



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ & ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ, ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ
ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ

Χαρτογραφήσεις μουσικών κινητικότητων και ιστοριών ζωής στην Ανατολική Μεσόγειο: Ρόζα Εσκενάζυ, Δημήτρης Σέμσης, Αγάπιος Τομπούλης

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Τραγάκη Δάφνη

Δεύτερη επιβλέπουσα καθηγήτρια: Ελευθερία Δέλτσου

Τρίτος επιβλέπων καθηγητής: Μήτσος Μπιλάλης

ΠΜΣ: Σπουδές στην κινητικότητα

Όνομ/μο: Δημήτριος Νικόλαος Μητρίτσας

Φεβρουάριος 2025

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα καθηγήτρια μου, την κυρία Τραγάκη η οποία με προθυμία ανέλαβε να με στηρίζει σε αυτή την προσπάθεια και προσπαθούσε να μου παρέχει την καλύτερη δυνατή βοήθεια και να μου παρέχει την κατάλληλη βιβλιογραφία.

Επίσης ευχαριστώ την κυρία Δέλτσου και τον κύριο Μπιλάλη που δέχθηκαν να εποπτεύσουν αυτή τη μελέτη.

Τέλος ευχαριστώ θερμά την οικογένεια μου που με στήριξε σε κάθε βήμα συγγραφής αυτής της εργασίας.

Περιεχόμενα

Χαρτογραφίες του μουσικού κοσμοπολιτισμού στον απόηχο της Οθωμανικής αυτοκρατορίας και στα πρώτα μετά-οθωμανικά χρόνια	6
Η κινητικότητα της Ρόζας Εσκενάζυ στον απόηχο της Οθωμανικής αυτοκρατορίας και στα μετά-Οθωμανικά χρόνια.....	23
Εισαγωγή.....	23
Ιστορικό πλαίσιο	23
Γέννηση και πρώτα χρόνια	26
Επιρροές της Ρόζας	28
Το περιεχόμενο της φωνής της Ρόζας	29
Η γνωριμία με τον Τούντα	30
Η κινητικότητα στην Αλεξάνδρεια και τις ΗΠΑ.....	32
Η κινητικότητα στη Σερβία και την Αλβανία και ο κοσμοπολιτισμός της Ρόζας Εσκενάζυ	33
Η αντιστασιακή δράση της Ρόζας και η κινητικότητα της μετά τον πόλεμο.....	39
Οι επανεμφανίσεις της Ρόζας στα τελευταία χρόνια της καριέρας της.....	43
Χάρτης 1: Απεικονίζει την κινητικότητα της Ρόζας Εσκενάζυ στην Ελλάδα και την Ανατολική Μεσόγειο 46	
Υπόμνημα μετακινήσεων (1883-1949)	46
Χάρτης 2: Απεικονίζει την κινητικότητα της Ρόζας Εσκενάζυ στις ΗΠΑ (1952-54, 1958-59)	47
Υπόμνημα μετακινήσεων στις ΗΠΑ (1952-53, 1958-59)	47
Η κινητικότητα του Αγάπιου Τομπούλη στο τέλος της Οθωμανικής αυτοκρατορίας»	48
Εισαγωγικά.....	48
Πρώτα χρόνια	49
Ο κοσμοπολιτισμός του Αγάπιου Τομπούλη.....	51
Ηχογραφίες της περιόδου με άλλους καλλιτέχνες	53

Η λογοκρισία.....	55
Η δράση του Τομπούλη στη λογοκρισία και μετά.....	57
Η συνμελέτη με τον Καρρά και το Ε.Ι.Ρ	58
Η δράση στο εξωτερικό	60
Χάρτης 3 που απεικονίζει την κινητικότητα του Αγάπλου Τομπούλη στην Ανατολική Μεσόγειο	64
Υπόμνημα μετακινήσεων στην Ανατολική Μεσόγειο (1879-1953)	64
Χάρτης 4 που απεικονίζει την κινητικότητα του Αγάπλου Τομπούλη στις ΗΠΑ την περίοδο 1958-59	65
Υπόμνημα μετακινήσεων περιόδου 1958-59 στις ΗΠΑ	65
Η βιογραφία του Δημήτρη Σέμση.....	66
Εισαγωγή.....	66
Ιστορικό πλαίσιο	67
Τα πρώτα ερεθίσματα	68
Η πρώτη επαγγελματική απασχόληση	70
Ο Δημήτρης ως φορέας διαφορετικών πολιτισμικών επιρροών	71
Η κινητικότητα στην Ανατολική Μεσόγειο.....	72
Η δράση του στην Θεσσαλονίκη.....	73
Η δράση του στην Αθήνα.....	74
Η συμβολή του Δημήτρη Σέμση στη δισκογραφία.....	77
Χάρτης 5 που απεικονίζει την κινητικότητα του Δημητρίου Σέμση στην Ανατολική Μεσόγειο	82
Υπόμνημα μετακινήσεων (1881 ή 1883-1926-27).....	82
Επίλογος – Συμπεράσματα	83
Βιβλιογραφία.....	88
Επιστημονική βιβλιογραφία.....	88
Αρθρογραφία στον τύπο	89
Πηγές από το διαδίκτυο	90

Χαρτογραφήσεις του μουσικού κοσμοπολιτισμού στον απόηχο της Οθωμανικής αυτοκρατορίας και στα πρώτα μετά-οθωμανικά χρόνια

Οι πολιτισμικές παραδόσεις της Ανατολικής Μεσογείου είναι ποικίλες και πλούσιες και μέσα σε αυτές, η κινητικότητα των μουσικών συμβάλλει αποφασιστικά στη διαμόρφωση πολιτισμικών και καλλιτεχνικών υποκειμενικοτήτων. Η παρούσα διπλωματική μελέτη επιχειρεί να αφηγηθεί τις ιστορίες ζωής διαχρονικών καλλιτεχνών όπως η Ρόζα Εσκενάζυ, ο Δημήτρης Σέμσης, ο Αγάπιος Τομπούλης, μέσα από την χαρτογράφηση της κινητικότητας τους στον απόηχο της Οθωμανικής αυτοκρατορίας και στα πρώτα μετά-Οθωμανικά χρόνια αλλά και την ασώματη κινητικότητα της δισκογραφίας τους με σκοπό να αναδειχθεί ο μουσικός κοσμοπολιτισμός στην Ανατολική Μεσόγειο με διεθνικές προεκτάσεις και δικτυώσεις με τον υπόλοιπο κόσμο, στις διασπορικές κοινότητες. Πρόκειται για μια μελέτη της κινητικότητας ανθρώπων (δηλαδή των μουσικών) αλλά και αντικειμένων (δηλαδή των ηχογραφήσεων). Αυτοί οι μουσικοί ήρθαν σε επαφή με πολλά πολιτισμικά πεδία, από την Οθωμανική αυτοκρατορία στα αστικά κέντρα της Ελλάδας αλλά και τις κοινότητες της διασποράς στις Ηνωμένες Πολιτείες. Με αυτό τον τρόπο συνέβαλαν στην δημιουργία ενός μουσικού διαλόγου που εκτείνεται από την Ανατολική Μεσόγειο στις ΗΠΑ. Ερευνά τις κινητικότητες τους σε διαφορετικά επιτελεστικά πλαίσια, όπως για παράδειγμα διάφορα νυχτερινά κέντρα στην Αθήνα, τον Πειραιά, την Θεσσαλονίκη αλλά και εκτός Ελλάδος. Επίσης, η παρούσα διπλωματική επιχειρεί να συνδέσει την κινητικότητα των καλλιτεχνών όπως είναι η Ρόζα Εσκενάζυ, ο Αγάπιος Τομπούλης αλλά και ο Δημήτρης Σέμσης με την έννοια της ακουστότητας (“aurality”) Η έννοια της ακουστότητας «aurality» αναφέρεται στους τρόπους με τους οποίους ο ήχος γίνεται αντιληπτός, βιωμένη εμπειρία αλλά και κατανοείται μέσα σε συγκεκριμένα πολιτισμικά και κοινωνικά πλαίσια. Η έννοια της «ακουστότητας»/ “aurality” μπορεί να προσδιοριστεί μέσα από τα εξής σημεία:

1) Η σχέση μεταξύ του ακροατή και του ήχου

Η ακουστότητα δίνει έμφαση στην αλληλεπίδραση μεταξύ του ακροατή και των ήχων με τους οποίους έρχεται σε επαφή. Ο ήχος αξίζει να μελετηθεί ως μια σχέση ανάμεσα σε έναν ακροατή και κάτι που ακούγεται, αναδεικνύοντας τους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους ο κάθε άνθρωπος λαμβάνει τον ήχο ανάλογα με τις δικές του εμπειρίες και τα δικά του πλαίσια (Maksudyan 2024)

2) Πολιτισμικό πλαίσιο

Η έννοια της ακουστότητας αναδεικνύει την σε βάθος ανάμειξη του ήχου με πολιτισμικά πλαίσια, διαμορφώνοντας υποκειμενικότητες και σχέσεις εξουσίας. Τα ηχητικά αντικείμενα λειτουργούν ως τοποθεσίες όπου η αποικιακή εξουσία και οι τοπικές αντιδράσεις σε αυτή αλληλεπιδρούν, αναδεικνύοντας την πολιτισμική σημασία του ήχου στην αποικιακή αλληλεπίδραση. (PeterMcurray&PriyashaMukhopadhyay, 2024) .

3) Πολυγλωσσία και ποικιλία

Η έννοια της ακουστότητας επίσης περιλαμβάνει την αναγνώριση της παρουσίας διαφορετικών γλωσσών (Κάτι που παρατηρούμε και στην Ρόζα Εσκενάζυ, καθώς ηχογράφησε τραγούδια και σε άλλες γλώσσες εκτός από τα Ελληνικά) αλλά και πολιτισμών στα αστικά ηχητικά τοπία. Σύμφωνα με τον Makdudyan (Maksudyan 2024), στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης, οι επιτελέσεις των τραγουδιών από τους καλλιτέχνες, ανάλογα με την περιοχή στην οποία εμφανίζονται, απευθύνονται σε διαφορετικό κοινό και εκεί εισάγεται η υποκειμενικότητα-το πως δηλαδή το εκάστοτε κοινό εκλαμβάνει και ακούει τη μουσική διαφορετικά.

4) Ανθρώπινες - Ζωικές συναντήσεις

Η έννοια της ακουστότητας περιλαμβάνει επίσης τις ηχητικές αλληλεπιδράσεις μεταξύ ανθρώπων και ζώων. Στις ηχητικές πρακτικές των πλανόδιων πωλητών, οι ήχοι που παράγονται από ζώα όπως οι φωνές σκύλων και γατών, συγχωνεύονται με τις κραυγές των πωλητών, δημιουργώντας ένα πολυφωνικό ηχητικό τοπίο. Αυτές οι αλληλεπιδράσεις αναδεικνύουν τη σύνθετη σχέση μεταξύ ανθρώπινων και μη ανθρώπινων οντοτήτων στην αστική ζωή, υπογραμμίζοντας την αλληλεξάρτηση των ήχων και των κοινωνικών δυναμικών που διαμορφώνουν την καθημερινότητα (Maksudyan 2024).

5) Η ηχητική πολιτική του φύλου

Η ακουστότητα εξετάζει επίσης τις έμφυλες διαστάσεις των ήχων και των φωνών που ακούγονται στους δημόσιους χώρους. Οι κραυγές των γυναικών πωλητών, συχνά περιορισμένες από κοινωνικούς και πολιτισμικούς κανόνες, αποκαλύπτουν τις δυναμικές εξουσίας που καθορίζουν την ορατότητα τους και την ηχητική τους παρουσία. Η ηχητική πολιτική του φύλου αναδεικνύει το πως οι φωνές των γυναικών μπορεί να υποτιμώνται ή να περιθωριοποιούνται μέσα σε έναν ανδροκρατούμενο δημόσιο χώρο, ενώ ταυτόχρονα, οι ήχοι τους συμβάλλουν στη διαμόρφωση της πολιτισμικής υποκειμενικότητας και της συλλογικής μνήμης (Maksudyan 2024)

6) Το παρόν του μουσικού και πολιτισμικού παρελθόντος

Η έννοια της ακουστότητας συνδέεται επίσης με την παροντικότητα του μουσικού και πολιτισμικού παρελθόντος. Οι ήχοι που παράγονται από τους πλανόδιους πωλητές και οι κραυγές τους ενσωματώνουν ιστορίες και παραδόσεις που σχετίζονται με τις τοπικές κοινότητες. Αυτοί οι ήχοι λειτουργούν ως ένα ζωντανό μέσο που διατηρεί την πολιτισμική υποκειμενικότητα, επιτρέποντας στις νέες γενιές να αναγνωρίσουν και να συνδεθούν με τις ρίζες τους και την κληρονομιά τους (Peter Mcurray & Priyasha Mukhopadhyay 2024)

Στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης, η ακουστότητα είναι ένα από τα απαραίτητα θεωρητικά εργαλεία, στο πλαίσιο της χαρτογράφησης της κινητικότητας των καλλιτεχνών με σκοπό την ανάδειξη του μουσικού κοσμοπολιτισμού της υπό εξέταση εποχής (Απόηχος Οθωμανικής αυτοκρατορίας-πρώτα μετά-Οθωμανικά χρόνια). Στη συνέχεια του συγκεκριμένου εισαγωγικού κεφαλαίου, τονίζεται το ότι τα η επιτελέσεις των τραγουδιών από τους καλλιτέχνες, ανάλογα με την περιοχή στην οποία εμφανίζονται, απευθύνεται σε διαφορετικό κοινό και εκεί εισάγεται η υποκειμενικότητα-το πως δηλαδή το εκάστοτε κοινό εκλαμβάνει και ακούει τα συγκεκριμένα τραγούδια διαφορετικά, με σφαίρες διαμοιρασμένων συναισθηματισμών (sentimentalisms).

Η Ανατολική Μεσόγειος αλλά και η ευρύτερη περιοχή της Μεσογείου, η οποία χαρακτηρίζεται από τους ποικίλους πολιτισμούς και ιστορικές συναντήσεις αποτελεί σημαντικό έδαφος προκειμένου να εξερευνηθεί το πως οι μουσικές πρακτικές εξελίσσονται μέσα από τις κινητικότητες ανθρώπων και ιδεών. Ιστορικά η Μεσόγειος αποτελούσε ανέκαθεν ένα σημείο συνάντησης πολιτισμών, γλωσσών αλλά και παραδόσεων, επομένως πρόκειται για μια θάλασσα

ανοιχτή, όχι όσον αφορά τα γεωγραφικά όρια, αλλά και στην πολιτισμική αναδιαμόρφωση. Πρόκειται, με άλλα λόγια, για το προσκήνιο στο οποίο συντελείται αυτή η πολιτισμική αλληλεπίδραση και ανταλλαγή, στο πλαίσιο της οποίας συμβαίνει και η αλληλεπίδραση διαφορετικών μουσικών παραδόσεων με την οποία ασχολείται η παρούσα μελέτη. Η στρατηγική της τοποθεσία και η σπουδαιότητα της την καθιστά ένα κεντρικό σημείο εμπορίου, ανταλλαγών, μετανάστευσης αλλά και πολιτιστικής ανταλλαγής για αρκετούς αιώνες. Η συγκεκριμένη περιοχή συνδυάζει εκπληκτικά μια πληθώρα ροών και σύνθετων μουσικών/πολιτισμικών διαδράσεων και αυτό την καθιστά εύφορο έδαφος προκειμένου να επιτευχθεί μουσική καινοτομία αλλά και να διαμορφωθούν πολλά και διαφορετικά είδη μουσικής. Η Ανατολική εδώ δεν εξετάζεται ως γεωγραφική μουσική περιοχή. Η παρούσα διπλωματική μελέτη επιχειρεί να «δει» την Αν. Μεσόγειο ως παράδειγμα μελέτης ενός μουσικού κοσμοπολιτισμού που διαμορφώνεται στον απόηχο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και συνεχίζει να μετασχηματίζεται και να αναδιαμορφώνεται στις πρώτες δεκαετίες του έθνους-κράτους. Με άλλα λόγια, η συγκεκριμένη μελέτη επιχειρεί να ασχοληθεί με την Ανατολική Μεσόγειο ως ένα εργαστήρι μουσικού κοσμοπολιτισμού, ο οποίος δεν μένει στάσιμος αλλά διαρκώς αναδιαμορφώνεται, μέσα από τη δράση των υποκειμένων και των υποκειμενικοτήτων που την αποτελούν (Καλλιτέχνες, φωνή, στίχοι, όργανα, μουσικές και πολιτισμικές επιρροές κ.α.). Ένας κοσμοπολιτισμός που εγείρει κριτικά ερωτήματα πάνω στο ζήτημα της «ελληνικότητας» της αστικής λαϊκής μουσικής (Τραγάκη, *Made in Greece*, εισαγωγή). Ένας κοσμοπολιτισμός που υπονομεύει το κανονιστικό πολυπολιτισμικό αφήγημα της ελληνικότητας στη μουσική ως συνάντησης «Δύσης και Ανατολής», όπως και της αντικειμενικοποίησης του ανατολικού/δυτικού στη μουσική αισθητική.

Οι εμπειρίες μουσικών όπως η Ρόζα Εσκενάζυ, ο Αγάπιος Τομπούλης αλλά και ο Δημήτρης Σέμσης αφορούν όχι μόνο τα προσωπικά τους βιώματα αλλά και τις ευρύτερες κοινωνικές μεταβολές που συμβαίνουν στο πλαίσιο της περιοχής της Μεσογείου. Οι διαδρομές αυτών των ανθρώπων που εξετάζονται στην συγκεκριμένη μελέτη αντανακλούν τις προσωπικές τους εμπειρίες αλλά και τις ευρύτερες κοινωνικές αλλαγές όπως για παράδειγμα τις επιπτώσεις του πολέμου και των βίαιων εκτοπισμών και διώξεων. Εξετάζοντας τη ζωή τους και τα κοινωνικό-πολιτικά περιεχόμενα εντός των οποίων λειτουργούσαν, αυτή η μελέτη επιχειρεί να αναδείξει τη συμβολή της μουσικής στην ανακάλυψη της ταυτότητας και της πολιτισμικής συνέχειας.

Η μουσική αποτελεί το προσκήνιο πολιτισμικών διαδικασιών οι οποίες πραγματοποιούνται μέσα από την μετανάστευση, τους εκτοπισμούς αλλά και γενικότερα την κινητικότητα. Η περιοχή της Μεσογείου διαθέτει πλούσια ιστορία αλληλεπιδράσεων μεταξύ διαφορετικών εθνικών αλλά και πολιτισμικών ομάδων και αυτή έχει συμβάλλει σημαντικά στην ανάμειξη μουσικών ειδών αλλά και μουσικών οργάνων. Το αστικό λαϊκό τραγούδι (συρναϊκό τραγούδι, καντάδα, ελαφρό τραγούδι, ρεμπέτικο κ.α.) δέχεται μια ευρεία και ολοκληρωμένη επιρροή μουσικών πολιτισμών και παραδόσεων όπως είναι τα Αραβικά αλλά και τα Οθωμανικά μακάμια, αλλά και η δυτική μουσική. Ενδεικτικό παράδειγμα της δυτικής μουσικής επιρροής είναι τα τραγούδια τα οποία παραπέμπουν σε καντάδες, τα κανταδοειδή τραγούδια όπως και τα καζέλια. Με αυτό τον τρόπο, ακόμη και οι καντάδες θεωρούνται μέρος της ευρύτερης κατηγορίας του αστικού λαϊκού τραγουδιού. Καθώς οι μουσικοί και οι μουσικές (δισκογραφία, τεχνικές στα όργανα, φωνητικές τεχνικές, στίχοι, ενορχηστρώσεις) μετακινούνται, μεταφέρουν την πολιτιστική τους κληρονομιά συμβάλλοντας, με αυτό τον τρόπο σε μια δυναμική αλληλεπίδραση μεταξύ των τοπικών παραδόσεων και των υπερτοπικών επιρροών. Αυτή η διαδικασία όχι μόνο εμπλουτίζει το μουσικό στερέωμα αλλά ταυτόχρονα ενισχύει και μια αίσθηση υποκειμενικότητας ανάμεσα στις διάφορες κοινότητες της διασποράς. Εντός αυτών των πλαισίων, η μουσική που παράγεται εξυπηρετεί ως μέσο διατήρησης του παρόντος του πολιτισμικού παρελθόντος ενώ ταυτόχρονα προσαρμόζεται σε νέα περιβάλλοντα.

Ακόμη, μεταξύ των πρώτων μελετητών του αστικού λαϊκού τραγουδιού ως πεδίου σύνθετων πολιτισμικών διεργασιών είναι ο Θεόδωρος Χατζηπανταζής, ο οποίος επίσης δίνει έμφαση στην σύνδεση των μουσικών πρακτικών σε διαφορετικά πολιτισμικά πεδία (Χατζηπανταζής 1986). Σύμφωνα με τον Χατζηπανταζή, τα καφέ αμάν αποτελούσαν όχι μόνο κέντρα διασκέδασης και επιτέλεσης μουσικής αλλά παράλληλα αποτελούσαν σημεία όπου πραγματοποιούνταν συναντήσεις πολλών και διαφορετικών μουσικών πρακτικών, Ελληνικών, Οθωμανικών αλλά και μουσικών πρακτικών των προσφύγων, ιδιαίτερα μετά τον Μικρασιατικό Πόλεμο το 1922, αλλά και δυτικών μουσικών επιρροών όπως είναι τραγούδια που παραπέμπουν σε καντάδες, καζέλια κ.α. Επιχειρείται αυτή η σύνδεση καθώς καλλιτέχνες όπως η Ρόζα Εσκενάζυ, όπως θα δούμε στη συνέχεια, εμφανιζόταν συχνά σε μέρη όπου πραγματοποιούνταν συναντήσεις διαφορετικών πολιτισμικών παραδόσεων καθώς και οι ίδιοι αποτελούσαν ένα σημείο συνάντησης διαφορετικών πολιτισμικών παραδόσεων, όπως θα δούμε και στη συνέχεια και αξιοποιούσαν

αυτά τα κέντρα με σκοπό να διαμορφώσουν ακόμη περισσότερο τη μουσική τους ταυτότητα αλλά και να διευρύνουν τον μουσικό διάλογο μεταξύ των Ελλήνων και της διασποράς.

Η μετακίνηση αποτελούσε χαρακτηριστικό στοιχείο της Μεσογείου εδώ και χιλιετίες. Αυτή η κινητικότητα έχει επιτρέψει τη διατήρηση αλλά και την ανανέωση μουσικών παραδόσεων σε διάφορες εποχές. Η μετακίνηση ανθρώπων έχει συμβάλλει σε ανταλλαγή μουσικών παραδόσεων που συνεχίζουν να εξελίσσονται. Παραδείγματος χάρη, οι μαζικές μεταναστεύσεις κατά την τελευταία περίοδο της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, μια περίοδος η οποία αφορά ιδιαίτερα στη συγκεκριμένη μελέτη αλλά και η επακόλουθη δημιουργία κοινοτήτων της διασποράς στις Ηνωμένες Πολιτείες συνέβαλαν σημαντικά στην ανάμειξη των μουσικών ειδών. Παράλληλα, όπως έχουμε διδαχθεί στο συγκεκριμένο μεταπτυχιακό, η κινητικότητα διαθέτει ένα πολύ πιο ευρύ πλαίσιο, πέραν από τη μετακίνηση ανθρώπων αυτή καθεαυτή, το οποίο αφορά την κινητικότητα ιδεών, μουσικής, κεφαλαίου, απόψεων κι άλλα. Και από αυτή την άποψη, η παρούσα διπλωματική μελέτη επιχειρεί να συμφωνήσει με το συγκεκριμένο μεταπτυχιακό καθώς, εκτός από την κινητικότητα των μουσικών, όπως προαναφέρθηκε, εξετάζει και την κινητικότητα των ηχογραφήσεων τους ως αντικείμενα με δράση. Η διπλωματική μελέτη επιχειρεί να αναδείξει αυτά τα φαινόμενα κινητικότητας αλλά και τις συνέπειες τους στο μουσικό στερέωμα. Η μουσική αποτελεί ένα ιδιαίτερα ισχυρό μέσο όσον αφορά την έκφραση πολιτισμικών υποκειμενικοτήτων. Για τους μουσικούς όπως είναι η Ρόζα Εσκενάζυ, ο Αγάπιος Τομπούλης αλλά και ο Δημήτρης Σέμσης, η τέχνη τους αντανakλά την πολυδιάστατη φύση των υποκειμενικοτήτων τους, η οποία διαμορφώθηκε από τις εμπειρίες της κινητικότητας τους αλλά και τα πολιτισμικά πεδία που διέσχισαν. Εξετάζοντας τη δισκογραφία τους αλλά και γενικότερα τη μουσική τους, αυτή η διπλωματική επιχειρεί να ανακαλύψει το πως η μουσική αποτελεί ένα πεδίο διαπραγμάτευσης της υποκειμενικότητας αλλά και του μουσικού κοσμοπολιτισμού. Εντός του πλαισίου της περιοχής της Μεσογείου, η αλληλεπίδραση μεταξύ της παράδοσης και της νεωτερικότητας είναι ιδιαίτερα αισθητή. Καθώς η μουσικοί έρχονται σε επαφή με διαφορετικές κοινωνικές ομάδες, συχνά έχουν το καθήκον τόσο να προστατέψουν την πολιτισμική κληρονομιά και παράλληλα να προσαρμοστούν σε νέα μουσικά είδη. Αυτή η δυναμική είναι αισθητή στο έργο της Εσκενάζυ, του Τομπούλη και του Σέμση, το ρεπερτόριο των οποίων αντανakλά τόσο την παράδοση από την οποία εμπνέονται όσο και από τα νεωτερικά πλαίσια εντός των οποίων έπαιζαν μουσική. Η διαδρομή των μουσικών τους έργων αναδεικνύει το πως η κινητικότητα των μουσικών όχι μόνο παρακινεί για καινοτομία αλλά παράλληλα δημιουργεί μια

«γέφυρα» ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, επιτρέποντας, με αυτό τον τρόπο, την διαρκή εξέλιξη των ειδών της μουσικής. Αυτή η αλληλεπίδραση δεν αφορά μόνο την ανάμειξη μουσικών ειδών αλλά και μια βαθύτερη και πιο ουσιαστική επαφή με τις πολιτισμικές έννοιες οι οποίες είναι συνδεδεμένες με διαφορετικές μουσικές παραδόσεις. Μέσα από αυτές τις δυναμικές αλληλεπιδράσεις οι μουσικοί έχουν τη δυνατότητα να δημιουργήσουν νέες μορφές έκφρασης που αγγίζουν σύγχρονα κοινά ενώ παράλληλα τιμούν τις πολιτισμικές τους ρίζες. Η διπλωματική επιχειρεί να αναδείξει το πως η κινητικότητα των μουσικών που εξετάζονται σε αυτή διευκόλυναν αυτή τη διαδικασία της πολιτισμικής διαπραγμάτευσης.

Αντλώντας από το θεωρητικό πλαίσιο του άρθρου «Rebetiko cosmopolitanisms» το οποίο ερευνά το μουσικό κοσμοπολιτισμό μέσα από το ρεμπέτικο τραγούδι η συγκεκριμένη μελέτη τονίζει τη σημασία του να αξιολογούμε τη μουσική ως ένα φαινόμενο που δεν είναι στατικό αλλά έχει διαρκή κίνηση, ανατροφοδοτείται και ανανεώνεται (Tragaki, *Rebetiko cosmopolitanisms: questions for an ethnography of musical imagination* 2015). Αυτή η προσέγγιση επιτρέπει την κατανόηση της μουσικής ως ζωντανής οντότητας που εξελίσσεται και προσαρμόζεται στις κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες της εποχής. Η κινητικότητα των μουσικών δεν είναι απλά μια διαδρομή των ίδιων αλλά ταυτόχρονα περιλαμβάνει την κινητικότητα των μουσικών, των στίχων αλλά και πολιτισμικών πρακτικών σε διαφορετικά επιτελεστικά πλαίσια. Αυτού του είδους η κινητικότητα διαμορφώνει έναν μουσικό κοσμοπολιτισμό, στο πλαίσιο του οποίου τα τραγούδια επιτελούνται σε διάφορες γλώσσες και ρεπερτόρια, αντανακλώντας τις ποικίλες επιρροές που διαμορφώνουν τις ταυτότητες τους. Σύμφωνα με το άρθρο, το ρεμπέτικο έχει ιστοριοποιηθεί ως ένα μουσικό είδος που συνδυάζει την «ανατολική» παροντικότητα του παρελθόντος της ελληνικής μουσικής με τις επιρροές από την Οθωμανική περίοδο, αποκαλύπτοντας με αυτό τον τρόπο τις σύνθετες αλληλεπιδράσεις που διαμορφώνουν τον κοσμοπολιτισμό του (Tragaki, *Rebetiko cosmopolitanisms: questions for an ethnography of musical imagination* 2015). Η Τραγάκη αναδεικνύει το πως τα μουσικά είδη δεν παραμένουν στάσιμα αλλά αντιθέτως είναι αποτελέσματα ιστορικών και κοινωνικών παραγόντων. Η συγκεκριμένη μελέτη εξερευνά το πως η αλληλεπίδραση τοπικών και παγκόσμιων επιρροών συμβάλλει στη δημιουργία νέων μουσικών ειδών και εκφράσεων, έχοντας ως αποτέλεσμα μια βαθύτερη κατανόηση της πολυπλοκότητας της έννοιας του μουσικού κοσμοπολιτισμού. Όπως λέει η Buchanan, η Οθωμανική περίοδος σημαδεύτηκε από έντονες μουσικές και πολιτισμικές

συναλλαγές και ανταλλαγές, (Buchanan, 2007) με αποτέλεσμα την διαμόρφωση νέων μουσικών και πολιτισμικών προϊόντων.

Η μεθοδολογία που αξιοποιείται στη συγκεκριμένη μελέτη συνδυάζει μελέτη της βιογραφίας σπουδαιών καλλιτεχνών και εθνογραφική έρευνα, εξετάζοντας τη ζωή των μουσικών μέσα από τις ηχογραφήσεις τους και τα πολιτισμικά πλαίσια εντός των οποίων κινούνταν. Αυτή η μέθοδος συμβάλλει σε μια πιο διευρυμένη κατανόηση του πώς οι εμπειρίες και οι αλληλεπιδράσεις τους διαμόρφωσαν τα μουσικά τους είδη και την αποδοχή τους από το ευρύ κοινό. Στο πλαίσιο αυτής της μελέτης, καταγεγραμμένο υλικό από δημοσιογράφους, με σκοπό την εκ νέου αφήγηση της ιστορίας ζωής υπό το πρίσμα των σπουδών της κινητικότητας προκειμένου να κατανοήσουμε την καλλιτεχνική τους υπόσταση και τα κοινωνικοπολιτικά περιβάλλοντα τα οποία επηρέασαν την καριέρα τους. Το εθνογραφικό κομμάτι της μελέτης συμβάλλει σε μια πιο ουσιαστική αλληλεπίδραση με το πώς η κοινωνία συνεχίζει να διατηρεί ζωντανή την κληρονομιά τους, αναδεικνύοντας την σπουδαία συμβολή τους στην σύγχρονη μουσική πρακτική. Πιο συγκεκριμένα ερευνάται η βιογραφία αλλά και η κινητικότητα της Ρόζας Εσκενάζυ. Ερευνάται το πώς η ζωή της αποτέλεσε ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα κινητικότητας, πώς δηλαδή μετακινήθηκε από την Κωνσταντινούπολη στη Θεσσαλονίκη, μετά στην Κομοτηνή, μετά στην Αθήνα αλλά και οι περιοδείες της μαζί με τον Τομπούλη και τον Λεονταρίδη στο εξωτερικό, τις ερμηνείες της στις Ελληνικές και Τουρκικές κοινότητες της διασποράς, το πώς είναι μια φωνή που αγγίζει τις μουσικές αγορές της Ελλάδας, της Αιγύπτου, πιθανόν της Αρμενίας αλλά και τις Αμερικής όπου επίσης τραγούδησε για τις Ελληνικές και Τουρκικές κοινότητες της διασποράς αλλά και το πώς η φήμη της εξαπλώθηκε σε όλη την Ελλάδα καθώς τραγουδούσε σε νυχτερινά κέντρα της Αθήνας και του Πειραιά αλλά και ηχογραφούσε 40 τραγούδια το χρόνο.

Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί ότι οι βιογραφίες των καλλιτεχνών που εξετάζονται στην συγκεκριμένη διπλωματική μελέτη, μέσα από κάποιες από τις πηγές οι οποίες χρησιμοποιούνται, αποτελούν μυθοπλασίες της ζωής τους και όχι πραγματική καταγραφή της ζωής του κάθε καλλιτέχνη. Αυτές οι οπτικές της ζωής και της καριέρας τους διαμορφώνονται από πολιτισμικές αντιλήψεις, ιστορικά πλαίσια και το κοινωνικό-πολιτικό κλίμα της εποχής τους. Μέσω της κριτικής ανάλυσης αυτών των αφηγημάτων, η διπλωματική μελέτη επιχειρεί να ανακαλύψει την πολυδιάστατη φύση των υποκειμενικοτήτων τους και την εξίσου πολυδιάστατη φύση των καλλιτεχνικών τους συμβολών. Η κατασκευή μουσικής υποκειμενικότητας λειτουργεί ως

στρατηγική αναπαράστασης που εξυπηρετεί ταξινομήσεις και χαρτογραφήσεις των μουσικών παραδόσεων αναδεικνύοντας τις πολυπλοκότητες του Ελληνικού μουσικού κοσμοπολιτισμού ο οποίος ενσωματώνει τις κινητικότητες Ανατολής και Δύσης, οι οποίες εντοπίζονται στο παρελθόν αλλά παράλληλα ανατροφοδοτούνται (μέσα από τα δρώντα υποκείμενα που τις αποτελούν, τους καλλιτέχνες) και συνεχίζουν να εξελίσσονται και να αναπαράγονται στο παγκόσμιο παρόν (Tragaki, Introduction.greek popular studies ? 2018). Ερευνάται το ρεπερτόριο αλλά και η κοινωνική ζωή. Με άλλα λόγια διερευνάται το αστικό λαϊκό τραγούδι αλλά και τα διάφορα άλλα ρεπερτόρια της μουσικής της ανατολικής Μεσογείου σε συσχέτιση με την ζωή και την καριέρα των καλλιτεχνών που εξετάζονται στη συγκεκριμένη μελέτη. Διαπιστώνονται φαινόμενα κινητικότητας τόσο των καλλιτεχνών όσο και των τραγουδιών. Όπως θα δούμε, τα τραγούδια είναι υλικοποιήσεις ιστορικών μουσικών κόμβων (Ingold, 2011) και διαθλάσεων τα οποία έχουν μια συγκεκριμένη διάρκεια ζωής, μέχρι να διασκευαστούν.

Η μελέτη και σπουδή της κινητικότητας των μουσικών αλλά και των τραγουδιών τους αποκαλύπτει ένα ευρύτερο δίκτυο πολιτισμικών ανταλλαγών το οποίο εκτείνεται πέρα από γεωγραφικά όρια. Η έννοια του μουσικού κοσμοπολιτισμού περιλαμβάνει την ιδέα ότι η μουσική δεν περιορίζεται σε μία συγκεκριμένη τοποθεσία η δεν περιλαμβάνει μόνο μια συγκεκριμένη παράδοση. Αντιθέτως, είναι μια ζωντανή οντότητα η οποία εξελίσσεται μέσα από την αλληλεπίδραση και την ανταλλαγή, ένα από τα χαρακτηριστικά στοιχεία της κινητικότητας. Όσον αφορά την κινητικότητα των ηχογραφήσεων των καλλιτεχνών ως κινούμενες υλικότητες αφορά και πάλι στον κοσμοπολιτισμό της μουσικής όπως και του ρεμπέτικου συγκεκριμένα. Το κείμενο «Introduction: Greek popular studies?» (Tragaki, 2019) αποτελεί ένα σημαντικό αναλυτικό εργαλείο για την μελέτη του ελληνικού μουσικού κοσμοπολιτισμού. Υπογραμμίζει ότι η μουσική λειτουργεί ως πολιτισμικό εργαλείο που συνδυάζει ανατολικές και δυτικές επιρροές. Αυτή η αλληλεπίδραση αναδεικνύει τη δυνατότητα της ελληνικής μουσικής να λειτουργεί ως γέφυρα μεταξύ διαφορετικών πολιτισμών, όπως αποδεικνύεται από τις ιστορίες ζωής των εν λόγω καλλιτεχνών. Οι βιογραφίες αλλά και οι κινητικότητες των καλλιτεχνών όπως η Ρόζα Εσκενάζυ, ο Αγάπιος Τομπούλης και ο Δημήτρης Σέμσης, αλλά και η κινητικότητα της δισκογραφίας του αποτελούν παραδείγματα του μουσικού κοσμοπολιτισμού καθώς αναδεικνύουν την αλληλεπίδραση των μουσικών παραδόσεων σε παγκόσμιο επίπεδο. Σύμφωνα με τον Stokes η διαδικασία της παγκοσμιοποίησης της μουσικής, δηλαδή οι αλληλεπιδράσεις

μεταξύ διαφορετικών μουσικών παραδόσεων, δεν είναι απλώς αντίδραση σε παγκόσμιες δυνάμεις αλλά οι μουσικοί συμμετέχουν ενεργά στην παραγωγή νέων μουσικών ιδιωμάτων. Ο μουσικός κοσμοπολιτισμός, σύμφωνα με τον Stokes, είναι η ικανότητα των ανθρώπων να αλληλεπιδρούν με μουσικές άλλων πολιτισμών και να τις ενσωματώνουν στις δικές τους πρακτικές (Stokes, On musical Cosmopolitanism 2007). Επομένως, ο μουσικός κοσμοπολιτισμός είναι αυτή ακριβώς η συνθετότητα η οποία προκαλείται από την ενεργή αλληλεπίδραση των καλλιτεχνών και των πολιτισμικών τους παραδόσεων. Επίσης, ο Stokes τονίζει ότι προκειμένου να κατανοήσουμε καλύτερα τον μουσικό κοσμοπολιτισμό, αξίζει να λάβουμε υπόψη την πτυχή της διασκέδασης στη μουσική (Stokes, On musical Cosmopolitanism 2007). Αυτή η άποψη του Stokes συμφωνεί με την πρόταση του Χατζηπανταζή ότι τα κέντρα διασκέδασης όπως τα καφέ αμάν αποτελούσαν σημαντικό σημείο συνάντησης διαφορετικών μουσικών και πολιτισμικών παραδόσεων. Ακόμη, η διπλωματική μελέτη ασχολείται τόσο με την κινητικότητα των ίδιων των καλλιτεχνών όσο και την κινητικότητα της δισκογραφίας τους. Επιχειρεί να αναδείξει το πως μελωδικές γραμμές ταξιδεύουν από μια περιοχή σε άλλη. Χαρακτηριστικό παράδειγμα προκειμένου να εισαχθούμε στο φαινόμενο της κινητικότητας των τραγουδιών είναι αυτό της Donna Buchanan (Buchanan, 2007). Η Buchanan μας εισάγει στην μελέτη της πορείας μιας μελωδικής γραμμής του τραγουδιού “Uskudar”.

Ερευνά την πορεία που διεξάγει το συγκεκριμένο κομμάτι, το σημείο αφετηρίας του καθώς και τις χώρες τις οποίες διασχίζει. Μέσα από την μελέτη της Buchanan για την πορεία του συγκεκριμένου κομματιού, έχουμε τη δυνατότητα να εντοπίσουμε πολλά κοινά σημεία με την δισκογραφία των καλλιτεχνών των οποίων η βιογραφία και η κινητικότητα αναπτύσσονται στην συγκεκριμένη μελέτη. Αξίζει να αναφέρουμε ως παράδειγμα το «Καναρίνι μου γλυκό», ένα από τα πιο χαρακτηριστικά τραγούδια της Ρόζας Εσκενάζυ. Όπως αναφέρεται και στην βιογραφία της Ρόζας Εσκενάζυ στη συνέχεια της μελέτης, η μελωδική γραμμή του «Καναρίνι μου γλυκό» προέρχεται από ένα παραδοσιακό κομμάτι από τη Σμύρνη του οποίου υπάρχει και ηχογράφηση στα Τουρκικά. Όπως αναφέρει η ίδια η Ρόζα, αξιοποίησε το παραδοσιακό κομμάτι από τη Σμύρνη, το οποίο διέθετε άλλους στίχους και το προσάρμοσε στο δικό της μουσικό εύρος. Αξίζει να αναφερθεί επιπρόσθετα ότι στο πλαίσιο της κινητικότητας των σκοπών από την μια περιοχή σε μία άλλη, οι σκοποί, τα τραγούδια και χαρακτηριστικά τους στοιχεία όπως παραδείγματος χάρη οι στίχοι τους απευθύνονται σε διαφορετικό κοινό διότι είναι συνδεδεμένα με μια συγκεκριμένη κοινωνία, μία συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα και μια συγκεκριμένη

χρονική περίοδο (D. A. Buchanan 2007). Για παράδειγμα, ο αρχικός σκοπός από τον οποίον εμπνεύστηκε το «καναρίνι μου γλυκό» απευθυνόταν στους κατοίκους της Μικράς Ασίας ενώ η μορφή που πήρε το τραγούδι «Καναρίνι μου γλυκό» απευθύνεται σε ένα άλλο κοινό, σε μία άλλη κοινωνική και εθνοτική ομάδα, στον Ελληνικό πληθυσμό. Στο πλαίσιο του συγκεκριμένου τραγουδιού, αξίζει να αναφέρουμε ότι είχε τόσο μεγάλο και σημαντικό αντίκτυπο το τραγούδι αλλά και η ερμηνεία του από την Ρόζα Εσκενάζυ που διαπιστώνεται και η επέκταση του στον χώρο του κινηματογράφου, μια πτυχή η οποία εξετάζεται και στο κεντρικό μέρος της μελέτης. Πιο συγκεκριμένα, όπως βλέπουμε και στην βιογραφία και κινητικότητα της Ρόζας Εσκενάζυ, το 2011, ο Roy Sher, γύρισε ένα ντοκιμαντέρ-ταινία το οποίο αφηγείται την ιστορία τριών μουσικών από την Ελλάδα, την Κύπρο αλλά και την Τουρκία και την μουσική τους διαδρομή με σκοπό να αφηγηθούν με τον δικό τους τρόπο την ιστορία της Εσκενάζυ. Ο τίτλος του ντοκιμαντέρ έχει λάβει τον τίτλο του ομώνυμου τραγουδιού καθώς αποτελεί ένα από τα πιο χαρακτηριστικά και αναγνωρίσιμα τραγούδια της Ρόζας Εσκενάζυ. Επιπρόσθετα, διαθέτουμε πρόσβαση και στην δισκογραφία του εν λόγω ντοκιμαντέρ η οποία περιλαμβάνει τραγούδια που καθιερώθηκαν από την ερμηνεία της Ρόζας Εσκενάζυ και στη συγκεκριμένη εκδοχή ερμηνεύονται από σπουδαίους καλλιτέχνες όπως είναι η Χαρούλα Αλεξίου, η Γιώτα Νέγκα, η Yasmine Levy, η Mehtap Demir και άλλοι. Με αφορμή το εν λόγω ντοκιμαντέρ, αξίζει να διαπιστωθεί πως παρατηρούμε την κινητικότητα των τραγουδιών αυτής της σπουδαίας ερμηνεύτριας στο χρόνο. Μάλιστα, δεν πρόκειται απλώς για την κινητικότητα της δισκογραφίας και κινητικότητα της φωνής της Εσκενάζυ στο χρόνο αλλά η δισκογραφία της Εσκενάζυ στο εν λόγω ντοκιμαντέρ αποτελεί ακόμη ένα διακριτό παράδειγμα του κοσμοπολιτισμού του ρεμπέτικου τραγουδιού και στη συγκεκριμένη περίπτωση του κοσμοπολιτισμού των τραγουδιών της Ρόζας Εσκενάζυ. Διότι στην συγκεκριμένη περίπτωση έχουμε να κάνουμε με ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα «πραγματικής ζωής» των τραγουδιών και των διασκευών τους αλλά η εν λόγω δισκογραφία θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πως αναδεικνύει ένα ιδιαίτερο παράδειγμα της ανα-επιτελεστικότητας. Στη συγκεκριμένη έννοια εντάσσεται η υποκειμενικότητα καθώς μελετάμε το πως διαφορετικοί άνθρωποι προσλαμβάνουν έναν συγκεκριμένο ήχο. (Maksudyan, 2024) Το γεγονός ότι έχουμε να κάνουμε με πολλούς ερμηνευτές οι οποίοι ερμηνεύουν αυτά τα σπουδαία και διαχρονικά τραγούδια ο κάθε ένας και η κάθε μια με τον δικό τους ξεχωριστό και μοναδικό τρόπο, έχουμε να κάνουμε με τον μουσικό κοσμοπολιτισμό ο οποίος δεν παραμένει σε γεωγραφικά όρια αλλά και με το πως προσλαμβάνει

αυτά τα τραγούδια ο κάθε ένας από αυτούς τους ερμηνευτές καθώς στην ερμηνεία μπορεί να εντοπιστεί η προσωπική και υποκειμενική πρόσληψη και σημασία των τραγουδιών από τον κάθε ερμηνευτή.

Όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα, οι βιογραφίες και οι κινητικότητες διαχρονικών καλλιτεχνών όπως η Ρόζα Εκενάζυ, ο Δημήτρης Σέμσης και ο Αγάπιος Τομπούλης αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα του μουσικού κοσμοπολιτισμού καθώς αναδεικνύουν την αλληλεπίδραση των μουσικών παραδόσεων σε παγκόσμιο επίπεδο (Stokes, 2007). Αυτοί οι καλλιτέχνες, μέσω της μουσικής, λειτουργούν ως «οδοιπόροι» (wayfarers) σε ένα πλέγμα διαδρομών, όπου οι μουσικές επιρροές και οι πολιτισμικές παραδόσεις αναμειγνύονται και αλληλεπιδρούν δημιουργώντας νέες αισθητικές εμπειρίες. Σύμφωνα με τον Tim Ingold, η έννοια του “wayfaring” (οδοιπορικό) περιγράφει την ενσώματη εμπειρία της κίνησης μέσω διαδρομών. Οι καλλιτέχνες, δεν είναι απλώς παθητικοί παρατηρητές του κόσμου γύρω τους, αλλά ενεργοί συμμετέχοντες σε μια διαδικασία διαρκούς κίνησης και αλληλεπίδρασης (Ingold, Being alive: Essays on movement, knowledge and description 2011). Ο τόπος αναδεικνύεται ως κόμβος (knot) που συνδέει τις πορείες των καλλιτεχνών με τις ιστορίες και τις εμπειρίες τους (Ingold, Being alive: Essays on movement, knowledge and description 2011). Αυτή η κινητικότητα αυτή είναι μια ζωντανή και δυναμική διαδικασία που διαμορφώνει και αναδιαρθρώνει τον μουσικό κοσμοπολιτισμό των καλλιτεχνών αλλά και την υποκειμενικότητα των κοινοτήτων τους. Επίσης όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα, στην κινητικότητα των τραγουδιών αξίζει να αναφερθεί και το γεγονός ότι καθώς τα τραγούδια μετακινούνται από τόπο σε τόπο απευθύνονται σε διαφορετικά κοινό (D. A. Buchanan 2007) επομένως θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε αυτούς τους καλλιτέχνες ως εκπροσώπους διαφορετικών ομάδων, οι οποίες αλληλεπιδρούν μέσω της μουσικής τους. Καθώς εμβαθύνουμε ακόμη περισσότερο στην μελέτη της κινητικότητας των καλλιτεχνών και της δισκογραφίας τους διαπιστώνουμε ότι η έρευνα του μουσικού κοσμοπολιτισμού δεν αναδεικνύει μόνο τις πορείες της Ρόζας Εσκενάζυ, του Αγάπιου Τομπούλη αλλά και του Δημήτρη Σέμση αλλά παράλληλα δίνει έμφαση στις ευρύτερες συνέπειες των μουσικών και καλλιτεχνικών τους έργων εντός του ευρύτερου πλαισίου της εποχής τους. Διερευνώντας τις διαδρομές τους σε διάφορες πολιτισμικά πεδία, μπορούμε να καταλάβουμε καλύτερα το πως η μουσική τους αποτέλεσε το κατάλληλο μέσο για την δημιουργία πολύπλοκων υποκειμενικοτήτων οι οποίες δημιουργούνται από την μετακίνηση, την μετανάστευση αλλά και την πολιτισμική ανταλλαγή. Η κινητικότητα αυτή δημιουργεί ένα

«πλέγμα διαδρομών» η “meshwork” το οποίο, σύμφωνα με τον Ingold, είναι ένα σύνολο αλληλεπικαλυπτόμενων γραμμών ζωής, ανάπτυξης και κίνησης, που συνδέουν καλλιτέχνες, τραγούδια και πολιτισμικές επιρροές (Ingold, Being alive: Essays on movement, knowledge and description 2011). Αντίθετα, το πλέγμα/ meshwork αναγνωρίζει τις πολυδιάστατες σχέσεις και τις αλληλεπιδράσεις που διαμορφώνουν την εμπειρία των οργανισμών και των κοινοτήτων. Αυτές οι γραμμές δεν είναι στατικές ή απλές συνδέσεις, αλλά δυναμικές διαδρομές που αποκαλύπτουν τη ζωή και την κίνηση. Στην πραγματικότητα, το meshwork είναι η ζωντανή υφή του κόσμου, όπου οι σχέσεις και οι κινήσεις των οργανισμών δημιουργούν ένα πλούσιο και συνεχώς εξελισσόμενο περιβάλλον. Στην συγκεκριμένη περίπτωση, αυτό το περιβάλλον είναι ο μουσικός κοσμοπολιτισμός, ο οποίος, όπως έχει ήδη επισημανθεί, βρίσκεται σε διαρκή διαδικασία ανατροφοδότησης και ανανέωσης, χάρη στην δράση των υποκειμένων που τον συγκροτούν, που στην προκειμένη περίπτωση είναι οι καλλιτέχνες. Αυτές οι διαδρομές, αυτές οι γραμμές ζωής, στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης είναι οι ιστορίες ζωής των καλλιτεχνών, είναι οι ιστορίες ζωής τους, είναι η κινητικότητα τους, είναι η κινητικότητα των τραγουδιών τους, η κινητικότητα των φωνητικών τεχνικών αλλά και των οργανικών τεχνικών τους οι οποίες έρχονται σε επαφή, μέσω των «κόμβων». Οι «κόμβοι» (knots) είναι οι στιγμές και οι τόποι όπου αυτές οι ιστορίες ζωής τους συναντώνται και αλληλεπιδρούν, διαμορφώνοντας αυτό το «πλέγμα». Οι κόμβοι δεν είναι απλώς σημεία σύνδεσης, αλλά ενσωματώνουν τις ιστορίες, τις σχέσεις και τις επιρροές που διαμορφώνουν την καλλιτεχνική και πολιτισμική εμπειρία. Αυτοί οι κόμβοι αποτελούν κρίσιμα μέρη του meshwork, όπου οι καλλιτέχνες και οι κοινότητες αλληλεπιδρούν.

Για να συνδέσουμε την έννοια του «meshwork» (πλέγματος) με την έννοια των «knots» (κόμβοι) αλλά και την έννοια του «wayfaring (οδοιπορικού)», με την διαρκή ανανέωση του μουσικού κοσμοπολιτισμού της Ανατολικής Μεσογείου που επιτυγχάνεται μέσα από την κινητικότητα των καλλιτεχνών, το οδοιπορικό/wayfaring είναι η βιωμένη εμπειρία των κίνησης των καλλιτεχνών μέσα σε διαδρομές οι οποίες συγκροτούν το πλέγμα/meshwork, μέσα από τους κόμβους «knots», οι οποίοι διαμορφώνονται όταν οι διαδρομές τους έρχονται σε επαφή και αλληλεπιδρούν. Η πολυετής συνεργασία της Ρόζας Εσκενάζυ με τον Αγάπιο Τομπούλη, και τον Δημήτριο Σέμση συγκροτούν κόμβους οι οποίοι ενώνουν τις διαδρομές τους. Το τραγούδι «Το καναρίνι» αποτελεί έναν τέτοιο «κόμβο», καθώς συμπεριλαμβάνει την συνεργασία και των τριών καλλιτεχνών, άρα την αλληλεπίδραση των παραδόσεων που συμπυκνώνονται στην

μουσική και πολιτισμική τους υποκειμενικότητα. Τα τραγούδια, αλλά και γενικότερα οι μουσικές που προκύπτουν από αυτές τις διαδρομές υπάρχουν σε αυτές τις διαδρομές, με άλλα λόγια η ζωή τους εκτυλίσσεται σε αυτές οι διαδρομές. Όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα, θα μπορούσε κανείς να θεωρήσει τα τραγούδια ως οντότητες οι οποίες αφήνουν ως ίχνη μια ξεκάθαρη πορεία από τη στιγμή της αρχικής δημιουργίας τους στις επιτελέσεις τους σε διάφορες συναυλίες, ή μουσικές βραδιές στη συνέχεια στη χρονική στιγμή που τα τραγούδια οδηγούνται στη λήθη μέχρι τη στιγμή που κάποιο τραγούδι θα επανέλθει στην επιφάνεια μετά από ένα ορισμένο χρονικό διάστημα, από τον ίδιο καλλιτέχνη ή από κάποιον άλλο καλλιτέχνη, είτε μέσω μιας νέας εκτέλεσης η οποία διατηρεί τον χαρακτήρα της αρχικής ερμηνείας του τραγουδιού είτε μέσω κάποιας διασκευής (Tragaki, 2022). Η κινητικότητα των καλλιτεχνών και των τραγουδιών τους, όπως επιχειρούμε να την κατανοήσουμε μέσω του meshwork, της οδοιπορίας και των κόμβων, αναδεικνύει την πολυπλοκότητα και την αλληλεξάρτηση των παραδόσεων και των καλλιτεχνικών εκφράσεων καθιστώντας τη μουσική ένα ζωντανό και διαρκώς εξελισσόμενο φαινόμενο. Καθώς τα τραγούδια δεν ανήκουν σε ένα τόπο αλλά αντιθέτως αποτελούν καθοριστικά γεγονότα τα οποία αλλάζουν έναν τόπο μέσα από την δική τους αλλαγή (Tragaki, Bollywood Trajectories and Audibilities of Race in Greek Popular Song 2022) άρα, μέσα από κάθε διασκευή απευθύνονται σε διαφορετικό κοινό (D. A. Buchanan 2007), με αυτό τον τρόπο οι διασκευές τους αποτελούν μέρος της κινητικότητας των τραγουδιών και είναι αποτέλεσμα ιστορικών μουσικών συναντήσεων. Αποτελούν ένα κόμβο υποκειμένων, οργάνων, ειδών, στίχων, μουσικών συναντήσεων αλλά και ηχογραφήσεων (Tragaki, Bollywood Trajectories and Audibilities of Race in Greek Popular Song 2022). Με ενδιαφέρουν οι ηχογραφήσεις ως αντικείμενα με δράση. Μέσω της μελέτης των διασκευών, η οποία γίνεται εξερευνώντας την έννοια της «οδοιπορίας» («wayfaring») έχουμε τη δυνατότητα να διαπιστώσουμε την πορεία τους, τις επιτελέσεις τους αλλά και τις γεωγραφίες τους. (Ingold, Being alive: Essays on movement, knowledge and description 2011)

Οι διασκευές παρέχουν τη δυνατότητα να κατανοήσουμε καλύτερα την έννοια του «meshwork», δηλαδή τραγούδια και σκοπούς οι οποίοι ακολουθούν διάφορες διαδρομές τα οποία αλληλοδιαπλέκονται διαμορφώνοντας μουσικές ροές (Tragaki, Bollywood Trajectories and Audibilities of Race in Greek Popular Song 2022). Στη συγκεκριμένη μελέτη εξετάζεται η κινητικότητα της δισκογραφίας της Ρόζας Εσκενάζυ, του Αγάπιου Τομπούλη αλλά και του Δημήτρη Σέμση, οι οποίες διαμορφώνουν ένα «πλέγμα», με διάφορους τόπους ως σημεία

συνάντησης των μονοπατιών, ένας μουσικός διάλογος ο οποίος επεκτείνεται όχι μόνο στην περιοχή της Ανατολικής Μεσογείου αλλά και στην Αμερική. Σε αυτό το σημείο αξίζει να επισημανθεί ότι οι χαρτογραφήσεις αναφέρονται στην αποτύπωση των σχέσεων και των διαδρομών που ακολουθούν τα δρώντα υποκείμενα και οι πολιτισμικές πρακτικές τους. Στο πλαίσιο της μουσικής, οι χαρτογραφήσεις περιλαμβάνουν την καταγραφή της κινητικότητας των μουσικών, των συνεργασιών τους, και των πολιτισμικών επιρροών που διαμορφώνουν το έργο τους. Αυτές οι χαρτογραφήσεις δεν είναι απλώς γεωγραφικές, αλλά περιλαμβάνουν και την πολιτισμική και κοινωνική διάσταση της μουσικής. Ακόμη, οι ιστορίες ζωής αναφέρονται στις προσωπικές και καλλιτεχνικές διαδρομές των ατόμων οι οποίες περιλαμβάνουν τις εμπειρίες, τις προκλήσεις και τις επιτυχίες τους. Αυτές οι ιστορίες αναδεικνύουν την εξέλιξη των καλλιτεχνών μέσα από τις αλληλεπιδράσεις τους με άλλες πολιτισμικές παραδόσεις και τις επιρροές που δέχονται κατά τη διάρκεια της καριέρας τους. Οι ιστορίες ζωής είναι κρίσιμες για την κατανόηση του διαρκώς ανατροφοδοτούμενου μουσικού κοσμοπολιτισμού και της καλλιτεχνικής έκφρασης των μουσικών, καθώς και του τρόπου με τον οποίο οι καλλιτέχνες συμβάλλουν στη διαμόρφωση του πολιτισμικού τοπίου. Στη συγκεκριμένη μελέτη παρατίθενται χάρτες οι οποίοι αποτυπώνουν και αναδεικνύουν το πλέγμα/meshwork που σχηματίζουν τόσο η κινητικότητα των μουσικών οι οποίοι αναλύονται στη συγκεκριμένη μελέτη, η Ρόζα Εσκενάζυ, ο Αγάπιος Τομπούλης αλλά και ο Δημήτρης Σέμσης, όσο και της δισκογραφίας που παρήγαγαν αυτοί οι καλλιτέχνες. Πρόκειται για τρεις ζωές οι οποίες χαρτογραφούνται με ένα πλέγμα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το γεγονός ότι η κινητικότητα της Ρόζας Εσκενάζυ εφάπτεται αρκετά συχνά με αυτή του Αγάπιου Τομπούλη, καθώς όπως αναφέρεται και στη συνέχεια της μελέτης αποτελεί έναν από τους στενότερους συνεργάτες της και αυτό αποδεικνύεται από την βιογραφία της Εσκενάζυ στην οποία η Ρόζα τονίζει ότι πήγε μαζί με τον Τομπούλη στις περισσότερες εμφανίσεις κατά τη διάρκεια της μεγάλης καριέρας της, συμπεριλαμβανομένων και των δύο ταξιδιών στην Αμερική και των εμφανίσεων στις διασπορικές κοινότητες που περιλάμβαναν αυτά τα ταξίδια. Επίσης αξίζει να σημειωθεί το γεγονός ότι η Ρόζα Εσκενάζυ, ο Αγάπιος Τομπούλης και ο Δημήτρης Σέμσης αποτελούσαν ένα από τα πιο χαρακτηριστικά σχήματα αυτής της εποχής που εξετάζουμε, πιο συγκεκριμένα του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα. Ο Δημήτρης Σέμσης, ο οποίος κατά κοινή ομολογία ήταν ο μεγαλύτερος Έλληνας βιολιστής όλων των εποχών, ήταν επίσης ένας από τους πιο στενούς συνεργάτες της Ρόζας Εσκενάζυ αλλά και του Αγάπιου Τομπούλη. Επίσης, αξίζει να τονιστεί ότι

αυτή η μεταξύ τους στενή συνεργασία αποτυπώνεται και στην δισκογραφία. Οι χάρτες οι οποίοι απεικονίζουν την δισκογραφία των εν λόγω καλλιτεχνών αποτυπώνουν αυτό το γεγονός. Υπάρχουν αναρίθμητα παραδείγματα ηχογραφημένων τραγουδιών τα οποία αναδεικνύουν την συνμελέτη αυτών των τριών καλλιτεχνών. Ένα τέτοιο παράδειγμα, το οποίο αναφέρεται και στην βιογραφία και κινητικότητα της Ρόζας Εσκενάζυ είναι το τραγούδι «Τα βάσανα της πλύστρας», ένα τραγούδι το οποίο συμπεριλαμβάνει μια συνεργασία της Ρόζας Εσκενάζυ με τον Δημήτρη Σέμση, ο οποίος αποτελεί και στιχουργός του συγκεκριμένου τραγουδιού το οποίο, σύμφωνα με πηγές (Αλκίνοος, Ρόζα Εσκενάζυ: Στίχοι, μουσική και μιά ζωή μυστήριο 2023), προορίζονταν για τις ανάγκες κάποιας θεατρικής επιθεώρησης.

Σύμφωνα με τον Ingold, ο εν κινήσει μουσικός (οι καλλιτέχνες οι οποίοι μελετώνται στην συγκεκριμένη μελέτη, με επιφανές παράδειγμα αυτό της Ρόζας Εσκενάζυ) έρχεται διαρκώς σε επαφή με τους πολιτισμούς τους οποίους συναντά, δηλαδή επηρεάζει τις κοινότητες με τις οποίες αλληλοεπιδρά και παράλληλα δέχεται επιρροές και ερεθίσματα από αυτές (Ingold, *Being alive: Essays on movement, knowledge and description* 2011) Επιπρόσθετα, αξίζει να επισημανθεί ότι η μελέτη της έννοιας της κινητικότητας, ειδικότερα στο πλαίσιο αυτό που εξετάζουμε, αυτό της κινητικότητας των μουσικών στην ανατολική Μεσόγειο αλλά και της κινητικότητας των σκοπών με τους οποίους συνδέθηκαν επεκτείνεται και σε άλλες πτυχές της μουσικής, όπως παραδείγματος χάρη, η διάδοση των μουσικών οργάνων αλλά και των τεχνικών παιξίματος των οργάνων. Η μουσική δεν είναι μόνο μια τέχνη η οποία εκφράζει συναισθήματα και ιδέες, αλλά και ένα δυναμικό εργαλείο που μεταφέρει πολιτισμικά ερεθίσματα και παραδόσεις. Η εισαγωγή νέων οργάνων στο ελληνικό μουσικό στερέωμα, όπως το μπουζούκι, αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα του πόσο πολυδιάστατη είναι η φύση της μουσικής κινητικότητας. Ακόμη, αξίζει να τονιστεί πως η παρουσία και η κινητικότητα των καλλιτεχνών στις διασπορές τους όπως οι ελληνικές κοινότητες στις Ηνωμένες Πολιτείες, αναδεικνύει την ανάγκη προκειμένου να επιτευχθεί η διατήρηση αλλά και η ανανέωση του πολιτισμού. Πιο συγκεκριμένα, οι εν λόγω μουσικοί δεν διατηρούν απλώς τις μουσικές και πολιτισμικές τους παραδόσεις αλλά τις προσαρμόζουν στο εκάστοτε κοινό, όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα, και τις εξελίσσουν, καταβάλλοντας τη μέγιστη δυνατή προσπάθεια για να διεκδικήσουν τη θέση τους σε έναν νέο κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον.

Εν κατακλείδι, η παρούσα διπλωματική επιχειρεί να φωτίσει την πολύπλοκη αλληλεπίδραση μεταξύ της μουσικής κινητικότητας και της υποκειμενικότητας (agency) , πιο συγκεκριμένα μέσω της εξερεύνησης των βιογραφιών της Ρόζας Εσκενάζυ, του Αγάπιου Τομπούλη αλλά και του Δημήτρη Σέμση, τριών από τους σπουδαιότερους καλλιτέχνες όλων των εποχών αλλά και τριών από τους σπουδαιότερους εκπροσώπους του ρεμπέτικου. Εξετάζοντας τη συμβολή τους στο ρεμπέτικο τραγούδι αλλά και την αλληλεπίδραση τους με διαφορετικά και ποικίλα πολιτισμικά περιβάλλοντα, η παρούσα μελέτη επιχειρεί να αναδείξει διαφορετικές όψεις του μουσικού κοσμοπολιτισμού στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Η συμβολή αυτών των καλλιτεχνών στο ρεμπέτικο τραγούδι συμβάλλει στην περαιτέρω κατανόηση του πως η μουσική συνέβαλε στην πολιτισμική ανταλλαγή και διαμόρφωσε ταυτότητες σε μια περίοδο κοινωνικών και πολιτικών αλλαγών στην Ανατολική Μεσόγειο.

Η διπλωματική αποτελείται από τρία κεφάλαια το κάθε ένα από τα οποία είναι αφιερωμένο στον κάθε έναν από αυτούς τους τρεις σπουδαίους καλλιτέχνες και μελετάει την βιογραφία τους και την κινητικότητα τους. Αξίζει να επισημανθεί ότι μέσα από το πρίσμα του πλέγματος, μία έννοια του Tim Ingold, η οποία αξιοποιείται αρκετά στην συγκεκριμένη μελέτη, διαπιστώνουμε με ποιόν τρόπο οι πορείες αυτών των καλλιτεχνών έρχονται σε επαφή, καθώς οι πορείες και οι διαδρομές τους στην Ανατολική Μεσόγειο και την Αφρική μπορούν να θεωρηθούν ως διαδρομές και κάθε μια από τις αναρίθμητες συνεργασίες τους αλλά και εμφανίσεις τους στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου αλλά και στις ΗΠΑ αποτελούν κόμβους (knots), σημεία συνάντησης τα οποία ενώνουν αυτά τα διαδρομές. Η διπλωματική επιχειρεί να αναδείξει το γεγονός ότι τα τραγούδια αποτελούν αποτέλεσμα ιστορικών μουσικών συναντήσεων. Επίσης η διπλωματική επιχειρεί να μελετήσει την κινητικότητα της δισκογραφίας τους, τόσο στον χώρο όσο και στον χρόνο, να αναδείξει το γεγονός ότι η δισκογραφία τους απευθύνεται σε διαφορετικό κοινό ανάλογα την περιοχή αλλά και την εθνική ομάδα στην οποία επιτελείται, να αναδείξει ότι τα τραγούδια τους μετατρέπονται σε ξεχωριστές οντότητες με δική τους πορεία, δική τους ζωή, ένα αναπόσπαστο κομμάτι του μουσικού κοσμοπολιτισμού αλλά και να αναδείξει την κινητικότητα τους στο χρόνο με το χαρακτηριστικό παράδειγμα του ντοκιμαντέρ «Καναρίνι μου γλυκό» αλλά και τις διασκευές. Τέλος αξίζει να σημειωθεί ότι αυτά τα πλέγματα κινητικότητας αποτυπώνονται σε χάρτες οι οποίοι παραθέτονται στη συγκεκριμένη μελέτη και μέσω αυτών των χαρτών η μελέτη επιχειρεί να προτείνει το πως αυτοί οι χάρτες θα μπορούσαν να οδηγήσουν σε νέες μελέτες, με εφαρμογές στις ψηφιακές ανθρωπιστικές επιστήμες.

Η κινητικότητα της Ρόζας Εσκενάζυ στον απόηχο της Οθωμανικής αυτοκρατορίας και στα μετά-Οθωμανικά χρόνια

Εισαγωγή

Η συγκεκριμένη ενότητα θα πραγματευτεί την κινητικότητα της Ρόζας Εσκενάζυ κατά την τελευταία περίοδο της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, την κινητικότητα της και τις εμφανίσεις της στην μετέπειτα ζωή της αλλά και την κινητικότητα της δισκογραφίας της. Όπως είναι γνωστό, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, η οικογένεια της Ρόζας Εσκενάζυ ήρθε από την Κωνσταντινούπολη στην Θεσσαλονίκη, μία πόλη η οποία βρισκόταν επίσης υπό Οθωμανική κυριαρχία και αυτή η μετακίνηση αποτελεί μία πρώτη ένδειξη κινητικότητας της Εσκενάζυ, στο πέρασμα από τον 19^ο στον 20^ο αιώνα, κατά τη διάρκεια μίας εποχής που η Οθωμανική αυτοκρατορία ήταν ακόμη υπαρκτή. Το συγκεκριμένο κείμενο θα εξετάσει επίσης την συνεργασία της με τον Λεονταρίδη, τον Σέμση και τον Τομπούλη, και τις περιοδείες τους στην Αλεξάνδρεια, τα Βαλκάνια αλλά και τις ΗΠΑ. Επίσης θα χαρτογραφηθεί η βιογραφία της εξολοκλήρου αλλά και το πως η Ρόζα Εσκενάζυ αποτελεί μια φωνή η οποία μετακινείται και αγγίζει μια σειρά μουσικών βιομηχανιών όπως η Ελληνική, η Τουρκική, η Αρμενική αλλά και η Αμερικανική.

Ιστορικό πλαίσιο

Για να διερευνήσουμε την κινητικότητα της Ρόζας Εσκενάζυ κατά τη διάρκεια των τελευταίων χρόνων της Οθωμανικής αυτοκρατορίας αλλά και στη συνέχεια αξίζει να σκιαγραφήσουμε το ιστορικό πλαίσιο αλλά και τις συνθήκες που συνέβαλαν στην δημιουργία του αστικού λαϊκού τραγουδιού κατά την Οθωμανική περίοδο. Αξίζει επίσης να διερευνήσουμε και τις συνθήκες που συνέβαλαν στη δημιουργία του ρεμπέτικου τραγουδιού. Αξίζει να σημειωθεί ότι, όπως αναφέρει

η Buchanan(Buchanan 2007), η Οθωμανική περίοδος ήταν μια περίοδος αυξημένης και έντονης δημιουργίας και μουσικών και πολιτισμικών συναλλαγών η οποία οδήγησε σε πολλά καινούργια είδη, όποτε η Τουρκική μουσική ήρθε σε αλληλεπίδραση με τα τοπικά μουσικά ιδιώματα και τις τοπικές μουσικές επιτελέσεις (D. Buchanan 2007). Η Οθωμανική Αυτοκρατορία με τους θεσμούς της, δημόσιους και ιδιωτικούς, διοικητικούς, νομικούς, θρησκευτικούς και οικονομικούς, με την ταξική διαστρωμάτωση της, το ιδιαίτερο σκηνικό και τα αντικείμενα της, έφερε μια πληθώρα νέων εννοιών και λέξεων στη νεοελληνική γλώσσα. Η απέραντη αυτοκρατορία δημιούργησε ένα πολιτισμικό μωσαϊκό το οποίο συνέβαλε στην αλληλεπίδραση διαφορετικών μουσικών παραδόσεων. Σύμφωνα με τον Stokes , η μουσική εξυπηρετεί ως μέσο ενεργής συμμετοχής και αλληλεπίδρασης μεταξύ διαφορετικών πολιτισμών (Stokes, On musical Cosmopolitanism 2007). Η Εσκενάζυ, η οποία έχει την ικανότητα να ενσωματώνει στοιχεία από διαφορετικές παραδόσεις στην ερμηνεία της και γενικότερα στο μουσικό της ύφος επιβεβαιώνει αυτή την έννοια του μουσικού κοσμοπολιτισμού. Το αστικό λαϊκό τραγούδι, παίζοντας τον αποτυπωτικό του ρόλο κατέγραψε αυτή την πραγματικότητα στις καθημερινές της εκδηλώσεις και έτσι ανυψώθηκε σε μνημειώδη μουσικοποιητική μαρτυρία εκείνης της περιόδου (Γεωργιάδης 2018). Σύμφωνα με την Στροφάδη, (Στροφάδη 2019), η αστικοποίηση των αγροτικών πληθυσμών, είτε με τις «εθνικές-τοπικές» μετακινήσεις είτε με τη «διεθνή» μετανάστευση (κυρίως προς τις ΗΠΑ από το τέλος του 19^{ου} αι.) σε συνδυασμό με τις κοινωνικό-οικονομικές ανακατατάξεις και την ανάδυση των εθνών-κρατών, τροφοδοτούν εξελίξεις μεγάλης κλίμακας και στις λαϊκές μουσικές παραδόσεις. Από τα μέσα περίπου του 19^{ου} αιώνα, η αλλαγή τρόπου ζωής και κοινωνικής συμπεριφοράς που συνεπάγεται η ένταξη μεγάλου μέρους αγροτικών πληθυσμών στα αστικά κέντρα θα έχει ως επακόλουθο τη δημιουργία νέων τρόπων ψυχαγωγίας έκφρασης και διασκέδασης, και την εμφάνιση ενός νέου πολιτιστικού μορφώματος, του αστικού πολιτισμού. Βέβαια, στη μουσική του διάσταση οι καταβολές, ανιχνεύονται στα στοιχεία παλαιότερων μορφών, οι οποίες περιλαμβάνουν τις ποικίλες εθνοτοπικές παραδόσεις του δημοτικού τραγουδιού και ιδιώματα από όλο το πολιτισμικό φάσμα (Στροφάδη 2019). Γι' αυτό άλλωστε αρκετοί μελετητές εντάσσουν στον όρο «αστικό λαϊκό τραγούδι και ετερόκλητα μορφώματα (σμυρναίικο τραγούδι, καντάδα, ελαφρό τραγούδι, ρεμπέτικο κ.α), τα οποία αποτελούν όψεις της ποικίλης παραγωγής εντός του αστικού χώρου. Για αυτόν ακριβώς το λόγο αστικό λαϊκό τραγούδι ονομάζεται το μέρος των τραγουδιών λαϊκής προέλευσης που κινούνται στο μεταίχμιο της μετάβασης από τη ζωή στην ύπαιθρο στην αστική ζωή πριν αυτά

αποκρυσταλλωθούν (με τη σημερινή οπτική) με τον όρο «ρεμπέτικο». Οι μεγάλες αναδιοργανώσεις (Τανζιμάτ) που έλαβαν χώρα στην Οθωμανική αυτοκρατορία (1839, 1956), με τις πιέσεις των δυτικών δυνάμεων (κυρίως της Αγγλίας), έδωσαν τη δυνατότητα οικονομικής, εμπορικής, βιομηχανικής ανάπτυξης στις μη μουσουλμανικές μειονότητες, με επακόλουθο μια πολιτιστική έκρηξη σε όλους τους τομείς (Κουνάδης, Ρεμπέτικο 2019). Σένα τέτοιο πλαίσιο, στις πόλεις με ελληνικό πληθυσμό (Σμύρνη, Κωνσταντινούπολη, Αλεξάνδρεια, Θεσσαλονίκη κ.ά) τα νέα κοινωνικά στρώματα που δημιουργούνται από γηγενείς, από εσωτερικούς μετανάστες της οθωμανικής επικράτειας και από πληθυσμιακές ομάδες της απελευθερωμένης Ελλάδας θα ακολουθήσουν καινούργιο αστικό τρόπο ζωής αλλά και κοινωνικής συμπεριφοράς, ο οποίος διαμορφώνει πολιτιστικές ανάγκες και πρότυπα διαφορετικά από αυτά της ζωής στην ύπαιθρο (Κουνάδης, Ρεμπέτικο 2019).

Οι παλαιότερες μουσικές παραδόσεις αλλάζουν μορφή, μέσα από ζυμώσεις, επιμειξίες και ανταλλαγές, διαμορφώνοντας νέο αισθητικό περιεχόμενο παράγοντας νέες μορφές αστικών τραγουδιών (Κουνάδης, Ρεμπέτικο 2019). Κύριος χώρος ανάπτυξης αποτελεί η πολυπολιτισμική Σμύρνη και χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το Σμυρναϊκό τραγούδι το οποίο, καθώς είναι πολυσχιδές και πολύμορφο, καλύπτει ένα ιδιαίτερα ευρύ μουσικό φάσμα με επιρροές από όλα τα γεωγραφικά μήκη και πλάτη (Κουνάδης, Ρεμπέτικο 2019). Ανάμεσα στις διάφορες κατηγορίες των αστικών τραγουδιών, τα πλέον λαϊκά κατέληξαν μέσα από ένα πλήθος ονομασιών στις αρχές του 20ου αιώνα να ονομάζονται ρεμπέτικα (Κουνάδης, Ρεμπέτικο 2019). Είναι σημαντικό να δοθεί αυτό το ιστορικό πλαίσιο καθότι η Ρόζα Εσκενάζυ είχε ήδη ξεκινήσει να δραστηριοποιείται μουσικά κατά τη διάρκεια μιας περιόδου στην οποία η Οθωμανική αυτοκρατορία ήταν ακόμη υπαρκτή και είχε δεχθεί ιδιαίτερη επιρροή από την Οθωμανική μουσική.

Η αναζήτηση των χώρων και των ιστορικών στιγμών-περιοδών-που δημιουργήθηκαν συνθήκες αστικού τρόπου ζωής σε περιοχές με Ελληνικούς πληθυσμούς θα αναδείξει τις αρχές της δημιουργίας του νεότερου αστικού-λαϊκού τραγουδιού ανεξάρτητα από τις διάφορες ονομασίες που πήρε κατά τη διάρκεια των χρόνων (Κουνάδης, Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών. Κείμενα γύρω απο το ρεμπέτικο 2003). Πληθυσμιακές συγκεντρώσεις Ελλήνων εμφανίζονται για πρώτη φορά μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους Οθωμανούς, στην περιοχή της παλαιάς πρωτεύουσας της Βυζαντινής αυτοκρατορίας όταν ανασυγκροτείται και γίνεται

πρωτεύουσα του νέου κράτους στις αρχές του 16ου αιώνα. Κατά τη διάρκεια των επόμενων αιώνων, μειονότητα μέχρι και τα τέλη του 19ου αιώνα οι Έλληνες της Πόλης αποτελούν μια ισχυρή κοινωνική δύναμη αλλά και όμως μέσα στο πολυεθνικό μωσαϊκό της Κωνσταντινούπολης.

Γέννηση και πρώτα χρόνια

Η Σάρα-Ρόζα Εκενάζυ, γεννήθηκε στην Εβραϊκή συνοικία της Κωνσταντινούπολης μεταξύ των ετών 1893-1890, από μια φτωχική Εβραϊκή οικογένεια, η οποία ήταν Σεφαρδίτικης καταγωγής. Πιθανότατα ήταν απόγονοι των Εβραίων της Ισπανίας (Σεφαραδίτες), οι οποίοι εγκαταστάθηκαν σε διάφορες χώρες της Ευρώπης (Γερμανία, Ρωσία, Πολωνία, Οθωμανική αυτοκρατορία κ.α) μετά τους μεγάλους διωγμούς που έλαβαν χώρα στην Ισπανία το 1492 μ.Χ και το 1536 μ.Χ. Πατέρας της ήταν ο Αβραάμ Σκιναζί και η μητέρα της ήταν η Φλώρα Σκιναζί. Το όνομα με το οποίο γεννήθηκε ήταν Σάρα Σκιναζί. Είχε άλλα τρία αδέρφια, ένα κορίτσι και δύο αγόρια (Χατζηδουλής, Ρόζα Εσκενάζυ. Αυτά που θυμάμαι 1982). Λίγο μετά τις αρχές του αιώνα όταν η Ρόζα είχε ηλικία επτά ετών, μετακινείται μαζί με την οικογένεια της από την Κωνσταντινούπολη στην Θεσσαλονίκη, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Το όνομα της παραπέμπει στους Εβραίους που κατάγονται από τη Γερμανία όμως ο ρεμπετολόγος Παναγιώτης Κουνάδης αναφέρει ότι πιθανώς κατάγονται από τους Εβραίους της Ισπανίας, γνωστούς και ως Σεφαραδίτες Εβραίους (Ψαθά 2017) (Κουνάδης, Οι φωνές του ρεμπέτικου: Ρόζα Εσκενάζυ 2012). Την εποχή αυτή η Θεσσαλονίκη γνώρισε ραγδαία οικονομική ανάπτυξη με αποτέλεσμα ο πληθυσμός της να αυξηθεί κατά 70% από το 1870 έως το 1917. Ο πατέρας αλλά και η μητέρα της βρήκαν δουλειά σε ένα εργοστάσιο επεξεργασίας βαμβακιού. Παράλληλα, ο πατέρας της έκανε περιστασιακές δουλειές για να βελτιώσει την οικονομική κατάσταση της οικογένειάς του.

Αυτή την εποχή η Ρόζα και τα αδέρφια της άρχισαν να κάνουν μαθήματα σε μία νεαρή κοπέλα της γειτονιάς, με την οποία έμαθαν γράμματα (Χατζηδουλής, Ρόζα Εσκενάζυ. Αυτά που θυμάμαι 1982). Η Ρόζα Εσκενάζυ είναι μία φωνή η οποία μετακινείται, μία φωνή η οποία έρχεται σε επαφή με την Ελληνική, την Τουρκική και πρωταγωνιστεί στην Ανατολική Μεσόγειο, στην Αίγυπτο αλλά και στην Αμερική. Στην Ρόζα Εσκενάζυ εντοπίζεται ένα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα αλληλεπίδρασης με πολλά και διαφορετικά πολιτισμικά πεδία. Από

την αρχή της, η ζωή της Ρόζας Εσκενάζυ σημαδεύτηκε από μετακίνηση και κινητικότητα. Καθώς μετακινήθηκε από την Κωνσταντινούπολη στη Θεσσαλονίκη στις αρχές του αιώνα, η οποία βρισκόταν ακόμη κάτω από την Οθωμανική κυριαρχία, και στη συνέχεια στην Αθήνα, ήρθε σε επαφή με ποικίλες πολιτισμικές παραδόσεις που συνέβαλαν στη δημιουργία του δικού της ιδιαίτερου και ξεχωριστού ύφους. Το πολυπολιτισμικό περιβάλλον στο οποίο μεγάλωσε η Ρόζα Εσκενάζυ, με πλήθος Ελληνικών, Εβραϊκών επιρροών συνέβαλαν αποφασιστικά στην μουσική της ανάπτυξη και εξέλιξη. Πιο συγκεκριμένα, η Ρόζα Εσκενάζυ είχε δεχθεί μεγάλη επιρροή και σημαντικά ερείσματα από τους Οθωμανούς και την μουσική και πολιτισμική τους παράδοση ήδη από μικρή ηλικία. Για μία περίοδο η Ρόζα (τότε Σάρα Σκιναζή) ο αδερφός της και η μητέρα τους έζησαν στην Κομοτηνή, μια πόλη που την περίοδο αυτή είχε κυρίως Τουρκικό πληθυσμό, όπου η Σάρα βοηθούσε την μητέρα της και έκανε δουλειές νοικοκυριού. Αξίζει να αναφέρουμε ότι όταν η Ρόζα βρισκόταν στην Κομοτηνή (και τότε ονομάζονταν Σάρα Σκιναζή) μαζί με την μητέρα της, η οποία εργαζόνταν εκεί, εκείνο το διάστημα και στον ελεύθερο τραγουδούσε. Μάλιστα, είτε περαστικοί Οθωμανοί άκουσαν την μικρή Ρόζα να τραγουδάει και την σύστησαν στου Οθωμανούς ιδιοκτήτες μιας ταβέρνας, είτε οι ίδιοι ιδιοκτήτες την άκουσαν, διαπίστωσαν πως έχει ταλέντο και ότι θα μπορούσε να τραγουδήσει στην ταβέρνα τους. Οι Οθωμανοί πήγαν σπίτι της Ρόζας και συζήτησαν με την μητέρα της το ενδεχόμενο να τραγουδήσει στην ταβέρνα τους αλλά η μητέρα της Ρόζας εξοργίστηκε με την προοπτική η Ρόζα να γίνει τραγουδίστρια και απέκλεισε αυτό το ενδεχόμενο και για τα άλλα παιδιά της (Αλκίνοος, Ρόζα Εσκενάζυ: Στίχοι, μουσική και μια ζωή μυστήριο 2023). Πολλά χρόνια μετά από αυτή την σκηνή, η Ρόζα παραδέχεται ότι ήταν η αφορμή που χρειαζόταν για να πειστώσει και να αποφασίσει ότι ήθελε να γίνει τραγουδίστρια. *«Εμένα όμως είχε μπει ο διάολος μέσα μου και μόλις άκουσα ότι από τώρα με ζητάνε να τραγουδήσω, γιατί ήθελα να γίνω τραγουδίστρια τρελάθηκα πολύ. Και επειδή φοβόμουνα τη μάνα μου δεν μπόραγα να της πω ότι θέλω πολύ να τραγουδήσω στα κέντρα»* (Χατζηδουλής, Ρόζα Εσκενάζυ. Αυτά που θυμάμαι 1982).

Λίγο καιρό αργότερα θα επέστρεφαν οικογενειακώς στην Θεσσαλονίκη και η Ρόζα θα πραγματοποιούσε το όνειρο της μετά την επιστροφή τους στην Θεσσαλονίκη. Η Ρόζα και η οικογένειά της, εκείνο το διάστημα, έμεναν σε ένα νοικιασμένο διαμέρισμα κοντά στο θέατρο «Grand Hotel». Γειτόνευαν με δύο χορεύτριες οι οποίες δούλευαν στο συγκεκριμένο θέατρο (Χατζηδουλής, Ρόζα Εσκενάζυ. Αυτά που θυμάμαι 1982) και ανέθεταν στην Ρόζα διάφορες δουλειές όπως πχ να μεταφέρει τα ρούχα τους στο θέατρο, δουλειές τις οποίες έκανε με μεγάλη

προθυμία γιατί ήθελε να τις βλέπει να χορεύουν (Χατζηδουλής, Ρόζα Εσκενάζυ. Αυτά που θυμάμαι 1982). Καθώς η Ρόζα μεγάλωνε, άρχισαν να την παίρνουν μαζί τους στο θέατρο και σταδιακά άρχισαν να την ανεβάζουν στη σκηνή για να χορεύει μαζί τους και καθώς από εκείνη την ηλικία ήταν φανερό το ταλέντο της, άρχισε να τραγουδάει. Οι γονείς της αντέδρασαν άσχημα. Όμως η Ρόζα είχε μια διαρκή επιθυμία να γίνει τραγουδίστρια και καλλιτέχνης (Χατζηδουλής, Ρόζα Εσκενάζυ. Αυτά που θυμάμαι 1982). Κατά πάσα πιθανότητα, αυτό στάθηκε η αφορμή για να αλλάξει το όνομα της από Σάρα Σκιναζή σε Ρόζα Εσκενάζυ. Όσο βρίσκονταν ακόμη στην εφηβεία της η Ρόζα ερωτεύτηκε τον Γιάγκο Ζαρντινίδη, ηθοποιό, σύμφωνα με την ίδια (Κουνάδης, Οι φωνές του ρεμπέτικου. Ρόζα Εσκενάζυ 2012), ο οποίος προέρχονταν από τις πιο πλούσιες και εύπορες οικογένειες της Καππαδοκίας. Οι δύο τους κλέφτηκαν το 1913 επειδή οι γονείς του Ζαρντινίδη δεν ενέκριναν αυτή τη σχέση. Ο Ζαρντινίδης πέθανε από άγνωστη αιτία το 1917 και άφησε τη Ρόζα με τον γιό της τον Παράσχο. Η Ρόζα συνειδητοποίησε ότι δε θα μπορούσε να προχωρήσει στην καριέρα της και να τον μεγαλώσει έτσι τον παρέδωσε στο οικοτροφείο του Αγίου Ταξιάρχη στην Ξάνθη. Ο Παράσχος επανασυνδέθηκε με την μητέρα του το 1935 πλέον ως αξιωματικός αεροπορίας.

Επιρροές της Ρόζας

Τα Σμυρναίικα τραγούδια, τα Πολίτικα τραγούδια, τα δημοτικά αλλά και τα παραδοσιακά τραγούδια αποτελούν σημαντική επιρροή της Ρόζα Εσκενάζυ αφού αποτελούσαν τραγούδια διασκέδασης των Τούρκων και των άλλων κατοίκων της Οθωμανικής αυτοκρατορίας από την Άλωση μέχρι και την Ελληνική επανάσταση (Αλκίνοος, Ρόζα Εσκενάζυ: Στίχοι, μουσική και μια ζωή μυστήριο 2023). Εντοπίζονται δίκτυα αλληλεπιδράσεων ανάμεσα στους Έλληνες της Μικράς Ασίας, τους κατοίκους της Σμύρνης, τους Πολίτες και τους εμπόρους με την Ελλάδα καθώς, κάθε φορά που έφταναν στην Ελλάδα διασκέδαζαν με τα Σμυρναίικα, τα πολίτικα, τα Αρμενικά ή τα Ποντιακά τραγούδια (Αλκίνοος, Ρόζα Εσκενάζυ: Στίχοι, μουσική και μια ζωή μυστήριο 2023) (Ingold 2011). Η Ρόζα, η οποία μεγάλωσε σε περιβάλλον Οθωμανικής κυριαρχίας και δέχθηκε όλα αυτά τα ερείσματα αποτελεί κόμβο στον οποίο ενώνονται τα διαδρομές των Ελλήνων της Μικράς Ασίας, των Πολιτών, ακόμη και των Ελλήνων της Αρχαιότητας που κατοίκησαν τη Μικρά Ασία, των δημιουργών του βυζαντίου κ.α (Ingold,

Being alive: Essays on movement, knowledge and description 2011). Επομένως, διάφορα δίκτυα μουσικών συναλλαγών συμπεκνώνονται στην Ρόζα Εκενάζυ (Stokes, On musical Cosmopolitanism 2007).

Το περιεχόμενο της φωνής της Ρόζας

Η Ρόζα απέκτησε για πρώτη φορά μεγάλη φήμη κατά τη διάρκεια των δεκαετιών του 1920 και του 1930 και σύντομα εξελίχθηκε σε μία από τις μεγαλύτερες φωνές του ρεμπέτικου (Κουνάδης, Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών. Κείμενα γύρω απο το ρεμπέτικο 2003) χάρη στην φωνή της η οποία ήταν γεμάτη συναίσθημα και, ενώ είχε πολυπληθείς επιρροές όπως ήδη προαναφέρθηκε, έναν πηγαίο χαρακτήρα και ευαισθησία, χαρακτηριστικά τόσο του χαρακτήρα της όσο και του τρόπου με τον οποίο τραγουδούσε. Η σπουδαία φωνή της, το πηγαίο της ταλέντο αλλά και το πάθος της για αυτό που έκανε ήταν τα αδιαμφισβήτητα προσόντα της που την κατέστησαν μοναδική και σπουδαία ερμηνεύτρια του παραδοσιακού, του ρεμπέτικου αλλά και του Σμυρναϊκού τραγουδιού. Η έννοια της ακουστότητας (aurality), όπως αναφέρεται στο δεύτερο κεφάλαιο του "Acoustics of Empire," ενισχύει την κατανόηση της μουσικής ως μέσο κοινωνικής αλληλεπίδρασης (Maksudyan, 2024) Η Ρόζα Εσκενάζυ, με τη φωνή της, λειτουργεί ως φορέας αυτής της αλληλεπίδρασης, συνδέοντας τις πολιτισμικές παραδόσεις των Ελλήνων, των Τούρκων και άλλων κοινοτήτων της Ανατολικής Μεσογείου. Η φωνή της Ρόζας Εσκενάζυ, όπως οι κραυγές των πλανόδιων πωλητών που περιγράφονται από τον Sait Faik, μπορεί να θεωρηθεί ως μια μορφή ποιητικής έκφρασης. Ο πλανόδιος πωλητής βαμβακιού, για παράδειγμα, όχι μόνο πωλεί το προϊόν του, αλλά αναδεικνύει τη φωνή του ως μέσο σύνδεσης με την κοινότητα. Οι κραυγές του ανακαλούν μνήμες και συναισθήματα, λειτουργώντας ως γέφυρες ανάμεσα στους ανθρώπους και τις πολιτισμικές τους ρίζες. Ο Sait Faik τονίζει ότι οι πλανόδιοι πωλητές, με τις ποιητικές τους κραυγές, γίνονται φορείς πολιτισμικών αξιών και παραδόσεων, όπως ακριβώς η Ρόζα Εσκενάζυ με τη μουσική της. Η Ρόζα Εσκενάζυ, με τη φωνή της, δημιουργεί ένα πολυφωνικό ηχητικό τοπίο που αντικατοπτρίζει τις πολιτισμικές ανταλλαγές της εποχής της. Όπως οι πλανόδιοι πωλητές που διασχίζουν τις γειτονιές με τις χαρακτηριστικές τους κραυγές, έτσι και η Ρόζα, μέσω των τραγουδιών της, αναδύει τις ιστορίες και τις εμπειρίες

των ανθρώπων που την περιβάλλουν. Η μουσική της γίνεται το μέσο μέσω του οποίου οι κοινωνικές σχέσεις ενδυναμώνονται και οι πολιτισμικές ταυτότητες διαμορφώνονται.

Η φωνή της Ρόζας, γεμάτη συναίσθημα και αυθεντικότητα, έχει τη δύναμη να αγγίζει ποικιλόμορφες κοινωνικές ομάδες. Οι ιστορίες που διηγείται μέσα από τα τραγούδια της προκαλούν έντονη συγκινησιακή φόρτιση, αναδεικνύοντας τις προκλήσεις και τις ελπίδες των ανθρώπων της εποχής της. Αντίστοιχα, οι κραυγές των πλανόδιων πωλητών, όπως αυτές του βαμβακιού και των καβουρδισμένων κάστανων, λειτουργούν ως ηχητικοί δείκτες των κοινωνικών σχέσεων και των πολιτισμικών διαφορών που χαρακτηρίζουν την αστική ζωή. Η μουσική της Ρόζας Εσκενάζυ είναι μια πολυφωνική έκφραση που ενσωματώνει τις πολιτισμικές επιρροές των διαφορετικών κοινοτήτων που εκπροσωπεί. Όπως οι πλανόδιοι πωλητές αναμιγνύουν γλώσσες και πολιτισμικές πρακτικές στις κραυγές τους, έτσι και η Ρόζα, με την ικανότητά της να τραγουδά σε πολλές γλώσσες, αναδεικνύει την πολυγλωσσία και την πολιτισμική ποικιλία που χαρακτηρίζει την Ανατολική Μεσόγειο.

Αυτή η πολυγλωσσία δεν είναι απλώς μια γλωσσική ικανότητα, αλλά και μια μορφή κοινωνικής αλληλεπίδρασης που ενδυναμώνει τις σχέσεις μεταξύ διαφορετικών πολιτισμών. Η Ρόζα, με τις συνεργασίες της με μουσικούς από διάφορες παραδόσεις, αναδεικνύει την ακουστική εμπειρία της εποχής, δημιουργώντας ένα ηχητικό τοπίο που συνδυάζει τις ιστορίες και τις παραδόσεις των ανθρώπων που την περιβάλλουν. Η Ρόζα Εσκενάζυ, με τη φωνή και τη μουσική της, λειτουργεί ως γέφυρα που συνδέει πολιτισμικές παραδόσεις και κοινωνικές σχέσεις. Η έννοια της ακουστικότητας ενισχύει την κατανόηση της μουσικής της ως μέσο κοινωνικής αλληλεπίδρασης, αναδεικνύοντας τις πλούσιες πολιτισμικές ανταλλαγές που χαρακτηρίζουν την εποχή της. Μέσα από τη μουσική της, η Ρόζα γίνεται φορέας των ιστοριών και των συναισθημάτων των ανθρώπων της Ανατολικής Μεσογείου, δημιουργώντας δίκτυα κοινωνικών σχέσεων που αντηχούν μέσα στο χρόνο.

Η γνωριμία με τον Τούντα

Η φωνή της αλλά και η αυθεντικότητα της την καθιέρωσαν στο ρεμπέτικο τραγούδι και οι ιστορίες τις οποίες διηγούνταν μέσα από τα τραγούδια της προκαλούσαν έντονη συγκινησιακή φόρτιση σε περιθωριοποιημένες κοινωνικές ομάδες. Στην Αθήνα, όπου είχε μετακομίσει οικογενειακώς η Ρόζα μετά τον θάνατο του Ζαρντινίδη και ύστερα από πρόσκληση μιας πλούσιας θείας της, αδερφής της μητέρας της, γνωρίστηκε με αρμένισσες χορεύτριες, τη Σερανούς, τη Ζαμπέλ και άλλες (Κουνάδης, Οι φωνές του ρεμπέτικου: Ρόζα Εσκενάζυ 2012) (Χατζηδουλή, Ρόζα Εσκενάζυ. Αυτά που θυμάμαι 1982). Αγνοώντας τις πιέσεις της οικογένειας, ξεκίνησε να δουλεύει μαζί τους ως χορεύτρια σε θέατρα όπου τραγουδούσε και μερικά τραγούδια. (Κουνάδης, Οι φωνές του ρεμπέτικου: Ρόζα Εσκενάζυ 2012). Χορεύοντας και τραγουδώντας, πέρασε από διάφορα στέκια της εποχής και η τύχη της άλλαξε ριζικά όταν σε ένα εξοχικό κέντρο στις Τζιτζιφιές, πιθανόν το πρώτο κέντρο στο οποίο εργάστηκε επαγγελματικά πλέον ως τραγουδίστρια γύρω στο 1924, γνωρίστηκε με τον συνθέτη και καλλιτεχνικό διευθυντή της δισκογραφικής εταιρείας Odeon και αργότερα της Columbia, Παναγιώτη Τούντα (Κουνάδης, Οι φωνές του ρεμπέτικου: Ρόζα Εσκενάζυ 2012). Η φήμη της Ρόζας έγινε γνωστή χάρη στον Παναγιώτη Τούντα, όπως αναφέρει και στην βιογραφία της: *«Όμως ο Τούντας με βοήθησε να γίνω η ξακουσμένη Ρόζα, αν δεν ήταν αυτός δε θα γινόμουν Ρόζα»* (Χατζηδουλή, Ρόζα Εσκενάζυ. Αυτά που θυμάμαι 1982). Ένα από τα γνωστότερα τραγούδια του Παναγιώτη Τούντα το οποίο καθιέρωσε η Εσκενάζυ ήταν το «Δημητρούλα». Πρόκειται για ένα ερωτικό τραγούδι σε στίχους και μουσική του Τούντα, το οποίο ερμήνευσε για πρώτη φορά το 1936 η Ρόζα Εσκενάζυ. Χρόνια αργότερα, η νεαρή Χαρούλα Αλεξίου ερμηνεύει ξανά το τραγούδι και το επαναφέρει στο προσκήνιο. Η ερμηνεία της Χαρούλας έχει αρκετές ομοιότητες. Οι δύο τραγουδίστριες συναντήθηκαν στην εκπομπή «Μουσική βραδιά» του Γιώργου Παπαστεφάνου το 1976 (Μαύρου 2017). Στη συνέχεια παρέχεται το link για την εκπομπή: <https://archive.ert.gr/71849/>, ενώ οι στίχοι του «Δημητρούλα» παρέχονται παρακάτω:

Δημητρούλα μου, θέλω απόψε να μεθύσω και με σένανε μερακλού μου να γλεντήσω έλα πάμε στην Ραφήνα αλανιάρια μου που 'χει ψάρια και ρετσίνα παιχνιδιάρια μου Θα σου φέρω λατέρνα κάνε κέφι και κέρνα τα ναζάκια σου άσ' τα με τη γάμπα σου σπάσ' τα κι όλα εγώ τα σπασμένα τα πληρώνω για σένα Δημητρούλα μου, τράβα ένα κρασάκι ακόμα Βάλ' το κούκλα μου το ποτήρι σου στο στόμα ρούφα ακόμα μια ρετσίνα να μεθύσουμε και το βράδυ, βρε τσαχπίνα, θα γλεντήσουμε Θα σου φέρω λατέρνα κάνε κέφι και κέρνα τα ναζάκια σου άσ' τα με τη γάμπα σου σπάσ' τα κι όλα

εγώ τα σπασμένα τα πληρώνω για σένα Ταβερνιάρη μου, φέρε μας και κοκκινέλι κι αγάπη μου τον καρσιλαμά χορεύει κούνησε μου το λιγάκι το κορμάκι σου χτύπα μου το ~~τικι-τικι-τακ~~ το τακουνάκι σου Δημητρούλα μου γεια σου! πάρτα όλα δικά σου! τα ναζάκια σου άσ' τα με τη γάμπα σου σπάσ' τα κι όλα εγώ τα σπασμένα τα πληρώνω για σένα

Η κινητικότητα στην Αλεξάνδρεια και τις ΗΠΑ

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930, η Αλεξάνδρεια ήταν ένα κοσμοπολίτικο κέντρο που φιλοξενούσε μια πολύ σημαντική Ελληνική κοινότητα. Το πολιτισμικό στερέωμα της Αλεξάνδρειας ήταν ιδιαίτερα ζωντανό και περιελάμβανε ένα μεγάλο δίκτυο μουσικών επιρ ανάμεσα στις Ελληνικές, τις Εβραϊκές και τις Αραβικές κοινότητες. Αυτό το σημείο συνάντησης (κόμβος, κατά τα πρότυπα του Tim Ingold) συνέβαλε αποφασιστικά στην ανάμειξη της μουσικής της Ρόζας Εσκενάζυ με τα τοπικά μουσικά ιδιώματα (Ingold, *Being alive: Essays on movement, knowledge and description* 2011). Από τις διαδρομές της Ρόζας στην Αλεξάνδρεια δεν έλειπε ο Αγάπιος Τομπούλης, από τους σημαντικότερους παίκτες ούτι της εποχής. Όπως αναφέρει η Ρόζα Εσκενάζυ, ο Αγάπιος Τομπούλης ήταν αναπόσπαστο μέλος των περιοδειών της. *«Ο Τομπούλης ήταν το καλύτερο ούτι, ήξερε όλα τα τραγούδια μου και όπου πήγαινα τον έπαιρνα μαζί μου και είχε μια πολύ ωραία φωνή, πολύ όμορφη. Πέθανε, πριν από λίγο καιρό το πουλάκι μου, Θεός χωρέστον, και που δεν πήγαμε μαζί.»* (Χατζηδουλής, Ρόζα Εσκενάζυ. Αυτά που θυμάμαι 1982). Οι εμφανίσεις της Ρόζας και του Τομπούλη στην Αλεξάνδρεια ήταν μέρος της ευρύτερης πορείας και των εμφανίσεων τους στην Αίγυπτο μαζί με τον μουσικό Λάμπρο Λεονταρίδη. *«Μετά πήγα στην Αίγυπτο και τραγούδησα σε πολλά μαγαζιά με τον Τομπούλη και τον Λάμπρο»* (Χατζηδουλής, Ρόζα Εσκενάζυ. Αυτά που θυμάμαι 1982). Αξίζει να επισημανθεί ότι η Ρόζα Εσκενάζυ είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα κοσμοπολιτισμού. Η Εσκενάζυ εμφανίζονταν σε Ελληνικές και Τουρκικές κοινότητες της διασποράς της Αιγύπτου επομένως οι εμφανίσεις της Εσκενάζυ συνέβαλαν στη διαμόρφωση ενός, τόπου, ενός συμβολικού «οικοσυστήματος», όπως αναφέρει ο Κοκκώνης, από ανθρώπους των Ελληνικών και των Τουρκικών κοινοτήτων της διασποράς, οι οποίοι συσπειρώνονταν, προκειμένου να ακούσουν την Εσκενάζυ, τον Τομπούλη και τον Λεονταρίδη. (Κοκκώνης, *Κοσμοπολιτισμός στην Ελληνική ιστορική δισκογραφία* 2019). Οι εμφανίσεις της Ρόζας Εσκενάζυ δεν ήταν απλώς συναυλίες αλλά πολιτισμικές συναλλαγές που διεύρυναν τη φήμη της.

Αυτή η περίοδος αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα του «πλέγματος» του Tim Ingold- δίκτυα πολιτισμικών συναλλαγών τα οποία διαμορφώνονται από τα άτομα που τα αποτελούν (Ingold, Being alive: Essays on movement, knowledge and description 2011). Θα μπορούσε να υποστηριχθεί με αυτό τον τρόπο, επομένως, η Αλεξάνδρεια διαμορφώθηκε σε ένα κόμβο (knot) στον οποίο ενώνονται διαφορετικά διαδρομές-μία συνύπαρξη της Ελληνικής, της Τουρκικής, της Αρμενικής αλλά και της μουσικής που προέρχεται από τις τελευταίες δεκαετίες της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Η φωνή της Ρόζας Εσκενάζυ ήταν το νήμα το οποίο ένωνε όλα αυτά τα διαδρομές.

Η κινητικότητα στη Σερβία και την Αλβανία και ο κοσμοπολιτισμός της Ρόζας Εσκενάζυ

Μετά την περιήγηση της στην Αλεξάνδρεια και την Αίγυπτο, η Εσκενάζυ, μαζί με τον Τομπούλη και τον Λεονταρίδη επισκέφθηκαν στην Σερβία και την Αλβανία και τραγούδησε για τις Ελληνικές και τις Τουρκικές κοινότητες. Όπως αναφέρει η Εσκενάζυ στη βιογραφία της: *«Μετά πήγαμε στη Σερβία, στην Αλβανία και τραγουδάγαμε Ελληνικά και Τουρκικά γιατί είχε Έλληνες και Τούρκους και ντόπιους που ξέρανε τα Ελληνικά»* (Χατζηδουλής, Ρόζα Εσκενάζυ. Αυτά που θυμάμαι 1982). Ήδη πριν αποκτήσει διεθνή φήμη, η Εσκενάζυ είχε κάνει συμφωνία με την ColumbiaRecords να τραγουδάει 40 τραγούδια το χρόνο. Στη συγκεκριμένη περίπτωση διαπιστώνουμε άλλο ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα διαμόρφωσης ενός συμβολικού «οικοσυστήματος, σύμφωνα με τα λεγόμενα του Κοκκώνη (Κοκκώνης, Κοσμοπολιτισμός στην Ελληνική ιστορική δισκογραφία 2019), διότι η Εσκενάζυ, καθώς τραγουδούσε σε επτά γλώσσες: Ελληνικά, Τουρκικά, Αρμενικά, Αραβικά, Γερμανοεβραϊκά, Λατινικά και Ιταλικά, απευθύνονταν σε ένα ευρύ κοινό. Επιπρόσθετα, έγραφε και τις δικές της συνθέσεις. Η Ρόζα είχε ήδη γίνει μια καταξιωμένη καλλιτέχνης της εποχής, μία σταρ και όλοι την αναγνώριζαν όπου και να περνούσε (Pappas 2014). Όπως αναφέρει στην αυτοβιογραφία της: *«Μ' αγαπάει πολύ ο κόσμος και τον αγαπάω και εγώ γιατί όπου κι αν περνάω τώρα ακούς και φωνάζουνε: «Να η Ρόζα», «Αυτή είναι η Ρόζας», «Περνάει η Ρόζα η ναζιάρα». Όλοι με αγαπάνε»* (Χατζηδουλής, Ρόζα Εσκενάζυ. Αυτά που θυμάμαι 1982). Το τραγούδι «Καναρίνι μου γλυκό» είναι ιδιαίτερη

περίπτωση καθώς πρόκειται για ένα από τα πιο αναγνωρίσιμα παραδοσιακά/λαϊκά τραγούδια όλων των εποχών. Η Ρόζα ερμήνευσε αυτό το τραγούδι που αρχικά είχε προέλευση από τη Σμύρνη: Καναρίνι μου-γλυκό-Ρόζα Εσκενάζυ Δίσκος BALKAN Αμερικής BAL-4047. 134. Πρόκειται για ένα τραγούδι με αρχική προέλευση από τη Σμύρνη. Στο βιολί είναι ίσως ο πιο ταλαντούχος βιολιστής όλων των εποχών και ένας ακόμη από τους πιο σημαντικούς και στενούς συνεργάτες της Εσκενάζυ, ο Δημήτρης Σέμσης, ενώ στο ούτι είναι ο Τομπούλης. Στη συνέχεια παρατίθεται ο σύνδεσμος για το τραγούδι: <https://www.youtube.com/watch?v=Dz2krRupnI8> ενώ οι στίχοι διατίθενται παρακάτω:

Γεια σου Τομπουλάκη μου, γεια σου παιδί μου.

Καναρίνι μου γλυκό συ μου πήρες το μυαλό το πρωί που με ξυπνάς όταν γλυκοκελαηδάς Καναρίνι μου γλυκό συ μου πήρες το μυαλό την αυγή που με ξυπνάς όταν γλυκοκελαηδάς Έλα κοντά μου στην κάμαρά μου αχ ένα βράδυ στη αγκαλιά μου έλα κοντά μου στην κάμαρά μου αχ ένα βράδυ στη αγκαλιά μου Βρε ζηλιάρικο πουλί συ θα με πεθάνεις με την γλυκιά σου τη λαλιά σκλάβα θε να με πάρεις Βρε ζηλιάρικο πουλί συ θα με πεθάνεις με την γλυκιά σου τη λαλιά σκλάβα σου θα με πάρεις Έλα κοντά μου στην κάμαρά μου αχ ένα βράδυ στη αγκαλιά μου έλα κοντά μου στην κάμαρά μου αχ ένα βράδυ στη αγκαλιά μου -Να ζήσεις Ρόζα μου!

Στους συγκεκριμένους στίχους διαπιστώνουμε την προσφώνηση της Ρόζας στον Αγάπιο Τομπούλη ο οποίος ήταν ένας από τους στενότερους συνεργάτες της. Η αρχική προέλευση του συγκεκριμένου τραγουδιού θεωρείται πως είναι η Σμύρνη. Όπως αναφέρει η Εσκενάζυ: «Ναι, το «Καναρίνι μου» το ' βγαλα από 'να άλλο τραγούδι που ήτανε τότε. Το σκοπό τον ήξερα.... Όχι ήξερα ήτανε ένα άλλο.... Πού 'λεγε: Είδα μια κοπέλα που βαστούσε μια....» όχι.... «Καναρίνι μου γλυκό με την έμορφη λαλιά, έλα πού 'σαι μοναχό στο κλουβί μου μια βραδιά, σ 'αγαπώμά τι....». Αυτό εγώ το άλλαξα, έβαλα κάτι λόγια: καναρίνι μου γλυκό, εσύ θα με τρελάνεις. Σύ μου πήρες το μυαλό, το πρωί σοι με ξυπνάς, Όταν γλυκοκελαηδάς..» (Χατζηδουλής, Ρόζα Εσκενάζυ. Αυτά που θυμάμαι 1982). Επομένως, το συγκεκριμένο τραγούδι είναι ένας σκοπός ο οποίος «μετακινείται» (D. Buchanan 2007) και είχε μια συγκεκριμένη πορεία και πολλούς σταθμούς στη διαδρομή του. Αυτή η διαδικασία της μετακίνησης και «κυκλοφορίας» του τραγουδιού (Tragaki, Introduction.greek popular studies ? 2018), μας καλεί να αναλογιστούμε τις διαρκείς αναδιατάξεις και τις πολιτισμικές αλληλεπιδράσεις που το συνοδεύουν. Άρα, ο αρχικός σκοπός προέρχεται από τη Σμύρνη ενώ η μορφή του τραγουδιού που είναι περισσότερο γνωστό σήμερα

δημιουργήθηκε από τη Ρόζα Εσκενάζυ και τον Δημήτρη Σέμση, όπως θα δούμε και στη συνέχεια (Buchanan 2007) Η ίδια η Ρόζα Εσκενάζυ μας δίνει μια εικόνα για τον παραδοσιακό σκοπό από τη Σμύρνη. Όμως, η ερμηνεία του συγκεκριμένου τραγουδιού από τη Ρόζα αποτελεί την πρώτη και πιο γνωστή ερμηνεία του τραγουδιού και για αρκετούς την πιο επιβλητική και αυτή πάνω στην οποία στηρίχθηκαν οι επόμενες αναπαραγωγές του. Βιολί, ούτι, κανονάκι, ζίλια ή ζίλιες (χάλκινα μεταλλικά όργανα που στερεώνονται στα δάχτυλα των χεριών), κάποιο μεταλλικό πνευστό που μιμείται το καναρίνι με παραγόμενους ήχους από την προσθήκη μέσα σε αυτό και κάνοντας μπουρμπουλήθρες είναι τα όργανα που διακρίνονται στο δίσκο. Το τραγούδι αυτό αποτελεί ιδιαίτερο παράδειγμα της διαρκούς τριβής μεταξύ Ρόζας Εσκενάζυ και Δημήτρη Σέμση, με τις περιοδείες τους εντός και εκτός Ελλάδας, αλλά και η ενασχόληση τους με όλα τα είδη του αστικού λαϊκού τραγουδιού αλλά και παραδοσιακού τραγουδιού της υπαίθρου τους έδινε την ευχέρεια να εκφράζονται με πρωτογενή χαρακτηριστική άνεση (Αλκίνοος, Ρόζα Εσκενάζυ: Στίχοι, μουσική και μια ζωή μυστήριο 2023). Η αυθεντική ερμηνεία του τραγουδιού από την Ρόζα Εσκενάζυ χαρακτηρίζεται από την επιβλητική και γεμάτη συναίσθημα φωνή της. Παράλληλα το αζεπέραςτο βιολί του Σέμση αλλά και το απαράμιλλο ούτι του Τομπούλη δίνουν τον ρυθμό του τραγουδιού ενώ το τραγούδι ξεκινάει με ένα χαρακτηριστικό ταξίμι από τον Τομπούλη.

Η επόμενη γνωστή ερμηνεία του τραγουδιού θεωρείται της Ελένης Βιτάλη, το 1984. Αξίζει να αναφερθεί πως ανάμεσα στην πρώτη γνωστή εκτέλεση, αυτή της Ρόζα Εσκενάζυ, και αυτή της Ελένης Βιτάλη, υπάρχουν ομοιότητες αλλά και διαφοροποιήσεις. Για παράδειγμα, ενώ η μελωδική γραμμή είναι η ίδια, έχει παραλλαχθεί αισθητά. Επιπρόσθετα, ο ρυθμός είναι διαφορετικός (Buchanan 2007) και καθορίζεται από διαφορετικούς παράγοντες. Η ερμηνεία της Βιτάλη είναι πιο γρήγορη από αυτή της Εσκενάζυ λόγω της αισθητής αλλαγής στα όργανα. Ενώ στην ερμηνεία της Εσκενάζυ, το ρυθμό καθορίζουν το ούτι του Ευάγγελου Τομπούλη και το βιολί του Δημήτρη Σέμση, στην ερμηνεία της Βιτάλη είναι παρόντα περισσότερα όργανα όπως πνευστά αλλά και κρουστά πχ τουμπερλέκι, το οποίο συμβάλλει στον πιο γρήγορο ρυθμό. Ακόμη, υπάρχει μια αισθητή αλλαγή στους στίχους. Πιο συγκεκριμένα, το τραγούδι της Εσκενάζυ ξεκινάει ως εξής: «Καναρίνι μου γλυκό, συ μου πήρες το μυαλό...» ενώ η ερμηνεία της Βιτάλη ως εξής: «Καναρίνι μου γλυκό, συ θα με τρελάνεις, με τα νάζια τα πολλά, σκλάβο θα με κάνεις...». Επίσης, άλλες ερμηνείες του συγκεκριμένου τραγουδιού προέρχονται από την Ελένη Τσαλιγοπούλου, το 2001, αλλά και την Γιασεμή Σαραγούδα, το 2006. Τόσο η ερμηνεία

της Τσαλιγοπούλου όσο και αυτή της Σαραγούδα επαναφέρουν τους στίχους που ερμήνευσε η Εσκενάζυ ενώ ο ρυθμός της εκτέλεσης της Σαραγούδα, με χαρακτηριστικό το τουμπερλέκι προσδίδει στο κομμάτι έναν έντονο παραδοσιακό χαρακτήρα. Ακόμη, αξίζει να αναδείξουμε «Το καναρίνι» ως ένα ενδεικτικό παράδειγμα κινητικότητας δισκογραφίας που συνδέεται και με μεταφρασσιμότητα. Όπως αναδεικνύεται στο προηγούμενο κεφάλαιο, η έννοια της ακουστότητας περιλαμβάνει και την πολυγλωσσία, δηλαδή την αναγνώριση της παρουσίας διαφορετικών γλωσσών σε διαφορετικά ηχητικά τοπία. Παρατηρείται εδώ ο μουσικός κοσμοπολιτισμός, μέσα από την Ρόζα Εσκενάζυ, ο οποίος ανατροφοδοτείται ανάλογα με την περιοχή στην οποία πραγματοποιείται η επιτέλεση του εν λόγω τραγουδιού. Εσκενάζυ ηχογραφήσε και σε άλλες γλώσσες πέραν από τα Ελληνικά, όπως, παραδείγματος χάρη, στα Τουρκικά. Στη συνέχεια παρατίθεται ο σύνδεσμος για την ηχογράφιση του τραγουδιού «Το καναρίνι» από την ίδια τη Ρόζα Εσκενάζυ, στα Τουρκικά, με τίτλο «Bulbul, kanarya», που μεταφράζεται ως «αηδόνι, καναρίνι»: <https://www.youtube.com/watch?v=clQT-mJkBIc>. Η κινητικότητα του «Καναρίνι» είναι ενδεικτική των διαδικασιών πολιτισμικής μεταφοράς και αναπαραγωγής, οι οποίες επισημαίνουν τη διαρκή τριβή μεταξύ τοπικών και παγκόσμιων μουσικών παραδόσεων. Η ιστορία του εν λόγω τραγουδιού αναδεικνύει την αλληλεπίδραση μεταξύ διαφορετικών πολιτισμικών και μουσικών ρευμάτων. Ακόμη, το συγκεκριμένο τραγούδι, και πιο συγκεκριμένα η ερμηνεία του από την Ρόζα Εσκενάζυ, είχε τόσο μεγάλο αντίκτυπο που έκανε μετάβαση και στον χώρο του κινηματογράφου. Πιο συγκεκριμένα, το 2011, ο Ισραηλινός σκηνοθέτης Roy Sher γύρισε ένα ντοκιμαντέρ-ταινία το οποίο αφηγείται την ιστορία τριών μουσικών από την Ελλάδα, την Κύπρο και την Τουρκία και το μουσικό ταξίδι τους με σκοπό να αφηγηθούν με το δικό τους τρόπο την ιστορία ενός από τα μεγαλύτερα κεφάλαια στην ιστορία του ρεμπέτικου. Ο Sher διηγείται *«Ήταν ένα βράδυ του 2004, που ανακάλυψα στην Ιερουσαλήμ ένα μικρό καπηλειό, όπου κάθε εβδομάδα μια ομάδα νέων έπαιζε ρεμπέτικα τραγούδια. Εκεί ανακάλυψα τη Ρόζα Εσκενάζυ. Μόλις πριν από πέντε χρόνια. Ρώτησα, έμαθα, και αποφάσισα να γυρίσω μια ταινία για το ρεμπέτικο. Κάτι σαν οδοιπορικό στο ρεμπέτικο και τη Ρόζα, με δύο βασικούς άξονες. Τον βιογραφικό άξονα της Ρόζα-την ζωή της από την Κωνσταντινούπολη έως την Αθήνα, τον Πειραιά, την Αμερική και τέλος το Στόμιο, την κωμόπολη του Κορινθιακού κόλπου όπου βρέθηκε τελικά ο τάφος της»*. Αξίζει να σημειωθεί ότι η εν λόγω ταινία δεν είναι μυθοπλασία. Πρόκειται για ένα οδοιπορικό, μια έρευνα για το ρεμπέτικο αλλά και για το Σεφαραδίτικο τραγούδι μέσα από την ζωή της Ρόζας Εσκενάζυ (Βήμα 2009) Ο τίτλος του ντοκιμαντέρ είναι «Καναρίνι μου γλυκό». ».

(Κρασσακόπουλος 2011) Καθώς πρόκειται για μια ταινία η οποία αφορά το συγκεκριμένο τραγούδι αλλά και την ζωή και την καριέρα της Ρόζας Εσκενάζυ γενικότερα, το συγκεκριμένο τραγούδι δεν διαγράφει απλώς μια γεωγραφική πορεία, αλλά θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι αυτή η μετάβαση του τραγουδιού στον χώρο του κινηματογράφου αποτελεί παράδειγμα διαμεσικότητας (transmediality), δηλαδή της κίνησης αλλά και της κινητικότητας ήχων μεταξύ διαφορετικών μέσων παραγωγής. Αξίζει να σημειωθεί ότι, εκτός από την εξερεύνηση της ζωής της Ρόζας Εσκενάζυ, το ντοκιμαντέρ περιλαμβάνει και διάφορες συνεντεύξεις ανθρώπων του χώρου οι οποίες είναι χαρακτηριστικό δείγμα της αποδοχής που είχε και συνεχίζει να έχει η Ρόζα από την κόσμο. Χαρακτηριστική είναι η φράση του Κώστα Χατζηδουλή: «*Με τη Ρόζα γινότανε της π*τάνας το κάγκελο*» αλλά και τα λόγια της Κωνσταντίνας, τραγουδίστριας του ρεμπέτικου: «*Ήτανε μια ελεύθερη γυναίκα, με την καλή έννοια*». (Sher, 2011). Αυτές οι δύο φράσεις επιλέχθηκαν προκειμένου να αναδειχθεί ο αντίκτυπος της Ρόζας Εσκενάζυ καθώς η κινητικότητα της δεν περιορίζεται στον χώρο και ανάμεσα στους πολιτισμούς, αλλά συνεχίζεται στο χρόνο. Αυτές οι διαδικασίες κινητικότητας και μεταφοράς αναδεικνύουν το μουσικό κοσμοπολιτισμό και την ικανότητα των παραδοσιακών σκοπών να λειτουργούν ως γέφυρες μεταξύ διαφορετικών πολιτισμών και εποχών επιβεβαιώνοντας τη διαρκή τους σημασία. Επομένως, με αφετηρία το παράδειγμα του συγκεκριμένου τραγουδιού αξίζει να τονιστεί ότι τα τραγούδια δεν ανήκουν σε ένα τόπο και αποτελούν επιτελεστικά γεγονότα. Επομένως, οι διασκευές τους αποτελούν διαδικασίες κίνησης οι οποίες απεικονίζουν την ιστορική στιγμή πραγματοποίησης μουσικών συναντήσεων (Tragaki, Bollywood Trajectories and Audibilities of Race in Greek Popular Song 2022). Θα μπορούσε να υποστηριχθεί πως το συγκεκριμένο τραγούδι, καθώς έχει αμφιλεγόμενη προέλευση, αναδεικνύει ένα δίκτυο τραγουδιών το οποίο αναπτύσσεται στο πλαίσιο των δημιουργικών βιομηχανιών της Μεσογείου και της Μέσης Ανατολής. Αποτελεί έναν κόμβο (knot) στον οποίο ενώνονται διαφορετικές γραμμές όπως για παράδειγμα η αρχική προέλευση της μελωδικής γραμμής του συγκεκριμένου τραγουδιού από τη Σμύρνη, οι μουσικές επιρροές της Ρόζας Εσκενάζυ, τα όργανα του παραδοσιακού τραγουδιού αλλά και η ερμηνεία από την Ρόζα Εσκενάζυ, οι διαφορετικοί στίχοι του παραδοσιακού τραγουδιού και της Ρόζας Εσκενάζυκ.α (Ingold, Being alive: Essays on movement, knowledge and description 2011). Όπως προαναφέρθηκε, η προέλευση της μελωδίας του τραγουδιού ανάγεται στην Σμύρνη, ενώ η μορφή του τραγουδιού που γνωρίζουμε σήμερα οφείλεται στην Ρόζα Εσκενάζυ (Tragaki, Bollywood Trajectories and Audibilities of Race in Greek Popular

Song 2022). Ένα ακόμη από τα τραγούδια το οποίο ήταν ανάμεσα στις δικές της συνθέσεις ήταν το «Τα βάσανα της πλύστρας». Το τραγούδι αυτό προοριζόνταν για τις ανάγκες κάποιες θεατρικής επιθεώρησης (Αλκίνοος, Ρόζα Εσκενάζυ: Στίχοι, μουσική και μια ζωή μυστήριο 2023). Βιολί, κανονάκι, κιθάρα και ζίλια είναι τα όργανα που ακούγονται. Οι στίχοι διατίθενται στη συνέχεια:

*Είμαι πλύστρα φοβερή
Σιδερώστρα τρομερή
Πλένω απλώνω σιδερώνω
Και τα χρέη μου πληρώνω
Τι καυγάδες στην αυλή`
Τι ξερίζωμα μαλλί
Τι βρισιές η μια την άλλη
Μου ζαλίσαν το κεφάλι
Θα κρυώσει το νερό
Τον κακό μου τον καιρό
Δεν αντέχω πια νισάφι
Θα με φάει αυτή η σκάφη
Η ομορφιά μου θα χαθεί
Ένας άντρας θα βρεθεί
Να με πάρει να γλιτώσω
Πούντιασα θα πλευριτώσω
Τι τραβάω η φτωχή
Σήμερα έχουμε βροχή
Συμφορά μου τύχη πού 'χα
Δεν στεγνώσανε τα ρούχα*

Στιχουργός του τραγουδιού ήταν ο Δημήτρης Σέμσης, ένας ακόμη από τους πιο στενούς συνεργάτες της Ρόζας Εσκενάζυ, κατά τη διάρκεια της μεγάλης καριέρας της. Σύμφωνα με τη Ρόζα στην αυτοβιογραφία: «Ο Σαλονικιός, όμως ήτανε από της Βουλγαρίας τα μέρη, όχι

Βούλγαρος, κι έπαιζε το καλύτερο βιολί του κόσμου». Παρόλα αυτά, ορισμένα από τα τραγούδια που ερμήνευσε η Ρόζα Εσκενάζυ ήταν ιδιαίτερα αιχμηρά στους στίχους τους. Η επικράτηση της σμυρναϊκής «σχολής» του ρεμπέτικου στον ελλαδικό χώρο από το 1922- με τον ερχομό των προσφύγων μετά την μικρασιατική καταστροφή και την υποχρεωτική ανταλλαγή πληθυσμών- άρχισε να κλονίζεται το 1934 με την εμφάνιση του «πειραιώτικου» ρεμπέτικου με τα μπουζούκια (Κουνάδης, Οι φωνές του ρεμπέτικου.Ρόζα Εσκενάζυ 2012). Το 1936 έρχεται η δικτατορία του Μεταξά και το 1937 επιβάλλεται η λογοκρισία από το καθεστώς του Μεταξά η οποία έχει ως αποτέλεσμα την περιθωριοποίηση των καλλιτεχνών του είδους (Κουνάδης, Οι φωνές του ρεμπέτικου.Ρόζα Εσκενάζυ 2012). Όπως έχει προαναφερθεί, το καθεστώς αναλαμβάνει να χειραγωγήσει την μουσική σκηνή ώστε να είναι συμβατή με την δόμηση της συμπαγούς «εθνικής» πολιτισμικής ουσίας που επιχειρείται. Το λαϊκό πολιτισμικό μόρφωμα του ρεμπέτικου αντιμετωπίζεται ως κάτι μισρό και απειλή στην κανονικότητα που επιχειρεί να εγκαθιδρύσει το καθεστώς προκειμένου να ενοποιήσει την πολυδιάστατη εντόπια πολιτισμική πραγματικότητα. Πρόκειται για το Μεταξικό ιδεολόγημα της «Ελληνικής Ιδέας» η οποία περιελάμβανε τη δημιουργία μιας «εθνικής πολιτισμικής ταυτότητας» και δεν άφηνε κανένα περιθώριο στην μουσική παράδοση που προέρχονταν από την Ανατολή (Βλησίδης 2004). Στην περίπτωση της Ρόζας Εσκενάζυ, το τραγούδι της «Πρέζα όταν πιείς» λογοκρίθηκε από το Μεταξά, λόγω των αιχμηρών στίχων του. Επρόκειτο για μια συνειδητή προσπάθεια της πολιτικής ηγεσίας να «εκδυτικοποιήσει» και να ξεριζώσει το μισητό «ανατολίτικο» πολιτιστικό, και όχι μόνο, παρελθόν. Ωστόσο, παρά τον αναγκαστικό συμβιβασμό, η νεότερη γενιά των δημιουργών του ρεμπέτικου, με επικεφαλής τον Βασίλη Τσιτσάνη, θα οδηγήσει σε νέα, διαφορετική πορεία το ρεμπέτικο τραγούδι, μετά τον εμφύλιο (Κουνάδης, Οι φωνές του ρεμπέτικου.Ρόζα Εσκενάζυ 2012) (Wikipedia n.d.)

Η αντιστασιακή δράση της Ρόζας και η κινητικότητα της μετά τον πόλεμο

Στη συνέχεια, η ανεξαρτησία της Ελλάδας αμφισβητήθηκε και δέχθηκε πλήγμα. Το 1940 ο Ιταλικός στρατός εισέβαλε στην Ελλάδα ενώ το 1941 ο Γερμανικός στρατός κατέλαβε τη χώρα (Wikipedia n.d.). Στα χρόνια της κατοχής, η Ρόζα εξακολουθεί να εμφανίζεται στα κέντρα που λειτουργούσαν (με διαφορετικό ωράριο λόγω της βραδινής απαγόρευσης της κυκλοφορίας)

(Κουνάδης, Οι φωνές του ρεμπέτικου.Ρόζα Εσκενάζυ 2012). Το 1942 μάλιστα άνοιξε το δικό της κέντρο, πιθανότατα στη Σατωβριάνδου, μαζί με τον γιό της τον Παράσχο. Σύμφωνα με πληροφορίες, η Ρόζα συνδέθηκε με υψηλόβαθμο Γερμανό αξιωματικό με το όνομα Χάνς και τέθηκε «υπό την προστασία του» (Κουνάδης, Οι φωνές του ρεμπέτικου.Ρόζα Εσκενάζυ 2012). Αξιοποιώντας τη σχέση αυτή και αφότου την προσέγγισαν ελληνικές αντιστασιακές οργανώσεις ανέπτυξε ένα είδος αντιστασιακής δράσης, κρύβοντας μαχητές της Αντίστασης και μεταφέροντας στους συμμάχους πληροφορίες που αποσπούσε από τους Γερμανούς. Επίσης, με την έκδοση πλαστών πιστοποιητικών, κατόρθωσε να σώσει όχι μόνο την οικογένεια της αλλά και αρκετούς άλλους Εβραίους από την μεταφορά τους σε στρατόπεδα συγκέντρωσης (Κουνάδης, Οι φωνές του ρεμπέτικου: Ρόζα Εσκενάζυ 2012). Όταν αποκαλύφθηκε η δράση της, συνελήφθη, παρέμεινε τρεις μήνες στη φυλακή και έπειτα-αφού αφέθηκε ελεύθερη μετά τις συντονισμένες προσπάθειες του Γερμανού φίλου της και του γιού της-κρυβόταν μέχρι το τέλος του πολέμου (Κουνάδης, Οι φωνές του ρεμπέτικου.Ρόζα Εσκενάζυ 2012).

Με την επανέναρξη των ηχογραφήσεων στα μέσα του 1946, η Ρόζα, σε αντίθεση με άλλες καταξιωμένες τραγουδίστριες της εποχής όπως η Ρίτα Αμπατζή και η Μαρίκα Πολίτισσα, συνεχίζει την δισκογραφική της πορεία πραγματοποιώντας, μεταξύ του 1946 και του 1955, γύρω στις είκοσι ηχογραφήσεις στην Ελλάδα (Κουνάδης, Οι φωνές του ρεμπέτικου.Ρόζα Εσκενάζυ 2012). Παρόλα αυτά έχουν αλλάξει πολλά στην κοινωνική κα πολιτιστική ζωή της χώρας μετά τη δικτατορία και τη λογοκρισία του Μεταξά αλλά και έπειτα από τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο (Κουνάδης, Οι φωνές του ρεμπέτικου.Ρόζα Εσκενάζυ 2012). Το 1949, κατά τη διάρκεια του οποίου εμφανίζεται στο κέντρο του «Σκλαβούνου» στην Πάτρα, γνωρίζεται και συνδέεται συναισθηματικά με τον νεαρό χωροφύλακα Χρήστο Φιλιππακόπουλο με τον οποίο είχαν τουλάχιστον είκοσι χρόνια διαφορά (Κουνάδης, Οι φωνές του ρεμπέτικου.Ρόζα Εσκενάζυ 2012). Η σχέση τους, σχέση αμοιβαίας αγάπης, θα κρατήσει περισσότερα από τριάντα χρόνια, μέχρι το τέλος της ζωής της Ρόζας και δεν θα διακοπεί ακόμη και όταν ο Φιλιππακόπουλος θα συνάψει σχέση με τη Βούλα την οποία θα παντρευτεί μετά το θάνατο της Ρόζας (Κουνάδης, Οι φωνές του ρεμπέτικου.Ρόζα Εσκενάζυ 2012). Η γενναιοδωρία της Ρόζας επιβεβαιώνεται και από την καθοριστική της συμβολή στην ανάδειξη της ομόθησκης της Στέλλας Χασκίλ και της Μαρίκας Νίνου (Κουνάδης, Οι φωνές του ρεμπέτικου.Ρόζα Εσκενάζυ 2012).

Μετά το 1950 ένας καλλιτεχνικός πράκτορας με το όνομα Αϊδίνης πρότεινε στην Εσκενάζυ μισ περιοδεία που ξεκίνησε από την Κωνσταντινούπολη. Όπως παραθέτει στην αυτοβιογραφία της: «Υστερα από κάμποσο καιρό ήρθε κάποιος από την Αμερική που τον λέγανε Αϊδίνη, με ζήτησε και μου είπε να πάω στην Πόλη, και μετά στην Αμερική. Του είπα θα μιλήσω με τα όργανα και θα σου πω. Μίλησα με τον Τομπούλη και φύγαμε για την Πόλη, με τα έξοδά μας όλα πληρωμένα. Πήγαμε στην Πόλη και δουλέψαμε σε πολλά μαγαζιά, πολύς κόσμος ερχότανε. Σαράντα δίσκους έκανα τότες στην πόλη και τραγούδησα Ελληνικά, Τούρκικα, και ακόμα κλέφτικα. Ο Τομπούλης έπαιζε, ο Σουκρή Μπέης, το καλύτερο κλαρίνο της Πόλης, ζακουσμένος κι αυτός τότες. Βιολί ο Αμέρ Μπέης και άλλοι. Πέντε χιλιάδες δολάρια πήρα μόνο από τους δίσκους τότε, εκτός από τα μεροκάματά μου, που δούλευα. Από 'κει και μετά ξεκινήσαμε για την Αμερική μαζί με τον Τομπούλ και τον Σουκρή. Πήγαμε στο Σικάγο, στη Νέα Υόρκη, στο Ντιτρόιτ, δουλέψαμε πολύ καλά και βγάλαμε πολλά λεφτά. Κι εκεί έβγαλα πολλούς δίσκους με τον Τομπούλ και τον Σουκρή, απ' όλα τραγούδησα και εκεί πέρα. Δυο χρόνια έκατσα στην Αμερική κι όταν ήρθα στην Ελλάδα αγόρασα το μεγάλο όμορφο σπίτι που έχω. Δυο φορές έχω πάει στην Αμερική με τον Τομπούλ, με ζήτησαν κι άλλη φορά, αλλά δεν πήγα.» (Χατζηδουλής, Ρόζα Εσκενάζυ. Αυτά που θυμάμαι 1982) Όπως λέει, πήγε αρκετούς μήνες, πάντα με τον στενό συνεργάτη της, τον Αγάπιο Τομπούλη σε διάφορα μαγαζιά. Επίσης, πραγματοποίησε και μια σειρά ηχογραφήσεων είκοσι δίσκων στην Κωνσταντινούπολη με Ελληνικά και Τουρκικά τραγούδια (Κουνάδης, Οι φωνές του ρεμπέτικου. Ρόζα Εσκενάζυ 2012). Το 1952 έκανε το πρώτο της ταξίδι στις ΗΠΑ, πάντα με τον Αγάπιο Τομπούλη, τον διάσημο Τούρκο Σουκρή Μπέη (κλαρίνο) και άλλους (Κουνάδης, Οι φωνές του ρεμπέτικου. Ρόζα Εσκενάζυ 2012). Εμφανίστηκαν σε πολλά από τα κέντρα της Ελληνικής κοινότητας στη Νέα Υόρκη, στο Σικάγο, στο Ντιτρόιτ και αλλού (Κουνάδης, Οι φωνές του ρεμπέτικου. Ρόζα Εσκενάζυ 2012). Κατά τη διάρκεια του πρώτου ταξιδιού της στην Αμερική ερμήνευσε τραγούδια όπως το «Δεν ήρθες μάνα να με δείς», το οποίο ερμηνεύει μαζί με τον Πρόδρομο Τσαουσάκη, σε μουσική του συντρόφου της, Χρήστου Φιλιππακόπουλου, το 1952:

Δεν ήρθες μάνα για να με δεις, έκανε με έχεις μα δεν με πονείς. Χρόνια μες τα κάτεργα μες τη φυλακή, μάνα! Ήλιο δεν θα βλέπω πια, σ' όλη τη ζωή. [Μάνα λησμονείς το μόνο σου παιδί πού μες το κελί του φως πια δε θα δει. [Δις Κανένας πλέον δεν με πονεί, με λησμονήσανε το δυστυχή. Μαύρισε το μάτι μου μες τη φυλακή, μάνα! η απελπισία μου λειώνει το κορμί. [Μάνα λησμονείς το μόνο σου παιδί, που μες το κελί του φως πια δε θα δει.] Δις Μ' αρνήθηκαν όλοι μ' άφησες και συ,

πες μου το παιδί της πια δεν το πονεί. Πίσω από τα κάγκελα με βαριά φωτιά, μάνα! μόνο δεσμοφύλακες έχω συντροφιά. [Μάνα λησμονείς το μόνο σου παιδί, που μες το κελί του φ,ως πια δε θα δει.]

Το δεύτερο ταξίδι της Ρόζας στις ΗΠΑ ήρθε το 1958. Εκείνη τη φορά η Εσκενάζυ μετέβη στις ΗΠΑ προκειμένου να τραγουδήσει για τις Ελληνικές και Τουρκικές κοινότητες της διασποράς μαζί με τον Αγάπιο Τομπούλη και τον Σουκρή Μπέη ο οποίος σύμφωνα με την Ρόζα Εσκενάζυ ήταν χαρισματικός με το κλαρίνο «*Ο Τομπούλης έπαιζε, ο Σουκρή Μπέης, το καλύτερο κλαρίνο της πόλης, ζακουσμένος και αυτός τότες*» (Χατζηδουλής, Ρόζα Εσκενάζυ. Αυτά που θυμάμαι 1982). Η Εσκενάζυ πραγματοποίησε έναν αρκετά μεγάλο αριθμό ηχογραφήσεων στην Αμερική. Λέγεται ότι ηχογράφησε κάπου ανάμεσα στα 150 και τα 250 τραγούδια. Μάλιστα, ηχογράφησε και έναν αξιόλογο αριθμό τραγουδιών τα οποία προορίζονταν για το κοινό της Αμερικής τα οποία δεν έχουν εκδοθεί στην Ελλάδα (Frangos 2018). Στο δεύτερο αυτό ταξίδι της, η Εσκενάζυ μαζί με τον Τομπούλη και τον Σουκρή Μπέη έμειναν για δύο χρόνια στις ΗΠΑ και έκαναν εμφανίσεις σε διάφορες πόλεις όπως το Σικάγο, το Ντιτρόιτ αλλά και τη Νέα Υόρκη (Χατζηδουλής, Ρόζα Εσκενάζυ. Αυτά που θυμάμαι 1982). Σύμφωνα με τον Ingold, ο οδοιπόρος βρίσκεται διαρκώς σε κίνηση και παράλληλα αλληλεπιδρά με τις περιοχές από τις οποίες περνάει (Ingold, Being alive: Essays on movement, knowledge and description 2011). Η Ρόζα Εσκενάζυ ήταν μια οδοιπόρος της Αμερικής. Μάλιστα η μουσική της επηρέασε και τους ντόπιους μουσικούς (Frangos 2018). Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα δίσκου που ηχογράφησε η Ρόζα στην Αμερική είναι ο «Καλός δίσκος» από τη Συλλογή οικογένειας Μιχαλόπουλου/Φλεβάρη (89-050-C/F). Στον δίσκο 10’’ 78 σ.α., βρίσκουμε στην πλευρά Α, το τραγούδι «Ελληνοπούλες Ομορφες», σε καλαματιανό χορευτικό ρυθμό. Ως ερμηνευτές αναφέρονται η Ρόζα Εσκενάζυ ο Κώστας Γαδίνης, κλαρινίστας και η Ν.Πουρποράκη ως μαέστρος (Καλός Δίσκος 306). Στην άλλη πλευρά η Ρόζα τραγουδά το «Πρωτομαγιά», ένα τσάμικο (Frangos 2018).

Οι επανεμφανίσεις της Ρόζας στα τελευταία χρόνια της καριέρας της

Στη δεκαετία του 1960 το μουσικό τοπίο στην Ελλάδα έχει αλλάξει άρδην (Κουνάδης, Οι φωνές του ρεμπέτικου.Ρόζα Εσκενάζυ 2012).Το ρεμπέτικο τραγούδι, ιδιαίτερα το σμυρναίικο και οι εκπρόσωποι του όπως η Ρόζα δεν βρίσκονται πλέον στο προσκήνιο και έχουν περιθωριοποιηθεί (Κουνάδης, Οι φωνές του ρεμπέτικου.Ρόζα Εσκενάζυ 2012). Η μουσική σκηνή είχε δει μεγάλες αλλαγές από την αρχή της καριέρας της (Μέντης 2016). Όμως από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 το ενδιαφέρον για το είδος αναζωπυρώθηκε και συγκροτήθηκαν οι πρώτες ομάδες νέων που άρχισαν να αναζητούν τους δημιουργούς και τους ερμηνευτές των ρεμπέτικων. (Κουνάδης, Οι φωνές του ρεμπέτικου.Ρόζα Εσκενάζυ 2012) Ξεκίνησαν καταγραφές της ζωής τους και των τραγουδιών τους από ερευνητές όπως η ομάδα των «φοιτητών του Μάρκου», ο Κώστας Χατζηδουλής, ο Λευτέρης Παπαδόπουλος, ο Γεώργιος Ψώνης και πρόσωπα όπως η Ρόζα και ο Μάρκος ήταν από τους πρώτους που προσέγγισαν (Κουνάδης, Οι φωνές του ρεμπέτικου.Ρόζα Εσκενάζυ 2012). Το Νοέμβριο του 1972 ο Τάσος Σχορέλης με ιδιαίτερη αγάπη έπεισε τη Ρόζα να επανεμφανιστεί σε κοινό. Έτσι τραγούδησε στο «Rodeo», στην οδό Χεύδεν, όπου την ίδια εποχή ο Διονύσης Σαββόπουλος είχε παρουσιάσει τη Δόμνα Σαμίου στη νεολαία (Κουνάδης, Οι φωνές του ρεμπέτικου.Ρόζα Εσκενάζυ 2012). Το 1973 εμφανίστηκε στο ντοκιμαντέρ του Βασίλη Μάρου «Το μπουζούκι», καθώς και σε ντοκιμαντέρ του Γιώργου Καρυπίδη. Το 1973 την παρουσίασε στο ραδιόφωνο η Σοφία Μιχαλίτση, στο Γ' πρόγραμμα της ΕΡΤ (Κουνάδης, Οι φωνές του ρεμπέτικου.Ρόζα Εσκενάζυ 2012). Επίσης, η ανα-επιτέλεση διάσημων τραγουδιών της από τη Χαρούλα Αλεξίου όπως το «η Δημητρούλα» (δίσκος 33 στροφών, 12 Λαϊκά Τραγούδια MINOSEMI, 1975) αποτέλεσαν την αφορμή για να εμφανιστεί στην τηλεόραση στην πρώτη εκπομπή της σειράς Μουσική Βραδυά (1976) όπως ήδη προαναφέρθηκε που ήταν αφιερωμένη στη Χαρούλα Αλεξίου. Η δημοσιότητα την έκανε αγαπητή και στη νεότερη γενιά με αποτέλεσμα να ακολουθήσουν εμφανίσεις στην Πλάκα, στις μπουάτ «Αιγόκερως» και «Θεμέλιο», στην «Ελληνοαμερικανική Ένωση». Η τελευταία της εμφάνιση πραγματοποιήθηκε

στην Πάτρα το 1977 και είχε κοινό κάθε ηλικίας (Κουνάδης, Οι φωνές του ρεμπέτικου. Ρόζα Εσκενάζυ 2012).

Η δισκογραφία της Ρόζας Εσκενάζυ στους δίσκους των 78 στροφών, μεταξύ 1928-1930 και 1955, είναι από τις εκτενέστερες της εποχής της (Κουνάδης, Οι φωνές του ρεμπέτικου: Ρόζα Εσκενάζυ 2012). Είναι πιο πλούσια από οποιονδήποτε άλλο καλλιτέχνη της εποχής και συναγωνίζεται αυτή του Αντώνη Νταλγκά ο οποίος ηχογράφησε μεταξύ του 1926 και του 1933 και του Στελλάκη Περπινιάδη ο οποίος ηχογράφησε από το 1929 έως το 1958 (Κουνάδης, Οι φωνές του ρεμπέτικου. Ρόζα Εσκενάζυ 2012) Η Ρόζα ηχογράφησε πάνω από 400 τραγούδια κάποια εκ των οποίων περιλαμβάνουν και την ίδια να παίζει ζίλια, παρότι ο ακριβής αριθμός δεν είναι γνωστός. Αυτό συμβαίνει επειδή υπάρχουν ακόμη κενά στους καταλόγους των μεγάλων δισκογραφικών εταιρειών όπως η Columbia, η His Master's Voice, η Odeon Parlophone και η Polydor όπως και σε μικρότερες εταιρείες όπως η Balkan, η Standard, η Καλός Δίσκος και άλλες. Επιπρόσθετα, Αμερικανικές εταιρείες όπως η Columbia, η RCA Victor και η Decca οι οποίες επανεξέδωσαν κάποιες από τις ηχογραφήσεις της τη δεκαετία του 1930 είναι πιθανό να διαθέτουν περισσότερες μη καταγεγραμμένες ηχογραφήσεις (Κουνάδης, Οι φωνές του ρεμπέτικου. Ρόζα Εσκενάζυ 2012). Περίπου 80% των τραγουδιών της ανήκουν στο ρεμπέτικο και περιλαμβάνουν περίπου 30 μανέδες ενώ τα υπόλοιπα είναι παραδοσιακά τραγούδια. Παρότι τραγούδησε ζωντανά στα Τουρκικά και πιθανώς στα Αρμένικα, στ Εβραϊκά και στ Ιταλικά, τα ηχογραφημένα τραγούδια της περιλαμβάνουν μόνο έξι Τουρκικά τραγούδια και ένα με Εβραϊκές εκφράσεις (Κουνάδης, Οι φωνές του ρεμπέτικου: Ρόζα Εσκενάζυ 2012). Μερικές από τις πιο αξιοσημείωτες ηχογραφήσεις της είναι οι συνεργασίες της με τον Μάρκο Βαμβακάρη στο «Χρόνια στον Πειραιά» αλλά και η εξαιρετική ερμηνεία της του «Πασατέμπου» του Μανώλη Χιώτη μαζί με τον Ζαχαρία Κασιμάτη τον Ιούνιο του 1946. Αυτές οι συνεργασίες ήταν πρωτοβουλία του Μίνωα Μάτσα και του Σπύρου Περιστέρη που συνέβαλαν αποφασιστικά στην Ελληνική μουσική παραγωγή. Η Ρόζα επίσης ήταν συνθέτης και στιχουργός 19 τραγουδιών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ήταν το «Δεν ήρθες μάνα να με δεις» που έχει ήδη προαναφερθεί, στο οποίο τραγουδάει μαζί με τον Πρόδρομο Τσαουσάκη και το οποίο αποδίδεται στον σύντροφο της Χρήστο Φιλιππακόπουλο. Επίσης έχει τραγουδήσει περίπου 19 ντουέτα, κυρίως με τον Στελλάκη Περπινιάδη και τον Κώστα Ρούκουνα. Επίσης έχει ηχογραφήσει ένα τραγούδι με τη Ρίτα Αμπατζή, το «ο Μυλωνάς». Η Αμπατζή επίσης ηχογράφησε 12 τραγούδια της Ρόζας. Μετά το 1960 η Ρόζα πραγματοποίησε μερικές ηχογραφήσεις στους δίσκους των 45 στροφών,

με παραγωγό τον Γιώργο Ορφανίδη. Το 1975 ηχογράφησε εκ νέου πολλές από τις παλαιότερες επιτυχίες της για την εταιρεία LYRA του Αλέκου Πατσιφά. Ο δίσκος «Τα ρεμπέτικα της Ρόζας Εσκενάζυ» περιελάμβανε πολλά από τα τραγούδια της από την δεκαετία του 1930 καθώς και πολλές από τις κλασσικές επιτυχίες της (Κουνάδης, Οι φωνές του ρεμπέτικου. Ρόζα Εσκενάζυ 2012).

Παρακάτω παρατίθενται οι διαδρομές της κινητικότητας της Ρόζας Εσκενάζυ:

Γέννηση: Κωνσταντινούπολη, μεταξύ των ετών 1883-1890

Λίγο μετά τις αρχές του αιώνα: Κωνσταντινούπολη-Θεσσαλονίκη

Για ένα διάστημα: Θεσσαλονίκη-Κομοτηνή

Κομοτηνή-Θεσσαλονίκη

Μετά το 1917: Θεσσαλονίκη-Αθήνα

Δεκαετία 1930: Αλεξάνδρεια

1943 για τρεις μήνες: Φυλάκιση

1949: Αθήνα-Πάτρα

1952: Αθήνα-ΗΠΑ (Ελληνικές και Τουρκικές κοινότητες της διασποράς)

1955: Αθήνα-Κωνσταντινούπολη

Λίγο αργότερα: Κωνσταντινούπολη- ΗΠΑ (Σικάγο, Νέα Υόρκη, Ντιτρόιτ)

1959: ΗΠΑ-Ελλάδα (Κηπούπολη, μέχρι το τέλος της ζωής της

Χάρτης 1: Απεικονίζει την κινητικότητα της Ρόζας Εσκενάζυ στην Ελλάδα και την Ανατολική Μεσόγειο



Υπόμνημα μετακινήσεων (1883-1949)

A: Γέννηση στην Κωνσταντινούπολη 1883-1890

B: Μετακίνηση στην Θεσσαλονίκη με την οικογένεια της λίγο μετά τις αρχές του 20^{ου} αιώνα

C: Για ένα διάστημα (δεν υπάρχει καταγραφή για το πότε) μετακίνηση στην Κομοτηνή

D: Επιστροφή στη Θεσσαλονίκη (Δεν υπάρχει καταγραφή για το πότε)

E: Θεσσαλονίκη-Αθήνα (Μετά το 1917)

F: Αθήνα-Αλεξάνδρεια (Δεκαετία του 1930)

G: Αλεξάνδρεια-Αθήνα (Δεν υπάρχει καταγραφή για το πότε)

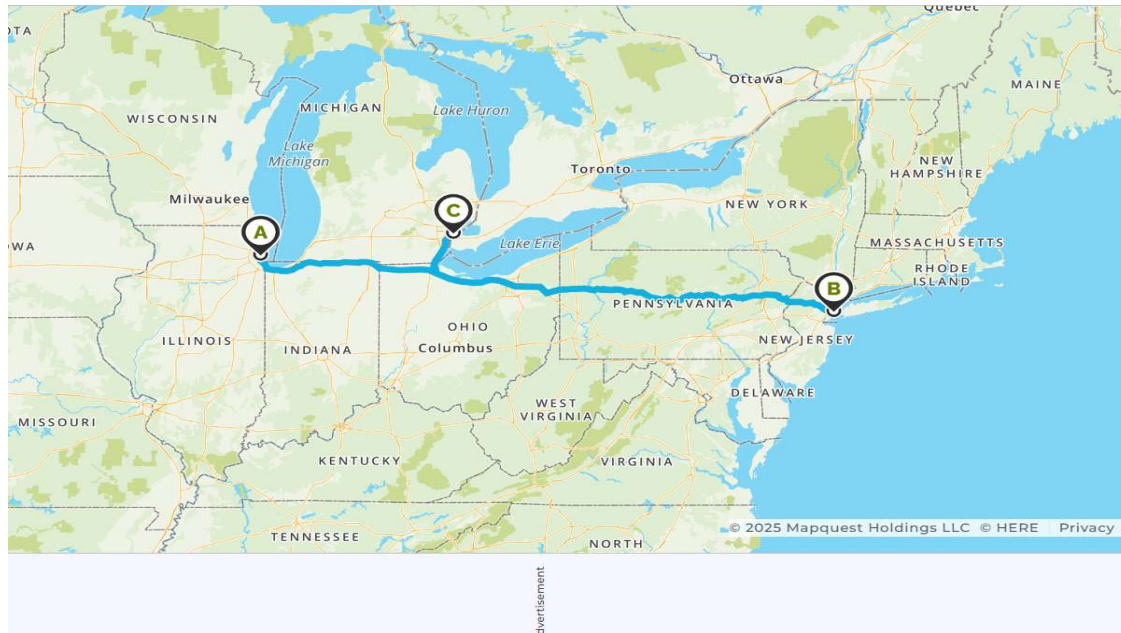
H: Αθήνα-Πάτρα (1949)

Πάτρα-Αθήνα

Αθήνα-ΗΠΑ (1952)

ΗΠΑ-Αθήνα (1954)

Χάρτης 2: Απεικονίζει την κινητικότητα της Ρόζας Εσκενάζυ στις ΗΠΑ (1952-54, 1958-59)



Υπόμνημα μετακινήσεων στις ΗΠΑ (1952-53, 1958-59)

A: Εμφανίσεις στο Σικάγο

B: Σικάγο-Νέα Υόρκη, εμφανίσεις στη Νέα Υόρκη

Γ: Νέα Υόρκη-Νιτρώητ

ΗΠΑ-Αθήνα (Αρχές 1954 από πρώτο ταξίδι, 1959 από δεύτερο ταξίδι)

Η ζωή και η καριέρα της Ρόζας Εσκενάζυ αποτελούν μια ατράνταχτη απόδειξη της πλούσιας πολιτιστικής ανταλλαγής και της καλλιτεχνικής εξέλιξης κατά τη διάρκεια μιας μεταβατικής εποχής στην ιστορία. Γεννημένη σε μία φτωχή σεφαραδίτικη εβραϊκή οικογένεια στην

Κωνσταντινούπολη, η πορεία της από τους πολυσύχναστους δρόμους της παιδικής της ηλικίας έως τις ζωντανές μουσικές σκηνές της Αθήνας, αποτυπώνει το πνεύμα της κινητικότητας και της ανθεκτικότητας. Η βαθιά επίδραση που είχε στο αστικό λαϊκό και ρεμπέτικο τραγούδι δεν αναδεικνύει μόνο το αστείρευτο ταλέντο της αλλά και την περίπλοκη αλληλεπίδραση ποικιλόμορφων μουσικών παραδόσεων. Οι συνεργασίες της με καταξιωμένους μουσικούς εμπλούτισαν την τέχνη της, επιτρέποντας της να συνδυάσει διάφορες πολιτιστικές επιρροές στις παραστάσεις της. Ακόμη και μέσα από τις δοκιμασίες του πολέμου της κατοχής και της πολιτικής καταπίεσης, το πνεύμα και η αφοσίωση της στην τέχνη παρέμειναν άσβεστα. Η συμμετοχή της στην αντίσταση και η προσπάθεια της να σώσει ζωές αποδεικνύουν το θάρρος και την ανθρωπιά της. Η Ρόζα Εσκενάζυ, η ζωή και η καριέρα της είναι ένα ισχυρό παράδειγμα κινητικότητας και παράλληλα μία ισχυρή υπενθύμιση της ανθεκτικότητας της πολιτιστικής έκφρασης.

Η κινητικότητα του Αγάπιου Τομπούλη στο τέλος της Οθωμανικής αυτοκρατορίας»

Εισαγωγικά

Ο Αγάπιος Τομπούλης είναι ένας από τους σημαντικότερους ουτίστες του 20^{ου} αιώνα. Γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη περίπου το 1879. Συνεργάστηκε με όλες τις σημαντικότερες φωνές του Σμυρναϊκού, τόσο στο πάλκο όσο και στη δισκογραφία και υπήρξε ένας από τους πιο επιφανείς ουτίστες του είδους. Επιπλέον, άφησε αξιόλογες ηχογραφήσεις ως σολίστας. Ο Αγάπιος Τομπούλης ήταν Αρμένιος καθώς η καταγωγή της οικογένειάς του ήταν Αρμενική (Strötbaum 2012) (wikipedia.d.). Όπως θα δούμε και στη συνέχεια, ο Αγάπιος Τομπούλης, κατά τα πρώτα χρόνια της καριέρας του ήρθε σε άμεση επαφή με την Οθωμανική αυτοκρατορία καθώς έπαιζε για τον ίδιο τον Σουλτάνο. Ο Τομπούλης ήταν από τους πιο στενούς συνεργάτες της Ρόζας Εσκενάζυ. Όπως αναφέρει η διάσημη ερμηνεύτρια στην αυτοβιογραφία της, όπου πήγαινε, ο Τομπούλης πήγαινε μαζί της. « *Ο Τομπούλης έπαιζε το καλύτερο ούτι, ήξερε όλα τα τραγούδια μου και όπου πήγαινα τον έπαιρνα μαζί μου και είχε μία πολύ ωραία φωνή, πολύ*

όμορφη.» (Χατζηδουλής, Ρόζα Εσκενάζυ. Αυτά που θυμάμαι 1982). Αυτή η συνεργασία αναδεικνύει την έννοια του μουσικού κοσμοπολιτισμού καθώς ο Τομπούλης συμμετείχε ενεργά στη διαμόρφωση ενός ηχητικού τοπίου που συνδύαζε διαφορετικές πολιτισμικές επιρροές (Maksudyan, 2024) (Stokes, On musical Cosmopolitanism 2007) Ακόμη, ο Αγάπιος Τομπούλης συνεργάστηκε με τον Σίμωνα Καρά στην ραδιοφωνική εκπομπή «Ελληνική αντίλαλοι». (Σαμίου n.d.) Ως σολίστας και συνθέτης του ρεμπέτικου τραγουδιού άφησε μια πλούσια δισκογραφία.

Πρώτα χρόνια

Ο Αγάπιος Τομπούλης, σύμφωνα με την εγγονή του, κυρία Αλέκα, γεννήθηκε το 1879 (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019). Έζησε τα παιδικά και εφηβικά του χρόνια στην Κωνσταντινούπολη και συγκεκριμένα στην περιοχή του Βοσπόρου. Μιλούσε Αρμενικά, Ελληνικά, Τουρκικά και Γαλλικά. Σύμφωνα με την εγγονή του (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019), στην Κωνσταντινούπολη παντρεύτηκε δύο φορές. Με την πρώτη του γυναίκα απέκτησε τρεις γιούς. Αφού χώρισε με την πρώτη του σύζυγο, παντρεύτηκε στην Κωνσταντινούπολη τη δεύτερη του σύζυγο, Αλεξάνδρα Ταχτσή, με την οποία, όπως και με τους τρεις του γιούς, έφυγαν από την Κωνσταντινούπολη και εγκαταστάθηκαν στην Αθήνα. Ο πρώτος γιός πέθανε κατά τη διάρκεια της κατοχής, ο δεύτερος έφυγε για τη Ρωσία και ο τρίτος παντρεύτηκε και έκανε οικογένεια στην Αθήνα. Από αυτό το οικογενειακό δέντρο ο μόνος απόγονος εν ζωή είναι ο Ραφαήλιος Τομπούλης ο οποίος είναι και αυτός κάτοικος Αθηνών (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019). Ο Τομπούλης είναι μια από τις μουσικές προσωπικότητες που βίωσαν τις τελευταίες δεκαετίες της Οθωμανικής αυτοκρατορίας και τη μετάβαση από την Οθωμανική αυτοκρατορία στην μετέπειτα περίοδο και το μετέπειτα μουσικό στερέωμα, καθώς ήταν τραγουδιστής στην ορχήστρα του Abdul Hamit, ενός εκ των τελευταίων σουλτάνων της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Η ενασχόληση του με την μουσική ήρθε από πολύ μικρή ηλικία. Δεν γνωρίζουμε αν μαθήτευσε δίπλα σε κάποιον δάσκαλο. (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019). Παρόλα αυτά από τα χειρόγραφα γνωρίζουμε ότι ήξερε μουσική σημειογραφία και να χρησιμοποιεί το σύστημα των makam με ευκολία. (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019). Από μαρτυρίες

συνεργατών του έπειτα συμπεραίνουμε ότι ο Αγάπιος Τομπούλης ήταν τόσο θεωρητικά όσο και πρακτικά καταρτισμένος. Εκτός από το ούτι, ο Τομπούλης ήταν ιδιαίτερα ικανός σε διάφορα άλλα όργανα όπως το cümbüz, το τουμπερλέκι αλλά και δύο άγνωστα, κυκλικά, έγχορδα ξύλιμα όργανα (Strötbäum 2012). Όπως λέει η Ρόζα Εσκενάζυ, οι συνεργάτες της που τη συνόδευαν (μεταξύ των οποίων και ο Αγάπιος Τομπούλης) είχαν σημαντική μουσική κατάρτιση. «Αυτοί ήταν σπουδαγμένοι με νότες και αυτά» (Χατζηδουλής, Ρόζα Εσκενάζυ. Αυτά που θυμάμαι 1982) (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019). Η επαγγελματική του σταδιοδρομία ξεκίνησε κοντά στον Σουλτάνο Abdul Hamid I (1876-1909). Από τότε ο Αγάπιος Τομπούλης, ήταν μουσικός με μισθό στην ορχήστρα του παλατιού παίζοντας ούτι και τραγουδώντας. Μάλιστα, παραμένει στην ορχήστρα ακόμη και μετά την πτώση του Abdul Hamid και την άνοδο του αδερφού του στο θρόνο μέχρι που τελικά ο Τομπούλης έφυγε από την Κωνσταντινούπολη το 1918. (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019). Όπως περιγράφει ο ίδιος ο Τομπούλης « ο αδερφός του Χαμίντ που ανέβηκε στο θρόνο έδωσε πολλούς από την κομπανία. Μα κράτησε τους Έλληνες. Ήταν καλύτερος αυτός και δεν ήθελε να πειράξει τους Ρωμηούς.» (Θ-ς 2006). Η περίοδος του τέλους του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ου αιώνα χαρακτηρίστηκε από τη δημιουργία των μοντέρνων εθνών-κρατών. (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019) (Hirschon 2003). Ο κατακερματισμός της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, η βιομηχανοποίηση και ο καπιταλισμός οδήγησαν σε αυξανόμενη βία στα Βαλκάνια.

Στο πλαίσιο της διαδικασίας ανάπτυξης των εθνών-κρατών, οι χώρες των Νοτίων Βαλκανίων οδηγήθηκαν σε ένταση η οποία κατέληξε στους Βαλκανικούς πολέμους του 1912-13, οι οποίοι επιδείνωσαν σημαντικά την αστάθεια στην περιοχή. (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019) Εν τω μεταξύ, ήδη από την έναρξη του πρώτου παγκοσμίου πολέμου η πολιτική της Νεοτουρκικής κυριαρχίας είχε ως κύριο στόχο την εκδίωξη των εθνοτικών ομάδων που δεν ταίριαζαν στα εθνικιστικά πρότυπα της. Από την άλλη, η Ελλάδα, η οποία ταλανιζόταν από τον Εθνικό διχασμό αποφασίζει να μπει στον πόλεμο το 1917 στο πλευρό των συμμάχων. (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019) Παράλληλα οι συμμαχικές δυνάμεις εισήλθαν το Νοέμβριο του 1918 στην Κωνσταντινούπολη. Κατά πάσα πιθανότητα από αυτό το ιστορικό γεγονός σκιαγραφεί ως αιτία της φυγής του από την Κωνσταντινούπολη ο Αγάπιος Τομπούλης: «Όταν ήσαν οι Εγγλέζοι, οι Έλληνες πήγαμε να κάνουμε το καθήκον μας. Αφήσαμε τον ταμπουρά και πήραμε το ντουφέκι...

*Άστα να χαρείς» (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019) (Θ-ς 2006). Το 1918, ο Αγάπιος Τομπούλης μαζί με την οικογένεια του έφυγε από την Κωνσταντινούπολη, ήρθε και εγκαταστάθηκε στην Αθήνα. Έμειναν σε διάφορες περιοχές της Αθήνας όπως στην Κηφισιά στον Βύρωνα, ίσως και στα Πατήσια. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Τομπούλης διατήρησε πολύ καλές σχέσεις με την Αρμενική κοινότητα αλλά και την Αρμενική εκκλησία η οποία βρισκόταν στο κέντρο της Αθήνας, στην Κουμουνδούρου. Σύμφωνα με την Μωχάμεντ (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019), η εγγονή του Τομπούλη δηλώνει: «*Θυμάμαι τον παππού μου να με πηγαίνει στην Αρμένικη εκκλησία στο κέντρο της Αθήνας στην πλ. Κουμουνδούρου.*»*

Ο κοσμοπολιτισμός του Αγάπιου Τομπούλη

Ο Αγάπιος Τομπούλης είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα του μουσικού κοσμοπολιτισμού που λαμβάνει χώρα αυτή την περίοδο. Κατά την διάρκεια της προπολεμικής περιόδου, οι δισκογραφικές εταιρείες είναι ιδιαίτερα ενεργές και παραγωγικές και σύμφωνα με τον Κοκκώνη, στοχεύουν το κοινό του τόπου από τον οποίο προέρχεται το ηχογράφημα. Ο τόπος αυτός δεν προσδιορίζεται γεωγραφικά αλλά συμβολικά καθώς είναι το «οικοσύστημα» που διαμορφώνουν εντόπιοι ή μετανάστες καθώς συσπειρώνονται με βάση τις γλώσσες, τις θρησκείες, τις πολιτισμικές πρακτικές αλλά και τις κουλτούρες (Κοκκώνης, Κοσμοπολιτισμός στην Ελληνική Ιστορική Δισκογραφία 2019). Ο Αγάπιος Τομπούλης δραστηριοποιήθηκε αρχικά από το 1920 έως το 1940 συμμετέχοντας ενεργά στον ευρύτερο κύκλο των προσφύγων μουσικών από την Σμύρνη, την Κωνσταντινούπολη και την Μικρά Ασία, παίζοντας σε νυχτερινά κέντρα διασκέδασης (καφέ αμάν). Σύμφωνα με τη Μωχάμεντ, η παρουσία των προσφύγων καλλιτεχνών στην Αθήνα, ήταν καταλυτική για την σύγχρονη δημιουργία και διαμόρφωση του μουσικού τοπίου του αστικού κέντρου της Αθήνας. (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019) Στην πλειοψηφία τους οι Σμυρνιοί, Κωνσταντινουπολίτες και από άλλα μέρη της Μικράς Ασίας πρόσφυγες καλλιτέχνες ήταν καταρτισμένοι μουσικά, κατείχαν υψηλό επίπεδο γνώσεων, μεγάλη δεξιότητα και επαγγελματισμό που τους επέτρεπε να κινούνται με χαρακτηριστική ευκολία ανάμεσα στο «πάλκο» και την δισκογραφική παραγωγή. Παράλληλα, ο Τομπούλης ηχογράφησε τόσο μόνος του (σόλο ούτι και φωνή) όσο και με πολλούς από τους

πολύ γνωστούς τραγουδιστές και οργανοπαίχτες της εποχής, σε πλήθος δίσκων 78 στροφών. (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019). Μέσω αυτών των ηχογραφήσεων, συνέβαλε αποφασιστικά στην ανάπτυξη του ρεμπέτικου. Η μουσική του αντικατοπτρίζει τη δυναμική αλληλεπίδραση επιρροών και πρακτικών (Stokes, *On musical Cosmopolitanism* 2007) και είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα ενός κοσμοπολιτισμού ο οποίος δεν προσδιορίζεται μόνο γεωγραφικά αλλά σύμφωνα με τις διαφορετικές παραδόσεις και κουλτούρες.

Η παρουσία των μουσικών από την «καθ' ημάς Ανατολή» στην Ελλάδα επιβεβαιώνεται ήδη πριν από το 1922. (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019). Σύμφωνα με τον Στάθη Gauntlett, « Η εξακριβωμένη παρουσία των μουσικών από την Ανατολία (Anatolian musicians) στην Ελλάδα χρονολογείται περίπου 50 χρόνια πριν την Μικρασιατική καταστροφή το 1922». (Gauntlett 2003). Μετά την Μικρασιατική καταστροφή έρχονται και εγκαθίστανται μαζικά στην Ελλάδα αλλά το έδαφος είχε ήδη διαμορφωθεί πριν από το 1922. Ο ερχομός τους ήταν καταλυτικός για την διαμόρφωση του μουσικού τοπίου του αστικού κέντρου της Αθήνας. (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019) Το αστικό κέντρο της Αθήνας, όπως αναφέραμε και προηγουμένως, σύμφωνα με τον Κοκκώνη είναι το «οικοσύστημα» που διαμόρφωσαν τόσο οι ντόπιοι όσο και οι μετανάστες καλλιτέχνες οι οποίοι ήρθαν στην Ελλάδα. Στην πλειοψηφία τους οι καλλιτέχνες που ήρθαν στην Ελλάδα από την Σμύρνη, την Κωνσταντινούπολη αλλά και από άλλα μέρη της Μικράς Ασίας είχαν μεγάλη δεξιοτεχνία και επαγγελματική κατάρτιση που τους έδινε την δυνατότητα να κινούνται με χαρακτηριστική άνεση ανάμεσα στο «πάλκο» και την δισκογραφική παραγωγή. Αξίζει να σημειωθεί ότι πολλοί από αυτούς διαμορφώθηκαν σε σημαντικά κεφάλαια της μουσικής παραγωγής κάτι που τους επέτρεπε να επηρεάζουν τις εξελίξεις της δισκογραφίας εκ των έσω. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Δημήτρης Σέμσης, ένας από τους στενούς συνεργάτες του Αγαπίου Τομπούλη, το ρεπερτόριο του οποίου αντλούσε επιρροές από την βορειοανατολική Μεσόγειο αλλά και τα Βαλκάνια. Επίσης υπήρξε διευθυντής ηχογραφήσεων σημαντικών δισκογραφικών εταιρειών όπως η His master's voice και η Columbia. (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019)

Παρότι παραμένει δύσκολο να επιβεβαιωθεί ότι ο Αγάπιος Τομπούλης ταξίδεψε στην Αμερική το 1919, υπάρχει ισχυρή ένδειξη ότι βρέθηκε στην Αμερική πριν από το 1920 και ότι

ηχογράφησε στην εταιρεία Panhellenion Record Company (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019). Πρόκειται για μια δισκογραφική εταιρεία που ιδρύθηκε από την τραγουδίστρια Κούλα Αντωνοπούλου και είναι η πρώτη μεγάλη δισκογραφική εταιρεία. Με την ετικέτα της θυγατρικής της εκδόθηκε μια σειρά δίσκων με συμμετοχή Ελλήνων καλλιτεχνών. (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019). Μέρος αυτής της σειράς αποτελεί και η ηχογράφιση Ousak Canto-Nyrol Bem Bem (Από την προσωπική συλλογή του Κώστα Κοπανιτσάνου). Στην οποία τραγουδάει η ίδια. Όπως τονίζει η Μωχάμεντ η ετικέτα δεν περιλαμβάνει τα ονόματα των συμμετεχόντων όπως άλλωστε συνηθίζονταν εκείνη την εποχή. Επιπροσθέτως, από την ανάλυση της των υπόλοιπων ηχογραφήσεων της, της ίδιας σειράς, πως στο ούτι συμμετείχε ο Θωδωρής Κάππας και ο Ιωάννης Δάλλας στο βιολί. Στη συγκεκριμένη ηχογράφιση, εκτός από την κυρία Κούλα ακούγεται και μια άγνωστη αντρική φωνή η οποια, λόγω και του επιφωνήματος της τραγουδίστριας («γεια σου Τομπούλη») παραπέμπει στον Αγάπιο Τομπούλη. (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019)

Ηχογραφήσεις της περιόδου με άλλους καλλιτέχνες

Επιπρόσθετα, λόγω αντικρουόμενων ημερομηνιών σε ένθετα ψηφιακών δίσκων, καταλόγων και άλλων πηγών, είναι δύσκολο να γνωρίζουμε ακριβώς την ημερομηνία της πρώτης ηχογράφησης του Αγάπιου Τομπούλη στην Ελλάδα. (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019) Παρότι γνωρίζουμε ότι ο Τομπούλης βρισκόταν στην Ελλάδα ήδη από το 1918, η πρώτη δισκογραφική συμμετοχή του Τομπούλη στην Ελλάδα εντοπίζεται περίπου στα μέσα της δεκαετίας του 1920 και συγκεκριμένα, σε μία σύνθεση του Λάμπρου Λεονταρίδη με τίτλο «Τσιφτετέλι» (αριθμός δίσκου ΑΟ 390) . Ο Λάμπρος Λεονταρίδης αποτελεί δεξιοτέχνης της πολιτικής λύρας, σύμφωνα με τις ηχογραφήσεις των 78 στροφών που συναντάμε. (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019) (Λάμπρος Λεονταρίδης n.d.) Γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη, από μουσική οικογένεια, μορφώνεται μουσικά εκεί και έρχεται στην Ελλάδα μετά την Μικρασιατική καταστροφή (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019). Με τον Τομπούλη είχαν μια ιδιαίτερα στενή συνεργασία, καθώς συνεργάστηκαν σε 15 ηχογραφήσεις αυτής της περιόδου. Μάλιστα,

σύμφωνα με τα λεγόμενα του γιού του Τομπούλη, Τάσου Τομπούλη, ο Αγάπιος εκτιμούσε ιδιαίτερα τον Λεονταρίδη (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019) (Λάμπρος Λεονταρίδης n.d.). Αξίζει να σημειωθεί το εύρος των συνεργασιών που είχε αυτή την περίοδο ο Τομπούλης:

1. Με τον Γρηγόρη Ασίκη:

a. Τι χείλη κοραλένια, 1931, (αρ.δίσκου: V-51069)

2. Με τον Δημήτρη Ατραΐδη : a. Κιουρντού Μανές (Γλεντάτε φίλοι το ντουινιά), 1933, (αρ.δίσκου: DG- 479) b. ΝεβάΟυσάκ Μανές (Αναστενάζω και πονώ), 1933, (αρ.δίσκου: DG- 479)

3. Με την Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου. Μελαχρινουλα μου, 1928 ή 1933, (αρ.δίσκου: DG 217)

4. Με τον Αντώνη Νταλγκά : a. Καραπετάχχετζαζ Μανές (Με υπομονή και δάκρυα), 1930, Odeon Γερμανίας, (αρ.δίσκου: GA- 1485) b. Καραπετάχνεβά Μανές (Πολλοί 'ναι που πικραίνονται), 1930, Odeon Γερμανίας, (αρ. δίσκου: GA- 1485)

5. Με τον Κώστα Ρούκουνα (και άγνωστη κιθάρα) a. Ραστ (Το αχ έχω μες στην καρδιά) 1934, (αρ. δίσκου: DG 2109)

Ο Αγάπιος Τομπούλης, ο Λάμπρος Λεονταρίδης και η Ρόζα Εσκενάζυ συνεργάζονται συστηματικά τόσο στην δισκογραφία όσο και στο πάλκο από τις αρχές του 1930 ως τα τέλη του 1950 (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019). Πιο συγκεκριμένα, η συγκεκριμένη ορχηστρική σύνθεση ακούγεται τουλάχιστον στα παρακάτω τραγούδια:

1. Ασκή μπάνα, 1934, (αριθμός δίσκου: GA-1930, αρ. δίσκου: GO-2148)

2. Αραβίσαμπάχ μανές (Ντουινιά πως με κατήντησες), 1933, (αρ.δίσκου: DG 328)

3. Yiamo, 1934, (αρ. δίσκου: AO 2232, αρ. μήτρας: OGA 163-1)

4. Αραπίγκαζελίουσάκ (Η τύχη μου με δίκασε) 1934, (αρ. δίσκου: AO 2232, αρ: μήτρας: OGA 160-1)

5. Τσερκέζα, 1934, (αρ. δίσκου: ΑΟ 2170) (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019)

Η λογοκρισία

Το 1936 επιβάλλεται η λογοκρισία του ρεμπέτικου εκ μέρους του καθεστώτος του Μεταξά. Ήδη τα χρόνια που προηγήθηκαν της λογοκρισίας ο λαϊκός πολιτισμός, αλλά και το ρεμπέτικο που αποτελεί ένα από τα μουσικοποιητικά του ιδιώματα μαζί με τον αμανέ γίνεται αντικείμενο καταγραφής και αξιολόγησης. Οι λόγιοι κύκλοι αλλά και οι διαμορφωτές του κοινού αισθήματος απασχολούνται με την «ανατολίτικη» εκδοχή της αστικής λαϊκής μουσικής και την θέση της στον εθνικό πολιτιστικό κορμό, με αιχμή του αντιανατολικού δόρατος τον Ζαχαρία Παπαντωνίου, ο οποίος δείχνει ανεκτικότητα στα καφέ αμάν και το χασίς, όμως στη συνέχεια γίνεται σφοδρός επικριτής τους, όμως η κριτική αυτή αρχίζει να γίνεται συστηματικότερη από την αρχή της δεκαετίας του 1930 (Βλησίδης 2004). Το 1929 ο διγράφος Κώστας Φαλαίτης, ο οποίος επικεντρώνεται στα ανώνυμα ρεμπέτικα τραγούδια, παρά το γεγονός ότι ανάγει την επιτέλεση τους σε αποκλειστικά υποκοινωνικούς χώρους, υπογραμμίζει την «ειλικρίνεια και τον αυθορμητισμό που εκπλήσσει και γοητεύει» σε αυτά τα πραγματικά «αριστουργήματα» που γράφτηκαν υπό τους ήχους του μπαγλαμά (Βλησίδης 2004). Αξίζει να σημειωθεί ότι όσον αφορά τον Αγάπιο Τομπούλη αυτή την περίοδο, δέχεται κολακευτικά ρεπορτάζ από τον Τύπο ο οποίος παρακολουθεί στενά το ρεμπέτικο (Βλησίδης 2004). Παρόλα αυτά από το 1931 και έπειτα αρχίζει μια προσπάθεια στιγματισμού του μουσικού αυτού είδους, που εγκαινιάζεται από την μουσικοκριτικό Σοφία Σπανούδη η οποία διεξάγει επίθεση κατά τον αμανεδοειδών και των ρεμπετοειδών τα οποία σύμφωνα με την ίδια φθείρουν τα μουσικά ήθη του ελληνικού λαού (Βλησίδης 2004). Το παράδειγμα της ακολουθεί και ο Κώστας Αθάνατος ο οποίος καταγγέλλει την ελεύθερη κυκλοφορία του χασίς αλλά και η μουσικοποιητική του διάδοση (Βλησίδης 2004) αλλά και άλλοι όπως ο Δ. Ευαγγελίδης ο οποίος διεξάγει ρεπορτάζ από συνοικιακή κοσμική ταβέρνα στην οποία εμφανίζεται ο εμβληματικός φορέας του λαϊκού πολιτισμού Αντώνης Νταλγκάς ο οποίος έχει συμμορφωθεί στο νέο «σικ» περιβάλλον, έχοντας αντικαταστήσει το σαντούρι με το ακορντεόν και το μπαγλαμαδάκι με το μπάντζο και τραγουδά «σπανιόλικες καντσονέττες και γλυκανάλατα ταγκό» (Βλησίδης 2004) (Δ.Ευαγγελίδης 1935).

Στο ήδη αρνητικό κλίμα για το ρεμπέτικο έρχεται και η δικτατορία του Μεταξά να δυσχεράνει ακόμη περισσότερο την κατάσταση. Το καθεστώς αναλαμβάνει να χειραγωγήσει την μουσική σκηνή ώστε να συνάδει προς τη δόμηση της συμπαγούς «εθνικής» πολιτισμικής ουσίας που επιχειρείται. Το λαϊκό πολιτισμικό μόρφωμα του ρεμπέτικου αντιμετωπίζεται ως συμβολικό μίasma και απειλή στον «Κανόνα» που κατασκευάζει το καθεστώς, προκειμένου να ενοποιήσει τεχνητά και μονόχορδα την πολυδιάστατη εντόπια πολιτισμική πραγματικότητα (Βλησίδης 2004). Το Μεταξικό ιδεολόγημα της «Ελληνικής Ιδέας» που πρυτάνευε στην μονοπαγήενοιοιολόγηση της «εθνικής πολιτισμικής ταυτότητας» δεν άφηνε νομιμοποιητικά περιθώρια στην προϋφιστάμενη «ανατολίτικη» λαϊκή παράδοση (Βλησίδης 2004). Το προμεταξικόρεμπέτικο, ως είχε και όπως επιτελούνταν συνιστά ενοχλητικό πολιτισμικό ρύπο που πρέπει να σαρωθεί από την ιδεολογική σκούπα της Μεταξικής ερμηνείας των «εθνικών ιδεωδών και παραδόσεων» και να τοποθετηθεί στο πεδίο της παρέκκλισης (Βλησίδης 2004). Τα σημαίνοντα της μαγκιάς (περιεχόμενο) και του ανατολισμού (μορφή) προβληματικοποιούνται, ποινικοποιούνται, στιγματίζονται και τελούν υπό διαρκή επιτήρηση. Το ρεμπέτικο αποσυναρμολογείται και επανασυναρμολογείται στη μορφή και στο περιεχόμενο, μέσω της Μεταξικής ορθοπεδικής συσκευής που θα το «αποστειρώσει» και θα λειάνει κάθε απειλητική αιχμή για την κυρίαρχη εθνική αναπαράσταση του ελλαδικού πολιτισμικού κορμού. Το σχετικό νομικό πλαίσιο ελέγχου και ποινικοποίησης ενός ολόκληρου πολιτισμικού πεδίου χρονολογείται ήδη από τις 31-8-1936 όταν δημοσιεύεται ο αναγκαστικός νόμος 45/1936 «Περί συστάσεως Υπουργείου Τύπου και Τουρισμού» (Βλησίδης 2004). Υπό την ηγεσία του Θεόδωρου Νικολούδη, το κρίσιμο αυτό Υφυπουργείο θα αποτελέσει τον καθ' ύλην αρμόδιο θεσμό σχετικά με οτιδήποτε αφορά τη «διαφώτισιν της δημοσίας γνώμης», δηλαδή τον ελληνικό και ξένο ημερήσιο και περιοδικό τύπο, τα παντοειδή συνέδρια και εκθέσεις, το θέατρο, τον κινηματογράφο, τα βιβλία, και τους δίσκους γραμμοφώνου, οι οποίοι οφείλουν εφεξής να βρίσκονται «εντός του πλαισίου των εθνικών παραδόσεων και ιδεωδών» (Βλησίδης 2004). Πράγματι, βάσει του Βασιλικού Διατάγματος της 12-3-1937 (ΦΕΚ 93, Τεύχος Α') που ακολούθησε («Περί αρμοδιότητος των παρά τω Υφυπουργείω Τύπου και Τουρισμού Διευθύνσεων, Τμημάτων και Γραφείων ως και Γραφείων ως και κατανομής του προσωπικού»), σε εφαρμογή του ΑΝ 45 ορίζονταν λεπτομερέστερα ότι στη Διεύθυνση Εσωτερικού Τύπου υπάγονταν μεταξύ άλλων και το «Γραφείον Εποπτείας του Εσωτερικού Τύπου»: στην αρμοδιότητα του Γραφείου αυτού αναγόταν-πέραν της εποπτείας των εφημερίδων, περιοδικών,

βιβλίων, εντύπων, θεατρικών και κινηματογραφικών έργων, διαλέξεων, ραδιοφωνικών εκπομπών κ.α-και η εποπτεία των δίσκων γραμμοφώνου (Βλησίδης 2004).

Η δράση του Τομπούλη στη λογοκρισία και μετά

Η περίοδος από το 1940 έως το 1946 βρίσκει τους περισσότερους από τους πρωταγωνιστές των καφέ αμάν σε δύσκολη θέση. Ήδη από την επιβολή της λογοκρισίας από την δικτατορία του Μεταξά οι συνθήκες είχαν αρχίσει να δυσκολεύουν, τόσο για τις ζωντανές εμφανίσεις όσο και για τις δισκογραφικές ηχογραφήσεις (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019). Τα καφέ αμάν είχαν χάσει μεγάλο μέρος από το κοινό τους λόγω των εξελίξεων αλλά και η στροφή προς ορχήστρες στις οποίες κυριαρχούσε το μπουζούκι και η εκδυτικοποιημένη μορφή του λαϊκού τραγουδιού είχαν μειώσει σημαντικά την απήχηση της προηγούμενης περιόδου. Παρόλα αυτά, ο Αγάπιος Τομπούλης παρέμεινε σημαντικά ενεργός από το 1941 σε ζωντανές εμφανίσεις και μέχρι το 1946 σε ηχογραφήσεις (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019). Στη συνέχεια θα αναφερθούμε στην συνμελέτη του με την ορχήστρα του Σίμονα Καρα η οποία ξεκινάει το 1941 και συνεχίζεται μέχρι τις αρχές του 1960 και έχει καταλήξει σε πλήθος ηχογραφήσεων 78 στροφών (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019). Αξίζει επίσης να αναφερθεί ότι ο Τομπούλης, κυρίως στη δισκογραφία που προκύπτει από τις περιοδείες, εμφανίζεται με πολλούς από τους παλιούς συναδέλφους του όπως η Ρόζα Εσκενάζυ, ο Λάμπρος Λεονταρίδης, ο Δημήτρης Μαγνησάλης αλλά και ο Νίκος Καρακώστας (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019). Ακόμη, μεγάλο μέρος των συνθέσεων του θα το ηχογραφήσει με τη συμμετοχή της κόρης, του, Χρυσανγής Τομπούλη αλλά και νέους συνεργάτες όπως την Μαίρη Τζανέτ, τον Γιώργο Ζαννό (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019).

Η συνεργασία με τον Καρρά και το Ε.Ι.Ρ

Το Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας αποτελούσε, από τα τέλη της δεκαετίας του '30, το πρώτο επίσημο εθνικό μέσο ενημέρωσης (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019). Ο Χρήστος Τσιγγιδίδης, δέκα χρόνια πριν, είχε ιδρύσει το ΡΑΔΙΟ Τσιγγιρόδη Θεσσαλονίκης το οποίο δραστηριοποιούνταν και εξέπεμπε από την συμπρωτεύουσα (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019). Παρ'όλα αυτά η επίσημη έναρξη των εκπομπών του εθνικού ραδιοφώνου έρχεται στην Αθήνα δέκα χρόνια αργότερα (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019). Με έδρα το κέντρο της Αθήνας το Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας αρχίζει την παρουσία στον αέρα το 1938. Τόσο η δημιουργία εκπομπών όσο και η ακρόαση ήταν και παρέμενε μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1960 προνόμιο. Σύμφωνα με τον Άλκη Στέα «Εκείνη την εποχή, τα αστικά κέντρα είχαν το προνόμιο να ακούν ραδιόφωνο (...)». Ήδη από την αρχή της λειτουργίας του ΕΙΡ, αναπόσπαστο κομμάτι των εκπομπών ήταν τα δημοτικά τραγούδια, στο πλαίσιο της δημοτικής μουσικής παράδοσης (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019). Αξίζει να σημειωθεί ότι μέσα από την εκφώνηση ηγεμονικού λόγου από το Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας που αποτελούσε για χρόνια τον εκπρόσωπο της εξουσίας στο ραδιόφωνο, η εκπομπή «Ελληνικοί αντίλαλοι» συνέβαλαν σημαντικά στη διαμόρφωση του πανελλήνιου, «εθνικού ρεπερτορίου» (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019) Ο Σίμων Καρράς (1903-1999), μουσικολόγος και θεωρητικός ερεύνησε, σύμφωνα με την Καλλιμοπούλου, για πάνω από μισό αιώνα (1930-1990), τα θεωρητικά έργα των αρχαίων Ελλήνων, των Βυζαντινών αλλά και των μεταβυζαντινών και αποκωδικοποίησε παλιά μουσικά χειρόγραφα σε πολλές βιβλιοθήκες (Kallimopoulou 2009) (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019). Κατά τη διάρκεια της ζωής του κατείχε τη θέση του ειδικού στην «Ελληνική μουσική» (από το 1937, στο υπουργείο τύπου και τουρισμού) και η συμμετοχή του στην διοργάνωση των «Εορτών του Σταδίου» συνέβαλε ώστε να γίνει υπεύθυνος του Τμήματος «Εθνικής Μουσικής» στο Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας μέχρι την σύνταξη του (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019). (Διονυσόπουλος 1999).

Η ορχήστρα της Ραδιοφωνίας απαρτιζόταν από έναν σχετικά σταθερό πυρήνα χορωδών που προέρχονταν από τη Σχολή του Συλλόγου και μουσικών, που έπαιζαν επί πληρωμή (Συνέντευξη της Μωχάμεντ με την Αγγελική Καρρά). Η χορωδία απαρτιζόταν από άντρες αλλά και γυναίκες και ήταν στα πρότυπα βυζαντινού χορού. Την διεύθυνε ο ίδιος ο Σίμων Καράς (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019). Η ορχήστρα η οποία αποτελούνταν κυρίως από επαγγελματίες λαϊκούς μουσικούς πλαισιώνονταν ορισμένες φορές από άλλους μουσικούς ανάλογα με την περιοχή στην οποία γίνονταν το κάθε αφιέρωμα (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019). Η κύριοι μουσικοί ήταν ο Νίκος Στεφανίδης στο κανονάκι, ο Αγάπιος Τομπούλης στο ούτι, ο Αντώνης Τσόχος στο βιολί ο Φίλιππος Ρούντας στο κλαρινέτο και ο Σταύρος Αδριανός στο λαούτο. Σε αυτό τον πυρήνα μουσικών εντάχτηκε και ο Αγάπιος Τομπούλης, μέσω της γνωριμίας του με τον Στεφανίδη, με τον οποίο ο Τομπούλης ήδη συνεργάζονταν πριν από τον πόλεμο. Ο Τομπούλης έγινε σημαντικό στέλεχος της ορχήστρας, παίζοντας για 15 χρόνια και κερδίζοντας μεγάλη εκτίμηση από τον Σίμωνα Καραά ο οποίος επαινούσε τον Τομπούλη για τον ενθουσιασμό, το ταλέντο και την σκληρή δουλειά του. Ο Καράς θυμόταν πως ο Τομπούλης ενθάρρυνε και τους άλλους μουσικούς να μελετούν ασταμάτητα, ενισχύοντας με αυτό τον τρόπο το συλλογικό πνεύμα μέσα στην ορχήστρα (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019). Ο Τομπούλης έχαιρε επίσης μεγάλης εκτίμησης. Η Ρόζα Εσκενάζυ τονίζει την σημαντική συμβολή του μέσα στην ορχήστρα επισημαίνοντας ότι χωρίς αυτόν, ο Καράς δε θα μπορούσε να παράγει κάποια τραγούδια (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019) (Παπαδόπουλος 2004). Ο Τομπούλης ήταν καθοριστικός στο να βοηθάει την ορχήστρα να μαθαίνει το ρεπερτόριο της, όντας με αυτό τον τρόπο ένα πολύ σημαντικό μέλος αυτής της ομάδας (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019).

Η ιστορία των Ελληνικών ηχογραφήσεων στις Ηνωμένες Πολιτείες ξεκίνησε το 1910 πριν ξεκινήσει στην Ελλάδα κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1920 (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019). Εκτός από ηχογραφήσεις που πραγματοποιήθηκαν από Έλληνες στις ΗΠΑ, ανατυπώσεις και ηχογραφήσεις Ελλήνων καλλιτεχνών στην Αμερική ήταν επίσης σημαντικές. Γνωστά κομμάτια στην Αθήνα έγιναν το ίδιο γνωστά στην Νέα Υόρκη αλλά και άλλες πόλεις της Αμερικής ενώ γνωστοί Έλληνες

καλλιτέχνες απέκτησαν φήμη και πέρα από τον Ατλαντικό. Κατ τη διάρκεια της δεκαετίας του 1940 η Ελληνική διασπορά στην Αμερική απαριθμούσε περίπου 273,520 Έλληνες, όντας μεταξύ των εθνικών ομάδων με τις περισσότερες πωλήσεις δίσκων στην Αμερική (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019). Αυτή η κοινότητα συνέβαλε στις ανατυπώσεις αλλά και στις περιοδικές διάσημων καλλιτεχνών όπως η Ρόζα Εσκενάζυ και ο Αγάπιος Τομπούλης στο πρώτο μισό της δεκαετίας του 1950. Η επιτυχία της Ελληνικής μουσικής δεν περιορίστηκε μόνο στον Ελληνικό πληθυσμό αλλά προσέλκυσε και άλλες εθνικές ομάδες (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019). Οι περιοδικές και οι ανατυπώσεις δεν επέφεραν κέρδη μόνο στις δισκογραφικές εταιρείες αλλά και στους καλλιτέχνες. Η Ρόζα Εσκενάζυ (Χατζηδουλής, Ρόζα Εσκενάζυ. Αυτά που θυμάμαι 1982) αναφέρει ότι οι περιοδικές ήταν μία σημαντική πηγή εσόδων και αυτό θα μπορούσε να εξηγήσει πως ο Αγάπιος Τομπούλης, στα 60 του χρόνια, αποφάσισε να κάνει ένα τόσο μεγάλο ταξίδι που κράτησε δύο χρόνια. Έτσι και αλλιώς, η περίοδος μετά την κατοχή βρήκε τους περισσότερους από τους πρωταγωνιστές της νυχτερινής ζωής στην Αθήνα αρκετά ταλαιπωρημένους και χωρίς πολλές επιλογές στην Αθηναϊκή δισκογραφία και μουσική σκηνή (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019).

Η δράση στο εξωτερικό

Στις αρχές του 1950 ο Αγάπιος Τομπούλης φαίνεται πως ταξίδεψε στην Κωνσταντινούπολη και μετά στην Αμερική. Η Ρόζα Εσκενάζυ (Χατζηδουλής, Ρόζα Εσκενάζυ. Αυτά που θυμάμαι 1982) (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019) θυμάται: *«Ύστερα από κάμποσο καιρό ήρθε κάποιος από την Αμερική που τον λέγανε Αϊδίνη, με ζήτησε και μου είπε να πάω στην Πόλη, και μετά στην Αμερική. Του είπα θα μιλήσω με τα όργανα και θα σου πω. Μίλησα με τον Τομπούλη και φύγαμε για την Πόλη, με τα έξοδά μας όλα πληρωμένα. Πήγαμε στην Πόλη και δουλέψαμε σε πολλά μαγαζιά, πολύς κόσμος ερχότανε. Σαράντα δίσκους έκανα τότες στην πόλη και τραγούδησα Ελληνικά, Τούρκικα, και ακόμα κλέφτικα. Ο Τομπούλης έπαιζε, ο Σουκρή Μπέης, το καλύτερο κλαρίνο της Πόλης, ζακουσμένος κι αυτός τότες. Βιολί ο Αμέρ Μπέης και άλλοι. Πέντε χιλιάδες δολάρια πήρα μόνο από τους δίσκους τότε, εκτός από τα μεροκάματά μου, που δούλευα. Από 'κει και μετά ξεκινήσαμε για την Αμερική μαζί με τον Τομπούλη και τον*

Σουκρή. Πήγαμε στο Σικάγο, στη Νέα Υόρκη, στο Νητρώιτ, δουλέψαμε πολύ καλά και βγάλαμε πολλά λεφτά. Κι εκεί έβγαλα πολλούς δίσκους με τον Τομπούλ και τον Σουκρή, απ' όλα τραγούδησα και εκεί πέρα. Δυο χρόνια έκατσα στην Αμερική κι όταν ήρθα στην Ελλάδα αγόρασα το μεγάλο όμορφο σπίτι που έχω. Δυο φορές έχω πάει στην Αμερική με τον Τομπούλ, με ζήτησαν κι άλλη φορά, αλλά δεν πήγα.» Κάποιος που ονομαζόταν Αϊδίνης, από την Αμερική, προσκάλεσε την ίδια και τον Τομπούλη να ταξιδέψουν στην Κωνσταντινούπολη και μετά στις ΗΠΑ. Εμφανίστηκαν σε πολλά κέντρα, αποκομίζοντας πολλά κέρδη και ηχογραφώντας πολλά τραγούδια. Συνολικά, η Ρόζα Εσκενάζυ ηχογράφησε 40 τραγούδια στην Κωνσταντινούπολη, τα οποία στη συνέχεια εκδόθηκαν στην Αμερική, μεταξύ των οποίων περιλαμβάνονται Ελληνικά, Τουρκικά αλλά και κλέφτικα τραγούδια. Οι ηχογραφήσεις επίσης περιελάμβαναν γνωστούς Τούρκους μουσικούς όπως ο Σουκρή Μπέης, πολύ γνωστός στο κλαρίνο και ο Αμερ Μπέης ικανός βιολιστής (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019). Το ρεπερτόριο περιελάμβανε Τουρκικούς οργανικούς σκοπούς (π.χ Kafkas Oyun Havasi, Sehnaz Longa), αλλά και Ελληνικούς χορούς όπως Καλαματιανό, Τσιφτετέλι, Αμανέδες και καρσιλαμά. Αυτή η συνεργασία μεταξύ Ελλήνων και Τούρκων μουσικών στην Κωνσταντινούπολη ήταν ένα από τα πιο σημαντικά στιγμιότυπα στο πλαίσιο των συνδυασμένων μουσικών παραδόσεων των δύο λαών. Ο Τομπούλης επίσης δημιούργησε και δικές του συνθέσεις τις οποίες ενέταξε στο ρεπερτόριο του, αποκτώντας φήμη και αναγνώριση τόσο ως συνθέτης όσο και εκτελεστής (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019)

Κατά τη διάρκεια της διαμονής του στην Αμερική, ο Τομπούλης επίσης ηχογράφησε και για την Ελληνική δισκογραφική εταιρεία «Καλός δίσκος», η οποία δημιουργήθηκε από τον Νίκο Πουπουράκη. Σε μία από τις ηχογραφήσεις ο Τομπούλης έπαιξε την ουτόλα, ένα καινούργιο όργανο το οποίο, σύμφωνα με την εγγονή του, εφηύρε ο ίδιος. Όμως αυτό δεν μπορεί να διασταυρωθεί με κάποιο τρόπο (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019). Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι η ορχήστρα είναι «Πειραιώτικου» ύφους (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019), στην οποία παίζουν οι: Νίκος Πουπουράκης (μπουζούκη), Λ. Αθανασίου (κιθάρα), Ν. Παππάς (μπαγλαμαδάκι), Αγάπιος Τομπούλης (ουτόλλα), Διαμάντω Βάκκα (τουμπερλέκι). (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019). Καθώς το μπουζούκι είναι αυτό που έχει σολιστικό χαρακτήρα και τα υπόλοιπα όργανα απλώς συνοδεύουν, ο ρόλος του Αγάπιου Τομπούλη είναι μικρότερος από αυτόν που έχουμε συνηθίσει κατά τη διάρκεια της

δισκογραφίας του (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019). Παρόλα αυτά η συγκεκριμένη ηχογράφιση είναι ενδεικτική του τρόπου με τον οποίο ο Τομπούλης είχε την ικανότητα να συμμετέχει σε ορχήστρες διαφορετικού είδους και να κινείται μέσα σε διαφορετικά ιδιώματα υποστηρίζοντας τον ρόλο που είχε σε κάθε ορχήστρα (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019). Επιπρόσθετα, την ίδια χρονική περίοδο παίζει και ηχογραφεί με ορχήστρα «ala Turka» στην Αμερική και με «Πειραιώτικου ύφους» ορχήστρα στην Αμερική υποστηρίζοντας τόσο τον ρόλο του σολίστα όσο και τον συνοδευτικό ρόλο μέσα στην ορχήστρα (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019).

Όσον αφορά τις ανατυπώσεις που έγιναν στην Αμερική, παρατηρώντας με αυτό τον τρόπο την κινητικότητα που είχαν τα τραγούδια, από τις δισκογραφικές εταιρείες της Ελλάδας, στις δισκογραφικές εταιρείες της Αμερικής, εντοπίζουμε:

1. Η DECCA ανατύπωσε από την ODEON

A. Χορός Κιόρογλου, DECCA Go-4687, (έκδοση στην Ελλάδα το 1952)

B. Σμυρνιά, DECCA Go-4688, (έκδοση στην Ελλάδα το 1952)

2. Η Victor ανατύπωσε από την HisMaster'sVoiceQ

A. Χορός Δερβίσικος, VICTORVi-8017 (έκδοση στην Ελλάδα το 1930)

3. Η Liberty ανατύπωσε από την ODEON

A. Θέλω απόψε να γλεντήσω, LIBERTY Αμερικής 200, (έκδοση στην Ελλάδα 1954)

B. Βαρβάρα, LIBERTY Αμερικής 200, (έκδοση στην Ελλάδα 1955)

Πρόκειται για συνθέσεις του από την περίοδο μετά την Κατοχή εκτός από το Χορός Δερβίσικος που παρά το γεγονός ότι δεν είναι σύνθεση του αποτελεί ένα από τα ελάχιστα τραγούδια στα οποία ακούγεται να τραγουδάει. Η ίδια η ανατύπωση αποτελεί μία μεγάλη εμπορική επιτυχία στην Ελλάδα ή τουλάχιστον μια ένδειξη ότι θα υπάρξει επιτυχία στον χώρο. Εκτός αυτού, η επιλογή του Τομπούλη και των συνθέσεων του αποδεικνύει ότι ο Τομπούλης είχε μεγάλη απήχηση στις κοινότητες της Αμερικής. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι συνθέσεις του που ανατυπώθηκαν αφορούν κυρίως την περίοδο από το 1940-1958, η οποία περιελάμβανε έργα τα οποία έχουν σε μεγάλο βαθμό ξεφύγει από το ύφος των πρώτων του συνθέσεων. Το ύφος των τραγουδιών τα οποία ανατυπώθηκαν ήταν νεοδημοτικά, σύμφωνα με την Μωχάμεντ, οι προτιμήσεις του κοινού της Αμερικής ήταν σύμφωνες με τις προτιμήσεις του Ελληνικού κοινού. Η σταδιακή απόρριψη του ύφους καφέ αμάν και η επιλογή ελαφρότερων τραγουδιών

όπως το Θέλω απόψε να γλεντήσω, η το Η Βαρβάρα αποδεικνύει μια παράλληλη αλλαγής τις προτιμήσεις των δύο κοινοτήτων (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019).

Όσον αφορά τις συνθέσεις της περιόδου 1940-1958, χαρακτηριστικές συνθέσεις του είναι οι εξής:

1. Χορός Κιόρολγλου, 1952, (αρ. δίσκου: GA-7757, αρ. μήτρας: Go-4687)
2. Σμυρνιά, 1953, (αρ. δίσκου: GA-7757 (?))
3. Θέλω απόψε να γλεντήσω, 1954, (αρ. δίσκου: GA-7823, ανατύπωση LIBERTY Αμερικής 2000)
4. Σήμερα είσαι αύριο δεν είσαι, 1955, (αρ. Δίσκου: GA-7873)
5. Ο Τσέλιγκας κι η Διαμαντούλα, 1956, (αρ. Δίσκου: GA-7914)
6. Μαριγούλα Μαριγώ, 1957, (αρ. Δίσκου: GA-7940)

Υπάρχουν επίσης ήδη καταγεγραμμένες οι συνθέσεις του:

1. Μπάμ και μπούμ (Παντρεύεται ο Μήτρος τη Μαρίνα)
2. Στην Πόλη στο ΜεβλάΧανέ, 1954, (αρ. Δίσκου BAL-844) (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019)

Στη συνέχεια παρατίθεται η κινητικότητα του Αγάπιου Τομπούλη:

Γέννηση: Το 1879 στην Κωνσταντινούπολη

Το 1918: Κωνσταντινούπολη-Αθήνα

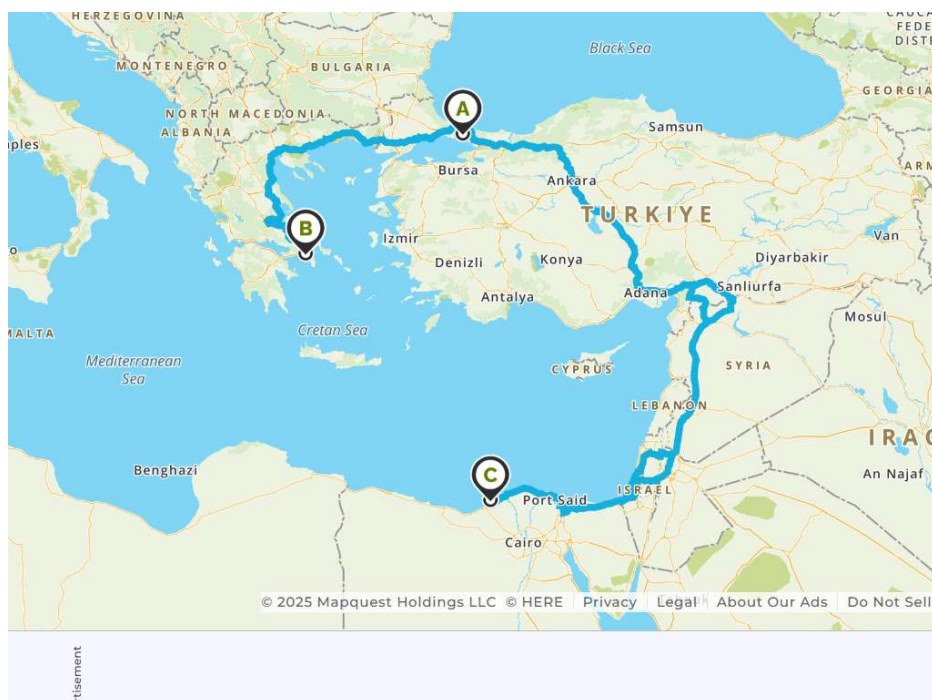
(Πιθανότατα) το 1919: Αθήνα-Αμερική

Δεκαετία του 1930: Αλεξάνδρεια

1952: Αθήνα-ΗΠΑ (Ελληνικές και Τουρκικές κοινότητες της διασποράς)

1953: ΗΠΑ-Αθήνα

Χάρτης 3 που απεικονίζει την κινητικότητα του Αγάπριου Τομπούλη στην Ανατολική Μεσόγειο



Υπόμνημα μετακινήσεων στην Ανατολική Μεσόγειο (1879-1953)

A: Γέννηση Κωνσταντινούπολη (1879)

B: Κωνσταντινούπολη-Αθήνα (1918)

Αθήνα-ΗΠΑ (Πριν το 1920)

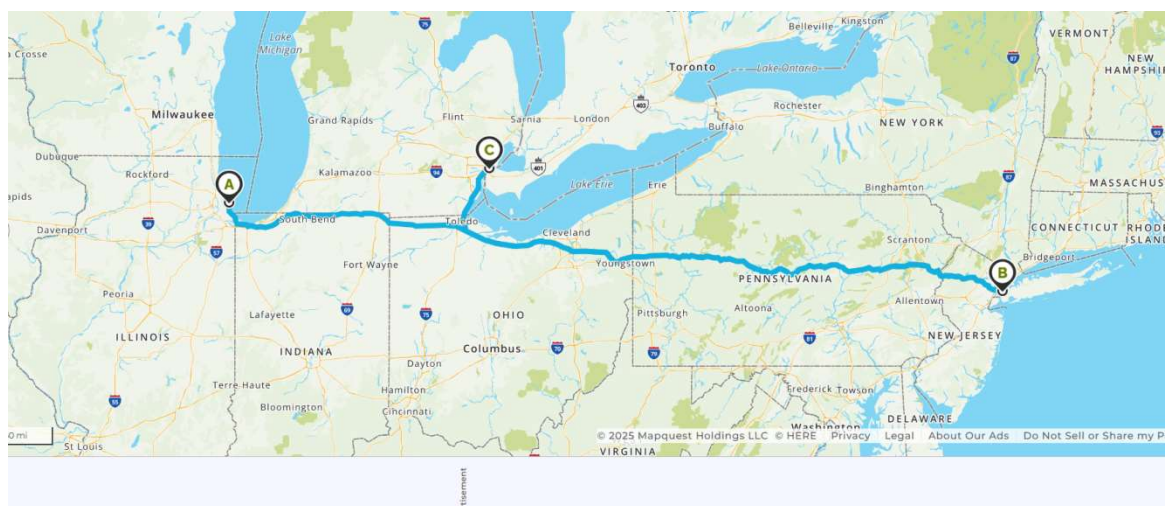
C: Αθήνα-Αλεξάνδρεια (Δεκαετία 1930)

Αλεξάνδρεια-Αθήνα (Δεν υπάρχει καταγραφή χρονιάς)

Αθήνα-ΗΠΑ (1958)

ΗΠΑ-Αθήνα (1959)

Χάρτης 4 που απεικονίζει την κινητικότητα του Αγάπιου Τομπούλη στις ΗΠΑ την περίοδο 1958-59



Υπόμνημα μετακινήσεων περιόδου 1958-59 στις ΗΠΑ

A: Εμφανίσεις στο Σικάγο

B: Σικάγο-Νέα Υόρκη, εμφανίσεις στη Νέα Υόρκη

C: Νέα Υόρκη-Ντιτρόιτ, Εμφανίσεις στο Ντιτρόιτ

Ο Αγάπιος Τομπούλης αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα κινητικότητας ανάμεσα στα μουσικά ιδιώματα, αμφισβητώντας με αυτό τον τρόπο την αυστηρή κατηγοριοποίηση με βάση τα είδη. Η καριέρα του, η οποία εκτείνεται από τη μουσική της Οθωμανικής αυλής έως το ρεμπέτικο, την παραδοσιακή ελληνική μουσική αλλά και άλλα, αναδεικνύει την ικανότητα του να προσαρμόζεται σε διάφορα πολιτισμικά περιβάλλοντα (Μωχάμεντ 2011). Το έργο του Τομπούλη υπογραμμίζει τους περιορισμούς των παραδοσιακών πλαισίων μουσικών ειδών αποκαλύπτοντας ότι τέτοιες κατηγοριοποιήσεις δεν μπορούν να αποτυπώσουν ακριβώς το πόσο πολύπλοκη είναι η δημιουργική πρακτική ενός μουσικού. Αντιθέτως, η μουσική του πρέπει να εκτιμηθεί ως υβριδική, η οποία αντικατοπτρίζει την δυναμική αλληλεπίδραση επιρροών και

πρακτικών. Με αυτό τον τρόπο, ο Τομπούλης αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα επαγγελματία μουσικού, ο οποίος όχι μόνο ήταν άριστος σολίστας αλλά και άριστο συνοδευτικό μέλος μιας ορχήστρας (Κουνάδη, Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών 2019) αλλά είχε δεξιότητα και ευελιξία που του επέτρεψαν να διαπρέψει σε διάφορα είδη.

Η βιογραφία του Δημήτρη Σέμση

Εισαγωγή

Η παρούσα ενότητα αφορά την βιογραφία του Δημήτρη Σέμση αλλά και την κινητικότητα του και την καριέρα του στο τέλος της Οθωμανικής αυτοκρατορίας αλλά και στην καριέρα του μετά το τέλος της Οθωμανικής αυτοκρατορίας κατά τη διάρκεια της ζωής του στην συνέχεια. Επίσης το συγκεκριμένο κεφάλαιο αφορά την κινητικότητα της δισκογραφίας του στην Ελλάδα, αλλά και γενικότερα στην Ανατολική Μεσόγειο. Ο Δημήτρης Σέμσης είναι ο μεγαλύτερος και πιο καταξιωμένος Έλληνας βιολιστής όλων των εποχών και η συμβολή του στην Ελληνική δισκογραφία αλλά και στην δισκογραφία του ρεμπέτικου είναι καθοριστική καθώς δεν υπήρξε μόνο μοναδικός σολίστας αλλά και καλλιτεχνικός διευθυντής και παραγωγός μεγάλων δισκογραφικών εταιρειών. Το παρόν κεφάλαιο θα επιχειρήσει να αξιοποιήσει σε μεγάλο βαθμό τις εξαιρετικές γνώσεις που κατέχει αλλά και παρέχει η μουσικολόγος Lisbet Torp στην διδακτορική της διατριβή για τον Δημήτρη Σέμση, τόσο όσον αφορά τα βιογραφικά του στοιχεία και την κινητικότητα του όσο και για την δισκογραφία του. Επίσης, το παρόν κεφάλαιο θα εξετάσει το πώς η κινητικότητα του Σέμση στην Ελλάδα αλλά και στην Ανατολική Μεσόγειο έρχεται σε επαφή με τις κινητικότητες της Ρόζας Εσκενάζυ αλλά και του Αγάπιου Τομπούλη, καθώς αυτοί οι τρεις καλλιτέχνες είχαν διαμορφώσει ένα από τα πιο χαρακτηριστικά μουσικά σχήματα της εποχής (σαντουροβιόλια) με εμφανίσεις εντός αλλά και εκτός Ελλάδας. Αξίζει να σημειωθεί ότι όπως και στην περίπτωση των άλλων δύο σπουδαίων καλλιτεχνών οι οποίοι εξετάζονται στην παρούσα διπλωματική, η κινητικότητα του Δημήτρη Σέμση χαρτογραφείται προκειμένου η διπλωματική μελέτη να γίνει πιο παραστατική και με σκοπό να εξυπηρετηθεί μια από τις κύριες προτάσεις της παρούσας διπλωματικής μελέτης που αφορά τους χάρτες, ότι

δηλαδή θα μπορούσαν να μετατραπούν σε περαιτέρω μελέτες οι οποίες θα έχουν εφαρμογή στις ανθρωπιστικές επιστήμες.

Ιστορικό πλαίσιο

Πριν συζητήσουμε την βιογραφία αλλά και την κινητικότητα Δημήτρη Σέμση και πριν εμβαθύνουμε περισσότερο στην εξαιρετικά μεγάλη συμβολή του Δημητρίου Σέμση στην δισκογραφία του αστικού λαϊκού τραγουδιού αξίζει να θυμηθούμε τις συνθήκες οι οποίες οδήγησαν στην δημιουργία του αστικού λαϊκού τραγουδιού κατά την Οθωμανική περίοδο, αλλά και να διακρίνουμε τη σχέση ανάμεσα στο αστικό λαϊκό τραγούδι και το ρεμπέτικο τραγούδι το οποίο προήλθε από το αστικό λαϊκό τραγούδι. Όπως αναφέρθηκε και στην ενότητα για την Εσκενάζυ, η δημιουργία του νεότερου αστικού λαϊκού τραγουδιού, ανεξάρτητα με τις διάφορες ονομασίες που το επιδόθηκαν κατά το πέρασμα των χρόνων, μπορεί να εντοπιστεί μέσω της αναζήτησης των χώρων και των ιστορικών στιγμών που δημιουργήθηκαν συνθήκες αστικού τρόπου ζωής σε περιοχές με Ελληνικούς πληθυσμούς (Κουνάδης, Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών.Κείμενα γύρω απο το ρεμπέτικο 2003). Παρατηρούνται πληθυσμιακές συγκεντρώσεις του Ελληνικού πληθυσμού για πρώτη φορά μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης από τους Οθωμανούς, στην περιοχή της παλαιάς πρωτεύουσας της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, όταν ανασυγκροτείται και γίνεται πρωτεύουσα του νέου κράτους στις αρχές του 16^{ου} αιώνα. Κατά τη διάρκεια των επόμενων αιώνων, μέχρι και τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, οι Έλληνες της Πόλης συγκροτούν μια ισχυρή κοινωνική δύναμη αλλά πληθυσμιακή μειονότητα μέσα στην απέραντη Οθωμανική αυτοκρατορία (Κουνάδης, Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών.Κείμενα γύρω απο το ρεμπέτικο 2003). Η Οθωμανική Αυτοκρατορία με τους θεσμούς της, δημόσιους και ιδιωτικούς, διοικητικούς, νομικούς, θρησκευτικούς και οικονομικούς, με την ταξική διαστρωμάτωση της, το ιδιαίτερο σκηνικό και τα αντικείμενα της, αλλά και την βαθιά επίδραση που είχε στον ψυχισμό και στο χαρακτήρα του Νεοέλληνα έφερε μια πληθώρα νέων εννοιών και λέξεων στη νεοελληνική γλώσσα. Το αστικό λαϊκό τραγούδι, κατέγραψε αυτή την πραγματικότητα στις καθημερινές της εκδηλώσεις και έτσι ανυψώθηκε σε μνημειώδη μουσικοποιητική μαρτυρία εκείνης της περιόδου (Γεωργιάδης 2018). Παρ' όλα αυτά, ο πιο αξιόλογος πόλος συγκέντρωσης ελληνικού πληθυσμού είναι η πρωτεύουσα της Σμύρνης, η

Ιωνία, στην οποία από τον 17^ο αιώνα διαπιστώνονται σαφή στοιχεία δημιουργίας αστικού τρόπου ζωής. Η ανάπτυξη της οικονομίας η οποία περνάει στ χέρια των Ελλήνων στο μεγαλύτερο μέρος της δημιουργεί έναν δυϊσμό εξουσίας: από τη μία η οικονομία βρίσκεται σε μεγάλο βαθμό στα χέρια των Ελλήνων ενώ η πολιτική ζωή και η στρατιωτική εξουσία βρίσκεται στα χέρια των Οθωμανών και από το 1908 των Νεότουρκων. Όλα αυτά συμβάλλουν στο να αποκτήσουμε ένα συμπέρασμα για τις συνθήκες δημιουργίας του αστικού λαϊκού τραγουδιού και συγκεκριμένα, αυτό που επιβεβαιώνεται είναι ότι από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα και μετά, η Σμύρνη και δευτερευόντως η Πόλη είναι οι περιοχές που συμβάλλουν στη δημιουργία ενός ευρύτερου Ελληνικού πολιτισμού που ακτινοβολεί στις περιοχές του Ελληνισμού παρά το καθεστώς της υποδούλωσης (Κουνάδης, Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών.Κείμενα γύρω απο το ρεμπέτικο 2003). Σύμφωνα με την Στροφάδη, (Στροφάδη 2019), η αστικοποίηση των αγροτικών πληθυσμών, είτε με τις «εθνικές-τοπικές» μετακινήσεις είτε με τη «διεθνή» μετανάστευση (κυρίως προς τις ΗΠΑ από το τέλος του 19^{ου} αι.) σε συνδυασμό με τις κοινωνικό-οικονομικές ανακατατάξεις και την ανάδυση των εθνών-κρατών, τροφοδοτούν εξελίξεις μεγάλης κλίμακας και στις λαϊκές μουσικές παραδόσεις. Από τα μέσα περίπου του 19^{ου} αιώνα, η αλλαγή τρόπου ζωής και κοινωνικής συμπεριφοράς που συνεπάγεται η ένταξη μεγάλου μέρους αγροτικών πληθυσμών στα αστικά κέντρα θα έχει ως επακόλουθο τη δημιουργία νέων τρόπων ψυχαγωγίας έκφρασης και διασκέδασης, και την εμφάνιση ενός νέου πολιτιστικού μορφώματος, του αστικού πολιτισμού. Βέβαια, στη μουσική του διάσταση οι καταβολές, ανιχνεύονται στα στοιχεία παλαιότερων μορφών, οι οποίες περιλαμβάνουν τις ποικίλες εθνοτοπικές παραδόσεις του δημοτικού τραγουδιού και ιδιώματα από όλο το πολιτισμικό φάσμα (Στροφάδη 2019). Γι' αυτό άλλωστε αρκετοί μελετητές εντάσσουν στον όρο «αστικό λαϊκό τραγούδι και ετερόκλητα μορφώματα (σμυρναϊκό τραγούδι, καντάδα, ελαφρό τραγούδι, ρεμπέτικο κ.α), τα οποία αποτελούν όψεις της ποικίλης παραγωγής εντός του αστικού χώρου.

Τα πρώτα ερεθίσματα

Ο Δημήτριος Σέμσης αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του αστικού λαϊκού τραγουδιού αλλά και του ρεμπέτικου τραγουδιού. Γεννήθηκε στη Στρώμνιτσα, πόλη της

νοτιοανατολικής Π.Γ.Δ.Μ κοντά στα σύνορα με τη Βουλγαρία (Βραχνός 2019). Υπάρχουν δύο πιθανές ημερομηνίες γέννησης του, οι οποίες προέρχονται από δύο πηγές. Σύμφωνα με την Δανή εθνομουσικολόγο Lisbet Torp, ο Σέμσης γεννήθηκε κατά το 1883, ενώ σύμφωνα με τον Παναγιώτη Κουνάδη κατά το 1881 (Βραχνός 2019). Ο Δημήτρης Σέμσης, αποτελεί ένας από τους καλλιτέχνες της εποχής οι οποίοι βιώνουν την τελευταία περίοδο της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Εκείνη την εποχή στη Στρώμνιτσα ζούσαν 6.000 Χριστιανοί από τους οποίους οι περισσότεροι ήταν Έλληνες, 3.000 Μουσουλμάνοι και 600 Εβραίοι (Βραχνός 2019). Σχετικά με την οικογενειακή του κατάσταση, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε εάν η οικογένεια του είχε μετακομίσει από την Ελλάδα στη Στρώμνιτσα ή αν αποτελούσαν μέρος του γηγενούς Σλαβόφωνου πληθυσμού (Βραχνός 2019). Η Στρώμνιτσα αποτελούσε μία πόλη με πολύ καλές συνθήκες διαβίωσης και μελέτης για ανθρώπους της βιομηχανίας όπως ήταν ο πατέρας του Δημήτρη Σέμση και πριν από αυτόν ο παππούς του (Torp 1993). Ο πατέρας και ο παππούς του Δημήτρη Σέμση ανήκαν στην βιομηχανία παραγωγής βιολιών και ομπρελών και παράλληλα αναλάμβαναν τη θέση του βιολιστή στις λαϊκές εκδηλώσεις (Βραχνός 2019). Πιο συγκεκριμένα, ο Μιχάλης Σέμσης, ο πατέρας του Δημήτρη ήταν πολύ καλός μουσικός. Θεωρείται ότι ήταν ένας μουσικός με μεγάλη προτίμηση στις γαμήλιες εκδηλώσεις. Λέγεται ότι οι περισσότερες νύφες εισέρχονταν στην εκκλησία με τη δική του συνοδεία βιολιού. *“He is said to have been a very popular wedding musician; “every bride” in Strumnica was taken to the church to the accompaniment of his playing”* (Torp 1993, 14). Παράδοση στη Στρώμνιτσα ήταν οι άνθρωποι να ονομάζονται σύμφωνα με το επάγγελμα τους επομένως ο παππούς του Σέμση ονομάζονταν Σεσμιρτζής και Κεμαντζής, δύο ονόματα που προέρχονταν από τις δύο τέχνες του, αντί για Κουκουδέας που ήταν το πραγματικό όνομα της οικογένειάς του. Ο γιός του, Μιχάλης, ο πατέρας του Δημήτρη, καθώς του άρεσε το όνομα Σεσμιρτζής, το συντόμευσε σε Σέμσης και έτσι το Σέμσης έγινε το οικογενειακό όνομα με το οποίο ο Δημήτρης έγινε γνωστός αργότερα.

Σε αυτό το περιβάλλον ο Δημήτρης Σέμσης πραγματοποιεί τα πρώτα του μουσικά βήματα και πήρε τα πρώτα ερεθίσματα καθώς μαθητεύει δίπλα στον παππού του και τον πατέρα του (Βραχνός 2019). Ήρθε σε επαφή με την ντόπια μουσική παράδοση της περιοχής του. Χάρη στην πολύ σημαντική θέση της Στρώμνιτσας, οι ντόπιοι Έλληνες μουσικοί είχαν εντάξει και αφομοιώσει μουσικά στοιχεία και από τις γειτονικές τους εθνοτικές ομάδες ως ένα χαρακτηριστικό στοιχείο κινητικότητας και της αλληλεπίδρασης διαφορετικών μουσικών παραδόσεων. Για αυτό ακριβώς τον λόγο ο Σέμσης είχε επηρεαστεί από την μουσική παράδοση

των Βαλκανίων, η οποία είχε ενσταλαχτεί σε αυτόν από την οικογένεια του. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι γνώσεις του γύρω από την μουσική σημειογραφία συνέβαλλαν καθοριστικά στην διεύρυνση της μουσικής του αντίληψης και κατανόησης διαφορετικών ειδών μουσικής. Ο Δημήτρης διέθετε και ο ίδιος ταλέντο και ήταν ένας πολλά υποσχόμενος μουσικός (Τορπ 1993, 14). Σε ηλικία 10 χρονών, και με την οικονομική στήριξη όλων των κατοίκων της Στρώμνιτσας, οι γονείς του τον στέλνουν στην Θεσσαλονίκη προκειμένου να σπουδάσει μουσική. Παρόλα αυτά, η προσπάθεια ήταν ανεπιτυχής καθώς ο Δημήτρης είχε μάθει από την οικογένεια του να επικοινωνεί στην Σλαβομακεδονική διάλεκτο, δυσκολευόταν πολύ να χρησιμοποιήσει τα Ελληνικά και, επιπλέον, αισθανόταν μοναξιά και δυσφορία μακριά από το οικογενειακό του περιβάλλον (Τορπ 1993). Ως αποτέλεσμα, επιστρέφει άμεσα στην οικογένεια του στην Στρώμνιτσαόπο συνεχίζει να εξασκεί τις μουσικές του δεξιότητες, ενώ παράλληλα μαθαίνει και τα Ελληνικά (Βραχνός 2019, 26). Σύμφωνα με την κόρη του, Μαργαρίτα Σέμση, παρά την ύπαρξη Ελληνικών σχολείων στην περιοχή, ο Δημήτρης έμαθε Ελληνικά από τον πατέρα του, και δεν πήγε σε κάποιο από αυτά (Τορπ 1993, 15). Η μητέρα του μιλούσε μόνο Σλαβομακεδονικά.

Η πρώτη επαγγελματική απασχόληση

Η ζωή του Δημήτρη Σέμση περιέχει την κινητικότητα ως αναπόσπαστο μέρος της. ο Δημήτρης ήταν 13 ετών, ένας θιάσος σε περιοδεία πέρασε από τη Στρώμνιτσα και άνθρωποι του θιάσου άκουσαν τον μικρό Δημήτρη να παίζει και εντυπωσιάστηκαν με το ταλέντο του, τις γνώσεις του και την ικανότητα του να γράφει αλλά και να διαβάζει μουσική (Τορπ 1993). Οι άνθρωποι του θιάσου πήραν τον Δημήτρη μαζί τους στο ταξίδι και η πρώτη στάση τους ήταν το Βελιγράδι. Σύμφωνα με την κόρη του Δημήτρη, Ελένη Νικολαΐδου, ο πατέρας της μιλούσε συχνά για το διάστημα που αποτελούσε μέρος του θιάσου και έλεγε για το πόσο δύσκολες ήταν οι συνθήκες ζωής και μελέτης στον θίασο. Μάλιστα, ο Δημήτρης κουραζόταν τόσο πολύ που περνούσε ώρες ολόκληρες στο αποχωρητήριο, για να μην προσέξουν ότι, από την εξάντληση του, έκλαιγε (Τορπ 1993, 16). Ωστόσο, χάρη στις περιοδείες ο Δημήτρης, από πολύ μικρή ηλικία ερχόταν σε επαφή με διάφορες πολιτισμικές και μουσικές παραδόσεις και πολιτισμούς κάτι το οποίο σίγουρα συνέβαλε στην διεύρυνση της μουσικής του αντίληψης. Ο Δημήτρης ήταν ακόμη έφηβος όταν ο

περιοδεύων θίασος έφτασε μέχρι τη Μέση Ανατολή και την Κωνσταντινούπολη. Εκεί τον κάλεσε ο Σουλτάνος AbdulHamid ο δεύτερος στο παλάτι του για μία ιδιωτική συναυλία για αυτόν και το χαρέμι του (Βραχνός 2019, 26). Μάλιστα, λόγω του νεαρού της ηλικίας του, ο Σουλτάνος επέτρεψε στις γυναίκες του χαρεμιού του να τον ακούσουν χωρίς να καλύπτουν το πρόσωπο τους, κάτι στο οποίο ο Δημήτρης θα αναφερόταν με υπερηφάνεια αργότερα (Torp 1993, 16).

Ο Δημήτρης ως φορέας διαφορετικών πολιτισμικών επιρροών

Σύμφωνα με την Torp, δεν γνωρίζουμε πόσο καιρό έμεινε ο Δημήτρης στην Κωνσταντινούπολη αλλά γνωρίζουμε ότι ήταν εκεί που έφυγε από τον θίασο και ότι έμεινε για κάποιο διάστημα στην Κωνσταντινούπολη μέχρι να συνεχίσει το ταξίδι του προς τα νότια στην Οθωμανική αυτοκρατορία (Torp 1993). Ο Δημήτρης, όπως και οι πλανόδιοι πωλητές που περιγράφει ο SaitFaik(Maksudyan, 2024), συμμετείχε σε ένα ηχητικό τοπίο που αναδεικνυε την πολυφωνία και την αλληλεπίδραση των πολιτισμών. Οι περιοδείες του στην Οθωμανική αυτοκρατορία αλλά και η επαφή του με διαφορετικούς πολιτισμούς του προσέφεραν την ευκαιρία να ενσωματώσει ποικιλία μουσικών στοιχείων στο ρεπερτόριο το. Αυτή η αλληλεπίδραση όχι μόνο συνέβαλλε ακόμη περισσότερο στην διαμόρφωση του ως μουσικό αλλά και ως φορέα πολιτισμικών ανταλλαγών. Σύμφωνα με τον MartinStokes, η μουσική μπορεί να λειτουργήσει ως μέσο ενεργής συμμετοχής και αλληλεπίδρασης μεταξύ διαφορετικών πολιτισμών (Stokes, 2007) Η ικανότητα του Σέμση να προσαρμόζει το ρεπερτόριο του ανάλογα με το κοινό στο οποίο απευθύνονταν αναδεικνύει τον κοσμοπολιτισμό της μουσικής του ταυτότητας. Αυτή η ικανότητα του να ενσωματώνει στοιχεία από διαφορετικές παραδόσεις αντανακλά αυτή την έννοια του μουσικού κοσμοπολιτισμού καθώς η μουσική του δημιούργησε δίκτυα κοινωνικών σχέσεων που αντηχούν μέσα στο χρόνο. Η έννοια του μουσικού κοσμοπολιτισμού όπως την περιγράφει ο Stokesυπογραμμίζει τη σημασία της μουσικής ως μέσου που συμβάλλει στη διευκόλυνση της αλληλεπίδρασης και της ανταλλαγής μεταξύ διαφορετικών πολιτισμών (Stokes, On musical Cosmpolitanism 2007). Στην περίπτωση του Σέμση η ικανότητα του να ενσωματώνει μουσικά στοιχεία από την Οθωμανική αυτοκρατορία και τις γειτονικές χώρες δημιουργεί ένα ηχητικό τοπίο που αναδεικνύει την πολυφωνία και την πολιτισμική

αλληλεπίδραση της εποχής. Με τον ίδιο τρόπο που οι πλανόδιοι πωλητές προσπαθούν να προσελκύσουν πελάτες με τις κραυγές τους, έτσι και ο Σέμσης χρησιμοποίησε τη μουσική του για να έρθει ακόμη περισσότερο σε επαφή με το κοινό του αλλά και για να προσελκύσει και να ενσωματώσει διαφορετικές πολιτισμικές επιρροές. Η μουσική του Δημήτρη Σέμση γίνεται ο κόμβος στον οποίο ενώνονται τα διαδρομές των διαφορετικών πολιτισμών (Ingold, Being alive: Essays on movement, knowledge and description 2011). Η ηχητική παρουσία του Σέμση στην Οθωμανική αυτοκρατορία αντικατοπτρίζει την πολυφωνία της εποχής. Οι πλανόδιοι πωλητές, δημιουργούσαν ένα ηχητικό τοπίο που αποτύπωνε την ζωή αλλά και τις αλληλεπιδράσεις των ανθρώπων. (Maksudyan 2024).

Η κινητικότητα στην Ανατολική Μεσόγειο

Τα επόμενα χρόνια, έκανε περιοδείες στην Κωνσταντινούπολη, στη Μικρά Ασία καθώς και στην Περσία, Παλαιστίνη, Αίγυπτο και στην Αιθιοπία (Βραχνός 2019, 26). Όπως αναφέρει η Ελένη Νικολαΐδου, ο Σέμσης ήταν 19 ή 20 ετών όταν επισκέφτηκε την Παλαιστίνη και την Αβησσυνία το 1903 (Τορπ 1993, 17). Είναι πολύ πιθανό ο Σέμσης να είχε μεγάλη επιτυχία ως μουσικός σε όλες αυτές τις χώρες που επισκέφτηκε καθώς διέθεταν πλούσιους Ελληνικούς συννοικισμούς (Τορπ 1993). Δεν γνωρίζουμε πόσο χρόνο έμενε ο Σέμσης σε κάθε περιοχή την οποία επισκέπτονταν όμως γνωρίζουμε ότι έμεινε για μεγάλο χρονικό διάστημα στην Κωνσταντινούπολη και ενίσχυσε το μουσικό του ρεπερτόριο με τα μουσικά ιδιώματα που γνώρισε στα ταξίδια του (Τορπ 1993). Επιπρόσθετα γνωρίζουμε ότι οι Σουλτάνοι τον εκτιμούσαν ιδιαίτερα (Τορπ 1993). Επομένως διαπιστώνουμε ότι ο Δημήτριος είχε μια πολύ δυναμική κινητικότητα στην Οθωμανική αυτοκρατορία. Οι γραμμή της διαδρομής του Δημητρίου Σέμση τόσο σε όλη την έκταση της Οθωμανικής αυτοκρατορίας όσο και σε χώρες όπως η Παλαιστίνη και η Αβησσυνία είναι γραμμή αλληλεπίδρασης καθώς το μονοπάτι που σχηματίζει η διαδρομή του, μονοπάτι το οποίο επιχειρείται να χαρτογραφηθεί, έρχεται σε επαφή με τον εντόπιο πληθυσμό (Ingold, Being alive: Essays on movement, knowledge and description 2011) (ενώ οι περιοχές στις οποίες εμφανιζόταν αποτελούσαν το σημείο συνάντησης του μονοπατιού του Σέμση με αυτό του ντόπιου πληθυσμού (Ingold, Being alive: Essays on movement, knowledge and description 2011)). Επίσης, σύμφωνα με τον Κουνάδη ο Σέμσης βρισκόταν κατά καιρούς

στη Σμύρνη και έπαιζε σε γνωστά καφέ αμάν της πόλης (Βραχνός 2019). Η εκτίμηση και η αναγνώριση που έχαιρε από τον σουλτάνο και το γεγονός πως η Κωνσταντινούπολη είχε πολλούς Έλληνες ευνοούν τις επαγγελματικές του προοπτικές (Βραχνός 2019). Το 1919 ο Σέμσης επιστρέφει στην Στρώμνιτσα και εξαιτίας της ταραγμένης κοινωνικοπολιτικά κατάστασης στην περιοχή αυτός και η οικογένεια του μετακομίζουν στη Θεσσαλονίκη (Βραχνός 2019, 27). Εκεί γίνεται αμέσως αποδεκτός από την μουσική κοινότητα και παίζει σε διάφορα πανηγύρια για τα προς το ζην. Επίσης, σύμφωνα με την κόρη του, Μαργαρίτα, ο Δημήτρης δεχόταν συχνά προσκλήσεις σε πανηγύρια στα Ιωάννινα στα οποία ήταν πολύ αγαπητός (Τορπ 1993, 21).

Η δράση του στην Θεσσαλονίκη

Η οικογένεια του Σέμση ήταν ανάμεσα στις οικογένειες που έφτασαν στη Θεσσαλονίκη, με καράβι. Ο Σέμσης και η οικογένεια του εγκαταστάθηκαν στην Θεσσαλονίκη και σε μικρό χρονικό διάστημα είχε γίνει ένας από τους γνωστούς μουσικούς της πόλης. Τον πρώτο καιρό ο Δημήτρης έμενε στη Θεσσαλονίκη με έναν φίλο του (Τορπ 1993). Αυτός ο φίλος του ήταν παντρεμένος με την αδερφή της κοπέλας που θα γινόταν στη συνέχεια η σύζυγος του Δημήτρη. Ο Σέμσης, καθώς ήταν πλέον 37 ετών και είχε ήδη 20 χρόνια διαρκούς μετακίνησης στην πλάτη του, είχε αποφασίσει να αποκατασταθεί (Τορπ 1993). Όταν όμως ο Δημήτρης πήγε στο σπίτι της οικογένειας προκειμένου να γνωρίσει την μεγαλύτερη αδερφή της οικογένειας η οποία ήταν ανύπαντρη, γνώρισε και ερωτεύτηκε αμέσως μία από τις νεότερες αδερφές τη Δήμητρα. Η Δήμητρα και η οικογένεια της έφτασαν στη Θεσσαλονίκη το 1918. Η μητέρα τους είχε πεθάνει πρόωρα και ο πατέρας τους, επίσης δεν ζούσε πια. Επομένως, η μεγαλύτερη αδερφή της οικογένειας ήταν αυτή που ανέλαβε να μεγαλώσει τις μικρότερες αδερφές. Σε γενικές γραμμές η οικογένεια της ζούσε μέσα στη φτώχεια. Όπως και ο Δημήτρης έτσι και η Δήμητρα προέρχονταν από μία οικογένεια μουσικών. Ο πατέρας της ήταν βιολιστής, το ίδιο και ο αδερφός της, Κώστας Κανούλας ο οποίος έπαιζε τσέλο αλλά και κύμβαλο και σύμφωνα με την Μαργαρίτα Σέμση είχε εργαστεί ως μουσικός στη Ρουμανία και είχε ιδιαίτερη γνώση του Ρουμανικού μουσικού ρεπερτορίου. (Τορπ 1993, 22-23). Το 1921, ο Δημήτρης παντρεύεται την Δήμητρα και κάνουν τέσσερα παιδιά. Η οικονομική του κατάσταση ήταν ιδιαίτερα ευνοϊκή (Τορπ 1993).

Συγκεκριμένα, ήταν τέτοια που, πλέον, είχε τη δυνατότητα να συντηρεί μέσω της τέχνης του τόσο την πολυμελή οικογένεια του όσο και την δική του οικογένεια, την οικογένεια από την οποία προέρχονταν (Βραχνός 2019, 27). Τα επόμενα χρόνια έκανε περιοδείες σε όλη την Ελλάδα αυξάνοντας ακόμη περισσότερο τη φήμη του. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο, όταν οι μεγάλες δισκογραφικές εταιρείες Odeon, Hismaster'svoice, Columbia και Parlophone δημιούργησαν παραρτήματα στην Αθήνα, ο Δημήτρης ήταν άμεση επιλογή για τις νέες ηχογραφήσεις οι οποίες βρίσκονταν στον κατάλογο ηχογραφήσεων HMV (Torp 1993, 24). Αυτό το διάστημα, η έδρα του ήταν η Θεσσαλονίκη για αυτό και έγινε γνωστός ως «Σαλονικιός» τόσο στο επάγγελμα όσο και μεταξύ φίλων (Torp 1993). Σύμφωνα με την Κανελλάτου (Κανελλάτου 2002, 25), συχνά επισκέπτονταν την Αθήνα, στην οποία διατηρούσε φιλικές αλλά και επαγγελματικές σχέσεις με τον τραγουδιστή και σαντουρίστα Δημήτριο Καλλίνικο, γνωστό ως Αραπάκη (Βραχνός 2019) αλλά και με την γυναίκα του Μαρίκα (Torp 1993). Ο Σέμσης και ο Αραπάκης συνεργάστηκαν για πολλά χρόνια, τόσο σε κοινές εμφανίσεις όσο και σε ηχογραφήσεις (Torp 1993). Ακόμη, ο Σέμσης γνωρίστηκε και συνεργάστηκε στενά με έναν άλλο μεγάλο τραγουδιστή της εποχής, τον Αντώνη Διαμαντίδη ή «Νταλγκά». Οι δυο τους πραγματοποίησαν πολλές ηχογραφήσεις για τον κατάλογο HMV TO 1926 (Torp 1993).

Η δράση του στην Αθήνα

Στα τέλη του 1926 και στις αρχές του 1927, ο Σέμσης και η οικογένεια του μετακομίζουν από την Θεσσαλονίκη στην Αθήνα. (Torp 1993). Εκείνη την εποχή η εταιρεία ηχογραφήσεων Columbia είχε αρχίσει τις ηχογραφήσεις στην Ελλάδα και ο Σέμσης έγινε διευθυντής ηχογραφήσεων από το 1927 και έπειτα. «*At this time the Columbia Record Company had begun recording in Greece and Semsis was engaged by Columbia as recording director from 1927*» (Torp 1993, 25). Από τότε ηχογραφεί πλήθος οργανικών σκοπών αλλά και τραγουδιών τόσο ως βιολιστής καθώς συμμετείχε σε τραγούδια άλλων, αλλά και συνθέτης (Βραχνός 2019, 28). Πιο συγκεκριμένα, το 1926 η HMV κυκλοφορεί το «Αϊδίνικο», δηλωμένο ως οργανική σύνθεση του Σέμση, και το 1928 η Pathe κυκλοφορεί το τραγούδι «Σμυρνιά καμωματού» το οποίο επίσης αποτελεί σύνθεση του Σέμση (Βραχνός 2019). Σύμφωνα με την Torp, ο Σέμσης ήταν εξαιρετικός συνθέτης και πολλά από τα τραγούδια του απέκτησαν μεγάλη φήμη (Torp 1993, 32).

Ο Σέμσης ήταν άριστος υπεύθυνος ηχογραφήσεων και για αυτό τον λόγο η Odeon ήθελε να τον διορίσει υπεύθυνο ηχογραφήσεων και για την δική της εταιρεία (Torp 1993). Χάρη στις δυνατότητες του, η Columbia και η HMV αύξησαν σημαντικά το εισόδημα του προκειμένου να παραμείνει στη θέση στις δικές τους εταιρείες και αυτή τους η κίνηση απέδωσε (Torp 1993). Η θέση του ως υπεύθυνος ηχογραφήσεων και καλλιτεχνικός διευθυντής στη συνέχεια τον συνέδεσε με ένα μεγάλο πλήθος ηχογραφήσεων έως και το 1950 (Βραχνός 2019). Ακόμη, ο Δημήτρης Σέμσης, χάρη στα χρόνια κατά τη διάρκεια των οποίων ταξίδεψε στην Κωνσταντινούπολη και στην Μέση Ανατολή, είχε τελειοποιήσει την μουσική των καφέ αμάν (Torp 1993). Πιο συγκεκριμένα, ο Σέμσης είχε εντάξει στο ρεπερτόριο του Περσικούς και Τούρκικους σκοπούς. Μέσω αυτής της ένταξης ξένων σκοπών στο ρεπερτόριο του διαπιστώνουμε πως όχι διαμορφωθεί σε έναν εξαιρετικό και πολύ ευέλικτο μουσικό καθώς πλέον εμφανιζόταν σε φημισμένα εστιατόρια και κοσμικά κέντρα, των οποίων το μουσικό πρόγραμμα περιελάμβανε από βαλς μέχρι μουσική των καφέ αμάν (Torp 1993, 28), αλλά διαπιστώνουμε ότι ο Δημήτρης Σέμσης αποτελεί ένα αξιόλογο παράδειγμα της έννοιας του «οδοιπόρου», όπως την ορίζει ο Ingold, σύμφωνα με την οποία ο οδοιπόρος βρίσκεται διαρκώς σε αλληλεπίδραση με τους πολιτισμούς με τους οποίους έρχεται σε επαφή (Ingold, Being alive: Essays on movement, knowledge and description 2011).

Ο Σέμσης βρίσκεται διαρκώς σε αλληλεπίδραση με τους κατοίκους των περιοχών τις οποίες επισκέπτεται αλλά παράλληλα βρίσκεται διαρκώς σε αλληλεπίδραση και με τις παραδόσεις τους, με τους τοπικούς σκοπούς και με τις τοπικές μελωδίες και τις εντάσσει στο ρεπερτόριο του. Επομένως, διαπιστώνουμε μέσα από κόμβους, οι οποίοι είναι η αλληλεπίδραση του Σέμση με τον εντόπιο πληθυσμό, αλλά και με τα εντόπια τραγούδια και τους εντόπιους σκοπούς, διαμορφώνεται το πλέγμα της κινητικότητας του Σέμση (Ingold, Being alive: Essays on movement, knowledge and description 2011) Σημαντικοί συνεργάτες του σε αυτές τις εμφανίσεις (Torp 1993) και στη δισκογραφία γενικότερα ήταν σπουδαίοι καλλιτέχνες οι οποίοι ήταν άριστοι γνώστες αυτού του μουσικού ιδιώματος όπως ήταν η Ρόζα Εσκενάζυ, η Ρίτα Αμπατζή, ο Δημήτριος Καλλίνικος (Αραπάκης), ο Αντώνης Διαμαντίδης (Νταλγκάς), ο Αγάπιος Τομπούλης και ο Λάμπρος Σαββαΐδης (Βραχνός 2019). Αξίζει να αναφερθεί η ικανότητα του Σέμση να διασκεδάζει το κοινό. Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με την Torp λέγεται ότι, όταν πληροφορούνταν ότι έχουν έρθει στο κέντρο Πέρσες πελάτες, περίμενε την κατάλληλη στιγμή και, μαζί με το σχήμα του, ξεκινούσαν να παίζουν Περσική μουσική η οποία απευθυνόταν ειδικά

για αυτούς τους ανθρώπους, κάτι το οποίο θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς πως είναι ξεκάθαρο παράδειγμα του πόσο ευέλικτος μουσικός ήταν ο Δημήτριος Σέμσης αλλά και του κοσμοπολιτισμού της μουσικής ταυτότητας του Δημήτρη Σέμση καθώς είχε την εξαιρετική ικανότητα να προσαρμόζει το ρεπερτόριο του προκειμένου να διασκεδάσει το εκάστοτε κοινό για το οποίο έπαιζε. Εκείνοι με τη σειρά τους, θα πλήρωναν αδρά προκειμένου το σχήμα να συνεχίσει να παίζει την μουσική τους μέχρι τις πρώτες πρωινές ώρες (Τορπ 1993, 29). Μάλιστα, ήταν τόσο επιδέξιος μουσικός που, λέγεται, ότι είχε την ικανότητα να συγκινεί το κοινό καθώς έπαιζε μουσική (Τορπ 1993). Οι δύο αγαπημένες τραγουδίστριες του Δημήτρη ήταν η Ρόζα Εσκενάζυ και η Ρίτα Αμπατζή. Η Ρόζα είχε γεννηθεί στην Κωνσταντινούπολη και η Ρίτα Αμπατζή είχε καταγωγή από τη Σμύρνη και είχε γεννηθεί το 1913 (Τορπ 1993). Ο Σέμσης είχε συνεργαστεί στενά και με τις δύο καθώς έπαιζαν μαζί για πολλά χρόνια και είχαν πραγματοποιήσει πολλές ηχογραφήσεις (Τορπ 1993, 30).

Ο Δημήτρης Σέμσης έρχεται σε επαφή με την Ρόζα Εσκενάζυ και ξεκινούν μια συνμελέτη η οποία διαρκεί για πολλά χρόνια καθώς συμμετείχαν σε ζωντανές εμφανίσεις αλλά και ηχογράφησαν πολλά τραγούδια, τόσο άλλων συνθετών, με εξέχον παράδειγμα αυτό του Παναγιώτη Τούντα, όσο και τραγούδια τα οποία είχε συνθέσει ο ίδιος. Ο Σέμσης είχε μία πολύ στενή σχέση με τη Ρόζα Εσκενάζυ καθώς την καλούσε συχνά στο σπίτι του για φαγητό εκτός από τις επαγγελματικές τους υποχρεώσεις. Κατά πολλούς, ο Σέμσης υπήρξε ο κύριος συνεργάτης της Ρόζας Εσκενάζυ (Κουνάδη, Σέμσης Δημήτρης 2019). Η Ρόζα Εσκενάζυ υποστηρίζει για αυτόν στην αυτοβιογραφία της: «*Τραγούδησα πάρα πολλά, δεν τα θυμάμαι πόσα είναι, και του Σκαρβέλη, και του Λορέντζου, του Σαλονικιού, του Τομπούλη... Ο Σαλονικιός, όμως Ήτανε από της Βουλγαρίας τα μέρη, όχι Βούλγαρος, κι έπαιζε το καλύτερο βιολί του κόσμου*». (Χατζηδουλή, Ρόζα Εσκενάζυ. Αυτά που θυμάμαι 1982) Σύμφωνα με τη Μαργαρίτα Σέμση, η γυναίκα του Δημήτρη ζήλευε την Ρόζα. Ακόμη και μετά το θάνατο του Σέμση, η Δήμητρα μιλούσε συχνά για αυτό και έλεγε ότι η Ρόζα πάντα προσπαθούσε να εντυπωσιάσει τον «Σαλονικιό» (Τορπ 1993, 32). Νόμιζε ότι η Ρόζα ήταν ερωτευμένη με τον Δημήτρη καθώς συχνά τον προσφωνούσε με το χαρακτηριστικό τρόπο «Γεια σου Σαλονικιέ μου» στα μεταξύ τους τραγούδια (Τορπ 1993).

Στις 25 Μαρίου του 1938, η Ελλάδα ήταν από τις τελευταίες χώρες της Ευρώπης που απέκτησε εθνικό ραδιοφωνικό σταθμό τον οποίο εγκαινίασε ο βασιλιάς Γεώργιος Β'. Ο Σέμσης διορίστηκε

υπεύθυνος του λαϊκού προγράμματος του σταθμού και διατήρησε αυτή τη θέση μέχρι την εισβολή των Γερμανών το 1941 όποτε και αποχώρησε αναγκαστικά καθώς ο σταθμός μετατράπηκε σε μέσο για την Γερμανική προπαγάνδα (Τορπ 1993). Από το 1941 μέχρι το 1945 ο Σέμσης και η οικογένεια του δεν γλιτώνουν τη φτώχεια και την ανέχεια της κατοχής που έχει ως αποτέλεσμα να πωληθούν οι δίσκοι του προσωπικού αρχείου του Δημήτρη προκειμένου να καλυφθούν οι ανάγκες επιβίωσης. Στο μεταξύ η υγεία του γιού του, Νικολάου Σέμση, κλονίζεται και επιδεινώνεται γρήγορα με αποτέλεσμα το θάνατο του στις 7 Νοεμβρίου του 1948. Ο Δημήτρης κλονίζεται από τον θάνατο του γιού του αλλά και τον παραγκωνισμό της Σμυρναϊκής ορχήστρας με την οποία δούλευε. Έφυγε στις 13 Ιανουαρίου του 1950 από καρκίνο (Τορπ 1993, 29). Στη συνέχεια θα μιλήσουμε για την εξαιρετική και πολύ πλούσια συμβολή του Δημήτρη Σέμση στην δισκογραφία του αστικού λαϊκού τραγουδιού.

Η συμβολή του Δημήτρη Σέμση στη δισκογραφία

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο Δημήτριος Σέμσης κινείται στον χώρο της δισκογραφίας με τρεις τρόπους. Ως μουσικός ο οποίος ηχογραφεί σε κομμάτια άλλων συνθετών, ως συνθέτης που ηχογραφεί τα δικά του κομμάτια και τέλος, ως καλλιτεχνικός διευθυντής (Βραχνός 2019). Ως μουσικός, ο Σέμσης εισέρχεται στην δισκογραφία το 1926, όταν και ηχογραφεί σε δίσκους 78 στροφών κάποιους μανέδες συνοδεύοντας τον τραγουδιστή Δημήτρη Καλλίνικο ή Αραπάκη αλλά και τον Αντώνη Νταλγκά, παραδοσιακά τραγούδια και σκοπούς της Μικράς Ασίας αλλά και κάποια δημοτικά τραγούδια (Κορολής 2012). Ο Δημήτριος Σέμσης είχε αποκτήσει ήδη μεγάλη φήμη ως μουσικός των νυχτερινών κέντρων και είναι ο πρώτος μουσικός που το όνομα του αναγράφεται σε δίσκο με το παρατσούκλι «Σαλονικιός» (Τορπ 1993, 29). Από τότε ηχογράφησε πάνω από 100 κομμάτια ως βιολιστής μεταξύ των οποίων και δικές του συνθέσεις (Βραχνός 2019). Σύμφωνα με τον Κουνάδη, ο Σέμσης, μαζί με τον Τούντα, τον Σκαρβέλη αλλά και τον Δραγάτη είναι οι πρώτοι συνθέτες οι οποίοι ηχογράφησαν (Κουνάδης, Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών. Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο 2003, 386). Το 1928, ο Σέμσης ηχογραφεί στην Pathe τα πρώτα τραγούδια του, το «Σμυρνια Καμωματού» (Με ερμηνευτή τον Αντώνη Νταλγκά), το «Ξανθιά κουκλίτσα», «Ο καημός του μπεκρή», και το 1930 στην Odeon τον «Σεβνταλή» (Βραχνός 2019). Ο Σέμσης αρχίζει να ηχογραφεί στην Columbia το 1934 και στην

His Master's Voice το 1931. Σε αυτές τις ηχογραφήσεις έχει επικρατήσει ο ήχος της Σμυρναϊκής σχολής και οι ορχήστρες των καφέ αμάν (Βραχνός 2019). Παρότι ο Σέμσης, ως μουσικός και ως βιολιστής ανήκει στη σμυρναϊκή σχολή, μεταλάσσει το συνθετικό του ύφος προς την πειραιώτικη σχολή όταν είναι αναγκαίο. Κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1930 με την επικράτηση του μπουζουκιού στο ρεμπέτικο και την απαγόρευση των τραγουδιών ανατολίτικης προέλευσης το 1937, λόγω της λογοκρισίας του Μεταξά που αναφέραμε στο κεφάλαιο για την Εσκενάζυ, ο Σέμσης συνθέτει και δισκογραφεί στο Πειραιώτικο ύφος με χαρακτηριστικά παραδείγματα το τραγούδι «Ψευτοφιλία» που ηχογραφήθηκε το 1937 και ο «Πασατεμπάς». Το 1927 γίνεται διευθυντής ηχογραφήσεων στην Columbia και στην His Master's Voice κερδίζοντας ευρεία αναγνώριση από καλλιτέχνες των οποίων συνθέσεις συνέβαλλε να ηχογραφηθούν όπως ο Βασίλης Τσιτσάνης, ο Μανώλης Χιώτης, ο Στελλάκης Περπινιάδης, ο Γιώργος Μητσάκης αλλά και άλλοι. Επομένως η συμβολή του ως καλλιτεχνικός διευθυντής ήταν επίσης καθοριστική (Βραχνός 2019). Η συνεισφορά του αυτή και η δράση του στις αίθουσες ηχογραφήσεων διαμορφώνει ένα πρότυπο επαγγελματία μακριά από τον λούμπεν κόσμο των ρεμπετών ο οποίος όμως αγαπάει τη μουσική και δεν απορρίπτει τον διαφορετικό τρόπο ζωής, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το γεγονός ότι ο ίδιος δεν κάπνιζε χασίς (Τοπρ 1993, 36) αλλά προωθεί αυτό που αξίζει μουσικά. Επομένως ο χώρος της δισκογραφίας ήταν καθοριστικός για την αισθητική του Σέμση (Βραχνός 2019). Αξίζει να σταθούμε σε δύο χαρακτηριστικά τραγούδια τα οποία ηχογράφησε ο Δημήτρης Σέμσης. Το ένα είναι το «Τα βάσανα της πλύστρας» το οποίο ηχογραφήθηκε το 1936 στην Αθήνα. Πρόκειται για σύνθεση του Δημήτρη Σέμση ενώ υπάρχει μια ασάφεια για το αν οι στίχοι του έχουν γραφτεί από την Ρόζα Εσκενάζυ ή αν έχουν γραφτεί από τον Δημήτρη Σέμση. Το κομμάτι έχει γραφτεί για τις ανάγκες θεατρικής επιθεώρησης ενώ τα όργανα που εμφανίζονται είναι βιολί, κανονάκι, κιθάρα και ζίλια. Επιπρόσθετα, στο συγκεκριμένο κομμάτι παρατηρείται το γεγονός πως ο Σέμσης παίζει βιολί σε πολύ χαμηλή ένταση τη στιγμή που ερμηνεύει η Εσκενάζυ, μάλιστα σε τέτοιο βαθμό που το βιολί γίνεται δύσκολα αντιληπτό. (Κανελλάτου 2002). Οι στίχοι παρατίθενται στη συνέχεια:

Είμαι πλύστρα φοβερή
Σιδερώστρα τρομερή
Πλένω απλώνω σιδερώνω
Και τα χρέη μου πληρώνω

Τι καυγάδες στην αυλή
Τι ξερίζωμα μαλλί
Τι βρισιές η μια την άλλη
Μου ζαλίσαν το κεφάλι

Θα κρυώσει το νερό
Τον κακό μου τον καιρό
Δεν αντέχω πια νισάφι
Θα με φάει αυτή η σκάφη

Η ομορφιά μου θα χαθεί
Ένας άντρας θα βρεθεί
Να με πάρει να γλιτώσω
Πούντιασα θα πλευριτώσω

Τι τραβάω η φτωχή
Σήμερα έχουμε βροχή
Συμφορά μου τύχη πού 'χα
Δεν στεγνώσανε τα ρούχα

Ένα ακόμη τραγούδι στο οποίο αξίζει να σταθούμε είναι «Το καναρίνι», το οποίο εξετάστηκε διεξοδικά και στο κεφάλαιο για την Ρόζα Εσκενάζυ. «Το καναρίνι» ηχογραφήθηκε για πρώτη φορά το 1934 στην Αθήνα και, καθώς στην ετικέτα του δίσκου αναγράφεται το όνομα του Δημήτρη Σέμση ως δημιουργού, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε με απόλυτη βεβαιότητα αν πρόκειται για αυτούσια σύνθεση του Δημήτρη Σέμση με στίχους της Ρόζας Εσκενάζυ. Παρόλα αυτά, όπως αναφέρθηκε και στο κεφάλαιο για τη Ρόζα Εσκενάζυ, η Ρόζα στην αυτοβιογραφία της δηλώνει πως η έμπνευση για το συγκεκριμένο τραγούδι προήλθε από παραδοσιακό τραγούδι της Μικράς Ασίας (Χατζηδουλής, Ρόζα Εσκενάζυ. Αυτά που θυμάμαι 1982). Επομένως, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς πως η μορφή με την οποία το κομμάτι είναι γνωστό σήμερα προήλθε από την δημιουργία του Δημήτρη Σέμση και της Ρόζας Εσκενάζυ ενώ η έμπνευση προήλθε από παραδοσιακό σκοπό της Μικράς Ασίας αν και δεν υπάρχουν αρκετές καταγραφές για να αποδείξουν αυτό το επιχείρημα (Κανελλάτου 2002) εκτός από τον ισχυρισμό της ίδιας

της Εσκενάζυ. Επίσης, όπως αναφέρθηκε και στο κεφάλαιο για την Εσκενάζυ, το συγκεκριμένο τραγούδι είχε πλούσια κινητικότητα και πλούσιο κοσμοπολιτισμό, με την Χαρούλα Αλεξίου να επαναφέρει το τραγούδι το 1976 ενώ να ακολουθούν και άλλες διασκευές, μεταξύ των οποίων και αυτή της Ελένης Βιτάλη, στην οποία διαπιστώνεται μια παραλλαγή στους στίχους. Ακόμη, ο Ισραηλινός σκηνοθέτης το 2011 προβλήθηκε για πρώτη φορά η ταινία-ντοκιμαντέρ του Ισραηλινού ντοκιμαντέρ Roy Sher «My Sweet Canary» το οποίο όπως έχει προαναφερθεί, αφορά στην ζωή και καριέρα της Ρόζας Εσκενάζυ μέσα από τρεις μουσικούς. Στην αρχική εκδοχή, με την ερμηνεία της Εσκενάζυ και βιολιστή το Σέμση ακούγονται κανονάκι, ζύλια και ένα ιδιόμορφο πνευστό, το οποίο με προσθήκη νερού το οποίο με προσθήκη νερού στο εσωτερικό του μιμείται το κελάηδισμα πουλιού (Κανελλάτου 2002). Οι στίχοι του τραγουδιού παρατίθενται στη συνέχεια:

Καναρίνι μου γλυκό
Συ μου πήρες το μυαλό
Το πρωί που με ξυπνάς
Όταν γλυκοκελαηδας
Έλα κοντά μου στην αγκαλιά μου
Αχ ένα βράδυ στη κάμαρα μου
Έλα κοντά μου στην αγκαλιά μου
Να σε χορτάσω με τα φιλιά μου
Αχ βρε ζηλιάρικο πουλί
Συ θα με τρελάνεις
Με την γλυκιά σου τη λαλιά
Σκλάβο σου θα με κάνεις

Στη συνέχεια παρατίθεται η κινητικότητα του Δημητρίου Σέμση:

Γέννηση: Το 1881 ή το 1883 στη Στρώμνιτσα

Σε ηλικία 10 χρονών: Στρώμνιτσα-Θεσσαλονίκη.

Άμεσα: Θεσσαλονίκη-Στρώμνιτσα

Σε ηλικία 13 ετών: Στρώμνιτσα-Βελιγράδι

Βελιγράδι-Κωνσταντινούπολη

Κωνσταντινούπολη-Μέση Ανατολή

Μέση Ανατολή-Νότια Οθωμανική αυτοκρατορία

Νότια Οθωμανική αυτοκρατορία-Περσία, Παλαιστίνη, Αίγυπτο, Αιθιοπία

Σε ηλικία 19 ή 20 ετών: Αιθιοπία-Παλαιστίνη, Αβησσυνία

Για μεγάλο χρονικό διάστημα: Κωνσταντινούπολη

Κατά καιρούς: Σμύρνη

1919: Επιστροφή στη Στρώμνιτσα

Συχνά: Στρώμνιτσα-Ιωάννινα

Στρώμνιτσα-Θεσσαλονίκη

Συχνά: Θεσσαλονίκη-Αθήνα

Τέλη 1926-1927: Μετακόμιση από Θεσσαλονίκη-Αθήνα (Για την υπόλοιπη ζωή του).

Χάρτης 5 που απεικονίζει την κινητικότητα του Δημητρίου Σέμση στην Ανατολική Μεσόγειο



Υπόμνημα μετακινήσεων (1881 ή 1883-1926-27)

A: Γέννηση στη Στρώμνιτσα (1881 ή 1883)

B: Στρώμνιτσα-Θεσσαλονίκη (Σε ηλικία 10 ετών)

C: Θεσσαλονίκη-Στρώμνιτσα (Άμεσα)

D: Θεσσαλονίκη-Βελιγράδι (Σε ηλικία 13 ετών)

E: Βελιγράδι-Κωνσταντινούπολη

F: Κωνσταντινούπολη-Αιθιοπία

G: Αιθιοπία-Παλαιστίνη

H: Παλαιστίνη-Αθήνα (Τέλη 1926-αρχές 1927, για την υπόλοιπη ζωή του)

Η ζωή και η καριέρα του Δημήτρη Σέμση αποτελούν ένα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα της πολιτισμικής ανταλλαγής και της καλλιτεχνικής εξέλιξης κατά τη διάρκεια της τελευταίας

περιόδου της Οθωμανικής αυτοκρατορίας αλλά και στη συνέχεια. Η κινητικότητα του αλλά και οι συνεργασίες του με άλλους σπουδαίους καλλιτέχνες και η ικανότητα του να ενσωματώνει διαφορετικές μουσικές, πολιτισμούς και παραδόσεις στο ρεπερτόριο του αναδεικνύουν τη σημασία της μουσικής ως μέσο κοινωνικής αλληλεπίδρασης. Μέσα από την πολύ σημαντική συμβολή του στην δισκογραφία αλλά και τις ζωντανές εμφανίσεις του, ο Σέμσης καθίσταται φορέας της πολιτισμικής κληρονομιάς της εποχής του, καθώς δημιούργησε δίκτυα κοινωνικών σχέσεων που αντηχούν μέσα στο χρόνο.

Επίλογος – Συμπεράσματα

Η συγκεκριμένη μελέτη επιχειρεί να συζητήσει την κινητικότητα τριών σπουδαίων καλλιτεχνών και εκπροσώπων του ρεμπέτικου και του αστικού λαϊκού τραγουδιού του 20^{ου} αιώνα, της σπουδαίας ερμηνεύτριας Ρόζας Εσκενάζυ, του εξέχοντος βιολιστή Δημητρίου Σέμση, και του εξαιρετικού ουτίστα Αγάπιου Τομπούλη. Μέσα από την εξερεύνηση και διεξοδική μελέτη της βιογραφίας και της κινητικότητας των εν λόγω καλλιτεχνών, η παρούσα μελέτη επιχειρεί να αναδείξει διάφορες όψεις του μουσικού κοσμοπολιτισμού του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα. Την δυναμική αλληλεπίδραση μεταξύ της μουσικής κινητικότητας και της πολιτισμικής ταυτότητας μέσα από την μελέτη της βιογραφίας και της κινητικότητας των εν λόγω καλλιτεχνών. Επιχειρεί να δώσει έμφαση στη συμβολή τους στο αστικό λαϊκό τραγούδι και να προωθήσει την ευρύτερη συζήτηση σχετικά με την πολιτισμική ανταλλαγή κατά τη διάρκεια του πρώιμου 20^{ου} αιώνα. Οι καλλιτέχνες οι οποίοι εξετάζονται στην συγκεκριμένη μελέτη ήρθαν σε επαφή με ποικίλα πολιτισμικά πεδία, από την Οθωμανική αυτοκρατορία, στα αστικά κέντρα στον Ελλαδικό χώρο αλλά και στις Ελληνικές και Τουρκικές κοινότητες της διασποράς στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής, συμβάλλοντας στη δημιουργία μιας μουσικής βιομηχανίας η οποία είναι διεθνική και παράλληλα δεν περιορίζεται μόνο στα βιογραφικά όρια αλλά προσδιορίζεται μέσα από την διαρκή αλληλεπίδραση των μονοπατιών τα οποία είναι οι παραδόσεις και οι κουλτούρες του κάθε πολιτισμού. Σε αυτό το σημείο αξιοποιείται ιδιαίτερα η συμβολή του Tim Ingold, στο θεωρητικό και μεθοδολογικό κομμάτι αυτής της μελέτης καθώς εισήγαγε την έννοια του πλέγματος «meshwork» το οποίο αφορά στην αλληλεπίδραση των

διαφόρων «γραμμών» οι οποίες δεν είναι αυστηρά οριοθετημένες αλλά όπως προαναφέρθηκε αφορούν τον πολιτισμό και τις παραδόσεις της κάθε περιοχής. Αυτή η αλληλεπίδραση προκύπτει μέσα από κόμβους (knots) δηλαδή σημεία στα οποία ενώνονται τα διαφορετικά διαδρομές χάρη σε αυτούς τους εξαιρετικούς καλλιτέχνες, μέσα από τα οποία προκύπτει η ζωή. Επίσης, στο πλαίσιο της παρούσης μελέτης επιχειρείται η παραστατική αποτύπωση των διαδρομών των καλλιτεχνών που εξετάζονται στην παρούσα μελέτη, μέσω χαρτών οι οποίοι αναδεικνύουν τις διαδρομές τους στην Ελλάδα αλλά και στην Ανατολική Μεσόγειο και στο εξωτερικό. Επίσης, παρέχονται και χάρτες οι οποίοι προσφέρουν την κινητικότητα της δισκογραφίας τους στο χώρο και στο χρόνο. Η συγκεκριμένη μελέτη επιχειρεί επίσης να προωθήσει τη συζήτηση σχετικά με το γεγονός ότι τα τραγούδια δεν είναι στατικά και επίσης δεν προσδιορίζονται γεωγραφικά αλλά, μέσα από την θεωρητική συμβολή του Ingold, διασχίζουν διαφορετικές τοποθεσίες.

Η συγκεκριμένη μελέτη επιχειρεί να συζητήσει για τον μουσικό κοσμοπολιτισμό των τραγουδιών και συγκεκριμένα του ρεμπέτικου τραγουδιού. Χάρη στην εξαιρετικά σημαντική συμβολή της Τραγάκη (η οποία είναι και η επόπτρια καθηγήτρια της παρούσας μελέτης και αξιοποίησε σε μεγάλο βαθμό τη θεωρητική συμβολή του Ingold σχετικά με την έννοια του meshwork στην μουσική πολιτισμική παράδοση) γνωρίζουμε ότι ο μουσικός κοσμοπολιτισμός έχει άμεση σχέση με την «ζωή» την οποία έχει ένα τραγούδι. Με άλλα λόγια την στιγμή που ένα τραγούδι εμφανίζεται για πρώτη φορά, την επιτέλεση του σε συναυλίες αλλά και άλλα πολιτισμικά πεδία, την λήθη ενός τραγουδιού αλλά και την επαναφορά του, από τον ίδιο ή έναν άλλο καλλιτέχνη μέσω των συναυλιών. Ένα επίσης σημαντικό στοιχείο του μουσικού κοσμοπολιτισμού, που έχει άμεση σχέση με αυτό που μόλις προαναφέρθηκε, είναι το ταξίδι της μελωδικής γραμμής ενός τραγουδιού, ή ενός ορχηστρικού τραγουδιού από μία περιοχή σε μια άλλη και η επιτέλεση τους μέσα σε διαφορετικά ηχοτόπια και παράλληλα η προσαρμογή τους ανάλογα με το εκάστοτε κοινό. Η μελέτη ερευνά τις εμφανίσεις και τις επιτελέσεις των καλλιτεχνών σε διάφορα κέντρα, όπως τα καφέ αμάν, ερευνώντας το πως αυτές οι συνθήκες συνέβαλαν στην συναισθηματική αντίδραση αλλά και ταύτιση του κοινού. Ακόμη, η παρούσα μελέτη ερευνά την σύγκλιση διαφορετικών μουσικών ειδών όπως είναι το αστικό λαϊκό τραγούδι, το ρεμπέτικο (το οποίο, όπως φροντίζει να ξεκαθαρίσει η μελέτη ανήκει στην ευρύτερη κατηγορία του αστικού λαϊκού τραγουδιού και παράλληλα προήλθε από αυτό) και Σμυρναίικα τραγούδια δίνοντας έμφαση στην αλληλεπίδραση αυτών των μουσικών ειδών. Με άλλα λόγια, οι καλλιτέχνες οι οποίοι αναλύονται στην συγκεκριμένη μελέτη είναι αυτοί οι οποίοι

συνέβαλαν καθοριστικά στην σύγκλιση των μουσικών ειδών, του αστικού λαϊκού τραγουδιού, του ρεμπέτικου, του Σμυρναϊκού αλλά και άλλων. Ξεκινώντας με την βιογραφία και την κινητικότητα της Ρόζας Εσκενάζυ, επιχειρείται να σκιαγραφηθεί το πως πρόκειται για μια «οδοιπορούμενη» φωνή του ρεμπέτικου τραγουδιού η οποία αγγίζει πολλές μουσικές βιομηχανίες, την Ελληνική, την Τουρκική, την Αρμενική αλλά και την Αμερικανική. Με αυτό τον τρόπο, χάρη στην κινητικότητα της Ρόζας Εσκενάζυ κατά την διάρκεια της μεγάλης καριέρας της, δημιουργείται ένας διεθνικός μουσικός διάλογος ο οποίος είναι καθοριστικός στην προάσπιση και την ανάδειξη της κινητικότητας της μουσικής. Η Εσκενάζυ συμβάλλει στην σύγκλιση πολλών και ποικίλων μουσικών ειδών καθώς όπως έγινε προσπάθεια να αναδειχθεί, στην μουσική της ταυτότητα και στη φωνή της συγκλίνουν μουσικές και πολιτισμικές παραδόσεις αιώνων. Η Ρόζα είναι μια εξέχουσα μορφή και ένας θρύλος στο ρεμπέτικο τραγούδι. Η καριέρα της είναι μεγάλη και η κινητικότητα της σε διάφορες πόλεις όπως είναι η Κωνσταντινούπολη, η Θεσσαλονίκη, η Αθήνα αλλά και η κινητικότητα της στο εξωτερικό, στο Κάιρο, ακόμη και στις ΗΠΑ αναδεικνύουν την επιρροή της και την επίδραση της σε διάφορα πολιτισμικά πεδία. Κατά τη διάρκεια αυτής της διπλωματικής επιχειρείται να αναδειχθεί σχετικά με τη Ρόζα Εσκενάζυ, τον Δημήτριο Σέμση αλλά και τον Αγάπιο Τομπούλη ότι είναι φορείς αυτού του ευρέως πολιτισμικού διαλόγου στην Ανατολική Μεσόγειο. Η συνμελέτη της Ρόζας με τους άλλους δύο καλλιτέχνες αποκαλύπτει ότι η ζωή και η καριέρα τους ήταν άρρηκτα συνδεδεμένοι καθώς όπως προαναφέρθηκε, ήταν πολύ στενοί συνεργάτες για πολλά χρόνια. Ο Αγάπιος Τομπούλης ήταν ένας ξεχωριστός και αναγνωρισμένος ουτίστας του οποίου η καριέρα αντικατοπτρίζει τις πολιτισμικές ανταλλαγές εντός του πλαισίου της Οθωμανικής αυτοκρατορίας αλλά και την εξέλιξη της μουσικής στην Ελλάδα. Η συμβολή του στο ρεμπέτικο είδος και οι συνεργασίες του με αξιόλογους καλλιτέχνες αναδεικνύουν την πολυδιάστατη φύση της μουσικής του ταυτότητας αλλά και τις μουσικής και πολιτισμικής του πρακτικής. Στη συνέχεια εξετάζεται η βιογραφία αλλά και η κινητικότητα του Δημήτρη Σέμση η οποία παρέχει μια εικόνα για το μουσικό στερέωμα της εποχής, αναδεικνύοντας τη συμβολή των μουσικών στην διαμόρφωση πολιτισμικών διαλόγων και βιομηχανιών. Η μελέτη συνδυάζει βιογραφική ανάλυση με εθνογραφική έρευνα, εξερευνώντας τη ζωή και τις ηχογραφήσεις των μουσικών στο πολιτισμικό τους πλαίσιο. Αξιοποιεί αρχειακό υλικό όπως τραγούδια από το Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη, αυτοβιογραφίες, αλλά και το ντοκιμαντέρ “My sweet Canary” προκειμένου να αναδείξει τις καλλιτεχνικές συμβολές των εν λόγω μουσικών αλλά και τις κοινωνικοπολιτικές

συνθήκες της εποχής τους. Συνοπτικά, η μελέτη αυτή των κινητικοτήτων με βάση τις χαρτογραφήσεις των ιστοριών ζωής των καλλιτεχνών εφιστά την προσοχή μας στα εξής ζητήματα:

1) Πολιτισμικές και μουσικές διαδράσεις και επιτελεστικότητες του μουσικού κοσμοπολιτισμού

α) Οι μουσικοί εκπροσωπούν μια πλούσια αλληλεπίδραση πολιτισμικών επιρροών, καθώς ενσωματώνουν στοιχεία από την Ελληνική, την Τουρκική αλλά και την ευρύτερη παράδοση της Ανατολικής Μεσογείου. Το έργο τους αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα του πως η μουσική συμβάλλει καθοριστικά στην διαμόρφωση του μουσικού κοσμοπολιτισμού

β) Ο μουσικός κοσμοπολιτισμός είναι ευέλικτος, με άλλα λόγια προσαρμόζεται στις εκάστοτε συνθήκες, καθώς διαμορφώνεται από την μετανάστευση και την μετακίνηση και την αλληλεπίδραση με ποικίλα πολιτισμικά πεδία, κάτι το οποίο αναδεικνύει την δυναμική και πολυδιάστατη φύση του μουσικού κοσμοπολιτισμού. Κάθε μουσικός ήρθε σε επαφή με πολλά πολιτισμικά πεδία εμπλουτίζοντας την μουσική τους έκφραση. Η παρούσα μελέτη, μέσα από τον στόχο της να αναδείξει τις διαφορετικές όψεις του μουσικού κοσμοπολιτισμού της περιόδου, εξάγει το συμπέρασμα πως οι καλλιτέχνες οι οποίοι εξετάζονται θα μπορούσαν να θεωρηθούν οι ίδιοι φορείς αυτού του πολυδιάστατου μουσικού κοσμοπολιτισμού.

2)) Η μουσική στον απόηχο της αυτοκρατορίας και στα πρώτα μετά-Οθωμανικά χρόνια

α) Τα τελευταία χρόνια της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, η κατάρρευση της, οι Βαλκανικοί πόλεμοι αλλά και οι μετακινήσεις και οι εκτοπισμοί επηρέασαν την κινητικότητα των μουσικών. Οι εμπειρίες τους αντανακλούν ευρύτερες κοινωνικές αλλαγές της περιόδου.

β) Κοσμοπολιτικές της μουσικής στα μεγάλα αστικά κέντρα όπως η Κωνσταντινούπολη, η Σμύρνη αλλά και πόλεις του εξωτερικού όπως το Καΐρο αλλά και τα αστικά κέντρα στις ΗΠΑ προωθούν την πολιτισμική ανταλλαγή. Αυτά τα κέντρα όχι μόνο διευκόλυναν την μετακίνηση των μουσικών αλλά αποτέλεσαν και πρόσφορο έδαφος για την εξέλιξη νέων ειδών

3) Τοπογραφίες της μουσικής διασκέδασης και δικτυώσεις των επιτελεστικών πλαισίων της μουσικής

α) Οι μουσικοί εμφανίζονταν σε πολλούς και διαφορετικούς χώρους, μεταξύ των οποίων τα καφέ αμάν, τα κέντρα διασκέδασης, αλλά και άλλα τα οποία συνέβαλλαν στην αντίδραση του κοινού κάτι το οποίο αναδεικνύει τη σημασία του χώρου προκειμένου να κατανοούμε καλύτερα τις μουσικές αλληλεπιδράσεις

β) Ο τρόπος με τον οποίο διαφορετικής σύνθεσης ακροατήρια (γλωσσικά, εθνοτικά, κ.α.) ανταποκρίθηκαν στις εμφανίσεις τους αναδεικνύει τον υποκειμενικό χαρακτήρα της αντίδρασης στη μουσική ο οποίος επηρεάζεται από το πολιτισμικό περιβάλλον αλλά και το κοινωνικό περιεχόμενο

4. Η παροντικότητα του μουσικού παρελθόντος

α) Η συμβολή των εν λόγω καλλιτεχνών στα μουσικά είδη όπως είναι το ρεμπέτικο αλλά και το αστικό λαϊκό τραγούδι αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα για το πως οι καλλιτέχνες έχουν την δυνατότητα να αναδιαμορφώσουν μουσικές παραδόσεις.

β) Οι ηχογραφήσεις της εποχής προωθούν την κινητικότητα των τραγουδιών που συναντάμε στη συγκεκριμένη μελέτη στο χρόνο και επομένως, κατά τη γνώμη μου, συμβάλλουν περαιτέρω στην προώθηση του μουσικού κοσμοπολιτισμού καθώς οι ηχογραφήσεις οδηγούν σε νέες διασκευές οδηγώντας σε νέες ερμηνείες τραγουδιών συμβάλλοντας στην προσέγγιση κλασσικών κομματιών από μια νέα οπτική. Το φαινόμενο της διαμεσικότητας (transmediality) χαρακτηριστικό στην περίπτωση της ταινίας-ντοκιμαντέρ “My Sweet Canary”, αντανακλά αυτή την κινητικότητα των τραγουδιών στο χρόνο καθώς η επαναφορά τους στο προσκήνιο από την δισκογραφία στον κινηματογράφο αντικατοπτρίζει την μεγάλη διάδοση αυτών των τραγουδιών και την ευρεία αποδοχή τους.

Βιβλιογραφία

Επιστημονική βιβλιογραφία

Buchanan, Donna A. "'Oh, Those Turks!' Music, Politics, and Interculturability." In *balkan popular culture and the ottoman ecumene*, by Donna A. Buchanan. Toronto: The Scarecrow Press, Inc., 2007.

Gauntlett, Στάθης. "The Contribution of Asia Minor Refugees to greek popular song." In *Crossing the Aegean: an appraisal of the 1923 compulsory population exchange*, by Renee Hirschon. Berghan Books, 2003.

Hirschon, Renee. "The background to Lausagnne ." In *Crossing the Aegean: an appraisal of the 1923*, by Renee Hirschon. Berghan Books, 2003.

Ingold, Tim. *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*. Routlege, 2011.

Maksudyan, Nazan. "Encounter and Memory in Ottoman Soundscapes. An Audiovisual Album of Street Vendors' Cries." In *Acoustics of Empire. Sound, Media and Power in the Long Nineteenth Century* , by Peter McMurray and Priyasha Mukhopadhyay. New York: Oxford University Press, 2024.

Kallimopoulou, Eleni. *Paradosiaká: Music, Meaning and Identity in Modern Greece*. Routledge, 2009.

Peter Mcurray & Priyasha Mukhopadhyay. "Introduction. Imperial Sounds, c.1797." In *Acoustics of Empire. Sound, Media and Power in the Long Nineteenth Century*, by Priyasha Mukhopadhyay Peter Mcurray. Oxford: Oxford University Press, 2024.

Torp, Lisbet. *Salonikios, The best Violin in the Balcans*. 1993.

Tragaki, Dafni. " Introduction.greek popular studies ?" In *Made in Greece. studies in popular music*, by Dafni Tragaki, edited by Dafni Tragaki. New York, London: Routledge , 2019.

Strötbaum, Hugo. "Agapios Tomboulis: an attempt at resuscitation." *Lychnari*, 2012.

Βλησίδης, Κώστας. *Όψεις του Ρεμπέτικου*. Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2004.

Θ-ς. "Ο μερακλής τραγουδιστής των τελευταίων σουλτάνων ." In *Σπάνια κείμενα για το Ρεμπέτικο*, by Κώστας Βλησίδης, 75. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2006.

Tragaki, Dafni. " Introduction.greek popular studies ?" In *Made in Greece. studies in popular music*, by Dafni Tragaki, edited by Dafni Tragaki. New York, London: Routledge , 2019.

Γεωργιάδης, Νέαρχος. *Απο το Βυζάντιο στο Μάρκο Βαμβακάρη* . Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή , 2018.

Κουνάδης, Παναγιώτης. *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών. Κείμενα γύρω απο το ρεμπέτικο*. Εκδόσεις κατάρτι, 2003.

Χατζηπανταζής, Θεόδωρος. *Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασταί*. Αθήνα : στιγμή, 1986.

Χατζηδουλής, Κώστας. *Ρόζα Εσκενάζυ. Αυτά που θυμάμαι* . Κάκτος, 1982.

Μέντης, Παναγιώτης. *Ρόζα Εσκενάζυ: η βασίλισσα του Ρεμπέτικου*. 2016.

Παπαδόπουλος, Λευτέρης. *Να συλληφθεί το ντουμάνι*. Αθήνα: Καστανιώτη, 2004.

Αρθρογραφία στον τύπο

Frangos, Steve. *Portraits in Modern Greek Music: Roza Eskenazy*. Indiana University, 2018.

Pappas, Gregory. "pappas.post." *Roza Eskenazy, One of Greece's Greats Finally Gets her Due in London Premier of Documentary*. Νοέμβριος 6, 2014. <https://pappaspost.com/roza-eskenazy-one-greeces-greats-finally-gets-due-london-premier-documentary/> (accessed 6 28, 2024).

Strötbaum, Hugo. "Agapios Tomboulis: an attempt at resuscitation." *Lychnari*, 2012.

Tragaki, Dafni. "Bollywood Trajectories and Audibilities of Race in Greek Popular Song." In *Music and Encounter at the Mediterranean Crossroads*, by Brian Oberlander Ruth F. Davis. New York: Routledge, 2022..

Αλκίνοος, Φαίδων. "Ρόζα Εσκενάζυ: Στίχοι, μουσική και μια ζωή μυστήριο." *Culture Point*. Δεκέμβριος 2, 2023. <https://culturepoint.gr/roza-eskenazy-stichoi-mousiki-kai-mia-zoi-mystirio/> (accessed Δεκέμβριος 29, 2024).

Βήμα, Το. "Δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ με θέμα τη ζωή της Ρόζας Εσκενάζυ." *Το Βήμα*. Νοέμβριος 25, 2009. (accessed Φεβρουάριος 6, 2025).

Δ.Ευαγγελίδης. "Ένα ποτήρι ρετσίνα με "ανιό α λα Παριζιέν"." *Έθνος*, Φεβρουαρίου 1935. Διονυσόπουλος, Νίκος. "Περιοδικό, Δίφωνο." *Δόμνα Σαμίου*. 1999. <http://www.domnasamiou.gr,>

Κουνάδης, Παναγιώτης. "Οι φωνές του ρεμπέτικου. Ρόζα Εσκενάζυ." *ΤΑ ΝΕΑ* , 2012: 5-48.

Πηγές από το διαδίκτυο

Stokes, Martin. "On musical Cosmopolitanism." *Digital Commons*, 2007.

Κοκκώνης, Γιώργος. "Κοσμοπολιτισμός στην Ελληνική Ιστορική Δισκογραφία ." *Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη*. 2019.

Κορολής, Βασίλειος. "Ο 'Σαλονικός' Μέσα Απο Το Δισκογραφημένου Του Έργο (1925-1941)." . Τ.Ε.Ι Ηπείρου, 2012.

Κουνάδη, Αρχείο. *Αγάπιος Τομπούλης* . 2019.

—. "Ο Αγάπιος Τομπούλης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών." *Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη*. Αρχείο Κουνάδη. 2019.

—. *Σέμσης Δημήτρης*. 2019.

—. "Ρεμπέτικο." *Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη* . 2019. (accessed 2025).

Κρασσικόπουλος, Γιώργος. "Ρόζα Εσκενάζυ." *Flix*. 2011 . <https://flix.gr/cinema/kanarini-moy-glyko.html>.

"Λάμπρος Λεονταρίδης." *Μεγάλοι δεξιότητες της Μεσογείου*. Εν χορδαίς.

Μαύρου, Ηρώ. "Ρόζα Εσκενάζυ-2 Δεκεμβρίου 1980." *Ertnews*. 2017.

Σαμίου, Καλλιτεχνικός σύλλογος δημοτικής μουσικής Δόμνα. "Δόμνα Σαμίου." *Αγάπιος Τομπούλης βιογραφικό*.

Στροφάδη, Άντη. "Αστικό Λαϊκό τραγούδι ." *Εικονικό αρχείο Μουσείου Κουνάδη* . 2019.

Ψαθά, Δέσποινα. *Ρόζα Εσκενάζυ: Προπολεμικά ρεμπέτικα & παραδοσιακά τραγούδια. Μια μελέτη της φωνητικής τεχνικής και ερμηνείας και καταγραφή της σε παρτιτούρα*. Θεσσαλονίκη : Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 Διεθνές, 2017.

My Sweet Canary . Directed by Roy Sher. 2011.

"Wikipedia." *Ρόζα Εσκενάζυ*.

Κανελλάτου. *Δημήτρης Σέμσης "Σαλονικός" 1883-1850. Μουσικός, Συνθέτης, Παραγωγός*. 2002.

Βραχνός, Περικλής. "Ο Δημήτρης Σέμσης και η εποχή του." In *Η βιολιστική πρακτική του Δημήτρη Σέμσης. Υφολογική ανάλυση ποικιλμάτων*, by Περικλής Βραχνός, 25-38. Θεσσαλονίκη, 2019.

"Wikipedia." *Ρόζα Εκενάζυ*.

wikipedia. "Αγάπιος Τομπούλης ." *wikipedia*.

https://rebetiko.sealabs.net/mediawiki/index.php/%CE%91%CE%B3%CE%AC%CF%80%CE%B9%CE%BF%CF%82_%CE%A4%CE%BF%CE%BC%CF%80%CE%BF%CF%8D%CE%BB%CE%B7%CF%82 (accessed Δεκέμβριος Πέμπτη , 2024)