



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**ΤΟ ΠΙΑΝΟ ΚΑΙ ΟΙ ΠΙΑΝΙΣΤΕΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΜΕΣΑ ΑΠΟ
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΕΚΔΟΣΕΩΝ ΓΙΑ ΤΟ ΑΣΤΙΚΟ ΛΑΪΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ**

Κανέλλα Πολιτοπούλου

Επιβλέπουσα: Ειρήνη Παπαδάκη

Επίκουρη Καθηγήτρια

Πύργος, Μάιος, 2021

**PIANO AND PIANISTS IN GREECE THROUGH PHOTOGRAPHS
FOUND IN EDITIONS OF THE URBAN POPULAR SONG**

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Τόπος, Ημερομηνία

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπων καθηγητής

Ειρήνη Παπαδάκη

2. Μέλος επιτροπής

Νίκος Ορδουλίδης

3. Μέλος επιτροπής

Αθανάσιος Τρικούπης

© Πολιτοπούλου, Κανέλλα, 2021.

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 μεταπτυχιακή 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.

Πολιτοπούλου Κανέλλα

Υπογραφή

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Kanellos' or 'Kanellos Politopoulos', written in a cursive style.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα να ευχαριστήσω μέσα από την καρδιά μου κατ' αρχήν την επιβλέπουσα καθηγήτρια μου κα Ειρήνη Παπαδάκη για την πολύτιμη βοήθεια και τις συμβουλές τις οποίες προσέφερε απλόχερα όποτε κι αν της ζητήθηκε με την άμεση ανταπόκρισή της. Την ευχαριστώ ακόμα γιατί με την παρότρυνσή της άνοιξε μπροστά μου και ένα ακόμα πολύ ενδιαφέρον πεδίο μελέτης και αυτό είναι ο οπτικός πολιτισμός μελετώντας κείμενα τα οποία ενδεχομένως να μην μου δινόταν άλλοτε -ελλείψει κάποιου ερεθίσματος- η ευκαιρία να γνωρίσω. Δεν θα μπορούσα να μην αναφέρω τον κο Νίκο Ορδουλίδη ο οποίος μέσω του έργου του -ερευνητικό και μη- με ενέπνευσε να συμβάλλω στο πολύτιμο πεδίο έρευνας για το «λαϊκό πιάνο». Τον ευχαριστώ για την βοήθεια και τις συμβουλές του καθώς και για την παραχώρηση κάποιων αδημοσίευτων κειμένων. Αυτή η εργασία επίσης δεν θα μπορούσε να υλοποιηθεί εάν δεν είχα λάβει τα ερεθίσματα προς διερεύνηση πολύ βασικών ζητημάτων και εννοιών από όλους τους καθηγητές, τους οποίους είχα την τύχη να βρίσκομαι στις διαλέξεις τους κατά την διάρκεια της φοίτησής μου και να επηρεάσουν τελικά πολύ βαθιά την σκέψη μου. Τέλος, πολύ μεγάλο ευχαριστώ σε όλους τους αγαπημένους ανθρώπους και τους συμφοιτητές μου που στάθηκαν συνοδοιπόροι και πάντα διαθέσιμοι για συζητήσεις και προβληματισμούς γύρω απ' το θέμα.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα εργασία διερευνά την απεικόνιση του πιάνου μέσα από φωτογραφικό υλικό, το οποίο εντοπίζεται σε εκδόσεις για το αστικό λαϊκό τραγούδι. Πραγματοποιήθηκε συλλογή φωτογραφιών στις οποίες εικονίζονται το πιάνο και οι πιανίστες σε ζωντανές εμφανίσεις στο πάλκο. Δημιουργήθηκε μια βάση δεδομένων με όλα τα στοιχεία που συγκεντρώθηκαν, βάσει της οποίας διεξήχθη η μελέτη. Επιχειρείται μια συγκριτική μελέτη μεταξύ του υλικού, ελληνικής και ξένης βιβλιογραφίας, αλλά και μαρτυριών και αφισών της εποχής. Τα προαναφερθέντα βοηθούν στην εξακρίβωση των στοιχείων. Στόχος της εργασίας είναι να αναδειχτούν οι πιανίστες, οι οποίοι πρωταγωνίστησαν, αλλά και να διαφανεί η συχνότητα παρουσίας του πιάνου στις λαϊκές ορχήστρες και ό,τι σχετίζεται με αυτή τη συνθήκη. Το αντικείμενο μελέτης άπτεται πολλών ζητημάτων, όπως το φύλο των πιανιστών, η παρουσία παρτιτούρας στο αναλόγιο, ο επικρατέστερος τύπος πιάνου, το οργανολόγιο και η θέση του πιάνου μέσα σε αυτό, αλλά και οι συνεργασίες των πιανιστών με άλλους μουσικούς στα διάφορα κέντρα επιτέλεσης. Τέλος, η χρήση της φωτογραφίας αναδεικνύεται ως ένα πολύ σημαντικό μεθοδολογικό εργαλείο στην αρχειακή αυτή έρευνα.

Λέξεις-κλειδιά: πιάνο, φωτογραφίες, αστικό λαϊκό τραγούδι

ABSTRACT

This diploma thesis explores the display of the piano through photographic material, found in editions of the Greek urban popular song. A collection of photographs was held in which the piano and pianists were pictured performing in palko (stage). A database of evidence was created, on which we based this study. We also attempted to compare the research material that we found in Greek and foreign bibliography and also in posters of the era. All the above helped in the verification process. The aim of this research is to emphasize the role of the pianists, which was very important, but also to reveal the frequency of the piano appearance in the Greek popular orchestras and everything that relates to this condition. The research subject deals with a variety of issues such as the gender of the pianists, the use of the music score, the type of pianos that were more frequently used, the instrumentarium and the position of the piano in the orchestras and the collaborations between the pianists and the rest of the musicians. Finally, the use of photographic material appears to be a very useful methodological tool in this archival research.

Keywords: piano, photographs, greek urban popular song, palko

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.....	vi
ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	vii
ABSTRACT.....	viii
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ.....	ix
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ.....	xi
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑΤΩΝ/ΕΙΚΟΝΩΝ.....	xii
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	1
1. Οι κεντρικοί άξονες της έρευνας.....	4
1.1 Εικόνα και φωτογραφία.....	4
1.2 Το πιάνο.....	5
2. Η μεθοδολογία και τα προβλήματα κατά την έρευνα.....	9
2.1 Ο σκοπός και οι στόχοι της εργασίας.....	9
2.2 Η χρήση της φωτογραφίας στην έρευνα.....	10
2.3 Η μεθοδολογία της έρευνας	11
2.4 Διπλές φωτογραφίες, ασάφειες, ελλιπή στοιχεία στις λεζάντες των φωτογραφιών.....	14
3. Ανάλυση και σχολιασμός της βάσης δεδομένων.....	19
3.1 Η συχνότητα παρουσίας των πιανιστών μέσα από τις φωτογραφίες.....	19
3.2 Η χρήση παρτιτούρας από τους πιανίστες μέσα από τις φωτογραφίες.....	26
3.3 Το φύλο των πιανιστών μέσα από τις φωτογραφίες.....	35
3.4 Συνεργασίες πιανιστών και κέντρα επιτέλεσης.....	41
3.5 Τύποι πιάνου που συναντήθηκαν.....	57
3.6 Καπάκια πιάνου.....	59
3.7 Οργανολόγιο	61
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	64

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	69
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ: ΒΑΣΗ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ.....	74

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ

Πίνακας 3.1 Συχνότητα παρουσίας των πιανιστών σε συνάρτηση με τον χρόνο.....21

Πίνακας 3.2 Πιανίστες και κέντρα επιτέλεσης κατ' έτος44

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑΤΩΝ/ΕΙΚΟΝΩΝ

Διάγραμμα 2.1: Αριθμός φωτογραφιών κατά αύξουσα τιμή χρονολογίας.....	14
Γράφημα 3.2: Παρουσία πιανιστών στις φωτογραφίες.....	20
Γράφημα 3.3: Παρουσία παρτιτούρας σε ποσοστά.....	29
Γράφημα 3.4: Το φύλο του/της πιανίστα μέσα από τις φωτογραφίες σε ποσοστά.....	36
Γράφημα 3.5: Τύποι πιάνου οι οποίοι συναντήθηκαν στο υλικό.....	57
Γράφημα 3.6: Ο τρόπος με τον οποίο απεικονίζονται τα καπάκια του πιάνου στο υλικό...	59
Εικόνα 2.1: 1948 στον Καλαματιανό στις Τζιτζιφιές (Κουνάδης, 2003β, σ. 455).....	15
Εικόνα 2.2: Ρουμελιώτης, Χρυσάφη, Μητσάκης, 1960 (Πετρόπουλος, 1991, σ. 567).....	16
Εικόνα 2.3: Ζαγοραίος, Κλουβάτος, Δερβενιώτης, Μαρκάκης, Νέα Ιωνία 1957 (Πετρόπουλος, 1991, σ. 617).....	17
Εικόνα 2.4: Στελλάκης Περπινιάδης, Μαρίκα Νίνου, Λαύκας, Ανέστης Αθανασίου, Βούλα Δερέμπεη. «ΦΛΩΡΙΔΑ» (1948). (Χατζηδουλής 1990 α, σ.76).....	18
Εικόνα 3.1: Μαρίκα Νίνου (άγνωστη τότε), Χατζηχρήστος, Γεράσιμος, Στελλάκης, Κλουβάτος κ.α («Φλωρίδα» - 1948) (κατά Χατζηδουλή 1990Α, σ, 231).....	27
Εικόνα 3.2: Τσιτσάνης και Στέλιος Ζαφειρίου. Την τραγουδίστρια δεν την γνωρίζω. (κατά Χατζηδουλή 2008, σ. 117).....	28
Εικόνα 3.3: Ο Γιώργος Ροβερτάκης με την κομπανία του Ζιλάκου, στην Φρεατύδα το 1960 (;) κατά Ηλία Πετρόπουλο (1991, σ. 589).....	31
Εικόνα 3.4: Διαφημιστική αφίσα για το «Ρομάντζο» της Σαλαμίνας Θεσσαλονίκης.....	51
Εικόνα 3.5: Τα όρθια πιάνα και τα μεγέθη τους.....	58

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Με δεδομένο ότι η έρευνα για τη θέση του πιάνου *εκτός του συνηθισμένου του πλαισίου* (λόγια μουσική της Δύσης) βρίσκεται ακόμα σε βρεφικό στάδιο (Ορδουλίδης, 2018), τέθηκε το ερώτημα ποια ακριβώς πτυχή της εν λόγω θεματικής χρήζει μελέτης, αλλά και μέσα από ποιο πρίσμα θα ιδωθεί. Το τοπίο για την έρευνα που ακολούθησε ξεκαθάρισε όταν έγινε αναζήτηση όποιων διαθέσιμων στοιχείων επί του θέματος (προηγούμενες εργασίες, σχετικές εκδόσεις για την αστική λαϊκή μουσική, αλλά και σε σελίδες στο διαδίκτυο). Κάποια από τα κυριότερα προϊόντα της ερευνητικής δουλειάς που ήρθα αρχικά σε επαφή, αποτελεί η ιστοσελίδα με τίτλο: [«the eastern piano project / το λαϊκό πιάνο»](http://www.eastern-piano.com/past/historical-recordings), η διδακτορική διατριβή του Νίκου Ορδουλίδη (2014) με τίτλο: «Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936-1983). Ανάλυση της μουσικής του και τα προβλήματα της έρευνας στην ελληνική λαϊκή μουσική», μέσα από τα οποία αποσπάστηκαν αρκετές γνώσεις, πληροφορίες και γεννήθηκαν σκέψεις για να φωτιστούν μερικές πλευρές ακόμα σε θέματα που θίγονται στα παραπάνω.

Διερευνώντας τον ανωτέρω ιστότοπο βρέθηκαν ιστορικές ηχογραφήσεις στις οποίες συμμετέχει το πιάνο, όχι μόνο στη Ελλάδα αλλά και σε άλλες κοντινές -ή όχι- χώρες και αυτές είναι οι εξής: Ελλάδα, Τουρκία, Ρουμανία, Ιταλία, Ισραήλ, Μαρόκο, Αλγερία, Τυνησία, Ιράν, Ινδία, Αίγυπτος και είναι αξιοσημείωτο το γεγονός, ότι η αναζήτηση περαιτέρω στοιχείων και για άλλες πιθανές χώρες είναι ακόμα σε εξέλιξη.¹ «Το πιάνο εντοπίζεται στη δισκογραφία των εξεταζόμενων χωρών από την αυγή του 20ού αιώνα. Δείχνει πως αναζητεί καλλιτεχνικές διεξόδους στα χέρια μουσικών, οι οποίοι χρησιμοποιούν νέες γλώσσες στην καλλιτεχνική τους δημιουργία» (Ορδουλίδης, 2018, σ. 60).

Το βασικότερο ερέθισμα όμως αποτέλεσαν κάποιες ιστορικές φωτογραφίες στις οποίες απεικονίζονται πιάνο και πιανίστες από αυτές τις χώρες αντίστοιχα, με την Ελλάδα να διαθέτει αρκετούς πιανίστες. Πραγματοποιώντας μια γρήγορη έρευνα στις εκδόσεις για το αστικό λαϊκό τραγούδι, είτε αυτές αφορούσαν βιογραφίες μουσικών, είτε ανθολογία του ρεμπέτικου, αλλά και ό,τι σχετίζεται με αυτό, παρατηρήθηκε ότι ο όγκος των φωτογραφιών είναι πολύ μεγάλος και ότι μια οργανωμένη και συστηματική συγκέντρωσή

¹ Βλέπε σχετικά: <http://www.eastern-piano.com/past/historical-recordings>

τους σε μία βάση δεδομένων αλλά και ανάλυση των στοιχείων, τα οποία απορρέουν από αυτές αλλά και τις συμπληρώνουν, θα έθετε μία βάση για να ξεκαθαρίσουν κάποια πράγματα σχετικά με το παρθένο αυτό θέμα. Αγνοούμε πολλά στοιχεία ακόμα για το πιάνο στο λαϊκό πάλκο και τη θέση του σε αυτό, αλλά και για τους πιανίστες, εκ των οποίων άλλοι κατείχαν μεγάλη και άλλοι μικρότερη παρουσία στις λαϊκές ορχήστρες κατά την αυγή και κυρίως τη μέση του 20^{ου} αιώνα. Έπειτα, επιχειρείται να εξεταστεί η χρήση της φωτογραφίας ως πολύ σημαντικού μεθοδολογικού εργαλείου στην έρευνα. Ο Roland Barthes υποστηρίζει ότι «ασφαλώς η εικόνα δεν είναι το πραγματικό. Είναι όμως, τουλάχιστον το τέλειο ανάλογον, και αυτή ακριβώς η αναλογική τελειότητα είναι που για την κοινή αντίληψη, προσδιορίζει την φωτογραφία» (1988/2007, σ. 27).

Αρχικά παρουσιάζονται κάποια θεωρητικά ζητήματα γύρω από την εικόνα και την φωτογραφία ως τεκμήριο προκειμένου να γίνει κατανοητό ότι δεν είναι όσο απλή φαίνεται εκ πρώτης η γλώσσα της φωτογραφίας. Ωστόσο λειτουργεί ως τεκμήριο τουλάχιστον με βάση τα έκδηλα μηνύματα της, ενώ για τα λανθάνοντα θα πρέπει κανείς να εμβαθύνει στην σημειολογία της. Επίσης, παρουσιάζονται κάποια οργανολογικά στοιχεία του πιάνου διότι πρόκειται παρακάτω να αναφερθούμε σε επιμέρους ανατομικά του στοιχεία καθώς παρουσιάζονται και κάποια σημαντικά γεγονότα στα οποία πιθανά οφείλεται η ευρεία διάδοση του οργάνου αυτού.

Συνεχίζοντας στο δεύτερο κεφάλαιο αναλύεται μεθοδολογικά η χρήση της εικόνας στην έρευνα, οι δυσκολίες, οι οποίες παρουσιάστηκαν κατά την συλλογή και την ανάλυση των δεδομένων αλλά απαντώνται και κρίσιμα ερωτήματα που καθίσταται αναγκαίο να απαντηθούν πρώτου προκύψει η ενδελεχής ανάλυση στο κεφάλαιο που ακολουθεί. Τα ερωτήματα αυτά σχετίζονται με τα βιβλία τα οποία αποδελιώθηκαν, τον αριθμό φωτογραφιών που υπάρχει στη διάθεση μας μέσα από αυτά, τα στοιχεία τα οποία συλλέγονται από τις λεζάντες και αν αυτά αποφαίνονται ελλιπή ή επαρκή. Επιπλέον αναφέρονται τα στοιχεία με βάση την διασταύρωση των οποίων δια της τεθλασμένης έγινε τεκμηρίωση και τέλος παρουσιάζονται κάποια παραδείγματα διπλών φωτογραφιών για να κατανοηθούν τα παραπάνω.

Στο τρίτο και μεγαλύτερο κεφάλαιο αναλύεται και σχολιάζεται η βάση δεδομένων σε συνδυασμό με βιβλιογραφικές αναφορές. Έχοντας βάσει στο επίκεντρο το πιάνο και τους πιανίστες αναδεικνύεται η συχνότητα παρουσίας του καθένα, διαφαίνονται τα ευρήματα σχετικά με το φύλο των πιανιστών και την θέση του άνδρα και της γυναίκας όπως

αποτυπώνεται στο υλικό, την χρήση παρτιτούρας, τις συνεργασίες τους, τους τύπους πιάνου οι οποίοι εντοπίστηκαν, αλλά και ο τρόπος που χρησιμοποιούν οι πιανίστες τα διάφορα καπάκια του πιάνου. Τέλος, γίνεται αναφορά στο οργανολόγιο όπως αυτό απεικονίζεται και αποτυπώνει και το ρόλο του πιάνου σε αυτό.

Η εργασία ολοκληρώνεται με την παράθεση συμπερασμάτων απαντώντας στις αρχικές υποθέσεις εργασίας, οι οποίες σχετίζονται βασικά με το ότι το πιάνο είναι έντονα παρόν στο πάλκο² στα χέρια πολλών πιανιστών, αλλά και ότι η φωτογραφία, εφόσον ο όγκος είναι μεγάλος, θα μπορούσε να μας δώσει μια σαφή εικόνα για την εποχή στην οποία άκμασε το αστικό λαϊκό τραγούδι.

² Το πάλκο (σκηνή) είναι μια έννοια, η οποία ουσιαστικά δηλώνει την μουσική πρακτική (επιτέλεση). Η παρουσία στο πάλκο δηλώνει ως εκ τούτου, τη συμμετοχή σε μουσική παράσταση. Η σκηνή μπορεί να είναι υπερυψωμένη τοποθετώντας τους μουσικούς σε μια προεξέχουσα θέση στο πλαίσιο της μουσικής επιτέλεσης. Ουσιαστικά τους διαχωρίζει από όλους τους υπόλοιπους παρευρισκόμενους και τους αναδεικνύει ως performers προσδιορίζοντας τις ταυτότητες τους ως μουσικοί. Η σκηνή βέβαια μπορεί και να μην είναι υπερυψωμένη σε μικρότερους εν παραδείγματι χώρους, συνθήκη η οποία ευνοεί την άμεση και φιλική ατμόσφαιρα. (Tragaki, 2007)

1. Οι κεντρικοί άξονες της έρευνας

1.1 Εικόνα και φωτογραφία

Όλες οι αισθήσεις που διέπουν την ανθρώπινη φύση είναι εξίσου σημαντικές. Η όραση είναι ίσως από τις δυνατότερες και ένα μεγάλο μέρος της λειτουργίας του εγκεφάλου ασχολείται με την επεξεργασία των οπτικών ερεθισμάτων, τα οποία λαμβάνονται από τον κόσμο που μας περιβάλλει. Μια ουσιαστική διάσταση της όρασης, λοιπόν, είναι η οπτική αντίληψη η οποία συνδέεται άμεσα και με το γνωσιακό κομμάτι του ανθρώπου. Ο John Berger (1980) υποστηρίζει ότι «κάθε εικόνα ενσωματώνει έναν τρόπο του να βλέπεις» (σ. 10). Στην έννοια της εικόνας συμπεριλαμβάνει και την φωτογραφία αφού στα μάτια μας φτάνουν τα θεάματα, τα οποία επέλεξε ο φωτογράφος να αποτυπώσει μέσα από πολλά άλλα που θα μπορούσε να επιλέξει (Berger, 1980).

Οι φωτογραφίες αποτελούν την αναπαράσταση μιας συνθήκης αποσπασμένης από την στιγμή της δημιουργίας της και οι προσλαμβάνουσες του θεατή είναι αυτές που δίνουν τις ερμηνευτικές διαστάσεις στην εκάστοτε εικόνα (Σβαλίσκου, 2002, οπ. αναφ. στο Σβαλίσκου, 2011, σ. 7). Η εικόνα νοηματοδοτείται από τη στιγμή που κάποιος επιλέγει να την κοιτάξει και πολύ περισσότερο να την παρατηρήσει, αλλά «η εικόνα δεν είναι ούτε αυτονόητη ούτε όσο ευανάγνωστη θεωρούμε ότι είναι» (Σβαλίσκου, 2011, σ. 11). Στα παραπάνω μπορούν να προστεθούν και τα λόγια της Susan Sontag (1993) η οποία διατείνεται πολύ χαρακτηριστικά ότι «η ίδια η βουβαμάρα αυτού, που υποθετικά είναι κατανοητό στις φωτογραφίες, είναι που συνθέτει την γοητεία και την προκλητικότητά τους» (σ. 33).

Μια ουσιαστική διάσταση της φωτογραφίας είναι ότι μπορεί να προσφέρει αποδείξεις, τουλάχιστον για τα προφανή νοήματα που διαθέτει. Η εφεύρεση του φαινομένου που αποκαλείται φωτογραφία τοποθετείται τον 19^ο αιώνα και συγκεκριμένα το 1839, σημείο τομή στην εξέλιξη της ιστορίας αφού τελικά αποτέλεσε έναν από τα σημαντικότερα μέσα επικοινωνίας του 20^{ου} αιώνα. Μόλις λίγα χρόνια αργότερα κυκλοφορεί το πρώτο βιβλίο στις σελίδες του οποίου περιλαμβάνονται φωτογραφίες, γεγονός που μαρτυρά την προδιαγεγραμμένη πορεία τους και την μοιραία σύνδεσή τους με τον λόγο. Περί τα 1880 η ακριβής αναπαραγωγή της φωτογραφίας στο τυπογραφικό χαρτί, όπως εφημερίδες και περιοδικά είναι γεγονός και αποτελεί πλέον αναπόσπαστο κομμάτι

της μαζικής επικοινωνίας (Παπαϊωάννου, 2013). Η φωτογραφία ήρθε για να μείνει με ένα βέβαια βασικό χαρακτηριστικό γνώρισμα που διατηρούσε για πολλά χρόνια από την γέννησή της μέχρις ότου να αναπτυχθεί ένας θεωρητικός και κριτικός λόγος γύρω από αυτήν. Όπως αναφέρει πολύ χαρακτηριστικά και ο Παπαϊωάννου (2013) «η φωτογραφία διεκδικούσε το αυθαίρετο προνόμιο να μιλά για τα πάντα χωρίς κανέναν σχεδόν να μιλά γι' αυτήν» (σ. 13). Εκείνο που αξίζει να αναφερθεί είναι το ότι ένα πολύ σημαντικό γεγονός για την ιστορία της και αναγνώρισή της ως τέχνη στάθηκε και η ίδρυση του Τμήματος Φωτογραφίας στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης το 1939 (Παπαϊωάννου, 2013). Έκτοτε και στο βάθος του 20^{ου} αιώνα παρήχθη θεωρητικός λόγος γύρω από αυτήν και οι σπουδές με αντικείμενο τον οπτικό πολιτισμό αποτέλεσαν ένα πολύ σημαντικό κομμάτι των ανθρωπιστικών και κοινωνικών επιστημών. Στην χώρα μας βέβαια αυτό άργησε περισσότερο να γίνει σε σχέση με άλλες χώρες και αυτός ίσως να είναι και ο λόγος που δεν έχει αποτελέσει ευρέως ένα ισχυρό ερευνητικό εργαλείο και για άλλες επιστήμες.

Στην παρούσα μελέτη οι φωτογραφίες χρησιμοποιούνται ως οπτικές πηγές για το θέμα το οποίο μελετάται. Αντιμετωπίζονται, λοιπόν, ως φωτογραφίες - τεκμήρια. Αυτό το είδος φωτογραφίας ανήκει στην κατηγορία της φωτογραφίας ντοκουμέντου. Μια μη επεξεργασμένη φωτογραφία, η οποία αποτυπώνει ένα γεγονός με φαινομενική - τουλάχιστον- αντικειμενικότητα, αποκτά την αξία που έχει ένα αποδεικτικό στοιχείο. Οι φωτογραφίες ντοκουμέντου ενώ σκοπεύουν στην καταγραφή ενός γεγονότος της πραγματικής ζωής συμπεριλαμβάνουν την φαντασία και την τέχνη (Rossenblum, 1997, σπ. αναφ. στο Σπύρου, 2011, σ. 1). Ενώ δεν μπορεί να χωρέσει η έννοια αυτή σε έναν και μόνο ορισμό, λόγω του ότι δεν παρουσιάζει ένα και μοναδικό ύφος ή δεν καταπιάνεται μόνο με μια συγκεκριμένη θεματική, παρ' όλα αυτά χρησιμοποιείται για να περιγράψει αυτού του είδους τις εικόνες, οι οποίες αποτελούν στιγμιότυπα πραγματικών γεγονότων. (Σπύρου, 2011)

1.2 Το πιάνο

Το πιάνο είναι ένα από τα πιο δημοφιλή μουσικά όργανα και ανήκει στην κατηγορία εκείνων των οργάνων τα οποία παίζονται με κτύπημα της χορδής. Στο συγκεκριμένο όργανο αυτό το χτύπημα των χορδών γίνεται με σφυράκια ειδικά επενδεδυμένα με τσόχα. Το πώς έφτασε όμως να παγιωθεί η κατασκευή του και να γίνει μαζική, χωρίς αυτό να

σημαίνει ότι δεν έγιναν έκτοτε και πάλι αλλαγές, φαίνεται παρακάτω. Αρχαιολογικά ευρήματα αποδεικνύουν την ύπαρξη πρωτόγονων εγχόρδων οργάνων από την προϊστορική εποχή. Ένα πολύ απλό μονόχορδο μουσικό όργανο χρησιμοποιούσε ο Πυθαγόρας, φιλόσοφος και θεωρητικός της μουσικής, από τον 6^ο π.Χ. αιώνα, ενώ αυτό το όργανο έγινε το βασικό εργαλείο στις έρευνες για τις μαθηματικές σχέσεις που διέπουν τους μουσικούς τόνους. Μια χορδή, λοιπόν, εκτεινόμενη επί ενός ξύλινου κουτιού, και εφραπτόμενη με έναν κινητό καβαλάρη (γέφυρα), ο οποίος μπορούσε να μεταβάλλει το μήκος της χορδής με αποτέλεσμα να παράγονται διαφορετικοί τόνοι. Αναφορά, επίσης, υπάρχει και για πληκτροφόρο όργανο, το όργανο του Κτησίβιου, στην Αλεξάνδρεια τον 2^ο μ.Χ. αιώνα, στο οποίο τα πλήκτρα επέστρεφαν με τη βοήθεια κάποιων ελατηρίων, δεν ήταν όμως έγχορδο (Σπυρίδης, 2008).

Η άρπα επίσης είναι ένα νυκτό μουσικό όργανο από τα αρχαιότερα που υπάρχουν, στην οποία τα διάφορα μήκη των χορδών προσφέρουν μια μεγάλη αρμονική καμπύλη. Αυτή η καμπύλη παρουσιάζει μια σχετικότητα με τον εσωτερικό μηχανισμό του πιάνου στη λογική του σχήματός του (Φυσικά και Σχηματαριώτης, 2013). Έτσι σε πολύ μικρά μήκη χορδών το τονικό ύψος που παράγεται είναι υψηλό, ενώ ο ήχος που προκύπτει από μεγαλύτερα μήκη χορδών έχει χαμηλό τονικό ύψος. Πρωτού αναφερθούν περισσότερα στοιχεία σχετικά με το πιάνο, αξίζει να αναφερθεί ότι ο άνθρωπος έχει περάσει από πολλά διαφορετικά στάδια αλλά και προσπάθειες προκειμένου να κατασκευάσει μουσικά όργανα, άλλα λιγότερο και άλλα περισσότερο πολύπλοκα στον μηχανισμό τους. Με την εξέλιξη της ιστορίας της μουσικής μεταβάλλονταν και αυτά, αφού άλλαζαν οι απαιτήσεις. Το πιάνο είναι ένα όργανο, το οποίο για να φτάσει η κατασκευή του στην μορφή που το γνωρίζουμε σήμερα, υπέστη πολλές δοκιμές και αλλαγές. Είναι γνωστό επίσης, ότι πολλοί συνθέτες συνεργάστηκαν με τους κατασκευαστές προκειμένου τα πληκτροφόρα να εξυπηρετήσουν τις διάφορες ανάγκες τους (Τέλκη, 2018). Η κατασκευή των χορδών επίσης είναι κάτι το οποίο έχει δοκιμαστεί με διάφορες μεθόδους και διάφορα υλικά, όπως τρίχες αλόγου, διάφορα μέταλλα και άλλα (Φυσικά και Σχηματαριώτης, 2013).

Φτάνοντας στον 15^ο αιώνα δημιουργείται το κλειδοκύμβαλο το οποίο κληρονομεί πολλά ουσιώδη χαρακτηριστικά στο σύγχρονο πιάνο. «Είχε μεταλλικές χορδές, μηχανήμα κρούσης για να ταλαντώνονται οι χορδές, μηχανισμό απόσβεσης και ανεξάρτητη ηχητική πλάκα» (Σπυρίδης, 2008, σ. 35). Τον 16^ο αιώνα μακρύτερες χορδές μαζί με άλλα στοιχεία οδήγησαν στο αρπύχορδο, ένα όρθιο πιάνο στην ουσία, με βάση το σχήμα του οποίου

δημιουργήθηκε αργότερα το πιάνο με ουρά. Το κλειδοκύμβαλο και το αρπίχορδο όμως παρουσίαζαν ατέλειες στις οποίες έρχεται να δώσει λύση ο Bartolomeo Christofori το 1709, κατασκευάζοντας ένα πιάνο στο οποίο η ταλάντωση των χορδών προερχόταν από την κρούση ενός σφυριού. Ονομάστηκε «*piano-forte*» γιατί μπορούσε να παίζει σιγά και δυνατά, ανάλογα με την πίεση που ασκείται στα πλήκτρα και κατ' επέκταση από τα σφυράκια προς τις χορδές (Σπυρίδης, 2008, σ. 36). Έκτοτε και για πολλά ακόμα χρόνια πολλοί προσπάθησαν να κάνουν βελτιώσεις τόσο στα σφυριά όσο και σε όλους τους μηχανισμούς, ώσπου το 1855 ο κατασκευαστής πιάνων Henry Steinway δημιούργησε ένα πιάνο με ουρά με πλαίσιο χυτοσιδήρου, γιατί ως τότε χρησιμοποιούνταν ξύλινο πλαίσιο και το οποίο δεν άντεχε την τάση των χορδών. Αυτό το εξελιγμένο μοντέλο αποτέλεσε τη βάση πάνω στην οποία στήθηκε η κατασκευή των πιάνων με τη μορφή που τα γνωρίζουμε σήμερα, δηλαδή τα πιάνα με ουρά και τα όρθια πιάνα (Σπυρίδης, 2008).

Το εν λόγω όργανο διαδόθηκε στην Ευρώπη και στην Β. Αμερική κατά τον 19^ο αιώνα και 20^ο αιώνα με την άνοδο της μεσαίας τάξης. Με την αυξανόμενη ανέλιξη της αστικής αυτής τάξης όλο και περισσότεροι μπορούσαν να αποκτήσουν ένα τέτοιο όργανο και να λαμβάνουν και ιδιωτικά μαθήματα πιάνου. Δεν άργησε να διαδοθεί όμως και σε άλλες δομές, όπως εν παραδείγματι τα σχολεία, τα δημόσια ιδρύματα και άλλα (Τέλκη, 2018).

Όσον αφορά στην Ελλάδα του 19^{ου} αιώνα και ακόμα και στις αρχές του 20^{ου}, δεν υπήρχε ούτε το έδαφος ούτε και οι προϋποθέσεις για την δημιουργία μιας αντίστοιχης αστικής τάξης. Η όποια εξέλιξη πραγματοποιήθηκε βραδύτατα και σίγουρα όχι σε συγχρονία με την άνοδο της αστικής τάξης της Ευρώπης, λόγω των γνωστών ιστορικών συνθηκών. Αναζητήθηκαν, λοιπόν, ξένα πρότυπα, συνθήκη η οποία όπως ήταν αναμενόμενο επηρέασε και τη μουσική αλλά και τις άλλες τέχνες (Μπελώνης, 2012). Με την ίδρυση του Ωδείου Αθηνών, το 1873, οι μουσικές εκδηλώσεις πληθαίνουν και όπως επισημαίνει και ο Μπελώνης (2012) «οι μουσικές αυτές παραστάσεις επέδρασαν ευεργετικά στους νέους κυρίως των «καλών οικογενειών», καθώς πολλά σπίτια απέκτησαν πλέον πιάνο» (σ. 74). Η μουσική κατάσταση της χώρας επίσης, επηρεάζεται από την δράση του Μανώλη Καλομοίρη -συνθέτη, καθηγητή πιάνου, θεωρητικών κ.α- με το μανιφέστο για την ίδρυση της Εθνικής Μουσικής Σχολής. Ιδρύει το «Ελληνικό Ωδείο» αρχικά και το «Εθνικό Ωδείο» αργότερα, παραρτήματα των οποίων έλαβαν χώρα σε ολόκληρη την ελληνική επικράτεια. (Μπελώνης, 2012).

Έπειτα, είναι γνωστή η ύπαρξη βουβών κινηματογράφων από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα με την ζωντανή συνοδεία μουσικής από κάποια μάντα ή πιάνο ειδικά από κάποια ηχογράφηση. Όπως διαφαίνεται και παρακάτω στην παρούσα μελέτη υπάρχει ένας πιανίστας του οποίου η επαγγελματική πορεία ξεκινάει σε βουβό κινηματογράφο. Δεν μπορεί κανείς να ισχυριστεί με ασφάλεια ότι οι παραπάνω συνθήκες ήταν οι μόνες υπεύθυνες για την ευρεία διάδοση του πιάνου και άρα την ύπαρξή του στους χώρους της ζωντανής επιτέλεσης της μουσικής. Αυτό, όμως, που μπορεί να ειπωθεί είναι ότι το όργανο αυτό φαίνεται να παρίσταται πολύ ενεργά από τις αρχές του περασμένου αιώνα σε διάφορες συνθήκες.

Η αναζήτηση βέβαια πιθανών διαδρομών που κάνουν τα όργανα και εν τέλει ορίζονται οι ταυτότητες τους δεν οδηγεί σε ασφαλή συμπεράσματα. Αυτό γιατί λόγω της φύσης τους παρουσιάζουν μεγάλη κινητικότητα στα χέρια πολλών μουσικών. Για να γίνει σαφέστερο, δεν επιχειρείται να προκύψει μια σαφής και αμετάκλητη θέση για το πως παγιώνεται κάπου η χρήση ενός οργάνου και γιατί. Σε αυτό όμως που μπορούμε να σταθούμε παραπάνω είναι στην κατανόηση των συνθηκών, οι οποίες ευθύνονται για την άνθιση των αστικών λαϊκών ιδιωμάτων. Έτσι, και το αστικό τραγούδι στον ελλαδικό χώρο μπορεί να παρομοιαστεί με ένα πολιτισμικό υφαντό, το οποίο προκύπτει από τις αλληλεπιδράσεις που συντελούνται ανάμεσα στους πηθυσμούς μεγάλων αστικών κέντρων, όπως η Σμύρνη, η Πόλη, η Θεσσαλονίκη, η Νάπολη κλπ. Οι μουσικές αποσκευές που προκύπτουν είναι πάμπλουτες και το πεδίο για αλληλόδραση πολύ μεγάλο.

2. Η μεθοδολογία και τα προβλήματα κατά την έρευνα

2.1 Ο σκοπός και οι στόχοι της εργασίας

Στην παρούσα εργασία ύστερα από την αναζήτηση, εύρεση και καταγραφή κατά το πλείστον των εκδόσεων για το αστικό λαϊκό τραγούδι με σκοπό να συγκεντρωθούν όσο το δυνατόν περισσότερες φωτογραφίες στις οποίες εικονίζονται πιάννα και πιανίστες σε ζωντανή επιτέλεση την εποχή που άκμασε το εν λόγω είδος τίθεται η βάση για την δημιουργία μιας τεκμηριωμένης βάσης δεδομένων. Αυτή παρέχει όλα εκείνα τα στοιχεία που προκύπτουν από την αποδελτίωση ουσιαστικά των βιβλίων και είναι απαραίτητα για την ανάλυση που αποσκοπεί στην χαρτογράφηση του μουσικού τοπίου σχετικά με το πιάνο και τους πιανίστες στο λαϊκό πάλλκο.

Υπό αυτήν την προϋπόθεση βασικός στόχος είναι να αναδειχθούν οι πιανίστες, οι οποίοι πρωταγωνίστησαν αλλά να διαφανεί και η συχνότητα παρουσίας του πιάνου στις λαϊκές ορχήστρες και ό,τι σχετίζεται με αυτήν την συνθήκη. Επίσης, η παρούσα μελέτη αποσκοπεί στο να διευκρινίσει ασάφειες, αλλά και να λειτουργήσει συμπληρωματικά μεταξύ των συγγραφέων όσον αφορά στις πληροφορίες που αυτοί παραθέτουν και συνοδεύουν τις φωτογραφίες, με στόχο να προκύψει τεκμηρίωση. Σημαντική φιλοδοξία του όλου εγχειρήματος, λοιπόν, είναι να αναλυθούν συνθετικά και ερμηνευτικά τα ευρήματα στο σύνολό τους και να προκύψουν τεκμηριωμένα συμπεράσματα. Επιπλέον, στόχος είναι και η ανάδειξη της ανάλυσης της εικόνας ως πολύ σημαντικού μεθοδολογικού εργαλείου και αλληλοσυμπληρούμενου, θα έλεγε κανείς, της έρευνας με εργαλείο την ανάλυση προϊόντων της δισκογραφίας στην μουσικολογική επιστήμη.

Η εργασία αυτή φιλοδοξεί, επίσης, να αποτελέσει τόσο συμβολή στην μελέτη για το φαινόμενο «λαϊκό πιάνο» που έχει ξεκινήσει στην Ελλάδα να διερευνάται συστηματικά τα τελευταία χρόνια, όσο και ένα υπόστρωμα πάνω στο οποίο θα μπορούσε μετέπειτα κάποια άλλη ερευνητική δουλειά να στηριχτεί, να επιχειρήσει να εμβαθύνει, αλλά και να φωτίσει νέες πλευρές του ζητήματος, αφού δοθούν τεκμηριωμένες απαντήσεις σε κάποια ζητήματα και ερωτήματα.

2.2 Η χρήση της φωτογραφίας στην έρευνα

Το φωτογραφικό υλικό το οποίο συλλέχθηκε και χρησιμοποιήθηκε στην συγκεκριμένη έρευνα είναι φωτογραφίες - τεκμήρια, οι οποίες ως επί το πλείστον αφορούν σε ζωντανή επιτέλεση στο λαϊκό πάλκο. Το υλικό είναι αρχειακό και εντοπίζεται σε δευτερογενείς πηγές, δηλαδή σε βιβλία, όπως προαναφέρθηκε. Επειδή οι φωτογραφίες ανήκουν στο παρελθόν και μας παρέχουν μια αναπαράσταση εκείνης της εποχής, είναι ένας από τους βασικούς τρόπους μέσω των οποίων οπτικοποιούμε και γνωρίζουμε το παρελθόν (Tinkler, 2013).

Η διαδικασία που ακολούθησε τη συλλογή του υλικού, ήταν η δημιουργία της βάσης δεδομένων. Αυτό που έχει μεγάλη σημασία στην ενασχόληση με οποιαδήποτε συλλογή φωτογραφιών είναι το να επικεντρώνει κανείς στη βιογραφία τους (Tinkler, 2013, σ. 106). Το υλικό αυτό όμως χρονολογικά παρουσιάζει ελλείψεις, δηλαδή στη διάθεσή μας έχουμε λίγες σε ποσότητα προπολεμικά και αρκετά περισσότερες μεταπολεμικά. Οι αιτίες αυτού μπορεί να είναι πολλές. Μπορεί να οφείλεται στην αρχικά περιορισμένη χρήση της φωτογραφικής μηχανής, συνθήκη η οποία άλλαξε με την πάροδο του χρόνου. Όπως αναφέρει επίσης και η Tinkler (2013), «δεν είναι πάντα εφικτό να γνωρίζουμε γιατί έχει ελλείψεις ένα αρχείο» (σ. 108). Ωστόσο, το να ταυτοποιήσουμε και να εξηγήσουμε τι συμπεριλήφθηκε και τι παραλήφθηκε σε ένα αρχείο αποτελεί συνεισφορά στην ιστορία, το σκοπό, τη φιλοσοφία και τις πρακτικές του αρχείου. Συνεισφορά, επίσης, αποτελούν και οι επισημάνσεις των κενών αντλώντας στοιχεία και από μη φωτογραφικές πηγές (Tinkler, 2013). Στην παρούσα έρευνα έγινε εξ' αρχής ξεκάθαρο το γεγονός ότι ο τρόπος που παρουσιάζεται το φωτογραφικό υλικό στις πηγές παρουσιάζει πολλές ασάφειες και χρήζει περαιτέρω και ενδελεχούς έρευνας. Οι ασάφειες προσδιορίζονται πρώτον ως προς τις λεζάντες όσο και από αυτές που απορρέουν από τον τρόπο λήψης κάποιων φωτογραφιών και διαφαίνονται παρακάτω. Είναι σημαντικό, επιπλέον, να γίνει σαφές ότι η χρήση της λεζάντας είναι απαραίτητη, γιατί οι οπτικές αναπαραστάσεις είναι μεν σημαντικές, αλλά δεν μπορούν να αντικαταστήσουν τη σημασία του γραπτού λόγου, ιδίως όταν η έρευνα γίνεται για ακαδημαϊκούς σκοπούς (Pink, 2007, οπ. αναφ. στο Tinkler, 2013 σ. 128).

2.3 Η μεθοδολογία της έρευνας

Με βασικότερο γνώμονα όλων την ορθή χρήση της μεθοδολογίας της επιστημονικής έρευνας, κατέστη δυνατό να πραγματοποιηθεί και η παρούσα πτυχιακή εργασία. Ο όρος μεθοδολογία ενσωματώνει όλες εκείνες τις μεθόδους, διαδικασίες, τεχνικές, οι οποίες υιοθετούνται και χρησιμοποιούνται από τον εκάστοτε ερευνητή και στοχεύουν στην διερεύνηση ενός ζητήματος. Η μέθοδος ανάλυσης περιεχομένου (content analysis) είναι αυτή βάσει της οποίας πραγματοποιήθηκε η παρούσα μελέτη³. Τα παρόντα γραφόμενα λοιπόν, αποτελούν το προϊόν μιας δομημένης και συγκροτημένης διαδικασίας συλλογής δεδομένων⁴, συνοδευόμενης από συνθετικό ερμηνευτικό σχολιασμό δεδομένων και βιβλιογραφίας. Έγινε, γρήγορα, αντιληπτό ότι οι ανάγκες της διερεύνησης καθιστούν απαραίτητη την χρήση στοιχείων από διαφορετικές μεθόδους για την υλοποίηση του σχεδίου έρευνας, πρακτικές που αναλύονται παρακάτω.

Χρησιμοποιήθηκε ποσοτική και ποιοτική ανάλυση δεδομένων. Στην ποσοτική ανάλυση μετρήθηκε η συχνότητα με την οποία τα ζητούμενα εμφανίζονται στις φωτογραφίες και τις λεζάντες τους. Επειδή όμως η ποσοτική ανάλυση δεν επαρκεί για τη διεξαγωγή συμπερασμάτων, απαιτείται ο συνδυασμός των ποσοτικών με ποιοτικές μεθόδους ανάλυσης. Η ποιοτική ανάλυση εστίασε στην παρουσία ή την απουσία των χαρακτηριστικών δεδομένων (Τζένη και Κεχαγιάς, 2005). Ο Alan Bryman (2008, οπ. αναφ. στο Tinkler, 2013, σ. 131) επίσης επισημαίνει ότι «οι ποιοτικού τύπου αναλύσεις τονίζουν το ρόλο του ερευνητή στο να δημιουργήσει νοήματα, επιτρέποντας να αναδυθούν οι κατηγορίες ανάλυσης, το πλαίσιο των οπτικών δεδομένων».

Πρωτού γίνει η ανάλυση και ο σχολιασμός των ευρημάτων, καθίσταται αναγκαίο να δοθούν απαντήσεις σε κάποια βασικά ερωτήματα. Αυτά είναι όσο το δυνατόν περισσότερα «σαφή, συγκεκριμένα, απαντητέα, αλληλοσυνδεόμενα και κατ' ουσία σχετικά» (Punch, 1998 οπ. αναφ. στο Robson, 2010, σ. 49) και είναι τα εξής:

³ Για την μέθοδο ανάλυσης περιεχομένου και τα χαρακτηριστικά της γνωρίσματα βλέπε: Τζένη, Μ. και Κεχαγιάς, Χ. (2005)

⁴ Δεδομένα (data): Ο πληθυντικός αριθμός της λέξης δεδομένο (datum) που αναφέρεται σε μία καταγραφή μιας παρατήρησης. Τα δεδομένα μπορεί να είναι αριθμητικά (και επομένως ποσοτικά) ή αποτελούνται από λέξεις ή εικόνες (και επομένως ποιοτικά) που μπορεί είτε να προσδιοριστούν ποσοτικά στη συνέχεια είτε όχι. (Colin Robson, 2010, σ. 648)

- **Ποια είναι και τί είδους βιβλία είναι αυτά, από τα οποία έγινε η συλλογή του υλικού και γιατί αυτό είναι σημαντικό;**

Τα βιβλία που έχουμε στη διάθεσή μας για την εξαγωγή του πολύτιμου πρωτογενούς υλικού προς μελέτη είναι κυρίως ανθολογίες του ρεμπέτικου, οι οποίες περιέχουν βιογραφικά στοιχεία μουσικών, μαρτυρίες, φωτογραφικό υλικό, αλλά και ολόκληρες αυτοβιογραφίες. Πρόκειται δηλαδή για κλασική βιβλιογραφία του ρεμπέτικου. Είναι σημαντικό να επισημανθεί το γεγονός ότι επιλέχθηκαν τα παρακάτω βιβλία λόγω του όγκου του φωτογραφικού υλικού, τον οποίον διαθέτουν. Η αναζήτηση έγινε σε πολλά περισσότερα τα οποία είτε δεν διέθεταν πρωτογενές υλικό παρ' όλο που ήταν σχετικά με το θέμα, είτε περιείχαν φωτογραφίες, οι οποίες ήδη είχαν εντοπιστεί και ως εκ τούτου το υλικό άρχισε να ανακυκλώνεται. Ακολουθούν οι εκδόσεις από τις οποίες εξήχθη το υλικό: Σχορέλης (1973, 1977, 1978 και 1983), Χατζηδουλής (1990α), Πετρόπουλος (1991), Gauntlett (1992), Ζαρκαδάκης (1997), Κουνάδης (2003α, 2003β), Κλειάσιου (2004), Γεραμάνης (2005), Χατζηδουλής, (2008) Γεωργιάδης (2009), Κασίτας (2009) και Βολιότης – Καπετανάκης (2010).

- **Ποιος είναι ο αριθμός φωτογραφιών που υπάρχει στην διάθεσή μας και είναι αυτός ικανός να μας δώσει μια σαφή εικόνα για την εποχή;**

Ο αριθμός φωτογραφιών, ο οποίος προέκυψε από την αποδελτίωση των βιβλίων ανέρχεται περίπου στις 200 φωτογραφίες. Ουσιαστικά είναι λίγες παραπάνω περί τις 230, ωστόσο ο αριθμός στρογγυλοποιείται, αφού παρατηρήθηκαν διπλά και τριπλά εμφανιζόμενες φωτογραφίες οι οποίες κατεγράφησαν με σκοπό την εξακρίβωση των στοιχείων τους από τις λεζάντες, αλλά όπως γίνεται κατανοητό δεν υπολογίζονται δυο φορές τα στοιχεία στον αριθμό ούτε στην διεξαγωγή των αποτελεσμάτων των γραφικών απεικονίσεων. Θεωρείται, λοιπόν, ένας πολύ άξιος αριθμός με βάση τα δεδομένα τα οποία προέκυψαν παρά τα όποια προβλήματα παρουσιάστηκαν, ώστε να λάβουμε μια εικόνα για την εποχή.

- **Ποια στοιχεία μπορούν να συλλεχθούν από τις πληροφορίες που συνοδεύουν τις φωτογραφίες; Είναι επαρκή η ελλιπή;**

Είναι πολύ σημαντικό να επισημανθεί ότι δεν συνόδευσαν όλες τις φωτογραφίες λεζάντες, συνθήκη η οποία δυσκόλεψε την συλλογή των δεδομένων. Ακόμα και σε αυτές που υπήρχαν, όμως, τα στοιχεία άλλοτε είναι επαρκή άλλοτε ελλιπή. Ωστόσο, η παρούσα εργασία βοηθάει στο ερευνητικό τοπίο του εν λόγω θέματος τους προηγούμενους συγγραφείς, συμπληρώνοντάς τους, διασταυρώνοντας πληροφορίες όσον αφορά κυρίως σε

ονόματα και χρονολογία, αλλά και διευκρινίζοντας ασάφειες που παρατηρήθηκαν στα γραφόμενά τους. Για παράδειγμα, δυο συγγραφείς τοποθετούν την ίδια φωτογραφία σε διαφορετική χρονολογία ο καθένας. Επιπρόσθετα, παρατηρείται ο ίδιος συγγραφέας, ενώ παραθέτει περισσότερες από μια φωτογραφίες στις οποίες εικονίζεται ο ίδιος πιανίστας, στη μια αναφέρεται σε αυτόν στην λεζάντα, ενώ στις άλλες είτε να αναφέρεται με κάποιο παρωνύμιο είτε καθόλου. Το παράδειγμα αυτό αναλύεται παρακάτω. Επίσης, σε αρκετές φωτογραφίες πραγματοποιείται υπόθεση σχετικά με τον/την πιανίστα ότι πρόκειται γι' αυτόν/αυτήν. Τα κριτήρια που γίνεται αυτό είναι:

- α) η φυσιογνωμία τους, διότι λόγω της συνεχούς οπτικής εμπειρίας η αναγνώριση είναι ευκολότερη
- β) η φυσιογνωμία σε συνδυασμό και με τις συνήθειες ή και μόνιμες συνεργασίες μεταξύ μουσικών
- γ) η πηγή είναι εμπεριστατωμένη (όπως στην περίπτωση του πιανίστα Αγάπιου Μασίλη, του οποίου το όνομα δεν αναφερόταν στις φωτογραφίες, αλλά κατέστη δυνατή η αναγνώρισή του αφού βρέθηκε στην ιστοσελίδα του Ορδουλίδη <http://www.eastern-piano.com/history/history-photos/greece>,
- δ) στην περίπτωση που η φωτογραφία έχει εντοπιστεί δυο ή και παραπάνω φορές για τον έναν συγγραφέα μπορεί να αναφέρεται ΑΓΝΩΣΤΟΣ /ΑΓΝΩΣΤΗ πιανίστας αλλά ο άλλος να παραθέτει όνομα, όπως π.χ. Πετρόπουλος -Σχορέλης.

- **Ποιο είναι το χρονικό πλαίσιο από την πρώτη ως την τελευταία φωτογραφία που εντοπίζεται, αλλά και ποιο είναι το χρονικό εύρος με τις περισσότερες σε ποσότητα φωτογραφίες και πού μπορεί να οφείλεται αυτό;**

Σημαντικό να αναφερθεί είναι το γεγονός ότι δεν τέθηκε εξ αρχής ένα αυστηρό χρονικό πλαίσιο εντός του οποίου θα κινούνταν η συλλογή των δεδομένων, διότι θεωρήθηκε ότι με βάση αυτή τη λογική ενδεχομένως να παραλείπονταν σημαντικά για την έρευνα στοιχεία. Ο βασικός άξονας ήταν τα βιβλία και τί υλικό αυτά θα παρείχαν με σκοπό να διαφανεί μέσα από αυτά το χρονικό πλαίσιο στο οποίο εντοπίζεται το πιάνο και οι πιανίστες. Στο γράφημα 2.1 διαφαίνεται ότι το χρονικό πλαίσιο εκκινεί από το έτος 1926 και τελευταία καταγεγραμμένη εικόνα προκύπτει το 1982. Αυτό όμως που επίσης φαίνεται καθαρά είναι ότι το χρονικό εύρος με τις περισσότερες φωτογραφίες εντοπίζεται μεταπολεμικά και διαμορφώνεται από το έτος 1948 έως και το έτος 1961, με τον μεγαλύτερο όγκο να εντοπίζεται την δεκαετία 1950 και συγκεκριμένα το έτος 1952. Το γεγονός αυτό μπορεί να

οφείλεται σε πολλές συνθήκες οι οποίες μεταβάλλονταν με την πάροδο του χρόνου και δη του 20^{ου} αιώνα. Ο Γρηγόρης Πασχαλίδης (2012) επισημαίνει ότι η χρήση της φωτογραφίας στον αυτοβιογραφικό λόγο διευρύνθηκε ιδιαίτερα από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα και αν αυτή η επισημάνση συσχετιστεί και με το υλικό που αποδελτιώθηκε, εύκολα γίνεται αντιληπτό ότι μεγάλη ποσότητα φωτογραφιών προέρχεται από αυτοβιογραφίες, όπως προαναφέρθηκε. Πιο συγκεκριμένα, εξηγεί ότι «μεταπολεμικά η φωτογράφιση έγινε ο πλέον διαδεδομένος τρόπος καταγραφής της συλλογικής και προσωπικής ζωής και εμπειρίας» (Πασχαλίδης, 2012, σ. 40).

Ωστόσο, το σημαντικότερο όλων είναι η ποσότητα των φωτογραφιών για τις οποίες δεν αναφέρεται έτος παραγωγής, αν και γίνεται προσπάθεια κάλυψης αυτού του κενού με υποθέσεις βασιζόμενες σε κάποια δεδομένα στοιχεία όπου είναι δυνατόν και φαίνεται στο παρακάτω κεφάλαιο.



Διάγραμμα 2.1: Αριθμός φωτογραφιών κατά αύξουσα τιμή χρονολογίας

2.4 Διπλές φωτογραφίες, ασάφειες, ελλιπή στοιχεία στις λεζάντες του φωτογραφικού υλικού

Από την αρχή της έρευνας φάνηκε ότι το φωτογραφικό υλικό είναι αρκετό στα βιβλία τα οποία χρησιμοποιήθηκαν, με το μεγαλύτερο μέρος του να αποσπάται από το βιβλίο του Πετρόπουλου. Εντοπίστηκαν, λοιπόν, κάποιες φωτογραφίες περισσότερες από

μία φορές και το γεγονός αυτό αποδείχτηκε βοηθητικό στην έρευνα, αφού από τη συσχέτιση των στοιχείων προκύπτει πολλές φορές η τεκμηρίωση, όπως φαίνεται και σε διάφορα σημεία επόμενων κεφαλαίων. Ακολουθεί η παρουσίαση κάποιων τέτοιων περιπτώσεων και οι διαφορές που εντοπίστηκαν. Οι ελλείψεις είναι εμφανείς σε όλα τα πεδία, τόσο στην χρονολογία, όσο και στην τοποθεσία, στους εικονιζόμενους μουσικούς και ως εκ τούτου και στο όνομα των πιανιστών, το οποίο σαν στοιχείο μας ενδιαφέρει εν προκειμένω κατά προτεραιότητα. Δίνονται, όμως, κάποια παραδείγματα για τη κατανόηση τόσο των παραπάνω ισχυρισμών όσο και των μεθοδολογικών προβλημάτων που ανακύπτουν στις έρευνες με βάση τέτοιου είδους αρχειακού υλικού.



Εικόνα 2.1: 1948 στον Καλαματιανό στις Τζίτζιφιές. Από κάτω αριστερά προς επάνω δεξιά.
Πρώτη σειρά: Στέλιος Κηρομύτης, Απόστολος Χατζηχρίστος, Γιώργος Μητσάκης, Γιάννης Παπαϊωάννου και Γιώργος Μανισαλής.
Δεύτερη σειρά: Σπύρος Περιστερής, Αργύρης Βαμβακάρης, Μάρκος Βαμβακάρης, Ηλίας Ποτοσίδης και Κώστας Ρούκουνας.
Τρίτη σειρά: ο πιανίστας Νίκος Μουρκάκος και ο Ζαχαρίας Κασσιμάτης. (Κουνάδης, 2003β, σ. 455)

Η φωτογραφία στο βιβλίο του Γεωργιάδη (2009, 273) είναι ίδια με αυτήν που παρέχει ο Κουνάδης (2003β, σ. 455) από το βιβλίο του οποίου βρέθηκαν οι πληροφορίες που έλειπαν από την παρούσα αναφορά. Ο προαναφερθείς μάλιστα ήταν και πολύ σαφής όπως φαίνεται και παραπάνω. Στην λεζάντα του Γεωργιάδη αναφερόταν μόνο η τοποθεσία. Η φωτογραφία είναι, επίσης, ίδια με αυτήν που βρίσκεται στο βιβλίο του Πετρόπουλου (1991, σ. 594) στην λεζάντα της οποίας, ο πιανίστας δεν αναφέρεται, μάλιστα αναφέρει επακριβώς: "κάποιος άγνωστος πιανίστας". Η συγκεκριμένη φωτογραφία βρέθηκε και τέταρτη φορά στην λεζάντα της οποίας, όχι μόνο δεν γίνεται καμία αναφορά στα ονόματα, αλλά χαρακτηρίζεται μονάχα ως εξής: "Το Δωδεκάθεο αν και λείπει ο Τσιτσάνης" (Οικονόμου, 1997, σ.81). Είναι εμφανές ότι τέτοιου είδους λεζάντες δεν μπορούν να μας παρέχουν τεκμηριωτικά στοιχεία, ωστόσο είναι πολύ

ενδιαφέρον ο τρόπος που κάθε συγγραφέας επιλέγει να συμπεριλάβει φωτογραφίες στις σελίδες του κι αυτό σίγουρα εξαρτάται και από το ποιος είναι ο σκοπός του βιβλίου.

Παρατηρείται λοιπόν στα βιβλία που αφορούν σε βιογραφίες μουσικών να γίνονται τέτοιου είδους περιγραφές στις λεζάντες ως επισφράγισμα ενδεχομένως των αφηγήσεων και των κειμένων. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Barthes «άλλοτε η εικόνα εικονογραφούσε το κείμενο (το έκανε πιο σαφές). Σήμερα το κείμενο βαραίνει την εικόνα, της φορτώνει κουλτούρα, ηθική, φαντασία» (2007, σ. 35). Ο τρόπος παρουσίασης του λόγου στην πληροφοριακή δομή είναι ικανός να παράξει πολλά διαφορετικά σημαινόμενα.

Ακόμα μία φορά που εντοπίζεται η συγκεκριμένη φωτογραφία είναι στο συλλογικό έργο: (Λιάβας κ.ά, 1994, σ.96) η λεζάντα της οποίας είναι ίδια με αυτήν του Πετρόπουλου, αφού αναφέρεται ότι η εν λόγω φωτογραφία στη συγκεκριμένη έκδοση είναι από το φωτογραφικό αρχείο του Ηλία Πετρόπουλου στη Γενάδειο Βιβλιοθήκη. Στο ίδιο συλλογικό έργο αλλά και σε άλλα βιβλία εντοπίστηκαν πολλές φωτογραφίες, οι οποίες είναι ήδη καταχωρημένες δύο φορές και θεωρήθηκε περιττό να συμπεριληφθούν ξανά.



Εικόνα 2.2: Ρουμελιώτης, Χρυσάφη, Μητσάκης, 1960 (Πετρόπουλος, 1991, σ. 567)

Η παραπάνω φωτογραφία βρέθηκε στις σελίδες του Πετρόπουλου και είναι ίδια με την φωτογραφία που συμπεριλαμβάνεται στο βιβλίο του Οικονόμου για τον Μητσάκη (1995, σ. 68), ωστόσο στο βιβλίο του δεύτερου αναφέρεται μόνο το όνομα της Α. Χρυσάφη. Ο πιανίστας και στις δυο περιπτώσεις δεν αναφέρεται. Είναι όμως πιθανό να είναι ο Γιάννης Μέρτικας τόσο εξ όψεως όσο και λόγω της συνεργασίας του και με τον Μητσάκη και με τη Χρυσάφη όπως φαίνεται και παρακάτω (3.4) Επίσης δεν αναφέρεται η χρονολογία την οποία λαμβάνουμε ως πληροφορία από τον Πετρόπουλο και είναι το έτος

1960, η οποία όμως λογικά είναι λάθος. Ο ίδιος ο Μητσάκης αναφέρει στην Αυτοβιογραφία του ότι παίζει στο «Ροσινιόλ» με την Άννα Χρυσάφη το 1952, το 1954 και το 1957 (Οικονόμου, 1995, σ. 67) οπότε ήταν και η τελευταία χρονιά όπως ισχυρίζεται. Μπαίνοντας στο 1960 βρίσκει τον Μητσάκη να παίζει στον Μαργωμένου στις Τζίτζιφιές (Οικονόμου, 1997 σ.53) και (Πετρόπουλος, 1991, σ. 560) από λεζάντα φωτογραφίας με Χρυσάφη και Μητσάκη και σημειωτέον χωρίς ερωτηματικό το αναφερόμενο έτος από τον τελευταίο. Αυτή η περίπτωση είναι πολύ χαρακτηριστική σχετικά με τις ασάφειες που δημιουργούνται από τις πηγές από τις οποίες εξήχθη το πρωτογενές υλικό, ωστόσο αυτές είναι που έχουμε στη διάθεση μας και η παρούσα εργασία επιχειρεί να διασταυρώσει -όσο καθίσταται δυνατόν- μεταξύ τους αλλά και μεταξύ άλλων πηγών με σκοπό την τεκμηρίωση.



Εικόνα 2.3: Ζαγοραίος, Κλουβάτος, Δερβενιώτης, Μαρκάκης, Νέα Ιωνία 1957 (Πετρόπουλος, 1991, σ. 617)

Η φωτογραφία του Πετρόπουλου (1991, σ. 617) είναι ίδια με αυτήν του Σχορέλη (1977δ, σ. LXIII). Ο Πετρόπουλος ισχυρίζεται ότι το έτος είναι 1957 και η τοποθεσία η Νέα Ιωνία. Σε αυτό το δεδομένο (φωτογραφία) θα λέγαμε ότι ο ένας συγγραφέας συμπληρώνει τον άλλον. Ο Σχορέλης δίνει το όνομα της πιανίστριας αλλά δεν δίνει έτος.



Εικόνα 2.4: Στελλάκης Περπινιάδης, Μαρίκα Νίνου (άσημη τότε), Λαύκας,

Η φωτογραφία αυτή εντοπίζεται δυο φορές στα βιβλία του ίδιου συγγραφέα, του Χατζηδουλή (1990 α, σ. 76) και (2008, σ. 78). Στην πρώτη ο Χατζηδουλής αναφέρει ως χρονολογία της φωτογραφίας το έτος 1948 ενώ στην δεύτερη το 1949, Δηλαδή, για την ίδια φωτογραφία, ο ίδιος συγγραφέας αναφέρεται σε διαφορετική χρονολογία. Επιπρόσθετα, το ότι η πιανίστα είναι η Δερέμπεη δεν αναφέρεται, αλλά το συμπεραίνουμε αν αντιστοιχίσουμε τα αναφερόμενα ονόματα με τα εικονιζόμενα πρόσωπα. Στην περίπτωση αυτή είναι εύκολη υπόθεση, αφού οι εικονιζόμενες γυναίκες είναι δύο.

3.Ανάλυση και σχολιασμός της βάσης δεδομένων

Όπως ειπώθηκε και παραπάνω, τα μεθοδολογικά προβλήματα σχετικά με την εγκυρότητα των πηγών, από τις οποίες εξήχθη το πρωτογενές υλικό, είναι πολλά. Μια σημαντική διάσταση όμως της παρούσας έρευνας είναι να διασταυρώσει τα στοιχεία όσο καθίσταται δυνατόν και να καταλήξει σε κάποια συμπεράσματα μέσα από τα στατιστικά στοιχεία που προκύπτουν και τον σχολιασμό αυτών. Ακολουθούν κάποια ερωτήματα, τα οποία επιχειρείται στο παρόν κεφάλαιο να απαντηθούν.

- Ποιοι είναι οι πιανίστες, οι οποίοι πρωταγωνίστησαν στις λαϊκές ορχήστρες;
- Σε τι ποσοστό η παρουσία παρτιτούρας είναι εμφανής στο πιάνο και πώς μπορεί να σχετίζεται αυτό με το δίπολο προφορικότητα – εγγραματοσύνη;
- Σε τί ποσοστό είναι το φύλο του πιανίστα άνδρας και σε τί ποσοστό γυναίκα και τί μπορεί να μαρτυρά αυτό για την θέση του ενός και του άλλου στις λαϊκές ορχήστρες;
- Ποιες είναι οι συνεργασίες πιανιστών – άλλων μουσικών και ποια είναι τα κέντρα επιτέλεσης;
- Ποιοι τύποι πιάνου εμφανίζονται και ποιος είναι ο επικρατέστερος;
- Πώς χρησιμοποιούν οι πιανίστες τα διάφορα καπάκια που διαθέτει το πιάνο και για ποιους πιθανούς λόγους;
- Ποιοι τύποι ορχήστρας προκύπτουν από το φωτογραφικό υλικό το οποίο συλλέχθηκε, ποιος είναι ο επικρατέστερος αλλά και γιατί κάποια όργανα εμφανίζονται κατά το πλείστον από κάποια συγκεκριμένη χρονική στιγμή και έπειτα;

3.1 Η συχνότητα παρουσίας των πιανιστών μέσα από τις φωτογραφίες

Η συλλογή των δεδομένων για τα ονόματα των πιανιστών πραγματοποιήθηκε με βάση τις λεζάντες των φωτογραφιών. Στις περιπτώσεις που αναφέρεται το όνομα του πιανίστα, αυτό εγγράφεται σαν δεδομένο στην κατηγορία «ΠΙΑΝΙΣΤΑΣ». Στις περιπτώσεις που αυτό δεν αναφέρεται η εγγραφή είναι «Άγνωστος-η». Υπάρχουν όμως και κάποιες ιδιάζουσες περιπτώσεις κατά τις οποίες έχει γίνει υπόθεση για το εάν στην πραγματικότητα πρόκειται γι' αυτούς, πέραν της σίγουρης παρουσίας τους σε κάποιες

φωτογραφίες. Όπου αυτή η πρακτική επιχειρείται, εννοείται ότι αναφέρεται. Η υπόθεση φυσικά στηρίζεται, τόσο στην διασταύρωση των στοιχείων όσο και στην εξοικείωση σχετικά με το υλικό και ειδικότερα εν προκειμένω με τις φυσιογνωμίες των πιανιστών.

Παρατίθενται παρακάτω ένας πίνακας και ένα γράφημα, με την βοήθεια των οποίων αναλύονται τα αποτελέσματα. Όσον αφορά στον πίνακα, στον πρώτο κάθετο άξονα τοποθετούνται οι πιανίστες, στον πρώτο οριζόντιο άξονα τοποθετείται η χρονολογία και οι αριθμοί στα κουτάκια αφορούν την συχνότητα της παρουσίας των πιανιστών στο εκάστοτε έτος.



Γράφημα 3.2: Παρουσία πιανιστών στις φωτογραφίες. Η «σειρά 1» αποτυπώνει την αναφορά τους στις λεζάντες, ενώ η «σειρά 2» αποτυπώνει την υπόθεση για την παρουσία τους βάσει της διασταύρωσης των στοιχείων και της φυσιογνωμίας τους

Μπορεί κανείς να αναγνώσει συνδυαστικά το παραπάνω γράφημα (3.2) αλλά και τον πίνακα (3.1), με σκοπό την καλύτερη κατανόηση των αποτελεσμάτων. Παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον να διαφανεί η συχνότητα ή μη της παρουσίας των πιανιστών στο πάλκο μέσα από το υλικό. Το στοιχείο βέβαια αυτό δεν συνάδει απαραίτητα με την συνολική επαγγελματική πορεία των πιανιστών όπως θα φανεί στα παρακάτω κεφάλαια. Στο γράφημα που ακολουθεί γίνεται εύκολα αντιληπτό, ότι στο μεγαλύτερο ποσοστό των φωτογραφιών που υπάρχει στη διάθεση μας, το όνομα του/της πιανίστα δεν αναφέρεται στις πληροφορίες που τις συνοδεύουν. Από τις 200 περίπου φωτογραφίες (κάποιες εντοπίστηκαν διπλές), οι οποίες καταγράφηκαν στο αρχείο excel, η εγγραφή «Άγνωστος»

αφορά 94 (53%), ενώ η εγγραφή «Άγνωστη» αφορά 8 (5%) φωτογραφίες, στοιχεία για τα οποία γίνεται προσπάθεια τεκμηρίωσης. Εκ πρώτης όψεως διαφαίνονται και πληροφορίες σχετικά με το αν ήταν περισσότεροι οι άντρες ή οι γυναίκες πιανίστες, κάτι που θα αναλυθεί ωστόσο παρακάτω. Σχετικά με την χρονολογία φαίνεται καθαρά ότι υπάρχουν 21 φωτογραφίες με «άγνωστο» άνδρα πιανίστα και σε «άγνωστη χρονολογία» ενώ η εγγραφή «άγνωστη» τοποθετείται χρονολογικά. Συγκεκριμένα, «άγνωστος» άνδρας πιανίστας εμφανίζεται σε όλα σχεδόν τα αναφερόμενα έτη, δηλαδή από μία φωτογραφία εντοπίζεται τα έτη: 1926, 1930, 1932, 1945, 1946, 1959, 1961, 1964, 1965, 1971, 1972. Από δύο φωτογραφίες εντοπίζονται τα έτη: '50 (έτσι ακριβώς αναφερόταν στις πληροφορίες), 1953, 1955, 1957, 1958. Από τρεις φωτογραφίες τα έτη: 1948, 1949. Πέντε φωτογραφίες το έτος: 1951, έξι φωτογραφίες το 1960, έντεκα το 1950 και δώδεκα το 1952.

Πιανίστες	Άγν. Χρ.	1926	1930	1932	1942	1945	1946	1947	1948	1949	50	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960	1961	1963	1964	1965	1966	1972	1982
Άγνωστος	21	1	1	1		1	1		3	3	2	11	5	12	2	2	2	5	2	2	1	6	1		1	1	1	1	
Άγνωστη									3				1	2			1	1	1										
Ροβερτάκης	10							1	2			1		1			1	1				2			1	1			
Μαργαρόνη	10									2	1	1	1	8		2	1	1	1										1
Νικολέσκο	1									1	1	1					1	1			1								
Μέρτσας Γ.	2													2				2	1										
Μπουρλιάσκος							1			1			1			1													
Ανδρέας ο καλόκαρδος	2															1													
Περσιτέρης Σ.									2									1	1										
Γιαννουλάτου																		1	1										
Αγγελος ο πιανίστας			1																										
Ανδρέας ο καλόκαρδος					1																								
Γλακίδης													1																
Λιδύλης																								1					
Παυλόπουλος																	1												
Λάκης												1																	
Μανώλης ο Τούρκος	1																												
Μαρσέλιος																													
Μασύλης	2															1													
Μέρτσας Α.	1																												
Μεταξάς																		1											
Μουρμάκος									1																				
Μπαλαμούρας Α.														1															
Μπαλαμούρας Σ.												1																	
Πινόκιο	1																												
Μπουλ. Μπουλ.																1													
Χαρούλιμπος								1																					
Δερέμπεη										1																			

Πίνακας 3.1 Συχνότητα παρουσίας πιανιστών σε συνάρτηση με τον χρόνο.

Από τους πιανίστες των οποίων τα ονόματα αναφέρονται στις λεζάντες, ο Γιώργος Ροβερτάκης είναι αυτός που εμφανίζεται σε 21 φωτογραφίες (10%). Από αυτές, για τις δέκα δεν αναφέρεται συγκεκριμένο έτος, ενώ οι υπόλοιπες έντεκα ανήκουν στα εξής έτη: 1947, 1948 (2), 1950, 1952, 1955, 1956, 1960 (2), 1964 και 1965.

Όσον αφορά στον Γιώργο Ροβερτάκη, από την ποσότητα των φωτογραφιών αυτών που είναι διαθέσιμες σίγουρα μπορεί να σχηματιστεί μια εικόνα για την παρουσία του στις λαϊκές ορχήστρες και στα διάφορα λαϊκά πάλκα στο πέρας των ετών, ωστόσο σύμφωνα με τις πληροφορίες που λαμβάνονται από τα λεπτομερέστατα λεγόμενά του στην αυτοβιογραφία του, η επαγγελματική του πορεία ως πιανίστας ξεκινάει από πολύ μικρή ηλικία, περίπου 16 ετών, στον κινηματογράφο «ΙΛΥΣΙΑ» στην Τρούμπα, όταν ο πιανίστας που έπαιζε σε αυτόν τον βουβό κινηματογράφο έφυγε για φαντάρος το 1925 και η οποία επαγγελματική του διαδρομή συνεχίστηκε περί τα πενήντα έτη, όπως ισχυρίζεται ο ίδιος (Σχορέλης, Οικονομίδης, 1973, σ. 10). Συνεπώς, εάν κανείς βασιστεί μόνο στο φωτογραφικό υλικό που υπάρχει στη διάθεσή μας σχετικά με τον εν λόγω πιανίστα, θα μπορούσε να καταλήξει σε ένα ελλιπές συμπέρασμα.

Ακολουθούν οι ιδιάζουσες περιπτώσεις, όπως προαναφέρθηκε. Έτσι, το όνομα της Βαγγελιώς Μαργαρώνη αναφέρεται 17 φορές (8%) σε λεζάντες φωτογραφιών και άλλες 12 φορές το όνομά της εναπόκειται σε προσωπική υπόθεση τα εξής έτη: «άγνωστη χρονολογία» (10), 1949 (2), '50, 1950, 1951, 1952 (8), 1954 (2), 1955, 1956, 1957 και 1982. Αυτό δεν ισχύει, λοιπόν, μόνο για τον Ροβερτάκη αλλά και για την Μαργαρώνη για την οποία λαμβάνουμε μια εικόνα αλλά φαίνεται να υπάρχει ένα μεγάλο κενό στην παρουσία της και σίγουρα δεν σταματά να παίζει το 1982 όπως φαίνεται και παρακάτω. Μάλιστα, για την περίπτωση κατά την οποία δεν υπάρχει αναφορά στην χρονολογία, εύκολα μπορούμε να συμπεράνουμε ότι στις φωτογραφίες από τις οποίες διαφαίνεται η συνεργασία της με τον Τσιτσάνη, αυτές ανήκουν στην μεταπολεμική περίοδο αφού η μόνιμη συνεργασία τους ξεκινάει την δεκαετία 1950. Αξιοσημείωτο είναι επίσης, ότι ξεκίνησε να δουλεύει επαγγελματικά με το ακορντεόν στο πάλκο δίπλα στον πατέρα της (Γιώγλου, 2018) Επίσης από δικά της λεγόμενα φαίνεται ότι από το 1971 και μετά, που έχασε τον άντρα της συνέχισε εκείνη τη δουλειά μετά από ένα κενό που είχε κάνει όπως αναφέρει παρακάτω σε συνέντευξή της στην ερώτηση εάν έπαιζε τότε στο «Χάραμα»:

[...] Όχι δεν έπαιζα. Ήταν μια περίοδος, δεν θυμάμαι ακριβώς, που είχα αρρωστήσει και δεν έπαιζα. [...]Κι από τότε έμεινα στο «Χάραμα» μέχρι που πέθανε ο Τσιτσάνης, το 1984. Κι άλλον ένα χρόνο μείναμε με τη Σωτηρία Μπέλλου. Μετά με πήρε ο Στέλιος ο Βαμβακάρης και κάναμε συναυλίες, γυρίσαμε όλη την Ελλάδα. (Γιώγλου, 2018)

Η Λιλή Νικολέσκο είναι άλλη μια γυναίκα πιανίστα, η οποία εικονίζεται σε επτά (3%) φωτογραφίες τα εξής έτη: «άγνωστη χρονολογία», 1949 (2), 1950, 1954, 1955 και 1959.

Ο Γιάννης Μέρτικας εικονίζεται σε επτά (3%) φωτογραφίες. Είναι και αυτός άλλη μια περίπτωση πιανίστα, κατά την οποία επιχειρήθηκε υπόθεση με βάση την φυσιογνωμία του και συγκεκριμένα τέσσερις φορές. Οπότε, συναντάται τα έτη: «άγνωστη χρονολογία» (2), 1952 (2), 1956 (2) και 1957.

Ο Νίκος Μπουρλιάσκος βρέθηκε να αναφέρεται στις λεζάντες, οι οποίες συνοδεύουν τρεις (1%) φωτογραφίες και τα έτη: 1949, 1951 και 1954, ενώ για τη μία το έτος 1947 έγινε υπόθεση. Σε αυτό το σημείο, έχει μεγάλο ενδιαφέρον να αναφερθεί το γεγονός ότι υπάρχει μια φωτογραφία στο βιβλίο του Πετρόπουλου (1991, σ. 593) η οποία εντοπίζεται και στις σελίδες του Χατζηδουλή (1990Α, σ. 187). Στην παρούσα περίπτωση ο Πετρόπουλος παραθέτει τις πληροφορίες για όλους τους εικονιζόμενους. Στον πιανίστα μάλιστα αναφέρεται με το όνομα Λάκης, με το οποίο εννοεί λογικά τον Μπουρλιάσκο, αφού είναι σίγουρο πως πρόκειται γι' αυτόν και λογικά αυτό ήταν το παρωνύμιό του. Σημειωτέον ότι ο Χατζηδουλής δεν αναφέρεται καν στον πιανίστα. Η διασταύρωση της πληροφορίας περί του πιανίστα προέρχεται και από τον ιστότοπο: <http://www.eastern-piano.com/history/history-photos/greece.>, αφού πρόκειται για την ίδια φωτογραφία και το όνομά του αναφέρεται από τον Νίκο Ορδουλίδη ως Νίκος Μπουρλιάσκος. Στο ίδιο βιβλίο ο Πετρόπουλος τον Νίκο Μπουρλιάσκο τον αναφέρει σε άλλες φωτογραφίες όπως πχ στις σελίδες 463 (β) και 466 (β), ωστόσο στη σελίδα 464 δεν τον αναφέρει και στην σελίδα 593 αναφέρεται ως «Λάκης» και άρα πραγματοποιείται υπόθεση από την πλευρά της γράφουσας. Το γεγονός ότι τα στοιχεία είναι ελλιπή λογικά οφείλεται στις πληροφορίες που έλλειπαν κι από τους ίδιους τους συγγραφείς αλλά αυτό που κρίνεται αναγκαίο να τονιστεί είναι ότι δεν πρόκειται για συστηματικές έρευνες. Παρατηρείται παράθεση στοιχείων και φωτογραφικού υλικού χωρίς παράθεση πηγών τις περισσότερες φορές. Είναι, λοιπόν, σαφές ότι πραγματοποιείται τεκμηρίωση ακόμα και μεταξύ στοιχείων του ίδιου βιβλίου.

Ο Μασίλης Αγάπιος εντοπίζεται μόνο στις σελίδες του Ηλία Πετρόπουλου (1991) σε τρεις φωτογραφίες και είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι και στις τρεις επιχειρήθηκε υπόθεση σχετικά με το πρόσωπό του. Μόνο για τη μία φωτογραφία αναφέρεται έτος και αυτό είναι το 1954 με επιφύλαξη από τον συγγραφέα του βιβλίου. Το όνομα του πιανίστα

δεν αναφέρεται σε καμία, ωστόσο, διασταύρωση φυσιολογίας έγινε με φωτογραφία του η οποία βρέθηκε στον ιστότοπο: <http://www.eastern-piano.com/history/history-photos/greece>. Σε αυτό το σημείο κρίνεται σκόπιμο να αναφερθεί ένα σημαντικό γεγονός. Ο Νίκος Ορδουλίδης (2018) αναφέρεται στην επικοινωνία που είχε με την κα Μέρτικα και τα στοιχεία, τα οποία αυτή συμπλήρωσε:

Τον Ιούλιο του 2014 έλαβα ένα ηλεκτρονικό μήνυμα από την κυρία Μέρτικα, με το οποίο με ενημέρωνε πως σε ορισμένες φωτογραφίες, στις οποίες υπήρχε η λεζάντα «άγνωστος πιανίστας», απεικονίζεται ο Αγάπιος Μασίλης και πως επρόκειτο για τον παππού της. Σε επόμενο μήνυμά της μου ανέφερε: «Σε επόμενη φωτογραφία υπάρχει πιανίστας Γιάννης Μέρτικας (κανονικά είναι Μερτίκας). Ήταν πρώτος μου ξάδελφος (οι πατεράδες μας - σμυρνιοί - αδέρφια). Δάσκαλος του στο πιάνο ήταν ο πατέρας μου - και θεός του, Δημήτρης Μέρτικας. Ο αδελφός του Γιάννη, Γρηγόρης είναι επίσης πιανίστας. Ο μόνος εν ζωή απ' όλους τους προαναφερθέντες. (Ορδουλίδης κ.α, 2018, σ.1).

Με βάση τα παραπάνω στοιχεία μπορούμε να μιλάμε με σιγουριά για τον συγκεκριμένο πιανίστα. Χαρακτηρίζεται σημαντικό το γεγονός, διότι αποδεικνύει πρώτον τα μεθοδολογικά προβλήματα σχετικά με την έρευνα τέτοιου είδους υλικού, αλλά και την ανάγκη για περισσότερα στοιχεία, τα οποία μαρτυρούν πολλά για την ζωή και τη δράση ανθρώπων που δεν είναι δημοφιλείς και άρα η αναφορά σε αυτούς σε άλλες πηγές είτε είναι περιορισμένη είτε ανύπαρκτη. Η επικοινωνία μεταξύ των δύο συνεχίστηκε και το αποτέλεσμα ήταν να παραχωρηθεί το οικογενειακό αρχείο του πατέρα της κας Μέρτικα, Δημήτρη Μέρτικα το οποίο ψηφιοποιήθηκε και καταλογογραφήθηκε από φοιτητές του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου (νυν ΤΜΣ Πανεπιστημίου Ιωαννίνων), και συγκεκριμένα από την ομάδα που συμμετείχε στο Εργαστήριο για την μελέτη του πιάνου στις λαϊκές μουσικές. Το αρχείο αυτό το οποίο είναι αρκετά μεγάλο, αντικατοπτρίζει όπως αναφέρει ο Ορδουλίδης, «στο πλαίσιο της δικής του δυναμικής, τη συνθήκη κοσμοπολιτισμού, μέσα στην οποία μεγάλωσε ο Μέρτικας.» (2018, σ.3). Συνθέτης και πιανίστας από τη Σμύρνη με πρωταγωνιστικό ρόλο στην εκεί μουσικοθεατρική σκηνή. Με τον ερχομό του στην Αθήνα το 1922, όπως είναι λογικό φέρει μαζί και όλες του τις μουσικές «αποσκευές» και τις εν γένει καλλιτεχνικές του δεξιότητες, όπως άλλωστε όλοι οι Σμυρνιοί. Στο αρχείο υπάρχει μεγάλη ποικιλία μουσικών έργων, δικών των συνθέσεων σε διαφορετικές γλώσσες, παρτιτούρες εμπορίου,

χειρόγραφες παρτιτούρες. «Έργα από το κλασικό ρεπερτόριο, όπερες, πιανιστικά, μουσικοθεατρικά, ελληνικά δημοτικά αλλά και από το αστικό λαϊκό ρεπερτόριο. Τα ξένα έργα μάλιστα υπερτερούν και συναντώνται σε διάφορες γλώσσες όπως ελληνικά, αγγλικά, γαλλικά, ισπανικά και ρώσικα», στοιχείο που τονίζει τον πολυστυλιτισμό και τον κοσμοπολιτισμό των Σμυρνιών (Ορδουλίδης, 2018). Στο αρχείο αυτό βρέθηκαν ακόμα και διαφημιστικά φυλλάδια τα οποία αναφέρονται σε χώρους στους οποίους ο Μέρτικας συμμετέχει στην ορχήστρα, η ακόμη και εμφανίζεται με δική του ορχήστρα και στα οποία φυλλάδια σημειώνει και χρονολογίες. Τα τεκμήρια αυτά έχουν μεγάλη σημασία για την ιστοριογραφία της δημόσιας επιτέλεσης του λαϊκού, ένας τομέας με πολλά προβλήματα, καθώς όπως φαίνεται και από την παρούσα έρευνα χρειάζεται σε πολλές περιπτώσεις συσχέτιση στοιχείων με σκοπό την τεκμηρίωση όσον αφορά ονόματα μουσικών, τοποθεσίας, ορχηστρών και χρονολογίας. Σημειωτέον ότι ο Δ. Μέρτικας στο φωτογραφικό υλικό που εξετάστηκε στην παρούσα έρευνα βρέθηκε να αναφέρεται μια φορά σε λεζάντα χωρίς να τοποθετείται χρονολογικά η φωτογραφία.

Το όνομα του Σπύρου Περιστέρη ως πιανίστα αναγράφεται δύο (1%) φορές σε λεζάντες του Πετρόπουλου (1991) και του Χατζηδουλή (2008). Η τρίτη φωτογραφία που εντοπίστηκε και για την οποία έγινε η εικασία ότι πρόκειται για τον εν λόγω πιανίστα εντοπίστηκε επίσης, τόσο στην αυτοβιογραφία του Γιάννη Παπαϊωάννου (Ζαρκαδάκης, 1997, σ. 141) όσο και στον ιστότοπο: <https://rebetiko.sealabs.net/> στο αρχείο: Φωτογραφίες Σαλασίδη, στην λεζάντα της οποίας αναφέρεται και το όνομα του Σπύρου Περιστέρη στο πιάνο. Διασταυρώνοντας την φυσιογνωμία του, λοιπόν, σε συνάρτηση με τις άλλες δυο φωτογραφίες στις οποίες εντοπίστηκε και αναφέρονται παραπάνω, θεωρείται σχεδόν σίγουρο, ότι πρόκειται για το συγκεκριμένο πρόσωπο. Δεν εικονίζεται να κάθεται στο πιάνο αλλά ακριβώς μπροστά από αυτό και είναι εμφανές ότι οι μουσικοί έχουν στηθεί για φωτογραφία και στην παρούσα περίπτωση σηκώθηκαν για να φαίνονται οι μουσικοί της πίσω σειράς του πάγκου. Να σημειωθεί, επίσης το γεγονός ότι στον ανωτέρω ιστότοπο αναφέρεται και η τοποθεσία, στοιχείο που δεν αναγράφεται στην λεζάντα της φωτογραφίας στην αυτοβιογραφία του Γιάννη Παπαϊωάννου. Εδώ αξίζει να σχολιαστεί το γεγονός ότι η συναίνεση των ανθρώπων να φωτογραφίζονται τους καθιστά, όπως πολύ χαρακτηριστικά σημειώνει ο Πασχαλίδης (2012), «μια κρίσιμη συνιστώσα της φωτογραφικής επικοινωνίας και ουσιαστικούς συναυτουργούς του νοήματος της» (σ. 26).

Η Ρένα Γιαννουλάτου και ο Μήτσος Μαρσέλος απεικονίζονται σε δύο (1%) φωτογραφίες ο καθένας κατά τα έτη 1956 και 1957 και 1954 (2) αντίστοιχα. Το όνομα του πιανίστα στην φωτογραφία, η οποία βρίσκεται στο βιβλίο του Κώστα Χατζηδουλή (1996, σ. 185) αναφέρεται ως Μασσέλος, το οποίο λογικά είναι Μαρσέλος αφού έτσι αναγράφεται στις περισσότερες αναφορές. Ο Γιώργος Ζαμπέτας αναφέρει, ότι ο Παπαϊωάννου είχε έναν πιανίστα με το όνομα Μαρσέλος. (Κλειασίου, 1997 α, σ.194).

Όλοι οι υπόλοιποι πιανίστες αναφέρονται σε λεζάντες φωτογραφιών από μία φορά (ποσοστό μικρότερο και του ενός, οπότε αυτή η μία φωτογραφία αντιστοιχεί σε 0%). Τα ευρήματα αυτά, βεβαίως, δεν είναι καθόλου αμελητέα για την παρούσα έρευνα αφού κάτι από αυτά που επιχειρεί είναι και να αναδείξει συγκεντρωτικά τους πιανίστες, οι οποίοι βρέθηκαν να απεικονίζονται στις φωτογραφίες. Ακολουθούν τα ονόματα τους και τα έτη που τοποθετείται η παρουσία τους.

Άγγελος ο πιανίστας, Σπύρος Μπαλαούρας (1930), Ανδρέας ο καλόκαρδος (1942), Κώστας Χαραλάμπους (1947), Νίκος Μουρκάκος (1948), Βούλα Δερέμπεη (1949) Γλυκίδης (1951), Ανδρέας Μπαλαγούρας (1952), Μπουλ Μπουλ (1954), Βαγγέλης Ησυχόπουλος ή 'Μετζίτης' (1955), Μεταξάς, (1956), Θεοδωράκης Μίκης (1959) (δεν εικονίζεται στο πάλκο αλλά σε εργοστάσιο της Columbia), Γιάννης Διδίλης (1963). Για τους πιανίστες που ακολουθούν δυστυχώς οι φωτογραφίες δεν τοποθετούνται χρονολογικά και αυτοί είναι ο Μανώλης ο Τούρκος, ο Δημήτρης Μέρτικας ο οποίος αναφέρθηκε και παραπάνω και ο Πινόκιο.

3.2 Η χρήση παρτιτούρας από τους πιανίστες μέσα από τις φωτογραφίες

Ένα πολύ ενδιαφέρον και σημαντικό στοιχείο που προκύπτει από την προσεκτική παρατήρηση των φωτογραφιών είναι η χρήση παρτιτούρας από τους πιανίστες.

Ακολουθούν τα κριτήρια με τα οποία έγινε η ταξινόμηση των δεδομένων στην κατηγορία «ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΑ» στο αρχείο excel. Αυτή πραγματοποιήθηκε ύστερα από παρατήρηση των φωτογραφιών, αφού τέτοιου είδους πληροφορίες δεν λαμβάνονται από τις λεζάντες τους. Είναι πολύ σημαντικό να αναφερθεί ότι θεωρήθηκε ως παρτιτούρα οποιοδήποτε χαρτί βρέθηκε να υπάρχει στο αναλόγιο του πιάνου, που το πιθανότερο είναι

πως πρόκειται για παρτιτούρες με κάθε επιφύλαξη λόγω της αδυναμίας να ιδωθεί με καθαρότητα αυτό το στοιχείο από τις φωτογραφίες.

ΚΡΙΤΗΡΙΟ 1^ο: Όπου φαίνεται η παρτιτούρα στο αναλόγιο του πιάνου, το δεδομένο εγγράφεται ως «Ναι»

ΚΡΙΤΗΡΙΟ 2^ο: Όπου δεν φαίνεται η παρτιτούρα στο αναλόγιο του πιάνου, το δεδομένο εγγράφεται ως «Όχι»

ΚΡΙΤΗΡΙΟ 3^ο: Όπου το αναλόγιο και επομένως η παρτιτούρα δεν φαίνονται, το δεδομένο εγγράφεται ως «Δεν φαίνεται»

ΚΡΙΤΗΡΙΟ 4^ο: Όπου δεν υπάρχει πιανίστας δεν υπάρχει και παρτιτούρα.

Σε αυτό το σημείο, θα ήταν παράλειψη αν δεν αναφερόταν το γεγονός ότι υπάρχουν όμως και κάποιες ιδιάζουσες περιπτώσεις φωτογραφιών όπως αυτές που ακολουθούν. Στην πρώτη φωτογραφία οι μουσικοί κάθονται σε ένα τραπέζι, δεν παίζουν την συγκεκριμένη στιγμή της λήψης της φωτογραφίας, αλλά πιάνο και παρτιτούρα απεικονίζονται. Στην δεύτερη φωτογραφία, από την οπτική γωνία λήψης της, ο/η πιανίστας/α δεν φαίνεται, λογικά όμως υπάρχει γιατί φαίνεται να υπάρχουν και παρτιτούρες στο πιάνο. Εν προκειμένω και λόγω του ότι δεν λαμβάνουμε και πληροφορία για το όνομα του πιανίστα από τις λεζάντες των φωτογραφιών, αυτές συμπεριελήφθησαν στο υλικό ως ιδιάζουσες περιπτώσεις, όπως προαναφέρθηκε.



Εικόνα 3.1: Από δεξιά: Μαρίκα Νίνου (άγνωστη τότε), Χατζηχρήστος, Γεράσιμος, Στελλάκης, Κλουβάτος κ.α («Φλωρίδα» - 1948) (κατά Χατζηδουλή 1990^Α, σ, 231)

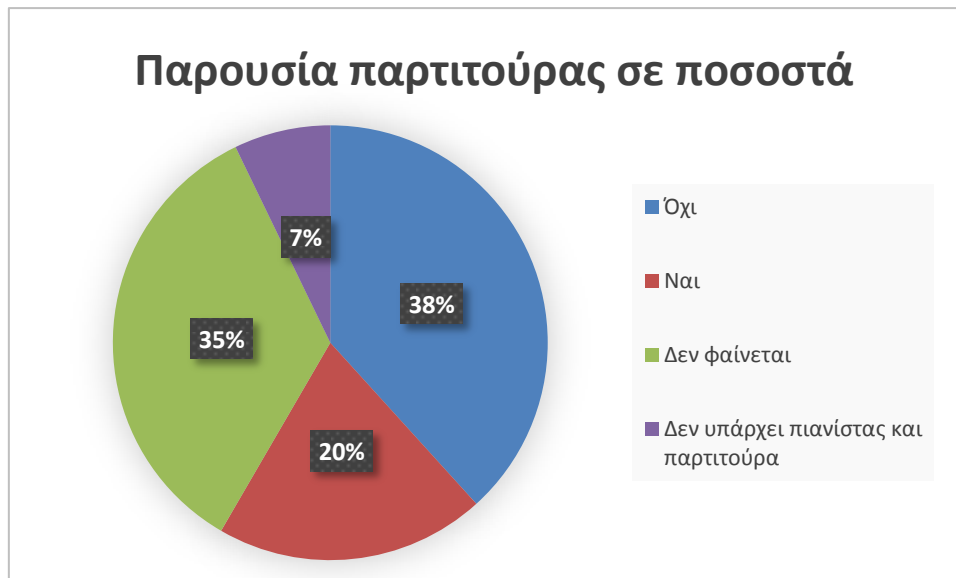


Εικόνα 3.2: Τσιτσάνης και Στέλιος Ζαφειρίου. Την τραγουδίστρια δεν την γνωρίζω. (κατά Χατζηδουλή 2008, σ. 117)

Στο παρακάτω γράφημα διαφαίνεται η παρουσία παρτιτούρας σε ποσοστά. Η εγγραφή «ΔΕΝ ΦΑΙΝΕΤΑΙ» συγκεντρώνει το 35% και αφορά στις εξής περιπτώσεις: «Άγνωστος-η», Νίκος Μουρκάκος, Βαγγελιώ Μαργαρώνη, Βαγγέλης Ησυχόπουλος ή ‘Μετζίτης’, Νίκος Μπουρλιάσκος, Ανδρέας ο καλόκαρδος, Μήτσος Μαρσέλος, Λιλή Νικολέσκο, Γιώργος Ροβερτάκης, Γιάννης Μέρτικας, Κώστας Χαραλάμπους, Μανώλης ο Τούρκος.

Η εγγραφή «ΟΧΙ» συγκεντρώνει το 38%. Οι πιανίστες, οι οποίοι δεν φαίνεται να χρησιμοποιούσαν παρτιτούρα είναι οι εξής: «Άγνωστος», Λιλή Νικολέσκο, Βαγγελιώ Μαργαρώνη, Γιάννης Διδίλης, Νίκος Μπουρλιάσκος, Μήτσος Μαρσέλος, Σπύρος Περιστέρης, Γιώργος Ροβερτάκης, Σπύρος Μπαλαούρας, Γιάννης Μέρτικας, Λάκης, Γλυκίδης, Πινόκιο, Δημήτρης Μέρτικας, Μπουλ Μπουλ

Η εγγραφή «ΝΑΙ» συγκεντρώνει το 20%. Με παρτιτούρα βρέθηκαν να παίζουν οι εξής πιανίστες: «Άγνωστος», Μίκης Θεοδωράκης, Βαγγελιώ Μαργαρώνη, Βούλα Δερέμπεη, Γιώργος Ροβερτάκης, Γιαννουλάτου Ρένα, Άγγελος ο πιανίστας, Μασίλης Αγάπιος, Μπαλαγούρας Ανδρέας.



Γράφημα 3.3 Παρουσία παρτιτούρας σε ποσοστά

Παρατηρώντας τα παραπάνω στοιχεία, διαφαίνεται ότι σε μεγάλο ποσοστό του φωτογραφικού υλικού δεν υπάρχει η δυνατότητα εξαγωγής της πληροφορίας σχετικά με την παρτιτούρα και το γεγονός αυτό οφείλεται σε πολλούς παράγοντες. Αρχικά, η οπτική γωνία λήψης των περισσότερων φωτογραφιών είναι τέτοια που δεν επιτρέπει να φαίνονται το ίδιο καθαρά όλα τα εικονιζόμενα πρόσωπα και αντικείμενα. Ως επί το πλείστον, φαίνονται καθαρά οι μουσικοί και οι τραγουδιστές της πρώτης σειράς του πάλκου και αυτοί είναι συνήθως τα όργανα με πρωταγωνιστικό ρόλο στην ορχήστρα (μπουζούκι, κιθάρα, τραγουδιστής-στρια) με αποτέλεσμα όλοι οι υπόλοιποι να διακρίνονται με δυσκολία και σε αυτό έρχεται να προστεθεί και ένα ακόμα στοιχείο, το οποίο δυσκολεύει την παρούσα έρευνα και αυτό είναι η θέση του πιάνου και του πιανίστα στο πάλκο. Η ανατομία του οργάνου (πιάνου) είναι τέτοια που απαιτεί τη θέση του πιανίστα να είναι μπροστά από αυτό και ως εκ τούτου ο πιανίστας πολλές φορές κάθεται με πλάτη τόσο στην υπόλοιπη ορχήστρα όσο και στους θεατές-ακροατές.

Από το φωτογραφικό υλικό, λοιπόν, προκύπτει ότι ανάλογα με την τοποθέτηση του πιάνου στο πάλκο του εκάστοτε χώρου επιτέλεσης, ο πιανίστας είτε θα είναι με την πλάτη και δεν καθίσταται να φανεί ούτε το πρόσωπο του αλλά ούτε και η ύπαρξη παρτιτούρας στο αναλόγιο αφού λόγω της θέσης του θα μπορούσε να την καλύπτει, είτε να φαίνεται το πιάνο και ο πιανίστας από το πλάι. Σε αυτές τις περιπτώσεις και όπου δεν καλύπτουν οι μπροστινοί καθήμενοι ή όρθιοι (μουσικοί) το πιάνο μπορούν να διαφανούν κάποια από τα

στοιχεία που αναζητούνται στην παρούσα έρευνα. Για αυτούς τους λόγους προκύπτει αυτό το αναλογικά μεγάλο ποσοστό επί του συνόλου, στην εγγραφή «ΔΕΝ ΦΑΙΝΕΤΑΙ».

Από τα παραπάνω στοιχεία γίνεται επίσης αντιληπτό, ότι η αναφορά κάποιων πιανιστών γίνεται σε παραπάνω από μία κατηγορίες εγγραφών. Επίσης σε όλες τις κατηγορίες έχουμε «άγνωστο-η» πιανίστα. Πιο συγκεκριμένα, η Βαγγελιώ Μαργαρώνη και ο Γιώργος Ροβερτάκης προκύπτει να βρίσκονται και στις τρεις κατηγορίες, οπότε άλλοτε χρησιμοποιούσαν παρτιτούρες, άλλοτε όχι και άλλοτε δεν φαίνεται. Από αυτό φαίνεται ότι είχαν τη δυνατότητα να παίζουν και με τους δυο τρόπους. Πιθανό είναι με τις παρτιτούρες να έπαιζαν μουσικά κομμάτια από διαφορετικά ρεπερτόρια. Όπως είδαμε και παραπάνω (3.1) ο Δημήτρης Μέρτικας παρόλο που στο παρόν υλικό έχει ελάχιστη παρουσία, εντούτοις στο αρχείο του δεν βρέθηκαν μόνο διαφημιστικά φυλλάδια, τα οποία μαρτυρούν την παρουσία του στις ορχήστρες, αλλά βρέθηκε και πληθώρα παρτιτούρων κάθε είδους συμπεριλαμβανομένων και των χειρογράφων εξ ιδίου. Το γεγονός αυτό αποδεικνύει περίτρανα ότι ήταν εγγράμματος μουσικός και σε πολλές περιπτώσεις συντόνιζε και ο ίδιος τις ορχήστρες όπως φαίνεται κι απ' τα διαφημιστικά φυλλάδια, τα οποία αναφέρονταν σε δικές του ορχήστρες. Αξίζει να αναφερθεί σε αυτό το σημείο, ότι και στην παρούσα περίπτωση, κατά την οποία εξετάζουμε την παράμετρο «παρτιτούρα» φαίνεται ότι αν σταθούμε μονάχα στις φωτογραφίες οδηγούμαστε σε κάποιες περιπτώσεις σε σφάλματα. Πιο συγκεκριμένα ο εν λόγω πιανίστας φαίνεται να εντάσσεται στην κατηγορία «ΟΧΙ» σχετικά με τη χρήση παρτιτούρας αλλά ως φαίνεται τελικά σε συνδυασμό με τα προαναφερθέντα στοιχεία, αποδεικνύεται ότι και αυτός μπορούσε είτε να κάνει χρήση παρτιτούρων είτε όχι. Σε άλλες περιπτώσεις, ωστόσο οι φωτογραφίες και οι αναφορές αποτελούν συγκοινωνούντα δοχεία και τελικά η εικόνα αποτελεί και ισχυρή απόδειξη και των αναφορών όπως φαίνεται παρακάτω.

Ο Ροβερτάκης επίσης, ήταν εγγράμματος μουσικός, με σπουδές στο Ωδείο, φτάνοντας μάλιστα να κατέχει και τίτλους σπουδών και με σπουδαίους δασκάλους της εποχής όπως ο Καλομοίρης, ο Βάρβογλης και άλλοι. (Σχορέλης, Οικονομίδης, 1973). Ο ίδιος ο Ροβερτάκης αναφέρει επί λέξει:

[...] Με τον καιρό, κάτι στο Ωδείο κάτι μελετώντας στο πιάνο είχα μάθη λίγα κομματάκια. Μια μέρα με άκουσε ο πιανίστας. Του αρέσανε. Άμα σου φέρω πάρτες, μου λέει, μπορείς να τις παίξεις; Θα τα καταφέρω. Για να με δοκιμάση πάει στον Παπαδάκη κι' αγοράζει μια μ' ένα τραγουδάκι

που ήταν της μόδας [...] Τα κουτσοκατάφερα. Ικανοποιήθηκε. Κι' αυτός και το βιολί ήσαν καλά παιδιά . Από 'κείνη την μέρα μου αγοράζανε πάρτες κι' εγώ τις έπαιζα στο πιάνο ώσπου να το πάρουν με το αφτί. Για κάθε τραγούδι μου δίναν ένα τάλληρο και μου μέναν και οι πάρτες.» Η δουλειά στον κινηματογράφο μου έκανε καλό, αναγκάζομαι να αυτοσχεδιάζω και να μελετάω συνέχεια. Αυτοί οι αυτοσχεδιασμοί μπορώ να πω ήταν και οι πρώτες μου συνθέσεις. Εκεί 15 χρονών έγραψα και το πρώτο μου τραγούδι, την «Γλυκειά Τσιγγάνα», ταγκο. (Σχορέλης, Οικονομίδης, 1973, σ.10)

Ο Ροβερτάκης, όπως φαίνεται έλαβε κλασικές σπουδές στο πιάνο από πολύ μικρή ηλικία αλλά παράλληλα ξεκινώντας να εργάζεται ως μουσικός στον κινηματογράφο και ύστερα σε νυχτερινά κέντρα με λαϊκούς μουσικούς θα έλεγε κανείς ότι ανέπτυξε και άλλες μουσικές δεξιότητες πάνω στη λαϊκή μουσική, το ύφος και την αισθητική της μέσω της διάδρασης με τους υπόλοιπους μουσικούς του πάγκου. Να συνθέτει δεν σταμάτησε, υπάρχουν αρκετές υπογεγραμμένες συνθέσεις του κυμαινόμενες σε διαφορετικό ύφος αφού έχει γράψει τόσο τανγκό όσο και τσιφτετέλι και πολλά άλλα⁵.

Στην φωτογραφία που ακολουθεί διαφαίνεται ο Ροβερτάκης στο πιάνο καθώς αν παρατηρήσει κανείς και λίγο καλύτερα φαίνονται και οι πάρτες που έχει ακουμπισμένες στο πιάνο.



Εικόνα 3.3. Ο Γιώργος Ροβερτάκης με την κομπανία του Ζιλάκου, στην Φρεατύδα το 1960 (:) κατά Ηλία Πετρόπουλο (1991, σ. 589)

⁵ Βλ. σχετικά: (Σχορέλης, Οικονομίδης 1973, σσ, 26-27, 35, 45)

Η Βαγγελιώ Μαργαρώνη, επίσης, είναι μια περίπτωση που παρουσιάζεται και στις τρεις κατηγορίες εγγραφών. Φαίνεται, λοιπόν πως και αυτή είχε μια ευχέρεια τόσο να παίζει όσο και να μην παίζει με παρτιτούρες. Σύμφωνα με τα λεγόμενα της, σε πολύ μικρή ηλικία της έδειξε ο πατέρας της -όντας κι αυτός μουσικός (σαντουριέρης)- ένα τραγούδι στο πιάνο κι εκείνη μιμούνταν τις κινήσεις των χεριών του στα πλήκτρα.(Γιώγλου, 2018) Εδώ φαίνεται καθαρά ότι τα πρώτα της βήματα τα έκανε με άτυπες διαδικασίες μάθησης, ακούγοντας, βλέποντας, προσπαθώντας να αναπαράγει την ίδια ηχητική κατ' αρχήν και οπτική πληροφορία που δέχτηκε. Ανακύπτουν, λοιπόν, πολλές αξιοσημείωτες διαστάσεις του φαινομένου αυτού, όπως για παράδειγμα η βιωματική σχέση μεταξύ δασκάλου-μαθητή, εν προκειμένω πατέρα κόρης και άρα απόκτηση μουσικών γνώσεων μέσα από το οικογενειακό περιβάλλον, η έννοια της μίμησης, της προφορικότητας αλλά και του ήχου ως «μέσο». Όπως υποστηρίζει και ο Γιώργος Ευαγγέλου «η έννοια της μίμησης έχει επισημανθεί ως ένας ιδιαίτερος τρόπος μάθησης από την αρχαιότητα, όταν αποτελούσε βάση στην αγωγή των νέων, στη μουσική αγωγή και γενικά στην απόκτηση πρακτικών γνώσεων, ανάλογα με τα ιδανικά της κάθε πόλης» (2007, σ.21).

Σχετικά με τον ήχο ως μέσο επικοινωνίας θα μπορούσε να γίνει μια αναφορά κατ' αναλογία με όσα υποστηρίζει για την επικοινωνία, στις απόψεις του McLuhan, όπως αναφέρεται στην ελληνική έκδοση του βιβλίου του W. Ong, *Προφορικότητα και Εγγραμματοσύνη*, ότι «τα ίδια τα μέσα επικοινωνίας (η μορφή δηλαδή των «μέσων»), επηρεάζουν και τροποποιούν την ανθρώπινη συνείδηση και κοινωνία ανεξάρτητα από τα μηνύματα που μεταβιβάζουν, ότι οι άνθρωποι στο παρελθόν αντιλαμβάνονταν τον κόσμο μέσα από όλες τους τις αισθήσεις, πράγμα που ανατράπηκε σταδιακά με την εφεύρεση της αλφαβητικής γραφής αρχικά, της τυπογραφίας αργότερα και του τηλεγράφου πρόσφατα» (2005, σ. xii εισαγωγή). Η ηχητική πληροφορία και η κίνηση του χεριού πάνω στο πιάνο είναι στην περίπτωση που εξετάζουμε τα μέσα επικοινωνίας μεταξύ του δύο εμπλεκόμενων στη διαδικασία. Αυτά τα δύο είναι που μεταδίδονται και λαμβάνονται δια μέσου της ακοής κυρίως και της όρασης και ύστερα εμπλέκεται η αφή στην προσπάθεια της μίμησης. Εδώ συντελείται και η επικοινωνία μεταξύ των δύο χωρίς την χρήση της γλώσσας ή της εγγράμματης εκδοχής της μουσικής, όπως αυτή αποτυπώνεται με τη μουσική σημειογραφία. Επομένως, η όραση εδώ δεν έχει να κάνει με κάποια οπτική πληροφορία, η οποία λαμβάνεται μέσα από κάποιο γραπτό μουσικό κείμενο αλλά χρησιμοποιείται καθαρά προς μίμηση της κίνησης των χεριών.

Αυτή είναι μια πολύ σημαντική διάσταση της προφορικότητας κάποιων πολιτισμών και παραδόσεων και ο McLuhan (1962,1964) ανέδειξε τις αντιθέσεις μεταξύ «αυτιού/ματιού», «προφορικού/γραφτού» (Ong, 2005, σ.35). Με προσεκτικές αναγωγές, των όσων πραγματεύεται το παραπάνω έργο του Ong για τις διαδικασίες αυτές σχετικά με την προφορικότητα της γλώσσας και απ' την άλλη μεριά της επινόησης της γραφής και ότι συνεπάγεται αυτού, τις συγκλίσεις και τις αποκλίσεις αυτού του δίπολου θα λέγαμε που διέπει όλη μας τη ζωή και τη συνείδηση, μπορεί κανείς να κατανοήσει κάπως καλύτερα τις διαδικασίες που συντελούνται στη μαθητεία της λαϊκής μουσικής και τους τρόπους με τους οποίους στο παρελθόν περισσότερο αλλά ακόμα και στο παρόν οι μουσικοί μυσούνται στη λαϊκή μουσική. Κατά τον Ong, επίσης, «βασικά γνωρίσματα της προφορικής γλωσσικής εκφοράς είναι ο δυναμισμός της, η κινητικότητα της, η συνεχής μεταβολή της, η συμμετοχικότητα της, η συνάρτησή της με τις εκάστοτε περιστάσεις, η βιωματική και η διαδρασιακή της διάσταση» (Ong, 1982/2005, σ.σ. xv-xvi). Αυτά ακριβώς αποτελούν και βασικά γνωρίσματα της προφορικότητας της λαϊκής μουσικής.⁶ Συνεχίζοντας σχετικά με την Βαγγελιώ Μαργαρώνη, μπορεί να ξεκίνησε να μαθαίνει πρακτικά μουσική και ειδικότερα ακορντεόν (της έμαθε ένας τυφλός πιανίστας ο Λάβδας) προκειμένου να δουλέψει με τον πατέρα της, όπως η ίδια ισχυρίζεται, αλλά ακολούθησε και σπουδές στο πιάνο στο Ελληνικό Ωδείο με καθηγητή του Μάριο Βάρβογλη. Σε άλλο σημείο της ίδιας συνέντευξης αναφέρει για την περίοδο που δούλεψε στα μαγαζιά του Περιβόλα και του Κεφάλαι:

«Ο Κώστας Λάβδας, έπαιζε πιάνο, εγώ ακορντεόν, είχαμε μια κιθάρα και ο πατέρας μου το '47 σταμάτησε και αντί για σαντούρι βάλαμε και βιολί.[...] Ο πιανίστας όμως κάποια στιγμή θέλησε να ξεκουραστεί και μ' έβαλε να κάθομαι και στο πιάνο» (Γιώγλου, 2018).

Καταλαβαίνουμε, λοιπόν, ότι όσον αφορά στο λαϊκό ρεπερτόριο, σε αυτό μυσήθηκε στην πράξη, στο πάλκο μαζί με τους άλλους μουσικούς. Προφανώς δεν της ήταν δύσκολο να μαθαίνει με τρόπο πρακτικό, προφορικό τόσο γιατί ήδη είχε τεχνικές γνώσεις από τις σπουδές της στο όργανο όσο και γιατί με τον τρόπο αυτό εξασκούσαν και μάθαινε ακορντεόν, με το οποίο ασχολείτο επαγγελματικά στα πάλκα πριν από το πιάνο. Το γεγονός ότι είχε τη δυνατότητα να διαβάζει και να γράφει παρτιτούρες, βέβαια, λειτούργησε σίγουρα θετικά και συμπληρωματικά στη δουλειά της. Δεν είναι τυχαίο το

⁶ Για την καλύτερη κατανόηση των εννοιών προφορικότητα και εγγραματοσύνη βλέπε σχετικά σε ολόκληρο το μεταφρασμένο έργο του W. Ong (Παραδέλλης, 2005)

γεγονός ότι ο Βασίλης Τσιτσάνης, με τον οποίο είχε και μόνιμη συνεργασία από το 1950 (δισκογραφικά) και από το 1951 (στα διάφορα κέντρα της εποχής), της είχε εμπιστοσύνη μουσικά αλλά παράλληλα ζητούσε και την βοήθεια της προκειμένου να σημειώσει τις νότες από κάποια σύνθεση, της οποίας η έμπνευση μπορεί να του ερχόταν καθώς έπαιζαν κάποιο βράδυ. Την επόμενη ημέρα την έπαιρνε τηλέφωνο προκειμένου να του θυμίσει τις νότες που είχε σημειώσει εκείνη σε κάποιο χαρτί ύστερα της έλεγε να το παίζει εκείνη στο πιάνο να ακούσει αυτός και να το παίζει στο μπουζούκι και έτσι δούλευαν πάνω σε μια σύνθεση οι δυο τους, ολοκληρώνοντάς το εκείνη στην παρτιτούρα προκειμένου να εκδοθεί από μουσικούς οίκους, όπως μας πληροφορεί στην ίδια συνέντευξη⁷ (Γιώγλου, 2018). Στην ίδια συνέντευξη η Μαργαρώνη αναφέρεται και στην Βούλα Δερέμπεη. Πρόκειται για μια επίσης μουσικά εγγράμματη πιανίστα και αυτό αποτυπώνεται και στην φωτογραφία, την οποία έχουμε στη διάθεση μας με τις παρτιτούρες στο αναλόγιο και φαίνεται στο παραπάνω κεφάλαιο.

[...] Βιολί, κιθάρα, ακορντεόν, που έπαιζε μια κοπέλα η Βούλα Δερέμπεη, η οποία συνέχισε στο κλασσικό τραγούδι, έγινε καθηγήτρια πιάνο ενώ εγώ έμεινα στο λαϊκό τραγούδι. (Γιώγλου, 2018)

Εδώ αξίζει να αναφερθούν οι λόγοι για τους οποίους έγινε εκτενέστερη αναφορά σε κάποιους από τους πιανίστες. Αυτό οφείλεται, είτε στο γεγονός ότι αυτοί έχουν και μεγάλη παρουσία στο υλικό (αναφορικά πάντα με τα στοιχεία που υπάρχουν στη διάθεσή μας ή και τις υποθέσεις που πραγματοποιήθηκαν σχετικά με αυτούς) είτε και γιατί γι' αυτούς υπάρχουν στη διάθεση μας περισσότερα στοιχεία και λεπτομέρειες σχετικά με την ζωή τους.

Χωρίς να μπορεί να διαφανεί το είδος της κάθε παρτιτούρας από το φωτογραφικό υλικό και να διεξαχθούν συμπεράσματα με βάση αυτό μπορούμε μόνο να επιβεβαιώσουμε οπτικά ότι κάποιοι πιανίστες μπορούσαν να κάνουν χρήση αυτών είτε αυτές αφορούσαν κάποιο τραγούδι από το λαϊκό είτε από οποιοδήποτε άλλο ρεπερτόριο. Παραπάνω άλλωστε (κεφ. 3.1) είδαμε πόσο μεγάλο και πολυποίκιλο μπορούσε να είναι το αρχείο παρτιτούρων ενός πιανίστα, όπως στην περίπτωση του Δημήτρη Μέρτικα.

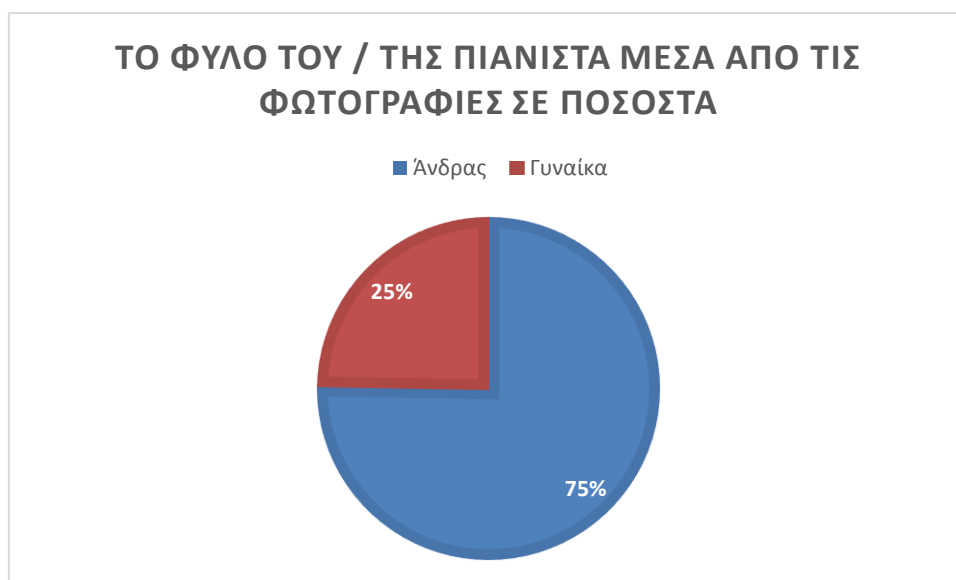
⁷ Για περισσότερα στοιχεία βλέπε όλη την συνέντευξη, η οποία διατίθεται δημοσιευμένη στο διαδίκτυο στον παρακάτω σύνδεσμο: <https://www.ogdoo.gr/prosopa/synenteykseis/evaggelia-margaroni-o-tsitsanis-mou-elege-evaggelia-simeiose-to> (Γιώγλου, 2018)

Αυτό που επίσης, σίγουρα γνωρίζουμε είναι ότι οι τότε χώροι ζωντανής επιτέλεσης του είδους, προσέφεραν στο κοινό ορχήστρες για όλα τα γούστα και από διαφημιστικά φειγ βολάν της εποχής διακρίνεται η ξεχωριστή αναφορά σε ευρωπαϊκό μουσικό πρόγραμμα. «Με τον όρο «ελαφρό» ή «ευρωπαϊκό» τραγούδι νοείται μια μεγάλη κατηγορία έντεχνων ελληνικών τραγουδιών ευρείας κατανάλωσης, με δυτικά κυρίως χαρακτηριστικά που κυριάρχησε στα μουσικά δρώμενα της χώρας από την περίοδο του Μεσοπολέμου μέχρι περίπου την δεκαετία του εξήντα» (Τσουνάκος, 2007 οπ. ανάφ στο Κουφού, 2011, σ. 37). Δεν πρέπει να ξεχνάμε το γεγονός ότι πολλοί μουσικοί αλλά κυρίως οι Σμυρνιοί εξαιτίας του κοσμοπολιτισμού που διέπει την πόλη από την οποία προέρχονταν, παρουσίαζαν ικανότητα αφομοίωσης άλλων μουσικών ειδών και φορμών. Με την διάδοση νέων μέσων όπως το ραδιοφώνo μαζί με το οποίο διαδόθηκε και η ευρωπαϊκή χορευτική μουσική (φοξ-τροτ, ταγκό κλπ) προφανώς λόγω της μόδας δημιουργήθηκε η ανάγκη για προσφορά και αυτού του είδους στην διασκέδαση (Χόλστ, 1995).

Σε κάθε περίπτωση, αυτό που μπορεί να διαφανεί, είναι το γεγονός ότι από την παρατήρηση των φωτογραφιών και από τα υπόλοιπα στοιχεία που υπάρχουν στη διάθεσή μας, προκύπτει ότι το δίπολο «λόγιο» - «λαϊκό» τίθεται σε συνεχή αναδιαπραγμάτευση και ανατροφοδότηση. Άλλωστε όπως γίνεται κατανοητό και από το βιβλίο του Ong (2005) η προφορικότητα μπορεί να παράγει έργα τα οποία ξεπερνούν τα όσα μπορούν να παράγουν οι εγγράμματοι αλλά και ότι η εγγραμματοσύνη είναι άμεσα εξαρτημένη από την προφορικότητα και οι δυο μαζί είναι αναγκαίες για την εξέλιξη της συνείδησης. Στη λαϊκή μουσική όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Ορδουλίδης «η λαϊκότητα και η λογιοςύνη, η εμπειρική και η συστηματοποιημένη γνώση τελούσαν πάντα σε αλληλεπίδραση» (2018, σ.20).

3.3 Το φύλο των πιανιστών μέσα από τις φωτογραφίες

Ένα ακόμα εξαιρετικά ενδιαφέρον στοιχείο προκύπτει από την μελέτη του φωτογραφικού υλικού και αυτό σχετίζεται με το φύλο των πιανιστών. Συγκεκριμένα, σε ποιο φύλο, δηλαδή του άνδρα ή της γυναίκας ανήκουν οι περισσότεροι πιανίστες που βρέθηκαν να έχουν παρουσία στο πάλκο. Το στοιχείο αυτό θα μπορούσε να αποτυπώσει μια σχετική εικόνα για τη θέση του ενός και του άλλου στις λαϊκές ορχήστρες.



Γράφημα 3.4: Το φύλο του πιανίστα μέσα από τις φωτογραφίες σε ποσοστά.

Τα κριτήρια με τα οποία εξήχθη το παρόν αποτέλεσμα στο λογισμικό excel διαμορφώθηκαν ως εξής:

ΚΡΙΤΗΡΙΟ 1^ο: Όπου το όνομα του πιανίστα αναφερόταν στις λεζάντες των φωτογραφιών και καταγράφηκε, δίπλα ακολουθούσε η εγγραφή «ΑΝΔΡΑΣ» ή «ΓΥΝΑΙΚΑ»

ΚΡΙΤΗΡΙΟ 2^ο: Όπου το όνομα του πιανίστα δεν αναφερόταν καταγραφόταν ως «ΑΓΝΩΣΤΟΣ», «ΑΓΝΩΣΤΗ» και η εγγραφή που ακολουθούσε ήταν «ΑΝΔΡΑΣ» ή «ΓΥΝΑΙΚΑ», αντίστοιχα, αλλά και στις περιπτώσεις των πιανιστών που επιχειρήθηκε υπόθεση για την παρουσία τους όπως αναλύθηκε παραπάνω, ακολουθήθηκε η ίδια προαναφερθείσα πρακτική.

Στην δεύτερη περίπτωση, λοιπόν, η πληροφορία που καταγράφηκε προήλθε από προσεκτική παρατήρηση των φωτογραφιών αφού δεν δινόταν η σχετική πληροφορία από τους συγγραφείς. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω η θέση του πιανίστα στο πάλκο είναι τέτοια που δεν επιτρέπει να υπάρχει μια συνολική εικόνα σχετικά με αυτόν αλλά και το όργανο αφού σε πολύ μεγάλο μέρος του υλικού εικονίζεται με την πλάτη σε όλους τους υπόλοιπους, άρα και στην φωτογραφία. Στις περιπτώσεις αυτές, λοιπόν, κρίνεται από το πίσω μέρος του καθένα εάν πρόκειται για άνδρα ή για γυναίκα.

Είναι πασιφανές ότι το μεγαλύτερο ποσοστό παρουσίας στις φωτογραφίες ανήκει στους άνδρες, αφού αυτό διαμορφώνεται στο 76% σε σχέση με την παρουσία των γυναικών, των οποίων το ποσοστό διαμορφώνεται στο 24%. Μάλιστα, όπως μπορεί να φανεί και από τα παραπάνω ονομαστικά στοιχεία που παρουσιάστηκαν, τα αναφερόμενα ονόματα των γυναικών θα μπορούσε κανείς να τα μετρήσει στα δάχτυλα του ενός του χεριού και αυτά ανήκουν στην Ευαγγελία Μαργαρώνη, στη Λιλή Νικολέσκο, στη Ρένα Γιαννουλάτου και στη Βούλα Δερέμπεη σύμφωνα πάντα με το φωτογραφικό υλικό που συγκεντρώθηκε και με τις λεκτικές πληροφορίες που το συνοδεύουν. Παρατηρώντας συνολικά τις φωτογραφίες, είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι ο ανδρικός πληθυσμός στην μουσική επιτέλεση υπερτερεί του γυναικείου. Πιο συγκεκριμένα, η παρουσία των γυναικών εντοπίζεται κυρίως στη θέση της τραγουδίστριας, της πιανίστριας και της ακορντεονίστριας σε αντίθεση με τους άνδρες, οι οποίοι εικονίζονται να παίζουν όλα τα όργανα αλλά και να αποτελούν συνάμα και τραγουδιστές της ορχήστρας. Η πτυχή της γυναίκας ως τραγουδίστρια δεν εξετάζεται στην παρούσα έρευνα ενδελεχώς αφού το επίκεντρο έχει τεθεί στους πιανίστες και βάσει αυτού του ζητούμενου δομήθηκε η συλλογή των δεδομένων και προέκυψαν τα αποτελέσματα. Σε αυτό το σημείο προκύπτουν ερωτήματα σχετικά με την μεγάλη διαφορά που παρουσιάζουν τα δύο φύλα στα ποσοστά, όπως το γιατί οι γυναίκες είναι σαφώς λιγότερες από τους άνδρες και μήπως αυτό το στοιχείο συνδέεται με την θέση του ενός και του άλλου στην κοινωνία και τις επικρατέστερες αντιλήψεις σχετικά με αυτούς στην Ελλάδα των αρχών αλλά και καθ' όλη τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα, τα οποία όμως δεν θα μπορούσαν να απαντηθούν μόνο από την παρούσα έρευνα.

Το φαινόμενο αυτό είναι πολυπρισματικό και θα ήταν μάλλον ελλιπές και αβάσιμο εάν προέκυπτε κάποιο συμπέρασμα μόνο από τη συλλογή και παρατήρηση του παρόντος υλικού. Αυτό που θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς και πάλι με επιφύλαξη είναι ότι το αποτέλεσμα που προκύπτει εδώ, ενδεχομένως θα μπορούσε να σχετιστεί με αποτελέσματα προγενέστερων ερευνών από διαφορετικά ερευνητικά πεδία, οι οποίες άπτονται πολλών διαστάσεων σχετικά με τους έμφυλους ρόλους, που αποδίδονται από την κοινωνία αφού κατασκευάζονται μέσα σε αυτήν. Ο όρος βιολογικό φύλο (sex) προσδιορίζει τα βιολογικά χαρακτηριστικά (ανατομία, γεννητικά όργανα, κλπ) τα οποία διαφέρουν μεταξύ ανδρών και γυναικών, ενώ ο όρος κοινωνικό φύλο (gender) διαμορφώνεται με βάση τους ξεχωριστούς κοινωνικούς ρόλους που αναλαμβάνουν τα δυο φύλα και είναι πολιτισμικά και κοινωνικά κατασκευασμένοι (Σπυριάδου, 2014).

Όπως υποστηρίζει και η Σωτηριάδου: «Οι κοινωνικοί ρόλοι των δύο φύλων έχουν παρουσιάσει διαφορές κατά καιρούς και από τόπο σε τόπο με ένα όμως σταθερό χαρακτηριστικό: σχεδόν σε κάθε κοινωνία οι γυναίκες έχουν θεωρηθεί ως κατώτερες από τους άνδρες» (2005, σ. 24). Η έννοια του φύλου είναι μια έννοια που δεν έχει σταματήσει να απασχολεί την επιστημονική κοινότητα έως σήμερα. Από την διατριβή *«Φύλο και δημοτικό τραγούδι: η συμβολή της γυναίκας στην επιτέλεση της παραδοσιακής μουσικής στην περιοχή της Καρδίτσας. Εθνομουσικολογική έρευνα και μια πρόταση εκπαιδευτικής εφαρμογής»* γίνεται αντιληπτό ότι η γυναικεία εμπλοκή στη μουσική δραστηριότητα άργησε πολύ να συμπεριληφθεί και ουσιαστικά να δοθεί ενδιαφέρον και προσοχή σε αυτήν στις ερευνητικές εργασίες της εθνομουσικολογίας (Κοζιού, 2011, σ.17). Η χαρακτηριστική φράση του Brunno Nettl (2005): «Γιατί αργήσαμε τόσο πολύ;» (όπ. Αναφ. στο Κοζιού, 2011, σ.17) επιβεβαιώνει τα παραπάνω. Η Κοζιού ισχυρίζεται επίσης, ότι «από τα τέλη της δεκαετίας '70 αρχίζει να συνειδητοποιείται πως η κατανόηση του φύλου ως ένας δομικός παράγοντας της προσωπικής ταυτότητας και των σχέσεων ανάμεσα στα φύλα είναι ουσιώδους σημασίας για την ερμηνεία των μουσικών πολιτισμών» (σς 17-18).

Αν λάβει κανείς υπ' όψιν του τη γενικότερη θέση της γυναίκας στην ελληνική κοινωνία τον προηγούμενο αιώνα θα μπορούσε να κατανοήσει τους λόγους για τους οποίους αυτή φαίνεται να άργησε να λογιστεί ως δομικός παράγοντας στην μουσική επιτέλεση από την πλευρά τόσο της κοινωνίας όσο και της επιστημονικής κοινότητας. Τα δικαιώματα της, η θέση της στην εκπαίδευση, στην εργασία, στο δίκαιο, στην πολιτική διέφεραν και διαφέρουν ακόμα και σήμερα στην ουσία τους από τα αντίστοιχα των ανδρών με αποτέλεσμα να προκύπτει μια σχέση ανισότητας ανάμεσα στα δύο φύλα. Το φεμινιστικό κίνημα ήταν αυτό που αποτέλεσε την αρχή των πρακτικών διεκδικήσεων από τη πλευρά των γυναικών σε όλους τους τομείς και αυτό στη χώρα μας απέκτησε ουσιαστικές διαστάσεις την περίοδο του Μεσοπολέμου (Αβδελά, 2002). Η μαζική είσοδος των γυναικών στη αγορά εργασίας αποτελεί πολύ σημαντικό υπόβαθρο των διεκδικήσεων τους, οι οποίες θα κατοχυρωθούν νομικά πολύ αργότερα τη δεκαετία '80 (Αθανασιάδου, 2007). Η γεωργία, η ταπητουργία, η υφαντουργία, η χαρτοποιία ήταν κάποια από τα επαγγέλματα που απασχολούνταν οι γυναίκες. Πέρα από αυτά, οι γυναίκες των λαϊκών στρωμάτων ακολουθούν και το επάγγελμα της ράφτρας, της μαίας, της νοσοκόμας (άνοιγαν τα μαγαζιά τους στη γειτονιά) (Παχή, 2013), αλλά και «ελευθέρια επαγγέλματα» όπως της δασκάλας, της καθηγήτριας, της μαίας, της υπηρέτριας, της καλλιτέχνης κ.α (Αβδελά, 1999). Με την έντονη αστικοποίηση που συντελείται την περίοδο μετά την

Μικρασιατική καταστροφή και την έλευση των προσφύγων στην Ελλάδα, την άνοδο του φεμινιστικού κινήματος το οποίο κατά την πρώιμη εποχή του φαίνεται να διακηρύσσει την διεκδίκηση των δικαιωμάτων των γυναικών στους τομείς της εργασίας και της εκπαίδευσης, οι κοινωνικοί ρόλοι μετασχηματίζονται σε έναν βαθμό.

Μια αξιοσημείωτη διάσταση όμως του φαινομένου και τον τρόπο που αναπαρίστανται αυτοί οι ρόλοι θα μπορούσε να διαφανεί και από τη στιχουργική των ρεμπέτικων τραγουδιών. Κατά την πρώτη περίοδο ο χαρακτήρας των στίχων (όσον αφορά τραγούδια σχετικά με έκφραση συναισθημάτων) είναι χλευαστικός και υβριστικός απέναντι στις γυναίκες, προερχόμενος από μια ανδροκρατούμενη ρητορική των ανδρών απέναντι στο γυναικείο φύλο. Κατά την λεγόμενη κλασική περίοδο, μπορούν να διαφανούν στοιχεία αποδοχής και απόρριψης αλλά και γενικότερα στοιχεία σχετικά με τις αλλαγές της αστικής ιδεολογίας. Έτσι, οι αναφορές στις όμορφες και ποθητές γυναίκες, στις γυναίκες ελευθέρων ηθών, στις ερωμένες, στον θεσμό του γάμου, στη μάνα φαίνεται να αποπνέουν μια συγκεχυμένη ιδεολογία τόσο των στιχουργών όσο και της κοινωνίας γενικότερα. Κατά την τρίτη περίοδο, η ηγεμονική ανδρική ρητορική εξακολουθεί να υπάρχει, οι στίχοι ερωτικού περιεχομένου αυξάνονται, αλλά προβάλλεται και το πρότυπο της παντρεμένης γυναίκας και εν γένει ο θεσμός του γάμου (Δαμιανάκος 2001, Σπυριάδου 2014).

Οι γυναίκες στις οποίες αναφέρονται βέβαια κάποια τραγούδια είναι αυτές που αποκαλούνται «ρεμπέτισσες» και κάπως έτσι προσδιορίζονται οι γυναίκες που είχαν ενεργό συμμετοχή στην επιτέλεση (τραγουδίστριες, χορεύτριες). Την περίοδο του Μεσοπολέμου, υπήρχε ένας κοινωνικός στιγματισμός για τις γυναίκες που δραστηριοποιούνταν σαν τραγουδίστριες και χορεύτριες, ωστόσο η ανάγκη για την παρουσία της γυναίκας στο τραγούδι, στα νυχτερινά κέντρα και τα θέατρα δημιούργησε κοινωνική αποδοχή για τις γυναίκες καλλιτέχνες. Έτσι αποκαλούνται και όλες οι υπόλοιπες γυναίκες που στον μικρόκοσμο αυτό βρίσκουν διέξοδο σε μια εναλλακτική από την κατά τα άλλα πιεστική ζωή τους, της οποίας τα όρια τελειώνουν στο σπίτι τους, στον γάμο τους και στις κοινωνικές επιταγές. Θα ήταν όμως παράλειψη αν δεν αναφερόταν το γεγονός ότι υπάρχουν μαρτυρίες και στοιχεία ότι υπήρχε σχέση σεβασμού ανάμεσα σε άνδρες και γυναίκες αυτής της «κοινότητας» όπως τα όσα λέει η Αγγέλα Παπάζογλου (ερμηνεύτρια του είδους) για τον άντρα της, επίσης ρεμπέτη Βαγγέλη Παπάζογλου. (Παπάζογλου, 2003). Είναι αξιοσημείωτο βέβαια, ότι ο Παπάζογλου δεν επέτρεψε στη γυναίκα του να συνεχίσει την καριέρα της στο πάλκο παρά μόνο δισκογραφικά,

επιτρέποντας της να ηχογραφήσει αμανέδες και το τραγούδι δικής του σύνθεσης «Δερβίσαινα» στο οποίο η πρωταγωνίστρια θέλει να γίνει «μερακλού». Οι ηχογραφήσεις ως φαίνεται ήταν κάτι πολύ διαφορετικό από την σκηνή (Holst, όπ. αναφ. στο Magrini, 2003). Πάντως μεταπολεμικά οι γυναίκες έγιναν πιο αποδεκτές στη σκηνή και παρόλο που άρχισαν να γίνονται γνωστές και κάποιες που έγραφαν τραγούδια και στίχους, περισσότερο γνωστές ήταν ως τραγουδίστριες (Holst, όπ. αναφ. στο Magrini, 2003). Το στοιχείο του σεβασμού και της εμπιστοσύνης σε ότι έχει να κάνει με τη μουσική το είδαμε και παραπάνω στην επαγγελματική σχέση Βασίλη Τσιτσάνη – Ευαγγελίας Μαργαρώνη, όταν εκείνος ζητούσε από τη μουσικά εγγράμματη Ευαγγελία τη βοήθεια της και τη συνεργασία της σχετικά με τις συνθέσεις του (Κεφ. 3.2).

Είναι πάντως πολύ ενδιαφέρον το γεγονός ότι την είσοδο της γυναίκας στο πάλκο μετά το τραγούδι φαίνεται να της την δίνει το πιάνο και το ακορντεόν, δύο όργανα που κατά κάποιον τρόπο είναι συγγενικά μεταξύ τους. Μπορεί να εμφανίζονται αισθητά λιγότερες γυναίκες πιανίστες σε σχέση με τους άνδρες, αλλά η γυναίκα απ' όσο φαίνεται και από το φωτογραφικό υλικό δεν ήταν σύνηθες να παίζει άλλα μουσικά όργανα εκτός των προαναφερθέντων. Επίσης, ένα στοιχείο, το οποίο χρήζει σημασίας είναι και το γεγονός, ότι απ' όσα διαθέσιμα στοιχεία υπάρχουν, προκύπτει ότι σε κάποιες περιπτώσεις οι γυναίκες είχαν επαφή με τη μουσική και με το πάλκο από το οικογενειακό τους περιβάλλον. Η Μαργαρώνη αναφέρει στη συνέντευξή της ότι ξεκίνησε να παίζει με τον πατέρα της και αργότερα με τον άνδρα της Λουκά Καρμανιόλα με τον οποίον συνεργάστηκαν στο πάλκο. Χαρακτηριστικά αναφέρει:

Εκείνη την εποχή ο Στελλάκης ο Περπινιάδης είχε ένα μαγαζί στη Νεάπολη. Εκεί δούλευε ο πατέρας μου με το Λάβδα και κιθάρα-τραγούδι τον Γιάννη Σαμιώτη. Με πήρανε κι εμένα μαζί, σε ηλικία 12 ετών να παίζω αυτό το τραγουδάκι και μου έδιναν κάποιο φιλοδώρημα.[....] Συμπτωματικά βιολί έπαιζε ο άντρας που παντρεύτηκα αργότερα ο Λουκάς Καρμανιόλας (Γιώγλου, 2018).

Για την Ρένα Γιαννουλάτου επίσης, απορρέει μια παρόμοια περίπτωση από τα όσα αναφέρει για αυτήν και την οικογένεια της ο Τάκης Μπίνης. Μας πληροφορεί, λοιπόν, ότι ο πατέρας της Ρένας διατηρούσε μια από τις γνωστότερες ταβέρνες της περιοχής Σκαρामαγκά της Αττικής. Στην ταβέρνα από μικρά παιδιά τόσο η ίδια όσο και ο αδερφός

της έπαιζαν πιάνο και ακορντεόν αντίστοιχα (Κλειάσιου, 2004). Επομένως, γίνεται εύκολα αντιληπτό ότι και εκείνη ξεκίνησε την μουσική της πορεία κατά κάποιον τρόπο υπό τη σκέπη του οικογενειακού περιβάλλοντος. Η συνθήκη αυτή των δύο αναφερόμενων περιπτώσεων δεν ανάγεται σε γενική, θεωρήθηκε όμως άξια αναφοράς σε αυτό το σημείο προκειμένου να γίνει κατανοητό ότι δεν ήταν δεδομένη η παρουσία των γυναικών σε μια ορχήστρα στο πάλκο επι ίσους όρους με αυτήν των ανδρών.

3.4 Συνεργασίες πιανιστών και κέντρα επιτέλεσης

Αν κάτι έχει -πέραν όλων των άλλων- αξία στην παρούσα εργασία είναι και να δοθεί σημασία στα επιμέρους συλλεχθέντα δεδομένα με σκοπό να προκύψει συνολικά μια σκιαγράφηση των πιανιστών. Από τις φωτογραφίες και τις λεζάντες τους, λοιπόν, ελήφθησαν πληροφορίες σχετικά με κάποια από τα ονόματα των άλλων μουσικών, οι οποίοι απεικονίζονται να συμπράττουν στο πάλκο με τους πιανίστες. Αυτό που ειπώθηκε και παραπάνω είναι ότι οι λεζάντες φάνηκαν πολλές φορές ελλιπείς σχετικά με πολλά από τα στοιχεία, όπως εν παραδείγματι το στοιχείο της τοποθεσίας, της χρονολογίας, ονόματα μουσικών, ένα εκ των οποίων όμως παραμένει σταθερό, κοινό και γραμμένο στις λεζάντες. Αυτό είναι κατά το πλείστον το όνομα του μπουζουξή και όπου αυτό δεν αναφέρεται, είναι κυρίως γιατί η φωτογραφία προέρχεται από την αυτοβιογραφία του εκάστοτε και το όνομα του εννοείται.

Η βασική πηγή από την οποία έγινε η καταγραφή των ονομάτων είναι οι λεζάντες των φωτογραφιών και υπάρχουν λίγες εξαιρετικές περιπτώσεις που έγινε προσθήκη ονόματος ύστερα από αναγνώριση φυσιογνωμίας. Τα ονόματα όλα παρατίθενται στην κατηγορία «Άλλοι» του αρχείου excel. Παρακάτω θα αναφερθούν οι συνεργασίες των πιανιστών με τις προσωπικότητες του μπουζουκιού, αφού αυτό είναι το όργανο που πρωτοστατεί στις ορχήστρες περίπου μετά το 1930 όπως είναι γνωστό αλλά και όπως φαίνεται από το φωτογραφικό υλικό που εξετάστηκε ωστόσο γίνεται αναφορά και σε άλλους μουσικούς της εκάστοτε ορχήστρας.

Όσον αφορά τώρα, στο ζήτημα της ύπαρξης και της σημασίας των κέντρων επιτέλεσης του αστικού λαϊκού τραγουδιού από τις αρχές αλλά και κατά το πέρας του 20^{ου} αιώνα, αυτό μπορεί να αποτελέσει ένα ξεχωριστό και αναγκαίο πεδίο έρευνας με σκοπό την

χαρτογράφηση του τοπίου σχετικά με το αστικό λαϊκό είδος σε όλες του τις εκφάνσεις. Ένα τέτοιο εγχείρημα απαιτεί διεξοδική έρευνα σε αρχειακό υλικό οποιουδήποτε είδους όπως για παράδειγμα τις ψηφιοποιημένες εφημερίδες και περιοδικά που διαθέτει το Ίδρυμα Βουλής των Ελλήνων. Σε αυτό το υλικό σίγουρα υπάρχουν αναφορές στα κέντρα και τις ορχήστρες που φιλοξενούσαν αυτά. Ενδεικτικά αναφέρεται το παράδειγμα του κέντρου «Ροσινιόλ» στον Κηφισό, στην εφημερίδα «ΣΚΡΙΠ» στην στήλη με όνομα «Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ ΚΙΝΗΣΙΣ» με ημερομηνία 25 Μαΐου 1939. Στο ψηφιακό περιβάλλον στο οποίο οδηγείται κανείς με τον παρακάτω σύνδεσμο, για την διαπίστωση θα πρέπει να μεταβεί στην σελίδα 108 (επιλογή: Μετάβαση σε σελίδα τάδε) (https://srv-web1.parliament.gr/display_doc.asp?item=40336&seg=).

Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας γίνεται μια ενδεικτική αναφορά σε αυτούς τους χώρους με κεντρικό όμως άξονα τους πιανίστες που βρέθηκαν να έδρασαν σε αυτούς. Επομένως, η αναζήτηση του πιάνου και των πιανιστών στους χώρους αυτούς μέσα από τις φωτογραφίες οδήγησε και στην καταγραφή των κέντρων. Είναι πολύ σημαντικό να σημειωθεί το γεγονός ότι για πάρα πολλές φωτογραφίες δεν υπάρχει η αναφορά του έτους και η τοποθεσία οπότε τα αποτελέσματα και σε αυτήν την κατηγορία – παράμετρο εξήχθησαν με βάση τις φωτογραφίες για τις οποίες υπήρχε αναφορά και στα δυο αυτά στοιχεία. Επιχειρείται ωστόσο σύγκριση και συσχέτιση στοιχείων με σκοπό την τεκμηρίωση. Ο πίνακας που ακολουθεί διαμορφώθηκε ως εξής:

Στήλη 1^η: Αναγράφεται η τοποθεσία στην οποία αναφερόταν η κάθε φωτογραφία.

Στήλη 2^η: Αναγράφεται ο αριθμός φωτογραφιών στον οποίον τις λεζάντες αναφερόταν η εκάστοτε τοποθεσία.

Στήλη 3^η: Αναγράφεται ο αριθμός φωτογραφιών κατ' έτος με αρίθμηση η οποία σχετίζεται με την ακριβώς διπλανή προς τα δεξιά στήλη.

Στήλη 4^η: Αναγράφεται το όνομα του κάθε πιανίστα κατ' έτος.

Από την παρατήρηση του πίνακα, φαίνεται καθαρά η ποσότητα των φωτογραφιών για τις οποίες έχουμε να διαχειριστούμε ελλιπή στοιχεία. Αυτό σημαίνει ότι στις φωτογραφίες με «άγνωστη τοποθεσία» μπορεί να ανήκουν τόσο τα ήδη αναφερόμενα κέντρα, όσο και πολλά άλλα τα οποία δεν βρέθηκε αναφορά σε αυτά σε λεζάντες φωτογραφιών παρά μόνο στις σελίδες των βιβλίων που αποδελτιώθηκαν άλλα και άλλων.

Αυτό δείχνει και το ότι το επίκεντρο του ενδιαφέροντος δεν είχε τεθεί σίγουρα στους χώρους επιτέλεσης. Για τους πιανίστες για τους οποίους υπάρχουν περισσότερες φωτογραφίες και αναφορές σε σύγκριση με άλλους, δεν δημιουργείται μεγάλο πρόβλημα διότι μπορεί να γίνει συσχέτιση στοιχείων και να γίνουν και υποθέσεις όπως και έγινε και αναφέρεται και παραπάνω. Για τους πιανίστες όμως, των οποίων τα ονόματα εμφανίζονται μια φορά και σε άγνωστη τοποθεσία μόνο δια μέσου της τεθλασμένης θα μπορούσε κανείς να καταλήξει σε συμπεράσματα, συλλέγοντας και συγκρίνοντας παραδείγματος χάριν διαφημιστικά φειγ βολάν με αναφορές και φωτογραφίες, κάτι το οποίο επιχειρείται σε κάποιες περιπτώσεις και φαίνεται παρακάτω.

Τοποθεσία	Αρ. Φωτ.	Χρονολογία	Πιανίστας
Αγνωστη τοποθεσία	102		Άγνωστος, Μαργαρόνη, Θεοδωράκης, Μπουρλιάσκος, Ανδρέας ο καλόκαρδος, Ροβερτάκης, Λάκης, Μασύλης, Πινόκιο, Μέρτικας Γ., Χαραλάμπους, Μεταξάς
Α θ ή ν α, Π ε ι ρ α ι ά ς			
Φαληρικό του Μαργωμένου, Τζιτζιφιές	15	1, 2, 3, 4, 5) 1952 6) 1954 7, 8, 9) 1956 10) 1959 11) 1960 12, 13, 14, 15) -	1, 2, 3, 4, 5) Άγνωστος, Άγνωστος, Μαργαρόνη ίσως, Μαργαρόνη, Μέρτικας Γ. 6) Μαρσέλος 7, 8, 9) Άγνωστος, Άγνωστος, Μέρτικας ίσως 10, 11, 12, 13, 14, 15) Μαργαρόνη ίσως, Μαργαρόνη
Τριάνα του Χελιά	12	1) 1950 2, 3, 4) 1951-2 5, 6, 7) 1952 8, 9) 1954 10, 11, 12) -	1) Νικολέσκο 2, 3, 4) Άγνωστος 5, 6, 7) Άγνωστος, - 8, 9) Μαργαρόνη 10, 11, 12) Άγνωστος
Στου Τζίμη του Χοντρού	9	1, 2, 3) 1948 4) 1949 5) 1949-50 6) 1950 7) 1953 8) 1954 9) 1956	1, 2, 3) Άγνωστη, Άγνωστος, Περιστέρης 5) Μαργαρόνη 6) Νικολέσκο 7) Μαργαρόνη 8) Μαργαρόνη 9) Μπουλ Μπουλ (ίσως Μασύλης) 10) Άγνωστος
Στου Βλάχου (Αιγάλεω και Γλυφάδα) "ΤΟ ΔΑΣΟΣ"	10	1, 2, 3) 1949 4) 1951 5) 1952 6) 1954 7, 8) 1955 9) 1956 10, 11) -	1, 2, 3) Άγνωστος 4) Μπουρλιάσκος 5) Άγνωστη 6) Μπουρλιάσκος 7, 8) Ησυχόπουλος, Ροβερτάκης 9) Άγνωστος 10, 11) Ροβερτάκης
Στου Καλαματιανού, Τζιτζιφιές	4	1948, 1949, 1955, -	Μουρκάκος , Άγνωστη, Άγνωστος, Ροβερτάκης (αντίστοιχα)
Λουζιτάνια	4	1952, 1955, 1957	Μαργαρόνη, Νικολέσκο, Γιαννουλάτου, Μέρτικας Γ. (αντίστοιχα)
Πήγκαλς	3	1948, 1949, 1950	Άγνωστος, Μαργαρόνη, Άγνωστος
Ζουγκλα	3	1950, 1952, -	Άγνωστος
Στου «Κεφάλια», Κοκκινιά	3	1950, 1960	Μπαλασούρας Σ. , Άγνωστος
Ωραία νήσος Ύδρα, Περιστέρι	3	1966	
Φαληριώτισσα	2	-	Άγνωστος, Δεν υπάρχει
Φλοριδα	2	1948, 1949	Δεν υπάρχει, Λερέμπεη
Εργοστάσιο Columbia	1	-	Θεοδωράκης Μίκης
Αιγάλεω	1	1951	
			Άγνωστος
Αρζεντίνα	1	1950	Άγνωστος
Γαρδένια	1	1954	Νικολέσκο
Γκινόπουλου, Τζιτζιφιές	1	1954	Μασσέλος (Μαρσέλος)
Δάσος Χαϊδαρίου	1	1964	Ροβερτάκης
Εξοχικό κέντρο Αγίας Παρασκευής Αττικής	1	1930	Άγγελος ο πιανίστας
Νέα Ιωνία	1	1957	Μαργαρόνη
Νέα Φυλάδεληφεια	1	1955	Άγνωστος
Σπηλιά του Παρασκευά	1	1963	Διδύλης
Στο πάλκο του Παναγιάκη	1	1949	Νικολέσκο
Στο κέντρο του Γιαννάκη «Τα κουνέλια»	1	1950	Άγνωστος
Τα Νυχτοπούλια, μπουζουξίδικα, Ταύρος		1965	Ροβερτάκης
Σαγκάη	1	1956	Γιαννουλάτου
Ζέφυρος	1	1956	-
Χάραμα, Αθήνα	1	1982	Μαργαρόνη
Μενίδι	1	1950	Ροβερτάκης
Υπαίθριο κέντρο, Πέραμα	1	1960	Ροβερτάκης
Στον ΑΣΤΕΡΑ, στον Καραβά, του Παράσχου	1	-	
Κονδύλη, (Πειραιάς)			Άγνωστος
Φοίνικες του Ιπότη, Κοκκινιά	1	1945	Άγνωστος
Πειραιάς	1	-	Άγνωστος
Πανόραμα (Τζιτζιφιές)			
Πασαλιμάνι	1	1946	Άγνωστος
Στου Κατσιβαρδάκου, Πασαλιμάνι	1	-	-
Ροσινιόλ	1	1948	Περιστέρης
Φρεατίδα (Πειραιάς)	1	1960	Ροβερτάκης
Θ ε σ σ α λ ο ν ί κ η			
Φλοίσβος, Θεσσαλονίκη	3	1950, 1951	Άγνωστος
Θεσσαλονίκη	1	1951	Γλυκίδης
Ρομάντζο του Γαβρίλου, Θεσσαλονίκη	2	1951	Άγνωστος
Εξοχικό μπουζουξίδικο, Σαλαμίνα Θεσ/νίκης	1	1952	Άγνωστος
Μπλε Αλεπού, Θεσσαλονίκη	1	1950	Άγνωστος
Α λ λ ε ς ε λ λ η ν ι κ έ ς π ό λ ε ι ς			
Ιωάννινα	1	1948	Ροβερτάκης
Κέρκυρα	1	1932	Άγνωστος
Κρήτη	1	1952	Μπαλαγούρας Α.
Λάρισα	1	1958	Άγνωστος
Λουτράκι	2	1926, 1930-33	Άγνωστος
Τρίκαλα	1	1959	Νικολέσκο

Πίνακας 3.2: Πιανίστες και κέντρα επιτέλεσης κατ' έτος

Ο Γιώργος Ροβερτάκης, όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω φαίνεται να έχει παρουσία στις μισές φωτογραφίες μεταπολεμικά από το 1947 έως το 1965 ενώ για τις άλλες μισές δεν παρέχεται η πληροφορία σχετικά με την χρονολογία. Ωστόσο, ο ίδιος ισχυρίστηκε ότι είχε επαγγελματική πορεία περί τα 50 έτη (Βλ. κεφ. 3.1). Κατά τη διάρκεια της επαγγελματικής του ζωής με βάση το φωτογραφικό υλικό φαίνεται να συνεργάστηκε με τον Τάκη Μπίνη στο Μενίδι αλλά και στο μαγαζί του Αντώνη Βλάχου προφανώς στη Γλυφάδα αφού ο Ροβερτάκης αναφέρεται να παίζει εκεί το 1955 κι από την ιστοσελίδα (<https://mpouzoukimpouzouksides.blogspot.com/2016/12/dasos-vlaxos.html?m=0#>)

λαμβάνεται η πληροφορία ότι γύρω στο 1954 ο Αντώνης Βλάχος ανοίγει μαγαζί και στην Γλυφάδα εκτός από το κέντρο «Δάσος» το οποίο διατηρούσε στο Βοτανικό προπολεμικά και από το 1947 και ύστερα στο Αιγάλεω. Συνεργάζεται, επίσης, με τον Νίκο Τουρκάκη, Κώστα Καπλάνη, Μιχάλη Γενίτσαρη, Γεράσιμο Κλουβάτο, Ανέστο Αθανασίου, Μιχάλη Δασκαλάκη, Οδυσσέα Πετσαλή και με πολλούς άλλους εκπροσώπους του είδους μουσικούς και τραγουδιστές ανάμεσα στους οποίους είναι και οι κιθαρίστες Γιάννης Σαλασίδης, Νίκος Καλλέργης αλλά και οι τραγουδιστές Κώστας Ρούκουνας, Στελλάκης Περπινιάδης, Σωτηρία Μπέλλου, Νανά Γκρέκα και άλλους. Φαίνεται να έπαιξε στη Φρεατύδα στον Πειραιά, στο μπουζουξίδικο «Τα νυχτοπούλια» στον Ταύρο, στο κέντρο του «Καλαματιανού» στις Τζιτζιφιές» αλλά υπάρχει και φωτογραφία του από τα Ιωάννινα το 1948. Αναλυτικότερα στοιχεία για όλους τους πιανίστες και τα κέντρα επιτέλεσης λαμβάνονται από τον παραπάνω πίνακα. Αν σταθεί κανείς μόνο στο φωτογραφικό υλικό σχετικά με τον εν λόγω πιανίστα μπορεί να λάβει μια εικόνα σχετικά με την πορεία του, ωστόσο για τον συγκεκριμένο μπορούν να αντληθούν και πολλά στοιχεία από την αυτοβιογραφία του αλλά και από τις αναφορές που γίνονται σε αυτόν στην βιβλιογραφία. Η Holst αναφέρεται χαρακτηριστικά σε αυτόν: «Ο Ροβερτάκης, ο Σμυρνιός πιανίστας που έπαιζε σε διάφορα αθηναϊκά καφενεία από το 1925 [...]» (1995, σ. 50).

Βάσει και των λεγομένων του ιδίου, λοιπόν, προκύπτει ότι συνεργάστηκε και με πάρα πολλούς άλλους σημαντικούς εκπροσώπους του είδους, οργανοπαίχτες, συνθέτες και ερμηνευτές, όπως ο Γιώργος Μανησαλής, ο Στράτος Παγιουμτζής, Γιάννης Παπαϊωάννου, ο Μάρκος Βαμβακάρης, ο Απόστολος Χατζηχρήστος, ο Βασίλης Καραπατάκης, ο Γιώργος Μητσάκης, ο Μανώλης Χιώτης και άλλοι. (Σχορέλης, Οικονομίδης, 1973). Σε αυτό το σημείο θα ήταν παράλειψη αν δεν αναφερόταν το γεγονός ότι ο Ροβερτάκης είχε ξεκινήσει να εργάζεται επαγγελματικά ως πιανίστας σε μαγαζιά πριν ακόμα γίνει το μπουζούκι ο

πρωταγωνιστής της ορχήστρας. Αναφερόμενος στη δουλειά που έπιασε μετά το 1928 που σταμάτησε από τον κινηματογράφο «ΙΛΛΥΣΙΑ» λέει:

Το πρώτο μαγαζί που έπιασα δουλειά ήταν ένα ξενυχτάδικο στην Καστέλα, του Μπουκουβάλα. Λίγα δικά μου, λίγα ρεμπέτικα, λίγα ταξιμάκια, λίγα ευρωπαϊκά και τα κατάφερα. [...] Άλλο όργανο δεν υπήρχε στο μαγαζί [...] Τότε τα μπουζούκια παίζανε στα κλεφτά και δεν είχε φανεί ακόμα ούτε ο Μάρκος. Κι αυτούς που υπήρχαν δεν τους παίρνανε στα μαγαζιά. Το ρεμπέτικο το παίζαν άλλα όργανα. Πιάνο, βιολί, κιθάρα. (Σχορέλης, Οικονομίδης, 1973, σ.σ.12-13).

Φαίνεται μάλιστα ο ίδιος και ο Μανησαλής που έπαιζε βιολί και με τον οποίον δούλεψαν μαζί στου Καλαματιανού στις αρχές της Κατοχής (1941) να έπαιρναν καλά μεροκάματα για την εποχή. Μάλιστα όπως μας πληροφορεί ο ίδιος, όταν ο Παπαϊωάννου βρέθηκε χωρίς δουλειά ζήτησε από τον Ροβερτάκη να τον πάρει να δουλέψουν μαζί όπως κι έγινε αφού έπεισε τον Βασίλη Καλαματιανό να τον πάρουν στο μαγαζί:

Τον έπεισα και πήραμε τον Παπαϊωάννου με 50 δραχμές μεροκάματο. Εγώ έπαιρνα 80. Έτσι γίναμε τρεις [...] Ύστερα πήραμε τον Σαμιώτη τον Μοσχονά, που έπαιζε κιθάρα, μετά τον Καπλάνη, τον Στράτο, το Μάρκο. Γινήκαμε κομπανία [...] Πέρασαν 7-8 χρόνια και ο Καλαματιανός δεν ήταν ο παλιός. Έπαψε να με λογαριάζει, Με έφαγε βλέπεις το όργανο. Πήραν την πρωτοβουλία οι μπουζουξήδες (Σχορέλης, Οικονομίδης, 1973, σ. 15).

Η τελευταία αυτή φράση του Γιώργου Ροβερτάκη φαίνεται να εμπερικλείει ένα αίσθημα απογοήτευσης σχετικά με την εξέλιξη των γεγονότων, ωστόσο αντικατοπτρίζει από μια μεριά και τη νέα κατάσταση στη μουσική ζωή της Αθήνας όπως αυτή διαμορφώθηκε με τις αλλαγές που επέφερε η λεγόμενη «σχολή του Πειραιά» στην μουσική έκφραση του λαϊκού τραγουδιού και μετά την εμπορική επιτυχία που έκανε ο πρώτος δίσκος του Μάρκου Βαμβακάρη, ο οποίος ηχογραφήθηκε την δεκαετία '30 και συγκεκριμένα το 1932. Μπορεί ο Ροβερτάκης να αναφέρεται σε γεγονότα που έλαβαν χώρα λίγες χρονιές αργότερα αλλά, είναι ευνόητο ότι η οποιαδήποτε αλλαγή και μεταβολή σε ότι έχει να κάνει με έμπνηχο υλικό, δηλαδή τους ανθρώπους και κάτι άυλο και τόσο ρευστό όπως είναι η μουσική δεν γίνεται από τη μια στιγμή στην άλλη. Ένα βασικό, από τα τυπικά της χαρακτηριστικά, τα οποία είναι σαφώς διαφοροποιημένα από την λεγόμενη «σφυρναϊκή σχολή», είναι και το ότι καθιερώνονται και οι μπουζουκομπαγλαμάδες αντί για τα

σαντουρόβιολα (Κοκκώνης, 2005). Ακόμα βέβαια και αυτοί οι όροι είναι κάπως προβληματικοί αν σκεφτεί κανείς τόσο ότι ένα μεγάλο μέρος αυτό που αποκαλείται σμυρνέικο ρεπερτορίο δεν προέρχεται από τη Σμύρνη αλλά προσδιορίζει μάλλον περισσότερο τον πολυστυλιτισμό του ρεπερτορίου αυτού όσο και το ότι τα κομμάτια με βασικά όργανα στην ορχήστρα το βιολί και το σαντούρι αποτελούν μονάχα ένα μέρος του ρεπερτορίου αυτού (Ordoulidis, 2017).

Το όνομα της Ευαγγελίας Μαργαρώνη είναι ίσως ένα από τα γνωστότερα ονόματα γυναίκας πιανίστα στον ελλαδικό χώρο. Η επαγγελματική της πορεία είναι μακρά τόσο ως ακορντεονίστα στην αρχή και ως πιανίστα ύστερα όπως φάνηκε και παραπάνω. Ως εκ τούτου συνεργάστηκε με πάρα πολλούς επαγγελματίες μουσικούς. Ως επί το πλείστον από το φωτογραφικό υλικό που εξετάστηκε προκύπτει αρχικά η συνεργασία της με τον Γιώργο Μητσάκη, τη Στέλλα Χασκήλ και άλλους το 1949 στα κέντρα «Τζίμης ο χονδρός» στην πλατεία Βικτωρίας και «Πίγκαλς» στην οδό Πατησίων κοντά στην Ομόνοια (Αθήνα). Επιπρόσθετα απεικονίζεται και η επι σειρά ετών συνεργασία της με τον Βασίλη Τσιτσάνη από το 1951 και έπειτα αλλά και τον Γιάννη Παπαϊωάννου στο κέντρο «Φαληρικό» του Γιώργου Μαργωμένου στις Τζιτζιφιές, Ανέστο Αθανασίου, Γεράσιμο Κλουβάτο, Νίκο Τουρκάκη και πολλούς άλλους στου «Τζίμη του χονδρού», στην «Τριάνα» του Βασίλη Χειλά στη Λεωφόρο Συγγρού (Αθήνα). Μαζί με αυτούς συνεργάστηκε και με σημαντικές ερμηνεύτριες του είδους όπως η Άννα Χρυσάφη, η Μαρίκα Νίνου, η Πόλυ Πάνου κ.α. Φωτογραφία με τη Μαργαρώνη εντοπίζεται και το 1982 στο κέντρο «Χάραμα» (Αθήνα) με τον Τάκη Μπίνη, Μιχάλη Γενίτσαρη και άλλους. Μια συνολικότερη εικόνα όμως μπορεί να δοθεί και από τα δικά της λεγόμενα:

Τσιτσάνης, Μητσάκης, Παπαϊωάννου, Χιώτης, Νταράλας, Μπακάλης, Καλδάρας, Καπετάνιος, Καπλάνης, Τατασόπουλος, Λαύκας, Λαβίδας, Βαμβακάρης, Πετσάς, Καραμπεσίνης, Ευσταθίου, Κλουβάτος, Ρεπάνης, Πολυκανδριώτης, Κυριαζής, Σταματίου, Κηληδόνης, Κολοκοτρώνης, Σαββόπουλος, Ντούο Χάρμα, Ιακωβίδης, Σμυρναίος, Περιστέρης, Καραπατάκης, Αθανασίου, Γενίτσαρης, Χατζηχρήστος, Καλφόπουλος, Χρυσίνης, Καρανικόλας, Ζαμπέτας....Όλο το ελληνικό λαϊκό τραγούδι... (Γιώγλου, 2018)

Άλλη μια γυναίκα πιανίστρια με παρουσία στο πάλκο είναι και η Λιλή Νικολέσκο και από τις φωτογραφίες προκύπτει να υπάρχουν φωτογραφίες από το 1949 έως το 1959. Έχει συνεργαστεί με τους: Βασίλη Τσιτσάνη, Γιάννη Παπαϊωάννου, Ηλία Ποτοσίδη, Στέλιο

Μακρυδάκη, Μάρκο Βαμβακάρη, Αργύρη Βαμβακάρη και άλλους όπως ο Μανώλης Χιώτης. Υπάρχει επίσης, μια αναφορά ότι το καλοκαίρι του 1947 ο Χιώτης είχε στο συγκρότημά του, τη Λιλή Νικολέσκο στο πιάνο στο μαγαζί του Μάριου στις Τζιτζιφιές. (Αλτής, 2008, σ. 211).

Ο Γιάννης Μέρτικας το 1952 παίζει στο «Φαληρικό» του Μαργωμένου με τον Κώστα Τσοκαρόπουλο, τη Σωτηρία Μπέλλου αλλά και το 1956 στο ίδιο κέντρο με τον Βασίλη Τσιτσάνη, τον Γιάννη Παπαϊωάννου και την Άννα Χρυσάφη. Με Παπαϊωάννου, Γιάννη Σαλασίδη και Χρυσάφη συνυπάρχει και στο πάλκο στο κέντρο «Λουζιτάνια» το 1957. Συνεργάζεται επίσης, με τον Γιώργο Μητσάκη, Νίκο Καλλέργη, Σωτηρία Μπέλλου και άλλους. Υπάρχουν επιπρόσθετα κάποιες αναφορές στο όνομα του εν λόγω πιανίστα όπως παραδείγματος χάριν το γεγονός ότι μετά το 1945 υπήρχε ορχήστρα στην ταβέρνα της «Νίκης» στην Φραντζή, την οποία αποτελούσαν ο Στέλιος Μακρυδάκης, ο Σπύρος και ο Δημήτρης Ευσταθίου στα μπουζούκια, ο Γιάννης Μέρτικας στο πιάνο και ο Γιάννης Παπαδόπουλος στην κιθάρα (Αλτής, 2015, σ. 93). Οι φωτογραφίες πάντως που υπάρχουν στο υλικό που εξετάστηκε είναι λίγες.

Ο Νίκος Μπουρλιάσκος παρουσιάζεται σε λίγες φωτογραφίες στα βιβλία από το 1947 έως το 1954. Συνεργάστηκε με τον Τάκη Μπίνη και τον Αργύρη Βαμβακάρη στου «Βλάχου», τον Μιχάλη Γενίτσαρη και τον Γιώργο Ζαμπέτα και άλλους όπως τον Γιώργο Λαύκα και τον Στράτο Παγιουμτζή. Από βιβλίο του Αριστόμένη Καλυβιώτη: *Καρδιτσιώτες λαϊκοί οργανοπαίχτες: Η οικογένεια Μπουρλιάσκου* γίνεται γνωστό τόσο το ότι ο συγκεκριμένος πιανίστας είχε μακρά επαγγελματική πορεία όσο και το γεγονός ότι προέρχεται από οικογένεια μουσικών. Χαρακτηριστικά αναφέρεται:

Ο Νίκος Μπουρλιάσκος γεννήθηκε στην Καρδίτσα το 1922. Από το 1930 εγκαταστάθηκε στην Αθήνα. Εκεί πήγε στο ωδείο όπου έμαθε πιάνο. Έπαιζε μέχρι τα τελευταία χρόνια σαν επαγγελματίας πιανίστας σε πάρα πολλά λαϊκά συγκροτήματα. Συνεργάστηκε με όλους σχεδόν τους γνωστούς μουσικούς και τραγουδιστές: Βαμβακάρη, Τσιτσάνη, Παπαϊωάννου, Διονυσίου κ.α [...] Σταμάτησε τις επαγγελματικές του εμφανίσεις το 1995 (Καλυβιώτης, 1996, σ. 279).

Εάν υποθεθεί, επίσης ότι βάσει της διασταύρωσης των στοιχείων και της φυσιογνωμίας του εν λόγω ότι με το όνομα «Λάκης» ο Πετρόπουλος αναφέρεται στον Μπουρλιάσκο,

όπως είδαμε και στο κεφάλαιο 3.1 φαίνεται και σε αυτήν την περίπτωση το 1950 να συνεργάζεται με τους προαναφερθέντες.

Η Ρένα Γιαννουλάτου εμφανίζεται όπως είδαμε σε δυο φωτογραφίες κατά τα έτη 1956, 1957 και φαίνεται να συνεργάζεται με τον Τάκη Μπίνη, τον Ανέστο Αθανασίου και άλλους στα κέντρα «Σαγκάη» στο Βοτανικό και «Λουζιτάνια» στη Λεωφόρο Αθηνών. Ο Τάκης Μπίνης στο βιβλίο της Κλειάσιου (2004) κάνει λόγο για την πιανίστα αυτή, λέγοντας ότι ήταν πολύ καλή πιανίστρια και συνάμα τραγουδούσε. Ο αδερφός της, επίσης, μουσικός στην ίδια ορχήστρα έπαιζε ακορντεόν. Αναφέρει χαρακτηριστικά:

[...] Έτσι την είχα σ' όλα τα μαγαζιά κοντά μου. Μετά πήρε μπρος και έπαιξε σε όλα τα καλά συγκροτήματα σ' όλα τα μεγάλα μαγαζιά. Στου «Τζίμη», στο «Λουζιτάνια»... Πολύ καλή πιανίστρια, σπουδαία μουσικός. Αλλά κι αυτή, όπως και τόσοι άλλοι μουσικοί, έμεινε στην αφάνεια... Ποιος ασχολήθηκε μαζί τους... (Κλειάσιου, 2004, σ. 272)

Ο πιανίστας με αναφορά ως: Άγγελος ο πιανίστας εντοπίζεται το 1930 να συνεργάζεται με τον Δημήτρη Σέμση (βιολί) και των Αντώνη Νταλγκά (μπάντζο) στο «Εξοχικό κέντρο Αγίας Παρασκευής Αττικής». Πρόκειται για έναν τύπο ορχήστρας που δεν συναντήθηκε συχνά στο υλικό που εξετάστηκε, ωστόσο υπάρχουν αναφορές για την ύπαρξη του πιάνου σε τέτοιου τύπου ορχήστρες σμυρναϊκής αισθητικής, έχοντας το βιολί ρόλο πρωταγωνιστή παράλληλα χρονικά με την ύπαρξη του σε ορχήστρες με πρωταγωνιστικό όργανο το μπουζούκι. Ακόμα μια απόδειξη για την ύπαρξη του πιάνου σε τέτοιες ορχήστρες αποτελεί και η δισκογραφία του ελλαδικού χώρου την δεκαετία του '30. Σε ηχογραφήσεις αυτής της δεκαετίας συναντώνται ηχογραφήσεις με συνθέσεις που ανήκουν κυρίως σε Σμυρνιούς συνθέτες με σύσταση ορχήστρας βιολί-πιάνο-ζήλεις στη σύνθεση «Χορός αράπικος» 1933 (Δραγάτης, Μάτσας), βιολί-ούτι-πιάνο στη σύνθεση «Μαχμούρικο» 1934 (Περιστέρης Σ.), βιολί-ακορντεόν-ούτι-πιάνο στη σύνθεση «Κουβέντα με το χάρο» 1935 (Τούντας Π.) και άλλες, αλλά και με μπουζούκι και πιάνο όπως για παράδειγμα η σύνθεση «Γειτόνισσα» 1936 του Τσιτσάνη με μπουζούκι-πιάνο (Λιάσκου, 2019 σσ. 47-48).

Ο Ανδρέας ο Καλόκαρδος απεικονίζεται το 1942 να συνεργάζεται με τον Μανώλη Χιώτη και τον Μιχάλη Γενίτσαρη (κιθάρα).

Η πιανίστα Βούλα Δερέμπεη εντοπίζεται σε μια φωτογραφία το έτος 1949 στο κέντρο «Φλορίδα» με τον Ανέστο Αθανασίου, Στελλάκη Περπινιάδη, Γιώργο Λαύκα και Μαρίκα Νίνου. Αναφέρεται επίσης σε διαφημιστικό φυλλάδιο για συναυλία λαϊκής μουσικής που πραγματοποιήθηκε μετά τη διάλεξη του Χατζιδάκη για το ρεμπέτικο και την οποία προλόγισε ο ίδιος. Στο φυλλάδιο αυτό αναφέρεται η εν λόγω να παίζει στο σχήμα στο σχήμα Χιώτη – Μητσάκη στο μοντέρνο ρεπερτόριο τους. Στην Δερέμπεη αναφέρεται και η Ευαγγελία Μαργαρώνη λέγοντας ότι έπαιζε με τον Στελλάκη στου «Κεφάλα» στην Κοκκινιά, όταν εκείνη (Μαργαρώνη) έπαιζε στο απέναντι μαγαζί του «Περιβόλα».

Ο πιανίστας Γλυκίδης Γ. το 1951 συνεργάζεται με το συγκρότημα Μίγγου-Τσανάκα στη Θεσσαλονίκη. Ας δούμε τώρα συγκριτικά κάποια στοιχεία μεταξύ τους από τις εξής φωτογραφίες και τις λεζάντες τους καθώς και από το παρακάτω διαφημιστικό φυλλάδιο: (Πετρόπουλος, 1991, σ. 621 και Κλειάσιου, 2004, σ. 219 α). Σημειωτέον, δεν πρόκειται για την ίδια φωτογραφία στις δυο διαφορετικές πηγές αλλά συσχετίζονται μεταξύ τους. Στη μεν φωτογραφία που έχει συμπεριληφθεί στο βιβλίο του Πετρόπουλου αναφέρεται το όνομα του πιανίστα, η χρονολογία και η τοποθεσία -όχι η ακριβής- αλλά αναφέρεται η πόλη Θεσσαλονίκη. Στην φωτογραφία που βρίσκουμε στο βιβλίο της Κλειάσιου για τον Τάκη Μπίνη αναφέρεται η ακριβής τοποθεσία, δηλ. «Ρομάντζο του Γαβρήλου» (Θεσσαλονίκη), ωστόσο δεν αναφέρεται ο πιανίστας αλλά ούτε και η χρονολογία για την οποία γίνεται υπόθεση με επιφύλαξη από την πλευρά της γράφουσας με βάση άλλες φωτογραφίες που υπάρχουν στο ίδιο βιβλίο τραβηγμένες στο ίδιο κέντρο με το ίδιο συγκρότημα. Στην σελίδα επίσης 619 στο βιβλίο του Πετρόπουλου θα μπορούσε να είναι ο Γλυκίδης αφού αν συγκρίνουμε τις φωτογραφίες στις σελίδες 619 και 621 στην οποία τελευταία αναφέρεται το όνομά του, προκύπτει ότι είναι τραβηγμένες στο ίδιο μαγαζί με την ίδια περίπου σύσταση ορχήστρας με τους βασικούς να είναι ίδιοι π.χ Μίγκος - Τσανάκας. Το πρόσωπο του πιανίστα όμως, το καλύπτει το χέρι της Χασκήλ κι έτσι δεν είναι ξεκάθαρο εξ όψεως, παρά μόνο από τα υπόλοιπα στοιχεία. Με βάση λοιπόν την συσχέτιση των στοιχείων αλλά και τη σύγκριση της φυσιογνωμίας του πιανίστα θεωρείται πολύ πιθανό στη φωτογραφία στο βιβλίο της Κλειάσιου να είναι ο Γλυκίδης στο πιάνο. Στην ίδια σελίδα του ίδιου βιβλίου υπάρχει και άλλη φωτογραφία με το ίδιο συγκρότημα την ίδια χρονολογία σε άλλο μαγαζί της περιοχής της Σαλαμίνας Θεσσαλονίκης, στο «Φλοίσβο» κατά την οποία είναι αδύνατο να φανεί η φυσιογνωμία του πιανίστα αφού είναι με την πλάτη στον φακό. Εντούτοις και σε αυτήν την περίπτωση θα μπορούσε να είναι ο Γλυκίδης βάσει των παραπάνω στοιχείων κι έτσι δεν θα είχαμε τελικά μία αλλά

περισσότερες φωτογραφίες του εν λόγω. Μπορεί να είναι τραβηγμένες στην ίδια περιοχή κατά την ίδια περίοδο και να μην μας βοηθούν αυτά τα στοιχεία στην εξαγωγή συμπερασμάτων για όλη του την πορεία, ωστόσο για την παρούσα έρευνα τα στοιχεία αυτά είναι σημαντικά γιατί κάπως έτσι οδηγούμαστε στην τεκμηρίωση αυτού του υλικού. Στο παρακάτω φειγ βολάν διαπιστώνεται επίσης, η συνεργασία του εν λόγω πιανίστα με το συγκρότημα Μίγκου – Τσανάκα (<https://www.rebetiko.gr/showphoto.php?id=1380>)



Εικόνα 3.4: Διαφημιστική αφίσα για το «Ρομάντζο» της Σαλαμίνας Θεσσαλονίκης.

Ο Γιάννης Διδίλης το 1963 φαίνεται να συνεργάζεται με τον Γρηγόρη Μπιθικώτση, τον Λάκη Καρνέζη και Κώστα Παπαδόπουλο. Φαίνεται να είχαν σταθερή συνεργασία καθώς από τα λεγόμενα του ίδιου του Μπιθικώτση προκύπτει ότι σαν συγκρότημα με την επιτυχία που είχαν στο κέντρο «Τριάνα του Χειλά» το 1962, έγινε πρόταση στον Μπιθικώτση το 1963 να παίξουν για τη θερινή σεζόν στο κέντρο «Σπηλιά του Παρασκευά» στην Καστέλα, μια κοσμική ταβέρνα της οποίας η λειτουργία ξεκινάει περί τα 1920 όπου τη δεκαετία '50 διαμορφώνεται σε κοσμικό νυχτερινό κέντρο (http://pireorama.blogspot.com/2012/05/blog-post_07.html). Στην λεζάντα της φωτογραφίας μάλιστα ο Γιάννης Διδίλης αναφέρεται και ως συνθέτης. (Γεραμάνης, 2002, σ. 67). Ο εν λόγω πιανίστας υπήρξε και από τους βασικότερους συνεργάτες του Μίκη Θεοδωράκη όπως προκύπτει και από τα λεγόμενα του ίδιου, αναφερόμενος στο έτος 1971 μετά την επιστροφή του από τη Χιλή στο Παρίσι⁸:

Εκείνο τον καιρό κάλεσα τον Γιάννη Διδίλη να φύγει από την Ελλάδα και να'ρθει κοντά μου για να μπει επικεφαλής στη λαϊκή μου ορχήστρα. Δίναμε τότε μια συναυλία μετά την άλλη στην Ευρώπη, στην Αυστραλία, στην Αμερική.

⁸ <http://www.mikistheodorakis.gr/el/music/ergography/popularoratorios/?nid=4592> (Ημ. Πρόσβασης: 27/4/21, 16:54)

Παράλληλα μπαίναμε κάθε τόσο στα διάφορα στούντιο για δίσκους είτε για τηλεοπτικά φιλμ και εκπομπές. Έπρεπε να έχω κάποιον δίπλα μου που να γνωρίζει και να αγαπά τη μουσική μου καλύτερα κι από μένα. Κι αυτός δεν ήταν άλλος παρά ο Διδίλης. Έφτασε λοιπόν μια μέρα στο Παρίσι.[...]

Ο Σπύρος Περιστέρης προκύπτει να υπάρχει κι αυτός λίγες φορές στο υλικό παίζοντας πιάνο και συγκεκριμένα το έτος 1948. Συνεργάστηκε με τους Βασίλη Τσιτσάνη, Γιάννη Παπαϊωάννου, Νίκο Τουρκάκη αλλά και τη Μαρίκα Νίνου, τη Σωτηρία Μπέλλου, τον Ζαχαρία Κασιμάτη και άλλους στα κέντρα «Ροσινιόλ» και «Τζίμη του χοντρού». Αναφορά στον Περιστέρη ως πιανίστα γίνεται και στο βιβλίο του Γιώργου Αλτή σε ορχήστρα με τον Αργύρη Βαμβακάρη (μπουζούκι), τον Στέλιο Σουγιουλτζή (κιθάρα) και άλλους (2015, σ. 45)

Ο Κώστας Χαραλάμπους απεικονίζεται το 1947 να παίζει πιάνο στην ορχήστρα του Χρήστου Λεοντή με τους εξής: Χάρης Λεμονόπουλος, Μίμης Ξαπλαντέρης (μπουζούκι), Σπύρος Περιστέρης (κιθάρα), Πάνος Ιατρού (μπάσο) και Μεθυμάκης (ντραμς). Ο Σπύρος Περιστέρης⁹ εδώ εικονίζεται ως κιθαρίστας και αυτό δεν προκαλεί εντύπωση αφού είναι γνωστή η μουσικά πολυδιάστατη προσωπικότητα του τόσο όσον αφορά στον χειρισμό μουσικών οργάνων, όσο και στις συνθετικές του ικανότητες αλλά και την επιρροή που άσκησε στη δισκογραφία καθώς κατείχε καλλιτεχνική διευθυντική θέση επί σειρά ετών (περίπου 30) στην Odeon Parlophon στην οποία συνεργάζεται και με τον Μίνωα Μάτσα. Γεννημένος στην Σμύρνη μεταξύ 1896 -1920, γιος του Αριστείδη Περιστέρη, του οποίου το όνομα μαζί με αυτό του Βασιλείου Σιδεράκη είναι συνδεδεμένο με την ελληνόφωνη εστουδιαντίνα «Τα Πολιτάκια»¹⁰, στην οποία αναλαμβάνει ρόλο και ο ίδιος το 1918, μετά τον θάνατο του πατέρα του και την οποία ανασυστήνει στην Ελλάδα μετά τον ερχομό του όπως αναφέρεται στον ιστότοπο Αρχείο Κουνάδη (<https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=3690>). Μετοικεί με την οικογένεια του στην Πόλη και γύρω στα 1924 βρίσκεται στην Αθήνα. Μέσα από τους ρόλους που ανέλαβε συμμετέχοντας όπως αναφέρει ο Ορδουλίδης ως μουσικός, συνθέτης, ενορχηστρωτής δικών του συνθέσεων και άλλων, έπαιξε καταλυτικό ρόλο στην διαμόρφωση του αστικού λαϊκού τραγουδιού τόσο στις ηχογραφήσεις όσο και στην ζωντανή επιτέλεση του είδους (Ordoulidis, 2017). Πρόκειται για έναν εγγράμματο μουσικό προερχόμενο από οικογενειακό περιβάλλον μουσικών, μαθαίνοντας μαντολίνο και μουσική γραφή από

¹⁰ Για τα «Πολιτάκια» βλέπε και: Σολομωνίδης (1957, σ. 62)

μικρός. Η καταγωγή του από την κοσμοπολίτικη Σμύρνη, τα αισθητικά αλλά και τα τεχνικής φύσεως εφόδιά του δικαιολογούν την ιδιότητα του και ως μαέστρου, η οποία αναγράφεται σε πολλές ετικέτες δίσκων της προαναφερθείσας δισκογραφικής όπως μας πληροφορεί ο Ορδουλίδης (Ordoulidis, 2017).

Ο Βαγγέλης Ησυχόπουλος ή «Μετζίτης» απεικονίζεται σε μια φωτογραφία το 1955 με τον Τάκη Μπίνη στο κέντρο του «Βλάχου» στη Γλυφάδα.

Ο Μανώλης ο Τούρκος, του οποίου η παρουσία στο υλικό δεν τοποθετείται χρονολογικά φαίνεται να συνεργάστηκε με τον Γεράσιμο Κλουβάτο, τον Κώστα Ρούκουνα κ.α. Ωστόσο από αναφορές προκύπτει ότι έδρασε στα λαϊκά πάλκα αρκετά χρόνια. Το 1936-1937 αναφέρεται σε ορχήστρα που απαρτιζόταν από βιολί, κιθάρα, πιάνο, φωνή (Κατάρας, 2014, σελ. 261) αλλά και ο Χρήστος Δημόπουλος αναφέρει ότι συνεργάστηκαν το 1952 στο κέντρο «Κουνέλια» του Στελλάκη Περπινιάδη. (Αλτής, 2015). Οι αναφορές σε αυτούς δεν σταματάνε εδώ και μάλιστα από μία καταλαβαίνουμε πως ο Μανώλης ο Τούρκος πρόκειται για τον Μανώλη Μαμουνά και η οποία παρατίθεται πιο κάτω. Ο Μάρκος Βαμβακάρης στην αυτοβιογραφία του μιλάει για τον τεκέ του Γραβαρά στην Αθήνα, κοντά στο Μενίδι και χαρακτηριστικά αναφέρει:

«Εκεί επέρασε όλη η Αθήνα. Όλοι οι μεγάλοι της Αθήνας. Είχε ορχήστρα μέσα, έπινες ότι ήθελες, 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. Όλα αυτά που τα συζητάμε από το τριάντα μέχρι το σαράντα.» (Βέλλου -Καϊλ, 1978, σ. 114)

Ο Κατάρας επίσης, κάνει λόγο γι' αυτόν μαζί με άλλους, λέγοντας ότι στην «Παράγκα», κοινοτικό περίπτερο των Αχαρνών, που κατασκευάζεται το 1925 έπαιξαν σημαντικοί πιανίστες. Αναφέρει χαρακτηριστικά:

Το καλοκαίρι του 1927 αγοράζεται το πρώτο πιάνο με πιανίστα τον Δημητριάδη που παίζει κυρίως ευρωπαϊκή μουσική (βαλς, μαζούρκες, φοξ κ.α), αλλά και διάφορα ταξίμια & φαντασίες πάνω σε λαϊκά θέματα [...] Στην παράγκα δούλεψαν κατά περιόδους σημαντικοί πιανίστες, όπως οι Μήτσος Μέρτικας, Μανώλης

Μαμουνάς ή Τούρκος, Βαγγέλης Ησυχόπουλος (που έκανε το πιάνο κανονάκι χτυπώντας τις χορδές με επικρουστήρες) και ο τυφλός πιανίστας Ευδόκιμος (Κατάρας, 2014, σ. 251).

Σε άλλο σημείο αναφέρεται ότι ο Μανώλης ο Τούρκος έπαιζε στο πιάνο διάφορες φαντασίες, λαϊκά της εποχής αλλά & βαλς, τανγκό κ.α. (Κατάρας, 2014, σ. 262). Ο Γιάννης Σταμούλης αναφέρεται επίσης στον Μανώλη τον Τούρκο λέγοντας ότι δούλευε σε αυτόν στα 1945-1946, λίγο πιο πάνω από τους Αγίους Αναργύρους (Σχορέλης, 1978, σ. 248).

Ακόμα μια ενδιαφέρουσα αναφορά για τον Ησυχόπουλο βρέθηκε στις σελίδες του Γιώργου Αλτή αναφέροντας ότι ο Μανώλης Χιώτης γύρω στο 1942, έφτιαξε το δικό του συγκρότημα με τον Βαγγέλη στο πιάνο και Αχιλλέα και Αντρέα Καλόκαρδο στις κιθάρες και τραγούδι (Αλτής, 2008, σελ 240). Αξιοσημείωτο είναι ότι ο Αντρέας ο Καλόκαρδος εδώ δεν αναφέρεται ως πιανίστας αλλά ως κιθαρίστας, γεγονός που μαρτυρά την ευχέρεια στον χειρισμό και άλλων μουσικών οργάνων. Αναφορά επίσης στον Ησυχόπουλο υπάρχει και σε διαφημιστικό φειγ βολάν της εποχής, στο οποίο αναφέρεται ως πιανίστας και μαέστρος στην κοσμική ταβέρνα «Ζούγκλα» (Ρεμπέτικο Αρχείο 3^ο, 2009, σ. 46) Άλλη μία περίπτωση λοιπόν, με αναφορά στον πιανίστα ως «μαέστρος».

Ο Δημήτρης Μαρσέλος απεικονίζεται σε δυο φωτογραφίες το 1954. Από τη μία προκύπτει η συνεργασία του με τον Γιώργο Ζαμπέτα, Γιάννη Παπαϊωάννου και άλλους στου «Γκινόπουλου» στις Τζιτζιφιές και από τη δεύτερη η συνεργασία με τον Θανάση Ευγενικό, Ηλία Ποτοσίδη και άλλους πάλι στις Τζιτζιφιές. Την ίδια λοιπόν χρονιά συνεργάζεται με διαφορετικές ορχήστρες. Μια αναφορά ακόμα μαρτυρά την ύπαρξή του Μαρσέλου στο πάλκο αρκετά χρόνια νωρίτερα από το 1954 όταν ο Παπαϊωάννου προτείνει το 1947 στο Μάρκο (Βαμβακάρη) να φτιάξουν μια μεγάλη ορχήστρα και να δουλέψουν στις Τζιτζιφιές στου «Καλαματιανού», κάτι το οποίο πραγματοποιείται. Το σχήμα αυτό με πιανίστα τον Δημήτρη Μαρσέλο και μαέστρο τον Σπύρο Περιστέρη αποτέλεσε σταθμό στην μετέπειτα δημιουργία μεγαλύτερων μουσικών συγκροτημάτων. (Αλτής, 2015, σ. 39)

Την επόμενο έτος 1948 ο πιανίστας Νίκος Μουρκάκος εμφανίζεται στο ίδιο κέντρο (στου «Καλαματιανού») να συνυπάρχει με τους Στέλιο Κερομύτη., Απόστολο Χατζηχρήστο, Γιώργο Μητσάκη, Γιάννη Παπαϊωάννου, Γιώργο Μανησαλή, Σπύρο

Περιστέρα, Αργύρη Βαμβακάρη, Μάρκο Βαμβακάρη, Ηλία Ποτοσίδη, Κώστα Ρούκουνα και Ζαχαρία Κασιμάτη. Η ορχήστρα αυτή είναι η ίδια με αυτήν που περιγράφηκε παραπάνω με διαφορετικό πιανίστα.

Το όνομα Μεταξάς εντοπίζεται μια φορά το 1956 σε συνεργασία με τον Ανέστο Αθανασίου, Δημήτρη Ευσταθίου και άλλους σε άγνωστη τοποθεσία.

Ο Μπαλαγούρας Ανδρέας το 1952 παίζει πιάνο στην Κρήτη μαζί με 2 μπουζούκια και στο ακορντεόν τον Σπύρο Μπαλαγούρα, ο οποίος εικονίζεται να παίζει πιάνο το 1950 στο «Κεφάλα» στην Κοκκινιά με Θανάση Πολυκανδριώτη, Δημήτρη Στεργίου (Μπέμπη), Μπαλαγούρα Ανδρέα στο ακορντεόν το 1950 στο «Κεφάλα» στην Κοκκινιά. Φαίνεται λοιπόν σε πολλές περιπτώσεις όπως έχουμε δει και παραπάνω οι πιανίστες να χειρίζονται στις ορχήστρες και το ακορντεόν.

Δυο ακόμα ονόματα αναφέρονται σε πιανίστες στις λεζάντες των φωτογραφιών και αυτά είναι του Μπουλ Μπουλ και του Πινόκιο. Ο πρώτος το 1954 στο «Τζίμη του χοντρού» με Σταύρο Τζουανάκο, Γιάννη Σταματίου, Γιάννη Τατασόπουλο, Σαλασίδη και άλλους. Εδώ είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι από την πλευρά της γράφουσας θεωρείται σχεδόν σίγουρο πως πρόκειται για τον Μασίλη Αγάπιο εξ όψεως. Έγινε εκτενέστερη αναφορά παραπάνω (3.1) βάσει ποιων στοιχείων θεωρείται ότι πρόκειται γι' αυτόν ενώ δεν αναφερόταν σε καμία λεζάντα το όνομα του. Εάν παρατηρήσουμε τόσο το έτος αλλά και τη συνεργασία με άλλους μουσικούς στις άλλες φωτογραφίες που εντοπίζεται, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως πρόκειται γι' αυτόν αφού αυτά τα στοιχεία συμπίπτουν. Εδώ αποδεικνύεται ένα βασικό πρόβλημα μελέτης πρωτογενούς υλικού από μη εμπεριστατωμένες πηγές και η ανάγκη τεκμηρίωσης κατά το δυνατόν των ευρημάτων. Ακόμα μεγαλύτερη σύγχυση προκαλείται αν δει κανείς μία φωτογραφία στο βιβλίο του Γιώργου Αλτή (2015, σελ. 70) στην λεζάντα της οποίας κάποιος με το όνομα Μπουλ-Μπουλ παίζει ντραμς και δεν υπάρχει ομοιότητα με τον Μπουλ-Μπουλ που εικονίζεται στο πιάνο στις σελίδες του Χατζηδουλή (2008).

Ο «Πινόκιο» συνεργάζεται με τον Στέλιο Χρυσίνη, τον Πάνο Γαβαλά και άλλους, αλλά δυστυχώς δεν αναγράφεται ούτε τοποθεσία ούτε χρονολογία. Η φωτογραφία εντοπίστηκε και στον ιστότοπο που ακολουθεί. Ενδεχομένως να πρόκειται για παρωνύμιο εάν παρατηρήσει κανείς ότι ο Κουνάδης (<https://www.vmrebetiko.gr/item/?id=3950>) γράφει το όνομα του πιανίστα τοποθετώντας το εντός συμβόλων «Πινόκιο», ο οποίος

τοποθετεί και τη φωτογραφία στην δεκαετία '50. Ο Κουνάδης δίνει την προέλευση της φωτογραφίας, η οποία είναι από το αρχείο του Τάσου Σχορέλη (ίδια πηγή με την δική μας).

Όσον αφορά στα κέντρα επιτέλεσης αυτό που μπορεί να διαφανεί από το υλικό και είναι αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι διαθέτουν όλα πιάνο και γι' αυτό άλλωστε καταγράφηκαν. Βλέπουμε λοιπόν ότι ήταν δεδομένο να υπάρχει στους χώρους αυτούς το πιάνο και αυτό αποδεικνύει ότι ήταν ένα απαραίτητο όργανο. Αν σκεφτεί κανείς ότι ένα πιάνο μπορεί να σταθεί και μόνο του και σε πολλά και διαφορετικά ρεπερτόρια αυτό εξηγείται, όπως διαφαίνεται και από τα λόγια του Ροβερτάκη για το ότι έπαιζε πιάνο σε έναν τεκέ στην Καστέλα από το 1928 και όπως φανερώνεται από τα λόγια του το πρόγραμμα το κρατούσε μόνος του. Επιπρόσθετα, τα κέντρα αυτά μεταπολεμικά διαθέτουν υπερυψωμένο πάλκο με δυο και τρία χωρίσματα πολλές φορές. Επίσης, ύστερα από το κέντρο «Πίγκαλς» το οποίο διαμόρφωσε ο Μανώλης Χιώτης το 1948 φαίνεται να διαμορφώνεται μια νέα αισθητική σχετικά με τα νυχτερινά κέντρα διασκέδασης η οποία φαίνεται να επηρεάζει και να καθιερώνεται. Ο χώρος ήταν πολυτελής, επιβλητικός, διακοσμημένος με ακριβά και πολυτελή έπιπλα, το πάλκο είχε ιδιαίτερο σχήμα, το προσωπικό αλλά και οι μουσικοί της ορχήστρας ήταν καλοντυμένοι και πολλά ακόμα στοιχεία που μαρτυρούν την οργάνωση και την εντέλεια με την οποία διαμόρφωσε ο Χιώτης το μαγαζί¹¹. Έπειτα, το κέντρο η «Τριάνα» του Χειλά, το «Ροσινιόλ», το «Τζίμης ο χονδρός» ήταν επίσης κέντρα με μεγάλες ορχήστρες και πάλκο.

Είναι προφανές ότι και σε αυτήν την περίπτωση κατά την οποία εξετάσαμε τις συνεργασίες πιανιστών με άλλους μουσικούς, δεν μπορούμε να καταλήξουμε σε καθολικά συμπεράσματα εάν σταθούμε μόνο στο φωτογραφικό υλικό. Η αναζήτηση αναφορών κρίθηκε απαραίτητη είτε για να επισφραγίσουν αυτές τα όσα αποτυπώνουν οι εικόνες, είτε να τις συμπληρώσουν. Ένα πολύ ενδιαφέρον στοιχείο που προέκυψε και φάνηκε παραπάνω είναι και το ότι στον πιανίστα αποδίδονται και οι ιδιότητες του συνθέτη και του μαέστρου και αυτό δεν προκαλεί πολλή εντύπωση αφού οι πιανίστες όπως φάνηκε σε πολλές περιπτώσεις κατείχαν εγγράμματη κουλτούρα και προέρχονταν από κλασικές σπουδές με ισορροπία στον χειρισμό διαφορετικών στυλ και ρεπερτορίων. Μάλιστα, σε πολλά διαφημιστικά φειγ βολάν της εποχής η αναφορά στους πιανίστες είναι πολλές φορές ξεχωριστή και συνοδεύεται και από τους προσδιορισμούς «μαέστρος», «συνθέτης».

¹¹ Για περισσότερα στοιχεία σχετικά με τις καινοτομίες του Χιώτη όσον αφορά τα κέντρα διασκέδασης βλέπε ενδεικτικά: Κασίτας (2009, σσ. 49 – 50)

3.5 Τύποι πιάνου που συναντήθηκαν

Ένα από τα στοιχεία που κατηγοριοποιήθηκε στο αρχείο excel ύστερα από τη συλλογή και την παρατήρηση του φωτογραφικού υλικού είναι και ο τύπος πιάνου, ο οποίος συναντήθηκε σε αυτό. Ένα τέτοιο δεδομένο είναι λογικό, ότι δεν θα μπορούσε να προέρχεται από τις λεζάντες, οπότε τα ευρήματα προέρχονται καθαρά από την παρατήρηση των φωτογραφιών από την πλευρά της γράφουσας. Το βασικό κριτήριο στην παρατήρηση αποτέλεσε το μέγεθος και το σχήμα του κάθε πιάνου στην κάθε μια φωτογραφία με σκοπό να καταλάβω εάν πρόκειται για όρθιο πιάνο, για πιάνο με ουρά είτε για οποιονδήποτε άλλο τύπο αυτού του οργάνου. Στο γράφημα 3.5 αποτυπώνονται τα αποτελέσματα της παρατήρησης.



Γράφημα 3.5: Τύποι πιάνου οι οποίοι συναντήθηκαν στο υλικό

Όπως φαίνεται καθαρά ο επικρατέστερος τύπος πιάνου είναι το όρθιο με ποσοστό 94% παρουσίας στο υλικό. Πιάνο με ουρά εντοπίζεται σε δώδεκα φωτογραφίες, ποσοστό της τάξης του 5% και τέλος σε μια φωτογραφία εντοπίζεται πιάνο τύπου spinet. Στο παράρτημα υπάρχει εικόνα με τις εκδοχές του κάθετου πιάνου -γνωστότερος όρος είναι αυτός του όρθιου πιάνου- την έκταση και τον μηχανισμό του κάθε τύπου. Σε αυτό το σημείο θα αναφερθούν κάποια οργανολογικά στοιχεία προκειμένου να κατανοηθεί η ανατομία των διαφορετικών τύπων που εντοπίζονται στο υλικό. Στα όρθια πιάνα οι χορδές είναι σε κάθετη διάταξη με το επίπεδο του κλαβιέ, ανάλογα όμως με το ύψος του κάθε πιάνου ο μηχανισμός εκτείνεται διαφορετικά με αποτέλεσμα να επηρεάζεται η ποιότητα

του ήχου. Στην εικόνα που βρίσκεται στο παράρτημα μπορεί να παρατηρήσει κανείς τις διαφορές στο μηχανισμό και στα σφυράκια που προκύπτουν από τα διαφορετικά ύψη. Το υψηλότερο όρθιο πιάνο μπορεί να φτάνει και το 1.50 περίπου μέτρο από το έδαφος και έχει πολύ μεγάλο ηχείο και υψηλή απόδοση στον ήχο. Αυτός ο τύπος πιάνου παρουσιάζει τη μεγαλύτερη συχνότητα στο υλικό. Σε συχνότητα ακολουθεί το πιάνο με ουρά με τις χορδές να είναι σε οριζόντια διάταξη ως προς το έδαφος. Επίσης, μια φορά εντοπίζεται το πιάνου τύπου spinet το οποίο είναι το χαμηλότερο σε ύψος και γενικά το μικρότερο σε μέγεθος από τα όρθια πιάνα. Ο μηχανισμός του διαφέρει από τα υπόλοιπα και ουσιαστικά εκτείνεται κάτω από το ύψος του κλαβιέ. Ο μηχανισμός αυτός ονομάζεται έμμεσης πτώσης ή δράσης, το οποίο σημαίνει ότι κανένα κλειδί δεν αλληλεπιδρά άμεσα με τη δράση. Τα χαρακτηριστικά του αυτά ευθύνονται για την χαμηλότερη απόδοση ποιότητας ήχου. Είναι πιάνα, τα οποία δεν κατασκευάζονται πλέον.

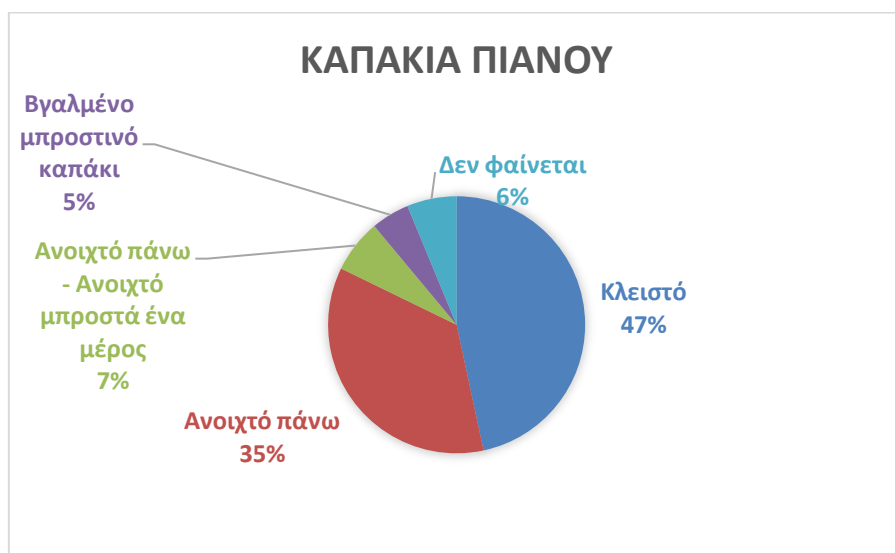


Εικόνα 3.5: Τα όρθια πιάνα και τα μεγέθη τους.

Προφανώς αυτή η μεγάλη διαφορά μεταξύ της παρουσίας του όρθιου πιάνου και του πιάνου με ουρά ευθύνεται τόσο σε χωροταξικούς όσο και οικονομικούς λόγους. Τα όρθια πιάνα δεν είναι μόνο πιο μικρά σε μέγεθος αλλά είναι και πιο οικονομικά. Από την παρατήρηση του υλικού προκύπτει ότι πιάνο με ουρά εντοπίζεται σε λίγους χωρούς, όπως στο εργοστάσιο της δισκογραφικής εταιρίας Columbia, στο κέντρο «Πίγκαλς», στην Σπηλιά του Παρασκευά στην Καστέλα, στην ορχήστρα του Σπύρου Ολλανδέζου στο Λουτράκι και μάλιστα την περίοδο 1930-1933 και τέλος σε κάποιο στούντιο με την ορχήστρα του Χρήστου Λεοντή αλλά και με το συγκρότημα Καζαντζίδη-Μαρινέλας. Αυτό που θεωρείται άξιο σημασίας να αναφερθεί είναι ότι εκτός από την ορχήστρα του Ολλανδέζου, όλες οι υπόλοιπες φωτογραφίες στις οποίες φαίνεται να υπάρχει στο πάλκο πιάνο με ουρά είναι τραβηγμένες μεταπολεμικά. Το παραπάνω γεγονός συνδέεται και με την αλλαγή της αισθητικής, η οποία παρατηρείται σε όλες τις πτυχές του μουσικού γίγνεσθαι περί την δεκαετία 1950 και έπειτα.

3.6 Καπάκια πιάνου

Μια ακόμα παράμετρος που τέθηκε στην έρευνα για το πιάνο στο λαϊκό πάλκο ήταν και ο τρόπος που εικονίζονται τα καπάκια στις φωτογραφίες. Αυτό το στοιχείο μαρτυρά τον τρόπο, με τον οποίον οι πιανίστες τα χρησιμοποιούσαν αλλά και για ποιους πιθανούς λόγους. Με τον όρο καπάκια εννοούνται εδώ όλα εκείνα τα μέρη που μπορούν να ανοίγουν στο πιάνο. Τα όρθια πιάνο λοιπόν διαθέτουν ένα καπάκι επάνω το οποίο μπορεί να ανοίγει είτε κατά το ήμισυ είτε ολόκληρο, ένα μεγάλο καπάκι μπροστά το οποίο μπορεί να αφαιρεθεί και έτσι φαίνεται και ο μηχανισμός του πιάνου κατά το ήμισυ, ενώ μπορεί να ανοίγει και ένα μέρος κάτω στο ύψος δηλαδή των ποδιών του πιανίστα, κάτω από το κλαβιέ, σημείο από το οποίο μπορεί πάλι να φαίνεται μέρος του εσωτερικού του μηχανισμού. Το πιάνο με ουρά διαθέτει ένα μεγάλο καπάκι στο επάνω μέρος το οποίο μπορεί να είναι είτε ανοιχτό είτε κλειστό. Υπάρχουν διάφοροι λόγοι για τους οποίους μπορεί οι πιανίστες να χρησιμοποιούν τα καπάκια με τόσες εναλλακτικές επιλογές. Από τους πιο πιθανούς και προφανείς λόγους, είναι αυτός της αύξησης της έντασης αλλά και της ευκαιρίας που παρέχεται στον εκάστοτε πιανίστα να παρέμβει στις χορδές με διάφορους τρόπους καθώς παίζει. Στην παρούσα μελέτη λόγω της ποιότητας των φωτογραφιών αλλά και τη θέση του πιάνου στο πάλκο να είναι πίσω από όλους του άλλους μουσικούς δεν κατέστη δυνατό να διαφανεί το κάτω μέρος ανοιχτό. Στο παράρτημα όμως, μπορεί κανείς να εντοπίσει ένα τέτοιο παράδειγμα στην φωτογραφία από το βιβλίο του Πετρόπουλου (1999, σ. 461) με προσεκτική παρατήρηση, μεγέθυνση της φωτογραφίας και εστίαση στο κάτω αριστερά μέρος του πιάνου.



Γράφημα 3.6: Ο τρόπος με τον οποίο απεικονίζονται τα καπάκια του πιάνου στο υλικό

Η γραφική απεικόνιση που παρατίθεται παραπάνω (3.6), εξήχθη προκειμένου να διαρθρωθεί το αποτέλεσμα αλλά και να κατανοηθούν καλύτερα τα όσα προαναφέρθηκαν. Αποτυπώνει την εικόνα, η οποία απορρέει από το υλικό. Έτσι, φαίνεται καθαρά ότι σε ένα μεγάλο μέρος αλλά κάτω του ήμισυ (47%), το επάνω καπάκι εντοπίζεται κλειστό, ενώ στο υπόλοιπο 53% εντοπίζονται διαφορετικές περιπτώσεις χρήσης. Ανοιχτό μόνο το επάνω καπάκι εντοπίζεται στο 37% του υλικού. Η περίπτωση που ακολουθεί της τάξης του 7% είναι ιδιόζουσα κι αυτό γιατί η περιγραφή «ανοιχτό μπροστά ένα μέρος» αφορά σε κάποιες περιπτώσεις, στις οποίες υπάρχει ένα σημείο στο κέντρο στο μπροστινό καπάκι το οποίο μοιάζει με έναν τρόπο με μικρό παραθυράκι¹². Δεν είναι εύκολο να γνωρίζουμε εάν πρόκειται για κάτι που ανοίγει, ωστόσο αυτό που μπορεί να ειπωθεί με σιγουριά είναι ότι μέσα από αυτό δύναται να διαφανεί μέρος από τον εσωτερικό μηχανισμό, ίσως δηλαδή πρόκειται για καθαρά διακοσμητικό στοιχείο. Δεν κατέστη δυνατό να βρεθούν άλλα πιάννα με αυτού του είδους το στοιχείο ακόμα και σε αναζήτηση σε καταλόγους εταιριών από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα που βρέθηκαν ψηφιοποιημένοι¹³ και μπορεί κανείς να δει πιάννα – αντίκες. Εκεί ωστόσο βρέθηκαν μπαρόκ αισθητικής πιάννα με ξυλόγλυπτα ανοίγματα σε διάφορα σημεία, όχι όμως στοιχείο που να προσιδιάζει σε αυτό που αναφέρεται εδώ. Συνεχίζοντας, σε κάποιο μικρό ποσοστό της τάξης του 6% δεν ήταν δυνατό να διαφανούν στοιχεία για τα καπάκια και σε ένα μικρό ποσοστό, αυτό του 5% το μπροστινό καπάκι διακρίνεται ανοιχτό. Αυτό το στοιχείο έχει μεγάλο ενδιαφέρον να σχολιαστεί.

Παραπάνω, στο κεφάλαιο το οποίο παρουσιάστηκαν οι συνεργασίες πιανιστών με άλλους μουσικούς παρατέθηκε ένα χωρίο από το άρθρο του Θανάση Κατάρτα το οποίο μαρτυρά μια πρακτική που φαίνεται να ακολουθούσε ο πιανίστας Βαγγέλης Ησυχόπουλος. Αναφέρεται ότι χτυπούσε τις χορδές του πιάνου με επικρουστήρες προκειμένου να προσιδιάζει ο ήχος στο κανονάκι. Φαίνεται ότι οι πιανίστες, τουλάχιστον κάποιοι, αναζητούσαν τεχνικές οι οποίες υφολογικά θα έφερναν το πιάνο πιο κοντά στην αισθητική και στο ρεπερτόριο το οποίο καλούνταν να παίξουν στις διάφορες ορχήστρες που δραστηριοποιούνταν. Οι εναλλακτικές τεχνικές παιξίματος και παραγωγής του ήχου είναι πρακτικές οι οποίες δεν είναι ασυνήθιστες σε όλα τα μουσικά είδη τόσο στη σύνθεση όσο και στην ερμηνεία, πόσο μάλλον στα αστικά λαϊκά είδη τα οποία χαρακτηρίζονται από πολυστυλιτισμό. Από την δισκογραφία του αστικού λαϊκού τραγουδιού στους δίσκους 78

¹² Βλέπε στο Παράρτημα του παρόντος εγγράφου φωτογραφίες από το βιβλίο του Πετρόπουλου (1991). Καθαρά φαίνεται π.χ στις σελίδες 567 και 579.

¹³ Βλ. στον παρακάτω σύνδεσμο τους διαφημιστικούς καταλόγους: <https://antiquepianoshop.com/online-museum/knabe/>

στροφών και τον ρόλο του πιάνου σε αυτό διαφαίνεται καθαρά η ευχέρεια των πιανιστών να χειρίζονται το όργανο με ποικίλους τρόπους, είτε συνοδευτικά, είτε σολιστικά (ρυθμικά σχήματα, εναρμόνιση μελωδίας, χρήση των περιοχών του κλαβιέ, τεχνικές παιξίματος και καλλωπισμοί και αρκετά ακόμα στοιχεία)¹⁴.

Αξίζει όμως να αναφερθούν και παραδείγματα συνθετών από την καλσική και τη σύγχρονη μουσική όπως του συνθέτη του 20^{ου} αιώνα, Bela Bartok, ο οποίος άρχισαν να εξερευνούν το πιάνο «ως πιο κρουστό όργανο» χρησιμοποιώντας τεχνικές που θα παρήγαγαν «κρουστικά εφφέ» (Φυσικά και Σχηματαριώτης, 2013, σ. 25). Με το συγκεκριμένο παράδειγμα δεν επιδιώκεται κάποιος άμεσος παραλληλισμός των τεχνικών αυτών με τις τεχνικές που χρησιμοποιούν οι πιανίστες το πιάνο στο αστικό λαϊκό ρεπερτόριο, ωστόσο είναι πολύ σημαντικό να ιδωθεί και μια παρόμοια πλευρά του ζητήματος που θίγεται στο συγκεκριμένο υποκεφάλαιο.

3.7 Οργανολόγιο

Ένα τελευταίο στοιχείο μείζονος σημασίας αποτελεί το οργανολόγιο, όπως αυτό προκύπτει από το συλλεχθέν φωτογραφικό υλικό και παρουσιάζεται στο excel στην κατηγορία «άλλα όργανα». Είναι εμφανής η έντονη παρουσία του μπουζουκιού αλλά και της κιθάρας, του βιολιού και το ακορντεόν στις δεκαετίες '40 έως '70. Προπολεμικά δεν εντοπίστηκαν πολλές φωτογραφίες. Πάρα ταύτα σε κάποιες πολύ λίγες την δεκαετία '30 το οργανολόγιο απεικονίζεται με τους εξής συνδυασμούς: πιάνο-βιολί-μπάντζο στην φωτογραφία με τον Άγγελο τον πιανίστα το 1930, βιολοντσέλο-κοντραμπάσο και σε δυο περιπτώσεις συμπράττουν πιάνο-βιολί-σαξόφωνο-ακορντεόν-ντραμς στην πρώτη και πιάνο-μπάντζο-3βιολιά-τρομπέτα-σαξόφωνο και ντραμς στην δεύτερη περίπτωση απεικονίζοντας τις μεγάλες ορχήστρες του Σπύρου Ολλανδέζου. Ο προαναφερθείς ήταν γνωστός συνθέτης, μαέστρος διευθύνοντας φιλαρμονικές μπάντες και άλλες, προερχόμενος από κλασσικό περιβάλλον σπουδών στο βιολί. Έπαιζε ακόμα πιάνο, βιολοντσέλο, κιθάρα κ.α. Οι παραπάνω πληροφορίες προέρχονται από απόκομμα εφημερίδας στο βιβλίο του Πετρόπουλου (1991, σ.405).

¹⁴ Για την κατανόηση του πολυποίκιλου ρόλου του πιάνου στο ελληνόφωνο αστικό λαϊκό τραγούδι μέσα από τη δισκογραφία βλέπε: Λιάσκου (2019)

Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι όλα τα μέλη της ορχήστρας είναι ντυμένα κατά τον ίδιο τρόπο με επίσημα ρούχα, το πιάνο είναι με ουρά ακόμα και σε φωτογραφία σε εξωτερικό χώρο, η οποία είναι τραβηγμένη έξω από ουζερί στην Κεφαλλονιά. Βάσει των φωτογραφιών δεν μπορούμε να πούμε με σαφήνεια τι είδους ρεπερτόριο είχε η συγκεκριμένη ορχήστρα αλλά πιθανά αυτό να ήταν ποικιλόμορφο.

Συνεχίζοντας σχετικά με το οργανολόγιο, το πιάνο φαίνεται να είναι παρόν από πολύ νωρίς χρονολογικά ακόμα κι αν πάρουμε ως παράδειγμα τα προαναφερθέντα αλλά και τα λεγόμενα του Ροβερτάκη (κεφ. 3.1). Η κατηγοριοποίηση των ορχηστρών που συναντώνται χρήζει ιδιαίτερης προσοχής καθώς βάσει των βιβλιογραφικών αναφορών σχετικά με τα είδη ορχήστρας κατά την προπολεμική περίοδο το πιάνο δεν φαίνεται να συμμετέχει. Ο Δραγούμης (2007) διατείνεται ότι το πιάνο προστίθεται στις ορχήστρες αργότερα από το 1930 μαζί με την προσθήκη δεύτερου μπουζουκιού, ακορντεόν και άλλα κάτι το οποίο αποδεικνύεται ότι δεν ισχύει. Σε αυτό το σημείο προκύπτει μια αντίφαση η οποία χρήζει επίλυσης. Η υπάρχουσα κατηγοριοποίηση των μουσικών σχημάτων σε «τύπους ορχήστρας» για την προπολεμική περίοδο δεν περιλαμβάνει την ύπαρξη του πιάνου με αποτέλεσμα να καθίσταται αδύνατη η ένταξη των συλλεχθέντων ορχηστρών στις υπάρχουσες ορχήστρες. Γι' αυτόν τον λόγο δεν αποδίδεται καμία ονομασία σε αυτές, όμως μπορούν να ιδωθούν ως παραλλαγές διαφόρων ορχηστρών, οι οποίες συναντώνται στην περιοχή της Μικράς Ασίας.

Από την ίδια οπτική γωνία εξετάζονται και οι δεκαετίες 1940 – 1970, μια και αποτυπώνονται ορχήστρες με διάφορους οργανολογικούς συνδυασμούς οι οποίες δεν θα ήταν δόκιμο να ονομαστούν βάσει των ήδη καταγεγραμμένων κατηγοριών. Αφενός το αντικείμενο μελέτης δεν προκύπτει από ηχητικό υλικό, ώστε μέσω του ρεπερτορίου και των υφολογικών χαρακτηριστικών του να προκύψουν σαφή συμπεράσματα. Αφετέρου εικονίζονται σε διάφορες χρονικές στιγμές και κέντρα επιτέλεσης, σχήματα με πιάνο-μπουζούκι-κιθάρα-βιολί, αλλά σε άλλες περιπτώσεις συναντάται το παραπάνω οργανολόγιο με παραλλαγές είτε με προσθήκη οργάνων όπως το ακορντεόν, το κοντραμπάσο, τα ντραμς, διάφορα κρουστά ή κάποιο πνευστό, είτε με την απουσία βιολιού, κιθάρας κ.λπ. Πολλές ορχήστρες με διάφορους συνδυασμούς οι οποίοι δεν ανταποκρίνονται σε συγκεκριμένους τύπους ορχήστρας. Κοινά χαρακτηριστικά για τις δεκαετίες 1940-1970 διαφαίνονται ως προς την παρουσία του μπουζουκιού, της κιθάρας, του ακορντεόν, ενώ σε όλες αυτές τις δεκαετίες συναντάται συχνά η σύμπραξη των

προαναφερθέντων με όργανα όπως το σαξόφωνο, η τρομπέτα, το κλαρίνο και τα ντραμς, τα οποία εμφανίζονται κυρίως από την δεκαετία 1950 και έπειτα.

Το ερώτημα όμως για το είδος του ρεπερτορίου που επιτελούνταν από αυτές τις ορχήστρες με το πολυποίκιλο οργανολόγιο απαντάται και πιο πάνω. Αυτό ήταν συγκρητικό και με βάση τις πηγές μας αλλά και αν ανατρέξει κανείς στα διάφορα φειγβολάν. Σε αυτό το σημείο το ζητούμενο, λοιπόν, δεν είναι να καταταχθούν σε κάποιους τύπους ορχήστρας αλλά να ιδωθούν υπό το πρίσμα μουσικών συνόλων με καταβολές από τις ορχήστρες της Σμύρνης, η οποία λόγω της πολυπολυτισμικότητας της ενσωμάτωνε μουσικά στοιχεία από τη λόγια μουσική της Δύσης, της Ανατολής, των Βαλκανίων, το ναπολιτάνικο τραγούδι καθώς και από άλλους πληθυσμούς οι οποίοι εδράζονταν εκεί. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την δημιουργία ορχηστρών, οι οποίες ενσωμάτωναν συχνά διάφορα στοιχεία των προαναφερθέντων πολιτισμών (Λιάσκου, 2019).

Στον ελλαδικό χώρο λοιπόν μετά τα όσα ακολούθησαν τα γεγονότα του 1922 πλήθος μουσικών με διάφορα μουσικά ιδιώματα στις αποσκευές τους εντάχθηκαν σε ορχήστρες, οι οποίες ενσωμάτωσαν αυτά τα ιδιώματα και τα έπλεξαν με τα ήδη υπάρχοντα καθώς και με νέα μουσικά ερεθίσματα που ενσωματώνονταν στα ήδη υπάρχοντα με την πάροδο του χρόνου όπως εν παραδείγματι τα μουσικά στυλ τα οποία διαδίδονται μέσω ραδιοφώνου, μεταφέρονται στο πάλκο και στην δισκογραφία.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Με σημείο εκκίνησης την αναζήτηση και την συγκέντρωση φωτογραφικού υλικού στο οποίο απεικονίζονται το πιάνο και οι πιανίστες σε ζωντανή επιτέλεση μέσα από δευτερογενείς πηγές, προέκυψε η παρούσα ερευνητική μελέτη. Το πεδίο που ανοίχτηκε αποδείχτηκε μεγάλο και οι διαστάσεις του φαινομένου πολλές. Οι βιβλιογραφικές αναφορές συμπλήρωσαν και τεκμηρίωσαν επίσης το υλικό. Προέκυψαν δε, ποικίλα συμπεράσματα και προβληματισμοί οι οποίοι λειτουργούν εδώ και ως προέκταση των συμπερασμάτων.

Το σημαντικότερο όλων είναι το γεγονός ότι το πιάνο είναι έντονα παρόν στην δημόσια επιτέλεση του αστικού λαϊκού με πολλούς πιθανούς οργανολογικούς συνδυασμούς. Ωστόσο, ενώ είναι παρόν στις φωτογραφίες αντιμετωπίζεται ως απόν ουσιαστικά από τους συγγραφείς παράγοντας έτσι συγκεκριμένα πολιτισμικά συμφραζόμενα. Οι λόγοι για τους οποίους ένα στοιχείο μπορεί να συμπεριλαμβάνεται ή να παραλείπεται είναι άμεσα συνδεδεμένοι αρχικά με τους σκοπούς για τους οποίους γράφεται ένα βιβλίο οι οποίοι κατευθύνουν και το ενδιαφέρον και τη σημασία που θα δοθεί ή όχι τελικά σε κάθε δεδομένο που αναδύεται.

Δεν είναι τυχαίο λοιπόν το γεγονός ότι μόνο τα τελευταία χρόνια γίνονται οργανωμένες προσπάθειες ερευνητικά να φωτιστούν σημαντικές πλευρές του φαινομένου «λαϊκό πιάνο» και ό, τι σχετίζεται με αυτήν την συνθήκη και να ταυτοποιηθούν τα ονόματα των πιανιστών που έχουν βρεθεί σε αναφορές είτε στην δισκογραφία είτε στην φωτογραφία.

Για να το θέσουμε αλλιώς, το γεγονός ότι το όνομα της Ευαγγελίας Μαργαρώνη είναι σχετικά πιο γνωστό και είναι από αυτά που και στην παρούσα μελέτη αποδεικνύεται ως ένα από τα πιο συχνά εμφανιζόμενα, οφείλεται στο ότι ήταν η πιανίστα του Τσιτσάνη. Με αυτήν την θέση δεν μειώνεται σε καμία περίπτωση η συνεισφορά της εν λόγω πιανίστα στην οποία μάλιστα ο προαναφερθείς είχε και εμπιστοσύνη από μουσικής απόψεως, τονίζεται όμως ότι η παρουσία της είναι άμεσα συνδεδεμένη μαζί του και ο λόγος που γνωρίζουμε περισσότερα για την ζωή και την δράση της ενδεχομένως να οφείλεται και στην δική του δημοφιλία.

Το φωτογραφικό υλικό ανέρχεται περίπου στις 200 φωτογραφίες με τις πιο πολλές από αυτές να ανήκουν στην μεταπολεμική περίοδο ενώ λίγες εντοπίζονται προπολεμικά

και για κάποιες δεν αναφέρεται χρονολογία. Μια βασική δυσκολία στάθηκε το γεγονός ότι παρουσιάζονται πολλά κενά και ασάφειες στις λεζάντες των φωτογραφιών ακόμα βέβαια και φωτογραφίες χωρίς λεζάντες. Χρειάστηκε να γίνουν υποθέσεις και διασταύρωση των στοιχείων δια της τεθλασμένης με σκοπό να προκύψει τεκμηρίωση και αυτή είναι μια ουσιαστική διάσταση που έλαβε τελικά η έρευνα. Μάλιστα, χρειάστηκε να τεκμηριωθούν στοιχεία ακόμα και στις σελίδες του ίδιου συγγραφέα για το ίδιο πρόσωπο. Η θέση του ονόματος του/της πιανίστα στις λεζάντες όπου αυτό υπήρχε, δεν ήταν σίγουρα από τα πρώτα αφού αυτό που δεν έλειπε σχεδόν ποτέ ήταν το όνομα του μουζουκτσή κι αυτό προφανώς συνδέεται με το γεγονός ότι το όργανο αυτό πρωτοστατούσε στις ορχήστρες μετά από την δεκαετία του 1930 και τα πρόσωπα αυτά έγιναν δημοφιλή.

Η εξοικείωση με το φωτογραφικό υλικό όμως, σε συνδυασμό με όλα τα υπόλοιπα στοιχεία που συγκεντρώθηκαν στάθηκε πολύ σημαντική βοήθεια στην τεκμηρίωση και ενώ σε μεγάλο ποσοστό το όνομα του πιανίστα δεν αναγράφεται στις λεζάντες, αυτό θα ήταν ακόμα μεγαλύτερο εάν δεν είχε γίνει τεκμηρίωση. Καθόλου αμελητέα αν και μικρά σε ποσοστό είναι τα ευρήματα σχετικά με όσα ονόματα πιανιστών βρέθηκαν να αναφέρονται γιατί αυτό ήταν μια από τις βασικές επιδιώξεις της έρευνας αλλά απ' ότι φάνηκε όχι και για τους συγγραφείς.

Η συνεισφορά των συγγραφέων σχετικά με την παροχή πρωτογενούς υλικού είναι αδιαμφισβήτητη ωστόσο η ασυνέπεια που παρουσιάζουν στα όσα προαναφέρθηκαν μπορεί να ερμηνευτεί και ως απόρροια του «ρομαντισμού» που διέπει είτε τους συλλέκτες είτε τους δημοσιογράφους οι οποίοι καταπιάνονται με την επιμέλεια αυτοβιογραφιών σημαντικών εκπροσώπων του είδους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας λεζάντας αποτελεί η φράση «Το Δωδεκάθεο αν και λείπει ο Τσιτσάνης» απέχοντας παρασάγγας από την πληροφοριακή διάσταση αποδίδοντας δε μια μυθική διάσταση στα εικονιζόμενα πρόσωπα. Διαβάζοντας κανείς την συγκεκριμένη φράση, φορτίζει την νοηματοδότηση της εικόνας με πλείστα όσα σημεινόμενα προκύπτουν βάσει της πρότερης εγγενούς γνώσης.

Ένα πολύ βασικό συμπέρασμα που προκύπτει επίσης, είναι η παρουσία πολλών διαφορετικών πιανιστών. Άλλοι έχουν εντονότερη και άλλοι μικρότερη παρουσία στο πάλκο. Μια ακόμα δυσκολία βέβαια, στάθηκε η αδυναμία ταυτοποίησης της φυσιογνωμίας τους σε πολλές περιπτώσεις αφού το πρόσωπο του δεν δύναται να φανεί λόγω της θέσης του (πλάτη στο κοινό και στον φακό), επομένως πολλά από τα αναφερόμενα ονόματα που βρέθηκαν θα μπορούσαν να ανήκουν σε αυτούς. Εδώ θα μπορούσαμε να σχολιάσουμε ότι

η γωνία λήψης όπως και το καθράρισμα και άλλα τεχνικά χαρακτηριστικά της φωτογραφίας αποτελούν μια επιλογή του φωτογράφου η οποία σχετίζεται με τους λόγους για τους οποίους γίνεται η λήψη. Παρ' όλα αυτά είναι αναγκαίο να έχουμε πάντα στο μυαλό μας ότι στο παρελθόν δεν υπήρχε όμως και η πολυτέλεια των πολλαπλών λήψεων, οπότε δεν θα μπορούσε να μην είναι σημαντικό το γεγονός ότι έχουμε τουλάχιστον φωτογραφίες.

Με το παραπάνω συμπέρασμα συνδέεται και ένα ακόμα πολύ ενδιαφέρον και έχει να κάνει με το ποσοστό παρουσίας των ανδρών και των γυναικών πιανιστών στις ορχήστρες. Οι γυναίκες είναι αισθητά λιγότερες από τους άνδρες και αυτό το φαινόμενο έχει σίγουρα πολλές διαστάσεις κάποιες από τις οποίες αναλύονται εκτενώς στο 3^ο κεφάλαιο. Αυτό όμως που πρέπει να γίνει κατανοητό είναι ότι την είσοδο της γυναίκας στο πάλκο μετά τον ρόλο της τραγουδίστριας και της χορεύτριας την δίνει κατά βάση το πιάνο και το ακορντεόν. Σε μια εποχή που τα όρια της γυναικείας ελευθερίας τελειώνουν ουσιαστικά στα όρια του σπιτιού και της οικογένειάς της με βάση τις κοινωνικές επιταγές φαίνεται κάποιες γυναίκες να αποτελούν εξαίρεση και να μην είναι η νυχτερινή ζωή «άβατον» γι' αυτές. Ωστόσο, κάτι που παρατηρήθηκε αξίζει κι εδώ να ειπωθεί είναι ότι οι δύο από τις τέσσερις πιανίστρες είχαν επαφή με τη μουσική και με το πάλκο από το οικογενειακό τους περιβάλλον. Χωρίς να ανάγεται αυτή η συνθήκη σε γενική εικάζεται ότι δεν ήταν δεδομένη η παρουσία των γυναικών σε μια ορχήστρα στο πάλκο επι ίσους όρους με αυτήν των ανδρών.

Κάτι ακόμα που προκύπτει, όσον αφορά στην ύπαρξη παρτιτούρων στο αναλόγιο του πιάνου είναι ότι κάποιοι από τους πιανίστες είχαν την ευχέρεια να ελίσσονται ανάμεσα στη προφορική και τη μουσικά εγγράμματη εκδοχή του εαυτού τους, εάν μπορούμε να το θέσουμε κάπως έτσι. Οι δυο συνθήκες δεν αντιμετωπίζονται ως αντιθετικές αλλά ως έννοιες και συνθήκες οι οποίες συνεχώς συνδιαλέγονται. Για να το θέσουμε σαφέστερα η μια έννοια ενυπάρχει στην άλλη. Στην πλειοψηφία των περιπτώσεων οι παρτιτούρες ήταν μη ρεμπέτικα κομμάτια (ταγκό, φοξ, κλασικά, βαλς κ.λπ.) κάτι το οποίο αποδεικνύεται και από το αρχείο του πιανίστα Δημήτρη Μέρτικα παρ' όλο που στις φωτογραφίες αυτός βρέθηκε να απεικονίζεται μια φορά (τουλάχιστον με αναφορά). Είναι γνωστή άλλωστε, η ευχέρεια των Σμυρνιών μουσικών να χειρίζονται διαφορετικά μουσικά στυλ λόγω του κοσμοπολιτισμού που τους διέπει. Ας μην ξεχνάμε και την χαρακτηριστική μερίπτωση του Σπύρου Περιστερή. Οπότε, όσον αφορά στο ρεπερτόριο ενισχύεται αυτό που ήδη

γνωρίζουμε από τις πηγές μας ότι αυτό ήταν συγκρητικό, ξεκινώντας πολλές φορές το πρόγραμμα με ελαφρά. Ο πιανίστας, μάλιστα, έχει καταλυτικό ρόλο σε όλο αυτό. Οι χαρακτηρισμοί «συνθέτης» και «μαέστρος» δεν βρέθηκαν μόνο σε κάποιες λεζάντες φωτογραφιών αλλά και σε πάρα πολλά διαφημιστικά φειγ βολάν της εποχής.. Σε αυτά βέβαια, η αναφορά είναι περισσότερο αναμενόμενη, αφού η επικοινωνιακή τους διάσταση ορίζεται από τους όρους της διαφήμισης. Το γεγονός ότι προσδιορίζουν και κάποια ονόματα στις φωτογραφίες ενισχύει τα παραπάνω. Εν κατακλείδι, δεν θεωρείται τυχαίο που μέχρι και σήμερα ονομάζονται από τους υπόλοιπους στο πάλκο «μαέστρος».

Ο τύπος πιάνου που υπάρχει ως επί το πλείστον στα πάλκα είναι το όρθιο ενώ αισθητά λιγότερη παρουσία έχει το πιάνο με ουρά. Αυτό ευθύνεται τόσο σε χωροταξικούς όσο και οικονομικούς λόγους. Τα καπάκια δε, που διαθέτει το πιάνο οι πιανίστες τα χρησιμοποιούν με διάφορους τρόπους με τον πιο ενδιαφέρον να προκύπτει από μια αναφορά. Πρόκειται για την αναφορά στον πιανίστα Βαγγέλη Ησυχόπουλο, ο οποίος φέρεται να χρησιμοποιεί επικρουστήρες προκειμένου να χτυπάει τις χορδές του πιάνου και ο ήχος να προσιδιάζει στον ήχο που παράγει το κανονάκι. Οι πιανίστες φαίνονται εφευρετικοί χρησιμοποιώντας εναλλακτικές πηγές παραγωγής του ήχου προκειμένου να ελίσσονται μέσα στις διάφορες ορχήστρες και αισθητικές που δραστηριοποιούνταν.

Το φωτογραφικό υλικό αποδείχτηκε τελικά πολύ χρήσιμο εργαλείο και απαραίτητο στην παρούσα μελέτη αφού πολλά από τα στοιχεία προέκυψαν μόνο από τις λεζάντες, ενώ άλλα προήλθαν αμιγώς από την παρατήρηση του, εξειδικευμένα ζητούμενα δηλαδή τα οποία δεν θα μπορούσαν αλλιώς να εξαχθούν. Η αναζήτηση περαιτέρω αναφορών κρίθηκε επίσης απαραίτητη προκειμένου να επισφραγίσουν τα όσα «λένε» οι εικόνες ή και να τις συμπληρώσουν καλύπτοντας κενά.

Ελπίζουμε η εργασία αυτή να αποτέλεσε συμβολή στην έρευνα για το «λαϊκό πιάνο» και μια πρόταση για περαιτέρω έρευνα θα μπορούσε να αποτελέσει η συστηματική συγκέντρωση των στοιχείων που διαθέτουν τα διαφημιστικά φειγ βολάν της εποχής αλλά και των εφημερίδων, οι οποίες κυκλοφορούσαν στις αρχές και κατά τα μέσα του 20^{ου} αι και παρέχουν στις στήλες τους σημαντικές πληροφορίες. Τα ονόματα πιανιστών τα οποία αναφέρονται στα παραπάνω είναι αρκετά. Γι' αυτόν τον λόγο η τεκμηρίωση κρίνεται συνεχώς απαραίτητη.

Εν κατακλείδι, γίνεται σαφές ότι η ταυτότητα του πιάνου όπως ορίζεται στην κοινή συνείδηση, ως όργανο της μουσικής της Δύσης αποδεικνύει την προσκόλληση σε αγκυλώσεις, οι οποίες πιο πολύ μας απομακρύνουν παρά μας φέρνουν πιο κοντά σε ερμηνείες. Για να το θέσουμε κάπως πιο γενικά, τα διάφορα αστικά περιβάλλοντα λειτουργούν σαν μια χοάνη πολιτισμών μέσω της οποίας δημιουργείται ένας αέναος μουσικός διάλογος. Είναι μάλλον εσφαλμένη πρακτική να αντιμετωπίζονται τα αστικά μουσικά ιδιώματα ως στατικά διότι εμποδίζεται η ολιστική ανάγνωση του ζητήματος και η καλύτερη κατανόηση των μουσικών φαινομένων.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- 1) Barthes, R. (2007). *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο* (Γ. Σπανός, Μετ.). Αθήνα: Πλέθρον.
- 2) Berger, J., Blomberg, S., Fox, C., Dibb, M. & Hollis, R. (1980). *Η εικόνα και το Βλέμμα* (Ζ. Κονταράτου, Μετ.). Αθήνα: Οδυσσέας.
- 3) Gauntlett, Σ. (1992). *Μιχάλης Γενίτσαρης, Μάγκας από μικράκι: Αυτοβιογραφία*. Αθήνα: Δωδώνη.
- 4) Magrini, T. (2003). *Music and gender*. Chicago: The University of Chicago Press.
- 5) Ong, W. J. (2005). *Προφορικότητα & Εγγραμματοσύνη* (Κ. Χατζηκυριάκου, Μετ.). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- 6) Ordoulidis, N. (2017). *Cosmopolitan Music by Cosmopolitan Musicians: The Case of Spyros Peristeris, Leading Figure of the Rebetiko. Conference Paper, 'Creating music across cultures in the 21st century, The Centre for Advanced Studies in Music (25-27/5). Istanbul Technical University.*
- 7) Robson, C. (2010). *Η έρευνα του πραγματικού κόσμου* (Β. Νταλάκου & Κ. Βασιλικού, Μετ.). Αθήνα: Gutenberg
- 8) Sontag, S. (1993). *Περί Φωτογραφίας* (Η. Παπαϊωάννου, Μετ.). Αθήνα: Περιοδικό ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ.
- 9) Tinkler, P. (2013). *Using photographs in social and historical research*. Los Angeles: Sage.
- 10) Tragaki, D. (2007). *Rebetiko Worlds*. UK: Cambridge Scholar Publish.
- 11) Αβδελά, Ε. (1999b). Όψεις της Γυναικείας Εργασίας οι Πολύπλευρες Βιοποριστικές και Επαγγελματικές Δραστηριότητες των Γυναικών στο Μεσοπόλεμο. *Η Καθημερινή-Επτά Ημέρες*, 29-31.
- 12) Αβδελά, Ε. (2002). *Οι γυναίκες, κοινωνικό ζήτημα*. Στο Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα Β1 τόμος 1922-1940*. Βιβλιόραμα.
- 13) Αθανασιάδου, Χ. (2002). *Νέες γυναίκες με πανεπιστημιακή μόρφωση και η συμφιλίωση της ιδιωτικής και της δημόσιας σφαίρας στο σχεδιασμό της ενήλικης ζωής* (Διδακτορική διατριβή). Ανακτήθηκε από: Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών.

- 14) Αλτής, Γ. (2008). *Οκτώ λαϊκά πορτραίτα: Μεγάλοι σολίστες του μπουζουκιού τη δεκαετία του '50*. Αθήνα: Περιοδικό Λαϊκό Τραγούδι
- 15) Αλτής, Γ. (2015). *Λαϊκά Πορτρέτα: Μεγάλοι σολίστες του μπουζουκιού από τη δεκαετία του '50*. Αθήνα: Μετρονόμος.
- 16) Βολιότης-Καπετανάκης, Η. (2010). *Του Κυρίου η Φωνή*. Αθήνα: Μετρονόμος.
- 17) Γεραμάνης, Π. (2002). Γρηγόρης Μπιθικώτσης: Εγώ, ο Σερ..., Αυτοβιογραφία. Αθήνα: Κοχλίας.
- 18) Γεωργιάδης, Ν. (2009). *Ρένα Στάμου: Μια Εγκυκλοπαίδεια του Ρεμπέτικου*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- 19) Γιώγλου, Θ. (2018). *Ευαγγελία Μαργαρώνη: «Πέρασα δυσκολίες και στενοχώριες αλλά δεν έχω παράπονο»*. Ανακτήθηκε 10 Μαρτίου, 2021, από:
<https://www.ogdoo.gr/prosopa/synenteykseis/evaggelia-margaroni-o-tsitsanis-mou-elege-evaggelia-simeiose-to>
- 20) Δαμιανάκος, Σ. (2001). *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Πλέθρον
- 21) Δραγούμης, Μ. (2007). *Από το Βυζάντιο στο ρεμπέτικο*. Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο / Τμήμα Μουσικών Σπουδών Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής.
- 22) Ζαρκαδάκης, Γ. (1997). *Μύθος Ρεμπέτικος: Γιάννης Παπαϊωάννου*. Αθήνα: Τεγόπουλος Μανιατέας.
- 23) Κάιλ-Βέλλου, Α. (1978). *Μ. Βαμβακάρης: Αυτοβιογραφία*. Αθήνα: Νήσος.
- 24) Καλυβιώτης, Α. (1996). *Καρδισιώτες Λαϊκοί Οργανοπαίχτες: Η οικογένεια Μπουρλιάσκου*. [online] Ανακτήθηκε από:
<https://kaliviotis.files.wordpress.com/2014/11/c2abcebaseb1cf81ceb4ceb9cf84cf83ceb9cf89cf84ceb5cf83-cebbceb1cf8acebasebfc9-cebfcf81ceb3ceb1.pdf>
- 25) Κασίτας, Α. (2009). *Μανώλης Χιώτης: Ο Μάγκας που Έβαλε Κολόνια στο Τραγούδι*. Αθήνα: ΚΨΜ.
- 26) Κατάρας, Θ. (2014). Μουσικά Λαϊκά Κέντρα στο Μενίδι, σ.249-265. [online] Ανακτήθηκε από:
<https://elftherovima.files.wordpress.com/2011/11/ceb8ceb1cebdceb1cf83ceb7cf83-cebaseb1cf84ceb1cf81ceb1cf83-cebccebf85cf83ceb9cebaseac-cebbceb1cf8acebaseac-cebaseadcebdcf84cf81ceb1.pdf>

- 27) Κλειάσιου, Ι. (2004). *Τάκης Μπίνης: Βίος Ρεμπέτικος «μπροστά σου απλώνεται ένα δίχτυ»*. Αθήνα: Ντέφι.
- 28) Κοζιού, Σ. (2011). *Φύλο και δημοτικό τραγούδι: η συμβολή της γυναίκας στην επιτέλεση της παραδοσιακής μουσικής στην περιοχή της Καρδίτσας. Εθνομουσικολογική έρευνα και πρόταση μιας εκπαιδευτικής εφαρμογής*. (Διδακτορική διατριβή). Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Διαθέσιμο από: Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών.
- 29) Κοφού, Α. (2011). *Η κουλτούρα του ταγκό στην Ελλάδα του μεσοπολέμου (1922-1940): μια μουσικολογική και ανθρωπολογική προσέγγιση*. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Διαθέσιμο από: Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών.
- 30) Κοκκώνης, Γ. (2005). *Αγροτική Κοινωνία και λαϊκός πολιτισμός. Σε: Εισήγηση στο επιστημονικό συνέδριο στη μνήμη του Στάθη Δαμιανάκου* (αδημοσίευτο κείμενο). Αθήνα.
- 31) Κουνάδης, Π. (2003). *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών – Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο. Τόμος Α', Β'*. Αθήνα: Κατάρτι.
- 32) Λιάσκου, Ε. (2019). *Ο ρόλος του Πιάνου στο Ελληνόφωνο Αστικό Λαϊκό Τραγούδι Μέσα από την Ιστορική Δισκογραφία* (Πτυχιακή εργασία). Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
- 33) Μανιάτης, Δ. (2001). *Οι φωνογραφητζήδες*. Αθήνα: Πιτσιλός.
- 34) Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, (1994) *...και με φως και με θάνατον ακαταπαύστως* (Λ. Λιάβας, Επιμ.) Αθήνα: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών σε συνεργασία με το Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- 35) Μπελώνης, Γ. (2012). *Η Μουσική Δωματίου στην Ελλάδα στο Πρώτο Μισό του 20^{ου} Αιώνα*. Αθήνα: Κέντρο Ελληνικής Μουσικής.
- 36) Οικονόμου, Ν. (1995). *Γιώργος Μητσάκης: Αυτοβιογραφία*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- 37) Ορδουλίδης, Ν. (2013-2021). *The eastern piano project*. Ανακτήθηκε 20 Μαρτίου, 2020, από: <https://www.eastern-piano.com/index.htm>
- 38) Ορδουλίδης, Ν., (2014). *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936-1983). Ανάλυση της μουσικής του και προβλήματα της έρευνας στην ελληνική λαϊκή μουσική*. Αθήνα: Ιανός

- 39) Ορδουλίδης, Ν. (2018). *Το Λαϊκό Πιάνο / Η Εποχή του Ρεμπέτικου*. Θεσσαλονίκη: Πριγκηπέσσα.
- 40) Ορδουλίδης, Ν. (2018). *Το πιάνο στις λαϊκές ορχήστρες του προηγούμενου αιώνα. Μια επισκόπηση του υλικού*. Στο Ρ. Ελευθεριάδου (επιμ.), 1^ο Διεπιστημινικό Συμπόσιο Παράδοσης και Πολιτισμού (σσ. 59-67). Κέρκυρα: Εστία Πολιτισμού Κέρκυρας.
- 41) Ορδουλίδης, Ν., Μουσίδης, Γ., Ντουσάκη, Έ., Θάνη, Ε., Ιωάννου, Α., & Παπαϊωάννου, Έ. (2018). *Ένας Σμυρνιός πιανίστας στην Αθήνα – Το οικογενειακό αρχείο του Μήτσου Μέρτικα*. Εργαστήρι Μελέτης του Πιάνου στις Λαϊκές Μουσικές, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου. Ελληνικό Παράρτημα της IAML, 2ο Συνέδριο Μουσικών Βιβλιοθηκών, Αρχείων και Κέντρων Τεκμηρίωσης [αδημοσίευτο κείμενο]
- 42) Παπάζογλου, Γ. Κ. (2003). *Τα χαίρια μας εδώ : Ονειράτα της άκαντης και της καμμένης Σμύρνης, Αγγέλα Παπάζογλου*. Αθήνα: Επτάλοφος, Ταμείον Θράκης. Διεθνής Ακαδημία Πολιτισμού και Επικοινωνίας
- 43) Παπαϊωάννου, Η. (2013). *Η ελληνική φωτογραφία και η φωτογραφία στην Ελλάδα: Μια ανθολογία κειμένων*. Αθήνα: Νεφέλη
- 44) Παπαϊωάννου, Γ. (1996). *Ντόμπρα και σταράτα*. (Κ. Χατζηδουλής, Επιμ.). Αθήνα: Κάκτος.
- 45) Πασχαλίδης, Γ. (2012). *Τα Νοήματα της Φωτογραφίας*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- 46) Παχή, Ο. (2013). *Η Θέση της Γυναίκας στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*. Ανιστόρητον, 10(38).
- 47) Πετρόπουλος, Η. (1991). *Ρεμπέτικα Τραγούδια*. Αθήνα: Κέδρος.
- 48) Σβαλίσκου, Χ. (2011). *Η Ερμηνεία της Εικόνας ως Σημείου της Οπτικής Επικοινωνίας*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- 49) Σολομωνίδης, Χ. (1957). *Της Σμύρνης*. Αθήνα: Τυπογραφείο Μαυρίδη.
- 50) Σπυριάδου, Κ. (2014). *Η Κοινωνική Θέση των Γυναικών στα Ρεμπέτικα Τραγούδια του Ελληνικού Μεσοπολέμου (1922-1940)*. Θεσσαλονίκη: ΜΑΛΛΙΑΡΗΣ παιδεία
- 51) Σπυρίδης, Χ. Χ. (2008). *Η Φυσική των Μουσικών Οργάνων*. Θεσσαλονίκη: Grapholine.
- 52) Σπύρου, Γ (2011). *Φωτογραφία ντοκουμέντον*. (Πτυχιακή διατριβή). Τεχνολογικό Πανεπιστήμιο Κύπρου.

- 53) Σχορέλης, Τ. (1977). *Ρεμπέτικη Ανθολογία τόμος Α'.* Αθήνα: Πλέθρον.
- 54) Σχορέλης, Τ. (1977). *Ρεμπέτικη Ανθολογία τόμος Δ'.* Αθήνα: Πλέθρον.
- 55) Σχορέλης, Τ. (1978). *Ρεμπέτικη Ανθολογία τόμος Β'.* Αθήνα: Πλέθρον.
- 56) Σχορέλης, Τ. (1983). *Ρεμπέτικη Ανθολογία τόμος Γ'.* Αθήνα: Πλέθρον.
- 57) Σχορέλης, Τ., & Οικονομίδης, Μ. (1973). *Γιώργος Ροβερτάκης Ένας Ρεμπέτης.* Αθήνα.
- 58) Σωτηριάδου, Α. (2005). *Ευκαιρίες και Ανισότητες στην Επιλογή Επαγγέλματος κατά Φύλο. Η Εφαρμογή της Απασχόλησης των Γυναικών στα Μ.Μ.Ε. – Τηλεόραση (Διδακτορική διατριβή).* Διαθέσιμο από: Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών.
- 59) Τζάνη, Μ. & Κεχαγιάς, Χ. (2005). *Μεθοδολογία Έρευνας Κοινωνικών Επιστημών.* Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- 60) Τέλκη, Ε. (2018). *Επισκόπηση και συγκριτική μελέτη στις διαφορετικές Σχολές Πιάνου στην Ευρώπη και στην Αμερική.* (Πτυχιακή εργασία). Πανεπιστήμιο Μακεδονίας
- 61) Φυσίκα, Π & Σχηματαριώτης, Μ. (2013). *Εναλλακτικοί – μη συμβατικοί τρόποι παραγωγής του ήχου από το πιάνο.* (Πτυχιακή εργασία). ΑΤΕΙ Κρήτης.
- 62) Χατζηδουλή, Κ. (1990 α). *Ρεμπέτικη Ιστορία Νο. 1.* Αθήνα: Νεφέλη.
- 63) Χατζηδουλή, Κ. (2008). *Ρεμπέτικα & Λαϊκά.* Αθήνα: FM Records.
- 64) Χολστ, Γ. (1995) *Δρόμος για το Ρεμπέτικο.* Λίμνη Ευβοίας: Ντενίζ Χάρβεϋ.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ: ΒΑΣΗ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ

Πηγή	Σελ.	Έτος	Πιανίστας	Φύλο	Τοποθεσία	Άλλοι	Τύπος πιάνου	Καπάκι	Παρτιτούρα	Άλλα όργανα
Βολιότης, Δισκογραφία 2010	147	-	Θεοδωράκης Μίκης	A	Εργοστάσιο Columbia	Θεοφίλου Α., Μάτσας Μακ., Κανελλόπουλος Ν.	Ουρά	Ανοιχτό	Ναι	όχι
Γεωργιάδης, Στάμου Ρ., 2009	273									
Γεωργιάδης, Στάμου Ρ., 2009	276	1952	Άγνωστος	A	Τριάνα του Χειλά	Ζαμπέτας Γ., Στάμου Ρ., Καπλάνης Κ., Λίντα Μ., Ρεπάνης Μ., Δούσης Φ., Βασιλειάδης Β.	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	2 Μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν
Γεωργιάδης, Στάμου Ρ., 2009	281		Άγνωστος		-	Ζαμπέτας Γ., Στάμου Ρ., Καπλάνης Κ.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω		2 Μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν
Κασίτας, Χιώτης Μ., 2009	46	1948 (:)	Άγνωστος	A	(;) Pigal's	Στεργίου Δ., Λαύκας Γ., Μητσάκης Γ.	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	2 Μπουζούκια, 2 κιθάρες
Κασίτας, Χιώτης Μ., 2009	136-137	-	Άγνωστος	A	-	Μάλλον Καρμανιόλας (προσωπική υπόθεση) κ.α.	Όρθιο	Βγαλμένο μπροστινό ό καπάκι	Ναι	2 Μπουζούκια, κιθάρα, βιολί, ακορντεόν, ντραμς
Κουνάδης, 2003Α	237	-	Δεν υπάρχει	-	-	Καλδάρας Α., Γαβαλάς Π., Κούρτη Ρ., Κουλαξίζης Γ. κ.α	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	Μπουζούκι, κιθάρα, ακορντεόν, ντραμς
Κουνάδης, 2003Β	81	1950	Μαργαρώ η Βαγγελιώ	Θ	Στου Τζίμη του χοντρού	Τσιτσάνης Β., Γιαννόπουλος Ε., Καρμανιόλας Α., Μοσχνάς Ο., Νίνου Μ., Ματαζάς Γ., Αθανασίου Αν., Ευσταθίου Δ.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Ναι	3 Μπουζούκια, 2 κιθάρες, βιολί, ακορντεόν
Κουνάδης, 2003Β	455	1948	Μουρκάκος Νίκος	A	Στου Καλαματιανού	Κερομύτης Σ., Χατζηχρήστος Α., Μητσάκης Γ., Παπαϊωάννου Γ., Μανησαλής Γ., Περιστερής Σ., Βαμβακάρης Α., Βαμβακάρης Μ., Ποτοσίδης Η., Ρούκουνας Κ., Κασσιμάτης Ζ.	Όρθιο	Κλειστό	Δεν φαίνεται	8 Μπουζούκια, 2 κιθάρες
Μανιάτης, 2001	141	1955	Νικολέσκο Λυλή	Θ	Λουζιτάνια	Ποτοσίδης Η., Λαζάρου, Καλλέργης Ν., Παπαϊωάννου Γ., Μακρυδάκης Σ., Βασιλείου Β., Μπέλλου Σ.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Όχι	3 Μπουζούκια, κιθάρα, βιολί, ακορντεόν
Μανιάτης, 2001	197	-	Μαργαρώ η Βαγγελιώ	Θ	-	Τσιτσάνης Β., Μανησαλής Γ., Τσαγγάρης Α., Σαλασιδής Γ., Νίνου Μ.	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	3 Μπουζούκια, 2 κιθάρες, 1 ακορντεόν
Οικονόμου, Μητσάκης Γ., 1995	29		Άγνωστος	A	-	Παπαϊωάννου Γ., Καπλάνης Κ., Ποτοσίδης Η., Μητσάκης Γ., Μοσχονάς Ο.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Όχι	4 Μπουζούκια, 2 κιθάρες

Οικονόμου, Μητσάκης Γ., 1995	59	1949	Μαργαρόν η Βαγγελιώ	Θ	Στου Τζίμη του χοντρού	Ευσταθίου Δ., Μητσάκης Γ., Χρηστάκης, Σαρίκας Π., Λουκάς (Καρμανιόλας μάλλον), Χασκήλ Σ.,	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	3 Μπουζούκια, 2 κιθάρες, 1 μπαγλαμαδάκι, βιολί
Οικονόμου, Μητσάκης Γ., 1995	68									
Γεραμάνης, Μπιθικότσης Γρ., 2005	48	1959 (·)	Θεοδωράκης Μίκης	Α	-	Μπιθικότσης Γ.	Ουρά	Ανοιχτό	Ναι	-
Γεραμάνης, Μπιθικότσης Γρ., 2005	61	1950	Άγνωστος	Α	Ζούγκλα	Κυριαζής Γ., Χανούμ Σεβας, Καραπατάκης Β., Μπιθικότσης Γ.,	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	2 Μπουζούκια, κιθάρα
Γεραμάνης, Μπιθικότσης Γρ., 2005	68	1963	Διδίλης Γιάννης	Α	Σπηλιά του Παρασκευά	Μπιθικότσης Γρ., Καρνέζης Α., Παπαδόπουλος Κ.	Ουρά	Ανοιχτό	Όχι	3 Μπουζούκια
Κλειάσιου, Τ. Μπίνης, 2004	27	-	Δεν υπάρχει	-	Στου Κατσιβαρδάκου	Παπαδόπουλος Γ., Σουγιουλτζής Στ.	Όρθιο	Βγαλμένο μπροστινό καπάκι	-	Μπουζούκι, κιθάρα, ακορντεόν
Κλειάσιου, Τ. Μπίνης, 2004	156 - 157	1945	Άγνωστος	Α	Φοίνικες του Ιππότη (Κοκκινιά)	Μπίνης Τ., Στεργίου Δ. (Μπέμπης), Δημήτρης Χαμαμτζής	Όρθιο	Βγαλμένο μπροστινό καπάκι	-	2 Μπουζούκια, κιθάρα
Κλειάσιου, Τ. Μπίνης, 2004	201α	1950 - 51	Άγνωστος	Α	Πιγκαλς	Μπίνης Τ., Στεργίου Δ. (Μπέμπης), Χατζηχρήστος Α., Βασιλείου Β.	Ουρά	Κλειστό	-	3 Μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν
Κλειάσιου, Τ. Μπίνης, 2004	201β	1956	Άγνωστος	Α	-	Στεργίου Δ., Μιχαλόπουλος Φ.	Όρθιο	Κλειστό	-	Μπουζούκι, κιθάρα
Κλειάσιου, Τ. Μπίνης, 2004	210α	1950 (·)	Άγνωστος	Α	Φλοίσβος Θεσσαλονίκη	Μπίνης Τ., Βαζάκας Χ., Χρηστάκης, Τζο Μ.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Ναι	Μπουζούκι, κιθάρα, ακορντεόν, μπαγλαμαδάκι
Κλειάσιου, Τ. Μπίνης, 2004	210β	1950 (·)	Άγνωστος	Α	Φλοίσβος Θεσσαλονίκη	Μπίνης Τ., Βαζάκας Χ., Χρηστάκης, Τζο Μ.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Ναι	Μπουζούκι, κιθάρα, ακορντεόν, μπαγλαμαδάκι
Κλειάσιου, Τ. Μπίνης, 2004	211	1950	Άγνωστος	Α	Μπλε Αλεπού Θεσσαλονίκη	Δεν αναφέρονται	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Ναι	2 Μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν
Κλειάσιου, Τ. Μπίνης, 2004	217	1951	Δεν υπάρχει	-	Ρομάντζο Θεσσαλονίκη	Μπίνης Τ., Μπέμπης (Στεργίου Δ.), Κοκοβιός (Γιαννακός Π.), Μίγγος Χ., Τσανάκας Γ. (Μαυρομουστάκης), Μπέλου Σούλα	Όρθιο	Βγαλμένο μπροστινό καπάκι	Όχι	Δεν εικονίζονται
Κλειάσιου, Τ. Μπίνης, 2004	219 α	1951 (λογικά)	Άγνωστος	Α	Ρομάντζο του Γαβριίου Θεσσαλονίκη	Μπίνης Τ., Μίγγος Χ., Τσανάκας Γ., Φούσκας Φ.	Δεν φαίνεται	Δεν φαίνεται	Δεν φαίνεται	2 Μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν
Κλειάσιου, Τ. Μπίνης, 2004	219 β	1950 - 51	Άγνωστος	Α	Φλοίσβος Θεσσαλονίκη	Μπίνης Τ., Μίγγος Χ., Τσανάκας Γ., Άντος Γ., Ταμ Μ.,	Όρθιο	Βγαλμένο μπροστινό καπάκι	Δεν φαίνεται	3 Μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν
Κλειάσιου, Τ. Μπίνης, 2004	246	1955	Ροβερτάκης Γιώργος	Α	Τζάκια του Αντώνη Βλάχου	Μπίνης Τ., Χαρίτος Μ.	Όρθιο	Κλειστό	Ναι	Μπουζούκι
Κλειάσιου, Τ. Μπίνης, 2004	251	-	Μαργαρόν η Βαγγελιώ	Θ	Στου Τζίμη του χοντρού	Τσιτσάνης Β., Μεταξάς, Νίνου Μ.	Όρθιο	Κλειστό	Δεν φαίνεται	Μπουζούκι, ακορντεόν

Κλειάσιου, <i>Τ. Μπίνης</i> , 2004	259 α	1954	Μπουρλιάσ κος Νίκος	Α	Στου Βλάχου (Αιγάλεω)	Ρουμελιώτης Δ., Μπίνης Τ., Βαμβακάρης Α., Ζωιόπουλος Σ.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω - Ανοιχτό μπροστά ένα μέρος(,)	Όχι	4 Μπουζούκια, ακορντεόν
Κλειάσιου, <i>Τ. Μπίνης</i> , 2004	259 β	1955	Ησυχόπουλ ος Βαγγέλης ή "Μετζίτης"	Α	Στου Βλάχου (Γλυφάδα)	Διατσίδης Τ., Μπίνης Τ., Αλιφραγκή Α., Χαρίτος Μ., Καραολής	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Δεν φαίν εται	Μπουζούκι, κιθάρα, ακορντεόν, μπαγλαμαδάκι
Κλειάσιου, <i>Τ. Μπίνης</i> , 2004	275 α	1956	Γιαννουλάτ ου Ρένα	Θ	Σαγκάη	Γιαννιτόπουλος Β., Μπίνης Τ., Αθανασίου Α.ή "Γύφτος", Αγγέλου Γ., Χωροφύλακας Τ., Γιαννουλάτος, Χάιδω	Όρθιο	Κλειστό	Ναι	3 Μπουζούκια.κιθ άρα, βιολί, ακορντεόν, ντραμς
Κλειάσιου, <i>Τ. Μπίνης</i> , 2004	275 β	1956	Δεν φαίνεται	-	Ζέφυρος	Γαβαλάς Π., Παπαδόπουλος Κ., Λαύκας Γ., Μπίνης Τ., Μενιδιάτης Μ., Τζάρας Δ., Γιαννακός, Καραολής, Γρέν Κ.	Όρθιο	Δεν φαίνεται	-	5 Μπουζούκια, κιθάρα, βιολί, ακορντεόν, κοντραμπάσο, ντραμς (μάλλον)
Κλειάσιου, <i>Τ. Μπίνης</i> , 2004	285	1956	Άγνωστος	Α	Στου Τζίμη του χοντρού	Σταματίου Γ. ή "Σπόρος", Τζουανάκος Στ.	Όρθιο	Κλειστό	Δεν φαίν εται	2 Μπουζούκια, κιθάρα
Κλειάσιου, <i>Τ. Μπίνης</i> , 2004	288	1957	Γιαννουλάτ ου Ρένα	Θ	Λουζιτάνια	Μπίνης Τ., Καλλέργης Ν., Χωροφύλακας Τ., Αθανασίου Α. ή "Γύφτος", Γιαννουλάτος, Καρμανιόλας Λ., Κοκοβιός	Όρθιο	Κλειστό	Ναι	2 Μπουζούκια, κιθάρα, βιολί, ακορντεόν, ντραμς
Κλειάσιου, <i>Τ. Μπίνης</i> , 2004	341	-	Άγνωστος	Α	-	Παπαϊωάννου Γ.	Όρθιο	Δεν φαίνεται	Δεν φαίν εται	2 Μπουζούκια, βιολί
Κλειάσιου, <i>Τ. Μπίνης</i> , 2004	369	1982	Μαργαρόν η Βαγγελιώ	Θ	Χάραμα (Αθήνα)	Μπίνης Τ., Βενεκάς Γ., Μήτσιας Τ., Γενίτσαρης Μ., Μωραΐτης Γ., Άντος Γ., Καλλέργης Τ., Αλιφραγκή Α., Χαρούλα "Η ρεμπέτισσα"	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Ναι	2 Μπουζούκια, κιθάρα, μπαγλαμάς, ακορντεόν, ντραμς
Χατζηδουλής, <i>Παπαϊωάννου Γ.</i> , 1996	153	1952	Δεν φαίνεται	-	-	Παπαϊωάννου Γ., Μπέλλου Σωτ., Ποτοσίδης Η., Λαζάρου	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Ναι	2 Μπουζούκια, βιολί, ακορντεόν
Χατζηδουλής, <i>Παπαϊωάννου Γ.</i> , 1996	156	1955			Λουζιτάνια					
Χατζηδουλής, <i>Παπαϊωάννου Γ.</i> , 1996	189	1955	Ίσως Μαργαρόν η Βαγγελιώ	Θ	-	Τσιτσάνης Β., Παπαϊωάννου Γ., Χρυσάφη Α., Καρμανιόλας Α.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Όχι	3 Μπουζούκια, κιθάρα, βιολί
Χατζηδουλής, <i>Παπαϊωάννου Γ.</i> , 1996	190 - 191	1956	Μαργαρόν η Βαγγελιώ	Θ	-	Τσιτσάνης Β., Παπαϊωάννου Γ., Χρυσάφη Α., Αθανασίου Α., Καρμανιόλας Λ., Καλλέργης Ν.	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	4 Μπουζούκια, κιθάρα, βιολί
Χατζηδουλής, <i>Παπαϊωάννου Γ.</i> , 1996	188	1952	Άγνωστος	Α	-	Μακρυδάκης Στ., Παπαϊωάννου Γ., Ντάλλια Ρ., Ποτοσίδης Η., Λαζάρου κ.α	Όρθιο	Κλειστό	Δεν φαίν εται	3 Μπουζούκια, κιθάρα, βιολί
Χατζηδουλής, <i>Παπαϊωάννου Γ.</i> , 1996	185	1954	Μασσέλος Μήτσος (Μαρσέλος λογικά)	Α	Γκινόπουλου	Βάγιας, Ζαμπέτας Γ., Ντάλλια Ρ., Παπαϊωάννου Γ., Βασιλειάδης Β., Γιώργος	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	2 Μπουζούκια, βιολί, ακορντεόν

Ζαρκαδάκης, Παπαϊωάννου Γ., 1997	11	1972	Άγνωστος	A	Πανόραμα	Ελένη Μεταξά	Τύπου Sprinet	Κλειστό	Δεν φαίνεται	Δεν εικονίζονται
Ζαρκαδάκης, Παπαϊωάννου Γ., 1997	12	1956	Άγνωστος	A	Φαληρικό (Τζιτζιφιές)	Τσιτσάνης Β., Ποτοσίδης Η. κ.α	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Ναι	4 Μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν, βιολί
Ζαρκαδάκης, Παπαϊωάννου Γ., 1997	13	1956	Ίσως Μέρτικας Γ	A	Φαληρικό (Τζιτζιφιές)	Παπαϊωάννου Γ., Τσιτσάνης Β., Ποτοσίδης Η., Τουρκάκης Ν., Μακρυδάκης Στ., Σαλασίδης Γ., Κοινούσης Γ., Χρυσάφη Α.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Ναι	4 Μπουζούκια, βιολί, ακορντεόν
Ζαρκαδάκης, Παπαϊωάννου Γ., 1997	86 - 87	1952	Δεν υπάρχει	-	Τριάνα του Χειλά	Παπαϊωάννου Γ., Ποτοσίδης Η., Καλλέργης Ν. κ.α	Όρθιο	Κλειστό	-	3 Μπουζούκια, κιθάρα, βιολί
Ζαρκαδάκης, Παπαϊωάννου Γ., 1997	88	-	Άγνωστος	A	Φαληριώτισσα	Παπαϊωάννου Γ. κ.α	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Δεν φαίνεται	2 Μπουζούκια, κιθάρα
Ζαρκαδάκης, Παπαϊωάννου Γ., 1997	93	-	Άγνωστος	A	-	Παπαϊωάννου Γ., Μακρυδάκης Στ.	Όρθιο	Κλειστό	Δεν φαίνεται	Μπουζούκι
Ζαρκαδάκης, Παπαϊωάννου Γ., 1997	95	-	Μαργαρόν η Βαγγελιώ	Θ	-	Παπαϊωάννου Γ., Τσιτσάνης Β.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Όχι	4 μπουζούκια, βιολί, ακορντεόν
Ζαρκαδάκης, Παπαϊωάννου Γ., 1997	99	-	Ίσως Μαργαρόν η Βαγγελιώ	Θ	-	Παπαϊωάννου Γ., Τσιτσάνης Β., Πάνου Π. κ.α	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Δεν φαίνεται	2 Μπουζούκια, κιθάρα, βιολί
Ζαρκαδάκης, Παπαϊωάννου Γ., 1997	100	-	Άγνωστος			Παπαϊωάννου Γ., Μητσάκης Γ., Καλλέργης Ν.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Δεν φαίνεται	4 Μπουζούκια, 2 κιθάρες
Ζαρκαδάκης, Παπαϊωάννου Γ., 1997	102	-	Ίσως Μαργαρόν η Βαγγελιώ	Θ	Φαληρικό	Παπαϊωάννου Γ., Τσιτσάνης Β. κ.α	Όρθιο	Κλειστό	Ναι	3 Μπουζούκια, βιολί, ακορντεόν
Ζαρκαδάκης, Παπαϊωάννου Γ., 1997	103	-	Ίσως Μαργαρόν η Βαγγελιώ	Θ	Φαληρικό	Παπαϊωάννου Γ., Τσιτσάνης Β., Κοινούσης κ.α	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	4 Μπουζούκια, κιθάρα, βιολί, ακορντεόν, ντραμς
Ζαρκαδάκης, Παπαϊωάννου Γ., 1997	119	-	Άγνωστος	A	-	Παπαϊωάννου Γ., Ζαμπέτας Γ., Ποτοσίδης Η.	Όρθιο	Δεν φαίνεται	Όχι	Μπουζούκι
Ζαρκαδάκης, Παπαϊωάννου Γ., 1997	124	-	Άγνωστος	A	-	Παπαϊωάννου Γ. κ.α	Όρθιο	Ανοιχτό μπροστά ένα μέρος	Όχι	Μπουζούκι, μαγαλαμαδάκι, ηλ. Κιθάρα, βιολί, ακορντεόν
Ζαρκαδάκης, Παπαϊωάννου Γ., 1997	138	-	Μαργαρόν η Βαγγελιώ	Θ	Φαληρικό	Παπαϊωάννου Γ., Διονυσίου Στρ., Περγινιάδης Β., Νόρμα Ρία, Καρμανιόλας Α.	Όρθιο	Κλειστό	Δεν φαίνεται	2 Μπουζούκια, βιολί
Ζαρκαδάκης, Παπαϊωάννου Γ., 1997	141	-	Ίσως Περιστερής Σπύρος	-	-	Παπαϊωάννου Γ., Τσιτσάνης Β., Σαλασίδης Γ., Νίνου Μ.	Όρθιο	Κλειστό	-	4 Μπουζούκια, κιθάρα, βιολί, ακορντεόν
Ζαρκαδάκης, Παπαϊωάννου Γ., 1997	175	-	Άγνωστος	A	-	Παπαϊωάννου Γ.	Όρθιο	Κλειστό	Δεν φαίνεται	2 Μπουζούκια
Ζαρκαδάκης, Παπαϊωάννου Γ., 1997	180	-	Ίσως Μαργαρόν η Βαγγελιώ	Θ	Φαληρικό	Παπαϊωάννου Γ., Ποτοσίδης Η., Σαλασίδης Γ.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Όχι	2 Μπουζούκια, κιθάρα, βιολί
Ζαρκαδάκης, Παπαϊωάννου Γ., 1997	182	-	Άγνωστος	-	Φαληριώτισσα	Παπαϊωάννου	Όρθιο	Κλειστό	Δεν φαίνεται	Μπουζούκι, βιολί

Πετρόπουλος 1991	354	1930 (;)	Άγγελος ο πιανίστας	A	Εξοχικό κέντρο Αγίας Παρασκευής Αττικής	Σέμσης Δημηρης, Νταλγκάς Αντώνης	Όρθιο	Κλειστό	Ναι	Βιολί, μπάντζο
Πετρόπουλος 1991	374 α	1951 - 2	Άγνωστος	-	Τριάνα του Χειλά	Τομπούλης Α., Λάμπρος ο κανοντζής, Λάμπρος ο λύρατζης, Σεφκέτ Πιτούνέρ (μπάντζο)	Όρθιο	Κλειστό	-	2 Μπάντζο, πολιτική λύρα
Πετρόπουλος 1991	374 β	1951 - 2	Άγνωστος	A	Τριάνα του Χειλά	Τομπούλης Α., Λάμπρος ο κανοντζής, Λάμπρος ο λύρατζης, Σεφκέτ Πιτούνέρ (μπάντζο)	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Δεν φαίν εται	Μπάντζο, πολιτική λύρα, κανονάκι
Πετρόπουλος 1991	375	1951 - 2	Άγνωστος	A	Τριάνα του Χειλά	Τομπούλης Α., Λάμπρος ο κανοντζής, Λάμπρος ο λύρατζης, Σεφκέτ Πιτούνέρ (μπάντζο)	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Δεν φαίν εται	Μπάντζο, πολιτική λύρα
Πετρόπουλος 1991	391	50	Δεν υπάρχει	-	-	Μενιδιάτης Μ., Ασίκης Γρ.	Όρθιο	Κλειστό	-	Μπουζούκι, μπάντζο, μπαγλαμαδάκι, ακορντεόν
Πετρόπουλος 1991	403	1926	Άγνωστος	A	Λουτράκι	Ορχήστρα Σπύρου Ολλανδέζου	Ουρά	Ανοιχτό	Ναι	Βιολοντσέλο, κοντραμπάσο
Πετρόπουλος 1991	403	1932 ;	Άγνωστος	A	Κέρκυρα	Ορχήστρα Σπύρου Ολλανδέζου	Όρθιο	Κλειστό	Δεν φαίν εται	Μπάντζο, 3 βιολιά, τρομπέτα, σαξόφωνο (;), ντραμς
Πετρόπουλος 1991	406	1930 - 1933	Άγνωστος	A	Λουτράκι	Ορχήστρα Σπύρου Ολλανδέζου	Ουρά	Ανοιχτό πάνω	Δεν φαίν εται	Βιολί, ακορντεόν, σαξόφωνο, ντραμς
Πετρόπουλος 1991	406	1955 ;	Άγνωστος	A	-	Κλουβάτος Γερ., Εσκενάζυ Ρ.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω (μάλλον)	Δεν φαίν εται	2 Μπουζούκια, πίανο, κλαρινέτο(;), 2 ντέφια
Πετρόπουλος 1991	440	1949 (;)	Άγνωστος	A	Στου Βλάχου	Γενίτσαρης Μ., Βαμβακάρης Α., Μπάτης Θ., Στράτος ο Τεμπέλης	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω - Ανοιχτό μπροστά ένα μέρος	Δεν φαίν εται	2 Μπουζούκια, κιθάρα, μπαγλαμάς, ακορντεόν
Πετρόπουλος 1991	444	1949 (;)	Άγνωστος	A	Στου Βλάχου	Γενίτσαρης Μ., Λάκης ο Φασαρίας, Χαίδω	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω - Ανοιχτό μπροστά ένα μέρος	Δεν φαίν εται	2 Μπουζούκια, ακορντεόν
Πετρόπουλος 1991	449	1949 (;)	Άγνωστος	A	Στου Βλάχου	Γενίτσαρης Μ., Βαμβακάρης Α., Μπάτης Θ., Στράτος ο Τεμπέλης, Παπαδόπουλος Γ, Μπομόνης	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω - Ανοιχτό μπροστά ένα μέρος	Δεν φαίν εται	2 Μπουζούκια, κιθάρα, μπαγλαμάς, ακορντεόν
Πετρόπουλος 1991	452	1961	Δεν υπάρχει	-	-	Βαμβακάρης Μ., Παγιουμτζής Στρ.	Όρθιο	Δεν φαίνεται	-	-
Πετρόπουλος 1991	461	1952	Άγνωστη	Θ	Στου Βλάχου	Ζαμπέτας Γ, Παγιουμτζής Στρ.	Όρθιο	Ανοιχτό μπροστά ένα μέρος	Δεν φαίν εται	Μπουζούκι

Πετρόπουλος 1991	463 α	1961	Άγνωστος	Α	-	Μαυρομιχάλης Κ., Παγιουμτζής Στρ.	Όρθιο	Κλειστό	Δεν φαίνεται	Μπουζούκι, κιθάρα, ακορντεόν, μπαγλαμάς
Πετρόπουλος 1991	463 β	1951	Μπουρλιάσ κος Νίκος	Α	Στου Βλάχου	Γενίτσαρης Μ., Αλιφραγκή Α., Ορφέας, Λαύκας Γ., Νίκος (ακορντεόν),	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Όχι	3 Μπουζούκια, ακορντεόν
Πετρόπουλος 1991	464	1947	Ίσως Μπουρλιάσ κος Νίκος	Α	-	Γενίτσαρης Μ., Παγιουμτζής Στρ.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω - Ανοιχτό μπροστά ένα μέρος	Δεν φαίνεται	Τζουράς
Πετρόπουλος 1991	466 α	1942 (:)	Ανδρέας ο Καλόκαρδος	Α	-	Γενίτσαρης Μ., Χιώτης Μ., Χρίστος ο κιθαρίστας	Όρθιο	Κλειστό	Δεν φαίνεται	2 Κιθάρες, μπουζούκι
Πετρόπουλος 1991	466 β	1949 (:)	Μπουρλιάσ κος Νίκος	Α	-	Γενίτσαρης Μ., Ζαμπέτας Γ.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω - Ανοιχτό μπροστά ένα μέρος	Όχι	Τζουράς, κιθάρα
Πετρόπουλος 1991	466 γ	1949	Άγνωστη	Θ	Στου Καλαματιανού	Ευγενικός ο Σαμιώτης, Γενίτσαρης Μ., Σαρίκας Γ., Ροβερτάκης Γ.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Ναι	2 μπουζούκια, τζουράς, κιθάρα
Πετρόπουλος 1991	470	1960	Άγνωστος	Α	-	Περπινιάδης Στ., κ.α	Όρθιο	Κλειστό	Δεν φαίνεται	Μπουζούκι, κιθάρα ακουστική, ακορντεόν
Πετρόπουλος 1991	474	1946 (:)	Άγνωστος	Α	Πασαλιμάνι	Μπαγιαντέρας Δ. κ.α	Όρθιο	Κλειστό	Δεν φαίνεται	Μπουζούκι, κιθάρα
Πετρόπουλος 1991	485	΄50	Άγνωστος	Α	-	Παπαϊωάννου	Όρθιο	Δεν φαίνεται	Δεν φαίνεται	Μπουζούκι, κιθάρα, ντραμς
Πετρόπουλος 1991	486	1967	Δεν υπάρχει	-	-	-	Όρθιο	Δεν φαίνεται	-	-
Πετρόπουλος 1991	487	50	Ίσως Μαργαρόν η Βαγγελιώ	Θ	-	Τσιτσάνης Β., Παπαϊωάννου Γ., Καρμανιόλας Λ. (ίσως)	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Όχι	Βιολί
Πετρόπουλος 1991	488	1952 (:)	Ίσως Μαργαρόν η Βαγγελιώ	Θ	-	Τσιτσάνης Β., Παπαϊωάννου Γ., Καρμανιόλας Λ. (ίσως)	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Δεν φαίνεται	3 Μπουζούκια, βιολί, ντραμς
Πετρόπουλος 1991	491	1951	Ίσως Μαργαρόν η Βαγγελιώ	Θ	-	Τσιτσάνης Β., Παπαϊωάννου Γ. κ.α	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Δεν φαίνεται	Μπουζούκι, κιθάρα
Πετρόπουλος 1991	497	1952 (:)	Ίσως Μαργαρόν η Βαγγελιώ	Θ	-	Τσιτσάνης Β., Παπαϊωάννου Γ., Αθανασίου Α., Καρμανιόλας Λ. κ.α	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Δεν φαίνεται	Μπουζούκι, κιθάρα, βιολί, μπαγλαμάς
Πετρόπουλος 1991	504	1948	Ροβερτάκης Γιώργος	Α	Ιωάννινα	-	Όρθιο	Κλειστό	Ναι	-
Πετρόπουλος 1991	510	1951 (:)	Άγνωστη	Θ	-	Ζαμπέτας Γ., Ντόρα, Στράτος (Παγιουμτζής μάλλον), Αλιφραγκή Α.	Όρθιο	Κλειστό	Δεν φαίνεται	Μπουζούκι

Πετρόπουλος 1991	513	-	Άγνωστος	A	-	-	Δεν φαίνεται	-	-	-
Πετρόπουλος 1991	518	1950	Άγνωστος	A	Αρζεντίνα	Χατζηχρήστος Α., Κλουβάτος Γ., Χρηστάκης κ.α	Όρθιο	Κλειστό	Δεν φαίνεται	3 Μπουζούκια, κιθάρα
Πετρόπουλος 1991	527	1950 (;)	Άγνωστος	A	-	Χρυσίνης Σ., Χρυσάφη Α., Τσαουσάκης Π. κ.α	Όρθιο	Κλειστό	Ναι	2 Μπουζούκια, κιθάρα
Πετρόπουλος 1991	535	1948	Άγνωστη	Θ	Στου Τζίμη του χοντρού	Τσιτσάνης Β., Μουτούσης Λ., Νίνου Μ., Κερομύτης Στ., Γιαννόπουλος Θ.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω (μάλλον)	Δεν φαίνεται	2 Μπουζούκια, κιθάρα, μπάιντζο
Πετρόπουλος 1991	542 (α)	1950	Άγνωστος	A	-	Καρδάρης (Καλδάρης) Α., Τσαουσάκης Π. κ.α	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Ναι	3 Μπουζούκια, ακορντεόν, ντραμς
Πετρόπουλος 1991	542 (β)	1952	Άγνωστος	A	Ζούγκλα	Κυριαζής Γ., Καλδάρης Α., Μπιθικώτσης Γ., Αφρούλα	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Όχι	2 Μπουζούκια, κιθάρα
Πετρόπουλος 1991	542 (δ)	1948 (;)	Άγνωστος	A	-	Καλδάρης Α., Παγιουμτζής Σ.	Όρθιο	Κλειστό μάλλον	Δεν φαίνεται	Μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμάς
Πετρόπουλος 1991	543	1953 (;)	Άγνωστος	A	-	Καλδάρης Α., Παγιουμτζής Σ., Πετσάς Π.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Δεν φαίνεται	Μπουζούκι, 2 κιθάρες, μπαγλαμάς
Πετρόπουλος 1991	545	1948	Περιστέρης Σπύρος	A	Ροσινιόλ (;)	Τσιτσάνης Β., Μπέλλου Σ., Κερομύτης Σ., Κασιμάτης Ζαχ.	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	2 Μπουζούκια, κιθάρα, μπαγλαμάς
Πετρόπουλος 1991	546	1948	Άγνωστος	A	-	Γενίσαρης Μ., Μπέλου Σ. κ.α	Όρθιο	Ανοιχτό μπροστά ένα μέρος	Όχι	2 Μπουζούκια, 2 κιθάρες
Πετρόπουλος 1991	547 α	1947 (;)	Ροβερτάκης Γιώργος	A	-	Κασιμάτης Κ., Τουρκάκης Ν., Καπλάνης Κ., Γενίσαρης Μ., Γιάννης ο μοξάς (κιθάρα), Μπέλλου Σ.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Ναι	3 Μπουζούκια, 2 κιθάρες
Πετρόπουλος 1991	547 β	1948 (;)	Ροβερτάκης Γιώργος	A	-	Γεράσιμος (Κλουβάτος), Μπέλλου Σ., Γενίσαρης Μ., Ανέστος ο γύφτος (Αθνασιού) και ένα παιδάκι με μπαγλαμά	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Όχι	2 Μπουζούκια, 2 κιθάρες, μπαγλαμάς
Πετρόπουλος 1991	548	-	Δεν υπάρχει	-	-	Μπέλλου	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	-	2 Μπουζούκια, 2 κιθάρες, βιολί, ακορντεόν
Πετρόπουλος 1991	549	1966	Δεν υπάρχει	-	Ωραία νήσος Υδρα (Περιστέρι)	Μπέλλου Σ., Σκαρπέλης Κούλλης	Όρθιο	Κλειστό	-	Μπουζούκι
Πετρόπουλος 1991	560	1960	Δεν υπάρχει	-	Φαληρικό του Μαργωμένου	Χρυσάφη Α., Μητσάκης Γ. κ.α	Όρθιο	Κλειστό	-	Μπουζούκι, βιολί
Πετρόπουλος 1991	562	1948	Άγνωστη	Θ	Στου Τζίμη του χοντρού	Τσιτσάνης Β., Κερομύτης Σ.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Όχι	Μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμάς
Πετρόπουλος 1991	566	1952	Άγνωστος	A	Τριάνα του Χειλά	Ποτοσίδης Η., Μοσχονάς Ο., Καλλέργης Ν.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Όχι	4 Μπουζούκια, 2 κιθάρες
Πετρόπουλος 1991	567 α	1952 (;)	Μαργαρόν η Βαγγελιώ (Καρμανιόλ α αναφέρεται)	Θ	-	Τσιτσάνης Β., Παπαϊωάννου Γ., Καρμανιόλας Α., Ανέστης ο γύφτος (Αθνασιού), Χρυσάφη Α. κ.α	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Δεν φαίνεται	3 Μπουζούκια, κιθάρα, βιολί

Πετρόπουλος 1991	567	1960 (:)	Άγνωστος	A	-	Μητσάκης Γ., Χρυσάφη Α., Ρουμελιώτης	Όρθιο	Ανοιχτό μπροστά ένα μέρος	Όχι	2 Μπουζούκια, βιολί, ακορντεόν, ντραμς
Πετρόπουλος 1991	568 α	1952 (:)	Άγνωστος	A	-	Τσιτσάνης Β., Σαλασίδης Γ., Χρυσάφη Α.	Όρθιο	Κλειστό	Δεν φαίν εται	4 Μπουζούκια, κιθάρα, βιολί
Πετρόπουλος 1991	568 β	1952 (:)	Ίσως Μαργαρόν η Βαγγελιώ	Θ	-	Σαλασίδης Γ., Τσιτσάνης Β. (με μπαγλαμά), Καρμανιόλας Λ., Χρυσάφη Α.	Όρθιο	Κλειστό	Δεν φαίν εται	Μπαγλαμάς, κιθάρα, βιολί
Πετρόπουλος 1991	568 γ	1952 (:)	Μαργαρόν η Βαγγελιώ	Θ	-	Τσιτσάνης Β., Σαλασίδης Γ., Καρμανιόλας Λ., Χρυσάφη Α., Τουρκάκης Ν., Ανέστος ο γύφτος (Αθανασίου)	Όρθιο	Κλειστό μάλλον	Δεν φαίν εται	-
Πετρόπουλος 1991	569	1952 (:)	Άγνωστη	Θ	-	Τσιτσάνης Β., Σαλασίδης Γ., Χρυσάφη Α.	Όρθιο	Δεν φαίνεται	Δεν φαίν εται	Μπουζούκι, κιθάρα
Πετρόπουλος 1991	569 β - γ	1952 (:)	Μαργαρόν η Βαγγελιώ	Θ	-	Τσιτσάνης Β., Σαλασίδης Γ., Καρμανιόλας Λ., Χρυσάφη Α., Τουρκάκης Ν., Ανέστος ο γύφτος (Αθανασίου)	Όρθιο	Κλειστό	-	3 Μπουζούκια, κιθάρα, βιολί,
Πετρόπουλος 1991	570	1959 (:)	Δεν υπάρχει	-	Φαληρικό	-	Όρθιο	Κλειστό	-	Μπουζούκι, βιολί, ακορντεόν
Πετρόπουλος 1991	572 α	1952	Άγνωστος	A	Φαληρικό	Τσιτσάνης Β., Σαλασίδης Γ., Παπαϊωάννου Γ., Χρυσάφη Α.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Δεν φαίν εται	2 Μπουζούκια, κιθάρα, μπαγλαμάς, (μαράκες)
Πετρόπουλος 1991	572 β	1952	Ίσως Μέρτικας Γιάννης	A	Φαληρικό	Σαλασίδης Γ., Παπαϊωάννου Γ., Χρυσάφη Α.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Δεν φαίν εται	3 Μπουζούκια, κιθάρα
Πετρόπουλος 1991	572 γ	1952	Ίσως Μαργαρόν η Βαγγελιώ	Θ	Φαληρικό	Τσιτσάνης Β., Παπαϊωάννου Γ., Χρυσάφη Α.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Δεν φαίν εται	2 Μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν
Πετρόπουλος 1991	573 α	1958 (:)	Άγνωστος	A	-	Καπλάνης Κ., Χρυσάφη Α. κ.α	Όρθιο	Κλειστό μάλλον	Ναι	Μπουζούκι, κιθάρα, (μαράκες)
Πετρόπουλος 1991	573 β	1952 (:)	Άγνωστος	A	-	Τσιτσάνης Β., Παπαϊωάννου Γ., Σαλασίδης Γ., Χρυσάφη Α. κ.α.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Δεν φαίν εται	4 Μπουζούκια, κιθάρα, βιολί, μπαγλαμάς
Πετρόπουλος 1991	573 γ	1952	Μαργαρόν η Βαγγελιώ	Θ	Φαληρικό	Τσιτσάνης Β., Παπαϊωάννου Γ., Καρμανιόλας Λ., Χρυσάφη Α. κ.α.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Ναι	4 Μπουζούκια, βιολί, ακορντεόν, ίσως κιθάρα από πίσω, (μαράκες),
Πετρόπουλος 1991	577	1960	Άγνωστος	A	-	Τόλης Χάρμας	Δεν φαίνετ αι	-	-	Ακουστική κιθάρα
Πετρόπουλος 1991	579	1954	Άγνωστος	A	-	Λάουκας Γ., Χρυσάφη Α.	Όρθιο	Ανοιχτό μπροστά ένα μέρος	Δεν φαίν εται	3 Μπουζούκια, ηλ. Μπάσο, ντραμς, (μαράκες)
Πετρόπουλος 1991	581 α	1957 (:)	Άγνωστος	A	-	Μενιδιάτης Μ., Τσαουσάκης Π. κ.α.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Δεν φαίν εται	3 Μπουζούκια, ακορντεόν
Πετρόπουλος 1991	581 β	1964 (:)	Ροβερτάκης Γιώργος	A	Δάσος Χαϊδαρίου	Περπινιάδης Σ., Νίνος (τζαζ)	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	Μπουζούκι, κιθάρα, ακορντεόν, ντραμς
Πετρόπουλος 1991	581 γ	1954 (:)	Ίσως Μασίλης Αγάπιος	A	-	Πετσας Π., Μπέμπης (Στεργίου Δ.)	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	Μπουζούκι, κιθάρα

Πετρόπουλος 1991	582 α	1955	Άγνωστη	Θ	Νέα Φιλαδέλφεια	Λαϊκό συγκρότημα	Όρθιο	Ανοιχτό	Όχι	3 Μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν, ντραμς
Πετρόπουλος 1991	582 β	1956 (:)	Δεν υπάρχει	-	-	Σπιτάμπελος Στ. κ.α.	Όρθιο	Κλειστό	-	Μπουζούκι, κιθάρα
Πετρόπουλος 1991	584α	1952 (:)	Άγνωστος	A	-	Τσιτσάνης Β., Τουρκάκης Ν., Παπαϊωάννου Γ., Σαλασίδης Γ., Χρυσάφη Α.	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	5 Μπουζούκια, βιολί, ακορντεόν, μπαγλαμάς, (μαράκες)
Πετρόπουλος 1991	584 β	1953 (:)	Άγνωστος	A	-	Κομπανία Γιάννη Παπαϊωάννου	Όρθιο	Κλειστό μάλλον	Δεν φαίν εται	3 μπουζούκια, κιθάρα, βιολί, ακορντεόν, μπαγλαμάς
Πετρόπουλος 1991	584 γ	1952 (:)	Άγνωστος	A	-	Ρούκουνας Κ., Καλδάρας Α., Νάχζ Ζ., Κλουβάτος Γ., Μενιδιάτης Μ.	Όρθιο	Ανοιχτό	Δεν φαίν εται	3 Μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν, ντραμς
Πετρόπουλος 1991	585	1954 (:)	Άγνωστος	A	-	Συγκρότημα Τζουανάκου	Όρθιο	Κλειστό	Ναι	3 Μπουζούκια, 2 κιθάρες
Πετρόπουλος 1991	586	1959 (:)	Άγνωστος	A	-	Λαϊκό συγκρότημα Βαγγέλη Περπινιάδη	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	3 Μπουζούκια, κιθάρα, βιολί, ακορντεόν, ντραμς
Πετρόπουλος 1991	589	1960 (:)	Ροβερτάκης Γιώργος	A	Φρεατύδα	Κομπανία του Ζιλίκου: Ροβέρτα, Λιβαδάρος Π., Τάσος ο βιολίστας (τυφλός)	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Ναι	2 Μπουζούκια, 2 κιθάρες, βιολί, ακορντεόν
Πετρόπουλος 1991	590	1950 (:)	Μπαλαούρ ας Σπύρος	A	Στου κεφάλα, στην Κокκινιά	Πολυκανδριώτης Θ., Νανά, Μπέμπης (Στεργίου Δ.), Μιχαλόπουλος Φ., Μπαλαούρας Α.	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	2 Μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν
Πετρόπουλος 1991	591	1952 (:)	Μέρτικας Γιάννης	A	Στου Μαργωμένου (Φαληρικό)	Βαγγέλης ο τρελός, Μπέλλου Σ., Τσοκαρόπουλος Κ., Νίκος ο ακορντεονίστας	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Όχι	2 Κιθάρες, μπουζούκι, ακορντεόν
Πετρόπουλος 1991	592	1954	Νικολέσκο Λιλή	Θ	Γαρδένια	Μαύρος Ν., Νανά, Γαβαλάς Π., Στρογγύλης Μ. (τζαζ), Μπενέτας Δ.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Όχι	2 Μπουζούκια, ακορντεόν, ντραμς
Πετρόπουλος 1991	593	1950 (:)	Λάκης	A	-	Γενίταρης Μ., Παγιουμτζής Στράτος, Βαγγελίτσα, Ζαμπέτας Γ., Βλάχος (μπουζούκι), Χρίστος (ακορντεόν)	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω - Ανοιχτό μπροστά ένα μέρος	Όχι	2 Μπουζούκια, τζουράς, μπαγλαμάς, κιθάρα, ακορντεόν
Πετρόπουλος 1991	594									
Πετρόπουλος 1991	596	1956 (:)	Ροβερτάκης Γιώργος	A	-	Δασκαλάκης Μ., Πετσάλης Ο. κ.α.	Όρθιο	Δεν φαίνεται	Ναι	2 Μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν
Πετρόπουλος 1991	597	50	Άγνωστος	A	-	Λαϊκό συγκρότημα με Μαρινέλα και Καζαντζίδη	Ουρά	Ανοιχτό	Δεν φαίν εται	Μπουζούκι, 2 κιθάρες, βιολί, ακορντεόν, ντραμς, κοντραμπάσο
Πετρόπουλος 1991	598	1965 (:)	Ροβερτάκης Γιώργος	A	Τα νυχτοπούλια (μπουζουξιδικό) στον Ταύρο	Τσαλαπατάνης Β., Λουίζα, Γιώργος ο κιθαρίστας, Πάνου Τζ.	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	2 Μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν, ντραμς
Πετρόπουλος 1991	599	1958	Άγνωστος	A	Λάρισα	Μαρινέλα, Δερβενιώτης Θ., Καζαντζίδης Στ.κ.α.	Όρθιο	Κλειστό	Δεν φαίν εται	2 Μπουζούκια, 2 κιθάρες, ακορντεόν

Πετρόπουλος 1991	600	-	Ίσως Μασίλης Αγάπιος	A	-	Συγκρότημα Τζουανάκου	Όρθιο	Κλειστό	Ναι	3 Μπουζούκια, 2 κιθάρες
Πετρόπουλος 1991	601 α	1966	Δεν υπάρχει	-	Νήσος Ύδρα	Τραγουδίστριες: Βάσω, Τζένη, Ρούλα, Τζεσικά, Ορφανίδης Τ., Μπέλλου Σ., Θεοδώρου Μ., Ρουμελιώτης Μ., Γιάννης ο Μπιρ-Αλαχ, Κυριάκος ντράμερ, Βασίλης ακορντεονίστας	Όρθιο	Κλειστό	-	Μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμάς, ακορντεόν, ντραμς
Πετρόπουλος 1991	601 β	1966	Άγνωστος	A	Νήσος Ύδρα	Σκαρπέλης Κ., Μπέλλου Σ. κ.α.	Όρθιο	Κλειστό	Δεν φαίν εται	2 Μπουζούκια, ηλ. Κιθάρα, ντραμς
Πετρόπουλος 1991	601 γ	1954	Μαρσέλος Μήτσος	A	Στου Μαργωμένου Τζιτζιφιές	Ευγενικός Θ., Μεφσούτης Λ., Ποτοσίδης Η., Μπέλλου Σ., Βασιλείου Β. (ακορντεόν)	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Δεν φαίν εται	2 Μπουζούκια, 2 κιθάρες, ακορντεόν
Πετρόπουλος 1991	602	1950	Νικολέσκο Λιλή	Θ	Τριάνα του Χειλά	Ευσταθίου Μ., Ευσταθίου Σ., Σεβάς-χανουμ, Παπαϊωάννου Γ., Ποτοσίδης Η., Λαζάρου Σ., Παπαδοπούλου Λ., Καλέργης Ν	Όρθιο	Κλειστό	Δεν φαίν εται	4 Μπουζούκια, κιθάρα, βιολί, ακορντεόν
Πετρόπουλος 1991	603	1950	Ροβερτάκης Γιώργος	A	Μενίδι	Μπίνης Τ., Νανά, Λαύκας Γ., Τσιμπίδης Γ., Χριστάκης, Ζωγτόπουλος Σ.	Όρθιο	Κλειστό	Δεν φαίν εται	3 Μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν
Πετρόπουλος 1991	604	1950 (:)	Άγνωστος	A	-	Νίνου Μ., Κλουβάτος Γ., Ρούκουνας Κ.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω μάλλον	Ναι	3 Μπουζούκια, 2 κιθάρες, βιολί, ακορντεόν, (ντραμς ίσως πίσω)
Πετρόπουλος 1991	605	-	Ίσως Μασίλης Αγάπιος	A	-	Τζουανάκος Στ., Πετσάς Π., Κλουβάτος Γ.	Όρθιο	Κλειστό	Ναι	Μπουζούκι, κιθάρα
Πετρόπουλος 1991	607	1965	Άγνωστος	A	-	Μπιθικώτσης Γ. κ.α.	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	Μπουζούκι, ακουστ. Κιθάρα, ντραμς
Πετρόπουλος 1991	609	1960	Ροβερτάκης Γιώργος	A	Υπαίθριο κέντρο, Πέραμα	Λαϊκό συγκρότημα και διακρίνεται ο Σπύρος ο μικρός τσιγγάνος	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω - Βγαλμέν ο μπροστιν ό καπάκι	Όχι	2 Μπουζούκια, 2 κιθάρες, ακορντεόν, ντραμς
Πετρόπουλος 1991	611	1964	-	-	-	Μαρινέλα, Καζαντζίδης Στ., Χρυσάφη Α.	Ουρά	Ανοιχτό πάνω	-	Κιθάρα, κοντραμπάσο, (μαράκες)
Πετρόπουλος 1991	617	1957	Μαργαρόν η Βαγγελιώ	Θ	Νέα Ιωνία	Ζαγοραίος Σπ., Κλουβάτος Γ., Δερβενιώτης Θ., Μαρκάκης Μπ.	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	3 Μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν
Πετρόπουλος 1991	619	1952	Άγνωστος	A	Εξοχικό μπουζουξίδι- κο, Σαλαμίνα Θεσσαλονίκης	Τσανάκας Γ., Μίγκος Χ., Μοσχονάς Ο., Χασκήλ Σ., Ντίνος	Όρθιο	Βγαλμέν ο μπροστιν ό καπάκι	Όχι	3 Μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν
Πετρόπουλος 1991	621 α	1951	Γλυκίδης	A	Θεσσαλονίκη	Μίγκος Χ., Νίνος Ντίνος, Γαβρίλος	Όρθιο	Βγαλμέν ο μπροστιν ό καπάκι	Όχι	3 Μπουζούκια, 2 κιθάρες, ακορντεόν
Πετρόπουλος 1991	621 β	1953								

Πετρόπουλος 1991	649	1964 (;)	Άγνωστος	A	-	Δημόπουλος Θ., Κωνσταντινίδου Μ., Περπινιάδης Β., Στράτου Φώτω, Παγιουμτζής Στρ.,	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω μάλλον	Δεν φαίνεται	2 Μπουζούκια, μπαγλαμάς, ακορντεόν, ντραμς
Σχορέλης 1977 (Α)	77	-	Μαργαρόν η Βαγγελιώ	Θ	-	Τσιτσάνης Β., Χρυσάφη Α.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Όχι	2 Μπουζούκια, κιθάρα, βιολί
Σχορέλης 1977	79	-	Ίσως Μαργαρόν η Βαγγελιώ	Θ	-	Καλέργης Ν., Τσιτσάνης Β., Γκρέυ, Δημόπουλος Χ.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Όχι	2 Μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν
Σχορέλης 1977	277 β	-	Πινόκιο	A	-	Κυριαζής Γ., Χρυσίνης Στ., Γαβαλάς Π., Μείμαρης Ν.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Όχι	3 Μπουζούκια, κιθάρα
Σχορέλης 1977	303	-	Άγνωστος	A	-	Σκαρπέλης Κούλης, Βαμβακάρης Δομέν., (υιός του Μάρκου)	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Όχι	3 Μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν
Σχορέλης 1978	184	-	Ροβερτάκης Γιώργος	A	Στου Βλάχου	Βούλαγρης Γ. (μπουζούκι), Γκρέκα Νανά, Κηρομήτης Στ.	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	2 Μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν
Σχορέλης 1978	201	-	Άγνωστος	A	-	Σαλασιδής Γ. (κιθάρα), Κλουβάτος Γερ. (μπουζούκι), Μπέλλου Σωτ., Μητσάρας (ακορντεόν)	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	2 Μπουζούκια, 2 κιθάρες, ακορντεόν
Σχορέλης 1978	202									
Σχορέλης 1978	226	1950	Άγνωστος	A	Καλαμάτα	Λαύκας Γ., Χρυσάφη Α., Λογοθέτης Ν., Νοικοκυράκη Ρούλα, Τσιμπιδής (μπουζούκι)	Όρθιο	Κλειστό	Ναι	3 Μπουζούκια, 2 κιθάρες, ακορντεόν, ντραμς
Σχορέλης 1978	286	-	Μέρτικας Γιάννης		-	Μητσάκης Γ., Χρυσάφη Α., Καλέργης Ν. (κιθάρα), Βάγιας (βιολί), Εσδράς Τόλης (ακορντεόν)	Όρθιο	Δεν φαίνεται	Δεν φαίνεται	2 Μπουζούκια, κιθάρα, βιολί, ακορντεόν
Σχορέλης 1978	308	-	Άγνωστος	A	-	Χασκίλ Στ., Μοσχονάς Οδ., Σαράντος (μπουζούκι)	Όρθιο	Δεν φαίνεται	Δεν φαίνεται	Μπουζούκι, κιθάρα, ακορντεόν
Σχορέλης 1978	377	-	Άγνωστος	A	Στον ΑΣΤΕΡΑ, στον Καραβά, του Παράσχου Κονδύλη	Μπαφούνης Γιαν. ή Σαμιώτης, Βασιλειάδης Βασ. (ακορντεόν)	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	Μπουζούκι, 2 κιθάρες, ακορντεόν
Σχορέλης 1978	384	1955	Άγνωστος	A	Στου Καλαματιανού, στις Τζιτζιφιές	Καλέργης Ν., Καλδάρας Α., Νάχη Ζωή, Κλουβάτος Γερ., Μενιδιάτης Μιχ., Παπαγεωργίου Αλ. (ακορντεόν), Βαρτάνης Στέφ. (βιολί)	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Ναι	3 Μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν, βιολί, ντραμς
Σχορέλης 1978	389									
Σχορέλης 1983 (Γ)	110	1956	Ίσως Μέρτικας Γιάννης	A	Στου Μαργωμένου, Τζιτζιφιές	Τσιτσάνης Β., Παπαϊωάννου Γ., Χρυσάφη Α. κ.α.	Όρθιο	Κλειστό	Δεν φαίνεται	4 Μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν
Σχορέλης 1983	111	-	Ίσως Μέρτικας Γιάννης	A	-	Παπαϊωάννου Γ., Χρυσάφη Α.	Όρθιο	Βγαλμένο ο μπροστινό καπάκι	Όχι	Μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμάς, ακορντεόν

Σχορέλης 1983	151	1947	Χαραλάμπο υς Κώστας	A	-	Ορχήστρα Χρήστου Λεοντή. Περιστέρης Σπ. (κιθάρα), Λεμονόπουλος Χ. (μπουζούκι), Ξαπλαντέρης Μ. (μπουζούκι), Ιατρού Π. (κοντραμπάσο), Μεθυμάκης (ντραμς)	Ουρά	Ανοιχτό	Δεν φαίν εται	2 Μπουζούκια, κιθάρα, κοντραμπάσο, ντραμς
Σχορέλης 1983	181	-	Άγνωστος - η	-	Τριάνα του Χειλά	Συγκρότημα Παπαϊωάννου. Ποτοσίδης Η., Σαρίκας Π., Χατζηχρήστος Α.	Όρθιο	Κλειστό	Δεν φαίν εται	3 Μπουζούκια
Σχορέλης 1983	188	-	Άγνωστος	A	-	Ρεπάνης Α., Καζαντζίδης Στ., Μαρινέλα	Ουρά	Κλειστό	Δεν φαίν εται	2 Κιθάρες, ακορντεόν
Σχορέλης 1983	211	-	Ροβερτάκης Γιώργος	A	-	Δασκαλάκης Μ., Γιώργος και Λέλα Παπαδοπούλου	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Ναι	2 Μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν
Σχορέλης 1983	220	-	Μανώλης ο Τούρκος	A	-	Ρουμελιώτης Γ., Κλουβάτος Γερ., Ρούκουνας Κ.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Δεν φαίν εται	2 Μπουζούκια, 3 κιθάρες
Σχορέλης 1977 (Δ)	XII β	-	Μέρτικας Δημήτρης	A	-	Παπαδόπουλος Κ. (μπουζούκι), Γκρέυ Κ.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Όχι	Μπουζούκι, 2 κιθάρες, βιολί, ακορντεόν
Σχορέλης 1977	XXV II	1952	Ροβερτάκης Γιώργος	A	-	Παπαδόπουλος Κ. (μπουζούκι), Δασκαλάκης Δ. (κιθάρα), Αλτιμπακιάν Μπουχράμ (βιολί), Μπάτης Γ. (μπαγλαμάς)	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Δεν φαίν εται	2 Μπουζούκια, κιθάρα, βιολί, μπαγλαμάς
Σχορέλης 1977	LI	1951								
Σχορέλης 1977	LV	1952	Μπαλαγού ρας Ανδρέας	A	Κρήτη	Λαζαρίδου Σουζάνα, Μπαλαγούρας Σπ. (ακορντεόν), Γουναρόπουλος Λευτ.	Όρθιο	Κλειστό	Ναι	2 Μπουζούκια, ακορντεόν
Σχορέλης 1977	LVII	-	Άγνωστος	A	-	Μαρινέλλα, Καζατζίδης Στ., Δερβενιώτης Θεοδ.	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	Μπουζούκι, 2 κιθάρες, μπαγλαμάς, ακορντεόν, ντραμς
Σχορέλης 1977	LXII I									
Σχορέλης, Ροβερτάκης Γιω., 1973	62 α	-	Ροβερτάκης Γιώργος	A	-	Μιχαλόπουλος, Νικολαΐδης Μ.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Ναι	2 Μπουζούκια
Σχορέλης, Ροβερτάκης Γιω., 1973	62 β									
Σχορέλης, Ροβερτάκης Γιω., 1973	62 γ	-	Ροβερτάκης Γιώργος	A	-	Περπινιάδης Στ., κ.α	Όρθιο	Κλειστό	Ναι	Μπουζούκι, κιθάρα, βιολί, ακορντεόν
Σχορέλης 1973	63 α	-	Ροβερτάκης Γιώργος	A	Στου Βλάχου	Κερομύτης Στ., Μποξάς Γ., Γκρέκα Νανά	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	2 Μπουζούκια, κιθάρα
Σχορέλης, Ροβερτάκης Γιω., 1973	63 β	-	Ροβερτάκης Γιώργος	A	-	Κλουβάτος Γ.	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	Μπουζούκι, 2 κιθάρες
Σχορέλης 1973	63 γ	-	Ροβερτάκης Γιώργος	A	-	Μποξάς Γ., Κατελάνος Ν.	Όρθιο	Ανοιχτό μάλλον	Όχι	2 Μπουζούκια, κιθάρα
Σχορέλης, Ροβερτάκης Γιω., 1973	64 α	-	Ροβερτάκης Γιώργος	A	Στου Καλαματιανού, Τζίτζιφιές	Γενίτσαρης Μ., Σαμωτάκης (Ρούκουνας Κ.)	Όρθιο	Ανοιχτό	Ναι	Μπουζούκι, κιθάρα

Σχορέλης, Ροβερτάκης Γιώ., 1973	64 β	-	Ροβερτάκης Γιώργος	Α	-	Καλλέργης Ν., Περπινιάδης Στ., Ρένα Στυλ	Όρθιο	Κλειστό	Ναι	2 Μπουζούκια, 2 κιθάρες και κάποια πίσω που δεν φαίνονται
Χατζηδουλής 1990Α	76	1948	Βούλα Δερέμπεη	Θ	Φλορίδα	Νίνου Μ., Λαούκας Γ., Αθανασίου Α. (;), Δερέμπεη Β.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Ναι	2 Μπουζούκια, 3 κιθάρες
Χατζηδουλής 1990Α	181	1951	Άγνωστος	Α	Αιγάλεω	Μπάτης Θ., Βαμβακάρης Α., Παγιουμτζής Στρ.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω - Ανοιχτό μπροστά ένα μέρος	Όχι	2 Μπουζούκια, κιθάρα, μπαγλαμάς, ακορντεόν
Χατζηδουλής 1990Α	187									
Χατζηδουλής 1990Α	188	1952	Άγνωστος	Α	-	Σογιουλτζής Στ., Βαμβακάρης Α., Γενίτσαρης Μ.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω - Ανοιχτό μπροστά ένα μέρος	Όχι	2 Μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν
Χατζηδουλής 1990Α	231	1948	Δεν υπάρχει	-	Φλορίδα	Νίνου Μ., Χατζηχρήστος Α., Κλουβάτος Γ., Γεράσιμος (;), Περπινιάδης Στ. κ.α.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Ναι	2 Μπουζούκια κ.α.(:)
Χατζηδουλής 2008	69	-	Νικολέσκο Λιλή	Θ	-	-	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	Βιολί
Χατζηδουλής 2008	75	1948	Περιστέρης Σπύρος	Α	Στου Τζίμη του χοντρού	Τουρκάκης Ν., Τσιτσάνης Β., Μπέλλου Σ., Κερομύτης Στ., Κασιμάτης Ζαχ., Μανισαλής Γ.	Όρθιο	Βγαλμέν ο μπροστιν ό καπάκι	Όχι	3 Μπουζούκια, 2 κιθάρες, μπαγλαμάς
Χατζηδουλής 2008	78	1949								
Χατζηδουλής 2008	79	1949 - 50	Νικολέσκο Λιλή	Θ	Στου Τζίμη του χοντρού	Μευσούτης Α., Τσιτσάνης Β., Νίνου Μ., Κερομύτης Στ., Γιαννόπουλος Θαν, Μαυρίδης	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	2 Μπουζούκια, 2 κιθάρες, μπάντζο
Χατζηδουλής 2008	84	1949	Νικολέσκο Λιλή	Θ	Στο πάλκο του Παναγάκη	Μπέλλου Σ., Βαμβακάρης Α., Σκουλαρίκης Γ., Βαμβακάρης Μ., Ματθαίου Μ., Καρίτης Κ.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Όχι	3 Μπουζούκια, 2 κιθάρες, μπαγλαμάς
Χατζηδουλής 2008	87	1949	Μαργαρόν η Βαγγελιώ	Θ	Πίγκαλς (;)	Σαρίκας Παν., Χρηστάκης (Σύρμπος), Χασκίλ Στ., Μητσάκης Γ., Ευσταθίου Δημ., Καρμανιόλας Α., Σάντος Γ.	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	3 Μπουζούκια, 2 κιθάρες, βιολί
Χατζηδουλής 2008	90	-	Άγνωστος	Α	Τριάνα του Χειλά (;)	Τσιτσάνης Β., Νίνου Μ. κ.α.	Όρθιο	Δεν φαίνεται	Όχι	2 Μπουζούκια, κιθάρα, 2 μπαγλαμάδες, βιολί, ακορντεόν
Χατζηδουλής 2008	92 α	-	Άγνωστος	Α	Πειραιάς	Στεργίου Δημήτρης με το συγκρότημά του	Όρθιο	Κλειστό μόλλον	Δεν φαίν εται	Μπουζούκι, κιθάρα
Χατζηδουλής 2008	92 β	-	Άγνωστος	Α	Τριάνα του Χειλά	Ευσταθίου Α., Καλλέργης Ν., Ντάλλια Ρ., Παπαϊωάννου Γ., Ποτοσίδης Η., Χειλάς Β. (ιδιοκτήτης της ταβέρνας)	Όρθιο	Κλειστό μόλλον	Δεν φαίν εται	2 Μπουζούκια, κιθάρα
Χατζηδουλής 2008	92 γ	1957	Άγνωστος	Α	-	Τσαγκαρης Λευ., Σαλασιδης Γ., Πολυκανδριώτης Θ. κ.α	Όρθιο	Δεν φαίνεται	Δεν φαίν εται	2 Μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν

Χατζηδουλής 2008	92 δ	1959	Νικολέσκο Λιλή	Θ	Τρίκαλα	Καρνέζης Λάκ., Παπαδόπουλος Κ., Χρηστάκης, Κουλαξίζης Γ., Νίνος (ντραμς), Βαρτάνης Στ. (βιολί)	Όρθιο	Κλειστό μάλλον	Όχι	2 Μπουζούκια, κιθάρα, βιολί, ακορντεόν, ντραμς
Χατζηδουλής 2008	92 ε	1957	Άγνωστος	Α	Στου «Κεφάλα» στην Κοκκινιά	Συγκρότημα Οδυσσέα Μοσχονά. Τζιβάνης Γ., Τσουμπαριώτης (ντραμς) κ.α.	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	Μπουζούκι, κιθάρα
Χατζηδουλής 2008	95 α	1954	Μαργαρόν η Βαγγελιώ	Θ	Τριάνα του Χειλά	Τσιτσάνης Β., Αθανασίου Α., Ευσταθίου Δημ., Λίντα Μ., Τσαγκάρης Λευ., Σαλασίδης Γ., Μεταξάς (ακορντεόν), Μαυρίδης	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	3 Μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν
Χατζηδουλής 2008	95 β	1954	Μπουλ Μπουλ	Α	Στου Τζίμη του χοντρού	Σταματίου Γ., Τατασόπουλος Γ., Μπέλλα Α., Τζουανάκος Στ., Σαλασίδης Γ., Βάγιας (βιολί), Κουλαξίζης Λαζ.	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	3 Μπουζούκια, κιθάρα, βιολί, ακορντεόν
Χατζηδουλής 2008	95 γ	1956	Άγνωστη	Θ	-	Ζαμπέτας Γ., Αλιφραγκή Α., Λιβαδάρος Π., Παγιουμτζής Στρ.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Δεν φαίνεται	2 Μπουζούκια, κιθάρα, μπαγλαμάς, ακορντεόν
Χατζηδουλής 2008	95 δ	1957	Μέρτικας Γιάννης	Α	Λουζιτάνια	Παπαϊωάννου Γ., Σαλασίδης Γ., Χρυσάφη Α., Εσδράς Τ.	Όρθιο	Ανοιχτό μπροστιν ό καπάκι	Όχι	Μπουζούκι, κιθάρα, μπαγλαμάς, ακορντεόν
Χατζηδουλής 2008	101 α									
Χατζηδουλής 2008	101 β	1954	Μαργαρόν η Βαγγελιώ	Θ	Τριάνα του Χειλά	Καλλέργης Ν., Καπλάνης Κ., Χρυσάφη Α., Λίντα Μ., Αθανασίου Α., Δούσης Φ., Πάρης Γ., Καρμανιόλας Α., Μαυρίδης, Βασιλείου Β., Γιαννόπουλος Θ.	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	3 Μπουζούκια, 3 κιθάρες, βιολί, ακορντεόν
Χατζηδουλής 2008	104 α	1956	Μεταξάς (;)	Α	-	Σαλασίδης Γ., Πάνου Π., Αθανασίου Α., Ευσταθίου Δημ., Καρμανιόλας Α.	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	2 Μπουζούκια, κιθάρα, μπαγλαμάς, βιολί
Χατζηδουλής 2008	104 β	-	Άγνωστος	Α	-	Κλουβάτος Γερ., Σαλασίδης Γ., Ευγενικός Θ., κ.α.	Όρθιο	Κλειστό	Ναι	2 Μπουζούκια, 2 κιθάρες, μπαγλαμάς
Χατζηδουλής 2008	104 γ	-	Ροβερτάκης Γιώργος	Α	-	Βούλγαρης Γ. (;), Γκρέκα Στ., Κερομύτης Στ., Σαλασίδης Γ.	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	2 Μπουζούκια, κιθάρα, ακορντεόν
Χατζηδουλής 2008	104 δ	-	Άγνωστος	Α	-	Μαρκάκης Μπ., Παπαϊωάννου Γ., Μαρκοπούλου, Τσαουσάκης Πρ., κ.α	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	3 Μπουζούκια, βιολί, ακορντεόν, ντραμς
Χατζηδουλής 2008	106 α	-	Άγνωστος	Α	Ζούγκλα	Κυριαζής Γ., Καλδάρης Α., Αφρούλα κ.α	Όρθιο	Ανοιχτό μάλλον	Όχι	2 Μπουζούκια, κιθάρα
Χατζηδουλής 2008	106 β	1956	Άγνωστος	Α	Στου Βλάχου	Λογοθέτης Ν., Αλιφραγκή Α., Ζαμπέτας Γ., Παπαδόπουλος Γ., Παγιουμτζής Στρ., κ.α	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	2 Μπουζούκια, κιθάρα, μπαγλαμάς, ακορντεόν

Χατζηδουλής 2008	110 α	1960	Άγνωστος	A	Στου Κεφάλαια	Αντωνάτου Ν., Σλασιδής Γ., Παγιουμτζής Στρ., Ποτοσίδη Η., Τσουμπαριώτης Γ. (ντραμς)	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	Μπουζούκι, κιθάρα, μαγαλαμάς, ακορντεόν, ντραμς
Χατζηδουλής 2008	110 β	1965	Άγνωστος	A	Στου Κεφάλαια	Δημητρίου Φούλη, Καλδάρης Α., Καπετάνιος Κ.	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	Μπουζούκι, κιθάρα
Χατζηδουλής 2008	110 γ	-	Άγνωστος	A	-	Δημόπουλος Θ., Λαύκας Γ., Αλιφραγκή Α.	Όρθιο	Κλειστό	Όχι	3 Μπουζούκια, κιθάρα
Χατζηδουλής 2008	117	-	Δεν υπάρχει	-	-	Τσιτσάνης Β., Ζαφειρίου Στ., κ.α.	Όρθιο	Ανοιχτό πάνω	Ναι	2 Μπουζούκια, ακορντεόν, ντραμς, κιθάρα
Gauntlett 1992 (Μιχ. Γενίτσαρης)	125	1950	Άγνωστος	A	Στο κέντρο του Γιαννάκη «Τα κουνέλια»	Παπαϊωάννου Γ.	Όρθιο	Ανοιχτό μπροστιν ό καπάκι	Όχι	2 Μπουζούκια, κιθάρα
...και με φως και με θάνατον ακαταπάντως 1994 (Συλλογικό έργο)	96									
...και με φως και με θάνατον ακαταπάντως 1994 (Συλλογικό έργο)	111	1960	Άγνωστος	A	-	Καζαντζίδης Στ., Μαρινέλλα, Πάνου Π., Παπαδόπουλος Κ.	Ουρά	Ανοιχτό πάνω	Δεν φαίνεται	2 Μπουζούκια, 2 κιθάρες, ηλ. Κιθάρα, βιολί, ακορντεόν, ντραμς

