# Οι μουσικές παραδόσεις των Ελλήνων της Θράκης, της Μικρασίας και του Πόντου: επιδράσεις στην έντεχνη ελληνική μουσική δημιουργία

**Ιωάννης Ανδρόνογλου**
*Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας*
yiannisandronoglou@gmail.com

## Περίληψη
Η έννοια της ελληνικότητας βρέθηκε στο επίκεντρο του μουσικού προβληματισμού των Ελλήνων συνθετών της έντεχνης μουσικής δημιουργίας στον ελλαδικό χώρο από τις απαρχές της έως και τις μέρες μας. Η υιοθέτηση θεμάτων ή στοιχείων από την ελληνική δημώδη μουσική παράδοση σε έργα που ανήκουν συνθετικά στην έντεχνη μουσική δημιουργία αποτέλεσε και αποτελεί αντικατοπτρισμό της εν λόγω έννοιας. Ανάμεσα στις ελληνικές τοπικές μουσικές παραδόσεις συγκαταλέγονται και οι μουσικές παραδόσεις των Ελλήνων της Θράκης, του Πόντου και της Μικρασίας. Δημιουργούνται, λοιπόν, διάφορα ερευνητικά ερωτήματα, όπως *ποιος ο βαθμός υιοθέτησης στοιχείων από αυτές τις παραδόσεις στη νεοελληνική έντεχνη μουσική δημιουργίας; Ποιο το μέγεθος συνθετικής συμμετοχής Ελλήνων δημιουργών στο συγκεκριμένο ζήτημα; Κατά πόσον επίκαιρο είναι το συγκεκριμένο μουσικό ζήτημα στις σημερινές μεταμοντέρνες μέρες μας;* Το παρόν άρθρο επιχειρεί τη διερεύνηση και απάντηση των ως άνω ερωτημάτων μέσα από μια οριζόντια ιστορική αφήγηση του συγκεκριμένου μουσικού γεγονότος και την τοποθέτησή του στο πολιτικό-κοινωνικό πλαίσιο της κάθε χρονικής περιόδου.

**Λέξεις-κλειδιά:** ελληνικότητα, έντεχνη μουσική δημιουργία, Μικρασία, Μεταμοντερνισμός.

## 1. Εισαγωγή
Ως έντεχνη μουσική δημιουργία λογίζεται η συμφωνική μουσική και γενικότερα τα μουσικά έργα που εμπεριέχουν την έννοια του ηχητικού οικοδομήματος, δηλαδή, την ανάπτυξη ενός μοτιβικού στοιχείου με βάση συνθετικούς νόμους, κανόνες, τεχνικές. Αυτό, σε αντίθεση με το λαϊκό-δημοφιλές τραγούδι που βασίζεται στην πρωτόλεια μορφή επωδός-ζεύγος, στίχων-επωδός (refrain-couplet-refrain).

Το παραπάνω σημείο διαχωρίζει την έντεχνη μουσική από τη δημοφιλή ή λαϊκή μουσική. Ο Τσέτσος (2013: 124) σημειώνει ότι «έντεχνη μουσική δημιουργία σημαίνει σύνθετη διαχείριση ενός μοναδικού πλούτου στοιχείων, σημαίνει συνθετικός προβληματισμός και μόχθος, σημαίνει αστείρευτη δημιουργία μιας πληθώρας διαφορετικών μεταξύ τους μουσικών κόσμων» σε αντίθεση «με έναν μη σπουδαγμένο στη μουσική άνθρωπο που επινοεί στην κιθάρα του ένα χαριτωμένο τραγουδάκι» (Τσέτσος, 2013: 121).

Η έντεχνη μουσική δημιουργία με όρους πολυφωνίας, ομοφωνίας, ενταγμένους σε συγκεκριμένες χρονικές περιόδους άνθησε στην κεντροδυτική Ευρώπη και Ρωσία. Σε αυτό λοιπόν το είδος συγκαταλέγονται, για παράδειγμα, έργα των Bach, Mozart, Beethoven και ούτω καθεξής.

Όσον αφορά την έννοια της ελληνικότητας, αυτή ορίζεται με αναφορά την κάθε ιστορική περίοδο που εξετάζουμε. Ο Γεωργουσόπουλος (2009: 206) την ορίζει ευσύνοπτα: «Η ελληνικότητα (...) είναι μια θεωρητική ταυτότητα, κοντολογίς μια αφηρημένη φόρμα, ένας ιστορικός τύπος, στον οποίο κάθε περίοδος της ιστορίας, κάθε μεταγενέστερη έκφραση του

γένους, όφειλε να χωρεί και να επαληθεύεται. Κάθε εκδήλωση, κάθε ιδεολόγημα, που δεν πληρούσε τη συνθήκη απορρίπτονταν ως ξένο και κατά συνέπεια ανελλήνιστο». Όπως διατυπώνει ο Τσουκαλάς (2009: 37), «λίγα είναι τα θέματα που εμφανίστηκαν με τόση επιμονή και με τόση ιδεολογική φόρτιση στο επίκεντρο των πολιτικών και πολιτισμικών συγκρούσεων στη νεότερη Ελλάδα, όσο η αντιπαράθεση του λεγόμενου εκσυγχρονισμού με τη λεγόμενη παράδοση».

Πώς όμως η έντεχνη δυτική μουσική συνδυάστηκε και συνδυάζεται με τις μουσικές εκφάνσεις της ελληνικότητας και πώς οι δημώδεις μουσικές παραδόσεις των Ελλήνων του Πόντου, της Μικρασίας και της Θράκης συνετέλεσαν και συντελούν σε αυτό;

## 2. Νεοελληνική έντεχνη μουσική δημιουργία και ελληνικότητα

### *2.1. Η Επτανησιακή Σχολή Μουσικής*

Στον ελλαδικό χώρο η σύνθεση έργων αυτού του μουσικού είδους ξεκινά από τα Επτάνησα. Ο Νικόλαος ΧαλικιόπουλοςΜάντζαρος (1795-1872), ο οποίος μελοποίησε των *Ύμνο εις την Ελευθερίαν* από όπου προέκυψε ο ελληνικός Εθνικός Ύμνος, θεωρείται ο δημιουργός και ηγέτης της Επτανησιακής Σχολής Μουσικής, δηλαδή των συνθετών, συγχρόνων του και μεταγενέστερων, που ακολούθησαν το μουσικό παράδειγμά του.

Με την Επτανησιακή Σχολή Μουσικής ξεκινά στον ελλαδικό χώρο η σύνθεση έργων έντεχνης μουσικής. Ένα ζήτημα που απασχόλησε τους επτανήσιους συνθέτες (και συνέχισε να απασχολεί πολύ μεταγενέστερους των, Έλληνες συνθέτες) είναι ο αντικατοπτρισμός ελληνικότητας στα έργα τους. Προκειμένου να το πετύχουν χρησιμοποίησαν δημώδη μουσικά θέματα ή συνέθεσαν δημοτικοφανείς μελωδίες. Μάλιστα, εμπνεύσθηκαν κατά κύριο λόγο από την Επανάσταση του 1821 (Ανωγειανάκης, 1985: 565), η οποία έλαβε χώραν ταυτόχρονα με τη δημιουργία της Επτανησιακής Σχολής Μουσικής και τον αγώνα για ένωση της Επτανήσου με το νεόδμητο ελληνικό κράτος (στο ίδιο).

Όμως, παρά την χρησιμοποίηση τέτοιων μουσικών στοιχείων δεν κατάφεραν το επιθυμητό αποτέλεσμα, σύμφωνα και με πορίσματα της σύγχρονης μουσικολογικής έρευνας. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Ανωγειανάκης (1985: 565) «δεν κατόρθωσαν να δώσουν στο έργο τους ελληνικό χαρακτήρα». Ο ίδιος διατυπώνει επιπροσθέτως: «Η μουσική τους –κυρίως όπερα και λίγες μελωδίες- ουσιαστικά αποτελεί ένα παρακλάδι της ιταλικής όπερας του 19ου αιώνα».

Αυτό συνέβη, διότι, η υιοθέτηση τέτοιων στοιχείων διενεργήθηκε ως εξωτερικό δάνειο σε, κατά τα λοιπά, συνθέσεις αμιγούς δυτικής συνθετικής τεχνικής και δη, ιταλικής χωρίς να υφίσταται πλήρης ενσωμάτωσή τους σ’ αυτές. Ας σημειωθεί ότι τα μουσικά θέματα που χρησιμοποίησαν οι επτανήσιοι συνθέτες, προέρχονταν από την δημώδη μουσική παράδοση του ελλαδικού χώρου (Ήπειρος, Στερεά Ελλάδα κ.λπ.).Ο Ανωγειανάκης προχωρά και σε κριτική του ίδιου του Νικολάου Μάντζαρου. Διαπιστώνει, λοιπόν, ότι ο Μάντζαρος, παρότι, δεινός μουσικός, δεν έγραψε “έργον εθνικόν» (Ανωγειανάκης, 1985: 570), αν και η εποχή προσφέρονταν για κάτι τέτοιο.

Τα παραπάνω, σχετίζονται σε ευρύτερο πλαίσιο με την έννοια της ελληνικότητας κατά τον 19$^{ο}$ αιώνα. Ας σημειωθεί καταρχήν τα Επτάνησα κατέχονταν από τους Δυτικούς ήδη από τον 11$^{ο}$ αιώνα. Επίσης, οι ιδέες του Γαλλικού Διαφωτισμού διαχύθηκαν στα ιόνια νησιά από το 1797, με την αλλαγή από την Ενετική στη Γαλλική κατοχή (Καρδάμης, όπως αναφέρεται στο Ανδρόνογλου, 2017: 303). Έτσι, οποιοδήποτε ελληνικό δημώδες στοιχείο διυλιζόταν από δυτικογενή ηθμό. Αυτό συμβαίνει και στο νεόδμητο ελληνικό κράτος καθώς κυριαρχεί το πνεύμα επιστροφής στην αρχαιοελληνική κληρονομιά και στην «εξάλειψη κάθε ίχνους της

βυζαντινής παράδοσης» σύμφωνα με τον Γιανναρά (2009: 246)·*«οι Βαυαροί ολοκληρώνουν τον εκδυτικισμό των δομών του νέου κράτους»* (Γιανναράς, 2009: 246).

### *2.2 Εθνική Σχολή Μουσικής*

Αυτό το γεγονός, έτυχε αρνητικής κριτικής από την επόμενη σχολή μουσικής, την Εθνική Σχολή με δημιουργό και ηγέτη τον Σμυρναίο μουσουργό Μανώλη Καλομοίρη (1883-1962) ο οποίος χαρακτηρίζει, για παράδειγμα, το έργο του Κεφαλλονίτη συνθέτη, Διονύσιου Λαυράγκα, ως «τριμμένη ιταλική μουσική» (Καλομοίρης, 1988: 90). Ως έναρξη της Εθνικής Σχολής Μουσικής μπορεί να θεωρηθεί η συναυλία του Μανώλη Καλομοίρη στο Ωδείο Αθηνών το 1908· «ορόσημο στην ιστορία της ελληνικής μουσικής» κατά τη Φράγκου-Ψυχοπαίδη (1990: 47).

Εκείνη η περίοδος χαρακτηρίζεται από τη θεαματική, σύμφωνα με τη Ρωμανού (2000: 103), «πολιτιστική μεταμόρφωση» της Ελλάδος. Ο Καλομοίρης πληροί τα προαπαιτούμενα ως ικανός για τη δημιουργία εθνικής σχολής λόγω των πλήρων μουσικών σπουδών του στη Δύση και πιο συγκεκριμένα, στην Αυστρία· «Η παιδεία της ελληνικής μουσικής, εμπειρική ή μη, δεν θεωρείται χρήσιμη για τον σκοπό αυτό. Η ευρωπαϊκή προέλευση είναι εγγύηση ποιότητας και ισχύς» (Ρωμανού, 2000: 103).

Ο Καλομοίρης χρησιμοποιεί την ελληνική παράδοση σε δημιουργικό διάλογο με την δυτική συνθετική τεχνική-την «Εθνική τη Μούσα» με την «Ξένη τη Μαστόρισσα», όπως διατυπώνει ο ίδιος (1988: 146). Ειδικότερα, υιοθετεί το ύστερο ρομαντικό ύφος του Γερμανού συνθέτη, Richard Wagner, όπως επίσης, θέτει εμπράκτως τον προβληματισμό της πλήρους υιοθέτησης ελληνικών δημωδών μουσικών στοιχείων με μια κάποια τροποποίηση στην αρμονική και ενορχηστρωτική επένδυση-«διαλεκτική ένταση αρχαϊκών και καταλοιπικών συνιστωσών της κουλτούρας και νεωτερικών στοιχείων» κατά τον Λεονταρίτη (2009: 35). Παρατηρείται ότι ο Καλομοίρης χρησιμοποιεί κυρίως θέματα από τη Βυζαντινή Μουσική Παράδοση σε μεγαλύτερο ποσοστό από τα μουσικά στοιχεία της δημώδους μουσικής παράδοσης του Ελλαδικού χώρου· γεγονός που αποτελεί ενδεχόμενο αποτέλεσμα της μικρασιατικής του καταγωγής, όπως και της ιδεολογικής και πολιτικής του τοποθέτησης.

Ο Καλομοίρης (1988) είχε υιοθετήσει τη φιλελεύθερη και μάλιστα, συντηρητικής υφής, ιδεολογία, το πνεύμα του εθνικισμού και το όραμα της Μεγάλης Ιδέας σε πολιτισμικό και ειδικότερα, μουσικό επίπεδο (Ανδρόνογλου, 2020). Διατυπώνει ευσύνοπτα:

> *Κατά τη γνώμη μου ο απώτερος σκοπός της ελληνικής μουσικής θα ήτανε [sic] να γίνει αυτή ο πυρήνας, το κέντρο της μελλοντικής δημιουργικής μουσικής της Ανατολής και να επιβάλη [sic] με τη δική της πρωτοβουλία τη μουσική της αντίληψη και ιδιοσυγκρασία στους γειτονικούς της λαούς: να γίνει αυτή η φωτοδότρα και οδηγήτρια* (Όπ. Αναφ., Τσέτσος, 2012: 274).

Είχε ταχθεί πολιτικά με τον μεγάλο Κρητικό πολιτικό, Ελευθέριο Βενιζέλο ο οποίος συνδύαζε ιδεολογικά, τον αστικό εθνικισμό με τον αστικό εκσυγχρονισμό (Μαυρογορδάτος, 1988: 10). Κοινό σημείο τους σε βιωματικό πέραν της πολιτικής θέσης, η καταγωγή τους. Ο ένας Μικρασιάτης Σμυρναίος, ο άλλος Κρητικός· και οι δύο κατάγονταν από περιοχές εκτός των ορίων του τότε νεοελληνικού κρατιδίου.

Επίσης, ο Βενιζέλος ήταν λάτρης της κλασικής μουσικής, αλλά και της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής σε αντιπαραβολή με την προσήλωση της αστικής τάξης στα

δυτικοευρωπαϊκά ρεπερτόρια» και την «απαξιωτική της στάση απέναντι στην ελληνική [δημώδη μουσική] παράδοση» (Παπαδάκης, 2018: 744) και η οποία εκφράστηκε από την τότε αντιπολίτευση των ανακτόρων. Ο Μαυρογορδάτος (2009: 77) σημειώνει: «Ο Αντιβενιζελισμός, τέλος, εξακολουθεί να εκφράζει τον εσωστρεφή πατριωτισμό της Παλαιάς Ελλάδας και τη ρομαντική της νοσταλγία για ένα μυθικό πια παρελθόν όπου τα όρια του ελληνικού κράτους συνέπιπταν με τα δικά της». Έτσι, το μουσικό έργο του Καλομοίρη «τον αφορούσε [τον Ελευθέριο Βενιζέλο] άμεσα» (Ανδρόνογλου, 2020: 25).

Σε ευρύτερο ταυτοτικό πλαίσιο από τα τέλη του 19ου αιώνα και λόγω διαφόρων ιστορικών γεγονότων η έννοια της ελληνικότητας απομακρύνεται από «δυτικόφερτα εξωγενή στοιχεία» της οθωνικής περιόδου και επιστρέφει «στις ρίζες» (Λεονταρίτης, 2009:30) που εκφράζουν διανοούμενοι της εποχής όπως ο Κωστής Παλαμάς, ο Ίων Δραγούμης, Περικλής Γιαννόπουλος (Λεονταρίτης, 2009: 31). Η παράδοση που εμπεριέχει την πολιτισμική κληρονομιά του Βυζαντίου και της μεταβυζαντινής εποχής αποτελεί τις προαναφερθείσες «ρίζες» (Διαμαντούρος, 2009: 56). Σε μουσικούς όρους αυτό σημαίνει βαρύτητα στο βυζαντινό μέλος και στην ελληνική δημώδη μουσική παράδοση. Μάλιστα το έργο του Καλομοίρη μπορεί να ενταχθεί στην παραδοσιακή τάση του εθνικισμού που «απορρίπτει τις εκμοντερνιστικές διαδικασίες διατηρώντας και μια επιλογική διάθεση στους νεωτερισμούς» (Smith όπως διατυπώνεται στο Λεονταρίτης, 2009: 33).

Αυτά αποτυπώνονται επίσης στην Γενιά του ’30, ένα κίνημα λογοτεχνών που υποστηρίζουν ότι «η εθνική ταυτότητα δεν ορίζεται ως η αντίσταση στη Δύση ούτε ως αποδοχή της δίχως όρους, αλλά ως διαπραγμάτευση και ανταλλαγή» (Τζιόβας, 2011: 248), θεώρηση που ταυτίζεται με το ιδεώδες του Βενιζέλου. Άλλωστε και σύμφωνα με τον Τσιρόπουλο η Γενιά του ’30 αποτελεί «του Βενιζέλου γέννημα» (όπως αναφέρεται στο Παπαδάκης, 2018: 973).

Από τους παραπάνω κοινωνικοπολιτικούς λόγους γίνεται κατανοητό γιατί ο Καλομοίρης δημιουργεί την Εθνική Σχολή Μουσικής και μάλιστα, γιατί ο ίδιος χρησιμοποιεί σε μεγαλύτερο ποσοστό, στοιχεία και θέματα από τη Βυζαντινή και Δημώδη Μουσική Παράδοση της Μικρασίας παρά του ελλαδικού χώρου. Από την εθνική νοσταλγία της Επτανησιακής Σχολής Μουσικής γίνεται μετάβαση στα εθνικά ιδεώδη και στο μεγαλοϊδεατικό όραμα.

Οι έντυπες εθνικές γλώσσες είχαν τεράστια πολιτική και ιδεολογική σημασία, στους νεώτερους εθνικισμούς, σύμφωνα με τον Anderson (1997) και η παρτιτούρα ήταν μια έντυπη γλώσσα. Έτσι, ο Καλομοίρης χρησιμοποίησε επαναστατικά την έντυπη σελίδα -την παρτιτούρα- σε παραβολή με εκπροσώπους άλλων εθνικών μουσικών σχολών, όπως ο Grieg (Νορβηγία), ο Janáček (Τσεχία), ο Albeniz (Ισπανία).

### *2.3. Άλλοι Έλληνες συνθέτες με καταγωγή από τις «χαμένες πατρίδες» και ελληνικότητα*

Τη μουσική στάση του Καλομοίρη περί δημιουργίας Εθνικής Σχολής Μουσικής ακολούθησαν σύγχρονοί του και μεταγενέστεροι συνθέτες, μεταξύ των οποίων Μικρασιάτες και Θρακιώτες στην καταγωγή, όπως ο Πέτρος Πετρίδης (1892-1977) από τη Νίγδη Καππαδοκίας, ο Γεώργιος Πονηρίδης (1892-1982) από τη Χαλκηδόνα Βοσπόρου, ο Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984) από τη Σμύρνη. Για τον τελευταίο, ο Χαρκιολάκης (2012: 236) σημειώνει: «Αυτό που αξίζει να προσέξει κανείς είναι αυτή η ανεπίληπτη, διαρκώς παρούσα μελωδική γραμμή που διατρέχει το έργο του Κωνσταντινίδη και συνδέει τη μουσική του με την μουσική πολιτιστική κληρονομιά της Μικρασίας και του Μικρασιατικού Ελληνισμού. Οι αναφερθέντες πλούτισαν

τη νεοελληνική μουσική φιλολογία με έργα που βασίζονται στις δημώδεις παραδόσεις των τόπων καταγωγής τους».

Νεότεροι συνθέτες, καταγόμενοι από τόπους, κοιτίδες ελληνισμού που δεν εμπεριέχονται στα σύνορα του νεοελληνικού κράτους, όπως η Βόρεια και Ανατολική Θράκη, ο Πόντος και η Μικρασία συνεχίζουν συνθετικά τη συζήτηση περί ελληνικότητας στη σύγχρονή ελληνική έντεχνη μουσική δημιουργία. Τέτοιο παράδειγμα αποτελεί ο Αργύρης Κουνάδης, ο οποίος ασχολείται με την υιοθέτηση μουσικών στοιχείων από το, εκ Σμύρνης, ρεμπέτικο τραγούδι το οποίο σύμφωνα με τον Δραγούμη (2009: 203) «παρουσιάζει περισσότερη βυζαντινότητα παρά ελληνικότητα».

### *2.4. Μίκης Θεοδωράκης και «μετασυμφωνική» μουσική*

Στη νεότερη γενιά μετά τους συνθέτες της Εθνικής Σχολής Μουσικής ανήκει μεταξύ άλλων ο μουσουργός Μίκης Θεοδωράκης του οποίου η επιρροή προς κάθε κατεύθυνση σε όλη τη μεταπολεμική περίοδο–μαζί με τον Μάνο Χατζιδάκι- είναι «μεγάλη και αναγνωρισμένη», όπως σημειώνει η Ρωμανού (2000: 181).

Μπορεί να ειπωθεί ότι ακολουθεί τα χνάρια του Καλομοίρη θέτοντας, όμως, ένα διαφορετικό μουσικό πλαίσιο. Χρησιμοποιεί μουσικά όργανα που ανήκουν στη δημώδη η λαϊκή ελληνική μουσική παράδοση, δημιουργώντας αυτό που ο ίδιος ονομάζει, «μετασυμφωνική» μουσική (Θεοδωράκης, 1996: vii). Ο Θεοδωράκης, καταγόμενος από την Κρήτη (εκ πατρός) και τη Μικρασία (Τσεσμές) (εκ μητρός), παρατηρείται ότι επεισέρχεται σε άμεσες αναφορές στη μικρασιατική δημώδη μουσική παράδοση είτε χρησιμοποιώντας μουσικά όργανα που χρησιμοποιούνταν εκεί, όπως το σαντούρι, είτε συνθέτοντας μελωδίες που παραπέμπουν σε αυτόν τον τόπο.

Χαρακτηριστικά, στο λαϊκό ορατόριο *Άξιον εστί* το οποίο εντάσσεται στο είδος της, κατά Θεοδωράκη όπως αναφέρθηκε, μετασυμφωνικής μουσικής, ο συνθέτης χρησιμοποιεί το εκκλησιαστικό ύφος, όπως και ο ίδιος σημειώνει (Θεοδωράκης όπως αναφέρεται στο Διαμαντής, 2021). Το σαντούρι και το μπουζούκι έχουν τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Αυτό το γεγονός ανήκει στο ευρύτερο πλαίσιο μετατόπισης της έμφασης της ελληνικής ταυτότητας «από το έθνος στον λαό» (Τσαούσης, 2009: 25) όπου τα κριτήρια από πολιτιστικά μετατρέπονται σε πολιτικά. Σε μουσικούς όρους από την χρησιμοποίηση στοιχείων από την ελληνική δημώδη μουσική παράδοση διενεργείται μετάβαση στη χρησιμοποίηση του λαϊκού ύφους. Σε πολιτικό επίπεδο, η ελληνικότητα «γίνεται όργανο μιας λίγο ή πολύ αριστερής αντιπολίτευσης» όπως σημειώνει ο Φατούρος (2009: 141), γεγονός που συνάδει με την πολιτική περίπτωση του Θεοδωράκη όπως και του Μαρκόπουλου για τον οποίο θα γίνει λόγος παρακάτω.

Επίσης και σε μεταγενέστερο χρόνο (1996) συνθέτει τον κύκλο τραγουδιών *Ασίκικο Πουλάκη* που κυκλοφορεί σε album (Ακτή, 483867-2) με μουσικές αναφορές στην Μικρασιατική μουσική παράδοση όπου συμπεριλαμβάνονται και τα ασίκικα τραγούδια (Κονταράς, 2015). Συνθέτει την συγκεκριμένη ενότητα τραγουδιών προς τιμήν της μητέρας του που έλκυε την καταγωγή της από τη Μικρά Ασία, όπως αναφέρθηκε.

### *2.5. Γιάννης Μαρκόπουλος και η επιστροφή στις ρίζες*

Ο Κρητικός συνθέτης, Γιάννης Μαρκόπουλος ο οποίος στις αρχές της δεκαετίας του ‘70 εφάρμοσε για τα ελληνικά μουσικά πράγματα την φιλοσοφική τάση «Επιστροφή στις ρίζες» με τους δίσκους *Χρονικό* (1970), *Ριζίτικα* (1971)και *Ιθαγένεια* (1972) (Ανδρόνογλου, 2020). Η τάση αυτή αποτελεί μια εκ των τριών ιδεολογικοπολιτικών τάσεων της αριστερής μουσικής σκηνής. Το πολιτικοποιημένο τραγούδι με εκπρόσωπο τον Μίκη Θεοδωράκη και το τραγούδι

με άσκηση κοινωνικής κριτικής με εκπρόσωπο τον Σαββόπουλο αποτέλεσαν τις άλλες δύο (Ανδρόνογλου, 2020). Αυτό το καλλιτεχνικό του εγχείρημα συμπίπτει με την διάδοση του μεταμοντέρνου ύφους παγκοσμίως.

Ο Μεταμοντερνισμός αποτελεί έναν ιδεολογικό πλουραλισμό που απαγορεύει τον ελιτισμό και τον αποκλεισμό. Ανάμεσα στα μέσα έκφρασης του μεταμοντέρνου ύφους συγκαταλέγεται και η δημώδης κουλτούρα (Ανδρόνογλου, 2020). Ο Μεταμοντερνισμός «φαίνεται να αποτελεί μια διαλεκτική συνθετική διαδικασία χρησιμοποίησης των επιτευγμάτων του Μοντερνισμού» με «στοιχεία από το παρελθόν και την Παράδοση» (Ανδρόνογλου, 2020: 60). Όπως παρατηρείται, ο Μαρκόπουλος εφαρμόζει τις ως άνω επιταγές του Μεταμοντερνισμού. Όμως, υφίσταται και μια σημαντική ιδιαιτερότητα: αναφέρεται μουσικά και ιδιαιτέρως στη μικρασιατική δημώδη μουσική παράδοση. Έτσι, στο album *Χρονικό* (1970) περιλαμβάνεται το τραγούδι «Στους χρόνους της Καταστροφής (1922)» και «Στη Νέα Σμύρνη μια γριά». Στο album του *Ιθαγένεια* περιλαμβάνεται το επικό «Χίλια μύρια κύματα».

### *2.6. Νέοι Έλληνες συνθέτες με αναφορές στις δημώδεις μουσικές παραδόσεις των «χαμένων» πατρίδων*

Νέοι έλληνες συνθέτες συνεχίζουν τον μουσικό δρόμο της ελληνικότητας και μάλιστα σε πολλά έργα τους, χρησιμοποιώντας μουσικά στοιχεία από Πόντο, Θράκη και Μικρασία. Έτσι, ο θρακιώτης συνθέτης Δημήτρης Σβυντρίδης συνθέτει μεταξύ άλλων έργα με άμεση αναφορά στη θρακιώτικη δημώδη μουσική παράδοση. Ο Χρίστος Παπαγεωργίου συνθέτει τον «Πυρρίχιο» για ποντιακή λύρα και ορχήστρα. Χωρίς να ανήκουν στην παλαιά Εθνική Σχολή Μουσικής, το πνεύμα της αντικατοπτρίζεται στα έργα τους, «φυσικά ανάμεσα σε άλλα ιδιώματα» (Ρωμανού, 2000: 183).

Οι ελληνικές δημώδεις μουσικές παραδόσεις έρχονται σε άμεσο διάλογο και με νέα ρεύματα της διεθνούς μουσικής σκηνής, όπως η Jazz. Όσον αφορά το ζήτημα που πραγματευόμαστε, ο συνθέτης και λυράρης Ηλίας Παπαδόπουλος συνδυάζει συνθετικά την ποντιακή λύρα και το ποντιακό μουσικό ύφος με το κλαρινέτο/σαξόφωνο και το μπάσο·μιά εξαιρετική συνάντηση ποντιακής μουσικής και δημιουργικής jazz.

## 3. Συζήτηση-συμπεράσματα

Πόσο επίκαιρη είναι αυτή η τροφοδότηση στη σημερινή παγκοσμιοποιημένη μεταμοντέρνα κοινωνία;

Ο, βορειοαμερικανικής προελεύσεως, Μεταμοντερνισμός ενδιαφέρεται για την εξάπλωση της αμερικανικής κουλτούρας και «θέτει τα όρια του εθνικού λόγου» (Giddens, 2002: 512). Αποτελεί, λοιπόν, έναν υγιή και δημιουργικό τρόπο δημιουργίας πολιτιστικού στίγματος με διαλεκτική διάθεση και άρνηση στην πολιτιστική κυριαρχία του ισχυρού –εν προκειμένω τα βορειοαμερικανικά πολιτιστικά προϊόντα-· πολιτιστική κυριαρχία που σημαίνει «έλεγχο και καταπίεση της τοπικής και εθνικής κουλτούρας και ιδιαίτερα της λαϊκής» (Girardi, όπως αναφέρεται στο Ανδρόνογλου, 2020: 99). Γενικά, η χρησιμοποίηση θεμάτων ή στοιχείων από την ελληνική παραδοσιακή μουσική αποτελεί επικαιροποιημένη ελληνική πρόταση, καθώς ο πολιτισμός αποτελεί εχέγγυο ιστορικής επιβίωσης της Ελλάδος σύμφωνα με τον Γιανναρά (2005: 57).

Διαπιστώνουμε ότι οι δημώδεις μουσικές παραδόσεις των Ελλήνων της Μικρασίας, του Πόντου και της Θράκης τροφοδότησαν και συνεχίζουν να τροφοδοτούν τη νεοελληνική έντεχνη μουσική δημιουργία με μουσικά στοιχεία, εντείνοντας το ύφος ελληνικότητας, όπως

τροφοδότησε με πλείστα στοιχεία ο πολιτισμός αυτών των τόπων την κουλτούρα και την πολιτιστική παραγωγή του νεοελληνικού κράτους.

Σ' αυτό συνέβαλαν *πρώτον* η διάδοση του φωνογράφου· πολλοί μικρασιάτες μουσικοί απασχολήθηκαν σε νεοϊδρυθείσες δισκογραφικές εταιρείας, όπως η Columbia, συνέβαλαν στη διαμόρφωση του πρώτου μεταπολεμικού λαϊκού τραγουδιού ή ρεμπετικού. *Δεύτερον* η συμβολή των Μικρασιατών Ελλήνων στη διαμόρφωση του πρώτου μεταπολεμικού λαϊκού τραγουδιού, *τρίτον* η καταγραφή δημωδών μελωδιών από, μεταξύ άλλων, τη Θράκη, τον Πόντο και τη Μικρασία για λογαριασμό του Μουσικού Λαογραφικού Μουσείο και με τη φροντίδα της ιδρύτριας του Μέλπως Μερλιέ (Δραγούμης, 2016). Μάλιστα, σημαντικοί συνθέτες, κατέγραψαν αυτό το ηχητικό υλικό σε ευρωπαϊκή σημειογραφία, όπως ο Νίκος Σκαλκώτας (Ανδρόνογλου, 2020).Ο Μάρκος Δραγούμης (2016) σημειώνει: «Οι ήχοι που έφεραν μαζί τους οι πρόσφυγες από τη Μικρά Ασία έκαναν με την πολυμορφία και τη δύναμή τους πιο πλούσιο τον ελληνικό μουσικό πολιτισμό».

Από τα παραπάνω διαφαίνεται η ενσωμάτωση της δημώδους μουσικής κουλτούρας των Ελλήνων της Μικρασίας, του Πόντου και της Θράκης στην νεοελληνική έντεχνη μουσική δημιουργία, αλλά και η επικαιρότητά της στη σύγχρονη μεταμοντέρνα συνθετική πρακτική ως φάρος ενθύμησης, αλλά και οπτικής προς το μέλλον.

**Βιβλιογραφικές αναφορές**


Anderson, B. (1997). *Φαντασιακές κοινότητες: Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του Εθνικισμού* (Μτφ. Π. Χαντζαρούλα). Αθήνα: Νεφέλη.

Giddens, A. (2002). *Κοινωνιολογία*. (Μτφ. Δ. Τσαούσης) Αθήνα: Gutenberg.

Ανδρόνογλου, Ι. (2017). *Η εξέλιξη της τεχνικής και της διδασκαλίας της κιθάρας στην Ελλάδα (με αναφορά στις μεθόδους και στις μουσικές συνθέσεις)* (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Ανδρόνογλου, Ι. (2020). *Η ελληνική παραδοσιακή μουσική ως πηγή έμπνευσης στη σύνθεση έργων για κιθάρα*. Ηράκλειο: Αεράκης.

Ανωγειανάκης, Φ. (1985). Η μουσική στη νεώτερη Ελλάδα. Στο Κ. Nef (Επιμ.), *Ιστορία της Μουσικής* (Μτφ. Φ. Ανωγειανάκης) (σσ. 546-611). Αθήνα: Ν. Βότσης.

Γεωργουσόπουλος, Κ. (2009). Ελληνικότητα και θέατρο. Στο Δ. Γ. Τσαούσης (Επίμ.), *Ελληνισμός-Ελληνικότητα: Ιδεολογικοί και βιωματικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας* (5η έκδ.). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

Γιανναράς, Χ. (2005). *Αφελληνισμού παρεπόμενα* (2η εκδ.). Αθήνα: Κάκτος.

Γιανναράς, Χ. (2009). Θρησκεία και Ελληνικότητα: Σημείωσεις για μια εισήγηση. Στο Δ. Γ. Τσαούσης (Επίμ.), *Ελληνισμός-Ελληνικότητα: Ιδεολογικοί και βιωματικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας* (5η εκδ.). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

Διαμαντής, Γ. (2021). "Άξιον εστί"- Πως γεννήθηκε το μνημειώδες έργο του Μίκη Θεοδωράκη και του Οδυσσέα Ελύτη. *Το Βήμα*. Ανακτήθηκε από https://www.tovima.gr/2021/09/02/culture/aksion-esti-pos-gennithike-to-mnimeiodes-ergo-tou-miki-theodoraki-kai-tou-odyssea-elyti/

Δραγούμης, Μ. (2009). Το περιεχόμενο και η έκφραση της «Ελληνικότητας» στη μουσική μας. Στο Δ. Γ. Τσαούσης (Επίμ.), *Ελληνισμός-Ελληνικότητα: Ιδεολογικοί και βιωματικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας* (5η εκδ.). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

Δραγούμης, Μ. (2016). Οι πρόσφυγες του 1922 και η μουσική τους δραστηριότητα στη νέα τους πατρίδα. *LiFO*. Ανακτήθηκε από https://www.lifo.gr/culture/music/oi-prosfyges-toy-1922-kai-i-moysiki-toys-drastiriotita-sti-nea-toys-patrida

Θεοδωράκης, Μ. (1996). Το «Άξιον Εστί» βήμα προς τη μετασυμφωνική μουσική. Στο Μ. Θεοδωράκη (Επιμ.), *Μίκης Θεοδωράκης. Άξιον Εστί: Ορατόριο* [fullscore]. Αθήνα: Ρωμανός.

Καλομοίρης, Μ. (1988). *Η ζωή μου και η τέχνη μου.* Αθήνα: Νεφέλη.

Κονταράς, Θ. (2015). *Η μουσική παράδοση των Μικρασιατικών παραλίων*. Ανακτήθηκε από https://mikrasiatis.gr/moysiki-paradosi-mikrasiatikon-paralion/

Λεονταρίτης, Γ. Β. (2009). Εθνικισμός και Διεθνισμός: Πολιτική Ιδεολογία. Στο Δ. Γ. Τσαούσης (Επίμ.), *Ελληνισμός-Ελληνικότητα: Ιδεολογικοί και βιωματικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας* (5η έκδ.). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

Μαυρογορδάτος, Γ. (1988). Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός. Στο Γ. Μαυρογορδάτος & Χ. Χατζηιωσήφ (Επιμ.), *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός* (σσ. 9-19). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Μαυρογορδάτος, Γ. (2009). Ο διχασμός ως κρίση Εθνικής Ολοκλήρωσης. Στο Δ. Γ. Τσαούσης (Επιμ.), *Ελληνισμός-Ελληνικότητα: Ιδεολογικοί και βιωματικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας* (5η εκδ.). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

Παπαδάκης, Ν. (2018). *Ελευθέριος Βενιζέλος: ο άνθρωπος, ο ηγέτης* (Τομ. Α'-Β'). Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών και Μελετών «Ελευθέριος Κ. Βενιζέλος» - Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

Ρωμανού, Κ. (2000). *Ιστορία της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής*. Αθήνα: Κουλτούρα.

Τζιόβας, Δ. (2011). *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα: Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*. Αθήνα: Πόλις.

Τσαούσης, Δ. Γ. (2009). Ελληνισμός και Ελληνικότητα: Το πρόβλημα της νεοελληνικής ταυτότητας. Στο Δ. Γ. Τσαούσης (επίμ.), *Ελληνισμός-Ελληνικότητα: Ιδεολογικοί και βιωματικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας* (5η εκδ.). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

Τσέτσος, Μ. (2012). Καλομοίρης και Βενιζέλος: Αισθητικές και ιδεολογικές πτυχές μιας σημαίνουσας σχέσης. Στο Τ. Σακελλαρόπουλος, & Α. Βατσάκη (Επιμ.), *Ελευθέριος Βενιζέλος και πολιτιστική πολιτική* (σσ. 270-279). Αθήνα-Χανιά: Μουσείο Μπενάκη-Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών και Μελετών "Ελευθέριος Κ. Βενιζέλος".

Τσέτσος, Μ. (2013). *Νεοελληνική Μουσική: Δοκίμια ιδεολογικής και θεσμικής κριτικής*. Αθήνα: Παπαγρηγορίου-Νάκας.

Τσουκαλάς, Κ. (2009). Παράδοση και Εκσυγχρονισμός: Μερικά γενικότερα ερωτήματα. Στο Δ. Γ. Τσαούσης (Επιμ.), *Ελληνισμός-Ελληνικότητα: Ιδεολογικοί και βιωματικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας* (5η έκδ.). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

Φατούρος, Α. (2009). Κοινωνία και κράτος στις διεθνείς σχέσεις της Ελλάδος. Στο Δ. Γ. Τσαούσης (Επιμ.), *Ελληνισμός-Ελληνικότητα: Ιδεολογικοί και βιωματικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας* (5η έκδ.). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

Φράγκου-Ψυχοπαίδη, Ο. (1990). *Η Εθνική Σχολή Μουσικής: Προβλήματα ιδεολογίας.* Αθήνα: Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών.

Χαρκιολάκης, Α. (2012). Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984): ένας κοσμοπολίτης συνθέτης από την Σμύρνη. Στο Χ. Σαπουντζάκης (Επιμ.), *Η συμβολή των προσφύγων στην Πολιτική, Πολιτιστική και Οικονομική ανάπτυξη της Ελλάδας* (σσ. 233-237). Νέα Ιωνία: Κέντρο Μικρασιατικού Πολιτισμού.