



ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ

**ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ**

Π Τ Υ Χ Ι Α Κ Η Ε Ρ Γ Α Σ Ι Α

ΜΑΡΑΓΚΟΥΔΑΚΗΣ ΣΤΑΥΡΟΣ, Α.Μ. 1057

Δισκογραφία 78 στροφών:

*Η διαμόρφωση της μουσικής του Χαρίλαου Πιπεράκη
στο ιστορικό, κοινωνικό και μουσικό πλαίσιο της Αμερικής*

Σύμβουλος καθηγήτρια: Θεοδοσοπούλου Ειρήνη

Άρτα 2011

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

| | | |
|--|----|----|
| Πρόλογος..... | 4 | |
| Εισαγωγή..... | 5 | |
| Κεφάλαιο 1 | | |
| Μεταναστευτικό πλαίσιο | | |
| 1.1. Η Ελληνική μετανάστευση στις ΗΠΑ στα τέλη του 19 ^{ου} – αρχές του 20 ^{ου} αιώνα..... | 11 | |
| 1.2. Προβλήματα προσαρμογής και ζητήματα ταυτότητας των Ελλήνων μεταναστών στη νέα πατρίδα..... | 15 | |
| Κεφάλαιο 2 | | |
| Μουσικές πρακτικές και χώροι εργασίας των Ελλήνων μουσικών στις ΗΠΑ..... | | 18 |
| 2.1. Το «καφέ αμάν» στην Αμερική: μια πρώτη προσέγγιση | 18 | |
| 2.2. Το ελληνικό καφενείο: Χώρος συνάθροισης και μουσικών πρακτικών..... | 26 | |
| 2.3. «Καφέ αμάν» και ελληνικά καφενεία στην Αμερική: ζητήματα ταυτότητας..... | 28 | |
| 2.4. Οι περιοδείες των ελληνικών συγκροτημάτων στις ΗΠΑ και οι εκδηλώσεις των συλλόγων της ομογένειας..... | 30 | |
| Κεφάλαιο 3 | | |
| Ελληνική δισκογραφία στην Αμερική το πρώτο μισό του 20 ^{ου} αιώνα | | |
| 3.1. Η ακαδημαϊκή έρευνα των «εμπορικών» ηχογραφήσεων των δίσκων 78 στροφών και ο ρόλος της στη διατύπωση του επιστημονικού λόγου..... | 33 | |
| 3.2. Περίοδοι ελληνικής δισκογραφίας 78 στροφών..... | 35 | |
| 3.3. Η δισκογραφική παραγωγή δίσκων 78 στροφών «ελληνικής» μουσικής στην Αμερική και οι αιτίες ανάπτυξής της..... | 37 | |
| 3.4. Το «ύφος» των ελληνικών ηχογραφήσεων της Αμερικής στη δισκογραφία των 78 στροφών..... | 40 | |

Κεφάλαιο 4

«Κρητική» δισκογραφία 78 στροφών στην Αμερική

| | |
|---|----|
| 4.1. Η δισκογραφία της «κρητικής» μουσικής 78 στροφών: μια πρώτη προσέγγιση..... | 47 |
| 4.2. Οι μετανάστες Κρητικοί μουσικοί της Αμερικής στους δίσκους των 78 στροφών..... | 49 |
| 4.3. Δημήτρης Καπόκης, Κώστας Βουράκης, Γεώργιος Περδικάκης..... | 51 |
| 4.4. Γεώργιος Καντεράκης (Καντέρης)..... | 52 |
| 4.5. Γιώργος Γομπάκης..... | 55 |

Κεφάλαιο 5

Χαρίλαος Πιπεράκης

| | |
|---|----|
| 5.1. Χαρίλαος Πιπεράκης: βιογραφικά στοιχεία και όψεις της μουσικής του..... | 57 |
| 5.2. Συνοπτικά, η παρουσία του Χ. Πιπεράκη στη δισκογραφία των 78 στροφών και η δράση της δισκογραφικής εταιρίας “Pharos”, δικής του ιδιοκτησίας..... | 64 |
| 5.3. Οι επιρροές της μουσικής του Χαρίλαου στο «κρητικό» μουσικό πλαίσιο μέσω της διάδοσης της δισκογραφίας του..... | 68 |

Κεφάλαιο 6

Ανάλυση ηχητικού υλικού

| | |
|---|-----|
| 6.1. Κατάλογος δισκογραφίας του Χ. Πιπεράκη και προς ανάλυση υλικό..... | 78 |
| 6.2. Συνοπτικός πίνακας ανάλυσης του ηχητικού υλικού..... | 83 |
| 6.3. Ανάλυση Ρεπερτορίου..... | 91 |
| 6.4. Τύποι ορχήστρας..... | 100 |
| 6.5. Η ρυθμική ποικιλομορφία των <i>συρτών</i> | 105 |
| 6.6. Ενσωμάτωση στο στίχο αναφορών του κοινωνικού πλαισίου..... | 108 |

| | |
|-------------------|-----|
| Συμπεράσματα..... | 111 |
|-------------------|-----|

| | |
|-------------------|-----|
| Βιβλιογραφία..... | 120 |
|-------------------|-----|

| | |
|----------------|-----|
| Παράρτημα..... | 129 |
|----------------|-----|

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα μελέτη αποτελεί την πτυχιακή μου εργασία κατά τη φοίτησή μου στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου. Η φοίτησή μου σε αυτό (2006 – 2011), αποτέλεσε σημαντικό σταθμό για τη γενική μόρφωση και την επιστημονική κατάρτιση των μουσικών μου γνώσεων τόσο πρακτικά όσο και θεωρητικά. Για τους λόγους αυτούς θέλω να ευχαριστήσω όσους καθηγητές συνέβαλαν στην πρόοδό μου, καθώς και τους συμφοιτητές μου από τους οποίους επίσης αποκόμισα σημαντικές γνώσεις.

Η επιλογή του θέματος της πτυχιακής μου αφορμάται από το προσωπικό ενδιαφέρον για τη μουσική της Κρήτης και συγκεκριμένα των παλιών ηχογραφήσεων 78 στροφών, καθώς αυτές αποτελούν από πλευράς ήχου τις μοναδικές «γέφυρες» με το παρελθόν της «κρητικής» μουσικής. Το πρώτο άκουσμα του ηχητικού υλικού των ηχογραφήσεων του Χαρίλαου Πιπεράκη μου προκάλεσε δέος, καθώς εντόπισα σε αυτό την προσωπικότητα ενός μουσικού ανοιχτού σε επιρροές και πειραματισμούς. Το συγκεκριμένο γεγονός μου δημιούργησε το ενδιαφέρον να ασχοληθώ ερευνητικά με τον ίδιο και τη μουσική του.

Όσον αφορά την εκπόνηση της πτυχιακής, θέλω να ευχαριστήσω την Ειρήνη Θεοδοσοπούλου για την εποπτεία, τις πολύτιμες συμβουλές και τη ψυχολογική στήριξη που μου παρείχε. Ευχαριστώ επίσης το Γιώργο Κοκκώνη για την παραχώρηση άρθρων και συμβουλών σχετικών με το θέμα της πτυχιακής και το Γιώργο Βαβουλέ για την ευγενική παραχώρηση του ηχητικού υλικού τριών ηχογραφήσεων και της συνέντευξης του Γιώργου Πιπεράκη ανιψιού του Χ. Πιπεράκη. Επίσης, θέλω να ευχαριστήσω για τη βοήθεια που μου προσέφεραν, τους (αλφαβητικά): Εύα Αγγελοπούλου, Αγγελική Αλαγιάννη, Νίκο Ανδρίκο, Κώστα Γιαννουλάκη, Μανόλη Μανουσάκη, Γιώργο Μιναχείλη, Γωγώ Μπατσικούρα, Λευτέρη Παύλου, Στάθη Σαββίδη.

Ευχαριστώ επίσης θερμά το Αρχείο Ελληνικής Μουσικής του Τ.Λ.Π.Μ. και τη Βιβλιοθήκη του ΤΕΙ Ηπείρου, καθώς αποτέλεσαν τους κύριους χώρους πολύωρης εργασίας και αναζήτησης πηγών για την πτυχιακή μου.

Τέλος, ευχαριστώ την οικογένειά μου για τη στήριξη που μου παρείχε σε όλη τη διάρκεια των σπουδών μου.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Θέμα της πτυχιακής μου εργασίας αποτελεί η μελέτη των ηχογραφήσεων 78 στροφών του λυράρη και τραγουδιστή Χαρίλαου Πιπεράκη σε συνάφεια με το ιστορικό, κοινωνικό και μουσικό πλαίσιο στο οποίο διαμορφώθηκε η δισκογραφία του.

Ο Χαρίλαος Πιπεράκης ή «Χαρίλαος Κρητικός» (1893 – 1978) όπως ήταν γνωστός από τη διάδοση των δίσκων του¹, μετανάστευσε το 1909 σε εφηβική ηλικία στην Αμερική, την περίοδο του μεγάλου ελληνικού μεταναστευτικού ρεύματος στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Πληροφορίες τον φέρνουν να παίζει λύρα με αξιώσεις πριν φύγει για την Αμερική, όπου παρέμεινε έως το θάνατό του, ενώ στην Ελλάδα ήρθε πολλές φορές ως επισκέπτης.

Στη νέα του πατρίδα το κοινωνικό πλαίσιο που θα συναντήσει είναι εντελώς διαφορετικό από αυτό της Κρήτης. Η Αμερική στις αρχές του 20^{ου} αιώνα αποτελεί κοινό τόπο διαμονής εκατομμυρίων μεταναστών από όλο τον κόσμο που πήγαν εκεί για να δουλέψουν και να βρουν μια καλύτερη ζωή από αυτή που ζούσαν στους τόπους καταγωγής τους.

Ο Χαρίλαος στην Αμερική θα ασχοληθεί επαγγελματικά με τη λύρα για να βγάλει τα προς το ζην. Εκεί, εκτός των Κρητικών, οι οποίοι σίγουρα αποτελούσαν ένα κοινό το οποίο ενδιαφερόταν για τη μουσική του, συναντά ένα πολύ μεγαλύτερο πολυεθνικό κοινό με καταγωγή από διάφορες περιοχές της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και με κοινά πολιτισμικά χαρακτηριστικά. Η αγοραστική δύναμη του κοινού αυτού θα προσελκύσει το Χαρίλαο να ασχοληθεί με τη μουσική του, όχι μόνο ως μουσικός αλλά και ως παραγωγός δίσκων². Η συγκεκριμένη μουσική εντάσσεται τόσο όσον αφορά τις ζωντανές πρακτικές όσο και τη δισκογραφία στην ανάπτυξη των «καφέ αμάν» και του συγκεκριμένου τύπου μουσικής στην Αμερική, κυρίως κατά την διάρκεια του μεσοπολέμου.

Η μουσική που ηχογράφησε ο Χαρίλαος διαμορφώνεται και επηρεάζεται σε μεγάλο βαθμό από τις συνθήκες που περιγράψαμε, ενώ παράλληλα την επηρεάζουν οι φορείς δισκογραφικής παραγωγής και κοινωνικοί παράγοντες όπως η ενσωμάτωση των Ελλήνων μεταναστών στην αμερικανική κοινωνία με το πέρασμα του χρόνου.

¹ Το ψευδώνυμο «Κρητικός» απαντάται σε πολλές ετικέτες και εξώφυλλα δίσκων του.

² Διατηρούσε δικιά του δισκογραφική εταιρία με την επωνυμία “Pharos”.

Οι πολλαπλές ταυτότητες του Χαρίλαου ως μουσικού, ως επιχειρηματία – ιδιοκτήτη δισκογραφικής εταιρείας στην Αμερική, ως «κρητικού» καλλιτέχνη που ασχολήθηκε και με την «καφέ αμάν» μουσική, καθώς και η μεγάλη του δισκογραφική δραστηριότητα³, μέσα στις ιδιαίτερες κοινωνικές, οικονομικές και πολιτισμικές συνθήκες της Αμερικής, αποτέλεσαν σημαντικούς παράγοντες της διαφορετικότητας του Χαρίλαου από του υπόλοιπους Κρητικούς μουσικούς που εγκαταστάθηκαν μόνιμα στην Αμερική την ίδια περίοδο.

Οι μέχρι τώρα βιβλιογραφικές αναφορές σχετικά με το Χ. Πιπεράκη αφορούν σε βιογραφικά στοιχεία για την ζωή του, την προσωπικότητα του και την μουσική του. Μία τέτοιου είδους προσέγγιση γίνεται από τον Αθανάσιο Δεικτάκη⁴ και τον Παναγιώτη Κουνάδη⁵ μέσω πληροφορητών που είτε γνώριζαν οι ίδιοι είτε είχαν συνεργαστεί με το Χαρίλαο. Γενικότερα πάντως ένα μέρος της δισκογραφίας του Χαρίλαου έγινε ευρέως γνωστό στο κοινό της Κρήτης μέσω του ηχητικού υλικού που δημοσιεύτηκε στη συλλεκτική έκδοση ψηφιακών δίσκων «Οι πρωτομάστορες»⁶. Η συγκεκριμένη έκδοση που εμπεριέχει το ηχητικό υλικό «κρητικών» ηχογραφήσεων από δίσκους 78 στροφών και βιογραφικές αναφορές διαφόρων μουσικών της Κρήτης, κυκλοφόρησε το 1994⁷.

Ο Παναγιώτης Κουνάδης παρουσιάζει επίσης ένα μέρος της δισκογραφίας του Χαρίλαου και του μη «κρητικού» ρεπερτορίου των ηχογραφήσεων του, χωρίς όμως να προχωράει σε κάποια ανάλυση του ηχητικού τους υλικού. Παράλληλα δεν λαμβάνει υπόψη του το μουσικό πλαίσιο των ηχογραφήσεων του Χαρίλαου, έτσι τοποθετεί (κατά την άποψη μου λανθασμένα) την προέλευση των μη «κρητικών» μελωδιών που ηχογράφησε τη δεκαετία του '20 στην Αμερική στο «κρητικό» μουσικό πλαίσιο ανάπτυξης του «ρεμπέτικου».

³ Ο Χαρίλαος πραγματοποίησε συνολικά πενήντα επτά δικές του ηχογραφήσεις δίσκων 78 στροφών «κρητικής» και «καφέ αμάν» μουσικής στην Αμερική, ενώ παράλληλα συμμετείχε και σε δισκογραφία άλλων μουσικών (από τη δισκογραφία άλλων μουσικών εντοπίσαμε έξι ηχογραφήσεις).

⁴ Δεικτάκης Αθανάσιος Π. *Χανιώτες λαϊκοί μουσικοί που δεν υπάρχουν πια*, Καστέλλι Κισάμου 1999.

⁵ Κουνάδης Παναγιώτης, «Η Κρητική 'παρουσία' στο Ρεμπέτικο», στο: *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών – Κείμενα γύρω από το Ρεμπέτικο – Β' Τόμος*, Κατάρτι, 2003, σ. 125 – 129.

Κουνάδης Παναγιώτης, «Χαρίλαος Πιπεράκης: Ο Παγκανίνι της λύρας», ό.π., σ. 130 – 137.

⁶ *Οι Πρωτομάστορες 1920 – 1955*, Κρητικό Μουσικό Εργαστήρι – Αεράκης, S.A. – 538, 1994.

⁷ Αυτή είναι η τελική έκδοση ή οποία περιέχει δέκα ψηφιακούς δίσκους. Ημιτελείς εκδόσεις των «Πρωτομαστών» παρουσιάζονται από τις αρχές της δεκαετίας του '80 και μετά. Σε αυτές εμπεριέχονται λιγότερες ηχογραφήσεις απ' ό,τι στην τελική έκδοση.

Τέλος ο Chris Williams⁸ παρουσιάζει το Χαρίλαο Πιπεράκη στο άρθρο του “The Cretan Muslims and the Music of Crete”, ως έναν από τους τρεις βασικούς εκπροσώπους⁹ της «ανατολικοποίησης» της «κρητικής» μουσικής κατά της δεκαετίες του '20 και του '30. Το άρθρο αναφέρεται σε υφολογικά στοιχεία της μουσικής του Χαρίλαου και στο κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο αναπτύχθηκε, παρόλα αυτά απουσιάζει επίσης κάποια ανάλυση του ηχητικού υλικού των ηχογραφήσεων του.

Βλέπουμε σχετικά με τις μέχρι τώρα βιβλιογραφικές αναφορές για το Χαρίλαο ότι το ηχητικό υλικό των ηχογραφήσεών του δεν έχει εξεταστεί στο σύνολο του από τους ερευνητές με κάποια συγκεκριμένη μέθοδο ανάλυσης. Η παρούσα εργασία προσβλέπει σε μία πιο ερμηνευτική «ματιά» της μουσικής του Χαριλάου μέσω της ανάλυσης συγκεκριμένων παραμέτρων του ηχητικού υλικού των ηχογραφήσεων του.

Συγκεκριμένα η ανάλυση του ηχητικού υλικού των ηχογραφήσεων του Χ. Πιπεράκη έχει ως στόχο την ανάδειξη εκείνων των στοιχείων της μουσικής του, που διαμόρφωσε η καινούργια συνθήκη της σύμπραξης με μουσικούς από διαφορετικά μέρη, των νέων ηθών μουσικής πράξης, των νέων μορφών μουσικής διάδοσης και τέλος των επιρροών από το ίδιο το κοινωνικό πλαίσιο της Αμερικής. Για την επίτευξη του στόχου που περιγράψαμε πραγματοποιήθηκε λεπτομερής μελέτη του ηχητικού υλικού μέσω πολλαπλών ακροάσεων των σχετικών ηχογραφήσεων.

Οι παράμετροι της μουσικής του Χαρίλαου, στις οποίες αναζητήθηκαν και εξετάστηκαν οι παραπάνω επιδράσεις είναι οι εξής: Α') Ο τύπος ρεπερτορίου και τα είδη μελωδιών που ηχογράφησε σε όλη τη διάρκεια της δισκογραφίας του στις 78 στροφές. Μέσω αυτών των στοιχείων εξετάζεται η συχνότητα των ηχογραφήσεων «κρητικών» και «καφέ αμάν» μελωδιών στο ρεπερτόριό του ανά χρονική περίοδο και δισκογραφική εταιρία. Επίσης, εξετάζεται η συχνότητα της ύπαρξης οργανικών αυτοσχεδιασμών (*ταξιμιών*) στις μελωδίες των ηχογραφήσεών του. Η ύπαρξη *ταξιμιών* παρατηρήθηκε εξ αρχής μόνο στην ακρόαση του ηχητικού υλικού των «καφέ αμάν» μελωδιών, καθώς το *ταξίμι* αποτελεί βασικό συστατικό του συγκεκριμένου τύπου μουσικής. Β') Οι τύποι ορχήστρας που χρησιμοποίησε στις ηχογραφήσεις του ο Χαρίλαος ανά χρονικές περιόδους και δισκογραφικές εταιρίες σε «κρητικές» και «καφέ αμάν» μελωδίες. Γ') Η ρυθμική «μετάλλαξη» των μελωδιών

⁸ Williams Chris, “The Cretan Muslims and the Music of Crete”, στο: Tziovas Dimitris, *Greece and the Balkans: identities, perceptions and cultural encounters since the enlightenment*, Ashgate, 2003, p. 208 – 219.

⁹ Οι άλλοι είναι ο Α. Ροδινός και ο Σ. Φουσταλιεράκης.

των *συρτών*, λόγω των επιρροών από τη μεταφορά οργάνων της τύπου «καφέ αμάν» μουσικής στο «κρητικό» ρεπερτόριο. Η συγκεκριμένη ρυθμική «μετάλλαξη» παρατηρήθηκε εξ αρχής στην ακρόαση του ηχητικού υλικού των *συρτών* και όχι σε άλλα είδη «κρητικών» μελωδιών. Δ') Ο στίχος των ηχογραφήσεων του Χαρίλαου.

Στο πλαίσιο της πτυχιακής δε διενεργήθηκε τροπική ανάλυση των μελωδιών και των *ταξιμιών*, καθώς αποτελεί ένα πεδίο το οποίο αν διερευνηθεί «κλιμακοκεντρικά»¹⁰, χωρίς δηλαδή να ληφθούν υπόψη άλλες παράμετροι της τροπικότητας των μελωδιών όπως οι δεσπίζοντες φθόγγοι, οι μελωδικές έλξεις και καταλήξεις, η τονική θεμελίωσης, η πορεία ανάπτυξης και άλλα τέτοια επιμέρους φαινόμενα, το αποτέλεσμα της ανάλυσης θα είναι ελλιπές και δεν θα αποτελεί σε καμία περίπτωση πεδίο ερμηνείας των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της τροπικής συμπεριφοράς της μουσικής του Χαρίλαου και των τυχών επιρροών της από άλλες μουσικές «παραδόσεις». Για τους παραπάνω λόγους η τροπική ανάλυση αποτελεί από μόνης της ένα πολύ μεγάλο, αυτοτελές, θα λέγαμε, πεδίο μελέτης το οποίο αφήνεται ανοιχτό για περαιτέρω έρευνα.

Τα αποτελέσματα των αναλύσεων των παραμέτρων που τέθηκαν προς εξέταση στο υπό ανάλυση ηχητικό υλικό των ηχογραφήσεων του Χ. Πιπεράκη θα συσχετισθούν με γεγονότα που αφορούν το κοινωνικό, ιστορικό, μουσικό πλαίσιο, τις συνθήκες δισκογραφικής παραγωγής στην Αμερική και τις βιογραφικές αναφορές για τη ζωή και τη μουσική δράση του Χαρίλαου, ώστε να γίνει βάσει αυτών, η ερμηνεία των δεδομένων που προκύπτουν από την ανάλυση.

Αρχικά η έρευνα μου βασίστηκε στην αποδελτίωση από βιβλία – καταλόγους¹¹ όλης της «κρητικής» δισκογραφίας 78 στροφών με βάση του τίτλους των ηχογραφήσεων, τα ονόματα των μουσικών και τα μουσικά όργανα της ηχογράφησης, εφόσον αυτά υπήρχαν. Στη συνέχεια η έρευνα εστιάστηκε στην δισκογραφία 78 στροφών που πραγματοποιήθηκε αποκλειστικά στην Αμερική και κατέληξε στην αποδελτίωση της δισκογραφίας του Χαρίλαου Πιπεράκη.

Το επόμενο βήμα ήταν η συλλογή του ηχητικού υλικού των ηχογραφήσεων του Χαρίλαου που αποδελτιώθηκαν από τους καταλόγους. Πολλές από αυτές βρέθηκαν επανεκδομένες σε ψηφιακούς δίσκους, άλλες σε βάσεις δεδομένων στο

¹⁰ Για το φαινόμενο του «κλιμακοκεντρισμού» στη «λαϊκή» μουσική, βλ. Ανδρικός Νίκος, «Το υβριδικό σύστημα των «λαϊκών δρόμων» και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισής του», στο *Μουσική (και) θεωρία*, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, 2010, σ. 96-106.

¹¹ Μανιάτης Διονύσης, *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου*, Αθήνα 2006. Spottswood Richard, *Ethnic music on records, A discography of ethnic recordings produced in the United States 1893 to 1942, Vol.3*, Univ. of Illinois Press, Urbana and Chicago 1990.

διαδίκτυο καταχωρημένες από συλλέκτες δίσκων. Δεν πραγματοποιήθηκε προσωπική έρευνα σε αρχεία συλλεκτών, καθώς αυτό θα αποτελούσε μία πολύ χρονοβόρα διαδικασία, η οποία δεν ήταν δυνατό να πραγματοποιηθεί μέσα στα χρονικά πλαίσια εκπόνησης μιας πτυχιακής εργασίας. Παρόλα αυτά, η εύρεση και άλλου ηχητικού υλικού από αρχεία συλλεκτών μπορεί να αποτελέσει μελλοντικό πεδίο έρευνας.

Το ηχητικό υλικό που βρέθηκε, ταυτοποιήθηκε με τις ηχογραφήσεις είτε μέσω του τίτλου, είτε μέσω της ακρόασης του, καθώς πολλές φορές δεν υπήρχε αναφορά στο όνομα του Χαρίλαου ή ο τίτλος του ηχητικού υλικού με τον τίτλο ηχογράφησης στον κατάλογο ήταν διαφορετικοί.

Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας παρουσιάζεται το πλαίσιο της ελληνικής μετανάστευσης στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Στο πλαίσιο αυτό τοποθετείται και ο ερχομός του Χαρίλαου στην Αμερική. Αναφέρονται ζητήματα ταυτότητας και ενσωμάτωσης της πρώτης γενιάς των μεταναστών, καθώς η ενσωμάτωσή τους έπαιξε σημαντικό ρόλο στις αλλαγές του «ύφους» των ηχογραφήσεων «ελληνικής» μουσικής με το πέρασμα του χρόνου.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, παρουσιάζονται οι εργασιακές πρακτικές των Ελλήνων μουσικών στην Αμερική και οι χώροι εργασίας τους. Αναλυτικά παρουσιάζεται το «καφέ αμάν» ως χώρος εργασίας πολλών Ελλήνων και άλλης καταγωγής μουσικών από περιοχές της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, κυρίως κατά την περίοδο του μεσοπολέμου. Μεταξύ αυτών των μουσικών, σύμφωνα με τα συμφραζόμενα των στοιχείων που βρήκαμε γι' αυτόν, υπήρξε και ο Χαρίλαος, χωρίς όμως να αναφέρεται κάπου επί λέξει ότι έπαιζε στους συγκεκριμένους χώρους. Οι ηχογραφήσεις «καφέ αμάν» μουσικής που πραγματοποιήθηκαν από το Χαρίλαο αποτέλεσαν ένα επιπλέον λόγο για να ασχοληθούμε με τους χώρους αυτούς, ενώ οι ελλιπείς αναφορές για τα «καφέ» αμάν» της Αμερικής μας οδήγησαν στη καταγραφή του γενικού πλαισίου των κέντρων και της μουσικής του συγκεκριμένου είδους, μελετώντας γενικότερα το θεσμό του «καφέ αμάν» και εκτός Αμερικής.

Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζεται επίσης ο θεσμός των ελληνικών καφενείων στην Αμερική, ως χώρος εργασίας και μουσικών πρακτικών των Ελλήνων μουσικών. Αναπτύσσονται επίσης ορισμένα ζητήματα «ταυτότητας» σε σχέση με τους χώρους του καφενείου και του «καφέ αμάν» στην Αμερική. Τέλος γίνεται αναφορά στις περιοδείες που πραγματοποιούσαν οι Έλληνες μουσικοί στις Ηνωμένες Πολιτείες, ενώ μικρή αναφορά γίνεται επίσης και στα δρώμενα των συλλόγων της ομογένειας.

Στο τρίτο κεφάλαιο της εργασίας παρουσιάζεται ο ρόλος και η χρησιμότητα που έχει στη διατύπωση του επιστημονικού μουσικού λόγου η ανάλυση των «εμπορικών» ηχογραφήσεων 78 στροφών και η τοποθέτηση τους μέσα στο ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο που αυτές πραγματοποιήθηκαν. Επίσης γίνεται αναφορά σε παλαιότερους τρόπους διαχείρισης του συγκεκριμένου υλικού από λαογράφους και μουσικολόγους.

Στη συνέχεια του ίδιου κεφαλαίου παρουσιάζονται οι περίοδοι ανάπτυξης της «ελληνικής» δισκογραφίας 78 στροφών, οι αιτίες ανάπτυξης των «ελληνικών» ηχογραφήσεων στην Αμερική την ίδια περίοδο και η «μετάλλαξη» του «ύφους» τους, λόγω της ενσωμάτωσης των Ελλήνων μεταναστών και της εισαγωγής δίσκων από την Ελλάδα. Τέλος γίνεται αναφορά στις αλλαγές που προέκυψαν μεταπολεμικά στον τομέα των φορέων δισκογραφικής παραγωγής, όσον αφορά την «ελληνική» μουσική.

Στο τέταρτο κεφάλαιο επιχειρείται μια πρώτη προσέγγιση στην «κρητική» δισκογραφία των 78 στροφών εστιάζοντας περισσότερο σε αυτή της Αμερικής. Στη συνέχεια παρουσιάζονται γενικά στοιχεία που προκύπτουν από την αποδελτίωση της συγκεκριμένης δισκογραφίας και σ' ένα δεύτερο επίπεδο γίνεται ειδική αναφορά στους μετανάστες Κρητικούς μουσικούς της Αμερικής που ηχογράφησαν σε δίσκους 78 στροφών. Η αναφορά σε αυτούς γίνεται μέσω της παρουσίασης βιογραφικών στοιχείων και της δισκογραφίας τους.

Στο πέμπτο κεφάλαιο παρουσιάζονται βιογραφικά στοιχεία του Χαρίλαου Πιπεράκη. Επίσης αναδεικνύονται διάφορες όψεις της προσωπικότητας και της μουσικής του από ανθρώπους που τον γνώρισαν και συνεργάστηκαν μαζί του. Σ' ένα δεύτερο στάδιο παρουσιάζεται συνοπτικά το χρονικό της δισκογραφικής του δραστηριότητας και η εμπλοκή του ως επιχειρηματία στην παραγωγή δίσκων. Τέλος αναλύονται και ερμηνεύονται στοιχεία ερευνών που αφορούν το ρόλο της μουσικής και της προσωπικότητας του Χαρίλαου στη διαμόρφωση της μουσικής «παράδοσης» στην Κρήτη.

Στο έκτο και τελευταίο κεφάλαιο πραγματοποιείται ανάλυση συγκεκριμένων παραμέτρων που αφορούν το ηχητικό υλικό των ηχογραφήσεων του Χαρίλαου Πιπεράκη.

Τέλος, στο παράρτημα της πτυχιακής παρέχεται φωτογραφικό υλικό το οποίο προέκυψε από τη βιβλιογραφική και δισκογραφική έρευνα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Μεταναστευτικό πλαίσιο

1.1. Η Ελληνική μετανάστευση στις ΗΠΑ στα τέλη του 19^{ου} – αρχές του 20^{ου} αιώνα

Από το 1866 έως το 1915, περίπου είκοσι πέντε εκατομμύρια ξένοι μετανάστες εισήλθαν στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής¹². Οι κυριότερες αιτίες του μαζικού μεταναστευτικού ρεύματος, ήταν οι γρήγοροι ρυθμοί εκβιομηχάνισης που επικρατούσαν εκεί, η αφθονία πρώτων υλών και η έλλειψη εργατικών χεριών¹³.

Η Ελλάδα εισχώρησε σε αυτό το μεταναστευτικό ρεύμα την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αιώνα, ενώ συνολικά, οι Έλληνες που μετανάστευσαν την περίοδο από το 1890 έως και τις αρχές της δεκαετίας του 1920 ήταν γύρω στο μισό εκατομμύριο¹⁴. Ο χρόνος έναρξης της μετανάστευσης και οι περιοχές που εγκαταστάθηκαν οι μετανάστες, σχετίζονταν άμεσα με τις ανάγκες της αμερικανικής οικονομίας¹⁵.

Η μετανάστευση σταματάει προσωρινά το 1924, λόγω της λήψης περιοριστικών μέτρων που επέβαλε το Κογκρέσο, με στόχο να κάμψει τη ροή των μεταναστών από τις χώρες της νοτιοανατολικής Ευρώπης¹⁶.

Τα αιτία της ελληνικής μετανάστευσης, εντοπίζονται στη δυνατότητα εύρεσης εργασίας και στην οικονομική ευημερία των ΗΠΑ, σε συνδυασμό με τις κακές

¹² Παπαδόπουλος Γιάννης, *Η μετανάστευση από την Οθωμανική αυτοκρατορία στην Αμερική (19^{ος} αιώνας-1923): Οι ελληνικές κοινότητες της Αμερικής και η Αλυστική πολιτική της Ελλάδας*, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα 2008, σ. 96.

¹³ Κιτρορέφ Αλέξανδρος, «Η υπεραντλαντική μετανάστευση», στο: *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα 1900 – 1922. Οι απαρχές*, Α' Τόμος, Βιβλιόραμα, Αθήνα 1999, σ. 123.

¹⁴ Ο.π., σ. 126. Για να δοθεί μια πληρέστερη εικόνα του πραγματικού μεγέθους της μετανάστευσης, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη και τις αναχωρήσεις Ελλήνων μεταναστών από τις ΗΠΑ που υπολογίζονται γύρω στις 180.000, κατά την περίοδο 1908 – 1924. Αν συνυπολογιστούν σε αυτόν τον αριθμό και οι αναχωρήσεις πριν το 1908, το ποσοστό επιστροφής αγγίζει το 40% επί του συνολικού αριθμού των Ελλήνων μεταναστών. Ο.π., σ. 131.

¹⁵ Παπαδόπουλος Γιάννης, *ό.π.*, σ. 30.

¹⁶ Κιτρορέφ Αλέξανδρος, *ό.π.*, σ. 128. Το Κογκρέσο το 1924 και περιόρισε τον αριθμό των μεταναστών από κάθε εθνότητα στο 2% όσων κατοικούσαν στις Ηνωμένες Πολιτείες το 1890 και επιπλέον υιοθέτησε ένα ετήσιο ανώτατο όριο 150.000 μεταναστών. Κύριος στόχος του αμερικανικού κράτους ήταν ο αποκλεισμός όσων προέρχονταν από την Ανατολική και τη Νότια Ευρώπη από όπου το μαζικό κύμα ξεκίνησε την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα, δεν έθιξαν όμως τη μετανάστευση από τις άλλες χώρες της Βόρειας και της Νότιας Αμερικής. Η επιβολή των μέτρων αυτών σε μια περίοδο ανάπτυξης της οικονομίας απηχούσε το μέγεθος του συλλογικού φόβου για την απειλή που αντιπροσώπευαν οι μετανάστες και την έλλειψη αυτοπεποίθησης για τη δυνατότητα αφομοίωσης των ξένων στην αμερικανική κοινωνία. Παπαδόπουλος Γιάννης, *ό.π.*, σ. 420-421.

κοινωνικοοικονομικές συνθήκες που επικρατούσαν τη συγκεκριμένη περίοδο στην Ελλάδα¹⁷.

Οι Έλληνες που μετανάστευαν, στην πλειοψηφία τους δεν ήταν οι φτωχότεροι ανά περιοχή. Το συμπέρασμα αυτό απορρέει από το γεγονός ότι το αντίτιμο του εισιτηρίου ήταν μεγάλο και κατά συνέπεια δύσκολο από κάποιο φτωχό να βρει λεφτά για να το πληρώσει. Τα κίνητρα επίσης των μεταναστών δεν εφορμούσαν από την ανάγκη για επιβίωση, αλλά περισσότερο από τη θέλησή τους να διατηρήσουν το βιοτικό επίπεδο που κατάφεραν να επιτύχουν μέσω της ανάπτυξης και της εμπορευματοποίησης της ελληνικής γεωργίας¹⁸.

Κύρια αιτία της ελληνικής μετανάστευσης αποτέλεσε η κάμψη της αγροτικής οικονομίας, ως απόρροια της κατάρρευσης του εξαγωγικού εμπορίου της σταφίδας και ταυτόχρονα της δυσβάσταχτης φορολογίας που επιβλήθηκε στους αγρότες από το ελληνικό κράτος με αποτέλεσμα να μη μπορούν να ανταπεξέλθουν στους μεγάλους φόρους. Οι αγρότες που αναγκάστηκαν με τον τρόπο αυτό να εγκαταλείψουν την γεωργία αποτέλεσαν τον κύριο όγκο των Ελλήνων μεταναστών προς την Αμερική, καθώς δεν υπήρχε στην Ελλάδα βιομηχανικός τομέας για να τους απορροφήσει. Οι περιοχές που πληχθήκαν περισσότερο από την κάμψη της γεωργίας ήταν η Πελοπόννησος, η δυτική Στερεά Ελλάδα και τα νησιά του Ιονίου. Από τις περιοχές αυτές προήλθε το πρώτο μαζικό ρεύμα Ελλήνων μεταναστών προς την Αμερική¹⁹.

Σημαντικό ρόλο στην μετανάστευση των Ελλήνων έπαιξε επίσης η δράση των περιοδεύοντων ταξιδιωτικών πρακτόρων των ατμοπλοϊκών εταιρειών, οι οποίοι διαφήμιζαν τις δυνατότητες εύκολου πλουτισμού που παρείχαν οι Ηνωμένες Πολιτείες²⁰.

Άλλες αιτίες που ώθησαν τους Έλληνες να μεταναστεύσουν, σύμφωνα με τον Αλέξανδρο Κιτροέφ, ήταν η αποφυγή της στράτευσης των νεαρών ανδρών στην Ελλάδα, καθώς είχαν κουραστεί από τους συνεχείς πολέμους²¹. Η ανάγκη για εξασφάλιση προίκας στα νεαρά κορίτσια της οικογένειας, ωθούσε τις οικογένειες να στέλνουν τους νεαρούς άνδρες τους ως μετανάστες. Τέλος, ένας μεγάλος αριθμός

¹⁷ Κιτροέφ Αλέξανδρος, ό.π., σ. 132.

¹⁸ Ο.π., σ. 125.

¹⁹ Ο.π., σ. 134-135.

²⁰ Στην Μακεδονία η δράση των ταξιδιωτικών πρακτόρων έπειθε τους αγρότες να υποθηκεύσουν τις περιουσίες τους έναντι του τιμήματος του εισιτηρίου. Βλ. Παπαδόπουλος Γιάννης, ό.π., σ. 30, 39.

²¹ Τέτοιο παράδειγμα μετανάστευσης αποτελούν οι κάτοικοι από τον νομό Αττικής και Βοιωτίας, όπου στους δήμους Θίσβης, Μεγάρων, Θεσπειών, Τανάγρας και Διστομίων το 1911 είχαν μεταναστεύσει τα δύο τρίτα των στρατευσίμων. Βλ. Παπαδόπουλος Γιάννης, ό.π., σ. 35 και Κιτροέφ Αλέξανδρος, ό.π., σ. 137-138.

Ελληνίδων μεταναστριών πήγε στην Αμερική για να παντρευτεί κάποιον Έλληνα που είχε εγκατασταθεί εκεί, επιτυγχάνοντας ένα καλό εισόδημα²².

Πολλοί από τους Έλληνες μετανάστες ήταν ελληνικής καταγωγής όχι όμως και ελληνικής ιθαγένειας, αφού προέρχονταν από αλύτρωτα μέρη της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Η πολιτική καταπίεση των ατόμων αυτών στην επικράτεια της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας αποτέλεσε σημαντικό μεταναστευτικό παράγοντα και εντοπίζεται σε δύο ιστορικά γεγονότα²³. Πρώτον, κατά το έτος 1908, πολλοί «Έλληνες» που κατοικούσαν στην Οθωμανική επικράτεια μετανάστευσαν, λόγω ενός νόμου που διέταξε την κατάταξή τους στον Οθωμανικό στρατό. Δεύτερον, στην ήττα των Τούρκων στους Βαλκανικούς Πολέμους, η οποία προκάλεσε πολλές διώξεις «Ελλήνων» που αναγκάστηκαν να μεταναστεύσουν²⁴.

Η Κρήτη αποτελούσε και αυτή στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και στις αρχές του 20^{ου} τμήμα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας υπό ειδικό όμως καθεστώς ως αυτόνομη πολιτεία. Σύμφωνα με τον Ιωάννη Παπαδόπουλο η μετανάστευση των Κρητικών προς την Αμερική ήταν αποτέλεσμα των ειδικών διοικητικών συνθηκών που επικρατούσαν στην Κρήτη στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Όπως ο ίδιος αναφέρει, η παρατεταμένη έκρυθμη κατάσταση μετά τα μέσα του 19^{ου} αιώνα στην Κρήτη και οι συχνές επαναστάσεις είχαν ως αποτέλεσμα τη μετακίνηση χριστιανών και μουσουλμάνων Κρητικών προς άλλες περιοχές της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και της Ελλάδας. Επίσης ένα μέρος «Τουρκοκρητικών» μετανάστευσε στην Αμερική, ενώ ειδικά μετά το 1898 και την αποχώρηση του οθωμανικού στρατού η μετανάστευση αυτή εντάθηκε. Όσον αφορά το ρεύμα της μετανάστευσης των χριστιανών της Κρήτης προς τις Ηνωμένες Πολιτείες, αυτό ξεκίνησε από το 1900 αλλά εντάθηκε μετά το 1909. Προκλήθηκε κυρίως ως αποτέλεσμα της αύξησης του πληθυσμού και της αδυναμίας των αγροτών να επιβιώσουν, λόγω των τεχνολογικά υποανάπτυκτων συνθηκών καλλιέργειας²⁵.

Η μετάβαση των Ελλήνων μεταναστών στις ΗΠΑ χρηματοδοτείτο με ποικίλους τρόπους, όπως πωλήσεις χωραφιών και ζώων, δάνεια από συγγενείς ή

²² Κιτροέφ Αλέξανδρος, ό.π., σ. 139-141.

²³ Ό.π., σ. 136-137.

²⁴ Από στατιστικά στοιχεία της Επιτροπής Μεταναστεύσεως των Ηνωμένων Πολιτειών, προκύπτει ότι στο διάστημα 1899-1924 σε σύνολο 500.463 Ελλήνων μεταναστών στις Ηνωμένες Πολιτείες, οι 102.476 (20,4%) προέρχονταν από την Ευρωπαϊκή και την Ασιατική Τουρκία, ενώ το 1913, έτος αιχμής της μετανάστευσης από την Οθωμανική Αυτοκρατορία έφτασαν στην Αμερική 38.083 άτομα, από τα οποία 14.566 ήταν Έλληνες, 8.224 Σύριοι και 7.811 Αρμένιοι. Παπαδόπουλος Γιάννης, ό.π., σ. 37.

²⁵ Παπαδόπουλος Γιάννης, ό.π., σ. 44.

δανειστές²⁶. Σε άλλες πάλι περιπτώσεις, έστελναν εισιτήρια από την Αμερική οι φίλοι και οι συγγενείς των υποψήφιων μεταναστών που ήταν ήδη εκεί και είχαν αποκτήσει κάποια οικονομική άνεση. Τα σημεία αναχώρησης των μεταναστών ήταν τα λιμάνια του Πειραιά και της Πάτρας με τα πλοία «Μωραΐτης», «Θεμιστοκλής», «Πατρίς», αλλά και ξένα της εταιρίας «Αυστροαμερικάνα»²⁷.

Το ταξίδι προς την Αμερική γινόταν κάτω από άσχημες συνθήκες, αφού το πλήθος των επιβατών ταξίδευε κυρίως στην τρίτη θέση, στοιβαγμένο σαν εμπόρευμα στο κατάστρωμα και στα αμπάρια²⁸. Αυτό γινόταν γιατί τα πλοία ήταν πολύ μικρά σε σχέση με τους επιβάτες που μετέφεραν, ενώ το ταξίδι επέτεινε την ταλαιπωρία των επιβατών, καθώς διαρκούσε από είκοσι έως είκοσι δύο μέρες²⁹.

Η αποβίβαση των μεταναστών πραγματοποιούνταν στα μεγάλα λιμάνια της Αμερικής μέσω ειδικών κέντρων ελέγχου. Στο λιμάνι της Νέα Υόρκης όπου συνήθως κατευθυνόταν το μεταναστευτικό κύμα, οι μετανάστες υποβάλλονταν σε υγειονομικό έλεγχο και απογραφή. Ο έλεγχος πραγματοποιούνταν στο νησάκι «Ellis island», το οποίο βρίσκεται μέσα στο λιμάνι του Μανχάταν³⁰ και η διαδικασία του ελέγχου μπορούσε να κρατήσει για μέρες. Οι μετανάστες που είχαν προβλήματα υγείας, υποχρεώνονταν να γυρίσουν στο πλοίο για επαναπατρισμό με έξοδα της πλοιοκτητρίας εταιρίας. Το γεγονός αυτό ανάγκαζε τις εταιρίες να είναι προσεκτικές από την αρχή στην επιλογή των επιβατών³¹.

Το μεγαλύτερο μέρος των Ελλήνων μεταναστών εγκαταστάθηκε στις πολιτείες της Νέας Υόρκης (32.000), του Ιλλινόις (Illinois) (30.000), της Μασσαχουσέτης (Massachusetts) (30.000), της Πενσυλβανίας (Pennsylvania) (17.000), της Γιούτα (Utah) (12.000) και του Μισούρι (Missouri) (8.000). Η συγκέντρωση αυτή σχετιζόταν με τις δυνατότητες απασχόλησης σε κάθε περιοχή³².

²⁶ Οι μετανάστες από την Αχαΐα που δεν ήταν άποροι, αλλά συνήθως μικροκτηματίες, υποθήκευαν τα κτήματά τους στους ταξιδιωτικούς πράκτορες και τους τοκογλύφους για να εξασφαλίσουν το πολυπόθητο εισιτήριο. Παπαδόπουλος Γιάννης, ό.π., σ. 33.

²⁷ Εκτός αυτών, υπήρχαν και λιμάνια παράνομης μετανάστευσης, όπως αυτό της Ερατεινής στον Κορινθιακό κόλπο. Από κει πήγαιναν στην Νεάπολη της Ιταλίας και σε άλλα μεγάλα λιμάνια της Μεσογείου για να πραγματοποιήσουν το υπερατλαντικό ταξίδι. Κουνάδης Παναγιώτης, «Η μετανάστευση στις ΗΠΑ: Ένα θαμμένο κεφάλαιο της πρόσφατης ιστορίας μας», στο: *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών – Κείμενα γύρω από το Ρεμπέτικο – Α' Τόμος*, Κατάρτι 2003, σ. 260.

²⁸ Ο.π. σ. 261.

²⁹ Ταμπούρης Πέτρος, *Το ρεμπέτικο τραγούδι στην Αμερική 1900 – 1940*, FM Records, 2008, σ. 14.

³⁰ Κουνάδης Παναγιώτης, «Η μετανάστευση στις ΗΠΑ: Ένα θαμμένο κεφάλαιο της πρόσφατης ιστορίας μας», ό.π., σ. 261.

³¹ Ταμπούρης Πέτρος, ό.π., σ. 22-24.

³² Παπαδόπουλος Γιάννης, ό.π., σ. 47.

Οι Έλληνες που έφταναν στις ΗΠΑ δούλευαν ως ανειδίκευτοι εργάτες στον βιομηχανικό – βιοτεχνικό τομέα, στα ορυχεία, στην υφαντουργία, στην κατασκευή σιδηροδρόμων, υπάλληλοι σε επιχειρήσεις, πλανόδιοι μικροπωλητές, ενώ κάποιοι κατάφεραν σε μικρό χρονικό διάστημα να δημιουργήσουν τη δική τους επιχείρηση³³.

Στο σύνολο των Ελλήνων μεταναστών, 50.000 με 60.000 χιλιάδες εργαζόνταν στις βιομηχανίες των Βορειοανατολικών πολιτειών της Αμερικής. Περίπου 35.000 στις Κεντρικές και Δυτικές πολιτείες, σε ανθρακωρυχεία, μεταλλουργεία, ξυλουργεία και στην κατασκευή σιδηροδρομικών γραμμών. Οι υπάλληλοι σε ξενοδοχεία, ζαχαροπλαστεία, οπωροπωλεία και στιλβωτήρια έφταναν τις 60.000 με 70.000, ενώ ο συνολικός αριθμός των ελληνικής ιδιοκτησίας εμπορικών καταστημάτων, εστιατορίων, ξενοδοχείων και κέντρων αναψυχής ανερχόταν στις 6.000³⁴.

1.2. Προβλήματα προσαρμογής και ζητήματα ταυτότητας των Ελλήνων μεταναστών στη νέα πατρίδα

Οι Έλληνες μετανάστες αντιμετώπιζαν την αντιπάθεια των άλλων μεταναστών. Σημαντικός λόγος γι' αυτό, υπήρξε ο φόβος των ήδη εγκαταστημένων μεταναστών πως οι νεοφερμένοι Έλληνες θα τους πάρουν τις δουλειές, λόγω των χαμηλότερων ημερομισθίων που ζητούσαν. Επίσης, οι Έλληνες μετανάστες γίνονταν αντικείμενο φυλετικών διακρίσεων από του αγγλοσάξονες στην καταγωγή Αμερικάνους, στη βάση βιολογικών και σωματικών κριτηρίων³⁵. Ως αντιστάθμισμα σε αυτές τις διακρίσεις, οι Έλληνες μετανάστες πρόβαλαν την οικονομική τους επιτυχία.³⁶

Επίσης σημαντικό πρόβλημα προσαρμογής των Ελλήνων μεταναστών στην αμερικανική κοινωνία, αποτελούσε η άγνοια της αγγλικής γλώσσας, η οποία ήταν συχνότερη στα εργατικά στρώματα. Το γεγονός αυτό οδήγησε στη δημιουργία μιας

³³ Η απόκτηση για ένα μετανάστη δικής του επιχείρησης ήταν το πρώτο σκαλοπάτι της οικονομικής του ανάκαμψης. Κιτροέφ Αλέξανδρος, ό.π., σ. 125-126.

³⁴ Παπαδόπουλος Γιάννης, ό.π., σ. 49.

³⁵ Αρκετοί Αμερικανοί κοινωνικοί επιστήμονες θεωρούσαν τους Έλληνες κατώτερη φυλετική ομάδα με βάση την λευκότητα του δέρματος τους. Παπαδόπουλος Γιάννης, ό.π., σ. 6 και Κιτροέφ Αλέξανδρος, ό.π., σ. 159.

³⁶ Η αμερικανική κοινωνία που όχι μόνο διευκόλυνε, αλλά ασκούσε ταυτόχρονα πιέσεις στους μετανάστες για να αφομοιωθούν, θεωρούσε ότι όποιος μετανάστης αποκαθίστατο οικονομικά, έδειχνε με αυτό τη νομιμοφροσύνη του προς στις Ηνωμένες Πολιτείες. Παπαδόπουλος Γιάννης, ό.π., σ. 247-248.

τάξης μεσαζόντων ή «γλωσσάδων» όπως τους έλεγαν, οι οποίοι έβρισκαν εργασία στους μετανάστες και στην συνέχεια τους ζητούσαν προμήθεια για να μην απολυθούν. Οι «γλωσσάδες» ασκούσαν εξουσία στους μετανάστες και ηγούνταν των ελληνικών κοινοτήτων, ενώ σε κάποιες περιοχές μπορούσαν να γίνουν ακόμα και Έλληνες πρόξενοι³⁷.

Τέλος, μεγάλο κοινωνικό πρόβλημα στις κοινότητες των Ελλήνων μεταναστών αποτελούσε η εκμετάλλευση παιδιών που έφερναν παράνομα εργατομεσίτες από την Ελλάδα με την άδεια των γονιών τους, οι οποίοι λόγω της φτώχειας «ενοικίαζαν» τα παιδιά τους στους ταξιδιωτικούς πράκτορες³⁸.

Οι περισσότεροι Έλληνες μετανάστες πριν τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο είχαν ως δεδομένο ότι δε θα μείνουν μόνιμα στην Αμερική. Για το λόγο αυτό διατηρούσαν έντονα την εθνική τους ταυτότητα, ενώ ήταν στενά συνδεδεμένοι μεταξύ τους³⁹. Η ξενοφοβία όμως που αντιμετώπιζαν, τους ώθησε στο να οργανωθούν συλλογικά και να ξεκινήσουν διαδικασίες διεκδίκησης των πολιτικών τους δικαιωμάτων, τονίζοντας την ελληνικότητά τους. Η διαδικασία αυτή, ενώ τους έφερε κοντά με την αμερικανική κοινωνία, την ίδια στιγμή τους δημιούργησε δίλημμα ανάμεσα στην υποστήριξη της ελληνικότητάς τους και τον αγώνα για τα δικαιώματα που δίνονταν στους Αμερικανούς πολίτες. Ειδικά γι' αυτούς που γεννήθηκαν εκεί, το δίλημμα Έλληνας ή Αμερικάνος ήταν ακόμα μεγαλύτερο⁴⁰.

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1920, οι Έλληνες μετανάστες υποστήριζαν την ενσωμάτωσή τους με στόχο την πρόοδο, την ευημερία, αλλά και την αποφυγή του φόβου να απομονωθούν. Ειδικά για όσους περνούσαν από το στάδιο του εργάτη σε αυτό του μικροεπαγγελματία, η ιδέα της επανόδου στην Ελλάδα απομακρυνόταν όλο και περισσότερο⁴¹. Το γεγονός αυτό, ώθησε πολλούς Έλληνες να αποκτήσουν την αμερικανική ιθαγένεια, με στόχο να κερδίσουν περισσότερα πολιτικά δικαιώματα, αλλά και να δείξουν το σεβασμό τους στη χώρα που τους

³⁷ Ο.π., σ. 51.

³⁸ Ο.π., σ. 52.

³⁹ Ο τρόπος που εγκαθίσταντο κοινωνικοοικονομικά και θεσμικά οι Έλληνες μετανάστες γινόταν με βάση τη διατήρηση της ταυτότητά τους. Στην πόλη που πήγαιναν να εγκατασταθούν σχεδόν πάντα είχαν κάποιον γνωστό ή συγγενή, ενώ συχνά σχημάτιζαν μικρές ομάδες καλά συνδεδεμένες μεταξύ τους. Τα σπίτια τους ήταν κοντά, τις περισσότερες φορές δούλευαν στην ίδια επιχείρηση και περνούσαν μαζί τον ελεύθερο χρόνο τους. Οι σχηματισμοί αυτοί ενίσχυαν την κοινωνική τους συνοχή, αλλά και την ταυτότητα τους. Παρ' όλα αυτά, η γεωγραφική διασπορά των Ελλήνων μεταναστών και η τάση που είχαν να πιστεύουν ότι κάποια στιγμή θα γυρίσουν στην πατρίδα τους, τους απόκοψε από μία καλά οργανωμένη κοινοτική ζωή. Κιτρορέφ Αλέξανδρος, ό.π., σ. 165-166.

⁴⁰ Ο.π., σ. 165.

⁴¹ Παπαδόπουλος Γιάννης, ό.π., σ. 399.

φιλοξενεί. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το 1921, οι Έλληνες με αμερικανική υπηκοότητα έφτασαν τους 120.000, σε σύνολο περίπου 450.000 Ελλήνων μεταναστών στις ΗΠΑ⁴².

Εκτός της τάσης των μεταναστών που υποστήριζαν την αφομοίωση, υπήρχε και μία άλλη, όπου στη βάση εθνικών ελληνικών συμφερόντων, επικεντρώθηκε στη διατήρηση της ελληνικής ταυτότητας σε βάρος της ελληνοαμερικανικής⁴³, ενώ το ίδιο το ελληνικό κράτος ίδρυσε το 1908 την «Πανελλήνιο Ένωσι» με στόχο τον έλεγχο των Ελλήνων μεταναστών και την αποφυγή της αφομοίωσης τους⁴⁴.

Τελικά, οι οικονομικά εύποροι Έλληνες, συγκρότησαν μία ισχυρή μεσοαστική τάξη που επιδίωκε την αφομοίωση και όχι την προβολή της ελληνικής ταυτότητας. Οι μετανάστες που ανήκαν στην τάξη αυτή, για να εκφράσουν τη νομιμοφροσύνη τους στο αμερικανικό πολιτικό σύστημα διαχώρισαν τη θέση τους από τις κατώτερες τάξεις των Ελλήνων μεταναστών, καθώς αποτελούσαν γι' αυτούς παράδειγμα προς αποφυγή, λόγω της αρνητικής εικόνας (διαπληκτισμοί – εγκληματικότητα) των ελληνικών παροικιών⁴⁵. Την ίδια στιγμή, η ίδρυση ισχυρών Ελληνικών οργανώσεων που είχαν ως στόχο την επίτευξη της ενσωμάτωσης και η συγκρότηση της Αρχιεπισκοπής Αμερικής, έκαμψαν τις θέσεις των παλιών ηγετικών ομάδων και των ελληνικών εφημερίδων που υποστήριζαν την ελληνική ταυτότητα. Το αποτέλεσμα ήταν η αυτονόμηση των μεταναστών από την Ελλάδα και η δημιουργία μιας εθνοτικής ομάδας με αναφορά τον αμερικανικό και όχι τον ελληνικό εθνικισμό⁴⁶.

⁴² Ο.π., σ. 401.

⁴³ Ο.π., σ. 79.

⁴⁴ Βλ. ό.π., σ. 522.: «Μετά το 1908, η ελληνική κυβέρνηση προσπάθησε να καταστήσει, την *Πανελλήνιο Ένωσι*, την ηγεσία της οποίας ανέλαβαν οι έμποροι, σε φορέα συσπείρωσης των μεταναστών». Πρβλ. Με τις μεθοδεύσεις αυτές, το Ελληνικό κράτος, κατάφερε την επιστροφή 40.000 χιλιάδων μεταναστών, για να καταταγούν στον ελληνικό στρατό την περίοδο των Βαλκανικών πολέμων. Κιτροφέφ Αλέξανδρος, ό.π., σ. 169.

⁴⁵ Παπαδόπουλος Γιάννης, ό.π., σ. 499.

⁴⁶ Ο.π., σ. 530.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Μουσικές πρακτικές και χώροι εργασίας των Ελλήνων μουσικών στις ΗΠΑ

Οι δύσκολες βιοποριστικές συνθήκες που συνάντησαν στην Αμερική οι Έλληνες μετανάστες μουσικοί, τους ώθησαν στην αναζήτηση μόνιμης ή παροδικής εργασίας σχετικής με την καλλιτεχνική τους ιδιότητα.

Με μία πρώτη ματιά, τους βασικούς χώρους εργασίας των Ελλήνων μουσικών τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα αποτελούσαν τα «καφέ αμάν», τα ελληνικά καφεενεία και οι σύλλογοι της ομογένειας. Οι τελευταίοι απασχολούσαν ευκαιριακά τους Έλληνες μουσικούς σε κυριακάτικες εκδηλώσεις, χοροεσπερίδες, και «πικ – νικ»⁴⁷.

Ιδιαίτερο επίσης είδος εργασιακής απασχόλησης των Ελλήνων μουσικών της Αμερικής αποτελούσαν οι περιοδείες. Στο χώρο αυτό υπήρχαν ελληνικά συγκροτήματα που οργάνωναν περιοδείες στις ελληνικές κοινότητες των πόλεων της Αμερικής⁴⁸.

2.1. Το «καφέ αμάν» στην Αμερική: μια πρώτη προσέγγιση

Η έλλειψη λεπτομερών περιγραφών για τα «καφέ αμάν» της Αμερικής αναπόφευκτα μας οδηγεί σε πρώτο επίπεδο στην ανάγκη άντλησης πληροφοριών για το τι γενικά αντιπροσωπεύουν οι χώροι αυτοί, μέσα από τις περιγραφές των «καφέ αμάν» της Αθήνας, στο βιβλίο του Θόδωρου Χατζηπανταζή⁴⁹, καθώς και από τη διερεύνηση εργασιών που αφορούν συνολικά τους χώρους διασκέδασης που ονομάστηκαν «καφέ αμάν». Σε δεύτερο επίπεδο η έρευνα αφορά την παρουσίαση των βιβλιογραφικών αναφορών που κατέστη δυνατό να βρεθούν για τα «καφέ αμάν» της Αμερικής.

Παρακάτω παρουσιάζουμε αποσπασματικά το γενικό χαρακτήρα των μαγαζιών αυτών, την πελατεία που προσέλκυαν από πλευράς καταγωγής και

⁴⁷ Κόγιας Ντίνος Θ., «Φωνές της ξενιτιάς: Μουσικοί και μουσικές της Σάμου στη δισκογραφία 78 στροφών των ΗΠΑ», στο: Διονυσόπουλος Νίκος (επ.), *Η Σάμος στις 78 στροφές: Ιστορικές ηχογραφήσεις 1918 – 1958*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα 2009, σ. 80.

⁴⁸ Κουνάδης Παναγιώτης, «Γιώργος Κατσαρός: Από την Αμοργό στο Μανχάταν», στο: *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών – Κείμενα γύρω από το Ρεμπέτικο – Β΄ Τόμος*, Κατάρτι, 2003, σ. 106.

⁴⁹ Χατζηπανταζής Θόδωρος, *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί... Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου Α΄, συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του ρεμπέτικου*, Στιγμή, Αθήνα 1986.

κοινωνικής τάξης, το ρεπερτόριο, τους χορούς, τους μουσικούς και τους χορευτές που εργάζονταν σε αυτά.

Στο βιβλίο του Χατζηπανταζή αναφέρονται κάποιες από αυτές τις πτυχές, όπως: Α') Η ποικιλία και η πολυγλωσσία που είχε το ρεπερτόριο του «καφέ αμάν», το οποίο περιλάμβανε μουσική από το μεγάλο γεωγραφικό και εθνοτικό φάσμα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας⁵⁰. Β') Η καταγωγή των μουσικών των «καφέ αμάν», που ήταν στη συντριπτική τους πλειοψηφία, Έλληνες της Ανατολής, Αρμένιοι και λιγότερο Εβραίοι και «Γύφτοι»⁵¹. Γ') Ο χορός, που πέρα των τραγουδιών και των ταξιμιών, αποτελούσε βασικό στοιχείο του καλλιτεχνικού προγράμματος των «καφέ αμάν»⁵².

Επίσης σημαντικές πληροφορίες, όσον αφορά την προέλευση και τη δομή των «καφέ αμάν», μας δίνουν τα άρθρα: “Greek Cafe Music”, του Roderick Conway Morris και το «Alla-turca alla-franga και καφέ αμάν» του Γιώργου Κοκκώνη.

Σύμφωνα με το πρώτο άρθρο, τα «καφέ αμάν» και η μουσική τέτοιου τύπου άκμασε κατά το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, στα λιμάνια της δυτικής Μικράς Ασίας και των νησιών του Αιγαίου. Η μουσική που παιζόταν σε αυτά ήταν προϊόν των φτωχότερων κοινωνικών ομάδων των ελληνόφωνων κοινοτήτων και έδραζε σε γειτονιές του υποκόσμου όπου γίνονταν χασισοποσία, έπαιζαν χαρτιά και υπήρχαν οίκοι ανοχής. Οι άνθρωποι που σύχναζαν στις γειτονιές αυτές, ήταν συνήθως ναυτικοί, ψαράδες, εργαζόμενοι στις αγορές κρέατος, λαχανικών και ψαριών, φορτοεκφορτωτές, ιδιοκτήτες μικρών καφενείων και έμποροι⁵³.

Ο Γιώργος Κοκκώνης αναφέρει για το ίδιο θέμα ότι τα «καφέ αμάν» αποτέλεσαν τα πρώτα «τακτικά θέατρα μουσικής πράξης» των αστικών κέντρων, γνωρίζοντας παράλληλα τεράστια επιτυχία ως χώροι λαϊκής έκφρασης. Η αφετηρία τους, όσον αφορά την Ελλάδα, προσδιορίζεται στις τρεις τελευταίες δεκαετίες του

⁵⁰ Ο.π. σ. 67.: «Πέρα από τα τούρκικα και αράβικα τραγούδια (αμανέδες, σαρκιά, γιαρέδες, σαμπαϊ, ελφαζιέ κ.ά.), εκτελεσμένα σε ελληνική, τούρκικη, αρμένικη και αράβικη γλώσσα, τα προγράμματα τους πρόσφεραν πλήθος ελληνικά δημοτικά τραγούδια (Γιαννιώτικα, Κλέφτικα, Μωραϊτικά κ.ά.), λαϊκά των αστικών κέντρων της ανατολής (Σμυρναϊκά, Πολίτικα), αρβανίτικα (γκέκικα), ρουμάνικα (βλάχικα), βουλγάρικα και αιγυπτιακά».

⁵¹ Οι τέσσερις εθνικότητες αυτές, σύμφωνα με τον Θ. Χατζηπανταζή, ανέκαθεν καλλιεργούσαν με επαγγελματική ιδιότητα τις τέχνες στην Οθωμανική Αυτοκρατορία, καθώς ήταν κάτοχοι μιας πολυεθνικής παράδοσης και ταυτόχρονα πρόθυμοι να ικανοποιήσουν, κατά τις μετακινήσεις τους στις μεγαλουπόλεις της Ανατολικής μεσογείου, όλες τις απαιτήσεις και όλα τα γούστα. Ο.π. σ. 68-69.

⁵² Οι χορεύτριες χόρευαν κυρίως «ανατολίτικους χορούς», διαχωρισμένους σε «αράβικους», «τούρκικους», «ελληνικούς» ή «ρουμάνικους». Ο.π. σ. 74-76.

⁵³ Roderick Conway Morris, «Greek Cafe Music», *Journal of the British Institute of Recorded Sound*, 1981, p. 79-117, αναρτημένο στην ιστοσελίδα: <http://www.roderickconwaymorris.com/Articles/415.html> (πρόσβαση στις 26/09/20010).

19^{ου} αιώνα, ως απόρροια των καφωδείων που άκμασαν στα μεγάλα αστικά κέντρα του Δυτικού κόσμου και της Οθωμανικής επικράτειας⁵⁴

Η μουσική του «καφέ αμάν», σύμφωνα με το Roderick Conway Morris, ήταν βασισμένη στο σύστημα “makam” της «τουρκικής κλασικής μουσικής», ενώ το ρεπερτόριο είχε ως βάση τα ταξίμια⁵⁵, ένα μεγάλο απόθεμα από «παραδοσιακές» μελωδίες της ταβέρνας και των μουσικών καφενείων, μελωδίες «λαϊκές», μελωδίες της μουσικής των δερβίσηδων και της «κλασικής τούρκικης μουσικής». Όταν τα «καφέ αμάν» ήταν σε περιοχές με σχεδόν αποκλειστικά ελληνικό πληθυσμό, υπήρχε μια τάση να εισάγονται ελληνικοί στίχοι σε τούρκικα τραγούδια, χωρίς όμως να θίγεται η τροπικότητα της μουσικής, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις συμπεριλαμβάνονταν στο πρόγραμμά τους μια σειρά από κομμάτια του «δημοτικού» ρεπερτορίου της νησιωτικής και ηπειρωτικής Ελλάδας⁵⁶.

Τα όργανα που χρησιμοποιούνταν στα «καφέ αμάν» προέρχονταν από μουσικά σύνολα της τούρκικης κλασικής και λαϊκής αστικής μουσικής, ενώ ανήκαν στο είδος ορχήστρας που αποδίδεται με την τούρκικη λέξη “inc saz”, στην οποία περιλαμβάνονται όργανα ορχήστρας δωματίου⁵⁷. Τα όργανα αυτά ήταν το ούτι, το κανονάκι, το σαντούρι, η λύρα (Kemence), το ντέφι και τα ζίλια. Η λύρα πολλές φορές αντικαθίσταται από το βιολί, το ούτι από το τσουμπούς, ενώ το κανονάκι δεν έπαιζε ποτέ μαζί με το σαντούρι. Τα δύο κύρια κρουστά, το ντέφι και τα ζίλια, τα έπαιζαν αποκλειστικά γυναίκες που χόρευαν. Τα ζίλια επίσης αντικαθίσταντο κάποιες φορές από ξύλινα κουτάλια που παίζονταν σαν καστανιέτες⁵⁸.

Παρόλα αυτά, ο Γ. Κοκκώνης υποστηρίζει μια διαφορετική δομή της «καφέ αμάν» ορχήστρας. Σύμφωνα με τον ίδιο, γίνεται εμφανές τόσο από τις γραπτές αναφορές όσο και από τις ηχογραφήσεις, ότι στο «καφέ αμάν» επικρατεί το ζεύγος βιολί – σαντούρι, ενίοτε και με συνοδεία κιθάρας, ενώ το ούτι και το κανονάκι αποτελούν μάλλον εξαίρεση. Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνεται και από την ύπαρξη

⁵⁴ Κοκκώνης Γιώργος, «Alla-turca alla-franga και καφέ αμάν», εισήγηση στο επιστημονικό συνέδριο: *Το Οθωμανικό παρελθόν στο Βαλκανικό παρόν: Μουσική και Διαμεσολάβηση*, Φινλανδικό Ινστιτούτο Αθηνών, Τμήμα Τουρκικών Σπουδών και Σύγχρονων Ασιατικών, Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 30 Σεπτεμβρίου – 2 Οκτωβρίου 2010.

⁵⁵ Μελωδικός οργανικός αυτοσχεδιασμός στη βάση των παραμέτρων που οριοθετούνται από το εκάστοτε «μακάμ». Roderick Conway Morris, ό.π.

⁵⁶ Ο.π.

⁵⁷ Σε αντίθεση με αυτήν υπάρχει το είδος ορχήστρας “kabasa” στο οποίο περιλαμβάνονται όργανα αγροτικών περιοχών με δυνατή φωνή όπως ζουρνάδες και νταούλια. Όσον αφορά τους Έλληνες μουσικούς, αναφέρονται στα μουσικά σύνολα με τη λέξη «κομπανία», ενώ σε έναν από τους δίσκους του στην Αμερική, ο Αρμένιος ουτίστας Markos Melkon αναφέρει το μουσικό σύνολο ως «ψηλά όργανα», το οποίο κυριολεκτικά είναι η μετάφραση του όρου “inc saz”. Ο.π.

⁵⁸ Ο.π.

των όρων «σαντουρόβιολα» και «καφέ σαντούρ» ,ενώ ο τελευταίος όρος προηγείται χρονικά του όρου «καφέ αμάν»⁵⁹.

Όσον αφορά το χορό, στον οποίο αναφερθήκαμε και προηγουμένως μέσω του Θ. Χατζηπανταζή, ως βασικό στοιχείο του καλλιτεχνικού προγράμματος των «καφέ αμάν», σύμφωνα με τον Roderick Conway Morris, ο πιο δημοφιλής γυναικείος χορός, τόσο από την πλευρά των τραγουδιστριών όσο και των χορευτριών, ήταν το *τσιφτετέλι*. Από τη μεριά των ανδρών ο πιο δημοφιλής χορός ήταν το *ζεϊμπέκικο*, ενώ επίσης από τους άντρες χορευόταν και το *Χασάπικο*. Εκτός των παραπάνω χορών υπήρχαν και οι αντικριστοί χοροί όπως ο *μπάλος* και ο *καρσιλαμάς*⁶⁰.

Το μαζικό κύμα μετανάστευσης προς την Αμερική στα τέλη του 18^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, έφερε ένα μεγάλο αριθμό Ελλήνων και άλλων εθνοτήτων από περιοχές της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας (Ρωμιών, Τούρκων, Εβραίων, Αρμενίων κ.ά.) με κοινά πολιτισμικά χαρακτηριστικά. Τα μέλη των εθνοτήτων αυτών σε ένα περιβάλλον χωρίς εθνοτικές διαταραχές και πολεμικές συγκρούσεις, βρήκαν στα «καφέ αμάν» της Αμερικής, ένα κοινό χώρο διασκέδασης και πολιτισμικής έκφρασης.

Από αναφορές του ελληνικού τύπου της Αμερικής διαπιστώνεται η ύπαρξη των «καφέ αμάν» εκεί, από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Σε μία εξ' αυτών των αναφορών καταγράφεται η λειτουργία τους το 1904⁶¹.

Σύμφωνα με την Ιωάννα Λαλιώτου, οι περισσότεροι Έλληνες τραγουδιστές και μουσικοί που έζησαν και εργάστηκαν στις Ηνωμένες Πολιτείες κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου, αποκτούσαν φήμη τραγουδώντας και παίζοντας μουσική στα «καφέ αμάν» που βρίσκονταν στις ελληνικές κοινότητες. Το κοινό που διασκεδάζε σε αυτά, δεν αποτελούνταν μόνο από Έλληνες, αλλά και από μέλη άλλων εθνοτήτων όπως Τούρκοι, Αρμένιοι, Σύριοι και Άραβες⁶².

Σύμφωνα με τον Steve Frango, το 1925 άνοιξε στη Νέα Υόρκη στην 34η Οδό ανάμεσα στην 7η και 8η Λεωφόρο, το πρώτο «καφέ αμάν» της πόλης, μέσα στην

⁵⁹ Κοκκώνης Γιώργος, «Alla-turca alla-franga και καφέ αμάν», ό.π.

⁶⁰ Roderick Conway Morris, ό.π.

⁶¹ Μηνιαία Εικονογραφημένη εφημερίδα “Ατλαντίδα” με ημερομηνία έκδοσης: 4 Φεβρουαρίου του 1904. Στο: Παπαδάκης Γιώργος Ε., «Η τραγουδίστρια του καφέ αμάν», *Σε ήχο Ελληνικό*, Ελευθεροτυπία, 02/08/2006, Αναρτημένο στην ιστοσελίδα: http://archive.enet.gr/online/online_text/c=113,dt=02.08.2006,id=55990332 (πρόσβαση στις 21/09/2010).

⁶² Λαλιώτου Ιωάννα, *Διασχίζοντας τον Ατλαντικό: Η Ελληνική μετανάστευση στις ΗΠΑ κατά το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα*, Πόλις, Αθήνα 2006, σ. 242.

περίοδο της ποτοαπαγόρευσης⁶³, λειτουργώντας και το ίδιο ως παράνομο ποτοπωλείο⁶⁴. Ιδιοκτήτρια, ήταν μία από τις μεγαλύτερες τραγουδίστριες της μουσικής τύπου «καφέ αμάν» στην Αμερική, η Μαρίκα Παπαγκίκα⁶⁵. Τακτικοί θαμώνες από πλευράς καταγωγής στο μαγαζί της Μαρίκας, εκτός από Έλληνες, ήταν Αλβανοί, Άραβες, Αρμένιοι, Βούλγαροι, Σύριοι και Τούρκοι, ενώ στην πραγματικότητα, οι περισσότεροι πελάτες του μαγαζιού της δεν ήταν Έλληνες, αλλά Αρμένιοι⁶⁶.

Μετά το «καφέ αμάν» της Μ. Παπαγκίκα, σύντομα εμφανίστηκαν και άλλα στην ελληνική και την εβραϊκή συνοικία, που βρίσκεται κάτω από τη γέφυρα του Μανχάταν, γύρω από τους δρόμους “Delancy” και “Cherry”, ενώ μέσα σε λιγότερο από δεκαπέντε χρόνια υπήρχαν επιπλέον έξι έως οκτώ «καφέ αμάν», στην 8^η λεωφόρο, τέσσερα με πέντε οικοδομικά τετράγωνα μακριά από το μαγαζί της

⁶³ Ως περίοδος «ποτοαπαγόρευσης» ονομάζεται στις ΗΠΑ η χρονική περίοδο 1920 – 1933, όταν κηρύχθηκε παράνομη με συνταγματική πρόνοια η παρασκευή, διακίνηση, εισαγωγή, εξαγωγή και πώληση αλκοολούχων ποτών. Οι αιτίες της «ποτοαπαγόρευσης» απαντώνται στα αντιγερμανικά αντανάκλαστικά των Αμερικανών, καθώς πολλές ζυθοποιίες είχαν ιδιοκτήτες γερμανικής καταγωγής, ενώ επιφανείς εκπρόσωποι του επιχειρηματικού κόσμου όπως ο Φορντ και ο Ροκφέλερ δήλωναν ότι οι εργαζόμενοι θα ήταν πιο παραγωγικοί εάν απείχαν από το αλκοόλ. Αν και η κατανάλωση αλκοόλ μειώθηκε, τα πρώτα χρόνια της ποτοαπαγόρευσης, στη συνέχεια αυξήθηκε. Το αλκοόλ έγινε πιο επικίνδυνο στην κατανάλωση, το έγκλημα αυξήθηκε και έγινε «οργανωμένο», το δικαστήριο και οι φυλακές γέμισαν και η διαφθορά των δημοσίων υπαλλήλων πήρε τεράστιες διαστάσεις. Παράλληλα, η ποτοαπαγόρευση αφαίρεσε μια πολύ σημαντική πηγή εσόδων από φόρους στο αμερικανικό κράτος, ενώ ταυτόχρονα αύξησε σε σημαντικό βαθμό τα έξοδα του. Σε ατομικό επίπεδο, η ποτοαπαγόρευση οδήγησε πολλούς πότες να μεταπηδήσουν στο όπιο, στη μαριχουάνα, σε χάρπια, στην κοκαΐνη και σε άλλες επικίνδυνες ουσίες. Τα προβλήματα αυτά άλλαξαν τη διάθεση της κοινής γνώμης που αρχικά ήταν υπέρ της απαγόρευσης του αλκοόλ. Οι Αμερικανοί πολίτες ψήφισαν το 1932 στις προεδρικές εκλογές το δημοκρατικό υποψήφιο Φραγκλίνο Ρούσβελτ που συμπεριέλαβε στο πρόγραμμά του την άρση της ποτοαπαγόρευσης και ένα χρόνο αργότερα, στις 5 Δεκεμβρίου του 1933, η Ποτοαπαγόρευση ήρθη στο μεγαλύτερο μέρος των ΗΠΑ. Κοντομάρη Ελένη, *Αλκοόλ και διαφήμιση*, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών επιστημών, Διπλωματική εργασία, Αθήνα 2006 σ. 30. Άρθρο με τίτλο: «Ποτοαπαγόρευση», αναρτημένο στην ιστοσελίδα: <http://www.sansimera.gr/articles/198> (ημερομηνία πρόσβασης 11/10/2010).

⁶⁴ Όλα τα «καφέ αμάν» κατά τα χρόνια της «ποτοαπαγόρευσης» λειτουργούσαν παράνομα όπως άλλωστε και τα αντίστοιχα αμερικάνικα κέντρα διασκέδασης που πουλούσαν αλκοόλ. Βλ. Λαλιώτου Ιωάννα, ό.π., σ. 242. Πρβλ. Frangos Steve, «Marika Papagika and the Transformation in Moudern Greek Music», *Reading Greek American. Studies in the experience of Greeks in the United States*, Pella Publishing Company, New York 2002, p. 223-239. Υπάρχει επίσης παρόμοιο άρθρο, μικρότερου μεγέθους μεταφρασμένο στο περιοδικό *Παράδοση και Τέχνη*: Frangos Steve, «Μαρίκα Παπαγκίκα, 1890-1943», *Παράδοση και Τέχνη*, Τεύχος 37, Αθήνα, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1998, σ. 24. Αναρτημένο στην ιστοσελίδα: http://www.dancepandect.gr/pds_cosmos/pop/pop_tekmhrio_gr.php?mode=Vie&oid=O-D6DA360D (ημερομηνία πρόσβασης 21/09/2010): Σύμφωνα με το Steve Frango, ο John Giannaros, ένας από τους ελάχιστους εναπομείναντες μουσικούς της περιόδου αυτής, υποστηρίζει ότι ονόμαζαν «καφέ αμάν» τα κέντρα αυτού του τύπου, επειδή την περίοδο της ποτοαπαγόρευσης χρησιμοποιούνταν η φράση «καφέ αμάν» ως συνθηματικό από τους θαμώνες των κέντρων αυτών, για να τους φέρουν ούζο μέσα στην κούπα του καφέ.

⁶⁵ Frangos Steve, «Marika Papagika and the Transformation in Moudern Greek Music», ό.π.

⁶⁶ Ο.π.

Μαρίκας. Σε αυτά περιλαμβάνονταν το περίφημο “Port Said”, το “Arabian Nights”, και το “Omar Khayyam's” που υπήρχε επίσης στην 8^η Λεωφόρο⁶⁷.

Σύμφωνα με κείμενο της Soffa David, η περίοδος ακμής των «καφέ αμάν» της Αμερικής παρουσιάζεται την εποχή της ποτοαπαγόρευσης. Όπως αναφέρει η ίδια, στη Νέα Υόρκη, δεκάδες «καφέ αμάν» υπήρχαν στην 33^η και 34^η Οδό, της 8^{ης} και 9^{ης} Λεωφόρου. Οι λεωφόροι αυτές ήταν γεμάτες με ανθρώπους από όλα τα μέρη της πόλης. Η Αμαλία Βάκα, από τις πιο δημοφιλείς τραγουδίστριες τύπου «καφέ αμάν», άνοιξε στο μέρος αυτό ένα “club”, το «καφέ αμάν» “Pansilipon”⁶⁸. Είναι σημαντικό να παραθέσουμε επιλεκτικά κάποια βιογραφικά στοιχεία της Αμαλίας Βάκα, όπως αυτά καταγράφονται από τη Soffa David, καθώς μας δίνουν σημαντικές πληροφορίες για τα «καφέ αμάν», αλλά και για άλλους χώρους όπου παιζόταν μουσική τέτοιου είδους.

Η Αμαλία Βάκα, Εβραία με καταγωγή από τα Γιάννενα, ταξίδεψε μόνη της σε ηλικία μόλις δεκαπέντε χρόνων για την Αμερική. Το όνομά της τότε ήταν Mazaltov (Mally) Matsa. Το 1921 άρχισε να τραγουδάει επαγγελματικά στα τούρκικα “Club” και στα ελληνικά «καφέ αμάν», χρησιμοποιώντας την ελληνική και την τούρκικη γλώσσα. Το καινούργιο στοιχείο που συναντάμε εδώ είναι ο διαχωρισμός των τούρκικων και των ελληνικών χώρων διασκέδασης στο “club” και το «καφέ αμάν» αντίστοιχα. Δεν έχουμε στοιχεία για τις διαφορές που παρουσίαζαν οι δύο χώροι ή ακόμα και αν μιλάμε για το ίδιο ακριβώς πράγμα με διαφορετικές ονομασίες, μπορούμε όμως να υποθέσουμε, ότι εφόσον υπήρχαν μουσικοί και τραγουδιστές που εργάζονταν παράλληλα και στα “clubs” και στα «καφέ αμάν», το ρεπερτόριο της μουσικής που παιζόταν σε αυτά πρέπει να ήταν περίπου ίδιο, ίσως με διαφορετική γλώσσα στην κάθε περίπτωση.

Ο Büilent Aksoy σε άρθρο του αναφέρεται στις ίδιες μελωδίες που ηχογράφησαν οι Έλληνες μουσικοί στις ΗΠΑ σε τούρκικους και ελληνικούς στίχους, χαρακτηρίζοντας το ρεπερτόριο αυτό ως «μουσική της εξορίας», καθώς ηχογραφήθηκε σε ένα περιβάλλον ξένο ως προς τους μουσικούς που το έπαιζαν. Υποστηρίζει ότι το κοινό των τραγουδιών αυτών στην Αμερική είναι δύσκολο να προσδιοριστεί και υποθέτει ότι μάλλον τα τραγούδια απευθύνονταν και στους

⁶⁷ Ο.π.

⁶⁸ David Soffa, «Amalia! Old Greek Songs in the New Land 1923-1950», Arhoolie Records, CD 7049, USA 2002. Το κείμενο εντοπίστηκε επίσης και στην ιστοσελίδα: <http://maviboncuk.blogspot.com/2004/05/amalia-baka.html> (πρόσβαση στις 24/12/2010).

Τούρκους και στους Έλληνες⁶⁹. Παρόλα αυτά, η δική μου υπόθεση είναι ότι οι Έλληνες μουσικοί, όπως και στην περίπτωση της Αμαλίας Βάκα, θέλησαν να απευθυνθούν εμπορικά σε ένα διευρυμένο εθνοτικά κοινό, εφόσον ουσιαστικά ήταν και ίδιοι κάτοχοι της πολυπολιτισμικής «παράδοσης» που αναπτύχθηκε στα εδάφη της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Αυτό τους έδινε τη δυνατότητα να ηχογραφούν τραγούδια σε δύο ή και περισσότερες γλώσσες, αλλά και να παίζουν μουσική σε χώρους που απευθύνονταν σε περισσότερες από μία εθνότητες. Τέτοιους χώρους αποτελούσαν τα «καφέ αμάν».

Σύμφωνα με το Steve Frango, ένα θέμα που για λόγους ιδεολογικούς συνήθως δε συζητείται, αφορά την πολυγλωσσία του ρεπερτορίου των ελληνικών «καφέ αμάν». Όπως αναφέρει στα Βαλκάνια και τη Μικρά Ασία πριν από το 1920, τα μικτής γλώσσας τραγούδια⁷⁰ και τα τραγούδια που τραγουδιούνταν και σε άλλες γλώσσες πλην της ελληνικής, ήταν ένα εγγενές χαρακτηριστικό των μουσικών «παραδόσεων» που μεταφέρθηκαν στα «καφέ αμάν»⁷¹.

Η εθνοτική πολυμορφία που παρουσιάζεται στα αμερικάνικα τέτοιου τύπου κέντρα, σύμφωνα με τον ίδιο, μπορεί επίσης να εξηγήσει γιατί στους ελληνικούς δίσκους 78 στροφών της Αμερικής με μουσική τύπου «καφέ αμάν», υπάρχει δυσαναλογία στις πωλήσεις σε σχέση με τον ελληνικό πληθυσμό των μεταναστών⁷². Αυτό συνέβαινε επειδή δεν ήταν μόνο οι Έλληνες που αγόραζαν αυτού του είδους τους δίσκους, αλλά γενικότερα το πολυεθνοτικό κοινό που σύχναζε στα «καφέ αμάν».

Επίσης αναφέρει για το ίδιο θέμα, ότι ο αριθμός των Ελλήνων από τη Μικρά Ασία σε σχέση με το συνολικό πληθυσμό των Ελλήνων στην Αμερική ήταν πολύ μικρός. Έτσι, ακόμη και αν οι Έλληνες με καταγωγή από την Ανατολία, την Καππαδοκία ή την περιοχή του Εύξεινου Πόντου αγόραζαν συνεχώς δίσκους, δε θα μπορούσαν να δικαιολογηθούν οι τεράστιες πωλήσεις στις μεγάλες πόλεις της Βόρειας Αμερικής⁷³.

Εκτός από τη Μαρίκα Παπαγκίκα και την Αμαλία Βάκα που αναφέραμε παραπάνω, πολύ δημοφιλής τραγουδίστρια του «καφέ αμάν» στην Αμερική υπήρξε

⁶⁹ Bülent Aksoy, "Music that fell into oblivion", Istanbul 2005. Αναρτημένο στην ιστοσελίδα: <http://www.rebetology.com/hydragathering/2005aksoy.html> (ημερομηνία πρόσβασης 23/12/2010).

⁷⁰ Τραγούδια που εμπεριέχουν π.χ., λέξεις τούρκικες και ελληνικές μαζί.

⁷¹ Frangos Steve, «Marika Papagika and the Transformation in Modern Greek Music», ό.π.

⁷² Ενώ ο ελληνικός πληθυσμός ποσοτικά στην Αμερική ήταν 13^{ος} σε σχέση με τις άλλες εθνότητες μεταναστών, οι πωλήσεις ελληνικών δίσκων βρίσκονταν στην 5^η θέση. Ό.π.

⁷³ Ό.π.

και η «κυρία Κούλα» ή Κυριακή Γιόρτζη Αντωνοπούλου (περίπου 1880-1954) όπως ήταν το κανονικό της όνομα. Σύμφωνα με το Steve Frango, η «κυρία Κούλα», ηχογράφησε μουσική είτε τύπου ελληνικού καφενεϊού, είτε τύπου «καφέ αμάν»⁷⁴, ενώ οι δίσκοι της τόσο ελληνικής όσο και τούρκικης μουσικής, κατείχαν την πρώτη θέση σε πωλήσεις σε σύγκριση με τις άλλες συναδέλφους της. Επίσης, η «κυρία Κούλα» ήταν η πρώτη γυναίκα που ηχογράφησε τούρκικα τραγούδια και η πρώτη από άντρες και γυναίκες Ελληνίδες μουσικούς που ίδρυσε το 1920 δική της δισκογραφική εταιρία (Panhellenion Record Company), η οποία παρήγαγε δίσκους αποκλειστικά ελληνικής και τούρκικης «παραδοσιακής» μουσικής⁷⁵.

Σύμφωνα με το Büilent Aksoy, πολύ σημαντικός Έλληνας μουσικός της μουσικής τύπου «καφέ αμάν» για τον οποίο δεν έχουν βρεθεί βιογραφικές αναφορές ήταν ο Αχιλλέας Πούλος, ο οποίος πήρε τις πρώτες του μουσικές γνώσεις στην Κωνσταντινούπολη και στη συνέχεια μετανάστευσε στην Αμερική γύρω στο 1920. Ο Πούλος τραγουδούσε, έπαιζε κανονάκι και ούτι, ενώ οι ηχογραφήσεις του αφορούν πολλά τραγούδια στην τούρκικη γλώσσα⁷⁶. Το ύφος των τούρκικων τραγουδιών που ηχογραφούσε κυμαινόταν από «κλασικό» και «ημι – κλασικό» έως και «ελαφρά» ψυχαγωγικά τραγούδια. Επίσης ηχογράφησε πολλά “gazel” (φωνητικούς αυτοσχεδιασμούς) στην τούρκικη και την ελληνική γλώσσα.

Τέλος, σημαντικός μουσικός της τύπου «καφέ αμάν» μουσικής στην Αμερική με μεγάλη συμμετοχή στη δισκογραφία ήταν ο Αρμένιος ουτίστας Marko Melkon Alemsharian⁷⁷.

⁷⁴ Στο σημείο αυτό, αν και δε μπορούμε να καταλάβουμε τη διαφορά της μουσικής του ελληνικού καφενεϊού με αυτή του «καφέ αμάν», συμπεραίνουμε όμως ότι κάποιες τραγουδίστριες εργάζονταν παράλληλα και στους δύο αυτούς χώρους.

⁷⁵ Frangos Steve, «Madame Koula: The Kanarini Of Ameriki». Αναρτήθηκε στην ιστοσελίδα: http://pontosworld.com/index.php?option=com_content&task=view&id=426&Itemid=1 (ημερομηνία πρόσβασης στις 21/09/2010). Επίσης το ίδιο άρθρο υπάρχει μεταφρασμένο στο περιοδικό *Παράδοση και Τέχνη*: Frangos Steve, «Κυρία Κούλα: Το καναρίνι της Αμερικής», *Παράδοση και Τέχνη*, Τεύχος 36, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1997, σ. 20-21.

⁷⁶ Büilent Aksoy, ό.π.

⁷⁷ Σύμφωνα με τα στοιχεία που δίνει η κόρη του Melkon Alemsharian, Rose Hagopian-Mozian-Alemsharian, ο Melkon γεννήθηκε στη Σμύρνη, στις 2 Μαΐου του 1985, από Αρμένιους γονείς. Στα 17, ενώ είχε εκπληρώσει τη στρατιωτική του θητεία, ο πατέρας του δε μπορούσε να τον συντηρήσει οικονομικά, έτσι κατέφυγε στην Αθήνα όπου έπαιζε σε ταβέρνες και καφενεϊά. Ο Melkon, όντας γεννημένος στη Σμύρνη μιλούσε και τραγουδούσε ελληνικά. Το 1921 θα φύγει για την Αμερική μαζί με τον φίλο του και μουσικό Αχιλλέα Πούλο. Ξεκίνησε την καριέρα του στην Αμερική παίζοντας σε καμπαρέ, ενώ το όνομα που του έμεινε από τις καλλιτεχνικές του εμφανίσεις ήταν το Markos Melkon. Οι Έλληνες ορκίζονταν πως ήταν Έλληνας λόγω του «αυθεντικού» του στυλ. Το 1923 οι γονείς του αναγκάστηκαν να φύγουν από την Τουρκία για την Ελλάδα και από κει με δικά του χρήματα τους έφερε στην Αμερική. Το 1928 επέστρεψε στην Ελλάδα για να βρει νύφη μαζί με τον αδελφικό του φίλο, Αχιλλέα Πούλο. Μαζί με τη γυναίκα του εγκαταστάθηκε στο Watertown της Μασαχουσέτης, όπου εκεί λειτουργούσε ένα κατάστημα μουσικής – δισκοπωλείο. Κατά τη διάρκεια μιας κατάθλιψης

2.2. Το ελληνικό καφενείο: Χώρος συνάθροισης και μουσικών πρακτικών

Εκτός των «καφέ αμάν» που όπως αναφέραμε στην Αμερική εμφανίζονται από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, αποτελώντας κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου, έναν από τους κύριους χώρους εργασίας των Ελλήνων μουσικών, τα ελληνικά καφενεία, αποτέλεσαν και αυτά με τη σειρά τους μουσικό εργασιακό χώρο αλλά και γενικότερα χώρο συναθροίσεως και μουσικών πρακτικών των Ελλήνων μεταναστών.

Τα περισσότερα καφενεία, πέρα των ελληνικών, όπως και πολλά νυχτερινά κέντρα διασκέδασης, λειτουργούσαν στις πόλεις της Αμερικής όπου είχαν εγκατασταθεί μεγάλες μεταναστευτικές κοινότητες, ιδιαίτερα Τούρκων, Αρμενίων και άλλων βαλκανικών λαών. Σύμφωνα με το Ντίνο Κόγια, οι γυναίκες που τραγουδούσαν σε αυτά, στις περισσότερες των περιπτώσεων είχαν καταγωγή από τα μεγάλα αστικά κέντρα της Ανατολής, ενώ το ρεπερτόριό τους απαρτιζόταν από τραγούδια «σμυρναϊκά», «πολίτικα», «αμανέδες» κ.ά.. Τέτοιες τραγουδίστριες φιλοξενούσαν συχνά και τα ελληνικά καφενεία. Ήδη από το 1904 σε άρθρο της εφημερίδας “Washington post”, αναφέρεται η Ελένη Αντωνοπούλου από την Κωνσταντινούπολη να τραγουδά τέσσερις νύχτες την εβδομάδα σε ελληνικό καφενείο στο Lowell της Μασαχουσέτης⁷⁸.

Σύμφωνα με τα παραπάνω συμπεραίνουμε ότι τα καφενεία είχαν ουσιαστικά πολλές ομοιότητες με τα «καφέ αμάν», όσον αφορά τους μουσικούς (καταγωγή από Σμύρνη, Πόλη, κ.ά.) και το ρεπερτόριο που έπαιζαν, ενώ εύλογα μπορούμε να αναρωτηθούμε εάν υπήρχαν ορισμένες φορές διακριτά στοιχεία ανάμεσα σε αυτά τα δύο ή αν μιλάμε για το ίδιο πράγμα.

Γενικότερα στα ελληνικά καφενεία συγκεντρώνονταν οι Έλληνες μετανάστες στις ελεύθερες ώρες τους. Σύμφωνα με το Ντίνο Κόγια, ο χώρος του καφενείου προσδιορίζεται από τη συνεύρεση συμπατριωτών και συγχωριανών, οι οποίοι συζητούν για τις δουλειές τους, τα προβλήματά τους, διαβάζουν ελληνικές εφημερίδες, παίζουν χαρτιά και ζάρια, καταναλώνουν αλκοόλ, τσακώνονται,

έχασε την επιχείρησή του κι έτσι μετακόμισε στη Νέα Υόρκη όπου άρχισε να παίζει σε μαγαζιά ξανά. Η φήμη του εξαπλώθηκε τη δεκαετία του 1940 όπου άρχισε να ηχογραφεί στις δισκογραφικές εταιρίες Kaliphon και Metropolitan. Ο πρώτος του δίσκος «Oglan oglan» έγινε γνωστός σε όλη τη χώρα. Το συγκρότημά του περιελάμβανε τους βιολονίστες Nishan Sedeflian ή Nick Doneff, τον περίφημο παίχτη στο κανονάκι Garbis Bakirgian κι ένα κρουστό (dumbek (middleeastern hand drum) το οποίο συχνά το έπαιζε μία από τις χορεύτριες του μαγαζιού. Rose Hagopian Mozian Alemsherian, *Marko Melkon*, Tradisional Crossroads, CD 4281, 1996.

⁷⁸ Κόγιας Ντίνος Θ., ό.π., σ. 99.

τραγουδούν, χορεύουν και γλεντούν τότε με το γραμμόφωνο, τότε με όργανα της παρέας ή του μαγαζιού. Μερικές φορές ανταλλάσσουν πληροφορίες για την πατρίδα και ψάχνουν τα γράμματα που καρφώνει στον τοίχο ο καφετζής μιας και το καφενείο είναι ο μόνος χώρος με σταθερή διεύθυνση για να σταλθούν από την Ελλάδα⁷⁹.

Αποκαλυπτικό για το ρόλο που κατείχε το καφενείο στην κοινωνική ζωή και τη διασκέδαση των Ελλήνων μεταναστών, είναι ένα κείμενο του Θεόδωρου Σαλούτου από το βιβλίο του “The Greeks in the United States” (Harvard University Press)⁸⁰. Στο κείμενο αυτό αναφέρεται ότι τα καφενεία μάζευαν μετανάστες διαφόρων επαγγελμάτων όπου διασκεδάζαν, πίνοντας ποτά, παίζοντας χαρτιά και μουσική με βιολιά, κιθάρες και σαντούρια⁸¹.

Στα καφενεία, εκτός από τους επαγγελματίες μουσικούς που έπαιζαν επί πληρωμή, υπήρχαν και μουσικοί που έπαιζαν για το κέφι τους. Οι μουσικοί αυτοί έπαιζαν στα ελληνικά στέκια για τους φίλους και τις παρέες τους⁸².

Σύμφωνα με το Ντίνο Κόγια, οι γλεντικές πρακτικές τόσο στα καφενεία, όσο και στα «καφέ αμάν» θα λειτουργήσουν λυτρωτικά για τους Έλληνες μετανάστες και θα αποτελέσουν για αυτούς ένα μέσο αντίστασης προς την αποξένωση και τα προβλήματα που τους δημιούργησε η απότομη αποκοπή από τα αγαπημένα τους πρόσωπα και το γενέθλιο τόπο τους⁸³.

Τέλος, σύμφωνα με τον Π. Κουνάδη, παρόλο που τα καφενεία έγιναν σωστά καταφύγια για πολλούς μετανάστες που δούλευαν σκληρά όλη την ημέρα και κοιμόνταν σωρηδόν σε άχαρες κατοικίες, άρχισαν με τον καιρό να χάνουν την έλξη τους. Η καλύτερη οργανωμένη οικογενειακή ζωή, η δημιουργία καινούργιων

⁷⁹ Ο.π., σ. 80.

⁸⁰ Δεν κατέστη δυνατό να βρούμε το βιβλίο του Θ. Σαλούτου. Το κείμενο το βρήκαμε αναδημοσιευμένο σε άρθρο του Παναγιώτη Κουνάδη. Κουνάδης Παναγιώτης, «Λίγες σκέψεις σχετικά με τη μετανάστευση και το ρεμπέτικο», στο: *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών – Κείμενα γύρω από το Ρεμπέτικο – Α' Τόμος*, Κατάρτι 2003, σ. 268-269.

⁸¹ Ο.π., σ. 268-269.: «Στα ελληνικά καφενεία, που οι μετανάστες έβρισκαν ανάμεσα σε άλλα και μια παρηγοριά στη διάρκεια των μοναχικών ωρών, μαζεύονταν κάθε είδους Έλληνες: υπάλληλοι εργοστασίων, μαγαζάτορες, επαγγελματίες, άνεργοι, συνδικαλιστές, ερασιτέχνες φιλόσοφοι, όλο το κουτσομπολιό της κοινότητας, χαρτοκλέφτες, φιλοθέαμον κοινό. Το καφενείο ήταν επίσης κέντρο διασκέδασης. Τα τραπέζια γεμάτα με χαρτοπαίχτες βαθιά βυθισμένους σε κάποιο παιχνίδι, πολύ συχνά το «σκαμπίλι». Όταν κουράζονταν από το παιχνίδι βρισκόταν πάντα μια καινούρια διασκέδαση, καμιά φορά η μουσική. Ίσως να βγαίνουν στην επιφάνεια ένα ή δύο βιολιά, μια μεγάλη κιθάρα, με τρομερή αντήχηση και ένα σαντούρι. Μετά από ορισμένες συγχορδίες σε μινόρε, μια πολύ λυπητερή εισαγωγή γινόταν το σύνθημα για δύο, ίσως και τέσσερα, παλικάρια να βγουν πιο πέρα και να πιάσουν τα χέρια. Μετά την απομάκρυνση των τραπεζιών, οι θεατές μαζεύονταν τριγύρω και ενθάρρυνε με φωνές τους χορευτές, καθώς αυτοί άρχιζαν τα βήματά τους. Όταν τελειώνει επιτυχημένα ένας χορός επιβραβεύονταν με χειροκροτήματα, ποτά για τους εκτελεστές και εκείνη την απαραίτητη προσφώνηση “εις υγείαν σας...”».

⁸² Κουνάδης Παναγιώτης, «Γιώργος Κατσαρός: Από την Αμοργό στο Μανχάταν», ό.π., σ. 105.

⁸³ Κόγιας Ντίνος Θ., ό.π., σ. 80-81.

συναναστροφών, η καλύτερη γνώση της αγγλικής γλώσσας και η αντικατάσταση των καφενείων με άλλου τύπου διασκεδάσεις οδήγησαν στην παρακμή τους⁸⁴.

2.3. «Καφέ αμάν» και ελληνικά καφενεία στην Αμερική: ζητήματα ταυτότητας

Τα ελληνικά καφενεία και τα «καφέ αμάν» αποτέλεσαν πρόβλημα ως προς την ενσωμάτωση των Ελλήνων μεταναστών στην αμερικανική κοινωνία.

Σύμφωνα με το Γιάννη Παπαδόπουλο, το καφενείο, ως χώρος συνάθροισης των μεταναστών γινόταν αντικείμενο σφοδρών επιθέσεων από αμερικανικές και ελληνικές εφημερίδες, εφόσον αποτελούσε «χώρο ανηθικότητας» στον οποίο έπαιζαν χαρτιά, σύχναζαν υπόπτου ηθικής τραγουδίστριες, ενώ επίσης γίνονταν καυγάδες που επιλύονταν με την επέμβαση της αστυνομίας. Οι νομοταγείς και απεκατεστημένοι οικονομικά Έλληνες, σύμφωνα με τον ίδιο, υιοθετούσαν τις απόψεις των εφημερίδων και πίστευαν πως αν σύχναζαν στα καφενεία θα ήταν ντροπή για το υπόλοιπο σύνολο των Ελλήνων, ενώ ταυτόχρονα αισθάνονταν υπόλογοι για τις παραβατικές πράξεις της πλειονότητας των φτωχών μεταναστών, εκφράζοντας τη διαφοροποίησή τους από αυτούς⁸⁵.

Ο Θεόδωρος Σαλούτος αναφέρει επίσης για τα καφενεία: «Ορισμένα καφενεία έγιναν διαβόητα όταν κατάντησαν χαρτοπαικτικές λέσχες... Τα αρχεία της αστυνομίας αρκετών πόλεων είναι γεμάτα από ονόματα φυλακισμένων για τέτοιες δραστηριότητες. Άλλα καφενεία μπήκαν κάτω από την επιτήρηση της αστυνομίας, άλλα έκλεισαν προσωρινά. Σε μια τέτοια περίπτωση ο δήμαρχος του Σικάγου καταδίκασε τα καφενεία ως κέντρα κακόφημα. Τα κατέταξε στους χώρους φτηνής διασκεδάσεως και τεκέδες (opium dens). Οι επικεφαλείς των κοινοτήτων και οι εκδότες των εφημερίδων προκαλούσαν τους ιδιοκτήτες και τους πελάτες τους να αποφεύγουν αυτού του είδους τις συνήθειες που ντρόπιαζαν την εθνικότητά τους...»⁸⁶.

Στο ίδιο κλίμα αντιμετώπισης, βρίσκονταν και τα «καφέ αμάν», τα οποία δε γίνονταν αποδεκτά από πολλούς Έλληνες μετανάστες, καθώς αντιπροσώπευαν έναν

⁸⁴ Κουνάδης Παναγιώτης, «Λίγες σκέψεις σχετικά με τη μετανάστευση και το ρεμπέτικο», ό.π., σ. 268-269.

⁸⁵ Παπαδόπουλος Γιάννης, ό.π., σ. 499-500.

⁸⁶ Κουνάδης Παναγιώτης, «Λίγες σκέψεις σχετικά με τη μετανάστευση και το ρεμπέτικο», ό.π., σ. 268-269.

αμφιλεγόμενο τρόπο διασκέδασης, ο οποίος δε διευκόλυνε την «αμερικανοποίησή» τους. Ο ελληνικός Τύπος σε κάθε ευκαιρία εκδήλωνε την απέχθειά του σε αυτά, αφού τα έθιμα που πρόβαλλαν δεν ήταν «ελληνικά», αλλά «τούρκικα», όπως τα χαρακτήριζε⁸⁷.

Διαφωτιστικός για την εξήγηση της απόρριψης των «τούρκικων» στοιχείων και των «καφέ αμάν» γενικότερα είναι ο Γιώργος Κοκκώνης. Σύμφωνα με το άρθρο του «Alla-turca alla-franga και καφέ αμάν», την περίοδο από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα έως το 1930, η απελευθερωμένη Ελλάδα στη βάση της συγκρότησης του έθνους – κράτους, προσπαθεί να συνδεθεί ιστορικά με το «ένδοξο» αρχαίο και μεσαιωνικό (βυζαντινό) παρελθόν, υιοθετώντας ευρωπαϊκά πολιτισμικά πρότυπα και ταυτόχρονα απορρίπτοντας την οθωμανική περίοδο από την προς κατασκευήν ιστορική της συνέχεια. Η εμφάνιση του «καφέ αμάν», συμπίπτει χρονικά με την κορύφωση των παραπάνω ιδεολογικών διεργασιών. Τα καλλιτεχνικά προγράμματα των «καφέ αμάν», σύμφωνα με το Γ. Κοκκώνη, καταξιώνονται ή απαξιώνονται, βάσει του διπολικού σχήματος *alla-turca / alla-franga*⁸⁸. Ο ελληνικός τύπος της Αμερικής σίγουρα επηρεάζεται από την ιδεολογία του ελληνικού κράτους, καθώς κάποιες εφημερίδες ελέγχονταν από αυτό⁸⁹, ενώ όπως έχουμε αναφέρει στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας το ελληνικό κράτος δημιούργησε την «Πανελλήνιο ένωση» για τον έλεγχο των μεταναστών⁹⁰.

Σύμφωνα με το Risto Pekka Pennanen, η μουσική του «καφέ αμάν» προέρχεται από φόρμες της «λαϊκής οθωμανικής μουσικής», γεγονός που αποκρύφτηκε, λόγω της ιδεολογικής διαμόρφωσης του νέου ελληνικού κράτους. Έτσι

⁸⁷ Σύμφωνα με τον Γ. Παπαδάκη, η Μηνιαία Εικονογραφημένη Ατλαντίδα στις 4 Φεβρουαρίου 1904 σε ανταπόκριση από το Σαν Φρανσίσκο αναφέρει: «Έχομεν και άλλην πληγήν ανίατον» (η πρώτη πληγή υποτίθεται πως είναι οι 40 γυναίκες σερβιτόρες στα καφενεία της πόλης) «ήτοι τα ΚΑΦΕ ΑΜΑΝ με τας αγρίας ωρυγάς των τραγουδιστριών και τα απαίσια κλαρίνα. Επίσης και τον Καραγκιόζη, τουρκικήν κληρονομίαν τον οποίον παρουσιάζουν εις τους διαπορούντας Αμερικανούς ως ελληνικόν θέατρον. Με τα βάρβαρα αυτά έθιμα, διά της βίας εισαγόμενα εις την χώραν ταύτην την πεπολιτισμένην ήτις μας φιλοξενεί, η ελληνική συνοικία παρείχε την εντύπωσιν ομάδος οργανιστών κανιβάλων» Στο: Παπαδάκης Γιώργος Ε., «Η τραγουδίστρια του καφέ αμάν», *Σε ήχο Ελληνικό*, Ελευθεροτυπία, 02/08/2006. Αναρτημένο στην ιστοσελίδα: http://archive.enet.gr/online/online_text/c=113,dt=02.08.2006,id=55990332 (ημερομηνία πρόσβασης 21/09/2010).

⁸⁸ Κοκκώνης Γιώργος, «Alla-turca alla-franga και καφέ αμάν», ό.π. σ. 2.: «Τα μέρη του σχήματος αυτού εμφανίζονται με ένα ποικίλο λεξιλόγιο επιθετικών και ειδολογικών προσδιορισμών: το *alla-turca* ως οθωμανικό, τουρκικό, αραβικό, ανατολίτικο, λαϊκό, αμανές, τσιφτετέλι, καφέ-αμάν κλπ., ενώ το *alla-franga* ως ιταλικό, γαλλικό, ευρωπαϊκό, λόγιο, ελαφρό τραγούδι, χαμπανέρα, τανγκό, φοξ, καφέ-σαντάν κλπ.».

⁸⁹ Για τον Ελληνικό τύπο της Αμερικής, βλ. σχ. Παπαδόπουλος Γιάννης, ό.π.

⁹⁰ Βλ. κεφ. 1.2. «Προβλήματα προσαρμογής ζητήματα ταυτότητας των Ελλήνων μεταναστών στη νέα πατρίδα», σ. 15.

η μουσική των «καφέ αμάν» συνδέθηκε λανθασμένα με τους πρόσφυγες από τη Σμύρνη και αντιμετωπίστηκε ως καθαρά ελληνική μουσική με εθνικό χαρακτήρα, με την ονομασία «σμουρναίικα». Πολλοί μάλιστα τραγουδιστές και μουσικοί άλλων εθνοτήτων, μέσα στο πλαίσιο της οικειοποίησης της μουσικής του «καφέ αμάν» ως ελληνικής, βαπτίστηκαν Έλληνες. Ως παραδείγματα ο Pennanen αναφέρει τους Markos Melkon Almshearian, Kanuni Garbis Bakirgian και το Μακεδονοβούλγαρο βιολιστή Nikola Doneff. Οι συγκεκριμένοι μουσικοί, οι οποίοι μετανάστευσαν στις ΗΠΑ ηχογραφώντας εκεί το ρεπερτόριό τους, εμφανίζονται αργότερα σε ελληνικές επανεκδόσεις ως Έλληνες, μαρτυρώντας έτσι την πρόθεση ορισμένων Ελλήνων συγγραφέων ακόμα και σήμερα να χαρακτηρίσουν την «οθωμανοελληνική»⁹¹ μουσική, ως μουσική που παιζόταν από Έλληνες μουσικούς σε ελληνικό ακροατήριο⁹².

2.4. Οι περιοδείες των ελληνικών συγκροτημάτων στις ΗΠΑ και οι εκδηλώσεις των συλλόγων της ομογένειας

Ένα άλλο είδος απασχόλησης – εργασίας των Ελλήνων μουσικών στην Αμερική ήταν οι οργανωμένες περιοδείες σε πολιτείες της Αμερικής, όπου υπήρχαν ελληνικές κοινότητες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα μουσικού που πραγματοποιούσε τέτοιες περιοδείες αποτελεί ο κιθαρίστας Γιώργος Κατσαρός, ο οποίος από το 1923 έως και τη δεκαετία του 1930, ήταν επικεφαλής κομπανιών που «όργωναν» τις ΗΠΑ. Οι περιοδείες αυτές ήταν γεωγραφικά τεράστιες και πολύμηνες, αφού οι μουσικοί επισκέπτονταν όλες τις περιοχές των ΗΠΑ, όπου υπήρχαν Έλληνες.

Ο Γιώργος Κατσαρός αναφέρει χαρακτηριστικά για τις περιοδείες: «Κανονίζαμε τις κομπανίες ανάλογα με την ιδιαίτερη καταγωγή προέλευση των Ελλήνων των διαφόρων περιοχών όπου θα πηγαίναμε. Αν λ.χ. ξέραμε ότι έχει Κρητικούς, παίρναμε μαζί μας τον Χαρίλαο, αν είχε Μικρασιάτες, τον Μάρκο Μέλκον με το ούτι, τη Μαρίκα (Παπαγκίκα), ή την Αμαλία (Βάκα). Αν είχε Στερεοελλαδίτες ή Πελοποννήσιους, διαλέγαμε κλαρίνα, βιολιά και σαντούρια, όπως

⁹¹ Όρος που χρησιμοποιεί ο Pennanen για την τύπου «καφέ αμάν» μουσική.

⁹² Pennanen Risto Pekka, «Η ελληνοποίηση της οθωμανικής λαϊκής μουσικής» στο: *μουσικός λόγος*, Τεύχος 8, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ιονίου Πανεπιστημίου, Χειμώνας 2009, σ. 119-152.

του Γιάννη Κυριακάτη, του Αντώνη Σακελλαρίου ή του Γιάννη Σφοντύλια για παράδειγμα»⁹³.

Οι περιοδείες του Γιώργου Κατσαρού τις περισσότερες φορές ήταν πολύμηνες, ενώ γίνονταν με ιδιωτικά αυτοκίνητα, τα οποία έσερναν πίσω ένα «τρέιλερ» με τα όργανα και τις αποσκευές των μουσικών. Το πρόγραμμα των περιοδειών εμπεριείχε από πριν τα βασικά σημεία διαδρομής και τα κέντρα που θα έπαιζαν, ενώ ανάλογα με την επιτυχία έμεναν λιγότερο ή περισσότερο σε αυτά. Τα έξοδα του ύπνου και της διατροφής, καθώς και μια πολύ μικρή ημερησία αποζημίωση, τα αναλάμβαναν οι καταστηματάρχες. Τα πολλά λεφτά έβγαιναν από τη «χαρτούρα». Η διαδικασία αυτή που συντηρήθηκε για πολλά χρόνια, αποτελούσε σύμφωνα με τον Παναγιώτη Κουνάδη τον κυριότερο τρόπο διάσωσης, διάδοσης και προβολής της «ελληνικής λαϊκής μουσικής» στο χώρο των Ελλήνων μεταναστών στις ΗΠΑ⁹⁴.

Η Soffa David σε κείμενό της, αναφέρεται στην Αμαλία Βάκα λέγοντας για εκείνη ότι δεν πραγματοποίησε ηχογραφήσεις τη δεκαετία του 1930, λόγω των περιοδειών της με το Γιώργο Κατσαρό. Στις περιοδείες αυτές η Βάκα τραγουδούσε συχνά σε “club”, εστιατόρια και θέρετρα. Τους κύριους προορισμούς των περιοδειών της αποτελούσαν η Νέα Υόρκη, περιοχές της Νέας Υόρκης όπως το “Catskills” και το “Finger Lakes”, επίσης πόλεις με μεγάλο ελληνικό πληθυσμό όπως το Ντιτρόιτ, το Σικάγο, η Ιντιάνα και η Φιλαδέλφεια⁹⁵.

Εκτός της Αμαλίας Βάκα, ο Μάρκο Μέλκον, ο οποίος αναφέρεται από τον Κατσαρό ως μέλος των περιοδειών, σύμφωνα με πληροφορίες που προέρχονται από την κόρη του, κατά τη διάρκεια του καλοκαιριού πήγαινε στα βουνά “Catskill” όπου παραθέριζαν Αρμένιοι μετανάστες κι έπαιζε εκεί στα ξενοδοχεία. Επίσης ταξίδευε στη Βοστώνη όπου έπαιζε στα club “Zara” και “Khyam”, ενώ συχνά πήγαινε τα σαββατοκύριακα στη Φιλαδέλφεια, το Σικάγο, το Ντιτρόιτ και έπαιζε στις λέσχες και τα καφενεία⁹⁶.

Τέλος, εκτός των περιοδειών, πολλοί μουσικοί απασχολούνταν παίζοντας σε χοροεσπερίδες, κυρίως τις δεκαετίες του ’20 και ’30, όπου ιδρύονταν δεκάδες σωματεία, οργανώσεις και σύλλογοι της ομογένειας. Οι σύλλογοι αυτοί, εκτός από

⁹³ Κουνάδης Παναγιώτης, «Γιώργος Κατσαρός: Από την Αμοργό στο Μανχάταν», ό.π., σ. 105-106.

⁹⁴ Ο.π., σ. 106.

⁹⁵ David Soffa, ό.π.

⁹⁶ Rose Hagopian Mozian Alemsharian, *Marko Melkon*, Traditional Crossroads, CD 4281, 1996, p. 5-6. (Το CD, υπάρχει στο Αρχείο Ελληνικής Παραδοσιακής Μουσικής του Τ.Ε.Ι. Ηπείρου με αριθμό καταχώρισης, 779).

χοροεσπερίδες, οργάνωναν στο πλαίσιο των πολιτιστικών δραστηριοτήτων τους δεξιώσεις, ενώ συγκροτούσαν μουσικά σχήματα όπως τις μαντολινάτες. Σύμφωνα με το Ντίνο Κόγια, σε αυτές τις εκδηλώσεις τα τοπικά «παραδοσιακά» ρεπερτόρια συνέχιζαν να αναπαράγονται, αναπροσαρμοσμένα διαρκώς στα νέα δεδομένα και τις ιδιότητες της μεταναστευτικής υποκειμενικότητας⁹⁷.

⁹⁷ Κόγιας Θ. Ντίνος, ό.π., σ. 88-89.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Ελληνική δισκογραφία στην Αμερική το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα

3.1. Η ακαδημαϊκή έρευνα των «εμπορικών» ηχογραφήσεων των δίσκων 78 στροφών και ο ρόλος της στη διατύπωση του επιστημονικού λόγου

Οι εμπορικές ηχογραφήσεις δίσκων 78 στροφών είναι ένα μεγάλο και σχετικά ανεξερεύνητο μουσικολογικό πεδίο, όσον αφορά την ακαδημαϊκή έρευνα. Σύμφωνα με το Γιώργο Κοκκώνη, η ελάχιστη αξιοποίησή τους μέχρι σήμερα, απορρέει από την προαγωγή ζητημάτων ιδεολογικής φύσεως σε βάρος κυρίως των ηχογραφημένων αστικών πηγών που θεωρήθηκαν εμπορεύσιμο «προϊόν», οδηγώντας με τον τρόπο αυτό τη μουσικολογική έρευνα στην κατ' επιλογήν απόρριψή τους⁹⁸.

Σύμφωνα με τον ίδιο, η επιστήμη της λαογραφίας αρχικά, αλλά και η εθνομουσικολογία αργότερα, σύνδεσαν την «παράδοση» με ζητήματα εθνικής ταυτότητας, ενώ άξιο προς διερεύνηση ήταν μόνο το ηχογραφημένο υλικό που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «γνήσιο», «αυθεντικό», «ελληνικό» και σε καμία περίπτωση οι εμπορικές ηχογραφήσεις. Στο πλαίσιο αυτό, οι λαϊκοί μουσικοί, εφόσον συμμετείχαν στην εμπορική δισκογραφία, περιθωριοποιήθηκαν, ενώ δεν ελήφθησαν υπόψη από τους ερευνητές ως εν δυνάμει πληροφορητές και «γνήσιοι» εκφραστές της «παραδοσιακής» μουσικής. Για την προσέγγιση του «αυθεντικού», οι ερευνητές χρησιμοποιούσαν συνήθως ερασιτέχνες μουσικούς, καθώς η οικονομική διάσταση της μουσικής πράξης αποτελούσε μέγεθος που δεν ταίριαζε με την ιδεολογία της εθνικής μουσικής⁹⁹. Με τον τρόπο αυτό ο ρόλος του λαϊκού μουσικού απαξιώθηκε, καθώς ο κάθε επαγγελματισμός θεωρήθηκε ξένος ως προς την «αυθεντική» κοινωνική λειτουργία της μουσικής. Επίσης, μια από τις μεγάλες ανατροπές που έφερε η δισκογραφία στο χώρο της λαϊκής μουσικής, όσον αφορά την καθιέρωση προτύπων ερμηνείας που βρήκαν μεγάλη απήχηση τόσο στο ευρύ κοινό, όσο και στον κύκλο των επαγγελματιών μουσικών, καταγγέλθηκε στα πλαίσια της μέχρι πρότινος ακαδημαϊκής έρευνας, ως «εκχυδαϊσμός» της «παράδοσης», προτείνοντας στον

⁹⁸ Κοκκώνης Γιώργος, «Οι δίσκοι 78 στροφών ένα ενδιαφέρον μουσικολογικό τεκμήριο», Στο: Διονυσόπουλος Νίκος, *Η Σάμος στις 78 στροφές: Ιστορικές ηχογραφήσεις 1918 – 1958*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα 2009, σ. 103.

⁹⁹ Τέτοιο παράδειγμα ερευνητή, αποτελεί ο Samuel Baud-Bovy, στις επιτόπιες έρευνες που έκανε στην Κρήτη σχετικά με την κρητική μουσική τη δεκαετία του 1950. Βλ. Baud-Bovy S., *Μουσική καταγραφή στην Κρήτη: 1953-1954*, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο Μέλπωσ Μερλιέ, Αθήνα 2006.

αντίποδα των «εμπορικών» ηχογραφήσεων, ακαδημαϊκά αισθητικά μοντέλα, τα οποία επιβάλλονται στερεοτυπικά, ενώ ταυτόχρονα προωθούνται μέσω της διάδοσης και της διάσωσης τους¹⁰⁰.

Ποιος είναι όμως ο ρόλος της δισκογραφίας των 78 στροφών στη διατύπωση του επιστημονικού λόγου; Ο Νίκος Διονυσόπουλος υποστηρίζει πως αν και οι ηχογραφήσεις 78 στροφών συνιστούν ελλειπτική ηχητική αποτύπωση της πραγματικότητας¹⁰¹, ωστόσο είναι οι μοναδικές που έχουμε για την εποχή τους σε αντίθεση με ένα μεγάλο μέρος του ρεπερτορίου που δεν ηχογραφήθηκε με συνέπεια να χαθεί ή να μείνει απλά ως ποιητικό κείμενο. Στο ίδιο επίπεδο γνωστοί και άγνωστοι μουσικοί που δεν ηχογράφησαν έχασαν τη φήμη τους και μυθοποιήθηκαν¹⁰².

Όπως ο ίδιος αναφέρει στις πρώτες δεκαετίες του γραμμοφώνου, η δισκογραφία επηρέασε σε μεγάλο βαθμό την προφορική παράδοση: «Αν και η δισκογραφία αντλεί το υλικό της συνήθως από την προϋπάρχουσα συλλογική μνήμη (όταν πρόκειται για παραδοσιακή μουσική), τα προσωπικά χαρακτηριστικά και οι επιλογές των ερμηνευτών, μέσα από τη διάδοση των δίσκων επηρεάζουν και διαμορφώνουν την εξέλιξη και την αισθητική του τοπικού ρεπερτορίου, διευρύνοντάς το ταυτόχρονα. Σκοποί και τραγούδια επιστρέφουν εκεί απ' όπου ξεκίνησαν, φιλτραρισμένα και επεξεργασμένα στην πόλη, από τους μουσικούς και τα καλλιτεχνικά συνεργεία των εταιριών, και μαζί με άλλα «νέας κοπής» διαχέονται απανταχού της χώρας και δημιουργούν μία δευτερογενή προφορική παράδοση»¹⁰³.

Τα δεδομένα αυτά, σύμφωνα με το Ν. Διονυσόπουλο, καθιστούν τη δισκογραφία των 78 στροφών, πολύ σημαντική ως προς το ρόλο της στη διαμόρφωση και την εξέλιξη της «παράδοσης». Για το λόγο αυτό πρέπει να ιδωθεί πιο προσεκτικά από τους ερευνητές και την ακαδημαϊκή κοινότητα.

Τέλος, ο Γιώργος Κοκκώνης για το ίδιο θέμα, υποστηρίζει ότι μέσω των ηχητικών αποτυπώσεων μπορούμε να διατυπώσουμε συμπεράσματα για ορισμένες πτυχές της μουσικής ενός τόπου σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο, καθώς η μελέτη

¹⁰⁰ Κοκκώνης Γιώργος, *ό.π.*, σ. 104-106.

¹⁰¹ Βλ. Διονυσόπουλος Νίκος, «Η Σάμος στις 78 στροφές .Πρόλογος...», στο Διονυσόπουλος Νίκος, *Η Σάμος στις 78 στροφές: Ιστορικές ηχογραφήσεις 1918 – 1958*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα 2009, σ. 19.: «Η δισκογραφία δε λειτουργεί με όρους συστηματικής και συνολικής μουσικής καταγραφής. Αντιθέτως μάλιστα, στη δισκογραφία περνάει με αποσπασματικό και τυχαίο τρόπο ένα μέρος μόνο του ρεπερτορίου της κάθε εποχής (κατά προτίμηση το χορευτικό), διότι αστάθμητοι παράγοντες καθορίζουν την επιλογή των προς ηχογράφιση κομματιών και καλλιτεχνών»

¹⁰² *Ο.π.*, σ. 20.

¹⁰³ *Ο.π.*, σ. 17-18.

και η χαρτογράφηση της δισκογραφίας μέσα στο συγκεκριμένο ιστορικό – κοινωνικό πλαίσιο που ανήκει, μπορεί να δώσει ερμηνείες, τόσο συνολικά, όσο και κατά περίπτωση, για τη διαδικασία γένεσης, μετάδοσης, κι εξέλιξης των μουσικών παραδόσεων¹⁰⁴.

Τονίζει επίσης ότι πρέπει να αρθούν οι αυθαίρετες ακαδημαϊκές επιφυλάξεις του παρελθόντος και να εξερευνηθεί το μέχρι σήμερα ανεξερεύνητο πεδίο της γένεσης των λαϊκών παραδόσεων, καθώς η δισκογραφία, όπως και άλλα μαζικά μέσα επικοινωνίας (π.χ. ραδιόφωνο), όντως είναι υπεύθυνα, όχι μόνο για τη διαμόρφωση, αλλά και για τη γένεση εξαρχής κάποιων παραδόσεων, που στις περισσότερες των περιπτώσεων θεωρούνται λανθασμένα πολύ παλιές¹⁰⁵.

Με λίγα λόγια η διερεύνηση του ηχητικού υλικού της δισκογραφίας κάποιου τύπου ή κάποιου καλλιτέχνη μεμονωμένα και συγκριτικά με άλλους, μπορεί να δώσει μια πιο εμπειρισταωμένη εικόνα των πραγμάτων, πάντα βέβαια εξετάζοντας παράλληλα την κοινωνική και ιστορική συνθήκη, καθώς και το ευρύτερο μουσικό πλαίσιο στο οποίο αυτή ενυπάρχει.

3.2. Περίοδοι ελληνικής δισκογραφίας 78 στροφών

Σύμφωνα με τον Παναγιώτη Κουνάδη, η δισκογραφία 78 στροφών ελληνικής μουσικής ξεκινά στις ΗΠΑ το 1896. Κύριο χαρακτηριστικό της ελληνικής δισκογραφίας είναι ότι εμφανίστηκε και αναπτύχθηκε πρώτα σε περιοχές εκτός του απελευθερωμένου εθνικού ελληνικού χώρου με έντονη παρουσία ελληνικών πληθυσμών¹⁰⁶. Στον ελλαδικό χώρο έχουμε σποραδικές ηχογραφήσεις κατά την περίοδο 1900 – 1924 από ευρωπαϊκές και οθωμανικές εταιρίες δίσκων μέσω μετακινούμενων συνεργείων, ενώ το 1924 αρχίζει η μόνιμη παρουσία παραρτημάτων

¹⁰⁴ Κοκκώνης Γιώργος, «Οι δίσκοι 78 στροφών ένα ενδιαφέρον μουσικολογικό τεκμήριο», ό.π. σ. 103-106.

¹⁰⁵ Ο.π.

¹⁰⁶ Συγκεκριμένα σε πόλεις της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, όπως Σμύρνη και Πόλη πριν το 1922, στη Θεσσαλονίκη πριν το 1912, στην Αίγυπτο (Κάιρο και Αλεξάνδρεια), στις ΗΠΑ από το 1896 και σε ευρωπαϊκές πόλεις από περιφευόμενα μουσικά συγκροτήματα. Βλ. Κουνάδης Παναγιώτης, «Η Ελληνική δισκογραφία», στο: *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών – Κείμενα γύρω από το Ρεμπέτικο – Β' Τόμος*, Κατάρτι 2003, σ. 353. Ο Steve Frangos υποστηρίζει ότι οι πρώτες εμπορικές ηχογραφήσεις ελληνικής μουσικής παράχθηκαν στη Γερμανία, την Αγγλία και τη Νέα Υόρκη, λόγω της απαγόρευσης ενός μεγάλου φάσματος μουσικών ειδών στην περιοχή των Βαλκανίων και της Ανατολίας, αμέσως μετά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο. Frangos Steve, «Marika Papagika and the Transformation in Modern Greek Music», ό.π., p. 223-239.

των μεγάλων και γνωστών ευρωπαϊκών εταιριών, όπου πραγματοποιούν πλέον μαζικές ηχογραφήσεις ελληνικών τραγουδιών¹⁰⁷. Οι συνθήκες αλλάζουν το 1930 – 31 με την κατασκευή του εργοστασίου της Columbia στον Περισσό (Αθήνα), όπου για πρώτη φορά στην Ελλάδα υπάρχει μια πλήρης βιομηχανική μονάδα παραγωγής δίσκων. Μέχρι το 1960 και το πέρασμα στους δίσκους 45 στροφών το μόνο εργοστάσιο είναι αυτό της Columbia, καθώς το κόστος δημιουργίας και για άλλη παραγωγική μονάδα ήταν μεγάλο¹⁰⁸.

Ο Γιώργος Παπαδάκης χωρίζει σε δύο περιόδους, όπως ο ίδιος αναφέρει, την «εμπορική δισκοπαραγωγή δημοτικής μουσικής» των δίσκων 78 στροφών. Η συγκεκριμένη ταξινόμηση είναι πιο γενικής φύσεως σε σχέση με αυτή του Παναγιώτη Κουνάδη, αλλά χωρίς μεγάλες διαφορές. Η πρώτη περίοδος ξεκινά από την αρχή της εμφάνισης των δίσκων στη διεθνή αγορά (περίπου το 1900) έως το 1931 όπου ιδρύεται στην Ελλάδα το εργοστάσιο κατασκευής δίσκων της Columbia. Τη συγκεκριμένη περίοδο (1900 – 1930) την ονομάζει «Αμερικάνικη εποχή», αφού σύμφωνα με τον ίδιο, στα χρόνια αυτά κυριαρχούν οι δίσκοι που ηχογραφούσαν οι Έλληνες της Αμερικής. Η δεύτερη περίοδος, σύμφωνα με το Γιώργο Παπαδάκη, ξεκινάει το 1931 και διαρκεί έως το τέλος της δεκαετίας του '50, όταν παύει να χρησιμοποιείται το σύστημα εγγραφής δίσκων 78 στροφών¹⁰⁹.

Συμπερασματικά και οι δύο τύποι ταξινόμησης έχουν ως βάση τους φορείς και τον τόπο παραγωγής των ελληνικών ηχογραφήσεων. Αυτό μπορεί να αποτελέσει ένα πρώτο στάδιο περιοδολόγησης, παρόλα αυτά το ρεπερτόριο, το «ύφος» της μουσικής και οι ίδιοι οι μουσικοί που ηχογράφησαν ανά περιόδους, θα μπορούσαν να λειτουργήσουν ως βασικότερα συστατικά μιας πληρέστερης ταξινόμησης περιόδων της «ελληνικής» δισκογραφίας.

¹⁰⁷ Μεταξύ του 1924 – 1930 οι ηχογραφήσεις ή γραμμοφωνήσεις, όπως τις έλεγαν τότε, πραγματοποιούνται πάλι με την μέθοδο μετακινούμενων συνεργείων. Ο.π., σ. 353.

¹⁰⁸ Ο.π.

¹⁰⁹ Παπαδάκης Γιώργος, «Από τις 78 στροφές ως την... παραχάραξη», περ. *Δίφωνο*, τχ. 20, 1997, σ. 50 – 52.

3.3. Η δισκογραφική παραγωγή δίσκων 78 στροφών «ελληνικής» μουσικής στην Αμερική και οι αιτίες ανάπτυξής της

Σύμφωνα με το Ντίνο Κόγια, τα αίτια ανάπτυξης της δισκογραφικής παραγωγής ελληνικών δίσκων στην Αμερική, εντάσσονται μέσα στο γενικότερο πλαίσιο ανόδου της δισκογραφικής παραγωγής των «παραδοσιακών» μουσικών όλων των εθνικοτήτων που μετανάστευσαν εκεί. Κύριος λόγος της ανάπτυξης αποτέλεσε το οικονομικό κέρδος των δισκογραφικών εταιριών, καθώς οι μετανάστες που εγκαταστάθηκαν στην Αμερική λειτούργησαν ως ένα νέο καταναλωτικό κοινό που χαρακτηρίζονταν από τη συνεχώς αυξανόμενη ζήτηση των μουσικών της πατρίδας τους¹¹⁰.

Η ραγδαία επίσης τεχνολογική εξέλιξη στον τομέα των ηχογραφήσεων και των δίσκων γραμμοφώνου τη δεκαετία του 1910 συνέτεινε και αυτή ουσιαστικά στην άνοδο της παραγωγής δίσκων για τους μετανάστες. Από τη μεριά τους οι Έλληνες μετανάστες αναζήτησαν και αυτοί, δίσκους με τη μουσική του τόπου τους, λόγω της έλλειψης ή της σπανιότητας δίσκων από την Ελλάδα και την Μικρά Ασία. Η γρήγορη επιτυχία που παρουσίασαν οι ελληνικοί δίσκοι στις πωλήσεις, ώθησε πολλές αμερικανικές εταιρίες στην έκδοσή τους. Στις εθνικές ηχογραφήσεις οι δισκογραφικές έβαζαν ως εκτελεστές μετανάστες μουσικούς και τραγουδιστές, ενώ συνολικά το τμήμα αυτό της αμερικανικής δισκογραφικής αγοράς ονομάστηκε "ethnic and foreign – language market"¹¹¹. Με του όρους αυτούς σήμερα οι μελετητές κατατάσσουν τις εμπορικές αυτές ηχογραφήσεις σε δύο κατηγορίες: α') αυτές που έγιναν στην Αμερική ως "ethnic" και β') αυτές που πραγματοποιήθηκαν εκτός Αμερικής και εισήχθησαν σε αυτή ως "foreign"¹¹².

Όσον αφορά τις "foreign" ηχογραφήσεις, σύμφωνα με το Steve Frango, η παραγωγή τους ξεκίνησε στα τέλη της δεκαετίας του 1890. Οι παραδοσιακές μουσικές απ' όλο τον κόσμο άρχισαν να καταγράφονται από τις διεθνείς δισκογραφικές εταιρίες, ώστε να μεταφερθούν στις κοινότητες της διασποράς, καθώς οι ξένες αγορές συχνά ήταν πολύ επικερδείς. Το γεγονός αυτό ώθησε τις δισκογραφικές να ανοίξουν στούντιο στο εξωτερικό. Σε αυτά τα στούντιο

¹¹⁰ Κόγιας Ντίνος Θ., «Φωνές της ξενιτιάς: Μουσικοί και μουσικές της Σάμου στη δισκογραφία 78 στροφών των ΗΠΑ», στο: Διονυσόπουλος Νίκος (επ.), *Η Σάμος στις 78 στροφές: Ιστορικές ηχογραφήσεις 1918 – 1958*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα 2009, σ. 81.

¹¹¹ Ο.π.

¹¹² Frangos Steve, «Marika Papagika and the Transformation in Modern Greek Music», ό.π., p. 223-239.

καταγράφηκαν πολλά τραγούδια, τα οποία μεταφέρθηκαν στην Αμερική για να πουληθούν στους μετανάστες απ' όλο τον κόσμο¹¹³.

Παρόλα αυτά ο διαχωρισμός "ethnic"/"foreign" από τους μελετητές δεν είναι ξεκάθαρος, όσον αφορά τη διαφορετικότητα αυτών των ηχογραφήσεων, αφού όπως υποστηρίζει ο Steve Frangos είναι δύσκολο να ξεχωρίσει κανείς τις ηχογραφήσεις που έγιναν στην Αμερική με στόχο το αγοραστικό κοινό των Αθηνών και το αντίθετο, ενώ και οι στρατηγικές των δισκογραφικών εταιριών από το 1890, όπως αυτές αντικατοπτρίζονται σε μεγάλο βαθμό στους διαθέσιμους εμπορικούς καταλόγους δίσκων, δείχνουν ότι υπήρξε μια κοινή αγορά και όχι δύο διαιρεμένες γεωγραφικά ζώνες πωλήσεων¹¹⁴.

Σημαντική επίσης αιτία της δισκογραφικής έξαρσης της μουσικής των μεταναστών, αποτέλεσε η επικράτηση στις ΗΠΑ το 1920, των αξιωμάτων του πολιτισμικού πλουραλισμού¹¹⁵, έναντι των αντιμεταναστευτικών λόγων. Το γεγονός αυτό δημιούργησε το κατάλληλο ιδεολογικό υπόστρωμα ώστε οι εθνικές ηχογραφήσεις των μεταναστών να μη θεωρηθούν απειλή για τα ιδεώδη και τις αξίες της ηγεμονικής αγγλοαμερικανικής κουλτούρας και να γίνουν ανεκτές έως και αποδεκτές από την αμερικανική κοινωνία και τον κρατικό μηχανισμό¹¹⁶.

Η πρώτη ηχογράφιση ελληνικού ρεπερτορίου στις ΗΠΑ, πραγματοποιήθηκε από τον Μιχαήλ Αραχτίντζη στη δισκογραφική εταιρία "Berliner", το Μάιο του 1896 στη Νέα Υόρκη. Μέχρι το 1915 που αρχίζουν μαζικά οι ηχογραφήσεις ελληνικών τραγουδιών, έχουμε σποραδικές ηχογραφήσεις το 1907 και την περίοδο 1911 – 12. Από το 1915 έως το 1943 την πρωτοβουλία σε παραγωγές ελληνικών τραγουδιών έχουν οι δύο μεγάλες αμερικάνικες εταιρίες "Columbia" και "Victor". Παράλληλα δημιουργούνται με πρωτοβουλία Ελλήνων καλλιτεχνών εταιρίες αποκλειστικά ελληνικού ρεπερτορίου όπως η "Panhellenion Record Company" της τραγουδίστριας «κυρίας Κούλας», με τη θυγατρική της "Constantinople Record Company", η "Greek Record Company" του βιολιστή Γεωργίου Γκρέτση, η "Pharos M.G.P" από το Χαρίλαο Πιπεράκη ή Κρητικό. Άλλες εταιρίες αυτής της περιόδου με συμμετοχή

¹¹³ Ο.π.

¹¹⁴ Ο.π.

¹¹⁵ Βλ. Κόγιας Ντίνος Θ., ό.π., σ. 100.: «Σύμφωνα με τις αρχές του πολιτισμικού πλουραλισμού, ο εθνοτικός υβριδισμός συνιστούσε φυσικό φαινόμενο και οι μετανάστες δεν θα έπρεπε να απορρίψουν την πολιτιστική τους κληρονομιά προκειμένου να γίνουν αληθινοί Αμερικάνοι. Ο εξαμερικανισμός τους ήταν επιθυμητός εφόσον συμβαδίζε με τις θεμελιώδεις αρχές και αξίες της αμερικανικής δημοκρατίας (βλ. Ιωάννα Λαλιώτου, *Διασχίζοντας τον Ατλαντικό*, Πόλις, Αθήνα 2006, σελ. 98)».

¹¹⁶ Ο.π., σ. 81-82.

Ελλήνων είναι η “Acropolis Record”, η “Olympus”, η “Orpheum Records”, η “Hermes” κ.α. Αμερικάνικες εταιρίες είναι επίσης η “Edison Bell”, η “Okeh” (θυγατρική της “Columbia”), η “Orthophonic” (θυγατρική της “R.C.A Victor”) , η “National” κ.α.¹¹⁷.

Σύμφωνα με το Ντίνο Κόγια, οι ελληνοαμερικάνικες δισκογραφικές εταιρίες που ιδρύθηκαν, ανήκαν στην κατηγορία των «εθνοτικών επιχειρήσεων» (ethnic business). Οι εταιρίες αυτές απευθύνονταν σε μία περιορισμένη αγορά, προσφέροντας αγαθά που αντιστοιχούσαν στις ιδιαίτερες ανάγκες της κοινότητάς τους, ενώ ταυτόχρονα αξιοποιούσαν τη μειονεκτική τους θέση για να ανταπεξέλθουν στον ανταγωνισμό. Οι Έλληνες μετανάστες επιχειρηματίες των εταιριών αυτών, χρησιμοποιώντας τα δίκτυα των συμπατριωτών τους, έρχονταν εύκολα σε επαφή με μουσικούς και τραγουδιστές που δραστηριοποιούνταν με επιτυχία στις ελληνικές κοινότητες της Αμερικής. Επίσης με τον τρόπο αυτό, οι εταιρίες μάθαιναν το ρεπερτόριο ή τα τραγούδια που ήταν αρεστά στους Έλληνες της διασποράς. Αυτό βοηθούσε σημαντικά τη διάθεση των δίσκων στους κύκλους της ομογένειας, ενώ η προβολή της «ελληνικότητας» των επιχειρήσεων (δισκογραφικών), αλλά και της «αυθεντικότητας» των ηχογραφήσεων ήταν τα βασικά όπλα των πρώτων ελληνοαμερικανικών εταιριών, στην άνιση αντιπαράθεσή τους με τις μεγάλες και με άρτιο τεχνικό εξοπλισμό αμερικάνικες εταιρίες δίσκων¹¹⁸.

Το γεγονός πάντως ότι το κοινό της «καφέ αμάν» μουσικής δεν το αποτελούσαν μόνο Έλληνες, αλλά και Αρμένιοι, Τούρκοι, Άραβες κ.ά., ενώ ταυτόχρονα υπήρχαν και Έλληνες μουσικοί που ηχογραφούσαν τούρκικα τραγούδια σε ελληνοαμερικάνικες δισκογραφικές εταιρίες, όπως για παράδειγμα ο Αχιλλέας Πούλος και η Αμαλία Βάκα στη “Pharos”, φανερώνει ότι οι εταιρίες αυτές δεν απευθύνονταν σε μία περιορισμένη αγορά, προσφέροντας αγαθά που αντιστοιχούσαν στις ιδιαίτερες ανάγκες της κοινότητάς τους, όπως υποστηρίζει ο Ντίνος Κόγιας, αλλά σε ένα διευρυμένο εθνοτικά κοινό με κοινά πολιτισμικά στοιχεία στη μουσική του.

Μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, δημιουργήθηκαν νέες ελληνικής ιδιοκτησίας δισκογραφικές που μαζί με τις πρώτες έφτασαν αριθμητικά περίπου τις εξήντα. Σύμφωνα με το Ντίνο Κόγια, η ίδρυση των εταιριών αυτών προκλήθηκε από δύο

¹¹⁷ Κουνάδης Παναγιώτης, «Η Ελληνική δισκογραφία», στο: *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών – Κείμενα γύρω από το Ρεμπέτικο – Β΄ Τόμος*, Κατάρτι 2003, σ. 354-355.

¹¹⁸ Κόγιας Ντίνος Θ., ό.π., σ. 84.

σημαντικά γεγονότα. Το πρώτο αφορά τις κακές συνθήκες διαβίωσης στην Ελλάδα, λόγω του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και του εμφυλίου, οι οποίες οδήγησαν στη δημιουργία ενός νέου μεταναστευτικού ρεύματος προς τις Ηνωμένες Πολιτείες, το οποίο κορυφώθηκε τη δεκαετία του 1950. Οι νέοι μετανάστες ενσωματώθηκαν γρήγορα στη χώρα υποδοχής, λόγω των οργανωμένων υποδομών που είχαν ήδη δημιουργηθεί από τις προηγούμενες γενιές μεταναστών, ενώ ταυτόχρονα η πληθυσμιακή αύξηση των Ελλήνων μεταναστών στην Αμερική, αναζωπύρωσε το ενδιαφέρον για την ελληνική μουσική¹¹⁹.

Το δεύτερο γεγονός που συνέβαλε μεταπολεμικά στη δημιουργία των νέων ελληνοαμερικανικών εταιριών, αφορά τη διακοπή των εθνικών ηχογραφήσεων από τις αμερικάνικες δισκογραφικές εταιρίες. Έτσι, νέες ελληνοαμερικάνικες εταιρίες όπως η “Balkan”, η “Kalliphon”, η “Metropolitan” κ.ά., εμφανίστηκαν για να καλύψουν τη συνεχώς αυξανόμενη ζήτηση¹²⁰.

3.4. Το «ύφος» των ελληνικών ηχογραφήσεων της Αμερικής στη δισκογραφία των 78 στροφών

Σύμφωνα με τον Ole Smith, οι ελληνικές ηχογραφήσεις της Αμερικής πριν το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο αποτελούν σημαντικά στοιχεία της επιβίωσης του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού μεταξύ των μεταναστών, ενώ τόσο η μουσική όσο και τα κείμενα συμβάλλουν στην κατανόηση από πλευράς μας της κατασκευής της ελληνικής εθνικής ταυτότητας μέσα στο ελληνοαμερικανικό περιβάλλον. Δεδομένου, σύμφωνα με τον ίδιο, ότι οι Έλληνες μετανάστες είχαν ως στόχο την επιτυχία στις Ηνωμένες Πολιτείες, αλλά κι επειδή πολλές μεταναστευτικές ομάδες είχαν την εμπειρία σκληρής αντιπάθειας, καθώς η βούλησή τους για διατήρηση του ελληνικού πολιτισμού ερχόταν σε αντίθεση με την επιθυμία να ενσωματωθούν και να γίνουν Αμερικάνοι, η μελέτη της ελληνικής μουσικής στην Αμερική μπορεί να δώσει απαντήσεις στο δίλημμα ανάμεσα στην ενσωμάτωση και την εθνική συντήρηση¹²¹.

Σημαντικό για το δίλημμα του εξαμερικανισμού, ήταν κυρίως ότι οι μετανάστες της πρώτης γενιάς, δεν περίμεναν να μείνουν μόνιμα στην Αμερική, ενώ

¹¹⁹ Ο.π., σ. 90-94.

¹²⁰ Ο.π.

¹²¹ Ole Smith, “Cultural Identity and cultural Interaction: Greek Music in the United States, 1917-1941”, *Journal of Modern Greek Studies*, Vol. 13. 1995, p. 125-138.

θεώρησαν την αμερικανική περιπέτεια ως παρένθεση με απώτερο στόχο την επιστροφή τους στην Ελλάδα. Η πρόθεση αυτή για μη μόνιμη διαμονή, οδήγησε στο φαινόμενο, η πλειοψηφία των ελληνικών δίσκων στις Ηνωμένες Πολιτείες να συντίθεται από «μουσικές φόρμες» και «ύφη» αυστηρά «παραδοσιακά», ώστε να βοηθήσουν του μετανάστες να διατηρήσουν τη σύνδεσή τους με τον ελληνικό πολιτισμό¹²².

Οι ελληνικές ηχογραφήσεις, σύμφωνα με τον Ole Smith, έγιναν ένα σημαντικό μέρος διατήρησης της πολιτιστικής ταυτότητας των Ελλήνων μεταναστών, ενώ η ελληνική μουσική στις Ηνωμένες Πολιτείες δεν έχασε ποτέ τον «παραδοσιακό» ελληνικό της χαρακτήρα, καθώς δεν δημιουργήθηκε κάποιο ελληνοαμερικανικό μουσικό ιδίωμα¹²³.

Η τάση αυτή, σύμφωνα με τον ίδιο, τροποποιήθηκε σε δύο σημεία, όσον αφορά τη μετάλλαξη του «παραδοσιακού» ύφους που χαρακτήριζε τις ηχογραφήσεις που πραγματοποίησαν οι Έλληνες μουσικοί τα πρώτα χρόνια ανάπτυξης της δισκογραφίας των μεταναστών στην Αμερική:

Α') Η Ελληνική μουσική στις Ηνωμένες Πολιτείες συνδυάστηκε με τη μουσική στην Ελλάδα. Αυτό σημαίνει ότι ορισμένες καινοτομίες των Ελληνοαμερικανών μουσικών υιοθετήθηκαν από τους Έλληνες μουσικούς στην Ελλάδα και αντίστροφα ότι οι εξελίξεις στην Ελλάδα είχαν αντίκτυπο στις Ηνωμένες Πολιτείες.

Β') Κάποιοι από τους Έλληνες μουσικούς των Ηνωμένων Πολιτειών αντέδρασαν στο νέο πολυπολιτισμικό περιβάλλον όπου βρέθηκαν. Έτσι με την αποδοχή της πρόκλησης της ενσωμάτωσής τους στην αμερικανική κοινωνία, προσπάθησαν να χρησιμοποιήσουν την «παραδοσιακή» μουσική, ώστε να διατυπώσουν τις νέες εμπειρίες τους¹²⁴.

Σχετικά με την πρώτη τροποποίηση που αναφέρει ο Ole Smith παραπάνω, ο Steve Frangos υποστηρίζει ότι στα τέλη της δεκαετίας του '20 (1926 – 1929), η εισαγωγή δίσκων στην Αμερική από την Ελλάδα, θα επισκιάσει τις αμερικανικές ηχογραφήσεις. Παράλληλα το «ύφος» ηχογραφήσεων που προβάλλεται μέσω αυτών επισκιάζει το «ύφος» που καταγράφεται στις τύπου «καφέ αμάν» ηχογραφήσεις της

¹²² Ο.π.

¹²³ Ο.π.

¹²⁴ Ο.π.

Αμερικής¹²⁵. Το γεγονός αυτό, σύμφωνα με τον ίδιο, επαληθεύεται με την αποχώρηση από τη δισκογραφία της Αμερικής μεγάλων τραγουδιστριών του «καφέ αμάν», όπως η Μαρίκα Παπαγκίκα και η «Κυρία Κούλα» στα τέλη της δεκαετίας του '20¹²⁶.

Το γεγονός αυτό μπορεί να επιβεβαιωθεί μέσω της έρευνας σε δισκογραφικούς καταλόγους. Σύμφωνα με τα στοιχεία που βρέθηκαν στον κατάλογο του Richard Spottswood, οι πιο βασικοί συντελεστές των ηχογραφήσεων τύπου «καφέ αμάν» στην Αμερική σταματούν τη δισκογραφική τους καριέρα εκείνη την περίοδο. Αυτοί είναι η Μαρίκα Παπαγκίκα, η «Κυρία Κούλα», η Αμαλία Βάκα και ο Αχιλλέας Πούλος, οι οποίοι σταματούν τις ηχογραφήσεις το 1928 – 29, το 1927, το 1929 και το 1927 αντίστοιχα¹²⁷. Την ίδια στιγμή συνέχισαν να ηχογραφούν μουσικοί που υιοθέτησαν το «ύφος» των ηχογραφήσεων από την Ελλάδα, όπως ο Γιώργος Κατσαρός και ο Τέτος Δημητριάδης¹²⁸.

Ο Steve Frangos υποστηρίζει επίσης ότι στην περίπτωση αυτή ίσχυσαν οι νόμοι της παγκόσμιας δισκογραφικής βιομηχανίας, η οποία ηχογραφούσε τη μουσική που ήταν περισσότερο εμπορική, προβάλλοντας έτσι τις νέες ηχογραφήσεις από την Ελλάδα και τις νέες φωνές, όπως αυτές της Ρίτας Αμπατζή και της Ρόζας Εσκενάζι, επιβάλλοντας το μουσικό αυτό «ύφος» τόσο στους μουσικούς όσο και στο κοινό των Ελλήνων μεταναστών¹²⁹. Παρόλα αυτά, κατά την άποψή μου δεν αποκλείεται να έγινε και το αντίθετο, δηλαδή οι αμερικανικές ηχογραφήσεις στα τέλη της δεκαετίας του '20 και στις αρχές της δεκαετίας του '30 με μετανάστες μουσικούς, όπως ο Κ. Δούσας, ο Γ. Κατσαρός, ο Α. Κωστής, ο Μ. Καραπιτέρης και ο Ι. Χαλίκιας¹³⁰ να επηρέασαν αργότερα υφολογικά τη «σχολή του Πειραιά», εφόσον προηγούνται αυτής, ενώ παρουσιάζουν πολλά κοινά χαρακτηριστικά, όπως οι λιτές εκτελέσεις με μόνο κιθάρα ή κιθάρα και μπουζούκι¹³¹.

¹²⁵ Frangos Steve, «Marika Papagika and the Transformation in Modern Greek Music», ό.π.

¹²⁶ Ό.π.

¹²⁷ Βλ. Spottswood Richard, *Ethnic music on records, A discography of ethnic recordings produced in the United States 1893 to 1942, Vol.3*, Univ. of Illinois Press, Urbana and Chicago 1990, p. 1138, 1144, 1197, 1210.

¹²⁸ Frangos Steve, «Marika Papagika and the Transformation in Modern Greek Music», ό.π.

¹²⁹ Ό.π.

¹³⁰ Των δύο τελευταίων είναι οι πρώτες ηχογραφήσεις με μπουζούκι. Βλ. ψηφιακό δίσκο: *Κωστής, Καραπιτέρης, Χαλίκιας – Ρεμπέτικα με κιθάρα, πρώτη ηχογράφιση ρεμπέτικων με μπουζούκι*, MBI, MBI-CD 130.

¹³¹ Τα υφολογικά στοιχεία της «σχολής του Πειραιά» έχουν ως κύριο εκπρόσωπο το Μάρκο Βαμβακάρη, ενώ αναπτύχθηκαν μέσα στο νέο αστικό κέντρο των Αθηνών, κατά τη δεκαετία του 1930 (ο Βαμβακάρης έκανε τις πρώτες του ηχογραφήσεις μετά το 1932) ως υφολογικός νεωτερισμός, της μουσικής που ήρθε από τα μεγάλα αστικά κέντρα της ανατολής με την έλευση σημαντικών μουσικών

Επίσης, όσον αφορά το κεντρικό θέμα της εργασίας μου, οι τύπου «καφέ αμάν» μελωδίες που ηχογράφησε στη Pharos το 1926 – 7 ο Χαρίλαος Πιπεράκης, επανεγγράφονται στην Ελλάδα στις αρχές της δεκαετίας του '30 από μουσικούς και τραγουδιστές όπως ο Αντώνης Διαμαντίδης (Νταλκάς), ο Ζαχαρίας Κασσιμάτης, ο Κώστας Νούρος και ο Γιώργος Βιδάλης¹³². Το γεγονός αυτό δείχνει ότι οι ηχογραφήσεις της Αμερικής, εφόσον προϋπήρχαν επηρέαζαν κι αυτές με τη σειρά τους το «ύφος» και το ρεπερτόριο που ηχογραφούσαν οι δισκογραφικές εταιρίες στην Ελλάδα, τουλάχιστον στα πρώτα χρόνια της ίδρυσής τους.

Τα κενά που εντοπίζονται σε αυτά που υποστηρίζει ο Steve Frangos, αφορούν κυρίως την περιγραφή του νέου «ύφους» που επιβλήθηκε από τους ελληνικούς δίσκους, καθώς δεν καθιστά σαφείς τις παραμέτρους που χαρακτηρίζουν τη διαμόρφωσή του (όργανα, ενορχήστρωση, στίχος, φόρμα κ.λπ.). Γεγονός πάντως αποτελεί το ότι σταμάτησαν να ηχογραφούν οι πιο γνωστοί τραγουδιστές του «καφέ αμάν» της Αμερικής και αυτό από μόνο του κάτι σημαίνει, ενώ δεν ξέρουμε κατά πόσο κάποιες αιτίες μπορούν να εντοπισθούν στην οικονομική κρίση του 1929 στις ΗΠΑ¹³³.

Σύμφωνα με το Γιώργο Κοκκώνη, στις αμερικάνικες ηχογραφήσεις των δίσκων 78 στροφών καταγράφεται «...μια συγκινητική μουσική πραγματικότητα: αυτή των μεταναστών και της μεταιχμιακής τους κουλτούρας, του παλιού ρεπερτορίου που επιβιώνει, του νέου ρεπερτορίου που διαμορφώνει η καινούργια συνθήκη, της σύμπραξης Σαμιωτών με μη Σαμιώτες¹³⁴, των νέων ηθών μουσικής πράξης, των νέων μορφών μουσικής διάδοσης»¹³⁵.

Με βάση τα παραπάνω, παράμετροι όπως: α') η καταγραφή στη δισκογραφία του παλιού ρεπερτορίου των Ελλήνων μεταναστών, το οποίο έφεραν από την πατρίδα τους και β') η καταγραφή του νέου ρεπερτορίου που διαμορφώθηκε μέσα στο καινούργιο κοινωνικό πλαίσιο και τις νέες συνθήκες μουσικής πράξης και διάδοσης της μουσικής, αποτελούν καίρια ζητήματα μελέτης της διαμόρφωσης του «ύφους»

το 1922. Κοκκώνης Γιώργος, «Η κατά Διαμανάκο χρονολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου: μια νέα ανάγνωση υπό το πρίσμα της μουσικολογίας», εισήγηση στο επιστημονικό συνέδριο *Αγροτική κοινωνία και Λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα 25-27 Μαΐου 2005.

¹³² Βλ. κεφ. 6.3. «Ανάλυση ρεπερτορίου», σ. 91.

¹³³ Βλ. Frangos Steve, «Marika Papagika and the Transformation in Modern Greek Music», ό.π.

¹³⁴ Παρ' όλο που αναφέρεται συγκεκριμένα στους Σαμιώτες, θεωρώ ότι η φράση αυτή καλύπτει το σύνολο των Ελλήνων μεταναστών, ανεξαρτήτου καταγωγής.

¹³⁵ Κοκκώνης Γιώργος, «Οι δίσκοι 78 στροφών ένα ενδιαφέρον μουσικολογικό τεκμήριο», στο: Διονυσόπουλος Νίκος, *Η Σάμος στις 78 στροφές: Ιστορικές ηχογραφήσεις 1918 – 1958*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα 2009, σ. 106.

των ελληνικών ηχογραφήσεων 78 στροφών της Αμερικής, σε συνάφεια με το βαθμό ενσωμάτωσης των Ελλήνων μεταναστών σε διαφορετικές χρονικές περιόδους. Ο παράγοντας της ενσωμάτωσης των Ελλήνων μεταναστών σχετίζεται άμεσα με τη δεύτερη τροποποίηση, σύμφωνα με τον Ole Smith, του «παραδοσιακού» ύφους που χαρακτήριζε αρχικά τις ηχογραφήσεις που πραγματοποίησαν οι Έλληνες μουσικοί τα πρώτα χρόνια ανάπτυξης της δισκογραφίας των μεταναστών στην Αμερική¹³⁶

Ο Γιώργος Παπαδάκης υποστηρίζει ότι στους δίσκους της Αμερικής μέχρι το 1931, έχουν καταγραφεί οι πιο γνήσιοι εκπρόσωποι του λαϊκού και δημοτικού τραγουδιού, αφού οι μετανάστες που έπαιζαν όργανα ή τραγουδούσαν, εξέφραζαν μουσικά βιώματα με ιστορική συνέχεια αιώνων, τραγούδια και τρόπους ερμηνείας, όπως είχαν σωθεί μέσα από τις φυσικές διαδικασίες παραγωγής και διάδοσής τους. Οι μετανάστες αυτοί, σύμφωνα με τον ίδιο: «έδωσαν τον πρώτο αληθινό τόνο, τον πρώτο ήχο και την πρώτη γραμμή μιας ερμηνείας υπαρκτής, πραγματικής και όχι κατασκευασμένης από τον εξειδικευμένο «επαγγελματία καλλιτέχνη» των ηχογραφήσεων που παρουσιάστηκαν λίγα χρόνια αργότερα, κατασκεύασμα αυτός και υπηρέτης των μεγάλων εταιριών παραγωγής»¹³⁷.

Διαπιστώνουμε μια τάση εξιδανίκευσης από το Γιώργο Παπαδάκη, των πρώτων αυτών ηχογραφήσεων στην Αμερική, εφόσον οι ηχογραφήσεις αυτές παρουσιάζονται ως οι πλέον «αμόλυντες» από τις νέες συνθήκες που δημιουργήθηκαν αργότερα για τις δισκογραφικές και τους μουσικούς στη βάση του κέρδους. Παρόλα αυτά, σύμφωνα με το γενικότερο πλαίσιο ανάπτυξης της δισκογραφίας των «παραδοσιακών» μουσικών των μεταναστών στην Αμερική, ακόμα και οι πρώτες ηχογραφήσεις έγιναν στη βάση του κέρδους των μεγάλων αμερικανικών και ελληνοαμερικανικών δισκογραφικών εταιριών με στόχο το καταναλωτικό κοινό των μεταναστών, ενώ δεν είμαστε σίγουροι για το τι επέβαλαν και τι δεν επέβαλαν οι δισκογραφικές, εφόσον σίγουρα καθόριζαν με «εμπορικά» κριτήρια τόσο το ρεπερτόριο που θα ηχογραφούνταν όσο και το «ύφος» των ηχογραφήσεων.

Ο Παναγιώτης Κουνάδης στο ίδιο κλίμα εξιδανίκευσης με το Γιώργο Παπαδάκη, επισημαίνει ότι όσο παλαιότερες είναι οι εγγραφές τόσο πιο «πρωτόγονες» και «γνήσιες» είναι οι μορφές των τραγουδιών, καθώς με την πάροδο

¹³⁶ Ole Smith, ό.π., p. 125-138.

¹³⁷ Παπαδάκης Γιώργος, «Από τις 78 στροφές ως την... παραχάραξη», περ. *Δίφωνο*, τχ. 20, 1997, σ. 50 – 52.

των χρόνων ολοένα και περισσότερο παρεμβάλλεται η προσωπικότητα των εκτελεστών στις ερμηνίες των τραγουδιών. Στη διαμόρφωση της προσωπικότητας των μουσικών, σημαντικό ρόλο έπαιξε επίσης ο αναπόφευκτος περιορισμός του λαϊκού μουσικού από τη δισκογραφία, καθώς και η ενσωμάτωση των Ελλήνων μεταναστών στην Αμερικανική κοινωνία¹³⁸.

Ο Ντίνος Κόγιας, όσον αφορά το νέο «ύφος» που δημιουργήθηκε στις ηχογραφήσεις των Ελλήνων μεταναστών της Αμερικής, υποστηρίζει όπως και ο Παναγιώτης Κουνάδης παραπάνω, ότι η σταδιακή παρεμβολή της προσωπικότητας των μουσικών στο «ύφος» των ηχογραφήσεων, σε συνδυασμό με την εδραίωση της ελληνοαμερικανικής ταυτότητας στις δεκαετίες του '20 και '30, οδήγησαν με την πάροδο του χρόνου σ' ένα νέο «ύφος» ηχογραφήσεων από αυτό των αρχικών εγγραφών και στην εμφάνιση νέων τραγουδιών, που αφηγούνται πλέον και πραγματεύονται σε άλλες μουσικές βάσεις τη μεταναστευτική εμπειρία, χρησιμοποιώντας ως εκφραστικό μέσο το στίχο¹³⁹. Σύμφωνα επίσης με το Ντίνο Κόγια, μόνο την πρώτη περίοδο της ελληνικής δισκογραφίας στην Αμερική (1917-1929), οι ηχογραφήσεις βρίσκονται κοντά στα μουσικά βιώματα που έφεραν από την πατρίδα τους οι Έλληνες μετανάστες, αργότερα η μουσική τους οδηγείται σε συνθέσεις με νέα όργανα, καθώς δέχονται τις επιρροές από τον πολιτισμό της χώρας υποδοχής¹⁴⁰.

Μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και την ίδρυση πολλών νέων ελληνοαμερικάνικων δισκογραφικών εταιριών σηματοδοτείται μια νέα περίοδος ελληνικών ηχογραφήσεων που εκδίδονται από τις νέες εταιρίες, με αρκετές από τις ηχογραφήσεις αυτές να είναι κοντά στο «ύφος» και το ρεπερτόριο των παλιών εκτελέσεων. Την ίδια περίοδο ένα μεγάλο ρεύμα μουσικών και τραγουδιστών από την Ελλάδα μετακινείται για καθαρά οικονομικούς λόγους στην Αμερική. Αυτοί παίζουν σε ελληνικά κέντρα διασκέδασης ηχογραφώντας παράλληλα πολλούς δίσκους. Έτσι το λαϊκό τραγούδι με τις ορχήστρες μπουζουκιών από τα μαγαζιά της Αθήνας περνάει και καθιερώνεται στους χώρους διασκέδασης και στην ελληνοαμερικάνικη δισκογραφία. Τέλος, η εισαγωγή δίσκων από την Ελλάδα ασκεί καταλυτική επίδραση

¹³⁸ Κουνάδης Παναγιώτης, «Σχετικά με τη δισκογραφία του ρεμπέτικου στις ΗΠΑ», στο: *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών – Κείμενα γύρω από το Ρεμπέτικο – Α' Τόμος*, Κατάρτι, 2003, σ. 253.

¹³⁹ Κόγιας Ντίνος Θ., «Φωνές της ξενιτιάς: Μουσικοί και μουσικές της Σάμου στη δισκογραφία 78 στροφών των ΗΠΑ», Στο: Διονυσόπουλος Νίκος (επ.), *Η Σάμος στις 78 στροφές: Ιστορικές ηχογραφήσεις 1918 – 1958*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα 2009, σ. 82.

¹⁴⁰ Ο.π., σ. 95.

στους μουσικούς, οδηγώντας σε ένα ομογενοποιημένο «ύφος» εκτελέσεων σε βάρος του προπολεμικού ρεπερτορίου¹⁴¹.

Συμπερασματικά, η μουσική που έφεραν από την πατρίδα τους οι Έλληνες μετανάστες, «μεταλλάχθηκε» ή διαμορφώθηκε με τέτοιο τρόπο, ώστε να συμπεριλάβει στους κόλπους της, τις νέες εμπειρίες και τα νέα ηχητικά πρότυπα που προκύπτουν από το καινούριο για αυτούς κοινωνικό πλαίσιο της Αμερικής. Η «παρεμβολή» της προσωπικότητας που διαμόρφωσαν οι Έλληνες μουσικοί μέσα στο ξένο για αυτούς περιβάλλον μέσω της τελικής ενσωμάτωσής τους σε αυτό, είναι οι κύριοι λόγοι της διαμόρφωσης ενός νέου «ύφους» μουσικής, χωρίς όμως επιρροές υφολογικών στοιχείων από την αμερικανική λαϊκή μουσική, αλλά εμμένοντας στις παλιές μουσικές φόρμες της πατρίδας τους. Ταυτόχρονα η δισκογραφική παραγωγή που ξεκίνησε το 1924 στην Ελλάδα είχε μεγάλη απήχηση στους μετανάστες της Αμερικής, με συνέπεια την προώθησή της από την παγκόσμια μουσική βιομηχανία. Η προώθηση των ηχογραφήσεων από την Ελλάδα είχε επίσης ως αποτέλεσμα τον εξοβελισμό των μέχρι τότε γνωστών τραγουδιστών – τριών και μουσικών της τύπου «καφέ αμάν» μουσικής της Αμερικής, λόγω της μεγαλύτερης εμπορικής επιτυχίας των νέων στη δισκογραφία τραγουδιστών από την Ελλάδα. Πάντως, απ' ό,τι φαίνεται, οι μουσικοί και από τις δύο πλευρές του ατλαντικού επηρεάστηκαν μέσω της δισκογραφικής ανταλλαγής.

¹⁴¹ Ο.π., σ. 90-94.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

«Κρητική» δισκογραφία 78 στροφών στην Αμερική

4.1. Η δισκογραφία της «κρητικής» μουσικής 78 στροφών: μια πρώτη προσέγγιση

Από δημοσιευμένους καταλόγους δίσκων 78 στροφών¹⁴² αποδελτιώσαμε συνολικά τετρακόσιες μία ηχογραφήσεις με «κρητικά» τραγούδια και χορούς¹⁴³. Οι ηχογραφήσεις αυτές ξεκινούν από το 1916 και τελειώνουν το 1960 με το πέρασμα στη δισκογραφία των 45 στροφών. Από το 1916 έως και το 1925, έχουμε ηχογραφήσεις «κρητικής» μουσικής που πραγματοποιούνται αποκλειστικά στην Αμερική από τους Έλληνες μετανάστες, Κρητικούς και μη στην καταγωγή¹⁴⁴. Το 1925 αρχίζει παράλληλη δισκογραφία με «κρητική» μουσική στην Ελλάδα και την Ευρώπη από ξένες δισκογραφικές εταιρίες¹⁴⁵, ενώ το 1931 με το άνοιγμα αρχικά του εργοστασίου της Columbia στην Ελλάδα και μετέπειτα και άλλων ελληνικών παραρτημάτων των ξένων δισκογραφικών εταιριών, ο αριθμός των ηχογραφήσεων με «κρητική» μουσική που πραγματοποιούνται στην Ελλάδα αυξάνει σημαντικά¹⁴⁶. Το 1940, λόγω του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου θα υπάρξει μια παύση στη δισκογραφική δραστηριότητα έως το 1945 στην Αμερική και το 1946 στην Ελλάδα, οπότε θα αρχίσουν να γίνονται πάλι ηχογραφήσεις «κρητικής» μουσικής μέχρι το τέλος της δισκογραφίας των 78 στροφών¹⁴⁷.

¹⁴² Μανιάτης Διονύσης, *Η εκ πέρατων δισκογραφία γραμμοφώνου*, Αθήνα 2006. Πρβλ. Spottswood Richard, *Ethnic music on records, A discography of ethnic recordings produced in the United States 1893 to 1942, Vol.3*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 1990.

¹⁴³ Ο κατάλογος με τις αποδελτιωμένες ηχογραφήσεις ταξινομημένες ανά χρονολογία βρίσκεται σε μορφή "office Excel" σε ψηφιακό δίσκο που εμπεριέχεται στην πτυχιακή εργασία.

¹⁴⁴ Είκοσι πέντε συνολικά ηχογραφήσεις με «κρητική» μουσική εμφανίζονται καταγεγραμμένες στους δισκογραφικούς καταλόγους από το 1916 έως το 1925. Όλες έχουν εκδοθεί στην Αμερική, εκτός από δύο ηχογραφήσεις του 1925 που πραγματοποιήθηκαν από την "Odeon" Γερμανίας και αποτελούν τις πρώτες ηχογραφήσεις 78 στροφών εκτός Αμερικής.

¹⁴⁵ Εξήντα οχτώ συνολικά ηχογραφήσεις με «κρητική» μουσική εμφανίζονται καταγεγραμμένες στους δισκογραφικούς καταλόγους από το 1926 έως το 1930. Από αυτές οι οχτώ πραγματοποιήθηκαν στην Αμερική και οι υπόλοιπες εξήντα από ξένες δισκογραφικές εταιρίες στην Ελλάδα και την Ευρώπη.

¹⁴⁶ Εκατό δέκα συνολικά ηχογραφήσεις με «κρητική» μουσική εμφανίζονται καταγεγραμμένες στους δισκογραφικούς καταλόγους από το 1931 έως το 1941. Από αυτές δώδεκα έγιναν στην Αμερική, τέσσερις από ευρωπαϊκές δισκογραφικές εταιρίες και ενενήντα τέσσερις στην Ελλάδα από ελληνικά πλέον παραρτήματα των ξένων εταιριών.

¹⁴⁷ Εκατόν ενενήντα επτά συνολικά ηχογραφήσεις με «κρητική» μουσική εμφανίζονται καταγεγραμμένες στους δισκογραφικούς καταλόγους από το 1945 έως το 1960. Από αυτές πενήντα τέσσερις πραγματοποιήθηκαν στην Αμερική και εκατό σαράντα τρεις στην Ελλάδα.

Στην καταγεγραμμένη στους καταλόγους «κρητική» δισκογραφία της Αμερικής απαριθμούνται συνολικά εκατόν μία ηχογραφήσεις με «κρητικά» τραγούδια και χορούς εκτελεσμένα από Κρητικούς και μη Κρητικούς μουσικούς και ορχήστρες.

Από τις συνολικά εκατόν μία ηχογραφήσεις με κρητικά τραγούδια – χορούς, ογδόντα δύο εκτελούνται από Κρητικούς στην καταγωγή μουσικούς, δεκαπέντε από μη Κρητικούς μουσικούς ή λαϊκές ορχήστρες¹⁴⁸, ενώ υπάρχουν τέσσερις, στις οποίες τα ονοματεπώνυμα των μουσικών παραμένουν άγνωστα.

Από τις ογδόντα δύο ηχογραφήσεις με Κρητικούς μουσικούς, οι εξήντα είναι με Κρητικούς μετανάστες της Αμερικής. Αυτοί είναι οι λυράρηδες Χαρίλαος Πιπεράκης (Κρητικός) ή Παπ(π)αδάκης, ο Γεώργιος Καντεράκης, ο Δημήτρης Καπόκης, οι λαουτιέρηδες Γιώργος Γομπάκης και Κώστας Βουράκης και ο τραγουδιστής Γεώργιος Περδικάκης. Οι υπόλοιπες είκοσι μία ηχογραφήσεις ανήκουν σε Κρητικούς στην καταγωγή μουσικούς που επισκεφτήκαν την Αμερική, χωρίς όμως να εγκατασταθούν μόνιμα σε αυτή. Οι μουσικοί αυτοί είναι ο λυράρης Αλέκος Καραβίτης, ο οποίος επισκέφτηκε την Αμερική δύο φορές (το 1933 έκανε δύο ηχογραφήσεις και το 1950 δεκαέξι) με συνοδό στο λαούτο το Νίκο Τζουγάνο και ο επίσης λυράρης Γιώργος Τζιμάκης (μετά το 1948 έκανε τέσσερις ηχογραφήσεις).

Ενδεικτικά αναφέρουμε, ότι η πρώτη ηχογράφιση με μουσική της Κρήτης πραγματοποιήθηκε στην Αμερική το 1916 από τη δισκογραφική εταιρία “Victor” με τίτλο «Πεντοζάλι Κρητικός Χορός» από το κουαρτέτο μαντολίνων του Ηλία Αλέσιου – Ντεφιλλίπη. Πρόκειται για ηχογράφιση «κρητικής μουσικής» από μη «κρητική ορχήστρα» και μουσικούς¹⁴⁹. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι οι δισκογραφικές εταιρίες προέβαιναν σε ηχογραφήσεις «κρητικής» μουσικής με μη Κρητικούς μουσικούς και ορχήστρες είτε λόγω έλλειψης «κρητικών» συγκροτημάτων είτε επειδή είχαν δικούς τους μουσικούς, οι οποίοι ηχογραφούσαν όλα τα είδη ρεπερτορίου, λόγω της μεγάλης ζήτησης της «παραδοσιακής» μουσικής των μεταναστών.

¹⁴⁸ Αναφέρουμε ενδεικτικά τον Ηλία Αλέσιο – Ντεφιλλίπη με Κουαρτέτο μαντολίνων, το «Τριο Μακρυγιάννη» - Γιώργος Μακρυγιάννης (Νεσερέος), τον Παναγιώτη Τσόρο, την Μανδολινάτα του Ιερόθεου Σχίζα, την Gus. Gadinis Orchestra (Kostas Gadinis Clarinet), την Ρένα Ντάλλα & το Γιάννη Παπαϊωάννου, τον Αργύρη Γιαμπουράνη, τον Ελευθέριο Τανάγρα, το Νίκο Γούναρη, τον Αρτέμη Ρουκούνη και το Γιώργο Ποντικό.

¹⁴⁹ Κουαρτέτο μαντολίνων Ηλία Αλέσιου – Ντεφιλλίπη, *Πεντοζάλι – Κρητικός χορός*, Victor, VI – 67865, B 17740-1, Αμερική 1916. Βλ. Μανιάτης Διονύσης, *ό.π.*, σ. 465.

Οι πρώτες ηχογραφήσεις «κρητικής μουσικής» από «κρητική ορχήστρα» με λύρα – λαούτο και Κρητικούς μουσικούς (αγνώστων στοιχείων) πραγματοποιήθηκαν στην Αμερική το 1917 από την “Columbia”. Οι τίτλοι των πρώτων αυτών ηχογραφήσεων είναι «Συρτός Χανιώτικος», «Συρτός Κισσαμιώτικος», «Πεντοζάλι Κρητικός Χορός» και «Σούστα Ρεθυμνιώτικη»¹⁵⁰.

4.2. Οι μετανάστες Κρητικοί μουσικοί της Αμερικής στους δίσκους των 78 στροφών

Η έρευνα που πραγματοποιήθηκε σε καταλόγους δίσκων 78 στροφών και στο υπάρχον ηχητικό υλικό τέτοιων δίσκων, το οποίο έχει επανεκδοθεί ψηφιακά από σημερινές δισκογραφικές εταιρίες ή έχει παραχωρηθεί από συλλέκτες δίσκων σε βάσεις δεδομένων στο διαδίκτυο, παρέχει σημαντικές και άγνωστες μέχρι σήμερα πληροφορίες, σχετικά με τις ηχογραφήσεις των Κρητικών μουσικών που εγκαταστάθηκαν στις ΗΠΑ, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, περίοδο του μεγάλου ελληνικού μεταναστευτικού ρεύματος.

Η μόνιμη διαμονή των μουσικών αυτών στις ΗΠΑ και η ανάγκη τους για εργασία στη νέα πατρίδα, τους ώθησε να ασχοληθούν επαγγελματικά με τη μουσική χρησιμοποιώντας παράλληλα τα νέα τότε μέσα αποτύπωσης του ήχου (φονόγραφο και γραμμόφωνο). Με τον τρόπο αυτό πρόβαλαν τις μουσικές τους ικανότητες και τη μουσική του τόπου τους τόσο στους Κρητικούς των Ηνωμένων Πολιτειών όσο και της Ελλάδας.

Στην έρευνα που πραγματοποιήθηκε, η εύρεση αρχικά της δισκογραφίας των Κρητικών μουσικών σε καταλόγους δίσκων 78 στροφών, ήταν το έναυσμα ή καλύτερα η αφορμή για τον εντοπισμό περαιτέρω στοιχείων γι’ αυτούς, αλλά και για μια πρώτη προσέγγιση της μουσικής τους.

Σύμφωνα με τα υπάρχοντα στοιχεία, οι Κρητικοί μουσικοί που εγκαταστάθηκαν μόνιμα στις Ηνωμένες Πολιτείες και είχαν συμμετοχή στη

¹⁵⁰ Λύρα & Λαούτο, *Χανιώτικος συρτός*, Columbia, CO – E 3665, 58597 – 2, Αμερική 1917.

Λύρα & Λαούτο, *Κισσαμιώτικος συρτός*, Columbia, CO – E 3665, 58599 – 2, Αμερική 1917.

Λύρα & Λαούτο, *Πεντοζάλι κρητικός χορός*, CO – E 3666, Αμερική 1917.

Λύρα & Λαούτο, *Ρεθυμνιώτικη σούστα*, CO – E 3666, Αμερική 1917. Βλ. Μανιάτης Διονύσης, ό.π., σ. 51. Το ηχητικό υλικό των δύο τελευταίων ηχογραφήσεων υπάρχει στην ιστοσελίδα: <http://rebetiko.sealabs.net/display.php> (ημερομηνία πρόσβασης στις: 12/01/11), με τίτλους «Πεντοζάλι» και «Σούστα Ρεθυμνιώτικη».

δισκογραφία των 78 στροφών ήταν συνολικά έξι, οι λυράρηδες Δημήτρης Καπόκης, Γεώργιος Καντεράκης (Καντέρης), Χαρίλαος Πιπεράκης, οι λαουτιέρηδες Κώστας Βουράκης, Γιώργος Γομπάκης και ο τραγουδιστής Γεώργιος Περδικάκης. Να σημειώσουμε ότι όλοι οι λυράρηδες που αναφέραμε, καθώς και ο λαουτιέρης Γιώργος Γομπάκης, κατάγονταν όπως θα δούμε παρακάτω από την επαρχία Αποκορώνου του Ν. Χανίων.

Ανεπαρκή στοιχεία και μικρή δισκογραφία έχουμε για τους τρεις από τους έξι μουσικούς, το λυράρη Δημήτρη Καπόκη, το λαουτιέρη Κώστα Βουράκη και τον τραγουδιστή Γεώργιο Περδικάκη. Οι μουσικοί αυτοί έχουν κοινή δισκογραφία, ενώ είναι σήμερα παντελώς άγνωστοι, μάλλον λόγω του μη προσβάσιμου ηχητικού υλικού των δίσκων τους και των ανύπαρκτων βιβλιογραφικών αναφορών γι' αυτούς.

Όσον αφορά τους λυράρηδες Γεώργιο Καντεράκη (Καντέρης) ή Καραμπουρνιότη, Χαρίλαο Πιπεράκη και το λαουτιέρη Γιώργος Γομπάκη, οι οποίοι έχουν συνεργαστεί στη δισκογραφία ως «ζυγίες» οργάνων (Καντέρης – Γομπάκης, Πιπεράκης – Γομπάκης), είναι περισσότερο γνωστοί σήμερα, λόγω της ύπαρξης ηχητικού υλικού από τη δισκογραφία τους και βιογραφικών αναφορών γι' αυτούς.

Βιογραφικά στοιχεία των παραπάνω μουσικών παρουσιάζονται στα επόμενα υποκεφάλαια, εκτός του Χ. Πιπεράκη που παρουσιάζεται σε ξεχωριστό επόμενο κεφάλαιο, καθώς η μελέτη της δισκογραφίας και της μουσικής του αποτελεί κεντρικό θέμα της εργασίας για τους λόγους που έχουν αναφερθεί στην εισαγωγή.

4.3. Δημήτρης Καπόκης, Κώστας Βουράκης, Γεώργιος Περδικάκης

Ο λυράρης Δημήτρης Καπόκης (Jim Capokis) γεννήθηκε το 1885, καταγόταν από τον Αποκόρωνα Χανίων και σύμφωνα με τα λιγοστά στοιχεία που εντοπίσαμε έφτασε στην Αμερική στις 08/12/1908¹⁵¹.

Ο λαουτιέρης Κώστας Βουράκης (Costas Vourakis) γεννήθηκε στις 08/12/1877 και πέθανε το Σεπτέμβριο του 1975. Ο ακριβής τόπος καταγωγής του παραμένει άγνωστος, ενώ στην Αμερική φαίνεται να έφτασε στις 24/02/1911¹⁵².

Τέλος, ο τραγουδιστής Γεώργιος Περδικάκης (Georgios Perdikakis), έφτασε στην Αμερική στις 17/06/1913 σε ηλικία είκοσι ενός ετών, ενώ και για αυτόν δεν γνωρίζουμε τον ακριβή τόπο καταγωγής του και την ημερομηνία θανάτου του¹⁵³.

Η δισκογραφία των τριών αυτών μουσικών είναι κοινή και παραπέμπει συνολικά σε δύο δίσκους¹⁵⁴, οι οποίοι εκδόθηκαν στην “Panhellenion R.C.” το 1920. Το ηχητικό υλικό των δίσκων δεν κατέστη δυνατό να εντοπιστεί, για το λόγο αυτό δε μπορούμε να έχουμε κάποια συγκεκριμένη εικόνα σχετικά με τα ακριβή «υφολογικά» χαρακτηριστικά της μουσικής τους. Τα μόνα συμπεράσματα που μπορούμε να εξάγουμε μελετώντας αποκλειστικά τις ετικέτες των δίσκων τους, περιορίζονται στο ρεπερτόριό τους, το οποίο απαρτιζόταν από τρεις «κρητικούς» χορούς και ένα «κρητικό» τραγούδι του γάμου και τον τύπο ορχήστρας, ο οποίος αποτελούνταν από αμιγώς «κρητικά» όργανα (λύρα και λαούτο). Αν λάβουμε υπόψη μας τα παραπάνω, μπορούμε να υποθέσουμε ότι και το κοινό στο οποίο απευθύνονταν οι δίσκοι τους, ήταν αποκλειστικά οι Κρητικοί μετανάστες της Αμερικής, εφόσον δεν υπάρχουν

¹⁵¹http://www.ellisland.org/search/matchMore.asp?LNM=CAPOKIS&PLNM=CAPOKIS&first_kind=1&kind=exact&offset=0&dwpdone=1 (ημερομηνία πρόσβασης στις 10/11/2010) και στην ιστοσελίδα: <http://www.footnote.com/search.php?query=capokis> (ημερομηνία πρόσβασης στις 11/11/2010).

¹⁵²http://www.ellisland.org/search/matchMore.asp?MID=13541606060913540544&LNM=VOURAKIS&PLNM=VOURAKIS&first_kind=1&kind=exact&offset=0&dwpdone=1 (ημερομηνία πρόσβασης στις 11/11/2010) και στην ιστοσελίδα: http://www.footnote.com/page/9125413_kostas_vourakis/ (ημερομηνία πρόσβασης στις 11/11/2010).

¹⁵³http://www.ellisland.org/search/matchMore.asp?MID=13541606060913540544&LNM=PERDIKAKIS&PLNM=PERDIKAKIS&first_kind=1&kind=exact&offset=0&dwpdone=1 (ημερομηνία πρόσβασης στις 11/11/2010).

¹⁵⁴ *Σούστα Ηρακλειώτικη*, Panhellenion, Pan – 8027, ΗΠΑ, 1920.

Συρτός Χανιώτικος, Γ. Περδικάκης, Panhellenion, Pan – 8027, ΗΠΑ, 1920.

Κρητικό Νυφιάτικο, Γ. Περδικάκης, Δ. Καπόκης, Κ. Βουράκης, Panhellenion, Pan – 8028.A, ΗΠΑ, 1920.

Πεντοζάλη Χορός, Δ. Καπόκης, Κ. Βουράκης, Panhellenion, Pan – 8028.B, ΗΠΑ, 1920.

Τις παραπάνω ηχογραφήσεις μπορούμε πιθανόν να τις κατατάξουμε χρονολογικά το 1920, καθώς έχουν αριθμούς δίσκων που βρίσκονται ενδιάμεσα στους αριθμούς των δίσκων Pan – 8026 (1920) και Pan – 8030 (1920). Βλ. Μανιάτης Διονύσης, *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου*, Αθήνα 2006, σ. 383.

στοιχεία ή ενδείξεις για «εξωγενείς» επιρροές του ρεπερτορίου ή του τύπου ορχήστρας τους.



Οι ετικέτες των δίσκων του Γεωργίου Περδικάκη, του Δημήτρη Καπόκη και του Κώστα Βουράκη¹⁵⁵.

4.4. Γεώργιος Καντεράκης (Καντέρης)

Για το λυράρη Γεώργιο Καντεράκη (Καντέρη), αντλούμε σχεδόν το σύνολο των πληροφοριών που βρήκαμε γι' αυτόν από ένα κείμενο του γιου του, Μανώλη, το οποίο βρέθηκε μέσα στο κουτί της λύρας του πατέρα του¹⁵⁶.

Σύμφωνα με τα στοιχεία που αναφέρονται στο γράμμα, ο Γεώργιος Καντεράκης (Καντέρης) ή Καραμπουρνιότης, γεννήθηκε το 1877 στο χωριό Σελλιά Αποκορώνου. Σε ηλικία είκοσι τριών ετών παντρεύτηκε κλέβοντας την γυναίκα του, η οποία ανήκε στην πιο εύπορη οικογένεια της επαρχίας Αποκορώνου. Από το γάμο του απέκτησε πέντε παιδιά, δύο γιούς και τρεις κόρες. Ο «Καντερογεώργης», όπως ήταν το παρατσούκλι του, ήταν «αγράμματος», καθώς δε φοίτησε σε σχολείο, ενώ ανάγνωση και γραφή του έμαθε η γυναίκα του. Κατά την εφηβεία του ασχολήθηκε με την καλλιέργεια των αγροκτημάτων του πατέρα του, ενώ παράλληλα μάθαινε λύρα.

Η περίοδος 1895 – 1897 τον βρήκε σε ηλικία 18 – 20 χρονών, να πολεμάει κατά των Τούρκων. Έτσι κατετάγη εθελοντικά με άλλα μέλη της οικογένειάς του στην ομάδα του οπλαρχηγού καπετάν Ματθαίου Μυλωνογιάννη, λαμβάνοντας μέρος σε πολλές μάχες στην επαρχία Αποκορώνου.

¹⁵⁵ Οι φωτογραφίες των δίσκων είναι δημοσιευμένες στην ιστοσελίδα: <http://thodorikorfi.blogspot.com/2010/03/78-rpm-panhellenion-usa-8028.html> (ημερομηνία πρόσβασης στις 11/11/2010).

¹⁵⁶ Το κείμενο υπάρχει στο: Δεικτάκης Αθανάσιος Π., *Χανιώτες λαϊκοί μουσικοί που δεν υπάρχουν πια*, Καστέλλι Κισάμου 1999, σ. 48-53.

Οι οικονομικές ανάγκες της οικογένειάς του και το ρεύμα της μετανάστευσης τον οδήγησαν το 1908, σε ηλικία τριάντα δύο ετών στην Αμερική. Στα τέλη του 1910 θα επιστρέψει στην Κρήτη με κάποιες οικονομίες, ώστε να ολοκληρώσει τις αγροτικές εγκαταστάσεις της οικογένειάς του. Αναγκάζεται όμως πάλι να μεταναστεύσει το 1911 στην Αμερική και να μείνει εκεί μέχρι το 1933. Την περίοδο αυτή από το 1911 έως το 1933, ασχολήθηκε επαγγελματικά με τη λύρα, ενώ κατά το διάστημα αυτό έγινε γνωστός σε όλη τη κρητική και ελληνική ομογένεια της Αμερικής, ως ο «γνησιότερος» ερμηνευτής των κρητικών σκοπών.

Οι Κρητικοί της περιφέρειας που διέμενε στην Αμερική τον καλούσαν στις δημόσιες συγκεντρώσεις τους (χοροεσπερίδες και εκδρομικές εκδηλώσεις) για να τους διασκεδάσει με τη μουσική του. Το ίδιο γινόταν με τους γάμους, τις βαπτίσεις και τις διάφορες οικογενειακές συγκεντρώσεις.

Παράλληλα ξεκινά να ηχογραφεί «κρητικούς» σκοπούς σε φωνογραφικούς δίσκους, η κυκλοφορία των οποίων σημείωσε ρεκόρ πωλήσεων στους ομογενείς των ΗΠΑ, ενώ οι δίσκοι του έφταναν ακόμα και στην Κρήτη κατόπιν παραγγελίας, μέσω της δισκογραφικής εταιρίας Victor. Η επαγγελματική ενασχόλησή του με τη λύρα, του προσέφερε μια άνετη ζωή στην Αμερική, ενώ του έδωσε τη δυνατότητα να συντηρήσει και την οικογένεια του στην Κρήτη.

Την περίοδο 1916 – 1920, εκτός της λύρας, ασχολήθηκε στην Αμερική και με κτηνοτροφικές επιχειρήσεις, οι οποίες όμως απέτυχαν οικονομικά, χάνοντας τις οικονομίες μιας ζωής (γύρω στα 20.000 δολάρια). Το 1933 θα επιστρέψει στην Κρήτη συνεχίζοντας εκεί την καλλιτεχνική του πορεία μέχρι και το θάνατο του το 1963¹⁵⁷.

Στη δισκογραφία έκανε για πρώτη φορά την εμφάνιση του το 1925, ως «Γεώργιος Καντέρης», ηχογραφώντας τέσσερις κρητικούς χορούς με λύρα και λαούτο (Γ. Γομπάκης)¹⁵⁸. Από τις παραπάνω ηχογραφήσεις, το μόνο ηχητικό υλικό

¹⁵⁷ Μέχρι εδώ οι πληροφορίες που αναφέρονται προέρχονται από το κείμενο του γιου του Γ. Καντεράκη, Μανώλη.

¹⁵⁸ *Χανιώτικος Συρτός*, Γ. Καντέρης, Γ. Γομπάκης, Victor, Vi – 78444, BVE 33324, Νέα Υόρκη, 1925. *Αποκορωνιώτικος Συρτός*, Γ. Καντέρης, Γ. Γομπάκης, Victor, Vi – 78444, BVE 33325, Νέα Υόρκη, 1925.

Πεντοζάλι Κρητικό, Γ. Καντέρης, Γ. Γομπάκης, Victor, Vi – 78298, BVE 33326, Νέα Υόρκη, 1925.

Σούστα Ρεθυμνιώτικη, Γ. Καντέρης, Γ. Γομπάκης, Victor, Vi – 78298, BVE 33327, Νέα Υόρκη, 1925.

Στο: Spottswood Richard, *Ethnic music on records, A discography of ethnic recordings produced in the United States 1893 to 1942, Vol.3*, Univ. of Illinois Press, Urbana and Chicago 1990, p. 1141.

που κατέστη δυνατό να εντοπιστεί είναι ένα μικρό απόσπασμα της ηχογράφησης του «Χανιώτικου Συρτού»¹⁵⁹.

Ο «Καντέρης», όπως και οι τρεις πρώτοι μουσικοί που παρουσιάσαμε, ηχογράφησε αποκλειστικά σκοπούς της γενέτειράς του, ενώ αν κρίνουμε από τις πληροφορίες που μας δίνει το βιογραφικό του¹⁶⁰, από το ρεπερτόριο και τον τύπο ορχήστρας που χρησιμοποιεί στη δισκογραφία του, η μουσική του δεν φαίνεται να απευθυνόταν σε κάποιο άλλο κοινό, πέρα από τους Κρητικούς στη καταγωγή μετανάστες.



Ο λυράρης Γεώργιος Καντεράκης με το λαουτιέρη Ιωάννη Μπερνιδάκη (Μπαξεβάνη) στα δεξιά. Το όνομα του άλλου λαουτιέρη δεν είναι γνωστό¹⁶¹. Η φωτογραφία μάλλον απεικονίζει κάποιο γλέντι στην Κρήτη, καθώς ο «Μπαξεβάνης» δεν είχε πάει στην Αμερική, τουλάχιστον τα χρόνια που ήταν ο «Καντέρης» εκεί.

¹⁵⁹ Το ηχητικό απόσπασμα βρίσκεται στην ιστοσελίδα: <http://www.umbc.edu/eol/3/signell/past.htm> (ημερομηνία πρόσβασης στις 12/11/2010).

¹⁶⁰ Στο βιογραφικό του αναφέρεται ότι έπαιζε σε κοινωνικές εκδηλώσεις και χοροεσπερίδες που οργανώνονταν μόνο από Κρητικούς, καθώς δεν γίνεται καμία αναφορά για εκδηλώσεις με κοινό διαφορετικής καταγωγής.

¹⁶¹ Η φωτογραφία είναι δημοσιευμένη στο: Δεικτάκης Αθανάσιος Π., *Χανιώτες λαϊκοί μουσικοί που δεν υπάρχουν πια*, Καστέλλι Κισάμου 1999, σ. 48-53.

4.5. Γιώργος Γομπάκης

Ο Γιώργος Γομπάκης (George Gombakis) ήταν ο βασικός λαουτιέρης της δισκογραφίας του «Καντέρη», αλλά και των πρώτων χρόνων της δισκογραφίας του Χαρίλαου Πιπεράκη. Γεννήθηκε στην επαρχία Σέλινου του Νομού Χανίων, στις 16/08/1883¹⁶². Στις ΗΠΑ έφτασε στις 07/04/1912¹⁶³. Η πρώτη του παρουσία στη δισκογραφία γίνεται πολύ πριν ηχογραφήσει με τον «Καντέρη», το 1919 στη “Victor”¹⁶⁴ ηχογραφώντας δύο δίσκους με το Χαρίλαο Πιπεράκη (Παπαδάκη).

Μετέπειτα πραγματοποίησε το 1925 τις ηχογραφήσεις με τον «Καντέρη» που αναφέρθηκαν παραπάνω, ενώ οι ηχογραφήσεις του στην Αμερική σταματούν μάλλον σε αυτό το χρονικό σημείο, καθώς δεν υπάρχουν ενδείξεις για άλλες ηχογραφήσεις. Το ηχητικό υλικό που κατέστη δυνατό να βρούμε από τη δισκογραφία του, αφορά τις δύο ηχογραφήσεις με το Χαρίλαο Πιπεράκη (Παπαδάκη) που φέρουν τους τίτλους «Συρτός Κισσαμίτικος»¹⁶⁵ και «Συρτός Κρητικός»¹⁶⁶ και ένα μικρό απόσπασμα (10 δευτερολέπτων) από ηχογράφηση με τον «Καντέρη» με τίτλο «Χανιώτικος Συρτός»¹⁶⁷. Βρήκαμε επίσης μια ηχογράφηση που έκανε στην Ελλάδα, πολύ αργότερα από τις ηχογραφήσεις της Αμερικής και στην οποία παίζει σε “solo” λαούτο ένα συρτό με τίτλο «Χαραυγή»¹⁶⁸.

Η μόνη βιογραφική αναφορά που βρέθηκε γι’ αυτόν, μικρή και ελλιπής, υπάρχει μαζί με μία φωτογραφία του με το λυράρη Χαρίλαο Πιπεράκη, στο βιβλίο του Αθανάσιου Δεικτάκη, «Χανιώτες λαϊκοί μουσικοί που δεν υπάρχουν πια»¹⁶⁹. Στο βιογραφικό αυτό ο συγγραφέας αντλεί πληροφορίες από κάποιον συνονόματό του

¹⁶² http://www.footnote.com/page/78858562_george_gombakis/ (ημερομηνία πρόσβασης στις 11/11/2010).

¹⁶³ http://www.ellisland.org/search/matchMore.asp?LNM=GOMBAKIS&PLNM=GOMBAKIS&first_kind=1&kind=exact&offset=0&dwpdone=1 (ημερομηνία πρόσβασης στις 10/11/2010).

¹⁶⁴ *Συρτός Κρητικός*, Χαρίλαος Παπαδάκης, Γιώργος Γομπάκης, Victor, Vi -72311, B-22722, New York 1919.

Συρτός Κισσαμίτικος, Χαρίλαος Παπαδάκης, Γιώργος Γομπάκης, Victor, Vi -72311, B-22723, New York 1919. Spottswood Richard, *Vol.3, ό.π.*, p. 1206.

¹⁶⁵ Το ηχητικό υλικό της ηχογράφησης υπάρχει στο CD: *Ο πόνος της ξενιτιάς, Αυθεντικά Ρεμπέτικα και Δημοτικά της Αμερικής Νο.6*, LYRA – Αφοί Φαληρέα, LYRA CD 4639, track:16. Υπάρχει επίσης ως «Συρτός Κισσαμίτικος», στην ιστοσελίδα: <http://rebetiko.sealabs.net/display.php> (ημερομηνία πρόσβασης στις: 12/01/11).

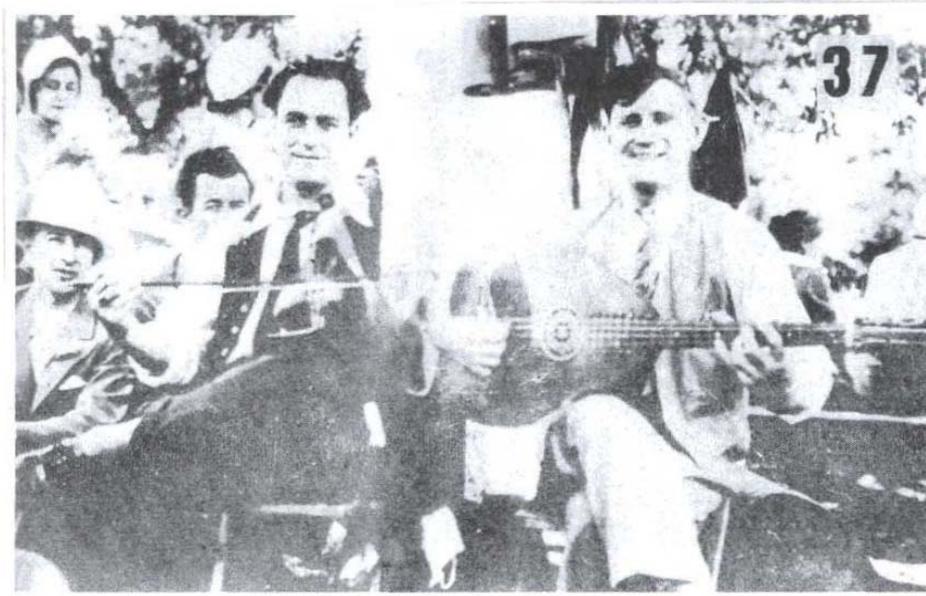
¹⁶⁶ Το ηχητικό υλικό της συγκεκριμένης ηχογράφησης μας παραχώρησε ευγενικά ο Γιώργος Βαβουλές και εμπεριέχεται σε CD της πτυχιακής μαζί με το υπόλοιπο ηχητικό υλικό των ηχογραφήσεων του Χαρίλαου.

¹⁶⁷ Το ηχητικό απόσπασμα βρίσκεται στην ιστοσελίδα: <http://www.umbc.edu/eol/3/signell/past.htm> (ημερομηνία πρόσβασης στις 12/11/2010).

¹⁶⁸ *Τραγούδια της Κρήτης*, Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, CD 18, track: 13.

¹⁶⁹ Δεικτάκης Αθανάσιος Π., *Χανιώτες λαϊκοί μουσικοί που δεν υπάρχουν πια*, Τόμος Β, Καστέλλι Κισάμου 2009, σ. 43.

Γιώργη Γομπάκη, λαουτιέρη από το Ντερέ Κυδωνίας (Χανιά). Αυτό που αναφέρει είναι ότι ο Γιώργος Γομπάκης γεννήθηκε στο Μπαμπακάδο και στη συνέχεια μετοίκησε οικογενειακώς στην Κάντανο και αργότερα στην Αμερική. Από τα λεγόμενα του πληροφορητή του βιβλίου, ο τρόπος που κρατά το λαούτο ο Γιώργος Γομπάκης στη φωτογραφία που παραθέτουμε παρακάτω, φανερώνει σπουδαίο μουσικό με βάση τον τρόπο πιασίματος του οργάνου και τη στάση του σώματός του. Ο Γιώργος Γομπάκης πέθανε το Σεπτέμβριο του 1978 με τελευταίο τόπο διαμονής την Καλιφόρνια της Αμερικής¹⁷⁰.



Ο λυράρης Χαρίλαος Πιπεράκης με το λαουτιέρη Γιώργο Γομπάκη μάλλον σε κάποιο γλέντι Κρητικών στην Αμερική, αν κρίνουμε από τα καπέλα και τα κουστούμια που φορούν οι μουσικοί και οι παρευρισκόμενοι¹⁷¹.

¹⁷⁰ http://www.footnote.com/page/78858562_george_gombakis/ (ημερομηνία πρόσβασης στις 11/11/2010).

¹⁷¹ Η φωτογραφία είναι δημοσιευμένη στο: Δεικτάκης Αθανάσιος Π., *Χανιώτες λαϊκοί μουσικοί που δεν υπάρχουν πια*, Τόμος Β, Καστέλλι Κισάμου 2009, σ. 43.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

Χαρίλαος Πιπεράκης

5.1. Ο Χαρίλαος Πιπεράκης: βιογραφικά στοιχεία και όψεις της μουσικής του

Ο Χαρίλαος Πιπεράκης γεννήθηκε στο Ξεροστέρνι της επαρχίας Αποκορώνου του Νομού Χανίων. Σχετικά με τη χρονολογία γέννησης του επικρατεί σύγχυση. Οι ημερομηνίες γέννησης που αναφέρουν τα βιογραφικά που έχουν γραφτεί για αυτόν, είναι το 1888¹⁷², 1892¹⁷³ και το 1894-1895¹⁷⁴, ενώ από προσβάσιμα αρχεία κρατικών εγγράφων στο διαδίκτυο για τους μετανάστες της Αμερικής, εντοπίσαμε ως πιθανές ημερομηνίες γέννησης την 19/12/1988¹⁷⁵ και το έτος 1893¹⁷⁶. Ως ημερομηνία θανάτου οι πηγές μας αναφέρουν το έτος 1978¹⁷⁷ και τόπο τελευταίας διαμονής το Σαν Φραντζίσκο της Καλιφόρνιας. Πάντως, τα σημαντικότερα στοιχεία μας τα δίνουν δύο κρατικά έγγραφα που εντοπίστηκαν στο διαδίκτυο¹⁷⁸.

Το πρώτο έγγραφο εμφανίζει το Χαρίλαο το 1930 σε ηλικία τριάντα έξι χρόνων με τόπο διαμονής το Brooklyn της Νέας Υόρκης¹⁷⁹.

Το δεύτερο¹⁸⁰ είναι ένα έγγραφο «δήλωσης προθέσεων» (“Declaration of intention”), όπως μεταφράζεται από τα αγγλικά ο τίτλος του, προς το κράτος των Ηνωμένων Πολιτειών με σκοπό να του δοθεί η αμερικανική ιθαγένεια. Το έγγραφο φέρει ημερομηνία 01/04/1926 και τόπο σύνταξης τη Ν. Υόρκη. Ο Χαρίλαος δηλώνει σε αυτό ότι δεν είναι αναρχικός, πολυγαμικός και έχει καλές προθέσεις, προκειμένου να πάρει την αμερικανική ιθαγένεια. Επίσης δηλώνει την πρόθεσή του να παραιτηθεί από την υποταγή και την πίστη σε κάθε ξένο κράτος, πρίγκιπα και περισσότερο από

¹⁷² Δεικτάκης Αθανάσιος Π., 1999, ό.π., σ. 180.

¹⁷³ Αεράκης Στέλιος, «Χαρίλαος Πιπεράκης ή Χαρίλαος», *Οι Πρωτομάστορες 1920 – 1955*, Κρητικό Μουσικό Εργαστήρι Αεράκης, S.A. – 538, 1994, σ. 154-155.

¹⁷⁴ Κουνάδης Παναγιώτης, «Χαρίλαος Πιπεράκης: Ο Παγκανίνι της λύρας», στο: *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών – Κείμενα γύρω από το Ρεμπέτικο – Β΄ Τόμος*, Κατάρτι, 2003, σ. 130.

¹⁷⁵ http://www.footnote.com/page/7484541_harilaos_piperakis/ (ημερομηνία πρόσβασης στις 11/11/2010).

¹⁷⁶ http://www.footnote.com/page/111097747_harilaos_piperakis/ (ημερομηνία πρόσβασης στις 11/11/2010).

¹⁷⁷ Ακριβής ημερομηνία θανάτου: 12/1978. Βλ. στοιχεία στην ιστοσελίδα: http://www.footnote.com/page/7484541_harilaos_piperakis/ (ημερομηνία πρόσβασης στις 11/11/2010). Βλ. επίσης: Δεικτάκης Αθανάσιος Π., 1999, ό.π. σ. 180.

¹⁷⁸ Βλ. παράρτημα, σ. 142-143.

¹⁷⁹ Αναρτημένο στην ιστοσελίδα: <http://www.footnote.com/search.php?query=harilaos+piperakis> (ημερομηνία πρόσβασης στις 11/11/2010).

¹⁸⁰ [http://www.footnote.com/search.php?nav=0&query\[0\]=charilaos+piperakis#](http://www.footnote.com/search.php?nav=0&query[0]=charilaos+piperakis#) (ημερομηνία πρόσβασης στις 11/11/2010).

τη σημερινή κυβέρνηση της Τουρκίας και της Ελλάδας. Ο Χαρίλαος Πιπεράκης υπογράφει σε αυτό με το επίσημο ψευδώνυμό του, ως Χαρίλαος Παππαδάκης (Harilaos Papadakis). Η ημερομηνία γέννησής του στο έγγραφο είναι δεκαεννιά Δεκεμβρίου του 1893. Ως τόπος γέννησής του αναγράφεται το Ξεροστέρνι (Xerosterni Crete Turkey). Αναγράφεται επίσης το λιμάνι αναχώρησής του από την Ελλάδα προς την Αμερική, το οποίο ήταν ο Πειραιάς με το πλοίο «Θεμιστοκλής», ενώ η ημερομηνία και ο τόπος άφιξής του στην Αμερική παραπέμπει στις 20 Οκτωβρίου 1909¹⁸¹. Τέλος, ο Χαρίλαος δηλώνει ότι το επάγγελμά του είναι μουσικός, είναι άγαμος, έχει ως τόπο μόνιμης διαμονής τη Ν. Υόρκη (266 W 41 ST), ενώ αναφέρονται και κάποια χαρακτηριστικά της εμφάνισής του.

Ο Χαρίλαος Πιπεράκης, ασχολήθηκε από μικρός με τη μουσική μαθαίνοντας αρχικά βιολί. Από εκεί πέρασε πολύ γρήγορα στην «κρητική» λύρα, ενώ σε ηλικία μόλις δεκατεσσάρων χρόνων θεωρούνταν εξαιρετος εκτελεστής¹⁸². Τα πρώτα μαθήματα λύρας λέγεται ότι τα πήρε παιδί ακόμη από το σπουδαίο κοντοχωριανό του λυράρη Μαθιούδη¹⁸³.

Ο Αθανάσιος Δεικτάκης αναφέρει ότι ο πατέρας του «Χαρίλαου» διώχτηκε σαν «βενιζελικός» και ο ίδιος βρέθηκε από πολύ μικρός στο Ηράκλειο. Εκεί δούλεψε μέχρι δεκαπέντε χρόνων όπου και έφυγε για την Αμερική¹⁸⁴. Τα στοιχεία μας, δείχνουν ότι έφτασε στην Αμερική σε ηλικία δεκαέξι χρόνων (1893 – 1909).

Το 1909 ήταν χρονιά μαζικής μετανάστευσης των χριστιανών Κρητικών προς την Αμερική, όπως έχουμε αναφέρει και στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας. Η κύρια αιτία της κρητικής μετανάστευσης ήταν η αδυναμία των αγροτών να επιβιώσουν λόγω των των τεχνολογικά υποανάπτυκτων συνθηκών καλλιέργειας¹⁸⁵.

Σύμφωνα με τον ανιψιό του Χαρίλαου, Γιώργο Πιπεράκη¹⁸⁶, ο Χαρίλαος στην Αμερική παντρεύτηκε τρεις φορές. Αρχικά φαίνεται να ήταν παντρεμένος με μια

¹⁸¹ Με τα παραπάνω στοιχεία συμφωνούν και τα στοιχεία των αρχείων του “Ellis Island”, ενός μικρού νησιού που βρίσκεται στο λιμάνι του Μανχάταν της Νέα Υόρκης, από το οποίο περνούσαν για έλεγχο οι νεοαφιχθέντες μετανάστες. Βλ. στοιχεία στην ιστοσελίδα: http://www.ellisland.org/search/matchMore.asp?LNM=PIPERAKIS&PLNM=PIPERAKIS&first_kin_d=1&kind=exact&offset=0&dwpdone=1 (ημερομηνία πρόσβασης στις 10/11/2010).

¹⁸² Κουνάδης Παναγιώτης, «Χαρίλαος Πιπεράκης: Ο Παγκανίτι της λύρας», ό.π., σ. 130-131.

¹⁸³ Αεράκης Στέλιος, ό.π., σ. 154.

¹⁸⁴ Δεικτάκης Αθανάσιος Π., 1999, ό.π., σ. 182.

¹⁸⁵ Παπαδόπουλος Γιάννης, ό.π., σ. 44.

¹⁸⁶ Ο πατέρας του Γιώργου Πιπεράκη ήταν πρώτος ξάδερφος του Χαρίλαου. Ο Γιώργος που είναι γεννηθείς το 1935 γνώρισε το Χαρίλαο το 1958 σε επίσκεψη του τελευταίου στο Ξεροστέρνι Αποκορώνου. Τα στοιχεία που παραθέτουμε προέρχονται από το ηχητικό υλικό της συνέντευξης του Γιώργου Πιπεράκη στο Γιώργο Βαβουλέ στα Χανιά στις 24/03/2011. Το ηχητικό υλικό της συνέντευξης μάς το παραχώρησε ευγενικά ο Γιώργος Βαβουλές.

Αμερικάνα την οποία χώρισε γιατί δεν έκανε παιδιά, για να πάρει την αδερφή της με την οποία απέκτησε δύο γιούς¹⁸⁷. Περίπου το 1954 – 55, ο Χαρίλαος έκανε και τρίτο γάμο μετά το θάνατο της δεύτερης γυναίκας του. Αναφέρει επίσης ο Γιώργος Πιπεράκης ότι το Χαρίλαο και γενικότερα το σόι του, τους ονόμαζαν «Παπαδάκηδες» γιατί οι «πατεράδες» τους ήταν στην πλειοψηφία παπάδες. Έτσι εξηγείται και η χρήση του συγκεκριμένου επωνύμου από το Χαρίλαο στα στοιχεία του εγγράφου που παραθέσαμε παραπάνω, αλλά και στην αρχή της δισκογραφίας του.

Αποκαλυπτικός, όσον αφορά τις πτυχές της ζωής και της μουσικής του «Χαρίλαου» στην Αμερική είναι ο μαθητής του στη λύρα και δικηγόρος στο επάγγελμα, Γεώργιος Στυλιανάκης σε άρθρο του για το θάνατο του Χαρίλαου Πιπεράκη στην εφημερίδα «Κήρυξ» του Νομού Χανίων το Φεβρουάριο του 1979¹⁸⁸.

Σύμφωνα με το Στυλιανάκη, ο Χαρίλαος έδρασε μουσικά σχεδόν εβδομήντα ολόκληρα χρόνια στην Αμερική. Στα χρόνια αυτά περιόδευσε σχεδόν σε όλες τις Ηνωμένες Πολιτείες, ενώ τον καιρό της ακμής του ήταν γνωστός σε ελληνικούς κύκλους μεταναστών πολλών άλλων χωρών ανά το κόσμο¹⁸⁹.

Το ίδιο ισχυρίζεται στις αφηγήσεις του στον Παναγιώτη Κουνάδη, ο κιθαρίστας Γιώργος Κατσαρός (Θεολογίτης), ο οποίος υπήρξε για δεκάδες χρόνια φίλος, συνεργάτης και σύντροφος του Χαρίλαου στο πάλκο, όπως αναφέρεται από τον ίδιο τον Κατσαρό.

Ο Κατσαρός υποστηρίζει ότι ο Χαρίλαος ήταν ήδη διάσημος στην Αμερική πριν το 1920 και στα χρόνια του Μεσοπολέμου θεωρήθηκε ο σημαντικότερος και διασημότερος λυράρης – τραγουδιστής που πέρασε ποτέ από την Αμερική¹⁹⁰. Ο ίδιος ο Κατσαρός κατά τη δεκαετία του '30 οργάνωνε περιοδείες σε πολλές πόλεις των ΗΠΑ. Στις περιοδείες αυτές έπαιρνε και το Χαρίλαο, ιδιαίτερα εάν στην περιοχή που πήγαινε είχε πολλούς Κρητικούς¹⁹¹.

Σύμφωνα με τον Κουνάδη, στις πολύμηνες αυτές περιοδείες που πραγματοποιούσαν με το Γιώργο Κατσαρό, ο Χαρίλαος δεν ξεσήκωνε μόνο τους Κρητικούς των περιοχών όπου έπαιζε, αλλά γενικότερα Έλληνες και ξένους, αφού με

¹⁸⁷ Ο Γιώργος Πιπεράκης αναφέρει ότι η μαντινάδα της ηχογράφησης του Χαρίλαου με τίτλο «Ξεροστερνιανός Συρτός» στη “Pharos” το 1926 – 27, «Ένα μαχαίρι μ’ έσφαζε κι εδώ με σφάζει κι άλλο μα δε γατέχω από τα δυο ποιο ‘ναι το πιο μεγάλο», τη λέει ο Χαρίλαος για τις δύο αδερφές που παντρεύτηκε.

¹⁸⁸ Αποσπάσματα από το άρθρο παρουσιάζονται στο: Κουνάδης Παναγιώτης, «Χαρίλαος Πιπεράκης: Ο Παγκανίνι της λύρας», ό.π., σ. 131. Βλ. επίσης: Δεικτάκης Αθανάσιος Π., 1999, σ. 183-186.

¹⁸⁹ Δεικτάκης Αθανάσιος Π., 1999, ό.π., σ. 183-184.

¹⁹⁰ Κουνάδης Παναγιώτης, «Χαρίλαος Πιπεράκης: Ο Παγκανίνι της λύρας», ό.π., σ. 131.

¹⁹¹ Κουνάδης Παναγιώτης, «Γιώργος Κατσαρός: Από την Αμοργό στο Μανχάταν» ό.π., σ. 105-106.

το πέρασμα των χρόνων εμπλούτισε το ρεπερτόριό του με τραγούδια από διάφορες περιοχές του ελληνισμού και από γειτονικές μεσογειακές χώρες¹⁹².

Σχετικά με τον εμπλουτισμό του ρεπερτορίου του Πιπεράκη με τραγούδια μη «κρητικά», ο Στυλιανάκης αναφέρει: «Αναγκασμένος από την ίδια τη ζωή και το μωσαϊκό των μεταναστών, γρήγορα κατάλαβε πως το κοινό του δεν ήταν και ούτε έπρεπε να είναι μόνο Κρητικοί ή μόνο Έλληνες. Έτσι πλούτισε το ρεπερτόριό του τόσο, ώστε με την ίδια άνεση και τελειότητα απέδιδε κρητικούς χορούς ή σφουγγαράδικα τραγούδια, σκοπούς και ταξίμια από τα βάθη της Ανατολής και της Βόρειας Αφρικής ως τους γρήγορους χορούς των λαών της Βαλκανικής, ρεμπέτικα ή ελαφρά τραγούδια της πατρίδας ως τους κλασσικούς χορούς των ευρωπαϊκών σαλονιών»¹⁹³. Στη μαρτυρία αυτή αποτυπώνεται το εύρος και η ποικιλία του ρεπερτορίου του Χαρίλαου, ο οποίος απ' ότι φαίνεται εμπλούτισε το ρεπερτόριό του τόσο, ώστε να μπορέσει να ανταποκριθεί επαγγελματικά σε ένα πραγματικά απαιτητικό κοινό μέσα στο πολυπολιτισμικό περιβάλλον των ΗΠΑ.

Ο Γιώργος Στυλιανάκης, αν και δικηγόρος στο επάγγελμα, μας δίνει σημαντικές πληροφορίες για το κοινό που είχε ο Χαρίλαος στις ζωντανές μουσικές του πρακτικές σε κέντρα διασκέδασης και για το σχήμα με το οποίο έπαιζε, ενώ περιγράφει με γλαφυρότητα την προσωπικότητά του ως μουσικού. Οι πληροφορίες αυτές σε συνδυασμό με το από πλευράς ποικιλομορφίας πλούσιο ρεπερτόριο του Χαρίλαου, μας καταδεικνύουν εμμέσως πλην σαφώς και τους χώρους στους οποίους έπαιζε και οι οποίοι προσομοιάζουν με κέντρα τύπου «καφέ αμάν», χωρίς όμως να αναφέρεται η ονομασία τους στις αναφορές του Στυλιανάκη.

Παραθέτω τα λόγια του Γιώργου Στυλιανάκη: «...Το απέραντο ρεπερτόριό του ήταν που τον έκανε ιδιαίτερα γνωστό στους μη Έλληνες – κάτι που κανείς άλλος δικός μας καλλιτέχνης δεν κατάφερε. Οι Άραβες, οι Τούρκοι, οι Αρμένηδες, γέμιζαν πάντα ασφυκτικά τα κέντρα του¹⁹⁴. Άλλωστε σ' αυτούς φαίνεται και καθαρότερα η αξία του καλλιτέχνη: Δεν πνίγηκε στα στενά όρια της Κρητικής Μουσικής που όσο ωραία και να' ναι εκφράζει μόνο ένα μικρό τόπο (αν τον εκφράζει πια). Προχώρησε παρά πέρα. Πέρα από τα Τσάμικα και τα Καλαματιανά. Αγκάλιασε τη μουσική έκφραση όλων των γύρω χωρών. Δεν πνίγηκε όμως στον ωκεανό της μη ελληνικής λαϊκής μουσικής, όπως τόσοι και τόσοι. Έχοντας ένα συγκρότημα από δύο

¹⁹² Κουνάδης Παναγιώτης, «Χαρίλαος Πιπεράκης: Ο Παγκανίνι της λύρας», ό.π., σ. 131.

¹⁹³ Δεικτάκης Αθανάσιος Π., 1999, ό.π., σ. 184.

¹⁹⁴ Το ίδιο κοινό παρουσιάζεται στα «καφέ αμάν».

τραγουδίστριες, δύο χορεύτριες, ένα κανονάκι, ένα ούτι και ένα ταμ – ταμ (κάποτε – κάποτε η ορχήστρα του περιλάμβανε πολύ περισσότερα όργανα συνοδείας) έκλεβε και τις πιο δύσκολες καρδιές. Ιδιαίτερη μάλιστα επίδοση και αγάπη είχε στην μουσική της Ανατολής που την ήξερε στα κατάβαθιά της»¹⁹⁵.

Το ρεπερτόριο το οποίο προσαρμόζεται σε ένα κοινό με «ανατολίτικη» καταγωγή (Άραβες, Τούρκοι, Αρμένιοι), αλλά και ο τύπος ορχήστρας που μας περιγράφει ο Στυλιανάκης, τύπος που αντιστοιχεί σε τύπο ορχήστρας “*inc saz*”, δηλαδή ορχήστρας δωματίου, η οποία έπαιζε στα «καφέ αμάν»¹⁹⁶, συμπεριλαμβανομένων των τραγουδιστριών και των χορευτριών, μας κάνει να συμπεράνουμε με βεβαιότητα ότι μιλάμε για κέντρα διασκεδάσεως τύπου «καφέ αμάν», σύμφωνα και με τις περιγραφές των μαγαζιών αυτών, όπως αυτές αναπτύχθηκαν σε σχετική ενότητα¹⁹⁷.

Ο Γιώργος Στυλιανάκης αναφέρει επίσης για το Χαρίλαο, ότι ήξερε να αποδίδει ξεχωριστά το χρώμα της κάθε περιοχής, ενώ επικαλείται τα λόγια του ίδιου του Χαρίλαου για το συγκεκριμένο θέμα: «Αλλιώς παίζουν» ή «έτσι παίζουν οι Τουνεζιώτες, αλλιώς οι Δυτικοί Αιγυπτιώτες, αλλιώς οι Άραβες και οι Τούρκοι»¹⁹⁸. Η συγκεκριμένη αναφορά, δείχνει τη γνώση του Χαρίλαου για τις διαφορές των μουσικών διαστημάτων και της τροπικότητας των προφορικών μουσικών «παραδόσεων» από περιοχή σε περιοχή¹⁹⁹.

Αναφέρει ακόμα ο Στυλιανάκης, ότι ο Χαρίλαος είχε γνώσεις κλασικής μουσικής (σπούδασε βιολί χωρίς όμως να το συνεχίσει επαγγελματικά), ενώ ήξερε να διαβάξει άψογα παρτιτούρα, παίζοντας με τη λύρα κλασικά κομμάτια. Όσο για τη δεξιοτεχνία του ως οργανοπαίχτη, αναφέρει ότι μπορούσε να παίξει στην τρίχορδη λύρα τρεις πλήρεις κλίμακες²⁰⁰, ενώ έπαιζε και τετράχορδη λύρα²⁰¹. Τέλος, εκθειάζει

¹⁹⁵ Ο.π., σ. 185.

¹⁹⁶ Βλέπε την σύνθεση της ορχήστρας αυτής στο: Roderick Conway Morris, ό.π.

¹⁹⁷ Βλ. σχετικά κεφ. 2.1. «Το ‘καφέ αμάν’ στην Αμερική: μια πρώτη προσέγγιση», σ. 18-25.

¹⁹⁸ Δεικτάκης Αθανάσιος Π., 1999, ό.π., σ. 185.

¹⁹⁹ Βλ. σχετικά., Σκούλιος Μάρκος, «Προφορικές μουσικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου.

Ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης», *Πολυφωνία*, Αθήνα 2006, τεύχ. 8, σ. 58-69.

²⁰⁰ Κατά πάσα πιθανότητα, ο Χαρίλαος έπαιζε με εναλλαγές θέσεων πάνω στη λύρα, όπως γίνεται και στην πολιτική λύρα, εφόσον χωρίς εναλλαγές δεν μπορούν να βγουν τρεις οκτάβες. Το συγκεκριμένο γεγονός μπορεί να διαπιστωθεί και από τις φωτογραφίες του Χαρίλαου όπου σε κάποιες έχει τοποθετημένο το χέρι του σε διαφορετική από την κανονική (συνηθισμένη σήμερα) θέση παιξίματος της «κρητικής» λύρας.

²⁰¹ Προφανώς ο Χαρίλαος χρησιμοποιούσε την τετράχορδη λύρα για να μπορεί να εκτελέσει ευκολότερα τις μη «κρητικές» μελωδίες, οι οποίες σε άλλες περιπτώσεις παίζονταν με βιολί. Ο Χαρίλαος εμφανίζεται με τετράχορδη λύρα σε αρκετές φωτογραφίες, ενώ και ο ανιψιός του, Γιώργος Πιπεράκης, αναφέρει ότι έπαιζε «λυρόβιολο» με τέσσερις χορδές. Βλ. Συνέντευξη του Γιώργου

την πολυρυθμία του ρεπερτορίου του και τη δυνατότητά του να παίζει άνετα τραγούδια σε ρυθμούς όπως 9/8 και 10/8.

Επίσης εντυπωσιακή είναι η μαρτυρία του Ross Daly σχετικά με τις γνώσεις του Χαρίλαου, όσον αφορά το τούρκικο θεωρητικό σύστημα των «μακάμ», κάτι που επιβεβαιώνει τη στενή σχέση του Χαρίλαου με τη μουσική τύπου «καφέ αμάν», αλλά και τη συναναστροφή του με μουσικούς που την γνώριζαν καλά. Παρακάτω παραθέτουμε τα λόγια του Ross Daly: «Εντύπωση μου είχε κάνει όταν το 1975 γνώρισα τον Γιώργο Στυλιανάκη, δικηγόρο από τα Χανιά, ο οποίος είχε την εξαιρετικά καλή τύχη να έχει μαθητεύσει κοντά στον μεγάλο Αποκωρονιώτη λυράρη Χαρίλαο Πιπεράκη από το Ξηροστόρνι, και ακόμη να έχει ηχογραφήσει σε κασέτες όλα τα μαθήματα του. Κάποτε ο ίδιος ο Γιώργος Στυλιανάκης μου έβαλε και άκουσα ένα από τα μαθήματα αυτά και έμεινα έκπληκτος καθώς άκουγα τη φωνή του Χαρίλαου να εξηγεί τα διάφορα μακάμια με πολύ λεπτομέρεια και στη συνέχεια να εκτελεί τα όσα είπε με τη λύρα του, έτσι φανερώνοντας μια βαθειά γνώση του αντικειμένου. Ο ίδιος ο Χαρίλαος, στην κασέτα αυτή, ανέφερε ως πηγή της γνώσης του σχετικά με τα μακάμια τον μεγάλο λυράρη και συνθέτη της ίδιας εποχής Tanburi Cemil Bey (1870 - 1916) ο οποίος υπήρξε η σημαντικότερη μορφή στην διαμόρφωση του παιξίματος της πολιτικής λύρας, αλλά και της νεότερης Τουρκικής αστικής μουσικής του 20^{ου} αιώνα. Φαίνεται, δυστυχώς, ότι η γνώση εκείνης της εποχής δεν πέρασε στις νεότερες γενιές των λυράρηδων στην Κρήτη με αποτέλεσμα να είναι ελάχιστοι σήμερα που γνωρίζουν αυτή την πτυχή της παράδοσης»²⁰².

Όσον αφορά πάντως τη μαθητεία του Χαρίλαου με τον Tanburi Cemil Bey²⁰³, αυτή δε μπορεί να επιβεβαιωθεί, καθώς ο μεγάλος Οθωμανός μουσικός που πέθανε το 1916, σύμφωνα με τα βιογραφικά στοιχεία που βρήκαμε γι' αυτόν ²⁰⁴, δε φαίνεται να έχει ταξιδέψει στην Αμερική, ενώ ο Χαρίλαος βρισκόταν εκεί ήδη από το 1909 (δεκαπέντε με δεκαέξι χρονών). Το πιθανότερο είναι η γνώση των «μακάμ» και της μουσικής του Tanburi Cemil Bey, να προήλθε από τη μελέτη της δισκογραφίας του, η οποία πάλι εναποθέτεται μέσα στο κοινωνικό – μουσικό πλαίσιο της Αμερικής και

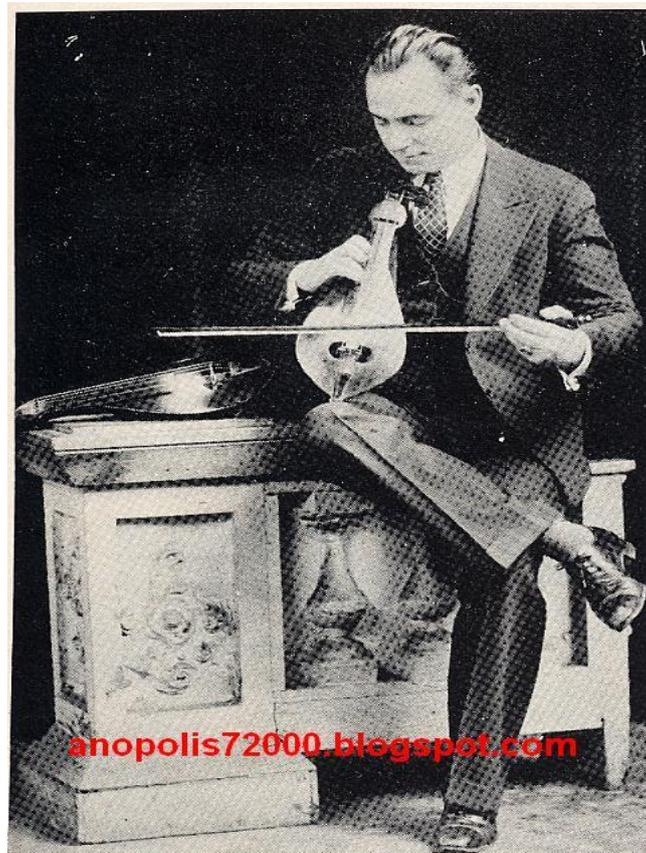
Πιπεράκη στο Γιώργο Βαβουλέ στα Χανιά στις 24/03/2011. Το ηχητικό υλικό της συνέντευξης μας το παραχώρησε ευγενικά ο Γιώργος Βαβουλές.

²⁰² Daly Ross, *Πέρα απ' τον ορίζοντα*, Α.Μ.Α 101, Σείστρον, 2002. (Το κείμενο του R. Daly στο ένθετο του CD, έχει ως τόπο και ημερομηνία συγγραφής την Αυστραλία τον Οκτώβριο του 2001).

²⁰³ Βλ. επίσης για μαθητεία του Χ. Πιπεράκη με τον Tanburi Cemil Bey, στο: Williams Chris, "The Cretan Muslims and the Music of Crete", στο: Tziouvas Dimitris, *Greece and the Balkans: identities, perceptions and cultural encounters since the enlightenment*, Ashgate, 2003, p. 217.

²⁰⁴ Βλ. Necip Gülses, *Tanbûrî Cemil Bey*, «ΕΝ ΧΟΡΔΑΙΣ», Μάρτιος 2005.

της ανάπτυξης της μουσικής τύπου «καφέ αμάν», καθώς είναι απίθανο να κυκλοφορούσαν δίσκοι του Tanburi Cemil Bey στην Κρήτη. Με λίγα λόγια η γνώση του Χαρίλαου για τα «μακάμ», αλλά και το ότι αυτή, σύμφωνα με το Ross Daly, δεν πέρασε στις επόμενες γενιές των Κρητικών λυράρηδων, οφείλεται σίγουρα στο αμερικανικό κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εντάσσεται η μουσική και οι γνώσεις του Χαρίλαου και όχι στο κρητικό, εφόσον δεν ζούσε εκεί. Επομένως δε χάθηκε η γνώση των «μακάμ» για τη νέα γενιά των Κρητικών λυράρηδων, καθώς αυτή δε γνωρίζουμε αν υπήρξε ποτέ στα πλαίσια της «κρητικής» μουσικής στην Κρήτη.



Ο Χαρίλαος Πιπεράκης σε «καλλιτεχνική» φωτογράφιση με κουστόμι και τις δύο του λύρες. Η λύρα που είναι τοποθετημένη πάνω στο τραπέζι είναι τετράχορδη. Το χέρι του είναι τοποθετημένο σε διαφορετική από την κανονική θέση παιξίματός της «κρητικής» λύρας. Το γεγονός αυτό κατά πάσα πιθανότητα δείχνει ότι έπαιζε με εναλλαγές θέσεων όπως συμβαίνει με την «πολίτικη» λύρα.

Τέλος, σύμφωνα με τον Παναγιώτη Κουνάδη²⁰⁵, ο Χαρίλαος ανήκε σε μια μικρή μερίδα Ελλήνων μουσικών από την πρώτη γενιά των μεταναστών που

²⁰⁵ Κουνάδης Παναγιώτης, «Χαρίλαος Πιπεράκης: Ο Παγκανίνι της λύρας», ό.π., σ. 130-133.

διατήρησαν σχέσεις και επαφές με την ιδιαίτερη πατρίδα τους. Αναφέρονται ταξίδια του στην Κρήτη το 1923, το 1926, το 1932, το 1936, όπου έμενε για μικρά χρονικά διαστήματα και επέστρεφε στην Αμερική²⁰⁶. Επίσης ο οργανοποιός Μανώλης Σταγάκης αναφέρει σε συνέντευξή του ότι ο Χαρίλαος είχε συχνές επισκέψεις μέχρι το τέλος της ζωής του στην Κρήτη: «Ο Χαρίλαος επόθανε στην Αμερική. Ναι, αυτός ερχότανε εδώ κάθε τόσο ερχόντανε. Έπαιρνε λύρες, τρεις - τέσσερις μαζωμένες και τις είχε στην Αμερική, τις πουλούσε, τις έδινε, τις χάριζε, ξέρω εγώ»²⁰⁷.

5.2. Μια συνοπτική παρουσίαση της δισκογραφίας 78 στροφών του Χ. Πιπεράκη και της δράσης της δισκογραφικής εταιρίας “Pharos”, δικής του ιδιοκτησίας.

Ο Χαρίλαος Πιπεράκης εμφανίστηκε στη δισκογραφία της Αμερικής το 1919, στη μεγάλη αμερικανική εταιρία “Victor” με το όνομα Χαρίλαος Παπαδάκης (Harilaos Pappadakis), ενώ το 1920 συνέχισε τις ηχογραφήσεις, ως «Χαρίλαος» (Harilaos) αυτή τη φορά στην ελληνοαμερικανική εταιρία “Greek Record Company”.

Ο Χαρίλαος, για άγνωστους λόγους, σπανίως εμφανίζεται στη δισκογραφία με το αληθινό του ονοματεπώνυμο. Πότε αναγράφεται στις ετικέτες των δίσκων του με το όνομά του μόνο ως «Χαρίλαος», πότε ως «Χαρίλαος Κρητικός» και όπως αναφέραμε στην αρχή της δισκογραφίας του ως «Χ. Παπαδάκης».

Ο Παναγιώτης Κουνάδης αναφέρει σχετικά με τη δισκογραφία του Χαρίλαου Πιπεράκη: «Ο Χαρίλαος αν και παίζει στο πάλκο από τα μέσα της δευτέρης δεκαετίας του αιώνα, στη δισκογραφία εμφανίζεται το 1926, ιδρύοντας μαζί με άλλους μια δική τους εταιρεία δίσκων με το όνομα "Φάρος"..."» και συνεχίζει

²⁰⁶ Βλ. ό.π.: «Λέγεται ότι το 1928 επέστρεψε για λίγο στην Κρήτη και συναντήθηκε με πολλούς μουσικούς της εποχής, μεταξύ των οποίων ο μεγάλος Χανιώτης βιολάτορας Γιώργος Μαργιάνος, από τον οποίο έμαθε αρκετές μελωδίες, καθώς και οι μεγάλοι Ρεθεμνιώτες μουσικοί Γιάννης Μπερνιδάκης (Μπαξεβάνης), που τον κέρδισαν με τις ικανότητές τους και διοργάνωσαν στην προκουμαία του Ρεθύμνου ένα διήμερο γλέντι που άφησε εποχή (συγκινητική λογοτεχνική περιγραφή του γεγονότος κάνει ο Νίκος Αγγελής στο συγκλονιστικό βιβλίο του «Στον Ίσκιο της Μαδάρας», στο αφιέρωμά του για το Ροδινό)». Πρβλ. Δεικτάκης Αθανάσιος Π. *Χανιώτες λαϊκοί μουσικοί που δεν υπάρχουν πια*, Καστέλλι Κισάμου 1999, σ. 48.: Για το ίδιο «γλέντι» αναφέρει: «Ο Ροδινός, ψηλός και λεβεντόκορμος σαν κυπαρίσσι, ντυμένος με την κρητική φορεσιά, κι από κοντά ο Σταύρος ο Ψύλλος, ο πρώτος λαουτιέρης του, έφτασαν στην προκουμαία κι ο κόσμος τους υποδέχτηκε με ξέσπασμα ενθουσιασμού. Ήταν εκεί και ο Χαρίλαος Πιπεράκης με την όμορφη γυναίκα του, μια ξανθιά Ιρλανδέζα που είχε αγαπήσει βαθιά την Κρήτη, ήταν εκεί και ο γέρο – Καντέρης. Κι έπαιζαν. Καθένας έδειξε την τέχνη του, τις ικανότητές του, ότι ιδιαίτερο είχανε βρεί στην ζωή τους με τη λύρα. Κι όσοι είχανε μαζευτεί εκεί άλλοτε κλαίγανε κι άλλοτε παραληρούσαν... (Γιώργος Χατζηδάκης, στο αφιέρωμα της Καθημερινής για το Ρέθυμνο, 20 Ιουλίου '97)».

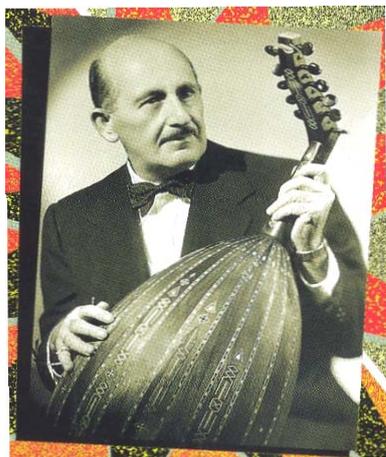
²⁰⁷ http://digitalcrete.ims.forth.gr/MusicalRoutes/index.php?option=com_content&view=article&id=2655&type=&originPage=freesearch (ημερομηνία πρόσβασης 18/02/2011).

παρακάτω: «...Δυστυχώς, για αγνώστους λόγους, η δισκογραφική παρουσία του Χαρίλαου στα χρόνια του Μεσοπολέμου δεν ήταν ανάλογη της μεγάλης του φήμης και της καλλιτεχνικής δράσης του»²⁰⁸. Προφανώς ο Κουνάδης δεν λαμβάνει υπόψη του την πρώιμη δισκογραφία του Χαρίλαου, λόγω της χρήσης του ψευδώνυμου «Παπαδάκης». Για το λόγο αυτό μεταφέρεται λανθασμένα ο χρόνος έναρξης της δισκογραφικής δραστηριότητάς του το 1926 στη “Pharos”.

Από το 1935 έως και το 1939, η δισκογραφική δραστηριότητα του Χαρίλαου συνεχίζεται στις αμερικάνικες “Columbia”, “Orthophonic”, ενώ μεταπολεμικά έως και τα μέσα της δεκαετίας του 1950 στις ελληνοαμερικανικές “Kaliphon”, “Balkan”, “Grecophon”, “Virginia” και “Liberty”²⁰⁹.

Στη δισκογραφία του Χαρίλαου παρουσιάζεται και μια ηχογράφιση στην ελληνική “Columbia” το 1934 που πραγματοποιήθηκε μάλλον σε κάποια επίσκεψή του στην Ελλάδα, ενώ εκτός των δικών του ηχογραφήσεων συμμετείχε ως λυράρης σε ηχογραφήσεις του Marko Melkon Alemsharian και της Βιργινίας Μαγγίδου και επίσης ως τραγουδιστής σε μία ηχογράφιση του Θεόδωρου Μυτιληναίου.

Να αναφέρουμε στο σημείο αυτό ότι ο Marko Melkon Alemsharian ήταν ο βασικότερος συνεργάτης της δισκογραφίας του Χαρίλαου, καθώς ο ίδιος παίζει ούτι σε πολλές ηχογραφήσεις «καφέ αμάν» και «κρητικών» μελωδιών, από τα τέλη της δεκαετίας του '20 έως και τη δεκαετία του '50.



Ο Αρμένιος ουτίστας Marko Melkon Alemsharian, βασικός συνεργάτης του Χαρίλαου Πιπεράκη στη δισκογραφία 78 στροφών²¹⁰.

²⁰⁸ Κουνάδης Παναγιώτης, «Χαρίλαος Πιπεράκης: Ο Παγκανίνι της λύρας», ό.π., σ. 131-132.

²⁰⁹ Θα παρουσιάσουμε αναλυτικά την δισκογραφία του Χ. Πιπεράκη, καθώς και τις πηγές από τις οποίες τη βρήκαμε στο κεφάλαιο που θα γίνει η ανάλυση της μουσικής του.

²¹⁰ Οι φωτογραφίες είναι δημοσιευμένες στο: *Marko Melkon, Tradisional Crossroads*, CD 4281, 1996.

Όσον αφορά τη δισκογραφία του Χαρίλαου εκτός των 78 στροφών, ο Γιώργος Πιπεράκης (ανιψιός του Χαρίλαου), αναφέρει σε συνέντευξή του στο Γιώργο Βαβουλέ, ότι είχε στην κατοχή του ένα δίσκο 33 στροφών του Χαρίλαου, στο εξώφυλλο του οποίου αναγραφόταν η ιστορία του χωριού του (Ξεροστέρνι) και η ιστορία της λύρας. Στη μία πλευρά του συγκεκριμένου δίσκου εμπεριέχονταν «ρεμπέτικα», όπως τα χαρακτηρίζει ο Γιώργος Πιπεράκης, ενώ αναφέρει ότι έπαιζε μέσα το *ζέιμπέκικο* με τίτλο «Τα κεριά τα σπαρματσέτα».

Επίσης, ο Γιώργος Βαβουλέ αναφέρει ότι έχει δει με τα μάτια του ένα δίσκο 33 στροφών του Χαρίλαου με τον τίτλο “Mister Lyra”, ο οποίος βρίσκεται στην κατοχή του Χανιώτη λαϊκού μουσικού Στέλιου Λαϊνάκη. Οι παραπάνω μαρτυρίες δείχνουν ότι η δισκογραφία του Χαρίλαου δε σταματά με το τέλος των δίσκων 78 στροφών, αλλά συνεχίζεται και μετά το 1960.

Εκτός των καθαρά μουσικών δραστηριοτήτων, ο Χαρίλαος ασχολήθηκε και με τη δισκογραφική παραγωγή, καθώς διατηρούσε στην κατοχή του δική του δισκογραφική εταιρία με την επωνυμία “Pharos”²¹¹ και έδρα τη Νέα Υόρκη²¹². Η “Pharos” ιδρύθηκε το 1920 μέσα στο γενικότερο πλαίσιο ίδρυσης ελληνοαμερικανικών εταιριών την περίοδο αυτή, ενώ για άγνωστους λόγους έκανε παραγωγή δίσκων μόνο τα έτη 1920 και 1926 – 27²¹³.

Την πρώτη περίοδο δισκογραφικής παραγωγής της “Pharos” το 1920, υπάρχει και μια μη ελληνική δισκογραφική εταιρία που ίσως να είναι θυγατρική της “Pharos” ή το αντίθετο με την ονομασία M.G.Parsekian, αμερικανοαρμένικης ιδιοκτησίας, η οποία εκδίδει και αυτή τους ίδιους δίσκους. Οι ίδιες ηχογραφήσεις δηλαδή εκδίδονται σε δίσκους δύο φορές από διαφορετικές εταιρίες²¹⁴. Οι ηχογραφήσεις της περιόδου αυτής περιλάμβαναν αποκλειστικά αρμένικα και τούρκικα τραγούδια, πολλές φορές εκτελεσμένα από Έλληνες μουσικούς, όπως η τραγουδίστρια Αμαλία Βάκα και ο Αχιλλέας Πούλος (ούτι – κανονάκι). Το φαινόμενο αυτό, δηλαδή Έλληνες τραγουδιστές με καταγωγή από την απελευθερωμένη Ελλάδα ή περιοχές της

²¹¹ Βλ. Κουνάδης Παναγιώτης, «Χαρίλαος Πιπεράκης: Ο Παγκανίνι της λύρας», ό.π., σ. 131-132. Πρβλ. Μανιάτης Διονύσης Δ., *Οι Φωνογραφήζήδες*, Πίτσιλος, Αθήνα 2001, σ. 58.

²¹² Η ακριβής διεύθυνση της δισκογραφικής, η οποία αναγράφεται στις ετικέτες των δίσκων ήταν: “383 Third AVE (Τρίτη λεωφόρος), New York”.

²¹³ Μελετώντας τα στοιχεία που βρέθηκαν, προκύπτει ότι οι αριθμοί των δίσκων που ξεκινούν από τον “Ph – 501 έως τον Ph – 564 αντιστοιχούν στο έτος 1920, ενώ οι αριθμοί των δίσκων που ξεκινούν από τον “Ph – 800 έως τον Ph – 834, αντιστοιχούν στην περίοδο 1926 – 27. Spottswood Richard, Vol.3, ό.π.

²¹⁴ Bülent Aksoy, ό.π. Οι κοινοί αριθμοί δίσκων την περίοδο που εκδίδουν παράλληλα δίσκους οι δύο δισκογραφικές, ξεκινούν από τον M.G.P – 501, Ph – 501 έως M.G.P – 542, Ph – 542. Spottswood Richard, ό.π., Vol.7, p. 3849, 3868.

Οθωμανικής Αυτοκρατορίας να τραγουδούν σε τούρκικη γλώσσα, είναι συχνό στη μουσική τύπου «καφέ αμάν» που αναπτύχθηκε στην Αμερική και αποτελεί ένα από τα βασικά της χαρακτηριστικά, σύμφωνα με τον Bülent Aksoy²¹⁵. Για το λόγο αυτό μπορούμε να υποθέσουμε ότι οι διπλές εκδόσεις πραγματοποιούνταν ώστε η κάθε εταιρία να απευθύνεται σε διαφορετικό καταναλωτικό κοινό: η “Pharos” στους Έλληνες μετανάστες και η “M.G.P” στους Αρμένιους ή τους Τούρκους.

Ο Χαρίλαος ξεκινά τις ηχογραφήσεις «κρητικής» και «καφέ αμάν» μουσικής στη “Pharos” τη δεύτερη περίοδο έκδοσης δίσκων της εταιρίας το 1926 – 27. Το γεγονός αυτό μας οδηγεί στην υπόθεση ότι ίσως να έγινε τότε ιδιοκτήτης στη “Pharos”, καθώς δε δικαιολογείται διαφορετικά η απουσία του από τις ηχογραφήσεις της πρώτης περιόδου.

Στη “Pharos”, εκτός των Ελλήνων μουσικών, ηχογράφησαν πολλοί Αρμένιοι και Τούρκοι. Έτσι στο σύνολο των εβδομήντα τεσσάρων δίσκων παραγωγής της, που έχουν καταγραφεί από το Richard Spottswood²¹⁶, έχουμε είκοσι τρεις δίσκους²¹⁷ με Αρμένιους μουσικούς ή ορχήστρες και δέκα²¹⁸ με Τούρκους²¹⁹. Οι υπόλοιποι δίσκοι αποτελούν στην πλειοψηφία τους ηχογραφήσεις Ελλήνων με καταγωγή από την απελευθερωμένη Ελλάδα και περιοχές της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, οι οποίες όμως δεν αντιστοιχούν μόνο σε τραγούδια στην ελληνική γλώσσα.

Συνοπτικά το μεγαλύτερο μέρος του ηχογραφημένου ρεπερτορίου των Ελλήνων μουσικών περιλαμβάνει τραγούδια τύπου «καφέ αμάν» στην τούρκικη γλώσσα (είκοσι ένα δίσκοι) και μικρότερο αριθμό «κρητικών», «δημοτικών» και τραγουδιών τύπου «καφέ αμάν» στα ελληνικά. Στους μουσικούς αυτούς συγκαταλέγονται: η γνωστή τραγουδίστρια του «καφέ αμάν» Αμαλία Βάκα²²⁰, ο Αχιλλέας Πούλος²²¹, ο Χαρίλαος Πιπεράκης²²², οι τραγουδιστές Θεόδωρος Μυτιληναίος²²³, η Μαρίκα Καστρούνη²²⁴, η Αγγελική Καραγιάννη²²⁵ και ο Γεώργιος

²¹⁵ Bülent Aksoy, ό.π.

²¹⁶ Spottswood Richard, ό.π., Vol.7, p. 3868.

²¹⁷ Ό.π., Vol.5, p. 2507, 2509 - 2512, 2510, 2514, 2515, 2518.

²¹⁸ Ό.π., Vol.5, p. 2521, 2530, 2531.

²¹⁹ Η κατάταξη των μουσικών κατά εθνικότητα γίνεται από τον Richard Spottswood.

²²⁰ Ηχογράφησε τρεις δίσκους με μουσική «καφέ αμάν» σε τούρκικη γλώσσα το 1920. Ό.π., Vol.3, p. 1139.

²²¹ Ηχογράφησε δεκαοχτώ δίσκους με μουσική «καφέ αμάν» σε τούρκικη γλώσσα το 1920 και το 1926. Ό.π., Vol.3, p. 1211.

²²² Ηχογράφησε επτά δίσκους με «κρητικές» και «καφέ αμάν» μελωδίες το 1926 – 1927. Ό.π., Vol.3, p. 1171.

²²³ Ηχογράφησε ένα δίσκο με «καφέ αμάν» μελωδίες το 1926 – 27. Ό.π., Vol.3, p. 1194.

²²⁴ Ηχογράφησε τρεις δίσκους με «δημοτικά» το 1926 – 27. Ό.π., Vol.3, p. 1178.

²²⁵ Ηχογράφησε ένα δίσκο με «καφέ αμάν» μελωδίες το 1926 – 27. Ό.π., Vol.3, p. 1177.

Δεληγιώργης²²⁶. Σημαντικό επίσης είναι να αναφέρουμε ότι στη “Pharos” ηχογράφησε τους πρώτους του δίσκους και ο βασικός συνεργάτης της δισκογραφίας του Χ. Πιπεράκη, ο Αρμένιος ουτίστας Marko Melkon Alemsharian²²⁷.

Η παρουσίαση των παραπάνω στοιχείων είναι πολύ σημαντική για την ανάδειξη του πλαισίου μέσα στο οποίο δρούσε μουσικά ο Χ. Πιπεράκης, αφού σίγουρα δε θα μπορούσε να μείνει ανεπηρέαστος ούτε από το ρεπερτόριο που ηχογραφούνταν στην εταιρία του, ούτε από τους μουσικούς που συναναστρεφόταν επαγγελματικά στον τομέα των ηχογραφήσεων, ενώ με κάποιους από αυτούς κατά πάσα πιθανότητα συνέπραττε και μουσικά.

5.3. Οι επιρροές της μουσικής του Χαρίλαου στο «κρητικό» μουσικό πλαίσιο μέσω της διάδοσης της δισκογραφίας του

Η συμβολή του Χαρίλαου Πιπεράκη στη διαμόρφωση και την εξέλιξη της «κρητικής μουσικής», τα χρόνια που ακολούθησαν της Μικρασιατικής Καταστροφής, τις δεκαετίες δηλαδή του 1920 – 1930, είναι πολύ σημαντική σύμφωνα με το άρθρο “The Cretan Muslims and the Music of Crete”²²⁸ του Chris Williams.

Ο Williams αναφέρει στο άρθρο του πως οι Μουσουλμάνοι κάτοικοι της Κρήτης από την οθωμανική περίοδο μέχρι και την τελική μεγάλη κλίμακας ανταλλαγή των πληθυσμών το 1922 μιλούσαν ελληνικά και ένα μεγάλο κομμάτι του πολιτισμού τους ήταν ίδιο με εκείνο του χριστιανικού πληθυσμού του νησιού.

Παρόλα αυτά, όπως υποστηρίζει ο ίδιος, οι ονομασίες «Τουρκοκρητικοί» ή «Οθωμανοί» με τις οποίες αυτοαναφέρονται, αλλά και τους αποκαλούσαν οι χριστιανοί Κρητικοί, δημιούργησαν μια σύγχυση σχετικά με την πολιτιστική τους ταυτότητα από την οποία απορρέει η εσφαλμένη υπόθεση πως η μουσική τους είχε περισσότερα «ανατολίτικα» στοιχεία σε σχέση με αυτή των χριστιανών.

²²⁶ Ηχογράφησε ένα δίσκο το 1926 – 1927. Ό.π., Vol.3, p. 1149.

²²⁷ Οι δίσκοι που ηχογράφησε ο Marko Melkon έχουν αριθμούς έκδοσης τους εξής: Ph – 516, Ph - 536 (1920) και Ph – P806 (1926 – 27). Ό.π., Vol.5, p. 2521.

²²⁸ Williams Chris, “The Cretan Muslims and the Music of Crete”, στο: Tziouvas Dimitris, *Greece and the Balkans: identities, perceptions and cultural encounters since the enlightenment*, Ashgate, 2003, p. 208-219.

Οι «Giritli»²²⁹ κατά την επιτόπια έρευνα που πραγματοποίησε ο Williams στις πόλεις της Τουρκίας που ζουν σήμερα, θυμούνται ως κυρίως «κρητικές» χορευτικές φόρμες τη *σούστα*, το *πεντοζάλι* και πολύ λιγότερο το *συρτό*, ενώ υπάρχουν και λίγοι που τραγουδούν στίχους του Ερωτόκριτου. Τα όργανα που αναφέρονται από τους «Giritli» είναι η λύρα και το μαντολίνο, ενώ κανείς δεν αναφέρει το λαούτο, το βιολί και το μπουλγαρί, έστω κι αν αυτά φαίνεται να έχουν εγκαθιδρυθεί στην Κρήτη πολύ πριν αυτοί φύγουν. Επίσης έχουν πλήρη άγνοια για πολύ γνωστά κομμάτια του «κρητικού» ρεπερτορίου, όπως είναι τα «συρτά του Ροδινού» ή τραγούδια όπως ο «Σταφιδιανός» και το «Όσο βαρούν τα σίδερα». Το σημαντικότερο όμως στοιχείο που προκύπτει είναι η άγνοια των «ταμπαχανιώτικων»²³⁰ τραγουδιών, η οποία καταρρίπτει την υπόθεση ότι τα «ταμπαχανιώτικα» αντιπροσωπεύουν το μουσικό πολιτισμό των Κρητικών Μουσουλμάνων²³¹.

Σύμφωνα πάντα με τον Williams, η σημερινή ευρέως διαδεδομένη άποψη για τα «ταμπαχανιώτικα» αντανακλάται πλήρως στα σχόλια της Ιταλίδας μουσικολόγου Tullia Magrini²³² που αναφέρει ότι σύμφωνα με τους Χανιώτες μουσικούς τα «ταμπαχανιώτικα» πιθανόν να ήρθαν στις πόλεις των Χανίων και του Ρεθύμνου περίπου στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, αποτελώντας το τυπικό μουσικό ρεπερτόριο των κατοίκων που ονομάζονταν «Τουρκοκρητικοί»²³³.

Παρόλα αυτά η θέση της Magrini είναι ότι τα «ταμπαχανιώτικα» αναπτύχθηκαν μετά την μετανάστευση των προσφύγων της Σμύρνης το 1922, όπως έγινε με τα «ρεμπέτικα». Ο Williams υποστηρίζει ότι είναι κοντά στην αλήθεια η άποψή της, είναι όμως παραπλανητικό ότι η «ανατολικοποίηση» της Κρητικής μουσικής αναπτύχθηκε μετά την υποδοχή των προσφύγων, αντίθετα προήλθε από τη συνειδητή προσπάθεια τριών Ρεθυμνιωτών μουσικών ως αποτέλεσμα μίας συνεχόμενης και αδιάκοπης εξέλιξης, η οποία εγγράφεται στη δισκογραφία. Ο ένας εξ' αυτών είναι ο Χαρίλαος Πιπεράκης ή Κρητικός (1893 – 1978) και εμφανίζεται ως

²²⁹ Με την ονομασία αυτή ο συγγραφέας αναφέρεται στους «Τουρκοκρητικούς», καθώς έτσι ονομάζονται στην Τουρκία.

²³⁰ Ο όρος «ταμπαχανιώτικο» είναι ανακριβής σύμφωνα με τον Williams. Γενικά, αναφέρεται στα τραγούδια που μοιράζονται μελωδικά χαρακτηριστικά με το είδος ελληνικών τραγουδιών γνωστά ως «ρεμπέτικα» ή «συρναίικα», χωρίς ωστόσο το κείμενο των «ρεμπέτικων». Αντίθετα με τις παλαιότερες «κρητικές» χορευτικές μελωδίες, η τροπικότητα αυτών των τραγουδιών έχει πολλά κοινά χαρακτηριστικά με το τουρκικό σύστημα των «μακάμ». Williams Chris, *ό.π.*, p. 208

²³¹ *Ο.π.*, p. 210-211.

²³² Magrini Tullia, “Repertoires and identities of a musician of Crete”, 1996. Άρθρο αναρτημένο στην ιστοσελίδα: <http://research.umbc.edu/eol/3/magrini/tabachan.htm> (ημερομηνία πρόσβασης στις 10/03/2011).

²³³ *Ο.π.*

ο γνήσιος εκφραστής του «ύφους» λύρας που τελειοποιήθηκε από τον Ανδρέα Ροδινό (1912 – 1934), ο οποίος αποτελεί το δεύτερο μουσικό από τους τρεις που αναφέρει ο Williams²³⁴.

Ο Πιπεράκης, σύμφωνα με τον Williams, πραγματοποίησε ένα μεγάλο αριθμό ηχογραφήσεων που λανθασμένα περιγράφονται ως «ρεμπέτικα», καθώς το ύφος των ηχογραφήσεών του δείχνει τη γνώση ηχογραφημένων μελωδιών του μεγάλου Οθωμανού συνθέτη και ενορχηστρωτή Tanburi Cemil Bey. Στο νέο ρεπερτόριο που ηχογραφεί ο Πιπεράκης εισάγει νέες τεχνικές της λύρας που συνδέονται με την πολιτική λύρα. Οι τεχνικές αυτές αφορούσαν το παίξιμο στις χαμηλές συχνότητες και τη χρήση του κλισάντο. Επίσης, σύμφωνα με τον Williams, ο Ross Daly συμπεραίνει από φωτογραφίες του Ροδινού και του Πιπεράκη ότι και οι δύο έπαιζαν το δοξάρι κουνώντας το χέρι για να πάνε από τη μία χορδή στην άλλη, ενώ οι «παραδοσιακοί» λυράρηδες στην Κρήτη μετακινούνταν στις χορδές γυρνώντας τη λύρα με το χέρι που την κρατούσαν²³⁵.

Ο μαθητής του Πιπεράκη, Γιώργος Στυλιανάκης, αναφέρει ότι ο Πιπεράκης είχε δάσκαλο τον Tanburi Cemil Bey. Η εκδοχή αυτή κατά τον Williams ενισχύει τις υποθέσεις ότι ο Πιπεράκης είχε ακούσει και διδαχθεί από τις ηχογραφήσεις των Τούρκων μουσικών ενσωματώνοντας στο παίξιμό του ένα πιο «ανατολίτικο» ύφος, όμως κανείς δεν μπορεί να είναι σίγουρος γι' αυτό. Το 1926 πάντως, ο Χαρίλαος ηχογράφησε μία εκδοχή του *ζείμπέκιου* χορού «Μανταλένα» που εμφανώς είχε τη βάση του σε προηγούμενη ηχογράφιση του Tanburi Cemil Bey²³⁶.

Ο τρίτος μουσικός που συνείσφερε στην «ανατολιτικοποίηση» της κρητικής μουσικής ήταν ο Στέλιος Φουσταλιεράκης (1911 – 1992). Ο Φουσταλιεράκης εισήγαγε στη δισκογραφία ένα μεγάλο αριθμό τραγουδιών με «ανατολίτικο» χρώμα. Τα περισσότερα από αυτά τα τραγούδια ονομάζονται «ταμπαχανιώτικα» και είναι παρόμοια με τούρκικες λαϊκές μελωδίες.

Σύμφωνα πάντα με τον Williams, εφόσον δεν υπήρχε παράδοση με «ανατολίτικα» τραγούδια στο νησί, λόγω του ότι τα «ταμπαχανιώτικα» ήταν άγνωστα στους Κρητικούς μουσουλμάνους στις επιτόπιες έρευνες που πραγματοποίησε στην Τουρκία, η συστηματική «ανατολιτικοποίηση» της κρητικής μουσικής από τους Ρεθυμνιώτες που αναφέρθηκαν τη δεκαετία του 1930, προέκυψε λόγω των

²³⁴ Ο.π., p. 214.

²³⁵ Ο.π.

²³⁶ Ο.π., p. 215.

μελωδικών καινοτομιών του Χ. Πιπεράκη και του Α. Ροδινού, οι οποίες δεν επηρέασαν μόνο τις μορφές των τραγουδιών, αλλά και τη χορευτική μουσική.

Όπως ο ίδιος αναφέρει, στα τραγούδια και στην τεράστια επιρροή της λύρας του Πιπεράκη και του Ροδινού υπάρχει μία ριζική εκδοχή από «ανατολίτικους» τρόπους και ενορχηστρωτικές τεχνικές, καθώς στα χέρια του Ροδινού η μελωδία του παλιού «Χανιώτικου συρτού» γίνεται μια ολοκληρωμένη σύνθεση, στην οποία χρησιμοποιείται όλη η τονική έκταση της λύρας. Ταυτόχρονα η επικράτηση των *συρτών* σε σχέση με τα παλιά μελωδικά δομικά μοτίβα που υποσκελίσαν²³⁷ και του διαφορετικού «ύφους» εκτέλεσής τους, ήταν άμεσο αποτέλεσμα των όσων συνέβησαν τη δεκαετία του '30 στη δισκογραφία.

Εν ολίγοις, σύμφωνα με τον Williams, η «κρητική» μουσική έχει επιβιώσει μέσα από την ανανέωσή της, ενώ τα κεντρικά χαρακτηριστικά της συμβολής του Πιπεράκη σε αυτή την ανανέωση αφορούν ξεκάθαρα ένα μουσικό ιδίωμα που ταυτίζεται με ένα συγκεκριμένο είδος του οθωμανικού πολιτισμού. Τα κίνητρα που οδήγησαν, σύμφωνα με τον Williams, τον Πιπεράκη σε αυτή την αλλαγή ήταν κυρίως εμπορικά. Ο Πιπεράκης είχε ήδη ζήσει από τη δεκαετία του '30 για πολλά χρόνια στην Αμερική και έβγαζε τα προς το ζην ως επαγγελματίας λυράρης. Στις ΗΠΑ βρήκε μεταξύ των μεταναστών ένα περιορισμένο κοινό που ενδιαφερόταν για την «κρητική μουσική» σε αντίθεση με το κοινό που ενδιαφερόταν για ένα πιο «ανατολίτικο» ήχο. Για το λόγο αυτό χρειάστηκε να μάθει το ρεπερτόριο και τις τεχνικές από τον Tanburi Cemil Bey, χρησιμοποιώντας τα σε μία νέα προσέγγιση της μουσικής της Κρήτης. Οι αλλαγές που πραγματοποίησε ο Πιπεράκης στον τρόπο που παίζονταν οι μελωδίες, ανεξάρτητα από τον εμπορικό τους χαρακτήρα, απορροφήθηκαν από τη μουσική της Κρήτης²³⁸.

Σχολιάζοντας το άρθρο του Williams, κρίνουμε πως η άποψή του ότι δεν υπήρχαν «ταμπαχανιώτικα» στην Κρήτη, άρα δεν υπήρχαν και «ανατολίτικα» τραγούδια ή υφολογικά στοιχεία στην «κρητική μουσική» πριν τη δεκαετία του '30, είναι παρακινδυνευμένη, λόγω του περιορισμένου πλαισίου της έρευνάς του²³⁹, καθώς και του πλαισίου που αφορά τις πολιτισμικές ανταλλαγές μεταξύ των αστικών κέντρων – λιμανιών της Μεσογείου.

²³⁷ Στο σημείο αυτό αναφέρεται στα μελωδικά μοτίβα της «Σούστας» και του «Πεντοζαλιού», τα οποία οι «Τουρκοκρητικοί» θυμούνται περισσότερο από αυτά του συρτού.

²³⁸ Ο.π., p. 215-217.

²³⁹ Το πλαίσιο το οποίο ερεύνησε αφορά μόνο τους μουσουλμάνους που κατάγονταν από την Κρήτη και ζουν σήμερα στην Τουρκία, ενώ δεν έκανε κάποια έρευνα σε παλιές καταγραφές «κρητικών» τραγουδιών ή κάποια επιτόπια έρευνα στην Κρήτη.

Η διάδοση της δισκογραφίας του Πιπεράκη επηρέασε σίγουρα το Ροδινό, όπως αυτό αποδεικνύεται από το ηχητικό υλικό των ηχογραφήσεων και των δύο. Οι δύο ηχογραφήσεις με μελωδίες οργανικών συρτών που ηχογραφούνται το 1919 με τίτλους «Συρτός Κρητικός»²⁴⁰ «Συρτός Κισσαμίτικος»²⁴¹ από το Χαρίλαο, μαθαίνονται μέσω της πρακτικής της «μίμησης» από τον Ανδρέα Ροδινό και ηχογραφούνται από τον ίδιο με την ίδια ακριβώς δομή²⁴² και επίσης χωρίς τραγούδι το 1933 με τίτλους «Αποκορωνιώτικος Συρτός»²⁴³ και «Κισσαμιώτικος Συρτός»²⁴⁴, αντίστοιχα. Το ίδιο συμβαίνει με τις μελωδίες των *κοντυλιών* που ηχογραφούνται από το Χαρίλαο το 1926 – 27 με τίτλο «Μεσσαρίτικη Σούστα»²⁴⁵, καθώς σύμφωνα με το υπάρχον ηχητικό υλικό, οι συγκεκριμένες *κοντυλιές* ηχογραφούνται το 1933, επίσης χωρίς τραγούδι από τον Ανδρέα Ροδινό με τίτλο «Ρεθυμνιώτικη Πεντοζάλη»²⁴⁶.

Ο Μανώλης Σταγάκης, διάσημος οργανοποιός και λυράρης του νομού Ρεθύμνου ο οποίος δεν βρίσκεται εν ζωή, αναφέρεται σε συνέντευξή του για τη μουσική και το ρόλο των δίσκων του Πιπεράκη στους νέους τότε μουσικούς Ανδρέα Ροδινό, Ιωάννη Μπαξεβάνη και Σταύρο Ψύλλο²⁴⁷. Σε αυτή τη συνέντευξη ο Σταγάκης αναφέρει ως δασκάλους δικούς του και του Ανδρέα Ροδινού τον λαουτιέρη Σταύρο Ψύλλο (Ψυλλάκη) και τον Χαρίλαο Πιπεράκη: «...ο Ροδινός εβγήκε από τσι δασκάλους απού βγήκα και εγώ, δηλαδή ο δάσκαλος μας ήτανε όπως σας είπα ήτονε ο Ψύλλος και μεταξύ αυτού ήτονε και ο διάσημος ο περιβόητος Χαρίλαος». Από τη λέξη «περιβόητος» φαίνεται ότι ο Χαρίλαος αν και ζούσε στην Αμερική ήταν διάσημος στην Κρήτη, ενδεχομένως από τη διάδοση της μουσικής του μέσω της

²⁴⁰ Victor, Vi – 72311, B 22722, Αμερική 1919.

²⁴¹ Victor, Vi – 72311, B 22723, Αμερική 1919. Το ηχητικό υλικό της ηχογράφησης υπάρχει στο CD: *Ο πόνος της ξενιτιάς, Αυθεντικά Ρεμπέτικα και Δημοτικά της Αμερικής No.6*, LYRA – Αφοί Φαληρέα, LYRA CD 4639, track:16.

²⁴² Ως δομή εννοώ τη σειρά των συρτών.

²⁴³ GA-1649, GO-1842, Odeon Ελλάδα, 1933. Το ηχητικό υλικό της ηχογράφησης υπάρχει στη κασετίνα ψηφιακών δίσκων: *Οι Πρωτομάστορες 1920 – 1955*, Κρητικό Μουσικό Εργαστήρι Αεράκης, S.A. – 538, CD 01, track: 01.

²⁴⁴ Odeon, GA – 1649, GO – 1843, Ελλάδα 1933. Το ηχητικό υλικό υπάρχει στη κασετίνα ψηφιακών δίσκων: *Οι Πρωτομάστορες 1920 – 1955*, Κρητικό Μουσικό Εργαστήρι Αεράκης, S.A. – 538, CD 01, track: 7.

²⁴⁵ Pharos, PH – 823, 418, Αμερική 1926 – 7. Το ηχητικό υλικό της ηχογράφησης υπάρχει με τίτλο «Μεσσαρίτικη σουστα», στην ιστοσελίδα: <http://rebetiko.sealabs.net/display.php> (ημερομηνία πρόσβασης στις: 12/01/11).

²⁴⁶ Parlophone, B-21683, 101303, Ελλάδα 1933. Το ηχητικό υλικό υπάρχει στην κασετίνα ψηφιακών δίσκων: *Οι Πρωτομάστορες 1920 – 1955*, ό.π., track: 14.

²⁴⁷ Η συνέντευξη του Μανώλη Σταγάκη πραγματοποιήθηκε στις 13/06/2005 στο πλαίσιο του ερευνητικού προγράμματος *Crinno Music II*, από το Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών στην Κρήτη, υλικό το οποίο στη συνέχεια ταξινομήθηκε σε θεματικές στο πλαίσιο του Επ.Π. Κοινωνία της Παιδείας. http://digitalcrete.ims.forth.gr/MusicalRoutes/index.php?option=com_content&view=article&id=2655&type=&originPage=freesearch (ημερομηνία πρόσβασης 18/02/2011).

δισκογραφίας. Επίσης όπως φαίνεται από τα λεγόμενα του Μανώλη Σταγάκη, ο Χαρίλαος αποτέλεσε έμμεσο δάσκαλο για τους μουσικούς στην Κρήτη, οι οποίοι μελέτησαν τη μουσική του μέσω των ηχογραφήσεών του.

Αναφέρει επίσης ο Σταγάκης, ότι ο Χαρίλαος σε επίσκεψή του στην Κρήτη έπαιζε δύο – τρεις μήνες με το Σταύρο Ψύλλο και ότι αυτός μιμούτανε όπως και ο Ροδινός τη μουσική του Χαρίλαου. Αναφέρει χαρακτηριστικά για τον Ανδρέα Ροδινό: «Αυτός λοιπόν του άρεσαν πάρα πολύ, όπως άρεσα ολωνών που είχανε αντίληψη, μουσικής, ο Χαρίλαος. Και μιμήτονε τα του Χαριλάου δηλαδή και βέβαια ο Ψύλλος είχε κλέψει τον Χαρίλαο όπως ήτονε. Γιατί πήγε και παίζανε μαζί τρεις μήνες και μέναμε μαζί στο σπίτι του, ήτονε μοναχός ο Ψύλλος»²⁴⁸.

Προφανώς εδώ η χρήση της λέξης «μίμηση», αφορά το «ξεπατίκωμα» από το δίσκο κάποιων συγκεκριμένων μελωδιών που δηλώνεται με τις φράσεις: «Και μιμήτονε τα του Χαρίλαου...» και «...ο Ψύλλος είχε κλέψει τον Χαρίλαο όπως ήτονε».

Συμπεραίνουμε από τα παραπάνω, ότι η θέση του Williams σχετικά με το «ύφος» της λύρας που πέρασε από τον Πιπεράκη στο Ροδινό έχει βάση, καθώς τα στοιχεία που παρουσιάσαμε τεκμηριώνουν την υπόθεση ότι ο Ροδινός επηρεάζεται από τις ηχογραφήσεις του Πιπεράκη και κατ' επέκτασιν εφόσον υπάρχει «μίμηση» και από το «ύφος» των ηχογραφήσεών του²⁴⁹.

Η ένσταση που καταθέτουμε ως προς την άποψη του Williams σχετίζεται με το «ανατολίτικο ύφος» που υποστηρίζει πως πέρασε στις μελωδίες των *συρτών* από τον Πιπεράκη στο Ροδινό, καθώς δε γνωρίζουμε με σιγουριά αν όντως οι πρώτες ηχογραφήσεις του Χαρίλαου το 1919 και το 1920 έχουν επηρεαστεί από την «καφέ

²⁴⁸ Ο.π.

²⁴⁹ Η υφολογική προσέγγιση των κοινών ηχογραφήσεων των δύο μουσικών, ίσως να μπορούσε να δώσει συγκεκριμένες απαντήσεις σχετικά με τις υφολογικές επιρροές που δέχτηκε ο Ροδινός από τον Πιπεράκη, παρόλα αυτά δεν είναι εφικτό να πραγματοποιηθεί, λόγω του περιορισμένου πλαισίου της εργασίας. Να αναφέρουμε επίσης στο σημείο αυτό, ότι η σημαντικότητα των «συρτών του Ροδινού» για την «κρητική μουσική» έγκειται στο ότι έχουν γίνει κατά κάποιον τρόπο, ως μου επιτραπεί η έκφραση, «κλασικά», αφού θεωρούνται μεταπολεμικά από πολλούς Κρητικούς, μουσικούς και μη, ως η βάση του «ύφους» παιξίματος της λύρας σήμερα. Το γεγονός αυτό οδήγησε στο να εκτελούνται κατά βάση από τους λυράρηδες με μία συγκεκριμένη δομή (σειρά), παρόλο που αποτελούν ξεχωριστές ηχογραφήσεις, χωρίς επίσης να παραλλάσσεται το «ύφος» τους σε μεγάλο βαθμό (αργή ρυθμική αγωγή, λιτότητα κ.ά.). Βλ. ενδεικτικά ηχογραφήσεις: Σπυριδάκης Ζαχαρίας, «Συρτά Ροδινου», *Lyra: The Greek folk instruments*, FM Records, 678, tr: 07. Μουντάκης Κώστας, «Συρτός του Ροδινού», *Σπάνιες ζωντανές ηχογραφήσεις*, ΣΕΙΣΤΡΟΝ, Α.Μ.Α 301 – 305, CD: 05, tr: 01. Σκορδαλός Θανάσης, «Συρτό Ροδινού», *Θανάσης Σκορδαλός 1920-1998*, Αεράκης, S.A 630, tr: 02.

αμάν» μουσική της Αμερικής, εφόσον ο Χαρίλαος ηχογραφεί τέτοιου τύπου ρεπερτόριο μόλις το 1926²⁵⁰.

Παράλληλα το ηχητικό υλικό που έχουμε από το δείγμα της ηχογράφησης που απαντάμε στο διαδίκτυο με τίτλο «Χανιώτικος Συρτός»²⁵¹ του Γεωργίου Καντέρη στην Αμερική το 1925 αν και μικρό (δέκα δευτερολέπτων) ακολουθεί περίπου το ίδιο «ύφος» εκτέλεσης με τα *συρτά* του Πιπεράκη και του Ροδινού στα οποία αναφερθήκαμε προηγουμένως. Η συγκεκριμένη διαπίστωση μας οδηγεί στην υπόθεση ότι ο συγκεκριμένος τρόπος παιξίματος προέρχεται από το κρητικό μουσικό πλαίσιο και ίσως από την επαρχία Αποκορώνου του Νομού Χανίων από την οποία κατάγονταν ο Χαρίλαος και ο Καντέρης, χωρίς βέβαια αυτό να μπορεί να αποδειχθεί με τα στοιχεία που έχουμε στη διάθεσή μας μέχρι στιγμής.

Παρόλα αυτά, ακόμα κι αν δεν υπάρχουν ενδείξεις επηρεασμού του Χαρίλαου από την «καφέ αμάν» μουσική τη χρονική περίοδο 1919 – 1920, μπορούμε να αφήσουμε ανοιχτό αυτό το ενδεχόμενο, καθώς ο Χαρίλαος όταν έκανε τις πρώτες του ηχογραφήσεις ζούσε ήδη δέκα χρόνια στην Αμερική από την ηλικία των δεκαπέντε – δεκαέξι χρόνων. Έτσι, όσο καλό και να ήταν το επίπεδο της δεξιότητάς του στη λύρα όταν έφυγε από την Κρήτη, αποκλείεται στην ηλικία που βρισκόταν όταν έφτασε στην Αμερική να μην επηρεάστηκε από το διαφορετικό κοινωνικό – μουσικό πλαίσιο που συνάντησε και τις συνθήκες – ευκαιρίες εκμάθησης της μουσικής σε αυτό, ενώ επίσης δεν έχουμε πληροφορίες για τους δασκάλους του στην Αμερική (αν είχε) που μπορεί να μην ήταν Κρητικοί.

Όσον αφορά τις «μη κρητικές» ηχογραφήσεις του Χαρίλαου, ο Williams δικαίως υποστηρίζει ότι προκλήθηκαν, λόγω της μεγάλης ζήτησης «ανατολίτικης» μουσικής («καφέ αμάν») τη δεκαετία του 1920²⁵². Οι γνώσεις του και η τεχνική του βέβαια δεν προέρχονται μόνο από τη μελέτη των ηχογραφήσεων του Tanburi Cemil Bey²⁵³, όπως υποστηρίζει ο Williams, αλλά συνολικά από τους μουσικούς τους οποίους γνώρισε και με τους οποίους συνεργάστηκε στην Αμερική.

²⁵⁰ Μελωδίες «καφέ αμάν» ηχογράφησε για πρώτη φορά το 1926 – 7 στη “Pharos”.

²⁵¹ Το ηχητικό απόσπασμα βρίσκεται στην ιστοσελίδα: <http://www.umbc.edu/eol/3/signell/past.htm> (ημερομηνία πρόσβασης στις 12/11/2010).

²⁵² Frangos Steve, «Marika Papagika and the Transformation in Modern Greek Music»,ό.π., π. 223-239.

²⁵³ Όπως έχω αναφέρει σε προηγούμενο υποκεφάλαιο είναι απίθανο να ήταν δάσκαλός του, καθώς ο Οθωμανός μουσικός πέθανε το 1916, χωρίς να αναφέρεται κάποιο ταξίδι του στην Αμερική όπου ο Χαρίλαος ζούσε από το 1909.

Επίσης όσον αφορά τις «καφέ αμάν» ηχογραφήσεις του Χαρίλαου, σύμφωνα με τον Παναγιώτη Κουνάδη, τα τραγούδια που ηχογράφησε το 1926 – 27 ήταν παραλλαγές γνωστών «ρεμπέτικων» της Μικράς Ασίας, των οποίων όμως οι διασκευές, τόσο όσον αφορά το μουσικό καθαρά μέρος όσο και τους στίχους, φανερώνουν ότι δεν αποτελούν παραλλαγές της στιγμής μέσα στην ευρύτερη «μόδα του ρεμπέτικου» της εποχής, αλλά τραγούδια που ήδη από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα ίσως και παλαιότερα είχαν περάσει, με την εκδοχή αυτή, στη μουσική «παράδοση» της Κρήτης²⁵⁴.

Η άποψη του Κουνάδη, ότι τα «ρεμπέτικα» τραγούδια, όπως ο ίδιος τα χαρακτηρίζει, που ηχογραφήθηκαν από το Χαρίλαο ήταν διασκευές μελωδιών που προϋπήρχαν στην Κρήτη δεν μπορεί να αποδειχτεί, καθώς ο ίδιος δεν αναφέρει κάποια στοιχεία που να την τεκμηριώνουν (π.χ., ηχογραφήσεις ή καταγραφές ίδιων τραγουδιών στην Κρήτη). Πιο κοντά στην αλήθεια φαίνεται να βρίσκεται η άποψη του Williams, ότι ο Χαρίλαος ασχολήθηκε με αυτού του είδους τη μουσική όντας μέσα σε ένα κοινωνικό πλαίσιο όπου η ζήτηση της μουσικής «καφέ αμάν» ήταν μεγάλη. Το ίδιο συμπέρασμα προκύπτει και από τα λεγόμενα του Μανώλη Σταγάκη: «Ο Χαρίλαος, ω! ο Χαρίλαος δεν επιάνετο. Αστεία, μαντινάδες, ήτανε τραγουδιστής, παίκτης, έπαιζε βέβαια και εκατό σκοπούς περισσότερος από μας τσι άλλους. Γιατί έπαιζε τα ξένα αυτά που είχε ακούσει στην Αμερική, εκεί ζούσε αυτός, και αστείος και καλαμπουρτζής ω! ωραίος, και κουβαρντάς». Βλέπουμε στο σημείο αυτό τη γνώση από τον Χαρίλαο, σύμφωνα με τα λεγόμενα του Σταγάκη, ρεπερτορίου που ήταν άγνωστο για τους Κρητικούς μουσικούς, καθώς αυτό προερχόταν από το αμερικανικό μουσικό πλαίσιο²⁵⁵.

Ο Κουνάδης υποστηρίζει επίσης ότι δεν γνωρίζει πόσο επηρέασε τη μουσική κατάσταση στην Κρήτη η «παρέμβαση» του Χαρίλαου και αναφέρει ότι αν και η παρουσία του στα λίγα ταξίδια του και οι δίσκοι που κυκλοφορήσαν στην Κρήτη, σε συνδυασμό με την ισχυρή μουσική προσωπικότητά του, συνέβαλαν στη δημιουργία της νεότερης γενιάς μουσικών τραγουδιστών, παρόλα αυτά στους συνεχιστές της παράδοσης του «κρητικού ρεμπέτικου»²⁵⁶ εμφανίζονται όργανα προσαρμοσμένα

²⁵⁴ Κουνάδης Παναγιώτης, «Η Κρητική «παρουσία» στο Ρεμπέτικο», στο: *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών – Κείμενα γύρω από το Ρεμπέτικο – Β' Τόμος*, Κατάρτι, 2003, σ. 125-129.

²⁵⁵ http://digitalcrete.ims.forth.gr/MusicalRoutes/index.php?option=com_content&view=article&id=2655&type=&originPage=freesearch (ημερομηνία πρόσβασης 18/02/2011).

²⁵⁶ Με τον όρο αυτό ο Κουνάδης αναφέρεται κατά πάσα πιθανότητα κυρίως στα «Ταμπαχανιώτικα».

περισσότερο στο μικρασιάτικο ύφος. Για το λόγο αυτό δεν υφίστανται μουσικοί της «παράδοσης» που πρωτοδημιούργησε ο Χαρίλαος Πιπεράκης²⁵⁷.

Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε κατά πόσον η παραπάνω θέση του Κουνάδη ισχύει, καθώς δε γίνεται φανερό από αυτόν ποια όργανα ήταν προσαρμοσμένα πιο κοντά στο «μικρασιάτικο ύφος» σε σχέση με τα όργανα των ηχογραφήσεων του Χαρίλαου. Ωστόσο, γεγονός αποτελεί ότι οι ηχογραφήσεις μελωδιών τύπου «καφέ αμάν» του Χαρίλαου όπως για παράδειγμα τα *ζείμπέκικα*, δεν πέρασαν στο «κρητικό» ρεπερτόριο και τους μουσικούς στην Κρήτη. Οι μοναδικές επιρροές της μουσικής του Χαρίλαου στην «κρητική μουσική παράδοση», αφορούν τις πρώτες «κρητικές» μελωδίες που ηχογράφησε ο Χαρίλαος στα τέλη της δεκαετίας του '10 και κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '20. Ενδεχομένως, ο λόγος που επηρεάζουν τους μουσικούς στην Κρήτη οι παραπάνω ηχογραφήσεις, είναι ότι οι μοναδικοί δίσκοι με «κρητική» μουσική εκδίδονται μέχρι το 1925 αποκλειστικά στην Αμερική, ενώ μετά το 1925 και περισσότερο μετά το 1930 γίνονται ηχογραφήσεις και στην Ελλάδα και μάλιστα ο όγκος των ηχογραφήσεων αυτών είναι πολύ μεγαλύτερος από εκείνες που πραγματοποιούνται στην Αμερική²⁵⁸.

Επίσης, δεν αποκλείεται το ενδεχόμενο οι δισκογραφικές εταιρίες Odeon και Parlophone που ηχογράφησε ο Ροδινός να ήθελαν εκείνες να επανεκδώσουν τις συγκεκριμένες ηχογραφήσεις του Χαρίλαου, ως ηχογραφήσεις που είχαν γίνει πλέον γνωστές και είχαν εμπορική επιτυχία, χρησιμοποιώντας μουσικούς από την Κρήτη. Για το λόγο αυτό ίσως να είναι ίδια τόσο η δομή όσο και το γενικό «ύφος» των ηχογραφήσεων του Χαρίλαου και του Ροδινού, ενώ επίσης για τους ίδιους λόγους ενδεχομένως δεν τραγουδηθήκαν οι μελωδίες, ούτε στις ηχογραφήσεις του Πιπεράκη ούτε σε αυτές του Ροδινού, επειδή δηλαδή τους το επέβαλαν οι δισκογραφικές εταιρίες.

Επομένως, οι ηχογραφήσεις μουσικής τύπου «καφέ αμάν» που ηχογραφήθηκαν από τον Πιπεράκη δεν εντάσσονται σε καμία περίπτωση στο κρητικό μουσικό πλαίσιο, αλλά αποκλειστικά στο αμερικανικό, καθώς δεν απαντώνται μετέπειτα στην «κρητική» δισκογραφία. Ο Χαρίλαος δεν ηχογράφησε τραγούδια που εντάσσονται στο κρητικό «ρεμπέτικο» όπως υποστηρίζει ο Παναγιώτης Κουνάδης, αντίθετα ηχογράφησε μελωδίες που έμαθε στο αμερικανικό κοινωνικό πλαίσιο μέσω

²⁵⁷ Κουνάδης Παναγιώτης, «Η Κρητική «παρουσία» στο Ρεμπέτικο», ό.π, σ. 127. Στην παραπάνω πάντως αναφορά του Π. Κουνάδη

²⁵⁸ Βλ. κεφ. 4.1. Η δισκογραφία της «κρητικής» μουσικής 78 στροφών: μια πρώτη προσέγγιση σ. 46-49.

της σύμπραξης του με εκτελεστές της μουσικής τύπου «καφέ αμάν» ή μέσω της μελέτης ηχογραφήσεων με «καφέ αμάν» μουσική και γενικότερα μουσική από την Οθωμανική Αυτοκρατορία.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

Ανάλυση ηχητικού υλικού

6.1. Κατάλογος δισκογραφίας του Χ. Πιπεράκη και προς ανάλυση υλικό

Το υπό ανάλυση υλικό αποτελεί το σύνολο των ηχογραφήσεων του Χαρίλαου Πιπεράκη, που έχουν ηχογραφηθεί σε δίσκους 78 στροφών και κατέστη δυνατό να εντοπισθούν και να συλλεχθούν²⁵⁹. Στο υλικό αυτό συμπεριλαμβάνονται έξι ηχογραφήσεις άλλων μουσικών και τραγουδιστών στις οποίες ο Χαρίλαος παίζει λύρα ή τραγουδάει²⁶⁰. Οι ηχογραφήσεις παρουσιάζονται στον πίνακα της επόμενης σελίδας, ταξινομημένοι κατά το έτος ηχογράφησης και τη δισκογραφική εταιρία²⁶¹.

Τα στοιχεία του πίνακα συλλέχθηκαν από καταλόγους δισκογραφίας 78 στροφών²⁶². Παρόλα αυτά συμπληρώθηκαν με στοιχεία από το φωτογραφικό υλικό των ετικετών των δίσκων, καθώς οι τίτλοι των ηχογραφήσεων που καταγράφονται στους καταλόγους πολλές φορές δεν είναι οι σωστοί ή παραλείπονται κάποιες σημαντικές πληροφορίες²⁶³.

²⁵⁹ Το ηχητικό υλικό των ηχογραφήσεων αντλήθηκε από τους εξής ψηφιακούς δίσκους: α') *Ο πόνος της ξενιτιάς, Αυθεντικά Ρεμπέτικα και Δημοτικά της Αμερικής No.6*, LYRA – Αφοί Φαλήρεια, LYRA CD 4639. β') *Οι Προτομάστορες 1920 – 1955*, Κρητικό Μουσικό Εργαστήριο – Αεράκης, S.A. – 538, 1994. γ') *Anestis Delias, Markos Melkon*, Lyra, CD 4642, 1994. δ') *Το Κρητικό τραγούδι στις ΗΠΑ – Δίσκος Α' – Ηχογραφήσεις 1950 – 1960*, Ελληνικός Φωνόγραφος, ΕΦ 864, 2007. ε') *Το Κρητικό τραγούδι στις ΗΠΑ – Δίσκος Β' – Ηχογραφήσεις 1955 – 1965*, ΕΦ 868, 2007. στ') *Το ρεμπέτικο τραγούδι στην Αμερική 1945 – 1960, Vol.2*, FM Records 628. ζ') *Mortika: Race vintage recordings from a Greek underworld*, Arko Records, ARKOC008, 2005. η') *Mourmourik: Songs of the greek underworld*, Rounder Records, Rounder CD 1120, 1999. Επίσης από την ιστοσελίδα: <http://rebetiko.sealabs.net/display.php> (ημερομηνία πρόσβασης στις: 12/01/11). Το ηχητικό υλικό των ηχογραφήσεων με αριθμό ένα, τέσσερα και δώδεκα (πίνακας) μου δόθηκε από το Γιώργο Βαβουλέ, ο οποίος το είχε στην κατοχή του ψηφιοποιημένο από ιδιωτικές συλλογές συλλεκτών. Το συγκεκριμένο υλικό δε μου δόθηκε ολόκληρο, αλλά ένα μέρος αυτού, λόγω της επικείμενης επανέκδοσής του. Τέλος, όλο το ηχητικό υλικό των ηχογραφήσεων του Χαρίλαου, εμπεριέχεται σε ψηφιακό δίσκο της πτυχιακής.

²⁶⁰ Οι ηχογραφήσεις αυτές παρουσιάζονται στα κελιά του πίνακα με αριθμούς: 9, 33, 42 – 44, 53. Σε κάποιες από αυτές γνωρίζουμε ότι ο Χαρίλαος παίζει λύρα από την ετικέτα (αρ. ηχ.: 42), ενώ σε άλλες από την ακρόαση του ηχητικού υλικού ή την προσφώνηση του ονόματος του (αρ. ηχ.: 9, 33, 43, 44, 51).

²⁶¹ Τα κελιά των ηχογραφήσεων του Χαρίλαου που στάθηκε δυνατό να βρεθούν από τη συλλογή του ηχητικού υλικού σημειώνονται με κίτρινο χρώμα. Τα κελιά των ηχογραφήσεων στις οποίες ο Χαρίλαος συμμετέχει ως λυράρης ή τραγουδιστής σε δισκογραφία άλλων μουσικών σημειώνονται με πράσινο χρώμα. Ο κατάλογος περιέχει εξήντα τρεις τίτλους ηχογραφήσεων από τις οποίες συλλέχθηκαν και αναλύθηκαν οι σαράντα μία.

²⁶² Μανιάτης Διονύσης, *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου*, Αθήνα 2006, σ. 17, 46, 80, 156-157, 250-252, 372-373, 376, 433, 470. Βλ. επίσης: Spottswood Richard, *Ethnic music on records, A discography of ethnic recordings produced in the United States 1893 to 1942, Vol.3*, Univ. of Illinois Press, Urbana and Chicago 1990, p. 1171, 1194, 1206.

²⁶³ Το φωτογραφικό υλικό με τις ετικέτες των δίσκων βρίσκεται στο παράρτημα της πτυχιακής.

| A/A | ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΙΣΚΟΥ ²⁶⁴ | ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΑΣ | ΤΙΤΛΟΣ | ΕΚΤΕΛΕΣΤΕΣ | ΕΤΟΣ ΕΚΔΟΣΗΣ |
|-----|-------------------------------|----------------|---|--|--------------|
| 1. | VI – 72311 – B | B 22722 – 5 | Συρτός Κρητικός (Cretean Dance) | Χ. Παπαδάκης (H. Pappadakis), Γιώργος Γομπάκης (G. Gombakis) | 1919 |
| 2. | VI – 72311 – A | B 22723 – 1 | Συρτός Κισσαμίτικος (Kisamitiko Dance) | Χ. Παπαδάκης (H. Pappadakis), Γιώργος Γομπάκης (G. Gombakis) | 1919 |
| 3. | GRC – 521 | 997 – 0 | Πηδηχτός – Χορός Ηρακλειώτικος | Χαρίλαος | 1920 |
| 4. | GRC – 521 | 998 – 0 | Χαλεπιανός Συρτός | Χαρίλαος | 1920 |
| 5. | PH – 823 | 417 | Ξεροστερνιανός – Συρτός (Xerosternianos – Sirtos) | Χαρίλαος Κρητικός | 1926 – 27 |
| 6. | PH – 823 | 418 – 2 | Μεσσαρίτικη – Σούστα (Mesaritiki – Sousta) | Χαρίλαος Κρητικός | 1926 – 27 |
| 7. | PH – 824 | 419 | Ντου Ντου – Ζεϊμπέκικο (Dou Dou – Zeibekiko) | Χαρίλαος Κρητικός | 1926 – 27 |
| 8. | PH – 824 | 420 – 2 | Ντούρου Ντούρου – Παληχωριάτης (Dourou Dourou – Canto) | Χαρίλαος Κρητικός | 1926 – 27 |
| 9. | PH – 828 | 444 - 00 | Το Σαλεπάκι – Χασάπικο (To Salepaki – Hasapiko) | Theodoros Mitiliniotis, Harilaos Evangitis, Marko Melkon Alemsharian | 1926 – 27 |
| 10. | PH – 829 | 446 | Χανιώτικο Συρτό (Haniotiko Sirto) | Χαρίλαος Κρητικός | 1926 – 27 |
| 11. | PH – 829 | 447 | Πεντοζάλης – Χορός Κρητικός (Pentozali – Cretan Dance) | Χαρίλαος Κρητικός | 1926 – 27 |
| 12. | PH – 830 | 448 – 0 | Της μαύρης κότας το αυγό (Tis Mavris Kotas to Avgo – Horos (Dance of Tilos) | Χαρίλαος Κρητικός | 1926 – 27 |
| 13. | PH – 830 | 449 – 00 | Το τραγούδι της Αυγής (Το Tragoudi Tis Avgis – Halkitikos) | Χαρίλαος Κρητικός | 1926 – 27 |
| 14. | PH – 831 | 450 – 0 | Το καλογεράκι – Ζεϊμπέκικο (Calogeraki – Zeibekiko) | Χαρίλαος Κρητικός | 1926 – 27 |
| 15. | PH – 831 | 451 – 00 | Μανταλένια – Ζεϊμπέκικο (Madalenia – Zeibekiko) | Χαρίλαος Κρητικός | 1926 – 27 |
| 16. | PH – 833 | 460 – 0 | Έσπασες τα πιάτα (Espases ta piata) | Χαρίλαος Κρητικός | 1926 – 27 |
| 17. | PH – 833 | 461 – 00 | Καστρινές Κοντυλιές (Kastrines Kontilies) | Χαρίλαος Κρητικός | 1926 – 27 |
| 18. | PH – 834 | 462 | Βαρύ Συρτό (Vari Sirto – Kretako) | Χαρίλαος Κρητικός | 1926 – 27 |

²⁶⁴ Για τις δισκογραφικές εταιρίες, όπου VI = “Victor” Αμερικής, GRC = “Greek Record Company” Αμερικής, PH = “Pharos” Αμερικής, DG = “Columbia” Ελλάδος, CO = “Columbia” Αμερικής, ORTH = “Orthophonie” Αμερικής, D = “Kaliphon” Αμερικής, BAL = “Balkan” Αμερικής, GR = “Grecophon” Αμερικής, VR = “Virginia” Αμερικής, χωρίς κάποια αρχικά γράμματα, αλλά μόνο με νούμερο στον αριθμό δίσκου εμφανίζεται η δισκογραφική “Liberty” Αμερικής.

| | | | | | |
|-----|---------------------------------|--------------|--|--|-----------|
| 19. | PH – 834 | 463 | Το μωρό μου (Το Moro Mou) | Χαρίλαος Κρητικός | 1926 – 27 |
| 20. | DG – 2073 ²⁶⁵ | CG – 915 | Χανιώτικος Ξεροστεριανός | Χαρίλαος Πιπεράκης | 1934 |
| 21. | CO – 56355-F | C – 992 | Χασάπικο – Αλέγρο (Hasariko – Alegro) | Χαρίλ. Κρητικός, Επαμ. Ασημακόπουλος | 1935 |
| 22. | CO – 56355-F | C – 993 | Το Τουστ – Ζεϊμπέκικο (Το West – Zeimbekiko) | Χαρίλ. Κρητικός, Επαμ. Ασημακόπουλος | 1935 |
| 23. | CO – 56356-F | C – 994 – B | Κρητικό Συρτό (Creteko – Syrto) | Χαρίλαος Πιπεράκης, Επαμεινώνδας Ασημακόπουλος | 1935 |
| 24. | CO – 56356-F | C – 995 – B | Κρητικές Κονδυλιές (Cretekyes Kontelyes) | Χαρίλαος Πιπεράκης, Επαμεινώνδας Ασημακόπουλος | 1935 |
| 25. | ORTH S – 732 και VI – 38 – 3098 | CS 04847 – 1 | Χαλεπιανό Συρτό [Haleriano – Sirto (Harilaos)] | Χαρίλαος | 1937 |
| 26. | ORTH S – 732 και VI – 38 – 3098 | CS 04848 – 1 | Πεντοζάλι [Pentozali (Harilaos)] | Χαρίλαος | 1937 |
| 27. | ORTH S – 477 και VI – 26 – 8111 | BS 037416-1 | Δαιμονισμένος [Daimonismenos – Sirto (Harilaos)] | Χαρίλαος Κρητικός | 1939 |
| 28. | ORTH S – 477 και VI – 26 – 8111 | BS 037417-1 | Κατωμερίτικο – Πεντοζάλι [Katomeritiko – Pentozali (Harilaos)] | Χαρίλαος Κρητικός | 1939 |
| 29. | ORTH S – 512 και VI – 26 – 8133 | BS 037412-1 | Κουμαρτζής [Koumartzis – Zeimbekiko (Harilaos)] | Χαρίλαος Κρητικός | 1939 |
| 30. | ORTH S – 512 και VI – 26 – 8133 | BS 037413-1 | Πίρι – Συρτό [Piri – Sirto (Harilaos)] | Χαρίλαος Κρητικός | 1939 |
| 31. | ORTH | BS 037414-1 | Ντέρτι Συρτό [Derti – Sirto (Harilaos)] | Χαρίλαος Κρητικός | 1939 |
| 32. | ORTH | BS 037415-1 | Αμαριώτικο Πεντοζάλι [Amariotiko Pentozali (Harilaos)] | Χαρίλαος Κρητικός | 1939 |

²⁶⁵ Η ηχογράφιση αυτή είναι η μόνη που ανήκει σίγουρα, βάσει του ηχητικού υλικού, στο Χ. Πιπεράκη και έχει εκδοθεί στην Ελλάδα. Το τραγούδι αυτό είναι πιθανό να ηχογραφήθηκε σε κάποια επίσκεψη του Χαρίλαου στην Ελλάδα ή να είναι επανέκδοση κάποιου αμερικάνικου δίσκου. Πρέπει να αναφερθεί επίσης πως υπάρχει μια σειρά δίσκων της “Columbia” Ελλάδος με «κρητικά» τραγούδια – χορούς που ίσως να έχουν εκτελεστή το Χαρίλαο, όμως δεν υπάρχουν πληροφορίες, καθώς και το ηχητικό υλικό που να το αποδεικνύουν, για το λόγο αυτό δεν τις συμπεριλάβαμε στον πίνακα. Η σειρά των δίσκων αυτών εκδόθηκε το 1934 και ξεκινά από τον αριθμό DG – 2073, που περιέχει και το τραγούδι του Χαρίλαου που συμπεριλάβαμε στον πίνακα (δεν αναφέρεται το όνομά του στον κατάλογο), έως το δίσκο με αριθμό DG – 2078 (σύνολο 12 ηχογραφήσεις). Ο τελευταίος δίσκος μάλιστα περιέχει ένα τραγούδι με τίτλο «Της Μαύρης όρνιθας τ’ αυγό» (DG – 2078, CG – 926) που είχε ηχογραφήσει ο Χαρίλαος στην Αμερική το 1926 – 1927 με λίγο παραλλαγμένο τίτλο «Της μαύρης κότας τ’ αυγό» (βλ. στον πίνακα των ηχογραφήσεων τον αριθμό 12), όμως δεν υπάρχει όπως αναφέραμε ηχητικό υλικό ή άλλη πληροφορία που να αποδεικνύει ότι η παραπάνω ηχογράφιση έχει το Χαρίλαο ως εκτελεστή. Για τους συγκεκριμένους δίσκους, βλ.: Μανιάτης Διονύσης, *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου*, Αθήνα 2006, σ. 80.

| | | | | | |
|-----|-----------|--|--|-------------------------------------|----------------------|
| 33. | D – 751 | | Αναφέτα και σβησέτα τα σπαρματσέτα | Μάρκος Μέλκον | 1945+ ²⁶⁶ |
| 34. | D – 758 | | Κυδωνιάτικο Συρτό | Χαρίλαος Πιπεράκης - Κρητικός | 1945+ ²⁶⁷ |
| 35. | D – 758 | | Ρεθυμνιώτικο Πεντοζάλι | Χαρίλαος Πιπεράκης - Κρητικός | 1945+ |
| 36. | D – 759 | | Σελινιώτικο Συρτό | Χαρίλαος Πιπεράκης | 1945+ |
| 37. | D – 759 | | Τι μούκαμε μια χήρα | Χαρίλαος Πιπεράκης | 1945+ |
| 38. | D – 760 | | Ηρακλειώτικος Πηδηχτός | Χαρίλαος Πιπεράκης | 1945+ |
| 39. | D – 760 | | Λουσακιανός | Χαρίλαος Πιπεράκης | 1945+ |
| 40. | D – 761 | | Σούστα Ρεθυμνιώτικη | Χαρίλαος Πιπεράκης | 1945+ |
| 41. | D – 761 | | Συρτός Χανιώτικος | Χαρίλαος Πιπεράκης | 1945+ |
| 42. | BAL – 822 | | Όσο βαθιά είναι η θάλασσα – Νησιώτικο Συρτό | Μάρκος Μέλκον, Χαρίλαος Κρητικός | 1948 ²⁶⁸ |
| 43. | BAL – 822 | | Σακραμέντο – Βόστον – Ν.Υόρκη | Μάρκος Μέλκον | 1948 |
| 44. | BAL – 823 | | Το παράπονο του Μάρκου με το ούτι | Μάρκος Μέλκον | 1948 |
| 45. | BAL – 824 | | Ξεροστεριανός – Συρτός Κρητικός | Χαρίλαος Πιπεράκης | 1948 |
| 46. | BAL – 824 | | Όταν γεράσει ο πετεινός οι κότες τον τσιμπούνε – Κρητικό | Χαρίλαος Πιπεράκης | 1948 |
| 47. | BAL – 825 | | Κρητικό Βαρύ Συρτό | Χαρίλαος Πιπεράκης | 1948 |
| 48. | BAL – 825 | | Ο ψύλλος έχει χάρι – Κρητικό | Χαρίλαος Πιπεράκης | 1948 |
| 49. | GR – 5 | | Απελπισμένος ήμουνα | Χαρίλαος Πιπεράκης | 1950+ ²⁶⁹ |
| 50. | GR – 5 | | Χθες βράδυ | Χαρίλαος Πιπεράκης | 1950+ |
| 51. | GR – 6 | | Εμπερδεύτηκα ένα βράδυ | Χαρίλαος Πιπεράκης | 1950+ |
| 52. | GR – 6 | | Ντου Ντου | Χαρίλαος Πιπεράκης | 1950+ |
| 53. | VR – 3 | | Αλεξανδριανή Φελάχα | Βιργινία Μαγγίδου | 1950 ²⁷⁰ |
| 54. | 32 | | Πεντοζάλης | Χαρίλαος Πιπεράκης | 1952+ ²⁷¹ |
| 55. | 32 | | Χαλεπιανός | Χαρίλαος Πιπεράκης | 1952+ |
| 56. | 33 | | Ο Πετεινός | Χαρίλαος Πιπεράκης | 1952+ |
| 57. | 33 | | Την Μάνα μου την αγαπώ | Χαρίλαος Πιπεράκης | 1952+ |

²⁶⁶ Όπου υπάρχει το σημάδι + στο έτος έκδοσης του δίσκου, η έκδοση του δίσκου χρονολογείται από το έτος που αναγράφεται και μετά.

²⁶⁷ Τις ηχογραφήσεις του Χ. Πιπεράκη που πραγματοποιήθηκαν από τη δισκογραφική εταιρία “Kaliphon”, τις τοποθετούμε χρονικά μετά το 1945, καθώς απαντώνται με αριθμό δίσκου κοντά σε αυτόν του δίσκου D – 754 (1945). Βλ. Μανιάτης Δ., ό.π., σ. 250-251.

²⁶⁸ Τις ηχογραφήσεις του Χ. Πιπεράκη που πραγματοποιήθηκαν από τη δισκογραφική εταιρία “Balkan”, τις τοποθετούμε χρονικά το 1948, καθώς απαντώνται με αριθμό δίσκου που βρίσκονται ενδιάμεσα στους αριθμούς των δίσκων BAL – 820 (1948) και BAL – 825 (1948). Βλ. Μανιάτης Δ., ό.π., σ. 17.

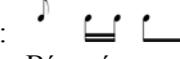
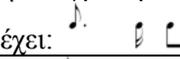
²⁶⁹ Τις ηχογραφήσεις του Χ. Πιπεράκη που πραγματοποιήθηκαν από τη δισκογραφική εταιρία “Grecophon”, τις τοποθετούμε χρονικά μετά το 1950, καθώς απαντώνται με αριθμό δίσκου μεγαλύτερο από αυτόν του δίσκου GR - 2 (1950). Βλ. Μανιάτης Δ., ό.π., σ. 156.

²⁷⁰ Η ηχογράφηση της εταιρίας Virginia με αριθμό δίσκου VR-1 είναι του 1950. Βλ. Μανιάτης Δ., ό.π.

²⁷¹ Τις ηχογραφήσεις του Χ. Πιπεράκη που πραγματοποιήθηκαν από τη δισκογραφική εταιρία “Liberty” τις τοποθετούμε χρονικά μετά το 1952, καθώς απαντώνται με αριθμό δίσκου μεγαλύτερο από αυτόν του δίσκου της Liberty με αριθμό 1 (1952). Βλ. Μανιάτης Δ., ό.π., σ. 252.

| | | | | | |
|-----|----|--|--|--------------------|-------|
| 58. | 37 | | Θα σε λατρεύω θες δεν θες – Χανιώτικος συρτός | Χαρίλαος Πιπεράκης | 1952+ |
| 59. | 37 | | Μη σε γελάσει ο έρωτας – Αποκορωνιώτικος συρτός | Χαρίλαος Πιπεράκης | 1952+ |
| 60. | 38 | | Ο μπογιατζής – Κεφαλιανός Συρτός | Χαρίλαος Πιπεράκης | 1952+ |
| 61. | 38 | | Στειακό | Χαρίλαος Πιπεράκης | 1952+ |
| 62. | 39 | | Το σαπουνάκι | Χαρίλαος Πιπεράκης | 1952+ |
| 63. | 39 | | Το πονόμετρο δεν βρέθηκε – Ριζίτικο Συρτό | Χαρίλαος | 1952+ |

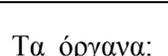
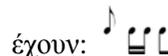
6.2. Συνοπτικός πίνακας ανάλυσης του ηχητικού υλικού²⁷²

| A/A | Τίτλος ηχογράφησης | Δισκογραφ. εταιρία | Έτος έκδοσης | Τύπος ρεπερτορίου | Είδος μελωδίας ²⁷³ | Εσωτερικοί ρυθμοί μελωδιών | Τύπος ορχήστρας | Ρόλος βασικού οργάνου συνοδείας | Ταξίμι |
|-----|--|--------------------|--------------|-------------------|---------------------------------|---|-----------------|---------------------------------|--------|
| 1 | Συρτός Κρητικός (Cretean Dance) | Victor | 1919 | Κρητικό | Συρτά ²⁷⁴ (οργανικά) | Τα όργανα:  | Λύρα, λαούτο | Μελωδία | |
| 2 | Συρτός Κισσαμίτικος (Kisamitiko Dance) | Victor | 1919 | Κρητικό | Συρτά (οργανικά) | Τα όργανα:  εκτός από τη Β' φράση του Γ' συρτού που έχει:  | Λύρα, λαούτο | Μελωδία | |
| 3 | Χαλεπιανός Συρτός | Greek R.C. | 1920 | Κρητικό | Συρτά (οργανικά) | Τα όργανα:  εκτός από τη Β' φράση του Α' συρτού που έχει:  | Λύρα, τσίμπαλο | Μελωδία – Ρυθμός | |

²⁷² Το ηχητικό υλικό των ηχογραφήσεων ταξινομήθηκε ανά χρονολογία και δισκογραφική εταιρία.

²⁷³ Στο «είδος μελωδίας» το ηχητικό υλικό κατηγοριοποιήθηκε βάσει της χορευτικής του φόρμας π.χ., *καρσιλαμάς*. Επίσης βάσει της μελωδικής ή φωνητικής του φόρμας π.χ. *κοντυλιές* ή *τραγούδι*, όταν η μελωδία δεν αντιστοιχεί ή δεν είναι γνωστό αν αντιστοιχεί σε κάποιο συγκεκριμένο είδος χορού. Η κατηγοριοποίηση βασίστηκε στους τίτλους των ηχογραφήσεων, στα εσωτερικά ρυθμικά μοτίβα και στο ιδίωμα της μουσικής που ηχογραφούσε ο Χαρίλαος (δηλ. στους χορούς – τραγούδια της τύπου «καφέ αμάν» και «κρητικής» μουσικής).

²⁷⁴ Ο *συρτός* στην Κρήτη δομείται μελωδικά από δύο φράσεις. Στις ηχογραφήσεις και στις ζωντανές χορευτικές πρακτικές δεν εκτελείται σχεδόν ποτέ μόνο ένα *συρτό*, αλλά εμφανίζονται σε ακολουθίες που είναι είτε σταθερά δομημένες π.χ., δύο *συρτά* που εκτελούνται κάθε φορά μαζί, είτε σε αυτοσχεδιαστική ακολουθία σύμφωνα με τα αισθητικά κριτήρια του μουσικού που τα εκτελεί. Για τους λόγους που αναπτύξαμε στη στήλη τα καταχωρούμε ως *συρτά* και όχι ως *συρτό*.

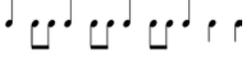
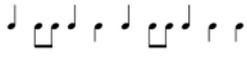
| | | | | | | | | | |
|---|--|--------|----------|---------|--------------------------|--|--------------|---------|--|
| 4 | Ξεροστερνιανός – Συρτός (Xerosternianos – Sirtos) | Pharos | 1926 – 7 | Κρητικό | Συρτά | <p>Τα όργανα:  εκτός την Α' φράση του Α' συρτού όπου τα όργανα και η φωνή έχουν: </p> <p>Η φωνή στην Α' φράση του Β' συρτού έχει: </p> <p>Στην Β' φράση του Α' και Β' συρτού η φωνή έχει: </p> | Λύρα, λαούτο | Μελωδία | |
| 5 | Μεσσαρίτικη – Σούστα (Mesaritiki – Sousta) | Pharos | 1926 – 7 | Κρητικό | Κοντυλιές ²⁷⁵ |  | Λύρα, λαούτο | Μελωδία | |

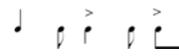
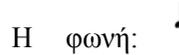
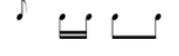
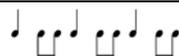
²⁷⁵ Οι *κοντυλιές* αποτελούν αυτοτελείς μελωδικές φράσεις στις οποίες μπορούν να τραγουδηθούν *μαντινάδες*. Συνήθως στην κάθε *κοντυλιά* λέγεται μία ολόκληρη *μαντινάδα*, υπάρχουν όμως και περιπτώσεις που τραγουδιούνται οι δύο στίχοι της *μαντινάδας* σε ξεχωριστές *κοντυλιές*. Οι μελωδίες αυτές αποτελούν στην Ανατολική Κρήτη (Λασιθί, Ηράκλειο) τη μουσική των χορών, *σιγανού* και *πηδηχτού* (*καστρινός* ή *μαλεβιζιώτης*), ενώ στη Δυτική (Ρέθυμνο, Χανιά) παρόμοιες μελωδικές φράσεις ή και ίδιες πολλές φορές δομούν μελωδικά τους χορούς *σιγανό πεντοζάλι – ια* (ίδιος χορός με τον *σιγανό*) και τον *Πεντοζάλη* (γρήγορος), χωρίς παρόλα αυτά να ονομάζονται οι μελωδίες αυτές *κοντυλιές*, καθώς ως όρος χρησιμοποιείται περισσότερο για τις μελωδίες της Ανατολικής Κρήτης. Στην περίπτωση του ηχητικού υλικού των ηχογραφήσεων του Χ. Πιπεράκη, η διάκριση των χορών που αναφέρθηκαν δεν μπορεί να υποστηριχθεί, καθώς οι μελωδίες δεν γίνεται με βεβαιότητα να ενταχθούν στο ένα ή στο άλλο είδος χορού. Η συνεχή ροή *μαντινάδων* και ο κοινός εσωτερικός ρυθμός σε όλες τις ηχογραφήσεις με το συγκεκριμένο είδος μελωδιών, επίσης τις καθιστούν δυσδιάκριτες, ενώ η ρυθμική αγωγή που στο *πεντοζάλι* και τον *πηδηχτό* συνήθως είναι γρηγορότερη από του *σιγανού*, στην περίπτωση του αναλυθέντος ηχητικού υλικού δεν παρουσιάζει εμφανείς διαφοροποιήσεις. Επίσης ο διαχωρισμός του ηχητικού υλικού με βάση τους τίτλους των ηχογραφήσεων δε μπορεί να επιβεβαιωθεί, καθώς τις περισσότερες φορές τα τοπωνύμια και τα είδη χορών π.χ. «Καστρινές κοντυλιές» ή «Στειακό πεντοζάλι» εισάγονταν μάλλον για να απευθυνθούν οι δισκογραφικές εταιρίες σε κάποιο συγκεκριμένο καταναλωτικό κοινό, βάσει του τόπου καταγωγής του κοινού αυτού, χωρίς πολλές φορές να αντιπροσωπεύουν την πραγματικότητα. Για τους λόγους που αναφέραμε, ταξινομούμε το ηχητικό υλικό των ηχογραφήσεων του Χαρίλαου με βάση τα παραπάνω χαρακτηριστικά, ως μελωδική και όχι ως χορευτική φόρμα με τον όρο *κοντυλιές*. Για πληροφορίες σχετικά με τις *κοντυλιές*, βλ., Θεοδοσοπούλου Ειρήνη Β., *Μεθοδολογία μορφολογικής ανάλυσης και αναλυτικά δεδομένα σε κοντυλιές της κρητικής δημοτικής μουσικής: τα 436 οργανικά και 33 φωνητικά γυρίσματα*, Κουλτούρα, Αθήνα 2004. Επίσης, βλ. Τσουχλάρακης Ιωάννης, «Τα Κρητικά τραγούδια», άρθρο αναρτημένο στην ιστοσελίδα: <http://www.tsouhlarakis.com/KRITIKATRAGOUDIA.htm> (ημερομηνία πρόσβασης 15/02/2010).

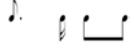
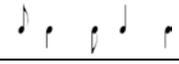
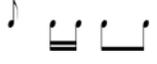
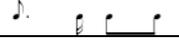
| | | | | | | | | | |
|----|--|--------|----------|-----------|-------------------------|--|--|------------------|--------------------|
| 6 | Καστρινές Κοντυλιές | Pharos | 1926 – 7 | Κρητικό | Κοντυλιές | | Λύρα, λαούτο | Μελωδία – Ρυθμός | |
| 7 | Ντου Ντου – Ζεϊμπέκικο (Dou Dou – Zeibekiko) | Pharos | 1926 – 7 | Καφέ αμάν | Ζεϊμπέκικο | | Λύρα, ούτι | Μελωδία | Ελεύθερο |
| 8 | Το καλογεράκι – Ζεϊμπέκικο (Calogeraki Zeibekiko) | Pharos | 1926 – 7 | Καφέ αμάν | Ζεϊμπέκικο | | Λύρα, ούτι | Μελωδία | Ελεύθερο – Ρυθμικό |
| 9 | Μανταλένια – Ζεϊμπέκικο (Madalenia Zeibekiko) | Pharos | 1926 – 7 | Καφέ αμάν | Ζεϊμπέκικο | | Λύρα, ούτι | Μελωδία | |
| 10 | Το Σαλεπάκι – Χασάπικο (Το Salepaki – Hasapiko) | Pharos | 1926 – 7 | Καφέ αμάν | Χασάπικο | | Βιολί, ούτι | Μελωδία | |
| 11 | Έσπασες τα πιάτα | Pharos | 1926 – 7 | Καφέ αμάν | Τραγούδι ²⁷⁶ | | Λύρα, λαούτο | Μελωδία | |
| 12 | Ντούρου Ντούρου – Παληχωριάτης (Dourou Dourou – Canto) | Pharos | 1926 – 7 | Καφέ αμάν | Τραγούδι | | Λύρα, ούτι | Μελωδία | Ελεύθερο – Ρυθμικό |
| 13 | Της μαύρης κότας το αυγό (Tis Mavris Kotas to Avgo – Horos (Dance of Tilos)) | Pharos | 1926 – 7 | Καφέ αμάν | Τραγούδι | | Λύρα, έγχορδο νυκτό (άγνωστο) ²⁷⁷ | Μελωδία | |

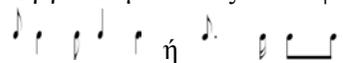
²⁷⁶ Με τον όρο *τραγούδι* αναφερόμαστε σε μελωδίες τύπου «καφέ αμάν», οι οποίες δε γνωρίζουμε αν αποτελούν κάποια χορευτική φόρμα.

²⁷⁷ Δεν κατέστη δυνατό να αναγνωρίσουμε την ταυτότητα του οργάνου, λόγω κακής ποιότητας της ηχογράφησης. Πιθανόν να είναι μπάντζο (cumbus) ή μαντόλα, καθώς δε μοιάζει με λαούτο, ενώ σε καμία περίπτωση δεν είναι ούτι.

| | | | | | | | | | |
|----|--|---------------------|-------|-----------|------------|--|-----------------------------|---------|---------|
| 14 | Χανιώτικος Ξεροστεριανός | Columbia Ελλάδος | 1934 | Κρητικό | Συρτά | Τα όργανα σε όλες τις φράσεις:  Η φωνή στην Α' φράση του Α' συρτού:  Η φωνή στη Β' φράση του Α' συρτού:  ή | Λύρα, λαούτο | Μελωδία | |
| 15 | Το Τουστ – Ζεϊμπέκικο (To West – Zeimbekiko) | Columbia | 1935 | Καφέ αμάν | Ζεϊμπέκικο |  | Λύρα, λαούτο | Ρυθμός | |
| 16 | Δαιμονισμένος (Daimonismenos – Sirto) | Orthophonic | 1939 | Κρητικό | Συρτά | Όργανα ρυθμού – μελωδίας:  Η φωνή:  | Λύρα, λαούτο, τουμπελέκι | Μελωδία | |
| 17 | Κατωμερίτικο – Πεντοζάλι (Katomeritiko – Pentozali) | Orthophonic | 1939 | Κρητικό | Πεντοζάλι |  | Λύρα, λαούτο, τουμπελέκι | Ρυθμός | |
| 18 | Κουμαρτζής – Ζεϊμπέκικο (Koumartzis – Zeimbekiko) | Orthophonic | 1939 | Καφέ αμάν | Ζεϊμπέκικο |  | Λύρα, λαούτο, τουμπελέκι | Μελωδία | Ρυθμικό |
| 19 | Αναψέτα και σβησέτα | Kaliphon | 1945+ | Καφέ αμάν | Ζεϊμπέκικο |  | Λύρα, ούτι, τουμπελέκι | Μελωδία | Ρυθμικό |

| | | | | | | | | | |
|----|--|-----------|-------|-----------|------------|--|----------------------------------|------------------|--------------------|
| 27 | Κρητικό Βαρύ Συρτό | Balkan | 1948 | Κρητικό | Συρτά | Όργανα ρυθμού – μελωδίας:  Η φωνή:  | Λύρα, ούτι, τουμπελέκι, ζίλια | Μελωδία | |
| 28 | Όταν γεράσει ο πετεινός οι κότες τον τσιμπούνε – Κρητικό | Balkan | 1948 | Κρητικό | Κοντυλιές |  | Λύρα, ούτι τουμπελέκι, ζίλια | Ρυθμός | |
| 29 | Ο ψύλλος έχει χάρι – Κρητικό | Balkan | 1948 | Κρητικό | Κοντυλιές |  | Λύρα, ούτι, τουμπελέκι, ζίλια | Μελωδία | |
| 30 | Αλεξανδριανή Φελάχα | Virginia | 1950 | Καφέ αμάν | Τσιφτετέλι |  | Λύρα, ούτι, τουμπελέκι, ζίλια | Μελωδία | Ελεύθερο – Ρυθμικό |
| 31 | Απελπισμένος ήμουνα | Grecophon | 1950+ | Κρητικό | Συρτά | Όργανα ρυθμού – μελωδίας:  Η φωνή:  ή  | Λύρα, λαούτο | Ρυθμός | |
| 32 | Χθες βράδυ | Grecophon | 1950+ | Κρητικό | Κοντυλιές |  | Λύρα, λαούτο | Ρυθμός | |
| 33 | Εμπερδέντηκα ένα βράδυ | Grecophon | 1950+ | Καφέ αμάν | Ζειμπέκικο |  | Λύρα, λαούτο | Μελωδία – Ρυθμός | |
| 34 | Ντου Ντου | Grecophon | 1950+ | Καφέ αμάν | Ζειμπέκικο |  και  | Λύρα, λαούτο | Μελωδία | |

| | | | | | | | | | |
|----|--|---------|-------|---------|-------|--|----------------------------------|---------|--|
| 35 | Τη μάνα μου την αγαπώ | Liberty | 1952+ | Κρητικό | Συρτά | Όργανο ρυθμού:  ή  (για λίγο) Όργανα μελωδίας:  Η φωνή:  | Λύρα, ούτι, τουμπελέκι, ζίλια | Μελωδία | |
| 36 | Θα σε λατρεύω θες δεν θες – Χανιώτικος συρτός | Liberty | 1952+ | Κρητικό | Συρτά | Όργανα ρυθμού – μελωδίας:  Η φωνή:  ή  | Λύρα, ούτι, τουμπελέκι | Μελωδία | |
| 37 | Μη σε γελάσει ο έρωτας – Αποκορωνιώτικος συρτός | Liberty | 1952+ | Κρητικό | Συρτά | Στον Α' συρτό τα όργανα ρυθμού:  Στον Α' συρτό τα όργανα μελωδίας:  Στον Α' συρτό η φωνή:  Στο Β' συρτό, όργανα ρυθμού – μελωδίας και φωνή:  | Λύρα, ούτι, τουμπελέκι | Μελωδία | |

| | | | | | | | | | |
|----|--|---------|-------|---------|-----------|---|---------------------------|---------|--|
| 38 | Ο Μπογιατζής – Κεφαλιανός συρτός | Liberty | 1952+ | Κρητικό | Συρτά | Όργανο ρυθμού:  Όργανα μελωδίας και φωνή:  | Λύρα, ούτι, τουμπελέκι | Μελωδία | |
| 39 | Το πονόμετρο δε βρέθηκε – Ριζίτικο συρτό | Liberty | 1952+ | Κρητικό | Συρτά | Όργανα ρυθμού – μελωδίας:  Η φωνή:  | Λύρα, ούτι, τουμπελέκι | Μελωδία | |
| 40 | Το σαπουνάκι | Liberty | 1952+ | Κρητικό | Κοντυλιές |  | Λύρα, ούτι, ζίλια | Μελωδία | |
| 41 | Στειακό πεντοζάλι | Liberty | 1952+ | Κρητικό | Κοντυλιές |  | Λύρα, ούτι, ζίλια | Μελωδία | |

6.3. Ανάλυση Ρεπερτορίου

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει στο ηχητικό υλικό των ηχογραφήσεων του Χαρίλαου Πιπεράκη, εντοπίζουμε δύο διαφορετικούς τύπους ρεπερτορίου: α') ρεπερτόριο με μελωδίες μουσικής τύπου «καφέ αμάν» και β') ρεπερτόριο με μελωδίες «κρητικές».

Στον «καφέ αμάν» τύπο ρεπερτορίου εντάσσονται χοροί και τραγούδια που απαρτίζουν το μουσικό – χορευτικό πρόγραμμα των «καφέ αμάν» που άκμασαν στην Αμερική κυρίως κατά την περίοδο του μεσοπολέμου. Οι δημοφιλέστεροι χοροί του «καφέ αμάν» ήταν το *ζεϊμπέκικο* και το *χασάπικο* από τη μεριά των αντρών, ενώ για τις γυναίκες ο πιο δημοφιλής χορός ήταν το *τσιφτετέλι*. Υπήρχαν επίσης χοροί αντικριστοί, όπως ο *καρσιλαμάς* και ο *μπάλος*²⁷⁸. Βασικό επίσης συστατικό του προγράμματος των «καφέ αμάν» αποτελούσαν οι οργανικοί (*ταξίμια*) και οι φωνητικοί (*gazel* ή *μανέδες*) αυτοσχεδιασμοί²⁷⁹.

Στον «κρητικό» τύπο ρεπερτορίου, οι πιο δημοφιλείς χοροί είναι αυτοί του *συρτού* ή *χανιώτικου συρτού*, της *σούστας*, του *πηδηχτού* ή *μαλεβιζιώτη* ή *καστρινού*, του *σιγανού* ή *σιγανού πεντοζάλι – ια*. Επίσης δημοφιλής χορός είναι το *πεντοζάλι* ή *πεντοζάλης* ή *γρήγορο πεντοζάλι*²⁸⁰. Τέλος στο «κρητικό» ρεπερτόριο υπάγονται τα *ριζίτικα*, ακουστικά τραγούδια με μελωδίες ελευθέρου ρυθμού, καθώς και τα *ταμπαχανιώτικα*, επίσης ακουστικά τραγούδια με μελωδίες «ανατολίτικης» προέλευσης.

Το ηχητικό υλικό των πρώτων χρονολογικά ηχογραφήσεων του Χαρίλαου Πιπεράκη, εντάσσεται αποκλειστικά στον «κρητικό» τύπο ρεπερτορίου. Οι ηχογραφήσεις αυτές πραγματοποιήθηκαν στην εταιρία “Victor” το 1919, εμπεριέχουν μελωδίες *συρτών* οργανικών (χωρίς τραγούδι) και φέρουν τους τίτλους «Συρτός Κρητικός (Cretean Dance)»²⁸¹ και «Συρτός Κισσαμίτικος (Kisamitiko Dance)»²⁸².

²⁷⁸ Roderick Conway Morris, ό.π.

²⁷⁹ Risto Pekka Pennanen, ό.π.

²⁸⁰ Μαυρομανωλάκης Νικήτας – Ζεμπίλης Στέλιος, *Οι χοροί της Κρήτης*, 2007. Άρθρο αναρτημένο στην ιστοσελίδα: <http://papoutsakis.blogspot.com/2007/01/blog-post.html> (ημερομηνία πρόσβασης στις 22/1/2011). Αεράκης Στέλιος, «Κρητικοί παραδοσιακοί χοροί» στο: *Οι Πρωτομάστορες 1920 – 1955*, CD 09, Κρητικό Μουσικό Εργαστήρι Αεράκης, S.A. – 538, σ. 31-32.

²⁸¹ Η ηχογράφηση περιέχει μελωδίες δύο οργανικών συρτών. Οι συγκεκριμένες μελωδίες επανεκτελούνται από τον Ανδρέα Ροδινό και τον Ιωάννη Μπερνιδάκη ή Μπαξεβάνη με τον τίτλο «Αποκορωνιώτικος συρτός» (GA-1649, GO-1842, Odeon Ελλάδος, 1933) (Το ηχητικό υλικό της ηχογράφησης υπάρχει στην κασετίνα ψηφιακών δίσκων: *Οι Πρωτομάστορες 1920 – 1955*, Κρητικό Μουσικό Εργαστήρι Αεράκης, S.A. – 538, CD 01, track: 01).

Επίσης το 1920, εντοπίσαμε το ηχητικό υλικό μιας ακόμα ηχογράφησης οργανικών *συρτών* με τίτλο «Χαλεπιανός Συρτός»²⁸³ στην “Greek Record Company”.

Οι πρώτες ηχογραφήσεις του Χαρίλαου με αποκλειστικά «κρητικές» μελωδίες – χορούς της περιόδου 1919 – 1920, εντάσσονται στο πλαίσιο της προώθησης της «παραδοσιακής» μουσικής των μεταναστών από τις μεγάλες αμερικανικές και τις πρώτες ελληνοαμερικανικές δισκογραφικές εταιρίες²⁸⁴. Το γεγονός της ύπαρξης μόνο οργανικών σκοπών στο ρεπερτόριο του Χαρίλαου τη συγκεκριμένη περίοδο, φανερώνει ότι σε ορισμένες περιπτώσεις, ενδεχομένως δεν ενδιέφερε τις συγκεκριμένες εταιρίες τόσο η απόδοση του «ύφους» του μουσικού ή του τραγουδιστή, αλλά περισσότερο η παραγωγή ηχογραφήσεων χορευτικού ρεπερτορίου.

Σύμφωνα με το Νίκο Διονυσόπουλο, «Η δισκογραφία δε λειτουργεί με όρους συστηματικής και συνολικής μουσικής καταγραφής. Αντιθέτως μάλιστα, στη δισκογραφία περνάει με αποσπασματικό και τυχαίο τρόπο ένα μέρος μόνο του ρεπερτορίου της κάθε εποχής (κατά προτίμηση το χορευτικό), διότι αστάθμητη παράγοντες καθορίζουν την επιλογή των προς ηχογράφιση κομματιών και καλλιτεχνών»²⁸⁵. Στην περίπτωση των πρώτων ηχογραφήσεων του Χαρίλαου οι παράγοντες που καθορίζουν την επιλογή των προς ηχογράφιση κομματιών, αφορούν τις ανάγκες των δισκογραφικών εταιριών, οι οποίες καλύπτονταν με την οργανική μόνο εκτέλεση χορευτικού ρεπερτορίου και κατά πάσα πιθανότητα υποχρέωσαν το Χαρίλαο για το λόγο αυτό να μην τραγουδήσει. Ίδια περίπτωση οργανικών μόνο

²⁸² Η ηχογράφιση περιέχει μελωδίες τριών οργανικών *συρτών*. Οι συγκεκριμένες μελωδίες επανεκτελούνται από τον Ανδρέα Ροδινό και τον Ιωάννη Μπερνιδάκη ή Μπαξεβάνη με τον τίτλο «Κισσαμινιώτικος *συρτός*» (GA-1649, GO-1843, Odeon Ελλάδος, 1933) (Το ηχητικό υλικό της ηχογράφησης υπάρχει στην κασετίνα ψηφιακών δίσκων: *Οι Πρωτομάστορες 1920 – 1955*, Κρητικό Μουσικό Εργαστήρι Αεράκης, S.A. – 538, CD 01, track: 07). Ακόμα, ηχογραφήσεις με την ίδια ονομασία της ηχογράφησης του Ροδινού, βρίσκουμε στις πρώτες τέσσερις ηχογραφήσεις «κρητικών» χορών στην Αμερική το 1917 χωρίς να είναι γνωστά τα ονόματα των μουσικών και από το Γιώργο Λαζαρίδη (Σπανό) το 1928. Το ηχητικό υλικό των παραπάνω ηχογραφήσεων δεν εντοπίστηκε. Βλ. Λύρα & Λαούτο, *Κισσαμινιώτικος *συρτός**, Columbia, CO – E 3665, 58599 – 2, Αμερική 1917. Λαζαρίδης Γιώργος, *Κισσαμινιώτικος *συρτός**, Odeon Γερμανίας GA - 1337, GO – 668, 1928.

²⁸³ Η ηχογράφιση περιέχει μελωδίες τεσσάρων *συρτών*. Οι μελωδίες του τρίτου και τέταρτου *συρτού* επανεκτελούνται από τον Ανδρέα Ροδινό και τον Ιωάννη Μπερνιδάκη ή Μπαξεβάνη με τον τίτλο «Ρεθυμινιώτικος *συρτός*» (B-21683, 10134, Parlophone Ελλάδος, 1933) (Το ηχητικό υλικό της ηχογράφησης υπάρχει στην κασετίνα ψηφιακών δίσκων: *Οι Πρωτομάστορες 1920 – 1955*, Κρητικό Μουσικό Εργαστήρι Αεράκης, S.A. – 538, CD 01, track: 08). Με τον ίδιο τίτλο επίσης απαντάται ηχογράφιση το 1928 στην Odeon Γερμανίας (*Συρτός Χαλεπιανός*, Odeon Γερμανίας, GA - 1260, GO – 599, 1928), χωρίς να αναφέρονται τα στοιχεία των μουσικών. Μανιάτης Διονύσης, *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου*, Αθήνα 2006, σ. 285.

²⁸⁴ Κόγιας Ντίνος Θ., *ό.π.*, σ. 81-84.

²⁸⁵ Διονυσόπουλος Νίκος, «Η Σάμος στις 78 στροφές. Πρόλογος...», στο Διονυσόπουλος Νίκος (επ.), *Η Σάμος στις 78 στροφές: Ιστορικές ηχογραφήσεις 1918 – 1958*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα 2009, σ. 19.

εκτελέσεων αποτελούν και οι πρώτες ηχογραφήσεις «κρητικής» μουσικής στην Αμερική το 1917, των οποίων εντοπίσαμε το ηχητικό υλικό²⁸⁶.

Το 1926 – 27 στις ηχογραφήσεις του Χαρίλαου στη “Pharos” (δικής του ιδιοκτησίας) εμφανίζονται για πρώτη φορά στο ρεπερτόριό του, τύπου «καφέ αμάν» μελωδίες. Σε σύνολο δεκαεσσάρων ηχογραφήσεων του στη συγκεκριμένη εταιρία, εντοπίσαμε και αναλύσαμε το ηχητικό υλικό των εννιά και ακόμα μίας ηχογράφησης του Θεόδωρου Μυτιληναίου, στην οποία ο Χαρίλαος μόνο τραγουδάει. Σε αυτές τις ηχογραφήσεις εμφανίζεται μεγαλύτερος αριθμός «καφέ αμάν» μελωδιών σε σχέση με τις «κρητικές» (εφτά έναντι τριών). Η πραγματικότητα αυτή δικαιολογείται από τη μεγάλη ζήτηση μουσικής τύπου «καφέ αμάν» σε ελληνική και τούρκικη γλώσσα τη δεκαετία του 1920, η οποία οδήγησε τις πωλήσεις ελληνικών δίσκων στην 5^η θέση των στατιστικών πινάκων των δισκογραφικών εταιριών²⁸⁷. Η μεγάλη ζήτηση «καφέ αμάν» μουσικής συνεπάγεται επίσης από την άνθηση σε κάποιες πόλεις της Αμερικής, όπως της Νέας Υόρκης και του Σικάγο, των κέντρων τύπου «καφέ αμάν» τη δεκαετία του 1920 (περίοδος ποτοαπαγόρευσης)²⁸⁸.

Στον τύπο ρεπερτορίου «καφέ αμάν» εκτός των χορευτικών φορμών που αναφέραμε παραπάνω ότι εντάσσονται σε αυτό, εντάσσουμε συμβατικά μη «κρητικές» μελωδίες – τραγούδια (άγνωστης χορευτικής φόρμας) που βρίσκονται στο συγκεκριμένο «κλίμα» ηχογραφήσεων της εποχής, χωρίς να αποκλείουμε βέβαια την προέλευσή τους από κάποιο άλλο είδος ρεπερτορίου.

Αναλυτικά οι μελωδίες τύπου «καφέ αμάν» της “Pharos” εμπεριέχουν, τρία *ζειμπέκικα* με τίτλους «Ντου Ντου»²⁸⁹, «Το Καλογεράκι»²⁹⁰, «Μανταλένια»²⁹¹, τρία

²⁸⁶ Λύρα & Λαούτο, *Πεντοζάλι κρητικός χορός*, CO – E 3666, Αμερική 1917.

Λύρα & Λαούτο, *Ρεθιμνιώτικη σούστα*, CO – E 3666, Αμερική 1917. Βλ. Μανιάτης Διονύσης, ό.π., σ. 51. Το ηχητικό υλικό των ηχογραφήσεων υπάρχει στην ιστοσελίδα: <http://rebetiko.sealabs.net/display.php> (ημερομηνία πρόσβασης στις: 12/01/11), με τίτλους «Πεντοζάλι» και «Σούστα Ρεθιμνιώτικη».

²⁸⁷ Σύμφωνα με τον Steve Frango, ο συσχετισμός της θέσης αυτής με τον πληθυσμό των Ελλήνων μεταναστών που βρίσκονταν στη 13^η θέση του συνολικού αριθμού των μεταναστών στις Ηνωμένες Πολιτείες, μας κάνει να συμπεράνουμε ότι το κοινό που τους αγόραζε δεν ήταν μόνο Έλληνες, αλλά και εθνότητες με κοινά πολιτισμικά χαρακτηριστικά που κατάγονταν από μέρη της πρώην Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Βλ. Frangos Steve, «Marika Papagika and the Transformation in Modern Greek Music», ό.π., p. 223-239.

²⁸⁸ Ό.π.

²⁸⁹ Η εκτέλεση του συγκεκριμένου κομματιού από το Χαρίλαο φαίνεται να είναι η πρώτη. Μετά από αυτόν, τη «Ντου – Ντου» την ηχογραφούν ο Παναγιώτης Τσόρος το 1929 (Victor Αμερικής, Vi 58041, 57013), ο Αντώνης Διαμαντίδης (Νταλκάς) το 1931 (Columbia Ελλάδος, DG-207, WG-339) και ο Ζαχαρίας Κασσιμάτης το 1932 (Parlophone Ελλάδος, B-21615, 101238). Μανιάτης Διονύσης, *Η εκπεράτων δισκογραφία γραμμοφώνου*, Αθήνα 2006.

²⁹⁰ Η εκτέλεση του συγκεκριμένου κομματιού από το Χαρίλαο φαίνεται να είναι η πρώτη. Μετά από αυτόν το ηχογραφούν το 1930 ο Κώστας Δούσας (Columbia Αμερικής, Co-56229F, W-206401), το

τραγουδία άγνωστης χορευτικής φόρμας με τίτλο «Εσπασες τα πιάτα»²⁹², «Ντούρου Ντούρου – Παλιοχωριάτης (Dourou Dourou – Canto)»²⁹³, «Της μαύρης κότας το αυγό (Tis Mavris Kotas to Avgo – Horos (Dance of Tilos))»²⁹⁴ και ένα *Χασάπικο* με τίτλο «Το Σαλεπάκι»²⁹⁵.

Οι «κρητικές» μελωδίες της “Pharos” εμπεριέχουν δύο ηχογραφήσεις *κοντυλιών* με τίτλους «Καστρινές κοντυλιές» και «Μεσσαρίτικη – Σούστα»²⁹⁶ και μια ηχογράφιση *συρτών* με τίτλο «Ξεροστερνιανός – Συρτός»²⁹⁷.

1932 ο Ζαχαρίας Κασσιμάτης (Odeon Ελλάδος, GA-1586, GO-1772) και ο Αντώνης Νταλκάς (Pathe Γαλλίας, X-80245). Ο.π.

²⁹¹ Το συγκεκριμένο κομμάτι το ηχογραφεί πρώτος χωρίς τραγούδι ο Οθωμανός μουσικός Tanburi Cemil Bey στις αρχές της δεκαετίας του '10 με τίτλο “Mantalena”. Necip Gülses, *Tanbûrî Cemil Bey*, «EN ΧΟΡΔΑΙΣ», Μάρτιος 2005, π. 56. Στην Αμερική εκτός από το Χαρίλαο το ηχογραφεί και η Μαρίκα Παπαγκίκα το 1926 (Columbia Αμερικής, Co 56034F, W-205371-2). Δεν γνωρίζουμε ποια εκτέλεση προηγείται, αφού και ο Χαρίλαος το ηχογράφησε την ίδια περίοδο (1926-27). Ο.π.

²⁹² Εκτός του Χαρίλαου που φαίνεται να το ηχογράφησε πρώτος το 1926-27, ενδεικτικά το έχουν ηχογραφήσει επίσης ο Κώστας Νούρος (Columbia αγγλίας, 18055, 20593, 1929), ο Γιώργος Βιδάλης (Odeon Γερμανίας, GA-1405, GO-1321, 1929), ο Αντώνης Νταλκάς (His Masters Voice, AO-311, BG-12, 1929) κ.ά.. Βλ. Ο.π.

²⁹³ Η προέλευση του συγκεκριμένου τραγουδιού δεν είναι γνωστή, καθώς υπάρχει ηχογραφημένο και από Κρητικούς και από μη Κρητικούς μουσικούς. Στην Αμερική, την ίδια χρονολογία περίπου με το Χαρίλαο, το ηχογραφούν ο Λεωνίδας Σμυρνιός το 1927 (Smyrneos Leonidas, *O Horiatis – Dourou-Dourou – sirtos*, Victor, Vi 59029, CVE 39956-2, New York 1927) και η Μαρίκα Παπαγκίκα το 1928 (Paragika Marika, *Dourou, Dourou – Rembetiko*, Columbia, Co 58113-F, W 205929-2, New York 1928) Βλ. Spottswood Richard, ό.π., π. 1203, 1221. Επίσης υπάρχουν δύο ηχογραφήσεις με κρητικούς μουσικούς, μάλλον μετά το Χαρίλαο (Λαζαρίδης Γιώργος, *Ντούρου Ντούρου*, Odeon Γερμανίας, GA 1336 και *Ντούρου Ντούρου*, Odeon Γερμανίας, GA 1343 με λύρα και λαούτο) βλ. Μανιάτης Δ., ό.π., σ. 288. Η χρήση τύπου ορχήστρας «λύρα – ούτι» και η εκτέλεση εισαγωγικού και ρυθμικού *ταξιμού* από το Χαρίλαο, ήταν οι παράγοντες που με οδήγησαν να εντάξω το «Ντούρου Ντούρου» στο «καφέ αμάν» ρεπερτόριο. Στην ετικέτα αναγράφεται ο όρος “Canto” που σημαίνει τραγούδι, ενώ δεν αναγράφεται ως «κρητικό».

²⁹⁴ Το συγκεκριμένο τραγούδι προέρχεται από την Τήλο και ίσως αντιπροσωπεύει κάποιο συγκεκριμένο είδος χορού αν κρίνουμε από τον αγγλικό τίτλο που αναγράφεται στην ετικέτα του δίσκου (Tis Mavris Kotas to Avgo – Horos (Dance of Tilos). Το εντάσσουμε με επιφυλάξεις στο «καφέ αμάν» ρεπερτόριο, καθώς σε αυτό εντάσσονται νησιώτικοι χοροί όπως οι «μπάλου». Υπάρχει επανεκτέλεση του συγκεκριμένου κομματιού στις 78 στροφές με τίτλο «Της Μαύρης όρνιθας τ' αυγό» (Columbia Ελλάδος, DG – 2078, CG – 926), κατά πάσα πιθανότητα από το Χαρίλαο, χωρίς όμως να μπορεί να αποδειχτεί, λόγω του μη εντοπισμού του ηχητικού υλικού της ηχογράφησης. Μανιάτης Διονύσης, *Η εκ πέρατων δισκογραφία γραμμοφώνου*, Αθήνα 2006, σ. 80.

²⁹⁵ Το συγκεκριμένο κομμάτι ανήκει στη δισκογραφία του Θεόδωρου Μυτιληναίου. Ο Χαρίλαος Πιπεράκης δεν παίζει λύρα, αλλά τραγουδάει ως δεύτερη φωνή στα ρεφραίν και τον τελευταίο στίχο μόνος του. Ούτε παίζει ο Marko Melkon Alemsharian και βιολί ο Χαρίλαος Εβανγκίτης. Δεν το βρήκαμε ηχογραφημένο από κάποιον άλλο, τουλάχιστον με αυτόν τον τίτλο. Η μελωδία του πάντως είναι σχεδόν ίδια με το «Έχε γεια Παναγιά».

²⁹⁶ Στην αναζήτηση για το αν υπάρχει χορός «Μεσσαρίτικη σούστα» (η Μεσσαρά βρίσκεται στο νομό Ηρακλείου), το μόνο που βρήκα είναι σύμφωνα με το Νικήτα Μαυρομανωλάκη ότι ο «Μαλεβιζιώτης» ή «Καστρινός» ή «Πηδητός» από την περιοχή Ηρακλείου ονομάζεται στα Χανιά «Καστρινή Σούστα» (Κάστρο λένε το Ηράκλειο). Ίσως η ονομασία «Μεσσαρίτικη» να αντικαθιστά την «Καστρινή», εφόσον ο Χαρίλαος κατάγονταν από τα Χανιά. Παρόλα αυτά επειδή δε μπορούμε να είμαστε σίγουροι για την παραπάνω υπόθεση εντάξαμε τη συγκεκριμένη ηχογράφιση στην μελωδική φόρμα των *κοντυλιών*. Μαυρομανωλάκης Νικήτας – Ζεμπίλης Στέλιος, «Οι χοροί της Κρήτης», 2007. Άρθρο αναρτημένο στην ιστοσελίδα: <http://papoutsakis.blogspot.com/2007/01/blog-post.html> (ημερομηνία πρόσβασης στις 22/1/2011). Οι συγκεκριμένες *κοντυλιές* έχουν ηχογραφηθεί, σύμφωνα με το υπάρχον ηχητικό υλικό, χωρίς τραγούδι από τον Ανδρέα Ροδινό με τίτλο «Ρεθυμνιώτικη Πεντοζάλη» (Ροδινός

Το σύνολο των ηχογραφήσεων του Χαρίλαου τη δεκαετία του '30, έχει φορείς παραγωγής τις μεγάλες δισκογραφικές εταιρίες Columbia Ελλάδος και Αμερικής το 1934 και το 1935 αντίστοιχα, ενώ το 1937 και το 1939 τη θυγατρική της “Victor R.C.A”, “Orthophonic”. Από τις δώδεκα ηχογραφήσεις της περιόδου αυτής, καταφέραμε να συγκεντρώσουμε και να αναλύσουμε το ηχητικό υλικό των πέντε. Στο συγκεκριμένο ηχητικό υλικό εμφανίζεται το 1934 σε ελληνικό πλαίσιο αυτή τη φορά μια ηχογράφιση *συρτών* στην “Columbia” Ελλάδος με τίτλο «Χανιώτικος Ξεροστεριανός»²⁹⁸, ενώ στις ηχογραφήσεις που πραγματοποιήθηκαν στην Αμερική τη δεκαετία του '30 εμπεριέχεται μία μελωδία τύπου «καφέ αμάν» στην “Columbia” το 1935 με τίτλο «Το West» ή «Το Τουστ» (*ζεϊμπέκικο*), μία στην “Orthophonic”²⁹⁹ το 1939 με τίτλο «Κουμαρτζής» (*ζεϊμπέκικο*) και δύο «κρητικές» στην ίδια εταιρία, μία με *συρτά* με τίτλο «Δαιμονισμένος»³⁰⁰ και μία *πεντοζαλιού* με τίτλο «Κατωμερίτικο – Πεντοζάλι». Στις ηχογραφήσεις της “Orthophonic” αναγράφεται στις ετικέτες των δίσκων κάτω από τον τίτλο σε παρένθεση το όνομα του Χαρίλαου (Harilaos). Κατά πάσα πιθανότητα δηλώνει με αυτό ότι είναι ο συνθέτης των μελωδιών.

Μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, όπως έχουμε αναφέρει σε προηγούμενο κεφάλαιο, σταματά η παραγωγή δίσκων «ελληνικής» μουσικής από τις μεγάλες αμερικανικές δισκογραφικές εταιρίες. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία πολλών νέων ελληνοαμερικανικών δισκογραφικών εταιριών. Στην ίδρυση των νέων εταιριών συνέτεινε επίσης το νέο κύμα μεταναστών από την Ελλάδα, απόρροια των κακών συνθηκών που επικρατούσαν σε αυτή και παράλληλα του ανοίγματος των «κλειστών πυλών» το 1946 από το Αμερικανικό κράτος. Την περίοδο αυτή έχουμε

Ανδρέας, *Ρεθυμινιώτικη πεντοζάλη*, Parlophone Ελλάδος, B-21683, 101303, 1933. Το ηχητικό υλικό υπάρχει στην κασετίνα ψηφιακών δίσκων: *Οι Πρωτομάστορες 1920 – 1955*, Κρητικό Μουσικό Εργαστήρι Αεράκης, S.A. – 538, CD 01, track: 14).

²⁹⁷ Η συγκεκριμένη ηχογράφιση του “Ξεροστεριανού” περιέχει δύο μελωδίες *συρτών* και αποτελεί την πρώτη από τις τρεις που ηχογράφησε ο Χαρίλαος με τις ίδιες μελωδίες. Οι μελωδίες αυτές φημιολογείται ότι είναι συνθέσεις του ίδιου του Χαρίλαου που καταγόταν από το χωριό Ξεροστέρι. Οι ίδιες μελωδίες, σύμφωνα με το υπάρχον ηχητικό υλικό, ηχογραφούνται μετέπειτα από το βιολάτορα Νικόλαο Χάρχαλη με τίτλο «Αποκορωνιώτικος *συρτός*» και από τον Θανάση Σκορδαλό και τον Ιωάννη Μπερνιδάκη ή «Μπαξεβάνη» με τίτλο «*Συρτός Ξεροστεριανός*» (Το ηχητικό υλικό των ηχογραφήσεων αυτών υπάρχει στη κασετίνα ψηφιακών δίσκων: *Οι Πρωτομάστορες 1920 – 1955*, Κρητικό Μουσικό Εργαστήρι Αεράκης, S.A. – 538, CD 10, track: 07 και CD 07, track: 01).

²⁹⁸ Η ηχογράφιση αυτή περιέχει δύο μελωδίες *συρτών*, ενώ είναι η δεύτερη που πραγματοποιεί ο Χαρίλαος με τις μελωδίες του «Ξεροστεριανού». Επίσης αποτελεί το μοναδικό ηχητικό υλικό ηχογράφισης του Χαρίλαου στην Ελλάδα (Columbia) που καταφέραμε να εντοπίσουμε.

²⁹⁹ Οι ηχογραφήσεις του Χαρίλαου στην “Orthophonic”, εκδίδονται και από τη “Victor RCA”(Η “Orthophonic” αποτελεί θυγατρική της “Victor RCA”).

³⁰⁰ Η συγκεκριμένη ηχογράφιση περιέχει μελωδίες δύο *συρτών*.

έναν αριθμό ελληνικών ηχογραφήσεων κοντά στο «ύφος» και το ρεπερτόριο το προπολεμικό, παράλληλα όμως οι ηχογραφήσεις επηρεάζονται από την εισαγωγή δίσκων και την έλευση πολλών μουσικών από την Ελλάδα³⁰¹.

Η μεταπολεμική δισκογραφία του Χαρίλαου εντάσσεται στο παραπάνω πλαίσιο. Οι ηχογραφήσεις του αυξάνουν σημαντικά³⁰², λόγω του νέου μεταναστευτικού κύματος και τον έλεγχο πλέον συνολικά της ελληνικής δισκογραφίας από τις ελληνοαμερικανικές δισκογραφικές. Στις δισκογραφικές αυτές ο Χαρίλαος πραγματοποιεί όλες του τις ηχογραφήσεις, ενώ το ηχητικό υλικό που μπορέσαμε να εντοπίσουμε αφορά δεκαοχτώ δικές του ηχογραφήσεις στις συνολικά είκοσι έξι που πραγματοποίησε τη συγκεκριμένη περίοδο. Επίσης εντοπίσαμε πέντε ηχογραφήσεις μελωδιών τύπου «καφέ αμάν» άλλων μουσικών ή τραγουδιστών – τριών, στις οποίες ο Χαρίλαος παίζει λύρα.

Το ρεπερτόριο στις ηχογραφήσεις του Χαρίλαου συνεχίζει να είναι το ίδιο με εκείνο προπολεμικά με μελωδίες τύπου «καφέ αμάν» και «κρητικές». Αυτό που αλλάζει είναι ότι αυξάνονται κατακόρυφα οι «κρητικές» μελωδίες, ενώ αντίθετα μειώνονται οι «καφέ αμάν» μελωδίες που δισκογραφούνται. Σε σύνολο είκοσι τριών ηχογραφήσεων, οι δέκα έξι αποτελούν «κρητικές» μελωδίες και οι επτά μελωδίες τύπου «καφέ αμάν». Από τις επτά αυτές μελωδίες μόνο οι δύο στη “Grecophon” το 1950 ανήκουν στο Χαρίλαο, ενώ οι υπόλοιπες πέντε ανήκουν στη δισκογραφία του Marko Melkon Aleshnerian και της Βιργινίας Μαγκίδου. Γενικότερα, οι ηχογραφήσεις με «καφέ αμάν» μουσική σταματούν για το Χαρίλαο το 1950, καθώς στην τελευταία του δισκογραφική εμφάνιση στη “Liberty” το 1952 ηχογραφεί μόνο «κρητικές» μελωδίες. Το γεγονός αυτό αποδίδεται κατά την άποψή μου στη θεσμική κατάρρευση του «καφέ αμάν» που άκμασε στο μεσοπόλεμο τόσο στη δισκογραφία όσο και στις «ζωντανές» επιτελέσεις, καθώς τη θέση του παίρνει ο νέος τύπος διασκέδασης που φέρνουν οι νεοαφιχθέντες μετανάστες μουσικοί από την Ελλάδα με τις λαϊκές ορχήστρες μουζουκιών³⁰³.

Το ηχητικό υλικό των μεταπολεμικών ηχογραφήσεων του Χαρίλαου, αφορά τέσσερις ηχογραφήσεις στην “Kaliphon” το 1945. Ένα *ζεϊμπέκικο* με τίτλο «Αναψέτα

³⁰¹ Κουνάδης Παναγιώτης, «Η Ελληνική δισκογραφία», ό.π., σ. 354-355. Πρβλ. Κόγιας Ντίνος Θ., ό.π., σ. 90-94.

³⁰² Τη χρονική περίοδο από το 1945 έως και τα μέσα της δεκαετίας του '50, ο Χαρίλαος πραγματοποίησε ή συμμετείχε σε τριάντα μία ηχογραφήσεις,

³⁰³ Βλ. επίσης: Κόγιας Ντίνος Θ., ό.π., σ. 90-94.

και σβησέτα»³⁰⁴, δύο ηχογραφήσεις *συρτών* με τίτλους «Σελινιώτικο συρτό»³⁰⁵ και «Λουσακιανός»³⁰⁶ και μία ηχογράφιση *κοντυλιών* με τίτλο «Τι μούκαμε μια χήρα»³⁰⁷.

Στην εταιρία “Balkan” το 1948, Ο Χαρίλαος ηχογραφεί τέσσερις «κρητικές» μελωδίες, δύο *συρτά* με τίτλους «Ξεροστεριανός»³⁰⁸ και «Κρητικό Βαρύ Συρτό»³⁰⁹ και δύο *κοντυλιές* με τίτλους «Όταν γεράσει ο πετεινός οι κότες τον τσιμπούνε» και «Ο ψύλλος έχει χάρι». Στην ίδια εταιρία συμμετέχει σε τρεις ηχογραφήσεις μελωδιών «καφέ αμάν» του Marko Melkon Alemsherian. Σε αυτές εμπεριέχεται ένα *ζειμπέκι* με τίτλο «Σακραμέντο – Μπόστον – Ν. Υόρκη»³¹⁰, ένα *νησιώτικο συρτό* με τίτλο «Όσο βαθειά είναι η θάλασσα»³¹¹ και ένα *τραγούδι* με τίτλο «Το παράπονο του

³⁰⁴ Το τραγούδι αυτό ανήκει στη δισκογραφία του Marko Melkon. Καταλαβαίνουμε ότι ο Χαρίλαος παίζει λύρα από την ακρόαση του ηχητικού υλικού, καθώς το ίδιο ηχόχρωμα της λύρας και το «ύφος» εκτέλεσης της συγκεκριμένης ηχογράφησης απαντάται και στις ηχογραφήσεις *ζειμπέκι* του Χαρίλαου από τη δεκαετία του '30 και μετά. Ένα από τα χαρακτηριστικά του «ύφους» αυτού είναι η συχνή συνήχηση της λύρας στις δύο χορδές.

³⁰⁵ Η συγκεκριμένη ηχογράφιση περιέχει μελωδίες δύο *συρτών*.

³⁰⁶ Η συγκεκριμένη ηχογράφιση περιέχει μελωδίες δύο *συρτών*.

³⁰⁷ Ο ανιψιός του Χαρίλαου, Γιώργος Πιπεράκης, αναφέρει σε συνέντευξη του στο Γιώργο Βαβουλέ, σατυρικούς στίχους με ερωτικά υπονοούμενα που έλεγε ο Χαρίλαος εκτός ηχογραφήσεων με θέμα τη «χήρα»:

Ωσπου να 'βρω ένα σπίτι
μου εβγήκε από τη μύτη,
μα και τώρα που το βρήκα
ώσπου να 'μπω μέσα, εβγήκα.
Έψαχνα σχεδόν δυο μήνες
καμεράκια να νοικιάζω,
μα με μιας εβρήκα δύο
και δε ξέρω ποιο να πιάσω.
Το 'να το 'χε μία χήρα
και αυτή θα προτιμήσω,
αλλά μπροστινό δεν είχε
και μου δίνει από πίσω.
Πιάσε το μου λέει τώρα
σαν αδειάσει μπροστινό,
τότε σου το ενοικιάζω
έχει και το πισινό.
Τώρα τα 'χω και τα δύο
πότε στο 'να πότε στ' άλλο
μα το μπροστινό μ' αρέσει
γιατί είναι πιο μεγάλο

³⁰⁸ Η συγκεκριμένη ηχογράφιση περιέχει μελωδίες δύο *συρτών* και είναι η τρίτη και τελευταία ηχογράφιση των μελωδιών του «Ξεροστεριανού» από το Χαρίλαο.

³⁰⁹ Η συγκεκριμένη ηχογράφιση περιέχει μελωδίες δύο *συρτών*. Οι μελωδίες της είναι ίδιες με αυτές του «Σελινιώτικου συρτού» που ηχογράφησε ο Χαρίλαος στην “Kaliphon”.

³¹⁰ Το ίδιο το έχει ηχογραφήσει το 1935 ο Χαρίλαος με τίτλο «Το West». Καταλαβαίνουμε ότι παίζει λύρα ο Χαρίλαος από την ακρόαση του ηχητικού υλικού, καθώς ο ήχος του οργάνου (λύρας) και το «ύφος» της ηχογράφησης είναι ίδιο με το κομμάτι «Όσο βαθειά είναι η θάλασσα» που βρίσκεται στην άλλη πλευρά του δίσκου στην ετικέτα του οποίου αναγράφεται το όνομα του Χαρίλαου.

³¹¹ Ο Χαρίλαος παίζει λύρα (αναγράφεται στην ετικέτα του δίσκου).

Μάρκου με το ούτι», ο στίχος του συγκεκριμένου τραγουδιού αναφέρεται στο «καφέ αμάν»³¹².

Στην εταιρία “Grecophon” το 1950, ηχογραφεί δύο «κρητικές» μελωδίες, μία με *συρτά* και μία με *κοντυλιές* με τίτλους «Απελπισμένος ήμουνα»³¹³ και «Χθες βράδυ» αντίστοιχα και δύο μελωδίες *ζείμπέκικων* με τίτλο «Εμπερδεύτηκα ένα βράδυ» και «Ντου Ντου»³¹⁴. Το 1950, συμμετέχει επίσης σε μία ηχογράφιση της Βιργινίας Μαγκίδου με τίτλο «Αλεξανδριανή Φελάχα» (*Τσιφτετέλι*)³¹⁵.

Στην τελευταία του δισκογραφική παρουσία, η οποία πραγματοποιείται στην εταιρία “Liberty” ηχογραφεί μόνο «κρητικές» μελωδίες. Σε αυτές εμπεριέχονται πέντε *συρτά*³¹⁶ με τίτλους «Τη μάνα μου την αγαπώ»³¹⁷, «Θα σε λατρεύω θες δεν θες – Χανιώτικος συρτός», «Μη σε γελάσει ο έρωτας – Αποκορωνιώτικος συρτός», «Ο Μπογιατζής – Κεφαλιανός συρτός», «Το πονόμετρο δε βρέθηκε – Ριζίτικο συρτό» και δύο ηχογραφήσεις *κοντυλιών* με τίτλους «Το σαπουνάκι» και «Στειακό πεντοζάλι».

Συγκεντρωτικά, τα είδη των μελωδιών από το ηχητικό υλικό ηχογραφήσεων του Χ. Πιπεράκη παρουσιάζονται στον πίνακα της επόμενης σελίδας ταξινομημένα ανά τύπο ρεπερτορίου ξεκινώντας από το είδος μελωδίας που εμφανίζεται περισσότερο στο ηχητικό υλικό των ηχογραφήσεων.

³¹² Καταλαβαίνουμε ότι ο Χαρίλαος παίζει λύρα από την ακρόαση του ηχητικού υλικού, καθώς ο ήχος του οργάνου (λύρας) και το «ύφος» της ηχογράφησης είναι ίδιο με τις ηχογραφήσεις του προηγούμενου σε σειρά έκδοσης δίσκου της “Balkan” με αριθμό Bal – 822 με τίτλο «Όσο βαθειά είναι η θάλασσα» και «Σακραμέντο – Μπόστον – Ν. Υόρκη», στις οποίες παίζει λύρα ο Χαρίλαος, ενώ και οι επόμενοι αριθμοί δίσκων οι οποίοι περιέχουν ηχογραφήσεις του Χαρίλαου (Bal – 824, Bal – 825) επίσης αποτελούν ενδείξεις της συμμετοχής του Χαρίλαου στην ηχογράφιση που αναφερόμαστε, η οποία απαντάται με αριθμό δίσκου Bal – 823.

³¹³ Η συγκεκριμένη ηχογράφιση περιέχει μελωδίες δύο *συρτών*.

³¹⁴ Η δεύτερη ηχογράφιση του συγκεκριμένου *ζείμπέκικου* από τον Χαρίλαο. Η πρώτη πραγματοποιήθηκε στη “Pharos”.

³¹⁵ Καταλαβαίνουμε ότι είναι ο Χαρίλαος τόσο από το παίξιμο όσο και από την αναφώνηση από τη Βιργινία της φράσης «Γεια σου Χαρίλαε με την λυρίτσα σου» (02:22).

³¹⁶ Σε όλες τις ηχογραφήσεις περιέχονται μελωδίες δύο *συρτών*.

³¹⁷ Το ηχητικό υλικό της ίδιας ηχογράφησης υπάρχει στην ιστοσελίδα: <http://rebetiko.sealabs.net/display.php> (ημερομηνία πρόσβασης στις: 12/01/11) με τον τίτλο «Χανιώτικο Συρτό» (“Pharos” 1926 – 27), αλλά και στην κασετίνα ψηφιακών δίσκων Πρωτομάστορες με τον τίτλο: «Χανιώτικος Συρτός». (Βλ.: *Οι Πρωτομάστορες 1920 – 1955*, CD 09, Κρητικό Μουσικό Εργαστήριο Αεράκης, S.A. – 538, track:4). Παρόλα αυτά ο τύπος ορχήστρας της ηχογράφησης με λύρα – ούτι – ταραμπούκα – ζίλια είναι μεταγενέστερος από την περίοδο ηχογραφήσεων στη “Pharos” 1926 – 27 που ηχογραφήθηκε το «Χανιώτικο Συρτό», καθώς δεν τον συναντάμε στις υπόλοιπες ηχογραφήσεις της περιόδου αυτής. Υπάρχει επίσης μια ηχογράφιση στην “Kaliphon” Αμερικής με τίτλο «Συρτός Χανιώτικος» (D – 761) μετά το 1945. Είναι πιθανότερο το ηχητικό υλικό που βρέθηκε να ταυτίζεται περισσότερο με αυτή την ηχογράφιση ή με την ηχογράφιση που το έχουμε εντάξει, λόγω της ταύτισης του πρώτου στίχου και του τίτλου της ηχογράφησης, καθώς ο συγκεκριμένος τύπος ορχήστρας που αναφέραμε υπάρχει στις ηχογραφήσεις του Χαρίλαου στην “Kaliphon” και τη “Liberty”.

| Καφέ αμάν ρεπερτόριο | Αρ. | Ποσ. | Κρητικό ρεπερτόριο | Αρ. | Ποσ. |
|----------------------|-----|-------|--------------------|-----|-------|
| Ζεϊμπέκικα | 9 | 22% | Συρτά | 16 | 39% |
| Τραγούδια | 4 | 9,5% | Κοντυλιές | 8 | 19,5% |
| Χασάπικα | 1 | 2,5% | | | |
| Νησιώτικο συρτό | 1 | 2,5% | Πεντοζάλια | 1 | 2,5% |
| Τσιφτετέλια | 1 | 2,5% | | | |
| Σύνολο | 16 | 39,0% | Σύνολο | 25 | 61,0% |

Στον πίνακα σε σύνολο σαράντα ένα μελωδιών εμφανίζονται είκοσι πέντε (61,0%) «κρητικές» μελωδίες και δεκαέξι (39,0%) μελωδίες τύπου «καφέ αμάν».

Στο «καφέ αμάν» ρεπερτόριο το είδος που ηχογράφησε περισσότερο ο Χαρίλαος ήταν τα *ζεϊμπέκικα* με ποσοστό 22% (9) επί του συνόλου του αναλυθέντος ηχητικού υλικού των ηχογραφήσεών του, ακολουθούν με ποσοστό 9,5% (4) τα *τραγούδια* άγνωστης χορευτικής φόρμας, ενώ εμφανίζεται επίσης από ένα *τσιφτετέλι* (2,5%), ένα *νησιώτικο συρτό* (2,5%) και ένα *Χασάπικο* (2,5%).

Όσον αφορά το «κρητικό» ρεπερτόριο στον πίνακα παρατηρούμε ότι τα *συρτά* ηχογραφήθηκαν σε ποσοστό 39% (16) επί του συνόλου του αναλυθέντος ηχητικού υλικού των ηχογραφήσεων του Χαρίλαου, ακολουθούν οι *κοντυλιές* με ποσοστό 19,5% (8), ενώ εμφανίζεται επίσης κι ένα *πεντοζάλι* (2,5%).

Όσον αφορά τα *ταξίμια* που κάνει ο Χαρίλαος με τη λύρα στις «καφέ αμάν» μελωδίες (δεν παρουσιάζονται σε «κρητικές»), σε σύνολο δεκαέξι ηχογραφήσεων μελωδιών τύπου «καφέ αμάν», εμφανίζονται εφτά ηχογραφήσεις με *ταξίμια* στις εισαγωγές (ελεύθερα) και ενδιάμεσα των κομματιών (ρυθμικά). Οι ηχογραφήσεις αυτές παρουσιάζονται αναλυτικά στον πίνακα της επόμενης σελίδας ανά δισκογραφική εταιρία και χρονολογία.

| Δισκογραφική | Τίτλος | Είδος μελωδίας | Εισαγωγικό ταξίμι | Ρυθμικό Ταξίμι |
|--------------------|---------------------------------|----------------|-------------------|-----------------|
| Pharos (1926 – 7) | Ντου Ντου | Ζεϊμπέκικο | (00:00-00:30) | |
| Pharos (1926 – 7) | Ντούρου Ντούρου | Τραγούδι | (00:00-00:09) | (03:02-03:38) |
| Pharos (1926 – 7) | Το Καλογεράκι | Ζεϊμπέκικο | (00:00-00:09) | (03:03-03:29) |
| Orthophonie (1939) | Κουμαρτζής | Ζεϊμπέκικο | | (02:20 – 02:42) |
| Kaliphon (1945+) | Αναψέτα και σβησέτα | Ζεϊμπέκικο | | (01:51-02:20) |
| Balkan (1948) | Σακραμέντο – Μπόστον – Ν. Υόρκη | Ζεϊμπέκικο | | (01:38-02:09) |
| Virginia (1950) | Αλεξανδριανή Φελάχα | Τσιφτετέλι | (00:00-00:10) | (02:11-02:45) |

Στον παραπάνω πίνακα εμφανίζονται σε σύνολο επτά ηχογραφήσεων τέσσερα εισαγωγικά *ταξίμια*, τα τρία μικρής διάρκειας (10 δευτερολέπτων) και το ένα μεγαλύτερης (30 δευτερολέπτων). Τα ρυθμικά *ταξίμια* εμφανίζονται στις έξι από τις επτά ηχογραφήσεις και κυμαίνονται όλα γύρω στα 30 δευτερόλεπτα. Τα πέντε από τα επτά *ταξίμια* εμφανίζονται σε *ζεϊμπέκικα*, ένα σε *τσιφτετέλι* και ένα σε τραγούδι αγνώστου χορευτικής φόρμας. Επίσης, παρατηρούνται τρεις ηχογραφήσεις με εισαγωγικό και ρυθμικό *ταξίμι*.

6.4. Τύποι ορχήστρας

Τα όργανα που χρησιμοποιεί ο Χαρίλαος στις ηχογραφήσεις του προέρχονται όπως και οι μελωδίες που ηχογραφεί από τη μουσική τύπου «καφέ αμάν» και την «κρητική».

Τα όργανα του «καφέ αμάν» για τα οποία έχουμε αναφερθεί πιο αναλυτικά σε προηγούμενο κεφάλαιο, ήταν κυρίως το ούτι, το κανονάκι, το σαντούρι, η πολιτική λύρα, το ντέφι και τα ζίλια. Η λύρα πολλές φορές αντικαθίστατο από το βιολί και το ούτι από το τσουμπούς³¹⁸.

Στις αμερικανικές ηχογραφήσεις τύπου «καφέ αμάν» το dumbek ή «(α)ραμπούκα» ή «ταμ-ταμ»³¹⁹, όργανα ίδια ή σχεδόν ίδια με το τουμπελέκι,

³¹⁸ Roderick Conway Morris, ό.π.

³¹⁹ Στις ετικέτες των δίσκων του Χαρίλαου στην “Kaliphon” αναφέρεται με την ονομασία «τραμπούκα», βλ. παράρτημα πτυχιακής, σ. 139. Πρβλ. Ο Γ. Στυλιανάκης επίσης αναφέρει ότι στην ορχήστρα του Χαρίλαου υπήρχε «ταμ – ταμ». Δεικτάκης Αθανάσιος Π., 1999, ό.π., σ. 185. Πρβλ. Η κόρη του Markos Melkon αναφέρει ότι ο πατέρας της στις ηχογραφήσεις χρησιμοποιούσε το dumbek

αντικαθιστούσαν το ντέφι. Ο Χαρίλαος τα όργανα που χρησιμοποιεί από τα παραπάνω στη δισκογραφία του σε διάφορους συνδυασμούς είναι το ούτι, το τσίμπαλο (σαντούρι), το τουμπελέκι (dumbek) και τα ζίλια.

Οι τύποι ορχήστρας που προκύπτουν από τους συνδυασμούς αυτών των οργάνων είναι: α') «λύρα – ούτι», β') «λύρα – τσίμπαλο (σαντούρι)» γ') «λύρα – ούτι – τουμπελέκι», δ') «λύρα – ούτι – τουμπελέκι – ζίλια» και ε') «λύρα – ούτι – ζίλια».

Τα βασικά όργανα της «κρητικής» μουσικής που χρησιμοποιούνται σε διάφορες περιοχές της Κρήτης, είναι το βιολί, η λύρα, το λαούτο, το μαντολίνο, ενώ παλαιότερα χρησιμοποιούνταν το μπουλγαρί, η ασκομπαντούρα, το σφυροχάμπιολο και το νταουλάκι³²⁰. Στην Ανατολική Κρήτη πολλές φορές συνοδευτικό όργανο αποτελούσε η κιθάρα³²¹, ενώ υπάρχουν επίσης περιπτώσεις που το μπουζούκι αποτελούσε και αυτό όργανο συνοδείας³²². Ο Χαρίλαος χρησιμοποιεί στις ηχογραφήσεις του τη λύρα, αν και υπάρχουν αναφορές ότι στο ξεκίνημά του έπαιζε και βιολί³²³, ενώ είχε και μία τετράχορδη λύρα την οποία φαίνεται να χρησιμοποιεί σε μία από τις ηχογραφήσεις του Marko Melkon Aleshherian με τίτλο «Αναπέτα και σβησέτα» (ζεϊμπέκι)³²⁴. Ως συνοδευτικό όργανο στις ηχογραφήσεις του ο Χαρίλαος χρησιμοποιεί το λαούτο και κατά συνέπεια ο «κρητικός» τύπος ορχήστρας ή «ζυγιάς» που προκύπτει είναι με «λύρα – λαούτο».

Επίσης ένας μεικτός τύπος ορχήστρας που χρησιμοποιεί, αποτελούμενος από όργανα και των δύο «παραδόσεων» που αναφέραμε είναι με «λύρα – λαούτο – τουμπελέκι».

Ο τύπος ορχήστρας φαίνεται ότι μπορούσε να αναπροσαρμόζεται ανάλογα με τους μουσικούς τους οποίους συνεργάζονταν ο Χαρίλαος στην εκάστοτε δισκογραφική εταιρία. Στον πίνακα της επόμενης σελίδας παρουσιάζουμε αναλυτικά τον τύπο ορχήστρας των ηχογραφήσεών του ανά έτος, δισκογραφική εταιρία και είδος ρεπερτορίου. Παρατηρείται ότι ο τύπος ορχήστρας που ηχογραφεί ο Χαρίλαος

(middle eastern drum), το οποίο συνήθως έπαιζε στις ηχογραφήσεις κάποια χορεύτρια. Rose Hagopian Mozian Aleshherian, *Marko Melkon*, Traditional Crossroads, CD 4281, 1996.

³²⁰ Αεράκης Στέλιος, «Κρητικά μουσικά όργανα», στο: *Οι Πρωτομάστορες 1920 – 1955*, Κρητικό Μουσικό Εργαστήρι Αεράκης, S.A. – 538, 1994, σ. 23-30. Ανωγειανάκης Φοίβος, *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*, Μέλισσα, Αθήνα 1991.

³²¹ Ενδεικτικά αναφέρω το ηχητικό υλικό των ηχογραφήσεων του «Δερμιτζογιάννη». Βλ. *Οι Πρωτομάστορες 1920 – 1955*, Κρητικό Μουσικό Εργαστήρι Αεράκης, S.A. – 538, 1994, CD: 05.

³²² Ενδεικτικά αναφέρω το οπτικοαουστικό υλικό με τον Αντώνη Καρεκλά. Βλ. <http://www.youtube.com/watch?v=fVBeB3XNfeQ> (ημερομηνία πρόσβασης 16/02/2010).

³²³ Κουνάδης Παναγιώτης, «Χαρίλαος Πιπεράκης: Ο Παγκανίνι της λύρας», ό.π., σ. 130-131.

³²⁴ Ότι είναι τετράχορδη το συμπεραίνουμε από την έκταση της λύρας σε κάποια σημεία που ο Χαρίλαος παίζει μελωδικές φράσεις σε ψηλότερη οκτάβα από την κανονική της μελωδία.

σε «κρητικές» και «καφέ αμάν» μελωδίες από το 1939 και μετά είναι περίπου ίδιος ανά δισκογραφική.

| Δισκογραφικές | Ορχήστρα «καφέ αμάν» μελωδιών | A. | Ορχήστρα «κρητικών» μελωδιών | A. |
|----------------------|----------------------------------|----|----------------------------------|----|
| Victor (1919) | | | Λύρα – Λαούτο | 2 |
| Greek R.C. (1920) | | | Λύρα – Τσίμπαλο | 1 |
| Pharos (1926 – 27) | Λύρα – Ούτι | 5 | Λύρα – Λαούτο | 3 |
| | Λύρα – Λαούτο | 1 | | |
| | Λύρα – Έγχορδο νυκτό (άγνωστο) | 1 | | |
| Columbia (Ελλ. 1934) | | | Λύρα – Λαούτο | 1 |
| Columbia (1935) | Λύρα – Λαούτο | 1 | | |
| Orthophonic (1939) | Λύρα – Λαούτο – Τουμπελέκι | 1 | Λύρα – Λαούτο – Τουμπελέκι | 2 |
| Kaliphon (1945+) | Λύρα – Ούτι – Τουμπελέκι | 1 | Λύρα – Ούτι – Τουμπελέκι – Ζίλια | 3 |
| Balkan (1948) | Λύρα – Ούτι – Τουμπελέκι | 3 | Λύρα – Ούτι – Τουμπελέκι – Ζίλια | 4 |
| Grecophon (1950+) | Λύρα – Λαούτο | 2 | Λύρα – Λαούτο | 2 |
| Virginia (1950) | Λύρα – Ούτι – Τουμπελέκι – Ζίλια | 1 | | |
| Liberty (1952+) | | | Λύρα – Ούτι – Τουμπελέκι | 4 |
| | | | Λύρα – Ούτι – Ζίλια | 2 |
| | | | Λύρα – Ούτι – Τουμπελέκι – Ζίλια | 1 |

Στον πίνακα, ο τύπος ορχήστρας «λύρα – λαούτο» εμφανίζεται από το 1919 έως το 1934 σε όλες τις «κρητικές» μελωδίες των ηχογραφήσεων του Χαρίλαου στις δισκογραφικές εταιρίες “Victor”, “Pharos” και “Columbia” Ελλάδος³²⁵.

Εξαίρεση αποτελεί η ηχογράφιση με τίτλο «Χαλεπιανός Συρτός» στην Greek Record Company το 1920 στην οποία χρησιμοποιείται ως όργανο συνοδείας το τσίμπαλο³²⁶. Το συγκεκριμένο πάντως γεγονός κατά την άποψή μου δεν εντάσσεται στο πλαίσιο της επιρροής του Χαρίλαου από την «καφέ αμάν» μουσική, καθώς ο Χαρίλαος δεν είχε ηχογραφήσει ακόμα τέτοιου είδους μουσική τη συγκεκριμένη περίοδο, ενώ μετέπειτα δεν απαντώνται άλλες ηχογραφήσεις με τσίμπαλο στη δισκογραφία του. Επίσης μεταπολεμικά γίνεται εμφανές ότι η επιλογή των τύπων ορχήστρας «καφέ αμάν» που χρησιμοποιεί ο Χαρίλαος στις ηχογραφήσεις

³²⁵ Στις συγκεκριμένες ηχογραφήσεις το λαούτο συνοδεύει εκτελώντας τη μελωδική γραμμή. Ο μόνος γνωστός λαουτιέρης από αυτούς που τον συνόδευσαν την περίοδο αυτή είναι ο Γιώργης Γομπάκης (ηχογραφήσεις “Victor” 1919), ενώ στις ηχογραφήσεις της “Pharos” λαούτο παίζει κάποιος με το όνομα «Μακρογιάννης», όπως ακούγεται να λέει ο Χαρίλαος στην ηχογράφιση με τίτλο «Μεσσαρίτικη σούστα». Στην ηχογράφιση της “Columbia” Ελλάδος, το μικρό όνομα του λαουτιέρη είναι «Λευτέρης», όπως ακούγεται μέσω επιφωνήματος από το Χαρίλαο. Και στις δύο περιπτώσεις δεν βρήκαμε κάποιες πληροφορίες για τα πλήρη στοιχεία των οργανοπαιχτών αυτών.

³²⁶ Αν κρίνουμε από τις υπόλοιπες ηχογραφήσεις της Greek R.C. της συγκεκριμένης περιόδου, εμφανίζονται σε αυτές ηχογραφήσεις του Σπύρου Στάμου με τσίμπαλο, ενώ και στον αμέσως επόμενο δίσκο (GRC-522) από αυτόν που περιέχει την ηχογράφιση του Χαρίλαου παίζει τσίμπαλο επίσης ο ίδιος, οπότε είναι πιθανόν να παίζει ο Σπύρος Στάμος και στην ηχογράφιση του «Χαλεπιανού Συρτού». Spottswood Richard, ό.π., σ. 1222.

«κρητικών» μελωδιών είναι κατά πάσα πιθανότητα συνειδητή, λόγω της χρήσης περισσότερων του ενός οργάνου από την «καφέ αμάν» ορχήστρα. Πιθανόν λοιπόν η χρήση του τσίμπαλου να προήλθε είτε από την έλλειψη λαουτιέρη τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή που πραγματοποιήθηκε η ηχογράφηση είτε από τη συνήθη πρακτική της συγκεκριμένης εταιρείας, χρήσης του τσίμπαλου στο ρεπερτόριο «παραδοσιακής μουσικής»³²⁷.

Ο τύπος ορχήστρας «λύρα – ούτι» χρησιμοποιείται αποκλειστικά στις «καφέ αμάν» ηχογραφήσεις της “Pharos” (1926 – 27) με εξαίρεση τα *τραγούδια* με τίτλο «Έσπασες τα πιάτα» που εκτελείται με συνοδεία λαούτου και «Της μαύρης κότας το αυγό» που εκτελείται με συνοδεία νυκτού εγχόρδου οργάνου, του οποίου την ταυτότητα δεν κατέστη δυνατό να αναγνωρίσουμε. Το συγκεκριμένο όργανο δεν προσομοιάζει ούτε σε ούτι ούτε σε λαούτο, ενώ κατά πάσα πιθανότητα ίσως να είναι μάντζο (cumbus), το οποίο απαντάται σε κάποιες ηχογραφήσεις «καφέ αμάν» μουσικής στην Αμερική ή μαντόλα³²⁸.

Τύπος ορχήστρας «λύρα – λαούτο» εμφανίζεται επίσης στη μοναδική ηχογράφηση του 1935 στην “Columbia” Αμερικής. Η ηχογράφηση αυτή ανήκει στο «καφέ αμάν» ρεπερτόριο του Χαρίλαου με τίτλο «Το West» (*ζέϊμπέκι*) και στο λαούτο ακούμε τον Επαμεινώνδα Ασημακόπουλο³²⁹.

Το 1939 στις ηχογραφήσεις της “Orthophonic” περνάμε σε έναν ιδιαίτερο τύπο ορχήστρας με «λύρα – λαούτο – τουμπελέκι»³³⁰. Τον αναφέρω ως ιδιαίτερο επειδή έχει μεταβατικό χαρακτήρα με συνδετικό κρίκο το κρουστό, όσον αφορά τις μέχρι εκείνη τη στιγμή ηχογραφήσεις «κρητικών» μελωδιών με τύπο ορχήστρας «κρητικό» (λύρα – λαούτο) και το πέρασμα μεταπολεμικά σε ένα νέο «ύφος» εκτέλεσης με χρήση τύπων ορχήστρας που αποτελούνται αποκλειστικά από όργανα της «καφέ αμάν» ορχήστρας, όπως το ούτι, το τουμπελέκι και τα ζίλια.

³²⁷ Το τσίμπαλο στην ηχογράφηση του Χαρίλαου συνοδεύει κρατώντας το ρυθμό, ενώ συχνά κάνει και κάποια μελωδικά «περάσματα».

³²⁸ Σε όλες τις «καφέ αμάν» μελωδίες της “Pharos” τα όργανα συνοδείας εκτελούν τη μελωδική γραμμή των κομματιών. Στην ηχογράφηση με τίτλο «Το σαλεπάκι» (Χασάπικο), ούτι παίζει ο Marko Melkon. Αυτό μας οδηγεί στην υπόθεση ότι ούτι παίζει ο ίδιος και στις υπόλοιπες ηχογραφήσεις, χωρίς όμως να είμαστε σίγουροι.

³²⁹ Το λαούτο στο κομμάτι αυτό συνοδεύει κρατώντας το ρυθμό. Τα μόνο στοιχεία που έχουμε για τον Επαμεινώνδα Ασημακόπουλο απορρέουν από τη δισκογραφία του στην οποία καταγράφονται «δημοτικά» τραγούδια και χοροί όπως η «Γειτόνισσα» (τσάμικο), η «Δασκάλα» (συρτό), ο «Γεροφώτης» (κλέφτικο). Βλ. Spottswood Richard, *Ethnic music on records, A discography of ethnic recordings produced in the United States 1893 to 1942, Vol.3*, Univ. of Illinois Press, Urbana and Chicago 1990, p. 1136.

³³⁰ Στην εταιρία αυτή εμφανίζονται δύο «κρητικές» μελωδίες και μία «καφέ αμάν». Το λαούτο εκτελεί τη μελωδική γραμμή των κομματιών, εκτός από την ηχογράφηση με τίτλο «Κατωμερίτικο – Πεντοζάλι» όπου συνοδεύει κρατώντας το ρυθμό.

Στις μεταπολεμικές ηχογραφήσεις του Χαρίλαου στην εταιρία “Kaliphon” (1945), εμφανίζεται για πρώτη φορά ο τύπος ορχήστρας «λύρα – ούτι – τουμπελέκι – ζίλια» στις μελωδίες του «κρητικού» ρεπερτορίου, ενώ στη μια ηχογράφηση τύπου «καφέ αμάν» του Marko Melkon (ο Χαρίλαος παίζει λύρα σε αυτή) ο τύπος ορχήστρας είναι «λύρα – ούτι – τουμπελέκι».

Στην εταιρία “Balkan” (1948) οι «κρητικές» μελωδίες επίσης εκτελούνται με τύπο ορχήστρας: «λύρα – ούτι – τουμπελέκι – ζίλια», ενώ οι τρεις ηχογραφήσεις με «καφέ αμάν» μελωδίες που επίσης ανήκουν στο Marko Melkon έχουν τύπο ορχήστρας: «λύρα – ούτι – τουμπελέκι».

Το 1950 ο Χαρίλαος συμμετέχει στην ηχογράφηση με τίτλο «Αλεξανδριανή φελάχα» της Βιργινίας Μαγγίδου στη δική της ιδιοκτησίας εταιρία, “Virginia”, με τύπο ορχήστρας τον ίδιο που χρησιμοποιεί και ο Χαρίλαος στις μέχρι τώρα μεταπολεμικές «κρητικές» ηχογραφήσεις: «λύρα – ούτι – τουμπελέκι – ζίλια».

Την ίδια χρονιά στην “Grecophon” παρατηρείται η μοναδική παρεκτροπή των τύπου «καφέ αμάν» ορχηστρών στο μεταπολεμικό ρεπερτόριο του Χαρίλαου. Σε σύνολο τεσσάρων ηχογραφήσεων (δύο «καφέ αμάν», δύο «κρητικών»), ο τύπος ορχήστρας είναι «λύρα – λαούτο»³³¹. Αυτό οφείλεται μάλλον στη συνεργασία του Χαρίλαου με κάποιο λαουτιέρη του οποίου δε γνωρίζουμε το όνομα στις ηχογραφήσεις που πραγματοποιήθηκαν στη συγκεκριμένη δισκογραφική και όχι σε κάποια ριζική μεταβολή του «ύφους» που ηχογραφείται μεταπολεμικά από αυτόν, καθώς στην εταιρία “Liberty” ηχογραφεί πάλι με όργανα της «καφέ αμάν» ορχήστρας.

Στη “Liberty” ο Χαρίλαος ηχογραφεί μετά το 1952 μόνο «κρητικές» μελωδίες. Στα *συρτά* που ηχογραφεί συναντάμε σε μία ηχογράφηση τον τύπο ορχήστρας: «λύρα – ούτι – τουμπελέκι – ζίλια», σχήμα που υιοθετεί στην “Kaliphon” το 1945 και τη “Balkan” το 1948, ενώ σε τέσσερις ηχογραφήσεις *συρτών* απαντάται ο τύπος: «λύρα – ούτι – τουμπελέκι». Στις δύο ηχογραφήσεις *κοντυλιών* εμφανίζεται ο τύπος ορχήστρας: «λύρα – ούτι – ζίλια». Η εναλλαγή αυτή συμβαίνει μόνο στην συγκεκριμένη εταιρία, καθώς στις προηγούμενες (“Kaliphon” και “Balkan”), ο Χαρίλαος ηχογραφούσε όλες τις «κρητικές» μελωδίες με τον τύπο ορχήστρας: «λύρα – ούτι – τουμπελέκι – ζίλια».

³³¹ Όσον αφορά τον τρόπο συνοδείας στις δύο «καφέ αμάν» μελωδίες το λαούτο εκτελεί τη μελωδική γραμμή, ενώ στις «κρητικές» κρατάει το ρυθμό. Το γεγονός αυτό δείχνει ότι ήθελε να τονιστεί περισσότερο το ρυθμικό περιβάλλον των μελωδιών, λόγω προφανώς και της έλλειψης κρουστού.

6.5. Η ρυθμική ποικιλομορφία των *συρτών*

Στα *συρτά* παρατηρείται το μεγαλύτερο ενδιαφέρον από άποψη μετάλλαξης και «νεωτερισμού», όσον αφορά τους εσωτερικούς ρυθμούς που χρησιμοποιεί στις εκτελέσεις του ο Χαρίλαος. Στη μετάλλαξη αυτή καίριο ρόλο είχε η χρήση κρουστού (τουμπελέκι) στις ηχογραφήσεις του από το 1939 και μετά, ο τρόπος εκτέλεσης του κυρίου οργάνου συνοδείας (λαούτο, ούτι, τσίμπαλο), καθώς και του κρουστού από τους μουσικούς που συμμετείχαν στην κάθε ηχογράφιση.

Πριν το 1939 και τη χρήση κρουστού οργάνου, το ηχητικό υλικό που έχουμε στη διάθεσή μας αφορά πέντε ηχογραφήσεις *συρτών* από το 1919 έως και το 1934. Σε όλες ο τύπος ορχήστρας είναι λύρα και λαούτο, εκτός από την περίπτωση των μελωδιών του «Χαλεπιανού Συρτού» όπου έχουμε τύπο ορχήστρας λύρα και τσίμπαλο.

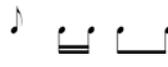
Στις τρεις πρώτες ηχογραφήσεις του 1919 – 1920 παρατηρούνται δύο περιπτώσεις εναλλαγών του εσωτερικού ρυθμού στη διάρκεια των κομματιών. Αυτές εμφανίζονται στις ηχογραφήσεις «Συρτός Κισσαμίτικος» και «Χαλεπιανός Συρτός».

Αναλυτικά στον οργανικό *συρτό* με τίτλο «Συρτός Κρητικός», δεν παρατηρείται κάποια εναλλαγή. Ο εσωτερικός ρυθμός είναι: 

Στον οργανικό *συρτό* με τίτλο «Συρτός Κισσαμίτικος», ο εσωτερικός ρυθμός που επικρατεί περισσότερο είναι: , παρατηρείται όμως η εμφάνιση στη Β' φράση του Γ' συρτού του ρυθμικού σχήματος: 

Στον οργανικό *συρτό* με τίτλο «Χαλεπιανός Συρτός», ο εσωτερικός ρυθμός που επικρατεί περισσότερο είναι: , ενώ επίσης παρατηρείται η εμφάνιση στη Β' φράση του Α' συρτού του ρυθμικού σχήματος: 

Στις δύο ηχογραφήσεις μελωδιών του «Ξεροστεριανού» στη “Pharos” το 1926 – 27 και στην “Columbia Ελλάδος” το 1934 παρατηρούνται μεγαλύτερες εναλλαγές στον εσωτερικό ρυθμό που δίνουν τα όργανα και περισσότερο η φωνή που στις προηγούμενες ηχογραφήσεις δεν υπήρχε.

Στο *συρτό* με τίτλο «Ξεροστεριανός – Συρτός» (“Pharos”), ο εσωτερικός ρυθμός που επικρατεί στο οργανικό μέρος είναι:  με εξαίρεση την Α' φράση του Α' *συρτού* που έχει:  . Στο φωνητικό μέρος του ίδιου

συρτού επικρατούν οι εσωτερικοί ρυθμοί:  και  όχι με συγκεκριμένη σειρά, ενώ κάποιες φορές εμφανίζονται και στην ίδια φράση εναλλάξ.

Ο εσωτερικός ρυθμός:  εμφανίζεται και στο φωνητικό μέρος της Α' φράσης του Α' συρτού.

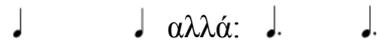
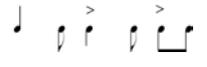
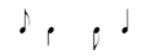
Ο εσωτερικός ρυθμός στο οργανικό μέρος της ηχογράφησης του «Χανιώτικου Ξεροστεριανού» (“Columbia” Ελλ.) είναι:  . Το ρυθμικό σχήμα:  εμφανίζεται μόνο στο φωνητικό μέρος της Α' φράσης του Α' συρτού σε αντίθεση με τον “Ξεροστεριανό Συρτό” της “Pharos” που εμφανιζόταν και στο οργανικό και στο φωνητικό. Τα ρυθμικά σχήματα  και  εμφανίζονται στο φωνητικό μέρος των υπόλοιπων φράσεων.

Παρατηρούμε στα *συρτά* αυτά τη μεταβλητότητα του εσωτερικού τους ρυθμού, η οποία βασίζεται στην ελεύθερη ανακατανομή των εσωτερικών ρυθμικών αξιών του εξωτερικού τους ρυθμού που είναι:  , ανάλογα με τους τονισμούς που γίνονται τόσο από τα όργανα όσο και από τη φωνή³³².

Παρακάτω παρουσιάζουμε τους εσωτερικούς ρυθμούς των *συρτών* του Χαρίλαου από το 1939 και μετά. Στις περιπτώσεις αυτές το τουμπελέκι και σε μία περίπτωση το λαούτο³³³ εκτελούν συγκεκριμένα ρυθμικά σχήματα.

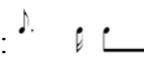
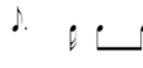
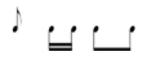
³³² Στις μελωδίες των *συρτών* σήμερα δεν παρατηρείται η ίδια μεταβλητότητα, λόγω της χρήσης και της παγίωσης στο λαούτο σταθερών εσωτερικών ρυθμικών σχημάτων όπως:  και  . Το λαούτο απαντάται συνήθως στις ηχογραφήσεις 78 στροφών να εκτελεί τη μελωδική γραμμή, καθώς τα συγκεκριμένα ρυθμικά σχήματα εκτελεσμένα από το λαούτο δεν εμφανίζονται καθόλου στο ηχητικό υλικό των δίσκων 78 στροφών που έχουν επανεκδοθεί σε ψηφιακή μορφή στη συλλογή με τίτλο «Οι Πρωτομάστορες». Βλ. *Οι Πρωτομάστορες 1920 – 1955*, Κρητικό Μουσικό Εργαστήρι Αεράκης, S.A. – 538, 1994. Τα ρυθμικά σχήματα αυτά δημιούργησαν ένα πιο σταθερό, «μπιτάτο» θα λέγαμε (από το αγγλικό Beat) παίξιμο των μελωδιών από τα όργανα και τις φωνές. Το συγκεκριμένο γεγονός δεν έχει διερευνηθεί ακόμα σε βάθος, αλλά είναι μια δική μου διαπίστωση που απορρέει από την ακρόαση του ηχητικού υλικού του Χαρίλαου και τη γνώση της σημερινής κατάστασης στην «κρητική» μουσική σήμερα και τη χρήση γι' αυτό το σκοπό (του “Beat”), ηλεκτρικών μπάσων και συνθεσάιζερ. Επίσης υπάρχουν και άλλα παραδείγματα στις ηχογραφήσεις 78 στροφών, όπως του Στέλιου Φουσταλιεράκη, του Γιάννη Δερμιτζάκη (Δεριτζογιάννης), του Κώστα Παπαδάκη (Ναύτης), οι οποίοι εκτελούν τις μελωδίες του *συρτού* με διαφορετικά από τα παραπάνω ρυθμικά σχήματα. Βλ. Αεράκης Στέλιος, *Οι Πρωτομάστορες 1920 – 1955*, Κρητικό Μουσικό Εργαστήρι Αεράκης, S.A. – 538, 1994, CD 4, 5, 10. Για να βγουν όμως πιο τεκμηριωμένα συμπεράσματα σχετικά με το ζήτημα αυτό πρέπει να διερευνηθεί γενικότερα η δισκογραφία των 78 στροφών και η μετέπειτα από αυτή, ώστε να εξετασθεί το πότε εισάγονται και παγιώνονται τα παραπάνω ρυθμικά σχήματα στο λαούτο.

³³³ Στην ηχογράφηση με τίτλο «Απελπισμένος ήμουνα» που δεν υπάρχει τουμπελέκι, ο εσωτερικός ρυθμός δίνεται από το λαούτο το οποίο δεν παίζει μελωδία όπως τις μέχρι το 1934 ηχογραφήσεις αλλά κρατάει το ρυθμό.

Αρχικά παρατηρούμε τον εξωτερικό ρυθμό τριών συρτών να μην είναι:
 αλλά:  , λόγω της χρήσης ρυθμικών σχημάτων από το τουμπελέκι και το λαούτο όπως:  ή  σε τρεις ηχογραφήσεις: Στον «Κρητικό Βαρύ Συρτό» και τον «Ξεροστεριανό» της εταιρίας “Balkan”(1948) με όργανο ρυθμού το τουμπελέκι και στο «Απελπισμένος ήμουνα» της “Grecophon”(1950+) με λαούτο. Ο κρουστός στις δύο ηχογραφήσεις της “Balkan” επηρεάζει τα υπόλοιπα όργανα που εκτελούν τη μελωδία στη βάση των συγκεκριμένων ρυθμικών μοτίβων, δεν επηρεάζει όμως τη φωνή που έχει εσωτερικό ρυθμό:  στην περίπτωση της ηχογράφησης του «Κρητικού Βαρύ Συρτού», ενώ στον «Ξεροστεριανό» η φωνή στην Α΄ φράση του Α΄ συρτού έχει:  και στη Β΄ φράση του Α΄ και Β΄ συρτού:  ή 

Στην ηχογράφιση της “Grecophon”, το λαούτο ως όργανο ρυθμού επηρεάζει επίσης τη λύρα, άλλα και τη φωνή που όμως πάλι σε κάποια σημεία έχει εσωτερικό ρυθμό: 

Με εξωτερικό ρυθμό:  έχουμε οχτώ ηχογραφήσεις. Οι τρεις ανήκουν στις εταιρίες Orthophonie (1939) και Kaliphon (1945+). Σε αυτές παρατηρούνται στα όργανα μελωδίας και ρυθμού οι εσωτερικοί ρυθμοί:  στο «Δαιμονισμένο»,  στο «Λουσακιανό» και  στο «Σελινιώτικο συρτό». Η φωνή και στα τρία *συρτά* έχει εσωτερικό ρυθμό: 

Στην εταιρία Liberty (1952+) έχουμε πέντε ηχογραφήσεις *συρτών*. Σε αυτές το τουμπελέκι ως όργανο ρυθμού εκτελεί το ρυθμικό σχήμα:  , εκτός από την ηχογράφιση με τίτλο «Την μάνα μου την αγαπώ», στην οποία παρεμβάλλεται για λίγο το ρυθμικό σχήμα:  . Τα όργανα μελωδίας σε όλες τις ηχογραφήσεις ακολουθούν τον εσωτερικό ρυθμό:  με κάποιες εξαιρέσεις. Στο «Μη σε γελάσει ο έρωτας – Αποκορωνιώτικος συρτός» στον Α΄ συρτό έχουν εσωτερικό ρυθμό:  και στο «Ο Μπογιατζής – Κεφαλιανός συρτός» κάποιες φορές:  . Η φωνή σε όλες τις ηχογραφήσεις χαρακτηρίζεται τις περισσότερες

φορές από το ρυθμικό σχήμα: , ενώ σε μερικές περιπτώσεις ακολουθεί τα όργανα του ρυθμού και της μελωδίας.

6.6. Ενσωμάτωση στο στίχο αναφορών του κοινωνικού πλαισίου

Στο ρεπερτόριο του Χαρίλαου Πιπεράκη εμφανίζονται δύο ηχογραφήσεις *ζειμπέκιων*, στους στίχους των οποίων εμπεριέχονται αναφορές από τις «πρακτικές» ορισμένων Ελλήνων μεταναστών στην Αμερική και συγκεκριμένα τη χαρτοπαιξία και τα ζάρια. Επίσης παρατηρείται η χρήση στο στίχο της ελληνοαμερικάνικης προφορικής γλώσσας (γκρίκλις)³³⁴.

Όπως έχουμε αναφέρει σε προηγούμενο κεφάλαιο, η εδραίωση της ελληνοαμερικάνικης ταυτότητας στις δεκαετίες του 1920 και του 1930 οδήγησε σ' ένα νέο ύφος ελληνικών ηχογραφήσεων από αυτό των αρχικών εγγραφών και στην εμφάνιση νέων τραγουδιών, που αφηγούνται πλέον και πραγματεύονται σε άλλες μουσικές βάσεις την μεταναστευτική εμπειρία, χρησιμοποιώντας ως εκφραστικό μέσο το στίχο³³⁵.

Σύμφωνα με την Ιωάννα Λαλιώτου: «Οι στίχοι των τραγουδιών αναφέρονταν κατά κανόνα στις διάφορες πτυχές της μεταναστευτικής διαδικασίας, (στην ζωή πριν τη μετανάστευση, στις αλλαγές, στα περιστατικά της προσωπικής ζωής και σε πρακτικές των Ελλήνων μεταναστών, όπως η χαρτοπαιξία, οι επισκέψεις στο καφέ αμάν, ο γάμος, η επιστροφή στην Ελλάδα). Άλλα τραγούδια περιέγραφαν, συνήθως σατιρικά, συγκριμένους τύπους Ελλήνων της Αμερικής. Οι στίχοι αναφέρονταν συχνά σε αντικείμενα και εμπορικά προϊόντα προκειμένου να περιγράψουν την καθημερινή πραγματικότητα των μεταναστών και τις ιδιότητες και τα γνωρίσματα της μεταναστευτικής υποκειμενικότητας. Τα περισσότερα από τα αντικείμενα που αναφέρονταν στους στίχους των τραγουδιών ήταν προϊόντα καθημερινής χρήσης. Οι στίχοι χρησιμοποιούσαν συχνά την ελληνοαμερικάνικη προφορική γλώσσα. Η σημασιολογική τάξη των στιχουργικών αναπαραστάσεων θεμελιώνει τη λειτουργία της σε παρόμοιες αναφορές. Η χρήση των γκρίκλις για τα διάφορα προϊόντα συχνά

³³⁴ Τον όρο «γκρίκλις» για την προφορική ελληνοαμερικάνικη γλώσσα δανείζομαι από την Ιωάννα Λαλιώτου. Βλ. Λαλιώτου Ιωάννα, *Διασχίζοντας τον Ατλαντικό: Η Ελληνική μετανάστευση στις ΗΠΑ κατά το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα*, Πόλις, Αθήνα 2006, σ. 243

³³⁵ Βλ. Κόγιας Ντίνος Θ., ό.π., σ. 82.

συνιστούσε εκείνο ακριβώς το στοιχείο που προσέδιδε στα τραγούδια τον ιδιαίτερο μεταναστευτικό χαρακτήρα τους. Αν παραλείπονταν από αυτά λέξεις σαν το κάρο (car – αυτοκίνητο), το κρίμι (cream – κρέμα), το μπάξι (box – κουτί), το πούσκαρο (pushcart – καροτσάκι), τη φρίζα (freezer – ψυγείο) ή το κλόμπι (club), θα προκαλούνταν σημασιολογική κρίση, καθώς στις περισσότερες περιπτώσεις θα ήταν ειδάλως αδύνατο να καταλάβει κανείς ότι το τραγούδι αναφερόταν ειδικά στις εμπειρίες των Ελλήνων μεταναστών της Αμερικής». ³³⁶

Οι ηχογραφήσεις του Χαρίλαου που εντάσσονται στο συγκεκριμένο ύφος και πλαίσιο είναι «Το West» ή «Το Τουστ» με έτος έκδοσης το 1935 (“Columbia”) και ο «Κουμαρτζής» το 1939 (“Orthophonic”). Ανήκουν δηλαδή στη δεύτερη δεκαετία ηχογραφήσεών του, καθώς στη “Pharos” το 1926 – 27, που επίσης ηχογράφησε μουσική τύπου «καφέ αμάν» δεν εμφανίζονται τέτοια δείγματα.

Το West ή Το Τουστ

Πήγα και στο Σαν Φραντζίσκο όλο μερακλήδες βρίσκω
Σακραμέντο και Βαλέο τι έχω πάθει δε στο λέω
Σακραμέντο και Λονταϊ ο Θεός να σας φυλάει
Στο Σολέκι και στο Μπιούτι μου τη σκάσαν στο μπαρμπούτι
Πήγα για να πάρω τσέντζι και μ’ αφήκαν μ’ ούτε σέντζι
Βρε, Και στο South οι σφουγγαράδες χάσανε πολλούς παράδες
Βρε τους τυλίξανε στα ζάρια, αχ, και τους’ φάγαν τα σφουγγάρια
Βρε, παίζαν με γιομάτο ζάρι και δεν παίρνανε χαμπάρι

Κουμαρτζής

Όταν στο Κλόμπυ ανεβώ, όπλες τη πόκα για να παίξω
Είναι η πρώτη μου δουλειά το Τζόκαρι να παίξω
Έχω ασσέους καλέ πέντε πε και μπαίνω μες στο μπάνκι
Και με το τέταρτο χαρτί, τρομάρα μου, κώβει το τρίτο ο μπάνκι
Τζόκαρι άγραφο χαρτί, ώπα, πού είσαι τυπωμένο
Που για τα σένα έγινα, τρομάρα μου, θρο άουτ ο καημένος
Κι όταν τα ζάρια, καλέ, τα κουνώ στα πεντοδάχτυλα μου
Ντόρτια και ντούζες έρχονται, τρομάρα μου και χάνω τα λεφτά μου

³³⁶ Βλ. Λαλιώτου Ιωάννα, ό.π., σ. 243.

Οι στίχοι αναφέρονται στις «πρακτικές» της χαρτοπαιξίας και των ζαριών, που ήταν μια συνήθης ασχολία ορισμένων Ελλήνων μεταναστών, ιδιαίτερα στα καφενεία που τα περισσότερα λειτουργούσαν ως χαρτοπαιχτικές λέσχες³³⁷.

Ο Μανώλης Σταγάκης, αναφέρεται σε συνέντευξή του για το Χαρίλαο και την αγάπη του για τον «τζόγο», όταν επισκέπτονταν την Κρήτη: «Δηλαδή αυτός είχε πιάσει πολλά λεφτά από τη λύρα, αλλά ήτανε κουμαρτζής, ήτονε, ήτονε... άστα»³³⁸. Όπως φαίνεται από την παραπάνω δήλωση και ο ίδιος ο Χαρίλαος ήταν «κουμαρτζής» και η πραγματικότητα αυτή εκφράστηκε μέσω των τραγουδιών του.

Όσον αφορά τους στίχους των συγκεκριμένων ηχογραφήσεων, σε αυτούς περιέχονται πολλές λέξεις της ελληνοαμερικάνικης προφορικής γλώσσας που αφορούσαν πολλές φορές χαρτοπαιχτικούς όρους, όπως «σέντζι» (cent), «κλόμπυ» (club), «Τζόκαρι» (joker), «μπάνκι» (Bank).

³³⁷ Παπαδόπουλος Γιάννης, *ό.π.*, σ. 499-500.

³³⁸ http://digitalcrete.ims.forth.gr/MusicalRoutes/index.php?option=com_content&view=article&id=2655&type=&originPage=freesearch (ημερομηνία πρόσβασης 18/02/2011).

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ο Χαρίλαος σε αντίθεση με τους άλλους Κρητικούς στην καταγωγή μουσικούς που μετανάστευσαν και εγκαταστάθηκαν τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα στην Αμερική, κατάφερε να προσαρμόσει τη μουσική του, αλλά και να προσαρμοστεί και ο ίδιος στις ανάγκες ενός πολύ διαφορετικού κοινωνικού πλαισίου από αυτό του τόπου καταγωγής του.

Ταυτόχρονα η ανάπτυξη στην Αμερική της τεχνολογίας των ηχογραφήσεων και της δισκογραφικής παραγωγής, του έδωσε τη δυνατότητα να γίνει ένας από τους πρώτους Κρητικούς μουσικούς που χρησιμοποίησαν το καινούριο αυτό μέσο το 1919.

Επίσης, ο Χαρίλαος αποτέλεσε τον πρώτο από τους Κρητικούς μουσικούς που πραγματοποίησε ηχογράφιση με το όνομά του, καθώς πριν από αυτόν εκδόθηκαν μόνο δύο δίσκοι με «κρητική» μουσική το 1917 στην Αμερική, χωρίς όμως να αναγράφονται τα ονόματα των μουσικών σε αυτούς.

Τα ονόματα με τα οποία απαντάται ο Χαρίλαος στη δισκογραφία είναι τα εξής: «Χ. Παπαδάκης» και συχνά «Χαρίλαος», χωρίς κάποιον άλλον προσδιορισμό, συχνά δηλ. χωρίς το επίθετό του, στις εταιρίες “Victor”(1919) και “Greek.R.C.”(1920) αντίστοιχα· «Χαρίλαος Κρητικός» στις εταιρίες “Pharos” (1926 – 27) και “Columbia” Αμερικής (1935), «Χαρίλαος Πιπεράκης – Κρητικός» στην “Kaliphon” (1945+), «Χαρίλαος Πιπεράκης» στην “Balkan”(1948) και το «Χαρίλαος» στη “Liberty” (1952+). Με τον τρόπο αυτό έγινε γνωστός περισσότερο με το όνομά του ως Χαρίλαος, το οποίο το χρησιμοποιούσε στη δισκογραφία προφανώς λόγω της σπανιότητάς του ή με το προσωνύμιο «Χαρίλαος Κρητικός», δηλώνοντας με τον τρόπο αυτό την «ταυτότητα» του Κρητικού στο πολυεθνικό και πολυπολιτισμικό περιβάλλον των Η.Π.Α. και ταυτόχρονα προσδιορίζοντας – προσελκύοντας ένα μέρος του κοινού (Κρητικοί) που θα αγόραζε τους δίσκους του.

Η δισκογραφική του δραστηριότητα σε μια περίοδο όπου η δισκογραφία «κρητικής» μουσικής στην Ελλάδα δεν είχε ξεκινήσει ακόμα (ξεκίνησε μετά το 1925 από ξένα συνεργεία δισκογραφικών εταιριών), τον έκανε διάσημο στους Κρητικούς της Ελλάδας και της Αμερικής. Παράλληλα οι πρώτες του ηχογραφήσεις με «κρητική» μουσική αποτέλεσαν εξ’ ολοκλήρου αντικείμενο μίμησης από τους μουσικούς της Κρήτης επηρεάζοντας ίσως σε μεγάλο βαθμό το γενικότερο «ύφος» με το οποίο παίζεται η «κρητική μουσική» μέχρι σήμερα. Ενδεικτική είναι η περίπτωση του Ανδρέα Ροδινού που επανεκτέλεσε σε δικιές του ηχογραφήσεις στις αρχές τις

δεκαετίας του '30, αυτούσιο, σχεδόν το σύνολο των μελωδιών που ηχογράφησε το 1919 – 1920 ο Χαρίλαος.

Τη δεκαετία του '20 στην Αμερική γνωρίζει μεγάλη άνθηση η παραγωγή δίσκων της μουσικής τύπου «καφέ αμάν», καθώς είχε μεταναστεύσει ήδη εκεί από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα ένας μεγάλος αριθμός Ελλήνων και άλλων εθνοτήτων από περιοχές της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας (Ρωμιών, Τούρκων, Εβραίων, Αρμενίων κ.α.). Η «καφέ αμάν» μουσική για τις εθνότητες αυτές αποτελούσε κοινή πολιτισμική έκφραση. Παράλληλα, άκμασαν την ίδια περίοδο στην Αμερική τα κέντρα διασκέδασης τύπου «καφέ αμάν», απασχολώντας πολλούς μουσικούς και τραγουδιστές – τριες που έπαιζαν το συγκεκριμένο είδος μουσικής.

Ο Χαρίλαος Πιπεράκης ως επαγγελματίας μουσικός πιθανότατα προσέβλεψε οικονομικά στην ανάπτυξη των κέντρων και της μουσικής «καφέ αμάν». Το γεγονός αυτό τον οδήγησε στην ηχογράφιση για πρώτη φορά, στο πλαίσιο που προαναφέραμε, μουσικής τύπου «καφέ αμάν» τα έτη 1926 – 27. Το «καφέ αμάν» ρεπερτόριο που ηχογράφησε τη συγκεκριμένη περίοδο αποτελείται από λαϊκές στην πλειονότητά τους μελωδίες και τραγούδια από τη Μικρά Ασία και την Κωνσταντινούπολη, καθώς στο στίχο τους δεν ανιχνεύονται στοιχεία αναφορικά του κοινωνικού πλαισίου της Αμερικής.

Επίσης, οι «καφέ αμάν» μελωδίες του Χαρίλαου που εκδίδονται στη “Pharos”, όπως η «Ντου Ντου», το «Καλογεράκι», «Το έσπασες τα πιάτα» κ.ά., αποτελούν τις πρώτες εκτελέσεις των τραγουδιών αυτών στη δισκογραφία, ενώ μετέπειτα εμφανίζονται επανεκτελέσεις τους σε ηχογραφήσεις από άλλους Έλληνες μουσικούς και τραγουδιστές στην Αμερική και την Ελλάδα, όπως τον Κώστα Δούσα, τη Μαρίκα Παπαγκίκα, τον Αντώνη Διαμαντίδη (Νταλκά), το Ζαχαρία Κασσιμάτη κ.ά.. Το γεγονός αυτό δείχνει ότι οι ηχογραφήσεις του Χαρίλαου και γενικότερα οι ηχογραφήσεις «ελληνικής» μουσικής στην Αμερική επηρέασαν τη δισκογραφία στην Ελλάδα.

Πώς όμως ο Χαρίλαος μαθαίνει τις «καφέ αμάν» μελωδίες και τα *ταξίμια* που παρουσιάζονται στις ηχογραφήσεις του; Ο Chris Williams³³⁹ υποστηρίζει ότι ο Χαρίλαος υπήρξε μαθητής του Tanburi Cemil Bey και έμαθε από αυτόν τεχνικές της πολιτικής λύρας. Επίσης έμαθε από τον ίδιο και μελωδίες όπως και το *ζείμπέκι*

³³⁹ Williams Chris, “The Cretan Muslims and the Music of Crete”, στο: Tziouvas Dimitris, *Greece and the Balkans: identities, perceptions and cultural encounters since the enlightenment*, Ashgate, 2003, p. 208-219.

«Μανταλένια» που το ηχογράφησε ο Χαρίλαος μετέπειτα από αυτόν. Παρόλα αυτά το γεγονός της μαθητείας δε μπορεί να αποδειχτεί, καθώς ο Tanburi Cemil Bey πέθανε το 1916 χωρίς να έχει πάει στην Αμερική όπου βρισκόταν ο Χαρίλαος από το 1909. Το πιθανότερο και αυτό που μπορούμε να κρατήσουμε ως συμπέρασμα είναι ότι ένα μέρος της γνώσης του Χαρίλαου για τη μουσική «καφέ αμάν» προέκυψε από τη μελέτη των δίσκων του Tanburi Cemil Bey, αλλά και άλλων μουσικών που είχαν ηχογραφήσει στην Οθωμανική Αυτοκρατορία και την Αμερική πριν από αυτόν.

Το μεγαλύτερο μέρος της γνώσης της «καφέ αμάν» μουσικής για το Χαρίλαο φαίνεται να προέκυψε από τη σύμπραξή του με μουσικούς που ανήκαν στο συγκεκριμένο είδος, όπως το Marko Melkon Alemsharian με τον οποίο ο Χαρίλαος είχε μακροχρόνια συνεργασία στη δισκογραφία (από το 1926 έως και τη δεκαετία του '50) και κατ' επέκταση με ένα μεγαλύτερο κύκλο μουσικών που έπαιζαν με το Melkon ή που γενικότερα έπαιζαν στα «καφέ αμάν» της Νέας Υόρκης³⁴⁰, όπως τον Αχιλλέα Πούλο, τη Μαρίκα Παπαγκίκα, την Αμαλία Βάκα και άλλους Έλληνες και ξένους μουσικούς.

Ιδιαίτερο στοιχείο το οποίο επιβεβαιώνει τα οικονομικά κίνητρα της ενασχόλησης του Χαρίλαου τη δεκαετία του '20 με τη μουσική τύπου «καφέ αμάν», αφορά η ίδρυση το 1920 δικής του δισκογραφικής εταιρίας στη Νέα Υόρκη με την επωνυμία “Pharos”. Στην εταιρία αυτή ηχογραφείται κυρίως μουσική «καφέ αμάν» από Έλληνες, Αρμένιους και Τούρκους μουσικούς, ενώ οι κοινές εκδόσεις δίσκων που πραγματοποιεί η “Pharos” το 1920 με την αμερικανοαρμένικης ιδιοκτησίας M.G.Parsekian, δείχνουν ότι οι συγκεκριμένες ηχογραφήσεις απευθύνονται σε ένα διευρυμένο εθνοτικά καταναλωτικό κοινό. Η συγκεκριμένη επιχειρηματική ενασχόληση του Χαρίλαου και η συναναστροφή του με τους μουσικούς που ηχογραφούσαν στην εταιρία του, αποτέλεσαν επίσης σημαντικούς παράγοντες της γνώσης του για την «καφέ αμάν» μουσική.

Όσον αφορά τις μουσικές πρακτικές του Χαρίλαου και τους χώρους τους οποίους έπαιζε, τα συμπεράσματά μας απορρέουν από αναφορές του μαθητή του Γιώργου Στυλιανάκη και του συνεργάτη του Χαρίλαου, κιθαρίστα Γιώργου Κατσαρού.

Στις αναφορές του Γιώργου Στυλιανάκη παρουσιάζεται η ποικιλία του ρεπερτορίου του Χαρίλαου με στόχο να προσελκύσει ένα διαφορετικό κοινό από το

³⁴⁰ Στη Νέα Υόρκη έμενε ο Χαρίλαος τη δεκαετία του '20.

κρητικό. Αναφέρει επίσης ο Στυλιανάκης ότι στα κέντρα που έπαιζε ο Χαρίλαος το κοινό αποτελούνταν από Έλληνες, Αραβες, Αρμένιους Τούρκους κ.ά., ενώ το συγκρότημα που έπαιζε μαζί του αποτελούνταν από δύο τραγουδίστριες, δύο χορεύτριες, ένα κανονάκι, ένα ούτι και ένα ταμ – ταμ (τουμπελέκι).

Τα παραπάνω στοιχεία ενταγμένα στο γενικότερο πλαίσιο της ακμής των «καφέ αμάν» στην Αμερική κατά το μεσοπόλεμο σε συνδυασμό με τις ηχογραφήσεις από το Χαρίλαο μουσικής τέτοιου είδους, καθώς και τους συνεργάτες του Χαρίλαου τη συγκεκριμένη περίοδο (Marko Melkon, Γιώργος Κατσαρός) μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι έπαιζε στα «καφέ αμάν».

Ο Χαρίλαος, εκτός από τα «καφέ αμάν», έπαιζε επίσης με μη «κρητικές» ορχήστρες σε περιοδείες στις πολιτείες της Αμερικής, τις οποίες οργάνωνε ο κιθαρίστας Γιώργος Κατσαρός τις δεκαετίες του '20 και του '30. Το συγκεκριμένο γεγονός αναφέρεται από τον ίδιο τον Κατσαρό.

Στους τομείς ανάλυσης του ηχητικού υλικού των ηχογραφήσεων του τα συμπεράσματα που προκύπτουν είναι τα εξής:

Το ρεπερτόριο που ηχογράφησε ο Χαρίλαος την περίοδο 1919 – 1920 εντάσσεται στο πλαίσιο προώθησης της «παραδοσιακής» μουσικής των μεταναστών από τις μεγάλες αμερικάνικες και τις πρώτες ελληνοαμερικάνικες δισκογραφικές, καθώς απαντώνται σε αυτό μόνο οργανικές «κρητικές» μελωδίες. Το γεγονός αυτό φανερώνει ότι το ζητούμενο από τις εταιρίες σε ορισμένες περιπτώσεις ήταν η προώθηση στους μετανάστες, κυρίως του χορευτικού ρεπερτορίου, χωρίς να τους ενδιαφέρει το φωνητικό μέρος. Οι δισκογραφικές εταιρίες της περιόδου αυτής, στόχευαν στο κοινό που θα προωθούσαν τους δίσκους «παραδοσιακής» μουσικής, κάνοντας χρήση τοπωνυμίων στους τίτλους των ηχογραφήσεων. Για το λόγο αυτό στους τίτλους των ηχογραφήσεων του Χαρίλαου τη συγκεκριμένη περίοδο χρησιμοποιούνται τοπωνύμια όπως Κρητικός, Κισσαμίτικος, Χαλεπιανός, Ηρακλειώτικος κ.ά..

Το 1926 – 27 στο υπό ανάλυση ηχητικό υλικό δέκα ηχογραφήσεων του Χαρίλαου εντοπίστηκαν επτά μελωδίες τύπου «καφέ αμάν» και τρεις «κρητικές». Το πλαίσιο που εντάσσονται οι συγκεκριμένες ηχογραφήσεις αναπτύχθηκε παραπάνω και αφορά την περίοδο ακμής της «καφέ αμάν» μουσικής.

Το 1934 ο Χαρίλαος ηχογραφεί στην “Columbia” Ελλάδα μια μελωδία «κρητικού» ρεπερτορίου. Το ηχητικό υλικό της συγκεκριμένης ηχογράφησης είναι το μοναδικό που βρήκαμε από αυτόν στο ελληνικό πλαίσιο, ενώ υπάρχουν ενδείξεις και

για άλλες ηχογραφήσεις του στην ίδια εταιρία. Το 1935 και το 1939 στο ηχητικό υλικό τεσσάρων ηχογραφήσεων εμφανίζονται στο ρεπερτόριό του δύο μελωδίες «καφέ αμάν» και δύο «κρητικές». Τους φορείς παραγωγής σε όλες τις ηχογραφήσεις του Χαρίλαου τη δεκαετία του '30, αποτελούν οι μεγάλες δισκογραφικές εταιρίες της Αμερικής και της Ελλάδος.

Μεταπολεμικά οι ηχογραφήσεις του Χαρίλαου πραγματοποιούνται αποκλειστικά από νέους φορείς παραγωγής τους οποίους αποτελούν οι νεοϊδρυθείσες ελληνοαμερικάνικες δισκογραφικές εταιρίες. Η αλλαγή των φορέων παραγωγής συνέβη λόγω της παύσης της ενασχόλησης των μεγάλων αμερικανικών δισκογραφικών εταιριών με την «ελληνική» μουσική και του νέου μεταναστευτικού κύματος από την Ελλάδα, το οποίο επαύξησε το καταναλωτικό κοινό της «ελληνικής» μουσικής στην Αμερική.

Στο συγκεκριμένο μεταπολεμικό πλαίσιο εντοπίσαμε το ηχητικό υλικό δεκαοχτώ ηχογραφήσεων του Χαρίλαου και πέντε ηχογραφήσεων μελωδιών «καφέ αμάν» της Βιργινίας Μαγγίδου και του Marko Melkon, στις οποίες ο Χαρίλαος συμμετέχει με τη λύρα. Από τις δεκαοχτώ δικές του ηχογραφήσεις, οι δεκαέξι αποτελούν «κρητικές» μελωδίες και οι δύο μελωδίες τύπου «καφέ αμάν». Το πλήθος των «κρητικών» μελωδιών σε σχέση με τις λίγες ηχογραφήσεις «καφέ αμάν» στο ρεπερτόριο του Χαρίλαου μάλλον βρίσκει την εξήγησή του στην κάμψη της μουσικής και των ορχηστρών «καφέ αμάν» μεταπολεμικά λόγω της μεταφοράς από τους νεόφερτους Έλληνες μετανάστες των ορχηστρών με μπουζούκια και τη δημιουργία μέσω αυτών ενός νέου τύπου διασκέδασης.

Επίσης η μείωση των ηχογραφήσεων μουσικής «καφέ αμάν» στη δισκογραφία του Χαρίλαου απορρέει από τη γενικότερη ύφεση των πωλήσεων δίσκων μουσικής τέτοιου είδους στην Αμερική σχεδόν από τα τέλη της δεκαετίας του '20. Οι λόγοι της συγκεκριμένης ύφεσης εντοπίζονται στην εισαγωγή δίσκων από την Ελλάδα και την επικράτηση του νέου «ύφους» που δημιουργήθηκε εκεί από τους εν Ελλάδι μουσικούς. Για το λόγο αυτό, κατά πάσα πιθανότητα, μεγάλα ονόματα της «καφέ αμάν» μουσικής στην Αμερική όπως η Μαρίκα Παπαγκίκα, ο Αχιλέας Πούλος, η «Κυρία Κούλα» και η Αμαλία Βάκα σταματούν να ηχογραφούν στα τέλη της δεκαετίας του '20.

Στο ηχητικό υλικό σαράντα μίας ηχογραφήσεων του Χαρίλαου Πιπεράκη, οι οποίες αποτελούν το σύνολο του υπό ανάλυση υλικού που κατέστη δυνατό να εντοπίσουμε από τις συνολικά εξήντα τρεις ηχογραφήσεις του (πενήντα επτά δικές

του και έξι άλλων μουσικών, ενώ αφήνουμε ανοιχτό το ενδεχόμενο να υπάρχουν και άλλες ηχογραφήσεις), οι δεκαέξι εντάσσονται στις μελωδίες τύπου «καφέ αμάν» (εννιά ζειμπέκινα, τέσσερα τραγούδια, ένα νησιώτικο *συρτό*, ένα *Χασάπικο* και ένα *τσιφτετέλι*) και είκοσι πέντε στο «κρητικό» ρεπερτόριο (δεκαέξι *συρτά*, οχτώ *κοντυλιές* και ένα *πεντοζάλι*).

Επίσης παρουσιάζονται σε όλη τη διάρκεια της δισκογραφίας του, επτά ηχογραφήσεις μελωδιών «καφέ αμάν» με οργανικούς αυτοσχεδιασμούς (*ταξίμια*) στις εισαγωγές (ελεύθερα) ή ενδιάμεσα των κομματιών (ρυθμικά), εκτελεσμένα στη λύρα από το Χαρίλαο, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις παρουσιάζεται στην ίδια ηχογράφιση και εισαγωγικό και ρυθμικό *ταξίμι* μαζί. Η εκτέλεση *ταξιμιών* από το Χαρίλαο φανερώνει τη βαθιά γνώση και την υιοθέτηση στο παίξιμό του, γενικότερα του «ύφους» της «καφέ αμάν» μουσικής και όχι την αποσπασματική εκτέλεση κάποιων μελωδιών του συγκεκριμένου είδους.

Από την ανάλυση των τύπων ορχήστρας του ρεπερτορίου του Χαρίλαου βγάζουμε τα εξής συμπεράσματα: Στις πρώτες ηχογραφήσεις «κρητικού» ρεπερτορίου του Χαρίλαου στη Victor το 1919 εμφανίζεται ο τύπος ορχήστρας «λύρα – λαούτο». Ο τύπος αυτός διατηρείται στις «κρητικού» ρεπερτορίου ηχογραφήσεις μέχρι και τα μέσα της δεκαετίας του '30. Ειδικότερα, το 1920 εμφανίζεται για μία μόνο φορά σε όλη τη δισκογραφία του Χαρίλαου και από την εταιρεία "Greek.R.C.", ο τύπος ορχήστρας «λύρα – τσίμπαλο».

Στις ηχογραφήσεις που πραγματοποιούνται στη δική του εταιρεία "Pharos" την περίοδο 1926 – 27, οι «κρητικές» μελωδίες διατηρούν το «παραδοσιακό» τους χαρακτήρα με τύπο ορχήστρας: «λύρα – λαούτο», ενώ στην πλειοψηφία τους οι «καφέ αμάν» μελωδίες παρουσιάζονται με τον τύπο ορχήστρας: «λύρα – ούτι». Εξαιρεση αποτελούν δύο ηχογραφήσεις «καφέ αμάν» μελωδιών που φέρουν τους τίτλους «Έσπασες τα πιάτα» και «Της μαύρης κότας το αυγό (Tis Mavris Kotas to Avgο – Horos (Dance of Tilos))». Στην πρώτη ηχογράφιση παρουσιάζεται τύπος ορχήστρας «λύρα – λαούτο», ενώ στη δεύτερη δεν κατέστη δυνατό να αναγνωριστεί η ταυτότητα του οργάνου συνοδείας, το οποίο κατά πάσα πιθανότητα είναι είτε μπάντζο (cumbus) είτε μαντόλα, χωρίς όμως να είμαστε σίγουροι γι' αυτό.

Τη δεκαετία του 1930 οι ηχογραφήσεις «κρητικών» μελωδιών επίσης διατηρούν το «παραδοσιακό» τους χαρακτήρα, όσον αφορά τα όργανα από τα οποία εκτελούνται με λύρα και λαούτο, εκτός των ηχογραφήσεων του 1939 στις οποίες παρουσιάζεται για πρώτη φορά κρουστό όργανο (τουμπελέκι). Την ίδια περίοδο το

ούτι έχει εκτοπιστεί από το λαούτο στις «καφέ αμάν» μελωδίες. Αυτό ίσως να οφείλεται στη σταδιακή όπως αναφέραμε κάμψη των ηχογραφήσεων τύπου «καφέ αμάν» από τα τέλη της δεκαετίας του 1920 μπορεί όμως και να αφορά αποκλειστικά την επιλογή συνεργατών από το Χαρίλαο τη συγκεκριμένη περίοδο.

Στις μεταπολεμικές ηχογραφήσεις του Χαρίλαου, για πρώτη φορά στο ύφος των «κρητικών» μελωδιών ενσωματώνονται υφολογικά στοιχεία της «καφέ αμάν» μουσικής με τη χρήση στην πλειοψηφία των ηχογραφήσεων αυτής της περιόδου του τύπου ορχήστρας: «λύρα – ούτι – τουμπελέκι – ζίλια», αλλά και παραπλήσιων τύπων όπως: «λύρα – ούτι – τουμπελέκι» ή «λύρα – ούτι – ζίλια».

Οι ηχογραφήσεις με μελωδίες «καφέ αμάν» της μεταπολεμικής περιόδου, οι οποίες εκτός αυτών της “Grecophon” που ανήκουν στο Χαρίλαο, οι υπόλοιπες ανήκουν στο Marko Melkon και τη Βιργινία Μαγκίδου, εμφανίζονται επίσης με τύπους ορχήστρας: «λύρα – ούτι – τουμπελέκι» και «λύρα – ούτι – τουμπελέκι – ζίλια». Το γεγονός αυτό δείχνει ότι ένας από τους λόγους που ο Χαρίλαος μετέφερε τους «καφέ αμάν» τύπους ορχήστρας στο «κρητικό» ρεπερτόριο, αφορά τη συνεργασία του με τους παραπάνω μουσικούς.

Παρατηρούμε επίσης στο σημείο αυτό, το φαινόμενο της αλληλεπίδρασης διαφορετικών μουσικών «παραδόσεων» σε ένα πλαίσιο πολύ μακρινό και διαφορετικό από αυτό που «γεννήθηκαν». Η αλληλεπίδραση αυτή μέσα στο πλαίσιο που πραγματοποιείται, απορρέει κυρίως από τη δημιουργία μουσικών δικτύων που συντίθενται από μουσικούς διαφορετικής καταγωγής, καθιστώντας τις μεταπολεμικές ηχογραφήσεις «κρητικής» μουσικής του Χαρίλαου μίγμα ετερόκλητων πολιτισμικών χαρακτηριστικών μέσω της χρήσης οργάνων που δεν ανήκουν στην «παραδοσιακή» μουσική της Κρήτης. Το ίδιο επίσης μπορούμε να πούμε και για τη χρήση της «κρητικής» λύρας στην «καφέ αμάν» μουσική, η οποία δεν είχε προηγούμενο για το συγκεκριμένο ρεπερτόριο, ενώ όπως φαίνεται δε συνεχίστηκε μετέπειτα από άλλους είτε στο «καφέ αμάν» ρεπερτόριο είτε στα «ρεμπέτικα».

Τα μη «κρητικά» όργανα και ο τρόπος που εκτελούν τις «κρητικές» μελωδίες, επηρεάζουν και άλλες παραμέτρους των μελωδιών αυτών όπως τον εσωτερικό και τον εξωτερικό ρυθμό στην περίπτωση των *συρτών*.

Η ποικιλία των εσωτερικών και των εξωτερικών ρυθμών που συναντάμε στα *συρτά* του Χαρίλαου, όσον αφορά το οργανικό μέρος βρίσκεται σε αλληλεπίδραση με τους μουσικούς που συμμετέχουν κάθε φορά στις ηχογραφήσεις του. Για παράδειγμα άλλα ρυθμικά σχήματα παίζει ο κρουστός στις ηχογραφήσεις της “Balkan” και άλλα

στης “Liberty” ή αλλιώς επηρεάζει με τον τρόπο συνοδείας του ο «κρητικός» λαουτιέρης και αλλιώς ο μη «κρητικός» ή το ούτι και το τσίμπαλο.

Παρατηρείται ότι η χρήση κρουστού το 1939 σίγουρα μεγάλωσε την «γκάμα» των ρυθμικών σχημάτων με τα οποία εκτελούσε ο Χαρίλαος τα *συρτά*, παρόλα αυτά δεν ήταν μόνο αυτή η αιτία της ρυθμικής ποικιλομορφίας τους, εφόσον αυτή παρατηρείται και πριν από τη χρήση του, αρχικά σε μικρή κλίμακα στις ηχογραφήσεις οργανικών *συρτών* του 1919 – 20 και σε μεγαλύτερη κυρίως λόγω του φωνητικού μέρους στις ηχογραφήσεις του 1926 – 27 και του 1934.

Το κύριο χαρακτηριστικό των *συρτών* του Χαρίλαου είναι η ποικιλία των εσωτερικών ρυθμικών σχημάτων μέσα στο ίδιο κομμάτι, τόσο από τη φωνή όσο και από τα όργανα, ακόμα και σε περιπτώσεις που το τουμπελέκι ή το λαούτο εκτελούν κάποιο συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα. Χαρακτηριστικό είναι το τραγούδι του Χαρίλαου που στην πλειοψηφία των ηχογραφήσεων των *συρτών* από την αρχή της δισκογραφίας του εμπεριέχει το ρυθμικό σχήμα: ♪ ♫ ♪ ♫ , ανεξάρτητα του εσωτερικού ρυθμού των οργάνων μελωδίας και ρυθμού.

Τέλος στους στίχους των τραγουδιών που ηχογράφησε ο Χαρίλαος εντοπίζονται αναφορές του κοινωνικού πλαισίου της Αμερικής, οι οποίες αφορούν την πρακτική της χαρτοπαιξίας μεταξύ των Ελλήνων μεταναστών σε δύο ηχογραφήσεις ζεϊμπέκικων του 1935 και του 1939, καθώς και τη χρήση της ελληνοαμερικάνικης προφορικής διαλέκτου (γκρίκλις). Οι συγκεκριμένες ηχογραφήσεις εντάσσονται στο πλαίσιο της ενσωμάτωσης, κυρίως κατά τις δεκαετίες του '20 και του '30, των Ελλήνων μεταναστών στην αμερικανική κοινωνία. Η ενσωμάτωση αυτή εκφράστηκε από τους μετανάστες μουσικούς κυρίως μέσω των στίχων των τραγουδιών τους, οδηγώντας έτσι στη μετάλλαξη του «παραδοσιακού ύφους» των πρώτων ελληνικών ηχογραφήσεων.

Στην παρούσα πτυχιακή επιχειρήθηκε η μελέτη της δισκογραφίας του Χαρίλαου και βασικών παραμέτρων των ηχογραφήσεών του στο ιστορικό, κοινωνικό και μουσικό πλαίσιο μέσα στο οποίο διαμορφώθηκαν, λαμβάνοντας ταυτόχρονα υπόψη το ρόλο των φορέων δισκογραφικής παραγωγής σε κάθε περίοδο.

Ευελπιστώ η πτυχιακή μου να αποτελέσει κίνητρο και για άλλους ερευνητές με στόχο την έναρξη της έρευνας της δισκογραφίας και άλλων Κρητικών μουσικών στις 78 στροφές, αλλά και μετέπειτα, ώστε να δοθεί μια συνολική και ερμηνευτική εικόνα του φαινομένου της «λαϊκής» μουσικής της Κρήτης και να απαντηθούν

διάφορα ερωτήματα για την πορεία της έως σήμερα, αλλά και το ρόλο της δισκογραφίας στην πορεία αυτή.

Από την πλευρά της διερεύνησης και άλλων παραμέτρων του ηχητικού υλικού της δισκογραφίας του Χαρίλαου, μπορούν να αποτελέσουν πεδίο έρευνας η τροπική ανάλυση των μελωδιών και των *ταξιμιών* του. Η μορφολογική μελέτη των μελωδιών και του τραγουδιού με στόχο να βρεθούν κι άλλες επιρροές που δέχθηκε η μουσική του στο αμερικανικό κοινωνικό – μουσικό πλαίσιο. Επίσης, η καταγραφή των «κρητικών» μελωδιών των πρώτων ηχογραφήσεων του Χαρίλαου και η υφολογική σύγκρισή τους με τις ηχογραφήσεις του Ανδρέα Ροδινού, οι οποίες φαίνεται ότι έχουν επηρεαστεί σε μεγάλο βαθμό, θα μπορούσε να αποτελέσει ένα ακόμη ενδιαφέρον θέμα μελέτης. Τέλος, προτείνεται η διερεύνηση της ενδεχόμενης ρυθμικής ποικιλομορφίας των *συρτών* στη δισκογραφία 78 στροφών, αλλά και μετέπειτα, καθώς αυτή παρουσιάστηκε σε μεγάλο βαθμό στις ηχογραφήσεις *συρτών* του Χαρίλαου πριν την επιρροή των οργάνων της «καφέ αμάν» ορχήστρας.

Βιβλιογραφία

Ανδρικόκος Νίκος, «Το υβριδικό σύστημα των «λαϊκών δρόμων» και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισής του», *Μουσική (και) θεωρία*, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, 2010, σ. 96-106.

Ανωγειανάκης Φοίβος, *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*, Μέλισσα, Αθήνα 1991.

Baud-Bovy S., *Μουσική καταγραφή στην Κρήτη: 1953-1954*, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο Μέλπωσ Μερλιέ, Αθήνα 2006.

Δεικτάκης Αθανάσιος Π., *Χανιώτες λαϊκοί μουσικοί που δεν υπάρχουν πια*, Καστέλλι Κισάμου 1999.

Δεικτάκης Αθανάσιος Π., *Χανιώτες λαϊκοί μουσικοί που δεν υπάρχουν πια*, Τόμος Β΄, Καστέλλι Κισάμου 2009.

Frangos Steve, «Marika Papagika and the Transformation in Modern Greek Music», *Reading Greek American. Studies in the experience of Greeks in the United States*, Pella Publishing Company, New York 2002, p. 223 – 240.

Frangos Steve, «Κυρία Κούλα: Το καναρίνι της Αμερικής», *Παράδοση και Τέχνη*, Τεύχος 36, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1997.

Θεοδοσοπούλου Ειρήνη Β., *Μεθοδολογία μορφολογικής ανάλυσης και αναλυτικά δεδομένα σε κοντυλιές της κρητικής δημοτικής μουσικής: τα 436 οργανικά και 33 φωνητικά γυρίσματα*, Κουλτούρα, Αθήνα 2004.

Κιτροέφ Αλέξανδρος, «Η υπερανταντική μετανάστευση», στο: *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα 1900 – 1922. Οι απαρχές*, Α΄ Τόμος, Βιβλιόραμα, Αθήνα 1999.

Κοκκώνης Γιώργος, «Alla-turca alla-franga και καφέ αμάν», εισήγηση στο επιστημονικό συνέδριο *Το Οθωμανικό παρελθόν στο Βαλκανικό παρόν: Μουσική και Διαμεσολάβηση*, Φινλανδικό Ινστιτούτο Αθηνών, Τμήμα Τουρκικών Σπουδών και Σύγχρονων Ασιατικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 30 Σεπτεμβρίου – 2 Οκτωβρίου 2010.

Κοκκώνης Γιώργος, «Η κατά Δαμιανάκο χρονολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου: μια νέα ανάγνωση υπό το πρίσμα της μουσικολογίας», εισήγηση στο επιστημονικό συνέδριο *Αγροτική κοινωνία και Λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα 25-27 Μαΐου 2005.

Κοντομάρη Ελένη, *Αλκοόλ και διαφήμιση*, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών επιστημών, Διπλωματική εργασία, Αθήνα 2006.

Κουνάδης Παναγιώτης, «Η μετανάστευση στις ΗΠΑ: Ένα θαμμένο κεφάλαιο της πρόσφατης ιστορίας μας», στο: *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών – Κείμενα γύρω από το Ρεμπέτικο – Α' Τόμος*, Κατάρτι, 2003, σ. 255 – 265.

Κουνάδης Παναγιώτης, «Λίγες σκέψεις σχετικά με τη μετανάστευση και το ρεμπέτικο», στο: *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών – Κείμενα γύρω από το Ρεμπέτικο – Α' Τόμος*, Κατάρτι 2003, σ. 266 – 269.

Κουνάδης Παναγιώτης, «Γιώργος Κατσαρός: Από την Αμοργό στο Μανχάταν», στο: *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών – Κείμενα γύρω από το Ρεμπέτικο – Β' Τόμος*, Κατάρτι, 2003, σ. 94 – 111.

Κουνάδης Παναγιώτης, «Η Κρητική «παρουσία» στο Ρεμπέτικο», στο: *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών – Κείμενα γύρω από το Ρεμπέτικο – Β' Τόμος*, Κατάρτι, 2003, σ. 125 – 129.

Κουνάδης Παναγιώτης, «Χαρίλαος Πιπεράκης: Ο Παγκανίνι της λύρας», στο: *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών – Κείμενα γύρω από το Ρεμπέτικο – Β' Τόμος*, Κατάρτι, 2003, σ. 130 – 137.

Κουνάδης Παναγιώτης, «Η Ελληνική δισκογραφία», στο: *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών – Κείμενα γύρω από το Ρεμπέτικο – Β' Τόμος*, Κατάρτι 2003, σ. 352 – 357.

Λαλιώτου Ιωάννα, *Διασχίζοντας τον Ατλαντικό: Η Ελληνική μετανάστευση στις ΗΠΑ κατά το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα*, Πόλις, Αθήνα 2006.

Μανιάτης Διονύσης, *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου*, Αθήνα 2006.

Μανιάτης Διονύσης Δ., *Οι Φωνογραφετζήδες*, Πίτσιλος, Αθήνα 2001.

Necip Gülses, *Tanbûrî Cemil Bey*, «ΕΝ ΧΟΡΔΑΙΣ», Μάρτιος 2005.

Νικολακάκης Δημήτρης, *Χανιώτικη μουσική παράδοση – Όργανα και καλλιτέχνες*, Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Χανίων, Χανιά 2007.

Ole Smith, “Cultural Identity and cultural Interaction: Greek Music in the United States, 1917-1941”, *Journal of Modern Greek Studies*, Vol. 13. 1995.

Παπαδάκης Γιώργος, «Από τις 78 στροφές ως την... παραχάραξη», περ. *Δίφωνο*, τχ. 20, 1997.

Παπαδόπουλος Γιάννης, *Η μετανάστευση από την Οθωμανική αυτοκρατορία στην Αμερική (19^{ος} αιώνας-1923): Οι ελληνικές κοινότητες της Αμερικής και η Αλυτρωτική πολιτική της Ελλάδας*, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα 2008.

Χατζηπανταζής Θόδωρος, *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί... Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου Α', συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του ρεμπέτικου*, Στιγμή, Αθήνα 1986.

Pennanen Risto Pekka, «Η ελληνοποίηση της οθωμανικής λαϊκής μουσικής» στο: *Μουσικός λόγος*, Τευχος 8, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ιονίου Πανεπιστημίου, Χειμώνας 2009, σ. 119 – 152.

Roderick Conway Morris, «Greek Cafe Music», *Journal of the British Institute of Recorded Sound*, 1981, p. 79-117, αναρτημένο στην ιστοσελίδα:

<http://www.roderickconwaymorris.com/Articles/415.html> (πρόσβαση στις 26/09/2010).

Σκούλιος Μάρκος, «Προφορικές μουσικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου. Ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης», *Πολυφωνία*, τεύχ. 8, Αθήνα 2006, σ. 58-69.

Spottswood Richard, *Ethnic music on records, A discography of ethnic recordings produced in the United States 1893 to 1942, Vol.3, 5, 7*, Univ. of Illinois Press, Urbana and Chicago 1990.

Williams Chris, “The Cretan Muslims and the Music of Crete”, στο: Tziouvas Dimitris, *Greece and the Balkans: identities, perceptions and cultural encounters since the enlightenment*, *Ashgate*, 2003, p. 208 – 219.

Κείμενα από ένθετα ψηφιακών δίσκων

Αεράκης Στέλιος, «Κρητικά μουσικά όργανα», στο: *Οι Πρωτομάστορες 1920 – 1955*, Κρητικό Μουσικό Εργαστήρι Αεράκης, S.A. – 538, 1994, σ. 23-30.

Αεράκης Στέλιος, «Κρητικοί παραδοσιακοί χοροί» στο: *Οι Πρωτομάστορες 1920 – 1955*, CD 09, Κρητικό Μουσικό Εργαστήρι Αεράκης, S.A. – 538, σ. 31-32.

Αεράκης Στέλιος, «Χαρίλαος Πιπεράκης ή Χαρίλαος», *Οι Πρωτομάστορες 1920 – 1955*, Κρητικό Μουσικό Εργαστήρι Αεράκης, S.A. – 538, 1994, σ. 154 – 155.

Daly Ross, *Πέρα απ’ τον ορίζοντα*, A.M.A 101, Σείστρον, 2002.

David Soffa, *Amalia! Old Greek Songs in the New Land 1923-1950*, Arhoolie Records, CD 7049, USA 2002. Το κείμενο εντοπίστηκε επίσης και στην ιστοσελίδα:

<http://maviboncuk.blogspot.com/2004/05/amalia-baka.html> (πρόσβαση στις 24/12/2010).

Διονυσόπουλος Νίκος, «Η Σάμος στις 78 στροφές. Πρόλογος...», στο Διονυσόπουλος Νίκος (επ.), *Η Σάμος στις 78 στροφές: Ιστορικές ηχογραφήσεις 1918 – 1958*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα 2009, σ. 9 – 32.

Κόγιας Ντίνος Θ., «Φωνές της ξενιτιάς: Μουσικοί και μουσικές της Σάμου στη δισκογραφία 78 στροφών των ΗΠΑ», στο: Διονυσόπουλος Νίκος (επ.), *Η Σάμος στις 78 στροφές: Ιστορικές ηχογραφήσεις 1918 – 1958*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα 2009, σ. 77 – 102.

Κοκκώνης Γιώργος, «Οι δίσκοι 78 στροφών ένα ενδιαφέρον μουσικολογικό τεκμήριο», στο: Διονυσόπουλος Νίκος, *Η Σάμος στις 78 στροφές: Ιστορικές ηχογραφήσεις 1918 – 1958*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα 2009. σ. 103 – 106.

Rose Hagopian Mozian Alemsharian, *Marko Melkon*, Traditional Crossroads, CD 4281, 1996.

Ταμπούρης Πέτρος, *Το ρεμπετικό τραγούδι στην Αμερική 1900 – 1940*, FM Records, 2008.

Άρθρα και πηγές στο διαδίκτυο

Βασιλάκης Κώστας, «Η προπαγάνδα στην Κρητική λαϊκή μουσική». Αναρτημένο στην ιστοσελίδα: <http://www.cretanmusic.blogspot.com> (ημερομηνία πρόσβασης στις 26/12/08).

Bülent Aksoy, “Music that fell into oblivion”, Istanbul 2005. Αναρτημένο στην ιστοσελίδα: <http://www.rebetology.com/hydragathering/2005aksoy.html> (ημερομηνία πρόσβασης 23/12/2010).

Frangos Steve, «Μαρίκα Παπαγκίκα, 1890-1943», *Παράδοση και Τέχνη*, Τεύχος 37, Αθήνα, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1998, σ. 24. Αναρτημένο στην ιστοσελίδα:

http://www.dance-pandect.gr/pds_cosmos/pop/pop_tekmhrio_gr.php?mode=Vie&oid=O-D6DA360D
(ημερομηνία πρόσβασης 21/09/2010).

Frangos Steve, «Madame Koula: The Kanarini Of Ameriki». Αναρτήθηκε στην ιστοσελίδα:

http://pontosworld.com/index.php?option=com_content&task=view&id=426&Itemid=1 (ημερομηνία πρόσβασης στις 21/09/2010).

Magrini Tullia , “Repertories and identities of a musician of crete”, 1996. Άρθρο αναρτημένο στην ιστοσελίδα: <http://research.umbc.edu/eol/3/magrini/tabachan.htm>
(ημερομηνία πρόσβασης στις 10/03/2011).

Μαυρομανωλάκης Νικήτας – Ζεμπίλης Στέλιος, *Οι χοροί της Κρήτης*, 2007. Αναρτημένο στην ιστοσελίδα: <http://papoutsakis.blogspot.com/2007/01/blog-post.html> (ημερομηνία πρόσβασης στις 22/1/2011).

Παπαδάκης Γιώργος Ε., «Η τραγουδίστρια του καφέ αμάν», *Σε ήχο Ελληνικό*, Ελευθεροτυπία, 02/08/2006, Αναρτημένο στην ιστοσελίδα: http://archive.enet.gr/online/online_text/c=113,dt=02.08.2006,id=55990332
(πρόσβαση στις 21/09/2010).

Τσουχλάρακης Ιωάννης, «Τα Κρητικά τραγούδια», άρθρο αναρτημένο στην ιστοσελίδα: <http://www.tsouchlarakis.com/KRITIKATRAGOUDIA.htm>
(ημερομηνία πρόσβασης 15/02/2010).

Άρθρο με τίτλο: «Ποιοαπαγόρευση». Αναρτημένο στην ιστοσελίδα: <http://www.sansimera.gr/articles/198> (ημερομηνία πρόσβασης 11/10/2010).

http://digitalcrete.ims.forth.gr/MusicalRoutes/index.php?option=com_content&view=article&id=2655&type=&originPage=freesearch (ημερομηνία πρόσβασης στις 18/02/2011).

http://www.ellisland.org/search/matchMore.asp?LNM=CAPOKIS&PLNM=CAPOKIS&first_kind=1&kind=exact&offset=0&dwpdone=1 (ημερομηνία πρόσβασης στις 10/11/2010)

http://www.ellisland.org/search/matchMore.asp?MID=13541606060913540544&LNM=VOURAKIS&PLNM=VOURAKIS&first_kind=1&kind=exact&offset=0&dwpdone=1 (ημερομηνία πρόσβασης στις 11/11/2010)

http://www.ellisland.org/search/matchMore.asp?MID=13541606060913540544&LNM=PERDIKAKIS&PLNM=PERDIKAKIS&first_kind=1&kind=exact&offset=0&dwpdone=1 (ημερομηνία πρόσβασης στις 11/11/2010).

http://www.ellisland.org/search/matchMore.asp?LNM=GOMBAKIS&PLNM=GOMBAKIS&first_kind=1&kind=exact&offset=0&dwpdone=1 (ημερομηνία πρόσβασης στις 10/11/2010).

http://www.ellisland.org/search/matchMore.asp?LNM=PIPERAKIS&PLNM=PIPERAKIS&first_kind=1&kind=exact&offset=0&dwpdone=1 (ημερομηνία πρόσβασης στις 10/11/2010).

http://www.footnote.com/page/9125413_kostas_vourakis/ (ημερομηνία πρόσβασης στις 11/11/2010).

<http://www.footnote.com/search.php?query=capokis> (ημερομηνία πρόσβασης στις 11/11/2010).

http://www.footnote.com/page/78858562_george_gombakis/ (ημερομηνία πρόσβασης στις 11/11/2010).

http://www.footnote.com/page/7484541_harilaos_piperakis/ (ημερομηνία πρόσβασης στις 11/11/2010).

http://www.footnote.com/page/111097747_harilaos_piperakis/ (ημερομηνία πρόσβασης στις 11/11/2010).

[http://www.footnote.com/search.php?nav=0&query\[0\]=charilaos+piperakis#](http://www.footnote.com/search.php?nav=0&query[0]=charilaos+piperakis#)
(ημερομηνία πρόσβασης στις 11/11/2010).

Ηχητικό υλικό (πηγές)

Anestis Delias, Markos Melkon, Lyra, CD 4642, 1994.

Κωστής, Καραπιπέρης, Χαλίκιας – Ρεμπέτικα με κιθάρα, πρώτη ηχογράφηση ρεμπέτικων με μπουζούκι, MBI, MBI-CD 130.

Mortika: Race vintage recordings from a Greek underworld, Arko Records, ARKOC008, 2005.

Mourmourika: Songs of the greek underworld, Rounder Records, Rounder CD 1120, 1999.

Ο πόνος της ξενιτιάς, Αυθεντικά Ρεμπέτικα και Δημοτικά της Αμερικής Νο.6, LYRA – Αφοί Φαληρέα, LYRA CD 4639.

Οι Πρωτομάστορες 1920 – 1955, Κρητικό Μουσικό Εργαστήρι – Αεράκης, S.A. – 538,1994.

Τραγούδια της Κρήτης, Σύλλογος προς Διάδοσιν της Εθνικής Μουσικής, CD 18.

Το Κρητικό τραγούδι στις ΗΠΑ – Δίσκος Α' – Ηχογραφήσεις 1950 – 1960, Ελληνικός Φωνόγραφος, ΕΦ 864, 2007.

Το Κρητικό τραγούδι στις ΗΠΑ – Δίσκος Β' – Ηχογραφήσεις 1955 – 1965, ΕΦ 868, 2007.

Το ρεμπέτικο τραγούδι στην Αμερική 1945 – 1960, Vol.2, FM Records 628.

<http://rebetiko.sealabs.net/display.php> (ημερομηνία πρόσβασης στις: 12/01/11).

<http://www.umbc.edu/eol/3/signell/past.htm> (ημερομηνία πρόσβασης στις 12/11/2010).

Φωτογραφικό και οπτικοακουστικό υλικό (πηγές)

Κουνάδης Παναγιώτης, «Γιώργος Κατσαρός: Ένας ρεμπέτης με εβδομήντα χρόνια καριέρας στην Αμερική στο: *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών – Κείμενα γύρω από το Ρεμπέτικο – Α' Τόμος*, Κατάρτι, 2003, σ. 228.

Κουνάδης Παναγιώτης, «Χαρίλαος Πιπεράκης: Ο Παγκανίνι της λύρας», στο: *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών – Κείμενα γύρω από το Ρεμπέτικο – Β' Τόμος*, Κατάρτι, 2003, σ. 130 – 137.

Marko Melkon, Traditional Crossroads, CD 4281, 1996.

<http://rebetiko.sealabs.net/wiki/mediawiki/index.php/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 23/11/2010).

<http://thodorikorfi.blogspot.com/2010/03/78-rpm-panhellenion-usa-8028.html>
(ημερομηνία πρόσβασης 11/12/2010).

<http://www.youtube.com/watch?v=fVBeB3XNfeQ> (ημερομηνία πρόσβασης 16/02/2010).

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Φωτογραφικό υλικό του Χαρίλαου Πιπεράκη



Ο Χαρίλαος Πιπεράκης με τετράχορδη λύρα. Το χέρι του είναι τοποθετημένο σε διαφορετική από την κανονική θέση παιξίματος της «κρητικής» λύρας. Το γεγονός αυτό δείχνει ότι έπαιζε με εναλλαγές θέσεων όπως συμβαίνει με την «πολίτικη» λύρα³⁴¹. Η φωτογραφία αριστερά πρέπει να είναι αντεστραμμένη γι' αυτό φαίνεται ο Χαρίλαος να κρατάει αριστερά τη λύρα.

Χαρίλαος Κρητικός.

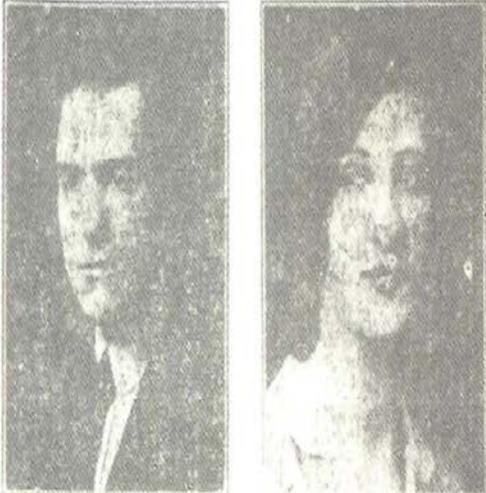


Ο Χαρίλαος σε φωτογραφία με την κρητική φορεσιά³⁴².

³⁴¹ Οι φωτογραφίες είναι δημοσιευμένες στο: Δεικτάκης Αθανάσιος Π. *Χανιώτες λαϊκοί μουσικοί που δεν υπάρχουν πια*, Καστέλλι Κισάμου 1999. Κουνάδης Παναγιώτης, «Χαρίλαος Πιπεράκης: Ο Παγκανίνι της λύρας», στο: *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών – Κείμενα γύρω από το Ρεμπέτικο – Β' Τόμος*, Κατάρτι, 2003, σ. 130 – 137.

³⁴² Ο.π.

ΝΕΟΙ ΕΛΛΗΝΙΚΟΙ ΔΙΣΚΟΙ
ΦΑΡΟΥ



ΧΑΡΙΛΑΟ ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ

ΝΕΑ ΜΕΘΟΔΟΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗΣ ΔΙΣΚΩΝ ΜΕ ΗΛΕΚΤΡΙΣΜΟ
- ΒΙΣΤΗ ΑΠΟΓΥΝΩΣΗΣ ΘΩΝΕΝ ΧΩΡΙΣ ΣΥΡΙΓΜΑ

12 Ίντσών, \$1.25 ΤΟΥΡΚΙΚΟΙ ΔΙΣΚΟΙ

10 Ίντσών, \$1.00

12 Ίντσών, \$1.25 ΑΧΙΛΛΕΑΣ ΠΟΥΛΟΥ, τραγουδίστρια

10 Ίντσών, \$1.00

12 Ίντσών, \$1.25 ΑΧΙΛΛΕΑΣ ΠΟΥΛΟΥ, τραγουδίστρια

10 Ίντσών, \$1.00

Από τις πρώτες ελληνικές εταιρείες δίσκων στις Η.Π.Α. «Ο Φάρος» μας άφησε ηχογραφήσεις με τον Χαρίλαο Κρητικό, την Αγγελική Καραγιάννη, τον Χαρίλαο Παπαδάκη κ.α. Διαφημιστικό του 1922.

Σύμφωνα με τις πληροφορίες του Π. Κουνάδη το απόκομμα αυτό αποτελεί διαφημιστικό της εταιρίας “Pharos” του 1922. Λανθασμένα αναφέρει στη λεζάντα το Χαρίλαο Παπαδάκη και το Χαρίλαο Κρητικό ως διαφορετικά πρόσωπα. Στις φωτογραφίες απεικονίζονται ο Χαρίλαος Πιπεράκης σε ηλικία περίπου είκοσι εννιά χρονών και η τραγουδίστρια Αγγελική Καραγιάννη. Παρατηρούμε επίσης να διαφημίζονται οι δίσκοι του Αχιλλέα Πούλου ως «Τούρκοι Δίσκοι»³⁴³.

³⁴³ Κουνάδης Παναγιώτης, «Γιώργος Κατσαρός: Ένας ρεμπέτης με εβδομήντα χρόνια καριέρας στην Αμερική στο: *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών – Κείμενα γύρω από το Ρεμπέτικο – Α' Τόμος*, Κατάρτι, 2003, σ. 228.



Ο ΖΩΝΤΑΝΟΣ ΧΑΡΙΛΑΟΣ

Πρίν ακόμα καλά-καλά τόν γνωρίσωμε και τόν δώσωμε στους αναγνώστες μας - ιδίως τούς Κρήτες πού ζούν στην Κρήτη, τόν χάσαμε. Πεντέξ κουβέντες ανταλλάξαμε μαζί του, γιά τό άσίσαστο πάθος του γιά τήν Κρήτη, τήν λύρα, τό τραγούδι, τόν χορό. Πεντέξ κουβέντες μ' ένα άντρα-θρύλο, πασίγνωστο σε κάθε γωνιά τού κόσμου όπου ζούνε Κρητικοί. Και τόν είδαμε μετά ν' ανεβαίνει στή σκηνή τού πελώριου θεάτρου τής Γιούτα ν' άρπάξει τό μικρόφωνο και νά λέει σιγά, παραπονιάρικα μαντινάδες τής αγάπης και τής λεβεντιάς... Κι' ύστερα νά κατεβαίνει στήν πίστα και νά προσπαθει νά δώσει κίνηση στό 90χρονο κορμί του, νά χορέψει και σιγανό και συρτό και πενταζάλια. Ένα έννενητάχρονο «παλληκάρι» ήταν κείνη τήν ώρα ο θρυλικός Χαρίλαος Πιπεράκης, ο τροβαδούρος των ξενητεμένων Κρητικών, ένας σπουδαίος λυράρης σύγχρονος και ισοδύναμος τού Ροδινού. Μετά μάθαμε πώς σε λίγο καιρό πέθανε. Έμεις τόν θυμόμαστε ζωντανό... κι' όχι μόνο έμεις!

Απόκομμα άγνωστης εφημερίδας για το θάνατο του Χαρίλαου Πιπεράκη



Ο Χαρίλαος σε μεγάλη ηλικία χορεύει και τραγουδάει, μάλλον σε κάποια χοροεσπερίδα κρητικού συλλόγου στην πόλη Γιούτα της Αμερικής

Φωτογραφικό υλικό με δίσκους 78 στροφών του Χαρίλαου Πιπεράκη³⁴⁴

Ετικέτες των πρώτων δίσκων του Χαρίλαου Πιπεράκη στη “Victor” με το ψευδώνυμο Παπαδάκης (Pappadakis) (έτος έκδοσης το 1919). Στο λαούτο ο Γιώργος Γομπάκης.

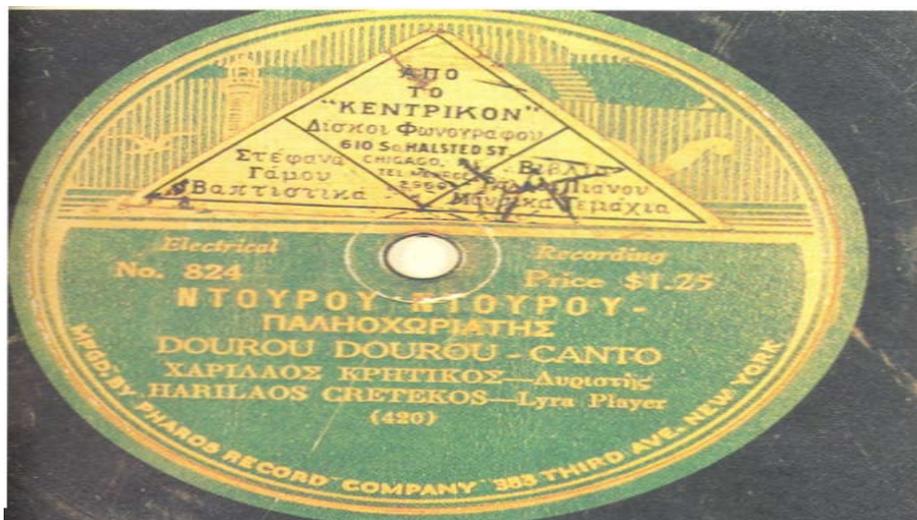


³⁴⁴ Οι φωτογραφίες είναι δημοσιευμένες στο: Κουνάδης Παναγιώτης, «Χαρίλαος Πιπεράκης: Ο Παγκανίνι της λύρας», στο: *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών – Κείμενα γύρω από το Ρεμπέτικο – Β΄ Τόμος*, Κατάρτι, 2003, σ. 130 – 137. Πρβλ. <http://rebetiko.sealabs.net/wiki/mediawiki/index.php/> (ημερομηνία πρόσβασης στις 23/11/2010).

Ετικέτες των δίσκων του Χαρίλαου Πιπεράκη στην “Greek Record Company” (έτος έκδοσης το 1920). Στην ετικέτα αναγράφεται ως «Χαρίλαος». Στην πρώτη πλευρά του δίσκου τα όργανα που αναγράφονται είναι «Λύρα με κύμβαλον» (τσίμπαλο).



Ετικέτες δίσκων του Χαρίλαου στη “Pharos” (έτος έκδοσης 1926 – 27). Στην ετικέτα αναγράφεται ως «ΧΑΡΙΛΑΟΣ ΚΡΗΤΙΚΟΣ» - Λυριστής.







Ετικέτες δίσκων του Χαρίλαου στην “Columbia” Αμερικής με το λαουτιέρη
Επαμεινώνδα Ασημακόπουλο (έτος έκδοσης 1935). Ο Χαρίλαος αναγράφεται ως
«ΧΑΡΙΑ. ΚΡΗΤΙΚΟΣ»



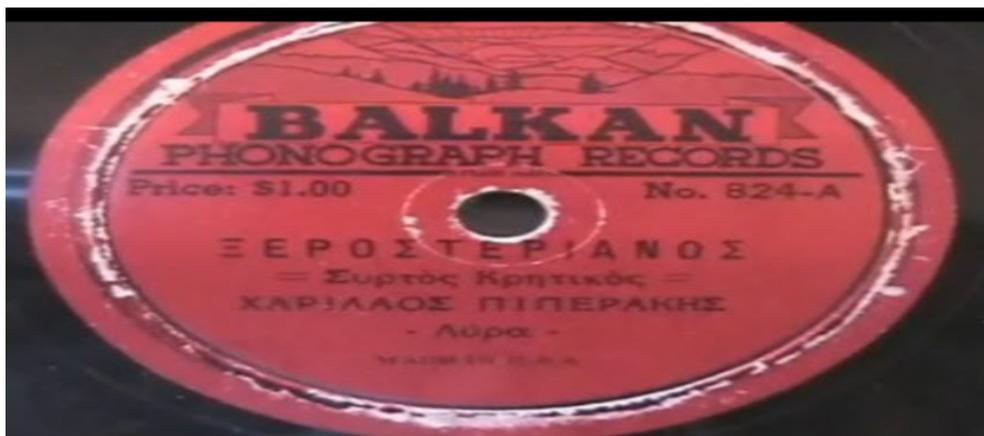
Ετικέτα δίσκου από την “RCA Victor” ως «Χαρίλαος Κρητικός» (έτος έκδοσης 1939).

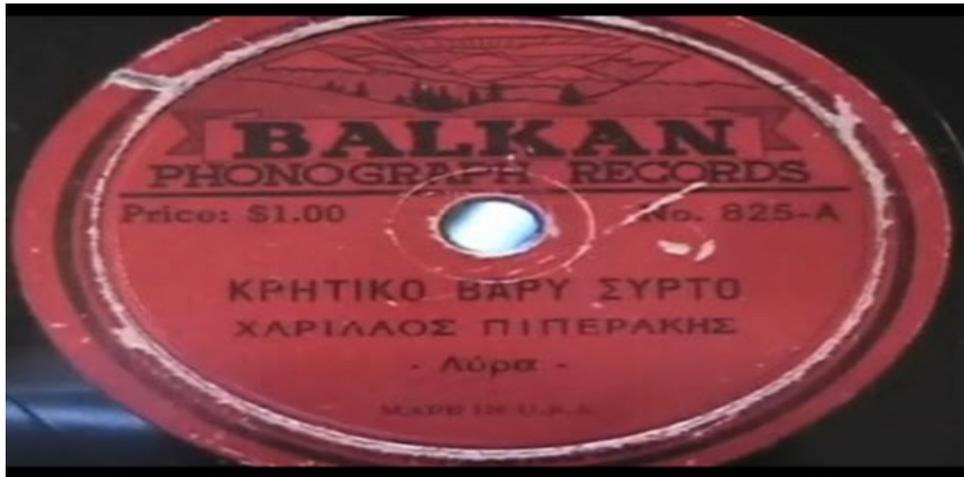


Ετικέτες δίσκων της “Kaliphon” (έτος έκδοσης 1945). Ο Χαρίλαος αναγράφεται για πρώτη φορά σε δίσκο με το ονοματεπώνυμό του ως «Χαρίλαος Πιπεράκης - Κρητικός». Στην ετικέτα του δίσκου αναγράφονται επίσης τα όργανα που συμμετέχουν: «Ουτ. – Τραμπούκα – Ζίλια».



Ετικέτες δίσκων του Χαρίλαου στην “Balkan” (έτος έκδοσης 1948). Η πρώτη φωτογραφία απεικονίζει ετικέτα δίσκου του Marko Melkon και του Χαρίλαου. Στη συγκεκριμένη ετικέτα αναγράφεται ως «Χαρίλαος, Κρητικός» και στις υπόλοιπες ως «ΧΑΡΙΛΑΟΣ ΠΙΠΕΡΑΚΗΣ».





Ετικέτα δίσκου Χαρίλαου στη "Liberty" (έτος έκδοσης 1952). Αναγράφεται ως «Χαρίλαος».



Έγγραφο κρατικών αρχείων

2270
270915
No. _____

Form 2203
U. S. DEPARTMENT OF LABOR
NATURALIZATION SERVICE

TRIPPLICATE
(To be given to the person making the Declaration)

36090

UNITED STATES OF AMERICA

DECLARATION OF INTENTION

Invalid for all purposes seven years after the date hereof

State of New York, } ss: In the District Court of the United States.
Southern District of New York, }

I, **HARILAOS PAPPADAKIS**, aged **32** years, occupation **musician**, do declare on oath that my personal description is: Color **white**, complexion **dark**, height **5** feet **9** inches, weight **150** pounds, color of hair **black**, color of eyes **brown**, other visible distinctive marks **none**. I was born in **Xerostorni, Crete Turkey** on the **19** day of **Dec**, anno Domini **1893**; I now reside at **266 W 41 St**, New York City, N. Y. (Give number and street.) I emigrated to the United States of America from **Piraeus Greece** on the vessel **Thessalonia**; (If the alien arrived otherwise than by vessel, the character of conveyance or name of transportation company should be given) my last foreign residence was **Xerostorni Crete Turkey**; I am **un**married; the name of my { wife } is _____; { she } was born at _____ and now resides at _____. It is my bona fide intention to renounce forever all allegiance and fidelity to any foreign prince, potentate, state, or sovereignty, and particularly to **The Present Govt of Turkey & (or) The Present Govt of Greece** I am now a subject; I arrived at the port of **NY**, in the State of **NY**, on or about the **20** day of **Oct**, anno Domini **1909**; I am not an anarchist; I am not a polygamist nor a believer in the practice of polygamy; and it is my intention in good faith to become a citizen of the United States of America and to permanently reside therein: SO HELP ME GOD.

X Harilaos Pappadakis
(Original signature of declarant)

Subscribed and sworn to before me in the office of the Clerk of said Court at New York City, N. Y., this **1** day of **April**, anno Domini **19**₂₆

[SEAL]

[Signature]
Deputy Clerk of the District Court of the United States.

599761

14-717

Έγγραφο «δήλωσης προθέσεων» όπως μεταφράζεται από τα αγγλικά το “Declaration of intention” προς το κράτος των Ηνωμένων Πολιτειών για να πάρει την Αμερικανική υπηκοότητα.³⁴⁵

³⁴⁵ [http://www.footnote.com/search.php?nav=0&query\[0\]=charilaos+piperakis#](http://www.footnote.com/search.php?nav=0&query[0]=charilaos+piperakis#) (ημερομηνία πρόσβασης στις 11/11/2010).

No. 3242516

Name... PIPERAKIS, Harilass (Charilass Piperakis)
residing at... 8009 - 14th Ave., Brooklyn

Age 26 years. Date of order of admission, Jan. 28, 1930
Date certificate issued, Jan. 28, 1930 by the
U. S. District Court at Brooklyn, New York

Petition No. 136090
Harilass Piperakis
(Complete and file original in court)

Name changed by order of the Court from
Charilass Piperakis to Harilass Piperakis
January 28, 1930.

Copy