

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ ΚΑΙ FADO: ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
Στο γνωστικό αντικείμενο της ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ

Της φοιτήτριας:
Χρυσής Κυρατσού
Α.Ε.Μ.:1532

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ:
Γεώργιος Κίτσιος, Λέκτορας

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2015

Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	5
Εισαγωγή.....	6
A. Σύντομη ιστορική επισκόπηση	18
α.1. Ιστορικό γίνεσθαι στον ελλαδικό χώρο	18
α.2. Ιστορικό γίνεσθαι στην Πορτογαλία	23
B. Περιοδολόγηση των δύο ειδών	29
B.1. Α΄ Περίοδος Δημιουργίας.....	30
B.1.α.Στοιχεία κοινωνιολογικά.....	30
B.1.α.ι.Υποπρολεταριακά στρώματα του ελληνικού αστικού κέντρου. Νταήδες, Κουτσαβάκηδες, Ρεμπέτες.....	30
B.1.α.ii. Υποπρολεταριακά στρώματα του πορτογαλικού αστικού κέντρου. Fadistas ..	34
B.1.α.iii. Κοινωνικό «είναι» και ονομασίες	36
B.1. β. Επιτελεστικές Διαστάσεις	38
B.1.β. i. Ο χώρος και η πράξη του ρεμπέτικου.....	38
B.1.β.ii. Ο χώρος και η πράξη του fado	39
B.1.γ. Η θέση του δημιουργού	40
B.1.δ. Λειτουργικός ρόλος.....	42
B.2. Β΄ Περίοδος Δημιουργίας.....	43
B.2. α. Στοιχεία κοινωνιολογικά.....	43
B.2.α. i. Τα πρώτα ρήγματα στη σύνθεση του κοινωνικού υποβάθρου του ρεμπέτικου	43
B.2.α. ii. Τα πρώτα ρήγματα στη σύνθεση του κοινωνικού υποβάθρου του fado	49
B.2.β. Επιτελεστικές Διαστάσεις	51
B.2.β.i. Ο χώρος και η πράξη του ρεμπέτικου.....	51
B.2.β.ii. Ο χώρος και η πράξη του fado	52
B.2.γ. Η θέση του δημιουργού	53
B.2.δ. Λειτουργικός Ρόλος.....	55
B.3. Γ΄ Περίοδος Δημιουργίας	55
B.3.α. Στοιχεία κοινωνιολογικά.....	55
B.3.α.ι. Η οριστική ρήξη. Η μετατροπή του ρεμπέτικου από τραγούδι του περιθωρίου σε τραγούδι της εργατικής τάξης. Ο «εναγκαλιασμός» του από την αστική τάξη.....	55
B.3.α.ii. Η υιοθέτηση του fado από την εργατική τάξη ως έκφρασή της	59
B.3.β. Επιτελεστικές Διαστάσεις	60
B.3.β.i. Ο χώρος και η πράξη του ρεμπέτικου.....	60

B.3.β.ii. Ο χώρος και η πράξη του fado	62
B.3.γ. Η θέση του δημιουργού	62
B.3.δ. Λειτουργικός Ρόλος.....	64
B.4. Δ' Περίοδος Δημιουργίας.....	64
B.4.α. Στοιχεία κοινωνιολογικά.....	64
B.4.α. i. Ρεμπέτικη έκφραση στο σήμερα	64
B.4.α. ii. Fado: το «Τραγούδι των Ηττημένων», το τραγούδι της εργατικής τάξης, ή μήπως το τραγούδι του Estado Novo;	65
B.4. β. Επιτελεστικές Διαστάσεις	71
B.4.β.i. Ο χώρος και η πράξη του ρεμπέτικου.....	71
B.4.β.ii. Ο χώρος και η πράξη του fado. Casas do Fado vs Tascas	71
B.4.β.iii. Η κινηματογραφική παρουσία τους	78
B.4.γ. Η θέση του δημιουργού	80
B.4.δ. Λειτουργικός Ρόλος.....	84
Γ. Καταβολές, Μουσικοποιητική δομή, ενορχήστρωση	86
Γ.1. Σχετικά με την πολυμορφία	86
Γ.2. Αυτοσχεδιασμός	89
Γ.3. Σύνδεση με χορό.....	90
Γ.3.i. Χορευτικές διαστάσεις του ρεμπέτικου	90
Γ.3.ii. Χορευτικές διαστάσεις του fado.....	93
Γ.4. Σχολές	96
Γ.4.i. Ηπειρωτική Σχολή στο ρεμπέτικο/Πειραιώτικο ρεμπέτικο.....	98
Γ.4.ii. Fado της Λισαβόνας.....	100
Γ.5. Μουσικά όργανα. Ρόλος τους	103
Γ.5.i. Φωνή.....	104
Γ.5.ii. Σολιστικό Όργανο	104
Μπουζούκι.....	104
Guitarra portuguesa	105
Γ.5.iii. Συνοδευτικό Όργανο.....	106
Κιθάρα	106
Viola.....	107
Δ. Μελωδικό υλικό	107
Δ.1. Ρεμπέτικο	107
Δ.2. Fado.....	109

Ε. Μετρική	110
Στ. Στιχουργικό Περιεχόμενο.....	111
Αναστοχασμοί- Αναπάντητα Ερωτήματα	130
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ.....	134
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ.	135
Δικτυογραφία.....	138

Πρόλογος

Το ρεμπέτικο το γνώρισα και το αγάπησα στο πρώτο έτος των σπουδών μου. Αυτό που μου είχε κάνει τη μεγαλύτερη εντύπωση, θυμάμαι, ήταν το γεγονός ότι τραγούδια που είχαν γραφτεί πριν ακόμα και από έναν αιώνα, συνέχιζαν όχι απλώς να παίζονται και να τραγουδιούνται, αλλά να αποτελούν ένα καμβά έκφρασης για ανθρώπους που ουδεμία σχέση έχουν, με αυτούς που τα δημιούργησαν. Το πιο συναρπαστικό ήταν, ότι ακόμα και όσοι δεν είχαμε μεγαλώσει ακούγοντας στις οικογένειές μας τέτοια μουσική, δεν ήταν δηλαδή βίωμα των παιδικών μας χρόνων, τα τραγούδια αυτά μας ήταν οικεία· κάπου θα είχαμε ακούσει την μελωδία, κάπου θα είχαμε ακούσει κάποιο στίχο, και το να μπούμε στη διαδικασία να τραγουδήσουμε μαζί με τους μουσικούς(επαγγελματίες ή μη) ήταν πολύ φυσικό, δεν απαιτούσε καμία προσπάθεια, και σύντομα γινόμασταν και εμείς κομμάτι της μουσικής επιτέλεσης. Έκτοτε το ρεμπέτικο δεν έπαψε να αποτελεί αγαπημένη μουσική αναφορά, ενώ το σχετικό μάθημα στη Σχολή έδωσε το έναυσμα για περεταίρω μελέτη και πολύπτυχη προσέγγιση του είδους, κάτι που βοήθησε να στεριώσει ο θαυμασμός και η αγάπη για αυτό.

Κατά τα έτη 2012-2014 έκανα εκπομπές στο ραδιόφωνο με θέμα «Μουσικές του Κόσμου». Όταν έψαχνα λοιπόν μουσικές για την Πορτογαλία, έπεσα κατά τύχη σε μια συλλογή fado ηχογραφημένων κατά τη δεκαετία του 1930. Η έκπληξή μου ήταν μεγάλη όταν βάζοντάς τα να τα ακούσω, διαπίστωσα ότι όχι μόνο ήταν μια μουσική αρκετά διαφορετική από τα fado που τραγούδησε η Amália Rodriguez, η πιο γνωστή ερμηνεύτρια του είδους, που το καθιέρωσε διεθνώς, αλλά μάλλον θύμιζαν τα ρεμπέτικα τα ηχογραφημένα στην ίδια δεκαετία.

Και τότε μου δημιουργήθηκε η απορία, αν είναι δυνατόν δύο μουσικά ιδιώματα που δημιουργήθηκαν σε περιοχές απομακρυσμένες(στην προκειμένη περίπτωση, σε δύο διαφορετικές χώρες) να έχουν κοινά σημεία. Την αναζήτηση της απάντησης στην ερώτηση αυτή αποφάσισα να την μετατρέψω στην παρούσα διπλωματική εργασία.

Από εδώ θα ήθελα να ευχαριστήσω τον κ. Δημήτριο Γιάννου, ομότιμο καθηγητή, ο οποίος με κατατόπισε σχετικά με την ιστορία της Πορτογαλίας και του fado, και ο οποίος με τις πληροφορίες που μου έδωσε, συνέβαλε σημαντικά στην κατεύθυνση της έρευνάς μου· τον κ. Γεώργιο Κίτσιο, λέκτορα και επιβλέποντα της εργασίας, για την βοήθειά του και τις πολύτιμες συμβουλές του ως προς την διαμόρφωση και την πλαισίωσή της· τον θείο μου, Θανάση Βουζιάνα, για τη συμβολή του στον εντοπισμό δυσεύρετων εργασιών, απαραίτητων για την πραγματοποίηση της παρούσας εργασίας· όλους όσους είτε άμεσα, είτε έμμεσα, με την στήριξή τους, την άποψή τους, συνέβαλαν στο τελικό αποτέλεσμα.

Εισαγωγή

Είναι σύνηθες να παρομοιάζεται η λαϊκή αστική μουσική άλλων περιοχών με το ρεμπέτικο, ή το ανάποδο. Ίσως οι περισσότεροι να έχουν συναντήσει χαρακτηρισμούς, όπως π.χ. για το ρεμπέτικο: «το μπλουζ των ελληνικών πόλεων», ή για το fado: «το ρεμπέτικο της Πορτογαλίας». Μάλιστα, δεν λείπουν και τα εγχειρήματα που, στην πράξη, αναζητώντας νέους τρόπους έκφρασης, παντρεύουν στοιχεία ετερόκλητων μουσικών παραδόσεων. Οι απόπειρες για σύμφυση διαφορετικών μουσικών ειδών, όσο κι αν είναι διαδεδομένη -ιδιαιτέρα στις μέρες μας, που χάρη στην τεχνολογία κατέστη δυνατή η ευρεία και απρόσκοπτη διάδοση των πολιτισμικών προϊόντων, ξεπερνώντας τους περιορισμούς, που μπορεί να έβαζε η γεωγραφική απόσταση-, έχει και τους σφοδρούς πολέμιούς της, οι οποίοι ισχυρίζονται πως τέτοια εγχειρήματα αλλοιώνουν τον «αυθεντικό» χαρακτήρα του εκάστοτε είδους, και εμμένουν στην πιστή αναπαραγωγή των τραγουδιών, όπως είχαν ηχογραφηθεί σε ένα παρελθόν που θεωρείται χρόνος της «αυθεντικής» δημιουργίας.

Οι δύο εκ διαμέτρου αντίθετες στάσεις απέναντι σε αυτά τα είδη και στη δυνατότητα ή μη μείξης τους, αντικατοπτρίζουν βαθύτερες προβληματικές σχετικά με την ίδια τη φύση και τη λειτουργία της λαϊκής αστικής δημιουργίας, τη θέση και το ρόλο του δημιουργού, την διαδικασία παραγωγής, το τελικό αποτέλεσμα, το κοινό απήχησης και τις μεταξύ τους σχέσεις. Πρόκειται για προβληματικές που διέπουν το σύνολο της βιβλιογραφίας με θέμα της λαϊκής μουσικής δημιουργία, και οι οποίες είτε αντιμετωπίζουν την λαϊκή παράδοση ως κάτι το στατικό, το αναλλοίωτο, και άρα αναζητούν την «αυθεντικότητα», είτε ως κάτι το ρευστό, το συνεχώς εξελίξιμο, και τις «αλλοιώσεις» τις αντιμετωπίζουν ως λογική συνέπεια της εξέλιξης αυτής.

Η παρούσα εργασία αποτελεί μια συμβολή στη μελέτη της λαϊκής μουσικής. Όπως ειπώθηκε και στον Πρόλογο, ο αρχικός προβληματισμός, που αποτέλεσε και το έναυσμα για την εργασία αυτή, ήταν, αν είναι δυνατόν να δημιουργηθούν πολιτισμικές παραδόσεις με κοινά σημεία αναφοράς από κοινότητες, που φαινομενικά τουλάχιστον δεν φαίνεται να έχουν κάποιο κοινό σημείο. Η απάντηση στο ερώτημα αυτό σχετίζεται με τους παράγοντες που οδηγούν στην διαμόρφωση και υιοθέτηση μιας συγκεκριμένης πολιτισμικής έκφρασης· σχετίζεται με την ανάγκη που έρχεται να καλύψει η έκφραση αυτή, και τους παράγοντες που δημιουργούν την ανάγκη αυτή.

Τα συγκεκριμένα μουσικά είδη επελέγησαν –πέρα από την πρώτη εντύπωση που περιγράφηκε στον Πρόλογο- γιατί δημιουργήθηκαν σε χώρες, οι οποίες πέρα από τη φυσική γεωγραφική απόσταση, και τις συνθήκες αλληλεπίδρασης και επικοινωνίας που αυτή δημιουργούσε, ήταν απομονωμένες σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό κατά τα πρώτα χρόνια δημιουργίας του εκάστοτε είδους για λόγους που θα

περιγραφούν στην ενότητα της Σύντομης Ιστορικής Επισκόπησης. Γι' αυτό το λόγο κρίθηκε πως αποτελούν ένα ενδιαφέρον δείγμα για την περεταίρω μελέτη των μηχανισμών δημιουργίας, ύπαρξης και λειτουργίας της λαϊκής αστικής παράδοσης.

Ο ορισμός του τι είναι λαϊκή μουσική απασχόλησε διαχρονικά τους ερευνητές, αρκετοί από τους οποίους προσπάθησαν να το προσδιορίσουν με βάση τον χώρο και τον χρόνο. Έτσι, συνέδεσαν την ύπαρξή της αποκλειστικά με τις κλειστές κοινωνίες της υπαίθρου και την τοποθέτησαν σε ένα ακαθόριστο παρελθόν. Οι ερευνητές αυτοί μίλησαν για τον θάνατο της λαϊκής μουσικής, όταν έπαψαν να υπάρχουν οι «ειδυλλιακές» συνθήκες της κοινοτικής ζωής στην υπαίθρο· όταν οι νέες συνθήκες παραγωγής έφεραν στο προσκήνιο την βιομηχανική πόλη, και οι κάτοικοι της υπαίθρου άρχισαν να συρρέουν, αναζητώντας μια καλύτερη ζωή.

Η λαϊκή μουσική, ωστόσο, δεν έπαψε να ακούγεται στις αγροτικές κοινωνίες της υπαίθρου, παρά τις όποιες αλλαγές πραγματοποιήθηκαν στη δομή τους, ενώ για όσους από τους κατοίκους τους εγκαταστάθηκαν στις πόλεις, συνέχισε να αποτελεί τον πρωταρχικό καμβά έκφρασης. Η συνθήκη αυτή αναδείκνυε και το αδιέξοδο στο οποίο έφταναν οι προαναφερθέντες ερευνητές. Απέδειξε πως το να ανάγει κανείς την δημιουργία και ύπαρξη της λαϊκής μουσικής, αλλά και γενικότερα της πολιτισμικής έκφρασης, αποκλειστικά σε συγκεκριμένες συνθήκες χώρου και χρόνου, μάλλον θέτει περιορισμούς και μας αποτρέπει να αναπτύξουμε μια πλήρη θεώρηση του αντικειμένου, ενώ μας οδηγεί σε συμπεράσματα που δεν ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα και συνεπώς αδυνατούν να την ερμηνεύσουν.

Τότε εμφανίστηκαν οι θεωρίες που αναζήτησαν τα αίτια της δημιουργίας της λαϊκής μουσικής στην κοινότητα που τη γέννησε· που αντιλήφθηκαν τον συσχετισμό που υπάρχει ανάμεσα στις κοινωνικοοικονομικές και πολιτικές συνθήκες και στην μουσική. Ένας από τους πιο διακεκριμένους ερευνητές σε αυτή την κατεύθυνση είναι και ο Philip V. Bohlman, ο οποίος στο δοκίμιό του, *The Study of Folk Music in the Modern World* (Bohlman, 1988) εξερευνά τους μηχανισμούς που διαμορφώνουν την πολιτισμική έκφραση μιας κοινότητας, τον ρόλο που έχει η μουσική στα συμφραζόμενα αυτά, την ευθύνη του εκάστοτε ατόμου-δημιουργού στη σύνθεση της μουσικής, τον ρόλο του ακροατηρίου στο οποίο απηχεί η συγκεκριμένη μουσική. Να σημειωθεί, πως η χρήση του όρου «λαϊκή μουσική» έναντι του «λαϊκό τραγούδι» επιλέγεται, καθώς διευρύνει το πεδίο της έρευνας από μία έκφανση της πολιτισμικής έκφρασης μιας κοινότητας, στο σύνολο της πολιτισμικής της έκφρασης, και μας επιτρέπει να σχηματίσουμε μια εικόνα πιο σφαιρική για τον τρόπο με τον οποίο αυτή λειτουργεί.

Κεντρικός άξονας της έρευνάς του είναι η εξέταση των στοιχείων της λαϊκής μουσικής, προσπαθώντας να κατανοήσει την αλληλεπίδραση μεταξύ ζευγών ή δυαδικών δομών μάλλον, παρά δίνοντας αυστηρούς ορισμούς. Αντί να περιοριστεί

στην εξέταση του εκάστοτε στοιχείου «κάθε αυτό» στη λαϊκή μουσική, εξετάζει την διαλεκτική μεταξύ τους σχέση. Άλλωστε, όπως λέει και ο ίδιος στην επιχειρηματολογία του, η Διαλεκτική ενέχει το στοιχείο της αέναης αλλαγής, του μετασχηματισμού.

... ο μετασχηματισμός απορρέει από τη διαλεκτική αντίθεση στοιχείων όπως, θέμα και πλαίσιο, προϊόν και διαδικασία, προφορική και γραπτή παράδοση, συγχρονικότητα και διαχρονικότητα, πολιτισμικός πυρήνας και όρια αυτού.... Αν η διαλεκτική αντίληψη μερικές φορές λειτουργεί σαν απλός ορισμός, εντούτοις εφιστά την προσοχή στα πιο ουσιαστικά στοιχεία της λαϊκής μουσικής. Για παράδειγμα, το ζήτημα της κοινότητας, εξετάζεται ως διαλεκτική σχέση του πολιτισμικού πυρήνα και των ορίων αυτού· το όριο μέσω της επαφής του με τον εξωτερικό κόσμο εισάγει την αλλαγή στη λαϊκή μουσική παράδοση μιας κοινότητας, ενώ ο πυρήνας διασφαλίζει την κεντρική θέση που έχουν συγκεκριμένες πολιτισμικές δραστηριότητες και μουσικά ρεπερτόρια. Ο κανόνας λοιπόν, που συχνά θεωρείται στατικός, εδώ αντιμετωπίζεται ως δυναμικός, εξαιτίας της διαλεκτικής σύνδεσης που πραγματοποιεί μεταξύ θέματος και πλαισίου.

(Bohlman 1988: xviii).

Από την άλλη μεριά όμως, ο πολιτισμικός αυτός «πυρήνας» και τα όριά του, είναι το αποτέλεσμα των πολιτισμικών επιλογών της κοινότητας, που είναι άμεσα συνδεδεμένες με τις αισθητικές τους αντιλήψεις, και γενικότερα την κοσμοαντίληψη της κοινότητας αυτής (Bohlman 1988: 105). Η νοοτροπία όμως μιας ομάδας, οι αντιλήψεις της, εν τέλει η συνείδησή της πλάθεται με βάση την υλική πραγματικότητα που αυτή βιώνει· αντανακλά δηλαδή τις αντικειμενικές συνθήκες, έτσι όπως αυτές διαμορφώνονται από τις σχέσεις παραγωγής. Επιπρόσθετα, οι αντικειμενικές συνθήκες δεν είναι σταθερές, αλλά συνεχώς μετασχηματίζονται, κάτι που οδηγεί σε συνακόλουθους μετασχηματισμούς και στις αντιλήψεις. Η ρευστότητα λοιπόν της κοινωνικής βάσης, συνάγεται ανάλογη ρευστότητα και στη λαϊκή μουσική, η οποία προσαρμόζεται στις σύγχρονες συνθήκες, διατηρώντας χαρακτηριστικά προηγούμενων περιόδων.

Η συλλογιστική αυτή μας οδηγεί στην ερμηνεία του όρου «λαϊκή αστική μουσική», στην οποία συγκαταλέγουμε τα προς μελέτη μουσικά είδη της παρούσας εργασία, όχι ως έκφραση θεωρήσεων με ισχυρή αίσθηση του χώρου¹ (Bohlman 1988: 54), αλλά, ως μουσική που δημιουργήθηκε από τα λαϊκά στρώματα των αστικών κέντρων· το αστικό κέντρο, ως κοινωνική οργάνωση συνδέεται με την καπιταλιστική οργάνωση της οικονομίας, και τα λαϊκά στρώματα έχουν μια συγκεκριμένη θέση στην κοινωνία, θέση που απορρέει από την θέση τους στην παραγωγική διαδικασία· θέση η οποία διαμορφώνει την συνείδησή τους και κατά συνέπεια εκφράζεται και στην καλλιτεχνική τους δημιουργία. Η καλλιτεχνική τους δημιουργία προφανώς θα

¹ Η πιο γνωστή από αυτές τις θεωρήσεις διακρίνει αυστηρά τον αστικό από τον αγροτικό χώρο(Bohlman 1988:54).

εκφράσει τα σύγχρονα βιώματά τους, ταυτόχρονα όμως διατηρεί χαρακτηριστικά που επιβιώνουν από προγενέστερες περιόδους.

Η σύνδεση της κουλτούρας με την κοινωνικοταξική θέση των δημιουργών της μας επιτρέπει να μιλήσουμε για «ταξικά χαρακτηριστικά» της κουλτούρας που δημιουργείται από αυτές τις κοινωνικές ομάδες, χαρακτηριστικά που απορρέουν από την «κοινότητα των συνθηκών κοινωνικής ύπαρξης των αντίστοιχων κοινωνικών ομάδων», και που ξεπερνούν τα σύνορα των εθνικών κρατών (Δαμιανάκος 2001: 133). Μπορούμε να πούμε λοιπόν πως το λαϊκό (αστικό) τραγούδι αποτελεί «ιστορική εκδήλωση μιας ορισμένης φάσης ανάπτυξης του βιομηχανικού καπιταλιστικού συστήματος», και ως εκ τούτου απαντά σε όλες τις χώρες με συναφές κοινωνικοοικονομικό σύστημα (Δαμιανάκος 2001: 133).

Άλλωστε, όπως ορίζει και ο Νέαρχος Γεωργιάδης (Γεωργιάδης 2006: 22), «οι ευνοϊκές, ή μάλλον οι απαραίτητες προϋποθέσεις για την ύπαρξη του αστικού λαϊκού τραγουδιού είναι πληθυσμιακές, κοινωνικοοικονομικές και πολιτιστικές».

Οι κοινωνικοοικονομικές προϋποθέσεις αφορούν το στάδιο εκείνο στην ιστορική εξέλιξη των κοινωνικοοικονομικών σχηματισμών, όπου ο καταμερισμός της εργασίας έχει προχωρήσει τόσο πολύ, που στα πλαίσιά του μπορούν να εμφανιστούν και να αναπτυχθούν οι επαγγελματίες μουσικοί και τραγουδιστές ως ξεχωριστές και πολυπληθείς επαγγελματικές ομάδες, και να απευθύνονται σε ένα πλατύ κοινό, που αποτελεί την πελατεία του λαϊκού τραγουδιού. Οι παραγωγικές σχέσεις είναι αρκετά αναπτυγμένες, ώστε το κοινό αυτό να έχει τους πόρους, αλλά και τον ελεύθερο χρόνο να πηγαίνει στους χώρους όπου εκτελούνται αυτά τα τραγούδια.

Οι πληθυσμιακές προϋποθέσεις αφορούν τη μεγάλη ανάπτυξη του πληθυσμού και τη συγκέντρωσή του σε συγκεκριμένα αστικά κέντρα· την δημιουργία μεγαλουπόλεων, στα πλαίσια των οποίων ανθεί το λαϊκό τραγούδι. Είθισται οι μεγαλουπόλεις αυτές να είναι λιμάνια, και γενικότερα εμπορικά σταυροδρόμια, όπου από τη μια υπάρχουν οι δυνατότητες για απασχόληση (ή υποαπασχόληση) του ολοένα διογκούμενου εργατικού δυναμικού, που συρρέει σε αυτές προς αναζήτηση μιας καλύτερης ζωής, από την άλλη όμως δημιουργείται το έδαφος για μια γόνιμη πολιτισμική αλληλεπίδραση.

Οι πολιτιστικές προϋποθέσεις αφορούν την ύπαρξη μιας γλώσσας ικανής να εκφράσει και να επικοινωνήσει ο δημιουργός- είτε είναι μια ομάδα ατόμων που δημιουργεί συλλογικά και ανώνυμα, είτε είναι ένα επώνυμο άτομο που επιλέγει να εκφράσει ό, τι απασχολεί τα λαϊκά στρώματα-, καθώς και ένα πλούτο στιχουργικών, μουσικών και χορευτικών μορφών ικανών να στηρίξουν τη γέννηση και ανάπτυξη του είδους.

Μεταξύ της λαϊκής αστικής παράδοσης της κάθε χώρας, φυσικά και υπάρχουν μορφολογικές διαφορές. Άλλωστε, θα ήταν ανέφικτο να μην υπάρχουν, καθώς τα ιδιαίτερα μορφολογικά χαρακτηριστικά ανάγονται στην ιδιαίτερη πολιτιστική κληρονομιά του κάθε λαού (Δαμιανάκος 2001: 133).

Παρά τις όποιες διαφορές όμως, διατηρείται ατόφιος ο χαρακτήρας του, έτσι όπως προκύπτει από την κοινωνικοταξική ένταξη της ομάδας δημιουργίας του, και τους ιδιαίτερους δεσμούς μεταξύ των μελών της.

Έτσι, το λαϊκό τραγούδι είναι το αποτέλεσμα ενός ατομικού δημιουργού, πλήρως ενταγμένου στο κοινωνικό σύνολο του οποίου τις αισθητικές επιλογές εκφράζει. Προϋπόθεση της δημιουργίας είναι η σε ένα βαθμό εξειδίκευση. Για να εκφραστούν οι αισθητικές επιλογές της ομάδας πρέπει να εφαρμοστούν οι κανόνες, αυτό που θεωρείται αισθητικά αποδεκτό. Η αναγνώριση όμως της καλλιτεχνικής αξίας του δημιουργήματος από την κοινότητα, συνδέεται με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που αυτό μπορεί να έχει, που το ξεχωρίζουν από άλλες δημιουργίες. Το τελικό προϊόν λοιπόν είναι αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης μεταξύ του συλλογικά αποδεκτού και της έκφρασης της ιδιαίτερης αντίληψης του δημιουργού.

Ένα από τα κυριότερα χαρακτηριστικά της λαϊκής παράδοσης, που αρκετοί μελετητές το θεωρούν το εξέχον χαρακτηριστικό, είναι η προφορική διάδοσή της, η οποία επίσης αποτελεί έναν ακόμα δίαυλο για την έκφραση των αισθητικών αντιλήψεων της κοινότητας: θα μεταδοθούν τα χαρακτηριστικά εκείνα που ανταποκρίνονται σε αυτές. Η προφορική διάδοση ωστόσο, αποτελεί και φορέα αλλαγής για το λαϊκό τραγούδι, καθώς δίνει το περιθώριο στον ερμηνευτή(που μπορεί να είναι διάφορος του δημιουργού) να δημιουργήσει τη δική του παραλλαγή, είτε εκούσια, εκφράζοντας δηλαδή την δημιουργικότητά του, ή προσαρμόζοντάς το σε κάποια ιδιαίτερη συνθήκη που απαντά στην κοινότητα που μέλη της αποτελούν το ακροατήριο, είτε ακούσια, προσαρμόζοντας τη μουσική στις δικές του τεχνικές δυνατότητες και αδυναμίες ή τους στίχους στις «μνημονικές» δυσκολίες του.

Η προφορικότητα της λαϊκής παράδοσης συνεπάγεται την στενή σύνδεση της ύπαρξής της με την επιτέλεσή της, με την δημιουργική αλληλεπίδραση μουσικού και ακροατηρίου. Από αυτό συνάγεται ότι ο «λαϊκός μουσικός πρέπει να είναι κάτι παραπάνω από εκτελεστής», καθώς και ότι «τα παθητικά ακροατήρια δεν μπορούν να δημιουργήσουν μια παράδοση» (Bohlman 1988: 75).

Η αλληλεπίδραση μουσικού-ακροατηρίου επίσης μπορεί να αποτελέσει φορέα αλλαγής. Άλλωστε, είναι συνηθισμένο φαινόμενο οι μουσικοί, ιδίως αυτοί που βιοπορίζονται από την επιτέλεση της μουσικής, να μετακινούνται για εμφανίσεις για να εξασφαλίσουν τα προς το ζην. Η επαφή λοιπόν με ακροατήρια διαφορετικών πολιτισμικών καταβολών είναι αναπόφευκτη. Αυτό επιβάλλει προσαρμογή του

παιξίματός τους στις ιδιαίτερες αισθητικές προτιμήσεις του κοινού, και έτσι επέρχεται η «αλλοίωση» της παράδοσης, ή μάλλον καλύτερα η όσμωση των χαρακτηριστικών της με αυτά άλλων παραδόσεων.

Η εκτεταμένη χρήση των όποιων παραλλαγών με τον καιρό οδηγεί στην αποδοχή και στην παγίωσή τους. Ο αποτελεσματικότερος τρόπος ωστόσο παγίωσης των αλλαγών που απορρέουν από την προφορική παράδοση, είναι η γραπτή παράδοση, είτε αυτή αφορά την καταγραφή των τραγουδιών (με τις όποιες συμβάσεις ή αδυναμίες) και την ευρύτερη διάδοσή τους ακόμα και σε ακροατήρια κοινοτήτων ξένων ως προς τον αρχικό δημιουργό της μουσικής, είτε γραπτές μελέτες πάνω στη λαϊκή παράδοση και την καθοριστική επίδραση που μπορούν να ασκήσουν.

Γενικότερα, η καταγραφή μιας προφορικής παράδοσης, είτε διά μέσου της γραπτής παράδοσης καθεαυτής, είτε με την καταγραφή της χάρη σε τεχνολογικά μέσα (π.χ. ηχογραφήσεις, δισκογραφία) θεωρείται κομβικό σημείο για την παγίωση συγκεκριμένων χαρακτηριστικών του εκάστοτε είδους.

Στα σύγχρονα χρόνια, που οι διαφορετικές εθνοτικές ομάδες δεν ζουν απομονωμένες, αλλά συνυπάρχουν (είτε «φυσικά», είτε χάρη στην μαζική και διευρυμένη διάδοση που επιτυγχάνεται με τα τεχνολογικά μέσα) οι αλληλεπιδράσεις μεταξύ των μουσικών παραδόσεων πραγματοποιούνται με ακόμη μεγαλύτερη ταχύτητα. Μπορούμε να μιλούμε για ουσιαστική αλλαγή ενός λαϊκού ιδιώματος όμως, ή μήπως καλύτερα για εξέλιξή του;

Μελέτες -σταθμοί στην παρούσα εργασία

Ένα σημαντικό μέρος της εργασίας βασίστηκε στην ερευνητική δουλειά του Στάθη Δαμιανάκου, και κυρίως στο πόνημά του «Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου», που πρωτοεκδόθηκε το 1976 (επανεκδόθηκε το 2001) και εξακολουθεί να αποτελεί σημείο αναφοράς της επιστημογραφίας του ρεμπέτικου μέχρι σήμερα. Η συγκεκριμένη εργασία επιχειρεί μια «ανθρωπολογική-θετική προσέγγιση» στην ανάλυση του φαινομένου, και ακριβώς αυτό το χαρακτηριστικό της την διακρίνει από πρότερες προσπάθειες που επικεντρώνονται είτε στην απόδειξη του «εθνικού» του «χαρακτήρα», είτε στην αξιολόγηση της «ηθικής και αισθητικής του αξίας» (Δαμιανάκος 2001: 23). Ο Δαμιανάκος εντάσσει την μελέτη του ρεμπέτικου στα πλαίσια της ευρύτερης μελέτης του λαϊκού πολιτισμικού φαινομένου των αστικών κέντρων (Δαμιανάκος 2001: 24). Εξετάζει τα κοινωνικοταξικά χαρακτηριστικά των υποπρολεταριακών ομάδων που αποτελούν τη βάση της παραγωγής και της διάδοσης του ρεμπέτικου, τη θέση τους στο παραγωγικό σύστημα, την κοινωνική τους ιστορία και εξέλιξη που είναι σύμφυτη με την εξέλιξη του καπιταλιστικού συστήματος και τις επακόλουθες αλλαγές στις κοινωνικοοικονομικές δομές, καθώς και των αντίκτυπο των αλλαγών αυτών στην ιδιόμορφη σχέση τους με τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα και την άρχουσα τάξη. Εξετάζει την κουλτούρα που αναπτύσσουν αυτά τα στρώματα σε αντιπαράθεση με την κυρίαρχη κουλτούρα

(Δαμιανάκος 2001: 24). Αποκρυπτογραφεί τον ιδεολογικό κόσμο των ομάδων δημιουργίας του είδους, έτσι όπως αποτυπώνεται στους στο στιχουργικό του περιεχόμενο και τα μορφολογικά του χαρακτηριστικά, και παρακολουθεί τον τρόπο με τον οποίο το είδος εξελίσσεται και προσαρμόζεται με βάση τις αλλαγές που συμβαίνουν στην κοινωνική βάση δημιουργίας του. Με βάση τις αλλαγές στα γενικά χαρακτηριστικά του είδους, ως αποτέλεσμα των αλλαγών στην κοινωνική βάση δημιουργίας του, διακρίνει και τον διαφορετικό λειτουργικό του ρόλο (Δαμιανάκος 2001: 25).

Η ερευνητική δουλειά του Νέαρχου Γεωργιάδη, με τις ιδιαιτερότητές της, επίσης αποτελεί σημείο αναφοράς της συγκεκριμένης εργασίας. Κεντρικός άξονας στα «Ο «Από το Βυζάντιο στο Μάρκο Βαμβακάρη» (2006), και «Ο Ακρίτας που έγινε Ρεμπέτης» (1999) είναι η επισκόπηση της εξέλιξης του λαϊκού αστικού τραγουδιού ανά τους αιώνες. Η επιχειρηματολογία του δομείται με βάση την αναγωγή και επεξήγηση των ιδιαίτερων μορφολογικών και στιχουργικών χαρακτηριστικών του είδους σε οικονομικοκοινωνικούς και πολιτικούς παράγοντες. Το καινοτόμο στοιχείο στην προσέγγιση του Γεωργιάδη συγκριτικά με άλλες μελέτες, είναι η μετάθεση του χρόνου γένεσης και ύπαρξης του λαϊκού αστικού τραγουδιού μερικούς αιώνες νωρίτερα απ' ό,τι ήταν παραδεκτό. Φυσικά, δεν ισχυρίζεται πως το λαϊκό αστικό τραγούδι απαντούσε σε εκείνη την περίοδο με τα χαρακτηριστικά που απαντάται από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα και εξής -άλλωστε κάτι τέτοιο θα ήταν άτοπο-, αλλά εντοπίζει τις φύτερες ουσιαστικών χαρακτηριστικών του.

Συγκεκριμένα στο έργο του «Από το Βυζάντιο στο Μάρκο Βαμβακάρη», αναδεικνύει το ρόλο που έπαιξαν οι επαγγελματίες μουσικοί και η πελατειακή σχέση με το εύπορο κοινό τους στην τελική διαμόρφωση του λαϊκού αστικού τραγουδιού. Εύστοχα παρατηρεί πως εξαιτίας της σχέσης αυτής, κύριο μέλημα των μουσικών ήταν η ικανοποίηση του κοινού τους. Αυτό συνέβαλε στην εκμάθηση των ποικίλων μουσικών παραδόσεων των φύλων που ζούσαν στη Βυζαντινή και μετέπειτα Οθωμανική Αυτοκρατορία, και σύχναζαν στις ταβέρνες και τους συναφείς χώρους διασκέδασης, και σταδιακά στην αφομοίωση χαρακτηριστικών τους στο αμάγαμμα που αποτέλεσε το λαϊκό αστικό τραγούδι, αλλά και στη διαμόρφωση του στιχουργικού περιεχομένου των τραγουδιών ώστε να ικανοποιείται το ακροατήριο. Σ' αυτά τα χρόνια ανάγονται και τα τραγούδια με θέμα τους τα διάφορα επαγγέλματα, θέμα που παραμένει και στη μετέπειτα δημιουργία. Ο Γεωργιάδης αναζητεί τις μεσαιωνικές και αναγεννησιακές επιδράσεις στους στίχους και στη θεματολογία, και καταλήγει πως όντως υπάρχουν κοινά μοτίβα ανάμεσα σε λαϊκότροπα κείμενα των περιόδων αυτών και σε λαϊκά τραγούδια. Αναδεικνύει τη σημασία που είχαν τα νησιωτικά αστικά κέντρα της Κρήτης, της Ρόδου και της Χίου, που αποτελούσαν σταθμούς του θαλάσσιου άξονα Βενετίας-Κωνσταντινούπολης στη διαμόρφωση του ερωτικού δίστιχου· η εισαγωγή του ερωτικού θέματος, που παραμένει ανάμεσα στα κυρίαρχα θέματα του λαϊκού τραγουδιού, ανάγεται στην

ιταλική Αναγέννηση. Εν ολίγοις, το βιβλίο αυτό σκιαγραφεί τα σπέρματα της δυτικοευρωπαϊκής παράδοσης στο λαϊκό αστικό τραγούδι του ελλαδικού χώρου, επιτρέποντάς μας να εντοπίσουμε τα πρώτα κοινά σημεία αναφοράς του ρεμπέτικου με το fado.

Στο βιβλίο του «Ο Ακρίτας που έγινε Ρεμπέτης» πραγματοποιείται μια αντίστοιχης λογικής(όσον αφορά τον συσχετισμό της πολιτισμικής δημιουργίας με κοινωνικοοικονομικούς και πολιτικούς παράγοντες)μελέτη, που στόχο της έχει την επισκόπηση των στοιχείων ανταρσίας, και πώς αυτά διαμορφώθηκαν. Στο βιβλίο περιγράφονται οι κοινωνικοοικονομικές ανακατατάξεις και οι ένοπλες ομάδες που δημιουργούνταν κάθε φορά και καλούνταν να ζήσουν σε συνθήκες παρανομίας/ ημιπαρανομίας(ακρίτες, μπαντίδες, νταήδες,κ.α.), και τα χαρακτηριστικά (μορφολογικά/ θεματολογικά) της ιδιαίτερης παράδοσης που ανέπτυξαν λόγω της θέσης τους αυτής. Η μελέτη αυτή αποτελεί την αφετηρία για την πρώτη ουσιαστική διαφορά ρεμπέτικου- fado, που δεν είναι άλλη από την ανυπότακτη στάση και την αποδοχή που αυτή είχε από τα ευρύτερα λαϊκά στρώματα.

Πολύτιμη πηγή πληροφοριών για το ρεμπέτικο υπήρξε και η πλούσια και πολύπτυχη ερευνητική δουλειά του Παναγιώτη Κουνάδη (1975, 2003, 2005). Η συμβολή της είναι σημαντική σε κάθε εργασία που ασχολείται με το ρεμπέτικο. Βασίζεται στη συλλογή και επεξεργασία πρωτογενούς υλικού, και η προσέγγισή της επίσης γίνεται με βάση την σύνδεση της καλλιτεχνικής δημιουργίας με κοινωνικοοικονομικούς παράγοντες. Η αρθρογραφία του, χάρη στο υλικό στο οποίο βασίζεται, έχει διαφωτίσει σημαντικές πλευρές του είδους, για τις οποίες δεν θα είχαμε γνώση με άλλον τρόπο.

Αντίστοιχα μεγάλο μέρος των πληροφοριών για το fado αντλήθηκε από τη συλλογή άρθρων *Fado: Voices& Shadows* με εισαγωγή του επιφανούς μελετητή του είδους, Joaquim de Brito. Η συλλογή αυτή, που προσεγγίζει το είδος ιστορικά, εθνογραφικά, ανθρωπολογικά, συγγράφηκε και εκδόθηκε με αφορμή την ομώνυμη έκθεση που πραγματοποιήθηκε το 1994, και η οποία αναδεικνύει το fado ως μορφή της λαϊκής αστικής κουλτούρας με επίκεντρο δημιουργίας και αναπαραγωγής την πόλη της Λισαβόνας.

Καθοριστική στη διεξαγωγή της εργασίας υπήρξε και το βιβλίο της Lilla Ellen Gray, «*Fado Resounding: Affective Politics and Urban Life*» (2013), το οποίο βασίστηκε στη διδακτορική της διατριβή, καρπός πολύχρονης έρευνας της (σύγχρονης)επιτέλεσης του είδους. Πυρήνα του εγχειρήματος αυτού είναι η εξής άποψη της συγγραφέως:

Οι μουσικές δομές των παραδοσιακών fado, όσον αφορά την ακρόαση και την επιτέλεση, είναι κορεσμένες με ιστορίες και μνήμες παλαιότερων αυτοσχεδιασμών. Η μουσική φόρμα των παραδοσιακών fado σχηματίζει ένα είδος παλίμψηστου, πάνω στο οποίο ο καθένας αφήνει το ίχνος του με το ιδιαίτερο στίλ της φωνής και

των ιστοριών που τραγουδά· έτσι κάθε performance σαν ίζημα κατακάθεται πάνω στις προηγούμενες.

(Gray 2013: 157)

Οι επιτελεστικές διαστάσεις του είδους αποτελούν την αφετηρία για μια εθνογραφική επισκόπηση της καλλιτεχνικής του υπόστασης και του κοινωνικού υποβάθρου στο οποίο αναδύθηκε. Πτυχές της ιστορίας του είδους έρχονται στο φως, έτσι όπως τις αντιλαμβάνονται ακροατές, τραγουδιστές, μουσικοί· έτσι όπως αποτυπώνονται σε μουσεία, αρχεία, επαγγελματικούς χώρους επιτέλεσης, μικρά ερασιτεχνικά συνοικιακά μπαρ κ.α. Το fado εξετάζεται ως αποτέλεσμα συγκεκριμένων διεργασιών, αλλά και ως μέσο που επηρεάζει την αντίληψη που έχουμε για αυτές τις διεργασίες.

Κλείνοντας, δεν θα μπορούσαμε να μην αναφερθούμε στις μελέτες του Rodney Gallop (1933, 1934-5, 1961), οι οποίες βασίζονται σε προσωπική παρατήρηση και κριτική επεξεργασία των πρώτων μελετών του fado. Οι παρατηρήσεις του πάνω στις διάφορες διαστάσεις της καλλιτεχνικής δημιουργίας και της θέσης της στα κοινωνικοοικονομικά συμφραζόμενα υπήρξαν πολύτιμες για τις μετέπειτα εργασίες, και φυσικά αξιοποιήθηκαν και στην παρούσα.

Δομή της Εργασίας

Με βάση όσα έχουν προλεχθεί, κρίθηκε απαραίτητη η διάρθρωση της εργασίας σε έξι κεφάλαια.

Στο Α' κεφάλαιο γίνεται μία σύντομη επισκόπηση της ιστορικής εξέλιξης του ελλαδικού χώρου και της Πορτογαλίας. Προτιμήθηκε ο όρος «ελλαδικός χώρος», καθώς οποιαδήποτε άλλη ονομασία(π.χ. Ελλάδα), θα ήταν παραπλανητική, και δεν θα απεικόνιζε τις μεταβολές που πραγματοποιήθηκαν στην επικράτειά του(Βυζαντινή Αυτοκρατορία, Οθωμανική Αυτοκρατορία κτλ). Στόχος του συγκεκριμένου κεφαλαίου είναι να δώσει στον αναγνώστη μια γενική εικόνα των γεγονότων που σημάδεψαν την ιστορία της εκάστοτε χώρας, και επέδρασαν στη σχέση με τον υπόλοιπο κόσμο και στη διαμόρφωση της αντίληψής της για την θέση της στον κόσμο. Καταγράφονται τα γεγονότα που άλλαξαν ριζικά τις συνθήκες ζωής του λαού της κάθε χώρας, και κατ' επέκταση επέδρασαν στη μορφή των παραδόσεών του. Η ιστορική επισκόπηση ξεκινάει αρκετούς αιώνες πριν την εμφάνιση του κάθε είδους· από την περίοδο στην οποία ανάγονται οι ρίζες τους, και φτάνει μέχρι τον 20^ο αιώνα.

Το Β' κεφάλαιο, που καταλαμβάνει και το μεγαλύτερο μέρος της εργασίας, καταπιάνεται με την επιμέρους εξέταση του κάθε είδους ανά περίοδο δημιουργίας. Τα είδη εξετάζονται παράλληλα. Το β' κεφάλαιο διακρίνεται σε τέσσερις ενότητες, όσες και οι περίοδοι δημιουργίας. Η κάθε ενότητα-περίοδος δημιουργίας διακρίνεται σε τέσσερις υποενότητες.

Στην α' κάθε φορά υποενότητα εξετάζονται όλα τα στοιχεία που έχουν να κάνουν με την κοινωνική βάση στην οποία αναδύθηκε το εκάστοτε είδος. Εξετάζονται διεξοδικά η σύστασή της, η κοινωνικοταξική της θέση με βάση την θέση της στην παραγωγική διαδικασία. Στην υποενότητα αυτή εντάσσονται και οι πληροφορίες που αφορούν τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίστηκε από την άρχουσα τάξη, η οποία σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό επιχείρησε να επέμβει στον τρόπο με τον οποίο εκφραζόταν τα κατώτερα λαϊκά στρώματα, προκειμένου να εξυπηρετήσει τους ιδίους σκοπούς της. Η εξέταση αυτών των παραμέτρων κρίθηκε απαραίτητη, καθώς αυτές διαμορφώνουν τα βιώματα της κοινωνικής βάσης που θα εκφραστούν στο λαϊκό τραγούδι.

Η β' υποενότητα πραγματεύεται όλες τις πτυχές της επιτελεστικής διαδικασίας. Γίνεται μια επισκόπηση των χώρων στους οποίους γεννήθηκε το κάθε είδος, οι ιδιαίτερες συνθήκες που επικρατούσαν κατά την επιτέλεσή του. Στην ενότητα αυτή εντάσσεται και η παρουσία του κάθε είδους στο θεατρικό είδος της Επιθεώρησης/Revista, και στον κινηματογράφο. Καταλυτικό ρόλο στην πλατύτερη διάδοσή τους αποτέλεσε η ένταξη της επιτέλεσής τους στα πλαίσια των παραπάνω μορφών τέχνης, που έχαιραν της προτίμησης του κοινού. Η ένταξή τους αυτή όχι μόνο αποτέλεσε άλλη μια πτυχή της επιτέλεσής τους, αλλά ταυτόχρονα, στην κατεύθυνση να παρουσιαστεί μια εκδοχή του είδους προσαρμοσμένη στις προτιμήσεις του κοινού, συνέβαλε στην αλλοίωση του εκάστοτε είδους. Στην περίπτωση του κινηματογράφου, πέρα από τα παραπάνω, αποτυπώνεται αυτούσια η επιτέλεση του εκάστοτε είδους, έτσι όπως έχει διαμορφωθεί με την πάροδο των χρόνων.

Η γ' υποενότητα ασχολείται με τον ρόλο που παίζει ο ατομικός δημιουργός στη γένεση ενός τραγουδιού. Αναλύεται η ιδιαίτερη θέση που έχει σε σχέση με τα υπόλοιπα μέλη της κοινότητας, και πώς οι μεταβολές που σημειώνονται στις κοινωνικές σχέσεις, ως αποτέλεσμα των αλλαγών στις σχέσεις παραγωγής (άνοδος του καταμερισμού της εργασίας κτλ) επιδρούν στη θέση του αλλά και στο ρόλο που διαδραματίζει.

Τέλος, στην δ' υποενότητα αναδεικνύεται ο λειτουργικός ρόλος του εκάστοτε ιδιώματος, έτσι όπως αυτός διαμορφώνεται από την αλληλεπίδραση κοινωνικής βάσης-κοινού απήχησης και δημιουργού κατά τη διαδικασία της επιτέλεσης

Στο Γ' κεφάλαιο εξετάζονται παράλληλα και διεξοδικά πλευρές της μουσικής υπόστασης του κάθε είδους, βασικό στοιχείο της οποίας είναι η πολυμορφία και ο αυτοσχεδιασμός. Στο κεφάλαιο αυτό εξετάζεται η σύνδεσή τους με τον χορό, και γίνεται μια επισκόπηση των ρυθμών που απαντώνται. Επίσης, γίνεται λόγος για τις Σχολές, η ύπαρξη των οποίων αποτελεί ακόμα μία έκφανση της πολυμορφίας, και διαγράφονται οι ομοιότητες και οι διαφορές μεταξύ τους. Ακόμα παρουσιάζονται τα μουσικά όργανα και ο ρόλος που αναλαμβάνει να διαδραματίσει το καθένα στην επιτέλεση, η θέση του στην ενορχήστρωση.

Στο Δ' και Ε' κεφάλαιο εξετάζονται διεξοδικά το μελωδικό υλικό και η μετρική, σε μια προσπάθεια να ανιχνευθούν τυχόν ομοιότητες και σε αυτό το επίπεδο.

Τέλος, το ΣΤ' κεφάλαιο αφορά κοινές θεματικές/ προσεγγίσεις θεμάτων που απαντώνται στους στίχους αμφοτέρων των ειδών.

Προβλήματα Έρευνας

Βασικό χαρακτηριστικό της λαϊκής παράδοσης είναι η διαρκής εξέλιξη, ο αέναος μετασχηματισμός και αλλαγή, η προσαρμογή στις νέες συνθήκες προκειμένου να ανταποκριθεί στο ρόλο της, ως εκφραστική μορφή μιας ρευστή κοινωνικής βάσης. Η πολύπτυχη, πολύμορφη και διαρκώς ανανεωνόμενη φύση της, σε συνδυασμό με το ότι μεγάλο μέρος της ιστορίας της παραμένει προφορικό, καθιστά αναγκαία τη στενή συνεργασία διάφορων επιστημονικών τομέων, προκειμένου να φωτιστεί πλήρως το σύνολό της, κάτι το οποίο δεν συνειδητοποιήθηκε παρά τα τελευταία σχετικά χρόνια.

Λόγω της κοινωνικής τους καταγωγής, αμφότερα τα είδη αντιμετωπίστηκαν με διαφορετικό τρόπο. Μεγάλο μέρος των ερευνητικών εργασιών που τα έχουν ως αντικείμενο μετά βίας μπορούν να θεωρηθούν αξιόπιστη πηγή, κι αυτό γιατί διακατέχονται αφενός από μια διάθεση ωραιοποίησης και εξιδανίκευσης των ειδών, είτε με κατεύθυνση να τα αποκόψουν από την ιστορία τους και να τα «εξομαλύνουν» από ό, τι μπορούσε να θεωρηθεί αιχμή για την κυρίαρχη τάξη, είτε με κατεύθυνση να τους αποδώσουν χαρακτηριστικά επαναστατικά, άσχετα αν όντως αυτά υπάρχουν, αφετέρου από μια έντονα επικριτική διάθεση που στόχο της έχει την αμαύρωση των ίδιων και των δημιουργών τους.

Συστηματικές ερευνητικές εργασίες υπάρχουν από το 1970 για το ρεμπέτικο και από το 1980 για το fado. Στην περίπτωση του fado, η γλώσσα αποτελεί ένα σημαντικό εμπόδιο για οποιονδήποτε μη γνώστη, που επιθυμεί ωστόσο να μελετήσει το είδος.

Σημαντικό πρόβλημα αποτελεί και στις δύο περιπτώσεις η έλλειψη πρωτογενούς υλικού προσβάσιμου, κατηγοριοποιημένου, ώστε να μπορεί να μελετηθεί από την σύγχρονη επιστημονική έρευνα. Το υλικό που υπάρχει αφορά και στις δύο περιπτώσεις ταξιδιωτικές μαρτυρίες, μεμονωμένες ιστοριογραφικές μονογραφίες, στοιχεία διάσπαρτα στα ογκώδη δημόσια και ιδιωτικά αρχεία, ελάχιστες καταγραφές αμφίβολης εγκυρότητας εθνογραφικών πληροφοριών που χρονολογούνται στον 18^ο και 19^ο αιώνα. Όπως εύκολα μπορεί να αντιληφθεί κανείς είναι δύσκολο να τεκμηριωθούν οι όποιες παρατηρήσεις, ή να ελεγχθεί η εγκυρότητα των λιγοστών εθνολογικών και κοινωνιολογικών ερευνών που υπάρχουν.

Τέλος, ακριβώς εξαιτίας όλων των ασαφειών, διαστρεβλώσεων, υποκειμενισμών που χαρακτηρίζουν την πλειονότητα του υπάρχοντος υλικού που έχουμε στη

διάθεσή μας, ο μύθος και η ιστορία συμφύρονται αξεδιάλυτα. Όπως λέει και ο Raphael Samuel (Samuel 1996: 14):

Είναι γεγονός με το οποίο είναι όλοι εξοικειωμένοι, ανθρωπολόγοι και εθνολόγοι που διεξάγουν έρευνα πεδίου, καθώς και όσοι έχουν μελετήσει την τέχνη του αφηγητή, ότι ο μύθος και η ιστορία δεν είναι αμοιβαία ασυμβίβαστα, αλλά συνυπάρχουν και αλληλοσυμπληρώνονται και ενίοτε συνιστούν τεμνόμενους τρόπους παρουσίασης του παρελθόντος. Οι μύθοι αλλάζουν με την Ιστορία, προσθέτουν νέους χαρακτήρες και μοτίβα, ενώ οι ιστορικοί, όσο κι αν εμπλέκονται με την εμπειρική έρευνα μπορεί να υιοθετήσουν ακούσια τις δομές της μυθολογικής σκέψης.

A. Σύντομη ιστορική επισκόπηση

Σκοπός της ενότητας αυτής είναι να σκιαγραφήσει τις εξελίξεις και τους μετασχηματισμούς των κοινωνιών, των οποίων τις λαϊκές μουσικές των αστικών κέντρων εξετάζουμε. Η παράθεσή της κρίθηκε απαραίτητη προκειμένου να έχει ο αναγνώστης μια σφαιρική εικόνα για τους λαούς-δημιουργούς και την καλλιτεχνική τους έκφραση· τα βιώματα και τις εμπειρίες που καθόρισαν τις αντιλήψεις και τη νοοτροπία τους, και που κατ' επέκταση διαπνέουν και την καλλιτεχνική τους έκφραση.

α.1. Ιστορικό γίνεσθαι στον ελλαδικό χώρο

Η γέννηση του λαϊκού αστικού τραγουδιού όπως το γνωρίζουμε, στον ελλαδικό χώρο δεν μπορεί να εντοπιστεί στη βυζαντινή Κωνσταντινούπολη. Ωστόσο, επειδή σ' αυτήν ανιχνεύονται κάποιες ρίζες του είδους (ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος, στιχουργικά μέτρα, οι χοροί συρτός και χασάπικος, ιδέες και γλωσσικά στοιχεία της υστεροβυζαντινής περιόδου), είναι σκόπιμο να χρησιμοποιηθεί ως αφετηρία της ιστορικής μας επισκόπησης (Γεωργιάδης 2006: 26).

Πράγματι, στην Κωνσταντινούπολη, αλλά και στη γειτονική της Σμύρνη εντοπίζεται η πραγμάτωση των πληθυσμιακών, κοινωνικοοικονομικών και πολιτιστικών προϋποθέσεων για την εμφάνιση και άνθηση του λαϊκού αστικού τραγουδιού, που έπαιξε σημαντικό ρόλο στη μετέπειτα διαμόρφωση του ρεμπέτικου, και γι' αυτό το λόγο έχει ορίζεται ως αφετηρία του στην εξέλιξη της έρευνας (Κουνάδης 2003β: 190). Η Κωνσταντινούπολη από τα βυζαντινά χρόνια ακόμη είναι μεγάλο λιμάνι, εμπορικό σταυροδρόμι, πολυπολιτισμική, αφού στην επικράτειά της συγκεντρώνεται πλήθος εργατών, τεχνιτών, εμπόρων που αξιοποιούν τις ευνοϊκές συνθήκες που υπάρχουν για την απασχόλησή τους. Η μεγάλη συγκέντρωση πληθυσμού και οι κρατούσες οικονομικές συνθήκες με τον υψηλό καταμερισμό εργασίας, επιτρέπουν τη δημιουργία ενός πλήθους επαγγελματιών μουσικών. Επίσης δημιουργούνται χώροι, όπου η πελατεία συρρέει για να ακούσει τη μουσική των καλλιτεχνών, να χορέψει, να διασκεδάσει. Οι καλλιτέχνες προέρχονται από ποικίλες πολιτισμικές ομάδες, και η διαρκής αλληλεπίδρασή τους επιτρέπει τον δανεισμό ρυθμών και μουσικών τρόπων και την ενσωμάτωσή τους στο ρεπερτόριο.

Στη διαμόρφωση των κοινωνικοοικονομικών συνθηκών, εκτός των άλλων, σημαντική είναι και η συμβολή των Φράγκων, και ιδιαίτερα των Ιταλών. Οι περιοχές με τη μεγαλύτερη συγκέντρωση είναι η Κωνσταντινούπολη, η Κρήτη, η Ρόδος, η Χίος, τα Επτάνησα και η Κύπρος.

Στη Κωνσταντινούπολη και ειδικότερα στο Γαλατά, όπου βρισκόταν και το λιμάνι της πόλης, αφθονούσαν τα οινοπωλεία των Φράγκων και οι ιταλικές, βενετσιάνικες και γενοβέζικες ταβέρνες (στα λατινικά *taberna* και *tabernarius* ο οινοπώλης). Μάλιστα, οι ταβέρνες ήταν τόσες πολλές, ώστε κρίθηκε αναγκαίο να συμπεριληφθεί ειδική πρόβλεψη στη συνθήκη μεταξύ Βυζαντίου και Γενοβέζων. Σύμφωνα με

μαρτυρίες στους χώρους αυτούς κατέφευγαν πολλοί Βυζαντινοί παράνομοι, κάτι που τους καθιστά το πρώτο μεγάλο στέκι του νεοελληνικού περιθωρίου (Γεωργιάδης 2006: 87).

Η συμβολή των Φράγκων δεν περιορίζεται μόνο στη διαμόρφωση των κοινωνικοοικονομικών συνθηκών, αλλά περιλαμβάνει και την επιρροή τους στην πολιτιστική ζωή, καθώς λειτούργησαν ως δίαυλοι της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής. Αυτό επιβεβαιώνεται και από την ύπαρξη μουσικών ειδών με σαφή ευρωπαϊκό χαρακτήρα (π.χ. καντάδες) στις περιοχές που βρίσκονταν υπό την κυριαρχία των Φράγκων (Επτάνησα, Σύρος κ.α.), ή όπου τέλος πάντων υπήρχε μεγάλος πληθυσμός τους (Κωνσταντινούπολη, Σμύρνη, όπως έχει προαναφερθεί) (Manuel 1989: 79).

Όσον αφορά τις καταβολές στα χρόνια της βυζαντινής αυτοκρατορίας, θα ήταν παράλειψη να μην αναφερθούμε και στις ομάδες Ακριτών που δρουν στα σύνορά της. Η παράδοση που δημιούργησαν στο τραγούδι άσκησε ίσως την καθοριστικότερη επίδραση στη νεοελληνική λαϊκή δημιουργία, καθώς απαρνείται τη μοιρολατρική στάση απέναντι στη ζωή και υιοθετεί την αντίληψη ότι η ζωή είναι αγώνας, πάλη, σύγκρουση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα σε αυτή την κατεύθυνση είναι η στάση που κρατούν απέναντι στο θάνατο: δεν συμβιβάζονται, αντιπαλεύουν μαζί του, προκειμένου να κερδίσουν τη ζωή· στάση που αντιτίθεται με την κυρίαρχη αντίληψη που θεωρεί το θάνατο σαν λυτρωτή (Γεωργιάδης 1999: 76-7).

Στα μέσα του 15^{ου} αιώνα, μετά την Άλωση (1453), η μεγάλη ανάπτυξη του εμπορίου συμβάλει στη δημιουργία της πρώτης αστικής τάξης στα Βαλκάνια, και εμφανίζεται και ο διαχωρισμός των τάξεων με μια μορφή πιο γνώριμη σε εμάς. Οι κοινωνικοοικονομικές συνθήκες που επικρατούν στα λιμάνια της πρώην βυζαντινής επικρατείας και νυν οθωμανικής αυτοκρατορίας, είναι παρεμφερείς με αυτές στα λιμάνια της Βόρειας Ιταλίας, και ο συνεχής συγχρωτισμός επιτρέπει τη διαμόρφωση κοινών σημείων στην κουλτούρα των πληθυσμών αυτών. Σ' αυτό το σκηνικό ισχυρή είναι και η γυναικεία παρουσία, προσαρμοσμένης βέβαια στα δεδομένα της εποχής: έτσι δεν είναι λίγες οι μικρεμπόρισσες, οι ταβερνιάρισσες, οι υφάντρες, οι πανδοχείς κτλ. Από την θέση τους αυτή προκύπτουν και οι όποιες ελευθερίες και προνόμια έχουν σε ό,τι αφορά τις κοινωνικές σχέσεις, κάτι βέβαια που ισχύει μόνο για όσες ανήκουν προφανώς στα μεσαία και ανώτερα στρώματα.

Οι συνθήκες που επικρατούν στην Σμύρνη, άλλο μεγάλο ναυτικό και εμπορικό σταυροδρόμι, αυτή την περίοδο δεν διαφέρουν σε κάτι από αυτές στην Κωνσταντινούπολη. Η συνάντηση Ανατολής και Δύσης δημιουργούν πληθώρα χαρακτηριστικών αντιθέσεων στα ήθη, στην ενδυμασία, στη αρχιτεκτονική. Το λαϊκό τραγούδι αποτελεί συγκερασμό των διαφορετικών μεταξύ τους στοιχείων σε ό,τι αφορά ρυθμούς, μουσικούς τρόπους, γλωσσικά στοιχεία, όργανα που χρησιμοποιούνται.

Η δημιουργία και ανάπτυξη της αστικής τάξης σταδιακά οδηγεί στην ασφυξία της μέσα στις κρατούσες σχέσεις της οθωμανικής αυτοκρατορίας. Η αστική τάξη διεκδικεί περισσότερα προνόμια και μερίδιο στην άσκηση της εξουσίας, και δημιουργούνται προστριβές. Δημιουργούνται ομάδες ατάκτων ένοπλων, οι λεγόμενοι αρματολοί ή κλέφτες(ονομασία στοχευμένη, για την υποτίμησή τους). Οι ομάδες αυτές ονομάστηκαν «μάγκες». Ο επικεφαλής της κάθε ομάδας ονομάστηκε «μάγκατζης» και οι άτακτοι στρατιώτες «μάγκες». Πολλοί μικρασιάτες και χιώτες συμμετείχαν σε αυτά τα σώματα. Άλλη ονομασία των ατάκτων αυτών ήταν «ρεμπέτ-ασκέρ» ή «ρεμπέλ-ασκέρ» και οι συμμετέχοντες σε αυτές, κατ' αντιστοιχία «ρεμπετασκέρηδες» ή «ρέμπελοι». Εδώ εντοπίζονται και οι ρίζες για τις διάφορες ονομασίες των μετέπειτα ρεμπετών των πόλεων (Γεωργιάδης 1999: 44,66, Λουκάς 1995).

Οι σχέσεις των ομάδων αυτών με την εξουσία είναι διπτές: όταν στους κλέφτες προσφέρονται πλεονεκτήματα (αμνηστία, χρήματα, αξιώματα) συνεργάζονται μαζί της στην τήρηση της τάξης, μετατρέπόμενοι σε αρματολούς· όταν πάλι δυσαρεστούνταν στρέφονταν ενάντια της και ξαναγίνονται παράνομοι κλέφτες (Γεωργιάδης 1999: 16). Η δράση των ομάδων αυτών κλιμακώνεται με την Επανάσταση του 1821, στην οποία έχουν καθοριστική συμβολή, με τη συγκρότηση όμως του πρώτου ελληνικού κράτους, κατά κανόνα παραμερίζονται, δεν τους δίνεται δυνατότητα προσαρμογής στα νέα κοινωνικά δεδομένα, και έτσι πολλοί κινούνται στο περιθώριο της νομιμότητας, συγκροτώντας σώματα ληστών στην ύπαιθρο, ή προσχωρώντας στις έκνομες ομάδες των μπαντήδων ή νταήδων των πόλεων, ανάμεσα στους οποίους γεννιούνται οι μετέπειτα ρεμπέτες.

Μετά την Επανάσταση του 1821, οι Έλληνες που ζουν στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος αποτελούν ένα μέτριο ποσοστό σε σχέση με το συνολικό πληθυσμό, που συνεχίζει να ζει στα πλαίσια της οθωμανικής αυτοκρατορίας. Στα νέα αυτά συμφραζόμενα τα λιμάνια βρίσκονται σε πλεονεκτική θέση έναντι των ηπειρωτικών περιοχών, καθώς αποτελούν κόμβο εμπορίου και μεταφορών. Οι αγροτικές κοινότητες, που όντας απομονωμένες η επιβίωσή τους εξαρτάται από την αυτάρκειά τους, εξαρτώνται όλο και περισσότερο από τα λιμάνια (Κωσταντινίδου 1994: 27)· κατά συνέπεια, όλο και περισσότεροι τις εγκαταλείπουν, για να εγκατασταθούν στις πόλεις-λιμάνια, όπου οι ευκαιρίες για απασχόληση είναι περισσότερες.

Οι εισροές κοινωνικών ομάδων από το εξωτερικό επίσης εντείνεται στις δεκαετίες 1870-80. Συγκεκριμένα στην Αθήνα, καταφτάνουν κατά ομάδες πολιτικοί, λόγιοι, καλλιτέχνες και μουσικοί από τα Επτάνησα. Η παρουσία τους συμβάλλει στον «εκσυγχρονισμό» στα πρότυπα της Δύσης. Άλλωστε, στα Επτάνησα προϋπήρχαν οι ανάλογοι θεσμοί (εκπαιδευτήρια κ.α.) (Ρωμανού 2006: 47).Καθοριστική είναι η συμβολή τους τόσο στην ποίηση, όσο στη μουσική δημιουργία. Την ίδια περίοδο

καταφτάνουν ελληνικής καταγωγής στοιχεία από τις παραδουνάβιες ηγεμονίες. (Καλαφάτης 2005)

Τα κύματα της εσωτερικής (αλλά και εξωτερικής) μετανάστευσης ενισχύονται στα χρόνια 1901-30, ως απότοκο και της οικονομικής κρίσης στα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Ενδεικτικό της κλίμακας της αστικοποίησης είναι ότι ο αστικός πληθυσμός έφτασε το 1907 το 23,8% του συνολικού, ενώ το πολεοδομικό συγκρότημα Αθήνας- Πειραιά αποκτά τα χαρακτηριστικά μιας πρωτοβιομηχανικής περιοχής (Καλαφάτης 2005). Σημαντικό λιμάνι εξακολουθεί να είναι η Ερμούπολη στη Σύρο. Από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα και μέχρι το 1922 ο Πειραιάς γίνεται μεγαλύτερο λιμάνι από την Ερμούπολη, και δέχεται κύματα μεταναστευτικά από το εξωτερικό, αλλά και το εσωτερικό της χώρας. Η ανάπτυξή του συνδέεται με την μετακίνηση εμπόρων από τη Χίο και την Ύδρα, καθώς και αγρεργατών από την Κρήτη.

Το τέλος των Βαλκανικών πολέμων (1913) φέρει και τον διπλασιασμό της έκτασης του ελληνικού κράτους, και την αντίστοιχη αύξηση του πληθυσμού. Ταυτόχρονα αλλάζει ριζικά η δομή του πληθυσμού: αυξάνεται το ποσοστό των εργατών, αλλά και των αστών επί του συνολικού πληθυσμού. Στον νεοδιαμορφωμένο ελλαδικό χώρο συρρέουν και κύματα προσφύγων από την Ανατολική Θράκη και Μικρά Ασία. Το τέλος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου (1918) κατοχυρώνει στην Ελλάδα την Δυτική και Ανατολική Θράκη, τα νησιά Ίμβρο και Τένεδο. Στα χρόνια 1919-22 λαμβάνει χώρα η Μικρασιατική Εκστρατεία, που καταλήγει στην καταστροφή της Σμύρνης, και στην ανταλλαγή πληθυσμών μεταξύ του ελληνικού κράτους και της οθωμανικής αυτοκρατορίας το 1923. Οι γυναίκες αναγκάζονται να δουλέψουν έξω από το σπίτι, για να ανταπεξέλθουν στις δύσκολες συνθήκες. Ταυτόχρονα εμφανίζεται μια αστική τάξη που η ανάδειξή της συνδέεται άμεσα με τα οικονομικά του πολέμου (Καλαφάτης 2005).

Τα γεγονότα αυτά εντείνουν ακόμα περισσότερο την αστικοποίηση. Στις πόλεις συγκεντρώνονται πληθυσμοί με αγροτική καταγωγή, αλλά και πρόσφυγες από τα μεγάλα αστικά κέντρα της Μικράς Ασίας. Η επέκταση των πόλεων γίνεται χωρίς κάποιο σχέδιο. Οι νεοφερμένοι προστίθενται στους παλαιότερους κατοίκους, δημιουργούν τον χώρο κατοικίας τους καθ' ομοίωση του χώρου καταγωγής τους, και ο συγχρωτισμός υπό αυτές τις συνθήκες επιφέρει αλλαγές στην κουλτούρα τους.

Οι μικρασιάτες πρόσφυγες αποτέλεσαν τη φθινή εργατική δύναμη πάνω στην οποία βασίστηκε η ανάπτυξη της ελληνικής βιομηχανίας, καθώς εντάσσονται μαζικά στη εργατική τάξη της χώρας, που ξεκινά να αναπτύσσεται μαζικά και να αποκτά αυτοσυνείδηση, να οργανώνεται και να διεκδικεί μέσα από τα σωματεία και τις ενώσεις της την κάλυψη των αναγκών της. Τότε το λαϊκό τραγούδι αποκτά τα χαρακτηριστικά με τα οποία το αναγνωρίζουμε και σήμερα ως ρεμπέτικο. Το διάστημα του μεσοπολέμου χαρακτηρίζεται από κοινωνικές αναταραχές, ως

αποτέλεσμα και της τότε παγκόσμιας καπιταλιστικής κρίσης. Οι σκληρές συνθήκες εργασίας και διαβίωσης καταγράφονται στα τραγούδια τους, μέχρι και το 1936.

Το 1936 προκειμένου να αντιμετωπιστεί η έκρυθμη κατάσταση επιβάλλεται η δικτατορία του Μεταξά. Τα χρόνια που ακολουθούν χαρακτηρίζονται από μια ατέρμονη προσπάθεια να πάψει κάθε διεκδίκηση της εργατικής τάξης. Το δικαίωμα της απεργίας απαγορεύεται με αυστηρές ποινές φυλάκισης. Οι αγωνιστές καταστέλλονται με βασανιστήρια και εξορίες, και όπως και στην αντίστοιχη χρονική περίοδο στη Πορτογαλία εφαρμόζεται αυστηρή λογοκρισία σε κάθε μορφή έκφρασης, και προφανώς και στο λαϊκό τραγούδι της εποχής, το ρεμπέτικο, προκειμένου να αποφευχθεί οποιαδήποτε επαφή του κοινού με ιδέες ενδεχομένως ανατρεπτικές, αλλά και προκειμένου να καλλιεργηθεί μια συνείδηση που δεν θα αποτελούσε εν δυνάμει 'απειλή' για την καθεστηκυία τάξη.

Το 1940 η Ελλάδα μπαίνει στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, και σε αντίθεση με την αντίστοιχη περίοδο στην Πορτογαλία, όπως θα δούμε και παρακάτω, τα χρόνια που ακολουθούν συνταράζουν τα λαϊκά στρώματα.

Σ' αυτά τα χρόνια η παραγωγή μειώνεται, το εμπόριο σταματά, οι μετακινήσεις για τους χώρους δουλειάς είναι δύσκολες έως αδύνατες. Η αγοραστική αξία του μισθού με τον οποίο αμείβονται έχει μειωθεί. Η οικονομική ζωή έχει παραλύσει, η επιβίωση είναι ζητούμενο, και όπως είναι αναμενόμενο, κλείνουν οι δισκογραφικές εταιρείες και παύουν οι ηχογραφήσεις. Η πόλη, ο χώρος δημιουργίας του ρεμπέτικου, απονεκρώνεται.

Αρκετοί μουσικοί δημιουργοί παίρνουν μέρος ενεργά στην Αντίσταση, ή είναι θετικοί απέναντί της, και ανάλογη στάση, στο πλευρό της εργατικής τάξης κρατούν και στον Εμφύλιο (Γεωργιάδης 1993: 128-9, 153, Κουνάδης 2003β: 390-1). Η θεματολογία των τραγουδιών που γράφονται αυτή την περίοδο απεικονίζουν τον αγώνα που εξελίσσεται. Αν και το ρεμπέτικο έχει σε μεγάλο βαθμό απαλλαχτεί από όποια στοιχεία το συνέδεαν με το κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο δημιουργήθηκε, και το πιο σημαντικό κάποιοι από τους δημιουργούς του στηρίζουν την Αντίσταση που προβάλλει ο λαός, συνεχίζει να θεωρείται και να αντιμετωπίζεται ως είδος που δεν συνάδει με το φρόνημά του· δεν έχει απενεχοποιηθεί πλήρως.

Στις δεκαετίες 1950-60, μεγάλα μεταναστευτικά ρεύματα φεύγουν προς χώρες της Ευρώπης, της Αμερικής, στην Αυστραλία αναζητώντας δουλειά και τη ευκαιρία για μια καλύτερη ζωή. Μπορεί να έχει λήξει ο Β Παγκόσμιος Πόλεμος και ο Εμφύλιος, ωστόσο η καταστολή απέναντι στο κίνημα της εργατικής τάξης παραμένει, συνεχίζονται οι διώξεις, και προφανώς και οι περιορισμοί στην έκφραση. Η Στρατιωτική Δικτατορία που επιβάλλεται στα χρόνια 1967-73, η λεγόμενη περίοδος της Επταετίας, με τη στήριξη και των ΗΠΑ, έρχεται για να διαχειριστεί την όλη κατάσταση.

Στα χρόνια αυτά αναβιώνει το ενδιαφέρον για το ρεμπέτικο, από μερίδα κόσμου, εξακολουθεί όμως να υπάρχει διχονομία ως προς την αξία του. Ίδιας αντιμετώπισης τυγχάνει όπως θα δούμε παρακάτω και το fado.

α.2. Ιστορικό γίνεσθαι στην Πορτογαλία

Η Πορτογαλία έχει ισχυρή ναυτική παρουσία από τον 15^ο αιώνα, οι αποικίες της είναι ακμαίες και η κουλτούρα της διαδίδεται σε όλα τα μήκη και τα πλάτη. Τα χρόνια 711-1249 χαρακτηρίζονται από συνεχή αναταραχή, καθώς σηματοδοτούνται από την εισβολή των Μαυριτανών και την επαναλαμβανόμενη επανάκτησή της από τους Χριστιανούς. Με την τελική εκδίωξη των Μουσουλμάνων το 1250, γεγονός που έμεινε στην πορτογαλική Ιστορία ως Reconquista, η Πορτογαλία διατήρησε μια ισχυρή καθολική παράδοση, η επιρροή της οποίας ανιχνεύεται στο ιερό ρεπερτόριο, και ταυτόχρονα διαχέεται όπως είναι φυσικό και στην κοσμική μουσική (*musica profana*), η σύνθεση της οποίας αποσκοπεί στη διασκέδαση και όχι σπάνια επιδοτείται και από τη μοναρχία.

Από τα μέσα του 16^{ου} αιώνα η υπερπόντια πολιτική της χώρας υφίσταται σημαντικά πλήγματα και αναγκάζεται να αποχωρήσει από όλες τις αποικίες που διατηρούσε στην περιοχή του Μαρόκο. Η άνοδος και επικράτηση των Βενετών και Οθωμανών ως εμπορικές δυνάμεις, καθώς και ο ανταγωνισμός για την θαλάσσια κυριαρχία μεταξύ Άγγλων και Ολλανδών, κλονίζει την πορτογαλική αποκλειστικότητα στο εμπόριο μπαχαρικών, απέκλεισε την εμπορική σύνδεση με την Αμβέρσα και κλόνησε την ανθηρή οικονομία που συνδεόταν άμεσα με την ελεύθερη πρόσβαση στην Ινδία, και δημιούργησε την αίσθηση ευδαιμονίας, βασιζόμενης όπως αποδείχτηκε όμως, σε πηλίνα πόδια. Τα γεγονότα αυτά, σε συνδυασμό με τις γενικότερες εξελίξεις στην Ευρώπη που περιλαμβάνουν κοινωνικές συγκρούσεις υπό τον μανδύα της θρησκείας (όπως π.χ. η «Μεταρρύθμιση»), κινήματα χωρικών που καταστέλλονται βίαια -εξελίξεις που συνδέονται άμεσα με τον συνεχή κοινωνικοοικονομικό μετασχηματισμό προς τον καπιταλισμό-, καθώς και την ραγδαία ανάπτυξη του Οθωμανικού κράτους, που αρχίζει και συνιστά απειλή για την κυριαρχία των μέχρι τότε Δυνάμεων, κλονίζουν τις κρατούσες αντιλήψεις και την τότε αντίληψη περί «ταυτότητας», ενώ ταυτόχρονα ωθούν στα υπερπόντια ταξίδια των μεγάλων θαλασσοπόρων και τις ανακαλύψεις, που αυτά επέφεραν, και όπως είναι εύλογο σημάδεψαν όλη τη μετέπειτα πορτογαλική ιστορία. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει και η Lilla Ellen Gray, «Ένας χάρτης των δρόμων της Λισαβόνας μπορεί να διαβαστεί και σαν ποίημα και σαν λιτανεία των πορτογαλικών κατακτήσεων: Rua da Saudade, Avenidda do Brasil, Rua de Angola» (Gray 2011: 141). Ο χάρτης αυτός, παράλληλα αποκαλύπτει και τη σύνδεση της πορτογαλικής λαϊκής μουσικής με τα διάφορα αφρικανικά ιδιώματα. Οι ναυτικοί οι οποίοι πραγματοποίησαν τα υπερπόντια ταξίδια, εκτός από τις «Ανακαλύψεις» και τους εμπορικούς δρόμους που άνοιξαν, αποτέλεσαν και

τους πρώτους διαύλους σύμφυσης των ετερόκλητων μουσικών ιδιωμάτων (Budasz 2007: 5).

Η κυριαρχία της Πορτογαλίας σε τρεις ηπείρους είναι καθοριστικός παράγοντας στη διαμόρφωση της αντίληψής που έχουν για τη θέση τους στο κόσμο. Το έντονο αίσθημα της «περιθωριακότητας», έρχεται να αλληλοσυμπληρωθεί/αντιπαρατεθεί με την περηφάνια για τις Ανακαλύψεις των θαλασσοπόρων τους και τη διάδοση του πολιτισμού τους. Πέρα όμως από τα αισθήματα αυτά και πώς αξιοποιήθηκαν διαχρονικά από την εκάστοτε εξουσία, ένα είναι το συναίσθημα που διέπει όλη τη Ιστορία της Πορτογαλίας, κι αυτό δεν είναι άλλο από το «saudade»· το τίμημα της αναζήτησης μιας καλύτερης ζωής, είτε μέσω της μετακίνησης στο εσωτερικό της χώρας, είτε μέσω των υπερπόντιων ταξιδιών, είναι το έντονο αίσθημα νοσταλγίας και προσμονής για την επιστροφή αυτών που λείπουν, είναι το «saudade», η εμφάνιση του οποίου τοποθετείται από μελετητές γύρω στο 15^ο αιώνα, η επικράτησή του όμως πραγματοποιείται στο 20^ο.

Από τα τέλη του 16^{ου} αιώνα μέχρι τα μέσα του 17^{ου}, η Πορτογαλία και η Ισπανία αποτελούν μια ενιαία πολιτική οντότητα, με όποιες συνέπειες μπορεί να έχει κάτι τέτοιο στη μετακίνηση και αλληλεπίδραση των πληθυσμών (Leal 2000: 274).

Το πρώτο μισό του 18^{ου} αιώνα η Πορτογαλία βιώνει μια νέα περίοδο ευδαιμονίας, χάρη στην ανακάλυψη τεράστιων αποθεμάτων χρυσού στην αποικία της Βραζιλίας (Brito 2013: 5). Οι μεγάλες ανάγκες για φθηνά εργατικά χέρια που συνεπάγονται τα υπερπόντια ταξίδια, καθώς και οι εξορύξεις χρυσού κτλ, συμβάλλουν στον εξανδραποδισμό και βίαιη μετακίνηση πληθυσμών της Δυτικής και Κεντρικής Αφρικής τόσο στην Βραζιλία, όσο και στην Πορτογαλία. Όσον αφορά την λόγια μουσική, η εκκλησιαστική καθολική παράδοση συνεχίζει να κρατά τα πρωτεία, ενώ για την επιτέλεσή της προσλαμβάνονται πολλοί Ιταλοί μουσικοί, που φέρουν μαζί τους και τις τάσεις που κυριαρχούν στην Ιταλία, όσον αφορά την κοσμική μουσική (Brito 2013: 5). Το 1735 ο Ιταλός βιολονίστας Alessandro Paghetti, ανοίγει ένα θέατρο στη Λισαβόνα, στο οποίο παίζονταν ιταλικές όπερες, το Academia da Trindade, που αντικαταστάθηκε το 1738 από το Teatro da Rua dos Condes (Brito 2013: 6). Την ίδια περίοδο στο Teatro do Bairro Alto παρουσιάζονται όπερες με μαριονέτες. Από τα μέσα του 1760 και εξής όπερες παίζονται και στο Teatro do Corpo da Guarda στο Oporto (Brito 2013: 6).

Το 1761 απελευθερώνονται οι αφρικανοί σκλάβοι στη Λισαβόνα και εγκαθίστανται στις περιοχές της Alfama (η παλαιότερη συνοικία της Λισαβόνας) και Mouraria, περιοχές με δεσπίζουσα την παρουσία του ισλαμικού στοιχείου, καθώς και με έντονη παρουσία του έκνομου-παραβατικού στοιχείου (ιδίως στην Alfama), λόγω της γειτονίας με το λιμάνι. Στις περιοχές αυτές ζούσε το υποπρολεταριακό στρώμα των fadistas. Με την εγκατάστασή τους εκεί οι απελευθερωμένοι σκλάβοι μεταφέρουν και την κουλτούρα τους (Budasz 2007: 5). Όπως πληροφορούμαστε από τα παρατιθέμενα λόγια του Dezetoux:

Οι άνθρωποι έτρεχαν εδώ και εκεί τραγουδώντας και χορεύοντας τη fofa, ένα είδος εθνικού χορού σε ζευγάρια, με τη συνοδεία κιθάρας ή κάποιου άλλου οργάνου· ένα χορό τόσο αισθησιακό, που οι ευπρεπείς κοκκίνιζαν βλέποντάς τον». Ίδιου χαρακτήρα ήταν και οι υπόλοιποι χοροί τους, οι επονομαζόμενοι «lundums»², «charambas», «batuques». Ο βασιλιάς Manoel πρέπει να ήταν ο πρώτος που εξέδωσε διάταγμα με το οποίο απαγόρευε την επιτέλεση αυτών των χορών, αν και τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα φαίνεται να είχαν διαφορετική γνώμη. (Vernon 1999: 6).

Η μουσική που θα ακούσει κανείς στα σαλόνια των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων τα τελευταία χρόνια του 18^{ου} αιώνα είναι η modinha, για την οποία λόγος θα γίνει εκτενέστερα παρακάτω. Στην τελευταία δεκαετία του 18^{ου} αιώνα, καθώς και στις πρώτες του 20^{ου}, όπερα μπορεί να ακούσει κανείς στα Teatro de S Carlos(1793)στη Λισαβόνα, και Teatro de S João(1798)στο Oporto (Brito 2013: 7).

Το 1808 εισβάλλει ο Ναπολέων στην Πορτογαλία και η βασιλική οικογένεια αναγκάζεται να διαφύγει στη Βραζιλία. Τα χρόνια 1808-22 είναι ταραγμένα. Η βασιλική οικογένεια επιστρέφει μετά την επανάσταση του 1820 και τη διακήρυξη της ανεξαρτησίας της Βραζιλίας (Sumida 2012: 11).

Η Πορτογαλία, που λόγω της γεωγραφικής της θέσης στην Ιβηρική χερσόνησο, αλλά και του εκτοπισμού της ναυτικής παρουσίας της από τη Μεσόγειο είναι αποκομμένη από τον υπόλοιπο ευρωπαϊκό κόσμο, συνδέεται με αυτόν χάρη στην ανάπτυξη του σιδηροδρομικού δικτύου(1860), αλλά και στην πρόοδο των επικοινωνιών (1870-99). Στο εσωτερικό αντίστοιχα αναπτύσσεται το δίκτυο των τηλεγράφων και των μεταφορών (Nery&Castro 1991 : 146).

Η ανάπτυξη που επέφεραν οι πορτογαλικές ανακαλύψεις, και η ολοένα ταχύτερη διάδοση των νέων τεχνολογιών χάρη στην ανάπτυξη του σιδηροδρομικού δικτύου και των επικοινωνιών, φέρουν στο προσκήνιο νέες κοινωνικές δυνάμεις, που διεκδικούν την ανέλιξή τους. Ταυτόχρονα, διαδίδονται οι σοσιαλιστικές ιδέες, ενώ έντονος είναι και ο απόηχος της τελικής κυριαρχίας της αστικής τάξης στην Γαλλία. Όλα αυτά οδηγούν σε αναταραχές στο εσωτερικό της Πορτογαλίας. Η δυσαρέσκεια και οι αναταραχές εντέλει ολοκληρώνονται με την Επανάσταση της 31^{ης} Ιανουαρίου 1891 στο Oporto, στη Βασιλοκτονία το 1908 και στην εγκαθίδρυση της επίσης ταραγμένης περιόδου της επονομαζόμενης Δημοκρατίας το 1910. Στον πολιτισμό και στη φιλοσοφία, η διαπάλη εκφράζεται με τις αλληλοσυμπληρούμενες και ταυτόχρονα αλληλοαντικρουόμενες απόψεις περί «κοσμοπολιτισμού» και «saudosismo» (ιδρύθηκε το 1912 από τον Teixeira de Pascoaes), ρεύμα που σχηματοποιεί τα υποτιθέμενα λαϊκά χαρακτηριστικά, την «πορτογαλική ψυχή»,

² Στον χορό lundum πέρα από τον έντονο αισθησιακό χαρακτήρα αποδίδεται και σύνδεση με αφρικανικές θρησκευτικές τελετουργίες, που θεωρούνταν και κατηγορούνταν από τους Ευρωπαίους ως εξάσκηση μαγείας (Budasz 2007: 12).

μέσω του του saudade (Holton 2006: 5). Η ταραγμένη περίοδος της Δημοκρατίας λήγει με το στρατιωτικό πραξικόπημα του 1926 και την εγκαθίδρυση του δικτατορικού καθεστώτος, που έμεινε ιστορικά ως Estado Novo, με εξέχουσα πολιτική φιγούρα τον Salazar (Nery&Castro 1991: 163).

Κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας του Estado Novo η Καθολική Εκκλησία πρωταγωνιστεί στη διαμόρφωση και διάδοση της προπαγάνδας του καθεστώτος μέσω των θεσμών της στο λαό. Προκειμένου να αντιμετωπίσει και να χειραγωγήσει τη δυσαρέσκεια των λαϊκών στρωμάτων εξαιτίας των άσχημων συνθηκών διαβίωσης, επικεντρώνεται στην προώθηση μιας εξιδανικευμένης εικόνας για το παρελθόν, μετονομάζει τις αποικίες σε «Ανακαλύψεις» και εκθειάζει την «ανθρώπινη», όπως αποκαλούν, και «ανεκτική» στάση της αυτοκρατορίας απέναντι στους λαούς εκεί (Gray 2013: 21). Στα πλαίσια αυτά υιοθετείται και η αντίληψη του «ενιαίου» πολιτισμού στις δύο ακτές του Ατλαντικού, αλλιώς: «lusotropicalism» (Gray 2013: 77). Η αναγνώριση ή μη της συνύπαρξης διαφορετικών κουλτούρων στα πλαίσια της αυτοκρατορίας αποτυπώνεται και στις αντικρουόμενες θεωρίες που υπάρχουν σχετικά με τη γέννηση του fado.

Το Estado Novo εναντιώνεται στη βιομηχανοποίηση και αντιπαραβάλλει σε αυτή την «αγνότητα» της υπαίθρου. Φοβάται τη συγκέντρωση και ενδεχόμενη οργάνωση της εργατικής τάξης και των λαϊκών στρωμάτων που ζουν σε συνθήκες εξαθλίωσης, και προωθεί την αντίληψη περί «εκφυλισμού» της πόλης, τον οποίο και επικρίνει. Σε αυτά τα πλαίσια προωθεί ιδιαίτερα τις παραδόσεις και τη μουσική της υπαίθρου της Πορτογαλίας, κρίνοντας πως προβάλλουν ιδανικά αβλαβή για τη διατήρηση της υπάρχουσας κατάστασης. Για την επίτευξη των στόχων του εφαρμόζει σκληρή λογοκρισία στον τύπο, στους στίχους των τραγουδιών κτλ (Gray 2013: 21).

Το 1933 ιδρύεται ο επίσημος ραδιοφωνικός σταθμός, που μελλοντικά ονομάζεται σε Emissora Nacional, υπό την ευθύνη του υπουργού Δημοσίων Έργων και Επικοινωνιών, Duarte Pacheco (Nery& Castro 1991: 164).

Λόγω και της πολιτικής κατάστασης που επικρατεί στη Ισπανία (Δικτατορία του Φράνκο), είναι αποκομμένη από τον υπόλοιπο κόσμο. Η έναρξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου συμπίπτει με την πραγματοποίηση ενός συνόλου δραστηριοτήτων και εκδηλώσεων εις μνήμην των 800 χρόνων του Έθνους και 300 της Αποκατάστασης. Την ίδια χρονιά πραγματοποιείται η Πορτογαλική Διεθνής Έκθεση, ενώ στα πλαίσια και της προώθησης των αγροτικών παραδόσεων, αλλά και εναρμόνισης με τα πρότυπα που επιβάλλει η δυτικοευρωπαϊκή κουλτούρα, ιδρύεται το σχήμα μπαλέτου Verde Gaió, που παρουσιάζει στυλιζαρισμένους παραδοσιακούς χορούς (Nery& Castro 1991: 164). Κατά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο διατηρεί σχέσεις με αμφότερα τα εμπλεκόμενα στρατόπεδα. Ως συνέπεια της πολιτικής αυτής, ιδίως το λιμάνι της Λισαβόνας έχει κίνηση, η πόλη έχει έσοδα, ανθούν τα θέατρα και οι κινηματογράφοι, τα εστιατόρια, τα Casas do Fado (εξειδικευμένοι χώροι όπου

μπορεί να ακούσει κανείς fado, με την έγκριση του καθεστώτος), όπου συναντά κανείς κυρίως ξένους πελάτες (Vernon 1999: 31).

Το ραδιόφωνο, και ο κινηματογράφος δίνουν τεράστια ώθηση στην πλατιά διάδοση του fado (το οποίο ήδη έχει ενταχτεί τόσο σε θεατρικές παραστάσεις, όσο και σε κινηματογραφικά έργα).

Κάθε έκφανση του πολιτισμού, όπως είναι αναμενόμενο, λόγω και της ιδιαίτερης σχέσης που έχει το καλλιτεχνικό έργο με τη διαμόρφωση της συνείδησης, αξιοποιείται για την προώθηση των ιδεωδών του καθεστώτος.

Σε αυτή την περίοδο ακούγεται το fado, που το περιεχόμενό του έχει ήδη υποστεί αλλαγές από τη λογοκρισία, για πρώτη φορά από μη πορτογαλικά αυτιά, ενώ δημιουργούνται και οι προϋποθέσεις για τη μεταπολεμική ενασχόληση της διεθνούς κοινότητας με αυτό (Vernon 1999: 31).

Το 1945 με τη λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, η Πορτογαλία εντάσσεται στα Ηνωμένα Έθνη. Πλέον η εικόνα του fado έχει απαλλαγεί από οποιαδήποτε στοιχείο παρέπεμπε στο κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο γεννήθηκε. Ο επαγγελματίας fadista είναι κοινωνικά αποδεκτός, ενώ το είδος έχει μετουσιωθεί πλέον σε «εθνικό προϊόν», και προωθείται ως χαρακτηριστικό δείγμα της πορτογαλικής κουλτούρας, ενώ ο προσανατολισμός δημιουργίας του είναι η ικανοποίηση των προσδοκιών των τουριστών που συρρέουν (Vernon 1999: 31).

Από το 1950 την κυβέρνηση του δικτατορικού καθεστώτος αναλαμβάνει ο Marcelo Caetano, τα ΜΜΕ εξαπλώνονται ακόμα περισσότερο, και συνεπακόλουθα υποχωρεί η ερασιτεχνική μουσική δραστηριότητα, ενώ διευρύνονται αντίστοιχα οι πολιτισμικές αναφορές του κοινού και η ευρεία διάδοση έργων, ερμηνευτών, σύγχρονων τάσεων. Ο καθοριστικότερος παράγοντας στη διαμόρφωση της μουσικής ζωής είναι μια σειράν πρωτοβουλιών του Fudação Calouste Goulbenkian (που ιδρύθηκε το 1956), που περιελάμβανε ίδρυση κονσερβατορίων, προώθηση λόγιων συνθετών, αλλά και συμβολή στην μελέτη των παραδόσεων της πορτογαλικής μουσικής (αστικής και αγροτικής), που προφανώς εναρμονιζόταν με τη γενικότερη κατεύθυνση που έδινε το δικτατορικό καθεστώς (Nery&Castro 1994: 175, Brito 2013: 10, Castelo-Branco 2013a: 19).

Το 1960 η πορτογαλική κοινωνία αλλάζει ραγδαία λόγω της εκβιομηχάνισης και της συνεπακόλουθης αστικοποίησης, των πολέμων για την ανεξαρτησία στις αποικίες, του μεταναστευτικού ρεύματος από την Πορτογαλία προς άλλες χώρες, αλλά και από τις πρώην αποικίες προς την Πορτογαλία. Το τουριστικό ρεύμα ενισχύεται ακόμα περισσότερο, το ίδιο και η μεγάλη διάδοση των ΜΜΕ (ραδιόφωνο, τηλεόραση, δισκογραφία).

Οι αλλαγές αυτές εύλογα επηρεάζουν την αγροτική κουλτούρα, που μέχρι και το 1970 αντιμετωπίζεται από τους ερευνητές ως το τελευταίο λιμάνι των αρχαϊκών μουσικών παραδόσεων. Η όποια γνώση που έχουμε για τις παραδόσεις αυτές επηρεάζεται τόσο από την επιλεκτική μνήμη αυτών που τις διατηρούν, όσο και από τις προσδοκίες και αντιλήψεις των ερευνητών (Castelo-Branco 2013a: 13).

Η ανεξαρτησία των αποικιών, στις οποίες στηριζόταν σε μεγάλο βαθμό η οικονομία της χώρας, επιφέρει πλήγμα, και κάτω από την επίδραση των προαναφερθέντων γεγονότων, αλλά και του εργατικού κινήματος, γεγονότα που αποτυπώνονται στο τραγούδι της εποχής, λαμβάνει χώρα η Επανάσταση των Γαρυφάλλων (25/04/1975).

Σε αυτή την περίοδο το fado θεωρείται αμφιλεγόμενο είδος λόγω της λογοκριμένης εκδοχής του, που συνδέθηκε με το Estado Novo, αλλά και λόγω του ότι την ίδια στιγμή αποτέλεσε βάση για το πολιτικό τραγούδι που επέκρινε το συγκεκριμένο καθεστώς.

Στις δεκαετίες 1990-2000, η αίσθηση αυτή, ιδίως στους ανθρώπους μεγαλύτερης ηλικίας, ότι δηλαδή το fado είναι κάτι το ξεπερασμένο, και άρρηκτα συνδεδεμένο με τα λεγόμενα τρία «F» («fado-Fátima- football») εξακολουθεί να είναι διάχυτη. Βέβαια, η ανάδειξή του σε κομμάτι της διεθνούς μουσικής σκηνής (world music), καθώς και η αναγνώρισή του ως πολιτιστική πηγή από την UNESCO, έχει συμβάλει στην άμβλυνση τέτοιων αντιλήψεων (Gray 2013: 90).

Γενικότερα, ο τρόπος με τον οποίο καταλήγει να αντιμετωπίζεται το fado δεν διαφέρει και πολύ από αυτόν του ρεμπέτικου: κάποιιοι το εξυψώνουν σε ύμνο αντίστασης, θεωρώντας το ιδανικό τραγούδι για να εκφράσει το πνεύμα των καιρών, τη δυσσάρεσκεια απέναντι στα τεκταινόμενα· άλλοι επικρίνοντας τη μοιρολατρική στάση που διαπνέει κάποια τραγούδια, το θεωρούν εντελώς ακατάλληλο να εμπνεύσει οποιαδήποτε αγωνιστική διάθεση. Στα χρόνια που ακολουθούν, παρά την όποια ερευνητική δουλειά έχει γίνει, που σε ένα βαθμό έχει απομυθοποιήσει το τραγούδι αυτό, παρά τις αλλαγές που έχουν επέλθει στην κοινωνία, στη νοοτροπία, στις αξίες, στον τρόπο έκφρασης και διασκέδασης, η διαπάλη όσον αφορά τον χαρακτήρα του είδους δεν έχει πάψει.

B. Περιοδολόγηση των δύο ειδών

Η δημιουργία του ρεμπέτικου σε βάθος χρόνου διακρίνεται από τον Στάθη Δαμιανάκο σε τρεις περιόδους στο σύγγραμμά του Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου (Δαμιανάκος 2001: 156), ενώ στο άρθρο του «Φάντο και Ρεμπέτικο: Βίοι Παράλληλοι» (Δαμιανάκος 2005: 134) προσθέτει μία τέταρτη, ως εξής:

Α' περίοδος: πρόκειται για την Πρωτογενή Περίοδο του ρεμπέτικου. Εκτείνεται μέχρι και το 1922. Συνδέεται με το κοινωνικό περιθώριο, τα «σινάφια των παρανόμων», τους τεκέδες, και τη φυλακή.

Β' περίοδος: χαρακτηρίζεται ως Κλασική Περίοδος. Διαρκεί από το 1922 έως το 1940. Η σύνδεση με το χώρο της παρανομίας αμβλύνεται. Η ανάπτυξη της δισκογραφίας συμβάλλει στην ολοένα διευρυνόμενη διάδοσή του και στα υπόλοιπα λαϊκά στρώματα.

Γ' περίοδος : εκτείνεται από το 1940 έως και το 1953 και χαρακτηρίζεται ως η Εργατική Περίοδος του τραγουδιού. Η ονομασία που της αποδίδεται σχολιάζει τη θεματολογία με την οποία για πρώτη φορά καταπιάνεται το είδος, αλλά και το κοινό που για πρώτη φορά μαζικά θα εισέλθει στους χώρους επιτέλεσης του είδους.

Δ' περίοδος: εκτείνεται από το 1953 και εξής. Πρόκειται για μια περίοδο αρκετά ετερόκλητη, καθώς οι επιρροές από άλλα μουσικά είδη, και η ριζική αλλαγή του χαρακτήρα του τραγουδιού που χαρακτηρίζει τις πρώτες δεκαετίες, έρχεται να αντισταθμιστεί από τη δεκαετία του 1980 και μετά από την τάση για «επιστροφή στις ρίζες». Οι διαφορετικές τάσεις εξακολουθούν να συνυπάρχουν και στις μέρες μας.

Κατ' αντιστοιχία με το ρεμπέτικο, και η ιστορία του fado διακρίνεται σε τέσσερις περιόδους, σύμφωνα με τον Joaquim de Brito (Castelo-Branco 2013b, Δαμιανάκος 2005: 131):

Α' περίοδος: διαρκεί από το 1830 μέχρι και το 1868/9. Στην πρώτη περίοδο δημιουργίας του είναι δημοφιλές στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα, και συνδέεται άμεσα με το κοινωνικό περιθώριο και την πορνεία. Ενδεικτική είναι η φυσιογνωμία της Maria Sevêra (πόρνης και fadista), που αποτελεί το έμβλημα της περιόδου αυτής.

Β' περίοδος: διαρκεί από το 1868/9-1890: λόγω της δημοφιλίας του, και της επιθυμίας των ιδιοκτητών θεάτρων να κερδίζουν το μέγιστο από κάθε θεατρική παράσταση, αδιαφορώντας για την ποιότητα του θεάματος, το fado σιγά σιγά εντάσσεται σε θεατρικά έργα, ενώ δεν λείπουν και οι σχετικές αναφορές στη λογοτεχνία. Έτσι το είδος πραγματοποιεί την είσοδό του στον κόσμο της αριστοκρατίας, και γίνεται αποδεκτό από κοινωνικά στρώματα που ουδεμία σχέση είχαν με το περιβάλλον στο οποίο γεννήθηκε.

Γ' περίοδος: διαρκεί από το 1890-1920. Σε αυτή τη φάση ενσωματώνεται στο θεατρικό είδος της επιθεώρησης (Revista), που χαίρει της προτίμησης του πορτογαλικού κοινού.

Δ' περίοδος: διαρκεί από το 1930 και εκτείνεται μέχρι και τις μέρες μας. Σε αυτή τη φάση χάνει όποια χαρακτηριστικά συνδέονται με τη αυθόρμητη λαϊκή δημιουργία· μετασχηματίζεται σε «ολοκληρωμένη μουσική έκφραση». Με την πάροδο των χρόνων αυξάνονται οι επιρροές από άλλα μουσικά είδη, σε σημείο που να είναι αντικείμενο προς συζήτηση το αν και κατά πόσο οι νέες αυτές δημιουργίες μπορούν να ενταχθούν στην κατηγορία του fado. Από την άλλη μεριά όμως κατά τα τελευταία χρόνια εμφανίζονται καλλιτέχνες, οι οποίοι επιχειρούν η ερμηνεία τους να βασίζεται στην αυθεντική εκδοχή του είδους.

Από τη σύντομη αυτή παρουσίαση είναι εμφανής η παρεμφερής εξέλιξη και των δύο μουσικών ειδών. Γεννημένα και τα δύο στα κοινωνικά υποστρώματα εν τέλει διευρύνουν ολοένα το κοινό απήχησής τους· αγκαλιάζουν το σύνολο της κοινωνίας. Σε αυτό καθοριστική συμβολή έχει η σύνδεσή τους με άλλες μορφές τέχνης (π. χ.: Revista/ θεατρική Επιθεώρηση για το fado, θέατρο σκιών, και θεατρική Επιθεώρηση, για το ρεμπέτικο), αλλά και η ανάπτυξη της δισκογραφίας. Η κοινωνική διεύρυνση πραγματοποιείται χωρίς να αφήνει αλώβητα, τόσο τα μουσικά χαρακτηριστικά όσο και το στιχουργικό περιεχόμενο, και με τον ανάλογο αντίκτυπο που έχουν όλες αυτές οι αλλαγές στο λειτουργικό ρόλο του εκάστοτε ιδιώματος.

Στην επόμενη ενότητα θα εξετάσουμε διεξοδικά την εξέλιξη των δύο ειδών ανά περίοδο δημιουργίας.

B.1. Α' Περίοδος Δημιουργίας

B.1.α.Στοιχεία κοινωνιολογικά

B.1.α.ι.Υποπρολεταριακά στρώματα του ελληνικού αστικού κέντρου. Νταήδες, Κουτσαβάκηδες, Ρεμπέτες

Τα εξαθλιωμένα στρώματα συνίστανται σε «διάφορες ομάδες παράνομων, που ζουν σε συνθήκες διαρκούς συνωμοτικότητας και οργανώνονται σε σινάφια κλειστά και αδιαπέραστα από την εξωτερική κοινωνία», «άεργοι, πλανόδιοι, στερούμενοι μόνιμης οικογενειακής εστίας πληθυσμοί, ευκαιριακοί εργάτες, χειρώνακτες σε ιδιαίτερα επισφαλείς, σκληρές και χαμηλά αμειβόμενες εργασίες, που απορρίχνονται εκτός κοινωνίας από το κρατούν σύστημα και διαβιούν μέσα σε συνθήκες χρόνιας εξαθλίωσης», «στρώματα πρώην- προλετάρων που σχηματίζονται κατά κύριο λόγο από άνεργους και υπο-απασχολούμενους εργάτες, προϊόν των μεγάλων κρίσεων του καπιταλιστικού συστήματος ή της πληθωρικής συσσώρευσης αστύφιλων αγροτικών στοιχείων στις μεγάλες πόλεις και των οποίων

η ανασφάλεια των συνθηκών κοινωνικής ύπαρξης και υπερβολικής ένδειας εμποδίζουν τη επαρκή ενσωμάτωση στην εργατική τάξη» (Δαμιανάκος 2001: 86).

Οι κατηγορίες αυτές εμφανίζουν κοινά σημεία αναφοράς που ξεκινούν από το επίπεδο συμμετοχής τους στην παραγωγική διαδικασία και προεκτείνονται στον τρόπο ζωής και στους όρους κοινωνικής διαβίωσης, καθώς και στη διαμόρφωση της συνείδησης και της νοοτροπίας τους, και κατ' επέκταση στο περιεχόμενο οποιασδήποτε πνευματικής τους έκφρασης. Είναι περίοδος κοινωνικοοικονομικών μεταβολών, καθώς αναπτύσσεται σιγά σιγά ο καπιταλισμός, και η βασική αντίθεση κεφαλαίου-εργασίας που τον διέπει, φέρνει αντιμέτωπα τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα, τους μη έχοντες τίποτα άλλο πέρα από την εργατική τους δύναμη, με την αστική τάξη, τους έχοντες τα πάντα. Οι μάζες συνειδητοποιούν την αδικία που υπάρχει, αδυνατούν όμως να ερμηνεύσουν τα αίτια που την γεννούν (Λουκάς 1995).

Η βασική αυτή αντίθεση που υπάρχει καθορίζει και τις συνθήκες εργασίας, ή ακόμα και τη δυνατότητα πρόσβασης στην εργασία, που δεν είναι δεδομένη. Ο μερικός και χρονικά περιορισμένος αποκλεισμός από την παραγωγή ή ο διαρκής και πλήρης δημιουργεί συνθήκες διαρκούς ένδειας, ανασφάλειας, έλλειψη κανονικών ρυθμών στην καθημερινότητα. Οι συνθήκες αυτές διαμορφώνουν και την ανάλογη στάση για τη ζωή: «τα πάντα είναι άμεσα και εφήμερα». Γι' αυτό το λόγο υπάρχει μια ροπή στις άμετρες διασκεδάσεις, και μια διαρκής προσπάθεια προς εκμετάλλευση των εκάστοτε ευκαιριών που μπορεί να προκύψουν (Δαμιανάκος 2001: 88). Παράλληλα, το γεγονός ότι οι ίδιοι αδυνατούν να είναι κύριοι της ζωής τους, αλλά η επιβίωσή τους εξαρτάται από τις περιστάσεις, καλλιεργεί τη μοιρολατρία, την εγκαρτέρηση, την ανάγκη να συμφιλωθούν με το κοινωνικό περιβάλλον και να αναπτύξουν τις κατάλληλες διαπροσωπικές σχέσεις που θα τους βοηθήσουν να επιβιώσουν. Η κυρίαρχη ιδεολογία μεταφέρεται σε αυτά τα συμφραζόμενα: την ίδια στιγμή που επικρίνουν τις αξίες και τον τρόπο με τον οποίο λειτουργούν τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα, ταυτόχρονα τις υιοθετούν με διαφορετική μορφή. Σε αυτήν την κατεύθυνση μπορούν να ερμηνευτούν η εγκληματική δραστηριότητα και ο ιδιαίτερος αξιολογικός κώδικας (Κοτταρίδης 1996: 28).

Οι υποπρολεταριακές αυτές ομάδες συσσωρεύονται σε συγκεκριμένες, σαφώς περιχαρακωμένες περιοχές του αστικού κέντρου. Αναπτύσσουν διαπροσωπικές σχέσεις και δημιουργούν κανόνες και κώδικες για την ρύθμισή τους, ώστε να είναι εφικτή η επιβίωσή τους. Δημιουργούνται ιεραρχήσεις και κανόνες αμοιβαίας συμπεριφοράς που ελέγχονται από την «πιάτσα», που είναι και ο χώρος αναφοράς του ρεμπέτη. Οι διαπροσωπικές σχέσεις χαρακτηρίζονται από αμεσότητα, και σε αυτά τα πλαίσια λειτουργεί η «μπέσα», ο λόγος τιμής των συμμετεχόντων στην «πιάτσα» (Δαμιανάκος 2001: 199-202).

Όλα αυτά δημιουργούν και τη βάση της ιδιαίτερης κουλτούρας που θα αναπτυχθεί στους κόλπους των ομάδων αυτών· μιας κουλτούρας που άλλοτε εκφράζει την αποδοχή των κυρίαρχων αντιλήψεων και άλλοτε συγκρούεται με αυτές. Η κουλτούρα αυτή εμφανίζει πολυμορφία, εξαιτίας της διαφορετικής καταγωγής των ατόμων που συγχρωτίζονται (π.χ. πληθυσμοί με αγροτική καταγωγή, πρώην κλέφτες και αρματολοί κτλ), και τα δείγματά της αποτελούν μαρτυρίες της γόνιμης μεταξύ τους αλληλεπίδρασης (Δαμιανάκος 2005: 105). Τα ήθη και τα έθιμα, που σε σύγκριση με την αγροτική κοινότητα είναι σε υποχώρηση, επιβιώνουν σε αυτές τις ομάδες. Σε αυτό συμβάλει και ο αποκλεισμός τους από την υπόλοιπη κοινωνία. Η θεματολογία των τραγουδιών εμφανίζει κοινά χαρακτηριστικά με τις αντίστοιχες παραδόσεις της υπόλοιπης κοινωνίας, π.χ. η ύπαρξη ερωτικών και ηρωικών στίχων είναι κοινός τόπος και στο ρεμπέτικο και στο δημοτικό, κάτι που υποδεικνύει και τη διαλεκτική σύνδεσή τους. Η παράδοση της προφορικής κουλτούρας που χαρακτήριζε τη λαϊκή δημιουργία σε βάθος των αιώνων, εξακολουθεί να υπάρχει εδώ πέρα. Σε αυτή την κατεύθυνση συνηγορεί και ο αναλφαβητισμός που κυριαρχεί στα στρώματα αυτά.

Χαρακτηριστικές ομάδες αποτελούν οι νταήδες και οι κουτσαβάκηδες.

Οι νταήδες εμφανίζονται από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα στη Σμύρνη και την Κωνσταντινούπολη, κι έρχονται να προστεθούν στις προϋπάρχουσες παράνομες ομάδες των «μπαντίδων». Η εμφάνισή τους συνδέεται με την κατάργηση και εξαφάνιση των γενιτσάρων (1826). Οι νταήδες επιδείκνυαν περιφρόνηση και εχθρότητα προς το κράτος και τα όργανα της εξουσίας, και όπως ήταν φυσικό και στην Οθωμανική Αυτοκρατορία. Είχαν αίγλη, την οποία και φρόντιζαν να διατηρούν με καινούργια κατορθώματα. Ο θάνατός τους σε συμπλοκή συνοδευόταν από φόρο τιμής από όλους όσους ήταν στον περίγυρό του, τον θαύμαζαν, είχαν ευεργετηθεί από αυτόν. Οι νταήδες πέρα από την προστασία της πορνείας και την ανάμιξή τους σε άλλες παράνομες δραστηριότητες, ήταν τεχνίτες ή χειρώνακτες και γι' αυτό το λόγο διακρίνονταν από μεγάλη σωματική δύναμη. Οι καβγάδες αναμεταξύ τους, αλλά και η αυτοδικία για την απονομή δικαιοσύνης βάσει των κωδίκων που διείπαν τις ομάδες τους ήταν σύνηθες φαινόμενο.

Ο όρος «κουτσαβάκης» πρωτοεμφανίζεται από το 1890 και μετά, προκειμένου να προσδιοριστεί το κοινό που σύχναζε στα λαϊκά κέντρα, με βάση κοινωνικά, επαγγελματικά, πολιτισμικά κριτήρια (Χατζηπανταζής 1986: 85). Οι κουτσαβάκηδες ήταν νέοι άνεργοι, γεμάτοι θράσος και με προκλητική συμπεριφορά. Και αυτοί συνδέονταν συχνά με παράνομες δραστηριότητες. Το παρακάτω απόσπασμα του Εμμανουήλ Ροΐδη δίνει μια γλαφυρή εικόνα από περιοχή της Αθήνας όπου σύχναζαν κουτσαβάκηδες ή μάγκες, όπως αναφέρονται. Παράλληλα η αρνητική χροιά που φέρει η περιγραφή του, είναι ενδεικτική της αντιμετώπισης των ομάδων αυτών από τα στρώματα που κινούνταν εντός της αστικής νομιμότητας του

νεοϊδρυθέντος ελληνικού κράτους, στα οποία συγκαταλέγεται και ο υπογράφων το παρακάτω κείμενο.

έβλεπα πλέον ευτελή εμπορικά, σταμνοπωλεία, ταβέρνες και πεζοδρόμια προορισμένα ουχί εις τους πεζοδρόμους, αλλά εις παρατάξεις πίθων, βαρελιών, πυραύνων ραπτών, και μαγείρων και ελασμάτων σιδηρουργείων, ενώ οι μάγκες ήσαν ένα από τα θεάματα της γειτονιάς εκείνης. Οι παίδες και οι κορασίδες, από των πρώτων αυτών ετών αποθηριούμενοι και προπαρασκευασμένοι να διαπρέψουν όχι ως παλλικάρια αλλ' ως μαχαιροβγάλτες και ως αντρογυναίκες. (Ροΐδης 1896).

Η έκνομη συμπεριφορά τους, όπως ήταν αναμενόμενο πυροδοτούσε συγκρούσεις με τους κατασταλτικούς μηχανισμούς. Ενδεικτικό είναι το παρακάτω περιστατικό:

όταν οι κουτσαβάκηδες σκότωσαν το γραμματέα της αστυνομίας Λύτρα ο πόλεμος κλιμακώθηκε. Ο Δημητριάδης, με μια δίκανη πιστόλα στο χέρι, και οι αστυνομικοί του πολιορκήσαν κι ύστερα εισέβαλαν μέσα στο υπόγειο άντρο του Νταούφαρη, όπου σύχναζαν οι παληκαράδες του Ψυρρή. Σκοτώθηκαν αρκετοί, κι από τις δύο μεριές. Η συνοικία του Ψυρρή τότε εξεγέρθηκε εναντίον της αστυνομίας και κήρυξε ένα είδος επανάστασης. Οι αστυνομικοί φοβισμένοι αποσύρθηκαν και οι Ψυρριώτες έμειναν κύριοι της περιοχής. Η κυβέρνηση Βούλγαρη(ήταν και προεκλογική περίοδος) υποχώρησε. Κι έτσι η συνοικία του Ψυρρή εξελίχτηκε σε απόρθητο φρούριο των κουτσαβάκηδων και 'απέβη ακρόπολις των αέργων και κακοποιών' (Γεωργιάδης 1999:29).

Η εμφάνισή τους δεν θα μπορούσε παρά να αντανακλά την αμφισβήτηση προς ό, τι θεωρείται συμβατικό. Είναι ακόμα ένας τρόπος να προκαλέσουν.

Φορούσαν πανταλόνια και στη μέση πλατύ πολύπτυχο ζωνάρι, όπου κρύβανε 'τα εκηβόλα ή αγχέμαχα όπλα' τους. Έτρεφαν όσο το δυνατόν μεγαλύτερο μουστάκι και τα μακριά μαλλιά τους ήταν γυαλιστερά, λαδωμένα με λίπος και είχαν χωρίστρα και αφέλειες που κρέμονταν στο μέτωπο και στα αυτιά τους. Φορούσαν καφέ ή μαύρη ρεπούμπλικα και πάνω της υπήρχε μια πλατιά λουρίδα πένθους, η περιβόητη 'θλίψη' ή 'χλίψη', προς τιμήν των πεσόντων κουτσαβάκηδων (Γεωργιάδης 1999:28).

Οι κουτσαβάκηδες στις συνοικίες του Πειραιά συνήθιζαν να φορούν τα σακάκια τους ριγμένα ατημέλητα στους ώμους. Η σημασία της εξωτερικής εμφάνισης για το χώρο στον οποίο κινούνταν ως μέσο καταξίωσης, πιστοποιείται και από τα παρακάτω περιστατικό που έχει μείνει στην ιστορία:

Το 1882 η κυβέρνηση Τρικούπη, με όργανο το διευθυντή της αστυνομίας Δημήτρη Μπαϊρακτάρη, έδωσε γερά πλήγματα στους κουτσαβάκηδες του Ψυρρή και της Αθήνας, γενικά. Ο Μπαϊρακτάρης, επικεφαλής μιας κουστωδίας επίλεκτων ευζώνων εισέβαλε στις ταβέρνες και τα καφενεία, συλλάμβανε τους κουτσαβάκηδες και στη συνέχεια τους εξευτέλιζε. Τους συγκέντρωνε στο προαύλιο

της αστυνομίας, δίπλα στην πλατεία Κλαυθμώνος, και με την απειλή του βούρδουλα τους εξανάγκαζε να σπάσουν ο καθένας τα όπλα του, με σφυρί και αμόνι. Τα σπασμένα μαχαίρια, γιγατάνια, κάμες, πιστόλια και ρεβόλβερ πουλιόντουσαν στο δημοπρατήριο για παλιοσίδερα. Μετά από τα όπλα, εξευτελιζόνταν οι άνθρωποι. Ένας αρχάριος κουρέας τους έκοβε τις αφέλειες, τα μουστάκια, το δεξί μανίκι του σακακιού, το ζωνάρι και τη μύτη των παπουτσιών τους. Μετά από αυτό οι παλληκαράδες στέλνονταν στις φυλακές, και σε περίπτωση υποτροπής, τιμωρούνταν με το βαρύ βούρδουλα του σκληρού Μπαϊρακτάρη. Αυτό το μαστίγωμα θεωρούνταν έσχατος εξευτελισμός (Γεωργιάδης 1999:31-2).

B.1.α.ii. Υποπρολεταριακά στρώματα του πορτογαλικού αστικού κέντρου.

Fadistas

Ενδιαφέρουσες ομοιότητες παρουσιάζει η εξωτερική εμφάνιση των fadistas. Σύμφωνα με μελετητές, αν και ο όρος απαντάται στην Βραζιλία ήδη από το 1819 και πιθανότατα προέρχεται από εκεί (Gallor 1961: 249), η πρώτη μαρτυρία που έχουμε για αυτούς αποδίδεται σε έργο του Pinto de Carvalho το 1849 (Brito 1994: 20). Στη μαρτυρία αυτή γίνεται λόγος για έναν «νέο άντρα 19-20 χρονών, που φορούσε ένα κοντό σακάκι, στραβοβαλμένο καπέλο, τυλιγμένη μεταξωτή ζώνη, όπως ένας fadista, λασπωμένο βαμβακερό παντελόνι, κάπνιζε άφιλτρο τσιγάρο των 5reis».

Η περιγραφή της Lady Catherine Jackson (1874) που παρατίθεται επίσης από τον Vernon (Vernon 1999: 7) είναι πιο εμβριθής, και μας πληροφορεί και για την αντιμετώπισή τους από την υπόλοιπη κοινωνία: «οι fadistas φορούν ένα περίεργο είδος καπέλου, σαν τραγιάσκα, φαρδύ μαύρο παντελόνι με εφαρμοστό σακάκι, και έχουν λυτά τα μαλλιά τους στους ώμους... Ο κόσμος έχει πολύ κακή γνώμη γι' αυτούς, καθώς έχουν ανάρμοστες συνήθειες».

Με βάση την συγκεκριμένη πηγή εντοπίζεται και μια ουσιαστική διαφορά σε σχέση με τους νταήδες της ίδιας περιόδου. Αμφότερες οι ομάδες κινούνται έξω από τα πλαίσια της νομιμότητας και ό, τι αυτά ορίζουν ως αποδεκτό. Ωστόσο, οι νταήδες χαίρουν μιας κάποιας εκτίμησης, έστω και σε περιορισμένη κλίμακα, ενώ για τους fadistas δεν έχουμε κάποια ανάλογη μαρτυρία. Ο διαφορετικός τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζονται θα μπορούσε να αποδοθεί στο γεγονός ότι στον ελλαδικό χώρο σε βάθος των χρόνων καλλιεργήθηκε μια «παράδοση ανταρσίας», η οποία διαπνέει και τις ομάδες των νταήδων, και των μετέπειτα διαδόχων τους, στο βαθμό που συγκρούονται με τη καθεστηκυία τάξη. Αντιθέτως στην Πορτογαλία δεν έχουμε κάτι αντίστοιχο. Να σημειωθεί βέβαια πως με την πάροδο των χρόνων και την ισχυροποίηση του κρατικού μηχανισμού που έχει ανάμεσα στα άλλα και τη βίαιη περιθωριοποίηση αυτών των ομάδων και την υποβάθμισή τους, εν τέλει κυριαρχεί και εδώ η μοιρολατρία και ο κοινωνικός αποκλεισμός.

Ωστόσο, και μία δεύτερη ερμηνεία της περιγραφής θα ήταν βάσιμη. Η αρνητική χροιά που φέρει η περιγραφή αυτή δικαιολογείται καθώς εντάσσεται χρονολογικά στη β' περίοδο της εξέλιξης του fado, οπότε και τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα

έρχονται σε επαφή με αυτό. Τα στοιχεία που παραπέμπουν στο περιθώριο, σε παραβατικές συμπεριφορές πρέπει να απαλειφθούν προκειμένου το είδος να γίνει αποδεκτό.

Σύμφωνα και με την πρώτη λογοτεχνική αναφορά στη λέξη fado που χρονολογείται το 1833, οι fadistas της περιόδου δεν ξεχωρίζουν σε κάτι από τους ρεμπέτες ή τους προγόνους τους:

Densamos tamben o Fado
Por ser dansa muito guara
E tonamos um fadista que sabe
Joga á faca
(Gallop 1961: 248)

Που μεταφράζεται ως:
Χορεύουμε το fado
Γιατί είναι όμορφος χορός
Και προτιμούμε τον fadista που ξέρει
Πώς να χρησιμοποιεί το μαχαίρι του.

Το fado σε αυτή την περίοδο δημιουργίας του συνδέεται με τους άνεργους, υποαπασχολούμενους πληθυσμούς, που συνωστίζονται στα στενά σοκάκια της πόλης, και δημιουργούν ένα κλειστό δίκτυο διαπροσωπικών σχέσεων, προκειμένου να μπορέσουν να επιβιώσουν. Τόσο η πολεοδομία των περιοχών που ζουν, όσο και οι μεταξύ τους σχέσεις εξυπηρετούν την προστασία τους από οποιονδήποτε θέλει να εισβάλει στον κόσμο τους, είτε είναι τα αδιάκριτα μάτια όσων ανήκουν σε πιο προνομιούχα στρώματα, είτε είναι οι κατασταλτικοί μηχανισμοί που προσπαθούν να αντιμετωπίσουν την ακμάζουσα σε αυτές τις συνοικίες εγκληματικότητα (Brito 1994: 22).

Μερίδα του πληθυσμού που ζει σε αυτές τις συνθήκες έχει αγροτική καταγωγή, και έτσι οι παραδόσεις της υπαίθρου μεταφέρονται στο καινούργιο αστικό περιβάλλον. Οι παραδόσεις που διαμορφώθηκαν σε αγροτικές κοινοτικές δομές μεταφέρονται στις κοινοτικές δομές, που αυτή τη φορά αναπτύσσονται στις διαφορετικές συνθήκες εργασίας- παραγωγής που υπάρχουν στον αστικό χώρο (Brito 1994: 23).

Η πρώτη περίοδος δημιουργίας του fado συμπυκνώνεται στη μυθολογημένη πλέον φιγούρα της Maria Sevéra. Ήταν πόρνη σε μια από τις φτωχότερες συνοικίες της πόλης, τη Mouraria. Αντιπροσωπεύει όλο τον κόσμο του περιθωρίου με τον οποίο συνδέθηκε το fado καθώς σιγά σιγά κατακτούσε την πόλη, έναν κόσμο που λόγω θέσης εμπλέκεται σε κάθε είδους παράνομες δραστηριότητες. Η Sevéra δεν ήταν η μόνη γυναίκα που κινούνταν σε αυτούς τους χώρους, ήταν μόνο η πιο γνωστή. Οι μόνες σίγουρες πληροφορίες που έχουμε για τη ζωή της είναι αυτές που περιλαμβάνονται στο πιστοποιητικό θανάτου της και αφορούν χρονολογία γέννησης και ημερομηνία θανάτου (1820-30/11/1846), την ιδιότητά της ως πόρνη,

ότι πέθανε από αποπληξία, καθώς και ότι θάφτηκε χωρίς φέρετρο σε κοινό τάφο, κάτι που έρχεται σε αντίφαση με τη φήμη της. Η *Sevéra* τραγουδούσε και έπαιζε *fado* ήδη από τη δεκαετία του 1830 (Colvin 2008: 31).

Γύρω στα 1840 υπήρχαν ταβέρνες στις οποίες σύχναζαν πόρνες καθώς και όποιοι τις συναναστρέφονταν. Μάλιστα, προκειμένου να προσελκύσουν περισσότερους πελάτες οι ιδιοκτήτες τους ενθάρρυναν τις πόρνες να επιδεικνύουν ανήθικη συμπεριφορά.

Οι συνθήκες εξαθλίωσης επιτείνονται το 1854 λόγω της καταστροφής της σοδειάς. Η πείνα εξωθεί τον κόσμο σε διαμαρτυρίες. Στα χρόνια 1856-7 διαδοχικά εμφανίζονται επιδημία χολέρας και κίτρινου πυρετού. Το πιο καθοριστικό συμβάν ήταν η απαγόρευση της δουλείας σε όλη την Πορτογαλική επικράτεια, το 1869 (Vernon 1999: xiii). Οι δούλοι πλέον απαλλάσσονται από την υποχρέωση να δουλεύουν αποκλειστικά για τον δουλοκτήτη τους· είναι ελεύθεροι να πουλάν την εργατική τους δύναμη όπου αυτοί επιθυμούν. Η μαζική τους προσχώρηση στην εργατική τάξη, οδηγεί στην διόγκωσή της και στην δημιουργία της πρώτης Εργατικής Ένωσης το 1872. Ένα χρόνο μετά πραγματοποιούνται και οι πρώτες απεργίες στο Οporto και στη Λισαβόνα (Vernon 1999: xiv). Τα γεγονότα αυτά μαρτυρούν πως η εργατική τάξη αποκτά συνείδηση της θέσης της, και διεκδικεί.

Τα υποπρολεταριακά στρώματα επηρεάζονται, αλλά δεν είναι δυνατόν να ξεφύγουν από τις αξίες που προβάλλει η άρχουσα τάξη. Η ιστορία της *Sevéra* αντικατοπτρίζει τόσο τις μύχιες επιθυμίες των εξαθλιωμένων για διαφυγή από αυτές τις συνθήκες διαβίωσης, όσο και μια απόπειρα να ωραιοποιηθούν συγκεκριμένες καταστάσεις. Εδώ στηρίζεται και ο ισχυρισμός πως, η *Sevéra* ανέπτυξε περιορισμένη δραστηριότητα σε αυτούς τους χώρους, λόγω της σχέσης που διατηρούσε, παρά την ταπεινή καταγωγή και την ιδιότητά της, με τον Κόμη και ταυρομάχο *Vimioso*, που αποτελεί παράδειγμα όσων, αν και αριστοκρατικής καταγωγής, έλκονταν από το κοινωνικό περιθώριο της πόλης (Brito 1994: 20).

Μύθος και πραγματικότητα συγχέονται, ωστόσο λίγη σημασία έχει το τι έγινε πραγματικά. Η πολυτάραχη ζωή της και ο θάνατός της φέρνουν στο προσκήνιο τόσο την ίδια, όσο και το μουσικό είδος το οποίο τραγουδούσε (Vernon 1999: 8). Φυσικά, δεν λείπουν οι φωνές που ισχυρίζονται πως η ιστορία αυτή απεικονίζει τη μετάβαση του *fado* από ένα είδος άμεσα συνδεδεμένο με τους εξαθλιωμένους, σε ένα είδος που όχι μόνο φτάνει στα ανώτερα κοινωνικά στρώματα, αλλά τα κατακτά κιόλας (Brito 1994: 20).

B.1.α.iii. Κοινωνικό «είναι» και ονομασίες

Κλείνοντας την κοινωνιολογική επισκόπηση θα ήταν ενδιαφέρον να εξετάσουμε και τις επικρατούσες ονομασίες των ομάδων αυτών, *ρεμπέτες* και *fadistas*, μια που

στην περίοδο αυτή συμπυκνώνουν πραγματικά τη στάση ζωής όπως είχε διαμορφωθεί σε βάθος των χρόνων που έχουν προηγηθεί.

Η λέξη «ρεμπέτης» φέρει εντονότερα το στοιχείο της περιπλάνησης. Κάποιοι συνηγορούν στην ετυμολογική της αναγωγή στο αρχαιοελληνικό ρήμα «ρέμβω», με την αντίστοιχη σημασία. Έτσι μπορεί να αφορά οποιονδήποτε περιπλανιέται χωρίς σκοπό. Η λέξη έτσι μπορεί να αφορά τόσο τους άτακτους στρατιώτες, που ιστορικά επιβεβαιώνεται η παρουσία τους σε διάφορες χρονολογικές περιόδους· σε μεταγενέστερους χρόνους άλλωστε (19^{ος} αι) τα άτακτα στρατιωτικά στρώματα καλούνται «ρεμπέτ ασκέρ» (τουρκ: rebet)· όπου «ρεμπέτ» καλείται «ο ανυπότακτος στην κοινωνική αναγκαιότητα της ανθρώπινης συμβίωσης» (Λουκάς 1995). Σε αυτή την ερμηνεία συνηγορεί και ο ετυμολογικός συσχετισμός με τη σλάβικη λέξη «rebenok» (πληθ: rebiata) που σημαίνει παλικάρι (Gauntlett 2001:42). Κατά συνέπεια η λέξη αφορά και τους «περιπλανώμενους ένοπλους πολίτες» που αποτελούν δημόσιο κίνδυνο (νταήδες, κουτσαβάκηδες), οι οποίοι αποτελούν εν μέρει απογόνους των άτακτων στρατιωτικών σωμάτων (Γεωργιάδης 1999: 14).

Ο ετυμολογικός συσχετισμός με την τούρκικη λέξη «herâbait», που σημαίνει τον έκλυτο, τον χρόνιο μέθυσσο, εμφανίζει κάποια συγγένεια με τη λέξη «ρέμπομαι» που χρησιμοποιείται στην Κρήτη για να υποδηλώσει την ευχάριστη ρέμβη (Γεωργιάδης 1999: 50), την απολαυστική περιπλάνηση (Gauntlett 2001: 41). Η ετυμολογία αυτή συνυποδηλώνει και το χαρακτηριστικό των ρεμπετών που κυριαρχεί στην πρώτη περίοδο του ρεμπέτικου, οι οποίοι χαρακτηρίζονται και ως «περιπλανώμενοι ηδονοθήρες» (Γεωργιάδης 1999: 51). Το χαρακτηριστικό αυτό είναι και ο άξονας γύρω από τον οποίο περιπλέκεται αυτό που στον 20^ο αιώνα θεωρείται ρεμπέτικος τρόπος ζωής.

Τέλος, στην ευχάριστη, γεμάτη ηδονές περιπλάνηση, αντιπαρατίθεται η περιπλάνηση λόγω φτώχειας, ο «πλάνητας βίος», η εσωτερική μετανάστευση προς αναζήτηση καλύτερων συνθηκών ζωής. Αν αναλογιστούμε τη σύνθεση αυτών που δημιούργησαν το ρεμπέτικο, και αυτή η διάσταση της περιπλάνησης τους χαρακτηρίζει. Η αδυναμία να εντοπίσουν τα αίτια της κατάστασής τους οδηγεί σε υιοθέτηση μιας μοιρολατρικής στάσης απέναντι στη ζωή.

Η λέξη «fadista», όπως και το «fado» πιθανολογείται πως προέρχεται από τη λατινική λέξη που υποδηλώνει τη μοίρα, «fatum». Τη λέξη τη χρησιμοποιούσαν είτε για να μεμψιμοιρούν οι ίδιοι τον εαυτό τους, είτε για να περιγράψουν αυτούς που μεμψιμοιρούσαν τον εαυτό τους. Μέχρι και το 1870, που το είδος αρχίζει να γίνεται δημοφιλές και στα ανώτερα κοινωνικά στρώματα, ο όρος χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει τους χειρότερους των χειρότερων (Gallor 1961: 248)

Μάλλον, η δεύτερη και η τρίτη εκδοχή της σημασίας της λέξης «ρεμπέτης» είναι πιο κοντά με αυτή της λέξης «fadista». Άλλωστε, στην Πορτογαλία δεν υπάρχει κάποιο

ιστορικό ανάλογο των άτακτων ένοπλων στρατευμάτων, όπως στην ελλαδικό χώρο. Όσον αφορά την πρώτη εκδοχή κρατάμε την περίπτωση των «ένοπλων πολιτών», μια που και οι *fadistas*, ως παραβατικά στοιχεία, χρησιμοποιούσαν όπλα, όπως φαίνεται και από τους στίχους που παρατέθηκαν παραπάνω.

B.1. β. Επιτελεστικές Διαστάσεις

B.1.β. i. Ο χώρος και η πράξη του ρεμπέτικου

Πυλώνες δημιουργίας του ρεμπέτικου σε αυτή την περίοδο είναι ο τεκές (καφενείο όπου γινόταν χρήση χασίς) και η φυλακή (Κωνσταντινίδου 1994: 22), αλλά και τα καφέ αμάν (Κωνσταντινίδου 1994: 37).

Ο τεκές και η φυλακή συνδέονται άμεσα με παράνομη δραστηριότητα. Στους χώρους αυτούς πραγματοποιείται σε πολλές περιπτώσεις η πρώτη επαφή με τη μουσική, και γι' αυτό το λόγο η μουσική, όσο και τα όργανα που σχετίζονται με την επιτέλεσή της, στιγματίζονται, και η ενασχόληση με αυτή δεν ενθαρρύνεται από την οικογένεια (Παπαδόπουλος 2004: 27-8,35, Παπαϊωάννου 2004: 187).

Μια σκηνή στην οποία αποτυπώνεται και ο ερασιτεχνικός χαρακτήρας της επιτέλεσης, καθώς και οι έντονες επιρροές από την Ανατολή είναι η παρακάτω:

Αγαπούσαν τα τραγούδια, τα όργανα. Ο Δερβίσης δεν έπινε κρασί, έπινε μαστίχαν.
Δερβισάδες ήσαν κι αυτοί. Του είπαν να τραγουδήση. Ετραγούδησε. Του είπαν να παίξη το νάι. Έπαιξε.

Δεν τους ήρεσε, ω, αυτός δεν ήταν αμανές.

Δεν ήταν όπως τον ήξευραν αυτοί. Αλλ' ο Δερβίσης τους έλεγε τον καθ' αυτό αμανέν.

(Παπαδιαμάντης 1990: 14-5).

Τα καφέ αμάν συνδέονται κυρίως με το λαϊκό τραγούδι των λιμανιών της Μικράς Ασίας, πρόγονο του ρεμπέτικου, ωστόσο, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα καφέ αμάν υπάρχουν και στα αστικά κέντρα-λιμάνια του ηπειρωτικού ελλαδικού χώρου. Στα καφέ αμάν πραγματοποιείται το πέρασμα από το δημοτικό τραγούδι, που συνδέθηκε με τις δομές της αγροτικής κοινωνίας, στο λαϊκό, που εκφράζει καλύτερα τις συνθήκες στο αστικό κέντρο (Κωνσταντινίδου 1994: 37).

Η ονομασία «καφέ αμάν» πιθανότατα προέρχεται από την τσιγγάνικη παραποίηση της τούρκικης λέξης «*mani kahvesi*»³, ένα είδος καφωδείου, όπου δύο ή τρεις τραγουδιστές αυτοσχεδίαζαν λέγοντας στίχους (Χολστ 1977: 23). Στο χώρο δέσποζε το πάλκο, πάνω στο οποίο έπαιζαν οι μουσικές κομπανίες με τη συνοδεία μέχρι δύο τραγουδιστριών.

³ <http://www.rebetiko.gr/h.php?id=4>

Τα καφέ αμάν αποτελούν φυσική συνέχεια των καφωδείων και των ταβερνών που υπήρχαν στο Βυζάντιο ήδη από τον 17^ο αιώνα, και στα οποία εμφανιζόταν πλήθος επαγγελματιών χορευτών, μουσικών, τραγουδιστών. Το περιβάλλον στο οποίο δραστηριοποιούνταν ήταν αστικό, πολυπολιτισμικό, γεμάτο νέα ερεθίσματα, και στο χώρο στον οποίο κινούνταν έντονη ήταν και η επιρροή της ευρωπαϊκής κουλτούρας. Σε αυτό έπρεπε να ανταποκρίνεται και το ρεπερτόριό τους, που περιλάμβανε παραδοσιακά τραγούδια της αγροτικής υπαίθρου, αλλά και συναφή ακούσματα της Ανατολικής Μεσογείου (Χατζηπανταζής 1986: 17).

Τα τελευταία χρόνια του 19^{ου} φαίνεται πως αλλάζει η ατμόσφαιρα που επικρατούσε κατά τη διάρκεια της επιτέλεσης στα καφέ-αμάν. Μέχρι και το 1886 αυτό που τη χαρακτήριζε ήταν η τήρηση μυσταγωγικής ησυχίας, σε βαθμό που αν κάποιος την διατάραζε, ο καλλιτέχνης αποχωρούσε από το πάλκο. Από το 1886 και μετά όμως αυτό αλλάζει. Καταλύτης σε αυτό φαίνεται πως υπήρξε η ραγδαία διάδοση που είχαν σε περιοχές όπως η προκουμαία του Πειραιά, η αγορά τροφίμων της Αθήνας και άλλα μέρη συναφή. Στις μαρτυρίες της περιόδου γίνεται λόγος για ατμόσφαιρα πνιγηρή, γεμάτη φωνές, βλασφημίες και φιλονικίες, ενώ η γυναικεία παρουσία-πλην των εμφανιζόμενων καλλιτεχνών- εκλείπει (Χατζηπανταζής 1986: 81). Η αλλαγή αυτή στην ατμόσφαιρα και η αντιφατική παρουσιάσή τους από τη μια μεριά ως «απομονωτήριο» και από την άλλη ως «άντρο της κραιπάλης» (Χατζηπανταζής 1986: 89), έγκειται στην ραγδαία εξάπλωση σε περιοχές ετερόκλητες, που ως αποτέλεσμα είχε και την απήχηση σε κοινό διαφορετικής κοινωνικής προέλευσης, με διαφορετική συμπεριφορά (Χατζηπανταζής 1986: 91).

B.1.β.ii. Ο χώρος και η πράξη του fado

Σε αυτή την περίοδο δημιουργίας του το fado ακούγεται σε όλα τα μέρη όπου ζει και διασκεδάζει ο κόσμος του περιθωρίου: σε οίκους ανοχής, ταβέρνες, στο δρόμο από περιπλανώμενους μουσικούς (Brito 1994: 19, Klein & Alves 1994: 37, Vernon 1999: 18). Φυσικά, δεν θα μπορούσε να απουσιάζει από το χώρο της φυλακής, όπου ενθαρρύνεται κιόλας η ερμηνεία/ δημιουργία του. Άλλωστε, ο σχηματισμός ενός ιδιότυπου λεξιλογίου, η χρήση του οποίου λειτουργεί τόσο σαν προστασία της επικοινωνίας όσο και σαν αναγνωριστικό στοιχείο των συμμετεχόντων στη διαδικασία, λαμβάνει χώρα στη φυλακή (Brito 1994: 19,29).

Οι ταβέρνες ήταν τόσο πολύ συνδεδεμένες με το περιθώριο, και η επίσκεψή τους τόσο επιλήψιμη, που μεταγενέστερα, ακόμα και οι υπερασπιστές του είδους προσπάθησαν να το αποσυνδέσουν από αυτές (Klein & Alves 1994: 38).

Η ατμόσφαιρα που επικρατεί κατά την διάρκεια της επιτέλεσης, δεν πρέπει να είναι και πολύ διαφορετική από αυτή που περιγράφηκε παραπάνω για το καφέ-αμάν των τελών του 19^{ου} αιώνα, κρίνοντας από το κοινό που σύχναζε σε αυτούς τους χώρους.

Κλείνοντας την ενότητα αυτή, να αναφερθεί πώς, από την πρώτη δεκαετία του 20ού αι, στο μεταίχμιο δηλαδή τις α' με τη β' περίοδο του ρεμπέτικου, μελωδίες με σαφείς αναφορές στο είδος αυτό χρησιμοποιούνται στη μουσική για θεατρικά (π.χ. στις «Εκκλησιάζουσες» της Νέας Σκηνής του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου, σε μουσική του Θεόφραστου Σακελλαρίδη, μετέπειτα πολέμιου του ρεμπέτικου. Στους «Απάχηδες των Αθηνών», του Νίκου Χατζηαποστόλου και Ιωάννη Πρινέα), καθώς και στο Θέατρο Σκιών, υπάρχουν επίσης μαρτυρίες για χρήση ρεμπέτικων μελωδιών, καθώς και φιγούρων βγαλμένων από αυτό το χώρο (Κουνάδης 2011, 2005, Χολστ 1977: 28, Κουρής 1996: 211, Χατζηπανταζής, 1986: 99). Μάλιστα, η επιτυχία των «Απάχηδων» αποδίδεται στην τοποθέτηση τέτοιων χαρακτήρων στους πρωταγωνιστικούς ρόλους, δείγμα του ότι το ρεμπέτικο κατακτά όλο και περισσότερο τις μάζες (Κουνάδης 2003β: 206-7). Η εξέλιξη αυτή συνταράζει τον καλλιτεχνικό κόσμο, καθώς ο δυτικότερος χαρακτήρας που είχε το θέατρο, η «Αθηναϊκή Επιθεώρηση» μέχρι εκείνη την περίοδο, μπολιάζεται με την «Λαϊκή Επιθεώρηση»-δημιούργημα των λαϊκών συνοικιών-, τις φιγούρες της, τις βγαλμένες από τον κόσμο του ρεμπέτικου, και την ανάλογη μουσική υπόκρουση (Κουνάδης 2003β: 195-6).

Στις αρχές του 20ού αιώνα ξεκινούν και οι μεταγραφές των τραγουδιών αυτών για πιάνο (Χατζηπανταζής 1986: 102).

Ανάλογη σύνδεση του fado με άλλες μορφές τέχνης πραγματοποιείται στη β' περίοδό του.

B.1.γ. Η θέση του δημιουργού

Σε αυτή την περίοδο η δημιουργία γίνεται στα πλαίσια της κλειστής κοινότητας. Συναντιούνται δύο παραδόσεις:

i. Ραψωδός/ «παιγνιδιάτορας»⁴-τροβαδούρος

Και στις δύο χώρες υπάρχει η παράδοση του περιπλανώμενου επαγγελματία μουσικού που παίζει για βιοπορισμό, μια παράδοση που χρονολογείται αιώνες πριν την εμφάνιση των ειδών που εξετάζουμε, στο Μεσαίωνα. Στην επικράτεια της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας εμφανίζεται με τη μορφή του ραψωδού, ή αλλιώς «παιγνιδιάτορα»· αποτελεί ιστορική εξέλιξη των ραψωδών των πρώτων οργανωμένων κοινωνιών στον ελλαδικό χώρο (Γεωργιάδης 1999: 86-7, Ανωγειανάκης 1991: 27). Στην επικράτεια της Πορτογαλίας εμφανίζεται με την μορφή των trovadores, αντίστοιχο των τροβαδούρων και Minnesänger, που απαντώνται στην υπόλοιπη Ευρώπη αυτή τη περίοδο (Sumida 2012: 5). Αμφότεροι αυτοσχεδιάζουν στίχους πάνω σε μια γνωστή μελωδία, που τους απαγγέλουν με συνοδεία μουσικής προς ευχαρίστηση του κοινού (Gallor 1934-5: 62). Σε κάποιες

⁴ Ο όρος «παιγνιδιάτορας» χρησιμοποιείται από τον Ανωγειανάκη για να δηλώσει τον λαϊκό μουσικό, που ταυτόχρονα κατασκευάζει ο ίδιος το όργανό του, πρακτική συνηθισμένη στα συμφραζόμενα της λαϊκής παράδοσης (Ανωγειανάκης 1991: 27-8).

από τις δημιουργίες, σώζεται το όνομα του δημιουργού· στις περισσότερες όμως δεν συμβαίνει κάτι τέτοιο, επιτρέποντάς μας να μιλήσουμε για «άνωνυμη ή ανωνυμοποιημένη δημιουργία».⁵

ii. Συλλογική δημιουργία στα πλαίσια της παραδοσιακής κοινότητας.

Παραδοσιακές κοινότητες, αγροτικές κατά κύριο λόγο υπάρχουν και στις δύο χώρες. Και στις δύο περιπτώσεις, ο δημιουργός είναι ανώνυμος. Σκοπός της δημιουργίας του είναι να εκφράσει αυτό που απασχολεί την κοινότητα στην οποία εντάσσεται, εναρμονιζόμενος με τις αισθητικές της αντιλήψεις. Η δημιουργία είναι ερασιτεχνική, με την έννοια ότι δεν είναι το αποτέλεσμα κάποιου καταμερισμού της εργασίας, που άλλωστε στις κοινωνίες αυτές, αν υπάρχει, είναι σε υποτυπώδη βαθμό. Η τελειοποίηση της δημιουργίας προκύπτει από την επιτέλεσή του. Η διάδοση από γενιά σε γενιά είναι προφορική. Καθώς δεν λείπουν οι μετακινήσεις πληθυσμών, και σε συνδυασμό με την προφορική διάδοση εμφανίζεται πληθώρα παραλλαγών πάνω σε ένα βασικό μοτίβο (Δαμιανάκος 1987: 36-7). Όπως πιο ποιητικά λέει η Isabel Moore, αναφερόμενη στα πορτογαλικά παραδοσιακά λαϊκά τραγούδια:

Τα γλυκά τραγούδια αγάπης του λαού περιπλανιούνται στις θάλασσες μέχρι να εγκατασταθούν και να βρουν καταφύγιο σαν κουρασμένα πουλιά που απομακρύνθηκαν από την κυρίως χώρα· αλλά, αν και βρίσκουν το λιμάνι τους εκεί, παραμένει ευδιάκριτο το συναίσθημα από τα τοπικά τραγούδια, ενώ την ίδια στιγμή τα τραγούδια κάθε νησιού είναι διακριτά από αυτά που ακούει κανείς σε άλλα νησιά(Moore 1902:165).

Η αρχική ιδέα παραμένει δηλαδή αντιληπτή, παρά τις όποιες παραλλαγές με τις οποίες εμφανίζεται.

Παράλληλα υπάρχει και η παράδοση του περιπλανώμενου επαγγελματία μουσικού.

Έτσι, η δημιουργία κατά την πρώτη περίοδο, μπορούμε να πούμε πως συνδυάζει στοιχεία και των δύο παραδόσεων. Ο δημιουργός είναι ανώνυμος, και αναπόσπαστο κομμάτι της κλειστής κοινότητας, την οποία αναλαμβάνει να εκφράσει και να εκπροσωπήσει μέσα από τη δημιουργία του. Η αρχική δημιουργία διαδίδεται προφορικά μεταξύ των μελών της κοινότητας, κι έτσι προκύπτουν οι παραλλαγές (Κωνσταντινίδου 1994: 22, Παπαδόπουλος 2004: 31). Δεν λείπουν και

⁵ Ο όρος «άνωνυμη ή ανωνυμοποιημένη δημιουργία» χρησιμοποιείται από τον Δαμιανάκο για να περιγράψει τη διαδικασία γένεσης του εθνολογικού φαινομένου, σύμφωνα με την οποία: «Ο δημιουργός..., είτε πρόκειται για συγκεκριμένο άτομο, είτε για μικρή ομάδα, εκπληρώνει έργο συλλογικό δεδομένου ότι όχι μόνο «δανείζεται» από την παράδοση το μορφολογικό καλούπι το οποίο έχει ταχθεί ως μέσο έκφρασης ενός πολιτισμικού συνόλου που το αποδέχεται και το αναγνωρίζει ως δικό του, αλλά και διαδηλώνει καταστάσεις που ανάγονται αποκλειστικά σε μια ιδιαίτερη ομάδα. Και στις δύο περιπτώσεις έχουμε να κάνουμε με ανώνυμη ή ανωνυμοποιημένη στη διαδικασία κυκλοφορίας της δημιουργία, που δεν πρέπει να συγχέεται με την τεχνική της καθ' αυτό γένεσης» (Δαμιανάκος 2001: 73).

οι περιπτώσεις των περιπλανώμενων μουσικών, αλλά και φυλακόβιοι, που εμφανίζονται σε διάφορους χώρους όπου συχνάζουν τα μέλη της κοινότητάς τους (ταβέρνες, καφέ αμάν κτλ) (Παπαδόπουλος 2004: 19).

Το έργο που επιτελεί θεωρείται συλλογικό, γιατί χρησιμοποιεί είτε αυτούσιο είτε παραλλαγμένο ένα μορφολογικό καλούπι παρμένο από τη παράδοση, και γιατί μέσα από τους στίχους εκφράζει το σύνολο της κοινότητας στην οποία ανήκει.

Συνήθως ο συνθέτης, ο οργανοπαίκτης και ο στιχουργός συγκεντρώνονται στο ίδιο πρόσωπο. Εξαιρέση σε αυτό τον κανόνα έχουμε όταν οι στίχοι έχουν γραφτεί από άλλον. Κατά κανόνα δεν υπάρχει μουσική καταγραφή· ενίοτε καταγράφονται οι στίχοι-σε περιορισμένη όμως κλίμακα, λόγω του αναλφαβητισμού (Κωνσταντινίδου 1994: 59).

Στην α' περίοδο δημιουργίας τους, τόσο στο ρεμπέτικο (Χολστ 1977: 24. Κωνσταντινίδου 1994: 37, Χατζηπανταζής, 1986: 74), όσο και στο fado (Brito 1994: 19, Vernon, 1999: 8) υπάρχει και η γυναικεία παρουσία. Η διαφορά μεταξύ των δύο ιδιωμάτων είναι ότι, ενώ στο fado η περίοδος αυτή συμβολίζεται στο πρόσωπο γυναίκας fadista, ενδεικτικό για την καθοριστική συμβολή των γυναικών στη δημιουργία του, στην περίπτωση του ρεμπέτικου δεν έχουμε κάτι ανάλογο. Ωστόσο, δεν πρέπει να περάσει ασχολίαστο το γεγονός, ότι και η φιγούρα της Maria Sevéra, ως εκπρόσωπος της περιόδου καθιερώνεται μεταγενέστερα, με ό, τι κάτι τέτοιο μπορεί να σημαίνει. Πάντως, και στις δύο περιπτώσεις, η α' περίοδος-που χαρακτηρίζεται από χωρίς περιορισμούς ποικιλομορφία, με τον αυτοσχεδιασμό να δεσπόζει, και τη δημιουργία να γίνεται με τρόπο συλλογικό, χωρίς σαφή διάκριση ρόλων-είναι αχαρτογράφητη, και η έλλειψη επιστημονικής έρευνας των όποιων τεκμηρίων υπάρχουν, αποτρέπει την εξαγωγή ασφαλούς συμπεράσματος.

B.1.δ. Λειτουργικός ρόλος

Στην α' περίοδο δημιουργίας τους, αμφότερα τα είδη λειτουργούν ως σημείο αναφοράς των κοινοτήτων που τα δημιουργούν. Η συλλογική δημιουργία, και η προφορική διάδοση εκφράζουν τις υφιστάμενες διαπροσωπικές σχέσεις. Η επιτέλεση καταδεικνύει την ένταξη στην κοινωνική ομάδα, την πολιτισμική ταυτότητα, καθώς «κωδικοποιεί σ' ένα συνεκτικό σύστημα σημείων-μηνυμάτων ολόκληρο τον αξιολογικό και ηθικό κόσμο των υποπρολεταριακών ομάδων, την ιδεολογία, την κοσμοθεωρία, τις κοινωνικές στάσεις και τους κανόνες συμπεριφοράς, το ψυχολογικό και συναισθηματικό τους κλίμα, ώστε να αποκτά όπως και κάθε έργο τέχνης 'διαπαιδαγωγητικό' χαρακτήρα και να αναδεικνύεται σε σπουδαίο μέσο μεταφοράς, διάδοσης και επιβολής μιας τυπολογίας τρόπων σκέψης και συμπεριφοράς που διαμορφώνουν και 'κοινωνικοποιούν' την προσωπικότητα του ρεμπέτη» (Δαμιανάκος 2001: 80). Σε μία κοινωνία, όπου δεν δίνονται δίοδοι για να εκφραστεί το άτομο το προερχόμενο από τα κατώτερα

κοινωνικά στρώματα, το προϊόν της συλλογικής δημιουργίας/επιτέλεση αναδεικνύεται σε μέσο επικοινωνίας (Vernon 1999: 6).

B.2. Β' Περίοδος Δημιουργίας

B.2. α. Στοιχεία κοινωνιολογικά

B.2.α. i. Τα πρώτα ρήγματα στη σύνθεση του κοινωνικού υποβάθρου του ρεμπέτικου

Όσον αφορά το ρεμπέτικο η β' περίοδος εξέλιξης σηματοδοτείται από την Καταστροφή της Σμύρνης το 1922 και τα κύματα προσφύγων που έφτασαν στον ελλαδικό χώρο. Οι πρόσφυγες είναι φορείς μιας κουλτούρας διαφορετικής από αυτή του ηπειρωτικού ελλαδικού χώρου (Κουνάδης 2011). Οι μεγάλες πόλεις-λιμάνια της Μικράς Ασίας ήταν στην ακμή τους αιώνες πριν, είχε ήδη δημιουργηθεί μια ακμάζουσα αστική τάξη, και ο συγκερασμός της δυτικοευρωπαϊκής με την ανατολίτικη κουλτούρα μετρούσε χρόνια.

Τα κύματα των προσφύγων και η ανάγκη για άμεση στέγασή τους δημιουργεί ασφυκτικές συνθήκες στις πόλεις, που έχουν ήδη δοκιμαστεί από τους αλληπάλληλους πολέμους, τα κύματα αστυφιλίας, την ανεργία. Οι πρόσφυγες που παραμένουν στα αστικά κέντρα εγκαθίστανται στις συνοικίες του περιθωρίου. Έτσι πλάι στους παράνομους, τους πλάνητες, τους ανέστιους, τους ανέργους, προστίθενται οι εργάτες, όλοι όσοι έχασαν τις περιουσίες τους και το βιοτικό επίπεδο που είχαν, και τώρα καλούνταν να αρχίσουν τη ζωή τους από την αρχή σε ένα περιβάλλον που καμία σχέση δεν είχε με αυτό στο οποίο είχαν ζήσει, γεμάτοι νοσταλγία για όσα ανεπιστρεπτί είχαν περάσει. Πλάι στους αμόρφωτους υποπρολετάριους έρχονται να ζήσουν εγγράμματοι, εξειδικευμένοι σε κάποια εργασία. Εντάσσονται μαζικά στη εργατική τάξη, αλλά πρωτοστατούν και στη δημιουργία χώρων ψυχαγωγίας στα πρότυπα των αντίστοιχων χώρων στις πατρίδες τους. Στους χώρους αυτούς εμφανίζονται μεγάλοι μουσικοί και τραγουδιστές που έφτασαν στην Ελλάδα με τη Μικρασιατική Καταστροφή, σε συνεργασία φυσικά και με ντόπιους καλλιτέχνες (Κουνάδης 2011).

Φυσικά, οι μετακινήσεις πληθυσμών από τις αγροτικές περιοχές στα αστικά κέντρα, που έχουν ξεκινήσει ήδη από την προηγούμενη περίοδο, συνεχίζονται, ως απόρροια της μετατόπισης του κέντρου των οικονομικών δραστηριοτήτων από την ύπαιθρο στην πόλη, αλλά και λόγω των διαρκών αναταραχών που σημαδεύουν τα χρόνια αυτά (ανταλλαγή πληθυσμών μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή, παρατεταμένη οικονομική κρίση, Δικτατορία Μεταξά, Β' Παγκόσμιος Πόλεμος, Εμφύλιος κ.α.), συμβάλλοντας και αυτές στη διαμόρφωση του αστικού μωσαϊκού, και διατηρώντας ανοιχτό το διάλογο της λαϊκής παράδοσης που δημιουργείται στα αστικά κέντρα με αυτή της υπαίθρου (Manuel 1989: 82).

Έτσι πραγματοποιείται και η πρώτη τομή στο περιβάλλον δημιουργίας του ρεμπέτικου. Αμβλύνεται η σύνδεση με το χώρο της παρανομίας, καθώς πληθυσμοί που καμία σχέση δεν έχουν με αυτό εντάσσονται στο χώρο δημιουργίας. Βέβαια, το γεγονός ότι δεν συνδέονται άμεσα και έμπρακτα με αυτόν, δεν σημαίνει πως αποκηρύσσουν και συλλήβδην τα όποια ιδεώδη συνδέονται με αυτόν. Σε αυτό συμβάλλουν με τον τρόπο τους όλοι οι πληθυσμοί που συγκεντρώνονται στα αστικά κέντρα ανεξαρτήτως καταγωγής: σε αυτούς με καταγωγή από τα αστικά κέντρα της Μικράς Ασίας, εύλογα εξακολουθεί να έχει κάποια απήχηση το πρότυπο ανυπότακτης συμπεριφοράς του νταή · σε αυτούς με καταγωγή από την ύπαιθρο, η παράδοση της ανταρσίας, έτσι όπως εκφράζεται με την ληστεία και την ζωοκλοπή εξακολουθεί να χαιρεί εκτίμησης, καθώς οι εμπλεκόμενοι σε αυτές τις δραστηριότητες αποτελούν αν όχι αντικείμενο λατρείας, τουλάχιστον θεμιτό πρότυπο συμπεριφοράς, όπως μαρτυρεί και η έρευνα του Στρατή Δούκα περί κοινωνικών ληστών που δημοσιεύτηκε σε εφημερίδα της Δυτικής Μακεδονίας (Δούκας 1929). Η διάθεση αυτή διαπνέει και το τραγούδι που δίνει φωνή σε αυτούς τους ανθρώπους, το ρεμπέτικο, το οποίο προσπαθεί να εξισορροπήσει ανάμεσα στη διάθεση αυτή, αλλά και στις διεργασίες ενσωμάτωσης που χαρακτηρίζουν την μεταπολεμική περίοδο. Στην προσπάθεια να γεφυρώσει τις αντίθετες αυτές τάσεις, ο δημιουργός επικεντρώνεται στη μορφή, ενώ η ανυπότακτη συμπεριφορά αυτή κάθε αυτή μετατρέπεται σε «λαχτάρα ανυποταξίας», τα στοιχεία που παραπέμπουν σε έκνομη συμπεριφορά του ρεμπέτη περνούν στη λήθη (Δαμιανάκος 2005: 123)

Τα κοινωνικά υποστρώματα χάνουν τη συνοχή που είχαν· οι οργανωμένες και κλειστές δομές έχουν αλλοτριωθεί από την καταστολή, αλλά και την εισροή των ετερόκλητων πληθυσμών. Η νοοτροπία έτσι όπως είχε διαμορφωθεί στα χρόνια που κυριαρχούσε η παρανομία αλλοιώνεται από την προσχώρηση πληθυσμών που κάποτε ήταν ενταγμένοι στις κοινωνικές δομές, και που πλέον, « 'χαμένοι' στις λαϊκές συνοικίες ...και κάτω από άθλιες συνθήκες ζωής μέσα στις παράγκες και τις αυλές της Αθήνας, του Πειραιά και των άλλων αστικών κέντρων, αναζητούν να βρουν τη κοινωνική της θέση, τις βαθύτερες αιτίες που προκάλεσαν τη ριζική αλλαγή στη σύνθεση της ελληνικής κοινωνίας αρχίζοντας αργά μα σταθερά το μακρύ δρόμο της ταξικής πάλης και των κοινωνικών διεκδικήσεων» (Κουνάδης 1975).

Η όποια διάθεση σύγκρουσης κάμπτεται, κυριαρχεί η μοιρολατρία, η νοσταλγία για κόσμους που χάθηκαν, ενώ η όποια διαμαρτυρία στρέφεται ενάντια στην «κακιά μοίρα», ή γενικόλογα ενάντια στην «κοινωνία», στην «ζωή».

Ως αποτέλεσμα αυτών των μεταβολών, πλέον το ρεμπέτικο θα τραγουδηθεί σε αυτά τα χρόνια και από τους εργάτες, στο βαθμό που εκφράζει τα βάσανα και τους καημούς τους, χωρίς φυσικά η δραστηριότητα αυτή να κοινοποιείται ή να έχει την

αποδοχή/ έγκριση της οικογένειας (Δαμιανάκος 2001: 162-3), τουλάχιστον όσον αφορά τα πρώτα χρόνια της περιόδου αυτής.

Δεν είναι τυχαίο, που σε αυτή την περίοδο πρωτοχρησιμοποιείται ο όρος «λαϊκό τραγούδι» για να προσδιοριστεί το συγκεκριμένο ιδίωμα. Συγκεκριμένα, πρόκειται για τον όρο που προτιμούσαν τόσο οι δισκογραφικές εταιρίες, όσο και οι ίδιοι οι συνθέτες. Ο Παναγιώτης Τούντας είχε ζωγραφισμένο στις ετικέτες των δίσκων το δικό του θυρεό στο οποίο έγραφε με χρυσά γράμματα «Λαϊκά Τραγούδια» και από κάτω «Π. Τούντας» (Γεωργιάδης 1993: 11).

Ενδεικτικά είναι και τα λόγια του Μάρκου Βαμβακάρη από την Αυτοβιογραφία του:

Το Δημοτικό είναι τραγούδι ελληνικό, από ανέκαθεν ελληνικό τραγούδι δημοτικό, [τραγούδια] τα οποία τα τραγουδήσανε κι οι αρματωλοί κι οι κλέφτες του Εικοσιένα. Αυτά είναι. Ενώ το Λαϊκό τώρα επήρε φωτιά από την καρδιά των φουκαράδων που εργάζονται εργάτες. Του αρέσει του εργάτη το λαϊκό (Κάλι-Βέλλου 1978: 169)

Παρά τις όποιες μεταβολές όμως, είναι σημαντικό να αναφερθεί, αν και αδυνατισμένες οι διαπροσωπικές σχέσεις σε σχέση με την α' περίοδο δημιουργίας, ο έλεγχος από την «πιάτσα» εξακολουθεί να υφίσταται. Αυτό αποτυπώνεται γλαφυρά στα λόγια του Μάρκου Βαμβακάρη:

Μάγκες εμείς τώρα, να μας βλέπουν οι άλλοι με το Μουσχουντή⁶
(Κάλι-Βέλλου 1978: 166).

Οι διαπροσωπικές σχέσεις με τις Αρχές συνεπάγονταν διακύβευση του κύρους.

Στη διεύρυνση του κοινού στο οποίο απευθύνεται το ρεμπέτικο, και του οποίου τα πάθη και τις επιθυμίες τραγουδά, συμβάλλουν καθοριστικά δύο παράγοντες: α) η έναρξη ηχογραφήσεων (1924) και η εξάπλωση της δισκογραφίας (Κουνάδης 2003β: 383-4), και β) η ίδρυση ραδιοφωνικού σταθμού (1938) (Κουνάδης 2013 α: 412). Στην ίδια κατεύθυνση λειτουργεί η αυστηρή λογοκρισία που εφαρμόστηκε επί των χρόνων της δικτατορίας του Μεταξά.

Τις αλλαγές που πραγματοποιούνται στη μουσική σκηνή της Ελλάδας αμέσως μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή, ακολουθεί η εγκατάσταση αντιπροσωπειών και παραρτημάτων των ευρωπαϊκών δισκογραφικών εταιριών (Κουνάδης 2011). Η ανάπτυξη της δισκογραφίας συμβαδίζει με την ανάγκη για μαζική παραγωγή δίσκων. Στην Αθήνα οι εταιρείες που δραστηριοποιούνται, ηχογραφούν σε δίσκους 78 στροφών (Δαμιανάκος 1987: 159). Η μαζική παραγωγή και διάδοση του

⁶ Μουσχουντής: διοικητής της Ασφάλειας Θεσσαλονίκης (1937-1940). Λάτρης και γνωστός συλλέκτης δίσκων του ρεμπέτικου. Υποστήριζε τους ρεμπέτες και τους επέτρεπε να εμφανίζονται ανενόχλητοι στα νυχτερινά μαγαζιά, στα χρόνια της αυστηρής λογοκρισίας του δικτατορικού καθεστώτος (Κωνταντινίδου 1994: 68-9).

ρεμπέτικου μέσω των δίσκων, το καθιστά «κύρια πηγή της λαϊκίζουσας κουλτούρας» (Δαμιανάκος 2001: 158-9). Κίνητρο για την παραγωγή, που κατ' επέκταση διαμορφώνει και τους όρους δημιουργίας, είναι πλέον το εμπορευματικό κέρδος. Σε αυτή την περίοδο μπορούμε να πούμε ότι δείγματα του ρεμπέτικου προσεγγίζουν κάπως τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα. Η κατάκτησή τους όμως θα πραγματοποιηθεί αρκετά χρόνια αργότερα, από την Τρίτη περίοδο και μετά.

Κομβικό ρόλο στη δισκογραφική παραγωγή διαδραματίζουν οι συνθέτες με καταγωγή από τη Σμύρνη και την Κωνσταντινούπολη (Κουνάδης 2011). Η τοποθέτησή τους σε καίριες θέσεις είναι εύλογη, αν αναλογιστούμε ότι προέρχονται από μεγάλα αστικά κέντρα με κοσμοπολίτικο χαρακτήρα, που η ανάπτυξή τους χρονολογείται πολλά χρόνια πριν, και συνεπώς είναι και εξοικειωμένοι με τη δημιουργία κατ' απαίτηση του κοινού, όπως επιβάλλουν οι επαγγελματοποιημένες σχέσεις.

Βέβαια, εφόσον το κοινό απήχησης παραμένουν τα κατώτερα λαϊκά στρώματα, η θεματολογία δεν θα μπορούσε να μην αντλείται από την καθημερινότητά τους, τη γεμάτη προβλήματα. Με άλλα λόγια, αν και ο λαός δεν είναι ο ίδιος ο δημιουργός των τραγουδιών αυτών, εν τούτοις αποτελεί τον εμπνευστή τους. Χαρακτηριστική φράση ενός των Σμυρνίων συνθετών, του Βαγγέλη Παπάζογλου, που αποτυπώνει τη στενή σύνδεσή τους με τον λαό, είναι η εξής:

Οποιος τραγουδάει τον καημό του κόσμου, αυτός είναι ρεμπέτης», για να τον διακρίνει από τον δημιουργό, «που λέει μόνο το δικό του καημό, δεν είναι ρεμπέτης, είναι λαϊκός...

(Λιάβας, 1996).

Η επίδραση των Σμυρνίων συνθετών, τραγουδιστών και μουσικών εντοπίζεται στο μουσικό ύφος και γλώσσα που χρησιμοποιείται. Τα πρώτα τραγούδια που ηχογραφούνται είναι είτε φερμένα από τη Μικρά Ασία ή τραγούδια δημιουργημένα στην Ελλάδα από τους πρόσφυγες οργανοπαίκτες και μουσικούς (Κωνσταντινίδου, 1994: 65). Το στιλ αυτό επικρατεί μέχρι το 1930 περίπου, οπότε και τη σκυτάλη στη δημοφιλία παραλαμβάνει η «Πειραιώτικη Κομπανία», ή «Τετράς του Πειραιά».

Το 1931 ξεκινά η λειτουργία του εργοστασίου της Columbia, που αποτελεί την πρώτη πλήρη μονάδα παραγωγής δίσκων (Κουνάδης 2011), και μέχρι και το 1937 ηχογραφούνται χιλιάδες τραγούδια και της Μικρασιατικής και της Πειραιώτικης Σχολής.

Την ίδια χρονιά ξεκινά και η επίθεση στο ρεμπέτικο από τη μουσικοκριτικό Σοφία Σπανούδη. Οι αρνητικές τοποθετήσεις της τροφοδοτούν με επιχειρηματολογία όλους τους μελλοντικούς επικριτές του ρεμπέτικου, ανεξαρτήτως της αφετηρίας του καθένα. Το 1934 κυκλοφορεί η είδηση ότι απαγορεύτηκε ο αμανές στην Τουρκία από τον Κεμάλ Ατατούρκ (Gauntlett 2001: 73, Κουνάδης 2011). Το περιστατικό αυτό

πυροδοτεί μια σφοδρή διαμάχη· ούτως ή άλλως, το έδαφος είχε στρωθεί ήδη από τα προηγούμενα χρόνια. Η διαμάχη αυτή διαδραματίζεται μέσω του Τύπου και αφορά τόσο την καταγωγή του ρεμπέτικου, καθώς και το αν και κατά πόσον μπορεί να θεωρηθεί ότι εκφράζει τον ελληνικό λαό. Η διαμάχη αυτή βέβαια, όπως και η κατά το δυνατόν 'ελεύθερη' δημιουργία έμελε να τελειώσει με την επιβολή αυστηρής λογοκρισίας από το 1935 (Κουνάδης 2011).

Η λογοκρισία αφορά όχι μόνο τον Τύπο, αλλά και το περιεχόμενο των στίχων, καθώς και τη μουσική. Οτιδήποτε θεωρείται πως στρέφεται ενάντια στο καθεστώς, ή μπορεί να περιέχει κάποιον υπαινιγμό, ή αλληγορική διατύπωση που θα μπορούσε να έχει αντικαθεστωτικό μήνυμα λογοκρίνεται και δεν κυκλοφορεί.

Η λογοκρισία αφορά ακόμα και στίχους που φανερώνουν τις συνθήκες ζωής αυτών που δημιουργούν το ρεμπέτικο, ή αποτελούν την πηγή έμπνευσής του. Οι συνθήκες διαβίωσης των κοινωνικών στρωμάτων που γέννησαν το ρεμπέτικο, και συνέχισαν να αποτελούν πηγή έμπνευσης και κοινό απεύθυνσή του, τόσο στην α' περίοδο δημιουργίας του, όσο και στη β', έχουν ήδη περιγραφεί. Η λογοκρισία, ως μέσο διατήρησης του καθεστώτος αυτού, δεν θα μπορούσε να επιτρέψει την κυκλοφορία τραγουδιών που απεικόνιζαν την πραγματικότητα αυτή στους στίχους τους. Έτσι οποιαδήποτε αναφορά σε πράξεις παραβατικότητας, χρήση ναρκωτικών, ανέχεια κ.α. «λογοκρίνεται, απορρίπτεται και καταστρέφεται δημόσια, ενώ οι ίδιοι οι δημιουργοί σέρνονται στα δικαστήρια» (Κουνάδης 2011).

Επιπλέον, από τη στιγμή που η ίδια η πραγματικότητα που βιώνουν τα λαϊκά στρώματα, κάθε άλλο παρά επιβεβαιώνει τις μεγαλοστομίες τις δικτατορίας, χρειάζεται να βρεθεί ένας διαφορετικός τρόπος για να «γεφυρωθούν» οι ταξικές αντιθέσεις που οξύνονται όλο και περισσότερο. Ξεκινάει λοιπόν μια προσπάθεια φίμωσης της φωνής του λαού, μέσω της λογοκρισίας στα τραγούδια του. Όπως αναφέρεται στο «Ρεμπέτικο και Πολιτική» (Γεωργιάδης 1993: 92),

Η δικτατορία δεν είχε διάθεση ν' αφήσει να ακούγονται τραγούδια που εγκωμιάζανε την τιμημένη εργατιά, ή που έδειχναν συμπάθεια σε «μπολσεβίκους» και μπολσεβίκους. Κανένα τραγούδι που να κάνει λόγο για την ιδιαίτερη κοινωνική τάξη, που λέγεται εργατική ή που να προβάλλει τα βάσανα και τις διεκδικήσεις των εργαζομένων δεν ήταν δυνατό να περάσει το φράγμα της λογοκρισίας. Χώρια απ' το γεγονός ότι ο δημιουργός του θα έπαιρνε χωρίς καθυστέρηση το δρόμο που οδηγούσε στη φυλακή ή στην εξορία. Κι ενώ κάτω από κοινοβουλευτικές συνθήκες θα περίμενε κανείς την αύξηση των τραγουδιών που αναφέρονταν στους εργάτες, σ' ολόκληρη τη διάρκεια της δικτατορίας δεν κυκλοφόρησαν σε δίσκο περισσότερα από δυο-τρια τραγούδια με τέτοιο θέμα, και μάλιστα ανώδυνα από πολιτική άποψη.

Η παράθεση του παραπάνω αποσπάσματος θα ήταν άστοχη, αν δεν σχολιαζόταν η αναφορά στην «τιμημένη εργατιά» και στις «μπολσεβίκους». Αν και όπως έχει

προειπωθεί, στην περίοδο αυτή μόλις που ξεκίνησε η διεύρυνση του κοινού απήχησης των τραγουδιών αυτών, με την εργατική τάξη να το τραγουδά σε περιορισμένο βαθμό και «λαθραία», εν τούτοις δεν λείπουν από το ρεπερτόριο και τραγούδια που θέμα τους είναι εργαζόμενοι διάφορων ειδικοτήτων. Οι «μπολσεβίκες» αναφέρονται στο ομώνυμο τραγούδι του Τούντα, με θέμα του τη χειραφετημένη εργαζόμενη γυναίκα (Τούντας, Εγώ είμαι η μπολσεβίκα, 1933).

Στην ίδια κατεύθυνση εξάλειψης, ή άμβλυσης των στοιχείων που δεν εξυπηρετούν τις στοχεύσεις του καθεστώτος, ξεκινάει και μια ρητορική περί «ελληνικότητας», και ενίσχυσης των «εθνικών ιδεωδών». Οποιαδήποτε μελωδία θυμίζει τις σχέσεις με την Ανατολή (Μικρασιατική Καταστροφή, πρόσφυγες, κλπ) επίσης λογοκρίνεται και απορρίπτεται (Σπυριάδου, 2014: 61).

Μέσα στα πλαίσια εξωραϊσμού της δικτατορίας, επιδιώχθηκε η «επικράτησις της πραγματικής ευθυμίας». Οι Έλληνες, χωρίς δημοκρατία, χωρίς συνταγματικά δικαιώματα, με φυλακές, βασανιστήρια, εξορίες, ανεργία και εξαθλίωση, έπρεπε να γελούν, να δείχνουν ευχαριστημένοι. Το τραγούδι όφειλε να παρουσιάζει «την τάσιν προς χαράν της ζωής».

Τα «μακρόσυρτα τραγούδια, ανατολίτικα, λυπητερά», έπρεπε να εκλείψουν. Μορφές όπως ο αμανές, ο αραμπιές, το τσιφτετέλι, καθώς και τα ανατολίτικα όργανα, παραμερίστηκαν, ενώ οι ανατολίτικες κλίμακες, τα μακάμια, υποχώρησαν μπροστά στις ευρωπαϊκές μινόρε και ματζόρε (Γεωργιάδης, 1993: 100).

Η απόρριψη των μουσικών στοιχείων που παραπέμπουν στην Ανατολή συνοδεύεται από την προώθηση των μουσικών της υπαίθρου. Η επιρροή λοιπόν, από την αγροτική παράδοση εντοπίζεται και σε αυτή την περίοδο, αν και με διαφορετικό τρόπο.

Να σημειωθεί, πως παρά την όποια προσπάθεια καταβλήθηκε για αλλοίωση του περιεχομένου των τραγουδιών αυτών, δεν συντέθηκαν τραγούδια που να εξυμνούν το καθεστώς. Αυτό προφανώς οφείλεται καθαρά στην πρωτοβουλία και στις αντιλήψεις των ίδιων των συνθετών (Γεωργιάδης 1993: 90).

Οι συνθήκες αυτές με βίαιο τρόπο επέβαλαν τη μορφοποίηση του ρεμπέτικου. Η απάλειψη των στοιχείων που παρέπεμπαν στο κοινωνικό περιθώριο, η άμβλυση όποιων αιχμών μπορούσε να αφήσει που να παραπέμπουν σε μια πραγματικότητα αθέμιτη, η αντικατάστασή τους από ασαφείς (ίσως και διφορούμενες) νοσταλγικές αναφορές σε περασμένες εποχές, το κατέστησαν πιο προσφιλές στα στρώματα τα ενταγμένα στον κοινωνικό ιστό (Σπυριάδου 2014: 62).

Αν κρίνουμε και από τη μαρτυρία του Παπαϊωάννου, τα ρεμπέτικα που συμμορφώνονταν με τα κριτήρια που επέβαλε η λογοκρισία, ξεκίνησαν να ηχογραφούνται ένα χρόνο περίπου μετά την έναρξη της λογοκρισίας, ενώ δεν αποκλείεται να μεταδίδονταν και από το ραδιόφωνο, που λειτούργησε το 1938

(Παπαϊωάννου 2004: 190-1). Η αποκλειστικά προφορική διάδοση είναι πλέον παρελθόν.

Μέσα από αυτές τις συνθήκες εμφανίζονται δημιουργοί, που θα μεσουρανήσουν στην επόμενη περίοδο, και που με το έργο τους πραγματοποιούν τη μετάβαση αυτή. Οι κοινωνικές αλλαγές που πραγματοποιήθηκαν στα χρόνια αυτά, θα μπορούσαμε να πούμε πως αντανακλώνται στα διαφορετικά ύφη που διαδέχονται το ένα το άλλο:

Στη διάρκεια της 4^{ης} Αυγούστου διασταυρώθηκαν τρεις διαφορετικές εποχές του Λαϊκού Τραγουδιού. Το μικρασιατικό ύφος, με κεντρικό πρόσωπο τον Παναγιώτη Τούντα, εκτοπίστηκε απ' τη δικτατορία, για να χαθεί ολότελα μέσα στα σκοτάδια της Κατοχής. Το μάγικο- ρεμπέτικο ύφος, με αρχηγό τον Μάρκο Βαμβακάρη, παραγκωνίστηκε κι έχασε τον πρωταγωνιστικό του ρόλο.... Η ενίσχυση των ευρωπαϊκών σε βάρος των ανατολίτικων μουσικών στοιχείων μέσα στο Λαϊκό τραγούδι σημαδεύει την απόσπαση της Ελλάδας από την Ασία και τη μετακίνησή της προς τη Δύση. Σημαδεύει ακόμα την οριστική ενσωμάτωση και συγχώνευση των Μικρασιατών στον ελληνικό πληθυσμό. Αυτή η εισβολή ευρωπαϊκών στοιχείων έφερε μια ευεργετική ισορροπία ανατολικής και δυτικής μουσικής στο είδος και μεγάλες δυνατότητες εμπλουτισμού των εκφραστικών του μέσων. Βέβαια, γι' αυτό δεν οφείλουμε ευγνωμοσύνη στη δικτατορία, αλλά στο ταλέντο των προικισμένων συνθετών που υλοποίησαν αυτές τις δυνατότητες (Γεωργιάδης, 1993: 102).

B.2.α. ii. Τα πρώτα ρήγματα στη σύνθεση του κοινωνικού υποβάθρου του fado

Αφού ολοκληρώθηκε η κοινωνιολογική επισκόπηση της β' περιόδου του ρεμπέτικου, ας περάσουμε στην αντίστοιχη εξέταση της β' περιόδου του fado. Τα συμπεράσματα που μπορούμε να βγάλουμε μελετώντας τα ιστορικά γεγονότα της περιόδου, είναι ότι δεν υπάρχουν τόσο ραγδαίες αλλαγές στην σύνθεση των στρωμάτων που είτε δημιουργούν το fado, είτε αποτελούν το κοινό απήχησης, όπως στην α' περίοδο.

Η εργατική τάξη, όπως έχουμε δει, ήδη από τα τελευταία χρόνια της α' περιόδου έχει αποκτήσει αυτοσυνείδηση και οργανώνεται. Ταυτόχρονα, αναζητεί τρόπους να εκφραστεί, να κοινωνήσει τα βάσανά της, και το ιδανικό μέσο για να πραγματοποιήσει την ανάγκη της αυτή το βρίσκει στο fado, χωρίς αυτό να σημαίνει πως αποδέχεται και όποια στοιχεία παραβατικότητας μπορεί αυτό να φέρει. Η επιλογή αυτή είναι ανάλογη με την επιλογή της ελληνικής εργατικής τάξης να ακούσει το ρεμπέτικο και στη συνέχεια να το τραγουδήσει. Το δημοτικό τραγούδι της Ελλάδας και το αντίστοιχο παραδοσιακό της Πορτογαλίας, που δημιουργήθηκαν στις αγροτικές κοινωνίες, δεν μπορούν να εκφράσουν τις σύγχρονες ανάγκες, έτσι όπως αυτές έχουν διαμορφωθεί (παρά τη χρονική απόκλιση) στα αστικά κέντρα των δύο χωρών. Την ίδια στιγμή, η λόγια αστική μουσική δεν μπορεί για ευνόητους λόγους να καλύψει το «κενό» που δημιουργείται, και αυτό έρχεται να καλύψει το

λαϊκό αστικό τραγούδι (Ανδριάκαινα 1996: 230), το ρεμπέτικο και το fado, αντίστοιχα.

Οι άσχημες συνθήκες εξακολουθούν να υφίστανται για τα λαϊκά στρώματα, και αυτό σε συνδυασμό με τη διάδοση των σοσιαλιστικών ιδεών προκαλεί αναταραχές. Η αστική τάξη προσπαθεί να διατηρήσει την θέση εξουσίας που έχει, και ταυτόχρονα να ελέγξει τα κατώτερα στρώματα που είναι δυσαρεστημένα.

Ταυτόχρονα αναζητεί νέους τρόπους για την ψυχαγωγία της. Οι διανοούμενοι προσελκύονται από τη φιγούρα του fadista και τη συμπεριλαμβάνουν σε έργα τους, καθιερώνοντας τα χαρακτηριστικά που στερεοτυπικά τον διακρίνουν (Brito 1994: 27). Σ' αυτή την περίοδο είναι που το fado εντάσσεται στην Επιθεώρηση (Revista), που ως θεατρική μορφή είναι ιδιαίτερα προσφιλής στα μεσαία και ανώτερα στρώματα (Vernon 1999: 22, Gray 2013: 14, Δαμιανάκος 2005: 131). Πιο συγκεκριμένα, η ένταξή του χρονολογείται το 1869, στην επιθεώρηση Ditoso Fado, που ανέβηκε στο Teatro Trindade. Μάλιστα, από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα (όπως και από τις αρχές του 20^{ου}), σώζονται παρτιτούρες με fado που ακούστηκαν σε Επιθεωρήσεις, μεταγραμμένα όμως για συνοδεία στο πιάνο, ένα όργανο που το είχαν τα περισσότερα μεσοαστικά σπίτια (Vernon 1999: 22, Brito 1994: 31, Gray 2013: 14).

Στην β' περίοδο δημιουργίας δηλαδή του fado διαμορφώνονται δύο τάσεις, που συνεχίζουν να συνυπάρχουν και στις επόμενες περιόδους (Klein & Alves 1994: 39):

α) η αυθόρμητη δημιουργία του στους χώρους όπου ζει και δημιουργεί ο λαός. Σ' αυτή την περίπτωση είναι πηγαίο, αυθεντικό, και άμεσα συνδεδεμένο με μια κοινωνική πραγματικότητα που δεν είναι και ιδιαίτερα ευχάριστη για τα ανώτερα στρώματα· στην περίπτωση αυτή το απορρίπτουν, ως απότοκο του περιθωρίου.

β) η ένταξή του στο θεατρικό είδος της Revista, με τις όποιες αναγκαίες προσαρμογές. Η τάση αυτή απευθύνεται στα ανώτερα στρώματα, τα οποία το υιοθετούν ανεπιφύλακτα. Τα τραγούδια αυτά διαδίδονται ευρέως μέσω του γραμμοφώνου και των δίσκων, αλλά και μέσω των παρτιτούρων που προορίζονται για εκτέλεση. Επίσης, στην περίοδο αυτή εμφανίζονται και τα πρώτα έντυπα τα οποία ασχολούνται με τη συγκεκριμένη μορφή του fado, και που με τον δικό τους τρόπο συμβάλλουν στη διάδοσή του.

Σε κάθε περίπτωση πάντως, την περίοδο αυτή το fado, όπως και το ρεμπέτικο διευρύνουν το κοινό στο οποίο απευθύνονται. Η έξοδος των ειδών αυτών από τους πυρήνες που τα δημιούργησαν, σε κοινό, που όχι μόνο δεν είχε κάποια επαφή με αυτούς, αλλά ίσα ίσα ίσως πολύ πιθανά να μην ήθελε να αποδεχτεί την ύπαρξή τους, επιδρά αναπόφευκτα στη μορφή, αλλά και στο περιεχόμενό τους. Στην περίπτωση του ρεμπέτικου σημαντική σε αυτή την διαδικασία είναι η συμβολή της

δισκογραφίας, του γραμμοφώνου. Σε αντίθεση με το ρεμπέτικο, στην περίπτωση του fado, δεν υπάρχει ακόμα δισκογραφία, ωστόσο το ίδιο αποτέλεσμα επιτυγχάνεται, έστω και σε μικρότερο βαθμό, μέσω των παρτιτούρων με μεταγραφές για πιάνο.

Κλείνοντας την κοινωνιολογική επισκόπηση της β' περιόδου αξίζει να αναφέρουμε τη μεταστροφή στο τι θεωρείται αποδεκτό από τον ρεμπέτη και τι από τον fadista. Στα χρόνια αυτά εμφανίζονται τα πρώτα τραγούδια που σατιρίζουν τη συμπεριφορά των παράλογων νταήδων, όπως π.χ. «ο Νίκος ο Τρελλάκιας», κάτι που δείχνει πως το κύρος που είχαν λόγω της συμπεριφοράς τους, πλέον κλονίζεται (Γεωργιάδης 1999: 38).

Αντίστοιχα, η επαφή του fado με την εργατική τάξη, αλλά και τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα, οδηγεί στην αποκήρυξη όσων χαρακτηριστικών συνδέουν τον fadista με παραβατική συμπεριφορά. Η φράση «E tonamos um fadista que sabe/ Joga á faca» [Και προτιμούμε τον fadista που ξέρει/ Πώς να χρησιμοποιεί το μαχαίρι του], που χαρακτήριζε την προηγούμενη περίοδο, πλέον αποσύρεται.

B.2.β. Επιτελεστικές Διαστάσεις

B.2.β.i. Ο χώρος και η πράξη του ρεμπέτικου

Ο χώρος δημιουργίας πλέον μετατοπίζεται από τη φυλακή και τον τεκέ στην ταβέρνα, στον χώρο ψυχαγωγίας που μπορούν να επισκεφτούν και οι μη έχοντες άμεση σύνδεση με παράνομες δραστηριότητες· θα πάνε εκεί για να διασκεδάσουν, και να διασκεδάσουν τη δύσκολη πραγματικότητα με τη βοήθεια της μουσικής.

Όσο αμβλύνεται η σύνδεση με το περιθώριο, τόσο κερδίζει έδαφος η ταβέρνα έναντι του τεκέ και της φυλακής. Σταδιακά, η ταβέρνα καθιερώνεται και ως χώρος που θα τον επισκεφτεί ολόκληρη η οικογένεια για τη διασκέδασή της. Ο χώρος αυτός έρχεται να «αντικαταστήσει τους χώρους συνάντησης των παραδοσιακών κοινοτήτων της υπαίθρου» (Κίτσιος 2011: 47).

Στην περίοδο αυτή παράλληλα με τις ταβέρνες, συνεχίζουν να υπάρχουν και τα καφέ-αμάν, που δέσποσαν στην α' περίοδο δημιουργίας. Αρχικά, οι ταβέρνες ήταν συνδεδεμένες κατά κύριο λόγο με το ιδίωμα του ρεμπέτικου που δημιουργήθηκε με πυρήνα το λιμάνι του Πειραιά, ενώ τα καφέ-αμάν με το ιδίωμα του ρεμπέτικου που είχε ως αφετηρία του τα λιμάνια της Μικράς Ασίας, με την πάροδο όμως της δεκαετίας του 1930, εν τέλει αμβλύνθηκαν οι διαχωρισμοί αυτοί (Κωνσταντινίδου 1994: 67).

Η διεύρυνση της κοινωνικής προέλευσης των θαμώνων, δεν συνεπάγεται και την άμεση εξάλειψη των φαινομένων παραβατικότητας, όπως φαίνεται τόσο από το αιματηρό περιστατικό στο χώρο όπου εμφανιζόταν η Εσκενάζυ (Παπαδόπουλος, 2004: 140), αλλά και η συμπλοκή στη γνωστή «Μπιραρία του

Πίκινου», το 1931, συντάραξε των χώρο των ρεμπετών(Σκιαδάς 2015, Παπαδόπουλος 2004: 55).

Η παρουσία του ρεμπέτικου σε θεατρικά έργα εξακολουθεί να υφίσταται. Το πιο γνωστό παράδειγμα είναι η χρησιμοποίηση των «Λαχανάδων» (σύνθεση του Βαγγέλη Παπάζογλου) από τον Κάρολο Κουν στο ανέβασμα του «Πλούτου» του Αριστοφάνη, παραμονές της δικτατορίας. Δεδομένης της διαμάχης για το ρεμπέτικο που βρίσκεται εν εξελίξει εκείνη την περίοδο, η κριτική που γίνεται είναι δριμύτατη (Gauntlett 2001: 74).

Παρά τη δημοφιλία και τη μεγάλη παραγωγή Επιθεωρήσεων, ένα μικρό μόνο κομμάτι της ιστορίας του είδους έχει καταγραφεί, λόγω των ανεπαρκών τεχνικών μέσων της περιόδου. Δεν συμβαίνει όμως το ίδιο και με το ρεμπέτικο που ήταν αναπόσπαστο κομμάτι των Επιθεωρήσεων· πληθώρα τραγουδιών ηχογραφήθηκε σε δίσκους των 78 στροφών. Και αν αναλογιστεί κανείς τις μάζες που συνέρεαν στην ακρόαση των πάλκων της εποχής, το γεγονός ότι το φαινόμενο ελάχιστα έχει καταγραφεί στον Τύπο-και με αρνητικό τρόπο στις περισσότερες των περιπτώσεων-της εποχής, μπορεί να αποδοθεί μάλλον στο καυστικό/ ανατρεπτικό περιεχόμενό τους (Κουνάδης 2003β: 189). Αξίζει να αναφερθεί πώς πέρα από τα δισκογραφικά τεκμήρια, υπάρχει και ένας όγκος παρτιτούρων, από τη μελέτη του οποίου προκύπτει ότι, «οι σπουδαιότεροι συνθέτες (σημ: του «ελαφρού» λαϊκού τραγουδιού) του Μεσοπολέμου δημιούργησαν μελωδίες που έντυσαν στίχους και νούμερα επιθεωρησιακού ύφους τραγουδιών που παρέπεμπαν στην ιδιαίτερη θεματογραφία του ρεμπέτικου» (Κουνάδης 2003β: 207), απόδειξη πως η δημοφιλία του ρεμπέτικου έχει αγκαλιάσει για τα καλά τα μεσαία στρώματα (στα οποία προφανώς απευθύνονταν οι παρτιτούρες), και έχουν καμφθεί οι επιφυλάξεις και ενστάσεις που είχαν κάποιοι εκ των συνθετών αυτών ως προς το συγκεκριμένο ιδίωμα. Μάλιστα, υπάρχουν μαρτυρίες, πως οι ίδιοι οι συνθέτες επιζητούσαν την μεταγραφή των τραγουδιών τους σε παρτιτούρα (Παπαδόπουλος 2004: 195).

Η δικτατορία του Μεταξά κατάφερε στην Επιθεώρηση ανάλογο πλήγμα με αυτό στη δημιουργία του ρεμπέτικου, για ευνόητους λόγους.

B.2.β.ii. Ο χώρος και η πράξη του fado

Αξίζει να σημειωθεί, πως ενώ η ένταξη του fado στην πορτογαλική Επιθεώρηση (Revista) έγινε με όρους προσαρμογής του είδους στα δεδομένα και τις προτιμήσεις των μεσαίων στρωμάτων (π.χ. επικράτηση στη θεματολογία του εύπεπτου μοτίβου της αγάπης), λειτουργώντας ως φορέας διάβρωσης του είδους, η ένταξη ρεμπέτικου στην Επιθεώρηση γίνεται με όρους μάλλον αποτύπωσης της συγκεκριμένης πραγματικότητας (αποτυπώνονται πρακτικές και συμπεριφορές του χώρου, ως έχουν, ακόμα και αν η διάθεση είναι σατιρική ως προς αυτές), χωρίς να έχουμε εντοπίσει μαρτυρίες για σκόπιμη αλλοίωση του περιεχομένου του.

Όσον αφορά την λαϊκή, συλλογική, πηγαία και αυθόρμητη δημιουργία του fado, εξακολουθεί να υφίσταται και σε αυτή την περίοδο, αλλά και στον 20^ο αιώνα. Σε αυτή την εκδοχή, η δημιουργία του συνδέεται με συνάξεις, και αποτυπώνει την καθημερινότητα και τις αξίες της εργατικής τάξης. Ακούγεται σε φεστιβάλ, αλλά και κατά τη διάρκεια του Καρναβαλιού, στις *cegadas*. Στην τελευταία περίπτωση αναδεικνύονται οι αγροτικές καταβολές του είδους, κάτι αναπόφευκτο, αφού, όπως έχει προειπωθεί, στα στρώματα που το δημιουργούν, η παρουσία του αγροτικού στοιχείου είναι καταλυτική. Στο έθιμο αυτό, ομάδες μασκοφορεμένων πηγαίνουν από σπίτι σε σπίτι και τα λόγια των τραγουδιών τους κριτικάρουν τα ήθη, και την κοινωνική κατάσταση, ή είναι δραματικές ιστορίες. Αξιοποιείται ακόμα και σαν μέσο για την συλλογή χρημάτων για οικονομική ενίσχυση απόρων κ.α. (Brito 1994: 27). Η σύνδεσή του με κάθε πτυχή της ζωής αναδεικνύει το λαϊκό χαρακτήρα του. Από αυτόν εκπορεύεται, και τα παραδείγματα αυτά το επιβεβαιώνουν, και η πολυμορφία που εμφανίζεται στα πλαίσια του fado· όταν τόσο διαφορετικοί φορείς συνδράμουν στη δημιουργία του, δεν μπορεί παρά το αποτέλεσμα να είναι αντίστοιχα πολύμορφο. Η ευρύτητα αυτή χαρακτηρίζει εξίσου το ρεμπέτικο, για τους ίδιους ακριβώς λόγους. Η πολυμορφία τους, που αγκαλιάζει κάθε πτυχή της ύπαρξής τους (μορφή, περιεχόμενο, χώροι επιτέλεσης κτλ) χαρακτηρίζει τόσο τα χρόνια πριν παγιωθεί η χρήση των όρων ως ειδολογικοί προσδιορισμοί, όσο και τα χρόνια που ακολουθούν (Δαμιανάκος 2005: 130 , Gauntlet 2001: 54-5). Βέβαια, ανάλογη σύνδεση του ρεμπέτικου με έθιμα Καρναβαλιού, δεν υπάρχει.

B.2.γ. Η θέση του δημιουργού

Ως αποτέλεσμα και του επαγγελματικού χαρακτήρα που αποκτά πλέον η δημιουργία τραγουδιών, εξαιτίας της δισκογραφικής βιομηχανίας (πάντα στα δεδομένα της εποχής), χάνεται ο αυθόρμητος χαρακτήρας της δημιουργίας που διέκρινε την προηγούμενη περίοδο, και η εμπλοκή αναρίθμητων παραγόντων στη στιχουργική και μορφική τελειοποίηση που συνεπαγόταν η προφορική του διάδοση.

Πλέον η συνθετική δημιουργία κατακερματίζεται μεταξύ επαγγελματιών στιχουργών, συνθετών, και ερμηνευτών, οι οποίοι όμως συνεργάζονται στενά, με αποτέλεσμα να είναι δύσκολος ο ακριβής προσδιορισμός της συμβολής του καθενός. Χαρακτηριστικά λέει ο Παπαϊωάννου:

Προπολεμικά, γράφαμε μόνοι μας, ή μας έδινε λόγια κάνας φίλος. Ύστερα, ξεπετάχτηκε ο Μάνεσης, ο Τσάντας και άλλοι.

(Παπαδόπουλος 2004: 197)

Ως κατάλοιπο της προηγούμενης περιόδου της «ανώνυμης/ ανωνυμοποιημένης δημιουργίας» μπορούμε να θεωρήσουμε την αδιαφορία του λαϊκού συνθέτη μέχρι και το 1930-5 να διασφαλίσει την πατρότητα ενός τραγουδιού. Άλλωστε μέχρι και τα χρόνια αυτά η συνεργασία όλων των παραγόντων είναι τόσο στενή, που είναι και

δύσκολη η διάκριση της συμβολής του καθενός (Κωνσταντινίδου 1994: 23). Η παράλειψη αυτή πυροδοτεί διαμάχες τα αμέσως επόμενα χρόνια, που συνεχίζονται ως σήμερα, σχετικά με την πατρότητα των τραγουδιών, μια που με την επαγγελματοποίηση που επιφέρει η επικράτηση της βιομηχανικής παραγωγής, η δημιουργία μετατρέπεται σε πηγή εμπορικού κέρδους (Δαμιανάκος 2001: 74, Κωνσταντινίδου 1994: 23,65, Παπαδόπουλος 2004: 250-1).

Η τάση κατακερματισμού της δημιουργίας εντείνεται με την ανάπτυξη της δισκογραφικής βιομηχανίας σε βάθος χρόνων, και τις ανάγκες της για ολοένα μεγαλύτερη παραγωγή (Gauntlett 2001: 56).

Οι νέες συνθήκες δημιουργίας που διαμορφώνει η δισκογραφική παραγωγή, καθιερώνει τους επώνυμους δημιουργούς. Οι (λίγες αριθμητικά) καλλιτέχνιδες της περιόδου εντοπίζονται στην επονομαζόμενη «Σμυρναϊκή Σχολή» του Ρεμπέτικου, και είναι πρώτα και κύρια τραγουδίστριες· η «Πειραιώτικη»- ήταν κυρίως ανδροκρατούμενη, αφού η ενασχόληση της γυναίκας με το τραγούδι θεωρούνταν ντροπή για την οικογένεια, και αφορμή για ρήξη και απομάκρυνση (Σπυριάδου 2014: 146). Η γυναικεία παρουσία στη Σμυρναϊκή Σχολή μπορεί να ερμηνευθεί, αφενός λόγω της ένταξης της γυναίκας στο χώρο της εργασίας (σε αρμόζοντα επαγγέλματα) και του θεάματος, στα αστικά κέντρα της Μικράς Ασίας, αφετέρου λόγω των πολύ δύσκολων συνθηκών που είχαν να αντιμετωπίσουν όταν ήρθαν στην Ελλάδα, οπότε η επιβίωση επέβαλε την άσκηση οποιουδήποτε επαγγέλματος.

Στους χώρους όπου συχνάζει η εργατική τάξη η ερασιτεχνική δημιουργία της μουσικής επιμένει, αν κρίνουμε από την απάντηση του Μάρκου Βαμβακάρη σε ερώτηση του Κουνάδη σχετικά με τα συγκροτήματα που εμφανίζονταν την δεκαετία του 1930:

...Όλη η μαστοράντζα, όλοι οι φουκαριάρηδες, όλοι, πώς να στους πω δηλαδή, όλοι οι άνθρωποι που ήταν μερακλήδες και ήτανε φτωχοί και δεν μπορούσανε να πάνε σ' ένα άλλο μέρος να γλεντήσουμε με βιολιά και τέτοια, ε! είχαν το μπουζούκι. Μα θα μου πείτε πόσοι ήτανε; Εγώ ήμουνα με το μπουζούκι. Είχανε κι άλλοι αλλά οι άλλοι δεν πιάσανε, δεν πιάνανε. Οι άλλοι όλοι με είχαν για δάσκαλο και μου λέγανε: Μάρκο... παίξε ν' ακούσουμε.

(Κουνάδης 2003 α: 28-9)

Στη β' περίοδο δημιουργίας του fado, δεν έχει εμφανιστεί ακόμα η δισκογραφική παραγωγή, και ο συνεπακόλουθος κατακερματισμός των ρόλων μεταξύ συνθέτη-μουσικού-ερμηνευτή, τουλάχιστον όχι στο βαθμό με τον οποίο συμβαίνει στην αμέσως επόμενη περίοδο. Βέβαια, με τη μουσική των Επιθεωρήσεων έχουν συνδεθεί ονόματα συγκεκριμένων συνθετών.

B.2.δ. Λειτουργικός Ρόλος

Ο ρόλος που επιτελεί σε αυτή την περίοδο το ρεμπέτικο, αποτελεί έξοχο παράδειγμα ισορροπίας «μεταξύ εμπορικότητας και καλλιτεχνικότητας» (Γεωργιάδης 2006: 60). Από τη μια η επιτέλεσή του αποτελεί προσφορά υπηρεσίας που αμείβεται με χρήματα, είναι δηλαδή το αστικό λαϊκό τραγούδι εμπόρευμα. Εφόσον υπάρχει αυτή η πελατειακή σχέση με το κοινό τους, οφείλουν να το ευχαριστήσουν με τα τραγούδια τους, και να εκφράσουν αυτά που πραγματικά το απασχολούν. «Το κοινό υπαγορεύει λοιπόν τη θεματολογία, την ηθική, την ιδεολογία και το ύφος», και το τραγούδι που δημιουργείται είναι «αποτυπωτικό (γιατί αποτυπώνει την καθημερινή πραγματικότητα των λαϊκών τάξεων) και βιωματικό (γιατί η έμπνευση ξεκινούσε από τα βιώματα των λαϊκών ανθρώπων, αλλά και των ίδιων των δημιουργών)» (Γεωργιάδης 2006: 60).

Όπως λέει και ο γνωστός μουσικοσυνθέτης της εποχής, Δημήτρης Γκόγκος (Μπαγιαντέρας), περιγράφοντας τη σχέση δημιουργού-καλλιτεχνικής δημιουργίας-κοινού:

Ήταν η εποχή τέτοια. Που έπρεπε... Ήταν πολύς κόσμος, ρεμπετόκοσμος, που τραβιόταν μ' αυτό κι έπρεπε να πιαστούμε πάνω σ' αυτούς. Αυτοί να μας αναδείξουνε. Γιατί αυτοί γυρεύανε τα τραγούδια μας κι αυτοί θα γυρεύανε από τις εταιρείες και κάτω από τα πρατήρια κάνα δίσκο ντερβίσικο.
(Παπαδόπουλος 2004: 125)

Έναν αντίστοιχο ρόλο αρχίζει να επιτελεί και το fado σε αυτή την περίοδο. Από τη μια υπάρχει η λαϊκή δημιουργία, που εκφράζει την καθημερινότητα, τους προβληματισμούς, τις αντιλήψεις του κόσμου, από την άλλη υπάρχει η δημιουργία που απευθύνεται σε μικρομεσαία στρώματα και εκφράζει τις δικές τους αντιλήψεις, προβληματισμούς, και συναισθήματα, ακόμα και για το «πώς θα έπρεπε να είναι, και τι θα έπρεπε να εκφράζει» το ίδιο το fado» (Klein & Alves 1994: 38).

B.3. Γ' Περίοδος Δημιουργίας

B.3.α. Στοιχεία κοινωνιολογικά

B.3.α.ι. Η οριστική ρήξη. Η μετατροπή του ρεμπέτικου από τραγούδι του περιθωρίου σε τραγούδι της εργατικής τάξης. Ο «εναγκαλιασμός» του από την αστική τάξη

Οι αλλαγές αυτές, σε συνάρτηση, αλλά και ως απότοκο των εξελίξεων σε επίπεδο οικονομικό-πολιτικό-κοινωνικό, οδηγούν στη μετάβαση στην Τρίτη Περίοδο του ρεμπέτικου, τη λεγόμενη Εργατική.

Στην περίοδο αυτή το ρεμπέτικο τραγουδιέται κατά κανόνα από εργάτες ή πρώην εργάτες και νυν ανέργους, υποαπασχολούμενους, κτλ. Η ένταξή τους σε συγκεκριμένη κοινωνική τάξη έχει ως αποτέλεσμα την ανάπτυξη και

αποκρυστάλλωση μιας συνείδησης, μιας πολύ συγκεκριμένης στάσης απέναντι στη ζωή (Δαμιανάκος 2001: 242).

Τα φαινόμενα ανομίας που ήδη έχουν περιοριστεί στα προηγούμενα χρόνια πλέον υποχωρούν. Απορρίπτεται οτιδήποτε συνάδει με την στάση ζωής των παρανόμων. Τα τραγούδια που γράφονται διαπνέονται από απόψεις αποδεκτές από την εργατική τάξη, που έχει πλέον διαμορφωθεί διακριτά. Οι υποπρολετάριοι, συμπαρασύρονται από τη νέα κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει η εργατική τάξη, αρχίζουν να αντιλαμβάνονται την πραγματικότητα γύρω τους, και διατυπώνονται οι πρώτες διαμαρτυρίες και διεκδικήσεις κοινωνικής φύσης (Δαμιανάκος 2001: 243).

Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, η Κατοχή, και ο Εμφύλιος που ακολούθησε μέχρι το 1949 είναι γεγονότα που καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος της Εργατικής Περιόδου, και συμβάλλουν καθοριστικά στην κοινωνική σύνθεση των αστικών κέντρων. Κατ' αρχάς, στα χρόνια αυτά παύει η παραγωγή. Τα εργοστάσια κλείνουν ή υπολειπώνονται, με ό, τι σημαίνει αυτό για όσους εργάζονταν σε αυτά. Οι συναλλαγές στην αγορά αντικαθίστανται από αυτές στη μαύρη αγορά. Οι αγώνες και οι κινητοποιήσεις του εργατικού κινήματος που δέσποσαν στην προηγούμενη περίοδο, πριν τη μεταξική δικτατορία, έδωσαν τη θέση τους στον αγώνα για την ελευθερία της χώρας, στην Αντίσταση εναντίον του κατακτητή. Κόσμος μετακινείται από τις πόλεις προς την ύπαιθρο, για να αποφύγει τον αργό θάνατο από την πείνα και τις σοβαρές ελλείψεις σε είδη πρώτης ανάγκης (Γεωργιάδης 1993: 135). Μετακινήσεις όμως γίνονται και με αντίστροφη πορεία, από την ύπαιθρο προς τις πόλεις, ιδίως στα χρόνια του Εμφυλίου, οπότε ολόκληρες οικογένειες που μέλη τους ανέπτυξαν αγωνιστική δραστηριότητα εναντίον του κατακτητή, αλλά και όλου του κρατικού και παρακρατικού μηχανισμού που τον εξυπηρέτησε, αναζήτησαν την ασφάλεια μέσα στην ανωνυμία των αχανών αστικών κέντρων, εκδιωγμένοι από τους μηχανισμούς καταστολής και τρομοκρατίας. Ο διάλογος με την ύπαιθρο συνεχίζεται και σε αυτή την περίοδο, αν και σε άλλα πλαίσια.

Η αλλαγή στην κοινωνική σύνθεση των αστικών κέντρων, έχει επιπτώσεις και στις επικρατούσες αντιλήψεις. Το πρότυπο του νταή, που εξακολουθούσε να έχει κάποια αίγλη στα χρόνια του Μεσοπολέμου, πλέον αντικαθίσταται από αυτό του αντάρτη και κοινωνικού αγωνιστή (Γεωργιάδης 1999: 41). Η αλλαγή αυτή είναι ενδεικτική για το πώς έχουν διαμορφωθεί τα ήθη και οι αντιλήψεις της κοινωνικής βάσης του ρεμπέτικου. Ο ατομισμός, στενά συνδεδεμένος με τους νταήδες και τους διαδόχους τους ρεμπέτες, αντικαθίσταται από μια αντίληψη που αγκαλιάζει ευρύτερα την κοινωνία. Τα βάσανα και η δυστυχία που μέχρι πρότινος παρουσιάζονταν ως προσωπικό πρόβλημα του εκάστοτε ρεμπέτη, πλέον είναι κοινός τόπος για όλα τα μέλη της κοινότητάς του, και λογική συνέπεια της

συνειδητοποίησης αυτής είναι η πρόταση μιας κάποιας συλλογικής αντίδρασης (Δαμιανάκος 2001: 245).

Στα χρόνια αυτά, το ρεμπέτικο περνάει πια σε άλλη διάσταση. Οι αλλαγές που έχουν επέλθει στην κοινωνική σύνθεση των πόλεων, οι αλλαγές στη νοοτροπία και στις αντιλήψεις αυτού του πληθυσμού, οι επώνυμοι δημιουργοί που έχουν εμφανιστεί ήδη από την προηγούμενη περίοδο και που δίνουν φωνή σε όλο αυτό τον κόσμο, αποτελούν τη βάση για να περάσει σε αυτή την περίοδο το ρεμπέτικο σε μία νέα φάση, με νέα χαρακτηριστικά για το είδος, σε βαθμό τόσο μεγάλο που να υιοθετείται ο προσδιοριστικός χαρακτηρισμός «λαϊκό», και να συναγωνίζεται σε χρήση αυτό του «ρεμπέτικου».

Ο όρος αυτός υποδηλώνει και την διεύρυνση του κοινωνικού υποβάθρου, και γι' αυτό η χρήση του συνδέεται περισσότερο με τη συγκεκριμένη περίοδο, σε αντίθεση με το «ρεμπέτικο» των προηγούμενων χρόνων και τα κλειστά σινάφια που το πρωτοδημιούργησαν. Τα λόγια του Βασίλη Τσιτσάνη, ενός από τους κυριότερους εκπροσώπους της περιόδου αποτυπώνουν τη στενή σύνδεση της συγκεκριμένης περιόδου με το λαϊκό τραγούδι:

Η Κατοχή είναι η πιο συγκλονιστική περίοδος του Λαϊκού Τραγουδιού, και αυτή, όπως φαίνεται πια καθαρά κάθε μέρα, σημάδεψε και την καριέρα μου και την ιστορία της λαϊκής μουσικής. Διότι, αν προπολεμικά έγινε το ξεκίνημά μου στα γραμμόφωνα σαν λαϊκού συνθέτη και έγινε πραγματική επανάσταση στο λαϊκό τραγούδι, η Κατοχή υπήρξε η εποχή που έδωσα ό,τι καλύτερο είχα στην ψυχή μου, που έδωσα ό,τι πιο αληθινό βγήκε μέσα από τις τραγικές εκείνες συνθήκες. Η Κατοχή, με δυο λόγια, είναι η καρδιά του λαϊκού τραγουδιού (Χατζηδουλής, 1979: 19-20).

Τα χρόνια 1950-3 αποτελούν σημείο καμπής στην ιστορία του. Οι μεγαλοαστοί «θ' ανακαλύψουν το 'άγνωστο, εξωτικό, και σαγηνευτικό' είδος του ρεμπέτικου και θα αιχμαλωτιστούν από αυτό: το 'σαλόني' εισβάλλει στη λαϊκή ταβέρνα, τα μαγικά μέσα αναλαμβάνουν την πληθωρική διάδοση του είδους, το ραδιόφωνο, στο οποίο τα ρεμπέτικα, ακόμα και αυτά που επέτρεπε η λογοκρισία, είχαν δύσκολα πρόσβαση προηγούμενα, τώρα τα δέχεται και τα μεταδίδει, 'λαϊκοί' συνθέτες κάθε λογής εμφανίζονται και παράγουν μαζικά «ρεμπετοειδή» τραγούδια, τα οποία εμπορικοποιούνται και γίνονται γρήγορα της μόδας» (Δαμιανάκος 1987: 129).

Ο πυρήνας δημιουργίας του ρεμπέτικου σε αυτή την περίοδο είναι η ταβέρνα, το λαϊκό κέντρο (Δαμιανάκος 2001: 275), το οποίο ξεφεύγει από το συνοικιακό χαρακτήρα της προηγούμενης περιόδου (Κίτσιος, 2011: 48). Γίνεται επώνυμο, κόσμος συρρέει, και οι σχέσεις του ερμηνευτή με το κοινό αποκτούν καθαρά πελατειακό χαρακτήρα. Το κοινό πάει στο κέντρο για να ακούσει αποκλειστικά τον ερμηνευτή. Δεν παίζει ιδιαίτερο ρόλο στη δημιουργία του τραγουδιού, πέραν του

ότι στα πλαίσια της πελατειακής σχέσης με τους ερμηνευτές, πρέπει να ληφθούν υπόψη οι προτιμήσεις του, προκειμένου να ικανοποιηθούν.

Ο αναλφαβητισμός υποχωρεί και διαδίδεται ο λαϊκός τύπος και τα περιοδικά, αφότου λήγει ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος και στο εξής. Οι δισκογραφικές εταιρίες, που στα χρόνια του Πολέμου είχαν κλείσει, ξαναρχίζουν να ηχογραφούν, και χάρη και στις νέες τεχνολογίες, η διάδοση είναι ταχύτερη από πριν. Επίσης, η ολοένα και μεγαλύτερη εξειδίκευση που επικρατεί, σε συνδυασμό με την υποχώρηση, ήδη από την Β΄ περίοδο, της συλλογικής δημιουργίας και την αντικατάστασή της από τον επώνυμο δημιουργό, καθώς και την ανάγκη για μαζική παραγωγή νέων «προϊόντων κουλτούρας», συμβάλει στην ανατροπή του κοινωνικού χαρακτήρα του ρεμπέτικου και στη δημιουργία μιας «ευημερούσας αγοράς λαϊκίζουσας κουλτούρας» (Δαμιανάκος 2001: 158-9).

Γενικά, σ' αυτή την περίοδο το ρεμπέτικο αγκαλιάζεται από όλα τα κοινωνικά στρώματα. Οι αλλαγές που πραγματώνονται σε αυτή την περίοδο δημιουργούν πρόσφορο έδαφος για αντιπαράθεση που συνεχίζει και σήμερα, για το αν και κατά πόσο η δημιουργία αυτής της περιόδου μπορεί να χαρακτηριστεί ρεμπέτικο, και οι περισσότεροι κλίνουν στην υιοθέτηση της κατηγοριοποίησης της δημιουργίας της περιόδου ως «λαϊκό τραγούδι». Γεγονός είναι πως πυρήνας παραμένει ο λαός και η ζωή του, καθώς και ότι έχει αλλάξει ο χαρακτήρας των διαπροσωπικών σχέσεων. Ωστόσο, η δημιουργία της περιόδου αυτής είναι άμεσος απόγονος της δημιουργίας της προηγούμενης περιόδου, συνεπώς είναι δύσκολο στις περισσότερες περιπτώσεις, αν όχι αδύνατο να γίνονται κάθετοι διαχωρισμοί.

Σε αυτή την περίοδο εντοπίζεται και η μοναδική αξιοποίηση του ρεμπέτικου από το αστικό καθεστώς για την εξυπηρέτηση ιδίων συμφερόντων. Η χρήση αυτή πραγματοποιήθηκε στους τόπους εξορίας στα χρόνια του Εμφυλίου, αλλά και στην πρώτη μετεμφυλιακή περίοδο. Συγκεκριμένα, υπάρχουν μαρτυρίες παλιών εξορίστων που αναφέρονται σε συστηματική χρήση, μέσω μεγαφώνων, επιλεγμένων ρεμπέτικων, με σκοπό να «σπάσουν» το ηθικό των κρατουμένων (Δαμιανάκος 2005: 135). Το παράδειγμα αυτό αποτελεί τραγική ειρωνεία, για το πώς ένα τραγούδι πλασμένο από το λαό, αξιοποιήθηκε για να κάμψει τους πιο πρωτοπόρους αγωνιστές του.

Στο τέλος της δεκαετίας του 1940, οπότε το ρεμπέτικο απευθύνεται και σε ευπορότερα στρώματα, εμφανίζεται και ο όρος «αρχοντορεμπέτικο», για να αποτυπώσει τη νέα αυτή κατάσταση (Gauntlett 2001: 76). Στην εξέλιξη αυτή έχει συμβάλει συν τοις άλλοις, η λογοκρισία των προηγούμενων χρόνων, που έχει «λειάνει» το είδος, του έχει αφαιρέσει τις αιχμές που το χαρακτήριζαν.

B.3.α.ii. Η υιοθέτηση του fado από την εργατική τάξη ως έκφρασή της

Παρεμφερές είναι το μοτίβο που χαρακτηρίζει την γ' περίοδο δημιουργίας του fado, που λαμβάνει όμως χώρα αρκετά χρόνια πριν την αντίστοιχη του ρεμπέτικου (1890-1920). Η έναρξη της περιόδου αυτής συμπίπτει με την επιτυχημένη διάδοση των τηλεγράφων και των μεταφορών (Nery & Castro 1991: 146). Η αστική τάξη που έχει έρθει στο προσκήνιο ως αποτέλεσμα του πλουτισμού που της απέφερε η εκμετάλλευση του πλούτου στις αποικίες, τις λεγόμενες «Μεγάλες Ανακαλύψεις», διεκδικεί μερίδιο στην άσκηση της εξουσίας. Οι νέες τεχνολογίες επιτρέπουν την ταχύτερη επικοινωνία και τη διάδοση των ιδεών. Η αστική τάξη έχει ήδη κυριαρχήσει στη Γαλλία, ενώ η δημιουργία της εργατικής τάξης, «υπόδουλης» στην αστική, συνοδεύεται από την εμφάνιση σοσιαλιστικών ιδεών, που στόχο τους έχουν την απελευθέρωσή της. Η αντιπαράθεση μεταξύ των νεοδημιούργητων κοινωνικών δυνάμεων επικρατεί και στην Πορτογαλία, κι έτσι η περίοδος αυτή χαρακτηρίζεται από αναταραχές, που κορυφώνονται με την Επανάσταση της 31^{ης} Ιανουαρίου 1891 στο Oporto, τη Βασιλοκτονία το 1908 και την εγκαθίδρυση της επίσης ταραγμένης περιόδου της επονομαζόμενης Δημοκρατίας το 1910, οπότε και θεσμοθετείται η κυριαρχία της αστικής τάξης. Η εγκαθίδρυση της Δημοκρατίας δεν έχει ως αποτέλεσμα την παύση των αναταραχών: οι εργάτες κινητοποιούνται μαζικά, απόδειξη πως έχουν συνείδηση της θέσης τους, η διακυβέρνηση της Βασιλικής Οικογένειας κλυδωνίζεται, και ξεσπά ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος. Η Πορτογαλία δεν συμμετέχει ενεργά, όμως έχει ταχθεί με το μέρος της Βρετανίας, κι αυτό έχει ως αποτέλεσμα τον σποραδικό βομβαρδισμό της Λισαβόνας (Vernon 1999: xv). Εν τέλει, το στρατιωτικό πραξικόπημα που φέρει στην διακυβέρνηση το δικτατορικό καθεστώς του Estado Novo, το 1926, καλείται να επιβληθεί των αναταραχών, και να εδραιώσει την κυριαρχία της αστικής τάξης. Τα πρώτα χρόνια της δικτατορίας αποτελούν συμβατικά, και τη μετάβαση από την γ' στην δ' περίοδο του fado.

Στα χρόνια αυτά (1890-1920) σημαντικό ρόλο στην αντιμετώπιση του είδους, αλλά και στη διάδοσή του διαδραματίζει ο τύπος και τα περιοδικά. Συγκεκριμένα, το 1910, με την εγκαθίδρυση δηλαδή της περιόδου της επονομαζόμενης Δημοκρατίας, χρονολογείται η κυκλοφορία των πρώτων περιοδικών που ασχολούνται αποκλειστικά με το fado. Σε αυτή τη φάση το fado αντιμετωπίζεται ως μέσο που αντανάκλα, αλλά και διαμορφώνει τη δημόσια γνώμη (Vernon 1999: 20). Οι απόψεις για το fado διχάζονται. Από τη μια το χαίρει της κοινής αποδοχής, και το κύρος του δύναται να το καταξιώσει σε έκφραση όλου του έθνους. Μερίδα της διανοήσης όμως προβάλλει σφοδρές αντιθέσεις. Συγκεκριμένα, ήδη από το 1909 διατυπώνεται από τον Arroio η άποψη πως, όσο ο λαός ακούει αυτή τη μουσική και ενστερνίζεται τη στάση ζωής που προβάλλει, είναι καταδικασμένος στην κατωτερότητα, και στην ανικανότητα να κατανοήσει τα πολιτισμικά επιτεύγματα των σύγχρονων εθνών (Colvin 2008: 41).

Το 1923, οι γενικότερες κοινωνικές αναταραχές που υπάρχουν προεκτείνονται και στο πεδίο του fado. Συγκεκριμένα, ανάμεσα στους εκδότες των περιοδικών αναπτύσσονται δύο τάσεις που αντιπαρά τίθενται σφοδρά, κυρίως ως προς το ποιος χώρος είναι ο κατάλληλος για να επιτελείται το fado. Οι μεν υποστηρίζουν πως «ανήκει εξ ολοκλήρου στο λαό και στην εργατική τάξη, συνεπώς πρέπει να ακούγεται στους χώρους που αυτή κινείται (καφέ, tavernas, κτλ)», και υπερασπίζονται το χαρακτήρα που έχει λόγω αυτής της καταγωγής (Vernon 1999: 20). Οι δε υποστηρίζουν πως το είδος έχει πια αναδειχθεί σε λόγιο, έχει αποσπαστεί από το κοινωνικό υπόβαθρο που το γέννησε, και γι' αυτό το πλέον κατάλληλο είναι να επιτελείται σε χώρους καλλιτεχνικούς, φτιαγμένους ειδικά γι' αυτό το σκοπό (Vernon 1999: 20).

Η αντιπαράθεση αυτή, που θυμίζει την αντιπαράθεση σχετικά με το ρεμπέτικο που αναπτύχθηκε στην Ελλάδα μερικά χρόνια αργότερα (που εντάσσονται όμως στη β' περίοδο δημιουργίας του ρεμπέτικου), έμελλε να τερματιστεί, όπως και αυτή, με την επιβολή της Δικτατορίας, το 1926: οποιαδήποτε αναφορά μπορεί να θεωρηθεί πολιτική ή ανατρεπτική λογοκρίνεται και απορρίπτεται, κάτι που καταφέρει μεγάλο πλήγμα στο χαρακτήρα του fado (Vernon 1999: 20).

B.3.β. Επιτελεστικές Διαστάσεις

B.3.β.i. Ο χώρος και η πράξη του ρεμπέτικου

Όσον αφορά τους χώρους επιτέλεσης του ρεμπέτικου, οι περισσότερες ταβέρνες/λαϊκά κέντρα έκλεισαν κατά τη διάρκεια του Πολέμου και της Κατοχής. Στα λίγα που έμειναν ανοιχτά, οι μουσικοί εμφανίζονταν συχνά είτε μόνο το μεσημέρι, είτε μέχρι τις 11 το βράδυ, λόγω της απαγόρευσης της κυκλοφορίας. Το κοινό που μπορούσε να επισκεφτεί αυτά τα μέρη, ήταν κατά κανόνα μαυραγορίτες, Γερμανοί αξιωματικοί και συνεργάτες, και κόσμος που κινούνταν στο κοινωνικό περιθώριο. Άλλωστε αυτοί ήταν και οι μόνοι οι οποίοι θα μπορούσαν να ανταπεξέλθουν στο κόστος της διασκέδασης (Κωνσταντινίδου 1994: 69-70).

Η προσέγγιση και αφομοίωση του είδους από την αστική τάξη, που πραγματοποιείται στα τελευταία χρόνια της περιόδου, επιδρά καθοριστικά και στον τρόπο με τον οποίο αυτό επιτελείται. Στο μεταίχμιο αυτής της περιόδου, με την ακόλουθή της, διαμορφώνονται και σταδιακά επικρατούν «πρότυπα ανεξέλεγκτου και πολυέξοδου ξεφαντώματος στα 'μπουζούκια'» (Gauntlett 2001: 77). Στην περίοδο αυτή η ταβέρνα, το λαϊκό κέντρο φεύγει από τα στενά πλαίσια της γειτονιάς, της συνοικίας, και πλέον γίνεται 'επώνυμο' (Κίτσιος 2011: 48). Η αλλαγή αυτή έρχεται ως αποτέλεσμα της ευρείας διάδοσης του είδους, με την επαναδραστηριοποίηση των δισκογραφικών μετά τον Πόλεμο, της αλλαγής της κοινωνικής σύνθεσης του κοινού απήχησης, και ταυτόχρονα συμβάλλει και η ίδια στην ακόμα πλατύτερη διάδοση του είδους.

Ως προϊόν «μαζικής, λαϊκίζουσας κουλτούρας», δεν θα μπορούσε να μη συνδεθεί και με την κατ' εξοχήν μαζική μορφή τέχνης, τον κινηματογράφο (Gauntlett 2001: 90). Άλλωστε, από τη δεκαετία του 1950 έως και το 1970 (ένα χρονικό διάστημα που καλύπτει τόσο την Γ' όσο και μέρος της Δ' περιόδου του ρεμπέτικου) η κινηματογραφική παραγωγή στην Ελλάδα συναγωνίστηκε αυτή χωρών με αδιαμφισβήτητη παράδοση στο είδος (Δερμεντζόπουλος 2004: 269). Στα κινηματογραφικά έργα που απευθύνονται στα λαϊκά στρώματα, χαμηλά και μεσαία, το ρεμπέτικο και το λαϊκό τραγούδι έχουν κεντρική θέση (είτε αυτά καθ' αυτά, είτε συνθέσεις με προφανές ρεμπέτικο ύφος), κάτι που είναι αξιοσημείωτο, αν αναλογιστούμε πως την ίδια περίοδο η Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών, η Ακαδημία Αθηνών, και η Λαογραφική Εταιρία, συνυπογράφουν ψήφισμα, με το οποίο καταδικάζουν το είδος(1950) (Gauntlett 2001: 81)· έχει προηγηθεί έκκληση από μουσικά σωματεία στο Υπουργείο Παιδείας για την επιβολή μέτρων κατά της διάδοσης του ρεμπέτικου τραγουδιού, γεγονός που πυροδοτεί εκ νέου μια αντιπαράθεση που αποτυπώνεται στην αρθρογραφία του Τύπου της εποχής, σχετικά με την ηθική και καλλιτεχνική αξία του είδους (Ανδριάκαινα 1996: 225).

Η κεντρική θέση που έχει το ρεμπέτικο στον κινηματογράφο της περιόδου δικαιολογείται ως εξής: ο κινηματογράφος λειτουργεί παράλληλα ή /και ανταγωνιστικά με μια άλλη μορφή τέχνης που απευθύνεται στο ίδιο κοινό, την επιθεώρηση. Έχουμε δει πως ήδη από τις προηγούμενες περιόδους, το ρεμπέτικο είχε συνδεθεί με το θεατρικό αυτό είδος, συνεπώς ήταν αναπόφευκτο το πέρασμά του και στον κινηματογράφο (Δερμεντζόπουλος 2004: 272). Στις κωμωδίες, ένα κινηματογραφικό είδος που δεσπόζει στη δεκαετία του 1950, και είναι συγγενές με την θεατρική επιθεώρηση, το ρεμπέτικο δεν ενσωματώθηκε ποτέ στη δράση· η επιτέλεσή του εκφράζει σχεδόν πάντα τον χώρο όπου διασκέδαζαν οι πρωταγωνιστές (Δερμεντζόπουλος 2004: 279).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει, το πώς αξιοποιείται το ρεμπέτικο από το κινηματογραφικό είδος του μελό, το οποίο λειτουργεί με τη λογική της «παρηγορητικής» των μαζών: απευθυνόμενο στα εργατικά και αγροτικά στρώματα στην Ελλάδα μετά το τέλος του Εμφυλίου, επικεντρώνεται στην ανάδειξη των «ευκαιριών» που υπάρχουν γι' αυτούς που εκ των προτέρων έχουν αποκλειστεί στα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα. Ο αποκλεισμός τους αυτός τους οδηγεί στην εξύψωση αξιών, έτσι όπως αυτές διαμορφώθηκαν στις παραδοσιακές κοινότητες («μπέσα», «τιμή» κ.α.). Οι αξίες αυτές έχουν συνδεθεί κατ' εξοχήν με το χώρο του ρεμπέτικου, συνεπώς το ρεμπέτικο τραγούδι και ο κόσμος του καθιερώνονται ως σταθερά αφηγηματικά μοτίβα, μια που πλέον έχοντας απογυμνωθεί από οτιδήποτε στοιχείο τα συνέδεε με συμπεριφορές και στάσεις «αντικοινωνικές», είναι αποδεκτά και ακίνδυνα για τους έχοντες την εξουσία. «Ο χώρος της ταβέρνας, στις αρχές της δεκαετίας του 1950, θα εκφράσει έναν κόσμο που ζει ακόμη στο

περιθώριο της επίσημης κοινωνίας και περιμένει την ένταξή του ή τη μετάβασή του στις νέες πραγματικότητες» (Δερμεντζόπουλος 2004: 276).

B.3.β.ii. Ο χώρος και η πράξη του fado

Την αντίστοιχη περίοδο, και συγκεκριμένα από το 1896, οπότε και προβάλλεται η πρώτη πορτογαλική κινηματογραφική ταινία στο Οporto, ανάλογα μεγάλη διάδοση με την Ελλάδα, γνωρίζει και ο κινηματογράφος στην Πορτογαλία (Vernon 1999: xv).

Η άνθηση του κινηματογράφου συμπίπτει με τη χρυσή περίοδο της Επιθεώρησης (Revista) (1900-1910). Η μεγάλη τους διάδοση οφείλεται στην κεντρική θέση που δίνουν στο fado (Vernon 1999: 22-3).

Από τα τέλη της δεκαετίας του 1920, στο μεταβατικό εκείνο στάδιο από την γ' στην δ' περίοδο δημιουργίας του fado, δημιουργούνται και οι πρώτοι χώροι, όπου θα ακούσει κανείς αποκλειστικά fado, τα λεγόμενα Casas do Fado. Τα κριτήρια με τα οποία λειτουργούν αυτοί οι χώροι συγκεκριμενοποιούνται στην επόμενη περίοδο, όμως εξ αρχής ο προσανατολισμός είναι επαγγελματικός. Στους χώρους αυτούς το κοινό πηγαίνει να ακούσει την ερμηνεία του (λογοκριμένου) fado από επαγγελματίες καλλιτέχνες. Η συμμετοχή του περιορίζεται στην επιδοκιμασία ή αποδοκιμασία τους (Vernon, 1999: 25). Οι σχέσεις δηλαδή είναι παρεμφερείς με αυτές που διαμορφώνονται στην επιτέλεση του ρεμπέτικου κατά την γ' περίοδο δημιουργίας του.

Παράλληλα με το θεσμοθετημένο πλαίσιο δημιουργίας και επιτέλεσης του fado εξακολουθεί να υπάρχει και η συλλογική δημιουργία, με τα χαρακτηριστικά που τη διέπουν, στους χώρους όπου ζουν και διασκεδάζουν τα κατώτερα λαϊκά στρώματα. Σε αυτά τα πλαίσια το fado θα εκφράσει και την εναντίωση των εργατών ενάντια στους πλούσιους, αυτών που δουλεύουν, ενάντια σε αυτούς που παρασιτούν (fado operário/ de contraste) (Brito 1994: 34).

Να σημειωθεί, πώς ο χώρος της φυλακής συνεχίζει να αποτελεί το φόντο δημιουργίας του fado και σε αυτά τα χρόνια, και σε μεταγενέστερα, κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα, όπου ανάμεσα στους έγκλειστους περιλαμβάνονται και πολιτικοί κρατούμενοι. Η συμμετοχή των τελευταίων στη δημιουργία του fado συμβάλει στον εμπλουτισμό του περιεχομένου, που πλέον εκτός από καταδίκη στη μοίρα ή στη ζωή, στρέφεται και ενάντια στο σύστημα και στα ιδρύματα εγκλεισμού (Brito 1994: 30).

B.3.γ. Η θέση του δημιουργού

Η επώνυμη δημιουργία στο ρεμπέτικο έχει ήδη καθιερωθεί από την προηγούμενη περίοδο. Τώρα προωθείται ακόμα περισσότερο ο 'επαγγελματισμός' των μουσικών, και η πελατειακή σχέση που έχουν με το κοινό τους. Ως σημείο σύνδεσης του καλλιτέχνη και αποδοχής του από την εργατική τάξη αναφέρεται η θετική στάση

ορισμένων καλλιτεχνών στη Αντίσταση, αλλά και η έμπρακτη στήριξη ορισμένων άλλων (Γεωργιάδης, 1993: 153).

Στην γ' περίοδο δημιουργίας του fado εντοπίζονται και οι πρώτοι επώνυμοι καλλιτέχνες. Στην καθιέρωση της επώνυμης δημιουργίας συμβάλλει η εμφάνιση και διάδοση της δισκογραφίας, που συμπίπτει με την περίοδο αυτή, καθώς και η μεγάλη διάδοση παρτιτούρων με μεταγραμμένο fado, ιδίως στα χρόνια 1904-1920. Έτσι, έχουμε τεκμήρια της καλλιτεχνικής δημιουργίας της περιόδου.

Τα χρόνια 1904 έως και 1925 χαρακτηρίζονται από απόλυτη ελευθερία. Υπάρχει πληθώρα ηχογραφήσεων. Η «βιομηχανοποίηση» του είδους συμβάλλει στην παγίωση του κατακερματισμού των ρόλων μεταξύ συνθέτη, μουσικού, ερμηνευτή, κάτι που στο ρεμπέτικο συμβαίνει στη β' περίοδο δημιουργίας του (οπότε και μπαίνει στο χώρο της δισκογραφίας). Οι καλλιτέχνες αμείβονται ελάχιστα όμως για τη δουλειά που κάνουν, και αναγκάζονται ενδεχομένως να ηχογραφούν σε διάφορες δισκογραφικές εταιρίες (Vernon 1999: 60-1). Η περίοδος αυτή παρουσιάζει κοινά σημεία με τη β' περίοδο δημιουργίας του fado, όσον αφορά τους όρους με τους οποίους λειτουργεί ο κλάδος της δισκογραφίας. Τα κατάλοιπα απ' την περίοδο της ανωνυμοποιημένης δημιουργίας εκφράζονται στο γεγονός ότι υπάρχουν επικαλυπτόμενες ηχογραφήσεις: τα ίδια δηλαδή τραγούδια ηχογραφούνται από διαφορετικούς καλλιτέχνες (κατ' αναλογία με τη β' περίοδο δημιουργίας του ρεμπέτικου, μέχρι τη θεσμοθέτηση των πνευματικών δικαιωμάτων).

Ο παραγωγικότερος καλλιτέχνης fado είναι ο Reynaldo Varella, τραγουδιστής, τραγουδοποιός και guitarrista. Ο Reynaldo Varella κατά τα έτη 1903-1915 ηχογράφησε παραπάνω από 140 τραγούδια για 9 δισκογραφικές εταιρίες, και γ' αυτό το λόγο αποτελεί ενδεικτικό παράδειγμα της δραστηριότητας των μουσικών της περιόδου, αλλά και του τρόπου με τον οποίο λειτουργούσαν οι δισκογραφικές εταιρίες (Vernon 1999: 60).

Να σημειωθεί βέβαια, πως λόγω του υψηλού κόστους της ηχογράφησης, η δισκογραφική παραγωγή απευθυνόταν στα μεσαία στρώματα, που μπορούσαν να ανταποκριθούν στο κόστος. Γι' αυτό και τα ηχογραφημένα δείγματα fado που προέρχονται από αυτή την περίοδο, ανταποκρίνονται στις αισθητικές προτιμήσεις του κοινού αυτού, έτσι όπως έχουν διαμορφωθεί μέσα από την Επιθεώρηση, κι έτσι οι καλλιτέχνες της περιόδου είναι είτε άντρες διανοούμενοι όπως ο Varella, είτε γυναίκες με ισχυρή παρουσία στην Επιθεώρηση, όπως οι ακόλουθες: Júlia Mendes (1885-1911), Maria Victoria (1888-1915), Angela Pinto, καθώς και ο επίσης πρωταγωνιστής σε πληθώρα Επιθεωρήσεων, Estevão de Silva Amarante.

Τέλος, στη δεκαετία του 1920 έχουμε και τις πρώτες περιπτώσεις fadista, των οποίων το βιογραφικό δημοσιεύεται σε περιοδικά. Ο τρόπος με τον οποίο

παρουσιάζεται η ζωή και το έργο τους μέσα από τα άρθρα αυτά εναρμονίζεται με τη γενικότερη προσπάθεια εξαγνισμού του είδους. Τα άρθρα αφορούν τους fadistas που έχουν διαπρέψει, είτε στη μουσική σκηνή, είτε στο σανίδι των θεατρικών επιθεωρήσεων των σχετικών με το fado, και η καλλιτεχνική τους επιτυχία δίνει την αφορμή να μνημονευτούν καλλιτέχνες και μέρη των προηγούμενων περιόδων (Jerónimo & Fradique 1994: 92).

B.3.δ. Λειτουργικός Ρόλος

Στην περίοδο αυτή συγκαταλέγονται τα πιο αντιπροσωπευτικά τραγούδια της εργατικής τάξης, αλλά ταυτόχρονα μπαίνουν τα θεμέλια για την ουσιαστική ανατροπή του κοινωνικού χαρακτήρα του ρεμπέτικου. «Για πάνω από μισό αιώνα αποτέλεσε τον κοινό χώρο έκφρασης και καλλιτεχνικής αναφοράς των πιο φτωχών και πιο αμόρφωτων κοινωνικών κατηγοριών του πληθυσμού των αστικών κέντρων» (Δαμιανάκος 1987: 130). Στη διάρκεια των χρόνων αυτών το ρεμπέτικο μεταβαλλόταν σταδιακά σε τραγούδι της εργατικής τάξης. Η σταδιακή του εξέλιξη συμβάδιζε με τις μεταβολές στην σύνθεση των κατώτερων στρωμάτων στα αστικά κέντρα, καθώς και την ανάπτυξη της εργατικής τάξης και της συνείδησής της, μεταβολές που προέκυψαν ως αποτέλεσμα της ιστορικής πορείας του καπιταλισμού στη χώρα.

Με την πάροδο της περιόδου αυτής, και το πέρασμα στην επόμενη, επικρατεί η εμπορική παραγωγή τραγουδιών, οι αγοραίες σχέσεις, με ό, τι συνεπάγεται αυτό για το χαρακτήρα του είδους.

Αντίστοιχες είναι και οι αλλαγές που πραγματοποιούνται στο fado σε αυτή την περίοδο, οπότε και πραγματοποιείται η είσοδός του στη δισκογραφική παραγωγή.

B.4. Δ' Περίοδος Δημιουργίας

B.4.α. Στοιχεία κοινωνιολογικά

B.4.α. i. Ρεμπέτικη έκφραση στο σήμερα

Αποτελεί το φυσικό διάδοχο της προηγούμενης περιόδου, τόσο όσον αφορά το πλαίσιο δημιουργίας και το κοινό απήχησης, όσο και τη μουσική έκφραση. Επιπλέον, είναι μια περίοδος πολύ πρόσφατη, και εν εξελίξει, και ενδεχομένως μια προσπάθεια προσέγγισής της, με βάση τις απαιτήσεις της παρούσας εργασίας, να ήταν άστοχη.

Το βέβαιο είναι πως όσον αφορά το κοινωνικό πλαίσιο δημιουργίας και απήχησης δεν έχουμε κάποια αξιοσημείωτη μεταβολή, ως προς την προηγούμενη περίοδο. Την περίοδο αυτή συνυπάρχουν οι δημιουργίες που μπορούν να θεωρηθούν μετεξελίξεις του είδους, με αυτές που μπορούν να θεωρηθούν επαναπροσεγγίσεις του. Οι ρεμπέτικες δημιουργίες της περιόδου χαρακτηρίζονται από ενσυνείδητη

χρήση στοιχείων που χαρακτηρίζαν προηγούμενες περιόδους, καθώς και από μία τάση πριμιτιβιστική, που μάλλον πηγάζει από τη δημόσια συζήτηση γύρω από την καθαρότητα του είδους, που εκτυλίχθηκε από τις αρχές του 1960 και μετά (Gauntlett 2001: 56).

B.4.α. ii. Fado: το «Τραγούδι των Ηττημένων», το τραγούδι της εργατικής τάξης, ή μήπως το τραγούδι του Estado Novo;

Μπορεί το fado, ήδη από την προηγούμενη περίοδο να έχει κατακτήσει τα ανώτερα στρώματα, όμως για πρώτη φορά στην ιστορία του γίνεται προσπάθεια από το καθεστώς να καθοριστεί το περιεχόμενό του και ο τρόπος επιτέλεσής του, ακόμα και να αξιοποιηθεί ως φορέας της φασιστικής ιδεολογίας που διείπε το Estado Novo (Côrte-Real 2001: 101). Κάτι αντίστοιχο ποτέ δεν συνέβη με το ρεμπέτικο, μια που οι δημιουργοί του δεν δέχτηκαν να συνεργαστούν σε αυτή την κατεύθυνση, όπως είδαμε με το καθεστώς της Δικτατορίας του Μεταξά (β' περίοδο), στην γ' περίοδο η καθεστωτική αξιοποίησή του έγινε χωρίς τη θέληση των δημιουργών (απλώς αξιοποιήθηκε το μοιρολατρικό, και σε κάθε περίπτωση όχι αγωνιστικό, περιεχόμενο που είχαν κάποια ρεμπέτικα), ενώ στην δ' περίοδο, που εξετάζουμε, δεν έχουμε μαρτυρίες για λήψη αντίστοιχων μέτρων από τη Δικτατορία την περίοδο της Επταετίας. Επίσημα, η Δικτατορία απέρριπτε το ρεμπέτικο, και κατά τη διάρκειά της δεν είχε θέση ούτε στο ραδιόφωνο, ούτε στην τηλεόραση. Αξιοσημείωτο είναι, πως κατά τη διάρκεια της ανανεώνεται το ενδιαφέρον από διανοούμενους και φοιτητές, ενώ η επιτέλεσή του σε κλειστούς χώρους, αν και δεν προβλήθηκε εν τούτοις δεν διώχθηκε κιόλας (Κωνσταντινίδου 1994: 75, Gauntlett 2001: 95-6).

Ωστόσο, ούτε και το fado αξιοποιήθηκε εξ αρχής από τη Δικτατορία σε αυτή την κατεύθυνση, μια που οι φωνές, από τον προηγούμενο ακόμα αιώνα, που το θεωρούν «ανάρμοστο» και καταστροφικό εξακολουθούν να έχουν απήχηση. Έτσι, στο εξώφυλλο της δημοσιευμένης σειράς διαλέξεων που εκφωνήθηκαν από το επίσημο ραδιοφωνικό κανάλι, Emissora Nacional, το 1936, διαβάζει κανείς «Οι άντρες δεν τραγουδούν fado!·ο δε τίτλος των δημοσιευμένων διαλέξεων ήταν «Fado: Canção de Vencidos» (δηλ. «Fado: το τραγούδι των Ηττημένων»). Η προσπάθεια να υπονομευτεί η απήχηση του fado στο λαό, είναι σαφής, και χαρακτηρίζει την αρχική στάση του Estado Novo απέναντι στο είδος (Côrte-Real 2001: 100). Ο χαρακτηρισμός αυτός μπορεί να θεωρηθεί πως βασίζεται στο μοιρολατρικό περιεχόμενο των στίχων (Gray 2013: 95). Ενδεχομένως όμως, θα μπορούσε να αποδοθεί και σε μια επιχείρηση δυσφήμισης του είδους, καταδίκης τους στη λαϊκή συνείδηση· στάση αντίστοιχη με αυτή που κράτησε η Δικτατορία του Μεταξά στην Ελλάδα, ακριβώς την ίδια χρονική περίοδο. Άλλωστε, την αμέσως προηγούμενη χρονική περίοδο, κατά τη διάρκεια των κοινωνικών αναταραχών την περίοδο της «Δημοκρατίας» τραγουδήθηκε από το εργατικό κίνημα (fado operário/ de contraste)- αντιμετώπιστηκε ως μέσο να εκφραστεί η αντίθεση/ αντίσταση κατά του καθεστώτος (Gray 2013: 22,96, Brito 1994: 35). Υπάρχει μάλιστα και μαρτυρία

για διοργάνωση μιας βραδιάς fado προς τιμήν ενός τραγουδιστή και στιχουργού, ο οποίος είχε δολοφονηθεί από την αστυνομία κατά τη διάρκεια γενικής απεργίας στις 7 Αυγούστου 1922 (Brito 1994: 28), ενώ ένας από τους πιο γνωστούς στιχουργούς της περιόδου αυτής (1910- 1920), ο Adelino de Sousa, που ήταν τυπογράφος και αναρχικός στις απόψεις του, υποστήριξε με θέρμη το μετασχηματισμό του fado σε φορέα της ταξικής πάλης (Δαμιανάκος 2005: 132). Η σύνδεσή του αυτή, από μόνη της καθιστά αμφιλεγόμενο τον χαρακτηρισμό του είδους ως «τραγούδι των Ηττημένων» και γεννά αμφιβολίες ως προς τη στόχευσή του.

Η λογοκρισία επεμβαίνει στο περιεχόμενο των στίχων από την πρώτη στιγμή, προκειμένου να επιτευχθεί η αποσιώπηση των σοσιαλιστικών και εργατικών στίχων που κυριαρχούν στις αρχές του 20ού αιώνα (Gray 2013: 22, 96). η πλειοψηφία τους διαμορφώνεται με άξονα τη νοσταλγία για το παρελθόν, που μπορεί και να μην υπήρξε ποτέ, αναβιώνει όμως μέσα από τα τραγούδια και την ίδια στιγμή που είναι το ίδιο αποτέλεσμα μυθολογίας, συμβάλλει και στη διαμόρφωση μιας μυθολογίας και στην επαναδιαμόρφωση του είδους (Gray 2013: 96, 2007: 109, Holton 2006: 6, Côrte-Real 2001: 101).

Παρόλα αυτά οι ενστάσεις ως προς την καταλληλότητα του είδους για να χριστεί «εθνικό τραγούδι», που παραμένουν ακόμα και δύο δεκαετίες μετά, αφορούν πέραν του αστικού του χαρακτήρα, και την «θλίψη» που το χαρακτηρίζει, η οποία παραπέμπει στη μουσική των Αράβων (Gray 2013: 95). Η κριτική αυτή, κάθε άλλο παρά διαφορές έχει με το «κατηγορώ» της δικτατορίας του Μεταξά στο ρεμπέτικο: και στις δύο περιπτώσεις το «ανατολίτικο» στοιχείο πρέπει να εκλείψει αφ' ενός γιατί συνδέεται με τις συνοικίες που διαβιούν τα κατώτερα λαϊκά στρώματα, στις όποιες συνθήκες (στην Πορτογαλία, οι συνοικίες αυτές είναι η Alfama, με εμφανές αραβικό όνομα, και η Mouraria που το όνομά της το οφείλει στην κυριαρχία των Μαυριτανών)· αφετέρου γιατί και στις δύο περιπτώσεις καταβάλλεται προσπάθεια για στερέρωση της κυριαρχίας στο εσωτερικό- προϋπόθεση για την ακόλουθη εξάπλωσή της- και ο μόνος τρόπος να επιτευχθεί αυτό είναι να καλυφθούν κάτω από τη σημαία του «έθνους» όλων των ειδών οι διαφορές· άλλωστε το «έθνος», δεν μπορεί να νοηθεί χωρίς την πολιτιστική ομοιογένεια ενός λαού (Δαμιανάκος 2001: 120, Leal 2008: 49, Leal 2000: 271, Côrte-Real 2001: 45).

Η απόρριψη του είδους με την πρόφαση των στοιχείων που παραπέμπουν στην Ανατολή, συνοδεύεται κι εδώ από αντίστοιχη προώθηση των μουσικών της αγροτικής παράδοσης (όπως συνέβη κατά τη β' περίοδο δημιουργίας του ρεμπέτικου). Η τάση αυτή ενισχύεται με την πάροδο των χρόνων, και με την συστηματοποίηση της προώθησης της παράδοσης της υπαίθρου, όπως θα περιγράψουμε παρακάτω. Έτσι, παρά το γεγονός ότι το είδος αποκόπτεται από την κοινωνική βάση που το δημιούργησε, που λειτουργούσε και ως φορέας των

αγροτικών παραδόσεων, εντούτοις η επιρροή από την παράδοση της υπαίθρου παραμένει, ακόμα και αν γίνεται με διαφορετικό τρόπο, κι αυτό αποδεικνύεται από το ρεπερτόριο διακεκριμένων καλλιτεχνών (Elliott 2010: 53)

Η διαμάχη όσον αφορά το κατά πόσον το fado ενδείκνυται να θεωρηθεί «εθνικό τραγούδι» οξύνεται σε αυτή την περίοδο, αγκαλιάζει όλη τη διανόηση (Elliott 2010: 21-5). Οι υποστηρικτές του θεωρούν ότι αποτελεί «την κατ' εξοχήν έκφραση της 'ψυχής του Πορτογάλου'», «έκφραση γνήσια κοινωνικής διαμαρτυρίας και μοναδική απόδοση της έφησης των καταπιεσμένων προς την ανυπακοή και την αμφισβήτηση», ενώ οι πολέμιοί του, «του καταμαρτυρούν τη βαθειά απαισιοδοξία και την αθεράπευτη μοιρολατρία του (σ' αυτό συνηγορεί και η ετυμολογική ρίζα της λέξης)», «την ηττοπάθεια, την ενοχή, την απόδραση εκτός πραγματικότητας» (Δαμιανάκος 2005: 136), επιχειρηματολογία που υιοθετείται πανομοιότυπα στην πολεμική αυτή τη φορά με επίκεντρο το ρεμπέτικο, που λαμβάνει χώρα δεκαπέντε περίπου χρόνια αργότερα (1946 κ.ε.- γ' περίοδος), με άξονες την «ελληνικότητα» («είναι αξία εφόσον είναι ελληνικό...συνιστά απαξία... όταν η καταγωγή θεωρείται τουρκική»), τη «λαϊκότητα» («εκφράζει τον «καλό» και «υγιή» λαό, ή αντίθετα, τον «κακό» και «άρρωστο» λαό), την «αισθησιακότητα» («διήγηση των παθών, των αισθήσεων, του βιωμένου»), όπως κωδικοποιημένα εκφράζονται από την Ελένη Ανδριάκαινα (Ανδριάκαινα 1996: 240-1)

Από το 1930 και εξής επιχειρείται μια πιο συστηματοποιημένη παρέμβαση, στα πλαίσια και της συνολικότερης πολιτικής του Estado Novo που ακολουθείται. Στόχος της δικτατορίας είναι να αποσπάσει την προσοχή της εργατικής τάξης από τα προβλήματά της, να την αποξενώσει από τα ίδια της τα βιώματα, από την πραγματικότητα στην οποία ζει· καταβάλλεται προσπάθεια να αλλοιωθεί ακόμα και ο αστικός ιστός που αποτελεί τον καμβά της ζωής της (Gray 2011: 152-3, Colvin 2008: 35-8). Για το λόγο αυτό υιοθετείται η ρητορική περί «εκφυλισμένου άστεως» (Gray 2013: 95), αντιπαραβάλλεται εξιδανικευμένη η υπαίθρος και η ζωή σε αυτή, και προωθείται η διαμόρφωση των συνοικιών της πόλης με τέτοιο τρόπο ώστε να προσομοιάζουν «μικρά χωριά», τα επονομαζόμενα «aldeias» (Gray, 2011: 147, 2013: 113.).

Η συνοικία Mouraria, που κατ' εξοχήν αποτέλεσε γενέτειρα του είδους κατεδαφίστηκε, σε μια απόπειρα εξάλειψης των υλικών αποδείξεων ότι ο κόσμος για τον οποίο μιλούσε το fado και η εξαθλίωση στην οποία ζούσε, όντως υπήρχαν. Ταυτόχρονα προωθήθηκε η στέγαση πλούσιων και φτωχών στις ίδιες περιοχές, στο πνεύμα της «διαταξικής ενότητας» (Colvin 2008: 37).

Το fado, ως δημιουργία των κατοίκων της «εκφυλισμένης» πόλης, που αναπόφευκτα αναφερόταν σε αυτή, δεν μπορούσε να εξαιρεθεί από τη γενικότερη κατεύθυνση της πολιτικής. Ενδεικτικά για τη στάση που θα κρατούσε το καθεστώς

απέναντι στο fado τα επόμενα χρόνια, είναι τα λόγια του ίδιου του Salazar, από συνέντευξή του το 1933:

Εάν είναι πρόπον και απαραίτητο να προβληματιζόμαστε για τη διατήρηση της καλλιτεχνικής μας κληρονομιάς, είναι εξίσου πρόπον και ίσως πιο επιτακτικό, να προβληματιζόμαστε για τις ζωντανές τέχνες που θα συνοδεύουν την εξέλιξή μας, που θα έπρεπε να αποτελούν έκφραση των καιρών μας.

Η δήλωση αυτή έμμεσα προϋποθέτει και για την εκστρατεία αλλοίωσης του χαρακτήρα του fado, προκειμένου να συμφωνήσει με τα ιδανικά του καθεστώτος (Colvin 2008: 36), και επεξηγεί πώς εν τέλει κρίθηκε κατάλληλο, μεταγενέστερα, ως μέσο προπαγάνδας.

Η μεγάλη διάδοση και πλατιά απήχηση που έχει πετύχει από το 1925 και μετά, με τη δημιουργία των πρώτων δισκογραφικών, αλλά και χάρη στο ραδιόφωνο, που μετέδιδε τα λογοκριμένα fado (Côrte-Real, 2001: 160), επιβάλλει την δημιουργία χώρων εξειδικευμένων, και αποκομμένων από το αυθεντικό περιβάλλον δημιουργίας του, ήδη από το τέλος της δεκαετίας του 1920 (Vernon 1999: 25, Brito 1994: 32, Alves&Klein 1994: 37), με την προσπάθεια να εντείνεται και να συστηματοποιείται στη δεκαετία του 1930 και εξής, αναμορφώνοντας όλες τις συνοικίες (Alfama, Bairro Alto, Madragoa, Mouraria) οι οποίες αποτέλεσαν γενέτειρα του fado και κατ' επέκταση έβριθαν από ανάλογους «παραδοσιακούς χώρους» (Gray 2011: 147).

Η διαμόρφωση των χώρων αυτών γίνεται βάσει της προσπάθειας για καθιέρωσή του ως κάτι το «αυθεντικά πορτογαλικό με καταβολές στην αγροτική κουλτούρα» (βλ. και συνολική κατεύθυνση της πολιτικής στα χρόνια του Salazar) (Vernon 1999: 29), και σύμμαχό της βρίσκει και τα σχετικά με το fado περιοδικά, που δημοσιεύουν άρθρα για την πρόπουσα διακόσμηση ενός τέτοιου χώρου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το άρθρο που παρατίθεται από τον Vernon (Vernon 1999: 30), αλλά και τις Alves&Klein (Alves&Klein 1994: 40-1) που δημοσιεύτηκε το 1938 στο περιοδικό «Canção do Sul»:

Πηγή έμπνευσης της διακόσμησης πρέπει να είναι οι καταβολές της λαϊκής κουλτούρας της Λισαβόνας, και αν δεν έχει χαρακτήρα θαλασσινό,(...) οφείλει να προέρχεται από την ύπαιθρο, όπως η διακόσμηση στις γειτονιές της πόλης στις γιορτές του Αγίου Αντωνίου. Οι γλάστρες με το βασιλικό, και οτιδήποτε υποδηλώνει την λατρεία για τα λουλούδια, ή να ανακαλέσει στη μνήμη το παράθυρο ή τη βεράντα όπου προσμένει η γυναίκα της Λισαβόνας τον Πορτογάλο θαλασσοπόρο της, όταν της λείπει, είναι όλα αυθεντικά σύμβολα του Fado.(...) Ο Θεός να ευλογεί τους διακοσμητές οι οποίοι ανακαινίζουν συγκεκριμένους χώρους του Fado, ώστε να αποπνέουν τον πρόποντα σεβασμό στην κουλτούρα του Fado.

Εν τέλει έχει επικρατήσει η άποψη που θέλει το fado σύμφυτο με την πορτογαλική κουλτούρα, με ό, τι κάτι τέτοιο μπορεί να εννοεί, και ανεξάρτητα από το τι όντως

είναι. Επιπλέον, γίνεται προσπάθεια να παγιωθούν τα χαρακτηριστικά που παραπέμπουν σε μια «δημοφιλή», «λαϊκή» κουλτούρα, με βάση όμως το τι η ίδια η αστική τάξη προτιμά και θεωρεί πρόπον (Alves&Klein 1994: 40). Άλλωστε, το σύνολο της πολιτικής που ακολουθήθηκε ως προς το fado, η οικειοποίησή του, ήταν προς εξυπηρέτηση ιδίων συμφερόντων.

Στη δεκαετία του 1940 έχει προχωρήσει σε τόσο μεγάλο βαθμό η τυποποίηση με άξονα τη νοσταλγία για τα «περασμένα», που πλέον υπάρχει ανταγωνισμός ως προς το ποιος χώρος είναι πιο «τυπικός» (tipical), πιο «αυθεντικός» στο χαρακτήρα του fado, σημάδι πως πλέον έχει παγιωθεί η παράδοσή του (Alves&Klein 1994: 41)

Κι έτσι φτάνουμε στις δεκαετία του 1950 και του 1960, οπότε και ο «εξαγνισμός» του fado έχει προχωρήσει σε τόσο μεγάλο βαθμό που πλέον είναι κατάλληλο να χριστεί «εθνικό τραγούδι». Προϋπόθεση βέβαια για την έγκρισή του, είναι να προωθεί μέσα από τους στίχους του το ιδεώδες του «bairrismo», την μεγάλη δηλαδή αγάπη για τον άμεσο περίγυρο, για τη συνοικία (bairro), τα τοπικά ήθη και έθιμα, που συνδέεται και με μια αντίστοιχα «στενή» αντίληψη της πραγματικότητας (Colvin 2008: 39).

Ως συνέχεια της «αυθεντικότητας» του χώρου, έτσι όπως παγιώθηκε στην προηγούμενη δεκαετία, πλέον τα Casas do Fado φέρουν ονόματα θρυλικών μορφών της α' περιόδου δημιουργίας, που πλέον παραπέμπουν στη «μπόεμ», όπως παρουσιαζόταν, η ζωή στη Mouraria τον 19^ο αιώνα, ενώ ταυτόχρονα αποτελεί κριτήριο επιτυχίας η επίσκεψη των χώρων από πρόσωπα υψηλά ιστάμενα, όπως διπλωμάτες κτλ (Alves&Klein 1994: 41-2). Τα επαγγελματικά Casas do Fado πλέον γίνονται σημείο αναφοράς του διεθνούς τουρισμού, που είναι και η βάση της πορτογαλικής οικονομίας τη συγκεκριμένη περίοδο. Έτσι, ο προσανατολισμός δημιουργίας των fado που θα ακουστούν σε αυτούς τους χώρους, και θα προωθηθούν από το ραδιόφωνο, στρέφεται και στην ικανοποίηση των προσδοκιών των περιηγητών (Gray 2013:22, Vernon 1999: 36-7).

Εδώ αξίζει να επισημάνουμε, πως αν και τα Casas do Fado προωθούνται ως ο κατ'εξοχήν χώρος για να ακούσει κανείς «αυθεντικό» fado, ταυτόχρονα με αυτό συνυπάρχουν και άλλα μουσικά είδη, όπως φοξ-τροτ, βαλς, τάνγκο και τζαζ,, που καμία σχέση δεν είχαν προφανώς με την «αυθεντική πορτογαλική μουσική», ωστόσο ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή στους αστούς που αποτελούσαν και το κοινό των χώρων αυτών (Klein&Alves 1994: 39).

Μέσα από όλη αυτή τη διαδικασία σπάει η σύνδεση της κοινωνικής αδικίας(ως αιτία) και δυστυχίας (ως αποτέλεσμα), που εντοπιζόταν σε προγενέστερα τραγούδια. Η σχέση αυτή αντικαθίσταται από το μοτίβο των 'αναπόφευκτων τραγωδιών' οι οποίες συνθλίβουν το «μεμονωμένο βασανισμένο άτομο»· οι

«τραγωδίες» αυτές παρουσιάζονται αποκομμένες από το γενικότερο κοινωνικοπολιτικό γίνεσθαι (Gray 2013: 96).

Αν και στην δ' περίοδο δημιουργίας του και το ρεμπέτικο, καθώς και οι χώροι στους οποίους παιζόταν, αξιοποιείται προς αυτή την κατεύθυνση (Gauntlett 2001: 96-7), εντούτοις οι όποιες παρεμβάσεις έγιναν δεν ήταν στην κλίμακα και με τον τρόπο με τον οποίο πραγματοποιήθηκαν στο fado.

Παρά τις ριζικές αυτές αλλαγές όμως, δεν εκλείπει το εργατικό/ αγροτικό στοιχείο. Κι αυτό γιατί, η πλειονότητα των *tasca*s, γαλακτοπωλείων, καταστημάτων και καφετεριών, χώροι εστίασης δηλαδή, όπου θα μπορούσε να ακούσει κανείς fado, διευθύνονται από ανθρώπους με αγροτική καταγωγή, ιδίως από τη Γαλικία και τη Beira. Μέχρι την 25^η Απριλίου 1974 και τις αλλαγές που αυτή επέφερε, πολλοί από τους εσωτερικούς μετανάστες από τη Γαλικία και τη Beira που συνέρεαν για δουλειά, συνήθιζαν να δουλεύουν έξι μήνες στο λιμάνι της Λισαβόνας, και τους υπόλοιπους τους περνούσαν στην ιδιαίτερη πατρίδα τους (Costa & Guerreiro 1986: 86).

Άλλοι εργάζονται και παραμένουν μόνιμα στην Alfama προσπαθώντας να συγκεντρώσουν ένα κομπόδεμα. Άλλοι καταφέρνουν να ανελιχθούν κοινωνικά συγκεντρώνοντας το απαραίτητο κεφάλαιο για να ανοίξουν την δική τους *tasca*. Άλλοι πάλι αγωνίζονται για την επιβίωση, παραμένοντας απομονωμένοι από τον γύρω κόσμο. Οι δεσμοί ανάμεσα στα μέλη της οικογένειας, και ανάμεσα σε αυτούς με την ίδια καταγωγή είναι ιδιαίτερα ισχυροί (Costa & Guerreiro 1986: 87).

Η κατάσταση αυτή συμβάλει στη διατήρηση του εργατικού-λαϊκού χαρακτήρα του fado και σε αυτή την περίοδο, και επίσης διατηρεί ανοιχτό το διάλογο με την αγροτική παράδοση, ακόμα και κατά τη διάρκεια της δ' περιόδου. Στους χώρους, όπου συχνάζουν θα ακούσει κανείς, κεκλεισμένων των θυρών, μη λογοκριμένα fado (Gray 2013: 22). Εκεί θα ακούσει κανείς και τα λεγόμενα «fadós της αντίστασης» (*fados de contraste*), τα οποία εκφράζουν μεν την εναντίωση στους πλούσιους, αλλά ταυτόχρονα και την επιθυμία τους για την κοινωνική άνοδο μέσω της ατομικής προσπάθειας, η οποία τελικά είναι ανέφικτη, καθώς δεν υπάρχει πραγματική ελπίδα διαφυγής από αυτή την κοινωνική θέση (Gray 2013: 96-7). Βλέπουμε δηλαδή, πως ακόμα και με αυτούς τους όρους εν τέλει επικρατεί η κυρίαρχη ιδεολογία, που αποκόπτει το άτομο από το σύνολο, και τα προβλήματά του, από τη γενικότερη κοινωνικοπολιτική κατάσταση.

Αντιθέτως στο ρεμπέτικο, στα πλαίσια που τραγουδιέται και απευθύνεται στα λαϊκά στρώματα, από την γ' ακόμα περίοδο της δημιουργίας του, εκφράζεται το ακριβώς αντίθετο: τα δεινά, που σε προηγούμενες περιόδους αφορούσαν αποκλειστικά το άτομο, το οποίο μόνο και αβοήθητο υπέμενε καρτερικά τη μοίρα του, πλέον

αφορούν το σύνολο, ενώ οι διαμαρτυρίες πλέον καταφέρονται με συλλογικό τρόπο ενάντια στην «κοινωνική αδικία».

B.4. β. Επιτελεστικές Διαστάσεις

Οι όποιες αλλαγές πραγματοποιούνται σε αυτή την περίοδο αποτυπώνονται στην επιτέλεση.

B.4.β.i. Ο χώρος και η πράξη του ρεμπέτικου

Η αφομοίωση και οικειοποίηση του ρεμπέτικου από ένα κοινό (αστικό) ξένο ως προς το χαρακτήρα του, επέφερε και ανάλογες αλλαγές στο χαρακτήρα της επιτέλεσής του, καθώς εμφανίζονται χώροι, στους οποίους η διασκέδαση είναι πολυέξοδη, «χυδαία», ένα ατέλειωτο «ξεφάντωμα» (Χολστ 1977:16, Gauntlett 2001: 76-7).

Προς τα τέλη της δεκαετίας του 1960 αναβιώνει το ενδιαφέρον για το «αυθεντικό» ρεμπέτικο, ενδιαφέρον που διαρκεί στην περίοδο της Επταετίας, και μετέπειτα, και συνδέεται και με την αναβίωση της επιτέλεσής του σε μικρούς χώρους. Ρεμπέτες που μεσουράνησαν σε προηγούμενες περιόδους, και πλέον είχαν αποσυρθεί, ανεβαίνουν στη σκηνή αυτών των χώρων (Παπαδόπουλος 2004: 11, Χολστ 1977: 70-1.). Η επιτέλεση ενός μουσικού είδους, που είχε συνδεθεί στο παρελθόν με κάποιας μορφής αντίστασης στο εκάστοτε καθεστώς, χαιρετίζεται από κάποιους σαν «επανάσταση» ενάντια στη Δικτατορία· άλλοι όμως, υιοθετώντας μια πιο μετριοπαθή στάση, προβληματίζονται ως προς το αν ήταν όντως «επανάσταση», ή μάλλον μια ανώδυνη «εκτόνωση της δυσαρέσκειας» (Gauntlett 2001: 96) .

Οι δύο εκ διαμέτρου αντίθετοι τύποι χώρων επιτέλεσης, εξελίσσονται, και, με διαφοροποιήσεις, υπάρχουν μέχρι τις μέρες μας.

B.4.β.ii. Ο χώρος και η πράξη του fado. Casas do Fado vs Tascas

Αυτό για το οποίο διακρίνεται, η δ' περίοδος δημιουργίας του fado, είναι το δίκτυο χώρων με προσανατολισμό επαγγελματικό ή/ και τουριστικό, που αναπτύχθηκαν με πρωτοβουλία του Estado Novo, τα Casas do Fado.

Στη συνέχεια θα εξετάσουμε τα χαρακτηριστικά που απέκτησε η επιτέλεση, κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, με βάση μαρτυρία των Lawton McCaul (1931) (που παρατίθεται από τον Vernon), Rodney Gallor (1961), και Lilla Ellen Gray, οι οποίοι επισκέφτηκαν την Πορτογαλία και σε διαφορετικές φάσεις της δ' περιόδου.

Ακούγονται βήματα στις σκάλες. Μπαίνει ένας εύθυμος νεαρός με ισπανικής κιθάρα που έχει επιπλέον μπάσες χορδές· ακολουθείται από έναν λιγνό, με έντονα χαρακτηριστικά που έχει το πιο εντυπωσιακό μουσικό όργανο που έχω δει ποτέ. Υποκλίνονται, και κάθονται σε ένα τραπέζι δίπλα στο δικό μας- έτσι ώστε, ενώ καπνίζουν και συζητούν έχω τη δυνατότητα να τους περιεργαστώ...

.... Ενώ παρατηρώ αυτές τις τεχνικές λεπτομέρειες, αρκετά τραπέζια έχουν γεμίσει, και κάθε ένας που μπαίνει στο χώρο ανταλλάζει χαιρετισμό με τους μουσικούς...

Συγκεκριμένες φυσιολογίες, που δεν φαίνονται και τόσο άξιες σεβασμού, επίσης εμφανίζονται διαλέγοντας μια περίοπτη θέση από την οποία μπορούν να έχουν ταυτόχρονα την εποπτεία του χώρου. Φαίνεται όμως ότι τους αγνοούν. Διαδραματίζεται ένα παιχνίδι αναμονής. Ξαφνικά, σε νεύμα των μουσικών, τα φώτα χαμηλώνουν σε μια μπλε απόχρωση. Ενώ όλοι περιμένουν εκστατικοί να ακούσουν, η κιθάρα ξεκινάει, πολύ σιγά στην αρχή, σαν έναν αέρινο χορό ξωτικών· στη συνέχεια ο ήχος αποκτά μια απαστράπτουσα λαμπρότητα. Οι ακροατές γέρνουν προς τα εμπρός για να παρακολουθήσουν τα ευκίνητα δάχτυλα του Armandinho, ο οποίος κάνει την κιθάρα του να ακούγεται σαν μια ολόκληρη ορχήστρα οργάνων: τραγουδώντας τα *sostenuti* και τα *glissandi* γεμάτα περίτεχνα στολίδια· αντιπαραθέτοντάς τα με ζωηρό *staccato* και αστραπιαία παιγμένα περάσματα· και στιγμιαία παράγοντας ήχο με την αιθέρια ποιότητα μιας ουράνιας άρπας. Η κιθάρα επιφορτισμένη με το ρόλο της συνοδείας, συμβάλλει με ήχο βαθύ, γεμάτο και ξεκάθαρα αρθρωμένο. Το παίξιμό τους μπορεί να παρομοιαστεί με ηχητικό καλειδοσκόπιο, έτσι όπως μεταβάλλει ελαφρά το ρυθμό και εναλλάσσει περάσματα αντίθετο χαρακτήρα.

Τα φώτα και η κουβέντα επανέρχονται και οι μουσικοί συνεχίζουν το τσιγάρο τους, αλλά μια κυρία κι εγώ δεν έχουμε συνέλθει από αυτό που μόλις ακούσαμε. Πώς είναι δυνατόν άνθρωποι που μοιάζουν τόσο καθημερινοί-που τώρα κουβεντιάζουν με τους φίλους τους και τους επιτρέπουν να δοκιμάσουν τις κιθάρες τους- πώς είναι δυνατόν να είναι τόσο καλοί μουσικοί;

Τα μπλε φώτα ανάβουν ξανά. Αλλά αυτή τη φορά δεν μας μαγεύει ο ιριδίζων ήχος της κιθάρας, αλλά η φωνή του τραγουδιστή. Έχουμε μαγευτεί γιατί δεν είχαμε κάποια ένδειξη ότι επρόκειτο να ακούσουμε τραγούδι· και αυτό που μας αναστατώνει ακόμα περισσότερο είναι η γεμάτη ένταση, σχεδόν εμπύρετη έκφραση του συναισθήματος...

Ο τραγουδιστής-ένας χλωμός νεαρός με σκούρα μαλλιά-, φαίνεται να έχει 'ξεχάσει' που βρίσκεται. Παραμένοντας καθιστός, με την πλάτη στραμμένη στο κοινό, σηκώνει το λαιμό, όπως μία τσίχλα, και τραγουδά όπως κανένας Αγγλοσάξονας θα μπορούσε, ή θα τολμούσε ποτέ. Σ' εμάς μια τόσο καταφανής εκφραστικότητα στο θέμα της αγάπης θα θεωρούνταν ανησυχητική.

Μετά από αυτόν εμφανίζονται άλλοι μουσικοί. Κανένας δεν έχει πραγματικά εκπαιδευμένη φωνή, αλλά αυτό δεν φαίνεται να δημιουργεί κάποιο μειονέκτημα στην ερμηνεία· κι αυτό γιατί, οι Πορτογάλοι θεωρούν πως οποιοσδήποτε 'συναισθάνεται' μπορεί να τραγουδήσει. Και όντως, αυτοί, με θαυμαστό τρόπο, το κάνουν, υπό τον μαγικό ήχο της κιθάρας...

Μια νεαρή γυναίκα ενθαρρύνεται να σταθεί στο κέντρο της αίθουσας. Φαίνεται να είναι μια κυρία του αγοραίου έρωτα. Αναρωτιόμαστε τι θα τραγουδήσει, προφανώς ένα τραγούδι της νύχτας. Αυτή όμως επιλέγει να τραγουδήσει ένα *fado* για τη Μαρία τη Μαγδαληνή, που αν και αμαρτωλή, πήρε άφεση και έγινε αγία... Ακούγοντας να τραγουδάει τους στίχους, χωρίς ανούσιες και γελοίες υπερβολές, απλά κοιτώντας ευθεία, πάνω από το κοινό, αντιλαμβανόμαστε ότι το *Fado* είναι κάτι πολύ περισσότερο από ένα απλό μεταμεσονύκτιο τραγούδι, όταν τα φώτα χαμηλώνουν. Αυτό που πραγματικά είναι το *Fado*, είναι μια αυθόρμητη ποίηση βγαλμένη από την καρδιά, μοιρασμένη με ένα ακροατήριο που νιώθει και κατανοεί.

(πηγή του Lawton McCaul που παρατίθεται στο Vernon 1999: 26)

Από την περιγραφή που έδωσε ο Lawton McCaul όταν επισκέφτηκε το 1931 κατά τύχη το Solar de Alegria, στην Praça de Alegria.

Ο Rodney Gallop, που επισκέφτηκε την Πορτογαλία την ίδια περίοδο, ισχυρίζεται πως, υπάρχουν αρκετά γνωστά «boîte de nuit», όπου μπορεί κανείς να ακούσει fado, ανάμεσα στους θαμώνες που κατά κανόνα προέρχονται από τα μεσαία στρώματα, αν και τα λιγότερα φανταχτερά μέρη, στις συνοικίες όπου γεννήθηκε το fado, Alfama και Mouraria, στις πλαγιές κάτω από το κάστρο του Αγίου Γεωργίου, ενδείκνυνται περισσότερο. Η περιγραφή ωστόσο που παραθέτει προέρχεται από την πρώτη κατηγορία, και συγκεκριμένα, τα δημοφιλή καφέ «Luso» και «Victoria». Στα μέρη αυτά κατά κανόνα εμφανίζονται ημιεπαγγελματίες μουσικοί. Όσον αφορά την κοινωνική θέση των θαμώνων, ειρωνικά σχολιάζει πως όλα στην ουσία εξαρτώνται από το είδος του καπέλου που φορούν. «Συγκεκριμένα, στο «Luso» απαγορεύεται η είσοδος σε όσους φορούν τραγιάσκα ή μπερέ· αντιθέτως, στο «Victoria», όπου οι ιδιοκτήτες του, και οι θαμώνες του φαίνεται να' ναι κατά κανόνα ναυτικοί ή γενικά πιο «λαϊκοί» άνθρωποι, δεν απαντάται και κάποιο διαφορετικό είδος καπέλου. Τόσο το ευρύχωρο «Luso», όσο και το χαμηλοτάβανο θολωτό «Victoria», είναι εξ ίσου γεμάτα με τραπέζια και καρέκλες, όπου κάθονται πολλοί άντρες (αλλά ελάχιστες γυναίκες) και πίνουν καφέ, μπύρα ή αναψυκτικά με εξωτικά ονόματα. Σύντομα τα φώτα χαμηλώνουν και ρίχνουν ένα κόκκινο φως, και μια γυναίκα ανεβαίνει σε μια χαμηλή εξέδρα στη μια άκρη του δωματίου. Είναι η τραγουδίστρια. Οι συνοδοί της, καθισμένοι μπροστά της, κρατούν κιθάρες διαφορετικού τύπου, γνωστές η μία ως guitarra και η άλλη ως viola da França....» (Rodney Gallop 1961: 245-6).

Σύμφωνα με την έρευνα των Klein & Alves, στη δεκαετία του 1940, το πρόγραμμα αυτό συμπληρώνεται με επιδείξεις παραδοσιακών χορών, ενώ η σκηνή έχει αναβαθμιστεί σε αναπαράσταση γειτονιάς της Λισαβόνας (Klein & Alves 1994: 44).

Πέρα από το «επίσημο» δίκτυο χώρων επιτέλεσης του fado, λειτουργεί παράλληλα και το δίκτυο χώρων που απευθύνονται στην εργατική τάξη. Όπως είδαμε και παραπάνω, η πλειονότητα των χώρων στους οποίους συχνάζει η εργατική τάξη και τα λαϊκά στρώματα διευθύνονται από ιδιοκτήτες με καταγωγή από την ύπαιθρο, που περιστασιακά δούλευαν ως εργάτες στο λιμάνι της Λισαβόνας, τουλάχιστον μέχρι τις αλλαγές που έφερε η 25^η Απριλίου 1974, και αντίστοιχης καταγωγής ήταν και οι θαμώνες στους χώρους αυτούς (Costa & Guerreiro 1986: 86-7, Vernon 1999: 37).

Τα στρώματα αυτά, λόγω της συμβολής τους στην παραγωγική του διαδικασία, της κοινωνικής τους θέσης, αναπτύσσουν μια συγκεκριμένη νοοτροπία και

διαπροσωπικές σχέσεις. Συνέπεια των παραπάνω, είναι η επιβίωση στους κόλπους τους της «λαϊκής πολιτισμικής δημιουργικότητας» (Δαμιανάκος 1987: 30). Με άλλα λόγια, λειτουργούν-κατά το δυνατόν- ως «θεματοφύλακες της παράδοσης» (Klein& Alves 1994: 41).

Με βάση αυτό το σκεπτικό αξιοποιείται και η παρακάτω περιγραφή των τεκταινόμενων σε μια *tasca*, από τη Lilla Ellen Gray, η οποία διεξήγαγε επιτόπια έρευνα για το *fado* κατά τα έτη 2000-2003, επικεντρωνόμενη ιδιαίτερα σε θέματα επιτέλεσης σε χώρους κατά το δυνατόν κοντά στην αυθεντική παράδοση.

Η *tasca*, συνοικιακός χώρος εστίασης, όπου παραδοσιακά γίνονται συναυλίες *fado* από ερασιτέχνες ερμηνευτές, δομείται βάση του ανένα εξελισσόμενου διαλόγου μεταξύ των αστικών μύθων και των μύθων περί προέλευσης του *fado*, των στίχων του *fado*, της εικόνας που παρουσιάζουν γι' αυτό τα ΜΜΕ και όλη η βιομηχανία που αναπτύχθηκε γύρω από αυτό τα τελευταία χρόνια. Ανεξάρτητα από την όποια αλλοίωση μπορεί να επιφέρουν όλοι αυτοί οι φορείς, θεωρείται ο χώρος που συνδέεται με την αυθεντική επιτέλεση όσον αφορά και τις κοινωνικές και τις μουσικές παραμέτρους, σε αντίθεση με τα *Casas do Fado* που συνδέθηκαν αποκλειστικά με επαγγελματικές εμφανίσεις απευθυνόμενες σε ένα κοινό κυρίως τουριστικό (Gray 2013: 31). Μπορεί η επίσκεψη να είναι πρόσφατη, όμως βάσει των όσων έχουν προαναφερθεί, μπορεί να θεωρηθεί ενδεικτική τόσο για την δ' περίοδο (στην οποία ούτως ή άλλως είναι καθοριστική στη διαμόρφωση της εικόνας που έχουμε για το είδος όλη η μυθολογία που έχει καλλιεργηθεί, η εικόνα που διαμόρφωσαν η δισκογραφία και τα ΜΜΕ κτλ), όσο και για προηγούμενες περιόδους, μια που στην επαναπροσέγγιση επιβιώνουν στοιχεία αυθεντικότητας· αυτός είναι και ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζονται αυτοί οι χώροι, βάσει και της ακόλουθης μαρτυρίας ενός *guitarrista*, που εμφανιζόταν σε όλο τον κόσμο με την Amália Rodriguez:

Δεν θα το έλεγα ποτέ σε ένα δημοσιογράφο, αλλά σε αυτές τις μικρές *tasca*s όπου υπάρχει το ερασιτεχνικό *fado*, εκεί μπορεί να βρει κανείς και το «περισσότερο» *fado*, (Gray 2013: 31).

Στη συνέχεια παρατίθεται το αυτούσιο βίωμα της Lilla Ellen Gray σε μία *tasca*:

Έχει μόλις ξεκινήσει να τραγουδάει *fado*, και είναι λίγο ντροπαλή, αλλά όλοι συμφωνούμε πως αυτή η δεσποινίς έχει το *fado* στη φωνή της (*traga fado na voz*). Θα ήθελα να σας παρουσιάσω την Olga de Sousa! Ακούγεται το τρίξιμο της καρέκλας πάνω στα πλακάκια του δαπέδου, το σύρσιμο των ποδιών, και η μετακίνηση σωμάτων, που είναι ντυμένα στα μαύρα, και φορούν μαύρο σάλι, όπως και η Olga, που πλησιάζει τους μουσικούς. Τη ρωτούν τι θα τραγουδήσει πρώτα, καθώς και τον τόνο. Δεν ξέρει τον τόνο, αλλά τους λέει το όνομα του *fado*. Τη βάζουν να σιγοτραγουδήσει την αρχή και ο *guitarrista* αποφασίζει έναν τόνο γι'

αυτή. Καθώς ετοιμάζεται να ξεκινήσει, υπάρχουν ακόμα ψιθουρι στην αίθουσα, ενώ κάποιος μιλάει δυνατά κοντά στην πόρτα. Η Laura (σημ.: γυναίκα του ιδιοκτήτη) επιβάλλει την ησυχία φωνάζοντας: 'Silêncio, por favor! Silêncio' (Ησυχία, παρακαλώ! Ησυχία!). Μια γυναίκα που κάθεται στο πιο κοντινό τραπέζι στους μουσικούς ψιθυρίζει ένα διαπεραστικό σφύριγμα, αγριοκοιτάζοντας αυτούς που μιλούν. Την τελευταία στιγμή, μια γυναίκα από το ίδιο τραπέζι, που είναι από τις πιο ξεχωριστές *fadistas* στη συγκεκριμένη *tasca*, τυλίγει τους ώμους της Olga μ' ένα σάλι, λέγοντάς της: 'Έτσι θα είσαι πιο *fadista*'. Οι μουσικοί ξεκινούν να παίζουν, η *guitarra*⁷ παίζοντας περίτεχνα πάνω στην αρμονία της μελωδίας, και η *viola*⁸ τη μπάσα συνοδεύει. Η Olga νευρικά παίζει με τις άκρες του σαλιού, κλείνει τα μάτια της, γέρνει το κεφάλι της προς τα πίσω, παίρνει μια ανάσα, και ξεκινά να τραγουδά με χαμηλή βραχνή φωνή τους πρώτους στίχους του *fado* 'Que Deus Me Perdoe' (Θεέ μου συγχώρα με [που αγαπώ τόσο το *fado*], 'Αν η έγκλειστη ψυχή μου μπορούσε να δείξει/Αν μπορούσε να πει πόσο υποφέρω στη σιωπή'. Το σώμα της ταλαντεύεται σιγανά πότε προς τη μία, πότε προς την άλλη πλευρά· τα δάχτυλά της στριφογυρνούν τις άκρες του σαλιού· η φωνή της αποκτά μια ορμητικότητα, καθώς προχωρεί στην ερμηνεία του τραγουδιού. Ξεκινά να χάνει λίγο λίγο τον συγχρονισμό της με τον μουσικό που παίζει βιόλα, μέχρι που χάνει τον ρυθμό (*compasso*). Ακούω τους μουσικούς να παίζουν με πιο έντονο τρόπο τον ρυθμό, για να τον βρει. Όλος ο παρευρισκόμενος κόσμος ξεσπά τραγουδώντας το *refrén*, στον ίδιο τόνο, εκτός τόνου, κάποιοι πιστοί στο ρυθμό, κάποιοι τραβώντας λίγο προς τα πίσω, κάποιοι γεμάτοι από μια καταπληκτική ενέργεια. Μετά το *refrén*, η Olga περνάει με χάρη στον επόμενο στίχο, και καθώς φτάνει στο τέλος του *fado*, το κοινό ξεσπά σε επευφημίες 'Lindo!' (Όμορφο!), 'Bem!' (Μια χαρά!), και χειροκροτήματα. Η Olga κάποιες φορές τραγουδά εκτός τόνου και δεν πιάνει τον ρυθμό, αλλά τα μάτια της είναι φωτεινά και το σώμα της σε εγρήγορση με αυτή την πρωτόγνωρη έξαψη που της δημιουργεί το τραγούδι μπροστά σε κοινό. Οι μουσικοί ανταλλάζουν δυο κουβέντες μαζί της και της δίνουν συμβουλές για την επόμενη φορά. Σχεδόν αμέσως ολόκληρος ο χώρος γεμίζει από δυνατές ομιλίες.

(Gray 2013: 36-7).

Ο τρόπος με τον οποίο εξελίσσεται η επιτέλεση σε κάθε περίπτωση παρουσιάζει ομοιότητες αλλά και διαφορές, που προσομοιάζουν σε κωδικοποιημένες τελετουργίες. Πολλές λεπτομέρειες καθορίζονται από τον χώρο στον οποίο θα επιτελεστεί, άλλες όμως είναι σταθερές (Gray 2013: 31). Άλλωστε, «κάθε επιτέλεση φέρει ίχνη... και προηγούμενων επιτελέσεων. Έχει τη δυναμική να ξυπνά μνήμες του χώρου, των ανθρώπων, να φέρει νοητά στο παρόν, παρελθοντικές καταστάσεις (Gray 2013: 10).

⁷ Guitarra: η συντομευμένη ονομασία της *guitarra portuguesa*, όργανο που χρησιμοποιείται στην ερμηνεία του *fado*.

⁸ Viola: έτσι αποκαλούν την ισπανική κιθάρα.

Αυτό που χαρακτηρίζει όλες τις περιπτώσεις είναι η Σιωπή, και η μεγάλη συναισθηματική φόρτιση του ερμηνευτή, που μπορεί να εκδηλωθεί ακόμα και με δάκρυα.

Η ποιότητα μιας επιτέλεσης, και κατ' επέκταση η καταλληλότητα ενός χώρου, και το επίπεδο του κοινού, αναγνωρίζεται από την ποιότητα της σιωπής που τηρείται κατά τη διάρκεια της ερμηνείας, αλλά και από το πώς αυτή διακόπτεται. Όπου το ακροατήριο τηρεί τη σιωπή, είναι δείγμα πως ξέρει να ακούει και τον ερμηνευτή με την ίδια σπουδή, και να εντυφεί στο τραγούδι του και στο συναίσθημα που μεταφέρει. Από την άλλη μεριά μπορεί να υπονοεί αίσθημα κορεσμού στο κοινό, που όμως σέβεται τον, ή ακόμα να εγκυμονεί το γέλιο που ξεσπά με ανέκδοτα κ.α. (Gray2013: 39). Οι τελευταίες περιπτώσεις φυσικά δεν θα είχαν θέση σε ένα Casa do Fado.

Η σιωπή διακόπτεται από τα συχαρητήρια επιφωνήματα, στις στιγμές της κορύφωσης, ή αμέσως πριν το τέλος ή την τελευταία επανάληψη. Οι στιγμές αυτές χαρακτηρίζονται από αλλαγές στη δυναμική, έντονο αυτοσχεδιασμό, μελίσματα με rubato, ή άλλα φωνητικά στολίσματα (voltinhas) (Gray2013: 39-40). Η σιωπή μπορεί να διακοπεί και στο ρεφραίν ενός fado canção, για να ενώσει το κοινό τη φωνή του, με αυτή του fadista, ή όταν πρόκειται για ένα πιο παραδοσιακό fado (δεν έχει ρεφραίν) στο ορχηστρικό μέρος (Gray 2013: 39).

Οι διακοπές αυτές αφορούν την επιτέλεση στους πιο ερασιτεχνικούς χώρους, αυτούς που θα επισκεφτούν τα λαϊκά στρώματα. Στους επαγγελματικούς χώρους, που απευθύνονται σε μια μικρή ελίτ, δεν ενθαρρύνεται η συμμετοχή του κοινού. Η επιβολή της θεσμοθετήθηκε από το Estado Novo, μάλλον όμως στα χρόνια του απλώς επιβλήθηκε και τυπικά· η απαίτηση γι' αυτή προηγούνταν (Gray 2013: 41). Σύμμαχος στην καθιέρωση της απόλυτης Σιωπής, και γενικότερα των όρων της επιτέλεσης, ήταν και τα περιοδικά που ασχολούνταν με το fado, τα οποία πέρα από τη δημοσίευση άρθρων σχετικών με την κατάλληλη διακόσμηση του χώρου, δημοσίευαν και άρθρα υποδεικνύοντας την πρόποσα συμπεριφορά του fadista στη σκηνή, και την αρμόζουσα στάση του ακροατηρίου, ώστε να μην «υποβιβάζεται» το fado (Jerónimo&Fradique 1994: 105).

Αδιαμφισβήτητα όμως, αποτελεί ίσως το σημαντικότερο συστατικό στοιχείο της αλληλεπίδρασης κοινού- ερμηνευτή σε μια παράσταση, και αυτό είναι συνείδηση στους Πορτογάλους, όπως φαίνεται και από την πολύ διαδεδομένη αντίληψη, ότι «fado tem um outro sabor com silêncio» (δηλ. το fado αποκτά διαφορετική ποιότητα με τη σιωπή) (Gray 2013: 39).

Το έντονο συναίσθημα που βιώνει το ακροατήριο κατά τη διάρκεια της ερμηνείας εξωτερικεύεται με την τήρηση απόλυτης σιωπής, όπως είδαμε. Ο ερμηνευτής/ ια όμως, θα το εκφράσει ακόμα και με τα δάκρυα, τα οποία μπορεί να υπονοηθούν με

τη μουσική, μπορεί όμως να είναι και αληθινά δάκρυα, όπως στο περιστατικό που περιγράφει η Gray.

Τόσο η ίδια η φωνή, όσο και η υπόλοιπη ενορχήστρωση δημιουργούν εικόνες έντονα φορτισμένες. Ο λυγμός μπορεί να αποδοθεί είτε μέσω του βιμπράτο της νότας στην κιθάρα (*gemer*), είτε στη φωνή του τραγουδιστή, με καθοδικά *glissandi* ή εκτεταμένα μελίσματα, που παραπέμπουν σε λυγμό. Το αίσθημα αυτό μπορεί να είναι διάχυτο όμως ο ίδιος ο τραγουδιστής δεν θα κλάψει· κάτι τέτοιο θα κατέστρεφε το τελικό αποτέλεσμα, η μαγεία της συσσωρευμένης φόρτισης θα θρυμματιζόταν.

Στην κορύφωση του τραγουδιού η ένταση εκφράζεται με ένα βραχνό τρέμουλο της φωνής: ο ερμηνευτής υποφέρει· διακόπτει το τρέμουλο της φωνής του, και δίνοντας την εντύπωση ότι θα ξεσπάσει σε δάκρυα, καταλήγει σε *voltinhas* με *rubato* στον τελευταίο στίχο (Gray 2013: 41-3).

Αυτό που ξεχωρίζει την επιτέλεση σε ερασιτεχνικό πλαίσιο, είναι η παρουσίαση. Η ευθύνη που αναλαμβάνει ο παρουσιαστής μπορεί να αφορά τη διδασκαλία του ακροατηρίου, και ταυτόχρονα την διατήρηση της κατάλληλης ατμόσφαιρας γεμάτη «Σιωπή» και «Σεβασμό προς το Fado». Πέραν αυτού όμως, θα συμβάλλει στη διαμόρφωση της αντίληψης του κοινού για τον κάθε *fadista*, και ακόμα θα το μυήσει στη σωστή ακρόαση και συμμετοχή του (Gray 2013: 35-6).

Ο «διδακτικός» χαρακτήρας που έχει η επιτέλεση, δεν περιορίζεται, ωστόσο, στο ρόλο του παρουσιαστή. Το τέλος μιας παρουσίασης *fado* δίνει τη θέση του σε ένα σύντομο μάθημα από τους μουσικούς στο νέο τραγουδιστή: η παρουσίαση γίνεται αντικείμενο σχολιασμού, ενώ δίνονται και συμβουλές και κατευθύνσεις τόσο ως προς τη διόρθωση των αδυναμιών (αναπνοές, λάθη στους στίχους κ.α.), όσο και ως προς τη διεύρυνση των οριζώντων με παραπομπή σε συγκεκριμένες ηχογραφήσεις. Οι καβγάδες πάνω στην ορθότητα, την πατρότητα και τη σωστή προφορά των στίχων, δεν λείπουν.

Οι μεγαλύτεροι σε ηλικία είναι επικριτικοί συνήθως, νοσταλγώντας το παρελθόν, οπότε και κατά την άποψή τους, οι νεαροί ερασιτέχνες ερμηνευτές είχαν πιο ανεπτυγμένο το προσωπικό τους στιλ, και η εμφάνιση του καθενός ήταν διακριτή, και το ρεπερτόριο πλούσιο. Την αιτία για τη σημερινή κατάσταση συνήθως την αποδίδουν στο ότι οι νέοι μαθαίνουν κυρίως μιμούμενοι τις ηχογραφήσεις, όπου το ερμηνευτικό στιλ είναι κατά κανόνα συγκεκριμένο, ενώ η μίμηση είναι από μόνη της μια διαδικασία στείρα (Gray 2013: 43).

Κλείνοντας τα σχετικά με την επιτέλεση, αξίζει να σχολιαστεί το τελετουργικό με το μαύρο σάλι. Το μαύρο σάλι, ως απαραίτητο στοιχείο του ενδυματολογικού κώδικα άρχισε να υιοθετείται τη δεκαετία του 1930, στα πλαίσια και της γενικότερης

επαγγελματοποίησης και ελέγχου του είδους (Brito 1994: 33, Jerónimo& Fradique 1994: 105). Καθιερώθηκε από την Amália Rodriguez, η οποία μεσουράνησε στην δ' περίοδο δημιουργίας του fado, όμως πλέον έχει καθιερωθεί ως ένα από τα σύμβολά του, καταχρηστικά. Συνεπώς, από τη μια παραπέμπει ευθέως στη συγκεκριμένη θρυλική ερμηνεύτρια, ταυτόχρονα όμως ίσως επιτελεί και ένα ρόλο συμβολικό: η ερμηνεία για πρώτη φορά του fado μπροστά σε κοινό σηματοδοτεί το χάσιμο της αθωότητας για την ερμηνεύτρια, που ντύνεται στα μαύρα, μεταμορφωνόμενη σε fadista, με ό, τι κάτι τέτοιο μπορεί να συνεπάγεται (Gray 2013: 168).

B.4.β.iii. Η κινηματογραφική παρουσία τους

Αμφότερα τα μουσικά ιδιώματα συνδέθηκαν, όπως είδαμε με τον κινηματογράφο, ήδη, από την προηγούμενη περίοδο δημιουργίας τους.

Η μουσική, και το τραγούδι έχουν κομβική θέση στη δομή των ταινιών. « Κάθε ταινία που σέβεται τον εαυτό της περιλαμβάνει πολλαπλές διακοπές της αφηγηματικής δράσης για την παρεμβολή των τραγουδιών. Πολλοί συνθέτες της εποχής αυτής, έχοντας θητεύσει σε ωδεία και γνωρίζοντας τη λόγια μουσική παράδοση, γράφουν και διασκευάζουν λαϊκή μουσική με έντονα ρεμπέτικη χροιά, ανάλογα με τις ανάγκες της κάθε ταινίας και το είδος στο οποίο ανήκει» (Δερμεντζόπουλος 2004: 272).

Όσον αφορά το χώρο στον οποίο κινούνταν οι ρεμπέτες, την ταβέρνα, στη δεκαετία του 1950 εξακολουθεί να αντιπροσωπεύει έναν κόσμο που, περιμένοντας την ένταξή του, ζει στο περιθώριο της επίσημης κοινωνίας. Η εικόνα αυτή αλλάζει από τη δεκαετία του 1960 και μετά, οπότε και «ο χώρος της ταβέρνας θα μεταβληθεί σε λαϊκό κέντρο διασκέδασης (μπουζουξίδικο) ενώ οι μουσικοί που πρωταγωνιστούν μεταβάλλονται σε λαϊκές φίρμες της εποχής χωρίς, όμως, να απωλέσουν τις παραδοσιακές τους αξίες» (Δερμεντζόπουλος 2004: 276).

Από τους ρεμπέτες που μεσουρανούσαν την προηγούμενη περίοδο, επιβιώνουν ο Τσιτσάνης και ο Παπαϊωάννου, οι οποίοι, εμπλέκονται στην κινηματογραφική παραγωγή, είτε μέσω της μουσικής τους, είτε και εμφανιζόμενοι (Δερμεντζόπουλος 2004: 276-8).

Ο τρόπος με τον οποίο έχει αλλάξει ο χαρακτήρας της επιτέλεσης, στα πλαίσια του «αρχοντορεμπέτικου», απεικονίζεται στις ταινίες, όπου οι ήρωες παρουσιάζονται να γλεντούν ξέφρενα: «Είναι η εποχή των μπουζουκιών, του σπασίματος των πιάτων, του ξενυχτιού και του «Athens by night». Ο τρόπος με τον οποίο αποτυπώνεται η λαϊκή μουσική και ο χώρος στον οποίο επιτελείται, είναι πλέον στερεότυπος, και λειτουργεί αντιπαραθετικά ως προς την ξένη μουσική και τους ξένους χορούς. Στις ταινίες που παράγονται τα επόμενα χρόνια, ο Γιώργος

Ζαμπέτας, «γραφική φιγούρα του αποστεωμένου κόσμου της μαγκιάς», μονοπωλεί το κομμάτι της μουσικής, εν είδει «λάιτ μοτίφ» (Δερμεντζόπουλος 2004: 280).

Στη δεκαετία του 1960, εποχή των μιούζικαλ, η μουσική, πλέον λαϊκότροπη, παρά ρεμπέτικη/ λαϊκή, και η επιτέλεσή της, εντάσσεται στο πνεύμα των ταινιών της εποχής, που είναι μάλλον να προωθήσουν μια ελκυστική στους τουρίστες εικόνα της χώρας, παρά να αποτυπώσουν την πραγματικότητα (Δερμεντζόπουλος 2004: 281, Παπαδημητρίου 2002: 110).

Τον Ιανουάριο του 1931 γυρίζεται η πρώτη κινηματογραφική ταινία με ήχο στα πορτογαλικά. Ο τίτλος αυτής είναι «A Severa» (Vernon 1999: 70), και όπως δηλώνει ο και ο τίτλος της είναι αφιερωμένη στη ζωή της ομώνυμης fadista, και στη συνοικία στην οποία έζησε και αναδείχθηκε. Τα fado που ακούγονται γράφτηκαν αποκλειστικά για το έργο, ενώ αξιομνημόνευτη είναι και η συνεργασία fadistas από διαφορετικές Σχολές (της Λισαβόνας και της Coimbra). Ο λόγος όμως που η ταινία αυτή θεωρείται ορόσημο τόσο για το fado, όσο και γενικότερα για την καλλιτεχνική δημιουργία στα νεότερα χρόνια, είναι γιατί, ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται η πρωταγωνίστρια παγιώνει τη δημοφιλή φιγούρα της fadista, και το μυθιστορηματικό σκηνικό στο οποίο εκτυλίσσεται η ιστορία, αποτελεί το προοίμιο του πώς η δημοφιλής/ λαϊκίστικη κουλτούρα θα αξιοποιήσει τον κόσμο του fado.

Στις δεκαετίες 1930-1950, τη στιγμή που το Estado Novo προωθεί το σχέδιό του για τη αναμόρφωση όλων αυτών των συνοικιών, ο πορτογαλικός κινηματογράφος ευρείας απήχησης παράγει μια σειρά ταινιών που τοποθετούν το σκηνικό των ταινιών εκεί πέρα. Τη στιγμή που το προφανές σκηνικό είναι τα «παρηκμασμένα τετράγωνα στις όχθες του ποταμού που διασχίζει τη Λισαβόνα», «οι σκηνοθέτες ανακατασκευάζουν τις δημοφιλείς γειτονιές σε ένα γραφικό σκηνικό, για να αποκόψουν τους Πορτογάλους από την πραγματικότητα ότι η Mouraria μετατρέπεται σε μπάζα, και επόμενη στη σειρά είναι η Alfama» (Colvin 2008: 36).

Η φτώχεια των συνοικιών αυτών, που προφανώς και δεν αντιμετωπίζεται από το Estado Novo, αλλά δεν συνάδει και με τις μεγαλοστομίες του, αφού δεν γίνεται να κρυφτεί με κάποιον άλλο τρόπο, τυλίγεται σε ένα πέπλο ρομαντισμού, με τη βοήθεια και του κινηματογράφου. Η μουσική επένδυση των ταινιών αυτών, που δεν θα μπορούσε να είναι άλλη από το τραγούδι που γεννήθηκε στις γειτονιές αυτές εναρμονίζεται με αυτή την απεικόνιση. Έτσι, το fado και μέσω του κινηματογράφου, αποκόπτεται από τις ρίζες του, και «συνδέει την ιστορία του με μια αξιοσέβαστη γειτονιά με πολύχρωμο παρελθόν», που ουδέποτε όμως υπήρξε (Colvin 2008: 36), και εν τέλει βάζει το λιθαράκι του στην υλοποίηση της πολιτικής του Estado Novo.

Η δεκαετία του 1940 αποτελεί την «χρυσή εποχή» της ελαφριάς μουσικής δεκαετίας. Το fado εξακολουθεί να αποτελεί τη μουσική υπόκρουση των ταινιών, στο ίδιο μοτίβο, έτσι όπως διαμορφώθηκε την προηγούμενη δεκαετία. Το

περιεχόμενο των ταινιών ευθέως προβάλλει τα ιδανικά του Estado Novo (Vernon 1999:77, Colvin 2008: 35-6), και «το fado παρουσιάζεται σαν επιλογή καριέρας που εν δυνάμει μπορεί να οδηγήσει στην αμαρτία» (Elliott 2010: 161). Στις ταινίες αυτές βασίζεται εν πολλοίς και η καθιέρωση της Maria Senéra ως εμβληματική φιγούρα του είδους (Elliott 2010: 160). Χαρακτηριστικό παράδειγμα της αξιοποίησης του κόσμου το fado σε αυτά τα πλαίσια είναι η ταινία «O Muido da Bica» (Vernon 1999: 77).

Γενικότερα, και στις δύο περιπτώσεις αμφότερα τα λαϊκά ιδιώματα, έχουν κομβική θέση στη δομή του κινηματογραφικού έργου, θέση που έχει κληρονομηθεί από το θεατρικό είδος της Επιθεώρησης, με το οποίο είχαν συνδεθεί προηγουμένως. Και στις δύο περιπτώσεις, λειτουργούν με έναν τρόπο «αποστεωμένο»: το έρεισμα που έχουν στα λαϊκά στρώματα εξακολουθεί να υπάρχει, όμως η παρέμβαση της κυρίαρχης εξουσίας είναι εμφανής και καθοριστική, καθώς το σύνολο αποτέλεσμα εξυπηρετεί τις στοχεύσεις που καθορίζονται από αυτή, είτε αυτό αφορά την κατασκευή και προώθηση μιας ελκυστικής τουριστικής εικόνας, είτε τον εξωραϊσμό και ίσως και εξύμνηση της φτώχειας. Η ενσωμάτωση αυτή-στο βαθμό που ο κινηματογράφος αποτυπώνει την «επίσημη» και ελεγχόμενη έκφανση των ιδιωμάτων- δικαιολογείται ίσως από την «ακαταμάχητη ικανότητα της κατεστημένης ιδεολογίας να μετατρέπει την ετερότητα σε ταυτότητα» (Δαμιανάκος 1996: 305).

B.4.γ. Η θέση του δημιουργού

Η επαγγελματοποίηση του ρεμπέτικου, με τα συνεπακόλουθα χαρακτηριστικά της έχει διαμορφωθεί σε προηγούμενες περιόδους, και δεν συναντάμε κάτι το ουσιαστικά καινοτόμο στην περίοδο που εξετάζουμε τώρα.

Όσον αφορά το fado, όμως, αυτή είναι η περίοδος που, αποκρυσταλλώνονται οι ρόλοι και τα χαρακτηριστικά που πρέπει να έχει ένας fadista.

Ας ξεκινήσουμε λοιπόν με το κομμάτι της δημιουργίας που είναι καθοριστικό στο τελικό αποτέλεσμα, αλλά η συμβολή του δημιουργού περνάει συνήθως σε δεύτερη μοίρα: τη δημιουργία των στίχων. Σημαντική γιατί το περιεχόμενο ενός τραγουδιού εκεί θα αποτυπωθεί, και αυτό είναι που θα αναδείξει κατόπιν ο fadista με την ερμηνεία του· κι αν συγκινήσει εν τέλει η ερμηνεία του εκεί πέρα πάλι θα οφείλεται: η καλύτερη τεχνική και σκηνική παρουσία γίνονται στην ουσία μοχλός ανάδειξης του στιχουργικού περιεχομένου. Αν, ωστόσο, το κοινό τείνει να ασχολείται με τη στιχουργία δευτερευόντως, αυτό πιθανότατα να οφείλεται σε προηγούμενες περιόδους δημιουργίας, όπου η σύνθεση των στίχων ήταν συλλογική υπόθεση, και δεν υπήρχε κάποιος συγκεκριμένος επώνυμος στιχουργός που να του αποδοθεί κριτική για το έργο του.

Έχοντας αναδείξει τη σημαντικότητα της στιχουργίας λοιπόν, είναι εύκολο να αντιληφθούμε την προνομιακή θέση που είχαν οι στιχουργοί, εφόσον με τους στίχους τους εξυπηρετούν τη στόχευση του καθεστώτος για καλλιέργεια μιας συνείδησης που αποζητεί με νοσταλγία τα μεγαλεία του παρελθόντος. Εξίσου εύκολο όμως είναι να αντιληφθούμε ότι οι στίχοι τους μπορούν να γίνουν φορέας κριτικής αυτής της πολιτικής. Έχοντας συνείδηση της κατάστασης αυτής πολλοί επιλέγουν να αξιοποιήσουν την επιβεβλημένη θεματογραφία με τρόπο αλληγορικό, μεταμφιέζοντας την κριτική και την αμφισβήτηση για την πολιτική του Estado Novo σε στίχους γεμάτους saudade (Colvin 2008: 39).

Με τον ίδιο τρόπο είχαν λειτουργήσει και οι στιχουργοί του ρεμπέτικου τραγουδιού, τόσο στην β' περίοδο δημιουργίας του ρεμπέτικου, όσο και, πολύ περισσότερο, στην γ', όπου συχνά πίσω από στίχους αγάπης και νοσταλγίας για κάποιο πρόσωπο αγαπημένο, κρύβονται μηνύματα πολιτικού-ανατρεπτικού περιεχομένου, κι αυτό αποδεικνύεται από το γεγονός ότι τελικά λογοκρίνονταν και απορρίπτονταν (Γεωργιάδης 1993: 175).

Στους επαγγελματικούς χώρους (Casas do Fado) εμφανίζονται μουσικοί οι οποίοι πληρούν συγκεκριμένα κριτήρια, που έχουν καθοριστεί από το Estado Novo. Συγκεκριμένα, με νόμο του 1927, οι καλλιτέχνες για να μπορούν να εμφανιστούν σε ένα τέτοιο χώρο έπρεπε να έχουν επαγγελματική άδεια ως καλλιτέχνες, καθώς και να έχει αδειοδοτηθεί η επικείμενη εμφάνισή τους. Επιπλέον, τακτικές ήταν οι επιθεωρήσεις από αρμόδιο φορέα για να ελεγχθεί ότι τηρούνταν το γράμμα του νόμου, καθώς και να διωχθεί ό, τι μπορούσε να θεωρηθεί ότι ήταν ενάντια στο «νόμο» ή στην «ηθική» (Jerónimo & Fradique 1994: 101).

Η χορήγηση της άδειας προϋπέθετε την ένταξη του καλλιτέχνη είτε στην κατηγορία του «ηθοποιού», είτε στην κατηγορία του «ψυχαγωγού»-εφόσον πληρούσε τα πολύ αυστηρά κριτήρια-, με την πρώτη κατηγορία να υπερέχει σε δυνατότητες. Η εφαρμογή της αδειοδότησης πέρα από τις στενές και άμεσες συνέπειες, ότι μετέτρεπε την επιτέλεση του fado σε επάγγελμα, και τον fadista σε επαγγελματία καλλιτέχνη, ήταν κάτι τελείως ξένο ως προς τη λογική με την οποία λειτουργούσε μέχρι τότε ο χώρος, κι αυτό φαίνεται ανάγλυφα από την επιλογή του ονόματος του fadista:

μέχρι και τη δεκαετία του 1920 ο fadista ήταν γνωστός με παρωνύμιο που συνήθως δήλωνε την επαγγελματική του ενασχόληση. Αυτό δήλωνε αφενός ότι το επάγγελμά του δεν ήταν ο τρόπος βιοπορισμού του, αλλά μάλλον η έκφρασή του, αφετέρου υποδήλωνε τις στενές σχέσεις που υπήρχαν μεταξύ αυτού και των υπόλοιπων μελών της κοινότητας στην οποία κινούνταν· εν τέλει δήλωνε την ταξική προέλευση του fado.

από το 1927 και μετά, με την υιοθέτηση του «καλλιτεχνικού ονόματος», ο fadista είναι πλέον επαγγελματίας-καλλιτέχνης, με ανάλογες υλικές απολαβές, διαπροσωπικές σχέσεις με επιφανή πρόσωπα των τεχνών ή της πολιτικής, ιδιωτική ζωή. Οι στενές σχέσεις του με την υπόλοιπη κοινότητα παύουν· αντικαθίστανται από την απρόσωπη σχέση επαγγελματία-πελάτη (κοινού) (Jerónimo & Fradique 1994: 102-103).

Οι αλλαγές αυτές επιβάλλουν μια συγκεκριμένη δεοντολογία στην επιτέλεση, επιδρώντας άμεσα στα χαρακτηριστικά που αυτή αποκτά στη συγκεκριμένη περίοδο.

Στη δεκαετία του 1930 το ενδιαφέρον των εντύπων για τη ζωή και το έργο των fadista εξακολουθεί, τροφοδοτούμενο και από την ανάγκη για προώθηση των σύγχρονων, δημοφιλών καλλιτεχνών με δισκογραφική δουλειά, που πλέον ξεκινούν και τις πρώτες περιοδείες εκτός της επικράτειας της Πορτογαλίας, ή με παρουσία και στον κινηματογράφο (Jerónimo & Fradique 1994: 92-93).

Στη δεκαετία του 1940, το φαινόμενο αυτό έχει λάβει τόσο μεγάλες διαστάσεις, που τα έντυπα παρακολουθούν και καταγράφουν με κινηματογραφική ακρίβεια τη δραστηριότητα των fadistas από τα πρώτα τους βήματα (νίκη σε διαγωνισμό, επίσημη εμφάνιση σε μουσική σκηνή κτλ). Η προβολή τους από τον Τύπο είναι αλληλένδετη με την ανέλιξή τους, και έτσι οι καλλιτέχνες υιοθετούν και προωθούν συγκεκριμένο προφίλ, έτσι όπως αυτό έχει διαμορφωθεί σε βάθος των χρόνων από τον ίδιο τον Τύπο, με απώτερη στόχευση την «αποπεριθωριοποίηση» του είδους (Jerónimo & Fradique 1994: 93-4). Έτσι, το προφίλ των καλλιτεχνών που κινούνται στους θεσμοθετημένους χώρους επιτέλεσης ή/ και πρωταγωνιστούν στον κινηματογράφο σε συναφή έργα, συμβάλει στην αναδιαμόρφωση του προφίλ του fado σε μια ανώδυνη για το καθεστώς εκδοχή.

Όσον αφορά την αποδοχή του fado από την εργατική τάξη, και την αναγνώρισή της σε αυτό, ενδεικτικό παράδειγμα είναι, ότι ένας από τους γνωστότερους fadista στα χρόνια μετά την Επανάσταση της 25^{ης} Απριλίου, είναι ο Carlos do Carmo, γιος γνωστής fadista και ιδιοκτήτης ενός Casa do Fado, και μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος της Πορτογαλίας (Elliott 2010: 58, Δαμιανάκος 2005: 135).

Από τα πρώτα χρόνια της δ' περιόδου δημιουργίας του fado, εμφανίζεται και η τάση σύνδεσης συγκεκριμένων Casas do Fado με το όνομα των καλλιτεχνών που εμφανίζονται στις σκηνές τους (Jerónimo & Fradique 1994: 92).

Όσον αφορά τη θέση που έχει ο μουσικός στην επιτέλεση (και κατ' επέκταση και στη διδασκαλία, αφού όπως έχει προειπωθεί η επιτέλεση έχει και διδακτικό χαρακτήρα στους ερασιτεχνικούς χώρους) καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό, ακόμα και σήμερα από το φύλο. Fadista- τραγουδιστές μπορεί κανείς να συναντήσει και

άντρες και γυναίκες· αν και κανένας άντρας fadista δεν έχαιρε και δεν χαίρει της επιτυχίας γυναικών fadista, στη μορφή των οποίων συμπυκνώνεται ολόκληρη η ιστορία του είδους. Αυτό ίσως να οφείλεται στην πεποίθηση ότι η γυναίκα (με βάση το τρίπτυχο ρόλων που της αποδίδει η μυθολογία του fado, έτσι όπως καθιερώθηκε στα χρόνια του Estado Novo: «γυναίκα»- «μητέρα»- «πόρνη») μπορεί να αποδώσει πιο πειστικά τον πόνο και τη θλίψη που μπορεί να φέρει ένα τραγούδι (Elliot 2010: 160-1, Gray 2013: 161-2)

Οι fadista-μουσικοί όμως είναι κατ' αποκλειστικότητα άντρες (Castelo-Branco 1994: 130, Gray 2013: 160). Κατ' επέκταση οι άντρες μουσικοί θεωρούνται οι εγκυρότερες πηγές της μουσικής γνώσης (αρμονία, σχέσεις μεταξύ των διαφορετικών τονικοτήτων, ανάγνωση παρτιτούρας, καλή μουσική αντίληψη) και αυτοί καθορίζουν (τουλάχιστον σε ό,τι αφορά τα πλαίσια της ερασιτεχνικής δημιουργίας) τον τρόπο με τον οποίο θα ερμηνευτεί ένα κομμάτι (φρασεολογία, σωστή τονικότητα, είσοδοι, ρυθμός). Οι μουσικοί-άντρες είναι και αυτοί που θα σχολιάσουν την ερμηνεία του/της fadista, συμβάλλοντας στη βελτίωσή του/της (Gray 2013: 160).

Η ίδια διάκριση ισχύει και στο ρεμπέτικο και στην γ' και στην δ' περίοδο: στις περιόδους αυτές συναντάμε γυναίκες τραγουδίστριες, υπάρχουν ακόμα και περιπτώσεις στιχουργών-συνθετών, όμως οι μουσικοί είναι στην πλειοψηφία τους άντρες. Στα τελευταία μόνο χρόνια εμφανίζονται και κάποιες γυναίκες μουσικοί. Ενδεχομένως, ο καταμερισμός αυτός, να έχει τις ρίζες του στην παραδοσιακή μουσική των αγροτικών κοινοτήτων, όπου οι άντρες έπαιζαν μουσικά όργανα, ενώ η γυναικεία ενασχόληση με τη μουσική ήταν σχεδόν αποκλειστικά φωνητική (Bohlman 1988: 81).

Όσον αφορά τους fadistas-τραγουδιστές τόσο οι άντρες όσο και οι γυναίκες συνηθίζουν να μιμούνται το στιλ διάσημων fadistas, καθώς και να κάνουν το σταυρό τους πριν να ξεκινήσουν το τραγούδι, σε μία παράταιρη ως προς το χώρο ένδειξη θρησκευτικότητας. Τόσο οι άντρες, όσο και οι γυναίκες συνηθίζουν να δραματοποιούν με κινήσεις και εκφράσεις τα fado με κωμικό περιεχόμενο· μόνο οι γυναίκες όμως επιτρέπεται να κινούν τους ώμους τους στο ρυθμό της μουσικής ως ερμηνεύτριες ή ως ακροάτριες. Στα fado που οι στίχοι τους πραγματεύονται σοβαρά ζητήματα, είναι αποδεκτό οι άντρες να στέκονται χαλαροί, ενώ οι γυναίκες επιβάλλεται είτε να έχουν τα χέρια τους σταυρωμένα-σαν σε προσευχή- είτε να παίζουν με τις άκρες του σαλιού τους σαν ροζάρι. Εν ολίγοις, οι άντρες ερμηνευτές είναι αποδεκτό να έχουν μια χαλαρή και λιτή στάση, ενώ οι γυναίκες έχουν την δυνατότητα να προβάλλουν εντονότερα τον αισθησιασμό τους σε κάποια κομμάτια, απαιτείται όμως να προβάλλουν εντονότερα και τη συστολή/θρησκευτικότητά τους (Gray, 2013: 160).

Αντίστοιχες είναι και οι διαφοροποιήσεις στη στάση και στην ερμηνεία, που υιοθετούν οι ρεμπέτες τραγουδιστές/ τραγουδίστριες. Ενδείξεις θρησκευτικότητας, όπως η προαναφερόμενη στο fado, απουσιάζουν.

Κλείνοντας, το κύριο χαρακτηριστικό της περιόδου είναι η κοινωνική αποδοχή που απέκτησε ο δημιουργός. Αποστομωτικό παράδειγμα είναι οι τιμές που αποδόθηκαν σε δύο στους πιο επιφανείς εκπροσώπους τους, τον Βασίλη Τσιτσάνη και την Amália Rodriguez: οι νεκρώσιμες ακολουθίες τους έγιναν δημοσία δαπάνη, με την παρουσία υψηλά ισταμένων στον κρατικό μηχανισμό προσώπων (Gauntlett 2001: 112, Gray 2013: 180).

B.4.δ. Λειτουργικός Ρόλος

Η επώνυμη δημιουργία, και στο ρεμπέτικο και στο fado, έχει επικρατήσει εις βάρος της ανώνυμης/ανωνυμοποιημένης συλλογικής ήδη από προηγούμενες περιόδους. Επιπλέον, σε αμφότερα τα είδη συνυπάρχουν δύο τάσεις: οι μετεξελίξεις τους (με όλη τη φιλολογία που αναπτύσσεται, σχετικά με το αν είναι δόκιμο ή όχι να συγκαταλέγονται στο αντίστοιχο είδος), και οι αναβιώσεις παλαιότερων κομματιών, ή μάλλον η ερμηνεία των κομματιών αυτών με τρόπο που να προσομοιάζει την ερμηνεία της εποχής (επίσης ένα ζήτημα που διχάζει). Συνεπώς, ο σχολιασμός πάνω στο λειτουργικό ρόλο που έχουν πλέον, μάλλον θα ήταν πιο ορθό να γίνει στη βάση του πλαισίου στο οποίο επιτελούνται. Όσον αφορά το fado υπάρχει η διάκρισή του σε fado *amador* και fado *profissional* (Gray 2013: 19), ανάλογα με το αν επιτελείται σε χώρο ερασιτεχνικό ή επαγγελματικό αντίστοιχα. Η διάκριση αυτή με την ίδια λογική θα μπορούσε να εφαρμοστεί και στο ρεμπέτικο.

Οι χαρακτηρισμοί «*trona lusa*» (μπαλάντα πορτογαλική), και «*canção respeitável*» (αξιοσέβαστο τραγούδι)- χαρακτηρισμοί που καθιερώνονται την περίοδο της επαγγελματοποίησης του είδους- για να χαρακτηρίσουν το fado που ακούγεται στο επίσημο δίκτυο χώρων, είναι ενδεικτικοί για το ρόλο που χρεώνουν στο συγκεκριμένο μουσικό είδος (Klein&Alves 1994: 39).

Αντίστοιχα, ο όρος «αρχοντορεμπέτικο», που καθιερώθηκε την περίοδο που το ρεμπέτικο έχει πια χάσει όποια στοιχεία το συνέδεαν με τα κατώτερα λαϊκά στρώματα, καταδεικνύει και το νέο ρόλο που επιτελεί σε σχέση με το κοινό που συχνάζει στους χώρους όπου θα παιχτεί.

Από την άλλη μεριά, στους ερασιτεχνικούς χώρους, το fado επιτελεί έναν ρόλο παρεμφερή με αυτόν στις προηγούμενες περιόδους, στα ίδια πλαίσια. Από τη στιγμή που οι διαπροσωπικές σχέσεις που αναπτύσσονται σε έναν τέτοιο χώρο, προσομοιάζουν τις κλειστές σχέσεις ενός «συναφιού» (Gray 2013: 169), ο σκοπός της επιτέλεσης του fado είναι να εκφράσει και να ικανοποιήσει αποκλειστικά τα μέλη της κοινότητας. Έτσι, τα fado που θα ακουστούν(αν και δεν έχουν γραφτεί στα πλαίσια της κοινότητας αυτής, αλλά είναι επώνυμες δημιουργίες απ' όλο το φάσμα

της ιστορίας του είδους) πρέπει αφενός να μπορούν να υποστηριχτούν από τον *fadista* με βάση τα δικά του βιώματα (Gray 2013: 38), από την άλλη πρέπει να εκφράζουν τα βιώματα της κοινότητας (Klein&Alves 1994: 46).

Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και στην περίπτωση που το ρεμπέτικο παίζεται είτε από ερασιτέχνες μουσικούς, είτε σε χώρο που προσομοιάζει τους χώρους της πρώτης δημιουργίας (α' περίοδος), συλλογικής και αυθόρμητης, είτε τους χώρους της α' επαγγελματικής δημιουργίας (β' περίοδος), όπου διευρύνεται μεν το κοινό στο οποίο απηχεί, αλλά το είδος δεν απομακρύνεται ριζικά από το περιβάλλον στο οποίο δημιουργήθηκε. Σε αυτά τα συμφραζόμενα, οι σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των θαμώνων προσομοιάζουν τις στενές διαπροσωπικές σχέσεις ενός «σιναφιού», και το ρεμπέτικο που παίζεται στόχο έχει να εκφράσει και να ικανοποιήσει τους συμμετέχοντες, με βάση τα βιώματά τους. Βέβαια, τα κομμάτια που παίζονται δεν είναι δημιουργίες του κόσμου που παρίσταται και συμμετέχει, αλλά επανεκτελέσεις κομματιών επώνυμων δημιουργών, απ' όλες τις φάσεις της ιστορίας του.

Γ. Καταβολές, Μουσικοποιητική δομή, ενορχήστρωση

Γ.1. Σχετικά με την πολυμορφία

Το κύριο στοιχείο που χαρακτηρίζει τα είδη αυτά είναι το εύρος των ετερόκλητων μουσικών που περιλαμβάνονται.

Όσον αφορά το ρεμπέτικο, ο όρος δεν καθιερώνεται παρά το 1968, οπότε και εκδίδεται το ομώνυμο βιβλίο του Πετρόπουλου. Οι υπόλοιπες ονομασίες που χρησιμοποιούνται δεν καλύπτουν όλες το ίδιο εννοιολογικό πεδίο: οι όροι «χασικλίδικα», ή «της φυλακής» αναφέρονται σε συγκεκριμένες θεματικές του τραγουδιού· οι όροι «μάγκικα», «μόρτικα», «σερέτικα» είναι πιο κοντά στη σημασία της λέξης «ρεμπέτικα», καθώς προκύπτουν από τις παραπλήσιες ονομασίες του «ρεμπέτη», αναφέρονται στην κοινωνική ομάδα που τα δημιούργησε· οι όροι «βλάμικα», ή «κουτσαβάκικα» αναφέρονται αποκλειστικά στη δημιουργία στην Αθήνα και τον Πειραιά, στα τέλη 19^{ου} αιώνα με αρχές του 20^{ου} (Gauntlett 2001: 31).

Η παλαιότερη γνωστή χρήση του όρου «ρεμπέτικο» εντοπίζεται στις ετικέτες δίσκων γραμμοφώνου τυπωμένων στην Αμερική και στην Αγγλία κατά τις δεκαετίες 1920-30 (Gauntlett 2001: 32). Ακόμα και τότε όμως, παρά την υποτίθεται πιο συστηματοποιημένη χρήση του όρου ως προσδιορισμό σε συγκεκριμένο μουσικό είδος, ποικίλα και ετερόκλητα είναι τα χαρακτηριστικά που εμφανίζονται, τόσο από άποψη θεματολογική (αυτό αναδεικνύεται και από τις διαφορετικές ονομασίες που φέρονται ως συνώνυμα του όρου «ρεμπέτικο»), όσο και από υφολογική και μουσικοποιητική.

Κάτω από τον όρο «ρεμπέτικο» στεγάστηκαν κατά καιρούς τραγούδια που εκφράζουν διάφορα λαϊκά στρώματα: τους εργάτες, τους μικρομεσαίους, τους περιθωριακούς. Τραγούδια διαφορετικού μορφικού τύπου, από χασάπικα και τσιφτετέλια μέχρι σέρβικα, μανέδες, λαϊκά βαλς και λαϊκές καντάδες. Τραγούδια παιγμένα από διάφορα όργανα: λύρες, σαντουροβιόλια, μπουζουκομπαλαμάδες... Κι ακόμα, τραγούδια διαφορετικής χρονικής προέλευσης (του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα, αλλά και των προηγούμενων αιώνων) δισκογραφήθηκαν κι επανεκδόθηκαν πρόσφατα με το χαρακτηρισμό «ρεμπέτικα».

(Γεωργιάδης, 1999: 9)

Ανάλογη ποικιλομορφία απαντάται και στην περίπτωση του fado. Όπως χαρακτηριστικά διατυπώνει η Isabel Moore:

Η λέξη «fado» χρησιμοποιείται με ένα μοναδικό νόημα στην Πορτογαλία, που φαίνεται πως δεν έχει καμία σχέση με τη μουσική φόρμα. Ένας Πορτογάλος με έφεση στη μουσική(και οι περισσότεροι Πορτογάλοι έχουν έφεση στη μουσική) μπορεί αμέσως να πει εάν το τραγούδι είναι όντως «fado» ή όχι· αν και δεν μπορεί επιτυχώς να το εξηγήσει σε οποιονδήποτε μη Πορτογάλο. Η ετυμολογική σημασία της λέξης «fado» είναι μοίρα, αλλά στο νότο της Πορτογαλίας σημαίνει κάτι περισσότερο από μοίρα· σημαίνει τη μοίρα του μόχθου· τη μοίρα του χειρώνακτα

εργάτη· και μέρος της μοίρας του εργάτη είναι το να το τραγουδά μονότονα καθώς δουλεύει. Συνεπώς, αν θέλουμε να προσεγγίσουμε όσο το δυνατόν περισσότερο το αυθεντικό νόημα της λέξης είναι να αποκαλέσουμε το «fado» το τραγούδι της μοίρας του εργάτη· κάτι το οποίο είναι το περισσότερο που μπορούμε να κάνουμε με την παρούσα φόρμα, μια που οι Πορτογάλοι ονομάζουν αδιακρίτως ως «fadós» ότι εμείς προσδιορίζουμε ως σερενάτες, μπαλάντες, jigs, και ναυτικά τραγούδια. Δεν φαίνεται να υπάρχει κάποια ιδιαίτερη σύνδεση μεταξύ του «fado» και του «fandango»- αν και έχει εννοηθεί πως ίσως υπάρχει κάποια σύνδεση μεταξύ του «fado» και της «folia». Αν και κάτι τέτοιο θα 'ταν δύσκολο να συμβεί, γιατί η φόρμα της folia φαίνεται να διακρίνεται από πλούσιο μπάσο με πρίμα συνοδεία· κάτι που δεν απαντάται ποτέ στο fado. Υπάρχει ένα παλιό είδος πορτογαλικής στιχουργίας που ονομάζεται fado, αλλά το αν τα δύο είδη έχουνε την οποιαδήποτε σχέση στη δημιουργία και εξέλιξή τους είναι σχεδόν αδύνατο να καθοριστεί. Πιθανώς η σύγχυση που υπάρχει όσον αφορά τη λέξη προκύπτει από το γεγονός ότι το παλιό τραγούδι των εργατών, που ήταν με την αυστηρή σημασία της λέξης fado, άλλαξε και προσαρμόστηκε σε άλλη κατεύθυνση χωρίς αυτό να συνεπάγεται και αντίστοιχη αλλαγή στο όνομά του.

(Moore 2002: 165-6)

Προκειμένου να ερμηνεύσουμε την πολυμορφία αυτή, θα βοηθούσε να ανατρέχαμε στον τρόπο δημιουργίας των δύο ειδών. Γι' αυτό το λόγο, θα είχε ενδιαφέρον να αντιπαραθέσουμε τις απόψεις δύο μελετητών, η πρώτη σε συνάφεια με το ρεμπέτικο, η δεύτερη με το fado:

Στην παραδοσιακή μεταβίβαση του είδους από γενιά σε γενιά, υπήρξαν δυο τρόποι αναπαραγωγής του: ένας συντηρητικός και ένας δημιουργικός. Συντηρητικός ήταν όταν οι μουσικοί αναπαρήγαγαν πιστά κάποιες βασικές, αρχέτυπες μελωδίες. Αυτές οι μελωδίες τυποποιήθηκαν και έτσι τυποποιημένες κληροδοτήθηκαν στις επόμενες γενιές. Συχνά, μάλιστα, επενδύονταν με δίστιχα, τα οποία ήταν αντικαταστατά από άλλα δίστιχα. Σ' αυτή τη συντηρητική μετάδοση του λαϊκού τραγουδιού υπάγονται και τα κομμάτια που έμειναν γνωστά με τις τοπικές τους ονομασίες (πολίτικα, ταταυλιανά, σηλυβριανά κλπ.). Αυτές οι ονομασίες αποτελούν και ένδειξη παλαιότητας. Δημιουργικός τρόπος ήταν όταν ο συνθέτης διατηρούσε τις παραδοσιακές μορφές εξελίσσοντάς τις, προσθέτοντας διαρκώς νέα θέματα στις μελωδίες, στους στίχους, αλλά και νέους τρόπους εκτέλεσης.

Θα' λεγα ότι και στον αιώνα μας συνυπήρξαν δίπλα-δίπλα αυτοί οι δυο τρόποι αναπαραγωγής και μετάδοσης του λαϊκού τραγουδιού. Το συντηρητικό τρόπο τον αντιπροσωπεύουν οι εκτελεστές και το δημιουργικό οι συνθέτες. Συχνά οι συνθέτες δεν περιορίζονται απλώς στη δημιουργική συνέχεια της παράδοσης, αλλά δρουν ανατρεπτικά, πρωτοποριακά... Τη μεταμορφώνουν. Κρατούν, όμως τα βασικά στοιχεία της, αλλιώς θα έσπαγε η συνέχεια του είδους. Τέτοιοι συνθέτες, όπως ο Τούντας, ο Βαμβακάρης, ο Τσιτσάνης, ο Χιώτης, αλλάζουν το σκηνικό του λαϊκού τραγουδιού, το ανανεώνουν, το οδηγούν σε καινούργιους δρόμους και διακλαδώσεις και δημιουργούν σχολή και μιμητές. Χάρη σ' αυτές τις ανανεώσεις (οι οποίες είχαν ταχύτερο ρυθμό στον αιώνα μας εξαιτίας της δισκογραφίας) το αστικό

λαϊκό τραγούδι διάρκεσε πέντε αιώνες παρουσιάζοντας συνεχή εξέλιξη κι ανανέωση. Το πεδίο μελέτης αυτών των πέντε αιώνων (που περιλαμβάνει πολλές μυριάδες τραγούδια) δείχνει ότι παράδοση και πρωτοπορία δεν είναι έννοιες που αποκλείουν η μια την άλλη. Είναι έννοιες αντίθετες, οι οποίες, όμως, παντρεύονται μεταξύ τους μ' έναν τρόπο γόνιμο και δημιουργικό.

(Γεωργιάδης 2006: 65)

Στην άποψη του Gallor αποτυπώνεται και ο ατέρμονος διάλογος μεταξύ της λαϊκής και της λόγιας δημιουργίας. Ο διάλογος αυτός πραγματοποιείται με φορέα τους επαγγελματίες ή ημι-επαγγελματίες μουσικούς, που φαίνεται να κινούνται με άνεση ανάμεσα στα ανώτερα και κατώτερα κοινωνικά στρώματα.

Θεωρώ πως τα λαϊκά παραδοσιακά τραγούδια είναι το αποτέλεσμα δύο αντίθετων ρευμάτων· το πρώτο αναδεικνύει τις απλές δημιουργίες του λαού και τις μετουσιώνει σε λόγια μουσική, το άλλο μεταφέρει τις πιο σύνθετες δημιουργίες της λόγιας μουσικής στο λαό, αποκαθιστώντας σε αυτές τα μελωδικά τους σπέρματα, που αναπτύχθηκαν και εξελίχθηκαν από επαγγελματίες και ημι-επαγγελματίες μουσικούς. Π.χ. η ποίηση των τροβαδούρων στην Πορτογαλία και τη Γαλικία κατά τους 12^ο και 13^ο αι. Οι Cantigas de amigo ή αλλιώς τα τραγούδια αγάπης που τραγουδιόνταν στο ανάκτορο του King Diniz είναι αδιαμφισβήτητα λιγότερο ή περισσότερο τα χορευτικά τραγούδια του λαού (Gallor, 1934-5: 63).

Εν τέλει, η πολυμορφία που χαρακτηρίζει και τις δύο λαϊκές παραδόσεις σχετίζεται με τον τρόπο με τον οποίο λειτουργούν οι κοινότητες στις οποίες δημιουργήθηκαν. Η ίδια η επιβίωση των κλειστών και απομονωμένων κοινοτήτων εξαρτάται από τις διαπροσωπικές σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των μελών τους. Όταν η σύσταση μάλιστα των κοινοτήτων αυτών είναι τόσο ετερόκλητη (όπως έχουμε δει και παραπάνω), είναι λογικό να επιδιώκουν την ομοιογένεια της κουλτούρας που τους χαρακτηρίζει μέσω της όσμωσης των διαφορετικών χαρακτηριστικών. Έτσι προκύπτει και η πολυμορφία.

Η πολυμορφία αυτή αφορά τόσο τις δημιουργίες της ίδιας περιόδου, όσο και σε βάθος των χρόνων εξέλιξης. Ωστόσο, παρά τις όποιες διαφοροποιήσεις, παρά τις όποιες επεμβάσεις, διατηρούνται βασικά χαρακτηριστικά που αφορούν τη θεματολογία, τους ρυθμικούς και μετρικούς τύπους -σε σημείο που να μπορούμε να μιλήσουμε για μια ομαλή εξέλιξη του εκάστοτε είδους- κάτι που οφείλεται στον τρόπο με τον οποίο λειτουργούν οι κοινότητες στις οποίες δημιουργήθηκαν, και στην κεντρική θέση που έχει το κάθε μουσικό ιδίωμα στην έκφραση της αντίστοιχης κοινότητας.

Γ.2. Αυτοσχεδιασμός

Μία έκφανση της πολυμορφίας θα μπορούσε να θεωρηθεί και ο αυτοσχεδιασμός, που εμφανίζεται είτε σε μία σύντομη εισαγωγή, είτε σαν ξεχωριστή ενότητα μέσα στο κομμάτι, είτε και στις δύο εκδοχές.

Στην περίπτωση του ρεμπέτικου, ο μελωδικός αυτοσχεδιασμός που μας εισάγει στο τραγούδι αποκαλείται «ταξίμι». Παίζεται από το «κύριο», σολιστικό όργανο της ορχήστρας. Ο ρόλος του είναι προλογίσει το τραγούδι, αλλά και να «κουρδίσει» τους ερμηνευτές στον μουσικό τρόπο της σύνθεσης. Πρόκειται λοιπόν για μια αυτοσχεδιαστική μουσική φόρμα (Βούλγαρης& Βανταράκης 2006: 58, Κουνάδης 2003α: 426). Ίδιας λογικής είναι και το σόλο του τραγουδιστή ή του οργανοπαίκτη στο κεντρικό μέρος του τραγουδιού (Δαμιανάκος 2005: 138). Η έναρξη των ηχογραφήσεων, και ο αναγκαστικός περιορισμός της διάρκειας του κάθε τραγουδιού επέδρασε και στην διάρκεια του ταξιμιού (Κωνσταντινίδου 1994: 69).

Οι αυτοσχεδιαστικές φόρμες με τον ίδιο λειτουργικό χαρακτήρα δεν λείπουν και από το fado.

Οι ρίζες των αυτοσχεδιαστικών μερών θα μπορούσαν να αναζητηθούν στην αγροτική παράδοση. Άλλωστε, και τα δύο μουσικά είδη, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό σχετίζονται με την αγροτική παράδοση, για λόγους που αναλύθηκαν στην κοινωνιολογική επισκόπηση της εκάστοτε περιόδου. Κοινό στοιχείο και στις δύο παραδόσεις αποτελεί ο αυτοσχεδιασμός του οργανοπαίκτη, σύμβαση που δίνει στον εκτελεστή τη δυνατότητα να ερμηνεύσει μέσα σε ένα πλαίσιο ελευθερίας, ανάλογα με την ψυχολογική του διάθεση, την διάθεση των συμμετεχόντων, και την τεχνική του κατάρτιση· μόνοι περιορισμοί στη δυνατότητα που δίνεται στον οργανοπαίκτη είναι ο ρυθμός του κομματιού και το μελωδικό υλικό που χρησιμοποιείται.

Αυτοσχεδιαστικά στοιχεία υπάρχουν και στην ερμηνεία του τραγουδιστή/ιας, μόνο που -στις περιπτώσεις που εξετάζουμε τουλάχιστον- περιορίζονται σε καλλωπιστικά στοιχεία στη μελωδία, και όχι σε εκτεταμένα μέρη. Αντίστοιχη λογική υπάρχει και στην οργανική συνοδεία του τραγουδιστή, όπου ο οργανοπαίκτης μπορεί να διανθίσει την μελωδική/ ρυθμική συνοδεία προκειμένου να αναδειχθεί το στιχουργικό περιεχόμενο· άλλωστε μορφή και περιεχόμενο, μουσική συνοδεία δηλαδή και στίχοι αλληλοσυνδέονται, με το στίχο να υποβάλει τη μουσική και τη μουσική να αναδεικνύει το περιεχόμενο του στίχου.

Χάρη σε αυτό το χαρακτηριστικό επιτυγχάνεται και η μοναδικότητα της κάθε εκτέλεσης/ επανεκτέλεσης.

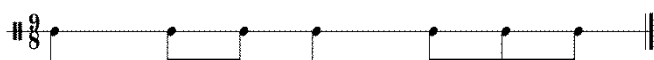
«καμηλιέριο ζειμπέκικο»:



«αργός καρσιλαμάς»:



ή:



2. «Απτάλικο ζειμπέκικο»:



3. «Συρτό»:



ή:



ή:



ή:



4. Τσιφτετέλι:



ή:



ή:



5. Χασάπικο:

Απαντάται είτε:



Είτε:



Ο χασάπικος ανήκει στην ίδια κατηγορία με τη ρουμάνικη choga, τον σέρβικο και τον ρωσικό κοζάκικο. Σύμφωνα με την παράδοση, η καταγωγή του ανάγεται στα χρόνια της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, σε έναν παλιό χορό των Χασάπηδων της Πόλης (Δαμιανάκος 2001: 60, Γεωργιάδης 2006: 45).

Η καταγωγή του ζεϊμπέκικου ανάγεται στους χορούς της ομώνυμης εθνικής μειονότητας των παραλίων της Μικράς Ασίας, και συγγενεύει με τον Αϊδίνικο, με τον οποίο έχουν ακριβώς τον ίδιο ρυθμό (9/8), καθώς και με τον τούρκικο ζεϊμπέκικο σε ρυθμό 9/16.

Όπως έχει προειπωθεί, σημαντικό χαρακτηριστικό της λαϊκής παράδοσης είναι η λειτουργική διάσταση του κάθε της στοιχείου. Έτσι, ο περιορισμένος χώρος που υπάρχει σε έναν χώρο εστίασης του αστικού κέντρου, καθορίζει και την υιοθέτηση αντίστοιχων στοιχείων που δεν θα μπορούσαν να λειτουργήσουν σε χώρο διαφορετικό. Έτσι, οι χοροί που επικρατούν είναι ατομικοί, κατ' αντιπαράθεση με

τους ομαδικούς χορούς της αγροτικής παράδοσης, που καταλαμβάνουν ολόκληρη την πλατεία του χωριού.

Πέρα από τους χωροταξικούς περιορισμούς όμως, στους χορούς αποτυπώνονται και οι διαπροσωπικές σχέσεις, έτσι όπως αυτές διαμορφώνονται από τις διαφορετικές συνθήκες παραγωγής. Έτσι, οι ομαδικοί χοροί, που κυριαρχούν στην παράδοση της υπαίθρου, ως απότοκο της συλλογικότητας που χαρακτηρίζει τις σχέσεις στις αγροτικές κοινωνίες, δεν έχουν θέση στα αστικά κέντρα -τουλάχιστον όχι με την ίδια μορφή- όπου επέρχονται νέες συνθήκες στις διαπροσωπικές σχέσεις.

Ο ομαδικός χορός στην αστική λαϊκή παράδοση απαντάται στην περίπτωση του χασάπικου. Καθώς οι ρίζες του ανάγονται στο χορό που συνήθιζε να χορεύει η συντεχνία των χασάπηδων, είναι επόμενο η χορογραφία του, που απαιτεί συγχρονισμό των συμμετεχόντων, να αποτυπώνει την αλληλεγγύη και τους στενούς δεσμούς. Οι στενοί δεσμοί όμως υπάρχουν και στην κοινότητα των ρεμπετών. Έτσι, ο χασάπικος αναδεικνύει αυτή ακριβώς τη συνοχή που διέπει την κοινότητά τους (Τζάκης 1996: 53).

Από την άλλη μεριά, ο ζεϊμπέκικος είναι ένας αποκλειστικά ατομικός χορός. Ζητούμενο είναι η αναγνώριση της ανδροπρέπειας που διαθέτει ο χορευτής, από τον περίγυρό του (Τζάκης 1996: 54), μιας αξίας στενά συνδεδεμένης με την άσκηση βίας, που πρέπει να διαθέτει ένα μέλος της ρεμπέτικης κοινότητας (Κοτταρίδης 1996: 34). Έτσι, η χορογραφία του ζεϊμπέκικου συνίσταται σε απειλητικές κινήσεις· πρόκειται για τη χορογραφία μιας σκληρής πάλης. Κατ' άλλους ο χορός αυτός αναπαριστά την πάλη με το θάνατο. Έχει στοιχεία αναμέτρησης, και θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελεί επιβίωση του σχετικού μοτίβου αναμέτρησης με το θάνατο που υπάρχει στα ακριτικά τραγούδια (Γεωργιάδης 1999).

Αν και σε περιορισμένη κλίμακα, ο χορός εξακολουθεί να αποτελεί μέρος της επιτέλεσης του ρεμπέτικου ακόμα και σήμερα, με το ζεϊμπέκικο χορό να επικρατεί.

Γ.3.ii. Χορευτικές διαστάσεις του fado

Στην περίπτωση του fado, η επισκόπηση του τρόπου με τον οποίο συνδέεται με το χορό, αποτελεί παράλληλα και μια ανίχνευση των ιδιωμάτων που το επηρέασαν, όπως και στο ρεμπέτικο.

Η πρώτη λογοτεχνική αναφορά που έχουμε για την ύπαρξή του, μας πληροφορεί πως πρόκειται για χορό:

«Densamos tamben o Fado
Por ser dansa muito guara»
(Gallop 1961:248)

Που μεταφράζεται ως:

«Χορεύουμε το fado

Γιατί είναι όμορφος χορός».

Όντως, πρωτοεμφανίζεται στα τέλη του 18^{ου} αιώνα στις φτωχογειτονιές της Βραζιλίας, με τη μορφή χορού, που αποτελούσε μείγμα των προϋπαρχόντων αφρικανικών χορών fofa και lundu⁹, καθώς και του ιβηρικού fandago. Μάλιστα, ο χορός lundu έμοιαζε με το fado σε σημείο παρεξηγήσεως.

Η χορογραφία του lundu προσομοίαζε σε ερωτικό παιχνίδι ανάμεσα στο ζευγάρι που το χόρευε. Χαρακτηριστικά περιγράφονται από την Holton οι κινήσεις των χορευτών, και η δομή της μουσικής που συνόδευε, στην πορεία διαμόρφωσής τους προς το fado όπως το ξέρουμε :

Το ζευγάρι των χορευτών πλησίαζαν αισθησιακά ο ένας των άλλων, κάποιες φορές ακουμπώντας με ένταση το υπογάστριο, σε μία κίνηση που λεγόταν 'umbigada'¹⁰, και υποχωρώντας κατόπιν. Η χορευτική εναλλαγή μεταξύ της προσέγγισης και της απομάκρυνσης γινόταν υπό τους ήχους φωνητικής και ορχηστρικής μουσικής δομημένη σε κουπλέ και ρεφρέν. Το fado διακρινόταν από το lundu καθώς συνδύαζε την τεχνική του 'castanholados' του fandango με την 'umbigada' του lundu, ενισχύοντας το ρόλο που είχε το τραγούδι και αντικαθιστώντας τα ρεφρέν με τα παλαμάκια, ενώ καθιέρωσε και την συνοδεία κιθάρας στο φωνητικό intermezzo. Ακριβώς αυτό το φωνητικό intermezzo με τη συνοδεία κιθάρας αποτέλεσε και το σπέρμα που στη συνέχεια εξελίχτηκε στο fado όπως το ξέρουμε σήμερα.

Και συνεχίζει, λέγοντας πως:

Το ένα ζευγάρι που χόρευε lundu αντικαταστάθηκε από τα πολλά ζευγάρια που χόρευαν fado, ακριβώς όπως τα αυτοσχεδιαστικά τραγούδια κατά τη διάρκεια του intermezzo, αντικαταστάθηκαν από έτοιμους στίχους που τραγουδούσαν σολίστες, αλλαγές που υποδεικνύουν την ολοένα αυξανόμενη συμμετοχή λευκών στην επιτέλεση. Το 1817-21 το fado ήταν μια αστική φόρμα χορού/ τραγουδιού, στην επιτέλεση του οποίου συμμετείχαν ως χορευτές ή ως κοινό 'pardos' (μαύροι), αλλά και λευκοί στις φτωχογειτονιές πόλεων όπως το Rio de Janeiro και το Salvador. Η πολυεθνική σύσταση του πληθυσμού των πόλεων αυτών βρήκε το ανάλογο της στη Λισαβόνα του 19^{ου} αιώνα. Η συνύπαρξη πολυεθνικών κοινοτήτων στις μεγαλύτερες πόλεις-λιμάνια της Πορτογαλίας και της Βραζιλίας συνέβαλε στην εύκολη μεταφορά και άνθηση του fado από το ένα εθνικό πλαίσιο στο άλλο (Holton 2006: 9).

Ακολούθως της μεταφοράς του στην Πορτογαλία έρχεται να συναντηθεί με την παράδοση της modinha και των cossantes.

⁹ Οι χοροί αυτοί, όπως είδαμε και στην ενότητα της Σύντομης Ιστορικής Επισκόπησης, χορεύονταν και στην Πορτογαλία στα μέσα του 18^{ου} και εξής, από τους αφρικανούς σκλάβους που αφού απέκτησαν την ελευθερία τους πήγαν να ζήσουν μαζί με το υποπρολεταριακό στρώμα των fadistas.

¹⁰ Χορευτική κίνηση ιδιαίτερα διαδεδομένη στους χορούς από την περιοχή Κόνγκο- Ανγκόλα (Budasz 2007:8)

Η modinha ήταν ένα είδος τραγουδιού με πολύ έντονο συναισθηματικό χαρακτήρα, που καλλιεργήθηκε κατά τον 18^ο και 19^ο αιώνα¹¹. Απαντάται με διάφορα ονόματα (aria, romance κ.α.) -που υποδηλώνουν και την στενή της σύνδεση με την ιταλική όπερα- και με διάφορες μορφές: απλή στροφική φόρμα, διαδοχή στροφής-ρεφρέν κ.α. Η «αγάπη» που είχε κεντρική θέση στην θεματολογία της, αποτέλεσε κοινό τόπο με το lundu· άλλωστε τα δύο αυτά είδη είχαν απήχηση σε όλα τα κοινωνικά στρώματα, ανεξάρτητα από το πού δημιουργήθηκαν. Αντίστοιχα ευρεία απήχηση είχε και η modinha. Η συνοδεία αποτελούνταν από κιθάρα, όργανο που όπως είδαμε συνόδευε την επιτέλεση του lundu και μεταγενέστερα του fado, «viola» ή πιάνο και χάρψικορντ, μουσικά όργανα διαδεδομένα στα σαλόνια της αριστοκρατίας (Béhague 2014, Nery& Castro 1991: 125-6-7, Sumida 2012: 7, Holton 2006: 10, Budasz 2007: 5,19).

Οι cossantes¹², είναι οι κυκλικοί χοροί που συνόδευαν τις cantigas, τραγούδια βασισμένα στη λαϊκή παράδοση, που τα τραγουδούσαν οι τροβαδούροι (trovadores). Αν και φέρουν το όνομα του δημιουργού τους, σε τίποτα δεν ξεχωρίζουν από τα αυτούσια «λαϊκά» και γι' αυτό θεωρούνται τμήμα τους. Ακόμα και αν οι cantigas υφίσταντο αλλαγές κατά την ερμηνεία τους από τους τροβαδούρους, εντούτοις ουδέποτε έσπασε η στενή σύνδεση που είχαν με το χορό. Η μορφή του κυκλικού χορού που συνόδευε τις cantigas δεν φαίνεται να επιβίωσε και στο ιδίωμα του fado. Ωστόσο αναφερθήκαμε σε αυτούς γιατί ο κυκλικός χορός (στοιχεία του η επανάληψη και η μονοτονία) προϋποθέτει αντίστοιχη μουσική δομή (διαδοχή στροφής-ρεφρέν, ομοιοκαταληξία), και από αυτή την άποψη συγκαταλέγονται στις επιρροές του fado (Gallor 1933: 224).

Κλείνοντας την ενότητα αυτή να αναφερθούμε και σε μία μετεξέλιξη του πρώιμου χορού fado , το fado batido, που δημιουργήθηκε στις συνοικίες της Λισαβόνας των μέσων του 18^{ου} αιώνα, όπου είχαν μετοικήσει οι απελευθερωμένοι Αφρικανοί σκλάβοι. Το fado batido στην ουσία πρόκειται για ένα παιχνίδι ισορροπίας ανάμεσα σε δύο χορευτές: ο ένας στέκεται ακίνητος και ο άλλος προσπαθεί να τον κάνει να χάσει την ισορροπία του, κινούμενος γεμάτος ένταση προς το μέρος του και αμέσως μετά υποχωρώντας με λακτίσματα και θεαματικά άλματα («pernandas»), κινήσεις που εντέλει καταλήγουν στη θεαματική πτώση του ακίνητου χορευτή (Holton 2006: 10). Οι κινήσεις μπορεί να φέρνουν στο νου τις κινήσεις που κάνει ένας χορευτής ζεϊμπέκικου, ωστόσο υπάρχει και η ποιοτική διαφορά στο χαρακτήρα του «παιχνιδιού» του fado batido, έναντι της «απειλητικότητας» του ζεϊμπέκικου. Πέραν της ποιοτικής διαφοράς στο χαρακτήρα τους, ο ζεϊμπέκικος έχει εννιάσημο ρυθμό,

¹¹ Η περίοδος δημιουργίας δηλαδή της modinha συμπίπτει δηλαδή με την εμφάνιση των αφρικανικών χορών lundu και fofo που αναφέρθηκαν παραπάνω, καθώς και με την α' περίοδο δημιουργίας του fado. Με δεδομένη την κινητικότητα των μουσικών που παίζουν, και την μεγάλη δημοφιλία που είχε ο εκάστοτε χορός, η μεταξύ τους αλληλεπίδραση μοιάζει αναπόφευκτη.

¹² Η ονομασία τους προέρχεται από τη λέξη «cossos», που σημαίνει τον κλειστό χώρο που χρησιμοποιείται για χορό (Gallor 1933: 224).

ενώ το fado batido δεν γνωρίζουμε να είναι χορεύεται σε ρυθμό διαφορετικό από τον καθιερωμένο του fado (2/4, 4/4).

Το να επιχειρήσουμε να δώσουμε μια ερμηνεία στην εκάστοτε μορφή χορού, όπως έγινε με το ρεμπέτικο, θα ήταν ίσως επίφοβο, ελλείψει σχετικής βιβλιογραφίας στα αγγλικά. Ωστόσο, στην περίπτωση των cossantes, των κυκλικών χορών που δημιουργήθηκαν στις αγροτικές κοινωνίες της Πορτογαλίας, καταχρηστικά θα μπορούσαμε αξιοποιήσουμε την ερμηνεία για τον χασάπικο, και να ισχυριστούμε πως αναδεικνύει τη συλλογικότητα που χαρακτήριζε τις αγροτικές κοινωνίες.

Αξίζει ωστόσο να παρατηρήσουμε, πως η σύνδεση του fado με το χορό (με εξαίρεση το fado batido, που εξακολουθεί να χορεύεται σε πιο περιορισμένο βαθμό) παύει σχετικά νωρίς (από την β' ακόμα περίοδο της δημιουργίας του), γεγονός που μπορεί να συνδεθεί με την παγίωση χαρακτηριστικών στο είδος που συνάδουν με τη λόγια δημιουργία, αλλά και με τις διάφορες παρεμβάσεις που αποσκοπούσαν στην αποκοπή του είδους από τις κοινωνικές του ρίζες, και φυσικά με τις διάφορες αλλαγές στο κοινωνικό υπόβαθρο που το γέννησε και στο οποίο απηχούσε.

Γ.4. Σχολές

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, η πολυμορφία που χαρακτηρίζει τα δύο είδη που εξετάζουμε εκφράζεται με την ύπαρξη πλήθους σχολών. Στο ρεμπέτικο οι δύο μεγαλύτερες είναι η Μικρασιατική και της Ηπειρωτικής Ελλάδας (Κουνάδης 2003α: 392-3)· με βάση όμως το κέντρο δημιουργίας εντοπίζουμε διαφοροποιήσεις και άρα και υποκατηγορίες στο ρεμπέτικο που δημιουργήθηκε στη Θεσσαλονίκη, στη Σύρο, στο ρεμπέτικο που ηχογράφησαν Έλληνες καλλιτέχνες στην Αμερική κ.α.

Αντίστοιχα στο fado δύο είναι οι μεγαλύτερες σχολές, η σχολή της Λισαβόνας και η σχολή της Coimbra· fado όμως δημιουργήθηκε και στην πόλη Porto, στη Βραζιλία και γενικότερα στις πορτογαλικές αποικίες, και φυσικά υπάρχουν και οι Πορτογάλοι καλλιτέχνες που ηχογράφησαν στην Αμερική. Όπως και στο ρεμπέτικο, έτσι κι εδώ, ο διαφορετικός τόπος δημιουργίας, συνεπάγεται και διαφοροποιήσεις στις επιρροές που έχουν οι καλλιτέχνες, στις προτιμήσεις που έχει ο κόσμος, και αυτό έχει ως αποτέλεσμα να υπάρχουν διαφοροποιήσεις και στο fado που δημιουργείται εκεί πέρα, επιτρέποντάς μας να μιλάμε για διαφορετικές υποκατηγορίες.

Στην ενότητα αυτή θα ασχοληθούμε με τις κυριότερες σχολές του ρεμπέτικου και του fado. Θα γίνει μια σύντομη αναφορά στα χαρακτηριστικά της Μικρασιατικής Σχολής και της σχολής της Coimbra, όλο το βάρος της επισκόπησης όμως θα επικεντρωθεί στην Ηπειρωτική σχολή, με εξειδίκευση στην Πειραιώτικη, και στη σχολή της Λισαβόνας. Η ανισόμετρη κατανομή του ενδιαφέροντος αναδεικνύεται από τα παρακάτω:

α) η Μικρασιατική Σχολή (με τις επιμέρους κατηγορίες της Σμυρναϊκής και Πολίτικης) αφορά ουσιαστικά το λαϊκό τραγούδι που αναπτύχθηκε στα αστικά κέντρα της Μικράς Ασίας, και τα σπέρματα της δημιουργίας του ανάγονται από πολλούς μέχρι και τα βυζαντινά χρόνια (π.χ. χασάπικος ρυθμός, μέτρο του ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου κ.α.). Είναι δύσκολο να εντοπιστεί με ακρίβεια η χρονική της αφετηρία, ακριβώς γιατί η εξέλιξη του αστικού λαϊκού τραγουδιού στις περιοχές αυτές χάνεται στα βάθη των αιώνων. Η μελέτη της Μικρασιατικής σχολής, και η συμπερίληψή της στις Σχολές του Ρεμπέτικου γίνεται για συμβατικούς λόγους διεξαγωγής της έρευνας: σε αυτήν εντοπίζεται η προέλευση βασικών χαρακτηριστικών του είδους, και από το 1922 και μετά, οι μουσικοί και συνθέτες της Σχολής αυτής που καταφτάνουν στην Ελλάδα, εμφανίζονται στις μουσικές σκηνές, και καταλαμβάνουν καίριες θέσεις στις δισκογραφικές εταιρείες, όπως έχει προαναφερθεί, επηρεάζοντας έτσι τους «ηπειρωτικούς» μουσικούς.

β) η Ηπειρωτική Σχολή αφορά το ρεμπέτικο που δημιουργήθηκε στα αστικά κέντρα της ηπειρωτικής Ελλάδας (Πειραιάς, Θεσσαλονίκη, Σύρα κ.α.), και η χρονολογική αφετηρία εντοπίζεται γύρω στο 1850 και εξής. Όπως έχει προειπωθεί και στην κοινωνιολογική επισκόπηση, ιδίως στην α' περίοδο δημιουργίας, στα κατώτερα λαϊκά στρώματα των αστικών κέντρων υπάρχουν πληθυσμοί με αγροτική καταγωγή, πρώην κλέφτες, αρματωλοί κ.α., που λειτουργούν ως φορείς της λαϊκής παράδοσης της υπαίθρου, και συγκεκριμένα του δημοτικού τραγουδιού (όσον αφορά κλίμακες, ρυθμούς, σύνθεση ορχήστρας, φόρμα). Συνεπώς, το ρεμπέτικο που δημιουργείται στις περιοχές αυτές έχει σημαντικές διαφορές από αυτό της Μικρασιατικής Σχολής. Από την Ηπειρωτική Σχολή, η επικρατέστερη υποκατηγορία είναι η Πειραιώτικη, η οποία άκμασε από το 1930 και μετά, και η οποία έβαλε τις βάσεις για τη μετέπειτα εξέλιξη του ρεμπέτικου.

Η Ηπειρωτική σχολή, με έμφαση στην Πειραιώτικη, είναι και αυτή που εμφανίζει τις περισσότερες ομοιότητες με τη σχολή της Λισαβόνας.

γ) η Σχολή της Λισαβόνας ξεκινά να αναπτύσσεται ακολούθως της μεταφοράς της έδρας της πορτογαλικής αυτοκρατορίας στη Λισαβόνα (1822) (Castelo-Branco 2013b: 1), σε ένα κοινωνικό υπόβαθρο με ίδια σύνθεση με αυτή των αστικών κέντρων της ηπειρωτικής Ελλάδας που δημιούργησαν το ρεμπέτικο. Ιδίως στην α' περίοδο δημιουργίας η επίδραση από την αγροτική παράδοση είναι έντονη (όπως και στο ρεμπέτικο), ενώ η επίδρασή τους παραμένει εμφανής στη μορφή μεταγενέστερων fado (τουλάχιστον όσον αφορά την ερασιτεχνική δημιουργία). Τα fado αυτής της σχολής διακρίνονται σε δύο μεγάλες κατηγορίες, το fado castiço ή tradicional, και το fado canção, ανάλογα με το αν πρόκειται για τα αυτούσια παλαιότερα,

«αυθεντικά» και «παραδοσιακά» fado, ή αν πρόκειται για «τραγούδι» βασισμένο στη φόρμα fado. Πρόκειται για την επικρατέστερη Σχολή.

δ)η Σχολή της Coimbra πήρε το όνομά της από την ομώνυμη πόλη της Πορτογαλίας, στην οποία βρίσκεται και το αρχαιότερο πανεπιστήμιο της χώρας. Είναι μεταγενέστερη της Σχολής της Λισαβόνας. Για την ακρίβεια το fado μεταφέρθηκε στην Coimbra από σπουδαστές με καταγωγή από τη Λισαβόνα. Είναι ένα ιδίωμα που δημιουργήθηκε στα πλαίσια μιας κοινότητας ακαδημαϊκής, που εύλογα καμία σχέση δεν έχει με το αντίστοιχο κοινωνικό υπόβαθρο δημιουργίας της Σχολής της Λισαβόνας. Οι δημιουργίες της διακρίνονται σε τρεις κατηγορίες: fado, ballada, guitarrada. Το fado της Coimbra είναι αποτέλεσμα του συγκερασμού των παραδόσεων διαφόρων περιοχών της χώρας, του fado της Λισαβόνας, και του ιταλικού bel canto (Castelo-Branco2013b: 4, Vernon1999: 47), επιρροή (όσον αφορά το bel canto) που στις αντιλήψεις της Λισαβόνας είναι τουλάχιστον μη αποδεκτή (Gallor 1961: 246). Η προσπάθεια των σπουδαστών να μπολιάσουν το στιλ τραγουδιού του bel canto με την πορτογαλική παράδοση, δημιούργησε ένα ολότελα ξεχωριστό μουσικό αποτέλεσμα, σε σύγκριση με αυτό της Λισαβόνας.

Η ballada είχε λογοτεχνικές και πολιτικές αναφορές, και αποτέλεσε τη μήτρα του πολιτικού τραγουδιού της δεκαετίας του 1960-70.

Τέλος, η guitarrada πρόκειται για δεξιοτεχνικό ορχηστρικό κομμάτι για guitarras με τη συνοδεία viola. Τέτοια κομμάτια είναι κοινός τόπος και στις δύο Σχολές (Castelo-Branco2013b: 5).

Ο Gallor αποδίδει πολύ εύστοχα την ποιοτική διαφοροποίηση των δύο ειδών ως προς το περιεχόμενό τους, λέγοντας πως:

[το fado της Coimbra] είναι το τραγούδι αυτών που ακόμα διατηρούν και αγαπούν τις ψευδαισθήσεις, όχι αυτών που τις έχουν χάσει ανεπιστρεπτή.
(Gallor 1961: 261)

Γ.4.ι. Ηπειρωτική Σχολή στο ρεμπέτικο/Πειραιώτικο ρεμπέτικο

Στα πρώτα χρόνια της δημιουργίας της (1850 κ.ε.), η ηπειρωτική σχολή εμφανίζει τα χαρακτηριστικά του δημοτικού τραγουδιού, όσον αφορά τους ρυθμούς, της κλίμακες, τη μορφολογική διάρθρωση. Η μόνη διαφοροποίηση έγκειται στο στίχο, ο οποίος διατηρώντας μοτίβα της αγροτικής παράδοσης τα μεταφέρει στα συμφραζόμενα του αστικού περιβάλλοντος (όπως έχουμε δει και παραπάνω στην εργασία) (Κουνάδης 2003 α: 392).

Επικρατούν τα αυτοσχεδιαστικά δίστιχα ανώνυμων δημιουργών, βασισμένα σε δημοτικά μοτίβα, σε συνδυασμό με «αυτόνομα» δίστιχα (Κουνάδης 2003 α: 392).

Τα δίστιχα, ως μορφολογική φόρμα, δεν παύουν να υπάρχουν και στη δεύτερη περίοδο δημιουργίας (Γεωργιάδης 2006: 81), που συνδέεται με την κυριαρχία της «Τετράδος», που αποτελούνταν από τους: Βαμβακάρη, Μπάτη, Παγιουμτζή, Δελιά), καθώς και άλλους ονομαστούς συνθέτες, οι οποίοι συνεχίζουν να δημιουργούν και μετέπειτα, στα χρόνια της γ' περιόδου δημιουργίας¹³.

Η σύνθεση της ορχήστρας αποτελείται από όργανα συγκερασμένα (μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμά), τα οποία δεν μπορούν να αποδώσουν τους μικροτόνους των μακάμ (όπως ένα όργανο ασυγκέραστο, όπως το βιολί, που είναι από τα κύρια όργανα της Μικρασιατικής Σχολής). Συνεπώς, οι δρόμοι που παίζονται βασίζονται στα μακάμ, οι διαστηματικές αποστάσεις όμως είναι προσαρμοσμένες στο συγκερασμένο σύστημα (Pennanen 1999: 85-6).

Έτσι, έρχεται και η πρώτη «ρήξη» με την ανατολίτικη παράδοση, που συνεχίζει να διέπει την Μικρασιατική Σχολή, και υιοθετούνται περισσότερα στοιχεία της δυτικοευρωπαϊκής παράδοσης. Αυτό εκφράζεται ως εξής: αφενός, μελωδίες γραμμένες σε μακάμ ή σε δρόμους βασισμένους σε μακάμ, εναρμονίζονται με συγχορδίες: ο τραγουδιστής ή αν υπάρχει κάποιο σολιστικό όργανο (σπανιότερα) που μπορεί να αναπαράξει τους μικροτόνους των μακάμ, δεν εμποδίζεται από το να το κάνει, κι έτσι οι μικροτόνοι συνυπάρχουν με τα συγκερασμένα διαστήματα της δυτικής αρμονίας. Δεν αποκλείονται ακόμα και οι τροποποιήσεις στη δομή των μακάμ, ώστε να συνταιριάξουν με την δυτική αρμονία, ενώ ελκτικές σχέσεις που διαμορφώνονται από τη δομή των μακάμ, καθώς και οι αρμονικές συνδέσεις που προκύπτουν από αυτές μεταφέρονται αυτούσιες. Άλλωστε δεν λείπουν και οι περιπτώσεις μακάμ που η δομή τους είναι συμβατή με τις δυτικοευρωπαϊκές κλίμακες (Pennanen 1999: 75-6, 99).

Άλλωστε, όπως έχουμε δει και παραπάνω στην εργασία, είναι συνήθης πρακτική των λαϊκών δημιουργών να μολιάζουν τα στοιχεία των ετερόκλητων πολιτισμικών παραδόσεων, και μέσα από αυτή τη διαδικασία να προκύπτει η «ομοιογένεια» του λαϊκού πολιτισμού.

Άλλη σημαντική αλλαγή(σε σχέση με τις παραδόσεις της υπαίθρου και της Ανατολής) που πραγματοποιείται από τους συνθέτες της Σχολής αυτής, είναι η υποχώρηση του ρυθμικού ισοκράτη, τα επαναλαμβανόμενα δηλαδή ρυθμικά μοτίβα και περιστασιακά μελωδικά περάσματα στις μπάσες χορδές των οργάνων. Η χρήση ρυθμικού/μελωδικού ισοκράτη είναι συνήθης πρακτική στις παραδοσιακές μουσικές της Ανατολίας και των Βαλκανίων. Στα πρώτα χρόνια της ρεμπέτικης δημιουργίας ήταν λογικό να χρησιμοποιηθεί κατά κόρον (Pennanen 1999: 86, Manuel 1989: 75,80).

¹³ Εδώ, καθώς και στο θάνατο Μικρασιατών συνθετών στα χρόνια της Κατοχής, οφείλεται και η διαπίστωση, ότι το πειραιώτικο ρεμπέτικο επικράτησε έναντι της Μικρασιατικής Σχολής, και αποτέλεσε το φύτρο της δημιουργίας των μετέπειτα χρόνων.

Η υποχώρησή του οφείλεται σε δύο παράγοντες. Κατ' αρχάς οφείλεται στην υιοθέτηση της εναρμόνισης με συγχορδίες. Επιπλέον, λόγω της στενής σύνδεσης της ρεμπέτικης δημιουργίας της περιόδου με το κοινωνικό περιθώριο και με τους παρανόμους, η ζωή και οι συνήθειες των οποίων εκφραζόταν στα τραγούδια αυτά, ο συγκεκριμένος τρόπος συνοδείας συνδέθηκε με το περιεχόμενο των τραγουδιών στα οποία χρησιμοποιούνταν, και απορρίφθηκε από τη Μεταξική λογοκρισία (Pennanen 1999: 87).

Στα χρόνια της «Τετράδος» επικρατεί και η χρήση του χασάπικου και του ζεϊμπέκικου ρυθμού (Κουνάδης 2003 α: 393, Pennanen 1999: 68).

Τέλος, στα χρόνια της Σχολής αυτής που συμπίπτουν με τη διεύρυνση της δισκογραφικής παραγωγής και του κοινού του είδους πραγματοποιείται και ακόμα μια αλλαγή, αυτή τη φορά στη μορφολογική δομή των τραγουδιών. Συγκεκριμένα, την περίοδο αυτή, η στροφικότητα με πυρήνα της το δίστιχα υποχωρεί χάρη της διαδοχής στροφής-ρεφραίν (Pennanen 1999: 101).

Γ.4.ii. Fado της Λισαβόνας

Το fado της Λισαβόνας, όπως είπαμε διακρίνεται σε fado castiço και σε fado canção.

Χαρακτηριστικά fado castiço

Το fado castiço περιλαμβάνει τις δημιουργίες που είναι πιο κοντά στην αυθεντική παράδοση· που βασίζονται στις δημιουργίες της «αυθόρμητης» α' περιόδου του. Οι σκοποί των τραγουδιών αυτών πιθανότατα είναι παλαιότεροι των στίχων που τους συνοδεύουν, αν αναλογιστούμε τη συνήθεια των fadistas να επενδύουν με δικούς τους αυτοσχέδιους στίχους κοινές μελωδίες (Gallor 1961: 262). Σε αυτή την κατηγορία λοιπόν είναι πιο εμφανείς οι επιρροές από την αγροτική παράδοση, αλλά και αυτή των cantigas. Οι επιρροές αυτές εντοπίζονται στη μορφολογική δομή των τραγουδιών αυτών.

Στην ύπαιθρο της Πορτογαλίας, ιδίως στις νότιες περιοχές, ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη η φόρμα της «décima», αυτοσχεδιαστικά τετράστιχα (quatrain), εκ των οποίων χρειάζεται να έχουν ομοιοκαταληξία μόνο ο δεύτερος με τον τέταρτο στίχο (Gallor 1961: 231, Castelo-Branco 2013a). Η φόρμα, που αναπτύσσεται με πυρήνα την τετράστιχη στροφή, και αποτελείται από 10 τέτοιες στροφές, χρησιμοποιούνταν για να δομηθεί το τραγούδι που θα συνόδευε κάθε κοινωνική εκδήλωση, κάθε στιγμή της καθημερινότητας, την καθημερινή χαρά και λύπη, τον μόχθο, και αργότερα τις ζωές των fadistas (Brito 1994: 23, Vernon 1999:19).

Ένα fado μπορεί να αποτελείται από 5,6,10 τετράστιχες στροφές (Castelo-Branco 2013b).

Ένας άλλος τρόπος αυτοσχεδιασμού τετραστίχων στην περίπτωση του fado είναι αυτός της «glosa». Σύμφωνα με τον τρόπο αυτό, κάθε στίχος με τη σειρά, μιας

τετράστιχης (δημοφιλούς πολλές φορές) στροφής, χρησιμοποιείται ως τελευταίος στίχος για κάθε μία από τις ακόλουθες 7 στροφές (Gallor 1961: 264).

Φυσικά, ο αυτοσχεδιαστικός τρόπος σύνθεσης ενέχει διαφοροποιήσεις στον αριθμό των στροφών και των στίχων, χωρίς αυτό να σημαίνει πως δεν ισχύουν οι γενικοί κανόνες διάρθρωσης των τραγουδιών (Gray 2013: 18).

Η φόρμα της *décima* διευκόλυνε τους λεκτικούς αυτοσχεδιασμούς, στους οποίους αρέσκονταν να επιδίδονται οι χωρικοί. Οι αντιπαραθέσεις αυτές, που συνήθως γίνονταν ανάμεσα σε έναν άντρα και μια γυναίκα, και που τελείωναν μόλις ο ένας από τους δύο αδυνατούσε να σχηματίσει τετράστιχο με σωστή ομοιοκαταληξία, ονομάστηκαν «desafio» (Gallor 1961: 231, Castelo-Branco 2013a: 14, Vernon 1999: 41). Απότοκο της παράδοσης αυτής πρέπει να θεωρήσουμε και τους λεκτικούς αυτοσχεδιασμούς με αντιπαραθετικό χαρακτήρα δύο τραγουδιστών-*fadista*, οι οποίοι κάποιες φορές (όταν οι συμμετέχοντες είχαν διαφορετική κοινωνική θέση) οδηγούσαν ακόμα και σε άσκηση σωματικής βίας. Η λογοκρισία που επιβλήθηκε στα χρόνια του Estado Novo κατάφερε καίριο πλήγμα στην παράδοση αυτή· πλέον οι *fadista* δεν μπορούσαν να αυτοσχεδιάζουν, αλλά αντίθετα οι στίχοι τους έπρεπε να έχουν ελεγχθεί και επιτραπεί, πριν τραγουδηθούν μπροστά σε κοινό (Brito 1994: 31-2).

Η αυτοσχεδιαστική μελωδία ορίζεται από την αρμονία, που δομείται με πυλώνες την τονική και την δεσπόζουσα με έβδομη ή χωρίς· μείζονες και ελάσσονες τονικότητες (ομώνυμες ή μη, καθώς και σχετικές, ή γειτονικές τονικότητες) εναλλάσσονται ανά φράση (Gray 2013: 16, Manuel1990: 117). Ενδεικτικά, από τον Manuel προτείνεται ο εξής σκελετός, που φυσικά οι παραλλαγές του ποικίλλουν:

Αρμονία	II: I V V I :II	II: I V V I :II
Στίχοι	1 2	3 4
Ρυθμός	a b	a b

(Manuel1990: 117)

Η αρμονική διαδοχή εμπλουτίζεται με την υποδεσπόζουσα, καθώς και δευτερεύουσες δεσπόζουσες (Manuel1990: 117). Συνήθης αρμονική διαδοχή είναι και η εξής, που χρησιμοποιείται για το τέλος μιας φράσης ή του τραγουδιού, και είναι παρμένη από την Ανδαλουσιανή Αρμονία:

Am-G-F-E

(Manuel1990: 118)

Επίσης η αρμονία που χρησιμοποιείται, ανάγεται στην αρμονία των μουσικών της αγροτικής παράδοσης. Θα ήταν λάθος όμως να γενικεύαμε αυτή τη διαπίστωση,

καθώς τα τραγούδια της υπαίθρου με παρεμφερή αρμονία, κατά κανόνα είναι πιο μελωδικά, και «πολύπλοκα» (Gallor 1961: 260). Η διαφοροποίηση αυτή δικαιολογείται από τη μεταφορά των παραδόσεων σε πλαίσιο διαφορετικό από αυτό στο οποίο γεννήθηκαν, και την σταδιακή εξασθένησή/ αλλοίωσή τους με άλλες.

Τα fado που ανήκουν σε αυτή την κατηγορία διακρίνονται με βάση τα μουσικά χαρακτηριστικά του κάθε είδους, και όχι με βάση τους στίχους, που παραλλάσσουν κάθε φορά.

Ο χαρακτήρας τους είναι συλλαβικός, με περιορισμένη χρήση του *rubato*, όπως στα ρεμπέτικα (Manuel1990: 118). Όπως στο ρεμπέτικο η εναρμόνιση αποσκοπεί στην ρυθμική συνοδεία βασισμένη στις συγχορδίες και στις αναλύσεις τους (Βούλγαρης&Βανταράκης 2006: 59), η ίδια λογική υπάρχει και στο fado (Gray 2013: 16).

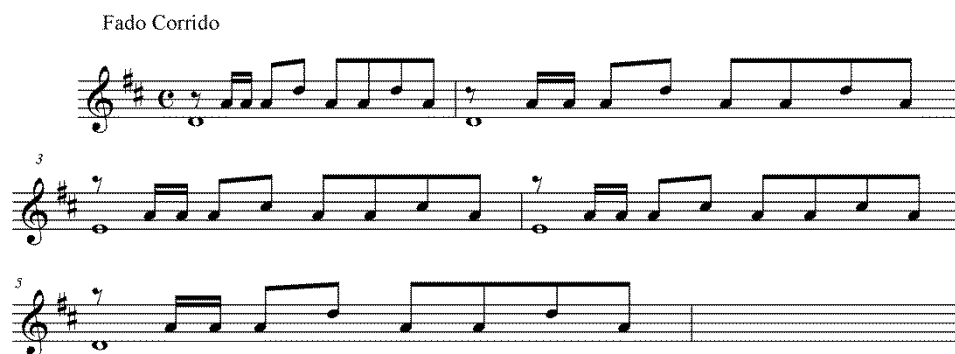
Παρακάτω παρατίθενται ενδεικτικά παραδείγματα της ρυθμομελωδικής δομής του εκάστοτε Fado do Raizes:

1. Το Fado Menor χαρακτηρίζεται από αργό tempo, είναι γραμμένο σε ελάσσονα τρόπο, και τα συνοδευτικά μοτίβα είναι αντίστοιχα (Castelo-Branco 2013b):



(πρόταση του Nery που παρατίθεται στην Castelo-Branco 1994:134)

2. Το Fado Corrido χαρακτηρίζεται από γρήγορο tempo, είναι γραμμένο σε μείζονα τρόπο, και τα συνοδευτικά μοτίβα είναι ανάλογα(Castelo-Branco 2013b):



(πρόταση του Nery που παρατίθεται στην Castelo-Branco 1994:134)

3. Το Fado Mouraria χαρακτηρίζεται από γρήγορο tempo, είναι γραμμένο σε μείζονα τρόπο, και τα συνοδευτικά μοτίβα είναι ανάλογα (Castelo-Branco 2013b):



Χαρακτηριστικά fado canção

Η κύρια διαφορά του fado canção από το fado castiço έγκειται στη μορφολογική φόρμα. Εδώ υιοθετείται κατά κόρον η αλληλοδιαδοχή στροφής-ρεφρέν (χωρίς να εκλείπουν και περιπτώσεις στροφικής δομής), φόρμα με την οποία δομούνται και τα τραγούδια που συνόδευαν οι χοροί που συγκαταλέγονται στις επιρροές του fado: lundu, cossantes. Η εμφάνιση της φόρμας του fado canção εντοπίζεται στη σύνδεση του είδους με την Επιθεώρηση, αναδεικνύεται και συνδέεται όμως κατ' εξοχήν με την Amália Rodriguez (Gray 2013: 16, Castelo-Branco 2013b, 1994: 135, Elliott 2010: 52).

Συγκριτικά με το fado castiço εμφανίζει πιο πολύπλοκο αρμονικό σκελετό, και αντίστοιχα πολυπλοκότερη μελωδία. Η προκαθορισμένη φόρμα και οι συγκεκριμένοι στίχοι αντισταθμίζονται, από μια πιο ελεύθερη προσέγγιση στην ερμηνεία του fadista-τραγουδιστή/ια, και με αισθητό το δικό του/της προσωπικό στίγμα (Manuel 1990: 120, Castelo-Branco 2013b). Η ελευθερία αυτή που χαρακτηρίζει την ερμηνεία διευρύνεται στα πιο πρόσφατα χρόνια τη δ' περιόδου. Η εκτεταμένη χρήση του rubato δημιουργεί ένα αποτέλεσμα που προσομοιάζει σε διάλογο: οι φράσεις προσαρμόζονται με έναν ελεύθερο, ακανόνιστο τρόπο, σε μια σταθερή ρυθμική συνοδεία. Έτσι εντείνεται ακόμα περισσότερο η συναισθηματική φόρτιση που μεταδίδει η ερμηνεία και αναδεικνύεται το προσωπικό στίγμα του ερμηνευτή (Manuel 1990: 120).

Γ.5. Μουσικά όργανα. Ρόλος τους

Η πολυμορφία που διέπει το σύνολο της λαϊκής παράδοσης δεν θα μπορούσε παρά να εκφραστεί και σε αυτή την πτυχή της. Έτσι όχι μόνο τα ίδια τα όργανα απαντώνται σε διάφορες διαστάσεις, και με ποικίλα κατασκευαστικά χαρακτηριστικά ανά την περίοδο δημιουργίας, αλλά και τα σύνολα τα οποία συνθέτουν εμφανίζουν ποικιλία. Λειτουργώντας αφαιρετικά θα μπορούσαμε να πούμε όμως, πως ο πυρήνας του μουσικού συνόλου συνίσταται στη φωνή, το

«σολιστικό» όργανο (μπουζούκι/ Guitarra portuguesa), και το «συνοδευτικό» όργανο (κιθάρα/ Viola). Ανάλογα με τις απαιτήσεις του χώρου επιτέλεσης, καθώς και των διαφορετικών επιρροών που αποτυπώνονται σε κάθε είδος με την πάροδο των χρόνων, μπορεί να ποικίλλει τόσο ο αριθμός των φωνών, των σολιστικών οργάνων, ή των οργάνων συνοδείας, καθώς και να προστίθενται διαφορετικά όργανα, ως προς την αρχική σύνθεση της ορχήστρας.

Γ.5.i. Φωνή

Η φωνή, και στις δύο περιπτώσεις, βρίσκεται σε περίοπτη θέση (Castelo-Branco 1994: 127), καθώς είναι ο φορέας όλου του νοηματικού περιεχομένου του τραγουδιού, το οποίο θα αναδειχθεί μέσα από τα χαρακτηριστικά της φωνής (χροιά, έκταση κτλ), αλλά και τις ιδιαίτερες τεχνικές του τραγουδιστή/τραγουδίστριας.

Και στις δύο περιπτώσεις ο κανόνας είναι η μονοφωνία, και σπανιότερα και σε μεταγενέστερα χρόνια εμφανίζονται κάποιες διφωνίες στο ρεφραίν.

Στην περίπτωση του Πειραιώτικου ρεμπέτικου(και των μετεξελιξιών του), που την πρωτοκαθεδρία κατέχουν άντρες τραγουδιστές (στις μετεξελιξεις του εμφανίζονται και γυναίκες ερμηνεύτριες), η έκταση είναι αυτή των αντρικών φωνών, σε αντίθεση με το fado, που η πλειονότητα των ερμηνευτριών είναι γυναίκες.

Και στις δύο περιπτώσεις, η φωνή είναι κατά κύριο λόγο ένρινη, «μεταλλική». Το ηχόχρωμα που υιοθετείται ενδεχομένως είναι κατάλοιπο της φωνητικής παράδοσης στις μουσικές της υπαίθρου.

Η φωνητική ερμηνεία είναι πλήρως εναρμονισμένη με το ρυθμό· έχει συλλαβικό χαρακτήρα. Και στις δύο περιπτώσεις, δεν λείπουν τα καλλωπιστικά στοιχεία(ποικίλματα, μελίσματα, «melisma», «voltinhas» κ.α.), επιρροή της οθωμανικής φωνητικής παράδοσης, της βυζαντινής, καθώς και του δημοτικού τραγουδιού –χωρίς να παραβλέπουμε τις μεταξύ τους συνδέσεις και αλληλεπιδράσεις- στην περίπτωση του ρεμπέτικου, και επιρροή της αραβικής παράδοσης στην περίπτωση του fado.

Γ.5.ii. Σολιστικό Όργανο

Μπουζούκι

Το μπουζούκι είναι νυκτό όργανο με μακρύ μπράτσο, και αχλαδόσχημο ηχείο, της οικογένειας του λαούτου, που απαντάται στις περιοχές των Βαλκανίων, στη Μέση Ανατολή και την Κεντρική Ασία. Μπορεί να έχει τρεις διπλές χορδές ή τέσσερις διπλές μεταλλικές χορδές, και είναι όργανο συγκερασμένο¹⁴, με μεταλλικά τάστα. Παίζεται με πένα/ πλήκτρο (Ανωγειανάκης 1991: 207, Pennanen 1999: 119).

¹⁴ Η απόσταση δηλαδή μεταξύ των νοτών του είναι ίση, σε αντίθεση με άλλα όργανα της οικογένειας των λαουτοειδών με κινητά τάστα, τους επονομαζόμενους «μπερντέδες», στα οποία η απόσταση

Το καθιερωμένο κούρδισμα ενός τρίχορδου μπουζουκιού είναι σε d-A-D (Pennanen 1999: 140).

Οι περισσότεροι ερευνητές τοποθετούν την εμφάνιση του τετράχορδου μπουζουκιού στο 1953, αν και δεδομένης της ποικιλίας των διαφορετικών εκδοχών του κάθε λαϊκού οργάνου, ως αποτέλεσμα των συνεχών πειραματισμών των λαϊκών μουσικών (Ανωγειανάκης 1991: 28), δεν αποκλείεται τετράχορδα μπουζούκια να υπήρχαν πολύ παλαιότερα. Ωστόσο, τότε χρονολογείται η πρώτη τεκμηριωμένη επαγγελματική κατασκευή του, και ο μουσικός που συνέδεσε το όνομά του με αυτή είναι ο Μανόλης Χιώτης (Pennanen 1999: 142-3).

Το κούρδισμα του τετράχορδου μπουζουκιού είναι σε dd-AA-fF-cC.

Η αναγκαιότητα να ακουστεί ο ήχος του οργάνου σε επαγγελματικό μεγάλο χώρο, ως απόρροια των αλλαγών στην επιτέλεση, ήταν καθοριστικός παράγοντας στην υιοθέτηση μεγαλύτερου σχήματος στο όργανο, καθώς τη μετατροπή του σε ηλεκτρικό (Pennanen 1999: 153).

Τα απλά ρυθμομελωδικά μοτίβα με τα οποία συνοδεύει τη φωνή εμπλουτίζονται με την πάροδο των χρόνων, και γίνονται πιο πολύπλοκα.

Guitarra portuguesa

Η Guitarra portuguesa επίσης εντάσσεται στην οικογένεια των λαουτοειδών, και είναι αχλαδόσχημη, αν και με επίπεδο πλάτη, σε αντίθεση με το κοίλο σκάφος του μπουζουκιού. Η διαφορά αυτή έγκειται στο ότι ουσιαστικά πρόκειται για προσαρμογή της «αγγλικής κιθάρας»¹⁵ (Castelo-Branco 2013a: 16, 1994: 131, Gallor 1961: 250, Vernon 1999: 11). Επίσης πρόκειται για συγκερασμένο όργανο, με 17 τάστα (που μεταφράζεται σε έκταση 3 ½ οκτάβες), έχει δηλαδή μικρότερη έκταση συγκριτικά με το μπουζούκι. Το μπράτσο της καταλήγει σε βάση για τα κλειδιά με χαρακτηριστικό σχήμα βεντάλιας. Αποτελείται από 6 διπλές μεταλλικές χορδές, με επικρατέστερο κούρδισμα το εξής: D₁D, A₁A, B₁B, ee, aa, bb (Castelo-Branco 1994: 132).

Είναι νυκτή· παίζεται με μεταλλικά νύχια, που προσαρμόζονται στον αντίχειρα και στο δείκτη («unhas») (Elliott 2010: 25, Castelo-Branco 1994: 131).

Το μπουζούκι (Ανωγειανάκης 1991: 208, Pennanen 1999: 184) και η guitarra portuguesa (Elliott 2010: 25-6, Manuel 1990: 118, Gray 2013: 140, Vernon 1999: 12-3) αναλαμβάνουν να διαδραματίσουν κοινό ρόλο στα αντίστοιχα μουσικά σχήματα

μεταξύ των νοτών αλλάζει ανάλογα με τη θέση των μπερντέδων, και έτσι είναι δυνατόν να ακουστούν οι διαφορές μικροτόνων των μακάμ της ανατολίτικης μουσικής. Τόσο τα μόνιμα τάστα, όσο και η υιοθέτηση της συγκερασμένης κλίμακας μαρτυρούν σαφή επίδραση της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής παράδοσης, και απομάκρυνση από την ανατολίτικη μουσική παράδοση, και γι' αυτό το λόγο το μπουζούκι ξεχωρίζει από τον παραδοσιακό ταμπουρά (Ανωγειανάκης 1991: 208).

¹⁵ Η αγγλική κιθάρα εισήχθη στο β' μισό του 18^{ου} αιώνα στην βρετανική αποικία του Oporto (Castelo-Branco 2013a: 16). Σύμφωνα με τον Gallor, η κιθάρα εισήχθη από τους Μαυριτανούς στην Ιβηρική χερσόνησο, και υιοθετήθηκε (με τις συνακόλουθες προσαρμογές) από τους Μινεστρέλους με τη μορφή της vihuela. Στην Αγγλία ταξίδεψε με το γάμο της Αικατερίνης της Braganza με τον Κάρολο Γ'. Σύντομα έγινε τόσο δημοφιλής, και παραγόταν σε τόσο μεγάλες ποσότητες, που οι Άγγλοι κατέκλυσαν την Πορτογαλία με εξαγωγές του οργάνου αυτού, σε βαθμό που να θεωρείται από ορισμένους ότι αυτοί υπήρχαν οι αρχικοί εφευρέτες του οργάνου (Gallor 1961: 250).

που συμμετέχουν. Στα πρώτα χρόνια της δημιουργίας ο ρόλος του περιορίζεται στη ρυθμική συνοδεία της φωνής· με την πάροδο των χρόνων ο ρόλος τους αναβαθμίζεται, και πλέον θα μπορούσε να πει κανείς πως συνδιαλέγονται με την μελωδία της φωνής, διανθίζοντάς την, παίζοντας αντιστικτικά ως προς αυτήν, αναλαμβάνοντας τον πρωταγωνιστικό ρόλο στα σολιστικά μέρη ανάμεσα στους στίχους. Οι απλές συνηγήσεις σε ανοιχτές χορδές των πρώτων χρόνων, εξελίσσονται σε πολύπλοκα αρμονικά και ρυθμομελωδικά μοτίβα.

Γ.5.iii. Συνοδευτικό Όργανο

Κιθάρα

Καθ' όλη την εξελικτική πορεία του είδους η κιθάρα «δεν παύει να αποτελεί θεμέλιο λίθο της εκάστοτε ορχήστρας, πάνω στην οποία έχτιζαν τη 'μελωδία' οι σολίστες και ακουμπούσαν 'φωνητικά' οι τραγουδιστές (Πρωτόπαππας 2006: 35). Παρά τις σολιστικές δυνατότητες που έχει σαν μουσικό όργανο, και τους δεξιότητες λαϊκούς κιθαρίστες, η κιθάρα κατά κανόνα αρκείται στη διατήρηση της αρμονίας και του ρυθμού (Ευαγγέλου 2008: 7-9).

Η παρουσία της κιθάρας στο λαϊκό αστικό τραγούδι εντοπίζεται στην προϊστορία του ρεμπέτικου, στις λαϊκές ορχήστρες της Σμύρνης των τελών του 19^{ου} αιώνα (Ευαγγέλου 2008: 11). Καθώς πρόκειται για συγκερασμένο μουσικό όργανο, συμβάλλει στην υποχώρηση της ανατολίτικης τροπικότητας έναντι της δυτικοευρωπαϊκής διαστηματικότητας, που επικρατεί από το 1930 κ.ε. (Ευαγγέλου 2008: 14, Ανωγειανάκης 1991: 255-6). Ο ισοκράτης ως συνοδεία, δίνει σταδιακά τη θέση του στις χαρακτηριστικές «μπασογραμμές» (Ευαγγέλου 2008: 107). Στην 8^η περίοδο δημιουργίας επαναφέρεται στο προσκήνιο ο σολιστικός χαρακτήρας του οργάνου από τον Μανώλη Χιώτη, αν και περιπτώσεις ανάλογης χρήσης του οργάνου εντοπίζονται και προγενέστερα (Ευαγγέλου 2008: 16, Pennanen 1999: 143).

Να σημειωθεί, πώς στις παρτιτούρες των συνθετών οι συγχορδίες δεν περιλαμβάνονται ως μέρος της σύνθεσης, γεγονός που υπονοεί την «ελευθερία» που δίνεται στον εκτελεστή, να επιλέξει αυτός τη συνοδεία που θα παίξει (Βούλγαρης&Βανταράκης 2008: 59).

Όσον αφορά την τεχνοτροπία του παίξιματος διακρίνονται δύο διακριτές τεχνοτροπίες (Ευαγγέλου 2008: 104):

α) παίξιμο «τσιμπητό», που θυμίζει τις μουσικές παραδόσεις της Ανατολής και των blues, και που υιοθετείται για την ερμηνεία των ρεμπέτικων της α' περιόδου, καθώς και για τραγούδια με λιτή αρμονική, μελωδική και ενορχηστρωτική δομή.

β) απλό και σταθερό παίξιμο, υποχώρηση της «ρευστότητας» όσον αφορά την αρμονική και ρυθμική συνοδεία. Το παίξιμο αυτό χρησιμοποιείται κατά κόρον στο Πειραιώτικο ρεμπέτικο.

γ) οι επιρροές από τη jazz και τα blues, και γενικότερα του ιδιαίτερου προσωπικού ύφους του κάθε μουσικού, είναι μία από τις χαρακτηριστικότερες τάσεις της δ' περιόδου δημιουργίας.

Viola

Η viola ή αλλιώς viola espanhola, violão, viola francesca δεν είναι άλλη από την ισπανική εξάχορδη κιθάρα. Πιθανότατα εισήχθη από την Ισπανία κατά τη διάρκεια του 18^{ου} αιώνα και έτσι ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη στα μέσα του 19^{ου}, όταν έκανε την εμφάνισή του το fado. Σύμφωνα με άλλες πηγές, διάφοροι τύποι κιθάρας (πεντάχορδες, τετράχορδες) ήταν διαδεδομένοι ήδη από τον 16^ο αιώνα σε Βραζιλία και Πορτογαλία, και χρησιμοποιούνταν ως σολιστικό, αλλά κυρίως ως όργανο συνοδείας στους αφρικανικούς χορούς δημοφιλείς στους σκλάβους, αλλά και στις modinhas (Budasz 2007: 5-6).

Όπως και στο ρεμπέτικο, έτσι κι εδώ ο ρόλος που επιτελεί είναι καθαρά συνοδευτικός, δημιουργώντας τη ρυθμική και αρμονική βάση πάνω στην οποία θα αναπτυχθεί η μελωδία της φωνής και της guitarra (Vernon 1999: 13), ενώ συνήθως πρακτική είναι η δημιουργία της «μπασογραμμής» (Gray 2013: 140).

Θα μπορούσε να πει κανείς πως ο ρόλος της viola, με το σταθερό και συνεπές ρυθμομελωδικό παίξιμο αποτελεί το έτερο άκρο της γεμάτης στολίδια φωνής, ενώ η τοποθέτησή της ανάμεσα στη guitarra(που κινείται αντιστικτικά προς τη φωνή, και έχει τη δυνατότητα να παρεκκλίνει από το ρυθμό χάριν ερμηνείας) και στη φωνή, αναδεικνύει τον κομβικό ρόλο που διαδραματίζει.

Δ. Μελωδικό υλικό

Δ.1. Ρεμπέτικο

Το ρεμπέτικο γράφεται σε «δρόμους», όπως αποκαλούνται οι κλίμακες που προέρχονται από τα τούρκικα μακάμια, ενώ από την γ' περίοδο δημιουργίας κυρίως και στο εξής υπάρχουν συνθέσεις και σε Δυτικοευρωπαϊκό μείζονα ή ελάσσονα τρόπο, που αυξάνονται με την πάροδο των χρόνων (Manuel 1989: 77, 82-83, Κουνάδης 2003 α: 426), ενώ δεν αποκλείεται και η συνύπαρξη στην ίδια σύνθεση χαρακτηριστικών των «δρόμων» και των δυτικοευρωπαϊκών κλιμάκων (Pennyman 1999: 80).

Οι «δρόμοι» ή αλλιώς «τρόποι» είναι μια ακολουθία μελωδικών διαστημάτων, όπως μία κλίμακα, που ανάμεσα στις βαθμίδες τους αναπτύσσονται κατά κανόνα συγκεκριμένες σχέσεις (ιεράρχηση, έλξεις, τονικά κέντρα κτλ) (Manuel 1989: 70). Οι σχέσεις αυτές καθορίζουν και το τονικό κέντρο του κάθε δρόμου (Pennyman 1999: 77). Στα πλαίσια της πολυμορφία που διέπει κάθε πτυχή της λαϊκής παράδοσης, μικρές αποκλίσεις μπορεί να εντοπίζονται τόσο στις διαστηματικές σχέσεις, όσο και στους κανόνες της μελωδικής κίνησης (Pennyman 1999: 81).

Οι δρόμοι που χρησιμοποιούνται στο ρεμπέτικο προκύπτουν από τη σύνθεση ενός πενταχόρδου με ένα τετράχορδο ή από την ένωση δύο τετραχόρδων. Τα πεντάχορδα και τα τετράχορδα με βάση τις διαστηματικές τους σχέσεις διακρίνονται σε μείζονα ή «ραστ» και ελάσσονα ή «κιουρντί». Υπάρχουν διάφοροι συνδυασμοί ένωσης των πενταχόρδων και των τετραχόρδων για να σχηματίσουν τους δρόμους, ενώ με κριτήριο την ύπαρξη ή όχι κοινού φθόγγου στην μεταξύ τους ένωση, διακρίνονται σε «συνημμένα» ή «διαζευγμένα» αντίστοιχα. Γενικά, η ένωση πεντάχορδου με τετράχορδο είναι πάντα συνημμένη, ενώ η ένωση δύο τετραχόρδων είναι διαζευγμένη (Παγιάτης 1992: 8-9).

Βάση του δρόμου θεωρείται το πρώτο πεντάχορδο ή τετράχορδο. Στις περιπτώσεις που η II βαθμίδα του πενταχόρδου/ τετραχόρδου είναι ελαττωμένη, λειτουργεί σαν φθόγγος έλξης, και είτε έχει την τάση να κινείται προς την πλησιέστερη μελωδικά βαθμίδα(I, που είναι και η βάση του πενταχόρδου/τετραχόρδου), είτε μελωδικές φράσεις που ξεκινούν από μια άλλη βαθμίδα του πενταχόρδου/ τετραχόρδου τείνουν να καταλήγουν στον φθόγγο αυτό¹⁶. Σε περίπτωση που και το δεύτερο τετράχορδο έχει ελαττωμένη II βαθμίδα, κύριος και χαρακτηριστικός φθόγγος έλξης παραμένει η ελαττωμένη II βαθμίδα του πρώτου πενταχόρδου/ τετραχόρδου. Εκτός από την II, ελαττωμένη μπορεί να είναι και η VII βαθμίδα, με λειτουργικό ρόλο ανάλογο (Pennanen 1999: 106).

Η III βαθμίδα ενός πενταχόρδου ή τετραχόρδου, με βάση την διαστηματική της απόσταση από την I καθορίζει αν το πεντάχορδο/ τετράχορδο θα είναι μείζον ή ελάσσον. Αν η IV βαθμίδα απέχει διάστημα Τετάρτης Καθαρής από την βάση του πενταχόρδου/ τετραχόρδου είναι ο δεσπόζων φθόγγος. Σε περίπτωση που απέχει διάστημα Τετάρτης Ελαττωμένης ή Αυξημένης, έχουμε το φαινόμενο του ιδιωματοσμού, και λειτουργεί ως φθόγγος έλξης. Οι ίδιες σχέσεις ισχύουν αντίστοιχα και στην περίπτωση της V βαθμίδας (Παγιάτης 1992: 10, Pennanen 1999: 107-8).

Όπως προκύπτει από την ποικιλία των σχέσεων που αναπτύσσονται, ποικίλες είναι και οι αρμονικές συνδέσεις, καθώς και τα πτωτικά σχήματα.

Σύμφωνα με τον Manuel (Manuel 1989: 78-9,83), οι δρόμοι που βασίζονται στο Hicaz (βασικό χαρακτηριστικό η οξυμμένη III βαθμίδα) και στο Nirkiz (βασικό χαρακτηριστικό, η οξυμμένη IV και VII βαθμίδα) εξακολουθούν να χρησιμοποιούνται κατά κόρον, σε αντίθεση με τους υπόλοιπους, των οποίων η χρήση περιορίζεται, άποψη που φαίνεται πως υιοθετεί και ο Pennanen (Pennanen 1999: 70).

Hicaz:

¹⁶ Σχέσεις που θυμίζουν τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί ο φθόγγος της Δεσποζούσης στην κλασική αρμονία (Manuel 1989: 78,82).

E F G# A B C# D E

Nikrîz:

D E F G# A B C D

Η εναρμόνιση που επιδέχονται τα κομμάτια που είναι γραμμένα σε δρόμους της οικογένειας του Hicaz, είναι παρεμφερής με αυτή της Ανδαλουσιανής Αρμονίας, που περιγράφεται εκτενώς παρακάτω (βλ. εναρμόνιση του Φρύγιου της Ανδαλουσίας): i iv III II vii i (Manuel 1989: 81).

Η επικράτηση συγκεκριμένων αρμονικών συνδέσεων και πτωτικών σχημάτων, συνδέεται και με τους χορευτικούς ρυθμούς που συντίθεται το ρεμπέτικο: η συμμετρική τους δομή επιβάλλει μια αντίστοιχα συμμετρική αρμονία (Pennanen 1999: 101).

Δ.2. Fado

Η κυριαρχία του μείζονα και ελάσσονα τρόπου στα παραδοσιακά τραγούδια της υπαίθρου (Gallor 1933: 351), συνεχίζει (όπως συμπεραίνουμε και από τα Raizes do Fado) και στο fado. Διαδεδομένη είναι και η χρήση του τρόπου του Φρύγιου της Ανδαλουσίας (Gallor 1934-35: 70), καθώς και οι τρόποι με οξυμμένη την II βαθμίδα ή ελαττωμένη την VII (Leça 1955: 21-2).

Ο Φρύγιος της Ανδαλουσίας με σαφήνεια υποδεικνύει τις αραβικές επιρροές που υπάρχουν στο είδος, που ανάγονται στην εποχή της κυριαρχίας των Μαυριτανών, και στο μουσικό είδος του fandango (που, όπως έχουμε δει προηγουμένως, συγκαταλέγεται στις καταβολές του fado) (Manuel 1989: 72-3).

Ο Φρύγιος της Ανδαλουσίας εμφανίζει ομοιότητες με τα εξής μακάμια:

Bayati:

E F# G A B C D E D C B A G F# E

και

Hijaz:

E F G# A B C# D E D C B A G# F E

(Manuel 1989: 72).

Οι ομοιότητές του με το μακάμ Hijaz αναδεικνύονται και από την εναρμόνισή του:

Παίρνοντας το E ως τονική, σχηματίζουμε ελάσσονες τρίφωνες συγχορδίες στην IV και VII βαθμίδα, έχουμε δηλαδή τις εξής συγχορδίες: E, A, D, αντίστοιχα. Οι μείζονες συγχορδίες σχηματίζονται στην II, III, και VI βαθμίδα, δίνοντάς μας αντίστοιχα τις εξής συγχορδίες: F, G, C. Επικρατέστερη είναι η χρήση των μειζόνων συγχορδιών (με μείζονα και την τονική, E), και από εδώ αναδεικνύεται και η συγγένεια με το Hijaz (χρήση της οξυμένης III). Η χρήση της V αποφεύγεται, και αντ' αυτής χρησιμοποιούνται οι VII και II (ελάσσονες και οι δύο).

Η πιο χαρακτηριστική σύνδεση συγχορδιών είναι το εξής πτωτικό σχήμα: Am-G-F-E, που «μεταφράζεται» στη λειτουργική Δυτική αρμονία ως εξής: i-VII-VI- V, αλλά με βάση τις σχέσεις που αναπτύσσονται στην Ανδαλουσιανή Αρμονία, θα έπρεπε να ειπωθεί ως εξής: iv-III-II-I (Manuel 1989: 72).

Ο πλούτος των κλιμάκων που χρησιμοποιούνται στο fado είναι σαφώς μικρότερος από αυτόν του ρεμπέτικου, ωστόσο και στις δύο περιπτώσεις κοινό τόπο αποτελεί η χρήση των δυτικοευρωπαϊκών μειζόνων και ελασσόνων κλιμάκων, καθώς και οι τρόποι ή «δρόμοι» (στην περίπτωση του ρεμπέτικου) που προέρχονται από τα μακάμια Hijaz/ Hicaz.¹⁷

E. Μετρική

Τα μετρικά σχήματα που κυριαρχούν στους στίχους του ρεμπέτικου είναι ο ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος και ο τροχαϊκός, καθώς και οι υποδιαιρέσεις τους, κυρίως ο οχτασύλλαβος (Δαμιανάκος 2001: 61-2, Γεωργιάδης 2006: 21).

Κατά τη διάρκεια της ιστορικής εξέλιξης του είδους εμφανίζονται να επικρατούν διαφορετικοί τύποι οργάνωσης των στίχων. Με σειρά παλαιότητας είναι οι εξής: δίστιχες στροφές, τετράστιχες στροφές, διαδοχή στροφής- ρεφραίν (Δαμιανάκος 2001: 62-4, Γεωργιάδης 2006: 135).

Δεδομένης της στενής σύνδεσης του fado με τα παραδοσιακά τραγούδια της υπαίθρου μπορούμε να πούμε πως τα ίδια μετρικά σχήματα κυριαρχούν και εδώ (Leça 1955: 21).

Η οργάνωση των στίχων στην παραδοσιακή μουσική της υπαίθρου, παράδοση που συνεχίζεται και στο λαϊκό αστικό ιδίωμα του fado, όπως έχουμε δει και παραπάνω, εμφανίζει ανάλογες δομές με αυτές του ρεμπέτικου, όπως δίστιχες, αλλά και τετράστιχες στροφές, ή διαδοχή στροφής-ρεφραίν (Gallor 1933: 223, Castelo-Branco 2013b).

¹⁷ Πρόκειται για την αραβική και τουρκική ονομασία αντίστοιχα, του ίδιου μακαμιού.

Στ. Στιχουργικό Περιεχόμενο

Στο λαϊκό αστικό τραγούδι αποτυπώνονται τα βιώματα και οι αντιλήψεις των ανθρώπων που το δημιουργούν. Συνεπώς, οι θεματικές του καλύπτουν όλο το φάσμα των δραστηριοτήτων τους. Εξαίρεση δεν θα μπορούσαν να αποτελούν τα ιδιώματα που εξετάζουμε.

Στην περίπτωση του ρεμπέτικου έχουν γίνει προσπάθειες για καταγραφή και θεματική κατηγοριοποίηση του ρεπερτορίου με ποικίλα κριτήρια, που πολλές φορές αμφισβητείται η εγκυρότητά τους. Στην περίπτωση του fado δεν γνωρίζουμε για μια αντίστοιχου βεληνεκούς εργασία, ενώ η παρουσίαση των θεμάτων με τα οποία καταπιάνεται το fado σύμφωνα με την εργασία της Maria Luisa Guerra: 'Fado: Alma de un Povo' (Fado: Η Ψυχή ενός Λαού) είναι τόσο ευρεία που αναρωτιέται κανείς αν υπάρχει κάτι το οποίο δεν εκφράζεται στο fado, και ταυτόχρονα δεν παρουσιάζεται κάποιο θέμα που να μην απαντάται και σε άλλες λαϊκές μουσικές εκφράσεις (Elliott 2010: 19).

Ωστόσο, θα είχε ενδιαφέρον να σκιαγραφήσουμε τις θεματικές ή τρόπους παρουσιάσής τους, που αποτελούν κοινό τόπο και στα δύο μουσικά είδη.

i. Παραβατικότητα

Από την α' περίοδο δημιουργίας, που συνδέεται στενά με το κοινωνικό περιθώριο και την παραβατικότητα λίγα είναι τα αυτούσια τραγούδια που έχουν καταγραφεί. Στην περίπτωση του ρεμπέτικου τις πρώτες καταγραφές τραγουδιών της φυλακής τις οφείλουμε τον Καρκαβίτσα, ο οποίος είχε επισκεφτεί Παλαμήδι, όπου υπήρχαν φυλακές, όταν ταξίδευε στην Πελοπόννησο το 1880. Οι καταγραφές του αυτές, όπως και πληροφορίες για τη ζωή των καταδίκων δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό Εστία (Κωνσταντινίδου 1994: 51). Το παρακάτω τραγούδι παρατίθεται από την Κωνσταντινίδου στο δοκίμιό της «Κοινωνιολογική Ιστορία του Ρεμπέτικου»:

Εμένα με δικάσανε

Όποιος με βλέπει και γελώ λέει πίκρα δεν έχω,
Μα' γω 'χω πίκρα στην καρδιά και πίκρα μες στα χείλη.
Δεν έχω φίλο να το πω και να το μολογήσω·
Εμένα με δικάσαν ξάμηνο, δε με δικάσαν χρόνο,
Μόν' με δικάσαν 'πι ζωής στα έρημα μπουντρούμια.

Παρακαλώ την Παναγιά και το Θεό δοξάζω
να γιάνει το κορμάκι μου και το δεξί μου χέρι,
Να κάμω τρία γράμματα, πικρά φαρμακωμένα·
Τόνα να πάει στη μάνα μου, τα' άλλο στην αδελφή μου,
Το τρίτο το πικρότερο στη δόλια μου γυναίκα·
Να μην αλλάξει τη Λαμπρή και βγει στο μισοχώρι
Γιατί εχ' οχτρούς και χαίρονται και φίλους και λυπούνται.
(Κωνσταντινίδου 1994: 131)

Στην περίπτωση του fado γνωρίζουμε για την ύπαρξη τραγουδιών με αντίστοιχο περιεχόμενο(αυτό άλλωστε έχει διαφανεί και από την κοινωνιολογική επισκόπηση), ωστόσο δεν έχουμε υπ' όψιν μας κάποια καταγραφή ή συλλογή των τραγουδιών αυτών. Η απόλυτη συμφωνία των ερευνητών του είδους ως προς την έλλειψη τεκμηρίων και έρευνας μας οδηγεί να πιστέψουμε πως πολύ πιθανό να μην υπάρχει κιόλας κάποια καταγραφή/ συλλογή.

Η αποδοχή ωστόσο της προϊστορίας αυτής, είτε σε μικρότερο είτε σε μεγαλύτερο βαθμό, αποτυπώνεται στο ρεπερτόριο και των δύο ειδών ακόμα και στις υπόλοιπες περιόδους, ακόμα και αν οι συνθέτες των τραγουδιών αυτών δεν είχαν κάποια προσωπική σύνδεση με το κοινωνικό περιθώριο. Άλλωστε οι στίχοι των τραγουδιών που διασώθηκαν ανήκουν στις περιόδους που έχει ήδη αρχίσει να διευρύνεται το κοινό απήχησης τους, με την έλευση της δισκογραφίας, και της σταδιακής επαγγελματοποίησης του εκάστοτε είδους· με την υποχώρηση της ανώνυμης/ ανωνυμοποιημένης δημιουργίας και της προφορικής διάδοσης. Γι' αυτό το λόγο και τα παραδείγματα που παραθέτουμε ανήκουν από τη β' περίοδο δημιουργίας και εξής στην περίπτωση του ρεμπέτικου, και στην δ' περίοδο δημιουργίας στην περίπτωση του fado.

Τόσο η κοινωνική καταγωγή, όσο και η επαφή του είδους με τα ανώτερα στρώματα αποτυπώνεται στο Biografia do Fado σε στίχους και σύνθεση του Frederico de Brito και ερμηνεία του Carlos Ramos¹⁸. Ενδεικτικά παραθέτουμε την πρώτη στροφή με τη μετάφρασή της:

Perguntam-me pelo fado	Με ρώτησες για το fado
Eu conheci	Το συνάντησα
Era um ébrio era um vadio	Παλιά ήταν ένας μεθύστακας και ένας
Que andava na Mouraria	αλήτης
Talvez ainda mais magro	Που τριγυρνούσε στη Mouraria
Que um cão galgo	Ήταν πιο αδύνατος
E a dizer que era fidalgo	Κι από ένα λαγωνικό
Por andar com a fidalguia.	Κι έλεγε σε όλους ότι ήταν ένας
	αριστοκράτης
	Μόνο και μόνο γιατί συναναστρεφόταν
	με αριστοκράτες.

Το θέμα του έρωτα της Marias Sevêra, με τον Κόμη, που εξέφραζε ακριβώς αυτή την υπέρβαση της κοινωνικοταξικής θέσης, κάτι που όσον αφορά τα μουσικά ιδιώματα που εξετάζουμε εν τέλει πραγματώθηκε, με το όποιο κόστος, βρίσκει το ανάλογο

¹⁸ http://www.portaldofado.net/component/option,com_jmovies/Itemid,336/task,detail/id,1490/

του στο ρεμπέτικο¹⁹. Ο χαρακτηρισμός «μποέμικη ζωή», πιο ήπιος έναντι της «ρεμπέτικης ζωής», που αναφέρεται αμεσότερα σε παραβατικές συμπεριφορές, είναι ενδεικτικός για την αλλαγή που έχει πραγματωθεί:

Με μια αριστοκράτισσα
μεσ' τη ζωή περπάτησα.
Είναι πλουσιοκόριτσο
από μεγάλο τζάκι
μα στην μποέμικη ζωή
να ζει το 'χει μεράκι.

Μεσ τη ζωή περπάτησα
και γλέντησα
με μια αριστοκράτισσα
λεβέντισσα.
Τα πλούτη τα περιφρονεί.
Το χρήμα δεν την συγκινεί.
Κι αν είμ' εγώ φτωχόπαιδο
εκείνη δεν τη νοιάζει
μπρος στην τρελή αγάπη μας
τα πλούτη θυσιάζει.

Τέτοια γυναίκα στη ζωή
δύσκολα φίλε να βρεθεί.
Είναι ομορφοκόριτσο
το λέω και καυχιέμαι
για την χρυσή της την καρδιά
τα πάντα απαρνιέμαι.

Η συνείδηση της αλλαγής επιφέρει τη νοσταλγία, και δίνει την αφορμή για να εκφραστεί η μεγαλύτερη εκτίμηση για το «αυθεντικό». Παράδειγμα αποτελεί το παρακάτω fado με τίτλο «Encontro com o Passado» του Manuel Viegas²⁰:

Fado d' antigamente	Το fado του χθες
Era mais belo	Ήταν πιο όμορφο
E mais bairrista	Και πιο αυθεντικό
Deixava sempre na gente	Συχνά μας άφηνε
Um sabor todo fadista.	Με μια αίσθηση γνήσιου fadista.

Η νοσταλγία δεν φαίνεται να περιορίζεται μόνο στο fado, αλλά αφορά γενικότερα το συνολικό πλαίσιο δημιουργίας του, όπως φαίνεται από το παρακάτω²¹:

¹⁹ Το τραγούδι αυτό που ανήκει στην Γ' περίοδο Δημιουργίας του ρεμπέτικου(γράφηκε το 1953), που τραγουδήθηκε από τον Καζαντζίδη, και είναι μία σύνθεση του Γεράσιμου Κλουβάτου, πάρθηκε από την Ρεμπέτικη Ανθολογία που επιμελήθηκε ο Τάσος Σχορέλης (Σχορέλης 199β: 188).

²⁰ Η μετάφραση του αποσπάσματος βασίζεται στην αντίστοιχη παράθεση του Colvin(Colvin 2008:83).

Vou fazer a descrição
d' um café de camareiras
no Bairro da Mouraria.
Lembrar tempos que lá vão
de fidalgos e rameiras
e cenas de valentia.

Θα σας περιγράψω πώς ήταν
σ' ένα καφέ για υπηρέτριες
στη γειτονιά της Mouraria.
Θυμηθείτε τις φορές που πηγαίναν εκεί
οι αριστοκράτες με τις πόρνες
και σκηνές γεμάτες γενναιότητα.

Os rufias são actores
do teatro da ralé
por isso ninguém se ilude.
Nós somos espectadores
e o teatro é o café
do cantinho da saúde.

Οι τραμπούκοι υποκρίνονταν
στο θέατρο του όχλου
ώστε κανείς να μην πιστεύει.
Είμαστε όλοι απλώς θεατές
στις σκηνές του θυμού
στον αδιέξοδο δρόμο που ονομάζουν
γιατρεία.
Το καλό είναι ότι δεν υπάρχει κάποιος
μεγάλος κίνδυνος
με αυτές τις σκηνές τις παραστάσεις του
περιθωρίου.
Όταν η ώρα φτάνει δέκα το βράδυ
μπαίνει από τις ορθάνοιχτες πόρτες
η φρουρά ψάχνοντας για όπλα.

E é bom que ninguém se afoite
vão-se dar cenas canalhas
nestes actos de má fé.
Deram dez horas da noite
entrou a rusga às navalhas
pelas portas do café.

Rufias falam calão
e uma camareira esperta
chegou-se com ligeireza
p'ra mesa d' um rufião
tirando a navalha aberta
que ele espetara na mesa.

Οι τραμπούκοι λένε βρωμόλογα
και μια καμαριέρα καπάτσα
γλιστράει σαν χέλι απ' τη γωνιά της
στο τραπέζι όπου ήταν ο χαρτοπαίκτης
και το σουγιά που είχε καρφώσει στο
τραπέζι
τον αφαιρεί.
Επιτέλους φεύγουν οι ηλίθιοι που
ψάχνουν όπλα
και εμφανίζονται πολλές πόρνες.
Η παρέα αναπηδά με χαρά
οι fadistas παίζουν τη μουσική τους.
Χαοτικές σκηνές χωρίς τέλος-
Έτσι ήταν στη Mouraria.

Depois da rusga abalar
entraram muitas rameiras.
Há movimento Alegria
há fadistas a cantar.
Várias cenas desordeiras-
Era assim a Mouraria.

²¹ Οι στίχοι του τραγουδιού «Café de Camareiras» (σύνθεση των Manuel Maria Rodrigues και Alfredo Marceneiro, σε στίχους του Gabriel de Oliveira) είναι παρμένοι από τη συλλογή «Saudade: An Anthology of Fado Poetry» και η μετάφραση βασίζεται στη μετάφραση που παρατίθεται στο ίδιο βιβλίο (Khalvati & Moura 2010: 110-1).

Αντίστοιχη νοσταλγία εντοπίζεται και σε ρεμπέτικα τραγούδια, όπως π.χ. στο παρακάτω²²:

Πού ναι τα χρόνια τα παλιά
όπου τα πίναμε παιδιά,
στου Φιλοπάππου κει ψηλά, αμάν, αμάν,
στο κέντρο του μπαρμπα-Θωμά

εκεί συχνάζαμε πολλοί
από την πλάκα και Ψυρρή,
το Θησείο, Γκαζοχώρι,
αχ, και της Γιαννούς η κόρη.

Κι έτσι τα χρόνια πέρασαν
και όλους μας εγέρασαν.
τώρα βγήκαν νέοι μάγκες,
όλοι τρίχες, ματσαράγκες²³.

Στο παρακάτω ρεμπέτικο τραγούδι με τίτλο «Πολισμάνοι»²⁴, περιγράφεται ένα αντίστοιχο σκηνικό που διαδραματίζεται σε τεκέ. Η ιστορία που διαδραματίζεται δεν έχει μεγάλη διαφορά από αυτή που περιγράφεται στο «Café de Camareiras» που παρατέθηκε παραπάνω:

Που να βρούμε που να βρούμε
αργιλέ για να την πιούμε,
που 'ρθανε οι πολισμάνοι,
και μας κάνανε χαρμάνι,
τα καλάμια²⁵ μας τσακήσαν,
τον τεκέ μας τον εκλείσαν.

Που να τα βρω που να τα βρω
αργιλέ, καλάμι, μαύρο,
που' χει τέσσερις το δράμι
κι ένα φράγκο το καλάμι.
Σάλτα μάγκα σκάρωσέ το,
βάλε τσίκα²⁶ κι άναψέ το.

²² Το τραγούδι αυτό, τραγουδημένο από τον Κώστα Ρούκουνα είναι σύνθεση του Σωτήρη Γαβαλά ή Μεμέτη, και οι στίχοι του πάρθηκαν από την Ρεμπέτικη Ανθολογία που επιμελήθηκε ο Τάσος Σχορέλης (Σχορέλης 1992γ: 232-3).

²³ Ματσαράγκας: εδώ σημαίνει τον απατεώνα. Η λέξη προέρχεται ετυμολογικά από την ιταλική με την ίδια έννοια, mazzaranga (<http://www.rembetiko.gr/forums/showthread.php?t=22575>).

²⁴ Το τραγούδι αυτό τραγουδημένο από τον Αντώνη Διαμαντίδη ή Νταλγκά είναι σύνθεση του Μοντανάρη Ιακώβου ή Γιακουμή, και οι στίχοι του πάρθηκαν από τη Ρεμπέτικη Ανθολογία που επιμελήθηκε ο Τάσος Σχορέλης (Σχορέλης 1992γ: 232).

²⁵ Καλάμι: ο σωλήνας με επιστόμιο που χρησιμοποιούσαν στους αυτοσχέδιους αργιλέδες (<http://www.rembetiko.gr/forums/showthread.php?t=22575>).

Να φουμάρουνε οι μάγκες,
που σκαρώνουν ματσαράγκες²⁷,
όλοι να μαστουρωθούμε,
και τα ντέρτια μας να πούμε,
σαν θ' αρχίσει το μπαρμπούτι²⁸,
θα δουλέψει μπαλαμούτι²⁹.

Επίσης, δεν θα μπορούσαμε να μην αναφέρουμε για άλλη μια φορά στην εργασία αυτή τη στροφή από το πρώτο τεκμήριο που έχουμε για την ύπαρξη του fado (Gallor 1961: 24):

Densamos tambem o Fado por
ser dansa muito guara
E tomamos um fadista que sabe
jogar á faca.

Χορεύουμε το fado γιατί
είναι ένας όμορφος χορός
Και προτιμούμε τον fadista
που ξέρει να χρησιμοποιεί το μαχαίρι
του.

και να την αντιπαραθέσουμε αυτή τη φορά με απόσπασμα στίχων από ρεμπέτικο τραγούδι του 1929 (έτος που εντάσσεται στη β' περίοδο δημιουργίας, όπου ξεκινά η απαλοιφή των στοιχείων που παραπέμπουν στον κόσμο του περιθωρίου και της παραβατικότητας), όπου παρουσιάζεται ο αποδεκτός τύπος ρεμπέτη³⁰:

Αν είσαι φίνος μάγκας, που είναι τα μπεγλέρια σου,
και αν είσαι και σερέτης, που είναι τα μαχαίρια σου.

ii. Η γυναίκα

Κοινά σημεία υπάρχουν και ως προς τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται η γυναίκα:

α) με τη μορφή της θελκτικής εργαζόμενης νέας κοπέλας³¹:

²⁶ Τσίκα: μικρό κομμάτι μαύρου και επεξεργασμένου χασίς που τοποθετούσαν στον αργιλέ' (<http://www.rembetiko.gr/forums/showthread.php?t=22575>).

²⁷ Ματσαράγκες: εδώ η απάτη. Η λέξη προέρχεται ετυμολογικά από την ιταλική με την ίδια έννοια, mazzaranga (<http://www.rembetiko.gr/forums/showthread.php?t=22575>).

²⁸ Μπαρμπούτι: τυχερό παιχνίδι με ζάρια (<http://www.rembetiko.gr/forums/showthread.php?t=22575>).

²⁹ Μπαλαμούτι: χρησιμοποιείται με δύο έννοιες. Η πρώτη σημαίνει το κόλπο, το τέχνασμα, την απάτη, ειδικότερα στη χαρτοπαιξία. Η δεύτερη σημαίνει τα ερωτικά χάρδια και τις χειρονομίες. Εδώ μάλλον χρησιμοποιείται με την πρώτη σημασία (<http://www.rembetiko.gr/forums/showthread.php?t=22575>).

³⁰ Πρόκειται για στίχους από το τραγούδι «Ο Μανώλης ο Χασικλής» (1929), σε σύνθεση και στίχους του Γιάννη Δραγάτση και ερμηνεία του Γιώργου Βιδάλη (http://www.rebetiko.gr/tragoudia.php?song_id=20014861).

³¹ Οι στίχοι του τραγουδιού «A Rosinha dos Limões» (σύνθεση του Artur Joaquim de Almeida Ribeiro) πάρθηκαν από τη συλλογή Donald Cohen & David Martins, "Fado Português: Songs from the

Quando ela passa,
franzina, cheia de grace,
há sempre um ar de chalaça
no seu olhar feiticeiro.
Lá vai catita,
cada dia mais bonita,
e o seu vestido de chita
tem sempre um ar domingueiro.

Όταν περνάει,
λιγνή και γεμάτη χάρη,
πάντα με μια αύρα περιπαικτική
στη μαγευτική όψη της.
Κινείται με κομψότητα,
κάθε μέρα ομορφότερη,
και το τσίτινο³² φουστάνι της
έχει πάντα όψη γιορτινή.

Passa ligeira,
alegre e namoradeira,
e a sorrir p' ra rua inteira,
vai semeando ilusões.
Quando ela passa,
vai vender limões à praça
e até lhe chamam, por grace,
« A Rosinha dos Limões».

Ανάλαφρα περπατά,
με ενθουσιασμό και αυταρέσκεια,
και, χαμογελώντας σε όλους,
σκορπίζει ψευδαισθήσεις.
Όταν περνά, είναι καθ' οδόν,
για να πουλήσει λεμόνια στην αγορά
και γι' αυτό όλοι της φωνάζουν,
αστειευόμενοι,
«Μικρό Ρόδο των Λεμονιών».

Quando ela passa
junto á minha janela,
meus olhos vão atrás dela,
até ver da rua o fim.
Com ar gaianto,
ela caminha apressada,
rindo por tudo e por nada
e, às vezes, sorri p' ra mim!

Όταν περνά
μπροστά από το παράθυρό μου,
τα μάτια μου την ακολουθούν,
μέχρι το τέλος του δρόμου.
Με μια αύρα σκανδαλιάς,
κινείται γρήγορα,
γελώντας με τα πάντα και με τίποτα
και, μερικές φορές μου χαμογελά!

Quando ela passa,
apregoando os limões
a sós, «com os meus botões».
No vão da minha janela,
fico pensando
que qualquer dia, por graça,
vou comprar limões à praça
e depois caso com ela!

Όταν περνά
φωνάζοντας, «Λεμόνια!»,
μόνος, ξεκινώ την περισυλλογή.
Καθώς γέρνω στο περβάζι,
στέκομαι αναρωτώμενος
αν, μια μέρα, ίσως,
Πάω στην αγορά να αγοράσω λεμόνια
και την παντρευτώ!

Αλλά και³³:

Τις άλλες τα 'μπλεξα κι εγώ

soul of Portugal”, και η μετάφραση βασίζεται στη μετάφραση που υπάρχει στο ίδιο βιβλίο (Cohen& Martins 2003: 43).

³² Τσίτινος: που είναι φτιαγμένος από τσίτι. Το τσίτι είναι φθηνό, βαμβακερό, εμπριμέ ύφασμα (http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%22%CF%84%CF%83%CE%AF%CF%84%CE%B9%22&dq=).

³³ Οι στίχοι της σύνθεσης αυτής του Γ. Παπαϊωάννου πάρθηκαν από την Ρεμπέτικη Ανθολογία σε επιμέλεια του Τάσου Σχορέλη (Σχορέλης 1992γ: 113).

με μια ξανθιά μικρούλα,
που έχει μάτια έξυπνα,
είναι και μοδιστρούλα.

Είναι τώρα λίγος καιρός
όπου την αγαπάω,
και μου ρχεται μα το Θεό,
στη μάνα της να πάω.

Και να της πω τα μουσικά
που έχω στην καρδιά μου,
ότι η κόρη σου καλέ,
θα γίνει πια δικιά μου.

Τόσο η «Júlia Florista», παρακάτω, όσο και η χιουμοριστική «Γκαρσόνα», γοητεύουν τον περίγυρό τους, ωστόσο παραμένουν αφοσιωμένες στην εργασία τους. Ο θαυμασμός και η εκτίμηση για την ακεραιότητά τους είναι κοινό σημείο και στα δύο τραγούδια, κάτι που υποδηλώνει και την συμπεριφορά που αρμόζει και είναι κοινωνικά αποδεικτική για μία γυναίκα.

Júlia Florista³⁴:

A Júlia Florista, boémia fadista,
diz a tradiçãõ,
foi nessa Lisboa, figura de proa,
da nossa cançãõ,
figura bizarra
que ao som da guitarra,
o fado viveu.
Vendia as flores
mas os seus amores
jamais os vendeu.

Η Júlia η ανθοπώλισσα, η μποέμ fadista,
λέει η παράδοση,
ήταν στη Λισαβόνα, μορφή ξεχωριστή
του τραγουδιού μας,
ήταν μια φιγούρα ιδιαίτερη,
που μέσα από τον ήχο της κιθάρας,
ζούσε το fado.
Πουλούσε τα λουλούδια
αλλά ποτέ την αγάπη της.

Chinela do pé, um ar de ralé
no jeito de andar.
Se a Júlia passava, Lisboa parava
para a ouvir cantar.
No ar o pregãõ,
na boca a cançãõ,
falando de amores
e encostada ao peito
a graça e o jeito,
do cesto das flores.

Με παντόφλες στα πόδια, και με αύρα
συνηθισμένη
περπατούσε.
Αλλά όταν η Júlia περπατούσε, η
Λισαβόνα στεκόταν
να ακούσει το τραγούδι της.
Στον αέρα ένα άσμα,
στο στόμα ένα τραγούδι,
μιλώντας για την αγάπη
και στο στήθος της

³⁴ Οι στίχοι του τραγουδιού «Júlia Florista» (σύνθεση των Leoner Vilar & Joaquim Pimentel) πάρθηκαν από τη συλλογή Donald Cohen & David Martins, "Fado Português: Songs from the soul of Portugal", και η μετάφραση βασίζεται στη μετάφραση που υπάρχει στο ίδιο βιβλίο (Cohen & Martins 2003: 85).

O Júlia Florista, tua linda história,
que o tempo marcou
na nossa memória,
ó Júlia Florista, tua voz ecoa
nas noites bairristas, boémias, fadistas
da nossa Lisboa.

με χάρη κρατούσε,
ένα καλάθι με λουλούδια.
Júlia ανθοπώλισσα, την όμορφή σου
ιστορία,
ο χρόνος τη χάραξε
στη μνήμη μας,
Júlia ανθοπώλισσα, η φωνή σου αντηχεί
τις νύχτες στις μποέμ συνοικίες του fado
στη Λισαβόνα μας.

«Γκαρσόνα»³⁵:

Η πιο καλή γκαρσόνα είμαι 'γω,
γιατί με τέχνη όλους τους κερνώ.
Κι αυτοί με λέν μαν'μ' τί'σαι εσύ,
γλυκιά γκαρσόνα φέρε μας κρασί.

Στα πεταχτά μοιράζω τις μισές,
στο πιάτο κι ο μεζές, μαρίδα και τυρί.
Τότε κι αυτοί μου δίνουν πουρμπουάρ,
τους λέγω ορεβουάρ και φεύγουνε στουπί.

Πουλώ κρασί οκάδες με μεζέ,
χωρίς ποτέ να δίνω βερεσέ.
Κι όταν αρχίσουν τις γλυκές ματιές,
τότε μεθάνε όλοι δυό φορές.

Στα πεταχτά.....

Κι όταν μου πει κανείς πως μ' αγαπά,
πληρώνει τρεις φορές τη μια οκά.
Του βάζω μέσα στο κρασί νερό,
και τον ταραάζω στο λογαριασμό.

Στα πεταχτά...

β)με τη μορφή της μάνας³⁶:

³⁵Σύνθεση του Παναγιώτη Τούντα, τραγουδήθηκε από την Ρίτα Αμπατζή, και οι στίχοι του πάρθηκαν από την Ρεμπέτικη Ανθολογία σε επιμέλεια του Τάσου Σχορέλη (Σχορέλης 1992γ:323).

³⁶Οι στίχοι του τραγουδιού «Minha Mãe Foi Cigarreira»(σύνθεση των Filipe de Almeida Pinto, João Linhares Barbosa, Henrique Lopes do Rego, Francisco Duarte Ferreira, πάνω στην παλαιότερη φόρμα του fado menor) πάρθηκαν από τη συλλογή Donald Cohen & David Martins, "Fado Português: Songs from the soul of Portugal", και η μετάφραση βασίζεται στη μετάφραση που υπάρχει στο ίδιο βιβλίο(Cohen & Martins 2003:139).

Minha mãe foi cigarreira }
e tinha um porte bizarro, }

ainda vejo a sua imagem }
no fumo do meu cigarro. }

A sua alma branca e pura,
honesto, modesto e franco,

envolve a minha alma }
como a mortalha mais branca. }

Coitadinha, já morreu }
que o amor de Deus lhe valha, }

foi com certeza para o Céu, }
envolta em branca mortalha. }

Minha mãe, estrela perdida, }
ainda a vejo entre abraços, }

como se fosse envolvida }
na mortalha dos meus ossos. }

Η μητέρα μου έφτιαχνε τσιγάρα
και είχε εξωτική εμφάνιση,

ακόμα βλέπω την όψη της
στον καπνό του τσιγάρου μου.

Η λευκή και αγνή ψυχή,
τίμια, ταπεινή, ειλικρινής,

τυλιγμένη στην ψυχή μου
σαν το πιο λευκό σάβανο.

Φτωχή γυναίκα, τώρα πια νεκρή
μακάρι να τη συγχωρέσει ο Θεός,

σίγουρα πήγε στον Παράδεισο,
τυλιγμένη σε ένα λευκό σάβανο.

Η μητέρα μου, ένα χαμένο αστέρι,
ακόμα τη βλέπω στην αγκαλιά μου,

λες και ήταν τυλιγμένη
στο σάβανό μου.

Η απέραντη αγάπη που νιώθει ένας ρεμπέτης ή ένας fadista τον οδηγεί στην εξιδανίκευσή της, στην ανάδειξή της σε πρότυπο αγνότητας, και ανιδιοτελούς αγάπης, και γι' αυτό ο θάνατός της προκαλεί ψυχική οδύνη. Το παραπάνω fado αλλά και το ακόλουθο ρεμπέτικο του Απόστολου Χατζηχρήστου³⁷, μιλούν ακριβώς για αυτό το συναίσθημα:

Καημό μεγάλο απόκτησα
βαθιά μες στην καρδιά μου,
έχασα τη μανούλα μου,
που ήταν η παρηγοριά μου.

Την τελευταία μου στιγμή,
τα μάτια μου πριν κλείσω,
τότε γλυκιά μανούλα μου,
εσένα θα ζητήσω.

iii. Η απεικόνιση του τόπου, της συνοικίας.

³⁷ Οι σίχοι του παρατίθενται σε εργασία της Κωνσταντίας Σπυριάδου(Σπυριάδου 2014:143).

α) έκφραση της νοσταλγίας για το παρελθόν πυροδοτούμενη από την ερειπωμένη γειτονιά³⁸

Mudou muito a minha rua
quando o outono chegou?
Deixou de se ver a lua
todo o trânsito parou.

Πόσο άλλαξε ο δρόμος μου
όταν ήρθε το φθινόπωρο;
Το φεγγάρι κρύφτηκε
και τα αυτοκίνητα απομακρύνθηκαν.

Muitas portas estão fechadas
já ninguém entrap or elas
não há roupas penduradas
nem há cravos nas janelas.

Πολλές πόρτες στέκουν κλειστές
και κανείς δεν περνά το κατώφλι τους
δεν κρέμονται ρούχα στη σειρά
ούτε γαρύφαλλα στα παράθυρα.

Não há marujos na esquina
de manhã não há Mercado
nunca mais vi a varina
a namorar com o soldado.

Δεν στέκονται ναύτες στη γωνία
γιατί δεν υπάρχει αγορά το πρωί
όπου έβλεπα τη γυναίκα του ψαρά
να φλερτάρει με τον στρατιώτη.

O padeiro foi-se embora
foi-se embora o professor
na rua só passa agora
o abade e o doutor.

Ο φούρναρης έφυγε μακριά
μακριά έφυγε και ο δάσκαλος
στο δρόμο άλλον δεν θα δεις
παρά τον παπά και τον γιατρό.

O homem do realejo
nunca mais por lá passou
o Tejo já não o vejo
um grande prédio o tapou.

Ο άνθρωπος με τη λατέρνα
δεν περνάει πια
και δεν βλέπεις πια τον Τάγο
ένα τεράστιο κτίριο κρύβει τη θέα.

O relógio da estação
marca as horas em atraso
e o menino do pião
anda a brincar ao acaso.

Το ρολόι του σταθμού
σημαίνει αργοπορημένα τις ώρες
και η σβούρα ενός παιδιού
άσκοπα στριφογυρίζει.

A livraria fechou
a tasca tem outro dono
a minha rua mudou
quando chegou o Outono.

Το βιβλιοπωλείο έκλεισε
η ταβέρνα άλλαξε χέρια
ο δρόμος μου άλλαξε
από τότε που ήρθε το φθινόπωρο.

Há quem diga “ainda bem,
está muito mais sossegada”
Não se vê quase ninguém
e não se ouve quase nada.

Μερικοί άνθρωποι λένε «ευτυχώς,
είναι πλέον πιο ήσυχο μέρος»
Όντως, δεν βλέπεις κανέναν
δεν ακούς τίποτα.

³⁸ Οι στίχοι του τραγουδιού «A Minha Rua»(σύνθεση της Manuela de Freitas) πάρθηκαν από τη συλλογή “Saudade: An anthology of fado poetry” και η μετάφραση βασίζεται στη μετάφραση που υπάρχει στο ίδιο βιβλίο(Khalvati& Moura 2010:53-5).

Eu vou-lhes dando razão
que lhes faça bom proveito
e só espero pelo verão
p' ra pôr a rua a meu jeito.

Εγώ υποκρίνομαι πως συμφωνώ
για να τους ευχαριστήσω
κι έτσι ελπίζω πως το καλοκαίρι
θα είναι όπως παλιά.

Αλλά και³⁹:

Μπρος στο ρημαγμένο σπίτι
με τις πόρτες τις κλειστές,
στον καημό μου σιγοκλαίω,
και ματώνοντ' οι καρδιές.

Ούτε μάνα, ούτε αδέρφια,
κι εγώ έρημο πουλί,
βλέπ' αράχνες στο κατώφλι,
και χορτάρια στην αυλή.

Τι να πω και τι ν' αφήσω,
απ' την τόση συφορά,
ό, τι αγάπησα στον κόσμο,
δεν θα βρω άλλη φορά.

β)ο χώρος ως καμβάς των βιωμάτων⁴⁰

Horas mortas noite escura
uma guitarra a trinar
uma mulher a cantar
o seu fado de amargura.

Στις νεκρές ώρες της σκοτεινής νύκτας
μια κιθάρα ακούγεται τρεμουλιαστά
και μια γυναίκα να τραγουδά
το πικρό της fado.

E através da vidraça
enegrecida e quembada,
aquela voz magoada
q' entristece a quem lá passa.

Και μέσα από το τζάμι
το μαυρισμένο και σπασμένο,
ακούγεται μια φωνή θλιμμένη
σε όσους περνούν.

Vielas de Alfama
ruas da Lisboa antiga...
não há fado que não diga
coisas do vosso passado.

Σοκάκια της Alfama
δρόμοι της παλιάς Λισαβόνας...
δεν υπάρχει fado που να λέει
τις ιστορίες του παρελθόντος σας.

³⁹ Οι σίχοι της σύνθεσης αυτής του Τσιτσάνης πάρθηκαν από την Ρεμπέτικη Ανθολογία σε επιμέλεια του Τάσου Σχορέλη (Σχορέλης 1992δ:74).

⁴⁰ Οι σίχοι του τραγουδιού «Vielas de Alfama» (μία σύνθεση του Maximiliano de Sousa, σε σίχους του Artur Ribeiro) πάρθηκαν από τη συλλογή “Saudade: An anthology of fado poetry” και η μετάφραση βασίζεται στη μετάφραση που υπάρχει στο ίδιο βιβλίο (Khalvati& Moura 2010: 62-3).

Vielas de Alfama
beijadas pelo luar,
quem me dera lá morar
p' ra viver junto do fado.

A lua às vezes desperta
e aranha desprevenidas
duas bocas muito unidas
numa porta entreaberta.

E então a lua, corada
ciente da sua culpa,
como quem pede desculpa
esconde-se envergonhada.

Vielas de Alfama....

Αλλά και⁴¹:

Σε τούτο το παλιόσπιτο,
σε τούτο το ρημάδι,
θάψαμε την αγάπη μας
ένα Σαββάτο βράδι.

Στο παλιόσπιτο ετούτο
που χωρίσαμε,
τη βραδιά την τελευταία
που μιλήσαμε.

Μέσα στην έρημη αυλή,
κάτω απ' τα παραθύρια
οι μάγισσες κι οι γύφτισσες
να στήσουνε τσαντίρια.

Στο παλιόσπιτο ετούτο
που χωρίσαμε,
και με δάκρυα ποτάμια
το ποτίσαμε.

Κι η νυχτερίδα μοναχή
να στήσει τη φωλιά της,
στην καμαρούλα τη μικρή

Σοκάκια της Alfama
που σας φίλησε το φεγγάρι,
μακάρι να μπορούσα να πεθάνω εκεί
για να ζήσω με το fado.

Το φεγγάρι παραφυλάει πολλές φορές
για να συλλάβει απροσδόκητα
δυο στόματα να φιλιούνται με πάθος
σε μια μισάνοιχτη πόρτα.

Και τότε το φεγγάρι, για να λυτρωθεί
έχοντας επίγνωση της ενοχής του,
αναζητώντας δικαιολογία
κρύβεται ντροπιασμένο.

Σοκάκια της Alfama...

⁴¹ Οι στίχοι της σύνθεσης αυτής του Τσιτσάνης πάρθηκαν από την Ρεμπέτικη Ανθολογία σε επιμέλεια του Τάσου Σχορέλη (Σχορέλης 1992δ:66).

που' παίρνα τα φιλιά της.

γ)η αγάπη για τη συνοικία⁴²:

Naquela rua estreita sem asfalto
não sei bem quantos anos já lá vão,
ali no coração do Bairro Alto,
alguém fez da Madeira um coração e
então
o pobre coração em sobressalto
só anda a soluçar de mão em mão.

Meu Bairro Alto,
das mais nobres tradições,
das fadistas mais bizarras,
dos boémios do passado.

Meu Bairro Alto,
que entristece os corações,
quando choram as guitarras
na voz dolente do fado.

O fado que é cantado e é «falado»
que tem uma guitarra para chorar,
que traz na voz um choro tão magoado
a voz dum guitarra saudade a soluçar
ao ar
o fado é sempre o mesmo
é sempre o fado
que põe as almas tristes a sonhar.

Meu Bairro Alto....

Στο στενό δρόμο χωρίς ασφάλτο
δεν μπορώ να θυμηθώ πόσα χρόνια
έχουν περάσει,
εκεί στην καρδιά του Bairro Alto,
κάποιος έφτιαξε μια καρδιά από ξύλο
και τώρα η κακόμοιρη καρδιά
πηγαίνει από χέρι σε χέρι, κλαίγοντας με
λυγμούς.
Bairro Alto μου,
των πιο ευγενών παραδόσεων,
των πολύχρωμων fadistas,
των μποέμ του παρελθόντος.

Bairro Alto μου,
που γεμίζεις θλίψη τις καρδιές μας
όταν οι κιθάρες κλαίνε
με την πονεμένη φωνή του fado.

Το fado που τραγουδιέται με
συναίσθημα και έκφραση
που έχει μια κιθάρα να κλαίει,
που φέρει στη φωνή μια χροιά πονεμένη
και στον αέρα
τη φωνή μιας guitarra γεμάτη νοσταλγία
στους λυγμούς της
το fado είναι πάντα το ίδιο
είναι πάντα fado
που στέλνει τις θλιμμένες ψυχές να
ονειρευτούν.
Bairro Alto μου...

Αλλά και⁴³:

Η συνοικία μου δεν έχει ασφάλτο,
δεν έχει μέγαρα, ούτε και τραίνα,

⁴² Οι στίχοι του τραγουδιού « Meu Bairro Alto» (σύνθεση των Joaquim Frederico de Brito & José Carlos Rocha) πάρθηκαν από τη συλλογή Donald Cohen & David Martins, “ Fado Português: Songs from the soul of Portugal”, και η μετάφραση βασίζεται στη μετάφραση που υπάρχει στο ίδιο βιβλίο (Cohen & Martins 2003: 57).

⁴³ Οι στίχοι της σύνθεσης αυτής των Τσιτσάνη και Μουρκάκου, πάρθηκαν από την Ρεμπέτικη Ανθολογία σε επιμέλεια του Τάσου Σχορέλη (Σχορέλης 1992δ:153).

η κάθε γείτονια είν' όλο χώματα,
και τα σπιτάκια της φτωχοκτισμένα.

Στα καφενεία της πάντα το σούρουπο
οι νέοι κάθονται σιγομιλώντας,
και τα κορίτσια της στο νυφοπάζαρο
κάνουν τις βόλτες τους γλυκοκοιτώντας.

Η συνοικία μου, η συνοικία μου,
είν η αγάπη μου, είν' η λατρεία μου,
η συνοικία μου, η συνοικία μου,
είν η αγάπη μου, είν' η λατρεία μου.

Η συνοικία μου δεν είναι πλούσια,
δουλεύει ο κόσμος της για το καρβέλι ,
και όταν έρχονται τα Κυριακάτικα
τα μεροκάματα, γλεντά όπου θέλει.

Μεσ' στην καπνίλα της απ' τα εργοστάσια
γλιστρά ο ήλιος της και τη φωτίζει,
και δίνει δύναμη με τις αχτίδες του,
την κάνει όμορφη και τη στολίζει.

Η συνοικία μου, η συνοικία μου...

iv. Η συμμετοχή της φύσης:

Συνήθης πρακτική στη λαϊκή παράδοση, που απ' ότι φαίνεται δεν γνωρίζει όρια, είναι η προσωποποίηση, η συμμετοχή της μέσα από τις διάφορες εκφάνσεις της (εποχές, καιρικές συνθήκες κτλ) στα συναισθήματα και στην κατάσταση που βιώνει ο πρωταγωνιστής.

Τα παρακάτω τραγούδια είναι ενδεικτικά:

α) Fado da Defesa⁴⁴:

Lembras-te da nossa rua
que hoje é a minha, já foi tua,
talhada para nós dois,

Θυμάσαι τον δρόμο μας
που σήμερα είναι δικός μου, και μια
φορά και δικός σου,

⁴⁴ Οι σίχοι του τραγουδιού «Fado da Defesa» (σύνθεση των António Calém και José António Sabrosa) πάρθηκαν από τη συλλογή Donald Cohen & David Martins, "Fado Português: Songs from the soul of Portugal", και η μετάφραση βασίζεται στη μετάφραση που υπάρχει στο ίδιο βιβλίο (Cohen & Martins 2003:101).

foi aberta pela amizade,
construída com saudade,
p' ro amor morar depois.

Mas um dia tu partiste,
e um vento frio e triste
varreu toda a Primavera,
e agora é o Outono
es folhas ao abandon
morreram à tua espera.

Certas noites o luar
traça o caminho do mar
para chegares até mim,
mas é tão longa a viagem
que só te vejo em mirage
num sonho que não tem fim.

φτιαγμένος για μας τους δυο,
είχε ανοιχτεί με φιλία,
είχε χτιστεί με saudade,
κι εκεί θα ζούσε αργότερα η αγάπη.
Όμως μια μέρα έφυγες,
και ένας αέρας παγωμένος γεμάτος
θλίψη
έδωξε την άνοιξη,
και έφερε το Φθινόπωρο
και τα πεσμένα φύλλα
πέθαναν, προσμένοντάς σε.
Κάποιες νύχτες το φεγγάρι
χαράζει ένα μονοπάτι μέσα από τη
θάλασσα
για να επιστρέψεις σε μένα.
Αλλά το ταξίδι είναι τόσο μακρύ,
που σε βλέπω μόνο σαν οπτασία
σε ένα όνειρο που δεν τελειώνει ποτέ.

Αλλά και⁴⁵:

Ψιλή βροχή, ψιλή βροχή
κι εσύ κοιμάσαι μοναχή,
κι εγώ στους δρόμους σέρνομαι
κι από τ' αγιάζι δέρνομαι.

Κακοκαιριά, κακοκαιριά
θα σπάσει η δόλια μου καρδιά,
στην πόρτα σου ξεπάγιασα
και στα σκαλία σου πλάγιασα.

Ψιλή βροχή, ψιλή βροχή
για σένα κλαίει μια ψυχή,
άνοιξ' την πόρτα σου να μπω
και δώσε μου να κοιμηθώ.

Τα στοιχεία της φύσης, όπως βλέπουμε, αξιοποιούνται για να δημιουργήσουν ένα σκηνικό
εναρμονισμένο με την ψυχολογία του πρωταγωνιστή.

β) Madrugada⁴⁶:

⁴⁵ Οι στίχοι της σύνθεσης αυτής των Καπλάνη και Παπαγιαννοπούλου πάρθηκαν από την Ρεμπέτικη
Ανθολογία σε επιμέλεια του Τάσου Σχορέλη (Σχορέλης 1992β: 148).

Foi numa noite gelada,
já rompia a madrugada
no momento em que eu te vi.
Não soube dizer-te nada
nessa hora alucinada
e fiquei a olhar pra ti.

Ήταν μια νύχτα παγερή,
με το χάραμα να φτάνει
τη στιγμή που σε είδα.
Δεν μπορώ να ξέρω ή να σου πω κάτι
μες στην ώρα των παραισθήσεων
έψαχνα διαρκώς για σένα.

Andei p'las ruas à toa,
p' las vielas de Lisboa
cada esquina sem ninguém.
quando o amor os abençoa
há uma luz que perdoa,
tanto mal que nos faz bem.

Περπάτησα άσκοπα στους δρόμους,
στα σοκάκια της Λισαβόνας
από γωνιά σε γωνιά χωρίς συντροφιά.
Όταν η αγάπη είναι παρούσα
μας λούζει ένα φως,
τόσο πολύ που μας κάνει καλά.

Nunca soube de quem era
esse rosto que eu quisera
guardar bem dentro de mim.
Talvez fosse uma quimera
que ali me deixo à espera
naquela noite sem fim.

Αν ήξερα ποτέ ποια ήσουν
την προσωπικότητα που ήθελα
θα το φύλαγα βαθιά μέσα μου.
Ίσως είναι μια χίμαιρα
που μου έδωσε ο έσπερος
εκείνη τη νύχτα δίχως τέλος.

Passou o tempo e agora
volto a viver essa hora
na cidade adormecida.
Mas quase rompendo a/ ao romper da
aurora
Há uma guitarra que chora
saudades da minha vida.

Ο χρόνος κύλησε και τώρα
επανέρχομαι στη ζωή στο σήμερα
στην πόλη που κοιμάται.
Όμως με το που φτάσει το χάραμα
μια guitarra που θρηνεί
με κάνει να ατενίζω με νοσταλγία τη ζωή
μου.

Αλλά και⁴⁷:

Συννεφιασμένη Κυριακή
μοιάζεις με την καρδιά μου,
που έχει πάντα συννεφιά, συννεφιά,
Χριστέ και Παναγιά μου.

Είσαι μια μέρα σαν κι αυτή
που χάσα την χαρά μου,

⁴⁶ Οι στίχοι του τραγουδιού «Madrugada»(μία σύνθεση του Alfredo Marceneiro, σε στίχους του Fernando Pinto do Amaral) πάρθηκαν από τη συλλογή “Saudade: An anthology of fado poetry” και η μετάφραση βασίζεται στη μετάφραση που υπάρχει στο ίδιο βιβλίο (Khalvati& Moura 2010: 64-5).

⁴⁷ Οι στίχοι της σύνθεσης αυτής των Τσιτσάνη και Γκούβερη, πάρθηκαν από την Ρεμπέτικη Ανθολογία σε επιμέλεια του Τάσου Σχορέλη (Σχορέλης 1992δ: 67).

συννεφιασμένη Κυριακή, Κυριακή,
ματώνεις την καρδιά μου.

Όταν σε βλέπω βροχερή,
στιγμή δεν ησυχάζω,
μαύρη μου κάνεις τη ζωή, τη ζωή,
και βαριανεστενάζω.

v. Ο προβληματισμός για τη ζωή.

Valeu a pena⁴⁸:

Com voz serena gerguntaram-me ao
ouvido,
valeu a pena vir ao mundo, ter nascido?
Com lealdade vou responder
mas primeiro consulte
meu travesseiro sobre a verdade,
tive porem de lembrar o meu passado,
horas boas do meu fado
e as más também.

Valeu a pena ter vivido o que vivi,
valeu a pena ter sofrido o que sofri,
valeu a pena ter amado quem amei,
ter beijado quem beijei, valeu a pena.

Valeu a pena ter sonhado o que sonhei,
valeu a pena ter passado o que passei,
valeu a pena conhecer quem conheci,
ter sentido o que senti,
valeu a pena,
valeu a pena ter cantado o que cantei,
ter chorado o que chorei,
valeu a pena.

Valeu a pena ter vivido o que vivi,
valeu a pena ter sofrido o que sofri,
valeu a pena ter amado quem amei,
ter beijado quem beijei, valeu a pena.

Με μια ήσυχη φωνή με ρωτούν
ψιθυριστά,
«Άξιζε μια δεκάρα, που ήρθες στη ζωή;»
Ελικρινά ήθελα να απαντήσω
αλλά πρώτα συμβουλευτήκα
το μαξιλάρι μου για την αλήθεια,
έπρεπε βέβαια να θυμηθώ όλο το
παρελθόν μου
τις όμορφες ώρες με το fado
και τις άσχημες.
Άξιζε που έζησα, όπως έζησα,
άξιζε που υπέφερα όπως υπέφερα,
άξιζε που αγάπησα όπως αγάπησα,
που φίλησα αυτόν που φίλησα,
άξιζε.

Άξιζε που ονειρεύτηκα όπως
ονειρεύτηκα,
άξιζε που βίωσα ό, τι βίωσα,
άξιζε που έμαθα ό, τι έμαθα,
που ένιωσα ό, τι ένιωσα,
Άξιζε,
Άξιζε που τραγούδησα ό, τι τραγούδησα,
που έκλαψα, όπως έκλαψα,
Άξιζε.

Άξιζε που έζησα, όπως έζησα,
άξιζε που υπέφερα όπως υπέφερα,
άξιζε που αγάπησα όπως αγάπησα,
που φίλησα αυτόν που φίλησα,
άξιζε.

⁴⁸ Οι στίχοι του τραγουδιού «Valeu a Pena» (σύνθεση της Moniz Pereira) πάρθηκαν από τη συλλογή Donald Cohen & David Martins, “Fado Português: Songs from the soul of Portugal”, και η μετάφραση βασίζεται στη μετάφραση που υπάρχει στο ίδιο βιβλίο (Cohen & Martins 2003: 61).

Μολονότι ο σχετικός προβληματισμός υπάρχει και στα ρεμπέτικα τραγούδια, εντούτοις τα περισσότερα παραδείγματα, που έχουμε τουλάχιστον υπόψη μας, δεν καταλήγουν σε κάποιο θετικό συμπέρασμα, όπως το παραπάνω fado, αλλά μάλλον σε αποδοκιμασία⁴⁹:

Μάνα μου, γιατί να με γεννήσεις,
βάσανα να νιώσω και στερήσεις,
στην ψευτιά αυτού του κόσμου
να 'μαι πάντα μοναχός μου,
μες στους πέντε δρόμους να γυρνώ;

Ήτανε ανάγκη να με βγάλεις
σε φουρτούνες τόσες να με βάλεις,
σε καημούς και σε μεράκια,
και να πίνω όλο φαρμάκια
στη βασανισμένη μου ζωή;

Τ' ήθελες και μ' έφερες δω πέρα,
να μη δω ποτές μιαν άσπρη μέρα,
να γυρίζω σαν αλήτης
άφραγκος κι ερημοσπίτης,
κουρελιάρης πάντα και φτωχός;

Μάνα μου, κακό που μου 'χεις κάνει,
γιατρικό κανένα δε με πιάνει
ως κι αυτή που 'χω αγαπήσει
μ' έχει, μάνα μ', απατήσει,
μου 'κανε ρημάδι την καρδιά.

⁴⁹ Οι σίχοι της σύνθεσης αυτής των Ροβερτάκη Γιώργο και Μάνεση Κώστα πάρθηκαν από τη σελίδα:
http://www.stixoi.info/stixoi.php?info=Lyrics&act=details&song_id=33024

Αναστοχασμοί- Αναπάντητα Ερωτήματα

Η υπόθεση που αποτέλεσε το έναυσμα για την εργασία ήταν κατά πόσον είναι δυνατόν μουσικά ιδιώματα που δημιουργήθηκαν σε διαφορετικά μέρη μπορούν να έχουν κοινά σημεία αναφοράς.

Για να διερευνήσουμε την υπόθεση αυτή εξετάσαμε τον τρόπο με τον οποίο εκφράζονται οι βασικές συνισταμένες της λαϊκής παράδοσης στο εκάστοτε είδος. Έτσι παρατηρήσαμε ότι:

α. Κοινωνική Βάση:

Και στις δύο περιπτώσεις, τα ιδιώματα ξεκίνησαν από τις συνοικίες μεγάλων αστικών κέντρων-λιμανιών, στις οποίες ζούσαν τα κατώτερα λαϊκά στρώματα. Στην πρώτη φάση της δημιουργίας τους τα στρώματα αυτά αποτελούνται από το επονομαζόμενο «κοινωνικό περιθώριο»: χρόνια άνεργοι ή άεργοι, περιστασιακά εργαζόμενοι, γενικότερα εξαθλιωμένοι που προσπαθούν πάση θυσία να επιβιώσουν. Με την πάροδο των χρόνων, και τη μετάβαση στις επόμενες περιόδους δημιουργίας, μαζί με αυτά τα στρώματα έρχονται να ζήσουν και πρώην εργάτες, ή πρώην αγρότες φέροντας τις δικές τους αντιλήψεις και κοσμοθεωρία, και έτσι η κοινωνική βάση δημιουργίας του κάθε είδους «εμπλουτίζεται» ,θα λέγαμε, με τον ίδιο τρόπο.

Σταδιακά τα ιδιώματα, τραγουδιούνται από την εργατική τάξη· ο βαθμός που αποτελούν τον καμβά για το λεγόμενο «εργατικό τραγούδι», καθώς και το διάστημα για το οποίο τραγουδιέται και εξελίσσεται αυτό, εξαρτάται από την ίδια την αυτοσυνείδηση της εργατικής τάξης της κάθε χώρας, και τι περιθώρια έκφρασης διεκδικεί.

Και τα δύο ιδιώματα κατακτούν και τα ανώτερα αστικά στρώματα, με τις όποιες προσαρμογές του περιεχομένου κάτι τέτοιο συνεπάγεται. Οι προσαρμογές αυτές του περιεχομένου γίνονται είτε από τους ίδιους τους μουσικοσυνθέτες που προσπαθούν να καλύψουν τις εκφραστικές ανάγκες του κοινού τους, είτε μέσω της άμεσης παρέμβασης του κρατικού μηχανισμού μέσω λογοκρισίας, επαγγελματοποίησης κλπ.

Οι μικρές αποκλίσεις στο πότε ακριβώς λαμβάνουν χώρα οι παραπάνω αλλαγές, σχετίζονται και με τις αντίστοιχες αποκλίσεις του κοινωνικοοικονομικού μετασχηματισμού, και τις ιδιαίτερες ιστορικές συνθήκες.

β. Σύνδεση με Αγροτική Παράδοση:

Οι επιρροές από την αγροτική παράδοση είναι εμφανείς και στα δύο είδη και εντοπίζονται σε κοινά θεματικά μοτίβα, στη σύνδεση με χορούς, στα ρυθμικά και μελωδικά μοτίβα, στις μορφολογικές φόρμες, στη συλλογικότητα. Η σύνδεση αυτή

πραγματοποιείται λόγω της μετακίνησης αγροτικών πληθυσμών στα αστικά κέντρα προς ανεύρεση καλύτερης ζωής, και στη μεταφορά και ζύμωση της ιδιαίτερης κουλτούρας τους στα νέα συμφραζόμενα.

γ. Επιτέλεση:

Όπως είδαμε, η ίδια η ύπαρξη της λαϊκής μουσικής είναι η επιτέλεσή της. Σε αυτήν παίρνουν σάρκα και οστά οι πολιτισμικές επιλογές της κοινότητας που δημιούργησε, που θα εκφραστούν με το χώρο και τη διαμόρφωσή του, με τα διάφορα τελετουργικά που μπορεί να συνδέονται με αυτή, με την σύνδεση της μουσική με το χορό.

Στα παραδείγματά μας, η επιτέλεση στην α' περίοδο δημιουργίας πραγματώνεται στους χώρους διαβίωσης και διασκέδασης των κατώτερων λαϊκών στρωμάτων: τεκές, καφέ-αμάν, φυλακή, κακόφημες ταβέρνες όπου η έκφραση των ελευθέρων ηθών είθισται και ενθαρρύνεται.

Από τη β' περίοδο δημιουργίας και μετά, ως συνεπακόλουθο της διεύρυνσης της κοινωνικής βάσης, αλλάζουν και οι συνθήκες που επικρατούν κατά την επιτέλεση. Από τους πιθανούς χώρους επιτέλεσης εκλείπουν αυτοί που συνδέονταν με τις παράνομες δραστηριότητες. Σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό η επιτέλεση χάνει τον «αυθορμητισμό» της α' περιόδου και υπόκειται σε κανόνες. Γενικότερα από τη β' περίοδο και μετά μπορούμε να πούμε ότι τα είδη επιτελούνται σε χώρους εστίασης επισκέψιμους από την εργατική τάξη και το λαό, και σε αυτή την περίπτωση η συμμετοχή του κοινού είναι αποδεκτή ή ενθαρρύνεται(κατάλοιπο της συλλογικότητας που διείπε όλες τις δραστηριότητες των αγροτικών κοινοτήτων με περιορισμένο καταμερισμό εργασίας) και σε χώρους που απευθύνονται στα ανώτερα αστικά στρώματα, όπου η αλληλεπίδραση επιτελεστών-κοινού δεν έχει άμεσο χαρακτήρα.

Η επιτέλεση και των δύο ειδών συνδέεται στενά και με άλλες μορφές τέχνης(θέατρο, κινηματογράφο κτλ.).

δ. Θεση Μουσικού:

Και στις δύο περιπτώσεις παρατηρείται η ίδια μεταβολή: από την ανωνυμοποιημένη δημιουργία ενός (εξειδικευμένου) μουσικού, που αναλάμβανε να εκφράσει ολόκληρη την κοινότητα, θέτοντας την ατομική του διάνοια στην διάνοια της κοινότητας, περνάμε στην επώνυμη δημιουργία που επιφέρει η επαγγελματοποίηση. Από τον δημιουργό που συνθέτει βάσει του πλαισίου που του έχει ορίσει η κοινότητα την οποία εκφράζει, περνάμε στον δημιουργό ο οποίος έχει μεν υπόψη του τις προτιμήσεις του κοινού απευθυνσής του, αλλά το κοινό αυτό θα το «τροφοδοτήσει» με δημιουργίες, τις οποίες αυτό θα αναπαράγει στείρα.

ε.Λειτουργικός Ρόλος:

Ανάλογες ομοιότητες στην εξέλιξή τους παρουσιάζει και ο λειτουργικός ρόλος που επιτελούν. Αρχικά, αποτελούν το μέσο έκφρασης των κοινοτήτων που τα δημιούργησαν, τη «φωνή» τους προς τον υπόλοιπο κόσμο. Στη συνέχεια, με την προώθηση της επαγγελματοποίησης εξισορροπούν μεταξύ της καλλιτεχνικής τους φύσης και της νεοσύστατης εμπορικής: εξακολουθούν να αποτυπώνουν βιώματα της κοινότητας, όμως δεν παράγονται από την ίδια, δεν είναι αυτούσια έκφρασή της, αλλά η αντίληψη του δημιουργού για την έκφρασή της. Η εμπορική τους φύση μοιάζει να κυριαρχεί στα σύγχρονα χρόνια.

στ.Προφορική και Γραπτή Παράδοση:

Και τα δύο είδη αποτελούν προφορικές παραδόσεις, και κομβικό ρόλο στην εξέλιξή τους αποτελεί η έναρξη της καταγραφής τους, όποια μορφή κι αν αυτή συνεπάγεται (κείμενα, ηχογραφήσεις κτλ). Η γραπτή παράδοση απαθανατίζει ένα δείγμα της εξέλιξής τους, και το διαδίδει ευρέως. Οι αργές διαδικασίες διαμόρφωσης και διάδοσης που συνεπαγόταν η αποκλειστική προφορική παράδοση υποχωρούν.

ζ. Πολυμορφία:

Το βασικότερο χαρακτηριστικό τους, που διέπει όλες τις περιόδους, και υποθάλλπει τις προσμείξεις με ετερόκλητα μουσικά είδη (φοξ-τροτ, κτλ.)

Οι δύο τελευταίες ομοιότητες, η προφορικότητα δηλαδή και η πολυμορφία, αποτελούν την βάση για τις όποιες μορφολογικές διαφορές παρατηρούνται στα είδη αυτά.

Είδαμε λοιπόν, πως και στα δύο ιδιώματα παντρεύεται η ανατολίτικη (είτε οι τούρκικες καταβολές του ρεμπέτικου, είτε οι αραβικές του fado) με την δυτικοευρωπαϊκή παράδοση, και πως οι επιρροές αυτές φανερώνονται στο μελωδικό υλικό (με το ρεμπέτικο να εμφανίζει σαφώς μεγαλύτερο πλούτο), σε διάφορες τεχντροπίες, στην ενορχήστρωση. Είδαμε ακόμα, πως χρησιμοποιούνται ίδια μέτρα (ιαμβικό/ τροχαϊκό). Άλλο κοινό στοιχείο, όσον αφορά τη μορφολογική δομή τους, είναι η στροφικότητα και η αλληλοδιαδοχή στροφής-ρεφραίν.

Από εκεί και πέρα όμως κάθε στενότερη προσπάθεια εξέτασης κρίνεται μάλλον άστοχη. Οι γενικοί κανόνες που χαρακτηρίζουν την εκάστοτε σχολή υπάρχουν μόνο για να αντικαθίστανται από εξαιρετικές εξαιρέσεις σε τραγούδια-εκπροσώπους της. Διαφορές υπάρχουν ακόμα και στην εκτέλεση του ίδιου κομματιού από διαφορετικού εκτελεστές, ή από την ίδιο εκτελεστή σε διαφορετική όμως επιτέλεση.

Συνεπώς, η λεπτομερειακή εξέταση ενός ικανοποιητικού αντιπροσωπευτικού δείγματος του κάθε ιδιώματος θα μπορούσε κάλλιστα να αποτελέσει μια πολύτομη

έρευνα. Κι αυτός είναι και ο λόγος που δεν χρησιμοποιήσαμε την μέθοδο της μεταγραφής για να εντοπίσουμε τις ομοιότητες και τις διαφορές (πόσο έγκυρες άλλωστε θα μπορούσαν να είναι οι παρατηρήσεις μας), αλλά καταβλήθηκε προσπάθεια να σκιαγραφηθούν τα γενικά χαρακτηριστικά τους. Ίσως να είχε κάποιο νόημα να γίνουν μεταγραφές της α' περιόδου, κατά την οποία οι δημιουργίες ήταν πιο «αφαιρετικές», πιο «αυθεντικές», όμως δυστυχώς, αν σώζονται κάποια τεκμήρια αυτά είναι ελάχιστα, και μάλλον αφορούν περισσότερο καταγραφές στίχων, παρά μουσικές ηχογραφήσεις.

Μία εκτενέστερη και πιο διεισδυτική έρευνα, τόσο των μουσικών χαρακτηριστικών, όσο και των στιχουργικών θα είχε σίγουρα μεγάλο ερευνητικό ενδιαφέρον, και θα μπορούσε να αποτελέσει το αντικείμενο μιας ξεχωριστής εργασίας. Απαραίτητη προϋπόθεση βέβαια για να μπορέσει να πραγματοποιηθεί είναι η υπέρβαση των περιορισμών που θέτει η έλλειψη πρωτογενούς υλικού. Απαραίτητη προϋπόθεση για μια τέτοια έρευνα είναι η αμερόληπτη καταγραφή και κατηγοριοποίηση όλου του υπάρχοντος υλικού, και η υλοποίηση αυτών των στόχων θα ήταν καλό να πραγματοποιηθούν στο σύντομο μέλλον, καθώς ο χρόνος για μια παράδοση που διέπεται κατά κύριο λόγο από προφορικότητα, στέκεται αμείληκτος.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ.

1. Bohlman Philip V., *The Study of Folk Music in the Modern World*, Bloomington& Indianapolis: Indiana University Press, 1988.
2. de Brito Joaquim Pais, *Fado: Voices and Shadows*, Fado: Voices and Shadows, Λισαβόνα: Electa, 1994.
3. Budasz Rogério, *Black Guitar-Players and Early African-Iberian Music in Portugal and Brazil*, *Early Music* Vol. 35, No. 1, Oxford: Oxford University Press, 2007.
4. Castelo- Branco Salwa El-Shawan, *The Dialogue between Voices and Guitars in Fado Performance*, Fado: Voices and Shadows, Λισαβόνα: Electa, 1994.
5. Cohen David & Martins David, *Fado Português: Songs from the soul of Portugal*, England: Music Sales Limited, 2003.
6. Colvin Michael, *The Reconstruction of Lisbon-Severa's Legacy and the Fado's Rewriting of Urban History*, Lewisburg: Bucknell University Press, 2008.
7. Côrte-Real Maria de São José, *Cultural Policy and Musical Expression in Lisbon in the Transition from Dictatorship to Democracy (1960s-1980s)*, New York: Columbia University, 2001.
8. da Costa Antonio Firmino & Guerreiro Maria das Dores, *The Country and the City: The Bairro of Alfama in Lisboa*, Lisboa: Sociologia Ruralis Vol.XXVI-1, 1986.
9. Elliott Richard, *Fado and the Place of Longing: Loss, Memory and the City*, Great Britain: Ashgate, 2010.
10. Gallop Rodney, *The Folk Music of Portugal*, *Music& Letters*, Vol. 14, No.3, Oxford: Oxford University Press, 1933.
11. Gallop Rodney, *Portugal A Book of Folkways*, Cambridge: Cambridge University Press, 1961.
12. Gallop Rodney, *The Development of Folk-Song in Portugal and the Basque Country*, *Proceedings of the Musical Association*, 61st Sess. (1934-35), Taylor&Francis, Ltd, On behalf of the Royal Musical Association.
13. Gauntlett Στάθης /Ρεμπέτικο Τραγούδι: Συμβολή στην Επιστημονική του Μελέτη, Αθήνα: Εκδόσεις του 21ου, 2001.
14. Gray Lilla Ellen, *Fado Resounding. Affective Politics and Urban Life*, Durham&London: Duke University Press, 2013.
15. Gray Lilla Ellen, *Fado's City*, *Anthropology and Humanism* Volume 36, No2. , 2011.
16. Gray Lilla Ellen, *Memories of Empire, Mythology of the Soul: Fado Performance and the Shaping of Saudade*, *Ethnomusicology*, Vo.51, No.1. University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology, Winter, 2007.
17. Holton Kimberly DaCosta, *Fado Historiography: Old Myths and New Frontiers Portuguese Cultural Studies*, Rutgers University-Newark, Winter 2006.
18. Holton Kimberly DaCosta, *Performing Folklore: Ranchos Folclóricos from Lisbon to Newark*, Bloomington: Indiana University Press, 2005.

19. Jerónimo Rita & Fradique Teresa, *The Fadista as an Artist*, *Fado: Voices and Shadows*, Λισαβόνα: Electa, 1994.
20. Khalvati Mimi & Moura Vasco Graça, *Saudade: An anthology of fado poetry*, Λονδίνο: Calouste Goulbenkian Foundation, 2010.
21. Klein Alexandra Naia & Alves Vera Marques, *Fado Houses*, *Fado: Voices and Shadows*, Λισαβόνα: Electa, 1994.
22. Leal João, *The making of saudade-National identity and ethnic psychology in Portugal: Report on the conference 'Roots& Rituals- The construction of ethnic identities*, Amsterdam: Het Spinhuis, 2000.
23. Leal João, *The Hidden Empire: Peasants, Nation Building, and the Empire in Portuguese Anthropology'*, *Recasting Culture and Space in Iberian Contexts*, Albany: State University of New York, 2008.
24. Leça Armando, [Summary] *The Historical Straification of Portuguese Folk Music*, *Journal of the International Folk Music Council*, Vol.7, International Council for Traditional Music, 1955.
25. Manuel Peter, *Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish Syncretic Musics*, *Yearbook for Traditional Music*, Vol .21, 1989.
26. Manuel Peter, *Popular Musics of the Non-Western World: An Introductory Survey*, New York: Oxford University Press, 1990.
27. Moore Isabel, *Portuguese Folk-Songs*, *The Journal of American Folklore*, Vol.15, No58, 1902.
28. Nery Rui Vieira & de Castro Paulo Ferreira, *Synthesis of Portuguese Culture: History of Music*, Lisbon: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.
29. Pennanen Risto Pekka, *Westernisation and Modernisation in Greek Popular Music*, Tampere: Acta Universitatis Tamperensis 692, 1999.
30. Samuel Raphael, *Theatres of Memory Volume 1: Past and Present in Contermporary Culture*, London& New York: Verso, 1996.
31. Sumida Juliana, *The evolution of Portuguese and Brazilian Art Song: A Survey from Origins to Nationalism*, A Senior Honors Project Presented to the Faculty of the Department of Music, University of Hawai 'i at Mānoa- In Partial Fulfillment of the Requirements for Bachelor of Music in Voice with Honors], May 11,2012.
32. Vernon Paul, *A History of the Portuguese Fado*, Aldershot: Ashgate, 1999.
33. Ανδριάκαινα Ελένη, *Η διαμάχη για το ρεμπέτικο: η ελληνικότητα ως ισορροπία Λόγου- Πάθους, Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο*, Αθήνα:Πλέθρον, 1996.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ.

1. Ανωγειανάκης Φοίβος, *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*, Αθήνα: Μέλισσα, 1991.
2. Βούλγαρης Ευγένιος & Βανταράκης Βασίλης, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου: Σμυρναϊκά και Πειραιώτικα Ρεμπέτικα 1922-1940*, Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής&Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ/ fagotto books, 2006.

3. Γεωργιάδης Νέαρχος, Ο Ακρίτας που έγινε Ρεμπέτης, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, 1999.
4. Γεωργιάδης Νέαρχος, Ρεμπέτικο και Πολιτική, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, 1993.
5. Γεωργιάδης Νέαρχος, Από το Βυζάντιο στο Μάρκο Βαμβακάρη, Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, 2006.
6. Δαμιανάκος Στάθης, Παράδοση Ανταρσίας και Λαϊκός, Αθήνα: Πλέθρον, 1987.
7. Δαμιανάκος Στάθης, Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου, Αθήνα: Πλέθρον, 2001.
8. Δαμιανάκος Στάθης, Ήθος και Πολιτισμός των Επικίνδυνων Τάξεων στην Ελλάδα, Αθήνα: Πλέθρον, 2005.
9. Δαμιανάκος Στάθης, Επίμετρο, Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο, Αθήνα: Πλέθρον, 1996.
10. Δερμεντζόπουλος Χρήστος, Ρεμπέτικο Τραγούδι και Ελληνικός Κινηματογράφος των Ειδών (1950-1974): Σκέψεις γύρω από την αναζήτηση μιας εν δυνάμει λαϊκής αντίστασης στα αντικείμενα του αστικού λαϊκού πολιτισμού, Ανθρωπολογία, Κουλτούρα και Πολιτική, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2004.
11. Δούκας Στρατής, άρθρα περί Κοινωνικών Ληστών στη Δυτική Μακεδονία, Εφημερίδα Πρωΐα, 1929.
12. Ευαγγέλου Αθ.Γιώργος, Η λαϊκή κιθάρα στο ρεμπέτικο τραγούδι της περιόδου 1928-1955 και η εξέλιξη της μέσα από το προσωπικό ύφος των Κώστα Δούσα, Α. Κωστή, Γιώργου Κατσαρού, Κώστα Σκαρβέλη, Βαγγέλη Παπάζογλου, Στέλιου Χρυσίνη, Σπύρου Περιστέρη και Μανώλη Χιώτη (Πτυχιακή Εργασία με επιβλεποντα τον Γιώργο Κοκκώνη), ΤΕΙ Ηπείρου Σχολή Μουσικής Τεχνολογίας Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, Άρτα, 2008.
13. Κάιλ-Βέλλου Αγγελική, Μάρκος Βαμβακάρης: Αυτοβιογραφία, Αθήνα: Παπαζήση, 1978.
14. Καλαφάτης Θανάσης, Η διαμόρφωση του αστικού χώρου, Εφημερίδα Καθημερινή, 14/8/2005.
15. Κίτσιος Γιώργος, Φάκελος Αδημοσίευτων Σημειώσεων στο Μάθημα Ελληνική Λαϊκή Αστική Μουσική, 2011-12.
16. Κοτταρίδης, Εισαγωγή, Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι, Αθήνα: Πλέθρον, 1996.
17. Κουνάδης Παναγιώτης, Γύρω από το Ρεμπέτικο, Εφημερίδα ΑΥΓΗ , 10-15 Ιανουαρίου, 1975.
18. Κουνάδης Παναγιώτης, Μουσικά Ρεύματα και Αλληλεπιδράσεις, Εφημερίδα Καθημερινή, 14/8/2005.
19. Κουνάδης Παναγιώτης, Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, α' τόμος, Αθήνα: Κατάρτι, 2003 α.
20. Κουνάδης Παναγιώτης, Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, β' τόμος, Αθήνα: Κατάρτι, 2003 β.
21. Κουρής Γιάννης, Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι στο θέατρο σκιών, Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο, Αθήνα: Πλέθρον, 1996.

22. Κωνσταντινίδου Μαρία, Κοινωνιολογική Ιστορία του Ρεμπέτικου, Αθήνα: Μέδουσα-Σέλας, 1994.
23. Λιάβας Λάμπρος, 1^ο Πανελλήνιο Συνέδριο για το Ρεμπέτικο, Εφημερίδα Ελευθεροτυπία, 07/05/1996.
24. Λουκάς Στέφανος, Ρεμπέτικο Τραγούδι: Η ιστορία της λαϊκής μουσικής δημιουργίας, Εφημερίδα Ριζοσπάστης, 30/04/1995.
25. Παπαδημητρίου Λυδία, Το ελληνικό Κινηματογραφικό Μιούζικαλ, 1955-1975: είδος ιθαγενές ή ξενόφερτο;, Οπτικοακουστική Κουλτούρα, 1, Φεβρουάριος, 2002.
26. Παπαδιαμάντης Αλέξανδρος, Αθηναϊκά Διηγήματα, Αθήνα: Σπηλιώτη, 1990.
27. Παπαδόπουλος Λευτέρης, Να συλληφθεί το ντουμάνι!, Αθήνα: Καστανιώτης, 2004.
28. Πρωτόπαππας Νίκος, Η καταλυτική επιρροή του Γιάννη Δέδε, Λαϊκό τραγούδι, 18, Δεκέμβριος 2006
29. Ροϊδης Εμμανουήλ, περιοδικό Εστία, 10/07/1896.
30. Ρωμανού Καίτη, Έντεχνη Ελληνική Μουσική στους Νεότερους Χρόνους, Αθήνα: Κουλτούρα, 2006.
31. Σπυριάδου Κωνσταντία, Η Κοινωνική Θέση των Γυναικών στα Ρεμπέτικα Τραγούδια του Ελληνικού Μεσοπολέμου (1922-40), Θεσσαλονίκη: Μαλλιάρης Παιδεία, 2014.
32. Σχορέλης Τάσος, Ρεμπέτικη Ανθολογία, Τόμος α, Αθήνα: Πλέθρον, 1992.
33. Σχορέλης Τάσος, Ρεμπέτικη Ανθολογία, Τόμος β, Αθήνα: Πλέθρον, 1992.
34. Σχορέλης Τάσος, Ρεμπέτικη Ανθολογία, Τόμος γ, Αθήνα: Πλέθρον, 1992.
35. Σχορέλης Τάσος, Ρεμπέτικη Ανθολογία, Τόμος δ, Αθήνα: Πλέθρον, 1992.
36. Χατζηδουλής Κώστας, Βασίλης Τσιτσάνης, η ζωή του, τα τραγούδια του, Αθήνα: Νεφέλη, 1979.
37. Τζάκης Διονύσης, Ο κόσμος της Μαγκιάς, Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο, Αθήνα: Πλέθρον, 1996.
38. Τυροβολά, Ελληνικοί Παραδοσιακοί Χορευτικοί Ρυθμοί, Αθήνα: Gutenberg, 2005.
39. Χατζηπανταζής Θεόδωρος, Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασταί... Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεώργιου Α': Συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του Ρεμπέτικου, Αθήνα: Στιγμή, 1986.
40. Χολστ Γκαίηλ, Δρόμος για το Ρεμπέτικο και Άρθρα για το Ρεμπέτικο τραγούδι από τον Ελληνικό Τύπο (1947-76), Λίμνη Ευβοίας: Ντενίζ Χάρβεϋ, 1977.

Δικτυογραφία

1. Béhague Gerard, Modinha, Grove Music Online, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18840?q=Modinha&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (03/02/2014).
2. De Brito Manuel Carlos, Portugal, Grove Music Online, (04/12/2013).
3. Castelo -Branco Salwa El-Shawan, Portugal, Grove Music Online, (04/12/2013 a).
4. Castelo-Branco Salwa el-Shawan, Fado, Grove Music Online, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09216?q=fados&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit (04/12/2013 b).
5. Κουνάδης Παναγιώτης, Τι είναι το ρεμπέτικο, <http://antifono.gr/portal/%CE%9A%CE%B1%CF%84%CE%B7%CE%B3%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B5%CF%82/%CE%A4%CE%AD%CF%87%CE%BD%CE%B5%CF%82/%CE%86%CF%81%CE%B8%CF%81%CE%B1/3111-%CE%A4%CE%B9-%CE%B5%CE%AF%CE%BD%CE%B1%CE%B9-%CF%84%CE%BF-%CF%81%CE%B5%CE%BC%CF%80%CE%AD%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%BF.html> (18/9/2011).
6. Σκιαδάς Γ.Ελευθέριος, Η Μπιραρία του Πίκινου και η Φονική Μαχαιριά, από την Ηλεκτρονική Εφημερίδα για την Αθήνα του Μουσείου της Πόλεως των Αθηνών-Ιδρύματος Βούρου-Ευταξία: «Ο Μικρός Ρωμηός», <http://mikros-romios.gr/%CE%B7-%CE%BC%CF%80%CE%B9%CF%81%CE%B1%CF%81%CE%AF%CE%B1-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CF%80%CE%AF%CE%BA%CE%B9%CE%BD%CE%BF%CF%85-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B7-%CF%86%CE%BF%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%AE-%CE%BC%CE%B1%CF%87/> (23/04/2015).
7. <http://www.rebetiko.gr/h.php?id=4> (12/5/2015).
8. http://www.stixoi.info/stixoi.php?info=Lyrics&act=details&song_id=33024 (12/5/2015).
9. <http://www.rembetiko.gr/forums/showthread.php?t=22575> (12/5/2015).
10. http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%22%CF%84%CF%83%CE%AF%CF%84%CE%B9%22&dq= (12/5/2015).

