



Εθνικό και
Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο
Αθηνών



ΙΟΝΙΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ



ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ

12^ο ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας

Θεσσαλονίκη

27|29 Νοεμβρίου 2020

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης,
Γιώργος Κίτσιος, Ευαγγελία Σπυράκου,
Ιάκωβος Σταινχάουερ, Ιωάννης Φούλιας

**ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΟΥ 12^{ου} ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟΥ
ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ**

υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας

**Θεσσαλονίκη,
27–29 Νοεμβρίου 2020**



Εθνικό και Καποδιστριακό
Πανεπιστήμιο Αθηνών
Φιλοσοφική Σχολή
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο
Θεσσαλονίκης
Σχολή Καλών Τεχνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών



Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Σχολή Μουσικής και
Οπτικοακουστικών Τεχνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών

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



ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΟΥ 12^{ου} ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας

Θεσσαλονίκη, 27–29 Νοεμβρίου 2020

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης, Γιώργος Κίτσιος,
Ευαγγελία Σπυράκου, Ιάκωβος Σταϊνχάουερ, Ιωάννης Φούλιας

Επιστημονική επιτροπή του συνεδρίου:

Αθανάσιος Ζέρβας, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας
Εύη Νίκα-Σαμψών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Αναστασία Σιώψη, Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Ιάκωβος Σταϊνχάουερ, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Οργανωτική επιτροπή του συνεδρίου:

Πέτρος Βούβαρης, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας
Αθηνά Κατσανεβάκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Ελένη Καλλιμοπούλου, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας
Γιώργος Κίτσιος, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Ευαγγελία Σπυράκου, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας
Δανάη Στεφάνου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2022

Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης, Γιώργος Κίτσιος,
Ευαγγελία Σπυράκου, Ιάκωβος Σταϊνχάουερ και Ιωάννης Φούλιας (επιμ.),
Πρακτικά του 12^{ου} Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου
υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας
(Θεσσαλονίκη, 27–29 Νοεμβρίου 2020),
Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2022.

Πρώτη έκδοση: Οκτώβριος 2022

Το συνέδριο συγχρηματοδοτήθηκε
από τον Ειδικό Λογαριασμό Κονδυλίων Έρευνας του Πανεπιστημίου Μακεδονίας
και τον Ειδικό Λογαριασμό Κονδυλίων Έρευνας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου
Θεσσαλονίκης.

ISBN: 978-618-5196-70-7

© ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ
<https://hellenic-musicology.org/>

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	xi
ΜΑΡΙΑΝΘΗ ΜΠΟΖΑΠΑΛΙΔΟΥ	1
Μαθηματική Μουσική: Μια συστηματική προσέγγιση της μουσικής επιστήμης	
ΜΑΡΙΑ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ.....	19
<i>Το τραγούδι του νεκρού αδερφού: Στοιχεία αυτοεθνογραφίας στην αφηγηματική σύνθεση του Μίκη Θεοδωράκη για τον Ελληνικό Εμφύλιο Πόλεμο (1946–1949)</i>	
ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΤΡΙΚΟΥΠΗΣ	33
Νικόλαος Μεταξάς Τζανής (1824–1907): <i>Marco Bozzaris</i> . Melodrama in tre Atti. Ανακαλύπτοντας πολύτιμες σελίδες της ελληνικής οπερικής δημιουργίας μετά από 166 χρόνια αφάνειας	
ΝΕΚΤΑΡΙΑ ΔΕΛΒΙΝΙΩΤΗ-ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ	55
Η ποιητική διάσταση στον Μανώλη Καλομοίρη	
ΜΑΡΙΑ ΝΤΟΥΡΟΥ	65
Δ. Μητρόπουλου, Λ. Ζώρα, Γ. Ιωαννίδη, Θ. Αντωνίου <i>Για νά 'ρθουν</i> σε ποίηση Κ. Π. Καβάφη για φωνή και πιάνο: Πρόταση συγκριτικής μουσικοποιητικής ανάλυσης με σημειολογικές και διασυστηματικές μεταφραστικές διεργασίες	
ΖΑΦΕΙΡΗΣ ΝΙΚΗΤΑΣ.....	85
Ελληνικότητα και λαϊκή παράδοση: Το παραμυθόδραμα <i>Με του Μαγιού τα μάγια</i> (1943) του Χρήστου Ευελπίδη και η μελοποίηση του Νίκου Σκαλκώτα (1943–1944, 1949)	
ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΠΑΛΗΟΣ.....	113
Χρήση, λειτουργικότητα και ταυτότητα του μεσαιωνικού θέματος <i>Dies Irae</i> στο συνθετικό έργο του Σεργκέι Ραχμάνινοφ	
ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΜΑΝΙΟΥ.....	143
Η συνθετική λογική του Alban Berg και η αξιοποίησή της ως προτύπου από τον Alfred Schnittke: Μια ιστορία επιλεγμένης συγγένειας	
ΜΑΡΙΑΝΝΑ ΣΙΔΕΡΗ	157
Castrati: Οι τραγουδιστές του «τρίτου» φύλου	

ΕΥΗ ΝΙΚΑ-ΣΑΜΨΩΝ	179
Τρόμος, σωτηρία και επανάσταση: Μουσικοδραματουργικές αντανακλάσεις του κοινωνικοπολιτικού γίνεσθαι στην όπερα	
ΔΗΜΗΤΡΑ ΧΟΝΔΡΟΥ.....	201
Αρχαιοελληνικά tableau στην όψιμη ιστορική grand opéra του 19 ^{ου} αιώνας	
ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΝΤΟΥΣΙΟΠΟΥΛΟΥ.....	207
Οι εικονογραφικοί τύποι των ακροατών στις απεικονίσεις σκηνών θρήνου της ιστορικής αρχαιότητας	
ΝΙΚΟΣ ΠΟΥΛΑΚΗΣ.....	225
Μουσική, κινηματογράφος και εθνογραφική έρευνα	
ΜΙΤΣΥ ΑΚΟΓΟΥΝΟΓΛΟΥ	235
Μουσικοθεραπεία και ιατρική εθνομουσικολογία: Συσχετισμοί και προβληματισμοί	
ΙΩΑΝΝΗΣ Γ. ΛΥΜΠΕΡΗΣ	253
Εθνομουσικολογία, λαογραφία, ανθρωπολογία: Η διεπιστημονικότητα της έρευνας και καταγραφής των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών	
ΜΑΡΙΑ ΚΙΤΣΙΟΥ	273
Πάυλος Καρρέρ, <i>Isabella d'Aspeno</i> : Συγκριτική προσέγγιση και ανάλυση του έργου	
ΣΤΑΝΙΜΗΡΑ ΝΤΕΡΜΕΝΤΖΙΕΒΑ	287
Ο Γρηγόριος Βαλλιάνος (1823–1888) και ο πρώτος επαγγελματικός ρωσόφωνος οπερετικός θίασος στη Νότια Ρωσία	
ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΣΚΑΝΔΑΛΗ	313
Η αρμενική οπερέτα <i>Λεμπλεμπιτζή Χορ-Χορ Αγάς</i> στην Ελλάδα κατά το πρώτο μισό του 20 ^{ου} αιώνα	
ΚΩΣΤΗΣ ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ.....	327
Σεφαραδίτικη μουσική κουλτούρα της Θεσσαλονίκης: Η καταγραφή της στο ευρετήριο της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς του ΥΠΠΟ σύμφωνα με τη σύμβαση της Unesco	
ΡΗΓΑΣ ΡΗΓΑΚΗΣ.....	345
Η «διευρυμένη μορφή σονάτας» («τύπου 1») στη μουσική δωματίου του Mozart και του Brahms: Η θέση του εμβόλιμου τμήματος και η διάσπαση του κύριου θέματος	

ΘΑΛΕΙΑ ΑΔΕΛΦΟΠΟΥΛΟΥ	361
Η θεωρία των σχημάτων ως μεθοδολογικό αναλυτικό εργαλείο στα μενουέτα από τις Γαλλικές Σουίτες του J. S. Bach	
ΤΑΣΟΣ ΚΟΥΥΔΑΣ	373
Έρευνα και διδασκαλία στην ψηφιακή συνθήκη: Διαπιστώσεις και προοπτικές από τη χρήση ψηφιακών τεκμηρίων στον χώρο της μουσικής	
ΜΑΡΙΟΣ ΣΚΑΜΝΕΛΟΣ & ΖΩΗ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ.....	383
Εκμάθηση μουσικών οργάνων της ελληνικής λαϊκής μουσικής μέσω βίντεο στο YouTube: Έρευνα ανάλυσης περιεχομένου	
ΙΩΑΝΝΗΣ ΦΟΥΛΙΑΣ	407
Οι μεικτές μορφές ρόντο-σονάτας και σονάτας-ρόντο στον Beethoven	
ΜΙΤΣΥ ΑΚΟΓΙΟΥΝΟΓΛΟΥ & ΔΗΜΗΤΡΑ ΚΟΝΙΑΡΗ.....	435
Διερεύνηση της εμπειρίας των εκπαιδευτικών μουσικής στην εξ αποστάσεως διδασκαλία του μαθήματος της μουσικής λόγω της πανδημίας της Covid-19	
ΓΕΡΑΣΙΜΟΥΛΑ (ΜΕΜΑ) ΠΑΝΑΔΡΙΚΟΥ & ANNA-NΑΤΑΣΑ ΒΑΡΒΕΡΗ	455
Η διδασκαλία του πιάνου στο Μουσικό Σχολείο στην εποχή του Κορωνοϊού: Σενάριο για τις κλίμακες και τη σύνδεση συγχορδιών	
ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΣΠΥΡΑΚΟΥ	475
Βυζαντινά ιερά ηχοτοπία και ιστορικά ενημερωμένη επιτέλεση της ψαλτικής: Η Αγία Σοφία Κωνσταντινούπολης και ο ρόλος του Κανονάρχη στην καταληπτότητα των υμνογραφικών κειμένων	
π. ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΤΣΑΜΠΑΤΖΙΔΗΣ	509
Καταγραφή και μεταφορά ισοκρατήματος στο μουσικό σύστημα Braille για εκπαιδευτική χρήση διδασκαλίας ψαλτικής τέχνης σε μαθητές με μειωμένη όραση	
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ	521
Η «ανασκευαστική μνήμη» ως μοντέλο συνθετικής διαδικασίας και η τεχνική συναρμογής (interlocking technique)	
ΕΛΕΝΗ ΡΑΛΛΗ.....	531
Harry Partch's <i>Seventeen Lyrics of LiPo</i> : Ομοιότητες και διαφορές στη σημειογραφία δύο από τις έξι συνολικά διαφορετικές εκδοχές του έργου (1930–1962). Δυσκολίες στην ανάγνωση, αίτια και προτεινόμενες μεταγραφές	

ARSHIA SAMSAMINIA	543
Systemizing Persian Dastgāh Tones and Tunings Using Helmholtz-Ellis Approach	
ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΡΔΑΜΗΣ	557
Ξαναδιαβάζοντας τον Σπύρο Γ. Μοτσενίγο (1911–1970)	
ΦΩΤΗΣ ΜΟΥΣΟΥΛΙΔΗΣ	569
Το έργο <i>Polytonous Homophony</i> του Χάρη Σοφοκλέους: Ένα αμάλγαμα τεχνικών σύνθεσης φασματικής, στοχαστικής και αλεατορικής μουσικής	
ΕΛΕΝΑ ΚΡΑΣΑΚΗ	585
“Mentre vaga Angioletta”: Ζωγραφίζοντας το τραγούδι μέσα στο τραγούδι. Μια μουσική μεταμόρφωση	
ΓΙΩΡΓΟΣ ΖΕΡΒΟΣ	611
Δωδεκαφθογγισμός, τροπικότητα και διτονικότητα στο δεύτερο μέρος της Πρώτης μικρής σουίτας για βιολί και πιάνο (1946)	
ΠΗΝΕΛΟΠΗ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ	625
Ελληνικό στοιχείο και αρμονικά γένη στη μουσική δωματίου του Νίκου Σκαλκώτα	
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΕΞΑΡΧΟΣ	651
Ντετερμινιστική τυχαιότητα και συνθετική ισορροπία στο έργο του Ξενάκη	
ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ	663
Ιάννης Ξενάκης, ένας διανοητής στην εξορία: Σκέψεις γύρω από τη δυναμική του τραύματος	
ΣΠΥΡΟΣ Θ. ΔΕΛΕΓΚΟΣ	673
«Δρόμος» προς την «Ανατολή» ή τη «Δύση»; Ιδεολογία και αναπαραστάσεις της μελωδικής οντολογίας του μεσοπολεμικού ρεμπέτικου	
ΛΑΜΠΡΟΓΙΑΝΝΗΣ ΠΕΦΑΝΗΣ & ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΦΕΥΓΑΛΑΣ	693
<i>Η Δοξολογία και η Λειτουργία του Ελισαίου Γιανίδη ως περιπτώσεις εναρμόνισης της βυζαντινής μουσικής</i>	
ΝΙΚΟΣ ΑΝΔΡΙΚΟΣ & ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΦΕΥΓΑΛΑΣ	713
Ο Παναγιώτης Νικήτας: Η θέση του στον πνευματικό βίο της Μυτιλήνης, ως ψάλτη, δάσκαλου, καταγραφέα και αρθρογράφου	
ΝΙΚΟΣ ΟΡΔΟΥΛΙΔΗΣ	741
Οι ετεροτοπίες του πιάνου στα ανατολικά	

ΙΩΑΝΝΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ	761
Η έμμεση παγιοποίηση του συνοδευτικού ρόλου της κιθάρας στην ελληνική αστική λαϊκή μουσική των 78 στροφών μέσα από το συνθετικό έργο του Σπύρου Περιστέρη	
ΣΠΗΛΙΟΣ ΚΟΥΝΑΣ.....	773
Το φαινόμενο της «διαμουσικότητας» στις ηχογραφήσεις της κυρίας Κούλας και της Μαρίκας Παπαγκίκα στην Αμερική	
ΧΡΥΣΟΒΑΛΑΝΤΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ	791
Η συνθετική τεχνική σε Κοινωνικά του Νικολάου Πρωτοψάλτου Σμύρνης και η σχέση της με τη μελοποιητική παράδοση του 18ου και 19ου αιώνα	
ΣΠΥΡΙΔΩΝ ΠΛΟΥΜΠΗΣ.....	803
Αναζητώντας το παρελθόν του μέλους του τρισαγίου ύμνου	
ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΣΑΡΜΑΣ	819
Συγκριτική μελέτη των Ένδεκα Εωθινών Δοξαστικών στο χειρόγραφο Σινά 1477 και ψαλτική τους απόδοση στην Νέα Μέθοδο	
ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΤΕΛΛΗΣ.....	839
Ο ρόλος και φωνή του ρίχτη στο ηπειρώτικο πολυφωνικό τραγούδι	
ΖΩΗ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ & ΔΗΜΗΤΡΑ ΚΩΤΣΟΠΟΥΛΟΥ.....	857
Το «Πρόγραμμα μουσικής αγωγής για βρέφη και νήπια του Ιονίου Πανεπιστημίου» μέσα από το πρίσμα της επικοινωνιακής μουσικότητας	
ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΥΓΔΑΝΗΣ & ΙΡΜΓΚΑΡΤ ΛΕΡΧ-ΚΑΛΑΒΡΥΤΙΝΟΥ	881
Η παιδαγωγική του πιάνου στα τέλη του 18 ^{ου} αιώνα, μέσα από το εγχειρίδιο <i>Méthode ou Recueil de connaissances élémentaires pour le forte-piano ou clavecin</i> των J. C. Bach και F. P. Ricci: Κριτική ανάλυση και ζητήματα γνησιότητας περιεχομένου	
ΛΑΜΠΡΟΣ ΕΥΘΥΜΙΟΥ.....	897
Μέθοδοι καταγραφής και ανάλυσης της μουσικοποιητικής δομής στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι	

Οι ετεροτοπίες του πιάνου στα ανατολικά

Νίκος Ορδουλίδης

Εισαγωγικά

Το παρόν άρθρο αφορά στη μεταδιδακτορική έρευνα που εκπονείται στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων και στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών, με υποτροφία του Ιδρύματος Κρατικών Υποτροφιών, τυπικά από τον Ιανουάριο του 2020 μέχρι τον Δεκέμβριο του 2021. Ο βασικός στόχος του ερευνητικού προγράμματος είναι η ανάδειξη μιας ξεχωριστής και ανεξερεύνητης πτυχής του πιάνου: του ρόλου του εκτός του συνηθισμένου του πλαισίου, αυτού που συνήθως αποκαλείται «κλασική μουσική». Το ερευνητικό πρόγραμμα εστιάζει στη δισκογραφία που απαντά σε ποικίλες μουσικές πραγματικότητες, εντός ενός ευρέως γεωγραφικού τόξου: Ανατολική Ευρώπη, Βαλκάνια, Ανατολική Μεσόγειος, Βόρειος Αφρική, Μέση Ανατολή. Οι γεωγραφικές περιοχές που καλύπτονται από την έρευνα πληθαίνουν, με αποτέλεσμα το τόξο να μεγαλώνει.¹

Η επιλογή του πιάνου, ως οχήματος για μια έρευνα «στα ανατολικά», μοιάζει εκ πρώτης όψεως παράδοξη: το όργανο αυτό είναι, υποτίθεται, εντοπισμένο γεωγραφικά και πολιτισμικά. Οι ετεροτοπίες του πιάνου στα ανατολικά είναι, ακριβώς για αυτόν τον λόγο, μια ιδιαίτερη ερευνητική πρόκληση. Συνδέονται με μια συνθήκη οριακότητας του ρόλου του ως οργάνου, μέσα σε ιδιώματα που έχουμε συνηθίσει να εννοούμε ως εξαρτημένα από μια συντηρητική παράδοση, με αυστηρούς αντι-δυτικούς προσανατολισμούς. Μια προσεκτική ματιά στην δισκογραφία, από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, αναδεικνύει πλήθος ηχογραφήσεων, που εκπλήσσουν με την ποικιλία και την ευρηματικότητα των τρόπων ένταξης του πιάνου στα εξεταζόμενα μουσικά είδη.

Οι μουσικές πραγματώσεις που μελετάμε συνιστούν «ετεροτοπίες», με την έννοια που δίνει στον όρο η πασίγνωστη διάλεξη του Φουκώ (2012). Είναι δύσκολο

1 Για παράδειγμα, έχουν έρθει στο φως ιστορικές ηχογραφήσεις από τη Βιρμανία, όπου το πιάνο απέκτησε κι εκεί διαφορετικό ρόλο και εκτελείται με διαφορετικό τρόπο. Αν και οι νεότερες αυτές ανακαλύψεις δεν πρόκειται να απασχολήσουν το συγκεκριμένο κείμενο, καθώς δεν έχουν τεκμηριωθεί ακόμη πλήρως, δίνουν τη δυνατότητα αναστοχασμού περί μάλλον μιας ανατολικότερης Ανατολής, με δικά της χαρακτηριστικά, όσον αφορά στο μουσικό της πλαίσιο (θεωρία και πράξη). Αιτία για αυτό το ανατολικότερο άνοιγμα αποτελεί η καλλιτεχνική δράση του Alex Peh, καθηγητή στο Music Department New Paltz, State University of New York. Ο Peh, με καταγωγή από τη Βιρμανία, έτυχε χρηματοδότησης, μέσω του προγράμματος Fulbright, με σκοπό να επισκεφτεί το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, ενδιαφερόμενος για την έρευνα που διεξάγεται εκεί σχετικά με τις «ετεροτοπίες του πιάνου στα ανατολικά».

να μιλήσουμε για τις μουσικές αυτές με εθνικά πρόσημα ή να τις κλειδώσουμε μέσα στις πολιτικές γεωγραφικές οριοθετήσεις όπου καταγράφηκαν, καθώς πρόκειται περισσότερο για τόπους πνευματικούς και πολιτισμικούς. Βασικό χαρακτηριστικό των τόπων αυτών είναι ο συγκρητισμός, η δυναμική και η ρευστότητα. Η κίνηση και το πέρασμα προς το διαφορετικό και η αλληλοπεριχωρητική συμπεριφορά των ετεροτήτων, με προϊόντα που μαρτυρούν μάλλον ένα πλαίσιο συμφιλίωσης κατά την σύγκραση. Οι τόποι αυτοί είναι τόποι του μη κανονικού, παρόλα αυτά πραγματικοί. Η φράση «στα ανατολικά» επιστρατεύεται σκόπιμα, καθώς κρίνεται λιγότερο φαντασική από τον όρο «Ανατολή», τουλάχιστον για την περίοδο που μας απασχολεί, η οποία είναι αυτή της εμφάνισης του ανατρεπτικού φαινομένου της δισκογραφίας, στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Επιπλέον, το «στα ανατολικά» μαρτυράει και την αποστασιοποίηση από μια συγκεκριμένη διπολική θεώρηση, που εννοεί την Ανατολή εντός περιγεγραμμένων γεωγραφικών και πολιτισμικών ορίων, με βάση ένα συγκεκριμένο φαντασικό «αντιπαλότητας» προς μια εξίσου φαντασική Δύση.

Στα συγκεκριμένα ρεπερτόρια, το πιάνο το συναντάμε τόσο στην επίσημη εμπορική δισκογραφία, προϊόν κυρίως μεγάλων ευρωπαϊκών εταιριών, οι οποίες αποστέλλουν κινητά συνεργεία ηχογράφησης σε διάφορα μέρη του κόσμου, όσο και στα πάλκα, σε χώρους με ζωντανή μουσική. Σχετικά με τη δεύτερη αυτή κατηγορία, το φωτογραφικό υλικό, αλλά και οι βιογραφίες των πρωταγωνιστών, αποτελούν τα βασικά τεκμήρια. Όσον αφορά στην ιστορική δισκογραφία, από νωρίς το πιάνο αποτελεί δημοφιλή επιλογή. Άλλωστε, το ρεπερτόριο που έχει στη διάθεσή του είναι απέραντο και διαρκώς μεγαλώνει, προερχόμενο από μεγάλες και ιστορικές μουσικές παραδόσεις από συγκεκριμένους τόπους της Ευρώπης. Παρόλα αυτά, εμφανίζεται στη δισκογραφία και εντός μιας άλλης αισθητικής, διαφορετικής από τη συνηθισμένη. Συμμετέχει σε διαφορετικά πλαίσια, εκτελεί άλλα ρεπερτόρια, με άλλους τρόπους και συγκροτεί, τελικά, μια άλλη αυτοδύναμη οντότητα. Οι πιανιστικές αυτές ετερότητες, τις οποίες συναντάμε ενεργητικότητες και σήμερα, δεν μελετήθηκαν όσο αυτές της κλασικής Ευρώπης.

Ενδεχομένως, και αυτό ίσως είναι πολύ κρίσιμο, η μουσικολογία της Δύσης αγνόησε αυτήν την παρουσία του πιάνου, σκεπτόμενη είτε ότι θα πέσει επάνω σε κάτι ήδη γνωστό σε αυτήν, στην καλύτερη περίπτωση, είτε ότι οι συγκεκριμένες πρακτικές αποτελούν, κατά κάποιον τρόπο, αλλοίωση της φύσης του οργάνου. Από την άλλη, η μουσικολογία της Ανατολής εγκλωβίστηκε μέσα στις αγκυλώσεις περί των διαστηματικών κόσμων, των αλλοιωμένων παραδόσεων κ.λπ. Θεώρησε, δηλαδή, ότι το πιάνο δεν μπορεί να υπηρετήσει τις ανατολικές μουσικές ταυτότητες, οπότε, και αυτή με τη σειρά της, το άφησε έξω από τον νυμφώνα. Αξίζει να αναφερθεί ένα πολύ ενδιαφέρον σχετικό περιστατικό που έλαβε χώρα στο περιβόητο διεθνές μουσικολογικό συνέδριο του αραβικού κόσμου, το οποίο πραγματοποιήθηκε στο Κάιρο στην Αίγυπτο το 1932. Κατά την διάρκεια των εργασιών, μεταξύ των άλλων, τέθηκε σε ψηφοφορία το εξής, εξαιρετικά φλέγον για την εποχή και για την περιοχή, ζήτημα: εάν θα επιτραπεί ή όχι η συνέχιση της

χρήσης του πιάνου στις τοπικές παραδόσεις· χρήση, η οποία, το 1932, αποτελούσε ήδη μια δυναμική πραγματικότητα, με εκατοντάδες ηχογραφήσεις, σχολές και μαθητές στους τόπους της Ανατολής.² Ένα ξεχωριστό στοιχείο αυτής της προϋπάρχουσας δυναμικής αφορά στις εταιρείες και στις επιλογές των ρεπερτορίων και του οργανολογίου. Δεν θα πρέπει να ξεχνάμε ότι, σε αυτές τις πρώτες δεκαετίες του δισκογραφικού φαινομένου, κυριαρχεί ακόμη το ρίσκο της επένδυσης από την πλευρά των παραγωγών. Τόσο η παραγωγή των δίσκων όσο και οι μετακινήσεις των συνεργείων για να ηχογραφήσουν μουσικούς κοστίζουν ακριβά, κάτι που καθιστά προσεκτικότερους τους παραγωγούς και τους κατά τόπους απεσταλμένους. Δεν είναι όμως μόνο ευρωπαίοι αυτοί που αποφασίζουν να ηχογραφήσουν το πιάνο σε τέτοιους ρόλους, αλλά και οι ίδιοι οι Άραβες. Για παράδειγμα, η εταιρεία Baidarhon, που ιδρύεται την δεκαετία του 1910 και εδρεύει στο Μπεϊρούτ, δημιουργεί παραρτήματα σε διάφορους τόπους του αραβικού κόσμου. Με την ετικέτα της Baidarhon κυκλοφορούν πολλοί πιανίστες το έργο τους, εκτελώντας το όργανο με διαφορετικούς τρόπους, σε σχέση με τους συνηθισμένους της κλασικής Ευρώπης.

Μέχρι στιγμής η βιβλιογραφία σχετικά με αυτούς τους διαφορετικούς ρόλους του πιάνου είναι ελάχιστη. Μία διδακτορική διατριβή του Maryam Farshadfar με τίτλο *The Practice of Persian Piano in Iran from 1879 to 1979* σε πανεπιστήμιο του Καναδά, ασχολείται με τις πιανιστικές σχολές στο Ιράν (2017). Ένα επίσης πρόσφατο διδακτορικό (2018) του Rym Mansour Harbaoui με τίτλο *L'utilisation du piano dans la musique arabe du XXème siècle: organologie et analyse*, προέρχεται από γαλλικό πανεπιστήμιο, το οποίο, όπως είναι λογικό, ασχολείται με τη Βόρειο Αφρική και τις γαλλικές αποικίες. Ένα ακόμη διδακτορικό με τίτλο *Arabic Music and the Piano: The Use of the Piano in Lebanon and Egypt During the Golden Age of Arabic Music*, που υποστηρίχθηκε από τον Patricio Fadel Molina τον Ιανουάριο του 2021, αφορά στη χρήση του πιάνου στον Λίβανο και την Αίγυπτο. Επιπλέον, υπάρχουν ορισμένες βιογραφίες κάποιων εμβληματικών καλλιτεχνικών, οι οποίες δεν προέρχονται από τον ακαδημαϊκό χώρο και αφορούν επίσης τις γαλλικές αποικίες. Ενδεικτικά, σε επιμέλεια Max Reinhardt: *Maurice El Médioni - A Memoir (1938-1992): From Oran to Marseilles (1938-1992)*.

Ιστορική εμπορική δισκογραφία

Από τους βασικούς άξονες του ερευνητικού εγχειρήματος είναι η δισκογραφία, η εξέταση και ανάλυση της οποίας επιτρέπει την κατάρτιση μιας ηλεκτρονικής βάσης δεδομένων, η οποία συμπεριλαμβάνει όλες τις ιστορικές ηχογραφήσεις που

2 Σχετικά με το συνέδριο στο Κάιρο, βλ. Katz, 2015. Πολύ ενδιαφέρουσα αποτελεί η συνέντευξη που παραχώρησε ένας από τους πρωταγωνιστές, ο Maurice El Médioni (1928-) στον Max Reinhardt. Γεννημένος στο Οράν το 1928, ο Médioni μιλάει για τους δασκάλους και τις πιανιστικές σχολές της εποχής (Reinhardt, 2017: 51-57).

εντοπίζονται. Η βάση ήδη περιέχει 600 ιστορικές ηχογραφήσεις. Το κάθε ηχογράφημα αποτελεί ξεχωριστή εισαγωγή στη βάση, συμπληρώνοντας στοιχεία που αφορούν στη δισκογραφική του τεκμηρίωση. Συγκεκριμένα, τα πεδία είναι τα εξής: α) Τίτλος, β) Εθνοπολιτισμική ομάδα, εάν πρόκειται, για παράδειγμα, για σεφαραδίτη εβραίο μουσικό ή/και ρεπερτόριο, γ) Τόπος ηχογράφησης, δ) Μέρος της Αυτοκρατορίας ή αποικιών ή οποιασδήποτε άλλης διοικητικής οντότητας, αναλόγως της ημερομηνίας ηχογράφησης, ε) Ημερομηνία ηχογράφησης, στ) Ετικέτα (label), ζ) Κωδικός μήτρας, η) Κωδικός δίσκου, θ) Άλλη πλευρά δίσκου, ι) Συνθέτης, ια) Στιχουργός, ιβ) Τραγουδιστής Α, ιγ) Τραγουδιστής Β, ιδ) Ορχήστρα, ιε) Σχόλια.

Όσον αφορά στην τεκμηρίωση, η οποία αποτελεί ένα από τα προβληματικότερα ζητήματα τέτοιων ερευνών διεθνώς (Pennanen, 2005· Trezis, 2009· Gronow, 2014), πληροφορίες αντλούνται από μια πλειάδα επιλογών που είναι διαθέσιμες σήμερα, οι οποίες, να μεν, διαρκώς αυξάνονται, αλλά αυτό συμβαίνει με εξαιρετικά αργούς ρυθμούς, κρατώντας πάντα επιφυλάξεις όσον αφορά στην ακρίβεια κάποιων από αυτές. Το κατά πόσο μπορούμε να τεκμηριώσουμε ένα ιστορικό ηχογράφημα με ακρίβεια εξαρτάται εν πολλοίς από τις εξής παραμέτρους:

1. Από τη γεωγραφική περιοχή που πραγματοποιήθηκε η ηχογράφηση και τη σημερινή διοικητική οντότητα στην οποία υπάγεται η περιοχή αυτή. Ποια πολιτική ακολουθεί όσον αφορά στο αρχαιακό υλικό και την ιστορική δισκογραφία, ποιο το status του συγκεκριμένου ερευνητικού πεδίου στα πανεπιστημιακά και ερευνητικά ιδρύματα της περιοχής, τον αριθμό των συλλεκτών που υπάρχουν εκεί και το κατά πόσο όλοι οι παραπάνω συμμετέχουν στο παγκόσμιο δισκογραφικό δίκτυο σήμερα (για παράδειγμα, εάν μιλούν διεθνείς γλώσσες ή/και αν διαθέτουν τους καταλόγους τους και σε κάποια διεθνή γλώσσα). Έτσι, είναι ευκολότερη η τεκμηρίωση της ιστορικής δισκογραφίας που πραγματοποιήθηκε στην Αμερική, για παράδειγμα, από αυτήν που πραγματοποιήθηκε στο Ιράν.
2. Από την ιστορική περίοδο κατά την οποία πραγματοποιήθηκε η ηχογράφηση, σε συνδυασμό και με τις υπόλοιπες παραμέτρους. Όπως είναι λογικό, όσο παλαιότερη η ηχογράφηση, τόσο δυσκολότερη η τεκμηρίωσή της ή/και η εύρεση του ηχητικού τεκμηρίου ή/και της ετικέτας του δίσκου. Σε μια ιδανική κατάσταση, η πλήρης τεκμηρίωση θα πρέπει να συμπεριλαμβάνει την πρόσβαση στο ηχητικό υλικό, στην ετικέτα του δίσκου και στις βασικές πληροφορίες ηχογράφησης, όπως η χρονολογία. Βεβαίως, αναλόγως με τη γεωγραφική περιοχή και την εταιρεία, ο παραπάνω κανόνας «όσο παλιότερη ηχογράφηση τόσο δυσκολότερη η τεκμηρίωση», δεν ισχύει πάντα (για παράδειγμα, βλ. την περίπτωση της Αμερικής).
3. Από την εταιρεία/ετικέτα ηχογράφησης και το κατά πόσο υπάρχουν διαθέσιμα αρχεία της σήμερα. Η συγκεκριμένη παράμετρος είναι εξίσου σύνθετη, καθώς δεν μιλάμε πάντα για τα κεντρικά γραφεία μιας εταιρείας με διεθνή δισκογραφική δραστηριότητα, όπως για παράδειγμα η αγγλική Gramophone (μετέπειτα EMI), η οποία έχει στην κατοχή της και τυπώνει δίσκους με τις

ετικέτες His Master's Voice, Columbia και άλλες μικρές ή μεγάλες ετικέτες, οι οποίες αποτελούσαν παλαιότερα αυτόνομες εταιρείες, μέχρι να αγοραστούν από τη Gramophone. Πολλές φορές δημιουργήθηκαν τοπικά γραφεία και τα ιστορικά τεκμήρια καταλογογραφούνταν μόνο εκεί, χωρίς να αποσταλούν στα κεντρικά. Για παράδειγμα, η γαλλική Disque Gramophone πραγματοποίησε αμέτρητες ηχογραφήσεις στον αφρικανικό Βορρά· ή το τοπικό γραφείο/παράρτημα της Gramophone στην Τουρκία τύπωσε ετικέτες His Master's Voice ως Sahibinin Sesi, δηλαδή, «του κυρίου του η φωνή».

Με βάση τα παραπάνω, για την τεκμηρίωση των ευρημάτων αξιοποιούνται τόσο επίσημα αρχεία και βάσεις δεδομένων όσο και ανεπίσημοι κατάλογοι που συντάσσουν κατά τόπους συλλέκτες και ερευνητές. Παρακάτω δίνεται ένα δείγμα των διαθέσιμων εργαλείων / πηγών της τεκμηρίωσης:

- British Library Sounds, <https://sounds.bl.uk>
- Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes, <http://phonotheque.cmam.tn>
- Cemal Ünlü Fonograf Gramofon, <http://tasplak.pankitap.com>
- Discography of American Historical Recordings, <https://adp.library.ucsb.edu>
- Ahmed Hachlef & Mohamed Elhabib Hachlef (1993): *Anthologie de la Musique Arabe, 1906–1960*, Paris, Publisud.
- Henry König, <http://www.musiktitelddb.de>
- Joel Bresler Sephardic Music, www.sephardicmusic.org
- Kelly On-line Database, www.kellydatabase.org
- National Library of Serbia, www.nb.rs
- Rainer E. Lotz, www.lotz-verlag.de
- Recording Pioneers, www.recordingpioneers.com
- The AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM), www.charm.kcl.ac.uk
- The Arhoolie Foundation, www.arhoolie.org
- The Great 78 Project, <http://great78.archive.org>
- The International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA), www.iasa-web.org
- The Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences, www.oeaw.ac.at/en/phonogrammarchiv
- Paul Vernon (1995): *Ethnic and Vernacular Music, 1898–1960*. Greenwood Press, Westport.
- Yuri Bernikov Russian Records www.russian-records.com.

Θα πρέπει να υπογραμμιστεί πως η αναζήτηση, εύρεση και εισαγωγή των ηχογραφημάτων στη βάση γίνεται κυρίως με ποιοτικά παρά με ποσοτικά χαρακτηριστικά. Βασικός σκοπός αποτελεί η εκπροσώπηση όσων περισσότερων μουσικών ειδών και τόπων είναι δυνατόν. Πρωταρχικός σκοπός δεν είναι η πλήρης αποδελτίωση της δισκογραφίας, πράγμα που ούτως ή άλλως φαντάζει ακατόρθωτο, αλλά η χαρτογράφηση του δισκογραφημένου υλικού, αναλύοντας και συγκρίνοντας τις εκάστοτε περιπτώσεις. Τα τεκμήρια της δισκογραφίας επιτρέπουν μια σαφή απεικόνιση της ιστορικής διαδρομής του οργάνου.

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, οι ηχογραφήσεις πραγματοποιούνται από κινητά συνεργεία που περιπλανιούνται σε αμέτρητους τόπους για να ηχογραφήσουν τοπικούς μουσικούς. Τα συνεργεία αυτά στέλνονται από μεγάλες εταιρείες, όπως η αγγλική Gramophone, η γερμανική Odeon και η γαλλική Pathé. Η δισκογραφική έρευνα αποκαλύπτει πως δημιουργείται γρήγορα ένα δίκτυο δισκογραφίας, άκρως ενδιαφέρον. Για παράδειγμα, συναντάμε περιπλανώμενους μουσικούς σκοπούς σε διάφορα σημεία στη Μεσόγειο, τα Βαλκάνια, την Ανατολική Ευρώπη και την Αμερική, όπου τοπικοί μουσικοί τους οικειοποιούνται και τους ανακατασκευάζουν, όπως επίσης και αντιδάνεια όσον αφορά στις πρακτικές εκτέλεσης. Το εύρος του ρεπερτορίου είναι ατελείωτο, το οποίο απο-εδαφικοποιείται και αναμιγνύεται με άλλα ρεπερτόρια, τα οποία διαθέτουν πλέον υπερτοπικά χαρακτηριστικά: η κοσμοπολίτικη φύση μεγάλων αστικών κέντρων, σε συνδυασμό με τα νέα τεχνολογικά μέσα, αναδεικνύουν τους πολυστυλισμούς και τις πολυμορφικότητες των μουσικών πραγματικοτήτων.

Είναι σημαντικό να κατανοήσουμε το πλαίσιο της δισκογραφίας από κινητά συνεργεία, καθώς δεν υπάρχουν ακόμη ειδικά διαμορφωμένοι χώροι, καλά ηχητικά μέσα, συγκεκριμένες πολιτικές από την πλευρά των εταιρειών, ούτε καν συγκεκριμένες μουσικές τοπικές ταυτότητες, καθώς οι μουσικοί βρίσκονται συχνά σε κίνηση, υπηρετούν πολυποίκιλα ρεπερτόρια, προέρχονται από ετερογενείς εθνοπολιτισμικές ομάδες κ.λπ. Με άλλα λόγια, το πιάνο το συναντάμε σε αυτήν την πρώιμη δισκογραφία μόνο εφόσον προϋπάρχει στα μέρη που έχουν επιλεγεί ως χώροι ηχογράφησης (για παράδειγμα, μια μεγάλη αίθουσα ξενοδοχείου). Η παρουσία του πιάνου στη δισκογραφία είναι πιο συχνή από την ώρα που κατασκευάζονται τοπικά εργοστάσια, προφανώς διότι, μέσα σε αυτά, αποτελεί μόνη παρουσία μέσα στην αίθουσα ηχογράφησης. Το γεγονός ότι στην Αμερική το συναντάμε εξαρχής στις ιστορικές ηχογραφήσεις δεν είναι τυχαίο, καθώς τα εργοστάσια αποτελούν τη μοναδική συνθήκη εκεί. Παρόλες τις αντικειμενικές δυσκολίες εύρεσης χώρων με πιάνο, η έρευνα έχει φέρει στο φως ηχογραφήσεις που πραγματοποιήθηκαν στις αρχές του 20^{ου} αιώνα (για παράδειγμα, ελληνικού ενδιαφέροντος στην Κωνσταντινούπολη από το 1906).

Η γεωγραφία των ηχογραφήσεων

Δισκογραφημένο πιανιστικό ρεπερτόριο έχει ήδη ανιχνευτεί και καταλογογραφηθεί στις εξής χώρες, με βάση την σημερινή τους μορφή και τα πολιτικά τους σύ-

νορα: Ρωσία, Σερβία, Σλοβακία, Ρουμανία, Ελλάδα, Τουρκία, Αρμενία, Αζερμπαϊτζάν, Ισραήλ, Λίβανος, Αίγυπτος, Τυνησία, Αλγερία, Ιράν και Ινδία.³ Είναι, όμως, σχετικά ασφαλής η υπόθεση ότι και οι όμορές τους διαθέτουν παρόμοιο υλικό.



Εικόνα 1. Οι περιοχές (στη σημερινή τους κρατική μορφή) όπου έχουν εντοπιστεί ηχογραφήσεις με πιάνο στα ανατολικά (δημιουργία με mapchart.net).

Θα πρέπει οπωσδήποτε να αναφερθεί η παράλληλη πραγματικότητα της Αμερικής. Τα περισσότερα από τα εξεταζόμενα ρεπερτόρια ήκμασαν παράλληλα σε μεγάλα αστικά κέντρα των Ηνωμένων Πολιτειών, εξαιτίας του μεταναστευτικού κόσμου που έζησε εκεί. Μια εξαιρετικά κρίσιμη παρατήρηση, όμως, αφορά στη διαφοροποίηση των πρακτικών εκτέλεσης, αλλά και συχνά του ίδιου του έργου, αν κάποιος συγκρίνει την ηχογράφιση που πραγματοποιήθηκε στον ευρωπαϊκό χώρο, στον τόπο ή, πολλές φορές, στους τόπους «καταγωγής» του, με την ηχογράφιση που πραγματοποιήθηκε από τους μετανάστες.⁴ Στο σημείο αυτό, ανοί-

3 Θερμές ευχαριστίες στους παρακάτω συλλέκτες, για την ευγενική χορηγία υλικού από τα αρχεία τους: Martin Schwartz, Παναγιώτης και Λεονάρδος Κουνάδης, Νίκος Διονυσόπουλος, Chris Silver, Cemal Ünlü, Παναγιώτα Αναγνώστου, Tony Klein.

4 Για δύο σχετικά παραδείγματα από το ελληνικό ρεπερτόριο, βλ. Ορδουλίδης, 2017· Ορδουλίδης, 2020).

γει ένα ουσιαστικό ζήτημα: το ευρύτερο σύνολο των έργων που ηχογραφούνται μπορεί να θεωρηθεί ως ένα εκτεταμένο δίκτυο, που φέρνει κοντά τόπους γεωγραφικά και πολιτισμικά απομακρυσμένους. Ο τρόπος με τον οποίον κυκλοφορούν τα μουσικά δάνεια και αντιδάνεια μέσα στο σχήμα αυτό δεν είναι πάντα η ευθεία οδός της άμεσης γειτνίασης, αλλά η τεθλασμένη του ταξιδιού και της μετανάστευσης, και προπαντός των νέων μέσων, του ραδιοφώνου, του κινηματογράφου και φυσικά της δισκογραφίας. Για παράδειγμα, συναντάμε μια πλούσια δισκογραφία ελληνόφωνου αστικού λαϊκού τραγουδιού στην Αμερική, ή σεφαραδίτικης εβραϊκής δισκογραφίας στην Βόρειο Αφρική, όπως για παράδειγμα στην Αλγερία και την Τυνησία, την ώρα που πολλές από τις εν λόγω περιοχές αποτελούν γαλλικές αποικίες. Η τεθλασμένη αυτή κίνηση φέρνει επανάσταση, αφού υπερβαίνει τα γεωγραφικά σύνορα και απο-εδαφικοποιεί τα ρεπερτόρια, αποδίδοντας στο πιάνο νέους ρόλους σε νέους χώρους.

Αυτού του τύπου η πραγματέυση αποκτά διαφορετικές διαστάσεις όταν εμπλέκεται ο αποικιοκρατισμός της Ευρώπης. Με αυτόν τον τρόπο, ορισμένα ιδιώματα εξελίχθηκαν σε μια μορφή, η οποία επισωρεύει, για παράδειγμα, στοιχεία του Αραβικού κόσμου της Βόρειας Αφρικής (αυτού που συχνά αναφέρεται ως “Maghrib” ή «Μπαρμπαριά») και μουσικών ιδιωμάτων, τα οποία ταξίδευσαν από την κεντρική Ευρώπη, κυρίως από Γάλλους.⁵ Τα τελικά δισκογραφικά προϊόντα που καταλογογραφούνται για την εν λόγω έρευνα χαρακτηρίζονται από έναν πολιτισμικό συγκρητισμό ξεχωριστού ενδιαφέροντος και αξίας, καθώς φέρουν πολυεπίπεδες πληροφορίες της ζωής των διαφορετικών τόπων, οι οποίοι τον συνθέτουν. Η Ανατολή δείχνει πως δεν είναι ενιαία και συμπαγής, αλλά μια «ετεροτοπία» με σύνθετες και ποικίλες αισθητικές αξίες. Μέσα σε αυτόν τον χώρο, το πιάνο διεισδύει και τότε προσαρμόζεται στις πρακτικές και τότε προσαρμόζει αυτές πάνω του· δεν αποτελεί εργαλείο μίας χρήσης ή ένα δοκιμαστικό στάδιο.

Εντός του παραπάνω πλαισίου των μετακινούμενων ρεπερτορίων, η μουσική των τσιγγάνων και των εβραίων παίζει καταλυτικό ρόλο στον εμπλουτισμό των τοπικών ρεπερτορίων και αποτελεί όχημα για τη διάχυση τεχνικών, πρακτικών, υφών και αισθητικών. Η υπερατλαντική μετανάστευση δίνει δε στη διάχυση αυτή πραγματικά οικουμενικές διαστάσεις, όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, με το ευρωπαϊκό klezmer, τη λαϊκή μουσική των Ασκενάζι, που συναντά την αμερικάνικη τζαζ. Αποικιοκρατία, επαναστάσεις, συρράξεις, προσφυγικά ρεύματα, αλλά και οι κυκλοφορίες στους πάσης φύσεως εμπορικούς διαύλους, μέσα σε έναν κόσμο που εξελίσσεται δυναμικά και ανισότροπα, διαμορφώνουν ένα σύνθετο πλέγμα από «κέντρα» και «περιφέρειες» σε εναλλασσόμενους ρόλους, που θέτουν τα μουσικά ιδιώματα σε κίνηση, κυριολεκτικά και μεταφορικά. Η δισκογραφική παραγωγή διαμορφώνεται μέσα από την κίνηση αυτή και, με τη σειρά της, διαμορφώνει εκ νέου τις διαδρομές και αναδιατάσσει τις καλλιτεχνικές προτεραιότητες. Στη «γε-

5 Για παράδειγμα, βλ. *Haramtou bik Nouassi*, Baidaphon B 095129 – 130, Αλγέρι, περίπου 1934: https://youtu.be/Tq8VdE_Me38.

ωγραφία των ηχογραφημάτων», είναι δύσκολο να προσδιορίσει κανείς την «Ανατολή» και τη «Δύση», με βάση τον συμβατικό προσανατολισμό και τα πολλαπλά ιστορικά του συμφραζόμενα. Αυτό γίνεται ιδιαίτερα εμφανές αν εστιάσουμε στον ρόλο του πιάνου στη μουσική ιστορία των Βαλκανίων και της Μέσης Ανατολής: οι ηχητικές μαρτυρίες δεν επιτρέπουν να χαρακτηριστεί ως «εργαλείο εκδυτικοποίησης», ούτε ως «αλεξικέραυνο» έναντι των ανατολίτικων αισθητικών. Αντίθετα, αναδεικνύουν τάσεις και καλλιτεχνικές ζυμώσεις που, παρά την περιθωριακότητά τους, ή μάλλον χάρη στην περιθωριακότητά τους, επιτρέπουν μια αποστασιοποιημένη ματιά, οδηγώντας σε πιο πλατιά και πιο βαθιά κατανόηση των μουσικών πολιτισμών που συναντιούνται στα ανατολικά.

Τροπισμοί

Ο όρος «τροπισμός» χρησιμοποιείται συνειδητά προκειμένου να συμπεριλάβει σημασιοδοτήσεις που συνήθως επαφίενται στις λέξεις «λαϊκό», «Ανατολή» και «τροπικότητα». Τα προβλήματα των δύο πρώτων είναι πασιφανή: οι ενδιάμεσοι «τόποι» μεταξύ των πόλων του λόγιου και του λαϊκού, και της Ανατολής και της Δύσης είναι αμέτρητοι και με όρια δυσδιάκριτα. Η τρίτη λέξη, η τροπικότητα, παρουσιάζει δύο προβληματικά σημεία: αφενός έχει καταχρηστικώς συνδεθεί με τις ανατολικές μουσικές, παρόλο που δεν αποτελεί αποκλειστικότητά τους, αφετέρου περιγράφει μια απλή συστηματική ανάλυση της κίνησης της μελωδίας και (σπανιότερα) της εναρμόνισής της. Ο εναλλακτικός όρος «τροπισμός» θέτει συνολικά στο επίκεντρο τη συμπεριφορά μιας μουσικής οντότητας με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, ρυθμό, μελωδία, αρμονία κ.λπ., όχι όμως ως θεωρητική υπόσταση με αυτοτελείς κανόνες, αλλά ως υλοποιημένη περιπτώσιολογία. Με άλλα λόγια, εξετάζεται το πώς αυτή λειτουργεί στην καλλιτεχνική πράξη: το πλαίσιο δημιουργίας και χρήσης της, η επιτέλεση των πρωταγωνιστών (μουσικών, διαμεσολαβούντων, κοινού), οι πρακτικές και οι τεχνικές εκτέλεσης, ζητήματα τεχνολογίας και άλλα. Η προσέγγιση αυτή ενσωματώνει τα στοιχεία εκείνα που περιγράφονται από τους όρους «Ανατολή» και «τροπικότητα», διευρύνοντας συγχρόνως την εμβέλειά τους. Συγχρόνως δε αναδεικνύει ένα θεμελιώδες χαρακτηριστικό των λαϊκών μουσικών εκφράσεων, που δεν είναι άλλο από την προφορικότητα, και τη συνεπαγόμενη ρευστότητα κατά την πραγμάτωση (Ορδουλίδης, 2018: 17).

Ο τροπισμός εκκινεί από το μουσικό σκεπτικό των εκτελεστών, βάζοντας στο επίκεντρο τον άνθρωπο-καλλιτέχνη και τα μουσικά του βιώματα, θέτοντας τα μηχανοποιημένα θεωρητικά στερεότυπα σε δεύτερο πλάνο. Με άλλα λόγια, ο τροπισμός δεν εναντιώνεται στο δυτικό και το λόγιο, ούτε όμως αντικαθιστά το ανατολίτικο και το λαϊκό. Παράλληλα, δείχνει πως ενυπάρχει ως εργαλείο στις πρακτικές εκτέλεσης τόσο των λαϊκών μουσικών όσο και των λόγιων. Ο αναδειγμένος αυτός τροπισμός μετατρέπει τις δύο αυτές μεγάλες ομάδες από τυπικές κατηγοριοποιήσεις, που βασίζονται στο προϊόν τους, σε πιο ανθρώπινες οντότητες, που βασίζονται στον δημιουργό του προϊόντος, επιτρέποντας και διευκολύνοντας

την εξέταση υλικού που δημιουργήθηκε από μουσικούς, οι οποίοι υπηρέτησαν και τις δύο κατηγοριοποιήσεις.

Καταλογογραφώντας και αναλύοντας το ρεπερτόριο, ήρθαν στην επιφάνεια δύο δυναμικά δίπολα. Φιλτράροντας μέσα από αυτές τις σχέσεις το δισκογραφημένο ρεπερτόριο, προκύπτουν ενδιαφέροντα συμπεράσματα, τα οποία βοηθούν να κατανοήσουμε τις ιστορικές διεργασίες που έλαβαν χώρα στις υπό εξέταση περιοχές, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο η μουσική και οι μουσικοί λειτούργησαν: τον τροπισμό. Έτσι, προκύπτουν δύο βασικοί άξονες, οι οποίοι λειτουργούν ως φακοί παρατήρησης: η ανατολικότητα και η λαϊκότητα. Θα πρέπει να κοιτάξουμε τους άξονες αυτούς ως ενδιάμεσους τόπους των διπλών, στοχεύοντας σε μια πραγματιστική αισθητική ανάλυση του ρεπερτορίου. Ακολουθώντας τη μεθοδολογία αυτή, τα χαρακτηριστικά των ενδιάμεσων αυτών τόπων μετατρέπονται σε συνδετικούς τους κρίκους.

Παρά τη μεγάλη διασπορά, ο χώρος στον οποίον επιχειρούμε να χαρτογραφήσουμε τη θέση του πιάνου παρουσιάζει κοινά χαρακτηριστικά. Οι τροπισμοί των μουσικών και των ρεπερτορίων διέπονται από κοινούς κώδικες. Οι τρόποι με τους οποίους γίνεται προσπάθεια να ενταχθεί το όργανο στις κατά τόπους πραγματικότητες φέρνουν στην επιφάνεια κάτι εξαιρετικά ενδιαφέρον: την εξωτική ματιά με την οποία ο μουσικός πρωταγωνιστής κοιτάζει τη δική του παράδοση, ένας σαφής «αυτοεξωτισμός» (βλ. και Scott, 2015). Εδώ, βέβαια, κρίσιμο ρόλο παίζει η ισορροπία που προσπαθεί να κρατήσει ο πρωταγωνιστής, μεταξύ αυτού που βιωματικά επιθυμεί να υλοποιήσει και αυτού που του επιβάλει το «θεωρητικό ορθόδοξο», το πλαίσιο, δηλαδή, μέσα στο οποίο έχει γνωρίσει τη μουσική: «ορθά» διαστήματα, ποικίλματα, πορεία μελωδίας, εναρμόνιση, καταλήξεις, δυναμικές, χρωματισμοί. Αν μη τι άλλο, είναι πιο πρόσφορο να υπηρετήσεις την πολιτισμική σου ταυτότητα με ένα ούτι στα χέρια, παρά με ένα πιάνο. Μην ξεχνάμε ότι η περίοδος που μελετάμε ορίζεται από τους εθνισμούς και τους εθνικισμούς, και τα σύμβολα παίζουν καταλυτικό ρόλο στον τρόπο με τον οποίο ο καθένας βλέπει τον εαυτό του ως μέρος συνόλων. Προφανώς, μια τέτοιου τύπου εξέταση επιδέχεται πολλαπλές αναγνώσεις σε πολλαπλά επίπεδα, από την επιλογή του ρεπερτορίου που θα δισκογραφηθεί, μέχρι τη μυϊκή μνήμη που θα παίξει τον ρόλο της κατά την υλοποίηση.

Από τη μια, οι υλοποιήσεις ή/και το ρεπερτόριο παρουσιάζουν μια κάποια αίσθηση ανατολικότητας, παρότι ο όρος είναι προφανώς γενικός και ασαφής. Οι παρακάτω επεξηγήσεις, όμως, προσπαθούν να κοιτάξουν αυτούς τους κώδικες στην προσπάθεια να κατανοήσουμε τα όρια μιας πραγματιστικής ανατολικότητας. Τρεις μεγάλες υποκατηγορίες προκύπτουν από την εξέταση του υλικού. Η πρώτη από αυτές αφορά σε ηχογραφήσεις που παρουσιάζουν αρκετά ξεκάθαρα έναν ανατολικό τροπισμό.⁶ Στην κατηγορία αυτή, η συγχορδιακή αρμονία είναι

6 Για παράδειγμα, βλ. *Bashraf nawa'ather Yusuf Bey*, Gramophone FX 135 (OK 159 – 30-7832), Κάιρο, 9 Απριλίου 1931: https://youtu.be/LURb_xwRNo.

σχεδόν πλήρως απύσα. Ακόμη και στις περιπτώσεις που τηρείται ένα ρυθμικό σχήμα, αυτό εκτελείται σε οκτάβες στο αριστερό χέρι. Επιλέγεται, δε, ρεπερτόριο και αναφορές σε όρους, τα οποία ταυτίζονται με την ίδια την τοπική θεωρητική παράδοση, προσθέτοντας μια κάποια αυθεντικότητα (για παράδειγμα, ονόματα τρόπων). Ο αφρικανικός Βορράς, το Ιράν και η Ινδία είναι ορισμένες από τις περιοχές που παρουσιάζουν συνήθως τέτοιου τύπου δισκογραφημένο ρεπερτόριο.

Η δεύτερη κατηγορία περιέχει ηχογραφήσεις των οποίων ο τροπισμός είναι μάλλον περισσότερο ανατολικότροπος.⁷ Συχνά κυριαρχεί, δηλαδή, μια αίσθηση φαντασίωσης της Ανατολής, στην προσπάθεια μουσικών να αφομοιώσουν παραδόσεις που προέρχονται από τα ανατολικά. Επιπλέον, διάφορες παράμετροι καθιστούν ούτως ή άλλως ανατολικότροπες τις υλοποιήσεις που εντοπίσαμε, όπως, για παράδειγμα, το χρησιμοποιούμενο οργανολόγιο ή η τοποθέτηση της φωνής. Περιοχές που ανήκουν σε αυτήν την κατηγορία παρουσιάζουν δυναμικότερες σχέσεις με την Ευρώπη, είτε γιατί βρίσκονται γεωγραφικά πιο κοντά, είτε γιατί υπάρχει μια παράδοση επικοινωνίας με αυτήν, είτε γιατί το ίδιο το ρεπερτόριο παρουσιάζει διασπορά, όπως, για παράδειγμα, το εβραϊκό, στο οποίο λογίζεται το «ταξίδι» πολλών μουσικών σκοπών. Η Τουρκία, η Αρμενία και η Ελλάδα συγκαταλέγονται στην εν λόγω κατηγορία.

Τέλος, στην τρίτη κατηγορία περιλαμβάνονται ηχογραφήσεις στις οποίες παρατηρείται μια ισορροπία στοιχείων (ανατολικών ή/και ανατολικότροπων με δυτικών ή/και δυτικότροπων).⁸ Και πάλι η γεωγραφία και οι σχέσεις των περιοχών παίζουν καταλυτικό ρόλο, με τόπους που παραδοσιακά αποτελούν κόμβους ένωσης των πόλων, όπου εκεί η μη συγκεκριμένη πολιτισμική ταυτότητα αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό της ταυτότητάς τους, όπως η Ρουμανία, η Ρωσία, η Ελλάδα και η Τουρκία.

Ιδιαίτερα σημαντικό είναι το γεγονός ότι αυτές οι μάλλον συνοπτικές/εικονικές κατηγορίες δεν είναι εξολοκλήρου συνδεδεμένες με μια γεωγραφική περιοχή. Σε αρκετές περιπτώσεις παρατηρείται μια μίξη στο δισκογραφημένο ρεπερτόριο εντός της ίδιας γεωγραφικής περιοχής (για παράδειγμα, στην Τουρκία). Όταν το πιάνο διεισδύει μέσα στις παραδόσεις αυτές, είτε συμμετέχοντας σε ορχηστρικά σύνολα είτε σολιστικώς, μας υποχρεώνει να επανεκτιμήσουμε τα όρια ανάμεσα στη «δυτική» και την «ανατολική» μουσική, αλλά και την ίδια την υποτιθέμενη αντίθεσή τους, εντός ενός ιδιαίτερος φορτισμένου διπόλου. Μας επιτρέπει επίσης να αποδομήσουμε τους πάσης φύσεως εξωτισμούς (orientalism–occidentalism), αποκαλύπτοντας τεκμήρια μιας δημιουργικής συνύπαρξης, η οποία υπερβαίνει τα συμβατικά σύνορα και τα πολιτισμικά στερεότυπα.

7 Για παράδειγμα, βλ. *Hattikva*, Disque Gramophone BG 1266 – 25-212346 – K 4362, Τύνιδα, 4 Δεκεμβρίου 1930: https://youtu.be/mw3Sb_Htv1Y.

8 Για παράδειγμα, βλ. *Cocoşel Cu Două Creste*, Columbia WHR 450-1 – DR 33, 1935: <https://youtu.be/Bwy8yIySqhY>.

Προφανώς, οι πρακτικές και τα ρεπερτόρια διαφέρουν από τόπο σε τόπο. Αν θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για δύο οντότητες που προκύπτουν από την ακρόαση του υλικού αυτού του μεγάλου γεωγραφικού τόξου, θα λέγαμε πως η συγχորδιακή αρμονία είναι αυτή που διαφοροποιείται από τόπο σε τόπο: σε κάποιες τοποθεσίες έχει πολύ έντονη παρουσία, όπως στη Ρωσία, στη Ρουμανία και στην Ελλάδα,⁹ ενώ σε άλλες όχι, όπως στην Αλγερία, στην Τυνησία και στο Ιράν.¹⁰ Από την άλλη, υπάρχουν γεωγραφικές περιοχές, όπως η Τουρκία, που παρατηρούνται υλοποιήσεις και στις δύο κατηγορίες.¹¹

Το δεύτερο εργαλείο παρατήρησης είναι η λαϊκότητα. Ένας έτερος συνδετικός κρίκος, ο οποίος αφορά στην οριακότητα που συχνά παρατηρείται στις πρακτικές εκτέλεσης, οι οποίες ακροβατούν μεταξύ αυτού που ονομάζεται, στον κόσμο των μουσικών, «παίζω με το αυτί» και ενός πιο τυποποιημένου, παρόλα αυτά εμφανώς ρευστού τρόπου εκτέλεσης. Μια, δηλαδή, κάποια αίσθηση λαϊκότητας. Εδώ βέβαια ανακύπτει το εξαιρετικά μεγάλο ζήτημα των σχέσεων μεταξύ «προφορικότητας» και «εγγραμματοσύνης», για το οποίο η βιβλιογραφία είναι πλούσια και ουσιαστική. Γίνεται, δηλαδή, προσπάθεια κατανόησης των σχετικών ωσμώσεων και των ενδιάμεσων «τόπων», όπου η λαϊκότητα και η λογιότητα μπαίνουν σε δημιουργικό διάλογο με ποικίλους τρόπους, ανάλογα με τις ιστορικές συνθήκες. Από τη μια, έχουμε πρωταγωνιστές, οι οποίοι χειρίζονται και τη μουσική γραφή, και από την άλλη, αυτούς που επιστρατεύουν μόνο την εμπειρία για την όποια υλοποίηση.

Ακόμα και στις παραδόσεις όπου το πιάνο είναι σχετικά δυσπρόσιτο, οι καλλιτέχνες δεν διστάζουν να δανειστούν πρακτικές και «διαλέκτους» φαινομενικά ανοίκειες, προκειμένου να εκφραστούν δημιουργικά. Σε πολλές μάλιστα περιπτώσεις, τα ίδια πρόσωπα δισκογραφούν ρεπερτόριο προερχόμενο και από τις δύο κατηγορίες (όπως η περίπτωση του Γιώργου Μπατζανού που εξετάζεται παρακάτω).

Δείγματα του υλικού

Η πρώτη περίπτωση που θα εξεταστεί είναι αυτή του Γιώργου Μπατζανού (1900–1977). Χριστιανός στο θρήσκευμα, κάτοικος της Κωνσταντινούπολης, κατά την αλλαγή της συνθήκης από την Οθωμανική Αυτοκρατορία στην Τουρκική Δημοκρατία, γύφτος και ελληνόφωνος, με καταγωγή από την περιοχή της Σηλυβρίας, μια παραθαλάσσια περιοχή 76 χιλιόμετρα δυτικά της Κωνσταντινούπολης.¹² Με

9 Για παράδειγμα, βλ. *Μινόρε μανές (σκληρό το πεπρωμένο μου)*, Odeon GO 2067 – GA 1766, Αθήνα, 1934: https://youtu.be/gxNt_tWP8kA.

10 Για παράδειγμα, βλ. *Fad El Wahsh*, Baidaphon B 095131, Αλγέρη, περίπου 1934: <https://youtu.be/FetQHf-KhtU>.

11 Για παράδειγμα, βλ. *Atesin Gozleri Ruha*, Pathé 76357, περίπου 1927: <https://youtu.be/il5VeL8wD18>. *Cifte Tellî Oyun Havasi*, Pathé X 76293 – 11677, περίπου 1927.

12 Η περιοχή της Σηλυβρίας: <https://goo.gl/maps/Arph2RVdVvKWbVBJ8>.

βάση τη σχετική βιβλιογραφία, διαφαίνεται το κοσμοπολίτικο και συγκρητικό πρότυπο της εποχής, το οποίο ακολουθεί και ο Μπατζανός, γνωρίζοντας αφενός τον εγγράμματο και τον λόγιο μουσικό κόσμο, και αφετέρου αυτόν της «πιάτσας» των λαϊκών μουσικών, στην οποία ξεκίνησε να συμμετέχει από την παιδική του ηλικία. Γνωρίζει, επίσης, και άλλες κουλτούρες ταξιδεύοντας στο Βερολίνο και στο Παρίσι (Τσιαμούλης & Ερευνίδης, 1998: 40). Κατάφερε να αναμορφώσει το ούτι, το οποίο ήταν το όργανο ειδικότητάς του, και να καθιερωθεί, από την εποχή του ακόμη, ως ένας εκ των σπουδαιότερων βιρτουόζων.¹³ Πρόκειται για έναν σημαντικό αναμορφωτή, τόσο όσον αφορά στην τεχνική αλλά και στην αισθητική.

Αρχικά, η σχετική δισκογραφική έρευνα είχε αποφέρει την ανακάλυψη μιας σπουδαίας αλλά αρκετά δημοφιλούς ηχογράφησης του Μπατζανού σε ένα ταξίμι για σόλο πιάνο.¹⁴ Μια πιο ενδελεχής αναζήτηση στην ιστορική δισκογραφία της Κωνσταντινούπολης απέφερε αύξηση των ηχογραφήσεων του στον ρόλο του πιανίστα, φτάνοντας τελικά τις οκτώ τεκμηριωμένες ηχογραφήσεις (να σημειωθεί εδώ πως η Τουρκία αποτελεί μία εκ των προβληματικότερων περιοχών, όσον αφορά στην τεκμηρίωση της ιστορικής δισκογραφίας). Έχουν βρεθεί τέσσερις επιπλέον ηχογραφήσεις, στις οποίες πιθανολογείται η συμμετοχή του. Το ιδιαίτερο και χαρακτηριστικό της τεχνικής εκτέλεσης του Μπατζανού επικουρεί στην παραπάνω επιχειρηματολογία, καθώς, στις υπολειπόμενες ατεκμηριώτες ηχογραφήσεις, το ηχόχρωμα και ο ρόλος του πιάνου είναι κατά πολύ όμοιος με τις τεκμηριωμένες.

Στην ηχογράφηση του ταξιμιού *Piyano İle Taksim*, είναι έκδηλη η προσπάθεια εφαρμογής της τεχνικής από το κανονάκι. Την ίδια προσέγγιση και τεχνική χρησιμοποιεί και στα *Gördüm Gözünü*¹⁵ και *Gülle Hem Bezmi Visaliz*¹⁶, τα οποία αποτελούν πρωτότυπα gazel των Kemal Bey και Sadettin Kaynak αντίστοιχα. Η τεχνολογία και η κατασκευαστική αρχιτεκτονική του πιάνου δείχνουν πως βοηθάνε τον Μπατζανό, όχι μόνο στο να εφαρμόσει την «αλά κανονάκι» τεχνική, αλλά και να την εξελίξει επί τόπου, κάτι το οποίο αποτελεί μια από τις παραδοσιακότερες έξεις των λαϊκών μουσικών. Εδώ γίνεται λόγος για την «έμπνευση της στιγμής» και τον αυτοσχεδιασμό, αλλά και τον αξιακό κώδικα των μουσικών, οι οποίοι προσπαθούν να εντυπωσιάσουν, με τη δεξιοτεχνία τους και τη φαντασία τους, πρώτα (και ίσως κυριότερα) τους συναδέλφους τους.

Σε μια άλλη άξια αναφοράς περίπτωση, ηχογραφεί και πάλι με το πιάνο, μαζί με τον αδερφό του Αλέκο, ο οποίος παίζει kemence.¹⁷ Ο Γιώργος συνοδεύει με

13 Για τον Μπατζανό, βλ. Bacanos, 1997· Τσιαμούλης & Ερευνίδης, 1998· Ανδρέου, 2014.

14 *Piyano İle Taksim*, Odeon, CO 320 – RA 202521, Κωνσταντινούπολη, 1928: <https://youtu.be/tlEJ8GXBWKA>.

15 *Gördüm Gözünü*, Columbia 12560, Κωνσταντινούπολη, 1931 (πριν τον Μάιο): https://youtu.be/QFVMOcw1_sA.

16 *Gülle Hem Bezmi Visaliz*, Odeon Lxx 126503-A, περίπου 1930: https://youtu.be/O9S_bM5YWbY.

17 *Arap Çiftetellisi*, Odeon RX 131543, Κωνσταντινούπολη, περίπου 1927–1928: <https://>

ξεχωριστό τρόπο. Ενδιαφέρον προκαλεί η φόρμα του κομματιού και το πέρασμα από τη μια πάρτα στην άλλη, δεδομένου και του χρονικού περιορισμού στην ηχογράφηση κατά τη συγκεκριμένη εποχή. Προφανώς, οι δυο τους παίζουν στο πάλκο μαζί και αισθάνονται καλλιτεχνική οικειότητα. Από την άλλη, ο Γιώργος δείχνει πως γνωρίζει το όργανο και, σε συνδυασμό με το ότι γνωρίζει το ρεπερτόριο καλά, το πώς αυτό λειτουργεί, στρώνει το ρυθμικοαρμονικό υπόστρωμα στον Αλέκο, δημιουργώντας μαζί ένα αίσθημα άψογης συνεννόησης, αυτό που σήμερα θα ονομάζαμε «γκρούβα».

Ο Μπατζανός, με τις συγκεκριμένες ηχογραφήσεις, στιγμάτισε τη δισκογραφία συστήνοντας μια διαφορετική τεχνική. Φαίνεται πως διακατέχεται από μια ιδιαίτερη αντίληψη του κλαβιέ, των ηχοχρωμάτων του οργάνου, αλλά και της εφαρμογής της τροπικότητας στο πιάνο. Καταλυτικές σε αυτό είναι και οι εθνοτικές του καταβολές, οι οποίες τον ωθούν διαρκώς σε νέες ηχητικές ανακαλύψεις και πειραματισμούς, κάτι στο οποίο συνεισέφεραν και οι ποικιλόμορφοι μουσικοί κόσμοι που είχαν αναπτυχθεί στην Κωνσταντινούπολη.

Μέσω των ηχογραφήσεων του Μπατζανού, διαφαίνεται ο αξιακός κώδικας της αισθητικής υπόστασης του λαϊκού μουσικού, ο οποίος δεν προβληματίζεται για την «παραδοσιακή» θέση ενός οργάνου σε συγκεκριμένα ρεπερτόρια και για δογματικές θεωρητικού τύπου επιχειρηματολογίες. Μια αναλυτική ματιά στη δισκογραφία 130 χρόνων φανερώνει πως όργανα, τα οποία φαινομενικά προέρχονται από συγκεκριμένα και «κλειστά» ρεπερτόρια, χρησιμοποιούνται κατά κόρον από λαϊκούς μουσικούς εντός διαφορετικών πλαισίων. Επιπροσθέτως, οι μουσικοί δεν δείχνουν να απασχολούνται από τις θεωρητικές επιταγές, όπως για παράδειγμα τον διαστηματικό κόσμο των τροπικών ανατολίτικων μουσικών και το καλοσυγκερασμένο κούρδισμα του πιάνου. Η λαϊκή υπόσταση, αισθητική και ύφος, στέκεται ανάμεσα, δείχνοντας να αδιαφορεί —πολλές φορές «προκλητικά»— για τη θεωρητική φιλολογία, η οποία, ούτως ή άλλως, έπεται της δικής της δημιουργίας. Με μια πιο τεχνική γλώσσα, είναι αξιοσημείωτος ο τρόπος με τον οποίο ο Μπατζανός διαχειρίστηκε τη μικροδιαστηματική γλώσσα της λύρας στο *Arap Çiftetellisi* και τη συνόδευσε με ένα όργανο, το οποίο, ενώ θεωρητικά δεν μπορεί να αναπαράξει τα ίδια διαστήματα, μπορεί όμως να «συνεννοηθεί», δείχνοντας πως ο Μπατζανός είναι γνώστης αυτής της γλώσσας και της χρήσης της. Αυτή θα μπορούσε να θεωρηθεί και ως η συμφιλίωση που εμπεριέχεται στο συγκρητικό πολιτισμικό πλαίσιο κατά τη συνάντηση των ετεροτήτων, παρά ως σύγκρουση και τριβή μεταξύ των ετερογενών στοιχείων· μια ένωση, η οποία είναι αποτέλεσμα της ανάγκης για καλλιτεχνική έκφραση, βασικός παράγοντας στον αξιακό κώδικα των μουσικών. Επί της ουσίας, ξεφεύγοντας από τις θεωρητικές επιταγές, ο Μπατζανός μετατρέπει σε προτέρημα τη διαστηματική διαφορετικότητα του πιάνου, συστήνοντας, μέσα από τις ηχογραφήσεις του, έναν διαφορετικό

τρόπο εκτέλεσης του οργάνου· μια άλλη γλώσσα με την οποία το όργανο μπορεί να αρθρώσει λόγο.

Ορισμένες από τις τεχνικές που χρησιμοποιεί ο Μπατζανός, όπως αυτή στα ταξίμια του, είναι γνώριμη, καθώς την έχουμε εντοπίσει και σε άλλες περιοχές. Για παράδειγμα, ο σεφαραδίτης εβραίος Messaoud Habib στην Τυνησία κάνει κι αυτός ένα ταξίμι, χρησιμοποιώντας παρόμοιες πρακτικές επάνω στο όργανο. Ο Habib μπαίνει στη δισκογραφία ως πιανίστας από τις αρχές τις δεκαετίας του 1920. Παίζει, επίσης, και αερόφωνο αρμόνιο. Νωρίτερα, όμως, περίπου στο τέλος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ξεκίνησε γράφοντας *riano rolls* για τον μουσικό οίκο Bembaron. Οι Jacques και Aurelio Bembaron είναι σεφαραδίτες εβραίοι, οι οποίοι, περίπου το 1903, ξεκίνησαν την εμπορική τους δραστηριότητα στην Τυνησία, εισάγοντας όργανα και κυρίως πιάνο. Αργότερα, είχαν τον ρόλο των εκπροσώπων των μεγάλων ευρωπαϊκών δισκογραφικών εταιρειών.

Ο Habib συμμετείχε σε ποικίλων αισθητικών ρεπερτόρια και ηχογραφήσεις τους: σόλο πιάνο, πιάνο-φωνή, σε ορχηστρικά σύνολα ως πιανίστας, αλλά και σε εβραϊκούς θρησκευτικούς ύμνους ως πιανίστας. Συνεργάστηκε με τους πιο δημοφιλής σταρ (μουσικούς και τραγουδιστές) της εποχής και της περιοχής. Για ορισμένους εξ αυτών, δε, θεωρείται ως ο αποκλειστικός υπεύθυνος για τη δημοφιλία που απέκτησαν, δεδομένης και της ισχυρής θέσης που ο ίδιος κατείχε στα παραρτήματα των μεγάλων εταιρειών στην περιοχή. Συγκεκριμένα, διετέλεσε σε ρόλο υπεύθυνου ρεπερτορίου για τη Gramophone και την Pathé. Στον Μεσοπόλεμο, υπήρξε ο διευθυντής της στρατιωτικής ορχήστρας του Τυνησίου μονάρχη. Θα πρέπει να σημειωθεί πως η Τυνησία είναι μια από τις χώρες της Βόρειας Αφρικής, όπου συναντάμε πλήθος ιστορικών ηχογραφήσεων με το πιάνο σε τέτοιου είδους ρόλους. Εκτός από τον αραβικό κόσμο, στον αφρικανικό βορρά κατοικούν μεγάλοι πληθυσμοί σεφαραδιτών εβραίων, την ίδια ώρα που οι περιοχές αυτές αποτελούν γαλλικές αποικίες.¹⁸

Η ηχογράφηση του ταξιμιού με τίτλο *Istikhbar Ochak* πραγματοποιείται από τον Habib περίπου το 1928.¹⁹ Το βασικό σκεπτικό της τεχνικής που χρησιμοποιεί είναι απλό: τα δύο χέρια εκτελούν παράλληλα την ίδια μελωδική γραμμή. Το δεξί χέρι, όμως, είναι αυτό που στολίζει τις φράσεις με ποικίλους τρόπους: ποικίλματα που σκοπό έχουν να φορτίσουν την ερμηνεία και να δημιουργήσουν ένα συγκεκριμένο αισθητικό τοπίο. Σε συγκεκριμένα τμήματα της αφήγησης, το άνοιγμα των χεριών, η απόσταση που δημιουργείται μεταξύ τους επάνω στο κλαβιέ είναι δύο και τριών οκτάβων, με το δεξί χέρι να εκτελεί στην υψηλότερη περιοχή του οργάνου. Επιπλέον, σε ορισμένες καταλήξεις φράσεων ακούγεται να ηχεί η τελευταία νότα της φράσης από το αριστερό χέρι σε ακόμη μία χαμηλότερη οκτάβα από αυτήν που βρίσκεται σε εκείνο το σημείο. Κάτι που φαίνεται να θέλει να τονίσει αυτές τις ιδιόμορφες άνω τελείες του κειμένου. Ο Habib φαίνεται να εκμεταλλεύ-

18 Για τον Habib αλλά και για τον αφρικανικό βορρά, βλ. Silver, 2017.

19 *Istikhbar Ochak*, Columbia, Μάιος 1928: <https://bit.ly/3x3K1p8>.

εται, επίσης, και τις δυνατότητες που του δίνει το όργανο στους χρωματισμούς και τις δυναμικές. Ακολουθεί την πορεία των φράσεων, τότε δυναμώνοντας την ένταση ή τονίζοντας συγκεκριμένες νότες και τότε το αντίστροφο, οικοδομώντας έτσι μια συγκροτημένη ατμόσφαιρα. Στα μισά του έργου τοποθετεί τα χέρια πιο κοντά μεταξύ τους και αλλάζει τεχνική, δείχνοντας πως η έμπνευσή του προέρχεται από το κανονάκι. Αν και η ηχογράφηση κατηγοριοποιείται στα ρεπερτόρια που δεν κάνουν χρήση της συγχορδιακής αρμονίας, με βάση αυτά που αναφέρθηκαν παραπάνω στο κείμενο, εντούτοις, ο Habib δείχνει πως είναι γνώστης και του συγκεκριμένου περιβάλλοντος, καθώς ακούγεται μια συγχορδία στην αρχή και, κυρίως, κλείνει ορισμένες από τις φράσεις του με συγχορδικά αρπίσματα.

Το διαφορετικό κούρδισμα και οι κατασκευαστικές προσπάθειες που έγιναν κατά καιρούς, ώστε να καταφέρει το πιάνο να αναπαράξει τα «ορθά», κατά τις διάφορες ανατολικές θεωρίες, διαστήματα είναι ένα εξαιρετικά ευρύ πεδίο μελέτης με μεγάλο ιστορικό. Αν και δεν θα απασχολήσει το παρόν κείμενο, θα γίνει παρόλα αυτά αναφορά σε δύο περιοχές, οι οποίες επέδειξαν, και συνεχίζουν να επιδεικνύουν, ρεπερτόριο ηχογραφημένο με πιάνο το οποίο έχει κουρδιστεί με διαφορετικό τρόπο.

Μια από αυτές τις περιοχές είναι το Ιράν. Η τάση του διαφορετικού κουρδίσματος εκεί σύντομα πήρε διαστάσεις σχολής, η οποία είναι ενεργή μέχρι και τις μέρες μας.²⁰ Το πιάνο στο Ιράν φαίνεται να φτάνει από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα και αρχικά τοποθετείται και εκτελείται αποκλειστικά στο παλάτι. Δυναμικές προσωπικότητες, όμως, και ανήσυχα μουσικά πνεύματα, που διέπονταν από μοντερνιστικές διαθέσεις, όχι μόνο κατόρθωσαν να χρησιμοποιηθεί το όργανο μαζικότερα, αλλά άφησαν και μια δισκογραφική και παιδαγωγική παρακαταθήκη. Πιανίστες όπως ο Moshir Habibollah Homayoun Shahrđar (1886–1969), ο οποίος, με βάση τις πηγές, φαίνεται να είναι ο πρώτος που ηχογράφησε με το πιάνο για τις μεγάλες ευρωπαϊκές εταιρείες που σάρωναν την περιοχή για να ηχογραφήσουν τοπικό υλικό· και μάλιστα φαίνεται πως ταξίδεψε και στο Λονδίνο το 1909, όπου πραγματοποίησε ηχογραφήσεις. Ο Javad Maroufi (1912–1993), με πιο έντονες τις επιρροές από τις κλασικές ευρωπαϊκές παραδόσεις και μια διάθεση σύγκρασης με τις περσικές κλασικές. Και ο Morteza Mahjubi (1900–1965), ο οποίος, στη σχετική φιλολογία, θεωρείται ως η πιο ηγετική φυσιογνωμία, ο μεγάλος Ostad (δάσκαλος, αυθεντία). Ο Mahjubi έπαιξε πιάνο για το Golha ραδιόφωνο, το εθνικό Ιρανικό ραδιόφωνο. Δεν γνώριζε ανάγνωση και γραφή, χρησιμοποιούσε όμως ένα δικό του σύστημα γραφής για τα έργα που εκτελούσε (Farshadfar, 2017: 40).

Ο Shahrđar πραγματοποιεί, το 1933, μια ηχογράφηση για τη βρετανική Columbia.²¹ Πρόκειται για πιανιστικό αυτοσχεδιασμό, βασισμένο σε μια συγκεκριμένη τροπική οντότητα του ιρανικού συστήματος, του λεγόμενου dastgāh.

20 Βλέπε, για παράδειγμα, την Ghazal Nazerfasihi: <https://youtu.be/97cC8r4j5p0>.

21 *Rāst-Panjgāh*, Columbia PPX 1 – 0X 9-1 / 0X 10-1 / WOX 9, Τεχεράνη, Ιούνιος 1933: <https://youtu.be/kIboD3npMoc>.

Λόγω της διάρκειάς του, δε, καταλαμβάνει και τις δύο πλευρές του δίσκου 78 στροφών. Το όργανο είναι προετοιμασμένο: αφενός, έχει κουρδιστεί με διαφορετικό τρόπο και αφετέρου φαίνεται πως ο Shahrđar έχει παρέμβει στα σφυριά ή/και στις χορδές, με σκοπό να μειώσει την φυσική ηχώ που προκύπτει μετά την κρούση των σφυριών στις χορδές. Υποτίθεται πως ο αυτοσχεδιασμός βασίζεται επάνω σε συγκεκριμένες κλασικές συνθέσεις. Η δεξιοτεχνία του Shahrđar είναι εμφανής: διαθέτει αξιοσημείωτη μικροτεχνική, με καθαρά ποικίλματα, γρήγορες αλλαγές θέσεις του δεξιού χεριού επάνω στο κλαβιέ, χρωματισμούς που δίνουν νότα εξπρεσιονισμού στην αφήγηση, αλλά δεν διστάζει κίολας να δείξει άλλες επιρροές του, μια από αυτές τα αρπέζ που συχνά χρησιμοποιεί. Ορισμένα μέρη του αυτοσχεδιασμού είναι ένρυσμα, τα οποία ο Shahrđar φαίνεται να απολαμβάνει ιδιαίτερα. Μετακινεί τις μελωδικές γραμμές από το ένα χέρι στο άλλο, δημιουργεί μιας μορφής ισοκράτημα στην υψηλή περιοχή αλλά και ένα μπάσο ρυθμικό ισοκράτημα, χτίζοντας μια ιδιόμορφη «γκρούβα». Σε άλλα μέρη του αυτοσχεδιασμού, εισάγει απαντήσεις σε μικρά μοτίβα, που εκτελούνται σε άλλες περιοχές του κλαβιέ, και συχνά χρησιμοποιεί τρίλιες και αποτζιατούρες περισσότερο με διάθεση δημιουργίας ηχητικών εφέ, παρά στολίσματος των μελωδιών.

Διαφορετικό κούρδισμα εντοπίσαμε επίσης και στον Λίβανο. Οι πρώτες προσπάθειες κατασκευής πιάνου με διαφορετικό κούρδισμα πραγματοποιούνται από τον Wadih Sabra (1876–1952) το 1922, ενώ ζει στη Γαλλία. Μάλιστα, ο Sabra παρουσίασε το όργανο που κατασκεύασε στο συνέδριο στο Κάιρο το 1932. Τη σκυτάλη πήρε ο Abdallah Chahine, (1894–1975), με σπουδές επάνω στη μουσική αλλά και στην κατασκευή και συντήρηση πιάνων. Ο Chahine σχεδίασε ένα όχι καλοσυγκερασμένο όργανο, το οποίο κατασκευάστηκε τελικά στη Βιέννη, από το εργοστάσιο Hoffman, σε συνεργασία με το εργοστάσιο Renner της Στουτγάρδης. Χρησιμοποιούσε δύο πρόσθετα πεντάλ στα πόδια, με τα οποία κατάφερνε να αλλάζει γρήγορα το κούρδισμα στο όργανο. Ο Chahine πραγματοποίησε κάποιες ηχογραφήσεις στο πρωτότυπο όργανο που είχε κρατήσει στον Λίβανο. Οι ηχογραφήσεις πραγματοποιήθηκαν περίπου το 1960, οι οποίες κυκλοφόρησαν σε δίσκο το 1965, με τίτλο “Al-naghham al-khaled: Angham min alsharq”.²² Πρόκειται για αυτοσχεδιασμούς επάνω σε θεωρητικές τροπικές οντότητες. Μετά τους αυτοσχεδιασμούς, εκτελούνται συγκεκριμένα έργα, με συνοδεία κρουστού οργάνου. Και εδώ συναντάμε την τεχνική που προσπαθεί να μιμηθεί το κανονάκι. Όλες αυτές οι προσπάθειες μίμησης δίνουν την εντύπωση πως αναζητείται μετά μανίας ένας τρόπος να εκσυγχρονιστεί το παλιό, χωρίς όμως να χαθούν οι αναφορές σε αυτό. Η επιτέλεση του Chahine στα αυτοσχεδιαστικά μέρη είναι απλή, δείχνοντας ότι το ενδιαφέρον του στρέφεται γύρω από την τήρηση της σωστής ανάπτυξης του ταξιμιού. Παραδόξως, στα μέρη των έργων που ακολουθούν τους αυτοσχεδιασμούς, φαίνεται ότι απελευθερώνεται περισσότερο, χρησιμοποιώντας ποικίλες

22 ‘Oriental Bouquet’, Parlophone, XCVOX 83 / 334 – LPV DX 134, 1965: <https://bit.ly/3h4OGS4>.

καλλωπιστικές τεχνικές, με τις οποίες στολίζει την κύρια μελωδία που εκτελείται από το δεξί χέρι, με το αριστερό πότε να ακολουθεί, εκτελώντας και αυτό τις ίδιες μελωδίες, και πότε να τηρεί έναν περισσότερο ρυθμικό ρόλο.

Η τελευταία περίπτωση που θα εξεταστεί είναι αυτή του Colea Serban, τσιγγάνου Ρουμάνου (1924–1974). Ο Serban προέρχεται από μουσική οικογένεια, η οποία, κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, άλλαξε το όνομά της σε Serbanescu, ώστε να φαίνεται περισσότερο ρουμάνικο παρά τσιγγάνικο. Ο αδελφός του, Gregor (1907–1997), υπήρξε ένα από τα διασημότερα βιολιά της περιόδου, ενώ ο πατέρας τους Andrei, ο οποίος τους μύησε στην μουσική, τσιμπαλίστας. Ο Colea συμμετείχε στην ορχήστρα του Gregor και σύντομα εγκαταστάθηκαν μόνιμα στην Ολλανδία, όπου σπούδασαν μουσική και δραστηριοποιήθηκαν επαγγελματικά. Ο Colea ήταν ένας δεινός παίχτης, ο οποίος είχε συνειδητοποιήσει τη δεξιοτεχνία του, την οποία προφανώς του προσέφεραν οι κλασικές του σπουδές, σε έναν βαθμό, αλλά και τα εργαλεία που απέκτησε μέσω της συνθήκης της προφορικότητας. Η οικειότητα που είχε με το λαϊκό περιβάλλον είναι ξεκάθαρη από τις ηχογραφήσεις και τα βίντεο που άφησε.

Περίπου το 1960 πραγματοποιήθηκαν ηχογραφήσεις για την εταιρεία Fontana. Φαίνεται ότι τα ίδια ηχητικά χρησιμοποιήθηκαν και για την παραγωγή οπτικού υλικού. Ο Serban συμμετέχει ως σολίστας μαζί με ένα τσίμπαλο και συνοδεύονται από συμφωνικού τύπου ορχηστρικό σύνολο, όλοι ντυμένοι σε φολκλόρ ρουμάνικη ενδυμασία.

Μεταξύ των άλλων, ηχογραφούν την διάσημη “hora morii”, ή “hora de la moara” ή “la moara la harta-scarta”. Το συγκεκριμένο πλαίσιο εκτέλεσης της διάσημης χόρας, γνωστής σε μας ως «καροτσέρης»,²³ αποτελεί μία προσαρμογή της πρώτης ραψωδίας του George Enescu, ο οποίος ενέταξε στο έργο του τη μελωδία, σημειώνοντας πως την άκουσε, με αυτόν τον τρόπο, από τους «λαουτάρι», δηλαδή, τους τσιγγάνους ως επί των πλείστων ρουμάνους λαϊκούς μουσικούς. Το νέο στοιχείο που προστίθεται σε σχέση με το έργο του Enescu; Το ταξίμι ενδιάμεσα, όπου ο Serban δείχνει, ίσως, πως, με αυτόν τρόπο, το έργο είναι πλέον ολοκληρωμένο. Την ίδια στιγμή, ο μεγάλος ηγεμόνας τσίμπελο κρατάει τον ρυθμό στο ταξίμι του πιάνου.²⁴

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Farshadfar, Maryam (2017): *The Practice of Persian Piano in Iran from 1879 to 1979*, διδακτορική διατριβή, Faculté de Musique, Université de Montréal.
- Foucault, Michel (2012): *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα (1967)*, μτφρ. Τάσος Μπέτζελος, Πλέθρον, Αθήνα.

23 Αναλυτικότερα, βλ. Κοκκώνης, 2017: 148.

24 Colea Serban, Ραψωδία Enescu: https://youtu.be/r_rLIBdv9vA.

- Gronow, Pekka (2014): “The World’s Greatest Sound Archive: 78 rpm Records as a Source for Musicological Research”, *Traditiones* 43/2, σ. 31–49.
- Hachlef, Ahmed, & Mohamed Elhabib Hachlef (1993): *Anthologie de la Musique Arabe, 1906–1960*, Publisud, Paris.
- Katz, Israel (2015): *Henry George Farmer and the First International Congress of Arab Music (Cairo 1932)*, Brill, Leiden.
- Mansour, Rym (2018): *L'utilisation du piano dans la musique arabe du XXème siècle: organologie et analyse*, διδακτορική διατριβή, École doctorale Lettres, langues, linguistique, arts, Université Lyon.
- Molina, Patricio Fadel (2021): *Arabic Music and the Piano: The Use of the Piano in Lebanon and Egypt During the Golden Age of Arabic Music*, διδακτορική διατριβή, School of Graduate Studies, The University of New Jersey.
- Pennanen, Risto Pekka (2005): “Commercial Recordings and Source Criticism in Music Research: Some Methodological Views”, *Svensk tidskrift för musikforskning* 87, σ. 81–98.
- Reinhardt, Max (επιμ.) (2017): *Maurice El Médioni - A Memoir (1938–1992): From Oran to Marseilles (1938–1992)*, μτφρ. Jonathan Walton, Duncan Baird Publishers.
- Scott, Derek (2015): “‘I Changed My Olga for the Britney’: Occidentalism, Auto-Orientalism and Global Fusion in Music”, στο: Vesa Kurkela & Markus Mantere (επιμ.), *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*, Routledge, σ. 141–158.
- Silver, Christopher Benno (2017): *Jews, Music-Making, and the Twentieth Century Maghrib*, διδακτορική διατριβή, Department of History, University of California.
- Treize, Simon (2009): “The Recorded Document: Interpretation and Discography”, στο: Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech Wilkinson & John Rink (επιμ.), *The Cambridge Companion to Recorded Music*, Cambridge University Press, Cambridge, σ. 186–209.
- Vernon, Paul (1995): *Ethnic and Vernacular Music, 1898–1960*, Greenwood Press, Westport.
- Yorgo Bacanos 1900–1977* (1997): Kalan, compact disc.
- Ανδρέου, Ανδρέας (2014): *Υφολογική ανάλυση στη φόρμα taksim. Η περίπτωση του Γιώργου Μπατζανού*, πτυχιακή εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής, ΤΕΙ Ηπείρου.
- Κοκκώνης, Γιώργος (2017): «Χόρα, σέρμπα και ντόϊνα στην ελληνική δισκογραφία», στο: Γεώργιος Κοκκώνης, *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις: Λόγιες αναγνώσεις - Λαϊκές πραγματώσεις*, Fagotto books, Αθήνα, σ. 133–156.
- Ορδουλίδης, Νίκος (2017): «Αθήνα: Ταταλιανό / New York: Beykos» στο: Κώστας Χάρδας, Γιώργος Σακαλλιέρος & Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Παραλλαγές, Επεξεργασίες, Μεταμορφώσεις* (Πρακτικά 9^{ου} Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ., 1–3 Δεκεμβρίου 2017), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη, σ. 418–423.
- Ορδουλίδης, Νίκος (2018): *Το λαϊκό πιάνο: Η εποχή του ρεμπέτικου*, Πριγκηπέσσα, Θεσσαλονίκη.

Ορδουλίδης, Νίκος (2020): «Η περιπλάνηση της πριγκηπέσσας», στο: Γιώργος Κοκκώνης & Σόνια Κοζιού (επιμ.), *Αστικές λαϊκές μουσικές* (Πρακτικά 7^{ου} Πανελληνίου Συνεδρίου, Καρδίτσα, 18–20 Οκτωβρίου 2019), Κέντρο Ιστορικής & Λαογραφικής Έρευνας «Ο Απόλλων» Καρδίτσας, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Καρδίτσα, σ. 185–203.

Τσιαμούλης, Χρίστος & Παύλος Ερευνίδης (1998): *Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης (17^{ος}-20^{ος} αι.)*, Δόμος, Αθήνα.

Η παρούσα έρευνα συγχρηματοδοτείται από την Ελλάδα και την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο) μέσω του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού, Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση», στο πλαίσιο της Πράξης «Ενίσχυση Μεταδιδακτόρων ερευνητών/ερευνητριών - Β΄ Κύκλος» (MIS-5033021), που υλοποιεί το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών (ΙΚΥ).



Επιχειρησιακό Πρόγραμμα
Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού,
Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση
Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης

