ. 143.

[34] *Όμορφε τσιγγάνε μου*, Columbia CG4023 – DG7514, Αθήνα, 3-12/1959. Πρβλ. *Τρελέ τσιγγάνε τι με κοιτάς έρημη μόνη με παρατάς, πάμε τσιγγάνε πριν την αυγή θα `ρθω μαζί σου και όπου βγει* (*Ο τρελός τσιγγάνος*, His Master's Voice OGA1229 – AO2737, 1947)· *Δε βρίσκεις πιο ρωμαλέο πιο ωραίο μες στο ροντέο, κι όταν στη φιέστα χορεύει η καθεμιά με ζηλεύει* (*Καουμπόυ είν' ο δικός μου*, Odeon GO4073 – GA7478, Αθήνα, 1948)· *Σ 'αγαπώ γλυκέ τσιγγάνε τα φιλιά σου λαχταρώ, έλα πάρε με κοντά σου την αγάπη να χαρώ* (*Η αγάπη του τσιγγάνου*, His Master's Voice OGA2937 – AO5589, Αθήνα, 1959).

αναπαραστάσεις της θηλυκότητας θεμελιώνονται στην υποταγή του «ωραίου» φύλου στο «ισχυρό»[35].

Το γλέντι

Αν το αφήγημα των εξωτικών τόπων αφορούσε την καθημερινότητα και την κοινωνική ευταξία, δεν θα ήταν το ζητούμενο της φυγής, ούτε αντικείμενο νοσταλγίας. Αντ' αυτού αφορά μια ατμόσφαιρα γιορτής, ένα ατέρμονο γλέντι που στήνεται κάθε βράδυ (*Στης Ανατολής τα μέρη σαν θα βγει το πρώτο αστέρι και σαν πέσει το λιοπύρι αρχινάει το πανηγύρι*[36]) και αποτελεί την αιτία της ερωτικής έντασης που ακολουθεί (*Να στήσουμε χορό που λαχτάρα θερμή φέρνει στο κορμί*[37]). Κατά τη διάρκεια του γλεντιού ανατρέπεται η τάξη και καταλύονται οι κοινωνικοί κανόνες. Η υπερβολή γίνεται θεμιτή και επιφέρει μια συναισθηματική και αισθητηριακή ένταση.

Το γλέντι δομείται πάνω σε τέσσερις βασικούς άξονες, οι οποίοι είναι οι διαδικασίες του πιοτού, του τραγουδιού, της μουσικής και του χορού[38] (*Αραπίνες λάγνες ερωτιάρες με ουίσκι με γλυκιές κιθάρες γλέντι και πιοτό*[39]).

Ο ρόλος και η συμμετοχή στο γλέντι διαφέρουν μεταξύ των φύλων. Το απολαμβάνουν κυρίως οι άνδρες, είτε είναι οι εξωτικοί εντόπιοι είτε ο αφηγητής, οι οποίοι είναι διατεθειμένοι πληρώσουν ακριβά την επιθυμία τους αυτή (*Θα σκορπίσει για να κάνει κέφι λίρες και φλουριά*[40]). Οι γυναίκες είναι υπεύθυνες για την εύρυθμη λειτουργία του γλεντιού και υπηρετούν αυτό τον σκοπό με κάθε

---

[35] Mimi Schippers, "Recovering the feminine Other: Masculinity, femininity, and gender hegemony," *Theory and society* 36, νο. 1 (1/3/2007): σσ. 85-102.

[36] *Αλλάχ!*, Columbia CG3186 – DG7099, Αθήνα, 16/9-30/12/1954.

[37] *Στη μαγεμένη Ανατολή*, His Master's Voice OGA2319 – AO5280, Αθήνα, 1955.

[38] Παύλος Κάβουρας, "Το καρπάθικο γλέντι ως τελετουργία και παράσταση: Μια κριτική ανθρωπολογική προσέγγιση του συμβολισμού των παραδοσιακών τελεστικών τεχνών", στο *Λαϊκά δρώμενα. Παλιές μορφές και σύγχρονες εκφράσεις. Πρακτικά Α΄ συνεδρίου, Κομοτηνή 25-27 Νοεμβρίου 1994* (Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού-Διεύθυνση Λαϊκού Πολιτισμού, 1996), σσ. 65–80.

[39] *Αραπίνες*, Odeon GO3665 – GA7351, Αθήνα, 29/10/1946. Πρβλ. *Και αρχίζουνε το γλέντι δυο μαζί με κρασί με χορό και φιλί* (*Ατσιγγάνες*, Odeon GA7922 – GO5369, 1956-1957).

[40] *Ο μαχαραγιάς*, Columbia CG2912 – DG6964, Αθήνα, 17/1-15/2/1952. Πρβλ. *Εγώ πληρώνω τη ζημιά* (*Αράπικο τσιφτετέλι*, Columbia CG3701 – DG7350, Αθήνα, 20/8-21/12/1957).

τρόπο: Παίζοντας μουσική, τραγουδώντας και χορεύοντας (*Παίζει φίνο γιουκουλέλι και χορεύει τσιφτετέλι*[41]), διασκεδάζουν δηλαδή τους άνδρες που γλεντούν.

Σπανιότερα δε, ο αφηγητής γλεντά έχοντας συντροφιά «αυτή που αγαπά» (*Ντύσου απόψε και στολίσου σαν χανούμισσα σωστή κι άντε πάμε να γλεντήσεις τη μποέμικη ζωή*[42]).

Η φυγή

Το πρωταρχικό συναίσθημα που παρατηρείται, δεν αφορά τόσο το εξωτικό, όσο την έξοδο από την πραγματικότητα και την αναζήτηση καταφυγίου σε έναν φαντασιακό κόσμο.

Οι μελετητές του ρεμπέτικου χρησιμοποίησαν συχνά τον όρο «τραγούδια της φυγής» για την περιγραφή του σχετικού ρεπερτορίου. Η πρώτη γνωστή αναφορά του όρου «φυγή» γίνεται πιθανότατα στις 31/1/1947, από τον τότε 24χρονο Μάνο Χατζιδάκι στην περιβόητη διάλεξή του για το ρεμπέτικο που έλαβε χώρα στο Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν, στην Αθήνα. Εκεί μιλά για τη «διάθεση της φυγής», που τη θεωρεί ως έναν εκ των δύο βασικών θεματικών πυλώνων του ρεμπέτικου. Ο άλλος είναι ο έρωτας. Η χρήση του όρου από τον Χατζιδάκι δεν περιορίζεται στα τραγούδια που αφορούν το εξωτικό, αλλά σκιαγραφεί τη γενικότερη τάση και διάθεση που διακατέχει το ρεμπέτικο συνολικά. Ωστόσο, οι έρευνες που θα ακολουθήσουν, με πρώτη χρονολογικά αυτή του Ηλία Πετρόπουλου, θα εφαρμόσουν τον όρο στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο. Έκτοτε ο όρος απαντάται σε διαφόρων ειδών κατηγοριοποιήσεις, με αποτέλεσμα την εμμονή σε επιφανειακές αναγνώσεις του εξωτισμού[43]. Μία από αυτές, ίσως η πιο

---

[41] *Γιαλέλεμ*, Parlophone GO4570 – B74251, Αθήνα, 1951. Πρβλ. *Νάτες νάτες που χορεύουν και με τις ματιές παιδεύουν, όλο κέφι τραγουδάνε και γλυκόλογα πετάνε* (*Ατσιγγάνες μες στη στράτα*, His Master's Voice OGA1953 – AO5098, Αθήνα, 7/2/1953).

[42] *Αλα τούρκα χόρεψέ μου*, His Master's Voice OGA2580 – AO5417, Αθήνα, 20/8/1957.

[43] Ο Νέαρχος Γεωργιάδης αφιερώνει δύο κεφάλαια για τα «φανταστικά ταξίδια» και για τα «παραμυθένια παλάτια» [*Το φαινόμενο Τσιτσάνης* (Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, 2001), σσ. 121-159] στο έργο του Βασίλη Τσιτσάνη αναφέροντας χαρακτηριστικά: «Τα σεράγια του Αλή-Πασά και των γιών του, τα σεράγια των πασάδων, τα γυναικεία διαμερίσματα αυτών των τούρκικων παλατιών – τα χαρέμια, οι πολυάριθμοι ευνούχοι σκλάβοι, ανάμεσα στους οποίους κυριαρχούσαν οι μαύροι

διαδεδομένη, θέλει το λαϊκό να εκφράζεται μέσω αυτής της «φυγής» κατά τη διάρκεια του εμφυλίου αποπειρώμενο τη φαντασιακή απομάκρυνση από τα σκληρά γεγονότα της εν λόγω περιόδου. Αναφέρουμε ενδεικτικά μια τέτοιου είδους προσέγγιση, από τον Λάμπρο Λιάβα: «1948, μέσα στον Εμφύλιο, βλέπουμε ένα σωρό τραγούδια της φυγής και του ονείρου, θα λεγε κανείς σαν διέξοδο μπροστά σ' αυτή την τόσο ζοφερή πραγματικότητα που ζούσε τότε η Ελλάδα»[44]. Αναφορικά με την αστοχία του εν λόγω αφηγήματος παραβάλουμε το εξής: τα στατιστικά που προκύπτουν από τη βάση δεδομένων, καταδεικνύουν την

Αραπάδες, εικονογραφούσαν με τα ανατολίτικα χρώματα τους αυτές τις αφηγήσεις. Εξάλλου τα Τρίκαλα, που μόλις είχαν απαλλαγεί από την οθωμανική κυριαρχία, είχαν έντονα σημάδια της ανατολίτικης παρουσίας: παλιά σεράγια, καφασωτά παράθυρα, τούρκικη αρχιτεκτονική» (σ. 142).

Η ερμηνεία του Δαμιανάκου περιορίζεται σε λίγες μόνο λέξεις: «Η φυγή, με τη σειρά της, εκφράζεται από το κύμα των λεγόμενων 'ινδοπρεπών' τραγουδιών, στα οποία αποτυπώνεται ένας φανταστικός ερωτισμός, που τρέφεται πλουσιοπάροχα από τις αραβικής ή ασιατικής προέλευσης κινηματογραφικές ταινίες» (*Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, σ. 134).

Άλλοι ερευνητές που μιλούν για τη φυγή είναι: Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια* (Αθήνα: Κέδρος, 1991), σ. 25, Gail Holst-Warhaft, "The female dervish and other shady ladies of rebetika", στο *Music and gender: Perspectives from the Mediterranean*, επιμ. Tullia Magrini (Σικάγο: University of Chicago Press, 2003), σ. 186, Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι*, σσ. 48-50, Ανέστης Μπαρμπάτσης, *Το πρώιμο έργο του Βασίλη Τσιτσάνη* (Αθήνα: Fagotto Books, 2016), σσ. 60-62 και Tragaki, *Rebetiko worlds*, σσ. 34-35.

Εκτός από τους μελετητές του ρεμπέτικου, ο όρος «φυγή» χρησιμοποιείται και από τον Beaton στη μελέτη του για τη νεοελληνική λογοτεχνία, για το χαρακτηρισμό μυθιστορημάτων με εξωτικό περιεχόμενο (Βλ. *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία*, σσ. 150-151).

[44] Λιάβας, *Το αλάτι της γης*, προβλήθηκε στην ΕΡΤ1 στις 27/6/2021, youtube.com/watch?v=YUFOOpYKNFI βλ. στο χρονικό σημείο 40:01.

Παρόμοια εξήγηση δίνει και ο Βολιότης-Καπετανάκης: «Η μιζέρια τον κάνει (σ.σ. τον λαϊκό καλλιτέχνη) ν' αναπολεί απαντοχή σε εξωτικούς τόπους, που απλά τους έχει ακούσει και πολλές φορές δεν ξέρει καν που πέφτουν. Βγαίνουν τραγούδια για τη μαγεμένη αραπιά, για το Μαρόκο, τα νησιά του Παραδείσου κ.ά.». (Βλ. *Ένας αιώνας λαϊκό τραγούδι*, σσ. 111).

Τέλος, η σύνδεση της σκληρής πραγματικότητας με τον εξωτισμό, γίνεται και από τον Νέαρχο Γεωργιάδη με αφορμή το έργο του Τσιτσάνη: «επιθυμία για φυγή από μια οδυνηρή και τη μετάβαση σε μια φανταστική πραγματικότητα, όπου ικανοποιούνται όλες οι επιθυμίες του νεαρού Τσιτσάνη» (Βλ. *Το φαινόμενο Τσιτσάνης*, σ. 134).

περίοδο του μεσοπολέμου, ως την παραγωγικότερη, σχετικά με την ηχογράφηση και κυκλοφορία τραγουδιών με εξωτικό περιεχόμενο. Αυτό αφορά κατά συντριπτική πλειοψηφία το ελαφρό και όχι το λαϊκό τραγούδι. Παρόλα αυτά δεν επιχειρείται κάποια σύνδεση του σχετικού ρεπερτορίου με πολιτισμικά τραύματα όπως αυτό του εμφυλίου, αν και η ιστορία των Ελλήνων κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα, είναι κατάστικτη από τραυματικά γεγονότα. Αυτό καταδεικνύει την αυθαίρετη συσχέτιση μιας ομάδας τραγουδιών με συγκεκριμένα ιστορικά συμβάντα.

Συνεχίζοντας, η χρήση μονάχα της φυγής δεν προσφέρει ερμηνευτική επάρκεια, αφού όσον αφορά την αισθηματοποίηση, επιφέρει έναν περιορισμό, αποκλείοντας τον πλούτο των αισθηματικών αποχρώσεων που αναπτύσσεται στο σχετικό ρεπερτόριο.

Ο αφηγητής νιώθει την ανάγκη να εκπληρωθεί το αίτημα του για φυγή, για διέξοδο από τον «δικό» του χώρο και την «κανονική» ζωή (*Θέλω να φύγω μακριά για το Μαρόκο βρε παιδιά*[45]), έχοντας ως στόχο την ένταξη του σε ένα απομακρυσμένο, αβέβαιο μα και ιδανικό «αλλού»[46], όπου *όλα είν' ωραία*[47] (*Με το νου μου πηγαίνω σ' άλλες χώρες και περνάω καλύτερα τις ώρες*[48]) το οποίο μπορεί να προσφέρει εμπειρίες που είναι απαγορευτικές εντός των ορίων του «εδώ». Παράλληλα, η απομάκρυνση από το «εδώ», του αποδίδει παροδικά ιδιότητες που ανήκουν στους εξωτικούς Άλλους, μεταβάλλοντας τον σε «περιπλανώμενο», «άπατρι» και «ξένο», σε έναν κόσμο αταξίας και ανασφάλειας, σε έναν κόσμο αντίστροφο από τον «δικό» του[49].

Χαρακτηριστικό της φυγής, όπως αυτή αποτυπώνεται στο σχετικό ρεπερτόριο, είναι η αποχώρηση από το «εδώ» και η άφιξη στο φαντασιακό

---

[45] *Ανατολή*, Parlophone GO3848 – B74106, Αθήνα, 1947.

[46] Αλέξανδρος Καλέσης, "Αναγνώσεις ετερότητας στις ταξιδιωτικές αφηγήσεις Του F.C.H.L Pouqueville" (Διδακτορική διατριβή, Βόλος: Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης 2006), σ. 18.

[47] *Στη μαγεμένη Αραπιά*, His Master's Voice OGA2867 – AO5558, Αθήνα, 1959.

[48] *Μάμπο*.

[49] Καλέσης, "Αναγνώσεις ετερότητας στις ταξιδιωτικές αφηγήσεις του F.C.H.L Pouqueville", σσ. 17-33.

«αλλού», με τη διαδικασία μετάβασης να μην ενδιαφέρει και να αποτυπώνεται εξαιρετικά σπάνια, όπως π.χ. στο *Μαρόκο* του Μάρκου: *Με μια βαρκούλα ψαριανή μια νύχτα με σορόκο, θε να 'ρθω Αραπίνα μου ν' αράξω στο Μαρόκο*[50].

[50] *Μαρόκο*, Odeon GO3522 – GA7286, 1940.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6:
Η ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑΣ ΤΟΥ ΕΞΩΤΙΣΜΟΥ

Ποια είναι τα ακουστικά σημαινόμενα του εξωτισμού στην δισκογραφία που εξετάζουμε; Αν η αναζήτηση στο επίπεδο των στίχων είναι εύκολα προσανατολισμένη, στο επίπεδο των ηχητικών δεδομένων τα πράγματα είναι σαφώς πιο πολύπλοκα.

Κατ' αρχάς, όπως έχει ήδη επισημανθεί, το εξωτικό στην μουσική δεν προκύπτει ως μίμηση «ξένων» μουσικών, αλλά ως ηχητική απεικόνιση του «Άλλου», ως εξιδανικευμένη αναπαράσταση[1]. Αυτή τροφοδοτείται κατ' εξοχήν από διάφορες «εθνικές» ατραξιόν, όπως συμβαίνει με το τανγκό της ρομαντικής Αργεντινής ή το φλαμένκο της Ισπανίας, αλλά και από επινοημένες μουσικές που μπορούν να εξυπηρετήσουν εύκολες αναγωγές. Η συνηθέστερη περίπτωση τέτοιου είδους επινοήσεων, είναι η «ανατολίτικη μουσική»: από την Τουρκία μέχρι και Ινδία, ο όρος αυτός φαντάζει επαρκής για τον χαρακτηρισμό ενός πολυάριθμου και ποικιλόμορφου συνόλου μουσικών παραδόσεων. Όμως είναι χαρακτηριστικό ότι τα διάφορα ύφη ανατολίτικου μουσικού εξωτισμού σχετίζονται περισσότερο με τα προγενέστερά τους οριενταλιστικά ερείσματα παρά με τις πραγματικές μουσικές πρακτικές της Ανατολής[2].

Η επινόηση των φαντασιακών τόπων που κατοικούνται από εξωτικούς Άλλους, είναι μια σταθερά για τις λόγιες κεντροευρωπαϊκές μουσικές παραδόσεις, σταθερά που σχεδόν άμεσα μεταγγίστηκε σε πλείστα όσα μουσικά είδη. Η ελληνική μουσική οικουμένη δεν έμεινε ανεπηρέαστη από το εξωτικό κάλεσμα. Τα πρότυπά του επιμολύνουν και τα δύο βασικά πεδία της δημοφιλούς αστικής κουλτούρας, το ελαφρό και το λαϊκό. Εξ ορισμού συγκρητικές, οι αστικές λαϊκές μουσικές δεν δυσκολεύτηκαν καθόλου να προσθέσουν τον εξωτισμό στο ήδη πολυσυλλεκτικό μουσικό λεξιλόγιό τους.

---

[1] Scott, *From the erotic to the demonic*, σ. 161.

[2] Scott, *ό.π.*, σ. 155.

Επισκοπώντας τα δίκτυα όπου επιχωριάζει ο εξωτισμός της ελληνικής δισκογραφίας, παρατηρούμε όπως είναι αναμενόμενο ότι η αρχή του φαινομένου εντοπίζεται στα πεδία επαφής με τις λόγιες κεντροευρωπαϊκές μουσικές. Είναι γνωστός και πλατιά διερευνημένος ο τρόπος με τον οποίο η μουσική, κοντά στις άλλες μορφές τέχνης, λογοτεχνία, ζωγραφική, χορό, ενδίδει σε ένα μεγάλο ρεύμα εξωτισμού στον λεγόμενο δυτικό κόσμο. Η περιηγητική κουλτούρα και η αποικιοκρατία πυροδότησαν μια νέα αντίληψη του πολιτισμού και τροφοδότησαν την κοινή γνώμη με ποικίλες αναπαραστάσεις των Άλλων. Ο μοντερνισμός συνέβαλε αποφασιστικά στην αποδοχή τους και την αμφισβήτηση του σχεδόν αντανακλαστικού ευρωπαϊκού εθνοκεντρισμού.

Ο μουσικός εξωτισμός κατέχει κεντρική θέση στο σχήμα αυτό, δίνοντας μια συναρπαστική εκφραστική διέξοδο στους συνθέτες, που ήταν ιδιαίτερα ελκυστική και για το κοινό. Στην πιο σύμπλοκη μορφή του, στην όπερα, όπου συναντώνται δυναμικά το θέατρο και η τέχνη των ήχων, θα προκύψει μια σαγηνευτική φαντασμαγορία, που σταδιακά θα εποικήσει όλο το κοινό φαντασιακό, δημιουργώντας ιστορικά έργα αναφοράς. Η σχετική μουσικολογική βιβλιογραφία είναι πληθωρική, δίνοντας το μέτρο της πολιτισμικής εμβέλειας του συγκεκριμένου φαινομένου[3].

Η έρευνα προσφέρει ελάχιστα δισκογραφικά τεκμήρια από την πρώτη περίοδο του εξωτισμού (1906-1922). Πρόσβαση στον ήχο έχουμε για μόλις 20 από τις 50 καταχωρίσεις τραγουδιών στη βάση δεδομένων που τοποθετούνται στην εν λόγω περίοδο[4]. Κατά τη δεύτερη περίοδο (1923-1945), η αύξηση της

[3] Η βιβλιογραφία που παραθέτουμε εδώ, είναι αυτή από την οποία αντλούμε τα βασικά μουσικά χαρακτηριστικά του εξωτισμού κυρίως στις λόγιες παραδόσεις: Καταρχάς παραπέμπουμε στις μελέτες του Locke: Josiah Raiche, "Romantic exoticism: The music of elsewhere in the Nineteenth century", 2013, σσ. 155-178, Taylor, *Beyond exoticism: Western music and the world* και Scott, *From the erotic to the demonic*.

[4] Οι 20 καταχωρίσεις των οποίων τα ηχογραφήματα έχουν εντοπιστεί: *Σπανιόλικο*, Odeon CX463 – NO31807, Κωνσταντινούπολη,1906· *Ατζιγγάνα*, Odeon CX1888 – NO58581, Κωνσταντινούπολη, 1908 και *Ατσιγγάνα*, Orion CX1888 – 58585 (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Το χανουμάκι*, Ο Απόλλων 207 – A207, Αθήνα, 1908· *Χανουμάκι*, Odeon CX1904 – NO58584, Κωνσταντινούπολη, 1908· *Αρμενίτσα*, Gramophone 231ΟΥ – 3-14695, Σμύρνη, 15/12/1909· *Χανουμάκι*, Favorite 3983t – 1-59040, Κωνσταντινούπολη, 7/7/1910· *Βαλς Εσπανιόλ*, Gramophone 1640y – 10-12804, Κωνσταντινούπολη, 3/7/1910 και Victor 1640y – VI63539 (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Ιταλίδα*,

δισκογραφικής παραγωγής και ο εντοπισμός ενός εμφανώς μεγαλύτερου αριθμού ηχογραφημάτων, σκιαγραφούν εναργέστερα την εικόνα του μουσικού εξωτισμού.

Καθώς οι λαϊκές μουσικές καθίστανται «δημοφιλείς», με καταλύτη την ευρωστία της ανερχόμενης δισκογραφικής βιομηχανίας, δεν μπορούν να μείνουν ανεπηρέαστες από το παντοδύναμο ρεύμα αυτό και αφήνονται να εμποτιστούν από τον εξωτισμό, προσαρμόζοντάς τον στα δικά τους μέτρα και στην δική τους αισθητική. Στην ροή του από τις λόγιες στις λαϊκές κουλτούρες, η σημειολογία του μουσικού εξωτισμού αποκαλύπτει μάλλον αναμενόμενες διαφορές, αλλά και αναπάντεχα εκτενείς συγγένειες. Η πραγματολογία των ηχογραφημάτων

Gramophone 17342u – 5-13100, Κωνσταντινούπολη, 19/12/1912 και Victor 17342u – VI-65974A (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Spanish Rhapsody*, Edison 4325 ED 50360 Νέα Υόρκη, 9/12/1915· *Hungarian serenade*, Edison 4326 – ED50360, Νέα Υόρκη, 9/12/1915· *Mo-Ana (Hawaiian Waltz)*, Victor, B17441 – 18057, Νέα Υόρκη, 5/4/1916· *Aloha land*, Victor, B20614 – 18380, Κάμντεν, 10/8/1917· *Hawaii, I'm lonesome for you*, Victor, B20615 – 18380, Κάμντεν, 10/8/1917· *Τσιγγάνα*, Orfeon S2979 – 12775, Κωνσταντινούπολη, 1918· *Νεράιδα Περουζέ*, Columbia 84353 – COE4779, Νέα Υόρκη, 7/1/1919· *Το νέο χανουμάκι*, Columbia 85379 – COE4495, Νέα Υόρκη, 1919· *Τα χανουμάκια*, Orfeon S3152 – 12946, Κωνσταντινούπολη, ca 1920.

Δεν έχουν βρεθεί τα ηχογραφήματα για τις παρακάτω καταχωρίσεις: *Το χανουμάκι*, Zonophone, 10704 – X104612, Αθήνα, 10/1907· *Δυωδία των φιλιών*, Γκέισα, Orfeon 194, Κωνσταντινούπολη, 1908· *Όταν ήμουν μικρός (Γκέισα)*, Orfeon TUR 194, Κωνσταντινούπολη, 1908· *Γυφτοπούλα,* Orfeon 452 – 10116/302, Κωνσταντινούπολη, 1908· *Το χανουμάκι*, Orfeon 213, Κωνσταντινούπολη, 1908· *Γκέισα, τσιν τσιν*, Gramophone 13379b – 10-12707, Αθήνα(;), 1909 και Victor 13379b, 63538b (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Η γκέισα*, Gramophone UK, 13549b – 10-12705, Αθήνα(;), 1909 και Victor 13549b – 63537b (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Γκέισα*, Gramophone 13548b – 4-13705, Σμύρνη, 6/1909 και *Η γκέισα*, Victor 13548b – VI-63525 (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Χανουμάκι*, Gramophone 12340b – 2-14338, Κωνσταντινούπολη, 3/5/1909 και Victor 12340b – 63515B (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Περουζέ*, Gramophone 17330u, – 14-12478, Κωνσταντινούπολη 1912 και Victor 17330u – 65981b (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Αράπικο*, Gramophone 3-14479, Κωνσταντινούπολη και *Αράπικο (Arabico)*, Victor 65979A (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· Spanish Rhapsody, Victor B17209 – 17990, Νέα Υόρκη, 25/1/1916· *Τσιγγάνα*, Columbia 18099, 1919· *Έρως ατσιγγάνας*, Columbia CO-E4658, 1919· *Το τσιγκάνικο ταγγό*, Victor B24541 – 72976A, Νέα Υόρκη, 21/10/1920· *Περουζέ*, Orfeon 1444 – 11433, ca 1911· *Καϊριανή*, Acropolis M45008· *Η Τούρκα*, Zonophone X104638· *Σικελιάνα (Cavaleria Rusticana),* Gramophone 6-12449· *Κάρμεν,* Odeon NO58525· *Ρομάντσα Σαντούτσας, Cavaleria Rusticana*, Odeon NO58548· *Η νεράιδα του γιαλού*, Panhellenion PAN7002, ΗΠΑ· *Η ατσιγγάνα*, Panhellenion PAN5050.

προσφέρει στο επίπεδο αυτό μια πολύ χρήσιμη πίστα για την κατανόηση όχι μόνο ενός συγκυριακού φαινομένου μόδας, αλλά της ιδιοσυστασίας του πολυσχιδούς κόσμου των λαϊκών μουσικών, που σπάνια έχουμε την δυνατότητα να επισκοπήσουμε εκ των έσω, δηλαδή ως ήχο που δεν συνοδεύει απλώς ένα λεκτικό αφήγημα, αλλά συνδιαμορφώνει μια πιο σύνθετη αισθητική οντότητα.

Πρέπει να υπογραμμιστεί ότι η εξωτική μουσική σημειολογία συγκροτεί στην ουσία ένα είδος εγχειριδίου μουσικών μοτίβων που προσφέρει στους μουσικούς την δυνατότητα να ανακαλούν φαντασιακούς τόπους και ανθρώπους[5], χωρίς ωστόσο να σηματοδοτεί πρόσβαση σε έναν άλλο τρόπο σκέψης, ή μύηση σε μια ολιστική καλλιτεχνική προσέγγιση. Είναι σπάνιες οι περιπτώσεις που το εξωτικό στοιχείο γίνεται αντικείμενο πραγματικού διαλόγου και ανταλλαγής ανάμεσα σε διαφορετικές κουλτούρες, τουλάχιστον κατά την ιστορική περίοδο με την οποία καταπιάνεται η ανά χείρας διατριβή. Ένα σύνολο από περιγεγραμμένα μουσικά χαρακτηριστικά έρχεται να μπολιάσει όλα σχεδόν τα μουσικά ιδιώματα της Δύσης, από την πρώτη σχολή της Βιέννης και τα μουσικοθεατρικά είδη, ως το surf rock της δεκαετίας του 1950 στις ΗΠΑ και τη βρετανική pop των δεκαετιών του 1980 και 1990[6].

Ο εξωτισμός γίνεται μια κοινή δεξαμενή για όλες τις τέχνες, στριμώχνοντας στον περιορισμένο όγκο της μια πληθώρα μουσικών ειδών που απλώνονται σε μεγάλο χρονικό εύρος. Αυτό το συμπύκνωμα, και η συνεπαγόμενη απλοποίηση και τυποποίηση είναι το χαρακτηριστικό που επιτρέπει στα εξωτικά πρότυπα να αποκτούν εύκολα χαρακτήρα οικουμενικό και μια νέα, κοσμοπολίτικη ζωή. Αυτό είναι που τα καθιστά εύκολα αναγνωρίσιμα τόσο στην όπερα, όσο και στο έργο του Τσιτσάνη.

---

[5] Locke, "A broader view of musical exoticism", σσ. 479-485.

[6] Βλ. ενδεικτικά: Για την πρώτη σχολή της Βιέννης το *Turkish march* του L.V. Beethoven, για την όπερα την *Carmen* του Bizet, για το surf rock το *Miserlou* (Deltone D5019-1, 1962, δίσκος 45 στροφών) από τον Dick Dale και για τη βρετανική pop της δεκαετίας του 1980 το *China girl* (Τίτλος άλμπουμ: *Let's dance*, EMI 400165, Νέα Υόρκη, 12/1982, δίσκος $33^{1/3}$ στροφών) του David Bowie.

Τα εθνοτοπία της ελληνικής δισκογραφίας των 78 στροφών

Αν στην στιχοποιία τα εθνοτοπία περιγράφονται με μια σειρά από εικόνες που καλούνται να αποδώσουν το couleur locale, στην μουσική που ντύνει τα εξωτικά αφηγήματα οι αναπαραστάσεις είναι σαφώς πιο περιορισμένες, και υπόλογες στη ρυθμολογία, στη μελωδική συμπεριφορά και την ενορχήστρωση. Στις επόμενες παραγράφους, θα προσπαθήσουμε να εκθέσουμε πιο αναλυτικά τα δεδομένα, συνδέοντάς τα με την γεωγραφική αναφορά των τραγουδιών. Από την έκθεση αυτή θα εξαιρεθεί η μεγάλη οντότητα της Ανατολής, στην οποία αφιερώνεται ένα ιδιαίτερο υποκεφάλαιο.

Στην μαγική Χαβάη

Η επισκόπησή μας αρχίζει με τον ήχο ενός εθνοτοπίου, που ενώ μοιάζει περιορισμένο, ηχητικά βρήκε ανταπόκριση στο ελληνικό τραγούδι. Οι χαβαγιανέζικες ορχήστρες[7] είναι μία από τις πρώτες τάσεις στη δισκογραφία που απέκτησαν διεθνή αναγνώριση και αποτέλεσαν σχεδόν για μια δεκαετία ένα ιδιαίτερα δυναμικό ρεύμα στον χώρο του ελαφρού και στιγμάτισαν την αισθητική του. Εδώ χρειάστηκε να γίνει και μια συγκεκριμένη μεθοδολογική επιλογή: Στην βάση δεδομένων της έρευνάς μας συμπεριλήφθηκαν μόνο τα τραγούδια στα οποία γίνονται αναφορές στην εξωτική Χαβάη[8] ή σε άλλους εξωτικούς τόπους[9],

---

[7] Εκτός από τον όρο «χαβαγιανέζικη», στις ετικέτες των δίσκων συχνά απαντάται και ο όρος «χαβαγιάνικη» ορχήστρα.

[8] *Aloha land*, Victor B20614 – 18380, Κάμντεν, 10/8/1917· *Hawaii, I'm lonesome for you*, Victor B20615 – 18380, Κάμντεν, 10/8/1917· *Νύκτα στη Χονολουλού*, Columbia WG257 – DG163, Αθήνα, 1931· *Χαβανέζικη νοσταλγία*, Pathe 70353 – X80227, Αθήνα, 1931· *Λαΐϊντυ γιουκουλελέ*, His Master's Voice OT1628 – AO2137, Αθήνα, 28/6/1934· *Τρέλλες στη Χαβάϊ*, His Master's Voice OGA933 – AO2587, Αθήνα, 1939· *Τρέλλες στη Χαβάϊ*, RCA Victor 26-8145A, Αθήνα, 1939· *Γλυκειά μου συ Χαβάϊ*, Parlophone GO4006 – B74140, Αθήνα, 1948· *Χαβανέζικο τραγούδι*, Pathe 70354 – X80227Αθήνα, 1931· *Πάμε στη Χονολουλού*, His Master's Voice OGA247 – AO2254, 1935 και Orthophonic OGA247 – S338 (ανατύπωση στις ΗΠΑ).

[9] *Εκείνο το ταγκό*, Columbia CG1493 – DG-6256, 7-12/1936· *Νύχτα στην Αρτζεντίνα*, Columbia CG1521 – DG6288, 1-5/1937· *Κιθάρα Σπανιόλα*, Parlophone GO2860 – B21942, 1937· *Καρμέλα*, Odeon GO1650 – GA1471, 1929-1930· *Παραγουάη*, His Master's Voice OGA 245 – AO2277, 1935·

και όχι όλα όσα συμπεριλαμβάνουν χαβάγιες, που είναι πολύ περισσότερα, αφού οι χαβαγιανέζικες ορχήστρες δεν συνοδεύουν μόνο την αναπαράσταση του τόπου καταγωγής τους.

Η δημοφιλία της χαβάγιας ενέταξε το όργανο και σε ορχήστρες πέραν των αμιγώς «χαβαγιανέζικων», παράγοντας νέες προσμείξεις˙ σε αυτό το νέο πλαίσιο χωρίς να χάσει τον εξωτικό της χαρακτήρα χρησιμοποιήθηκε στις αναπαραστάσεις του εθνοτοπίου του λατινικού κόσμου[10] και των Τσιγγάνων[11]. Ενδεικτικό παράδειγμα είναι το τραγούδι *Ήθελα να 'μουνα τσιγγάνος*, στο οποίο μια τυπική ορχήστρα του ελαφρού που συγκροτείται από σύνολο εγχόρδων, κιθάρα, ακορντεόν, πιάνο και κοντραμπάσο, εμπλουτίζεται από δύο χαβάγιες που εκτελούν τη μελωδία με διφωνία σε παράλληλες τρίτες.

Οι χαρακτηριστικές οργανολογικές ιδιομορφίες της χαβάγιας, το slide και το vibrato, συνοδεύουν μια διαρκή ματζόρε ατμόσφαιρα, με το μινόρε να μην απουσιάζει μεν, αλλά να εμφανίζεται σαφώς σπανιότερα. Αυτό συνεπικουρεί σε μια αίσθηση γλυκιάς χαλάρωσης και γιορτινής νωχελικότητας που οικοδομούν καταρχήν οι στίχοι των τραγουδιών. Αυτή η διάθεση ενισχύεται από χορωδίες που συχνά επιδίδονται σε απαιτητικές πολυφωνικές ερμηνείες, με περίπλοκες

Παραγουάη, Odeon GO2388 – GA1894, 1935· *Ώμορφη τσιγγάνα*, Columbia CG905 – DG2070, 6-12/1934· *Χαβάνα*, Odeon GO3374 – GA7235, 1939 και Parlophone GO3374– B74021 (ανατύπωση)· *Ζούγκλα*, Columbia CG1522 – DG6288, 1937· *Αραπίνα*, Odeon GO4227 – GA7541, Αθήνα, 1950· *Μπεϊρούτ*, Odeon GA1820, 1934· *Γλυκειά Σταμπούλ*, His Master's Voice OT1685 – AO2138, Αθήνα, 17/7/1934 και Orthophonic OT1685 – S323 (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Η Μπάτα*, Columbia CG870 – DG2043, 6-12/1934· *Ζαΐρα*, Odeon GO4451 – GA7610, Αθήνα, 1950· *Λεϊλά*, Odeon GO3069 – GA7130, 1938· *Μπάτα*, Odeon GO2158 – GA1787, 1934· *Ζίρα*, OGA2 – AO2199, 1934· *Θα γίνω καουμπόυ*, Parlophone GO4412 – B74211-II, Αθήνα, 1950.

[10] *Βενετσιάνα*, Parlophone GO2644, 1936· *Αργκεντίνα*, Polydor 100BA – V51017, 1930· *Σπανιόλικες κιθάρες*, Polydor 101BA – V51018, Αθήνα, 1930 και Polydor V51145 (ανατύπωση)· *Ανταλούζα Σπανιόλα*, Odeon GA1762, 1934 και Odeon GO1981 – GA1759, 1934 (ανατύπωση)· *Ναπολιτάνικες νύκτες*, Columbia 109822 – DG533, ca 1925· *Στη Σάντα Λουτσία*, Pathe 70557 – X80284, Αθήνα, 1932· *Σεβιλιάνα*, Columbia WG488 – DG261, Αθήνα, 10/1932· *Σεβιλιάνα*, Columbia WG379 – DG243, 1932.

[11] *Ήθελα να μουνα τσιγγάνος*, Columbia CG1797 – DG6391, 1938· *Τζιγκάνικα μάτια*, Columbia WG 780 – DG425, Αθήνα 12/1933.

αρμονίες και αντιστίξεις (*Πάμε στη Χονολουλού*[12]). Αυτή η αισθητική, που είναι εντελώς καινούρια για την εποχή, ανανεώνει ανάλαφρα και με χιούμορ το ελαφρό ρεπερτόριο. Τα *Άσπρα πουλιά* του Κώστα Μπέζου, αποτελούν αναμφισβήτητα την κορυφαία ορχήστρα της τάσης αυτής. Η άρτια τεχνική κατάρτιση των μελών της, και η εκτελεστική τους δεινότητα αποτυπώνεται στη δισκογραφική της σταδιοδρομία, που αποτελείται από 16 τραγούδια[13].

Τα ονειρώδη ακρογιάλια και τα εξωτικά νησιά της Χαβάης εισβάλλουν σχετικά νωρίς στην ελληνική δισκογραφία: ήδη από την δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα, στις ΗΠΑ καταγράφονται διασκευές «χαβανέζικων» τραγουδιών από την ορχήστρα του Ηλία Αλέσσιου, το Athenian mandolin quartet, όπως τα *Mo-Ana (Hawaiian Waltz)*, *Aloha land* και *Hawaii, I'm lonesome for you*[14]. Η βαθιά κοσμοπολίτικη αυτή ορχήστρα, δεν περιορίζεται στα στεγανά ενός ρεπερτορίου που απευθύνεται στους ομογενείς. Η Μαρίκα Παπαγκίκα π.χ. ηχογράφησε ρεπερτόριο που, τουλάχιστον εκ πρώτης όψεως, αφορούσε τους Έλληνες μετανάστες στις ΗΠΑ. Καθώς η δισκογραφία αρχίζει να διαμορφώνει μια παγκόσμια μουσική κοινότητα, οι αγγλικοί τίτλοι των τραγουδιών καταδεικνύουν το στόχο: την αμερικάνικη αγορά η οποία κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα είναι σαφώς πολυεθνική. Και οι επιλογές των τραγουδιών δεν είναι σίγουρα τυχαίες, συνθέτης της επιτυχίας *Mo-Ana (Hawaiian Waltz),* είναι ο Harry B. Olsen. Το τραγούδι αποτελεί μέρος του θεατρικού έργου *Goodnight, Paul* που ανέβηκε στο Broadway[15] και το 1918 μεταφέρθηκε και στον κινηματογράφο[16], γεγονός που φωτίζει τη σχέση μεταξύ της μουσικής, του

---

[12] *Πάμε στη Χονολουλού*, His Master's Voice OGA247 – AO2254, Αθήνα, 1935.

[13] Βλ. Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, τόμος Β, σ. 112-123.

[14] *Mo-Ana (Hawaiian Waltz),* Victor B17441 – 18057, Νέα Υόρκη, 5/4/1916· *Aloha land,* Victor B20614 – 18380, Κάμντεν, 10/8/1917· *Hawaii, I'm lonesome for you*, Victor B20615 – 18380, Κάμντεν, 10/8/1917.

[15] Το έργο έκανε πρεμιέρα στο Broadway στις 3 Σεπτέμβρη του 1917 και παιζόταν για περίπου ένα μήνα (βλ. ibdb.com/broadway-production/good-night-paul-6951).

[16] Walter Edwards, *Goodnight, Paul*, Select Pictures Corporation, 1918, imdb.com/title/tt0009124/.

θεάτρου και του κινηματογράφου που χάνεται στις απαρχές της βιομηχανίας του θεάματος.

Στην φιέστα του λάτιν

Τα εκφραστικά εργαλεία των εξωτικών αναπαραστάσεων, όπως αυτά διαμορφώθηκαν στην μήτρα του εξωτισμού, τις κεντροευρωπαϊκές λόγιες μουσικές παραδόσεις δεν μπορούσαν να αγνοήσουν τις διάφορες «εθνικές» μουσικές της κοιτίδας του ρυθμού και της φιέστας, που είναι η Λατινική και η Νότια Αμερική. Έχει προηγηθεί βέβαια η φαντασιακή Ισπανία, πιο κοντινή γεωγραφικά, αλλά με πολύ δυνατή παράδοση εικόνων και ήχων, που τροφοδοτούν από νωρίς την λογοτεχνία και το θέατρο.

Ο λατινικός κόσμος εμπλουτίζει την μουσική σημειολογία του εξωτισμού με το «εθνικό» ρυθμικό και χορευτικό στίγμα που δίνει το φλαμένκο, το ταγκό και η σάμπα, και με χαρακτηριστικά ηχοχρώματα. Διαμεσολαβημένα από τις εκάστοτε εκφάνσεις των δημοφιλών μουσικών, τα δάνεια αυτά δεν έχουν σταματήσει να αποτελούν μια αισθητική σταθερά, που επιμένει διαχρονικά, με την καταλυτική συνδρομή των δισκογραφικών δικτύων.

Στις επόμενες σελίδες, θα επισκοπήσουμε πιο αναλυτικά τα δάνεια που κομίζουν στην ελληνική δισκογραφία η πιο κοντινή Ισπανία και η πιο μακρινή Νότια Αμερική.

Ισπανία

Το κλίμα της πρώτης περιόδου της δισκογραφίας που εξετάζουμε στιγματίζεται από την μόδα που φέρνουν οι εστουδιαντίνες, προσθέτοντας στα ρεπερτόριά τους «σπανιόλικους» σκοπούς. Τα ήθη της προ-δισκογραφικής εποχής και η ηγεμονική επιρροή της όπερας και των λοιπών θεατρικών ειδών χαρακτηρίζουν τα πρώτα χρόνια των ηχογραφημάτων ελληνικού ενδιαφέροντος.

Στα ελαφρά τραγούδια -είτε πρωτότυπα, είτε διασκευασμένα στα ελληνικά- που αναπαριστούν την Ισπανία συναντάμε τυπικά χαρακτηριστικά του ευρωπαϊκού μουσικού εξωτισμού, όπως τη χρήση του Φρύγιου τρόπου. Επίσης

εκτεταμένη είναι και η χρήση της ανδαλουσιανής καντέντσας: iv-III-II-I[17] που μεταπολεμικά την ενσωμάτωσε και το λαϊκό[18]. Η ανδαλουσιανή καντέντσα η οποία από τονικότητα Μι μας δίνει τη συγχορδιακή ακολουθία a-G-F-E, αποτελεί ταυτοτικό χαρακτηριστικό των λαϊκών μουσικών ιδιωμάτων της Ανδαλουσίας[19]. Είναι αναμφίβολα ένα από τα συνηθέστερα στερεότυπα της «ισπανικότητας» στον μουσικό εξωτισμό: Ένας κιθαρίστας σήμερα μπορεί εύκολα και γρήγορα να υποδηλώσει την «ισπανική» μουσική παίζοντας την ανδαλουσιανή καντέντσα με ένα «ζωηρό» ρυθμικό μοτίβο[20].

[17] *Η Κάρμεν*, Odeon GO728 – GA1251, ca 1928· *Καρμενσίτα*, His Master's Voice AO2608, 1934· *Κιθάρα Σπανιόλα*, Parlophone GO2860 – B21942, 1937· *Σπανιόλικο τραγούδι*, His Master's Voice OGA8410 – AO2546, 1939· *Γρανάντα Μπέλα*, Columbia CG1986 – DG6497, 7-12/1939· *Αντίο Τριάνα*, Columbia CG1947 – DG6475, 7-12/1939· *Κονσίτα*, Parlophone GO3613 – B74058, 1940· *Μαρία Ντολόρες*, Odeon GO4672 – GA7675, Αθήνα, 1949· *Μαρία Ντολόρες*, His Master's Voice OGA1909 – AO5072, Αθήνα, 1952· *Όλε, τορέρο!*, His Master's Voice OGA1908 – AO5072, 1952· *Αμόρε μου μπέλα σενιόρα*, Odeon GO4789/3 – GA7720, Αθήνα, 1953· *Σενιόρα*, Columbia CG3004 – DG 7008, Αθήνα, 8/1-30/5,1953.

[18] *Για μια Σπανιόλα*, His Master's Voice OGA 1890 – AO5059, Αθήνα, 31/5/1952 και RCA Victor OGA1890 – 26-8316 (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Σεβιλλιάνα*, His Master's Voice, OGA2889 – AO5569, Αθήνα, 1959, Olympic R2408 και Apollo SY37 (ανατυπώσεις)· *Σπανιόλα*, His Master's Voice OGA2971 – AO5603, Αθήνα, 1959.

[19] Για την ανδαλουσιανή καντέντσα βλ. Claus Schreiner (επιμ.), *Flamenco: Gypsy Dance and Music from Andalusia* (Πόρτλαντ: Amadeus Press, 2000), σ. 137 και Peter Manuel, "Modal harmony in Andalusian, Eastern European and Turkish syncretic musics", *Yearbook for traditional music* 21 (1989): σ. 72. Επίσης σημειώνουμε ότι η ανδαλουσιανή καντέντσα δεν χρησιμοποιείται μόνο ως πτωτικό σχήμα (και για αυτό αποφεύγουμε τον διαδεδομένο όρο «ανδαλουσιανή πτώση») αλλά μπορεί να λειτουργεί ως μια αρμονική ακολουθία που δεν περιορίζεται σε μικρής χρονικής διάρκειας ή λίγων μέτρων καταλήξεις/πτώσεις, αλλά μπορεί να συνοδεύει αρμονικά και μεγαλύτερες μελωδικές αναπτύξεις.

[20] Scott, *From the erotic to the demonic*, σ. 166.

Αντίο Γρανάδα (Parlophone 101106 – B21802, 1930). Χρήση της μελωδικής ανάπτυξης της ανδαλουσιανής καντέντσας (9ο-12ο μέτρο).

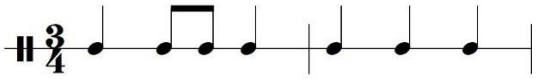
Η χρήση των τριήχων του 16ου μέσα σε αρμονικές αλυσίδες που εναρμονίζονται με την ανδαλουσιανή πτώση είναι ένα ακόμα μουσικό χαρακτηριστικό που συνοδεύει την αναπαράσταση της Ισπανίας. Την ίδια αισθητική εξυπηρετεί η χρήση του κατεξοχήν «ισπανικού» κρουστού οργάνου, της καστανιέτας, που είναι μια ηχητική σταθερά σε πλειάδα τραγουδιών της εποχής: *Κάρμεν*, *Καρμέλα*, *Σεβιλλιάνα*, *Καρμενσίτα*, *Καρμίνα, Γρανάντα Μπέλα*[21].

Σε ρυθμικό επίπεδο, παρατηρείται μια προτίμηση για το μέτρο των ¾ (*Καρμενσίτα*, *Γρανάντα Μπέλα*[22]), που παραπέμπει στον ισπανικό χορό bolero. Η ρυθμική του bolero έχει άλλωστε επηρεάσει σημαντικά τις λόγιες

[21] *Κάρμεν*, Polydor 1250BF – V50581, 1929· *Καρμέλα*, His Master's Voice BG578-2 – AO563, Βιέννη, 11/1/1930· *Σεβιλιάνα*, Parlophone WG379 – B21644, 1932· *Καρμενσίτα*, His Master's Voice AO2608, 1934· *Καρμίνα*, Columbia WG673 – DG405, Αθήνα, 12/1933· *Γρανάντα Μπέλα*, Columbia CG1986 – DG6497, Αθήνα, 7-12/1939.

[22] *Καρμενσίτα*, His Master's Voice AO2608, 1934· *Γρανάντα Μπέλα*, Columbia CG1986 – DG6497, Αθήνα, 7-12/1939.

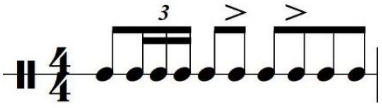
κεντροευρωπαϊκές μουσικές παραδόσεις, όπου έχει χρησιμοποιηθεί εκτενώς, με πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα το *Boléro* του Ravel.



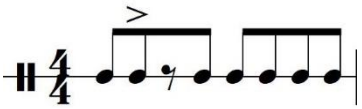
Γρανάντα Μπέλα

Boléro του Ravel

Ο ρυθμός bolero, στην «κουβανέζικη» και τετράσημη εκδοχή του, έχει ακουστική συνάφεια με έναν ακόμη διαδεδομένο «λάτιν» ρυθμό, το beguine ή biguine[23]:

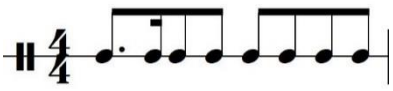


Κουβανέζικο bolero



Beguine

Ενδεικτικό παράδειγμα της χρήσης παρόμοιων ρυθμικών μοτίβων είναι το τραγούδι *Η Κάρμεν*[24], στο οποίο απαντάται το εξής σχήμα:



Τέτοια ρυθμικά μοτίβα αποτελούν τη μήτρα του ρυθμού που μεταπολεμικά θα ταυτιστεί με τον εξωτισμό στην ελληνική δισκογραφία, το μπολερό/οριεντάλ.

Ο όρος bolero χρησιμοποιείται για να περιγράψει, εκτός από τα παραπάνω ρυθμικά σχήματα, και μια μουσικοχορευτική τάση που απαντάται στις λαϊκές

---

[23] Dominique O. Cyrille, "Biguine", στο *Bloomsbury encyclopedia of popular music of the world. Vol. 9: Genres: Caribbean and Latin America* (Νέα Υόρκη: Bloomsbury, 2014), σσ. 58-62, Daniel Party, "Bolero" και "Bolero Moderno", στο *ό.π.*, σσ. 62-67 και 67-68 αντίστοιχα. Για το bolero πρβλ. Willi Kahl and Israel J. Katz, "Bolero" (Oxford University Press, 2001).

[24] *Η Κάρμεν*, Odeon GO728 – GA1251, ca 1928.

παραδόσεις της Λατινικής Αμερικής, απαντάται σε πολλές παραλλαγές[25]. Καταλυτικός, για την εξάπλωση της τάσης αυτής, ήταν ο ρόλος του ραδιοφώνου: Ο πρώτος εθνικής εμβέλειας ραδιοφωνικός σταθμός του Μεξικού, το XEW, εξέπεμπε σε όλη τη χώρα, στην Κούβα και έφτανε μέχρι στις νότιες πολιτείες των ΗΠΑ. Οι boleristas του Μεξικού εργάζονταν στον σταθμό, ο οποίος χρηματοδοτούνταν από τη δισκογραφική εταιρεία RCA-Victor[26]. Ένας από αυτούς, ήταν και ο Agustín Lara, ένας από τους δημοφιλέστερους συνθέτες του bolero. Το όνομα του χαράσσεται και στην ελληνική δισκογραφία με την μεγάλη του επιτυχία, τη *Maria Bonita* σε τρεις εκτελέσεις, διασκευασμένη με ελληνικούς στίχους[27]. Ραδιόφωνο και δισκογραφία επιτελούν για άλλη μια φορά το ρόλο του κομιστή: κοινωνούν το μπολερό στην υφήλιο και το καθιστούν από τοπικό, σε παγκόσμιο.

Νότια Αμερική

Η Αργεντινή είναι ένας από τους ιδιαίτερα ελκυστικούς τόπους του εξωτισμού. Η αναπαράστασή της επικαλείται φυσικά το ταγκό στις διάφορες ρυθμικές παραλλαγές του[28]. Αυτό φαίνεται στα τραγούδια *Αρτζεντίνα, Γλυκεία Αρζεντίνα, Αργεντίνα, Εκείνο το ταγκό*[29].

---

[25] Για τις καταβολές και την εξέλιξη του bolero στη Λατινική Αμερική βλ. Mark Pedelty, "The Bolero: The Birth, Life, and Decline of Mexican Modernity", *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 20, νο. 1 (1999): σσ. 30-58.

[26] Pedelty, *ό.π.*, σσ. 39-40.

[27] *Μαρία Μπονίτα*, His master's Voice, OGA1791 – AO5004, Αθήνα, 1951· *Μαρία Μπονίτα* , Odeon, GO4559 – GA-7631, Αθήνα, 1951· *Μαρία Μπονίτα*, Liberty 149, ΗΠΑ.

[28] Βλ. ενδεικτικά Gerard Béhague, "Tango" (Oxford University Press, 2001) και Κουφού, "Η κουλτούρα του ταγκό στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου (1922-1940)".

[29] *Αρτζεντίνα*, Columbia CG 1440 – DG6236, Αθήνα, 7-12/1936· *Γλυκεία Αρζεντίνα,* Odeon GA1554, 1930· *Αργεντίνα*, Polydor 100BA – V51017· *Εκείνο το ταγκό*, Columbia CG1493 – DG6256, Αθήνα, 7-12/1936.

Η αναπαράσταση του Μεξικού εντοπίζεται σε 15 καταχωρίσεις της βάσης δεδομένων[30]. Προπολεμικά, στο αθηναϊκό κοινό συστήνεται η όμορφη Μεξικάνα *Αμαπόλα*[31], σύνθεση του Ισπανού μετανάστη στην Αμερική Joseph Lacalle. Το τραγούδι, που θα γνωρίσει άπειρες διασκευές διεθνώς, είναι ένα fox trot που χρονολογείται από την δεκαετία του 1920, αλλά γίνεται διεθνής επιτυχία την δεκαετία του 1930. Η ανταπόκριση του ελληνικού κοινού είναι μεγάλη, ιδιαίτερα μετά την ταύτισή του με το μιούζικαλ του 1939 *Πρώτη αγάπη*[32], πράγμα που οδηγεί σε δυο νέες ηχογραφήσεις την δεκαετία του 1940[33].

Η επόμενη έκρηξη της δημοφιλίας του εξωτικού Μεξικού καταγράφεται το 1949. Η διεθνής δημοφιλία του παραδοσιακού μεξικάνικου τραγουδιού *La raspa,* που αναφέρεται στον ομώνυμο χορό, είναι επίσης η αιτία της διασκευής του με ελληνικούς στίχους ως *Η ράσπα από το Μεξικό*[34], που γνωρίζει ανατυπώσεις και επανεκτελέσεις[35], αλλά και σύνθεση παρόμοιων μελωδιών (*Μπρος στην τρελή την ράσπα*[36]*)*, που μαρτυρούν την εμπορική του επιτυχία.

---

[30] *Αμαπόλα*, Odeon GA1498, 1930· *Αμαπόλα*, Columbia DG7, 1930· *Μια Μεξικάνα*, His Master's Voice OGA1083 – AO2652, 1940· *Μια Μεξικάνα*, Odeon GO3590 – GA7311, 1940· *Αμαπόλα*, Columbia CG2196 – DG6612, Αθήνα 12/6-12/12/1946 και CG2196 – CO38778 (ανατύπωση)· *Αμαπόλα*, Parlophone GO3658 – B74070, Αθήνα, 1946· *Η ράσπα από το Μεξικό*, Odeon GO4211 – GA7527, Αθήνα, 1949· *Άλλος για το Μεξικό*, Columbia CG2652 – DG6842, Αθήνα, 4/1-4/7/1950· *Η ράσπα από το Μεξικό*, Columbia CG2612 – DG6818, Αθήνα, 4/1-4/7/1950 και Columbia CG2612 – DT375 (ανατύπωση)· *Μπρος την τρελή τη ράσπα*, Odeon GO4267 – GA7544, Αθήνα, 1950· *Το Μεξικό*, His Master's Voice OGA1705 – AO2976, Αθήνα, 1950· *Όταν πας καμιά φορά στο Μεξικό*, His Master's Voice OGA2694 – AO5474 Αθήνα, 1958.

[31] *Αμαπόλα*, Columbia DG7, 1930, και Odeon GA1498, 1930.

[32] Henry Koster, *First Love,* Universal Pictures, imdb.com/title/tt0031311/, 1939.

[33] *Αμαπόλα*, Columbia CG2196 – DG6612, Αθήνα, 12/6-12/12/1946· *Αμαπόλα*, Parlophone GO3658 – B74070, Αθήνα, 1946.

[34] *Η ράσπα από το Μεξικό*, Odeon GO4211 – GA7527, Αθήνα, 1949.

[35] *Η ράσπα από το Μεξικό,* Columbia CG2612 – DT375, Αθήνα, 1-7/4/1950 και Columbia CG2612 – DG6818 (ανατύπωση).

[36] *Μπρος στην τρελή την ράσπα,* Odeon GO4267 – GA7544, Αθήνα, 1950.

Το εξωτικό ηχητικό περιβάλλον του ρομαντικού Μεξικού βασίζεται στη χρήση συνόλων πνευστών με τη δυναμική τους να κυμαίνεται στο forte, θυμίζοντας τις «εθνικές» ορχήστρες banda[37].

Στα πατήματα των Τσιγγάνων

Η «ανατολικότητα» έχει μια ολωσδιόλου ιδιαίτερη διάσταση όταν αναφέρεται όχι στον ισλαμικό κόσμο, αλλά σε μια ενδοευρωπαϊκή μουσική ετερότητα, τους Τσιγγάνους. Σημαντικό ρόλο στην αναπαράσταση του τσιγγάνικου μουσικού εξωτισμού έπαιξαν τα λαϊκά μουσικά ιδιώματα της Ανατολικής Ευρώπης και κυρίως της Ουγγαρίας, το λεγόμενο style hongrois, του οποίου βασικοί φορείς είναι οι επαγγελματίες Τσιγγάνοι μουσικοί[38]. Η συνεισφορά τους δίχασε από νωρίς τον κόσμο των συνθετών, με χαρακτηριστική την αντιπαράθεση ανάμεσα στον Μπάρτοκ, οπαδό της πολιτισμικής καθαρότητας, που είδε στην τσιγγάνικη κουλτούρα μια επικίνδυνη επιμειξία, απειλητική για την εθνική μουσική, και τον Franz Lizst που αδιαφόρησε για την πολιτική οικονομία του φαινομένου, αποθεώνοντας την αδιαμφισβήτητη καλλιτεχνική δεξιοτεχνία[39].

Η Ουγγαρία αποτέλεσε για τον ευρωπαϊκό εξωτισμό έναν κοντινό και συχνά επισκέψιμο εξωτικό τόπο, άμεσα συνυφασμένο με τους Τσιγγάνους. Το μικρό ενδιαφέρον που έδειξε η ελληνική δισκογραφία για το φαινόμενο αυτό,

---

[37] Οι λαϊκές ορχήστρες banda αποτελούν μια συγκρητική μουσική τάση στο Μεξικό, όπου οι λαϊκές μουσικές παραδόσεις συναντούν τον ήχο των στρατιωτικών μπαντών, που έφτασαν από την Ευρώπη στα μέσα του 19ου αιώνα. Κατά τη μεξικάνικη επανάσταση τη δεκαετία του 1910, πολλοί λαϊκοί μουσικοί κατετάγησαν στο στρατό και βρέθηκαν στις στρατιωτικές μπάντες. Όταν επέστρεψαν στην πολιτική τους ζωή, μετέφεραν στους τόπους τους ένα νέο ρεπερτόριο, που εμπλούτισε το ήδη υπάρχον. Η ανάμειξη του στρατού στη διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας στο Μεξικό, συνέβαλε στην ενίσχυση του ρόλου των ορχηστρών αυτών. Σήμερα στο Μεξικό, σχεδόν κάθε κοινότητα έχει τη δική της banda που συμμετέχει σε τοπικές γιορτές και εκδηλώσεις (bandas municipales). Βλ. ενδεικτικά Helena Simonett, *Banda: Mexican musical life across borders* (Μίντλτάουν: Wesleyan University Press, 2001), σ. 8-10.

[38] Jonathan Bellman, *The style Hongrois in the music of Western Europe* (Βοστώνη: Northeastern University Press, 1993), σ. 14.

[39] Βλ. Lynn M. Hooker, "Liszt studies, Bartók studies, Hungarian music studies", στο *Redefining Hungarian Music from Liszt to Bartók* (Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2013), σσ. 6-14.

περιορίζεται σε μόλις 9 ηχογραφήσεις, από τις οποίες έχει εντοπιστεί μόνο η μία[40]. Σύμφωνα με τον Μανιάτη, σε 3 από αυτές[41], συνθέτης είναι ο Lizst και ασφαλώς προέρχονται από τις διάσημες *Hungarian Rhapsodies*[42].

Σε σχέση με την αναπαράσταση της «οθωμανικού τύπου» ανατολικότητας, τα τσιγγάνικα δάνεια είναι ο έντονος λυρισμός, η εναλλαγή γρήγορων και αργών μερών, τα διακεκομμένα ρυθμικά μοτίβα, η συγκοπή, οι βιρτουόζικες μελωδικές αναπτύξεις για βιολί και μια πιο συστηματική χρήση της αυξημένης τέταρτης. Η επονομαζόμενη «τσιγγάνικη» κλίμακα, παραλλαγή της αρμονικής ελάσσονας με αυξημένη τέταρτη[43], είναι αυτή που δίνει συνηθέστατα το εξωτικό στίγμα. Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι στις παραδόσεις της Ανατολής και της Βαλκανικής η κλίμακα αυτή συχνά ταυτίζεται με τροπικές οντότητες που χαρακτηρίζονται από το διάστημα του τριημιτονίου, όπως το νιαβέντ και το νικρίζ[44].

---

[40] Το τραγούδι που έχει εντοπιστεί είναι το *Hungarian Serenade*, Edison 4326 – ED50360, Νέα Υόρκη, 9/12/1915. Δεν έχουν εντοπιστεί: *Τρία ουγγαρέζικα τραγούδια*, Odeon GA1735, 1934· *Ουγγρική μελωδία ΝΟ 2, μέρος 1ον,* Columbia DGX39· *Ουγγρική ραψωδία ΝΟ 2, μέρος 2ον*, Columbia DGX39· *Ουγγρική ραψωδία ΝΟ 2, μέρος 3ον*, Columbia DGX40· *Tsardas #10(Hungarian dance)*, Gipsy Records GI503· *Tsardas #11(Hungarian folk song)*, Gipsy Records GI-503· *Ούγγρικες μελωδίες*, His Master's Voice AO619· *Ουγγαρέζικο λουλούδι*, Parlophone B21716. Όλα τα παραπάνω χρονολογούνται στην περίοδο του Μεσοπολέμου, μεταξύ 1922 και 1940.

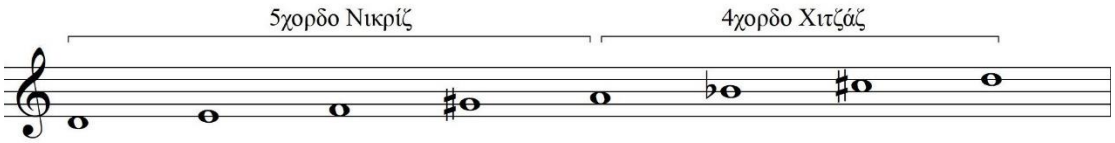
[41] *Ουγγρική μελωδία ΝΟ 2, μέρος 1ον,* Columbia DGX39· *Ουγγρική ραψωδία ΝΟ 2, μέρος 2ον*, Columbia DGX39· *Ουγγρική ραψωδία ΝΟ 2, μέρος 3ον*, Columbia DGX40. Βλ. Μανιάτης, *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου*.

[42] *Hungarian Rhapsodies*, S.244, R.106.

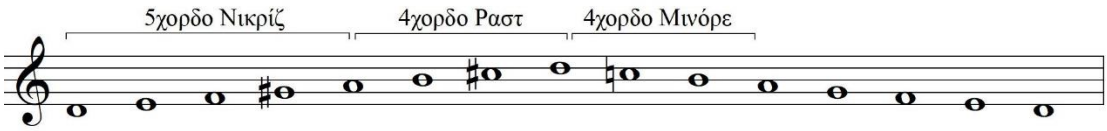
[43] Η τσιγγάνικη κλίμακα συχνά αναφέρεται και ως Hungarian minor scale. Βλ. David Cooper, *Bela Bartók* (Νιού Χέηβεν: Yale University Press, 2015) και Béla Bartók, "Gypsy music or Hungarian music?", *The Musical Quarterly* XXXIII, νο. 2 (Απρίλιος 1947): σσ. 240-257. Τροπικές οντότητες παρόμοιας ηχητικής και διαστηματικής συνάφειας, συναντώνται στην ευρύτερη περιοχή της Ανατολικής Ευρώπης, της Ρωσίας και των Βαλκανίων. Επίσης χρησιμοποιούνται εκτενώς στα διάφορα εβραϊκά ρεπερτόρια. Abraham Z. Idelson, *Jewish music in its historical development*, 1η έκδ. 1929 (Νέα Υόρκη: Schocken Books, 1967). Σχετικά με τον μουσικό εξωτισμό της Ουγγαρίας πρβλ. Pethő, "Style Hongrois".

[44] Για τον λαϊκό δρόμο Νικρίζ βλ. Ανδρίκος, *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι: Σχεδίασμα λαϊκής τροπικής θεωρίας* (Αθήνα: Τόπος, 2018), σσ. 167-178 και Δημήτρης Μυστακίδης, *Λαϊκή κιθάρα: Τροπικότητα και εναρμόνιση* (Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Πριγκηπέσσα, 2013), σσ. 245-247.

Η τσιγγάνικη κλίμακα



Ο λαϊκός δρόμος Νιαβέντ



Ο λαϊκός δρόμος Νικρίζ

Αν και η ευρωπαϊκή «τσιγγανομανία» εκκινεί ουσιαστικά από την Ανατολική Ευρώπη και την Ρωσία, γρήγορα στρέφεται και σε μια άλλη πολύ ισχυρή παράδοση, που θα στιγματίσει το συλλογικό φαντασιακό, αυτή των Τσιγγάνων της Ισπανίας. Εδώ τα μουσικά στερεότυπα αντλούνται από τις πολύ χαρακτηριστικές λαϊκές παραδόσεις, μεταξύ των οποίων ξεχωρίζει ασφαλώς το φλαμένκο. Προκρίνεται επίσης η χρήση τροπικών οντοτήτων όπως του Φρύγιου, του λεγόμενου ματζόρε Φρύγιου (major Phrygian mode)[45] και του λεγόμενου φλαμένκο τρόπου (flamenco mode)[46]. Πιο συγκεκριμένα, παρατηρείται η εργαλειοποίηση του τριημιτονίου και του διαστήματος της μικρής δευτέρας, μεταξύ τονικής και επιτονικής.

Ο ματζόρε Φρύγιος (Major Phrygian mode)

[45] Ο ματζόρε Φρύγιος συμπίπτει διαστηματικά με τον λαϊκό δρόμο Χιτζασκιάρ.

[46] Βλέπε επίσης Robert Andrews, "Elements of symmetry and flamenco tradition in Loris O. Chobanian's 'Concerto Del Fuego'" (Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Τούκσον: University of Arizona, 2011).

Ο φλαμένκο τρόπος (Flamenco mode)

Η εισβολή της Ανατολής στην μουσική

Ο σημαντικότερος όγκος των τεκμηρίων της παρούσας έρευνας αφορά, όπως είναι αναμενόμενο, το ανατολίτικο ιδεώδες, το πρώτο ίσως που διεισδύει τόσο δυναμικά σε όλα τα καλλιτεχνικά πεδία της κεντροευρωπαϊκής κουλτούρας. Η αναπαράσταση της Ανατολής δίνει στους συνθέτες την δυνατότητα επέκτασης της γλώσσας που χρησιμοποιούν, με χρήση νέων ηχοχρωμάτων, μελωδικών αναπτυγμάτων και ρυθμικών σχημάτων[47]. Φυσικά, αυτό γίνεται με τον εκάστοτε τρόπο με τον οποίο οι ίδιοι αντιλαμβάνονται ένα μουσικό υλικό που δεν τους είναι εύκολα προσπελάσιμο, ούτε σε εύρος, ούτε σε βάθος. Βασικό εμπόδιο αποτελεί το βαθύ χάσμα που χωρίζει την νοοτροπία καθαυτών των «μουσικών συντακτικών» των ανατολικών κουλτουρών με το πολιτισμικά ηγεμονικό κεντροευρωπαϊκό παράδειγμα. Αυτό το χάσμα επιτείνεται από την ανισότητα στην θεωρητική τεκμηρίωση, δεδομένου ότι πολλά από τα συστήματα της Ανατολής είναι προϊόντα μια κουλτούρας προφορικής μετάδοσης, που επενδύει κατ' εξοχήν στην ρευστότητα και τον αυτοσχεδιασμό. Στην ελληνική επικράτεια, τα νεότερα χρόνια συνυπάρχουν τρεις τουλάχιστον θεωρητικές πλατφόρμες μέσα από τις οποίες ερμηνεύονται τα μουσικά πράγματα: το «κλασικό» ευρωπαϊκό σύστημα των κλιμάκων και των τρόπων, το σύστημα των «λαϊκών δρόμων» και το τροπικό σύστημα του λόγιου οθωμανικού μακάμ[48]. Σε αυτές θα μπορούσαν φυσικά να προστεθούν εδώ και συστήματα που αφορούν στον τροπισμό άλλων μουσικών παραδόσεων, που αντιπροσωπεύονται ίσως με μικρότερη συχνότητα. Σο πλαίσιο αυτό είναι δύσκολο να προϋποθέσουμε μια θεωρητική και μεθοδολογική

[47] John M. MacKenzie, *Orientalism: History, theory, and the arts* (Μάντσεστερ: Manchester University Press, 1995), σ. 327.

[48] Για μια γενική επισκόπηση βλ. Ανδρίκος, "Γενικές αρχές λαϊκής τροπικής θεωρίας" στο *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι: Σχεδίασμα λαϊκής τροπικής θεωρίας* (Αθήνα: Τόπος, 2018), σσ. 33-56.

θωράκιση που θα θεραπεύσει ασάφειες και παρερμηνείες. Για τον λόγο αυτό στο παρόν κείμενο θα περιοριστούμε σε μια συμβατική χρήση των όρων που αφορούν τροπικές/μελωδικές οντότητες. Αυτό είναι εφικτό διότι η ανάλυσή μας επικεντρώνεται κυρίως στη διαστηματική σύσταση, χωρίς να εμβαθύνει σε ζητήματα τροπικότητας και μελωδικών συμπεριφορών, που θα απαιτούσαν μια αναλυτικότερη και απαιτητικότερη μεθοδολογική βάση.

Τούτων δοθέντων, τα βασικά μουσικά χαρακτηριστικά της αναπαράστασης της Ανατολής στην Κεντρική Ευρώπη είναι μάλλον τυποποιημένα:

α. Κεντρικό ρόλο αναλαμβάνει συνήθως μια ισοσυγκερασμένη εκδοχή του Χιτζάζ, που είναι «κλιμακοποιημένη», με την έννοια της διαφοροποίησης από το σκεπτικό μικρότερων μονάδων/συγκροτήσεων (4χορδα, 5χορδα) που παρατηρείται στα θεωρητικά των ανατολικών τροπικών συστημάτων, και την υπερίσχυση της κλιμακοποιημένης λογικής της οκτάβας. Χαρακτηρίζεται από αυξημένη μελωδική κινητικότητα στο πρώτο πεντάχορδο (από τονικότητα Ρε, θα έχουμε την εξής διαστηματική αλληλουχία: ρε, μιb, φα#, σολ, λα) για την ανάδειξη του διαστήματος του τριημιτονίου μεταξύ δεύτερης και τρίτης βαθμίδας, με μελωδικές στάσεις κυρίως στην τονική και στην πέμπτη[49]. Η φαινομενική ομοιότητα αυτής της εκδοχής του Χιτζάζ, με τον ομώνυμο λαϊκό δρόμο ή το ομώνυμο μακάμ, περιορίζεται στη διαστηματική τους συνάφεια. Στην πραγματικότητα, η μελωδική διαχείριση των τριών διακριτών χιτζάζ στα οποία αναφερόμαστε παρουσιάζει πολλές διαφορές και μεγάλες αισθητικές αποκλίσεις.

[49] Βλ. ενδεικτικά: *Bacchanale* (πράξη III, σκηνή II: In the temple of Dagon) από την όπερα *Σαμψών και Δαλιδά* (Op. 47, 1877) του Camille Saint-Saëns και *Dance of the Persian Slaves* (πράξη IV, σκηνή I) από την όπερα *Khovanshchina* (1886) του Modest Mussorgsky. Ειδικότερα για τη χρήση του χιτζάζ στο Bacchanalle, ο Locke αναφέρει χαρακτηριστικά ότι η Δαλιδά και οι παρθένες παρατείνουν το «έκλυτο ξεφάντωμα τους», με «ροδαλές μελωδίες» και «κραυγαλέες αρμονίες» που βασίζονται στο χιτζάζ ("Constracting the Oriental 'Other': Saint-Saens's 'Samson et Dalila'", σ. 266).

β. Χρήση τρόπων (Φρύγιου, Δώριου) η οποία οδήγησε στην εφεύρεση της κλίμακας με τόνους (whole-tone scale)[50].

γ. Η χρήση του χιτζάζ, της κλίμακας με τόνους οδήγησαν και την καθιέρωση και σταθεροποίηση νέων διαστηματικών οντοτήτων όπως το τριημιτόνιο και η αυξημένη τέταρτη. Αντίστοιχα, η χρήση του Φρύγιου και του χιτζάζ οδήγησαν στην επίμονη χρήση τους διαστήματος της μικρής δευτέρας μεταξύ πρώτης και δεύτερης βαθμίδας.

δ. Τέταρτες και πέμπτες σε παράλληλη κίνηση[51].

ε. Χρήση φωνητικών μελισμάτων και βοκαλισμών[52].

στ. Επένδυση σε αρπίσματα (arpeggios) και γλιστρήματα (glissandi).

ζ. Στο επίπεδο της ενορχήστρωσης, την αναπαράσταση του εξωτικού αναλαμβάνουν συστηματικά το αγγλικό κόρνο και το όμποε, ενώ παράλληλα ενισχύονται τα κρουστά με ντέφι, τρίγωνο, πιατίνια, γκονγκ κ.ά.[53].

η. Οι μελωδικές αναπτύξεις εμπλουτίζονται με τρίλιες και αποτζιατούρες σε διάφωνα διαστήματα, απότομες ανοδικές και καθοδικές κινήσεις από τη βάση ως την κορυφή μιας κλίμακας (και αντίστροφα).

θ. Η κινητικότητα στην αρμονία συχνά περιορίζεται, ώστε να δοθεί χώρος σε περίπλοκες μελωδικές γραμμές μονοφωνικού χαρακτήρα.

ι. Στο επίπεδο του ρυθμού έχουμε την εργαλειοποίηση του φαινομένου της συγκοπής και των επαναλαμβανόμενων στατικών ρυθμικών μοτίβων.

---

[50] Για τη χρήση του Φρύγιου βλ. ενδεικτικά: *Kashmiri Song (Pale Hands I Loved Beside The Shalimar)* της Amy Woodforde-Finden. Για τη χρήση του Δώριου βλ: *Dance of the priestesses* (πράξη Ι) από την όπερα *Σαμψών και Δαλιδά* του Saint-Saëns. Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα της χρήσης της κλίμακας με τόνους, ο Scott προτείνει τα πρώτα μέτρα της μελωδίας της *Sheherazade* (1898) του Maurice Ravel (βλ. "Orientalism and Musical Style", σ. 314).

[51] Βλ. ενδεικτικά: *Keng-ca-fou, Mah-jong* από την όπερα *L'enfant et les sortilèges: Fantaisie lyrique en deux parties* (1925) του Ravel.

[52] Βλ. ενδεικτικά: *Ah!... Par les dieux inspires... Où va la jeune Hindoue* από τη δεύτερη πράξη της όπερας *Lakmé* (1883) του Léo Delibes.

[53] Για τη χρήση των πνευστών βλ. ενδεικτικά: *Bacchanale,* ό.π. Για τη χρήση των κρουστών βλ: *Les sauvages*, από την σκηνή IV της όπερας *Les Indes galantes* (αγγλ. μτφ. *The Amorous Indies*, 1735) του Jean-Philippe Rameau.

Μια ιδιαίτερη υποενότητα συγκροτούν οι αναπαραστάσεις της οθωμανικής Τουρκίας, το λεγόμενο style turc ή alla turca: εμβατηριακοί ρυθμοί 2/4 με το μπάσο σε επαναλαμβανόμενα όγδοα, μελωδίες διανθισμένες με νότες που δημιουργούν διάφωνα διαστήματα, επιμονή στις νότες της συγχορδίας της τονικής, αλλά με την περιστασιακή χρήση μιας αυξημένης τέταρτης[54].

Εξερευνώντας τον εξωτισμό στις λόγιες κεντροευρωπαϊκές παραδόσεις, και παρά την τάση για γενικεύσεις στην αντίληψη της Ανατολής, παρατηρεί κανείς μια κάποια διαφοροποίηση στην επίκληση συγκεκριμένων μουσικών χαρακτηριστικών για την αναπαράσταση επιμέρους τόπων όπως το Μαγκρέμπ, η Περσία, η Ινδία κ.λπ. Στην ελληνική δισκογραφία η Ανατολή εννοείται ως ολότητα με τρόπο απόλυτα γενικευτικό. Έτσι, ένα κοινό ηχητικό περιβάλλον πλαισιώνει στιχουργικά περιεχόμενα που μπορεί να αναφέρονται στο Μαρόκο ή στην Ινδία. Όσο για την αναπαράσταση της Άπω Ανατολής, η οποία έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην ευρωπαϊκή κουλτούρα του μοντερνισμού, έχει μηδαμινή σχεδόν παρουσία στην ελληνική δισκογραφία.

Στα πρώτα της βήματα, αυτή αποτυπώνει μια στάση πολυσυλλεκτική, έντονα επηρεασμένη από τα θεατρικά πρότυπα. Κατά τη δεύτερη περίοδο, όταν είναι πλέον σαφής ο στιλιστικός διαχωρισμός ανάμεσα σε λαϊκό και ελαφρό τραγούδι, βρίσκουμε τον μουσικό εξωτισμό να απασχολεί κατά κύριο λόγο το δεύτερο. Το πρώτο αρκείται σε οριενταλιστικές αναφορές κυρίως στους στίχους των τραγουδιών, όπως φαίνεται χαρακτηριστικά στο τραγούδι *Εγώ θέλω πριγκηπέσσα*[55]. Το λαϊκό αναδεικνύει την ανοιχτότητά του προς πάσα κατεύθυνση. Εμπνέεται συνεχώς από την επικαιρότητα και την εντάσσει στη θεματολογία του. Τρανό παράδειγμα το προαναφερθέν τραγούδι: το «παταγώδες ειδύλλιον» της πριγκίπισσας του Ιράκ, Αλζά Φεϋζάλ, με «Δωδεκανήσιον

---

[54] Βλ. ενδεικτικά: *Singt dem großen Bassa Lieder* (αγγλ. μτφ. *Sing to the mighty Pasha Selim*) από το έργο *Die entführung aus dem Serail* (αγγλ. μτφ. *The abduction from the Seraglio*, 1782) του Mozart.

Για το alla turca βλ. ενδεικτικά: Locke, "Cutthroats and Casbah dancers, muezzins and timeless sands: Musical images of the Middle East," *19th-century music* 22, νο. 1 (1 Ιουλίου 1998): σσ. 24-28 και Scott, *From the erotic to the demonic*, σσ. 158-160.

[55] *Εγώ θέλω πριγκηπέσσα*, His Master's Voice OGA377 – AO2319, Αθήνα, 6/1/1936.

καμαριάρην»[56] σχολιάστηκε στη δισκογραφία. Το αβυσσαλέο corpus των αδέσποτων μελωδιών που δομείται χάριν ενός αχανούς πολιτισμικού δικτύου, το οποίο με αφορμή την περιπλάνηση της μελωδίας της Πριγκηπέσσας σκιαγραφεί ο Ορδουλίδης[57], τροφοδοτεί το λαϊκό αδιάκοπα.

Αυτή η τάση του δημιουργού να εμπνέεται από οτιδήποτε συμβαίνει γύρω του, δεν εξαντλείται στην *Πριγκηπέσσα*. Όπως προαναφέραμε, ο Περιστέρης εμπνέεται από τον κινηματογράφο. Σχολιάζει με χιούμορ την «τσιγγανομανία» που προκάλεσε η Κάρμεν, όταν η ταινία *Carmen la de Triana* προβλήθηκε στην Ελλάδα. Ο Τούντας θα ανταπαντήσει κάνοντας το ίδιο. Στο στόχαστρο του πάντοτε οξυδερκούς Περιστέρη θα μπει και η ταινία *The three caballeros*[58], μαζί με το ομώνυμο τραγούδι[59]. Όπώς προαναφέρθηκε, το λαϊκό θα σχολιάσει και θα διακωμωδήσει και τις διάφορες μουσικοχορευτικές μόδες που πέρασαν ανά τα χρόνια. Ο Χιώτης θα παραπονεθεί για τη μόδα της samba:

> Δε μου συχνάζεις τώρα πια στα καπηλειά
> τον έρωτά μας τον πουλάς μπαμπέσα τζάμπα,
> ξέχασες πια του μπουζουκιού μου την πενιά
> και τρέχεις τώρα και χορεύεις όλο σάμπα[60].

Αυτό όμως δεν θα τον εμποδίσει να παραδοθεί σε μία άνευ όρων ενσωμάτωση εξωτικών «λάτιν» στοιχείων στο έργο του. Η εκάστοτε περιρρέουσα ατμόσφαιρα στη δισκογραφία και την επικαιρότητα, δεν λειτουργούν απλώς ως παροδικές μόδες, αλλά γίνονται κτήμα και ουσία του λαϊκού.

Όταν το ελαφρό περιορίζεται σε διασκευές των μεγάλων ευρωπαϊκών επιτυχιών, το λαϊκό εμβαθύνει σε οικειοποιήσεις, με το λαϊκό οριεντάλ να εξυμνεί αυτή την εξ ορισμού ανοιχτότητα. Σύντομα η επιρροή από το ελαφρό τραγούδι

---

[56] Εφημερίδα Η Ακρόπολις, 28/5/1936 (βλ. Ordoulidis, "The peregrinations of a princess..., σ. 253).

[57] Ordoulidis, "The peregrinations of a princess...", σσ. 249-282 και Ορδουλίδης, "Η περιπλάνηση της πριγκηπέσσας," στο *7ο Πανελλήνιο Συνέδριο: Αστικές λαϊκές μουσικές* (Καρδίτσα: Κέντρο ιστορικής και λαογραφικής έρευνας "Ο Απόλλων" Καρδίτσας & Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2019), σσ. 185-203.

[58] Norman Ferguson, *The three caballeros,* Walt Disney, 1944, imdb.com/title/tt0038166/.

[59] *The three caballeros,* Decca L3305 – 23341, 1/1945.

[60] *Σάμπα μου ξηγιέσαι*, Columbia CG2617 – DG6820, Αθήνα, 1950.

κερδίζει έδαφος, και τα μουσικά χαρακτηριστικά του εξωτισμού των λόγιων κεντροευρωπαϊκών παραδόσεων εγκαθίστανται και στις αστικές λαϊκές μουσικές. Συνοδεύονται από την εκτενή χρήση του χιτζάζ (*Τζεμιλέ*[61]) και του χιτζασκιάρ (*Μισιρλού*[62]), ενώ σε ρυθμολογικό επίπεδο επιλέγουν την χαμπανέρα (*Τα χανουμάκια, Νεράιδα Περουζέ*[63]) και τα πρώτα ρυθμικά μοτίβα (*Αϊσέ*[64]) που «προαναγγέλουν» ένα από τα σημαντικότερα μουσικά χαρακτηριστικά του εξωτισμού: το μπολερό που αποκαλείται «οριεντάλ» και που θα σημαδέψει τον εξωτισμό στην ελληνική δισκογραφία, όπως θα δούμε πιο κάτω. Όσον αφορά την ενορχήστρωση, για την απόδοση του ηχητικού περιβάλλοντος της Ανατολής χρησιμοποιούνται πνευστά όπως το κόρνο (*Αϊσέ*[65]). Αυτά τα πρώτα ίχνη του μουσικού εξωτισμού, σταδιακά πυκνώνουν προαναγγέλλοντας την επέλαση του οριεντάλ.

Η υφολογική αυτονόμηση του οριεντάλ

Η εισβολή της Ανατολής στην μουσική όλου του ευρωπαϊκού φάσματος είναι σαρωτική, εγκαθιστώντας ένα λεξιλόγιο όπου το ουσιαστικό Orient και το επίθετο oriental είναι σε ευρύτατη χρήση σε όλες της γλώσσες. Όταν οι Έλληνες θα μεταγλωττίσουν το «οριεντάλ», είναι για να υπογραμμίσουν έναν πολύ συγκεκριμένο μουσικό προσανατολισμό, που σύντομα εξελίσσεται σε σχεδόν αυτόνομη τάση.

Η οριακή θέση της Ελλάδας μεταξύ Δύσης και Ανατολής δεν μεταφράζεται πάντα σε μια σαφή τοποθέτηση ως προς τις πολιτισμικές συντεταγμένες. Όπως είπαμε ήδη, η Άπω Ανατολή δεν υπάρχει, ενώ η Μέση και η Εγγύς Ανατολή μπορεί να ταυτίζονται μεταξύ τους και με την Βόρεια Αφρική. Έτσι, παραδόξως, το «ανατολίτικο» και το «οριεντάλ» μπορούν να εννοούνται διαφορετικά, όπως π.χ. για τις επιτροπές της μεταξικής λογοκρισίας, που απορρίπτουν την ανατολίτικη

---

[61] *Τζεμιλέ*, Odeon GO2603 – GA1992, 1936.

[62] *Μισιρλού*, Columbia W205625 – 56073F, Νέα Υόρκη, 7/1/1927.

[63] *Τα χανουμάκια*, Orfeon S3152 – 12946, Κωνσταντινούπολη, ca 1920· *Νεράιδα Περουζέ*, Columbia 84353 – COE4779, Νέα Υόρκη, 7/1/1919.

[64] *Αϊσέ*, Odeon GO3055 – GA7120, 1938.

[65] *Αϊσέ,* His Master's Voice OGA755 – AO2472, 1938.

μουσική αντιμετωπίζοντας την «ως το νόθο απότοκο της οθωμανικής κληρονομιάς»[66], αλλά δεν ενοχλούνται από το ενσωματωμένο στα οικεία ήθη οριεντάλ. Οι ιστορικοί έχουν επισημάνει δύο Ανατολές στην συλλογική συνείδηση των Ελλήνων: την «καθ' ημάς» και την «άλλη» Ανατολή[67], με τον διχασμό αυτό να ανταποκρίνεται στο αίσθημα οικειότητας και αποξένωσης που μπορούν να προκαλούν οι σχετικές πολιτισμικές οντότητες.

Σε επίπεδο μουσικολογίας, το οριεντάλ είναι σαφώς ένας όρος συμπεριληπτικός, που υπερβαίνει κάθε είδους τοπικότητα και πολιτισμική ιδιαιτερότητα. Η χρήση του στο μουσικό λεξιλόγιο, και η εδραίωσή του στην ελληνική δισκογραφία προκύπτει από μια οριοθέτησή του μέσα από μια σειρά κωδικοποιήσεων, που θα προσπαθήσουμε να περιγράψουμε στην συνέχεια.

Κατ' αρχάς ως οριεντάλ δεν μπορούμε να χαρακτηρίσουμε όλα τα τραγούδια τα οποία αναπαριστούν το εξωτικό, αλλά εκείνα στα οποία συναντούμε ένα σύνολο συγκεκριμένων μουσικοποιητικών στοιχείων. Για παράδειγμα το τραγούδι *Η μικρή του καμηλιέρη*[68]*,* παρά το γεγονός ότι θεματικά διαπραγματεύεται την περιγραφή μιας εξωτικής χορεύτριας, δεν είναι οριεντάλ. Αντίθετα το τραγούδι *Σκλάβες του μαχαραγιά*[69] είναι, διότι η Ανατολή δεν είναι παρούσα μόνο στο στιχουργικό επίπεδο, αλλά και σε ένα σύνολο ρυθμικών, μελωδικών, αρμονικών και ενορχηστρωτικών επιλογών, οι οποίες οριοθετούν ένα συγκροτημένο τροπικό περιβάλλον. Εδώ πρέπει να επισημανθεί ότι:

α. Το οριεντάλ διαπερνά τα ειδολογικά στεγανά, και μπορεί να χαρακτηρίζει τραγούδια από όλο το φάσμα των αστικών δημοφιλών μουσικών, είτε είναι ελαφρά, είτε λαϊκά.

β. Το οριεντάλ απαιτεί ένα σχεδόν συμπαγές σύνολο χαρακτηριστικών, και η αποσπασματική τους παρουσία, προσδίδει μεν εξωτικό στίγμα, αλλά δεν είναι αρκετή για να δικαιολογήσει τον όρο. Αυτό παρατηρείται πολύ χαρακτηριστικά στο ελαφρό τραγούδι κατά τις δύο πρώτες περιόδους: Η χρήση

---

[66] Κοκκώνης, "Η μουσική λογοκρισία στην Ελλάδα - Μια πρώτη προσέγγιση", σ. 135.

[67] Χάρης Εξερτζόγλου, "Από την «καθ' ημάς» στην «άλλη» ανατολή", στο *Εκ Δυσμών το φως;: Εξελληνισμός και Οριενταλισμός στην Οθωμανική Αυτοκρατορία*, σσ. 173-193.

[68] *Η μικρή του καμηλιέρη,* Columbia CG2531 – DG6784, Αθήνα, 20/10-4/7/1949.

[69] *Σκλάβες του μαχαραγιά*, Odeon GO4010 – GA7472, Αθήνα, 1948.

επιμέρους «ανατολίτικων» στοιχείων, όπως το χιτζάζ που είναι διστακτική στην αρχή, σταδιακά πολλαπλασιάζεται και πυκνώνει τους σχετικούς συνδυασμούς. Καθώς αυτοί συσσωματώνονται, γεννιέται μια μορφή αυτοτελής και αναγνωρίσιμη, στην οποία θα αφιερώσουμε τις επόμενες σελίδες.

Τα πρώτα δείγματα οριεντάλ εντοπίζονται από τα μέσα της δεκαετίας του 1930, σε ελαφρά τραγούδια όπως η *Αϊσέ* και η *Ανατολίτισσα*[70]. Μεταπολεμικά, το οριεντάλ θα γιγαντώσει την παρουσία και τη δημοφιλία του κατακτώντας και το λαϊκό τραγούδι, στο οποίο κυριαρχεί κατά την τρίτη και τέταρτη περίοδο της χρονολόγησής μας.

Το οριεντάλ ως ηχητικό περιβάλλον

Με την έκφραση «ηχητικό περιβάλλον» εννοούμε όλα τα μουσικά χαρακτηριστικά (ρυθμικά, αρμονικά, μελωδικά, ενορχηστρωτικά κ.ά.) που χαρακτηρίζουν ένα έργο. Για την συστηματική του περιγραφή, αυτά αναλύονται σε τέσσερις ενότητες: α) τροπικότητα και εναρμόνιση β) ρυθμική συμπεριφορά γ) ενορχήστρωση και οργανολόγιο δ) δομή των τραγουδιών. Η περιγραφή και ανάλυση καθεμιάς ξεχωριστά δεν αρκεί ωστόσο, και πρέπει να επισημανθεί πρέπει να δούμε και τον τρόπο με τον οποίο αλληλεπιδρούν μεταξύ τους, δίνοντας το τελικό ηχητικό και αισθητικό στίγμα.

α) Τροπικότητα και εναρμόνιση

Οι βασικότερες εκφάνσεις μελωδικής και αρμονικής συμπεριφοράς των οριεντάλ τραγουδιών στην ελληνική δισκογραφία είναι οι εξής:

α1) Η χρήση του χιτζάζ και του χιτζασκιάρ, των οποίων ο «εξωτικός» ήχος αποτελεί το θεμέλιο μουσικό στερεότυπο του εθνοτοπίου της Ανατολής και χρησιμοποιήθηκε μαζικότατα από το λαϊκό και το ελαφρό, σε όλη την περίοδο που μελετάμε. Ωστόσο πρέπει να επισημανθεί ότι ο τρόπος με τον οποίο διαχειρίστηκε ο εξωτισμός αυτή την τροπική οντότητα δεν είναι ενιαίος. Το χιτζάζ του λαϊκού τραγουδιού, παρά τη μεταφορά του σε ισοτονικά συγκερασμένο σύστημα, διατηρεί πολλά από τα χαρακτηριστικά της μελωδικής συμπεριφοράς

[70] *Αϊσέ*, Odeon GO3055 – GA7120, 1938· *Ανατολίτισσα*, Columbia CG1739 – DG6371, Αθήνα, 1-6/1938.

του ομώνυμου μακάμ. Οι συνθέτες του ελαφρού όμως δεν δανείζονται το χιτζάζ από τις οικείες μουσικές παραδόσεις, αλλά από τον τυποποιημένο εξωτισμό της Δύσης. Έτσι διαμεσολαβημένο, το οριεντάλ χιτζάζ (και σπανιότερα το χιτζασκιάρ) διατηρεί τις διαστηματικές σχέσεις μεταξύ των φθόγγων του, αλλά όχι και τα χαρακτηριστικά του σεγίρ των αντίστοιχων μακάμ[71] ή την μελωδική συμπεριφορά των ομώνυμων λαϊκών δρόμων[72]. Το κύριο χαρακτηριστικό της οριεντάλ χρήσης του χιτζάζ και χιτζασκιάρ είναι η μελωδική κίνηση κυρίως στο πρώτο πεντάχορδο (με στάσεις στην πρώτη και στην πέμπτη βαθμίδα) και η επίμονη παρουσία του «εξωτικού» διαστήματος του τριημιτονίου (*Μισιρλού*, *Αϊσέ*[73]).

Μισιρλού, Columbia W205625 – CO56073F, Νέα Υόρκη, 7/1/1927.

Αυτή η εικόνα αφορά κυρίως το ελαφρό τραγούδι. Καθώς το οριεντάλ διαχέεται και ενσωματώνεται στο μεταπολεμικό λαϊκό, οι ιδιότυπες αυτές μελωδικές κινήσεις αντικαθίστανται από την μελωδική ανάπτυξη του λαϊκού δρόμου χιτζάζ, όπως αυτός πραγματώνεται στο κυρίαρχο μουσικό ρεύμα της εποχής (*Ζαΐρα*, *Γκιούλ Τζαμάλ*[74]).

α2) Η χρήση του αρμονικού μινόρε. Το τετράχορδο χιτζάζ στην πέμπτη βαθμίδα της κλίμακας ευνοεί την απόδοση της ατμόσφαιρας του χιτζάζ και την ανάδειξη του «εξωτικού» διαστήματος του τριημιτονίου:

---

[71] Για τα μακάμ χιτζάζ και χιτζασκιάρ βλ. Μουράτ Αϋντεμίρ, *Το τούρκικο μακάμ* (Αθήνα: Fagotto Books, 2012), σσ. 75-81 και 156-159 αντίστοιχα.

[72] Αναφέρουμε σαν παράδειγμα της μελωδικής συμπεριφοράς του μακάμ χιτζάζ αλλά και του ομώνυμου λαϊκού δρόμου τη χρήση πενταχόρδου ραστ στην πέμπτη βαθμίδα κάτω από τη βάση ως αποτέλεσμα της μεταβλητότητας της έκτης βαθμίδας. Βλ. Ανδρίκος, *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι,* σσ. 121.

[73] *Μισιρλού*, Columbia W205625 – CO56073F, Νέα Υόρκη, 7/1/1927· *Αϊσέ*, His Master´s Voice OGA755 – AO2472, Αθήνα, 1938.

[74] *Ζαΐρα*, Odeon LG1050 – GA7789, Αθήνα, 15/7/1954· *Γκιούλ Τζαμάλ*, Odeon GO4000 – GA7464, Αθήνα, 1948.

Ανατολίτικο ρομάντζο, Odeon GO3291 – GA7207, Αθήνα, 1939

Το αρμονικό μινόρε συχνά συμπορεύεται με τη σχετική μείζονα κλίμακα του αντίστοιχου φυσικού μινόρε[75] (*Χαμπίμπα*, *Το τσιγγάνικο τραγούδι*[76]).

α3) Η χρήση του Φρύγιου τρόπου. Εκτός από το τριημιτόνιο, ένα ακόμη χαρακτηριστικό διάστημα που χρησιμοποιείται στο οριεντάλ είναι το ημιτόνιο μεταξύ πρώτης και δεύτερης βαθμίδας (*Φεριχά*, *Ζεχραζάτ*[77]). Η εν λόγω συμπεριφορά εντοπίζεται τόσο στις μελωδικές αναπτύξεις όσο και στις συγχορδιακές ακολουθίες.

Η χρήση του Φρύγιου στο τραγούδι *Ζεχραζάτ*

Στο μεταπολεμικό λαϊκό, ο Φρύγιος αντικαταστάθηκε από τον διαστηματικά συναφή, αλλά με διαφορετική μελωδική και αρμονική συμπεριφορά, λαϊκό δρόμο Ουσάκ, ο οποίος χρησιμοποιήθηκε τόσο ως βασική τροπική οντότητα μιας

[75] Στο αστικό λαϊκό τραγούδι, ο όρος μινόρε σηματοδοτεί ένα ευρύ φάσμα μελωδικών συμπεριφορών που περιλαμβάνουν το αρμονικό μινόρε τον λαϊκό δρόμο νιαβέντ και ελάχιστα το φυσικό μινόρε. Βλ. Ορδουλίδης, *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936-1983)*, σσ. 131-136.

[76] *Χαμπίμπα*, Columbia CG2852 – DG6939, Αθήνα, 23/8-22/11/1951· *Το τσιγγάνικο τραγούδι*, His Master's Voice OGA3065 – AO5644, Αθήνα, 1960.

[77] *Φεριχά*, Odeon GO3867 – GA7409, Αθήνα, 1947· *Ζεχραζάτ*, Odeon GA7404 – GO3851, Αθήνα, 5/1/1947.

σύνθεσης (*Χαλιμά*, *Κάιρον*[78]), όσο και ως παροδική μελωδική παρέκκλιση από το περιβάλλον του μινόρε (*Ο Βεδουίνος*, *Χαϊτιτζέ*[79]).

α4) Ένα ακόμη χαρακτηριστικό, που ευνοείται από το μινόρε περιβάλλον, είναι η χρήση του Δώριου τρόπου, που συνδυάζεται με το αρμονικό μινόρε. Χρησιμοποιείται κυρίως στο προπολεμικό ελαφρό τραγούδι (*Ζεχρά*[80]) και ελάχιστα στο μεταπολεμικό λαϊκό (*Αργοσβύνεις μόνη*[81]). Δεν εντοπίστηκε κανένα τραγούδι που να βασίζεται εξ ολοκλήρου στον Δώριο, αφού λειτουργεί περισσότερο σαν μια μελωδική κίνηση παρά σαν κλιμακική μεταβολή. Το χαρακτηριστικό ηχόχρωμα του Δώριου τρόπου οφείλεται κυρίως στην όξυνση της έκτης βαθμίδας (σε σχέση με τη μινόρε κλίμακα) η οποία ευθύνεται για τη μετατροπή της ποιότητας της συγχορδίας της τέταρτης βαθμίδας από μινόρε σε ματζόρε (στο παρακάτω παράδειγμα η συγχορδία Am μετατρέπεται σε A).

Η χρήση της IV συγχορδίας στον Δώριο τρόπο, στη *Ζεχρά*.

α5) Η χρήση κινήσεων που δίνουν πεντατονικό χαρακτήρα, παρά το γεγονός ότι δεν χρησιμοποιούνται καθόλου πεντατονικές κλίμακες. Συνήθως πρόκειται για μελωδικές κινήσεις μεταξύ της πρώτης, πέμπτης και έβδομης βαθμίδας (*Ο Μαχαραγιάς, Ο καμηλιέρης*[82]).

---

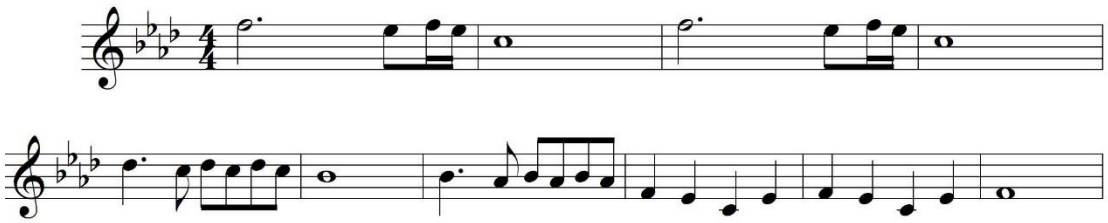
[78] *Χαλιμά*, Parlophone GO3945 – B74126, Αθήνα, 1948· *Καϊρον*, Columbia CG3977 – DG7497, Αθήνα, 3-12/1959.

[79] *Ο βεδουϊνος*, His Master's Voice OGA2992 – AO5615, Αθήνα, 1960· *Χαϊτιτζέ*, His Master's Voice OGA1363 – AO2811, Αθήνα, 1948.

[80] *Ζεχρά*, His Master's Voice OGA844 – AO2515, Αθήνα, 1938.

[81] *Αργοσβύνεις μόνη*, Columbia CG2259 – DG6683, Αθήνα, 8/7/1947.

[82] *Ο μαχαραγιάς*, Columbia CG2912 – DG6964, Αθήνα, 17/1-15/2/1952· *Ο καμηλιέρης*, His Master's Voice OGA2920 – AO5582, Αθήνα, 1959.



Ο πεντατονικός χαρακτήρας στη μελωδική ανάπτυξη του τραγουδιού *Ο καμηλιέρης* (μέτρα 8 & 9)

β) Ρυθμική συμπεριφορά

Η ρυθμική συμπεριφορά των οριεντάλ τραγουδιών έχει μια ιδιαιτερότητα, στο μέτρο που χρησιμοποιεί ένα συγκεκριμένο θεμέλιο μοτίβο, στο οποίο έχουν αποδοθεί τα ονόματα «οριεντάλ», «ανατολίτικο», «μπολερό». Η ευρεία του υιοθέτηση από το μεταπολεμικό λαϊκό, το οποίο έχει στιγματίσει, το έχει κυριολεκτικά ταυτίσει με το είδος και θέτει ερωτήματα ως προς την καταγωγή του, την οποία θα προσπαθήσουμε να ανιχνεύσουμε.

Στην κεντροευρωπαϊκή μουσική, η αναπαράσταση της Ανατολής ανακαλεί ρυθμικά μοτίβα που έχουν ως βάση το εξής σχήμα:

Επίσης, συχνή είναι η χρήση του ρυθμού habanera. Με καταγωγή από την Ισπανία, ο ρυθμός αυτός αφού πέρασε από την Κούβα, επανεισήχθη διθυραμβικά στην Ισπανία και την υπόλοιπη Ευρώπη, πριν επιστρέψει στην Λατινική Αμερική μέσα από τα διεθνή μουσικά και θεατρικά δίκτυα, επικρατώντας ιδιαίτερα στην Αργεντινή[83]. Μορφολογικά, αποτελεί μία εκ των τριών βασικών παραλλαγών του tango[84], εμφανίζεται δε με τρεις τύπους:

τύπος 1 τύπος 2 τύπος 3

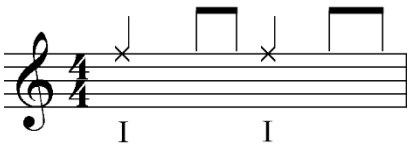
[83] Για τη habanera πρβλ. Ailer Pérez Gómez, "Habanera" στο *Bloomsbury encyclopedia of popular music of the world. Vol. 9: Genres: Caribbean and Latin America* (Νέα Υόρκη: Bloomsbury, 2014), σσ. 352-354.

[84] Οι άλλες δύο μουσικοχορευτικές παραλλαγές του tango είναι η milonga και το candombé.

Η χαμπανέρα έχει ταυτιστεί με το κεντρικό θέμα μιας από τις πιο δημοφιλείς όπερες όλων των εποχών, της Κάρμεν του Bizet, ο οποίος χρησιμοποίησε το συγκεκριμένο μουσικό θέμα θεωρώντας ότι είναι παραδοσιακό ισπανικό, ενώ στην πραγματικότητα αποτελεί έργο του Βάσκου Sebastian Yradier[85], συνθέτη του επίσης δημοφιλούς τραγουδιού *La paloma*[86]. Έκτοτε έγινε ένα από τα πιο εμβληματικά ρυθμικά μοτίβα του μουσικού εξωτισμού διεθνώς, παραδόξως όμως δεν αξιοποιήθηκε ιδιαίτερα στην ελληνική δισκογραφία. Ένα δείγμα μας δίνει η *Νεράιδα Περουζέ* του Σακελλαρίδη[87].

Γενικά, όπως προκύπτει από την έρευνά μας, στο ελαφρό τραγούδι, εκτός από τη χαμπανέρα, χρησιμοποιούνται ρυθμικά μοτίβα που χαρακτηρίζονται από στατικότητα (βλ. παρακάτω τύπος 1 και 2), αντλούν στοιχεία από το bolero (τύπος 3) και από το τσιφτετέλι (τύπος 4) :

Τύπος 1[88], με χαρακτηριστικό παράδειγμα την *Ζεχρά*[89]:



[85] Κουφού, *ό.π.*, σσ. 22-23.

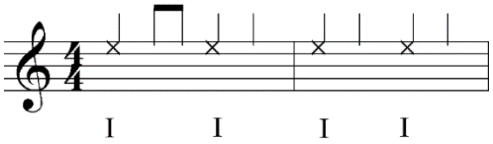
[86] *La paloma*, Parlophon 85235 – B48814, Γερμανία, ca 1931.

[87] *Νεράιδα Περουζέ*, Columbia 84353 – COE4779, Νέα Υόρκη, 7/1/1919. Η χρήση του ρυθμού χαμπανέρα παρατηρείται και στα εξής τραγούδια: *Τσιγγάνα*, Orfeon S2979 – 12775, Κωνσταντινούπολη, 1918· *Τα χανουμάκια*, Orfeon S3152 – 12946, Κωνσταντινούπολη, ca 1920· *Τσιγγανοπούλα*, His Master's Voice BJ330 – AO141, Αθήνα, 2-3/1926.

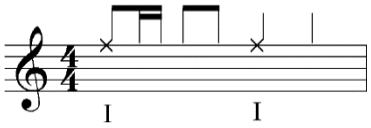
[88] Σχετικά με την ανάγνωση αυτών των μουσικών καταγραφών: Το σύμβολο x δηλώνει χτύπημα της πένας στο μπάσο της συγχορδίας. Τα γράμματα I και V κάτω από αυτό το σύμβολο δηλώνουν ποια βαθμίδα παίζεται σαν μπάσο της συγχορδίας. Αν στο μπάσο χρησιμοποιείται η πρώτη βαθμίδα, θα έχουμε ευθεία κατάσταση της συγχορδίας. Αν στο μπάσο χρησιμοποιείται η πέμπτη βαθμίδα, θα έχουμε συγχορδία σε δεύτερη αναστροφή.

[89] *Ζεχρά,* His Master's Voice OGA844 – AO2515, Αθήνα, 1938.

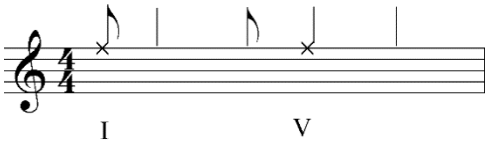
Τύπος 2, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το *Ανατολίτικο ρομάντζο*[90]:



Τύπος 3, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την *Αϊσέ*[91]



Τύπος 4, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την *Μισιρλού*[92]:



Στο προπολεμικό ελαφρό τραγούδι εμφανίζεται ένα άλλο εισαγόμενο ρυθμικό μοτίβο, το μπολερό. Τα πρώτα ίχνη της χρήσης του εμφανίζονται το 1938, στην *Αϊσέ*[93] του Θεόδωρου Παπαδόπουλου. Η δημοφιλία του μπολερό όμως εκτοξεύεται όταν ο Τσιτσάνης το χρησιμοποιεί στην μεγάλη εμπορική επιτυχία *Αραπίνες*[94]: Από το 1945 έως το 1960 καταγράφονται περίπου εβδομήντα τραγούδια στον ρυθμό αυτό. Όλα τους έχουν περιεχόμενο εξωτικό, με εξαίρεση μόλις πέντε, τα οποία έχουν διαφορετική θεματολογία, αν και το μουσικό ύφος τους παραμένει «ανατολίτικο»[95]. Είναι τέτοια η μαζική ταύτιση του μπολερό με

---

[90] *Ανατολίτικο ρομάντζο*, Odeon GO3291 – GA7207, Αθήνα, 1939.

[91] *Αϊσέ*, His Master's Voice OGA755 – AO2472, Αθήνα, 1938.

[92] *Μισιρλού*,Columbia W205625 – CO56073F, Νέα Υόρκη, 7/1/1927.

[93] *Αϊσέ*, Odeon GO3055 – GA7120, 1938.

[94] Odeon GO3665 – GA7351, Αθήνα, 29/10/1946.

[95] *Αργοσβύνεις μόνη*, Columbia CG2259 – DG6683, Αθήνα, 8/7/1947· *Το καλογεράκι*, Columbia DT433 – DG6914, Αθήνα, 1953· *Ντουνιά ανακριτή*, Odeon GO4104 – GA7497, Αθήνα, 1949· *Το λουλούδι*, Columbia CG2446 – DG6741, Αθήνα, 1948· *Μπορεί να τωχουν πλανέψει (Ακρογυαλιές δειλινά)*, Columbia CG2392 – DG6715, Αθήνα, 24/5/1948· *Ας μην τέλειωνε η βραδιά*, His Master's Voice OGA1358 – AO2809, Αθήνα, 15/5/1948.

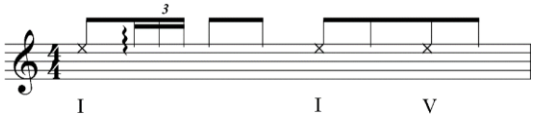
την «ανατολικότητα», που το κοινό του όνομα πλέον στην μεταπολεμική περίοδο γίνεται «οριεντάλ»[96]. Όπως θα δούμε πιο κάτω, ο χαρακτηρισμός αυτός απέκτησε ταξινομικό χαρακτήρα, με τον οποίο χρησιμοποιήθηκε στις ετικέτες των δίσκων.

Οι πιο διαδεδομένες παραλλαγές του είναι οι εξής:

Τύπος α:

Ο τύπος αυτός απαντάται σχεδόν αποκλειστικά σε σε μια νέα τάση του λαϊκού, προσανατολισμένη σε λατινοαμερικάνικη αισθητική, που ήκμασε κατά τις δεκαετίες του 1960 και 1970. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν τα τραγούδια *Μην κατέβεις στο λιμάνι* του Άκη Πάνου και *Πάρε τ' αχνάρια μου*[97] των Κώστα Βίρβου και Θόδωρου Δερβενιώτη.

Τύπος β:

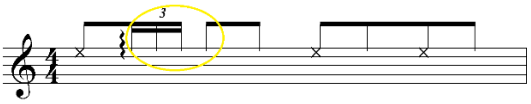


Τύπος γ:

[96] Στα ανθολόγια στίχων του Τσιτσάνη που έχει επιμεληθεί ο Θεόφιλος Αναστασίου (*Παιδάκι με ψυχή και ζηλεμένο: 329 τραγούδια του Βασίλη Τσιτσάνη,* Τρίκαλα: Πολιτιστικός Οργανισμός Δήμου Τρικκαίων, 1995 σσ. 66-67 και *Βασίλης Τσιτσάνης: Άπαντα,* Αθήνα: Έκδοση του περιοδικού "Λαϊκό τραγούδι", 2004, σ. 121) το οριεντάλ εννοείται καθαρά ως ρυθμός. Αντίθετα, ο Αντώνης Κόντος στην καταλογογράφηση του έργου του Τσιτσάνη ("Το αλφαβητάρι του Τσιτσάνη," στο *Βασίλης Τσιτσάνης: Ένας μεγαλοφυής λαϊκός συνθέτης*, επιμ. Αναστασία-Βαλεντίνη Ρήγα, Αθήνα: Ελληνικά γράμματα, 2003, σσ. 83-150) χρησιμοποιεί τον όρο «ανατολίτικο», ο οποίος εννοείται επίσης ως ρυθμός.

[97] *Μην κατέβεις στο λιμάνι,* Columbia SCDG3666, Αθήνα, 1967· *Πάρε τ' αχνάρια μου*, Odeon DSOG3465, Αθήνα, 1969 (δίσκοι 45 στροφών).

Επιλέγουμε να αποδώσουμε τους ρυθμούς αυτούς όπως παίζονται στην κιθάρα[98], δεδομένου του ότι η κιθάρα αναλαμβάνει σχεδόν αποκλειστικά το ρόλο της ρυθμικής και αρμονικής συνοδείας. Με βάση τη μουσική σημειογραφία, το σύμβολο του αρπέζ (η κυματιστή κάθετη γραμμή)[99] εφαρμόζεται μόνο στο χτύπημα που βρίσκεται στα δεξιά του. Το αρπέζ ισχύει και για τα τρία χτυπήματα του τριήχου δεκάτου έκτου και το αμέσως επόμενο όγδοο:



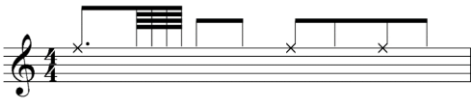
Στην πράξη, το ηχητικό αποτέλεσμα αυτής της τεχνικής παράγει ένα αρπέζ και έναν συνδυασμό τριήχων με ένα όγδοο που οι διάρκειές τους ακούγονται ξεχωριστά. Αυτά τα τέσσερα χτυπήματα της πένας στις χορδές που παράγονται από την κίνηση αρπέζ, συμφερόμενα σε ένα ενιαίο ηχητικό αποτέλεσμα, αφορούν το χτύπημα της πένας σε 3, 4 ή και 5 χορδές της κιθάρας, ανάλογα με το πόσες χορδές επιλέγει ο κιθαρίστας να εμπλέξει στο αρπέζ: Αν το μπάσο της συγχορδίας παιχτεί στη χαμηλή μι, το αρπέζ θα περιλάβει τις πέντε επόμενες χορδές (λα-ρε-σολ-σι-μι). Αν παιχτεί στη χορδή λα, το αρπέζ θα περιλάβει τις τέσσερεις επόμενες χορδές (ρε-σολ-σι-μι). Αν παιχτεί στη χορδή ρε, το αρπέζ θα γίνει στις σολ, σι και μι. Αυτό συμβαίνει επειδή μετά το χτύπημα του μπάσου, η πένα δεν επιστρέφει στην χαμηλή μι χορδή ώστε να συμπεριλάβει όλες τις χορδές στο αρπέζ, αλλά συνεχίζει μόνο στις επόμενες.

Ίσως ο καλύτερος τρόπος για να καταγράψουμε τον ρυθμό μπολερό, είναι να αντιληφθούμε το ενιαίο ηχητικό αποτέλεσμα του τριήχου δεκάτου έκτου και του αμέσως επόμενου ογδόου σαν ένα ρούλο (drum roll) που παίζει 32α, το οποίο παράγεται καθώς η πένα χτυπάει τις χορδές με αρπέζ. Η σημειογραφική απεικόνιση του σχήματος αυτού έχει ως εξής:

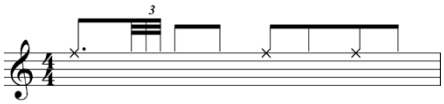
[98] Μυστακίδης, *Λαϊκή κιθάρα*, σσ. 28-29.

[99] Για το συγκεκριμένο ο Μυστακίδης (*Λαϊκή κιθάρα*, σ. 29) χρησιμοποιεί τον όρο «μπριζέ».

Αν η νότα του μπάσου της συγχορδίας στον πρώτο χρόνο παιχτεί στην πρώτη χορδή (χαμηλή μι), το αρπέζ θα συμπεριλάβει τις τέσσερις επόμενες χορδές και θα τελειώσει με το χτύπημα της έκτης χορδής (ψηλή μι) στο πρώτο όγδοο του δεύτερου χρόνου του μέτρου με κίνηση της πένας προς τα πάνω.



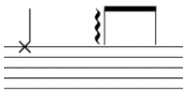
Αν η νότα του μπάσου της συγχορδίας στον πρώτο χρόνο παιχτεί στη δεύτερη χορδή (λα), το αρπέζ θα συμπεριλάβει τις τρεις επόμενες χορδές και θα τελειώσει με το χτύπημα της έκτης χορδής (ψηλή μι) στο πρώτο όγδοο του δεύτερου χρόνου του μέτρου με κίνηση της πένας προς τα πάνω.



Αν η νότα του μπάσου της συγχορδίας στον πρώτο χρόνο παιχτεί στην τρίτη χορδή (ρε), το αρπέζ θα συμπεριλάβει τις τρεις επόμενες χορδές και θα τελειώσει με το χτύπημα της έκτης χορδής (ψηλή μι) στο πρώτο όγδοο του δεύτερου χρόνου του μέτρου με κίνηση της πένας προς τα πάνω.

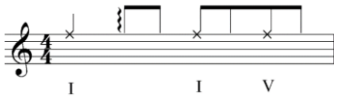
Προκειμένου να αποφύγουμε δυσανάγνωστα σημειογραφικά σχήματα, μπορούμε να αντικαταστήσουμε στις τρεις παραπάνω περιπτώσεις τα ρυθμικά μοτίβα όπως αυτό:

με το εξής:

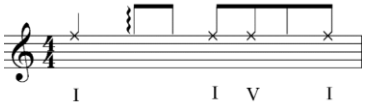


Αναπροσαρμόζοντας λοιπόν την καταγραφή για τους τύπους β και γ έχουμε:

Τύπος β

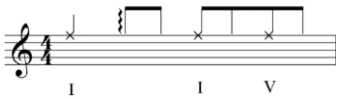


Τύπος γ

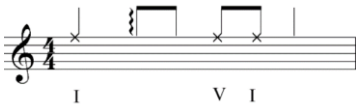


Αξιοποιώντας τις σημειογραφικές αυτές προτάσεις, προχωρούμε σε καταγραφή όλων των ρυθμικών παραλλαγών που χρησιμοποιήθηκαν στα οριεντάλ τραγούδια της ελληνικής δισκογραφίας που καταχωρίστηκαν στην βάση δεδομένων της παρούσας έρευνας ως ακολούθως:

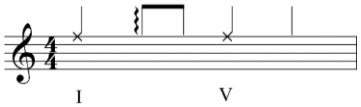
Τύπος 1, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το *Νύχτες της Σταμπούλ*[100].



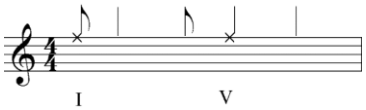
Τύπος 2, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον *Καϊξή*[101]:



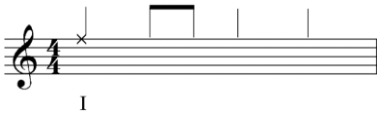
Τύπος 3, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τις *Βαλεντσιάνες*[102]



Τύπος 4, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την *Σαφιέ*[103]:



Τύπος 5, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την *Βραζιλιάνα*[104]:



Τύπος 6, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την *Αραμπέλλα*[105]:

Τύπος 7, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τις *Σουδανέζες*[106]:

---

[100] *Νύχτες της Σταμπούλ*, His Master's Voice OGA1260-0 – AO2760, Αθήνα, 1947.

[101] *Καϊξής,* Odeon GO3941 – GA7438, Αθήνα, 3-4/1948.

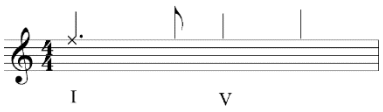
[102] *Βαλεντσιάνες*, Odeon GO3790 – GA7396, Αθήνα, 1947.

[103] *Σαφιέ*, Parlophone GO4085 – B74154, Αθήνα, 1949.

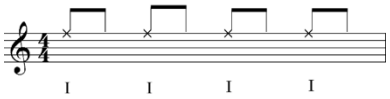
[104] *Βραζιλιάνα*, Columbia CG2332 – DG6686, Αθήνα, 7/1/1948.

[105] *Αραμπέλλα*, Columbia CG2421 – DG6729, Αθήνα, 14/7/1948.

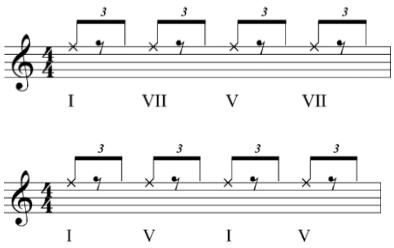
[106] *Σουδανέζες*, His Master's Voice OGA1252 – AO2742, Αθήνα, 1947.



Τύπος 8, με μοναδικό παράδειγμα την *Καταραμένη απ' τον Αλλάχ*[107]:



Τύπος 9, με μοναδικό παράδειγμα το *Μου κλέψαν την αγάπη μ*ου[108]:



Με τα στοιχεία να είναι ελλιπή, σε ελάχιστα τραγούδια έχουν ταυτοποιηθεί οι μουσικοί και ειδικότερα οι κιθαρίστες, ώστε να προβούμε σε συμπεράσματα σχετικά με αυτή τη ρυθμική ποικιλομορφία. Με ασφάλεια μπορούμε να πούμε ότι οι εκάστοτε παραλλαγές φαίνεται να αποτελούν επιλογή των κιθαριστών, παρά την ολοένα και αυστηρότερη συστηματοποίηση στις ενορχηστρώσεις που παρατηρείται στο λαϊκό μεταπολεμικά. Πιθανώς κάποιες φορές η επιλογή της παραλλαγής να έγινε από τον συνθέτη ή τον ενορχηστρωτή (όπου υπήρχε), όπως στις ιδιαίτερες περιπτώσεις των τύπων 8 και 9.

Αξίζει να σημειωθεί ότι σήμερα οι τύποι που έχουν επικρατήσει είναι οι α, β και γ[109], ενώ στις πρώτες εκτελέσεις των εν λόγω τραγουδιών στη δισκογραφία συναντάμε μεγαλύτερη ρυθμική ποικιλία. Αυτούς χρησιμοποιούν ως επί το πλείστον οι λαϊκές ορχήστρες, κυρίως στο πάλκο αλλά και στη δισκογραφία. Αυτό ωστόσο δεν αποτελεί έκπληξη, καθώς τέτοιου είδους απλοποιήσεις παρατηρούνται σε αρκετές αντίστοιχες περιπτώσεις. Αναφέρουμε ενδεικτικά τους ρυθμούς ρούμπα, μπαγιό και συρτό όπου στο δισκογραφημένο λαϊκό χορευτικό ρεπερτόριο των δεκαετιών του 1960 και 1970 παρουσιάζονται σε

[107] *Η καταραμένη απ' τον Αλλάχ,* His Master's Voice OGA1440 – AO2849, Αθήνα, 15/11/1948.

[108] *Μου κλέψαν την αγάπη μ*ου, His Master's Voice OGA1279 – AO2768, Αθήνα, 11/1/1947.

[109] Μυστακίδης, *Λαϊκή κιθάρα*, σσ. 28-29.

πληθώρα παραλλαγών, αλλά στις ζωντανές εκτελέσεις παρατηρείται ο περιορισμός σε δύο ή τρία ρυθμικά μοτίβα.

Στην αναπαράσταση του εξωτικού, το μπολερό ως ρυθμός συνυπάρχει σχεδόν αποκλειστικά με δύο λαϊκούς δρόμους: το χιτζάζ και το αρμονικό μινόρε. Αυτού του τύπου η σύζευξη συγκεκριμένων δρόμων με συγκεκριμένους ρυθμούς είναι βέβαια πολύ συνηθισμένη στις ελληνικές αστικές λαϊκές μουσικές. Με εξαίρεση το ζεϊμπέκικο, το τσιφτετέλι και τον καρσιλαμά, που συνδυάστηκαν με όλους τους δρόμους, δεν υπάρχουν χασάπικα και χασαποσέρβικα σε σαμπάχ ή ουσάκ, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων. Ομοίως δεν υπάρχουν μπολερό σε σαμπάχ ή καρσιγιάρ. Είναι ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον φαινόμενο, το οποίο όμως δεν μπορεί να αναπτυχθεί στο πλαίσιο της παρούσας πραγματείας.

γ) Ενορχήστρωση και οργανολόγιο

Το οριεντάλ παίζεται από τις συνήθεις λαϊκές ορχήστρες όλων των τύπων, στις οποίες προστίθενται πνευστά, ακολουθώντας την αντίστοιχη τάση των κεντροευρωπαϊκών λόγιων μουσικών παραδόσεων. Έτσι, π.χ. στο *Ας μην τέλειων' η βραδιά*[110], επιχειρείται η απόδοση του ύφους του κλαρινέτου. Στον ευρωπαϊκό εξωτισμό αξιοποιούνται κυρίως το όμποε και το αγγλικό κόρνο. Αντίστοιχα, το ελαφρό τραγούδι της προπολεμικής περιόδου χρησιμοποιεί κυρίως το όμποε (*Μισιρλού*[111]) και το κλαρινέτο (*Ανατολίτισσα*[112]). Αντίθετα, στο μεταπολεμικό λαϊκό τραγούδι συναντάμε κυρίως το κλαρίνο, πιθανώς λόγω του ότι ήταν πολύ πιο διαδεδομένο στην Ελλάδα από το όμποε ή το αγγλικό κόρνο. Στην εισαγωγή του τραγουδιού *Ο καϊξής*[113] χρησιμοποιούνται δύο κλαρίνα, που παίζουν σε διφωνία. Είναι χαρακτηριστικό ότι μιμούνται το ύφος του κλαρινέτου των κεντροευρωπαϊκών λόγιων παραδόσεων, γυρνώντας αποφασιστικά την πλάτη στο ύφος του λαϊκού κλαρίνου. Η χρήση του όμποε περιορίζεται σε λίγα τραγούδια όπως για παράδειγμα η *Γκιούλ Μπαχάρ*[114] του Τσιτσάνη με ομποΐστα

---

[110] *Ας μην τέλειων' η βραδιά*, His Master's Voice OGA1358 – AO2809, Αθήνα, 15/5/1948.

[111] *Μισιρλού*, Columbia W205625 – 56073F, Νέα Υόρκη, 7/1/1927.

[112] *Ανατολίτισσα,* Columbia CG1739 – DG6371, Αθήνα, 1-6/1938.

[113] *Ο καϊξής*, Odeon GO3941 – GA7438, Αθήνα, 3-4/1948.

[114] *Γκιούλ Μπαχάρ*, Columbia CG2800, DG6900, Αθήνα, 4/1/1951.

τον Μ. Φορτούνα[115]. Όταν στις εισαγωγές των τραγουδιών χρησιμοποιούνται αυτά τα όργανα, η μελωδική γραμμή δεν επιφορτίζεται από αρμονικούς και ενορχηστρωτικούς πλουραλισμούς. Στη *Σεράχ*[116], το όμποε και το κλαρίνο της εισαγωγής συνοδεύονται μόνο από τα κρουστά και η πλήρης ανάπτυξη αρμονικής/ρυθμικής συνοδείας θα συμβεί μόνο για την υποστήριξη των μπουζουκιών που ακολουθούν. Πιθανώς με αυτό τον τρόπο επιχειρήθηκε να αναπαρασταθεί ο ομοφωνικός χαρακτήρας των μουσικών ιδιωμάτων της Ανατολής, καθώς είναι πολύ πιθανόν η ομοφωνία να εννοήθηκε ως μονοφωνία.

Στο μεταπολεμικό λαϊκό τραγούδι συναντάμε όμως και το ακορντεόν, που χρησιμοποιεί κατά κανόνα τα μονόφωνα ρετζίστρα στις υψηλότερες συχνοτικές περιοχές της έκτασής του, σε μια προσπάθεια να μιμηθεί πιθανώς τον ήχο του όμποε. Ένα πιο «αυθεντικό» τόνο εξωτισμού δίνουν τα κρουστά, διαφόρων συχνοτικών υψών, που ενισχύουν την κιθάρα στο ρόλο της ρυθμικής υποστήριξης. Οι συνθήκες ηχογράφησης, αλλά και η κακή κατάσταση στην οποία βρίσκονται συχνά τα διασωθέντα ηχογραφήματα, δεν ευνοούν την αναγνώριση των οργάνων αυτών σε όλο το εύρος του σχετικού ρεπερτορίου. Μπορούμε όμως να εντοπίσουμε με βεβαιότητα κλάβες (*Αφρικάνα*)[117], ντέφι (*Γκιουζελίμ αμάν αμάν*)[118], bongos (*Ζιγκουάλα*)[119], μαράκες (*Η Σεράχ*)[120], cow bell (*Ο καμηλιέρης*)[121], τρίγωνο, γκονγκ (*Ζιγκουάλα*)[122], πιατίνι (*Ο σουλτάνος*)[123].

Τέλος, ένα σημαντικό χρώμα στις ενορχηστρώσεις δίνει η ενσωμάτωση σύντομων μοτίβων, που ερμηνεύονται από μια φωνή ή από μικρή ομάδα, αποδίδοντας συνήθως επιφωνήματα α! και ω!. Παρότι οι μελωδικές αυτές γραμμές δεν αποδίδουν στίχους, ο ρόλος τους είναι σημαντικός στην

---

[115] Βλ. db.tsitsanis-database.com/console.asp?action=editRec&id=70.

[116] *Η Σεράχ*, His Master's Voice OGA1787 – AO5009, Αθήνα, 1/9/1951.

[117] *Αφρικάνα*, Odeon GO3736 – GA7365, Αθήνα, 1947

[118] *Γκιουζελίμ αμάν αμάν*, His Master's Voice OGA3039 – AO5635, Αθήνα, 1960.

[119] *Ζιγκουάλα,* Columbia GR, CG3324 – DG7174, Αθήνα, 16/8-30/12/1955.

[120] *Η Σεράχ*, His Master's Voice, OGA1787 – AO5009, Αθήνα, 1/9/1951.

[121] *Ο καμηλιέρης*, His Master's Voice OGA2920 – AO5582, Αθήνα, 1959.

[122] *Ζιγκουάλα,* Nina L63, ΗΠΑ, 1957.

[123] *Ο σουλτάνος*, Odeon Ga5161 – GA7906, Αθήνα, 1955.

ενορχήστρωση και συμβατός με την τάση να παραχωρηθεί πρωταγωνιστικός ρόλος μέσα στα τραγούδια σε χορωδιακά σχήματα. Το παράδειγμα του δυναμικού ρόλου των βοκαλισμών στην *καταραμένη απ' τον Αλλάχ*[124] είναι χαρακτηριστικό:

Παράδειγμα χρήσης βοκαλισμών στην ενορχήστρωση: *Η καταραμένη απ' τον Αλλάχ*

Η χορωδιακή δυναμική αξιοποιήθηκε συχνά, με τα χορωδιακά σχήματα να ανταποκρίνονται διαλογικά στις τραγουδίστριες ή στους τραγουδιστές (*Ας μην τέλειων' η βραδιά*, *Γκιούλ Μπαχάρ*, *Η Σεράχ, Γιαλέλι*[125]). Η θεατρικότητα του φαινομένου του εξωτισμού επισημαίνεται και σε αυτό το ιδιάζον

[124] *Η καταραμένη απ' τον Αλλάχ* His Master's Voice OGA1440 – AO2849, Αθήνα, 15/1/1948. Πρβλ. *Σαμπιχά,* Columbia CG2247 – DG6635, Αθήνα, 3/1-23/7/1947.

[125] *Ας μην τέλειων' η βραδιά*, His Master's Voice OGA1358 – AO2809, Αθήνα, 15/5/1948· *Γκιούλ Μπαχάρ*, Columbia CG2800, DG6900, Αθήνα, 4/1/1951· *Η Σεράχ*, His Master's Voice, OGA1787 – AO5009, Αθήνα, 1/9/1951· *Γιαλέλι*, Columbia CG2956 – DG6984, Αθήνα, 3/7-20/12/1952.

ενορχηστρωτικό χαρακτηριστικό: η χορωδία υποστηρίζει και συνδιαλέγεται με τον αφηγητή ή την αφηγήτρια, στοιχειοθετώντας μια δραματική οικονομία.

δ) Δομή

Στα τραγούδια σε ρυθμό μπολερό, και αποκλειστικά σε αυτά, εντοπίζουμε μια ιδιαίτερη μορφολογία ασύμμετρων δομών. Αντίθετα, τα τραγούδια που γράφονται σε άλλους ρυθμούς (ζεϊμπέκικα, καρσιλαμάδες, χασάπικα, τσιφτετέλια κ.ά.) ακολουθούν τις εξής συμμετρικές δομές:

α. Εισαγωγή – κουπλέ – εισαγωγή – κουπλέ

β. Εισαγωγή – κουπλέ – ρεφραίν – εισαγωγή – κουπλέ – ρεφραίν

Ο αριθμός των κουπλέ και των ρεφραίν ποικίλει, ανάλογα με τον μήκος των στίχων. Σπανιότερα επιλέγεται η οργανική απόδοση της μελωδίας του κουπλέ ή του ρεφραίν.

Οι ασύμμετρες δομές δεν συστηματοποιούνται, με τη χρήση τους να περιορίζεται σε ένα ή δύο τραγούδια. Τέτοια δομικά σχήματα που εντοπίστηκαν στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο είναι τα εξής:

α. Εισαγωγή – κουπλέ 1 – κουπλέ 2 (σε διαφορετική μελωδία από το πρώτο) – ρεφραίν – κουπλέ 1 (οργανικό) – κουπλέ 2 – ρεφραίν – εισαγωγή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα *Η Μπαρμπαριά*[126].

β. Εισαγωγή 1 – εισαγωγή 2 (η μελωδία του ρεφραίν) – κουπλέ – κουπλέ 2 – ρεφραίν – κουπλέ (οργανικό) – κουπλέ 2 – ρεφραίν. Χαρακτηριστικό παράδειγμα οι *Αραπίνες*[127].

Ένα ακόμη ιδιόμορφο χαρακτηριστικό που χρησιμοποιήθηκε ευρέως, κυρίως μεταπολεμικά, είναι η παράθεση του ρυθμικού μοτίβου σε δύο μέτρα στην αρχή των τραγουδιών από την κιθάρα (*Νύχτες της Σταμπούλ*[128]) ή τα κρουστά (*Η Σεράχ*[129]). Σε κάποιες περιπτώσεις, την κιθάρα συνοδεύει το μπουζούκι (*Αραπίνες*[130]). Αυτή η παράθεση του ρυθμικού μοτίβου γίνεται κυρίως στην

---

[126] *Η Μπαρμπαριά*, Parlophone GO3932 – B74128, Αθήνα, 1948.

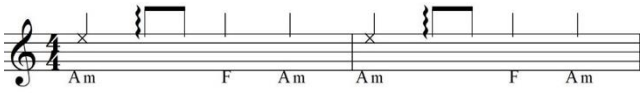
[127] *Αραπίνες*, His Master's Voice OGA1190 – AO2722, Αθήνα, 12/1/1946.

[128] *Νύχτες της Σταμπούλ*, His Master's Voice OGA1260 – AO2760, Αθήνα, 1947.

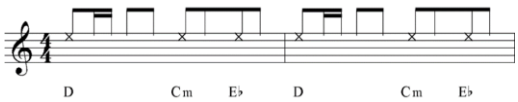
[129] *Η Σεράχ*, His Master's Voice OGA1787 – AO5009, Αθήνα, 1/9/1951.

[130] *Αραπίνες*, His Master's Voice OGA1190 – AO2722, Αθήνα, 12/1/1946.

τονική συγχορδία και σε κάποιες περιπτώσεις στα αρμονικά σχήματα i-IV-i (όταν πρόκειται για τραγούδια σε αρμονικό μινόρε) και I-vii-II (όταν πρόκειται για χιτζάζ):



Γιλντίζ, Parlophone GO3989 – B74130, Αθήνα, 1948.



Γκιούλ Τζαμάλ, Odeon GO4000 – GA7464, Αθήνα, 1948.

Συμπερασματικά, η μουσικολογική επισκόπηση του ηχητικού υλικού που συναρτάται στον εξωτισμό τελεί σε απόλυτη συνέχεια με τις τάσεις που παρατηρούμε στις αστικές μουσικές της εποχής, αλλά και διαχρονικά. Δισκογραφία και ραδιόφωνο διανθίζουν τη μουσική με νέες τάσεις, που πριν καν φθίνουν, αντικαθίστανται από άλλες.

Για το ελαφρό τραγούδι, η σύμπλευση με τα διεθνή πρότυπα αποτελεί συνειδητή επιλογή. Στον κοινό τόπο με τις δημοφιλείς μουσικές της Ευρώπης και των ΗΠΑ, το ελαφρό υιοθετεί τον εξωτισμό, συχνά κάνοντας την ελάχιστη δυνατή προσπάθεια: απλώς αντικαθιστώντας τους στίχους με ελληνικούς. Η τακτική της αντιγραφής ή της μίμησης αποτελεί πάγια τακτική για το ελαφρό επί δεκαετίες. Αυτό φυσικά δε σημαίνει την έλλειψη πρωτότυπων συνθέσεων. Εντούτοις το ελαφρό δεν θα κάνει τολμηρές επιλογές.

Το λαϊκό, δίχως να προβάλει αντίσταση απορροφά και ενσωματώνει οτιδήποτε ταξιδεύει στα νεόδμητα μα αχανή δίκτυα που γεννά ο μοντέρνος κόσμος. Η διαδικασία ενσωμάτωσης φαίνεται να είναι δυναμική. Μέσα από δάνεια ρηξικέλευθα, ανανεώνεται η ήδη πλούσια ρυθμολογία των αστικών λαϊκών μουσικών και εμπλουτίζονται οι ενορχηστρώσεις. Οι νέοι τροπισμοί δεν αντικαθιστούν τους παλιότερους, αλλά διευρύνουν το ηχητικό περιβάλλον του λαϊκού. Το οριεντάλ γίνεται ένα πεδίο που επιτρέπει στους συνθέτες να τολμήσουν και να πειραματιστούν. Δίχως να ενδιαφέρεται για διασκευές «ξένων»

τραγουδιών, το λαϊκό παράγει ένα μοντέρνο και συγκρητικό οριεντάλ, το οποίο μάλιστα συχνά εννοείται ως αυθεντική έκφραση.

Λεκτικά δεδομένα σε ετικέτες δίσκων και παρτιτούρες

Ένα ιδιαίτερο πεδίο ενδιαφέροντος παρουσιάζει για την έρευνά μας ο παρακειμενικός χώρος των ετικετών των δίσκων, όπως και των παρτιτούρων που κυκλοφορούν συμπληρωματικά με κάποιο δημοφιλές τραγούδι. Μπορούμε να τα χρησιμοποιήσουμε παράλληλα με τα στοιχεία της βάσης δεδομένων, προκειμένου να δούμε με ποιον τρόπο οι ταξινομητικές λογικές της εμπορικής διάχυσης της μουσικής, είτε σε μορφή δίσκων, είτε σε μορφή μουσικού κειμένου, αποτυπώνουν μια συγκεκριμένη «αποτίμηση» του περιεχομένου τους, έστω και αν αυτή περιορίζεται σε σύντομους λεκτικούς χαρακτηρισμούς.

Ετικέτες δίσκων

Έχουμε ήδη περιγράψει τα στοιχεία που μπορούμε να αντλήσουμε από τις ετικέτες των δίσκων, και τον τρόπο με τον οποίο αυτά επικουρούν στην τεκμηρίωση διαφόρων ζητημάτων στο πεδίο της δισκογραφίας. Πέρα όμως από τα πολύ χρήσιμα αυτά κωδικά στοιχεία, ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει για τον ερευνητή η αναγραφή του «είδους» του κομματιού που συνηθίζεται την εποχή αυτή στις ετικέτες των δίσκων. Είναι σημαντικό βέβαια να κατανοήσουμε ότι δεν πρόκειται για ουσιαστική ειδολογία, αφού η χρησιμότητά της είναι περισσότερο ταξινομητικού χαρακτήρα, και αποβλέπει στην διαχείριση των πωλήσεων μάλλον παρά σε οποιαδήποτε κριτική απόφανση.

Στην βάση δεδομένων που προέκυψε από την παρούσα έρευνα περιλαμβάνονται περίπου 532 ετικέτες δίσκων, που περιγράφουν το ηχητικό περιεχόμενο με μια ή το πολύ δυο λέξεις, σε γλώσσα ελληνική. Μόνο δύο εγγραφές είναι ξενόγλωσσες, γαλλιστί[131] και αγγλιστί[132]. Οι «περιγραφές» αυτές είναι στην πραγματικότητα χαρακτηρισμοί, που παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία, πράγμα ενδεικτικό απουσίας τυποποίησης, που θα βοηθούσε στην εμπορική κατηγοριοποίηση για την οποία προορίζονται. Αυτό έχει σίγουρα την εξήγησή του αφ' ενός στην ποικιλία των εταιριών προέλευσης, αφ' ετέρου στην αναγκαστική

[131] *Τζεμιλέ*, Hellas 51.

[132] *Μισιρλού*, Columbia CO4029 – 10072, ΗΠΑ, 1941.

ελευθερία που έχουν οι παραγωγοί στην διαχείριση των ηχογραφητέων, σε μια εποχή που η δισκογραφική βιομηχανία δεν έχει πάρει ακόμα μορφή, και ο αριθμός των εκδοτών είναι ιδιαίτερα μεγάλος και ρευστός.

Από το υλικό αυτό απομονώσαμε τα τραγούδια που φέρουν στοιχεία εξωτισμού τόσο στο στίχο όσο και στη μουσική, δεδομένου του ότι στα τραγούδια με εξωτικό στίχο συνήθως ο τίτλος είναι καταδηλωτικός, οπότε είτε δεν απαιτείται περαιτέρω προσδιορισμός (*Ανατολίτικο ρομάντζο* ή *Μες στην όμορφη Βαγδάτη*[133]), είτε αυτός αφορά σε μια ταξινόμηση που δεν έχει άμεσο ενδιαφέρον για την έρευνά μας, όπως π.χ. το τραγούδι *Ανατολή*[134]*,* το οποίο στην ετικέτα χαρακτηρίζεται ως «ζεϊμπέκικο». Αυτό βέβαια καταδεικνύει πώς όταν η αναπαράσταση του εξωτικού περιορίζεται στους στίχους, το τραγούδι δεν γίνεται αντιληπτό ως οριεντάλ, όπως έχουμε προαναφέρει.

Ο συνολικός πίνακας με τους «ειδολογικούς» χαρακτηρισμούς στις ετικέτες του εξωτισμού έχει ως εξής:

Ανατολίτικο	*Απόψε Αλλάχ,* Odeon B79 – GA7498, Αθήνα, 1949· *Αραπίνα,* Olympic R2407, Αθήνα, 1959· *Νύχτες μαγικές*, Parnassus P183B, ΗΠΑ, 1950· *Αφρικάνα,* Olympic OGA-2919 – R2402B, 1959· *Βεδουίνα,* Parlophone GO4055 – B74149, Αθήνα, 1948· *Γκιούλ Μπαχάρ*, Columbia CG2800 – DG6900, Αθήνα, 4/1/1951· *Gioul Bahar*, Columbia CO4690 – 7303F (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Γκιούλ Μπαχάρ,* Odeon GO4488 – GA7612, Αθήνα 9/5/1951· *Γκιούλ Τζαμάλ,* Odeon GO4000 – GA7464, Αθήνα, 1948· *Γυφτοπούλα,* Parlophone GO3929 – B74124, Αθήνα, 1948· *Ζαΐρα,* Odeon LG1050 – GA7789, Αθήνα, 15/7/1954 και Liberty LG1050 – 216 (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Κοντά στο Νείλο (Φεριχά),* Columbia CG1888 – DG6442, Αθήνα, 1-6/1939· *Λακμέ,* Parlophone GO3988 – B74138, Αθήνα, 1948· *Λέϊλα*, Odeon GO3866 – GA7409, Αθήνα, 1947· *Μαντουβάλα,* Nina 1666, ΗΠΑ, 1960· *Μαντουμπάλα,* Balkan 862, 1959· *Ναριμέ*, Odeon GO5508 – GA7965, Αθήνα, 1957· *Ο αφέντης,* Odeon GO5076 – GA7825, Αθήνα, 1955· *Ο γονδολιέρος,* Odeon GO4556 – GA7626, Αθήνα, 1951· *Ο καϊξής,* Odeon GO3941 – GA7438, Αθήνα, 3-4/1948· *Συλβάνα,* Odeon GO4619 – GA7666,

[133] *Ανατολίτικο ρομάντζο*, Odeon GO3291 – GA7207, Αθήνα, 1939, *Μες στην όμορφη Βαγδάτη* Columbia CG3844 – DG7431, Αθήνα, 13/9-20/12/1958.

[134] Parlophone GO3848 – B74106, Αθήνα, 1947.

	Αθήνα, 1/2/1952· *Φατμέ,* Odeon LG1068 – GA7826, Αθήνα, 1955 και Liberty LG-1068 – 212 (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Φελλάχες γλυκιές*, Melody MG53 – MA83, Αθήνα, 21/10/1956· *Φούστα κλαρωτή,* Nina F290 – 647, ΗΠΑ, 1955-1957· *Ωμορφη σουλτάνα,* Nina O207 – 648, ΗΠΑ, 1957
Ανατολίτικο τραγούδι	*Τζεμιλέ*, Columbia CG2286 – DG6664, Αθήνα, 11/1/1947· *Μου κλέψαν την αγάπη μου*, His Master's Voice OGA1279 – AO2768, Αθήνα, 11/1/1947· *Ο σουλτάνος*, Odeon GA5161 – GA7906, Αθήνα, 1955
Ανατολίτικο τραγουδάκι	*Γκιούλ Χανούμ*, Parlophone GO4239 – B74184, Αθήνα, 1950
Ανατολίτικο παραμύθι	*Σαμπιχά*, Columbia CG2247 – DG6635, Αθήνα, 3/1-23/7/1947
Ανατολίτικη σερενάτα - oriental serenade	*Μισιρλού*, Columbia CCO4029 – CO7217F, ΗΠΑ, 1941 και Columbia CCO4029 – 10072 ΗΠΑ, 1941 (δεν γνωρίζουμε ποιο κυκλοφόρησε πρώτο)
Ballade Orientale	*Τζεμιλέ*, Hellas 51
Ανατολίτικος χορός	*Καραμπιμπερίμ,* Nina 607, ΗΠΑ, 1954-1955
Ανατολίτικο φοξ	*Ανατολίτισσα*, Columbia CG1739 – DG6371, Αθήνα, 1-6/1938
Ανατολίτικο ταγκό	*Αφρικάνα*, Odeon GO3736 – GA7365, Αθήνα, 1947· *Φεριχά*, Odeon GO3867 – GA7409, Αθήνα, 1947
Ταγκό οριεντάλ	*Εσμέ,* Columbia CG1917 – DG6463, Αθήνα 1-6/1939· *Ζαΐρα,* Odeon GO4451 – GA7610, Αθήνα, 1950· *Ζεχρά,* Parlophone GO3197 – B21992, Αθήνα, 1939· *Τζεμιλέ,* Odeon GO2603 – GA1992, 1936· *Σουλτάνα*, Columbia CG1819 – DG6427, 1938
Οριεντάλ μάμπο	*Ο Μαχαραγιάς*, Liberty 156A, ΗΠΑ, 1952
Αράπικο	*Κάρμεν Μιράντα*, Odeon GO3981 – GA7450, Αθήνα, 1948· *Φελάχα,* Parlophone GO3877 – B74115, Αθήνα, 1947· *Γιουλαλάμ,* Odeon GO5765 – GA8054, Αθήνα, 1959· *Μαρτικίνα,* Odeon GO8101 – GA5X55, Αθήνα, μετά το 1955
Αράπικο τραγούδι	*Ώμορφη Σουλτάνα*, Odeon GO4943 – GA7793, Αθήνα, 1954
Αράπικο φοξ	*Η μπάτα*, Columbia CG870 – DG2043, Αθήνα 6-12/1934· *Μπάτα*, Odeon GO2158 – GA1787, 1934
Ισπανικό τραγούδι	*Σκλάβες του μαχαραγιά*, Odeon GO4010 – GA7472, Αθήνα, 1948
Ισπανικό τραγουδάκι	*Αντίο Τριάνα*, Columbia CG1947 – DG6475, Αθήνα, 7-12/1939
Τραγουδάκι σπανιόλικο	*Καρμίνα*, Columbia WG673 – DG405, Αθήνα, 12/1933
Σπανιόλικο τραγουδάκι	*Βαλεντσιάνες*, Odeon GO3790 – GA7396, Αθήνα, 1947
Σπανιόλικο βαλς	*Μανουέλα*, Liberty 289 και Apollo 32 (ανατυπώσεις Parlophone LG1137 – B74456, Αθήνα, 1958)
Λαϊκό σπανιόλικο	*Μαχαρανή*, Odeon CO10065 – LA4077b, Αθήνα 1959 και Parlophone GO5891 – B74527 (ανατύπωση)

Τσιγγάνικο	*Οι τσιγγάνοι*, Apollo SY59, 1950-1959
Τσιγγάνικο τραγούδι	*Παίξε τσιγγάνε*, His Master's Voice OGA959 – AO2582, Αθήνα, 1939
Χαβάιαν	*Εσπανιόλα*, Edison Bell 1080 – 143, 1923-1940
Χαβανέζικο τραγούδι	*Γλυκειά μου συ Χαβάϊ,* Parlophone GO4006 – B74140, Αθήνα, 1948
Χαβανέζικο φοξ	*Τρέλλες στη Χαβάϊ,* His Master's Voice OGA933 – AO2587, Αθήνα, 1939

Πίνακας 2: «Ειδολογικοί» χαρακτηρισμοί στις ετικέτες των δίσκων

Καταρχάς, η αντιστοιχία των χαρακτηρισμών στις ετικέτες, δεν διαφέρει από αυτή των αναπαραστάσεων ανά εθνοτοπίο. Ο μεγαλύτερος όγκος αφορά ασφαλώς το εθνοτοπίο της Ανατολής με 53 σχετικούς χαρακτηρισμούς: ανατολίτικο (με εμφάνιση σε 28 ετικέτες), ταγκό οριεντάλ (5 ετικέτες), αράπικο (4 ετικέτες), ανατολίτικο τραγούδι (3 ετικέτες), ανατολίτικη σερενάτα-oriental serenade, ανατολίτικο ταγκό, αράπικο φοξ (από 2 ετικέτες), ανατολίτικο τραγουδάκι, ανατολίτικο παραμύθι, ανατολίτικος χορός, ανατολίτικο φοξ, αράπικο τραγούδι, οριεντάλ μάμπο, ballade orientale (από 1 ετικέτα).Έπεται το εθνοτοπίο του λατινικού κόσμου με 8 σχετικούς χαρακτηρισμούς: σπανιόλικο βαλς, λαϊκό σπανιόλικο (από 2 ετικέτες), ισπανικό τραγούδι, ισπανικό τραγουδάκι, τραγουδάκι σπανιόλικο, σπανιόλικο τραγουδάκι (από 1 ετικέτα). Ακολουθούν οι τσιγγάνοι με 2 σχετικούς χαρακτηρισμούς (τσιγγάνικο, τσιγγάνικο τραγούδι) σε ισάριθμες ετικέτες και το εθνοτοπίο της Χαβάης με 3 χαρακτηρισμούς σε ισάριθμες ετικέτες (χαβάιαν, χαβανέζικο τραγούδι και χαβανέζικο φοξ).

Ο κάθε χαρακτηρισμός συχνά συνοδεύεται από ένα επίθετο. Μπορεί το επίθετο αυτό να έχει επιπλέον προσδιορισμό: «τραγούδι» ή «τραγουδάκι», με το υποκοριστικό να υπογραμμίζει το ανάλαφρο του είδους, «παραμύθι» ή «σερενάτα», ώστε να υπογραμμιστεί ο ρομαντικός χαρακτήρας, ή ακόμα μια χορευτική ταυτότητα: φοξ, ταγκό, μάμπο, ή απλώς «χορός».

Η τάση να προσδιορίζεται το περιεχόμενο του δίσκου ως χορός γενικεύεται από τα μέσα της δεκαετίας του 1950, οπότε υποχωρεί η παρουσία των «ειδολογικών» χαρακτηρισμών στις ετικέτες. Πλέον η χρήση των χαρακτηρισμών επικεντρώνεται στη χορευτική υπόσταση των τραγουδιών: Το «τσιφτετέλι»

κυριαρχεί και ακολουθούν «ζεϊμπέκικο», «καρσιλαμάς» και «συρτό». Η σημειολογία αυτή αντανακλά κατά κάποιον τρόπο τις διαδικασίες αναδιαπραγμάτευσης της κοινωνιολογίας του λαϊκού τραγουδιού και του γλεντιού στα κέντρα διασκέδασης, στα «μπουζούκια». Πρέπει ωστόσο να επισημανθεί ότι οι χαρακτηρισμοί στις ετικέτες των δίσκων δεν συμφωνούν πάντοτε με τους ρυθμούς των τραγουδιών: ο συρτός, το μπολερό και η ρούμπα μπορεί να εμφανίζονται στις ετικέτες των δίσκων ως τσιφτετέλια[135].

Εν κατακλείδι, είναι γεγονός ότι και στις ετικέτες των δίσκων η φαντασιακή γεωγραφία προηγείται, δημιουργώντας ενίοτε μια πολύ ενδιαφέρουσα αντίστιξη με την αναγραφή του πραγματικού τόπου της ηχογράφησης[136]. Οι εξωτικοί τόποι, ακόμα και μέσα από τις αποσπασματικές αυτές λέξεις αναδύονται ελκυστικοί, αισθησιακοί, συγκινησιακά φορτισμένοι, ακόμα και με ένα υποκοριστικό. Οι προσδιορισμοί «ανατολίτικο», «ισπανικό», «χαβανέζικο» στοχεύουν το θεματικό περιεχόμενο ή/και τα μουσικά χαρακτηριστικά, αλλά όχι πάντα με συνέπεια. Το «ανατολίτικο ταγκό» δεν είναι ένα ταγκό που προέρχεται από την Ανατολή, αλλά ένα ταγκό με συγκεκριμένα μουσικοποιητικά χαρακτηριστικά που δημιουργούν την σχετική εξωτική ατμόσφαιρα. Άλλοτε πάλι οι χαρακτηρισμοί είναι αυθαίρετοι, σε σημείο σουρεαλιστικό: θα περίμενε κανείς να βρει την σύζυγο του Μαχαραγιά στην Ινδία, αλλά το τραγούδι *Μαχαρανή*[137] φέρει στην ετικέτα του τον χαρακτηρισμό «σπανιόλικο» και μάλιστα «λαϊκό». Η σύγχυση ανάμεσα στην πραγματικότητα και τις φαντασιακές αναπαραστάσεις της, ενίοτε διαμεσολαβείται από τον χώρο του θεάματος. Έτσι η Βραζιλιάνα ηθοποιός Κάρμεν Μιράντα του ομώνυμου τραγουδιού[138] πρωταγωνιστεί σε ένα αράπικο, σύμφωνα με την ετικέτα του δίσκου, τραγούδι, διδάσκοντας «μαγικό χορό» στον αφηγητή που «ξηγιέται ζεϊμπέκικο»:

---

[135] Συρτός: *Τσιγγάνα μου*, His Master's Voice OGA2345 – AO5295, Αθήνα, 1955, μπολερό: *Ο πασσάς*, His Master's Voice OGA2647 – AO5450, Αθήνα, 1958, ρούμπα: *Αραπίνα*, Columbia CG3921 – DG7459, Αθήνα, 3-12/1959.

[136] Βλ. Ορδουλίδης, "Τεκμηρίωση των ιστορικών ηχογραφήσεων στην Ελλάδα: Η περίπτωση του ρεμπέτικου".

[137] Odeon CO10065 – LA4077b, Αθήνα 1959 και Parlophone GO5891 – B74527 (ανατύπωση).

[138] *Κάρμεν Μιράντα*, Odeon GO3981 – GA7450, Αθήνα, 1948.

Νοσταλγώ μια Βραζιλιάνικη βραδιά μέσα στο Ρίο
μια παρέα από ασίκικα παιδιά κι εμείς οι δύο […]
Να μας χορεύουν οι Βραζιλιάνες κι όταν στο κέφι μου θα 'ρθώ
να ανέβω απάνω σε ένα τραπέζι ζεϊμπέκικο να ξηγηθώ […]
Και η Κάρμεν η Μιράντα να καθίσει σε μια μπάντα να μάθει μαγικό χορό.

Παρτιτούρες

Στις εμπορικές παρτιτούρες που κυκλοφορούν παράλληλα με τα ηχογραφήματα αποδελτιώνουμε επίσης μια λίστα χαρακτηρισμών. Οι χαρακτηρισμοί αυτοί συχνά είναι οι ίδιοι με τους αντίστοιχους των ετικετών, ενώ κάποιες φορές είναι διαφορετικοί.

Arabian fox – trot	*Ξελογιάστρα*[139]
Beguine orientale	*Ζαϊρα*[140]
Fox oriental	*Τσιγγανέλα*[141]
Rumba – εξωτικό τραγούδι	*Αλλόχα*[142]
Tango orientale	*Τζεμιλέ*[143]
Ανατολίτικο	*Μια φελάχα στο τζαμί*[144]
Ανατολίτικο παραμύθι	*Σαμπιχά*[145]
Ανατολίτικο τραγούδι	*Βεδουίνα*[146]
Αράπικο φοξ	*Ζανούμπα*[147]
Οριεντάλ	*Φαρίντα*[148]
Blues fox – sure un motif orientale	*Mousme*[149]

[139] digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/58728

[140] digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/54417

[141] digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/55739

[142] digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/57164

[143] digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/54001

[144] digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/56465

[145] digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/54874

[146] ymrebetiko.gr/item/?id=1802

[147] digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/59440

[148] digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/57902

[149] digital.mmb.org.gr/xmlui/handle/123456789/58844?locale-attribute=el

Ταγκό οριεντάλ	*Ζεχρά*[150]
Tango (ala Spagnola)	*Ο Σπανιόλος*[151]
Valse Espagnole	*Καρμενσίτα*[152]
Λαϊκό σπανιόλικο	*Μαχαρανή*[153]
Τραγουδάκι ισπανικό	*Μιχάκα*[154]
Ναπολιτάνικο τραγούδι/τραγουδάκι	*Ναπολιτάνα*[155]
Ταγκό Αργεντινό	*Αρτζεντίνα*[156]
Τσιγγάνικο ταγκό	*Φιορίτα*[157]
Τσιγγάνικο τραγούδι	*Τσιγγάνα μαυρομάτα*[158]
Tango romance orientale	*Αϊσέ*[159]

Πίνακας 3: «Ειδολογικοί» χαρακτηρισμοί στις εμπορικές παρτιτούρες

Όπως συμβαίνει και στις ετικέτες, το μεγαλύτερο μέρος των χαρακτηρισμών στις παρτιτούρες αφορά την Ανατολή με τους σχετικούς χαρακτηρισμούς να εντοπίζονται σε 12 παρτιτούρες, έπειτα τον λατινικό κόσμο (με 6 παρτιτούρες) και τέλος τους Τσιγγάνους και το εθνοτοπίο της Χαβάης (με 2 και 1 παρτιτούρα αντίστοιχα), στοιχείο που για άλλη μια φορά υπογραμμίζει τη δυναμική του κάθε εθνοτοπίου στις εξωτικές αναπαραστάσεις.

Δεν φαίνεται να υπάρχει κάποια συστηματοποίηση της χρήσης των όρων. Ωστόσο η περιγραφή είναι στις περισσότερες περιπτώσεις σαφέστατη: Η αναφορά των επιμέρους τάσεων (tango, valse, fox κ.ά.) συνοδεύεται από το αισθητικό πρόσημο του εξωτισμού (oriental, ανατολίτικο, espagnole κ.ά.).

---

[150] youtube.com/watch?v=MqxRw5tUuP0

[151] vmrebetiko.gr/item/?id=2695

[152] digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/55868

[153] Περπινιάδης, *Πριν το τέλος*, σ. 56.

[154] eliaserver.elia.org.gr:8080/lselia/rec.aspx?id=383292

[155] vmrebetiko.gr/item/?id=16

[156] digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/59905

[157] youtube.com/watch?v=ZsUJsbkB9us

[158] digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/55737

[159] digital.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/57609

Εντύπωση προκαλεί ο χαρακτηρισμός «ανατολίτικο παραμύθι» που συνοδεύει τη *Σαμπιχά*, τόσο στην ετικέτα του δίσκου όσο και στην παρτιτούρα. Δεν είναι η ειδολογική κατηγοριοποίηση αυτή που απασχολεί, αλλά η απόδοση του εξωτικού στοιχείου (ανατολίτικο) και της μορφής του αφηγήματος (παραμύθι). Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η χρήση της λέξης παραμύθι υπογραμμίζει μια προσπάθεια να αποδοθεί το «ονειρώδες», το φαντασιακό από το οποίο κυριαρχούνται οι αναπαραστάσεις.

Παρατηρούμε επίσης ότι ο όρος «οριεντάλ» χρησιμοποιείται πάντοτε συνδυαστικά με άλλους όρους (tango κ.ά.). Η πρώτη φορά που χρησιμοποιείται αυτοτελώς, αφορά τη *Φαρίντα*, στην οποία μάλιστα συναντιούνται δύο προσωπικότητες που, από διαφορετική σκοπιά ο καθένας, στιγμάτισαν τον εξωτισμό στην ελληνική δισκογραφία: Ο Τσιτσάνης και ο Αγγελόπουλος. Θα μπορούσαμε να εικάσουμε ότι μετά από έξι δεκαετίες συνεπούς παρουσίας στα δισκογραφικά δρώμενα, το οριεντάλ κωδικοποιεί με τόση σαφήνεια ένα σύνολο σημαινόντων, που δεν χρειάζεται περαιτέρω επεξήγηση.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7:
Ο ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΕΞΩΤΙΣΜΟΣ ΩΣ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΣ

Ανατρέχοντας την ευρωπαϊκή ιστορία, μια σημαντική ιστορική τομή ορίζει τη μήτρα του μοντέρνου κόσμου: Η βιομηχανική επανάσταση σηματοδοτεί μια νέα εποχή, που θεμελιώνεται στις ιδέες και στις αξίες του Διαφωτισμού. Βασικό χαρακτηριστικό της είναι η επιτάχυνση των συλλογικών και ατομικών δραστηριοτήτων, με την ώθηση που δίνει η εκβιομηχάνιση, αλλά και σε συνδυασμό με μια πρωτόγνωρη πνευματική άνθηση. Οικονομία, δημογραφία, κοινωνία, τέχνες, πολιτική μετασχηματίζονται μέσα στην δίνη αυτού που στις κοινωνικές και πολιτικές επιστήμες χαρακτηρίζουμε με τον όρο νεωτερικότητα[1], μεταλλάσσοντας διά παντός την εικόνα της ανθρωπότητας. Το εύρος της μετάλλαξης αυτής δεν αποτιμάται απλώς μέσα από την εμφάνιση νέων επαγγελματικών πεδίων, πολιτικών συστημάτων, καλλιτεχνικών κινημάτων κ.ά., αλλά μέσα από τον τρόπο με τον οποίο οι νέες συνθήκες ανακαθορίζουν την αισθητηριακή αντίληψη του ανθρώπου για τον κόσμο και την ιστορία[2].

Η μαρξιστική αυτή θεώρηση, που συνδέεται με την Σχολή της Φρανκφούρτης, τροφοδοτεί την σκέψη του Benjamin όταν αναστοχάζεται το έργο τέχνης την εποχή της δυνατότητας τεχνικής αναπαραγωγής του (*technischen reproduzierbarkeit*)[3]. Το διάσημο δοκίμιό του δεν έχει εμπνεύσει συχνά τους μουσικολόγους, παρά το γεγονός ότι η δυνατότητα ηχογράφησης της μουσικής

[1] Susan Stanford Friedman, "Definitional excursions: The meanings of modern/modernity/ modernism", *Modernism/modernity* 8, νο. 3 (2001): σ. 500.

[2] Για μια εμπεριστατωμένη ανάλυση του θέματος στο πεδίο της λογοτεχνίας, βλ. Sara Danius, *The senses of modernism: Technology, perception, and aesthetics* (ΙΝέα Υόρκη: Cornell university press, 2002).

[3] Benjamin, "Το έργο τέχνης στην εποχή της δυνατότητας τεχνικής αναπαραγωγής του", στο *Για το έργο τέχνης*, σσ. 21-57.

είναι συγχρόνως ο καταλύτης της μοντέρνας της συνθήκης, όπως θα δούμε στις επόμενες σελίδες[4].

Ο όρος «νεωτερικότητα», συμπεριληπτικός και σημασιολογικά πολυδύναμος, συγκατοικεί στην ίδια περιοχή του λεξιλογίου με την οικογένεια των λέξεων που αναφέρονται στο «μοντέρνο»[5]. Αν και το περιεχόμενό τους μοιάζει σχεδόν αυτονόητο, στην πραγματικότητα οι τελευταίες νοηματοδοτούν με διαφορετικούς τρόπους τα πεδία στα οποία αναφέρονται, π.χ. για τους ιστορικούς αντιπροσωπεύουν μια ιστορική περίοδο, για τους θεωρητικούς των τεχνών ένα σύνολο καλλιτεχνικών ρευμάτων και κινημάτων. Στον τίτλο του παρόντος κεφαλαίου, ο όρος μοντερνισμός σηματοδοτεί τον συγκεκριμένο τρόπο έκφρασης και δράσης του ανθρώπου της νεωτερικότητας, που χαρακτηρίζεται από την ανεπιφύλακτη προσχώρηση στο δόγμα της προόδου: η ανανέωση και η καινοτομία είναι ύψιστες πολιτισμικές αξίες. Η δημιουργική δυναμική τους, μέσα σε ένα αενάως εξελισσόμενο περιβάλλον, προκαλεί την συνειδητή ή ασυνείδητη ρήξη με το παρελθόν και την παράδοση, απελευθερώνοντας από την σχετική αδράνεια και καθιστώντας ταχύτερη και εντονότερη την ιστορική ροή.

Τα επιτεύγματα της νεωτερικής επανάστασης κεφαλαιοποιούνται τον εικοστό αιώνα καθιστώντας προσιτές μια σειρά από νέες και επαναστατικές τεχνολογίες, όπως το ραδιόφωνο, ο κινηματογράφος, η τηλεόραση, η φωτογραφία κ.ά. Ο μοντερνισμός τους αλλάζει εκ βάθρων τον κόσμο της τέχνης και του θεάματος, και επιπλέον διαμορφώνει νέα, μαζικά δίκτυα διάχυσης και αλληλεπίδρασης, έξω από τους παραδοσιακούς περιορισμούς της γεωμορφολογίας και της γεωπολιτικής. Διανοούμενοι του μεγέθους του Adorno και του Horkheimer στέκονται με πολλή επιφύλαξη απέναντι στην νέα συνθήκη μαζικότητας, που ομοιοκαταληκτεί με «εμπορευματοποίηση», υποτιμώντας το πόσο η τεχνολογία των νέων μέσων παραγωγής, αναπαραγωγής και διάχυσης αλλάζει δια παντός τη σχέση του ανθρώπου με την τέχνη.

---

[4] Συμπληρωματικά, κάποια ενδιαφέροντα σχόλια πάνω στις σκέψεις του Benjamin για την αισθητηριακή πρόσληψη του ανθρώπου μπορεί να δει κανείς στη μελέτη του Gyorgy Markus, *Βάλτερ Μπένγιαμιν ή Το εμπόρευμα ως φαντασμαγορία* (Αθήνα: Έρασμος, 2020), σσ. 18-21 και passim.

[5] Βλ. Friedman, "Definitional excursions".

Ο μοντέρνος κόσμος της μουσικής είναι ένας κόσμος απόλυτα καινούριος: η τεχνολογία της ηχογράφησης και η γέννηση της δισκογραφικής βιομηχανίας ανατρέπουν την μέχρι τότε αντίληψη και πρακτική για την μουσική δημιουργία και ακρόαση[6]. Πλέον, οι περισσότεροι άνθρωποι βιώνουν τις δημοφιλείς μουσικές ως ηχογραφημένες[7].

Δισκογραφία και ραδιόφωνο

Η δισκογραφία εισάγει μοντερνισμό με περισσότερους από έναν τρόπους. Κατ' αρχάς δημιουργεί ένα πρωτόγνωρο στην ανθρώπινη ιστορία πλαίσιο: Η δυνατότητα αναπαραγωγής αποσπά το έργο από τον χώρο της παράδοσης και οδηγεί σε έναν ισχυρό κλονισμό καθαυτής της «παραδοσιακότητας»[8]. Καθώς επιτρέπει την τέλεση της μουσικής πράξης ερήμην της παρουσίας του μουσικού ή/και της ορχήστρας, έχει ως άμεση συνέπεια την ανατροπή της φύσης της επιτέλεσης, με την διάσπαση ή έστω εξαλλαγή των δεσμών μεταξύ των ερμηνευτών και του ακροατηρίου. Ο Benjamin έχει την διορατικότητα να εντοπίσει εδώ την εγκατάσταση νέων συνθηκών, που μεταθέτουν την παλιά «λατρευτική» αξία της ζωντανής εκτέλεσης στην νέα, «εκθετική» αξία του έργου[9]. Αυτό προορίζεται πλέον όχι για τις συνήθεις ως τότε κοινωνικές διαδικασίες, όπως το γλέντι ή άλλου είδους τελετουργίες και δρώμενα, αλλά αποκλειστικά για ακρόαση. Μάλιστα η ακρόαση αυτή αποδεσμεύεται από τις κοινωνικές συλλογικότητες και αποκτά ατομική απεύθυνση, μετατρέπεται σε «οικιακή ψυχαγωγία»[10].

---

[6] Βλ. και Jacques Attali, "Επανάληψη", στο *Θόρυβοι: Δοκίμια πολιτικής οικονομίας και μουσικής*, μτφ. Ντενίζ Ανδριτσάνου (Αθήνα: Κέδρος-Ράππα, 1991), σσ. 161-248.

[7] Timothy Warner, "Approaches to analyzing recordings of popular music", στο *The Ashgate research companion to popular musicology*, επιμ. Derek Scott (Φάρνχαμ: Ashgate, 2009), σσ. 131-132.

[8] Βλ. Benjamin, *Για το έργο τέχνης*, σ. 24-25.

[9] Βλ. Benjamin, *ό.π.*, σ. 31-32.

[10] Καθοριστικής σημασίας χαρακτηριστικό για την ιδιωτικοποίηση της μουσικής ακρόασης, η αναπαραγωγιμότητα για την οποία μίλησε ο Benjamin. Αυτό φαίνεται να είναι εμπεδωμένο από την αρχή της δισκογραφικής βιομηχανίας, καθώς ο όρος «αναπαραγωγή» αποτελεί λέξη-κλειδί

Εκείνο που αλλάζει εκ βάθρων την ιδιοσυστασία της μουσικής, είναι ότι η μουσική πράξη παύει να έχει εφήμερο χαρακτήρα, αφού δεν χάνεται μετά το πέρας της επιτέλεσης. Από τις απαρχές της δισκογραφίας, ένας μεγάλος όγκος μουσικών έργων συσσωρεύεται με ταχύτατους ρυθμούς, καθώς τροφοδοτείται καθημερινά με νέο υλικό, δημιουργώντας ένα πρωτοφανές παγκόσμιο αποθετήριο. Στην αυγή του 21ου αιώνα η διαδικασία αυτή θα κορυφωθεί με την ευρεία χρήση του διαδικτύου. Τα παραδοσιακά δίκτυα διαπροσωπικών σχέσεων και επιρροών μεταξύ μουσικών εκρήγνυνται, και κάθε μορφής αλληλεπίδραση είναι πλέον εφικτή στον χώρο και στον χρόνο, διηθώντας τα όποια στεγανά ανάμεσα στα είδη. Ο μοντερνισμός καθιστά δυνατή την σύγκλιση μεταξύ του παρελθόντος και του παρόντος, των «πάνω» και των «κάτω» ήχων, των πάσης φύσεως ειδών, ανοίγοντας την πρόσβαση σε ένα αχανές corpus έργων, που μπορεί να επηρεάσει ποικιλοτρόπως την μουσική δημιουργία, παραγωγή και πράξη. Ακόμα και στην μικρή κλίμακα του ρεμπέτικου, μπορούμε εύκολα να δούμε το έργο του Μάρκου παραδείγματος χάριν να αναδημιουργείται διαρκώς με δεκάδες διαφορετικούς τρόπους από πληθώρα καλλιτεχνών, και τους ακροατές να έχουν την δυνατότητα να αλληλεπιδράσουν με όποια από αυτές τις «αναγνώσεις» επιθυμούν.

Πολλή είναι η συζήτηση που έχει προκληθεί με αφορμή την «αύρα» του Benjamin και την αισθητική της αξία, δηλαδή την δυναμική ενός έργου που οφείλεται στην αυθεντικότητα και την αισθητική πληρότητά του. Ο μεγάλος Γερμανοεβραίος στοχαστής μιλά για την παρακμή της αύρας και την κατακρήμνιση της αισθητικής εμπειρίας του έργου τέχνης, στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητας του[11]. Η συνθήκη της ηχογραφημένης μουσικής ωστόσο δεν ισοδυναμεί με την παρακμή ή την καταστροφή της αύρας του έργου,

στις διαφημιστικές πρακτικές των κατασκευαστών φωνόγραφων. Βλ. Dave Laing, "A voice without a face: Popular music and the phonograph in the 1890s", *Popular music* 10, νο. 1 (1991): σσ. 5-6.

[11] Benjamin, *Για το έργο τέχνης*, σ. 24-26. Για την αύρα του Benjamin πρβλ. Graeme Gilloch, "Benjamin on-air, Benjamin on aura" στο *Walter Benjamin, critical constellations* (Κέιμπριτζ, Blackwell Publishers, 2002), σσ. 163-197 και Miriam Bratu Hansen, "Benjamin's aura", *Critical inquiry* 34, νο. 2 (2008): σσ. 336-375.

αλλά γεννά ένα νέο είδος αύρας, με ανανεωμένο περιεχόμενο, «την αύρα της απουσίας, του φαντάσματος, της αποεδαφικοποιημένης παρουσίας»[12].

Η αύρα του δισκογραφημένου έργου χαρακτηρίζεται από την επιβολή συγκεκριμένων ακροαματικών παραμέτρων, ώστε να συντελεστούν συγκεκριμένοι και συχνά πολυπόθητοι συναισθηματικοί ερεθισμοί: ο ακροατής δεν αρκείται σε μια οποιαδήποτε εκτέλεση του *Η ζωή μου όλη*[13] του Άκη Πάνου, απαιτεί την «αυθεντική» εκτέλεση με τραγουδιστή τον Καζαντζίδη.

Το φαινόμενο αυτό, είναι εύκολα παρατηρήσημο στις δημοφιλείς μουσικές ανά τον κόσμο. Εστιάζοντας στην ελληνική πραγματικότητα, παρατηρούμε μια ιδιαιτερότητα, το δισυπόστατο της αύρας στον κόσμο του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Εκτός από την αύρα της εκθετικής/ακροαματικής ιδιότητας ενός τραγουδιού, παρατηρούμε και την αύρα της λατρευτικής/τελετουργικής του ιδιότητας. Στην τελετουργία του γλεντιού οι συνθήκες είναι διαφορετικές: δεν ενδιαφέρει η ακρόαση μιας συγκεκριμένης δισκογραφικής αποτύπωσης του τραγουδιού, αλλά η ένταξή του και των νοημάτων που αυτό εμφορεί, στο επιτελεστικό πλαίσιο του γλεντιού.

Η διάχυση της μουσικής μέσω της δισκογραφίας της προσδίδει μια σημαντική ιδιότητα, που είναι αυτή του «προϊόντος». Φυσικά η τέχνη είχε ανέκαθεν σχέση με την οικονομία, όμως η νέα συνθήκη μαζικοποίησης αλλάζει την σχέση μεταξύ μουσικής και εμπορικότητας. Ο δίσκος και η αποτυπωμένη σε αυτόν μουσική δέχονται την επίδραση ενός πλέγματος παραγόντων, που εντέλει δεν επιδρούν μόνο στην διάχυση, αλλά μετασχηματίζουν αυτή καθαυτή τη μουσική δημιουργία[14]. Καθώς οι νόμοι της καπιταλιστικής αγοράς διαμορφώνουν ανταγωνισμούς και ταυτόχρονα διαμορφώνονται από αυτούς, η μουσική παραγωγή τελεί υπό την ανάγκη διαρκούς ανανέωσης και πλατιάς διάχυσης ολοένα και ελκυστικότερων προϊόντων, που να απευθύνονται στο κατά το δυνατόν ευρύτερο κοινό. Στην καλλιέργεια νέων ειδών μουσικής θα πρέπει να

[12] Agnès Gayraud, *Dialectic of pop* (Falmouth, Urbanomic Media LTD, 2019), σ. 420.

[13] *Η ζωή μου όλη*, Minos 7XGO6156 – 5491, Αθήνα, 1974 (δίσκος 45 στροφών).

[14] Gayraud, *ό.π.*, σσ. 35-55.

προστεθεί και η προαγωγή νέων καλλιτεχνών, μέσα από την λογική ενός σταρ σύστεμ που συνεπικουρεί στην δημοφιλία, η οποία παραμένει σταθερός στόχος.

Οι νέες σχέσεις μεταξύ αγοράς, μουσικής δημιουργίας και ακρόασης, διαπλέκονται άρρηκτα σε ένα σύστημα που ο Adorno ονομάζει «πολιτιστική βιομηχανία»[15]. Το σύστημα αυτό δομεί εφεξής τις δημοφιλείς μουσικές και τα δίκτυά που τις τροφοδοτούν στην μοντέρνα εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητας. Ο μηχανισμός της πολιτιστικής βιομηχανίας, που οδηγεί στην παρακμή και την απόσυρση παλαιοτέρων μουσικών πρακτικών, ελέγχεται για υποχώρηση των αισθητικών αξιών που αυτές εγγυώνται. Κατά τον Adorno, η συνθήκη του «προϊόντος» είναι αφ' εαυτής απαξιωτική: «τα πνευματικά μορφώματα τύπου πολιτιστικής βιομηχανίας δεν είναι πλέον *και* εμπορεύματα, αλλά εντελώς και μόνο τέτοια»[16]. Κατά τον Benjamin, οι νέες μαζικές μορφές τέχνης, εν προκειμένω ο κινηματογράφος, εργαλειοποιούνται από την εξουσία ως μέθοδος απόσπασης της προσοχής των μαζών[17].

Αναμφισβήτητα, οι οικονομικές σχέσεις που συνέχουν τα καπιταλιστικά θεμέλια του μοντέρνου κόσμου επιδρούν καταλυτικά στις τέχνες, επιβάλλοντας νέους κανόνες και νέες νοοτροπίες. Αυτό όμως δεν αρκεί για να αποφορτίσει ένα έργο από τις μύχιες δημιουργικές δυνάμεις που ωθούν διαχρονικά την ανθρωπότητα στην καλλιτεχνική έκφραση, και που έχουν να κάνουν με την υπαρξιακή αγωνία σε όλες της τις εκφάνσεις. Δεν συνιστά ένα απώτατο αισθητικό πρόταγμα, δεν νομιμοποιείται να ταυτίζει de facto την μαζικότητα με την ευτέλεια. Η αντιμετώπιση της δημοφιλούς τέχνης ως εγγενώς μη σοβαρής αμφισβητείται πλέον ευρύτατα και πολλοί είναι οι στοχαστές που της αναγνωρίζουν καλλιτεχνικές δημιουργίες υψηλής αισθητικής και πνευματικής αξίας[18]. Άλλωστε, περισσότερο από κάθε άλλη ιστορική περίοδο, ο μοντερνισμός

---

[15] Ο Adorno νοηματοδοτεί τον όρο «πολιτιστική βιομηχανία» στο κείμενο του *Σύνοψη της πολιτιστικής βιομηχανίας* (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2000).

[16] Adorno, *ό.π.*, 21.

[17] Βλ. Benjamin, *Για το έργο τέχνης*, σσ. 55-56.

[18] Ενδεικτικά αναφέρουμε τον Phillip Tagg ο οποίος «υπερασπίζεται» την pop μουσική (popular music), με αφορμή ένα απαξιωτικό άρθρο στους Times. Βλ. "Analyzing popular music: Theory, method and practice", *Popular music* 2 (1982): σσ. 37-39. Παρομοίως, η Gayraud αποδίδει στην

είναι αυτός που απέδειξε ότι «η αισθητική ποιότητα ενός έργου δεν βασίζεται στα κίνητρα του δημιουργού του»[19].

Στην μεγάλη συζήτηση περί δημοφιλίας που εισήγαγαν τα νέα μέσα διάχυσης της μουσικής, είναι σκόπιμο να σκεφτούμε την σχεδόν αυτόματη σύνδεση που γίνεται ανάμεσα στο «δημοφιλές» και το «λαϊκό», που στην αγγλική γλώσσα αποδίδονται από τον κοινό όρο «popular».

Το ραδιόφωνο είναι ένα ακόμη μέσο που εισβάλει στη δεκαετία του 1930 στην ελληνική πραγματικότητα. Μετά την αρχική του χρήση για στρατιωτικούς σκοπούς και τις πρώτες προσπάθειες ιδιωτικής πρωτοβουλίας[20], ο Ιωάννης Μεταξάς, γνωρίζοντας τη δυναμική του νέου μέσου, ιδρύει τον πρώτο κρατικό σταθμό, τον Ραδιοφωνικό Σταθμό Αθηνών, μεσούσης της περιόδου της λογοκρισίας, το 1938[21]. Η Επιτροπή Προγράμματος (διορισμένη από το Υπουργείο Τύπου και Τουρισμού) είναι υπεύθυνη για την επιλογή των εκφωνητών, ενώ η Επιτροπή Λογοκρισίας παρεμβαίνει συνολικά στη δισκογραφική και ραδιοφωνική δραστηριότητα, απαγορεύοντας κατά βούληση οποιαδήποτε μουσική ή στίχους «θίγουν τα δημόσια ήθη, διαφθείρουν το καλλιτεχνικό αίσθημα του κοινού ή νοθεύουν και διαστρέφουν το γνήσιο πνεύμα της παράδοση της ελληνικής μουσικής»[22].

---

pop music μια αισθητική αξία, όπου η «σοβαρή» μουσική δεν αναγνωρίζει. Βλ. *Dialectic of Pop* (Falmouth, UK: Urbanomic Media LTD, 2019), σσ. 227-230.

[19] John A. Walker, "Art works as commodity", *Circa*, νο. 32 (1987): σ. 26.

[20] Ο πρώτος ιδιωτικός ραδιοφωνικός σταθμός είναι το Ράδιο Τσιγγιρίδη, του Χρήστου Τσιγγιρίδη, που εξέπεμπε από το 1928 για λίγες μέρες το χρόνο και από τα τέλη του 1935 σε μόνιμη βάση. Βλ. Γιώργος Χατζηδάκης, *"Ω, άγιε αιθέρα...": Ιστορία της ελληνικής ραδιοφωνίας* (Αθήνα: Polaris, 2015), σσ. 62-108 και Λάμπρος Γκόντας, "Τα ερτζιανά στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου: Κοινωνικές και πολιτικές πτυχές του ραδιοφώνου" (Πτυχιακή εργασία, Βόλος: Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Τμήμα Ιστορίας Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, 2015), σ. 47-48.

[21] Ζαχαρούλα Βασιλάκη, "Ιστορική αναδρομή ραδιοφώνου (Τέλη 19ου αιώνα-1987)", στο *Το ραδιόφωνο στην Ελλάδα* (Αθήνα: Ινστιτούτο Οπτικοακουστικών Μέσων, 2006), σσ. 21-25.

[22] Βλ: ΦΕΚ 562, τεύχος Α, Αναγκαστικός νόμος 1619, Περί Ραδιοφωνίας και συμπληρώσεως των περί του Υφυπουργείου Τύπου και Τουρισμού κειμένων διατάξεων, σσ. 413-418, http://www.et.gr/api/DownloadFeksApi/?fek_pdf=19390100061. Το καθεστώς παρενέβη στη

Οι παραπάνω τακτικές δεν αποτελούν κάποια καινοτομία από την κυβέρνηση της 4ης Αυγούστου. Εκτός από την διαρκή τροφοδοσία των πολιτισμικών δικτύων που άνθισαν την εποχή της τεχνικής αναπαραγωγής της μουσικής, το νέο μέσο αποτέλεσε στα χέρια των κρατικών εξουσιών, ένα χρήσιμο εργαλείο πολιτικής επιβολής και εθνικής προπαγάνδας[23]. Το ραδιόφωνο εργαλειοποιήθηκε από παρόμοια με τη μεταξική δικτατορία καθεστώτα στην Ευρώπη, από τις κυβερνήσεις των Franco, Mussolini και Hitler σε Ισπανία, Ιταλία και Γερμανία αντίστοιχα. Για τους λόγους αυτούς βρέθηκε στο στόχαστρο της πολεμικής της Σχολής της Φρανκφούρτης κατά της πολιτιστικής βιομηχανίας, ως μέσο καταστολής του αυθορμητισμού και της πρωτοβουλίας και ως καθεστώς πλήρους ελέγχου του ακροατηρίου[24].

Νέα μουσικά ήθη

Το τραγούδι, όπως καλλιεργείται στην ελληνική δισκογραφία, είναι γέννημα του μοντερνισμού όχι μόνο από την άποψη των νέων τεχνολογικών διαδικασιών που εμπλέκονται στην ηχογράφηση και την διάχυσή της, αλλά και από αυτήν της ένταξής του μέσα σε ένα νέο επιτελεστικό ήθος, που δεν σχετίζεται με τα τεχνολογικά συμφραζόμενα: το χαρακτηριστικό παράδειγμα των εστουδιαντινών. Για πολλές δεκαετίες οι εστουδιαντίνες είναι μια τάση που σαρώνει τον ευρωπαϊκό χώρο, κομίζοντας μια σειρά από καινοτομίες που διαμορφώνουν ένα νέο ήθος στην μουσική ψυχαγωγία. Αυτό το ήθος είναι «μοντέρνο» στον πυρήνα του για πολλούς λόγους.

Από τα μέσα του 19ου αιώνα ήδη, οι εστουδιαντίνες και η μουσική τους φαίνεται να προκύπτουν από την συνειδητή προσπάθεια αναβίωσης μιας

διαμόρφωση των κανονισμών λειτουργίας του κρατικού ραδιοφώνου με συνολικά οχτώ αναγκαστικούς νόμους, γεγονός που αναδεικνύει τη σημασία του μέσου ως προπαγανδιστικό όργανο. Βλ. Marina Petrakis, *The Metaxas myth: Dictatorship and propaganda in Greece*, σσ. 158-174.

[23] Βασιλάκη, *ό.π.*, σ. 27.

[24] Βλ. Γκόντας, "Τα ερτζιανά στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου". Για την πολεμική της Σχολής της Φρανκφούρτης κατά του ραδιοφώνου βλ. Adorno και Max Horkheimer, *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* (Αθήνα: Νήσος, 1996), σσ. 201-276.

ισπανικής παράδοσης ψυχαγωγίας που είχε προ πολλού εγκαταλειφθεί. Εκκινώντας από την επανεπίσκεψη και προαγωγή των λαϊκών μουσικών και χορών της Ισπανίας, το εγχείρημα συναντά μια τόσο θετική αποδοχή, ώστε την τελευταία εικοσαετία του 19ου αιώνα αποκτά διεθνείς διαστάσεις[25]. Η παρουσία μιας τέτοιας ορχήστρας τον Μάρτιο του 1878 σε εορταστικές εκδηλώσεις στο Παρίσι, συνέβαλε στο έντονο ευρωπαϊκό ενδιαφέρον για τη μουσική και οπτική αναπαράσταση της ρομαντικής Ισπανίας[26].

Κατά την περιοδεία στη γαλλική πρωτεύουσα, η περιβόητη Ισπανική Εστουδιαντίνα (Estudiantina Española), προκάλεσε έντονη εντύπωση: Μια πολυπληθής που αριθμούσε 64 μέλη, περιφέρονταν στην πόλη και μετείχε σε αυτοσχέδιες υπαίθριες παραστάσεις αλλά και σε κοσμικές εκδηλώσεις. Με οργανολόγιο που απαρτίζονταν από μαντολίνα και κιθάρες και ρεπερτόριο που συνίστατο κατά βάση από λαϊκούς σκοπούς της Ισπανίας (bolero, malagueña, seguidilla κ.ά.) και συμπληρώνονταν από άλλα αστικά είδη (βαλς, χαμπανέρα) και εμβατήρια, λάμβανε ενθουσιώδη αποδοχή από το κοινό επί εβδομάδες.

Για τις ανάγκες των παραστάσεών της, η Ισπανική Εστουδιαντίνα προσέλαβε τον ενδυματολόγο της βασιλικής όπερας της Μαδρίτης, με το αποτέλεσμα να είναι ένας συνδυασμός αναχρονιστικών ενδυματολογικών χαρακτηριστικών από την εποχή της Αναγέννησης και από τον 18ο αιώνα, που συμπεριελάμβανε τα εθνικά χρώματα και φολκλορικά στοιχεία όπως οι καστανιέτες[27]. Το συνολικό αισθητικό αποτέλεσμα εξυπηρέτησε ένα χαρακτηριστικό εξωτικό στερεότυπο, αυτό του περιπλανώμενου Ισπανού μουσικού. Στο στερεότυπο αυτό συγκλίνουν δύο εξωτισμοί: αυτός του «εθνικού εαυτού» και αυτός «του Άλλου», δίνοντάς μας το μέτρο για τον τρόπο με τον οποίον τα όρια ανάμεσά τους δεν είναι πάντα ευδιάκριτα.

---

[25] Christoforidis, "Serenading Spanish students on the streets of Paris", σ. 23.

[26] Αναφέρουμε παραδειγματικά το διάσημο βαλς Estudiantina που συνέθεσε το 1883 ο Γάλλος συνθέτης Emile Waldteufe με «έντονο ισπανικό χαρακτήρα» (Fabbri, "A Mediterranean triangle: Naples, Smyrna, Athens", σ. 35), ενδεικτική ηχογράφηση: *Estudiantina-waltz,* Victor 35798B, 1927.

[27] Βλ. museodelestudiante.com/Fotografias/EstudiantinaEspanolaAA(I).htm και Christoforidis, *ό.π.*, σ. 24.

Η Ισπανική Εστουδιαντίνα περιόδευσε σε όλη την Ευρώπη και έδωσε το έναυσμα για τη δημιουργία νέων εστουδιαντινών που ακολούθησαν την στρατηγική της περιοδείας. Η Εστουδιαντίνα Figaro έφτασε ως τη Λατινική και Νότια Αμερική[28]. Αποτέλεσμα της ευρείας αποδοχής των εστουδιαντινών, ήταν η σύσταση παρόμοιων ορχηστρών στην Ευρώπη και στις ΗΠΑ[29]. Η κινητικότητα των μουσικών σχημάτων διαγράφει μια νέα , όχι μόνο στην διάχυση του έργου και της φήμης τους, αλλά και στην ίδια την συγκρότηση της «εξωτικής» επιτέλεσης, με την έννοια της αναγωγής της σε μια εμπειρία που απευθύνεται κατά κύριο λόγο σε μη μυημένους. Η δυναμική αυτή είναι πολύπλευρη: αφ' ενός κομίζει νέους ήχους στον τόπο προέλευσης καταλύοντας τις όποιες ακουστικές «στεγανότητες», αφ' ετέρου θέτει σε λειτουργία έναν νέο τρόπο επικοινωνίας με το κοινό, όπου όλοι οι μουσικοί κώδικες ιεραρχούνται και οργανώνονται στην βάση μιας προσληψιμότητας που δεν φέρει τα συνήθη βάρη της συμμετοχής του ακροατηρίου στην γενεσιουργή κουλτούρα τους. Εφεξής οι ήχοι προορίζονται να ταξιδεύουν, και η δισκογραφία και το ραδιόφωνο είναι οι κατ' εξοχήν φορείς που θα δώσουν και μια συγκεκριμένη πραγματική υπόσταση σε αυτόν τον ρόλο.

Οι εστουδιαντίνες ηχογράφησαν πληθώρα τραγουδιών διαφορετικών ειδών χωρίς να έχουν υφολογικά στεγανά ή σαφή αισθητικό προσανατολισμό. Σε μια περίοδο όπου οι εμπορικές και διαφημιστικές πρακτικές των δισκογραφικών

---

[28] Για τη δράση της Εστουδιαντίνας Figaro βλ: Christoforidis, *ό.π.*, σ. 34-36, Ramón Andreu Ricart, "La Estudiantina Española Fígaro en Chile (1884-1886)", tunaemundi.com/publicaciones/sabias/7-tunaemundi-cat/1018-la-estudiantina-espanola-figaro-en-chile-1884-1886, Félix Martín Sárraga, "La Estudiantina Española Fígaro en Austria: Crónica de sus giras y estela según la Prensa de la época", 2018, academia.edu/33853511, "La Estudiantina Española Fígaro en Inglaterra: Crónica de sus giras y estela según la prensa de la época," 2018, academia.edu/35602858, Félix Martín Sárraga and Paul Ruppa, "La Estudiantina Española Fígaro en los EE.UU: Crónica de sus giras Americanas y estela según la prensa de la época", 2018, academia.edu/39838759.

[29] Κάνοντας μια αναζήτηση στη βάση δεδομένων του DAHR μπορεί πολύ εύκολα να δει την εμφάνιση δέκα εστουδιαντινών στην δισκογραφία στις ΗΠΑ (Estudiantina Añez, Estudiantina Hermanos Hernández, Estudiantina Colombiana, Estudiantina Centenario, Estudiantina Tucci, Troupe Estudiantil Ateniense, Estudiantina Colombiana Tucci, Estudiantina Chalaca, Estudiantina Duncker και Estudiantina Mexicana) κατά τις τέσσερεις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα (βλ. adp.library.ucsb.edu/index.php/basic/index?term=estudiant&yt0=Search).

εταιρειών βρίσκονται σε πρωτόλειο στάδιο, με τις όποιες ειδολογικές διαφοροποιήσεις να μην αποτελούν ιδεολογικό και αισθητικό εμπόδιο, η νέα μόδα συντελεί συγχρόνως στην διάχυση ενός διεθνούς ρεπερτορίου, που έχει μεν έντονα «εθνικά», δηλαδή «εξωτικά» στοιχεία, αλλά συγχρόνως και μια lingua franca, και ως ορχηστρική σύνθεση αλλά και ως αισθητική, που μεταδίδεται εύκολα από το Βέλγιο ως την Αλγερία και από την Ισπανία ως την Ελλάδα.

Στην Ελλάδα, η ίδια η δημιουργία των εστουδιαντινών αποτελεί εξ αρχής μια μοντέρνα πράξη: οι Έλληνες μουσικοί που συγκροτούν ορχήστρες συνειδητά ως «εστουδιαντίνες», ακολουθούν τα πρότυπα της ισπανικής εστουδιαντίνας, όπως έχουν εδραιωθεί διεθνώς. Άλλωστε, η τελευταία αυτή έχει κοινωνήσει την αισθητική της στον ελληνόφωνο κόσμο[30], με τις περιοδείες της που έχουν ως σταθμούς την Αθήνα, την Πάτρα, την Σμύρνη και την Κωνσταντινούπολη. Η παρουσία της εν λόγω αισθητικής στα μεγάλα αστικά κέντρα του ελληνισμού είναι καταλυτικός παράγοντας για τις μουσικές εξελίξεις[31]. Η μουσική των ελληνικών «εστουδιαντίνων» διεκδικεί νεανική φρεσκάδα, διαχέεται μέσα από κινητικότητα και περιοδείες και υιοθετεί κοσμοπολίτικη νοοτροπία:

---

[30] Βλ. Ορδουλίδης, *Συννεφιασμένη Κυριακή & Τη Υπερμάχω: Καθρέφτισμα ή αντικατοπτρισμός* (Αθήνα: Fagotto books, 2017), σσ. 102-103 και Christoforidis, "Serenading Spanish students on the streets of Paris", σ. 34.

[31] Η αίσθηση που προκάλεσε η Ισπανική Εστουδιαντίνα, επισημαίνεται στον Τύπο της εποχής, όπου παρατηρούνται και αναφορές στον εξωτικό χαρακτήρα της χώρας προέλευσής τους: «Σήμερον ἀναχωρεῖ είς Πάτρας ἡ ἐπί τίνας ἡμέρας διατρίψασα ἐνταῦθα ὁμάς τῶν Ἰσπανῶν καλλιτεχνῶν, οἵτινες ἔτερψαν, ἐνθουσιάσαν, ἐμάγευσαν τόν Ἀθηναϊκόν κόσμον είς τό θέατρον τῶν Ὀλυμπίων. Είς τήν γοητευτικήν παρκαρόλαν των, τήν δημοτική ἤδη καταστάσαν καί ἐν Ἀθήναις Παλόμπαν των καί είς τά κυμαντικάς ἀπηχήσεις τῆς σερενάδας των εὕρομεν ὅλον τό θέλγητρον τοῦ μυστηρίου ὅπερ σκιάζει τήν πέραν τῶν Πυρηναίων ἱπποτικήν χώραν. Ὅλαι αἱ ἐρωτικαί σκηναί τῶν δραμάτων του Βίκτωρος Οὐγκώ, ὅλαι αἱ πατινάδαι, ἅς μετά τοσαύτης χάριτος διετύπωσεν ὁ Εὐγένιος Σκρίβ, καί ὅλη ἡ μελωδία τῶν ἱσπανικῶν νυκτῶν, ἅς ἐπέχυσεν είς τάς μουσικάς συνθέσεις του ὁ Ἀντώνιος Ρουπινστάϊν, κλέψας τάς ἀμιμήτους στροφάς ἀπό τούς νύκτιους κώμους της Μαδρίτης, οὓς ἤκουεν διερχόμενους κάτωθεν τῶν παραθύρων του, καί ἔβλεπεν ἀνοιγόμενα τά παράθυρα τῆς κομψῆς Σενορίτας, ἵνα ἀκροσθή τά γλυκύτατα μέλη τοῦ ἐρωτολογοῦντος κάτωθέν της κιθαρωδοῦ, ὅλα αὐτά τά ἡσθάνθημεν τάς νύχκας ταύτας τά διαλεγώσας ἐν μαγείᾳ καί κάλλει, μέ τά ἄσματα τῶν Ἰσπανῶν φοιτητῶν καί μέ τήν ἁρμονίαν τοῦ Τροβατόρε ἤν,ἤν,ᾖν ἐν πρωτοφανεῖ γλυκύτητι ἐξετέλεσε προχθές, ἡ Estudiantina Espagnola» (βλ. εφημερίδα Ακρόπολις, 21/7/1887).

Η σμυρναίικη εστουδιαντίνα του Βασίλη Σιδερή «Τα Πολιτάκια» απεικονίζεται σε μια καρτ-ποστάλ των αρχών του 20ού αιώνα με φολκλόρ ένδυση, που συνδυάζει κρητικά στιβάνια, φέσι και ζωνάρι στα εθνικά χρώματα. Στην λεζάντα περιγράφεται ως Estudiantina d'Orient, αφού αυτό είναι το όνομα με το οποίο αναφέρεται στον γαλλικό και αγγλικό Τύπο της εποχής[32]. Αυτό το «εθνογραφικό» σκηνικό αντιγράφει σαφώς το ισπανικό αντίστοιχο, ενώ συγχρόνως ενδίδει σε έναν «διεθνισμό» που το υπερβαίνει, περιορίζοντάς το στο επίπεδο μιας «εξωτικής» γραφικότητας.

Δυστυχώς η έλλειψη τεκμηρίων δεν μας επιτρέπει να χαρτογραφήσουμε το σημαντικό αυτό μουσικό σχήμα παρά μόνο αποσπασματικά. Ξέρουμε ότι το 1911 περιοδεύει σε Παρίσι και Λονδίνο[33], όμως δεν απευθύνεται σε Έλληνες της διασποράς, όπως κάνουν πολλά μουσικά σχήματα μετά την δεκαετία του 1950, αλλά σε ένα διεθνές ακροατήριο. Οι εμφανίσεις της γίνονται σε υψηλού κύρους πλαίσια, όπως το θέατρο Olympia στο Παρίσι και οι εκδηλώσεις για τη στέψη του Βασιλιά της Αγγλίας Γεωργίου Ε΄ στο Λονδίνο[34]. Αργότερα, στην περίοδο του μεσοπολέμου θα φτάσει ως τη Νέα Υόρκη[35].

Άλλες πηγές τεκμηριώνουν το 1913 την περιοδεία στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου μιας άλλης σμυρναϊκής εστουδιαντίνας, του Παναγιώτη Τούντα, αλλά και της εστουδιαντίνας Κωνσταντινουπόλεως[36]. Η δραστηριότητα των μουσικών σχημάτων αυτών δεν εφορμάται τυχαία από τις συγκεκριμένες περιοχές. Η έντονη πολιτιστική ζωή της Σμύρνης και της Κωνσταντινούπολης, με την χρόνια διάδραση μεταξύ διαφορετικών κουλτούρων, παρέχει πρόσφορο έδαφος για τον

---

[32] Βλ. vmrebetiko.gr/item/?id=726

[33] Ordoulidis, "1911: Estudiantina Oriental on the road. Bulletin de correspondance Hellénique moderne et contemporain", υπό έκδοση, 2022.

[34] Ordoulidis, *ό.π.*

[35] Δημοσιεύματα σχετικά με τις εμφανίσεις της Ελληνικής Εστουδιαντίνας στη Νέα Υόρκη, βρίσκουμε στον ελληνόφωνο τύπο της πόλης. Βλ. vmrebetiko.gr/item/?id=10879 και vmrebetiko.gr/item/?id=10877.

[36] Στην ελληνική εφημερίδα Ταχυδρόμος-Ομόνοια της Αλεξάνδρειας εντοπίζονται δημοσιεύματα που αναγγέλλουν τις εμφανίσεις της Σμυρναϊκής εστουδιαντίνας στις 27 Απρίλη 1913 και της εστουδιαντίνας Κωνσταντινουπόλεως στις 7 Ιουλίου 1913 (αρ. φ. 86, Σάββατο 26/4/1913, σελ. 3). Βλ. vmrebetiko.gr/item/?id=10871 και vmrebetiko.gr/item/?id=10849 αντίστοιχα.

μουσικό κοσμοπολιτισμό και την ανοιχτότητα σε πάσης φύσεως δάνεια. Έτσι, οι ελληνικές εστουδιαντίνες ακολουθούν το οργανολόγιο του ισπανικού προτύπου[37], προκρίνοντας σύνολα με μαντολίνα και κιθάρες, αν και εύκολα προσαρμόζονται οργανολογικά στο ρεπερτόριο που επιλέγουν να ηχογραφήσουν[38]. Σε ό,τι αφορά την φωνητική ερμηνεία, η αισθητική τους είναι λυρικά προσανατολισμένη, ενώ δεν είναι σπάνιο να επιδίδονται και σε πολυφωνία[39]. Σε επίπεδο ρεπερτορίου, οι επιλογές είναι πολυσυλλεκτικές: η ποικιλομορφία των ειδών που χαρακτηρίζει γενικά τις εστουδιαντίνες[40] είναι ακόμη πιο έντονη στην ελληνική εκδοχή τους: Δίπλα σε αμανέδες και λαϊκά τραγούδια, ηχογραφούνται αποσπάσματα από οπερέτες, διασκευές ναπολιτάνικων τραγουδιών, έργα συνθετών όπως ο Γεώργιος Λαμπελέτ και ο Jacques Offenbach και αποσπάσματα από όπερες[41]. Η Odeon ηχογραφεί σε Αθήνα και Βερολίνο όλα τα «δυτικά χιτ» (Western 'hits'). Η Columbia στέλνει κάθε μήνα

[37] Christoforidis, "Serenading Spanish students on the streets of Paris".

[38] Αναφέρουμε ενδεικτικά δύο δείγματα διαφορετικής κατεύθυνσης στο οργανολόγιο: Το *Σπανιόλικο* (Odeon CX463 – NO31807, 1906) από την Ελληνική εστουδιαντίνα, όπου η ορχήστρα αποτελείται από αρμόνικα, μαντολίνο και καστανιέτες και την *Ατζιγγάνα* (Odeon CX1888 – 58581, 1908) από τη Σμυρναϊκή εστουδιαντίνα, όπου η ορχήστρα περιλαμβάνει βιολί και σαντούρι.

[39] Ορδουλίδης, *Συννεφιασμένη Κυριακή & Τη Υπερμάχω*, σ. 104.

[40] Ορδουλίδης, *ό.π.*, σσ. 100-107.

[41] Βλ. ενδεικτικά *Στρατιώτης* (Victor 65981, Κωνσταντινούπολη, 19/9/1912) του Leo Fall, συνθέτη που δραστηριοποιήθηκε στο χώρο της οπερέτας, από την Ελληνική Εστουδιαντίνα και *Leblebici Hor Hor I* (Odeon Record CX1902A – 58590, 1908) από την δημοφιλή αρμένικη οπερέτα Χορ Χορ Αγάς του Dikran Tchoukhajian. *Γαρουφαλλάκι* (Gramophone Concert Record, 2486h – 14633, 10-11/1904) από την Αθηναϊκή Εστουδιαντίνα. Πρόκειται για διασκευή με ελληνικούς στίχους του ναπολιτάνικου τραγουδιού *L'Altalena* το οποίο το οποίο εντοπίζεται και με γαλλικούς στίχους με τίτλο Balançoire (βλ. vmrebetiko.gr/item/?id=4342). *Βλάχα* (Favorit Record 1-55011) του Γ. Λαμπελέτ, από την Εστουδιαντίνα Τζουναράκη και *Περιχόλε* (Odeon Record CX472 – 31940, Κωνσταντινούπολη, 1906) του J. Offenbach από την Ελληνική Εστουδιαντίνα. *Ριγολέτος*, (Gramophone Concert Record 6-12439, Κωνσταντινούπολη, 5/3/1909) από την όπερα *Rigoletto* του Giuseppe Verdi, από την Ελληνική Εστουδιαντίνα.

τον συνεργάτη της τενόρο Μιχάλη Θωμάκο για να ηχογραφήσει τα «τελευταία δυτικά χιτ» (latest Western 'hits')[42].

Εκ της οδού αυτής προκύπτουν στην ελληνική δισκογραφία επιρροές από διάφορες μουσικές παραδόσεις της Ευρώπης, όπως το μπολερό, το βαλς και η χαμπανέρα[43].

Διεθνισμός

Η προαγωγή του οικουμενικού έναντι του τοπικού είναι ένα βασικό χαρακτηριστικό του μοντερνισμού. Το αίτημα της απελευθέρωσης από πάσης φύσεως κατεστημένους δεσμούς, για την ανάπτυξη της ανθρωπότητας με τρόπο ελεύθερο, ανεξάρτητο από τον μονόδρομο που επιβάλλουν οι επιμέρους παραδόσεις, και με μόνο γνώμονα τον έναν και καθολικό ανθρώπινο νου[44].

Στις αρχές του 20ού αιώνα, το αίτημα του μοντερνισμού διεθνώς επιβάλει καινοτομία και πρωτοτυπία, και επιφέρει «αποτοπικοποίηση» μουσικών με έντονα «εθνοτοπικά» χαρακτηριστικά[45]. Τα διάφορα λάτιν είδη όπως το τανγκό, η σάμπα κ.ά. αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα του μετασχηματισμού σε έναν διεθνή κώδικα. Αυτό είναι εμφανές στην κατά συρροή διασκευή δημοφιλών τραγουδιών που γνώρισαν εμπορική επιτυχία στην Ευρώπη και στις ΗΠΑ, αλλά

---

[42] Βλ. την έκθεση που συνέταξε ο Innes, στέλεχος της His Master's Voice, κατά την αποστολή του στην Ελλάδα: Innes, "Report on visit to Greece: April-May 1930", σ. 36.

[43] Christoforidis, "Serenading Spanish students on the streets of Paris", σ. 25 και 30 και Ορδουλίδης, *Συννεφιασμένη Κυριακή & Τη Υπερμάχω*, σ. 101.

[44] Vincent Citot, "Le processus historique de la modernité et la possibilité de la liberté (universalisme et individualisme)", *Le philosophoire* 25, νο. 2 (2005): σσ. 35-76.

[45] Πρβλ. τον τρόπο με τον οποίον οι Asturias και Charpentier αναζητούν πνευματική ελευθερία στον κοσμοπολιτισμό του Παρισιού, θεμελιώνοντας εκεί την δική τους πρωτοπορία: Caroline Rae, "Forging identities: Latin Americans in Paris and the musical interactions of Miguel Angel Asturias and Alejo Carpentier", στο *Artistic migration and identity in Paris, 1870-1940: Migration artistique et identité à Paris, 1870-1940* (Νέα Υόρκη: Peter Lang, 2020), σσ. 153-166. Ο τσιγγάνικος εξωτισμός είχε ήδη προβληθεί στις διεθνείς εκθέσεις του Παρισιού το 1867 και 1899, διχάζοντας τις κριτικές, αλλά σίγουρα έχοντας κατακτήσει τους χώρους διασκέδασης. Βλ. Laure Mouchard, "Présences musicales tsiganes à Paris entre 1867 et 1889: Un exotisme bien parisien", στο *Artistic migrations and identity in Paris*, σσ. 169-183.

και στην αλληλουχία των πάσης φύσεως μουσικοχορευτικών τάσεων που βρίσκουν μαζική απήχηση. Καθώς απαλλάσσεται από το βάρος της σύνδεσης με το πολιτισμικό παρελθόν, το κοινό μπορεί να ακολουθεί πιστά τις επιταγές της μόδας αφήνοντας πίσω του ο,τιδήποτε παλιό και ξεπερασμένο. Έτσι το ταγκό θα αποθεωθεί με την ίδια ευκολία που θα αντικατασταθεί από τους ρυθμούς λάτιν και αργότερα από το ροκ εντ ρολ.

Η δισκογραφία των 78 στροφών δίνει μια πολύ ενδιαφέρουσα εικόνα του τρόπου με τον οποίο αναδιαρθρώθηκαν οι διάφορες τοπικότητες στην εποχή της προελαύνουσας αυτής «παγκοσμιοποίησης», στην καρδιά του οποίου βρίσκουμε τον εξωτισμό. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του τραγουδιού Argentina του Ιταλού συνθέτη Vincenzo Raimondi: Στην πρωτότυπη εκτέλεση, οι στίχοι είναι στη ναπολιτάνικη διάλεκτο και υπογράφονται από τον A. Ferrari. Το τραγούδι αναφέρεται στους Ιταλούς μετανάστες που εργάζονταν σε ορυχεία στην Αργεντινή. Αφού ηχογραφηθεί από την εμβληματική -για τους Ιταλούς μετανάστες στις ΗΠΑ- τραγουδίστρια, τη Ναπολιτάνα Gilda Mignonette[46], το τραγούδι θα γνωρίσει παγκόσμια επιτυχία και θα διασκευαστεί σε πολλές γλώσσες[47]. Στην ελληνική δισκογραφία βρίσκουμε δύο εκτελέσεις του τραγουδιού, το 1930 με τραγουδιστή τον Μιχάλη Θωμάκο[48] και το 1931 με τον Ορέστη Μακρή[49]. Επίσης στον δισκογραφικό κατάλογο του Μανιάτη υπάρχει μια καταχώριση με τίτλο *Αργεντίνα* από τις χαβάγιες Μπέζου-Στίπα[50], όπου ως συνθέτης αναφέρεται ο Raimondi. Δυστυχώς δεν βρέθηκαν περισσότερα στοιχεία για αυτή την εκτέλεση.

Καθώς αναπτύσσεται η μουσικολογική έρευνα τα τελευταία χρόνια, σκιαγραφείται όλο και πιο καθαρά το πολιτισμικό δίκτυο στο οποίο συμμετέχουν τα διάφορα ελληνόφωνα λαϊκά μουσικά ιδιώματα. Επιρροές από τις μουσικές παραδόσεις της Ιταλίας, της Γαλλίας, της Ισπανίας, των Βαλκανίων, της Ανατολικής Ευρώπης, της Εγγύς Ανατολής και των ακτών της Βόρειας Αφρικής

---

[46] *Argentina*, Brunswick E25974, E25975 – 58080A, Νέα Υόρκη, 11/1/1928.

[47] Βλ. https://vmrebetiko.gr/item/?id=9737.

[48] *Αρτζεντίνα*, Columbia WG2 – DG4, Μιλάνο, 17/2/1930.

[49] *Αργκεντίνα*, Polydor 100BA – V51017, 1930

[50] *Αργεντίνα*, Odeon GA1436, 1929-1930.

σφυρηλατούν ένα πολυπολιτισμικό κράμα που μεταμορφώνει το λαϊκό τραγούδι. Είναι πλέον κοσμοπολίτικο, ακόμα κι εκεί όπου είναι ορατές οι αισθητικές του καταβολές, πράγμα ευδιάκριτο στο ρεπερτόριο, στο οργανολόγιο και αλλού, όπως είδαμε στα σχήματα των εστουδιαντίνων. Παρόλα αυτά δεν αποζητούν απομάκρυνση ή ρήξη από το εθνικό: Η ελληνική εστουδιαντίνα θα ηχογραφήσει τον Εθνικό Ύμνο[51] και τα Πολιτάκια θα φωτογραφηθούν με παραδοσιακές φορεσιές.

Η νεοελληνική συνθήκη, καθώς εξελίσσεται μέχρι τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο, ευνοεί την πρόκριση της τοπικότητας, που σηματοδοτεί όχι απλώς μια ιδιοτοπική κουλτούρα, αλλά συχνά και μια διακριτή πολιτική συνθήκη. Καθώς η δισκογραφία συμβάλει στην διαμόρφωση των νέων ειδών, αναδεικνύοντας την ορχήστρα του μπουζουκιού ως κυρίαρχο σχήμα, εκφράσεις όπως «πειραιώτικο» ή «σμυρναίικο ρεμπέτικο» υπογραμμίζουν την τοπικότητα αυτή. Παράλληλα, ο επίσημος θεσμικός λόγος προκρίνει ένα κοινό ιδεώδες «ελληνικότητας», που γίνεται μάλιστα και αφορμή τυπικής ή άτυπης λογοκρισίας, ιδιαίτερα στα χρόνια του Μεταξά. Από τη δεκαετία του 1950 και έπειτα, το αστικό λαϊκό θα γίνει και επίσημα «εθνικός» ήχος, που εκπροσωπεί πλέον την Ελλάδα στο εξωτερικό.

Θα περίμενε κανείς τα παραπάνω να συνοδεύουν μια μουσική εσωστρέφεια, και όμως ο τόνος δίνεται εντέλει από τον καταιγισμό των έξωθεν δανείων, και μάλιστα αυτών που εισηγούνται την ενσωμάτωση του εξωτισμού. Οι ελληνόφωνοι μουσικοί συμμετέχουν δραστήρια στα πολιτισμικά δίκτυα του μοντέρνου κόσμου, κομίζοντας στο λαϊκό καινοτομία και κοσμοπολιτισμό. Η συνθήκη αυτή γεννά πληθώρα μουσικών ιδιωμάτων, ανάλογα με τις προτεραιότητες που δίνονται κάθε φορά σε συγκεκριμένα αισθητικά πρότυπα. Οι νέες μουσικές εκφράσεις αυτές δεν είναι προϊόν στείρου μιμητισμού. Η ποικιλία και η ποιότητά τους μαρτυρούν ένα δημιουργικό πνεύμα που, ενδίδοντας στο ρεύμα της εποχής, διεκδικεί ωστόσο την δική του αυθεντικότητα.

Δεν είναι λίγες οι φορές που ο εξωτισμός έχει δεχτεί σκληρή κριτική ως απότοκο ιμπεριαλιστικών, αποικιοκρατικών πρακτικών και εθνοκεντρικών αντιλήψεων λιγότερο ή περισσότερο ρατσιστικών. Στο πλαίσιο αυτό, η διεθνής διάσταση των καλλιτεχνικών φαινομένων εκλαμβάνεται ως κάθετη ροή από τα

[51] *Εθνικός ύμνος*, Odeon GX30 – X65001.

ισχυρά προς τα λιγότερο ισχυρά έθνη, από τους κυρίαρχους προς τους περιθωριοποιημένους πολιτισμούς. Υπό αυτή την έννοια, η μοντέρνα παγκοσμιοποίηση σηματοδοτεί έναν τρόπο κυριαρχίας της Δύσης προς τους μη δυτικούς, που πραγματώνεται με από διαφόρων ειδών «εξωτικές» αναπαραστάσεις[52]. Είναι χαρακτηριστική η σχηματοποίηση του φαινομένου από τον Garofalo[53], που αναγνωρίζει σε αυτό τον εκτοπισμό, την καταδυνάστευση και την καταστροφή κάθε τοπικής κουλτούρας. Μπορούμε να επιβεβαιώσουμε την εικόνα αυτή στην ελληνική δισκογραφία του λαϊκού; Είναι βέβαιο ότι το «λαϊκό» καθίσταται την εποχή «μαζικό», είναι όμως αυτή η μοναδική διάσταση της δημοφιλίας του; Θα ήταν τόσο δημοφιλές χωρίς την δημιουργική ενσωμάτωση του εξωτισμού, που κορυφώνεται μεταπολεμικά; Και τέλος, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι τα εξωτικά δάνεια είναι παράγοντας «εκδυτικισμού» της λαϊκής μουσικής, ακόμα και όταν είναι ο ανατολικός εξωτισμός αυτός που διεκδικεί την μερίδα του λέοντος στο ελληνικό παράδειγμα;

Υφολογικός συγκρητισμός

Παρά τη γενικευμένη αντίληψη ότι «ελαφρό» και «λαϊκό» αποτελούν διαμετρικά αντίθετους πόλους στην δισκογραφία των δημοφιλών μουσικών στην Ελλάδα του πρώτου μισού του 20ού αιώνα, μια πιο προσεκτική ματιά στις πηγές αναδεικνύει μια διαλεκτική σχέση μεταξύ των δύο αυτών μουσικών μορφωμάτων. Ο εξωτισμός είναι ένα βασικό σημείο της μεταξύ τους σύγκλισης, της οποίας τα πρώτα ίχνη είναι εμφανή στις απαρχές της δισκογραφίας, ακολούθως διακυμαίνονται και σίγουρα εντείνονται κατά την πενταετία πριν από την έναρξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου.

Στη γέννησή του, το ελαφρό τραγούδι στην Ελλάδα προκύπτει σχεδόν αυτόματα ως αίτημα σύμπλευσης με την δυτικοευρωπαϊκή αστική κουλτούρα, και συχνά αξιολογείται ως τυπικό δείγμα πολιτισμικής ηγεμονίας. Χωρίς να

[52] «Παγκοσμιοποίηση είναι ο όρος που χρησιμοποιείται συχνότερα ως αναφορά στο καθεστώς υπό το οποίο οι μη δυτικοί λαοί κυριαρχούνται και εκπροσωπούνται από τη Δύση» Taylor, *Beyond Exoticism*, σ. 113.

[53] Reebee Garofalo, "Whose world, what beat: The transnational music industry, identity, and cultural imperialism", *The world of music* 35, νο. 2 (1993): σ. 17.

αμφισβητείται το ως άνω σχήμα, δεν μπορεί να παραβλεφθεί το γεγονός ότι αποτέλεσε ένα εξόχως δημιουργικό πεδίο, που έπαιξε σημαντικό ρόλο στην διαμόρφωση της νεοελληνικής μουσικής κουλτούρας. Αποτέλεσε πυρήνα καλλιτεχνικού κοσμοπολιτισμού και πρόδρομο κάθε μεταγενέστερης μουσικής οικουμενικότητας. Η δυναμική του οφείλει πολλά ακριβώς στην άνεση με την οποία κινείται στο παρόν, χωρίς το φόβο της ρήξης με πολιτισμικά θέσφατα, είτε αυτά είναι ιδεολογικά, είτε είναι ταυτοτικά.

Στην απέναντι όχθη της αστικής μουσικής έκφρασης, το πρώτο είδος της ελληνικής δισκογραφίας που είναι το ρεμπέτικο της πειραιώτικης σχολής, ριζώνει στο ακριβώς αντίρροπο ενδιαίτημα μιας καλώς περιγεγραμμένης παράδοσης «τοπικότητας». Όταν το είδος αυτό έρχεται σε συνομιλία με το ελαφρό, η αφορμή είναι ο εξωτισμός. Όπως είδαμε, μετά από τη δημοφιλία της κινηματογραφικής ταινίας *Carmen la de Triana* και του τραγουδιού *Αντόνιο Βάργκας Χερέδια*[54] ο Σπύρος Περιστέρης και ο Παναγιώτης Τούντας θα δώσουν στην Τσιγγάνα από την Ισπανία ρόλο σε τρία τραγούδια[55]. Η συνομιλία του ελαφρού με το λαϊκό δεν είναι στιγμιαία, αλλά αποτελεί για το τελευταίο μια οδό συνεχούς δανεισμού. Ο Περιστέρης το αποδεικνύει ξανά, πείθοντας τον «βαρύ» Μάρκο να τραγουδήσει τους *Τρεις καβαλάρηδες*[56], τραγούδι εμφανώς επηρεασμένο όχι μόνο στη θεματική αλλά και στη μελωδία, από το *The three caballeros*[57] που ακούστηκε στην ομώνυμη ταινία της Disney το 1944. Η εμπορική επιτυχία του *The three caballeros* οδήγησε και στη διασκευή του με ελληνικούς στίχους[58], τους οποίους υπογράφει ο συνήθης ύποπτος των διασκευών, Πωλ Μενεστρέλ.

---

[54] *Αντόνιο Βάργκας Χερέδια*, His master's Voice OGA905 – AO2562, Αθήνα, 1939· *Αντόνιο Βάργκας Χερέδια*, Odeon GO3296 – GA7208, Αθήνα, 1939 και Odeon GO3296 – 275075 (ανατύπωση).

[55] *Ο Αντώνης ο βαρκάρης*, Odeon GO3312 – GA7213, Αθήνα, 1939, GO3312 – 275089 (ανατύπωση) και Decca GO3312 – 31132 (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Ο Αντώνης ο βαρκάρης* , Columbia CG1942 – DG6480, Αθήνα, 7-12/1939· *Η Κάρμεν στην Αθήνα*, Odeon GO3364 – GA7230, Αθήνα, 1939· *Τηλεγράφημα στην Κάρμεν*, Columbia CG1958 – DG6493, Αθήνα, 10/1/1939.

[56] *Τρεις καβαλάρηδες*, Odeon GA7446 – GO3976, Αθήνα, 1948.

[57] *The three caballeros,* Decca L3305 – 23341, 1/1945.

[58] *Οι τρεις καμπαλέρος*, Odeon GO3968 – GA7441, Αθήνα, 1948 και *Οι τρεις καββαλέρος*, Decca GO3968 – 31163A (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Οι τρεις καμπαλέρος*, Columbia CG2349 – DG6689, Αθήνα, 7/1-14/7/1948.

Οι επαφές αυτού του είδους είναι η αφορμή μιας ριζικής ανανέωσης. Το λαϊκό εκμοντερνίζεται ως οριεντάλ, γίνεται εμπορικά δημοφιλές και πρότυπο για πλειάδα συνθετών, ανοίγοντας τον δρόμο για μια σειρά ταχύτατων εξελίξεων σε όλα τα επίπεδα: μελωδία, ρυθμός, ενορχήστρωση, δομή, οργανολόγιο, επιτέλεση. Η διαδικασία αυτή κορυφώνεται κατά τη δεκαετία του 1960, με πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα την δισκογραφία του Χιώτη, ο οποίος κάνει τον νεωτερισμό βασικό πρόσημο της μουσικής του. Η απόδειξη γι' αυτό είναι ο κριτικός τρόπος με τον οποίον αντιμετωπίζεται από την πιο συντηρητική πλευρά, όπως φαίνεται από τη στάση του Μπίνη, ο οποίος επισημαίνει ότι δεν παραδεχόταν πώς οι «λατινοαμερικάνικες» μελωδίες του Χιώτη έπρεπε να ενταχθούν στο σώμα του λαϊκού[59].

Η σύγκλιση αυτή δεν οδηγεί φυσικά σε ταύτιση των δύο ειδών, των οποίων τόσο η αισθητική, όσο και η κοινωνιολογική βάση παραμένει διακριτή. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1920 και έπειτα το ελαφρό και το λαϊκό πραγματώνονται σε διαφορετικούς δρόμους, παρά τα σύνθετα δίκτυα επικοινωνίας των δύο ειδών.

Συμπερασματικά, εξετάζοντας την δισκογραφία των 78 στροφών, παρατηρούμε τον μοντερνισμό όχι απλώς να χαρακτηρίζει το λαϊκό, αλλά να διαμορφώνει την βαθύτερη ιδιοσυστασία του. Κατ' αρχάς, η φύσει μοντέρνα συνθήκη της τεχνικής αναπαραγωγιμότητας αλλάζει όχι μόνο τα μέσα διάχυσης, αλλά αυτή καθαυτή την μορφή και την αισθητική του λαϊκού τραγουδιού. Μέσα από τα δαιδαλώδη δίκτυα που δομεί η δισκογραφία, το νεωτερικό στοιχείο του εξωτισμού παρεισφρέει παντού, εποικίζοντας το λαϊκό με τρόπο καταλυτικό για την εξέλιξή του.

Παρά το γεγονός ότι κατά τις διάφορες ιστορικές του αναγνώσεις, το λαϊκό εννοείται μέσα σε «εθνικά» πλαίσια, στην πραγματικότητα εξελίσσεται και ακμάζει μέσα σε ένα κοσμοπολίτικο περιβάλλον. Μέσα σε αυτό, η πολυπολιτισμικότητα γίνεται κανόνας, που επιτρέπει συνεχή ενσωμάτωση δανείων και δημιουργική τους μετάλλαξη. Με άλλα λόγια, αυτό που κάνει το λαϊκό μοντέρνο δεν είναι η χρήση του εξωτισμού καθ' αυτή, αλλά η συνεχής διαχείριση και ενσωμάτωση νέων στοιχείων. Είναι σαφές ότι η τάση αυτή δεν μπορεί να

[59] Κλειασίου, *Τάκης Μπίνης: Βίος ρεμπέτικος*, σ. 238.

αναγνωσθεί απλώς ως επιβολή της πολιτιστικής βιομηχανίας, ως υπόκλιση στις απαιτήσεις της «αγοράς», αλλά ενέχει μια σημαντική διάσταση που αφορά το καλλιτεχνικό ένστικτο, και την ανάγκη για αισθητική ανανέωση.

Ο εξωτισμός ως παρατήρηση του Άλλου, είναι έκφραση μοντερνισμού, καθώς αντικατοπτρίζει την παρόρμηση για μια οικουμενική πρόοδο και εξέλιξη της ανθρωπότητας, παρά τις όποιες εθνοκεντρικές ή άλλες στρεβλώσεις. Το αισθητικό πρότυπο του εξωτισμού σχηματοποιήθηκε μέσα από την εξερεύνηση του κόσμου και τη σταδιακή μετατροπή του από έναν αχανή και επικίνδυνο τόπο, σε ένα παγκόσμιο δίκτυο επικοινωνίας. Εντούτοις, δεν μπορεί να αγνοηθεί το γεγονός ότι η διαδικασία αυτή πραγματώθηκε μέσα από την κυριαρχία του ιμπεριαλισμού της Δύσης που καθιέρωσε το αποικιοκρατικό σύστημα[60].

Η Jennifer Anna Gosetti-Ferencei[61] καταδεικνύει ότι το εξωτικό, όπως αντανακλάται στη φιλοσοφία, την λογοτεχνία και την τέχνη του γερμανικού μοντερνισμού ανατάσσει τη σχέση μεταξύ του οικείου και του ξένου, του εαυτού και του άλλου μέσα από μια νέα χωρική εμπειρία. Οι μετα-αποικιακές ερμηνείες βλέπουν σε αυτήν μια συμβολική κατάκτηση του «εξωτικού» εδάφους, ενώ η πιο συνηθισμένη θεώρηση αφορά την φαντασίωση της φυγής σε έναν χαμένο παράδεισο. Στην πραγματικότητα όμως, ο εξωτισμός προτείνει έναν μείζονα μετασχηματισμό, που μπορεί να είναι φαντασιακός, αλλά είναι έντονα ηθικός και αισθητικός. Η ευκολία του είναι ότι χωρίς να διακινδυνεύει την καταστροφή ή τη διάλυση του εαυτού, χωρίς να επισύρει την απειλή του άλλου, μπορεί να φέρει επανάσταση στο οικείο και να εισάγει νέες δυνατότητες ύπαρξης του υποκειμένου και αντίληψης του κόσμου. Και μάλιστα με πολλαπλές δυνατότητες, ανάλογα με το πού μπαίνει η εξωτική έμφαση: ερωτισμός, μυστήριο, μυστικισμός, απελευθέρωση, γενναιότητα, κίνδυνος… Οι εξωτικοί χώροι αμφισβητούν την δυναστεία της ορθολογικής «αντικειμενικότητας» και εισηγούνται το κατ' εξοχήν

[60] Θα μπορούσαμε να πούμε, δίχως να επεκταθούμε περαιτέρω, ότι η ίδια η διαδικασία δημιουργίας αποικιών είναι μοντερνισμός, καθώς χαρακτηρίζεται από την απόσχιση από τη μητρόπολη και την αναζήτηση του νέου.

[61] Βλ. Jennifer Anna Gosetti-Ferencei, *Exotic spaces in German modernism*, (Οξφόρδη: Oxford University Press, 2011).

μοντέρνο πρόταγμα ενός αισθητικού μετασχηματισμού εκτός των ορίων του οικείου κόσμου και κοντά σε ένα απελευθερωτικό «πρωτογονισμό».

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Παρά την ανάπτυξη της ελληνικής μουσικολογίας τα τελευταία χρόνια, με την έρευνα να ανανοηματοδοτεί τους εκτενώς διαδεδομένους όρους «ρεμπέτικο», «λαϊκό» και «ελαφρό», στον δημόσιο λόγο αυτοί παραμένουν εν πολλοίς στατικοί και αυθαίρετα οριοθετημένοι. Η πολύχρονη ζύμωση του λεξιλογίου μέσα σε ένα ισχυρό φαντασιακό πλαίσιο πολλαπλών αποχρώσεων έχει εγκαταστήσει απλουστεύσεις, γενικεύσεις και στερεότυπα, τα οποία μοιράζονται δημοσιογράφοι, μουσικοί παραγωγοί, μουσικοί, ακαδημαϊκοί ερευνητές κ.ά., χωρίς ο λόγος τους να αναφέρεται πάντα στα ίδια περιεχόμενα.

Αυτή η πολυσημία δεν είναι μόνο πρόβλημα της επικοινωνιακής σφαίρας. Σε μεγάλο βαθμό προκύπτει από την αδυναμία προσπέλασης ενός πολύ σύνθετου και δυναμικού χρονοτόπου της νεοελληνικής ιστορίας, του οποίου θεμελιώδες χαρακτηριστικό είναι η πολυτασικότητα. Μια συστηματική επισκόπηση της δισκογραφίας των 78 στροφών αποκαλύπτει έναν οργασμό μουσικής δραστηριότητας, που είναι τόσο δυναμικά εξελισσόμενος, ώστε είναι αδύνατο να εννοηθεί μέσα σε αυστηρά περιχωρισμένα πλαίσια ειδών, υφών ή επιτελεστικών πρακτικών. Μια πλειάδα από επιμέρους μουσικές τάσεις αλληλοεπιδρούν, μικρά και μεγάλα «ρεύματα» αναδύονται, ακμάζουν και παρακμάζουν, πριν να διακλαδιστούν σε πολλά μικρότερα, που με την σειρά τους διαγράφουν εκ νέου μια ανάλογη διαδρομή, καλλιεργώντας γόνιμο έδαφος για την άνθηση των επόμενων. Το μέγεθος, η εμβέλεια, η διάρκεια ποικίλουν, όπως ποικίλει και η απόσταση που διαγράφουν μέχρι την επόμενη «συνάντηση» και διάδραση.

Το φαινόμενο δεν είναι νέο, η ένταση όμως και η πυκνότητα της πραγμάτωσής του δεν θα είχε υπάρξει ποτέ εκτός της νεοαναδυθείσας δισκογραφικής βιομηχανίας. Αυτή γίνεται μια μεγάλη δεξαμενή, στην οποία καταλήγουν νερά από πολλούς μύλους: επαγγελματίες του λυρικού χώρου, οργανοπαίχτες από τις παραδόσεις της υπαίθρου ή του άστεως, πεπαιδευμένοι ή αυτοδίδακτοι, επιφανείς ή άγνωστοι. Στην επικράτειά της συντελούνται μιμήσεις, ανταλλαγές, πολώσεις, συντήξεις, που παίζουν καθοριστικό ρόλο στην μορφή και την αισθητική των επόμενων δεκαετιών στον χώρο των αστικών λαϊκών

μουσικών. Στην εποχή της δισκογραφίας, οι δημοφιλείς μουσικές «είναι ανοιχτές στους τέσσερις ανέμους˙ καλωσορίζουν κάθε ηχητικό υλικό χωρίς καμία διάκριση. […] Δεν αφήνουν τίποτα απ' έξω και μπορούν να αγγίξουν τα πάντα αδιακρίτως όπως ένα φορητό μαγνητόφωνο που συλλέγει όλους τους ήχους γύρω του»[1].

Η υπογράμμιση της πολυτασικότητας δεν πρέπει σε καμιά περίπτωση να εννοηθεί ως κατακερματισμός και ακόμα λιγότερο ως δικαιολογία για φορμαλιστικές τυπολογίες. Αυτό που τονίζεται εδώ είναι η ιδιαίτερη συνθήκη της γενεαλογίας των πρώτων ελληνόφωνων τραγουδιών που μας παραδίδει η δισκογραφία. Βασικό χαρακτηριστικό της είναι η ανοιχτότητα και οι επιμειξίες, μέσα σε ένα πολιτισμικό συνεχές, όπου επιμέρους διακρίσεις ή ταυτίσεις, δάνεια και αντιδάνεια, έλξεις και απωθήσεις, δεν γίνονται πάντα εύκολα αντιληπτά με την πρώτη ματιά, επειδή είναι αποτέλεσμα σύνθετων διαδικασιών, που οι μεγάλες ειδολογικές κατηγορίες δεν αρκούν για να περιγράψουν. Έτσι, για παράδειγμα οι αλλαγές που παρατηρούνται προοδευτικά στο συνθετικό ύφος του Τσιτσάνη, προκύπτουν μέσα από μία βραδεία και σταθερή εξέλιξη και όχι από μια εντοπισμένη επιρροή, που μπορεί να χρονολογηθεί και να κατονομαστεί ως μετάβαση μεταξύ απόλυτων καταστάσεων. Από την άλλη πλευρά, αυτό δε σημαίνει ότι η παρούσα εργασία αποτάσσεται την μεθοδολογία των κατηγοριοποιήσεων και της ειδολογίας, με την επισήμανση ωστόσο ότι αυτές δεν προηγούνται της επισκόπησης του υλικού, αλλά αντίθετα προσπαθούν να ερμηνεύσουν κατά το δυνατόν αναλυτικότερα τα ευρήματά της. Έτσι, η ταξινόμηση με την οποία οργανώθηκε η βάση δεδομένων μας στηρίχτηκε μεν σε αναγκαίες συμβάσεις, όπως η διάκριση του ελαφρού και του λαϊκού, ωστόσο η μελέτη του ρεπερτορίου γρήγορα αμφισβήτησε τα όρια που προϋποτέθηκαν μεταξύ των δύο ειδών, επιτρέποντάς μας συγκεντρωτικές παρατηρήσεις, στατιστικές και εξελικτικά σχήματα, που μπορούν πλέον να μας επιτρέψουν μια πιο ουσιαστική θεώρηση των πραγμάτων.

Προκειμένου να προσπελάσουμε ένα τόσο πολυσχιδές, πολύπλοκο και ογκώδες ηχητικό υλικό, αξιοποιήσαμε ένα χαρακτηριστικό που συναντάται σε όλο το εύρος της δισκογραφίας των 78 στροφών και που μας επιτρέπει μια

[1] Gayraud, *Dialectic of Pop*, σ. 419.

ανάγνωση συγχρόνως των συνεχειών και των ασυνεχειών που μπορούμε να διαγνώσουμε στο σώμα της: τον εξωτισμό.

Ο εξωτισμός παρεισφρέει πολύ νωρίς στην ελληνική μουσική κουλτούρα, και ριζώνει γρήγορα σε όλες τις εκφράσεις της, αν και όχι πάντα με τον ίδιο τρόπο ή στον ίδιο βαθμό. Αν η παρουσία του είναι γενικά αισθητή, οι πολλές εκφάνσεις του απαιτούν μια πιο συστηματική προσπέλαση για να χαρτογραφηθούν. Ο τρόπος με τον οποίο ενσωματώνεται στα μουσικοθεατρικά είδη της οπερέτας και της επιθεώρησης, στις διάφορες μουσικοχορευτικές μόδες, στο μεταπολεμικό λαϊκό οριεντάλ και αλλού, μας βοήθησε να σκιαγραφήσουμε τους κοινούς τόπους, τις συγγένειες, αλλά και τις αποκλίσεις, που ρίχνουν φως στο μεγάλο ειδολογικό μωσαϊκό των ηχογραφημάτων των 78 στροφών και μας επιτρέπουν να καταλάβουμε καλύτερα την μορφολογική του συγκρότηση, τις επιμέρους αισθητικές, αλλά και τα ευρύτερα πολιτισμικά χαρακτηριστικά που μαρτυρούν οι ψηφίδες του.

Ο εξωτισμός στην ελληνική δισκογραφία δεν είναι φαινόμενο ούτε περιθωριακό, ούτε περαστικό. Δεν αφορά μια μικρή ομάδα τραγουδιών και δεν περιορίζεται στον εφήμερο χρόνο μιας μόδας. Αυτό μαρτυρούν οι 946 καταχωρίσεις που συγκροτούν τη βάση δεδομένων, και που απλώνονται σε όλο το χρονικό εύρος της δισκογραφίας των 78 στροφών. Είναι βέβαιο ότι μια μελλοντική εμβάθυνση στις ανεξερεύνητες πτυχές της δισκογραφίας θα φέρει στο φως και νέα δεδομένα.

Προκειμένου να μελετήσουμε την θέση του εξωτισμού στην ελληνική δισκογραφία, οργανώσαμε τα ηχογραφήματα σε μια ακολουθία από τέσσερις περιόδους. Περνώντας από τη μία στην άλλη, όπως είναι αναμενόμενο για μια τόσο γρήγορα αναδυόμενη πολιτιστική βιομηχανία, οι μεταβολές και οι ανακατατάξεις είναι ταχύτατες, και δεν αφορούν μόνον τον εξωτισμό. Μπορούμε όμως να δούμε σε αυτόν έναν πολύ χαρακτηριστικό δείκτη «εξελιξιμότητας», ανανεώσεων και καινοτομιών, που τελικά αντανακλούν την καθαυτή φύση των δημοφιλών μουσικών.

Η κυριαρχία των εστουδιαντινών σημαδεύει την πρώτη περίοδο (1906-1922), εισάγοντας ένα νέο ήθος. Η γενικότερη παρουσία τους στο δισκογραφικό τοπίο, αν και δεν διαρκεί πολλά χρόνια, δίνει ένα ακαταμάχητο στίγμα

μοντερνισμού. Γι' αυτό άλλωστε και ο βίος τους είναι βραχύς, μέσα στους ταχύτατους ρυθμούς της πολιτιστικής βιομηχανίας: σύντομα η μόδα τους παλιώνει και οι εστουδιαντίνες δίνουν τη σκυτάλη σε νέα σχήματα. Έχουν εγκαταστήσει όμως διεθνώς μια βαθιά κουλτούρα αποδοχής του άλλου, του εξωτικού, με κυρίαρχο όχημα την μουσική. Το ταξίδι τους, ως μετακίνηση στο χώρο, αλλά και ως συμβολική μετάβαση σε ένα εξιδανικευμένο «αλλού», είναι η αφετηρία για πολλά ανάλογα, που θα ακολουθήσουν.

Έπεται, πλαισιωμένη από την βία των συγκρούσεων και των πολιτικών ανακατατάξεων, η ταραγμένη περίοδος του Μεσοπολέμου (1923-1945), που εδραιώνει την ελληνική δισκογραφία και συγχρόνως της δίνει νέα χαρακτηριστικά. Αν και με διαφορά φάσης με την υπόλοιπη Ευρώπη, η χορευτική φρενίτιδα της Belle Époque κατακτά την Αθήνα κομίζοντας νέες τάσεις, το ταγκό και τις χαβαγιανέζικες ορχήστρες. Ο εξωτισμός ριζώνει βαθύτερα, συνεπικουρούσης και της καταλυτικής επιρροής του μουσικού θεάτρου. Η οπερέτα και η επιθεώρηση γίνονται κοιτίδες του ελαφρού τραγουδιού, αποδίδοντας οριστικά στον εξωτισμό την ελληνική του ιθαγένεια.

Στο μεταξύ οι πρόσφυγες που φέρνει η καταστροφή της Σμύρνης και οι ανταλλαγές πληθυσμών μπολιάζουν τον εγχώριο ήχο με νέες τάσεις και εγκαθιστούν στον δισκογραφικό χώρο έναν υψηλού επιπέδου επαγγελματισμό. Η συνεισφορά τους είναι πρωτόγνωρη για τα «εδώθε» ήθη, που ξαφνιάζονται από την πολιτισμική οικειότητα που συνδέει τους πρόσφυγες με τον κόσμο της Ανατολής. Η σμυρναίικη σχολή ακμάζει στην Αθήνα όπως δεν ήκμασε ποτέ στην Σμύρνη. Στο λαϊκό περιθώριο παράλληλα ανατέλλει ένα νέο είδος, το ρεμπέτικο της πειραιώτικης σχολής, που γρήγορα ενσωματώνει με τη σειρά του τα πρώτα ίχνη εξωτισμού.

Όλα τα αστικά λαϊκά ιδιώματα, όποια και αν είναι η απόχρωσή τους, καθώς περνούν από το μεγάλο χωνευτήρι της δημοφιλίας που διαμορφώνει η δισκογραφία και το ραδιόφωνο, έρχονται να συναντηθούν με το πανταχού παρόν ελαφρό τραγούδι του Μεσοπολέμου. Σε αντίθεση με ό,τι έχει κατά καιρούς υποστηριχθεί, οι μεγάλοι πρωταγωνιστές του λαϊκού, Τούντας, Σκαρβέλης, Σέμσης, Περιστέρης δεν διεκδικούν μια καλλιτεχνική ταυτότητα «καθαρή» και μονοδιάστατη, που θα τους περιόριζε ειδολογικά. Υπογράφουν τραγούδια που μπορούν να χαρακτηριστούν «ελαφρά», «σμυρναίικα» ή «ρεμπέτικα»,

προτάσσοντας το προσωπικό γούστο και την αισθητική τους, που δεν θυσιάζουν για οποιουδήποτε τύπου «οπαδισμό». Κατά την χρυσή αυτή εποχή, το αστικό λαϊκό τραγούδι επιβεβαιώνει την συγκρητική του φύση, μένοντας ανοιχτό σε κάθε επιρροή, και συγκεραίνοντας φαινομενικά ασύμβατες τάσεις.

Κατά την τρίτη περίοδο (1946-1954), μέσα στα ερείπια που έχει αφήσει ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, η γερμανική Κατοχή και ο Εμφύλιος, το αστικό λαϊκό τραγούδι, που συχνά αποκαλείται απλώς «λαϊκό», ή κατ' άλλους «μεταπολεμικό ρεμπέτικο» βρίσκει ένα νέο κοινωνικό έρεισμα και γνωρίζει μια νέα ακμή. Κορύφωσή της αποτελεί το δυναμικότατο ρεύμα του λαϊκού οριεντάλ, που προδρομικά εμφανίζεται ήδη στο προπολεμικό έργο του Περιστέρη, ενώ μεταπολεμικά εδραιώνεται καθολικά, με κορυφαίο εκφραστή του τον Τσιτσάνη. Ο εξωτισμός διηθεί το λαϊκό σε τέτοιο βαθμό, ώστε να εννοείται πλέον ως αυτοφυές χαρακτηριστικό του. Αυτή η αναβίωση του εξωτισμού είναι μάρτυρας μιας αδιάλειπτης συνομιλίας του λαϊκού με το ελαφρό τραγούδι, που παρά τις κοινωνιολογικές τους διαφορές, μοιάζουν να είναι δοχεία συγκοινωνούντα, με τα εκατέρωθεν δάνεια να κυκλοφορούν απρόσκοπτα.

Οι νέες εποχές απαιτούν καινούργιους εξωτισμούς: το ελαφρό αφήνει πίσω του το ταγκό και τις χαβάγιες, και το προσκήνιο καταλαμβάνει πλέον το λάτιν. Την δεκαετία του 1950 η ταβέρνα δίνει τη θέση της στα μεγάλα κέντρα διασκέδασης. Ακολουθώντας τα διεθνή πρότυπα, η εγχώρια δισκογραφική βιομηχανία χτίζει το δικό της σταρ σύστεμ, που δεν αφορά πλέον τους συνθέτες, αλλά τους ερμηνευτές: Καζαντζίδης και Αγγελόπουλος είναι οι δημοφιλείς σταρ της επόμενης ημέρας.

Παρακολουθώντας το εξωτικό στοιχείο μέσα σε αυτές τις εξελίξεις, βλέπουμε να ακτινογραφείται η ιδιοσυστασία του ως ολότητα, και όχι μέσα από το συνηθισμένο μικροσκόπιο των επιμέρους εκφράσεών του. Στον πυρήνα της, όπως είπαμε και πιο πάνω, βρίσκουμε την πολυτασικότητα, το ευεπίφορο των πάσης φύσεως επιρροών και δανείων. Η πολυτασικότητα δεν είναι αποτέλεσμα του εξωτισμού, το αντίθετο: ο εξωτισμός είναι αποτέλεσμα της πολυτασικότητας και της ανοιχτότητας των αστικών λαϊκών μουσικών. Προφανώς σημαντικό ρόλο παίζει το μοντερνικό περιβάλλον της δισκογραφίας και της πολιτιστικής

βιομηχανίας γενικότερα, οι οποίες λειτουργούν ως υπόστρωμα και συγχρόνως ως καταλύτης για κάθε σχετική διαδικασία.

Αν ανατρέξουμε στο παράδειγμα της ισπανικής Εστουδιαντίνας, βλέπουμε ότι η αρχή γίνεται μέσα σε ένα πνεύμα νεανικό και μοντέρνο, που οδηγεί στην περιπέτεια της κίνησης έξω από τα όρια του εθνικού, και ως κοσμοπολίτικο ρεπερτόριο αλλά και ως φυσική μετακίνηση, ως περιοδεία. «Εθνικό» και «εξωτικό» εναλλάσσουν ρόλους και το παιχνίδι αυτό έχει τόση απήχηση, που εστουδιαντίνες εμφανίζονται σε κάθε γωνιά της Ευρώπης, της Εγγύς Ανατολής και της Βόρειας Αφρικής. Οι ελληνικής προέλευσης εστουδιαντίνες υιοθετούν δυναμικά αυτόν τον μοντερνισμό. Σήμερα πολλοί αρέσκονται να τις εννοούν ως κατ' εξοχήν «παραδοσιακά» σχήματα, ενώ στην εποχή τους εξέπεμπαν ακριβώς το αντίθετο: την διάθεση να οδηγήσουν την οικεία τους μουσική ταυτότητα σε εκφράσεις οικουμενικές, να προσφέρουν «εξωτικές» ακουστικές εικόνες σε νέα ακροατήρια, αλλά και να επωφεληθούν για να προσλάβουν με την σειρά τους νέες. Αυτό αποτυπώνεται εμφανώς στο ποικιλόμορφο ρεπερτόριο και στην διαρκή κινητικότητα, με περιοδείες στην Ευρώπη αλλά και στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού. Ειδικότερα η τακτική της περιοδείας δεν πρέπει να εκληφθεί μόνο ως μια κάποια επαγγελματική επιλογή, αλλά ως διεθνής αναγνώριση, με άλλα λόγια συμμετοχή στη νέα κοσμοπολίτικη εποχή που ανατέλλει.

Είναι βέβαιο ότι αυτή η «οικουμενικότητα» των αισθητικών επιλογών μοιάζει να είναι ασύμβατη με την «ελληνικότητα» των μελετούμενων αστικών λαϊκών μουσικών ή τουλάχιστον με τον τρόπο με τον οποίον αυτές έχουν αποκρυσταλλωθεί στο νεοελληνικό φαντασιακό. Από την έρευνά μας είναι προφανές, ωστόσο, ότι η παρουσία του εξωτισμού στην ελληνική δισκογραφία δεν είναι αποτέλεσμα μόνο καλλιτεχνικού ενστίκτου, ούτε εμπορικής διαχείρισης. Η υιοθέτησή του από τους Έλληνες μουσικούς γίνεται ασμένως και σε μεγάλη κλίμακα, ως συνειδητή οικειοποίηση ξένων και μάλιστα δυτικών αισθητικών προτύπων, που είναι την εποχή αυτή ηγεμονικά διεθνώς. Στο θεατρικό σανίδι της οπερέτας και της επιθεώρησης, στον κατεξοχήν «τόπο» επιτέλεσης του ελαφρού τραγουδιού, ανέβηκαν δεκάδες παραστάσεις και νούμερα με στοιχεία εξωτισμού. Η πλατιά δημοφιλία τους ήταν έκφραση του ανήκειν στη Δύση, στον μοντέρνο κόσμο. Κάποιοι από τους Σμυρνιούς συνθέτες του λεγόμενου «ρεμπέτικου», όπως και οι συντελεστές του ελαφρού είχαν λάβει «ευρωπαϊκή» μουσική παιδεία. Μέσα

από το παθιασμένο ταγκό, το λάγνο τσιφτετέλι και τις παραδείσιες χαβάγιες, το ελληνικό κοινό αναμοχλεύει τα όρια μεταξύ Δύσης και Ανατολής, εξωτικού και οικείου. Και συγχρόνως ενσωματώνει μια μαζική κουλτούρα, όπου το δημοφιλές δημιουργεί όχι μόνο νέα ήθη στην ακρόαση, αλλά και νέες αισθητικές οντότητες, διαμορφωμένες από τη συνάντηση της ανθρώπινης τάσης για το τραγούδι, με τη δισκογραφική βιομηχανία[2].

Η μελέτη του εξωτισμού στην δισκογραφία των 78 στροφών μας δίνει ακριβώς μια εικόνα συνεχούς ανανέωσης, ενσωμάτωσης καινούργιων ιδεών, διαμόρφωσης νέων αισθητικών προτύπων, πράγμα που είναι συμβατό με τους καλλιτεχνικούς και επαγγελματικούς ανταγωνισμούς και με τις απαιτήσεις της πολιτιστικής βιομηχανίας. Χωρίς να χάνει την ιδιαίτερη ταυτότητά του, τα θεμελιώδη εκφραστικά του χαρακτηριστικά, το λαϊκό επιδίδεται διηνεκώς στην επανεφεύρεση του εαυτού του. Η ρήξη με το παλιό δεν είναι ταμπού: πουθενά τα ηχητικά τεκμήρια δεν σκιαγραφούν οντότητες εσωστρεφείς, παγιωμένες, «εθνικά» προσανατολισμένες. Αντίθετα, στα αυλάκια των δίσκων έχει χαραχτεί μια μακρά ιστορία ανοιχτότητας και έλξης για κάθε καινοτομία, αισθητικής περιέργειας, δανείων που μπορεί να αγγίζουν τα όρια της κλοπής, ακόμα και της νοθείας, δεδηλωμένης εξωστρέφειας που δεν γνωρίζει όρια ή σύνορα. Το αποτέλεσμα είναι ότι δεκάδες «ρεύματα» και «τάσεις» ανέτειλαν και έδυσαν μέσα στις μόλις έξι δεκαετίες της παραγωγής των 78 στροφών, που είναι και η περίοδος αναφοράς της ανά χείρας μελέτης.

Τα νέα αυτά πολιτισμικά δίκτυα δεν είναι απλώς ένας τόπος μαζικής κατανάλωσης προϊόντων που προορίζονται για ευτελή διασκέδαση. Αυτή η αντορνική κριτική της πολιτιστικής βιομηχανίας έχει σχολιαστεί ευρύτατα από νεότερους μελετητές, που αμφισβήτησαν τον αυστηρό της ελιτισμό. Είναι τα κανάλια ενός παγκόσμιου αρδευτικού συστήματος, που τροφοδοτείται από περισσότερο ή λιγότερο φαντασιακές τοπικότητες, αλλά και τις επανατροφοδοτεί, και εντέλει, χωρίς να τις καταλύει, τις υπερβαίνει. Η διαδρομή

[2] Αυτή είναι και η βασική θέση της Gayrad στη μελέτη της για τη διαλεκτική των δημοφιλών μουσικών (Βλ. *Dialectic of pop*). Σύμφωνα με αυτή, η ποπ μουσική καθορίζεται εντέλει από την αλληλεπίδραση της τέχνης, της εμπορικότητας και της τεχνολογίας.

που κάνει η χαμπανέρα από τη Λατινική Αμερική, από κει στην Ισπανία και έπειτα την παγκοσμιότητα, είναι χαρακτηριστική.

Στην ελληνική δισκογραφία, ο εξωτισμός είναι η έλξη του «άλλου», από μια γεωπολιτική θέση που είναι μακριά από τα πάσης φύσεως αποικιοκρατικά συμφραζόμενα. Αυτό δεν σημαίνει βέβαια ότι δεν έχει ανθρωπολογικές και πολιτικές διαστάσεις ως φαινόμενο, ωστόσο δεν συνδέεται άμεσα με στρατηγικές κυριαρχίας και ιμπεριαλισμού. Γίνεται δε αποδεκτός και δημοφιλής μέσα από την αισθητική αυτονόμηση που χαρακτηρίζει το ελληνικό τραγούδι την εποχή της μηχανικής αναπαραγωγής του.

Ο εξωτισμός στην ελληνική δισκογραφία μπορεί να αναγνωστεί σαν μια άσκηση διακειμενικότητας, την οποία κατέστησε δυνατή η αποτύπωση και η διάδοση του ήχου με μηχανικά μέσα. Φυσικά, δεν είναι όλες οι εκφράσεις του το ίδιο ενδιαφέρουσες, δημιουργικές ή πρωτότυπες. Πολύ συχνά απλώς αναπαράγει τις «οριενταλιστικές κωδικοποιήσεις ως την αληθινή Ανατολή»[3], και τα μακρινά ταξίδια που προτείνει είναι γεμάτα στερεότυπα. Όμως ο μηχανισμός αυτός είναι απελευθερωτικός για την λαϊκή δημιουργικότητα: όπως πολύ χαρακτηριστικά λέει ο Τσιτσάνης σε μια συνέντευξη του 1975, τα τραγούδια για «χώρες εξωτικές» είναι «πετάγματα της φαντασίας» που φτιάχτηκαν «καθ' όναρ»[4]. Η λαϊκή έκφραση απελευθερώνεται εκφραστικά μέσα από μια αισθητική του ονείρου.

Οι εκφραστικές επιλογές δεν είναι φυσικά άμοιρες των ρητών ή άρρητων πολιτικών που διαμόρφωσαν τον 20ό αιώνα. Όταν ο Said πριν από σαράντα και

---

[3] Said, *Οριενταλισμός*, σ. 87.

[4] Ερ: Άλλοτε πάλι μιλάτε για χώρες εξωτικές, για γυναίκες που έχουν ονόματα όπως Φαρίντα, Σεράχ, Γκιουλ Μπαχάρ, για την Αραπιά, την Παραγουάη, τη ζούγκλα, για τόπους όπου δεν πρέπει να έχετε πάει. Σ' ένα τραγούδι σας του 1938 λέγατε: «Μέσα στη ζούγκλα τον Ταρζάν θα πάω να συναντήσω, να παίξω φίνο μπαγλαμά κι ίσως τον συγκινήσω».

Απ: Μη ζητάτε εξηγήσεις. Είναι πετάγματα της φαντασίας. Τραγούδια που στην κυριολεξία τα έφτιαξα καθ' όναρ και μετά σηκώθηκα και τα έγραψα (Συνέντευξη στη Φάνη Πετραλιά, Ελευθεροτυπία, 9/12/1975.)

Ο Τσιτσάνης δηλώνει επίσης: «Και τις Αραπίνες, να ξέρεις, τις συνέθεσα καθ' ύπνο. Κοιμόμουνα όταν συνέλαβα τη μουσική μια βραδιά πού βλεπα κάποιο όνειρο. Διότι εγώ πάντα όταν κοιμάμαι, ονειρεύομαι και συλλαμβάνω μελωδίες απίστευτες, νότες φανταστικές» («Ο Τσιτσάνης αφηγείται…» άρθρο σε τρία μέρη 28-30/7/1977, Τα Νέα, 30/7/1977).

πλέον χρόνια αναδείκνυε τον οριενταλισμό ως μια ηγεμονική κατασκευή της Δύσης με στόχο την καθυπόταξη της Ανατολής, υπογράμμιζε μια νέα οπτική γύρω από το ζήτημα του εξωτισμού, πιθανώς χωρίς να φαντάζεται τις διαστάσεις που θα λάμβανε η σχετική βιβλιογραφία.

Είναι αλήθεια ότι η σαϊντική κατανόηση του διπολικού σχήματος Δύσης - Ανατολής με όρους πολιτικής κυριαρχίας και πολιτισμικής ηγεμονίας υπήρξε μια αφετηριακή ερμηνευτική πυξίδα για την παρούσα μελέτη, χωρίς ωστόσο αυτή να μονοπωλεί την ανάλυση και την σύνθεση των παρατηρήσεων μας πάνω στο πρωτότυπο ηχητικό υλικό. Εκ της φύσεως του, άλλωστε, αυτό δεν επιτρέπει γενικεύσεις και ιδεολογικές προβολές. Είναι γεγονός ότι ο εξωτισμός είναι ένα προνομιακό πεδίο προκειμένου να προβληθεί η αντίληψη του «άλλου», και ως εκ τούτου πεδίο ευεπίφορο για πλείστες όσες μισαλλόδοξες, έως ρατσιστικές και σεξιστικές λογικές και πρακτικές. Αυτές όμως αφορούν ένα πολιτισμικό εύρος πολύ μεγαλύτερο από αυτό που αντιπροσωπεύει η «Ανατολή», όπως και αν εννοηθεί. Ακόμα όμως και η «κλασική» αντιπαράθεση Δύσης και Ανατολής αποβαίνει άγονη κριτικά, αν δεν ληφθούν υπόψη όλες οι ενδεχόμενες αποχρώσεις ετερότητας που θάλλουν μεταξύ των δύο πόλων του πολλαπλά φορτισμένου αυτού ζεύγματος.

Σκιαγραφώντας την αφηγηματική συγκρότηση του εξωτισμού στην ελληνική δισκογραφία των 78 στροφών, είδαμε την σημειολογία των αναπαραστάσεων να συγκροτείται σε τρεις οντότητες, τον τόπο, τον χρόνο και το υποκείμενο.

Οι εξωτικοί τόποι, κατ' εξοχήν φαντασιακοί, δεν ανήκουν στον πραγματικό κόσμο. Η χωροθέτησή τους στον πλανήτη είναι ασαφής, η γεωγραφία τους πολυμορφική. Το φυσικό περιβάλλον, όπως και το δομημένο αντίστοιχο, χάνουν την λογική στερεομετρία τους και ανοίγονται σαν μια δυνητική θεατρική σκηνή, με εναλλασσόμενα σκηνικά, όπου δραματοποιούνται φαντασιώσεις γεμάτες χρώματα κι αρώματα. Οι τόποι αυτοί κατακλύζουν τις αισθήσεις κι εκλύουν έντονα συναισθήματα, προσφέροντας στον «επισκέπτη» μια ιδανική εμπειρία, έξω από τους περιορισμούς του συμβατικού κόσμου: αιώνιο γλέντι, ηδονές, περιπέτεια.

Όλα αυτά υλοποιούνται μέσα σε έναν εξωτικό χρόνο, που στερείται ιστορικότητας και που δεν γίνεται αντιληπτός ως συνεχής και γραμμικός, αλλά

ως μια αφηρημένη «αχρονία». Είναι ένας χρόνος ακίνητος, μια αιώνια στιγμή, προσκολλημένη σε ένα σημειακό παρελθόν-παρόν, που δεν ακολουθεί την ροή προς το μέλλον, ένα φανταστικό continuum που αγγίζει τα όρια του μεταφυσικού.

Μέσα στον χωροχρόνο αυτό, τα υποκείμενα, είτε είναι μεμονωμένα άτομα (ένας αξιωματούχος, μια χανούμισσα), είτε συλλογικότητες (οι Αραπάδες, το χαρέμι), με τον λόγο και τα έργα τους συνεπικουρούν την συγκρότηση του φαντασιακού. Στην πραγματικότητα, δεν είναι καν «υποκείμενα» με την φιλοσοφική έννοια, αφού δεν διαθέτουν οντολογική πληρότητα, αλλά μια κατακερματισμένη υπόσταση, από την οποία ανασύρονται τα χαρακτηριστικά που εξυπηρετούν την αφήγηση, και που είναι κατά κανόνα τυποποιημένα. Οι εξωτικοί άνδρες είναι ηρωικοί ή επικίνδυνοι, με τονισμένα τα «ζωικά» τους συστατικά. Οι εξωτικές γυναίκες είναι αντικειμενοποιημένα κορμιά, συνήθως χωρίς προσωπικές επιθυμίες[5]. Στον εξωτισμό δεν θα συναντήσουμε μια εργαζόμενη μητέρα ή έναν ευαίσθητο πατέρα, δεν θα δούμε τον Ανατολίτη να πασχίζει για τα προς το ζειν.

Αυτός ο ιδιαίτερος χωροχρόνος τελεί μακριά από την πρόοδο και την εξέλιξη, σε μια προ-νεωτερική στατικότητα, την οποία δεν έχει αγγίξει η ιστορική κίνηση που παράγει τον σύγχρονο κόσμο. Αυτή η «κάψουλα» γίνεται ο προορισμός «της διαφυγής από το αξιοκαταφρόνητο και ανούσιο παρόν»[6]. Κι ωστόσο, αυτό το παρόν είναι που το συλλογικό ασυνείδητο ταυτίζει με την εξέλιξη και την πρόοδο, τις προϋποθέσεις μέσα στις οποίες πραγματώνεται η δυνατότητα της εξωτικής διαφυγής. Ο τρόπος που δομείται ο εξωτικός χωροχρόνος οδηγεί με άλλα λόγια σε ένα υπόρρητο κυκλικό επιχείρημα: Ο δυτικός άνθρωπος, που βιώνει την πρόοδο και την πορεία προς τα εμπρός, ο δημιουργός του μέλλοντος, ορίζει de facto μια αξιακή πυραμίδα, της οποίας καταλαμβάνει την κορυφή, ενώ στη βάση τοποθετεί όλες τις αναπαραστάσεις των κόσμων που είναι εξωτικοί, δηλαδή ατελείς. Μέσα στο σχήμα αυτό αναγνωρίζουμε την Ανατολή του Said ως

[5] Eva De Clercq, *The seduction of the female body: Women's rights in need of a new body politics* (Νέα Υόρκη: Palgrave Macmillan, 2013), σ. 80.

[6] Segalen, *Essay on exoticism: An aesthetics of diversity* (Λονδίνο: Duke University Press, 2002), σ. 24.

πολιτισμικό αντίβαρο στην Δύση, αλλά ως ακίνητο αμάλγαμα, που στερείται ικανότητας και δυνατότητας προόδου. Η πυξίδα που κατευθύνει την ανθρώπινη πορεία παραμένει σταθερά στραμμένη στην αξιολογημένη κορυφή της πολιτισμικής πυραμίδας, η συναλλαγή με την εξωτική βάση της απλώς επιβεβαιώνει τον εγγενή της προσανατολισμό. Έτσι η εικόνα του Άλλου δεν μπορεί να εστιάσει στην ετερότητά του, αλλά μάλλον στην απόσταση από την οικεία ταυτότητα. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, η ετερότητα συντρίβεται και τα προσεκτικά επιλεγμένα θραύσματά της συνθέτουν το ψηφιδωτό που καλείται να τέρψει τον δυτικό ναρκισσισμό.

Τι μένει λοιπόν από τον εξωτισμό, αν αφαιρέσουμε, όπως προτείνει ο πρωτοπόρος Segalen, τη «φλυαρία» του, τα «φθηνά του κάλλη», «τα φοινικόδεντρα και τις καμήλες»; Για τον Segalen, ο εξωτισμός προάγει την καθαυτή ιδέα της ετερότητας, την γνώση ότι κάτι «είναι» πέρα από τον Εαυτό[7]. Η θέση αυτή είναι σημαντική προκειμένου να κλονιστεί ο εθνοκεντρισμός του δυτικού κόσμου, και να προαχθεί η αρχή της "diversité", της διαφορετικότητας στην οποία συμπεριλαμβάνει το «ξένο, παράξενο, απροσδόκητο, ανέλπιστο, μυστηριώδες, ερωτικό, υπεράνθρωπο, ηρωικό, θεϊκό, οτιδήποτε είναι Άλλο»[8]. Η ικανότητα να έχει κανείς πρόσβαση στην εννόηση του διαφορετικού, όχι στην γραφική του στερεοτύπηση, αλλά στην ζωντανή του ποικιλότητα, στην αποδοχή της χωρίς την αναγκαστική οικειοποίησή της, στην επεξεργασία της όχι μονομερώς, αλλά αμφίδρομα με τον Άλλον, παράγει έναν νέο ανθρωπισμό, αλλά και μια νέα αισθητική.

Καθώς η πολιτιστική βιομηχανία διαμορφώνει την μαζική κουλτούρα, ένας άλλος σημαντικός στοχαστής, ο Benjamin, επισημαίνει ότι «ο τρόπος με τον οποίο οργανώνεται η αισθητηριακή αντίληψη του ανθρώπου, το μέσο με το οποίο γίνεται, δεν καθορίζεται μόνον από φυσικούς, αλλά και από ιστορικούς παράγοντες»[9]. Ο λόγος περί του εξωτικού στον δυτικό κόσμο θεμελιώνεται στην εμπιστοσύνη της ανωτερότητας της γλώσσας του αφηγητή και την αντικειμενικότητα της κρίσης του. Όμως η γλώσσα περιγράφει το διαφορετικό

[7] Segalen, *ό.π.*, σσ. 18-19.

[8] Segalen, *ό.π.*, σ. 67.

[9] Benjamin, *Για το έργο τέχνης*, σσ. 26-27.

μέσα από φίλτρα που έχει διαμορφώσει μια σχέση κυριαρχίας και ανισότητας. Επιπλέον, η σταθερή παρουσία αυτών των αναπαραστάσεων στις τέχνες, ο πολλαπλασιασμός και η επαναληψιμότητά τους, έχει σοβαρές συνέπειες:

Πρώτη συνέπεια είναι μια «αφηγηματική αξιοπιστία», διά της οποίας ο εξωτισμός εισηγείται τις αναπαραστάσεις ως αντικειμενικές εμπειρίες. Αυτή η «εξαντικειμενίκευση» είναι κατά τον Foucault μέρος της παραγωγής, διαχείρισης και διάχυσης του λόγου (discourse), που σε κάθε κοινωνία αποσκοπεί στον έλεγχο και τον προσανατολισμό της[10]. Ο λόγος αυτός είναι ένα οργανωμένο σύστημα κυριαρχίας και η δυναμική ισχύς του παρέχει αυτή την αφηγηματική αξιοπιστία στον εξωτισμό. Ο Said μάλιστα θεώρησε χρήσιμο να αξιοποιήσει την έννοια του φουκοϊκού λόγου, ισχυριζόμενος ότι χωρίς την εξέταση του οριενταλισμού ως τέτοιου, δεν γίνεται κατανοητή η χειραγώγηση και η ιδεολογικοπολιτική παραγωγή της Ανατολής[11]. Μάλιστα η παράδοση και η γνώση που παράγονται από τον λόγο, είναι τόσο ισχυρές που κατευθύνουν τα μέλλοντα κείμενα[12]. Καθώς το εξωτικό καθίσταται οικείο μέσα από τις επαναλήψεις, τυποποιείται και παγιώνεται μέσα και γενικευτικά και εύκολα αφομοιώσιμα σχήματα: ακόμα και αν η Ανατολή σε ένα μικρό της μέρος διαθέτει ερήμους και καμήλες, εντούτοις αυτά είναι τα σύμβολα με τα οποία γίνεται αντιληπτή ως ολότητα.

Δεύτερη συνέπεια είναι η αισθητική αυτονομία που αποκτούν οι οπτικές, ηχητικές, λογοτεχνικές κ.λπ. εικόνες του εξωτισμού, καθώς αποσπώνται από το πρωτογενές περιβάλλον τους για να πάρουν θέση σε ένα διακριτό κάδρο[13]. Το κάδρο αυτό διαμορφώνεται επί της ουσίας, από την αναπαραγωγή ενός επαναλαμβανόμενου, κατεστημένου προτύπου. Το πρότυπο αυτό ενέχει τα στοιχεία του φουκοϊκού λόγου και τη συστηματοποίηση και επαναληψιμότητα που χαρακτηρίζει την αντορνική πολιτιστική βιομηχανία. Μέσα από τις

---

[10] Βλ. Foucault, "The order of discourse", στο *Untying the text: A post-structuralist reader* (Βοστώνη: Routledge & Kegan Paul, 1981), σ. 48-78.

[11] Said, *Οριενταλισμός*, σ. 14.

[12] Said, *ό.π.*, σ. 119.

[13] Adorno, "Transparencies on film", στο *The culture industry: Selected essays on mass culture*, επιμ. J. M. Bernstein, (Λονδίνο: Routledge, 2001), σ. 179.

αναπαραστάσεις το εξωτικό υποκείμενο απομακρύνεται από την εμπειρική πραγματικότητα και βρίσκει θέση μέσα σε ένα φαντασιακό σύμπαν. Η αισθητική του αυτονομία οφείλεται στην αναγνωρισιμότητα των στερεοτύπων που το χαρακτηρίζουν: ένας μελαμψός γενειοφόρος με τουρμπάνι που κάθεται νωχελικά καπνίζοντας αργιλέ, σηματοδοτεί χωρίς αμφιβολία την Ανατολή και μόνο την Ανατολή.

Στο φως όλων των παραπάνω, το παράδειγμα της ελληνικής δισκογραφίας των 78 στροφών προσφέρει ένα πολύ πρόσφορο έδαφος για την αξιοποίηση του οχήματος του εξωτισμού προκειμένου να κατανοήσουμε την εποχή και την αισθητική της. Η ιδιαιτερότητα της Ελλάδας είναι ότι η θέση της στον χάρτη την καθιστά σταυροδρόμι για ένα μεγάλο και πολύπλοκο πλέγμα αλληλεπιδράσεων και ανταλλαγών, που συνεχίζονται από τα βάθη της Ιστορίας. Στην νοτιοανατολική περιφέρεια της Ευρώπης, μεταξύ «Δύσης» και «Ανατολής», παλινδρομεί σε πολλά επίπεδα μεταξύ πολιτισμικής οικειότητας και πολιτισμικής ετερότητας, με την αντίληψη του «άλλου» να επηρεάζεται σημαντικά.

Ιδιαίτερα σύνθετη είναι η εννόηση της ελληνικότητας μέσα στο δίπολο Δύση-Ανατολή για έναν επιπλέον λόγο, που σχετίζεται με την πολιτική φόρτιση που το δίπολο αυτό δέχεται στην νεοελληνική ιστορία, υποκείμενο σε πλείστες όσες γενικεύσεις ή απλοποιήσεις[14]. Η οριακότητα αυτή επιδρά στην διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας, που διχάζεται: «Η νεοελληνική συνείδηση υπόκειται στις ιδεολογικές προβολές της ευρωπαϊκής μητρόπολης και διαθλάται κάτω από το βάρος μιας επείσακτης διπλής σημασιοδότησης: της Ελλάδας ως λίκνου του δυτικού πολιτισμού και της Ανατολής ως βαρβαρότητας»[15]. Στην αντίφαση αυτή διαπλέκονται το μοντέρνο με το παραδοσιακό, το αρχαιοπρεπές ιδεώδες με το ενδεές εφικτό, και αυτό άλλοτε μέσα από δημιουργικούς συγκερασμούς κι άλλοτε πάλι με διάφορες πολεμικές, οι οποίες στοχεύουν κυρίως την Ανατολή. Από την

[14] Michael Herzfeld, *Πολιτισμική οικειότητα: Κοινωνική ηθική στο έθνος-κράτος* (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2016), σ. 249.

[15] Ευθύμιος Παπαταξιάρχης, "Εθνογραφία και αυτογνωσία", εισαγωγή στην ελληνική έκδοση του Herzfeld, *Η ανθρωπολογία μέσα από τον καθρέφτη: Κριτική εθνογραφία της Ελλάδας και της Ευρώπης* (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1998), σ. xvii.

άλλη πλευρά, η Δύση καταδείχνεται συγχρόνως ως πρότυπο (εκπαίδευση, οικονομία κ.α.), αλλά και ως απειλή (έμφυλες πρακτικές, «παράδοση» κ.α.)[16]. «Η τύχη του νέου ελληνισμού κρίθηκε εν πολλοίς στην κόψη του συνόρου Ανατολής-Δύσης», ενός συνόρου «ούτε σταθερού, ούτε αδιαπέραστου»[17]. Μεταξύ των δύο δε αναδύεται ο τόπος της «καθ' ημάς Ανατολής»[18].

Η καθ' ημάς Ανατολή, όρος «γεωγραφικά μάλλον αόριστος αλλά ιδεολογικά προσφυέστατος»[19], αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της ελληνικότητας. Είναι η Ανατολή των ισχυρών κέντρων του ελληνισμού: του Πόντου, της Πόλης, της Μικράς Ασίας, της Αλεξάνδρειας, που συνδέει τη σύγχρονη ελληνική ταυτότητα με το αρχέγονο και επικυρώνει το αχανές του ιστορικού παρελθόντος ενός έθνους που «ήταν πάντα εδώ». Είναι η Ανατολή του Βυζαντίου και της Ορθοδοξίας, του αντίποδα του καθολικισμού, των πατριαρχείων, των Αγίων Τόπων, σφυρηλατημένη σε μια μακραίωνη αλληλεπίδραση με ένα πιο μακρινό και άγνωστο ανατολικό «επέκεινα». Στον καιρό της δισκογραφίας, η συνθήκη αυτή εξασφαλίζει ένα διακριτό πεδίο πολιτισμικής οικειότητας. Την ίδια περίοδο που το ελαφρό τραγούδι αναδεικνύει τον ευρωπαϊκό του χαρακτήρα υιοθετώντας τον εκ δυσμών εξωτισμό και νοηματοδοτεί με διαφορετικό τρόπο την Ανατολή, το λαϊκό τραγούδι μιλά για τις Ανατολίτισσες με όρους πολιτισμικής οικειότητας.

Φυσικά το διάμεσο μεταξύ της «καθ' ημάς» και της «άλλης» Ανατολής είναι κάτι παραπάνω από ομιχλώδες. Όταν ο γεννημένος στη Σμύρνη Ανέστης Δελιάς γράφει *Το χαρέμι στο χαμάμ*[20], μεταφέρει άραγε κάποια εμπειρία του, ή πλάθει εικόνες κάτω από την επιρροή του εξωτισμού; Και εντέλει σε ποιο βαθμό οι δύο αυτές εκδοχές μπορεί να διαπλέκονται; Το βέβαιο είναι ότι σε αυτό το οριακό

---

[16] Εξερτζόγλου, *Εκ Δυσμών το φως; Εξελληνισμός και Οριενταλισμός στην Οθωμανική αυτοκρατορία*, σ. 12.

[17] Σάββας Κονταράτος, "Η μυθοποίηση της 'καθ' ημάς Ανατολής' στην αναζήτηση της πολιτισμικής μας ταυτότητας", στο *Μύθοι και ιδεολογήματα στη σύγχρονη Ελλάδα (Επιστημονικό συμπόσιο, 23 και 24 Νοεμβρίου 2005)* (Ψυχικό: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2007), σ. 137.

[18] Βλ. το ομώνυμο κεφάλαιο της μελέτης του Εξερτζόγλου, *Εκ Δυσμών το φως;* σσ. 173-193.

[19] Κονταράτος, *ό.π.*, σ. 140.

[20] *Το χαρέμι στο χαμάμ*, Columbia CG-1308 – DG-6165, Αθήνα, 1935.

ενδιάμεσο, το οικείο και το αλλότριο, το πραγματικό και το φαντασιακό αλληλοσυμπληρώνονται και αλληλεπικαλύπτονται. «Ο μπαρμπα-Μήτσος ο Σαλονικιός μάς έλεγε ιστορίες για τα χαρέμια όπου τον καλούσαν οι Τούρκοι και έπαιζε βιολί. Μας έλεγε πώς έφυγε κυνηγημένος γιατί τον φλέρταρε μια χανούμισσα και τον πήρανε χαμπάρι, και άλλα τέτοια χαριτωμένα!»[21]. Τις «ιστορίες» του Δημήτρη Σέμση, όπως μας τις μεταφέρει ο Πολυμέρης, πόσο μπορούμε να τις πάρουμε τοις μετρητοίς;

Στο σώμα του υλικού που αποδελτιώσαμε, η Ανατολή κυριαρχεί ανάμεσα στις εξωτικές παραπομπές και η αντίστιξή της με την Δύση επανέρχεται διαρκώς, ρητά ή υπόρρητα. Χωρίς να οριοθετείται, και με άπειρες διαβαθμίσεις στην απόσταση μεταξύ των πόλων του, το ζεύγμα αυτό, όπως είπαμε και πιο πάνω, έχει έντονα φορτιστεί στην νεότερη ιστορία. Πριν ακόμα από την γέννησή του, το νεοελληνικό μόρφωμα στρέφεται προς την ραγδαία εξελισσόμενη Δύση για να διεκδικήσει την ίδια την ύπαρξή του, ως έξοδο από την οθωμανική αυτοκρατορία που εννοείται ως ανατολίτικη δεσποτεία, δέσμια ενός παρατεταμένου μεσαίωνα. Διεκδικώντας μια ευρωπαϊκή ταυτότητα, οι Νεοέλληνες εξορίζουν την Ανατολή στο πεδίο της ετερότητας, και πασχίζουν να αποτινάξουν τα ίχνη της από την πολιτισμική τους ιδιοσυστασία. Σε αυτό συνηγορεί ο ρόλος του επικίνδυνου γείτονα, στην καλύτερη περίπτωση πρωτόγονου, στην χειρότερη βάρβαρου, και πάντως κλειδωμένου στο καθεστώς του «άλλου», τόσο μακρινού που μπορεί να είναι εξωτικός. Όταν στην ευρωπαϊκή σκηνή ανατέλλει η φαντασιακή Ανατολή, η ελληνική παραγωγή ταυτίζεται με το δυτικό βλέμμα και αποδέχεται ένα στερεότυπο που από την ιστορική εμπειρία γνωρίζει πόσο επίπλαστο είναι: ηδυπάθεια, λαγνεία, πολυτέλεια, απόλαυση και περιπέτεια είναι η νέα σύμβαση που αντίκειται στον ορθολογισμό, την συγκρότηση και την εγκράτεια, τα χαρακτηριστικά που διεκδικεί ο ηγεμονικός λόγος της Δύσης. Το παράδειγμα του αμανέ αποτυπώνει χαρακτηριστικά την βίαιη τομή που επιχειρεί ο θεσμικός παράγοντας σε μια δημοφιλέστατη μουσική έκφραση, που αίφνης στοχοποιείται

[21] Πολυμέρης, *Των αναμνήσεων η λιτανεία*, σ. 97.

και συμβολοποιείται αμετροεπώς στο όνομα του «εκδυτικισμού»[22]. Καθώς η Ελλάδα στρέφεται δυτικά, η «καθ' ημάς» Ανατολή απομακρύνεται. Ο εξωτισμός καταλαμβάνει το κενό της απόστασης με ό,τι άλλοτε ήταν γειτονεία, γεωγραφική αλλά κυρίως πολιτισμική. Αυτό που στις αστικές μουσικές της κοσμοπολίτικης Σμύρνης ήταν αναπόσπαστο κομμάτι του μουσικού ήθους, στην Αθήνα και την Θεσσαλονίκη μπορεί να θεωρείται γραφικότητα, ενίοτε δε και παρακμή.

Στην νέα Ευρώπη που διαμορφώνεται μέσα από τους δυο Παγκόσμιους Πολέμους, ο εξωτισμός εκτός από την Ανατολή αναδεικνύει και άλλες φιγούρες ετερότητας, τον Λατίνο, την Σπανιόλα, τον Τσιγγάνο, την Χαβανέζα. Στριμωγμένες μέσα σε αμαλγάματα, σαν καρικατούρες από θέατρο σκιών, όλες αυτές οι μορφές, με τις ανάλογες μουσικές τους, καταφέρνουν ωστόσο να διευρύνουν τον ορίζοντα. Συγκροτημένες εθνοκεντρικά, θωρακισμένες μέσα σε στερεότυπα, δεν είναι σε θέση να βάλουν σε ουσιαστικό διάλογο τις κουλτούρες, να γονιμοποιήσουν μια ουσιαστική προσπέλαση της ετερότητας, αλλά το αντίθετο. Ωστόσο, η ποικιλία και η δυναμική τους αλλάζουν τον κόσμο, τον καθιστούν λιγότερο εσωστρεφή και μισαλλόδοξο - και σίγουρα πιο πλούσιο εκφραστικά.

[22] Βλ. την πτυχιακή εργασία του Γιώργου Τσόγκα, "Οι μανέδες στον Μεσοπόλεμο: Αιτίες απόρριψης και αναφορές στον Τύπο" (Άρτα: ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, 2018).

Βιβλιογραφία

Adorno, Theodor W. *The culture industry: Selected essays on mass culture*. Επιμ. J. M. Bernstein. Routledge Classics. London, Νέα Υόρκη: Routledge, 2001.

———. *Η κοινωνιολογία της μουσικής*. Μτφ. Φώτης Τερζάκης. Αθήνα: Νεφέλη, 1997.

———. *Σύνοψη της πολιτιστικής βιομηχανίας*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2000.

Adorno, Theodor W. και Max Horkheimer. *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*. Αθήνα: Νήσος, 1996.

Adorno, Theodor W. και George Simpson. "On popular music". *Zeitschrift für sozialforschung* 9, νο. 1 (1941): σσ. 17-48, doi.org/10.5840/zfs1941913.

Agamben, Giorgio. *Nudities*. Στάνφορντ: Stanford University Press, 2010.

———. *Χρόνος και ιστορία: Κριτική του στιγμιαίου και του συνεχούς*. Μτφ. Δημήτρης Αρμάος. Αθήνα: Ίνδικτος, 2003.

Ahmad, Aijaz. "Orientalism and after: Ambivalence and metropolitan location in the work of Edward Said" στο *In theory: Classes, nations, literatures*, σσ. 159-219. Λονδίνο: Verso, 2000.

Anderson, Benedict R. *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. Λονδίνο, Νέα Υόρκη: Verso, 1991.

Andrews, Robert. "Elements of symmetry and flamenco tradition in Loris O. Chobanian's 'Concerto Del Fuego.'" Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, University of Arizona, 2011, repository.arizona.edu/handle/10150/144590.

Appadurai, Arjun. "Disjuncture and difference in the global cultural economy". *Theory, culture & society* 7, νο. 2-3 (Ιούνιος 1990): σσ. 295-310, doi.org/10.1177/026327690007002017.

———. *Modernity at Large: Cultural dimensions of globalization*. Public worlds, τόμος 1. Μινεάπολη: University of Minnesota Press, 1996.

Araujo, Lori-Hall. "Carmen Miranda and Brazilidade: Hollywood glamour and exoticism reinterpreted". *Film, fashion & consumption* 2, νο. 3 (2013): σσ. 231-246.

Ashcroft, Bill και Husein N. Kadhim. *Edward Said and the post-colonial*. Χάντινγκτον, Νέα Υόρκη: Nova science, 2001.

Attali, Jacques. *Θόρυβοι: Δοκίμια πολιτικής οικονομίας και μουσικής*. Μτφ. Ντενίζ Ανδριτσάνου. Αθήνα: Κέδρος-Ράππα, 1991.

Bakhtin, Michail. "Forms of time and of the chronotope in the novel: Notes toward a historical poetics", στο *The dialogic imagination: Four essays*, σσ. 84-85., Ώστιν, Τέξας: University of Texas Press, 2020.

Bardi, Abigail. "The Gypsy as trope in Victorian and modern British literature". Διδακτορική Διατριβή, University of Meryland, 2007.

Bartók, Béla. "Gypsy music or Hungarian music?" *The musical quarterly* XXXIII, νο. 2 (Απρίλιος 1947): σσ. 240-257, doi.org/10.1093/mq/XXXIII.2.240.

Baudelaire, Charles. *Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής*. Μτφ. Ειρήνη Βλαβιανού. Αθήνα: Παπαδόπουλος, 2018.

Beaton, Roderick. *Greece: Biography of a modern nation*. Σικάγο: University of Chicago Press, 2019.

———. *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία: Ποίηση και πεζογραφία, 1821-1992*. Μτφ. Ευαγγελία Ζούργου και Μαριάννα Σπανάκη. Αθήνα: Νεφέλη, 1996.

Becker, Tobias. "Globalizing operetta before the First World War". *The opera quarterly* 33, νο. 1 (11 Νοεμβρίου 2017): σσ. 7-27, doi.org/10.1093/oq/kbx014.

Béhague, Gerard. "Tango". Oxford University Press, 2001, doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27473.

Belina, Anastasia και Derek B. Scott (επιμ.). *The Cambridge companion to operetta*. Cambridge University Press, 2019, doi.org/10.1017/9781316856024.

Bellman, Jonathan. *The exotic in western music*. Boston: Northeastern University Press, 1998.

———. *The Style Hongrois in the music of western Europe*. Βοστώνη: Northeastern University Press, 1993.

Bemong, Nele και Pieter Borghart. "Bakhtin's theory of the literary chronotope: Reflections, applications, perspectives", σσ. 3-16. Τζεντ: Ginko, Academia Press, 2010.

Benjamin, Walter. *Για το έργο τέχνης: τρία δοκίμια*. Μτφ. Αντώνης Οικονόμου. Αθήνα: Πλέθρον, 2015.

Bohlman, Philip V. *The music of European nationalism: Cultural identity and modern history*. Σάντα Μπάρμπαρα: ABC-CLIO, 2004.

Born, Georgina και David Hesmondhalgh (επιμ.). *Western music and its Others: Difference, representation, and appropriation in music*. Μπέρκλεϋ: University of California Press, 2000.

Burney, Shehla. "Orientalism: The making of the Other". *Counterpoints* 417 (2012): σσ. 23-39.

Button, Marilyn και Toni Reed (επιμ.). *The foreign woman in British literature: Exotics, aliens, and outsiders*. Γουέστπορτ, Κον: Greenwood Press, 1999.

Casey, Rionach. "'Caravan wives' and 'decent girls': Gypsy-traveller women's perceptions of gender, culture and morality in the North of England". *Culture, health & sexuality* 16, νο. 7 (9 Αυγούστου 2014): σσ. 806-819, doi.org/10.1080/13691058.2014.911961.

Castoriadis, Cornelius. *The imaginary institution of society*. Κέιμπριτζ: Polity Press, 1987.

Christoforidis, Michael. "Serenading Spanish students on the streets of Paris: The international projection of *Estudiantinas* in the 1870s". *Nineteenth-century music review* 15, νο. 1 (April 2018): σσ. 23-36, doi.org/10.1017/S1479409817000064.

Citot, Vincent. "Le processus historique de la Modernité et la possibilité de la liberté (universalisme et individualisme)". *Le philosophoire* 25, νο. 2 (2005): σσ. 35-76, doi.org/10.3917/phoir.025.0035.

Clayton, Martin και Bennett Zon (επιμ). *Music and Orientalism in the British Empire, 1780s to 1940s: Portrayal of the East*. Music in nineteenth-century Britain. Aldershot, Χαμπσφάιρ: Ashgate, 2007.

Clogg, Richard. *A concise history of Greece*. Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 1992.

———. *Συνοπτική ιστορία της Ελλάδας 1770-2000*. Αθήνα: Κάτοπτρο, 2003.

Cooper, David. *Bela Bartók*. Νιού Χέηβεν: Yale University Press, 2015.

Cyrille, Dominique O. "Biguine", στο *Bloomsbury encyclopedia of popular music of the world. Vol. 9: Genres: Caribbean and Latin America*, σσ. 58-62. Νέα Υόρκη: Bloomsbury, 2014.

Danius, Sara. *The senses of Modernism: Technology, perception, and aesthetics*. Νέα Υόρκη: Cornell university press, 2002.

Davies, Ann. "Singing of Dubious Desire: Imperio Argentina and Penélope Cruz as Nazi Germany's exotic Other", στο *Screening songs in Hispanic and Lusophone cinema*, L. Shawn, R. Stone και I. Biddle (επιμ.), σσ. 17-29. Μάντσεστερ: Manchester University Press, 2012.

Davis, Wade. "The ethnosphere and the Academy". Παρουσιάστηκε στο Indigenous knowledges: Transforming the Academy Conference, Pennsylvania Ste University, 27 Μαΐου 2004, wheretherebedragons.com/wp-content/uploads/2014/09/DavisEthnosphereAcademy.pdf.

De Clercq, Eva. *The seduction of the female body: Women's rights in need of a new body politics*. Νέα Υόρκη: Palgrave Macmillan, 2013.

Delobel, Juliette. "Le spectacle de l' ailleurs: L' imaginaire extrême-Oriental dans le répertoire et sur les scènes théâtrales Françaises (1900-1931)", Διδακτορική διατριβή, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2012.

Demers, Joanna Teresa. *Steal this music: How intellectual property law affects musical creativity*. Αθήνα, ΗΠΑ: University of Georgia Press, 2006.

Eisen, Kurt. "Theatrical ethnography and modernist primitivism in Eugene O'Neill and Zora Neale Hurston". *South Central review* 25, νο. 1 (2008): σσ. 56-73.

Ellethy, Yaser. "Αραβική γλώσσα. Ανατολικές και Ισλαμικές σπουδές", στο *Οριενταλισμός στα όρια: Από τα οθωμανικά Βαλκάνια στη σύγχρονη Μέση Ανατολή*, Φωτεινή Τσιμπιρίδου και Δημήτριος Σταματόπουλος (επιμ.), σσ. 81-98. Αθήνα: Κριτική, 2008.

Elmarsafy Ziad, Anna Bernard και David Attwell. *Debating Orientalism*, Χαμπσφάιρ: Palgrave Macmillan 2013.

Eoyang, Eugene Chen. *East-West symbioses: The reconciliation of opposites*. Νιούκαστλ: Cambridge Scholars Publishing, 2019.

Everist, Mark. "Meyerbeer's Il crociato in egitto: Mélodrame, opera, orientalism". *Cambridge opera journal* 8, νο. 3 (1996): σσ. 215-250.

Ewbank, Alison J. και Fouli T. Papageorgiou (επιμ.). *Whose Master's Voice? The development of popular music in thirteen cultures*. Γουέστπορτ, Κον: Greenwood Press, 1997.

Fabbri, Franco. “A Mediterranean triangle: Naples, Smyrna, Athens”, στο *Neapolitan postcards: The Canzone Napoletana as transnational subject*, σσ. 29-44. Λάνχαμ: Rowman & Littlefield, 2016.

Foucault, Michel. “Different spaces”, στο *Aesthetics, method, and epistemology*, James D. Faubion (επιμ.): σσ. 175-185. Νέα Υόρκη: The new press, 1994.

———. “The order of Discourse”, στο *Untying the text: A post-structuralist reader*, σσ. 48-78. Βοστώνη: Routledge & Kegan Paul, 1981.

Frangos, Steve. “Madame Koula (circa 1880-1954)”, στο *Greek music in America*, σσ. 340-344. Τζάκσον: University Press of Mississippi, 2019.

———. “Marika Papagika (1890–1943)”, στο *Greek music in America*, σσ. 358-368. Τζάκσον: University Press of Mississippi, 2019.

Friedman, Susan Stanford. “Definitional excursions: The meanings of Modern/Modernity/Modernism”. *Modernism/Modernity* 8, νο. 3 (2001): σσ. 493-513, doi.org/10.1353/mod.2001.0062.

Frith, Simon. “The industrialization of popular music”, στο *Taking popular music seriously: Selected essays*, σσ. 93-118. Άλντερσοτ, Χαμπσφάιρ: Ashgate, 2007.

Garofalo, Reebee. “Whose world, what beat: The transnational music industry, identity, and cultural imperialism”. *The world of music* 35, νο. 2 (1993): σσ. 16-32.

Gauntlett, Στάθης. *Ρεμπέτικο τραγούδι: Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2001.

Gayraud, Agnès. *Dialectic of Pop*. Φάλμουθ: Urbanomic Media LTD, 2019.

Gilloch, Graeme. *Walter Benjamin, critical constellations*. Κέιμπριτζ: Polity, Blackwell Publishers, 2002.

Gonzalez, Mike και Marianella Yanes. *Tango. Sex and rhythm and the city.* Λονδίνο: Reaktion Books, 2013.

Gosetti-Ferencei, Jennifer Anna. *Exotic spaces in German Modernism*, Οξφόρδη: Oxford University Press, 2011.

Gronow, Pekka. “The record industry comes to the Orient”. *Ethnomusicology* 25, νο. 2 (1981): σσ. 251-284.

———. “The record industry: The growth of a mass medium”. *Popular music* 3 (1983): σσ. 53-75.

———. “The world’s greatest sound archive. 78 RPM records as a source for musicological research”. *Traditiones* 43, νο. 2 (15 Ιουνίου 2014): σσ. 31-49, doi.org/10.3986/Traditio2014430202.

Gronow, Pekka και Ilpo Saunio. *An international history of the recording industry*. Λονδίνο: Cassell, 1998.

Hansen, Miriam Bratu. “Benjamin’s aura”. *Critical inquiry* 34, νο. 2 (2008): σσ. 336-375.

Herzfeld, Michael. *Πολιτισμική οικειότητα: Κοινωνική ηθική στο Έθνος-Κράτος*. Μτφ. Μιχάλης Λαλιώτης. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2016.

Hicks, William L. “Social discourse in the Savoy Theatre’s productions of the Nautch Girl (1891) and Utopia Limited (1893): Exoticism and Victorian self-reflection”. Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, University of North Texas, 2003, digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc4321/m1/1/ .

Hoffmann, Frank W. και Howard Ferstler (επιμ.). *Encyclopedia of recorded sound*. Νέα Υόρκη: Routledge, 2005.

Holst-Warhaft, Gail. “The female dervish and other shady ladies of Rebetika”, στο *Music and gender: Perspectives from the Mediterranean*, Tullia Magrini (επιμ.), σσ. 169-194. Σικάγο: University of Chicago Press, 2003.

———. *Δρόμος για το ρεμπέτικο: Και άρθρα για το ρεμπέτικο τραγούδι από τον ελληνικό τύπο (1947-1976)*. Λίμνη, Εύβοια: Deniz Charvey, 2001.

Hooker, Lynn. “Turks, Hungarians, and Gypsies on stage: Exoticism and auto-exoticism in opera and operetta”. *Hungarian studies* 27, νο. 2 (Δεκέμβριος 2013): σσ. 291-311, doi.org/10.1556/HStud.27.2013.2.7.

Hooker, Lynn M. *Redefining Hungarian music from Liszt to Bartók*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2013.

Ibn Warraq. *Defending the West: A critique of Edward Said’s Orientalism*. Άμχερστ, Νέα Υόρκη: Prometheus Books, 2007.

Idelson, Abraham Z. *Jewish music in its historical development* (1η έκδ. 1929). Νέα Υόρκη: Schocken Books, 1967, archive.org/details/jewishmusicinits00idel/page/n5/mode/2up.

Innes, Edmund Michael. “Report on visit to Greece: April-May 1930”. Hugo Strotbaum (επιμ.) 1930, recordingpioneers.com/docs/INNEStext_23juli2010.pdf.

Jarmakani, Amira. *Imagining Arab womanhood: The cultural mythology of veils, harems, and belly dancers in the U.S*. Νέα Υόρκη: Palgrave Macmillan, 2008.

Jusdanis, Gregory. *The poetics of Cavafy: Textuality, eroticism, history*. Πρίνστον, Νιού Τζέρσεϋ: Princeton University Press, 1987.

Kahl, Willi και Israel J. Katz. "Bolero". Oxford University Press, 2001, doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03444.

Kehayioglou, George. "Modern Greek Orientalism: A preliminary survey of literary responses to the Arab world". *Modern Greek studies yearbook* 3 (1987): σσ. 75-97.

Kenney, William Howland. *Recorded music in American life: The phonograph and popular memory, 1890-1945*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 1999.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. *Destinations culture: Tourism, museums and heritage*. Μπέρκλεϋ: University of California Press, 1998.

Kokkonis, Georges. *La question de la grécité dans la musique Néohellénique*. Παρίσι: Association Pierre Belon - De Boccard, 2008.

———. "Manolis Angélopoulos et les frontières du laïko". *Etudes Tsiganes* 54-55, νο. 2 (2015): σσ. 76-95, doi.org/10.3917/tsig.054.0076.

Kondyli, Georgia. "The opera in Smyrna in the 19th century according to the Greek-Smyrnian press", σσ. 136-141. Κέρκυρα, 2019.

Laing, Dave. "A voice without a face: Popular music and the phonograph in the 1890s". *Popular music* 10, νο. 1 (1991): σσ. 1-9, doi.org/10.1017/S026114300000427X.

Lee, Hyunseon και Naomi Segal (επιμ). *Opera, exoticism and visual culture*. 34. Οξφόρδη: Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2015.

Lerch, Alexander. "The relation between music technology and music industry", στο *Springer handbook of systematic musicology*, Rolf Bader (επιμ.), σσ. 899-909. Βερολίνο: Springer, 2018. doi.org/10.1007/978-3-662-55004-5_44.

Lewis, Bernard. *Islam and the West*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 1993.

Lewis, Reina. *Rethinking Orientalism: Women, travel and the Ottoman harem*. Λονδίνο: Tauris, 2004.

Locke, Ralph P. "A broader view of musical exoticism". *Journal of musicology* 24, νο. 4 (Οκτώβριος 2007): σσ. 477-521, doi.org/10.1525/jm.2007.24.4.477.

———. “Aida and nine readings of Empire”. *Nineteenth-century music review* 3, νο. 1 (2006): σσ. 45-72, doi.org/10.1017/S1479409800000343.

———. “Alien adventures: Exoticism in Italian-Language baroque opera” *The Musical Times* 150, νο. 1909 (2009): σσ. 53-69.

———. “Beyond the exotic: How ‘Eastern’ is Aida?”. *Cambridge opera journal* 17, νο. 2 (Ιούλιος 2005): σσ. 105-139, doi.org/10.1017/S0954586705002004.

———. “Constracting the oriental ‘Other’: Saint-Saens’s ‘Samson et Dalila’”. *Cambridge opera journal* 3, νο. 3 (1991): σσ. 261-302.

———. “Cutthroats and Casbah dancers, Muezzins and timeless sands: Musical images of the Middle East”. *19th-century music* 22, νο. 1 (1 Ιουλίου 1998): σσ. 20-53, doi.org/10.2307/746790.

———. *Music and the exotic from the Renaissance to Mozart*. Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 2015.

———. “Musical Exoticism: Images and reflections”. *Journal of the American musicological society* 64, νο. 1 (2011): σσ. 253-261.

———. “The exotic in nineteenth-century French opera, part 1: Locales and peoples”. *19th-century music* 45, νο. 2 (1 Νοεμβρίου 2021): σσ. 93-118, doi.org/10.1525/ncm.2021.45.2.93.

———. “The exotic in nineteenth-century French opera, part 2: Plots, characters, and musical devices”. *19th-century music* 45, νο. 3 (1 Μαρτίου 2022): σσ. 185-203, doi.org/10.1525/ncm.2022.45.3.185.

Macfie, Alexander L. *Orientalism*. Λονδίνο: Longman, 2002.

MacKenzie, John M. *Orientalism: History, theory, and the Arts*., Μάντσεστερ: Manchester University Press, 1995.

Malvinni, David. *The Gypsy caravan: From real Roma to imaginary Gypsies in Western music and Film*. Νέα Υόρκη: Routledge, 2004.

Manuel, Peter. “Modal harmony in Andalusian, Eastern European and Turkish syncretic musics”. *Yearbook for traditional music* 21 (1989): σσ. 70-94. doi.org/10.2307/767769.

Markus, Gyorgy. *Βάλτερ Μπένγιαμιν ή Το εμπόρευμα ως φαντασμαγορία*. Αθήνα: Έρασμος, 2020.

Martland, Peter. *Recording history: The British record industry, 1888-1931*. Λάνχαμ: Scarecrow Press, 2013.

Mayes, Catherine. “Reconsidering an early exoticism: Viennese adaptations of Hungarian-Gypsy music around 1800”. *Eighteenth century music* 6, νο. 2 (Σεπτέμβριος 2009): σσ. 161-181, doi.org/10.1017/S1478570609990066.

McClary, Susan. *Georges Bizet: Carmen*. Κέιμπριτζ: Cambridge University Press, 1992.

Mesquita, Batja, Jozefien De Leersnyder και Michael Boiger. “The cultural psychology of emotions”. Στο *Handbook of emotions*, σσ. 393-411. Νέα Υόρκη: The Guilford Press, 2008.

Moldoveanu, Mihnea C. και Nitin Nohria. *Master passions: Emotion, narrative, and the development of culture*. Κέιμπριτζ: MIT Press, 2002.

Morris, Conway Roderick. “Greek Cafe music”. *Journal of the British institute of recorded sound* 80 (1980): σσ. 79-117.

Morrison, Simon. “The Semiotics of symmetry, or, Rimsky-Korsakov’s operatic history lesson”. *Cambridge opera journal* 13, νο. 3 (2001): σσ. 261-293.

Mouchard, Laure. “Présences musicales tsiganes à Paris entre 1867 et 1889: Un exotisme bien Parisien”. Στο *Artistic migrations and identity in Paris, 1870-1940 / Migrations artistiques et identité à Paris, 1870-1940*, σσ. 169-183. Νέα Υόρκη: Peter Lang, 2020.

Moumni, Omar. “The anxieties of the silent colonial discourse in the sheik”. *Manusya: Journal of humanities* 12, νο. 4 (2009): σσ. 42-48. doi.org/10.1163/26659077-01204004.

Munoz, Blanca. “The problem of our time: Culture or industrial culture? Musical creation or industrialized musical products? The Spanish case”. Στο *Whose Master’s Voice? The development of popular music in thirteen cultures*, Alison J. Ewbank και Fouli T. Papageorgiou (επιμ.), σσ. 175-208. Γουέσπορτ: Greenwood Press, 1997.

Netto, Michel Nicolau. “From exoticism to diversity: The production of difference in a globalized and fragmented world”. *Vibrant: Virtual Brazilian anthropology* 12, νο. 1 (Ιούνιος 2015): σσ. 7-36, doi.org/10.1590/1809-43412015v12n1p007.

Ordoulidis, Nikos. “1911: Estudiantina Oriental on the road. Bulletin de correspondence Hellénique Moderne et contemporain”, 2022.

———. “The Peregrinations of a princess...Urban popular music of the 20th century in the network of Eastern Europe, the Balkans and the South-Eastern Mediterranean”. *ARSC Journal* 2 (2021): σσ. 249-282.

———. “The Recording career of Vasilis Tsitsanis (1936-1983): An analysis of his music and the problems of research into Greek popular music”. Διδακτορική Διατριβή, University of Leeds. School of Music, 2012, hdl.handle.net/10442/hedi/37319.

Parakilas, James. “The soldier and the exotic: Operatic variations on a theme of racial encounter”. *Opera quarterly* 10, νο. 2 (1993): σσ. 33-56.

Party, Daniel. “Bolero”. Στο *Bloomsbury encyclopedia of popular music of the world. Vol. 9: Genres: Caribbean and Latin America*, σσ. 62-67. Νέα Υόρκη: Bloomsbury, 2014.

———. “Bolero Moderno”. Στο *Bloomsbury encyclopedia of popular music of the world. Vol. 9: Genres: Caribbean and Latin America*, σσ. 67-68. Νέα Υόρκη: Bloomsbury, 2014.

Patmore, David. “The Columbia Graphophone Company, 1923–1931: Commercial competition, cultural plurality and beyond”. *Musicae scientiae* 14, νο. 2 (Σεπτέμβριος 2010): σσ. 115-137, doi.org/10.1177/102986491001400205.

Patterson, Orlando. “The slave body: Authority, alienation, and social death”. Στο *Politics and the human body : Assault On dignity*, Jean Bethke Elshtain και J. Timothy Cloyd (επιμ.), σσ. 258-289. Νάσβιλ: Vanderbilt University Press, 1995.

Payne, Stanley. *Spain: A unique history*. Μάντισον: University of Wisconsin Press, 2012.

Pedelty, Mark. “The bolero: The birth, life, and decline of Mexican modernity”. *Latin American music review / Revista de música Latinoamericana* 20, νο. 1 (1999): σσ. 30-58, doi.org/10.2307/780164.

Pennanen, Risto Pekka. “Commercial recordings and source criticism in music research: Some methodological views”. *Svensk tidskrift musikforskning*, νο. 87 (2005), σσ. 81-98.

———. Westernisation and modernisation in Greek popular music. Τάμπερε: University of Tampere, 1999.

Pérez Gómez, Ailer. "Habanera". Στο *Bloomsbury encyclopedia of popular music of the world. Vol. 9: Genres: Caribbean and Latin America*, σσ. 352-354. Νέα Υόρκη: Bloomsbury, 2014.

Pethő, Csilla. "Style Hongrois: Hungarian elements in the works of Haydn, Beethoven, Weber, and Schubert". *Studia musicologica academiae scientiarum Hungaricae* 41, νο. 1-3 (1 Ιανουαρίου 2000): σσ. 199-284.

Petrakis, Marina. *The Metaxas myth: Dictatorship and propaganda in Greece*. Λονδίνο: Tauris Academic Studies, 2006.

Piotrowska, Anna. "'Gypsy music' as music of the Other in European culture". *Patterns of prejudice* 47, νο. 4-5 (Σεπτέμβριος 2013): σσ. 395-408, doi.org/10.1080/0031322X.2013.846615.

Pouillon, François. *Exotisme et intelligibilité: Itinéraires d' Orient*. Pu Bordeaux, 2017.

Rae, Caroline. "Forging identities: Latin Americans in Paris and the musical interactions of Miguel Angel Asturias and Alejo Carpentier". Στο *Artistic migration and identity in Paris, 1870-1940 / Migration artistique et identité à Paris, 1870-1940*, σσ. 153-166. Νέα Υόρκη: Peter Lang, 2020.

Raiche, Josiah. "Romantic exoticism: The music of elsewhere in the nineteenth century", Senior thesis, Liberty University, 2013, digitalcommons.liberty.edu/honors/341.

Ricart, Ramón Andreu. "La Estudiantina Española Fígaro en Chile (1884-1886)", n.d. tunaemundi.com/publicaciones/sabias/7-tunaemundi-cat/1018-la-estudiantina-espanola-figaro-en-chile-1884-1886.

Rothblatt Bardi, Abigail. "The Gypsy as trope in Victorian and Modern British literature". Διδακτορική διατριβή, University of Maryland, 2007.

Saglia, Diego. "Orientalism". In *a companion to European romanticism: Ferber/A Companion*, Michael Ferber (επιμ.), σσ. 467-485. Οξφόρδη: Blackwell Publishing, 2005.

Said, Edward W. *Οριενταλισμός*. Μτφ. Φώτης Τερζάκης. Αθήνα: Νεφέλη, 1996.

Santesso, Aaron. *A careful longing: The poetics and problems of nostalgia*. Νιούαρκ: University of Delaware Press, 2006.

Sárraga, Félix Martín. "La Estudiantina Española Fígaro en Austria: crónica de sus giras y estela según la prensa de La época", 2018,

academia.edu/33853511/La_Estudiantina_Espa%C3%B1ola_F%C3%ADgaro_en_Austria_2o_edici%C3%B3n.

———. “La Estudiantina Española Fígaro En Inglaterra: Crónica de sus giras y estela según la prensa de la época”, n.d. academia.edu/35602858/La_Estudiantina_Espa%C3%B1ola_F%C3%ADgaro_en_Inglaterra_Cr%C3%B3nica_de_sus_giras_y_estela_seg%C3%BAn_la_prensa_de_la_%C3%A9poca.

Sárraga, Félix Martín και Paul Ruppa. “La Estudiantina Española Fígaro en los EE.UU: Crónica de sus giras Americanas y estela según la prensa de la época,” 2018. academia.edu/39838759/La_Estudiantina_Espa%C3%B1ola_F%C3%ADgaro_en_los_EE_UU_Cr%C3%B3nica_de_sus_giras_americanas_y_estela_seg%C3%BAn_la_prensa_de_la_%C3%A9poca.

Say, Anthony και Barbara Sellers-Young. “Belly dance: Orientalism: Exoticism: Self-Exoticism”. *Dance research journal* 35, νο. 1 (2003): σσ. 13-37.

Schiffer, Sheldon. “The cover song as historiography, marker of ideological transformation”. Στο *Play it again: Cover songs in popular music*, George Plasketes (επιμ.), σσ. 77-97. Φάρνχαμ: Ashgate, 2010.

Schippers, Mimi. “Recovering the feminine Other: Masculinity, femininity, and gender hegemony”. *Theory and society* 36, νο. 1 (1 Μαρτίου 2007): σσ. 85-102, doi.org/10.1007/s11186-007-9022-4.

Schmidt, Benjamin. *Inventing exoticism: Geography, globalism, and Europe’s early modern world*. Φιλαδέλφια: University of Pennsylvania Press, 2015.

Schreiner, Claus (επιμ.). *Flamenco: Gypsy dance and music from Andalusia*. Πόρτλαντ: Amadeus Press, 2000.

Schwaiger, Elisabeth. *Ageing, gender, embodiment and dance: Finding a balance.* Λονδίνο: Palgrave Macmillan, 2014.

Scott, Derek B. *From the erotic to the demonic: On critical musicology*. Οξφόρδη: Oxford University Press, 2003.

———. “‘I Changed my Olga for the Britney’: Occidentalism, Auto-Orientalism, and global fusion in music”. Στο *Critical music historiography: Probing canons, ideologies and institutions*, Vesa Kurkela και Juha Markus Mantere (επιμ.), σσ. 141-158. Φάρνχαμ: Ashgate, 2015.

———. “Orientalism and musical style”. *The musical quarterly* 82, νο. 2 (1998): σσ. 309-335.

Segalen, Victor. *Essay on exoticism: An aesthetics of diversity*. Yael Rachel Schlick (επιμ. και μτφ.). Λονδίνο: Duke University Press, 2002.

Seiragakis, Manolis και Ioannis Tselikas. “Greek operetta between East and West: The case of Chalima”. Στο *Beyond the East-West divide: Balkan music and its poles of attraction*, Ivana Medić και Katarina Tomašević (επιμ.), σσ. 94-102. Βελιγράδι, 2015.

Shay Loya. “Musical exoticism: Images and reflections (review)”. *Notes* 66, νο. 4 (2010): σσ. 774-776, doi.org/10.1353/not.0.0348.

Sheppard, Anthony. “Global exoticism and modernity”. Στο *The Cambridge history of world music*, Philip Bohlman (επιμ.), σσ. 606-634. Κέιμπριτζ, 2013.

Simonett, Helena. *Banda: Mexican musical life across borders*. Μιντλτάουν: Wesleyan University Press, 2001.

Siran, Jules. “Le paradoxe du «théâtre exotique d’avant-garde» dans les années 1920. Archaïsme et modernité dans la collaboration Baty-Lenormand”. *Sociétés & représentations* 31, νο. 1 (2011): σσ. 35-53, doi.org/10.3917/sr.031.0035.

Smith, Ole. “Cultural identity and cultural interaction: Greek music in the United States, 1917-1941”. *Journal of modern Greek studies* 13, νο. 1 (1995): σσ. 125-138.

Solomon, Robert. “The philosophy of emotions”. Στο *Handbook of Emotions*, σσ. 3-16. Νέα Υόρκη: The Guilford Press, 2008.

Sorba, Carlotta. “The origins of the entertainment industry: The operetta in late nineteenth-century Italy”. *Journal of modern Italian studies* 11, νο. 3 (Σεπτέμβριος 2006): σσ.282-302, doi.org/10.1080/13545710600806730.

Spottswood, Richard K. *Ethnic music on records: A discography of ethnic recordings produced in the United States, 1893 to 1942*. Τόμοι 1-7. Urbana: University of Illinois Press, 1990.

Steingress, Gerhard. “Social theory and the comparative history of flamenco, tango, and rebetika”. Στο *The passion of music and dance: Body, gender, and sexuality*, William Washabaugh (επιμ.), σσ. 151-171. Οξφόρδη: Berg, 1998.

Tagg, Philip. “Analysing popular music: Theory, method and practice”. *Popular music* 2 (1982): σσ. 37-67.

Taylor, Timothy Dean. *Beyond exoticism: Western music and the world*. Durham: Duke University Press, 2007.

Torp, Lisbet. *Salonikiós: “The best violin in the Balkans”: Dimítrios Sémsis Alias Salonikiós: An outstanding musician, composer, and recording director*. Κοπεγχάγη: Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen, 1993.

Tragaki, Dafni. *Rebetiko worlds*. Νιούκαστλ: Cambridge Scholars Publishing, 2007.

Troutman, John William. *Kīkā Kila: How the Hawaiian steel guitar changed the sound of modern music*. Σαπέλ Χιλ: The University of North Carolina Press, 2016.

Tschmuck, Peter. *Creativity and innovation in the music industry*. Ντόρντρεχτ: Springer, 2006.

Venegas, José Luis. *The sublime South: Andalusia, Orientalism, and the making of modern Spain*. Έβαστον, Ιλινόις: Northwestern University Press, 2018.

Viladrich, Anahí. “Neither virgins nor whores: Tango lyrics and gender representations in the tango world”. *The journal of popular culture* 39, νο. 2 (Απρίλιος 2006): σσ. 272-293, doi.org/10.1111/j.1540-5931.2006.00234.x.

Viladrich, Anahí. *More than two to tango: Argentine tango immigrants in New York City*. Τάξον: University of Arizona Press, 2013.

Walder, Dennis. *Postcolonial nostalgias: Writing, representation and memory*. Νέα Υόρκη: Routledge, 2011.

Walia, Shelley. *Edward Said and the writing of history*. Κέιμπριτζ: Icon Books, 2001.

Walker, John A. “Art works as commodity”. *Circa*, νο. 32 (1987): σσ. 26-30, doi.org/10.2307/25557167.

Warner, Timothy. “Approaches to analysing recordings of popular music”. Στο *The Ashgate research companion to popular musicology*, Derek B. Scott (επιμ.), σσ. 132-145. Φάρνχαμ: Ashgate, 2009.

Wenderoth, Valeria. “The making of exoticism in French operas of the 1890s”. Διδακτορική Διατριβή, University of Hawaii, 2004.

Williams, Patric. “Nothing in the post? - Said and the problem of post-colonial ontellectuals”. Στο *Edward Said and the post-colonial*, σσ. 31-56. Χάντινγκτον: Nova science, 2001.

Αθανασάκης, Μανόλης. “Ρεμπέτικο, το τραγούδι των ξεριζωμένων”. Στο *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα: Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, 1: σσ. 156-187. Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2002.

Αμπατζή, Ελένη και Μανουήλ Τασούλας. *Ινδοπρεπών αποκάλυψη: Από την Ινδία του εξωτισμού στη λαϊκή μούσα των Ελλήνων*. Αθήνα: Ατραπός, 1998.

Ανδρίκος, Νίκος. *Οι λαϊκοί δρόμοι στο Μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι: Σχεδίασμα λαϊκής τροπικής θεωρίας*. Αθήνα: Τόπος, 2018.

———. “Το υβριδικό σύστημα των «λαϊκών δρόμων» και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισής του”. *Εκδόσεις του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου*, Τετράδια, 5 (2010): σσ. 96-106.

Αϋντεμίρ, Μουράτ. *Το τούρκικο μακάμ*. Αθήνα: Fagotto Books, 2012.

Βακαλόπουλος, Απόστολος. *Νέα ελληνική ιστορία: Από το 1204 έως τις αρχές του 21ου αιώνα*. Εμμανουήλ Χαλκιαδάκης (επιμ.). Αθήνα: Ηρόδοτος, 2020.

Βαξεβάνογλου, Αλίκη. “Οι Έλληνες Τσιγγάνοι, ένας καθρέφτης του παρελθόντος”. Αθήνα, 2006.

Βασιλάκη, Ζαχαρούλα. “Ιστορική αναδρομή ραδιοφώνου (Τέλη 19ου αιώνα-1987)”. Στο *Το ραδιόφωνο στην Ελλάδα*, σσ. 19-41. Αθήνα: Ινστιτούτο οπτικοακουστικών μέσων, 2006.

Βασιλείου, Κατερίνα. “Αττίκ, τραγούδι και δράμα”. Πτυχιακή εργασία, ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, 2011, apothetirio.lib.uoi.gr/xmlui/handle/123456789/497.

Βίρβος, Κώστας. *Μια ζωή τραγούδια: Αυτοβιογραφία*. Αθήνα: Ντέφι, 1985.

Βλησίδης, Κώστας. *Όψεις του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2004.

Βλησίδης, Κώστας, Βασίλης Καλαμάρας και Διονύσης Μανιάτης. “Βιβλιογραφία - Δισκογραφία”. Στο *Βασίλης Τσιτσάνης (1915-1984)*. Αθήνα: Ελευθεροτυπία, 2009.

Βολιότης-Καπετανάκης, Ηλίας. *Ένας αιώνας λαϊκό τραγούδι*. Αθήνα: Νέα Σύνορα-Λιβάνη, 1989.

———. *Του κυρίου η φωνή: Ιστορία της δισκογραφίας*. Αθήνα: Μετρονόμος, 2010.

Γεωργιάδης, Νέαρχος. *Το φαινόμενο Τσιτσάνης*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, 2001.

Γεωργίου, Γιάννης και Μιράντα Τερζοπούλου. *Οι Τσιγγάνοι στην Ελλάδα: Ιστορία – Πολιτισμός*. Αθήνα: Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Γενική Γραμματεία Λαϊκής Επιμόρφωσης, 1998.

Γιαβρής, Σταύρος. "Τα μουσικοθεατρικά δρώμενα στη Σμύρνη το 1922 και η εφημερίδα Εστία". Πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, 2018, apothetirio.lib.uoi.gr/xmlui/handle/123456789/10034.

Γκόντας, Λάμπρος. "Τα ερτζιανά στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου: Κοινωνικές και πολιτικές πτυχές του ραδιοφώνου". Πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Τμήμα Ιστορίας Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, 2015.

Δαμιανάκος, Στάθης. *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Πλέθρον, 2001.

———. *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός: Μελέτες*. Αθήνα: Πλέθρον, 1987.

Δελβερούδη, Ελίζα-Άννα. "Θέατρο". Στο *Ιστορία της Ελλάδος του 20ου αιώνα: Τόμος 2 Μέρος 2: Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, σσ. 379-399. Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2003.

Δερτιλής, Γιώργος. *Ιστορία της Νεότερης και Σύγχρονης Ελλάδας (1750-2015)*. Αναθεωρημένη και επαυξημένη έκδοση. Ιστορία. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2018.

———. *Ιστορία του ελληνικού κράτους: 1830-1920*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2015.

Έξαρχος, Γιώργης. *Αυτοί είναι οι Τσιγγάνοι: Ιστορία – Γλώσσα – Λαογραφία – Πολιτισμός*. Αθήνα: Γαβριηλίδης, 1996.

Εξερτζόγλου, Χάρης. *Εκ Δυσμών το φως;: Εξελληνισμός και οριενταλισμός στην Οθωμανική Αυτοκρατορία (Μέσα 19ου – αρχές 20ου αιώνα)*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2015.

Ζουμπούλη, Μαρία και Πιερρίνα Κοριατοπούλου-Αγγέλη (επιμ). *Η δίκη των ρεμπετών: Αστικά λαϊκά τραγούδια και πνευματική ιδιοκτησία*. ΤΛΠΜ ΤΕΙ Ηπείρου και Νομική Σχολή ΕΚΠΑ, 2018.

Θεμιστοκλέους, Θάλεια. "Όψεις της Άπω Ανατολής στην ελληνική μεταπολεμική ταξιδιογραφία". Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, ΕΚΠΑ, Τμήμα Φιλολογίας, 2016.

Κάβουρας, Παύλος. "Το καρπάθικο γλέντι ως τελετουργία και παράσταση: Μια κριτική ανθρωπολογική προσέγγιση του συμβολισμού των παραδοσιακών τελεστικών τεχνών". Στο *Λαϊκά δρώμενα. Παλιές μορφές και σύγχρονες εκφράσεις. Πρακτικά Α΄ Συνεδρίου, Κομοτηνή 25-27 Νοεμβρίου 1994*, σσ. 65-80. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού-Διεύθυνση Λαϊκού Πολιτισμού, 1996.

Κακαρούμπα, Αμαλία. "Όψεις του Νεοελληνικού Ανατολισμού κατά τον 19ο αιώνα: Σχολιασμένη καταγραφή". Διπλωματική μεταπτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Πατρών, τμήμα Φιλολογίας, 2011, xdocs.pub/doc/19-w3nrz25qmd8j.

Καλέσης, Αλέξανδρος. "Αναγνώσεις ετερότητας στις ταξιδιωτικές αφηγήσεις του F.C.H.L Pouqueville". Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, 2006, didaktorika.gr/eadd/handle/10442/14716.

Καλυβιώτης, Αριστομένης. *Θεσσαλονίκη: Η μουσική ζωή πριν το 1912: Η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων*. Ιδιωτική έκδοση, 2015.

———. *Σμύρνη: Η μουσική ζωή 1900-1922: η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων*. Νίκος Διονυσόπουλος (επιμ.). Music corner, 2003.

Καραδήμου-Γερολύμπου, Αλέκα. "Πόλεις και ύπαιθρος". Στο *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα: Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, 1: σσ. 59-105. Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2002.

Καρρά, Κατερίνα. "Αναζητώντας την ανανέωση της ελληνικής κωμωδιογραφίας: Το ρόδο του Ισπαχάν του Αλέκου Σακελλάριου (1937)", σσ. 247-252. Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, 2011.

Κιτροέφ, Αλέξανδρος. "Υπερατλαντική μετανάστευση". Στο *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. Τόμος 1 Μέρος 1: Οι Απαρχές 1900-1922*, σσ. 123-171. Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2002.

Κλειασίου, Ιωάννα. *Τάκης Μπίνης: Βίος ρεμπέτικος: "μπροστά σου πάντα απλώνεται ένα δίχτυ"*. Αθήνα: Ντέφι, 2004.

Κοκκώνης, Γιώργος. "Η κατά Δαμιανάκο χρονολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου: Μια νέα ανάγνωση υπό το πρίσμα της μουσικολογίας". Αγροτική κοινωνία και λαϊκός πολιτισμός. Επιστημονικό συνέδριο στη μνήμη του Στάθη Δαμιανάκου. Αθήνα, 2006.

———. "Η μουσική λογοκρισία στην Ελλάδα - Μια πρώτη προσέγγιση". Στο *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα: Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση*, Δημήτρης Χριστόπουλος και Πηνελόπη Πετσίνη (επιμ.), σσ. 134-145. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2018.

———. *Λαϊκές Μουσικές παραδόσεις: Λόγιες αναγνώσεις, λαϊκές πραγματώσεις*. Αθήνα: Fagotto books, 2017.

Κονταράτος, Σάββας. "Η μυθοποίηση της 'καθ' ημάς Ανατολής' στην αναζήτηση της πολιτισμικής μας ταυτότητας". Στο *Μύθοι και ιδεολογήματα στη Σύγχρονη Ελλάδα* (23 και 24 Νοεμβρίου 2005), σσ. 135-151. Ψυχικό: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2007.

Κόντος, Αντώνης. "Το αλφαβητάρι του Τσιτσάνη". Στο *Βασίλης Τσιτσάνης: Ένας μεγαλοφυής λαϊκός συνθέτης*, Αναστασία-Βαλεντίνη Ρήγα (επιμ.), σσ. 83-150. Αθήνα: Ελληνικά γράμματα, 2003.

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

———. *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών: Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο, τόμος Β'*. Αθήνα: Κατάρτι, 2003.

———. *Ο Αινιγματικός κος Μίνως: Από τη φιλαρμονική της Πρέβεζας στην κορυφή της ελληνικής δισκογραφίας*. Κατάρτι, 2007.

Κουρούσης, Σταύρος και Κωνσταντίνος Κοπανιτσος. *Μίλιε μου Κρήτη απ' τα παλιά: Ιστορικές ηχογραφήσεις 1907-1955*. Αθήνα: Orpheum Phonograph, 2016.

Κουφού, Αγγελική. "Η κουλτούρα του ταγκό στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου (1922-1940): Μια μουσικολογική και ανθρωπολογική προσέγγιση". Διδακτορική Διατριβή, ΕΚΠΑ, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2011, didaktorika.gr/eadd/handle/10442/27525.

Κωνστάντζος, Γεώργιος, Θωμάς Ταμβάκος και Αθανάσιος Τρικούπης. *Μουσουργοί της Θράκης*. Αλεξανδρούπολη: Περιφέρεια Ανατολικής Μακεδονίας-Θράκης, 2014.

Κωστής, Κώστας. *"Τα κακομαθημένα παιδιά της Ιστορίας": Η διαμόρφωση του Νεοελληνικού κράτους, 18ος-21ος αιώνας*. Αθήνα: Πατάκη, 2016.

Λεωτσάκος, Γ. "(Ξε)Χάσαμε την Αθήνα… Στοπ! (…ερευνώντας τα Επτάνησα)". Μ. Αλεξιάδης (επιμ.), σσ. 70-95. Αθήνα: ΕΚΠΑθ - Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, 2011.

Λεωτσάκος, Γιώργος. *Ένθετο στην κασετίνα 3 δίσκων LP ελληνικό λυρικό θέατρο: 100 χρόνια 1888-1988*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, 1988.

Λιάβας, Λάμπρος. *Το ελληνικό τραγούδι: Από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, 2009.

Λιάκος, Αντώνης. *Ο Ελληνικός 20ός αιώνας*. Αθήνα: Πόλις, 2019.

Μανιάτης, Διονύσης. *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου: Έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*. Αθήνα: Εκδόσεις του Υπουργείου Πολιτισμού, 2006.

———. *Οι Φωνογραφητζήδες: Πρακτικών μουσικών εγκώμιον*. Αθήνα: Αθήνα, 2001.

Μαυρογορδάτος, Γ. Θ. "Οι εθνικές μειονότητες". Στο *Ιστορία της Ελλάδος του 20ου Αιώνα: Τόμος 2 Μέρος 2: Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, σσ. 9-35. Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2003.

Μεριμέ, Προσπέρ. *Κάρμεν*. Μτφ. Γιάννης Θωμόπουλος. Αθήνα: Μίνωας, 1993.

Μπαρμπάκη, Μαρία. *Όψεις της μουσικής ζωής στα ελληνικά αστικά κέντρα το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα*. Αθήνα: Σύνδεσμος ελληνικών ακαδημαϊκών βιβλιοθηκών, 2015.

Μπαρμπάτσης, Ανέστης. *Το πρώιμο έργο του Βασίλη Τσιτσάνη*. Αθήνα: Fagotto Books, 2016.

Μυλωνάς, Κώστας. *Ελληνική μουσική: Ιστορικά ορόσημα*. Αθήνα: Νεφέλη, 2002.

———. *Η ιστορία του ελληνικού τραγουδιού: 1824-1960 (Τομος 1)*. Αθήνα: Κέδρος, 1984.

———. *Η μουσική στον ελληνικό κινηματογράφο*. Αθήνα: Κέδρος, 2001.

Μυστακίδης, Δημήτρης. *Λαϊκή Κιθάρα: Τροπικότητα και εναρμόνιση*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Πριγκηπέσσα, 2013.

Ξεπαπαδάκου, Αύρα και Αλέξανδρος Χαρκιολάκης. "Το λυρικό θέατρο και η μουσική σαλονιού στον ελληνόφωνο περιοδικό τύπο του 19ου αιώνα". Κωνσταντίνος Δημάδης (επιμ.), 5: σσ. 159-168. Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2015.

Οικονόμου, Λεωνίδας. "Ρεμπέτικα, λαϊκά και σκυλάδικα: Όρια και μετατοπίσεις στην πρόσληψη της λαϊκής μουσικής του 20ού αιώνα". *Δοκιμές*, νο. 13-14 (2005): σσ. 361-398.

Ορδουλίδης, Νίκος. *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936-1983): Ανάλυση της μουσικής του και τα προβλήματα της έρευνας στην ελληνική λαϊκή μουσική*. Θεσσαλονίκη: Ιανός, 2014.

———. "Η περιπλάνηση της πριγκηπέσσας". Στο *7ο πανελλήνιο συνέδριο: Αστικές λαϊκές μουσικές*, σσ. 185-203. Καρδίτσα: Κέντρο ιστορικής και λαογραφικής έρευνας "Ο Απόλλων" Καρδίτσας & Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2019.

———. *Συννεφιασμένη Κυριακή & τη Υπερμάχω: Καθρέφτισμα ή αντικατοπτρισμός*. Αθήνα: Fagotto books, 2017.

———. "Τεκμηρίωση των ιστορικών ηχογραφήσεων στην Ελλάδα: Η περίπτωση του ρεμπέτικου". Αθήνα: Ελληνικό Παράρτημα της Διεθνούς Ένωσης Μουσικών Βιβλιοθηκών, Αρχείων και Κέντρων Τεκμηρίωσης., 2017.

Παπαϊωάννου, Γιάννης. *Ντόμπρα και σταράτα*. Κώστας Χατζηδουλής (επιμ.). Αθήνα: Κάκτος, 1996.

Παπασπήλιος, Κώστας. *Τώνης Μαρούδας: Βιογραφία*. Αθήνα: Άγκυρα, 2009.

Παπαταξιάρχης, Ευθύμιος. "Εθνογραφία και αυτογνωσία". Στο *Η ανθρωπολογία μέσα από τον καθρέφτη: Κριτική εθνογραφία της Ελλάδας και της Ευρώπης*, i–xxxiv. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1998.

Πατηνιώτης, Νίκος. *Ιστορία της μουσικής παραγωγής: Οι εταιρείες, οι τεχνολογίες και τα πρόσωπα που άλλαξαν τον ήχο*. Αθήνα: Fagotto books, 2017.

Περπινιάδης, Βαγγέλης. *Πριν το τέλος*. Χαλάνδρι: Προσκήνιο, 2000.

Πετμεζάς, Σωκράτης. "Δημογραφία". Στο *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. Τόμος 1 Μέρος 1: Οι Απαρχές 1900-1922*, σσ. 41-51, 2002.

Πετρόπουλος, Ηλίας. *Ρεμπέτικα τραγούδια*. Αθήνα: Κέδρος, 1991.

Πεφάνης, Γιώργος. *Η άμμος του κειμένου: Αισθητικά και δραματολογικά θέματα στο ελληνικό θέατρο*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 2008.

Πολίτης, Αλέξης. *Ρομαντικά χρόνια: Ιδεολογίες και νοοτροπίες στην Ελλάδα του 1830-1880*. Αθήνα: Εταιρεία μελέτης νέου Ελληνισμού, 1993.

Πολυμέρης, Φώτης. *Των Αναμνήσεων η λιτανεία*. Αθήνα: Άγκυρα, 2003.

Ρήγος, Άλκης. *Η Β' Ελληνική Δημοκρατία, 1924-1935: Κοινωνικές διαστάσεις της πολιτικής σκηνής*. Αθήνα: Θεμέλιο, 1988.

Ρωμανού, Καίτη. *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*. Αθήνα: Κουλτούρα, 2006.

Σαββόπουλος, Πάνος. *Περί της λέξεως "ρεμπέτικο" το ανάγνωσμα– Και άλλα*. Αθήνα: Οδός Πάνος, 2006.

Σαμπάνης, Κωνσταντίνος. "Η μουσική κίνηση στην Αθήνα κατά την Οθωνική Περίοδο (1833-1862)". Στο *Ιστορία της μουσικής στη Νεώτερη Ελλάδα.*, Τόμος Α': Από την Άλωση της Πόλης έως την Έξωση του Όθωνα: σσ. 460-529. Αθήνα: Εκδόσεις Ωδείου Αθηνών, 2022.

Σειραγάκης, Μανώλης. "Ο Οριενταλισμός στη μαζική τέχνη του Μεσοπολέμου". *Πρόγραμμα της Εθνικής Λυρικής Σκηνής για την παράσταση της οπερέτας Χαλιμά του Θεόφραστου Σακελλαρίδη*, 2013.

———. *Το Ελαφρό μουσικό θέατρο στη Μεσοπολεμική Αθήνα: Α' Τα γεγονότα και τα ζητήματα*. Αθήνα: Καστανιώτη, 2009.

———. *Το Ελαφρό μουσικό θέατρο στη Μεσοπολεμική Αθήνα: Β' Οι άνθρωποι και τα έργα.* Αθήνα: Καστανιώτη, 2009.

Σιδέρης, Γιάννης. *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου 1794-1944*. Vol. Μέρος 2. Τόμος 2. Αθήνα: Καστανιώτη, 2000.

Σινιόνογλου, Νικήτας. *Αλλόκοτος Ελληνισμός: Δοκίμιο Για Την Οριακή Εμπειρία Των Ιδεών*. Αθήνα: Εκδόσεις Κίχλη, 2016.

Σταθάκης, Γιώργος. "Η απρόσμενη οικονομική ανάπτυξη στις δεκαετίας του '50 και '60: Η Αθήνα ως αναπτυξιακό υπόδειγμα". Στο *1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία*, σσ. 43-65. Αθήνα: Σχολή Μωραΐτη. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2002.

Στυλιανού, Μηνάς. "Ρεμπέτικο τραγούδι και προβλήματα λογοκρισίας κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου". Πτυχιακή εργασία, ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, 2007. apothetirio.teiep.gr/xmlui/handle/123456789/364.

Ταμπάκη, Άννα. *Το Νεοελληνικό θέατρο (18ος-19ος Αι.): Ερμηνευτικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: Δίαυλος, 2005.

Τσέρτος, Γιώργος. "Οι διαδικασίες επαγγελματοποίησης του μπουζουκιού στην δεκαετία του 1930. Δισκογραφία και λαϊκά κέντρα". Στο *Αστικές λαϊκές*

μουσικές, σσ. 99-110. Καρδίτσα: Κέντρο ιστορικής και λαογραφικής έρευνας "Ο Απόλλων" Καρδίτσας & Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2019.

Τσέτσος, Μάρκος. *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική: Πολιτικές όψεις μιας πολιτισμικής απόκλισης*. Αθήνα: Ίδρυμα Σάκη Καραγιώργα, 2011.

Τσόγκας, Γιώργος. "Οι μανέδες στον Μεσοπόλεμο: Αιτίες απόρριψης και αναφορές στον Τύπο", Πτυχιακή εργασία ΤΕΙ Ηπείρου, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, 2018, apothetirio.lib.uoi.gr/xmlui/handle/123456789/9048.

Τσούχλης, Γρηγόριος. "Η ταξιδιωτική πεζογραφία του Κώστα Ουράνη", Διδακτορική Διατριβή, ΕΚΠΑ, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, 2010, doi.org/10.12681/eadd/25967.

Φεργάδης, Δημήτρης. *Με αφορμή την Columbia: Η βιομηχανία της δισκογραφίας στην Ελλάδα κατά τον 20ό αιώνα*. Αθήνα: ΚΨΜ, 2018.

Χατζηδάκης, Γιώργος. *"Ω, άγιε αιθέρα...": Ιστορία της ελληνικής ραδιοφωνίας*. Αθήνα: Polaris, 2015.

Χατζηδάκης, Κώστας. "Από το 'σπίτι' στο 'δρόμο': Μια προσέγγιση των δομών χώρου/χρόνου στο ρεμπέτικο τραγούδι". Στο *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σσ. 71-96. Αθήνα: Πλέθρον, 1996.

Χατζηιωσήφ, Χρήστος (επιμ.). *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Τόμος 1 Μέρος 1: Οι απαρχές 1900-1922*. Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2000.

———. "Κοινοβούλιο Και Δικτατορία". Στο *Ιστορία της Ελλάδος του 20ού αιώνα: Τόμος 2 Μέρος 2: Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), σσ. 37-123. Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2003.

———. "Το προσφυγικό σοκ, οι σταθερές και οι μεταβολές της ελληνικής οικονομίας". Στο *Ιστορία της Ελλάδος του 20ού αιώνα: Τόμος 2 Μέρος 2: Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.). Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2002.

Χατζηπανταζής, Θεόδωρος. *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2014.

———. *Ρωμαίικος συμβολισμός: Διασταύρωση εγχώριας λαϊκής παράδοσης και ευρωπαϊκής πρωτοπορίας στο νεοελληνικό θέατρό ή θέατρο και εθνική*

ταυτότητα στην Ελλάδα. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2018.

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

———. *Το Κωμειδύλλιο*. Τόμος 1. Αθήνα: Εστία, 1993.

Χατζηπανταζής, Θεόδωρος και Λίλα Μαράκα. *Η αθηναϊκή επιθεώρηση.* Τόμος 1. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2003.

Χρονοπούλου, Χριστίνα. "Μεσοπόλεμος και λογοκρισία: Το παράδειγμα της λογοκρισίας στο φιλμ του βωβού κινηματογράφου Κοινωνική Σαπίλα". Στο *Η λογοκρισία στην Ελλάδα*, Πηνελόπη Πετσίνη και Δημήτρης Χριστόπουλος (επιμ.), σσ. 27-34. Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λουξεμπουργκ, 2016.

Λίστα πινάκων και διαγραμμάτων

Πίνακας 1: Πωλήσεις δίσκων της εταιρείας His Master's Voice κατά τα διαστήματα 31/3/1928-31/3/1929 και 31/3/1929-31/3/1930 (σ. 69).
Πίνακας 2: «Ειδολογικοί» χαρακτηρισμοί στις ετικέτες των δίσκων (σσ. 212-214).
Πίνακας 3: «Ειδολογικοί» χαρακτηρισμοί στις εμπορικές παρτιτούρες (σσ. 216-217).

Διάγραμμα 1: Αριθμός καταχωρίσεων ανά έτος ηχογράφησης (σ. 45).
Διάγραμμα 2: Ελαφρά και λαϊκά τραγούδια σε αριθμούς κατά περίοδο (σ. 110).
Διάγραμμα 3: Αριθμός καταχωρίσεων στη βάση δεδομένων ανά εθνοτοπίο (σ. 131).

Παράρτημα

Ευρετήριο τραγουδιών

Aa Jao tadapte hain armaan: youtube.com/watch?v=mnqQHLibFSU

Ah!... Par les dieux inspires... Où va la jeune Hindoue, EMI CDM7 634472, 1987: youtube.com/watch?v=HHpwTSw8nD4

Allegrias, Columbia 77555 – A2475, Νέα Υόρκη, 6/12/1917: loc.gov/item/jukebox-658208/

Aloha land, Victor B20614, 18380: adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/700005702

Aloma, Columbia 78271 – A2708: archive.org/details/78_aloma_jockers-brothers-joyce-kaufman_gbia0069912a

Argentina, Brunswick E25974, E25975 – 58080A: youtube.com/watch?v=vhqguvIS9go

Bacchanale, RCA PDL2 –1058, CBS Harmony S30014, 1972: youtube.com/watch?v=I3suYWgGtfg

Balançoire, Odeon XP2378 – NO36550: vmrebetiko.gr/item/?id=11153

Belle from Barcelona, Melody MA81 – MG50

Boléro, Polydor 560.095 – D0.334: youtube.com/watch?v=bth70anVxcE

Carmen: overture, Gramophone 8000b – 50518: adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/1000003680

(Aida) Celeste Aida, Gramophone 2873b – 74514: youtube.com/watch?v=LWz_JAiDuL0

China girl, EMI 400165: youtube.com/watch?v=_YC3sTbAPcU

Cigarette cha-cha, Alector T128-2 – 508A: youtube.com/watch?v=WjPjdJ9sbl4

Dance of the Persian Slaves, Deutsche Grammophon 289 472 398-2, 2002: youtube.com/watch?v=IkOSriYLlyo&t=1s

Dance of the priestesses, Opera D' Oro OPD7028, 2006: youtube.com/watch?v=JBIzcTKUNgI

Elle est de l'Italie (ή *Mon Italienne*), APGA 1998: dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net/fiches_bio/mayol/repertoire/rep_mayol_e.htm#italie

Estudiantina-Waltz, Victor 35798B: youtube.com/watch?v=fSHcVWKiGWk

Gipsy Serenade, Markis 201B

Gipsy song (Russian folk tune), Gipsy Records, GI502

Granadinas (Farewell, my Granada), Victrola 827A: youtube.com/watch?v=oLKTGd0cZNs

Habanera, Gramophone G2058b – 3821

adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/1000003385

Hawaii, I'm lonesome for you, Victor B20615 – 18380: adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/700005703

19 Hungarian Rhapsodies (S.244, R.106), Deutsche Grammophon 453034-2: youtube.com/watch?v=Mz79smd1dkE

Hungarian Serenade, Edison 4326 – ED50360: library.ucsb.edu/OBJID/Cylinder6288

Il barbiere di Siviglia, HMV BG170 – GJ5: youtube.com/watch?v=hMRjAg1Fsys

Kashmiri Song, Brunswick 33579A: www.youtube.com/watch?v=9F4dC1UGHJQ

Keng-ca-fou, Mah-jong, Deutsche Grammophon 449769-2: youtube.com/watch?v=huOWj4GsbRI

La paloma, Parlophon 85235 – B48814: youtube.com/watch?v=BPqGkQMmlDQ

La Spagnola, Victrola 880A: archive.org/details/78_la-spagnola-the-spanish-dancer_renato-zanelli-vincenzo-di-chiara_gbia0196200a

L' Altalena: vmrebetiko.gr/item/?id=4342 και vmrebetiko.gr/item/?id=11153

Leblebici Horhor Ia, Odeon XC1902a – X58590/1: vmrebetiko.gr/item/?id=4445

Les sauvages: youtube.com/watch?v=2sPC8HsXxik

Los crotalos, Columbia USA, 77556 – A2475: archive.org/details/78_los-crotalos-_lacalles-spanish-orchestrs-valverde_gbia0008148b/

Maria bonita, HMV 5404-2 – JOF46: youtube.com/watch?v=iqIblhnmVlI

Miserlou, Deltone D5019-1: youtube.com/watch?v=JjaUdqAu1vs

Mo-ana (hawaiian waltz), Victor B17441, 18057: archive.org/details/athenian-mandolin-quartet-mo-ana-hawaiian-waltz-victor-18057-a-april-5-1916

Out of the East, Columbia USA, 78195 – A2686: loc.gov/item/jukebox-817325/

Sheherazade, Deutsche Grammophon 5380216: youtube.com/watch?v=cSCKs1vDOaI

Singt dem großen Bassa Lieder, Archiv Produktion 435 857-2: youtube.com/watch?v=KE3G6g4XAiQ&t=2s

South of the border, Rex 9547 – (R. 3542)B: youtube.com/watch?v=0rO_MCTyIps

Spanish rhapsody, Edison 4325, ED50360: adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000151797

The three caballeros, Decca L3305 – 2334: https://www.youtube.com/watch?v=XMjfL80CBYI

Tsardas #10 (Hungarian dance), Gipsy Records, GI503

Tsardas #11 (*Hungarian folk song*), Gipsy Records GI503

Turkish march, Victrola 64965: youtube.com/watch?v=AY5gKMAF2uw

Valencia, Gramofono DA821: youtube.com/watch?v=o5P-GqW4Ilg

Αγάπη μου επικίνδυνη, Columbia 7XCG3793 – SCDG4001: youtube.com/watch?v=Wp9KY1G2m8Y

Αγάπη στο Νείλο, Orthophonic BS065093 – S561A και RCA Victor BS065093 – 28-8164A

Αγάπη της Χαβανέζας, Columbia WG749 – DG434

Αθιγγάνικη μελωδία, Orthophonic S330

Αθιγγάνικος χορός, Orthophonic S330

Αϊ Μορένα, HMV OGA2242 – AO5246: youtube.com/watch?v=6yv1hfmSoCI

Αϊ σενιορίτα, Μαρσίνα, Columbia DG6894

Αϊσέ, HMV OGA755 – AO2472: youtube.com/watch?v=cD2QRVvl64M

Αϊσέ, Odeon GO3055 – GA7120: youtube.com/watch?v=stIuSiwcyPI

Αϊσέ, Orthophonic BS021222 – S400A, RCA Victor BS021222 – 43-8345, RCA Victor BS021222 – 26-8024A: youtube.com/watch?v=DhNcVRVnrBQ

Αλα τούρκα χόρεψέ μου, HMV OGA2580 – AO5417: youtube.com/watch?v=rnAz2SHKeZ0

Αλακαλακούμπα, Parlophone GO4712 – B74266: youtube.com/watch?v=xnR0z4m0luY

Αλεξανδριανή φελάχα, HMV OT1737 – AO2169: youtube.com/watch?v=Ny__CMRxyPA

Αλεξανδριανή φελάχα, Virginia, 3 και Melody 103: youtube.com/watch?v=S-kNOJQ7rUs

Αλή - Μπαμπά, Columbia CG4149, DG7568: youtube.com/watch?v=fG5gm7WNFko

Αλλάχ!, Columbia CG3186 – DG7099: youtube.com/watch?v=riTUe0GG4Kc

Αλοάνα, Columbia CG4129 – DG7561: youtube.com/watch?v=Di30Ie1J6kI

Αλλόμα το νησί της Χαβάης, RCA Victor 22001: youtube.com/watch?v=cd9iioiMBlA

Άλλος για το Μεξικό, Columbia CG2652 – DG6842: youtube.com/watch?v=c33fXcKvgRs

Αλλόχα, HMV OGA1508 – AO2883

Αλλόχα, Odeon GA7514, 1949

Αμαπόλα, Columbia CG2196 – DG6612 και Columbia CG2196 – CO38778: youtube.com/watch?v=XRDlpGm0Eys

Αμαπόλα, Columbia DG7

Αμαπόλα, Odeon GA1498

Αμαπόλα, Parlophone GO3658 – B74070: youtube.com/watch?v=K7-IvujoRrM

Αμίνα, Columbia CG3948 – DG7475: youtube.com/watch?v=rDSY2ZQ6pGc

Αμόρε μου μπέλα σενιόρα, Odeon GO4789/3 – GA7720: youtube.com/watch?v=0VbgWh2RV_8

Ανατολή, Parlophone GO3848 – B74106: youtube.com/watch?v=wvA6BC_5jmk

Ανατολίτικες νύχτες, Odeon LG1133 – GA7991 και Liberty LG1133 – 287: youtube.com/watch?v=ybNYy8p-p5c

Ανατολίτικο ρομάντζο, Odeon GO3291 – GA7207: youtube.com/watch?v=saYrBYzbSI4

Ανατολίτικο τραγούδι, HMV OGA2272 – AO5353: youtube.com/watch?v=b1LUbJliDTg

Ανατολίτισσα, Columbia CG1739 – DG6371: youtube.com/watch?v=su7nXKCkSl0

Άναψε το τσιγάρο, Parlophone GO5609 – B74454: youtube.com/watch?v=xJ6kz16hvUU

Ανταλούζα Σπανιόλα, Odeon GA1762 και Odeon GO1981 – GA1759: youtube.com/watch?v=FeBkckscyCg

Αντίο Γρανάδα, Pathe N70081

Αντίο Πάμπα, αντίο, HMV OGA1503 – AO2881: youtube.com/watch?v=rY4yHur0_PE

Αντίο Πάμπα, αντίο, Odeon GO4157 – GA7514: youtube.com/watch?v=Fbd9ebItHvc

Αντίο Τριάνα, Columbia CG1947 – DG6475: youtube.com/watch?v=f9ZP_R0QOps

Αντόνιο Βάργκας Χερέδια, HMV OGA905 – AO2562: youtube.com/watch?v=T2frZfTZk3c

Αντόνιο Βάργκας Χερέδια, Odeon GO3296 – GA7208 και Odeon GO3296 – 275075

Απ' το Μαρόκο η Εσμέ, Orthophonic OGA971 – S582A: youtube.com/watch?v=BM5BR-jlBss

Άπονη Τουρκάλα, Odeon GO1371 – GA1482: youtube.com/watch?v=dbRCYZlPeP8

Απόψε Αλλάχ, Odeon B79 – GA7498: youtube.com/watch?v=L32wx6nO5T8

Αραμπέλα: youtube.com/watch?v=-g3qZyS6LEk

Αραμπέλα, Orthophonic S538A: youtube.com/watch?v=ByuAVUVOdsg

Αραμπέλλα, Columbia CG2421 – DG6729 και Columbia CO41581 – 7262: youtube.com/watch?v=G6s2JlyZW04

Αράπης, αραπίνα, Victor CRC72505 – 58102

Αράπικα κορμιά, HMV OGA3123 – AO5669: youtube.com/watch?v=y9KNEeOa638

Αράπικο (Arabico), Victor 65979A

Αράπικο λουλούδι, Odeon GO3812 – GA7399, και Odeon GO3812 – 275217: youtube.com/watch?v=TnDNn1zLiRE

Αράπικο τσιφτετέλι, Columbia CG3701 – DG7350: youtube.com/watch?v=uz4y7OSJOaQ

Αράπικο, Gramophone 3-14479

Αραπίνα μου σκερτσόζα, HMV OGA430 – AO2359 και RCA Victor BS013291 – 383003A: vmrebetiko.gr/item/?id=4291

Αραπίνα μου σκερτσόζα, Melody ME191, Orthophonic S739 και Metropolitan 191: youtube.com/watch?v=cl9l-Xhtfs0

Αραπίνα, Columbia CG3354 – DG7190: youtube.com/watch?v=awDoypqe-sQ

Αραπίνα, Columbia CG3921 – DG7459, Olympic R2407B και Apollo SY39: youtube.com/watch?v=BKHcT0l0bUU

Αραπίνα, Odeon GO4227 – GA7541

Αραπίνες (Νύχτες μαγικές), Panhellenic P123 και Parnassus P183: youtube.com/watch?v=CAPJ0Hdpc38

Αραπίνες ερωτιάρες, Liberty 55

Αραπίνες και πασάδες, Nina 84-7 – 609: youtube.com/watch?v=8F91goL-l3U

Αραπίνες, Odeon GO3665 – GA7351: youtube.com/watch?v=iEwUoEay7aI

Αραπίνες, HMV OGA1190 – AO2722: youtube.com/watch?v=gdwfCNpbu4A

Αργεντίνα, Odeon GA1436, 1929-1930

Αργεντινό ταγγό, Columbia W206221-2 – CO56148F

Αργκεντίνα, Polydor 100BA – V51017: vmrebetiko.gr/item/?id=4589

Αργοσβύνεις μόνη, Columbia CG2259 – DG6683: youtube.com/watch?v=f777m2sRSvM

Άρια του Τορεαδόρ, Κάρμεν, Odeon GXX3005

Αρμενίτσα, Concert Record Gramophone 2310Υ – 3-14695:
vmrebetiko.gr/item/?id=4351

Αρμενίτσα, Columbia 8215

Αρμενίτσα μου, Parlophon 101147 – B21574: youtube.com/watch?v=t_iGtJcdbNw

Αρμενοπούλα, Columbia 20607 – 18070: youtube.com/watch?v=aUc_y-Tief0

Αρμενοπούλα, HMV BF756 – AO275: youtube.com/watch?v=cXQ86ZvcZq0

Αρμενοπούλα, Odeon GO565 – GA1325: vmrebetiko.gr/item/?id=10634

Αρμενοπούλα, Polydor 1211BF – V50919: vmrebetiko.gr/item/?id=5437

Αρτζεντίνα, Columbia CG 1440 – DG6236: youtube.com/watch?v=zch3d2fw9vA

Αρτζεντίνα, Columbia CG2268 – DG6657: youtube.com/watch?v=yuYVJ6Zx-Rk

Αρτζεντίνα, Columbia WG2 – DG4: vmrebetiko.gr/item/?id=9737

Ας μην τέλειων' η βραδιά, HMV OGA1358 – AO2809: youtube.com/watch?v=siN7lbuesfg

Ας πάμε στη Χαβάη, Parlophone GO2859 – B21942 και Decca GO2859 – 31070:
youtube.com/watch?v=tRS3BiEjhik

Άσμα αράβικον, Orfeon 198

Άστρο της Ανατολής, Parlophone GO3801 – B74098

Ατζιγγάνα, Odeon CX1888 – NO58581 και Orion CX1888 – 58585:
vmrebetiko.gr/item/?id=4427

Ατσιγγάνα, Parlophone 101447 – B21747: youtube.com/watch?v=384tm0gDRms

Ατσιγγάνες μες στη στράτα, HMV OGA1953 – AO5098 και RCA Victor OGA-1953 – 268314:
youtube.com/watch?v=pXv1WNRdCGU

Ατσιγγάνες, Odeon GA7922 – GO5369:
rebetiko.sealabs.net/display.php?d=0&recid=13624

Αυτό το μάμπο το μπραζιλέρο, HMV OGA2090 – AO5161:
youtube.com/watch?v=nnBnN7jCFGc

Αφρικάνα, Apollo

Αφρικάνα, Odeon GO3736 – GA7365 και Decca GO3736 – 31167A:

youtube.com/watch?v=qoUo_muDg7o

Αφρικάνα, HMV OGA2919 – AO5581 και Olympic OGA-2919 – R2402B: youtube.com/watch?v=Fwahgz8phQA

Αφρικάνα μαγεμένη

Αφρική, Odeon GO3629 – GA7338: youtube.com/watch?v=JpQ2DSdb03A

Βαλέντσια, Columbia 106908-2 – CO7028F: vmrebetiko.gr/item/?id=9455

Βαλέντσια, Odeon GO294 – GA1095, Odeon GO294 – 28047 και Okeh GO294 – OK28047: vmrebetiko.gr/item/?id=10345

Βαλεντσιάνες, Odeon GO3790 – GA7396 και Decca GO3790 – 31167B: youtube.com/watch?v=p7a1cr6EqFg

Βαλς εσπανιόλ, Gramophone 1640y – 10 12804, και Victor 1640y – VI63539: vmrebetiko.gr/item/?id=5037

Βεδουίνα

Βεδουίνα (Σφίξε με, σφίξε με)

Βεδουΐνα, Parlophone GO4055 – B74149: youtube.com/watch?v=esIwIMx4i-Y

Βενετσάνα, Columbia CG1971 – DG6490: youtube.com/watch?v=gjSklo8TVcA

Βενετσάνα, Parlophone GO2644

Βιολί τσιγγάνικο, Parlophone GO2498 – B21865 και Decca GO2498 – 31014

Βλάχα, Favorit Record 1-55011

Βράδυα στη Χαβάι, Columbia CG2267 – DG6667: youtube.com/watch?v=emejUNLAV4k

Βραζιλιάνα, Columbia CG2332 – DG6686: youtube.com/watch?v=PNHP-kosH2c

Βράσε τη ρούμπα και τα σουίγκ, Odeon GO3673 – GA7354: youtube.com/watch?v=H-83Ia1PK1A

Γαλλικός εθνικός ύμνος, La Marseillaise, Odeon GA1171

Για μια γλυκιά χαβάγια, Columbia WG459 – DG256

Για μια γλυκιά χαβάγια, Parlophone B21775

Για μια Σπανιόλα, HMV OGA1890 – AO5059 και RCA Victor OGA1890 – 268316: youtube.com/watch?v=MXi2Kp8fSJc

Για σαλάμ, Melody MA39 – MG23

Για της τσιγγάνας της καρδιά, Parlophone GO3698 – B74077: youtube.com/watch?v=a7aVhg-8fVE

Γιαλέλεμ, Parlophone GO4570 – B74251: youtube.com/watch?v=85WpvrjkvsQ

Γιαλέλι, Columbia CG2956 – DG6984: youtube.com/watch?v=9rGo5kex3po

Γιαλέλι, Liberty 155: youtube.com/watch?v=l8ycVFMhqGc

Γιαλέλιμ, Victor CVE41529 – 59037

Γαρουφαλλάκι, Gramophone Concert Record, 2486h – 14633:

vmrebetiko.gr/item/?id=4342

Γαρύφαλλο στ' αυτί, Fidelity 77095: youtube.com/watch?v=FkUkiMEnfxg

Γαρύφαλλο στ' αυτί, Odeon LG1094 – GA7893: youtube.com/watch?v=UnLuy8IfBUY

Για μια Σπανιόλα, His Master's Voice OGA1890 – AO5059 και RCA Victor OGA1890 – 268316: youtube.com/watch?v=MXi2Kp8fSJc

Γιαλέλεμ, Parlophone GO4570 – B74251: youtube.com/watch?v=MhtZBWR6vAE

Γιαλέλι, Columbia CG2956 – DG6984: youtube.com/watch?v=cdBtX6-iL5E

Γιαλέλι, Liberty 155: youtube.com/watch?v=l8ycVFMhqGc&t

Γιαχαμπίμπι, Columbia CG3999 – DG7500: youtube.com/watch?v=cON3OwGbni8

Γιαχαμπίμπι, HMV OGA1155 – AO2706: youtube.com/watch?v=4aChnEujFzA

Γιλντίζ, Parlophone GO3989 – B74130: youtube.com/watch?v=mJUvNzQmFq0

Γιουλαλάμ, Odeon GO5765 – GA8054: youtube.com/watch?v=-kfVNZpo4Jo

Γκιουζέλ Σταμπούλ, HMV OGA1532 – AO 2889: youtube.com/watch?v=gZwOEsMKB3s

Γκιουζελίμ αμάν αμάν, HMV OGA3039 – AO5635: youtube.com/watch?v=22avH5jGClY

Γκιούλ Μπαχάρ, Columbia CG2800 – DG6900 και *Gioul Bahar*, Columbia CO4690 – 7303F: youtube.com/watch?v=G_B2XKIf8L0

Γκιούλ Μπαχάρ, Odeon GO4488 – GA7612 και Decca GO-4488 – 31231A: youtube.com/watch?v=l2x6MksJP4Q

Γκιούλ Τζαμάλ, Columbia CG2259 – DG6683: youtube.com/watch?v=GPxs4ikMxww

Γκιούλ Χανούμ, Parlophone GO4239 – B74184 και Odeon GO4239 – 275286: youtube.com/watch?v=hd-Sc3dODF8

Γκραναντίνα, Pathe 70081 – 77506 και Pathe 70081 – 80086: vmrebetiko.gr/item/?id=4501

Γλυκειά Αραπιά, Orthophonic S439

Γλυκειά μου συ Χαβαϊ, Parlophone GO4006 – B74140: youtube.com/watch?v=sTGDjqa2m-8

Γλυκιά Αρζεντίνα, Odeon GA1554

Γλυκιά Σταμπούλ, HMV OT1685 – AO2138 και Orthophonic OT1685 – S323: youtube.com/watch?v=zjYGxhzczwY

Γλυκιές νεράιδες, HMV OGA1251 – AO2742: youtube.com/watch?v=CbFnzzzI9Po

Γρανάδα, Victor B32641 – 78355

Γρανάντα Μπέλα, Columbia CG1986 – DG6497: youtube.com/watch?v=1Jh7VOtCagI

Γύφτισσα, Parlophone 101480 – B21732 και Columbia 131221 – G7082F: vmrebetiko.gr/item/?id=5525

Γυφτοπούλα, Parlophone GO3929 – B74124: youtube.com/watch?v=5ALuhKhAT0k

Δεν θέλω θρόνους και παλάτια, Columbia WG380 – DG247

Δυο γυφτοπούλες, Columbia 294436 – G56328F: youtube.com/watch?v=1ZNeLpLpM9g

Δυο γυφτοπούλες, HMV OGA2103 – AO5178: youtube.com/watch?v=WheOA6xhiVA

Δυο γυφτοπούλες, Parlophone LG1041 – DGP165, Odeon LG1041 – GA7782 και Liberty 190: youtube.com/watch?v=9FQlHlUYH-Q

Εγώ θέλω πριγκηπέσσα, HMV OGA377 – AO2319 και Orthophonic OGA377 – S364: vmrebetiko.gr/item/?id=10816

Εθνικός αγγλικός ύμνος, HMV OGA1132 – AO2685

Εθνικός ύμνος, Odeon GX30 – X65001: vmrebetiko.gr/item/?id=4431

Εις την χαβάγια, HMV OW180 – AO2023, Orthophonic OW180 – S649 και Victor OW180 – 58099A

Εκείνο το ταγκό, Columbia CG1493 – DG6256: youtube.com/watch?v=4FOe4l2w0WU

Έλα να πάμε στη Χονολουλού

Εμιρέ, HMV OGA2871 – AO5557: youtube.com/watch?v=V1bF_YhXDGs

Εξωτική σειρήνα, Columbia CG2596 – DG6815: youtube.com/watch?v=C72sgMDVeho

Έρως ατσιγγάνας, Columbia E4658

Εσμέ (σκλάβα της αγάπης), Odeon GO3428 – GA7252

Εσμέ, Columbia CG1917 – DG6463: youtube.com/watch?v=25W5elbEk7g

Εσπανιόλα, Edison Bell 1080 – 143

Εσύ πασά μου φάε και πιε, HMV OGA-2102 – AO-5171: youtube.com/watch?v=-lUIy4QNfE4

Εσύ που είσαι μάγισσα, Liberty 264*:* youtube.com/watch?v=QfALEfUMNjY

Εσύ που είσαι μάγισσα, Parlophone LG1106 – B74439: youtube.com/watch?v=qROE42LLokE

Έχεις κορμί αράπικο, Apollo SY65: youtube.com/watch?v=Q3nU3Ucp0oc

Εσύ σουλτάνα μου, Columbia CG2484 – DG6760: youtube.com/watch?v=PQNGr4XgDuE

Έχεις κορμί αράπικο, Columbia CG3760 – DG7384: youtube.com/watch?v=ELv7PzXBTmc

Ζαΐρα, Odeon GO4451 – GA7610: youtube.com/watch?v=pHQerN1BgLs

Ζαΐρα, Odeon LG1050 – GA7789, Liberty LG1050 και Apollo LG1050 – SY74: youtube.com/watch?v=KrP681wexys

Ζακομπίνα, HMV OGA2255 – AO5252

Ζανούμπα, Orthophonic 84652 – S303B

Ζεμιλέ, Standard F9042B

Ζεχρά, HMV OGA844 – AO2515, Orthophonic OGA844 – S47A και RCA Victor OGA844, 26-8027A: youtube.com/watch?v=Ln1JIZGERwk

Ζεχρά, Liberty 235

Ζεχρά, Parlophone GO3197 – B21992

Ζεχραζάτ, Odeon GA7404 – GO3851 και και Parlophone GA7404 – DGP6: youtube.com/watch?v=oD8xJTIgkpo

Ζιγκουάλα, Columbia GR, CG3324 – DG7174: youtube.com/watch?v=wS62sqRdTPs

Ζιγκουάλα, HMV OGA2913 – AO5579: youtube.com/watch?v=TAtGM-jJLvM

Ζιγκουάλα, Nina L63: youtube.com/watch?v=xhbniXSdd9o

Ζίρα, HMV OGA2 – AO2199

Ζούγκλα, Columbia CG1522 – DG6288

Η αγάπη της Χαβανέζας, Parlophone B21729

Η αγάπη του τσιγγάνου, HMV OGA2937 – AO5589: youtube.com/watch?v=Q3sXxA8xzXI

Η απάχισσα, Parlophone B74143: youtube.com/watch?v=G6cBx8Pkf-w

Η άπονη Τουρκάλα, HMV BQ511 – AO608: youtube.com/watch?v=dbRCYZlPeP8

Η Αρμενίτσα, HMV OT1680 – AO2167: youtube.com/watch?v=6WGfQ_4ziK8

Η ατσιγγάνα, HMV OGA158 – AO2206, Orthophonic OGA158 – S679 και RCA Victor OGA158 – 38-3062B: vmrebetiko.gr/item/?id=10553

Η γυφτοπούλα, Columbia CG4177 – DG7579: youtube.com/watch?v=e0YjNhfOjaU

Η ζωή μου όλη, Minos 7XGO6156 – 5491: youtube.com/watch?v=7xxhzaw3CXc

Η Κάρμεν στην Αθήνα, Odeon GO3364 – GA7230: youtube.com/watch?v=zlCHEW0V1Rw

Η Κάρμεν, Odeon GO728 – GA1251: youtube.com/watch?v=6QYen-ulUbM

Η κατάρα της μάγισσας, HMV OGA1894 – AO5062: youtube.com/watch?v=o7SdO7kdRZI

Η κατάρα της τσιγγάνας, Columbia CG2353 – DG6701: youtube.com/watch?v=o7SdO7kdRZI

Η καταραμένη απ' τον Αλλάχ, HMV OGA1440 – AO2849: youtube.com/watch?v=gjQpIfLYi5k

Η κουμπαρσίτα (Μικρή μάσκα), Parlophone LG1022 – B74302 και Liberty LG1022 – 185: youtube.com/watch?v=aeFF4aHMR9M

Η μάγισσα της Αραπιάς, HMV OGA1077 – AO2657: youtube.com/watch?v=AAik0iD4DDU

Η μάγισσα της Βαγδάτης, Columbia CG2200 – DG6619 και Columbia 7257F – CO40095: youtube.com/watch?v=HRQj3ArRBBs

Η Μαρίτσα στο χαρέμι, Columbia CG2213 – DG6626: youtube.com/watch?v=Gijykifu-yY

Η μικρή του καμηλιέρη, Columbia CG2531 – DG6784: youtube.com/watch?v=Mv1zXtJbhCo

Η μοίρα των τσιγγάνων, Odeon LG1140 – GA8041 και Liberty 293: youtube.com/watch?v=MfbGM4rmLBg

Η Μουσμέ, Greek Record 4942 – GRC533, 1927: rebetiko.sealabs.net/display.php?d=0&recid=14714

Η Μπαρμπαριά, Parlophone GO3932 – B74128: youtube.com/watch?v=p1YUZGvqzhQ

Η μπάτα, Columbia CG870 – DG2043: youtube.com/watch?v=D5yUQXV85Ss

Η Νταλούα, Columbia CG2454 – DG6745

Η νεράιδα του γιαλού, Panhellenion PAN7002

Η ξελογιάστρα, Okeh OK28028

Η ξελογιάστρα, Polydor V45154

Η Περουζέ, Victor VI6598

Η ράσπα από το Μεξικό, Columbia CG2612 – DT375 και Columbia CG2612 – DG6818: youtube.com/watch?v=d1U48LgT-3U

Η ράσπα από το Μεξικό, Odeon GO4211 – GA7527: youtube.com/watch?v=c9Q_M3jCH5c

Η σατράπισσα, Parlophone GO-4009 – B-74136: youtube.com/watch?v=4MPS9y2AQ_w

Η Σεράχ, HMV OGA1787 – AO5009: youtube.com/watch?v=SbURLXjD9FQ

Η συκοφαντία, (Il barbiere di sivigli) His Master's Voice GK3

Η Τούρκα, Zonophone X104638

Η τσιγγάνα, Columbia 89411– CO7002F

Η τσιγγάνα, Zonophone X2102666

Ήθελα ναμουνα πασσάς, HMV OGA1809 – AO5029 και RCA Victor OGA1809 – 26-890: youtube.com/watch?v=Q7_BDGLW0xc

Ήθελα ναμουνα πασσάς, Liberty154: youtube.com/watch?v=lrozIn2vKhc

Ήταν κισμέτ, His Master's Voice OGA1327 – AO2793: youtube.com/watch?v=mHROolsgHjY

Θα γίνω καουμπόυ, Parlophone GO4412 –B74211-II

Θα πάω με κουρσάρικα, Columbia CG3194 – DG7104: youtube.com/watch?v=Mnq9Ko3Q_Vk

Θα σε πάρω στη Χαβάη, Odeon GA7436

Ινδιάνα μου γλυκιά (Έλμπι), HMV OGA2744 – AO5521: youtube.com/watch?v=8C96V5qpQLo

Ινδιάνικο τραγούδι, Edison Bell A1074 – ΣΑ141

Ίρμα, HMV OGA308 – AO2286: youtube.com/watch?v=1eB_00M4UkU

Ιταλίδα, Gramophone UK513100 – 5-13100 και Victor 17342u – VI-6597: vmrebetiko.gr/item/?id=5052

Καϊριανή, Acropolis M45008

Καϊριανή, Odeon, GO75 – GA1012, Αθήνα, 1925 και Okeh GO75 – OK28027: vmrebetiko.gr/item/?id=10303

Κάϊρον, Columbia CG3977 – DG7497 και Apollo CG-3977: youtube.com/watch?v=Zv16eHG16zM

Καμπαλέρο, Odeon GA7685, 1951-1952

Καουμπόικο, Columbia CG2990 – DG7004: youtube.com/watch?v=Gq0uvh7rkxA

Καουμπού είν' ο δικός μου, Odeon GO4073 – GA7478: youtube.com/watch?v=YhPjMmAhLFk

Καραμπιμπερίμ, Nina 607: youtube.com/watch?v=5aRVD2kgX28

Καρμέλα, Columbia 20502 – 8357

Καρμέλα, Columbia G22 – DG5

Καρμέλα, HMV BG578-2 – AO563 και Victor BG578-2 – 8020B: vmrebetiko.gr/item/?id=10204

Καρμέλα, Odeon GO1650 – GA1471: rebetiko.sealabs.net/display.php?d=0&recid=18350

Καρμέλα, Pathe 70115 – X80019

Καρμελίτα, Columbia CG1010 – DG6015: youtube.com/watch?v=uZEb6_uyCCI

Κάρμεν, Columbia 20367 – 8298

Κάρμεν, Edison Bell 1108 – ΣΑ160

Κάρμεν, Odeon NO58525

Κάρμεν, Polydor 1250BF – V50581: youtube.com/watch?v=hxL1sJWKm3E

Κάρμεν η Ανδαλούσα, Acropolis M25115

Κάρμεν Μιράντα, Odeon GO3980 – GA7450: youtube.com/watch?v=wRXkifdGaus

Καρμενσίτα, HMV AO2608: youtube.com/watch?v=D7SX_wW0Ros

Καρμίνα, Columbia WG673 – DG405: vmrebetiko.gr/item/?id=9944

Κατσιβέλα, HMV OGA1376 – AO2816: youtube.com/watch?v=RoBYqKuebD8

Κι από λίγο λίγο: youtube.com/watch?v=piNbl5UBNSI&t

Κιθάρα Σπανιόλα, Parlophone GO2860 – B21942: youtube.com/watch?v=y7i0H9RabOM

Κομπαρσίτα, Orthophonic BVE84655 – S306

Κονσίτα, Parlophone GO3613 – B74058: youtube.com/watch?v=KfZDXpgboUM

Κοντά στο Νείλο (Φεριχά), Columbia CG1888 – DG6442 και Columbia CO24642, 7168F: vmrebetiko.gr/item/?id=4642

Κοντσίτα, HMV OGA1783 – AO5012: rebetiko.sealabs.net/display.php?d=0&recid=17966

Κόρη μάγισσα, Parlophone GO3733 – B 74083: youtube.com/watch?v=byLj9UfZT4E

Κουβανέζικες βραδιές, Orthophonic OGA427 – S392

Κουμπατσέρο, Odeon GA7604

Κουρεύς της Σεβίλλης (Ecco ridente in cielo), HMV BW3095 – AO642

Κουρεύς της Σεβίλλης (Se il mio nom), HMV BJ302 – AO188

Κουρεύς της Σεβίλλης (Se il mio nome), HMV BW3047 – AO642

Λαίιντυ Γιουκουλέλε, HMV OT1628 – AO2137: youtube.com/watch?v=ortza4uJhzI

Λακμέ, Parlophone GO3988 – B74138: youtube.com/watch?v=iiodVEjllIM

Λεϊλά, Odeon GO3069 – GA7130

Λέϊλα, Odeon GO3866 – GA7409: youtube.com/watch?v=CcDUrbJxND8

Λούνα-λουνέρα, Columbia CG2715 – DG6875: youtube.com/watch?v=hh4WMXVKL3M

Μάγες ομορφιές, HMV OGA1377 – AO2821: youtube.com/watch?v=oOt5B8PpxMU

Μαγιάρ, Odeon GO4330 –GA7563: youtube.com/watch?v=wyIdlafqRtY

Μάγισσα, Parlophone GO3912 – B74134: youtube.com/watch?v=9M1wt_jDEWA

Μάγισσα που γνώρισες πολλά, HMV OGA1390 – AO2823: youtube.com/watch?v=AXV4nlqZqZY

Μάγισσες, Columbia CG3085 – DG7060: youtube.com/watch?v=7SRsm6dLuKU

Μαγκάλα, Columbia CG3897 – DG7445, Apollo CG3897 – SY39 και Nina CG3897 – 1671: youtube.com/watch?v=GxmH4msoy34

Μαγκάλα, Parlophone LG1157 – B74500, Odeon CO10057 – LA4070A και Liberty CG3897 – 308: wwwyoutube.com/watch?v=Y2gXAs-Ento

Μαζύ στην Αραπιά, HMV OGA2110 – AO5180: youtube.com/watch?v=viE7Rz1GopI

Μακπουλέ, HMV OGA1420 – AO2865: www.youtube.com/watch?v=M74TkpoI2pI

Μακριά σε νησιά ξωτικά, HMV OGA1294 – AO2792 και HMV OGA1294 – AO2766: youtube.com/watch?v=4oSKpd2oA0o

Μαμά (Κάτι σπανιόλικα μάτια), HMV OW223 – AO2005

Μάμπο: youtube.com/watch?v=I64CiZPjF1g

Μανουέλα, Parlophone LG1137 – B74456, Apollo LG1137 – SY32 και Liberty LG1137 – 289: youtube.com/watch?v=vozZJrrafVk

Μανταλένα μου τσιγγάνα, HMV OGA1005 – AO2617: youtube.com/watch?v=D8R-o-6nFDk

Μαντουβάλα, Nina 1666: youtube.com/watch?v=qDogyAi0jX0

Μαντουμπάλα, Apollo SY8: youtube.com/watch?v=mn4yaml4ipM

Μαντουμπάλα, Balkan 862: youtube.com/watch?v=SGUpgNkQFEg

Μαντουμπάλα, Fidelity GR77015: youtube.com/watch?v=J_ri-j8tnRc

Μαντουμπάλα, HMV OGA2849 – AO5544: youtube.com/watch?v=ETzT4WRXN3k

Μαντουμπάλα, Parlophone LG1158 – B74500, Odeon CO10016 – LA4055b και Liberty 309: youtube.com/watch?v=q6m_AGVqcfY

Μαραμπού, HMV OGA3011 – AO5625: youtube.com/watch?v=Pa-byJvLGYM

Μαρία Μπονίτα, HMV OGA1791 – AO5004: youtube.com/watch?v=9e6ZAxIHzFo

Μαρία Μπονίτα, Liberty 149: youtube.com/watch?v=sTwR4mKrdio

Μαρία Μπονίτα, Odeon GO4559 – GA7631: youtube.com/watch?v=hWqfEsYRgOE

Μαρία Ντολόρες, HMV OGA1909 – AO5072: youtube.com/watch?v=Uh550tdZ3g8

Μαρία Ντολόρες, Odeon GO4672 – GA7675: youtube.com/watch?v=ND9eY48Y-h0

Μαριτάνα, Columbia CG4006 – DG7506: youtube.com/watch?v=3mI5RrKrj-k

Μαριτάνα, Parlophone GO4432 – B74232: youtube.com/watch?v=h1cJYTZP6xg

Μαρόκο, Odeon GO3522 – GA7286, 1940: youtube.com/watch?v=8gcYwH8wRu0

Μαρόκο, Parlophone B74273

Μαρτικίνα, Odeon GO8101 – GA5X55: youtube.com/watch?v=Y_3NFZ3sHtU

Μάτια σπανιόλικα, Odeon GO3350 – GA7227: youtube.com/watch?v=wg70aDFXEXE

Μαχαραγιάς αν ήμουνα, Columbia CG2117 – DG6591:
youtube.com/watch?v=2NCykzP3sFc

Μαχαρανή, HMV OGA2981 – AO5608: youtube.com/watch?v=NPXPtVSjOTE

Μαχαρανή, Odeon CO10065 – LA4077b και Parlophone GO5891 – B74527:
youtube.com/watch?v=naQUS8gf_W8

Με λικέρ και με σαμπάνια, Parlophone GO2837 – B21936:
youtube.com/watch?v=z9HKWXkf0Ok

Μελαχροινή τσιγγάνα μου, Columbia CG4108 – DG7557:
youtube.com/watch?v=wU4ZkRweVU0

Μεξικάνα

Μες στην όμορφη Βαγδάτη, Columbia CG3844 – DG7431:
youtube.com/watch?v=qKfQHqHdMM0

Μες στης Πόλης τα στενά (Καραμπιμπερίμ), Parlophone GO4665 – B74259 και Odeon GO4665 – 275357b: youtube.com/watch?v=OCzWs1Es3cg

Μες στον οντά ενός πασσά, Parlophone GO3677 – B74073 και Decca GO3677 – 31155:
youtube.com/watch?v=jd_NBN8iv0E

Μες την μπαλαλάϊκα, Odeon GO3782 – GA7382

Μέσα στην Πόλι βρίσκομαι, Balkan BAL841A: youtube.com/watch?v=XcQFWQMauLw

Μέσα στης Πόλης το χαμάμι, Atticon 448 – ATT154

Μη με ρωτάτε (Κοκαΐνη), HMV 0GA265 – AO2259: vmrebetiko.gr/item/?id=9720

Μην κατέβεις στο λιμάνι, Columbia SCDG3666: youtube.com/watch?v=mCGRqQ6bHRA

Μην κλαις μουτσάτσα μην κλαις, Columbia DG6910 – CG2817-1:
youtube.com/watch?v=O0pjrJxikEc

Μήπως είσαι ατσιγγάνα, HMV OGA2649 – AO5452: youtube.com/watch?v=Fx1E_7JQ4iI

Μια μελαχρινή τσιγγάνα, Columbia CG3825 – DG7414:
youtube.com/watch?v=yXFscEOCpYA

Μια Μεξικάνα, HMV OGA1083 – AO2652: youtube.com/watch?v=ExIGi_aRykE

Μια Μεξικάνα, Odeon GO3590 – GA7311

Μια νύχτα στη Χαβάη, Columbia CG960 – DG2098

Μια νύχτα στην Ανατολή, HMV OGA2077 – AO5171:youtube.com/watch?v=8zYyKFVpJFU

Μια πεντάμορφη τσιγγάνα, Apollo SY22: youtube.com/watch?v=GvksoLNDr8Y

Μια τσιγγάνα, Athena 911B

Μια τσιγγάνα μαυρομάτα, Liberty 315

Μια τσιγγάνα, Columbia CG3847 – DG7419: youtube.com/watch?v=YKxHCqWHB0Y

Μια φελάχα στο τζαμί, Columbia CG3919 – DG7458:
youtube.com/watch?v=nHZQpwkYwpY

Μιανής τσιγγάνας το παιδί, Parlophone GO4068 – B74150:
youtube.com/watch?v=5RAtqwl62JQ

Μικρή ζουλού, HMV AO-2303 και Orthophonic S360

Μίνι από το Τριντάντ, Odeon GO3711 – GA7363: youtube.com/watch?v=5Vr542qTCwo

Μισιρλού, Columbia CCO4029 – CO7217F και Columbia CCO4029 – 10072:
youtube.com/watch?v=8OnKCFibvxM

Μισιρλού, Columbia CG2557 – DG6797: youtube.com/watch?v=W_w3KqFkJ1k

Μισιρλού, Columbia W205625 – 56073F: vmrebetiko.gr/item/?id=4065

Μισιρλού, Liberty 78, Liberty 290 και Liberty 77: youtube.com/watch?v=Pn5KpGxjgXI

Μισιρλού, Metropolitan 193A

Μισιρλού, Odeon GO4183 – GA7519: youtube.com/watch?v=ovkIlXM3q8M

Μισιρλού, Standard 10-367 – F9006A Victor 10-367 – 26-8019, Victor 10-367 – 26-8348 και Orthophonic 10-367 – S572A: rebetiko.sealabs.net/display.php?d=0&recid=18609

Μισιρλού, Standard, F-9044-A, Standard T131 και Standard T1022

Μου κλέψαν την αγάπη μου, HMV OGA1279 – AO2768:
youtube.com/watch?v=fR35oKx_rJA

Μουσμέ, Columbia 4028 – CO7217F και Columbia USA, 4028 – 10072:
youtube.com/watch?v=QCnoLPybk1I

Μουσουρλούμ, Columbia W206414 – 56270F:
youtube.com/watch?v=xX2wk6ngurc

Μπαγιόν θα πει χορός, Columbia DG7160

Μπαγιόν-μπαγιόν, Odeon GA7915

Μπάτα, Odeon GO2158 – GA1787

Μπεϊρούτ, Odeon GA1820

Μπεντουϊνα, Odeon GO2313 – GA1906 και Decca GO2313 – 31004:
youtube.com/watch?v=A0msQSOHAr0

Μπιρ Αλλάχ, Odeon GO3855 – GA7407: youtube.com/watch?v=ywczb67RH70

Μπιρ Αλλάχ (Bir Allah), Virginia 7: youtube.com/watch?v=lyU39pe_230

Μπον σουάρ Ζοζεφίνα, HMV OGA1553 – AO2905

Μπολέρο, Odeon GO4178 – GO4178: youtube.com/watch?v=Nv8flo9AUCI

Μπορεί να τωχουν πλανέψει (Ακρογυαλιές δειλινά), Columbia CG2392 – DG6715:

youtube.com/watch?v=YqV6LuT8lhY

Μπρος την τρελή την ράσπα, Odeon GO4267 – GA7544: youtube.com/watch?v=P2gxd11ZanU

Ναζμιέ γλυκιά, HMV OGA1862 – AO5103: youtube.com/watch?v=-EpmtgcyWEs

Ναπολιτάνα, Odeon GO125 – GA1072: vmrebetiko.gr/item/?id=10331

Ναπολιτάνικες νύκτες, Columbia 109822 – DG533: vmrebetiko.gr/item/?id=9992

Ναπολιτάνικες νύχτες, Columbia W206222-2 – CO56148F

Ναριμάν, Columbia CG4056 – DG7530: youtube.com/watch?v=M_Afjn-S0MM

Ναριμέ, Odeon GO5508 – GA7965

Ναουμί, Parlophone GO4772 – B74277, Αθήνα, 1953: youtube.com/watch?v=4T3XjA1G-N8

Νεμπιλέ, Lenco 1-A και Liberty 158: youtube.com/watch?v=kJ49eil0sZ0

Νέο χανουμάκι, HMV BF1693 – AO291: youtube.com/watch?v=VI73r6WxIOA

Νεράιδα Περουζέ, Columbia 84353 – E4779: vmrebetiko.gr/item/?id=11126

Νιρβάνα, HMV OGA2897 – AO5570: youtube.com/watch?v=ahDryyOJLWw

Ντόνα Κλάρα, Columbia WG111 – DG92: https://vmrebetiko.gr/item/?id=9777

Ντόνα Κλάρα, HMV OW243 – AO2004: youtube.com/watch?v=eCw3ReQaR0Y

Ντουνιά ανακριτή, Odeon GO4104 – GA7497: youtube.com/watch?v=UC0WORMxMBk

Νύκτα στη Χονολουλού, Columbia WG257 – DG163: vmrebetiko.gr/item/?id=9810

Νύχτα στην Αρτζεντίνα, Columbia CG1521 – DG6288

Νύχτες μαγικές, Columbia CG3372 – DG7193

Νύχτες μαγικές (Αραπίνες), Parnassus P183B: youtube.com/watch?v=MfCc0kN3k5A

Νύχτες της Σταμπούλ, HMV OGA1260-0 – AO2760: youtube.com/watch?v=jx6xvh_K8Rc

Ξελογιάστρα, Odeon GO72 – A154063: vmrebetiko.gr/item/?id=10283

Ο Αντώνης ο βαρκάρης, Columbia CG1942 – DG6480: youtube.com/watch?v=iNTR2Fj_xT8

Ο Αντώνης ο βαρκάρης, Odeon GO3312 – GA7213, GO3312 – 275089 και Decca GO3312 – 31132: youtube.com/watch?v=VAO1szEdkP4

Ο αρχιατσιγγάνος (Οι αναμνήσεις του), Acropolis M45010a: vmrebetiko.gr/item?id=4967

Ο αρχιατσιγγάνος (Το παράπονό του), Acropolis M45010b: vmrebetiko.gr/item/?id=4968

Ο αφέντης, Odeon GO5076 – GA7825: youtube.com/watch?v=D1sSoxMyneY

Ο βεδουίνος, HMV OGA2992 – AO5615: youtube.com/watch?v=_-AusQKgbH8

Ο γονδολιέρος, Odeon GO4556 – GA7626: youtube.com/watch?v=zOYmtnlbzL0

Ο καϊξής, Odeon GO3941 – GA7438: youtube.com/watch?v=szw3mdtxDcg

Ο καουμπόϋ, Odeon GO4318 – GA7560: youtube.com/watch?v=pqmMyjCgLGQ

Ο καμηλιέρης, HMV OGA2920 – AO5582: youtube.com/watch?v=VR-MCFvASrg

Ο κουμπατσέρο, Columbia CG2802 – DG6899: youtube.com/watch?v=nIOPmSr404Y

Ο Κουρεύς της Σεβίλλης (O sorte gia veggo), HMV BJ342 – AO188

Ο μαχαραγιάς, Columbia CG2898 – DCG278 και Columbia CG2898 – DG6953: youtube.com/watch?v=kgI0ck-U3Sk

Ο μαχαραγιάς, Columbia CG2912 – DG6964: youtube.com/watch?v=JyzxBY8dv4o

Ο μαχαραγιάς, Liberty 156: youtube.com/watch?v=ZpG_67HfYaU

Ο πασσάς κάνει γιουρούσι, Liberty 242: youtube.com/watch?v=MtXNIzQqxE8

Ο πασσάς κάνει γιουρούσι, Odeon GO4984 – GA7797: youtube.com/watch?v=A2AEdfasWcM

Ο πασσάς, HMV OGA2647 – AO5450: youtube.com/watch?v=2MV7wlbs61w

Ο σουλτάνος, Odeon GA5161 – GA7906: youtube.com/watch?v=r9ow8BancSs

Ο σουλτάνος, Καλός δίσκος 303B: youtube.com/watch?v=4xulDK4g16c

Ο Σπανιόλος, Columbia G121 – DG82: youtube.com/watch?v=6orrUr0SkAw

Ο Σπανιόλος, Columbia W206399 – CO56220F: vmrebetiko.gr/item/?id=4731

Ο τρελός τσιγγάνος, HMV OGA1229 – AO2737 και RCA Victor USA OGA-1229: youtube.com/watch?v=I_3SlkkGmPw

Ο τσιγγάνος, Columbia CG3965 – DG7481: youtube.com/watch?v=JGZ7z_AoMVM

Ο Τσιτσάνης στη ζούγκλα, Columbia CG1989 – DG6511: youtube.com/watch?v=AJGGclweb4E

Οι τρεις καμπαλέρος, Columbia CG2349 – DG6689: youtube.com/watch?v=Jt3mcXX5C-c

Οι τρεις καμπαλέρος, Odeon GO3968 – GA7441 και Decca GO3968 – 31163A: youtube.com/watch?v=ThmJ57uMJ1M&t=26s

Οι τσιγγάνες, HMV OGA1467 – AO2860: youtube.com/watch?v=3G1h4UpBEEs

Οι τσιγγάνες, Nina USA 111: youtube.com/watch?v=JMu2sQZeBcg

Οι τσιγγάνοι, Apollo SY59

Όλε,τορέρο!, HMV OGA1908 – AO5072: youtube.com/watch?v=RZAP7edeUnw

Όμορφε τσιγγάνε μου, Columbia CG4023 – DG7514: youtube.com/watch?v=zN-6tN5p97w

Όμορφη σουλτάνα, Alpha 2810B: youtube.com/watch?v=0N-G2HwPOOQ

Όμορφη σουλτάνα, Odeon GO4943 – GA7793: youtube.com/watch?v=hlbssmhdEbg

Όνειρο στη χαβάγια, Columbia WG398 – DG238

Όταν ήμουν μικρός (Γκέισα), Orfeon 194

Όταν πας καμμιά φορά στο Μεξικό, HMV OGA2694 – AO5474: youtube.com/watch?v=0mcWZt-MplE

Παγκρατιώτισσα, Columbia 20333 – 8265: vmrebetiko.gr/item/?id=9547

Παίξε τσιγγάνε, HMV OGA959 – AO2582, Orthophonic OGA959 – S515A και RCA Victor OGA959 – 28-8134A: youtube.com/watch?v=YNQCuZU-mBY

Παίξε τσιγγάνε, Odeon GR, GO4213 – GA7531: youtube.com/watch?v=jbwxvWpCEGA

Πάμε στη Χονολουλού, HMV OGA247 – AO2254 και Orthophonic OGA247 – S338: youtube.com/watch?v=JemaM9v2clg

Παραγουάη, HMV OGA245 – AO2277: youtube.com/watch?v=pMFxkGVxIJE

Παραγουάη, Odeon GO2388 – GA1894

Πάρε με γλυκιά τσιγγάνα, Odeon GO4633 – GA7693: youtube.com/watch?v=vKIPjA-vCIc

Πασαλιμανιώτισσα, Columbia 20332 – 8248: youtube.com/watch?v=Zp4JVBHmeU0

Πεθαίνω γι' αγάπη, Odeon GO4013 – GA7482: youtube.com/watch?v=T7Yr8fIhPOs

Πέντε σκλάβες, Odeon GO4749 – GA7709: youtube.com/watch?v=6M1vkYyhrP0

Περιχόλε, Odeon Record CX472 – 31940: vmrebetiko.gr/item/?id=4416

Περουζέ, Gramophone 17330u, – 14-12478, Victor 17330u – 65981b

Περουζέ, Orfeon 1444 – 11433

Πες μου τσιγγάνα, Columbia CG3764 – DG7388: youtube.com/watch?v=vPemdDlQNVo

Ποια μάγισσα να πάω να βρω, HMV OGA2640 – AO5448: youtube.com/watch?v=zhRYfRSppfQ

Ριγολέτος, Gramophone Concert Record 6-12439

Ρίξε τσιγγάνα τα χαρτιά: youtube.com/watch?v=2cX-id7OFDY

Ροκ εντ ρολ με το μπουζούκι, Parlophone GO5402 – B74408: youtube.com/watch?v=bBTG2D_0h_E

Ρομάντσα Σαντούτσας, Cavaleria Rusticana, Odeon Record NO-58548

Ρούμπα και όχι αρλούμπα, Odeon GO1891 – GA1658: youtube.com/watch?v=egFV4ROi7lw

Σάμπα μου ξηγιέσαι, Columbia CG2617 – DG6820: youtube.com/watch?v=Kq0cAMfWQAo

Σαμπιχά, Columbia CG2247 – DG6635 και Columbia 7247F – CO40081: youtube.com/watch?v=rE8wuiYEYRs

Σάντα Λουτσία, Columbia WG362 – DG204 και Columbia WG362 – DT-21: vmrebetiko.gr/item/?id=9687

Σαφιέ, Parlophone GO4085 – B74154: youtube.com/watch?v=opxfwdcSjak

Σαχραζάτ, Columbia 20063 – 8040: vmrebetiko.gr/item/?id=9503

Σαχραζάτ, HMV BF947 – AO516

Σαχραζάτ, Odeon GO318 – GA1173

Σαχραζάτ, Odeon GO760 – GA1290

Σαχραζάτ, Polydor V50945

Σαχραζάτ, Χόμοκορδ TM822 – G4-32052

Σε φίνο ακρογυάλι, Columbia CG1936 – DG6479: youtube.com/watch?v=XOQaY3jD8zs

Σεβιλιάνα, Columbia WG379 – DG243: youtube.com/watch?v=01wnIoJDR5M

Σεβιλιάνα, Columbia WG488 – DG261: vmrebetiko.gr/item/?id=9862

Σεβιλιάνα, Parlophone WG379 – B21644: youtube.com/watch?v=01wnIoJDR5M

Σεβιλιάννες, Parlophone GO3749 – B74086 και Odeon GO 3749: youtube.com/watch?v=l68ffQqdc1Y

Σεβιλλιάνα, HMV OGA2889 – AO5569, Apollo SY37 και Olympic R2408 (ανατυπώσεις): youtube.com/watch?v=oSULJ4NNqLw

Σελιμά, Columbia CG2277 – DG6654: youtube.com/watch?v=qVZWgMw7Oq4

Σεμιχά, Columbia CG2546 – DG6792: youtube.com/watch?v=gx8Und0fmh8

Σενιόρα, Columbia CG3004 – DG7008: youtube.com/watch?v=WUhnBXbavZk

Σενιορίτα, Decca GO3330 – 31126B

Σενιορίτα Μορενίτα, Odeon DG1069 – GA7329 και Liberty DG1069 – 212

Σεχραζάτ, Discophone 10435

Σικελιάνα (Cavaleria rusticana), Gramophone 6 12449

Σκλάβα Αϊσέ, Orthophonic OGA755 – S442: youtube.com/watch?v=S3uzX7AdEA0

Σκλάβα του πασά, Odeon GO3760 – GA7378: youtube.com/watch?v=5fRq3r2YJ94

Σκλάβες του μαχαραγιά, Odeon GO4010 – GA7472: youtube.com/watch?v=ryZe2MYSBwY

Σκληρή καρδιά, RCA Victor CS89811-1 – 38-3056A: vmrebetiko.gr/item/?id=4877

Σοράγια, HMV OGA2864 – AO5555: youtube.com/watch?v=f15iPn58Bt8

Σουδάν, 1952: youtube.com/watch?v=u2iBM-UZBwk

Σουδανέζες, HMV OGA1252 – AO2742: youtube.com/watch?v=JPztlN6CIE8

Σουλτάνα, Columbia CG1819 – DG6427: youtube.com/watch?v=CU4IJA25_Tk

Σουλτάνα, HMV OGA1846-3 – AO5044: youtube.com/watch?v=sYAjZuR4Uak

Σπανιόλα κιθάρα, Standard F9089: youtube.com/watch?v=Hqtkf69BCN0

Σπανιόλα, HMV OGA2971 – AO5603: youtube.com/watch?v=c5mSWm_Wpjs

Σπανιόλες, Columbia 20192 – 8091: youtube.com/watch?v=aEJ8KDpRhsM

Σπανιόλες, Odeon GO227 – GA1109 και Odeon 28054 – 154191: youtube.com/watch?v=aEJ8KDpRhsM

Σπανιόλικες κιθάρες, Odeon GO1572 – GA1497

Σπανιόλικες κιθάρες, Polydor 101BA – V51018 και Polydor V51145: vmrebetiko.gr/item/?id=4590

Σπανιόλικο τραγούδι, His Master's Voice OGA8410 – AO2546: youtube.com/watch?v=PRg5JH8h-5g

Σπανιόλικο, Odeon CX463 – NO31807: kounadisomeka.aegean.gr/items/show/5110

Σπανιόλος, Columbia G121 – DG82: vmrebetiko.gr/item/?id=9776

Σταμπολού, Standard F9009B

Σταμπουλού, Okeh 500096 – OK82538

Στη μαγεμένη Ανατολή, HMV OGA2319 – AO-5280: youtube.com/watch?v=9Nw5_84xvPQ

Στη μαγεμένη Αραπιά, HMV OGA2867 – AO5558: youtube.com/watch?v=D8ybysnjf2k

Στη Σάντα Λουτσία, Pathe 70557 – X80284: youtube.com/watch?v=HuVt8WtFsno

Στην Αλεξάνδρεια, HMV OGA2980 – AO5617: youtube.com/watch?v=3XxCXFr1kLw

Στην Ανατολή την πλάνα, Parlophone GO5260 – B74376

Στην Αραπιά, HMV OGA3134 – AO5675: youtube.com/watch?v=u86__LMTC7I

Στην Αραπιά, Odeon GO4975 – GA7795: youtube.com/watch?v=5vVYP-qv9WA

Στην Αραπιά, Okeh OK28053

Στο νησί της Χαβάη, HMV OGA637 – AO2458

Στο Τούνεζι στη Μπαρμπαριά, Odeon GA7732 – GO4836: youtube.com/watch?v=n7KSBeVZFPM

Στο Τσούμπο Τσάμπο, HMV OGA2050 – AO5144

Στον όρμο της Χονολουλού, HMV OGA618 – AO2432

Στρατιώτης, Victor VI65981

Συλβάνα, Carlophone 2143

Συλβάνα, Odeon GO4619 – GA7666: youtube.com/watch?v=EZt2-F_SrZk

Τα λιμάνια, Columbia 7XCG1570 – SCDG3197: youtube.com/watch?v=CyB9BxzcVZU

Τα μάτια σου τ' αράπικα, Grecophone 12A

Τα μάτια της τ' αράπικα, Orthophonic BS02356 – S378A και RCA Victor BS02356 – 26-8074

Τα χανουμάκια, Greek Record 4005 – GRC525, 1926

Τα χανουμάκια, HMV OGA287 – AO2279, RCA Victor OGA287 – 26-8059B και Orthophonic USA OGA287 – S355: vmrebetiko.gr/item/?id=11079

Τα χανουμάκια, Orfeon S3152 – 12946: vmrebetiko.gr/item/?id=5239

Τα χανουμάκια, Parlophone GO4827 – B74293: youtube.com/watch?v=QshZSwonJos

Ταϊτή, HMV OGA1521 – AO2896

Ταλιλινόμπα, Nina T84-2 – 614: youtube.com/watch?v=Q08eMYQI3IU

Τάχα φτιάξει με μια σενιορίτα, Parlophone B74222

Τέτοια κούκλα, HMV OGA2024 – AO5135: youtube.com/watch?v=e_Arv2eZG2k

Τζεμιλέ, Columbia CG2286 – DG6664: youtube.com/watch?v=uo-3bhXKXU0

Τζεμιλέ, Columbia CG4073 – DG7537: youtube.com/watch?v=ZM9Tf_0jtYE

Τζεμιλέ, Hellas 51

Τζεμιλέ, Liberty 149: youtube.com/watch?v=Ls9lqRxq1xA

Τζεμιλέ, Odeon GO2603 – GA1992: youtube.com/watch?v=geDZe-FAQlo

Τζετζεμπέλ, Odeon GA7702: youtube.com/watch?v=xfSKP6RVows

Τζιγκάνικα μάτια, Columbia WG780 – DG425: youtube.com/watch?v=mrgHaUDNcr8

Τηλεγράφημα στην Κάρμεν, Columbia CG1958 – DG6493: youtube.com/watch?v=NVN2cnEjb10

Τι την θέλεις την τσιγγάνα, Columbia CG2280 – DG6659: youtube.com/watch?v=B-oION4NzS8

Τιμπουκτού, Monte Carlo 7MCA005 – MOG 907: youtube.com/watch?v=8S0AfftLIJU

Το γλέντι, Nina: youtube.com/watch?v=4cm249TyWfw

Το καλογεράκι, Columbia DT433 – DG6914: youtube.com/watch?v=PdM8T7NzWic

Το καραβάνι (τσιγγάνικη καρδιά), Odeon GO4544 – GA7628: youtube.com/watch?v=tJ8cS39z9cQ

Το καραβάνι, HMV AO562

Το κλάμα του τσιγγάνου, HMV OGA3122 – AO5678: youtube.com/watch?v=zQ3KbqJPCuo

Το λουλούδι, Columbia CG2446 – DG6741: youtube.com/watch?v=4RaQWexHrMQ

Το Μεξικό, HMV OGA1705 – AO2976: youtube.com/watch?v=oI89qj5k7tI

Το νέο χανουμάκι, HMV OGA70 – AO2180: youtube.com/watch?v=n-IiTBtohFE

Το νέο χανουμάκι, Columbia 85379 – COE4495: youtube.com/watch?v=-lkHfu511jc

Το νέο χανουμάκι, Odeon GO562 – GA1364: youtube.com/watch?v=eFI3m0W0Qjk

Το ταγκό της Λεϊλάς, Odeon GA1176

Το τραγούδι της ερήμου (Η φελλάχα η Γιουλαλάμ), HMV OGA 1374 – AO2817: youtube.com/watch?v=vON4cH0s_Iw

Το τραγούδι του Τσιγγάνου, Columbia CG2728 – DG6898: youtube.com/watch?v=nEqgDJN4Zuc

Το τσιγγάνικο ταγγό, Victor B24541 – 72976A

Το τσιγγάνικο τραγούδι, HMV OGA3065 – AO5644: youtube.com/watch?v=9kDuZeDq5ZU

Το φοξ της Χαλιμάς, Odeon GO316 – GA1172: vmrebetiko.gr/item/?id=10398

Το φοξ της Χαλιμάς, Polydor 1347BF – V50575: youtube.com/watch?v=AU1f1wpTKis

*Το φοξ της Χα*λιμάς, Χόμοκορδ TM807 – G4-32040

Το χανουμάκι, Odeon GO2170 – GA1818 και Odeon GO2170 – GA1832

Το χανουμάκι, Odeon GO576 – GA1311: youtube.com/watch?v=eBHpiJ9NSOc

Το χανουμάκι, Orfeon 213

Το χανουμάκι, Polydor 4578 – ARV45118: youtube.com/watch?v=JOWHmYbmBog

Το χανουμάκι, Zonophone, 10704 – X104612

Το χαρέμι στο χαμάμ, Columbia CG1308 – DG6165 και Columbia CG1308 – 7098: youtube.com/watch?v=FqQFwAKUneA

Τοπάζια, HMV OGA-2990 – AO-5614: youtube.com/watch?v=dzq105rwkXw

Τούγκο – Τούγκο, Columbia CG2544 – DG6791: youtube.com/watch?v=2lAfad6LhUo

Τουρκοπούλα, Columbia 20539 – 18068L: vmrebetiko.gr/item/?id=9637

Τουρκοπούλα, Columbia WG818 – DG497: youtube.com/watch?v=jbHC_6HZXls

Τουρκοπούλα, Odeon GO1320 – GA1402: vmrebetiko.gr/item/?id=10637

Τουρκοπούλα μου, HMV BG219 – AO321

*Τρεις καβαλάρηδες,*Odeon GA7446 – GO3976: youtube.com/watch?v=REk5EcHpB18

Τρέλλες στη Χαβάϊ, HMV OGA933 – AO2587 και RCA Victor 26-8145A: youtube.com/watch?v=xtutvhmkH90

Τσαντήρι τσαντηράκι, Nina 603: youtube.com/watch?v=o7FI9ff5m0E

Τσαντίρ τσαντηράμ, Odeon GO4609 – GA7683 και Parlophone GO4609 – B74249: youtube.com/watch?v=ac6YpJCHSJM

Τσαχπίνα Αραπίνα, Columbia CG938 – DG2121 και Columbia CG938 – DT066: youtube.com/watch?v=wrHdBII0HD8

Τσακπίνα αραπίνα Καϊριανή, Balkan 837B: youtube.com/watch?v=kFQ6y_wCdf4

Τσεντινέλα, Odeon GO5857 – GA8076, Αθήνα, 1959: youtube.com/watch?v=_Yhb5jKxlGo

Τσιγγάνα μαυρομάτα, Columbia CG1253 – DG6136

Τσιγγάνα μαυρομάτα, HMV OGA252-3 – AO2259: youtube.com/watch?v=sOA-qMKOnAA

Τσιγγάνα μαυρομάτα, Orthophonic 98075 – S334A

Τσιγγάνα μου, HMV OGA2345 – AO5295: youtube.com/watch?v=c6xbCexLGno

Τσιγγάνα, Columbia 18099

Τσιγγάνα, Columbia WG664 – DG426

Τσιγγάνα, Disco Orfeo 513

Τσιγγάνα, Odeon GO3879 – GA7414: youtube.com/watch?v=6BQzO0Tnaf0

Τσιγγάνα, Orfeon S2979 – 12775: rebetiko.sealabs.net/display.php?d=0&recid=18765

Τσιγγάνα, Pharos PH818

Τσιγγάνα (κωμικόν σκετς), Victor CVE57196 – VI58055

Τσιγγάνε σπάσε το βιολί, HMV OGA1566 – AO2909: youtube.com/watch?v=Q0QtjQQnZ60

Τσιγκάνε σπάσε το βιολί, Liberty 459 – 118 και *Τσιγγάνε σπάσε το βιολί*, Atticon 459 – ATT1006: youtube.com/watch?v=-oWwAcP5E6Y

Τσιγγανέλα, Columbia: youtube.com/watch?v=vWp4kmqcrtg

Τσιγγανέλα, Odeon GZA2534

Τσιγγάνικα βιολιά

Τσιγγάνικα μάτια, Columbia 18260 – CO7088F

Τσιγγάνικα μάτια, Orthophonic BS98077 – S332A:youtube.com/watch?v=GQkqsaTxKmM

Τσιγγάνικη αγάπη, HMV OGA1578 – AO2918: youtube.com/watch?v=Q0QtjQQnZ60

Τσιγγάνικο βιολί, Columbia CG1519 – DG6275 και Columbia CG1519 – CO21604:

youtube.com/watch?v=G78JfEw9lR4

Τσιγγάνικο ειδύλλιον, HMV OB1780 – AO619 και HMV OB1780 – AO3011: rebetiko.sealabs.net/display.php?d=0&recid=16461

Τσιγγάνικο ρομάντζο, Parlophone GO3262 – B74002και Decca GO3262 – 31120A

Τσιγγάνικο ταγκό, Acropolis M45003

Τσιγγάνικο ταγκό, HMV OGA-2304, AO-5277: youtube.com/watch?v=EKNHZmjJqXk

Τσιγγάνικο φιλί, Orthophonic 51160-3 – S669, Victor 51160-3 –VI58029 και Victor 51160-3 – 38-3054

Τσιγγάνικο βιολί (Violino Tzigano-Carlo Buti), Columbia CG1519 – CO21604: youtube.com/watch?v=G78JfEw9lR4&t=2s

Τσιγγανοπούλα, HMV BJ330 – AO141: vmrebetiko.gr/item/?id=10089

Τσιγγενέλα, Liberty 402: youtube.com/watch?v=R3SuBWlI3Y8

Τσιγγενέλερ, HMV OGA2860 – AO5556: youtube.com/watch?v=BmFLgusDFXI

Τσιγγάνικο πανηγύρι, Apollo SY62

Τσιγγάνικο πανηγύρι Athena 910B

Τσιγγάνικο χασάπικο, Orthophonic 10682– S734A και RCA Victor 10682 – 38-3099A:

Τσίκι τσίκι οι μαράκες, Odeon GO4320 – GA7556

Τσοπανάκος ήμουνα, Polydor 4688 ar – V 45104: vmrebetiko.gr/item/?id=5357

Τωξερα πως θα μου φύγης, HMV 7XGA1715 – 7PG3279: youtube.com/watch?v=BsWSxAm7_Zs

Φαντάγκο, HMV OGA1551 – AO2899: youtube.com/watch?v=CqqWkn3nqbI

Φαράχ, Columbia CG4157 – DG7571: youtube.com/watch?v=qQdEPzc9zXY

Φαρίντα, HMV OGA2929 – AO5585: youtube.com/watch?v=qMxKJEVkuS0

Φατμέ, Odeon LG1068 – GA7826και Liberty LG-1068 – 212: youtube.com/watch?v=ci9f5nNGF5Y

Φελάχα, Columbia CG1142 – DG6025: vmrebetiko.gr/item/?id=10488

Φελάχα, HMV BW2992 – AO379: youtube.com/watch?v=Vj0sVxF-8k4

Φελάχα, Parlophone B21825, 1935: rebetiko.sealabs.net/display.php?d=0&recid=16220

Φελάχα, Parlophone GO3877 – B74115: youtube.com/watch?v=nbeJOgrVe0g

Φελάχες γλυκιές, HMV OGA2399 – AO5329: youtube.com/watch?v=sDYbH7606h8

Φελλάχες γλυκιές, Melody MG53 – MA83: youtube.com/watch?v=LtbN1lDvqCk

Φεριχά, Odeon GO3867 – GA7409: youtube.com/watch?v=U_I8IfU8PyY

Φοξ της Χαλιμάς, Columbia 20049 – 8038: vmrebetiko.gr/item/?id=9500

Φούστα κλαρωτή, Nina F290 – 647: youtube.com/watch?v=ZkZo0Tg1NDM

Φούστα κλαρωτή, Parlophone GO5450 – B74419-1: youtube.com/watch?v=iaq9mYciqIw

Φωτιές τα τσιγγάνικα μάτια, Columbia CG2508 – DG6772:

youtube.com/watch?v=6nDe4AL0NdU

Χαβάγια χαβανέζικη, HMV AO2231

Χαβαγιανέζικη σερενάτα, Odeon GA1709

Χαβάνα, Odeon GO3374 – GA7235: youtube.com/watch?v=OFAY9zj8MI0

Χαβανέζικη νοσταλγία, Pathe 70353 – X80227: vmrebetiko.gr/item/?id=5315

Χαβάη, Odeon GA1948

Χαβανέζικο τραγούδι, Pathe 70354 – X80227: vmrebetiko.gr/item/?id=5316

Χαϊτιτζέ, HMV OGA1363 – AO2811: youtube.com/watch?v=QNCuJowIJBU

Χαλιμά, HMV OGA3081 – AO5653: youtube.com/watch?v=6oTObU9v1IM

Χαλιμά, Parlophone GO3945 – B74126: youtube.com/watch?v=WV-TW4XH8ec

Χαμπίμπα, Columbia CG2852 – DG6939: youtube.com/watch?v=4nlhz3VLIHc

Χαμπίμπα, Melody, MA61 – MG38: www.youtube.com/watch?v=UIqjvrxLi7g

Χανουμάκι, Favorite 3983t – 1-59040: vmrebetiko.gr/item/?id=4411

Χανουμάκι, Gramophone 12340b – 2-14338 και Victor 12340b – 63515B

Χανουμάκι, Odeon CX1904 – NO58584: vmrebetiko.gr/item/?id=4429

Χανουμάκι, Pathe 70279 – X80151: vmrebetiko.gr/item/?id=5287

Χανουμάκι, Victor CVE57194 – 58050A

Χλωμή τσιγγάνα, Columbia CG2967 – DG6989: youtube.com/watch?v=4ldY6Z12aYY

Χονολουλού, Parlophone GO3706 – B74079: youtube.com/watch?v=_ULnPZQg3qI

Χόρευε μάμπο πολύ, Columbia DG6960

Ω! Ντόνα Κλάρα, Columbia W206400 – CO56220F: vmrebetiko.gr/item/?id=4732

Ώμορφη σουλτάνα, Nina O207 – 648: www.youtube.com/watch?v=KHfZ7WSIxxU

Ώμορφη σουλτάνα, Odeon GO4943 – GA7793: www.youtube.com/watch?v=hlbssmhdEbg

Ώμορφη τσιγγάνα, Columbia CG905 – DG2070

Συμπληρωματικές υποσημειώσεις

Υποσημείωση 113, σ. 70

Όσα έχουν ως τόπο ηχογράφησης την Αθήνα, κυκλοφόρησαν στις ΗΠΑ ως ανατυπώσεις: *Η τσιγγάνα*, Columbia 89411– CO7002F, Νέα Υόρκη, 9/1/1923, *Κάρμεν η Ανδαλούσα*, Acropolis M25115,1924, *Καϊριανή*, Okeh GO75 – OK28027, Αθήνα, 1925, *Γρανάδα*, Victor B32641 – 78355, Νέα Υόρκη, 19/5/1925, *Ξελογιάστρα*, Odeon GO72 – A154063, Αθήνα, 1925, *Βαλένσια*, Odeon GO294 – 28047, Αθήνα, 1926, *Βαλέντσια*, Okeh GO294 – OK28047, Αθήνα, 1926, *Βαλέντσια*, Columbia 106908 – CO7028F, Νέα Υόρκη, 7/1/1926, *Τα χανουμάκια*, Greek Record 4005 – GRC525, 1926, *Μισιρλού*, Columbia W205625 – 56073F, Νέα Υόρκη, 7/1/1927, *Η Μουσμέ*, Greek Record 4942 – GRC533, 1927, *Καρμέλα*, Victor BG578-2 – 8020B, Βιέννη, 11/1/1928, *Γιαλέλιμ*, Victor CVE41529 – 59037, Νέα Υόρκη, 9/1/1928, *Σταμπουλού*, Okeh 500096 – OK82538, Νέα Υόρκη, 12/4/1929, *Τσιγγάνικο φιλί*, Orthophonic 51160-3 – S669, Νέα Υόρκη, 15/4/1929, *Τσιγγάνα (κωμικόν σκετς)*, Victor CVE57196 – VI58055, Νέα Υόρκη, 5/12/1929, *Τσιγγάνικο φιλί*, Victor 51160-3 – VI58029, Νέα Υόρκη, 15/4/1929 και Victor 51160-3 – 38-3054, *Χανουμάκι*, Victor CVE57194 – 58050A, Νέα Υόρκη, 5/12/1929, *Αργεντινό ταγγό*, Columbia W206221-2 – CO56148F, 1929, *Ναπολιτάνικες νύχτες*, Columbia W206222-2 – CO56148F, 1929, *Ω! Ντόνα Κλάρα*, Columbia W206400 – CO56220F, Νέα Υόρκη, 1930, *Ο Σπανιόλος*, Columbia W206399 – CO56220F, Νέα Υόρκη, 1930

Εις την Χαβάγια,Orthophonic OW180 – S649, Αθήνα 21/5/1931 και Victor OW180 – 58099A, *Μουσουρλούμ*, Columbia W206414 – 56270F, Νέα Υόρκη, 4/1/1931, *Αράπης, Αραπίνα*, Victor CRC72505 – 58102, Κάμντεν, 21/4/1932, *Δυο γυφτοπούλες*, Columbia 294436 – G56328F, 1932, *Η ατσιγγάνα*, Orthophonic OGA158 – S679, Αθήνα, 28/12/1934, *Γύφτισσα*, Columbia 131221 – G7082F, Αθήνα, 1934, *Γλυκειά Σταμπούλ*, Orthophonic OT1685 – S323, Αθήνα, 17/7/1934, *Η ατσιγγάνα*, RCA Victor OGA158 – 383062B, Αθήνα, 28/12/1934, *Κομπαρσίτα*, Orthophonic BVE84655 – S306, Νέα Υόρκη, 11/10/1934, *Ζανούμπα*, Orthophonic 84652 – S303B, Νέα Υόρκη, 1934, *Το χαρέμι στο χαμάμ*, Columbia CG1308 – 7098, Αθήνα, 9-10/1935, *Τα χανουμάκια*, Orthophonic OGA287 – S355, Αθήνα, 12/10/1935 και RCA Victor OGA287 – 268059B, *Τσιγγάνα μαυρομάτα*, Orthophonic 98075 – S334A, Νέα Υόρκη, 15/11/1935, *Τσιγγάνικα μάτια*, Orthophonic BS98077 – S332A, Νέα Υόρκη, 15/11/1935, *Πάμε στη Χονολουλού*, Orthophonic OGA247 – S338, 1935, *Μπεντουϊνα*, Decca GO2313 – 31004, 1935, *Τσιγγάνικα μάτια*, Columbia 18260 – CO7088F, 1935, *Εγώ θέλω πριγκηπέσα*, Orthophonic

OGA377 – S364, Αθήνα, 6/1/1936, *Αραπίνα μου σκερτσόζα*, RCA Victor BS013291 – 383003A, Αθήνα, 1936, *Τα μάτια της τ' αράπικα*, Orthophonic BS02356 – S378A, Νέα Υόρκη, 4/1/1936 και RCA Victor BS02356 – 26-8074, *Βιολί, τσιγγάνικο*, Decca GO2498 – 31014, 1936, *Κουβανέζικες βραδιές*, Orthophonic OGA427 – S392, 1936 , *Ας πάμε στη Χαβάη*, Decca GO2859 – 31070, Αθήνα, 1937, *Τσιγγάνικο χασάπικο*, Orthophonic 10682– S734A, Νέα Υόρκη, 18/6/1937 και RCA Victor 10682 – 38-3099A, *Τσιγγάνικο βιολί (Violino Tzigano-Carlo Buti)*, Columbia CG1519 – CO21604, 1-5/1937, *Αϊσέ*, RCA Victor BS021222 – 43-8345, Νέα Υόρκη, 3/9/1938, RCA Victor BS021222 – 26-8024A και Orthophonic BS021222 – S400A, *Ζεχρά*, Orthophonic OGA844 – S471A, Αθήνα, 1938 και RCA Victor OGA844 –26-8027A, *Σκλάβα Αϊσέ*, Orthophonic OGA755 – S442, *Κοντά στο Νείλο (Φεριχά)*, Columbia CO24642 – 7168F, Αθήνα, 1-6/1939

Ο Αντώνης ο βαρκάρης, Decca GO3312 – 31132, Αθήνα, 1939, *Τρέλλες στη Χαβάϊ*, RCA Victor 26-8145A, Αθήνα, 1939, *Σενιορίτα*, Decca GO3330 – 31126B, Αθήνα, 1939, *Τσιγγάνικο ρομάντζο*, Decca GO3262 – 31120A, 1939, *Απ' το Μαρόκο η Εσμέ*, Orthophonic OGA971 – S582A, 1939, *Παίξε τσιγγάνε*, Orthophonic OGA959 – S515A, Αθήνα, 1939 και RCA Victor OGA959 – 28-8134A, *Αγάπη στο Νείλο*, Orthophonic BS065093 – S561A, Νέα Υόρκη, 8/5/1941 και RCA Victor BS065093 – 28-8164A, *Μουσμέ*, Columbia 4028 – CO7217F, ΗΠΑ, 1941, *Μισιρλού*, Columbia CO4029 – 10072, ΗΠΑ, 1941 και Columbia CO-4029 – 7217F, Μουσμέ, Columbia 4028 – 10072, ΗΠΑ, 1941, *Μισιρλού*, Standard 10-367 – F9006A, Νέα Υόρκη, 14/1/1942, Victor 10-367 – 26-8019, Victor 10-367 – 26-8348 και Orthophonic 10-367 – S572A, *Αραπίνα μου σκερτσόζα*, Melody ME191, 1943, Metropolitan 191 και Orthophonic S739, *Σπανιόλες*, Odeon 28054 – 154191, 1922-1926, *Ο αρχιατσιγγάνος (Οι αναμνήσεις του)*, Acropolis M45010a, Νέα Υόρκη, 1924-1925, *Ο αρχιατσιγγάνος (Το παράπονό του)*, Acropolis M45010b, Νέα Υόρκη, 1924-1925, *Gipsy song (Russian folk tune)*, Gipsy Records, GI502, ΗΠΑ, *Tsardas #10 (Hungarian dance)*, Gipsy Records, GI503, ΗΠΑ, *Tsardas #11* (Hungarian *folk song*), Gipsy Records GI503, ΗΠΑ, *Στην Αραπιά*, Okeh OK28053, *Αραμπέλα*, Orthophonic S538A, *Γλυκειά Αραπιά*, Orthophonic S439, *Μικρή Ζουλού*, Orthophonic S360, *Τσιγγάνικο ταγκό*, Acropolis M45003, *Η ξελογιάστρα*, Okeh OK28028.

Υποσημείωση 129, σ. 75.

Οι καταχωρίσεις στη βάση δεδομένων, των τραγουδιών της τρίτης περιόδου (1946-1954):

1946: *Αφρική*, Odeon GO3629 – GA7338, Αθήνα, 1946, *Χονολουλού*, Parlophone GO3706 – B74079, Αθήνα, 1946, *Μες τον οντά ενός πασσά*, Parlophone GO3677 – B74073,

Αθήνα, 1946, *Μες τον οντά ενός πασσά*, Decca GO3677 – 31155, Αθήνα, 1946, *Γιαχαμπίμπι*, His Master's Voice OGA1155 – AO2706, Αθήνα, 6/1/1946, *Αραπίνες*, Odeon GO3665 – GA7351, Αθήνα, 29/10/1946, *Αραπίνες*, His Master's Voice OGA1190 – AO2722, Αθήνα, 12/1/1946, *Για της τσιγγάνας της καρδιά*, Parlophone GO3698 – B74077, Αθήνα, 1946, *Η μάγισσα της Βαγδάτης*, Columbia CG2200 – DG6619, Αθήνα, 12/6-12/12/1946 και Columbia 7257F – CO40095 (ανατύπωση στις ΗΠΑ), *Αμαπόλα*, Columbia CG2196 – DG6612, Αθήνα, 12/6-12/12/1946 και Columbia CG2196 – CO38778 (ανατύπωση στις ΗΠΑ), *Αμαπόλα*, Parlophone GO3658 – B74070, Αθήνα, 1946, *Μίνι από το Τριντάντ*, Odeon GO3711 – GA7363, Αθήνα, 1946.

1947: *Ο τρελός τσιγγάνος*, His Master's Voice OGA1229 – AO2737, Αθήνα, 1947 και RCA Victor USA OGA-1229 (ανατύπωση στις ΗΠΑ), *Ανατολή*, Parlophone GO3848 – B74106, Αθήνα, 1947, *Κόρη μάγισσα*, Parlophone GO3733 – B 74083, Αθήνα, 1947, *Μπιρ Αλλάχ*, Odeon GO3855 – GA7407, Αθήνα, 1947, *Αράπικο λουλούδι*, Odeon GO3812 – GA7399, Αθήνα, 18/10/1947 και Odeon GO3812 – 275217a (ανατύπωση), *Αργοσβύνεις μόνη*, Columbia CG2259 – DG6683, Αθήνα, 8/7/1947, *Αρτζεντίνα*, Columbia CG2268 – DG6657, Αθήνα /1/10/1947, *Νύχτες της Σταμπούλ*, His Master's Voice OGA1260 – AO2760, Αθήνα, 1947, *Σεβιλιάννες*, Parlophone GO3749 – B74086, Αθήνα, 1947 και Odeon GO 3749 (ανατύπωση), *Σκλάβα του πασά*, Odeon GO3760 – GA7378, Αθήνα, 3/1/1947, *Τζεμιλέ*, Columbia CG2286 – DG6664, 11/1/1947 , *Αφρικάνα*, Odeon GO3736 –GA7365, Αθήνα, 1947 και Decca GO3736 – 31167A (ανατύπωση στις ΗΠΑ), *Βαλεντσιάνες*, Odeon GO3790 – GA7396, Αθήνα, 1947 και Decca GO3789 – 31167B (ανατύπωση στις ΗΠΑ), *Ζεχραζάτ*, Odeon GA7404 – GO3851, Αθήνα, 5/1/1947 και Parlophone GA7404 –DGP6 (ανατύπωση), *Μου κλέψαν την αγάπη μου*, His Master's Voice OGA1279 – AO2768, Αθήνα, 11/1/1947, *Φεριχά*, Odeon GO3867 – GA7409, Αθήνα, 1947, *Σουδανέζες*, His Master's Voice OGA1252 – AO2742, 1947, *Φελάχα*, Parlophone GO3877 – B74115, Αθήνα, 1947, *Βράδυα στη Χαβάϊ,* Columbia CG2267 – DG6667, Αθήνα, 1/10/1947, *Γλυκιές νεράιδες*, His Master's Voice OGA1251 – AO 2742, Αθήνα, 1947, *Η Μαρίτσα στο χαρέμι*, Columbia CG2213 – DG6626, Αθήνα, 9/12/1947, *Τι την θέλεις την τσιγγάνα*, Columbia CG2280 – DG6659, Αθήνα, 13/5/1947, *Τσιγγάνα*, Odeon GO3879 – GA7414, Αθήνα, 1947, *Λεϊλά*, Odeon GO3866 – GA7409, Αθήνα, 1947, *Μακριά σε νησιά ξωτικά,* His Master's Voice OGA1294 – AO2766, Αθήνα, 1947 και His Master's Voice, OGA1294 – AO2792, Αθήνα, 1947, *Σαμπιχά*, Columbia CG2247 – DG6635, 3/1/-23/71947 και Columbia 7247F – CO40081 (ανατύπωση στις ΗΠΑ), *Σελιμά*, Columbia CG2277 – DG6654, Αθήνα, 1/10/17/12/1947, *Μες την μπαλαλάϊκα,* Odeon GO3782 – GA7382, Αθήνα, 1947, *Ζεμιλέ*, Standard F9042B, 1947, *Άστρο της Ανατολής,* Parlophone GO3801 –

B74098, Αθήνα, 1947, *Μισιρλού*, Standard, F-9044-A, ΗΠΑ, 25/10/1947, Standard T131 και Standard T1022 (ανατυπώσεις), *Έλα να πάμε στη Χονολουλού*, 1947 .

1948: *Κατσιβέλα*, His Master's Voice OGA1376 – AO2816, 1948, *Μάγισσα που γνώρισες πολλά,* His Master's Voice, OGA1390 – AO2823, Αθήνα, 16/7/1948, *Μιανής τσιγγάνας το παιδί,* Parlophone GO4068 – B74150, Αθήνα, 1948, *Αραμπέλλα*, Columbia CG2421 – DG6729, Αθήνα, 14/7/1948 και Columbia CO41581 – 7262 (ανατύπωση στις ΗΠΑ), *Βεδουΐνα*, Parlophone GO4055 – B74149, Αθήνα, 1948, *Γκιούλ Τζαμάλ*, Columbia CG2259 – DG6683, Αθήνα, 1948, *Γυφτοπούλα*, Parlophone GO3929 – B74124,Αθήνα, 1948, *Εσύ σουλτάνα μου,* Columbia CG2484 – DG6760, Αθήνα, 11/8-22/12/1948, *Ήταν κισμέτ,* His Master's Voice OGA1327 – AO2793, Αθήνα, 1948, *Λακμέ,* Parlophone GO3988 – B74138, Αθήνα, 1948, *Μάγες όμορφες*, His Master's Voice OGA-1377– AO2821, Αθήνα, 1948, *Μπορεί να τωχουν πλανέψει (ακρογιαλιές δειλινά)*, Columbia CG2392 – DG6715, Αθήνα ,24/5/1948, *Ο καϊξής*, Odeon GO3941 – GA7438, Αθήνα, 3-4/1948, *Σκλάβες του μαχαραγιά,* Odeon GO4010 – GA7472, Αθήνα, 1948, *Χαϊτιτζέ*, His Master's Voice OGA1363 – AO2811, Αθήνα, 1948, *Χαλιμά*, Parlophone GO3945 – B74126, Αθήνα, 1948, *Ας μη τέλειων' η βραδιά,* His Master's Voice OGA1358 – AO2809, Αθήνα, 15/5/1948, *Βραζιλιάνα,* Columbia CG 2332 – DG6686, Αθήνα 7/1/1948 και Columbia CG2332 – DG6686, *Γιλντίζ,* Parlophone GO3989 – B74130, Αθήνα, 1948, *Η απάχισσα,* Parlophone B74143, Αθήνα, 1948, *Η καταραμένη απ' τον Αλλάχ,* His Master's Voice OGA1440 – AO2849, Αθήνα, 15/11/1948, *Η Μπαρμπαριά,* Parlophone GO3932 – B74128, Αθήνα, 1948, *Κάρμεν Μιράντα,* Odeon GO3980 – GA7450, Αθήνα, 1948, *Μακπουλέ,* His Master's Voice OGA1420 – AO2865, Αθήνα 6/10/1948, *Πεθαίνω γι' αγάπη,* Odeon GO4013 – GA7482, Αθήνα, 1948, *Η κατάρα της τσιγγάνας,* Columbia CG2353 – DG6701, Αθήνα 2/2/1948, *Μάγισσα,* Parlophone GO3912 – B74134, Αθήνα, 1948, *Καουμπόϋ είν ο δικός μου,* Odeon GO4073 – GA7478, Αθήνα, 1948, *Οι τρεις καμπαλλέρος,* Columbia CG2349 – DG6689, Αθήνα, 7/1-14/7/1948, *Το τραγούδι της ερήμου (Η φελλάχα η Γιουλαλάμ)*, His Master's Voice OGA 1374 – AO2817, Αθήνα, 1948, *Γλυκειά μου συ Χαβάϊ,* Parlophone GO4006 – B74140, Αθήνα, 1948, *Τρεις καβαλάρηδες,*Odeon GA7446 – GO3976, Αθήνα, 1948, *Οι τρεις καμπαλέρος*, Odeon GO3968 – GA7441, Αθήνα, 1948 και *Οι τρεις καββαλέρος*, Decca GO3968 – 31163A, (ανατύπωση στις ΗΠΑ), *Η Νταλούα*, Columbia CG2454 – DG6745, Αθήνα, 11/8-22/12, 1948.

1949: *Αντίο Πάμπα, αντίο*, His Master's Voice OGA1503 – AO2881, 1949, *Αντίο Πάμπα αντίο*, Odeon GO4157 – GA7514, 1949, *Φαντάγκο*, His Master's Voice OGA1551 – AO2899, Αθήνα, 1949, *Οι τσιγγάνες*, His Master's Voice OGA1467 – AO2860, Αθήνα, 27/1/1949, *Η μικρή του καμηλιέρη*, Columbia CG2531 – DG6784, Αθήνα, 20/10-4/7/1949, *Σεμιχά*, Columbia CG2546 – DG6792, Αθήνα, 20/10-4/71949, *Φωτιές τα τσιγγάνικα μάτια*,

Columbia CG2508 – DG6772, Αθήνα, 7/1-17/3/1949, *Γκιουζέλ Σταμπούλ*, His Master's Voice OGA1532 – AO 2889, Αθήνα, 1949, *Παίξε τσιγγάνε*, Odeon GO4213 – GA7531, Αθήνα, 1949, Σαφιέ, Parlophone GO4085 – B74154, Αθήνα, 1949, *Απόψε Αλλάχ,* Odeon GA7498, Αθήνα, 1949 και Liberty B79 – 78, Μαρία Ντολόρες, Odeon GO4672 – GA7675, Αθήνα, 1949, *Μισιρλού,* Columbia CG2557 – DG6797, Αθήνα, 20/10-4/7/1949, *Μισιρλού,* Odeon GO4183 – GA7519, Αθήνα, 1949, Μπολέρο, Odeon GO4178 – GA7525, Αθήνα, 1949, *Τούγκο – Τούγκο*, Columbia CG2544 – DG6791, Αθήνα, 20/10-4/7/1949, *Η ράσπα από το Μεξικό*, Odeon GO4211 – GA7527, Αθήνα, 1949, *Αλλόχα*, Odeon GO4156 – GA7514, Αθήνα, 1949, *Αλλόχα*, His Master's Voice OGA1508 – AO2883, Αθήνα, 1949, *Μπον σουάρ Ζοζεφίνα*, His Master's Voice OGA1553 – AO2905, Αθήνα, 1949, *Ταϊτή*, His Master's Voice OGA1521 – AO2896, Αθήνα, 1949.

1950: *Ρίξε τσιγγάνα τα χαρτιά*, 1950, *Το τραγούδι του τσιγγάνου*, Columbia CG2728 – DG6898, Αθήνα, 22/7-21/12/1950, *Μπιρ Αλλάχ (Bir Allah)*, Virginia 7, 1950, *Μαριτάνα*, Parlophone GO4432 – B74232, Αθήνα, 1950, *Λούνα – Λουνέρα*, Columbia CG2715 – DG 6875, Αθήνα, 22/7-21/12/1950, *Γκιούλ Χανούμ*, Parlophone GO4239 – B74184, Αθήνα, 1950 και Odeon GO4239 – 275286, *Τσιγγάνικο ειδύλλιον*, His Master's Voice OB1780 – AO619, Αθήνα, 1950 και His Master's Voice, OB1780 – AO3011, *Αλεξανδριανή φελάχα,* Virginia, 3, 1950 και Melody 103, 1950, *Εξωτική σειρήνα*, Columbia CG2596 – DG6815, Αθήνα, 4/1-4/7/1950, *Τσιγκάνε σπάσε το βιολί*, Liberty 459 – 118, 1950 και *Τσιγγάνε σπάσε το βιολί*, Atticon 459 – ATT1006 (ανατύπωση), *Άλλος για το Μεξικό*, Columbia CG2652 – DG-6842, Αθήνα, 4/1-4/7/1950, *Ζαΐρα*, Odeon GO4451 – GA7610, Αθήνα, 1950, *Η ράσπα από το Μεξικό,* Columbia CG2612 – DG681, 4/1-4/7/1950 και Columbia CG2612 – DT375 (ανατύπωση), *Κι από λίγο λίγο*, 1950, *Μαγιάρ*, Odeon GO4330 –GA7563, Αθήνα, 1950, *Μπρος την τρελή τη ράσπα*, Odeon GO4267 – GA7544, Αθήνα, 1950, *Σπανιόλα κιθάρα*, Standard F9089, 1950, *Το Μεξικό*, His Master's Voice OGA1705 – AO2976, Αθήνα, 1950, *Τσιγγάνικη αγάπη*, His Master's Voice OGA1578 – AO2918, Αθήνα, 1950, *Τσιγγάνε σπάσε το βιολί*, His Master's Voice, OGA1566 – AO2909, Αθήνα, 18/1/1950, *Ο καουμπόϋ*, Odeon GO4318 – GA7560, Αθήνα, 1950, *Τσίκι τσίκι οι μαράκες*, Odeon GO4320 – GA7556, Αθήνα, 1950, *Αραπίνα*, Odeon GO4227 – GA7541, Αθήνα, 1950, *Θα γίνω καουμπόϋ*, Parlophone GO4412 – B74211-I, Αθήνα, 1950, *Μπάτα*, His Master's Voice OGA1646 – AO2947, Αθήνα, 1950.

1951: *Κοντσίτα*, His Master's Voice OGA1783 – AO5012, Αθήνα, 17/8/1951, *Γιαλέλεμ*, Parlophone GO4570 – B74251, Αθήνα, 1951, *Γκιούλ Μπαχάρ*, Odeon GO4488 – GA7612, Αθήνα. 9/5/1951 και Decca GO4488 – 31231A (ανατύπωση στις ΗΠΑ), *Γκιούλ Μπαχάρ*, Columbia CG2800– DG6900, Αθήνα, 4/1/1951 και Columbia CO4690 – 7303F, *Η Σεράχ*, His Master's Voice OGA1787 – AO5009, Αθήνα, 1/9/1951, *Ο γονδολιέρος*, Odeon

GO4556 – GA7626, Αθήνα, 1951, *Χαμπίμπα*, Columbia CG2852 – DG6939, Αθήνα, 23/8-22/11/1951, *Το καραβάνι (τσιγγάνικη καρδιά)*, Odeon GO4544 – GA7628, Αθήνα, 13/7/1951, *Ήθελα ναμουνα πασσάς*, His Master's Voice OGA1809 – AO5029, Αθήνα, 8/11/1951 και RCA Victor OGA1809 – 26-890 (ανατύπωση στις ΗΠΑ), *Μαρία Μπονίτα*, His Master's Voice OGA1791 – AO5004, Αθήνα, 1951, *Μαρία Μπονίτα,* Odeon GO4559 – GA7631, Αθήνα, 1951, *Ο κουμπατσέρο*, Columbia CG2802 – DG6899, Αθήνα, 3/2-3-/6/1951, *Τσαντίρ τσαντιράμ*, Odeon GO-4609 – GA7683, Αθήνα, 1951 και Parlophone GO4609 – B74249 (ανατύπωση), *Μην κλαις μουτσάτσα μην κλαις*, Columbia DG6910 – CG2817-1, Αθήνα, 1951.

1952: *Όλε, τορέρο!*, His Master's Voice OGA1908 – AO5072, 1952, *Μες της Πόλης τα στενά (Καραμπιμπερίμ)*, Parlophone GO4665 – B74259, Αθήνα, 1952 και Odeon GO4665 – 275357b (ανατύπωση), *Πέντε σκλάβες*, Odeon GO4749 – GA7709, Αθήνα, 1952, *Χλωμή τσιγγάνα*, Columbia CG2967 – DG6989, Αθήνα, 3/7-20/12/1952, *Για μια Σπανιόλα*, His Master's Voice OGA1890 – AO5059, Αθήνα, 31/5/1952 και RCA Victor OGA1890 – 268316 (ανατύπωση στις ΗΠΑ), *Ναζμιέ γλυκιά*, His Master's Voice OGA1862 – AO5103, Αθήνα, 1/3/1952, *Ο μαχαραγιάς*, Columbia CG2912 – DG6964, Αθήνα, 1952, *Ο μαχαραγιάς*, Columbia CG2898 – DG6953, Αθήνα, 22/1/1952 και Columbia CG-2898–DCG278 (ανατύπωση), *Ο μαχαραγιάς*, Liberty 156, 1952, *Σουλτάνα*, His Master's Voice OGA1846-3 – AO5044, Αθήνα, 1952, *Συλβάνα*, Odeon GO4619 – GA7666, Αθήνα, 1/2/1952, *Τζεμιλέ*, Liberty 149, 1952, *Γιαλέλι*, Columbia CG2956 – DG6984, Αθήνα, 3/7-20/12/1952, *Η κατάρα της μάγισσας*, His Master's Voice OGA1894 – AO5062, Αθήνα, 5/6/1952, *Πάρε με γλυκειά τσιγγάνα*, Odeon GO4633 – GA7693, Αθήνα, 1952, *Αλακαλακούμπα*, Parlophone GO4712 – B74266, Αθήνα, 1952, *Μαρία Ντολόρες*, His Master's Voice OGA1909 – AO5072, Αθήνα, 1952, *Σουδάν*, 1952.

1953: *Ο σουλτάνος*, Καλός δίσκος 303B, ΗΠΑ, 1953, *Τζετζεμπέλ*, Odeon GA7702, Αθήνα, 1953, *Ατσιγγάνες μες τη στράτα*, His Master's Voice OGA1953 – AO5098, Αθήνα, 7/2/1953 και RCA Victor OGA-1953 – 268314 (ανατύπωση στις ΗΠΑ), *Μάγισσες*, Columbia CG3085 – DG7060, αθήνα, 12/1/1953, *Οι τσιγγάνες*, Nina USA 111, ΗΠΑ, 1953, *Τα χανουμάκια*, Parlophone GO4827 – B74293, Αθήνα, 1953, *Μια νύχτα στην Ανατολή*, His Master's Voice OGA2077 – AO5171, Αθήνα, 1953, *Ναουμί*, Parlophone GO4772 – B74277, Αθήνα, 1953, *Αραπίνες και πασάδες*, Nina 84-7 – 609, ΗΠΑ, 1953, *Αμόρε μου μπέλα σενιόρα*, Odeon GO4789/3 – GA7720, Αθήνα, 1953, *Σενιόρα*, Columbia CG3004 – DG7008, Αθήνα, 8/1-30/5/1953, *Τσαντήρι τσαντηράκι*, Nina 603, ΗΠΑ, 1953, *Καουμπόϊκο*, Columbia CG2990 – DG7004, 1-3/8/1953, *Στο Τσούμπο Τσάμπο*, His Master's Voice OGA2050 – AO5144, Αθήνα, 1953.

1954: *Ταλιλινόμπα*, Nina T84-2 – 614, ΗΠΑ, 1954, *Δυο γυφτοπούλες*, Parlophone LG1041 – DGP165, 1954, Odeon LG1041 – GA7782 και Liberty 190 (ανατυπώσεις), *Δυο γυφτοπούλες*, His Master's Voice OGA2103 – AO5178, Αθήνα, 1954, *Ο πασάς κάνει γιουρούσι*, Odeon GO4984 – GA7797, Αθήνα, 1954, *Ζαΐρα*, Odeon LG1050 – GA7789, Αθήνα, 15/7/1954, Liberty LG1050 – 216 (ανατύπωση στις ΗΠΑ) και Apollo LG1050 – SY74 (ανατύπωση στην Αυστραλία), *Χαμπίμπα*, Melody MA61 – MG38,1954, *Μαζύ στην Αραπιά*, His Master's Voice OGA2110 – AO5180, Αθήνα, 1954, *Η κουμπαρσίτα*, Parlophone LG1022 – B74302, Αθήνα, 1954 και *Η κουμπαρσίτα (Μικρή μάσκα)*, Liberty LG1022 – 185 (ανατύπωση στις ΗΠΑ), *Όμορφη σουλτάνα*, Odeon GO4943 – GA7793, Αθήνα, 1954, *Τσακπίνα αραπίνα Καϊρανή*, Balkan BAL837B, 1954, *Αλλάχ!*, Columbia CG3186 – DG7099, Αθήνα, 16/9-30/12/1954, *Θα πάω με κουρσάρικα*, Columbia CG3194 – DG7104, Αθήνα, 16/9-30/12/1954, *Στην Αραπιά*, Odeon GO4975 – GA7795, Αθήνα, 1954, *Αυτό το μάμπο το μπραζιλέρο*, His Master's Voice OGA2090 – AO5161, Αθήνα, 1954.

Αχρονολόγητα: *Μισιρλού,* Liberty 78,Νέα Υόρκη, ca 1947*,* Liberty 290 και Liberty 77 (ανατυπώσεις), *Θα σε πάρω στη Χαβάη*, Odeon GA7436, Αθήνα, 1947-1948, *Όμορφη σουλτάνα*, Alpha 2810B, ΗΠΑ, μετά το 1950, *Κουμπατσέρο*, Odeon GA7604, Αθήνα, 1950-1951, *Τάχα φτιάξει με μια σενιορίτα*, Parlophone B74222, 1950-1951, *Αϊ σενιορίτα, Μαρσίνα*, Columbia DG6894, Αθήνα, 1950-1951, *Καμπαλέρο*, Odeon GA7685, 1951-1952, *Μαρόκο,* Parlophone B74273, 1952-1953, *Μέσα στην Πόλι βρίσκομαι*, Balkan 841-A, ca 1954, *Καραμπιμπερίμ*, Nina 607, ΗΠΑ, 1954-1955, *Μαντουμπάλα*, Fidelity 77015, *Νεμπιλέ*, Lenco 1-A, *Νεμπιλέ*, Liberty 158, *Ήθελα ναμουνα πασσάς*, Liberty154, ΗΠΑ, *Ο μαχαραγιάς*, Liberty 153, ΗΠΑ, *Μια πεντάμορφη τσιγγάνα*, Apollo SY22, *Γαρύφαλλο στ' αυτί*, Fidelity 77095, *Αραπίνες (Νύχτες μαγικές)*, Panhellenic P123, ΗΠΑ, *Αραπίνες (Νύχτες μαγικές)*, Parnassus, P183, ΗΠΑ, *Τσιγγενέλα*, Liberty 402, ΗΠΑ, *Ο πασσάς κάνει γιουρούσι*, Liberty 242, *Μαρία Μπονίτα*, Liberty 149, *Γιαλέλι*, Liberty 155 , *Εσύ που είσαι μάγισσα*, Liberty 264, *Αραμπέλα, Βεδουίνα (Σφίξε με, σφίξε με),Αραπίνες ερωτιάρες*, Liberty 55, ΗΠΑ, *Μια τσιγγάνα μαυρομάτα*, Liberty 315, *Βεδουίνα*, *Αφρικάνα*, Apollo, *Ζεχρά*, Liberty 235, *Χόρευε μάμπο πολύ*, Columbia DG6960, *Σταμπολού*,Standard F9009B, *Τσιγγάνικο πανηγύρι*, Apollo SY62, *Οι τσιγγάνοι*, Apollo SY59, *Τσιγγάνικο πανηγύρι* Athena 910B, *Μια τσιγγάνα*, Athena 911B, *Belle from Barcelona*, Melody MA81 – MG50, *Μέσα στης Πόλης το χαμάμι*, Atticon 448 – ATT154, *Για σαλάμ*, Melody MA39 – MG23.

Υποσημείωση 138, σ. 77

Διασκευές ελαφρών τραγουδιών της τρίτης περιόδου:

Συνθέτης του πρωτότυπου: Agustin Lara: *Μαρία Μπονίτα*, HMV OGA1791 – AO5004, Αθήνα, 1951, *Μαρία Μπονίτα*, Odeon GO4559 – GA7631, Αθήνα, 1951, *Μαρία Μπονίτα,* Liberty 149.

Συνθέτης του πρωτότυπου: Consuelo Donato: *Η ράσπα από το Μεξικό*, Odeon GO4211 – GA-7527, Αθήνα, 1949, *Η ράσπα από το Μεξικό,* Columbia CG2612 – DG6818, Αθήνα, 4/1-4/7/1950 και Columbia CG2612 – DT-375 (ανατύπωση).

Συνθέτης του πρωτότυπου: Fernando Garcia: *Μαρία Ντολόρες*, Odeon GO4672 – GA7675, Αθήνα, 1949, *Μαρία Ντολόρες,* HMV OGA1909 – AO5072, Αθήνα, 1952.

Συνθέσεις του Francis Lopez: *Χονολουλού*, Parlophone GO3706 – B74079, Αθήνα, 1946, *Όλε,τορέρο!*, HMV OGA1908 – AO5072, 1952.

Συνθέτης του πρωτότυπου: Francisco Canaro: *Αντίο, Πάμπα αντίο*, HMV OGA1503 – AO2881, Αθήνα, 1949, *Αντίο, Πάμπα αντίο*, Odeon – GO4157 – GA7514, 1949.

Συνθέτης του πρωτότυπου: George Posford: *Μες την μπαλαλάϊκα*, Odeon GO3782 – GA7382, Αθήνα, 1947.

Συνθέτες του πρωτότυπου Gerardo Hernán και Matos Rodríguez: *Η κουμπαρσίτα*, Parlophone LG1022 – B74302, Αθήνα, 1954 και *Η κουμπαρσίτα (μικρή μάσκα)*, Liberty LG 1022 – 185, (ανατύπωση στις ΗΠΑ) .

Συνθέτης του πρωτότυπου: Joseph Lacalle: *Αμαπόλα*, Columbia CG2196 – DG-6612, Αθήνα, 12/6-12/12/1946 και Columbia CG2196 – CO38778 (ανατύπωση), *Αμαπόλα*, Parlophone GO3658 – B74070, Αθήνα, 1946.

Συνθέτης του πρωτότυπου: Lopez: *Καμπαλέρο*, Odeon GA7685, 1951-1952, *Φαντάγκο*, HMV OGA1551 – AO2899, Αθήνα, 1949.

Συνθέτες του πρωτότυπου: M. Stoloff, και F. Krager: *Τσιγγάνικη αγάπη*, HMV OGA1578 – AO-2918, Αθήνα, 1950.

Συνθέτης του πρωτότυπου: Manuel Esperon: *Οι τρεις καμπαλέρος*, Columbia CG2349 – DG6689, Αθήνα, 7/1-14/71948, *Οι τρεις καμπαλέρος*, Odeon GO3968 – GA7441, Αθήνα, 1948 και *Οι τρεις καββαλέρος*, Decca GO3968 – 31163A (ανατύπωση στις ΗΠΑ).

Συνθέτης του πρωτότυπου: Paul Durand: *Μπολέρο*, Odeon, GO4178 – GA7525, Αθήνα, 1949.

Συνθέτης του πρωτότυπου: R. Hernadez: *Ο κουμπατσέρο*, Columbia CG2802 – DG6899, Αθήνα, 3/2-3-/6/1951, *Κουμπατσέρο*, Odeon GA7604, Αθήνα, 1950-1951.

Συνθέτης του πρωτότυπου: Rogers Edens: *Μίνι από το Τριντάντ*, Odeon GO3711– GA7363, Αθήνα, 1946.

Συνθέτης του πρωτότυπου: Tony Fergo: Λούνα-λουνέρα, Columbia CG2715 – DG6875, Αθήνα, 22/7-21/12/1950.

Συνθέτης του πρωτότυπου: W. Shanklin: *Τζετζεμπέλ*, Odeon GA7702, Αθήνα, 1953

Υποσημείωση 53, σ. 105

Τραγούδια που προέρχονται από τον κόσμο του θεάτρου: Από τη μουσική κωμωδία *The Geisha, a story of a tea house,* του Άγγλου συνθέτη Sidney Jones (πρβλ. σελίδα 43): *Δυωδία των φιλιών*, Γκέισα, Orfeon 194, Κωνσταντινούπολη, 1908*, Όταν ήμουν μικρός (Γκέισα)*, Orfeon 194, Κωνσταντινούπολη, 1908*, Γκέισα Τσιν τσιν*, Gramophone 13379b – 10-12707, Αθήνα(;), 1909 και Victor 13379b – 63538b*, Η γκέισα*, Gramophone 13549bI – 10-12705 Αθήνα(;), 1909 και Victor 13549bI – 63537b (ανατύπωση στις ΗΠΑ)*, Γκέισα*, Gramophone 13548b – 4-13705, Σμύρνη, 6/1909 και Victor 13548b – VI63525 (ανατύπωση στις ΗΠΑ).

Υποσημείωση 54, σ. 105

Τραγούδια που προέρχονται από τον κόσμο της οπερέτας: Από την οπερέτα *Ο βαφτιστικός* του Σακελλαρίδη: *Τσιγγάνα*, Orfeon S2979 – 12775, Κωνσταντινούπολη, 1918*, Το τσιγκάνικο ταγκό*, Victor, B24541 – 72976A, Νέα Υόρκη, 21/10/1920*, Τσιγγάνικο ταγκό* (Βαφτιστικός), His Master's Voice AO139.

Από την οπερέτα *Περουζέ* του Σακελλαρίδη: *Νεράιδα Περουζέ*, Columbia 84353 – CO-E4779, Νέα Υόρκη, 7/1/1919, *Περουζέ*, Orfeon 1444 – 11433, Κωνσταντινούπολη, ca 1911, *Η νεράιδα του γιαλού*, Panhellenion PAN7002, ΗΠΑ, πριν το 1922.

Από την οπερέτα *Πρωτευουσιάνα* του Γρηγόρη Κωνσταντινίδη: *Η Μουσμέ*, Greek Record 4942 – GRC533, 1927, *Μουσμέ*, Columbia 4028 – CO7217F, 1941 και Columbia 4028 – 10072 (ανατύπωση), *Μουσμέ*, Polydor V45162, μετά το 1922.
Από την οπερέτα *Cugnizza* του Mario Costa: *Ναπολιτάνα*, Odeon GO125 – GA1072, Αθήνα, 1925. Από την οπερέτα *Δεσποινίς Σορολόπ* του Σακελλαρίδη: *Ξελογιάστρα,* Odeon GO116 – A154095, 1924, *Ξελογιάστρα,* Odeon GO72 – A154063, 1925, *Ξελογιάστρα,* Odeon GA1002, 1925, *Ξελογιάστρα,* Odeon GO72 – GA1004, 1925, *Ξελογιάστρα*, Odeon GA1723 – GO1996, 1934, *Η ξελογιάστρα*, His Master's Voice AO133, *Η ξελογιάστρα,* His Master's Voice AO134, *Η ξελογιάστρα*, Okeh OK28028, *Η ξελογιάστρα*, Polydor V45154.

Από την οπερέτα *Σάκρα φαμίλια* του Σακελλαρίδη: *Σπανιόλες*, Odeon GO227 – GA1109, 1926, *Σεβιλλιάνα*, Odeon GO288 – GA1110, 1926, *Σπανιόλες*, Columbia 20192 – 8091, 1928.

Από την οπερέτα *Χαλιμά*, του Σακελλαρίδη: *Το φοξ της Χαλιμάς*, Odeon GO316 – GA1172, Αθήνα, 1926, *Φοξ της Χαλιμάς*, Columbia 20049 – 8038, Αθήνα, 1927, *Το φοξ της Χαλιμάς*, Χόμοκορδ TM807 – G4-32040, 1928, *Το φοξ της Χαλιμάς*, Polydor 1347BF – V50575, 1930, *Σαχραζάτ*, Odeon GO318 – GA1173, 1926, *Σαχραζάτ*, Columbia 20063 – 8040, Αθήνα, 1927, *Σαχραζάτ*, His Master's Voice BF947 – AO516, Αθήνα, 15/7/1927, *Σαχραζάτ*, Χόμοκορδ TM822 – G4-32052, 1928, *Σαχραζάτ*, Odeon GO760 – GA1512, 1929

και Odeon GO760 – GA1290 (ανατύπωση), *Σαχραζάτ*, Polydor V50945, 1930, *Το ταγκό της Λεϊλάς*, Odeon GA1176, 1926.

Από την οπερέτα *Οι απάχηδες των Αθηνών* του Σακελλαρίδη: *Τσιγγάνικο ταγκό*, Acropolis M45003.

Από την οπερέτα *Αντίο γλέντια* του Ιωάννη Κομνηνού: *Καρμέλα*, Odeon GO1130 – GZA2501, 1925, *Καρμέλα*, Victor BG578-2 – 8020B, Βιέννη, 11/1/1928, *Καρμέλα*, His Master's Voice BG578-2 – AO563, 1928, *Καρμέλα*, Columbia 20502 – 8357, 1929, *Καρμέλα*, Pathe 70115 – X80019, 1929, *Καρμέλα*, Columbia G22 – DG5, 1930, *Καρμέλα*, Odeon GO1650 – GA1471, 1929-1930.

Από την οπερέτα *Ο νέγρος* του Ιωάννη Κομνηνού: *Κάρμεν*, His Master's Voice BM529 – AO549, Βιέννη, 13/11/1928, *Κάρμεν*, Columbia, 8306, 1928, *Κάρμεν*, Columbia DG24.

Από την οπερέτα *Μαχαραγιάς* του Νίκου Χατζηαποστόλου: *Δεν θέλω θρόνους και παλάτια*, Columbia WG380 – DG247, 1932.

Από την οπερέτα *Μοντέρνα κορίτσια* του Σακελλαρίδη: *Σπανιόλικες κιθάρες*.

Από την οπερέτα *Οι πειραταί* του Νίκου Χατζηαποστόλου: *Μεξικάνα*. Από την οπερέτα *Der Zigeunerprimas* (μτφ. *Ο Αρχιτσιγγάνος*) του Emmerich Kálmán: *Ο αρχιτσιγγάνος*, His Master's Voice BJ327 – AO189, Αθήνα, 16/3/1926, *Ο αρχιατσιγκάνος (Οι αναμνήσεις του)*, Acropolis M45010a, Νέα Υόρκη, 1924-1925, *Ο αρχιατσιγκάνος (Το παράπονό του)*, Acropolis M45010b, Νέα Υόρκη, 1924-1925, *Αρχιτσιγγάνος*, Pathe X80007.

Από τη zarzuela *La bien amada* του José Padilla: *Βαλέντσια*, Odeon GO 294 – GA1095, Αθήνα, 1926, Okeh GO294 – OK28047 και Odeon GO294 – 28047 (ανατυπώσεις στις ΗΠΑ), *Βαλέντσια*, Columbia 106908 – 7603, Νέα Υόρκη, 7/1/1926 και Columbia 106908 – CO7028F (ανατύπωση), *Βαλέντσια*, Polydor 4649 3/4ar – V45149, Αθήνα, 1927.

Από τη zarzuela *Emigrantes* των Tomás Barrera και Rafael Calleja: *Γκραναντίνα*, Pathe FR 70081 – 77506, Αθήνα, 1929, *Γκραναντίνα (Αντίο Γρανάδα)*, Pathe 70081 – X80086, Αθήνα, 1929, *Γκραναντίνας*, Columbia WG126 – DG77, 1930.

Υποσημείωση 55, σ. 105

Τραγούδια που προέρχονται από την επιθεώρηση:

Από την επιθεώρηση *Πρωτευουσιάνα* του Γρηγόρη Κωνσταντινίδη: *Μουσμέ*, Odeon GO83 – GA1006, Αθήνα, 1925. Από την επιθεώρηση *Σαπουνόφουσκες* του Άγγελου Μαρτίνο: *Χανούμ*, Columbia 20047 – 8038, Αθήνα, 1927. Από την επιθεώρηση *Παπαγάλος* της Λόλας Βώττη: *Κάρμεν*, Odeon GO453 – GA1224, 1927*, Κάρμεν*, Columbia 8307, 1928, *Κάρμεν*, Columbia 20367 – 8298, 1928, *Κάρμεν*, Polydor 1250BF – V50581, 1929, *Τσιγγάνα*, Columbia, WG664 – DG426, Αθήνα, 12/1933, *Τσιγγάνα*, Columbia WG771 –

DG410, Αθήνα, 12/1933, *Η Κάρμεν*, Odeon GO728 – GA1251, ca 1928, *Κάρμεν*, Polydor V50921, 1929-1930, *Κάρμεν*, Edison Bell 1108 – ΣΑ160.

Από την επιθεώρηση *Συλλαλητήριον* της Σωτηρίας Ιατρίδου: *Σεβιλιάνα*, Columbia WG379 – DG243, 1932, *Σεβιλιάνα*, Columbia WG488 – DG261 Αθήνα, 11/1932, *Σεβιλλιάνα*, Parlophone 101269 – B21644, 1932, *Σεβιλλιάνα*, Columbia, DG242, 1932, *Σεβιλλιάνα*, Parlophone B21659.

Από την επιθεώρηση *Όνειρό μου συ γλυκό* του Φώτη Ζερβόπουλου: *Καρμελίτα*, Columbia CG1010 – DG6015, 6-12/1934. Από την επιθεώρηση *Αττίκ-εξπρές* του Γιάννη Ταρτσίνη: *Αρτζεντίνα*, Columbia CG1440 – DG6236, Αθήνα 7-12/1936.

Από την επιθεώρηση *Μπομπονιέρα* του Γρηγόρη Κωνσταντινίδη: *Το φοξ της μάγισσας*, Odeon GO437 – GA1184. *Έρως ατσιγγάνας*, Columbia CO-E4658, 1919. Συνθέτης του είναι ο Franz Lehar, που έχει γράψει περισσότερες από 30 όπερες και οπερέτες. Η πιθανότερη εκδοχή είναι να προέρχεται και το τραγούδι αυτό από τον κόσμο του μουσικού θεάτρου.

Από την επιθεώρηση *Όλα έξω* του Δημήτρη Γιαννουκάκη: *Τσιγγανέλα*, Odeon GZA2534, 1929-1930.

Υποσημείωση 113, σ. 123

Αραπίνες, His Master's Voice OA1190 – AO2722, Αθήνα, 12/1/1946 (ανατύπωση στη HMV Τουρκίας με τους ίδιους κωδικούς)· *Αραπίνες*, Odeon GO3665 – GA7351, Αθήνα, 29/10/1946· *Αργοσβύνεις* μόνη, Columbia CG2259 – DG6683, Αθήνα, 8/7/1947· *Αρτζεντίνα*, Columbia CG2268 – DG6657, Αθήνα, 1/10/1947· *Τζεμιλέ*, Columbia CG2286 – DG6664, Αθήνα, 11/1/1947· *Αφρικάνα*, Odeon GO3736 – GA7365, Αθήνα, 1947 και Decca GO3736 – 31167A (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Βαλεντσιάνες*, Odeon GO3790 – GA7396,1947 και Decca GO3790 – 31167B (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Νύχτες της Σταμπούλ*, His Master's Voice OA1260 – AO2760, Αθήνα, 1947· *Μου κλέψαν την αγάπη μου*, His Master's Voice OGA1279 – AO2768, Αθήνα, 11/1/1947· *Σουδανέζες*, His Master's Voice OGA1252 – AO2742, Αθήνα, 1947 (και ανατύπωση στη HMV Τουρκίας με τους ίδιους κωδικούς)· *Αράπικο λουλούδι*, Odeon GO3812 – 275217a, Αθήνα, 18/10/1947 και Odeon GO3812 – GA7399 (ανατύπωση)· *Σκλάβα του πασά*, Odeon GO3760 – GA7378, 1947· *Ζεχραζάτ*, Odeon GA7404 – GO3851, Αθήνα, 5/1/1947 και Parlophone GA7404 – DGP6 (ανατύπωση)· *Σεβιλλιάνες*, Parlophone GO3749 – B74086, Αθήνα, 1947 και Odeon GO3749 (ανατύπωση)· *Φελάχα*, Parlophone GO3877 – B74115, Αθήνα, 1947· *Μισιρλού*, Standard T1022, 25/10/1947· *Γκιούλ Τζαμάλ*, Columbia CG2259 – DG6683, Αθήνα, 1948· *Εσύ σουλτάνα μου*, Columbia CG2484 – DG6760, Αθήνα, 11/8-22/12/1948· *Μπορεί να τώχουν πλανέψει (Ακρογιαλιές δειλινά)*, Columbia CG2392 –DG6715, Αθήνα, 24/5/1948·

Βραζιλιανά, Columbia CG2332 – DG6686, Αθήνα, 1948 (και ανατύπωση στην Columbia Τουρκίας με τους ίδιους κωδικούς)· *Κατσιβέλα*, His Master's Voice OGA1376 – AO2816, Αθήνα, 1948· *Ήταν κισμέτ*, His Master's Voice OGA1327 – AO2793, Αθήνα, 1948· *Μάγες όμορφες*, His Master's Voice OGA1377 – AO2821, Αθήνα, 1948· *Χαϊτιτζέ*, His Master's Voice OGA1363 – AO2811, Αθήνα, 1948· *Ας μη τέλειων' η βραδιά*, His Master's Voice OGA1358 – AO2809, Αθήνα, 15/5/1948· *Η καταραμένη απ' τον Αλλάχ*, His Master's Voice OGA1440 – AO2849, Αθήνα, 15/11/1948· *Μακπουλέ*, His Master's Voice OGA1420 – AO2865, Αθήνα, 6/10/1948· *Ο καϊξής*, Odeon GO3941 – GA7438, Αθήνα, 3-4/1948· *Σκλάβες του μαχαραγιά*, Odeon GO4010 – GA7472, Αθήνα, 1948· *Κάρμεν Μιράντα*, Odeon GO3980 – GA7450, Αθήνα, 1948· *Πεθαίνω γι' αγάπη*, Odeon GO4013 – GA7482, 1948· *Βεδουΐνα*, Parlophone GO4055 – B74149, Αθήνα, 1948· *Γυφτοπούλα*, Parlophone GO3929 – B74124, Αθήνα, 1948· *Λακμέ*, Parlophone GO3988 – B74138, Αθήνα, 1948· *Χαλιμά*, Parlophone GO3945 – B74126, Αθήνα, 1948· *Γιλντίζ*, Parlophone GO3989 – B74130, Αθήνα, 1948· *Η απάχισσα*, Parlophone B74143, Αθήνα, 1948· *Η Μπαρμπαριά*, Parlophone GO3932 – B74128, Αθήνα, 1948· *Σεμιχά*, Columbia CG2546 – DG6792, Αθήνα, 20/10-4/7/1949· *Φωτιές τα τσιγγάνικα μάτια*, Columbia CG2508 – DG6772, Αθήνα, 7/1-17/3/1949· *Σαφιέ*, Parlophone GO4085 – B74154, Αθήνα, 1949· *Γκιουλ Χανούμ*, Parlophone GO4239 – B74184, Αθήνα, 1950 και Odeon GO4239 – 275286 (ανατύπωση)· *Μαριτάνα*, Parlophone GO4432 – B74232, Αθήνα, 1950· *Γκιουλ Μπαχάρ*, Columbia CG2800 – DG6900, Αθήνα, 4/1/1951 και Columbia CO4690 – 7303F (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Γκιουλ Μπαχάρ*, Odeon GO4488 – GA7612, Αθήνα, 9/5/1951 και Decca GO4488 – 31231A (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Χαμπίμπα*, Columbia CG2852 – DG6939, 23/8-22/11/1951· *Κοντσίτα*, His Master's Voice OGA1783 – AO5012, Αθήνα, 17/8/1951· *Η Σεράχ*, His Master's Voice OGA1787 – AO5009, Αθήνα, 1/9/1951· *Ο γονδολιέρος*, Odeon GO4556 – GA7626, Αθήνα, 1951· *Το καραβάνι (τσιγγάνικη καρδιά)*, Odeon GO4544 – GA7628, Αθήνα, 13/7/1951· *Γιαλέλεμ*, Parlophone GO4570 – B74251, Αθήνα, 1951· *Ο μαχαραγιάς*, Columbia CG2912 – DG6964, Αθήνα, 1952· *Ο μαχαραγιάς*, Columbia CG2898 – DG6953, Αθήνα, 22/1/1952 και Columbia CG2898 – DCG278 (ανατύπωση)· *Ο μαχαραγιάς*, Liberty 156, ΗΠΑ, 1952· *Γιαλέλι*, Columbia CG2956 – DG6984, Αθήνα, 3/7-20/12/1952· *Για μια Σπανιόλα*, His Master's Voice OGA1890 – AO5059, Αθήνα, 31/5/1952 και RCA Victor OGA1890 – 268316 (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Ναζμιέ γλυκιά*, His Master's Voice OGA1862 – AO5103, Αθήνα, 13/3/1952· *Σουλτάνα*, His Master's Voice OGA1846-3 – AO5044, Αθήνα, 1952· *Συλβάνα*, Odeon GO4619 – GA7666, Αθήνα, 1/2/1952· *Μια νύχτα στην Ανατολή*, His Master's Voice OGA2077 – AO5171, Αθήνα, 1953· *Ναουμί*, Parlophone GO4772 – B74277, Αθήνα, 1953· *Ο σουλτάνος*, Καλός Δίσκος 303B, ΗΠΑ, 1953· *Ζαΐρα*, Odeon LG1050 – GA7789, Αθήνα, 15/7/1954, Apollo LG1050 – SY74

(ανατύπωση στην Αυστραλία) και Liberty LG1050 – 216 (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Χαμπίμπα*, Melody MA61 – MG38, 1954· *Ταλιλινόμπα*, Nina T84-2 – 614, ΗΠΑ, 1954· *Ανατολίτικο τραγούδι*, His Master's Voice OGA2272 – AO5353, Αθήνα, 1955· *Φατμέ*, Odeon LG1068 – GA7826, Αθήνα, 1955 και Liberty LG1068 – 212 (ανατύπωση στις ΗΠΑ)· *Ο αφέντης*, Odeon GO5076 – GA7825, Αθήνα, 1955· *Ο σουλτάνος*, Odeon Ga5161 – GA7906, Αθήνα, 1955· *Φελλάχες γλυκειές*, His Master's Voice OGA2399 – AO5329, Αθήνα, 7/4/1956· *Φελλάχες γλυκές*, Melody MA83 – MG53, Αθήνα, 21/10/1956· *Ζιγκουάλα*, Nina L63, ΗΠΑ, 1957· *Ναριμέ*, Odeon GO5508 – GA7965, Αθήνα, 1957· *Μες' την όμορφη Βαγδάτη*, Columbia CG3844 – DG7431, Αθήνα, 13/9-20/12/1958· *Κάϊρον*, Columbia CG3977 – DG7497, Αθήνα, 3/1-31/12/ 1959 και Apollo CG3977 (ανατύπωση στην Αυστραλία)· *Γιαχαμπίμπι*, Columbia CG3999 – DG7500, Αθήνα, 3/1-31/12/1959· *Μια φελάχα στο τζαμί*, Columbia CG3919 – DG7458, Αθήνα, 3/1-31/12/1959· *Σεβιλλιάνα*, His Master's Voice OGA2889 – AO5569, Αθήνα, 1959 και Olympic R2408, 1959 (ανατύπωση)· *Αφρικάνα*, His Master's Voice OGA2919 – AO5581, Αθήνα, 1959 και Olympic OGA2919 – R2402B (ανατύπωση)· *Εμιρέ*, His Master's Voice OGA2871 – AO5557, Αθήνα, 1959· *Η αγάπη του τσιγγάνου*, His Master's Voice OGA2937 – AO5589, 1959· *Νιρβάνα*, His Master's Voice OGA2897 – AO5570, Αθήνα, 1959· *Σπανιόλα*, His Master's Voice OGA2971 – AO5603, Αθήνα, 1959· *Στη μαγεμένη Αραπιά*, His Master's Voice OGA2867 – AO5558, Αθήνα, 1959· *Στην Αλεξάνδρεια*, His Master's Voice OGA2980 – AO5617, Αθήνα, 1959· *Ο καμηλιέρης*, His Master's Voice OGA2920 – AO5582, Αθήνα, 1959· *Αλοάνα*, Columbia CG4129 – DG7561, Αθήνα, 1960· *Ναριμάν*, Columbia CG4056 – DG7530, Αθήνα, 26/1-3/5/1960· *Τζεμιλέ*, Columbia CG4073 – DG7537, Αθήνα, 26/1-3/5/1960· *Φαράχ*, Columbia CG4157 – DG7571, Αθήνα, 1960· *Γκιουζελίμ αμάν αμάν*, His Master's Voice OGA3039 – AO5635, 1960· *Στην Αραπιά*, His Master's Voice OGA3134 – AO5675, Αθήνα, 1960· *Μαχαρανή*, His Master's Voice OGA2981 – AO5608, Αθήνα, 26/1/1960· *Μαραμπού*, His Master's Voice OGA3011 – AO5625, Αθήνα, 1960· *Το τσιγγάνικο τραγούδι*, His Master's Voice OGA3065 – AO5644, Αθήνα, 1960· *Τοπάζια*, His Master's Voice OGA2990 – AO5614, Αθήνα, 11/2/1960· *Χαλιμά*, His Master's Voice OGA3081 – AO5653, Αθήνα, 1960· *Μια πεντάμορφη τσιγγάνα*, Apollo SY22· *Σεβιλλιάνα*, Apollo SY37· *Αφρικάνα*, Apollo· *Ο μαχαραγιάς*, Liberty 153, ΗΠΑ· *Γιαλέλι*, Liberty 155, ΗΠΑ· *Αραπίνες ερωτιάρες*, Liberty 55, ΗΠΑ· *Αραπίνες*, Panhellenic P123, ΗΠΑ· *Αραπίνες*, Parnassus P183, ΗΠΑ (πιθανώς ανατυπώσεις)· *Αραμπελα*.