



ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ

**ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΟΥ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗ
ΤΟΥΝΤΑ**

Του Γιώργου Γκέκα

Επιβλέπουσα: Μαρία Ζουμπούλη

Νάυπακτος, Ιούνιος, 2018

THE MUSICAL PORTRAIT OF PANAGIOTIS TOUNTAS

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Τόπος: Ημερομηνία:

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπων καθηγητής

Όνομα, Επίθετο:

Υπογραφή

τίτλος, βαθμίδα:

2. Μέλος επιτροπής

Όνομα, Επίθετο:

Υπογραφή

τίτλος, βαθμίδα:

3. Μέλος επιτροπής

Όνομα, Επίθετο:

Υπογραφή

τίτλος, βαθμίδα:

Ο Προϊστάμενος του Τμήματος

Όνομα, Επίθετο:

τίτλος, βαθμίδα:

Υπογραφή

© Γιώργος Γκέκας 2018.

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Δήλωση μη λογοκλοπής

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

Γιώργος Γκέκας

Υπογραφή

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα, για όλα αυτά που έμαθα και μαθαίνω, τους καθηγητές μου κ. Νίκο Ορδουλίδη, κ. Γιώργο Κοκκώνα, κ. Μαρία Ζουμπούλη, κ. Χάρη Σαρρή, και κ. Αντρέα Καχριμάνη, καθώς και τον φίλο μου Γιώργο Μουσίδη, για την βοήθειά τους και την έμπνευση.

Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω την οικογένειά μου για τον αλληλοσεβασμό, την τεράστια στήριξη, την αγάπη, καθώς και την κατανόησή τους κατά τα χρόνια των σπουδών μου.

Στο πολυτιμότερο όλων...

Πρόλογος

Το σύγγραμμα αυτό είναι κατά μία έννοια η απόρροια των γνώσεων και των εμπειριών που αποκόμισα, κατά την διάρκεια φοίτησής μου στο τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΤΕΙ Ηπείρου. Αποτελεί, επίσης, απόσταγμα της αμφίδρομης επικοινωνίας με την καθηγήτριά και επόπτριά μου, κ. Μαρία Ζουμπούλη αλλά και του κ. Νίκου Ορδουλίδη, που με βοήθησαν και με βοηθούν να κατανοήσω την γοητεία, αλλά και την ιστορική έρευνα, της μουσικής και της μουσικολογίας.

Η επιλογή του θέματος προέκυψε ύστερα από προτροπή του κ. Νίκου Ορδουλίδη, που μου πρότεινε το θέμα και τον ευχαριστώ θερμά και ειλικρινά. Αυτό που βγήκε ως αποτέλεσμα, πέραν από την έρευνα πάνω στον «άγνωστο» συνθέτη, Παναγιώτη Τούντα, ήταν επιπροσθέτως και μία ανάγνωση της σύγχρονης βιβλιογραφίας πάνω στο πεδίο της popular musicology.

Θα ήθελα να αναφερθώ σε κάτι ακόμα που με προβληματίζει και που αρκετοί συμφοιτητές αγνοούν και παραβλέπουν φτάνοντας αλλά και βγαίνοντας από το κατώφλι αυτής της σχολής. Το γεγονός ότι το εν λόγω τμήμα αποτελείται από έναν κύκλο σπουδών που περιλαμβάνει μεταξύ άλλων και το κομμάτι της μουσικολογίας σε μεγάλο βαθμό, όπως επίσης και της μουσικής πράξης κ. α. Ωστόσο οι περισσότεροι, από προσωπική μου εμπειρία, δεν ενστερνίζονται εξίσου το ρόλο του μαθητευόμενου μουσικολόγου όσο του μαθητή-δεξιότητη. Κατά τη γνώμη μου, χάνοντας πραγματικά την ευκαιρία να διεισδύσουν και να ερμηνεύσουν σε βάθος τον κόσμο της μουσικής, αλλά και του ιδίου του αντικειμένου του τμήματος.

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες	vi
Πρόλογος	viii
Περιεχόμενα.....	ix
Λίστα εικόνων.....	x
Λίστα πινάκων	x
Εισαγωγή	xi
Introduction.....	xiii
Κεφάλαιο 1	1
Το πορτραίτο του Παναγιώτη Τούντα	1
1.1 Βίος και ασάφειες γύρω από αυτόν.....	1
Κεφάλαιο 2	16
Η μουσική βιομηχανία της περιόδου	16
2.1 Οι τεχνολογίες ηχογράφησης από τον 19ο στον 20ό αιώνα	16
2.2 Τα κινητά συνεργεία, οι ηχολήπτες και οι αποστολές ηχογράφησης στην Ανατολική Μεσόγειο	23
2.3 Οι δισκογραφικές εταιρείες.....	28
2.4 Η ίδρυση της Α.Ε.Π.Ι., η διαχείριση και η κατοχύρωση της πνευματικής ιδιοκτησίας	35
Κεφάλαιο 3	38
Πολυστυλισμός.....	38
3.1 Ο όρος «ρεμπέτικο» και το μουσικό δίκτυο της Ανατολικής Μεσογείου	38
3.2 Management, Marketing και Studio Production	51
3.3 Αυθεντικότητα, πατρότητα και διακειμενικότητα στον Τούντα.....	63
Κεφάλαιο 4	78
Η ηλεκτρονική βάση δεδομένων: περιγραφή και ανάλυση.....	78
4.1 Η δισκογραφία: Ηχογραφήσεις μέσα στο χρόνο.....	78
4.2 Οι ρυθμοί στα τραγούδια	85
Γενικά σχόλια για τους ρυθμούς	85
4.3 Τα οργανολόγια στα τραγούδια	95
4.4 Οι φόρμες στα τραγούδια	99
4.5 Οι επανεκτελέσεις από τον συνθέτη	104
Συμπεράσματα	109
Βιβλιογραφία	127

Λίστα εικόνων

Εικόνα 1: Ο Παναγιώτης Τούντας.....	1
Εικόνα 2: Αρχείο Δημήτρη Μέρτικα, Τμήμα λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου.....	3
Εικόνα 3: Σελίδα από κατάλογο δίσκων της δισκογραφικής εταιρείας ΗΜV.....	15
Εικόνα 4: Η εξέλιξη των τεχνολογιών ηχογράφησης και αναπαραγωγής από την έναρξη τους έως σήμερα.....	16
Εικόνα 5: Τεχνολογικά format που επηρέασαν την εξάπλωση της μουσικής από το 1700 έως τις μέρες μας.....	22
Εικόνα 6: Το πρώτο, πιθανότατα, εργοστάσιο αναπαραγωγής δίσκων γραμμοφώνου στην Ελλάδα.....	33
Εικόνα 7: Ο δίσκος με το περιβόητο <i>Εγώ θέλω πριγκηπέσσα</i>	76
Εικόνα 8: Ο δίσκος με το τραγούδι <i>Gib mir Bessarabia</i>	77

Λίστα πινάκων

Πίνακας 1: Αριθμός ηχογραφημένων κομματιών ανά δισκογραφική εταιρεία.....	78
Πίνακας 2 : Αριθμός ηχογραφημένων κομματιών ανά έτος.....	81
Πίνακας 3: Αριθμός ηχογραφήσεων ανά ρυθμό. Σφάλμα! Δεν έχει οριστεί σελιδοδείκτης.	
Πίνακας 4: Οργανολόγια και ποσότητες καθενός.....	95
Πίνακας 5 : Φόρμες και ποσότητες καθεμιάς.....	99
Πίνακας 6 : Φόρμα 222, βλέπε από αριστερά προς τα δεξιά, με βάση τους αριθμούς των κελιών στα οριζόντια συστήματα.....	101
Πίνακας 7 : Φόρμα 233, βλέπε από αριστερά προς τα δεξιά με βάση τους αριθμούς των κελιών στα οριζόντια συστήματα.....	102
Πίνακας 8 : Κομμάτια με ίδιους τίτλους.....	106

Εισαγωγή

Αρχικά έγινε μία αναζήτηση και οργάνωση του διαθέσιμου υλικού γύρω από το βιογραφικό και στη συνέχεια έγινε μία μελέτη της συνολικής του δισκογραφίας, με βάση τα στοιχεία που μας δίνει ο Διονύσης Μανιάτης (2006), όπου ύστερα από αποδελτίωσή της προέκυψαν ερωτήματα και συμπεράσματα. Μέσω μουσικολογικών-μεθοδολογικών εργαλείων αναλύσαμε το μουσικό στυλ του συνθέτη. Χρησιμοποιήθηκε ένα πλήθος σύγχρονης βιβλιογραφίας, κυρίως αγγλόφωνης αλλά και ελληνικής. Καθ' όλη την έρευνα προέκυψαν τέσσερα κεφάλαια.

Το πρώτο κεφάλαιο αναφέρεται στον βίο του Τούντα αλλά και στα ταξίδια του, στην συμμετοχή του στις εστουδιαντίνες και στα πόστα του καλλιτεχνικού διευθυντή στις δισκογραφικές εταιρείες.

Το δεύτερο κεφάλαιο ασχολείται με την μουσική βιομηχανία και τις τεχνολογίες ηχογράφησης κατά τον δέκατο ένατο και εικοστό αιώνα, που συμπίπτουν με τα χρόνια δράσης του συνθέτη. Επίσης, γίνεται αναφορά στα κινητά συνεργεία που εστάλησαν στην Σμύρνη και στην ευρύτερη Ανατολική Μεσόγειο, προκειμένου να πραγματοποιηθούν ηχογραφήσεις. Γίνεται ακόμη αναφορά στις πρώτες δισκογραφικές εταιρείες της παγκόσμιας σκηνής αλλά και της Ελληνικής. Τέλος, για να κατανοήσουμε πλήρως το πλαίσιο δράσης του Τούντα προβάλλεται και ο ρόλος της ελληνικής εταιρείας πνευματικών δικαιωμάτων, Α.Ε.Π.Ι.

Στο τρίτο κεφάλαιο σκιαγραφείται ο πολυστυλισμός του Τούντα και του «Σμυρναϊκού ρεμπέτικου». Αναλύεται ο όρος «ρεμπέτικο», και η προβολή του στο δίκτυο της Ανατολικής Μεσογείου. Εξετάζεται επίσης το management και marketing της περιόδου δράσης του Τούντα, δεδομένου ότι ο ίδιος υπήρξε στο πόστο του καλλιτεχνικού διευθυντή και συνθέτη. Τέλος, αναφερόμαστε στο ζήτημα της αυθεντικότητας και πατρότητας των έργων του, αλλά και στην διακειμενική και συγκρητική διάσταση της μουσικής του.

Στο τέταρτο κεφάλαιο, προβάλλονται τα αποτελέσματα της ηλεκτρονικής βάσης δεδομένων, καθώς γίνεται περιγραφή και ανάλυση αυτών ανά κατηγορίες. Χρησιμοποιούνται παραστάσεις με τις ηχογραφήσεις ανά εταιρεία και ανά έτος, που προβάλλονται μέσω γραφικών γραφημάτων, πινάκων και κυκλικών διαγραμμάτων. Επίσης, αναλύονται οι ρυθμοί, τα πολλαπλά οργανολόγια και οι διαφορετικές, όπως προέκυψαν, φόρμες των κομματιών του Τούντα.

Λέξεις-κλειδιά: Παναγιώτης, Τούντας, μουσικό, πορτραίτο, σφυρναίκο.

Introduction

Initially, a search and organization of the available material was made around the curriculum vitae, and then a study of its total discography was made, based on the data provided by Dionysis Maniatis (2006), where questions and conclusions emerged after its evaluation. Through musical-methodological tools we analyzed the musical style of the composer. A number of modern bibliography was used, mainly English and Greek. Throughout the survey, four chapters emerged.

The first chapter refers to Tuntas life, but also to his travels, his participation in the estadiadines and the artistic director's abilities in record companies.

The second chapter deals with the music industry and recording technologies during the nineteenth and twentieth centuries, coinciding with the composer's years of action. Also, reference is made to mobile crews sent to Smyrna and the wider eastern Mediterranean to make recordings. Reference is also made to the first record companies of the world and Greek. Finally, in order to fully understand Tountas action framework, the role of the Greek copyright company, AEPI.

The third chapter outlines the polystylism of Tountas and the "Smyrneika rebetika". The term "rembetiko" is analyzed, and its projection on the Eastern Mediterranean network. The management and marketing of the Tuntas action period is also being considered, since he has been at the post of artistic director and composer. Finally, we refer to the question of the authenticity and paternity of his works, but also to the intertextual and syncretical dimension of his music.

In the fourth chapter, the results of the electronic database are presented, as they are described and analyzed by categories. Performances are recorded with recordings per company and per year, displayed through graphical charts, tables and circular diagrams. It also analyzes the rhythms, the multiple organigrams and the different, as they have emerged, the forms of the pieces of Tuntas.

Key-words: Panagiotis, Tountas, musical, portrait, smyrneiko.

Κεφάλαιο1

Το πορταίτο του Παναγιώτη Τούντα

1.1 Βίος και ασάφειες γύρω από αυτόν



Εικόνα 1: Ο Παναγιώτης Τούντας.¹

Ο Παναγιώτης Τούντας, σύμφωνα με τις πηγές που προκύπτουν, μεταξύ άλλων, και από την αναζήτηση μας στο διαδίκτυο, γεννήθηκε στη Σμύρνη το έτος 1886 και πέθανε στις 23 Μαΐου του 1942 στην Νέα Σμύρνη της Αττικής. Παρόλα αυτά, προκύπτουν διαφορετικά στοιχεία, σχετικά με το έτος γεννήσεως του συνθέτη, από το βιβλίο του Κώστα Χατζηδουλή *Ρεμπέτικη ιστορία, 1* (χ. χ., σ. 38). Στο βιβλίο, ο τελευταίος, αναφέρει ότι ο Τούντας γεννήθηκε το 1885 αντί του 1886, ενώ ο Παναγιώτης Κουνάδης αναφέρει ως έτος γέννησης το 1884 στο βιβλίο του *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, Τόμος Β'*, (2003, σ. 13).² Για τις ημερομηνίες γεννήσεως και θανάτου ο

¹ Πηγή: <https://www.sansimera.gr/biographies/365>.

² Ένα τέτοιο γεγονός δεν αρκεί να μας πείσει γύρω από τα διάφορα προβλήματα της τεκμηρίωσης και δεν είναι άλλωστε το πλέον βασικό στοιχείο της προκείμενης εργασίας, που θα έπρεπε να γνωρίζουμε

Λάμπρος Λιάβας στο βιβλίο του *Το ελληνικό τραγούδι, από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950* (2009, σ. 299), μας αναφέρει ως έτη τα 1886 και 1942, αντίστοιχα. Ο συνθέτης έφυγε από τη ζωή στα 56 ή 57 χρόνια του.

Ο Τούντας ήταν το τελευταίο από τα επτά αδέρφια της πλούσιας οικογένειας του αρτοποιού Γιάννη Τούντα. Όταν ο Τούντας ενηλικιώθηκε μετέβη στην Αίγυπτο (περίπου το έτος 1903)³ και σπούδασε μουσική δίπλα στον διάσημο καθηγητή Βασιλάκη.⁴ Σε ηλικία 23 ετών (περίπου το έτος 1908) έφτασε στην Αιθιοπία, φιλοξενούμενος από έναν πλούσιο θείο του κι εκεί έμεινε μέχρι την ηλικία των 36 (εν έτη 1921). Κατόπιν, επέστρεψε στην Σμύρνη, μέχρι την καταστροφή της, από όπου μεταφέρθηκε στην Αθήνα και εγκαταστάθηκε στην περιοχή της Νέας Σμύρνης το 1922. Εκεί, δημιούργησε δική του μαντολινάτα, μιας και έπαιζε και ο ίδιος μαντολίνο, και έκανε εμφανίσεις στον Πειραιά (Πασαλιμάνι) μέχρι τα 1927. Δηλαδή, για πέντε χρόνια περίπου (Χατζηδουλής, χ. χ., σ. 38). Την τεκμηρίωση ότι ο Τούντας έπαιζε μαντολίνο μας την παρέχει και η Ρόζα Εσκενάζυ στην αυτοβιογραφία της με τίτλο *Αυτά που θυμάμαι* (Χατζηδουλής, 1982, σ. 20). Επίσης μαθαίνουμε ότι ο Τούντας μαζί με τον Σπύρο Περιστέρη έπαιζαν τον ρόλο του «πρώτου» μαντολίνου, και ο Βαγγέλης Παπάζογλου το ρόλο του «δεύτερου», κατά την περίοδο συμμετοχής του Βαγγέλη στα «Πολιτάκια», όπως μας αναφέρει στα απομνημονεύματά της η Αγγέλα Παπάζογλου (Παπάζογλου, 1994, σ. 105-106). Από τα συμφραζόμενα συμπεραίνουμε ότι συμμετείχε στο μουσικό σχήμα και ο Τούντας.

Στην εικόνα 2, βλέπουμε μέσω μίας παρτιτούρας της εποχής, από το έτος 1925 και ύστερα, από το τραγούδι *Η Σμυρνιά*.⁵ Στο εξώφυλλο συγκεκριμένα, διακρίνουμε την

ώστε να εξελίξουμε την μελέτη μας. Ωστόσο, παρακάτω θα προκύψουν αρκετές φορές αντίστοιχα ζητήματα τεκμηρίωσης που θα δυσκολέψουν τα δεδομένα της έρευνάς μας, αλλά και θα μας προβληματίσουν γενικότερα. Για τα προβλήματα τεκμηρίωσης και μελέτης του ρεμπέτικου βλέπε ενδεικτικά: Smith (1991), Pennanen (1995, 2004, 2005), Gauntlett (2001), Ορδουλίδης (2014, 2017α).

³ Με δεδομένο ότι υπάρχουν τουλάχιστον τρεις διαφορετικές εκδοχές έτους γεννήσεως του συνθέτη, από τις πηγές, επέλεξα με βάση τον μέσο όρο που είναι το έτος 1885 και μάλιστα είναι κι αυτό που υποστηρίζει ο Χατζηδουλής.

⁴ Ο Βασιλάκης υπήρξε δεξιότηχνης της λύρας, ωστόσο έπαιζε και κλαρίνο και άλλα όργανα, και γεννήθηκε το έτος 1845 σε μία κωμόπολη κοντά στην Σηλυβρία. Ξέρουμε από πηγές ότι μετακινούνταν σε διάφορες περιοχές. Παρόλα αυτά δεν βρέθηκε πηγή που να τεκμηριώνει ως τόπο διαμονής ή περάσματος την Αίγυπτο. Για περισσότερες πληροφορίες βλέπε Τσιαμούλης και Ερευνίδης (1999: 34, 35).

⁵ *Η Σμυρνιά*, Odeon G 0552 – GA 1040, 1925: <https://youtu.be/HNi4Q6WOPdk>.

προσωπική σφραγίδα του συνθέτη που φέρει τις πληροφορίες ότι ο Τούντας σχετίζεται, πιθανότατα ως ηγετικό μέλος, με την «Σμυρναϊκή Μανδολινάτα». Πιο δίπλα υπάρχει μάλιστα και μία άλλη σφραγίδα που αναφέρει την ιδιότητά του ως συνθέτη μουσικής και στίχων.



Εικόνα 2: Αρχείο Δημήτρη Μέρτικα, Τμήμα λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου.

Σύμφωνα, και πάλι, με τα λεγόμενα του Χατζηδουλή, ο Τούντας ήταν εγγράμματος μουσικός, δηλαδή διάβαζε και έγραφε παρτιτούρα. Ωστόσο, με βάση τα λεγόμενα του

παραπάνω, δεν τραγούδησε ποτέ σε δίσκο ηχογράφησης και δεν εμφανίστηκε ποτέ του σε πάλκο (χ. χ., σ. 38).⁶ Βέβαια, γνωρίζουμε ότι υπήρξε ενεργό μέλος της ορχήστρας «τα Πολιτάκια»⁷ κατά τα μέσα της δεκαετίας του 1910,⁸ όπου έπαιζε μαντολίνο και μαζί, στην ίδια ορχήστρα, ήταν και ο νεαρός τότε Βαγγέλης Παπάζογλου.⁹ Αυτές οι δύο, έντονα αντικρουόμενες απόψεις, μας γεννούν σημαντικά ερωτήματα για το κατά πόσο είναι αξιόπιστες οι πηγές των Χατζηδουλή αλλά και του Κουνάδη.¹⁰ Μία τρίτη, πιο απτή μαρτυρία έχουμε μέσω της Αγγέλας Παπάζογλου που αναφέρει πως τόσο ο Σπύρος Περιστερής όσο και ο Τούντας είχαν το ρόλο του πρώτου μαντολίνου και ο Βαγγέλης Παπάζογλου το ρόλο του δεύτερου μαντολινίστα (1994, σ. 106). Τέλος, μαθαίνουμε από το βιβλίο του Ηλία Βολιότη-Καπετανάκη *Του κυρίου του η φωνή, Ιστορία της Δισκογραφίας* ότι ο Τούντας, μεταξύ του 1910 και 1915, συμμετείχε στα «Πολιτάκια» με τον Βασίλη Σιδερή και ότι έως τότε δεν εντοπίστηκε στην δισκογραφία κάποια πρόιμη συνθετική του παρουσία (2002, σ. 229).

Πάντως, η συμμετοχή του στα περιβόητα «Πολιτάκια», εμφανώς (για να μην πούμε επαρκώς), τεκμηριώνεται από τις παραπάνω πηγές ως άποψη και σενάριο, αλλά

⁶ Η πληροφορία αυτή μοιάζει να είναι μακριά από την πραγματικότητα αφού πρόκειται για έναν *performer* που γνωρίζουμε ότι έπαιζε μαντολίνο στα «Πολιτάκια», τα οποία ήταν μουσικό σχήμα με ζωντανές εμφανίσεις.

⁷ Αρχικά, η ορχήστρα ιδρύεται από τον Αριστείδη Περιστερή και τον Βασίλη Σιδερή, πιθανότατα στην Κωνσταντινούπολη ή διαφορετικά στην Σύρνη, το χρονικό διάστημα μεταξύ του 1898 και 1906. Ενδεχομένως όμως, αν υποθέσουμε ότι ο Τούντας υπάρχει στη σύσταση της ορχήστρας, να πρόκειται για την ενδιάμεση χρονική περίοδο-γενιά μουσικών της εστουδιαντίνας τα «Πολιτάκια» ή ακόμη και την πρώτη, κατά την δημιουργία της. Τα παραπάνω αποτελούν τροφή για σκέψη, αν θεωρήσουμε ότι μέχρι την Μικρασιατική Καταστροφή είναι ακόμη η πρώτη περίοδος για τα Πολιτάκια. Δηλαδή την περίοδο που το ρόλο του Αριστείδη Περιστερή αναλαμβάνει ο γιος του Σπύρος, το έτος 1918. Ο Ordoulidis (2017a, σ. 7-8) συνδέει τον Σπύρο Περιστερή με το όνομα του Τούντα, αλλά και του Βαγγέλη Παπάζογλου, ως πρωταγωνιστές στον κόσμο των εστουδιαντινών. Δεν είναι όμως, εν τέλει, διόλου απίθανο να υπάρχει και στην σύσταση της εστουδιαντίνας και την προηγούμενη περίοδο, ακόμη και ως περιστασιακός ή *session* μουσικός, με την λογική ότι ο Τούντας είναι γεννημένος περίπου στα 1885 ενώ ο Σπύρος Περιστερής περίπου στα 1896, δηλαδή κατά έντεκα χρόνια μεγαλύτερος ο πρώτος από τον δεύτερο. Ουσιαστικά, ο Τούντας προλαβαίνει από την εφηβεία του την δημιουργία του σχήματος και πιθανότατα να συμμετάσχει από νωρίς σε αυτό, κατά την πρώτη ουσιαστικά περίοδο.

⁸ Πιθανότατα και νωρίτερα από το έτος 1910. Βλέπε Κουνάδης (2003α, σ. 296).

⁹ Κουνάδης (2003α, σ. 296, 395 και 2003β, σ. 277).

¹⁰ Του δεύτερου η αξιοπιστία αμφισβητείται όσον αφορά τις ημερομηνίες γέννησης και θανάτου του Τούντα.

φαίνεται και ότι τον σημάδεψε στην συνθετική του σκέψη σε πολλαπλά επίπεδα. Και πως άλλωστε θα ήταν δυνατόν ένας συνθέτης, στιχουργός, μαντολινίστας και, τελικά, καλλιτεχνικός διευθυντής με τόσο μακρινά ταξίδια να μην αποτυπώσει αυτό που είχε ζήσει στα μουσικά του ταξίδια και αυτή του τη συμμετοχή στα «Πολιτάκια», αλλά και της δικής του μαντολινάτας στην Αθήνα, μετά το 1922.

Άλλο ένα γεγονός που συγκρούεται ή έστω δεν είναι ξεκάθαρο είναι η άφιξη του στην Αίγυπτο για σπουδές, το έτος 1903. Στα μέσα της δεκαετίας του 1910 συμμετέχει στην εστουδιαντίνα τα «Πολιτάκια» και σύμφωνα με τον Κώστα Χατζηδουλή το 1908 φτάνει στην Αιθιοπία που παραμένει για μεγάλο χρονικό διάστημα (πάνω από δέκα χρόνια).

Με σιγουριά μπορούμε να πούμε ότι στον Τούντα άρεσε ιδιαιτέρως η ιδέα της μετακίνησης από περιοχή σε περιοχή κι αυτό διαφαίνεται τόσο από την συμμετοχή του στα «Πολιτάκια» (Κουνάδης, 2003α, σ. 296, Ordoulidis, 2017α, σ. 7-8), που ήταν μια μπάντα που μετακινούνταν συνεχώς στα πλαίσια περιοδειών σε Ελλάδα, Βαλκάνια, Αγγλία, αλλά και Νέα Υόρκη, τόσο κατά τα πρώτα χρόνια τους όσο και τα ύστερα έτη, κατά την διάρκεια της επανασύστασης δηλαδή στην Αθήνα.¹¹ Αν επικεντρωθούμε στη σημασία της συνθήκης του μετακινούμενου μουσικού, προκύπτουν σχετικά ζητήματα. Ένα πολύ σημαντικό και άξιο λόγου ζήτημα είναι αυτό της πολιτισμικής συνομιλίας. Όπως αναφέρει και ο Ορδουλίδης (2017β, σ. 165, 69):

Πρόκειται για μία διαρκή συνομιλία και εξέλιξη των μουσικών οντοτήτων που σημαντική διάσταση αποτελεί αναμφισβήτητα η πολιτισμική ώσμωση ποικίλων ετεροτήτων σε διαφορετικούς τόπους και χρόνους. Μέσω της διαρκούς συνομιλίας (της τέχνης) με οτιδήποτε βρίσκεται τριγύρω, επηρεάζοντας και επηρεαζόμενη από αυτό, προκύπτει ένας «κοινός τόπος» που συμβάλλει στην εξέλιξη των οντοτήτων αυτών. Πρόκειται, ακόμα, για την έννοια της «αλληλοπεριχωρήσεως» όπου όταν οι «παραπομπές» λογίζονται ως «καταγωγές», τα συγκρινόμενα με αυτήν (την μουσική) είδη

¹¹ Βλέπε ενδεικτικά: Κουνάδης, (2003α και 2003β), Ordoulidis (2017c) καθώς επίσης και στην ιστοσελίδα: http://rembetikoidualogoi@gmail.blogspot.gr/2010/11/blog-post_14.html όπου αναφέρεται ως πρωταρχική πηγή η συλλογή, που εμπεριέχει και CD, *Τα ρεμπέτικα* του Παναγιώτη Κουνάδη. Δεν διευκρινίζεται από ποιόν τόμο αντλείται η πληροφορία, ούτε αναφέρεται επίσημη παραπομπή της βιβλιογραφίας [τελευταία επίσκεψη στις 24/11/2017].

εγκαταλείπουν την ταυτότητά τους, την ελευθερία τους, την ατομικότητά τους, και δεν μπορούν να εννοηθούν ως αυτόνομη και αυτοτελής ύπαρξη. Αν αντίθετα προσπαθήσουμε να εννοήσουμε την ποικιλία των ελληνικών μουσικών μέσα από αυτήν τη σχέση «αλληλοπεριχωρήσεως», είναι βέβαιο ότι μας ανοίγονται νέοι δρόμοι για την κατανόηση της ελληνικής μουσικής παράδοσης, πέρα και πάνω από στείρα στερεότυπα.

Μια τέτοια περίπτωση και σε τέτοια διάσταση βρέθηκε και ο Τούντας κατά την διάρκεια των ταξιδιών του, των μετακινήσεών του αλλά και στην διάρκεια της καριέρας του ως *performer* και ως συνθέτης.

Ο Τούντας συχνά αποκαλείται από πολλούς θιασώτες της Σμυρναϊκής σχολής, αλλά και της ρεμπέτικης ομπρέλας, ως ένας από τους σημαντικότερους και πολυγραφότατους συνθέτες, ενορχηστρωτές αλλά και καλλιτεχνικούς διευθυντές εκείνης της περιόδου. Σίγουρα μία τέτοια θεωρία είναι σε μεγάλο βαθμό υποκειμενική, ωστόσο ενέχει δόσεις πραγματικότητας αν εξετάσουμε ενδελεχώς και με επιστημονική πλέον ματιά το μουσικό του έργο.¹² Πιο συγκεκριμένα, διαμόρφωσε σε ένα μεγάλο βαθμό το στυλ της ηχογραφημένης μουσικής, στην τότε Ελλάδα, της περιόδου μεταξύ 1924-1940. Αν και σύμφωνα με το αρχείο του Διονύση Μανιάτη¹³ ο Τούντας εισέρχεται στο χώρο της δισκογραφίας (ως αυτόνομος συνθέτης) με το τραγούδι *Η ζωντοχήρα*,¹⁴ να το ερμηνεύει η Μαρία Σμυρναίου το έτος 1919.

Αξιοσημείωτο δε, είναι το γεγονός ότι το συνθετικό στυλ του Τούντα μεταλλάχθηκε μετά την άφιξή του στην Αθήνα, αφού ήρθε σε επαφή με τους μουσικούς και τους συνθέτες της κοινωνίας της Αθήνας, αλλά και με άλλους που κατέφθασαν στην τελευταία, ύστερα από την μικρασιατική καταστροφή του 1922, όπου επήλθαν αλλαγές

¹² Βλέπε ενδεικτικά: Αντώνης Μποσκοϊτης <http://www.lifo.gr/team/music/60330>· Αλκιβιάδης Μάυρος <http://www.rembetiko.gr/forums/entry.php?b=209>· https://el.wikipedia.org/wiki/Παναγιώτης_Τούντας [τελευταία επίσκεψη στις 24/11/2017].

¹³ Με αφορμή την υποσημείωση τεκμηρίωσης του άνω τραγουδιού να σημειωθεί ότι η τεκμηρίωση δισκογραφίας στο μεγαλύτερο της μέρος προέρχεται από τον Διονύση Μανιάτη (2006), συνεπώς για ενόητους λόγους δεν θα αναφέρεται αυτή η πληροφορία στο πεδίο των υποσημειώσεων, εκτός αν οι πληροφορίες τεκμηρίωσης προέρχονται από άλλη πηγή.

¹⁴ *Η ζωντοχήρα* Victor 23264 – VI 72489, 1919: https://youtu.be/szCDMvLfr_I.

στο κοινωνικό και οικονομικό πλαίσιο. Σίγουρα, σε αυτό το *fusion*¹⁵ πλαίσιο της καλλιτεχνικής του οντότητας συνετέλεσαν και τα νεανικά του ταξίδια αλλά και οι στενές επαφές του με καλλιτεχνικούς διευθυντές, όπως αυτή με τον στενό του συνεργάτη Δημήτρη Σέμση (Σαλονικιό) και τον Κώστα Σκαρβέλη (Κουνάδης, 2003β, σ. 387), που συνάντησε στα δισκογραφικά πόστα που βρέθηκε ο ίδιος, κάτι που αποτυπώθηκε στις μουσικές του δημιουργίες (Κουνάδης, 2003α, σ. 395). Με δεδομένο το γεγονός ότι βρισκόταν στην καρέκλα του καλλιτεχνικού διευθυντή των εταιρειών Odeon, το διάστημα μεταξύ 1924 μέχρι 1931,¹⁶ και Columbia μεταξύ 1931 μέχρι 1941 (Μανιάτης, 2001, σ. 166)¹⁷ είναι εύκολο να ειπωθεί ότι διαμόρφωσε το ύφος του ρεπερτορίου των ηχογραφήσεων αλλά και ότι «ανακάλυψε» πολλούς από τους πρωταγωνιστές τραγουδιστές και τραγουδίστριες της δισκογραφίας, των δεκαετιών 1920 έως και 1940, όπως τους: Ρόζα Εσκενάζυ, Στελλάκη Περπινιάδη,¹⁸ Βαγγέλη Σωφρονίου, Αντώνη Διαμαντίδη (Νταλγκά), Δημήτρη Αραπάκη αλλά και πολλούς

¹⁵ Για περισσότερες πληροφορίες για τον όρο *fusion* αλλά και *syncretism* βλέπε ενδεικτικά: Scott (2009, σ. 15, 250).

¹⁶ Κουνάδης (2003β, σ. 308 και 385).

¹⁷ Ο Τούντας, από τα συμφραζόμενα του Στελλάκη Περπινιάδη, πιθανότατα υπήρξε καλλιτεχνικός διευθυντής όχι μόνο στην Columbia αλλά και στην Odeon. Και αυτό φαίνεται όταν αναφέρει πως το 1929 ο Τούντας του έδωσε τα δύο πρώτα του τραγούδια. Τα τραγούδια αυτά είναι *Το κοκκινιάς*, Odeon, GO 1461 – GA 1462, 1929 : <https://youtu.be/4uSYPgDWcys>, και *Στον ποδονίφτη*, Odeon, GO 1463 – GA 1462, 1929 : <https://youtu.be/f6TVsRUyEUY>. Από το όνομα της εταιρείας μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο Τούντας θα μπορούσε να είναι, εκείνη την περίοδο (1929), υπεύθυνος στην Odeon. Όχι βέβαια με απόλυτη σιγουριά. Θα μπορούσε απλά να έχει καλές σχέσεις με την εν λόγω εταιρεία και, άτυπα, να την προμήθευε με δικές του συνθέσεις και τραγουδιστές δικής του επιλογής. Άλλωστε, κάτι τέτοιο μας μαρτυρά και το μέγεθος της επιρροής και της φήμης που ενδεχομένως είχε πριν ακόμα προσληφθεί στην Columbia ως καλλιτεχνικός διευθυντής. Αναφέρει ακόμη ότι ο Δημήτρης Σέμσης και στις δύο αυτές ηχογραφήσεις έπαιξε βιολί και στη συνέχεια ο Περπινιάδης μας πληροφορεί ότι τον ίδιο χρόνο, επειδή υπήρχαν διαφωνίες μεταξύ του τελευταίου και του υπεύθυνου της εταιρείας, ονόματι Μπενεβίστε, ο Τούντας τον έστειλε για να συνεργαστεί με την εταιρεία Columbia που εκεί ήδη υπεύθυνος ήταν και πάλι ο Σέμσης, αλλά όπως γνωρίζουμε ήταν και ο Τούντας. Υπήρξε, από τότε και ύστερα, όπως αναφέρει ο Περπινιάδης μία υπέροχη συνεργασία μεταξύ των τριών προαναφερθέντων (Χατζηδουλής, χ. χ., σ. 12, 13).

¹⁸ Από τα συμφραζόμενα του ίδιου του Στελλάκη Περπινιάδη, σε συνέντευξή του στην Σοφία Μιχαλίτση στο YouTube, συμπεραίνουμε ότι εισήχθη στην δισκογραφία μέσω του Τούντα και με σύνθεση του τελευταίου. Το τραγούδι που ερμήνευσε ήταν το *Κοκκινιάς*, Odeon GO 1461 – GA 1462, 1929 : <https://youtu.be/W4wVlfxrOpY>, στο: 6' 11''.

άλλους.¹⁹ Αυτό, προκύπτει αν παρατηρήσουμε την ηλεκτρονική βάση δεδομένων που οι παραπάνω πρωτοστατούν στη λίστα με τους ερμηνευτές. Μάλιστα, τη θέση του διευθυντή στην εταιρεία Columbia, κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1930, την αναλαμβάνει από κοινού με τον Κωνσταντινουπολίτη – συνθέτη και κιθαρίστα – Κώστα Σκαρβέλη (Κουνάδης, 2003β, σ. 387). Πρέπει να επισημανθεί και πάλι βέβαια, σε αυτή τη διαμόρφωση, ότι μεσολαβεί η ανταλλαγή πληθυσμών που επιφέρει σημαντικότερες αλλαγές στο ρεπερτόριο και επομένως στο άκουσμα της μουσικής στη δισκογραφία των 78 στροφών. Αρχικά, τα γεγονότα διαδραματίζονται στην Σμύρνη (και όχι μόνο, λόγω των μετακινήσεων του ιδίου) και ύστερα από την ανταλλαγή στην Αθήνα. Από την μία πλευρά αυτά τα δυο διαφορετικά πλαίσια είναι δύσκολο να ομογενοποιηθούν. Από την άλλη όμως, σε καμία περίπτωση δεν θα πρέπει να εστιάσουμε σε αυτή και μόνο την χρονική περίοδο για να ερμηνεύσουμε τον μη ομογενοποιημένο ήχο. Στην πραγματικότητα, ο ήχος εξ Ανατολής υπάρχει όπως μας πληροφορεί ο Χατζηπανταζής (1986, σ. 17, 18) στην μουσική πραγματικότητα των μουσικών των λεγόμενων καφέ αμάν ήδη από τον δέκατο ένατο αιώνα, αφού όπως λέει: «Ασκούσαν την τέχνη τους σε ένα αστικό κοσμοπολίτικο περιβάλλον, ανοιχτό σε πλήθος από ετερόκλητες επιδράσεις και νέους ερεθισμούς. Το ρεπερτόριό τους συμπεριλάμβανε [...] συγγενικά μουσικά είδη της ευρύτερης παράδοσης της Ανατολικής μεσογείου [...] ταξίδευαν ασταμάτητα ανάμεσα στα μεγάλα αστικά κέντρα της Ανατολής (την Κωνσταντινούπολη, τη Σμύρνη, την Αλεξάνδρεια, την Αθήνα)». Το ίδιο επίσης αναφέρει και ο Ορδουλίδης (2017β, σ. 101), εξηγώντας πως στα ελληνόφωνα αστικά κέντρα, κατά τον δέκατο ένατο αιώνα επικρατεί ένας εξελισσόμενος τροπισμός και μία διαρκής συνομιλία μεταξύ της Σμύρνης και της Κωνσταντινούπολης με την Ανατολή και τα άλλα αστικά κέντρα (Βουκουρέστι, Κάιρο, Νάπολη). Κοντά στην άποψη αυτή είναι και ο Morris (1981, σ. 2) που μας αναφέρει ότι:

Από τον δέκατο ένατο αιώνα, κατά την διάρκεια της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, η μουσική διασκέδαση και οι χοροί ήταν ήδη για τα καλά

¹⁹ Την πληροφορία ότι ο Τούντας εισήγαγε στη δισκογραφία την Ρόζα Εσκενάζυ, έχουμε από το βιβλίο με την αυτοβιογραφία της ίδιας (Χατζηδουλής, 1982, σ. 20, 29). Την άποψη ότι εισήγαγε στην δισκογραφία τους άνω αναφερόμενους, στηρίζουμε με βάση τον Μανιάτη (2006), αφού δεν εντοπίσαμε να προηγείται άλλη ηχογράφιση και η πρώτη τους εντοπίζεται με τον Τούντα ως συνθέτη.

καθιερωμένα χαρακτηριστικά σε χώρους όπως ταβέρνες και café. Οι διασκεδαστές ήταν συνήθως, όπως μας πληροφορεί, Έλληνες, Αρμένιοι, Εβραίοι ή γύφτοι και σπανιότερα Τούρκοι.

Αξιοσημείωτο είναι και το γεγονός ότι ο ίδιος ο Τούντας και ο Δημήτρης Σέμσης αυτοπροσδιορίζεται, σύμφωνα με την Αλεξάνδρα Λαλαούνη, όπου βρίσκουμε τις πληροφορίες στο βιβλίο του Κώστα Βλησίδα *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο* (2006, σ. 89), ως ένας συνθέτης που επιλέγει για εκτελεστές των μουσικών συνθέσεων του λαϊκούς τραγουδιστές, ωραίες φωνές και πρακτικούς οργανοπαίκτες. Χαρακτηριστικά λένε:

Διαλέγουμε, τους καλύτερους λαϊκούς τραγουδιστές που μας παρουσιάζονται. Λέγοντας «καλύτερους» δεν εννοούμε τους μορφωμένους όπως οι συνάδελφοί μας μαέστροι της ελαφράς μουσικής, όχι τους απόφοιτους των Ωδείων, αλλά ωραίες φωνές, πρακτικούς οργανοπαίκτες βγαλμένους απ' το λαό, με συναίσθηση του λαϊκού τραγουδιού, του λαϊκού αισθήματος, της λαϊκής ψυχής. Γι' αυτό και οι δίσκοι μας έχουν τέτοια διάδοση στο λαό [...] δηλαδή, καθώς βλέπετε, εδώ κυριαρχεί η φωνή, το αυτί και η καρδιά, το αυθόρμητο αίσθημα.

Άρα, προσδιορίζεται και ο ίδιος, εν μέρει, ως ένας λαϊκός εν δυνάμει καλλιτέχνης και συνθέτης. Από την άλλη θα μπορούσαμε να πούμε ότι το ότι χρησιμοποιεί, με την έννοια της συνεργασίας, λαϊκούς καλλιτέχνες δεν τον καθιστά αυτομάτως και τον ίδιο λαϊκό. Βέβαια, αρκεί να ακούσει κάποιος ένα μέρος της δισκογραφημένης του μουσικής και θα διαπιστώσει ότι μεταξύ λαϊκών τραγουδιστών και τραγουδιστριών υπάρχουν και ερμηνευτές που προέρχονται από άλλα ιδιώματα και σχολές. Άρα, επί της ουσίας μπορούμε να καταλάβουμε ότι ενώ μιλάει επάνω στον άξονα των διπόλων, αυτά είναι ανύπαρκτα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί, κατά ένα μέρος, η αξιοσημείωτη συνεργασία του με την – επιθεωρησιακού ύφους – τραγουδίστρια Ισμήνη Διατσέντε ή Διατσίντου (Κουνάδης, 2003β) αλλά και αυτή με τον πολυπράγμων Γιώργο Βιδάλη, που ο ίδιος ξεκίνησε ως ιεροψάλτης και ύστερα ως τραγουδιστής και συνθέτης σε επιθεωρησιακά και λαϊκά τραγούδια. Υπήρξε μέλος της εστουδιαντίνας τα «Πολιτάκια» την περίοδο της δεκαετίας του 1930, που στην

σύστασή της ήταν μεταξύ άλλων ο Βασίλειος Σιδερής και ο Σπύρος Περιστέρης (Μανιάτης, 2001, Κουνάδης, 2003α και β, Ορδουλίδης, 2017α).

Μάλιστα, ο Τούντας, αντιπαράθετει τους λαϊκούς ερμηνευτές με αυτούς των ωδείων, τους μορφωμένους όπως λέει, και έρχεται πια να κλείσει τον λόγο του με τον ισχυρισμό ότι αυτοί που επιλέγουν τους μορφωμένους είναι οι συνθέτες της ελαφράς μουσικής (Βλησίδης, 2006, σ. 89).²⁰ Προφανώς, μέσω αυτής της αντιπαράθεσης, που ενδεχομένως εμπεριέχει δόσεις εμπορικής και διπλωματικής συνείδησης, θέλει να διαχωρίσει, να εμπορευτεί αλλά και να κοινωνήσει την σχέση του με την λαϊκή όψη της μουσικής που αγαπάει. Αυτή η σκέψη γίνεται ακόμη πιο πολύπλοκη εάν συλλογιστούμε την λαϊκή μουσική έναντι της λόγιας και τα μουσικά πάγκα που πρωταγωνιστούν οι συνάδελφοι του Τούντα έναντι των ωδείων. Το ζήτημα εμπεριέχει διάφορους κώδικες: μουσικούς, κοινωνικούς, πολιτισμικούς και πολιτικούς.

Ο Τούντας άλλοτε, όντας και σκεπτόμενος ως κοσμοπολίτης και άλλοτε ως λαϊκός αλλά και κοσμοπολίτης ταυτοχρόνως, προβάλλει και προβάλλεται, μέσω του κειμένου της Λαλαούνη, η προτίμησή του προς το λαϊκό με όλη την συνθετότητα και την πολυπλοκότητά που το διέπει ως οντότητα. Και ειδικά όταν το λαϊκό τραγούδι το διαχειρίζεται ένας πραγματικός κοσμοπολίτης. Επί της ουσίας, θα μπορούσαμε να πούμε χωρίς κόμπλεξ, ενώ με μία πρώτη ανάγνωση κάποιος θα ισχυριζόταν το αντίθετο. Χρήσιμο σε αυτή τη σκέψη είναι το γεγονός ότι ο συνθέτης έχει επιπλέον και τον ρόλο αυτό του καλλιτεχνικού διευθυντή δισκογραφικής που εκδίδει μία γκάμα λαϊκού ρεπερτορίου. Και ακόμη και να αποδεχτούμε τον όρο «λαϊκό» με την στενή και

²⁰ Άξιο απορίας είναι το ερώτημα γιατί ο Τούντας, ενώ και ο ίδιος είναι εγγράμματος μουσικός, έχει μια τέτοια άποψη για την κατασκευή και την απόδοση των συνθέσεών του. Και μάλιστα ο ίδιος έχει γράψει και τραγούδια που παραπέμπουν σε μεγάλο βαθμό στα ελαφρά και τις οπερέτες. Ουσιαστικά, είναι υπέρμαχος της λαϊκής κουλτούρας. Επιπλέον, ίσως βλέποντας το ρεύμα που επικρατούσε στην Ελλάδα, ειδικά με την ευρεία χρήση του μπουζουκιού, αναγκάστηκε να εγκαταλείψει τις φόρμες σύνθεσης που παραπέμπουν σε αυτά τα ρεπερτόρια, δηλαδή στα ελαφρά και στις οπερέτες για χάρη, θα λέγαμε, της αγοράς. Άλλωστε είναι η περίοδος του ερχομού του μπουζουκιού στην δισκογραφία και οι ηχογραφήσεις του οργάνου από τον Μάρκο Βαμβακάρη. Βλέπε: (Κουρούσης, 2013). Επίσης ο Σπύρος Περιστέρης (Ordoulidis, 2017a, σ. 9) και ο Τούντας (Χατζηδουλής, 1982, σ. 25) όπως μας πληροφορεί η Εσκενάζυ, ήταν αυτοί που εισήγαγαν το, άγνωστο μέχρι τότε, μπουζούκι στην δισκογραφία.

Αν και με ζητήματα απόδοσης ποσοστών και περιγραφής της βάσης δεδομένων θα ασχοληθούμε σε επόμενο σχετικό κεφάλαιο, χρήζει ανάγκης να πούμε εδώ ότι μέχρι το έτος 1932 δεν υπάρχει η χρήση του ζείμπεκικού ρυθμού, τόσο του παλιού όσο και του καινούργιου, ενώ από τότε και ύστερα η χρήση του ρυθμού είναι πολύ συχνά έντονη.

περιορισμένη έννοιά του, σε καμία περίπτωση δεν μπορούμε να μην παραδεχθούμε τα διαφορετικά ερεθίσματα που προκύπτουν από τις διάφορες προσωπικότητες που το περιτριγυρίζουν.

Κάτι ακόμη που προβάλλει διανεγέστατα ο Ordoulidis (2017a, σ. 10) και αναδεικνύει τον πολυστυλισμό των αστικών λαϊκών μουσικών είναι ο καταλυτικός ρόλος που παίζει η δισκογραφία σε συνδυασμό με την επικοινωνία μεταξύ των σημείων (γεωγραφικών τόπων) των δικτύων. Πιο αναλυτικά, αναφέρεται στην κοσμοπολίτικη αισθητική της καθημερινότητας που υπήρχε, από την έναρξη του εικοστού αιώνα και ύστερα στα αστικά κέντρα της Κωνσταντινούπολης, της Σμύρνης και της Αθήνας όπου διέμεναν Έλληνες. Παραθέτει επίσης και άλλα μεγάλα αστικά κέντρα, όπως το Βουκουρέστι, την Αλεξάνδρεια, το Κάιρο, την Νάπολη και την Θεσσαλονίκη, όπου περιστασιακά συμμετείχαν σε πολυδιάστατους γόνιμους πολιτισμικούς διαλόγους. Μέσω αυτών των δικτύων και του ρόλου της δισκογραφίας όχι μόνο γεννήθηκαν νέα μουσικά είδη και ιδιώματα αλλά και νέες ιδιότητες και εξειδικεύσεις.²¹ Επιπροσθέτως αναφέρεται στην πλαστικότητα που χαρακτηρίζει την λαϊκή μουσική, αφού υπάρχουν εναλλακτικές εκτελέσεις παραλλαγές στην συγχορδιακή ακολουθία, στην μελωδική φόρμα κ. ά., από τους εκτελεστές στο φαινομενικά ίδιο τραγούδι.

Να πούμε εδώ, ότι στην αυτοβιογραφία της η Εσκενάζυ αναφερόμενη σε κάποια τραγούδια του Τούντα, τα οποία ερμήνευσε, εκφράζει την άποψή της και προβάλλει κατά κάποιο τρόπο τον πολυστυλισμό του Τούντα, εκθειάζοντας τις συνθετικές του ικανότητες (Χατζηδουλής, 1982, σ. 21): *«Παναγίτσα μου τι όμορφα τραγούδια έφτιαχνε, από όλα έγραφε κι όλα ωραία!»*.

Πάνω στην άποψη του συνθέτη για την επιλογή λαϊκών παρά λόγιων ερμηνευτών και το διαχωρισμό των δύο αυτών κόσμων, μαζί με τους ενδιάμεσους τύπους, που τους διέπει στην περίπτωση μας, πρέπει να παρατεθεί μια εύστοχη παρατήρηση του Γιώργου Κοκκώνη (2010, σ. 1) που εστιάζει, μεταξύ άλλων, και στο δίπολο ανάμεσα στο αυθεντικό και το επιτηδευμένο. Δηλαδή λαϊκό και λόγιο. Πιο αναλυτικά εξηγεί:

²¹ Πιθανότατα, ο Ορδουλίδης όταν μιλάει για νέες ιδιότητες και εξειδικεύσεις να στοχεύει στα νέα επαγγέλματα που δημιούργησε η δισκογραφία όπως αυτό του καλλιτεχνικού διευθυντή, του παραγωγού, του ηχολήπτη κ. ά. Βλέπουμε ότι και ο Τούντας απορροφήθηκε στην αγορά εργασίας, στον τομέα της δισκογραφίας, στην Ελλάδα ως καλλιτεχνικός διευθυντής.

Στα πλαίσια του υφολογικού προσδιορισμού του αστικού λαϊκού τραγουδιού που καλλιεργήθηκε στον ελλαδικό χώρο από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα ως και την δεκαετία του 1930, επιχειρήθηκε πολλές φορές η οριοθέτηση των διαφόρων ειδών τραγουδιού μεταξύ Ανατολής και Δύσης. Οι δύο αυτοί κόσμοι λειτούργησαν ως σύμβολα πολιτισμικής αντιπαράθεσης, προβεβλημένα πάνω σε μία ακολουθία διπόλων: παλιό-νέο, εγχώριο-εισαγόμενο, αυθεντικό-επιτηδευμένο, εγγραμματοποιημένο-προφορικό, εντέλει λαϊκό-λόγιο. Η μουσική παραγωγή στα μεγάλα αστικά κέντρα (τόσο στο φυσικό χώρο μουσικής επιτέλεσης όσο και σε αυτόν της διακίνησης της μουσικής), φαίνεται να υποτείνεται από την διελκυστίνδα των δύο αυτών κόσμων, στρέφοντας πότε στη Δύση και πότε στην Ανατολή σε διαρκή διεκδίκηση ταυτότητας.

Ακόμα και ο ίδιος ο συνθέτης, της παρούσας εργασίας, με την ιδιότητα του συνθέτη, δεν περιορίζεται σε μία και μόνο εκτέλεση, του ίδιου του έργου του, αλλά σε πάμπολλες περιπτώσεις επεκτείνεται σε επανεκτελέσεις του ίδιου έργου αλλάζοντας τον τραγουδιστή-τραγουδίστρια, οργανολόγιο, ρυθμό, ενορχήστρωση κ.α.²² Ενδεικτικά μέσα στα πολλά παραδείγματα που προέκυψαν να πούμε ότι στο τραγούδι με τον τίτλο *Πασαλιμανιώτισσα* έχει ηχογραφηθεί από τον Τούντα, όσο βρίσκεται εν ζωή, επτά φορές. Τα ευρήματα μας παρουσιάζουν έντονο ενδιαφέρον αφού υπάρχει ποικιλία στους ρόλους των διαφορετικών τραγουδιστών, της αλλαγής ρυθμού μεταξύ των εκτελέσεων, διαφορετικές εκδοχές ως προς το στήσιμο της φόρμας, της τονικότητας, του ποικίλου οργανολογίου, των ετών κυκλοφορίας και των διαφορετικών εταιρειών που εκδόθηκε. Αντίστοιχες διαδικασίες εντοπίστηκαν, αν όχι σε όλα τα προαναφερθέντα πεδία όμως σε κάποια σίγουρα, και σε άλλα 90 τραγούδια από το σύνολο της βάσης δεδομένων. Δηλαδή, σχεδόν στο ένα τέταρτο του συνόλου των τραγουδιών της βάσης που περιλαμβάνει η εργασία μας. Πως μπορούμε, εύκολα και αβίαστα, να «διαβάσουμε» τον Τούντα ως ένα μονοδιάστατο λαϊκό (ή και λόγιο)

²² Εκτενέστερη παράθεση και ανάλυση των δεδομένων για τις επανεκτελέσεις των συνθέσεων, υπό την καλλιτεχνική διεύθυνση του ίδιου του Τούντα, εν ζωή, θα γίνει σε επόμενο κεφάλαιο.

καλλιτέχνη όταν ο πολυστυλισμός²³ και η συνθετότητα της φύσης του φανερώνεται τόσο διάπλατα και αβίαστα.

Παρ' όλο που στο μεγαλύτερο μέρος της δισκογραφικής του καριέρας, μεταξύ άλλων μουσικών οργάνων, κύριο ρόλο έχει το μαντολίνο, ο ίδιος συνετέλεσε στο να εισαχθεί το μπουζούκι στην ελληνική δισκογραφία (Χατζηδουλής, χ. χ., σ. 23).²⁴ Μάλιστα, σύμφωνα με την αποδελτίωση που πραγματοποιήθηκε στα δισκογραφημένα τραγούδια του Τούντα, με βάση τον κατάλογο του Διονύση Μανιάτη, προέκυψε και το πρώτο τραγούδι που έχει στο οργανολόγιό του το μπουζούκι, στο σύνολο της δισκογραφίας του δημιουργού, και μάλιστα σε πρωταγωνιστικό ρόλο. Πρόκειται για το τραγούδι *Πειραιώτισσα γλυκιά*²⁵ με ερμηνευτή τον Στέφανο Βέζο και έτος κυκλοφορίας το 1931.²⁶ Πρόκειται για ένα τραγούδι σε χασάπικο ρυθμό,²⁷ με οργανολόγιο αποτελούμενο από μπουζούκι, μαντολίνο και κιθάρα και στίχους με ρομαντικό στιχουργικό περιεχόμενο. Ωστόσο στο βιβλίο του Σταύρου Κουρούση, *Από τον ταμπουρά στο μπουζούκι* (2013) που είναι μία σύγχρονη μελέτη γύρω από την ιστορία και την εξέλιξη του οργάνου, δεν έχουμε εντοπίσει την άνω αναφορά, όπως επίσης δεν την έχουμε εντοπίσει και σε κάποια άλλη πηγή. Ωστόσο, αφήνουμε ανοιχτό το ενδεχόμενο να έχει γίνει λάθος στην χρονολογία από την έρευνα του Μανιάτη.

Από την άλλη πλευρά διαβάζουμε στο βιβλίο *Σμύρνη, η μουσική ζωή (1900-1922)* ότι, μεταξύ άλλων συνθετών, και ο Τούντας συνετέλεσε στην εισαγωγή του

²³ Για τον όρο Polystylism βλέπε ενδεικτικά: Emmerson (2007), Moore (2009), Scott (2009), Ορδουλίδης (2017).

²⁴ Για την είσοδο του μπουζουκιού στη δισκογραφία και την συμβολή του Τούντα, όσο και του Περιστερή σε αυτό, βλέπε επίσης: Χατζηδουλής (1982, σ. 25).

²⁵ *Πειραιώτισσα γλυκιά*, HMV OW 330 – AO 2043, 1931.: <https://youtu.be/V8A-WC5zzKw>.

²⁶ Αξιοσημείωτο είναι ότι το επόμενο κομμάτι, μετά την *Πειραιώτισσα γλυκιά*, στο αρχείο του Μανιάτη είναι η *Χασικλού*, HMV OW 331 – AO 2044, 1931, ερμηνευμένο και πάλι από τον Στέφανο Βέζο. Παρατηρείται από τα παραπάνω στοιχεία ότι τα δύο έργα έχουν μόλις ένα ψηφίο διαφορά, σε αύξουσα μορφή, τόσο στους αριθμούς μήτρας όσο και στους αριθμούς δίσκου (κωδικός καταλόγου), και αυτό αρκεί για να θεωρήσουμε ότι τα δύο έργα ηχογραφήθηκαν και κυκλοφόρησαν στον ίδιο δίσκο. Βέβαια, το δεύτερο τραγούδι, μέχρι στιγμής, δεν εντοπίστηκε σε καμία από τις πηγές μας ώστε να το ακούσουμε στην συγκεκριμένη εκτέλεση του.

²⁷ Για τους λαϊκούς ρυθμούς βλέπε: Παύλου (2006), Μυστακίδης (2013, σ. 18), Ορδουλίδης (2014, σ. 131-143 και 149-175).

μπουζουκιού στη δισκογραφία,²⁸ στην αναγνώριση, στην εξέλιξη και στην καθιέρωση του αστικού λαϊκού τραγουδιού, κατά τους θιασώτες του ρεμπέτικου, αλλά από το έτος 1933, σε αντίθεση με το έτος 1931 που αποκαλύπτει η ηλεκτρονική βάση δεδομένων μας.²⁹ Στην ουσία, πρόκειται για δύο ολόκληρα έτη διαφοράς μεταξύ των πηγών μας.³⁰ Βέβαια, τα παραπάνω αφορούν διαδικασίες που εκτυλίχθηκαν στα πλαίσια του στούντιο και της δισκογραφίας. Όσον αφορά το πάλκο αλλά και εσωτερικούς και εξωτερικούς γενικά χώρους επιτέλεσης, όπως καφέ αμάν, ωδικά καφενεία κ.ά., από το έτος 1931 και ύστερα γίνεται η ένταξη του μπουζουκιού και του μπαγλαμά, ωστόσο το μπουζούκι εμφανίζεται και νωρίτερα ήδη από τις αρχές του δέκατου ένατου αιώνα, ως όργανο του κοινωνικού περιθωρίου, με διαφορετική κατασκευή αλλά και χρήση από την σημερινή (Κουρούσης, 2013, σ. 66-72, Μανιάτης, 2001, σ. 26-28, 33). Και αυτή η πληροφορία, για την ένταξη του μπουζουκιού στο οργανολόγιο στους εξωτερικούς χώρους, ταιριάζει απόλυτα με την χρονολογία έκδοσης του τραγουδιού *Πειραιώτισσα γλυκιά*. Σημαντικό είναι να ερευνηθεί, σε επιστημονικό πλαίσιο, εκτενέστερα η ακριβής παρουσία, στο χώρο της δισκογραφίας, του εν λόγω οργάνου, με αφορμή το νέο αυτό στοιχείο, αφού όλος ο κόσμος του ρεμπέτικου και οι θιασώτες του, αλλά ακόμη και οι ρεμπετολόγοι έχουν ταυτίσει την παρουσία του οργάνου, ειδικά στην δισκογραφία, με το πρόσωπο του Μάρκου Βαμβακάρη.³¹ Πιο σωστά όμως, ο Σπύρος Περιστερής ήταν ο άνθρωπος που προέτρεψε τον Βαμβακάρη, το έτος 1932, και έπεισε τον Μίνωα Μάτσα να ηχογραφήσουν δύο τραγούδια με κυρίαρχο το μπουζούκι στη δισκογραφία των 78 στροφών (Χατζηδουλής, χ. χ., σ. 23, 24, Μανιάτης, 2001, σ. 167, Ordoulidis, 2017a, σ. 9).

²⁸ Πέραν όλων, αν λάβουμε ως δεδομένο ότι το τραγούδι *Πειραιώτισσα Γλυκιά*, του Τούντα, είναι μια δισκογραφική παραγωγή όπου ο ίδιος πήρε μέρος, είτε ως διευθυντής είτε ως κατά κύριο λόγο συνθέτης, ίσως και τολμήσουμε να εκμηδενίσουμε την – μέχρι τώρα άποψη – ότι το μπουζούκι αλλά και οι χρονολογίες καθόρισαν, στους ερευνητές του ρεμπέτικου κατά κύριο λόγο, τις σαφείς και ευδιάκριτες ζώνες όπου το εν λόγω όργανο εμφανίζεται στην ελληνική, τοπική-δημογραφική, δισκογραφία. Μεγαλύτερο νόημα έτσι, αποκτά η σημασία και ο ρόλος της μουσικολογικής/δισκογραφικής έρευνας παρά το γεγονός του αν άραγε, τότε το μπουζούκι εμφανίστηκε στην εγχώρια δισκογραφία.

²⁹ Καλυβιώτης (2002, σ. 74).

³⁰ Την άποψη ότι το μπουζούκι εισήχθη στη δισκογραφία το έτος 1933 υποστηρίζει με τα λεγόμενά του και ο Στελλάκης Περπινιάδης στο βιβλίο του Κώστα Χατζηδουλή (χ. χ.)

³¹ Για την ιστορία και την εμφάνιση του μπουζουκιού στην δισκογραφία αλλά και την εμφάνισή του οργάνου στην Αμερική πριν το 1930, βλέπε: Κουνάδης (2003α, σ. 225), Κουρούσης (2013), Ορδουλίδης (2016, σ. 2).



ΛΑΪΚΑ ΑΣΜΑΤΑ

ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΝΤΑΛΓΚΑΣ (Συνέχεια)

- ΑΟ. { Στην 'Αθήνα (Π. Τούντα)
2040 { Τὸ κουκλί τῆς Κοκκινιάς (Π. Τούντα)
ΑΟ. { 'Ο ἀγαπησιάρης (Π. Τούντα)
2041 { "Αἴντε ρὲ μὲρτη Πειραιώτη (Μιχ. Σκουλοῖδη)

Κ^Α ΓΣΜΗΝΗ ΔΙΑΤΣΙΝΤΟΥ

Φωνὴ μελωδικωτάτη. Προφορὰ ἄεμπτος. Ἐκτέλεσις μετ' χροῦμα καὶ ἀσθημα λαϊκό. Αὐτὰ εἶνε τὰ προσόντα τῶν δίσκων τῆς καλλιτέχνιδος ταύτης.

- ΑΟ. { 'Αγορκοριτσάρα μου (Π. Τούντα) Ἰσμ. Διατσίντου
596 { "Αν σ' ἀγαπῶ τί φταίω 'γὼ > >
ΑΟ. { Τρελλὴ ναζοῦ μου > >
2044 { 'Η χασικλοῦ > Στέφ. Βέζος

Δ. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ ('Εκλεκτὸς λαϊκὸς τραγουδιστής)

- ΑΟ. { Παγκρατιώτισσα
599 { 'Εβραϊσπούλα

ΣΤΕΦ. ΒΕΖΟΣ ('Εκλεκτὸς λαϊκὸς τραγουδιστής)

- ΑΟ. { Κατινάκι φίλησέ με (Π. Τούντα)
2043 { Πειραιώτισσα γλυκειά >
ΑΟ. { 'Ο χασικλοῦ >
2044 { Τρελλὴ ναζοῦ μου >

Εικόνα 3: Σελίδα από κατάλογο δίσκων της δισκογραφικής εταιρείας HMV.³²

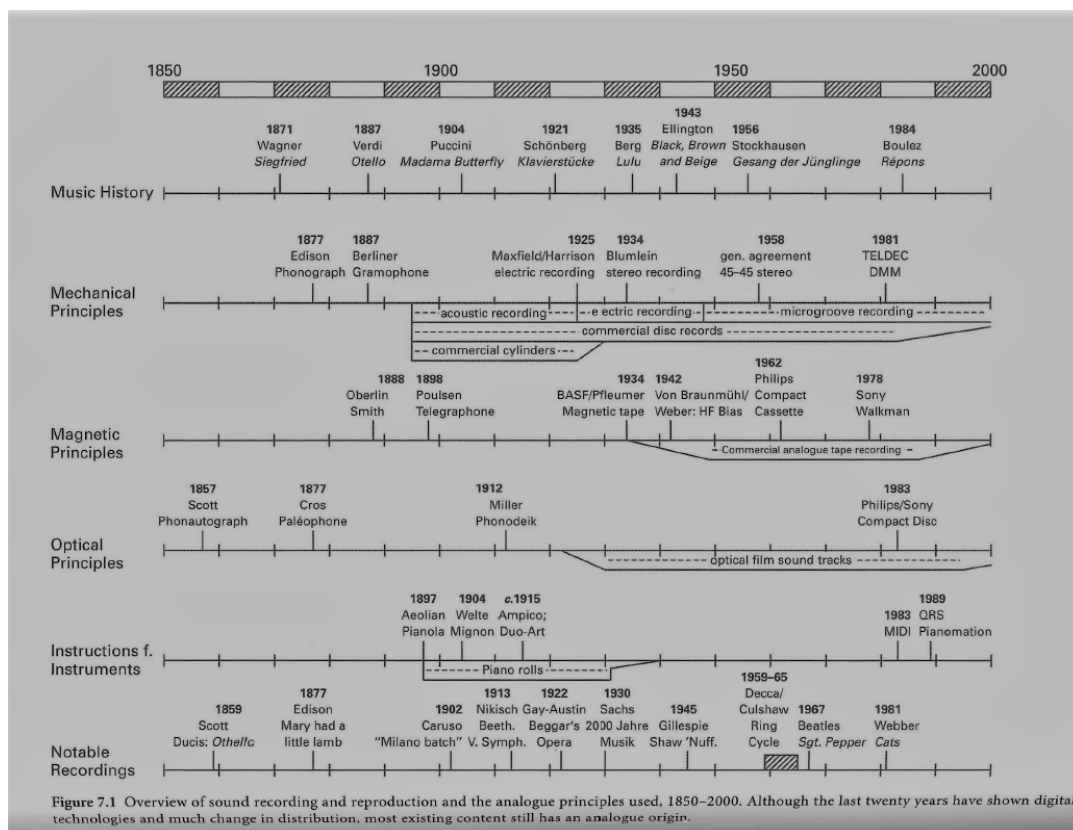
Ο συγκεκριμένος διαφημιστικός κατάλογος μας δίνει πληροφορίες όσον αφορά την δισκογραφική εταιρεία, τον αριθμό μήτρας και αριθμό καταλόγου, τον τραγουδιστή, του τραγουδιού *Πειραιώτισσα γλυκιά* αλλά και άλλων τραγουδιών του Τούντα, αλλά και τραγουδιστών που συνεργάστηκε μαζί τους.

³² Πηγή: <http://www.klika.gr/index.php/arthrografia/arthra/208-stefanos-vezos.html>.

Κεφάλαιο 2

Η μουσική βιομηχανία της περιόδου

2.1 Οι τεχνολογίες ηχογράφησης από τον 19ο στον 20ό αιώνα



Εικόνα 4: Η εξέλιξη των τεχνολογιών ηχογράφησης και αναπαραγωγής από την έναρξη τους έως σήμερα.³³

Πόσο σημαντικό ρόλο, άραγε, διαδραμάτισε η ηχογράφηση και η αναπαραγωγή αυτής στη μουσική τέχνη που μέχρι τότε οι μοναδικοί τρόποι μιας ακρόασης ήταν να βρεθείς

³³ Η εικόνα παραχωρήθηκε από τον συγγραφέα George Brock-Nannestad και τις εκδόσεις του Cambridge University Press, τους οποίους ευχαριστούμε θερμά.

σε έναν χώρο επιτέλεσης, όπως τα μαγαζιά διασκέδασης, ένα πανηγύρι, ενώπιον κάποιας λατέρνας, ενός μουσικού κουτιού (music box), ενός μηχανικού πιάνου (piano roll) ή στο δωμάτιο ενός μουσικού την ώρα που έπαιζε ή μελετούσε; Το γεγονός ότι σε μερικά δευτερόλεπτα μπορείς να ακούσεις μουσικά έργα κάθε είδους από όλο τον πλανήτη με μεγάλη άνεση και να τα αποθηκεύσεις στον ηλεκτρονικό σου υπολογιστή ή στο tablet (σήμερα) και πολυάριθμες ακόμη ευκολίες που παρέχουν οι ψηφιακές συσκευές αποτελεί μια νέα πραγματικότητα. Διαφορετική από αυτή που επικρατούσε πριν από 130 χρόνια. Και κάτι ακόμη σημαντικό είναι η αλλαγή της μορφής της έννοιας του τραγουδιού και της μουσικής από την ώρα που το τελευταίο ηχογραφείται και εκδίδεται. Πρόκειται για τεράστια ζητήματα για τα οποία πλείστα πεδία έχουν μιλήσει, όπως η μουσικολογία, η κοινωνιολογία, ανθρωπολογία, αισθητική κ.λπ. ωστόσο αυτή η έρευνα δεν θα ασχοληθεί με αυτές τις πτυχές, αλλά θα προσπαθήσει απλά να στρώσει το υπόστρωμα, προσθέτοντας και τον τεχνολογικό παράγοντα, για την εξέταση της δημιουργίας του Τούντα και των συνθετών της εποχής.

Ας δούμε όμως, αρχικά τον τόπο και τον χρόνο που αυτή η τεχνολογία ξεκίνησε το μακρινό ταξίδι της καταγραφής και αποτύπωσης του ήχου και έπειτα της δισκογραφίας και της μουσικής βιομηχανίας που προσέφερε μια άλλη, εκ των πραγμάτων, διάσταση στη μουσική και στο τραγούδι αλλά και στον τρόπο που τα προσλαμβάνουμε. Η ιστορία της ηχογράφησης ξεκινά στις αρχές του 1800. Κύλινδροι από κεριά και αλουμινόχαρτο ήταν οι πρόδρομοι του μοντέρνου φωνόγραφου (phonograph) που προανήγγειλαν το τέλος του δέκατου ένατου αιώνα και την έναρξη του εικοστού.³⁴

Η πρώτη τεχνολογική μέθοδος ηχογράφησης πραγματοποιείται το 1857 από τον Γάλλο επιστήμονα Leon Scott με την ανακάλυψη του phonoautograph (φωνοαυτόγραφος). Η καταγραφή της φωνής γινόταν από κύλινδρο, μέσα σε έναν κώνο και ο κύλινδρος γυρνούσε κατά τη διαδικασία μέσω του χεριού. Εξού και το όνομα του. Ο κατασκευαστής ωστόσο δεν προέβλεψε την ύστερη αναπαραγωγή της καταγραφής (playback).³⁵

³⁴ Δίσκοι και κύλινδροι κυκλοφόρησαν στο εμπόριο στα τέλη του δέκατου όγδοου αιώνα και αρχικά ο ανταγωνισμός μεταξύ τους υπήρξε έντονος, αν και εν τέλει επικράτησαν οι δίσκοι για λόγους πλεονεκτημάτων όπως της μεγαλύτερης διάρκειας, δυνατότητας τύπωσης και από τις δύο πλευρές και της δυνατότητας μικρότερης φθοράς. Στα μέσα πλέον της δεκαετίας του 1920 οι δίσκοι επικράτησαν ολοκληρωτικά (Καλυβιώτης, 2002, σ. 65).

³⁵ Για την εξέλιξη των τεχνολογιών ηχογράφησης βλέπε επίσης: Cook, et al., (2009, σ. 151).

Το 1877, ο Thomas Edison, ο Alexander Graham Bell και ο Emile Berliner ήταν οι κύριοι επινοητές και ιθύνοντες για την εξέλιξη, όπως έχει σε γενικές γραμμές συμφωνηθεί, του φωνόγραφου.³⁶ Παρόλα αυτά, το πρώτο δίπλωμα ευρεσιτεχνίας για τον φωνόγραφο δόθηκε στον Edison στις 19 Φεβρουαρίου του 1878 (Osborne, 2012, σ. 11).³⁷ Κύρια επιθυμία των εφευρετών ήταν η μετάδοση και εκπομπή³⁸ της ανθρώπινης φωνής. Αρχικά, μία από τις κύριες χρήσεις του φωνόγραφου ήταν για υπαγόρευση και για απομαγνητοφώνηση. Πριν τον φωνόγραφο ο μοναδικός τρόπος καταγραφής και «αποθήκευσης» της μουσικής ήταν μέσω της παρτιτούρας και της «από μνήμης» θύμησης και αναπαραγωγής. Ωστόσο, υπήρχαν και τα music boxes (μουσικά κουτιά) και τα piano rolls (πιάνο που δούλευε με μηχανικό τρόπο), και οι λατέρνες, τα οποία όμως δεν πληρούσαν τις προϋποθέσεις ώστε να αποτελούν ηχογραφημένη μουσική, παρ' όλο που επρόκειτο κατά κάποιο τρόπο για αποθήκευση της μουσικής και στιγματοποίησής της. Ήταν όμως μία πρώιμη και ιδιότυπη μορφή δισκογραφίας, αλλά σαφώς και ασύγκριτη με την κανονική δισκογραφία, αφού δεν αποθήκευαν με τον ίδιο τρόπο τον ήχο και δεν αποτελούσαν μέσα ηχογράφησης.

Αρχικά, ο φωνόγραφος υστερούσε στην πιστότητα του ήχου και στην ποιότητα. Η συσκευή μπορούσε να ηχογραφεί και εν συνεχεία να αναπαράγει τον ήχο από ένα μεγάλο ακουστικό χωνί (σήμερα είναι σε πολλούς γνωστό μέσω του logo της δισκογραφικής εταιρείας His Master's Voice). Με αυτόν τον τρόπο ενισχυόταν η ένταση του ήχου. Ο φωνόγραφος γνώρισε επιτυχία από την πρώτη στιγμή της εμφάνισής του. Ορισμένα τέτοια μηχανήματα εξοπλίστηκαν με υποδοχές για κέρματα και ηχητικούς σωλήνες, που λειτουργούσαν ως τα πρώιμα ακουστικά, που κάλυπταν έως και δεκαεπτά άτομα σε μία ακρόαση. Παρόλα αυτά, τα διάφορα προβλήματα παρέμεναν. Μιας και ο φωνόγραφος κατασκευάστηκε για καταγραφή φωνής αρχικά, δεν υπήρχε στις προδιαγραφές ποιότητα ως προς το συχνοτικό αλλά και το δυναμικό εύρος. Γι' αυτό κι η ζήτηση της συσκευής ελαττώθηκε.

Η επόμενη συσκευή ηχογράφησης λεγόταν graphophone (γραφόφωνο), εφεύρεση του Alexander Graham Bell, και ήρθε να αντικαταστήσει τον φωνόγραφο του Edison. Η καταγραφή, σε αντίθεση με τον προηγούμενο, γινόταν σε επιφάνεια κεριού που

³⁶ Για την ιστορία και την εξέλιξη του φωνόγραφου βλέπε επίσης: Kenney (1999). Για την ιστορία της διεθνούς μουσικής βιομηχανίας βλέπε: Gebesmair (2009, σ. 468).

³⁷ : <https://youtu.be/2m6Ep7juKXs>

³⁸ Για την περίπτωση της ανακάλυψης του ραδιοφώνου.

κάλυπτε μέρος χαρτιού, αντί για αλουμινόχαρτο. Η πατέντα του γραφόφωνου κατοχυρώθηκε το 1886, και κύριο χαρακτηριστικό της ήταν η πιστότητα του ήχου μέσω της χάραξης. Ήταν ο πρόγονος του σύγχρονου φωνόγραφου. Ο Bell, ωστόσο τελειοποίησε το μηχάνημα και σε άλλα επίπεδα όπως στην ενίσχυση των δυναμικών περιοχών κατά την αναπαραγωγή ήχου και στην ποικιλία ταχύτητας των στροφών.

Στα χρόνια που ακολουθούν ιδρύονται αρκετές εταιρείες εκμετάλλευσης και διάθεσης της ηχογραφημένης μουσικής, με σημαντικότερη αυτή της Νέας Υόρκης εν ονόματι «Tin Pan Alley» που ξεκινά την δράση της το 1880 αφού έχει γίνει αντιληπτή η ζήτηση που ολοένα προκύπτει (Moore, 2012, σ. 122). Για να μπορέσει να δουλέψει αυτή η επιχείρηση χρειάζεται από εκδότες, ενορχηστρωτές, μουσικούς και στιχουργούς μέχρι εικονογράφους εξωφύλλων (Βολιότης-Καπετανάκης, 2010, σ. 35). Μάλιστα υπάρχουν αυστηρές οδηγίες ως προς το πως θα πρέπει να ερμηνεύεται αλλά και να φτιάχνεται ένα τραγούδι. Από την πλοκή των στίχων του μέχρι την επαναλαμβανόμενη φόρμα του αλλά και την γενική αισθητική που θα αποπνέει. Συνειδητοποιούμε εδώ ακριβώς το πόσο καλά οργανωμένη είναι από την αρχή της η δισκογραφία, αλλά και το πως επηρεάστηκε εξ αρχής το τραγούδι σαν οντότητα, όπως το έχει τοποθετήσει στο μυαλό της η κοινή συνείδηση. Σημαντικό και καίριο γεγονός αποτελεί η πληροφορία ότι τις δύο πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα, πλήθος ελληνικών ηχογραφήσεων πραγματοποιούνται στην Αμερική.³⁹

Από το 1895, ο Edison ανέπτυξε και εξέλιξε την τεχνολογία του φωνόγραφου. Την ίδια περίοδο ο Γερμανός εφευρέτης Emile Berliner, εμπνευσμένος από τον φωνοαυτόγραφο του Scott, σχεδίαζε το γραμμόφωνο που ήταν ο απόγονος του φωνόγραφου, που έγινε ευρέως γνωστός με την αλλαγή του αιώνα. Ο Berliner χρησιμοποίησε μία μέθοδο εγχάραξης πάνω σε αυλάκια σε μία μεταλλική πλάκα. Μέσω αυτής της νέας μεθόδου, αντικατέστησε της κυλινδρική αρχικά μέθοδο με αυτή της επίπεδης μεταλλικής πλάκας, που προσέφερε μεγαλύτερη ευκολία. Ο ίδιος επίσης, βελτίωσε την μέθοδο της δημιουργίας κόπιας, η οποία μοιάζει κατά πολύ με την αντίστοιχη σημερινή διαδικασία. Σε γενικές γραμμές ο Berliner, έλυσε πολλά από τα προβλήματα που απασχολούσαν την πρώιμη βιομηχανία του φωνόγραφου. Κύριο του επίτευγμα υπήρξε η δυνατότητα δημιουργίας αντιγράφων από τον αρχικό δίσκο (master matrix). Το αποτέλεσμα ήταν η μαζική παραγωγή δίσκων, οι οποίοι έθεσε και

³⁹ Για περισσότερες πληροφορίες βλέπε ενδεικτικά: Spottswood (1990, Vol.3),

Και: <http://adp.library.ucsb.edu/>

τις βάσεις για την ανάπτυξη της βιομηχανίας των δίσκων μουσικής. Ένα ακόμη, αναπόφευκτο αποτέλεσμα, υπήρξε ο διαχωρισμός της ηχογράφησης και της αναπαραγωγής – δημιουργίας κόπιας. Ακόμη, η διαδικασία της ηχογράφησης δεν ήταν πλέον μία άμεσα ακουστική διαδικασία αλλά, εν μέρει, μηχανική. Βελτίωσε επίσης τον τρόπο με τον οποίο λειτουργούσε η βελόνα κατά την εγγραφή και έδινε με αυτόν τον τρόπο μεγαλύτερη πιστότητα ήχου, τόσο συχνοτικά όσο και στις δυναμικές του ηχογραφήματος.

Στις αρχές του 1900, παράλληλα με τις βελτιώσεις που διαδέχονταν η μία την άλλη την συσκευή του φωνόγραφου, ξεκίνησε και η τεχνολογία της μαγνητικής ηχογράφησης σε κασέτες ηχογράφησης. Ωστόσο λόγω της επικέντρωσης στη βελτίωση του φωνόγραφου, επειδή μέσω αυτού μπορούσες και να ηχογραφήσεις αλλά και να αναπαράγεις στη συνέχεια, δεν υπήρξαν νέες ευρείες έρευνες στο πεδίο της μεθόδου αναπαραγωγής του ήχου (Shepherd, 2003, σ. 259, 260, 261).

Ασφαλώς, όπως επισημαίνει και ο Katz (2010, σ. 2, 3), δεν πρέπει να απορρίψουμε την αποδεικτική και τεκμηριωτική αξία των ιστορικών ηχογραφήσεων του παρελθόντος, που μας παρέχουν πληροφορίες γύρω από τις μουσικές πρακτικές. Αλλά με δεδομένο ότι ο ηχογραφημένος τους ήχος είναι διαμεσολαβημένος ήχος. Και αυτή η διαδικασία οδήγησε τους ηχογραφούντες να χειριστούν με διάφορους τρόπους τις μουσικές τους πρακτικές και συνήθειές τους. Στα αποτελέσματα που απέφερε ήταν και η όποια αλλαγή στην μουσική διαχείριση και συμπεριφορά – είτε αυτή είναι διαδικασία ακρόασης, είτε επιτελεστική, είτε διαδικασία σύνθεσης – που ανέκυψε από την τεχνολογία της ηχογράφησης.

Πολλοί συνθέτες της δεκαετίας του 1920 (και ύστερα), διαμόρφωναν με τέτοιο τρόπο τα έργα τους έτσι ώστε να ανταποκρίνονται στο χρονικό όριο που όριζε η τεχνολογία (format) των 78 στροφών (78 rpm). Θα μπορούσαμε κάλλιστα να υποθέσουμε ότι στις μέρες μας, η τρίλεπτη διάρκεια στο *pop* τραγούδι είναι ένα είδος κατάλοιπου της πρακτικής που επικρατούσε τότε. Κι αυτό είναι ίσως μόνο ένα από τα αμέτρητα που κληρονομήθηκαν από την εποχή του φωνόγραφου.

Κάτι όμως που επίσης έχει διαφοροποιηθεί κάπως στην σημερινή, ψηφιακή εποχή, όπου η μουσική, σαν format ήχου, είναι κατά κάποιο τρόπο λιγότερο ορατή αλλά και λιγότερο ευαίσθητη, είναι το γεγονός ότι την εποχή των δίσκων ένα μείζον πρόβλημα αποτελούσε το ότι χαλούσαν εύκολα από την συχνή χρήση τους από την ατσάλινη βελόνα που διάβαζε τον δίσκο και το μετέτρεπε σε ηχητική πληροφορία. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να μειώνεται η καλή τους απόδοση και να χρειάζεται να αντικατασταθούν

(Βολιότης-Καπετανάκης, 2010, σ. 176).⁴⁰ Βέβαια, υπάρχει και μία άλλη σκέψη: ένα ψηφιακό μουσικό αρχείο αν καταστραφεί ενδεχομένως μπορούμε να το ανακτήσουμε ύστερα.

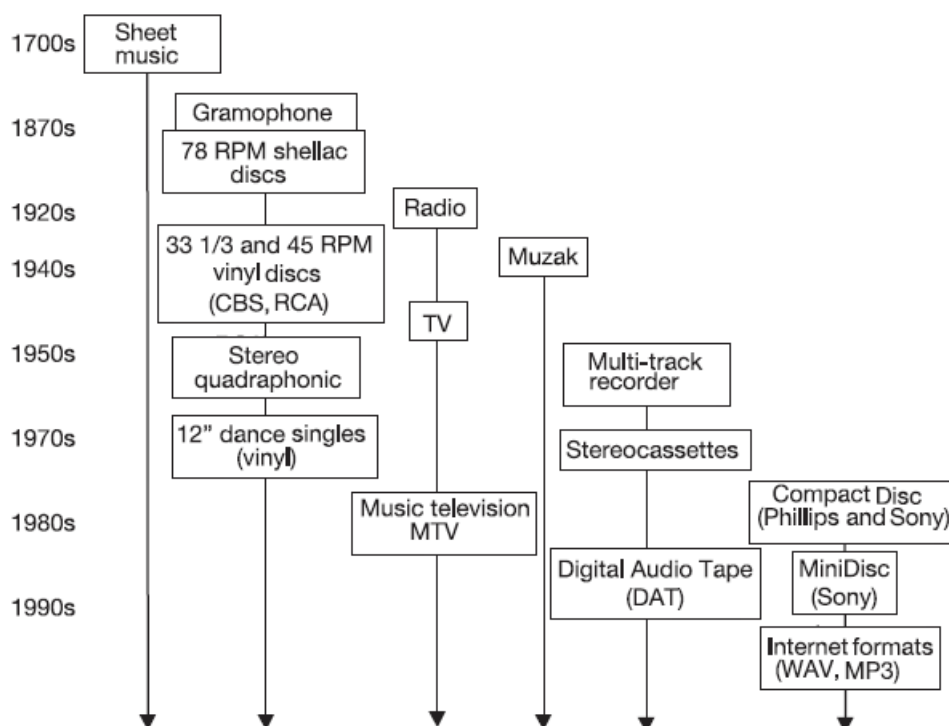
Με αφορμή ένα σημείο των Connell και Gibson στα θέματα των τεχνολογιών ηχογράφησης (2001, σ. 37) θα θέλαμε να σχολιάσουμε ότι αυτή η κανονικοποίηση ναι μεν «περιόρισε» τους δημιουργούς, αλλά πρέπει να δεχθούμε ότι η νέα αυτή τεχνολογία υπήρξε ένα νέο εργαλείο στα χέρια αυτών που το χρησιμοποίησαν:

Η μέθοδος της ηλεκτρικής ηχογράφησης συνέβαλε αποτελεσματικά στην κανονικοποίηση [...] από τις αρχές του εικοστού αιώνα, για παράδειγμα, η εκτέλεση υπήρχε σε δύο κόσμους: την εκτεταμένη ζωντανή εκτέλεση και αυτή των δυο-τριών λεπτών διάρκειας της ηχογράφησης.

Δεν θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε την τότε τεχνολογία υπεύθυνη, παρά χρήσιμη αφού είναι αυτή που μας προσφέρει ακόμα και σήμερα μία σαφή εικόνα του ήχου ενός μακρινού παρελθόντος. Μέχρι την ανακάλυψη της ηχογράφησης δεν μπορούμε να έχουμε όλες αυτές τις λεπτομέρειες για το πως ακούγεται και πως λειτουργεί ένα μουσικό στυλ. Οι παρτιτούρες, για παράδειγμα, παρ' όλη την αναλυτική τους σημειογραφία δεν μπορούν ποτέ να καλύψουν την απόλυτη ανθρώπινη διάσταση μιας επιτέλεσης που εξασφαλίζει σε μεγαλύτερο ποσοστό ένα ηχογράφημα. Ωστόσο, ούτε και αυτό όμως μας εξασφαλίζει απόλυτα την πραγματικότητα. Όσο για το δίλλημα της διάρκειας και της κανονικοποίησης, θα λέγαμε, ότι είναι προτιμότερο μάλλον να ανακαλύψουμε τι συνέβαινε σε επίπεδα φόρμας παρά να χάναμε τις τόσες άλλες διαστάσεις που προσφέρει η τεχνολογία της ηχογράφησης. Δεδομένου, πάντοτε, ότι η μόνη φόρμα που σώζεται, στο λαϊκό, είναι αυτή της ηχογράφησης, δεν μπορούμε να ανακαλύψουμε καθόλου τι συμβαίνει σε επίπεδα φόρμας. Κατά πόσο ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα της ζωντανής επιτέλεσης (και ποιας από όλες) δεν μπορούμε να το μάθουμε.

⁴⁰ Για τους λάτρεις του ήχου του ρεμπέτικου η χροιά του χαλασμένου δίσκου, αλλά και γενικότερα η αισθητική του παλιού ήχου, η οποία προέρχεται από τις ποιότητες και τα τεχνικά ζητήματα της τότε δισκογραφίας, αποτελεί ίσως και αναπόσπαστο κομμάτι του ίδιου του τραγουδιού αλλά και της αισθητικής που αποπνέει συνολικά. Βλέπε: Ordoulidis (2017, σ. 1, 2).

Ωστόσο, ως αναπόσπαστο, εν τέλει, μέρος της μουσικής, η ηχογράφηση από την γέννησή της μέχρι σήμερα, έγινε μέρος της σύνθεσης και της μουσικής δημιουργίας και ένας νέος τρόπος έκφρασης για τους μουσικούς. Η ηχογράφηση, από την δημιουργία της, έγινε τέχνη παρά μέσο αποθήκευσης.



Εικόνα 5: Τεχνολογικά format που επηρέασαν την εξάπλωση της μουσικής από το 1700 έως τις μέρες μας.⁴¹

⁴¹ Η εικόνα παραχωρήθηκε από τους συγγραφείς John Connell και Chris Gibson, τους οποίους ευχαριστούμε θερμά.

2.2 Τα κινητά συνεργεία, οι ηχολήπτες και οι αποστολές ηχογράφησης στην Ανατολική Μεσόγειο

Στην αλλαγή του αιώνα, από τον δέκατο ένατο στον εικοστό, με αφορμή τις νεοαφιχθείσες τεχνολογίες ηχογράφησης, οργανώνονται κινητά συνεργεία με στόχο την καταγραφή διαφορετικών μουσικών ρεπερτορίων, με σκοπό την εμπορευματοποίησή τους. Μία νέα συνθήκη γεννιέται, όπου καίριο ρόλο παίζει τόσο ο καταναλωτής αλλά και ο δημιουργός στην γέννηση μιας καινούργιας μορφής οικονομίας, αυτή της μουσικής βιομηχανίας (Scott, 2009, σ. 455).⁴² Σε χώρες όπως η Ελλάδα, η Αίγυπτος, η Φινλανδία, η Νορβηγία και η Βουλγαρία, θυγατρικές εταιρείες στα τέλη του δέκατου ένατου και στις αρχές του εικοστού αιώνα, εξυπηρετούσαν τις ανάγκες της δισκογραφίας μέσω συμφωνιών από τοπικούς μεσάζοντες – επιχειρηματίες. Η κεντρική εταιρεία στις χώρες αυτές ήταν η Gramophone (Gronow, 1981, σ. 254). Παρ' όλα αυτά η εταιρεία Victor υπήρξε η μεγαλύτερη εταιρεία αφού κατείχε και το πενήντα τοις εκατό της εταιρείας Gramophone.⁴³

Ο τόπος ηχογράφησης, όπως είπαμε, για τα περιοδεύοντα αυτά συνεργεία δεν ήταν στούντιο με κάποια ηχητική μελέτη, όπως συνέβει τις επόμενες δεκαετίες, αλλά αντίθετα ήταν χώροι όπως αίθουσες ξενοδοχείων, θεάτρων κ.ά., και η ηχογράφηση πραγματοποιούνταν με την υποστήριξη ενός μικροφώνου. Οι μήτρες των δίσκων, αφού γινόταν η ηχογράφηση, αποστέλλονταν στα εργοστάσια των εταιρειών για τύπωση και μαζική παραγωγή και διάθεση, τόσο στις χώρες που ηχογραφήθηκαν όσο και σε άλλες (Βολιότης-Καπετανάκης, 2010, σ. 80).

Ο ηχολήπτης-μηχανικός της εποχής, Fred Gaisberg (ο οποίος μάλιστα υπήρξε το δεξί χέρι του Emile Berliner από την εποχή της κατασκευής του γραμμοφώνου), πλέον δούλευε για τον Trevor Williams, τον ιδρυτή της Gramophone Company, το έτος 1898. Ο Gaisberg επισκέφθηκε τις περισσότερες χώρες της Ευρώπης το έτος 1899, το επόμενο έτος την βόρεια Ευρώπη και την Σκανδιναβία, την Ρωσία και τα επόμενα ακριβώς τρία χρόνια επισκέφθηκε την Ανατολή (Cook, et al., 2009, σ. 121-122).

Μαθαίνουμε επίσης από τους Ewbank και Papageorgiou ότι την δεύτερη δεκαετία του 1900 στην Ελλάδα, στο τοπικό παράρτημα της Γερμανικής εταιρείας Odeon που ιδιοκτήτης ήταν ο Μίνωας Μάτσας, Γερμανοί ηχολήπτες και τεχνικοί

⁴² Βλέπε επίσης και Gronow (1981), Laing (1991) και Cook, Clarke, Wilkinson, Rink (2009).

⁴³ Για περαιτέρω λεπτομέρειες βλέπε: Κεφάλαιο 2.3 Οι δισκογραφικές εταιρείες.

χρησιμοποιούσαν πολυτελή ξενοδοχεία για ηχογραφήσεις, μιας και ακόμη δεν είχε φτιαχτεί στούντιο ηχογράφησης στην πρωτεύουσα. Κατόπιν, τα master discs (μήτρες δίσκων) στελνόντουσαν πίσω στην Γερμανία για παραγωγή και τύπωση (1997, σ. 75).

Τα κινητά συνεργεία της The Gramophone Co Ltd. που ιδρύθηκε στο Λονδίνο το 1898, από τον Μάιο έως τον Ιούνιο του 1900, με απεσταλμένο της τον μηχανικό ονόματι William Sinkler Darby ηχογράφησε στην Κωνσταντινούπολη 167 τραγούδια, σύμφωνα με τον Καλυβιώτη, τουρκικά και ελληνικά. Οι ηχογραφήσεις της εν λόγω εταιρείας συνεχίστηκαν από το 1903 μέχρι το 1907. Μεταξύ άλλων, ηχογραφήσεις ελληνικού ρεπερτορίου στην Κωνσταντινούπολη, πέρα από την Gramophone πραγματοποίησαν και οι Γερμανικές εταιρείες Beka Record και Favorite Record το 1905 και η Odeon Record το 1904 και 1905 και η Lyrophon Record (Καλυβιώτης, 2002, σ. 67, 68, 69).

Στον ελλαδικό χώρο αλλά και στη Σμύρνη και στην οθωμανική Θεσσαλονίκη την ίδια περίοδο, δηλαδή τις πρώτες δύο δεκαετίες του εικοστού αιώνα, πραγματοποιούνται ηχογραφήσεις, με ποικιλότροπα ρεπερτόρια, από τα κινητά συνεργεία από ευρωπαϊκές εταιρείες δίσκων που επιμελούνται οι ίδιες οι εταιρείες (Κουνάδης, 2003β, σ. 353). Επίσης, η Gramophone Company και η Zonophone μεταξύ του έτους 1900 και του 1910, πραγματοποιεί σε Κωνσταντινούπολη και Σμύρνη, 1925 ηχογραφήσεις. Προφανώς, δεν είχε ελληνικό χαρακτήρα όλος αυτός ο αριθμός ηχογραφήσεων. Ωστόσο, μπορούμε να αντιληφθούμε την έξαρση που υπήρξε (Gronow, 1981, σ. 255).

Μέσα από τις πληροφορίες που αντλούμε από τον Καλυβιώτη (2002, σ. 74, 75), μαθαίνουμε ότι το έτος 1909 ως το 1911 η εταιρεία Gramophone ηχογραφεί στη Σμύρνη δίσκους και ο συγγραφέας τους ταξινομεί σε δύο υποκατηγορίες. Η πρώτη κατηγορία για αυτόν είναι αυτή των ετικετών με το κόκκινο χρώμα, που στο επάνω μέρος της έχει γραμμένη ημικυκλικά την επιγραφή «Concert Record Gramophone», ενώ πιο κάτω γράφει «Manufactured by Deutsche Grammophon Aktiengesellschaft, Berlin». Στο κέντρο επίσης της ετικέτας υπάρχει έγχρωμο το σήμα της εταιρείας, που είναι ένα αγγελούδι που χαράσσει έναν δίσκο. Μας πληροφορεί ακόμα ότι οι δίσκοι αυτοί κατασκευάστηκαν στο εργοστάσιο της Deutsche Grammophon, η οποία συνεργαζόταν με την Gramophone στην Γερμανία. Η δεύτερη υποκατηγορία των εν λόγω δίσκων, πληροφορούμαστε πάλι ότι είναι με σκούρο κόκκινο χρώμα και αναγράφεται επάνω της ημικυκλικά «Gramophone Concert Record» ή «Concert Record Gramophone», ενώ πιο κάτω αναγράφεται «Manufactured by The

Gramophone Company Limited and Sister Companies». Πληθώρα, επίσης, πληροφοριών υπάρχουν στην πηγή αυτή του Καλυβιώτη για τις θυγατρικές εταιρείες και για άλλες χρήσιμες πληροφορίες για τους ερευνητές της τότε δισκογραφίας στην Σμύρνη.

Αξιοσημείωτη επίσης είναι και η δράση του ηχολήπτη Will Conrad Gaisberg, ο οποίος το 1909 ηχογραφεί στην Σμύρνη αλλά και στην υπόλοιπη Ανατολική Μεσόγειο στα πλαίσια περιοδείας που περιλάμβανε το Κάϊρο, την Βηρυτό, την Κωνσταντινούπολη και την Θεσσαλονίκη. Στην Σμύρνη ηχογράφησε 108 τραγούδια, με τα περισσότερα να είναι τούρκικα και λίγα ισπανοεβραϊκά «Λαντίνο», όπως αναφέρεται. Υπάρχουν ωστόσο και ελληνικά στα οποία συμμετέχει η Ελληνική Εστουδιαντίνα σε δεκαεπτά τραγούδια. Δεν έχουμε από την πηγή μας πληροφορίες για την σύνθεση της ορχήστρας (Καλυβιώτης, 2002, σ. 76-79). Ηχογραφήσεις στην Σμύρνη αλλά και περιφερειακά, κατά το έτος 1910, πραγματοποίησε και ο μηχανικός ήχου Arthur S. Clarke.

Μέσω άλλης χρήσιμης πηγής μας, αυτής του Hobsbaum (n. d. σ. 1), μαθαίνουμε για ηχογραφήσεις ελληνικού ενδιαφέροντος, τις οποίες επιμελείται και πάλι ο Will Conrad Gaisberg για λογαριασμό της εταιρείας Gramophone. Αυτή τη φορά οι ηχογραφήσεις αφορούν την περίοδο του τέλους του Απριλίου έως και τις αρχές του Μάϊου του 1904 και πραγματοποιούνται στην Κωνσταντινούπολη. Να σημειώσουμε ότι η έρευνά του σε κάποια σημεία είναι ιδιαιτέρως διεξοδική. Συγκεκριμένα, μας παρέχει στοιχεία όπως τον τύπο format των ιντσών του δίσκου και αν υπήρξε επανέκδοση, αλλά θέτει και σημαντικά ερωτήματα όπως για παράδειγμα εάν ο Gaisberg τελικά υπήρξε αρκετά τυπικός ως προς την ακρίβεια των σημειώσεων του συγκεκριμένου session, αν σημειώθηκαν με ακρίβεια τίτλοι ονοματεπωνύμων, τίτλων τραγουδιών, αν απέτυχε στο σύνολο του καθήκοντός του ή αν ο τοπικός πράκτορας της εταιρείας Gramophone υπήρξε ασυνεπής εξίσου. Γεγονότα και υποθέσεις όπως οι παραπάνω δυσχεραίνουν ζητήματα τεκμηρίωσης της ιστορικής δισκογραφίας και αποπροσανατολίζουν συνεπώς τους ερευνητές πάνω σε καίρια πολλές φορές συμπεράσματα.⁴⁴

Με αφορμή τις πληροφορίες από τις παραπάνω πηγές, που σχετίζονται με διάφορα ρεπερτόρια, ημερομηνίες, έτη, γεωγραφικούς τόπους και συνεπώς με περιόδους δράσης προσώπων, αλλά και τα συχνά προβλήματα τεκμηρίωσης των ιστορικών ηχογραφήσεων και της επιστημονικής έρευνας - που έγινε αναφορά και στην έναρξη

⁴⁴ Για περισσότερες πληροφορίες βλέπε ενδεικτικά: Hobsbaum (n.d).

του πρώτου κεφαλαίου -, καλό θα είναι να ξεδιαλύνει το τοπίο γύρω από τα «Πολιτάκια», τις λουπές εστουδιαντίνες και τις δραστηριότητές τους, που αφορούν την παρούσα εργασία, αρχικά για δύο κυρίως λόγους. Αφενός, γιατί η περίοδος δράσης τους συμπίπτει με την περίοδο δράσης των μετακινούμενων συνεργείων και αφετέρου, όπως άλλωστε μοιραία προκύπτει από τις πηγές που αναφέρθηκαν, ο Τούντας υπήρξε μέλος αυτής της ορχήστρας.

Πριν όμως φτάσουμε στο τέλος της ανάλυσης και της εν λόγω τεκμηρίωσης, αξίζει να παραθέσουμε εκτενέστερα τα ζητήματα της τεκμηρίωσης των ιστορικών ηχογραφήσεων. Εύστοχα ο Ορδουλίδης (2017α, σ. 1, 6, 7) τονίζει:

Εξαιτίας της συνθήκης της προφορικότητας, στην οποία διαμορφώθηκε το υλικό, αλλά και εξαιτίας της μακρόχρονης άρνησης της επιστήμης να ενδιαφερθεί και να ασχοληθεί συνεπώς με τις άλλες μουσικές, η εύρεση πηγών και η τεκμηρίωση του υλικού καθίσταται δύσκολη και πολύ συχνά αδύνατη. Βέβαια τις τελευταίες δεκαετίες τα αστικά λαϊκά είδη και ιδιώματα της ελληνικής οικουμένης έγιναν δημοφιλή αντικείμενα μελέτης. Ωστόσο, υπάρχει ένα μεγάλο γνωσιακό κενό στην συντριπτική πλειοψηφία της βιβλιογραφίας που είναι και το μεγαλύτερο πλήγμα της εν λόγω έρευνας. Πιο στοχευμένα, η έλλειψη επίσημων και επιστημονικά τεκμηριωμένων αρχείων ιστορικής δισκογραφίας. Τέλος, η ανυπαρξία τεκμηριωμένης δισκογραφίας οδήγησε σε εξαγωγή εσφαλμένων συμπερασμάτων τόσο για ιστορικά όσο και για μουσικολογικά ζητήματα, αναπαράγοντας ατεκμηρίωτα επιχειρήματα που προέρχονται από ερασιτέχνες κυρίως μελετητές των λαϊκών μουσικών, που αυτοί σήκωσαν το βάρος της έρευνας γύρω από τα αστικά λαϊκά είδη. Μεγάλο μέρος της μετέπειτα επιστημονικής βιβλιογραφίας επισήμανε πολλά από τα προβληματικά ζητήματα, όπως λανθασμένες ημερομηνίες γέννησης, δράσης, ημερομηνίες ηχογράφησης, κυκλοφορίας,⁴⁵ προβληματικές ψηφιοποιήσεις ή μετατροπές σε άλλον τύπο των ιστορικών δίσκων.

⁴⁵ Η μεθοδολογία του Βολιότη-Καπετανάκη (2002) και άλλων μελετητών του ρεμπέτικου, μας προβληματίζει ως προς τα συμπεράσματα και ως προς τον τρόπο που παραθέτει ιστορικά τα χρονικά γεγονότα, τα οποία έχει περισυλλέξει. Αφού ανατρέξαμε, όπως αναφέρεται και παραπάνω, στις πληροφορίες που παραθέτει ο τελευταίος, συνειδητοποιήσαμε ότι οι χρονολογίες ηχογράφησης, κυκλοφορίας κ.α. αλλά και η συνολική τεκμηρίωσή του είναι πέραν από μη ταξινομημένες και μη επαρκείς. Αυτό φαίνεται άλλωστε και από την απόλυτη απουσία στοιχειώδους βιβλιογραφίας.

Σύμφωνα με τον Ordoulidis (2017a, σ. 5), η πρώτη γνωστή Ελληνόφωνη εστουδιαντίνα δημιουργήθηκε από τον Αριστείδη Περιστέρη, που ήταν ο πατέρας του, επίσης μουσικού, Σπύρου Περιστέρη και από τον Βασίλειο Σιδερή. Το όνομά της εστουδιαντίνας ήταν τα «Πολιτάκια» και ιδρύθηκαν στην Σμύρνη μεταξύ των ετών 1898 και 1906. Δεν γνωρίζουμε λεπτομέρειες, ωστόσο, για το πότε βρέθηκαν στην Κωνσταντινούπολη ή την Σμύρνη ή για το που μετακινήθηκαν. Τα τραγούδια που περιείχε το ρεπερτόριό τους ήταν συνήθως λυρικά⁴⁶ και περιστασιακά πολυφωνικά. Ο ήχος που έχει διασωθεί μέσω της δισκογραφίας τους είναι σε ένα μεγάλο της βαθμό ο «ήχος της Σμύρνης», όπου το περιβάλλον της προσδιορίζεται ως περίοδος του κοσμοπολιτισμού. Μετά το 1918, ο Σπύρος Περιστέρης αναλαμβάνει τα «Πολιτάκια», σε μία πολυτάραχη περίοδο και αντικαθιστά τον πατέρα του στο ρόλο του πρώτου μαντολίνου. Περίπου το έτος 1924, μετακομίζει στην Αθήνα και είναι ενεργός μουσικός. Μάλιστα, αναλαμβάνει το ρόλο του καλλιτεχνικού διευθυντή στην εταιρεία Odeon-Parlophone, η οποία είναι τμήμα της Gramophone Co. (Ordoulidis, 2017b, σ. 3). Να αναφερθεί τέλος, ότι κάτι το πολύ σημαντικό στην ροή του κεφαλαίου αλλά και όσων προαναφέρθηκαν, είναι η πληροφορία-κλειδί, ότι εκτός του Περιστέρη που υπήρξε ύστερα στους πρωταγωνιστές του πειραιώτικου ρεμπέτικου, που επακολούθησε, ήταν και ο Τούντας και ο Βαγγέλης Παπάζογλου προερχόμενοι και αυτοί από τον κόσμο των εστουδιαντινών (Ordoulidis, 2017b, σ. 7). Μία τέτοια πληροφορία μας βοηθάει να κατανοήσουμε και να ερευνήσουμε με μεγαλύτερη σαφήνεια το έργο του συνθέτη.

⁴⁶ Όπως αναφέρει και ο Βολιότης-Καπετανάκης (2002)

2.3 Οι δισκογραφικές εταιρείες

Οι πρώτες ελληνόφωνες ηχογραφήσεις πραγματοποιούνται στην Αμερική το έτος 1896 από την Emile Berliner Gramophone. Ο τραγουδιστής που ηχογράφησε ήταν κάποιος εν ονόματι Μιχάλης Αραχτίντζης, ωστόσο σύμφωνα με τον Καλυβιώτη (2002, σ. 65, 67) δεν έχουν βρεθεί περεταίρω στοιχεία για τον ίδιο. Οι δίσκοι των ηχογραφήσεων αυτών ήταν επτά (7'') ιντσών και τυπωμένοι μόνο από την μία πλευρά τους. Ωστόσο, έχουν εντοπισθεί οκτώ τέτοιοι δίσκοι. Μέχρι το έτος 1911 δεν πραγματοποιήθηκαν άλλες ελληνόφωνες ηχογραφήσεις πέραν ενός μικρού αριθμού ορχηστρικών τραγουδιών το 1907. Η έντονη παρουσία της ελληνικής δισκογραφίας πέραν των Ευρωπαϊκών συνόρων έγινε το έτος 1917, που πρωταγωνίστησαν οι τραγουδίστριες Μαρίκα Παπαγκίκα και η Κυρία Κούλα (Κυριακούλα Αντωνοπούλου).

Στην Σμύρνη, υπήρξε έντονη δισκογραφική δραστηριότητα από την πρώτη δεκαετία του 1900. Καταστήματα πώλησεων δίσκων ανταγωνίζονται το ένα με το άλλο καθώς εμφανίζονται labels (εταιρείες) που εκπροσωπούν καλλιτέχνες της εποχής εκείνης. Σημαντικά καταστήματα πώλησης δίσκων (αλλά και άλλων ειδών ταυτόχρονα όπως από καρτ-ποστάλ μέχρι οπτικά είδη και ρολόγια) εμφανίζονται, όπως αυτό των αδελφών Padona (Πάντοβα) και αυτό του Paul Blumberg (Πωλ Μπλούμπεργκ) όπου ο τελευταίος υπήρξε ο αντιπρόσωπος της εταιρείας δίσκων Gramophone στην Σμύρνη. Ο ανταγωνισμός μεταξύ της εταιρείας δίσκων Gramophone, που κυκλοφόρησε δίσκους στην περιοχή από το 1900, και των νεότερων Favorite και Odeon είναι μεγάλος, αφού απειλούνται τα συμφέροντα της πρώτης. Σύμφωνα με τον Καλυβιώτη (2002, σ. 81) ο κύριος όγκος των ηχογραφήσεων, με βάση τις μαρτυρίες του Blumberg, είναι ελληνικά τραγούδια ή τουρκικά αλλά ηχογραφημένα από Έλληνες. Αυτό αποδεικνύεται και από τον σχετικό κατάλογο ηχογραφήσεων τον Δεκέμβρη του 1911 που μας επισυνάπτει ο Καλυβιώτης. Με βάση τα παραπάνω, αντιλαμβανόμαστε ότι κυριαρχεί το ελληνικό στοιχείο στα μουσικά δισκογραφικά δρώμενα.

Ωστόσο, πολλές ηχογραφήσεις αν και ηχογραφήθηκαν στην Κωνσταντινούπολη μπορεί να αναγράφουν στην ετικέτα τους την λέξη «Smyrne» όπως στην περίπτωση της δισκογραφικής Favorite. Ένα τέτοιο γεγονός είναι παραπλανητικό για την εγκυρότητα του γεωγραφικού τόπου αλλά από την άλλη πλευρά ίσως και ξεκάθαρο ως προς την «καταγωγή» του ρεπερτορίου. Πανομοιότυπα σενάρια προκύπτουν και πάλι από μαρτυρίες, σχετικά με τις προαναφερθείσες ηχογραφήσεις στις 15 έως 19

Δεκεμβρίου του 1911, μέσω μίας επιστολής του μηχανικού Arthur S. Clarke προς τον William Conrad Gaisberg. Συνοπτικά, να πούμε, αναφέρει ότι στη συνέχεια το συνεργείο του μηχανικού της Gramophone, Clarke πήγε για ηχογραφήσεις στο Κάιρο, στην Αλεξάνδρεια και ύστερα στην Βηρυτό (Καλυβιώτης, 2002, σ. 82).

Άλλες εταιρείες που ηχογραφούσαν πριν το 1930 στην Σμύρνη, την Κωνσταντινούπολη και την Αθήνα ήταν η Zonophone (θυγατρική της Victor) και η Orfeon Record, που ιδρύεται από τους αδερφούς Blumenthal στην Κωνσταντινούπολη το έτος 1910-1911 και πραγματοποιούσε ηχογραφήσεις έως το 1925-1926. Ακόμη, η American Record που δεν ήταν αμερικανική εταιρεία και κυκλοφορούσε ελληνικά τραγούδια. Παρόλα αυτά, κατά την πρώτη δεκαετία του εικοστού αιώνα, ηχογραφήσεις ελληνικού ενδιαφέροντος γινόντουσαν, όπως προ είπαμε, πέραν της Κωνσταντινούπολης και της Σμύρνης και σε άλλα μεγάλα αστικά κέντρα της εποχής όπως Θεσσαλονίκη, Κάιρο, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, Παρίσι, Μιλάνο και πιθανότατα και στο Βερολίνο και στην Βηρυτό αλλά και όπου αλλού υπήρξε το ελληνικό στοιχείο (Καλυβιώτης, 2002, σ. 69).⁴⁷

Από άλλη πηγή μαθαίνουμε για την αγγλική Apollon και τις γαλλικές Lyrophon και Polyphon αλλά και η Constantinople records (παράρτημα της αμερικανικής Panhellenion record company) που ιδρύθηκε από Έλληνες καλλιτέχνες της Αμερικής. Συνεπώς, εδώ προκύπτει και η παράλληλη δισκογραφία της Αμερικής. Κάτι επίσης ενδιαφέρον είναι η παρουσία δισκογραφικών εταιρειών με έδρα το Κάιρο της Αιγύπτου, η Fabric Setrak Mechian και η Lion Records (Κουνάδης, 2003α, σ. 292). Ο Gronow αναφέρει ότι στα τέλη της πρώτης δεκαετίας του 1900, το Αιγυπτιακό παράρτημα της Gramophone Company εξέδιδε ξεχωριστά, Ελληνικούς και Τουρκικούς καταλόγους όπου συμπεριλαμβάνονταν και Αρμένιες, Αλβανικές και Ανατολίτικες-Εβραϊκές ηχογραφήσεις (1981, σ. 257).

Παρόλα αυτά, υπάρχει παράλληλη δισκογραφία στην Πόλη⁴⁸ όπου συνεχίζει και μετά την ίδρυση του πρώτου εργοστασίου στην Ελλάδα αλλά και στην Αμερική όπως είπαμε.⁴⁹ Ένα τέτοιο, χαρακτηριστικότατο, παράδειγμα αποτελεί και η περίπτωση του

⁴⁷ Για την σύνδεση και την επικοινωνία των διαφορετικών αυτών γεωγραφικών τόπων θα αναφερθούμε αναλυτικότερα στο επόμενο κεφάλαιο «Το μουσικό δίκτυο της ανατολικής μεσογείου».

⁴⁸ Για περισσότερες πληροφορίες βλέπε ενδεικτικά: Ünlü (2016, σ. 324-325).

⁴⁹ Για παράδειγμα, βλέπουμε και από τον Spotswood (1990, σ. 1136), προκύπτουν ηχογραφήσεις δυο τραγουδιών, Σμυρναϊκού ενδιαφέροντος, από τον τραγουδιστή Paul Armand στην Νέα Υόρκη της Αμερικής. Πρόκειται για το τραγούδι *Δεν σε θέλω πιά* (78 στροφών), Columbia E 833, 26 Απριλίου 1911

Σπύρου Περιστέρη όπου μετέβη στην Αμερική το έτος 1935, με το υπερωκεάνιο «Byron», και ηχογράφησε κάποια τραγούδια, μάλιστα με το ψευδώνυμο «Σ. Γεωργιάδης». «Αν λοιπόν συνυπολογίσουμε και άλλους γεωγραφικούς τόπους, όπως η Αμερική, δημιουργούνται περισσότερα ακόμη προβλήματα όσον αφορά την ειδολογική κατηγοριοποίηση» (Ορδουλίδης, 2017α, σ. 14).⁵⁰ Προκύπτουν επίσης, επανεκδόσεις δίσκων στην Αμερική από την Κωνσταντινούπολη και την Σμύρνη από αμερικανικές δισκογραφικές εταιρείες. Η δισκογραφική Columbia αγοράζει δικαιώματα που έχει η Favorite, η Victor αγοράζει δικαιώματα της Concert Record «Grammophone» και της Zonophone (Κουνάδης, 2003α, σ. 292). Υπάρχουν παραδείγματα επανακυκλοφορίας δίσκων της Odeon από την Orion στην Αμερική και της Gramophone και της Zonophone από την αμερικανική Victor,⁵¹ όπου αγόρασαν τα δικαιώματα. Αυτές οι τακτικές εφαρμόστηκαν κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 1900 και αντίστοιχες πρακτικές ακολούθησαν και άλλες εταιρείες της εποχής (Καλυβιώτης, 2002, σ. 122, 123).

Για να ξεδιαλύνουν κάποια πολύ σημαντικά σημεία, γύρω από την παγκόσμια ιστορία της δισκογραφίας και των εταιρειών, θα αναφερθούμε σε αυτό το σημείο στις πρώτες δισκογραφικές εταιρείες αλλά και στις τακτικές τους που μάλιστα συμπληρώνουν και απαντούν σημαντικότερα ερωτηματικά που προέκυψαν στην πορεία της έρευνά μας για την δισκογραφική πορεία του Τούντα.

(βλέπε Spotswood 1990) και το *Η Σμυρνιοπούλα (Τσαμπουνάρι)* (78 στροφών), Columbia E 834, 26 Απριλίου 1911 (βλέπε: Spotswood 1990). Μάλιστα, το *Δεν σε θέλω πια*, είναι ένα ναπολιτάνικο τραγούδι στην αρχική του μορφή, και προηγείται 2 χρόνια από την πρώτη σμυρναϊκή ηχογραφημένη εκδοχή. Πληροφορούμαστε ότι ανήκει στους Antonio Barbieri και Vincenzo di Chiara (Fabbri, 2016, σ.33) με τον τίτλο *Mbracci' a mme*, στο YouTube.

: <https://youtu.be/5GqKpWaMSos>

Η *Σμυρνιοπούλα*, εάν θεωρηθεί δεδομένο ότι είναι η γνωστή της εστουδιαντίνας στη Σμύρνη, είναι επίσης ναπολιτάνικο τραγούδι, του ίδιου συνθέτη, που θεωρείται ελληνική μετάφραση του τραγουδιού *Nanninella*. Ωστόσο, δεν έχουμε βρει δείγμα ήχου ακόμη (Fabbri, 2016, σ. 32-33).

⁵⁰ Σε αυτό το σημείο, συνειδητοποιούμε ακόμη μία φορά τα προβλήματα της τεκμηρίωσης ιστορικών ηχογραφήσεων, και πραγματολογικών – γεωγραφικών τόπων, που υπάρχουν.

⁵¹ Πιθανότατα και το τραγούδι του Τούντα, *Η Ζωντοχήρα*, Victor 23264 - VI 72489, 1919, θα μπορούσε να είναι μια τέτοια περίπτωση επανακυκλοφορίας. Όπως προκύπτει και από τον Spotswood, *E Zontochera [The Grass Widow]*, Victor B 23264-2 – VI 72489, 17 Σεπτεμβρίου 1919 (βλέπε Spotswood, 1990), όπου αναφέρεται ως τόπος ηχογράφησης η Νέα Υόρκη. Μάλιστα, τα στοιχεία της βάσης δεδομένων ταιριάζουν με τα στοιχεία της πηγής μας (1991, σ. 1220).

Αρχικά, στις ΗΠΑ του 1901, ύστερα από κάποιες γραφειοκρατικές δυσχέρειες που διήρκησαν τρία έτη, δημιουργήθηκε η Victor Talking Machine Co. Στις 3 Οκτωβρίου. Η εταιρεία συνεργάστηκε με τον Berliner για από κοινού συμφέροντα. Από την άλλη η Columbia Phonograph Company παρήγαγε ακόμη τόσο δίσκους όσο και κυλίνδρους και συνεργαζόταν με τον Edison, ο οποίος παρέμενε πιστός στην τεχνολογία του κυλίνδρου. Στην Αμερική, η βιομηχανία δίσκων παρέμενε στα χέρια της Victor (η σημερινή RCA)⁵² και της Columbia (CBS) και του Edison, κατά τα μέσα του 1910. Στην Ευρώπη από την άλλη ο ανταγωνισμός υπήρξε μεγαλύτερος και οι νόμοι αυστηρότεροι, αλλά οι British Gramophone Co., η γερμανική Lindstrom καθώς και η γαλλική Pathé, είχαν πολύ ισχυρά πόστα. Οι μεγάλες αυτές εταιρείες όφειλαν την επιτυχία τους στις καινοτομίες της τεχνολογίας. Δεν ήταν απλά και μόνο εταιρείες ηχογράφησης αλλά σκοπός τους ήταν και να παράξουν ολοκληρωμένα συστήματα της τεχνολογίας ηχογράφησης. Κατασκεύαζαν και προσέφεραν τόσο τους δίσκους γραμμοφώνου αλλά και τις καμπίνες – μηχανήματα φωνόγραφων, που αναπαρήγαγαν τους δίσκους. Θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί ότι κύριος σκοπός ήταν να υπάρχουν δίσκοι ώστε να πωλούνται τα μηχανήματα αναπαραγωγής των.

Οι μεγάλες εταιρείες, εξ αρχής, έθεσαν τους στόχους τους διεθνώς. Τοπικά εργοστάσια κατασκευάστηκαν στις πιο σημαντικές αγορές και, μέσω του δικτύου των θυγατρικών εταιρειών⁵³ και των πρακτορείων, οι εταιρείες, πρακτικά, κάλυπταν ολόκληρο τον κόσμο. Το έτος 1910, ήταν λίγες οι χώρες όπου η βιομηχανία της δισκογραφίας δεν είχε εγκαθιδρυθεί και οι εταιρείες γραμμοφώνου της Γερμανίας και της Αγγλίας, έσπευσαν να εγκατασταθούν περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο παράρτημα της βιομηχανίας δίσκων, ήδη πριν τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο.

Παρόλο που δεν υπάρχουν ακριβείς αριθμοί, φαίνεται πιθανόν ότι οι δύο μεγαλύτερες εταιρείες αυτής της περιόδου ήταν η «Victor Machine Co.» στο Κάμντεν του Νιού Τζέρσεϋ, και η «Gramophone Co.» στο Χέϊς του Μιντλέσεξ, κεντρικές περιοχές της Αγγλίας. Μάλιστα, το πενήντα τοις εκατό της δεύτερης ανήκε στην πρώτη, και για να προάγουν τα κοινά τους συμφέροντα, οι εταιρείες συμφώνησαν να χωρίσουν την παγκόσμια αγορά ανάμεσά τους. Η Victor χειριζόταν την αγορά στην

⁵² Βλέπε επίσης: Laing (1991).

⁵³ Προφανέστατα, τέτοιου είδους θυγατρικές εταιρείες αποτελούν για την Αθήνα και οι προαναφερθείσες: Columbia, HMV, Odeon και Parlophone, οι οποίες ανήκαν στην μία εκ των δύο, μεγάλων, όπως είδαμε, την αγγλική Gramophone.

Αμερική και την μακρινή Ανατολή ενώ η Gramophone είχε τον υπόλοιπο κόσμο. Να σημειώσουμε ότι οι δύο αυτές εταιρείες καθιέρωσαν το «πατρών» στις επιχειρήσεις δίσκων για μεγάλες εταιρείες (Gronow, 1983, σ. 54-56).⁵⁴

Η συνθήκη των ηχογραφήσεων αλλάζει κατά πολύ, ως προς τις διαδικασίες ηχογράφησης αλλά και ύστερης επεξεργασίας και διανομής, το 1931, όταν ιδρύεται το πρώτο εργοστάσιο ολοκληρωμένης παραγωγής δίσκων της αγγλικής εταιρείας Gramophone στην Αθήνα. Δημιουργούνται δύο ομάδες – παραρτήματα – εταιρειών που «στήνουν» σημαντικό μέρος του ρεπερτορίου της εγχώριας ελληνικής δισκογραφίας για τις επόμενες δεκαετίες. Είναι η γνωστή Columbia και His Master's Voice και οι Odeon και Parlophone. Μάλιστα, στα τέσσερα αυτά labels, ο Τούντας δισκογράφησε και το μεγαλύτερο μέρος των τραγουδιών του, τόσο πριν από την δημιουργία του παραρτήματος της Gramophone στην Ελλάδα (το λεγόμενο εργοστάσιο της Columbia το 1931 στον Περισσό Αττικής),⁵⁵ όσο και μετά από αυτή.

Εδώ, να παραθέσουμε κάτι φαινομενικά λογικό εκ πρώτης όψεως, αλλά και σημαντικό που λέει ο Gronow (1983, σ. 62). Αναφέρει ότι, κατά τα μέσα τις δεκαετίας του 1920, δηλαδή μεταξύ των δύο παγκοσμίων πολέμων, στην εξαθλιωμένη Ευρώπη, η βιομηχανία δίσκων χρειάστηκε αρκετά χρόνια ώστε να ανακάμψει. Σε αντίθεση με την Αμερική, όπου ύστερα από τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο άρχισε να αναπτύσσεται τόσο γρήγορα, και σημείωσε ήδη τεράστιες πωλήσεις ήδη από το 1922.⁵⁶ Ωστόσο, στα 1929, υπήρξε παγκόσμια άνθιση στην δισκογραφία της Ευρώπης, Ασίας, Αμερικής και αναπτυσσόταν και η δισκογραφία στην Αφρική.

Από τον Καλυβιώτη ωστόσο μαθαίνουμε για την ύπαρξη ενός προγενέστερου εργοστασίου από αυτό της Columbia, που ιδρύθηκε κάπου μεταξύ του έτους 1925 και 1928. Το εργοστάσιο ονομαζόταν «Ελληνική Φωνογραφία» και λειτούργησε στην Καλλιθέα Αττικής με ιδρυτή και ιδιοκτήτη τον Ζαχαρία Μακρή ο οποίος ήταν και ο ιδρυτής της εταιρείας πνευματικής ιδιοκτησίας, Α.Ε.Π.Ι. Σύμφωνα με τον συγγραφέα η εταιρεία ιδρύεται το έτος 1928 και όχι το 1930, που βρίσκουμε από άλλες πηγές.⁵⁷

⁵⁴ Για την ιστορία των πρώτων δισκογραφικών εταιρειών βλέπε επίσης: Laing (1991) και Cook, et al., (2009).

⁵⁵ Όπως μαθαίνουμε και από τον Gronow (1981, σ. 258), για τον ερχομό της βιομηχανίας της δισκογραφίας στην Ανατολή. Από το 1931, η Gramophone Company και η Columbia Gramophone Company, συγχωνεύθηκαν για να σχηματίσουν την EMI.

⁵⁶ Πέραν μίας σύντομης αρνητικής επίδρασης που είχε το ραδιόφωνο στα μέσα του 1920.

⁵⁷ Βλέπε ενδεικτικά: Μανιάτης (2001, σ. 199), Βολιότης-Καπετανάκης (2010, σ. 309).

Ωστόσο, τα τραγούδια που βρέθηκαν να έχουν κυκλοφορήσει από την εταιρεία αυτή δεν είναι ελληνικού ενδιαφέροντος. Μάλιστα, μία κυκλοφορία της εταιρείας με τίτλο *La Favorita* βρέθηκε να έχει ίδιο αριθμό μήτρας σε κυκλοφορία από την δισκογραφική εταιρεία Imperial. Πιθανότατα, η εταιρεία να έκανε μόνο την αναπαραγωγή δίσκων και να μην είχε δικό της στούντιο ηχογραφήσεων. Τις πληροφορίες του συγγραφέα επιβεβαιώνει και συμπληρώνει και ο Hugo Strotbaum, κατά τον ίδιο (Καλυβιώτης, 1997). Ο συνδυασμός έτους ιδρύσεως του εργοστασίου παραγωγής δίσκων και της εταιρείας Α.Ε.Π.Ι. αλλά και η ίδρυση τους από τον ίδιο άνθρωπο μας οδηγούν σε αυτονόητα συμπεράσματα με τα οποία όμως θα ασχοληθούμε εκτενέστερα σε επόμενο σχετικό κεφάλαιο.



Φωτ. 2 - Μέρος από την τελευταία σελίδα της παρτιτούρας με τη διαφήμιση της «ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΩΝΟΓΡΑΦΙΑΣ» (συλλογή του υπογράφοντα)

Εικόνα 6: Το πρώτο, πιθανότατα, εργοστάσιο αναπαραγωγής δίσκων γραμμοφώνου στην Ελλάδα.⁵⁸

Ενδεικτικά, να πούμε ότι από την ηλεκτρονική βάση δεδομένων μας που σε γενικό σύνολο μας δίνει 416 ηχογραφήσεις τραγουδιών - δημιουργιών του Τούντα, προκύπτει πως στην δισκογραφική εταιρεία Columbia αντιστοιχούν 167 τίτλοι τραγουδιών, που είναι και τα περισσότερα, ενώ στην δισκογραφική Odeon αντιστοιχούν 86, σχεδόν τα μισά από την προηγούμενη, στην His master's voice (HMV) 80 και στην Parlophone 42 τίτλοι τραγουδιών. Σε άλλες εταιρείες, όπως οι Polydor, Pathé, Victor, Orthophonic, Atticon, Balkan, Kaliphon, Liberty, Lyon, Melody και Nina, ανήκουν τα υπόλοιπα

⁵⁸ Πηγή: <https://wp.me/P5fe8A-1L>

τραγούδια, σε γενικό σύνολο τα 41 κομμάτια, με μικρό αριθμό ηχογραφημένων τραγουδιών σε κάθε μία από αυτές.⁵⁹

Μετά το 1924 είναι ο Τούντας αυτός που θα αναλάβει, μαζί με τον Σπύρο Περιστέρη, τον Δημήτρη Σέμση και άλλους, την διεύθυνση των παραπάνω τεσσάρων μεγάλων δισκογραφικών εταιρειών (Κουνάδης, 2003β, σ. 204-205).

⁵⁹ Για μία ευρύτερη εικόνα της δισκογραφίας του Τούντα θα γίνει αναφορά στο κεφάλαιο 4.

2.4 Η ίδρυση της Α.Ε.Π.Ι., η διαχείριση και η κατοχύρωση της πνευματικής ιδιοκτησίας

Κάτι πολύ χαρακτηριστικό που παρατηρείται κατά τα πρώτα χρόνια της δισκογραφίας είναι και το ζήτημα της κατοχύρωσης και της διαχείρισης των πνευματικών δικαιωμάτων. Αρχικά, η διαδικασία αυτή της κατοχύρωσης βρίσκεται αφενός σε εμβρυϊκό στάδιο και αφετέρου στα όρια της παράβασης μέσω των τακτικών που εφάρμοσε,⁶⁰ κι αυτό φαίνεται αφού με την έναρξη λειτουργίας της εταιρείας κατοχύρωσης πνευματικής ιδιοκτησίας εν ονόματι Α.Ε.Π.Ι., που σύμφωνα με την επίσημη ηλεκτρονική σελίδα της εταιρείας ξεκινά την λειτουργία της το έτος 1930,⁶¹ ενώ μαθαίνουμε ως μία πιο συγκεκριμένη ημερομηνία, τις 20 Ιανουαρίου του ίδιου έτους, από τον Μανιάτη (Μανιάτης, 2001, σ. 199) και 3 Ιανουαρίου του ίδιου έτους (Βολιότης-Καπετανάκης, 2010, σ. 275), προκύπτουν τα ζητήματα που θα αναλύσουμε στη συνέχεια. Από την άλλη, μαθαίνουμε για ακόμα μία διαφορετική ημερομηνία ίδρυσης, το έτος 1928, από τον Καλυβιώτη (Καλυβιώτης, 1997).

Ιδρυτικά μέλη της εταιρείας ήταν οι: Σώσος Ιωαννίδης, Μανώλης Καλομοίρης, Ιωάννης Κομνηνός, Ιωάννης Κυπαρίσης, Κωνσταντίνος Λάβδας, Νικόλαος Λάβδας, Ζαχαρίας Μακρής, Τάκης Μαρίνος, Κυριάκος Μαυρέας, Ανδρέας Παπαδόπουλος, Γρηγόρης Σκαρλάτος, Γιώργος Τσακατσιάνος. Η εταιρεία είχε ως σκοπό της την διαχείριση δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας εξ ονόματος περισσότερων του ενός δικαιούχων και δημιουργών μουσικών έργων (μουσικών συνθέσεων και τραγουδιών), για το συλλογικό όφελος αυτών, λειτουργώντας βάσει συγκεκριμένου νόμου.⁶² Από τον Καλυβιώτη μαθαίνουμε ότι επικεφαλής της ίδρυσης ήταν ο Ζαχαρίας Μακρής και μαζί με τον πατέρα του σημερινού προέδρου του διοικητικού συμβουλίου (Δ. Σ.) και Διευθύνοντα Σύμβουλο της Α.Ε.Π.Ι., Πέτρου Ξανθόπουλου (Καλυβιώτης, 1997). Ο Μανιάτης μας πληροφορεί ότι ο Δημήτρης Α. Ξανθόπουλος ήταν ο νομικός της

⁶⁰ Για ζητήματα σχετικά με τα διοικητικά και οικονομικά ζητήματα της Α.Ε.Π.Ι., βλέπε ενδεικτικά: Χατζηδουλής (χ. χ.), Κουνάδης (2003α).

⁶¹ Βλέπε ενδεικτικά στο διαδίκτυο:

http://www.aepi.gr/index.php?option=com_content&task=blogsection&id=4&Itemid=30 Α.Ε.Π.Ι. [τελευταία επίσκεψη στις 1/2/2018].

⁶² Οι συγκεκριμένες πληροφορίες αντλήθηκαν από την επίσημη ιστοσελίδα της εταιρείας Α.Ε.Π.Ι., ό. π..

εταιρείας ενώ στο διοικητικό συμβούλιο ήταν και ο Μίμης Τραϊφόρος, ο Ζαχαρίας Μακρής κ.ά. (Μανιάτης, 2001, σ. 199).

Ωστόσο, άξιο λόγου είναι το γεγονός ότι ένα μήνα νωρίτερα από την ίδρυση της ελληνικής Columbia ιδρύεται η εταιρεία Α.Ε.Π.Ι. Δεν είναι διόλου τυχαίο αυτό, ωστόσο δεν χρειάζεται να προτρέξουμε σε διάφορα σενάρια αλλά να δούμε αναλυτικότερα τα γεγονότα. Όπως προαναφέρθηκε, ο Ζαχαρίας Μακρής ήταν ο άνθρωπος που δημιούργησε την εταιρεία Α.Ε.Π.Ι., μαζί με άλλους εταίρους του, και ανέλαβε μέσω αυτής να εισπράττει και ύστερα να διανέμει τα ανάλογα ποσοστά στους δημιουργούς, προφανώς με κέρδος για τον ίδιο και τα άλλα μέλη των εταίρων της εταιρείας (Βολιότης-Καπετανάκης, 2010, σ. 275).

Να αναφέρουμε ότι ο Χατζηδουλής μας δίνει κάποιες πληροφορίες γύρω από την συνθήκη που υπήρχε με την εταιρεία Α.Ε.Π.Ι. και τον Τούντα. Μαθαίνουμε ότι ο Τούντας δεν ήταν μέλος της εταιρείας αυτής και συμβούλευε και πολλούς άλλους συνθέτες, μιας και γνώριζε για τις οικονομικές διαπλοκές εξαιτίας του πόστου του ως καλλιτεχνικός διευθυντής, να μην ανήκουν ως μέλη στην Α.Ε.Π.Ι.⁶³ Μάλιστα, το 1936 πρόβη στην ίδρυση μιας εταιρείας εν ονόματι «Γραφείο Προστασίας Δικαιωμάτων» μαζί με τον Στελλάκη Περπινιάδη και τον Ιάκωβο Μοντανάρη. Με αυτή την πρωτοβουλία θα προστάτευαν τα πνευματικά δικαιώματα των συνθετών και των στιχουργών. Μέσω της εταιρείας αυτής θα προστάτευαν και θα ζητούσαν αυξήσεις στα ποσοστά τους από τις δισκογραφικές εταιρείες. Ενώ αρχικά οι περισσότεροι δημιουργοί, αν και μέλη της Α.Ε.Π.Ι. δέχθηκαν την πρόταση, ύστερα από απειλές και εκβιασμούς τόσο της χούντας του Μεταξά αλλά και των δισκογραφικών εταιρειών, το σχέδιο για την ίδρυση του «Γραφείου» αυτού απέτυχε (Χατζηδουλής, χ. χ., σ. 39).

Όσον αφορά τα τραγούδια του Τούντα, μας αναφέρει και πάλι ο Χατζηδουλής (χ. χ., σ. 38), ότι πολλά από τα τραγούδια του είτε διασκευάστηκαν, είτε κλάπηκαν από άλλους δημιουργούς, μεταγενέστερα, και μάλιστα χωρίς καν να αναφέρεται το όνομα του Τούντα στις ετικέτες δίσκων των εκτελέσεων αυτών. Πιο συγκεκριμένα, μας αναφέρει ότι ο Βασίλης Βασιλειάδης,⁶⁴ «άρπαξε» την μελωδία των τραγουδιών *Φονιάς*,

⁶³ Δεν έχει εξακριβωθεί με περαιτέρω έρευνα και πρόσθετα στοιχεία αν ισχύει το γεγονός ότι ο Τούντας δεν υπήρξε ποτέ μέλος της Α.Ε.Π.Ι.

⁶⁴ Γνωστός δεξιότηχης της φαρφίσας (ένα είδος ηλεκτροφόρου αρμονίου Ιταλικής κατασκευής) από τη δεκαετία του '50.

δυστυχισμένος και *Εγώ θέλω πριγκηπέσσα*,⁶⁵ μάλιστα από το τελευταίο χρησιμοποίησε τη μελωδία στο δικό του *Πως το λένε*,⁶⁶ που το ερμήνευσε η μεταγενέστερη τραγουδίστρια Χαρούλα Αλεξίου. Ο Ροβερτάκης κυκλοφόρησε στο όνομά του το *Είναι ευτυχής ο άνθρωπος*,⁶⁷ ο Μπάμπης Μπακάλης, με ερμηνευτή και πάλι τον μεταγενέστερο Γρηγόρη Μπιθικώτση το τραγούδι *Τον χάρο τον αντάμωσαν*,⁶⁸ ο Μπουρνέλης τα *Τρελή ναζού*,⁶⁹ *Στου Λινάρδου την ταβέρνα*,⁷⁰ την *Βαρβάρα*⁷¹ κ.ά., όπως επίσης και ο Αντώνης Κατινάρης διασκεύασε το *Η ποδονίφτισσα*⁷² και το ερμήνευσε ο Σταμάτης Κόκοτας (Χατζηδουλής, χ. χ. σ. 38).⁷³

⁶⁵ Όπως θα αναλύσουμε και πιο κάτω, και ο Τούντας «δανεική» πήρε την μελωδία του τραγουδιού *Εγώ θέλω πριγκηπέσσα*, όπως και αρκετές άλλες.

⁶⁶ *Πως το λένε* (45 στροφών), Μίνος 7XGO 6321 – ΜΙΝ 5578, 1974 (Βλέπε Μανιάτης, 2013), σαν στιχουργό μάλιστα αναφέρει τον Πυθαγόρα.

⁶⁷ *Είναι ευτυχής ο άνθρωπος* (45 στροφών), Sonata 152, 1970 (Βλέπε Μανιάτης, 2013), ως τραγουδιστής αναφέρεται ο Πάνος Γαβαλάς.

⁶⁸ *Τον χάρο τον αντάμωσαν* (45 στροφών), ΗΜV 7XGA 489 – 7PG 269S, 1960 (Βλέπε Μανιάτης 2013).

⁶⁹ Δεν βρέθηκε τεκμηρίωση.

⁷⁰ Δεν βρέθηκε τεκμηρίωση.

⁷¹ *Η Βαρβάρα* (45 στροφών), Κυκλάδες KG 141, 1975 (Βλέπε Μανιάτης, 2013), σαν στιχουργός εμφανίζεται ο Κ. Κοφινάς.

⁷² Δεν βρέθηκε τεκμηρίωση.

⁷³ Παρόλα αυτά δεν έχουμε εξακριβώσει μέσω ετικετών δίσκων, αριθμού μήτρας, ακρόασης και μουσικολογικής ανάλυσης, αν ισχύουν όλα τα παραπάνω. Δυσκολότερο δε, γίνεται το τοπίο, ελλείψει βασικών πληροφοριών, και απουσίας μουσικολογικής προσέγγισης του συγγραφέα, για το ζήτημα αυθεντικότητας αλλά και κλοπής, από άλλους συνθέτες στο έργο του Τούντα.

Κεφάλαιο 3

Πολυστυλισμός

3.1 Ο όρος «ρεμπέτικο» και το μουσικό δίκτυο της Ανατολικής Μεσογείου

Αρχικά, αξίζει να εστιάσουμε στο ότι ο όρος «σμυρναίικο ρεμπέτικο», που χρησιμοποιείται συχνά από την ρεμπέτικη κοινότητα για να περιγράψει ένα συγκεκριμένο ρεπερτόριο, εμπεριέχει δυο λέξεις που προκύπτουν από διαφορετικούς γεωγραφικούς τόπους και στυλ, που δημιούργησαν ένα «άλλο» ρεπερτόριο. Ωστόσο, συνήθως, το προσεγγίζουν ως ένα ομογενοποιημένο και αυτόνομο μουσικό ύφος-στυλ. Κάτι τέτοιο είναι παρακινδυνευμένο. Εντούτοις, όταν αναφερόμαστε στο σμυρναίικο ρεπερτόριο χρήσιμο είναι να αντιληφθούμε, πλέον, ότι πρόκειται για το ρεπερτόριο των ελληνικών καφέ που αποτελούν και την πρώτη περίοδο του ρεμπέτικου.⁷⁴ Ωστόσο, δεν είμαστε σίγουροι για το τι είδους μαγαζιά είναι τα καφέ και τι ακριβώς ρεπερτόρια παίζονταν εκεί. Παρόλα αυτά πρέπει να έχουμε υπόψιν μας ότι δεν είναι μόνο το ρεπερτόριο των καφέ, πόσο μάλλον των ελληνικών, το μοναδικό στυλ ρεμπέτικων τραγουδιών αυτή την περίοδο. Υπάρχουν και άλλα μουσικά στυλ, όπως αυτό των εστουδιαντινών, που δεν παίζονται στα καφέ.

Ενδιαφέρον έχει το απόσπασμα του Pennanen (2009, σ. 123) σχετικά με την επικρατούσα άποψη γύρω από τον ορισμό του ρεμπέτικου και της σύνδεσής του με την Σμύρνη. Όπως αναφέρει:

Η Σμύρνη παίζει επίσης σημαντικό ρόλο στη δημιουργία του μύθου των ρεμπέτικων ως καθαρά ελληνικού μουσικού στυλ. Μια δημοφιλής άποψη σχετικά με την ανάπτυξη του ρεμπέτικου υπήρξε ότι, κατά κύριο λόγο, γεννήθηκε στη Σμύρνη και μεταφέρθηκε στην Ελλάδα με τους πρόσφυγες μουσικούς του 1923.

Ο ίδιος μας αναφέρει ότι πρόκειται περί ενός μύθου προερχόμενο από βιβλιογραφικές πηγές όπως: Πετρόπουλος (1979, σ. 13)· Λιάβας (1987, σ. 45)·

⁷⁴ Για την μουσική των ελληνικών Caf , βλ πε: Morris (1980, σ. 79-117).

Τυροβολά (1992, σ. 115-117), αλλά και σε κινηματογραφικά φιλμ όπως το *Ρεμπέτικο* (1983) του Κώστα Φέρρη. Ο Pennanen (1999, σ. 26-65, 68-118 σποράδην) υποστηρίζει ότι η μουσική των καφέ αποτελούσε παρακλάδι της οθωμανικής λαϊκής μουσικής, ενώ τα ρεμπέτικα του Πειραιά ανήκαν σε ένα πιο τοπικό συγκρητιστικό είδος· πρόκειται για δύο διαφορετικές παραδόσεις.⁷⁵

Όπως περιγράφει χαρακτηριστικά ο Fabbri το ρεμπέτικο, σαν είδος, να μεν έγινε γνωστό στην Αθήνα του 1930 αλλά έχει τις ρίζες του ως όρος, νωρίτερα, στην Κωνσταντινούπολη του 1912, στην Σμύρνη αλλά και σε περιοχές της δυτικής μεσογείου όπως η Θεσσαλονίκη, η Αλεξάνδρεια και η Βηρυτός, όπου υπήρχαν ελληνόφωνες παρκοκίες. Ο όρος ρεμπέτικο, στην αρχική του χρήση αποτέλεσε ένα πάζλ (2016, σ. 30). Από την άλλη ο όρος «σμουρναίικο» ενώ μαρτυρά έναν γεωγραφικό τόπο, δεν έχει, παρόλα αυτά, ξεκαθαρίσει ποιοι είναι οι παράγοντες που καθιστούν ένα είδος να λέγεται «σμουρναίικο», πόσο μάλλον «Σμουρναίικο ρεμπέτικο». Και αυτό γιατί πέραν από τους, εκ πρώτης όψεως, παράγοντες που είναι μουσικής φύσεως, όπως τον τύπο του οργανολογίου, το ύφος της επιτέλεσης και η διαχείριση των μουσικών δρόμων, υπάρχει κι ένας άλλος παράγοντας εξίσου σημαντικός. Αυτός των γεωγραφικών τόπων αλλά και οι αλληλεπιδράσεις μεταξύ αυτών.

Ομοίως, ο Gauntlett αναλύει ότι ο όρος περιβάλλεται από έντονη αμφισημία. Αναφέρει πως υπάρχει πληθώρα ειδολογικών προσδιορισμών που δυσχεραίνουν τον προσδιορισμό και την ορθή κατηγοριοποίηση αυτών των ρεπερτορίων. Μας πληροφορεί ότι στην Σμύρνη πριν το 1922 υπήρχαν τα λεγόμενα *μουρμούρικα* που ήταν χονδρικά συνώνυμα με τα ρεμπέτικα και πως ενέχουν ιστορικά και γεωγραφικά όρια.

Επίσης, μας αναφέρει ότι ο όρος «ρεμπέτικο» για προσδιορισμό τραγουδιού πρωτοεμφανίζεται σε ετικέτα δίσκου γραμμοφώνου τυπωμένο στην Αμερική και στην Αγγλία την δεύτερη και την τρίτη δεκαετία του εικοστού αιώνα.⁷⁶ Η λέξη βρίσκεται μέσα σε παρένθεση, μετά τον τίτλο του τραγουδιού, προσδιορίζοντας και υπονοώντας πιθανότατα τον χορευτικό ρυθμό του τραγουδιού. Να συμπληρωθεί ότι η πρώιμη εμπορική χρήση του όρου να επέβαλε «εκ των άνω» τον όρο στην κοινή χρήση.

⁷⁵ Θα δούμε ωστόσο παρακάτω ότι αυτή η διαπίστωση δεν επαρκεί, αφού οι ρίζες του ρεμπέτικου ενέχουν πολυπλοκότητα.

⁷⁶ Στην περίπτωση της Αγγλίας αυτό συμβαίνει αφού εκείνη την περίοδο οι δίσκοι τυπωνόντουσαν εκεί, αλλά από την άλλη στην Αμερική αυτό προέκυπε από την έλευση των Ελλήνων μεταναστών. Είναι δύο διαφορετικές λογικές και διαφορετικοί λόγοι, μεταξύ τους.

Ακολουθώς και άλλοι προσδιορισμοί όπως: *σμουρναίικος μπάλλος, συρτός ντερμπεντέρικος*, κ.ά. ήταν συνυφασμένοι και δεν χρησιμοποιήθηκαν με μεγαλύτερη ακρίβεια (Gauntlett, 2001, σ. 31-34). Για τον συγγραφέα, πολύ σωστά:

Το συμπέρασμα είναι πως οι κλυδωνισμοί της εμπορικής χρήσης του διεύρυναν αλλά και καθρέφτισαν τη σύγχυση που επικρατεί στην κοινή χρήση του όρου καθώς και στην αντίληψη του είδους⁷⁷

Για τον όρο και την χρονολογία εμφάνισης, κάτι παρόμοιο αναφέρει και ο Fabbri (2016, σ. 30), ωστόσο ο συγγραφέας δεν αναφέρεται σε υπαινιγμό του όρου σε προσδιορισμό ρυθμού. Χαρακτηριστικά λέει:

Ο προσδιορισμός «ρεμπέτικο» αρχικά εμφανίζεται σε τουλάχιστον μία ετικέτα δίσκου ηχογράφησης στην Κωνσταντινούπολη του 1912. Γεγονός που μαρτυρά ότι ως όρος ήταν πιθανότατα γνωστός και αποδεκτός την περίοδο εκείνη τόσο στην Κωνσταντινούπολη όσο και στην Σμύρνη, από όπου ερχόντουσαν οι μουσικοί, ή την Αθήνα όπου ύστερα η ηχογράφηση εμπορευματοποιείτο ενδεχομένως αλλά και σε όλες εκείνες τις άλλες χώρες που διέμενε σημαντικός αριθμός της ελληνόφωνης κοινότητας της Ανατολικής Μεσογείου, συμπεριλαμβανομένης της Θεσσαλονίκης, της Βηρυτού και της Αλεξάνδρειας.

Όσον αφορά τον ρυθμό του τραγουδιού, έχοντας υπόψιν μας τραγούδια που αναζητείται η ταυτότητά τους στον όρο «ρεμπέτικο» διαφορετική άποψη εκφράζει ο Pennanen σε αντίθεση με τα παραπάνω λόγια του Gauntlett, περί πιθανής ερμηνείας και υπόνοιας της φορτισμένης λέξης-όρου, με τον ρυθμό αυτών των τραγουδιών. Ο Pennanen (2009, σ. 144) χαρακτηριστικά λέει:

Ο όρος «ρεμπέτικο» ήταν ένας σχετικά σπάνιος γενικευμένος όρος για ηχογραφήσεις ελληνικής, μη δυτικής λαϊκής μουσικής: η πλειονότητα των κομματιών έπαιρναν τον τίτλο βάσει χορού (π. χ. *χασάπικο, ζεϊμπέκικο*) ή

⁷⁷ Για αναλυτικότερη προσέγγιση του ρεμπέτικου ως όρο βλέπε ενδεικτικά: Gauntlett (2001).

βάσει μορφής (π. χ. αμανές, ταξίμι). Ο όρος «ρεμπέτικο» πολύ σπάνια συνδυαζόταν με κάποιο χορευτικό είδος.⁷⁸

Αντιστοίχως, ο συγγραφέας εντοπίζει την ασάφεια στον όρο «το σμυρναίικο τραγούδι». Εξαιτίας της ασαφούς χρήσης της ελληνικής λέξης «τραγούδι» ο αντίποδας γέρνει στο περιεχόμενο και στο φωνητικό μέρος παραμελώντας έτσι τα υπόλοιπα στοιχεία που προσδιορίζουν και αποτελούν το σύνολο του άνω όρου. Υπάρχουν στοιχεία όπως το οργανολόγιο, η δομή της μουσικής και οι πολιτισμικές όψεις της μουσικής που παραλείπονται (Pennanen, 2009, σ. 145).

Εντούτοις, η χρήση του όρου «σμυρναίικο» είναι προβληματική και παραπλανητική, επειδή υπήρχαν τραγούδια από άλλα μέρη όπως η Κωνσταντινούπολη και η Αδριανούπολη, τα οποία ήταν μέρος του ρεπερτορίου που οι Έλληνες χαρακτηρίζουν ως «σμυρναίικο» (Pennanen, 1999, σ. 26 και Ορδουλίδης, 2014, σ. 38).

Την άποψή του γύρω από την χρήση και την ερμηνεία το όρου θέτει και αναλύει με ενδιαφέρον ο Smith (1991, σ. 324). Υποστηρίζει ότι δεν υπάρχει ρεμπέτικος χορός και ακόμη κι αν βρίσκουμε την λέξη ρεμπέτικος, ο όρος ήταν παρόμοιος με του όρους καλαματιανός, συρτός ή κάτι παρόμοιο. Μάλιστα, σε ετικέτα δίσκου έχει βρεθεί και ως «Greek bum song» (ελληνικό αλήτικο τραγούδι) που παραπέμπει στον όρο «ρεμπέτικο».

Ο Pennanen (2009, σ. 143) επίσης κάνει την εξής σημαντική διαπίστωση: ότι ακόμη και στις μέρες μας, ο όρος «ρεμπέτικα» χρησιμοποιείται πολύ συχνά με έναν ασαφή τρόπο στην καθομιλουμένη, στα εξώφυλλα δίσκων και σε δημοσιογραφικά, λαϊκά, ακόμη και επιστημονικά κείμενα στην Ελλάδα. Εξηγεί εν ολίγοις ότι όλη η ελληνόφωνη, μη δυτική μουσική, από τα μέσα του 1950 και πριν, συμπεριλαμβανομένης και της οθωμανικής ελληνικής μουσικής των καφέ, θεωρείται ότι ανήκει στα ρεμπέτικα. Τονίζει ότι καίριο ρόλο διαδραματίζει τόσο η επιφυλακτική στάση των Ελλήνων ερευνητών απέναντι στην λαϊκή μουσική, θα λέγαμε πλέον όμως ότι υπάρχουν και εξαιρέσεις ερευνητών-μουσικολόγων, αλλά και η εμπλοκή ερασιτεχνών στην επιστημονική έρευνα.

⁷⁸ Παρόλα αυτά μία διεξοδική έρευνα επάνω στο κατά πόσο υπήρξε χρήση το όρου, υπονοώντας χορευτικό ρυθμό, θα αναδείκνυε αυτό το φλέγον ζήτημα και θα υποχωρούσαν οποιεσδήποτε νέες διαφορετικές απόψεις στις πηγές μας.

Και σε αυτό το σημείο είναι χρήσιμο να μιλήσουμε με κάποιους μουσικολογικούς όρους για να ξεδιαλύνουν τα παραπάνω. Ο Emmerson (2007, σ. 2), αναφέρεται στον πολυστυλισμό: «Ως μία καθορισμένη πρακτική, όπου αναδρομικά μπορεί να θεωρηθεί ως μία κύρια πρακτική στην οποία το υλικό, από κάποια άλλη πηγή, έξω από αυτή την πρακτική, έχει εισαχθεί».⁷⁹ Ο Ορδουλίδης (2007, σ.100) αναφέρει: «Το αστικό λαϊκό τραγούδι, στην Ελλάδα όπως και αλλού, χαρακτηρίζεται από πολυμορφικότητα και πολυστυλισμό, κάτι που καθιστά απρόσφορες τις τυπικές ταξινομήσεις και κατηγοριοποιήσεις. Για πολλά χρόνια στο μουσικολογικό λεξιλόγιο η συνθήκη αυτή αποδιδόταν με την έκφραση “μουσικό υβρίδιο”», και στη συνέχεια, «Τα παραπάνω είναι άστοχα όταν καλούμαστε να μιλήσουμε για ανατρεπτικά και περιθωριακά ρεπερτόρια όπως το ρεμπέτικο, το σκυλάδικο, το νεοδημοτικό κ.λπ.».

Ο ίδιος (2017β, σ. 100-101) προσθέτει ότι ο καταλληλότερος όρος, για να εξεταστούν μουσικά μορφώματα όπως το ρεμπέτικο, φαίνεται να είναι η έκφραση *μουσικός συγκρητισμός*:

Ο όρος, προερχόμενος από την θρησκευολογία περιγράφει τον συγκερασμό των ετεροτήτων κατά την επίδραση τους. Κατά τον δέκατο ένατο αιώνα, στα ελληνόφωνα αστικά κέντρα, αναπτύσσεται ένα οργανολόγιο μεγάλου εύρους, με πολυποίκιλους συνδυασμούς από ετερόκλητους πολιτισμικούς τόπους. Ο εξελισσόμενος δε, τροπισμός της Σμύρνης και της Κωνσταντινούπολης και η διαρκής συνομιλία με την Ανατολή, διαντιδρά με άλλα σημαντικά κοσμοπολίτικα αστικά κέντρα της περιόδου (Βουκουρέστι, Κάιρο, Νάπολη) και ενσωματώνονται με αυτόν τον τρόπο μακρινά δάνεια όπως τα βαλς, οι χαμπανέρες, εστουδιαντίνες, μαντολίνο και κιθάρα κ.α., ανανεώνοντας έτσι τις παλιές μορφές και δίνοντας γέννηση σε νέες. Αυτά όλα εκτυλίσσονται, συμμετάσχοντας σε αυτό και άλλες εθνοπολιτισμικές ομάδες, και σε ένα περιβάλλον μεγάλων ιστορικών ανακατατάξεων, όπου έρχεται για ακόμη μία φορά το χριστιανικό με το ισλαμικό στοιχείο.

Αξιοπρόσεκτο είναι το γεγονός ότι μέσω αυτού του πολιτισμικού διαλόγου υπάρχει το θαυμαστό αίσθημα της «αλληλοπεριχώρησης», όπου ο καθένας προβάλλει τις δικές

⁷⁹ Για περαιτέρω αναλύσεις στο ζήτημα του πολυμορφισμού και του πολυστυλισμού, βλέπε ενδεικτικά: Moore (2007), Scott (2009).

του αισθητικές στη μουσική. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Ορδουλίδη (2017β) με την περίφημη Ισπανική Εστουδιαντίνα, η οποία φτάνει και στην Ελλάδα, μεταξύ άλλων χωρών, στις 21 Ιουλίου 1887. Κύριος κορμός του οργανολογίου είναι τα μαντολίνα και οι κιθάρες. Καθώς η εστουδιαντίνα περιοδεύει σε όλο τον κόσμο φυτεύει τον καρπό της αισθητικής της στα μεγάλα αστικά κέντρα. Η συγκεκριμένη ορχήστρα κατά το πέρασμά της από την Σμύρνη και την Κωνσταντινούπολη επηρέασε καταλυτικά τους εκεί μουσικούς. Αποτέλεσμα ήταν και η δημιουργία της πρώτης γνωστής ελληνόφωνης εστουδιαντίνας Τα «Πολιτάκια», όπου εγκαταστάθηκαν στην Σμύρνη μεταξύ του έτους 1898 και 1906. Τα «Πολιτάκια» είναι ένα είδος μικρής μαντολινάτας και αποτελούν μία ακόμη μικρή περίπτωση «μουσικού συγκρητισμού» και μάλιστα σε πολλά επίπεδα (Ορδουλίδης, 2017β, σ. 101-103). Έκτοτε, ακολούθησαν και άλλα σχήματα που διεκδικούσαν τον ρόλο της εστουδιαντίνας και της μαντολινάτας.⁸⁰ Μάλιστα, αρχικά ο τρόπος που αποκτούσαν ρεπερτόριο οι εστουδιαντίνες προέκυπτε, όπως φανερώνει και η ίδια η λέξη, μέσω της σπουδής και της μελέτης. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι εμφανής η συγγένεια ως προς τη μέθοδο λειτουργίας της εστουδιαντίνας με αυτή των φιλαρμονικών, των rock συγκροτημάτων, των ρεμπέτικων σχημάτων που πολύ συχνά προκύπτουν και περιπτώσεις μεγάλων δεξιοτεχνών αλλά και τραγουδιστών. Αυτό είναι και ένα μέρος του στόχου, σε τέτοιου είδους project.⁸¹

Ουσιαστικά, πρόκειται για ένα δίκτυο, στο οποίο αναπτύχθηκε ένα μέρος του ρεπερτορίου της δισκογραφία στα τέλη του δέκατου όγδοου αιώνα και στις αρχές του δέκατου ένατου, που έχει στο επίκεντρό της την Σμύρνη, την Κωνσταντινούπολη και την Αθήνα, ωστόσο υπάρχουν και άλλα πολιτισμικά κέντρα της ανατολικής μεσογείου, που διέμενε ελληνόφωνος πολιτισμός, όπως αυτά της Θεσσαλονίκης, της Βηρυτού και της Αλεξάνδρειας. Σε αυτή την ζύμωση καταλυτικό ρόλο έπαιζε και το Ναπολιτάνικο τραγούδι. Πέρα όμως από τον φαινόμενο της διαμονής του ελληνόφωνου ελληνισμού, στα κέντρα αυτά, πρέπει να έχουμε υπόψιν μας και τις ηχογραφήσεις που πραγματοποιήθηκαν σε αυτούς τους τόπους, στα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα.

Όπως τονίζει και ο Fabbri (2016, σ. 29) η Νάπολη, η Σμύρνη και η Αθήνα είναι μέχρι και στις μέρες μας από τις πιο δημοφιλείς και μοντέρνες πόλεις της Μεσογείου.

⁸⁰ Για περισσότερες πληροφορίες για τις Ελληνικές Εστουδιαντίνες βλέπε: Tragaki (2007), Fabbri (2016), Ordoulidis (2017a και 2017b).

⁸¹ Βλέπε χαρακτηριστικά: Ordoulidis (2017c).

Τις δυο τελευταίες δεκαετίες του δέκατου ενάτου αιώνα, κατά την γέννηση του «κλασσικού» Ναπολιτάνικου τραγουδιού, η Νάπολη υπήρξε, μάλιστα, η πρώην πρωτεύουσα, ενός οπισθοδρομικού και απόλυτα μοναρχικού Ιταλικού καθεστώτος, που εξελισσόταν με τις γύρω περιοχές. Η Σμύρνη από την άλλη βρισκόταν σε μία κοσμοπολίτικη συνάθροιση πολιτισμών που απέκλινε από ιμπεριαλιστικά συμφέροντα και η Αθήνα ήταν κάτι παραπάνω από μία μικρή πόλη της υπαίθρου.⁸²

Μία ενδιαφέρουσα ιστορική προσέγγιση κάνει η Katsiardi-Hering (2011) που ωστόσο μας βοηθάει να καταλάβουμε και να ερμηνεύσουμε το δίκτυο αυτό της μεσογείου, τον υψηλού επιπέδου πολιτισμό που υπήρξε εκεί κατά τον δέκατο όγδοο αιώνα και τον δέκατο ένατο, αλλά και νωρίτερα, και τους καρπούς επομένως που επέφεραν αυτά τα γεγονότα στον καλλιτεχνικό τομέα, πόσο μάλλον και στον αντίκτυπο που είχε όλο αυτό στην μουσική. Μας αναφέρει πληροφορίες για την Σμύρνη και την κοσμοπολίτικη διάστασή της και την προσδιορίζει ως μία πολυεθνική αυτοκρατορία μαζί με την Θεσσαλονίκη και την Τεργέστη. Η πολιτισμική κορύφωση της Σμύρνης συνέβη κατά τα μέσα του δέκατου ογδόου αιώνα, όπως και στην Τεργέστη. Η συμβίωση και η ειρηνική συνύπαρξη των Οθωμανών, των Ελλήνων, των Ευρωπαίων (Φράγκων), των Εβραίων, των Αρμενίων υπήρξε γεγονός στην Σμύρνη, τη Θεσσαλονίκη και την Τεργέστη. Γεγονός που βοήθησε στην ανάπτυξη πολιτισμικών δικτύων. Αναπτύχθηκε ένας κοσμοπολιτισμός μεταξύ αυτών των τριών πόλεων-λιμανιών, σύμφωνα με την πηγή μας. Αυτό μας κάνει να κατανοήσουμε αναλυτικότερα και τον αντίκτυπο που απέφερε το φαινόμενο αυτό, καθώς και η συνύπαρξη στη μουσική (Katsiardi-Hering, 2011).

Μία πιο σαφή εικόνα γύρω από την ζωή και την συνύπαρξη στην κοσμοπολίτικη Σμύρνη εκείνης της χρονικής περιόδου, μας δίνει ο ιστορικός Hervé Georgelin, στο βιβλίο του με τίτλο *Σμύρνη, Από τον κοσμοπολιτισμό έως τους εθνικισμούς* (2005, σ. 73, 74). Αρχικά, να αναφέρουμε ότι ο συγγραφέας τονίζει ότι η στάση από τους Έλληνες συγγραφείς αλλά και οι μαρτυρίες, αναπτύσσουν μία ρητορεία που παρουσιάζει την Σμύρνη ως μία ελληνική πόλη. Ενώ στην πραγματικότητα υπερτερεί η πολυπληθυσμιακή και πολυπολιτισμική άποψη ως πραγματικότητα. Επίσης, ο συγγραφέας γλαφυρά αναφέρει ότι (2005, σ. 75):

⁸² «Υπάρχει ένα μεγάλο μέρος του μεσογειακού μουσικού κυκλώματος όπως το Βαλκανικό που διέρχεται από την Ελλάδα» (Dawe, 2002).

Ο χώρος της Σμύρνης ανήκει σε μία Αυτοκρατορία της οποίας το έδαφος μειώνεται σταθερά. Από κεντρική, η Σμύρνη γίνεται συνοριακή, γεγονός που καθιστά εύθραυστη την κοινωνική ειρήνη ανάμεσα στα διάφορα μέλη του πληθυσμού της [...] Έτσι, μία από τις πιο πολυάνθρωπες και πιο κοσμοπολίτικες, αλλά και με τις καλύτερες υποδομές, πόλεις της Αυτοκρατορίας, διακυβεύεται σε ανοιχτές συγκρούσεις ανάμεσα στους δυτικούς ιμπεριαλισμούς και τις εθνικιστικές διεκδικήσεις αποκλειστικότητας πρώτα των Ελλήνων και στη συνέχεια των Τούρκων. Αυτές οι εντάσεις θα διαταράξουν την ευαίσθητη ισορροπία της πολιτείας η οποία [...] θα εξαφανιστεί.

Μέχρι και την καταστροφή της Σμύρνης, το 1922, όπου και έπαψε να υπάρχει πλέον ο κοσμοπολίτικος χαρακτήρας της, Ιταλοί μουσικοί είτε μέσω παραστάσεων, είτε μέσω των δίσκων του γραμμοφώνου ήταν μέρος της μουσικής ζωής της Σμύρνης.⁸³ Το 1923, ενάμισι εκατομμύριο πληθυσμού ορθόδοξων χριστιανών και πρώην Οθωμανών πολιτών εκδιώχθηκαν από την Μικρά Ασία. Κάποιοι από αυτούς έφθασαν στα προάστια της Αθήνας που έγινε ύστερα μεγάλο αστικό κέντρο. Το ρεμπέτικο, ως περιθωριακό μουσικό είδος, που απ' ό,τι φαίνεται γεννήθηκε (σύμφωνα με τον Fabbri, αν και είναι δύσκολο να μιλάμε για σημείο γένεσης) στην Τουρκία και εξελίχθηκε στις προάστειες συνοικίες της Αθήνας και του Πειραιά έγινε το πιο δημοφιλές αστικό τραγούδι της πόλης. Παρόλα αυτά, εθνομουσικολόγοι και ιστορικοί του ρεμπέτικου τραγουδιού τείνουν να συμφωνούν ότι τα ιταλικά και τα ναπολιτάνικα μουσικά μοντέλα έπαιξαν ρόλο στην στυλιστική εξέλιξη του είδους, ήδη από τις αρχές της ρεμπέτικης περιόδου (Fabbri, 2016, σ. 29).⁸⁴

Στα πλαίσια του όρου «ρεμπέτικο» στεγάστηκαν κατά καιρούς τραγούδια που εκφράζουν διάφορα λαϊκά στρώματα.⁸⁵ Τους εργάτες, τους μικρομεσαίους και τους περιθωριακούς. Τραγούδια με διαφορετική μορφή και τύπο, από χασάπικα, ζειμπέκικα

⁸³ Από τον Καλυβιώτη (2002, σ. 143), μαθαίνουμε ότι μετά τον Σεπτέμβρη του 1922 και τα 50 σπίτια (βερχανέδες) των Ιταλών (Φράγκων) κάηκαν εκ' ολοκλήρου. Στην περιοχή εκείνη υπήρχαν και μουσικά καταστήματα τα οποία θεωρούνταν τα πιο πλούσια.

⁸⁴ Για την περιοδολόγηση του ρεμπέτικου θα αναφερθούμε παρακάτω.

⁸⁵ Όταν αναφερόμαστε σε λαϊκά στρώματα, κυρίως εννοούμε το στίχο.

μέχρι συρτά, καλαματιανά, μπάλους, καρσιλαμάδες και τσιφτετέλια, σέρβικα, μανέδες, λαϊκά βαλς και λαϊκές καντάδες. Τραγούδια παιγμένα από διαφορετικά όργανα. Λύρες, σαντουροβιόλια, μπουζούκια και μπαγλαμάδες. Αλλά και τραγούδια διαφορετικής προέλευσης (του δέκατου ένατου και του εικοστού αιώνα αλλά και προηγούμενων αιώνων) δισκογραφήθηκαν και επανεκδόθηκαν πρόσφατα με τον όρο ρεμπέτικο (Γεωργιάδης, 1997, σ. 9).

Οι περιγραφές και οι αναφορές σχετικά με το είδος της μουσικής που αναγράφονταν εκείνη την περίοδο στις ετικέτες δίσκων αποτέλεσε διαφημιστική οδό και προσέδιδε αξιοπιστία καθώς όριζε ένα μουσικό είδος. Με αυτόν τον τρόπο γινόταν εύκολα αναγνωρίσιμο στον αγοραστή-ακροατή. Τα παραπάνω είναι χρήσιμα εάν αναλογισθούμε ότι η λέξη «ρεμπέτικο» ή «rebetico» στις ετικέτες δίσκων δεν υπαινισσόταν ότι οι αγοραστές των δίσκων αναγνώριζαν το εν λόγω είδος ή στυλ αλλά πολύ απλά οι μουσικοί παραγωγοί είδαν ότι ο δίσκος μπορούσε καθαυτό τον τρόπο να διαφημισθεί ως ένα διαφορετικό είδος από τα υπόλοιπα. Και προφανώς, η λέξη «ρεμπέτικο» δεν συνεπάγεται καμία ομοιότητα και σχέση με το είδος που έγινε δημοφιλές κατά την δεκαετία του 1930 στην Αθήνα (Fabbrì, 2016).⁸⁶

⁸⁶ Για τον όρο ρεμπέτικο σε ετικέτες δίσκων βλέπε ενδεικτικά: Gauntlett (2001, σ. 32)



Εικόνα 7: Ο όρος «ρεμπέτικο» τυπωμένος σε ετικέτα δίσκου της εταιρείας Orfeon, με το τραγούδι *Απονιά*,⁸⁷ ερμηνευμένο από την Ελληνική Εεστουδιαντίνα (Estudiantina grecque). Μία από τις πρώτες αναφορές αυτού το όρου στη δισκογραφία (Καλυβιώτης, 2002, σ. 134).

Σε αυτό το σημείο επιβάλλεται να παραθέσουμε την χρονολόγηση και την περιοδολόγηση του ρεμπέτικου όπως μας την αναλύει ο Κοκκώνης (2005), ο οποίος βασίζεται και σχολιάζει την εργασία του Δαμιανάκου. Ωστόσο, ο πρώτος με χρήση μουσικολογικών μεθοδολογικών εργαλείων, αναλύει, ταξινομεί και θέτει καίρια προβλήματα που χρήζουν περαιτέρω εστίασης και μη παρορμητικής αντιμετώπισης, όπως παρατηρούνται στις προηγούμενες κατηγοριοποιήσεις. Χωρίζει την χρονολόγηση σε τρεις υποπεριόδους.

Η πρώτη, που είναι και η μεγαλύτερη σε διάρκεια, ξεκινάει κάπου στον δέκατο ένατο αιώνα. Αξιοσημείωτο είναι ότι υπάρχει έντονη πολιτισμική ώσμωση μεταξύ διαφορετικών εθνοτικών ομάδων, όπου κυριαρχεί το ελληνικό στοιχείο. Συνάμα, το δημοτικό τραγούδι της υπαίθρου μεταμορφώνεται σε αστικό λαϊκό ώστε να καλύψει

⁸⁷ *Απονιά*, Orfeon NO – 10188, 1911. Το έτος κυκλοφορίας δεν είναι σίγουρα το συγκεκριμένο (Καλυβιώτης, 2002, σ. 19 και 134).

νέες κοινωνικές ανάγκες ταξικής έκφρασης. Οι μουσικοί που εμπλέκονται σε αυτά τα ρεπερτόρια είναι αυτοί που θα στήσουν από πολύ νωρίς τα λεγόμενα καφέ-αμάν της Σμύρνης. Το κυρίως οργανολόγιο τους αποτελείτο από βιολί, ως πρωταγωνιστικό όργανο, ενώ υπήρχε και το σαντούρι, η κιθάρα, ένα κρουστό και ενίοτε ούτι και αρμόνικα. Είναι η περίοδος των καφέ-αμάν.⁸⁸ Στην συνέχεια ο συγγραφέας αναλύει διεξοδικά τα ζητήματα και τα προβλήματα που υπάρχουν, ελλείπει ιστορικών στοιχείων, αφού ο Δαμιανάκος αναφερόμενος στην πρώτη περίοδο στηρίζει τα συμπεράσματά του σε ένα μικρό ποσοτικά δείγμα υλικού.

Η δεύτερη περίοδος είναι για τον Κοκκώνη η *κλασική* (1922-1940). Χαρακτηριστικό της είναι η έλευση των προσφύγων και συγκεκριμένα μερικών από τις πιο μεγάλες μορφές της μουσικής τους κουλτούρας στην Σμύρνη, αλλά και η δημιουργία και η ανέλιξη δισκογραφικών εταιρειών. Προκύπτουν συνεπώς, αλλαγές σε πολιτικό, οικονομικό, δημογραφικό και κοινωνικό επίπεδο. Δεν μεταλλάχθηκαν μόνο οι εκεί μουσικοί και μουσική, αλλά και οι ερχόμενοι από την Σμύρνη και την Κωνσταντινούπολη. Μέσα σε αυτά τα άτομα που διαδραμάτισαν καίριο ρόλο στην διαμόρφωση της μουσικής υπήρξε και ο Τούντας. Πέρα από τον ρόλο που διαδραματίζουν οι διευθυντές και συνθέτες των εταιρειών, αξιοσημείωτη είναι και η παρουσία του Βαμβακάρη, καθώς θα λέγαμε υπήρξε μία φιγούρα με στοιχεία αυθεντικότητας, βιωματικών στίχων και ο ίδιος αποκαλείται από τον συγγραφέα ως κατεξοχήν εκπρόσωπος του «βιοτεχνικού» τραγουδιού του Πειραιά. Από το σημείο αυτό ζουν παράλληλα τόσο η παραδοσιακή όσο και η νεωτερίστικη σχολή που δεν συμβαδίζει με ενιαίο ρεπερτόριο. Ο Κοκκώνης αναλύει διεξοδικά, από μουσικολογικής σκοπιάς, τις αλλαγές που εντοπίζονται στις δύο σχολές και στην πολυμορφικότητα που τις διέπει. Με τον ερχομό της λογοκρισίας έρχεται και το τέλος της δεύτερης περιόδου, καθώς επιβάλλονται αλλαγές όσον αφορά το περιεχόμενο των στίχων αλλά και το μουσικό περιεχόμενο, που παραπέμπει σε ανατολίτικα πρότυπα και πολιτισμικά στοιχεία (αμανέδες, οργανολόγιο, φωνητική έκφραση, ρευστότητα μουσικών διαστημάτων κ. λπ.).

Η τρίτη και τελευταία περίοδος είναι κατά τον Δαμιανάκο η *εργατική*, που αρχή της είναι το 1940 και η ολοκλήρωσή της έρχεται το 1953. Σημαντικό εδώ, κατά τον

⁸⁸ Όπως σχολιάζει ο Κοκκώνης (2005, σ. 7) κατά την πρώτη περίοδο του ρεμπέτικου, σύμφωνα με την περιοδολόγησή του, εμφανίζεται η λέξη «ρεμπέτικο» μάλλον το 1911, σε δίσκο της Orfeon στο τραγούδι *Απονιά* εκτελεσμένο από την Ελληνική Εστουδιαντίνα.

Δαμινάκο, είναι ότι η θεματική του αναπτύσσεται και διαφοροποιείται αλλά μουσικά σημαντικότερο είναι και ότι είναι μία περίοδος ωρίμανσης των εμπειριών της προηγούμενης περιόδου. Η ορχήστρα των μπουζουκιών ζητά την καλλιτεχνική της καταξίωση. Οι ρόλοι του σολίστα και του δεξιοτέχνη συνθέτη είναι στο επίκεντρο, καθώς και εμφανής είναι η έναρξη του σταρ σύστημα σε μία όμως πρωτογενή μορφή. Σε αυτή τη φάση θα επανέλθουν στοιχεία που είχαν εγκαταλειφθεί όπως το ταξίμι, σύνθετες φόρμες, εμπλουτισμός ορχήστρας κ. λπ. Βέβαια αυτό γίνεται αυτό το πρίσμα μίας νέας ανάγνωσης και αισθητικής (Κοκκώνης, 2005).

Εξαιρετικά χρήσιμο είναι να πούμε ότι η αρχική αναφορά του όρου «ρεμπέτικο» και η χρήση αυτού αποτελεί κι ένα μυστήριο παζλ. Η ηγεμονική ιδέα του ρεμπέτικου σχετίζεται, για πάνω από πενήντα χρόνια, με την περίοδο καταστροφής της Σμύρνης και την μαζική εισροή των μεταναστών της Μικράς Ασίας, υπονοώντας ότι ο υπόκοσμος και η υποκουλτούρα του, στον οποίο το «ρεμπέτικο» υπήρξε το μουσικό εξάρτημα που τον συντελούσε είχε τις ρίζες του στην Σμύρνη και στην Μικρά Ασία.

Αλλά, πολλοί από τους «αγιοποιημένους» σταρ του ρεμπέτικου δεν ήταν από την Μικρά Ασία και το «αγιοποιημένο-κανονικοποιημένο» ρεμπέτικο, μέχρι και τα μέσα της δεκαετίας του 1930, βασίστηκε στο οργανολόγιο του μπουζουκιού και του μπαγλαμά, όργανα τα οποία ήταν άγνωστα στην Μικρά Ασία, και δεν συμμετείχαν στις ηχογραφήσεις μέχρι και το 1931.⁸⁹ Από την άλλη πλευρά, το μπουζούκι και η κουλτούρα του υποκόσμου, όπου τα σημάδια τους μπορούν να βρεθούν στους στίχους του «κανονικοποιημένου ρεμπέτικου» (του κόσμου της μαγκιάς), υπήρχαν στην Αθήνα ήδη από τα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα.

Παρόμοιες αντιφάσεις εκλογικεύθηκαν από πανεπιστημιακούς,⁹⁰ χωρίζοντας την ιστορία του ρεμπέτικου σε δύο περιόδους: Αυτή των καφέ (αμανέδες, τραγούδια των καφέ αμάν, Σμυρναίικα και μίξεις των ειδών και των στυλ, που εν μέρει προέρχονταν από την Σμύρνη και εκτελούνταν από Έλληνες που ζούσαν σε Τουρκικές πόλεις και αργότερα από εξόριστους) από τις αρχές του δέκατου ένατου αιώνα μέχρι το 1930· ενώ

⁸⁹ Αν όμως δούμε το μπουζούκι ως το επόμενο στάδιο μετά το μαντολίνο, την εξέλιξη του δηλαδή, μπορούμε να βγάλουμε ένα συμπέρασμα. Ειδικά αν το δούμε με βάση τους πρωταγωνιστές του μαντολίνου όπως ο Περιστερής και ο Τούντας. Ο Τούντας μάλιστα, έχει στο επίκεντρο των διαφόρων οργανολογιών του, πολύ συχνά, το μαντολίνο, ως βασικό όργανο και έπειτα εισήγαγε όπως έχουμε αναφέρει το μπουζούκι.

⁹⁰ Βλέπε επίσης και: Morris (1981), Pennanen (1999).

η δεύτερη περίοδος είναι αυτή του Πειραιώτικου ρεμπέτικου με βασικό όργανο το μπουζούκι, από το 1930 και ύστερα (Fabbrì, 2016, σ. 30-31).

Βασιζόμενοι στα παραπάνω, μουσικοί και συνθέτες με κύριο όργανο της μουσικής τους το μπουζούκι, σταδιακά ενσωμάτωσαν στυλιστικά στοιχεία αλλά και στιχουργικό περιεχόμενο από τους αμανέδες και στα «Σμυρναίικα» και επωφελήθηκαν αλλά και καθοδηγήθηκαν από τους «Ανατολίτες» μουσικούς, οι οποίοι σε γενικές γραμμές υπήρξαν περισσότερο επαγγελματικά εκπαιδευμένοι. Οι τελευταίοι είναι και αυτοί οι οποίοι προσλήφθηκαν από τις δισκογραφικές εταιρείες στις θέσεις των καλλιτεχνικών διευθυντών, συνθετών και υπευθύνων ενορχήστρωσης (Fabbrì, 2016).

Μια ακριβώς τέτοια περίπτωση, καλλιτεχνικού διευθυντή και συνθέτη-ενορχηστρωτή, όπως έχουμε προαναφέρει, υπήρξε και ο Τούντας. Μέσα από τις παραπάνω αναφορές τόσο για το μουσικό δίκτυο, αυτό της Σμύρνης-Νάπολης-Αθήνας αλλά των υπόλοιπων τόπων, Κωνσταντινούπολη, Θεσσαλονίκη, Αλεξάνδρεια, Κάιρο και Βουκουρέστι και τις αναλύσεις γύρω από το πάζλ που αποτελεί το «ρεμπέτικο» και τα άλλα γειτονικά του είδη, μπορούμε να καταλάβουμε πλέον τον ρόλο και την μουσική ζωή μέσα στην οποία ο Τούντας δρα, ταξιδεύει και συνθέτει. Η συνύπαρξη του με τα παραπάνω, τόσο σε φυσικό όσο και σε πνευματικό τόπο και περιβάλλον, τον καθιστούν ως μία πολυπολιτισμική μουσική φιγούρα.

Όπως λέει και ο Fabbrì (2016) πρόκειται για ένα «Μεσογειακό τρίγωνο» και όπως έχει αναφέρει και ο Ορδουλίδης πρόκειται για μία «μουσική οικουμένη» και όχι για ένα απλό δίκτυο.⁹¹ Τονίζεται έτσι η μουσική πολυπλοκότητα του Τούντα αλλά και γενικότερα. Σχετικά, ο Pennanen (2009, σ. 146) υποστηρίζει ότι χρήζει ανάγκης η έρευνα πάνω σε αυτό τον ενδιαφέροντα αλλά παραμελημένο, πολυεθνικό μικτό μουσικό πολιτισμό στο σύνολό του, καθώς και η αποκατάστασή του ως αντικείμενο επιστημονικής μελέτης και να αποκαλυφθούν οι ιστορικοί, κοινωνικοί και πολιτιστικοί δεσμοί που έχουν συσκοτισθεί από την σύγχυση που μεσολάβησε.

⁹¹ Βλέπε ενδεικτικά: Ordoulidis (2017b).

3.2 Management, Marketing και Studio Production

Σημαντικό είναι να αναφερθούμε στον έντονο ανταγωνισμό που ξεκινάει κατά την πρώτη δεκαετία του νέου αιώνα. Όπως προαναφέρθηκε, τόσο τα κινητά συνεργεία όσο και οι εταιρείες και οι μάνατζερ, μέσω του τοπικού πράκτορα-υπεύθυνου της εταιρείας, διεκδικούν τα ελληνικά μουσικά συγκροτήματα στη Σμύρνη, όπου ηχογραφούν ελληνικά κυρίως αλλά και τούρκικα και άλλα τραγούδια τόσο στην Σμύρνη όσο και στην Κωνσταντινούπολη και αλλού. Οι ηχογραφήσεις στελνόταν μαζί με τα στοιχεία των τραγουδιών στο εργοστάσιο της εταιρείας, ώστε να παραχθούν και να προωθηθούν στο εμπόριο. Μέσα σε αυτές τις εταιρείες ήταν και η Gramophone (Καλυβιώτης, 2002, σ. 81, 89).

Ήδη, από το έτος 1912 παρατηρείται μια πολύ έξυπνη διαδικασία που ακολουθείται όσον αφορά την προώθηση του μουσικού δίσκου 78 στροφών. Το γεγονός λαμβάνει χώρα στην Σμύρνη, όπου στο γνωστό και πολυδιασκευασμένο τραγούδι *Νίνα*,⁹² που εκτελείται από τους Γεώργιο Τσανάκα και Λευτέρη Μελεμενλή, το οποίο κυκλοφορεί από την δισκογραφική Favorite records στην οποία οι αδελφοί Πάντοβα ήταν αντιπρόσωποι στην Σμύρνη και πιθανότατα και αποκλειστικοί αντιπρόσωποι της Favorite records στη Σμύρνη. Η ενδιαφέρουσα και εναλλακτική διαδικασία που ακολούθησαν ώστε να πουλήσουν το προϊόν τους ήταν να ηχογραφήσουν στην έναρξη του δίσκου τις φράσεις «*Φαβορίτ Ρεκόρ! Πωλούνται στο κατάστημα των αδελφών Πάντοβα*» (Καλυβιώτης, 2002, σ. 87). Παρόλο που είναι σπάνιο στην δισκογραφία των 78 στροφών κάτι τέτοιο δεν παύει να αποτελεί, αν μη τι άλλο, μία επιχειρηματική

⁹² *Νίνα*, Odeon GO 1850 - GA 1647, 1933: <https://youtu.be/aodZsxzvj4o>. Το τραγούδι αυτό έχει διασκευαστεί αρκετά εκείνη την περίοδο, πριν από την καταστροφή της Σμύρνης, αλλά και αργότερα, το 1933, από τον ίδιο τον Τούντα με τραγουδιστή τον Κώστα Ρούκουνα. «*Πρόκειται για ένα ρουμάνικο τραγούδι που με τίτλο Colea in gradinizza σε ρυθμό χασαποσέρβικου που άμεσα απέκτησε ελληνικό στίχο και έγινε Γυφτοπούλα και ύστερα Νίνα. Πρόκειται για κλασική περίπτωση σκοπού που αποκτούσε πανεθνική ταυτότητα και μεταφραζόταν ή μεταγλωττιζόταν σε διάφορες γλώσσες. Οι «ανταλλαγές» τραγουδιών ήταν πολύ συνηθισμένες και αποδεικνύουν την μουσική συνοχή της πόλης*» (Γαλάτου, 2008, σ. 26). Επίσης, στην περίπτωση του συγκεκριμένου τραγουδιού ταιριάζει και ο όρος «*αποεδαφικοποίηση*», που δίνει ο Γιώργος Κοκκώνης (2017, σ. 151). Στο βιβλίο του *Λαϊκές Μουσικές Παραδόσεις* αναλύει μεν διαφορετικά ρεπερτόρια, μουσικές φόρμες και ρυθμούς, ωστόσο προσεγγίζει την αλληλεπίδραση διαφορετικών γεωγραφικών, πνευματικών και ουτοπικών τόπων και μουσικής. Για περισσότερες πληροφορίες για το τραγούδι *Νίνα*, βλέπε ενδεικτικά: Καλυβιώτης (2002), Χατζηδουλής (1990).

ευρηματικότητα και πρωτοτυπία που λαμβάνει χώρα κατά τα πρώτα χρόνια της δισκογραφίας και σκιαγραφεί το ισχύον ιδιόμορφο marketing.

Μια άλλη ακόμη έξυπνη παρατήρηση όμως κάνει ο συγγραφέας πάνω στο διαφημιστικό του καταστήματος των αδελφών Πάντοβα στο τραγούδι *Νίνα*. Οι εταιρείες δίσκων για να αντιμετωπίσουν την αντιγραφή και την κλοπή, αναγκάστηκαν να εκφωνούν στην αρχή της ηχογράφησης την φίρμα της εταιρείας, έτσι ώστε να εξασφαλίζουν την αρχική προέλευση του ηχογραφήματος και την εταιρεία που έκανε την ηχοληψία. Εκείνη την περίοδο ήταν δύσκολο για τους πλαστογράφους να αφαιρεθεί τμήμα της ηχογράφησης που ήταν με την μέθοδο του χωνιού. Πάραυτα, η τακτική αυτή δεν πτόησε τους πλαστογράφους και συνέχισαν τις αντιγραφές (Καλυβιώτης, σ. 2002, σ. 126).

Ο Βολιότης-Καπετανάκης (2010, σ. 235), υποστηρίζει, μέσω των πηγών του, ότι σε πολλές περιπτώσεις οι συνθέσεις λιγότερο γνωστών και αναγνωρισμένων συνθετών και δημιουργών αλλά και άσημων καταχωρούνταν σε στελέχη δισκογραφικών εταιρειών για πολλούς και διάφορους λόγους. Ένας από αυτούς, όπως ήταν και ο Σπύρος Περιστερης, στην δισκογραφική εταιρεία Odeon που ισχυριζόταν, σύμφωνα με τον Βολιότη-Καπετανάκη, ότι τα τραγούδια από τους «εν δυνάμει» συνθέτες της εποχής έφταναν στα χέρια του και στα αυτιά του «κουτσά» και αυτός έδινε μία συμμετρία μουσικά.⁹³ Για τον λόγο αυτό τα τραγούδια βρισκόντουσαν να είναι καταχωρημένα επισήμως στους καλλιτεχνικούς διευθυντές και τα στελέχη εταιρειών. Επειδή, είτε τους άρεσαν ιδιαιτέρως είτε πιστεύαν ότι με αυτόν τον τρόπο θα γινόταν επιτυχία το τραγούδι.⁹⁴ Ο λόγος που τα τραγούδια χαρίζονται, και ιδιαίτερα μετά τη δεκαετία του 1930, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι είναι επίσης γιατί δεν υπάρχει ακόμη οικονομικό κίνητρο ή έστω δεν είναι σημαντικό, ώστε να τους απασχολεί η κατοχύρωση των έργων τους.

Επίσης, ο Βολιότης-Καπετανάκης, αναφέρει και υποστηρίζει ότι τους πείθουν ώστε να τα παραχωρήσουν με αντάλλαγμα την καταγραφή του έργου τους σε παρτιτούρα ή την παραχώρηση των επόμενων έργων τους στο δικό τους όνομα. Αντίστοιχες πρακτικές, υποστηρίζει ότι, εφαρμόζονται και υπέρ των τραγουδιστών από τους

⁹³ Ωστόσο, δεν έχουμε τεκμηρίωση από άλλη πηγή που να παραπέμπει στους παραπάνω ισχυρισμούς του Σπύρου Περιστερη. Θα λέγαμε ότι η συγκεκριμένη πληροφορία παραπέμπει σε υπαινιγμούς περί πνευματικής ιδιοκτησίας.

⁹⁴ Ένα γεγονός που ισχύει και σήμερα.

συνθέτες που είναι πρωτοεμφανιζόμενοι. Παραχωρούν τα δικαιώματά τους αλλά και την φήμη τους για να ακουστεί το έργο τους (2010, σ. 223).⁹⁵

Σε πολλές περιπτώσεις η δημιουργία και το «στήσιμο» ενός τραγουδιού και επομένως η παραγωγή του είναι απόρροια συλλογικής και ομαδικής εργασίας, συνεπώς και συλλογικής σύνθεσης, αλλά το κοινό που ακούει τους δίσκους ταυτίζει και ταυτίζεται με τον τραγουδιστή και δίνει μεγαλύτερη έμφαση σε αυτόν, αφού είναι ο πιο δημοφιλής, ενώ στην πραγματικότητα έχει μετριασμένη συμβολή στην διαδικασία παραγωγής. Από την άλλη, είναι θα λέγαμε και η βιτρίνα του. Το αποτέλεσμα είναι να επωμίζεται ένα ψεύτικο και αμέριστο καλλιτεχνικό status.⁹⁶ Από την άλλη, η ομάδα που συμμετέχει στην παραγωγή των δίσκων και των κομματιών, νιώθει επιτυχημένη ακριβώς για τον ρόλο αυτό που έχει, αυτόν την διαδικασίας παραγωγής (Scott, 2009, σ. 136). Από τα παραπάνω αντιλαμβανόμαστε ότι η πολυπλοκότητα ως προς το τελικό αποτέλεσμα της ηχογράφησης δεν προκύπτει καθαρά και μόνο από τα μουσικά πολιτισμικά δίκτυα, αλλά και από την αναπάντεχα δημιουργική και ομαδική εργασία στην μουσική παραγωγή.

Με κύρια αφορμή τους άνω ισχυρισμούς, σχετικά με τις «διορθώσεις», τα «κουτσά» τραγούδια αλλά και την συλλογική εργασία στην μουσική σύνθεση, θα εστιάσουμε σε κάτι που επικρατεί στη διεθνή βιβλιογραφία και επεξεργάζεται μέσω του πεδίου της popular musicology, στην ρευστότητα του λαϊκού τραγουδιού. Εγείρεται το ερώτημα: τι σημαίνει αυθεντικό μουσικό ύφος ή απλούστερα αυθεντική μουσική. Με ποιου είδους το γνώμονα και τα εργαλεία θα κρίνουμε τον όρο «αυθεντική μουσική», που χρησιμοποιείται ως καθημερινό εργαλείο από τους ίδιους τους θιασώτες αλλά και τους πρωταγωνιστές του ρεμπέτικου, του λαϊκού και άλλων μουσικών στυλ. Όπως λέει και ο Scott (2009, σ. 4) «Αυθεντική μπορεί να προσδιοριστεί η μουσική που, ως αποτέλεσμα, σε πείθει για την ειλικρίνειά της», και κάτι τέτοιο απαντά, εν μέρει, στους λάτρεις του ρεμπέτικου, όσον αφορά την αυθεντικότητα, που επικαλούνται συχνά, για τα αγαπημένα τους τραγούδια. Ακόμα, εάν συνυπολογίσουμε ότι το εν λόγω λαϊκό

⁹⁵ Παρόλα αυτά, σε καμία περίπτωση δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι για αυτές τις πρακτικές, κατά κάποιο τρόπο, του πρώιμου marketing, αφού δεν έχουμε βρει κάποια συνέντευξη ή κάτι που να τεκμηριώνει αυτές τις διαδικασίες.

⁹⁶ Στην περίπτωση του ελληνικού λαϊκού της χρονικής περιόδου που εξετάζουμε ο τραγουδιστής/τραγουδίστρια δεν ήταν πάντα το πιο δημοφιλές πρόσωπο. Υπάρχουν διάφορες περιπτώσεις όπου ο συνθέτης είναι το κεντρικό πρόσωπο, όταν αναφερόμαστε σε ένα τραγούδι. Για τις περιπτώσεις του Σέμη και του Τσιτσάνη αντίστοιχα, βλέπε: Τομπ (1993, σ. 56) και Ορδουλίδης (2014).

μουσικό στυλ, δεν βασίζεται σε παρτιτούρες – όπως και τα περισσότερα λαϊκά στυλ στον κόσμο – κανείς δεν μπορεί να πει με βεβαιότητα ότι ένα τραγούδι, ως τελικό αποτέλεσμα, αποτελεί, αλλά και αποτέλεσε στην γέννησή του, δημιούργημα του Τούντα. Επίσης δεν γνωρίζουμε – και σε τι βαθμό και με ποια συχνότητα – ο συνθέτης μας χρησιμοποιούσε είτε παρτιτούρες, είτε κάποια άλλη μορφή μουσικής σημειογραφίας. Σημαντικό ρόλο, τέλος, διαδραματίζουν και οι ατομικές ικανότητες αλλά και η προσωπικότητα των μουσικών που συμμετείχαν στις ηχογραφήσεις. Αυτό το είδος σύνθεσης μπορεί να περιγραφεί και ως «συλλογική σύνθεση». Όπως εξηγεί και ο Warner (2009, σ. 136):

Οι σημαντικότερες μουσικές ηχογραφήσεις είναι αποτέλεσμα ομαδικής εργασίας και μία τέτοια συλλογική δημιουργική πρακτική τείνει να υπονομεύει τη ρομαντική αντίληψη της μοναδικής, καλλιτεχνικής ιδιοφυΐας που κατά κάποιον τρόπο επικρατεί ακόμα.

Επίσης, ο Morris (1981, σ. 5) υποστηρίζει ότι ο Τούντας, ως ένας από τους πιο ενεργούς προωθητές της ελληνικής μουσικής των καφέ, και σημαντικούς ερευνητές μουσικών ταλέντων, αναφέρεται ως συνθέτης στις ετικέτες δίσκων που ηχογραφήθηκαν την δεκαετία του 1920 και του 1930. Ωστόσο, σε πολλές περιπτώσεις όπου ήταν δυνατόν να ανιχνεύσει συγκεκριμένες μελωδίες μίας προηγούμενης περιόδου, αυτές αποδεικνύονται να είναι παραδοσιακές ελληνικές ή τούρκικες μελωδίες, αποκαλύπτοντας έτσι ότι ο Τούντας υπήρξε περισσότερο arranger (ενορχηστρωτής – διασκευαστής) παρά συνθέτης. Ο άνω ισχυρισμός φαντάζει σε μία περίπτωση υπερβολικός. Και αυτό γιατί μπορεί ο συνθέτης όντως να είχε στην παρακαταθήκη της μνήμης του πάμπολλα: μουσικά σχήματα (patterns), riffs (φράσεις),⁹⁷ chord progressions (συγχορδιακή ακολουθία), harmonic sequences (αρμονικούς κύκλους),⁹⁸ μανιέρες, grooves (ρυθμούς), τύπους οργανολογίων, στιχουργικά ύφη κ.ά., ωστόσο αυτό δεν ακούγεται και τόσο μεμπτό από τη στιγμή που ένας ολοκληρωμένος επαγγελματίας συνθέτης, και στην περίπτωσή μας εργασιακά επιτυχημένος, πάντοτε έχει υπόψιν του το τι διαπραγματεύεται σε παρόντα χρόνο η

⁹⁷ Σχετικά με την ευρύτητα και την χρήση της μουσικής ορολογίας και λεξιλογίου στην παραδοσιακή και την λαϊκή μουσική βλέπε: Lilliestam (1996, σ. 200).

⁹⁸ Βλέπε ενδεικτικά: Moore (2012).

αγορά της *popular music* (λαϊκής-δημοφιλούς μουσικής). Δεν δύναται κάποιος να μην επικαλεσθεί το μουσικό παρελθόν ή να αρνηθεί τα αγαπημένα του ακούσματα και να μην τα αποτυπώσει με κάποιο τρόπο στις προσωπικές του συνθέσεις.⁹⁹ Οι Ζουμπούλη και Ορδουλίδης (2018, σ. 46) βάζοντας στο στόχαστρο ένα από τα κύρια κόμπλεξ, εκ των έσω πολλές φορές, που ταλανίζουν την τέχνη, στην περίπτωση μας την μουσική, θέτουν το ερώτημα του πότε η πρωτοτυπία είναι αντικειμενική και το πότε η μίμηση θεωρείται αντιγραφή. Θέτουν το ρητορικό, αν πράγματι είναι εφικτό να υπάρξει δημιουργία *ex nihilo*, χωρίς προηγούμενο και αναφορά σε άλλα έργα, τεκμηριώνοντας ότι η επιστήμη της σημειολογίας έχει παρακαταθήκη μία πλούσια βιβλιογραφία για το ότι κάθε κείμενο είναι διακείμενο. Αφορμή και προορισμός της δημιουργικότητας των συνθετών, αναστοχαζόμενοι την ιστορία της τέχνης τους, μπαίνουν σε διάλογο με άλλους συνθέτες.¹⁰⁰

Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Lars Lilliestam (1996, σ. 209) στο άρθρο του «On playing by the ear», εστιάζει στις μουσικές που παίζονται με παρτιτούρες και σε εκείνες που παίζονται με το αυτί· τις λαϊκές. Αναλύει ζητήματα τόσο σύνθεσης όσο και πρόβας, στα πλαίσια των οποίων προκύπτει η σύνθεση μίας αρχικής μουσικής ιδέας, μίας μελωδίας.

Σε αυτό το σημείο, θα επικαλεστούμε την περίπτωση μίας «σημερινής» πρόβας από λαϊκούς μουσικούς, όπου συνήθως υπάρχει μία κεντρική ιδέα, μία μουσική ραχοκοκαλιά, που μπορεί κάλλιστα να είναι και από ένα ήδη υπάρχον τραγούδι ή μουσικό κομμάτι, πάνω στην οποία στήνεται εκ νέου ένα τραγούδι. Το τραγούδι αυτό δεν σημαίνει ότι θα είναι απαραίτητα με στίχο ή ορχηστρικό (*instrumental*). Αρχικά, η πρώτη μελωδία θα έχει κάποια βασικά χαρακτηριστικά, όπως το ότι θα εκτυλίσσεται πάνω σε κάποια κλιμακική οντότητα. Σε αυτό το σημείο, ο πιανίστας ή ο κιθαρίστας ή

⁹⁹ «Τα περισσότερα από τα πράγματα που απορροφάς, στο τέλος θα τα εκκρίνεις». Η φράση, αναφερόμενη στις μουσικές επιρροές, ανήκει στον ποιητή, συνθέτη και performer, Tom Waits: <http://www.tomwaits.com/wit/> [τελευταία επίσκεψη στις 13/3/2018].

¹⁰⁰ Στηρίζουμε τον ισχυρισμό για έναν ακόμα σημαντικό λόγο. Αυτόν, της σκοπιάς του συνθέτη. Γράφω τραγούδια και μάλιστα τα εμπορεύομαι στην ελληνική *popular* αγορά. Τολμώ να πω αλλά και να παραδεχτώ πως είναι δύσκολο να δημιουργήσεις μία επιτυχημένη μουσική παραγωγή, ωστόσο ξέρω πως κάτι τέτοιο είναι επιτακτικό για τους ανθρώπους της μουσικής βιομηχανίας. Ομοίως, ο Τούντας με τα εργαλεία που ήξερε να τα ελέγχει, και μάλιστα με επιτυχία, συμμετέχει στον πολυστυλισμό φτιάχνοντας έναν δικό του συνθετικό κόσμο.

ο μπασιίστας ή ακόμη και ο ντράμερ, αναλόγως των ικανοτήτων εναρμόνισης που θα έχουν, θα προτείνει κάποια εναρμόνιση, δηλαδή θα προσθέσει συγχορδιακές βαθμίδες στο μουσικό θέμα. Το πως θα εξελιχθεί η διαχείριση της εναρμόνισης είναι κάτι που εξαρτάται και από το πόσο μοντέρνα, ακόμη και πειραματική, προσέγγιση προτιμά το σύνολο αλλά και από περεταίρω συλλογικούς αισθητικούς κανόνες. Αφού γίνει η πρώτη προσέγγιση εναρμόνισης στη συνέχεια θα προστεθούν μπασογραμμές, έξτρα μελωδίες από τα υπόλοιπα μελωδικά όργανα, που ο ρόλος τους πιθανότατα να απορρέει από μοτίβα, ασκήσεις, άλλα τραγούδια τα οποία έχει «περάσει» στην μελέτη και στο παίξιμό του ο εκάστοτε λαϊκός μουσικός. Δηλαδή μπορεί να προστεθούν φράσεις, tutti, δυναμικές και ηχοχρώματα, ψηφιακά και αναλογικά ηχητικά εφέ τα οποία ανήκουν ή προέρχονται ενδεχομένως από άλλα μουσικά στυλ. Στην περίπτωση δε που δεν υπάρχει παρτιτούρα, αλλά ένας οδηγός με τα μέρη του κομματιού, τις συγχορδίες, αλλά και ολόκληρα σημεία, αυτό πάντοτε θα αφήνει χώρο στους μουσικούς να κάνουν μία νέα ανάγνωση του κομματιού, κάθε φορά που το επιτελούν. Επίσης, πολύ συχνά, μπορεί να προκύψει ένα δισκογραφικό μουσικό έργο που να είναι απόρροια ενός jamming.¹⁰¹ Κάτι που μπορεί επίσης να συμβεί, κατά την διαδικασία μίας δημιουργικής πρόβας, είναι μία δεύτερη ακόμα και τρίτη ανάγνωση του «κειμένου» από κάποιο εξωτερικό παράγοντα (καλλιτεχνικό διευθυντή, ενορχηστρωτή, manager) ή και η συνειδητή και από τις δύο πλευρές παρέμβαση για ένα τελικό αποτέλεσμα.¹⁰²

Συνεπώς, δεν υπάρχει ένας συγκεκριμένος τρόπος, μία αυτούσια μέθοδος με την οποία κάποιος ή κάποια ομάδα, συγκρότημα, σύνολο με την οποία δημιουργούν ένα ολοκληρωμένο, εν τέλει, κομμάτι. Αν συνυπολογίσουμε και τον παράγοντα του marketing που καταπιαστήκαμε και σε παραπάνω σημεία της ενότητας, τότε θα πρέπει να έχουμε υπόψιν μας και τις όποιες, αμιγώς, συνειδητές παρεμβάσεις (αισθητικές, τεχνικές, ενορχηστρωτικές μα εν τέλει αισθητικές) οι οποίες από την αρχή της δισκογραφίας, αλλά ίσως και πριν από αυτή – με άλλο τρόπο τότε βέβαια, έπαιξαν καταλυτικό ρόλο στον τρόπο με τον οποίο ένα τραγούδι διαμορφωνόταν για να επιφέρει, μεταξύ άλλων - μη υλικών αγαθών, και οικονομικά κέρδη. Τόσο στους

¹⁰¹ Ο όρος προέρχεται από την jazz, και χρησιμοποιείται να περιγράψει έναν άτυπο συλλογικό αυτοσχεδιασμό. Ωστόσο, πλέον χρησιμοποιείται ευρέως σε πολλά είδη της λαϊκής μουσικής (Shepherd, 2003, σ. 143).

¹⁰² Βλέπε το χαρακτηριστικό παράδειγμα της συνεργασίας του Σπύρου Περιστέρη με τον Μάρκο Βαμβακάρη και πως αυτό το γεγονός είχε θετικότατο απόηχο στα πλαίσια του αποδοτικού marketing (Ordoulidis, 2017a, p. 9).

δημιουργούς όσο και στις εταιρείες και στους managers. Ο επαγγελματισμός άλλωστε, σε πολλά επίπεδα, είναι χαρακτηριστικό που διέπει συχνά τους καταξιωμένους συνθέτες-μουσικούς, και είναι μάλιστα πρωτεύον προσόν τόσο για τους προαναφερθέντες όσο και για τους ανερχόμενους.

Παρατηρούμε δυο κεντρικά ζητήματα που απορρέουν από τα παραπάνω συμπεράσματα. Το πρώτο είναι η συνειδητοποίηση από την πλευρά των πρωταγωνιστών-μουσικών. Τόσο η προετοιμασία, η δουλειά και ο κόπος, που περιγράψαμε πιο πριν, αποτελούν μία διαδικασία που δεν είναι μόνο προσόν της λογίας μορφής μουσικής αλλά και της λαϊκής. Όπως λέει και ο Ορδουλίδης (2016, σ. 7):

Δεν μπορεί να ισχυριστεί κάποιος ότι [...] ο Σκαρβέλης, ο Περιστέρης και ο Τούντας, δεν προετοιμάζονταν για το έργο τους, είτε αυτό ήταν σύνθεση είτε εκτέλεση [...] με άλλα λόγια, στο λαϊκό, η προετοιμασία για τη μουσική πράξη είναι εξίσου αναγκαία [...] από τη μία έχουμε πρωταγωνιστές όπως ο Τούντας και ο Περιστέρης, οι οποίοι χειρίζονται και την μουσική γραφή και από την άλλη, αυτούς που επιστρατεύουν μόνο την εμπειρία για την όποια υλοποίηση, όπως ο Τσιτσάνης και ο Καλδάρας.

Το δεύτερο ζήτημα είναι η στιγματοποίηση και η μορφοποίηση των ρευστών ιδεών, από ένα σύνολο διαφορετικών, εκ των πραγμάτων, ανθρώπων για να μουν σε μία ηχογράφιση αφού όπως λέει και ο Zagorski (2014, σ. 177):

Σε κάθε δεδομένη κατάσταση ηχογράφησης, καθένας από τους συμμετέχοντες, θα έχει διαφορετική άποψη και οπτική για το τι θεωρείται καλό, αυθεντικό, επαγγελματικό ή με κάποιο άλλο τρόπο την κατάλληλη συμπεριφορά ή πρακτική.

Ο κάθε ένας μουσικός έχει διαφορετικούς στόχους από την τελική αυτή μουσική παραγωγή της ηχογράφησης, καθώς επίσης και διαφορετικές μορφές και ποσότητες εξουσίας που θα επηρεάσουν την συνολική λειτουργία της διαδικασίας. Το φάσμα δυνατοτήτων και οι διαπραγματεύσεις που προκύπτουν σε κάθε session ηχογράφησης είναι τεράστιο. Κάτι τέτοιο καθιστά περίπλοκη την τελική διαδικασία της

ηχογράφησης.¹⁰³ Παρόλα αυτά η ηχογράφηση ενός έργου στιγματοποιεί και δίνει μορφή στις από κοινού ιδέες.

Αυτού του είδους οι διαμεσολαβήσεις θα συμβάλουν, καταλυτικά, στο χτίσιμο του εν δυνάμει τελικού έργου. Και θα λέγαμε ότι σίγουρα αυτό είναι ένα από τα δημιουργικά σημεία του λαϊκού ρεπερτορίου. Η ρευστότητά του, ως προς τα προηγούμενα. Ο πυρήνας του λαϊκού χαρακτηρίζεται ακριβώς από το «ανοιχτό» της φόρμας έκφρασης. Το γεγονός ότι δεν μπαίνει ποτέ «τελεία» στο έργο. Στα λαϊκά ιδιώματα μία εκτέλεση αποτελεί και μία νέα δημιουργία.¹⁰⁴ Βασικός πυλώνας του λαϊκού είναι το ρευστό και ελεύθερο της εκτέλεσης. Η «τελεία» μπαίνει στο έργο από την ώρα που καταγράφεται σε παρτιτούρα και εκδίδεται και λαμβάνει πλέον συγκεκριμένη μορφή με ελάχιστα περιθώρια τροποποίησης (Ορδουλίδης, 2018, σ. 6, 7).

Οι Ζουμπούλη και Κοκκώνης (2012, σ. 5) ενισχύουν την τεκμηρίωση των άνω συλλογισμών λέγοντας ότι:

Η πληθώρα των ειδών και των ιδιωμάτων, συνδυαζόμενη με την πληθώρα των επιρροών και των επιμειξιών, δημιουργεί ένα σύνολο που αντιστέκεται σε οποιαδήποτε προσπάθεια συστηματικής κατηγοριοποίησης.

Ίσως το τελικό κλειδί που καθιστά τόσο συγκεκριμένα – και όχι το αντίθετο, με την αρνητική σημασία που τους δίνεται - τα λαϊκά μουσικά ιδιώματα, είναι η ρευστότητά τους μέσα σε μία πολύ καλά τακτοποιημένη, κατά τα άλλα, κατάσταση. Θα λέγαμε μάλιστα ότι ρευστότητα, ειδικά στο επιτελεστικό της μέρος, στην περίπτωση μας δεν συνεπάγεται ελευθερία με την έννοια της χαλάρωσης και της αναρχίας,¹⁰⁵ αλλά και πάλι το αντίθετο. Την έννοια της ελευθερίας που γεννά δημιουργικές στιγμές αλλά με δόσεις δεξιοτεχνίας, γνώσης της θεωρίας της μουσικής και καλής διαχείρισης αυτών των δύο.

Αναλύοντας την ρευστότητα της λαϊκής μουσικής ο Ορδουλίδης (2017β, σ. 20) εξηγεί:

¹⁰³ Για την επιτέλεση στο studio βλέπε ενδεικτικά: Zagorski (2014).

¹⁰⁴ Βλέπε και: Ζουμπούλη και Κοκκώνης (2012).

¹⁰⁵ Για την ασυνέπεια της φόρμας βλέπε ενότητα: 4.4.

Όπως συμβαίνει γενικά με τις λαϊκές μουσικές, η ρευστότητα της φύσης τους επιβεβαιώνεται από την εξέλιξή τους μέσα στο χρόνο, καθώς ξαναγεννιούνται κάθε φορά μέσα σε ένα νέο επιτελεστικό πλαίσιο, και παλιώνουν διαρκώς ανανεούμενες.¹⁰⁶

Επίσης, κάτι πολύ ενδιαφέρον σχολιάζει και ο Lilliestam (1996, σ. 203) γύρω από την έννοια της formula (φόρμουλας), όπου βρίσκει σύνδεση και παραλληλίζει τα γλωσσικά μοτίβα με αυτά της μουσικής τα οποία αποκαλεί elements (στοιχεία). Συγκεκριμένα αναφέρει:

Οι καθομιλούμενες γλώσσες έχουν χτισθεί, όχι μόνο από γράμματα και ξεχωριστές λέξεις αλλά, επιπροσθέτως, από ιδιωματισμούς, φράσεις και λέξεις που αποτελούν την αφρόκρεμα ενός λεξιλογίου. Το ίδιο γίνεται και με την μουσική – δεν «χτίζεται» αυστηρά και μόνον από ξεχωριστές νότες, συγχορδίες και ρυθμούς αλλά, επίσης, και από ready-made (προκατασκευασμένους) συνδυασμούς στοιχείων, φράσεων και φόρμουλων οι οποίες μπορούν να αναμειχθούν και να ποικίλουν.

Ο Βολιότης-Καπετανάκης (2010, σ. 235-237) υποστηρίζει επίσης ότι λόγω της έλλειψης γνώσης της ανάγνωσης εκείνη την περίοδο, ήταν εύκολο για τους αγοραστές δίσκων να αναγνωρίσουν έναν τραγουδιστή και να ταυτίσουν την όποια επιτυχία, έχει το τραγούδι – μαζί του. Για τον λόγο αυτό χάριζαν οι πρωτοπαρουσιαζόμενοι συνθέτες αλλά και οι όχι τόσο γνωστοί τα τραγούδια τους στους διάσημους ερμηνευτές, αφού όπως μας λέει: *«προβάλουν με την φωνή τους τα άσματα [...] μόνο τα δικά τους ονόματα γράφονται στις ετικέτες [...] επιδιώκουν να διαιωνίζεται το όνομά τους στο ηχογράφημα του δίσκου, αφού εύκολα φθείρονται οι ετικέτες και ελάχιστοι για την ώρα άνθρωποι του λαού γνωρίζουν ανάγνωση»*. Εδώ, θα πρέπει να αναλογισθούμε όμως κάτι χρήσιμο που δεν το σχολιάζει ο παραπάνω συγγραφέας. Την περίοδο εκείνη, όπως άλλωστε και σε κάθε άλλη αστικοποιημένη κοινωνία, υπήρχαν κοινωνικές τάξεις. Δηλαδή, υπήρχαν τάξεις εγγράμματες, λιγότερο ή περισσότερο και αναλφάβητοι. Δηλαδή υπήρχαν σε

¹⁰⁶ Η αναφορά αυτή αναφέρεται πρωτίστως στις περιπτώσεις ήδη υπαρχουσών μελωδιών, τραγουδιών ή κομματιών αλλά και για νέες συνθέσεις, αφού, και στην περίπτωση των νέων συνθέσεων, από την στιγμή δημιουργίας τους «παλιώνουν διαρκώς ανανεούμενες».

έναν βαθμό όλα τα κοινωνικά στρώματα. Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε οπότε που απευθυνόταν το κάθε ηχογράφημα.

Υπάρχουν περιπτώσεις όπου ο ίδιος ο Τούντας, απ' όσο έχουμε αποσαφηνίσει, αφού είναι σχεδόν πάντα η ίδια φωνή και είναι πανταχού παρών στα πλαίσια του πόστου του καλλιτεχνικού διευθυντή και συνθέτη μαζί, όπου εμφανίζεται μέσα στον χρόνο του τραγουδιού, συνήθως σε κάποιο σημείο της μουσικής φόρμας όπου υπάρχει χώρος, όταν οι μουσικοί δεν παίζουν κάποια πυκνή φράση ή τα φωνητικά δεν επικρατούν, και κάνει αναφορά σε κάτι σχετικό με τον τίτλο του τραγουδιού, την πλοκή των στίχων ή με το πρόσωπο της πρωταγωνίστριας, όπως συνηθίζεται στα τραγούδια του.

Και πιθανότατα την διαδικασία αυτή δεν την εφαρμόζει ώστε να αναγνωρίσουν την δική του την φωνή και να προωθηθεί το προϊόν του, όπως κάνει με την Ρόζα Εσκενάζυ,¹⁰⁷ ώστε να την αναγνωρίσουν οι αγράμματοι ακροατές, αλλά όπως κάνει αυτοαναφορά και η ίδια η τραγουδίστρια, Ρίτα Αμπατζή λέγοντας: «Γειά σου Ρίτα, να ζήσει η φτώχεια».¹⁰⁸ Παρ' όλα αυτά, η ιδέα αυτή, της αυτοαναφοράς ή προσφώνησης, αποτελεί αξιακό χαρακτηριστικό την εποχή εκείνη και δεν υλοποιείται επειδή υπάρχει μειωμένο αναγνωστικό κοινό. Ούτως ή άλλως το περιεχόμενο ενός δίσκου το ακούει κάποιος αφού πρώτα τον έχει αγοράσει, και ουσιαστικά, συνειδητά γνωρίζει περί τίνος πρόκειται. Επίσης, μπορεί κάποιος κάλλιστα να ζητήσει από τον πωλητή τον δίσκο που επιθυμεί σε περίπτωση που δεν ξέρει ανάγνωση, αν δεν έχει προλάβει ο ίδιος ο πωλητής να προτείνει ήδη τους τρέχοντες δίσκους της τοπικής αγοράς.

Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι το τραγούδι *Μαρίτσα Κουκλίτσα*,¹⁰⁹ σε εκτέλεση, αυτή την φορά, από τον τραγουδιστή Δημήτρη Ατραϊδη. Ένα τέτοιο γεγονός, αναιρεί την απόλυτη άποψη του συγγραφέα, που μάλιστα είναι και αρκετά μπερδεμένη. Υπάρχει όμως και άλλη περίπτωση του ίδιου τραγουδιού, *Μαρίτσα Κουκλίτσα*,¹¹⁰ με τραγουδιστή αυτή τη φορά τον Δημήτρη Χριστοδούλου, όπου ο Τούντας αστειεύεται με παρόμοιο τρόπο.

Χαρακτηριστικά, στην πρώτη περίπτωση ο Τούντας λέει ανάμεσα από τις στροφές των στίχων: «Πεθαίνω για μανίτσα» και πιο κάτω: «Πω! Πω!....ομορφιές!». Ενώ στην

¹⁰⁷ *Σοφεράκι*, Odeon GO 1770 – GA 1587, 1932. Πιθανότατα είναι η φωνή του Τούντα στους διαλόγους κατά τη διάρκεια του τραγουδιού. : <https://youtu.be/0fFr3BwCGVY>.

¹⁰⁸ *Φτώχεια μαζί με την τιμή*, Columbia WG 817 – DG 498, 1934. : <https://youtu.be/wrCAqN4kQC8>.

¹⁰⁹ *Μαρίτσα Κουκλίτσα*, Odeon GO 1368 – GA 1469, 1929: <https://youtu.be/QHTonNWpp8I>.

¹¹⁰ *Μαρίτσα Κουκλίτσα*, Columbia WG 71 – DG 49, 1930: <https://youtu.be/awBvlZXsUtw>.

δεύτερη περίπτωση, όπου πάλι σχολιάζει ενδιάμεσα των στροφών: «Γειά σου γλυκιά μου Μαρίτσα», και πιο κάτω σχολιάζει διασκεδάζοντας εμφανώς: «Ωωωπα, καλέ τι όμορφα παιχνίδια είναι ετούτα! ...Γειά σου ναυτάκι μου, γειά σου!».

Το γεγονός αυτό μας οδηγεί στο να αρχίσουμε να πιστεύουμε ότι όχι μόνον δεν ευσταθούν οι απόψεις του συγγραφέα αλλά αντιλαμβανόμαστε και το πλέον προφανές: ο συνθέτης, κατά κύριο λόγο θέλει να διασκεδάσει, να δώσει την παρουσία του στην στιγμή της ηχογράφησης, να δώσει το παρόν σε μία στιγμή όπου αποθανατίζεται η σύνθεσή του και να μοιραστεί την εξωστρέφειά του μαζί με τον ακροατή αλλά και τους μουσικούς της παραγωγής, μια για πάντα. Αυτό θα μπορούσαμε κάλλιστα να το ερμηνεύσουμε και ως υπογραφή αλλά και σφραγίδα στο προσωπικό του δημιούργημα.

Αυτό ενισχύεται και από την προσέγγιση του Χάρη Σαρρή (2018, σ. 206, 207) στο συλλογικό τόμο *Η δίκη των ρεμπετών*, γύρω από τον κόσμο του ρεμπέτικου και της προσέγγισης του όρου «τζουμ»:

Τζουμ είναι ένα αστείο, μία αφήγηση, μία πράξη, οι πραγματικές διαστάσεις του οποίου γίνονται αντιληπτές μόνον στο πλαίσιο μίας συγκεκριμένης, κλειστής κατά κανόνα, ομάδας που αποτελείται από «μυημένους». Τέτοιες είναι οι συντεχνίες, με την στενή ή την ευρεία έννοια, τέτοια ομάδα είναι και το συνάφι των μουσικών. Όσο πιο επιτυχημένο είναι το τζουμ, τόσο πιο πολύ προκαλεί γέλιο στους μυημένους και σύγχυση στους απέξω. Η έρευνα γύρω από τον κόσμο του ρεμπέτικου και την κοινωνιολογία του έχει δείξει ότι τα χαρακτηριστικά του είναι διαχρονικά. Η παρουσία τους είναι άλλωστε εμφανής στη λαϊκή ποιητική του είδους, όπου το σκωπτικό στοιχείο κατέχει μία διόλου ευκαταφρόνητη θέση.

Ο άνω συλλογισμός ταυτίζεται και ενισχύεται από τα λόγια των Ζουμπούλη και Ορδουλίδη (2018, σ. 49):

[...] ωστόσο, η σοβαροφάνεια με την οποία αντιμετωπίζονται οι παράμετροι της περιθωριακότητας και της παραβατικότητας, κλονίζεται σοβαρά αν υπολογίσουμε το μεγάλο εύρος των σατυρικών διαστάσεων του ρεμπέτικου. Πράγματι, ο αστεϊσμός στους στίχους αλλά και η σκωπτική διάθεση στη μουσική συγκρότηση είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με την ιστορία του είδους...ο Περιστερής, ο Μάτσας, ο Τούντας, ο Σκαρβέλης κ.α., και σχεδόν

όλοι οι κλασσικοί συνθέτες του ρεμπέτικου και του λαϊκού συχνά-πυκνά αποδεικνύονται τζουμίστες¹¹¹, επιρρεπείς στην πλάκα που σχετίζεται με το συνάφι τους...

Πολλές φορές, οι συνθέτες γραμοφονούσαν με ψευδώνυμα για λόγους φοροαποφυγής, ή χάριζαν τραγούδια σε τραγουδιστές για λόγους οικονομικής ενίσχυσης και επαγγελματικού βεντετισμού. Χαρακτηριστική μάλιστα είναι και η περίπτωση του συνθέτη Σπύρου Περιστέρη, που εμφανιζόταν με το επώνυμο «Γεωργιάδης».¹¹² Σημαντικότερο όμως φαίνεται το γεγονός ότι πολλές φορές χάριζαν τα τραγούδια τους εξαιτίας της δέσμευσης που είχαν με άλλη δισκογραφική εταιρεία (Μανιάτης, 2001, σ. 205).

Μάλιστα, όπως υποστηρίζει ο Βολιότης-Καπετανάκης (2010, σ. 272), ακόμη και ο Τούντας ήταν από τα πρόσωπα που δεν διαχειρίστηκε με τόσο έξυπνο τρόπο τα κέρδη του έναντι στις δισκογραφικές εταιρείες με αποτέλεσμα ενώ τα οικονομικά του οφέλη ήταν σε άνθιση πριν τον πόλεμο, αργότερα βρέθηκε σε δυσμενή οικονομική θέση μαζί με άλλους διάσημους συνθέτες όπως ο Κώστας Σκαρβέλης και ο πλέον αναγνωρισμένος στον λαϊκό κόσμο, Μάρκος Βαμβακάρης. Μία τέτοια πληροφορία ίσως αγγίζει τα όρια της υπερβολής, αφού είναι γνωστό ότι στην Αθήνα κατά τα χρόνια της κατοχής πολλοί ευκατάστατοι βρέθηκαν σε δυσμενή οικονομική κατάσταση.

¹¹¹ Για την λέξη *τζουμ* και *τζουμίστας* βλέπε: Ζουμπούλη (2018).

¹¹² Για περισσότερες πληροφορίες βλέπε ενδεικτικά: Spottswood (1991, σ. 1161) και Ορδουλίδης (2017α, σ. 17).

3.3 Αυθεντικότητα, πατρότητα και διακειμενικότητα στον Τούντα

Κατά μία έννοια, το αντίστροφο συνέβαινε και με μελωδίες, τραγούδια και μοτίβα τα οποία χρονολογούνται πριν από την συνθετική δράση του εν λόγω συνθέτη όσο και άλλων ομότεχνών του. Πιο συγκεκριμένα, διάφοροι ισχυρισμοί επικρατούν για οικειοποίηση και διασκευή μελωδιών και αυτούσιων τραγουδιών, αλλά και δημιουργία νέων. Εν τέλει, βεβαίως συνειδητοποιούμε ότι η αρχαιακή έρευνα, και κυρίως με βάση την δισκογραφία, δεν έγινε ποτέ από όποιον ενδιαφερόμενο ασχολήθηκε με το λαϊκό. Δηλαδή, δεν υπήρξε ποτέ επαρκής ακρόαση του ιστορικού υλικού, καθιστώντας έτσι τα πορίσματα αβάσιμα και, σε μεγάλο βαθμό, εντελώς φαντασιακά. Και εδώ βέβαια έχουμε να αναλογισθούμε και τον κρίσιμο ρόλο των συλλεκτών, οι οποίοι κρατούσαν μία μυστικότητα και αρνούσαν να βγάλουν στην επιφάνεια τα αρχεία τους, κάτι που το ίντερνετ σήμερα αποδόμισε.

Ο Βολιότης – Καπετανάκης (2002, σ. 228, 229), ισχυρίζεται ότι: «Τραγούδια όπως η *Μπουρνοβαλιά*, η *Σμυρνιά*, το *Τι σε μέλλει εσένανε* (το οποίο βρέθηκε στα αρχεία της εταιρείας ΑΕΠΠ, σε κάποια παλιά καρτέλα), το *Δεν σε θέλω πιά* (για το οποίο ο εκτελεστής του και τενόρος Κώστας Μισαηλίδης επικαλείται βάσιμες πληροφορίες), το *Ας χαμήλωναν τα βουνά* καθώς και τα πασίγνωστα δίστιχα *Εις τον αφρόν της θάλασσας η αγάπη μου κοιμάται, παρακαλώ σας κύματα μην μου την εξυπνάτε* είναι δημοφιλείς από το έτος 1860, αφού έχει βρεθεί σε καταγραφές, με επιμέρους παραλλαγές, από διάφορους ανθολόγους της δημοτικής μουσικής». Ωστόσο, δεν γνωρίζουμε κατά πόσο είναι βάσιμος ο ισχυρισμός αυτός.

Ο Παναγιώτης Κουνάδης, επίσης, μας επιβεβαιώνει πληροφορίες σχετικά με «παραδοσιακά» τραγούδια αλλά και «αδέσποτες» μελωδίες που είναι κατοχυρωμένες στο όνομα του Τούντα και μάλιστα πρόκειται για τραγούδια που αποτελούν τις πρώιμες συνθέσεις του τελευταίου. Κάτι παρόμοιο αναφέρει βάσιμα ο Morris (1981, 5), λέγοντας μας ότι αρκετοί επιζώντες μουσικοί μαρτυρούν ως πρακτική του Τούντα την αναζήτηση¹¹³ σε παραδοσιακά έργα που με επιδεξιότητα τα «έστηνε» (arrangement) με σκοπό την ηχογράφιση.¹¹⁴

¹¹³ Με την έννοια της παραπομπής.

¹¹⁴ Μέσω αυτής της οδού βέβαια, αν το καλοσκεφτούμε, αποδομείται και το ιδεολόγημα της παραδοσιακότητας και των παραδοσιακών τραγουδιών. Δεδομένου ότι αναφεόμαστε σε μουσικές πραγματικότητες πάντοτε. Σε κάποιο περιβάλλον/πλαίσιο ο συνθέτης τα άκουσε και σε κάποιο άλλο το ανακατασκεύασε – δανείστηκε στοιχεία.

Το παράδειγμα του τραγουδιού *Αεροπλάνο θα πάρω*, που ηχογραφείται σε τρεις διαφορετικές εκδοχές, η πρώτη το έτος 1933 με τραγουδιστές την Ρόζα Εσκενάζυ και τον Στελλάκη Περπινιάδη,¹¹⁵ η δεύτερη το έτος 1934 με την Στέλλα Βογιατζή και τον Κώστα Νούρο,¹¹⁶ και μία τρίτη εκτέλεση και πάλι το έτος 1934, με τραγουδιστές την Ρίτα Αμπατζή και τον Ζαχαρία Κασιμάτη¹¹⁷ (Κουνάδης, 2003β, σ. 291). Το παραπάνω τραγούδι φαίνεται να χρησιμοποιεί το πρώτο κουπλέ του *Τι σε μέλλει εσένανε*¹¹⁸ ως εισαγωγή του, και στις τρεις ηχογραφημένες εκδοχές του Τούντα. Είναι χαρακτηριστική η μελωδία που μεταφέρεται και μεταφράζεται ώστε να λειτουργήσει για τις ανάγκες του ενός στο άλλο τραγούδι.

Εκείνη την περίοδο μάλιστα που η δισκογραφία ήταν ακόμα στα πρώτα της βήματα (πρόκειται για τις δεκαετίες 1920 και 1930) η επιλογή ηχογράφησης του ίδιου τραγουδιού πάνω από μια φορές γινόταν είτε για λόγους μόδας, είτε γιατί ο συνθέτης δεν μπορούσε να αποφασίσει για τον τρόπο απόδοσης του ύφους του τραγουδιού, είτε επειδή η αγορά, οι εταιρείες και οι μουσικοί ήθελαν να δοκιμάσουν και να πειραματιστούν με τις προτιμήσεις του κοινού. Το γεγονός αυτό αποτελεί επιπλέον μία ξεχωριστή διάσταση της δημοφιλίας ενός έργου (Ορδουλίδης, 2014, σ. 154, 155).¹¹⁹

Καταλαβαίνουμε ότι, αφενός υπάρχει μεγάλη σύγχυση γύρω από την πατρότητα πολλών «παραδοσιακών» τραγουδιών και αφετέρου ότι πρόκειται για παλιότερα τραγούδια από την έναρξη της δισκογραφίας τα οποία με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο κατοχυρώθηκαν σε μεταγενέστερους συνθέτες. Επίσης ο Κουνάδης μας αναφέρει πως ο εν λόγω συνθέτης όσο και άλλοι είχαν και μια πρώιμη πρωτότυπη δημιουργική παρουσία και η χρήση «παραδοσιακών» μελωδιών υπήρξε σπάνια και επιλεκτική και πως στις περισσότερες περιπτώσεις χαρακτηριζόταν ως διασκευή (Κουνάδης, 2003β, σ. 291). Ένα ενδιαφέρον όμως σχόλιο διατυπώνει ο Ορδουλίδης (2014, σ. 152):

Σχετικά με τις μελωδίες των *Café*, όντως, υπάρχουν αναρίθμητες παραδοσιακές μελωδίες που φαίνεται να αποτελούν μέρος μίας μεγάλης «αποθήκης» από την οποία οι μουσικοί (αναδιευθετώντας, με μάλλον μεγάλη

¹¹⁵ *Αεροπλάνο θα πάρω*, Columbia WG 706 – DG 454, 1933 : https://youtu.be/qxz_65Txd4E

¹¹⁶ *Αεροπλάνο θα πάρω*, HMV OT 1492 – AO 2090, 1934 : <https://youtu.be/zceh2pyRCjY>

¹¹⁷ *Αεροπλάνο θα πάρω*, Odeon GO 1942 - GA 1710, 1934: <https://youtu.be/xhFCI8D8KO8>.

¹¹⁸ *Τι σε μέλλει εσένανε*, HMV BF 1813 – AO 279, 1928: <https://youtu.be/sEnvvCNRHjF4>.

¹¹⁹ Για περισσότερες πληροφορίες βλέπε ενδεικτικά: Ορδουλίδης (2014).

δεξιοτεχνία, τις νότες και τις αξίες) συνήθιζαν να αντλούν και να δημιουργούν τραγούδια για ηχογράφιση.

Η όλη έννοια της *σύνθεσης* στα πλαίσια της μουσικής των καφέ είναι προβληματική. Με την έναρξη της δισκογραφίας, και συνεπώς με τις πρώτες ηχογραφήσεις (1905-1920), οι μουσικοί βασίστηκαν σε ένα μεγάλο απόθεμα παραδοσιακών μελωδιών, προερχόμενο από τα τραγούδια της ταβέρνας και των μουσικών Café· λαϊκά τραγούδια, Δερβίσικη και Τούρκικη κλασική μουσική. Ωστόσο, με την έναρξη των εμπορικών ηχογραφήσεων, η εμφάνιση του ονόματος ενός στιχουργού ή συνθέτη σε μία ετικέτα δίσκου, έγινε, η μέχρι τότε μη διαθέσιμη, πηγή οικονομικών και προσωπικών αμοιβών. Συχνά όμως ανακριβές είναι και το πότε το όνομα του δημιουργού στην ετικέτα αναφέρεται στον στιχουργό ή στον συνθέτη του τραγουδιού (Morris, 1981, σ. 4, 5).

Σε αυτό το σημείο είναι πλέον χρήσιμο, για να ξεδιαλύνουν οι γκρίζες ζώνες που δημιουργήθηκαν από τις παραπάνω πηγές, να εξετάσουμε βαθύτερα το ζήτημα της πατρότητας στις «λαϊκές μουσικές» της περιόδου εκείνης και να ερμηνεύσουμε εκ νέου τις πηγές τις δισκογραφίας. Με αφορμή τους Connell και Gibson (2001, σ. 19) που χαρακτηριστικά αναφέρουν:

Η αυθεντικότητα κατασκευάστηκε για συγκεκριμένα στυλ, είδη, καλλιτέχνες και μουσικές κυκλοφορίες ακόμη και από τους συνθέτες-τραγουδοποιούς και στον τρόπο με τον οποίο το κοινό (τους) εκλαμβάνει την μουσική... η αίσθηση της σταθερότητας και της μονιμότητας, που συνήθως υπονοείται οποτεδήποτε η μουσική συζητιέται όταν αναφερόμαστε σε προ-καπιταλιστικές κοινωνίες,¹²⁰ τόσο σε σχέση με τις κοινωνικές και τις γεωγραφικές καταγωγές της μουσικής, αλλά και επίσης μέσω της συσχέτισης με την νοσταλγία.

Από τα παραπάνω καταλαβαίνουμε ότι η συνθήκη της αυθεντικότητας αποδομείται από τα παραπάνω με έναν απλό επαγωγικό συλλογισμό. Η αυθεντικότητα δημιουργείται εντέχνως και δεν προϋπάρχει. Οι παράγοντες που την στηρίζουν, θελημένα πολλές φορές ή άθελά τους, είναι συγκεκριμένοι. Είναι επομένως άσκοπο να

¹²⁰ Η άφιξη της τεχνολογίας της ηχογράφησης και ο ερχομός της δισκογραφίας είναι ένα φαινόμενο του καπιταλισμού και της βιομηχανικής επανάστασης.

μιλήσουμε για μία αυθεντική εκτέλεση αν συνυπολογίσουμε τα προαναφερθέντα. Θα μπορούσαμε να δεχτούμε ότι ενίοτε υπήρχε η ανάγκη για αυθεντικότητα, από τον ίδιο τον άνθρωπο, αφού έχει ανάγκη να πιαστεί από κάτι που προϋπάρχει και υφίσταται άμεμπτο και ύστερα να το ασπαστεί.¹²¹

Στην πραγματικότητα όμως το παράλογο θα ήταν να δεχτούμε την μυθική μορφή μία μουσικής ιδιοφυίας που συνθέτει με πλήρη απουσία κάθε εξωτερικής επιρροής. Αφαιρώντας με αυτόν το τρόπο το διακειμενικό σχόλιο, την μίμηση, τον δανεισμό και τον υπαινιγμό από την μουσική (Demers, 2006, σ. ix).

Πολλές φορές ένα cover, είναι ένα μάθημα ιστορίας για ένα νέο, νεαρό κοινό που δεν έχει ακούσει το πρωτότυπο. Άλλες φορές μπορεί να αντανakλά το γεγονός ότι οι οπαδοί ενός τύπου μουσικής να μην ακούν ένα άλλο είδος μουσικής (Cusic, 2005, σ. 174). Και κάτι ακόμη ενδιαφέρον, σχετικά με την τραγουδοποιία, τις διασκευές και την διαχείριση των δύο αυτών, μας λέει ο Cusic (2005, σ. 176-177):

Το να είσαι σταρ, είναι μία δουλειά πλήρους απασχόλησης που απαιτεί αρκετό χρόνο έκθεσης στο δημόσιο μάτι. Η τραγουδοποιία είναι μία τέχνη που απαιτεί μία ήρεμη αντανάκλαση, μακριά από το δημόσιο μάτι. Είναι δύσκολο να βρεις μεγάλο βάθος στην τραγουδοποιία όταν ο τραγουδιστής/τραγουδοποιός είναι ένας νέος και διάσημος. Αυτός, πρέπει να είναι λοιπόν η εξαίρεση και όχι ο κανόνας. Το γράψιμο τραγουδιών θα πρέπει να είναι τίμιο επάγγελμα σε όλα τα επίπεδα.

Στην περίπτωση δε των παραδοσιακών μελωδιών, όπως τα λεγόμενα Σμυρναίικα ρεμπέτικα αλλά και άλλες παραδοσιακές φόρμες και λαϊκές μελωδίες που ανήκουν στο μακρινό αλλά και κοντινό μας - αναβιούμενο - παρόν, χρήσιμο είναι να αναλογισθούμε το αντίκτυπο της βιομηχανικής επανάστασης αλλά και την άνοδο του παγκόσμιου καπιταλισμού (συμπεριλαμβανομένης και της μακρόχρονης και μακροσκελούς μετανάστευσης) που συνέβαλε στην αύξηση της νοσταλγικότητας της μεσαιάς, και όχι μόνο, κοινωνικής τάξης, για έναν κόσμο ο οποίος είχε ήδη χαθεί. Η μετανάστευση των ανθρώπων, και επομένως και των μουσικών οργάνων, έδειξε να «απειλεί» την αγνότητα και την διαύγεια της μουσικής, των μουσικών οργάνων και των τραγουδιών που αποκόπηκαν από το κοινωνικό τους πλαίσιο (Connell και Gibson, 2001, σ. 36). Η

¹²¹ Όπως άλλωστε συμβαίνει και με τις θρησκείες και τις αιρέσεις.

συνθήκη ηχογράφησης διαχώρισε την μουσική από την ζωντανή συνθήκη επιτέλεσης (live act), η οποία με την σειρά της επηρέασε την ζωντανή (live) επιτέλεση. Καθώς οι άνθρωποι εξοικειώθηκαν με τις ηχογραφήσεις, οι επαγγελματίες μουσικοί σε μορφή χαρτιού (παρτιτούρας) και οι μουσικοί των πάγκων (live performers), δεν περίμεναν να εκτοπισθούν από τις προοπτικές εξέλιξης. Στα μισά της δεκαετίας του 1910, οι πωλήσεις δίσκων αυξήθηκαν δραματικά ενώ οι πωλήσεις μουσικής σε γραπτή μορφή μειώθηκαν επίσης δραματικά και διαδραμάτισαν ρόλο μείζονος σημασίας στην διάδοση της μουσικής. Νέες εταιρείες ηχογράφησης αναδύθηκαν και εξαπλώθηκαν παγκοσμίως. Γενικότερα, η χρήση της ηλεκτρικής ενέργειας συνέβαλε πολύ στην εξάπλωση της παγκοσμιοποίησης (Connell-Gibson, σ. 52, 53).

Είναι μία διαχρονική τάση, ένα συνεχές φαινόμενο, να οικειοποιούνται μελωδίες από συνθέτες και να χτίζουν ένα νέο οικοδόμημα με διαφόρων μορφών δάνεια. Όπως αναφέρει και ο Moore (2012, σ. 272):

Στις σπουδές της λαϊκής μουσικής, η διακειμενικότητα εδώ και καιρό αναγνωριζόταν ως ένα καίριο θεωρητικό κατασκεύασμα. Τα πανεπιστήμια εκτός της μουσικολογίας, που ξεκίνησαν να διαδίδουν αυτή την θεωρία στην λαϊκή μουσική έκαναν αυτή την ατυχή θεώρηση, ότι επειδή είναι ένα χαρακτηριστικό του μεταμοντερνισμού, σε άλλα πεδία της κοινωνικής έκφρασης, ήταν απαραίτητα επίσης ένα χαρακτηριστικό του μεταμοντερνισμού στην μουσική... Αυτό που είναι χρήσιμο είναι η αναγνώριση του ότι η διακειμενικότητα παραμένει ένα σημαντικό κομμάτι της εφεύρεσης-επινόησης της μουσικής, και σε αυτό χρειάζεται να εστιάσουμε, γεγονός που συμβαίνει σπάνια.

Με άλλα λόγια η διακειμενικότητα, που εφαρμόζεται σε ένα κείμενο (text) όποια μορφή κι αν έχει αυτό, είτε είναι μουσικό, είτε λογοτεχνικό, είτε ακόμη κι ένα τοπίο ή και ένα ανθρώπινο πρόσωπο, διαπραγματεύεται εκ θεμελίων το γεγονός του δανείσματος, της παράβασης της ενότητας, του αυτοπεριορισμού της έκφρασης ανοίγοντάς το σε άλλες, νέες εκφράσεις (Moore, 2012, σ. 271). Να πούμε ότι η διακειμενικότητα είναι το να αναγνωρίσουμε την ύπαρξη εντός ενός κειμένου που προέρχεται από άλλα κείμενα. Υπάρχουν δύο σημαντικά στοιχεία σε αυτόν τον ισχυρισμό. Αρχικά, το να εστιάσουμε σε ένα κείμενο. Ένα κείμενο, στην πραγματικότητα, είναι κάτι που διαβάζουμε, αναγνωρίζοντας ότι η δραστηριότητα της

ανάγνωσης περιλαμβάνει όχι μόνο την ικανότητα αντίληψης σημαδιών σε ένα χαρτί αλλά την απαραίτητη ερμηνεία αυτών. Τα τελευταία χρόνια η λέξη *κείμενο* (*text*) έχει διευρύνει το νόημά της ώστε να καλύψει όχι μόνο γραπτά κείμενα αλλά και ακουστικά κείμενα. Στην ουσία, οτιδήποτε που γίνεται αντιληπτό μπορεί να αναλογισθεί ως κείμενο, δίνοντας έμφαση στην απαραίτητη διαδικασία της ερμηνείας. Δεύτερον, η παρουσία ενός *κειμένου* μέσα σε *άλλα κείμενα*¹²² είναι μία συνειδητοποίηση ότι η μουσική είναι αυτό-όμοια. Μια συγκεκριμένη μελωδική φράση, σε ένα μουσικό κομμάτι, μπορεί να ακούγεται όπως από ένα άλλο, και αυτό το άλλο, στο μυαλό ενός συγκεκριμένου ακροατή, «μπερδεύεται», με αυτόν τον τρόπο, με την απλή προσοχή που δίνει στο προηγούμενο κομμάτι (Moore, 2012, σ. 272).

Μεταφερόμενοι τώρα σε προσεγγίσεις προερχόμενες από άλλα δημοφιλή-λαϊκά τραγούδια, από το ευρύ φάσμα αυτού που αποκαλούμε *rock*, έντονο ενδιαφέρον παρουσιάζει η τοποθέτηση του *Plasketes* πάνω στο ζήτημα αυτού που συνήθως αποκαλούμε *διασκευή* (2010, σ. 2):

Η συνθετότητα της *διασκευής*, με τις πολλαπλές παραλλαγές, θέματα και περιβάλλοντα, αποτελεί ένα σημαντικό και πλούσιο κείμενο λαϊκού πολιτισμού. Αυτές οι επαναηχογραφήσεις αντιπροσωπεύουν ακουστικά τεχνουργήματα τα οποία ενσωματώνουν καλλιτεχνικές, κοινωνικές, πολιτισμικές, ιστορικές, εμπορικές, βιογραφικές και νέες έννοιες. Μέσω φόρου τιμής, υπαινιγμό, μαθητεία και παρωδία, μεταξύ άλλων τρόπων επιτέλεσης και απόδοσης, αυτές οι ποικίλες μουσικές παραπομπές εκφράζουν, διατηρούν και διανέμουν την λαϊκή κουλτούρα, την λαϊκή μουσική και τις διασταυρούμενες ιστορικές αφηγήσεις τους.

Επίσης, η όποια χαλαρότητα υπάρχει σε κάποιες ερμηνείες, επιτρέπει να εισαχθούν νέες έννοιες και να μεταφερθεί το πρωτότυπο τραγούδι σε ένα διαφορετικό μουσικό, φωνητικό, στυλιστικό, κοινωνικό και ιστορικό περιβάλλον (*Plasketes*, σ. 28). Άλλωστε, η έννοια της ιδιοκτησίας, της ανάκτησης, του δανεισμού, δικαιώματος και αυθεντικότητας, πάντα συγκλίνουν ως μέρος της κληρονομιάς της *διασκευής*.¹²³ Ο άνω συλλογισμός προκύπτει από την φράση: *re-possession*, που θα μπορούσε να

¹²² Που προέρχεται από άλλα κείμενα.

¹²³ Η της κλασσικής μουσικής κληρονομιάς.

μεταφραστεί και ως ανά-κτηση ή ανα-κατοχή. Το να κάνεις δηλαδή κάτι ξένο δικό σου. Ο τραγουδιστής και τραγουδοποιός Bryan Ferry πάνω στο ζήτημα των διασκευών τοποθετείται χαρακτηριστικά:

Διασκευές - μισώ αυτόν τον όρο. Για εμένα μία διασκευή είναι απλά το να αλλάξεις την φωνητική επιτέλεση-ερμηνεία. Μου αρέσει να επανασχεδιάζω ένα τραγούδι. Αυτό είναι πράγματι μοντέρνα ιδέα. Μετά από τον Dylan – που πρέπει να γράψεις δικό σου υλικό. Η ιδέα ότι μπορείς να γράψεις όλο το ρεπερτόριό σου, από εαυτού σου, φαίνεται μάλλον εσκεμμένη και ματαιόδοξη.¹²⁴

Η τοποθέτηση αυτή, εξηγεί και αποενοχοποιεί εκ των έσω ένα φάσμα popular ρεπερτορίου, τον τρόπο που γράφονται τα τραγούδια. Μας μεταφέρει βήματα κοντά στον συνθέτη και τραγουδοποιό.

Για παράδειγμα το τραγούδι του Τούντα *Εγώ θέλω πριγκηπέσσα*,¹²⁵ αν το εκλάβουμε ως ένα κείμενο, εμφανίζει να έχει τόσα κοινά¹²⁶ στοιχεία με το κείμενο του τραγουδιού *Gib mir Bessarabia*,¹²⁷ ερμηνευμένο από τον πολυτάλαντο γύρω από τις τέχνες του θεάματος, θεατρικό ηθοποιό, στιχουργό και τενόρο τραγουδιστή, Εβραϊκής καταγωγής, Aaron Lebedeff¹²⁸ που ήταν γεννημένος στο Gomel ή Homel της Λευκορωσίας όπου υπήρχε έντονο το Εβραϊκό στοιχείο. Να σημειωθεί ότι η Bessarabia (Βεσσαραβία) είναι μία ιστορική περιοχή δίπλα στην Μολδαβία και την Ουκρανία.¹²⁹ επίσης, δεν έχουμε εντοπίσει μέχρι στιγμής με απόλυτη σιγουριά, αν το εβραϊκό τραγούδι προηγείται χρονολογικά του τραγουδιού του Τούντα.

Ωστόσο, η αναζήτηση μας στο διαδίκτυο σε σχετική ιστοσελίδα με σημαντικές πληροφορίες μουσικού ενδιαφέροντος, όπως βιογραφίες, ετικέτες δίσκων, κωδικούς

¹²⁴ Βλέπε: Plasketes (2010, σ. 29).

¹²⁵ *Εγώ θέλω πριγκηπέσσα*, HMV OGA 377 – AO 2319, 1936 :<https://youtu.be/uRg2ucmIgT4>.

¹²⁶ Αλλά και πολλές και σημαντικές διαφορές.

¹²⁷ *Gib mir Bessarabia*, CO 37069 – 8242 F, ανακριβές έτος: <https://youtu.be/XIcQ8m0wAsk>.

¹²⁸ Για τον Lebedeff βλέπε: Greene (2004, σ. 74).

¹²⁹ Δεδομένου ότι οι γεωγραφικοί τόποι και εθνικές καταγωγές διαδραματίζουν σημαντικότατο ρόλο στην έρευνά μας και στην κατανόηση όρων όπως: διακειμενικότητα, αλληλοπεριχώρηση, fusion, συγκρητισμός και δάνεια, προτιμήθηκε, οι γεωγραφικές τοποθεσίες και οι εθνικότητες να υπάρχουν στην κύρια ροή του κειμένου.

μήτρας και κωδικούς καταλόγου των τραγουδιών, τίτλους τραγουδιών, χρονολογίες, τεχνολογία δίσκου κ.ά., για εβραϊκής καταγωγής μουσικούς απέφερε πολύτιμους καρπούς.¹³⁰ Προέκυψαν πληροφορίες όπως ότι ως συνθέτης του τραγουδιού, από την ετικέτα δίσκου, εμφανίζεται ο Ουκρανο-εβραίος Sholom Secunda, γεννημένος στην Αλεξάνδρεια και με πολύχρονη καριέρα στην Νέα Υόρκη, επίσης πολυτάλαντος και σημαντικότερος εκπρόσωπος του θεατρικού και μουσικού κόσμου,¹³¹ όπου η ορχήστρα του μάλιστα ηχογραφεί το εν λόγω τραγούδι που κυκλοφορεί από την δισκογραφική Columbia σε δίσκο 78 στροφών. Το έτος κυκλοφορίας στην ιστοσελίδα ωστόσο δεν αναφέρεται.

Μία άλλη όμως αναζήτηση στο διαδίκτυο μας πληροφορεί, μέσω μίας μουσικής συλλογής του Lebedeff με έτος κυκλοφορίας 2016, ότι περιέχει τραγούδια του που ανήκουν στις χρονολογίες μεταξύ 1927-1932. Μέσα σε αυτά είναι και το τραγούδι που ερευνούμε.¹³² Με δεδομένο αυτές τις πληροφορίες, ενισχύεται, προς στιγμήν, ο ισχυρισμός ότι το εβραϊκό τραγούδι προηγείται από αυτό του Τούντα. Από την άλλη πλευρά, μία άλλη ιστοσελίδα αφιερωμένη στο πρόσωπο του Lebedeff αναφέρει ότι το εν λόγω τραγούδι κυκλοφόρησε το έτος 1942.¹³³ Μία τελική αναζήτηση όμως στην ιστοσελίδα της βιβλιοθήκης του Stanford φαίνεται να τεκμηριώνει, με πιο επίσημο τρόπο, ότι το έτος κυκλοφορίας του τραγουδιού κυμαίνεται μεταξύ των ετών 1942 και 1950.¹³⁴ Αυτό το νέο στοιχείο υποδηλώνει ότι σε κάθε περίπτωση το *κείμενο* του Τούντα προηγείται από αυτό του Secunda. Τεκμηριώνει επίσης ότι κυκλοφόρησε στην Νέα Υόρκη από την δισκογραφική εταιρεία Columbia κι συνοδεύεται από την ορχήστρα του συνθέτη. Τέλος, μας δίνει χρήσιμες πληροφορίες όπως τους αριθμούς

¹³⁰ Βλέπε: <http://yiddishmusic.jewniverse.info/lebedeffaaron/index.html> Helen Stambler [τελευταία επίσκεψη στις 21/2/2018].

¹³¹ Βλέπε: <http://www.milkenarchive.org/artists/view/sholom-secunda/> Neil W. Levin [τελευταία επίσκεψη στις 22/2/2018].

¹³² Βλέπε: <https://www.musicmatch.com/album/Aaron-Lebedeff/Odessa-Mama-1927-1932> Musicmatch [τελευταία επίσκεψη στις 21/2/2018].

Και: https://itunes.apple.com/gr/album/odessa-mama/id1168729709?i=1168730122&app=music&ign-itsct=Shazam_1&ign-itscg=30201&ign-mpt=u%3D5 iTunes [τελευταία επίσκεψη στις 21/2/2018].

¹³³ Βλέπε: <http://aaronlebedeff.free.fr/anglais/codage/musiques.htm> [τελευταία επίσκεψη στις 21/2/2018].

¹³⁴ Βλέπε: <https://searchworks.stanford.edu/view/12089385> [τελευταία επίσκεψη στις 22/3/2018].

έκδοσης, κωδικό μήτρας και κωδικό καταλόγου, οι οποίοι ταυτίζονται με αυτούς από την άλλη μας πηγή και μας. Ωστόσο, μας δίνει ακόμη έναν κωδικό καταλόγου.¹³⁵

Τα δύο αυτά τραγούδια δεν θα μπορούσαμε να πούμε ότι έχουν ίδια σημεία, παρόλο που και ένα μη εξοικειωμένο - μουσικά - αυτί θα καταλάβαινε πιθανότατα ότι υπάρχει μία σχέση μεταξύ των δύο συνθέσεων. Κι αυτό επειδή είναι δύσκολο να ονομάσουμε ίδιο κάτι που αν μπορούμε σε διαδικασία λεπτομερούς σύγκρισης μάλλον δεν θα είναι και τόσο όμοια. Η λεπτομέρεια, εξάλλου, είναι ένα τόσο θεμιτό εργαλείο στις τέχνες. Αυτό που στην ουσία τα διαφοροποιεί, όπως και σε άλλες περιπτώσεις διασκευών, είναι το διαφορετικό κάθε φορά πλαίσιο όπου αυτά δημιουργούνται, εκτελούνται και υπάρχουν.

Μπαίνοντας σε μία διαδικασία ανάλυσης διαπιστώνουμε ότι το θεατρικό ύφος της *alla-franca* ερμηνείας του Lebedeff δεν συναντάται σε καμία περίπτωση και στην εκτέλεση του Τούντα όπου ο Περπινιάδης στην εκτέλεση του, εφαρμόζει θα λέγαμε, την *alla-greca* ερμηνεία, η οποία βρίσκει τις ρίζες της σε μέρη όπου υπάρχει το ελληνικό στοιχείο όπως η Σμύρνη και η Κωνσταντινούπολη, από όπου έρχεται και ο Περπινιάδης και εν συνεχεία η *alla-greca* ταυτότητα – συνθήκη βρίσκει εφαρμογή από τους ελλαδίτες.¹³⁶

Η εισαγωγή του *Εγώ θέλω πριγκιπέσσα* είναι ένα ανεξάρτητο μέρος στο σύνολο του τραγουδιού, όπου το δεύτερο μισό της είναι παραλλαγή της μελωδίας του στίχου «μια γυναίκα για να βρω»¹³⁷. Παρόμοιο μοιάζει και στο *Gib mir Bessarabia* το πρώτο φωνητικό μέρος του. Και στα δύο επίσης τραγούδια το δεύτερο φωνητικό μέρος μεταφέρεται, διατηρώντας την μελωδία τους, μία πέμπτη καθαρή επάνω. Δηλαδή από

¹³⁵ Ο κωδικός αυτός είναι: CO 37070.

¹³⁶ Ο Περπινιάδης ως ερμηνευτής του ρεμπέτικου και του λαϊκού ρεπερτορίου, αλλά και με την εμπειρία της ψαλτικής τέχνης ως νεαρός, προσεγγίζει τα φωνητικά μέρη του τραγουδιού του Τούντα με ένα δικό του τρόπο, που περικλείει τις εμπειρίες του. Βλέπε επίσης: Χατζηδουλής (χ. χ. σ. 8, 10), Ordoulidis (2017a, 12).

¹³⁷ Ενδιαφέρον παρουσιάζει και το τραγούδι *Το γεροντάκι*, Odeon GA 1671, 1933: <https://youtu.be/nMFT4fXI5Jc>. Αυτό το τραγούδι έχει επίσης την ίδια διάθεση στην φόρμα της μελωδίας με το *Εγώ θέλω πριγκιπέσσα*, έχοντας όμως διαφορετική εισαγωγή. Οι στίχοι επιπροσθέτως παρουσιάζουν μία πανομοιότυπη διάθεση ως προς το περιεχόμενο, αυτή τη φορά από την πλευρά της γυναίκας προς τον άντρα. Το σημαντικότερο είναι ότι ηχογραφείται τρία χρόνια νωρίτερα από το τελευταίο και το ερμηνεύει η Ισμήνη Διατσέντε (Διατσίντου). Θα μπορούσε κάποιος να θεωρήσει ότι η πρώτη εκτέλεση δεν είχε αγοραστική ανταπόκριση, είτε ότι ο συνθέτης δημιούργησε μία εναλλακτική έκδοσή. Το δεύτερο ίσως δείχνει πιο φανερά την ευρεία ισχύ της συγκεκριμένης «μελωδίας».

την I στην V. Και στα δύο τραγούδια στο επόμενο αμέσως μέρος επίσης υπάρχει μία παρόμοια διάθεση στην μελωδική κίνηση. Θέτουμε το σημείο αυτό (εγώ θέλω πριγκηπέσσα...) ως το *chorus* (ρεφρέν) των τραγουδιών, ειδικότερα σε αυτό του Τούντα που το προδίδει και η τετράγωνη φόρμα του σε σχέση με το άλλο.¹³⁸ Το ίδιο συμβαίνει όμως και στην κάθετη αρμονική συνοδεία, στα παραπάνω μέρη των δύο τραγουδιών, όπου η πρώτη βαθμίδα είναι Im και στο δεύτερο μέρος πηγαίνει στην Vm ενώ στο ρεφρέν η περίπτωση του Τούντα ξεκινώντας με διάστημα τρίτης μικρής, έχοντας ως τονικό κέντρο πάντοτε την Im βαθμίδα δημιουργεί μελωδικές κινήσεις τύπου *walking bass*¹³⁹ γύρω από την πρώτη. Στην περίπτωση του Secunda το αντίστοιχο ρεφρέν, μέσω χαρακτηριστικών παύσεων, που στέκεται και αυτό στην Im βαθμίδα χωρίς να υπάρχει κάποια μπασογραμμή. Διαφοροποιείται βέβαια το τελευταίο τραγούδι, ως προς το κοινό σημείο των δύο ρεφρέν, όταν η μπασογραμμή από την Im βαθμίδα μετακινείται στην IVm και επιστρέφει στην Im.

Να πούμε ότι μεταξύ και των δύο τραγουδιών, η κάθετη αρμονία¹⁴⁰ έχει έναν αφαιρετικό ρόλο που κυρίως απαρτίζεται και στηρίζεται από μπασογραμμές και όχι από συγχορδίες κιθάρας ή πιάνου κ.λπ. Στο τραγούδι του Τούντα, η τεχνική διανθίσματος στις μπάσες γραμμές της κιθάρας δημιουργούν κινήσεις από την μία μπάσα νότα στην άλλη. Ο χειρισμός των μπασογραμμών πάντως είναι διαφορετικός σε κάθε εκδοχή. Στο εβραϊκό η κάθετη αρμονία είναι πιο πλούσια σε οργανολόγιο και επομένως και σε συχνότητες και σε συχνοτικό φάσμα.

Ο λαϊκός δρόμος και πιο συγκεκριμένα ο τροπισμός των δύο έργων διαφέρει, όπως επίσης και οι αποτζιατούρες και οι καλλωπισμοί των δύο τραγουδιστών αφού υπηρετούν διαφορετικό στυλ και αισθητική. Πέρα από αυτά τα μέρη των δύο *κειμένων* που εντοπίζουμε την διακειμενικότητα, όλα τα υπόλοιπα μέρη είναι εντελώς ανεξάρτητα και κυρίως, διαφορετικά. Για παράδειγμα ο Τούντας επαναλαμβάνει την εισαγωγή και τα άλλα δύο μέρη ενώ ο Secunda έχει και άλλα σημεία.

Ο ρυθμός επίσης στη μία περίπτωση είναι χασάπικο με έντονη τη σταθερότητα, ενώ το άλλο τραγούδι είναι αρκετά πολύπλοκο ως προς την ανάπτυξη και καταφέρει μέσω

¹³⁸ Βέβαια η κάθε εκδοχή του ρεφρέν καταλήγει να κλείνει με διαφορετικό τρόπο αν και ξεκινούν όπως είπαμε με πανομοιότυπη μελωδική διάθεση.

¹³⁹ Ο όρος *walking bass* προέρχεται από την ορολογία της jazz μουσικής. Βλέπε: Lilliestam (1996, σ. 200).

¹⁴⁰ Για τρόπους εναρμόνισης βλέπε ενδεικτικά: Pennanen (1997 και 2004).

της ορχήστρας μία ιδιαίτερη κορύφωση που οι δυναμικές συντελούν σε αυτή. Ξεκινάει χωρίς κάποιο σταθερό τέμπο και ρυθμό και έντονα το κουνημένο τέμπο, δίνοντας την αίσθηση του *tempo rubato*, και ύστερα προκύπτουν και σημεία με χασάπικο ρυθμό σε στυλ χώρας¹⁴¹ και είναι χαρακτηριστικό στο ρεπερτόριο των klezmer - εβραϊκών τραγουδιών. Ο Feldman (2016, σ. 206) αναφέρει ότι το χορευτικό ρεπερτόριο των klezmer περιλάμβανε την χώρα, την σίρμπα, ρουμάνικα και βουλγάρικα.

Ο Κοκκώνης (2017, σ. 135), αναφέρεται στην *δημιουργική συνομιλία* ανάμεσα σε πολλαπλές εθνοπολιτισμικές ομάδες, που ακόμη παραμένουν σε μεγάλο βαθμό αδιερεύνητες. Η εθνομουσικολογική έρευνα των τελευταίων ετών, καθώς και η ψηφιοποίηση και η αποδελτίωση από ερευνητές, βοήθησε το άγνωστο αυτό κεφάλαιο.

Κάτι σημαντικό που επίσης μας λέει (2017, σ. 136): «*Πρόκειται για μια πρώτη προσέγγιση της διείσδυσης των λαϊκών μουσικών παραδόσεων της Ρουμανίας¹⁴² στις ελληνικές αντίστοιχες, με βάση τις δισκογραφικές πηγές [...] σταδιακά η χώρα προσδιορίστηκε ελληνιστί ως χασάπικο, η σίρμπα ως σέρβικο ή χασαποσέρβικο...*».

Αν τώρα παρατηρήσουμε τους στίχους των δύο κειμένων θα δούμε ότι δεν υπάρχει κανένας προφανής συσχετισμός μεταξύ των δυο. Οι στίχοι του κειμένου του Τούντα αναφέρονται στην επίδραση του χρήματος και του πλούτου στον έρωτα και την αγάπη, αλλά είναι και τρανταχτά δείγματα του φαινομένου του οριενταλισμού και του εξωτισμού.¹⁴³ Ενώ του Sholom Secunda αναφέρεται στους τοπικούς αγώνες και εξυμνεί την ζωή στην επαρχία, στα σύνορα μεταξύ Ρωσίας και Ρουμανίας (Greene, 1992, σ. 106).¹⁴⁴

Μπορεί να πει κάποιος, από τα παραπάνω όπου εντοπίστηκαν κοινά σημεία, πως η αντιγραφή είναι εμφανής. Όπως λέει και ο Moore (2012, σ. 272):

¹⁴¹ Για το όρο klezmer βλέπε ενδεικτικά: Buchanan (2007), Scott (2009), Feldman (2016).

¹⁴² Σε υποσημείωση ακριβώς σε αυτό το σημείο μας αναφέρει ότι: «...ο γεωγραφικός αυτός προσδιορισμός χρησιμοποιείται εδώ ενδεικτικά, αφού οι τόποι αναφοράς είναι οι περιοχές της Βλαχίας, Μολδαβίας, Βεσσαραβίας και Τρανσυλβανίας, ως έχουν πριν την ίδρυση των εθνών κρατών» Κοκκώνης (2017, σ. 136). Η αναφορά εδώ στην Βεσσαραβία αναδεικνύει την σχέση και διείσδυση της παράδοσης στα τραγούδια που εξετάζουμε.

¹⁴³ Για τους όρους οριενταλισμός και εξωτισμός στη μουσική και γενικότερα, βλέπε ενδεικτικά: Γαζή (1999), Said (2003), Scott (2003), Buchanan (2007), Locke (2007), Scott (2009), Ορδουλίδης (2017), Κοκκώνης (2017), Η δίκη των ρεμπετών (2018).

¹⁴⁴ Για τους Εβραίους μουσικούς της Αμερικής βλέπε Greene (2004, σ. 58-75).

Και δεν χρειάζεται να είναι μία μελωδική φράση: ένα συγκεκριμένο ενορχηστρωτικό ηχόχρωμα· μία συγχορδιακή ακολουθία· λίγα λόγια από τους στίχους· ο τόνος της φωνής ενός τραγουδιστή· όλα αυτά τα στοιχεία μπορούν να ενεργήσουν με αυτόν τον τρόπο, έτσι ώστε το νόημα ενός συγκεκριμένου τραγουδιού, δεν μπορεί να μετακινηθεί εντελώς από το πλαίσιο του, ένα πλαίσιο του οποίου (ο) ορίζοντας είναι η ιστορία ακρόασης οποιουδήποτε ακροατή σε αυτό.

Να αναφέρουμε ότι έχουμε εντοπίσει αντίστοιχες περιπτώσεις τραγουδιών, που έχουν ομοιότητες με τα παραπάνω, όπου τα φαινόμενα του μουσικού συγκρητισμού, του αντιδάνειου, της διακειμενικότητας και της αλληλοπεριχώρησης πρωταγωνιστούν.

Ένα ακόμη τέτοιο παράδειγμα είναι το τραγούδι *Moja mati cilim tka*¹⁴⁵ ερμηνευμένο από τον Σέρβο τενόρο, Mijat Mijatovic που σύμφωνα με αναζήτηση στο διαδίκτυο¹⁴⁶ γεννήθηκε και πέθανε τα έτη: 1887 – 1937. Τα έτη αυτά είναι εκπληκτικά συγγενικά με τα αντίστοιχα του Τούντα. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι δύο ηχογραφήσεις είναι συγγενικές και ενδεχομένως αυτή να είναι που έφτασε και στα αφτιά του Τούντα για να γράψει την δική του εκδοχή – σύνθεση. Αν αναλογισθούμε την γεωγραφική τοποθεσία της Σερβίας, μάλιστα, βρίσκεται κοντά με την γειτονική σημερινή πΓΔΜ, μέρος από όπου κατάγεται και ο Δημήτρης Σέμσης, συγκεκριμένα από την Στρώμνιτσα, που υπήρξε στενός συνεργάτης και φίλος του Τούντα.¹⁴⁷ Αυτός ο συλλογισμός μας δημιουργεί συνειρμούς για ενδεχόμενες επιδράσεις και την εικόνα ενός μουσικού δικτύου.

Ωστόσο, υπάρχουν κι άλλες ακόμη εκδοχές και ηχογραφήσεις με αυτήν την μελωδία. Άλλη μία είναι αυτή του τραγουδιστή, επίσης Σέρβου, Edo Lubich, με επίσης τον ίδιο, ακριβώς, τίτλο τραγουδιού.¹⁴⁸ Ο Lubich, γεννήθηκε το έτος 1912 και πέθανε το 1993.¹⁴⁹

¹⁴⁵ *Moja mati cilim tka*, Columbia 1178F – 130129, χωρίς έτος (βλέπε link Youtube). :<https://youtu.be/oEn11BL010E>

¹⁴⁶ <http://www.riznicasrpska.net/muzika/index.php?topic=137.0>

¹⁴⁷ Για περισσότερες πληροφορίες για τον Σέμση και τη σχέση του με τον Τούντα βλέπε ενδεικτικά: Τοριπ (1993).

¹⁴⁸ Δεν ήταν δυνατή η δισκογραφική τεκμηρίωση αυτής εκτέλεσης: <https://youtu.be/N9Xx7ws7nGk>.

¹⁴⁹ Για περισσότερες πληροφορίες για τον Lubich βλέπε ενδεικτικά: A brief history of Serbian music (2011).

Μία ακόμη περίπτωση είναι το ορχηστρικό κομμάτι με πρωτότυπο τίτλο *Cine-a rus cârciuma-n drum și Sârba fetițelor*¹⁵⁰ ερμηνευμένο από τον, Ρουμανικής καταγωγής, βιολιστή Grigoraș Dinicu, που γεννήθηκε το έτος 1889 και απεβίωσε το 1949.¹⁵¹ Το τελευταίο στα μισά της διάρκειας παίζει χόρα σε κλίμακα ματζόρε. Αλλά και το τραγούδι του Τούντα που αναλύσαμε *Εγώ θέλω πριγκιπέσσα*, ερμηνευμένο από κάποιον τραγουδιστή με το όνομα Κυριακόπουλος.¹⁵² Τέλος, ο ίδιος ο Τούντας φαίνεται να χρησιμοποιεί την μελωδία και άλλη μία φορά για την κατασκευή ενός άλλου τραγουδιού με τίτλο *Το γεροντάκι*.¹⁵³

Ύστερα από τα παραπάνω, είναι άξιο λόγου να πούμε ότι σε καμία από τις εκδοχές του τραγουδιού δεν εντοπίζεται η εισαγωγή που έχει η εκδοχή του Τούντα, τόσο στο τραγούδι του *Εγώ θέλω πριγκιπέσσα* όσο και στο *Το γεροντάκι*, που εκεί και πάλι είναι αρκετά παραλλαγμένη η εισαγωγή θα λέγαμε. Η εισαγωγή είναι δικό του δημιουργήμα που αποπνέει από το στυλ του υπόλοιπου κομματιού.

Η Δάφνη Τραγάκη επίσης, μας αναφέρει ότι το σεφαραδίτικο τραγούδι που έχει τον τίτλο *Decidi de me Kazar*, βασίζεται στην ίδια μελωδία με το τραγούδι *Εγώ θέλω πριγκιπέσσα* αλλά όσον αφορά τους στίχους δεν υπάρχει κάποια ομοιότητα, αφού όπως σημειώνει οι αναφορές σε εξωτικά μέρη απουσιάζουν από την σεφαραδίτικη τραγουδιστική παράδοση η οποία αποτελείται κατά πολύ από ένα περιθωριοποιημένο προφίλ. Τονίζει όμως και την επίδραση του ρεμπέτικου τραγουδιού της Θεσσαλονίκη με τα σεφαραδίτικα τραγούδια και το αντίστροφο (Tragaki, 2007, σ. 57, 71). Και σε αυτή την περίπτωση αναφοράς περί της ομοιότητας της μελωδίας του τραγουδιού δεν έχουμε βρει την Εβραϊκή εκδοχή, καθώς και λεπτομέρειες για την χρονολογία και τον συνθέτη ώστε να μπορέσουμε να εξακριβώσουμε και να αναλύσουμε τις εκτελέσεις και το αν υπάρχει πρώτη μεταξύ των αυτών, ας πούμε, εκτέλεση.¹⁵⁴

¹⁵⁰ Δεν ήταν δυνατή η δισκογραφική τεκμηρίωση αυτής εκτέλεσης: https://youtu.be/HIIqwGmp3_8.

¹⁵¹ Για τον Dinicu βλέπε: A brief history of Serbian music (2011).

¹⁵² : <https://youtu.be/gz2PKhsBdT0>

¹⁵³ *Το γεροντάκι*, Odeon GA 1671, 1933: https://youtu.be/YxetR_QULNM.

¹⁵⁴ Η αναζήτηση τόσο στο Google όσο και στο YouTube δεν μας απέφερε κανένα αποτέλεσμα με αυτόν τον τίτλο ή κάποιο, έστω, παρόμοιο.



Εικόνα 8: Ο δίσκος με το περιβόητο *Εγώ θέλω πριγκηπέσσα*.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Από το αρχείο του Charles Howard.



Εικόνα 9: Ο δίσκος με το τραγούδι *Gib mir Bessarabia*.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Πηγή: <http://www.panossavopoulos.gr/p/httpwww.html>

Κεφάλαιο 4

Η ηλεκτρονική βάση δεδομένων: περιγραφή και ανάλυση

4.1 Η δισκογραφία: Ηχογραφήσεις μέσα στο χρόνο

Εταιρεία	Αρ. ηχογραφήσεων
Columbia	167
Odeon	86
HMV	80
Parlophone	42
Polydor	19
Pathe	8
Orthophonic	3
Victor	2
Melody	2
Liberty	2
Atticon	1
Balkan	1
Kaliphon	1
Lyon	1
Nina	1

Πίνακας 1: Αριθμός ηχογραφημένων κομματιών ανά δισκογραφική εταιρεία.¹⁵⁷

Στον πίνακα 1, παρατηρούμε ότι ο συνθέτης ηχογράφησε το μεγαλύτερο ποσοστό του έργου του στην δισκογραφική εταιρεία Columbia. Συγκεκριμένα, 167 κομμάτια ηχογραφήθηκαν στην εταιρεία αυτή. Ο λόγος που ο αριθμός αυτός είναι ο μεγαλύτερος είναι διότι ο Τούντας ήταν καλλιτεχνικός διευθυντής της εν λόγω εταιρείας, από το έτος 1931 έως το 1941, δέκα ολόκληρα έτη δηλαδή. Πρέπει να λάβουμε επίσης υπόψιν

¹⁵⁷ Λαμβάνοντας ως δεδομένο, ότι η παρούσα εργασία αντλεί τα στοιχεία των κομματιών από το αρχείο του Μανιάτη (2001), πέραν από την εν ζωή δισκογραφία του Τούντα, που εντοπίσαμε, συμπεριλαμβάνονται και μεταθάνατον εκτελέσεις που έγιναν με τεχνολογία 78 στροφών.

μας ότι το έτος 1931 ξεκίνησε και η λειτουργία του εργοστασίου της Columbia, γεγονός που πυροδότησε την διαδικασία ηχογραφήσεων.

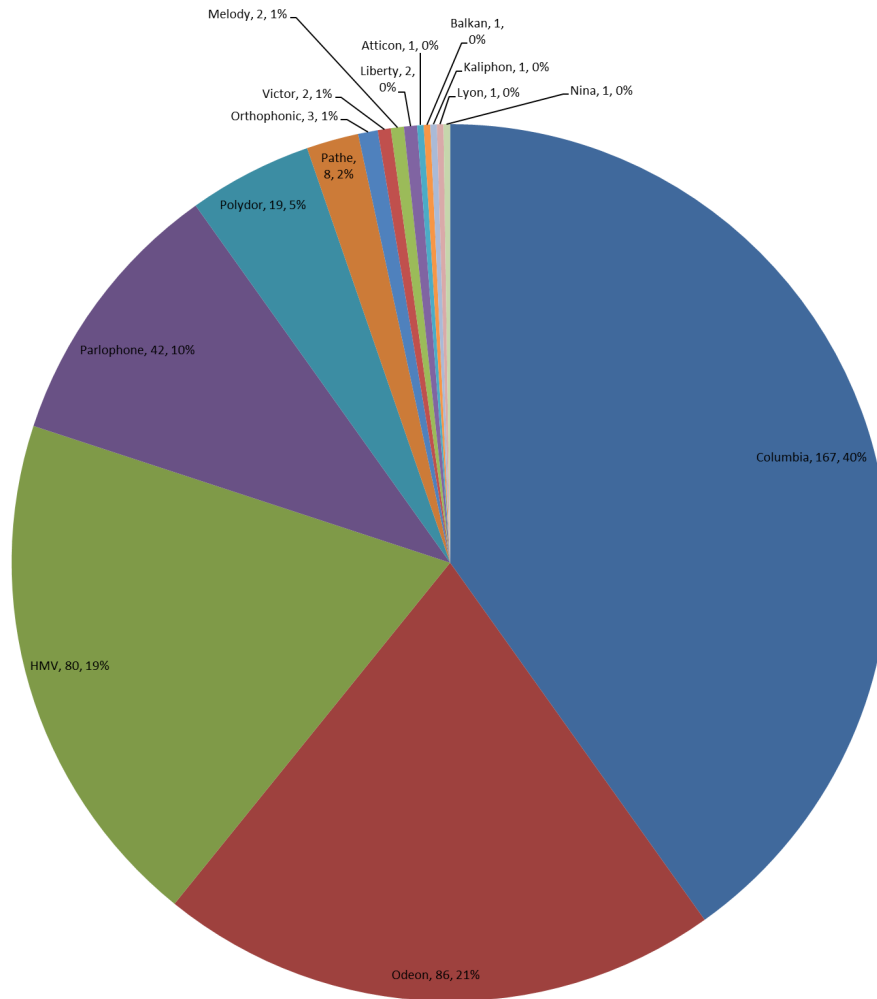
Η αμέσως επόμενη εταιρεία με σημαντικότατο αριθμό ηχογραφήσεων είναι η εταιρεία Odeon. Πιθανότατα έπαιξε ρόλο και η συνεργασία του Τούντα με αυτή την εταιρεία. Ο συνθέτης ηχογραφεί στην Odeon 86 κομμάτια. Ο αριθμός είναι εμφανώς μικρότερος. Σχεδόν τα μισά κομμάτια ανήκουν σε αυτή την εταιρεία, αφού υπήρξε καλλιτεχνικός διευθυντής στην Odeon από το έτος 1924 μέχρι το 1931. Τα έτη εδώ είναι σχεδόν τα μισά σε σύγκριση με την προηγούμενη εταιρεία, όπως και τα τραγούδια, και πρέπει να λάβουμε υπόψιν μας ότι τότε είναι η περίοδος των κινητών συνεργειών, άρα και η πρόσβαση στην ηχογράφιση πιθανότατα για τον συνθέτη να είναι πιο δύσκολη διαδικασία.

Η επόμενη εταιρεία που έχει εξίσου αξιόλογο αριθμό ηχογραφήσεων είναι η HMV. Στο σύνολό τους τα τραγούδια που ανήκουν στην εταιρεία αυτή είναι 80. Άξιο λόγου και σκέψης είναι ότι στην HMV, το πρώτο κομμάτι, εντοπίζεται, σύμφωνα με την ηλεκτρονική βάση δεδομένων, το έτος 1927.¹⁵⁸ Χρονιά δηλαδή που ο Τούντας ανήκει στο δυναμικό της εταιρείας Odeon. Θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι πρόκειται είτε για κάποια επανέκδοση ή ότι ο συνθέτης διέθεσε το τραγούδι στον Αντώνη Νταλγκά που το ερμήνευσε μαζί με την ορχήστρα του, όπως είδαμε να αναγράφεται, από την ετικέτα του δίσκου στο Youtube. Η ίδια συνθήκη μπορεί να ισχύει και για άλλα κομμάτια επίσης.

Η επόμενη εταιρεία με σημαντικό αριθμό κομματιών είναι η Parlophone. Σε αυτήν συναντάμε 42 κομμάτια. Το πρώτο χρονολογικά είναι το έτος 1929. Ένας, τέλος, μικρότερος αριθμός στο σύνολό του ανήκει στις υπόλοιπες εταιρείες που κυκλοφόρησαν κομμάτια του συνθέτη. Ο αριθμός αυτός φτάνει τα 41 κομμάτια στο γενικό τους σύνολο. Υπάρχουν υποψίες και σκέψεις, όπως αναφέραμε, είτε για επανακυκλοφορίες είτε για εκτελέσεις που ηχογραφήθηκαν στο εξωτερικό. Αυτό θα μπορούσε να ισχύει κάλλιστα και για τις τέσσερις μεγάλες εταιρείες που προαναφέρθηκαν. Και αυτό ίσως ισχύει σε μεγαλύτερο βαθμό όταν αναφερόμαστε σε κομμάτια που εντοπίζονται, για λογαριασμό κάποιας εταιρείας πριν το έτος 1931 που ξεκινά η λειτουργία του Ελληνικού εργοστασίου ηχογραφήσεων και παραγωγής δίσκων της Columbia.

¹⁵⁸ Μαύρη ζωή μικρούλα μου, HMV BF 768 – AO 202, 1927.

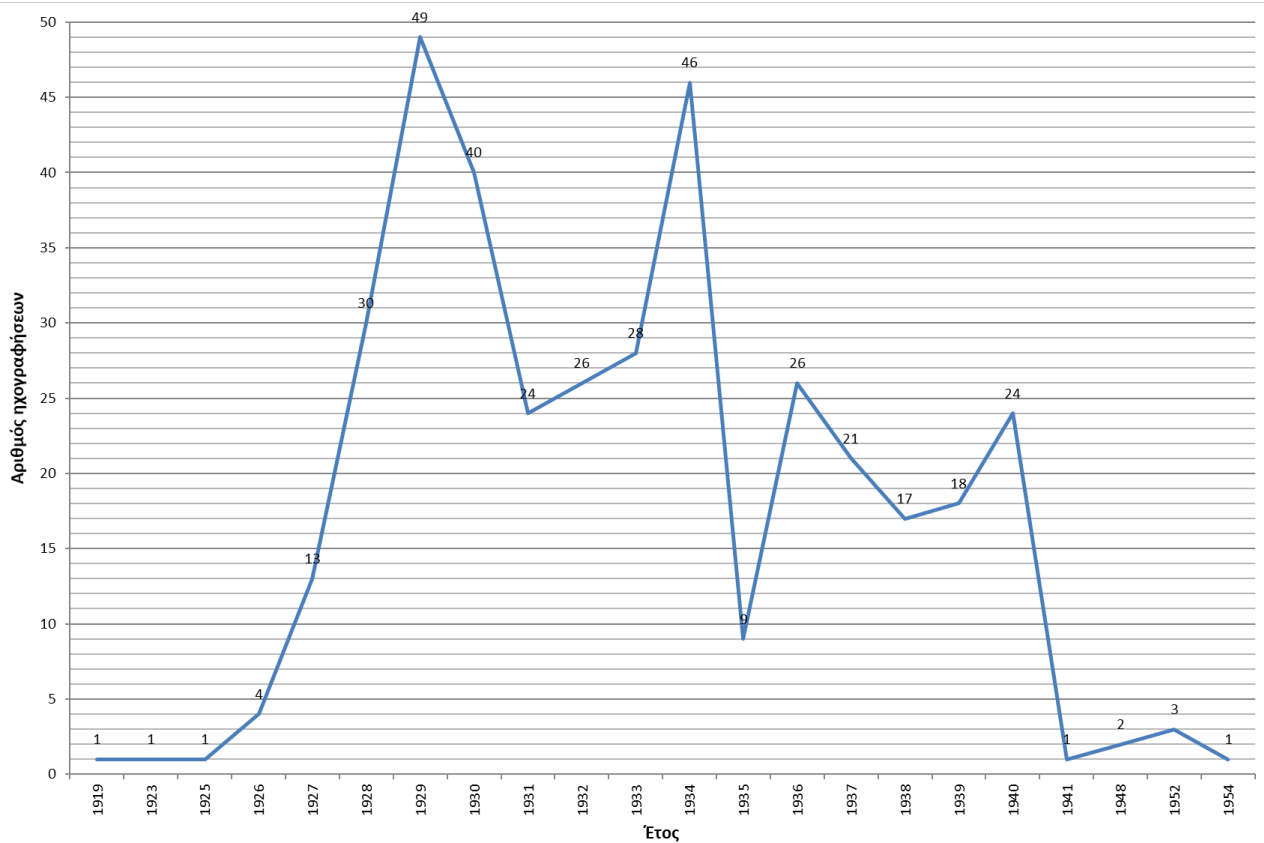
: <https://youtu.be/tJ1bWYTKQr0>



Κυκλικό διάγραμμα 1: Ποσοστά επί τοις εκατό των ηχογραφημένων κομματιών ανά δισκογραφική εταιρεία.

Έτος	Αρ. ηχογραφήσεων
1919	1
1923	1
1925	1
1926	4
1927	13
1928	30
1929	49
1930	40
1931	24
1932	26
1933	28
1934	46
1935	9
1936	26
1937	21
1938	17
1939	18
1940	24
1941	1
1948	2
1952	3
1954	1

Πίνακας 2 : Αριθμός ηχογραφημένων κομματιών ανά έτος.



Γραμμικό γράφημα 1: Αριθμός ηχογραφημένων κομματιών ανά έτος.

Στον Πίνακα 2 και στο Γραμμικό γράφημα 1, βλέπουμε τον αριθμό ηχογραφημένων κομματιών ανά έτος. Εύκολα παρατηρούμε ότι ο αριθμός ηχογραφήσεων αρχικά είναι αμελητέος, κατά τα πρώτα τρία με τέσσερα έτη, ενώ αυτή η συνθήκη βαθμιαία αυξάνεται με ραγδαίους ρυθμούς με κορυφαία χρονιά σε αριθμό ηχογραφήσεων το έτος 1929 που πραγματοποιεί 49 ηχογραφήσεις. Ακολουθεί μία κλιμακωτή πτώση μέχρι και το έτος 1931 που πραγματοποιεί 24 ηχογραφήσεις. Από εκεί και ύστερα που δημιουργείται και το εργοστάσιο της Columbia παρατηρούμε μία άνοδο μέχρι το έτος 1934, που ηχογραφεί 46 κομμάτια. Το επόμενο έτος, 1935, παρατηρείται μία απότομη πτώση που ανακάμπτει το αμέσως επόμενο έτος. Ίσως η πτώση αυτή να προέκυψε ακόμη και για λόγους πνευματικής και σωματικής ανάπαυσης του συνθέτη.

Από το έτος 1936 μέχρι και τον θάνατο του Τούντα το 1941 επικρατεί σε μέσες άκρες μία αρκετά χαμηλότερη παραγωγικότητα, που ωστόσο είναι σταθερή σε όλο της το χρονικό φάσμα. Θα μπορούσαμε κι εδώ να υποψιαστούμε το γιατί το έτος 1936

ξεκινάει η Μεταξική λογοκρισία και τελειώνει το 1941, όπου απαγορεύει σωρηδόν τα λεγόμενα «ρεμπέτικα» τραγούδια, ανάμεσα στα οποία οι αρμόδιοι της Επιτροπής, συμπεριλαμβάνουν τους αμανέδες, θεωρώντας τους αναχρονιστικούς, άσεμνα άσματα που θίγουν την θρησκεία, όπως έλεγαν οι αρμόδιοι, τα οποία θεωρούνταν θλιβερά προϊόντα της ανατολίτικης μουσικής (Λιάβας, 2009, σ. 248).

Ο Κοκκώνης εμβαθύνοντας στο ζήτημα της λογοκρισίας αυτής και της αιτίας της αναφέρει:

Κατά την δεκαετία του 1930 το δίπολο αλατούρκα / αλαφράγκα αναλαμβάνει μία νέα νοηματοδότηση στη δημόσια ρητορική, στη σκιά της λογοκρισίας και των απαγορεύσεων της δικτατορίας του Μεταξά. Το πλαίσιο αυτό είναι καθοριστικό, διότι οι όποιες τοποθετήσεις δεν έχουν ως αφετηρία τους την αισθητική αλλά ιδεολογικές πλατφόρμες, επικοινωνιακές στρατηγικές για την διαμόρφωση της κοινής γνώμης... (2017, σ. 125) [...] στα μεγάλα αστικά κέντρα η εισβολή αυτή τη Ανατολής ενεργοποίησε εκ νέου ανταντακλαστικά διπολικότητα. Σε ένα ιδιότυπο ωστόσο, πλαίσιο αφού οι πρόσφυγες πληρούν όλες τις προϋποθέσεις εθνικής ταυτότητας, γλώσσα, καταγωγή, θρησκευτική πίστη, δίχως όμως αυτό να αποσοβεί την ενοχλητική ετερότητα της μουσικής τους [...] Η συνθήκη αυτή εξηγεί σε ένα μεγάλο βαθμό την ενεργοποίηση ενός μηχανισμού αποκλεισμού που βάζει στο στόχαστρο τοαστικό λαϊκό τραγούδι, το απαξιώνει το συκοφαντεί και εν τέλει απαγορεύει το καφέ αμάν και τον αμανέ [...] ο μηχανισμός αυτός είναι ακριβώς το αλατούρκα, εννοημένο από την λογοκρισία ως ετερότητα με την απλοποιητική λογική [...] (2017, σ. 130).

Αντιλαμβανόμαστε τώρα τον λόγο που υπάρχει αυτή η στασιμότητα και η αδράνεια στο έργο του συνθέτη, η οποία ήταν απόρροια της πολιτικής κατάστασης της εποχής της λογοκρισίας του Μεταξά.

Σε αυτά τα τραγούδια συμπεριλήφθηκε και η *Βαρβάρα*¹⁵⁹ του Τούντα που θεωρήθηκε ότι οι στίχοι ήταν άσεμνοι και ακατάλληλοι και επομένως το τραγούδι απαγορεύθηκε.¹⁶⁰ Για τον λόγο αυτό, ίσως, η *Βαρβάρα* του Τούντα, αντικατέστησε το

¹⁵⁹ *Βαρβάρα*, Columbia CG 1359 – DG 6159: <https://youtu.be/wX9HNdlFiZU>.

¹⁶⁰ Βλέπε ενδεικτικά: Ορδουλίδης (2017β, σ. 53)

στιχουργικό της περιεχόμενο και μετατράπηκε στο τραγούδι *Άκου Ντούτσε μου τα νέα*¹⁶¹ (Λιάβας, 2009, σ. 248, 297).

Το 1942, ο Τουντας φεύγει από τη ζωή. Οι επόμενες χρονιές όπως είπαμε αφορούν επανεκτελέσεις, έπειτα από τον θάνατο του Τούντα.

¹⁶¹ *Άκου Ντούτσε μου τα νέα*, HMV OGA 1144 – ΑΟ 2691, 1940: https://youtu.be/3Nd_5J8cyXY.

4.2 Οι ρυθμοί στα τραγούδια

Ρυθμός	Αριθμός τραγουδιών
Χασάπικο	79
Τσιφτετέλι	54
7/8	50
Ζεϊμπέκικο παλιό	19
Μπάλλος	18
Καλαματιανός	16
Συρτός	14
Χασαποσέρβικο	13
Ζεϊμπέκικο καινούργιο	10
Τανγκό	10
Καρσιλαμάς 2	7
2/4	4
Τσάμικος	4
9/8.A	2
9/8.B	1
Καρσιλαμάς 1	2
Μπαγιά	2
Ανάποδο ζεϊμπέκικο	2
Καμηλιέτικο	2
Βάλς 3/4	1
Βάλς 4/4	1
Μπολερό	1
Αμανές	1

Πίνακας 3: Αριθμός ηχογραφήσεων ανά ρυθμό.

Γενικά σχόλια για τους ρυθμούς

Στον πίνακα 3 βλέπουμε τον αριθμό ηχογραφήσεων ανά ρυθμό στο σύνολό τους, που είναι 313 ηχογραφήσεις.¹⁶²

Αρχικά, να πούμε ότι ο Παναγιώτης Τούντας δούλεψε σε μία διευρυμένη παλέτα από ρυθμούς τόσο, θα λέγαμε, λαϊκούς όσο και παραδοσιακούς αλλά και ευρωπαϊκούς.

¹⁶² Οι ρυθμοί κατηγοριοποιήθηκαν, κατά βάση, σύμφωνα με το θεωρητικό εγχειρίδιο του Μυστακίδη (2013). Ωστόσο, όπου γίνεται χρήση διαφορετικής βιβλιογραφίας θα το αναφέρουμε.

Βέβαια, τα παραπάνω χρήζουν περαιτέρω ανάλυση όσον αφορά το τι ακριβώς μπορεί να σημαίνει λαϊκός ρυθμός και τι κάνει έναν άλλο να αποκαλείται, από μερίδες μουσικών ή ακροατών, ευρωπαϊκός. Το γενικό ζήτημα βέβαια πολλές φορές είναι και για λόγους επικοινωνίας, άμεσης, κατά την ώρα εργασίας, για παράδειγμα στο πάλκο ή στις πρόβες, όπως επίσης και για διάφορες κατηγοριοποιήσεις, άλλοτε εύστοχες και άλλοτε απολύτως άστοχες όπως για παράδειγμα συνέβαινε, αν μη τι άλλο, και με τις ετικέτες δίσκων και τις περιγραφές τους. Συνεπώς, είναι και τα ζητήματα του marketing και της εκάστοτε μουσικής βιομηχανίας που εμπλέκεται και αποσκοπεί στον στοχευμένο προσδιορισμό ενός ρυθμού - χορού, με σκοπό το οικονομικό κέρδος.

Επειδή το ζήτημα της κατηγοριοποίησης και αποδελτίωσης ενός όγκου ρεπερτορίου και των ρυθμών αυτού, είναι σε ένα βαθμό δύσκολο ως προς την διαχείρισή του ρεπερτορίου αυτού, η παρούσα εργασία αρχειοθετεί τους ρυθμούς σύμφωνα με τα τυπικά πρότυπα εκτέλεσης των ρυθμών. Η περίπτωση μας αφορά την δισκογραφία του Τούντα που εντοπίστηκε από την ηλεκτρονική βάση δεδομένων του Μανιάτη (2001). Οποιοδήποτε στοιχείο γύρω από τον αριθμό και την ποσότητα των κομματιών καθώς και ποσοστά γύρω από τις κατηγοριοποιήσεις τους, αντλείται σε αποκλειστικότητα από την ηλεκτρονική βάση δεδομένων του Μανιάτη (2001).

Υπάρχουν σαφώς περιπτώσεις όπου ο συνθέτης και η ορχήστρα περιπλέκει τους ρυθμούς και τα μοτίβα τους, ή δημιουργεί κατά μία έννοια δικούς του ρυθμούς, γεγονός που καθιστά δύσκολη την κατηγοριοποίηση. Κάτι επίσης χρήσιμο που θα πρέπει να σημειωθεί είναι ότι οι όποιες αλλαγές στην ταχύτητα, που εντοπίζονται μεταξύ των ίδιων, κατά τα άλλα, ρυθμών είναι κάτι που καθιστά επίσης δύσκολη την κατηγοριοποίησή τους, αφού η αλλαγή της ταχύτητας ξεχειλώνει ή συμπιέζει ρυθμικές αξίες και μοτίβα εντός του ρυθμού, γεγονός που επηρεάζει και αλλάζει το παίξιμο των μουσικών και συνεπώς το groove και την αισθητική του εκάστοτε ρυθμού.

Χασάπικο (2/4)

Ο ρυθμός που συναντάται σε μεγαλύτερο ποσοστό στο δισκογραφημένο έργο του Τούντα είναι σε χασάπικο ρυθμό. Στο σύνολο των 313 ηχογραφήσεων που βρήκαμε σε μορφή ήχου και αποδελτιώθηκαν, οι 79 από αυτές είναι σε ρυθμό χασάπικο. Το ποσοστό αυτό είναι το 1/4 του συνολικού όγκου του έργου του Τούντα. Μάλιστα το

πρώτο του τραγουδι σε χασάπικο εντοπίζεται το έτος 1928¹⁶³ και το τελευταίο το 1941.¹⁶⁴

Συμπερασματικά, ο όρος χασάπικο, ο οποίος ταυτίστηκε στη δισκογραφία με την Κωνσταντινούπολη, φαίνεται να έχει προκύψει ως συσσωμάτωση δυο μορφών, της χόρας και της σίρμπας (2017, σ. 151).

Ο Κοκκώνης (2005, σ. 11) αναφέρεται στις διαφορές μεταξύ των δύο σχολών του ρεμπέτικου, την «σμυρναϊκή» και αυτή του «πειραιώτικου», όσον αφορά το τι επικρατεί στους ρυθμούς. Μας λέει ότι όταν εμφανίζεται το πειραιώτικο στυλ επικρατεί και ο ρυθμός του χασάπικου αλλά και του ζεϊμπέκικου έναντι της ποικιλίας ρυθμών – χορών όπως οι καρσιλαμάδες, διάφορες εκδοχές του εννιάσημου, αργά τσιφτετέλια κ. λπ., που υπάρχουν στην σχολή της Σμύρνης.

Για τα παραπάνω, μπορούμε να σχολιάσουμε και το εξής: Λόγω του μη ενιαίου υφολογικού στυλ της «κλασσικής» ή «χρυσής» περιόδου του ρεμπέτικου, και της παράλληλης παρουσίας δύο σχολών, παραδοσιακής και νεωτερίστικης, παρατηρούμε ότι ο Τούντας, ανήκοντας και στις δύο σχολές, κάνει χρήση του χασάπικου και από τα πρώτα χρόνια στη δισκογραφία, 1928, μέχρι και το 1940.

Ο Κοκκώνης (2005, σ. 10) αναλύει: *«Δεδομένης της καθολικής επικράτησης του πειραιώτικου στυλ και την εξαφάνιση του σμυρναϊκού στα τέλη της δεκαετίας του '30 [...] ακόμη και οι μεγάλοι της σμυρναϊκής σχολής υιοθετούν στις συνθέσεις τους την εποχή αυτή το νέο ύφος που επιβάλλει η ορχήστρα του μουζουκιού».*

Τσιφτετέλι (4/4)

Ο επόμενος ρυθμός με μεγάλο ποσοστό στη δισκογραφία του Τούντα είναι το τσιφτετέλι. Στο σύνολο των 313 ηχογραφήσεων της ηλεκτρονικής βάσης δεδομένων τα 54 από αυτά είναι τσιφτετέλια. Υπάρχουν περιπτώσεις κομματιών όπως το *Η Λιλή η σκανδαλιάρα*¹⁶⁵ όπου ενώ το κομμάτι ξεκινάει σε ρυθμό τσιφτετελιού (4/4), στο ρεφρέν του αλλάζει και μπαίνει σε half tempo τσιφτετέλι (4/2).

¹⁶³ Ζουμπολένια μάτια, Columbia 20340 – 8252, 1928: <https://youtu.be/RJ9gGWoFyAo>.

¹⁶⁴ Η λόγχη μας το θέλει, Columbia CG 2156 – DG 6584: <https://youtu.be/AiSbntJIL6E>.

¹⁶⁵ Η Λιλή η σκανδαλιάρα, Pathé 70426 – X80312, 1932: <https://youtu.be/fGkW93FchmM>.



Εικόνα 10 : Η παραπάνω αναπαράσταση του ρυθμικού μοτίβου μας δείχνει πως ο ρυθμός στο τσιφτετέλι στα δύο πρώτα μέτρα αναπαριστά τη συνθήκη του κουπλέ και πως αυτό, στα επόμενα δύο μέτρα, γίνεται half tempo τσιφτετέλι στο ρεφρέν.

Τον συγκεκριμένο ρυθμό εμφανίζεται να τον χρησιμοποιεί πρώτη φορά το έτος 1927¹⁶⁶ και το τελευταίο το 1939.¹⁶⁷

Ρυθμός 7/8

Ο συγκεκριμένος ρυθμός είναι κι αυτός αρκετά συνήθης στο έργο του συνθέτη. Κατέστη δύσκολο να τον προσδιορίσουμε κάπως διαφορετικά, αν και μοιάζει η δομή αυτού του ρυθμού με τον ρυθμό του Καλαματιανού που είναι κι αυτός 7/8, ο οποίος μπορεί να αναλυθεί σε 3+4 (3+2+2). Την ίδια ανάλυση έχει και ο ρυθμός στην περίπτωση, μίας μεγάλης μερίδας τραγουδιών, του Τούντα. όμως, κάτι που μας αποτρέπει να τα ονομάσουμε καλαματιανά είναι ότι η συνολική αισθητική αυτών των τραγουδιών, όπως τα μελωδικά μοτίβα, οι δρόμοι, το οργανολόγιο, η ενορχήστρωση και οι στίχοι δεν αποπνέουν και δεν παραπέμπουν στον «παραδοσιακό ήχο» που συνήθως εντοπίζεται η χρήση του Καλαματιανού ρυθμού με το allegro tempo που συνήθως τον συνοδεύει. Δεν θα λέγαμε ότι τα τραγούδια της κατηγορίας θα χορευόντουσαν ως καλαματιανό, γι' αυτό και τα κατηγοριοποιούμε ξεχωριστά.

Σε αυτόν το ρυθμό το tempo συνήθως είναι αργό και όχι staccato σε αντίθεση με το καλαματιανό. Στο σύνολο των 313 κομματιών, τα 50 από αυτά είναι σε ρυθμό 7/8. Η πρώτη ηχογράφηση σε αυτόν τον ρυθμό εντοπίζεται το έτος 1919,¹⁶⁸ που μάλιστα συμπίπτει με την εμφάνιση του Τούντα στην δισκογραφία ως σόλο καλλιτέχνης και η

¹⁶⁶ *Αλανιέρα μου*, Odeon GO 3612 – GA 1181, 1927: <https://youtu.be/VFzDnERcNiA>.

¹⁶⁷ *Θα σε κάνω μενεζέ*, Columbia CG 1898 – DG 6520, 1939: <https://youtu.be/CXxBv0D1mCY>.

¹⁶⁸ *Η ζωντοχήρα*, Victor 23264 – VI 72489, 1919: https://youtu.be/szCDMvLfR_I.

τελευταία είναι το έτος 1937.¹⁶⁹ Ο Zerouali (2002, σ. 3) αναφέρεται στο συρτό σε μέτρο 7/8, πέραν του συρτού 2/4, όπου είναι συνήθης στην Σμύρνη.

Καλαματιανός (7/8)

Ο ρυθμός αυτός ανήκει στους παραδοσιακούς ρυθμούς, όπως προαναφέραμε. Στο έργο του Τούντα εντοπίζεται σε 16 κομμάτια. Στην προκείμενη περίπτωση ο λόγος που μας οδηγεί στο να εκλάβουμε τα κομμάτια αυτά ως καλαματιανά είναι συνολική τους αισθητική ως προς τους τονισμούς και τις διαφορετικές δυναμικές του ρυθμικού pattern, το οργανολόγιο και το στυλ που παραπέμπουν σε δημοτικά συνεπώς και δημοτικοφανή και ένα allegro και staccato, θα λέγαμε, tempo. Ο Zerouali (2002, σ. 3), κάνει αναφορά στον ρυθμό συρτό καλαματιανό, σε μέτρο 7/8, που συναντάται στην Σμύρνη εκείνη την περίοδο. Δείγμα δημοτικοφανούς σύνθεσης αποτελεί το τραγούδι *Ζευγολατιώτισσα*,¹⁷⁰ σε ρυθμό καλαματιανό, που είναι στους πρωταγωνιστικούς ρυθμούς στο δημοτικό ρεπερτόριο, και κλαρίνο, ούτι και κιθάρα στο οργανολόγιό του (Ο66). Οι στίχοι κάνουν αναφορά σε μία «χωριατοπούλα», αλλά από την άλλη γίνεται έντονη χρήση του επιφωνήματος «αχ», χαρακτηριστικό που συνήθως συναντάται σε αμανέδες και γενικότερα ως δάνειο ανατολίτικων μουσικών μορφωμάτων. Άλλο ένα παράδειγμα δημοτικοφάνειας, σε καλαματιανό ρυθμό, είναι το τραγούδι *Καρδιά μου μαυροφόρεσε*,¹⁷¹ με στιχουργικό περιεχόμενο που κάνει αναφορά στην ξενιτιά, «μεσ' τα έρημα τα ξένα». Το οργανολόγιο είναι και πάλι ο συνδυασμός κλαρίνο, ούτι, βιολί (Ο66). Ωστόσο εντοπίζονται κι άλλα δημοτικοφανη σε ρυθμό καλαματιανό.

Το πρώτο κομμάτι που εντοπίζεται σε Καλαματιανό είναι το έτος 1934 και το τελευταίο το 1940.

Ζεϊμπέκικο παλιό (9/4)

Ο ρυθμός του παλιού Ζεϊμπέκικου καλύπτει ένα μέρος των τραγουδιών του Τούντα. Συγκεκριμένα, από το γενικό σύνολο των τραγουδιών του τα 19 πλέον είναι σε αυτό το ρυθμό. Η πρώτη ηχογράφηση στον ρυθμό αυτό εντοπίζεται το έτος 1932.¹⁷² Είναι

¹⁶⁹ *Αν σ' αγαπώ δεν φταίω εγώ*, Columbia CG 1676 – DG 6345, 1937: <https://youtu.be/O7xHZ6mHfWY>.

¹⁷⁰ *Ζευγολατιώτισσα*, Odeon GO 2027 – GA 1778, 1934: <https://youtu.be/LEoreU9iToE>.

¹⁷¹ *Καρδιά μου μαυροφόρεσε*, Columbia CG 1787 – DG 6418, 1938: <https://youtu.be/1YtfwkT8a7s>.

¹⁷² *Σπάσ' τα, ρήμαζ' τα*, Odeon GO 1751 – GA 1613, 1932: <https://youtu.be/miB3bzUIzSM>.

μείζονος σημασίας να παρατηρήσουμε εδώ ότι το έτος ανήκει στην έναρξη της δεκαετίας του 1930. Η δεκαετία αυτή ανήκει στην *κλασσική περίοδο* του ρεμπέτικου (1922-1940)¹⁷³ και μάλιστα είναι στα μισά αυτής της διαδρομής. Την περίοδο εκείνη μεταξύ άλλων ρυθμών, όπως και το χασάπικο, έτσι και το ζεϊμπέκικο επικρατεί και εν συνεχεία τυποποιείται πλησιάζοντας προς το τέλος της περιόδου εκείνης. Το τελευταίο κομμάτι σε αυτό τον ρυθμό εμφανίζεται το έτος 1940.¹⁷⁴

Μπάλλος (2/4)

Ο ρυθμός αυτός καλύπτει ένα σημαντικό μέρος του συνθέτη. Συγκεκριμένα, στο γενικό σύνολο της βάσης Δεδομένων 19 κομμάτια είναι σε αυτό το ρυθμό. Να σημειωθεί ότι η χρήση του συχνά εντοπίζεται με διάφορες παραλλαγές στα εσωτερικά patterns του ρυθμού. Αυτό απορρέει από την ρυθμική διαχείριση των μουσικών και του συνθέτη ή το ανάποδο. Το πρώτο κομμάτι σε ρυθμό μπάλλου εμφανίζεται το έτος 1928¹⁷⁵ ενώ βρίσκουμε τρία κομμάτια σε αυτό το ρυθμό το 1937. Ο μπάλλος είναι γνώριμη συνθήκη για τον Τούντα, καθώς τον συναντάμε σε διάφορες μορφές στο σμυρναίικο ρεπερτόριο, ακόμη και ως ιδιότυπη σμυρναίικη οντότητα. Για τον «σμυρναίικο μπάλλο» γίνονται συχνά βιβλιογραφικές αναφορές που τον συγκαταλέγουν στους δημοφιλείς τοπικούς ρυθμούς της Σμύρνης, τόσο πριν την καταστροφή της όσο και μετά.¹⁷⁶

Συρτός (2/4)

Ο ρυθμός αυτός επίσης έχει έναν αριθμό τραγουδιών στο δισκογραφικό έργο του συνθέτη. Επίσης ο ρυθμός αυτός συναντάται στην Σμύρνη πολύ συχνά. Όπως μας πληροφορεί ο Κοκκώνης (2017, σ. 140), ο συρτός ως προς την ονοματολογία αλλά και το μουσικό περιεχόμενο συναντάται με ονόματα όπως συρτό χασάπικο, συρτό πολιτικό κ. α. Επίσης ο Gauntlett (2002, σ. 33), κάνει λόγο για ποιοτικούς χαρακτηρισμούς όπως συρτός ντερμπεντέρικος που εντοπίζεται συχνά σε ετικέτες και καταλόγους δίσκων. Συμπεραίνουμε από τα παραπάνω ότι επικρατεί μία ποικιλία αλλά και ελαστικότητα

¹⁷³ Βλέπε: Κοκκώνης (2005, σ. 11), και ενότητα 3.1.

¹⁷⁴ *Είναι ευτυχής ο άνθρωπος*, HMV OGA 1061 – ΑΟ 2648, 1940: https://youtu.be/q1GjEQ5bd_w.

¹⁷⁵ *Τι σε μέλλει εσένανε*, HMV BF 1813 – ΑΟ 279, 1928 : <https://youtu.be/3gVoVBIHq7c>.

¹⁷⁶ Βλέπε ενδεικτικά: Pennanen (1999), Gauntlett (2001), Zerouali (2002), Κουνάδης (2007), Χατζηδουλής (2008), Κοκκώνης (2017).

στον προσδιορισμό του εν λόγω ρυθμού. Στο σύνολο της βάσης μας εντοπίσαμε 13 κομμάτια σε ρυθμό συρτού. Το πρώτο κομμάτι σε ρυθμό συρτού εντοπίζεται το έτος 1928,¹⁷⁷ και το τελευταίο το 1940.¹⁷⁸

Χασαποσέρβικο (2/4)

Ο ρυθμός αυτός καταλαμβάνει ένα αρκετά μικρό αριθμό ηχογραφήσεων του Τούντα. Μόλις 13 κομμάτια είναι σε χασαποσέρβικο ρυθμό. Ένα μείζων ίσως ζήτημα που χρειάστηκε αντιμετώπιση αλλά γέννησε και τροφή για σκέψη, είναι το εξής ερώτημα: από ποιο σημείο ταχύτητας του tempo ένα χασάπικο θεωρείται χασαποσέρβικο, αλλά και το αντίθετο. Το άνω ερώτημα συμπληρώνεται μέσω της προσέγγισης του Κοκκώνη (2017, σ. 151) πάνω σε αυτούς τους δύο ρυθμούς:

Παρότι η μετέπειτα η χρήση του όρου *χασάπικο* και της εξέλιξης του σε *χασαποσέρβικο* επιβλήθηκε τελικά στον χώρο της δισκογραφίας, η φύση του είναι απότοκη ενός διεσταλμένου γεωγραφικά χώρου με πολυπολιτισμικές συνιστώσες (Κοκκώνης, 2017, σ. 151).

Επί της ουσίας έχουμε την μετάβαση από τον ένα ρυθμό στον άλλο. Πιθανότατα η μετάβαση αυτή να έχει σταδιακή εξέλιξη. Το πρώτο χασαποσέρβικο το συναντάμε το 1929,¹⁷⁹ και το τελευταίο το 1940.¹⁸⁰

Ζεϊμπέκικο καινούργιο (9/4)

Στην περίπτωση τουλάχιστον του Τούντα ο ρυθμός του καινούργιου ζεϊμπέκικου θα λέγαμε ότι συνυπάρχει με το παλιό ζεϊμπέκικο, μέσα στον χρόνο δράσης του συνθέτη. Δηλαδή, δεν διακόπτει, θα λέγαμε, την χρήση του ενός και φτιάχνοντας τραγούδια με την χρήση του καινούργιου. Παρ' όλα αυτά σε ρυθμό καινούργιου ζεϊμπέκικου στο γενικό μας σύνολο εντοπίστηκαν 10 κομμάτια σε αυτό το ρυθμό. Το πρώτο κομμάτι σε

¹⁷⁷ *Απελπισμένοι*, Columbia 8171, 1928: <https://youtu.be/zqog-WPzyL8>. Η ημερομηνία μας παρέχεται από το YouTube.

¹⁷⁸ *Γλεντήσατε νέοι τα νιάτα σας*, Columbia CG 2017 – DG 6522, 1940: <https://youtu.be/5X5F1I3SLgs>.

¹⁷⁹ *Κουκλάκι μου*, Odeon GO 1303 – GA 1402, 1929: https://youtu.be/3_F8tyWWAJk.

¹⁸⁰ *Άκου Ντούτσε μου τα νέα*, HMV OGA1144 – AO 2691, 1940: https://youtu.be/3Nd_5J8cyXY.

καινούργιο ζεϊμπέκικο εμφανίζεται το έτος 1932¹⁸¹ και το τελευταίο, μαζί με άλλα πέντε, το έτος 1940.¹⁸²

Τανγκό (4/4)

Σε αυτό το ρυθμό εντοπίστηκαν 11 κομμάτια και ο Τούντας έγραψε τανγκό κατά την πρώτη δεκαετία της δισκογραφικής του πορείας, δηλαδή μέχρι το έτος 1930. Ίσως ύστερα, όπως φαίνεται και από τα αποτελέσματα της βάσης δεδομένων ασχολήθηκε με άλλους ρυθμούς που ήταν στα νέα ενδιαφέροντά του.

Στα πλαίσια του καφέ-αμάν ρεπερτορίου και της αλαφράγκα εκδοχής του υπήρξε και το τανγκό ως προσδιοριστικό είδος, μαζί με άλλους προσδιορισμούς όπως: ιταλικό, γαλλικό, ευρωπαϊκό, λόγιο, ελαφρό τραγούδι, χαμπανέρα, φοξ, καφέ σαντάν, κ. λπ. (Κοκκώνης, 2017, σ. 99) Από τα άνω διαπιστώνεται ο πολυστυλισμός του συνθέτη και η ποικιλία χρήσης στους ρυθμούς.

Καρσιλαμάς 2 (9/8)

Ο καρσιλαμάς 2,¹⁸³ καταλαμβάνει μόλις 7 κομμάτια από το σύνολο της δισκογραφίας του Τούντα. Άξιο λόγου είναι ότι όλους τους καρσιλαμάδες στο σύνολό τους, τόσο της κατηγορίας 1 αλλά και της 2, τους συναντάμε μεταξύ των ετών 1931 και 1934. Έτη τα οποία είναι αρκετά μετέπειτα από την καταστροφή της Σμύρνης όπου ο ρυθμός εκεί θεωρούνταν αρκετά δημοφιλής.¹⁸⁴ Ο Τούντας παρ' όλα αυτά, δεν κάνει ιδιαίτερη χρήση αυτού του ρυθμού. Το πρώτο καρσιλαμά συναντάμε το 1931,¹⁸⁵ και τον τελευταίο το 1934.¹⁸⁶

Ρυθμός 2/4

Ο ρυθμός αυτός εντοπίστηκε σε μόλις 4 κομμάτια. Παρ' όλα αυτά δεν έχουν ομοιογένεια μεταξύ τους. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι μοιάζει με χασάπικο, ωστόσο η διάθεση των τραγουδιών και η αισθητική τους δεν βοήθησε στην κατηγοριοποίηση

¹⁸¹ *Μπαρμπούτι*, Parlophone 101201 – B 21612, 1932: https://youtu.be/xwqFRP_HXRM.

¹⁸² *Δεν με φοβίζει ο πόλεμος*, HMV OGA1145 – AO 2691, 1941: <https://youtu.be/TAdRbnzyp68>.

¹⁸³ Σύμφωνα με τον Μυστακίδη (2013, σ.30)

¹⁸⁴ Βλέπε: Zerouali (2002, σ. 3).

¹⁸⁵ *Στους ποδαράδες*, Columbia WG 172 – DG 122, 1931: <https://youtu.be/Qo-o6b994LQ>.

¹⁸⁶ *Για μια χήρα παιχνιδιάρικα*, Columbia CG 1248 – DG 6143, 1934: https://youtu.be/_8IjpsH-Bo.

ως χασάπικο όπως το έχουμε ταξινομήσει, έστω όταν αναφερόμαστε στην περίπτωση του Τούντα. Οι λόγοι πέρα από αμιγώς ρυθμικοί είναι και αισθητικοί.

Ο Zerouali (2002, σ. 3) αναφέρει στους ρυθμούς τη Σμύρνης, μεταξύ άλλων, τις πόλκες και τα μαρς που είναι σε μέτρο 2/4. Ο Κοκκώνης (2017, σ. 111), αναφέρει ότι η πόλκα είναι αμιγώς αλφράγκα είδος, το οποίο εισβάλλει στο χώρο των καφέ. Ο Pennanen (1999, σ. 133) υποστηρίζει:

Στο ρεπερτόριο των οθωμανικών καφέ περιλαμβανόταν επίσης δυτική και δυτικίζουσα μουσική όπως ήταν για παράδειγμα οι πόλκες [...] Τα λαϊκά τραγούδια ναπολιτάνικου στυλ τραγουδιόνταν τόσο στα ελληνικά όσο και στα τούρκικα. Οι επιρροές από τη Δύση εισάγονταν από τους διάφορους θιάσους καμπαρέ και τις ορχήστρες της Ευρώπης που επισκέπτονταν την Κωνσταντινούπολη και τη Σμύρνη, καθώς και μέσω των δίσκων γραμμοφώνου.

Ο Γεωργιάδης (1997, σ. 39) κάνει αναφορά στους Φράγκους (Ευρωπαίους) και στα στοιχεία που εισήγαγαν στο αστικό λαϊκό τραγούδι. Αναφέρεται σε ρυθμούς-χορούς όπως την καντάδα, τη μαντινάδα, το μαρς, το μπάλο, και κατά τον 19^ο αιώνα, το βαλς, την πόλκα, την μαζούρκα. Συμπεραίνουμε ότι οι ρυθμοί αυτοί επηρέασαν σε βάθος χρόνων το ηχοτοπίο της Σμύρνης και της Πόλης. Χαρακτηριστικό είναι το τραγούδι *Η αρραβωνιασμένη*,¹⁸⁷ ερμηνευμένο από τον Γαδ Πωλ και φωνητική ορχήστρα. Το ορανολόγιο αποτελείται από δύο ή τρία μαντολίνα, κιθάρα και καστανιέτες. (Ο116). Θ λέγαμε ότι είναι εμφανής η ομοιότητά του με το τραγούδι *Δεν σε θέλω πια*, με το οποίο έχουμε αναφερθεί στην ενότητα 2.3. Άλλο ένα παράδειγμα τραγουδιού που είναι αρκετά κοντά στην ρυθμική αισθητική της πόλκας είναι το *Νέα Σμυρنيωτοπούλα*¹⁸⁸ με τραγουδιστή τον Βιδάλη. Το οργανολόγιο αποτελείται από ένα ή δύο βιολιά και, όσο επέτρεψε η ποιότητα της ηχογράφησης, τα όργανα κόρνο, όμποε και τούμπα. Ωστόσο, το σύνολο των τριών αυτών το αναφέρουμε με επιφύλαξη.

¹⁸⁷ *Η αρραβωνιασμένη*, HMV BF 1665 – AO 264, 1928:

<http://rebetiko.sealabs.net/display.php?d=0&recid=17010> . Το έτος και ο αρ. μήτρας είναι με βάση το link.

¹⁸⁸ *Νέα Σμυρنيωτοπούλα*, Odeon GO 370 – GA 1195, 1927: <https://youtu.be/igZU2CO7TeY>.

Λοιποί ρυθμοί

Εντοπίστηκαν ακόμη 19 κομμάτια σε διάφορους ρυθμούς, που ωστόσο ο αριθμός τους κυμάνθηκε από 4 έως 1 κομμάτι, στο γενικό σύνολο. Οι ρυθμοί αυτοί είναι οι: Τσάμικο, 9/8.A και 9/8.B, όπου στην πρώτη περίπτωση (A) οι χρόνοι κατανέμονται ως 2+3+2+2 και στην δεύτερη περίπτωση (B) ως 3+2+2+2. Εντοπίστηκαν ακόμα οι ρυθμοί: Καρσιλαμάς 1, Μπαγιά, Ανάποδο ζεϊμπέκικο, Καμηλιέτικο (ζεϊμπέκικο), Βαλς 3/4, Μπολέρο καθώς κι ένας αμανές χωρίς ρυθμική συνοδεία.

4.3 Τα οργανολόγια στα τραγούδια

Οργανολόγια	Ποσότητες
O1	18
O2, O5, O9, O23, O31, O36, O39, O45, O47, O51, O56, O59, O61, O64, O73, O79, O83, O93, O94, O97, O112, O118	2
O3	46
O4, O6, O7, O8, O11, O12, O13, O18-22, O25-27, O29- 30, O32-35, O37-38, O40- 42, O48-50, O52-55, O57- 58, O62-63, O65, O67, O69- 72, O74-77, O81, O84-88, O90-92, O95, O96, O99- 102, O104, O107-111, O113- 117, O119-121	1
O10, O16, O24, O43, O6, O66	4
O14	5
O15	36
O17	5
O28, O44, O60, O89, O98, O103, O106	3
O78	7
O80	6
O105	19

Πίνακας 4: Οργανολόγια και ποσότητες καθενός.¹⁸⁹ Τα οργανολόγια παρουσιάζονται αναλυτικά στο παράρτημα Α.

¹⁸⁹ Τα κελιά των οργανολογιών που εμπειρεύουν παύλες ενδιάμεσα από τους αριθμούς φορμών εννοούν όλες τις ενδιάμεσες φόρμες στην καταμέτρηση.

Στον Πίνακα 4 φαίνονται οι ποσότητες αριθμητικά, σε κάθε τύπο οργανολογίου. Εντοπίσαμε 118 διαφορετικούς τύπους οργανολογίου,¹⁹⁰ ωστόσο, εξαιτίας της δυσμενούς διαδικασίας ακρόασης, λόγω παλαιότητας, τεχνολογίας αλλά και της χαμηλής ευκρίνειας format (mp3) των ηχογραφήσεων, κάποιοι κωδικοί οργανολογίων ίσως περιπλέκονται μεταξύ τους. Για παράδειγμα, κατέστη δύσκολο σε κάποια κομμάτια να διακρίνουμε τον χαρακτηριστικό και διαφορετικό ήχο μεταξύ ενός μαντολίνου και μίας μαντόλας, ειδικά αν συνέπιπτε το παικτικό μέρος τους σε ίδιες συχνοτικές περιοχές. Όπως επίσης ήταν δύσκολο να διακρίνουμε ένα μπάντζο με ένα τζουμπούς για παρόμοιους λόγους.

Να αναφέρουμε επίσης ότι αν και είναι αρκετοί οι τύποι οργανολογίων, αν παρατηρήσουμε θα δούμε ότι συχνά κάποιοι συνδυασμοί μπορούν να ομαδοποιηθούν σε οικογένειες οργανολογίων. Για παράδειγμα το οργανολόγιο O3 που αποτελείται από: βιολί, σαντούρι και κιθάρα, είναι αυτό που βρήκαμε σε μεγαλύτερο ποσοστό στα τραγούδια του Τούντα. Συγκεκριμένα σε 46 κομμάτια. Όμως, και το οργανολόγιο O16 που αποτελείται από: βιολί, σαντούρι, ούτι κιθάρα το εντοπίζουμε μόνο σε τέσσερα τραγούδια. Έχει όμως μία εμφανή ομοιότητα. Επίσης το οργανολόγιο O23 αποτελούμενο από: βιολί, σαντούρι, ούτι και καστανιέτες επίσης έχει ομοιότητες. Οι παραπάνω ομοιότητες εμφανίζουν κοινά ως προς τον κοινό συνδυασμό οργάνων, αφού πάντα έχουν κοινά δύο ή τρία όργανα. Ένα άλλο παράδειγμα οργανολογίου που θα μπορούσαμε να το συναντήσουμε με παραλλαγές, έχοντας σε κάθε μία από αυτές κοινά όργανα, είναι και το O15, που αποτελείται από: βιολί, ούτι και κιθάρα, και το συναντάμε επίσης σε 36 κομμάτια. Είναι το δεύτερο σε χρήση οργανολόγιο. Το O78, αποτελούμε από: βιολί, κιθάρα, ούτι και μαντολίνο, και το συναντάμε σε διαφορετικά κομμάτια. Τέλος το O46, αποτελείται από: βιολί, κιθάρα, ούτι και ζίλιες. Από αυτά συμπεραίνουμε ότι παρά τον μεγάλο όγκο διαφορετικών οργανολογίων, μπορούν να ομαδοποιηθούν μερικά από αυτά σε υποομάδες.

Όπως παρατηρούμε τις περισσότερες φορές οι τύποι της ορχήστρας και οι συνδυασμοί είναι διαφορετικοί καθώς εμφανίζονται μόνο μία φορά-σε ένα και μόνο τραγούδι, εκτός από σπάνιες φορές που κάποια οργανολόγια έχουν έντονη παρουσία. Αυτή η τακτική του Τούντα, μας δείχνει ενδεχομένως την τάση που είχε ως συνθέτης

¹⁹⁰ Αν και ο τελευταίος αριθμός στον Πίνακα 4 δείχνει ότι τα οργανολόγια σταματούν στα 121, ωστόσο εξαιτίας ταύτισης μεταξύ 3 οργανολογίων, ύστερα από την καταμέτρηση είδαμε ότι τα οργανολόγια είναι 118.

και ενορχηστρωτής: αυτή του πειραματισμού, της δοκιμής, της «πολύχρωμης» διάθεσης κατά την επιτέλεση στο στούντιο. Αυτή η διαπίστωση έρχεται κατά μία έννοια να γκρεμίσει και τον μύθο που επικρατούσε από τους θιασώτες του Σμυρναϊκού ρεμπέτικου, και όχι μόνου αυτού αλλά και των υπολοίπων συγγενικών στυλ, ότι το οργανολόγιο που υπήρχε ήταν αυτό του σαντουριού και του βιολιού. Εξού και η φράση «σαντουροβιόλια». Ο Τούντας χρησιμοποιεί μία παλέτα οργανολογίου τόσο ενδιαφέρουσα, αφού βλέπουμε όργανα που συναντάμε σε κλασικές ορχήστρες όπως: πιάνο, βιολί, χάλκινα πνευστά, ούτι, κιθάρα, μαντολίνο, μπάντζο, κλαρίνο και φτάνει ως το μπουζούκι και την οικογένεια αυτού, όπως τον μπαγλαμά και τον τζουρά.

Θα λέγαμε ότι ο Τούντας πιθανότατα οφείλει την αισθητική του αυτή και την διάθεση για πειραματισμό και στα ταξίδια του, συνεπώς της κοσμοπολίτικης κουλτούρας του. Απενοχοποιεί τις όποιες αμφιβολίες μπορεί να υπάρχουν για τον μη συγκρητισμό που αιωρείται για τα όργανα και την συνύπαρξή τους. Αναδεικνύει μία συνύπαρξη μεταξύ, εκ πρώτης όψεως, λαϊκών και λόγιων οργάνων αλλά και μία πρωτοπορία στο οργανολόγιο.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί και το τραγούδι *Μοντέρνα χήρα*,¹⁹¹ όπου ο συνθέτης επιλέγει για την εκτέλεση τα όργανα: κιθάρα, μαντολίνο, μπάντζο (ή τζουμπούς) και χαβάγια. Οργανολόγιο με κωδικό O39. Μάλιστα, την χαβάγια την αναφέρει και ο στίχος του τραγουδιού, αντικατοπτρίζοντας και δίνοντας αίσθηση εξωτισμού και στον ήχο ως κείμενο, αλλά και στο στιχουργικό κείμενο.

Σημαντικό εύρημα κατά την αποδελτίωση ήταν και αυτό, στο τραγούδι *Πειραιώτισσα γλυκιά*,¹⁹² με την πρώτη ηχογράφιση που εντοπίσαμε στο οργανολόγιο το μπουζούκι. Το οργανολόγιο αυτό έχει το κωδικό O32, και περιλαμβάνει τα όργανα: κιθάρα, μαντολίνο και μπουζούκι.¹⁹³ Μέχρι πρότινος θα λέγαμε ότι μεταξύ άλλων οργάνων επικρατεί το μαντολίνο.

Κάτι ακόμα άξιο σχολιασμού στην παρούσα εργασία είναι και η συχνότητα εμφάνισης των επικρατέστερων τύπων οργανολογίου. Το πρώτο επικρατέστερο οργανολόγιο με κωδικό O3, αποτελείται από: βιολί, σαντούρι και κιθάρα και

¹⁹¹ *Μοντέρνα χήρα*, Columbia WG 416 – DG 298, 1932.

¹⁹² *Πειραιώτισσα γλυκιά*, HMV OW 330 – AO 2043, 1931.

: <https://youtu.be/V8A-WC5zzKw>

¹⁹³ Είναι επίσης σημαντικό γιατί προηγείται, όπως έχουμε προαναφέρει στο 1^ο κεφάλαιο, της ηχογράφησης που κυκλοφόρησε το 1933.

εμφανίζεται σε 42 κομμάτια της ηλεκτρονικής βάσης δεδομένων. Είναι σύνηθες οργανολόγιο στο συνολικό έργο του Τούντα, ωστόσο δεν είναι το αποκλειστικό γνώρισμα του «ήχου» του. Ένα ακόμα οργανολόγιο με συχνή παρουσία είναι το O15 αποτελούμενο από: βιολί, ούτι, κιθάρα. Και εντοπίζεται σε 36 κομμάτια. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι υπάρχει μία ομοιότητα στα δύο οργανολόγια αλλά και μία βασική διαφορά στη χροιά και στην διαχείριση, αφού στην μία περίπτωση έχουμε σαντούρι και στην άλλη ούτι. επίσης, ενεργό οργανολόγιο είναι και το O1 αποτελούμε από: βιολί, σαντούρι και ούτι, που το εντοπίζουμε σε 18 κομμάτια. Τέλος, το οργανολόγιο O105 αποτελούμενο από: κιθάρα και δύο μπουζούκια εντοπίστηκε σε 19 κομμάτια. Αυτός ο συνδυασμός είναι χαρακτηριστικός, θα λέγαμε, στο *πειραιώτικο* στυλ. Σίγουρα όχι ο μοναδικός, αλλά είναι ένα σημαντικό μέρος του προαναφερθέντος στυλ. Να πούμε ότι εντοπίζεται από το έτος 1939 έως το 1941. Τα τελευταία χρόνια δηλαδή της δισκογραφίας του συνθέτη. Το πρώτο κομμάτι με το οργανολόγιο O105 είναι το γνωστό σκωπτικό, *Τηλεγράφημα στην Κάρμεν*.¹⁹⁴ Τα υπόλοιπα οργανολόγια, με βάση τον πίνακα 4, εμφανίζονται από 7 έως 1 φορές στο γενικό σύνολο της ηλεκτρονικής βάσης δεδομένων.

Εκ των άνω προκύπτει μία βασική διαπίστωση. Αν παρατηρήσουμε τον πίνακα 4, με τα οργανολόγια και τις ποσότητες που εμφανίζονται μέσα στο δισκογραφικό έργο του Τούντα, αλλά και το αναλυτικό επίσης παράρτημα με τους τύπους οργανολογίων, τότε θα συνειδητοποιήσουμε την εμφανή ασυνέπεια που επικρατεί εντός του έργου αυτού.¹⁹⁵ Ασυνέπεια η οποία με την σειρά της αναδεικνύει την δημιουργικότητα και την απόρριψη της στασιμότητας. Γεγονός που γκρεμίζει τις όποιες φαντασιώσεις των θιασωτών του ρεμπέτικου. Ο συνθέτης επιλέγει δεκάδες συνδυασμούς οργάνων, στο σύνολο των κομματιών του, δημιουργώντας μία παλέτα θα λέγαμε με όλα τα ηχοχρώματα.

¹⁹⁴ *Τηλεγράφημα στην Κάρμεν*, Columbia CG 1958 – DG 6493, 1939: https://youtu.be/qj-I_KzPVw4.

Για το τραγούδι βλέπε: Ζουμπούλη (2018, σ. 16).

¹⁹⁵ Συνεπώς και εντός του λαϊκού, αφού ο Τούντας είναι βασικός εκπρόσωπος ως καλλιτεχνικός διευθυντής και συνθέτης.

4.4 Οι φόρμες στα τραγούδια

Φόρμα	Ποσότητα ανά φόρμα
Φ01, Φ03-05, Φ07-12, Φ14-30, Φ32-38, Φ40-44, Φ46-100, Φ102-107, Φ108-109, Φ112-119, Φ121-134, Φ136-138, Φ140-161, Φ163-183, Φ185-187, Φ189-204, Φ206-236, Φ238-247, Φ249-288	1
Φ02	7
Φ06, Φ31, Φ39, Φ45, Φ101, Φ135, Φ139, Φ162, Φ184, Φ188, Φ205, Φ237, Φ248	2
Φ13	5
Φ104	3
Φ110	3
Φ120=Φ147	3

Πίνακας 5 : Φόρμες και ποσότητες καθεμιάς. Οι φόρμες παρουσιάζονται αναλυτικά στο παράρτημα Β.

Στον πίνακα 5 φαίνονται αναλυτικά όλες οι φόρμες που εντοπίστηκαν, ύστερα από την αποδελτίωση του υλικού της ηλεκτρονικής βάσης δεδομένων και την ακρόαση των κομματιών. Το αποτέλεσμα της αποδελτίωσης απέφερε συμπεράσματα που δεν ήταν φανερά εξαρχής. Το κυριότερο είναι ότι στο σύνολο των 288 φορμών, σπανίως θα λέγαμε ότι εντοπίστηκε κάποια που να έχει παρουσία άνω της μίας φορές. Εξαίρεση αποτέλεσαν κάποιες φόρμες που εμφανίστηκαν 2 ή 3 φορές, ενώ τέλος υπήρξε σε 7 κομμάτια η φόρμα 02 (Φ02: εισαγωγή, κουπλέ, γέφυρα, ρεφρέν x2), και σε άλλα 5 η φόρμα 13 (Φ13: [εισαγωγή, κουπλέ, ρεφρέν] x2). Στις περιπτώσεις αυτές όπου συνέπεσε η ταύτιση μίας φόρμας, θα λέγαμε ότι αυτό φαίνεται να είναι περισσότερο τυχαίο αποτέλεσμα και συγκυρία, παρά μεθοδευμένο. Ο συνθέτης λειτουργεί δημιουργώντας μουσικά θέματα (patterns) τα οποία αποτελούν μέρη της φόρμας, που ενώνονται μεταξύ τους αλλά και με τους στίχους. Αποτέλεσμα είναι μουσικές φόρμες

ολοκληρωμένες, που αν και πολύπλοκες, εν τέλει έχουν λειτουργικότητα και συνεπώς αποτέλεσμα. Οι σύνθετες αυτές φόρμες συντελούν σε αυτό το πολυδιάστατο αρχιτεκτονικό οικοδόμημα, έχοντας τον οριζόντιο κυρίως ρόλο που στεγάζει τα υπόλοιπα στοιχεία – μελωδία, στίχο – του συνθέτη, φτιάχνοντας ένα συμπαγή οριζόντιο δρόμο.

Σημαντικότατο ρόλο διαδραματίζει, σε όλη αυτή τη διεργασία σύνθεσης, και η φόρμα του κομματιού, δεδομένου ότι μία φόρμα παίζει εξίσου σημαντικό ρόλο όταν αναφερόμαστε σε μία μουσική σύνθεση. Ο συνθέτης φροντίζει να εξαντλήσει όλα τα λεπτά και τα δευτερόλεπτα της τεχνολογίας της εποχής, η οποία δεν ξεπερνά τα τρία λεπτά και τριάντα δευτερόλεπτα, περίπου, ειδικά στην περίοδο του Τούντα. Μπορούμε όμως να κάνουμε και έναν άλλο συλλογισμό: ο συνθέτης και η ορχήστρα του πρέπει να καταφέρουν να «συμπιέσουν» την εκάστοτε σύνθεση και συνεπώς την φόρμα της στα τρία λεπτά που τους παρέχει η τεχνολογία της εποχής τους. Και κάτι ακόμη γλαφυρά αναφέρει ο Kenney (1999, σ. 41): *«Εκείνοι που ειδικεύονταν στην ηχογράφηση ήταν εκτελεστές που μπορούσαν να δεχθούν και να δουλέψουν εντός αυστηρών χρονικών περιορισμών – [...] τρία λεπτά...»*, αναφερόμενος στην τεχνολογία του φωνόγραφου. Συμπεραίνουμε από αυτά ότι η τεχνολογία, παίζει καίριο ρόλο στην διαδικασία της σύνθεσης και την καθορίζει.¹⁹⁶

Αυτό που πρέπει να έχουμε επίσης υπόψιν μας είναι ότι πιθανότατα η μονή χρήση κάποιας εισαγωγής, χωρίς δηλαδή επανάληψη, π. χ. στο τέλος ενός κομματιού, κατευθυνόμενο προς το φινάλε, ενώ η αρχική εισαγωγή ήταν διπλή και μπορεί να αποτελείται και από β' μέρος κάποιες φορές, να ήταν εξαιτίας έλλειψης χρόνου. Περισσότερα μέρη της φόρμας πιθανότατα να λειτουργούσαν με την ίδια λογική.

Μπορούμε επίσης να εικάσουμε το «ξεχειλώμα» της μουσικής φόρμας όταν το ίδιο κομμάτι παρουσιαζόταν ζωντανά σε ένα μαγαζί, όπου δεν υπήρχαν ζητήματα χρονικού περιορισμού κατά την εκτέλεση, αλλά και γενικώς θα έπρεπε να λειτουργήσει υπό άλλες προϋποθέσεις και να εξυπηρετήσει άλλες ανάγκες. Κάτι παρόμοιο υποστηρίζει και ο Philip (2004, σ. 35), μιλώντας για την ευκαμψία του τέμπο: *«Ένας σκεπτικιστής μπορεί να υποστηρίξει ότι οι ρυθμοί στους δίσκους 78 r. p. m. (στροφές ανά λεπτό), δεν μπορούν να ληφθούν υπόψιν, ώστε να αντιπροσωπεύουν αυτό που συμβαίνει σε μία συναυλία – επιτέλεση, εξαιτίας της ανάγκης του να χωρέσει η μουσική στο δίσκο»*.

¹⁹⁶ Θα μπορούσαμε να το ερμηνεύσουμε και από άλλες σκοπιές, όπως την κατασκευή και εξέλιξη των μουσικών οργάνων.

Για να ερμηνεύσουμε καλύτερα αυτά που αναλύθηκαν ως άνω θα δούμε για παράδειγμα την μουσική φόρμα Φ222 «Φ222: {εισαγωγή x4, κουπλέ / απάντηση, γέφυρα / απάντηση, ρεφρέν (δισ)} + {εισαγωγή x2, κουπλέ / απάντηση, γέφυρα / απάντηση, ρεφρέν (δισ)} x3 + εισαγωγή x2», που ανήκει αποκλειστικά στο κομμάτι *Να μουν νερό στ' αυλάκι σου*.¹⁹⁷

Η φόρμα ξεκινάει με μία εισαγωγή που επαναλαμβάνεται τέσσερις φορές, συνεχίζει με το κουπλέ που συνοδεύεται ύστερα από μία απάντηση, μετά έρχεται μία γέφυρα μαζί με απάντηση. Η απάντηση της γέφυρας να σημειώσουμε ότι διαρκεί το μισό χρόνο σε σχέση με την απάντηση των κουπλέ. Τέλος, προκύπτει αυτό που θα λέγαμε και ρεφρέν¹⁹⁸ το οποίο παίζεται σε επανάληψη, «δισ». Υπάρχει διαφορά του «δισ» από την κλασική επανάληψη, επί δύο φορές (X2). Η βασική διαφορά είναι ως προς τον στίχο. Όταν αναφερόμαστε στιχοκεντρικά, δηλαδή και ο στίχος επαναλαμβάνεται αυτούσιος όπως στην προκείμενη περίπτωση ο στίχος λέει στο 0' 42'': «Να πότιζα τη λεμονιά που 'χεις στο περβολάκι – να πότιζα τη λεμονιά που 'χεις στο περβολάκι». Στη συνέχεια το τραγούδι αναπαράγει την ίδια φόρμα για άλλες τρεις φορές, όμως αλλάζουν οι επαναλήψεις των εισαγωγών και από τέσσερις γίνονται δύο. Τέλος, προστίθεται για φινάλε η εισαγωγή παιγμένη δύο φορές. Παρακάτω, στον πίνακα 6, είναι η φόρμα 222 (Φ222) κωδικοποιημένη σε κελιά, ώστε να την δούμε καλύτερα. Η σειρά που παρατηρούμε τον παρακάτω πίνακα είναι από αριστερά προς τα δεξιά και συνεχίζοντας στις επόμενες σειρές με τον ίδιο τρόπο, μέχρι το τέλος.

εισαγωγή x 4	κουπλε / απάντηση	γέφυρα / απάντηση	ρεφρέν (δισ)
εισαγωγή x 2	κουπλε / απάντηση	γέφυρα / απάντηση	ρεφρέν (δισ)
εισαγωγή x 2	κουπλε / απάντηση	γέφυρα / απάντηση	ρεφρέν (δισ)
εισαγωγή x 2	κουπλε / απάντηση	γέφυρα / απάντηση	ρεφρέν (δισ)
εισαγωγή x 2			

Πίνακας 6 : Φόρμα 222.

¹⁹⁷ *Να μουν νερό στ' αυλάκι σου*, Columbia CG 1861 – DG 6434, 1938: <https://youtu.be/s-sXY30vOJA>.

¹⁹⁸ Θα θέλαμε να εξηγήσουμε ότι καθ' όλη την πορεία της αποδελτίωσης των φορμών αντιμετωπίσαμε τις φόρμες, σπάζοντάς τες σε κομμάτια που για λόγους κυρίως συννεύσης τα ονομάσαμε με όρους όπως κουπλέ, ρεφρέν, γέφυρα και όταν τα μέρη αυξάνονταν, προέκυπταν και μέρη όπως ρεφρέν α' και ρεφρέν β', ή εισαγωγή α' και β' αντίστοιχα.

Άλλο ένα ενδιαφέρον παράδειγμα αποτελεί η φόρμα Φ233 «Φ233: {ταξίμι + εισαγωγή x2, κουπλέ / απάντηση, γέφυρα / απάντηση, ορχηστρικό, κουπλέ β' / απάντηση, ρεφρέν (δισ), ορχηστρικό, ρεφρέν (δισ)}», του τραγουδιού *Το μινόρε της ταβέρνας*.¹⁹⁹ Εδώ η φόρμα του κομματιού ξεκινάει με ένα ταξίμι μπουζουκιού, μπαίνει η εισαγωγή και επαναλαμβάνεται δύο φορές, ύστερα έρχεται το κουπλέ με απάντηση, αλλά όχι πάνω στην μελωδική φράση του κουπλέ αλλά μία νέα φράση και πιο σύντομη, μετά μία γέφυρα με σύντομη απάντηση και μετά από εκεί παίζεται ένα ορχηστρικό μέρος το οποίο θα λέγαμε ότι είναι και ένα από τα hooks²⁰⁰ του κομματιού, παίζεται μία παραλλαγή του κουπλέ μαζί με απάντηση, που το ονομάσαμε κουπλέ β', και μετά το ρεφρέν (δισ), μόνο που σε αυτή την εκδοχή δισ οι στίχοι επαναλαμβάνονται με ανάποδη σειρά, κατά την εμφάνισή του: «Για το χατίρι μιάς μικρής, έγινα μάνα μου μπεκρής – έγινα μάνα μου μπεκρής για το χατίρι μιάς μικρής». Έχουμε πάλι εμφάνιση του ορχηστρικού μέρους και τέλος πάλι ρεφρέν (δισ). Στον παρακάτω πίνακα 7, θα δούμε την φόρμα 233 (Φ233) κωδικοποιημένη σε κελιά. Ισχύει η σειρά παρακολούθησης όπως και πριν, από αριστερά προς δεξιά, το ίδιο και στις κάτω στήλες.

ταξίμι	εισαγωγή x2	κουπλέ / απάντηση	γέφυρα / απάντηση
ορχηστρικό (hook)	κουπλέ β' / απάντηση	ρεφρέν (δισ)	
ορχηστρικό (hook)	ρεφρέν (δισ)		

Πίνακας 7 : Φόρμα 233.

Για την πολυπλοκότητα της μουσικής φόρμας στην λεγόμενη «σμυρναϊκή σχολή» τοποθετείται και ο Κοκκώνης (2005, σ. 11) αντιπαραθέτοντας την με την απλουστευμένη φόρμα της «σχολής του Πειραιά»: «*Τυποποίηση της φόρμας (εισαγωγή - κουπλέ και εισαγωγή - κουπλέ - ρεφρέν στη συνέχεια) έναντι πιο σύνθετων και ρευστών*

¹⁹⁹ *Το μινόρε της ταβέρνας*, Columbia CG 1999 – DG 6510, 1939: https://youtu.be/oPmva_o_rds.

²⁰⁰ Με τον όρο «hook» αναφερόμαστε σε πολύ χαρακτηριστικά σημεία μίας σύνθεσης / παραγωγής όπου κάνει το κομμάτι ξεχωριστό. Για αναφορές σε hooks βλέπε ενδεικτικά: Demers (2006, σ. 89), Scott (2009, σ. 227) και Katz (2010, σ. 158).

μορφών [...] σταδιακή εγκατάλειψη του ταξιμιού έναντι βασικής παρουσίας του ταξιμιού ως δομικό στοιχείο της εκτέλεσης - σύνθεσης ». Εξηγείται έτσι η εικόνα που υπάρχει γύρω από τις πολύπλοκες, κατά κύριο λόγο, φόρμες του συνθέτη.

4.5 Οι επανεκτελέσεις από τον συνθέτη

Τίτλος τραγουδιού	Ποσότητα επανεκτέλεσης
Η ζωντοχήρα	3
Μόρτισσα κακιά	3
Αλανιέρα μου	3
Αρχοντοπούλα μου	3
Μικροπαντρεμένη	4
Πασαλιμανιώτισσα	7
Πολίτισσα ταταυλιανή	2
Παγκρατιώτισσα	5
Μ' έχουν λωλό τα χάρδια σου	2
Παραπονιέρα μου	4
Αρμενοπούλα	4
Κουκλάκι μου	11
Τα μάτια της Σμυρνιάς	5
Αγοροκοριτσάρα μου	4
Στον ποδονόρτη	3
Το κουκλί της κοκκινιάς	4
Δολοφόνισσα	4
Μαρίτσα Κουκλίτσα	5
Πριγκιπιώτισσα	2
Αλάνης μάνας γιός	2
Η πολίτισσα	3
Στην Αθήνα	4
Τζιτζιφιιώτισσα	3
Χασικλού	4
Η Φαληριώτισσα	2
Αϊντε ρε χήρα άπονη	6
Εβραιοπούλα	2
Τρελή ναζού	4

Στους ποδαράδες / Θε να 'ρθω στους ποδαράδες	2
Σπασ' τα, ρήμαξ' τα	3
Του γρι-γρι τα ψαράδκια	2
Αγαπησιάρης	3
Ίσα ρε σοφεράκι / Ίσα σοφεράκι / Σοφεράκι	3
Πάμε να σκοτοθούμε	2
Γλυκιά μου Έλλη	1
Λιλή η σκανδαλιέρα	3
Φονιάς δυστυχισμένος	2
Ο εργάτης	2
Γι' αυτό φουμάρω κοκαΐνη	2
Μπίντα γιάλα	2
Μοντέρνα χήρα	3
Χαρικλάκι	2
Εγώ είμαι η Λέλα	2
Γίνομαι άνδρας	2
Αεροπλάνο θα πάρω	3
Καλλιοπάκι	3
Τα λεφτά σου δεν τα θέλω	3
Δυό σεβντάδες	3
Βρε χήρα δε λυπάσαι	3
Φτώχεια μαζί με την τιμή	3
Με ζουρνάδες, με νταούλια	3
Έμαθα πως παντρεύεσαι	3
Ζευγολατιώτισσα	3
Μαριανθάκι	4
Φέρτε πρέζα να πρεζάρω	4
Χάθηκα, τρελάθηκα	3
Μοντέρνος χαράλαμπης	3
Ζούλα η Μαριωρή	2
Για μια χήρα παιχνιδιέρα	2

Οι ομορφιές της Λειβαδιάς	3
Για την αγάπη σου (στην ξενιτιά)	4
Στη Δραπετσώνα	3
Λούλα μου, Αθηνούλα μου	2
Βαρβάρα	3
Δημητρούλα	5
Αληθινή αγάπη	2
Αμάν, Κατερίνα μου	2
Η Μαρίκα η δασκάλα	4
Στου Λινάρδου την ταβέρνα	2
Τσαχπίνα μου (καμωματού μπομπίνα), Μπομπίνα τσαχπίνα, Τσαχπίνα (αφρόπλαστη μπομπίνα)	3
Ζουμπουλένια μάτια	4
Στο λεβέντη μας Τζιμ Λόντο	2
Τουρκοπούλα	3
Μπεκρής	2
Φελάχα	2
Σαν τα μάτια σου	2
(Η) Δακτυλογράφος	2
Αν σ' αγαπώ δεν φταίω εγώ / Αν σ' αγαπώ τι φταίω εγώ	2
Εγώ είμαι η μπολσεβίκα / Μπολσεβίκα	3
Είναι μια στο Περιστέρι	2
Πειραιώτισσα	2
Γκαρσόνα	2
Παιχνιδιάρρα	2
Βρε μάγισσα κακκιά	2
Στου Συγγρού	2
Κατινάκι φίλησέ με	2

Πίνακας 8 : Κομμάτια με ίδιους τίτλους.²⁰¹

²⁰¹ Ο πίνακας 8, είναι χωρισμένος για λόγους χωρητικότητας και καλύτερης ορατότητας σε τρία επιμέρους κομμάτια.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν 86 τίτλοι κομματιών, από την ηλεκτρονική βάση δεδομένων, οι οποίοι εντοπίστηκαν από δύο έως και έντεκα φορές, σε διαφορετικά τραγούδια. Πρόκειται για επανεκτελέσεις, σε κάθε περίπτωση. Να σημειωθεί ότι σε κάποιες περιπτώσεις δεν μπορούσαμε να εντοπίσουμε με απόλυτη βεβαιότητα και να τεκμηριώσουμε κάποιες από τις επανεκτελέσεις γιατί δεν είχαμε το ηχητικό δείγμα διαθέσιμο παρά μόνο τις πληροφορίες της ηλεκτρονικής βάσης δεδομένων. Στις περιπτώσεις που δεν βρέθηκε το ηχητικό δείγμα, λάβαμε ως ίδια τα τραγούδια κατά την καταμέτρηση, με βάση μόνο τον τίτλο. Στις περιπτώσεις αυτές δεν μπορούμε να γνωρίζουμε αν προκύπτει περίπτωση απλής συνωνυμίας του τραγουδιού.

Επίσης, ο Μανιάτης (2001) αναγράφει πολλές φορές το τραγούδι με διαφορετικό τον τίτλο, είτε ακόμη η πρωτότυπη εκτέλεση να κυκλοφόρησε με καθαυτό τον τρόπο.²⁰² Για παράδειγμα, μπορεί να λείπει το αρχικό άρθρο ή ο τίτλος να είναι ελαφρώς παραλλαγμένος, όπως στην πρώτη εκτέλεση του κομματιού *Παραπονιάρια μου*,²⁰³ που το εντοπίσαμε σε 4 διαφορετικές εκδοχές. Η δεύτερη εκτέλεση δεν βρέθηκε και δεν αναγράφεται η κτητική αντωνυμία *μου*, όπως επίσης στην τρίτη εκτέλεση δεν αναφέρεται η αντωνυμία. Στην τέταρτη εκτέλεση το κομμάτι αναγράφεται ως *Η παραπονιάρια*.

Στο κομμάτι επίσης *Η ζωντοχήρα*²⁰⁴, που είναι, απ' όσο γνωρίζουμε και το ντεμπούτο του Τούντα στη δισκογραφία, το εντοπίσαμε τρεις φορές. Ωστόσο, δεν έχουμε ηχητικό δείγμα της δεύτερης. Το ενδιαφέρον της τρίτης εκτέλεσης είναι ότι κυκλοφόρησε με τίτλο *Η μόρτισσα*,²⁰⁵ αλλά επί της ουσίας με τους ίδιους στίχους. Βλέπουμε εδώ μία ρευστότητα ως προς τη διαχείριση των τίτλων. Η αλλαγή ίσως προέκυψε στην περίπτωση της *μόρτισσας*, επειδή οι πρώτοι στίχοι του τραγουδιού είναι οι εξής: «Μια μόρτισσα θεότρελη, τσαχτίνα και τσακίρα, μου 'χει σηκώσει το μυαλό, έμορφη ζωντοχήρα». Είναι πιθανόν κατά την διαδικασία της επανεκτέλεσης, οι μουσικοί ή ο συνθέτης, να αναφέρονταν στο τραγούδι με τον πρώτο του στίχο κι αυτό να επικράτησε ύστερα. Άλλωστε οι μουσικοί συνηθίζουν να λειτουργούν κατά κάποιο τρόπο συνθηματικά και με συντομίες κατά την ώρα της δουλειάς.

²⁰² Αυτή η τακτική (στην δεύτερη περίπτωση) θα μπορούσαμε να πούμε ότι εμπεριέχει και λαϊκότητα.

²⁰³ *Παραπονιάρια μου*, Odeon GO 5922 – GA 1302, 1928: <https://youtu.be/cCsXC51xEW4>.

²⁰⁴ *Η ζωντοχήρα*, Victor 23264 – VI 72489, 1919: https://youtu.be/szCDMvLfR_I.

²⁰⁵ *Η μόρτισσα*, Polydor 4581 AR – V 45108, 1926: <https://youtu.be/ShWtsemPtRM>.

Υπήρξαν ακόμη περιπτώσεις όπου συναντήσαμε το ίδιο take σε δύο σημεία, όπως στην περίπτωση του κομματιού *Μοντέρνα χήρα*,²⁰⁶ με διαφορετικό όμως τον κωδικό καταλόγου. Το ίδιο κομμάτι επίσης το συναντήσαμε με το τίτλο *Χήρα μοντέρνα*,²⁰⁷.

Σημαντικό είναι να αναφερθούμε στο κομμάτι *Αν σ' αγαπώ τι φταίω εγώ*²⁰⁸ που εμφανίζεται και ως *Αν σ' αγαπώ δεν φταίω εγώ*,²⁰⁹ που έχει έντονες διαφορές παρόλο που οι στίχοι είναι οι ίδιοι. Τα δύο κομμάτια έχουν διαφορετική εισαγωγή καθώς επίσης αν και είναι σε ρυθμό 7/8, το πρώτο είναι αρκετά ρευστό και απλωμένο ρυθμικά με οπερετίστικη διάθεση στην φωνητική ερμηνεία ενώ το δεύτερο είναι πιο staccato σε ρυθμό και θα μπορούσαμε πιο εύκολα να το κατατάξουμε ως καλαματιανό, σε αντίθεση με το πρώτο που ενώ είναι σε 7/8 (3+2+2) έχει μία αλαφράγκα διάθεση. Διαφορετικό επίσης είναι το οργανολόγιο μεταξύ τους και η φόρμα.

Τέλος, στο κομμάτι *Αϊντε ρε χήρα άπονη*²¹⁰ που εμφανίζεται έξι διαφορετικές φορές, το βρίσκουμε χωρίς ταξίμι στην εισαγωγή του στην εκτέλεση με τον παραλλαγμένο τίτλο *Αϊντε βρε χήρα*.²¹¹

Από τα παραπάνω παραδείγματα βλέπουμε ότι ο Τούντας σε πολλές περιπτώσεις διαχειριζόταν τα έργα του με διακειμενική ματιά, ρευστότητα και με διάθεση αναδημιουργίας. Όπως περιγράφει και ο Ορδουλίδης για τα λαϊκά ιδιώματα: «Ο πυρήνας του λαϊκού χαρακτηρίζεται ακριβώς από “ανοιχτό” της φόρμας έκφρασης [...] δεν μπαίνει ποτέ τελεία στο έργο. Στα λαϊκά ιδιώματα μία εκτέλεση αποτελεί και μία νέα δημιουργία».²¹²

²⁰⁶ *Μοντέρνα χήρα*, Columbia WG 416 – DG 298, 1932 και Columbia WG 416 – DG 303, 1932: <https://youtu.be/g4mLPiQ6BA4>.

²⁰⁷ *Χήρα μοντέρνα*, Odeon GO 1802 – GA 1622, 1932: <https://youtu.be/mMw8XbtNQPw>.

²⁰⁸ *Αν σ' αγαπώ τι φταίω εγώ*, Odeon GO 1499 – GA 1543, 1930 ή 1931: <https://youtu.be/pEFQhM7T5ds>.

²⁰⁹ *Αν σ' αγαπώ δεν φταίω εγώ*, Columbia CG 1676 – DG 6345, 1937: <https://youtu.be/O7xHZ6mHfWY>.

²¹⁰ *Αϊντε ρε χήρα άπονη*, Odeon GO 476 – GA 1232, 1927: https://youtu.be/vAIZZcrL_Is.

²¹¹ *Αϊντε βρε χήρα*, HMV – AO 276, 1928: <https://youtu.be/d3B5lvyQoGw>.

²¹² Για αναφορές στη διακειμενικότητα του Τούντα βλέπε τα κεφάλαια: 3.2 και 3.3 της παρούσας εργασίας.

Συμπεράσματα

Φτάνοντας στο τέλος της εργασίας μας προέκυψε ένας αριθμός συμπερασμάτων. Αρχικά, να πούμε ότι κατέστη δυσμενής η τεκμηρίωση γύρω από τα βασικά στοιχεία του Τούντα, όπως αυτά των ετών γεννήσεως και θανάτου, καθώς και αυτά της δράσης του, των γεωγραφικών μετακινήσεών του και των ετών που υπήρξε καλλιτεχνικός διευθυντής. Ζητήματα επίσης υπήρξαν και με την τεκμηρίωση των τραγουδιών της δισκογραφίας του. Σε προσωπικό επίπεδο, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ως αιτία αυτής της σύγχυσης τουλάχιστον τέσσερις παραμέτρους.

Αρχικά γιατί η άλωση της Σμύρνης, με τις φωτιές και τις γενικότερες καταστροφές, είχε ως αποτέλεσμα σαφώς να χαθούν και να καταστραφούν πληροφορίες χρήσιμες για τον συνθέτη. Δεύτερον, ο χρόνος που ξεπερνά τον ένα αιώνα από την γέννηση του συνθέτη (1886) είναι ένα μεγάλο χρονικό διάστημα και σε συνδυασμό με τις καταστροφές αλλά και έπειτα, κατά τα χρόνια διαμονής του Τούντα στην Αθήνα, καθιστά κι αυτός δυσκολότερη την εμβάθυνση της έρευνας. Τρίτον, η έρευνα από μελετητές - ρεμπετολόγους που συνήθως έδρασαν χωρίς επιστημονική και ειδική μεθοδολογία, δημιούργησε μαύρες τρύπες και πολλές φορές αποπροσανατόλισε σε πολλά επίπεδα την έρευνά μας. Τέταρτον η άρνηση πολλών συλλεκτών να συμβάλλουν στην παραχώρηση του μουσικού και γενικότερου - πάσης φύσεως - σχετικού αρχείου, συνέβαλε και συμβάλει στα προβλήματα τεκμηρίωσης. Ενδιαφέρον στην έρευνα θα προκύψει ακόμη αν βρεθούν απόγονοι και αρχείο με στοιχεία για τον Τούντα.

Η συμμετοχή του στη δισκογραφία ως καλλιτεχνικός διευθυντής και ταυτόχρονα ως συνθέτης, κατέστησε τον Τούντα *insider*²¹³ σε κάτι αρκετά πολύπλοκο. Είχε την ματιά, θα λέγαμε της επιτυχίας, από δύο διαφορετικά πόστα. Αυτό του έθεσε δύο σημαντικές συντεταγμένες. Το καθήκον του συνθέτη που απέναντι στον εαυτό του ως καλλιτέχνης οφείλει να είναι συνεπής αλλά και το καθήκον του επαγγελματία καλλιτεχνικού διευθυντή που έπρεπε το «προϊόν» του, που ήταν ο ίδιος πολύ συχνά, να επιτύχει υψηλές πωλήσεις. Αν αυτά τα δύο διατηρήσουν την ποιότητα που τους επιβάλλεται, εκ των έσω, τότε προκύπτει το θεμιτό αποτέλεσμα για τον συνθέτη αλλά και για τον

²¹³ Για τον όρο *insider*, βλέπε ενδεικτικά: Scott (2009).

διευθυντή της εταιρείας. Ας μην ξεχνάμε ότι οι εταιρείες έχουν έναν αυτοσκοπό κι αυτός είναι το κέρδος.

Εκτός των άνω, προσεγγίσαμε την καλλιτεχνική φυσιογνωμία του Τούντα στην προσπάθεια ανάδειξης, εξέτασης και κατανόησης των δεδομένων που προέκυψαν από την έρευνά μας. Μέσα από αυτά προβλήθηκε ο κοσμοπολιτισμός του συνθέτη, ο πολυστυλισμός και ο συγκρητικός τρόπος σκέψης και σύνθεσης, που εν μέρει είναι απόρροια της ζωής του στην Σμύρνη και στα λοιπά αστικά κέντρα που έζησε ή πέρασε κατά καιρούς και αλληλεπίδρασε με διαφορετικά και διάφορα ακούσματα και ρεπερτόρια.

Ο πολυστυλισμός του Τούντα προβλήθηκε επίσης και μέσω της προσέγγισης του μουσικού δικτύου της Ανατολικής Μεσογείου που συμπεριλαμβάνονται και περιοχές που έζησε και έδρασε ο συνθέτης. Σημαντικό ρόλο διαδραμάτισαν επίσης και οι συνεργασίες του με τις εστουδιαντίνες και με τους μουσικούς που γνωρίζουμε ότι συνεργάστηκε στην Αθήνα, όπως η στενή συνεργασία και η φιλία του με τον Δημήτρη Σέμση «Σαλονικιό» αλλά και με ένα πλήθος από σημαντικούς τραγουδιστές και τραγουδίστριες, όπως η συνεργασία του με τον Βιδάλη, τον Περπινιάδη, την Εσκενάζυ, την Αμπατζή αλλά και πολλούς άλλους.

Τέλος, η αποδελτίωση του μουσικού υλικού και άλλων χρήσιμων πληροφοριών από την ηλεκτρονική βάση δεδομένων ανέδειξε πλήθος πληροφοριών που υπό άλλες συνθήκες δεν θα μπορούσαν να φανούν. Πιο συγκεκριμένα, η λεπτομερής προσέγγιση γύρω από τα έτη στη δισκογραφία σε κάθε μία εταιρεία, η αποδελτίωση των ρυθμών, των διαφορετικών οργανολογιών και φορμών, μέσα από πίνακες, γραφήματα και διαγράμματα, οδήγησε στην ανάδειξη του πολυστυλισμού, της διακειμενικότητας, καθώς και της ανάγκης για πειραματισμό και ελευθερία έκφρασης του Τούντα. Λειτουργώντας ο ίδιος με ένα πλήθος συνθετικών διαθέσεων, συνθέτει τραγούδια άλλοτε με χαρακτηριστικά οπερέτας και ελαφρού τραγουδιού, άλλοτε στο «σμυρναϊκό» στυλ, άλλοτε στο λεγόμενο «πειραιώτικο» κι αυτά σε συνδυασμό με το προσωπικό στυλ και αισθητική που ντύνουν οι τραγουδιστές – τραγουδίστριες αλλά και οι μουσικοί. Συνεπώς, ο προσδιορισμός που του δίνεται συνήθως ως: «...ο κυριότερος εκπρόσωπος του σμυρνέϊκου και κλασσικού ρεμπέτικου»,²¹⁴ θα λέγαμε ότι

²¹⁴ Βλέπε ενδεικτικά: Χατζηδουλής (χ. χ. σ. 37), και :

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A0%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CE%B3%CE%B9%CF%8E%CF%84%CE%B7%CF%82_%CE%A4%CE%BF%CF%8D%CE%BD%CF%84%CE%B1%CF%82.

είναι περιοριστικός και παραπλανητικός. Η ανάγκη μας ήταν να αναλύσουμε σε βάθος τους άνω όρους ώστε να αντικατοπτρίζεται σε βάθος η ποιότητα του συνθέτη.

Είναι δύσκολο να κατηγοριοποιήσουμε το μουσικό πορτρέτο του Τούντα και να προσδιορίσουμε με κάποιο στυλ την μουσική του, βάζοντάς τη σε ένα στενό χώρο υπόστασης, εξαιτίας των παραπάνω συνθηκών. Ίσως μπορούμε να μιλάμε για τα διαφορετικά μουσικά του στυλ, που ενστερνίζεται κατά καιρούς, τα οποία δεν είναι απολύτως διακριτά ως προς το είδος τους, κάτι όμως που δεν αποτελεί ζήτημα παρά τροφή για περαιτέρω έρευνα πάνω σε αυτή την εργασία.

Παραρτήματα

Παράρτημα Α: Οργανολόγια κομματιών.

- 001: ΒΙΟΛΙ, ΣΑΝΤΟΥΡΙ, ΟΥΤΙ
- 002: ΚΙΘΑΡΑ, ΜΑΝΤΟΛΙΝΟ
- 003: ΒΙΟΛΙ, ΣΑΝΤΟΥΡΙ, ΚΙΘΑΡΑ
- 004: ΒΙΟΛΙΑ (2), ΚΟΝΤΡΑΜΠΑΣΟ, ΠΙΑΝΟ
- 005: ΒΙΟΛΙ, ΣΑΝΤΟΥΡΙ
- 006: ΒΙΟΛΙ, ΟΜΠΟΕ, ΠΙΑΝΟ, ΤΟΥΜΠΙΑ, ΚΑΣΤΑΝΙΕΤΕΣ, ΚΑΜΠΑΝΑΚΙ
- 007: ΒΙΟΛΙ, ΚΑΝΟΝΙ, ΟΥΤΙΑ (2)
- 008: ΒΙΟΛΙΑ (2), ΟΜΠΟΕ, ΠΙΑΝΟ, ΤΟΥΜΠΙΑ, ΚΑΣΤΑΝΙΕΤΕΣ
- 009: ΚΑΝΟΝΙ, ΒΙΟΛΙ, ΟΥΤΙ
- 010: ΒΙΟΛΙ, ΟΥΤΙ
- 011: ΒΙΟΛΙΑ (2), ΚΟΡΝΟ, ΟΜΠΟΕ, ΤΟΥΜΠΙΑ,
- 012: ΒΙΟΛΙ, ΚΟΡΝΟ, ΠΙΑΝΟ, ΚΑΣΤΑΝΙΕΤΕΣ
- 013: ΒΙΟΛΙ, ΤΟΥΜΠΙΑ, ΠΙΑΝΟ, ΑΡΜΟΝΙΚΑ, ΚΑΣΤΑΝΙΕΤΕΣ
- 014: ΒΙΟΛΙ, ΚΙΘΑΡΑ
- 015: ΒΙΟΛΙ, ΟΥΤΙ, ΚΙΘΑΡΑ
- 016: ΒΙΟΛΙ, ΣΑΝΤΟΥΡΙ, ΟΥΤΙ, ΚΙΘΑΡΑ
- 017: ΒΙΟΛΙ, ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΛΥΡΑ, ΟΥΤΙ, ΚΙΘΑΡΑ, ΚΑΣΤΑΝΙΕΤΕΣ
- 018: ΒΙΟΛΙ, ΣΑΝΤΟΥΡΙ, ΟΥΤΙ, ΚΙΘΑΡΑ, ΚΑΣΤΑΝΙΕΤΕΣ
- 019: ΒΙΟΛΙ, ΚΟΡΝΟ, ΤΟΥΜΠΙΑ, ΠΙΑΤΙΝΙ
- 020: ΒΙΟΛΙ, ΚΟΡΝΟ, ΠΙΑΝΟ, ΤΟΥΜΠΙΑ, ΜΠΑΣΣΟ ΚΡΟΥΣΤΟ
- 021: ΒΙΟΛΙ, ΚΟΝΤΡΑΜΠΑΣΟ, ΚΟΥΔΟΥΝΑ, ΠΙΑΤΙΝΙ
- 022: ΒΙΟΛΙ, ΟΥΤΙ, ΖΙΛΙΕΣ
- 023: ΒΙΟΛΙ, ΣΑΝΤΟΥΡΙ, ΟΥΤΙ, ΚΑΣΤΑΝΙΕΤΕΣ
- 024: ΒΙΟΛΙ, ΣΑΝΤΟΥΡΙ, ΚΙΘΑΡΑ, ΚΑΣΤΑΝΙΕΤΕΣ
- 025: ΛΥΡΑ ΠΟΛΙΤΙΚΗ, ΟΥΤΙ, ΚΑΣΤΑΝΙΕΤΕΣ
- 026: ΒΙΟΛΙ, ΛΑΟΥΤΟ
- 027: ΜΑΝΤΟΛΙΝΑΤΑ, ΧΟΡΩΔΙΑ, ΚΙΘΑΡΑ, ΦΛΟΓΕΡΑ ΜΕΤΑΛΙΚΗ
- 028: ΜΑΝΤΟΛΙΝΑΤΑ, ΧΟΡΩΔΙΑ, ΚΙΘΑΡΑ
- 029: ΒΙΟΛΙ, ΚΙΘΑΡΑ, ΖΙΛΙΕΣ
- 030: ΒΙΟΛΙ, ΛΥΡΑ ΠΟΛΙΤΙΚΗ, ΟΥΤΙ, ΣΑΝΤΟΥΡΙ, ΖΙΛΙΕΣ
- 031: ΒΙΟΛΙ, ΛΥΡΑ ΠΟΛΙΤΙΚΗ, ΟΥΤΙ
- 032: ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ, ΜΑΝΤΟΛΙΝΟ, ΚΙΘΑΡΑ
- 033: ΒΙΟΛΙ, ΚΛΑΡΙΝΟ, ΣΑΝΤΟΥΡΙ, ΚΙΘΑΡΑ
- 034: ΒΙΟΛΙ, ΣΑΝΤΟΥΡΙ, ΚΙΘΑΡΑ, ΚΑΣΤΑΝΙΕΤΕΣ, ΑΓΝΩΣΤΟ ΚΡΟΥΣΤΟ
- 035: ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ, ΚΙΘΑΡΑ, ΑΓΝΩΣΤΟ ΚΡΟΥΣΤΟ
- 036: ΒΙΟΛΙ, ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΛΥΡΑ, ΟΥΤΙ, ΚΙΘΑΡΑ, ΚΑΝΟΝΑΚΙ
- 037: ΚΙΘΑΡΕΣ (2), ΞΥΛΙΝΑ ΚΟΥΤΑΛΙΑ
- 038: ΒΙΟΛΙ, ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΛΥΡΑ, ΟΥΤΙ, ΚΙΘΑΡΑ, ΤΟΥΜΠΕΛΕΚΙ, ΞΥΛΙΝΑ ΚΟΥΤΑΛΙΑ
- 039: ΧΑΒΑΓΙΑ, ΚΙΘΑΡΑ, ΜΑΝΤΟΛΙΝΟ, ΜΠΙΑΝΤΖΟ
- 040: ΜΑΝΤΟΛΙΝΑ (2), ΚΙΘΑΡΑ, ΑΡΜΟΝΙΚΑ, ΜΠΙΑΝΤΖΟ

041:ΒΙΟΛΙ, ΚΑΝΟΝΙ, ΟΥΤΙ, ΖΙΛΙΕΣ
042: ΒΙΟΛΙ, ΚΙΘΑΡΑ, ΞΥΛΙΝΑ ΚΟΥΤΑΛΙΑ
043: ΒΙΟΛΙ, ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΛΥΡΑ ,ΚΙΘΑΡΑ
044: ΜΑΝΤΟΛΙΝΑ(2), ΚΙΘΑΡΑ, ΑΡΜΟΝΙΚΑ
045=087: ΜΑΝΤΟΛΙΝΟ, ΚΙΘΑΡΑ, ΑΡΜΟΝΙΚΑ
046: ΒΙΟΛΙ, ΚΙΘΑΡΑ, ΟΥΤΙ, ΖΙΛΙΕΣ
047: ΒΙΟΛΙ, ΚΙΘΑΡΑ, ΟΥΤΙ, ΚΑΝΟΝΙ
048: ΒΙΟΛΙ, ΚΙΘΑΡΑ, ΜΑΝΤΟΛΙΝΟ, ΚΑΣΤΑΝΙΕΤΕΣ
049:ΚΙΘΑΡΑ, ΚΙΘΑΡΑ ή ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ (ΜΟΝΕΣ ΧΟΡΔΕΣ)
050: ΒΙΟΛΙ, ΟΥΤΙ, ΚΙΘΑΡΑ, ΜΕΤΑΛΙΚΑ ΚΟΥΤΑΛΙΑ
051: ΜΑΝΤΟΛΙΝΟ, ΚΙΘΑΡΑ, ΟΥΤΙ
052: ΒΙΟΛΙ, ΟΥΤΙ, ΜΠΑΝΤΖΟ, ΚΑΣΤΑΝΙΕΤΕΣ
053: ΚΙΘΑΡΑ, ΜΑΝΤΟΛΙΝΟ, ΜΠΑΓΛΑΜΑΣ
054: ΚΙΘΑΡΕΣ (2), ΜΑΝΤΟΛΙΝΑ (2)
055=079: ΒΙΟΛΙ, ΚΙΘΑΡΑ, ΜΑΝΤΟΛΙΝΑ (2)
056: ΚΙΘΑΡΕΣ(2), ΜΑΝΤΟΛΙΝΟ, ΒΙΟΛΙ
057: ΒΙΟΛΙ, ΚΙΘΑΡΑ, ΜΑΝΤΟΛΙΝΟ, ΖΙΛΙΕΣ
058: ΚΙΘΑΡΑ, ΜΑΝΤΟΛΙΝΑ (2)
059: ΚΙΘΑΡΑ, ΚΛΑΡΙΝΟ
060: ΚΙΘΑΡΑ, ΤΣΟΥΜΠΟΥΣ, ΒΙΟΛΙ
061: ΒΙΟΛΙ, ΚΙΘΑΡΑ, ΟΥΤΙ, ΤΡΟΜΠΙΕΤΑ
062: ΚΙΘΑΡΑ, ΤΡΟΜΠΙΕΤΑ, ΜΑΝΤΟΛΙΝΑ(2)
063:ΒΙΟΛΙ, ΤΖΟΥΡΑΣ ή ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ, ΚΙΘΑΡΑ
064: ΒΙΟΛΙ, ΟΥΤΙ, ΜΑΝΤΟΛΙΝΟ, ΣΑΝΤΟΥΡΙ
065: ΒΙΟΛΙ, ΚΟΝΤΡΑΜΠΑΣΟ, ΠΙΑΝΟ, ΟΥΤΙ
066: ΚΛΑΡΙΝΟ, ΚΙΘΑΡΑ, ΟΥΤΙ
067: ΚΙΘΑΡΕΣ (2), ΟΥΤΙ, ΤΟΥΜΠΕΛΕΚΙ, ΚΛΑΡΙΝΟ
069: ΒΙΟΛΙ, ΟΥΤΙΑ (2), ΠΙΑΝΟ
070: ΟΥΤΙ, ΚΛΑΡΙΝΟ, ΚΟΝΤΡΑΜΠΑΣΟ, ΚΙΘΑΡΑ, ΑΡΜΟΝΙΚΑ
071: ΒΙΟΛΙ, ΚΙΘΑΡΑ, ΟΥΤΙ, ΚΑΝΟΝΙ, ΖΙΛΙΕΣ
072: ΚΙΘΑΡΕΣ (2), ΠΟΤΗΡΑΚΙΑ
073: ΒΙΟΛΙ, ΚΙΘΑΡΑ, ΟΥΤΙ, ΑΡΜΟΝΙΚΑ, ΠΙΑΝΟ
074: ΚΙΘΑΡΑ, ΟΥΤΙ, ΜΑΝΤΟΛΙΝΟ, ΤΖΟΥΡΑΣ ή ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ
075: ΒΙΟΛΙΑ (2), ΚΙΘΑΡΑ, ΟΥΤΙ
076: ΒΙΟΛΙ, ΚΙΘΑΡΑ, ΟΥΤΙΑ (2), ΖΙΛΙΕΣ
077: ΒΙΟΛΙ, ΚΙΘΑΡΑ, ΚΛΑΡΙΝΟ, ΤΣΟΥΜΠΟΥΣ
078: ΒΙΟΛΙ, ΚΙΘΑΡΑ, ΟΥΤΙ, ΜΑΝΤΟΛΙΝΟ
080: ΚΙΘΑΡΑ, ΜΑΝΤΟΛΙΝΟ, ΤΖΟΥΡΑΣ
081: ΚΙΘΑΡΑ, ΟΥΤΙ, ΚΛΑΡΙΝΟ
082: ΚΙΘΑΡΕΣ (2), ΑΡΜΟΝΙΚΑ, ΜΑΝΤΟΛΙΝΟ
083: ΠΙΑΝΟ, ΒΙΟΛΙΑ (2-3)
084: ΚΙΘΑΡΑ, ΤΖΟΥΡΑΣ, ΜΠΑΓΛΑΜΑΣ
085: ΚΙΘΑΡΑ, ΚΛΑΡΙΝΟ, ΒΙΟΛΙ, ΚΑΝΟΝΙ
086: ΠΙΑΝΟ, ΜΑΝΤΟΛΙΝΟ, ΚΙΘΑΡΑ
088: ΑΚΟΡΝΤΕΟΝ, ΚΙΘΑΡΑ, ΜΑΝΤΟΛΑ, ΜΑΝΤΟΛΙΝΟ, ΒΙΟΛΙ
089: ΑΚΟΡΝΤΕΟΝ, ΚΙΘΑΡΑ, ΜΑΝΤΟΛΙΝΑ (2)
090: ΚΙΘΑΡΑ, ΜΑΝΤΟΛΑ, ΒΙΟΛΙ, ΚΛΑΡΙΝΟ
091: ΚΙΘΑΡΑ, ΒΙΟΛΙ, ΜΑΝΤΟΛΑ, ΜΑΝΤΟΛΙΝΟ
092: ΒΙΟΛΙ, ΟΥΤΙ, ΚΙΘΑΡΑ, ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ
093: ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ, ΚΛΑΡΙΝΟ, ΚΙΘΑΡΑ

O94: ΒΙΟΛΙ, ΜΑΝΤΟΛΑ, ΚΙΘΑΡΑ
O95: ΒΙΟΛΙ, ΜΑΝΤΟΛΑ, ΚΙΘΑΡΑ, ΛΑΟΥΤΟ
O96: ΒΙΟΛΙ, ΚΙΘΑΡΑ, ΜΠΑΝΤΖΟ
O97: ΑΚΟΡΝΤΕΟΝ, ΚΙΘΑΡΑ, ΜΑΝΤΟΛΙΝΟ, ΜΑΝΤΟΛΑ
O98: ΚΙΘΑΡΑ, ΜΠΟΥΖΟΥΚΙΑ (2), ΜΑΝΤΟΛΙΝΟ
O99: ΚΙΘΑΡΑ, ΒΙΟΛΙ, ΚΛΑΡΙΝΟ, ΟΥΤΙ ή ΜΠΑΝΤΖΟ
O100: ΒΙΟΛΙ, ΟΥΤΙ, ΚΙΘΑΡΑ, ΚΛΑΡΙΝΟ
O101: ΚΙΘΑΡΑ, ΚΛΑΡΙΝΟ, ΑΚΟΡΝΤΕΟΝ, ΜΑΝΤΟΛΙΝΟ
O102: ΚΙΘΑΡΑ, ΚΛΑΡΙΝΟ, ΒΙΟΛΙ, ΑΚΟΡΝΤΕΟΝ, ΜΑΝΤΟΛΙΝΟ, ΜΑΝΤΟΛΑ
O103: ΚΙΘΑΡΑ, ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ, ΜΠΑΓΛΑΜΑΣ
O104: ΚΙΘΑΡΑ, ΜΑΝΤΟΛΑ, ΜΑΝΤΟΛΙΝΟ
O105: ΚΙΘΑΡΑ, ΜΠΟΥΖΟΥΚΙΑ (2)
O106: ΚΙΘΑΡΑ, ΜΠΟΥΖΟΥΚΙΑ (2), ΜΠΑΓΛΑΜΑΣ
O107: ΚΙΘΑΡΑ, ΟΥΤΙΑ (2), ΒΙΟΛΙ
O108: ΚΙΘΑΡΑ, ΒΙΟΛΙ, ΑΚΟΡΝΤΕΟΝ, ΝΤΕΦΙ
O109: ΚΙΘΑΡΑ, ΜΠΟΥΖΟΥΚΙΑ (2), ΚΑΣΤΑΝΙΕΤΕΣ
O110: ΚΙΘΑΡΑ, ΜΠΟΥΚΙΑ (2), ΚΟΥΔΟΥΝΑ
O111: ΚΙΘΑΡΑ, ΒΙΟΛΙ, ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΛΥΡΑ, ΟΥΤΙ
O112: ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΛΥΡΑ, ΟΥΤΙ
O113: ΒΙΟΛΙΑ (2), ΚΟΝΤΡΑΜΠΑΣΟ, ΚΟΡΝΟ, ΑΡΜΟΝΙΚΑ, ΚΑΣΤΑΝΙΕΤΕΣ
O114: ΒΙΟΛΙΑ (2-3), ΚΟΝΤΡΑΜΠΑΣΟ, ΚΛΑΡΙΝΟ, ΚΡΟΥΣΤΟ
O115: ΑΚΟΡΝΤΕΟΝ, ΚΙΘΑΡΑ, ΜΑΝΤΟΛΑ ή ΟΥΤΙ
O116: ΜΑΝΤΟΛΙΝΑ (2), ΚΙΘΑΡΑ, ΚΑΣΤΑΝΙΕΤΕΣ
O117: ΒΙΟΛΙ, ΟΜΠΟΕ, ΠΙΑΝΟ, ΤΟΥΜΠΑ, ΜΕΤΑΛΛΟΦΩΝΟ, ΚΑΣΤΑΝΙΕΤΕΣ,
2 ΦΩΝΕΣ
O118: ΒΙΟΛΙ, ΟΜΠΟΕ, ΠΙΑΝΟ, ΤΟΥΜΠΑ, ΚΑΣΤΑΝΙΕΤΕΣ, ΚΟΡΝΟ;, 2 ΦΩΝΕΣ
O119: ΒΙΟΛΙ, ΚΟΡΝΟ, ΤΟΥΜΠΑ
O120: ΒΙΟΛΙ, ΣΑΝΤΟΥΡΙ, ΚΑΣΤΑΝΙΕΤΕΣ
O121: ΒΙΟΛΙ, ΚΙΘΑΡΑ, ΠΙΑΝΟ

Παράρτημα Β: Φόρμες κομματιών.

- Φ01: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ Χ2)Χ2
Φ02: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ Χ2)
Φ03: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΡΕΦΡΕΝ Χ2)Χ2, ΕΙΣΑΓΩΓΗ
Φ04: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ Α', ΘΕΜΑ, ΓΕΦΥΡΑ Β', ΘΕΜΑ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ, ΘΕΜΑ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ, ΑΠΑΝΤΗΣΗ)
Φ05: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ Χ2, ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ(ΜΟΝΟ ΤΟ Β' ΜΕΡΟΣ))
Φ06: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α'+Β' ΜΕΡΟΣ, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Α'+Β') +ΧΟΡΑ: 3.21"(ΟΛΑ ΤΑ ΠΡΩΤΑ) + 48" Η ΧΟΡΑ
Φ07: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΘΕΜΑ, ΡΕΦΡΕΝ Χ2, ΑΠΑΝΤΗΣΗ)
Φ08: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α'+Β' ΜΕΡΟΣ, ΚΟΥΠΛΕ, ΡΕΦΡΕΝ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β' ΜΕΡΟΣ, ΡΕΦΡΕΝ)
Φ09: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' Χ2, Β', Γ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ Χ2, ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ Χ2)
Φ10: (ΤΑΞΙΜΙ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ-ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ Α', ΡΕΦΡΕΝ Χ2, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ, ΓΕΦΥΡΑ Β' Χ2, ΓΕΦΥΡΑ Α', ΡΕΦΡΕΝ Χ2)
Φ11: (ΤΑΞΙΜΙ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', Β' Χ2, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Χ2)
Φ12: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Χ2, ΤΕΛΟΣ ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Χ2)
Φ13: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΡΕΦΡΕΝ) Χ2
Φ14: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΘΕΜΑ, ΡΕΦΡΕΝ)
Φ15: (ΤΑΞΙΜΙ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ Χ2)
Φ16: (ΤΑΞΙΜΙ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Χ2)
Φ17: (ΤΑΞΙΜΙ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ, ΘΕΜΑ, ΤΑΞΙΜΙ)
Φ18: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α'+Β', ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Χ2)
Φ19: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΡΕΦΡΕΝ), (ΚΟΥΠΛΕ, ΡΕΦΡΕΝ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2)+ ΧΟΡΑ: 2.49"(ΟΛΑ ΤΑ ΠΡΩΤΑ)+19" Η ΧΟΡΑ
Φ20: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Χ2)
Φ21: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α'+Β', ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ Χ2)+ΧΟΡΑ: 3.02"(ΟΛΑ ΤΑ ΠΡΩΤΑ)+32" Η ΧΟΡΑ
Φ22: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α'+Β', ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Χ2, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α'+Β'+Β', ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Χ2)
Φ23: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α'+Β', ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Χ2)+ΧΟΡΑ:2.32"(ΟΛΑ ΤΑ ΠΡΩΤΑ)+22" Η ΧΟΡΑ
Φ24: (ΤΑΞΙΜΙ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ, ΡΕΦΡΕΝ, ΘΕΜΑ, ΤΑΞΙΜΙ)
Φ25: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α'+Β', ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ)+ΧΟΡΑ: 2.54"(ΟΛΑ ΤΑ ΠΡΩΤΑ)+22" Η ΧΟΡΑ
Φ26: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ Χ2) Χ2
Φ27: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ, ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ, ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ, ΑΠΑΝΤΗΣΗ)
Φ28: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ3, ΑΠΑΝΤΗΣΗ)
Φ29: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ)+ΧΟΡΑ:2.30"(ΟΛΑ ΤΑ ΠΡΩΤΑ)+35" Η ΧΟΡΑ

Φ30: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ, ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ) Χ2 + ΠΑΡΑΛΛΑΓΗ ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ

Φ31: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ) Χ2 +ΤΑΞΙΜΙ, ΘΕΜΑ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΥ ΤΕΤΡΑΜΕΤΡΟΥ ΤΟΥ ΡΕΦΡΕΝ

Φ32: ΕΙΣΑΓΩΓΗ, (ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ Χ2), ΤΑΞΙΜΙ

Φ33: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, Α' ΣΤΡ, Β' ΣΤΡ, Γ' ΣΤΡ, ΤΑΞΙΜΙ)

Φ34: ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ, ΑΜΑΝΕΣ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ

Φ35: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ) Χ2+ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Φ36: ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ, ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΤΑΞΙΜΙ

Φ37: ΤΑΞΙΜΙ, Α' ΣΤΡ, Β' ΣΤΡ, ΡΕΦΡΕΝ, ΟΡΓΑΝΙΚΟ ΘΕΜΑ

Φ38: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α'+Β' ΜΕΡΟΣ, ΚΟΥΠΛΕ, ΡΕΦΡΕΝ) Χ2

Φ39: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ) Χ2

Φ40: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΡΕΦΡΕΝ) Χ2+ ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΤΑΞΙΜΙ, ΘΕΜΑ ΡΕΦΡΕΝ

Φ41: ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ, ΜΕΡΟΣ Β'

Φ42: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ) Χ2, ΕΙΣΑΓΩΓΗ(ΜΣΗ ΟΡΧΗΣΡΙΚΗ/ΜΙΣΗ ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΙΚΗ)

Φ43: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ, ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ, Β' ΜΕΡΟΣ ΡΕΦΡΕΝ) Χ2

Φ44: (ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ) Χ2 +ΦΡΑΣΗ

Φ45: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ) Χ2

Φ46: ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΓΕΦΥΡΑ Α', ΘΕΜΑ, ΓΕΦΥΡΑ Β', ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΡΕΦΡΕΝ, ΤΑΞΙΜΙ

Φ47: ΕΙΣΑΓΩΓΗ, (ΚΟΥΠΛΕ, ΑΠΑΝΤΗΣΗ) Χ2, ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ

Φ48: ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Χ2, ΤΑΞΙΜΙ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Φ49: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΓΕΦΥΡΑ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Χ2) Χ2 + Β' ΜΕΡΟΣ ΡΕΦΡΕΝ ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ

Φ50: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ Χ2, ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ Χ2) Χ2

Φ51: ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΓΕΦΥΡΑ, ΘΕΜΑ, ΡΕΦΡΕΝ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Φ52: ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Χ2, ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Χ2

Φ53: ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ-ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ-ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ-ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ-ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΤΑΞΙΜΙ

Φ54: ΤΑΞΙΜΙ ΟΡΓΑΝΙΚΟ, ΑΜΑΝΕΣ(Α' ΣΤΙΧΟΣ- Β' ΣΤΙΧΟΣ), ΤΑΞΙΜΙ ΟΡΓΑΝΙΚΟ

Φ55: ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ, ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ Χ2, ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ, ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ

Φ56: ΕΙΣΑΓΩΓΗ + (ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ Χ2) Χ2

Φ57: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Χ2) Χ2 + ΧΟΡΑ: 3.42”(ΟΛΑ ΤΑ ΠΡΩΤΑ) + Η ΧΟΡΑ

Φ58: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Χ2) + ΧΟΡΑ:3.27” (ΟΛΑ ΤΑ ΠΡΩΤΑ) + ΧΟΡΑ

Φ59: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Χ2) Χ2, ΑΠΑΝΤΗΣΗ ΜΕ Β' ΜΕΡΟΣ ΡΕΦΡΕΝ

Φ60: (ΤΑΞΙΜΙ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ4, ΡΕΦΡΕΝ Χ2) +ΧΟΡΑ:
3.44”(ΟΛΑ ΤΑ ΠΡΩΤΑ) +32” Η ΧΟΡΑ

Φ61: ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΤΑΞΙΜΙ,
ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ.

Φ62: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ, ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ) Χ2+ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Φ63: ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ, ΡΕΦΡΕΝ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΡΕΦΡΕΝ,
ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2

Φ64: ΤΑΞΙΜΙ, ΚΟΥΠΛΕ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΓΕΦΥΡΑ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ,
ΡΕΦΡΕΝ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΚΟΥΠΛΕ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΓΕΦΥΡΑ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ

Φ65: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ Χ2) Χ2+
ΑΠΑΝΤΗΣΗ ΡΕΦΡΕΝ(ΟΛΑ Δις)

Φ66: ΤΑΞΙΜΙ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, (ΓΕΦΥΡΑ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ) Χ2,
ΡΕΦΡΕΝ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΚΟΥΠΛΕ Χ2

Φ67: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΓΕΦΥΡΑ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ) Χ2
+ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Φ68: ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α'+Β', ΣΤΡΟΦΗ Α'/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΣΤΡΟΦΗ Β'/ΑΠΑΝΤΗΣΗ,
ΣΤΡΟΦΗ Γ'

Φ69: ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ,
ΤΑΞΙΜΙ

Φ70: ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ ΡΕΦΡΕΝ,
ΜΕΡΟΣ Β'/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΜΕΡΟΣ Γ'

Φ71: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ) + ΡΕΦΡΕΝ,
ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2

Φ72: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Χ2) Χ2
+ΡΕΦΡΕΝ(ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ)

Φ73: ΤΑΞΙΜΙ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ,
ΡΕΦΡΕΝ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ

Φ74: ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α'+Β' ΜΕΡΟΣ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ,
ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β' ΜΕΡΟΣ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ
Β' ΜΕΡΟΣ

Φ75: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ - ΜΕ ΔΙΑΛΟΓΟ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ)
Χ2 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Φ76: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ
Χ2) Χ2

Φ77: ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ, ΤΑΞΙΜΙ, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ/
ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ

Φ78: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α'+Β' ΜΕΡΟΣ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ Χ2/ ΑΠΑΝΤΗΣΗ,
ΡΕΦΡΕΝ) Χ2

Φ79: ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Χ2, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2,
ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Χ2, ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Φ80: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ Χ2) Χ2 (ΟΛΑ Δις)

Φ81: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ Α'-δις, ΚΟΥΠΛΕ Β'-δις, ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ) Χ3
+ΑΠΑΝΤΗΣΗ ΣΤΟ ΡΕΦΡΕΝ

Φ82: ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ/ ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Χ2,
ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ/ ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ Χ2

Φ83: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ Χ2) Χ2

Φ84: ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ Χ2

Φ85: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ/ ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Α' Χ2,
ΡΕΦΡΕΝ Β' Χ2) Χ2 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Φ86: ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ/ ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ/ ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΑΜΑΝΕΣ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Φ87: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ) Χ3

Φ88: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' + Β' + Β', ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ) Χ2 + ΡΕΦΡΕΝ

Φ89: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α'+Β'+Β', ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Χ2) Χ3

Φ90: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ) Χ2 + ΤΑΞΙΜΙ

Φ91: ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α'+Β', ΚΟΥΠΛΕ/ ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΓΕΦΥΡΑ Α'/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΓΕΦΥΡΑ Β'/ ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ, ΤΑΞΙΜΙ, ΘΕΜΑ, ΚΟΥΠΛΕ/ ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΓΕΦΥΡΑ Α'/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΓΕΦΥΡΑ Β'/ ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ, ΤΑΞΙΜΙ

Φ92: ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ, ΤΑΞΙΜΙ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ, ΑΜΑΝΕΣ, ΤΑΞΙΜΙ, ΡΕΦΡΕΝ, ΤΑΞΙΜΙ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Φ93: (ΤΑΞΙΜΙ, ΑΜΑΝΕΣ) Χ4, ΤΑΞΙΜΙ

Φ94: (ΤΑΞΙΜΙ, ΑΜΑΝΕΣ) Χ3, ΘΕΜΑ

Φ95: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Χ2/ ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Χ3) Χ2 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Φ96: ΕΙΣΑΓΩΓΗ (*RALLENTANTO*) + (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕΧ2, ΡΕΦΡΕΝ Χ2) Χ3, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2

Φ97: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Α'(Δις), Β'(Δις)) Χ2 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Φ98: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ/ ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΓΕΦΥΡΑ Α' / ΑΠΑΝΤΗΣΗ/ ΓΕΦΥΡΑ Α', ΓΕΦΥΡΑ Β' Χ2/ ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ Α', ΡΕΦΡΕΝ Β'- Δις, ΕΙΣΑΓΩΓΗ) Χ2

Φ99: ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ/ ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ/ ΑΠΑΝΤΗΣΗ/ ΡΕΦΡΕΝ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ/ ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ/ ΑΠΑΝΤΗΣΗ/ ΡΕΦΡΕΝ, ΤΑΞΙΜΙ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Φ100: ΕΙΣΑΓΩΓΗ, (ΣΤΡΟΦΗ/ ΑΠΑΝΤΗΣΗ) Χ4

Φ101: ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΓΕΦΥΡΑ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ ΜΕΡΟΣ, ΡΕΦΡΕΝ, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ ΜΕΡΟΣ, ΡΕΦΡΕΝ, ΤΑΞΙΜΙ, ΚΟΥΠΛΕ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΓΕΦΥΡΑ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ ΜΕΡΟΣ, ΡΕΦΡΕΝ, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ ΜΕΡΟΣ, ΡΕΦΡΕΝ

Φ102: ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ Νο.2 Χ2, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ

Φ103: ΕΙΣΑΓΩΓΗ, (ΚΟΥΠΛΕ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ/ΚΟΥΠΛΕ, ΡΕΦΡΕΝ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ) Χ3, ΤΑΞΙΜΙ

Φ104: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ) Χ2 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ (ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΑ), ΓΕΦΥΡΑ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ

Φ105: ΔΙΑΛΟΓΟΙ, (ΕΙΣΑΓΩΓΗ (Α+Β Χ2), ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Χ2) Χ2, ΕΙΣΑΓΩΓΗ (Α Χ2+Β)

Φ106: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ Α', ΚΟΥΠΛΕ Β' Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Α', ΡΕΦΡΕΝ Β' Χ3) Χ3

Φ107: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ Α', ΚΟΥΠΛΕ Β' Χ2/ ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ, ΓΕΦΥΡΑ ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΗ, ΡΕΦΡΕΝ) Χ2 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Φ108: ΕΙΣΑΓΩΓΗ, (ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ, ΤΑΞΙΜΙ) Χ2, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Φ109: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, (ΓΕΦΥΡΑ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ/ΡΕΦΡΕΝ)Χ2) Χ2 + ΡΕΦΡΕΝ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2

Φ110: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ Α', ΚΟΥΠΛΕ Β' Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Α', ΡΕΦΡΕΝ Β' Χ2, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ ΘΕΜΑ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ Α'. ΚΟΥΠΛΕ Β' Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Α', ΡΕΦΡΕΝ Β' Χ2) Χ2 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2

Φ110: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ Α', ΡΕΦΡΕΝ Β' Χ2) Χ2+ ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Φ111: ΕΙΣΑΓΩΓΗ, (ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ ΜΕΡΟΣ, ΡΕΦΡΕΝ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, ΤΑΞΙΜΙ) Χ2

Φ112: ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ Χ2/ ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΓΕΦΥΡΑ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ Χ2/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΓΕΦΥΡΑ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ, ΤΑΞΙΜΙ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Φ113: ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', ΚΟΥΠΛΕ Α', ΚΟΥΠΛΕ Β' Χ2, (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β', ΚΟΥΠΛΕ Α', ΚΟΥΠΛΕ Β' Χ2) Χ3 +ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β'

Φ114: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ ,ΡΕΦΡΕΝ) Χ3 + ΤΑΞΙΜΙ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Φ115: ΕΙΣΑΓΩΓΗ,(ΚΟΥΠΛΕ, ΡΕΦΡΕΝ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ/ΡΕΦΡΕΝ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ) Χ2, ΑΜΑΝΕΣ, (ΡΕΦΡΕΝ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ/ΡΕΦΡΕΝ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ) Χ2

Φ116: ΔΙΑΛΟΓΟΙ, {ΕΙΣΑΓΩΓΗ (Α+Β Χ2), ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Χ2 } Χ2, ΕΙΣΑΓΩΓΗ (Α Χ2+Β Χ2)

Φ117: ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ/ΡΕΦΡΕΝ, ΤΑΞΙΜΙ, , ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ/ΡΕΦΡΕΝ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ

Φ118: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ ΜΕΡΟΣ) Χ2 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ, ΑΜΑΝΕΣ, ΡΕΦΡΕΝ, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ ΜΕΡΟΣ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Φ119: (ΘΕΜΑ, ΚΟΥΠΛΕ, ΘΕΜΑ, ΡΕΦΡΕΝ) Χ2 + ΘΕΜΑ

Φ120=147: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ} Χ3

Φ121: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ ΜΕΡΟΣ, (ΡΕΦΡΕΝ Χ2)} Χ2

Φ122: ΓΕΦΥΡΑ 'Α, ΓΕΦΥΡΑ Β'/ΑΠΑΝΤΗΣΗ ΣΤΟ Β', {ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ Α', ΓΕΦΥΡΑ Β'/ΑΠΑΝΤΗΣΗ ΣΤΟ Β', ΡΕΦΡΕΝ Α'/ΡΕΦΡΕΝ Β'} Χ2 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Φ123: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΓΕΦΥΡΑ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ Α'/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ Β'/ΑΠΑΝΤΗΣΗ) Χ3

Φ124: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ/ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΓΕΦΥΡΑ Α', ΓΕΦΥΡΑ Β'/ΑΠΑΝΤΗΣΗ ΣΤΟ Β', ΡΕΦΡΕΝ Α'/(ΡΕΦΡΕΝ Β' Χ2)} Χ3 + ΤΑΞΙΜΙ+ ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Φ125: ΤΑΞΙΜΙ, (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ ΜΕΡΟΣ, ΡΕΦΡΕΝ) Χ3 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Φ126: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' Χ2/ Β, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Α'/Β Χ2) Χ2 + ΡΕΦΡΕΝ ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ Α'/ Β Χ2

Φ127: ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2 + (ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ/ ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Χ2, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ) Χ2 + ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ/ ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Χ2

Φ128: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ/ ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ, ΑΜΑΝΕΣ) Χ2 + ΚΟΥΠΛΕ(ΜΙΣΟ), ΟΡΓΑΝΙΚΟ ΣΗΜΕΙΟ(ΜΙΚΡΟ)

Φ129: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ/ ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ Χ2} Χ2 + ΤΑΞΙΜΙ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ1

Φ130: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ, ΡΕΦΡΕΝ Χ2) Χ3 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2

Φ131: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α+Β, ΚΟΥΠΛΕ/ ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ ΜΕΡΟΣ, Β' ΜΕΡΟΣ ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ, ΚΟΥΠΛΕ/ ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝΕ, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ ΜΕΡΟΣ, Β' ΜΕΡΟΣ ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ, ΚΟΥΠΛΕ/ ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ, ΑΜΑΝΕΣ, ΡΕΦΡΕΝ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α+Β ΜΕΡΟΣ)

Φ132: ΕΙΣΑΓΩΓΗ/ Α' ΣΤΡΟΦΗ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ/ Β' ΣΤΡΟΦΗ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ/ Γ' ΣΤΡΟΦΗ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Φ133: ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΡΕΦΡΕΝ Χ2, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΡΕΦΡΕΝ Χ2
 Φ134: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ4, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ) Χ2, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2
 Φ135: { ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ(Δ1ς), ΡΕΦΡΕΝ } Χ4 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ
 Φ136: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ/ ΣΤΡΟΦΗ Α' + Β' ΜΕΡΟΣ) Χ4 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ
 Φ137: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ/ ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ) Χ3
 Φ138: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Α' + Β' ΜΕΡΟΣ) Χ2
 Φ139: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ) Χ3
 Φ140: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ Α', ΓΕΦΥΡΑ Β'/ ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ Χ2) Χ2 + ΤΑΞΙΜΙ
 Φ141: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ(Δ1ς), ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ(Δ1ς)} Χ3 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ
 Φ142: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β' Χ2, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ/ ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ Α' Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Β') Χ2 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β' Χ2
 Φ143: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ(Δ1ς) Χ2, ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ} Χ3
 Φ144: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' Χ2, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β' Χ2, ΚΟΥΠΛΕ(Β' ΣΤΙΧΟΣ-Δ1ς), ΓΕΦΥΡΑ Χ2/ ΑΠΑΝΤΗΣΗ(Δ1ς), ΡΕΦΡΕΝ Χ2} Χ2 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β'
 Φ145: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ Α', ΚΟΥΠΛΕ Β', ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ) Χ3 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ4
 Φ146: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ/ ΑΠΑΝΤΗΣΗ (Δ1ς), ΓΕΦΥΡΑ(Δ1ς), ΡΕΦΡΕΝ Χ2}, ΟΡΓΑΝΙΚΟ ΜΕΡΟΣ Χ2 + ΚΟΥΠΛΕ/ ΑΠΑΝΤΗΣΗ (Δ1ς), ΓΕΦΥΡΑ(Δ1ς), ΡΕΦΡΕΝ Χ2 + ΤΑΞΙΜΙ, ΟΡΓΑΝΙΚΟ ΜΕΡΟΣ Β'
 Φ147: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ) Χ3
 Φ148: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β', ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ(Δ1ς), ΡΕΦΡΕΝ(Δ1ς)} Χ2
 Φ149: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ(Δ1ς), ΡΕΦΡΕΝ) Χ3 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ(Β' ΜΕΡΟΣ)
 Φ150: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ}
 Φ151: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ Α'/ ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ Β'} Χ3 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ
 Φ152: ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ ΘΕΜΑ, ΡΕΦΡΕΝ Χ2, ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ ΘΕΜΑ, ΡΕΦΡΕΝ Χ2, ΕΙΣΑΓΩΓΗ
 Φ153: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' Χ2, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β', ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ ΜΕΡΟΣ, ΡΕΦΡΕΝ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β', ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ ΜΕΡΟΣ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ, ΡΕΦΡΕΝ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ)
 Φ154: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' Χ2, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β' Χ2, ΚΟΥΠΛΕ Α', ΚΟΥΠΛΕ Β'(Δ1ς), ΓΕΦΥΡΑ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Χ2} Χ2
 Φ155: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ Χ2 / ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ) Χ3
 Φ156: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' Χ2, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β' Χ2, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ) Χ2 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β'
 Φ157: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ(Δ1ς), ΓΕΦΥΡΑ(Δ1ς) ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ Α', ΡΕΦΡΕΝ Β'} Χ3
 Φ158: ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ + (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ) Χ2 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ
 Φ159: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β', ΚΟΥΠΛΕ (Δ1ς), ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ (Δ1ς)} + (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β')
 Φ160: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ) Χ2 + ΤΑΞΙΜΙ
 Φ161: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ ΘΕΜΑ, ΡΕΦΡΕΝ Α', ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ ΘΕΜΑ, ΡΕΦΡΕΝ Β') Χ2 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2

Φ162: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' Χ2, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β', ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α') + [(ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ Α', ΡΕΦΡΕΝ, ΤΑΞΙΜΙ, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ Β') Χ2]

Φ163: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β', ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ ΜΕΡΟΣ / ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΠΑΝΤΗΣΗ ΜΙΜΙΣΗΣ, ΡΕΦΡΕΝ Α', ΡΕΦΡΕΝ Β') Χ2

Φ164: ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' Χ2, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β' Χ2, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ Α', ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΓΕΦΥΡΑ Β', ΡΕΦΡΕΝ (ΣΠΑΣΜΕΝΟΣ ΔΙΣΚΟΣ ΣΤΑ ΜΙΣΑ)

Φ165: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' Χ2, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β' Χ4, ΚΟΥΠΛΕ (Δις), ΡΕΦΡΕΝ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ) Χ2 + ΚΟΥΠΛΕ (Δις), ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' Χ2

Φ166: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΡΕΦΡΕΝ) Χ3 + ΑΜΑΝΕΣ

Φ167: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ (Δις)} Χ3 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Φ168: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ (Δις), ΡΕΦΡΕΝ (Δις)} + {ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ (Δις), ΡΕΦΡΕΝ (Δις)} Χ2 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2

Φ169: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ) Χ3 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2

Φ170: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' Χ2, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β' Χ4, ΚΟΥΠΛΕ (Δις) / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ (Δις)} + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β' Χ2

Φ171: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', ΚΟΥΠΛΕ (Δις), ΓΕΦΥΡΑ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ}, {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β', ΚΟΥΠΛΕ (Δις), ΓΕΦΥΡΑ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ} + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β'

Φ172: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ, ΡΕΦΡΕΝ) Χ3

Φ173: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2), (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2), (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ, ΤΑΞΙΜΙ, ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2)

Φ174: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' Χ2, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β' Χ4, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, (ΡΕΦΡΕΝ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ / ΡΕΦΡΕΝ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2) Χ2} + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' Χ2, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β' Χ4

Φ175: ΕΙΣΑΓΩΓΗ, (ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ Χ2 / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ Α' / ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Β', ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ Χ2) Χ2 + ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ Χ2 / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ Α' / ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Β', ΤΑΞΙΜΙ

Φ176: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ (Δις), ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ, ΡΕΦΡΕΝ Α', Β (Δις)} Χ3 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Φ177: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', Β', ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ (Δις), ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ, ΡΕΦΡΕΝ Α', Β' (Δις)} + {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β', ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ (Δις), ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ, ΡΕΦΡΕΝ Α', Β' (Δις)} Χ2 + ΑΜΑΝΕΣ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β'

Φ178: ΟΡΓΑΝΙΚΟ (INSTRUMENTAL) - Α'

Φ179: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ) Χ2 + ΤΑΞΙΜΙ, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ ΡΕΦΡΕΝ (Β' ΜΕΡΟΣ)

Φ180: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α, Β', ΚΟΥΠΛΕ, ΡΕΦΡΕΝ) Χ2 + (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', ΚΟΥΠΛΕ, ΡΕΦΡΕΝ) Χ2, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α'

Φ181: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ Χ2) Χ3 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ4

Φ182: {(ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΣΤΡΟΦΗ Α' (Δις), ΣΤΡΟΦΗ Β' (Δις)} + {(ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΣΤΡΟΦΗ Α' (Δις), ΣΤΡΟΦΗ Β' (Δις)} Χ3 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ Χ2

Φ183: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ, ΡΕΦΡΕΝ) Χ3

Φ184: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' Χ2, Β' Χ2, ΣΤΡΟΦΗ / ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ ΕΝΔΙΑΜΕΣΑ) Χ4 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' Χ2, Β' Χ2

Φ185: ΕΙΣΑΓΩΓΗ, {ΣΤΙΧΟΣ (Δις)} Χ6 + ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ Α Χ2, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ Β' Χ2, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ Α' Χ2

Φ186: ΕΙΣΑΓΩΓΗ, (ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ) Χ3
 Φ187: [ΕΙΣΑΓΩΓΗ, {ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ (Δις) / ΑΠΑΝΤΗΣΗ} Χ2] Χ2
 Φ188: {(ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' Χ2, Β' Χ2, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2) + (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' Χ2, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2)} Χ2 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' Χ2
 Φ189: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ, ΡΕΦΡΕΝ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΡΕΦΡΕΝ) Χ2 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ ΚΟΥΠΛΕ, ΡΕΦΡΕΝ
 Φ190: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β' Χ2, ΣΤΡΟΦΗ / ΕΝΔΙΑΜΕΣΕΣ ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ) Χ4 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β' Χ2
 Φ191: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ (Δις) Χ2 / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ} Χ3 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ5
 Φ192: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ) Χ4 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2
 Φ193: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2) Χ3 + ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ ΚΟΥΠΛΕ, ΡΕΦΡΕΝ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2
 Φ194: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ (Δις)} Χ4 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2
 Φ195: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' Χ2, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β' Χ2, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Χ2) Χ2 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' Χ2, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β' Χ2
 Φ196: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ Χ2, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ, ΡΕΦΡΕΝ Χ2) + {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ Χ2, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ (ΤΟ ΜΙΣΟ), ΡΕΦΡΕΝ (ΤΟ ΜΙΣΟ)}
 Φ197: ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΣΤΡΟΦΗ (ΜΕ Δις ΚΑΙ ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ), ΣΤΡΟΦΗ (ΜΕ Δις ΚΑΙ ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ), ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΣΤΡΟΦΗ (ΜΕ Δις ΚΑΙ ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ) + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2
 Φ198: ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2 + (ΣΤΡΟΦΗ ΕΙΣΑΓΩΓΗ) Χ4 + ΣΤΡΟΦΗ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2
 Φ199: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2) Χ6 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ
 Φ200: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', Β', ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Α' / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ Β' / ΑΠΑΝΤΗΣΗ) Χ2 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', Β', ΡΕΦΡΕΝ Α' / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ Β' / ΑΠΑΝΤΗΣΗ
 Φ201: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ Α', ΓΕΦΥΡΑ, ΚΟΥΠΛΕ Β', ΓΕΦΥΡΑ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ) Χ2 + ΟΡΓΑΝΙΚΟ, ΡΕΦΡΕΝ
 Φ202: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', Β', ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ (Δις), ΡΕΦΡΕΝ Α', Β'} Χ2 + ΡΕΦΡΕΝ Α' ΟΡΓΑΝΙΚΟ, ΡΕΦΡΕΝ Β', ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', Β'
 Φ203: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ (Δις), ΓΕΦΥΡΑ (Δις), ΡΕΦΡΕΝ (Δις)} Χ3
 Φ204: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ4, ΚΟΥΠΛΕ(Δις), ΡΕΦΡΕΝ (Δις)} Χ4 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2
 Φ205: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΣΤΡΟΦΗ Α' (Δις), ΣΤΡΟΦΗ Β' (Δις)} Χ4 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2
 Φ206: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ, ΡΕΦΡΕΝ) Χ3 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ, ΡΕΦΡΕΝ + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2
 Φ207: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ) Χ3 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2
 Φ208: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΓΕΦΥΡΑ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ (Δις)} Χ3 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2
 Φ209: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', Β' Χ2, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΓΕΦΥΡΑ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ) + (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', Β', ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΓΕΦΥΡΑ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ) Χ3 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', Β'

Φ210: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΓΕΦΥΡΑ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ Α' / ΑΠΑΝΤΗΣΗ / ΡΕΦΡΕΝ Β') + ΟΛΑ ΤΑ ΠΑΡΑΠΑΝΩ ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΑ + ΤΑ ΠΑΡΑΝΘΕΤΑ Χ2 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Φ211: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ (Δ1ς)} Χ3 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ1

Φ212: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΣΤΡΟΦΗ (ΜΕ ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ ΚΑΙ Δ1ς)} Χ3

Φ213: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ (Δ1ς), ΓΕΦΥΡΑ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ} Χ2 + ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ, ΓΕΦΥΡΑ, ΚΟΥΠΛΕ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2

Φ214: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', Β', ΣΤΡΟΦΗ (ΜΕ ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ ΚΑΙ Δ1ς) / ΑΠΑΝΤΗΣΗ} + {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', ΣΤΡΟΦΗ (ΜΕ ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ ΚΑΙ Δ1ς) / ΑΠΑΝΤΗΣΗ} Χ3 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', Β'

Φ215: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΣΤΡΟΦΗ Α'(Δ1ς), ΣΤΡΟΦΗ Β' (Δ1ς)} Χ4

Φ216: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ (Δ1ς)} Χ3 + ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2

Φ217: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' Χ2, Β' Χ2, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΓΕΦΥΡΑ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ Α' / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ Β' / ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2) + (ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΓΕΦΥΡΑ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ Α' / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ Β') Χ2 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' Χ2, Β' Χ2

Φ218: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', Β', ΣΤΡΟΦΗ (ΜΕ ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ ΚΑΙ Δ1ς)} Χ4 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', Β'

Φ219: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' Χ2, Β' Χ2, ΣΤΡΟΦΗ (ΜΕ 4 ΕΝΔΙΑΜΕΣΕΣ ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ) + (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', Β' Χ2, ΣΤΡΟΦΗ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΣΤΡΟΦΗ / ΤΑΞΙΜΙ)

Φ220: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ (Δ1ς), ΡΕΦΡΕΝ} Χ4 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ1

Φ221: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΓΕΦΥΡΑ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ Α' / ΑΠΑΝΤΗΣΗ / ΡΕΦΡΕΝ Β') Χ4 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ1

Φ222: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ4, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΓΕΦΥΡΑ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ (Δ1ς)} + {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΓΕΦΥΡΑ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ (Δ1ς)} Χ3 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2

Φ223: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ4, ΣΤΡΟΦΗ (ΜΕ ΑΠΑΝΤΗΣΗ ΚΑΙ Δ1ς)} Χ4 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ4

Φ224: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΓΕΦΥΡΑ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ) Χ4 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ4

Φ225: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' Χ2, Β' Χ2, ΣΤΡΟΦΗ (ΜΕ ΑΠΑΝΤΗΣΗ ΚΑΙ Δ1ς)} Χ4 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β' Χ1

Φ226: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ (Δ1ς)} Χ3 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2

Φ227: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ) Χ3 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2

Φ228: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ (Δ1ς) / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ} + : {ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ (Δ1ς) / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ} Χ2 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2

Φ229: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΣΤΡΟΦΗ / ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ) Χ4

Φ230: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ (Δ1ς), ΡΕΦΡΕΝ} Χ3 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ4

Φ231: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ) Χ4 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Φ232: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ, (ΣΤΡΟΦΗ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2)} Χ4 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Φ233: ΤΑΞΙΜΙ + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΓΕΦΥΡΑ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ, ΚΟΥΠΛΕ Β' / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ (Δ1ς), ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ, ΡΕΦΡΕΝ (Δ1ς)

Φ234: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2) Χ3 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2

Φ235: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ Χ2 / ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ) Χ3 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2

Φ236: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', Β' Χ2, ΚΟΥΠΛΕ (Δ1ς), ΓΕΦΥΡΑ (Δ1ς), ΡΕΦΡΕΝ (Δ1ς)} Χ2 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', Β' Χ2

Φ237: ΤΑΞΙΜΙ + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', {ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ (Δ1ς)} + {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β', ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ (Δ1ς)} Χ2 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α'

Φ237: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', Β', ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ (Δ1ς)} Χ3 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α'

Φ238: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2) Χ2 + (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ/ ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ) + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ4

Φ239: { ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', Β' Χ2, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ (Δ1ς)} Χ3 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', Β'

Φ240: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ, ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ (Δ1ς)} Χ4 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2

Φ241: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ4, ΚΟΥΠΛΕ (Δ1ς), ΡΕΦΡΕΝ} Χ4 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Φ242: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ (Δ1ς)} Χ2 + ΡΕΦΡΕΝ ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2

Φ243: ΤΑΞΙΜΙ + {ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ (Δ1ς)} + {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ (Δ1ς)} Χ3 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2

Φ244: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ (Δ1ς), ΓΕΦΥΡΑ (Δ1ς), ΡΕΦΡΕΝ Α', ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ, ΡΕΦΡΕΝ Β'} Χ3 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2

Φ245: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' Χ4, Β' Χ2, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ (Δ1ς)} Χ3 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' Χ4, Β' Χ2

Φ246: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ (Δ1ς), ΡΕΦΡΕΝ (Δ1ς), ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ} + { ΚΟΥΠΛΕ (Δ1ς), ΡΕΦΡΕΝ (Δ1ς), ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ} Χ2 + ΚΟΥΠΛΕ (Δ1ς), ΡΕΦΡΕΝ (Δ1ς) + ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Φ247: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ4, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ (Δ1ς)} + {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ (Δ1ς)} Χ2 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ4

Φ248: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΣΤΡΟΦΗ (ΜΕ ΑΠΑΝΤΗΣΗ ΚΑΙ Δ1ς)} Χ4 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Φ249: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' Χ2, Β' Χ2, Γ' Χ1, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ, ΡΕΦΡΕΝ Α' / ΑΠΑΝΤΗΣΗ / ΡΕΦΡΕΝ Β' (Δ1ς)} Χ2 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Γ' Χ1

Φ250: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ4, ΚΟΥΠΛΕ, ΡΕΦΡΕΝ (Δ1ς)} Χ3 + ΟΡΓΑΝΙΚΟ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ (Δ1ς), ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ4

Φ251: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ (Δ1ς)} Χ3 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2

Φ252: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', Β', Γ', ΣΤΡΟΦΗ Α', ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΣΤΡΟΦΗ Β') Χ3 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', Β'

Φ253: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ (Δ1ς)} + {ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ (Δ1ς)} + ΤΑΞΙΜΙ, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ (Δ1ς) + ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Φ254: ΤΑΞΙΜΙ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' Χ2, Β', ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Χ2, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' Χ2, Β', ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Χ2 + ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ ΡΕΦΡΕΝ, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ ΚΟΥΠΛΕ, ΡΕΦΡΕΝ Χ2, ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' Χ2, Β'

Φ255: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ (Δ1ς), ΡΕΦΡΕΝ (Δ1ς)} Χ4 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Φ256: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ Χ2) Χ2 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2

Φ257: {(ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' Χ2, Β' Χ2, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ) + (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Β' Χ2, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ Χ2, ΓΕΦΥΡΑ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ)} Χ2 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' Χ2, Β' Χ2

Φ258: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' Χ4, Β' Χ2, ΚΟΥΠΛΕ Χ2, ΡΕΦΡΕΝ) Χ2 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' Χ4, Β' Χ4

Φ259: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΡΕΦΡΕΝ (Δις)} X4 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ X2
 Φ260: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', Β', ΚΟΥΠΛΕ (ΜΕ ΕΝΔΙΑΜΕΣΕΣ ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ), ΡΕΦΡΕΝ (ΜΕ ΕΝΔΙΑΜΕΣΕΣ ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ)} X3 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', Β'
 Φ261: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ X2, ΚΟΥΠΛΕ (ΜΕ ΕΝΔΙΑΜΕΣΕΣ ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ), ΓΕΦΥΡΑ (ΜΕ ΕΝΔΙΑΜΕΣΕΣ ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ), ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ, ΡΕΦΡΕΝ (Δις)} X2
 Φ262: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ) X2 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ
 Φ263: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ (Δις), ΡΕΦΡΕΝ} X4 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ
 Φ264: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' X2, Β', ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ (Δις), ΡΕΦΡΕΝ} X2
 Φ265: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ X2, ΚΟΥΠΛΕ X2, ΡΕΦΡΕΝ (Δις)} X2
 Φ266: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ X2, ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ Α', Β' (Δις), ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ X2, ΡΕΦΡΕΝ Α', Β' (Δις)}
 Φ267: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' X2, Β' X2, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ X2, ΓΕΦΥΡΑ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ X2) + (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' X2, Β' X2, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ X2, ΓΕΦΥΡΑ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ)
 Φ268: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', Β' X2, ΚΟΥΠΛΕ (Δις), ΓΕΦΥΡΑ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ} X3 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', Β' X2
 Φ269: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ X2, ΚΟΥΠΛΕ, ΡΕΦΡΕΝ (Δις) / ΑΠΑΝΤΗΣΗ} X4 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ X2, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ ΚΟΥΠΛΕ, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ ΡΕΦΡΕΝ
 Φ270: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ X2, ΚΟΥΠΛΕ (Δις), ΡΕΦΡΕΝ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ} X5
 Φ271: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ X2, ΡΕΦΡΕΝ X2) X2 + (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ X2, ΡΕΦΡΕΝ X3)
 Φ272: ΤΑΞΙΜΙ, ΕΙΣΑΓΩΓΗ X2, ΣΤΡΟΦΗ Α' (ΜΕ ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ ΕΝΔΙΑΜΕΣΑ), ΣΤΡΟΦΗ Β' / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΣΤΡΟΦΗ Γ', ΕΙΣΑΓΩΓΗ X2 + ΤΑΞΙΜΙ
 Φ273: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' X2, Β' X2, [ΚΟΥΠΛΕ (ΜΕ ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ)] X2, ΓΕΦΥΡΑ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ (Δις), ΡΕΦΡΕΝ (Δις)} + ΧΟΡΑ
 Φ274: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ (Δις), ΡΕΦΡΕΝ Α' (Δις), ΡΕΦΡΕΝ Β' (Δις)} X2 + ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ
 Φ275: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ X2, ΡΕΦΡΕΝ Α', Β' + ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ ΚΟΥΠΛΕ X2, ΡΕΦΡΕΝ Α', Β' + ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ ΡΕΦΡΕΝ Α' + ΡΕΦΡΕΝ Β'
 Φ276: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ X2, ΡΕΦΡΕΝ Α', Β') X2 + ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ ΡΕΦΡΕΝ Α', ΡΕΦΡΕΝ Β'
 Φ277: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ (X2), ΚΟΥΠΛΕ Α', Β' / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ Α', Β'} + {ΕΙΣΑΓΩΓΗ (X1), ΚΟΥΠΛΕ Α', Β' / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ Α', Β'}
 Φ278: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ (Δις), ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ X2} X2 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΠΑΙΓΜΕΝΗ ΧΩΡΑ
 Φ279: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', Β', ΚΟΥΠΛΕ X2, ΓΕΦΥΡΑ, ΡΕΦΡΕΝ Α', ΡΕΦΡΕΝ Β'
 Φ280: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ (Δις), ΓΕΦΥΡΑ (Δις) / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, (ΡΕΦΡΕΝ Α', Β', Γ') Δις} X2 + ΑΠΑΝΤΗΣΗ ΡΕΦΡΕΝ
 Φ281: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ (Δις), ΓΕΦΥΡΑ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ Α' (Δις), Β'} X3 + ΕΙΣΑΓΩΓΗ
 Φ282: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ (Δις), ΓΕΦΥΡΑ (Δις), ΡΕΦΡΕΝ Α' (Δις), ΡΕΦΡΕΝ Β' X2, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ ΡΕΦΡΕΝ Β', ΡΕΦΡΕΝ Β'
 Φ283: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ, ΓΕΦΥΡΑ (ΜΕ ΕΝΔΙΑΜΕΣΕΣ ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ), ΡΕΦΡΕΝ (ΜΕ ΕΝΔΙΑΜΕΣΕΣ ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ) X2 + ΤΑΞΙΜΙ, ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ
 Φ284: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', Β' X2, ΚΟΥΠΛΕ X2, ΓΕΦΥΡΑ X2, ΡΕΦΡΕΝ X2} X3 + ΤΑΞΙΜΙ, ΡΕΦΡΕΝ ΟΡΧΗΣΤΡΙΚΟ X3
 Φ285: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α' X2, Β', ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ (Δις), ΓΕΦΥΡΑ (Δις), ΡΕΦΡΕΝ} X2

Φ286: (ΕΙΣΑΓΩΓΗ, ΚΟΥΠΛΕ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΓΕΦΥΡΑ / ΑΠΑΝΤΗΣΗ / ΓΕΦΥΡΑ,
ΟΡΓΑΝΙΚΟ, ΡΕΦΡΕΝ Α' / ΑΠΑΝΤΗΣΗ, ΡΕΦΡΕΝ Β' + ΤΑΞΙΜΙ
Φ287: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Α', Β', ΚΟΥΠΛΕ. ΓΕΦΥΡΑ (Δ1ς), ΡΕΦΡΕΝ (Δ1ς)} Χ3 +
ΕΙΣΑΓΩΓΗ
Φ288: {ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2, ΚΟΥΠΛΕ (Δ1ς), ΓΕΦΥΡΑ (Δ1ς), ΡΕΦΡΕΝ (Δ1ς)} Χ2 +
ΕΙΣΑΓΩΓΗ Χ2

Βιβλιογραφία

- Buchanan, D. A. (2007). *Balkan popular culture and the ottoman ecumene. Music, image, and regional political discourse*. United States of America.: Scarecrow press, Inc.
- Conell, J. G. (2001). *Sound tracks. Popular music, Identity and place*. Great Britain: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Cook, Nicholas; Clarke, Eric; Wilkinson, Daniel-Leech; Rink, John;. (2009). *The Cambridge Companion to Recorded Music*. United States of America: Cambridge University Press.
- Cusic, D. (2005, May). In defense of cover songs. *Popular Music and Society, Vol. 28, No. 32*, σσ. 177-177.
- Demers, J. (2006). *Steal this music, How intellectual property law affects musical creativity*. Athens, Georgia: University of Georgia Press.
- Dorich, W. (2011). *A brief history of Serbian music*. Los Angeles: GM Books.
- Ewbank, A. J. (1997). *Whose master's voice? The development of popular music in Thirteen cultures*. London: Greenwood Press.
- Fabbri, F. (2016). *A Mediterranean Triangle: Naples, Smyrna, Athens* (Τόμ. Neapolitan postcards, The canzone napoletana as transnational subject.). (G. S. Plastino, Επιμ.) Rowman&Litlefield Publishers.
- Gauntlett, Σ. (2001). *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*. Αθήνα: Εκδόσεις του εικοστού πρώτου.
- Gebesmair, A. (2009). *The Transnational Music Industry* (Τόμ. The Ashgate Research Companion to Popular Musicology.). (D. B. Scott, Επιμ.) Farnham, England: Ashgate Publishing Limited.
- Georgelin, H. (2007). *Σμύρνη, από τον κοσμοπολιτισμό έως τους εθνικισμούς*. Αθήνα: Εκδόσεις Κέδρος Α.Ε.
- Greene, V. R. (2004). *A Singing Ambivalence. American Imigrants between Old World and New, 1830-1930*. Kent and London: The Kent State University Press.
- Gronow, P. (1981, May). The Record Industry Comes to the Orient. *Ethnomusicology, Vol. 25, No. 2*, σσ. 251-284.

- Gronow, P. (1983). The Record Industry: The Growth of a Mass Medium. *Popular Music, Vol. 3, Producers and Markets.*, σσ. 53-75.
- Hobsbaum, E. (n.d.). Turkey 1094, A discography of the gramophone company's Turkish & Greek (oriental) recordings.
- Katsiardi-Hering, O. (2011, December 16). City-ports in the Eastern and Central Mediteranean from the mid-sixteenth to the nineteenth century: urban and social aspects. *Mediterranean Historical Review*, σσ. 151-170.
- Katz, M. (2010). *Capturing Sound. How technology has changed music*. California: University of California Press.
- Kenney, W. H. (1999). *Recorded Music in American Life. The Phonograph and Popular Memory, 1890-1945*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Laing, D. (1991, January). A voice without a face: popular music and the phonograph in the 1890s. *Popular Music, Volume 10(1)*, σσ. 1-9.
- Lilliestam, L. (1996, May). On playing by ear. *Popular Music(15)*, σσ. 195-216.
- Lisbet, T. (1993). *Salonikios, the best violin in Balkans*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen.
- Locke, R. P. (2007). A broader view to musical exoticism. *The Journal of Musicology*, 4(24), σσ. 477-521.
- Moore, A. F. (2007). *Critical Essays in Popular Musicology*. Hampshire: Ashgate Publishing Company.
- Moore, A. F. (2012). *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham.: Ashgate Publishing Limited.
- Morris, R. C. (1981, July). *Greek Cafe Music*. Ανάκτηση από Encounters with the Arts, Cultures, People and Places:
<http://www.roderickconwaymorris.com/Articles/415.html>
- Ordoulidis, N. (14-25 November 2017b). The "ecumene" of the Greek estudiantinas, Conference on the Social, Cultural and Economic History of İzmir and the Region. Στο H. D. Foundation (Επιμ.), (σσ. 1-8). İzmir.
- Ordoulidis, N. (25-27/5, 2017a). Cosmopolitan Music by Cosopolitan Musicians: The Case of Spyros Peristeris, Leading Figure of Rebetiko. *Creating music across cultures in the 21st century, The Centre of Advanced Studies IN mUSIC* (σσ. 1-15). Istanbul: Istanbul Technical University.
- Osborne, R. (2012). *Vinyl: A History of the Analogue Record*. Farnham, Surrey: Ashgate Publishing Limited.

- Pennanen, R. P. (1995, Spring-Summer). A Recent Reissue of Rebetika Recordings. *Asian Music*, 2, *Musical Narrative Traditions of Asia*.(26), σσ. 137-142.
- Pennanen, R. P. (1997). The Development of Chordal Harmony in Greek Rebetika and Laika Music, 1930s. *British Journal of Ethnomusicology*., 6, σσ. 65-116.
- Pennanen, R. P. (1999). *Westernization and Modernisation in Greek Popular Music*. Tampere: University of Tampere.
- Pennanen, R. P. (2004, Winter). The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece. *Ethnomusicology*., 1(48), σσ. 1-25.
- Pennanen, R. P. (2005). Commercial Recordings and Source Criticism in Music Research: Some Methodological Views. *Svensk tidskrift för musikforskning*.
- Pennanen, R. P. (2009). Η ελληνοποίηση της οθωμανικής λαϊκής μουσικής. *Μουσικός Λόγος*.
- Philip, R. (2004). *Early recordings and musical style. Changing tastes in instrumental performance, 1900-1950*. Gambridge, U.K.: Cambridge University Press.
- Plasketes, G. (2010). *Play it Again: Cover ongs in Popular Music*. Great Britain: Ashgate Publishing Limited.
- Said, E. W. (2003). *Orientalism*. London: Penguin Books.
- Scott, D. (2009). *The Ashgate Reshearch Companion to Popular Musicology*. Burlington: Ashgate.
- Scott, D. B. (2003). *From the Erotic to the Demonic: On Critical Musicology*. New York: Oxford University Press.
- Shepherd, J. (2003). *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. (Τόμ. 2, Performance and production.). London, New York.: Continuum.
- Smith, O. L. (1991). The Chronology of Rebetiko - a reconsideration of the evidence. *Byzantine and Modern Greek Studies*(15), σσ. 318-325(8).
- Spotswood, R. (1990). *Ethnic Music on Records, A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893-1942* (Τόμ. Eastern Europe, Vol.3). Urbana and Chigago: University of Illinois Press.
- Tragaki, D. (2007). *Rebetiko Worlds*. Newcastle, UK.: Cambridge Scholars Publishing.
- Ünlü, C. (2004). *Git Zaman Gel Zaman, Fonograf, gramofon, taş plak*. Istanbul: Pan Yayıncılık.

- Warner, T. (2009). *Approaches to Analysing Recordings of Popular Music*. (Τόμ. The Ashgate Research Companion to Popular Musicology.). (D. B. Scott, Επιμ.) Farnham, England.: Ashgate Publishing Limited.
- Zagorski-Thomas, S. (2014). *The Musicology of Record Production*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Zerouali, B. (2002). *Σμωρναίικο τραγούδι*, Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού. Αθήνα.
- Βλησίδης, Κ. (2006). *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Βολιότης-Καπετανάκης, Η. (2010). *Του κυρίου του η φωνή-Ιστορία της δισκογραφίας*. Αθήνα: Μετρονόμος.
- Γαζή, Ε., Μνήμων, Εταιρεία μελέτης νέου ελληνισμού. (1999). Οριενταλισμός, το κείμενο ως γεγονός. 21. Ελλάδα. Ανάκτηση από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/mnimon/article/view/8489>
- Γαλατού, Κ. (2008). *Η μουσική ζωή στη Σμύρνη στα τέλη του 19ου αιώνα έως το 1922 και η συμβολή της στο ρεμπέτικο*. Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα μουσική επιστήμης και τέχνης.
- Γεωργιάδης, Ν. (1997). *Από το Βυζάντιο στο Μάρκο Βαμβακάρη, η προϊστορία του λαϊκού ρεμπέτικου τραγουδιού*. Αθήνα: Σύγχρονη εποχή.
- Ζουμπούλη, Μ. Κ. (15–16 Νοεμβρίου 2012). Το διαθεματικό διακύβευμα στη μουσική εκπαίδευση: το παράδειγμα του ΤΛΠΜ ΤΕΙ Ηπείρου. *La fabrique interdisciplinaire des savoirs*, (σσ. 1-7). Nice, Γαλλία.
- Ζουμπούλη, Μ. Κ.-Α. (2018). *Η δίκη των ρεμπετών, αστικά λαϊκά τραγούδια και πνευματική ιδιοκτησία*. Αθήνα: Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών-ΤΕΙ Ηπείρου.
- Καλυβιώτης, Α. (1997, Δεκέμβριος). "Ελληνική Φωνογραφία", το πρώτο εργοστάσιο δίσκων γραμμοφώνου στην Ελλάδα. *"Συλλογές"*, σσ. 1037-1039.
- Καλυβιώτης, Α. (2002). *Σμύρνη. Η μουσική ζωή 1900-1922, η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων*. Αθήνα: Music Corner&Τήνελλα.
- Κοκκώνης, Γ. (2005). Η κατά Δαμιανάκο χρονολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου: μια νέα ανάγνωση υπό το πρίσμα της μουσικολογίας. *Αγροτική κοινωνία και λαϊκός πολιτισμός*, (σσ. 1-13). Αθήνα.

- Κοκκώνης, Γ. (2010). Το Οθωμανικό παρελθόν στο Βαλκανικό παρόν: Μουσική και Διαμεσολάβηση. Alla-turca, alla-franca και καφέ αμάν. Στο Τ. Τ. Φινλανδικό Ινστιτούτο Αθηνών (Επιμ.), (σσ. 1-14). Αθήνα.
- Κοκκώνης, Γ. (2017). *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις. Λόγιες αναγνώσεις / Λαϊκές πραγματώσεις*. Αθήνα: Fagotto books.
- Κουνάδης, Π. (2003). *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών. Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*. (Τόμ. Α' και Β'). Αθήνα: Εκδόσεις Κατάρτι.
- Κουνάδης, Π. (2007). *Ο αιγιματικός κος Μίνως, από τη φιλαρμονική της Πρέβεζας, στην κορυφή της ελληνικής δισκογραφίας*. Αθήνα: Εκδόσεις Κατάρτι.
- Κουρούσης, Σ. (2013). *Από τον ταμπουρά στο μπουζούκι. Η ιστορία & η εξέλιξη του μπουζουκιού & οι πρώτες του ηχογραφήσεις (1926-1932)*. Αθήνα: Orpheumphonograph.
- Λιάβας, Λ. (2009). *Το ελληνικό τραγούδι, από το 1821 έως την δεκαετία του 1950*. Αθήνα: Εμπορική τράπεζα της Ελλάδος Α.Ε.
- Μανιάτης, Δ. Δ. (2001). *Οι φωνογραφήτες/ζήδες. Πρακτικών μουσικών εγκώμιον*. Αθήνα: Εκδόσεις Πιτσιλός.
- Μυστακίδης, Δ. (2013). *Λαϊκή κιθάρα. Τροπικότητα & Εναρμόνιση*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Πριγκιπέσσα.
- Ορδουλίδης, Ν. (2014). *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936-1983)*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ianos.
- Ορδουλίδης, Ν. (2016). Αποδοχές και απορρίψεις στις διασκευές των ρεμπέτικων που συγκροτούν τις "Έξι λαϊκές ζωγραφιές". Λόγια και λαϊκά διακείμενα στην νεοελληνική μουσική. "Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις". Ετήσιο Συνέδριο Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας., (σσ. 1-12). Αθήνα.
- Ορδουλίδης, Ν. (2017β). *Συννεφιασμένη κυριακή και τη Υπερμάχω. Καθρέφτισμα ή αντικατοπτρισμός;*. Αθήνα: Fagotto books.
- Ορδουλίδης, Ν. (2017α). Τεκμηρίωση των ιστορικών ηχογραφήσεων στην Ελλάδα: Η περίπτωση του ρεμπέτικου. *1ο Ετήσιο Συνέδριο Μουσικών Βιβλιοθηκών και Αρχείων* (σσ. 1-22). Αθήνα: Ελληνικό Παράρτημα της Διεθνούς Ένωσης Μουσικών Βιβλιοθηκών, Αρχείων και Κέντρων Τεκμηρίωσης.
- Ορδουλίδης, Ν. (2018). *Το λαϊκό πιάνο*. (Υπό έκδοση).
- Ορδουλίδης, Ν. Ζ. (2018). Για τον τεχνίτη και το δάνεισμα είν' έν' από τα όργανα της πρωτοτυπίας του". Στο Π. Κ.-Α. Μαρία Ζουμπούλη (Επιμ.), *Η δίκη των*

- ρεμπετών, αστικά λαϊκά τραγούδια και πνευματική ιδιοκτησία.* (σσ. 46-51).
Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιον Αθηνών, Τ.Ε.Ι. Ηπείρου.
- Πατάζογλου, Γ. (1994). *Τα χαΐρια μας εδώ. Ονείρατα της άκαυτης και της καμμένης Σμύρνης.* Ξάνθη: Ταμείον Θράκης.
- Πάυλου, Λ. (2006). *Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί, μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς.* Fagotto books και Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Τ.Ε.Ι. Ηπείρου.
- Τσιαμούλης, Χ. Ε. (2009). *Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης (17ος-20ος αι.).* Εκδόσεις Δρόμος.
- Χατζηδουλής, Κ. (1982). *Ρόζα Εσκενάζυ, Αυτά που θυμάμαι.* Αθήνα: Κάκτος.
- Χατζηδουλής, Κ. (χ. χ.). *Ρεμπέτικη Ιστορία, 1.* Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.
- Χατζηπανταζής, Θ. (1986). *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί. Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεώργιου Α'. Συμβολή στη μελέτη της προΐστορίας του Ρεμπέτικου.* Αθήνα: Θ. Χατζηπανταζής & Εκδόσεις Στιγμή.

