ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Από την Εστουδιαντίνα Σιδερή στον Σπύρο Περιστέρη: Μουσικά δίκτυα από τη Σμύρνη στην Αθήνα και τη Νέα Υόρκη

Αικατερίνη Αποστολίδη

Επιβλέπων: Γεώργιος Κοκκώνης

Άρτα, Μάιος, 2026

FROM ESTOUDIANTINA SIDERI TO SPYROS PERISTERIS: MUSIC NETWORKS FROM SMYRNA TO ATHENS AND NEW YORK

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Άρτα, /05/2026

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπων καθηγητής
Γιώργος Κοκκώνης

2. Μέλος επιτροπής
Όνομα Επίθετο,

3. Μέλος επιτροπής
Όνομα Επίθετο,

© Αποστολίδη, Αικατερίνη, 2026.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Δήλωση μη λογοκλοπής

Δηλώνω υπεύθυνα και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα διπλωματική εργασία είναι εξ ολοκλήρου αποτέλεσμα δικής μου ερευνητικής εργασίας, δεν αποτελεί προϊόν αντιγραφής ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους. Όλες οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν (κάθε είδους, μορφής και προέλευσης) για τη συγγραφή της περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία.

Αποστολίδη, Αικατερίνη

Υπογραφή

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες προς τον επιβλέποντα καθηγητή μου Γιώργο Κοκκώνη, για την πολύτιμη καθοδήγηση, την υπομονή και τη συνεχή υποστήριξή του καθ' όλη τη διάρκεια της εκπόνησης της παρούσας εργασίας. Η συμβολή του υπήρξε καθοριστική για την ολοκλήρωσή της.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω επίσης στον Νίκο Ορδουλίδη, τον καθηγητή μου στο λαϊκό πιάνο, ο οποίος μου πρότεινε το συγκεκριμένο θέμα και μου έδωσε την ευκαιρία να συνεχίσω και να εξελίξω μια ερευνητική βάση που ο ίδιος είχε ήδη θέσει. Η εμπιστοσύνη του και η επιστημονική του κατάρτιση αποτέλεσαν σημαντικό κίνητρο για την ενασχόλησή μου με το συγκεκριμένο πεδίο.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την οικογένειά μου και όλους τους ανθρώπους που στάθηκαν δίπλα μου, με στήριξαν και με ενθάρρυναν σε όλη αυτή την απαιτητική αλλά ιδιαίτερα σημαντική πορεία.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα πτυχιακή εργασία εξετάζει τη μουσική δραστηριότητα των εστουδιαντίνων στον χώρο της Μικράς Ασίας και της Ελλάδας, με έμφαση στην Εστουδιαντίνα Σιδερή και στη συμβολή του Σπύρου Περιστέρη. Στόχος της εργασίας είναι η ανάδειξη της ιστορικής και μουσικολογικής σημασίας των σχημάτων αυτών, καθώς και η διερεύνηση της εξέλιξης του ρεπερτορίου τους μέσα από τη δισκογραφία.

Αρχικά παρουσιάζεται η εμφάνιση και η διάδοση του όρου «εστουδιαντίνα», καθώς και η παρουσία των αντίστοιχων μουσικών σχημάτων στη Σμύρνη και την Κωνσταντινούπολη. Στη συνέχεια εξετάζεται η δισκογραφική τους δραστηριότητα και η καταγραφή των σημαντικότερων σχημάτων.

Κεντρικό σημείο της εργασίας αποτελεί η μελέτη της Εστουδιαντίνας Σιδερή, τόσο ως προς τη συγκρότηση και τη δράση της, όσο και ως προς το ρεπερτόριό της, μέσα από ανάλυση επιλεγμένων ηχογραφήσεων. Παράλληλα, αναδεικνύονται τα μουσικά χαρακτηριστικά και οι επιρροές που συνθέτουν το ύφος της.

Ακολουθεί η εξέταση της πορείας του Σπύρου Περιστέρη, από τα πρώτα του χρόνια έως τη δράση του στην Αθήνα και τη σημαντική του συμβολή στη δισκογραφία ως μουσικός και καλλιτεχνικός διευθυντής.

Τέλος, αναλύεται η δισκογραφική του δραστηριότητα στη Νέα Υόρκη το 1935, τόσο με το σχήμα «Τα Πολιτάκια» όσο και υπό το ψευδώνυμο «Σ. Γεωργιάδης», αναδεικνύοντας στοιχεία ύφους, οργανολογίας και αισθητικής.

Λέξεις-κλειδιά: Εστουδιαντίνες, Εστουδιαντίνα Σιδερή, Σπύρος Περιστέρης, Πολιτάκια, Σμύρνη.

ABSTRACT

This undergraduate thesis examines the musical activity of the *estudiantina* ensembles in Asia Minor and Greece, with particular emphasis on the Estudiantina of Sideris and the contribution of Spyridon Peristeris. The aim of the study is to highlight the historical and musicological significance of these ensembles, as well as to explore the evolution of their music through discography.

Initially, the emergence and dissemination of the term *estudiantina* are presented, along with the presence of such musical ensembles in Smyrna and Constantinople. The study then focuses on their discographic activity and the documentation of the most important ensembles.

A central part of the thesis is the examination of the Estudiantina of Sideris, both in terms of its formation and activity, as well as its music, through the analysis of selected recordings. Particular attention is given to the musical characteristics and influences that shape its style.

Subsequently, the thesis explores the career of Spyridon Peristeris, from his early years to his activity in Athens, emphasizing his significant contribution to discography as a musician and artistic director.

Finally, the study analyzes his recording activity in New York in 1935, both with the ensemble “Politakia” and under the pseudonym “S. Georgiades”, highlighting elements of style, instrumentation, and musical aesthetics.

Keywords: Estudiantina, Estudiantina of Sideris, Spyridon Peristeris, Politakia, Smyrna.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ευχαριστίες vi
Περίληψη vii
Abstract viii
Πίνακας περιεχομένων ix
Εισαγωγή x
Κεφάλαιο 1 1
1.1. Τα ιστορικά στοιχεία 1
1.2. Η δισκογραφία 2
Κεφάλαιο 2 7
2.1. Οι συντελεστές, η δημιουργία και η δράση 7
2.2. Το ρεπερτόριο 15
Κεφάλαιο 3 28
3.1. Τα πρώτα χρόνια σε Σμύρνη και Κωνσταντινούπολη 28
3.2. Η ζωή στην Αθήνα 29
3.3. Ο όγκος της δισκογραφίας του Σπύρου Περιστέρη 30
3.3. Μουσικά είδη 34
3.4. Ο ρόλος του Σπύρου Περιστέρη στις δισκογραφικές εταιρείες 41
Κεφάλαιο 4 48
4.1. Τα Πολιτάκια 48
4.2. Ο «Σπύρος Γεωργιάδης» 64
Συμπεράσματα 71
Βιβλιογραφία 74

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα εργασία πραγματεύεται την παρουσία της εστουδιαντίνας στον μικρασιατικό αστικό χώρο από τα τέλη του 19ου αι. έως τον Μεσοπόλεμο, με βασικό άξονα μελέτης *την Εστουδιαντίνα Σιδερή* και τη σχέση της με την κατοπινή πορεία του Σπύρου Περιστέρη. Σκοπός της εργασίας είναι να αναδείξει τον ιστορικό, δισκογραφικό και μουσικολογικό ρόλο των ορχηστρών αυτών, όχι μόνο ως μουσικών σχημάτων ψυχαγωγικού χαρακτήρα, αλλά ως βασικών φορέων διαμόρφωσης ενός πολυσύνθετου αστικού μουσικού ιδιώματος, το οποίο αναπτύχθηκε στη Σμύρνη, στην Κωνσταντινούπολη και αργότερα μετασχηματίστηκε στην Αθήνα. Ως βασική πηγή αναφοράς εξετάστηκε η σχετική δισκογραφία.

Η επιλογή της *Εστουδιαντίνας Σιδερή* ως κεντρικού παραδείγματος δεν είναι τυχαία. Πρόκειται για ένα από τα σημαντικότερα μουσικά σχήματα της εποχής αλλά κυρίως για το πρώτο του είδους, το οποίο συνδέεται με μια ευρύτερη μουσική παράδοση που επηρέασε ουσιαστικά τη μεταγενέστερη αστική λαϊκή μουσική δημιουργία. Παράλληλα, η περίπτωση του Σπύρου Περιστέρη προσφέρει τη δυνατότητα να εξεταστεί η συνέχεια αυτού του μουσικού κόσμου μέσα στον χρόνο: από το μικρασιατικό αστικό περιβάλλον, στην Αθήνα και τελικά στη δισκογραφική του παρουσία στη Νέα Υόρκη το 1935.

Βασική επιδίωξη της μελέτης είναι να εξεταστεί με ποιον τρόπο οι εστουδιαντίνες λειτούργησαν ως χώροι μουσικής συνάντησης, καλλιτεχνικής ζύμωσης και αισθητικής διαπραγμάτευσης ανάμεσα σε διαφορετικά μουσικά ιδιώματα. Η εργασία επιχειρεί να αναδείξει ότι το ρεπερτόριο, το οργανολόγιο, οι εκτελεστικές πρακτικές και η κοινωνική λειτουργία αυτών των σχημάτων δεν μπορούν να ερμηνευθούν μονοσήμαντα, αλλά οφείλουν να ιδωθούν μέσα στο ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο της εποχής τους.

Η εργασία οργανώνεται σε τέσσερα κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζεται το γενικό ιστορικό πλαίσιο, η εμφάνιση και η εξέλιξη του όρου εστουδιαντίνα, καθώς και η παρουσία αντίστοιχων μουσικών σχημάτων στον χώρο της Σμύρνης, της Κωνσταντινούπολης και της Μικράς Ασίας. Στο ίδιο κεφάλαιο εξετάζεται και η δισκογραφική τους παρουσία, μέσα από τις επωνυμίες και τις καταγραφές που εντοπίζονται στις δισκογραφικές εταιρείες της εποχής.

Το δεύτερο κεφάλαιο εστιάζει ειδικότερα στην *Εστουδιαντίνα Σιδερή*. Αρχικά εξετάζονται οι συντελεστές, η δημιουργία και η δράση του σχήματος, ενώ στη συνέχεια αναλύεται το ρεπερτόριό του, με στόχο την κατανόηση της μουσικής του φυσιογνωμίας και των επιρροών που το διαμόρφωσαν.

Στο τρίτο κεφάλαιο το ενδιαφέρον μετατοπίζεται στον Σπύρο Περιστέρη. Εξετάζονται τα πρώτα του χρόνια στη Σμύρνη και στην Κωνσταντινούπολη, η εγκατάστασή του στην Αθήνα, η δισκογραφική του δραστηριότητα, τα μουσικά είδη με τα οποία συνδέθηκε, καθώς και ο ρόλος του στις δισκογραφικές εταιρείες ως μουσικού, διευθυντή ορχήστρας και καλλιτεχνικού διευθυντή.

Το τέταρτο κεφάλαιο αφορά τη δισκογραφική δραστηριότητα του Περιστέρη στη Νέα Υόρκη το 1935. Αρχικά εξετάζονται οι ηχογραφήσεις που πραγματοποίησε με το σχήμα «Τα Πολιτάκια» και στη συνέχεια τα έργα που αποδίδονται στο ψευδώνυμο «S. Georgiades». Μέσα από το κεφάλαιο αυτό επιχειρείται να αναδειχθεί η συνέχεια, αλλά και ο μετασχηματισμός, ενός μουσικού κόσμου που ξεκινά από τη Σμύρνη και φτάνει, μέσα από ποικίλες διαδρομές, στη δισκογραφία της ελληνοαμερικανικής ομογένειας.

Κεφάλαιο 1

Οι Εστουδιαντίνες

1.1 Τα ιστορικά στοιχεία

Ο όρος Εστουδιαντίνα προέρχεται από τις χώρες της Ιβηρικής χερσονήσου και ειδικότερα από την Ισπανία. Η λέξη στην πρωτότυπή της μορφή προφέρεται estudiantine που σημαίνει μαθητής - σπουδαστής, μια πληροφορία η οποία είναι καθοριστικής σημασίας για να κατανοήσουμε καλύτερα την έννοια και τον τρόπο δράσης και ύπαρξης των εστουδιαντινών. Αρχικά οι εστουδιαντίνες[1] ήταν μικρές ομάδες μουσικών ή αλλιώς μουσικά σχήματα τα μέλη των οποίων ήταν κυρίως φοιτητές σκοπός των οποίων ήταν η μουσική ψυχαγωγία αλλά και η προβολή τους μέσα από δημόσιες εμφανίσεις.

Σύμφωνα με τον Νίκο Ορδουλίδη (2022), η πρώτη επίσημη καταγεγραμμένη αναφορά σε εστουδιαντίνα εντοπίζεται το 1878, όταν μια ομάδα φοιτητών από την Μαδρίτη έλαβε μέρος στις εκδηλώσεις του καρναβαλιού στο Παρίσι, μέσω των οποίων δέχθηκε αρκετά μεγάλη αποδοχή από τους ανθρώπους που παρευρίσκονταν. Στη συνέχεια ξεκίνησαν για το σχήμα αυτό περιοδείες εκτός Ισπανίας και έτσι σταδιακά εξαπλώθηκε η φήμη του και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες, διαδίδοντας το μουσικό του ύφος και στυλ, επηρεάζοντας τοπικά μουσικά ιδιώματα και μουσικούς. Έτσι το 1880 και εξής, η έννοια της εστουδιαντίνας άρχισε να αποκτά έναν διεθνή χαρακτήρα.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η πρώτη επαφή του όρου Εστουδιαντίνα με τον ελληνικό χώρο. Στις 21 Ιουλίου του 1887 η ελληνική εφημερίδα *Ακρόπολις* αναφέρει για πρώτη φορά την παρουσία της περίφημης εστουδιαντίνας από την Μαδρίτη στην Αθήνα, στο πλαίσιο της μεγάλης περιοδείας της. Σύμφωνα με το δημοσίευμα, η ορχήστρα η οποία αποτελούνταν από έξι άτομα, είχε ήδη πραγματοποιήσει μια εμφάνιση στην πρωτεύουσα και επρόκειτο να συνεχίσει στην Πάτρα, γεγονός που καταδεικνύει ότι η ιδέα του μουσικού αυτού σχήματος έγινε γνωστή στο ελληνικό κοινό ήδη από το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα.

Επιπλέον ένα έτος νωρίτερα, σε άρθρο της ισπανικής εφημερίδας *Diario de Cordoba*, (18 Φεβρουαρίου 1886) γίνεται αναφορά σε μια εστουδιαντίνα που επισκέφθηκε την

[1] Βλέπε Χριστοφορίδης (2009, 2017).

Κωνσταντινούπολη για να παρουσιάσει ένα μουσικό πρόγραμμά στην αυλή του σουλτάνου Abdoulhamid[2]. Το γεγονός αυτό είναι εξαιρετικά σημαντικό καθώς επιβεβαιώνει την διασυνοριακή απήχηση που απέκτησε αυτό το νέο μουσικό φαινόμενο και την πρώτη επαφή του οθωμανικού κόσμου και κατ' επέκταση των ελληνόφωνων κοινοτήτων με το είδος.

Έτσι ήδη από τα τέλη του 19ου αι. οι Έλληνες μουσικοί ιδιαίτερα στην Κωνσταντινούπολη και στη Σμύρνη άρχισαν να υιοθετούν το μοντέλο της εστουδιαντίνας, δημιουργώντας όπως θα δούμε και στη συνέχεια πιο αναλυτικά, ελληνόφωνα σχήματα που συνδύαζαν στοιχεία της ευρωπαϊκής μουσικής με την ελληνική αστική και παραδοσιακή. Αυτά τα σχήματα χαρακτηρίζονταν από οργανική αρτιότητα και τα πιο συχνά όργανα που περιλάμβαναν ήταν μαντολίνα και κιθάρες, τα οποία στις περισσότερες των περιπτώσεων συνόδευαν μια ή και παραπάνω φωνές, ενώ το ρεπερτόριό τους περιλάμβανε καντάδες, ελαφρά αστικά τραγούδια, αλλά και διασκευές παραδοσιακών μελωδιών.

Σε αυτό το σημείο μπορούμε να επισημάνουμε κάποιες αντιπροσωπευτικές εστουδιαντίνες του είδους με μεγάλο ηχητικό απόθεμα όπως θα δούμε και στη συνέχεια μέσα από την έρευνα της ύπαρξης αυτών των μουσικών σχημάτων στη δισκογραφία. Η *Ελληνική Εστουδιαντίνα*, και ένα από τα κεντρικά θέματα αυτής της εργασίας, η *Εστουδιαντίνα Βασιλάκη* ή Σιδερή, αποτελούν παράδειγμα όσον αφορά την ανάδειξη των βασικών χαρακτηριστικών του μουσικού αυτού είδους και τη δομή του. Η συχνή αλλαγή οργάνων, οι προσθήκες, ή οι αφαιρέσεις, τα μέλη της κάθε ορχήστρας τα οποία μπορεί να διαφέρουν ανά δίσκο ή ανά σημεία μέσα στο χρονικό φάσμα της συμμετοχής του εκάστοτε μουσικού σχήματος στη δισκογραφία, η ποικιλομορφία της ρυθμολογίας, της τροπικότητας και της εκτέλεσης, η τοποθέτηση των φωνών και η ενορχήστρωση, αποτελούν τα κύρια σημεία στα οποία οφείλει να εστιάσει κανείς, αν θέλει να αναδείξει τη μοναδικότητα αυτού του μουσικού φαινομένου.

1.2 Η δισκογραφία

Οι εστουδιαντίνες στην ελληνόφωνη δισκογραφία των πρώτον τριών περίπου δεκαετιών του 20ου αι. καταλαμβάνουν μια ικανοποιητική ποσότητα όσων αφορά το σύνολο των μουσικών σχημάτων και των εκτελεστών που αναγράφονται στους δίσκους της εποχής αυτής. Η εμφάνιση των εστουδιαντινών συνδέεται άμεσα με την ανάπτυξη της

[2] Ορδουλίδης, Νίκος. 2024. 'Οι ελληνικές εστουδιαντίνες'. *Μικρασιατικά Χρονικά: «Σμύρνη, ὅτι περιμάχητος ἀεί»* 25:287–302. 2024. 'Oi Ellinikes Estoudiantines [the Greek Estudiantinas]'. Mikrasiatika Chronika 25–26:287–302.

δισκογραφίας στην ανατολική Μεσόγειο και ιδιαίτερα στα μεγάλα αστικά κέντρα, την Κωνσταντινούπολη και τη Σμύρνη. Από τις αρχές του αιώνα οι εταιρίες ηχογραφούσαν ελληνικό και «ανατολίτικο» ρεπερτόριο αξιοποιώντας τις εστουδιαντίνες ως δομημένες ορχήστρες με αποτέλεσμα να αυξήσουν αρκετά την απήχησή τους στο ελληνόφωνο κοινό.

Η σημασία των εστουδιαντινών στη δισκογραφία δεν περιορίζεται στη συχνότητα εμφάνισής τους στις ετικέτες των δίσκων. Αποτελούν έναν από τους βασικότερους κρίκους ανάμεσα στη μουσική των αστικών κέντρων της οθωμανικής Αυτοκρατορίας και στη μεταγενέστερη διαμόρφωση του ελληνικού αστικού τραγουδιού πριν και μετά τη Μικρασιατική καταστροφή. Στο παρόν υποκεφάλαιο εξετάζονται οι πρώτες εμφανίσεις των εστουδιαντινών στην εμπορική δισκογραφία μέσα από τις εταιρείες που δραστηριοποιήθηκαν στις εκάστοτε περιοχές.

Η πρώτη δισκογραφική εταιρία που εισήγαγε συστηματικά την ηχογράφηση του ελληνικού ρεπερτορίου στην Ανατολή υπήρξε η *Gramophone Company* του Λονδίνου. Στους δίσκους της συναντάται για πρώτη φορά τον όρο *Αθηναϊκή Εστουδιαντίνα* και *Ελληνική Εστουδιαντίνα* καταγεγραμμένο στη γαλλική γλώσσα ως *Estudiantina Athenienne*[3] και *Estudiantina Grecque*. Απ' ό,τι φαίνεται ο όρος τυπώθηκε αρχικά σε ετικέτα δίσκου σε ηχογράφηση η οποία έγινε στην Κωνσταντινούπολη το έτος 1904. Στη συνέχεια και όπως προκύπτει από τους δίσκους της εποχής, η *Αθηναϊκή Εστουδιαντίνα* ολοκλήρωσε την εμφάνισή της στην δισκογραφία μέσω της Gramophone το ίδιο έτος με 33 μουσικά κομμάτια, ενώ αργότερα εντοπίζουμε την επανεμφάνισή της στην Αθήνα αυτή τη φορά, μετά το 1920 και το 1928.

Η *Ελληνική Εστουδιαντίνα* συναντάται και τα επόμενα χρόνια ως όρος σε δίσκους της Gramophone[4]. Πιο συγκεκριμένα την εντοπίζουμε σε δίσκους ηχογραφήσεων στην Κωνσταντινούπολη από το 1905 ως το 1907, το 1909, 1910, 1912 και 1914. Ενώ το 1909 ο όρος είναι τυπωμένος σε ηχογραφήσεις που πραγματοποίησε η εταιρία στην Κωνσταντινούπολη αλλά και στη Σμύρνη, προκύπτει ωστόσο το ερώτημα αν πρόκειται για το ίδιο μουσικό σχήμα. Τέλος την εμφάνισή της στους δίσκους της εταιρίας κάνει η *Εστουδιαντίνα Βασιλάκη* ή Σιδερή[5] το 1911 στη Σμύρνη.

[3] https://vmrebetiko.gr/item/?id=4341 (Επίσκεψη στις 05/12/2025).
[4] https://vmrebetiko.gr/item/?id=5007 (Επίσκεψη στις 05/12/2025).
[5] https://vmrebetiko.gr/item/?id=5023 (Επίσκεψη στις 05/12/2025).

Η δεύτερη δισκογραφική εταιρία στην οποία θα αναφερθούμε είναι η Odeon, η οποία αποτελεί μία από τις σημαντικότερες εταιρείες ηχογράφησης υλικού από την μικρασιατική και αστική λαϊκή μουσική στις αρχές του 20ού αι. Όσον αφορά την εμφάνιση των εστουδιαντινών στις ετικέτες των δίσκων της, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η Odeon έχει κάνει γνωστά στο κοινό της εποχής και κατ' επέκταση στους μελετητές του είδους μέχρι και σήμερα μέσα από τις ηχογραφήσεις της, τα περισσότερα μουσικά σχήματα της εν λόγω κατηγορίας.

Η εμφάνιση του όρου εστουδιαντίνα στους δίσκους της εταιρίας ξεκινάει το 1906 στην Κωνσταντινούπολη με την ηχογράφηση της *Εστουδιαντίνας Χριστοδουλίδη*[6], η οποία εντοπίζεται ξανά σε δίσκο του 1910, με την *Ελληνική Εστουδιαντίνα*[7] (1906, 1910 και 1912), την *Εστουδιαντίνα Κωνσταντινουπόλεως*[8] και την *Εστουδιαντίνα Σιδερή*[9], η οποία θα αποτελέσει το κεντρικό θέμα του επόμενου κεφαλαίου. Το 1907 εντοπίζουμε την *Εστουδιαντίνα Κώτσου Βλάχου* ενώ το 1908 την *Εστουδιαντίνα του Μ. Κόκκινου*[10] και την *Estudiantina Smyrniote*[11] (1908 και 1909) της οποίας τα τραγούδια είναι στην τουρκική γλώσσα. Το 1911 συναντάμε την *Εστουδιαντίνα Τσανάκα - Smyrne*. Μεταγενέστερες ηχογραφήσεις σημειώνονται το 1919, ξανά με την *Ελληνική Εστουδιαντίνα* στην Κωνσταντινούπολη ενώ το 1925 εντοπίζεται η *Εστουδιαντίνα Πανελλήνιον* η οποία και αποτελεί μέρος της περάτωσης ενός ολόκληρου μουσικού κεφαλαίου. Συνολικά η παρουσία τόσων διαφορετικών εστουδιαντινών στον κατάλογο της Odeon, σε διαφορετικές χρονικές στιγμές και διαφορετικούς συντελεστές, επιβεβαιώνει ότι η εταιρία υπήρξε καθοριστικός παράγοντας στη διάδοση και διατήρηση του μουσικού αυτού κόσμου.

Επόμενη δισκογραφική εταιρεία η οποία ηχογράφησε μουσικά σχήματα στων οποίων τους δίσκους συναντάμε τον όρο εστουδιαντίνα, αποτέλεσε η Orfeon. Αν και η συμμετοχή της δεν ήταν ιδιαίτερα μεγάλη και αφορούσε κυρίως ηχογραφήσεις από το 19ο αι. και έπειτα, αξίζει να καταθέσουμε κάποια στοιχεία. Η συμβολή της στην δισκογραφία των εστουδιαντινών ξεκινά με την *Ελληνική Εστουδιαντίνα* το 1911[12] και 1912 στην Κωνσταντινούπολη και την *Εστουδιαντίνα Τσανάκα - Smyrne*[13]. Στο εξής ηχογραφεί ξανά

[6] https://vmrebetiko.gr/item/?id=5107 (Επίσκεψη στις 05/12/2025).
[7] https://vmrebetiko.gr/item/?id=5123 (Επίσκεψη στις 05/12/2025).
[8] https://vmrebetiko.gr/item/?id=5180 (Επίσκεψη στις 05/12/2025).
[9] https://vmrebetiko.gr/item/?id=5108 (Επίσκεψη στις 05/12/2025).
[10] https://vmrebetiko.gr/item/?id=5150 (Επίσκεψη στις 05/12/2025).
[11] https://vmrebetiko.gr/item/?id=4428 (Επίσκεψη στις 05/12/2025).
[12] https://vmrebetiko.gr/item/?id=5199 (Επίσκεψη στις 05/12/2025).
[13] https://vmrebetiko.gr/item/?id=5201 (Επίσκεψη στις 05/12/2025).

το 1919, το 1920, και το 1921 την *Ελληνική Εστουδιαντίνα*, την *Εστουδιαντίνα Ζουναράκη*, την *Αθηναϊκή Εστουδιαντίνα* και την *Εστουδιαντίνα Πανελλήνιον* στη Σμύρνη.

Στη συνέχεια, θα αναφερθούμε στην δισκογραφική εταιρία Victor, η οποία επίσης πραγματοποίησε ηχογραφήσεις με την *Ελληνική Εστουδιαντίνα* στην Κωνσταντινούπολη, τα έτη 1906, 1907 και 1910 και στη Σμύρνη με την ίδια Εστουδιαντίνα, το 1909 και το 1910 όπου και έχουμε την εκτέλεση του διάσημου τραγουδιού "Δε σε θέλω πια"[14], σε μια διασκευή του αντίστοιχου πρωτότυπου ιταλικού τραγουδιού, αυτή τη φορά στα ελληνικά. Επίσης η εταιρεία εκτός από την *Ελληνική*, ηχογράφησε και την *Εστουδιαντίνα Ζουναράκη* το 1912 στην Κωνσταντινούπολη με την παραγωγή ενός μόνο δίσκου[15], αλλά και την *Εστουδιαντίνα Μελιτζιάνου*[16] το ίδιο έτος. Τέλος η δισκογραφική εταιρία που ασχολήθηκε επίσης με την ηχογράφηση εστουδιαντίνας είναι η Columbia μέσω εννέα περίπου ηχογραφημένων τραγουδιών με πρωταγωνιστές τα μέλη της *Εστουδιαντίνας Χριστοδουλίδη*[17] το έτος 1910 στην Κωνσταντινούπολη.

Συνοψίζοντας, η συγκέντρωση του δισκογραφικού υλικού που αφορά σε εστουδιαντίνες αποκαλύπτει πως τα συγκεκριμένα μουσικά σχήματα, αποτέλεσαν μια από τις σημαντικότερες μουσικές εκφάνσεις του αστικού πολιτισμού της Ανατολικής Μεσογείου στις αρχές του 20ού αι. Οι ηχογραφήσεις αυτές έχουν διατηρήσει μέχρι και σήμερα έναν ιδιαίτερο ηχητικό κόσμο, όπου συνυπήρχε η πολυμορφία και οι ποικίλες πρακτικές μουσικής εκτέλεσης, έκφρασης και ενορχήστρωσης που όπως θα δούμε στη συνέχεια, τα στοιχεία αυτά μέσω της μετακίνησης σημαντικών προσώπων από τη Σμύρνη προς την Ελλάδα κυρίως μετά την καταστροφή του 1922 συνέβαλαν σε μεγάλο βαθμό στην διαμόρφωση του πρώιμου αστικού λαϊκού τραγουδιού στην Αθήνα και αποτελούν, κατά κάποιο τρόπο, έναν προθάλαμο του ρεμπέτικου.

Στο επόμενο κεφάλαιο η έρευνα και η ανάλυση θα στραφεί στη δημιουργία, στη μουσική δράση και στο ρεπερτόριο μιας συγκεκριμένης εστουδιαντίνας, αυτή του Βασίλη Σιδερή και του Αριστείδη Περιστέρη, πατέρα του Σπύρου Περιστέρη όπου ο τελευταίος αποτελεί και το κύριο πρόσωπο αυτής της μελέτης.

[14] https://vmrebetiko.gr/item/?id=4372 (Επίσκεψη στις 05/12/2025).
[15] https://vmrebetiko.gr/item/?id=11266 (Επίσκεψη στις 05/12/2025).
[16] https://vmrebetiko.gr/item/?id=5059 (Επίσκεψη στις 05/12/2025).
[17] https://vmrebetiko.gr/item/?id=11168 (Επίσκεψη στις 05/12/2025).

Κεφάλαιο 2

Η Εστουδιαντίνα Σιδερή ή Βασιλάκη

2.1 Οι συντελεστές, η δημιουργία και δράση

Στο παρόν υποκεφάλαιο θα εξεταστούν οι συντελεστές, η δημιουργία και η καλλιτεχνική δράση της περίφημης *Εστουδιαντίνας Βασιλάκη ή Σιδερή* ή *Τα Πολιτάκια*, η οποία ιδρύθηκε στη Σμύρνη γύρω στο 1900. Θα δοθεί έμφαση τόσο στις προσωπικότητες που συνέβαλαν στη συγκρότησή της όσο και στο πολιτισμικό και κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύχθηκε, καθώς το τελευταίο αποδεικνύεται καθοριστικό για την κατανόηση της αισθητικής φυσιογνωμίας και της καλλιτεχνικής της πορείας.

Η δημιουργία της εστουδιαντίνας τοποθετείται χρονικά στο έτος 1898[18], όταν δύο μουσικοί με διαφορετική καταγωγή, αλλά κοινά καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα, ο Αριστείδης Περιστέρης[19] και ο Βασίλειος Σιδερής, επηρεασμένοι από την ευρωπαϊκή τάση της εποχής με την εμφάνιση μουσικών σχημάτων αποτελούμενα από φοιτητές, τις λεγόμενες εστουδιαντίνες[20], αποφάσισαν να συγκροτήσουν ένα παρόμοιο δικό τους συγκρότημα. Το πρότυπο αυτό το οποίο είχε ήδη διαδοθεί από την Ισπανία προς όλα τα μεγάλα αστικά κέντρα της Ευρώπης, αλλά και την Κωνσταντινούπολη, άρχισε μέσω της νέας αυτής Εστουδιαντίνας να προσαρμόζεται στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της σμυρναίικης μουσικής. Το σχήμα αρχικά ονομάστηκε *Τα Πολιτάκια* και σε μεταγενέστερο στάδιο μετονομάστηκε σε *Εστουδιαντίνα Σιδερή ή Βασιλάκη*, όπως τη συναντάμε στις ετικέτες των δίσκων. Όπως προκύπτει από τις πηγές *Τα Πολιτάκια* αποτέλεσαν την πρώτη ελληνική εστουδιαντίνα, ανοίγοντας ένα νέο κεφάλαιο στη σμυρναίικη αστική μουσική δημιουργία.

Οι πληροφορίες που διαθέτουμε για τη ζωή των δύο ιδρυτικών προσώπων είναι αποσπασματικές, γεγονός που καθιστά αναγκαία τη διατύπωση ορισμένων τεκμηριωμένων υποθέσεων. Ο Αριστείδης Περιστέρης γεννήθηκε πιθανότατα το 1855 στην Κέρκυρα, όπου και παντρεύτηκε την Δέσποινα Μπέκου, Ελληνίδα με ιταλική υπηκοότητα. Δεν υπάρχουν επαρκή στοιχεία σχετικά με τη ζωή του ως το 1898, ούτε είναι απολύτως σαφές αν

[18] Ορδουλίδης, Νίκος. 2024. ‘Οι ελληνικές εστουδιαντίνες’. *Μικρασιατικά Χρονικά*, *ό.π. σ.* 287–302.
[19] Nikos Ordoulidis: Cosmopolitan Music by Cosmopolitan Musicians: The Case of Spyros Peristeris, Leading Figure of the Rebetiko. Conference Paper, 'Creating music across cultures in the 21st century, The Centre for Advanced Studies in Music (25-27/5). Istanbul Technical University, 2017.
[20] Βλέπε υποκεφάλαιο 2.1.

εγκαταστάθηκε αρχικά στην Κωνσταντινούπολη, ή απευθείας στη Σμύρνη, όπου και απεβίωσε το 1918. Ωστόσο το γεγονός ότι υπήρξε πατέρας του Σπύρου Περιστέρη κεντρικού προσώπου στη μεταγενέστερη εξέλιξη της ελληνικής αστικής λαϊκής μουσικής, σε συνδυασμό με τα διαθέσιμα στοιχεία για τη μόρφωση και τη μουσική παιδεία του τελευταίου, επιτρέπει την υπόθεση ότι προερχόταν από περιβάλλον οικονομικά εύρωστο και καλλιεργημένο μουσικά. Τα λόγιο περιβάλλον μέσα στο οποίο διαμορφώθηκε ο Αριστείδης Περιστέρης, αποτέλεσε έναν από τους βασικούς παράγοντες, στη διαμόρφωση του μουσικού χαρακτήρα της εστουδιαντίνας *Τα Πολιτάκια*.

Ο Βασίλειος Σιδέρης γεννήθηκε στα Βούρλα της Σμύρνης το 1862 και υπήρξε ενεργός μουσικός της τοπικής κοινωνίας. Από τα μουσικά αρχεία της εποχής, όπως παρτιτούρες[21], έντυπα και εξώφυλλα, προκύπτει ότι δραστηριοποιήθηκε όχι μόνο ως μουσικός, αλλά και ως συνθέτης, στιχουργός και μεταφραστής[22], κυρίως γαλλικών στίχων τους οποίους προσάρμοζε στην ελληνική γλώσσα. Οι μεταφράσεις αυτές ενσωματώνονταν σε νέα τραγούδια με διαφορετικό ύφος, συμβάλλοντας στη διαμόρφωση ενός υβριδικού μουσικού στυλ που συνδύαζε ευρωπαϊκές φόρμες με τοπικά μελωδικά και τροπικά στοιχεία.

Μετά τη συγκρότηση της εστουδιαντίνας, στο σχήμα άρχισαν να εντάσσονται και άλλοι μουσικοί. Σύμφωνα με καρτ-ποστάλ[23] της εποχής, της οποίας τα κείμενα είναι στη γαλλική γλώσσα και στην οποία απεικονίζονται οκτώ μουσικοί με την αναφορά *Estudiantina d'Orient*. Σύμφωνα με στοιχεία από το *Αρχείο του Παναγιώτη Κουνάδη*, πρόκειται για *Τα Πολιτάκια* με τους εξής συντελεστές, εκτός από τον Βασίλειο Σιδέρη και τον Αριστείδη Περιστέρη. Πιο συγκεκριμένα περιλαμβάνονται οι: Α, Βοΐλας, Γιώργος Πασχάλης, Παναγιώτης Βαϊνδιρλής, Χ. Μεριγκλής, Ι Χαλάκος, και Γεώργιος Σαβαρής. Παρόλα αυτά δεν είναι δυνατόν να θεωρηθεί δεδομένη η σταθερή και αποκλειστική συμμετοχή όλων των παραπάνω προσώπων σε όλη τη διάρκεια της δράσης της Εστουδιαντίνας καθώς δεν υπάρχουν πηγές που να το επιβεβαιώνουν με απόλυτη σαφήνεια.

Η δραστηριοποίηση της *Εστουδιαντίνας Σιδερή*, εντάσσεται στο ευρύτερο πολιτισμικό και κοινωνικό πλαίσιο της Σμύρνης των αρχών του 20ού αιώνα. Η πόλη αποτελούσε ένα από τα σημαντικότερα αστικά κέντρα της Ανατολικής Μεσογείου, με έντονη κοσμοπολίτικη και πολυεθνοτική σύνθεση. Υπό οθωμανική διοίκηση αλλά με

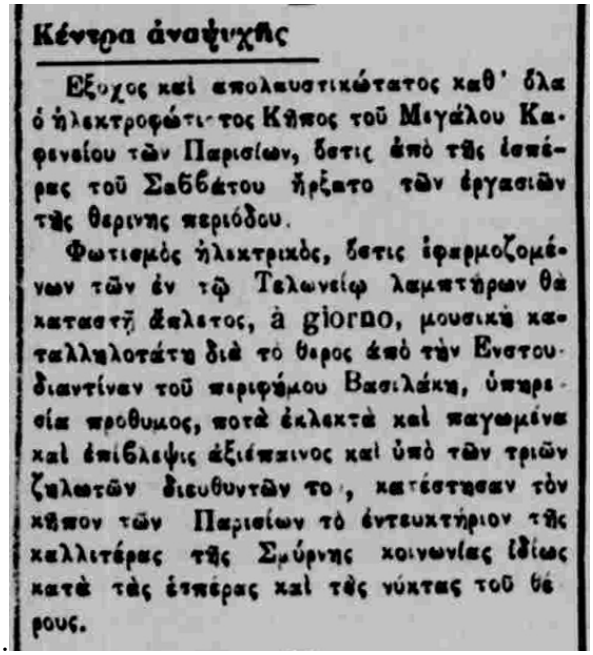
[21]Βλ. ενδεικτικά: https://digital2.mmb.org.gr/digma/handle/123456789/59114 (Επίσκεψη στις 25/01/2026.
[22]https://vmrebetiko.gr/item/?id=4400 (Επίσκεψη στις 25/01/2026).
[23]https://vmrebetiko.gr/item/?id=726 (Επίσκεψη στις 25/01/2026).

ισχυρή παρουσία ευρωπαϊκών στοιχείων, η Σμύρνη ανέπτυξε μια ακμαία αστική κουλτούρα στην οποία η μουσική κατείχε κεντρική θέση. Η ελληνική κοινότητα, ιδιαίτερα δραστήρια οικονομικά και μορφωτικά, καλλιέργησε χώρους μουσικής έκφρασης όπως σαλόνια, λέσχες και καφενεία, όπου συνυπήρχαν ευρωπαϊκά μουσικά είδη με ανατολίτικες τροπικές παραδόσεις. Σε αυτό το πλαίσιο λοιπόν η ορχήστρα εξελίχθηκε και αναδείχθηκε, μέσω των τοπικών μουσικών εμφανίσεων, της συμμετοχής της στη δισκογραφία και των καλλιτεχνικών περιοδειών εκτός Σμύρνης.

Στον τύπο της εποχής εντοπίζουμε αρκετές αναφορές στην *Εστουδιαντίνα Βασιλάκη*, οι οποίες μας προσφέρουν μια πιο σαφή εικόνα για τον χαρακτήρα της δράσης της και την θέση που κατείχε στην κοινωνική ζωή της πόλης. Ενδεικτικό παράδειγμα το παρακάτω δημοσίευμα της εφημερίδας *Ημερήσια Σμύρνη* το 1908, το οποίο αναφέρεται στη λειτουργία και την καλλιτεχνική δραστηριότητα του *Καφέ των Παρισίων*, ενός προβεβλημένου χώρου ψυχαγωγίας της πόλης κατά τη θερινή περίοδο[24]. Σύμφωνα με το δημοσίευμα, ο χώρος αυτός διέθετε σύγχρονες για την εποχή υποδομές, όπως ηλεκτροφωτισμό και μουσική, στοιχεία που τον καθιστούν σημείο αναφοράς για την αστική κοινωνία της Σμύρνης.

Ιδιαίτερη μνεία γίνεται στη μουσική διεύθυνση του χώρου η οποία είχε ανατεθεί στον Βασίλειο Σιδερή, γεγονός που υποδηλώνει όχι μόνο την καλλιτεχνική αναγνώριση του ίδιου, αλλά και την καθιέρωση της *Εστουδιαντίνας Σιδερή* ως φορέα μουσικής ψυχαγωγίας σε χώρους υψηλού κοινωνικού κύρους.

[24] https://vmrebetiko.gr/item/?id=10990 (Επίσκεψη στις 25/01/2026).



Κέντρα ἀναψυχῆς

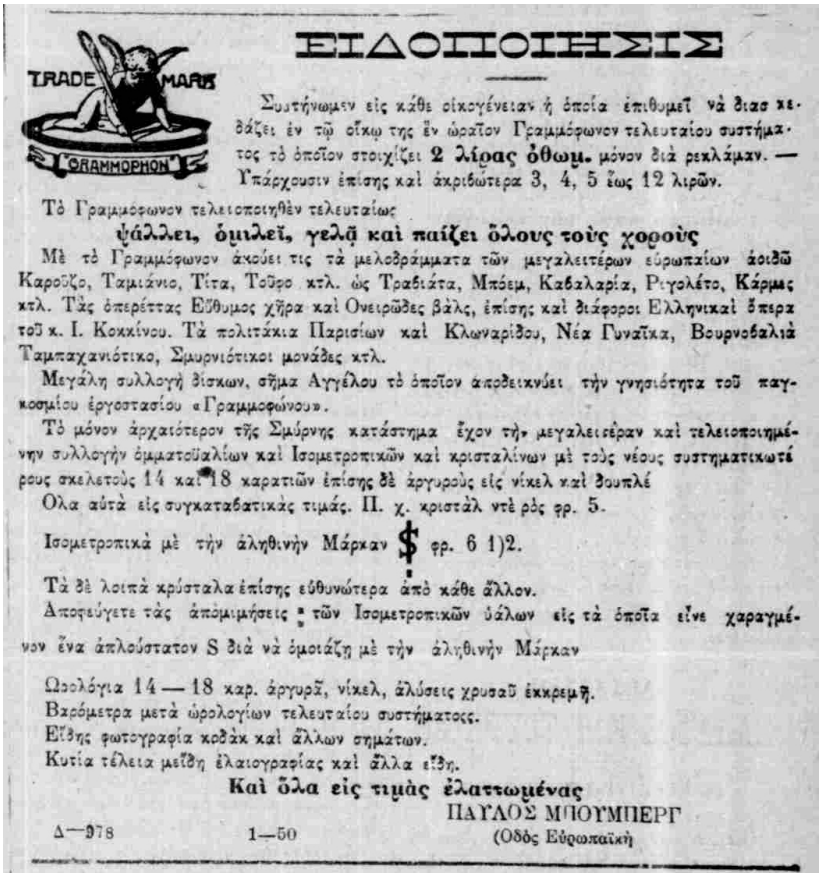
Ἐξοχος καὶ ἀπολαυστικώτατος καθ' ὅλα ὁ ἠλεκτροφώτιστος Κῆπος τοῦ Μεγάλου Καφενείου τῶν Παρισίων, ὅστις ἀπὸ τῆς ἑσπέρας τοῦ Σαββάτου ἤρξατο τῶν ἐργασιῶν τῆς θερινῆς περιόδου.

Φωτισμὸς ἠλεκτρικός, ὅστις ἐφαρμοζομένων τῶν ἐν τῷ Τελωνείῳ λαμπτήρων θὰ καταστῇ ἄριστος, à giorno, μουσικὴ καταλληλοτάτη διὰ τὸ θέρος ἀπὸ τὴν Ἐνστουδιαντίναν τοῦ περιφήμου Βασιλάκη, ὑπηρεσία πρόθυμος, ποτὰ ἐκλεκτὰ καὶ παγωμένα καὶ ἐπίβλεψις ἀξιέπαινος καὶ ὑπὸ τῶν τριῶν ζηλωτῶν διευθυντῶν του, κατέστησαν τὸν κῆπον τῶν Παρισίων τὸ ἐντευκτήριον τῆς καλλιτέρας τῆς Σμύρνης κοινωνίας ἰδίως κατὰ τὰς ἑσπέρας καὶ τὰς νύκτας τοῦ θέρους.

Εικόνα 1: Απόσπασμα από την *Ημερήσια Σμύρνη*

Το επόμενο δημοσίευμα χρονολογείται δύο έτη αργότερα, το 1910 στην εφημερίδα *Αμάλθεια Σμύρνης*[25]. Πρόκειται για μια διαφήμιση με σκοπό την πώληση του γραμμοφώνου ως μέσο κατ' οίκον διασκέδασης και ψυχαγωγίας, κάνοντας επίσης αναφορά στο περιεχόμενο των ήχων με τους οποίους ο ακροατής θα έχει τη δυνατότητα να έρθει σε επαφή. Στην παράγραφο όπου παραθέτονται μουσικά είδη, τραγούδια και μουσικοί, συναντάμε και την αναφορά για *Τα Πολιτάκια* εκ Παρισίων και Κλωναρίδου ως συμμετέχοντες στο μουσικό περιεχόμενο των δίσκων του γραμμοφώνου. Η συγκεκριμένη αναφορά στα *Πολιτάκια* παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς τα εντάσσει ακόμη πιο έντονα στο πλαίσιο της πρώιμης εμπορικής δισκογραφίας, μέσω του γραμμοφώνου, αποκαλύπτοντας την διείσδυση του μουσικού τους ρεπερτορίου σε νέες μορφές ακρόασης και αύξησης ακροατών.

[25] https://vmrebetiko.gr/item/?id=11045 (Επίσκεψη στις 25/01/2026).



ΕΙΔΟΠΟΙΗΣΙΣ

TRADE MARK ΓΡΑΜΜΟΦΩΝ

Συστήνωμεν εἰς κάθε οἰκογένειαν ἡ ὁποία ἐπιθυμεῖ νὰ διασκεδάζει ἐν τῷ οἴκῳ της ἓν ὡραῖον Γραμμόφωνον τελευταίου συστήματος τὸ ὁποῖον στοιχίζει **2 λίρας ὀθωμ.** μόνον διὰ ρεκλάμαν. — Ὑπάρχουσιν ἐπίσης καὶ ἀκριβώτερα 3, 4, 5 ἕως 12 λιρῶν.

Τὸ Γραμμόφωνον τελειοποιηθὲν τελευταίως

ψάλλει, ὁμιλεῖ, γελᾷ καὶ παίζει ὅλους τοὺς χορούς

Μὲ τὸ Γραμμόφωνον ἀκούει τις τὰ μελοδράμματα τῶν μεγαλειτέρων εὐρωπαίων ἀοιδῶν Καρούζο, Ταμιάνιο, Τίτα, Τοῦρο κτλ. ὡς Τραβιάτα, Μπόεμ, Καβαλαρία, Ριγολέτο, Κάρμεν κτλ. Τὰς ὁπερέττας Εὔθυμος χῆρα καὶ Ονειρῶδες βάλς, ἐπίσης καὶ διάφορα Ἑλληνικὰ ὄπερα τοῦ κ. Ι. Κοκκίνου. Τὰ πολιτάκια Παρισίων καὶ Κλωναρίδου, Νέα Γυναῖκα, Βουρνοβαλιὰ Ταμπαχανιότικο, Σμυρνιότικοι μονάδες κτλ.

Μεγάλη συλλογὴ δίσκων, σῆμα Ἀγγέλου τὸ ὁποῖον ἀποδεικνύει τὴν γνησιότητα τοῦ παγκοσμίου ἐργοστασίου «Γραμμοφώνου».

Τὸ μόνον ἀρχαιότερον τῆς Σμύρνης κατάστημα ἔχον τὴν μεγαλειτέραν καὶ τελειοποιημένην συλλογὴν ὀμματοϋαλίων καὶ Ἰσομετροπικῶν καὶ κρισταλίνων μὲ τοὺς νέους συστηματικωτέρους σκελετοὺς 14 καὶ 18 καρατιῶν ἐπίσης δὲ ἀργυροὺς εἰς νίκελ καὶ βουπλέ

Ὅλα αὐτὰ εἰς συγκαταβατικὰς τιμάς. Π. χ. κριστὰλ ντὲ ρὸς φρ. 5.

Ἰσομετροπικὰ μὲ τὴν ἀληθινὴν Μάρκαν $ φρ. 6 1)2.

Τὰ δὲ λοιπὰ κρύσταλα ἐπίσης εὐθυνώτερα ἀπὸ κάθε ἄλλον.

Ἀποφεύγετε τὰς ἀπομιμήσεις τῶν Ἰσομετροπικῶν ὑάλων εἰς τὰ ὁποῖα εἶνε χαραγμένον ἕνα ἁπλούστατον S διὰ νὰ ὁμοιάζῃ μὲ τὴν ἀληθινὴν Μάρκαν

Ωρολόγια 14 — 18 καρ. ἀργυρᾶ, νίκελ, ἀλύσεις χρυσαῦ ἐκκρεμῆ.
Βαρόμετρα μετὰ ὡρολογίων τελευταίου συστήματος.
Εἴδη φωτογραφία κοδὰκ καὶ ἄλλων σημάτων.
Κυτία τέλεια μεῖδη ἐλαιογραφίας καὶ ἄλλα εἴδη.

Καὶ ὅλα εἰς τιμὰς ἐλαττωμένας

ΠΑΥΛΟΣ ΜΠΟΥΜΠΕΡΓ
(Ὁδὸς Εὐρωπαϊκὴ)

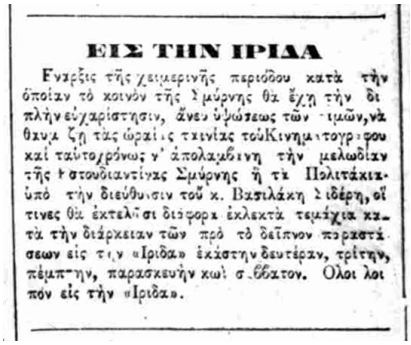
Δ—978 1—50

Εικόνα 2: Απόσπασμα από την *Αμάλθεια* Σμύρνης

Το τρίτο και τελευταίο δημοσίευμα που εντοπίζουμε με αναφορά στην *Εστουδιαντίνα Σιδερή* προέρχεται και πάλι από την εφημερίδα *Αμάλθεια* Σμύρνης, και φωτίζει περαιτέρω τον τόπο και τον χώρο της δράσης της *Εστουδιαντίνας Σιδερή* στη Σμύρνη των αρχών του 20ου[26]. Το συγκεκριμένο δημοσίευμα φέρει τον τίτλο *Εις την Ίριδα* και είναι του 1913. Η αναφορά στην έναρξη της χειμερινής περιόδου αναδεικνύει της ένταξη της ορχήστρας σε ένα οργανωμένο και σταθερό πλαίσιο ψυχαγωγίας, το οποίο απευθυνόταν στο αστικό κοινό της πόλης. Η σύζευξη της κινηματογραφικής προβολής με τη ζωντανή μουσική εκτέλεση υπογραμμίζει τον πολυδιάστατο χαρακτήρα της διασκέδασης της εποχής όπου η μουσική λειτουργούσε συμπληρωματικά αλλά και ισότιμα με τις νέες μορφές θεάματος. Ιδιαίτερη σημασία έχει η ρητή ταύτιση της *Εστουδιαντίνας της Σμύρνης* με *Τα Πολιτάκια* καθώς και η σαφής αναφορά στη διεύθυνση από τον Βασιλάκη Σιδερή. Το στοιχείο αυτό επιβεβαιώνει για άλλη μια φορά, αν και μεταγενέστερα πια το 1913, ότι πρόκειται για το ίδιο μουσικό σύνολο, το οποίο εμφανίζεται με εναλλακτικές ονομασίες αναλόγως του πλαισίου

[26] https://vmrebetiko.gr/item/?id=11044 (Επίσκεψη στις 25/01/2026).

παρουσίασης, πρακτική σύμφωνη με τις πολιτισμικές και εμπορικές συνθήκες της περιόδου. Παράλληλα η αναφορά στο όνομα του διευθυντή της ορχήστρας, προσδίδει προσωπική και καλλιτεχνική ταυτότητα στο σύνολο, ενισχύοντας τον ρόλο του ίδιου ως κεντρικού οργανωτικού και μουσικού φορέα της ορχήστρας. Το δημοσίευμα παρέχει επίσης πληροφορίες για τη συχνότητα και τη διάρκεια των εμφανίσεων, καθώς η εστουδιαντίνα εμφανιζόταν στον κινηματογράφο σχεδόν καθ' όλη τη διάρκεια της εβδομάδας. Το γεγονός αυτό μαρτυρά αφενός τη ζήτηση του συγκεκριμένου μουσικού σχήματος και αφετέρου τη λειτουργία του ως μόνιμου στοιχείου του ψυχαγωγικού προγράμματος της πόλης. Η εκτέλεση διαφόρων εκλεκτών τεμαχίων, υποδηλώνει ένα ρεπερτόριο προσαρμοσμένο στις αισθητικές απαιτήσεις ενός συγκεκριμένου ακροατηρίου.



ΕΙΣ ΤΗΝ ΙΡΙΔΑ

Εναρξις τῆς χειμερινῆς περιόδου κατὰ τὴν ὁποίαν τὸ κοινὸν τῆς Σμύρνης θὰ ἔχῃ τὴν δι πλὴν εὐχαρίστησιν, ἄνευ ὑψώσεως τῶν τιμῶν, νὰ θαυμάζῃ τὰς ὡραίας ταινίας τοῦ Κινηματογράφου καὶ ταὐτοχρόνως ν' ἀπολαμβάνῃ τὴν μελῳδίαν τῆς Εστουδιαντίνας Σμύρνης ἡ τὰ Πολιτάκια· ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Βασιλάκη Σιδέρη, οἵ τινες θὰ ἐκτελέσουσι διάφορα ἐκλεκτὰ τεμάχια κατὰ τὴν διάρκειαν τῶν πρὸ τοῦ δείπνου παραστάσεων εἰς τὴν «Ιριδα» ἑκάστην δευτέραν, τρίτην, πέμπτην, παρασκευὴν καὶ σάββατον. Ολοι λοιπὸν εἰς τὴν «Ιριδα».

Εικόνα 3: Απόσπασμα από την *Αμάλθεια* Σμύρνης

Η μουσική δράση της *Εστουδιαντίνας Σιδερή* δεν περιορίστηκε μόνο στον χώρο της Σμύρνης, αλλά επεκτάθηκε και εκτός αυτής, γεγονός που αποτυπώνεται μέσα από μεταγενέστερες μελέτες και αναφορές. Ο Νίκος Ορδουλίδης μέσα από το κείμενό του με τίτλο "1911: Estudiantina Oriental on the road", σκιαγραφεί όλο το χρονικό της περιοδείας που έκανε η *Εστουδιαντίνα Σιδερή* το 1911 στην Γαλλία και στην Αγγλία παραθέτοντας ως βασικές πηγές δημοσιεύματα όπως άρθρα και ανακοινώσεις από γαλλικές και αγγλικές εφημερίδες εκείνου του έτους[27]. Σύμφωνα λοιπόν με πληροφορίες από τα προαναφερθέντα δημοσιεύματα, η πρώτη εμφάνιση της *Εστουδιαντίνας Σιδερή* έγινε στο Παρίσι την Δευτέρα 9 Ιανουαρίου στο ιστορικό θέατρο *Olympia,* με την αναφορά σε αυτή ως *Estudiantina d'Orient*[28]. Την ονομασία αυτή τη συναντάμε και σε ένα σπάνιο εύρημα το οποίο

[27] Nikos Ordoulidis, "1911: Estudiantina Oriental on the Road", *Bulletin de correspondance hellénique moderne et contemporain* [Online], 5 | 2021, Online since 27 December 2022, connection on 03 February 2026.

[28] https://journals.openedition.org/bchmc/docannexe/image/949/img-10-small580.jpg (Επίσκεψη στις 25/01/2026).

αναφέραμε ήδη, όπου απεικονίζει τα μέλη της ορχήστρας, μια καρτ ποστάλ με πληροφορίες διατυπωμένες στην γαλλική γλώσσα:



Εικόνα 4: Καρτ – ποστάλ από τη Γαλλία

Σύμφωνα με πηγή από το *Εικονικό Μουσείο αρχείου Κουνάδη* από όπου και παραθέτουμε αυτή την εικόνα, τα πρόσωπα που απεικονίζονται είναι, από αριστερά πάνω: Α. Βοΐλας, Γιώργος Πασχάλης, Παναγιώτης Βαϊνδιρλής, Χ. Μεριγκλής, Ι. Χαλάκος, από αριστερά κάτω: Αριστείδης Περιστέρης, Βασίλειος Σιδερής, Γεώργιος Σαβαρής. Επίσης δίπλα από το όνομα της Εστουδιαντίνας αναφέρεται ότι την διεύθυνση έχει ο Βασίλης Σιδερής, γεγονός που μας αποδεικνύει ότι πρόκειται όντως για την ορχήστρα την οποία μελετάμε.

Στη συνέχεια, όσον αφορά τις υπόλοιπες εμφανίσεις της ορχήστρας στο Παρίσι, πληροφορούμαστε από τις εφημερίδες ότι είχαν προγραμματιστεί συναυλίες για τις ημερομηνίες 9, 19 και 22 Μαρτίου και 9 Απριλίου, ενώ λίγο πριν στις 20 Φεβρουαρίου φαίνεται η Εστουδιαντίνα να έκανε την πρώτη της εμφάνιση ως *Estudiantina d'Orient* και

στην Αγγλία, στο *Coliseum* του Λονδίνου[29]. Από τις 27 Φεβρουαρίου έως και τις 28 Οκτωβρίου παρατηρείται μια πληθώρα δημοσιευμάτων στις αγγλικές εφημερίδες οι οποίες αναφέρονται σε εμφανίσεις μουσικών τους οποίους αποκαλούν *Έλληνες τραγουδιστές* ή *Έλληνες τραγουδιστές και μουσικούς*. Όπως αποδεικνύεται στη συνέχεια οι Έλληνες τραγουδιστές φαίνεται να είναι η Εστουδιαντίνα του Σιδερή μέσω αναφορών που γίνονται κατά το χρονικό διάστημα Μάρτιος - Μάιος σε *οκτώ Έλληνες τραγουδιστές*, όσα είναι και τα πρόσωπα στην καρτ ποστάλ την οποία αναφέραμε παραπάνω. Δεν γνωρίζουμε ακριβώς γιατί δεν συνέχισε να υφίσταται το όνομα *Estudiantina d'Orient* και αντικαταστάθηκε από το *Έλληνες τραγουδιστές*.

Στις 16 Μαρτίου έχουμε την επόμενη εμφάνιση της εστουδιαντίνας στο ξενοδοχείο *Connaught Rooms*. Περίπου έναν μήνα αργότερα στις 4 και 11 Απριλίου, διεξάγονται δύο συναυλίες στο *Steinway Hall*[30]. Ύστερα από την δεύτερη συναυλία, έχουμε την πρώτη αναφορά σε μορφή σχολιασμού όσον αφορά το ρεπερτόριο της ορχήστρα. Σε ένα δημοσίευμα στις 12 Απριλίου στην εφημερίδα *The Times*[31], ο αρθρογράφος αναφέρεται στο τραγούδι *Το τσοπανόπουλο*[32], ως μία από τις μεγάλες τους επιτυχίες. Στη συνέχεια η επόμενη εμφάνιση που ακολούθησε, πραγματοποιήθηκε στις 14 Απριλίου στη προβλήτα The Pier Eastbourne αρκετά χιλιόμετρα από το Λονδίνο.

Στις 16 Μαΐου η ορχήστρα συμμετείχε με την μουσική της δράση σε μια ακόμη σημαντική εκδήλωση[33], σε ένα garden party το οποίο είχε διοργανωθεί από τον Κόμη και την Κόμμισα του Londesborough προς τιμήν του Γερμανού Αυτοκράτορα Γουλιέλμου Β΄. Την επόμενη ημέρα γίνεται για δεύτερη φορά ένα σχόλιο το οποίο θα μπορούσαμε να πούμε ότι μας δίνει στοιχεία όσον αφορά το ρεπερτόριο της εστουδιαντίνας στη συγκεκριμένη εκδήλωση, όπως μεταφράστηκε ενδεχομένως από κάποιους ακροατές, αφού σε ένα άρθρο[34] το οποίο περιέγραφε το τι συνέβη, γίνεται αναφορά στην ορχήστρα χαρακτηρίζοντάς τη ως μια *ομάδα Ναπολιτάνων τραγουδιστών με παραδοσιακές ενδυμασίες*.

---

[29] https://journals.openedition.org/bchmc/docannexe/image/949/img-15-small580.jpg (Επίσκεψη στις 25/01/2026).
[30] https://journals.openedition.org/bchmc/docannexe/image/949/img-18-small480.jpg (Επίσκεψη στις 25/01/2026).
[31] https://journals.openedition.org/bchmc/docannexe/image/949/img-19-small480.jpg (Επίσκεψη στις 25/01/2026).
[32] https://vmrebetiko.gr/item/?id=11203 (Επίσκεψη στις 25/01/2026).
[33] Για τη συγκεκριμένη εμφάνιση μιλάει και ο Χρήστος Σολομωνίδης στο βιβλίο του *Το θέατρο της Σμύρνης, Αθήνα, 1954*.
[34] https://journals.openedition.org/bchmc/docannexe/image/949/img-23-small480.jpg (Επίσκεψη στις 25/01/2026).

Σε συνέχεια της παραμονής τους στην Αγγλία, μέσα από ένα δημοσίευμα της εφημερίδας *London Standard*, πληροφορούμαστε για την τελευταία μάλλον δημόσια εμφάνιση της εστουδιαντίνας στα πλαίσια της περιοδείας τους, μέσω της συμμετοχής της ορχήστρας στις εορταστικές εκδηλώσεις για τη στέψη του νέου Βασιλιά της Αγγλίας *Γεωργίου Ε'* η οποία πραγματοποιήθηκε στις 22 Ιουνίου 1911, ανακοίνωση[35] που προήλθε από ένα βασιλικό πρακτορείο με την ονομασία *AShton and Mitchel's Royal Agency,* το οποίο διαχειριζόταν όπως φαίνεται τις εμφανίσεις της Εστουδιαντίνας, ένα πολύ βασικό στοιχείο που μας μαρτυρά την ύπαρξη οργάνωσης και προγραμματισμού των συναυλιών, αλλά και τις ενδεχομένως υψηλής σημασίας γνωριμίες του Βασίλη Σιδερή, ή κάποιου άλλου μέλους του σχήματος με πρόσωπα που είχαν επιρροή και διασυνδέσεις στον χώρο της μουσικής στο εξωτερικό.

Συνοψίζοντας, η ευρωπαϊκή περιοδεία της εστουδιαντίνας Σιδερή, αποτελεί ένα ιδιαίτερα σημαντικό κεφάλαιο της μουσικής της δράσης, καθώς καταδεικνύει την υπέρβαση των τοπικών ορίων της Σμύρνης και τη δυναμική παρουσία της σμυρναίικης μουσικής στον ευρωπαϊκό χώρο στις αρχές του 20ου αιώνα. Καθίσταται σαφές ότι το συγκρότημα γνώρισε σημαντική αποδοχή στο εξωτερικό. Η παρουσία του σε επίσημα κοινωνικά γεγονότα και η θετική ανταπόκριση του ευρωπαϊκού κοινού, μαρτυρούν και ενισχύουν τον ρόλο της εστουδιαντίνας ως φορέα πολιτισμικής εκπροσώπησης της σμυρναίικης μουσικής παράδοσης, εκτός των μικρασιατικών συνόρων, αναδεικνύοντας την ανάγκη των μελών της για μουσική εξωστρέφεια.

2.2 Το ρεπερτόριο

Στη συνέχεια του κεφαλαίου η ανάλυση θα στηριχθεί στο ρεπερτόριο το οποίο διέδωσε και ανέδειξε η εστουδιαντίνα κατά την περίοδο της δράσης της. Μέσα από την ανάλυση και την τοποθέτηση του ρεπερτορίου σε αισθητικές κατηγορίες, θα επιδιωχθεί να φωτιστούν οι επιρροές, οι υφολογικές ιδιαιτερότητες και οι καλλιτεχνικές επιλογές των μουσικών που την αποτελούσαν. Η προσέγγιση αυτή επιτρέπει μια βαθύτερη κατανόηση του ιστορικού και πολιτισμικού πλαισίου μέσα στο οποίο αναπτύχθηκε η *Εστουδιαντίνα Σιδερή*, αλλά και του τρόπου με τον οποίο το έργο της συνέβαλε στη μετέπειτα εξέλιξη της ελληνικής αστικής λαϊκής μουσικής.

---

[35] https://journals.openedition.org/bchmc/docannexe/image/949/img-16-small480.jpg (Επίσκεψη στις 25/01/2026).

Ο πρώτος κύκλος ηχογραφήσεων με το μουσικό σχήμα του Βασίλη Σιδερή πραγματοποιήθηκε το έτος 1906 στην Κωνσταντινούπολη από την δισκογραφική εταιρεία Odeon. Τα μουσικά έργα των οποίων διαθέτουμε πέραν της ετικέτας του δίσκου και το ηχητικό υλικό, είναι στον αριθμό πέντε και όπως θα δούμε το μουσικό ύφος διαφέρει από κομμάτι σε κομμάτι. Σύμφωνα με τον αριθμό καταλόγου τον οποίο εντοπίζουμε στις ετικέτες των ηχογραφήσεων, το πρώτο τραγούδι που εκτελέστηκε είναι αυτό με τον τίτλο *Στην Νεότητα*[36]. Εκτός από τον τίτλο του έργου, τα άλλα δύο στοιχεία που μας παραχωρούνται είναι το όνομα του εκτελεστή, δηλαδή η *Εστουδιαντίνα Σιδερή* και η τοποθεσία όπου έγινε η ηχογράφηση, η Κωνσταντινούπολη.

Το τραγούδι *Στην Νεότητα,* αποτελεί ένα από τα πρώτα ηχητικά δείγματα του χαρακτήρα της μουσικής της εστουδιαντίνας. Βασικά στοιχεία του κομματιού, αποτελούν ο ρυθμός, τα όργανα, ο αριθμός των φωνών και ο ρόλος τους μέσα στην εκτέλεση, πληροφορίες που θα μας επιτρέψουν να εντοπίσουμε μουσικές επιρροές και τεχνικές εκτέλεσης, έτσι ώστε να κατανοήσουμε περισσότερο το είδος το οποίο μελετάμε. Αρχικά το μέτρο του κομματιού είναι δίσημο (2/4) και με σχετικά γρήγορο τέμπο. Πρόκειται για τον ρυθμό τον οποίο σήμερα αναγνωρίζουμε ως χασάπικο.

Τα όργανα που διακρίνονται στην εκτέλεση του έργου είναι το βιολί και το πιάνο. Το βιολί φαίνεται να έχει πρωταγωνιστικό ρόλο, καθώς εκτελεί τη βασική μελωδική γραμμή του μουσικού μέρους, αλλά κινείται και παράλληλα με τη μελωδία των φωνών, ενισχύοντας και υποστηρίζοντας το τραγουδιστικό μέρος. Το πιάνο λειτουργεί κυρίως συνοδευτικά, αποδίδοντας τον ρυθμικό παλμό και το αρμονικό υπόβαθρο της εκτέλεσης. Η σύμπραξη βιολιού και πιάνου συνδέεται ιστορικά κυρίως με πρακτικές της λόγιας ευρωπαϊκής μουσικής και απαντά λιγότερο σε λαϊκές μουσικές παραδόσεις της εποχής.

Η φωνητική υφή του τραγουδιού είναι κατά βάση ομοφωνική με την ύπαρξη δύο ή τριών φωνών οι οποίες ερμηνεύουν τους ίδιους στίχους, ακολουθώντας την ίδια μελωδική γραμμή. Παράλληλα, παρατηρείται η παρουσία μιας χαμηλότερης φωνής, η οποία, ενώ αρχικά κινείται ομόφωνα με τις υπόλοιπες, κατά διαστήματα παρεκκλίνει από την κύρια μελωδία, υιοθετώντας αντίθετες καθοδικές κινήσεις. Προς το τέλος του τραγουδιού, η φωνή αυτή λειτουργεί απαντητικά προς τις κύριες φωνές, δημιουργώντας στιγμές αντιφωνικής διάδρασης, χωρίς ωστόσο να συγκροτείται πλήρης πολυφωνική δομή. Η προσθήκη και ο

[36] https://vmrebetiko.gr/item/?id=5108 (Επίσκεψη στις 30/01/2026).

ρόλος της μπάσας φωνής σε συνδυασμό με την ποιότητα της εκτέλεσης της μελωδίας της, αποδεικνύουν γνώσεις οι οποίες μας υποδηλώνουν την ύπαρξη μουσικής παιδείας.

Στο κομμάτι *Στην Νεότητα,* η επιλογή των συγκεκριμένων οργάνων, όπως και ο χειρισμός του τραγουδιστικού μέρους από τις φωνές παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς συμβάλλουν στη διαμόρφωση ενός αστικού μουσικού είδους με έντονη την συμπερίληψη στοιχείων από την λόγια ευρωπαϊκή μουσική, τα δύο αυτά γνωρίσματα ωστόσο δεν μας δίνουν το κατάλληλο έναυσμα ώστε να εντάξουμε το έργο εξ ολοκλήρου σε ένα συγκεκριμένο είδος. Το μόνο που μπορούμε να τονίσουμε με σιγουριά, είναι ότι το κομμάτι αυτό δεν αποτελεί ενδεικτικό παράδειγμα της μικρασιατικής μουσικής, αλλά αντιθέτως υποδηλώνει την ρευστότητα που επικρατούσε στην μουσική έκφραση εκείνη την εποχή και την ελευθερία των μουσικών ως προς την επιλογή ρεπερτορίου.

Το δεύτερο τραγούδι που ηχογραφήθηκε από την *Εστουδιαντίνα Σιδερή* το 1906, είναι το *Τούντε - Τούντε*[37], το οποίο αποτελεί ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον παράδειγμα επανεκτέλεσης προϋπάρχοντος μουσικού υλικού από διαφορετικό αισθητικό πλαίσιο. Πριν από την ηχογράφηση της εστουδιαντίνας το τραγούδι απαντά σε παλαιότερη εκτέλεση δύο χρόνια νωρίτερα από την *Αθηναϊκή εστουδιαντίνα* με τίτλο *Τούντε Ψυχοκόρη*[38] με μαντολίνα, όργανο που την τοποθετεί πιο κοντά σε λαϊκές μουσικές πρακτικές. Στην εκτέλεση της εστουδιαντίνας, το τραγούδι διατηρεί βασικά δομικά χαρακτηριστικά της προγενέστερης εκδοχής του όπως οι στίχοι τους οποίους εκτελεί μια κύρια ανδρική φωνή και η παρουσία ενός επαναλαμβανόμενου φωνητικού μοτίβου (τούντε - τούντε) που λειτουργεί ως ισοκράτης καθόλη τη διάρκεια της εκτέλεσης το οποίο προέρχεται από δευτερεύουσες φωνές με τη διαφορά ότι στην πρώτη εκδοχή, ο ισοκράτης δεν είναι αδιάκοπος από την αρχή ως το τέλος, κάνοντας παύση στις ενδιάμεσες εκτελέσεις της μελωδίας της εισαγωγής.

Όσον αφορά το οργανολόγιο, διαφέρει σημαντικά καθώς τη θέση του μαντολίνου την αναλαμβάνει το βιολί και τη θέση της κιθάρας το πιάνο, επιλογές που μετατοπίζουν αισθητά το ηχόχρωμα του έργου και μας μαρτυρούν μια ίσως συνέπεια στην επιλογή των συγκεκριμένων οργάνων από την εστουδιαντίνα.

Ο ρυθμός του *Τούντε - τούντε* είναι ο χασάπικος, το τέμπο είναι πιο αργό σε σύγκριση με την εκτέλεση της *Αθηναϊκής εστουδιαντίνας* και το μέτρο είναι δίσημο όπως και στο *Στην Νεότητα*, στοιχείο που συνδέεται με ρυθμικές πρακτικές ευρύτατα διαδεδομένες στον

[37] https://vmrebetiko.gr/item/?id=4414 (Επίσκεψη στις 30/01/2026)
[38] https://vmrebetiko.gr/item/?id=4340 (Επίσκεψη στις 30/01/2026)

ελλαδικό και μικρασιατικό χώρο. Όσον αφορά την θεματολογία των στίχων εντοπίζουμε ξεκάθαρα στοιχεία που παραπέμπουν στη δημοτική μουσική (και ιδιαίτερο στο κομμάτι *Τσοπανάκος ήμουνα*) το οποίο είναι αρκετά ενδιαφέρον να σχολιαστεί ως μια από τις επιλογές της *Εστουδιαντίνας Σιδερή*, για το ρεπερτόριο το οποίο ηχογράφησαν. Επιπλέον αυτή η επιλογή, ενός πιο δημοτικοφανούς τραγουδιού, μας μαρτυρά είτε την διάθεση των μουσικών της ορχήστρας για πειραματισμό, ενδιαφέρον για διαφορετικά μουσικά είδη και ανάδειξη της ικανότητάς τους να προσαρμόζονται μουσικά, είτε την ανάγκη για απόκτηση και κατάκτηση ενός διαφορετικού μουσικού ακροατηρίου.

Το τρίτο κομμάτι που εξετάζεται στο πλαίσιο της παρούσας ανάλυσης φέρει τον τίτλο, *Θυμούμαι πάντα τη βραδιά*[39]. Πρόκειται για σύνθεση του *Νικολάου Κόκκινου* σε στίχους του Γ. Παπαδήμα, στοιχεία που υποδηλώνουν ήδη μια πιο συγκροτημένη συνθετική διαδικασία και σαφή διαχωρισμό μεταξύ συνθέτη και στιχουργού, χαρακτηριστικό που συναντάται σε πιο λόγια μουσικά είδη.

Η ενορχήστρωση της εκτέλεσης περιλαμβάνει για άλλη μια φορά πιάνο και βιολί, ενώ θα πρέπει να επισημάνουμε πως για το συγκεκριμένο κομμάτι έχει διασωθεί μια παρτιτούρα για φωνή και πιάνο[40]. Η γραπτή μουσική πηγή αποτελεί καθοριστικό στοιχείο για την αισθητική και υφολογική εκτέλεση του έργου, καθώς οι μουσικοί είχαν τη δυνατότητα να συμβουλευτούν έναν μουσικό οδηγό γεγονός που καθιστά την μουσική ερμηνεία ίσως λίγο πιο συγκεκριμένη και συμπαγής. Ωστόσο η εκτέλεση του κομματιού από την εστουδιαντίνα δεν ακολουθεί πιστά την υπάρχουσα παρτιτούρα στην οποία η μελωδική γραμμή για το φωνητικό μέρος είναι μια σε αντιδιαστολή με το ηχητικό στο οποίο παρατηρούμε και άλλες δευτερεύουσες φωνές που παρεμβαίνουν με πρόσθετα μελωδικά σχήματα, προσδίδοντας μεγαλύτερη πολυπλοκότητα στην υφή του έργου. Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθούν οι γνώσεις που κατείχαν τα μέλη της ορχήστρας οι οποίες τους επέτρεπαν την ανάγνωση και κατανόηση ενός γραπτού μουσικού κειμένου.

Το μέτρο του κομματιού είναι δίσημο (2/4) όπως συμβαίνει και στα προηγούμενα δύο. Το θέμα των στίχων είναι ρομαντικού χαρακτήρα, το οποίο αποτελεί σύνηθες φαινόμενο γενικότερα. Τέλος, το τραγούδι *Θυμούμαι πάντα την βραδιά,* αποτελεί άλλο ένα παράδειγμα το οποίο ενισχύει την ύπαρξη λόγιων μουσικών στοιχείων.

[39] https://vmrebetiko.gr/item/?id=5109 (Επίσκεψη στις 30/01/2026)
[40] https://vmrebetiko.gr/item/?id=1305 (Επίσκεψη στις 30/01/2026)

Το τέταρτο κομμάτι που ηχογράφησε η εστουδιαντίνα το ίδιο έτος είναι *Οι Ψαράδες*[41], το οποίο αποτελεί ιδιαίτερη περίπτωση στο ρεπερτόριο της, καθώς συνδέεται με τη λόγια θεατρική παραγωγή της εποχής. Το έργο αποτελεί σύνθεση του Λουδοβίκου Σπινέλη και προέρχεται από το κωμειδύλλιο *Η Τράτα,* γεγονός που το τοποθετεί στο πλαίσιο του μουσικού θεάτρου και της αστικής ψυχαγωγίας των αρχών του 20ού αι. Σύμφωνα με την παρτιτούρα το είδος χαρακτηρίζεται ως βαρκαρόλα, μουσικό είδος δυτικοευρωπαϊκής προέλευσης κυρίως ορχηστρικό το οποίο εντάσσεται στην ρομαντική περίοδο. Το μέτρο του κομματιού είναι 6/8, βασικό χαρακτηριστικό που συναντάμε σε όλες τις βαρκαρόλες της εποχής. Επιπλέον στην παρτιτούρα αναφέρεται ότι η σύνθεση προορίζεται για τετράφωνη ανδρική χορωδία, ένδειξη οργανωμένης πολυφωνικής γραφής και λόγιας μουσικής σύλληψης.

Στην εκτέλεση της *Εστουδιαντίνας Σιδερή*, διακρίνονται ως κύρια όργανα τα βιολιά, ενώ η παρουσία του πιάνου δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί με απόλυτη βεβαιότητα λόγω της ποιότητας της ηχογράφησης. Το φωνητικό μέρος περιλαμβάνει περισσότερες από δύο φωνές, γεγονός που συνάδει με τη χορωδιακή σύλληψη του έργου. Η ένταξη του κομματιού όπως *Οι ψαράδες* στο ρεπερτόριο της εστουδιαντίνας αναδεικνύει την επαφή της με διαφορετικές μορφές τέχνης και ψυχαγωγίας όπως το θέατρο. Η παρουσία λόγιων μουσικών ειδών, όπως η βαρκαρόλα, καθώς και η εκτέλεση πολυφωνικών μελωδικών μερών, μαζί με την οργανωμένη ενορχήστρωση και την επιλογή ενός έργου με συνοδεία παρτιτούρας, ενισχύουν την εικόνα της εστουδιαντίνας ως φορέα μιας μουσικής κουλτούρας με σαφείς κεντροευρωπαϊκές αναφορές.

Το τελευταίο κομμάτι που ηχογράφησε ο Σιδερής με τα υπόλοιπα μέλη του μουσικού σχήματος το 1906 φέρει τον τίτλο *Μη λησμονείς*[42] και αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της πρακτικής της διασκευής και προσαρμογής ευρωπαϊκών μουσικών έργων στο ελληνικό αστικό περιβάλλον των αρχών του 20ού αιώνα. Το έργο συνιστά ελληνική εκδοχή της ιταλικής ναπολιτάνικης σερενάτας *O sole mio*[43], ενός ιδιαίτερα δημοφιλούς τραγουδιού της εποχής, γεγονός που καταδεικνύει την άμεση επαφή της εστουδιαντίνας με το διεθνές μουσικό ρεπερτόριο. Η σερενάτα ως μουσικό είδος χαρακτηρίζει μουσικά έργα

[41] https://vmrebetiko.gr/item/?id=5117 (Επίσκεψη στις 30/01/2026)
[42] https://vmrebetiko.gr/item/?id=5118 (Επίσκεψη στις 30/01/2026)
[43] https://archive.org/details/OSoleMioDaddiColumbia10153 (Επίσκεψη στις 30/01/2026).

ελαφρολυρικού ύφους με ρομαντική θεματολογία και πολλές φορές στον ελλαδικό μεσογειακό χώρο ταυτίζεται με την καντάδα.

Η πρώτη ελληνική ηχογράφηση του έργου πραγματοποιήθηκε το 1905 στην Κωνσταντινούπολη από την *Εστουδιαντίνα Κωνσταντινουπόλεως*, στοιχείο που μαρτυρά την σχετικά άμεση διάδοση των ευρωπαϊκών μουσικών επιτυχιών στον ελλαδικό και μικρασιατικό χώρο. Στην εκτέλεση της *Εστουδιαντίνας Σιδερή* οι ελληνικοί στίχοι έχουν αποδοθεί στον Δ. Βιτάλη, γεγονός που υπογραμμίζει τον συνειδητό χαρακτήρα της προσαρμογής του έργου στο ελληνόφωνο κοινό.

Ως προς την ενορχήστρωση, στην ηχογράφηση διακρίνονται βιολί και πιάνο. Η φωνητική υφή είναι πλούσια, με τη συμμετοχή περισσότερων της μίας φωνών, στοιχείο που επαληθεύει ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της σερενάτας.

Η ένταξη του τραγουδιού *Μη λησμονείς* στο ρεπερτόριο της εστουδιαντίνας αποτελεί σαφή ένδειξη της αισθητικής κατεύθυνσης του σχήματος προς έναν έντονα εξευρωπαϊσμένο αστικό μουσικό λόγο. Μέσα από την επανεκτέλεση με διασκευαστικό χαρακτήρα ενός διεθνώς αναγνωρισμένου ναπολιτάνικου τραγουδιού η εστουδιαντίνα δεν περιορίζεται απλώς στη μίμηση ξένων προτύπων, αλλά συμμετέχει ενεργά στη διαδικασία πολιτισμικής μετάφρασης και επανανοηματοδότησης της ευρωπαϊκής μουσικής στο πλαίσιο της ελληνικής αστικής δημιουργίας.

Η εξέταση των πέντε ηχογραφήσεων της *Εστουδιαντίνας Σιδερή* το 1906 από τις οποίες διαθέτουμε και τις αντίστοιχες ετικέτες των δίσκων, αποκαλύπτει ένα μουσικό σχήμα με έντονα πολυσυλλεκτικό χαρακτήρα, το οποίο δεν μπορεί να ενταχθεί μονοσήμαντα σε ένα συγκεκριμένο μουσικό είδος. Το ρεπερτόριο που έχει επιλεγεί περιλαμβάνει έργα με αναφορές στη δημοτική μουσική, επανεκτελέσεις προϋπάρχοντος μουσικού υλικού, διασκευές, καθώς και έργα λόγιας προέλευσης που συνδέονται με το μουσικό θέατρο και το ευρωπαϊκό ρεπερτόριο.

Κοινό στοιχείο σε μεγάλο μέρος των ηχογραφήσεων αποτελεί η χρήση δίσημων ρυθμών, όπως ο χασάπικος, οι οποίοι λειτουργούν ως συνδετικός κρίκος μεταξύ διαφορετικών μουσικών πρακτικών της βαλκανικής χερσονήσου και του μικρασιατικού χώρου. Παράλληλα, το οργανολόγιο, με την κυρίαρχη παρουσία του βιολιού και του πιάνου, μετατοπίζει αισθητά το ηχητικό αποτέλεσμα προς έναν αστικό μουσικό λόγο με σαφείς δυτικοευρωπαϊκές αναφορές, χωρίς ωστόσο να αποκόπτεται πλήρως από λαϊκά και δημοτικά στοιχεία.

Ιδιαίτερη σημασία παρουσιάζει η φωνητική υφή των έργων, όπου παρατηρείται ποικιλία πρακτικών: από ομοφωνικές εκτελέσεις με περιορισμένες αντιφωνικές παρεμβάσεις, έως πιο σύνθετες πολυφωνικές δομές, όπως στην περίπτωση των *«Ψαράδων».* Η χρήση δευτερευουσών φωνών, ισοκρατικών μοτίβων και απαντητικών σχημάτων καταδεικνύει μουσική παιδεία και γνώση οργανωμένων φωνητικών τεχνικών.

Η ύπαρξη παρτιτούρας σε μέρος του ρεπερτορίου, καθώς και η επιλογή έργων από το μουσικό θέατρο και το διεθνές ευρωπαϊκό ρεπερτόριο, ενισχύουν την εικόνα της *Εστουδιαντίνας Σιδερή* ως φορέα αστικής μουσικής κουλτούρας. Παράλληλα, η διασκευή και προσαρμογή έργων όπως το *Μη λησμονείς,* φανερώνει μια ενεργή διαδικασία πολιτισμικής μετάφρασης, μέσω της οποίας ευρωπαϊκά μουσικά πρότυπα επανανοηματοδοτούνται στο ελληνικό αστικό περιβάλλον των αρχών του 20ού αιώνα.

Συνολικά, οι ηχογραφήσεις του 1906 σκιαγραφούν την *Εστουδιαντίνα Σιδερή* ως ένα σύνολο με αισθητική ευελιξία, μουσική κατάρτιση και σαφή προσανατολισμό προς έναν εξευρωπαϊσμένο αστικό μουσικό λόγο, χωρίς όμως την πλήρη αποκοπή από εγχώριες μουσικές παραδόσεις. Το ρεπερτόριο λειτουργεί έτσι ως καθρέφτης του πολυπολιτισμικού και μεταβατικού χαρακτήρα της Κωνσταντινούπολης εκείνη την εποχή.

Έχοντας εξετάσει το σύνολο των ηχογραφήσεων της *Εστουδιαντίνας Σιδερή* του 1906 κρίνεται αναγκαίο να στραφούμε στη μελέτη του επόμενου κύκλου ηχογραφήσεων που πραγματοποιήθηκαν τον Δεκέμβριο του 1911, δηλαδή λίγους μήνες μετά την επιστροφή της ομάδας από την περιοδεία τους σε Γαλλία και Αγγλία. Οι τέσσερις ηχογραφήσεις, οι οποίες εκδόθηκαν από την εταιρεία Gramophone, εντάσσονται σε ένα διαφορετικό χρονικό και δισκογραφικό πλαίσιο και προσφέρουν τη δυνατότητα να εξεταστεί η εξέλιξη ή η σταθεροποίηση της καλλιτεχνικής φυσιογνωμίας του μουσικού σχήματος.

Το χρονικό διάστημα που μεσολαβεί ανάμεσα στους δύο κύκλους ηχογραφήσεων δεν είναι αμελητέο. Αντιθέτως, συμπίπτει με μια περίοδο έντονων κοινωνικών και πολιτισμικών μετασχηματισμών στον αστικό χώρο της Κωνσταντινούπολης, την επιστροφή της ορχήστρας από μια μακρά περιοδεία στο εξωτερικό με έντονη αλληλεπίδραση με διαφορετικούς μουσικούς και ακροατές, όπου αναπόφευκτα, ήρθαν σε επαφή με νέες μουσικές πρακτικές και διαφορετικά δεδομένα όσον αφορά την οργάνωση και την παρουσίαση ενός ηχητικού υλικού, αλλά και με την περαιτέρω εδραίωση της δισκογραφίας ως μέσου διάδοσης και διαμόρφωσης μουσικών προτύπων σε σύγκριση με πέντε έτη νωρίτερα. Η μετάβαση από την Odeon στη Gramophone δεν αποτελεί απλώς αλλαγή

δισκογραφικής εταιρείας, αλλά αντανακλά και τη διεύρυνση των δικτύων παραγωγής και κυκλοφορίας της μουσικής.

Στο πλαίσιο αυτό, η ανάλυση των ηχογραφήσεων του 1911 θα επικεντρωθεί αφενός στη μουσικολογική περιγραφή των επιμέρους έργων και αφετέρου στη συγκριτική τους εξέταση σε σχέση με το ρεπερτόριο του 1906. Ιδιαίτερη έμφαση θα δοθεί στη διερεύνηση της συνέχειας ή της μεταβολής των αισθητικών αξόνων που ήδη αναδείχθηκαν, όπως η συνύπαρξη εξευρωπαϊσμένων αστικών στοιχείων και δημοτικοφανών πρακτικών, καθώς και ο ρόλος του οργανολογίου, της φωνητικής υφής και της θεματολογίας των στίχων.

Με τον τρόπο αυτό, οι ηχογραφήσεις του 1911 αντιμετωπίζονται όχι ως μεμονωμένα τεκμήρια, αλλά ως μέρος μιας εξελικτικής πορείας της *Εστουδιαντίνας Σιδερή*, η οποία επιτρέπει την κατανόηση των στρατηγικών επιλογών του σχήματος απέναντι στις αισθητικές τάσεις της εποχής και στις απαιτήσεις του αστικού ακροατηρίου.

Η πρώτη ηχογράφηση που πραγματοποιήθηκε με την *Εστουδιαντίνα Σιδερή* από την Gramophone τον Δεκέμβριο του 1911 της οποίας όμως δεν διαθέτουμε την ετικέτα, φέρει τον τίτλο *Μουσική ρουμάνικη*[44] και αποτελεί ένα αμιγώς οργανικό κομμάτι με γρήγορο τέμπο και δίσημο μέτρο, το οποίο εντάσσεται ρυθμολογικά στον τύπο που στη σύγχρονη μουσική πράξη αναγνωρίζεται ως χασαποσέρβικο[45]. Ο τίτλος του έργου μέσα από την συμπερίληψη του όρου ρουμάνικη, υποδηλώνει άμεση σύνδεση με την ευρύτερη μουσική παράδοση και τα ιδιώματα της μουσικής των Βαλκανίων.

Στην εκτέλεση διακρίνεται πλούσια οργανική υφή, με κυρίαρχο ρόλο να έχουν τα νυκτά όργανα όπως τα μαντολίνα και η κιθάρα, στοιχείο το οποίο διαφοροποιεί το ηχητικό ηχόχρωμα των ηχογραφήσεων του 1906 με το εν λόγω της παρούσας ενορχηστρωτικής επιλογής. Η απουσία φωνής ενισχύει την συμμετοχή των οργάνων και την ανάπτυξη της μελωδίας, ενώ το γρήγορο τέμπο υποστηρίζει τη διαρκή κινητικότητα της μουσικής ροής.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η εναλλαγή σύντομων μελωδικών μοτίβων, στοιχείο που απαντά γενικότερα στην βαλκανική οργανική μουσική, όπου η μουσική εξέλιξη βασίζεται περισσότερο στη διαδοχή και την παραλλαγή θεμάτων, παρά σε εκτενή μελωδική ανάπτυξη, συμβάλλοντας έτσι στη διατήρηση μιας έντονης ρυθμικής συνέχειας, η οποία συνδέεται άμεσα με την χορευτική πρακτική.

---

[44] https://rebetiko.sealabs.net/display.php (Επίσκεψη στις 30/01/2026).
[45] Κοκκώνης Γ. (2017). *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις. Λόγιες αναγνώσεις, λαϊκές πραγματώσεις*, Αθήνα: Fagotto.

Τέλος το εν λόγω μουσικό κομμάτι εντάσσεται έτσι σε ένα ευρύτερο πλαίσιο διαπολιτισμικών μουσικών ανταλλαγών, αναδεικνύοντας τον τρόπο με τον οποίο η εστουδιαντίνα αφομοιώνει στο ρεπερτόριό της μουσικές επιρροές πέρα από τον ελληνικό και μικρασιατικό χώρο, αντανακλώντας τον κοσμοπολίτικο χαρακτήρα της.

Το δεύτερο κομμάτι της περιόδου είναι η *Σμυρνιά*[46], ούτε σε αυτή την περίπτωση διαθέτουμε την ετικέτα του δίσκου, αλλά σύμφωνα με γραπτές πληροφορίες και με έμφαση στο διαθέσιμο ηχητικό υλικό πρόκειται για εκτέλεση της *Εστουδιαντίνας Σιδερή* επίσης τον Δεκέμβριο του 1911 στη Σμύρνη. Το τραγούδι αυτό αποτελεί διασκευή του γαλλικού *Chanson pour elle*, για το οποίο διατίθεται και η αντίστοιχη παρτιτούρα, γεγονότα που τοποθετούν την πρωτότυπη εκτέλεση στο πεδίο της ευρωπαϊκής αστικής μουσικής. Στην εκτέλεση της εστουδιαντίνας, ως ερμηνευτής αναγράφεται ο *Γεώργιος Σαβαρής,* ενώ οι στίχοι αποδίδονται τόσο στην ελληνική όσο και στη γαλλική γλώσσα, με τον τραγουδιστή να εναλλάσσει τις δύο γλωσσικές εκδοχές κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης.

Η οργανική συνοδεία της εκτέλεσης βασίζεται στο πιάνο και στα μαντολίνα. Το πιάνο αναλαμβάνει κυρίως τον ρόλο της αρμονικής και ρυθμικής στήριξης, ενώ τα μαντολίνα προσθέτουν ένα χαρακτηριστικό ηχόχρωμα συμβάλλοντας στην διαμόρφωση ενός ευέλικτου ηχητικού αποτελέσματος. Υφολογικά η *Σμυρνιά* εντάσσεται στον κόσμο του ελαφρού αστικού τραγουδιού με εύπεπτη θεματολογία και απλά και κατανοητά μελωδικά στοιχεία.

Στην ίδια κατηγορία με αυτή της *Σμυρνιάς* μπορούμε να εντάξουμε και το επόμενο τραγούδι με τίτλο *Καρολίνα*[47] το οποίο αποτελεί επίσης διασκευή ενός γαλλικού τραγουδιού με τον ομώνυμο τίτλο *Caroline Caroline*. Στην εκτέλεση της εστουδιαντίνας τα όργανα που συμμετέχουν είναι ξανά πιάνο και μαντολίνα, το μέτρο είναι 2/4 και το τέμπο είναι αρκετά γρήγορο, ενώ η μελωδία κινείται στην κλίμακα ματζόρε. Οι στίχοι αυτή τη φορά είναι εξ ολοκλήρου ελληνικοί με την εκτέλεση του κουπλέ από μία κύρια φωνή, ενώ στο ρεφρέν ακούμε ένα άθροισμα φωνών που διαμορφώνουν μια μικρή ανδρική χορωδία. Όσον αφορά την ετικέτα του δίσκου αξίζει να σημειωθεί ότι η εστουδιαντίνα αναγράφεται ως *Σμυρναϊκή εστουδιαντίνα Βασιλάκη*.

Η επιλογή διασκευών γαλλικών ελαφρών τραγουδιών στο ρεπερτόριο της *Εστουδιαντίνας Σιδερή* κατά τις ηχογραφήσεις του 1911 δεν μπορεί να θεωρηθεί

[46] https://rebetiko.sealabs.net/display.php (Επίσκεψη στις 30/01/2026).
[47] https://vmrebetiko.gr/item/?id=5022 (Επίσκεψη στις 30/01/2026).

αποσπασματική, αλλά εντάσσεται σε ένα ευρύτερο μουσικοαισθητικό ρεύμα που χαρακτηρίζει την αστική ψυχαγωγία των αρχών του 20ού αιώνα. Την περίοδο αυτή παρατηρείται έντονη κυκλοφορία και διάδοση ευρωπαϊκού ελαφρού ρεπερτορίου στον ελλαδικό και μικρασιατικό χώρο, μέσω θεατρικών σκηνών, χώρων αστικής διασκέδασης και της αναδυόμενης δισκογραφίας.

Η τάση αυτή αντανακλά ένα ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο αστικοποίησης της ψυχαγωγίας, στο οποίο το μουσικό γούστο διαμορφώνεται σε συνάρτηση με τις διεθνείς καλλιτεχνικές επιρροές και τις νέες μορφές μαζικής διάδοσης της μουσικής. Η διασκευή ξένων τραγουδιών και η απόδοσή τους στα ελληνικά, ή σε δίγλωσση μορφή, συνιστούν πρακτικές πολιτισμικής προσαρμογής, μέσω των οποίων το ευρωπαϊκό ρεπερτόριο επανερμηνεύεται ώστε να καταστεί προσβάσιμο σε ένα ελληνόφωνο αστικό ακροατήριο.

Στο πλαίσιο αυτό, οι επιλογές της *Εστουδιαντίνας Σιδερή* μπορούν να εδραιωθούν ως ενδεικτικές της επιθυμίας ένταξης σε έναν σύγχρονο, εξευρωπαϊσμένο αστικό μουσικό λόγο, χωρίς αυτό να συνεπάγεται απαραίτητα τη σύνδεσή της με συγκεκριμένους χώρους εκτέλεσης όπως τα καφέ σαντάν τα οποία εκείνη την περίοδο βρίσκονταν σε μεγάλη άνθηση. Οι διασκευές γαλλικών τραγουδιών λειτουργούν ως τεκμήρια της αισθητικής κατεύθυνσης του σχήματος, η οποία ίσως να είχε επηρεαστεί από το ταξίδι τους στο εξωτερικό και της συμμετοχής του στη διαμόρφωση ενός αστικού ρεπερτορίου που συνομιλεί με τα ευρωπαϊκά μουσικά πρότυπα της εποχής, συμβάλλοντας έτσι στη σταδιακή συγκρότηση της νεότερης ελληνικής αστικής μουσικής.

Το τέταρτο και τελευταίο τραγούδι της *Εστουδιαντίνας Σιδερή* για το οποίο διαθέτουμε ηχητικό υλικό φέρει τον τίτλο *Το όνειρον* και ταυτίζεται με ένα πιο λυρικό και θεατρικό ύφος σε σύγκριση με τα προηγούμενα κομμάτια του 1911. Η εκτέλεση περιλαμβάνει μαντολίνα και βιολί, ενώ το συνοδευτικό όργανο φαίνεται να είναι είτε πιάνο είτε κιθάρα, χωρίς να είναι δυνατό να προσδιοριστεί με ακρίβεια λόγω της ποιότητας της ηχογράφησης. Το τραγουδιστικό μέρος ξεκινά με μία κύρια φωνή, η οποία εκτελεί τη βασική μελωδική γραμμή, και στη συνέχεια προστίθενται επιπλέον φωνές, δημιουργώντας πολυφωνική συμμετρία στο ρεφρέν και ενισχύοντας την εκφραστικότητα του έργου. Σε αυτό το σημείο, παρατηρείται ότι ο ρυθμός φαίνεται να επιβραδύνεται ή να σταματά προσωρινά, επιτρέποντας στις φωνές να ερμηνεύσουν με πιο θεατρικό και ελεύθερου ρυθμού τρόπο, δίνοντας έμφαση στις καταλήξεις των φράσεων και προσδίδοντας στο κομμάτι δραματική χροιά και λυρικότητα. Τέλος η επιλογή της ηχογράφησης του

συγκεκριμένου τραγουδιού από την εστουδιαντίνα με τα παραπάνω χαρακτηριστικά, αναδεικνύει την τάση του σχήματος να πειραματίζεται, ενώ υπογραμμίζεται η ευελιξία και η τεχνική κατάρτιση της ορχήστρας.

Συνοψίζοντας το ρεπερτόριο της *Εστουδιαντίνας Σιδερή* αναδεικνύει μια σαφή αισθητική κατεύθυνση προς την γενικότερη τάση που επικρατούσε εκείνη την εποχή για εξευρωπαϊσμό[48], την ροπή δηλαδή που είχαν τα μεγάλα αστικά κέντρα - πόλεις ως προς μια μίμηση ή και ταύτιση με τον τρόπο ζωής, τα πολιτιστικά στοιχεία, την ψυχαγωγία, την αισθητική στις τέχνες και τις πολιτικές πρακτικές και στρατηγικές που υπηρετούσαν, αναπαρήγαγαν και μετέδιδαν οι αντίστοιχες μεγάλες ευρωπαϊκές χώρες στην Δύση.

Η επαφή με το διεθνές μουσικό ρεπερτόριο, το έντονο ενδιαφέρον τους για το ναπολιτάνικο τραγούδι και η επιλογή της διασκευής αυτού με ελληνικές προδιαγραφές, όπως και η απόδοση τραγουδιού σε δύο γλώσσες (ελληνικά και γαλλικά), καταδεικνύει ενεργή συμμετοχή στη διαδικασία πολιτισμικής μετάφρασης και εκσυγχρονισμού της αστικής μουσικής, αλλά αποδεικνύει και την συνδιαλλαγή των μουσικών ειδών μέσω του δανείσματος. Παράλληλα τα στοιχεία που παραπέμπουν στην ελληνόφωνη μουσική, αλλά και σε αυτή της βαλκανικής χερσονήσου γενικότερα, όπως ο χασάπικος ρυθμός και το οργανικό κομμάτι με το γρήγορο τέμπο και τα πολλαπλά μελωδικά μοτίβα που εναλλάσσονται, υπογραμμίζουν την ύπαρξη της σχέσης των μουσικών και με πιο εγχώρια και οικεία σε αυτούς μουσικό ιδιώματα.

Τέλος για να ολοκληρωθεί η πλήρης καταγραφή των 27 κομματιών του ρεπερτορίου της *Εστουδιαντίνας Σιδερή* (ο αριθμός των οποίων προέκυψε ύστερα από ενδελεχή έρευνα), θα γίνει αναφορά στα υπόλοιπα 18 μουσικά κομμάτια που έχουν εντοπιστεί, για τα οποία στις περισσότερες των περιπτώσεων διαθέτουμε μόνο τον τίτλο του τραγουδιού, ενώ για κανένα από αυτά δεν έχει εντοπιστεί ακόμη ηχητικό υλικό πέραν των 9 έργων που αναλύσαμε σε αυτό το κεφάλαιο.

Τα 12 από τα 18 κομμάτια, τα εντοπίζουμε στο επίσημο site της Gramophone Company[49] στο πεδίο με τις ηχογραφήσεις. Σημαντικό στοιχείο εδώ, αποτελεί το όνομα της εστουδιαντίνας ως *Smyrneiki Estudiantina (Vassilaki),* το οποίο συναντάμε για πρώτη και τελευταία φορά σε αυτές τις ηχογραφήσεις. Οι τίτλοι των κομματιών είναι οι εξής:

---

[48] Κοππά, Μ., & Τζιφάκης, Ν. (2024). Ο Εξευρωπαϊσμός των Δυτικών Βαλκανίων. [Μεταπτυχιακό εγχειρίδιο] Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις.
[49] https://www.gramophonecompanydiscography.com/search?query=vasilaki (Επίσκεψη στις 30/01/2026).

Vlachiko eis tin perivoli,
Smyrnia, Hip Aidi (2 φορές),
Melachrinoula,
Nikta emorfi,
Dollar Princess: Valse,
Rumanian Romance - Vlachiko - Dessoura,
Komitis - Erotes pringipon,
Katherina,
Dollar Princess: Stratiotis,
Ta mayra sou matia,
Modhistroula.

Τα υπόλοιπα 6 μουσικά έργα της Εστουδιαντίνας Σιδερή, για το οποία διαθέτουμε και την ετικέτα του δίσκου[50] (εκτός από ένα), είναι τα εξής:

Σού 'πα, μού 'πες,
Στα ξένα,
Τετ-α-Τετ,
Ατσιγγάνα και Ρέα,
Ραβαΐσι Χιώτικο, και
Τσομπανόπουλο Θλιμμένο.

[50] https://www.greekdiscography.gr/AdvSearchArtist.htm#results (Επίσκεψη στις 30/01/2026).

Κεφάλαιο 3

Ο Σπύρος Περιστέρης

3.1 Τα πρώτα χρόνια σε Σμύρνη και Κωνσταντινούπολη

Ο Σπύρος Περιστέρης γεννήθηκε στη Σμύρνη στις 15 Μαρτίου του 1900 σε ένα περιβάλλον έντονης πολιτισμικής και μουσικής δραστηριότητας. Ήταν ο γιός του Αριστείδη Περιστέρη, (βλ. Κεφάλαιο 3) εξέχουσας μορφής της αστικής μουσικής ζωής της εποχής, γεγονός που καθιστά το οικογενειακό του πλαίσιο καθοριστικό για τη μετέπειτα ροπή του προς τη μουσική και την καλλιτεχνική του πορεία. Η μουσική δραστηριότητα του πατέρα του ως ένα από τα σημαντικότερα μέλη της τότε δημοφιλούς *Εστουδιαντίνας Σιδερή,* συνέβαλε στη διαμόρφωση ενός περιβάλλοντος μέσα στο οποίο η μουσική δεν αποτελούσε απλώς καλλιτεχνική δραστηριότητα, αλλά οργανικό στοιχείο της καθημερινότητας του νεαρού Σπύρου Περιστέρη.

Τα πρώτα χρόνια της ζωής του τα περνά στη Σμύρνη όπου ήδη από πολύ μικρός διδάσκεται μαντολίνο και μουσική γραφή. Σύμφωνα με τον Ορδουλίδη[51] ο Περιστέρης μαζί με την οικογένειά του κατά το διάστημα 1906 με 1915 εγκαθίσταται στην Κωνσταντινούπολη, ενώ ο Κουνάδης[52] τοποθετεί αυτή τη μετακόμιση περίπου το 1913-14, με αφορμή τον Α΄ παγκόσμιο πόλεμο.

Η μητέρα του ήταν η Δέσποινα Μπέκου, Ελληνίδα με Ιταλική υπηκοότητα, γεγονός που δικαιολογεί την φοίτηση του Περιστέρη στην Ιταλική σχολή της Κωνσταντινούπολης, η οποία σύμφωνα με τον Ορδουλίδη διήρκησε από το 1916 ως και το 1920, όπου μεταξύ άλλων διδάχθηκε και δύο γλώσσες, ιταλικά και γερμανικά. Οι σπουδές του αυτές εκτός από την απόκτηση γνώσεων, τον έφεραν αντιμέτωπο με διαφορετικά ευρωπαϊκά πολιτισμικά πρότυπα και σε συνάρτηση με όσα αναφέραμε στο προηγούμενο κεφάλαιο για τα έντονα στοιχεία εξευρωπαϊσμού που διέθετε η μουσική της *Εστουδιαντίνας Σιδερή*, συνεπώς και τα μέλη της όπως ο πατέρας του, αλλά και οι επιρροές από τη μητέρα του ως Ιταλίδα υπήκοος,

---

[51] Nikos Ordoulidis: "Cosmopolitan Music by Cosmopolitan Musicians: The Case of Spyros Peristeris, Leading Figure of the Rebetiko". Conference Paper, *Creating music across cultures in the 21st century*, The Centre for Advanced Studies in Music (25-27/5). Istanbul Technical University, 2017.

[52] https://thelandofeast.wordpress.com/2015/01/14/%CF%83%CF%80%CF%8D%CF%81%CE%BF%CF%82-%CF%80%CE%B5%CF%81%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%AD%CF%81%CE%B7%CF%82-%CE%B2%CE%B9%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AF%CE%B1-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CF%80%CE%B1%CE%BD-%CE%BA/ (Επίσκεψη στις 20/2/26)

διαμόρφωσαν σε μεγάλο βαθμό την ευρύτερη αισθητική του ευελιξία που χαρακτήρισε τη μετέπειτα μουσική του πορεία.

Το έτος 1918 με τον θάνατο του πατέρα του Αριστείδη Περιστέρη, έρχεται το πρώτο κομβικό σημείο της μουσικής εξέλιξης και πορείας του, αφού καλείται να αναλάβει πλέον ο ίδιος την διεύθυνση της *Εστουδιαντίνας Σιδερή,* γεγονός που επιφέρει ουσιαστική αναδιάρθρωση του συγκροτήματος. Ο νέος και πρωτόγνωρος αυτός ρόλος για τον Περιστέρη, υποδηλώνει αφενός την ύπαρξη μιας ήδη διαμορφωμένης μουσικής κατάρτισης και αφετέρου την αναγνώριση των ικανοτήτων του από το ευρύτερο μουσικό περιβάλλον, αλλά πρωτίστως από τα ίδια τα μέλη της ορχήστρας. Σύμφωνα με τον Παναγιώτη Κουνάδη, η πρώτη εμφάνιση του Σπύρου Περιστέρη στην δισκογραφία, είναι το 1919 με 1922 στη Σμύρνη, όμως μέχρι στιγμής δεν έχει εντοπιστεί αντίστοιχο μουσικό υλικό[53].

3.2 Η ζωή στην Αθήνα

Το έτος 1924 όπως μας πληροφορεί ο Ορδουλίδης[54], ο Σπύρος Περιστέρης εγκαθίσταται στην Αθήνα, όπως και ένα μεγάλο πλήθος μουσικών από την Σμύρνη ύστερα από την καταστροφή του ’22. Εκεί, αρχικά συνεργάζεται με μουσικούς που κατάγονταν επίσης από τη Σμύρνη, ή με ανθρώπους τους οποίους γνώριζε ήδη λόγω κοινής μουσικής σύμπραξης πίσω στην πατρίδα τους. Από την στιγμή της εγκατάστασης του στην Αθήνα, είναι μουσικά ενεργός στα λαϊκά πάλκα της πόλης, ενώ συμμετέχει και σε ηχογραφήσεις τραγουδιών ως μισθωτός μουσικός.

Κατά την πρώτη αυτή του δεκαετία στην Ελλάδα, ήρθε σε επαφή με κάποια από τα πιο σημαντικά πρόσωπα στην εξέλιξη της λαϊκής μουσικής της χώρας μέσω της τεράστιας συμβολής τους λόγω των θέσεων που κατείχαν στις δισκογραφικές εταιρείες της εποχής και τους οποίους γνώριζε ήδη από τη Σμύρνη. Τα πρόσωπα αυτά ήταν ο Παναγιώτης Τούντας[55] ο οποίος αρχικά ήταν καλλιτεχνικός διευθυντής στην Odeon και στη συνέχεια στην Columbia, ο Κώστας Σκαρβέλης[56], ο Δημήτρης Σέμσης[57] και ο Γιάννης Δραγάτσης ή Ογδοντάκης[58]. Στις αρχές της δεκαετίας του 30’ γνωρίζει μια προσωπικότητα που θα συμβάλλει καθοριστικά στην μουσική του πορεία και εξέλιξη στον χώρο, τον Μίνωα

[53] Βλ. υποσημείωση 52.
[54] Βλ. υποσημείωση 51.
[55] https://vmrebetiko.gr/item/?id=3693 (Επίσκεψη στις 20/2/26).
[56] https://vmrebetiko.gr/item/?id=3618 (Επίσκεψη στις 20/2/26).
[57] https://vmrebetiko.gr/item/?id=3697 (Επίσκεψη στις 20/2/26).
[58] https://vmrebetiko.gr/item/?id=3674 (Επίσκεψη στις 20/2/26).

Μάτσα[59] υπεύθυνο των εταιρειών Odeon και Parlophone στην Ελλάδα ο οποίος θα προτείνει στον Περιστέρη και στον Κώστα Σκαρβέλη να συνεργαστούνε. Μέσω αυτής της γνωριμίας όπως θα δούμε πιο αναλυτικά στη συνέχεια, ο Σπύρος Περιστέρης έγινε ο καλλιτεχνικό διευθυντής στις δύο αυτές δισκογραφικές εταιρείες Odeon - Parlophone παίζοντας καταλυτικό ρόλο στα μουσικά τεκταινόμενα της εποχής, μέσω της ανάδειξης σημαντικών μουσικών προσώπων, αλλά και της διαμόρφωσης του μουσικού υλικού το οποίο προοριζόταν προς πώληση μέσω των δίσκων, μιας και η έγκριση δινόταν από τον ίδιο.

Σύμφωνα με το υπάρχον διαθέσιμο μουσικό και ηχητικό αρχείο, η επίσημη εμφάνιση του Σπύρου Περιστέρη στη ελληνική δισκογραφία, όχι ως ένας απλός μουσικός που συμμετέχει, αλλά ως κύριο πρόσωπο, γίνεται το έτος 1932 με την επανεκτέλεση του διάσημου πλέον οργανικού κομματιού στον κόσμο της ρεμπέτικης μουσικής, με τίτλο το *Μινόρε του Τεκέ*[60].

3.3 Ο όγκος της δισκογραφίας του Σπύρου Περιστέρη

Η δισκογραφία του Σπύρου Περιστέρη αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα πεδία της καλλιτεχνικής του δραστηριότητας και ένα ουσιαστικό τεκμήριο για την κατανόηση της συμβολής του στη διαμόρφωση της ελληνική μουσικής του 20ου αι. Η παρουσία του στη δισκογραφία εκτείνεται σε ένα μεγάλο χρονικό διάστημα και συνδέεται με ένα ιδιαίτερα εκτεταμένο ρεπερτόριο, το οποίο περιλαμβάνει εκατοντάδες ηχογραφήσεις. Στο έργο αυτό ο Περιστέρης εμφανίζεται με πολλαπλές ιδιότητες όπως συνθέτης, οργανοπαίκτης και διευθυντής ορχήστρας, γεγονός που φανερώνει την ευρύτητα της μουσικής του δραστηριότητας και την ενεργή συμμετοχή του στη δισκογραφική παραγωγή της εποχής.

Η δισκογραφική του δραστηριότητα εκτείνεται σε ένα σημαντικό χρονικό διάστημα που καλύπτει κυρίως τις δεκαετίες του 1930, του 1940 και του 1950, περίοδο κατά την οποία η ελληνική δισκογραφία γνωρίζει ιδιαίτερη ανάπτυξη. Οι πρώτες ηχογραφήσεις στις οποίες συμμετέχει εντοπίζονται στις αρχές του 1930. Σύμφωνα με το διαθέσιμο δισκογραφικό αρχείο, το συνολικό έργο του περιλαμβάνει περισσότερες από τετρακόσιες ηχογραφήσεις,

---

[59] https://vmrebetiko.gr/item/?id=3654 (Επίσκεψη στις 20/2/26).

[60] https://www.discogs.com/release/14600334-%CE%A3%CF%80%CF%8D%CF%81%CE%BF%CF%82-%CE%A0%CE%B5%CF%81%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%AD%CF%81%CE%B7%CF%82-%CE%9C %CF%85%CF%83%CF%84%CE%AE%CF%81%CE%B9%CE%BF-%CE%9C%CE%B9%CE%BD%CF%8C%CF%81%CE%B5-%CE%A4%CE%BF%CF%85-%CE%A4%CE%B5%CE%BA%CE%AD (Επίσκεψη στις 20/2/26).

αριθμός που αποτυπώνει την έντονη και συστηματική συμμετοχή του στη μουσική παραγωγή της εποχής.

Η μελέτη της δισκογραφίας του Σπύρου Περιστέρη αποκαλύπτει ότι το συνθετικό του έργο εκτείνεται σε ένα ευρύ φάσμα μουσικών ιδιωμάτων που διαμόρφωσαν το αστικό λαϊκό τραγούδι του ελληνικού χώρου. Η ανάλυση των ηχογραφήσεων δείχνει ότι οι δημιουργίες του εντάσσονται κυρίως σε τέσσερις βασικές κατηγορίες: το ρεμπέτικο τραγούδι, την αστική λαϊκή μουσική του μεσοπολέμου και της μεταπολεμικής περιόδου, τα μικρασιατικά και ανατολίτικα ιδιώματα, καθώς και μορφές που συνδέονται με την παράδοση των εστουδιαντινών.

Το μουσικό του αποτύπωμα αποτελεί σημαντικό στοιχείο για την κατανόηση της συμβολής του στη διαμόρφωση της ελληνικής μουσικής. Η αποτύπωση του συνθετικού του έργου δεν είναι πάντοτε εύκολη, καθώς μεγάλο μέρος των παλαιών ηχογραφήσεων δεν σώζεται με πλήρη δισκογραφικά στοιχεία, ενώ σε πολλές περιπτώσεις δεν είναι διαθέσιμες οι πρωτότυπες ετικέτες των δίσκων. Για τον λόγο αυτό, η χαρτογράφηση της δισκογραφίας του συνθέτη βασίζεται συχνά σε συνδυασμό πηγών, όπως δισκογραφικές καταγραφές, διαδικτυακά αρχεία και ψηφιοποιημένες ηχογραφήσεις.

Στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας πραγματοποιήθηκε συστηματική αναζήτηση σε διαθέσιμες ψηφιακές πηγές και δισκογραφικές καταγραφές, όπως διαδικτυακές πλατφόρμες ηχογραφήσεων[61] και εξειδικευμένα αρχεία[62] αφιερωμένα στο ελληνικό λαϊκό και ρεμπέτικο τραγούδι. Μέσα από αυτή τη διαδικασία εντοπίστηκαν περίπου 300 τραγούδια στα οποία ο Περιστέρης αναφέρεται ως συνθέτης. Παρότι σε όλες τις περιπτώσεις δεν είναι διαθέσιμη η ετικέτα του δίσκου που να τεκμηριώνει άμεσα τη συνθετική του ιδιότητα, οι σχετικές πληροφορίες επιβεβαιώνονται μέσα από τις περιγραφές των ηχογραφήσεων. Το σύνολο αυτών των τραγουδιών μπορεί να θεωρηθεί ως ένα ενδεικτικό σώμα ρεπερτορίου που επιτρέπει την εξαγωγή ορισμένων συμπερασμάτων σχετικά με την έκταση και τη χρονική κατανομή της συνθετικής δραστηριότητας του δημιουργού.

Η εξέταση του υλικού αυτού δείχνει ότι η μεγαλύτερη συγκέντρωση ηχογραφήσεων εντοπίζεται στη δεκαετία του 1930. Συγκεκριμένα, από τα τραγούδια που καταγράφηκαν, ποσοστό άνω του ενός τρίτου φαίνεται να χρονολογούνται σε αυτή την περίοδο, ενώ τα υπόλοιπα είναι κατανεμημένα στις δεκαετίες του ’40 και του ’50. Η κατανομή αυτή

[61] https://rebetiko.sealabs.net/index.php?sid=fb895842ca5e48593cd1454f14f193b5 (Επίσκεψη στις 20/2/26).
[62] https://vmrebetiko.gr/ (Επίσκεψη στις 20/2/26).

υποδηλώνει ότι η δεκαετία του 1930 αποτέλεσε την πιο παραγωγική περίοδο του Περιστέρη όσον αφορά τη δισκογραφική του δραστηριότητα. Η διαπίστωση αυτή συνδέεται και με τη γενικότερη ανάπτυξη της ελληνικής δισκογραφίας κατά τη συγκεκριμένη περίοδο, όταν το αστικό λαϊκό τραγούδι και ιδιαίτερα το ρεμπέτικο γνώρισαν σημαντική άνθηση, λόγω της μεγάλης δραστηριότητας των δισκογραφικών εταιριών στον χώρο, η οποία οφείλετε σε μεγάλο βαθμό στην ίδρυση του πρώτου εργοστασίου παραγωγής δίσκων και ηχογραφήσεων στην Ελλάδα, την δισκογραφική εταιρεία Columbia το 1930[63].

Εξίσου σημαντική για την κατανόηση της δισκογραφικής δραστηριότητας του Περιστέρη είναι η εξέταση των συνεργασιών του με άλλους δημιουργούς και ερμηνευτές. Ιδιαίτερα στενή υπήρξε η συνεργασία του με τον Μίνωα Μάτσα, όχι μόνο όσων αφορά την κοινή τους συμμετοχή στην δημιουργία τραγουδιών, αλλά και όπως θα δούμε στο δεύτερο μισό αυτού του κεφαλαίου και την κοινή τους πορεία ως πρόσωπα υψίστης σημασίας στη διοίκηση των δισκογραφικών εταιριών. Στη δισκογραφία του Περιστέρη συναντάται συχνά ο ίδιος ως συνθέτης της μουσικής και ο Μάτσας ως στιχουργός, γεγονός που αποτυπώνει έναν από τους τρόπους λειτουργίας της δισκογραφικής παραγωγής της εποχής, όπου η συνεργασία μεταξύ συνθετών, στιχουργών και παραγωγών αποτελούσε βασικό στοιχείο της δημιουργικής διαδικασίας.

Σημαντική υπήρξε επίσης η συνεργασία του με τον Μάρκο Βαμβακάρη, έναν από τους σημαντικότερους συντελεστές του ρεμπέτικου τραγουδιού. Οι δύο μουσικοί συνδέθηκαν ήδη από τα πρώτα χρόνια της ανάπτυξης της ρεμπέτικης δισκογραφίας και συμμετείχαν σε κοινές ηχογραφήσεις που συνέβαλαν στη διαμόρφωση του ηχοχρώματος και του ύφους του είδους με ένα από τα πιο διάσημα τραγούδια από την δεκαετία του ’30, *Ο Αντώνης ο βαρκάρης*[64]. Η παρουσία τους στο ίδιο δισκογραφικό περιβάλλον καταδεικνύει τη δυναμική των συνεργασιών μεταξύ των καλλιτεχνών και τον τρόπο με τον οποίο διαμορφώνονταν τα μουσικά δίκτυα.

Ανάμεσα στους σημαντικούς συνεργάτες του Περιστέρη συγκαταλέγεται επίσης ο Κώστας Σκαρβέλης, με τον οποίο συμμετείχε σε πολυάριθμες ηχογραφήσεις. Σε αρκετές από αυτές συναντώνται συνδυασμοί οργάνων όπως δύο κιθάρες ή κιθάρα και μπουζούκι, γεγονός που αντανακλά ένα σημαντικό μέρος της οργανικής πρακτικής των ηχογραφήσεων

[63] https://vidarchives.gr/reports/2018_03_145 (Επίσκεψη στις 20/2/26).
[64] https://www.youtube.com/watch?v=PeqF7Pvu4wM (Επίσκεψη στις 20/2/26).

της εποχής. Ο Σκαρβέλης συμμετείχε επίσης σε πολλές ηχογραφήσεις μαζί με τον Βαμβακάρη και τον Περιστέρη.

Πέρα από τους συνθέτες και τους οργανοπαίκτες, ιδιαίτερη σημασία έχουν και οι ερμηνευτές που συμμετείχαν στις ηχογραφήσεις των τραγουδιών του Περιστέρη. Ανάμεσα σε αυτούς συναντά κανείς σημαντικές φωνές του ρεμπέτικου και γενικότερα του ελληνικού αστικού λαϊκού τραγουδιού, όπως ο Στράτος Παγιουμτζής, ο Κώστας Ρούκουνας, η Ρόζα Εσκενάζυ, η Στέλλα Χασκήλ, και ο Απόστολος Χατζηχρήστος. Παράλληλα, σε ηχογραφήσεις του εμφανίζονται και άλλοι σημαντικοί ερμηνευτές, όπως η Γεωργία Μηττάκη, καθώς και ο τραγουδιστής Κώστας Δούσας. Η παρουσία των καλλιτεχνών αυτών στις ηχογραφήσεις του Περιστέρη δείχνει ότι ο συνθέτης βρισκόταν στο κέντρο ενός ευρύτερου μουσικού δικτύου μέσα στο οποίο είχε τη δυνατότητα να επιλέγει το πως θα κινηθεί μουσικά και τι χαρακτήρα θα έχει το προϊόν το οποίο παράγει.

Αξιοσημείωτο στοιχείο της δισκογραφικής δραστηριότητας του Περιστέρη αποτελεί και η χρήση ψευδωνύμου σε ορισμένες περιπτώσεις. Συγκεκριμένα, σε ορισμένες ηχογραφήσεις της δεκαετίας του 1930 εμφανίζεται το όνομα «Ελένη Μοραΐτη», το οποίο έχει αποδοθεί στη σχετική δισκογραφική βιβλιογραφία ως ψευδώνυμο που συνδέεται με τον ίδιο τον συνθέτη. Ενώ το έτος 1935 συναντάμε τον ίδιο καλλιτέχνη αυτή τη φορά με τη χρήση του επιθέτου Γεωργιάδης[65] σε ηχογραφήσεις που πραγματοποίησε στην Αμερική, όπως θα δούμε αναλυτικά στο επόμενο κεφάλαιο. Η πρακτική της χρήσης ψευδωνύμων δεν ήταν ασυνήθιστη στη δισκογραφία της εποχής και συνδέονταν συχνά με συμβατικούς ή εμπορικούς λόγους που αφορούσαν την παραγωγή, την κυκλοφορία των δίσκων, τα δικαιώματα, αλλά και τις χρηματικές απολαβές.

Συνολικά, η χαρτογράφηση του διαθέσιμου δισκογραφικού υλικού δείχνει ότι ο Σπύρος Περιστέρης υπήρξε ιδιαίτερα δραστήριος δημιουργός. Η έντονη παρουσία του στη δεκαετία του 1930 κυρίως, αλλά και των επόμενων δύο δεκαετιών, οι πολυάριθμες συνεργασίες του με σημαντικούς μουσικούς και ερμηνευτές, καθώς και η συμμετοχή του σε ένα ευρύ δίκτυο δισκογραφικής παραγωγής, καταδεικνύουν τη σημαντική του συμβολή στη διαμόρφωση της αισθητικής του μουσικού ρεπερτορίου.

[65] Βλ. Κεφάλαιο 5.

3.4 Μουσικά είδη

Η χαρτογράφηση του διαθέσιμου δισκογραφικού υλικού του Σπύρου Περιστέρη, δεν αποκαλύπτει μόνο την ένταση και τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του πορείας, αλλά και τη ποικιλία των μουσικών ιδιωμάτων με τα οποία ήρθε σε επαφή και αποφάσισε σε πολλές περιπτώσεις, ίσως και συνειδητά να αναδείξει. Η δισκογραφία του συνθέτη αντανακλά ένα σύνθετο μουσικό περιβάλλον, στο οποίο συνυπάρχουν διαφορετικές αισθητικές τάσεις, ενώ άλλες διαμορφώνονται παράλληλα με τη μουσική του δράση, ή και τη συνεισφορά του. Στο πλαίσιο αυτό, η εξέταση των μουσικών ειδών που συναντώνται στο έργο του Περιστέρη καθίσταται απαραίτητη για την κατανόηση της αισθητικής φυσιογνωμίας του και του τρόπου με τον οποίο επηρέασε την ελληνική μουσική, μέσω της καλλιτεχνικής του αντίληψης και δράσης.

Το πρώτο μουσικό είδος που συναντάμε στο ρεπερτόριο του Σπύρου Περιστέρη, είναι αυτό που σήμερα αποκαλούμε γενικά ρεμπέτικο, το οποίο έχει ταυτιστεί με τη δεκαετία του ’30. Η ρεμπέτικη μουσική αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα μουσικά φαινόμενα της ελληνικής αστικής λαϊκής μουσικής. Η έννοια του ρεμπέτικου δεν είναι μονοσήμαντη, καθώς έχει ερμηνευτεί με διαφορετικούς τρόπους από τους μελετητές, οι οποίοι το προσεγγίζουν είτε ως κοινωνικό και πολιτισμικό φαινόμενο, είτε ως συγκεκριμένο μουσικό ιδίωμα. Σε κάθε περίπτωση, το ρεμπέτικο συνδέεται στενά με την ανάπτυξη των των αστικών κέντρων της Ελλάδας κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αι. και ιδιαίτερα με την Αθήνα και τον Πειραιά.

Η έννοια του ρεμπέτικου έχει αποτελέσει αντικείμενο εκτεταμένης συζήτησης στη βιβλιογραφία, καθώς διαφορετικοί μελετητές έχουν προτείνει ποικίλες ερμηνείες σχετικά με την προέλευση, τη λειτουργία και τα χαρακτηριστικά του. Ο Ηλίας Πετρόπουλος[66] συνέδεσε το ρεμπέτικο τραγούδι με τον κόσμο των λαϊκών και περιθωριακών κοινωνικών στρωμάτων των αστικών κέντρων, υποστηρίζοντας ότι πρόκειται για μουσική που αναπτύχθηκε σε κοινωνικά περιβάλλοντα όπως τα λιμάνια, οι εργατικές συνοικίες και οι χώροι λαϊκής διασκέδασης. Στην προσέγγισή του, το ρεμπέτικο παρουσιάζεται ως έκφραση μιας ιδιαίτερης κοινωνικής ομάδας με δική της κουλτούρα, γλώσσα και κώδικες συμπεριφοράς.

[66] Πετρόπουλος Η., Ρεμπέτικα τραγούδια, 1979, εκδόσεις Κέδρος.

Από την άλλη πλευρά, ο ερευνητής της ελληνικής δισκογραφίας Παναγιώτης Κουνάδης[67] υπογραμμίζει περισσότερο τη σύνδεση του ρεμπέτικου με το ευρύτερο μουσικό περιβάλλον της ανατολικής Μεσογείου και ιδιαίτερα με τις μουσικές παραδόσεις της Σμύρνης και της Κωνσταντινούπολης. Σύμφωνα με την οπτική αυτή, το ρεμπέτικο δεν μπορεί να ιδωθεί αποκλειστικά ως μουσική ενός περιθωριακού κόσμου, αλλά ως αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης διαφορετικών μουσικών παραδόσεων, οι οποίες συναντήθηκαν στα μεγάλα αστικά κέντρα του ελληνικού χώρου.

Σημαντική είναι επίσης η συμβολή του εθνομουσικολόγου Pekka Pennanen, ο οποίος αντιμετωπίζει το ρεμπέτικο ως μέρος ενός ευρύτερου φάσματος αστικής λαϊκής μουσικής της εποχής. Ο Pennanen επισημαίνει ότι ο χαρακτήρας του ρεμπέτικου διαμορφώθηκε σταδιακά μέσα από τη δισκογραφική πρακτική και τη μουσική παραγωγή του Μεσοπολέμου, γεγονός που καθιστά δύσκολη τη σαφή οριοθέτησή του ως αυτόνομου μουσικού είδους.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η προσέγγιση του Νίκου Ορδουλίδη[68], ο οποίος έχει μελετήσει τη χρήση του όρου «ρεμπέτικο» στις ετικέτες των δίσκων γραμμοφώνου των αρχών του 20ού αιώνα. Σύμφωνα με την έρευνά του, ο όρος εμφανίζεται ήδη σε δισκογραφικές ετικέτες από τις αρχές της δεκαετίας του 1910. Ωστόσο, στις πρώιμες αυτές περιπτώσεις ο χαρακτηρισμός «ρεμπέτικο» δεν χρησιμοποιείται απαραίτητα με τη σημασία που αποδίδεται σήμερα στον όρο. Σε αρκετές περιπτώσεις ο όρος φαίνεται να λειτουργεί περισσότερο ως ένας γενικός ή εμπορικός χαρακτηρισμός, ο οποίος δεν αντιστοιχεί πάντοτε σε συγκεκριμένα μουσικολογικά χαρακτηριστικά. Η παρατήρηση αυτή δείχνει ότι η έννοια του ρεμπέτικου δεν υπήρξε εξαρχής σταθερή, αλλά διαμορφώθηκε σταδιακά μέσα από τη δισκογραφική πρακτική και την εξέλιξη του αστικού λαϊκού τραγουδιού.

Παρά τις διαφορετικές αυτές ερμηνείες, οι περισσότεροι μελετητές συγκλίνουν στο ότι το ρεμπέτικο αποτελεί μέρος της ευρύτερης αστικής λαϊκής μουσικής παράδοσης και συνδέεται στενά με τη δισκογραφική παραγωγή και τη μουσική ζωή των ελληνικών πόλεων.

Πέρα από το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύχθηκε, το ρεμπέτικο παρουσιάζει και ορισμένα χαρακτηριστικά μουσικολογικά στοιχεία, τα οποία συμβάλλουν στην αναγνώριση του ύφους του. Τα στοιχεία αυτά αφορούν κυρίως τη

[67] Κουνάδης Π., Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, Αθήνα, 2003, εκδόσεις Κατάρτι.
[68] Ορδουλίδης (2022).

μελωδική οργάνωση, τα ρυθμικά σχήματα, το οργανολόγιο και τη μορφή των τραγουδιών, τα οποία διαμορφώνουν τη χαρακτηριστική αισθητική του.

Ως προς τη μελωδική τους οργάνωση, τα ρεμπέτικα τραγούδια βασίζονται στο τροπικό σύστημα των λαϊκών δρόμων[69]. Οι μελωδίες συχνά αναπτύσσονται γύρω από συγκεκριμένους φθόγγους και παρουσιάζουν χαρακτηριστικές κινήσεις, όπως μικρά μελισματικά σχήματα και επαναληπτικές φράσεις. Η τροπική αυτή λογική συνδέει το ρεμπέτικο με το ευρύτερο μουσικό περιβάλλον της ανατολικής Μεσογείου.

Σε ρυθμικό επίπεδο συναντώνται ορισμένα μέτρα που εμφανίζονται με μεγάλη συχνότητα στο ρεπερτόριο του ρεμπέτικου. Ανάμεσα στα πιο χαρακτηριστικά είναι το ζεϊμπέκικο σε 9/8, το χασάπικο σε 2/4 ή 4/4, καθώς και ο καρσιλαμάς, το απτάλικο κ.α.

Ιδιαίτερο ρόλο παίζει επίσης το οργανολόγιο. Στην πρώιμη δισκογραφία συναντώνται όργανα όπως το βιολί, το σαντούρι, το ούτι και η κιθάρα, τα οποία συνδέονται κυρίως με τη μικρασιατική αστική μουσική παράδοση. Από τη δεκαετία του 1930 και έπειτα, ωστόσο, στο επίκεντρο της ρεμπέτικης ορχήστρας κάνει την εμφάνιση του το μπουζούκι το οποίο σφραγίζει τον χαρακτηριστικό ήχο του είδους.

Όσον αφορά τη μορφή των τραγουδιών, πολλά ρεμπέτικα βασίζονται σε σχετικά απλές δομές, στις οποίες εναλλάσσονται οργανικά και φωνητικά μέρη. Συχνά παρατηρείται μια σύντομη οργανική εισαγωγή, ακολουθούμενη από διαδοχικές στροφές με την ίδια μελωδία, ενώ ανάμεσα στις στροφές μπορεί να παρεμβάλλονται οργανικά περάσματα. Η μορφή αυτή διευκολύνει τόσο την αυτοσχεδιαστική ανάπτυξη των οργάνων όσο και την επαναληπτικότητα που χαρακτηρίζει πολλά τραγούδια του ρεμπέτικου ρεπερτορίου.

Τα μουσικολογικά αυτά χαρακτηριστικά, σε συνδυασμό με το κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύχθηκε το είδος, συμβάλλουν στη διαμόρφωση της ιδιαίτερης φυσιογνωμίας του ρεμπέτικου. Παράλληλα, αποτελούν βασικά κριτήρια για την ένταξη συγκεκριμένων τραγουδιών σε αυτό.

Στο έργο του Περιστέρη παρατηρούμε ότι το μεγαλύτερο μέρος του αποτελείται από μουσικά έργα τα οποία σύμφωνα με όσα είπαμε παραπάνω, ανήκουν στην κατηγορία των ρεμπέτικων. Όλα σχεδόν τα κομμάτια που έχει ηχογραφήσει τη δεκαετία του ’30 έχουν χαρακτηριστικά της ρεμπέτικης μουσικής.

---

[69] Ανδρίκος Ν. (2018). *Οι λαϊκοί δρόμοι στο μεσοπολεμικό αστικό τραγούδι*. Αθήνα: Τόπος

Πολύ χαρακτηριστικά μουσικά παραδείγματα από το συνθετικό έργο του Σπύρου Περιστέρη, τα οποία μπορούμε να εντάξουμε στην κατηγορία των ρεμπέτικων αποτελούν τα εξής:

Τίτλος έργου	**Όργανα**	**Συντελεστές**	**Χρονολογία**
Μερακλής (Οργανικό)	Δύο κιθάρες	Σ. Περιστέρης, Κ. Σκαρβέλης	1933
Η μποέμισσα	Βιολί, ούτι, καστανιέτες	Σ. Περιστέρης, Ρόζα Εσκενάζυ	1933
Μπελεντέρια	Μπουζούκι, κιθάρα	Σ. Περιστέρης, Ζ. Κασιμάτης	1934
Τεκεντζής	Μπουζούκι, κιθάρα	Σ. Περιστέρης, Ζ. Κασιμάτης	1934
Σωρόπης	Δύο κιθάρες	Σ. Περιστέρης. Κ. Ρούκουνας	1936
Μια μπαμπεσιά θελήσανε	Μπουζούκι, κιθάρα	Σ. Περιστέρης, Κ. Ρούκουνας	1936
Για σένα μαυρομ-μάτα μου	Μπουζούκι, ακορντεόν, κιθάρα	Σ. Περιστέρης, Σ. Παγιουμτζής, Κ. Ρούκουνας	1937
Γκιουζέλ χασάπ (οργανικό)	Αρμόνικα, μπουζούκι, κιθάρα, καστανιέτες	Σ. Περιστέρης, Α. Αμιράλης	1937
Ο Αντώνης ο βαρκάρης	Μπουζούκι, κιθάρα	Σ. Περιστέρης, Κ. Σκαρβέλης, Μ. Βαμβακάρης, Α. Χατζηχρήστος	1939
Θαλλασινό μεράκι	Μπουζούκια, κιθάρα	Σ. Περιστέρης, Μ. Βαμβακάρης, Σ. Παγιουμτζής	1939

Πίνακας 1: Το ηχητικό υλικό από τα κομμάτια του πίνακα είναι διαθέσιμο στο *Youtube* και στο *Rebetiko sealabs*

Τα τραγούδια που περιλαμβάνονται στον παραπάνω πίνακα αποτελούν αντιπροσωπευτικά δείγματα του ρεμπέτικου ρεπερτορίου του Σπύρου Περιστέρη, και μέσα από αυτά μπορούμε να κατανοήσουμε τα βασικά στοιχεία που καθορίζουν την ένταξή τους στο είδος. Σε επίπεδο ενορχήστρωσης παρατηρούμε ότι τα περισσότερα κομμάτια παρουσιάζουν λιτή σύνθεση οργάνων, με κυρίαρχη παρουσία του μπουζουκιού και της κιθάρας, ενώ ορισμένα περιλαμβάνουν επίσης βιολί ή ακορντεόν, εμπλουτίζοντας τον ήχο χωρίς να αλλάζει η μελωδική φόρμα. Επιπλέον, ο Περιστέρης συνεργάζεται με μουσικούς που αποτελούν επίσης κομμάτι του ρεμπέτικου κύκλου, όπως ο Μάρκος Βαμβακάρης, ο Κώστας Ρούκουνας ο Κώστας Σκαρβέλης κ.ά, εξασφαλίζοντας συνέπεια στην εκφραστική γλώσσα και στον ήχο των ηχογραφήσεων. Στον πίνακα εντοπίζουμε κομμάτια όπως *Ο Μερακλής*, τα οποία έχουν μέτρο 9/8 και ρυθμό ζεϊμπέκικο, ενώ άλλα, όπως *Ο Αντώνης ο*

βαρκάρης ή *Για σένα μαυρομάτα μου*, έχουν ρυθμό χασάπικο με μέτρο συνήθως 2/4. Αυτά τα δύο ρυθμικά μοτίβα συναντώνται κατά κόρον στη, αστική λαϊκή μουσική της εποχής και ιδιαίτερα στο ρεμπέτικο. Όλα τα παραπάνω τραγούδια μοιράζονται κοινά μελωδικά χαρακτηριστικά, δομημένα πάνω στο σύστημα των λαϊκών δρόμων, που παρέχει ένα συνεκτικό πλαίσιο για τις φθογγικές σχέσεις, την ανάπτυξη των μελωδιών και τις επαναλήψεις μοτίβων, και αποτελεί βασικό γνώρισμα του ρεμπέτικου ήχου. Μέσα από αυτή τη συνδυαστική ανάλυση ρυθμού, ενορχήστρωσης και μελωδίας, γίνεται σαφές ότι τα συγκεκριμένα μουσικά παραδείγματα, τα οποία λειτουργούν ως αντιπροσωπευτικά στην παρούσα εργασία εντάσσονται στην κατηγορία του ρεμπέτικου τραγουδιού για τη δεκαετία του 1930.

Το επόμενο μουσικό είδος που συναντάμε στο συνθετικό έργο του Περιστέρη, όπως αυτό παρουσιάζεται στον ιστότοπο *Rebetiko sealabs* και στο *YouTube* είναι τα κομμάτια που υφολογικά και οργανικά θα μπορούσαν να ενταχθούν στον κόσμο της δημοτικής μουσικής και των οποίων η αισθητική είναι εντελώς διαφορετική από τα προηγούμενα τραγούδια που παρουσιάστηκαν.

Στο πλαίσιο της αστικής δισκογραφίας του Μεσοπολέμου, η παρουσία δημοτικών στοιχείων σε ηχογραφήσεις συνθετών όπως ο Σπύρος Περιστέρης δεν αποτελεί απλή αναπαραγωγή της παραδοσιακής μουσικής, αλλά συνειδητή ενσωμάτωση επιλεγμένων χαρακτηριστικών της σε ένα νέο, αστικό περιβάλλον. Η χρήση του κλαρίνου, η υιοθέτηση δημοτικών ρυθμικών σχημάτων και η διαμόρφωση μελωδιών που παραπέμπουν στη δημοτική παράδοση μαρτυρούν μια δημιουργική προσέγγιση, μέσα από την οποία το δημοτικό ιδίωμα επαναπροσδιορίζεται στο πλαίσιο της δισκογραφικής παραγωγής της εποχής. Στον πίνακα που ακολουθεί παραθέτονται αντίστοιχα μουσικά παραδείγματα:

Τίτλος έργου	**Όργανα**	**Συντελεστές**	**Χρονολογία**
Αγκινάρα με τ' αγκάθια	Κλαρίνο, λαούτο	Περιστέρης, Κ. Ρούκουνας, Γ. Ανεστόπουλος	1939
Κόρη που πας στον ποταμό	Κλαρίνο, κιθάρα	Σ. Περιστέρης (στίχοι), Γ. Ανεστόπουλος	1939
Δημητρούλα	Κλαρίνο, κιθάρα	Σ. Περιστέρης, Γ. Παπασιδέρης	1939
Μια πέρδικα μ' αντάμωσε	Κλαρίνο, κιθάρα	Ε. Μωραΐτη, Δ. Περδικόπουλος, Γ. Ανεστόπουλος	1940
Δημητρούλα	Κλαρίνο, κιθάρα	Σ. Περιστέρης, Γ. Παπασιδέρης	1940

Η εξέταση των παραπάνω παραδειγμάτων αναδεικνύει με σαφήνεια τη συνειδητή συμπερίληψη του ιδιώματος της δημοτικής μουσικής, από τον Περιστέρη όπως αυτό μετασχηματίζεται στο πλαίσιο της δισκογραφικής παραγωγής της εποχής. Καταρχάς,

ιδιαίτερα χαρακτηριστική είναι η παρουσία του κλαρίνου σε όλα σχεδόν τα παραδείγματα, οργάνου που αποτελεί κατεξοχήν φορέα της ελληνικής δημοτικής μουσικής παράδοσης και συνδέεται με ένα μεγάλο γεωγραφικό κομμάτι της χώρας. Η συνύπαρξή του με όργανα όπως η κιθάρα ή το λαούτο υποδηλώνει έναν συνδυασμό παραδοσιακών και αστικών στοιχείων, ο οποίος αντανακλά τη μετάβαση της δημοτικής μουσικής από τον χώρο της προφορικής παράδοσης στο στούντιο ηχογράφησης.

Παράλληλα, οι μελωδικές γραμμές των τραγουδιών αυτών εμφανίζουν χαρακτηριστικά που παραπέμπουν στη δημοτική μουσική πρακτική, όπως η χρήση τροπικών κλιμάκων, η έμφαση στη μελωδική ανάπτυξη και η συχνή αξιοποίηση επαναληπτικών μοτίβων. Ρυθμικά, τα κομμάτια αυτά συνδέονται με καθιερωμένους παραδοσιακούς χορούς και ρυθμούς όπως ο τσάμικος, ο καλαματιανός κ.α., ενώ η φωνητική ερμηνεία διατηρεί στοιχεία ύφους που σχετίζονται με την παραδοσιακή εκτέλεση, όπως τα χαρακτηριστικά ποικίλματα.

Επιπλέον, η συνεργασία του Περιστέρη με μουσικούς όπως ο Γιώργος Ανεστόπουλος, που συνδέονται άμεσα με το δημοτικό ρεπερτόριο, ενισχύει την ένταξη των συγκεκριμένων ηχογραφήσεων στο εν λόγω ιδίωμα. Μέσα από τα παραδείγματα αυτά καθίσταται σαφές ότι ο συνθέτης δεν περιορίζεται σε ένα ενιαίο μουσικό ύφος, αλλά ενσωματώνει δημιουργικά στοιχεία της δημοτικής παράδοσης, προσαρμόζοντάς τα στις απαιτήσεις και τις αισθητικές των ακροατών της εποχής.

Μετά την παρουσία των έργων που εντάσσονται στο ιδίωμα της δημοτικής μουσικής, το επόμενο μουσικό πεδίο στο οποίο συναντάται η συνθετική δραστηριότητα του Σπύρου Περιστέρη είναι αυτό της αστικής λαϊκής μουσικής των δεκαετιών του 1940 και του 1950. Η περίοδος αυτή συμπίπτει με μια γενικότερη μεταστροφή του ελληνικού μουσικού τοπίου, κατά την οποία το ρεμπέτικο τραγούδι, όπως αυτό διαμορφώθηκε κυρίως τη δεκαετία του 1930, αρχίζει σταδιακά να μετασχηματίζεται, οδηγώντας στη διαμόρφωση του λεγόμενου λαϊκού τραγουδιού. Η μετάβαση αυτή δεν είναι απότομη, αλλά συνιστά αποτέλεσμα ποικίλων κοινωνικών, πολιτικών και αισθητικών παραγόντων, όπως η επιβολή λογοκρισίας το 1936 κατά τη δικτατορία του Ιωάννη Μεταξά, η οποία επηρέασε θεματικά και εκφραστικά το ρεμπέτικο ρεπερτόριο, καθώς και τις αλλαγές στο αστικό κοινό και στη δισκογραφική παραγωγή.

Στο νέο αυτό πλαίσιο, το λαϊκό τραγούδι διατηρεί βασικά μορφολογικά και μουσικά στοιχεία του ρεμπέτικου, όπως η χρήση των λαϊκών δρόμων και η κυρίαρχη παρουσία του

μπουζουκιού, ωστόσο παρουσιάζει διαφοροποιήσεις ως προς την αισθητική και τη θεματολογία. Παρατηρείται σταδιακή απομάκρυνση από τις «περιθωριακές» αναφορές του ρεμπέτικου και στροφή προς πιο ευρύτερα αποδεκτά κοινωνικά θέματα, καθώς και μεγαλύτερη έμφαση στη μελωδικότητα και στη φωνητική ερμηνεία. Παράλληλα, η ενορχήστρωση εμπλουτίζεται, ενώ η δισκογραφική παραγωγή προσαρμόζεται στις νέες απαιτήσεις της αγοράς και του κοινού.

Ο Σπύρος Περιστέρης ακολουθεί και ενσωματώνει τις παραπάνω εξελίξεις στο έργο του. Οι συνθέσεις του από τη δεκαετία του 1940 και εξής μαρτυρούν τη μετάβαση αυτή, καθώς κινούνται μεταξύ του παλαιότερου ρεμπέτικου ύφους και των νέων αισθητικών τάσεων του λαϊκού τραγουδιού. Μερικά μουσικά παραδείγματα αποτελούν τα εξής κομμάτια: Το *Απόψε θα περάσω* του 1940, με δύο μπουζούκια, δύο φωνές και πιο ανάλαφρη θεματική. Επόμενο τραγούδι είναι το *Μες τον οντά ενός πασά* με επίσης δύο μπουζούκια και τρεις φωνές, το *Έλα να κάνεις νάνι – νάνι* με τη Στέλλα Χασκήλ το 1947, και το *Είσαι εσύ ο άνθρωπος μου* του 1950 με την φωνή της Σωτηρίας Μπέλλου και του Στελλάκη Περπινιάδη.

Ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον στοιχείο που προκύπτει από την εξέταση του δισκογραφικού έργου του Σπύρου Περιστέρη αφορά τη διαφοροποίηση μεταξύ των επιλογών του ως συνθέτη και εκείνων ως εκτελεστή μουσικού. Στις συνθέσεις που φέρουν το όνομά του, επιλέγει ως οργανοπαίκτης να συμμετέχει στις ηχογραφήσεις παίζοντας κυρίως μπουζούκι και κιθάρα, όργανα που συνδέονται άμεσα με το ρεμπέτικο και, στη συνέχεια, με το λαϊκό τραγούδι. Αντίθετα, σε ηχογραφήσεις άλλων δημιουργών εμφανίζεται να παίζει και άλλα όργανα, όπως το μαντολίνο και το πιάνο (παράδειγμα αποτελεί το οργανικό κομμάτι με τίτλο *Χορός αράπικος* με βιολί και πιάνο του 1933) , τα οποία δεν εντάσσει στο δικό του συνθετικό ρεπερτόριο.

Η διαφοροποίηση αυτή φαίνεται να αντανακλά μια σαφή διάκριση ανάμεσα στους δύο ρόλους που αναλαμβάνει. Ως συνθέτης, διαμορφώνει ένα συγκεκριμένο ηχητικό πλαίσιο, επιλέγοντας όργανα που εξυπηρετούν το ύφος στο οποίο κινείται και ανταποκρίνονται στις απαιτήσεις του κοινού και της δισκογραφίας της εποχής. Το μπουζούκι και η κιθάρα λειτουργούν εδώ τα βασικά δημόσια χαρακτηριστικά της μουσικής του έκφρασης, προσδίδοντας συνοχή και αναγνωρισιμότητα στο έργο του.

Αντίθετα, όταν συμμετέχει ως οργανοπαίκτης σε συνθέσεις άλλων, φαίνεται να αξιοποιεί ένα ευρύτερο φάσμα τεχνικών και εκτελεστικών δυνατοτήτων. Η χρήση του

μαντολίνου, οργάνου που συνδέεται με την παράδοση της εστουδιαντίνας με την οποία είχε έρθει σε επαφή, ήδη από τα πρώτα χρόνια της ζωής του, καθώς και η χρήση το πιάνου, δείχνουν ότι διαθέτει μια πολύ πιο διευρυμένη μουσική παιδεία από αυτή που προβάλλεται άμεσα στις δικές του συνθέσεις. Στο πλαίσιο αυτό, προσαρμόζεται κάθε φορά στις ανάγκες του συνόλου και του εκάστοτε ύφους, χωρίς να περιορίζεται στις επιλογές που χαρακτηρίζουν το προσωπικό του έργο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα του τελευταίου αποτελούν τα κομμάτια που ηχογράφησε στην Αμερική του 1935 με την ορχήστρα *Τα Πολιτάκια*, αλλά και με το ψευδώνυμο «Σ. Γεωργιάδης» σε συνεργασία με τον Λουκιανό Καββαδία, το ίδιο έτος, για τα οποία θα γίνει αναφορά στο επόμενο και τελευταίο κεφάλαιο αυτής της εργασίας.

3.5 Ο ρόλος του Σπύρου Περιστέρη στις δισκογραφικές εταιρίες

Η εξέταση του δισκογραφικού ρεπερτορίου του Σπύρου Περιστέρη και των μουσικών ειδών στα οποία κινήθηκε, οδηγεί αναπόφευκτα στην ανάγκη να μελετηθεί και ο ρόλος του εντός της ίδιας της δισκογραφικής βιομηχανίας. Μέχρι αυτό το σημείο, η ανάλυση επικεντρώθηκε κυρίως στη συνθετική και εκτελεστική του δραστηριότητα, καθώς και στις αισθητικές επιλογές που διαμορφώνουν το έργο του. Ωστόσο, οι επιλογές αυτές δεν μπορούν να αποσυνδεθούν από τη θέση που κατείχε στις δισκογραφικές εταιρείες της εποχής, μια θέση η οποία του επέτρεπε να επηρεάζει όχι μόνο το δικό του έργο, αλλά και τη συνολική κατεύθυνση της μουσικής παραγωγής.

Στο παρόν υποκεφάλαιο θα επιχειρηθεί να αναδειχθεί αυτή ακριβώς η διάσταση της δράσης του Περιστέρη. Πιο συγκεκριμένα, θα γίνει αναφορά στη συνεργασία του με τον Μίνωα Μάτσα και την ένταξή του στις εταιρείες Odeon και Parlophone, και στον τρόπο με τον οποίο ασκούσε τα καθήκοντά του ως καλλιτεχνικός διευθυντής και διευθυντής ορχήστρας. Παράλληλα, θα ληφθούν υπόψη μαρτυρίες από πρόσωπα της εποχής του οι οποίες φωτίζουν τον τρόπο λειτουργίας του δισκογραφικού μηχανισμού, αλλά και τη θέση που κατείχε ο ίδιος μέσα σε αυτόν.

Η είσοδος του Σπύρου Περιστέρη στον χώρο της δισκογραφίας συνδέεται άμεσα με τη γνωριμία του με τον Μίνωα Μάτσα στις αρχές της δεκαετίας του 1930. Η συγκεκριμένη συνάντηση φαίνεται να υπήρξε καθοριστική, καθώς σηματοδοτεί την ένταξή του σε έναν

ήδη οργανωμένο μηχανισμό παραγωγής μουσικής. Ο Μάτσας,[70] ο οποίος είχε ήδη αναδειχθεί σε σημαντικό στέλεχος των εταιρειών Odeon και Parlophone, αποτελούσε ένα πρόσωπο με διπλή ιδιότητα: από τη μία πλευρά δραστηριοποιούνταν ως μουσικός και στιχουργός, ενώ από την άλλη είχε αναλάβει διοικητικές αρμοδιότητες που σχετίζονταν με την επιλογή και οργάνωση του ρεπερτορίου.

Σύμφωνα με τις διαθέσιμες πληροφορίες, οι διευθυντές των εταιρειών εντόπισαν στον Μάτσα έναν άνθρωπο με μουσική αντίληψη και ικανότητα να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις της αγοράς, τοποθετώντας τον αρχικά ως υπεύθυνο επιλογής ρεπερτορίου και στη συνέχεια σε θέση γενικότερης εποπτείας. Στο πλαίσιο αυτό, η συνεργασία του με τον Περιστέρη δεν ήταν τυχαία, αλλά εντασσόταν σε μια ευρύτερη στρατηγική στελέχωσης των εταιρειών με πρόσωπα που συνδύαζαν καλλιτεχνική και πρακτική γνώση. Πολύ σημαντική πληροφορία για την έναρξη αυτής της συνεργασίας αποτελεί η μαρτυρία του Μάκη Μάτσα[71], γιο του Μίνου Μάτσα, στον Παναγιώτη Κουνάδη όπου αναφέρει:

> «Μου είχε πει (σ.σ. ο Μίνως για τον Περιστέρη) ότι ήταν ο πλέον μορφωμένος μουσικός της εποχής εκείνης και καλός μουσικός. Δεν τον θεωρούσε ο πατέρας μου ιδιαίτερα ταλαντούχο συνθέτη. Αλλά άνθρωπο ο οποίος αν του έδινες μια ιδέα θα την εκτελούσε πολύ σωστά. Μάλλον έτσι σαν πολύ καλό εκτελεστικό όργανο τον θεωρούσε, αλλά όχι σαν πηγαίο συνθέτη… Ναι, ο Περιστέρης μπορούσε να γράψει τα πάντα…γιατί ήξερε μουσική…οι άλλοι χωρίς να ξέρουν μουσική γράφανε αυτό που τους ενέπνεε η ψυχή τους…ενώ ο άλλος λόγω της μόρφωσης, του ήταν πολύ εύκολο να μιμηθεί…είχε κάνει καινοτομίες στην ενορχήστρωση…έβαλε κοντραμπάσο στα λαϊκά τα οποία ήταν πάντα με κιθάρα και μπουζούκι…»

Η πρόσκληση του Μάτσα προς τον Περιστέρη να αναλάβει καθήκοντα καλλιτεχνικού διευθυντή στις δύο εταιρείες αποκαλύπτει ήδη από την αρχή τον τρόπο με τον οποίο γινόταν αντιληπτός ο ρόλος του. Δεν πρόκειται απλώς για έναν εκτελεστή ή συνθέτη που συμμετέχει περιστασιακά στη δισκογραφία, αλλά για ένα πρόσωπο που καλείται να αναλάβει ενεργό ρόλο στη διαμόρφωση του παραγόμενου μουσικού προϊόντος. Με άλλα λόγια, ο Περιστέρης τοποθετείται σε μια θέση όπου η μουσική του αντίληψη μετατρέπεται σε κριτήριο επιλογής και οργάνωσης.

---

[70] https://perdikesbiolespetrites.blogspot.com/2023/03/274-parlophon-b-21796-1934.html?m=1 (Επίσκεψη στις 2/3/26).
[71] https://vmrebetiko.aegean.gr/item/?id=1713 (Επίσκεψη στις 2/3/26).

Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να επισημανθεί ότι η λειτουργία των δισκογραφικών εταιρειών κατά τη δεκαετία του 1930 δεν βασιζόταν σε αυστηρά διαχωρισμένους ρόλους, όπως συμβαίνει στη σύγχρονη μουσική βιομηχανία. Αντιθέτως, πρόσωπα όπως ο Περιστέρης και ο Μάτσας συγκέντρωναν πολλαπλές αρμοδιότητες, οι οποίες εκτείνονταν από την καλλιτεχνική επιλογή έως την πρακτική οργάνωση των ηχογραφήσεων. Αυτή η συγκέντρωση εξουσίας εξηγεί σε μεγάλο βαθμό και την επιρροή που μπορούσαν να ασκήσουν στη διαμόρφωση της μουσικής παραγωγής.

Η σημασία της θέσης του Περιστέρη γίνεται ακόμη πιο σαφής αν ληφθεί υπόψη ο τρόπος με τον οποίο λειτουργούσε η διαδικασία παραγωγής των δίσκων. Όπως προκύπτει από μαρτυρίες μουσικών της εποχής, ο συνθέτης παρέδιδε το τραγούδι του στην εταιρεία, όπου εξεταζόταν και εγκρινόταν από τα αρμόδια πρόσωπα. Στη συνέχεια, ο καλλιτεχνικός διευθυντής αναλάμβανε την ευθύνη της τελικής διαμόρφωσης του έργου, αποφασίζοντας τόσο για την ενορχήστρωση όσο και για τους εκτελεστές που θα συμμετείχαν στην ηχογράφηση. Η διαδικασία αυτή αναδεικνύει τον Περιστέρη ως κεντρικό κρίκο ανάμεσα στη δημιουργία και την τελική ηχογράφηση.

Χαρακτηριστική είναι η μαρτυρία του Παντελή Καρίβαλη, σύμφωνα με την οποία «ο κάθε συνθέτης έδινε στην εταιρεία το τραγούδι του· το ενέκρινε ο μαέστρος μαζί με τον υπεύθυνο και αποφάσιζαν ποιος θα το τραγουδήσει» και «Οι μαέστροι κάναν το κοντρόλ» [72]. Στο πλαίσιο αυτό, ο Περιστέρης συγκαταλέγεται στους «μαέστρους» που είχαν τον καθοριστικό λόγο, γεγονός που δείχνει ότι η αισθητική των ηχογραφήσεων δεν ήταν απλώς αποτέλεσμα ατομικής δημιουργίας, αλλά προϊόν συλλογικής και ταυτόχρονα ιεραρχημένης διαδικασίας.

Παράλληλα, οι προφορικές μαρτυρίες αποκαλύπτουν και μια άλλη διάσταση του ρόλου του: τη διαχείριση των ίδιων των καλλιτεχνών. Ο Ορφέας Κρεούζης, σε συνέντευξή του στον Παναγιώτη Κουνάδη, περιγράφει τον Περιστέρη ως «Το κατεστημένο της εποχής, άνθρωπο που διοικούσε», επισημαίνοντας ότι η στάση του απέναντι στους τραγουδιστές και η επιλογή αυτών καθοριζόταν σε μεγάλο βαθμό από το αν αυτοί μπορούσαν να αποδώσουν εμπορικά[73]. Η παρατήρηση αυτή, αν και διατυπωμένη με απλό τρόπο, φωτίζει μια βασική πτυχή της λειτουργίας της δισκογραφίας: την άμεση σύνδεση της καλλιτεχνικής επιλογής με την αγορά.

---

[72] https://vmrebetiko.aegean.gr/item/?id=1353 (Επίσκεψη στις 2/3/26).
[73] https://vmrebetiko.aegean.gr/item/?id=1298 (Επίσκεψη στις 2/3/26).

Ο ρόλος του Περιστέρη σε αυτή τη διαδικασία δεν περιοριζόταν στην επιλογή προσώπων. Όπως προκύπτει τόσο από τις μαρτυρίες όσο και από την ίδια τη δισκογραφία, συμμετείχε ενεργά στη διαμόρφωση των τραγουδιών πριν από την τελική τους ηχογράφηση. Οι παρεμβάσεις αυτές μπορούσαν να αφορούν τη δομή, τη μελωδία, τους στίχους ή την ενορχήστρωση, γεγονός που υποδηλώνει ότι το τελικό αποτέλεσμα ήταν συχνά προϊόν συνεργασίας και όχι αποκλειστικά ατομικής έμπνευσης. Με τον τρόπο αυτό, ο Περιστέρης λειτουργούσε ως φίλτρο μέσα από το οποίο περνούσε το υλικό πριν φτάσει στο κοινό.

Η πρακτική αυτή αναδεικνύεται με ιδιαίτερη σαφήνεια ξανά μέσα από μαρτυρία του Παντελή Καρίβαλη, ο οποίος περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο ο Περιστέρης καθοδηγούσε την εκτέλεση ενός τραγουδιού κατά τη διάρκεια της ηχογράφησης. Λέει χαρακτηριστικά:

> «…Και το άλλο τον μπακαλιάρο του Τούντα…μου λέει ο Περιστέρης πάρε να παίξεις μπαγλαμά. Έπαιξε ο Περιστέρης μπουζούκι, έπαιξα εγώ μπαγλαμά και άρχισε να μου λέει ο Περιστέρης ‘έμπα’… Ο Τούντας δεν ήταν όχι… Ο κάθε συνθέτης γράφει το τραγούδι, τη μουσική και τη δίνει στην εταιρεία. Η εταιρεία το εγκρίνει. Αφού το εγκρίνει ύστερα το περνάει ο Περιστέρης. Δεν έχει καμία δουλειά ο συνθέτης να βρίσκεται στην εκτέλεση απάνω»

Μέσω των παραπάνω λεγομένων γίνεται αντιληπτό ότι ο ρόλος του δεν ήταν τυπικός, αλλά άμεσα παρεμβατικός, επεκτεινόμενος μέχρι και τη στιγμή της εκτέλεσης. Παράλληλα, η ίδια μαρτυρία επιβεβαιώνει ότι, μετά την έγκριση ενός τραγουδιού, ο συνθέτης δεν είχε απαραίτητα ενεργό ρόλο στην ηχογράφηση, γεγονός που ενισχύει τη σημασία του καλλιτεχνικού διευθυντή και του διευθυντή ορχήστρας, ως τελικού διαμορφωτή του αποτελέσματος.

Η θέση του Περιστέρη μέσα στον μηχανισμό των δισκογραφικών εταιρειών αποκτά ακόμη μεγαλύτερη σημασία όταν εξεταστεί σε συνάρτηση με την συνεργασία και την ανάδειξη συγκεκριμένων καλλιτεχνών, οι οποίοι έμελλε να διαμορφώσουν το ρεμπέτικο της δεκαετίας του 1930. Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελεί η περίπτωση του Μάρκου Βαμβακάρη. Η πρώτη του ηχογράφηση στην Odeon το 1933 συνιστά ένα κομβικό σημείο στην ιστορία του είδους, καθώς σηματοδοτεί τη σταδιακή είσοδο του μπουζουκιού στο επίκεντρο της δισκογραφικής παραγωγής.

Ωστόσο, η ακριβής συμβολή του Περιστέρη στη συγκεκριμένη εξέλιξη δεν είναι απολύτως ξεκάθαρη, γεγονός που αντανακλά γενικότερα το πρόβλημα της τεκμηρίωσης για

την περίοδο αυτή. Από τη μία πλευρά, διατυπώνεται η άποψη ότι ο Περιστέρης υπήρξε εκείνος που «έβαλε» τον Βαμβακάρη στη δισκογραφία· από την άλλη, ο Παναγιώτης Κουνάδης επισημαίνει ότι ο ίδιος ο Βαμβακάρης προσέγγισε τον Μίνωα Μάτσα, παρουσιάζοντάς του τα τραγούδια του και επιδιώκοντας να ενταχθεί στο δυναμικό της εταιρείας. Η συνύπαρξη αυτών των εκδοχών δεν ακυρώνει τη σημασία του Περιστέρη, αλλά αντίθετα δείχνει ότι η διαδικασία ένταξης ενός καλλιτέχνη στη δισκογραφία δεν ήταν αποτέλεσμα μιας μεμονωμένης απόφασης, αλλά προϊόν αλληλεπίδρασης μεταξύ δημιουργών και στελεχών.

Μια επίσης πολύ σημαντική συνεργασία του Περιστέρη στα πλαίσια της δισκογραφικής Odeon, αποτελεί αυτή με τον Κώστα Σκαρβέλη. Τα πρώτα πιο σημαντικά στοιχεία που λαμβάνουμε για αυτή τη σύμπραξη, μας τα δίνει ο Καρίβαλης σε συνέχεια της συνέντευξης του όπου λέει χαρακτηριστικά:

> «Ο Σκαρβέλης ήταν μόνιμος της εταιρείας Odeon μέσα. Σε όλα τα τραγούδια που έχουν ακουστεί τα λαϊκά, ο Σκαρβέλης παίζει κιθάρα μέσα. Ο Περιστέρης ήταν εκείνος που έπαιζε το μπουζούκι και ο Σκαρβέλης έπαιζε την κιθάρα…»

Η συνύπαρξη μπουζουκιού και κιθάρας, με τον Περιστέρη να αναλαμβάνει το πρώτο και τον Σκαρβέλη το δεύτερο, δεν αποτελεί απλώς ένα εκτελεστικό σχήμα, αλλά αποτυπώνει μια συγκεκριμένη αισθητική επιλογή που επαναλαμβάνεται σε πολλούς δίσκους της περιόδου. Η σταθερότητα τέτοιων σχημάτων υποδηλώνει ότι οι ηχογραφήσεις δεν ήταν τυχαίες, αλλά οργανώνονταν κάθε φορά με βάση συγκεκριμένα πρότυπα ήχου.

Τέλος, η δράση του Περιστέρη δεν μπορεί να εξεταστεί ανεξάρτητα από το ευρύτερο κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο της εποχής. Κατά το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1930, και ιδιαίτερα μετά την επιβολή της δικτατορίας του Ιωάννη Μεταξά το 1936, επιβάλλεται ένα καθεστώς λογοκρισίας που επηρεάζει άμεσα το περιεχόμενο των τραγουδιών. Θεματικές που σχετίζονται με τον κόσμο των τεκέδων, τη χρήση ουσιών ή τη γενικότερη «παραβατική» ζωή τίθενται υπό έλεγχο, ενώ συχνά απαιτούνται αλλαγές στους στίχους πριν από την έγκριση για ηχογράφηση.

Σε αυτό το πλαίσιο, ο ρόλος του καλλιτεχνικού διευθυντή αποκτά μια επιπλέον διάσταση. Ο Περιστέρης δεν καλείται μόνο να επιλέξει και να οργανώσει το ρεπερτόριο, αλλά και να το προσαρμόσει στις απαιτήσεις της λογοκρισίας. Οι παρεμβάσεις του στους στίχους ή ακόμη και στη θεματολογία των τραγουδιών μπορούν να ιδωθούν υπό αυτό το πρίσμα, όχι μόνο ως αισθητικές επιλογές, αλλά και ως αναγκαίες προσαρμογές σε ένα

περιοριστικό περιβάλλον. Με τον τρόπο αυτό, η δισκογραφική παραγωγή της εποχής αποκτά έναν χαρακτήρα διαπραγμάτευσης ανάμεσα στη δημιουργική έκφραση και στους εξωτερικούς περιορισμούς.

Ταυτόχρονα, η περίοδος αυτή χαρακτηρίζεται από έντονο ανταγωνισμό μεταξύ των δισκογραφικών εταιρειών, όπως η Odeon, η Parlophone, η Columbia και η His Master's Voice. Η κινητικότητα καλλιτεχνών και στελεχών ανάμεσα στις εταιρείες, όπως προκύπτει και από τις μαρτυρίες για τον Τούντα, δείχνει ότι η δισκογραφία λειτουργούσε ως ένα δυναμικό πεδίο, στο οποίο οι ισορροπίες μεταβάλλονταν συνεχώς. Μέσα σε αυτό το περιβάλλον, πρόσωπα όπως ο Περιστέρης και ο Μάτσας είχαν να διαχειριστούν όχι μόνο καλλιτεχνικά, αλλά και πρακτικά ζητήματα που σχετίζονταν με την ανταγωνιστικότητα της παραγωγής.

Συνοψίζοντας, ο Σπύρος Περιστέρης αναδεικνύεται ως μια σύνθετη προσωπικότητα, η οποία δεν μπορεί να περιοριστεί στον ρόλο του συνθέτη ή του εκτελεστή. Η δράση του στις δισκογραφικές εταιρείες τον τοποθετεί στο κέντρο ενός δικτύου σχέσεων και διαδικασιών που καθόρισαν την πορεία της ελληνικής λαϊκής μουσικής κατά τον Μεσοπόλεμο, αλλά τόσο και πριν όσο και μετά. Η διπλή του ιδιότητα, ως μουσικού και ως καλλιτεχνικού διαχειριστή, του επέτρεψε να επηρεάσει ουσιαστικά τόσο το ύφος όσο και τη διάδοση του ρεμπέτικου τραγουδιού ή και γενικότερα της λαϊκής μουσικής, συμβάλλοντας στη διαμόρφωση του ήχου που συνδέθηκε με τη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο.

Κεφάλαιο 4

Η δισκογραφία στην Νέα Υόρκη

4.1 *Τα Πολιτάκια*

Στις 19 Απριλίου του έτους 1935, το υπερωκεάνιο με το όνομα Byron, ερχόμενο από τη Χάιφα, μια πόλη του Ισραήλ σταματά στον Πειραιά ακολουθώντας το καθιερωμένο δρομολόγιό[74] του με τελικό προορισμό τη Νέα Υόρκη. Από τον Πειραιά σύμφωνα με τη λίστα των επιβατών του πλοίου η οποία έχει εντοπιστεί στη ψηφιακή βάση δεδομένων του The statue of liberty – Ellis island faundation[75], επιβιβάστηκαν ο Σπύρος Περιστέρης μαζί με πέντε ακόμη μουσικούς, τον Σωτήρη Ιωαννίδη (Σώσος), τον Γιώργο Σαβαρή, τον Γιώργο Βιδάλη, τον Γιάννη Μηλλιάρη και τον Στέφανο Μακρή. Οι έξι αυτοί, εργάζονταν ως μουσικοί[76] στο πλοίο Byron καθ' όλη τη διάρκεια του ταξιδιού από τον Πειραιά μέχρι τη Νέα Υόρκη, το οποίο διήρκησε δώδεκα ημέρες με ημερομηνία άφιξης την 5η Μαΐου του 1935.

Η συγκρότηση αυτής της ομάδας δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαία. Αντιθέτως, πρόκειται για ένα σύνολο προσώπων που συνδέονται, με διαφορετικό τρόπο και βαθμό, με το σμυρναίικο αστικό μουσικό περιβάλλον και τη μετέπειτα αθηναϊκή δισκογραφική πραγματικότητα. Υπό αυτή την έννοια, η παρουσία τους στην Αμερική το 1935 δεν συνιστά απλώς μια ακόμη μετακίνηση μουσικών προς την ελληνική διασπορά, αλλά μπορεί να ιδωθεί ως μια συνειδητή ανασύνθεση ενός παλαιότερου αστικού μουσικού ήχου, επαναδιατυπωμένου μέσα στις νέες αισθητικές, επαγγελματικές και δισκογραφικές συνθήκες της δεκαετίας του 1930.

Η περίπτωση αυτή αποκτά ακόμη μεγαλύτερο ενδιαφέρον σε σχέση με το παρόν ερευνητικό αντικείμενο, καθώς το μουσικό σχήμα που εμφανίζεται στη Νέα Υόρκη το 1935 με την ονομασία *Τα Πολιτάκια* φαίνεται να ενεργοποιεί εκ νέου μια ιστορική ονοματοδοσία και μια μνήμη που παραπέμπει άμεσα στον κόσμο της *Εστουδιαντίνας Σιδερή* και γενικότερα στις σμυρναίικες αστικές ορχήστρες των τελών του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα.

---

[74] Βλ. Ν. Ορδουλίδης, Ελληνική μουσική στην Αμερική, Εφημερίδα *Τα Νέα*.

[75] https://www.statueofliberty.org/?gclid=Cj0KCQiAqsitBhDlARIsAGMR1Rg_whAPafycCrzZhPN6Xempyawox8NXaEpjVVA5IQRc8uOeHUum5awaAmQBEALw_wcB

[76] Εικονικό Μουσείο Αρχείου Παναγιώτη Κουνάδη, αποσπάσματα από ελληνόγλωσσες εφημερίδες στη Νέα Υόρκη το έτος 1935. Απόσπασμα 1: https://vmrebetiko.gr/item/?id=10877 Απόσπασμα 2: https://vmrebetiko.gr/item/?id=10878 Απόσπασμα 3: https://vmrebetiko.gr/item/?id=10879.

Συνεπώς, το παρόν κεφάλαιο δεν εξετάζει μόνο ένα ταξίδι ή μια σειρά ηχογραφήσεων, αλλά τον τρόπο με τον οποίο επανανοηματοδοτείται και επανατοποθετείται ένα μουσικό παρελθόν στο μεταναστευτικό και δισκογραφικό πλαίσιο της Νέας Υόρκης του 1935.

Όσον αφορά τα μέλη του σχήματος, δεν πρόκειται για μια τυχαία ομάδα μουσικών, αλλά για ένα μουσικό σύνολο του οποίου τα μέλη διαθέτουν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά όπως δισκογραφική εμπειρία, εξοικείωση με πολυφωνικές φωνητικές πρακτικές, συμμετοχή σε αστικά μουσικά σχήματα της Σμύρνης και αργότερα της Αθήνας, και κυρίως ευχέρεια σε ένα ρεπερτόριο που κινείται από τις καντάδες και τα ελαφρά τραγούδια έως το αστικό λαϊκό τραγούδι και τα τραγούδια της επιθεώρησης.

Εκτός από τον Περιστέρη, για τον οποίο έχουμε μιλήσει εκτενώς στα προηγούμενα κεφάλαια, τα υπόλοιπα πέντε μέλη είχαν δραστηριοποιηθεί αρκετά χρόνια στη Σμύρνη και αργότερα στην Αθήνα, γεγονός που θα μπορούσαμε να το αντιληφθούμε ως ένα από τα κοινά σημεία αναφοράς τους. Ο Σωτήρης Ιωαννίδης ή αλλιώς γνωστός ως «Σώσος» ή «Ψυριώτης», όπως πληροφορούμαστε από το αρχείο Κουνάδη,[77] γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1894, . Υπήρξε μουσικός με ευρωπαϊκή μουσική παιδεία, στοιχείο ιδιαίτερα σημαντικό για την κατανόηση της λειτουργίας του μέσα στο συγκεκριμένο σχήμα. Η παρουσία του στη δισκογραφία της εποχής είναι έντονη, τόσο ως συνθέτη όσο και ως πιανίστας, ενώ η επαγγελματική του δράση εκτείνεται και στον χώρο του θεάτρου και της επιθεώρησης. Το έργο του συνδέεται κυρίως με το ελαφρό τραγούδι, τη θεατρική μουσική και τη δισκογραφική παραγωγή αστικού χαρακτήρα, ότι υπήρξε ένα από τα ιδρυτικά μέλη[78] της Α.Ε.Π.Ι.

Η σημασία της συμμετοχής του Ιωαννίδη ως πιανίστας στα *Πολιτάκια* δεν έγκειται απλώς στο ότι ήταν ένας ακόμη μουσικός της αποστολής, Το πιάνο, ως όργανο στο οποίο φαίνεται να βασίζονται αρκετές από τις ηχογραφήσεις, δεν αποτελεί εδώ απλώς συνοδευτικό μέσο, αλλά σημαντικό δείκτη αισθητικής τοποθέτησης. Επιπλέον σε διαφημιστικό δημοσίευμα το οποίο παραθέτουμε στη συνέχεια, ο Σώσος εμφανίζεται ως διευθυντής του σχήματος. Η ένδειξη αυτή μαρτυρά ότι η παρουσία του δεν περιοριζόταν στον ρόλο του εκτελεστή, αλλά πιθανότατα συνδεόταν με τη μουσική οργάνωση, τη συνοχή και τη σκηνική παρουσίαση του συνόλου.

[77] https://vmrebetiko.gr/item/?id=3675.
[78] Η πληροφορία αντλήθηκε από την επίσημη ιστοσελίδα της Α.Ε.Π.Ι.

Ο Γιώργος Σαβαρής σύμφωνα με πληροφορίες που έχει παραχωρήσει ο εγγονός του σε συνέντευξη του προς τον Παναγιώτη Κουνάδη στις 21/4/1998[79], γεννήθηκε στην Τήνο το 1880, έζησε και δραστηριοποιήθηκε για μεγάλο διάστημα στη Σμύρνη μέχρι την Καταστροφή του 1922 και στη συνέχεια εγκαταστάθηκε στην Αθήνα, όπου και απεβίωσε το 1949. Στη συνέχεια όπως μας πληροφορεί ο Καλυβιώτης,[80] η παρουσία του στη μουσική ζωή της Σμύρνης υπήρξε ιδιαίτερα σημαντική, κυρίως ως τραγουδιστής και μέλος διαφόρων εστουδιαντινών. Η μουσική του διαδρομή συνδέεται με σχήματα όπως η *Εστουδιαντίνα Σιδερή*, η *Πανελλήνιος Εστουδιαντίνα*[81] την οποία φαίνεται και να διηύθυνε και η *Ελληνική Εστουδιαντίνα*. Αργότερα, στην Αθήνα, συνεχίζει τη δραστηριότητά του τόσο σε φωνητικά σύνολα όσο και ως βασικό πρόσωπο στο μουσικό σχήμα *Τρίο Σαβαρή*. Τέλος, όσον αφορά το ρεπερτόριο το οποίο ερμήνευε, υπάρχει μεγάλο φάσμα διαφόρων μουσικών ειδών, από δημοτικά, ρεμπέτικα, ελαφρά, τραγούδια της επιθεώρησης, ως και ξενόγλωσσα.

Η περίπτωση του Σαβαρή είναι εξαιρετικά σημαντική για το παρόν κεφάλαιο, διότι αποτελεί ζωντανό συνδετικό κρίκο ανάμεσα στις μουσικές πρακτικές των εστουδιαντινών και στη νέα δισκογραφική και μεταναστευτική πραγματικότητα του 1935. Σε αντίθεση με έναν απλό "καλό τραγουδιστή" που θα μπορούσε να επιλεγεί με καθαρά λειτουργικά κριτήρια, ο Σαβαρής διέθετε του συγκεκριμένη μουσική μνήμη και πρακτική εμπειρία από τα ίδια τα σχήματα στα οποία αναφέρεται η παρούσα μελέτη.

Ακριβώς γι' αυτό, η παρουσία του στα *Πολιτάκια* του 1935 αποκτά βαρύνουσα σημασία: δεν συμμετέχει μόνο επειδή είναι χρήσιμος ερμηνευτικά, αλλά επειδή ενσαρκώνει την ιστορική συνέχεια. Ο Περιστέρης, επιλέγοντάς τον, φαίνεται να μην επιδιώκει απλώς τη συγκρότηση ενός αποδοτικού μουσικού σχήματος, αλλά και την ενεργοποίηση ενός παλαιότερου μουσικού κεφαλαίου, μέσα από πρόσωπα που το είχαν ζήσει.

Ο Γιώργος Βιδάλης[82], γεννημένος στη Σμύρνη το 1884 και αποβιώσας στην Αθήνα το 1948, αποτελεί επίσης μία καίρια μορφή για τη συγκρότηση του σχήματος. Η παρουσία του στη δισκογραφία είναι εξαιρετικά έντονη, κυρίως ως τραγουδιστή, ενώ η συνεργασία του με τον Σαβαρή εμφανίζεται συχνά τόσο στη Σμύρνη όσο και στην Αθήνα. Υπήρξε από τους πρώτους μουσικούς που συνδέθηκαν με την παρουσία της Odeon στην Ελλάδα, ενώ

[79] https://vmrebetiko.gr/item/?id=1296.
[80] Καλυβιώτης (2002, σ. 85 και 88).
[81] Καλυβιώτης (2002, σ. 104).
[82] https://vmrebetiko.gr/item/?id=3671.

το ρεπερτόριό του εκτείνεται από το αστικό λαϊκό τραγούδι έως την επιθεώρηση και την οπερέτα.

Όπως και ο Σαβαρής, ο Βιδάλης συνδέεται με το πλαίσιο των εστουδιαντινών. Οι σχετικές αναφορές για τη συμμετοχή[83] του στην *Εστουδιαντίνα Σιδερή*, αλλά και η παρουσία του στην *Πανελλήνιο Εστουδιαντίνα*, δείχνουν ότι δεν πρόκειται για μια απλή δισκογραφική φυσιογνωμία της Αθήνας, αλλά για μουσικό που έχει διαμορφωθεί μέσα σε έναν προγενέστερο συλλογικό αστικό μουσικό κόσμο.

Η συμβολή του Βιδάλη στα *Πολιτάκια* φαίνεται να είναι διττή. Από τη μία, ενισχύει το φωνητικό σώμα του συνόλου, απαραίτητο για την εκτέλεση κομματιών με πολυφωνική ή ομαδική απόδοση. Από την άλλη, η παρουσία του, μαζί με αυτή του Σαβαρή, νομιμοποιεί ιστορικά και αισθητικά το εγχείρημα. Το σχήμα, δηλαδή, δεν αποτελεί μόνο μια «ορχήστρα», αλλά ένα μουσικό σώμα που ενσωματώνει πρόσωπα φορείς του ίδιου παλαιότερου σμυρναίικου αστικού ιδιώματος.

Ο Γιάννης ή Τζων Μηλλιάρης γεννήθηκε το 1898 στη Σμύρνη και υπήρξε επίσης τραγουδιστής με διαδρομή που περιλαμβάνει μετακινήσεις και εμφανίσεις σε διάφορα αστικά κέντρα, όπως το Παρίσι, η Θεσσαλονίκη, η Πάτρα και αργότερα η Αθήνα. Η παρουσία του στη δισκογραφία συνδέεται κυρίως με το *Τρίο Σαβαρή*, ενώ από συνέντευξη[84] του ίδιου στην Κουνάδη προκύπτει και η συμμετοχή του σε περιοδείες με μουσικά σχήματα, μεταξύ των οποίων και εκείνη στην Κωνσταντινούπολη το 1930 μαζί με τον Σαβαρή, τον Βιδάλη και τον Στέφανο Μακρή, αλλά και αυτή στην Αμερική με τα Πολιτάκια.

Για τον Στέφανο Μακρή οι πληροφορίες είναι περιορισμένες. Ωστόσο, η παρουσία του στις ίδιες περιοδείες και στο ίδιο μουσικό δίκτυο με τον Σαβαρή, τον Βιδάλη και τον Μηλλιάρη, όπως μας πληροφορεί ο τελευταίος[85], υποδηλώνει ότι δεν επρόκειτο για τυχαία ή περιστασιακή επιλογή. Ακόμη και η έλλειψη βιογραφικών δεδομένων δεν αναιρεί τη λειτουργική και ιστορική του σημασία: η ένταξή του στο σύνολο μαρτυρά ότι το σχήμα συγκροτήθηκε από πρόσωπα που ήδη ανήκαν σε ένα δοκιμασμένο κύκλωμα συνεργασιών.

Ο Περιστέρης λοιπόν, έφτασε στην Αμερική στις 5 Μαΐου του 1935 μαζί με τους προαναφερθέντες μουσικούς. Σύμφωνα με δημοσίευμα της εποχής στην εφημερίδα των Ελλήνων στη Νέα Υόρκη *Εθνικός Κήρυξ* το βράδυ της Δευτέρας 6 Μαΐου, θα έδιναν

[83] Καλυβιώτης (2002).
[84]https://vmrebetiko.gr/item/?id=1357.
[85] https://vmrebetiko.gr/item/?id=1357.

συναυλία για την ελληνική κοινότητα της Νέας Υόρκης στο *Palm Garden*. Το δημοσίευμα είναι το εξής:


ΕΡΧΟΝΤΑΙ!!!
ΕΤΟΙΜΑΣΘΗΤΕ!!!
"ΤΑ ΠΟΛΙΤΑΚΙΑ" ΣΤΗΝ ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ
Ὑπὸ τὴν Διεύθυνσιν τοῦ γνωστοῦ Ἀθηναίου Συνθέτου κ. ΙΩΑΝΝΙΔΟΥ.
Η ΜΑΝΔΟΛΙΝΑΤΑ ΤΟΥ ΥΠΕΡΩΚΕΑΝΕΙΟΥ «ΒΥΡΩΝ» ΘΑ ΜΕΙΝΗ ΣΤΗΝ ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ, ΟΛΙΓΑΣ ΜΟΝΟΝ ΗΜΕΡΑΣ.
Ὁ γνωστός μας καλλιτέχνης κ.
ΤΕΤΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ
Διοργανώνει πρὸς τιμήν των Ἑσπερίδα μετὰ ΧΟΡΟΥ καὶ σᾶς ὑπόσχεται μία καθ'ὅλα ἀλησμόνητη βραδυ.
ΔΕΝ ΘΑ ΕΙΝΑΙ ΣΥΝΗΘΙΣΜΕΝΗ ΧΟΡΟΕΣΠΕΡΙΣ ΠΑΡΑ ΜΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΙΣ. ΕΝΑ ΡΩΜΕΙΚΟ ΓΛΕΝΤΙ.
Ὁ Τενόρος ΒΙΤΑΛΗΣ
Ὁ Βαρύτονος ΣΑΒΑΡΗΣ
Ὁ Βαρύτονος ΜΗΛΙΑΡΗΣ.
Ὁ Βαθύφωνος ΜΑΚΡΗΣ.
Θὰ σᾶς ξετρελλάνουν μὲ τὰ τελευταῖα Ἀθηναϊκὰ Τραγούδια, μὲ τὶς ἀθάνατες Παληὲς Κανταδες καὶ μὲ τὰ Μανδολῖνα καὶ Κιθάρες των.
Πρῶτος Μανδολινιστὴς ΠΕΡΙΣΤΕΡΗΣ
Θὰ ἐμφανισθοῦν διὰ ΠΡΩΤΗΝ καὶ ΜΟΝΗΝ ΦΟΡΑΝ, εἰς τὸ Ἑλληνικὸν Κοινὸν τῆς Νέας Ὑόρκης τὴν
ΔΕΥΤΕΡΑ ΒΡΑΔΥ 6 ΜΑΪΟΥ
Ὥραν 8:30 Μ. Μ.
ΕΙΣ ΤΟ
PALM GARDEN
312 W. 52nd ST., NEW YORK
Ὑπὸ τὸ γενικὸν πρόσταγμα τοῦ κ.
ΤΕΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗ
Ἂς μὴ λείψῃ κανεὶς, γιατὶ γιὰ Λίγες Ὧρες θὰ ἐνθυμηθῆτε: Ἀθήνα—Σμύρνη—Κωνσταντινούπολι.
Ὀρχήστρα πολυόργανος ὑπὸ τὴν Διεύθυνσιν τοῦ κ. Α. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ
ΤΙΜΑΙ ΕΙΣΙΤΗΡΙΩΝ:
ΠΛΑΤΕΙΑΣ 75¢—ΘΕΩΡΕΙΟΥ $1.00
Εἰσιτήρια πωλοῦνται εἰς τὸ γραφεῖον τοῦ κ. Τέτου Δημητριάδη, 369 West 34th St., New York. Τηλέφωνον BRyant 9-8678. Εἰς τὰ καταστήματα: Atlas, 703—8th Ave., N. Y.—Greek American News Co., 48 Madison St., N. Y.—Hellenic Music, 336 W. 34th St., N. Y.—High Life Pastry, 303 East 34th St., N. Y.—J. Karayianis, 647—8th Ave., N. Y.—Margarites Bros., 346—8th Ave., N. Y.—Gus Pappas Music Store, 27—02 23rd Ave., Astoria, L. I.—P. Prodromidis, 616—8th Ave., N. Y.

Εικόνα 5: Διαφημιστικό δημοσίευμα από την Εφημερίδα *Εθνικός Κήρυξ* της Νέας Υόρκης στις 3/5/1935. Πηγή Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη

Στο παραπάνω διαφημιστικό δημοσίευμα εντοπίζουμε την ένδειξη *Τα Πολιτάκια*. Εν συνεχεία μέσω του δημοσιεύματος, αντλούμε για πρώτη φορά την πληροφορία ότι τα μέλη πιθανώς να εργάζονταν ως μουσικοί στο πλοίο Byron τις ημέρες που ταξίδευαν προς Νέα Υόρκη κάτι που φαίνεται από την γραπτή ένδειξη «ΜΑΝΔΟΛΙΝΑΤΑ ΤΟΥ ΥΠΕΡΩΚΕΑΝΕΙΟΥ ΒΥΡΟΝ». Η διπλή αυτή παρουσίαση ως *Πολιτάκια* και ως *Μανδολινάτα του Byron* είναι εξαιρετικά εύγλωττη. Από τη μία πλευρά, ο όρος *Μανδολινάτα* τοποθετεί το σύνολο μέσα σε μια γνωστή αστική και κοσμική μουσική παράδοση, αναγνωρίσιμη και ευπρεπή για το κοινό της διασποράς. Από την άλλη, η επιλογή της ονομασίας *Πολιτάκια* δεν είναι ουδέτερη· ενεργοποιεί μνήμες, συναισθηματικές συνδέσεις και πολιτισμικές αναφορές που παραπέμπουν στον μικρασιατικό κόσμο, αλλά και ευρύτερα στο αστικό ανατολικό παρελθόν του ελληνισμού.

Το δημοσίευμα εκτός των άλλων πληροφοριών μας πληροφορεί για τον διοργανωτή της εκδήλωσης τον Τέτο Δημητριάδη, Κωνσταντινουπολίτη συνθέτη και μουσικό, μόνιμα

εγκατεστημένο στη Νέα Υόρκη. Επίσης, αναφέρει όλα τα μέλη του μουσικού σχήματος παραθέτοντας για τον καθένα σημαντικές πληροφορίες όσων αφορά το μουσικό κομμάτι. Πιο συγκεκριμένα αποκαλεί τον Βιτάλη (Βιδάλη) τενόρο, τον Σαβαρή βαρύτονο, τον Μηλιάρη επίσης βαρύτονο και τον Μακρή βαθύφωνο. Επιπλέον γίνονται και αναφορές στα όργανα που θα συμμετείχαν στη μουσική επιτέλεση, «κιθάρες και μαντολίνα» στον πληθυντικό, άρα εκτός από τραγουδιστές, οι παραπάνω να ήταν και οργανοπαίκτες. Ο Περιστέρης κατείχε στην ορχήστρα τον ρόλο του πρώτου μαντολίνου. Όσων αφορά το ρεπερτόριο το οποίο θα ακούγονταν στην εκδήλωση, το δημοσίευμα μας αναφέρει τα «Αθηναϊκά τραγούδια» και τις «αθάνατες παληές καντάδες».

Την επόμενη ημέρα τα *Πολιτάκια*, Τρίτη 7 Μαΐου, ηχογράφησαν 6 μουσικά έργα, όπως εντοπίζονται στον κατάλογο[86] του Spottswood[87] ο οποίος περιέχει αναλυτικά στοιχεία των ηχογραφήσεων που πραγματοποιήθηκαν στην Αμερική. Τα τραγούδια είναι, η *Σκληρή καρδία*, το *Γιατί να φύγεις*, οι *Λαχανάδες*, η *Μπαμπέσα*, ο *Μπέικος* και το *Γκιουζέλ ζεϊμπέκικο*. Οι έξι αυτές ηχογραφήσεις είναι εξαιρετικά σημαντικές, όχι μόνο επειδή αποτελούν το βασικό δισκογραφικό αποτύπωμα του σχήματος στη Νέα Υόρκη, αλλά και επειδή μας επιτρέπουν να παρατηρήσουμε πώς ο Περιστέρης και οι συνεργάτες του διαχειρίζονται μουσικά το παρελθόν και το παρόν τους.

Σε πρώτο επίπεδο, οι ηχογραφήσεις αυτές δεν συγκροτούν ένα ενιαίο και μονοσήμαντο αισθητικό σώμα. Αντιθέτως, διακρίνονται τουλάχιστον δύο βασικές κατευθύνσεις:

1. Ένα σύνολο κομματιών που κινείται σαφώς προς το αστικό λαϊκό και ρεμπέτικο ιδίωμα της Αθήνας του 1930.
2. Ένα σύνολο κομματιών που διατηρεί έντονα στοιχεία της αστικής καντάδας, και της εστουδιαντίνας.

Αυτή η διπλή κατεύθυνση δεν πρέπει να ιδωθεί ως ασυνέπεια ή αισθητική σύγχυση. Αντιθέτως, είναι ακριβώς εκείνο που κάνει τις ηχογραφήσεις αυτές τόσο σημαντικές: τα *Πολιτάκια* του 1935 δεν προσπαθούν να αναπαραστήσουν μουσειακά τη Σμύρνη, αλλά να μεταφέρουν στη Νέα Υόρκη ένα μουσικό σχήμα που έχει ήδη ιστορικά εξελιχθεί. Με άλλα

[86] Πιο συγκεκριμένα, τα στοιχεία για τα έξι αυτά κομμάτια, εντοπίστηκαν στο βιβλίο του Spottswood (1990) στην κατηγορία με τις ελληνικές ηχογραφήσεις και ειδικότερα στη λίστα με αριθμό 14. 144, σελ. 1210 και με τίτλο «Ta politakia».
[87] Spottswood (1990).

λόγια, δεν ακούμε μια απλή αναβίωση της *Εστουδιαντίνας Σιδερή*, αλλά μια ύστερη και ιστορικά φιλτραρισμένη μορφή της.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το οργανολόγιο. Σε αντίθεση με τις παλαιότερες ή παράλληλες αθηναϊκές λαϊκές εκτελέσεις πολλών από αυτά τα κομμάτια, όπου συναντώνται συχνά το δίπολο μπουζούκι–κιθάρα ή άλλοι συνδυασμοί «λαϊκής ορχήστρας», στις ηχογραφήσεις με τα *Πολιτάκια* κυριαρχούν το μαντολίνο, η κιθάρα και το πιάνο. Η επιλογή αυτή είναι καθοριστική. Δεν πρόκειται απλώς για τεχνική ή πρακτική λύση, αλλά για σαφή αισθητική τοποθέτηση.

Ο Περιστέρης, αν και ήδη βαθιά ενταγμένος στη δισκογραφική και μουσική πραγματικότητα της Αθήνας, επιλέγει εδώ να μην εκπροσωπηθεί πρωτίστως μέσα από το οργανολογικό πρότυπο με το οποίο είχε συνδεθεί στο δικό του δισκογραφικό υλικό. Αντίθετα, επαναφέρει ένα ηχητικό περιβάλλον πιο κοντινό στον κόσμο των εστουδιαντινών. Πρόκειται, επομένως, για μια συνειδητή επιλογή ηχητικής ταυτότητας, η οποία υπηρετεί τον ευρύτερο συμβολικό στόχο του εγχειρήματος.

Το κομμάτι *Οι Λαχανάδες* εντοπίζεται για πρώτη φορά στη δισκογραφία το 1933, σε ηχογράφηση[88] της Parlophone με τη φωνή της Κατίνας Χωματιανού και σύνθεση του Βαγγέλη Παπάζογλου[89]. Στη συνέχεια ακολουθούν το 1934 τρεις ακόμη ηχογραφήσεις από τις εταιρείες Parlophone, His Master's Voice και Columbia, γεγονός που δείχνει ότι το κομμάτι είχε ήδη κυκλοφοριακή και εμπορική δυναμική πριν από την ηχογράφηση με τα *Πολιτάκια* το 1935.

Το 1934 σύμφωνα με τις ετικέτες δίσκων που εντοπίστηκαν, ηχογραφούνται άλλες τρείς εκτελέσεις των *Λαχανάδων*, από τις δισκογραφικές εταιρίες Parlophone, His Master's Voice και Columbia. Η ετικέτα του δίσκου της Parlophone[90] η μια εκ των τριών αυτών εκτελέσεων, μας παραθέτει για την εκτέλεση τα εξής στοιχεία: Το κομμάτι είναι Ζεϊμπέκικο, τραγουδιστής αναγράφεται ο Κ. Ρούκουνας (Σαμιώτης) και συνθέτης ο Β. Παπάζογλου. Στη συνέχεια αναφέρει τη «συνοδεία λαϊκής ορχήστρας» κάτι που χρήζει σχολιασμού, μιας και στο ηχητικό υλικό του δίσκου τα όργανα που ακούγονται[91] είναι δύο κιθάρες, η μια με σολιστικό ρόλο και η άλλη με συνοδευτικό, ακολουθώντας το ίδιο πρότυπο οργάνων της

[88]«Οι Λαχανάδες», Parlophone B 21747 – 101451, 1933. Βλ. https://www.greekdiscography.gr/Home.htm
[89] Το επώνυμο του συνθέτη έχει διαπιστωθεί και από ετικέτες δίσκων μεταγενέστερων εκτελέσεων, μιας και για τη συγκεκριμένη εκτέλεση δεν έχει βρεθεί η αντίστοιχη ετικέτα.
[90] «Οι λαχανάδες», Parlophone B 21765 – 101493, 1934. Βλ. https://www.greekdiscography.gr/Home.htm
[91]Βλ. https://youtu.be/K03LJb0VWIM?si=CKLeRqe_m9myvZww.

πρώτης εκτέλεσης που προαναφέρθηκε. Τέλος η ετικέτα μας πληροφορεί πως διευθυντής ορχήστρας είναι ο Σ. Περιστέρης και πιθανώς να συμμετείχε και ως κιθαρίστας.

Η επόμενη εκτέλεση του έτους 1934 πραγματοποιήθηκε στις 27/6 από την His Master's Voice,[92] αλλά χωρίς την ακριβή ημερομηνία ηχογράφησης και των άλλων δυο ηχογραφήσεων του έτους αυτού, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε με ακρίβεια το ποια εκτέλεση προηγείται χρονικά. Η ηχογράφηση αυτή διαφέρει αρκετά από τις προηγούμενες δύο όσων αφορά τα όργανα, αν και στην ετικέτα του δίσκου συναντάμε ξανά την αναφορά στη συνοδεία λαϊκής ορχήστρας. Τα όργανα που ακούγονται[93] στη ηχογράφηση είναι το βιολί, η κιθάρα, που σε σύγκριση με τις προηγούμενες δύο εκτελέσεις τη συναντάμε μόνο ως συνοδευτικό όργανο, το ούτι και το κανονάκι. Τραγουδίστρια είναι η Ρόζα Εσκενάζυ.

Η τρίτη ηχογράφηση του '34 πραγματοποιήθηκε από την Columbia Ελλάδος με τραγουδιστή τον Στελλάκη Περπινιάδη και διευθυντή ορχήστρας τον Κώστα Σκαρβέλη. Στην ετικέτα και αυτού του δίσκου[94] αναφέρεται η λαϊκή ορχήστρα αν και το σύνολο τον οργάνων και εδώ διαφέρει[95] από αυτό των παραπάνω εκτελέσεων. Έτσι λοιπόν συμπεραίνουμε πως ο όρος *Λαϊκή ορχήστρα* ο οποίος συναντάται πολύ συχνά σε πολλές ετικέτες δίσκων, δεν αναφέρεται σε έναν συγκεκριμένο συνδυασμό οργάνων, αλλά ενδεχομένως να χρησιμοποιείται για να εξυπηρετήσει τον προσδιορισμό του μουσικού είδους στο οποίο επιθυμούσαν κάθε φορά να εντάξουν το μουσικό έργο οι συντελεστές του ή οι υπεύθυνοι της εξαγωγής του δίσκου στην αγορά.

Η πέμπτη εκτέλεση του τραγουδιού *Λαχανάδες*,[96] η οποία πραγματοποιήθηκε από τα *Πολιτάκια*, βρίσκεται πολύ κοντά αισθητικά στις δύο πρώτες ηχογραφήσεις που μελετήσαμε παραπάνω. Η εκτέλεση έγινε από κιθάρα, πιάνο και φωνή, η μόνη διαφορά στη δομή του μουσικού συνόλου αυτής της ηχογράφησης[97] με τις δύο πρώτες, είναι η αντικατάσταση της μιας κιθάρας που είχε τον συνοδευτικό ρόλο, με πιάνο. Η μελωδική γραμμή και η αρμονία του κομματιού κατά βάση είναι η ίδια και στις 5 εκτελέσεις.

Στην ετικέτα του δίσκου[98] συναντάμε το όνομα του συγκροτήματος *Τα Πολιτάκια* και ακριβώς από κάτω αναγράφονται τα επώνυμα Ι. Μιλλιάρης και Σ. Περιστέρης. Το

---

[92] «Οι λαχανάδες», HMV AO 2141 – OT 1611 1, 1934. Βλ. https://vmrebetiko.gr/item/?id=10546.
[93] Βλ. https://youtu.be/Mz0YrxTy6mk?si=-4E1Z-zkJiXOd9L3.
[94] «Οι λαχανάδες», Columbia D G 2041 – C G 841, 1934. Βλ. https://vmrebetiko.gr/item/?id=10018.
[95] Βλ. https://youtu.be/V296Q3bm0QY?si=5CL9gIayglS8HrYS.
[96] «Οι λαχανάδες», Orthophonic S 672 – CS 089813, RCA VICTOR 38 3055 – CS 089813, 1935.
[97] Βλ. https://youtu.be/yJKvl6fbZ0U?si=RKnMzgKZRH0PZbxh.
[98] «Οι λαχανάδες», Orthophonic S 672 – CS 089813, RCA VICTOR 38 3055 – CS 089813, 1935.

επώνυμο του Περιστέρη συνοδεύεται από τη συντομογραφία, Κιθ., η οποία μας μαρτυρά πως ο ίδιος είναι αυτός που παίζει κιθάρα στην ηχογράφηση, άρα ο Μιλλιάρης πιθανώς να είναι αυτός που τραγουδά.

Ο Περιστέρης ως κιθαρίστας στην παρούσα εκτέλεση[99], κατέχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο ανάμεσα στα δύο όργανα. Εκτελεί τη μελωδία της εισαγωγής και του τραγουδιού παράλληλα με τη φωνή καθ' όλη τη διάρκεια της ηχογράφησης. Στην αρχή της ηχογράφησης, η εισαγωγή ακούγεται δύο φορές σε επανάληψη, ενώ στις άλλες ηχογραφήσεις μόνο μια φορά. Η πέμπτη που είναι και τελευταία στροφή του τραγουδιού, στη συγκεκριμένη ηχογράφηση εκτελείται οργανικά μόνο από την κιθάρα χωρίς στίχο, φαινόμενο που δεν εμφανίζεται στις προηγούμενες ηχογραφήσεις του κομματιού και τέλος το κομμάτι κλείνει με την εισαγωγή.

Το πιάνο στην παρούσα ηχογράφηση, κατέχει τον συνοδευτικό ρόλο, εκτελεί τις συγχορδίες ακολουθώντας το ρυθμικό patern με μέτρο 9/4 από την αρχή μέχρι το τέλος, χωρίς επιπλέον προσθήκες, όπως μελωδικές φράσεις κάτι που συναντάμε στην εκτέλεση του Περπινιάδη από το συνοδευτικό όργανο (κιθάρα). Η αρμονία που εκτελείται από τα συνοδευτικά όργανα και στις τρεις εκτελέσεις στηρίζεται μόνο σε δυο βαθμίδες, στην πρώτη και στην πέμπτη.

Αυτό που διαφοροποιεί ουσιαστικά την εκτέλεση με τα *Πολιτάκια* από τις υπόλοιπες, δεν είναι η βασική μελωδία, αλλά ο τρόπος μουσικής άρθρωσης. Η εκτέλεση αυτή δεν επιχειρεί να καινοτομήσει με ριζικό τρόπο, αλλά να μεταγράψει το κομμάτι σε ένα διαφορετικό αισθητικό πλαίσιο, όπου η κιθάρα και το πιάνο έρχονται πιο κοντά στη λογική της μουσικής πρακτικής των εστουδιαντινών.

Το επόμενο κομμάτι που ηχογράφησε ο Περιστέρης με τους υπόλοιπους μουσικούς στην Νέα Υόρκη η *Μπαμπέσα*, βρίσκεται στην άλλη πλευρά του ίδιου δίσκου[100] που περιέχει και τους *Λαχανάδες*. Εκτός από την εκτέλεση με τα *Πολιτάκια*, στη δισκογραφία συναντάμε δυο προγενέστερες εκτελέσεις, οι δίσκοι των οποίων, στην άλλη πλευρά εμπεριέχουν επίσης το τραγούδι *Λαχανάδες*, στην πρώτη εκτέλεση συμμετέχει ο Στελλάκης Περπινιάδης και στη δεύτερη η Ρόζα Εσκενάζυ.

---

[99] https://youtu.be/yJKvl6fbZ0U?si=pa6kYogKjNOSNNXE.
[100] «Μπαμπέσα», Orthophonic S 672 – CS 089813, 1935.
Βλ. https://www.greekdiscography.gr/AdvSearchSongs.htm#results.

Οι δύο πρώτες εκτελέσεις της *Μπαμπέσας* το 1934, κινούνται στο ίδιο μουσικό αισθητικό πλαίσιο με αυτό των *Λαχανάδων*. Στον δίσκο με την εκτέλεση του Περπινιάδη[101], το κομμάτι χαρακτηρίζεται ως «χασάπικο». Ο όρος αυτός αναφέρεται, είτε στον ρυθμό του κομματιού ο οποίος βασίζεται στο μέτρο 2/4, είτε στον τρόπο που χορεύεται το κομμάτι. Συνθέτης παραμένει ο Ε. Παπάζογλου. Και σε αυτή την ετικέτα δίσκου, γίνεται αναφορά στον τύπο ορχήστρας που εκτελεί τη συγκεκριμένη ηχογράφηση, χαρακτηρίζοντας τη ξανά *λαϊκή* με διευθυντή αυτής της ορχήστρας και πάλι τον Κώστα Σκαρβέλη. Τα όργανα που συμμετέχουν στην εκτέλεση[102] είναι το βιολί, το ούτι και η κιθάρα. Το βιολί κατέχει την εκτέλεση της κύριας μελωδίας, το ούτι παίζει συμπληρωματικό ρόλο και η κιθάρα συνοδευτικό.

Η εκτέλεση της Ρόζας Εσκενάζυ με αυτή του Περπινιάδη, βρίσκονται πολύ κοντά υφολογικά. Τα όργανα που συμμετέχουν και στις δύο εκτελέσεις είναι κοινά με εξαίρεση στην εκτέλεση της Εσκενάζυ όπου ακούμε[103] να συμμετέχουν και ζήλιες οι οποίες εκτελούν τον ρυθμό στα οργανικά μέρη του κομματιού. Και σε αυτή την ετικέτα δίσκου[104], αναφέρεται επίσης ο όρος χασάπικο.

Η εκτέλεση της *Μπαμπέσας*[105] από τα *Πολιτάκια*, διαφέρει αρκετά από τις προηγούμενες δύο όσον αφορά το οργανολόγιο και το τραγουδιστικό μέρος του κομματιού. Τα όργανα τα οποία εκτελούν το κομμάτι, είναι δυο μαντολίνα και πιάνο. Η βασική μελωδία του κομματιού, είναι κοινή και στις τρεις εκτελέσεις, ενδιαφέρον όμως αποτελεί το γεγονός ότι στην παρούσα εκτέλεση το κομμάτι κλείνει με ένα οργανικό μέρος το οποίο εκτελείται από το ένα μαντολίνο και το πιάνο, στη διπλή σχεδόν ταχύτητα από το υπόλοιπο κομμάτι. Το οργανικό αυτό μέρος σε στυλ χώρας, απουσιάζει από τις εκτελέσεις του Περπινιάδη και της Εσκενάζυ. Η εκτέλεση του τραγουδιού επίσης διαφοροποιείται ουσιωδώς. Το φωνητικό μέρος εκτελείται από τέσσερις φωνές, με κάθε μία να ακολουθεί διακριτή μελωδική γραμμή. Το στοιχείο αυτό είναι εξαιρετικά σημαντικό, καθώς απομακρύνει την ηχογράφηση από το μοντέλο του ατομικού λαϊκού τραγουδιστή και τη φέρνει πολύ πιο κοντά στη λογική του φωνητικού συνόλου. Με άλλα λόγια, στην *Μπαμπέσα* ακούμε ίσως πιο καθαρά από ό,τι σε άλλα κομμάτια την προσπάθεια του σχήματος να μετασχηματίσει ένα τραγούδι της

---

[101] Columbia DG 2041 – CG 888, 1934.
Βλ. https://www.greekdiscography.gr/Images/Records/110328/DG%202041%20%20A%20copy.jpg.ashx
[102] https://youtu.be/Pl_gLgy5Fkw?si=I9Pr_nI8izAgeLLM.
[103] https://youtu.be/GPKqr16i7N0?si=IjDQjeiq9bsf8Fdg.
[104] His Master's Voice AO 2141 – OT 1610 2, 1934.
Βλ. https://www.greekdiscography.gr/Images/Records/137132/AO%202141%20%20F.JPG.ashx.
[105] https://youtu.be/Le7tEN5TvCc?si=e9Nc0amZOWsPpO6T.

δεκαετίας του 1930 μέσα από έναν ήχο που θυμίζει περισσότερο μανδολινάτα, καντάδα ή πολυφωνικό σύνολο

Ενδιαφέρον επίσης σε αυτή την εκτέλεση αποτελεί το γεγονός ότι στην ετικέτα του δίσκου, συναντάμε τον όρο «Ρεμπέτικο», αμέσως μετά από τον τίτλο του τραγουδιού. Ο όρος αυτός μπορεί να χρησιμοποιήθηκε με σκοπό να ενταχθεί το κομμάτι σε μια μουσική κατηγορία η οποία θα προσέδιδε στην ηχογράφηση έναν προμελετημένο και πιο ακριβή χαρακτήρα, όσων αφορά την εποχή του μουσικού τοπίου και της αισθητικής του κομματιού, αφού όπως αναφέραμε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, ο όρος ρεμπέτικο πρωτοεμφανίστηκε στους δίσκους γύρο στο 1910.

Ο επόμενος δίσκος που ηχογράφησαν τα *Πολιτάκια* στην Νέα Υόρκη, εμπεριέχει άλλα δύο κομμάτια, τον *Μπέικο*» και το *Γκιουζέλ*. Ο *Μπέικος*[106] έχει ηχογραφηθεί ξανά από τον Σπύρο Περιστέρη με δύο κιθάρες περίπου ένα χρόνο νωρίτερα (1934) από την ηχογράφηση με τα *Πολιτάκια*. Στην εκτέλεση αυτή[107] συμμετέχουν ο Περιστέρης μαζί με τον Κώστα Σκαρβέλη, ως κιθαρίστες. Ο τίτλος του κομματιού αυτή τη φορά είναι *Ταταυλιανό Χασάπικο*[108] και ο δίσκος κυκλοφόρησε από την εταιρία Odeon Ελλάδος.

Πριν από τις δυο ηχογραφήσεις του κομματιού με κοινό στοιχείο την συμμετοχή του Περιστέρη, έχει εντοπιστεί άλλη μια εκτέλεση για την οποία δεν υπάρχουν εξακριβωμένα στοιχεία, όμως σύμφωνα με τα υπάρχοντα, έχει ηχογραφηθεί το έτος 1929 από την Odeon της Τουρκίας και στην εκτέλεση συμμετέχει ο Στέφος, για τον οποίο δεν έχουμε παραπάνω πληροφορίες, ο οποίος παίζει αρμόνικα. Η ηχογράφηση αυτή φέρει τον τίτλο *Αρναουτκίογλου Σέρβικο*[109].

Η εκτέλεση από τα *Πολιτάκια* γνωστή ως *Μπέικος*[110], αποτελείται από ένα μαντολίνο το οποίο παίζει ο Περιστέρης και πιάνο που πιθανώς να παίζει ο Ιωαννίδης για λόγους που αναφέρθηκαν παραπάνω. Το κομμάτι είναι οργανικό[111], το μαντολίνο εκτελεί την μελωδία και το πιάνο τη ρυθμική και αρμονική συνοδεία. Σε σύγκριση με την προηγούμενη εκτέλεση, η ταχύτητα του κομματιού αυτή τη φορά είναι αρκετά πιο υψηλή, γεγονός που

---

[106] Ορδουλίδης, Ν. (2021). «Αθήνα: Ταταυλιανό / New York: Beykos». Στο Κ. Χάρδας, Γ. Σακαλιέρος, & Ι. Φούλιας (Επιμ.), Πρακτικά Συνεδρίου *Παραλλαγές, Επεξεργασίες, Μεταμορφώσεις* (Θεσσαλονίκη, 1–3 Δεκεμβρίου 2017) (σσ. 418–423). Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία.
[107] Βλ. https://rebetiko.sealabs.net/display.php?d=0&recid=14456.
[108] Βλ. https://www.greekdiscography.gr/Images/Records/134734/GA%201853%20%20A%20copy.jpg.ashx
[109] https://rebetiko.sealabs.net/display.php?d=0&recid=17138.
[110] Orthophonic S 674, 1935.
Βλ. https://www.greekdiscography.gr/Images/Records/121914/ORTH%20674%20%20A.jpg.ashx.
[111] Βλ. https://rebetiko.sealabs.net/display.php?d=0&recid=1242.

δημιουργεί το ερώτημα αν αυτή η μορφή εκτέλεσης ήταν επιλογή του Περιστέρη ο οποίος συμμετείχε και στις δυο ηχογραφήσεις εκτελώντας τη μελωδία και αν ναι, γιατί επέλεξε τη δεύτερη φορά μια σχεδόν διπλάσια ταχύτητα. Ο ρυθμός του κομματιού είναι χασάπικος, το μελωδικό μέρος αποτελείται από τρία μελωδικά μοτίβα τα οποία επαναλαμβάνονται με συγκεκριμένη σειρά κάθε φορά. Στην συγκεκριμένη εκτέλεση τα μοτίβα επαναλαμβάνονται σε δυάδες, οι οποίες αποτελούνται από το πρώτο και το δεύτερο μοτίβο και από το πρώτο και το τρίτο με επανάληψη αυτών των δύο δυάδων, δυο φορές, και τις πρώτης δυάδας τρείς φορές. Τέλος το κομμάτι κλείνει με το πρώτο μελωδικό μοτίβο. Η προηγούμενη εκτέλεση του Περιστέρη ακολουθεί την ίδια δομή μελωδικών μοτίβων με λιγότερες επαναλήψεις. Ενδιαφέρον αποτελεί το γεγονός πως η εκτέλεση του 1929 ξεκινά με το μελωδικό μοτίβο το οποίο στις άλλες δυο ηχογραφήσεις το συναντάμε ως τρίτο.

Σε καμία από τις τρεις εκτελέσεις δεν αναφέρεται συνθέτης, κάτι που μπορεί να δικαιολογηθεί και από την παρατήρηση των τριών τίτλων οι οποίοι αποτελούν ονόματα γεωγραφικών περιοχών όπως οι περιοχές Beykoz και Ταταύλα στην Κωνσταντινούπολη, αλλά και από τον όρο «σέρβικο» (Κοκκώνης, 2017) ο οποίος εντοπίζεται στη δεύτερη εκτέλεση, *Αρναουτκίογλου σέρβικο*, που ίσως να αναφέρεται στο είδος του χορού. Το παραπάνω γεγονός μας μαρτυρά πως η μελωδία του *Μπέικου*, είναι διαδεδομένη σε διάφορα γεωγραφικά τοπία και πως έχει ενσωματωθεί πλήρως από τους μουσικούς του κάθε τόπου οι οποίοι έχουν οικειοποιηθεί αυτή τη μελωδία, εκτελώντας τη με μια δική τους υφολογική, ιδεολογική αλλά και τοπική προσέγγιση, σημεία τα οποία στο σύνολό τους εντάσσουν τη μελωδία αυτή στην ευρύτερη κατηγορία της λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής.

Στην άλλη πλευρά του δίσκου που περιέχει τον *Μπέικο*, βρίσκεται το *Γκιουζέλ*. Η πρώτη φορά που ακούμε τη μελωδία αυτού του κομματιού, είναι δύο χρόνια νωρίτερα. Το 1933, ηχογραφήθηκε από την εταιρία Parlophone στην Αθήνα, το κομμάτι με τίτλο *Ένας μάγκας στον βοτανικό*[112], με τραγουδιστή τον Ζαχαρία Κασιμάτη. Στην εκτέλεση συμμετέχουν δύο κιθάρες.

Το κομμάτι *Γκιουζέλ*[113] σε εκτέλεση από τα Ταταύλα, είναι οργανικό και τα όργανα που συμμετέχουν είναι μια κιθάρα την οποία σύμφωνα με την ετικέτα του δίσκου εκτελεί ο Περιστέρης και πιάνο. Η ηχογράφηση[114] ξεκινά με ένα ταξίμι το οποίο διαρκεί 1:12΄,

[112]https://rebetiko.sealabs.net/display.php?string=%CE%B5%CE%BD%CE%B1%CF%82+%CE%BC%CE%B1%CE%B3%CE%BA%CE%B1%CF%82+%CF%83%CF%84%CE%BF+%CE%B2%CE%BF%CF%84%CE%B1%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%BF.
[113] https://www.greekdiscography.gr/Images/Records/121914/ORTH%20674%20%20B.jpg.ashx.
[114] https://youtu.be/fmZQoBL-8SE?si=W8aY3IyJxX7sxpES.

δηλαδή περίπου το ένα τρίτο της ηχογράφησης. Το γεγονός αυτό δεν είναι καθόλου αμελητέο, καθώς μετατοπίζει το κέντρο βάρους του έργου από το τραγουδιστικό περιεχόμενο προς την οργανική επιτέλεση και τη δεξιοτεχνική παρουσίαση της μελωδίας. Το κομμάτι συνεχίζει με την μελωδία των στίχων του τραγουδιού «Ένας μάγκας στον βοτανικό» το οποίο προαναφέρθηκε. Ενδιαφέρον σε αυτή την εκτέλεση μεταξύ άλλων, είναι το γεγονός, πως στην ετικέτα του δίσκου η συγκεκριμένη ηχογράφηση φαίνεται να έχει κατοχυρωθεί στο πρόσωπο του Τέτου Δημητριάδη.

Ο τρίτος δίσκος αποτελείται από τα κομμάτια *Σκληρή καρδιά*[115] και *Γιατί να φύγεις*[116]. Τα δύο αυτά κομμάτια διαφέρουν αρκετά υφολογικά από τα υπόλοιπα τέσσερα μιας και είναι συνθέσεις στις οποίες εντοπίζονται λόγια στοιχεία. Η *Σκληρή καρδιά*[117] αποτελεί μια σύνθεση της Κίτσας Κορρίνας το έτος 1934, η οποία λανθασμένα στην ετικέτα της ηχογράφησης αναφέρεται ως συνθέτρια του *Γιατί να φύγεις* της άλλης πλευράς του δίσκου, . Επίσης για αυτή τη σύνθεση έχει εκδοθεί και παρτιτούρα από το εξώφυλλο[118] της οποίας έχει γίνει γνωστό το όνομα της συνθέτριας του κομματιού. Το κομμάτι[119] είναι ταγκό και στην εκτέλεση των στίχων συμμετέχουν δύο φωνές με ερμηνεία που προσεγγίζει αυτό που ονομάζουμε ελαφρό τραγούδι.

Το κομμάτι *Γιατί να φύγεις*[120] ηχογραφήθηκε το 1933 στην Αθήνα σε μουσική του Άγγελου Μαρτίνου και στίχους του Δημήτρη Γιαννουκάκη και αποτελεί μια σύνθεση για την επιθεώρηση με τον τίτλο *Ευρωπαία*. Και αυτές τις πληροφορίες τις επιβεβαιώνει επίσης το εξώφυλλο της παρτιτούρας του κομματιού.

Η εκτέλεση της *Σκληρής καρδιάς* από τα *Πολιτάκια*[121], αισθητικά κινείται στον ίδιο χώρο με αυτόν την πρώτης εκτέλεσης. Η μελωδία είναι κοινή και οι φωνές που συμμετέχουν είναι περισσότερες από μια, παρ' όλα αυτά οι στίχοι διαφέρουν. Στην πρώτη εκτέλεση υπάρχει μια στροφή που επαναλαμβάνεται στη θέση του ρεφρέν, ενώ το υπόλοιπο κομμάτι είναι οργανικό σε σύγκριση με την εκτέλεση από τα *Πολιτάκια*, στην οποία υπάρχουν δύο επιπλέον στροφές που λειτουργούν ως κουπλέ στη θέση των οποίων στην πρώτη εκτέλεση,

---

[115] «Σκληρή καρδία», Orthophonic S 673 – CS 089812, 1935.
[116] «Γιατί να φύγεις», Orthophonic S 673 – CS 089812, 1935.
[117] «Σκληρή καρδιά», Parlophon B 21770 – 101509, 1934.
Βλ. https://www.greekdiscography.gr/AdvSearchSongs.htm#results.
[118] Βλ. https://vmrebetiko.gr/item/?id=1870.
[119] Βλ. https://youtu.be/3D0iW3bX-Xs?si=JrhxJurcnjGAWiki.
[120] «Γιατί να φύγεις», Parlophon B 21754 – 101452, 1933.
[121] https://vmrebetiko.gr/item/?id=4877.

ακούμε μόνο τη μελωδία παιγμένη από τα όργανα, χωρίς φωνητική συμμετοχή. Τα όργανα που συμμετέχουν στην παρούσα εκτέλεση, είναι ξανά το μαντολίνο και το πιάνο.

Για το κομμάτι *Γιατί να φύγεις*, δεν έχει βρεθεί ηχητικό υλικό όσων αφορά την πρώτη εκτέλεση, με αποτέλεσμα να μη μπορούμε να συγκρίνουμε την ηχογράφηση από τα *Πολιτάκια* με μια προγενέστερη. Σύμφωνα με το ηχητικό υλικό[122] που διαθέτουμε από την ηχογράφηση στην Νέα Υόρκη, η αισθητική μπορούμε να πούμε ότι είναι επίσης πολύ κοντά σε αυτή με της *Σκληρής καρδιάς*. Και σε αυτή την περίπτωση οι φωνές είναι πάνω από μια και τα όργανα που συμμετέχουν είναι μαντολίνα και πιάνο.

Ύστερα από την εξέταση των έξι κομματιών που ηχογράφησαν τα *Πολιτάκια* στη Νέα Υόρκη στις 7 Μαΐου 1935, γίνεται σαφές ότι δεν πρόκειται για ένα τυχαίο σύνολο ηχογραφήσεων. Αντίθετα, οι επιλογές του ρεπερτορίου, το οργανολόγιο, η διάταξη των φωνών και ο τρόπος ερμηνείας συγκροτούν μια συνειδητή αισθητική πρόταση, η οποία βρίσκεται ακριβώς στο μεταίχμιο ανάμεσα στο παλαιότερο μουσικό παρελθόν που σχετίζεται με την *Εστουδιαντίνα Σιδερή* και στο νεότερο αστικό λαϊκό παρόν της δεκαετίας του 1930.

Παρότι οι έξι ηχογραφήσεις παρουσιάζουν σαφείς διαφορές μεταξύ τους ως προς το ύφος, μπορούν να διακριθούν δύο βασικοί άξονες:

α) Τα κομμάτια που πλησιάζουν περισσότερο στο αστικό λαϊκό/ρεμπέτικο ιδίωμα της δεκαετίας του 1930.

Σε αυτή την κατηγορία ανήκουν κυρίως οι:

- *Λαχανάδες*
- *Μπαμπέσα*
- *Μπέικος*
- *Γκιουζέλ*

Πρόκειται για κομμάτια που είτε είχαν ήδη κυκλοφορήσει στην Αθήνα τα αμέσως προηγούμενα χρόνια είτε συνδέονταν άμεσα με το ρεπερτόριο και τις δισκογραφικές πρακτικές του αστικού λαϊκού τραγουδιού της εποχής. Η επιλογή τους δεν είναι τυχαία, καθώς ο Περιστέρης εκείνη την περίοδο βρισκόταν στον πυρήνα της αθηναϊκής δισκογραφικής παραγωγής και είχε ήδη ενεργό ρόλο στη διαμόρφωση του ήχου που κυριαρχούσε στα στούντιο.

[122] https://vmrebetiko.gr/item/?id=4876.

Ωστόσο, ακόμη και σε αυτά τα κομμάτια, τα Πολιτάκια δεν αναπαράγουν μηχανικά το αθηναϊκό ηχητικό πρότυπο. Το μετασχηματίζουν μέσα από το δικό τους ηχητικό σώμα, αντικαθιστώντας συχνά όργανα, μεταβάλλοντας τον τρόπο εκφοράς ή δίνοντας έμφαση στην οργανική διάσταση. Έτσι, ακόμη και τα πιο «σύγχρονα» κομμάτια της επιλογής τους φέρουν επάνω τους τα ίχνη μιας παλαιότερης μουσικής κουλτούρας.

β) Τα κομμάτια που πλησιάζουν περισσότερο στην μουσική πρακτική της εστουδιαντίνας.

Σε αυτή την κατηγορία εντάσσονται:

- Σκληρή καρδιά
- Γιατί να φύγεις

Τα δύο αυτά κομμάτια, τόσο ως προς τη μορφολογία όσο και ως προς την ερμηνεία τους, βρίσκονται πιο κοντά σε έναν κόσμο πολυφωνικής απόδοσης και αισθητικής, που παραπέμπει ευθέως στις πρακτικές των εστουδιαντινών των αρχών του 20^{ου}. αιώνα σε Σμύρνη και Κωνσταντινούπολη. Εδώ, το σχήμα αποκαλύπτει πιο καθαρά τη συγγένειά του με την παράδοση της *Εστουδιαντίνας Σιδερή*, όχι βέβαια ως πιστή αναπαραγωγή του παρελθόντος, αλλά ως αναβίωση ενός μουσικού τρόπου οργάνωσης και ηχητικής ταυτότητας.

Ένα από τα πιο κρίσιμα στοιχεία αυτών των ηχογραφήσεων είναι το οργανολόγιο. Παρά το γεγονός ότι βρισκόμαστε στο 1935, δηλαδή σε μια εποχή όπου το μπουζούκι και η κιθάρα έχουν ήδη αποκτήσει πολύ ισχυρή παρουσία στη δισκογραφία του αστικού λαϊκού τραγουδιού, στα *Πολιτάκια* δεν κυριαρχεί αυτή η ηχητική λογική. Αντίθετα, το σχήμα στηρίζεται κυρίως σε:

- μαντολίνο / μαντολίνα
- πιάνο
- κιθάρα
- πολυφωνική απόδοση

Το στοιχείο αυτό είναι απολύτως αποκαλυπτικό. Δείχνει ότι ο Περιστέρης, παρότι γνώριζε άριστα και χρησιμοποιούσε συστηματικά το μπουζούκι και την κιθάρα στις αθηναϊκές ηχογραφήσεις της ίδιας περιόδου, δεν επέλεξε να τα μεταφέρει στην συγκεκριμένη περίπτωση. Αντίθετα, επέλεξε να συγκροτήσει ένα σχήμα με ήχο που να παραπέμπει σε κάτι παλαιότερο, πιο «κοσμοπολίτικο», πιο «σμυρναίικο», πιο κοντά στη μνήμη της προπολεμικής αστικής μουσικής Ανατολής.

Η επιλογή αυτή μπορεί να ερμηνευθεί με πολλούς τρόπους. Πρώτον, πιθανότατα να σχετίζεται με τη σύνθεση του ίδιου του σχήματος. Οι μουσικοί που συμμετείχαν, ήταν φορείς ενός πολύ συγκεκριμένου μουσικού παρελθόντος, το οποίο συνδεόταν όχι μόνο με τη Σμύρνη αλλά και με τις πρακτικές των εστουδιαντινών, της πολυφωνικής αστικής καντάδας, του ελαφρού τραγουδιού και των μικτών μουσικών ρεπερτορίων.

Δεύτερον, η επιλογή αυτή δείχνει ότι ο Περιστέρης δεν αντιμετώπισε το εγχείρημα αυτό ως απλή εξαγωγή της τρέχουσας δισκογραφικής παραγωγής της Αθήνας στην Αμερική. Αντίθετα, φαίνεται να επιχείρησε μια στοχευμένη ανασύνθεση παλαιότερων μουσικών αναφορών, αξιοποιώντας τις δυνατότητες και τις εμπειρίες των συγκεκριμένων μουσικών. Με αυτή την έννοια, τα *Πολιτάκια* του 1935 δεν είναι απλώς «μια ακόμη ορχήστρα», αλλά ένα ιδιαίτερο μουσικό σχήμα.

Ιδιαίτερη βαρύτητα αποκτά, στο πλαίσιο αυτό, και η επιλογή της ονομασίας *Τα Πολιτάκια.* Όπως έχει ήδη αναφερθεί και στο προηγούμενο κεφάλαιο, δεν χρειάζεται εδώ να επαναληφθεί αναλυτικά η ιστορική εμφάνιση του όρου. Εκείνο που έχει σημασία στο παρόν σημείο είναι όχι πότε εμφανίστηκε πρώτη φορά, αλλά γιατί επανεμφανίζεται το 1935.

Η χρήση της συγκεκριμένης ονομασίας στη Νέα Υόρκη δεν φαίνεται να είναι τυχαία ή απλώς διακοσμητική. Αντίθετα, λειτουργεί ως συμβολική πράξη ιστορικής ανάκλησης. Με το όνομα αυτό, το σχήμα δεν παρουσιάζεται απλώς ως μία ομάδα Ελλήνων μουσικών που ταξίδεψε στην Αμερική, αλλά ως φορέας ενός μουσικού και πολιτισμικού παρελθόντος. Η λέξη *Πολιτάκια* ενεργοποιεί συνειρμούς που σχετίζονται με την Κωνσταντινούπολη, τη Σμύρνη και τη μνήμη των προσφυγικών κοινοτήτων.

Από αυτή την άποψη, η ονομασία δεν περιγράφει απλώς το σχήμα**,** το νοηματοδοτεί. Προσφέρει στο κοινό ένα ερμηνευτικό πλαίσιο μέσα από το οποίο μπορεί να ακούσει τις ηχογραφήσεις όχι μόνο ως μουσική για διασκέδαση, αλλά και ως φορείς πολιτισμικής συνέχειας. Ειδικά για το κοινό της Νέας Υόρκης, η επωνυμία αυτή θα μπορούσε να λειτουργήσει ως ένα είδος ηχητικής και συμβολικής επιστροφής σε ένα χαμένο μουσικό παρελθόν.

Ταυτόχρονα, η χρήση του όρου το 1935 δείχνει ότι ο Περιστέρης και οι συνεργάτες του δεν επιχείρησαν απλώς να παρουσιάσουν ένα σύγχρονο μουσικό πρόγραμμα, αλλά να επενδύσουν στο σχήμα με ιστορικό βάθος. Με άλλα λόγια, τα *Πολιτάκια* δεν αποτελούν απλώς μια ορχήστρα, αλλά μια συνειδητή ανασυγκρότηση μνήμης, μέσα από πρόσωπα,

ήχους και ονομασίες που παραπέμπουν σε ένα παρελθόν με συναισθηματικό και πολιτισμικό φορτίο.

4.2 Ο «Σπύρος Γεωργιάδης»

Στις 21 Ιουνίου 1935, δηλαδή περίπου ενάμιση μήνα μετά τις έξι ηχογραφήσεις που πραγματοποίησαν τα *Πολιτάκια* στη Νέα Υόρκη, η *Μανδολινάτα του Βύρωνος* εμφανίζεται εκ νέου σε δημόσια εκδήλωση στο Brooklyn. Σύμφωνα με σχετικό διαφημιστικό απόσπασμα[123], η εκδήλωση διοργανώθηκε από τις γυναίκες του συλλόγου του Αγίου Κωνσταντίνου και στο μουσικό της πρόγραμμα θα συμμετείχαν και τα *Πολιτάκια*. Το δημοσίευμα πληροφορεί ότι τη διεύθυνση του σχήματος θα είχε ο Σώσος Ιωαννίδης, ενώ ως μέλη αναφέρονται ο Περιστέρης, ο Βαδάρης[124], ο Μακρής και ο Μιλλιάρης. Στην ίδια εκδήλωση τα *Πολιτάκια* θα μοιράζονταν τη σκηνή με την «πολυμελή ορχήστραν του κ. Σακελλαρίου», η οποία θα αναλάμβανε τη μουσική συνοδεία του χορού.

Η αναφορά αυτή έχει ιδιαίτερη σημασία, διότι επιβεβαιώνει ότι η παρουσία του συγκεκριμένου σχήματος στη Νέα Υόρκη δεν περιορίστηκε στις πρώτες εμφανίσεις και στις έξι ηχογραφήσεις του Μαΐου, αλλά επεκτάθηκε και σε μεταγενέστερες δημόσιες μουσικές δραστηριότητες.

Την ίδια περίπου περίοδο, εντοπίζεται ακόμη μία διαφήμιση[125] στην ίδια εφημερίδα, η οποία αφορά μια τρίτη και τελευταία, απ' όσο γνωρίζουμε, δημόσια εμφάνιση της *Μανδολινάτας του Βύρωνος* στη Νέα Υόρκη. Στις 26 Ιουνίου 1935, στον χώρο του *Manhattan Opera House*, πραγματοποιήθηκε εκδήλωση αφιερωμένη στην παρουσίαση Ελλήνων αθλητών της ομογένειας, οι οποίοι θα αναχωρούσαν για την Αθήνα προκειμένου να συμμετάσχουν σε διεθνείς αγώνες. Στο διαφημιστικό κείμενο αναφέρεται ότι, μεταξύ άλλων μουσικών συμμετοχών, θα εμφανιζόταν και η προσφερθείσα *Μανδολινάτα του Βύρωνος*.

Ακριβώς την ίδια ημέρα, στις 26 Ιουνίου 1935, καταγράφονται στον κατάλογο με τις ιστορικές ηχογραφήσεις του Richard Spottswood (1990), δέκα ηχογραφήσεις της εταιρείας Orthophonic, στις οποίες εμφανίζεται το όνομα «S. Georgiades». Τόσο ο ίδιος ο Spottswood

[123] Εφημερίδα «Εθνικός Κύρηξ»: https://vmrebetiko.gr/item/?id=10879.
[124] Ενδεχομένως εδώ να έχει γίνει κάποιο λάθος, πολύ πιθανό να αναφέρεται στον Γιώργο Σαβαρή ή στον Γιώργο Βιδάλη.
[125] https://vmrebetiko.gr/item/?id=10878.

όσο και ο Παναγιώτης Κουνάδης[126], έχουν επισημάνει ότι το όνομα αυτό είναι πολύ πιθανό να αποτελεί ψευδώνυμο του Σπύρου Περιστέρη. Η υπόθεση αυτή δεν είναι αυθαίρετη, αλλά στηρίζεται σε μια σειρά από ενδείξεις που προκύπτουν τόσο από τα ίδια τα μουσικά έργα όσο και από τη δισκογραφική πρακτική της εποχής. Στις συγκεκριμένες ηχογραφήσεις ο «Γεωργιάδης» συνεργάζεται με δύο ακόμη μουσικούς: τον Λουκιανό Καββαδία[127] και τον Τέτο Δημητριάδη[128], δύο πρόσωπα που συνδέονται με το ελληνικό μουσικό περιβάλλον της Αμερικής και με τη μεσολάβηση ανάμεσα στο ελληνικό ρεπερτόριο και την αγορά δίσκων.

Το πρώτο έργο στη λίστα (σύμφωνα με την τοποθέτησή του στο βιβλίο του Spottswood) είναι το *Hasapiko Cavadia*[129] που σύμφωνα με την ετικέτα το δίσκου[130] και το ηχητικό υλικό[131], συμμετέχουν δύο όργανα, η αρμόνικα στην εκτέλεση της μελωδίας την οποία παίζει ο Λουκιανός Καββαδίας ο οποίος αναγράφεται και ως συνθέτης του κομματιού και η κιθάρα στη συνοδεία την οποία παίζει ο Σπύρος Περιστέρης ή Σ. Γεωργιάδης. Το κομμάτι είναι οργανικό και στο σύνολο του αποτελεί ένα συνονθύλευμα μελωδικών μοτίβων που επαναλαμβάνονται βασισμένα πάνω στον ρυθμό του κομματιού, τον χασάπικο. Το τέμπο στην αρχή της ηχογράφησης, είναι σχετικά γρήγορο, αλλά στην συνέχεια και μέχρι τη λήξη του κομματιού αυξάνεται αισθητά.

Το επόμενο κομμάτι είναι το *Bekros Den Ime Ego*[132] του οποίου η πρώτη εκτέλεση[133] συναντάται έναν χρόνο νωρίτερα, το 1934 με τη φωνή του Κώστα Ρούκουνα και τη συνοδεία «λαϊκής ορχήστρας» υπό την διεύθυνση του Σ. Περιστέρη. Η «λαϊκή ορχήστρα» αποτελείται από ακορντεόν, βιολί και κιθάρα και ο ρυθμός του κομματιού είναι χασάπικος. Η εκτέλεση που συναντάμε στον Spottswood διαφέρει σε κάποιες λεπτομέρειες από την πρώτη εκτέλεση όσων αφορά τη δομή. Ξεκινάει με την εισαγωγή[134], συνεχίζει με κουπλέ - ρεφρέν, ακολουθεί ένα οργανικό κουπλέ, ένα ρεφρέν και κλείνει με την εισαγωγή σε

---

[126]https://thelandofeast.wordpress.com/2015/01/14/%CF%83%CF%80%CF%8D%CF%81%CE%BF%CF%82-%CF%80%CE%B5%CF%81%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%AD%CF%81%CE%B7%CF%82-%CE%B2%CE%B9%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AF%CE%B1-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CF%80%CE%B1%CE%BD-%CE%BA/

[127] Κωνστάντζος Γ. Ταμβάκος Θ. Τρικούπης Α. (2014), ΜΟΥΣΟΥΡΓΟΙ ΤΗΣ ΣΜΥΡΝΗΣ, Περιφέρεια ανατολικής Μακεδονίας - Θράκης. Βλ. Σελ. 162-164.

[128] *Αυτόθι,* σελ. 63.

[129] Orthophonic S 322 – BS 92410, 1935.

[130] https://www.greekdiscography.gr/Images/Records/121573/ORTH%20322%20%20A.jpg.ashx.

[131] https://rebetiko.sealabs.net/display.php?d=0&recid=17886.

[132] Orthophonic S 359 B – BS 92408, 1935.
Βλ. https://www.greekdiscography.gr/AdvSearchSongs.htm#results.

[133] Parlophone B 21801 – 101577, 1934.
Βλ. https://www.greekdiscography.gr/AdvSearchSongs.htm#resultsB.

[134] https://rebetiko.sealabs.net/display.php?d=0&recid=14422.

αυξημένη ταχύτητα. Το τέμπο της συγκεκριμένης εκτέλεσης είναι αρκετά πιο κάτω από το τέμπο της προηγούμενης. Τα όργανα που συμμετέχουν είναι ένα μαντολίνο και ένα πιάνο. Ως συνθέτης του κομματιού στον δίσκο[135], αναφέρεται ο «Giorgiades». Η φωνή σύμφωνα με μια αναφορά του Spottswood στο ονοματεπώνυμο «Takis Nikoloaou»[136] ανήκει στον Τέτο Δημητριάδη ο οποίος χρησιμοποιούσε το προαναφερθέν ως ψευδώνυμο σε κάποιες ηχογραφήσεις.

Το τρίτο κομμάτι είναι το ζεϊμπέκικο *Mes Ton Teke Tis Marigos* σε πρώτη εκτέλεση επίσης το έτος 1934[137], με ερμηνευτή τον Παπασιδέρη Γιώργο τον οποίο συνοδεύουν ένα ακορντεόν, ένα βιολί, δύο κιθάρες και ένα ντέφι. Τις κιθάρες σύμφωνα με το *Rebetiko sealabs*[138], παίζουν ο Κώστας Σκαρβέλης και ο Σπύρος Περιστέρης ο οποίος και εδώ αναγράφεται ως συνθέτης της μουσικής με στιχουργό τον Κώστα Μακρή. Η εκτέλεση του κομματιού στη Νέα Υόρκη από την εταιρία Orthophonic[139] ξεκινά με ένα ταξίμι[140] παιγμένο από την κιθάρα και στη συνέχεια αρχίζει το κομμάτι με την προσθήκη του πιάνου ως συνοδευτικό όργανο. Σύμφωνα με τον Spottswood, την κιθάρα εκτελεί ο Περιστέρης και το πιάνο ο Λουκιανός Καββαδίας. Και σε αυτή την εκτέλεση ερμηνευτής είναι ο «Τάκης Νικολάου» ή αλλιώς Τέτος Δημητριάδης.

Το επόμενο έργο, το *Politissa-Sirto*[141], βρίσκεται στην άλλη πλευρά του δίσκου που περιέχει το *Hasapiko Cavadia*. Για το συγκεκριμένο κομμάτι δεν έχει εντοπιστεί μέχρι στιγμής ηχητικό υλικό, γεγονός που περιορίζει τη δυνατότητα μουσικής ανάλυσης. Παρ' όλα αυτά, οι διαθέσιμες πληροφορίες από τον κατάλογο του Spottswood και από την ετικέτα του δίσκου[142] επιτρέπουν ορισμένες παρατηρήσεις. Στην ετικέτα το κομμάτι εμφανίζεται με τον τίτλο *Πολίτισσα*, ενώ ως συνθέτης αναφέρεται ο Λουκιανός Καββαδίας. Παράλληλα αναγράφεται και το όνομα του Τέτου Δημητριάδη, χωρίς όμως να είναι σαφές αν συμμετέχει ως τραγουδιστής, εκτελεστής ή με κάποια άλλη ιδιότητα.

Τα υπόλοιπα έξι κομμάτια της ίδιας ομάδας συγκροτούν μια ενότητα οργανικών έργων που στον Spottswood καταγράφονται με τον γενικό τίτλο *S. Georgiades*

---

[135] https://www.greekdiscography.gr/Images/Records/121608/ORTH%20359%20%20B1.jpg.ashx.
[136] Το επώνυμο «Νικολάου» πιθανώς να χρησιμοποιούνταν από τον Τέτο Δημητριάδη στο ψευδώνυμο του, διότι το όνομα του πατέρα του ήταν Νικόλαος.
Βλ. https://www.recordingpioneers.com/RP_DEMETRIADES1.html#Top.
[137] Parlophone B 21797 – 101523, 1934.
[138] https://rebetiko.sealabs.net/display.php?d=0&recid=6440.
[139] Orthophonic S 344 – BS 92407, 1935.
[140] https://youtu.be/OrLFvMxRTSg?si=6BeI7pQ6ZAu6b7hj.
[141] Orthophonic S 322 – BS 92409, 1935. Βλ. https://www.greekdiscography.gr/AdvSearchSongs.htm#results.
[142] https://www.greekdiscography.gr/Images/Records/121573/ORTH%20322%20%20B.jpg.ashx.

instrumental[143]. Ο τίτλος αυτός υποδηλώνει ότι είτε πρόκειται για έργα που αποδίδονται συνθετικά στον «Σ. Γεωργιάδη» είτε για ηχογραφήσεις στις οποίες εκείνος κατέχει τον κεντρικό εκτελεστικό ρόλο. Ωστόσο, από τα έξι αυτά έργα, τα δύο —το *Kaiktsi Zeibek* και το *O Days Zeibek*, φαίνεται ότι δεν κυκλοφόρησαν ποτέ εμπορικά, καθώς στον κατάλογο του Spottswood αναγράφεται μόνο αριθμός καταλόγου ηχογράφησης αλλά όχι αριθμός μήτρας. Παράλληλα, μέχρι στιγμής δεν έχει εντοπιστεί ούτε ηχητικό υλικό ούτε κάποια άλλη πρόσθετη πληροφορία για αυτά. Το γεγονός αυτό είναι ενδεικτικό των ορίων αλλά και των δυσκολιών της δισκογραφικής έρευνας.

Το πρώτο από τα τέσσερα κομμάτια που κυκλοφόρησαν είναι το *Hassapiko Laternas*[144], το οποίο αποτελεί ένα οργανικό χασάπικο παιγμένο από μαντολίνο και πιάνο. Όπως μας πληροφορούν οι ετικέτες των δίσκων των εταιριών Orthophonic[145] και RCA Victor[146], στην ηχογράφηση παίζει μαντολίνο ο «Γεωργιάδης». Στην εκτέλεση του πιάνου βρίσκεται ο Λουκιανός Καββαδίας, ο οποίος ήταν πιανίστας και σύμφωνα με τις ετικέτες των δίσκων των προαναφερθέντων ηχογραφήσεων, αλλά και των πληροφοριών που μας παραθέτει ο Spottswood, φαίνεται να συμμετέχει σε πολλές από αυτές μιας και το όνομα του αναφέρεται συχνά. Στην ετικέτα του δίσκου της Victor, ο οποίος αποτελεί ανατύπωση του δίσκου της Orthophonic, συναντάμε σε παρένθεση τα επώνυμα «Diamantides - Amiralls» που πιθανώς να αναφέρονται στους συνθέτες του κομματιού. Τέλος, στην άλλη πλευρά του δίσκου, βρίσκεται το *Μεσ' τον τεκέ της Μαριγώς* με το οποίο ασχοληθήκαμε παραπάνω.

Το επόμενο κομμάτι είναι το *Boutzalio - Zeibekiko*[147], το οποίο αποτελεί μια πιο ιδιαίτερη περίπτωση, και αυτό γιατί η μελωδία του έχει εντοπιστεί αρκετές φορές πριν το έτος 1935, σε ηχογραφήσεις με διαφορετικούς τίτλους, διαφορετικά όργανα, με προσθήκη στίχων και σε διαφορετικές περιοχές. Για παράδειγμα, το 1928 έχουν εντοπιστεί τρεις εκτελέσεις ηχογραφημένες από τις εταιρίες Columbia, His Masters Voice και Odeon, με την ίδια μελωδία, αλλά με την προσθήκη στίχων, δημιουργός των οποίων αναγράφεται ο Γιώργος Σαβαρής. Ο τίτλος και των τριών αυτών ηχογραφήσεων είναι *Νέοι χασικλήδες*[148].

---

[143] Βλ. Richar Spottswood (1990). Σελ. 1167, Αρ. Λίστας 14.56.
[144] Orthophonic S 344 – BS 92411, 1935. Βλ. https://www.greekdiscography.gr/AdvSearchSongs.htm#results.
[145] https://www.greekdiscography.gr/Images/Records/121594/ORTH%20344%20%20B.jpg.ashx.
[146] https://www.greekdiscography.gr/Images/Records/102338/RCA%2026-8053%20%20B.jpg.ashx.
[147] Orthphonic S 325 – BS 92413, 1935. Βλ. https://www.greekdiscography.gr/AdvSearchSongs.htm#results.
[148] Βλ.
α) https://rebetiko.sealabs.net/display.php?d=0&recid=1395
β) https://rebetiko.sealabs.net/display.php?d=0&recid=16240
γ) https://rebetiko.sealabs.net/display.php?d=0&recid=6363

Ένα χρόνο αργότερα, συναντάμε άλλες δύο ηχογραφήσεις η πρώτη οργανική και η δεύτερη με στίχους οι τίτλοι των οποίων είναι *Izmir Zeibeci*[149] και *Οι χασικλήδες*[150], από τις εταιρίες Odeon και Polydor. Τέλος, έχουν βρεθεί ακόμη δύο οργανικές εκτελέσεις, η πρώτη το 1931 με τίτλο *Ζεϊμπέκικος*[151] από την εταιρία Polydor και η δεύτερη με τίτλο *Ζεϊμπέκικο της Σμύρνης*[152] για την οποία δεν γνωρίζουμε ακριβώς το έτος της εκτέλεσης.

Το *Μπουτζαλιό*[153] του 1935 ωστόσο, είναι ένα οργανικό κομμάτι παιγμένο από κιθάρα και πιάνο, με μελωδία βασισμένη πάνω σε ένα παλιό ζεϊμπέκικο. Και σε αυτή την ηχογράφηση οι πρωταγωνιστές μουσικοί είναι ο Γεωργιάδης στην κιθάρα[154] και ο Λουκιανός Καββαδίας στο πιάνο.

Τα τελευταία δύο κομμάτια, είναι το *Kleflidiko minore*[155] και το *Pireotiko taxim*, δύο έργα που έχουν ιδιαίτερη βαρύτητα για την κατανόηση της αισθητικής τοποθέτησης του Περιστέρη. Το *Κλεφλίδικο*[156] ξεκινά με ένα ρυθμικό patern παιγμένο από την κιθάρα, το οποίο διαρκεί δύο μέτρα, στη συνέχεια τον ρυθμό τον αναλαμβάνει το πιάνο και ταυτόχρονα η κιθάρα αρχίζει να κάνει ένα ταξίμι πάνω στον λαϊκό δρόμο μινόρε. Το ταξίμι διαρκεί 2 λεπτά και 50 δευτερόλεπτα. Στο *Πειραιώτικο ταξίμι*[157], δεν υπάρχει κάποιο ρυθμικό μοτίβο που να το συνοδεύει, πρωταγωνιστικό ρόλο έχει η κιθάρα η οποία εκτελεί το ταξίμι. Αμυδρά συμμετέχει και το πιάνο, εκτελώντας αραιά κάποιες νότες, συνήθως μετά το κλείσιμο κάποιων φράσεων της κιθάρας. Η διάρκεια του ταξιμιού αυτού, είναι 3 λεπτά και 2 δευτερόλεπτα.

Τα δύο αυτά κομμάτια είναι ιδιαίτερα αποκαλυπτικά, διότι φέρνουν στην επιφάνεια μια διαφορετική όψη του Περιστέρη από εκείνη που συνήθως προβάλλεται μέσα από τη δισκογραφία της Αθήνας. Εδώ ο Περιστέρης δεν εμφανίζεται απλώς ως μαέστρος, ενορχηστρωτής ή διευθυντής λαϊκής ορχήστρας, αλλά ως εκτελεστής που προβάλλει έντονα την ταυτότητά του ως οργανοπαίκτης και τη γνώση του πάνω σε αυτοσχεδιαστικές πρακτικές.

---

[149] https://rebetiko.sealabs.net/display.php?d=0&recid=19094.
[150] Βλ. https://rebetiko.sealabs.net/display.php?d=0&recid=6027.
[151] Βλ. https://rebetiko.sealabs.net/display.php?d=0&recid=19310.
[152] Βλ. https://rebetiko.sealabs.net/display.php?d=0&recid=4420.
[153] Βλ. https://rebetiko.sealabs.net/display.php?d=0&recid=11963.
[154] Βλ. https://www.greekdiscography.gr/Images/Records/121576/ORTH%20325%20%20B.jpg.ashx.
[155] Orthophonic S 325 – BS 92415, 1935.
Βλ. https://www.greekdiscography.gr/Images/Records/121576/ORTH%20325%20%20A.jpg.ashx.
[156] Βλ. https://rebetiko.sealabs.net/display.php?d=0&recid=11962.
[157] Βλ. https://rebetiko.sealabs.net/display.php?d=0&recid=11424.

Συνολικά, οι ηχογραφήσεις που εμφανίζονται στο όνομα του «S. Georgiades» δεν αποτελούν απλώς μια ακόμη εμφάνιση του Σπύρου Περιστέρη στην Αμερική, αλλά ένα ιδιαίτερα σημαντικό τεκμήριο για τον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος επανατοποθετεί τη μουσική του ταυτότητα εκτός Ελλάδος. Αν στις ηχογραφήσεις με τα *Πολιτάκια* ο Περιστέρης εμφανίζεται ως μέλος ενός σχήματος που ανακαλεί τη μνήμη της εστουδιαντίνας και επιχειρεί να μεταφέρει στη Νέα Υόρκη έναν «πολίτικο» και σμυρναίικο μουσικό συμβολισμό, στις ηχογραφήσεις του «Γεωργιάδη» της 26ης Ιουνίου διαφαίνεται μια διαφορετική, αλλά συμπληρωματική κατεύθυνση: η έμφαση μετατοπίζεται περισσότερο στην οργανική δεξιοτεχνία, στον αυτοσχεδιασμό και στην επαναδιαπραγμάτευση ήδη γνωστού ρεπερτορίου μέσα από νέες δισκογραφικές και γεωγραφικές συνθήκες.

Η παρουσία αυτών των ηχογραφήσεων μέσα στο παρόν κεφάλαιο είναι, επομένως, ουσιαστική, διότι μας επιτρέπει να δούμε πώς ο Περιστέρης και ο κύκλος του δεν αναπαράγουν απλώς ένα παλαιότερο μουσικό σχήμα, αλλά ανασυνθέτουν ενεργά το μουσικό τους παρελθόν μέσα σε ένα νέο περιβάλλον. Οι ηχογραφήσεις του «Γεωργιάδη» λειτουργούν έτσι ως συμπληρωματικό τεκμήριο της ίδιας διαδικασίας που παρατηρήθηκε και στα *Πολιτάκια*: της επιλεκτικής ανάκλησης, προσαρμογής και επανανοηματοδότησης ενός μουσικού κεφαλαίου με ρίζες στη Σμύρνη, στην *Εστουδιαντίνα Σιδερή* και στη μετέπειτα αθηναϊκή αστική λαϊκή μουσική.

Συμπεράσματα

Η παρούσα εργασία επιχείρησε να προσεγγίσει το φαινόμενο των εστουδιαντινών όχι ως ένα αποσπασματικό ή περιφερειακό μουσικό κεφάλαιο, αλλά ως έναν από τους βασικούς μηχανισμούς διαμόρφωσης της αστικής μουσικής ζωής στον μικρασιατικό και ευρύτερο ελληνορθόδοξο χώρο των τελών του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα. Μέσα από την εξέταση ιστορικών τεκμηρίων, δισκογραφικών καταγραφών και ηχητικών παραδειγμάτων, προέκυψε ότι οι εστουδιαντίνες υπήρξαν πολυλειτουργικά μουσικά σχήματα με έντονη καλλιτεχνική, κοινωνική και πολιτισμική παρουσία.

Από την ανάλυση του ιστορικού πλαισίου έγινε σαφές ότι οι εστουδιαντίνες δεν αποτέλεσαν ένα στατικό ή αυστηρά οριοθετημένο μουσικό είδος, αλλά ένα ευέλικτο και εξελισσόμενο σχήμα, το οποίο προσαρμοζόταν στις αισθητικές ανάγκες, στις κοινωνικές χρήσεις και στις μουσικές πρακτικές κάθε τόπου και εποχής. Η χρήση του όρου, οι ονομασίες των σχημάτων, η σύνθεση των ορχηστρών και το ρεπερτόριό τους διαφοροποιούνται σημαντικά, γεγονός που υποδεικνύει ένα πεδίο με έντονη εσωτερική ποικιλία και διαρκή κινητικότητα.

Ιδιαίτερα σημαντική αναδείχθηκε η θέση της *Εστουδιαντίνας Σιδερή ή Βασιλάκη* μέσα σε αυτό το πλαίσιο. Η μελέτη της ιστορικής της παρουσίας, των συντελεστών, της δράσης και του ρεπερτορίου της επιβεβαίωσε ότι πρόκειται για ένα σχήμα με καθοριστική συμβολή στη συγκρότηση της ελληνόφωνης αστικής μουσικής δημιουργίας στη Σμύρνη. Η σημασία της δεν έγκειται μόνο στην πρωιμότητα ή στη φήμη της, αλλά κυρίως στο ότι φαίνεται να λειτουργεί ως σημείο συνάντησης διαφορετικών μουσικών επιρροών, αισθητικών τάσεων και εκτελεστικών πρακτικών. Το ρεπερτόριό της αποτυπώνει με σαφήνεια τον διαπολιτισμικό χαρακτήρα του μικρασιατικού αστικού μουσικού περιβάλλοντος και επιβεβαιώνει ότι η μουσική της εποχής δεν μπορεί να ερμηνευθεί μέσα από απόλυτα και στεγανά είδη.

Η περίπτωση του Σπύρου Περιστέρη ανέδειξε με ακόμη μεγαλύτερη καθαρότητα τη συνέχεια αυτού του μουσικού κόσμου. Ο Περιστέρης δεν εμφανίζεται απλώς ως ένας μεταγενέστερος συνθέτης ή καλλιτεχνικός διευθυντής, αλλά ως φορέας μιας μουσικής εμπειρίας που έχει τις ρίζες της στη Σμύρνη και στην παράδοση των εστουδιαντινών. Η πρώιμη διαμόρφωσή του μέσα στο μουσικό περιβάλλον της *Εστουδιαντίνας Σιδερή,* η μετέπειτα πορεία του στην Αθήνα, η ευρύτητα της δισκογραφικής του παρουσίας και ο ρόλος του στις δισκογραφικές εταιρείες επιβεβαιώνουν ότι υπήρξε κεντρική μορφή στη

μετάβαση από τον μικρασιατικό αστικό μουσικό κόσμο στη δισκογραφική πραγματικότητα του ελληνικού μεσοπολέμου.

Ιδιαίτερο βάρος στην εργασία δόθηκε στη μελέτη της δισκογραφικής παρουσίας του Περιστέρη στη Νέα Υόρκη το 1935, η οποία αποδείχθηκε εξαιρετικά αποκαλυπτική. Οι ηχογραφήσεις με το σχήμα *Τα Πολιτάκια,* αλλά και εκείνες που αποδίδονται στο ψευδώνυμο «S. Georgiades», ανέδειξαν ότι η μουσική διαδρομή του Περιστέρη δεν περιορίζεται γεωγραφικά ούτε ιστορικά στην Αθήνα. Αντιθέτως, η δράση του στην Αμερική δείχνει ότι το μικρασιατικό και αθηναϊκό αστικό μουσικό ιδίωμα μεταφέρεται, ανασυντίθεται και επανανοηματοδοτείται μέσα στο πλαίσιο της ελληνικής ομογένειας.

Η εξέταση των ηχογραφήσεων αυτών κατέδειξε επίσης ότι οι μουσικές κατηγορίες της εποχής, όπως το «λαϊκό», το «ρεμπέτικο», το «ελαφρό», ή η «καντάδα», δεν λειτουργούν με απόλυτα όρια. Αντίθετα, οι εκτελέσεις φανερώνουν μια έντονη ρευστότητα, μέσα στην οποία διαφορετικά ύφη, οργανολογικές επιλογές, τρόποι ερμηνείας και μουσικές αναφορές συνυπάρχουν και αλληλοδιαπλέκονται. Η σύγκριση των ηχογραφήσεων του 1935 με προγενέστερες εκτελέσεις έδειξε ότι, παρά τις διαφοροποιήσεις στο οργανολόγιο, στη φωνητική ερμηνεία ή στη δομή, διατηρούνται βασικά μουσικά στοιχεία που συνδέουν τις εκτελέσεις αυτές με το ευρύτερο αστικό λαϊκό μουσικό περιβάλλον της εποχής.

Ένα ακόμη κρίσιμο συμπέρασμα αφορά στην ονομασία *Τα Πολιτάκια.* Η εργασία έδειξε ότι ο όρος αυτός δεν μπορεί να χρησιμοποιείται άκριτα ως ενιαία και διαχρονική ονομασία για ένα μουσικό σχήμα που διήρκεσε δεκαετίες και γνώρισε πολλαπλές μεταμορφώσεις. Αντιθέτως, η χρήση του όρου φαίνεται να σχετίζεται με συγκεκριμένες ιστορικές και δισκογραφικές στιγμές, καθώς και με ιδιαίτερες ιδεολογικές, συμβολικές και ενδεχομένως εμπορικές στοχεύσεις. Η αναβίωσή του στη Νέα Υόρκη το 1935, σε σύνδεση με πρόσωπα που κατάγονταν ή είχαν δραστηριοποιηθεί στη Σμύρνη, υποδηλώνει μια συνειδητή επίκληση του μικρασιατικού παρελθόντος, η οποία πιθανώς στόχευε τόσο στη μνήμη όσο και στην πολιτισμική αναγνώριση από το κοινό της ομογένειας.

Συνολικά, η εργασία αυτή επιχειρεί να συμβάλει στην κατανόηση ενός μουσικού πεδίου που, παρά τη σημασία του, παραμένει σε αρκετά σημεία αποσπασματικά μελετημένο. Η εξέταση των εστουδιαντινών, της *Εστουδιαντίνας Σιδερή* και της πορείας του Σπύρου Περιστέρη έδειξε ότι η μικρασιατική αστική μουσική δεν αποτελεί ένα απομονωμένο ιστορικό επεισόδιο, αλλά ένα ζωντανό και πολυεπίπεδο κεφάλαιο της

νεότερης ελληνικής μουσικής ιστορίας, του οποίου οι συνέχειες και οι μετασχηματισμοί εκτείνονται από τη Σμύρνη και την Κωνσταντινούπολη έως την Αθήνα και τη Νέα Υόρκη.

Τέλος, η παρούσα μελέτη ανέδειξε και τα όρια, αλλά και τις δυνατότητες της έρευνας πάνω σε τέτοιου είδους μουσικά φαινόμενα. Η αποσπασματικότητα των πηγών, η έλλειψη πλήρους τεκμηρίωσης για ορισμένα πρόσωπα, η απουσία ηχητικού υλικού σε κάποιες περιπτώσεις και η συχνή ασάφεια των δισκογραφικών στοιχείων καθιστούν αναγκαία την περαιτέρω έρευνα. Ωστόσο, ακριβώς αυτά τα κενά αναδεικνύουν και τη σημασία της συστηματικής μελέτης του υλικού, καθώς και την ανάγκη επανεξέτασης παγιωμένων όρων, αφηγήσεων και μουσικών και ιστορικών κατηγοριών.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Buchanan, D. A. (2007). *Balkan popular culture and the ottoman ecumene. Music, image, and regional political discourse*. United States of America: Scarecrow press, Inc.

Fabbri, F. (2016). A Mediterranean Triangle: Naples, Smyrna, Athens (Τόμ. *Neapolitan postcards, The canzone napoletana as transnational subject*.). (G. S. Plastino, Επιμ.) Rowman&Litlefield Publishers.

Gauntlett, Σ. (2001). *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*. Αθήνα: Εκδόσεις του εικοστού πρώτου.

Gebesmair, A. (2009). The Transnational Music Industry (Τόμ. *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*.). (D. B. Scott, Επιμ.) Farnham, England: Ashgate Publishing Limited.

Hobsbaum, E. (n.d.). Turkey 1094, A discography of the gramophone company's Turkish & Greek (oriental) recordings.

Kenney, W. H. (1999). *Recorded Music in American Life. The Phonograph and Popular Memory*, 1890-1945. New York, Oxford: Oxford University Press.

Moore, A. F. (2007). *Critical Essays in Popular Musicology*. Hampshire: Ashgate Publishing Company.

Ordoulidis, N. (14-25 November 2017b). The "ecumene" of the Greek estudiantinas, Conference on the Social, *Cultural and Econimic History of İzmir and the Region*. Στο H. D. Foundation (Επιμ.)

Ordoulidis, N. (25-27/5, 2017a). Cosmopolitan Music by Cosopolitan Musicians: The Case of Spyros Peristeris, Leading Figure of Rebetiko. Creating music across cultures in the 21st century, The Centre of Advanced Studies IN MUSIC

Pennanen, R. P. (1997). The Development of Chordal Harmony in Greek Rebetika and Laika Music, 1930s. *British Journal of Ethnomusicology*

Pennanen, R. P. (1999). *Westernization and Modernisation in Greek Popular Music*. Tampere: University of Tampere.

Pennanen, R. P. (2009). Η ελληνοποίηση της οθωμανικής λαϊκής μουσικής. *Μουσικός Λόγος*

Philip, R. (2004). *Early recordings and musical style. Changing tastes in instrumental performance*, 1900-1950. Gambridge, U.K.: Cambridge University Press.

Scott, D. (2009). *The Ashgate Reshearch Companion to Popular Musicology*. Burlington: Ashgate.

Spotswood, R. (1990). *Ethnic Music on Records, A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States*, 1893-1942 (Τόμ. Eastern Europe, Vol.3). Urbana and Chigago: University of Illinois Press.

Tragaki, D. (2007). *Rebetiko Worlds*. Newcastle, UK.: Cambridge Scholars Publishing.

Βλησίδης, Κ. (2006). *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

Γαλατού, Κ. (2008). *Η μουσική ζωή στη Σμύρνη στα τέλη του 19ου αιώνα έως το 1922 και η συμβολή της στο ρεμπέτικο*. Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα μουσική επιστήμης και τέχνης.

Ζουμπούλη, Μ. Κ.-Α. (2018). *Η δίκη των ρεμπετών, αστικά λαϊκά τραγούδια και πνευματική ιδιοκτησία*. Αθήνα: Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών-ΤΕΙ Ηπείρου.

Καλυβιώτης, Α. (2002). *Σμύρνη. Η μουσική ζωή 1900-1922, η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων*. Αθήνα: Music Corner&Τήνελλα.

Κοκκώνης, Γ. (2017). *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις. Λόγιες αναγνώσεις, λαϊκές πραγματώσεις*. Αθήνα: Fagotto books.

Κουνάδης, Π. (2003). *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών. Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*. (Τόμ. Α' και Β'). Αθήνα: Εκδόσεις Κατάρτι.

Κουνάδης, Π. (2007). *Ο αινιγματικός κος Μίνως, από τη φιλαρμονική της Πρέβεζας, στην κορυφή της ελληνικής δισκογραφίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Κατάρτι.

Κουρούσης, Σ. (2013). *Από τον ταμπουρά στο μπουζούκι. Η ιστορία & η εξέλιξη του μπουζουκιού & οι πρώτες του ηχογραφήσεις* (1926-1932). Αθήνα: Orpheumphonograph.

Λιάβας, Λ. (2009). *Το ελληνικό τραγούδι, από το 1821 έως την δεκαετία του 1950*. Αθήνα: Εμπορική τράπεζα της Ελλάδος Α.Ε.

Μανιάτης, Δ. Δ. (2001). *Οι φωνογραφητζήδες. Πρακτικών μουσικών εγκώμιον*. Αθήνα: Εκδόσεις Πιτσιλός.

Μυστακίδης, Δ. (2013). *Λαϊκή κιθάρα. Τροπικότητα & Εναρμόνιση*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Πριγκιπέσσα.

Ορδουλίδης, Ν. (2014). *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936-1983)*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ianos.

Ορδουλίδης, Ν. (2016). Αποδοχές και απορρίψεις στις διασκευές των ρεμπέτικων που συγκροτούν τις "Έξι λαϊκές ζωγραφιές". Λόγια και λαϊκά διακείμενα στην νεοελληνική μουσική. "Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις". Ετήσιο Συνέδριο Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Αθήνα.

Ορδουλίδης, Ν. (2017β). *Συννεφιασμένη Κυριακή και τη Υπερμάχω. Καθρέφτισμα ή αντικατοπτρισμός;*. Αθήνα: Fagotto books.

Ορδουλίδης, Ν. (2018). *Το λαϊκό πιάνο «Η εποχή του ρεμπέτικου»*, εκδόσεις Πριγκηπέσσα, Αθήνα.

Παπάζογλου, Γ. (1994). *Τα χαΐρια μας εδώ. Ονείρατα της άκαυτης και της καμμένης Σμύρνης*. Ξάνθη: Ταμείον Θράκης.

Παύλου, Λ. (2006). *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί, μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*. Fagotto books και Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Τ.Ε.Ι. Ηπείρου.

Πετρόπουλος, Η., 1991. *Ρεμπέτικα Τραγούδια*. Αθήνα: Κέδρος.

Τσιαμούλης, Χ. Ε. (2009). *Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης (17ος-20ος αι.)*. Εκδόσεις Δρόμος.

Χατζηδουλής, Κ. (χ. χ.). *Ρεμπέτικη Ιστορία*, 1. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.

Χατζηπανταζής, Θ. (1986). *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: Εκδόσεις Στιγμή.