

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Αριθμ. Πρωτ.:..... 831

Ημερομηνία:..... 28 / 5 / 19



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΠΙΑΝΟΥ ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΟΦΩΝΟ ΑΣΤΙΚΟ ΛΑΪΚΟ
ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

Ελένη Λιάσκου

Επιβλέπων καθηγητής: Κοκκώνης Γιώργος

Άρτα, 2019

**THE ROLE OF THE PIANO IN GREEK SPEAKING URBAN
POPULAR SONG THROUGH HISTORICAL DISCOGRAPHY**

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Άρτα, 10/06/2019

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1.Επιβλέπων Καθηγητής

Γιώργος Κοκκώνης

Αναπληρωτής καθηγητής

Υπογραφή:



2.Μέλος επιτροπής

Αντώνιος Βερβέρης

Ακαδημαϊκός Υπότροφος

Υπογραφή:



3.Μέλος επιτροπής

Λάμπρος Ευθυμίου

Ακαδημαϊκός Υπότροφος

Υπογραφή:

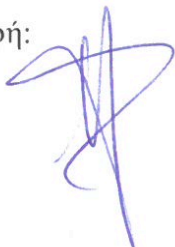


Η Πρόεδρος του Τμήματος

Μαρία Ζουμπούλη

Αναπληρώτρια καθηγήτρια

Υπογραφή:



© Λιάσκου, Ελένη, 2019.

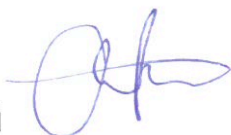
Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Δήλωση μη λογοκλοπής

Δηλώνω υπεύθυνα και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα πτυχιακή 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.

Λιάσκου Ελένη

Υπογραφή



Στον πατέρα μου
που δεν πρόλαβε...

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα πτυχιακή εργασία πραγματεύεται την περίπτωση του πιάνου στο αστικό λαϊκό τραγούδι μέσα από την δισκογραφία 78 στροφών (1900-1960). Κύριο μέλημα της υπάρχουσας μελέτης αποτελεί η συλλογή ηχογραφήσεων, που συνδέονται με το αστικό λαϊκό ρεπερτόριο, στις οποίες μετέχει το πιάνο, εστιάζοντας κυρίως στο λεγόμενο σμυρναϊκό και το ρεμπέτικο με βάση το μουζούκι. Δημιουργήθηκε μία βάση δεδομένων με όσες ηχογραφήσεις μπόρεσαν να συγκεντρωθούν, στην οποία στηρίχθηκε το μεγαλύτερο μέρος της μελέτης. Χρησιμοποιήθηκε παράλληλα ελληνική και ξενόγλωσση επιστημονική βιβλιογραφία, ερευνητικές πηγές, φωτογραφικό υλικό και αφίσες της εποχής που βοήθησαν στην άντληση και εξακρίβωση πληροφοριών με κεντρικό άξονα το πιάνο. Στο πρώτο κεφάλαιο, διεξάγεται μία συγκριτική μελέτη της περίπτωσης του πιάνου, αναφορικά με το οργανολόγιο και την θέση του στις ορχήστρες σε συνάρτηση με τον χρόνο. Η έρευνα βασίζεται σε αφηγήσεις και βιβλιογραφικές αναφορές, οι οποίες τεκμηριώνονται από το υπάρχον δισκογραφικό υλικό. Στο δεύτερο κεφάλαιο, αποτυπώνονται τα προβλήματα που προκύπτουν από την μελέτη ιστορικών ηχογραφήσεων και γίνεται μία σύντομη ανασκόπηση στον τομέα της δισκογραφίας. Έπειτα, στο τρίτο κεφάλαιο ακολουθεί μία προσπάθεια αποτύπωσης της δισκογραφικής πορείας του πιάνου σε Σμύρνη, Κωνσταντινούπολη, Αμερική και ελλαδικό χώρο μέχρι τα τέλη του 1950. Στο τέταρτο κεφάλαιο, γίνεται καταγραφή όλων των ρυθμικών μοτίβων που συναντήθηκαν στις ηχογραφήσεις. Τέλος, στο πέμπτο κεφάλαιο, αναλύεται ο ρόλος του πιάνου σε ένα τέτοιο ρεπερτόριο. Πραγματοποιείται ανάλυση όλων των ηχογραφημάτων που έχουν συλλεχθεί στην βάση δεδομένων, με την χρήση μουσικολογικών και μεθοδολογικών εργαλείων. Επιχειρείται η αποτύπωση των τρόπων συνοδείας που χειρίζεται το πιάνο. Η καταγραφή μπορεί να αποτελέσει και ένα εκπαιδευτικό εργαλείο για όσους ενδιαφέρονται να ασχοληθούν πρακτικά με το λαϊκό πιάνο. Όλα τα παραπάνω συνοδεύονται από πινάκες, και μουσικές καταγραφές.

Λέξεις-κλειδιά: πιάνο, δισκογραφία, αστικό λαϊκό τραγούδι

ABSTRACT

This diploma thesis deals with the case of the piano in the Greek urban popular song through the discography of 78 rpm (1900 – 1960). The main focus of the present study is the collection of recordings associated with the urban popular repertoire in which the piano plays, focusing mainly on the bouzouki based smyrneiko and rebetiko. A database was created with as many recordings as possible, which supported most of our study. We also used Greek and foreign scientific bibliography, research sources, photographic material and posters of the era that helped to extract and verify piano-centered information. In the first chapter, there is a comparative study of the piano case with regard to the organology and its position in the orchestras in relation to time. The research is based on narratives and bibliographic references documented by existing record material. In the second chapter the problems that arise from the study of historical recordings are then depicted and also there is a brief review made in the field of discography. In the third chapter we also made an attempt to record the existing piano recordings in Smyrna, Istanbul, America and Greece until the end of 1950. In the fourth chapter we record all the rhythmic motifs encountered in the recordings. Finally in the fifth chapter, we analyze the role of piano in this kind of repertoire. We make an analysis of all the recordings of the piano, using musicological and methodological tools. Also it is attempted to capture the accompanied of the piano. Music scores can also be an educational tool for those who are interested in dealing with the practice of playing popular piano. All the above are accompanied by tables and music scores.

Key-words: piano, discography, urban popular song

Πίνακας Περιεχομένων

ΠΕΡΙΛΗΨΗ	vii
ABSTRACT	viii
Πίνακας Περιεχομένων.....	ix
Κατάλογος πινάκων.....	x
Κατάλογος εικόνων	xii
Κατάλογος καταγραφών	xiii
Πρόλογος.....	xv
Εισαγωγή	1
1. Το ιδίωμα του αστικού λαϊκού τραγουδιού μέσα από το οργανολόγιο.....	4
1.1 Οι εστουδιαντίνες της Σμύρνης	4
1.2 Στην Αμερική	10
1.3 Στον ελλαδικό χώρο.....	13
2. Η δισκογραφία στα αστικά λαϊκά ιδιώματα.....	23
2.1 Προβληματισμοί που προκύπτουν από την μελέτη ιστορικών ηχογραφήσεων.....	23
2.2 Περίοδοι δισκογραφίας ιστορικών ηχογραφήματων.....	26
2.3 Η δισκογραφία στην Οθωμανική Αυτοκρατορία μέχρι το 1922	27
2.4 Η δισκογραφία στην Αμερική	28
2.5 Η δισκογραφία στον ελλαδικό χώρο	30
3. Η περίπτωση του πιάνου μέσα από την δισκογραφία	34
3.1 Το πιάνο στην δισκογραφία των εστουδιαντινών	34
3.2 Το έργο του πιανίστα Λουκιανού Καββαδία στην Αμερική.....	37
3.3 Το πιάνο στην δισκογραφία της Αμερικής.....	40
3.4 Το πιάνο στην δισκογραφία του ελλαδικού χώρου	47
4. Οι λαϊκοί ρυθμοί στο εξεταζόμενο ρεπερτόριο	52
5. Ο ρόλος του πιάνου.....	68
5.1 Αρμονική και ρυθμική συνοδεία αποκλειστικά στην χαμηλή περιοχή του κλαβιέ	

.....	68
5.2 Αρμονική και ρυθμική συνοδεία στην χαμηλή περιοχή του κλαβιέ με την χρήση μπασογραμμών, γραμμών	74
5.3 Αρμονική και ρυθμική συνοδεία στην χαμηλή και υψηλή περιοχή του κλαβιέ .	79
5.4 Αρμονική και ρυθμική συνοδεία στην χαμηλή περιοχή με ενίσχυση μελωδίας με την χρήση μπασογραμμών ή γραμμών	82
5.5 Ρυθμική ή μελωδική ανάπτυξη μόνο στην υψηλή περιοχή του κλαβιέ.....	94
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ - ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	101
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	104

Κατάλογος πινάκων

Πίνακας 1.1: Ενδεικτικά μουσικά παραδείγματα με πιάνο, με τραγουδιστές λυρικού ιδιώματος. _____	6
Πίνακας 1.2: Η ύπαρξη του πιάνου σε ηχογραφήσεις Εστουδιαντών/Μαντολινάτων. _____	10
Πίνακας 1.3: Ενδεικτικά παραδείγματα με ποικιλία οργανολογίου, όπου συμμετέχει το πιάνο στην Αμερική. _____	12
Πίνακας 1.4: Ενδεικτικά παραδείγματα με πιάνο σε οργανολόγιο την δεκαετία του 1930, σε ηχογραφήσεις του ελλαδικού χώρου. _____	15
Πίνακας 1.5: Συνθέσεις του Μάρκου Βαμβακάρη με πιάνο στην ορχήστρα τους. _____	17
Πίνακας 1.6: Ενδεικτικές συνθέσεις του Βασίλη Τσιτσάνη, όπου συμμετέχει το πιάνο στην ορχήστρα τους. _____	20
Πίνακας 1.7: Ενδεικτικά παραδείγματα με συνθέσεις του Μανώλη Χιώτη, όπου συμμετέχει το πιάνο στην ορχήστρα τους. _____	21
Πίνακας 2.8: Ενδεικτικά ηχογραφήματα Σμυρνιών συνθετών στην Ελλάδα την δεκαετία του 1930. ____	31
Πίνακας 3.9: Ηχογραφήσεις Πανελληνίας Εστουδιαντίνας, όπου συμμετέχει το πιάνο. _____	35
Πίνακας 3.10: Ηχογραφήσεις του Λουκιανού Καββαδία όπου συμμετέχει το πιάνο στην ορχήστρα, Αμερική 1926. _____	38
Πίνακας 3.11: Ηχογραφήσεις του Λουκιανού Καββαδία με Νόβελτυ Σεξτέτο, Columbia Αμερικής 1928. _____	39
Πίνακας 3.12: Ενδεικτικά παραδείγματα διαφορετικών τύπων ορχήστρας με πιάνο στο ελληνικό ρεπερτόριο που ηχογραφήθηκε στην Αμερική. _____	40
Πίνακας 3.13: Ενδεικτικό παράδειγμα χρήσης της ίδιας μελωδίας από διαφορετικές ορχήστρες. _____	41
Πίνακας 3.14: Παρατήρηση διαφορετικού οργανολογίου σε ηχογραφήσεις Ελλάδας-Αμερικής σε ίδια κομμάτια. _____	42

Πίνακας 3.15: Ηχογραφήσεις Ελληνικής Μανδολινάτας που περιέχουν στην ορχήστρα τους πιάνο, Victor Αμερικής 1923. _____	43
Πίνακας 3.16: Ηχογραφήσεις με «Τα Πολιτάκια» στην Αμερική με την εταιρεία Orthorhonic στις 7/5/1935. _____	45
Πίνακας 3.17: Ηχογραφήσεις Σπύρου Περιστέρη στην Αμερική, με την εταιρεία Orthorhonic στις 26/6/1935. _____	46
Πίνακας 3.18: Ηχογραφήσεις του Σπύρου Περιστέρη στην εταιρεία Victor, Αμερική 1935. _____	46
Πίνακας 3.19: Ενδεικτικά παραδείγματα την δεκαετία του 1930 με την συμμετοχή του πιάνου, στην δισκογραφία του ελλαδικού χώρου. _____	47
Πίνακας 3.20: Ηχογραφήσεις με μπουζούκι-πιάνο την δεκαετία του 1930 στον ελλαδικό χώρο. _____	48
Πίνακας 3.21: Ενδεικτικά παραδείγματα με μπουζούκι/α και πιάνο στην δισκογραφία του ελλαδικού χώρου την δεκαετία του 1940. _____	48
Πίνακας 3.22: Ενδεικτικά παραδείγματα με πιάνο σε συνθέσεις την δεκαετία του 1950 στον ελλαδικό χώρο. _____	50
Πίνακας 5.23: Το πιάνο σε αρμονική και ρυθμική συνοδεία στην χαμηλή περιοχή. _____	69
Πίνακας 5.24: Το πιάνο αποκλειστικά σε ρόλο συνοδείας I-V. _____	70
Πίνακας 5.25: Το πιάνο συνοδεύοντας αποκλειστικά με κάθετη εναρμόνιση. _____	71
Πίνακας 5.26: Μιμητισμός τρόπου συνοδείας άταστων οργάνων στον τρόπο συνοδείας πιάνου. _____	73
Πίνακας 5.27: Το πιάνο σε αρμονική και ρυθμική συνοδεία στην χαμηλή περιοχή με την χρήση μπασογραμμών, γραμμών. _____	75
Πίνακας 5.28: Αρμονική και ρυθμική συνοδεία στην χαμηλή και υψηλή περιοχή του κλαβιέ. _____	79
Πίνακας 5.29: Κομμάτια στα οποία το πιάνο χρησιμοποιεί μοντέρνο τρόπο συνοδείας. _____	81
Πίνακας 5.30: Ρυθμική και αρμονική συνοδεία με κάθετες συγχορδίες στα μπάσα και με μελωδία στα πρίμα. _____	82
Πίνακας 5.31: Αρμονική και ρυθμική συνοδεία στην χαμηλή περιοχή με ενίσχυση μελωδίας μαζί με άλλα όργανα. _____	85
Πίνακας 5.32: Ρυθμική και αρμονική συνοδεία στην χαμηλή περιοχή, και μόνο του μελωδία στην υψηλή περιοχή του κλαβιέ. _____	89
Πίνακας 5.33: Ρυθμική και αρμονική συνοδεία σε ορχήστρα που αποτελείται από άταστα όργανα. _____	91
Πίνακας 5.34: Συνοδεία πιάνου με στυλ μπαλαμά. _____	93
Πίνακας 5.35: Ρυθμική ή μελωδική συνοδεία αποκλειστικά στην υψηλή περιοχή του κλαβιέ. _____	95
Πίνακας 5.36: Συνοδεία στην υψηλή περιοχή του κλαβιέ, που θυμίζει «μουσικό καρουζέλ». _____	97
Πίνακας 5.37: Περιπτώσεις που το πιάνο συνοδεύει μουσικό αυτοσχεδιασμό. _____	99
Πίνακας 5.38: Περιπτώσεις που το πιάνο συμμετέχει μόνο στα εισαγωγικά μέρη. _____	100

Κατάλογος εικόνων

<i>Εικόνα 1.1: Τα Πολιτάκια του Σπύρου Περιστέρη σε περιοδεία τους στην Κωνσταντινούπολη στις 25/4/1931 με τον Περιστέρη να βρίσκεται στην μέση της μπροστινής σειράς (Κουνάδης, 2003: 127).</i>	9
<i>Εικόνα 1.2: Ο Σπύρος Περιστέρης στο πιάνο με τον Βασίλη Τσιτσάνη και την Σωτηρία Μπέλλου μάλλον στο Ροσινιόλ το έτος 1948 (Πετρόπουλος, 1991: 545).</i>	18
<i>Εικόνα 1.3: Η Λιλή Νικολέσκο στην Τριάνα το έτος 1950, με Γιάννη Παπαϊωάννου, Σεβάζ Χανούμ και άλλους μουσικούς (Πετρόπουλος, 1991: 602).</i>	19
<i>Εικόνα 3.1: Ετικέτα δίσκου της Columbia με την λαϊκή ορχήστρα του Λουκιανού Καββαδία, Αμερική 1926.</i>	38
<i>Εικόνα 3.2: Ετικέτα δίσκου του Λουκιανού Καββαδία με την ορχήστρα του, Αμερική 1928.</i>	40
<i>Εικόνα 3.3: Ετικέτα δίσκου με αναφορά στο πιάνο, Αμερική 1927.</i>	44
<i>Εικόνα 3.4: Ο Γιώργος Ροβερτάκης στο πιάνο, μάλλον το 1948 (Πετρόπουλος, 1991: 547).</i>	49
<i>Εικόνα 3.5: Συνθέσεις του Μάρκου Βαμβακάρη με πιάνο στην ορχήστρα τους.</i>	50
<i>Εικόνα 4.1: Ρυθμικό μοτίβο του χασάπικου.</i>	52
<i>Εικόνα 4.2: Ρυθμικό μοτίβο του χασάπικου στο πιάνο σε δύο χέρια.</i>	52
<i>Εικόνα 4.3: Ρυθμικό μοτίβο του χασάπικου στο πιάνο με αριστερό χέρι.</i>	53
<i>Εικόνα 4.4: Ρυθμικό μοτίβο της χαμπανέρα.</i>	53
<i>Εικόνα 4.5: Ρυθμικό μοτίβο της χαμπανέρα στο πιάνο σε δύο χέρια.</i>	54
<i>Εικόνα 4.6: Ρυθμικό μοτίβο της χαμπανέρα στο πιάνο με αριστερό χέρι.</i>	54
<i>Εικόνα 4.7: Ρυθμικό μοτίβο του μπολερό.</i>	55
<i>Εικόνα 4.8: Ρυθμικό μοτίβο του μπολερό στο πιάνο σε δύο χέρια, στο κομμάτι: Εγώ είμαι το μπεγλέρι σου, Μανώλης Χιώτης, Liberty Αμερικής 246, 1957.</i>	55
<i>Εικόνα 4.9: Ρυθμικό μοτίβο του τσιφτετελιού.</i>	55
<i>Εικόνα 4.10: α) Ρυθμικό μοτίβο του τσιφτετελιού στο πιάνο σε δύο χέρια.</i>	56
<i>Εικόνα 4.11: β) Ρυθμικό μοτίβο του τσιφτετελιού στο πιάνο σε δύο χέρια.</i>	56
<i>Εικόνα 4.12: γ) Ρυθμικό μοτίβο του τσιφτετελιού στο πιάνο σε δύο χέρια.</i>	56
<i>Εικόνα 4.13: Ρυθμικό μοτίβο του τσιφτετελιού στο πιάνο με αριστερό χέρι.</i>	57
<i>Εικόνα 4.14: Ρυθμικό μοτίβο του τσιφτετελιού στο πιάνο με αριστερό χέρι, όταν παίζει με άταστα όργανα.</i>	57
<i>Εικόνα 4.15: Ρυθμικό μοτίβο του μπάλου.</i>	58
<i>Εικόνα 4.16: Ρυθμικό μοτίβο του μπάλου στο πιάνο με αριστερό χέρι παίζοντας τρίφωνες συγχορδίες.</i>	58
<i>Εικόνα 4.17: Ρυθμικό μοτίβο του μπάλου στο πιάνο με αριστερό χέρι.</i>	59
<i>Εικόνα 4.18: Ρυθμικό μοτίβο του τσάμικου.</i>	59
<i>Εικόνα 4.19: Ρυθμική συνοδεία του τσάμικου στο πιάνο σε δύο χέρια, στο κομμάτι: Μινόρε μανές, Περιστέρης Σπύρος, Odeon GO 2067 – GA 1766, 1934.</i>	59

<i>Εικόνα 4.20: Ρυθμική συνοδεία του τσάμικου στο πιάνο με αριστερό χέρι, στο κομμάτι: Λειβαδιά αλά μωραϊτά, αγνώστου συνθέτη, Odeon GO 2141 – GA 1811, 1935.</i>	60
<i>Εικόνα 4.21: Ρυθμικό μοτίβο του συρτού καλαματιανού.</i>	60
<i>Εικόνα 4.22: α) Ρυθμικό μοτίβο του συρτού καλαματιανού στο πιάνο σε δύο χέρια.</i>	60
<i>Εικόνα 4.23: β) Ρυθμικό μοτίβο του συρτού καλαματιανού στο πιάνο σε δύο χέρια, στο κομμάτι Διάβασα πως παντρεύεσαι, Χιώτης Μανώλης, Parlophone LG 1134 – B 74452, 1958.</i>	61
<i>Εικόνα 4.24: Ρυθμικό μοτίβο του συρτού καλαματιανού στο πιάνο με αριστερό χέρι.</i>	61
<i>Εικόνα 4.25: Ρυθμικό μοτίβο του παλιού ζεϊμπέκικου.</i>	62
<i>Εικόνα 4.26: Ρυθμικό μοτίβο με δύο χέρια στο πιάνο σε παλιό ζεϊμπέκικο.</i>	62
<i>Εικόνα 4.27: Ρυθμικό μοτίβο με αριστερό χέρι στο πιάνο σε παλιό ζεϊμπέκικο.</i>	62
<i>Εικόνα 4.28: Ρυθμικό μοτίβο του καινούριου ζεϊμπέκικου.</i>	63
<i>Εικόνα 4.29: Ρυθμικό μοτίβο του καινούριου ζεϊμπέκικου στο πιάνο σε δύο χέρια.</i>	63
<i>Εικόνα 4.30: Ρυθμικό μοτίβο σε καινούριο ζεϊμπέκικο στο πιάνο με αριστερό χέρι.</i>	64
<i>Εικόνα 4.31: Ρυθμικό μοτίβο της μείξης ζεϊμπέκικου.</i>	64
<i>Εικόνα 4.32: Ρυθμικό μοτίβο μείξης του ζεϊμπέκικου στο πιάνο σε δύο χέρια στο κομμάτι: Μεσ τον τεκέ της Μαριγώς, Περιστέρης Σπύρος, Orthorhonic Αμερικής 92407 – ORS 344, 1935.</i>	65
<i>Εικόνα 4.33: Ρυθμικό μοτίβο μείξης του ζεϊμπέκικου στο πιάνο με αριστερό χέρι στο κομμάτι: Σ' ένα ντεκέ σκαρώσαμε, Τσιτσάνης Βασίλης και Περδικόπουλος Δημήτρης, Odeon GO 2430 – GA 1929, 1936.</i>	65
<i>Εικόνα 4.34: Ρυθμικό μοτίβο του απτάλικου.</i>	65
<i>Εικόνα 4.35: Ρυθμικό μοτίβο του απτάλικου στο πιάνο σε δύο χέρια στο κομμάτι: Μπουτζαλιό, Περιστέρης Σπύρος, Orthorhonic Αμερικής 92413 – ORS 325, 1935.</i>	66
<i>Εικόνα 4.36: α) Ρυθμικό μοτίβο του καρσιλαμά.</i>	66
<i>Εικόνα 4.37: Ρυθμικό μοτίβο του καρσιλαμά στο πιάνο με αριστερό χέρι.</i>	66
<i>Εικόνα 4.38: β) Ρυθμικό μοτίβο του καρσιλαμά.</i>	67
<i>Εικόνα 4.39: α) Ρυθμικό μοτίβο του καρσιλαμά στο πιάνο σε δύο χέρια.</i>	67
<i>Εικόνα 4.40: β) Ρυθμικό μοτίβο του καρσιλαμά στο πιάνο σε δύο χέρια.</i>	67

Κατάλογος καταγραφών

<i>Καταγραφή 5.1: Μπουτζαλιό, Περιστέρης Σπύρος, Orthorhonic 92413 - ORS 325, 1935.</i>	70
<i>Καταγραφή 5.2: Παραλυμένος Συρτός, αγνώστου συνθέτη, Victor Αμερικής CVE 39648-2 – VI 68853-B, 1927.</i>	72
<i>Καταγραφή 5.3: Μάγκισσα ματσαράγκισσα, Σώσος Ιωαννίδης, Odeon GO 2276 – GA 1850, 1935.</i>	74
<i>Καταγραφή 5.4: Φωκιανό ζεϊμπέκικο, Σακελλαρίου Αντώνης, Victor Αμερικής CVE 39646 - VI 68853, 1927.</i>	76
<i>Καταγραφή 5.5: Σούστα Δωδεκανησιωτικά, αγνώστου συνθέτη, Victor Αμερικής 57917 – VI 58044-B,</i>	

1929. _____	77
Καταγραφή 5.6: Όπου Γιώργος και μάλαμα, Μητσάκης Γιώργος, Apollo Αμερικής SY 9, 1957. _____	78
Καταγραφή 5.7: Εγώ είμαι το μπεγλέρι σου, Τσιτσάνης Βασίλης, Liberty Αμερικής 246, 1957. _____	80
Καταγραφή 5.8: Αμάν Ελενιώ, αγνώστου συνθέτη, Victor Αμερικής VI 68760 – 38-3050, 1926. _____	83
Καταγραφή 5.9: Σ' ένα ντεκέ σκαρώσαμε, Τσιτσάνης Βασίλης και Περγικόπουλος, Odeon GO 2430 – GA 1929, 1936. _____	86
Καταγραφή 5.10: Βρε μάγκες φυλαχθείτε, Κοντόπουλος Κώστας, Odeon GO 2056 – GA 1722, 1934. _____	88
Καταγραφή 5.11: Τι το λες και δεν το κάνεις, Καρίπης Κώστας, HMV OGA 442 – AO 2362, 1936. _____	90
Καταγραφή 5.12: Μελανούρι, Καρίπης Κώστας, Odeon GA 1807, 1934. _____	92
Καταγραφή 5.13: Γειτόνισσα, Τσιτσάνης Βασίλης, Parlophone GO 2640 – B 21897, 1936. _____	93
Καταγραφή 5.14: Μαυρομάτα, Ροβερτάκης Γιώργος, Standard Αμερικής F 9052, 1947. _____	96
Καταγραφή 5.15: Άδειασέ μου τη γωνιά, Βαμβακάρης Μάρκος, Parlophone GO 3697 – B 74078, 1946. _____	97
Καταγραφή 5.16: Τρεις καβαλάρηδες, Περιστερης Σπύρος, Odeon GO 3976 – GA 7446, 1948. _____	98

Πρόλογος

Η παρούσα εργασία αποτελεί την ολοκλήρωση των σπουδών μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών. Το θέμα ήταν εύκολο να αποφασισθεί, καθώς η ενασχόλησή μου με το πιάνο στο αστικό λαϊκό ρεπερτόριο μέσα στην σχολή με έκανε να θέλω να ερευνήσω την περίπτωση του πιάνου. Με ώθησε να ανατρέξω σε περαιτέρω πληροφορίες διαπιστώνοντας ότι το πιάνο σε αυτό το ρεπερτόριο έχει τεράστιο όγκο υλικού, το οποίο δεν έχει ακόμη αναζητηθεί. Για τον λόγο αυτό, η εργασία μου έχει καλύψει ένα ευρύ φάσμα γύρω από το πιάνο, αποσκοπώντας να αποτελέσει τον πυλώνα για μεταγενέστερες εξειδικευμένες μελέτες γύρω από το θέμα. Η μεγάλη δυσκολία που παρουσιάστηκε στην πορεία της έρευνας ήταν η ελλιπής επιστημονική βιβλιογραφία, αλλά και δισκογραφία ιστορικών ηχογραφημάτων. Κάτι ανάλογο συνέβη και με την συλλογή του φωτογραφικού υλικού με προσκίνητο τους πιανίστες. Η διαρκής επαλήθευση των στοιχείων ήταν κάτι αναπόφευκτο για να μην επαναλαμβάνονται λάθη του παρελθόντος.

Σε αυτό το σημείο θα ήθελα να εκφράσω τις ιδιαίτερες ευχαριστίες μου στον καθηγητή μου Νίκο Ορδουλίδη, που με ώθησε να δω έναν άλλο πιανιστικό κόσμο ερχόμενος ως καθηγητής λαϊκού πιάνου στην σχολή, καθώς και για την άμεση ανταπόκρισή του και όλες τις πολύτιμες συμβουλές του μέχρι το πέρας της εργασίας. Επίσης, θέλω να ευχαριστήσω για την βοήθειά του εξ αποστάσεως τον Στάθη Σαββίδη, ο οποίος είναι πάντα εκεί για όλους μας, όσων αφορά τεχνικά ζητήματα. Παράλληλα, ξεχωριστές ευχαριστίες στον Γιώργο Κοκκώνη, ο οποίος ανέλαβε την εποπτεία της πτυχιακής μου εργασίας και μου παραχώρησε άρθρα του μη δημοσιοποιημένα. Ακόμα, ένα μεγάλο ευχαριστώ στην ιστοσελίδα www.rebetiko.sealabs.net για την βοήθεια που μου παρείχε στην συλλογή του δισκογραφικού μου υλικού. Τέλος, ένα ξεχωριστό ευχαριστώ στον Σπύρο Μανωλάτο για τις πολύωρες συζητήσεις μας επί του θέματος, την υποστήριξη και την αγάπη του, καθώς και στην οικογένειά μου.

Εισαγωγή

Η πτυχιακή μου εργασία πραγματεύεται την περίπτωση του πιάνου στο αστικό λαϊκό τραγούδι στην δισκογραφία των 78 στροφών (1900-1960). Οι έρευνες, που έχουν γίνει για το συγκεκριμένο ζήτημα, είναι ανύπαρκτες. Τα τελευταία χρόνια όμως, μέσω του τμήματος Μουσικών Σπουδών και με πρωτοβουλίες του Νίκου Ορδουλίδη, υπάρχει ενδιαφέρον για την έναρξη μίας επιστημονικής μελέτης και τεκμηρίωσης γύρω από το θέμα. Σκοπός της παρούσας μελέτης είναι η αποτύπωση και η εξέταση του ρόλου του πιάνου και η ανατροπή την γενικότερης ιδέας που επικρατεί για το όργανο αυτό στο ευρύ κοινό, η οποία συγκαταλέγει το πιάνο να ασχολείται μόνο με συγκεκριμένα είδη μουσικής και κυρίως της λόγιας δυτικής.

Το πιάνο από τις απαρχές του αστικού λαϊκού τραγουδιού μέχρι σήμερα συμμετέχει τόσο στην δισκογραφία όσο και στο λαϊκό πάλκο. Σίγουρα δεν μπορούμε να πούμε ότι είναι το πιο διαδεδομένο όργανο, αλλά όπως θα δούμε και παρακάτω παρίσταται ενεργά. Ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα και πιο συγκεκριμένα το 1906 έχουμε εντοπίσει την πρώτη ηχογράφιση με πιάνο από την Σμυρναϊκή Εστουδιαντίνα.¹ Αν και στο κομμάτι δεν παρατηρούμε ιδιαίτερη δεξιοτεχνία, δεν παύει να θεωρείται από τις ιστορικές ηχογραφήσεις, που προβάλλει την ύπαρξη του πιάνου σε ένα τέτοιο ρεπερτόριο.

Μέσα από συλλογή φωτογραφικού υλικού, αφίσες, φειβ-βολάν, αλλά και αφηγήσεις οδηγούμαστε σε πολλά ονόματα πιανιστών, οι οποίοι έδρασαν στα λαϊκά πάλκα. Ξεκινώντας από την Σμύρνη και τις αφηγήσεις της Αγγέλας Παπάζογλου αναφέρονται ο Μιχαλάκης και ο Ρουπένης, πιανίστες της τότε εποχής. Έπειτα, στην Αμερική συναντάμε τον Λουκιανό Καββαδία, τον Σώσο Ιωαννίδη ενώ στον ελλαδικό χώρο τα ονόματα πληθαίνουν. Ο Βαγγέλης Δεωνάς, ο Βαγγέλης Ησυχόπουλος, ο Γιάννης Ψωμιάδης, ο Γιάννης Πόρτικας, ο Μανώλης Τούρκος, ο Κωνσταντίνος Λάβδας, ο Γιώργος Ροβερτάκης, ο Νίκος Μπουλιάσκος, ο Γιάννης Μέρτικας, ο Δημήτρης Μέρτικας, ο Μηνάς Πορτοκαλής, ο Δημήτρης Μαρσέλος, ο Μανώλης Παπαδάκης, ο Κωνσταντίνος Μπογδάνος, η Λιλή Νικολέσκο, η Ευαγγελία Μαργαρώνη και ο Σπύρος Περιστέρης είναι όσα ονόματα πιανιστών μπορέσαμε να βρούμε. Από αυτούς σχεδόν κανείς δεν έχει

¹ *Τούντε τούντε*, αγνώστου συνθέτη, Odeon CX 691 – 31330, 1906.

ερευνηθεί από την επιστημονική κοινότητα. Επιπλέον, είναι δύσκολο να εντοπίσουμε ποιοι είναι αυτοί που ασχολήθηκαν με την δισκογραφία και ως επί το πλείστον παίζουν στα κομμάτια που εξετάζουμε, καθώς δεν αναφέρονται πουθενά οι μουσικοί που παίζουν στην κάθε ηχογράφιση.

Σε αυτό το σημείο κρίνεται απαραίτητο να αναφερθεί η μεθοδολογία που χρησιμοποιήθηκε για την άντληση των ηχογραφημάτων. Κατασκευάστηκε μία βάση δεδομένων στην οποία συλλέχθηκαν όσα κομμάτια βρέθηκαν να περιέχουν πιάνο στην ορχήστρα τους. Η βάση περιέχει κάθετες στήλες με: την δισκογραφική εταιρεία, τον κωδικό μήτρας, τον κωδικό καταλόγου, τον τίτλο του τραγουδιού, τον ερμηνευτή, τον συνθέτη, το έτος ηχογράφησης, τον ρυθμό, το οργανολόγιο, τον πιανίστα, την ρυθμική συνοδεία του πιάνου και τις ετικέτες δίσκων που αναγράφουν την ύπαρξη του πιάνου. Στα σημεία που υπάρχουν κενά σημαίνει ότι δεν βρέθηκαν πληροφορίες ή δεν εξακριβώθηκαν. Η άντληση του ηχητικού υλικού έγινε από την διαδικτυακή σελίδα www.rebetiko.sealabs.net καθώς και από αρχείο του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής. Οι πληροφορίες για την κάθε ηχογράφιση είναι διασταυρωμένες από τον κατάλογο του Μανιάτη (2006) από τον Spottswood (1990) και το DAHR (Discography Of American Historical Recordings) και από τις ετικέτες των δίσκων. Όσων αφορά το ηχογραφικό υλικό του Βασίλη Τσιτσάνη η συλλογή στοιχείων έγινε από την ηλεκτρονική βάση δεδομένων www.tsitsanis-database.com του Ορδουλίδη (2014: 21). Το ηχητικό υλικό που παρουσιάζεται στην εργασία, αντλήθηκε μετά από ακρόαση μεγάλου όγκου ηχογραφημάτων, ώστε να μπορέσουν να εντοπιστούν τα κομμάτια που περιέχουν πιάνο.

Στο πρώτο κεφάλαιο, γίνεται μία συγκριτική μελέτη της περίπτωσης του πιάνου αναφορικά με το οργανολόγιο και την θέση του πιάνου στις ορχήστρες μέσα στην πάροδο του χρόνου (1900-1960). Η έρευνα βασίζεται σε αφηγήσεις και βιβλιογραφικές αναφορές, οι οποίες τεκμηριώνονται από το υπάρχον δισκογραφικό μας υλικό.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, γίνεται μία αποτύπωση της δισκογραφίας 78 στροφών στο αστικό λαϊκό ρεπερτόριο. Αρχικά, παρουσιάζονται τα προβλήματα που προκύπτουν από την μελέτη ιστορικών ηχογραφήσεων και λύσεις ώστε οι ερευνητές να κάνουν μία αξιόπιστη έρευνα. Στην συνέχεια, γίνεται μία σύντομη αναφορά στα σημαντικά γεγονότα που σημάδεψαν την ιστορία της δισκογραφίας στην Οθωμανική αυτοκρατορία μέχρι το 1922,

στην Αμερική και στον ελλαδικό χώρο.

Το τρίτο κεφάλαιο, πραγματεύεται την περίπτωση του πιάνου μέσα από την δισκογραφία 78 στροφών. Αρχικά παρουσιάζεται η δισκογραφία των εστουδιαντίνων που περιείχαν πιάνο στην σύνθεση της ορχήστρας τους. Ακολουθούν πληροφορίες για το έργο του πιανίστα και συνθέτη Λουκιανού Καββαδία, ο οποίος έδρασε στην Αμερική. Έπειτα, γίνεται καταγραφή του πιάνου στην δισκογραφία της Αμερικής. Παράλληλα, περιγράφονται τρία μεγάλα ταξίδια υπερωκεάνιων πλοίων με προορισμό τους την Αμερική, στα οποία συμμετείχαν μουσικοί που φωνογράφησαν χρησιμοποιώντας το πιάνο στην ορχήστρα τους. Τέλος, το κεφάλαιο κλείνει με τις περιπτώσεις που το πιάνο συναντάται στην δισκογραφία του ελλαδικού χώρου.

Στο τέταρτο κεφάλαιο, αναλύονται οι τρόποι ερμηνείας των ρυθμικών μοτίβων που εκτελεί το πιάνο στο ρεπερτόριο που εξετάζεται. Παρατίθεται ο εξωτερικός ρυθμός όπως είναι γραμμένος στα βιβλία του Λευτέρη Παύλου (2006) και του Δημήτρη Μυστακίδη (2013) και έπειτα το ρυθμικό μοτίβο, ή και περισσότερα από ένα αν υπάρχουν, που ακολουθεί το πιάνο.

Στο πέμπτο και τελευταίο κεφάλαιο, δίνεται έμφαση στον ρόλο που έχει το πιάνο στις ηχογραφήσεις. Εστιάζοντας περισσότερο στον τομέα που αφορά την ρυθμική και αρμονική συνοδεία σε συνδυασμό με την μελωδία, μπορεί να διαπιστωθεί η εξέλιξη του τρόπου παιξίματος με την πάροδο του χρόνου. Από την δεκαετία του 1930 και έπειτα, το πιανιστικό παίξιμο αρχίζει να ακολουθεί ορισμένα αισθητικά μονοπάτια που θα το κάνει να ξεφύγει από την κλασική αισθητική.

Η μελέτη αυτή επιχειρεί να αναδείξει την ύπαρξη του πιάνου στο αστικό λαϊκό ρεπερτόριο και με τη σειρά της να καταγράψει πρακτικές που εφαρμόζουν οι πιανίστες. Ένας από τους στόχους της εργασίας, είναι να βοηθήσει το κοινό, τους ερευνητές αλλά και τους πιανίστες που ασχολούνται με το συγκεκριμένο μουσικό στυλ στην κατανόηση, ανάδειξη και ανάλυση του φαινομένου που ονομάζουμε λαϊκό πιάνο.

1. Το ιδίωμα του αστικού λαϊκού τραγουδιού μέσα από το οργανολόγιο

1.1 Οι εστουδιαντίνες της Σμύρνης

Η μουσική παράδοση, όπως αναφέρει και ο Ζακ Ατταλί (1997: 64), αποτελεί μία σχέση δικτύων. Έτσι, και το αστικό λαϊκό τραγούδι στον ελλαδικό χώρο διαμορφώθηκε από την αλληλεπίδραση και τα αντιδάνεια που βρίσκουμε στα μεγάλα αστικά κέντρα. Τέτοια είναι η Σμύρνη, η Κωνσταντινούπολη, η Θεσσαλονίκη αλλά και η Αλεξάνδρεια, η Νάπολη και η Αμερική.

Η Σμύρνη βρίσκεται σε άνθιση, ειδικότερα στις αρχές του 20ού αιώνα, τόσο σε οικονομικό όσο και πολιτισμικό επίπεδο, φανερώνοντας την στενή τους σχέση. Επικρατεί μία διαπολιτισμικότητα, καθώς είναι ένα κοσμοπολίτικο κέντρο μεταγωγικού εμπορίου. Αυτή η ώσμωση ετερόκλητων πολιτισμικών ιδιωμάτων επηρέασε και την μουσική της. Χαρακτηριστικά αναφέρει η Αγγέλα Παπάζογλου:

Παίζαμε από ρεμπέτικα μέχρι όλα τα ευρωπαϊκά [...] Τσι πιο πολλές φορές στη Σμύρνη στο πάλκο ήμαστε έξι νοματαίοι. Ένας τραγουδιστής, το βιολί, το σαντούρι, το πιάνο, το βιολαντσέλλο και εγώ. Όχι πάντα... Αλλάζαμε όργανα. Κιθάρες, μαντολίνα, λύρες, φλογέρες, κανονάκια, κοντραμπάσα... απ' όλα παίζαμε (Παπάζογλου, 1986: 58 και 626).

Σε αυτό το σημείο αξίζει να επισημάνουμε ότι με τον όρο ρεμπέτικο αναφερόμαστε σε ένα από τα πιο δημοφιλή είδη της αστικής λαϊκής μουσικής στην Ελλάδα. Αρκετοί από την επιστημονική κοινότητα ανά καιρούς έχουν προσπαθήσει να ορίσουν το ρεμπέτικο. Σε αυτό που έχουμε καταλήξει είναι πως ως όρος είναι ασαφής, καθώς δεν αποτελεί ένα

αυτόνομο μουσικό στυλ με συγκεκριμένες διακριτές οριοθετήσεις.² Πολλοί από την ρεμπέτικη κοινότητα αναφέρονται σε δύο διαφορετικά μουσικά στυλ του ρεμπέτικου. Στο «σμουρναϊκό» και στο «πειραιώτικο». Το σμουρναϊκό, συνδέεται με την πόλη της Σμύρνης, ενώ το πειραιώτικο με τον Πειραιά. Ακόμα και αυτός ο χωρισμός οδηγεί σε διαφορετικές ερμηνείες, καθώς ένα μεγάλο μέρος του ρεπερτορίου που σήμερα εντάσσεται στο σμουρναϊκό, δεν γεννήθηκε στην Σμύρνη, ή δεν έχουμε μαρτυρίες ότι ήταν ενεργό εκεί (βλ. και Ordoulidis, 2017: 4). Όπως αναφέρει και ο Γιώργος Κοκκώνης για την Σμύρνη:

[...] από τα μέσα του 19ου αιώνα αναδεικνύεται ως το δυναμικότερο οικονομικό κέντρο της Εγγύς Ανατολής. Εδώ συντελείται μια πρωτοφανής μίξη μουσικών στοιχείων που προέρχονται από την Ανατολή, την Ευρώπη αλλά και τα Βαλκάνια, και που συνεκβάλλουν σε μια ανέκδοτη έκφραση μουσικού πλουραλισμού, η οποία αγκαλιάζει τις μορφές της λόγιας οθωμανικής παράδοσης, τις λαϊκές ανάλογες, τους μετασχηματισμούς των «ευγενικών» ευρωπαϊκών χορών αλλά και της εξευρωπαϊσμένης χαμπανέρας (Κοκκώνης, 2017: 134).

Επομένως, είναι ξεκάθαρο ότι η Σμύρνη συγκροτεί ένα περιβάλλον στο οποίο συγκαταλέγονται μουσικές από διάφορα μέρη και απαρτίζουν πολλά μουσικά στυλ. Στοιχεία από την ευρωπαϊκή μουσική τόσο στο οργανολόγιο όσο και στο λυρικό ύφος τραγουδίσματος, με επιρροές από το ναπολιτάνικο τραγούδι, στοιχεία που ορίζουν μία αλατούρκα³ διάθεση, όπως είναι το παραδοσιακό οργανολόγιο, το κούρδισμα και ο διαστηματικός κόσμος των οργάνων και των φωνών, αλλά και στοιχεία από την περιοχή των Βαλκανίων θα βρεθούν σε έναν διαρκή μουσικό διάλογο (βλ. και Κοκκώνης, 2017: 97-131). Είναι σημαντικό να κατανοήσουμε ότι η δυσκολία να περιγράψουμε το συγκεκριμένο μουσικό στυλ έγκειται στην μη στατικότητα του. Μέσα σε αυτόν τον

²Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την ανάλυση του όρου «ρεμπέτικο» και το μουσικό δίκτυο της Ανατολής βλέπε και: Holst (1983), Manuel (1990), Smith (1991), Gauntlett (2001), Pennanen (2008), Fabbri (2016), Γκέκας (2018).

³Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την προέλευση του όρου «αλατούρκα» βλέπε Κοκκώνης (2015: 105).

πολυστυλισμό ανήκουν και οι εστουδιαντίνες-μαντολινάτες, στις οποίες θα αναφερθούμε παρακάτω.

Σε οργανολογικό επίπεδο, όργανα τα οποία θεωρούνται ταυτισμένα με τη λόγια μουσική της κλασικής Δύσης θα βρεθούν να εκτελούν αστικά λαϊκά ρεπερτόρια· ένα από αυτά και το πιάνο. Το τελευταίο συναντάται τόσο σε μουσικά στυλ του ελληνόφωνου κόσμου της Σμύρνης και της Κωνσταντινούπολης, όσο και σε ρεπερτόρια των Αθηνών με βάση το μπουζούκι. Δεν μπορεί όμως να μην γίνει λόγος και για την συμβολή του στο *ελαφρό τραγούδι*,⁴ καθώς βλέπουμε μέσα από τη δισκογραφία, να συνυπάρχουν όργανα όπως πιάνο, βιολί, βιολοντσέλο, μαντολίνο, φλάουτο, μαζί με λυρικούς τραγουδιστές.⁵

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ. ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΕΤΟΣ	ΣΥΣΤΑΣΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
Τούντε, τούντε	Odeon Τουρκίας	CX 691	NO 31330	1906	Βιολιά, πιάνο
Τρίβε - τρίβε	Victor Αμερικής	27417-2	VI 73754	1923	Μαντολίνα, πιάνο
Διαβολόπαιδο	Victor Αμερικής	27418-2	VI 77380	1923	Μαντολίνα, πιάνο, κρουστό
Βουρνοβαλιώτικα καντάδα	Odeon	GO 27	A 154037	1925	Βιολί, πιάνο
Μάνα	Pathe Τουρκίας		11618	1927	Μαντολίνο, μαντόλα, πιάνο
Εις τον αφρό της θάλασσας	Columbia Αμερικής	W 205867	CO 56104F	1927	Μαντολίνα, μαντόλες, πιάνο
Κάλαντα Χριστουγέννων	Columbia Αμερικής	W 205681	CO 56080F	1927	Μαντολίνο, μαντόλες, κιθάρα, πιάνο, μεταλλόφωνο
Το σιγαρέτο	Columbia Αμερικής	W 205766	CO 56096F	1928	Βιολιά, τσέλο, πιάνο
Οι γλετζέδες	Columbia Αμερικής	W 206232-2	CO 56154F	1929	Βιολιά, φλάουτο, πιάνο
Άκου τι θέλω σαν παντρευτούμε	Columbia Αμερικής	W 206231-2	CO 56154F	1929	Βιολιά, τσέλο, φλάουτο, πιάνο
Παλιά στρατώνα	Columbia Αμερικής		56171 F	1929	Βιολιά, βιόλες, τσέλο, φλάουτο, πιάνο
Έβγα στο παραθύρι	Parlophone	101299	B 21655	1932	Μαντολίνο, κιθάρα, πιάνο
Με λεν μπεκρή	Odeon	GO 1837	GA 1638	1933	Βιολιά, μαντολίνο, πιάνο

Πίνακας 1.1: Ενδεικτικά μουσικά παραδείγματα με πιάνο, με τραγουδιστές λυρικού ιδιώματος.⁶

Πραγματοποιώντας την έρευνά μας γύρω από την δισκογραφία 78 στροφών, βρεθήκαμε σε αρκετά μουσικά αποσπάσματα, στα οποία οι τραγουδιστές έχουν λυρική τεχνική.⁷ Στον

⁴Το *ελαφρό τραγούδι* βασίζεται σε λαϊκά πρότυπα (για παράδειγμα, την χρησιμοποίηση λαϊκών δρόμων ή/και ρυθμών), αλλά δανείζεται πολλά στοιχεία από τη λόγια δυτική μουσική (για παράδειγμα το οργανολόγιο ή/και την ύπαρξη παρτιτούρας). Η θεματολογία του ελαφρού καταπιάνεται με οτιδήποτε «ακίνδυνο» σχετικά με κοινωνικά και πολιτικά θέματα. Οι χώροι που επιτελούνταν τέτοια μουσική, ήταν κυρίως στα θεατρικά είδη της οπερέτας και της επιθεώρησης και αργότερα στον κινηματογράφο. Με το ελαφρό καταπιάνστηκαν σπουδαίοι συνθέτες με μουσική παιδεία και πολύ συχνά γνώστες της κλασικής φόρμας. Τέτοιοι είναι ο Κώστας Γιαννίδης, ο Σώσος Ιωαννίδης, ο Ζακ Ιακωβίδης και άλλοι. Για περισσότερες πληροφορίες βλέπε στο Τσουνάκος (2007: 361-362).

⁵Υπάρχουν όμως και παραδείγματα λαϊκών μουσικών, οι οποίοι συνέθεταν στο στυλ του *ελαφρού*. Ενδεικτικά παραδείγματα είναι το *Μόρτισσα κακιά*, Odeon GO 344 – GA 1178, 1927 σε σύνθεση του Παναγιώτη Τούντα και το *Πάμε μια βόλτα*, Parlophone GO 4238 – B 74181, 1950 σε σύνθεση του Σπύρου Περιστέρη.

⁶Λόγω ελλείψεων των πηγών τεκμηρίωσης, ορισμένα στοιχεία από τους πίνακες δεν είναι συμπληρωμένα.

παραπάνω πίνακα παρατίθενται οι διαφορετικοί τύποι οργανολογίου από το λαϊκό και το ελαφρό ρεπερτόριο, όπου συμμετέχει το πιάνο, έχοντας ως κεντρικό άξονα τους λυρικούς τραγουδιστές.

Οι περισσότερες από τις ορχήστρες που απαρτίζουν τις παραπάνω ηχογραφήσεις αφορούν διάφορες εστουδιαντίνες που, στο οργανολόγιο των παραπάνω κομματιών, βρέθηκε να περιλαμβάνεται το πιάνο. Επομένως, θα μπορούσαμε να πούμε ότι και αυτές συνιστούν ένα ελαφρό τοπίο. Οι ελληνικές εστουδιαντίνες ήταν τύποι ορχήστρας που δρούσαν κυρίως στο δίκτυο Σμύρνη-Κωνσταντινούπολη-Αθήνα (βλ. και Ordoulidis, 2017: 4). Το πρότυπο τους είναι ισπανικό, και έρχεται στη Σμύρνη και στην Κωνσταντινούπολη στα πλαίσια περιοδείας της ισπανικής εστουδιαντίνας *Estudiantina Espanola Figaro*, η οποία ιδρύθηκε στην Μανδρίτη το 1878 και αναφέρεται ως η πρώτη τέτοιου τύπου επαγγελματική ορχήστρα (Conejero, 2008: 103). Η συγκεκριμένη ορχήστρα μετέβη στην Κωνσταντινούπολη το 1886 για να παίξει το μουσικό της πρόγραμμα στην αυλή του σουλτάνου Abdulhamid II και από εκεί φαίνεται να διαμορφώνονται και οι πρώτες επιρροές (Conejero, 2008: 103 και Ορδουλίδης, 2017α: 102-103).⁸ Η ισπανική ορχήστρα τα πρώτα χρόνια αποτελούνταν από μία μεγάλη ομάδα μουσικών η οποία ξεπερνούσε τα 60 άτομα. Με το πέρασμα των χρόνων τα άτομα μειώθηκαν σε σημείο να φτάσουν τους δέκα με είκοσι επαγγελματίες μουσικούς (Christoforidis, 2017: 1 και 11). Οι ελληνικές εστουδιαντίνες από την άλλη, αποτελούνταν εξαρχής από μία μικρή ομάδα μουσικών, η οποία δεν ξεπερνούσε τα πέντε με έξι άτομα (Ορδουλίδης, 2017β: 5), κάτι που είναι ίσως και η βασική διαφορά με έναν άλλον σοβαρό τύπο ορχήστρας του λαϊκού ρεπερτορίου, τις μαντολινάτες.

Ενώ μελετώντας το φωτογραφικό μας υλικό δεν βρίσκουμε λιγότερα από δέκα άτομα να απαρτίζουν τις ελληνικού ενδιαφέροντος ορχήστρες ωστόσο, μέσα στην δισκογραφία εντοπίζουμε μικρά μουσικά σύνολα. Όσον αφορά το οργανολόγιο της ισπανικής

⁷Όταν μιλάμε για λυρική τεχνική αναφερόμαστε σε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά σε ό,τι αναφορά την χροιά, το ύφος και την τοποθέτηση.

⁸Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την ισπανική ορχήστρα βλέπε την μελέτη του Alberto Conejero Lopez (2008) και του Kenneth Murray (2013: 116-142). Επιπλέον, ο Franco Fabbri (2016: 29-44) στην έρευνά του, μελετάει για την Ναπολιτάνικη επιρροή που δέχθηκαν οι εστουδιαντίνες στην Σμύρνη και στην Κωνσταντινούπολη. Για επιπρόσθετες πληροφορίες σε μεταγενέστερες έρευνες, βλέπε Michael Christoforidis (2017) και Ordoulidis (2017), για τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των ελληνόφωνων εστουδιαντίνων.

εστουδιαντίνας αποτελούνταν κυρίως από μαντολίνα και κιθάρες, ενώ δεν έλειπαν τα βιολιά, τα πνευστά και τα κρουστά (Ορδουλίδης, 2017α: 102).⁹ Παρόμοιο οργανολόγιο βρίσκουμε και στις εστουδιαντίνες που δημιουργήθηκαν στην Σμύρνη και στην Κωνσταντινούπολη. Όπως θα δούμε παρακάτω, κάποιες χαρακτηρίζονται από την παρουσία νυκτών οργάνων και κυρίως του μαντολίνου και της κιθάρας ενώ σε άλλες επικρατεί ο ήχος του βιολιού. Ακριβέστερα, αποτελούνταν από άντρες επαγγελματίες μουσικούς και τραγουδιστές, με λυρικό κυρίως τραγουδιστικό ιδίωμα. Τέλος, ένα από τα βασικά τους γνωρίσματα είναι ο πολυστυλισμός (Ordoulidis, 2017: 6 και 10).

Η πρώτη σμυρναϊκή ορχήστρα για την οποία γίνεται λόγος τόσο ότι αυτοπροσδιορίστηκε ως «Εστουδιαντίνα» (Fabbri, 2016: 35), όσο και ότι ήταν η πρώτη που ακολούθησε την παράδοση των ισπανόφωνων εστουδιαντίνων (Conojero, 2008: 102) αλλά και ενός έτερου μεγάλου κεφαλαίου που ακούει στο όνομα «Ναπολιτάνικο τραγούδι» (βλ. Fabbri, 2016), ήταν «Τα Πολιτάκια». Συνδημιουργοί της ήταν ο πατέρας του Σπύρου Περιστέρη, Αριστείδης Περιστέρης και ο Βασίλειος Σιδερός και τοποθετείται στην Σμύρνη περίπου το διάστημα 1898 με 1909 (Ορδουλίδης, 2017α: 103). Ο Νίκος Ορδουλίδης επιπλέον, αναφέρει για την ιδιάζουσα περίπτωση:

Είναι ένα είδος μικρής μαντολινάτας με έντονη ισπανική επιρροή, στην οποία συμμετέχουν μόνο άντρες, κυρίως με μαντολίνα και κιθάρες, ενώ το τραγούδισμα είναι λυρικό, ενίοτε και πολυφωνικό (Ορδουλίδης, 2017α: 103-104).

Στην δισκογραφία την βρίσκουμε να ηχογραφεί και με άλλα ονόματα. Μερικά από αυτά είναι «Εστουδιαντίνα Βασιλάκη», «Σμυρνεϊκή Εστουδιαντίνα», «Εστουδιαντίνα Σιδερός» και άλλα. Το 1918 ο Σπύρος Περιστέρης θα πάρει την ευθύνη της ορχήστρας αλλά, λόγω των αναταραχών της περιόδου, χάνεται από το προσκήνιο. Την ανασυγκρότησή της θα φέρει και πάλι με την έλευσή του στην Αθήνα το 1924 (Ordoulidis, 2017: 8). Ο Αριστομένης Καλυβιώτης (2002, 146-147) αναφέρει ότι μέχρι και το 1935 έγιναν πολλές περιοδείες με τα Πολιτάκια σε διεύθυνση του Σπύρου Περιστέρη με μεταβαλλόμενη

⁹Για επιπλέον φωτογραφικό υλικό εποχής βλέπε στο: <http://www.museodelestudiante.com/Fotografias/EstudiantinaEspanolaAA.htm> (επίσκεψη στις 11/1/19.).

σύσταση ορχήστρας. Μέσα σε αυτό το διάστημα, η μόνη φορά που διακρίνουμε το όνομα Πολιτάκια σε ετικέτα δίσκου αφορά μερικές ηχογραφήσεις που πραγματοποιήθηκαν στην Νέα Υόρκη της Αμερικής τον Μάιο του 1935. Παρακάτω παρατίθεται φωτογραφικό υλικό από τα Πολιτάκια το έτος 1931.



Εικόνα 1.1: Τα Πολιτάκια του Σπύρου Περιστέρη σε περιοδεία τους στην Κωνσταντινούπολη στις 25/4/1931 με τον Περιστέρη να βρίσκεται στην μέση της μπροστινής σειράς (Κουνάδης, 2003: 127).

Στην έρευνά μας εντοπίσαμε κάποιες Εστουδιαντίνες-Μαντολινάτες¹⁰ να δισκογραφούν χρησιμοποιώντας σε κάποιες ηχογραφήσεις τους το πιάνο, υπενθυμίζοντας ότι όπου αναγράφεται ο τίτλος «Τα Πολιτάκια» είναι οι ηχογραφήσεις που πραγματοποιήθηκαν στην Αμερική, υπό την διεύθυνση του Σπύρου Περιστέρη.

¹⁰Καθώς ο διαχωρισμός εστουδιαντίνας και μαντολινάτας είναι εξαιρετικά σύνθετος και δεν έχει εξεταστεί ακόμη, τουλάχιστον για το ελληνόφωνο ρεπερτόριο, εμείς βασιστήκαμε στους τίτλους που αναγράφονται στις ετικέτες των δίσκων.

ΟΝΟΜΑ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ	ΣΥΣΤΑΣΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
Πανελλήνιος Εστουδιαντίνα	Βιολί/ά, πιάνο
Εστουδιαντίνα Σιδερή	Βιολί, πιάνο
Ελληνική Μαντολινάτα	Μαντολίνα, πιάνο Μαντολίνα, πιάνο, κρουστό Μαντολίνο, μαντόλα, πιάνο
Μαντολινάτα Ιερόθεου Σχίζα	Μαντολίνα, κιθάρα, πιάνο Μαντολίνο, μαντόλα, κιθάρα, πιάνο Μαντολίνα, μαντόλες, πιάνο Μαντολίνα, μαντόλες, κιθάρα, πιάνο, μεταλλόφωνο
Τα Πολιτάκια	Κιθάρα, πιάνο Μαντολίνο, πιάνο Μαντολίνα, μαντόλα, πιάνο
Μαντολινάτα Νικόλα Χριστοδουλίδη	Μαντολίνο/α, μπάντζο, αρμόνικα, πιάνο

Πίνακας 1.2: Η ύπαρξη του πιάνου σε ηχογραφήσεις Εστουδιαντίνων/Μαντολινάτων.

Μία συνολική παρατήρηση που μπορούμε να κάνουμε είναι πως αν και το πιάνο δεν το βρίσκουμε να αναφέρεται συχνά στην σύσταση εστουδιαντίνων και μαντολινάτων, εμείς το εντοπίζουμε να κάνει τα πρώτα δισκογραφικά του βήματα σε αυτό το ρεπερτόριο του αστικού λαϊκού τραγουδιού.

1.2 Στην Αμερική

Σε αυτό το σημείο κρίνεται σκόπιμο να τονιστεί ότι η παραπάνω μουσική πραγματικότητα αποτυπώθηκε από τις αρχές του 20ού αιώνα και στην Αμερική. Η ραγδαία αύξηση της βιομηχανίας σε συνδυασμό με την δυσχερή οικονομική κατάσταση του πληθυσμού, ώθησε μεγάλο κύμα μεταναστών να μεταβούν στην Αμερική, η οποία αναζητούσε εργατικό δυναμικό (Κόγιας, 2009: 77). Έτσι, μετανάστες ελληνικής καταγωγής των αστικών κέντρων, θα βρεθούν στην Αμερική και θα δημιουργήσουν ισχυρές κοινότητες για να

μπορέσουν να διατηρήσουν τα πολιτισμικά τους στοιχεία, καθώς και την μουσική τους (Frangos, 1995: 244-245). Η δυναμική τους διακρίνεται μέσα από τις πολυάριθμες ελληνικές ηχογραφήσεις που εκδόθηκαν στον Νέο Κόσμο και είναι εμφανείς, μέσα από την μελέτη της πρώιμης δισκογραφίας, οι επιρροές στην μουσική των Ελλήνων μεταναστών (Papanikolaou, 2007: 65). Τούρκικες και ανατολικές επιρροές, όπως η χρήση συγκεκριμένων οργάνων, που προέρχονται από τις περιοχές της Μέσης Ανατολής, αλλά και συγκεκριμένων ρυθμικών μοτίβων, θα βρεθούν να συμπράττουν με μουσικά στοιχεία που έχουν φέρει μετανάστες άλλων περιοχών (Manuel, 1991: 127). Αυτό που παρατηρείται είναι πως, όση προσπάθεια και αν καταβάλουν οι μετανάστες για να διατηρήσουν τα «γνήσια» ταυτοτικά τους χαρακτηριστικά, αυτά «αφομοιώνονται από την τοπική κουλτούρα με κάθε μία από αυτές να προσφέρει κάτι νέο στο μείγμα» (Burke, 2010: 71). Αξίζει να επισημάνουμε ότι, το θέμα γύρω από ζητήματα αυθεντικότητας και περί αυτονόμησης τοπικών πολιτισμικών στοιχείων, οι οποίες βασίζονται σε φολκλορικές αντιλήψεις έχει πάρει ανθρωπολογικές-κοινωνικές προεκτάσεις και έχει απασχολήσει εκτενώς τους ανθρωπολόγους.¹¹ Οι απόψεις τους συνάδουν, καθώς αποδεικνύεται τίποτα να μην είναι «παγιωμένο» αλλά αντιθέτως, το υλικό να ζει διαρκώς σε μία συνθήκη ρευστότητας που επικοινωνεί με τις κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές συνθήκες (Ρόμπου, 2007). Στην περίπτωση μας, θα μπορούσαμε να πούμε ότι, σε έναν σημαντικό βαθμό, οι ηχογραφήσεις φανερώνουν την μουσική πραγματικότητα του κάθε τόπου στον οποίο ηχογραφούνται, με γεγονότα που θέλουν πιο σύνθετες αναλύσεις. Για παράδειγμα, μία τέτοια περίπτωση είναι οι ηχογραφήσεις του Σπύρου Περιστέρη στην Αμερική, για τις οποίες αναλύουμε περαιτέρω σε επόμενο κεφάλαιο. Ενώ ο Περιστέρης έρχεται από τον ελλαδικό χώρο για ηχογραφήσεις στην Αμερική και θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι μεταφέρει «αυτούσιο» το αλά γκρέκα ρεπερτόριο και τις πρακτικές εκτέλεσης, αυτός επιλέγει να φερθεί «ανορθόδοξα» και να ηχογραφήσει με μαντολίνο και πιάνο, ή με κιθάρα και πιάνο, κάτι που μέχρι πρότινος δεν το είχε κάνει στον ελλαδικό χώρο.

¹¹Ο Παύλος Κάβουρας (2010) έχει ασχοληθεί εκτεταμένα με αυτή την υπόθεση, καθώς και η Dafni Tragaki (2007).

Και στην Αμερική διακρίνουμε το οργανολόγιο που έχουμε «ταυτίσει» με την σμυρναϊκή αισθητική να κάνει την εμφάνισή του στην δισκογραφία από το 1917.¹² Ο παρακάτω πίνακας περιέχει ποικίλα ενδεικτικά παραδείγματα διαφορετικών συνδυασμών οργάνων.

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ. ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΕΤΟΣ	ΣΥΣΤΑΣΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
Πάλι μεθυσμένος είσαι	Columbia	58582-1	CO E 3611	1917	Βιολί, πιάνο
Χασάπικος Καροτσέρης	Columbia	59872	CO 56015F	1924	Ορχήστρα πνευστών, πιάνο
Ταταυλιανό χασάπικο	Columbia	W 205348	CO 56031F	1926	Κλαρίνο, βιολί, πιάνο, τρίγωνο
Τζιβαέρι	Columbia	W 205351	CO 56040F	1926	Κλαρίνο, βιολι, μαντόλα, πιάνο
Αμάν Ελενιώ	Victor	VI 68760	38-3050	1926	Κλαρίνο, βιολί, πιάνο
Καροτσέρης	Columbia	W 205829-2	CO 56109F	1928	Μαντολίνα, μαντόλα, κιθάρα, πιάνο
Σούστα Δωδεκανησιακιά	Victor	57917	VI 58044	1929	Μαντολίνα, πιάνο
Ξαν ρουφάω το κρασί	Victor	57914	VI 58045	1929	Μαντολίνα, κιθάρα, ακορντεόν, πιάνο
Τράτα Συρτό	Oliver	5	OL 1010	~1950	Βιολί, μπάντζο, πιάνο

Πίνακας 1.3: Ενδεικτικά παραδείγματα με ποικιλία οργανολογίου, όπου συμμετέχει το πιάνο στην Αμερική.

Παράλληλα, διακρίνουμε και εδώ την συνεργασία οργάνων που έχουν συνδεθεί με διαφορετικά αστικά λαϊκά είδη όπως είναι το κλαρίνο, το πιάνο, το βιολί, το μπάντζο και άλλα.

Μέχρι και την δεκαετία του 1930, επικρατεί μία κοινωνικό-πολιτισμική προσαρμογή της ελληνικής ομογένειας που τελικά σταθεροποιείται. Την ίδια περίοδο κάνουν την εμφάνισή τους οι πρώτες ηχογραφήσεις με μπουζούκι. Ενώ στην βιβλιογραφία ομολογουμένως, αναφέρεται ότι η πρώτη ηχογράφιση γίνεται το 1932,¹³ η μεταγενέστερη έρευνα του Σταύρου Κουρούση (2015) γνωστοποιεί ότι είχαν προηγηθεί τουλάχιστον 8 ηχογραφήσεις με μπουζούκι στην Αμερική από το 1926 με ποικίλο οργανολόγιο.¹⁴ Ενδιαφέρον αποτελεί το γεγονός ότι, ενώ στις πρώτες ηχογραφήσεις ο ρόλος του ήταν κυρίως συνοδευτικός,

¹²Πάλι μεθυσμένος είσαι, αγνώστου συνθέτη, Columbia Αμερικής 58582-1 – CO E 3611, 1917 (βιολί, πιάνο) (βλ. Μανιάτης 2006).

¹³Μινόρε του τεκέ, Χαλικιάς Ιωάννης, Columbia Αμερικής W 206584 – CO 56294F, 1932 (μπουζούκι, κιθάρα) (βλ. www.rebetiko.sealabs.net).

¹⁴Ενδεικτικά παραδείγματα που το μπουζούκι έχει συνοδευτικό χαρακτήρα: Καραβλάχικο, αγνώστου συνθέτη, Columbia Αμερικής W 25886, Μάρτιος 1928 (βιολί, μπουζούκι, κύμβαλο) και Χώρα, Δενιακός Βασίλειος, Okeh Αμερικής W 500113 – A 82558, 1929. Ενδεικτικά παραδείγματα με το μπουζούκι να έχει σολιστικό χαρακτήρα: Αημένικο Ζεϊμπέκικο, Victor Αμερικής CVE 46365-2 – VI 58003, 14 Αυγούστου 1928 (μπουζούκι, λαούτο, καστανιέτες) και Αϊδίνικο ζεϊμπέκικο, Victor Αμερικής CVE 51265, 29 Απριλίου 1929 (μπουζούκι). Για περισσότερα στοιχεία σχετικά με τις πρώτες ηχογραφήσεις μπουζουκιού βλ. Κουρούσης (2015: 84-87).

σταδιακά εξελίσσεται ως σολιστικός. Σε αυτό το σημείο αξίζει να επισημανθεί ότι, από την μέχρι τώρα έρευνα με κεντρομόλο άξονα το πιάνο στο υλικό της Αμερικής, συναντάμε την συνύπαρξη μπουζουκιού και πιάνου στη δισκογραφία πολλές δεκαετίες μετά, μόλις το 1954.¹⁵

1.3 Στον ελλαδικό χώρο

Στα ελληνόφωνα αστικά κέντρα, από τον 19ο αιώνα, διαπιστώνουμε να υπάρχει παράλληλη δράση μεταξύ των μουσικών. Σμυρνιοί και Κωνσταντινουπολίτες πηγαionoέρχονται στην κυρίως χώρα αλλά και Έλληνες από την κυρίως χώρα πηγαίνουν να παίξουν στην Πόλη (Χατζηπανταζής, 1986:24-31). Από την άλλη, ένα μεγάλο μέρος ερευνητών, μέσα σε αυτούς και η Μαρία Κωνσταντινίδου (1994: 71), αναφέρουν ότι η μουσική που παιζόταν από τους πολίτες της Σμύρνης, μεταφέρθηκε στον ελλαδικό χώρο μετά την μικρασιατική καταστροφή το 1922. Επομένως, διαπιστώνουμε ότι ένας από τους πιο σοβαρούς μύθους που δημιουργήθηκε, υπό το εθνικιστικό πρίσμα της «καθ' ημάς Ανατολής», είναι αυτός που θέλει την ανατολικότητα να έρχεται με την έλευση των προσφύγων μετά το 1922. Σε κάθε περίπτωση, δεν μπορούμε να μιλήσουμε με ακρίβεια και περιγεγραμμένα όρια περί ανατολικότητας, αλλά ούτε ακόμη και περί δυτικότητας.

Σε αυτό που μπορούμε να συμφωνήσουμε είναι ότι, η παραγωγή δίσκων γραμμοφώνων ήταν καθοριστικός παράγοντας για την διαμόρφωση μίας νέας μουσικής πραγματικότητας, όχι μόνο στον ελλαδικό χώρο αλλά και παγκοσμίως. Όπως αναφέρει και ο Γιώργος Κοκκώνης:

Λόγω του αδιαμφισβήτητου επαγγελματισμού τους οι ταλαντούχοι και δεξιοτέχνες αυτοί Σμυρνιοί, ήδη γνωστοί στον κόσμο της νεοσύστατης μουσικής βιομηχανίας, γρήγορα θα αναλάβουν διευθυντικές θέσεις στις εταιρίες γραμμοφώνησης και ούτε λίγο ούτε πολύ θα σηκώσουν τελικά στους ώμους τους όλη τη μετέπειτα εγχώρια παραγωγή (Κοκκώνης, 2005: 9).¹⁶

¹⁵Η φυλακή κι η ζενιτιά, Χιώτης Μανώλης, Νίνα Αμερικής 634, 1954 (μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο) (βλ. www.rebetiko.sealabs.net).

¹⁶Για ένα παράδειγμα της δράσης και του ρόλου που έλαβαν οι πρόσφυγες μουσικοί βλέπε την περίπτωση του Σπύρου Περιστερή στο Ordoulidis (2017).

Αυτό το μουσικό στυλ, το οποίο εκφραζόταν μέσα από τους πρόσφυγες τόσο στη δισκογραφία όσο και στα μέρη όπου εργάζονταν ως μουσικοί θα ονομαστεί αργότερα από μελετητές «Σμυρναϊκή σχολή», αν και σαν όρος είναι προβληματικός μιας και, όπως έχουμε ξαναπεί, δεν αποτελεί αυτόνομο είδος μουσικής που αναπτύχθηκε μόνο στην Σμύρνη (Ordoulidis, 2017: 4). Σε αυτό το σημείο απαιτείται να τονιστεί ότι όταν κάνουμε λόγο για σμυρναϊκό στυλ αναφερόμαστε κυρίως στην μουσική που παιζόταν στα ελληνικά καφέ.¹⁷ Ο Risto Pekka Pennanen (2008: 119-146) κάνει λόγο για τα έντονα οθωμανικά στοιχεία που επικρατούν, παρόλα αυτά θα θεωρήσουμε ότι μία τέτοια θέση είναι ελλιπής καθώς, όπως είδαμε και παραπάνω, ακόμα και στα στυλ μουσικής που αναπτύχθηκαν στην Σμύρνη επικρατεί μία οικουμενικότητα και μία «πολιτισμική σύγκλιση» (Ordoulidis, 2017: 4).¹⁸ Σε ό,τι αφορά το οργανολόγιο της σμυρναϊκής ορχήστρας, ο Pennanen (1997: 65) αναφέρει, ότι αποτελούνταν κυρίως από βιολί, ούτι, λύρα, κανονάκι, μαντολίνο, ακορντεόν, κιθάρα και κρουστά. Και άλλοι πρώιμοι μελετητές έκαναν παρόμοιες δηλώσεις, όπως για παράδειγμα η Gail Holst (1983: 81). Τέτοιες δηλώσεις παρά ταύτα, είναι αρκετά ανακριβείς και ασαφείς καθώς η πολυσυνθετότητα του ζητήματος που εξετάζουμε, δεν μας αφήνει να προβούμε σε τόσο απόλυτες εκφάνσεις. Ένα αντιπαράδειγμα αποτελεί η σύσταση ορχήστρας των εστουδιαντίνων, στις οποίες κυριαρχεί το μαντολίνο. Μπορούμε να πούμε όμως, ότι κατά κύριο λόγο το όργανο που πρωταγωνιστεί είναι το βιολί (Κοκκώνης, 2005: 6). Σχετικά τώρα με το πιάνο στο αντίστοιχο οργανολόγιο η Holst (1983: 40 και 49), ενώ κάνει λόγο για την ύπαρξη του πιάνου στα πάλκα, αυτοαντικρούεται, καθώς στο ίδιο βιβλίο σημειώνει ότι το πιάνο προστίθενται αργότερα (1983: 78 και 81) και γίνεται λαοφιλές μαζί με την κιθάρα και το ακορντεόν (1983: 74). Εμείς εντούτοις, διαπιστώνουμε τόσο μέσα από τις πηγές όσο και μέσα από την δισκογραφία ότι το πιάνο υπήρχε σε τέτοια μουσικά σχήματα αρκετά νωρίτερα από ότι αναφέρει η Holst. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα μπορεί να αποτελέσει η αναφορά στο μουσικό σχήμα που τραγουδούσε ο Ευάγγελος Σοφρώνιου το 1924, το οποίο απαρτιζόταν από κιθάρα, βιολί, πιάνο, μαντόλα με πιανίστα τον Σπύρο Περιστερή

¹⁷Περισσότερα στοιχεία σχετικά με τα καφέ-αμάν, τα καφέ-σαντάν και το ρεπερτόριό τους βλέπε Morris (1981) και Κοκκώνης (2017: 97-131).

¹⁸Ο Ορδουλίδης (2014: 40) σχολιάζει εκ παραλλήλου αυτή την προβληματική.

(Κουνάδης, 1994). Επιπλέον, ο Γιώργος Ροβερτάκης (1973: 12) στην αυτοβιογραφία του, αναφέρεται σε μουσικό σχήμα με βιολί, κιθάρα, πιάνο.

Περνώντας στον χώρο της δισκογραφίας, μέσα από την μελέτη μας, βλέπουμε να κυριαρχεί το συγκεκριμένο στυλ μέχρι το 1935 και να συνεχίζει παροδικά με κάποιες ηχογραφήσεις μέχρι και το 1938.¹⁹ Επιπλέον, παρατηρείται η χρήση των παραπάνω οργάνων με διαφορετικούς συνδυασμούς κάθε φορά, κάτι το οποίο φαίνεται και στον παρακάτω ενδεικτικό πίνακα.

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ. ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΕΤΟΣ	ΣΥΣΤΑΣΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
Αμάν γιατρέ μου	Parlophone	101573	B 21823	1934	Βιολί, μαντολίνο, πιάνο
Για την αγάπη σου	Parlophone		B 21761	1934	Βιολί, ούτι, πιάνο
Εγώ είμαι χασαπάκι	Odeon	GO 2038	GA 1748	1934	Βιολί, πιάνο
Μαχμούρικο	Odeon	GO 2037	GA 1746	1934	Βιολί, ούτι, πιάνο
Ταμπαχανιώτικος μανές	Odeon	GO 2057	GA 1757	1934	Βιολί, κιθάρα, πιάνο
Μάγκισσα Ματσαράγκισσα	Odeon	GO 2276	GA 1850	1935	Βιολί, κλαρίνο, πιάνο, κρουστό
Κουβέντα με το χάρο	Parlophone	101582	B 21822	1935	Βιολί, ούτι, ακορντεόν, πιάνο
Μπάλος Σμυρνέικος	Parlophone	101575	B 21796	1935	Βιολί, μαντόλα, πιάνο
Χασάπικο λατέρνας	Orthophonic Αμερικής	92411	ORS 344	1935	Μαντολίνο, πιάνο
Η πεθερά μου	His Masters Voice	OGA 443	AO 2350	1936	Βιολί, κιθάρα, πιάνο
Αγάπα τη μανούλα μου	Columbia	CG 1485	DG 6259	1936	Δύο μαντολίνα, κιθάρα, πιάνο
Έτσι σε θέλω	His Masters Voice	OGA 456	AO 2351	1937	Βιολί, κιθάρα, πιάνο
Τι θα γίνω εγώ χωρίς εσένα	His Masters Voice	OGA 717	AO 2461	1938	Βιολί, κιθάρα, ακορντεόν, πιάνο
Ένοια σου Αναστασιά	His Masters Voice	OGA 840	AO 2518	1938	Βιολί, κλαρίνο, κιθάρα, ακορντεόν, πιάνο

Πίνακας 1.4: Ενδεικτικά παραδείγματα με πιάνο σε οργανολόγιο την δεκαετία του 1930, σε ηχογραφήσεις του ελλαδικού χώρου.

Συνεχίζοντας την έρευνά μας, εντοπίζουμε το μπουζούκι να κάνει την εμφάνισή του δισκογραφικά το 1931.²⁰ Έναν χρόνο μετά θα επανεκτελεστεί το κομμάτι *Μινόρε του τεκέ*, με τον ίδιο τίτλο και το ίδιο οργανολόγιο (μπουζούκι, κιθάρα),²¹ ενώ παράλληλα, μέσα από την δισκογραφία του Βαμβακάρη, βρίσκουμε την πρώτη εμπορική του επιτυχία να ηχογραφείται την ίδια χρονιά.²² Το 1934, όπως αναφέρει και ο Βαμβακάρης σε συνέντευξή του στην Κάιλ, θα κάνει την εμφάνισή του στην περιοχή του Πειραιά ένα νέο

¹⁹ Αυτή η παρατήρηση βγήκε καθαρά μέσα από το υλικό το οποίο έχουμε ταξινομήσει.

²⁰ Τα δίστιχα του μάγκα, αγνώστου συνθέτη, Columbia WG 233 – DG 147, 1931 (βλ. Μανιάτης 2006) (μπουζούκι, τσίμπαλο) και Καλέ μάνα δεν μπορώ, αγνώστου συνθέτη, Columbia WG 234 – DG 0147, 1931 (βλ. Μανιάτης 2006) (μπουζούκι, τσίμπαλο).

²¹ *Μινόρε του τεκέ*, Χαλικιάς Ιωάννης, Columbia WG 458 – DG 275, 1932.

²² *Καραντουζένη*, Parlophone 101277 – B 21654, 1932.

στυλ αστικού λαϊκού τραγουδιού, το ρεμπέτικο με βάση το μπουζούκι²³ και εκφραστή τον ίδιο (1978: 153). Μεταξύ άλλων, αυτό το ρεύμα αναφέρεται ως «Πειραιώτικη Σχολή» (Gauntlett, 2001: 73). Το οργανολόγιο του, αποτελείται αρχικά από μπουζούκια, κιθάρα, μπαγλαμά, ενώ με την πάροδο του χρόνου προστίθενται και άλλα όργανα, όπως το πιάνο και το ακορντεόν (Κωνσταντινίδου, 1994: 74). Υπάρχουν ωστόσο, πηγές που αναφέρουν ότι από το 1925 υπήρχε το πιάνο στους τεκέδες (Holst, 1983: 50). Στην αυτοβιογραφία του ο Βαμβακάρης αναφέρει:

[..] η κορωνίδα των τεκέδων ήτανε του Γραβαρά [..] είχε ορχήστρα μέσα [..] αλλά στην αρχή είχε μονάχα ένα πιάνο, ένας Μανώλης Τούρκος ο οποίος ήτανε το είδωλο της μαγκιάς. Τον αγαπούσανε αυτόνε, γιατί αυτός έπαιζε όλο σεβνταλίδικα κομμάτια τούρκικα.[..] Κάτι ζειμπέκικα βαριά τούρκικα, κάτι χασάπικα. Μόνο με το πιάνο. Δεν τραγουδούσε αλλά έπαιζε καλά (Κάιλ, 1978: 114).

Ο Μανώλης Τούρκος, φαίνεται να έδρασε στα λαϊκά πάλκα πάνω από δύο δεκαετίες. Το 1936-1937 συνεργάστηκε με τον Σταύρο Τζουανάκο στο μαγαζί «Ο Θεός», με ορχήστρα που περιλάμβανε βιολί, κιθάρα, πιάνο, φωνή (Κατάρας, 2014: 261). Επιπλέον, ο Χρήστος Δημόπουλος, μουσικός που έπαιζε τρίχορδο μπουζούκι και έδρασε την δεκαετία του 1950, αναφέρει σε αφήγησή του ότι είχε συνεργαστεί με τον Στελλάκη Περπινιάδη, τον Καραπατάκη και τον Μανώλη Τούρκο (Άλτης, 2008: 74). Τέλος, άλλη μία αναφορά που αποδεικνύει την συμμετοχή του στα λαϊκά πάλκα, αλλά και τους χειρισμούς του να αποδώσει αισθητικά ένα ηχόχρωμα περισσότερο «αλά λαϊκά», είναι αυτή του Τάκη Μπίνη:

²³Και ο Ορδουλίδης (2014: 285) αναφέρει αυτό το πρώιμο στυλ, πειραιώτικο στυλ με βάση το μπουζούκι, για καλύτερη αποτύπωση του όρου, αφού ο όρος «ρεμπέτικο» λειτουργεί παραπλανητικά, διότι ο όρος άπτεται μίας σειράς δεκαετιών που οι συνθήκες διαρκώς αλλάζουν και επομένως είναι ακατόρθωτο να εντοπιστούν τα κοινωνικά και μουσικολογικά χαρακτηριστικά του. Βλέπε επίσης και Κοκκώνης (2005).

[...] Τα ξημερώματα φτιαγμένος έπαιζε θαυμάσια αποσπάσματα από οπερέτες, άριες βαλς κ.α. Διάβαζε & παρτιτούρες, όπως κι εγώ. Έκανε το πιάνο τσίμπαλο βάζοντας κάτι στις χορδές (Κλειάσιου, 2004: 104).

Σε αυτό το σημείο κρίνεται σκόπιμο να τονιστεί η πρόταση που έγινε το 1947 από τον Γιάννη Παπαϊωάννου στον Βαμβακάρη για δημιουργία μίας μεγάλης ορχήστρας και να δουλέψουν στου «Καλαματιανού» στις Τζιτζιφιές. Αυτό το συγκρότημα είχε μαέστρο τον Περιστέρη και πιανίστα τον Δημήτρη Μαρσέλο και στάθηκε σταθμός στην δημιουργία μετέπειτα μεγαλύτερων μουσικών σχημάτων (Άλτης, 2008: 46).

Στον παρακάτω πίνακα συγκεντρώθηκαν τα κομμάτια με συνθέτη τον Βαμβακάρη που συναντήθηκε το πιάνο.

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ. ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΕΤΟΣ	ΣΥΣΤΑΣΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
Άδειασέ μου τη γωνιά	Parlophone	GO 3697	B 74078	1946	Μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο
Κάποιο βράδυ με φεγγάρι	Parlophone	GO 4249	B 74186	1950	Μπουζούκι, κιθάρα, ακορντεόν, πιάνο, μπαλαμάς, κρουστά
Σαν με δεις και σου σφυρίζω	Parlophone	GO 4250	B 74186	1950	Μπουζούκι, πιάνο, κιθάρα, μπαλαμάς, ακορντεόν

Πίνακας 1.5: Συνθέσεις του Μάρκου Βαμβακάρη με πιάνο στην ορχήστρα τους.

Αυτό που αξίζει να σημειωθεί είναι ο καταλυτικός ρόλος του Περιστέρη όσον αφορά την δισκογραφία του Μάρκου. Όντας καλλιτεχνικός διευθυντής στο λαϊκό τμήμα της Odeon-Parlophone την οποία διεύθυνε ο Μίνως Μάτσας (Κουνάδης, 2003: 143) πολλοί τον θέλουν να είναι η αιτία της ένταξης του μπουζουκιού στην δισκογραφία με πρωταγωνιστή τον Βαμβακάρη (Ordoulidis, 2017: 9).

Από το 1936 και μετά, ένας νέος καλλιτέχνης εισέρχεται στον χώρο της δισκογραφίας, ο Βασίλης Τσιτσάνης, ο οποίος αρχικά ηχογραφεί χρησιμοποιώντας την κλασική σύσταση ορχήστρας του Πειραιώτικου στυλ.²⁴ Βέβαια, αν εξετάσουμε εκτενέστερα το φαινόμενο «Τσιτσάνης» διακρίνουμε ότι, σε αρκετές από τις συνθέσεις του, που πραγματοποιήθηκαν την προπολεμική περίοδο, επεξεργάζεται ένα νέο στυλ. Αυτό το στυλ αναφέρεται πολλές φορές ως η πλευση προς την Δύση, αν και μία τέτοια μουσικολογική προσέγγιση απαιτεί

²⁴Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τις πρώτες ηχογραφήσεις του Τσιτσάνη, βλέπε την ηλεκτρονική βάση δεδομένων Τσιτσάνης: www.tsitsanis-database.com του Νίκου Ορδουλίδη (2014: 21).

μεγάλη προσοχή και ανάλυση, και αυτό διότι η ύπαρξη για παράδειγμα, συγχορδιακής αρμονίας δεν σημαίνει αυτόματα ένα δυτικό δάνειο. Επιπλέον, καινοτομεί δίνοντας έναν πιο σύνθετο ρόλο στον τρόπο παιξίματος του μπουζουκιού, επηρεάζοντας έτσι και τον τρόπο συνοδείας της υπόλοιπης ορχήστρας (Ορδουλίδης, 2014: 278). Ο Περιστέρης συνεργάζεται και αυτός μαζί του, καθώς τον εντοπίζουμε μέσα από φωτογραφικό υλικό στα λαϊκά πάγκα της εποχής.



Εικόνα 1.2: Ο Σπύρος Περιστέρης στο πιάνο με τον Βασίλη Τσιτσάνη και την Σωτηρία Μπέλλου μάλλον στο Ροσιγιόλ το έτος 1948 (Πετρόπουλος, 1991: 545).

Από το 1950 και έπειτα, είχε ως μόνιμη συνεργάτιδά του την Ευαγγελία Μαργαρώνη στο πιάνο και στο ακορντεόν τόσο στα μουσικά κέντρα όσο και στην δισκογραφία. Είναι άξιο προσοχής το γεγονός ότι, ο ίδιος την εμπιστευόταν τόσο ως προς την ενορχήστρωση αλλά και ως προς την εναρμόνιση των κομματιών του. Όπως αναφέρει και η ίδια σε προσωπική συνέντευξη στον Θανάση Γιώγλου:

[...] Όταν χρειαζόταν, του έγραφα και σε νότες τα τραγούδια. Άλλοτε πάλι, μόλις συλλάμβανε κάποια όμορφη ιδέα, έπαιζε στο μπουζούκι τις νότες και έλεγε «Ευαγγελία, σημείωνε», το έγραφα εγώ εκεί πρόχειρα, την άλλη μέρα από το τηλέφωνο, να παίξει στο μπουζούκι, να το σημειώσω, να το παίξω εγώ στο πιάνο

να το ακούσει, να το διορθώσει, μέρες κρατούσε αυτό για να βγει ένα τραγούδι, το ήθελε πάντα τέλειο. Και τις παρτιτούρες τις έγραφα καμιά φορά από το τηλέφωνο (Γιώγλου, 2009: 114)

Επιπροσθέτως, η Λιλή Νικολέσκο είναι άλλη μία γυναίκα που την βλέπουμε να συνεργάζεται με σημαντικούς καλλιτέχνες στα λαϊκά πάλκα, τόσο αυτής της περιόδου, όσο και της επόμενης. Μέσα από φωτογραφικό υλικό (Αλεξίου, 2003: 439) διακρίνουμε την συνεργασία της με τον Βασίλη Τσιτσάνη το 1949.



Εικόνα 1.3: Η Λιλή Νικολέσκο στην Τριάνα το έτος 1950, με Γιάννη Παπαϊωάννου, Σεβάζ Χανούμ και άλλους μουσικούς (Πετρόπουλος, 1991: 602).

Όλα τα παραπάνω είναι εξαιρετικά ενδιαφέροντα, καθώς ο ρόλος της γυναίκας εκείνη την εποχή δεν συνάδει με τους μουσικούς του ρεμπέτικου ύφους και θα μπορούσε να αποτελέσει ξεχωριστό πεδίο έρευνας. Τέλος, ο Βασίλης Τσιτσάνης θεωρείται ένας σημαντικός εκπρόσωπος εκείνης της εποχής, ο οποίος γεφύρωσε το ρεμπέτικο με αυτό που συνήθως ονομάζεται λαϊκό στυλ (Ορδουλίδης, 2014: 26).²⁵ Στον παρακάτω πίνακα παρατίθενται ενδεικτικά κομμάτια σε σύνθεση του Τσιτσάνη στα οποία περιέχεται το πιάνο.

²⁵Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τον όρο λαϊκό βλέπε Michael (1996: 60) και Manuel (1990: 127).

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ. ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΕΤΟΣ	ΣΥΣΤΑΣΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
Γειτόνισσα	Parlophone	GO 2640	B 21897	1936	Μπουζούκι, πιάνο
Σ' έναν τεκέ σκαρώσανε	Odeon	GO 2430	GA 1929	1936	Μπουζούκι, πιάνο
Μαντίλι χρυσοκεντημένο	Odeon	GO 2607	GA 1990	1936	Μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο
Πικρός είναι ο πόνος μου	Odeon	GO 2613	GA 1990	1936	Μπουζούκι, πιάνο
Αραμπιάς περνά	Parlophone	GO 4009	B 74136	1948	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, πιάνο
Τα διαλεχτά παιδιά	Columbia	CG 2828	DG 6913	1951	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, πιάνο, μπαλαμάς
Κατάδικος για πάντα	His Masters Voice	OGA 2380	AO 5316	1956	Μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο, καμπάνα
Εγώ είμαι το μπλεγέρι σου	His Masters Voice	OGA 2489	AO 5364	1956	Δύο μπουζούκια, κλαρίνο, κιθάρα, μπάσο, πιάνο
Εγώ είμαι το μπλεγέρι σου	Liberty Αμερικής		246	1957	Μπουζούκι, ακορντεόν, κιθάρα, μπάσο, πιάνο
Εγώ είμαι το μπλεγέρι σου	Nina Αμερικής		643;	1957	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, κλαρίνο, πιάνο, κρουστά
Σατράπισσα με λένε	His Masters Voice	7XGA 230	7PG 2565	1959	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, μπάσο, πιάνο, κρουστά
Το καράβι	His Masters Voice	7XGA 229	7PG 2565	1959	Μπουζούκια, κιθάρα, πιάνο, μπάσο
Κάνε καρδιά μου υπομονή	Columbia		CG 4253	1960	Μπουζούκια, ακορντεόν, κιθάρα, πιάνο, μπάσο, ντραμς

Πίνακας 1.6: Ενδεικτικές συνθέσεις του Βασίλη Τσιτσάνη, όπου συμμετέχει το πιάνο στην ορχήστρα τους.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1950 ένα νέο στυλ εμφανίζεται με κύριο εκπρόσωπο αυτού του μουσικού είδους τον Μανώλη Χιώτη, ο οποίος κατά κοινή ομολογία καινοτομεί προσθέτοντας τέταρτη χορδή στο μπουζούκι²⁶ και αλλάζοντας το κούρδισμα, κάτι που εκτιμάται ότι συνέβη με σκοπό την δεξιοτεχνία (Holst, 1983: 68). Άλλωστε, είναι γνωστό ευρύτερα πως ο Χιώτης υπήρξε νωρίτερα κιθαρίστας. Τα παραπάνω, σε συνδυασμό με την ηλεκτρική ενίσχυση, τόσο του μπουζουκιού (Ορδουλίδης, 2014: 110-112) όσο και των υπόλοιπων οργάνων, αλλάζει πολλά χαρακτηριστικά του λαϊκού. Ορισμένα από αυτά τα χαρακτηριστικά είναι το οργανολόγιο, οι πρακτικές και το ύφος εκτέλεσης, όπως και οι φόρμες σύνθεσης. Πλέον, τα μπουζούκια αυξάνονται και προστίθενται το αρμόνιο και τα τύμπανα, έχοντας επιρροές από τις τζαζ μπάντες της Αμερικής (Κωνσταντινίδου, 1994: 78-79).

Όπως απορρέει από τα παραπάνω, αυτό το νέο στυλ που επεξεργάζεται ο Χιώτης πλαισιώνεται, εκτός των άλλων, και από την έννοια του μουσικού συγκρητισμού, καθώς φέρει επιρροές από τους διάφορους πολιτισμούς που είχε επισκεφθεί, κάτι που εντοπίζεται τόσο στην ενορχήστρωση όσο και στον ρυθμό (Κωνσταντινίδου, 1994: 25).²⁷ Η βασική λαϊκή ορχήστρα εμπλουτίζεται, με το πιάνο να μην χάνει τον συνοδευτικό του ρόλο. Ενδεικτικά, κάποιοι από τους πιανίστες που βρέθηκαν να συνεργάζονται με τον Χιώτη

²⁶Κάποιοι ισχυρίζονται πως ο Χιώτης έκανε απλώς γνωστό το τετράχορδο μπουζούκι και δεν ήταν ο ίδιος ο οποίος για πρώτη φορά πρόσθεσε το τέταρτο ζευγάρι χορδών (Ορδουλίδης, 2014: 67).

²⁷Περισσότερα για τον μουσικό συγκρητισμό βλέπε Ορδουλίδης (2017α: 100). Επίσης, ένα καλό παράδειγμα για να αντιληφθούμε τον μουσικό συγκρητισμό, για παράδειγμα, της μπόσα νόβα (που χρησιμοποιεί και ο Χιώτης στα κομμάτια του) την δεκαετία του 1950, εντοπίζεται στο βιβλίο του Peter Burke (2010: 32).

είναι οι εξής: Ο Ανδρέας Καλόκαρδος (Πετρόπουλος, 1991: 466), η Λιλή Νικολέσκο (Άλτης, 2008: 241 και Χατζηδουλής, 2008: 79) και ο Κωνσταντίνος Μπογδάνος (Χατζηδουλής, 2008). Ακόμη, το πιάνο πλαισιώνει τις συνθέσεις του Χιώτη κυρίως σε ηχογραφήσεις που πραγματοποιήθηκαν στην Αμερική.²⁸ Επίσης, είναι άξιο προσοχής η συνύπαρξη πιάνου και αρμόνιου στην ορχήστρα τόσο στην δισκογραφία όσο και στο πάλκο.²⁹ Στον παρακάτω πίνακα παρατίθενται κάποιες από τις συνθέσεις του Χιώτη που περιλαμβάνουν πιάνο στην ορχήστρα τους.

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ. ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΕΤΟΣ	ΣΥΣΤΑΣΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
Η φυλακή κι η ξενιτιά	Nina Αμερικής		634	1954	Μπουζούκι, ακορντεόν, πιάνο
Σε λίγα δευτερόλεπτα	Nina Αμερικής		L 63	1955	Μπουζούκι, ακορντεόν, μπάσο, πιάνο, πλήκτρα
Έφυγες	Nina Αμερικής		637	1955	Μπουζούκι, ακορντεόν, πιάνο
Να γλιτώσουμε κι οι δύο	Columbia		DG 7174	1955	Δύο κιθάρες, ακορντεόν, πιάνο
Ένα γράμμα στο κατώφλι	Liberty Αμερικής		239-B	1956	Μπουζούκι, κιθάρα, ακορντεόν, πιάνο
Το κλάμα της πενιάς	Καλός Δίσκος Αμ.		339	1956	Μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο, μπαλαμάς
Ομορφη Σουλτάνα	Nina Αμερικής		648	1957	Δύο μπουζούκια, βιολί, ακορντεόν, πιάνο, μπάσο, κρουστά
Βρε σαν τα χιόνια	Nina Αμερικής		667	1957	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν, μπάσο, πιάνο
Βρε σαν τα χιόνια	Columbia	CG 3705	DG 7358	1957	Μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο, ντραμς
Απότομα	Columbia	CG 3877	DG 7436	1958	Μπουζούκι, ακορντεόν, πιάνο, μπάσο, ντραμς
Ηλιοβασιλέματα	Odeon	GO 5628	GA 8009	1958	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν, πιάνο, μπάσο, ντραμς
Διάβασα πως παντρεύεσαι	Parlophone	LG 1134	B 74452	1958	Μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο, ντραμς
Σε λίγα δευτερόλεπτα	Nina Αμερικής			~1958	Δύο μπουζούκια, ακορντεόν, μπάσο, πιάνο, ντραμς
Φωτογραφίες	Liberty Αμερικής	LG 1130	286	1958	Μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο, ντραμς
Δάκρυα	Liberty Αμερικής	LG 1129	287	1958	Μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο, ντραμς
Θα μου βάλεις την κουλούρα	Liberty Αμερικής	LG 1135	288	1958	Μπουζούκι, πιάνο, ντραμς
Απόψε καίγομαι	Liberty Αμερικής		303	1959	Μπουζούκι, κιθάρα, ακορντεόν, πιάνο
Απότομα				1959	Μπουζούκι, κιθάρα, ακορντεόν, πιάνο

Πίνακας 1.7: Ενδεικτικά παραδείγματα με συνθέσεις του Μανώλη Χιώτη, όπου συμμετέχει το πιάνο στην ορχήστρα τους.

Σε αυτό το σημείο κρίνεται σκόπιμο να σημειώσουμε ότι, αυτή την δεκαετία εντοπίζουμε τις περισσότερες αναφορές σε πιανίστες. Ο Καλυβιώτης (1966) κάνει εκτενή αναφορά στον Νίκο Μπουρλιάσκο, πιανίστα με καταγωγή από την Καρδίτσα, ο οποίος εγκαταστάθηκε στην Αθήνα το 1930 και εργάστηκε ως επαγγελματίας μουσικός σε πολλά λαϊκά συγκροτήματα. Συνεργάστηκε με τον Βαμβακάρη, τον Τσιτσάνη, τον Γιώργο Ζαμπέτα, τον Τζουανάκο, τον Αργύρη Βαμβακάρη και άλλους. Οι πληροφορίες που έχουμε όμως για αυτόν αφορούν μέχρι το έτος 1955, που σταμάτησε τις επαγγελματικές του εμφανίσεις. Με την δισκογραφία δεν ασχολήθηκε καθόλου, το μόνο δικό του κομμάτι

²⁸Για περισσότερες πληροφορίες βλέπε στο κεφάλαιο 3.3.

²⁹Ενδεικτικό παράδειγμα: *Σε λίγα δευτερόλεπτα*, Nina Αμερικής L63, 1955 (μπουζούκι, ακορντεόν, κοντραμπάσο, πιάνο, αρμόνιο).

78 στροφών που έχει εντοπιστεί έχει τίτλο *Άμαξα μου κάνεις τράκες*, το οποίο μάλιστα έγινε μεγάλη επιτυχία (Καλυβιώτης, 1966: 279), όμως δεν περιέχει πιάνο.

Επιπλέον, ο Γιώργος Ζαμπέτας στην αυτοβιογραφία του, αναφέρεται στο όνομα ενός τυφλού πιανίστα ονόματι Μανώλη Παπαδάκη:

[...] Κάνουμε έναρξη μια φορά στου ΑΛΛΑΧ κι όλη νύχτα δεν ακουγότανε το πιάνο. Λέω στον Παπαδάκη, ρε Μανώλη δεν ακούγεται το πιάνο, τι γίνεται; Το βαράω ρε, τι θες να κάνω, μου φωνάζει. Όταν τελειώσαμε το πρωί, πάμε να μαζέψουμε τα λεφτά, τη χαρτούρα, γιατί τα ρίχνανε μέσα σ αυτό που σκεπάζαμε το πιάνο και διαπιστώσαμε πως μέσα στα πλήκτρα ήταν δύο γάτες και κοιμόντουσαν. Εκεί παίζανε αυτός, η Ανθή Αλιφραγκή, ο Στρατος Παγιουμτζής, δεύτερο μπουζούκι ο Κλωθάκης Γιώργος και ακορντεόν τον Πομόνη Αντώνη (Κλειασίου, 1997: 156)

Κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1950 ξεκινάει η παραγωγή δίσκων 45 στροφών. Για λίγα χρόνια, μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1950, οι δίσκοι 45 στροφών κυκλοφορούν παράλληλα με τους δίσκους 78 στροφών μέχρι την οριστική διακοπή της παραγωγής 78 στροφών (Gronow, 2014: 32).

2. Η δισκογραφία στα αστικά λαϊκά ιδιώματα

2.1 Προβληματισμοί που προκύπτουν από την μελέτη ιστορικών ηχογραφήσεων

Η δισκογραφία στο αστικό λαϊκό τραγούδι είναι αξιοσημείωτη, τόσο γιατί αποτύπωσε την προφορική μουσική παράδοση όσο και γιατί βοήθησε στην εκτεταμένη εξάπλωσή της. Συν τοις άλλοις, έγινε η αιτία στην διαμόρφωση μιας νέας αισθητικής των μουσικών παραδόσεων, καθώς και στην εξέλιξή αυτών, με αντιπροσωπευτικό δείγμα την καθιέρωση «προτύπων ερμηνείας» (Κοκκώνης, 2009: 103-105).

Οι εμπορικές ηχογραφήσεις θεωρούνται «ξεχωριστές» στις μορφές τέχνης διότι, όπως αναφέρει και ο George Brock-Nannestad (1984: 925), «χρειάζονται σωστά οργανωμένο εξοπλισμό για να μπορέσουν να επιτρέψουν την κατάλληλη αποτύπωση του ακουστικού φαινομένου». Με την χρήση μίας «καταρτισμένης» και «ορθολογιστικής» δισκογραφίας ως ερευνητικό μουσικολογικό υλικό, μπορούμε να συλλέξουμε πληροφορίες για την πορεία που σημειώνει το μουσικό ιδίωμα της κάθε εποχής (Ορδουλίδης, 2014: 92), να αποτυπώσουμε τις νέες μεθόδους που προκύπτουν και να προχωρήσουμε στην ανάλυση του υλικού (Gronow, 2014: 42). Εκτός από τα ηχογραφήματα, ξεχωριστά μουσικολογικά και ιστορικά στοιχεία δίνουν οι ετικέτες και τα αρχεία δίσκων, αλλά και οι κατάλογοι των δισκογραφικών εταιριών (Pennanen, 2005: 83).

Στο συνολικό μέρος της παρούσας εργασίας θα ασχοληθούμε με τις ηχογραφήσεις 78 στροφών, οι οποίες κατά γενική ομολογία θεωρούνται «ιστορικές ηχογραφήσεις» (Gronow, 2014: 32). Θέλοντας να δώσουμε έναν πιο σαφή ορισμό των ιστορικών ηχογραφήσεων, θα στηριχθούμε στην θέση του Ορδουλίδη (2017β: 1), ο οποίος τονίζει ότι χρησιμοποιώντας τον παραπάνω όρο γίνεται λόγος για την «προ-κανονικοποιημένη δισκογραφία (pre-standardization)», δηλαδή εκείνων των πρώιμων ηχογραφήσεων, που οι τεχνολογικές προδιαγραφές δεν έχουν καθιερωθεί οικουμενικά.³⁰ Σημαντικό για την

³⁰Η τυποποίηση παραμέτρων περιελάμβανε στοιχεία όπως την ταχύτητα περιστροφής, την διαδικασία εγγραφής και την καμπύλη αναπαραγωγής τα οποία έφτασαν σε απόλυτη τυποποίηση (Ορδουλίδης, 2017β: 1 και Pennanen, 2005: 82).

μουσικολογική έρευνα των ηχογραφήματων είναι η δημιουργία μίας βάσης δεδομένων, η οποία μας παρέχει την δυνατότητα «να τεκμηριώσουμε όλα τα στοιχεία τα οποία διακρίνουν την μία ηχογράφιση από την άλλη, ταυτοποιούν μία ηχογράφιση που έχει εκδοθεί περισσότερες από μία φορές, διακρίνουν τις πολλαπλές ηχογραφήσεις του ίδιου έργου από τον ίδιο καλλιτέχνη» (Pennanen, 2005: 81).

Για την εξέταση των ιστορικών ηχογραφήσεων ο ερευνητής πρέπει να λαμβάνει υπόψη του τους παρακάτω παράγοντες για να προβεί σε ασφαλή συμπεράσματα. Καταρχάς, να επανακαθορίσει τις «τεχνικές παραμέτρους» που δημιουργήθηκαν τα ηχογραφήματα με σκοπό την σωστή αναπαραγωγή τους (Brock-Nanneslad, 1984: 925). Επιπλέον, «οι ακανόνιστες ταχύτητες περιστροφής και ο περιορισμένος χρόνος ηχογράφησης επηρέαζαν άμεσα τα τέμπο και τη διάρκεια των διαφόρων μερών του κομματιού» (Millard, 1995: 100-101 και 261-262 και Pennanen, 2005: 83). Πολλοί κάνουν αναφορά και στην αλλαγή των εκτελεστικών τεχνικών των μουσικών, αλλά κάτι τέτοιο, όπως αναφέρει και ο Ορδουλίδης (2014) δεν ισχύει στο αστικό λαϊκό τραγούδι, καθώς το στήσιμο των μουσικών στις αίθουσες ηχογραφήσεων ήταν συγκεκριμένο για την επίτευξη του επιθυμητού ήχου (για παράδειγμα, την επίτευξη ισορροπίας μεταξύ των εντάσεων των οργάνων). Όπως αναφέρει σε παράδειγμά του, ο κοντραμπασίστας και ο πιανίστας καθόντουσαν πιο πίσω και σε απόσταση από τα κύρια όργανα για να μην τα καλύπτουν ηχητικά (2014: 103).

Μεταξύ των άλλων, καθώς οι τεχνικές ηχογράφησης ήταν σε αρκετά εμβρυακό επίπεδο το μόνο που άλλαζε από το πάλκο στο στούντιο ήταν η φόρμα τραγουδιού αφού ο εκάστοτε χρόνος «ζωντανής» ηχογράφησης ήταν πολύ περιορισμένος, μόλις τριών με τρεισήμισι λεπτών (Ορδουλίδης, 2014: 106). Τέλος, ο ερευνητής είναι καλό να επικαλείται και άλλες ομάδες πηγών εκτός από τα ηχογραφήματα, όπως «διαφημίσεις, συνεντεύξεις, φωτογραφίες, δισκογραφικούς καταλόγους, δισκογραφικές κριτικές» και άλλα (Pennanen, 2005: 88).

Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να επισημάνουμε ότι, μελετώντας την ελληνική βιβλιογραφία έρχεται κανείς αντιμέτωπος με αρκετά επισφαλής στοιχεία αναφορικά με την δισκογραφία στον ελλαδικό χώρο, κυρίως όσον αναφορά τις ιστορικές ηχογραφήσεις. Ένα από τα σοβαρά προβλήματα στην μελέτη των ηχογραφήματων είναι τα ελλιπή στοιχεία

σχετικά με τους αριθμούς μήτρας, αλλά και των ημερομηνιών ηχογράφησης³¹ και έκδοσης, όπως επίσης και τις σχεδόν μηδενικές αναφορές σε μουσικούς και σε μουσικά όργανα (Pennanen, 1995: 138 και Smith, 1991: 318-319). Στην έκδοση/δισκογραφική λίστα του Διονύση Μανιάτη για παράδειγμα, βρεθήκαμε αντιμέτωποι με αρκετά κομμάτια στα οποία ο ρυθμός που αναγράφεται δεν είναι απαραίτητα και ο σωστός. Παρακάτω αναφέρουμε ενδεικτικά ορισμένα παραδείγματα. Στο κομμάτι *Το χασίση*³² ο ρυθμός που αναγράφεται στην λίστα του Μανιάτη είναι άσμα οπερέτας ενώ κατά την ακρόαση αναγνωρίζουμε την χαρακτηριστική συνοδεία του Καρσιλαμά 9/8. Επιπλέον, στο κομμάτι *Σούστα κρητικιά*³³ ο ρυθμός που σημειώνεται κατά Μανιάτη είναι σούστα ενώ ο σωστός ρυθμός είναι 2/4 χασάπικο.

Ακόμα και στις επανεκδόσεις, οι οποίες έχουν ξεκινήσει την πορεία τους από πολύ νωρίς (1970), δεν υπήρξε ενδιαφέρον για ένα ολοκληρωμένο έργο (Pennanen, 1995: 139). Μέχρι και στα ένθετα των δίσκων συναντώνται ανακρίβειες, τόσο στα βιογραφικά στοιχεία των καλλιτεχνών όσο και στα όργανα ορχήστρας (Smith, 1991: 320 και Pennanen, 1995: 139). Ένα από τα παραδείγματα που συναντήσαμε εκπονώντας την έρευνά μας για το πιάνο αφορά το ένθετο του δίσκου «*Συνθέτες του Ρεμπέτικου: Παναγιώτης Τούντας II*». Στο κομμάτι *Μπομπίνα*³⁴ αναγράφονται το βιολί, η κιθάρα και το πιάνο ως όργανα της ορχήστρας. Αν ανατρέξουμε στην ηχογράφηση όμως, αντί για πιάνο αντιλαμβανόμαστε την παρουσία σαντουριού.

Αυτό συμβαίνει διότι, η μουσικολογική έρευνα στην Ελλάδα πάνω στο συγκεκριμένο πεδίο στάθηκε επιφυλακτική απέναντι στις ηχητικές ηχογραφήσεις. Κυρίως γιατί τους απασχολούσε το ζήτημα της «αυθεντικότητας», καθώς θεωρούσαν ότι ένα «εμπορεύσιμο» προϊόν χάνει στοιχεία της εθνικής του ταυτότητας και αλλοιώνει την παράδοση (Κοκκώνης, 2009: 103 και Pennanen, 2005: 82). Εφόσον οι μελέτες δεν στηρίχθηκαν στα

³¹Υπάρχει μεγάλη δυσκολία στην χρονολόγηση και είναι επιτακτική ανάγκη να βγει στην δημοσιότητα ερευνητικό ακαδημαϊκό υλικό. Όπως αναφέρει και ο Ορδουλίδης (2014: 92), τα ελλιπή στοιχεία σχετικά με τις ημερομηνίες ηχογράφησης και έκδοσης κομματιών κάνει την μουσικολογική έρευνα εξαιρετικά δύσκολη καθώς «εμποδίζει την κατανόηση και την ερμηνεία ορισμένων συστατικών στοιχείων ενός μουσικολογικού είδους».

³²*Το χασίση*, αγνώστου συνθέτη, Odeon Γερμανίας GO 24 – GA 1045, 1925 (βλ. ετικέτα δίσκου και Μανιάτης 2006).

³³*Σούστα κρητικιά*, Σκίτσας Ιερόθεος, Victor Αμερικής 57916 – V 58044 A, 1929 (βλ. ετικέτα δίσκου και Μανιάτης 2006).

³⁴*Μπομπίνα Τσαχπίνα*, His Master's Voice AO 278, 1928 (βλ. Μανιάτης 2006).

πλαίσια της ακαδημαϊκής έρευνας, οι διάφοροι μελετητές και συλλέκτες φαίνεται να μην τεκμηριώνουν το ηχητικό υλικό και απλά να αναπαράγουν στις μεταγενέστερες συλλογές τους τα λάθη του παρελθόντος (Pennanen, 1995: 140 και Gronow, 2014: 32). Χαρακτηριστικό παράδειγμα, όπως αναφέρει ο Pennanen (1995: 139 και 2005: 92), είναι οι πολυάριθμες ανθολογίες ρεμπέτικου 78 στροφών του Κώστα Χατζηδουλή, στις οποίες οι ηχογραφήσεις τελειώνουν με fade out.³⁵ Κάτι τέτοιο μειώνει την αξία των επανεκδόσεων για τους σκοπούς της έρευνας.

Είναι βέβαια σαφές ότι μελετώντας το ηχογραφημένο υλικό δεν λαμβάνουμε καθολική απεικόνιση της ζωής ενός τόπου, έχουμε όμως μία πολύτιμη εικόνα σε συγκεκριμένο χρόνο και χώρο και σε συνάρτηση με το ιστορικό-κοινωνικό-πολιτικό πλαίσιο της κάθε περιόδου μπορούμε να φτάσουμε σε πιο ολοκληρωμένα συμπεράσματα (Κοκκώνης, 2009: 103). Ακριβέστερα, όπως παρατηρεί και ο Ορδουλίδης (2014: 102), ο ερευνητής μέσα από την οργάνωση αξιόπιστων πληροφοριών των ηχογραφημάτων μπορεί να συνάγει συμπεράσματα, τόσο για την πορεία ενός καλλιτέχνη όσο και για τις εκτελεστικές τεχνικές ενός οργάνου, στην προκειμένη περίπτωση του πιάνου.

2.2 Περίοδοι δισκογραφίας ιστορικών ηχογραφημάτων

Η εμπορική διάσταση του νέου μέσου διάδοσης, από τις αρχές του 20ού αιώνα, ήταν αιτία για να δημιουργηθούν δισκογραφικές εταιρίες, οι οποίες ταξίδεψαν σχεδόν σε όλο τον κόσμο για να καταγράψουν τις μουσικές παραδόσεις του κάθε πολιτισμού (Frangos, 1995: 241). Οι πρώτες ηχογραφήσεις με ελληνικό ρεπερτόριο έγιναν στις αρχές του 1900, τόσο στις ΗΠΑ.³⁶ όσο και στις πόλεις της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, όπως την Σμύρνη και την Κωνσταντινούπολη,³⁷ την Θεσσαλονίκη,³⁸ αλλά και στην Αθήνα.³⁹ Άξιο προσοχής

³⁵Ο Ορδουλίδης (2014: 108) συμπληρώνει παράλληλα αυτή την προβληματική.

³⁶Οι πρώτες ηχογραφήσεις με ελληνικό στίχο πραγματοποιήθηκαν στις 4 Μαΐου 1886 από την εταιρία Berliner, η οποία ηχογραφεί τέσσερα ελληνόφωνα κομμάτια με ερμηνευτή τον Μιχάλη Αραχλιντζή (Μανιάτης, 2001: 68 και Καλυβιώτης, 2015: 91).

³⁷Στην Κωνσταντινούπολη, το 1903 με 1904, η Αγγλική εταιρία Gramophone Company, η οποία αποτελούσε παρακλάδι της Victor (Gronow, 1981: 254), πραγματοποιεί ηχογραφήσεις με ελληνικό στίχο (Καλυβιώτης, 2015).

³⁸Σχετικά με τις ηχογραφήσεις της Θεσσαλονίκης φαίνεται να πραγματοποιούνται μόνο την περίοδο 1909-1912 από περιοδεύοντα συνεργεία με τις δισκογραφικές εταιρίες The Gramophone Co Ltd, Favorite Record και Orfeon Record (Καλυβιώτης, 2015: 92-93).

είναι το γεγονός ότι κάτι τέτοιο συνέβη σχεδόν δύο δεκαετίες πριν το εργοστάσιο της δισκογραφικής βιομηχανίας φτάσει στον ελλαδικό χώρο.

Ο Γιώργος Παπαδάκης (music-art, χχχχ), χωρίζει την δισκογραφία 78 στροφών σε δύο περιόδους. Η πρώτη περιλαμβάνει τις δεκαετίες 1900-1930, που η δισκογραφία απαρτίζεται κυρίως από ηχογραφήσεις Ελλήνων της Αμερικής μαζί με της ηχογραφήσεις σε Πόλη και Σμύρνη μέχρι και την καταστροφή της. Η δεύτερη αφορά το διάστημα 1931-1950 και ξεκινάει από την ίδρυση του εργοστασίου της Columbia στην Αθήνα και φτάνει μέχρι την οριστική διακοπή της δημιουργίας δίσκων 78 στροφών (στα τέλη της δεκαετίας του 1950). Ένας τέτοιος διαχωρισμός όμως είναι αρκετά αποπροσανατολιστικός, αφού μέχρι το 1930 συναντάμε ηχογραφήσεις και στην Αθήνα αλλά και στην Θεσσαλονίκη με αντίστοιχο ρεπερτόριο. Μία καλύτερη και πληρέστερη κατάταξη μπορεί να γίνει μελετώντας το ρεπερτόριο, το οργανολόγιο ή και το ύφος των ηχογραφήματων, κάτι το οποίο θα προσπαθήσουμε να αποδώσουμε παρακάτω, έχοντας ως επίκεντρο την παρουσία και τον ρόλο του πιάνου.

2.3 Η δισκογραφία στην Οθωμανική Αυτοκρατορία μέχρι το 1922

Στις περιοχές της Σμύρνης και της Κωνσταντινούπολης, ο Καλυβιώτης (2002: 130) υποστηρίζει ότι, ηχογραφήθηκαν αστικά λαϊκά τραγούδια την περίοδο 1900-1922. Παράλληλα, ο Steve Frangos (1995: 243) αναφέρει ότι στις συγκεκριμένες περιοχές την ίδια περίοδο πραγματοποιήθηκαν πολυάριθμες εμπορικές ηχογραφήσεις. Μολαταύτα, ο ίδιος σε μεταγενέστερο άρθρο του αναφέρει ότι οι πρώτες εμπορικές ηχογραφήσεις ελληνικής μουσικής έγιναν στην Γερμανία, την Αγγλία τις Ηνωμένες Πολιτείες και όχι στα Βαλκάνια ή σε κάποια περιοχή της Ανατολίας, λόγω της απαγόρευσης κάποιων μουσικών ακουσμάτων μετά το 1918 (2002: 235). Εμείς ωστόσο, δεν βρίσκουμε περαιτέρω στοιχεία που να ενισχύουν αυτόν τον ισχυρισμό. Παρόλα αυτά, πριν τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο συναντώνται πολλά ηχογραφήματα που μας αποδεικνύουν ότι δισκογραφικές εταιρίες ταξίδευαν στην Οθωμανική Αυτοκρατορία, και από τα τέλη του 1920, η μουσική ζωή της Σμύρνης έφτασε να έχει διαδοθεί σε ολόκληρη την Ελλάδα, την Τουρκία και τις ΗΠΑ

³⁹Η Odeon και η Gramophone έκαναν τις πρώτες τους ηχογραφήσεις το 1906 και 1907 αντίστοιχα (Καλυβιώτης, 2002: 70).

(Buchaman, 2007: 21). Δισκογραφικές εταιρίες που έδρασαν στην Σμύρνη και την Κωνσταντινούπολη ήταν οι εξής: Gramophone,⁴⁰ Odeon,⁴¹ Favorite⁴² και Orfeon⁴³ (Καλυβιώτης, 2002: 70). Σε αυτές, αναπτύχθηκε ο μεταξύ τους ανταγωνισμός από την αρχή της δεκαετίας του 1920 (2002: 81). Θα αποτελούσε παράλειψη αν δεν αναφερόμασταν και στις επανεκδόσεις ηχογραφημάτων από τις ίδιες δισκογραφικές εταιρίες ή άλλες με τις οποίες συνεργάζονταν. Ενδεικτικά αναφέρουμε τις: Odeon Αμερικής, Victor Αμερικής, Columbia Αμερικής και HMV.⁴⁴ Τέλος, σημαντικό στοιχείο για την μελέτη των επανεκδόσεων είναι το γεγονός ότι για να φτάσουν στο σημείο τα κομμάτια να ανατυπωθούν σημαίνει πως είχαν σημειώσει μεγάλη εμπορική επιτυχία (2002: 121).

2.4 Η δισκογραφία στην Αμερική

Η Αμερική, καθώς ήταν χώρα που υποδέχτηκε πλήθος μεταναστών, πραγματοποιούσε πολλές καταγραφές μουσικών παραδόσεων για την ικανοποίηση των αναγκών του μεταναστευτικού κοινού (Gronow, 2014: 35). Το αστικό λαϊκό τραγούδι μπαίνει στο προσκήνιο από το 1910 στις Η.Π.Α. με δύο μεγάλες δισκογραφικές εταιρείες, την Columbia και την Victor που πρωτοστατούν (Morris, 1981).⁴⁵

Οι εγγραφές δίσκων γινόντουσαν από Έλληνες μετανάστες μουσικούς, οι οποίοι είχαν καταφύγει στην Αμερική στις αρχές του 20ού αιώνα με το μεγάλο κύμα μετανάστευσης. Ήδη από το 1908 τόσο η Columbia όσο και η Victor είχαν ξεχωριστά τμήματα παραγωγής για τις ξενόγλωσσες μουσικές (foreign-language⁴⁶) (Gronow, 2014: 35). Σε αυτό το σημείο

⁴⁰Έκανε ηχογραφήσεις στην Σμύρνη το 1909, 1910 και 1911 ενώ στην Κωνσταντινούπολη το 1909 ή 1910 (Καλυβιώτης, 2002: 74).

⁴¹Άρχισε τις ηχογραφήσεις στην Κωνσταντινούπολη το 1904 -1905 (Καλυβιώτης, 2002: 102).

⁴²Την συναντάμε στην Κωνσταντινούπολη τις χρονολογίες 1905, 1910, 1911, ενώ το 1912 μεταβαίνει συνεργείο της στην Σμύρνη για φωνοληψίες (Καλυβιώτης, 2002: 97-98).

⁴³Η μόνη από τις παραπάνω εταιρίες που είχε δικό της εργοστάσιο παραγωγής δίσκων στην Κωνσταντινούπολη. Ξεκίνησε τις φωνοληψίες τέλος του 1910 με αρχές του 1911. Επιπλέον, παρατηρείται μία μείωση της παραγωγής της τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (Καλυβιώτης, 2002: 109- 113).

⁴⁴Για περισσότερα στοιχεία αναφορικά με τις επανεκδόσεις δίσκων συμρναϊκού ενδιαφέροντος βλέπε στον Καλυβιώτη (2002: 120-124).

⁴⁵Οι δύο μεγάλες εταιρείες ξεκίνησαν την δισκογραφική τους πορεία το 1901 και μέχρι το 1910 είχαν το μονοπώλιο της Αμερικανικής αγοράς (Patmore, 2009: 137).

⁴⁶Οι δισκογραφικές εταιρίες στην Αμερική χρησιμοποιούν τον όρο «ethnic and foreign-language market» για να αναφερθούν στο ξεχωριστό τμήμα που είχαν για τις εθνικές ηχογραφήσεις. Σύμφωνα με τον Steve

αξίζει να σημειωθεί η συνεργασία της Victor με την εταιρία Gramophone της Αγγλίας. Η συμφωνία προέβλεπε την δυνατότητα των δύο εταιρειών να πουλάνε τόσο τους δικούς τους δίσκους όσο και τις καταγραφές του συνεργάτη τους (Patmore, 2009: 123). Αξίζει να αναφερθεί ότι ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος είχε ως συνέπεια την πώληση δίσκων αποκλειστικά στις Ηνωμένες Πολιτείες και τον περιορισμό των ηχογραφημάτων στην Ευρώπη (Gronow, 2014: 33). Με την πάροδο των χρόνων έγιναν πολλές συγχωνεύσεις, μετασχηματισμοί και αλλαγές ονομάτων των δισκογραφικών εταιρειών.⁴⁷ Το 1925, με την εισαγωγή της ηλεκτρικής ηχογράφησης, η ποιότητα του ήχου βελτιώνεται σημαντικά (Gronow, 2014: 33 και 1983: 64). Αυτή η ραγδαία τεχνολογική ανάπτυξη, σε συνδυασμό με την διαρκής ζήτηση ελληνικών μουσικών ηχογραφημάτων, είχε ως συνέπεια την παραγωγή και την κυκλοφορία χιλιάδων δίσκων 78 στροφών (Κόγιας, 2009: 81) Οι νέες καταγραφές δεν σταμάτησαν ολοκληρωτικά, αλλά πραγματοποιούνταν σε μικρότερη κλίμακα (Gronow, 2014: 36). Το παραπάνω μπορούμε να το επιβεβαιώσουμε και εμείς μέσα από την βάση δεδομένων, καθώς το έτος 1935 συναντήσαμε την εταιρεία Orthophonic, θυγατρική της RCA-Victor.⁴⁸ Η εταιρεία ξεκίνησε τις ηχογραφήσεις το 1930 και εξέδωσε κυρίως foreign ηχογραφήσεις με μεγάλη επιτυχία (Bucunvalas, 2019: 171). Με το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου οι εταιρίες δίσκων ανασυντάσσονται και τα τμήματα foreign-language επαναλειτουργούν ξεκινώντας ξανά μία μακρά πορεία καταγραφής ethnic μουσικής (2014: 36). Δισκογραφικές εταιρίες που εντοπίσαμε αυτή την περίοδο είναι η Nina Αμερικής και η ανταγωνίστριά της, Liberty, όπως επίσης, η Standard, η Oliver, αλλά και ο Καλός Δίσκος Αμερικής.

Frangos (1995-96: 223-239), οι ερευνητές διαχωρίζουν ως «ethnic» τις ηχογραφήσεις που πραγματοποιήθηκαν στην Αμερική και ως «foreign» τις ηχογραφήσεις που πραγματοποιήθηκαν σε άλλα μέρη και κατέφθασαν στην Αμερική.

⁴⁷Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την πορεία δισκογραφικών εταιριών στην Αμερική βλέπε Gronow (1981: 254-274) και Patmore (2009: 120-139).

⁴⁸Η Victor εξαγοράστηκε από την RCA το 1929 (Patmore, 2009: 137). Ενδιαφέρον αποτελεί το γεγονός ότι ο Τέτος Δημητριάδης, ως πρώην διευθυντής της Victor, πρότεινε στην RCA να αναλάβει τον τομέα των ελληνικών ηχογραφήσεων το διάστημα 1930-1932. Το πλάνο του ήταν η ηχογράφηση ποικίλων κατηγοριών ελληνικής μουσικής στην Ελλάδα και η προώθηση των δίσκων αυτών στην Αμερική (Bucunvalas, 2019: 171).

2.5 Η δισκογραφία στον ελλαδικό χώρο

Οι εμπορικές ηχογραφήσεις δίσκων στον ελλαδικό χώρο ξεκίνησαν και αυτές στις αρχές του 20ού αιώνα. Από την μέχρι τώρα έρευνα φαίνεται η πρώτη ηχογράφιση στην Αθήνα να πραγματοποιείται το 1906 και στην Θεσσαλονίκη το 1909 από την εταιρεία Gramophone Go Ltd, με έδρα της την Αγγλία (Καλυβιώτης, 2015: 92-93). Ο Roderick Conway Morris (1981) από την άλλη, αναφέρει ότι η καταγραφή στον ελλαδικό χώρο ξεκίνησε το 1920. Από το 1925 πάντως και μετά, άνοιξαν τα γραφεία τους στην Ελλάδα μεγάλες δισκογραφικές εταιρείες όπως η HMV, η Odeon, η Columbia και η Parlophone, με πρώτη την Odeon (Morris, 1981: 87). Η εμπορική δισκογραφία που ηχογραφείται από το 1922 μέχρι το 1930, ανήκει κατά βάση στην «Σμυρναϊκή» σχολή, με έντονο το ανατολίτικο στοιχείο (Κοκκώνης, 2005: 10). Το αστικό λαϊκό τραγούδι αυτής της περιόδου είναι άκρως «επαγγελματικό» αφού, όπως αναφέρει και ο Κοκκώνης:

[...] φορείς του είναι δημιουργοί με γερή μουσική παιδεία, οι οποίοι διασκευάζουν παλαιότερες ανώνυμες συνθέσεις είτε συνθέτουν νέες προσωπικές με πλήρη έλεγχο των τεχνικών δυνατοτήτων των οργάνων και με λογισύνη στην δόμηση του μουσικού λόγου (Κοκκώνης, 2005: 7).

Ένα νέο ξεκίνημα γίνεται με την δημιουργία του πρώτου εργοστασίου παραγωγής δίσκων της αγγλικής Columbia στην Ελλάδα το 1930, με δικό της στούντιο ηχοληψίας. Σε αυτό το εργοστάσιο παρήγαγαν δίσκους όλες οι παραπάνω δισκογραφικές εταιρείες (Morris, 1981).

Με το άνοιγμα του εργοστασίου, καλλιτέχνες με καταγωγή από την Σμύρνη θα πάρουν διευθυντικές θέσεις. Ένας από αυτούς θα είναι και ο Σπύρος Περιστέρης, ο οποίος είχε την ιδιότητα του καλλιτεχνικού διευθυντή, του συνθέτη, του ενορχηστρωτή αλλά και του μουσικού. Σε αυτό το σημείο κρίνεται σκόπιμο να σημειωθεί ο καταλυτικός ρόλος του Περιστέρη όσον αφορά την δισκογραφία του Βαμβακάρη. Όντας καλλιτεχνικός διευθυντής στο λαϊκό τμήμα της Odeon-Parlophone, την οποία διεύθυνε ο Μίνως Μάτσας (Κουνάδης, 2003: 143), πολλοί τον θέλουν να είναι η αιτία της ένταξης του μουζουκικού

στην δισκογραφία με πρωταγωνιστή τον Βαμβακάρη (Ordoulidis, 2017a: 9). Κάτι τέτοιο ενισχύεται και από την μέχρι τότε παρουσία του Περιστέρη στην δισκογραφία, αφού είχε εμπειρία στο «στήσιμο» κομματιών και γενικότερα στη «δουλειά».

Έτσι, από τις αρχές αυτής της δεκαετίας στις ηχογραφήσεις συναντιούνται δύο διαφορετικοί μουσικοί κόσμοι. Από τη μία, βλέπουμε να ηχογραφούνται κομμάτια αλά τούρκα αισθητικής ενώ από την άλλη διακρίνουμε το ρεμπέτικο με βάση το μπουζούκι.

Αξίζει να σημειωθεί, ότι και οι Σμυρνιοί καλλιτέχνες εγκολπώνουν στις συνθέσεις τους τα νέα υφολογικά στοιχεία που φέρει η ορχήστρα με βάση το μπουζούκι (Κοκκώνης, 2005: 10).

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ. ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΕΤΟΣ	ΣΥΣΤΑΣΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
Σύνθεση: Περιστέρης Σ.					
Μαχμούρικο	Odeon	GO 2037	GA 1746	1934	Βιολί, ούτι, πιάνο
Μπάλος Σμυρνέικος	Parlophone	101575	B 21796	1935	Βιολί, μαντολίνα, πιάνο
Το κρασί κι αν το πίνω	Parlophone	GO 2560	B 21878	1936	Μπουζούκι, κιθάρα
Θέλουν να σε παντρέψουν	Odeon	GO 2856	GA 7077	1937	Δύο μπουζούκια, κιθάρα
Τρεις καρβαλάρηδες	Odeon	GO 3976	GA 7446	1948	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, πιάνο
Πάμε μια βόλτα	Parlophone	GO 4238	B 74181	1950	Δύο μαντολίνα, κιθάρα, σαξόφωνο, ακορντεόν, πιάνο
Σύνθεση: Τούντας Π.					
Τα λεφτά σου δεν τα θέλω	Parlophone	101338	B 21698	1933	Δύο κιθάρες, μαντολίνο
Στη Δραπετσώνα	Parlophone		B 21763	1934	Βιολί, μαντολίνο, πιάνο
Για την αγάπη σου	His Masters Voice	OT 1756	AO 2156	1934	Βιολί, ούτι, πιάνο
Σαν δεν ήξευρες	Parlophone	GO 2641	B 21897	1936	Μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλάμας
Στης Πλάκας τα στενά	Columbia	CG 1848-2	DG 6431	1938	Δύο μπουζούκια, κιθάρα
Σαράντα βρύσες με νερό	Columbia	CG 1907	DG 6493	1939	Δύο μαντολίνα, μαντολίνα, κιθάρα
Σύνθεση: Δραγάτης Γ.					
Χορός αράπικος	Parlophone	101442	B 21735	1933	Βιολί, πιάνο, κρουστό
Διπλόχορδο τσιφτετέλι	Parlophone	101444	B 21735	1934	Βιολί, πιάνο, κρουστό
Εχθές το βράδυ	Odeon	GO 2775	GA 7084	1937	Μπουζούκι, δύο μαντολίνα, κιθάρα
Τον κόσμο τον αρνήθηκα	Parlophone	GO 2924	B 21951	1938	Δύο μπουζούκια, κιθάρα
Για πες μου ποια αγαπάς	Columbia	CG 1703	DG 6363	1938	Μαντολίνο, βιολί, κιθάρα, ακορντεόν

Πίνακας 2.8: Ενδεικτικά ηχογραφήματα Σμυρνιων συνθετων στην Ελλάδα την δεκαετία του 1930.

Παρατηρούμε ότι ενώ οι Σμυρνιοί συνθέτες αλλάζουν το ύφος και πραγματοποιούν συνθέσεις με το καινούργιο ιδίωμα, δεν σταματάνε να ηχογραφούν και με τα όργανα που ήδη χρησιμοποιούσαν.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1930, το δεύτερο μουσικό στυλ επικρατεί εξ' ολοκλήρου ενώ το πρώτο παύει να είναι ορατό. Κάτι τέτοιο έρχεται σε σύνδεση με το πλαίσιο της

δικτατορίας του Μεταξά, που αποτυπώνεται από το 1936. Μέσα σε ένα κλίμα εθνικισμού, η πολιτική ηγεσία προβάλλοντας ζητήματα «εθνικής ταυτότητας» και «αυθεντικότητας», προσπάθησε να ανασύρει σύμφωνα με την ίδια, ή καλύτερα να ανακατασκευάσει το πολιτισμικό έθνος, το οποίο είχε «χαθεί», αφήνοντας στην άκρη όσα στοιχεία είχαν εισχωρήσει που αλλοίωναν την πολιτισμική του «καθαρότητα» (Τσέτσος, 2011: 49-50). Συν τοις άλλοις, το ζήτημα της «ελληνικότητας» που αποτυπώνεται ωθεί στην απόρριψη κάθε οθωμανικοτουρκικού συντελεστή (Κοκκώνης, 2017: 98). Βέβαια, αν μελετήσει κανείς τα ηχογραφήματα του αστικού λαϊκού τραγουδιού θα συναντήσει έναν «πολυμορφικό συγκρητισμό» κάτι που δεν μπορεί να περιγραφεί με εθνικούς όρους (Ορδουλίδης, 2017α: 33). Από τα παραπάνω αντιλαμβανόμαστε και τον λόγο που οι ηχογραφήσεις του ρεπερτορίου των ελληνικών καφέ έφτασαν στην λήθη.

Το παραπάνω πλαίσιο, κατά κοινή ομολογία, επηρέασε και την δισκογραφία η οποία λογοκρίθηκε. Σύμφωνα με τον Pennanen (2003: 111), απαγόρευσε την κυκλοφορία και αναπαραγωγή δίσκων με «ανατολίτικο μανέ» επιβάλλοντας με αυτόν τον τρόπο έναν καθρέφτη «ευρωπαϊκού» στυλ. Όπως βέβαια έχουμε αναφέρει και προηγουμένως, κάτι τέτοιο δεν είναι βάσιμο αφού οι ευρωπαϊκές πτυχές είναι ήδη υπάρχουσες και ενεργές στο σμυρναϊκό ρεπερτόριο. Κάτι που σίγουρα δεν μπορούμε να αμφισβητήσουμε είναι η προσπάθεια του μεταξικού καθεστώτος να λογοκρίνει τις ηχογραφήσεις. Ως προς αυτό, υπάρχει ασάφεια τόσο στην ακριβή ημερομηνία όσο και στον τρόπο που χρησιμοποιούσαν για να λογοκρίνουν τα τραγούδια. Η ασάφεια αυτή προκύπτει από την χρονολογική ανακρίβεια των ηχογραφήσεων, την ελλιπή ιστορική μεθοδολογία, αλλά και των κενών που υπάρχουν στα αρχεία των δισκογραφικών εταιριών αυτής της περιόδου (Pennanen, 2003: 113-114). Ένα σημαντικό αποδεικτικό στοιχείο από το οποίο συμπεραίνουμε ότι η λογοκρισία προσήλθε στις ηχογραφήσεις τον Σεπτέμβρη του 1937 είναι μία επιστολή από την εταιρεία Gramophone Co της Αγγλίας προς την Columbia της Ελλάδος. Στην επιστολή αυτή θίγεται το γεγονός ότι η ερμηνεύτρια Ρόζα Εσκενάζυ δεν είχε κάνει για καιρό νέες καταγραφές και διερωτόταν αν θα μπορούσαν να καταγράψουν ένα κομμάτι της, με συγκεκριμένη σύσταση ορχήστρας. Η απάντηση που έδωσαν οι Αφοί Λαμπρόπουλοι, αντιπρόσωποι της Columbia, εξηγούσε την αδυναμία που είχαν να καταγράψουν οτιδήποτε χωρίς την άδεια της επιτροπής λογοκρισίας (η οποία εξέταζε την

μουσική και τους στίχους κάθε τίτλου που ζητούσε να καταγραφεί) (Penanen, 2003: 114-116).⁴⁹ Ένα μεγάλο ερώτημα που προκύπτει είναι ως προς τον τρόπο που γινόταν η λογοκρισία. Αυτό που προκύπτει είναι ότι ο συνθέτης μαζί με τους στίχους έστελνε και την παρτιτούρα. Στην ουσία έστελνε ένα μικρό δείγμα καταγραφής της βασικής μελωδίας. Σύμφωνα με άρθρο που εντοπίσαμε στο βιβλίο του Κώστα Βλησίδη, η επιτροπή «Αποφαίνεται υπέρ της χορηγήσεως αδείας, είτε περί της απαγορεύσεως αυτών ή τροποποιήσεως ωρισμένων στίχων, καθώς και της μεταλλαγής ωρισμένων σημείων της μουσικής, εφ' όσον ήθελε κρίνει ότι άμα τι θίγει οπωσδήποτε τα δημόσια ήθη, διαφθείρει το καλλιτεχνικόν αίσθημα του κοινού ή νοθεύει και διαστρέφει το γνήσιον πνεύμα της παραδόσεως της ελληνικής μουσικής» (Βλησίδης, 2004: 56).⁵⁰ Παρ' όλα αυτά ο Penanen (2003: 111-113) αναφέρει ότι δεν υπάρχει απόλυτη απαγόρευση εγγραφής αυτών των στυλ, καθώς συναντάμε ηχογραφήματα με αμανέ το 1937 και όσον αφορά το μπουζούκι απαγορεύτηκε το πλαίσιο στο οποίο παιζόταν και όχι το συγκεκριμένο όργανο. Είναι βέβαια σίγουρο ότι, όλα τα παραπάνω συνέβαλαν στην μείωση των σμυρναϊκών τραγουδιών και των μανέδων μέχρι το 1940 (Gauntlett, 2003: 258).

Περνώντας στην περίοδο της δεκαετίας του 1940, έχουμε μία ελεγχόμενη δημιουργία που δεν αφήνει περιθώρια στις δισκογραφικές εταιρίες να δράσουν ελεύθερα, και ένα μεγάλο μέρος της έμπρακτης μουσικής πραγματικότητας απορρίπτεται. Εν συνεχεία, με τις κατοχικές δυνάμεις, η ελληνική δισκογραφία σταματά και το εργοστάσιο της Columbia κλείνει (Πάπιστας, 2007: 153). Η δισκογραφία θα αρχίσει και πάλι το 1946, ξανά στα πλαίσια λογοκρισίας αυστηρότερης μάλιστα από την προηγούμενη (2007: 724).

Με την είσοδο στην δεκαετία του 1950, στον τομέα της δισκογραφίας σημειώνονται ιστορικές εξελίξεις στην τεχνολογία του δίσκου. «Εισέρχεται η πολυκάναλη ηχογράφηση που δίνει την δυνατότητα στους μουσικούς να εμπλουτίσουν το παίξιμό τους μέσω του «overdubbing» (Ορδουλίδης, 2014: 113). Επιπλέον, έχουμε εμπλουτισμό ορχήστρας παράλληλα με την ήδη υπάρχουσα, κάτι που οδηγεί και σε νέες ενορχηστρωτικές πρακτικέ

⁴⁹Το κομμάτι που ζητούσαν να καταγραφεί ήταν το *Χαρικλάκι* με σύσταση ορχήστρας: βιολί, κλαρινέτο, μαντολίνο, κιθάρα. Στους αδελφούς Λαμπρόπουλοι είχε ήδη επιβληθεί πρόστιμο τις πρώτες μέρες της δικτατορίας και δεν ήθελαν να χρεωθούν και πάλι, καθώς θεώρησαν ότι το κομμάτι δεν μπορεί να περάσει την λογοκρισία (Penanen, 2003: 116).

⁵⁰ Για το θέμα αυτό βλέπε και Κοκκώνης (2017).

3. Η περίπτωση του πιάνου μέσα από την δισκογραφία

3.1 Το πιάνο στην δισκογραφία των εστουδιαντινών

Όσον αναφορά τις σμυρναϊκές εστουδιαντίνες φαίνεται ότι από τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα πραγματοποιούν τις πρώτες τους ηχογραφήσεις. Ο Fabbri (2016: 32) ενισχύει τον ισχυρισμό της Ναπολιτάνικης επιρροής τους λαμβάνοντας ως παράδειγμα το κομμάτι *Σμυρνωπούλα*, το οποίο ηχογραφήθηκε από την Σμυρναϊκή Εστουδιαντίνα στην Κωνσταντινούπολη το 1908 (το οποίο το επιβεβαιώνουμε από τον αριθμό μήτρας)⁵¹ και από την Ελληνική Εστουδιαντίνα στην Σμύρνη το 1909.⁵² Αυτό το παράδειγμα όμως, μπορεί να παραπλανήσει ως προς τα έτη που ξεκίνησαν τις ηχογραφήσεις τους οι διάφορες εστουδιαντίνες. Μέσα στον κατάλογο του Μανιάτη συναντάμε τις πρώτες καταγραφές να γίνονται λίγα χρόνια νωρίτερα. Πιο συγκεκριμένα, εντοπίζουμε την Ελληνική Εστουδιαντίνα να πραγματοποιεί τις πρώτες της ηχογραφήσεις το 1905 και να συνεχίζει μέχρι το 1911,⁵³ και αντιστοίχως την Εστουδιαντίνα Σιδερή, με τις περισσότερες ηχογραφήσεις να πραγματοποιούνται το 1906.⁵⁴ Μέσα σε αυτές, εντοπίσαμε και την παλαιότερη ηχογράφιση με πιάνο που έχουμε βρει μέχρι στιγμής με το κομμάτι *Τούντε τούντε*. Ενώ ο τρόπος που εκτελείται το πιάνο στο συγκεκριμένο κομμάτι δεν έχει κάποιο ιδιαίτερο ενδιαφέρον, παρόλα αυτά, η παρουσία και μόνο του οργάνου εγείρει ποικίλα ερωτήματα που αφορούν στο κατά πόσο το όργανο αποτελεί επιλογή στις τάξεις των λαϊκών μουσικών της εποχής και του τόπου. Επίσης, ερωτήματα προκύπτουν και στην τοποθεσία που πραγματοποιήθηκε η ηχογράφιση. Μην ξεχνάμε ότι αν το όργανο ήταν μεταφερόμενο τότε ίσως κάθε ηχογράφιση να είχε πιάνο. Μέσα από μία συνολική έρευνα των εστουδιαντινών στα πλαίσια της δισκογραφίας, η Σμυρναϊκή Εστουδιαντίνα εντοπίζεται κυρίως σε ηχογραφήσεις που πραγματοποιήθηκαν στην Κωνσταντινούπολη

⁵¹ *Σμυρνωπούλα*, αγνώστου συνθέτη, Odeon Record CX 1881 – NO 58579, 1908 (βλ. Μανιάτης 2006). Όταν συναντώνται μπροστά από τον αριθμό μήτρας τα «CX», «XG» αντιλαμβανόμαστε ότι οι ηχογραφήσεις πραγματοποιήθηκαν στην Κωνσταντινούπολη (Καλυβιώτης, 2002: 104).

⁵² *Σμυρνωπούλα*, αγνώστου συνθέτη, The Gramophone Co 12804B – 6 12688, 1909 (βλ. Μανιάτης 2006).

⁵³ Ενδεικτικά αναφέρουμε τα κομμάτια: *Γεωργίτσα*, αγνώστου συνθέτη, D P Zonophone X 102198, 1905 και *Τσοπάνης*, αγνώστου συνθέτη, The Gramophone Co 1580R – 4 14579, 1910 (Η ημερομηνία με κάποια επιφύλαξη διότι, στο www.rebetikosealabs.net αναφέρεται ως έτος ηχογράφισης το 1906).

⁵⁴ Ενδεικτικά αναφέρουμε τα κομμάτια: *Μη λησμονείς*, αγνώστου συνθέτη, Odeon Record CX 696 – NO 31961, 1906 και *Τούντε τούντε*, αγνώστου συνθέτη, Odeon Record CX 691 – NO 31330, 1906.

και η Ελληνική Εστουδιαντίνα σε ηχογραφήσεις που έγιναν ως επί το πλείστον στην Σμύρνη. Εν τούτοις, πρέπει να κρατάμε μία επιφύλαξη για τον τόπο που ηχογράφησαν οι εκάστοτε ορχήστρες, ακόμα και αν στις ετικέτες των δίσκων αναγράφονται λέξεις που παραπέμπουν σε συγκεκριμένο τόπο, όπως για παράδειγμα την λέξη «Smyrne» (Καλυβιώτης, 2002: 82).

Παράλληλα, μέσα από το ερευνητικό μας υλικό επισημαίνουμε ότι, μέσα στις πρώτες ηχογραφήσεις της Σμύρνης συναντήσαμε την Πανελλήνιο Εστουδιαντίνα, στην οποία το πιάνο παισιώνει την ορχήστρα της από το 1909.⁵⁵ Στον παρακάτω πίνακα βλέπουμε τις ηχογραφήσεις που συναντήσαμε με την συγκεκριμένη Εστουδιαντίνα.

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ. ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΕΤΟΣ	ΣΥΣΤΑΣΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
Ηλεκτρικό κορίτσι	Orfeon Record		NO 13468	1909	Δύο βιολιά, πιάνο
Βουρνοβαλιότικια καντάδα	Odeon Τουρκίας	GO 27	A 154037	1925	Βιολί, πιάνο
Μανολίτα	Odeon	GO 2	A 154013	1925	Βιολί, πιάνο
Μπαγιαντέρα	Odeon	GO 14	A 154007	1925	Δύο βιολιά, πιάνο
Καλαματιανός	Odeon Γερμανίας	GO 21	GA 1044	1925	Δύο βιολιά, πιάνο
Το χασίσι	Odeon Γερμανίας	GO 24	GA 1045	1925	Δύο βιολιά, πιάνο
Συρτός χορός	Odeon Γερμανίας	GO 22	GA 1039	1925	Δύο βιολιά, πιάνο

Πίνακας 3.9: Ηχογραφήσεις Πανελλήνιας Εστουδιαντίνας, όπου συμμετέχει το πιάνο.

Ενδιαφέρον αποτελεί το γεγονός ότι, από όσες ηχογραφήσεις καταφέραμε να βρούμε, όλες σχεδόν έχουν το παραπάνω οργανολόγιο που συνοδεύεται από λυρικούς τραγουδιστές και επιπλέον, η ίδια σύσταση ορχήστρας παίζει από παραδοσιακό ρεπερτόριο μέχρι ελαφρό. Από την παρατήρηση των παραπάνω στοιχείων μπορούμε να οδηγηθούμε στην υπόθεση ότι, το πιάνο χρησιμοποιείται ως βασικό όργανο στο ρεπερτόριο των εστουδιαντίνων. Η απουσία του οργάνου από την δισκογραφία μπορεί να είναι αποτέλεσμα της δυσκολίας μεταφοράς και τοποθέτησης ενός τέτοιου οργάνου στους χώρους που διεξάγονταν οι ηχογραφήσεις. Επιπλέον, παρατηρούμε ότι το έτος 1925 έγιναν αρκετές ηχογραφήσεις με την ίδια σύσταση ορχήστρας. Έτσι δημιουργείται το ερώτημα γιατί το 1909 και το 1924

⁵⁵ *Ηλεκτρικό κορίτσι*, αγνώστου συνθέτη, Orfeon Record NO 13468, 1909. Ορχήστρα αποτελούμενη από βιολιά, πιάνο και λυρικούς τραγουδιστές (Η ημερομηνία με κάποια επιφύλαξη διότι δεν αναγράφεται στον Μανιάτη αλλά μόνο στο www.rebetiko.sealabs.net).

έχουμε μόνο μία ηχογράφιση. Όπως αναφέραμε και παραπάνω, η δυσκολία των κινητών συνεργείων να εγκατασταθούν και να μεταφερθούν από πόλη σε πόλη μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι σε κάθε εγκατάσταση γίνονται πάνω από μία ηχογραφήσεις. Ένα τέτοιο συμπέρασμα μένει να ερευνηθεί σε μία μελλοντική εργασία. Τέλος, υπάρχουν και ηχογραφήσεις με εστουδιαντίνες που ανήκουν σε δισκογραφικές εταιρείες της Αμερικής στις οποίες θα επεκταθούμε παρακάτω.

Μέσα από αυτά τα ενδεικτικά παραδείγματα στον χώρο της δισκογραφίας αντιλαμβανόμαστε την παρουσία του μουσικού συγκρητισμού. Την ανάμειξη δηλαδή και ενσωμάτωση των διαφόρων πολιτισμικών στοιχείων (Burke, 2010: 68-69). Όπως αναφέρει και ο Fernand Braudel (2001: 85): «Ένας πολιτισμός συνεχώς δανείζεται από τους γειτονικούς του στοιχεία τα οποία επεξεργάζεται και αφομοιώνει». Στην περίπτωση των εστουδιαντινών διακρίνουμε την ενσωμάτωση τόσο των Ναπολιτάνικων στοιχείων (είτε ευθέως, είτε δια της τεθλασμένης, μέσω της Ισπανικής Εστουδιαντίνας), με την χρήση οργάνων όπως του μαντολίνου και της μαντόλας, όσο και στοιχείων της λόγιας κλασικής μουσικής της Ευρώπης μέσα από το λυρικό ύφος των φωνών. Εκτός των άλλων, συναντώνται στοιχεία που πηγάζουν και από την δημοτική μουσική, όπως είναι η χρήση φλογέρας, προφανώς ενταγμένη σε ένα πιο βουκολικό/δημοτικοφανές σκηνικό. Επιπλέον, ενώ έχει δημιουργηθεί η άποψη ότι σε αυτούς τους τύπους ορχήστρας κυριαρχούν τα όργανα μαντολινάτας, μέσα στην δισκογραφία βλέπουμε να ηχογραφούνται κομμάτια με λιτή σύσταση ορχήστρας και πλήθος λυρικών φωνών. Τέλος, για την Σμυρναϊκή Εστουδιαντίνα «τα Πολιτάκια», η οποία αναφέρεται ότι ήταν και η πρώτη που έβαλε τον τίτλο «Εστουδιαντίνα» στον τίτλο της (Fabbrì, 2016: 35), δεν έχουν βρεθεί πολλές πληροφορίες για την δισκογραφική της πορεία. Ο Παναγιώτης Κουνάδης (2003: 15) ισχυρίζεται ότι καταγράφεται στην δισκογραφία από το 1919 – 1922.

Με την καταστροφή της Σμύρνης, το 1922, χάθηκαν πολλά τεκμήρια και ως εκ τούτου, οι δίσκοι που έχουμε στην κατοχή μας είναι πολλοί σημαντικοί για να αντιληφθούμε την μουσική της πραγματικότητα.

3.2 Το έργο του πιανίστα Λουκιανού Καββαδία στην Αμερική

Αξίζει να αναφερθεί ότι στην Αμερική δημιουργήθηκαν πολλές εταιρίες από Έλληνες καλλιτέχνες. Ένας από αυτούς ήταν και ο Λουκιανός Καββαδίας, ένας πολύ διάσημος διευθυντής ορχήστρας (περισσότερες από τρεις ορχήστρες και χορωδίες), ενορχηστρωτής, συνθέτης αλλά και πιανίστας, ο οποίος έκανε τεράστια δισκογραφική επιτυχία στην ελληνική κοινότητα της Αμερικής. Ίδρυσε στην Νέα Υόρκη, στις αρχές του 1920, τον μουσικό οίκο L. Cavadias και το 1925 την φωνογραφική εταιρία Hellas με την οποία μέχρι περίπου το 1940 εκδίδει 40 φωνογραφικές παραγωγές, δηλαδή 20 δίσκους 78 στροφών (Κωνσταντζος κ.ά., 2013: 164). Η χορωδία Λ. Καββαδία αποτελούνταν από ορχήστρα μαντολινάτας με συνοδεία λυρικών ανδρικών φωνών.⁵⁶ Η δημοτικότητα που είχε αποκτήσει αποδεικνύεται από το γεγονός ότι ακόμα και στις μέρες μας στην Αμερική, επανεκδίδονται κομμάτια τα οποία έχει συνθέσει ο ίδιος.⁵⁷ Επιπλέον, είχε γράψει έναν αριθμό κομματιών σε μορφή «piano rolls».⁵⁸ Από αυτά μπορούμε να αναφέρουμε ενδεικτικά το *Ahepa Grand March*,⁵⁹ το οποίο έγινε τεράστια εμπορική επιτυχία και στην ορχήστρα του περιελάμβανε πιάνο, καθώς και το κομμάτι *Μπουρνοβαλιό*.⁶⁰ Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί ότι η γυναίκα του Όλγα Καββαδία αναφέρεται ότι έγραφε στίχους και τραγουδούσε αστικό λαϊκό ρεπερτόριο.

Πρόκειται για έναν επαγγελματία μουσικό, ο οποίος ηχογράφησε σε πολλές δισκογραφικές εταιρείες και έπαιζε ότι του ζητούσαν οι καλλιτεχνικοί διευθυντές, με τους μουσικούς των εκάστοτε δισκογραφικών. Εμείς, παρόλα αυτά, τον συναντάμε με την ορχήστρα του, η οποία ονομαζόταν «Λαϊκή Ορχήστρα Καββαδία» (Popular Orchestra Cavadia), να φωνογραφεί στις δύο μεγάλες δισκογραφικές εταιρείες ορχηστρικά χορευτικά κομμάτια.

⁵⁶ Ενδεικτικά παραδείγματα: *Ξημερώνει*, Columbia Αμερικής W 205694 – 56084 F, 1927 και *Στην έρημη ρεματιά*, Columbia Αμερικής 205697 – 11648, 1927.

⁵⁷ Hasapiko Kavvadia, Greek Rhapsody – Instrumental music from Greece 1905-1956 (CD), DTD 27, 2013 (βλ. www.discogs.com).

⁵⁸ Τα piano rolls ήταν κύλινδροι στους οποίους μέσα έμπαιναν τυπωμένες συνθέσεις. Αυτά έμπαιναν στις πιανόλες οι οποίες παίζανε την εκάστοτε σύνθεση χωρίς ερμηνευτή (Κουστένη, 2017).

⁵⁹ *Ahepa Grand March*, Alector piano roll 332, 1927. Το αρχικά του, σημαίνουν Αμερικανό-Ελληνική επιμορφωτική προοδευτική εταιρεία. Η οργάνωση ιδρύθηκε το 1922 στην Ατλάντα των Η.Π.Α., με σκοπό την προστασία και την σύνδεση των Ελληνοαμερικάνων της ομογένειας των Η.Π.Α (Ahepa, 2018).

⁶⁰ Οι πληροφορίες για τα κομμάτια αντλήθηκαν από το άρθρο της εφημερίδας National Herald (2015).



Εικόνα 3.4: Ετικέτα δίσκου της Columbia με την λαϊκή ορχήστρα του Λουκιανού Καββαδία, Αμερική 1926.

Ο Καββαδίας, γεννηθείς στην Κωνσταντινούπολη στις 5 Οκτωβρίου 1879, πριν καταφθάσει στην Αμερική είχε ταξιδέψει σε διάφορες μεγαλουπόλεις. Μέσα στα ταξίδια του περιλαμβανόταν η Σμύρνη, καθώς και πόλεις της Αιγύπτου και της Ελλάδας. Επιπλέον, το 1910 είχε καλεστεί στη Ραιδεστό (Τεκίρ Νταγ η τουρκική ονομασία της) για να οργανώσει την νεοϊδρυθείσα φιλαρμονική της (Κωνσταντζος κ.ά., 2013: 162). Όλα τα παραπάνω γίνονται αντιληπτά και μέσα από τους τίτλους των κομματιών που φωνογραφεί.

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ. ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΕΤΟΣ
Ταταυλιανό χασάπικο	Columbia Αμερικής	W 205348	CO 56031F	1926
Αμύγδαλο- συρτός	Columbia Αμερικής	W 205347	CO 56031F	1926
Αράπικο συρτό	Victor Αμερικής	34754	VI 68756	1926
Καρσιλαμάς Τεκίρ - Νταγκ	Victor Αμερικής	34757	VI 68799	1926

Πίνακας 3.10: Ηχογραφήσεις του Λουκιανού Καββαδία όπου συμμετέχει το πιάνο στην ορχήστρα, Αμερική 1926.

Παρατηρούμε από τους κωδικούς μήτρας στις ηχογραφήσεις της Victor ότι ενδεχομένως να υπάρχουν και άλλα κομμάτια ηχογραφημένα την ίδια ημερομηνία, καθώς υπάρχει ένα κενό μεταξύ των δύο κωδικών (34754-34757). Η παραπάνω υπόθεση έρχεται να επιβεβαιωθεί μέσα από το άρθρο της National Herald (2015), στο οποίο γίνεται αναφορά για τις ηχογραφήσεις εκείνης της ημέρας. Τα κομμάτια τα οποία ηχογραφούνται είναι τα

παρακάτω: *Με ξέγασες*, Victor 34755 – 68756 B, 1927 και *Ζειμπέκικο χαβές*, Victor 34756 – 68799 A, 1927 (βλ. DAHR). Δυστυχώς όμως, δεν έχουμε καταφέρει να βρούμε τα ηχητικά τους αποσπάσματα. Αν κρίνουμε από τα παραπάνω κομμάτια του πίνακα, στα οποία περιέχεται το πιάνο, μπορούμε να υποθέσουμε ότι και στα ηχογραφήματα στα οποία δεν έχουμε πρόσβαση πιθανόν να περιέχουν και αυτά το πιάνο στην ορχήστρα τους.

Επιπλέον, τον Οκτώβριο του 1928, ο Καββαδίας ηχογραφεί μαζί με άλλα και τα παρακάτω κομμάτια.

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ. ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΕΤΟΣ
Ερ γιαμάν	Columbia	206037	56130 F	1928
Λατέρνα της Πόλης	Columbia	206038	56130 F	1928

Πίνακας 3.11: Ηχογραφήσεις του Λουκιανού Καββαδία με Νόβελτυ Σεξτέτο, Columbia Αμερικής 1928.

Από αυτά το *Ερ γιαμάν*, είναι το μόνο που καταφέραμε να ακούσουμε από το υλικό που έχουμε στην διάθεσή μας. Η σύσταση της ορχήστρας εκτός από μαντολίνα, μαντόλα, αρμόνικα περιλαμβάνει και το πιάνο, που όμως δεν αναφέρεται στην ετικέτα δίσκου όπως βλέπουμε παρακάτω. Σε αυτό το σημείο μπορούμε να κάνουμε την υπόθεση πως εφόσον πρόκειται για ηχογράφιση που πραγματοποιήθηκε στο ίδιο session, το λογικό είναι να παίζει η ίδια ορχήστρα και στο *Λατέρνα της Πόλης*.

Τέλος, αυτό που παρατηρούμε από την παρακάτω ετικέτα δίσκου είναι η χρήση του όρου σεξτέτο, ο οποίος κάνει εντύπωση, καθώς είναι μία ορολογία η οποία δεν χρησιμοποιείται συχνά σε τέτοιου είδους ορχήστρες. Ουσιαστικά πρόκειται για μία μαντολινάτα η οποία έχει σαν συνοδευτικό όργανο το πιάνο, ενώ παράλληλα η αρμόνικα έχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο.



Εικόνα 3.5: Ετικέτα δίσκου του Λουκιανού Καββαδία με την ορχήστρα του, Αμερική 1928.

3.3 Το πιάνο στην δισκογραφία της Αμερικής

Αναφορικά με την περίπτωση του πιάνου, στην ελληνόφωνη δισκογραφία της Αμερικής διακρίνουμε την έντονη παρουσία του. Επιπλέον, μέσα από τον παρακάτω ενδεικτικό πίνακα, παρατηρώντας τους διαφορετικούς τύπους ορχήστρας που προκύπτουν, αντιλαμβανόμαστε την πολλαπλότητα των ήχων και την ρευστότητα της ελληνικής μουσικής, ακολουθώντας τον πολυστυλισμό των μεγάλων αστικών κέντρων της Ευρώπης (Αθήνα, Θεσσαλονίκη, Κωνσταντινούπολη, Σμύρνη).

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ. ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΕΤΟΣ	ΣΥΣΤΑΣΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
Τζιβαέρι	Columbia	W 205351	CO 56040F	1926	Κλαρίνο, βιολί, μαντόλα, πιάνο
Κάλαντα χριστουγέννων	Columbia	W 205681	CO 56080F	1927	Μαντολίνα, μαντόλες, κιθάρα, πιάνο, μεταλλόφωνο
Παλιά στρατώνα	Columbia		56171 F	1929	Βιολιά, βιόλες, τσέλο, φλάουτο, πιάνο
Για δεξ με	Victor	CVE 57912	VI 58045	1929	Μαντολίνα, ακορντεόν, κιθάρα, πιάνο
Οι λαχανάδες	Orthophonic	89813	ORS 672	1935	Κιθάρα, πιάνο
Ο λουλάς	Standard	10-391 RI	F 9012	1946	Βιολί, κλαρίνο, ακορντεόν, πιάνο
Χασάπικο πολιτικό	Oliver	5	OL 101	~1950	Βιολί, μπάντζο, πιάνο
Σε λίγα δευτερόλεπτα	Nina		L 63	1955	Δύο μπουζούκια, ακορντεόν, πιάνο, πλήκτρα

Πίνακας 3.12: Ενδεικτικά παραδείγματα διαφορετικών τύπων ορχήστρας με πιάνο στο ελληνικό ρεπερτόριο που ηχογραφήθηκε στην Αμερική.

Οι μουσικοί καινοτομούν σε σχέση με το μουσικό περιβάλλον έτσι όπως διαμορφώθηκε στις ΗΠΑ την εποχή εκείνη. Στα μεγάλα αυτά αστικά κέντρα διακρίνουμε την ιδιοποίηση και προσαρμογή παραδόσεων από διάφορες χώρες. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι γίνεται μία «οικειοποίηση» των διαφορετικών ήχων και παρατηρούμε το ρεπερτόριο να αποεδαφικοποιείται και να αποκτά ένα καινούργιο νόημα, να μεταμορφώνεται δηλαδή και να μεταφράζεται πάντα προσαρμοσμένο στις επιλογές των καλλιτεχνών και των επιτελεστών. Γίνεται δηλαδή, μία εκ των έσω ανανοηματοδότηση του ρεπερτορίου. Παρακάτω μπορούμε να δούμε ένα τέτοιο παράδειγμα, όπου ίδιες μελωδίες υπάρχουν σε τούρκικες και σε ελληνικές ηχογραφήσεις.

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ. ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΕΤΟΣ	ΣΥΣΤΑΣΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
Medley of Turkish melodies	Victor Αμερικής		VI 67988	1917	Τσίμπαλο, πιάνο
Ο Βαγγέλης	Okeh	500024	OK 82514	1928	Κλαρίνο, λαούτο, κρουστό
Εσκουτάρι	Καλός Δίσκος		302	1951	Βιολί, μπουζούκι, κιθάρα, ακορντεόν

Πίνακας 3.13: Ενδεικτικό παράδειγμα χρήσης της ίδιας μελωδίας από διαφορετικές ορχήστρες.

Στο παραπάνω πίνακα όλα τα κομμάτια έχουν την μελωδία του δημοφιλούς τραγουδιού *Από ξένο τόπο*. Επιπλέον, ξεχωριστό ενδιαφέρον αποτελεί η σύσταση ορχήστρας του πρώτου κομματιού, καθώς το τσίμπαλο με το πιάνο σπάνια τα συναντάμε στις ελληνικές ορχήστρες κάτι που δεν ισχύει για παράδειγμα στις ρουμάνικες καθώς εκεί είναι αρκετά συνηθισμένο.

Την περίοδο της δικτατορίας του Μεταξά από το 1936-1941 ο Ole Smith (1995: 32) αναφέρει ότι το μπουζούκι χρησιμοποιείται στις κοινωνίες της διασποράς των ΗΠΑ και παρουσιάζεται σε ρεμπέτικες ηχογραφήσεις με το επονομαζόμενο «Πειραιώτικο στυλ». Εμείς παρόλα αυτά στην περίπτωση του πιάνου τυγχάνει να συναντάμε μόνο μία ηχογράφηση το 1939 η οποία πραγματοποιείται με βιολί, μαντολίνο, πιάνο.⁶¹ Είναι αξιοσημείωτο ότι αυτή την περίοδο της άνθισης του Πειραιώτικου στυλ, δεν συναντήσαμε πιάνο στις ηχογραφήσεις της Αμερικής ενώ παράλληλα δεν μπορέσαμε να εντοπίσουμε και πλήθος ηχογραφήσεων με μπουζούκι. Μοιάζει σαν να είναι μία αισθητική επιλογή η απουσία του πιάνου και όχι μία τεχνική απαίτηση που δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί. Για

⁶¹ *Νησιώτικος συρτός*, αγνώστου συνθέτη, Orthophonic S 741, 1939 (βλ. www.rebetiko.sealabs.net).

το συγκεκριμένο πόρισμα βέβαια δεν μπορούμε να είμαστε απόλυτοι, καθώς δεν έχουμε μελετήσει συνολικά όλες τις ηχογραφήσεις 78 στροφών που πραγματοποιήθηκαν στην Αμερική, αλλά σίγουρα είναι άξιο προσοχής.

Επιπλέον, κάτι που διακρίναμε όσον αφορά τις ηχογραφήσεις στην Αμερική είναι πως, η σύσταση ορχήστρας διαφοροποιείται από αυτήν στον ελλαδικό χώρο σε ηχογραφήσεις ίδιων κομματιών.

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ. ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΕΤΟΣ	ΣΥΣΤΑΣΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
Σύνθεση: Περιστέρης Σ.					
Ταταυλιανό χασάπικο	Odeon	GO 2053	GA 1853	1934	Δύο κιθάρες
Μπέικος	Orthophonic Αμερική	89815	ORS 674	1935	Μαντολίνο, πιάνο
Σύνθεση: Μητσάκης Γ.					
Μες στον τεκέ της Μαριγώς	Parlophone		B 21797	1934	Δύο κιθάρες, αρμόνικα, κρουστά
Μες στον τεκέ της Μαριγώς	Orthophonic Αμερική	92407	ORS 344	1935	Κιθάρα, πιάνο
Σύνθεση: Χιώτης Μ.					
Μπέκρος δεν είμαι	Parlophone	101577	B 21801	1934	Κλαρίνο, μαντολίνο, κιθάρα, ακορντεόν
Μπέκρος δεν είμαι εγώ	Orthophonic	92408	ORS 359	1935	Μαντολίνο, πιάνο
Σύνθεση: Ποτσιδής Η.					
Ο λουλάς	Columbia	CG 2158	DG 6597	1946	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, μπαλαμάς
Ο λουλάς	Standard Αμερικής	10-391 RI	F 9012	1946	Βιολί, κλαρίνο, ακορντεόν, πιάνο
Σύνθεση: Χιώτης Μ.					
Η φυλακή κι η ξενιτιά	His Masters Voice	OGA 2164	AO 5209	1954	Μπουζούκι, ακορντεόν, κιθάρα, μπαλαμάς
Η φυλακή κι η ξενιτιά	Nina Αμερικής		634	1954	Μπουζούκι, ακορντεόν, πιάνο
Σύνθεση: Χιώτης Μ.					
Έφυγες και που μ' αφήνεις	Columbia	CG 3282	DG 7144	1955	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, μπαλαμάς
Ένα γράμμα στο κατώφλι	Nina Αμερικής		637	1955	Μπουζούκι, ακορντεόν, πιάνο
Έφυγες και που μ' αφήνεις	Liberty Αμερικής		239-B	1956	Μπουζούκι, κιθάρα, ακορντεόν, πιάνο
Σύνθεση: Ποτσιδής Η.					
Σπίτι δεν ξέρω τι θα πει	Parlophone	GO 5053	B 74343	1955	Δύο μπουζούκια, κιθάρα
Καράβια Σιδερένια	Καλός Δίσκος Αμερικής		341	1956	Μπουζούκι, πιάνο, μπαλαμάς
Σύνθεση: Χιώτης Μ.					
Θα βρω μουρμούρη μπαλαμά	Odeon	GO 5481	GA 7956	1957	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, μπαλαμάς
Θα βρω μουρμούρη μπαλαμά	Nina Αμερικής		655	1957	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν, πιάνο
Σύνθεση: Χιώτης Μ.					
Όμορφη σουλτάνα	Odeon	GO 4943	GA 7793	1954	Μπουζούκι, ακορντεόν, κιθάρα, κρουστά
Όμορφη σουλτάνα	Nina Αμερικής		648	1957	Δύο μπουζούκια, βιολί, ακορντεόν, πιάνο, μπάσο, κρουστά

Πίνακας 3.14: Παρατήρηση διαφορετικού οργανολογίου σε ηχογραφήσεις Ελλάδα-Αμερικής σε ίδια κομμάτια.

Παρατηρούμε ότι το πιάνο πλαισιώνει τις ηχογραφήσεις της Αμερικής και σε κάποιες περιπτώσεις αντικαθιστά την κιθάρα. Ήδη από το 1935 ο Περιστέρης ακολουθεί αυτή την πρακτική και στις επανεκτελέσεις κομματιών που ηχογραφεί αντικαθιστά την κιθάρα με το πιάνο στον ρόλο του συνοδευτικού οργάνου. Δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι για ποιόν λόγο οι συνθέτες επιλέγουν στην Αμερική να χρησιμοποιήσουν το πιάνο στην ορχήστρα

τους. Μία υπόθεση είναι πως τα στούντιο ηχογράφησης της Αμερικής μπορεί να ήταν καλύτερα εξοπλισμένα από αυτά της Αθήνας περιλαμβάνοντας το πιάνο στις αίθουσες τους. Άλλη μία υπόθεση που μπορούμε να κάνουμε είναι ότι εφόσον βρισκόταν στην Αμερική ο Λουκιανός Καββαδίας ο οποίος πρωταγωνιστούσε στον χώρο της δισκογραφίας εκείνη την περίοδο πολύ πιθανόν να επέβαλε να συνοδέψει αυτός τις ηχογραφήσεις.

Κάτι άλλο το οποίο εντοπίσαμε να συμβαίνει αφορά την εργασία μουσικών σχημάτων στα υπερωκεάνια πλοία που μετέφεραν μετανάστες στην Αμερική. Τα μουσικά σύνολα εργάζονταν κατά την διάρκεια του ταξιδιού προς την Αμερική. Σύνηθες ήταν οι μουσικοί με την άφιξη και παραμονή τους εκεί να ηχογραφούν κομμάτια τα οποία κυκλοφορούσαν σε δίσκους (Καλυβιώτης, 2009: 22). Έτσι, κατάφερναν να εκμεταλλευτούν πλήρως το χρονικό διάστημα που μεσολαβούσε σε ένα τόσο μεγάλο ταξίδι. Τέτοια παραδείγματα με σημείο αναφοράς το πιάνο, εντοπίσαμε μέσα από την έρευνά μας. Αναλυτικότερα, στις 8 Δεκεμβρίου 1923 το υπερωκεάνιο «Βασιλεύς Αλέξανδρος» ξεκινάει ένα από τα ταξίδια του από την Κωνσταντινούπολη με προορισμό, έναν μήνα αργότερα, την Νέα Υόρκη.⁶² Εκεί η «Ελληνική Μανδολινάτα Β. Αλεξάνδρος», όπως φαίνεται από τον κατάλογο ηχογραφήσεων του Spottswood (1990: 1169), ηχογραφεί τα πέντε παρακάτω κομμάτια στις 19 Ιανουαρίου 1923 με την δισκογραφική εταιρεία Victor.

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ. ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΕΤΟΣ	ΣΥΣΤΑΣΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
Διαβολόπαιδο	Victor	B 27418	VI 77380	1923	Δύο μαντολίνα, πιάνο, κρουστό
Ρετσίνα μου, ρετσίνα μου	Victor	B 27419	VI 73754	1923	Δύο μαντολίνα, πιάνο
Παιχνιδιάρια	Victor	B 27416	VI 73739	1923	Δύο μαντολίνα, πιάνο
Τα γκαρσόνια	Victor	B 27415	VI 73739	1923	Δύο μαντολίνα, πιάνο
Τρίβε - τρίβε	Victor	B 27417	VI 73754	1923	Δύο μαντολίνα, πιάνο

Πίνακας 3.15: Ηχογραφήσεις Ελληνικής Μανδολινάτας που περιέχουν στην ορχήστρα τους πιάνο, Victor Αμερικής 1923.

⁶²Ο Ορδουλίδης (2017β: 7) αναφέρει ότι η ακριβής ονομασία του πλοίου ήταν «King Alexander», κάτι που επιβεβαιώνουμε και από το DAHR.

Την σύνθεση της ορχήστρας συνόδευαν αντρικές λυρικές φωνές και επιπλέον στο όνομα του πιανίστα αναφέρεται κάποιος De Varoli, ο οποίος φαίνεται να είναι γνωστός στην Σμύρνη, αλλά δεν καταφέραμε να βρούμε περαιτέρω πληροφορίες.

Ενδιαφέρον αποτελεί εξίσου το γεγονός ότι, σε μία από τις ετικέτες δίσκου που αφορούν τις παραπάνω ηχογραφήσεις γίνεται αναφορά στην ύπαρξη του συγκεκριμένου οργανολογίου, κάτι το οποίο δεν συνέβαινε συχνά.



Εικόνα 3.6: Ετικέτα δίσκου με αναφορά στο πιάνο, Αμερική 1927.

Ένα άλλο παράδειγμα δισκογραφικής καταγραφής με παρόμοιο τρόπο συνέβη το 1935. Στις 19 Απριλίου το πλοίο «Byron»⁶³ αναχωρεί με προορισμό την Νέα Υόρκη. Μέσα στους μουσικούς που εργάζονταν στην ορχήστρα του πλοίου μεταξύ άλλων εντοπίζουμε το όνομα του Σπύρου Περιστέρη, καθώς και άλλων μουσικών που αποτελούσαν την γνωστή Εστουδιαντίνα «Τα Πολιτικάκια», στην νέα τους μορφή, μέσα σε αυτούς και ο Σώσος Ιωαννίδης (Ορδουλίδης, 2017β: 8). Φτάνει τελικά στις 5 Μαΐου και δύο μέρες μετά ο Σπύρος Περιστέρης με την ορχήστρα του ηχογραφεί στο όνομά αυτής, για λογαριασμό

⁶³Το αρχικό του όνομα ήταν «King Constantine». Για περισσότερες πληροφορίες βλέπε στο Ορδουλίδης (2017β: 7-9).

της Victor και της Orthophonic, τα παρακάτω τέσσερα κομμάτια στα οποία περιέχεται το πιάνο.

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ. ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΕΤΟΣ	ΣΥΣΤΑΣΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
Γκιουζέλ	Orthophonic	89816	ORS 674	1935	Κιθάρα, πιάνο
Λαχανάδες	Orthophonic	89813	ORS 672	1935	Κιθάρα, πιάνο
Μπέικος	Orthophonic	89815	ORS 674	1935	Μαντολίνο, πιάνο
Η μπαμπέσα	Orthophonic	89814	ORS 672	1935	Μαντολίνα, μαντόλα, πιάνο

Πίνακας 3.16: Ηχογραφήσεις με «Τα Πολιτάκια» στην Αμερική με την εταιρεία Orthophonic στις 7/5/1935.

Αν ανατρέξουμε στο DAHR⁶⁴ βλέπουμε στους *Λαχανάδες* της Victor, να αναγράφεται στο οργανολόγιο μόνο κιθάρα, ενώ στο κομμάτι *Μπαμπέσα* να γράφει οργανικό σύνολο. Περισσότερο πιθανό, όσο αναφορά την πρώτη περίπτωση, να πρόκειται είτε για παράλειψη, καθώς ακολουθούσαν την πολιτική να γράφουν μόνο τους σολίστες, πάρα η εκτέλεση της Victor να είχε πράγματι μόνο κιθάρα.

Τον επόμενο μήνα της ίδιας χρονιάς, το «Byron» ξανακάνει την ίδια διαδρομή έχοντας πάλι στην ορχήστρα του πλοίου τους μουσικούς από «Τα Πολιτάκια» εκτός του Σώσου Ιωαννίδη (Ορδουλίδης, 2017β: 9). Το υπερωκεάνιο φτάνει στην Νέα Υόρκη στις 12 Ιουνίου 1935 και στις 26 Ιουνίου ο Σπύρος Περιστερής ηχογραφεί στην εταιρεία Victor και Orthophonic ορισμένα κομμάτια,⁶⁵ εκ των οποίων τα πέντε περιελάμβαναν στη σύνθεσή τους πιάνο. Αυτή την φορά φωνογραφεί στο όνομά του και όχι με τον τίτλο «Τα Πολιτάκια» αλλά με το ψευδώνυμο «Γεωργιάδης».⁶⁶

⁶⁴Discography Of American Historical Recordings.

⁶⁵Συνολικά από τις ηχογραφήσεις που πραγματοποιήθηκαν το 1935 κυκλοφόρησαν στην αγορά τα 14 (Ορδουλίδης, 2017β: 9) εκ των οποίων βρήκαμε 9 ηχητικά αποσπάσματα με πιάνο.

⁶⁶Αναφέρεται ότι είχε ακόμη ένα ψευδώνυμο «Ελ Μωραϊτής» (βλ. και Ορδουλίδης, 2017β: 9).

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ. ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΕΤΟΣ	ΣΥΣΤΑΣΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
Μες τον τεκέ της Μαριγώς	Orthophonic	92407	ORS 344	1935	Κιθάρα, πιάνο
Μπουτζαλιό	Orthophonic	92413	ORS 325	1935	Κιθάρα, πιάνο
Κεφλίδικο μινόρε	Orthophonic	BS 92415	ORS 325	1935	Κιθάρα, πιάνο
Μπέκρος δεν είμαι εγώ	Orthophonic	92408	ORS 359	1935	Μαντολίνο, πιάνο
Χασάπικο λατέρνας	Orthophonic	92411	ORS 344	1935	Μαντολίνο, πιάνο

Πίνακας 3.17: Ηχογραφήσεις Σπύρου Περιστέρη στην Αμερική, με την εταιρεία Orthophonic στις 26/6/1935.

Αν επικεντρωθούμε στο άκουσμα του πιάνου στο πρώτο ταξίδι του Περιστέρη διακρίνουμε ότι, ο πιανίστας που τον συνοδεύει είναι insider⁶⁷ του ρεπερτορίου και πιθανόν να είναι ο Σώσος Ιωαννίδης, ενώ στις ηχογραφήσεις του δεύτερου ταξιδιού, ο πιανίστας είναι outsider του ρεπερτορίου που εξετάζουμε και πολύ πιθανόν να είναι ο Λουκιανός Καββαδίας (Ορδουλίδης, 2018).

Πριν επεκταθούμε σε περαιτέρω ανάλυση υλικού αξίζει να σημειωθεί ότι στο DAHR βρέθηκαν και επιπλέον ηχογραφήσεις που αναγράφεται το πιάνο στην σύσταση ορχήστρα τους αλλά δεν μπορούσαμε να βρούμε ηχητικά ντοκουμέντα. Ίσως είναι από τα κομμάτια τα οποία δεν βγήκαν ποτέ στην αγορά δίσκων. Να σημειωθεί ότι στον παρακάτω πίνακα η σύνθεση ορχήστρας αναφέρεται με κάποια επιφύλαξη.

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΕΤΟΣ	ΣΥΣΤΑΣΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
Σκληρή καρδιά	Victor	CS 89811	7.05.35	Μαντολίνο, πιάνο
Γιατί να φύγεις	Victor	CS 89812	7.05.35	Μαντολίνο, πιάνο
Πολίτισσα	Victor	BS 92409	26.06.35	Κιθάρα, πιάνο
Kaiktsi zeibek	Victor	BS 92412	26.06.35	Κιθάρα, πιάνο
O days zeibek	Victor	BS 92414	26.06.35	Κιθάρα, πιάνο
Πειραιώτικο ταξίμι	Victor	BS 92416	26.06.35	Κιθάρα, πιάνο

Πίνακας 3.18: Ηχογραφήσεις του Σπύρου Περιστέρη στην εταιρεία Victor, Αμερική 1935.

⁶⁷Με τον όρο «insider» αναφερόμαστε σε πιανίστες που γνωρίζουν το ρεπερτόριο που παίζουν αντίθετα με τους «outsider», οι οποίοι δεν γνωρίζουν το ρεπερτόριο που έχουν κληθεί να παίξουν.

3.4 Το πιάνο στην δισκογραφία του ελλαδικού χώρου

Άξιο προσοχής αποτελεί το γεγονός ότι, από την μέχρι τώρα έρευνα στην δισκογραφία του ελλαδικού χώρου, δεν συναντήθηκαν ηχογραφήσεις με πιάνο στην ορχήστρα τους νωρίτερα από το 1930. Σε ό,τι αφορά τώρα την δεκαετία του 1930, διακρίνουμε το πιάνο να βρίσκεται τόσο σε ηχογραφήσεις αλλά τούρκα αισθητικής, όσο και σε ηχογραφήσεις που έχουν πρωταγωνιστικό όργανο το μπουζούκι.

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ. ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΣΥΝΘΕΤΗΣ	ΕΤΟΣ	ΣΥΣΤΑΣΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
Χορός αράπικος	Parlophone	101442	B 21735	Δραγάτσης, Μάτσας Μ.	1933	Βιολί, πιάνο, ζήλιες
Μαχμούρικο	Odeon	GO 2037	GA 1746	Περιστέρης Σ.	1934	Βιολί, ούτι, πιάνο
Κουβέντα με τον χάρο	Parlophone	101582	B 21822	Τούντας Π.	1935	Βιολί, ακορντεόν, ούτι, πιάνο
Η πεθερά μου	His Masters Voice	OGA 443	AO 2350	Παντελίδης Σ.	1936	Βιολί, κιθάρα, πιάνο
Ο αμαξάς	Columbia	CG 1497	DG 6265	Περδικόπουλος Δ.	1936	Μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο
Εσύ μ' αυτά τα πείσματα	His Masters Voice	OGA 480	AO 2362	Καρίπης Κ.	1937	Βιολί, μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο
Τι θα γίνω εγώ χωρίς εσένα	His Masters Voice	OGA 717	AO 2461	Πορτοκαλής Μ., Νταλγκάς Α.	1938	Βιολί, κιθάρα, ακορντεόν, πιάνο

Πίνακας 3.19: Ενδεικτικά παραδείγματα την δεκαετία του 1930 με την συμμετοχή του πιάνου, στην δισκογραφία του ελλαδικού χώρου.

Αντιλαμβανόμαστε από την παρατήρηση του παραπάνω πίνακα ότι, οι περισσότερες ηχογραφήσεις ανήκουν σε Σμυρνιούς συνθέτες, με το βιολί να παίρνει τον ρόλο του πρωταγωνιστή. Σε αυτό το σημείο αξίζει να σταθούμε στο κομμάτι *Τι θα γίνω εγώ χωρίς εσένα*, το οποίο είναι συν δημιουργία του Μηνά Πορτοκαλή, γεννηθείς στον Πειραιά, και του Αντώνη Νταλγκά, με καταγωγή από την Κωνσταντινούπολη. Σύμφωνα με τον Τάσο Σχορέλη (1992: 177-178), ο Πορτοκαλής ξεκίνησε ως σαντουρίστας μέχρι το έτος 1929. Έκτοτε, παράτησε το σαντούρι και αφοσιώθηκε στο πιάνο. Πολλοί τον ξέρουν σαν «ευρωπαϊστά», αφού ασχολήθηκε και με το ελαφρό τραγούδι, παρόλα αυτά μέσα από αφίσες εποχής (Χατζηδουλής, 2008) βρίσκουμε το όνομά του μέχρι και την δεκαετία του 1960 να συνεργάζεται με μεγάλα ονόματα όπως την Πόλυ Πάνου, τον Πάνο Γαβαλά, τον Δασκαλάκη και άλλους. Πολύ πιθανόν είναι να παίζει ο ίδιος πιάνο στην παραπάνω ηχογράφηση.

Εν συνεχεία, στο κομμάτι *Ο αμαξάς*, ο Βασίλης Τσιτσάνης προλογίζει την πρώτη του φωνογράφηση, παίζοντας μπουζούκι σε σύνθεση του Δημήτρη Περδικόπουλου ενώ στην άλλη μεριά του δίσκου βρίσκουμε τον Τσιτσάνη να συνθέτει το κομμάτι *Σ' ένα ντεκέ*

σκαρώσαμε, με μπουζούκι και πιάνο. Παρακάτω αποτυπώνονται όλες οι ηχογραφήσεις με μπουζούκι-πιάνο που εντοπίσαμε την υπάρχουσα περίοδο.

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ. ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΣΥΝΘΕΤΗΣ	ΕΤΟΣ	ΣΥΣΤΑΣΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
Έμαθα πως παντρεύεσαι	Parlophone	101496	B 21769	Τούντας Π.	1934	Μπουζούκι, βιολί, πιάνο
Ο αμαζάς	Columbia	CG 1497	DG 6265	Περδικόπουλος Δ.	1936	Μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο
Μαντίλι χρυσοκεντημένο	Odeon	GO 2607	GA 1990	Τσιτσάνης Β.	1936	Μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο
Γειτόνισσα	Parlophone	GO 2640	B 21897	Τσιτσάνης Β.	1936	Μπουζούκι, πιάνο
Σ' έναν ντεκέ σκαρώσανε	Odeon	GO 2430	GA 1929	Τσιτσάνης Β., Περδικόπουλος Δ.	1936	Μπουζούκι, πιάνο
Πικρός είναι ο πόνος μου	Odeon	GO 2613	GA 1990	Τσιτσάνης Β.	1936	Μπουζούκι, πιάνο
Εσύ μ' αυτά τα πείσματα	His Masters Voice	OGA 480	AO 2362	Καρίπης Κ.	1937	Μπουζούκι, βιολί, κιθάρα, πιάνο
Αν σε μένα δεν ξανάρθεις	Parlophone	GO 3077	B 21967	Ευαγγέλου Γ.	1938	Μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο

Πίνακας 3.20: Ηχογραφήσεις με μπουζούκι-πιάνο την δεκαετία του 1930 στον ελληνικό χώρο.

Είναι άξιο ενδιαφέροντος το ξεκίνημα της δισκογραφικής πορείας του Τσιτσάνη, καθώς στις πρώτες του ηχογραφήσεις επιλέγει να συνδυάσει το μπουζούκι, το οποίο παίζει ο ίδιος, με πιάνο αντί κιθάρας. Επιπλέον, εξίσου σημαντική πληροφορία είναι πως πιάνο παίζει ο Περιστέρης.⁶⁸ Αν ακούσουμε προσεκτικά τις ηχογραφήσεις διακρίνουμε την ευελιξία του πιανίστα να παίζει σε ένα τέτοιο ρεπερτόριο. Θα λέγαμε ότι το πιάνο πρωταγωνιστεί σε αυτές τις ηχογραφήσεις με τις τρίλιες, την γρήγορη μελωδία στην υψηλή περιοχή, και γενικότερα ένα πιο λαϊκό παίξιμο, το οποίο χαρακτηρίζει τον πιανίστα.

Περνώντας στην δεκαετία του 1940, στις ηχογραφήσεις που εξετάζουμε, διακρίνουμε αποκλειστικά ορχήστρα με βάση το μπουζούκι. Παρατίθενται ενδεικτικά παραδείγματα.

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ. ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΕΤΟΣ	ΣΥΣΤΑΣΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
Αδειασέ μου τη γωνιά	Parlophone	GO 3697	B 74078	1946	Μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο
Μάγκικα δε μου ξηγιάσαι	Parlophone	GO 3857	B 74111	1947	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, πιάνο
Αραμπάς περνά	Parlophone	GO 4009	B 74136	1948	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, πιάνο
Τρεις καβαλήρηδες	Odeon	GO 3976	GA 7446	1948	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, πιάνο
Μια γυναίκα καταριέμαι	His Masters Voice	OGA 1495	AO 2877	1949	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, πιάνο
Ο λαγός	His Masters Voice	OGA 1483	AO 2869	1949	Μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο
Η μικρή του καμυλιέρη	Columbia	CG 2531	DG 6784	1949	Δύο μπουζούκια, πιάνο, κρουστά

Πίνακας 3.21: Ενδεικτικά παραδείγματα με μπουζούκι/α και πιάνο στην δισκογραφία του ελληνικού χώρου την δεκαετία του 1940.

⁶⁸Το όνομα του Περιστέρη αναφέρεται τόσο στην ηλεκτρονική βάση δεδομένων Τσιτσάνης του Ορδουλίδη όσο και σε άλλες πηγές όπως στο Αλεξίου (2003: 33).

Παρατηρούμε ότι ο πιο συνηθισμένος τύπος ορχήστρας περιλαμβάνει μπουζούκι, κιθάρα και πιάνο. Επιπλέον, αξίζει να σημειωθεί ότι το κομμάτι *Μάγικα δε μου ξηγιέσαι* είναι σε σύνθεση του Γιώργου Ροβερτάκη, συνθέτη και πιανίστα με καταγωγή από την Σμύρνη. Ενώ τον έχουμε εντοπίσει σε φωτογραφικό υλικό με γνωστούς μουσικούς της εποχής αλλά και σε αφηγήσεις που τον θέλουν να παίζει στα λαϊκά πάλκα, παρόλα αυτά η συγκεκριμένη σύνθεση είναι η μόνη δική του που έχουμε ως τώρα και περιλαμβάνει πιάνο στην ορχήστρα του. Κάτι τέτοιο μας παραξένεψε καθώς στην πορεία της έρευνας φαίνεται ότι πιανίστες που είχαν και την ιδιότητα του συνθέτη χρησιμοποιούσαν το πιάνο σε αρκετές από τις ηχογραφήσεις τους. Παράλληλα, αν σταθούμε στην πιανιστική εκτέλεση του κομματιού, διακρίνουμε έναν πολύ ιδιαίτερο τρόπο παιξίματος στην υψηλή περιοχή με αναλύσεις συγχορδιών θυμίζοντας τα μουσικά καρουζέλ.



Εικόνα 3.7: Ο Γιώργος Ροβερτάκης στο πιάνο, μάλλον το 1948 (Πετρόπουλος, 1991: 547).

Επιπλέον, ενώ ο Μάρκος Βαμβακάρης κάνει την δισκογραφική του εμφάνιση, όπως είπαμε και σε προηγούμενα κεφάλαια, την προηγούμενη δεκαετία και δημιουργείται ένα ολόκληρο ρεύμα γύρω από αυτόν, εμείς τον συναντήσαμε μέσα στην βάση δεδομένων μας πολύ αργότερα, συνθέτοντας τα παρακάτω τρία κομμάτια.

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ. ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΕΤΟΣ	ΣΥΣΤΑΣΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
Άδειασέ μου τη γωνιά	Parlophone	GO 3697	B 74078	1946	Μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο
Κάποιο βράδυ με φεγγάρι	Parlophone	GO 4249	B 74186	1950	Μπουζούκι, κιθάρα, ακορντεόν, πιάνο, μπαλαμάς, κρουστά
Σαν με δεις και σου σφυρίζω	Parlophone	GO 4250	B 74186	1950	Μπουζούκι, πιάνο, κιθάρα, μπαλαμάς, ακορντεόν

Εικόνα 3.8: Συνθέσεις του Μάρκου Βαμβακάρη με πιάνο στην ορχήστρα τους.

Αξιοσημείωτο ενδιαφέρον αποτελεί το πιανιστικό ύφος του πιανίστα στις τρεις ηχογραφήσεις. Ο πιανίστας κινείται ακριβώς στο ίδιο στυλ με το κομμάτι του Ροβερτάκη που περιγράψαμε παραπάνω. Εάν ανατρέξουμε στην ετικέτα δίσκου της ηχογράφησης *Άδειασέ μου τη γωνιά*, θα βρούμε το όνομά του Περιστέρη να αναγράφεται στον ρόλο της διεύθυνσης της ορχήστρας. Αντίστοιχα, στην ετικέτα δίσκου *Μάγκικα δεν μου ζηγιέσαι* διευθυντής ήταν και εκεί ο Περιστέρης. Κάτι τέτοιο ενισχύει περισσότερο τον συλλογισμό μας που θέλει πιάνο στα παραπάνω κομμάτια να παίζει ο Περιστέρης.

Εν συνεχεία, η δεκαετία του 1950 στην περίπτωση του πιάνου φαίνεται πολύ παραγωγική. Δισκογραφεί τόσο με λιτή όσο και πολυπληθή σύσταση ορχήστρας, κάτι που διακρίνουμε και από τον παρακάτω πίνακα.

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ. ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΕΤΟΣ	ΣΥΣΤΑΣΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
Κάποιο βράδυ με φεγγάρι	Parlophone	GO 4249	B 74186	1950	Μπουζούκι, κιθάρα, ακορντεόν, πιάνο, μπαλαμάς, κρουστά
Ποια νασαι	Odeon	GO 4226	GA 7535	1950	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν, πιάνο
Σαν με δεις και σου σφυρίζω	Parlophone	GO 4250	B 74186	1950	Μπουζούκι, κιθάρα, ακορντεόν, πιάνο, μπαλαμάς
Η χαρτορίχτρα	Parlophone	GO-4315	B 74197	1950	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν, πιάνο
Πάμε μια βόλτα	Parlophone	GO 4238	B 74181	1950	Δύο μαντολίνα, κιθάρα, σαξόφωνο, ακορντεόν, πιάνο
Τα διαλεχτά παιδιά	Columbia	CG 2828	DG 6913	1951	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, πιάνο, μπαλαμάς
Να γλιτώσουμε κι οι δύο	Columbia		DG 7174	1955	Δύο κιθάρες, ακορντεόν, πιάνο
Το σφάλμα	Odeon	LG 1080	GA 7874	1955	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, πιάνο
Πενιές Μπέμπη	His Masters Voice	OGA 2396	AO 5326	1956	Μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο
Κατάδικος για πάντα	His Masters Voice	OGA 2380	AO 5316	1956	Μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο, κρουστό
Εγώ είμαι το μεγάλι σου	His Masters Voice	OGA 2489	AO 5364	1956	Δύο μπουζούκια, κλαρίνο, κιθάρα, μπάσο, πιάνο
Βρε σαν τα χιόνια	Columbia	CG 3705	DG 7358	1957	Μπουζούκι, κιθάρα, μπάσο, πιάνο, ντραμς
Απότομα	Columbia	CG 3877	DG 7436	1958	Μπουζούκι, ακορντεόν, μπάσο, πιάνο, ντραμς
Ηλιοβασιλέματα	Odeon	GO 5628	GA 8009	1958	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν, μπάσο, πιάνο, ντραμς
Διάβασα πως παντρεύεσαι	Parlophone	LG 1134	B 74452	1958	Μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο, ντραμς
Από τη μύτη πιάνεται το ξύπινο πουλί	Parlophone		B 74486	1958	Δύο μπουζούκια, ακορντεόν, πιάνο, μπάσο
Απόψε με παράπονο	Columbia	CG 3761	DG 7400	1958	Μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν, πιάνο, μπαλαμάς
Σατράπισσα με λένε	His Masters Voice	7XGA 230	7PG 2565	1959	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, μπάσο, πιάνο, κρουστά
Το καράβι	His Masters Voice	7XGA 229	7PG 2565	1959	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, μπάσο, πιάνο
Κάνε καρδιά μου υπομονή	Columbia		CG 4253	1960	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν, μπάσο, πιάνο, κρουστά
Στον Πειραιά συνέφιασε	Columbia	CG 4168	DG 7568	1960	Δύο μπουζούκια, ακορντεόν, μπάσο, πιάνο
Το μινόρε του Τσιμιτίδη				~1960	Μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο, ντραμς

Πίνακας 3.22: Ενδεικτικά παραδείγματα με πιάνο σε συνθέσεις την δεκαετία του 1950 στον ελλαδικό χώρο.

Παρατηρούμε έμπρακτα την εισαγωγή οργάνων όπως το μπάσο και τα ντραμς με σκοπό

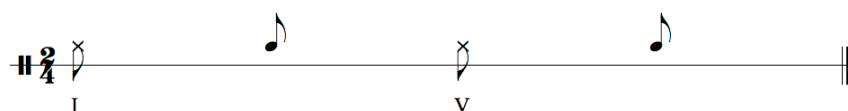
την ενίσχυση της ορχήστρας. Ενώ τα προηγούμενα χρόνια το πιάνο βλέπαμε να αντικαθιστά με κάποιον τρόπο συνοδευτικά όργανα όπως την κιθάρα, αυτή την δεκαετία συνυπάρχουν στο οργανολόγιο. Τα παραπάνω έχουν ως συνέπεια να συναντάμε όλο και περισσότερη ανάπτυξη της δεξιοτεχνίας στο πιάνο από τους πιανίστες.

4. Οι λαϊκοί ρυθμοί στο εξεταζόμενο ρεπερτόριο

Για την καλύτερη κατανόηση της μουσικολογικής ανάλυσης του εξεταζόμενου υλικού κρίνεται σκόπιμο να γίνει μία συνοπτική παράθεση των ρυθμικών μοτίβων που συναντήθηκαν στο ρεπερτόριο που εξετάζουμε. Παράλληλα, παρουσιάζουμε και τον τρόπο με τον οποίο το πιάνο βρέθηκε να συνοδεύει τους συγκεκριμένους ρυθμούς. Η ορολογία των παρακάτω ρυθμών αλλά και τα ρυθμικά μοτίβα αντλήθηκαν από τα βιβλία του Λευτέρη Παύλου (2006) και του Δημήτρη Μυστακίδη (2013).

Μέσα από το εξεταζόμενο υλικό συναντήθηκαν τα παρακάτω ρυθμικά μοτίβα, τα οποία αποτελούν τον επικρατέστερο τρόπο ρυθμικής συνοδείας. Τα σύμβολα που χρησιμοποιούνται είναι για να φανεί το χτύπημα στα μπάσα της συγχορδίας (x), ενώ η ολόκληρη νότα δηλώνει το χτύπημα όλης της συγχορδίας. Επιπλέον, για να υποδηλώσουμε τα μπάσα χρησιμοποιούμε την γραμμή προς τα κάτω ενώ για τα πρίμα προς τα πάνω. Τέλος, τα γράμματα I και V δηλώνουν ποια βαθμίδα της συγχορδίας παίζεται στα μπάσα κάθε φορά.

Χασάπικο:



Εικόνα 4.9: Ρυθμικό μοτίβο του χασάπικου.

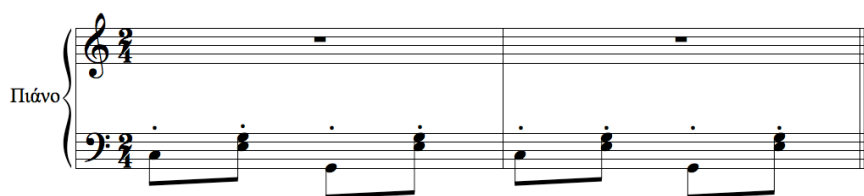
Στην πλειοψηφία των κομματιών που συναντήθηκαν, όταν ο πιανίστας παίζει αποκλειστικά συνοδεία το ρυθμικό μοτίβο του χασάπικου, αυτό πραγματοποιείται όπως καταγράφεται παρακάτω με επιμέρους παραλλαγές:



Εικόνα 4.10: Ρυθμικό μοτίβο του χασάπικου στο πιάνο σε δύο χέρια.

Ενδεικτικά παραδείγματα: *Ταταυλιανό χασάπικο*, αγνώστου συνθέτη, Columbia Αμερικής 205348 – CO 56031F, 1926. *Σύρμπα*, αγνώστου συνθέτη, Victor Αμερικής CVE 48391-1 – VI 58019, 1929 και *Η μπαμπέσα*, Παπάζογλου Βαγγέλης, Orthophonic Αμερικής 89814 – ORS 672, 1935.

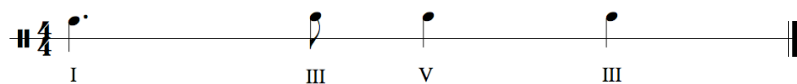
Στις περιπτώσεις που ο πιανίστας παίζει ταυτόχρονα και μελωδία στην υψηλή περιοχή του κλαβιέ, την ευθύνη για την ρυθμική συνοδεία αναλαμβάνει εξ' ολοκλήρου το αριστερό χέρι:



Εικόνα 4.11: Ρυθμικό μοτίβο του χασάπικου στο πιάνο με αριστερό χέρι.

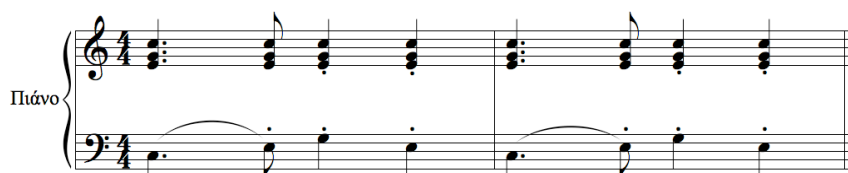
Ενδεικτικά παραδείγματα: *Βρε μάγκες φυλαχθείτε*, Κοντόπουλος Κώστας, Odeon GO 2056 – GA 1722, 1934, *Ας τα κόλπα*, Τούντας Πάνος, His Masters Voice OT 1755 – AO 2156, 1934 και *Αν σε μένα δεν ζανάρθεις*, Ευαγγέλου Γ., Parlophone GO 3077 – B 21967, 1938.

Χαμπανέρα(Habanera):



Εικόνα 4.12: Ρυθμικό μοτίβο της χαμπανέρα.

Όταν το πιάνο παίζει αποκλειστικά ρυθμική και αρμονική συνοδεία, ένας συνηθισμένος τρόπος είναι αυτός που καταγράφεται παρακάτω:



Εικόνα 4.13: Ρυθμικό μοτίβο της χαμπανέρα στο πιάνο σε δύο χέρια.

Ενδεικτικά παραδείγματα: *Προσφυγοπούλα*, Τούντας Πάνος, Odeon GO 368 – GA 1197, 1927 και *Με λεν μπεκρή*, Βώττης Αντώνης, Odeon GO 1837 - GA 1638, 1932.

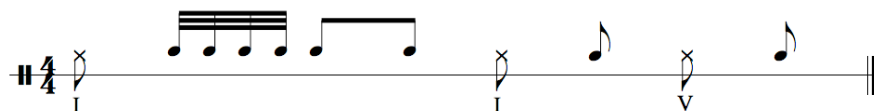
Στις περισσότερες περιπτώσεις όμως, ο πιανίστας βρέθηκε να παίζει ρυθμική συνοδεία και παράλληλα μελωδία στην υψηλή περιοχή του κλαβιέ, ακολουθώντας το παρακάτω μοτίβο:



Εικόνα 4.14: Ρυθμικό μοτίβο της χαμπανέρα στο πιάνο με αριστερό χέρι.

Ενδεικτικά παραδείγματα: *Μόρτισα κακιά*, Τούντας Πάνος, Odeon GO 344 – GA 1178, 1926 και *Παλιά στρατώνα*, Ζάττας Δημοσθένης, Columbia Αμερικής 206229 – 56171F, 1929.

Μπολερό:



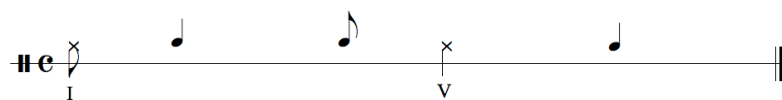
Εικόνα 4.15: Ρυθμικό μοτίβο του μπολερό.

Ο συγκεκριμένος ρυθμός συναντήθηκε στο κομμάτι *Εγώ είμαι το μπεγλέρι σου*, Χιώτης Μανώλης, Liberty Αμερικής 246, 1957. Η παρακάτω καταγραφή δεν αποτελεί κανόνα για τον τρόπο παιξίματος του μπολερό. Παρόλα αυτά αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα που ο πιανίστας παίζει αποκλειστικά συνοδεία με το παρακάτω ρυθμικό μοτίβο:



Εικόνα 4.16: Ρυθμικό μοτίβο του μπολερό στο πιάνο σε δύο χέρια, στο κομμάτι: *Εγώ είμαι το μπεγλέρι σου*, Μανώλης Χιώτης, Liberty Αμερικής 246, 1957.

Τσιφτετέλι:



Εικόνα 4.17: Ρυθμικό μοτίβο του τσιφτετελιού.

Ο ρυθμός τσιφτετέλι είναι πολύ διαδεδομένος στο ρεπερτόριο που εξετάζουμε. Όπως θα παρατηρήσουμε και στην συνέχεια, υπάρχουν πολλοί τρόποι ερμηνείας του ρυθμού, που διαφέρουν ανάλογα με την αισθητική του εκάστοτε πιανίστα, αλλά και του ρεπερτορίου της εποχής, της ορχήστρας και της σύνθεσης.

Στις περιπτώσεις που το πιάνο παίζει αποκλειστικά ρυθμική και αρμονική συνοδεία δίνεται περισσότερη έμφαση στο εκτελεστικό μέρος όπως βλέπουμε και από τα παρακάτω παραδείγματα:



Εικόνα 4.18: α) Ρυθμικό μοτίβο του τσιφτετελιού στο πιάνο σε δύο χέρια.



Εικόνα 4.19: β) Ρυθμικό μοτίβο του τσιφτετελιού στο πιάνο σε δύο χέρια.



Εικόνα 4.20: γ) Ρυθμικό μοτίβο του τσιφτετελιού στο πιάνο σε δύο χέρια.

Ενδεικτικά παραδείγματα: *Διπλόχορδο τσιφτετέλι*, Δραγάτσης Γιάννης, Parlophone 101444 – B 21735, 1934. *Μαχμούρικο*, Περιστέρης Σπύρος, Odeon GO 2037 – GA 1746, 1934. *Μάγκισσα ματσαράγκισσα*, Ιωαννίδης Σώσος, Odeon GO 2276 – GA 1850, 1935 και *Κάνε καρδιά μου υπομονή*, Τσιτσάνης Βασίλης, Columbia CG 4253, 1960.

Στις περιπτώσεις που ο pianista παίζει παράλληλα τη μελωδία και το ρυθμικό και αρμονικό μοτίβο, ακολουθεί το παρακάτω χαρακτηριστικό παράδειγμα:



Εικόνα 4.21: Ρυθμικό μοτίβο του τσιφτετελιού στο πιάνο με αριστερό χέρι.

Ενδεικτικά παραδείγματα: *Πήραν τα φρύγανα φωτιά*, αγνώστου συνθέτη, 1929 και *Κουβέντα με το χάρο*, Τούντας Παναγιώτης, Parlophone 101582 – B 21822-1, 1935.

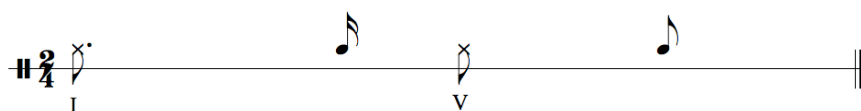
Παρατηρήσαμε επιπλέον, ότι όταν το πιάνο συνυπάρχει με άταστα όργανα ο τρόπος συνοδείας συνήθως γίνεται χωρίς την χρήση τρίφωνων συγχορδιών όπως φαίνεται παρακάτω:



Εικόνα 4.22: Ρυθμικό μοτίβο του τσιφτετελιού στο πιάνο με αριστερό χέρι, όταν παίζει με άταστα όργανα.

Ενδεικτικά παραδείγματα: *Για την αγάπη σου*, Τούντας Παναγιώτης, Parlophone B 21761, 1934, και *Μελανούρι*, Καρίτης Κώστας, Odeon GA 1807, 1934.

Μπάλος:



Εικόνα 4.23: Ρυθμικό μοτίβο του μπάλου.

Το πιάνο στις περισσότερες περιπτώσεις βρέθηκε να παίζει τον συγκεκριμένο ρυθμό εναρμονίζοντας τις εκάστοτε βαθμίδες με τρίφωνες συγχορδίες. Κάτι τέτοιο γίνεται είτε παίζοντας την εκάστοτε συγχορδία με τα δύο χέρια στην χαμηλή περιοχή, είτε παίζοντας μόνο με το αριστερό το παρακάτω μοτίβο, αφού το δεξί παίζει μελωδία στην υψηλή περιοχή του κλαβιέ:



Εικόνα 4.24: Ρυθμικό μοτίβο του μπάλου στο πιάνο με αριστερό χέρι παίζοντας τρίφωνες συγχορδίες.

Ενδεικτικά παραδείγματα: *Μια παπαδιά στον αργαλειό*, αγνώστου συνθέτη, Victor Αμερικής CVE 34758 – VI 68760, 1926 και *Ερ γιαμάν*, αγνώστου συνθέτη, Columbia Αμερικής 56130F, 1928.

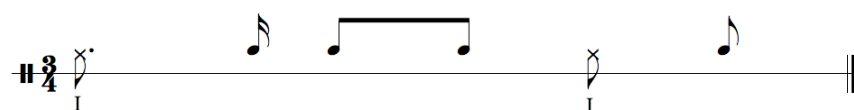
Επιπλέον, άλλο ένα μοτίβο που βρήκαμε να χρησιμοποιείται στις περιπτώσεις που παίζει παράλληλα και μελωδία στην υψηλή περιοχή του κλαβιέ είναι το παρακάτω:



Εικόνα 4.25: Ρυθμικό μοτίβο του μπάλου στο πιάνο με αριστερό χέρι.

Ενδεικτικά παραδείγματα: *Αμύγδαλο-Συρτός*, αγνώστου συνθέτη, Columbia Αμερικής 205347 – CO 56031F, 1926 και *Στο ντουρσέκι*, Μάτσας Μίνως, Parlophone 101452 – B 21790, 1934.

Τσάμικο:



Εικόνα 4.26: Ρυθμικό μοτίβο του τσάμικου.

Το πιάνο δεν βρέθηκε να συνοδεύει με αυτό τον ρυθμό σε πολλές ηχογραφήσεις. Επομένως, οι παρακάτω καταγραφές δεν αποτελούν κανόνα για τον τρόπο συνοδείας του πιάνου στον τσάμικο ρυθμό. Παρόλα αυτά άξιζαν να καταγραφούν. Στο ρυθμικό μοτίβο που ακολουθεί ο πιανίστας παίζει αποκλειστικά ρυθμική και αρμονική συνοδεία:



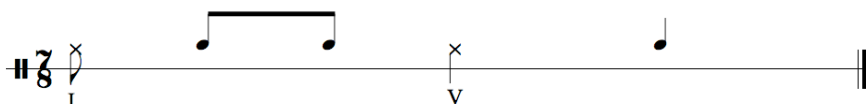
Εικόνα 4.27: Ρυθμική συνοδεία του τσάμικου στο πιάνο σε δύο χέρια, στο κομμάτι: *Μινόρε μανές*, Περιστέρης Σπύρος, Odeon GO 2067 – GA 1766, 1934.

Στο παρακάτω μοναδικό παράδειγμα ο πιανίστας παίζει παράλληλα και μελωδία στην υψηλή περιοχή του κλαβιέ, ενώ παρατηρούμε αλλαγή στον τρόπο ερμηνείας του ρυθμού:



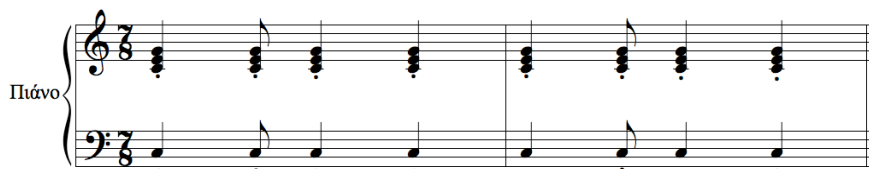
Εικόνα 4.28: Ρυθμική συνοδεία του τσάμικου στο πιάνο με αριστερό χέρι, στο κομμάτι: *Λειβαδιά αλλά μωραϊτά*, αγνώστου συνθέτη, Odeon GO 2141 – GA 1811, 1935.

Συρτό καλαματιανό:



Εικόνα 4.29: Ρυθμικό μοτίβο του συρτού καλαματιανού.

Ακούγοντας όλες τις ηχογραφήσεις στις οποίες χρησιμοποιείται το ρυθμικό μοτίβο του *Καλαματιανού*, συμπεραίνουμε ότι στα κομμάτια που ο πιανίστας παίζει αποκλειστικά ρυθμική και αρμονική συνοδεία, ακολουθείται ένα συγκεκριμένο ρυθμικό μοτίβο. Το παράδειγμα που εξετάζουμε αποτελείται από εναρμόνιση κάθετων συγχορδιών αλλά, όπως βλέπουμε και παρακάτω το ρυθμικό μοτίβο που ακολουθεί, φέρει περισσότερο σε *Μπάλο* παρά σε *Καλαματιανό*:



Εικόνα 4.30: α) Ρυθμικό μοτίβο του συρτού καλαματιανού στο πιάνο σε δύο χέρια.

Ενδεικτικά παραδείγματα: *Πάλι μεθυσμένος είσαι*, αγνώστου συνθέτη, Columbia Αμερικής

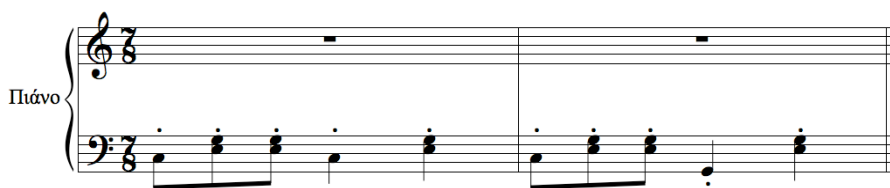
58582-1 – CO E 3611, 1917. *Ερ γιαμάν*, αγνώστου συνθέτη, Columbia Αμερικής 56130F, 1928 και *Γιατί, γιατί-Ελενάκι μου-Σαμιώτισσα*, αγνώστου συνθέτη, Decca Αμερικής 31078A, 1938.

Τον παραπάνω τρόπο συνοδείας τον είδαμε να αλλάζει μόνο στο παράδειγμα που ακολουθεί, στο οποίο ο πιανίστας απλουστεύει τον ρυθμό του Καλαματιανού κάνοντας όλες τις αξίες όγδοα:



Εικόνα 4.31: β) Ρυθμικό μοτίβο του συρτού καλαματιανού στο πιάνο σε δύο χέρια, στο κομμάτι *Διάβασα πως παντρεύεσαι*, Χιώτης Μανώλης, Parlophone LG 1134 – B 74452, 1958.

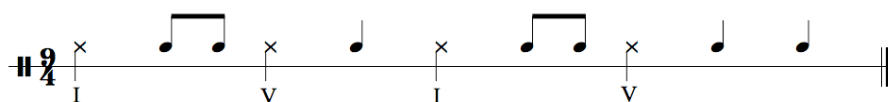
Στις περιπτώσεις που ο πιανίστας παίζει παράλληλα και μελωδία στην υψηλή περιοχή του κλαβιέ τότε η ρυθμική και αρμονική συνοδεία γίνεται όπως φαίνεται παρακάτω:



Εικόνα 4.32: Ρυθμικό μοτίβο του συρτού καλαματιανού στο πιάνο με αριστερό χέρι.

Ενδεικτικά παραδείγματα: *Αμάν γιατρέ μου*, Παντελίδης Σταύρος, Parlophone 101573 – B 21823, 1934 και *Ο αμαζάς*, Περδικόπουλος Δημήτρης, Columbia CG 1497 – DG 6265, 1936.

Ζεϊμπέκικο παλιό:⁶⁹



Εικόνα 4.33: Ρυθμικό μοτίβο του παλιού ζεϊμπέκικου.

Το μοτίβο που κυριαρχεί όταν ο πιανίστας παίζει αποκλειστικά ρυθμική και αρμονική συνοδεία είναι το παρακάτω, με επιμέρους παραλλαγές:



Εικόνα 4.34: Ρυθμικό μοτίβο με δύο χέρια στο πιάνο σε παλιό ζεϊμπέκικο.

Ενδεικτικά παραδείγματα: *Η φυλακή κι η ξενιτιά*, Χιώτης Μανώλης, Nina Αμερικής 634, 1954 και *Το καράβι*, Τσιτσάνης Βασίλης, HMV 7XGA 229 – 7PG 2565, 1959.

Στις περιπτώσεις που ο πιανίστας παίζει παράλληλα και μελωδικά μοτίβα η ρυθμική και αρμονική συνοδεία περιορίζεται μόνο στο αριστερό χέρι όπως βλέπουμε παρακάτω:

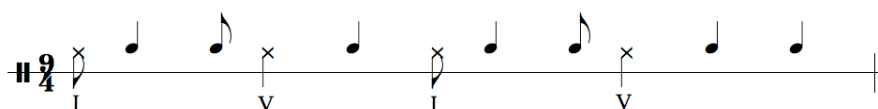


Εικόνα 4.35: Ρυθμικό μοτίβο με αριστερό χέρι στο πιάνο σε παλιό ζεϊμπέκικο.

⁶⁹Μία άλλη ονομασία, η οποία αναφέρεται από τον Pennanen (1999: 104-105) είναι ζεϊμπέκικο παλιό ή συριανό.

Ενδεικτικά παραδείγματα: *Σε γέλασα*, Περπινιάδης Στελλάκης, Columbia CG 1488 – DG 6259, 1936 και *Ο λουλάς*, Μητσάκης Γιώργος, Standart Αμερικής 10-391 RI – F 9012, 1946.

Ζεϊμπέκικο καινούργιο:⁷⁰



Εικόνα 4.36: Ρυθμικό μοτίβο του καινούριου ζεϊμπέκικου.

Όταν ο πιανίστας παίζει αποκλειστικά ρυθμική και αρμονική συνοδεία τότε ο συνηθέστερος τρόπος απόδοσης του ρυθμού είναι αυτός που φαίνεται παρακάτω:



Εικόνα 4.37: Ρυθμικό μοτίβο του καινούριου ζεϊμπέκικου στο πιάνο σε δύο χέρια.

Ενδεικτικά παραδείγματα: *Φωκιανό ζεϊμπέκικο*, Σακελλαρίου Αντώνης, Victor Αμερικής CVE 39646 – VI 68853, 1927 και *Όπου Γιώργος και μάλαμα*, Μητσάκης Γιώργος, Apollo Αμερικής SY 9, 1957.

⁷⁰Και εδώ ο Pennanen (1999: 104-105) αποκαλεί το καινούργιο ζεϊμπέκικο ως κοφτό.

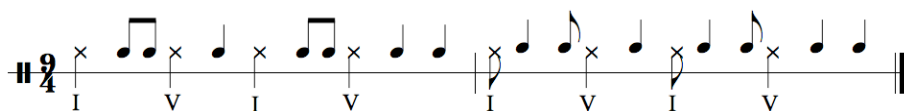
Στις περιπτώσεις που ο πιανίστας παίζει παράλληλα και μελωδικές γραμμές τότε η ρυθμική και αρμονική συνοδεία περιορίζεται στο αριστερό χέρι:



Εικόνα 4.38: Ρυθμικό μοτίβο σε καινούριο ζεϊμπέκικο στο πιάνο με αριστερό χέρι.

Ενδεικτικά κομμάτια: *Έμαθα πως παντρεύεσαι*, Τούντας Παναγιώτης, Parlophone 101496 – B 21769, 1934 και *Από τη μύτη πιάνεται το έξυπνο πουλί*, Καλφόπουλος Σ. και Σαββίδης Αιμίλιος, Parlophone B 74486, 1958.

Ζεϊμπέκικο μείξη:



Εικόνα 4.39: Ρυθμικό μοτίβο της μείξης ζεϊμπέκικου.

Τα παραδείγματα με μείξη του ζεϊμπέκικου ρυθμού, δηλαδή την χρήση τόσο του παλιού όσο και του καινούργιου στην ροή ενός κομματιού, αποτελούν εξαιρέσεις καθώς δεν βρέθηκαν πολλά ηχογραφήματα που να έχουν αυτό το χαρακτηριστικό. Επομένως, οι παρακάτω καταγραφές δεν αποτελούν κανόνα.

Η περίπτωση που ο πιανίστας παίζει μόνο ρυθμική και αρμονική συνοδεία στην χαμηλή περιοχή του κλαβιέ αποτυπώνεται με το παρακάτω παράδειγμα:



Εικόνα 4.40: Ρυθμικό μοτίβο μείξης του ζεϊμπέκικου στο πιάνο σε δύο χέρια στο κομμάτι: *Μες τον τεκέ της Μαριγώς*, Περιστερής Σπύρος, Orthophonie Αμερικής 92407 – ORS 344, 1935.

Στην περίπτωση που ο πιανίστας παίζει παράλληλα και μελωδία στην υψηλή περιοχή του κλαβιέ τότε το ρυθμικό μοτίβο είναι το ακόλουθο:



Εικόνα 4.41: Ρυθμικό μοτίβο μείξης του ζεϊμπέκικου στο πιάνο με αριστερό χέρι στο κομμάτι: *Σ' ένα ντεκέ σκαρώσαμε*, Τσιτσάνης Βασίλης και Περδικόπουλος Δημήτρης, Odeon GO 2430 – GA 1929, 1936.

Απτάλικο:



Εικόνα 4.42: Ρυθμικό μοτίβο του απτάλικου.

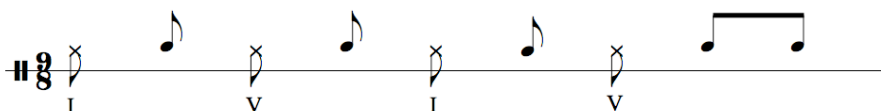
Και στην περίπτωση του απτάλικου ρυθμού δεν έχουμε βρει περισσότερες από μία ηχογραφήσεις από την μέχρι τώρα έρευνα. Επομένως, και στην προκειμένη περίπτωση η παρακάτω καταγραφή δεν αποτελεί κανόνα. Στο παρακάτω παράδειγμα ο πιανίστας

συνοδεύει αποκλειστικά από αρμονική και ρυθμική συνοδεία όπως βλέπουμε παρακάτω:



Εικόνα 4.43: Ρυθμικό μοτίβο του απτάλικου στο πιάνο σε δύο χέρια στο κομμάτι: *Μπουτζαλιό*, Περιστέρης Σπύρος, Orthophonie Αμερικής 92413 – ORS 325, 1935.

Καρσιλαμάς:



Εικόνα 4.44: α) Ρυθμικό μοτίβο του καρσιλαμά.

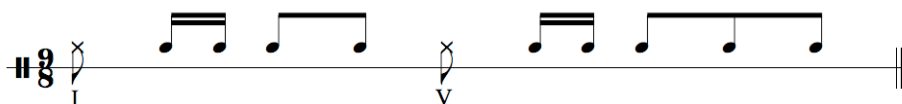
Το παραπάνω ρυθμικό μοτίβο του *Καρσιλαμά* βρέθηκε κατά κόρον στις περιπτώσεις που ο πιανίστας παίζει παράλληλα και μελωδία, περιορίζοντας την αρμονική και ρυθμική συνοδεία στο αριστερό χέρι:



Εικόνα 4.45: Ρυθμικό μοτίβο του καρσιλαμά στο πιάνο με αριστερό χέρι.

Ενδεικτικά παραδείγματα: *Εγώ είμαι χασαπάκι*, Φραντζεσκοπούλου Μαρίκα, Odeon GO 2038 – GA 1748, 1934 και *Έλα στην κάμαρά μου*, Τούντας Πάνος, Parlophone 101583 – B 21822, 1935.

Επιπλέον, άλλο ένα ρυθμικό μοτίβο του *Καρσιλαμά* είναι το παρακάτω:



Εικόνα 4.46: β) Ρυθμικό μοτίβο του καρσιλαμά.

Στις περιπτώσεις που ο πιανίστας παίζει αποκλειστικά ρυθμική και αρμονική συνοδεία συναντήθηκαν τα παρακάτω παραδείγματα στα οποία παραλλάσσεται το κυρίαρχο ρυθμικό μοτίβο:



Εικόνα 4.47: α) Ρυθμικό μοτίβο του καρσιλαμά στο πιάνο σε δύο χέρια.



Εικόνα 4.48: β) Ρυθμικό μοτίβο του καρσιλαμά στο πιάνο σε δύο χέρια.

Ενδεικτικά παραδείγματα: *Ψευτοποκαδόρος*, Σακελλαρίου Αντώνης, Victor Αμερικής CVE 39645 – VI 68852, 1927. *Οι λαχανάδες*, Παπάζογλου Βαγγέλης, Orthophonic Αμερικής 89813 – ORS 672, 1935 και *Γκιουζέλ*, Δημητριάδης Τέτος, Orthophonic Αμερικής 89816 – ORS 674, 1935.

5. Ο ρόλος του πιάνου

Μέσα από το εξεταζόμενο υλικό ταξινομήσαμε την ρυθμική συνοδεία του πιάνου στις παρακάτω κατηγορίες:

1. Αρμονική και ρυθμική συνοδεία στην χαμηλή περιοχή του κλαβιέ.
2. Αρμονική και ρυθμική συνοδεία στην χαμηλή περιοχή του κλαβιέ με χρήση διαβατικών νοτών και μπασογραμμών.
3. Αρμονική και ρυθμική συνοδεία στην χαμηλή και υψηλή περιοχή του κλαβιέ.
4. Αρμονική και ρυθμική συνοδεία στην χαμηλή περιοχή του κλαβιέ με ενίσχυση της μελωδίας.
5. Αρμονική και ρυθμική συνοδεία ή μελωδική ανάπτυξη μόνο στην υψηλή περιοχή του κλαβιέ.

Ακολουθεί σε ξεχωριστές ενότητες η κάθε μία από τις πέντε κατηγορίες. Για πληρέστερη ανάλυση η κάθε κατηγορία πινάκων έχει ταξινομηθεί σε υποκατηγορίες ανάλογα με το κοινό χαρακτηριστικό που βρέθηκε να απασχολεί τους πιανίστες. Τέλος, κάτω από κάθε υποκατηγορία ομαδοποιημένων κομματιών παρατίθενται ενδεικτικές καταγραφές που έχουν σκοπό την καλύτερη κατανόηση όσων αναγράφονται, αλλά και την ανάλυση του φαινομένου σε πολλαπλά επίπεδα.

5.1 Αρμονική και ρυθμική συνοδεία αποκλειστικά στην χαμηλή περιοχή του κλαβιέ

Σε αυτή την κατηγορία κομματιών πρωταγωνιστεί το λιτό παίξιμο του πιάνου χωρίς την χρήση καλλωπιστικών στοιχείων με το πιάνο να έχει περισσότερο τον ρόλο της αρμονικής και ρυθμικής υποστήριξης. Στον πίνακα που ακολουθεί απεικονίζονται τα κομμάτια, στα οποία το πιάνο περιορίζεται σε διακριτικά ρυθμικά μοτίβα στην χαμηλή περιοχή, χωρίς επιπλέον μελωδικά γεμίσματα, μελωδικές φράσεις ή γέφυρες ανάμεσα στις κάθετες εναρμονίσεις. Τέλος, επισημαίνεται, πως όταν αναφερόμαστε στην χαμηλή περιοχή

ορίζουμε τις οκτάβες από το μεσαίο ντο και αριστερά του κλαβιέ.

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ.ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΕΤΟΣ
Τούντε, τούντε	Odeon Τουρκίας	CX 691	NO 31330	1906
Πάλι μεθυσμένος είσαι	Columbia Αμερικής	58582-1	CO E 3611	1917
Ταταυλιανό χασάπικο	Columbia Αμερικής	W 205348	CO 56031F	1926
Μια παπαδιά στον αργαλειό	Victor Αμερικής	CVE 34758	VI 68760	1926
Τα μπαρμπεράκια	Columbia Αμερικής		CO 56099F	1927
Παραλυμένος συρτός	Victor Αμερικής	CVE 39648-2	VI 68853	1927
Ψευτοποκαδόρος	Victor Αμερικής	CVE 39645	VI 68852	1927
Ερ γιαμάν	Columbia Αμερικής		56130F	1928
Σύρμπα	Victor Αμερικής	CVE 48391-1	VI 58019	1929
Σούστα Κρητικιά	Victor Αμερικής	57916	VI 58044	1929
Χασάπικο σε μινόρε	Victor Αμερικής	CVE 48392-1	VI 58019	1929
Γελεκάκι	Orthophonic Αμερικής	CS 75235-3	S 627	1933
Γκιουζέλ	Orthophonic Αμερικής	89816	ORS 674	1935
Μάγκισσα ματσαράγκισσα	Odeon	GO 2276	GA 1850	1935
Οι λαχανάδες	Orthophonic Αμερικής	89813	ORS 672	1935
Μες τον τεκέ της Μαριγώς	Orthophonic Αμερικής	92407	ORS 344	1935
Μπουτζαλιό	Orthophonic Αμερικής	92413	ORS 325	1935
Κλεφλίδικο μινόρε	Orthophonic Αμερικής	BS 92415	ORS 325	1935
Χασάπικο λατέρνας	Orthophonic Αμερικής	92411	ORS 344	1935
Γιατί, γιατί - Ελενάκι μου - Σαμιώτισσα	Decca Αμερικής	31078A		1938
Τα βάσανα	Oliver Αμερικής		OL 1013 (:)	1950
Χασάπικο πολιτικό	Oliver Αμερικής	5	OL 101	~1950
Τράτα συρτό	Oliver Αμερικής	5	OL 1010	~1950
Η φυλακή κι η ξενιτιά	Nina Αμερικής		634	1954

Πίνακας 5.23: Το πιάνο σε αρμονική και ρυθμική συνοδεία στην χαμηλή περιοχή.

Από τα παραπάνω κομμάτια η συνοδεία του πιάνου, αν και βρίσκεται στην χαμηλή περιοχή του κλαβιέ, δεν είναι σε όλες τις περιπτώσεις η ίδια. Παρόλα αυτά, ο τρόπος που βλέπουμε να κυριαρχεί θα λέγαμε πως μιμείται έναν από τους πρωταρχικούς τρόπους συνοδείας της κιθάρας. Κάτι τέτοιο επιτυγχάνεται με την εναρμόνιση της μελωδίας με την χρήση συγχορδιών, κάνοντας χρήση της I και της V βαθμίδας, χρησιμοποιώντας ένα συγκεκριμένο ρυθμικό μοτίβο. Στον παρακάτω πίνακα συγκεντρώσαμε τα κομμάτια που ακολουθούν αυτόν τον τρόπο συνοδείας.

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ.ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΕΤΟΣ	ΣΥΣΤΑΣΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
Χασάπικος καρτσιέρης	Columbia Αμερικής	59872	CO 56015F	1924	Ορχήστρα πνευστών, πιάνο
Ταταυλιανό χασάπικο	Columbia Αμερικής	W 205348	CO 56031F	1926	Κλαρίνο, βιολί, πιάνο, τρίγωνο
Σύρμπα	Victor Αμερικής	CVE 48391-1	VI 58019	1929	Κλαρίνο, βιολί, πιάνο, κρουστό
Χασάπικο σε μινόρε	Victor Αμερικής	CVE 48392-1	VI 58019	1929	Κλαρίνο, βιολί, πιάνο, κρουστό
Γκιουζέλ	Orthophonic Αμερικής	89816	ORS 674	1935	Κιθάρα, πιάνο
Οι λαχανάδες	Orthophonic Αμερικής	89813	ORS 672	1935	Κιθάρα, πιάνο
Μες τον τεκέ της Μαριγώς	Orthophonic Αμερικής	92407	ORS 344	1935	Κιθάρα, πιάνο
Μπουτζαλιό	Orthophonic Αμερικής	92413	ORS 325	1935	Κιθάρα, πιάνο
Κλεφλίδικο μινόρε	Orthophonic Αμερικής	BS 92415	ORS 325	1935	Κιθάρα, πιάνο
Χασάπικο λατέρνας	Orthophonic Αμερικής	92411	ORS 344	1935	Μαντολίνο, πιάνο
Χασάπικο πολιτικό	Oliver Αμερικής	5	OL 101	~1950	Βιολί, μπάντζο, πιάνο
Η φυλακή κι η ξενιτιά	Nina Αμερικής		634	1954	Μπουζούκι, ακορντεόν, πιάνο

Πίνακας 5.24: Το πιάνο αποκλειστικά σε ρόλο συνοδείας I-V.

Μέσα από τον πίνακα παρατηρούμε ότι όσον αφορά την σύσταση της ορχήστρας το πιάνο είναι το μόνο όργανο που έχει τον ρόλο της συνοδείας. Ακόμα και στα κομμάτια που το οργανολόγιο τους περιλαμβάνει κιθάρα-πιάνο, η κιθάρα έχει σολιστικό χαρακτήρα και το πιάνο έχει πάρει τον συνοδευτικό ρόλο της κιθάρας.

Ακολουθεί ενδεικτική καταγραφή:

The image displays a musical score for guitar and piano. It is divided into two systems. The first system features a guitar part (κ.ιθάρα) in the upper staff and a piano accompaniment (Πιάνο) in the lower staff. The second system features a guitar part (κ.) in the upper staff and a piano accompaniment (π.) in the lower staff. The music is in 9/4 time and includes various rhythmic patterns and melodic lines.

Καταγραφή 5.1: Μπουτζαλιό, Περιστέρης Σπύρος, Orthophonic 92413 - ORS 325, 1935.⁷¹

⁷¹Διάρκεια ηχογράφησης: 03:01", διάρκεια καταγραφής: 01:04" – 01:14", 9/4 Απτάλικο, σύσταση ορχήστρας: κιθάρα, πιάνο.

Μέσα από το παραπάνω ενδεικτικό παράδειγμα παρατηρούμε την χρήση της I και V βαθμίδας με το αριστερό χέρι και την κάθετη εναρμόνιση της μελωδίας με το δεξί στην χαμηλή περιοχή του πιάνου. Κάτι το οποίο διακρίνουμε εδώ, αλλά και σε υπόλοιπα κομμάτια αυτής της κατηγορίας, είναι πως η χρήση της I και της V βαθμίδας να μην συμβαίνει, όμως δεν ακολουθεί τον βασικό τρόπο συνοδείας της κιθάρας. Στην τέταρτη αξία του μέτρου αντί για την I βαθμίδα ο πιανίστας βάζει την V, ακολούθως στην έβδομη αξία του μέτρου αντί για την V βαθμίδα ο πιανίστας βάζει την I και τέλος στην ένατη αξία του μέτρου αντί για την I βαθμίδα ο πιανίστας βάζει την V. Κάτι τέτοιο συμβαίνει γιατί ο πιανίστας είναι *outsider* του λαϊκού ρεπερτορίου και προσπαθεί να αποδώσει όσο το δυνατόν καλύτερα το ρυθμικοαρμονικό αποτύπωμα. Όπως έχουμε αναφέρει και σε προηγούμενο κεφάλαιο, το πιθανότερο είναι σε αυτή την ηχογράφιση, όπως και στις άλλες ηχογραφήσεις από το δεύτερο ταξίδι του Σπύρου Περιστέρη στην Αμερική, να παίζει πιάνο ο Λουκιανός Καββαδίας (Ορδουλίδης, 2018). Επομένως, αυτό που παρατηρούμε είναι ότι ο Καββαδίας είναι ένας εγγράμματος μουσικός ο οποίος όμως δεν μπορεί να ανταποκριθεί στις επιταγές του λαϊκού ρεπερτορίου.

Εκτός από τον παραπάνω τρόπο συνοδείας σε αυτήν την κατηγορία, εντοπίσαμε και μουσικά παραδείγματα στα οποία το πιάνο παίζει μόνο κάθετες συγχορδίες. Κάτι τέτοιο επιτυγχάνεται εναρμονίζοντας κάθετα τις βασικές συγχορδίες (ή και σε κάποιες περιπτώσεις παίζοντας μόνο ένα ακόρντο σε όλο το κομμάτι) σε αντιστοιχία με τον εκάστοτε ρυθμό.

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ. ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΕΤΟΣ	ΡΥΘΜΟΣ
Πάλι μεθυσμένος είσαι	Columbia Αμερικής	58582-1	CO E 3611	1917	7/8 Καλαματιανό
Μια παπαδιά στον αργαλειό	Victor Αμερικής	CVE 34758	VI 68760	1926	2/4 Μπάλος
Παραλυμένος συρτός	Victor Αμερικής	CVE 39648-2	VI 68853	1927	2/4 Μπάλος
Ερ γιαμάν	Columbia Αμερικής		56130F	1928	2/4 Μπάλος
Γελεκάκι	Orthophonie Αμερικής	CS 75235-3	S 627	1933	4/4 Μπαγιό
Γιατί, γιατί - Ελενάκι μου - Σαμιώτισσα	Decca Αμερικής	31078A		1938	7/8 Καλαματιανό
Τα βάσανα	Oliver Αμερικής		OL 1013 (;)	1950	2/4 Μπάλος
Τράτα συρτό	Oliver Αμερικής	5	OL 1010	~1950	2/4 Μπάλος

Πίνακας 5.25: Το πιάνο συνοδεύοντας αποκλειστικά με κάθετη εναρμόνιση.

Μέσα από τον πίνακα παρατηρούμε, ότι ο συγκεκριμένος τρόπος συνοδείας δεν επηρεάστηκε με την πάροδο του χρόνου και δεν φαίνεται να υπάρχει συχνότητα εμφάνισης. Επιπλέον, βλέπουμε σε αυτόν τον τρόπο συνοδείας οι ρυθμοί που επικρατούν να είναι ο *Μπάλος* και ο *Καλαματιανός*.

Ακολουθεί ενδεικτική καταγραφή:

Καταγραφή 5.2: *Παραλυμένος Συρτός*, αγνώστου συνθέτη, Victor Αμερικής CVE 39648-2 – VI 68853-B, 1927.⁷²

Μέσα από την καταγραφή παρατηρούμε την κάθετη εναρμόνιση της μελωδίας από τον πιανίστα και στα δύο χέρια, ακολουθώντας το ρυθμικό μοτίβο του *Μπάλου*. Το στακάτο ύφος είναι ένα στοιχείο που ενισχύει τον λαϊκό τρόπο εκτέλεσης του πιάνου.

Επιπλέον, αξίζει να σταθούμε και σε κάποιες εξαιρέσεις στις οποίες το πιάνο βρέθηκε να συνοδεύει με έναν όχι τόσο συνηθισμένο και ιδιαίτερο τρόπο.

⁷²Διάρκεια ηχογράφησης: 04:13", διάρκεια καταγραφής: 00:23"-00:34", 2/4 Μπάλος, σύσταση ορχήστρας: βιολί, κλαρίνο, πιάνο, κρουστό.

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ.ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΕΤΟΣ	ΡΥΘΜΟΣ	ΣΥΣΤΑΣΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
Διπλόχορδο τσιφτετέλι	Parlophone	101444	B 21735	1934	4/4 Τσιφτετέλι	Βιολί, πιάνο, κρουστό
Μάγκισσα ματσαράγκισσα	Odeon	GO 2276	GA 1850	1935	4/4 Τσιφτετέλι	Βιολί, κλαρίνο, πιάνο, κρουστό

Πίνακας 5.26: Μιμητισμός τρόπου συνοδείας άταστων οργάνων στον τρόπο συνοδείας πιάνου.

Σε αυτά τα δύο κομμάτια ο πιανίστας δεν κάνει χρήση της κάθετης εναρμόνισης, αλλά προσπαθεί να μιμηθεί υφολογικά τα άταστα όργανα χρησιμοποιώντας έναν τρόπο συνοδείας που θα μπορούσαμε να πούμε ότι θυμίζει έναν από τους τρόπους συνοδείας που χρησιμοποιεί το ούτι όταν δεν παίζει μελωδικά μοτίβα. Παρατηρούμε επιπλέον ότι ο ρυθμός και στις δύο περιπτώσεις είναι ο ίδιος.

Παρατηρώντας την καταγραφή που ακολουθεί, εντοπίζουμε την δεξιοτεχνία του πιανίστα. Είναι διακριτό πως ενώ μαζί με ασυγκέραστα όργανα χρησιμοποιείται και το πιάνο το οποίο είναι το μόνο συγκερασμένο στην προκειμένη περίπτωση, ο πιανίστας χειρίζεται με τέτοιο τρόπο την συνοδεία του κομματιού, με σκοπό την ενίσχυση της τροπικότητας. Ταυτόχρονα, είναι και εμφανής η οριενταλιστική διάθεση του πιανίστα καθώς δεν γνωρίζει εκ των έσω τον αλά τούρκα χειρισμό, γι' αυτό και ακολουθεί συνεχώς το ίδιο μοτίβο. Αν ανατρέξουμε στο όνομα του συνθέτη βρίσκουμε τον Σώσο Ιωαννίδη να έχει αναφερθεί στο κεφάλαιο 3.2, ως μέλος της ορχήστρας του Περιστέρη «Τα Πολιτάκια». Ανατρέχοντας στις ηχογραφήσεις που είχαν πραγματοποιηθεί εκείνο το διάστημα στην Αμερική αντιλαμβανόμαστε την ευχέρεια του πιανίστα να συνοδεύει τέτοιο ρεπερτόριο. Επομένως, μπορούμε να υποθέσουμε ότι και στις ηχογραφήσεις που εντοπίζονται στον πίνακα 3.14 αλλά και στην παραπάνω πιανίστας είναι ο Σώσος Ιωαννίδης.

Καταγραφή 5.3: *Μάγκισσα ματσαράγκισσα*, Σώσος Ιωαννίδης, Odeon GO 2276 – GA 1850, 1935.⁷³

5.2 Αρμονική και ρυθμική συνοδεία στην χαμηλή περιοχή του κλαβιέ με την χρήση μπασογραμμών, γραμμών

Σε αυτή την κατηγορία ηχογραφημάτων διακρίνουμε τον συνοδευτικό ρόλο του πιάνου με παράλληλη χρήση κάποιων μπασογραμμών, γραμμών στην χαμηλή περιοχή. Ο πίνακας που ακολουθεί περιέχει κομμάτια, στα οποία ο πιανίστας χρησιμοποιεί λιτό παίξιμο με την

⁷³Διάρκεια ηχογράφησης: 03:11", διάρκεια καταγραφής: 00:02"-00:21", 4/4 Τσιφτετέλι, σύσταση ορχήστρας: βιολί, κλαρίνο, πιάνο, κρουστό.

χρήση μπασογραμμών ή γραμμών στην χαμηλή και μεσαία περιοχή, όπως και αναλύσεις συγχορδιών.

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ. ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΕΤΟΣ	ΣΥΣΤΑΣΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
Σύρμπα				~1920	Μαντολίνο, μπάντζο, αρμόνικα, πιάνο
Μανδολινάτα				~1920	Μαντολίνο, μπάντζο, αρμόνικα, πιάνο
Διαβολόπαιδο	Victor Αμερικής	27418-2	VI 77380	1923	Δύο μαντολίνα, πιάνο, κρουστό
Τρίβε - τρίβε	Victor Αμερικής	27417-2	VI 73754	1923	Δύο μαντολίνα, πιάνο
Ρετσίνα μου, ρετσίνα μου	Victor Αμερικής	B 27419	VI 73754	1923	Δύο μαντολίνα, πιάνο
Εις τον αφρό της θάλασσας	Columbia Αμερικής	W 205867	CO 56104F	~1927	Μαντολινάτα, πιάνο
Τα μπαρμπεράκια	Columbia Αμερικής		CO 56099F	1927	Μαντολινάτα, πιάνο
Φωκιανό ζεϊμπέκικο	Victor Αμερικής	CVE 39646	VI 68853	1927	Κλαρίνο, βιολί, πιάνο, κρουστό
Συρτός βολιώτικος	Victor Αμερικής	CVE 39647	VI 68852	1927	Κλαρίνο, βιολί, πιάνο, κρουστό
Σούστα Δωδεκανησιωτικά	Victor Αμερικής	57917	VI 58044	1929	Μαντολίνα, κιθάρα, πιάνο
Παλιά στρατώνα	Columbia Αμερικής		56171 F	1929	Βιολιά, βιόλες, τσέλο, φλάουτο, πιάνο
Με λεν μπεκρή	Odeon	GO 1837	GA 1638	1933	Βιολιά, μαντολίνο, πιάνο
Μπέκος	Orthophonic Αμερικής	89815	ORS 674	1935	Μαντολίνο, πιάνο
Η μπαμπέσα	Orthophonic Αμερικής	89814	ORS 672	1935	Μαντολίνο, μαντόλα, πιάνο
Μπέκος δεν είμαι εγώ	Orthophonic Αμερικής	92408	ORS 359	1935	Μαντολίνο, πιάνο
Έννοια σου Αναστασιά	His Masters Voice	OGA 840	AO 2518	1938	Κλαρίνο, βιολί, κιθάρα, ακορντεόν, πιάνο
Όπου Γιώργος και μάλαμα	Apollo Αμερικής		SY 9	1957	Μπουζούκι, ακορντεόν, πιάνο, μπάσο
Όμορφη Σουλτάνα	Nina Αμερικής		648	1957	Δύο μπουζούκια, βιολί, ακορντεόν, πιάνο, μπάσο, κρουστά
Διάβασα πως παντρεύεσαι	Parlophone	LG 1134	B 74452	1958	Μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο, ττραμς

Πίνακας 5.27: Το πιάνο σε αρμονική και ρυθμική συνοδεία στην χαμηλή περιοχή με την χρήση μπασογραμμών, γραμμών.

Στην πλειοψηφία των παραπάνω κομματιών παρατηρούμε ότι το πιάνο είναι το μόνο το οποίο λειτουργεί αποκλειστικά ως συνοδευτικό όργανο ενώ σε ελάχιστες περιπτώσεις βλέπουμε στο προσκήνιο να μπαίνει και η κιθάρα. Σε αυτές τις περιπτώσεις ο ρόλος της συνοδείας μοιράζεται και στα δύο όργανα με σκοπό την επιπλέον ενίσχυση. Για την καλύτερη κατανόηση ακολουθούν ενδεικτικές καταγραφές.

Στην παρακάτω καταγραφή διακρίνουμε την αρμονική και ρυθμική συνοδεία του πιάνου σε ζεϊμπέκικο ρυθμό με στακάτο ύφος και μελωδικές καταλήξεις για ενίσχυση της μελωδίας. Αν ακούσουμε εξ ολοκλήρου όλη την ηχογράφιση θα παρατηρήσουμε, πως ο πιανίστας πολλές φορές αλλάζει τον ρυθμό από καινούργιο ζεϊμπέκικο σε παλιό και αντίστροφα, κάτι το οποίο φαίνεται και παραστατικά μέσα από την καταγραφή. Δεν μπορούμε να πούμε με σιγουριά αν είναι αισθητική επιλογή ή αν ο πιανίστας δεν αντιλαμβάνεται το διαφορετικό ρυθμικό παίξιμο στην προσπάθειά του να ακολουθήσει τα υπόλοιπα όργανα.

The image displays a musical score for Violin (Βιολί) and Piano (Πιάνο) in 9/4 time, F# major. The score is divided into four measures. Measure 1: Violin plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Piano accompaniment consists of chords and a bass line. Measure 2: Violin continues with a melodic line. Piano accompaniment remains. Measure 3: Violin features a triplet of eighth notes. Piano accompaniment continues. Measure 4: Violin concludes with a final note. Piano accompaniment provides a final cadence.

Καταγραφή 5.4: *Φωκιανό ζεϊμπέκικο*, Σακελλαρίου Αντώνης, Victor Αμερικής CVE 39646 - VI 68853, 1927.⁷⁴

⁷⁴Διάρκεια ηχογράφησης: 3:34", διάρκεια καταγραφής: 0:15"-0:39", 9/4 Ζεϊμπέκικο μείξη, σύσταση ορχήστρας: κλαρίνο, βιολί, πιάνο, κρουστό.

Ακολουθεί ενδεικτική καταγραφή:

The image shows a musical score for two instruments: Mandolin (Μαντολίνο) and Piano (Πιάνο). The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system shows the Mandolin playing a melodic line with eighth notes and the Piano providing a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. The second system continues the piece, with the Mandolin playing a melodic line and the Piano providing a harmonic accompaniment. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Καταγραφή 5.5: *Σούστα Δωδεκανησιωτικά*, αγνώστου συνθέτη, Victor Αμερικής 57917 – VI 58044-B, 1929.⁷⁵

Το παραπάνω κομμάτι είναι ιδιαίτερης ρυθμικής αγωγής. Από τον τίτλο του κομματιού *Σούστα Δωδεκανησιωτικά* θα περιμέναμε να ακούσουμε μία ρυθμική συνοδεία που να παραπέμπει σε *Σούστα*, κάτι το οποίο δεν φαίνεται ακούγοντας την ηχογράφιση αλλά και βλέποντας την παραπάνω καταγραφή. Αν απομονώσουμε την μελωδία θα μπορούσαμε να πούμε ότι το κομμάτι είναι *Σούστα*. Η συνοδεία όμως των ρυθμικών οργάνων μας βγάζει από το ρυθμό της σούστας καθώς παίζουν 2/4 γρήγορο *Χασάπικο* (*Χασαποσέρβικο*), αλλά με τον πιανίστα να τονίζει τις άρσεις, αντί δηλαδή να τονίζει το πρώτο και το τρίτο όγδοο τονίζει το δεύτερο και το τέταρτο, δημιουργώντας μία αίσθηση αντιχρονισμού και προσδιορίζοντας μία ιδιαιτερότητα στην εκτέλεση. Δεν μπορούμε να πούμε με σιγουριά αν κάτι τέτοιο συμβαίνει για λόγους αισθητικής ή από αδυναμία του πιανίστα να συνοδέψει τον συγκεκριμένο ρυθμό. Επιπλέον, είναι αξιοσημείωτος ο τρόπος με τον οποίο γίνεται η

⁷⁵Διάρκεια ηχογράφησης: 4:39", διάρκεια καταγραφής: 0:46" - 0:53", 2/4, σύσταση ορχήστρας: μαντολίνο, κιθάρα, πιάνο.

εναλλαγή στα μπάσα, ακολουθώντας μία αρμονική αλυσίδα, μία τεχνική η οποία δεν παραπέμπει σε λαϊκό παίξιμο.

Ακολουθεί ενδεικτική καταγραφή:

The image displays a musical score for voice and piano, consisting of four systems. Each system includes a vocal line (φωνή) and a piano accompaniment (πιάνο). The music is in 9/4 time and G major. The lyrics are in Greek and describe a sequence of chords.

System 1:
φωνή: Όσ' α γα πώ όσ' α γα πώ τη μά να μου
πιάνο: Accompaniment for the first system.

System 2:
φωνή: A γά πη σα α γά πη σά και 'σέ να
πιάνο: Accompaniment for the second system.

System 3:
φωνή: Ό σα εί χα και δεν εί χα μου τα μά ση σές
πιάνο: Accompaniment for the third system.

System 4:
φωνή: Και μπα τί ρη στο φι νά λε με πα ρά τη σές
πιάνο: Accompaniment for the fourth system.

Καταγραφή 5.6: *Όπου Γιώργος και μάλαμα*, Μητσάκης Γιώργος, Apollo Αμερικής SY 9, 1957.⁷⁶

⁷⁶ Διάρκεια ηχογράφησης: 03:21", διάρκεια καταγραφής: 0:17"- 0:50", 9/4 Ζεϊμπέκικο καινούργιο, σύσταση ορχήστρας: μπουζούκι, ακορντεόν, πιάνο, μπάσο.

Μέσα από την παραπάνω καταγραφή διακρίνουμε τα στοιχεία που αναφέραμε και παραπάνω όσων αναφορά τις τεχνικές εκτέλεσης που ενισχύουν την έννοια του λαϊκού. Η ρυθμική και αρμονική συνοδεία στα μπάσα με επιθετικό στακάτο ύφος αποδίδεται σε όλο το κομμάτι. Επιπλέον, η χρήση μπασογραμμών και γραμμών γίνεται κυρίως για την ομαλή μετάβαση των κύριων βαθμίδων, αλλά και στο τέλος του κάθε μέτρου για την ενίσχυση του ρυθμικού μοτίβου.

5.3 Αρμονική και ρυθμική συνοδεία στην χαμηλή και υψηλή περιοχή του κλαβιέ

Σε αυτή την κατηγορία κομματιών το πιάνο συνοδεύει με αρμονική και ρυθμική συνοδεία με την χρήση μπασογραμμών, γραμμών και μικρών μελωδικών φράσεων σε όλη την έκταση του, από την χαμηλή μέχρι την υψηλή περιοχή του κλαβιέ.

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ.ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΕΤΟΣ
Έβγα στο παραθύρι	Parlophone	101299	B 21655	1932
Μια γυναίκα καταριέμαι	His Masters Voice	OGA 1495	AO 2877	1949
Πάμε μια βόλτα	Parlophone	GO 4238	B 74181	1950
Έφυγες	Nina Αμερικής		637	1955
Ένα γράμμα στο κατώφλι	Liberty Αμερικής		239 B	1956
Καράβια σιδερένια	Καλός Δίσκος Αμερικής		341	1956
Το κλάμα της πενιάς	Καλός Δίσκος Αμερικής		339	1956
Βρε σαν τα χιόνια	Nina Αμερικής		667	1957
Βρε σαν τα χιόνια	Columbia	CG 3705	DG 7358	1957
Εγώ είμαι το μπεγλέρι σου	Nina Αμερικής		643;	1957
Εγώ είμαι το μπεγλέρι σου	Liberty Αμερικής		246	1957
Θα βρω μουρμούρη μπαλαμά	Nina Αμερικής		Nin 655	1957
Από τη μύτη πιάνεται το έξυπνο πουλί	Parlophone		B 74486	1958
Απότομα	Columbia	CG 3877	DG 7436	1958
Φωτογραφίες	Liberty Αμερικής	LG 1130	286	1958
Θα μου βάλεις την κουλούρα	Liberty Αμερικής	LG 1135	288	1958
Κάνε καρδιά μου υπομονή	Columbia		CG 4253	1960
Στον Πειραιά συνέφιασε	Columbia	CG 4168	DG 7568	1960

Πίνακας 5.28: Αρμονική και ρυθμική συνοδεία στην χαμηλή και υψηλή περιοχή του κλαβιέ.

Όπως βλέπουμε και από τον πίνακα, η συγκεκριμένη κατηγορία εμφανίζεται κυρίως την δεκαετία του 1950. Το παίξιμο του πιάνου έχει περισσότερο λαϊκό χαρακτήρα. Ακόμα και στα κομμάτια που η σύσταση ορχήστρας αποτελείται από πιάνο και κιθάρα και θα περιμέναμε να ενισχύεται απλά η ένταση της συνοδείας, το πιάνο παίζει διαφορετικά από την κιθάρα είτε με ξεχωριστό groove, είτε ενισχύοντας την ρυθμική του συνοδεία με μελωδικές γραμμές στην υψηλή περιοχή του κλαβιέ, με τρόπο που είναι ευδιάκριτο καθ' όλη την διάρκεια του κομματιού.

Ακολουθεί ενδεικτική καταγραφή:

Φωνή

Μελωδική γραμμή

Πιάνο

μπουζούκι

φωνή

μ. γ.

π.

7

Καταγραφή 5.7: *Εγώ είμαι το μεγλέρι σου*, Τσιτσάνης Βασίλης, Liberty Αμερικής 246, 1957.⁷⁷

⁷⁷ Διάρκεια ηχογράφησης: 03:37", διάρκεια καταγραφής: 00:26" - 00:42", 4/4 Μπολέρο, σύσταση ορχήστρας: μπουζούκι, ακορντεόν, ηλεκτρική κιθάρα, μπάσο, πιάνο.

Η συγκεκριμένη επιλογή κομματιού έγινε εκτός των άλλων για να καταγράψουμε τον τρόπο με τον οποίο συνοδεύει το πιάνο σε ρυθμό μπολερό. Ο τρόπος συνοδείας του συγκεκριμένου ρυθμού αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα συνοδείας τόσο στο πιάνο όσο και στην κιθάρα. Επιπλέον, στο παραπάνω κομμάτι μπορούμε να διακρίνουμε την δεξιοτεχνία του πιανίστα εντοπίζοντας όλα εκείνα τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν το λαϊκό παίξιμο. Τέτοια είναι το στακάτο ύφος, η ενίσχυση της μελωδίας με την χρήση δίφωνων συγχορδιών στην υψηλή περιοχή του κλαβιέ αλλά και με την χρήση μπασογραμμών.

Από τα παραπάνω κομμάτια αυτής της κατηγορίας δημιουργήσαμε έναν ξεχωριστό πίνακα, ο οποίος συμπεριλαμβάνει ηχογραφήσεις με το πιάνο να έχει ένα περισσότερο μοντέρνο παίξιμο.

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ. ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΕΤΟΣ	ΣΥΣΤΑΣΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
Βρε σαν τα χιόνια	Nina Αμερικής		667	1957	Μπουζούκι, κιθάρα, ακορντεόν, πιάνο, μπάσο
Βρε σαν τα χιόνια	Columbia	CG 3705	DG 7358	1957	Μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο, μπάσο, ντραμς
Απότομα				~1958	Δύο μπουζούκια, ακορντεόν, πιάνο, μπάσο, ντραμς
Ηλιοβασιλέματα	Odeon	GO 5628	GA 8009	1958	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν, πιάνο, μπάσο, ντραμς
Απότομα	Columbia	CG 3877	DG 7436	1958	Μπουζούκι, ακορντεόν, πιάνο, μπάσο, ντραμς
Φωτογραφίες	Liberty Αμερικής	LG 1130	286	1958	Μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο, ντραμς
Δάκρυα	Liberty Αμερικής	LG 1129	287	1958	Μπουζούκι, ηλεκτρική κιθάρα, πιάνο, ντραμς
Θα μου βάλεις την κουλούρα	Liberty Αμερικής	LG 1135	288	1958	Μπουζούκι, πιάνο, ντραμς
Απόψε καίγομαι	Liberty Αμερικής		303	1959	Μπουζούκι, κιθάρα, ακορντεόν, πιάνο
Στον Πειραιά συνέφιασε	Columbia	CG 4168	DG 7568	1960	Δύο μπουζούκια, ακορντεόν, πιάνο, μπάσο

Πίνακας 5.29: Κομμάτια στα οποία το πιάνο χρησιμοποιεί μοντέρνο τρόπο συνοδείας.

Το ελεύθερο και μη συστηματοποιημένο παίξιμο του πιανίστα όπως επίσης και η σύνθετη ανάπτυξη ρυθμικών και αρμονικών αλλά και μελωδικών συνοδευτικών μοτίβων, μας οδηγεί στην σκέψη ότι δεν θα μπορούσαμε να έχουμε κάποια ενδεικτική καταγραφή που να περιγράφει όλο το φάσμα των ηχογραφημάτων. Παρόλα αυτά μέσα από το άκουσμα των κομματιών εντοπίζουμε την δεξιοτεχνία των πιανιστών σε σχέση με τους προγενέστερους. Οι πιανίστες χρησιμοποιούν όλο το κλαβιέ, κάνουν χρήση της 7^{ης} βαθμίδας στα ακόρντα αλλά και την χρήση ντιμινουίτας. Τέλος, δεν θα μπορούσε να λείπει η χρήση καλλωπισμών όπως είναι το γκλισσάντο (Glissando). Επιπλέον, γίνεται η χρήση τεχνικών και ρυθμικών μοτίβων που προέρχονται από διαφορετικά μουσικά στυλ

δημιουργώντας έτσι ένα διαφορετικό τρόπο ερμηνείας. Όλα τα παραπάνω στοιχεία μας οδήγησαν στην κατηγοριοποίηση του μοντέρνου τρόπου παιξίματος, κάτι που όπως φαίνεται και από τον πίνακα εμφανίζεται από την δεκαετία του 1950.

5.4 Αρμονική και ρυθμική συνοδεία στην χαμηλή περιοχή με ενίσχυση μελωδίας με την χρήση μπασαγραμμών ή γραμμών

Τα περισσότερα κομμάτια από αυτά που έχουμε συγκεντρώσει συνολικά, ανήκουν σε αυτή την κατηγορία. Αυτή η ομαδοποίηση αποτελείται από αρμονική και ρυθμική συνοδεία στην χαμηλή περιοχή με το αριστερό χέρι και ενίσχυση της μελωδίας με το δεξί στην μεσαία και υψηλή περιοχή του κλαβιέ.

Λόγω του μεγάλου όγκου κομματιών κάναμε μία πιο ειδική κατηγοριοποίηση για περισσότερη ανάλυση, ώστε να καταγραφούν όλοι οι τρόποι που μπορεί το πιάνο να συνοδεύσει αρμονικά και ρυθμικά μοτίβα με την χρήση μπασογραμμών και ενίσχυση της μελωδίας παράλληλα.

Ο παρακάτω πίνακας περιλαμβάνει τα κομμάτια στα οποία η αρμονική και ρυθμική τους συνοδεία γίνεται με την χρήση συγχορδιών, ενώ παράλληλα χρησιμοποιεί και μελωδικά μέρη στα πρίμα.

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ. ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΕΤΟΣ	ΡΥΘΜΟΣ
Μ' έκαψες	Odeon Γερμανίας	GO 20	GA 1052	1924	7/8 Καλαματιανό
Καλαματιανός	Odeon Γερμανίας	GO 21	GA 1044	1925	2/4 Μπάλος
Συρτός χορός	Odeon Γερμανίας	GO 22	GA 1039	1925	2/4 Μπάλος
Αμύγδαλο - Συρτός	Columbia Αμερικής	W 205347	CO 56031F	1926	2/4 Μπάλος
Μια παπαδιά στον αργαλειό	Victor Αμερικής	CVE 34758	VI 68760	1926	2/4 Μπάλος
Αμάν Ελενιώ	Victor Αμερικής	VI 68760	38-3050	1926	7/8 Καλαματιανό
Πεισματάρα	Columbia Αμερικής	W 205840	CO 56129F	1928	2/4 Μπάλος
Μπάλος Σμυρνέικος	Parlophone	101575	B 21796	1935	2/4 Μπάλος
Νησιώτικος συρτός	Orthophonic Αμερικής		S 741	1939	2/4 Μπάλος

Πίνακας 5.30: Ρυθμική και αρμονική συνοδεία με κάθετες συγχορδίες στα μπάσα και με μελωδία στα πρίμα.

Κάτι το οποίο παρατηρούμε από την στήλη του ρυθμού του παραπάνω πίνακα είναι πως

και εδώ, εσκεμμένα οι εκάστοτε πιανίστες χρησιμοποιούν αυτόν τον τρόπο συνοδείας ειδικά στους παραδοσιακούς ρυθμούς του *Μπάλου* και του *Καλαματιανού*.

Ακολουθεί ενδεικτική καταγραφή:

The image displays a musical score for the piece 'Amán Eleniá'. It is structured into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system is labeled 'Φωνή' (Voice) and 'Μελωδική γραμμή' (Melodic line). The piano part is labeled 'Πιάνο'. The second system is labeled 'μ.γ.' (Violin) and 'Βιολί' (Violin). The piano part is labeled 'π.' (Piano). The score includes Greek lyrics: 'Α μαν Ε λε νιώ κου ζουμ Ε λε νιώ για' and ''σέ να γώ θα πάω θα πάω να σκο τω θώ πο πο κα λέ'. The music is written in 7/8 time and features a mix of melodic and rhythmic patterns.

Καταγραφή 5.8: *Αμάν Ελενιώ*, αγνώστου συνθέτη, Victor Αμερικής VI 68760 – 38-3050, 1926.⁷⁸

⁷⁸ Διάρκεια ηχογράφησης: 04:18", διάρκεια καταγραφής: 01:23"- 02:10", 7/8 Καλαματιανός, σύσταση ορχήστρας: κλαρίνο, βιολί, πιάνο.

Κάτι το οποίο βρέθηκε να συμβαίνει σε αρκετές ηχογραφήσεις και το παρατηρούμε και στην παραπάνω καταγραφή είναι πως η ρυθμική συνοδεία του πιανίστα παραπέμπει σε *Μπάλο* παρά σε *Καλαματιανό*. Ενώ υπάρχουν σημεία, όπως στα πρώτα μέτρα της καταγραφής, που χρησιμοποιεί στην ρυθμική αγωγή το μοτίβο του *Καλαματιανού*, διακρίνουμε πως στην συνέχεια απλοποιεί το εκάστοτε μοτίβο με σκοπό να θυμίζει *Μπάλο*. Αυτό το ρυθμικό θέμα συνεχίζεται στην χαμηλή περιοχή και όταν ο πιανίστας κινείται παράλληλα στην υψηλή περιοχή του κλαβιέ παίζοντας μελωδικά μέρη μαζί με τα υπόλοιπα όργανα.

Στην συνέχεια, θα δούμε έναν άλλο τρόπο παιξίματος του πιάνου, τον οποίο θα εντάξουμε σε μία ξεχωριστή κατηγορία. Σε αυτήν εμπεριέχονται κομμάτια στα οποία η αρμονική και ρυθμική συνοδεία πραγματοποιείται στην χαμηλή περιοχή του πιάνου, ενώ συγχρόνως παίζεται η μελωδία στην υψηλή περιοχή του κλαβιέ παράλληλα με τα υπόλοιπα όργανα της ορχήστρας. Αν κρίνουμε από τον παρακάτω πίνακα, μπορούμε να πούμε ότι αυτός ο τρόπος παιξίματος είναι αρκετά συνηθισμένος και καλύπτει μία αρκετά μεγάλη χρονική περίοδο.

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ.ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΕΤΟΣ
Παιχνιδιάρα	Victor Αμερικής	B 27416	VI 73739	1923
Το χασίση	Odeon Γερμανίας	GO 24	GA 1045	1925
Κελαηδήστε ωραία μου πουλάκια	Columbia Αμερικής	W 205351	CO 56040F	1926
Καρσιλαμά Τεκίρ Νταγκ	Victor Αμερικής	34757	VI 68799	1926
Ζεϊμπέκικο χαβάς	Victor Αμερικής	CVE 34756-2	VI 68799	1926
Η διαφορίτσα	Columbia Αμερικής		CO 56099F	~1927
Το αλανάκι	Columbia Αμερικής	206023	CO 56124F	1928
Το σιγαρέτο	Columbia Αμερικής	W 205766	CO 56096F	1928
Το αλανάκι	Columbia Αμερικής	206023	CO 56124F	1928
Καροτσέρης	Columbia Αμερικής	W 205829-2	CO 56109F	1928
Φωτιά και νιάτα	Columbia Αμερικής	W 206034-2	CO 56128F	1928
Ο πινοκλής	Columbia Αμερικής	W 205768	CO 56096F	1928
Ψάλτη θα φέρω αρχάγγελο	Columbia Αμερικής	W 205839-2	CO 56102-F	1928
Πω πω τρελάθηκα	Columbia Αμερικής	W 205841-2	CO 56129F	1928
Το χασίσι	Columbia Αγγλίας	W 20429	8314	1929
Οι γλεντζέδες	Columbia Αμερικής	W 206232-2	CO 56154F	1929
Σαν ρουφάω το κρασί	Victor Αμερικής	57914	VI 58045	1929
Για δες με	Victor Αμερικής	CVE 57912	VI 58045	1929
Άκου τι θέλω σαν παντρευτούμε	Columbia Αμερικής	W 206231-2	CO 56154F	1929
Ήμουνα μόρτης μια φορά	Columbia Αμερικής	W 206190-2	CO 56144F	1929
Πήραν τα φρύγανα φωτιά				1929
Τα κούναγα (Γιαφ - Γιουφ)	Parlophone Γερμανίας	18676	B 21507	1930
Εγώ είμαι χασαπάκι	Odeon	GO 2038	GA 1748	1934
Έμαθα πως παντρεύεσαι	Parlophone	101496	B 21769	1934
Στη Δραπετσώνα	Parlophone		B 21763	1934
Στο ντουρσέκι	Parlophone	101452	B 21790	1934
Αμάν γιατρέ μου	Parlophone	101573	B 21823	1934
Ας τα κόλπα	His Masters Voice	OT 1755	AO 2156	1934
Βρε μάγκες φυλαχθείτε	Odeon	GO 2056	GA 1722	1934
Ειμ ένα λεβεντόπουλο	His Masters Voice	OT 1651	AO 2131	1934
Ταμπαχανιώτικος μανές	Odeon	GO 2057	GA 1757	1934
Για την αγάπη σου	His Masters Voice	OT 1756	AO 2156	1934
Μπάλος μανές	Parlophone	101503	B 21755	1934
Η μάνα σου θα τα πληρώσει				1935
Λειβαδιά αλά μωραϊτά	Odeon	GO 2141	GA 1811	1935
Ζεϊμπέκικο Μπαμ	His Masters Voice	OGA 452	AO 2360	1936
Σ' ένα ντεκέ σκαρώσαμε	Odeon	GO 2430	GA 1929	1936
Ο λουλάς	Standart Αμερικής	10-391 RI	F 9012	1946
Μικρή Σαμωτοπούλα	Panhellenic Record Αμερικής		P 8003 B	~1947

Πίνακας 5.31: Αρμονική και ρυθμική συνοδεία στην χαμηλή περιοχή με ενίσχυση μελωδίας μαζί με άλλα όργανα.

Ακολουθεί ενδεικτική καταγραφή:

Μπουζούκι

Μελωδική γραμμή

8^{va}

Πιάνο

Detailed description: This system shows the beginning of the piece. It consists of three staves. The top staff is a single melodic line for the bouzouki. The middle and bottom staves are a grand staff for piano accompaniment. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords in the bass and a melodic line in the treble. A first ending bracket labeled '8^{va}' spans the end of the piano part.

2

μ.γ.

2

8^{va}

π.

Detailed description: This system continues the piece. It consists of three staves. The top staff is a single melodic line for the bouzouki. The middle and bottom staves are a grand staff for piano accompaniment. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords in the bass and a melodic line in the treble. A first ending bracket labeled '8^{va}' spans the end of the piano part.

3

φανή

μ.γ.

3

Σε 'ναν τε κέ _____ μπου κα _____ ρα νε

8^{va}

π.

Detailed description: This system includes the first vocal line. It consists of three staves. The top staff is a single melodic line for the voice. The middle and bottom staves are a grand staff for piano accompaniment. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords in the bass and a melodic line in the treble. A first ending bracket labeled '8^{va}' spans the end of the piano part. The lyrics are: Σε 'ναν τε κέ _____ μπου κα _____ ρα νε.

4

μ.γ.

4

Δυο μά γκες φι _____ λα ρά _____ κια

8^{va}

π.

Detailed description: This system includes the second vocal line. It consists of three staves. The top staff is a single melodic line for the voice. The middle and bottom staves are a grand staff for piano accompaniment. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords in the bass and a melodic line in the treble. A first ending bracket labeled '8^{va}' spans the end of the piano part. The lyrics are: Δυο μά γκες φι _____ λα ρά _____ κια.

Καταγραφή 5.9: Σ' ένα ντεκέ σκαρώσαμε, Γτσιτάνης Βασίλης και Περδικόπουλος, Odeon GO 2430 – GA 1929, 1936.⁷⁹

⁷⁹ Διάρκεια ηχογράφησης: 3:15", διάρκεια καταγραφής: 00:01"- 00:22", 9/4 ζεϊμπέκικο μείξη, σύσταση ορχήστρας: μπουζούκι, πιάνο.

Όπως αντιλαμβανόμαστε και από την παραπάνω ενδεικτική καταγραφή αυτή η κατηγοριοποίηση έχει μία επιπλέον δεξιοτεχνία από τους πιανίστες. Εδώ παρατηρούμε την αρμονική και ρυθμική συνοδεία με την εναλλαγή I - V βαθμίδας στην μεσαία περιοχή του κλαβιέ με στακάτο ύφος, με παράλληλο παίξιμο της μελωδίας στην υψηλή περιοχή. Επιπλέον, αν ακούσουμε όλη την ηχογράφιση αντιλαμβανόμαστε ότι η μείξη του ζεϊμπέκικου που χρησιμοποιεί ο πιανίστας δείχνει σαν να μην γίνεται κατά τύχη. Το παλιό ζεϊμπέκικο χρησιμοποιείται στην εισαγωγή και στο τέλος που παίζει πάλι την εισαγωγή, ενώ το καινούριο ζεϊμπέκικο επικρατεί σε όλο το υπόλοιπο κομμάτι. Τέλος, η δεξιοτεχνική ευχέρεια του πιανίστα στην υψηλή περιοχή διακρίνεται από τα γρήγορα μελωδικά μέρη, την ενίσχυση της μελωδίας με επιπλέον νότες και τις τρίλιες αλλά και τις μελωδικές καταλήξεις τοποθετώντας το δεξί του χέρι πολύ ψηλά στο κλαβιέ.

Στην συνέχεια θα ακολουθήσει άλλο ένα παράδειγμα καταγραφής. Το ενδιαφέρον που εντοπίσαμε στην παρακάτω ηχογράφιση και προτιμήσαμε να την καταγράψουμε έγκειται στον τρόπο συνοδείας που επιλέγει να χρησιμοποιήσει ο εν λόγω πιανίστας σε ορισμένα μέρη του κομματιού. Το ρυθμικό μοτίβο στα πρώτα τρία μέτρα, μας παραπέμπει σε έναν από τους τρόπους συνοδείας που χρησιμοποιείται στο σαντούρι. Η ανάλυση των εκάστοτε συγχορδιών σε αξίες των δέκατων έκτων είναι μία πολύ συνηθισμένη ρυθμική και αρμονική συνοδεία του εν λόγω οργάνου. Επιπλέον, δεν λείπει και εδώ το παράλληλο παίξιμο στην χαμηλή και υψηλή περιοχή του κλαβιέ με δεξιοτεχνικά μελωδικά μέρη και μελωδικά κλεισίματα.

Ακολουθεί ενδεικτική καταγραφή:

The image displays a musical score for Violin (Βιολί) and Piano (Πιάνο) in 2/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is organized into five systems, each with a violin staff on top and a piano grand staff (treble and bass clefs) below. Measure numbers 1, 5, 9, 13, and 17 are indicated at the beginning of their respective systems. The violin part consists of a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

Καταγραφή 5.10: *Βρε μάγκες φυλαχθείτε*, Κοντόπουλος Κώστας, Odeon GO 2056 – GA 1722, 1934.⁸⁰

⁸⁰ Διάρκεια ηχογράφησης: 02:24", διάρκεια καταγραφής: 00:47"- 01:09", 2/4 Χασάπικο, σύσταση ορχήστρας: βιολί, πιάνο, κρουστό.

Μία άλλη κατηγορία ηχογραφημάτων που θέλουμε να επισημάνουμε, στην οποία η δεξιοτεχνία του πιανίστα γίνεται εμφανής είναι η παρακάτω. Σε αυτήν την ομάδα ο πιανίστας παίζει ρυθμική και αρμονική συνοδεία στην χαμηλή περιοχή και μελωδικά μέρη στην υψηλή περιοχή του κλαβιέ, είτε ενισχύοντας τα υπόλοιπα όργανα είτε μόνος του.

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ.ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΕΤΟΣ
Βουρνοβαλιότικια καντάδα	Odeon Τουρκίας	GO 27	A 154037	1925
Μόρτισσα κακιά	Odeon Γερμανίας	GO 344	GA 1178	1926
Μάνα	Pathe Τουρκίας		11618	1927
Ποιο είν' το γιατρικό	Columbia Αμερικής	W 205765-2	CO 56095F	1928
Έσπασες τα πιάτα	Parlophone Γερμανίας	18678	B 21507	1930
Χορός αράπικος	Parlophone	101442	B 21735	1933
Για την αγάπη σου	Parlophone		B 21761	1934
Το εισπρακτοράκι	His Masters Voice	OT 1679	AO 2144	1934
Μινόρε μανές	Odeon	GO 2067	GA 1766	1934
Η πεθερά μου	His Masters Voice	OGA 443	AO 2350	1936
Σε μια ξανθούλα	His Masters Voice	OGA 444	AO 2351	1936
Τι το λες και δεν το κάνεις	His Masters Voice	OGA 442	AO 2362	1936
Σε γέλασα	Columbia	CG 1488	DG 6259	1936
Γειτόνισσα	Parlophone	GO 2640	B 21897	1936
Εσύ μ' αυτά τα πείσματα	His Masters Voice	OGA 480	AO 2362	1937
Έτσι σε θέλω	His Masters Voice	OGA 456	AO 2351	1937
Τι θα γίνω εγώ χωρίς εσένα	His Masters Voice	OGA 717	AO 2461	1938
Αν σε μένα δεν ξανάρθεις	Parlophone	GO 3077	B 21967	1938

Πίνακας 5.32: Ρυθμική και αρμονική συνοδεία στην χαμηλή περιοχή, και μόνο του μελωδία στην υψηλή περιοχή του κλαβιέ.

Ακολουθεί ενδεικτική καταγραφή:

The image displays a musical score for Violin (Βιολί) and Piano (Πιάνο) in 2/4 time. The score is divided into four systems, each containing a Violin staff and a Piano grand staff (treble and bass clefs).
- System 1 (Measures 1-4): Both instruments play. The Violin part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with chords in the left hand.
- System 2 (Measures 5-8): Both instruments continue. The Violin part has a measure rest at the end of the system. The Piano part continues with the same accompaniment.
- System 3 (Measures 9-12): The Violin part has a full measure rest. The Piano part continues with the accompaniment.
- System 4 (Measures 13-16): The Violin part has a full measure rest. The Piano part concludes with a final chord in the right hand and a bass line in the left hand.
Measure numbers 5, 9, and 13 are indicated at the beginning of their respective systems.

Καταγραφή 5.11: *Τι το λες και δεν το κάνεις*, Καρίπης Κώστας, HMV OGA 442 – ΑΟ 2362, 1936.⁸¹

⁸¹Διάρκεια ηχογράφησης: 3:21", διάρκεια καταγραφής: 00:00" - 00:22", 2/4 Χασάπικο, σύσταση ορχήστρας: βιολί, κιθάρα, πιάνο.

Το πιάνο σε αυτές τις ηχογραφήσεις, όπως βλέπουμε και στην παραπάνω καταγραφή, έχει πρωταγωνιστικό ρόλο. Ο πιανίστας παίζει ρυθμική και αρμονική συνοδεία στην χαμηλή περιοχή κάνοντας την χρήση V και I βαθμίδας μαζί με την κιθάρα για ενίσχυση της συνοδείας, ενώ παράλληλα παίζει μελωδία στην υψηλή περιοχή του κλαβιέ με ιδιαίτερη δεξιοτεχνία χρησιμοποιώντας καλλωπιστικά στοιχεία όπως τρίλιες και αποτζιατούρες (arpeggiatura). Τέλος, ο πιανίστας παίζει με ιδιαίτερη άνεση, κάτι που σημαίνει πως είναι γνώστης αυτής της μουσικής, είναι «insider» δηλαδή του λαϊκού τρόπου παιξίματος.

Συμπληρωματικά, άλλη μία πολύ ενδιαφέρουσα κατηγορία κομματιών είναι η συνοδεία του πιάνου όταν στο οργανολόγιο υπάρχουν κυρίως άταστα όργανα.

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ. ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΕΤΟΣ	ΣΥΣΤΑΣΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
Για την αγάπη σου	Parlophone		B 21761	1934	Βιολί, ούτι, πιάνο
Μαχμούρικο	Odeon	GO 2037	GA 1746	1934	Βιολί, ούτι, πιάνο
Μελανούρι	Odeon		GA 1807	1934	Βιολί, ούτι, κανονάκι, πιάνο, ζήλιες
Μινόρε μανές	Odeon	GO 2067	GA 1766	1934	Βιολί, ούτι, πιάνο
Μπαρμπεράκι	Parlophone	101429	B 21739	1934	Βιολί, ούτι, πιάνο, ζήλιες
Για την αγάπη σου	His Masters Voice	OT 1756	AO 2156	1934	Βιολί, ούτι, πιάνο
Έλα στην κάμαρά μου	Parlophone	101583	B 21822	1935	Βιολί, ακορντεόν, ούτι, πιάνο
Κουβέντα με το χάρο	Parlophone	101582	B 21822	1935	Βιολί, ακορντεόν, ούτι, πιάνο

Πίνακας 5.33: Ρυθμική και αρμονική συνοδεία σε ορχήστρα που αποτελείται από άταστα όργανα.

Σε αυτές τις ηχογραφήσεις ο πιανίστας προσπαθεί να ενισχύσει την τροπικότητα παίζοντας στην χαμηλή περιοχή ρυθμική και αρμονική συνοδεία σε πολλές περιπτώσεις χωρίς την χρήση τρίφωνων συγχορδιών, αλλά χρησιμοποιώντας την I και την V βαθμίδα, κάτι που μοιάζει στον τρόπο συνοδείας που χειρίζεται το ούτι. Συν τοις άλλοις, το δεξί χέρι του πιανίστα είναι αρκετά δεξιοτεχνικό, καθώς παίζει εκτός από τις εισαγωγές και τις ανταποκρίσεις και μελωδία.

Ακολουθεί ενδεικτική καταγραφή:

Φωνή
Μελωδική γραμμή
Και στην τρί χα βρε α αν θό μέ ρα νύ χα

Πιάνο

βιολί
μ.γ. θα γυρ νάς τους εχ θρούς σου για να φας
π. 8^{va} 8^{va}

Καταγραφή 5.12: Μελανούρι, Καρίπης Κώστας, Odeon GA 1807, 1934.⁸²

Στο κομμάτι που εξετάζουμε ο πιανίστας χρησιμοποιεί δύο πρακτικές εκτέλεσης της ρυθμικής συνοδείας. Στο μεγαλύτερο μέρος, παίζει ρυθμική και αρμονική συνοδεία χρησιμοποιώντας στα μπάσα είτε αποκλειστικά την I βαθμίδα είτε σε εναλλαγή την I και την V βαθμίδα. Όταν όμως αρχίζει το ταξίμι του βιολιού, όπως βλέπουμε στο μέτρο έξι, τότε ο πιανίστας αλλάζει τον τρόπο συνοδείας του. Καθ' όλη την διάρκεια του ταξιμιού χρησιμοποιεί την ίδια πρακτική εκτέλεσης με το ούτι, κάνοντας χρήση της I και την V βαθμίδας της εκάστοτε συγχορδίας αποφεύγοντας την τρίτη η οποία χαρακτηρίζει την συγχορδία. Κάτι τέτοιο φανερώνει την γνώση του πιανίστα ενός τέτοιου ρεπερτορίου. Ο ρουμπάτος τρόπος παιξίματος του τσιφτετελιού, η αυξημένη δεξιοτεχνία του δεξιού χεριού

⁸² Διάρκεια ηχογράφησης: 03:33", διάρκεια καταγραφής: 02:38" - 02:54", 4/4 Τσιφτετέλι, σύσταση ορχήστρας: βιολί, ούτι, κανονάκι, πιάνο, ζήλιες.

στην υψηλή περιοχή του κλαβιέ αλλά και ο στακάτο τρόπος παιξίματος δείχνουν πως είναι insider του λαϊκού.

Συν τοις άλλοις, έναν πολύ αξιοσημείωτο τρόπο συνοδείας που εντοπίσαμε να συμβαίνει στην υψηλή περιοχή του κλαβιέ είναι ο τρόπος συνοδείας μιμούμενος τον μπαγλαμά.

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ. ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΕΤΟΣ	ΣΥΣΤΑΣΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
Γειτόνισσα	Parlophone	GO 2640	B 21897	1936	Μπουζούκι, πιάνο
Πικρός είναι ο πόνος μου	Odeon	GO 2613	GA 1990	1936	Μπουζούκι, πιάνο
Τι θα γίνω εγώ χωρίς εσένα	His Masters Voice	OGA 717	AO 2461	1938	Βιολί, κιθάρα, ακορντεόν, πιάνο

Πίνακας 5.34: Συνοδεία πιάνου με στυλ μπαγλαμά.

Ακολουθεί ενδεικτική καταγραφή:

The musical score consists of three systems. Each system has a bouzouki part (μπ.) and a piano part (π.). The piano part features a 'baglamata' style accompaniment with a 'delta' (δ) marking. The score is in 4/4 time and G major.

Καταγραφή 5.13: *Γειτόνισσα*, Τσιτσάνης Βασίλης, Parlophone GO 2640 – B 21897, 1936.⁸³

⁸³ Διάρκεια ηχογράφησης: 3:08", διάρκεια καταγραφής: 00:13"- 00:21", 4/4 Μπάλος, σύσταση ορχήστρας: μπουζούκι, πιάνο.

Στο κομμάτι που εξετάζουμε το πιάνο θα λέγαμε πως έχει ηγετικό χαρακτήρα. Ο πιανίστας παίζει καθ' όλη την διάρκεια της ηχογράφησης στην χαμηλή και πολύ υψηλή περιοχή του κλαβιέ. Στην χαμηλή περιοχή παίζει κυρίως τις κύριες συγχορδίες χωρίς την χρήση της τρίτης της συγχορδίας ενώ στην πολύ υψηλή περιοχή του κλαβιέ ο χειρισμός που ασκεί στο πιάνο θυμίζει μπαγλαμά. Για να πετύχει κάτι τέτοιο παίζει σε ρυθμική αξία του δέκατου έκτου την πρώτη νότα της συγχορδίας και την ίδια νότα μία οκτάβα χαμηλότερα, κάτι που βλέπουμε και στην παραπάνω καταγραφή. Επιπλέον, παίζει και γρήγορες μελωδικές γραμμές και γεμίσματα. Όπως έχουμε αναφέρει και σε προηγούμενο κεφάλαιο, εικάζεται πιανίστας της ηχογράφησης να είναι ο Σπύρος Περιστέρης. Κάτι τέτοιο θα μπορούσε να είναι εφικτό, καθώς ο Περιστέρης ήταν μεγάλος δεξιοτέχνης τόσο σε άλλα όργανα όσο και στο πιάνο. Ήθελε διαρκώς να εξελίσει τον τρόπο παιξίματος προσθέτοντας νέα στοιχεία τόσο σε αρμονικό όσο και σε μελωδικό επίπεδο. Κάτι που τον χαρακτηρίζει θα λέγαμε ότι είναι οι δεξιοτεχνικοί καλλωπισμοί όπως η τρίλια, η οποία διαφέρει από την τρίλια που χρησιμοποιούμε στην κλασική μουσική.

5.5 Ρυθμική ή μελωδική ανάπτυξη μόνο στην υψηλή περιοχή του κλαβιέ

Αυτή η κατηγορία κομματιών περιέχει ηχογραφήσεις στις οποίες το πιάνο χρησιμοποιεί μόνο την υψηλή περιοχή του κλαβιέ. Στις περισσότερες από αυτές, το πιάνο παίζει μόνο μελωδικά θέματα, ενώ υπάρχουν και ελάχιστες στις οποίες παίζει και ρυθμικό-αρμονικά μοτίβα. Ένας από τους λόγους που εφαρμόζεται αυτή η πρακτική είναι για να ξεχωρίσει σε συχνοτικό φάσμα από τον ήχο της κιθάρας, η οποία παίζει στην ίδια συχνότητα με το πιάνο όταν αυτό κινείται στην μεσαία περιοχή του κλαβιέ. Άλλος ένας λόγος που μπορούμε να σκεφτούμε είναι η προσπάθεια για κάλυψη των υψηλών συχνοτήτων, που συνήθως κάτι τέτοιο γινόταν από το βιολί και τον μπαγλαμά.

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ.ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΕΤΟΣ
Αράπικο Συρό	Victor Αμερικής	34754	VI 68756	1926
Είσαι πόντος έξτρα έξτρα	Parlophone	GO 2404	B 21847	1935
Ο αμαξάς	Columbia	CG 1497	DG 6265	1936
Μαντίλι χρυσοκεντημένο	Odeon	GO 2607	GA 1990	1936
Αγάπα τη μανούλα μου	Columbia	CG 1485	DG 6259	1936
Άδειασέ μου τη γωνιά	Parlophone	GO 3697	B 74078	1946
Μάγκικα δε μου ξηγιέσαι	Parlophone	GO 3857	B 74111	1947
Τρεις καβαλάρηδες	Odeon	GO 3976	GA 7446	1948
Η σατράπισσα	Parlophone	GO 4009	B 74136	1948
Ψευτοκλάματα	Standard Αμερικής		F 9052	~1947
Μαυρομάτα	Standard Αμερικής		F 9052	~1947
Η μικρή του καμηλιέρη	Columbia	CG 2531	DG 6784	1949
Ο λαγός	His Masters Voice	OGA 1483	AO 2869	1949
Κάποιο βράδυ με φεγγάρι	Parlophone	GO 4249	B 74186	1950
Σαν με δεις και σου σφυρίζω	Parlophone	GO 4250	B 74186	1950
Τα διαλεχτά παιδιά	Columbia	CG 2828	DG 6913	1951
Το σφάλμα	Odeon	LG 1080	GA 7874	1955
Να γλιτώσουμε κι οι δύο	Columbia		DG 7174	1955
Άλλος αγάπησε κι άλλος σε παίρνει	Liberty Αμερικής		246	~1957
Απόψε με παράπονο	Αυστραλία			~1958
Σε λιγα δευτερόλεπτα	Nina Αμερικής			~1959
Σατράπισσα με λένε	His Masters Voice	7XGA 230	7PG 2565	1959
Το καράβι	His Masters Voice	7XGA 229	7PG 2565	1959

Πίνακας 5.35: Ρυθμική ή μελωδική συνοδεία αποκλειστικά στην υψηλή περιοχή του κλαβιέ.

Εξετάζοντας την συνοδεία του κομματιού που ακολουθεί, διακρίνουμε τον πιανίστα να κινείται μόνο στην υψηλή περιοχή του κλαβιέ. Κάτι τέτοιο πιθανόν να συμβαίνει επειδή στην δομή της ορχήστρας περιλαμβάνεται και η κιθάρα, η οποία παίζει ρυθμική και αρμονική συνοδεία. Παρόλα αυτά ο πιανίστας δεν μένει μόνο στην βασική δομή της μελωδίας. Κινείται με μία άνεση προσθέτοντας τα δικά του στοιχεία παραδείγματος χάριν παίζοντας την δεύτερη φωνή, κάτι που εντοπίζουμε από το μέτρο εννιά, δίνοντας στην μελωδία έναν αντιστικτικό χαρακτήρα. Τέλος, η συνεχόμενη τρίλια που εφαρμόζει σε διάφορα σημεία μέσα στο κομμάτι, όπως διακρίνονται στο μέτρο δεκατρία, είναι άλλο ένα παράδειγμα δεξιοτεχνίας.

Ακολουθεί ενδεικτική καταγραφή:

The image displays a musical score for the piece 'Μαυρομάτα' (Mauromata) by Giorgos Rovertakis. The score is arranged in four systems, each with three staves. The top staff is for the Acoustic Guitar (Ακορντεόν), the middle for the Piano (Πιάνο), and the bottom for the Violin (οικ.). The music is in 2/4 time and G major. The first system (measures 1-4) shows the initial chords and melodic lines. The second system (measures 5-8) continues the development. The third system (measures 9-12) features a more active piano accompaniment. The fourth system (measures 13-16) concludes with a final cadence and a double bar line. A 'δυσ' (diminuendo) marking is present above the piano staff in the fourth system.

Καταγραφή 5.14: *Μαυρομάτα*, Ροβερτάκης Γιώργος, Standard Αμερικής F 9052, 1947.⁸⁴

⁸⁴ Διάρκεια ηχογράφησης: 2:42", διάρκεια καταγραφής: 00:52"- 1:11", 2/4 Χασάπικο, σύσταση ορχήστρας: ακορντεόν, κιθάρα, πιάνο.

Άλλη μία ενδιαφέρουσα κατηγοριοποίηση είναι τα παρακάτω κομμάτια στα οποία ο πιανίστας παίζει με έναν τρόπο μιμούμενος το «μουσικό καρουζέλ».

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ.ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΕΤΟΣ	ΣΥΣΤΑΣΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
Άδειασέ μου τη γωνιά	Parlophone	GO 3697	B 74078	1946	Μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο
Μάγκικα δε μου ξηγιέσαι	Parlophone	GO 3857	B 74111	1947	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, πιάνο
Τρεις καβαλάρηδες	Odeon	GO 3976	GA 7446	1948	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, πιάνο
Η σατράπισσα	Parlophone	GO 4009	B 74136	1948	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, πιάνο

Πίνακας 5.36: Συνοδεία στην υψηλή περιοχή του κλαβιέ, που θυμίζει «μουσικό καρουζέλ».

Ακολουθούν ενδεικτικές καταγραφές:

The image displays two musical staves. The top staff is labeled 'Μπουζούκι' (Bouzouki) and the bottom staff is labeled 'Πιάνο' (Piano). The piano part consists of two systems. The first system shows the piano accompaniment for the Bouzouki, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system shows the piano accompaniment for the piano, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano part includes a '8va' marking indicating an octave shift.

Καταγραφή 5.15: Άδειασέ μου τη γωνιά, Βαμβακάρης Μάρκος, Parlophone GO 3697 – B 74078, 1946.⁸⁵

⁸⁵ Διάρκεια ηχογράφησης: 3:31", Διάρκεια καταγραφής: 00:00"-00:18", 2/4 Χασάπικο, σύσταση ορχήστρας: μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο.

Φωνή

Πιάνο

9

9

18

18

Τρεις καβα λάρηδες πρώην βαρκάρηδες

Τρεις καβα λάρηδες πρώην βαρκάρηδες Μάγκες κι

τρεις από την Λέρο κότσαν φίρμα οι τρεις καβα λάρηδες

Καταγραφή 5.16: *Τρεις καβαλάρηδες*, Περιστερης Σπύρος, Odeon GO 3976 – GA 7446, 1948.⁸⁶

Στις παραπάνω μουσικές συνθέσεις διακρίνουμε έναν εντελώς διαφορετικό τρόπο συνοδείας από την μέχρι τώρα ανάλυση του ρόλου συνοδείας του πιάνου. Ο πιανίστας και στις δύο περιπτώσεις κινείται μόνο στην υψηλή περιοχή του κλαβιέ χρησιμοποιώντας και τα δύο χέρια. Το χαρακτηριστικό που μας ωθεί να το παρομοιάζουμε με «καρουζέλ» είναι ο πολύ γλυκός ήχος που προκύπτει από τις τόσο ψηλές συχνότητες σε συνδυασμό με τις

⁸⁶ Διάρκεια ηχογράφησης: 3:00", διάρκεια καταγραφής: 00:19" - 00:45", 2/4 Χασάπικο, σύσταση ορχήστρας: δύο μπουζούκια, κιθάρα, πιάνο.

συνεχόμενες αναλύσεις των εκάστοτε συγχορδιών σε ρυθμική αξία ογδών. Φημολογείται ότι και σε αυτές τις ηχογραφήσεις πιανίστας ήταν ο Σπύρος Περιστέρης, κάτι που δεν φαίνεται απίθανο καθώς η δεξιοτεχνία του τον ωθούσε σε ιδιαίτερες πρακτικές, όπως στην περίπτωση μας, τις αναλύσεις συγχορδιών με νέους τρόπους.

Εκτός αυτού, μέσα στο δισκογραφικό μας υλικό εντοπίσαμε το πιάνο να συνοδεύει μουσικούς αυτοσχεδιασμούς (ταξίμια).

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ. ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΕΤΟΣ	ΣΥΣΤΑΣΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
Το μινόρε του Καπλάνη	Καλός Δίσκος Αμερικής	K 340-B	340	1955	Μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο
Πενιές Μπέμπη	His Masters Voice	OGA 2396	ΑΟ 5326	1956	Μπουζούκι, πιάνο, κιθάρα
Σόλο ταξίμ (Σόλο ταξίμι)	Athena Αμερικής		Ath 7001	1957	Μπουζούκι, πιάνο, ακορντεόν

Πίνακας 5.37: Περιπτώσεις που το πιάνο συνοδεύει μουσικό αυτοσχεδιασμό.

Παρατηρούμε κάτι τέτοιο να συμβαίνει την δεκαετία του 1950, που το πιάνο είχε εισχωρήσει σε μεγάλο βαθμό στις ορχήστρες.

Το κομμάτι *Το μινόρε του Καπλάνη*, αποτελείται από δύο μέρη. Στο πρώτο μέρος ο πιανίστας συνοδεύει παίζοντας ρυθμική συνοδεία σε όλη την έκταση του πιάνου σε ρυθμικό μοτίβο 4/4 *Μπαγιό*. Η χρήση αποτζιατούρας αλλά και οι αναλύσεις συγχορδιών είναι από τα δύο χαρακτηριστικότερα στοιχεία της συνοδείας. Στο δεύτερο μέρος ο ρόλος της ρυθμικής συνοδείας πηγαίνει στην κιθάρα σε ρυθμικό μοτίβο 2/4 *Χασαποσέρβικο* και το πιάνο ακούγεται πια στο κλείσιμο του κομματιού. Κάτι αντίστοιχο όσο αναφορά τον τρόπο συνοδείας συμβαίνει και στο κομμάτι *Πενιές Μπέμπη* με το μπουζούκι και το πιάνο να συνυπάρχουν σε όλη την διάρκεια της ηχογράφησης. Τέλος, το ενδιαφέρον που συμβαίνει στο *Σόλο ταξίμ* είναι πως το κομμάτι ξεκινάει με μουσικό αυτοσχεδιασμό του πιάνου. Εν συνεχεία, συνοδεύει το μπουζούκι καθ' όλη την διάρκεια χρησιμοποιώντας ένα ρυθμικό μοτίβο συγχορδιών.

Τέλος, αφήσαμε στον τελευταίο πίνακα ένα μικρό μέρος κομματιών στα οποία το πιάνο συμμετέχει μόνο στην εισαγωγή.

ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΕΤΑΙΡΕΙΑ	ΚΩΔ. ΜΗΤΡΑΣ	ΚΩΔ.ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ	ΕΤΟΣ	ΣΥΣΤΑΣΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
Κάλαντα Χριστουγέννων	Columbia Αμερικής	W 205681	CO 56080F	1927	Μαντολίνα, μαντόλες, κιθάρα, πιάνο, μεταλλόφωνο
Η χαρτορίχτρα	Parlophone	GO 4315	B 74197	1950	Δύο μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεον, πιάνο
Κατάδικος για πάντα	His Masters Voice	OGA 2380	AO 5316	1956	Μπουζούκι, κιθάρα, πιάνο, καμπάνα
Απόψε με παράπονο	Columbia	CG 3761	DG 7400	1958	Μπουζούκια, κιθάρα, πιάνο, ακορντεόν, μπαγλαμάς

Πίνακας 5.38: Περιπτώσεις που το πιάνο συμμετέχει μόνο στα εισαγωγικά μέρη.

Στο κομμάτι *Κάλαντα Χριστουγέννων*, το ξεχωριστό είναι ο συνδυασμός μεταλλόφωνου και πιάνου σε ελάχιστα μέτρα στην αρχή. Στην *χαρτορίχτρα*, το πιάνο συνοδεύει με αναλύσεις συγχορδιών σε όλη την έκταση του πιάνου και τελικές καταλήξεις με συγχορδίες, μετά τον ρόλο της συνοδείας τον παίρνει αποκλειστικά η κιθάρα και το πιάνο δεν ξαναπαίζει έως το τέλος του κομματιού. Στην ηχογράφιση *Κατάδικος για πάντα* το πιάνο, που στην προκειμένη περίπτωση πιανίστρια είναι η Ευαγγελία Μαργαρώνη, ξεκινάει μόνο του παίζοντας αυτοσχεδιαστικά μελωδικά μέρη με κλασικό ύφος που θυμίζει φαντασία συνοδεύοντας την απαγγελία του Βασίλη Τσιτσάνη, έκτοτε ο ρόλος της συνοδείας πηγαίνει στην κιθάρα και το πιάνο χάνεται από το προσκήνιο. Τέλος, στο κομμάτι *Απόψε με παράπονο* το πιάνο παίζει στην εισαγωγή μόνο του την μελωδία, από κει και πέρα για μία ακόμα φορά η κιθάρα συνεχίζει την ρυθμική συνοδεία και το πιάνο ακούγεται σε ελάχιστα μέρη κάνοντας ορισμένα γεμίσματα.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ - ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Από την μελέτη του υλικού που αντλήσαμε μέσα από την δισκογραφία και την βιβλιογραφία, επαγόμαστε στο συμπέρασμα ότι το πιάνο είναι ένα όργανο που παρίσταται στην δισκογραφία του αστικού λαϊκού τραγουδιού.

Ενώ το πιάνο είναι ταυτισμένο με την λόγια δυτική μουσική το βρίσκουμε από τις αρχές της δισκογραφίας να εκτελεί αστικό λαϊκό ρεπερτόριο τόσο στην Σμύρνη και την Αμερική μέσα σε μαντολινάτες και εστουδιαντίνες όσο και στον ελλαδικό χώρο σε ορχήστρες με κύριο όργανο το μπουζούκι.

Η περίπτωση του πιάνου δεν έχει απασχολήσει ιδιαίτερα την ερευνητική κοινότητα εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις, και ως επί το πλείστον δεν είχε δημιουργηθεί έως τώρα μία βάση δεδομένων με ηχογραφήσεις που να σχετίζονται με αυτό το μουσικό ιδίωμα. Η συλλογή 180 περίπου ηχογραφημάτων 78 στροφών σίγουρα δεν αποτελεί ιδιαίτερο όγκο πληροφοριών, χρειάστηκε όμως αρκετό χρόνο αφού ξεκίνησε από το μηδέν. Επιπλέον η κακή ποιότητα ηχογραφήσεων όσο και τα ελλειπή ή λάθος στοιχεία σχετικά με τις ημερομηνίες ηχογράφησης, τους αριθμούς μήτρας αλλά και οι σχεδόν μηδενικές αναφορές στους μουσικούς και τα όργανα, στάθηκαν εμπόδιο στην έρευνα.

Στην δισκογραφική μας συλλογή συμπεριλαμβάνονται περίπου 80 κομμάτια τα οποία ηχογραφήθηκαν στην Αμερική. Η Αμερική, ισχυρό μεταναστευτικό κέντρο, ευνοεί την άνθιση της δισκογραφίας από μουσικούς με διάφορες πολιτισμικές κουλτούρες οι οποίοι αλληλεπιδρούν. Έτσι, φτάνουμε σε σημείο να επισημαίνουμε σε ηχογραφήσεις την σύμπραξη οργάνων που έχουν συνδεθεί με διαφορετικά αστικά λαϊκά ρεπερτόρια. Σε ορισμένα από αυτά τα παραδείγματα οι πιανίστες φαίνεται να είναι «outsider» του λαϊκού ρεπερτορίου, καθώς υπάρχουν ασυνέπειες τόσο στα ρυθμικά μοτίβα όσο και στον τρόπο που χειρίζονται τα συνοδευτικά μέρη. Παράλληλα όμως, εντοπίζουμε και μουσικά παραδείγματα στα οποία είναι διακριτός ο ξεχωριστός επαγγελματισμός των πιανιστών σε αυτό το στυλ.

Επιπλέον, κάτι άλλο που βρήκαμε να συμβαίνει είναι η χρήση διαφορετικού οργανολογίου

σε κομμάτια της Αμερικής με τα αντίστοιχα της Ελλάδος. Η επιλογή του πιάνου, στην σύσταση της ορχήστρας των δισκογραφικών εταιρειών, δείχνει να είναι πιο εύκολη εκτός του ελλαδικού χώρου. Ο Σπύρος Περιστέρης επιλέγει στην Αμερική να ηχογραφήσει με μαντολίνο και πιάνο ενώ στον ελλαδικό χώρο τον ρόλο του πιάνου τον είχε αναλάβει η κιθάρα ενώ αντίστοιχο οργανολόγιο εντοπίζουμε και σε μεταγενέστερες ηχογραφήσεις σε συνθέσεις του Μανώλη Χιώτη. Κάτι τέτοιο δεν γνωρίζουμε για ποιόν λόγο συνέβη. Ίσως οι συνθέτες πηγαίνοντας στην Αμερική αποκτούν ελευθερία κινήσεων ή το πιάνο είναι πιο διαδεδομένο στα στούντιο ηχογράφησης.

Το δισκογραφικό υλικό που συγκεντρώσαμε ήταν αρκετό για να το ομαδοποιήσουμε στις παρακάτω κατηγορίες που σχετίζονται με τον ρόλο του πιάνου:

1. Ρυθμική και αρμονική συνοδεία του πιάνου στην χαμηλή περιοχή του κλαβιέ.
2. Ρυθμική και αρμονική συνοδεία στην χαμηλή περιοχή του κλαβιέ με την χρήση μπασογραμμών ή γραμμών
3. Ρυθμική και αρμονική συνοδεία στην χαμηλή και υψηλή περιοχή του κλαβιέ.
4. Ρυθμική και αρμονική συνοδεία στην χαμηλή περιοχή και μελωδία στην μεσαία και υψηλή περιοχή του κλαβιέ.
5. Ρυθμική και αρμονική συνοδεία ή μελωδία μόνο στην υψηλή περιοχή του κλαβιέ.

Αναλύοντας τις παραπάνω ομάδες παρατηρούμε ότι οι πιανίστες χρησιμοποιούν κάποιες θεμελιώδεις πρακτικές για να περιγράψουν μία λαϊκή αισθητική. Το συνηθέστερο είναι η εναλλαγή της I και της V βαθμίδας στα μπάσα όταν παίζει ρυθμική και αρμονική συνοδεία. Ο εμπλουτισμός αυτής με μπασογραμμές, γραμμές, μελωδικές και ρυθμικές αναλύσεις, ποικίλματα, τρίλιες, παραπέμπει σε ένα λαϊκό παίξιμο από τους πιανίστες. Επιπλέον, εντοπίζουμε το πιάνο να μιμείται τεχνικές εκτέλεσης άλλων οργάνων όπως την κιθάρα, το ούτι, τον μπαγλαμά, το σαντούρι και άλλα, με σκοπό την δημιουργία καινούριων ηχοτοπίων για μία περισσότερο λαϊκή αισθητική. Τέλος, το επιθετικό στακάτο είναι άλλο ένα καλλωπιστικό στοιχείο, το οποίο βλέπουμε να χρησιμοποιείται κατά κόρον.

Συνοψίζοντας, ελπίζουμε αυτή η μελέτη να αποτελέσει αφορμή για μεταγενέστερες έρευνες πάνω στο πεδίο του πιάνου που θα φωτίσουν περισσότερο αυτό το αντικείμενο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Brock-Nannestad, G., 1989. *A Concerted Approach To Historical Recordings*. Gramophone, Jan. pp. 925-927.

Buchaman, A. D., 2007. *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse*. United States: Scarecrow Press.

Bucuvalas, T., 2019. *Greek Music in America*. U.S.A: University Press of Mississippi.

Burke, P., 2010. *Πολιτισμικός Υβριδισμός*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

Conejero, A. L., 2008. *Carmina Urbana Orientalium Graecorum. Poeticas de la identidad en la canción urbana greco-oriental*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Cristoforidis, M., 2017. Serenading Spanish Students on the Streets of Paris: The International Projection of Estudiantinas in the 1870s. In *Nineteenth-Century Music Review*. Cambridge University Press, pp. 1-14.

Fabbri, F., 2016. Mediterranean Triangle: Naples, Smyrna, Athens. In: Plastino, G. & Sciorra J., Eds. *Neapolitan Postcards: The Canzone Napoletana as Transnational Subject*, pp. 29-44. Rowman & Littlefield Publishers.

Frangos, S., 1995-1996. The last cafe aman performer. *Journal of Modern Hellenism* 12-13. Διαθέσιμο στο: <http://journals.sfu.ca/jmh/index.php/jmh/article/view/190/193> [Πρόσβαση στις 30 Απριλίου 2017].

Frangos, S., 2002. Marika Papagika and the Transformations in Modern Greek Music. In: Orfanos S. D., Eds. *Reading Greek America: Studies in the Experience of Greeks in the United States*, pp. 223-239. New York: Pella Publishing Company.

Gauntlett, S., 2001. *Ρεμπέτικο τραγούδι. Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*. (Κ. Βλησίδης, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

Gauntlett, S., 2003. Between Orientalism and Occidentalism: The Contribution of Asia Minor Refugees to Greek Popular Song, and its Reception In: Hirschon, R., Eds. *Crossing the Aegean: An Appraisal of the 1923 Compulsory Population Exchange between Greece and Turkey*, pp. 247-260. United States: Berghahn Books.

Gronow, P., 1981. The Record Industry Comes to the Orient. *Ethnomusicology*, [e-journal] 25 (2), pp. 251-284. doi:10.2307/851274.

Gronow, P., 1983. *The Record Industry: The Growth of a Mass Medium*. In: *Popular Music [e-journal]* (3), pp. 53-75.

Gronow, P., 2014. The World's greatest sound archive 78 rpm records as a source for musicological research. *Traditiones* 43 (2), pp.31-39. doi:10.3986/Traditio2014430202.

Holst, G., 1983. *Δρόμοι για το ρεμπέτικο*. Αθήνα: Denise Harvey.

<http://rebetiko.sealabs.net/display.php> [Πρόσβαση στις 20 Μαρτίου 2019].

<http://www.museodelestudiante.com/Fotografias/EstudiantinaEspanolaAA.htm>
[Πρόσβαση στις 11 Ιανουαρίου 2019].

<https://elftherovima.files.wordpress.com/2011/11/ceb8ceb1cebdcceb1cf83ceb7cf83-cebaceb1cf84ceb1cf81ceb1cf83-cebcecbcf85cf83ceb9cebaceac-cebbceb1cf8acebaceac-cebaceadcebdcf84cf81ceb1.pdf>, [Πρόσβαση στις 20 Μαρτίου 2019].

Manuel, P., 1990. *Popular Musics of the Non-Western World: An Introductory Survey*. Columbia University.

Michael, D., 1996. *Tsitsanis and the Birth of the New «Laiko Tragoudi»*. Australia & New Zealand: Modern Greek Studies.

Millard, A., 1995. *America on Record: A History of Recorded Sound*. Cambridge Univeristy Press: Univestiry of Alabama at Birmingham.

Morris, R. C., 1981. *Greek Music Café*. [online] Διαθέσιμο στο: <http://www.roderickconwaymorris.com/Articles/415.html> [Πρόσβαση στις 2 Απριλίου

2019].

Murray, K., 2013. *Spanish Music and its Representations in London (1878-1930): From the Exotic to the Modern*. Doctoral Thesis, University of Melbourne.

Ordoulidis, N., 2017. Cosmopolitan Musicians: The Case of Spyros Peristeris, Leding Figure Of the Rebetiko. Conference Paper: Creating music across cultures in the 21st century. In: The centre for advanced studies in music (22-25/5). Istanbul: Technical University, pp. 1-15.

Papanikolaou, D., 2007. *Singing Poets: Literature and Popular Music in France and Greece*. United Kingdom: Legenda.

Patmore, D. 2009. Selling sounds: Recordings and the record business. In: N. Cook, E. Clarke, D. Leech-Wilkinson and J. Rink, eds. 2009. *Recorded Music*. UK: Cambridge University Press. pp. 120-139.

Pennanen, R. P., 1995. A Recent Reissue of Rebetika Recordings: Arhio Ellinikis Diskografias. *Asian Music* [e-journal] 26 (2), pp. 137-142. doi:10.2307/834437.

Pennanen, R. P., 1997. The Development of Chordal Harmony in Greek Rebetika and Laika Music, 1930s to 1960s. *British Journal of Ethnomusicology*, 6, pp.65-116.

Pennanen, R. P., 1999. *Westernisation and Modernisation in Greek Popular Music*. Tampere: University of Tampere Press.

Pennanen, R. P., 2003. Greek Music Policy under the Dictatorship of General Ioannis Metaxas (1936–1941). In: L. Pietilä-Castrén and M. Vesterinen, eds. 2003. *Grapta Poikila I*. Athens: Foundation of the Finnish Insitute at Athens. pp. 103-130.

Pennanen, R. P., 2005. *Commercial Recordings and Source Criticism in Music Research: Some Methodological Views*. *Svensk tidskrift för musikforskning*, 87, pp. 81-98.

Pennanen, R. P., 2008. *Η ελληνοποίηση της οθωμανικής λαϊκής μουσικής*. *Μουσικός λόγος*, τεύχος 8, σ. 119-146.

Smith, O. L., 1991. The Chronology of Rebétiko – A Reconsideration of the Evidence. *Byzantine and Modern Greek Studies*, 15, pp. 318-324.

Smith, O. L., 1995. *Cultural Identity and Cultural Interaction: Greek music in the United*

Stades, 1917 – 1941. *Journal of Modern Greek Studies*, 13 (1), pp. 130-138.

Spottswood, R. K., 1990. *Ethnic Music On Records: A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893-1942. Vol. 3 Eastern Europe*. Urbana and Chicago: University Of Illinois Press. pp. 1132-1234

Tragaki, D., 2007. *Rebetiko Worlds*. UK: Cambridge Scholars Publish.

Αλεξίου, Σ., 2003. *Ο ξακουστός Τσιτσάνης*. Αθήνα: Κοχλίας.

Αλτής, Γ., 2008. *Οκτώ λαϊκά πορτραίτα: Μεγάλοι σολίστες του μπουζουκιού στη δεκαετία του '50*. Αθήνα: Περιοδικό Λαϊκό τραγούδι.

Ατταλί, Ζ., 1991. *Θόρυβοι*. Αθήνα: Κέδρος.

Βλησίδης, Κ., 2004. *Όψεις του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

Γιώγλου, Θ., 2009. *Ευαγγελία Μαργαρώνη: Η μαγεία των ήχων στα πλήκτρα*. Περιοδικό Όασις, 6, σ.112-118.

Γκέκας, Γ., 2018. *Το μουσικό πορτραίτο του Παναγιώτη Τούντα*. Πτυχιακή εργασία, ΤΕΙ Ηπείρου.

Κάβουρας, Π., 2010. *Φολκλόρ Και Παράδοση: Ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*. Αθήνα: Νήσος.

Κάιλ-Βέλλου, Α., 1978. *Μ. Βαμβακάρης – Αυτοβιογραφία*. Αθήνα: Παπαζήση.

Καλυβιώτης, Α., 1996. *Καρδιτσιώτες Λαϊκοί Οργανοπαίχτες: Η οικογένεια Μπουρλιάσκου*, σ.275-304. [online] Διαθέσιμο στο: <https://kaliviotis.files.wordpress.com/2014/11/c2abcebaseb1cf81ceb4ceb9cf84cf83ceb9cf89cf84ceb5cf83-cebbceb1cf8acebasebfc9-cebfcf81ceb3ceb1.pdf> [Πρόσβαση στις 23 Μαρτίου 2019].

Καλυβιώτης, Α., 2002. *Σμύρνη: Η μουσική ζωή 1900-1922*. Αθήνα: Music Corner & Τήνελλα.

Καλυβιώτης, Α., 2009. Οι Ηχογραφήσεις του Υπερωκεάνιου «Βασιλεύς Αλέξανδρος» το 1923 στη Νέα Υόρκη. *Λαϊκό Τραγούδι*, 27, σ. 21-23.

Καλυβιώτης, Α., 2015. *Θεσσαλονίκη: Η μουσική ζωή πριν το 1912*. Καρδίτσα.

Κατάρας, Θ., 2014. *Μουσικά λαϊκά κέντρα στο Μενίδι, σ.249-265*. [online] Διαθέσιμο στο:
Κλειασίου, Ι., 1997. «Και η βρόχα έπιπτε...στρέιτ θρου», Γιώργος Ζαμπέτας βίος & πολιτεία. Αθήνα: Ντέφι.

Κλειασίου, Ι., 2004. *Τάκης Μπίνης βίος ρεμπέτικος: μπροστά σου πάντα απλώνεται ένα δίχτυ*. Αθήνα: Ντέφι.

Κόγιας, Θ. Ν., 2009. Φωνές της Ξενιτιάς: Μουσικοί και μουσικές της Σάμου στη δισκογραφία 78 στροφών των ΗΠΑ. Στο: Ν. Διονυσόπουλος, επίμ. 2009. *Η Σάμος στις 78 στροφές*. Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης. σ. 77-102.

Κοκκώνης, Γ., 2005. *Αγροτική Κοινωνία και λαϊκός πολιτισμός*. Σε: Εισήγηση στο επιστημονικό συνέδριο στη μνήμη του Στάθη Δαμιανάκου (αδημοσίευτο κείμενο), Αθήνα, 25 – 27 Μαΐ.

Κοκκώνης, Γ., 2009. *Οι δίσκοι 78 στροφών: ένα ενδιαφέρον μουσικολογικό τεκμήριο*. Στο: Ν. Διονυσόπουλος, επίμ. 2009. *Η Σάμος στις 78 στροφές*. Αθήνα: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης. σ. 103-106.

Κοκκώνης, Γ., 2017. Η μουσική λογοκρισία στην Ελλάδα. Μία πρώτη προσέγγιση. Στο: Π. Πετσίνη, Δ. Χριστόπουλος, επίμ. 2017. *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα*. Αθήνα: Καστανιώτης. σ. 134-145.

Κουνάδης, Π., 2003. *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών – Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*. Τόμος Α',Β'. Αθήνα: Κατάρτι.

Κουνάδης, Π., 2004. *Ευάγγελος Σωφρονίου Σμύρνη 1889 – Αθήνα 1963*. Στο: Ευάγγελος Σωφρονίου Κουκλάκι. Αθήνα: EROS (CD).

Κουρούσης, Σ., 2015. *Από Τον Ταμπουρά Στο Μπουζούκι: Η ιστορία και η εξέλιξη του μπουζουκιού και οι πρώτες ηχογραφήσεις (1926-1932)*. Αθήνα: Ortheum Phonograph.

Κουστένη, Μ., 2017. *Οι θησαυροί της Μουσικής Βιβλιοθήκης «Λίλιαν Βουδούρη» στα υπόγεια του Μεγάλου Μουσικής Αθηνών*. [online] Διαθέσιμο στο:

<http://www.lifo.gr/guide/culturenews/music/171267> [Πρόσβαση στις 9 Απριλίου 2019].

Κωνσταντζός, Γ., Ταμβάκος, Θ. & Τρικούπης, Α., 2013. *Μουσουργοί της Θράκης*. Αλεξανδρούπολη: Περιφέρεια Ανατολικής Μακεδονίας-Θράκης.

Κωνσταντινίδου, Μ., 1994. *Κοινωνιολογική Ιστορία του Ρεμπέτικου*. Αθήνα: Μπαρμπουνάκης.

Μανιάτης, Δ., 2001. *Οι φωνογραφητζήδες*. Αθήνα: Πιτσιλός.

Μανιάτης, Δ., 2006. *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου - Έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*. Αθήνα: Εκδόσεις του Υπουργείου Πολιτισμού.

Μυστακίδης, Δ., 2013. *Λαϊκή Κιθάρα: Τροπικότητα & Εναρμόνιση*. Θεσσαλονίκη: Πριγκηπέσσα.

Ορδουλίδης, Ν., 2014. *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη*, Αθήνα: Ιανός.

Ορδουλίδης, Ν., 2016. Αποδοχές και απορρίψεις στις διασκευές των ρεμπέτικων που συγκροτούν τις «Έξι λαϊκές ζωγραφιές». Σε: *Λόγια και λαϊκά διακείμενα στην νεοελληνική μουσική. Μελέτη περίπτωσης: Οι «Έξι λαϊκές ζωγραφιές» του Μάνου Χατζιδάκι (Στρογγυλή τράπεζα)*. Αθήνα: Ετήσιο Συνέδριο Μουσικολογικής Εταιρείας, σ.1-12.

Ορδουλίδης, Ν., 2017α. *Συννεφιασμένη Κυριακή & Τη Υπερμάχω*. Αθήνα: Fagotto.

Ορδουλίδης, Ν., 2017β. Τεκμηρίωση των ιστορικών ηχογραφήσεων στην Ελλάδα: Η Περίπτωση του ρεμπέτικου. Σε: 1^ο Ετήσιο Συνέδριο Μουσικών Βιβλιοθηκών και Αρχείων (21-22/4). Αθήνα: Ελληνικό Παράρτημα της Διεθνούς Ένωσης Μουσικών Βιβλιοθηκών, Αρχείων και Κέντρων Τεκμηρίωσης.

Ορδουλίδης, Ν., 2018. *Το αίνιγμα του μαέστρου – Τα ψευδώνυμα «Μωραΐτης» και «Γεωργιάδης» του Σπύρου Περιστέρη*. Σε συνέδριο: *Ο άλλος εαυτός: κρύπτονύμια, ταυτότητα και ετερότητα στην καλλιτεχνική δημιουργία (17-18/8)*. Πήλιο: Μουσικό χωριό Άγιος Λαυρέντιος [υπό έκδοση].

Παπαδάκης, Γ., *χχχχ*. *Ρεμπέτικο*. [online] Διαθέσιμο στο: <http://www.music-art.gr/content/view/37/34/lang/el/>, [Πρόσβαση στις 29 Μαρτίου 2019].

Παπαδάκης, Γ., *χχχχ*. *Τα δημοτικά των δίσκων*. [online] Διαθέσιμο στο: <http://www.music-art.gr/content/view/39/34/lang/el/>, [Πρόσβαση στις 29 Μαρτίου 2019].

Παπάζογλου, Γ., 1986. *Τα χαΐρια μας εδώ*. Ξάνθη: Ταμείον Θράκης.

Πάπιστας, Σ., 2007. *Το αστικό τραγούδι στα πέτρινα χρόνια*. Αθήνα: Κυριακίδη Αφοί.

Παύλου, Λ., 2006. *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί: Μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς*. Αθήνα: Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου και Fagotto.

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

Ρόμπου, Μ. Λ., 2007. *Όταν ο χορός αντιστέκεται: Ενσώματη γνώση και πολιτισμικές στρατηγικές στην Ανατολική Μακεδονία*. Σε: Διεθνές Συμπόσιο «Αναθεωρήσεις του Πολιτικού: Ανθρωπολογική και Ιστορική Έρευνα στην Ελληνική Κοινωνία». Μυτιλήνη, 8-11 Νοεμ.

Σχορέλης, Τ., & Οικονομίδης, Μ., 1973. *Γιώργος Ροβερτάκης Ένας Ρεμπέτης*. Αθήνα.

Σχορέλης, Τ., 1992. *Ρεμπέτικη Ανθολογία τόμος Γ'*. Αθήνα: Πλέθρον.

Τσέτσος, Μ., 2011. *Εθνικισμός και Λαϊκισμός στη νεοελληνική μουσική: Πολιτικές όψεις μιας πολιτισμικής απόκλισης*. Αθήνα: Ίδρυμα Σάκη Καραγιωργά.

Τσουνάκος, Ό., 2007. *Νεοελληνική ελαφρά μουσική. Στο Απόστολος Κώστιος (Επιμ.) Μουσική*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.

Χατζηδουλής, Κ., 2008. *Ρεμπέτικα & λαϊκά*. Αθήνα: FM Records.

Χατζηπανταζής, Θ., 1986. *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί*. Αθήνα: Στιγμή.

Χχχ., 2015. Loukianos Cavadias: Something of a Recorded Life. *The National Herald*, [online] 20 July. Διαθέσιμο στο: <https://www.thenationalherald.com/91973/loukianos-cavadias-something-of-a-recorded-life/> [Πρόσβαση στις 26 Μαρτίου 2018].