

Αθήνα: Ταταυλιανό / New York: Beykos

Νίκος Ορδουλίδης

Στα μέσα προς τέλος του 1934, ο Σπύρος Περιστέρης ηχογραφεί ένα οργανικό έργο για δύο λαϊκές κιθάρες. Ο ίδιος το πιθανότερο να εκτελεί την σολιστική. Στην ετικέτα του δίσκου της Odeon αποτυπώνεται ο τίτλος *Ταταυλιανό χασάπικο*.¹ Ο ίδιος τίτλος εμφανίζεται πριν αλλά και μετά την ηχογράφιση του Περιστέρη, ηχογραφημένος στην Ελλάδα αλλά και στην Αμερική, από άλλους καλλιτέχνες. Ο μουσικός σκοπός που εκτελείται σε αυτές τις ηχογραφήσεις, όμως, είναι διαφορετικός.

Τίτλος	Εταιρεία	Μήτρα	Κατάλογος	Έτος Μανιάτη
Ταταυλιανό χασάπικο	Columbia	W 205348	CO 56031F και 11502	1926
Ταταυλιανό χασάπικο	HMV	BF 1659	AO 265	1928
Ταταυλιανό χασάπικο	Columbia	22086	12317	1929
Ταταυλιανό χασάπικο	Odeon	GO 2053	GA 1853	1934
Ταταυλιανό χασάπικο	Odeon	GO 2142	GA 1872	1934
Χασάπικο ταταυλιανό	HMV	OGA 3096	AO 5667	1960
Ρομβία (Ταταυλιανό χασάπικο)	Standard	ST 14	F 9037	1947

Πίνακας 1: Ορισμένες από τις ηχογραφήσεις που φέρουν τον τίτλο *Ταταυλιανό χασάπικο*

Πόσα *Ταταυλιανά χασάπικα* να αποτελούν, άραγε, κομμάτι του ενεργού ρεπερτορίου; Και ποια τα σημαινόμενα του όρου; Είναι από τα Ταταύλα ή έτσι εκτελείται στα Ταταύλα;

Το εκτελεστικό ύφος της ηχογράφισης του Περιστέρη κινείται εντός του αισθητικού πλαισίου του λεγόμενου πειραιώτικου ρεμπέτικου. Η αντικατάσταση του μπουζουκιού από την κιθάρα αποτελεί ένα ιδιαίτερο φαινόμενο της δισκογραφίας αυτής της περιόδου. Συνήθως, σε αυτές τις ηχογραφήσεις συμμετέχει σε κάποιον ρόλο ο Περιστέρης. Ένα χαρακτηριστικό του γνώρισμα είναι πως είναι πολυοργανίστας.² Αν και ποσοτικά αποτελούν μία μικρή κατηγορία, εν συγκρίσει με αυτές που ηγείται το μπουζούκι, οι ηχογραφήσεις αυτές αποτελούν ένα εναλλακτικό τοπίο μέσα στο συνολικό corpus των ηχογραφήσεων.

Το 1934, που πραγματοποιείται η εν λόγω ηχογράφιση, ο Περιστέρης φαίνεται πως κατέχει κάποιο πόστο στο ελληνικό γραφείο της Odeon-Parlophone, το οποίο διευθύνει ο Μίνως Μάτσας.³ Ενδεχομένως, το πόστο αυτό να είναι του υπεύθυνου του

¹ Odeon, GO 2053 - GA 1853: <https://youtu.be/fCFDxWN9iIA> (η τεκμηρίωση της δισκογραφίας προέρχεται από το Spottswood, 1991, από το Μανιάτης, 2006, από το Klein, 2013 και από τις ίδιες τις ετικέτες, όπου δυνατόν).

² Σχετικά με τον Περιστέρη βλέπε τις αναφορές στον Κουνάδη (2003 και 2007). Βλέπε επίσης Ordoulidis (2017).

³ Σε ένα δημοσίευμα στην *Ελληνική Περιήγησις, εικονογραφημένη τουριστική επιθεώρησις Αθηνών*, Έτος Α', φύλλον 1, 7/9/1937, εντοπίζουμε μία σημαντική πληροφορία. Στο άρθρο που φέρει τον τίτλο «Τα νέα τραγούδια εις την αθανασίαν της φωνογραφήσεως» διαβάζουμε: «Το πρωί της Παρασκευής 27ης Αυγούστου εις το μέγα εργοστάσιον της ενώσεως των φωνογραφικών εταιρειών που προ επταετίας περίπου λειτουργεί παρά το γραφικό αθηναϊκόν προάστειον Ριζόπολις έγινε η έναρξις της φωνογραφήσεως όλων των εκλεκτών νέων τραγουδιών από τας Εταιρείας Odeon Parlophon».

λαϊκού τμήματος του γραφείου.⁴ Οι σχετικές φιλολογίες θέλουν αυτόν να πείθει τόσο τον Μάρκο Βαμβακάρη όσο και τον Μίνω Μάτσα για την ένταξη του μπουζουκιού στη δισκογραφία.⁵ Αν κάτι τέτοιο ευσταθεί, τότε το γεγονός ότι ο ίδιος, την ίδια περίοδο, συστήνει μία *ετεροτοπία*, με την κιθάρα στον σολιστικό ρόλο, αποκτά ακόμη μεγαλύτερο ενδιαφέρον. Αν συνυπολογιστεί ότι το βασικό του όργανο, στο οποίο έχει αφήσει δεξιοτεχνικές ηχογραφήσεις, είναι το μαντολίνο, τότε το περίεργο της επιλογής της κιθάρας, αντί του μαντολίνου ή του μπουζουκιού, γίνεται εντονότερο.

Περίπου έναν χρόνο μετά την ηχογράφιση του *Ταταυλιανού χασάπικου*, τον Μάιο του 1935, ο Περιστέρης εργάζεται ως μουσικός στο υπερωκεάνιο Bygon, το οποίο εκτελεί το ταξίδι Χάιφα – Πειραιάς – Νέα Υόρκη. Δύο ημέρες μετά τον κατάπλου του Bygon στη Νέα Υόρκη, ο Περιστέρης ηχογραφεί έξι τραγούδια, δισκογραφικά κατοχυρωμένα στο όνομα της εστουδιαντίνας «Τα πολιτάκια», του θρυλικού συγκροτήματος που ιδρύθηκε στις αρχές του 20ού αιώνα από τον πατέρα του, Αριστείδη Περιστέρη. Η ορχήστρα έχει επανασυσταθεί στην Αθήνα από τον Σπύρο, μετά την Μικρασιατική Καταστροφή και εργάζεται ως η ορχήστρα του Bygon. Μία από αυτές τις ηχογραφήσεις τιτλοφορείται *Μπέικος*,⁶ παραπέμποντας ίσως στην επαρχία της ασιατικής Κωνσταντινούπολης Beykoz. Στην ετικέτα του δίσκου της Orthophonic, όπου αποτυπώνεται, εγγράφονται οι λέξεις-κλειδιά: «χασάπικο», «Πολιτάκια», «Δημητριάδης», «Περιστέρης», «μαντολίνο». Το κομμάτι εκτελείται σε μεγάλη ταχύτητα (περίπου 123 bpm έναντι περίπου 90 bpm του *Ταταυλιανού χασάπικου*), με μαντολίνο και πιάνο, ελαφρώς τροποποιημένο αρμονικά, με διαφορετικά ποικίλματα στο σολιστικό όργανο και αρκετά ακόμη διαφορετικά χαρακτηριστικά. Η συνθήκη αυτή είναι γνώριμη από την δισκογραφία των προηγούμενων τριών δεκαετιών και παραπέμπει σε αυτήν του σμυρναϊκού και πολιτικού πολυστυλισμού. Σε αυτήν την ηχογράφιση πιθανόν το πιάνο να εκτελεί ο Σώσος Ιωαννίδης, μέλος στα «Πολιτάκια», ο οποίος βρίσκεται και αυτός στο πλοίο.

Τα ερωτήματα που προκύπτουν από την σύγκριση των δύο ηχογραφήματων είναι πολυάριθμα και πολυσύνθετα. Αφορούν τόσο στην καλλιτεχνική υπόσταση του Περιστέρη, όσο και στην αισθητική του αστικού λαϊκού γενικότερα, μιας και οι παρόμοιες περιπτώσεις είναι αμέτρητες. Τα ερωτήματα αφορούν, επίσης, και στις πολιτικές των εταιρειών, στην παράλληλη δισκογραφία του λαϊκού εκτός της χώρας και στον *mainstream* ήχο· τι επιζητούν να κάνουν οι πρωταγωνιστές σε αντίστιξη με το τι πραγματικά μπορούν να κάνουν. Σε ποια αυτιά απευθύνονται κάθε φορά και σε ποιο αγοραστικό περιβάλλον. Τι ταυτότητα θέλουν να δώσουν στο προϊόν τους και πώς αυτή μεταμορφώνεται, ανάλογα με το πλαίσιο.

Στην συγκεκριμένη περίπτωση του *Ταταυλιανού* και του *Μπέικου*, θα μπορούσε κάποιος να θεωρηθεί πιο αυθεντικός; Πιο σωστά εκτελεσμένο, με βάση την παράδοση; Υπάρχει κάποιο τελικό κείμενο του έργου; Εντέλει, πρόκειται για το ίδιο έργο; Μελετώντας τέτοια παραδείγματα από την δισκογραφία μπορούμε να αναζητήσουμε

⁴ Σε ένα διαφημιστικό φυλλάδιο αγνώστου έτους, σχετικά με έναν διαγωνισμό τραγουδιού που διεξάγει η Odeon-Perlophon, διαβάζουμε το όνομα του Περιστέρη στην καλλιτεχνική επιτροπή εξέτασης με την σημείωση «συνθέτης, επί του λαϊκού τμήματος των “Οντεόν” “Παρλοφών”» (βλέπε Κουνάδης, 2007: 143).

⁵ Αναλυτικότερα για την δισκογραφία του μπουζουκιού, τόσο εντός της χώρας όσο και εκτός, βλέπε Κουρούσης (2013), Γκέκας (2018), Ορδουλίδης (2019). Σχετικά με τον ρόλο του Περιστέρη σε αυτές τις πρώτες ηχογραφήσεις του μπουζουκιού στην Ελλάδα, βλέπε ενδεικτικά τις αναφορές στον Κουνάδη (2007) και ειδικά τα λόγια του Κώστα Ρούκουνα, τα οποία αποτελούν αναδημοσίευση από πόνημα του Τάσου Σχορέλη (Κουνάδης, 2007: 53-57).

⁶ Orthophonic, CS 89815-1 - S 674-A και VI 38-3057 και 22/23, 7 Μαΐου 1935: https://youtu.be/pnwbR7zJ_Co.

τα αίτια για τα οποία το μπουζούκι απέκτησε ηγεμονικό ρόλο στην Αθήνα και εκτόπισε τις υπόλοιπες σολιστικές τάσεις. Μπορούμε να αναζητήσουμε αν είναι επιλογή του Περιστέρη να ηχογραφήσει το 1934 με δύο κιθάρες το έργο, το οποίο την επόμενη χρονιά το ηχογραφεί εκτός Ελλάδος, με μαντολίνο και πιάνο. Αν ο ίδιος, ως σημαντικός παράγοντας στην δισκογραφία, οδηγεί τις τάσεις και χαράσσει πολιτικές, ή ακολουθεί τις εξελίξεις και τα αποτελέσματα αυτής της πρώιμης, αλλά πλέον στέρεης βιομηχανίας του ήχου. Μπορούμε να θεωρήσουμε ότι ο Περιστέρης, κατά κάποιο τρόπο, «παίρνει το αίμα του πίσω» με την δεύτερη ηχογράφιση, καθώς αισθάνεται πιο οικεία με το μαντολίνο στα χέρια, το οποίο δεν μπορεί να χρησιμοποιήσει στην Ελλάδα, λόγω της παντοκρατορίας του μπουζουκιού; Ή μήπως το να βρίσκεται με διαφορετικό όργανο στα χέρια και σε διαφορετικό ρόλο, είναι το πιο οικείο περιβάλλον για αυτόν; Αν και προφανώς ο δίσκος θα απευθυνόταν κυρίως στους Έλληνες μετανάστες, θα μπορούσε κάποιος να θεωρήσει ότι η αγορά της Νέας Υόρκης, ως πλαίσιο, τον βοηθάει, ώστε να μην ακολουθήσει τις απαιτήσεις της αγοράς της κυρίως χώρας και να ακολουθήσει απλώς το καλλιτεχνικό του γούστο; Ή, μήπως, ούτε και αυτή η ηχογράφιση ανταποκρίνεται στην ενσυνείδητη ταυτότητα –επιλογές του Περιστέρη, αλλά τελικά αποτελεί χρυσή ευκαιρία για αυτόν, ώστε να αποεδαφικοποιήσει το ρεπερτόριο και να υπερβεί το γούστο του; Να φανεί μοντέρνος και καινοτόμος; Η συνοδεία της κιθάρας κάνει την πρώτη ηχογράφιση πιο «λαϊκή» σε σχέση με την συνοδεία του πιάνου; Μπορούμε να εφαρμόσουμε ένα είδος «λαϊκόμετρου», με το οποίο να μετρήσουμε τις αισθητικές διαφορές μεταξύ των εκτελέσεων; Επιπλέον, ποια είναι η σημασία και ο ρόλος του όρου «Πολιτάκια»; Είναι μήπως αυτά που του προσφέρουν την άνεση και την ασφάλεια για να παρεκκλίνει των στερεότυπων και της πεπατημένης; Το ότι δηλαδή το κομμάτι δεν πιστώνεται σε αυτόν, ως αυτόνομη καλλιτεχνική προσωπικότητα, αλλά στο σχήμα στο οποίο συμμετέχει, και το όνομά του απλώς αναφέρεται ως το όνομα του σολίστα, είναι κάτι αρκετά συνηθισμένο; Έπειτα, είναι αυτός ο ήχος του συγκροτήματος στην Σμύρνη; Ή είναι μία «μετάφραση» στον νέο κόσμο πλέον, μετά την Μικρασιατική Καταστροφή; Τέλος, ποιος είναι ο ρόλος του Τέτου Δημητριάδη, τόσο στην εν λόγω ηχογράφιση όσο και γενικότερα στο δισκογραφικό πλαίσιο της Αμερικής; Γιατί το όνομά του αποτυπώνεται στην ετικέτα του *Μπέικου*, από την ώρα που δεν συμμετέχει σε κάποιο πόστο; Είναι, μήπως, ο ρόλος του ως μάνατζερ των ελληνικών ηχογραφήσεων στην Orthophonie αρκετός για να του επιτρέψει να αποτυπώνει το όνομά του στις ετικέτες, ή ακόμη και να καρπώνεται τα πνευματικά δικαιώματα;

Είτε είναι «του μπέη», είτε «του χασάπη», στην Νέα Υόρκη ή στην Αθήνα, ο ίδιος μουσικός σκοπός υπόκειται σε αισθητικές μεταμορφώσεις, σκιαγραφώντας την υφολογία των ελληνόφωνων αστικών λαϊκών μουσικών, όχι ως επάλληλα ρεύματα με περιγεγραμμένα όρια (σμυρνέικο ρεμπέτικο, πειραιώτικο ρεμπέτικο),⁷ αλλά ως κατ' εξοχήν διακειμενικό πεδίο. Στο πεδίο αυτό αναγνωρίζονται μεν συγκεκριμένα αισθητικά χαρακτηριστικά, αλλά των οποίων η φύση είναι κατ' εξοχήν ρευστή, αφού τελούν σε διαρκή μετασχηματισμό. Η πολλαπλότητα των πραγματώσεων επιβάλλεται επομένως ως μεθοδολογική αφετηρία για την μελέτη τους.

Τα παραδείγματα διακειμενικότητας από την δισκογραφία του λαϊκού είναι πολυάριθμα. Η σύγχρονη μουσικολογική εργαλειοθήκη τα εξετάζει υπό το πρίσμα της αλληλοπαραπομπής, των αντιδανείων, της συλλογικής σύνθεσης, της διαλογικής αμοιβαιότητας, της πολιτισμικής περιχώρησης, του συγκρητισμού. Η έννοια του «συγκεκριμένου» ανανοηματοδοτείται σε αυτές τις θεωρήσεις. Η παραπομπή ενός

⁷ Για τα ζητήματα της στερεοτυπικής κατηγοριοποίησης των αστικών λαϊκών μουσικών ιδιωμάτων έχουν γραφτεί πλείστα όσα κείμενα. Βλέπε ενδεικτικά: Smith (1989 και 1991), Pennanen (1999 και 2004), Κοκκώνης (2005), Tragaki (2007), Ορδουλίδης (2017).

λαϊκού έργου σε κάποιο βασικό και ξεκάθαρο μουσικό χαρακτηριστικό ενός άλλου έργου δεν συνεπάγεται αυτομάτως ένα ενσυνείδητο δάνειο, τουλάχιστον όπως αυτό εκλαμβάνεται στο αυστηρό πλαίσιο της σημερινής νομοθεσίας περί πνευματικής ιδιοκτησίας. Η δεξαμενή από όπου αντλούν οι πρωταγωνιστές φαίνεται πως αποτελεί κοινή ιδιοκτησία. Όσο ανδρώνεται η βιομηχανία ήχου, τόσο περισσότερο αποκτάει οντότητα η πνευματική ιδιοκτησία και η προστασία της. Στην Ελλάδα, ίσως η πιο καταλυτική αφορμή για αυτό να ήταν η περίφημη περίοδος της *Ινδοκρατίας*, μετά το 1958.⁸ Νωρίτερα όμως, η δισκογραφία φανερώνει πως η αντιγραφή όχι απλά δεν είναι πράξη που διώκεται, αλλά είναι βασικό εργαλείο των πρωταγωνιστών.

Μέσω της εξερεύνησης της δισκογραφίας έχουν διαπιστωθεί μουσικές «παραπομπές», των οποίων ο βαθμός αναγνωρισιμότητας του προκειμένου τους ποικίλει. Συναντάμε έργα τα οποία ξεκάθαρα παραπέμπουν σε προγενέστερα, αλλά και άλλα τα οποία προκαλούν ένα γνώριμο αίσθημα· αυτό που συχνά ονομάζουμε «κάτι μου θυμίζει». Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι διάφορες κατηγορίες αυτών των παραπομπών, καθώς πολλές φορές αντιλαμβάνεται κανείς τις ξεκάθαρες προθέσεις των δημιουργών, ενώ σε άλλες περιπτώσεις οι παραπομπές δείχνουν να έχουν γίνει ασυνείδητα από αυτούς. Αν θα μπορούσαμε να ομαδοποιήσουμε τέτοιες περιπτώσεις, ορισμένες από τις κατηγορίες που θα προέκυπταν θα ήταν οι εξής:

Ορισμένοι συνθέτες βασίζονται σε μουσικές μήτρες δικών τους έργων ώστε να φέρουν στη ζωή νέα έργα. Επενδύουν σε μία προσωπική ατμόσφαιρα, η οποία αναπλάθεται διαρκώς. Για παράδειγμα, είναι πασιφανής η ομοιότητα στην αρμονική ατμόσφαιρα μεταξύ του *Αλανιάρης*⁹ και του *Ήθελα να 'μουν Ηρακλής*¹⁰ του Βαμβακάρη, τα οποία ηχογραφήθηκαν με διαφορά δύο ετών (1934 και 1936 αντίστοιχα).

Άλλοι συνθέτες αντιγράφουν βασικούς πυλώνες έργων, τα οποία προέρχονται από μακρινούς τόπους και φαίνεται να έχουν συγκεκριμένους συνθέτες. Ωστόσο, η οικειοποίηση κατά την εκτέλεση και η μετάφραση στον δικό τους καλλιτεχνικό κόσμο θα μπορούσε να συστήσει ένα νέο έργο. Συναντάμε περιπλανώμενους μουσικούς σκοπούς, οι οποίοι οικειοποιούνται κατά τόπους και αποκτούν δισκογραφική οντότητα. Οι ιδέες αυτές υλοποιούνται ίσως με εθνικές νοοτροπίες, των οποίων όμως τα χαρακτηριστικά είναι ρευστά. Η περίπτωση του σκοπού, γνωστού στον ελληνόφωνο κόσμο ως *Καροτσέρης*, αποτελεί ένα από τα αντιπροσωπευτικότερα δείγματα. Ο σκοπός συναντάται ηχογραφημένος τουλάχιστον από το 1924 σε διάφορους τόπους (Ρουμανία, Κωνσταντινούπολη, Νέα Υόρκη, Αθήνα), προφανώς με διαφορές σε ποικίλα χαρακτηριστικά (βλέπε και Klein, 2013: 57-59 και Κοκκώνης, 2017: 148). Το «τοπίο» του *Καροτσέρη* απαντά και σε άλλα ηχογραφήματα. Για παράδειγμα, θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί μία ιδιόμορφη παραπομπή και στον *Μπέικο/Ταταυλιανό χασάπικο*, αλλά και στο ορχηστρικό του Τσιτσάνη με τίτλο *Ατελείωτο*.¹¹

Αξίζουν να αναφερθούν τα αντιδάνεια και οι διάλογοι μεταξύ εθνοπολιτισμικών ομάδων, όπως είναι η περίπτωση των Ελλήνων και των Σεφαραδιτών Εβραίων της Θεσσαλονίκης. Στον ψηφιακό δίσκο του David Saltiel *Jewish-Spanish Songs from Thessaloniki*¹² εντοπίστηκαν ομοιότητες μεταξύ των ηχογραφημάτων και διαφόρων ελληνικών τραγουδιών. Οι δύο πιο πασιφανείς περιπτώσεις είναι των κομματιών *La cigarrera* και *La Madre Comprensiva*.¹³ Το μεν πρώτο φαίνεται να είναι μία εκδοχή του

⁸ Βλέπε Τασούλα και Αμπατζή (1998) και Ορδουλίδης (2014: 62-63).

⁹ Columbia, CG 1054 - DG 6049, 1934: <https://youtu.be/azozKyjFIDg>.

¹⁰ Parlophone, GO 2643 - B 21898, 1936: <https://youtu.be/STigBgs5HFg>.

¹¹ Columbia, CG 1875 - DG 6449, Δεκέμβριος 1938: <https://youtu.be/bYfpvOYzd24>.

¹² Oriente Musik, LC 3592 (1998).

¹³ <https://youtu.be/7vp7cUV8APc> και <https://youtu.be/SkMqeez9JoQ>.

Γιατί φουμάρω κοκαΐνη,¹⁴ του Παναγιώτη Τούντα, ηχογραφημένο το 1932, το οποίο ως αυτόνομη οντότητα συναντάται επίσης ποικιλοτρόπως. Δηλαδή, ηχογραφημένο δύο και τρεις φορές από τον ίδιο τον Τούντα, με διαφορετικούς τραγουδιστές και με διαφορές στην εκτέλεση.¹⁵

Το δεύτερο κομμάτι στον δίσκο του Saltiel περιέχει σχεδόν την ίδια μελωδική γραμμή του *Στην καλύβα τη δική μου (το πάπλωμα)*, του Γιώργου Μητσάκη. «Ο Μητσάκης φαίνεται πως έχει χρησιμοποιήσει τον συγκεκριμένο μουσικό σκοπό και στο τραγούδι *Παλαμάκια*, το 1954. Οι απώτερες καταβολές της μελωδίας πρέπει να είναι σαφώς παλαιότερες των ηχογραφήσεων αυτών, αφού απαντά στο τούρκικο αστικό ρεπερτόριο, καθώς και σε αυτό της περιοχής της Μαύρης Θάλασσας ως *Hamsi koydum tanaya*» (Ορδουλίδης, 2017: 105-106).

Συνηθισμένη ήταν, επίσης, η πρακτική της ηχογράφησης της ίδιας μελωδίας με διαφορετικούς στίχους, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση του *Το γεροντάκι*¹⁶ και του *Εγώ θέλω πριγκιπέσσα*¹⁷ (1933 και 1936 αντίστοιχα) αλλά και του *Βαρβάρα*¹⁸ και του *Άκου Ντούτσε μου τα νέα*,¹⁹ του Παναγιώτη Τούντα (1936 και 1940 αντίστοιχα). Παρότι ίδιοι σκοποί, πολλές φορές συναντάμε στην υλοποίηση μικρές αλλά και μεγάλες διαφορές, όπως για παράδειγμα μία εντελώς διαφορετική εισαγωγή, διαφορετικές αρμονίες, μπασογραμμές και ποικίλα, στοιχεία τα οποία οικοδομούν διαφορετικές αισθητικές, καθιστώντας τα κομμάτια «ίδια», αλλά εντέλει «διαφορετικά». Παρότι «αντιγραφές», είτε λίγο είτε πολύ, τα διακείμενα τα χαρακτηρίζει μία αίσθηση μοναδικότητας.

Δύο και περισσότερες ηχογραφήσεις του ίδιου τραγουδιού εμφανίζονται με διαφορές σε ορισμένα χαρακτηριστικά του, όπως η αρμονική συνοδεία, οι γέφυρες, οι ανταποκρίσεις κ.λπ.. Όπως στην περίπτωση του *Κοκαΐνοπότη* του Τούντα, έτσι και το *Βάλε με στην αγκαλιά σου* του Βαγγέλη Παπάζογλου, το οποίο ηχογραφήθηκε με τραγουδιστές τους Εσκενάζι,²⁰ Περπινιάδη²¹ και Καναροπούλου.²² Και οι τρεις ηχογραφήσεις πραγματοποιήθηκαν την ίδια χρονιά (1934).

Μέσω της αναθεώρησης και της προσπάθειας ανανοηματοδότησης του κειμένου των έργων, τίθενται στο επίκεντρο οι λέξεις «αυθεντικό» και «πρωτότυπο», λέξεις οι οποίες αναμφισβήτητα αποτελούν φλέγοντα ζητήματα στην πραγματεία της μουσικής. Μπορεί να υπάρξει ένας ξεκάθαρος ορισμός περί του αυθεντικού και ταυτόχρονα να αποτελεί και δείκτης μέτρησης ενός μετακείμενου του; Κατά πόσο η ύλη ενός έργου είναι εμφανής και συγκεκριμένη; Οι περιπτώσεις που εξετάστηκαν συνιστούν απλώς μία προεισαγωγή για την μελέτη της διακειμενικότητας στις λαϊκές εκφάνσεις, των οποίων οι πρωταγωνιστές, έχοντας στο επίκεντρο την ίδια την μουσική πράξη, βρίσκονται διαρκώς σε ένα περιβάλλον αλληλοπαραπομπής, είτε ασυνείδητης είτε ενσυνείδητης.

¹⁴ Columbia, WG 376 - DG 279, 1932: <https://youtu.be/4Luxw7Lfqls>.

¹⁵ Βλέπε, για παράδειγμα την εκτέλεση με τραγουδίστρια την Ρόζα Εσκενάζι: Odeon, GO 1793 - GA 1624, 1932.

¹⁶ Odeon, GA 1671, 1933: <https://youtu.be/nMFT4fXI5Jc>.

¹⁷ HMV, OGA 377 - AO 2319, 1936. Η ιστορία του *Εγώ θέλω πριγκιπέσσα* είναι μεγάλη, καθώς ο σκοπός εισάγεται στην εμπορική δισκογραφία από το 1910 στη Λιθουανία και έκτοτε γνωρίζει πολλές επανεκτελέσεις, μεταφράσεις και οικειοποιήσεις σε διάφορα σημεία της Ευρώπης (Σερβία, Ελλάδα, Ρουμανία, Λευκορωσία) αλλά και στην Αμερική, από μουσικούς ποικίλων υφών (βλέπε Γκέκας, 2018: 69-77).

¹⁸ Columbia, CG 1359 - DG 6159, 1936.

¹⁹ HMV, OGA 1144 - AO 2691, 1940.

²⁰ HMV, AO 2206 - OGA 168.

²¹ Columbia, DG 6033 - CG 1014.

²² Odeon, GA 1821 - GO 2171.

Βιβλιογραφία

- Klein, Tony. 2013. *Greek Rhapsody. Instrumental Music from Greece, 1905-1956*. Atlanta, Georgia: Dust to Digital.
- Ordoulidis, Nikos. 2017. "Cosmopolitan Music by Cosmopolitan Musicians: The Case of Spyros Peristeris, Leading Figure of the Rebetiko." *Conference Paper, Creating Music Across Cultures in the 21st Century, The Centre for Advanced Studies in Music (25-27/5)*. Istanbul Technical University. https://www.academia.edu/34775611/Cosmopolitan_Music_by_Cosmopolitan_Musicians_The_Case_of_Spyros_Peristeris_Leading_Figure_of_the_Rebetiko.
- Pennanen, Risto Pekka. 1999. "Westernisation and Modernisation in Greek Popular Music." *PhD*. University of Tampere.
- . 2004. "The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece." *Ethnomusicology* 48 (1): 1-25.
- Smith, Ole. 1989. «Research on Rebétika: Some Methodological Problems and Issues.» *Journal of Modern Hellenism* (6): 177-190.
- . 1991. «The Chronology of Rebétiko – A Reconsideration of the Evidence.» *Byzantine and Modern Greek Studies* (15): 318-324.
- Spottswood, Richard. 1991. *Ethnic Music on Records - A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893-1942*. Τόμ. 3. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Tragaki, Dafni. 2007. *Rebetiko Worlds*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Γκέκας, Γιώργος. 2018. «Το μουσικό πορτραίτο του Παναγιώτη Τούντα.» *Πτυχιακή εργασία*. Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, ΤΕΙ Ηπείρου.
- Κοκκώνης, Γιώργος. 2005. «Η κατά Δαμιανάκο χρονολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου: μια νέα ανάγνωση υπό το πρίσμα της μουσικολογίας (εισήγηση).» *Αγροτική κοινωνία και λαϊκός πολιτισμός. Επιστημονικό συνέδριο στη μνήμη του Στάθη Δαμιανάκου (25-27 Μαΐου)*. Αθήνα.
- Κουνάδης, Παναγιώτης. 2003. *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*. Β'. Τόμ. 2. Αθήνα: Κατάρτι.
- . 2007. *Ο αινιγματικός κος Μίνως - Από τη φιλαρμονική της Πρέβεζας στην κορυφή της ελληνικής δισκογραφίας*. Αθήνα: Κατάρτι.
- Κουρούσης, Σταύρος. 2013. *Από τον ταμπουρά στο μπουζούκι - Η ιστορία και η εξέλιξη του μπουζουκιού και οι πρώτες του ηχογραφήσεις (1926-1932)*. Αθήνα: Orpheumphonograph.
- Μανιάτης, Διονύσης. 2006. *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου - Έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*. Αθήνα: Εκδόσεις του Υπουργείου Πολιτισμού.
- Ορδουλίδης, Νίκος. 2019. «Αποδοχές και απορρίψεις στις διασκευές των ρεμπέτικων που συγκροτούν τις Έξι λαϊκές ζωγραφιές.» στο Κώστας Χάρδας, Κώστας Τσούγκρας, Γιώργος Σακαλλιέρος, Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης και Κώστας Καρδάμης (επιμ.), Πρακτικά του 8ου Διατμηματικού Μουσικολογικού Συνεδρίου *Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις* (Αθήνα: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 25-27 Νοεμβρίου 2016), υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας. Θεσσαλονίκη: Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, 668-678.
- . 2017. *Συννεφιασμένη Κυριακή και Τη Υπερμάχω - Καθρέφτισμα ή αντικατοπτρισμός*. Αθήνα: Fagotto.
- Τασούλας, Μανουήλ, και Ελένη Αμπατζή. 1998. *Ινδοπρεπών αποκάλυψη. Από την Ινδία του εξωτισμού στη λαϊκή μούσα των Ελλήνων*. Αθήνα: Περιβολάκι και Ατραπός.