

**«Ανήκουμε στη Δύση ή στην Ανατολή;»: Διαλεκτικές Σχέσεις στη Διαμόρφωση
της Ταυτότητας του Χορού στην Ελλάδα.**

Μ. Ζωγράφου

Σ.Ε.Φ.Α.Α., Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Εισαγωγή

Κατά τον 18^ο αιώνα η δυτική φαντασίωση διαίρεσε, ή ακριβέστερα επέβαλε κατά τον Hobson,¹ τη διαίρεση του κόσμου σε δυο αντίπαλα στρατόπεδα: Δύση και Ανατολή. Η Δύση φανταζόταν τον εαυτό της ως ανώτερο της Ανατολής προβάλλοντας μεταξύ άλλων χαρακτηριστικών τον ορθολογισμό και την προοδευτικότητα έναντι της ελευθεριάζουσας, εξωτικής και στάσιμης Ανατολής. Όπως σημειώνει ο Said, «το ταξίδι, η ιστορία, ο μύθος, το στερεότυπο, η πολεμική αντιπαράθεση, είναι οι φακοί μέσα από τους οποίους βιώνεται η ανατολή, και αυτοί διαμορφώνουν τη γλώσσα, την αντίληψη και τη φόρμα της συνάντησης ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση. Η Ανατολή στο σύνολο της, συνεπώς, ταλαντεύεται ανάμεσα στην περιφρόνηση της Δύσης για το τι είναι οικείο και του ρίγους της απόλαυσής της - ή του φόβου της -για την καινοτομία»² Αυτή η φαντασίωση έμελλε να τροφοδοτήσει το κύριο αφήγημα για την ταυτότητα του ελληνικού πολιτισμού, ως διττής ταυτότητας, παίρνοντας ποικίλες μορφές όπως απολλώνιο/διονυσιακό, ρωμέϊκο/ελληνικό, εγχώριο/δυτικό, εκσυγχρονιστικό/οπισθοδρομικό κ.ο.κ.

Οι σχετικές μελέτες από έλληνες και ξένους συγγραφείς, λογοτέχνες, κοινωνικούς επιστήμονες κ.ά., έδωσαν ενδιαφέρουσες και διεισδυτικές αναλύσεις. Μια ενδιαφέρουσα προσέγγιση αρκετά γνωστή στους φοιτητές της ΕΛΠ40, έχει τεθεί στο εγχειρίδιο του ΕΑΠ στην ενότητα που επιγράφεται ως «Ο εξ Ανατολών

¹ J.M Hobson, Οι ανατολικές ρίζες του Δυτικού πολιτισμού, 2004

² E. Said, Orientalism, 1978, p. 58-59

Ευρωπαϊσμός», αλλά και σε άλλα σημεία του εγχειριδίου με εστίαση όμως στη μουσική και όχι στο μουσικο-χορευτικό σύνθεμα. Η κριτική όμως για τις δυαδικές αντιθέσεις έχει ανοίξει ένα γόνιμο διάλογο στο πλαίσιο του σύγχρονου ερευνητικού προβληματισμού, προβάλλοντας την υπέρβαση του αξιολογικού δυϊσμού με αναφορά στις έννοιες της αμφισημίας και της υβριδικότητας³. Προς αυτήν την κατεύθυνση κινείται και αυτή η εισήγηση παίρνοντας τρία παραδείγματα από τη σύγχρονη μουσικοχορευτική πρακτική, ως ενδεικτικά μιας εναλλακτικής προσέγγισης. Το κριτήριο επιλογής των παραδειγμάτων βασίζεται στην ιδιαιτερότητά τους, που σχετίζεται με το διαφορετικό τρόπο συνδιαλλαγής τους.

Γενοβέφα Ηπείρου

Το πρώτο παράδειγμα προέρχεται από την Ήπειρο και αφορά στο χορό Γενοβέφα. Πρόκειται για μια γαμήλια χορευτική φόρμα τετράσημου ρυθμού που αποτελούσε και αποτελεί έναν από τους πιο αγαπητούς χορούς της Ηπείρου και κυρίως της Πρέβεζας, των Ιωαννίνων αλλά και των χωριών του Ζαγορίου. Η επινόησή της αρχικά ως όπερα από τον Ρόμπερτ Σούμαν το 1848 και αργότερα από τον Ζακ Όφενπαχ το 1859, βασίστηκε σ' έναν θρύλο της κεντρικής Ευρώπης πολύ διαδεδομένο και αγαπητό κατά το Μεσαίωνα αλλά και μέχρι σήμερα, αναφερόμενο στην όμορφη κόρη του δούκα της Βαρβάντης και γυναίκα του άρχοντα των Τρεβήρων, Ζίγκφριντ. Σύμφωνα με το θρύλο, αρκετά δημοφιλής και στον ελλαδικό χώρο, όταν ο άνδρας της Γενοβέφας έφυγε για τον πόλεμο και έλλειψε για αρκετό καιρό, ένας αυλικός που την είχε ερωτευτεί, τη συκοφάντησε στον άνδρα της επικαλούμενος παράνομο δεσμό της, επειδή δεν ανταποκρίθηκε στον έρωτά του. Κατά μια άλλη εκδοχή αυτός που ερωτοτροπούσε και προέβη στη συκοφαντική δυσφήμιση και στη δρομολόγηση της θανάσιμης καταδίκης της ήταν ο επίσκοπος των Τρεβήρων.

Οι δήμιοι που την οδήγησαν στο δάσος προκειμένου να την εκτελέσουν, σύμφωνα με την απόφαση του άρχοντα-άνδρα της, την λυπήθηκαν και την άφησαν στο δάσος όπου ζούσε για χρόνια σαν αγρίμι μαζί το παιδί της που είχε εν τω μεταξύ γεννηθεί. Σύμφωνα με το θρύλο, όταν επέστρεψε ο άρχοντας από τον πόλεμο και πήγε για κυνήγι, συνάντησε τυχαία τη Γενοβέφα την οποία δεν αναγνώρισε και πλησιάζοντάς

³ Για το προτεινόμενο θεωρητικό σχήμα περί αμφισημίας και υβριδικότητας αναφορικά με τον ελληνικό πολιτισμό βλ. Δ. Τζιόβα, «Η δυτική φαντασίωση του Ελληνικού και η αναζήτηση του Υπερεθνικού», 1994.

την της ζήτησε να του πει πώς βρέθηκε εκεί. Αποκαλύφθηκε τότε η πλεκτάνη και ο άρχοντας τους πήρε και τους δυο γυναίκα και παιδιά στον πύργο του σκοτώνοντας τον επίσκοπο. Μετά από λίγο καιρό η Γενοβέφα καταπονημένη από τις κακουχίες υπέκυψε.

Τις όπερες του Σούμαν και Όφενπαχ, σχετικά με το θρύλο της Γενοβέφας, ως τραγική περίπτωση που αναδεικνύει την αξία της γυναικείας αγνότητας, ακολούθησαν επανεκτυπώσεις βιβλιαρίων, θεατρικές και λαϊκές παραστάσεις (μουλούκια, Καραγκιόζης), καθώς και απεικονίσεις που είχαν μεγάλη απήχηση. Κατά μια εκδοχή, την οποία συμμερίζονται αρκετοί μουσικοί, το όνομα και το ύφος του ακούσματος υποδηλώνει ότι πρόκειται για δυτική σύνθεση που πρωτοεμφανίστηκε στην πόλη της Πρέβεζας και εξαιτίας της απήχησης του θρύλου, προσαρμόστηκε και αφομοιώθηκε στο αστικό πλαίσιο της Ηπείρου. Σύμφωνα με μια άλλη εκδοχή πρόκειται για διασκευή ιταλικής οπερέτας που πέρασε από τα Επτάνησα στην Πρέβεζα και από εκεί στα Γιάννενα. Η ταυτότητα της πρώτης μουσικής εκτέλεσης αποδίδεται στον γνωστό Πρεβεζάνο μουσικό Νίκο Τζάρα. Η χορογραφία ακολουθεί το διμερές σχήμα της Ηπείρου, γυρίζοντας από αργό σε γρήγορο βασισμένη στο χορευτικό μοτίβο του συρτού στα δυο.

Το ερώτημα που τίθεται εδώ είναι αν θα μπορούσε το μπόλιασμα μιας δυτικότερης σύνθεσης με ένα εγχώριο κινητικό σχήμα που παίρνει χορογραφικά τη μορφή πατινάδας και κυκλικού χορευτικού σχήματος να κατηγοριοποιηθεί ως δυτικό ή εγχώριο-ανατολικό. Είναι γνωστό ότι η αξία της γυναικείας αγνότητας, που αφορά στο βασικό θέμα του θρύλου, συνιστά μια από τις βασικές αξίες της ελληνικής παράδοσης αναφορικά με το γυναικείο φύλο. Το περιεχόμενο του ξενόφερτου θρύλου ταυτισμένο με τα τοπικά κοινωνικά πρότυπα συνέβαλε στη δημιουργία ενός χορευτικού προτύπου που βασίστηκε σ' ένα τοπικό κινητικό πρότυπο και χορευτικό σχήμα.

Παράλληλα και αναφορικά με το άκουσμα, πρόκειται για ένα μικρίζ, κατά την οθωμανική ορολογία, δηλ. ένα κανονικό μινόρε γύφτικων κλιμάκων που ακολουθεί τη συμπεριφορά των δυτικών μινόρε⁴. Με τον ερχομό του στην Ανατολή το συγκεκριμένο άκουσμα θα πρέπει να παιζόταν και από τις μάντες των Γενιτσάρων οι οποίες συνόδευαν τις εκδηλώσεις σε αστικά κέντρα της Οθωμανικής αυτοκρατορίας

⁴ Η αναφορά αυτή προέρχεται από το δημήτρη Λέκκα μετά από προσωπική επικοινωνία

αλλά και από γύφτους μουσικούς παίρνοντας έτσι και χαρακτηριστικά μουσικών ακουσμάτων της βαλκανικής. Επιπλέον, είναι γνωστό ότι ο Νίκος ο Τζάρας, βασικός διαμορφωτής του ρεπερτορίου του δημοτικού τραγουδιού στην Πρέβεζα, συναναστρεφόταν με τούρκους μουσικούς τη δεκαετία του '30 κατά την παραμονή του στην Κων/λη αλλά και με επισκέπτες τούρκους μουσικούς παίζοντας μαζί τους στα καφεενία της Πρέβεζας την εποχή του μεσοπολέμου⁵. Είναι δεδομένο, επίσης, ότι η χορογραφία (σύνθεση μουσικής και κίνησης) χαρακτηρίζεται από το γύρισμα αργό-γρήγορο που συνιστά βασικό χαρακτηριστικό των ηπειρώτικων χορών καθώς και χορευτικών μορφών των Βαλκανίων αλλά και της Ιταλικής οπερέτας. Τα δεδομένα αυτά σε συνδυασμό με τις μεταπλάσεις της όπερας σε ιταλικές οπερέτες που παίζονταν από μπουλούκια και είχαν μεγάλη διάδοση, αναδεικνύει ότι πρόκειται για μια συνδιαλλαγή που δεν υπακούει στο διπολικό θεωρητικό σχήμα.

Χορόδραμα της Ραλλούς Μάνου

Σε αντίθεση με το παραπάνω παράδειγμα, όπου το περιεχόμενο του δυτικού θρύλου ταυτίζεται με αυτό του χορού Γενοβέφα, στο χορόδραμα της Ραλλού Μάνου που διαμορφώνεται με βάση τις αρχές του μοντέρνου χορού συνδεδεμένο ειδικότερα με την οπτική της Martha Graham και του Diaghilev, το περιεχόμενο διαφοροποιείται σημαντικά σε σχέση με τους παραπάνω δημιουργούς, αναφερόμενο στην πολιτική ιδεολογία της σύγχρονης Ελλάδας. Οι διαφορές σε σχέση με αυτές των εμπνευστών της μπορούν συνοπτικά να διατυπωθούν ως εξής⁶:

α) η Μάνου όπως και η Graham επιλέγει θέματα από την ελληνική μυθολογία, όπως ο Μαρσύας ακολουθεί όμως την ελληνοκεντρική τάση εμπλουτίζοντας το ρεπερτόριο και με θέματα από την αρχαία τραγωδία όπως η Μήδεια αλλά και την ελληνική λαϊκή παράδοση, όπως οι έξι λαϊκές ζωγραφίες - με εμφανή την επίδραση του ρεμπέτικου ως προς τη μουσική συνοδεία- και ο Καραγκιόζης.

β) υιοθετεί στοιχεία από την τεχνική του μοντέρνου χορού και του μπαλέτου, αλλά οι χορογραφίες της έχουν κοινωνικό και πολιτικό προσανατολισμό, σε αντίθεση με το

⁵ Τριάντης, Βασίλης organika kommatia. www.preveza.gr/images/stories/mousiki/pdf/6

⁶ βλ. αναλυτικότερα P. Bourneli, Rallou Manou and her contribution to modern dance in Greece, 2008 και X. Σταματοπούλου- Βασιλάκου, «Αρχείο» P. Μάνου: Η ζωή και το έργο της, 2006.

έργο της Graham, όπου η προσέγγισή της είναι ψυχαναλυτική, αναφερόμενη σε ψυχολογικές καταστάσεις όπως, ο φόβος, η αμφιβολία, το στρες, ο πόνος κλπ

γ) δίνει έμφαση στη συνεργασία και με άλλους καλλιτέχνες όπως μουσικούς, ζωγράφους, σκηνοθέτες επηρεασμένη από την πρακτική που είχε υιοθετήσει ο Diaghilev από το 1917 στο πλαίσιο των ρωσικών μπαλέτων, με τη διαφορά ότι το οικονομικό κόστος των παραστάσεων δεν αντιστοιχεί σε αυτό των μπαλέτων, που είχαν κυρίως αισθητικό χαρακτήρα. Ο στόχος της συνεργασίας είναι κυρίως ιδεολογικός και πολιτικός προσανατολισμένος στο ελληνοκεντρικό πρόταγμα περί ελληνικής ταυτότητας, σε συνδυασμό και με την αναβάθμιση της τέχνης του χορού στη σύγχρονη Ελλάδα. Εδώ συνδιαλέγεται η αναζήτηση της ελληνικότητας, εμπνεόμενη από τον κλασικισμό και το μοντερνισμό, μέσα από την τεχνική του μπαλέτου και του μοντέρνου χορού.

Ο χορός του Ζορμπά

Το τρίτο παράδειγμα, περισσότερο πολύπλοκο αφορά στο χορό του Ζορμπά ή Συρτάκι που είχε και μια παγκόσμια απήχηση εξαιτίας της ομώνυμης κινηματογραφικής παραγωγής. Η εξωτική, στα μάτια της Δύσης, φιγούρα του Ζορμπά έρχεται να επιβεβαιώσει αλλά και να ανατρέψει το στερεότυπο για την ταυτότητα της σύγχρονης Ελλάδας. Όπως σημειώνει η Cowan, προτάσσεται μια εικόνα του ξέγνοιαστου και συνεπαρμένου από τις γήινες απολαύσεις έλληνα Ζορμπά αλλά κανείς δεν αντιλαμβάνεται τον πόνο που κρύβει μέσα του.

Σε προγενέστερο κείμενο αναφορικά με τις ιδεολογικές διαστάσεις του χορού του Ζορμπά, έχει επιχειρηματολογηθεί,⁷ ότι οι συμβολικές διαστάσεις του συγκεκριμένου στερεότυπου προσλαμβάνόμενες σε πρώτο επίπεδο έρχονται να σκιαγραφήσουν την εικόνα ενός ολόκληρου έθνους ως ανατολίτικο, μολονότι ο αγώνας του Καζαντζάκη ήταν το συνταίριασμα των δυο κόσμων. Παράλληλα μια λεπτομερής ανάλυση στη μουσικοχορευτική σύνθεση έρχεται να επιβεβαιώσει την υπέρβαση του αξιολογικού δυϊσμού στο εσωτερικό - που σχετίζεται με τη διαμάχη ανάμεσα στη δημοτική παράδοση και το ρεμπέτικο και του ανήκειν στη Δύση ή στην Ανατολή. Και αυτή η θέση διατυπώνεται με ευκρίνεια στην ευφυή μουσική σύνθεση - η οποία ταυτίζεται

⁷ αναλυτικότερα και για πληρέστερη βιβλιογραφία σχετικά με την επιχειρηματολογία που αναπτύσσεται σε αυτό το κείμενο, βλ. M. Zografou-M. Pateraki, *The invisible dimension of Zorba's dance*, 2007.

με την ιδεολογική θέση του συνθέτη, ο οποίος στέκεται αντίθετος ως προς την υπερβολή που εκφράζεται τόσο από το Δυτικό όσο και από τον Ανατολικό πολιτισμικό πόλο.

Η μουσική σύνθεση του χορού δομείται από το εισαγωγικό μοτίβο του Χασάπικου «Στρώσε το στρώμα σου για δυο» και από ένα κρητικο-τουρκικό ρυθμικό και μελωδικό πρότυπο του γνωστού κρητικού συρτού του Κουτσοουρέλη. Όπως αναφέρει ο Δημήτρης Λέκκας, το ρυθμικό χαρακτηριστικό του συρτού του Κουτσοουρέλη είναι η υπερβολικά γρήγορη χρήση ενός ασυνήθιστου, ακανόνιστου, κτύπου με μετατρέπομενα πρότυπα έντασης ή υποδιαίρεσεων, όπως οι τονισμοί των παύσεων (με αδύναμους κτύπους) και συγκοπές. Ο τονισμός των παύσεων ξεσηκώνει το χορευτή και του δίνει ενέργεια.⁸

Από την άλλη, έχει υποστηριχτεί ότι η διαμόρφωση του ρεμπέτικου προέκυψε μέσα από μια διαδικασία όπου η παράδοση του περίπλοκου μακάμ με τη συμβολή του οργανικού παιξίματος και της Επτανησιακής καντάδας με τα μαντολίνα της, προσέλαβε την αίσθηση των κλιμάκων και των τρόπων, και το ολοφάνερο «ανατολίτικο» χρώμα άρχισε να ορίζεται πλέον από τη χρήση των συντονικών χρωματικών τμημάτων. Και αυτό συνδέεται ιστορικά με το γεγονός ότι αρκετά όργανα και σχολές μουσικής, σύμφωνα με το 12τονο διάστημα στο μουσικό τονισμό είχαν ήδη διεισδύσει στα αστικά πολιτικά τραγούδια της ύστερης Οθωμανικής περιόδου στην Κωνσταντινούπολη και την Σμύρνη, και είχαν γίνει συντονικά (π.χ. με οκτάβες που ήταν κατασκευασμένες από πέντε τόνους και δύο ημιτόνια), δηλαδή Δυτικού τύπου. Οι σύντονες κλίμακες χαρακτηριζόμενες σήμερα ως δυτικές ανάγονται στον αρχαιοελληνικό πολιτισμό ενώ ως πυθαγόρειες είχαν μεταναστεύσει στη Δύση.⁹

Οι σύντονες κλίμακες και το ανατολίτικο ηχόχρωμα της εισαγωγής συνδεόμενο με το τοπικό κρητικό συρτό και συνταιριασμένο με κινητικά μοτίβα αργού και γρήγορου χασάπικου, που χορευόταν συνήθως από τα συνάφια, έρχεται να καταδείξει τις πολλαπλές διαδρομές διαμόρφωσης του χορού του Ζορμπά ή Συρτάκι. Είναι, άλλωστε, γνωστό ότι από το 1559 με τη θεμελίωση των πρώτων καφε-αμάν πολλοί χοροί έγιναν κτήμα των Ρωμιών. Επιπρόσθετα, οι παραδοσιακοί μουσικοί - κατά το μεγαλύτερο μέρος Έλληνες από την ανατολή, Αρμένιοι, Εβραίοι και «γύφτου» -

⁸ βλ. Δ. Λέκκας, Αστικολαϊκά μουσικά είδη στη σύγχρονη Ελλάδα. 2003, σελ. 315

⁹ ό. π.

συμμετείχαν στην παράδοση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και εξαιτίας αυτής της κινητικότητας ενσωματώθηκαν ποικίλα και μοναδικά ιδιώματα. Σύμφωνα με τη Ρωμανού, αρκετές από τις καινοτομίες της δυτικής μουσικής προς τα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα και με κορύφωση τον εικοστό -όπως τα μικροδιαστήματα, οι τρόποι, τα εξωτικά όργανα, τεχνικές και αισθητικές διαφοροποιήσεις στη φωνητική και οργανική μουσική - είναι αποτέλεσμα της ώσμωσης ανάμεσα σε μουσικούς από όλους τους πολιτισμούς που άρχισαν να σταδιοδρομούν στη Δύση, καθώς και μουσικών που είχαν στραφεί στους 'έξω- ευρωπαϊκούς' λεγόμενους πολιτισμούς.¹⁰

Επί πλέον, αναφορές σχετικές με τα εργατικά σωματεία μας πληροφορούν ότι τα 'ισνάφια' (συνάφια), που ήταν η υψηλότερη διάκριση στην επαγγελματική ιεραρχία ήταν και από τους πρώτους που εισήγαγαν καινοτομίες. Ήταν οι πρώτοι που μετακινήθηκαν από τα παραδοσιακά όργανα και τους χορούς στα «μοντέρνα» ή δυτικά όργανα και χορούς. Τα Ευρωπαϊκά όργανα (κιθάρα και μαντολίνο) που χρησιμοποιούσαν για να συνοδεύουν τους χορούς τους ήταν του συρμού.¹¹

Σχολιασμός

Και τα τρία παραδείγματα αναδεικνύουν την έννοια της δημιουργικότητας που διέπει τα πολιτισμικά προϊόντα που δεν αναγνωρίζουν γεωγραφικά όρια και συνοριακές γραμμές. Και τα τρία παραδείγματα δεν είναι ούτε εδώ ούτε εκεί. Δώστε στο εδώ και στο εκεί όποιο προσδιορισμό από το δίπολο επιθυμείται. Όπως έχει σημειώσει η Fagoqui, θα μπορούσε κάποιος να ανακαλύψει περισσότερα κοινά στοιχεία ανάμεσα στον Ευρωπαϊκό και τον Οθωμανικό πολιτισμό της πρότερης και μοντέρνας περιόδου.¹²

Ο συνδυασμός των μουσικο-χορευτικών συνθέσεων καθαυτών με τις ιστορικές αναφορές, αναδεικνύει την ανεπάρκεια των δυαδικών αντιθέσεων και τη μετάφραση των κοινωνικών διαφοροποιήσεων πέρα από τις πολιτικότητες του εαυτού και του άλλου της Ανατολής και της Δύσης. Και τα τρία παραδείγματα βρίσκονται στο όριο. Πρόκειται για υβρίδια που επιχειρηματολογούν ότι η πολιτισμική παραγωγή είναι παραγωγική όταν είναι αμφίσημη, όταν ο χώρος και ο χρόνος τέμνονται παράγοντας

¹⁰ βλ. αναλυτικότερα Κ. Ρωμανού, Έντεχνη Νεοελληνική Μουσική, 2003, σελ. 353

¹¹ Μιλιατζίδου-Ιωάννου, 1991, Στοιχεία από συνέντευξη για το Σκεπαστό Ανατολικής Θράκης, σελ. 287-88

¹² Αναλυτικότερα στη Fagoqui, Κουλτούρα και καθημερινή ζωή στην Οθωμανική Αυτοκρατορία, Αθήνα 1995

πολύχρωμες φιγούρες διαφορετικότητας και ταυτότητας. Τα όρια είναι δημιουργικά και οι περισσότεροι δημιουργικές φόρμες της κουλτούρας βρίσκονται στα όρια. Όπως επισημαίνει ο Χάιντεγκερ:

«το όριο δεν είναι αυτό στο οποίο κάποιος σταματά, αλλά όπως η αρχαιοελληνική σκέψη έχει αναγνωρίσει είναι αυτό από το οποίο κάτι αρχίζει την παρουσία του».

Βιβλιογραφία

- Βενέζης, Η. (1961). *Το Ελληνικό χορόδραμα 1950-60*. Αθήνα: Ι. Μακρής
- Bournelli P. (2008). Rallou Manou and her contribution to modern dance in Greece. *Research in Dance Education*, 9 (1), 55-75.
- Dragoumis, M. (2003). Το ρεμπέτικο τραγούδι: μουσικολογικά στοιχεία. Στο *Τέχνες II. Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, Τόμ. III. (σελ. 328-9), Πάτρα: ΕΑΠ.
- Faroqhi, S. (1995). *Κουλτούρα και καθημερινή ζωή στην Οθωμανική Αυτοκρατορία*. Αθήνα: Εξάντας
- Hobson, J. M. (2004). *Οι Ανατολικές Ρίζες του Δυτικού Πολιτισμού*. Αθήνα: Κέδρος
- Λέκκας, Δ. (2003). Αστικολαϊκά μουσικά είδη στη σύγχρονη Ελλάδα. Στο *Τέχνες II. Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, Τόμ. III. (σελ. 315-325), Πάτρα: ΕΑΠ.
- Μιλιατζίδου, Ε. Ι. (1991). Στοιχεία από συνέντευξη για το Σκεπαστό Ανατολικής Θράκης. Στο *Πρακτικά VI Συμπόσιου Λαογραφίας Βορειοελλαδικού χώρου*. (σελ. 260-292). Θεσσαλονίκη: ΙΜΧΑ.
- Ρωμανού Κ. (2003). Έντεχνη Νεοελληνική Μουσική. Στο *Τέχνες II. Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, Τόμ. III. (σελ. 381-419). Πάτρα: ΕΑΠ.
- Said, E. (1978). *Orientalism*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Σταματοπούλου- Βασιλάκου, Χ. (2006). *«Αρχείο» Ρ. Μάνου: Η Ζωή και το έργο της*. Αθήνα: Έφεσος.

Τζιόβας, Δ. (1994). Η δυτική φαντασίωση του Ελληνικού και η αναζήτηση του Υπερεθνικού. Στο *Έθνος-Κράτος-Εθνικισμός*, (σελ. 339-361) Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας.

Zografou, M. & Pateraki, M. (2007). The Invisible dimension of Zorba's dance. *Yearbook of Traditional Music*, 117-131.