



Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών: Δημόσια Ιστορία

Διπλωματική Εργασία

Το εργοστάσιο της Columbia στον Περισσό Αττικής: δισκογραφία,  
μνήμη και κατεδάφιση

Γιώργος Γκέκας

Επιβλέπων καθηγητής: Θεοχάρης Αθανασιάδης

Αθήνα, 25 Ιουλίου 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του φοιτητή («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

Το εργοστάσιο της Columbia στον Περισσό Αττικής: δισκογραφία,  
μνήμη και κατεδάφιση

Γιώργος Γκέκας

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής:

Θεοχάρης Αθανασιάδης

Καθηγητής Ιστορίας της Εκπαίδευσης και  
Δημόσιας Ιστορίας, Πανεπιστήμιο  
Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών.

Συν-Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Νικολέτα Τζάνη

Μέλος ΣΕΠ, ΠΜΣ «Δημόσια Ιστορία»,  
Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.

Αθήνα, 25 Ιουλίου 2026

*Ευχαριστώ θερμά την οικογένειά μου για τη στήριξη, τους καθηγητές μου στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών Δημόσιας Ιστορίας και τον κύριο Θεοχάρη Αθανασιάδη, επιβλέποντα καθηγητή της διπλωματικής μου, για την ανταπόκριση και την κατανόησή του. Ευχαριστώ επίσης θερμά τον φίλο και μουσικολόγο Νίκο Ορδουλίδη για τη βοήθειά του, όποτε κι αν τη χρειάστηκα.*

## Περίληψη

Η παρούσα μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία εξετάζει το εργοστάσιο της Columbia στον Περισό Αττικής ως κεντρικό χώρο της ελληνικής δισκογραφικής ιστορίας και, ταυτόχρονα, ως αντικείμενο δημόσιας ιστορίας, μνήμης, αντι-μνήμης και πολιτιστικής κληρονομιάς. Η έρευνά μας ξεκινά από την ιστορία της ηχογράφησης και της τεχνικής αναπαραγωγής του ήχου και την ιστορία των πρώτων μεγάλων δισκογραφικών εταιρειών, πολλές από τις οποίες επεκτάθηκαν στη συνέχεια, δισκογραφικά, σε σημεία με έντονο ελληνικό στοιχείο όπως η Σμύρνη και η Κωνσταντινούπολη, αλλά και σε χώρες στις οποίες υπήρξε ελληνική μετανάστευση, όπως η Αμερική. Στο πλαίσιο αυτό, οι πρώτοι δίσκοι γραμμοφώνου, οι ετικέτες τους και τα δισκογραφικά στοιχεία που φέρουν, δεν αποτελούν μόνο μουσικά αντικείμενα αλλά και πρωτογενή τεκμήρια για την ανασύσταση της ιστορίας της δισκογραφίας.

Κεντρικός άξονας της εργασίας είναι η ιστορική πορεία της εταιρείας Columbia στην Αθήνα: η ίδρυση και λειτουργία του εργοστασίου, οι εταιρείες και τα πρόσωπα που συνδέθηκαν με αυτό, οι πρώτες ηχογραφήσεις που συνδέονται με το ρεμπέτικο τραγούδι, τα στούντιο, η παραγωγή δίσκων και η συμβολή του χώρου, από την ανοικοδόμησή του ως σήμερα, στη διαμόρφωση της ελληνικής αστικής λαϊκής μουσικής. Παράλληλα, εξετάζεται η εγκατάλειψη, η μεταβίβαση και η κατεδάφιση μεγάλου μέρους του εργοστασιακού συγκροτήματος, καθώς και η αντίδραση συλλογικοτήτων που διεκδίκησαν τη διάσωση και αξιοποίησή του, ως τόπο μνήμης.

Τέλος, η Columbia δεν μπορεί να προσεγγιστεί μόνο ως βιομηχανικό κατάλοιπο, αλλά και ως ένας σύνθετος τόπος υλικής και άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς. Τα εναπομείναντα ίχνη της, η κεντρική πύλη, τα αρχειακά τεκμήρια, οι δίσκοι, οι μαρτυρίες και οι συλλογικές διεκδικήσεις συγκροτούν έναν χώρο όπου η μνήμη της ελληνικής δισκογραφίας παραμένει ανοιχτή και συγκρουσιακή. Υπό αυτό το πρίσμα, το πρώην εργοστάσιο προσεγγίζεται ως ένα ιδιαίτερο αντι-μνημείο· όχι ως σχεδιασμένο μνημείο, αλλά ως ένα κατάλοιπο που, μέσα από την απουσία, τη φθορά και την καταστροφή του, εξακολουθεί να μας προκαλεί και να μας υπενθυμίζει τη μακραίωνη και μοναδική ιστορία του.

**Λέξεις-κλειδιά:** Columbia, εργοστάσιο, δισκογραφία, ρεμπέτικο, μνημείο, αντι-μνημείο.

# The Columbia Record Factory in Perissos, Attica: Discography, Memory, and Demolition

Giorgos Gekas

## Abstract

This postgraduate thesis examines the Columbia factory in Perissos, Attica, as a central site of Greek record history and, at the same time, as an object of public history, memory, counter-memory and cultural heritage. Our research begins with the history of recording and the technical reproduction of sound and the history of the first major record companies, many of which subsequently expanded, record-wise, to places with a strong Greek element such as Smyrna and Constantinople, but also to countries where there was Greek immigration, such as America. In this context, the first gramophone records, their labels and the discographic information they carry, are not only musical objects but also primary documents for the reconstruction of the history of discography.

The central axis of the work is the historical course of the Columbia company in Athens: the establishment and operation of the factory, the companies and individuals associated with it, the first recordings associated with rebetiko singing, the studios, the production of records and the contribution of the space, from its reconstruction to the present day, to the formation of Greek urban folk music. At the same time, the abandonment, transfer and demolition of a large part of the factory complex are examined, as well as the reaction of collectives that claimed its rescue and utilization as a place of memory.

Finally, Columbia cannot be approached only as an industrial remnant, but also as a complex place of tangible and intangible cultural heritage. Its remaining traces, the central gate, the archival documents, the records, the testimonies and the collective claims constitute a space where the memory of Greek discography remains open and conflictual. In this light, the former factory is approached as a particular anti-monument; not as a designed monument, but as a remnant that, through its absence, decay and destruction, continues to challenge us and remind us of its long and unique history.

**Keywords:** Columbia, factory, discography, rebetiko, monument, counter-monument.

## Περιεχόμενα

|                                                                                                                             |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Περίληψη .....                                                                                                              | v   |
| Abstract .....                                                                                                              | vii |
| Εισαγωγή.....                                                                                                               | 1   |
| 1. Από την τεχνολογία του ήχου στη συγκρότηση της δισκογραφικής βιομηχανίας.....                                            | 5   |
| 1.1 Η γέννηση της ηχογράφησης: Από το φωνοαυτόγραφο στον φωνογράφο .....                                                    | 5   |
| 1.2 Η εξέλιξη του φορέα: Το γραφόφωνο και η εισαγωγή του κεριού.....                                                        | 6   |
| 1.3 Το γραμμόφωνο του Berliner και ο επίπεδος δίσκος.....                                                                   | 7   |
| 1.4 Η οικιακή διαμεσολάβηση: Από τη γραφειακή χρήση στην οικιακή ψυχαγωγία .....                                            | 8   |
| 1.5 Η διεθνής επέκταση του συστήματος Berliner .....                                                                        | 8   |
| 1.6 Η ίδρυση της Victor .....                                                                                               | 9   |
| 1.7 Η Columbia Graphophone Company: Από τους κυλίνδρους στην παγκόσμια κυριαρχία .....                                      | 10  |
| 1.8 Η μεγάλη συγχώνευση του μεσοπολέμου: Η ίδρυση της EMI το 1931 .....                                                     | 11  |
| 2. Ηχογραφήσεις και ο ελληνόφωνος κόσμος .....                                                                              | 13  |
| 2.1 Ο ρόλος της τεκμηρίωσης στη δισκογραφία .....                                                                           | 13  |
| 2.2 Ιστορικό πλαίσιο .....                                                                                                  | 14  |
| 2.3 Μουσικός συγκρητισμός, πολυστυλισμός και δίκτυα κινητικότητας: Το παράδειγμα των σμυρναϊκών εστουδιαντινών .....        | 15  |
| 2.4 Ο εμπορικός όρος «ρεμπέτικο» στις ετικέτες δίσκων γραμμοφώνου.....                                                      | 18  |
| 2.5 Οι ελληνόφωνες ηχογραφήσεις στην Κωνσταντινούπολη.....                                                                  | 19  |
| 2.6 Οι Ελληνόφωνες ηχογραφήσεις της Αμερικής: Ο όρος «ethnic music» και η θεωρητική θεμελίωση του «urban folk popular»..... | 20  |
| 2.7 Οι πρώτες ηχογραφήσεις στη Θεσσαλονίκη.....                                                                             | 22  |
| 2.8 Άλλες περιοχές με ελληνόφωνες ηχογραφήσεις .....                                                                        | 23  |
| 3. Το δισκογραφικό τοπίο στο ελληνικό κράτος .....                                                                          | 25  |
| 3.1 Ιστορικό πλαίσιο, οι πρώτες καταγραφές ελληνικής μουσικής και οι ιδιωτικές ηχογραφήσεις.....                            | 25  |
| 3.2 Οι πρώτες ηχογραφήσεις στην Αθήνα .....                                                                                 | 26  |
| 3.3 Οι αντιπρόσωποι και τα ελληνικά παραρτήματα των δισκογραφικών εταιρειών .....                                           | 27  |
| 3.4 Μικρότερες δισκογραφικές εταιρείες στην Ελλάδα .....                                                                    | 30  |
| 3.5 Πρώιμες απόπειρες εγχώριας βιομηχανικής παραγωγής: Το Εργοστάσιο «Ελίκων – Ελληνική Φωνογραφία» .....                   | 30  |
| 4. Το εργοστάσιο της Columbia .....                                                                                         | 32  |
| 4.1 Η ίδρυση του εργοστασίου .....                                                                                          | 32  |
| 4.2 Επιχειρηματίες και εταιρικοί παράγοντες της ελληνικής δισκογραφίας .....                                                | 37  |
| 4.2.1 Οι Αφοί Λαμπρόπουλοι .....                                                                                            | 37  |
| 4.2.2 Ο Μίνως Μάτσας.....                                                                                                   | 40  |
| 4.2.3 Ο Μάκης Μάτσας .....                                                                                                  | 44  |
| 4.3 Οι πρώτες ηχογραφήσεις του αστικού λαϊκού τραγουδιού και η είσοδος του μπουζουκιού στη δισκογραφία.....                 | 47  |
| 4.4 Το κλείσιμο του εργοστασίου .....                                                                                       | 57  |
| 5. Η κατεδάφιση του εργοστασίου της Columbia.....                                                                           | 60  |
| 5.1 Το πρωτογενές υλικό και η μεθοδολογία της έρευνας για την κατεδάφιση .....                                              | 60  |

|                                                                                                |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 5.2 Από την προστασία στην κατεδάφιση: το διοικητικό και αρχειακό χρονικό της Columbia.....    | 62 |
| 5.2.1 Πριν και κατά τη διάρκεια της κατεδάφισης: η σύγκρουση για τον χώρο .....                | 62 |
| 5.2.2 Ιδιοκτησία και μεταβίβαση: από την EMI στη MAPMIN.....                                   | 67 |
| 5.3 Μετά την κατεδάφιση: δικαστικές ρωγμές και πολιτικές της λήθης.....                        | 68 |
| 5.4 Η διαμάχη για την κεντρική πύλη.....                                                       | 73 |
| 5.5 Το εργοστάσιο ως αντι-μνημείο.....                                                         | 75 |
| 5.6 Από τον χώρο στον ήχο: το ρεμπέτικο, η δισκογραφία και η άυλη πολιτιστική κληρονομιά ..... | 78 |
| 5.7 Η εικαστική έκθεση «Columbia: Die Ruinen von Athen».....                                   | 81 |
| Συμπεράσματα .....                                                                             | 85 |
| Βιβλιογραφία .....                                                                             | 89 |
| Ηλεκτρονικές πηγές .....                                                                       | 94 |

## Εισαγωγή

Τις τελευταίες δεκαετίες, τα αστικά λαϊκά είδη του ελληνικού κόσμου αποτελούν δημοφιλή αντικείμενα εξερεύνησης για τους ερευνητές που επισκέπτονται τον τόπο των ιστορικών ηχογραφήσεων, αναζητώντας αξιόπιστες δισκογραφικές τεκμηριώσεις. Η βιβλιογραφία, στην πλειοψηφία της, επισημαίνει ένα μεγάλο γνωσιακό κενό, το οποίο αποτελεί το μεγαλύτερο ζήτημα σε αυτές τις έρευνες: την έλλειψη επίσημων και επιστημονικά τεκμηριωμένων αρχείων ιστορικής δισκογραφίας. Η εξέταση ενός ηχογραφήματος αποτελεί πολύτιμο μέσο τεκμηρίωσης πληροφοριών που αφορούν τους πρωταγωνιστές του, δηλαδή τους μουσικούς, τους παραγωγούς, τους ηχολήπτες αλλά και τους ακροατές.<sup>1</sup>

Πρόκειται, ουσιαστικά, για μία διαδικασία επίπονη σε πολλές περιπτώσεις, και σε αυτό συμβάλλει αρνητικά η απουσία επίσημου οργανωμένου αρχείου ή βάσης δεδομένων από την πλευρά του ελληνικού εργοστασίου της Columbia καθώς και των υπευθύνων του.<sup>2</sup> Γίνεται αντιληπτό ότι στην έρευνά μας, καθ' όλη την εξέλιξή της, η τεκμηρίωση μέσα από ηχογραφήματα είναι υψίστης σημασίας. Εφόσον υπάρχει αντικειμενική δυσκολία στον τρόπο με τον οποίο μπορούμε να πληροφορηθούμε για παράδειγμα για τους ηχολήπτες και τους παραγωγούς του εργοστασίου που εργάστηκαν στα κτήρια και αποτέλεσαν την ουσία του εργοστασίου, κατά ένα μεγάλο κομμάτι, ένας ασφαλής τρόπος ώστε να γνωρίζουμε και να διασταυρώνουμε πληροφορίες και μάλιστα με ακρίβεια έτους, αποτελούν οι δίσκοι γραμμοφώνου και μετέπειτα οι δίσκοι βινυλίου.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Νίκος Ορδουλίδης, «Τεκμηρίωση ιστορικών ηχογραφήσεων στην Ελλάδα: Η περίπτωση του ρεμπέτικου», στο *Πρακτικά του 1<sup>ου</sup> Συνεδρίου Μουσικών Βιβλιοθηκών, Αρχείων και Κέντρων Τεκμηρίωσης, Αθήνα, 21–22 Απριλίου 2017*, επιμ. Βάλια Βράκα, Χριστίνα Θεοδωρίκα, Βέρα Κριεζή, Άρης Μπαζμαδέλης (Αθήνα: Ελληνικό Παράρτημα της IAML, 2024), 358.

<sup>2</sup> Προς αποφυγή σύγχυσης εντός της παρούσης εργασίας, όταν θα αναφερόμαστε στη λέξη Columbia θα διευκρινίζουμε όταν πρόκειται για το πρώην εργοστάσιο δισκογραφίας που βρίσκεται στην Αττική. Σε κάθε άλλη περίπτωση που θα αναφερόμαστε σε δισκογραφική εταιρεία αμιγώς, θα το διευκρινίζουμε εντός του κειμένου μας. Αναφερόμενοι στο συγκεκριμένο εργοστάσιο, αρχικά οι ηχογραφήσεις αποτυπώνονταν σε δίσκους των 78 στροφών και έπειτα σε δίσκους των 33 και 45 στροφών αντίστοιχα, όπως και σε άλλα ηχητικά format όπως η κασέτα.

<sup>3</sup> Οι δίσκοι των 78 στροφών, λόγω του υλικού κατασκευής τους που συνήθως ήταν από shellac, έχουν μικρό εύρος συχνοτήτων με αποτέλεσμα να μην έχουν έντονες τις λεγόμενες πρίμες και μπάσες συχνότητες, όπως επίσης έχουν και έντονο θόρυβο επιφάνειας, εξαιτίας του συρσίματος της βελόνας του γραμμοφώνου επάνω στις αυλακώσεις της επιφάνειας του δίσκου. Οι βελόνες που χρησιμοποιούσαν εκείνη την περίοδο κατασκευής των γραμμοφώνων είχαν την μορφή καρφιού με αποτέλεσμα ύστερα από κάθε παίξιμο του δίσκου τα αυλάκια να σκάβονται τραυματίζοντας τους δίσκους, με αποτέλεσμα ύστερα από κάποια παίξιμα τα δίσκοι να αχρηστεύονται. Για τον λόγο αυτό πολλοί δίσκοι με δημοφιλή τραγούδια ή χορευτικά σήμερα εντοπίζονται με εκτεταμένες φθορές και σε χειρότερη κατάσταση σε σύγκριση με άλλους. Κάθε δίσκος αυτής της τεχνολογίας αν και εκ πρώτης όψεως αφορά το ίδιο τραγούδι είναι πάντοτε διαφορετικός, αυτός είναι και ο κύριος λόγος που θεωρείται συλλεκτικός μαζί με το γεγονός ότι η ετικέτα που τον συνοδεύει στην επιφάνειά του φέρει πλήθος πληροφοριών που συνεισφέρουν στην τεκμηρίωση δισκογραφίας και στην συγκρότηση ιστορικών αφηγήσεων.

Μέσα από αυτή τη διαδικασία θα παρατηρήσουμε, στην πορεία της έρευνάς μας, ότι θα προκύψει πλήθος πληροφοριών που θα διανθίζονται και θα τοποθετούνται στα σωστά σημεία, σε αρκετές περιπτώσεις βάσει των στοιχείων των ετικετών δίσκων.<sup>4</sup> Σημαντικό επίσης είναι ότι από τις ετικέτες δίσκων και με τη μεθοδολογία ανάγνωσής τους μπορούμε να μαθαίνουμε αν πρόκειται για ηχογραφήσεις που αφορούσαν την ελληνική Columbia ή εάν πρόκειται για ηχογραφήσεις που πραγματοποιήθηκαν σε άλλο μέρος, για παράδειγμα στις Η.Π.Α., καθώς και εάν ακόμη πρόκειται για κινητά συνεργεία που ηχογραφούσαν σε αίθουσες ξενοδοχείων αντί για χώρους εργοστασιακών στούντιο.<sup>5</sup>

Σε κάθε περίπτωση, κατά την έναρξη αυτής της έρευνας, προσπαθώντας να κατανοήσουμε τι ακριβώς ήταν αυτό που έπρεπε να εστιάσουμε ώστε να προσεγγίσουμε το εργοστάσιο δισκογραφίας της Columbia στην Αθήνα, αρχίσαμε να συνειδητοποιούμε ότι σίγουρα ήταν οι άνθρωποι που εργάζονταν, που συνέθεταν και διοικούσαν τις εταιρείες, καθημερινά και για δεκαετίες εντός του. Δηλαδή οι μουσικοί, οι συνθέτες και οι στιχουργοί και φυσικά οι τεχνικοί, οι διευθυντές και οι υπάλληλοι στους τομείς της παραγωγής δίσκων. Ωστόσο, σε μια βαθύτερη ανάγνωση ήταν τα τραγούδια, οι μουσικές συνθέσεις και οι στίχοι που καταγράφονταν και αποθηκεύονταν σε δίσκους. Συνεπώς ένα από τα στοιχεία που πρέπει να μελετάμε είναι το ίδιο το υλικό προϊόν, δηλαδή οι δίσκοι γραμμοφώνου, ανατρέχοντας σε αυτό το πρωτογενές υλικό τεκμηρίωσης.<sup>6</sup> Όπως για κάθε ιστορικό ερευνητή, ανάλογες μη γραπτές πηγές αποτελούν τεκμήρια, στα οποία μπορεί να ανατρέχει έτσι ώστε να μπορέσει να βασίσει την έρευνά του.<sup>7</sup>

Η παγκόσμια βιομηχανία της δισκογραφίας μετράει πλέον πάνω από 120 χρόνια ύπαρξης, ωστόσο μόλις τις τελευταίες δεκαετίες έγιναν προσπάθειες για την συλλογή και την καταγραφή ιστορικών ηχητικών τεκμηρίων. Πολλές από τις πρώιμες ηχογραφήσεις καθώς και λοιπά τεκμήριά τους έχουν χαθεί ή έχουν καταλήξει στα χέρια ιδιωτών συλλεκτών. Τα τελευταία κυρίως χρόνια έχουμε δει μία αύξηση για εθνικές μουσικές συλλογές με online καταλόγους και με μία, έστω εν μέρει, πρόσβαση στο περιεχόμενό τους. Ωστόσο, αν και το πεδίο μελέτης της ιστορίας της βιομηχανίας δίσκων είναι σχετικά νέο, το κύριο θέμα της ιστορίας της δισκογραφίας δεν είναι ούτε εφήμερο, αλλά ούτε κοινωνικά ή πολιτισμικά

---

Βλέπε ενδεικτικά: Νίκος Διονυσόπουλος, *Η Σάμος στις 78 στροφές. Ιστορικές ηχογραφήσεις 1918-1958* (Κρήτη: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2009), 13-15.

<sup>4</sup> Richard Osborne, *Vinyl: A History of the Analogue Record* (Farnham: Ashgate, 2012), 3, 185.

<sup>5</sup> Γιώργος Γκέκας, «Το μουσικό πορτραίτο του Παναγιώτη Τούντα» πτυχιακή εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, ΤΕΙ Ηπείρου, 2018, 23-27.

<sup>6</sup> Ορδουλίδης, «Τεκμηρίωση ιστορικών ηχογραφήσεων στην Ελλάδα», 365-367.

<sup>7</sup> Δημήτρης Κ. Μαυροσκούφης, «Αναζητώντας τα ίχνη της ιστορίας. Ιστοριογραφία, Διδακτική μεθοδολογία και ιστορικές πηγές», (Θεσσαλονίκη, Εκδοτικός οίκος Αδελφών Κυριακίδη Α.Ε., 2012), 20.

ασήμαντο, παρόλο που σημαντικοί ιστορικοί του παρελθόντος δεν το ενέτασσαν στα πεδία τους. Δεδομένου ότι οι ηχογραφήσεις αποτέλεσαν ένα από τα μεγαλύτερα επιτεύγματα του 19<sup>ου</sup> αιώνα που επηρέασαν τα νέα μέσα όπως οι κινηματογραφικές ταινίες, το ραδιόφωνο και την τηλεόραση, παρόλα αυτά για κάποιο λόγο το ίδιο το πεδίο πάντοτε βρισκόταν ανάμεσα στις ρωγμές που άφηνε η ιστορία, η μουσικολογία και οι σπουδές μέσω μαζικής ενημέρωσης.<sup>8</sup>

Η παρούσα εργασία επιχειρεί να συνδέσει δύο βασικές διαστάσεις. Η πρώτη είναι η ιστορική και δισκογραφική διάσταση, που συμπεριλαμβάνει και την έναρξη της δισκογραφικής εταιρείας Columbia: η πορεία της ηχογράφησης ως φαινόμενο, η ανάπτυξη των πρώτων δισκογραφικών εταιρειών, καθώς των προσώπων που συνδέθηκαν με αυτές, οι ελληνόφωνες ηχογραφήσεις σε διαφορετικά γεωγραφικά κέντρα, η συγκρότηση της δισκογραφικής αγοράς στο ελληνικό κράτος και η ίδρυση του εργοστασίου της αγγλικής Columbia στην Αθήνα. Η δεύτερη είναι η διάσταση της δημόσιας ιστορίας, με αφορμή το συγκεκριμένο εργοστάσιο: η εγκατάλειψη, η κατεδάφιση και η θεσμική διαχείριση του χώρου, η μελέτη αρχείων καθώς και οι αντιδράσεις όσων διεκδίκησαν τη διάσωσή του, ως τόπου μνήμης και πολιτιστικής κληρονομιάς.

Ένα βασικό ερευνητικό ερώτημα είναι με ποιον τρόπο ένας βιομηχανικός χώρος παραγωγής ήχου μετατρέπεται, μετά την παύση της λειτουργίας του και την καταστροφή μεγάλου μέρους του, σε τόπο μνήμης. Παράλληλα, εξετάζεται αν το πρώην εργοστάσιο της Columbia μπορεί να ιδωθεί ως αντι-μνημείο: όχι ως μνημείο σχεδιασμένο εξ αρχής για να εκφράσει ένα παρελθόν, αλλά ως χώρος απουσίας, φθοράς και αμφισβήτησης, που ακριβώς μέσα από την εγκατάλειψή του ενεργοποιεί ερωτήματα για τη λήθη και την πολιτιστική διαχείριση. Η έννοια του αντι-μνημείου είναι χρήσιμη, επειδή μας επιτρέπει να εξεταστεί η Columbia όχι μόνο ως διατηρητέο υπόλειμμα, αλλά ως πεδίο σύγκρουσης ανάμεσα στη θεσμική μνημειακότητα, τη συλλογική μνήμη και την υλική απώλεια.

Η μεθοδολογία της εργασίας βασίζεται στη συνδυαστική αξιοποίηση βιβλιογραφικών πηγών που αφορούν την παγκόσμια δισκογραφία καθώς επίσης και πηγών που σχετίζονται κατ'εξοχήν με τον κόσμο του ελληνόφωνου αστικού λαϊκού τραγουδιού, δισκογραφικών τεκμηρίων, αρχειακού υλικού, εγγράφων του Υπουργείου Πολιτισμού, τεκμηρίων της Επιτροπής

---

<sup>8</sup> Pekka Gronow, «Recording the History of Recording: A Retrospective of the Field», *International journal for history, culture and modernity* 7, Iss. 1 (2 November 2019): 443-445.

Το άρθρο αναφέρεται κυρίως σε Αμερικανικές και Αγγλικές συλλογές. Στην Ελλάδα αντίστοιχες ενέργειες έχουν πραγματοποιήσει το Αρχείο Ελληνικής Μουσικής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων [<https://music.uoi.gr/research/archeio-moysikis/>], καθώς και το Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη [<https://vmrebetiko.gr/>].

Πρωτοβουλίας και προφορικών μαρτυριών. Οι ετικέτες των δίσκων, οι αριθμοί μήτρας, τα στοιχεία έκδοσης και τα ίδια τα ηχογραφήματα αξιοποιούνται ως πηγές τεκμηρίωσης, ενώ τα αρχεία που σχετίζονται με την κατεδάφιση και τις διεκδικήσεις διάσωσης εξετάζονται ως υλικό δημόσιας ιστορίας.

## 1. Από την τεχνολογία του ήχου στη συγκρότηση της δισκογραφικής βιομηχανίας

### 1.1 Η γέννηση της ηχογράφησης: Από το φωνοαυτόγραφο στον φωνογράφο

Η συγκρότηση της δισκογραφικής βιομηχανίας θεμελιώθηκε ιστορικά και τεχνολογικά στα τέλη του 19ου αιώνα, σηματοδοτώντας μια ριζική αλλαγή στον τρόπο πρόσληψης, επιτέλεσης και διάδοσης του ήχου. Η αφετηρία αυτής της πορείας τοποθετείται στις 17 Νοεμβρίου του 1877 με την εφεύρεση του Thomas Edison στις Η.Π.Α., ο οποίος παρουσίασε μια πρωτοποριακή «ομιλούσα μηχανή» που ονόμασε φωνογράφο. Ο φωνογράφος δεν αποτέλεσε μια απομονωμένη τεχνική επινόηση, αλλά συνδέθηκε άμεσα με τις σύγχρονες του εξελίξεις στις επικοινωνίες, όπως το τηλέφωνο και ο τηλεγράφος, αντανακλώντας τη γενικότερη επιθυμία της εποχής για τη διαμεσολάβηση και μετάδοση της ανθρώπινης φωνής.<sup>9</sup>

Η τεχνολογία του Edison ενσωμάτωνε κομβικά χαρακτηριστικά του φωνοαυτόγραφου (phonograph), το οποίο είχε εφεύρει ο Édouard-Léon Scott de Martinville το 1857. Υπήρχε, ωστόσο, μια θεμελιώδης επιστημονική και λειτουργική διαφορά ανάμεσα στις δύο συσκευές. Ο Scott σχεδίασε το φωνοαυτόγραφο με αποκλειστικό σκοπό να αποτυπώσει τον ήχο οπτικά πάνω σε χαρτί καλυμμένο με αιθάλη, ως μια μορφή «φυσικής στενογραφίας» προς μελέτη από το ανθρώπινο μάτι, χωρίς καμία πρόθεση ή πρόβλεψη ακουστικής αναπαραγωγής. Αντίθετα, ο Edison πέτυχε το ιστορικό βήμα της ακουστικής αναπαραγωγής του καταγεγραμμένου ήχου, γεγονός που ο ίδιος αντιλαμβανόταν περισσότερο ως «ανακάλυψη» παρά ως απλή εφεύρεση.<sup>10</sup>

Ο μηχανισμός του πρώιμου φωνογράφου ήταν σχετικά απλός: χρησιμοποιούσε έναν αυλακωτό μεταλλικό κύλινδρο τοποθετημένο πάνω σε μια χειροκίνητη βίδα που περιστρεφόταν. Το μέσο εγγραφής ήταν ένα λεπτό φύλλο ασημόχαρτου (tin foil) τυλιγμένο γύρω από τον κύλινδρο. Μια μεταλλική γραφίδα, προσαρμοσμένη σε ένα εύκαμπτο διάφραγμα που συνδεόταν με μια κόρνα, βρισκόταν σε επαφή με το ασημόχαρτο. Όταν ο χρήστης μιλούσε στην κόρνα, τα ηχητικά κύματα προκαλούσαν τη δόνηση του διαφράγματος και της γραφίδας, η οποία με τη σειρά της χάρασσε εσοχές αναλογικού σήματος στο περιστρεφόμενο ασημόχαρτο. Για την

<sup>9</sup> Peter Martland, *Recording History. The British Record Industry: 1888-1931* (Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2013), 5· Richard Osborne, *Vinyl: A History of the Analogue Record* (Farnham: Ashgate, 2012), 5.

<sup>10</sup> Osborne, *Vinyl: A History of the Analogue Record*, 3–4· Martland, *Recording History*, 2–3.

αναπαραγωγή, η διαδικασία αντιστρεφόταν: η γραφίδα περνούσε ξανά πάνω από τις χαραγμένες εσοχές, μεταδίδοντας τις δονήσεις στο διάφραγμα και αναπαράγοντας τον ήχο μέσω της κόρνας.<sup>11</sup>

## 1.2 Η εξέλιξη του φορέα: Το γραφόφωνο και η εισαγωγή του κεριού

Παρά τον αρχικό ενθουσιασμό του κοινού και του διεθνούς Τύπου, ο φωνογράφος ασημόχαρτου του Edison ήταν εξαιρετικά ασταθής και δυσκίνητος για ευρεία εμπορική χρήση. Το ασημόχαρτο καταστρεφόταν γρήγορα μετά από ελάχιστες αναπαραγωγές, καθιστώντας το ηχογράφημα εφήμερο. Λόγω αυτών των περιορισμών, αλλά και της απασχόλησής του με την ανάπτυξη του ηλεκτρικού λαμπτήρα, ο Edison εγκατέλειψε ουσιαστικά την ανάπτυξη του φωνογράφου κατά την περίοδο 1879–1887. Το κενό αυτό έσπευσαν να καλύψουν άλλοι εφευρέτες, επιδιώκοντας την τεχνολογική αναβάθμιση και εμπορική αξιοποίηση της συσκευής.<sup>12</sup>

Μεταξύ 1881 και 1885, ο Alexander Graham Bell, ο Chichester A. Bell και ο μηχανικός Charles Sumner Tainter ίδρυσαν το εργαστήριο Volta στην Ουάσιγκτον. Επανεξετάζοντας τις αδυναμίες του φωνογράφου, ανέπτυξαν μια νέα συσκευή που ονόμασαν γραφόφωνο. Η κρισιμότερη καινοτομία τους, η οποία κατοχυρώθηκε με πατέντα το 1886, ήταν η αντικατάσταση του ασημόχαρτου με έναν κύλινδρο από στερεό κερί (wax cylinder). Η χάραξη του ήχου στο κερί επέτρεψε για πρώτη φορά τη δημιουργία ενός μόνιμου, ανθεκτικού και καθαρού ηχογραφήματος, θέτοντας τις τεχνικές βάσεις για τη βιομηχανική ανάπτυξη της δισκογραφίας. Το 1887, οι πατέντες αυτές πουλήθηκαν στην American Graphophone Company, η οποία άρχισε να κατασκευάζει γραφόφωνα.<sup>13</sup>

Η επιτυχία του γραφόφωνα ανάγκασε τον Edison να επιστρέψει δυναμικά στο πεδίο. Κατά την περίοδο 1887–1891, κατέθεσε συνολικά 81 πατέντες, υιοθετώντας και ο ίδιος τη χρήση

<sup>11</sup> Martland, *Recording History*, 1–3· Dave Laing, «A Voice without a face: Popular Music and the Phonograph in the 1890s», *Popular Music* 10, no. 1 (January 1991): 1.

<sup>12</sup> Martland, *Recording History*, 5· George Brock Nannestad, «The development of recording technologies», στο *The Cambridge Companion to Recorded Music*, edit. Nicholas Cook, Eric Clarke (New York: Cambridge University Press, 2009), 157.

<sup>13</sup> Martland, *Recording History*, 3· Osborne, *Vinyl: A History of the Analogue Record*, 6–7.

του κέρινου κυλίνδρου, η οποία εξελίχθηκε σε κοινό βιομηχανικό πρότυπο για τις δύο ανταγωνίστριες εταιρείες, την Edison και την American Graphophone.<sup>14</sup>

### 1.3 Το γραμμόφωνο του Berliner και ο επίπεδος δίσκος

Αν και ο κέρινος κύλινδρος έλυνε το πρόβλημα της σταθερότητας του ήχου, η πρόωμη δισκογραφία εξακολουθούσε να αντιμετωπίζει ένα σοβαρό εμπόδιο: την αδυναμία μαζικής παραγωγής. Κάθε κύλινδρος έπρεπε να ηχογραφείται ξεχωριστά, πράγμα που σήμαινε ότι οι καλλιτέχνες έπρεπε να επαναλαμβάνουν την ίδια εκτέλεση εκατοντάδες φορές μπροστά σε πολλές κόρνες για να παραχθεί επαρκής αριθμός αντιτύπων. Η λύση στο πρόβλημα της μαζικής αναπαραγωγής δόθηκε από τον γερμανικής καταγωγής Αμερικανό Emile Berliner, ο οποίος το 1887 εφηύρε το γραμμόφωνο και τον επίπεδο δίσκο.<sup>15</sup>

Η καινοτομία του Berliner στηριζόταν στην πλευρική χάραξη του ηχητικού σήματος πάνω σε μια επίπεδη κυκλική επιφάνεια, αντί της κάθετης χάραξης που χρησιμοποιούσαν οι κύλινδροι. Το σημαντικότερο πλεονέκτημα του επίπεδου δίσκου ήταν η δυνατότητα δημιουργίας μιας μεταλλικής μήτρας (master disc) μέσω χημικής χάραξης και ηλεκτροτυπίας, από την οποία μπορούσαν να «τυπωθούν» χιλιάδες πανομοιότυπα και φθηνά αντίτυπα. Επιπλέον, οι δίσκοι αποδείχθηκαν πιο πρακτικοί στην αποθήκευση και τη μεταφορά, ενώ περιείχαν έως και 80% περισσότερη μουσική πληροφορία σε σύγκριση με τους κυλίνδρους. Για την τελειοποίηση και την εμπορική διάθεση της συσκευής, ο Berliner συνεργάστηκε με τον ταλαντούχο μηχανικό Eldridge Reeves Johnson, ο οποίος σχεδίασε έναν αξιόπιστο και αθόρυβο μηχανισμό κίνησης με ελατήριο, καθιστώντας το γραμμόφωνο ένα βιώσιμο καταναλωτικό προϊόν.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Martland, *Recording History*, 5–6· Osborne, *Vinyl: A History of the Analogue Record*, 13· Frederick W. Gaisberg, *The Music Goes Round* (New York: The Macmillan Company, 1942), 4.

<sup>15</sup> Martland, *Recording History*, 6· John Shepherd, *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the world. Volume II: Performance and Production* (New York: Continuum, 2003), 236–237.

<sup>16</sup> Martland, *Recording History*, 14–16· Osborne, *Vinyl: A History of the Analogue Record*, 13–14.

## 1.4 Η οικιακή διαμεσολάβηση: Από τη γραφειακή χρήση στην οικιακή ψυχαγωγία

Μια από τις πιο ενδιαφέρουσες πτυχές της πρώιμης ιστορίας της ηχογράφησης είναι η πλήρης ανατροπή των προσδοκιών των ίδιων των εφευρετών σχετικά με τη χρήση της τεχνολογίας. Ο Thomas Edison, όπως και οι Edward Easton και Frank Dorian της Columbia, είχαν οραματιστεί τον φωνογράφο και το γραφόφωνο σχεδόν αποκλειστικά ως εργαλεία γραφείου για την υπαγόρευση στενογραφημένων επιστολών. Η επιμονή του Edison σε αυτή τη χρήση συνεχίστηκε για μεγάλο χρονικό διάστημα, εμποδίζοντας την εταιρεία του να αντιληφθεί έγκαιρα τις τεράστιες προοπτικές της αγοράς ψυχαγωγίας.<sup>17</sup>

Ωστόσο, το κοινό επέβαλε τη δική του επιθυμία. Ήδη από τη δεκαετία του 1890, οι τοπικοί αντιπρόσωποι άρχισαν να τοποθετούν φωνογράφους με κερματοδέκτη (τον πρόδρομο του juke box) σε δημόσιους χώρους, εκθέσεις και σιδηροδρομικούς σταθμούς, σημειώνοντας τεράστια επιτυχία. Η σταδιακή μετατροπή του ηχογραφήματος σε εμπορικό προϊόν οικιακής ψυχαγωγίας οδήγησε σε μια συστηματική προσπάθεια «εξημέρωσης» και αισθητικής αναβάθμισης της συσκευής. Οι Edison, Berliner και Johnson συνειδητοποίησαν ότι, για να εισέλθει η συσκευή στο αστικό σαλόνι, έπρεπε να χάσει τη βιομηχανική, θορυβώδη εμφάνισή της και να προσομοιάζει με κομψό έπιπλο ή μουσικό όργανο, όπως το πιάνο.<sup>18</sup>

Η τάση αυτή κορυφώθηκε το 1906 με την εισαγωγή της Victrola από τη Victor, μιας συσκευής όπου η χοάνη ήταν κρυμμένη στο εσωτερικό ενός ξύλινου ερμαρίου. Παράλληλα, οι εταιρείες αναβάθμισαν το κύρος του μέσου επενδύοντας σε ένα «υψηλής κατηγορίας» ρεπερτόριο, κυρίως με ηχογραφήσεις διάσημων καλλιτεχνών της όπερας, μετατρέποντας έτσι την ακρόαση από μια τεχνική περιέργεια σε μια πράξη πολιτισμικής και κοινωνικής ανάτασης. Η ηχογράφηση έπαψε να είναι απλώς μια επιστημονική καταγραφή και μετατράπηκε σε ένα υλικό, εμπορεύσιμο αντικείμενο που αναδιοργάνωσε τη δημόσια και ιδιωτική σφαίρα.<sup>19</sup>

## 1.5 Η διεθνής επέκταση του συστήματος Berliner

Ο Emile Berliner υπήρξε ο καθοριστικός κρίκος ανάμεσα στην τεχνική εφεύρεση του επίπεδου δίσκου και στη σταδιακή επιχειρηματική συγκρότηση της παγκόσμιας δισκογραφικής

<sup>17</sup> Gaisberg, *The Music Goes Round*, 11, 16· Osborne, *Vinyl: A History of the Analogue Record*, 13–14.

<sup>18</sup> Martland, *Recording History*, 29· Osborne, *Vinyl: A History of the Analogue Record*, 13.

<sup>19</sup> William Howland Kenney, *Recorded Music in American Life. The Phonograph and Popular Memory 1890-1945* (New York: Oxford University Press, 1999), 26–28· Gaisberg, *The Music Goes Round*, 5.

βιομηχανίας. Για την εμπορική εκμετάλλευση της εφεύρεσής του, ίδρυσε το 1895 στις Ηνωμένες Πολιτείες την Berliner Gramophone Company. Πολύ σύντομα, η δραστηριότητά του επεκτάθηκε εκτός Αμερικής μέσω της ίδρυσης ενός δικτύου θυγατρικών και συνδεδεμένων εταιρειών: της Gramophone Co. στην Αγγλία (1897), της Deutsche Grammophon στη Γερμανία (1898) και της Berliner Gramophone στον Καναδά (1899). Η σημασία αυτών των κινήσεων υπερβαίνει την ίδρυση μεμονωμένων επιχειρήσεων, καθώς συγκρότησε ένα ολοκληρωμένο σύστημα παραγωγής, διανομής και αγοράς σε παγκόσμια κλίμακα.<sup>20</sup>

Η παγκόσμια αυτή επέκταση σταθεροποιήθηκε μέσω της στενής συνεργασίας της αγγλικής Gramophone Co. με την αμερικανική Victor Talking Machine Co. (η οποία ιδρύθηκε το 1901 από τον Eldridge Johnson και απέκτησε μέρος των μετοχών της αγγλικής εταιρείας). Με τη συμφωνία του 1907, οι δύο κολοσσοί «μοίρασαν τον χάρτη» για να αποφύγουν τον ανταγωνισμό: η Victor ανέλαβε την αποκλειστικότητα στην Αμερικανική Ήπειρο, την Κίνα, την Ιαπωνία και τις Φιλιππίνες, ενώ η Gramophone Co. απέκτησε τα δικαιώματα για την Ευρώπη, την Αφρική, τη Μέση Ανατολή, την Αυστραλία και τις βρετανικές αποικίες της Ασίας. Αυτό το πολυεθνικό δίκτυο επέτρεψε τη συστηματική χαρτογράφηση και εκμετάλλευση τοπικών ρεπερτορίων, συμπεριλαμβανομένων των πρώτων ελληνόφωνων ηχογραφήσεων στην Ανατολική Μεσόγειο.<sup>21</sup>

## 1.6 Η ίδρυση της Victor

Η πρώτη φάση της δισκογραφικής βιομηχανίας σημαδεύτηκε από έναν «πόλεμο πατεντών» και εταιρικές ρήξεις. Ο Emile Berliner, για τη διάθεση των προϊόντων του στις Η.Π.Α., είχε συνδεθεί με τον διαφημιστή Frank Seaman, ο οποίος ίδρυσε τη National Gramophone Company το 1896. Η συνεργασία τους διαταράχθηκε όταν ο Seaman, επιδιώκοντας μεγαλύτερο έλεγχο και κέρδη, στράφηκε δικαστικά εναντίον του Berliner και ίδρυσε τη

---

<sup>20</sup> Kenney, *Recorded Music in American Life*, 45–51· Mark Katz, *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music* (Berkeley: University of California Press, 2010), 1–13, 95–103· Gaisberg, *The Music Goes Round*, 103.

<sup>21</sup> Martland, *Recording History*, 48, 50, 53· Pekka Gronow, «The record industry comes to the Orient», *Ethnomusicology* 25, no. 2 (May 1981): 254–255.

Universal Talking Machine Company, λανσάροντας το ανταγωνιστικό εμπορικό σήμα Zonophone.<sup>22</sup>

Η νομική αυτή σύγκρουση οδήγησε σε δικαστικό αποκλεισμό του Berliner από την αμερικανική αγορά το 1900, φέρνοντας σε δεινή θέση τον Eldridge Johnson, ο οποίος κατασκεύαζε τα γραμμόφωνα για την εταιρεία του Berliner και είχε επενδύσει σημαντικά κεφάλαια στο εργοστάσιό του. Για να αντιμετωπίσει την κρίση, ο Johnson ίδρυσε τη δική του εμπορική οργάνωση, την Consolidated Talking Machine Company, και μετά την οριστική αποδυνάμωση του Seaman το 1901, προχώρησε στη συγκρότηση της Victor Talking Machine Company στο Camden του New Jersey. Η Victor συνένωσε τις πατέντες των Berliner και Johnson με μια εξαιρετικά οργανωμένη παραγωγή, εξελισσόμενη στον αδιαμφισβήτητο ηγέτη της αμερικανικής αγοράς.<sup>23</sup>

## 1.7 Η Columbia Graphophone Company: Από τους κυλίνδρους στην παγκόσμια κυριαρχία

Η ιστορία της Columbia είναι αρκετά πιο περίπλοκη και χαρακτηρίζεται από διαδοχικούς εταιρικούς μετασχηματισμούς, χρεοκοπίες και συγχωνεύσεις. Ιδρύθηκε τον Ιανουάριο του 1889 στην Ουάσιγκτον ως Columbia Phonograph Company από τους επαγγελματίες στενογράφους Edward Easton και Frank Dorian, λειτουργώντας αρχικά ως τοπικός αντιπρόσωπος πωλήσεων των κυλίνδρων της American Graphophone Co. Το 1894 ιδρύθηκε η Columbia Phonograph Company General, η οποία αναδείχθηκε σε πρωτοπόρο των ηχογραφήσεων κυλίνδρων στις Η.Π.Α., μετατρέποντας σταδιακά το ηχογράφημα από εργαλείο γραφείου σε προϊόν μαζικής ψυχαγωγίας.<sup>24</sup>

Η είσοδος της Columbia στην αγορά των επίπεδων δίσκων προκάλεσε σφοδρές δικαστικές διαμάχες με τη Victor, οι οποίες διευθετήθηκαν τον Δεκέμβριο του 1903, όταν ο Eldridge Johnson από την Victor και η Columbia συμφώνησαν στη διασταυρούμενη αδειοδότηση των πατεντών τους, σχηματίζοντας ένα ισχυρό ολιγοπώλιο. Το 1913 η εταιρεία μετονομάστηκε σε Columbia Graphophone Company. Μετά τη χρεοκοπία της αμερικανικής μητρικής εταιρείας

<sup>22</sup> Pekka Gronow, «The Record Industry: The Growth of a Mass Medium», *Popular Music* 3, *Producers and Markets* (1983), 54-57.

<sup>23</sup> Martland, *Recording History*, 21-26· Kenney, *Recorded music in American Life*, 47-48.

<sup>24</sup> Αριστομένης Α. Καλυβιώτης, *The Gramophone Co Ltd: Οι ελληνόφωνες ηχογραφήσεις της 1900–1960* (Καρδίτσα: Αυτοέκδοση, 2019), 11-13.

το 1922, η βρετανική θυγατρική αναδιοργανώθηκε το 1924 ως Columbia Graphophone Company Ltd. υπό τη δυναμική ηγεσία του Louis Sterling.<sup>25</sup>

Η βρετανική Columbia πέτυχε μια εντυπωσιακή επιχειρηματική ανατροπή, εξαγοράζοντας την αμερικανική μητρική της εταιρεία το 1925, αποκτώντας παράλληλα τον τεράστιο γερμανικό όμιλο Lindström (ιδιοκτήτη των ετικετών Odeon, Parlophone, Beka και Fonotipia) και τη γαλλική Pathé Frères. Με αυτές τις κινήσεις, η Columbia μετατράπηκε σε έναν πανίσχυρο πολυεθνικό οργανισμό με ευρωπαϊκό κέντρο βάρους και ένα εκτεταμένο παγκόσμιο δίκτυο εργοστασίων και διανομής.<sup>26</sup>

## 1.8 Η μεγάλη συγχώνευση του μεσοπολέμου: Η ίδρυση της EMI το 1931

Η παγκόσμια οικονομική κρίση που ξεκίνησε το 1929 έπληξε καίρια τη δισκογραφική βιομηχανία, προκαλώντας κατακόρυφη πτώση των πωλήσεων και καθιστώντας επιτακτική τη μείωση του κόστους παραγωγής, τη συμπύκνωση των καλλιτεχνικών συμβολαίων και τον περιορισμό των μηνιαίων κυκλοφοριών. Η πίεση αυτή οδήγησε στη μεγαλύτερη συγχώνευση στην ιστορία του μέσου. Τον Ιούνιο του 1931, η Gramophone Company και η Columbia Graphophone Company Ltd ενώθηκαν για να σχηματίσουν την Electric and Musical Industries Ltd (EMI).<sup>27</sup>

Με πρόεδρο τον Alfred Clark (από την πλευρά της Gramophone Co.) and διευθύνοντα σύμβουλο τον Louis Sterling (από την πλευρά της Columbia), η EMI συγκέντρωσε υπό ενιαία διοίκηση τα σημαντικότερα εμπορικά σήματα (HMV, Columbia, Parlophone, Odeon, Pathé), τα εργοστάσια, τις τεχνολογίες και τους καταλόγους, αποκτώντας ουσιαστικά το μονοπώλιο της δισκογραφικής παραγωγής στην Ευρώπη και τις περιφερειακές της αγορές.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Martland, *Recording History*, 19, 21-22· Osborne, *Vinyl: A History of the Analogue Record*, 16.

<sup>26</sup> Osborne, *Vinyl: A History of the Analogue Record*, 16· Sean Wilentz, *360 Sound. The Columbia Record Story* (San Francisco: Chronicle Books, 2012), 15-28· Martland, *Recording History*, 35· Gaisberg, *The Music Goes Round*, 44-45.

<sup>27</sup> Tim Brooks, "High Drama in the Record Industry: Columbia Records, 1901-1934", στο *The Columbia Master Book Discography*, τ. 1 (Westport, CT: Greenwood Press, 1999), 17-18· Wilentz, *360 Sound. The Columbia Record Story*, 45-55.

<sup>28</sup> David Patmore, «Selling Sounds: Recordings and the Record Business», στο *The Cambridge Companion to Recorded Music*, επιμ. Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson και John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 126-128· Martland, *Recording History*, 257, 260.

Αυτή η διαδικασία συγκέντρωσης του κεφαλαίου κατά τον Μεσοπόλεμο συνδέεται άμεσα με την ελληνική περίπτωση. Η ίδρυση του εργοστασίου της Columbia στον Περισσό το 1930 δεν υπήρξε ένα απομονωμένο τοπικό γεγονός, αλλά αποτέλεσε μέρος της ευρύτερης διεθνούς στρατηγικής των μεγάλων δισκογραφικών τραστ για τη δημιουργία τοπικών κέντρων παραγωγής σε περιφερειακές αγορές, με σκοπό την αντιμετώπιση των δασμών και του ανταγωνισμού. Το εργοστάσιο της Αθήνας εντάχθηκε αμέσως μετά την ίδρυσή του στο παγκόσμιο δίκτυο της EMI, αποτελώντας έναν κρίκο της διεθνούς βιομηχανικής αλυσίδας.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Martland, *Recording History*, 109, 122· Καλυβιώτης, *The Gramophone Co Ltd*, 11–13.

## 2. Ηχογραφήσεις και ο ελληνόφωνος κόσμος

Η εμφάνιση της μηχανικής αποτύπωσης του ήχου στα τέλη του 19ου αιώνα σηματοδότησε την ιστορική μετάβαση στο δίκτυο της «επανάληψης» (repetition) κατά τη θεωρία του Jacques Attali για την πολιτική οικονομία της μουσικής.<sup>30</sup> Η μουσική επιτέλεση αποδεσμεύεται από τον φυσικό χρόνο και χώρο, αποκτώντας υλική υπόσταση και δυνατότητα μαζικής αναπαραγωγής. Οι πρώιμες ελληνόφωνες ηχογραφήσεις εντάχθηκαν οργανικά σε αυτό το παγκόσμιο τεχνολογικό και βιομηχανικό περιβάλλον, αναπτυσσόμενες όχι σε ένα ενιαίο εθνικό κέντρο, αλλά μέσα από ένα εκτεταμένο, διασυννοριακό δίκτυο που συνέδεε τα μεγάλα λιμάνια της Ανατολικής Μεσογείου (Κωνσταντινούπολη, Σμύρνη, Θεσσαλονίκη, Αλεξάνδρεια, Κάιρο) με τις ευρωπαϊκές μητροπόλεις και τις κοινότητες των Ελλήνων μεταναστών στις ΗΠΑ, διαμορφώνοντας ένα δυναμικό πεδίο πολιτισμικής ώσμωσης και διαλόγου.<sup>31</sup>

### 2.1 Ο ρόλος της τεκμηρίωσης στη δισκογραφία

Για τη σύγχρονη εθνομουσικολογία και δημόσια ιστορία, οι εμπορικοί δίσκοι των 78 στροφών αποτελούν πρωτογενή ιστορικά τεκμήρια που φέρουν κωδικοποιημένες πληροφορίες για τις επιτελεστικές πρακτικές, την εξέλιξη της ηχοληψίας και το κοινωνικό πλαίσιο της εποχής τους.<sup>32</sup> Η επιστημονική τεκμηρίωση αυτών των τεκμηρίων, ειδικά για την περίοδο της «προ-κανονικοποιημένης» (pre-standardization) δισκογραφίας (προ του 1925), συναντά σημαντικές δυσκολίες λόγω της έλλειψης επίσημων εθνικών αρχείων ήχου και της αποσπασματικής φύσης των πηγών.<sup>33</sup> Η χρονολόγηση και η ταυτοποίηση των δίσκων καθίσταται δυνατή μόνο μέσω της εξονυχιστικής διασταύρωσης των αριθμών μήτρας (matrix numbers) που χαράσσονταν στο περιθώριο του δίσκου, των εμπορικών καταλόγων και των εικαστικών σημάτων των εταιρειών

<sup>30</sup> Ζακ Ατταλί, *Θόρυβοι: Δοκίμιο πολιτικής οικονομίας της μουσικής* (Αθήνα: Κέδρος, 1991), 63-65· Κάβουρας, Π. (2004). «Η έννοια του μουσικού δικτύου, σχέσεις παραγωγής και σχέσεις εξουσίας», *Μουσικολογία*, 19, σ. 57-59.

<sup>31</sup> Διονυσόπουλος, *Η Σάμος στις 78 στροφές*, 91· Dafni Tragaki, *Rebetiko Worlds* (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007), 2· Αριστομένης Καλυβιώτης, «Οι ηχογραφήσεις ελληνικών τραγουδιών στην Αίγυπτο και ο τραγουδιστής Ιωάννης Μούτσιος», *Συλλογές τχ.* 137 (Σεπτέμβριος 1995): 751-752.

<sup>32</sup> Ορδουλίδης, «Τεκμηρίωση ιστορικών ηχογραφήσεων στην Ελλάδα», 357-359· Risto Pekka Pennanen, «Commercial Recordings and Source Criticism in Music Research: Some Methodological Views», *Swedish Journal of Music Research* 87, May (2005): 82-84.

<sup>33</sup> Νίκος Ορδουλίδης, «Πότε ξεκινά η ετικέτα του “ρεμπέτικου”», *Τα Νέα*, 14 Μαΐου 2022, 1· Αριστομένης Α. Καλυβιώτης, *The Gramophone Co Ltd: Οι ελληνόφωνες ηχογραφήσεις της 1900–1960* (Καρδίτσα: Αυτοέκδοση, 2019), 11.

(όπως η ιστορική αντικατάσταση του «γράφοντος αγγέλου» της Gramophone με τον διάσημο σκύλο Nipper το 1909).<sup>34</sup>

## 2.2 Ιστορικό πλαίσιο

Κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας και της Ελληνικής Επανάστασης, το ελληνικό τραγούδι συνδεόταν κυρίως με το δημοτικό τραγούδι, τις τοπικές διαλέκτους, τα έθιμα και τις τελετουργικές και συλλογικές πρακτικές. Βασικά χαρακτηριστικά του ήταν η προφορική δημιουργία, η συλλογικότητα και η συνεχής επανεπεξεργασία κατά την επιτέλεση.<sup>35</sup> Οι γεωπολιτικές μεταβολές του 19ου αιώνα και οι μεταρρυθμίσεις στην Οθωμανική Αυτοκρατορία επέφεραν σημαντικές αλλαγές στις μουσικές παραδόσεις, ενισχύοντας τον εξευρωπαϊσμό της μουσικής και την εισαγωγή νέων οργάνων, ρυθμών και αισθητικών προτύπων. Η Σμύρνη αναδείχθηκε σε σημαντικό αστικό κέντρο, όπου συναντήθηκαν και αναμείχθηκαν στοιχεία της οθωμανικής, ελληνικής, βαλκανικής και ευρωπαϊκής μουσικής παράδοσης. Παρόμοιες μουσικές ωσμώσεις αναπτύχθηκαν και σε άλλα σημαντικά αστικά και λιμενικά κέντρα της Ανατολικής Μεσογείου.<sup>36</sup>

Κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα διαμορφώθηκε στα λιμάνια της Δυτικής Μικράς Ασίας και του Αιγαίου μια ιδιαίτερη μορφή ελληνικής αστικής λαϊκής μουσικής, συνδεδεμένη κυρίως με τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα, τις ταβέρνες, τα καφέ και τον υπόκοσμο.<sup>3</sup> Στα τέλη του αιώνα αναπτύχθηκαν τα *café aman*, όπου συνυπήρχαν η αλά τούρκα και η αλά φράγκα μουσική, ενώ σταδιακά ενσωματώθηκαν ελληνικοί στίχοι και στοιχεία από το δημοτικό και νησιωτικό ρεπερτόριο. Μέσα σε αυτό το περιβάλλον διαμορφώθηκαν μουσικές πρακτικές που συνδέονται με την εξέλιξη του ρεμπέτικου, το οποίο σχετίστηκε επίσης με τους τεκέδες και τις φυλακές.<sup>37</sup>

Από τις αρχές του 20ού αιώνα, η ανάπτυξη της δισκογραφικής βιομηχανίας και οι επιτόπιες ηχογραφήσεις σε Κωνσταντινούπολη, Σμύρνη, Αθήνα και στις Ηνωμένες Πολιτείες συνέβαλαν

<sup>34</sup> Καλυβιώτης, *The Gramophone Co Ltd*, 12-13· Ορδουλίδης, «Τεκμηρίωση ιστορικών ηχογραφήσεων στην Ελλάδα», 369.

<sup>35</sup> Λάμπρος Λιάβας, *Το ελληνικό τραγούδι. Από το 1821 έως την δεκαετία του 1950* (Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, 2009), 31.

<sup>36</sup> Γιώργος Κοκκώνης, *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις, Λόγιες αναγνώσεις, λαϊκές πραγματώσεις* (Αθήνα: Fagotto Books, 2017), 133-135.

<sup>37</sup> Roderick Conway Morris, «Greek Cafe Music», *Journal of the British Institute of Recorded Sound*, 80 (1981): 1-2· Λιάβας, *Το ελληνικό τραγούδι*, 209.

στη διάδοση της ελληνικής αστικής λαϊκής μουσικής. Η δραστηριότητα αυτή εντάθηκε ιδιαίτερα κατά τις δεκαετίες του 1920 και του 1930. Παράλληλα, η επιβολή αυστηρής λογοκρισίας στην Ελλάδα από το καθεστώς Μεταξά, το 1936, περιόρισε θεματολογίες και μουσικά στοιχεία που θεωρούνταν ανεπιθύμητα, επηρεάζοντας την εξέλιξη του είδους. Η ελληνική μουσική, ωστόσο, ηχογραφήθηκε επίσης σε ευρωπαϊκές πρωτεύουσες από περιοδεύοντα μουσικά συγκροτήματα.<sup>38</sup>

### 2.3 Μουσικός συγκρητισμός, πολυστυλισμός και δίκτυα κινητικότητας: Το παράδειγμα των σμυρναϊκών εστουδιαντινών

Τον Αύγουστο του 1922 και εν συνεχεία το 1923, η Μικρασιατική Καταστροφή οδήγησε πάνω από ένα εκατομμύριο Έλληνες στην εγκατάλειψη των πατρίδων τους και ταυτόχρονα στη σημαντική αποδυνάμωση της πολυεθνικής και πολυπολιτισμικής συνθήκης που επικρατούσε στο κέντρο της οικονομικής και κοινωνικής ζωής της Σμύρνης. Η μέχρι τότε καθημερινή επαφή των πληθυσμών στο εμπορικό της κέντρο, στο λιμάνι και στους άλλους χώρους διασκέδασης επέφερε συνεχή πολιτισμική ώσμωση. Οι Έλληνες της Σμύρνης αποτελούσαν το μεγαλύτερο σε πληθυσμό μέρος των κατοίκων της. Το 1922, σε συνολικό πληθυσμό 365.000 κατοίκων, οι Έλληνες ήταν 165.000, οι Τούρκοι 80.000, οι Αρμένιοι 40.000 και οι Εβραίοι 50.000, ενώ το υπόλοιπο 36.000 αφορούσε Ευρωπαίους και άλλες εθνικότητες. Η Σμύρνη αποτελούσε ένα συνονθύλευμα λαών, θρησκειών, πολιτισμών και μουσικών ακουσμάτων. Οι Έλληνες, οι Τούρκοι, οι Αρμένιοι, οι Τσιγγάνοι, οι Φραγγολεβαντίνοι, οι Ρουμάνοι, οι Ιταλοί και άλλες εθνικότητες έφεραν τις δικές τους παραδόσεις, ενώ παράλληλα στα ανώτερα κοινωνικά στρώματα η επιρροή από τα δυτικοευρωπαϊκά μουσικά ρεύματα υπήρξε καταφανής.<sup>39</sup> Η επιστημονική βιβλιογραφία προτείνει την ερμηνεία αυτού του μουσικού περιβάλλοντος μέσα από τις έννοιες του μουσικού συγκρητισμού (musical syncretism), του πολυστυλισμού (polystylism) και των δικτύων κινητικότητας (mobility networks).<sup>40</sup>

<sup>38</sup> Conway Morris, «Greek Cafe Music», 10-11· Λιάβας, *Το ελληνικό τραγούδι*, 221, 238, 249· Κουνελάκη, «Η ελληνική δισκογραφία», 2.

<sup>39</sup> Αριστομένης Καλυβιώτης, *Σμύρνη. Η μουσική ζωή 1900-1922. Η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων* (Αθήνα: Music corner & Τήνελλα, 2002), 15-19.

<sup>40</sup> Nikos Ordoulidis, *Musical Nationalism, Despotism and Scholarly Interventions in Greek Popular Music* (New York: Bloomsbury Academic, 2021), 88-89. Για τον μουσικό πολυστυλισμό της Σμύρνης, βλέπε επί: Franco Fabbri, «A Mediterranean triangle: Naples, Smyrna, Athens», in *Neapolitan Postcards. The Canzone Napoletana as Transnational Subject*, edit. Gofreddo Plastino and Joseph Sciorra (London: Rowman & Littlefield, 2016)

Η Σμύρνη δεν αποτελούσε απλώς ένα γεωγραφικό λιμάνι, αλλά έναν κομβικό πολιτισμικό σύνδεσμο που επικοινωνούσε με ολόκληρη τη Μεσόγειο, τα Βαλκάνια, την Ευρώπη και τις ΗΠΑ. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η μουσική κυκλοφορούσε ταχύτατα μέσω των περιοδεύοντων μουσικών και των πρώτων τεχνολογικών καταγραφών της αναδυόμενης δισκογραφικής βιομηχανίας (Gramophone Co, Odeon, Favorite, Orfeon κ.ά.), οι οποίες έστελναν κινητά συνεργεία ηχογράφησης στην περιοχή. Σημαντικότερος φορέας αυτού του πολυστυλιστικού κλίματος υπήρξαν τα οργανικά σύνολα που έφεραν στον τίτλο τους τον όρο «εστουδιαντίνα». Ο όρος εισήχθη στην Ανατολή μετά την τεράστια επιτυχία της πολυμελούς ισπανικής φοιτητικής ορχήστρας στο καρναβάλι του Παρισιού το 1878, η οποία στη συνέχεια περιόδευσε σε όλο τον κόσμο, επισκεπτόμενη την Κωνσταντινούπολη και τη Σμύρνη το 1886. Η πρώτη και πιο φημισμένη ελληνόφωνη εστουδιαντίνα της Σμύρνης ιδρύθηκε από τον Κερκυραίο Αριστείδη Περιστέρα (πατέρα του μετέπειτα διευθυντή της Columbia Σπύρου Περιστέρα) και τον Κωνσταντινουπολίτη Βασίλειο Σιδερή. Στη λαϊκή μνήμη και στους κύκλους των συλλεκτών, το σχήμα αυτό έμεινε γνωστό με το δημοφιλές όνομα «Τα Πολιτάκια», το οποίο ταυτίστηκε στενά με τη «Σμυρναϊκή Εστουδιαντίνα». Ωστόσο, η μελέτη των ιστορικών ετικετών αποκαλύπτει ότι το σχήμα αυτό, μέχρι τα πρόσφατα δισκογραφικά τεκμήρια, εμφανίζεται μία φορά στη δισκογραφία με το όνομα «Τα Πολιτάκια». Αντίθετα, καταγράφεται ως «Εστουδιαντίνα Σιδερή», «Σμυρναϊκή Εστουδιαντίνα» ή «Εστουδιαντίνα Βασιλάκη».<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Καλυβιώτης, *Σμύρνη*, 71-73· Nikos Ordoulidis, «1911: Estudiantina Oriental on the Road», *Bulletin de correspondance hellénique moderne et contemporaine* 5 (2021), 4, 10, 14-15. [<https://journals.openedition.org/bchmc/949>]· Για την εστουδιαντίνα αυτή βλέπε επίσης: Νίκος Ορδουλίδης, «Αθήνα: Ταταυλιανό / New York: Beykos», στο *Πρακτικά Συνεδρίου Παραλλαγές, Επεξεργασίες, Μεταμορφώσεις (Θεσσαλονίκη, 1–3 Δεκεμβρίου 2017)*, επιμ. Κ. Χάρδας, Γ. Σακαλιέρος και Ι. Φούλιας (Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, 2021), 2-3.



*Εικόνα 1 Η Σμυρναϊκή Εστουδιαντίνα του Βασιλείου Σιδερή, γνωστή ως «Τα Πολιτάκια» ή  
Estudiantina d'Orient, σε καρτ-ποστάλ των αρχών του 20ού αιώνα*

Πηγή εικόνας: Παναγιώτης Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, τόμ. Β', σ. 267.

Η Εστουδιαντίνα Σιδερή συνδύαζε λόγια μουσική κατάρτιση με λαϊκό ρεπερτόριο. Το 1911 πραγματοποίησε ευρωπαϊκή περιοδεία σε Παρίσι και Λονδίνο, όπου απέσπασε θετικές κριτικές.<sup>42</sup> Μετά τη Μικρασιατική Εκστρατεία, η Εστουδιαντίνα συνέχισε τη δράση της στην Αθήνα, ενώ γύρω στο 1930 την καλλιτεχνική διεύθυνση ανέλαβε ο Σπύρος Περιστέρης. Το σχήμα μετονομάστηκε σε «Εθνική Ελληνική Χορωδία», αντικατέστησε την κρητική φορεσιά με τη φουστανέλα και προσάρμοσε το ρεπερτόριό του στη νέα εθνική αφήγηση. Η εξέλιξη αυτή καταδεικνύει την προσπάθεια εθνικής ομογενοποίησης της μικρασιατικής μουσικής, ενώ η συνεχής μετακίνηση μουσικών προς την Ελλάδα ήδη από τον 19ο αιώνα αμφισβητεί την άποψη ότι η μικρασιατική μουσική έφτασε στην Ελλάδα αποκλειστικά μετά το 1923.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Ordoulidis, «1911: Estudiantina Oriental on the Road», 11-14.

<sup>43</sup> Στο ίδιο, 10, 15-16· Ordoulidis, *Musical Nationalism*, 95-97· Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί. Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεώργιου Α'.* Συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του Ρεμπέτικου (Αθήνα: Στιγμή, 1986), 17.

## 2.4 Ο εμπορικός όρος «ρεμπέτικο» στις ετικέτες δίσκων γραμμοφώνου

Ο όρος «ρεμπέτικο» εμφανίζεται ήδη από το 1912 σε ετικέτα δίσκου στην Κωνσταντινούπολη, γεγονός που υποδηλώνει την προγενέστερη διάδοση της ονομασίας στα σημαντικά μουσικά κέντρα της Ανατολικής Μεσογείου. Η πρώτη δισκογραφία αποκαλύπτει ότι ο όρος δεν παρέπεμπε σε αυστηρά καθορισμένο μουσικό είδος, αλλά λειτουργούσε κυρίως ως εμπορική κατηγορία της αναδυόμενης δισκογραφικής βιομηχανίας. Η έρευνα στις ιστορικές ετικέτες εντοπίζει τουλάχιστον 80 ηχογραφήματα των δεκαετιών 1910–1930 με την ένδειξη «ρεμπέτικο», πολλά από τα οποία δεν συνδέονται ούτε με το μπουζούκι ούτε με το μεταγενέστερο πειραιώτικο ύφος. Η σύνδεση του όρου με τον Μάρκο Βαμβακάρη και το πειραιώτικο ρεμπέτικο διαμορφώθηκε μεταγενέστερα.<sup>44</sup>

Οι δισκογραφικές ετικέτες χρησιμοποιούσαν σύντομες κατηγοριοποιήσεις, όπως «ρεμπέτικο», «χασικλίδικο» και «μάγκικο», για τη διαφοροποίηση και εμπορική προώθηση των μουσικών προϊόντων. Χαρακτηριστικά παραδείγματα της περιόδου επιβεβαιώνουν την αισθητική και γεωγραφική ποικιλία των ηχογραφήσεων που χαρακτηρίστηκαν «ρεμπέτικα». Συνεπώς, η πρώτη χρήση της ονομασίας καταδεικνύει περισσότερο τη ρευστή και εμπορικά διαμορφωμένη φύση των μουσικών κατηγοριών της εποχής παρά την ύπαρξη ενός ενιαίου και αυστηρά προσδιορισμένου είδους.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Στάθης Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι. Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση* (Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού πρώτου, 2001), 31-33· Ορδουλίδης, «Πότε ξεκινά η ετικέτα του “ρεμπέτικου”», 6· Ordoulidis, *Musical Nationalism*, 86-88. Για μια κοινωνιολογική προσέγγιση του ρεμπέτικου βλέπε επίσης: Λεωνίδας Οικονόμου, «Το “ρεμπέτικο” και το “λαϊκό” τραγούδι στις κοινωνικές επιστήμες και τη δημόσια σφαίρα», στο *Συνηθισμένοι άνθρωποι. Μελέτες για τη λαϊκή και τη δημοφιλή κουλτούρα*, επιμ. Χρήστος Δερμεντζόπουλος και Γιάννης Παπαθεοδώρου (Πάτρα: Opportuna, 2023), 277-278.

<sup>45</sup> Ordoulidis, *Musical Nationalism*, 88-91. Για τις ποικίλες ορολογίες γύρω από το ρεμπέτικο, βλέπε ενδεικτικά: Hugo Strötbaum, «Oh, those mysterious words! A rough guide to Turkish and Greek terminology on 78rpm records», στο *The Lindström Project: Contributions to the History of the Record Industry*, vol. 5, edit. Pekka Gronow and Christiane Hofer (Wien: Gesellschaft für Historische Tonträger, 2013).



*Εικόνα 2 Ετικέτα του τραγουδιού Τούτ' οι μπάτσοι που 'ρθαν τώρα, Νέα Υόρκη, Columbia, 1928*

Πηγή εικόνας: Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη, 2019, <https://vmrebetiko.gr/item/?id=4098>

(Επίσκεψη στις 1 Ιουνίου 2026)

## 2.5 Οι ελληνόφωνες ηχογραφήσεις στην Κωνσταντινούπολη

Η Κωνσταντινούπολη αποτέλεσε το σημαντικότερο κέντρο μουσικής παραγωγής στην Εγγύς Ανατολή κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, με τις βυζαντινές και λόγιες ανατολικές παραδόσεις να συνυπάρχουν με τις δυτικές επιρροές. Οι πρώτες ελληνικές εμπορικές ηχογραφήσεις στην Πόλη ξεκίνησαν το 1904 από την αγγλική Gramophone Company υπό τον William Conrad Gaisberg, ενώ σχεδόν ταυτόχρονα η γερμανική Odeon πραγματοποίησε εκτενείς ηχογραφήσεις μέσω των Blumenthal Frères. Οι αδελφοί Blumenthal ίδρυσαν στα τέλη του 1910 την Orfeon Record, η οποία κυριάρχησε στην τοπική δισκογραφία έως το 1925, παράγοντας εκατοντάδες δίσκους για το ελληνόφωνο κοινό. Μετά τη Μικρασιατική Εκστρατεία, του 1922, η παραγωγή συνεχίστηκε σποραδικά για την εναπομείνουσα ελληνική κοινότητα, ενώ παράλληλα αναπτύχθηκε ένα δίκτυο αμφίδρομης ανταλλαγής, όπου ρεμπέτικα

που ηχογραφούνταν στην Αθήνα επανακυκλοφορούσαν στην Πόλη και τουρκικά κομμάτια εισάγονταν στην Ελλάδα.<sup>46</sup>

## 2.6 Οι Ελληνόφωνες ηχογραφήσεις της Αμερικής: Ο όρος «ethnic music» και η θεωρητική θεμελίωση του «urban folk popular»

Παρ' ότι τα κύρια μεταναστευτικά ρεύματα ήταν προς τα αστικά κέντρα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, από τα τέλη του 19ου αιώνα παρατηρείται συστηματική μετακίνηση ελληνικού πληθυσμού στις ΗΠΑ, συγκεκριμένα από τα τέλη της δεκαετίας του 1880, ενώ ήδη από το 1904 μαθαίνουμε την ύπαρξη καφέ αμάν στο Σαν Φρανσίσκο. Υπήρξαν περιπτώσεις τραγουδιστών και μουσικών οι οποίοι έμειναν μόνιμα στην Αμερική, όπως η κυρία Κούλα, η Μαρίκα Παπαγκίκα, η Αμαλία Βάκα, ο Γιώργος Κατσαρός, ο Κώστας Δούσας κ.ά., πραγματοποιώντας μαζικές ηχογραφήσεις ελληνόφωνου ρεπερτορίου (κυρίως από το 1915 έως το 1943), με τις Columbia και Victor να αναλαμβάνουν την πλειονότητα των παραγωγών. Οι πρώτες ελληνόφωνες ηχογραφήσεις πραγματοποιήθηκαν στη Νέα Υόρκη τον Μάιο του 1896 από τη Berliner Gramophone, σε δίσκους 7 ιντσών μίας όψης, από τον τραγουδιστή Μιχάλη Αραχτίντζη (όπως τα τραγούδια Ελληνική σερενάτα, Σμυρναϊκή σερενάτα κ.ά.). Η πρώτη ελληνική δισκογραφική εταιρεία που ιδρύεται στις ΗΠΑ ήταν η Orion, η οποία ανατύπωνε τραγούδια που είχαν ηχογραφηθεί στη Σμύρνη και την Κωνσταντινούπολη, προς χρήση από τους μετανάστες.<sup>47</sup>

Για τη χαρτογράφηση αυτής της πλούσιας παραγωγής, καθοριστικό υπήρξε το πολύτομο έργο του Richard K. Spottswood με τίτλο «Ethnic music on records. A discography of ethnic recordings produced in the United States, 1893 to 1942». Στην εισαγωγή του, ο Spottswood χρησιμοποιεί ορθώς τον όρο «ethnic», αναδεικνύοντας για πρώτη φορά το τεράστιο εύρος των λαϊκών εθνοτικών μουσικών παραδόσεων (grassroots ethnic musical traditions) που συνυπήρχαν στις ΗΠΑ κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Οι ελληνικοί δίσκοι περιλαμβάνονταν ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1920 στις βασικές κατηγορίες των λεγόμενων «ethnic» δίσκων, αποδεικνύοντας ότι οι Έλληνες μετανάστες αναγνωρίζονταν ως ένα διακριτό, υπολογίσιμο και εξαιρετικά προσοδοφόρο αγοραστικό κοινό (ethnic and foreign-language market) μέσα στην αμερικανική αγορά.<sup>48</sup>

Οι μεγάλες αμερικανικές δισκογραφικές εταιρείες προσπαθούσαν να πείσουν τους εμπόρους ότι οι μετανάστες αποτελούσαν αξιόλογο αγοραστικό κοινό, με τη Victor να τους προσφέρει

<sup>46</sup> Καλυβιώτης, *The Gramophone Co Ltd*, 16, 28, 50· Καλυβιώτης, *Σμύρνη*, 109· Hugo Strötbaum, *Turkey 1904: A Discography of the Gramophone Company's Turkish & Greek (Oriental) Recordings* (χ.ε.) <https://www.recordingpioneers.com/> [τελευταία επίσκεψη: 12/5/2026] · Παναγιώτης Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών. Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο. Τόμος Α'* (Αθήνα: Κατάρτι, 2003), 287-288.

<sup>47</sup> Διονυσόπουλος, *Η Σάμος στις 78 στροφές*, 77, 82· <sup>48</sup> Καλυβιώτης, *The Gramophone Co Ltd*, 11-12.

<sup>48</sup> Richard K. Spottswood, *Ethnic music on records. A discography of ethnic recordings produced in the United States. Vol. 1. Western Europe* (Urbana: University of Illinois Press, 1990), xiii· Διονυσόπουλος, *Η Σάμος στις 78 στροφές*, 98· Ordoulidis, *Musical Nationalism*, 86-87.

«ένα κομμάτι από την πατρίδα τους». Η Columbia υπήρξε η πλέον επιθετική στην παραγωγή ethnic δίσκων, δημιουργώντας ειδικούς καταλόγους με το γράμμα «Ε» (foreign-language) σε αντιδιαστολή με τους αμερικανικούς καταλόγους «Α». Οι ηχογραφήσεις αυτές λειτουργούσαν ως εμπορευματοποιημένες μουσικές αναμνήσεις, ωστόσο η βιομηχανική πρακτική συχνά επέβαλε τον «εξευγενισμό» αυτών των ρεπερτορίων: αμερικανικές εμβατηριακές ορχήστρες και μπάντες ηχογραφούσαν ευρωπαϊκές λαϊκές μελωδίες, αφαιρώντας τα «εξωτικά» τοπικά χαρακτηριστικά τους για να τα καταστήσουν οικεία στο αμερικανικό αντί, δημιουργώντας έτσι μια κουλτούρα «χωρίς τόπο» (placeless culture).<sup>49</sup>

Το αστικό λαϊκό τραγούδι χαρακτηρίζεται από πλουραλισμό και πολυστυλισμό, γεγονός που καθιστά ανεπαρκείς τις τυποποιημένες μουσικές κατηγοριοποιήσεις. Η συνύπαρξη ετερογενών στοιχείων αποδίδεται καταλληλότερα με τον όρο «μουσικός συγκρητισμός», που δηλώνει τη σύγκλιση και αλληλεπίδρασή τους, αντί της προβληματικής έννοιας του «μουσικού υβριδίου». Η κατανόηση του φαινομένου απαιτεί μια ευρύτερη μουσικολογική προσέγγιση, η οποία λαμβάνει υπόψη το ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο, τις μουσικές ανταλλαγές, την οργανολογία, την τεχνολογία ηχογράφησης και το πλαίσιο επιτέλεσης. Ήδη από τον 19ο αιώνα, τα ελληνόφωνα αστικά κέντρα, ιδιαίτερα η Σμύρνη και η Κωνσταντινούπολη, βρίσκονται σε διαρκή διάλογο με διαφορετικούς πολιτισμικούς χώρους και ενσωματώνουν ποικίλα μουσικά στοιχεία. Η διαδικασία αυτή εντάσσεται σε ένα ευρύτερο διαπολιτισμικό δίκτυο, το οποίο υπερβαίνει τα εθνικά και γεωγραφικά όρια της νοτιοανατολικής Μεσογείου και περιλαμβάνει τα Βαλκάνια, την Ανατολική Ευρώπη, την Ιταλία, τον εβραϊκό κόσμο, την Αμερική και την Αίγυπτο. Επομένως, τα ελληνικά folk-popular ρεπερτόρια δεν αποτελούν ένα κλειστό και ομοιογενές σύνολο, αλλά διαμορφώνονται μέσα από παράλληλες ελληνικές δισκογραφίες και συνεχή διαπολιτισμική αλληλεπίδραση, παρότι η αθηναϊκή δισκογραφία έχει κυρίως μελετηθεί ως μέρος μιας κλειστής νοτιοανατολικομεσογειακής ενότητας, συνδεδεμένης με την οθωμανική και τη βυζαντινή οικουμένη.<sup>50</sup>

Η ανάπτυξη της ελληνικής δισκογραφίας στην Αμερική στηρίχθηκε επίσης σε μεγάλο βαθμό στις λεγόμενες «εθνοτικές επιχειρήσεις» (ethnic businesses). Από τις αρχές του 1920 ιδρύθηκαν πάνω από 60 ελληνοαμερικανικές δισκογραφικές εταιρείες (όπως οι Panhellenion Record, Greek Record Co, Pharos, Acropolis κ.ά.) που εργαλειοποιούσαν την «ελληνικότητα» και προέβαλαν την «αυθεντικότητα» στον ανταγωνισμό με τους αμερικανικούς κολοσσούς. Όπως σημειώνει ο ερευνητής Νίκος Διονυσόπουλος, η επικράτηση των αξιωμάτων του πολιτισμικού πλουραλισμού στην αμερικανική κοινωνία της δεκαετίας του 1920 καλλιέργησε την κατάλληλη ιδεολογική βάση ώστε οι εθνικές ηχογραφήσεις των μεταναστών να μην θεωρηθούν απειλή για την αγγλοαμερικανική κουλτούρα και να γίνουν αποδεκτές από τους κρατικούς μηχανισμούς.<sup>51</sup>

Στο πλαίσιο αυτό, ξεχωρίζει η περίπτωση της «Κυρίας Κούλας» (Κούλας Αντωνοπούλου), της τραγουδίστριας με τις μεγαλύτερες πωλήσεις δίσκων στις ΗΠΑ, η οποία το 1916-1917 ηχογράφησε 34 τραγούδια στα στούντιο της Columbia, ενώ το 1918 ίδρυσε τη δική της

<sup>49</sup> Kenney, *Recorded Music in American Life*, 74-75· Ordoulidis, *Musical Nationalism*, 87-88.

<sup>50</sup> Ordoulidis, *Musical Nationalism*, x-xi, 88-89, 97.

<sup>51</sup> Καλυβιώτης, *The Gramophone Co Ltd*, 12· Ordoulidis, *Musical Nationalism*, 89-91.

εταιρεία Orpheum Records Co (μετέπειτα Panhellenion), παράγοντας αποκλειστικά ελληνικά τραγούδια. Εξίσου εμβληματική υπήρξε και η υψίφωνος Μαρίκα Παπαγκίκα. Μεταξύ 1920 και 1925 ηχογράφησε εξαιρετικές εκτελέσεις του «Σμυρναϊκού Μινόρε», επαναφέροντας στη λαϊκή μνήμη των μεταναστών τον παραδοσιακό μανέ, ενώ η ηχογράφιση του τραγουδιού «Θα σπάσω κούπες» στη Νέα Υόρκη το 1928 για την Columbia αποτελεί μέχρι σήμερα μνημειώδες δείγμα της αστικής λαϊκής μουσικής της ελληνικής διασποράς.<sup>52</sup>

## 2.7 Οι πρώτες ηχογραφήσεις στη Θεσσαλονίκη

Η Οθωμανική Θεσσαλονίκη των αρχών του 20ού αιώνα αποτελούσε πολυεθνικό και πολυπολιτισμικό αστικό κέντρο, με ισχυρή εβραϊκή παρουσία και σημαντικούς ελληνικούς και μουσουλμανικούς πληθυσμούς. Η εμπορική και γεωγραφική της θέση, σε συνδυασμό με τη σύνδεσή της με τα μεγάλα λιμάνια και την Κεντρική Ευρώπη, συνέβαλε στην ανάπτυξη έντονης πολιτιστικής και μουσικής δραστηριότητας.<sup>1</sup> Η μουσική ζωή περιλάμβανε συναυλίες, οπερέτες και μελοδράματα, ενώ ταβέρνες, καφεενεία και *café chantant* φιλοξενούσαν ρεπερτόρια σε πολλές γλώσσες, αντανakλώντας την πολυπολιτισμικότητα της πόλης.<sup>53</sup>

Η μουσική ζωή περιλάμβανε συναυλίες, οπερέτες και μελοδράματα, ενώ ταβέρνες, καφεενεία και *café chantant* φιλοξενούσαν ρεπερτόρια σε πολλές γλώσσες, αντανakλώντας την πολυπολιτισμικότητα της πόλης.<sup>54</sup> Το γραμμόφωνο εμφανίστηκε σε δημόσιο χώρο της Θεσσαλονίκης ήδη από το 1904, στο καφεενείο «Ο Παρθενών», ενώ σύντομα η παρουσία του έγινε ολοένα συχνότερη.<sup>55</sup>

Οι πρώτες επιτόπιες ηχογραφήσεις με κινητά συνεργεία πραγματοποιήθηκαν από το 1909 έως το 1912 και περιλάμβαναν σεφαραδίτικο, τουρκικό, ελληνικό, αλβανικό, σερβικό και βουλγαρικό ρεπερτόριο.<sup>56</sup> Οι εταιρείες Gramophone Co Ltd, Favorite Records και Odeon πραγματοποιούσαν τις ηχογραφήσεις σε χώρους ξενοδοχείων, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το «Splendid Palace». Το ρεπερτόριο αντανakλούσε σε μεγάλο βαθμό τα τοπικά μουσικά

<sup>52</sup> Διονυσόπουλος, *Η Σάμος στις 78 στροφές*, 82-83, 99· Ordoulidis, *Musical Nationalism*, 91-93.

<sup>53</sup> Καλυβιώτης, *Θεσσαλονίκη*, 13· Μαρία Καβάλα, *Η καταστροφή των Εβραίων της Ελλάδας (1941-1944)* (Αθήνα: Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, 2015), 17-19.

<sup>54</sup> Καλυβιώτης, *Θεσσαλονίκη*, 18-19.

<sup>55</sup> Καλυβιώτης, *Θεσσαλονίκη*, 61-64, 65.

<sup>56</sup> Καλυβιώτης, *Θεσσαλονίκη*, 9-10· Dafni Tragaki, *Rebetiko Worlds* (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007), 2.

ιδιώματα, καθώς οι εταιρείες ενδιαφέρονταν κυρίως για μουσικές που μπορούσαν να διαφοροποιήσουν την τοπική αγορά από το ήδη εκτεταμένο ευρωπαϊκό δισκογραφικό ρεπερτόριο.<sup>57</sup>

Η Gramophone Co Ltd πραγματοποίησε το 1909 εκτεταμένες ηχογραφήσεις στη Θεσσαλονίκη, καταγράφοντας 220 τραγούδια, από τα οποία μόλις επτά ήταν ελληνόφωνα. Οι εμπορικές αναφορές της εταιρείας επιβεβαιώνουν παράλληλα τη σημασία της Θεσσαλονίκης ως εμπορικού κέντρου για την ευρύτερη περιοχή της Οθωμανικής Ευρώπης. Νέες ηχογραφήσεις πραγματοποιήθηκαν το 1910 και το 1911, καταγράφοντας περιορισμένο αριθμό ελληνόφωνων τραγουδιών. Παράλληλα, πιθανές ελληνόφωνες ηχογραφήσεις της Odeon το 1909 και οι ηχογραφήσεις της Favorite Record το 1912 συμπληρώνουν την εικόνα της πρώιμης δισκογραφικής δραστηριότητας στην πόλη.<sup>58</sup>

## 2.8 Άλλες περιοχές με ελληνόφωνες ηχογραφήσεις

Η ελληνική παροικία της Αιγύπτου ανέπτυξε έντονη πνευματική και καλλιτεχνική δραστηριότητα, με συνεχείς δεσμούς με τη Σμύρνη και τη Μικρά Ασία. Από το 1909 έως το 1935 πραγματοποιήθηκαν στην Αίγυπτο ελληνόφωνες ηχογραφήσεις από διάφορες εταιρείες, ενώ μετά την έναρξη παραγωγής ελληνικών δίσκων στην Αθήνα, το 1931, η τοπική δραστηριότητα περιορίστηκε.<sup>59</sup>

Στο Κάιρο η Gramophone Co ηχογράφησε το 1909 ελληνικές παραδοσιακές μελωδίες, ενώ ακολούθησαν ηχογραφήσεις πατριωτικού και λαϊκού ρεπερτορίου. Η Mechian Records, που διέθετε δικό της εργοστάσιο παραγωγής δίσκων, ηχογράφησε επίσης ελληνικού ενδιαφέροντος τραγούδια, μεταξύ των οποίων αμανέδες και ελαφρά τραγούδια.<sup>60</sup>

Στην Αλεξάνδρεια πραγματοποιήθηκαν επίσης ελληνόφωνες ηχογραφήσεις, μεταξύ των οποίων η *Ανδριάντα*, αν και οι πηγές διαφωνούν ως προς τον τόπο και τη χρονολογία

<sup>57</sup> Καλυβιώτης, *Θεσσαλονίκη*, 92-93.

<sup>58</sup> Στο ίδιο, 93-101, 106-107.

<sup>59</sup> Αριστομένης Καλυβιώτης, «Οι ηχογραφήσεις ελληνικών τραγουδιών στην Αίγυπτο και ο τραγουδιστής Ιωάννης Μούτσιος», *Συλλογές* τχ. 137 (Σεπτέμβριος 1995): 751-757· Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών. Τόμος Α'*, 288, 291· Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών. Τόμος Β'*, 355.

<sup>60</sup> Καλυβιώτης, «Οι ηχογραφήσεις ελληνικών τραγουδιών στην Αίγυπτο και ο τραγουδιστής Ιωάννης Μούτσιος», 759.

ηχογράφησης της.<sup>61</sup> Παράλληλα, ελληνικές ηχογραφήσεις πραγματοποιήθηκαν στη Βιέννη το 1928, ενώ ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα το Μιλάνο αποτέλεσε ακόμη έναν ευρωπαϊκό χώρο καταγραφής ελληνικού ρεπερτορίου.<sup>62</sup> Η δραστηριότητα αυτή καταδεικνύει την υπερτοπική διάδοση της ελληνόφωνης μουσικής και τη σύνδεσή της με τα διεθνή δίκτυα της πρώιμης δισκογραφίας.

---

<sup>61</sup> Λιάβας, *Το ελληνικό τραγούδι*, 62-63· Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη <https://vmrebetiko.gr/item?id=4386> [επίσκεψη στις 20/5/2026].

<sup>62</sup> Καλυβιώτης, *The Gramophone Co Ltd*, 51-52, 16-24· Καλυβιώτης, *Θεσσαλονίκη. Η μουσική ζωή πριν το 1912*, 91.

### 3. Το δισκογραφικό τοπίο στο ελληνικό κράτος

#### 3.1 Ιστορικό πλαίσιο, οι πρώτες καταγραφές ελληνικής μουσικής και οι ιδιωτικές ηχογραφήσεις

Η ολοκλήρωση της συγκρότησης του ελληνικού εθνικού κράτους κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα δεν πρέπει να ερμηνεύεται στενά και αποκλειστικά ως το αποτέλεσμα των εδαφικών επεκτάσεων και προσαρτήσεων (όπως της Κρήτης, της Ηπείρου, της Μακεδονίας και των νησιών του Αιγαίου) που ακολούθησαν τους Βαλκανικούς Πολέμους του 1912-13. Αντίθετα, της στρατιωτικής και διπλωματικής ενοποίησης είχε προηγηθεί μια μακρά, συστηματική και βαθιά εσωτερική διαδικασία θεσμικής και πολιτισμικής ενοποίησης της επικράτειας, η οποία αποτέλεσε την ουσιαστική προϋπόθεση για τη σταθερότητα του νεοελληνικού σχηματισμού. Η διαδικασία αυτή συνδεόταν άμεσα με τη σταδιακή άμβλυνση των γεωγραφικών, οικονομικών και κοινωνικών φραγμών που παρήγαν τοπικές απομονώσεις, και κυρίως με την ιδεολογική ομογενοποίηση των πολιτών μέσω των εκπαιδευτικών και κρατικών μηχανισμών. Σε αυτό το πλαίσιο, η Αθήνα αναδείχθηκε κατά την περίοδο 1909-1912 ως το αδιαμφισβήτητο εθνικό και πολιτικό κέντρο λήψης αποφάσεων, λειτουργώντας ταυτόχρονα ως ο κατ' εξοχήν χώρος πολιτισμικής εκπροσώπησης και «νομιμοποίησης» της εθνικής ζωής του ελληνισμού.<sup>63</sup>

Κατά τον 19ο αιώνα, οι πολιτικές και ιδεολογικές εξελίξεις του ευρωπαϊκού ρομαντισμού συνέβαλαν καθοριστικά στη διαμόρφωση της νεοελληνικής εθνικής ταυτότητας, αναδεικνύοντας τη λαϊκή μουσική ως θεμέλιο των Εθνικών Σχολών Μουσικής. Οι πρώιμες συλλογές δημοτικών τραγουδιών, με κορυφαία εκείνη του Claude Fauriel, και η εθνομουσικολογική έρευνα του Louis Albert Bourgault-Ducoudray ενίσχυσαν το αφήγημα της ιστορικής συνέχειας μέσω της σύνδεσης της λαϊκής και της βυζαντινής μουσικής με την αρχαιότητα. Παράλληλα, οι πρώτες ηχογραφήσεις του Hubert Pernot στη Χίο και τη Λέσβο εγκαινίασαν τη συστηματική τεκμηρίωση της ελληνικής μουσικής παράδοσης. Η διαδικασία αυτή κορυφώθηκε με το έργο της Μέλπως Μερλιέ (1930–1931), η οποία συνέβαλε καθοριστικά στη συγκρότηση ενός εκτενούς ηχητικού αρχείου της ελληνικής δημοτικής μουσικής, θεμελιώνοντας τη νεότερη εθνομουσικολογική έρευνα στην Ελλάδα.<sup>64</sup>

<sup>63</sup> Χρήστος Χατζηιωσήφ, *Ιστορία της Ελλάδας του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Οι απαρχές 1900-1922. Α' Τόμος, Μέρος 1ο* (Αθήνα: Βιβλιόραμα, 1999), 11-13.

<sup>64</sup> Κοκκώνης, *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις*, 13-19· Hubert Pernot και Paul Le Flem, *Δημοτικές μελωδίες από τη Χίο, Νέα γραφή απλουστευμένη και διορθωμένη υπό Μάρκου Φ. Δραγούμη* (Αθήνα: Φύλοι Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλπως Μερλιέ, 2006), 9-11· Καλυβιώτης, *Θεσσαλονίκη*, 92.

### 3.2 Οι πρώτες ηχογραφήσεις στην Αθήνα

Η πρώτη φάση της ελληνικής δισκογραφίας (1900–1930) χαρακτηρίστηκε από τη δράση ευρωπαϊκών εταιρειών, οι οποίες πραγματοποιούσαν ηχογραφήσεις στην Ελλάδα μέσω κινητών συνεργείων.<sup>65</sup> Οι πρώτες ηχογραφήσεις στην Αθήνα έγιναν το 1907 από τον Fred Gaisberg της Gramophone Company, ενώ το 1909 ακολούθησε εκτεταμένος κύκλος ελληνόφωνων ηχογραφήσεων, κυρίως για την αμερικανική αγορά.<sup>66</sup> Στην αποστολή της Gramophone στην Ανατολική Μεσόγειο το 1909, ο Gaisberg και ο Hugh Murtagh πραγματοποίησαν ηχογραφήσεις σε σημαντικά μουσικά κέντρα, ενώ στην Αθήνα καταγράφηκαν 124 τραγούδια, μεταξύ των οποίων δημοτικά, εκκλησιαστικά και ηχογραφήσεις μιας «Ελληνικής Εστουδιαντίνας», της οποίας η ταυτότητα παραμένει αμφίβολη.<sup>67</sup>

Από το 1922 η δισκογραφική δραστηριότητα αυξήθηκε σημαντικά, με ρεπερτόρια που περιλάμβαναν το καφέ αμάν και το ρεμπέτικο.<sup>68</sup> Η ίδρυση παραρτημάτων των μεγάλων ευρωπαϊκών εταιρειών το 1924 σηματοδότησε νέα φάση ανάπτυξης, αν και οι ηχογραφήσεις εξακολούθησαν αρχικά να πραγματοποιούνται μέσω κινητών συνεργείων.<sup>69</sup> Από το 1922 έως την ίδρυση του εργοστασίου της Columbia, οι μήτρες αποστέλλονταν στην Αγγλία για παραγωγή και τύπωση, ενώ οι ηχογραφήσεις της Gramophone στην Αθήνα κυκλοφορούσαν και στην Τουρκία μέσω της ετικέτας Sahibinin Sesi.<sup>70</sup>

Η δραστηριότητα της HMV συνεχίστηκε με επαναλαμβανόμενες ηχογραφήσεις στην Αθήνα, ενώ από το 1926–27 αυτές πραγματοποιούνταν δύο φορές τον χρόνο. Μέχρι το 1933 κυριαρχούσαν οι μουσικοί του καφέ αμάν, ενώ το 1933–34 εμφανίστηκαν οι πρώτες ηχογραφήσεις του πειραιώτικου ρεμπέτικου με τον Μάρκο Βαμβακάρη και τον Γιώργο Μπάτη.<sup>71</sup>

Η αναφορά του απεσταλμένου δισκογραφικού αντιπροσώπου Edmund Michael Innes για την Αθήνα του 1930 παρουσιάζει μια ιδιαίτερα κοσμοπολίτικη μουσική αγορά, όπου συνυπήρχαν όπερα, οπερέτα, ελληνικό τραγούδι και μοντέρνοι χοροί, ενώ το κοινό έδειχνε έντονη προτίμηση σε καλλιτέχνες υψηλής ποιότητας. Παράλληλα, λίγο πριν από τη λειτουργία του εργοστασίου της Columbia, στην Ελλάδα υπήρχαν περίπου 60.000 γραμμόφωνα, από πλήθος διεθνών εταιρειών, με τα φορητά και οικονομικότερα μοντέλα να παρουσιάζουν τη μεγαλύτερη ζήτηση.<sup>72</sup>

<sup>65</sup> Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών. Τόμος Β'*, 353

<sup>66</sup> Edmund Michael Innes, *Report on Visit to Greece, April–May 1930*, επιμ. Hugo Strötbäum (2010), 153· Καλυβιώτης, *The Gramophone Co Ltd*, 99–100, 113.

<sup>67</sup> Καλυβιώτης, *The Gramophone Co Ltd*, 14–17.

<sup>68</sup> Morris, «Greek Cafe Music», 10–11.

<sup>69</sup> Κουνελάκη, «Η ελληνική δισκογραφία», 2.

<sup>70</sup> Καλυβιώτης, *The Gramophone Co Ltd*, 43, 53.

<sup>71</sup> Innes, *Report on Visit to Greece*, 36· Ole L. Smith, «Research on Rebetika: Some Methodological Problems and Issues», *Journal of Modern Hellenism* 6 (1989): 184

<sup>72</sup> Innes, *Report on Visit to Greece*, 76–77, 85.



*Εικόνα 3 Προσωρινό στούντιο ηχογράφησης, πιθανότατα σε αίθουσα αθηναϊκού ξενοδοχείου, τέλη της δεκαετίας του 1920*

Πηγή εικόνας: Λάμπρος Λιάβας, *Το ελληνικό τραγούδι από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*, σ. 321, εικ. 552.

### 3.3 Οι αντιπρόσωποι και τα ελληνικά παραρτήματα των δισκογραφικών εταιρειών

Ο Δημήτρης Κισσόπουλος υπήρξε έμπορος στην Αθήνα στις αρχές της δεκαετίας του 1920 και αντιπρόσωπος της αγγλικής δισκογραφικής His Master's Voice, που ανήκε στην αγγλική Gramophone από το 1922 έως το 1931.<sup>73</sup> Ήταν υπεύθυνος για την επιλογή και παραγωγή δίσκων ελληνικού ρεπερτορίου και για την εισαγωγή και πώληση δίσκων διεθνούς ρεπερτορίου, μουσικών οργάνων και γραμμοφώνων. Εξαιτίας ενός ναυαγίου που μετέφερε δισκογραφικές του εκδόσεις από την Ελλάδα στην Αγγλία το 1929 για επεξεργασία και παραγωγή, η περιουσία υπέστη τεράστια ζημιά.<sup>74</sup> Μία εμπορική πρότασή του προς τον νεαρό

<sup>73</sup> Ο Καλυβιώτης αναφέρει ως έτος το 1920 ενώ ο Κουνάδης το 1926. Πιθανότατα το σωστό έτος να είναι το 1920, δεδομένου ότι το 1922 η Gramophone αρχίζει τις ηχογραφήσεις της και αναζητά αντιπρόσωπο για την His Master's Voice στην Αθήνα που συνεργάζεται η εταιρεία. Βλέπε ενδεικτικά: Καλυβιώτης, *The Gramophone Co Ltd*, 44· Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών. Τόμος Β'*, 146, 356.

<sup>74</sup> Μάκης Μάτσας, *Πίσω απ' τη μαρκίζα: 40 ΧΡΟΝΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΟΠΩΣ ΤΗΝ ΕΖΗΣΑ* (Αθήνα: Διόπτρα, 2014), 49.

τότε Μίνωα Μάτσα και προς τους Αμπραβανέλ και Μπενβένιστε που είχαν ήδη ξεκινήσει την συνεργασία τους απορρίφθηκε, ενώ παράλληλα την ελληνική αντιπροσωπεία της HMV πήραν στα χέρια τους οι αδελφοί Λαμπρόπουλοι το 1931 κι έτσι έληξε η συνεργασία του με την HMV και γενικότερα με τη δισκογραφία. Η EMI είχε πλέον στην κατοχή της και το σήμα της His Master's Voice.<sup>75</sup> Για την δισκογραφική περιπέτεια του Κισσόπουλου, καθώς και για τις στρατηγικές του κινήσεις, ως αντιπρόσωπος, απέναντι στην αγγλική εταιρεία HMV, παραθέτει εκτενή περιγραφή ο Edmund Michael Innes.<sup>76</sup>

Η γαλλική εταιρεία δίσκων Pathé την περίοδο 1930-32 ανήκε στον όμιλο της αγγλικής EMI, ενώ στην Αθήνα αντιπρόσωπός της ήταν ο έμπορος Δημήτρης Μπούσκος. Ο ίδιος ασχολήθηκε με παραγωγή ελληνικού ρεπερτορίου και λόγω μίας σειράς οικονομικών δυσκολιών πούλησε στην εταιρεία αφοί Λαμπρόπουλοι τα δικαιώματα του παραρτήματός του έναντι 400.000 δραχμών.<sup>77</sup> Η εταιρεία είχε αποκλειστικούς αντιπροσώπους σε Αθήνα, Θεσσαλονίκη και Πάτρα, ενώ διαφημιζόταν σε εφημερίδες και στα περίπτερα. Το 1929 πραγματοποίησε 140 ηχογραφήσεις τραγουδιών με τον Maestro Vitali.<sup>78</sup>

Η αγγλική εταιρεία Columbia από το 1927 ή το 1928, σύμφωνα με άλλες πηγές,<sup>79</sup> εκπροσωπείται από τους αδελφούς Λαμπρόπουλους, όπως επίσης είναι αντιπρόσωποι της εταιρείας Gramophone. Η τακτική τους, σύμφωνα με την αναφορά του Innes, ήταν να απαγορεύουν στους εμπόρους δίσκων στην Αθήνα να προμηθεύονται ελληνικούς δίσκους της HMV και να επιτρέπουν σήματα άλλων εταιρειών, κυρίως της Odeon που είχε πλήθος ελληνικού ρεπερτορίου, και επέβαλαν επίσης και την αποκλειστικότητα των μηχανημάτων της. Με τις εμπορικές τους στρατηγικές είχαν επιτύχει να παρέχουν τους καλύτερους όρους από κάθε άλλη εταιρεία.<sup>80</sup>

Οι Αμπραβανέλ, Καπουάνο και Μπενβένιστε υπήρξαν οι πανελλαδικώς γενικοί αντιπρόσωποι δίσκων της γερμανικής εταιρείας Odeon στην Θεσσαλονίκη και στην Σμύρνη, όπου αργότερα αυτονομήθηκαν ως εταιρεία.<sup>81</sup> Παράλληλα στην ίδια επιχείρηση με έδρα αρχικά την

<sup>75</sup> Δημήτρης Φεργάδης, *Με αφορμή την Columbia. Η βιομηχανία της δισκογραφίας στην Ελλάδα κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα* (Αθήνα: Εκδόσεις ΚΨΜ, 2019), 172.

<sup>76</sup> Βλέπε ενδεικτικά: Innes, *Report on visit to Greece*.

<sup>77</sup> Φεργάδης, *Με αφορμή την Columbia*, 173.

<sup>78</sup> Πιθανότατα η αναφορά του Innes, να εννοεί τον γνωστό συνθέτη και διευθυντή ορχήστρας Γεώργιο Βιτάλη. Βλέπε ενδεικτικά: Φεργάδης, *Με αφορμή την Columbia*, 173· Innes, *Report on visit to Greece*, 36, 91.

<sup>79</sup> Φεργάδης, *Με αφορμή την Columbia*, 174.

<sup>80</sup> Για λεπτομέρειες βλέπε ενδεικτικά: Innes, *Report on visit to Greece*, 86-87.

<sup>81</sup> Πιθανότατα εδώ η βιβλιογραφία αναφέρεται στην αυτονόμηση που συντελέστηκε όταν ο Μίνωας Μάτσας ανέλαβε την εκπροσώπηση της Odeon στην Αθήνα το 1924, με επιφύλαξη. Άλλη πηγή ωστόσο αναφέρει ότι ο Μίνωας Μάτσας ανέλαβε την Odeon το 1928, ως υπεύθυνος δισκογραφίας. Βλέπε: Ηλίας Βολιότης-

Θεσσαλονίκη, υπήρξαν και πωλητές γραμμοφώνων, μεταλλικών σκευών μαγειρικής και φωτιστικών, ήδη από το 1902 και είναι επίσης οι πρώτοι που εμπορεύονται δίσκους εκεί. Αργότερα το 1927-28 οι δύο ιδιοκτήτες είχαν την αντιπροσωπεία της Odeon για όλη την Ελλάδα. Στην Αθήνα υπεύθυνοι για τις ηχογραφήσεις ήταν ο Λεβί και ο Μπενβενίστε. Διέθεταν 150 πράκτορες εμπορίου σε όλη την Ελλάδα και ήταν οι κύριοι των ελληνόφωνων τραγουδιών πανελλαδικά, χωρίς την προσπάθεια εκτεταμένης διαφήμισης, δεδομένου ότι ευνοούνταν από την στρατηγική της Columbia που λειτουργούσε και υπέρ τους, αλλά και χάρη στις ποιοτικές και δυνατές σε ένταση φωνοληψίες τους, σύμφωνα με την εκτενή αναφορά του ταξιδιωτικού πράκτορα Innes. Μαθαίνουμε επίσης ότι μεταξύ του 1922 και 1926 η Odeon ήταν μονοπώλιο των ελληνικών δίσκων και πραγματοποιούσε επίσης ηχογραφήσεις με τους τενόρους Γιώργο Βιδάλη, τον Σώσο Ιωαννίδη, του οποίου η εταιρεία πλήρωνε και τις σπουδές κλασικής μουσικής, οι οποίοι ζούσαν στο Βερολίνο, καθώς και με τον Τίτο Ξηρέλη όπου ζούσε στο Μιλάνο.<sup>82</sup>

Το 1940 το κατάστημά τους λειτουργούσε ακόμη στην οδό Ηρακλέους 15 στην Θεσσαλονίκη και το 1941 μέτοχοι στην επιχείρηση ήταν οι: Ελίμ Μωΐς Μπενβενίστε, Αλβέρτος Γιακόβ Μπενβενίστε και Ερίκος Ιωσήφ Αμπραβανέλ. Ο Ερίκος πιθανότατα ήταν ο γιος του αντιπροσώπου της εταιρείας The Gramophone Co Ltd. Το 1943 ο μέτοχός τους Ελίμ Μωΐς Μπενβενίστε χάθηκε στο Άουσβιτς και η εταιρεία συνέχισε να λειτουργεί με τους υπόλοιπους συνεταίρους από το 1946.<sup>83</sup> Οι αδελφοί Αμπραβανέλ και Μπενβενίστε το 1930 έχουν ήδη μεταφερθεί στην Αθήνα, εκχωρώντας την διαχείριση και διοίκηση της δισκογραφικής Odeon και της Parlophone στον Περβεζιάνο Μίνω Μάτσα, αποδεικνύοντας με την πορεία τους την επενδυτική τους οπτική και λιγότερο την δισκογραφική τους εμπλοκή, παρά το ότι ενεπλάκησαν με τις εν λόγω εταιρείες μέχρι και το έτος 1960, που ανέλαβε εξ ολοκλήρου τα εταιρικά σήματα ο γιος του Μίνω Μάκης Μάτσας.<sup>84</sup> Στο επόμενο κεφάλαιο θα αναφερθούμε στα πρόσωπα που ενεπλάκησαν και διαμόρφωσαν το δισκογραφικό τοπίο στην Ελλάδα τα πρώτα χρόνια ίδρυσης του εργοστασίου Columbia στην Αθήνα.

---

Καπετανάκης, *Τον κύριον τον η φωνή. Ιστορία της δισκογραφίας* (Αθήνα: Μετρονόμος, 2010), 145-146, 356 · Φεργάδης, *Με αφορμή την Columbia*, 47.

<sup>82</sup> Innes, *Report on visit to Greece*, 89.

<sup>83</sup> Καλυβιώτης, *Θεσσαλονίκη*, 64-75, 163, 238 · Κουνελάκη, «Η ελληνική δισκογραφία», 3.

<sup>84</sup> Φεργάδης, *Με αφορμή την Columbia*, 172-173.

### 3.4 Μικρότερες δισκογραφικές εταιρείες στην Ελλάδα

Πριν από την ίδρυση του εργοστασίου της Columbia, δραστηριοποιήθηκαν στην Ελλάδα αρκετές μικρότερες δισκογραφικές εταιρείες, όπως οι Polydor, Brunswick, Parlophone, Orthophone, Beka, Edison Bell, Starr και Victor. Η Polydor, με αντιπροσώπους τους αδελφούς Βλαστούς, ξεκίνησε ηχογραφήσεις το 1926, ενώ η Edison Bell, μέσω του Fred Goecker, επιχείρησε ανεπιτυχώς να αξιοποιήσει το εργοστάσιο Ελίκων του Ζαχαρία Μακρή. Παράλληλα, η Victor, με αντιπρόσωπο τον Φωκίωνα Δημητριάδη και τη συμβολή του Τέτου Δημητριάδη στις ελληνικές ηχογραφήσεις της Αμερικής, διατήρησε ισχυρή αλλά ακριβή παρουσία στην αγορά, γεγονός που αποτυπώνει τον έντονο ανταγωνισμό της ελληνικής δισκογραφίας πριν από το 1930.<sup>85</sup>

### 3.5 Πρώιμες απόπειρες εγχώριας βιομηχανικής παραγωγής: Το Εργοστάσιο «Ελίκων – Ελληνική Φωνογραφία»

Λίγα χρόνια πριν την ίδρυση της Columbia στον Περισσό, οι πηγές αποκαλύπτουν τη λειτουργία ενός εργοστασίου παραγωγής δίσκων στην Καλλιθέα (1925–1928), υπό τον Ζαχαρία Μακρή και τον συνθέτη Θεόφραστο Σακελλαρίδη. Μέσα από παρτιτούρα του εκδοτικού οίκου «Μουσική» του Μακρή για το τραγούδι «Πιφ-Παφ-Πουφ», σε στίχους και μουσική Σακελλαρίδη για τη βωβή ταινία «Ο παπάς και οι νεόπλουτοι», εντοπίζεται η ολοσέλιδη διαφήμιση: «Ελληνική Φωνογραφία. Το πρώτον εργοστάσιον Δίσκων Γραμμοφώνων. Οδός Χαρίτων Καλλιθέα».<sup>86</sup> Το τραγούδι ερμήνευσε η Ζαζά Μπριλάντη στις 7 Φεβρουαρίου 1927 κατά την προβολή της ταινίας, γεγονός που τεκμηριώνεται από τον Τύπο της εποχής με σχετική ανακοίνωση μία ημέρα νωρίτερα.<sup>87</sup>

Οι ετικέτες δύο διασωθέντων δίσκων αποκαλύπτουν λεπτομέρειες για το ρεπερτόριο και την επωνυμία του εργοστασίου, το οποίο έφερε την επιγραφή «ΕΛΙΚΩΝ» με σήμα την Ακρόπολη, αποτυπώνοντας ελαφρά τραγούδια με ιταλικούς και αγγλικούς στίχους. Πρόκειται για επανεκδόσεις δημοφιλών κομματιών (όπως το «La favorita»), γεγονός που υποδηλώνει ότι η «Ελληνική Φωνογραφία» διέθετε μόνο πρέσες κοπής και όχι στούντιο ηχογράφησης. Ο Μακρής, εκπρόσωπος του γαλλικού οίκου Edifo στην Ελλάδα, συνίδρυσε το 1928 την Α.Ε.Π.Ι.<sup>88</sup>

<sup>85</sup> Innes, *Report on visit to Greece*, 90, 92-97, 99· Καλυβιώτης, *The Gramophone Co Ltd*, 11-12.

<sup>86</sup> Ωστόσο, το τραγούδι *Πιφ-Παφ-Πουφ* δεν κυκλοφόρησε, ούτε ηχογραφήθηκε από την εν λόγω εταιρεία-εργοστάσιο, αλλά δισκογραφήθηκε το 1927 σε δύο εκδοχές, από την μαντολινάτα του Σπύρου Περιστερή και την Αθηναϊκή Εστουδιαντίνα του (Homocord G4-32054 - TM-824). <https://rebetiko.sealabs.net/display.php?recid=13235> και από το Τρίο Σαβαρή (Columbia Αγγλίας 8034 - 20010) <https://rebetiko.sealabs.net/display.php?recid=17442>. Βλέπε ενδεικτικά: Κώστας Βλησίδης, *Ρεμπετολογικά ποικίλα. Έξι μελετήματα* (Αθήνα: Εκδόσεις του εικοστού πρώτου, 2021), 165, 167· Αριστομένης Καλυβιώτης, «Ελληνική Φωνογραφία: Το πρώτο εργοστάσιο δίσκων γραμμοφώνου στην Ελλάδα», *Συλλογές τχ.* 162 (Δεκέμβριος 1997): 2-3.

<sup>87</sup> Το φύλλο της εφημερίδας *Βραδυνή*, 5 και 6 Φεβρουαρίου 1927 αναφέρει τις λεπτομέρειες. Βλέπε ενδεικτικά: Βλησίδης, *Ρεμπετολογικά ποικίλα*, 163-165.

<sup>88</sup> Καλυβιώτης, «Ελληνική Φωνογραφία», 2-3· Innes, *Report on visit to Greece*, 95.

Η γραπτή αναφορά του ταξιδιωτικού πράκτορα της His Master's Voice, Edmund Michael Innes, προσθέτει ενδιαφέρουσες λεπτομέρειες. Μεταξύ άλλων περιγράφει ότι ο Fred Goecker (αντιπρόσωπος της Edison Bell) σχεδίαζε τη δημιουργία εταιρείας με το Ελληνικό Ωδείο για την κατασκευή και εμπορία δίσκων, έχοντας εξαγοράσει από την Elikon για 1.000 λίρες το εργοστάσιο (αρχικού κόστους 3.000 λιρών). Η Elikon είχε ιδρυθεί το 1925 από τον Μακρή (ο οποίος πέτυχε την αύξηση του προστατευτικού δασμού εισαγωγής δίσκων) και διέθετε τέσσερις ή πέντε χειροκίνητες πρέσες.<sup>89</sup>

Επιπλέον, αναγκαστικός πλειστηριασμός των μηχανημάτων του εργοστασίου το 1929, που δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα «Εμπρός»,<sup>90</sup> τεκμηριώνεται τη βραχύβια ύπαρξη της ετερόρρυθμης εταιρείας «Ελληνική Φωνογραφία Αδελφοί Σακελλαρίδη και Σία» στην οδό Δημοσθένους 174 στην Καλλιθέα.<sup>91</sup>

Τέλος, έγγραφα του Υπουργείου Πολιτισμού αναφέρουν ότι στα τέλη της δεκαετίας του '20, μετά το ναυάγιο πλοίου που μετέφερε μήτρες της His Master's Voice στην Αγγλία, ο αντιπρόσωπος Κισσόπουλος επιχείρησε να ιδρύσει εργοστάσιο στην οδό Πειραιώς στο Γκάζι, το οποίο έκλεισε μετά από δύο έτη ανεπιτυχούς λειτουργίας, αν και η πληροφορία αυτή ενδέχεται να αποτελεί ιστορικό σφάλμα του αρχείου.<sup>92</sup>

---

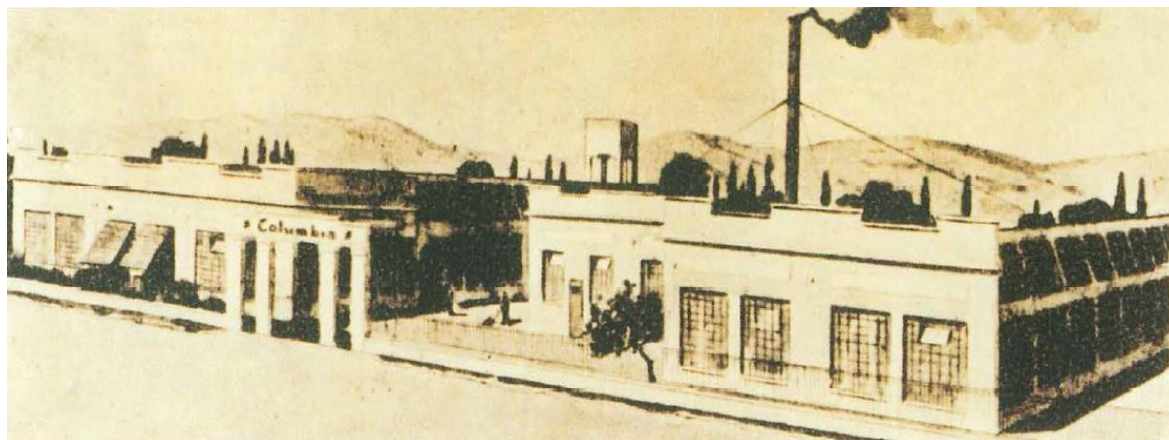
<sup>89</sup> Innes, *Report on visit to Greece*, 95.

<sup>90</sup> Η πηγή μας εσφαλμένα αναφέρει την ημερομηνία 22/4/1929 ενώ ύστερα από αρχειακή έρευνα εντοπίσαμε την ημερομηνία 25/4/1929, ως την σωστή ημέρα της είδησης. Βλέπε ενδεικτικά: Εφημερίδα *Εμπρός*, 25/4/1929, Αριθμός 876 Περίληψις, 3. [http://rg-dev.nlg.gr/viewer/BnlViewer/view/index.html?lang=el#panel:palissue:2764\\_108|article:DIVA97827|query:%20%CE%A6%CE%A9%CE%9D%CE%9F%CE%93%CE%A1%CE%91%CE%A6%CE%99%CE%9A%CE%A9%CE%9D%20%CE%A6%CE%A9%CE%9D%CE%9F%CE%93%CE%A1%CE%91%CE%A6%CE%99%CE%91](http://rg-dev.nlg.gr/viewer/BnlViewer/view/index.html?lang=el#panel:palissue:2764_108|article:DIVA97827|query:%20%CE%A6%CE%A9%CE%9D%CE%9F%CE%93%CE%A1%CE%91%CE%A6%CE%99%CE%9A%CE%A9%CE%9D%20%CE%A6%CE%A9%CE%9D%CE%9F%CE%93%CE%A1%CE%91%CE%A6%CE%99%CE%91) [Επίσκεψη στις 5/6/2026].

<sup>91</sup> Στέλιος Γιαννακόπουλος και Νίκος Πατηνιώτης, *Ο ηχοπλάστης. Τα πεπραγμένα και όχι μόνο, αλλά... ούτε και μόνος* (Αθήνα: Άπαρσις, 2021), 68· Καπετανάκης, *Του κυρίου του η φωνή*, 134-35· Βλησίδης, *Ρεμπετολογικά ποικίλα*, 169-170.

<sup>92</sup> Υπουργείο Πολιτισμού, Γενική Διεύθυνση Αναστήλωσης, Μουσείων και Τεχνικών Έργων, Διεύθυνση Νεώτερης και Σύγχρονης Αρχιτεκτονικής Κληρονομιάς, «Εισηγητικό σημείωμα», 27 Ιουνίου 2008, 3.

## 4. Το εργοστάσιο της Columbia



*Εικόνα 4 Η μακέτα του εργοστασίου της Columbia στη Ριζούπολη Αττικής (1929)*

Πηγή εικόνας: Ηλίας Βολιότης-Καπετανάκης, *Του κυρίου του η φωνή: Ιστορία της δισκογραφίας* (Αθήνα: Μετρονόμος, 2010), 114.

### 4.1 Η ίδρυση του εργοστασίου

Η ανυπαρξία τεκμηρίωσης γύρω από πληροφορίες και στοιχεία που αφορούν την ελληνική δισκογραφία, οδήγησε τις περασμένες δεκαετίες στην εξαγωγή εσφαλμένων συμπερασμάτων. Πέρα από τα αμιγώς μουσικολογικά ζητήματα, τα ιστορικά επίσης ζητήματα βρέθηκαν στα χέρια ερασιτεχνών μελετητών. Η μετέπειτα επιστημονική βιβλιογραφία επισήμανε πλήθος προβληματικών ζητημάτων όπως λανθασμένες ημερομηνίες γεννήσεως, δράσης, λανθασμένες ημερομηνίες ηχογράφησης και κυκλοφορίας, κ.α.<sup>93</sup> Από τα άνω συμπεραίνουμε ότι η διαχείριση των ιστορικών γεγονότων και τεκμηρίων που συνδέονται άμεσα με το πρώην εργοστάσιο της Columbia στην Αθήνα, μέχρι και σήμερα, βρίσκονται σε έναν αχαρτογράφητο ωκεανό πληροφορίας που στην παρούσα εργασία θα επιχειρούμε να οργανώσουμε αλλά και να αναδείξουμε στην δημόσια σφαίρα.

Όπως αναφέραμε και στο δεύτερο κεφάλαιο, η EMI ήταν η πρώτη εταιρεία που ξεκίνησε τη βιομηχανία κατασκευής δίσκων στην Ελλάδα, μετά την υπογραφή συμφωνίας συνεργασίας το 1930, μεταξύ της British Columbia Gramophone Company και της Gramophone Company, οι οποίες συγχωνεύθηκαν για να σχηματίσουν την EMI στη Βρετανία ένα χρόνο αργότερα. Τα γραφεία και το εργοστάσιο παραγωγής δίσκων της εταιρείας ολοκληρώθηκαν μέσα σε ένα χρόνο και ο πρώτος δίσκος τοπικής παραγωγής εμφανίστηκε στην Ελλάδα το 1931. Εκείνη την εποχή, δεν υπήρχαν διαθέσιμα στούντιο ηχογράφησης και οι ηχογραφήσεις γίνονταν στις

<sup>93</sup> Ορδουλίδης, «Τεκμηρίωση ιστορικών ηχογραφήσεων στην Ελλάδα», 364.

αίθουσες των μεγάλων ξενοδοχείων στην Αθήνα ή σε αυτοσχέδια στούντιο που προσομοίαζαν θαλάμους επαγγελματικών στούντιο. Η αγορά δίσκων στην Ελλάδα μπορούσε να δικαιολογήσει μια εργάσιμη εβδομάδα μόνο δύο ημερών για την εταιρεία. Εν συνεχεία η EMI προχώρησε στην ανάπτυξης της ελληνικής δισκογραφικής βιομηχανίας, κατασκευάζοντας τα πρώτα στούντιο ηχογράφησης το 1935, εντός του κτηριακού συγκροτήματος.<sup>94</sup>

Η βρετανική Columbia παρατηρώντας την αναπτυσσόμενη αγορά δισκογραφίας στα Βαλκάνια και την Μέση Ανατολή, προχώρησε στην ίδρυση σχετικού εργοστασίου κάθετης παραγωγής στην Αθήνα, Σκοπός της εταιρείας ήταν πέρα από την παραγωγή δίσκων γραμμοφώνου να παράγει επίσης ραδιόφωνα, μεγάφωνα και άλλα σχετικά περιφερειακά αντικείμενα. Η ανέγερση του εργοστασίου Columbia στην οδό Ηρακλείου 127 στη Ριζούπολη άρχισε το 1928, υπό την επίβλεψη Άγγλων τεχνικών και ολοκληρώθηκε το Δεκέμβριο του 1930. Στις 19 Φεβρουαρίου 1930,<sup>95</sup> με την υπ' αρ. 10527 απόφαση με υπογραφή του υπουργού Εθνικής οικονομίας Παναγή Βουρλούμη, εκδόθηκε άδεια συστάσεως και έγκρισης του καταστατικού της Ανώνυμης Εταιρείας με την επωνυμία «Ανώνυμος ελληνική φωνογραφική εταιρεία Κολούμπια» με την υπ' αρ. 5956, πράξη του συμβολαιογράφου Γεωργίου Ν. Κινινή, όπου δημοσιεύθηκε στην Εφημερίδα της Κυβερνήσεως στο φύλλο με αριθμό 52, στις 10 Μαρτίου 1930. Οι υπογράφωντες του συμβολαίου και συγκεκριμένα του εταιρικού άρθρου 4-5 του καταστατικού, σύμφωνα με τις πηγές, είναι ο William Thomas Forse με 1.000 μετοχές. Ο Forse ήταν μηχανικός και σύμβουλος της βρετανικής Columbia-Graphophone. Ο Francis Brand John Duncan με 1.000 μετοχές (ο ιδιοκτήτης της εταιρείας όπου ζούσε στην Αθήνα) και ο Θεμιστοκλής Παναγιώτου Λαμπρόπουλος με επίσης 1.000 μετοχές από το σύνολο των 18.750 μετοχών. Η αγγλική εταιρεία Columbia Graphophone Company Limited, με έδρα το Λονδίνο, κράτησε για την ίδια το υπόλοιπο ποσοστό των 15.750 μετοχών, με αξία 100 δραχμών η κάθε μία. Σημαντικό είναι να αναφερθεί ότι σύμφωνα με το καταστατικό αυτό η διάρκεια της εταιρείας αρχικά ορίζεται σε πενήντα χρόνια από την έναρξή της.<sup>96</sup> Η πρώτη εξαγορά από την EMI έγινε στις 15/9/1969 που αφορούσε το 50%, ενώ η δεύτερη πλήρης εξαγορά πραγματοποιήθηκε στις 31/3/1977. Αυτό στην πράξη σήμαινε την σταδιακή αποχώρηση του

<sup>94</sup> Alison J. Ewbank and Fouli T. Papageorgiou, eds., *Whose Master's Voice? The Development of Popular Music in Thirteen Cultures* (Westport, CT: Greenwood Press, 1997), 74· Διονύσης Μανιάτης, *Οι φωνογραφητζήδες - Πρακτικών μουσικών εγκώμιων* (Αθήνα: Πιτσιλός, 2001), 53, 69· Patmore, «Selling Sounds», 126–128· Gronow, «The Record Industry Comes to the Orient», 258, 260–263· Martland, *Recording History*, 257, 260.

<sup>95</sup> Άλλη πηγή αναφέρει ως ημερομηνία ίδρυσης του εργοστασίου στις 7/2/1930. Βλέπε ενδεικτικά: Φεργάδης, *Με αφορμή την Columbia*, 76.

<sup>96</sup> Παναγιώτης Κουνάδης, *Ο αιγινιατικός κος Μίνως: Από τη φιλαρμονική της Πρέβεζας στην κορυφή της ελληνικής δισκογραφίας* (Αθήνα: Κατάρτι, 2007), 44· Γιαννακόπουλος και Πατηνιώτης, *Ο ηχοπλάστης*, 68–69, 65.

Τάκη Β. Λαμπρόπουλου σε δύο φάσεις από την εταιρεία.<sup>97</sup> Οι παραπάνω πληροφορίες έχουν αντληθεί, μεταξύ άλλων, και από την βιογραφία του ηχολήπτη του Columbia Στέλιου Γιαννακόπουλου και τεκμηριώνεται στο βιβλίο του ότι άνω λεπτομέρειες του καταστατικού αντλούνται αυτούσιες από ακριβές αντίγραφο του επίσημου σχετικού εγγράφου, που μέρος του παρατίθεται εντός της βιογραφίας του.<sup>98</sup> Ύστερα από προτάσεις της EMI το 1974 και 1976, για συγχώνευση με την Thorn Electrical Industries Ltd., το 1979 ο νέος όμιλος έφερε το όνομα THORN EMI, όπου στην πραγματικότητα η Thorn εξαγόρασε την EMI. Οι δύο εταιρείες ήταν ετερόκλητες μεταξύ τους, αφού η πρώτη κατασκεύαζε τηλεοράσεις, φωτισμό, κ.α. ενώ η δεύτερη καταπιανόταν με την δισκογραφία και πνευματικά δικαιώματα, κινηματογραφικές δραστηριότητες αλλά και ιατρικής φύσεως μηχανήματα. Το 1996 οι δύο εταιρείες διασπάστηκαν και πάλι, ύστερα από σταδιακές διασπάσεις επιχειρήσεων του ομίλου.<sup>99</sup>

Από άλλες πηγές μαθαίνουμε ότι με βάση το καταστατικό διάρκειας πενήντα χρόνων, το εργοστάσιο στη συνέχεια έκλεισε και η εταιρεία πουλήθηκε στην δισκογραφική Μίνως (Minos), δηλαδή στις αρχές της δεκαετίας του 1980. Η πηγή επίσης αναφέρει ότι ο Θεμιστοκλής Λαμπρόπουλος υπήρξε ο θεμελιωτής του εργοστασίου και προσέφερε τα μέγιστα στο ελληνικό τραγούδι και κατ' επέκτασιν στο ρεμπέτικο και την πρόοδό του.<sup>100</sup> Κατά την κρίση του γράφοντος της πηγής τα λογικά αυτά άλματα, που επικρατούν σε πολλές των περιπτώσεων στην δημόσια σφαίρα, θα λέγαμε ότι είναι αρκετά εσφαλμένα, δεδομένου ότι εξίσου θεμελιωτής του ρεμπέτικου και του λαϊκού υπήρξε και ο Μίνως Μάτσας, γεγονός που αποδεικνύεται από την συνεργασία του με τον Μάρκο Βαμβακάρη, που θεωρείται ο θεμελιωτής του ρεμπέτικου τραγουδιού, αλλά και με ένα μεγάλο μέρος καλλιτεχνών του ελληνικού τραγουδιού, που συνεργάστηκαν μαζί τους μέσα στις δεκαετίες.<sup>101</sup> Η βιογραφία του Μάκη Μάτσα παραθέτει πλήθος καλλιτεχνών που συνεργάστηκαν τόσο με τον Μίνω, όσο και με τον Μάκη Μάτσα τις επόμενες δεκαετίες.<sup>102</sup>

Από πρόσφατο συμβόλαιο αγοραπωλησίας με αριθμό 2214 που συντάχθηκε από την συμβολαιογράφο Α. Μανώλη-Σταμπόγλη στις 2/2/2006, επιβεβαιώνουμε ότι η εταιρεία αυτή

<sup>97</sup> Φεργάδης, *Με αφορμή την Columbia*, 76, 183.

<sup>98</sup> Γιαννακόπουλος και Πατηνιώτης, *Ο ηχοπλάστης*, 70-71.

<sup>99</sup> S. A. Pandit, *From Making to Music: The History of Thorn EMI* (London: Hodder & Stoughton, 1996), 106-110, 227-238.

<sup>100</sup> Μανιάτης, *Οι φωνογραφητζήδες*, 175.

<sup>101</sup> Βλέπε για παράδειγμα το άρθρο που παρουσιάζει την οικογένεια Λαμπρόπουλων ως μοναδικούς εκπροσώπους της Columbia, ενώ θα δούμε στη συνέχεια ότι η ιστορία είναι αρκετά πολυπλοκότερη. <https://www.lifo.gr/culture/pethane-o-takis-lampropoylos-o-thrylos-tis-columbia-poy-allaxe-tin-elliniki-diskografia> [επίσκεψη στις 7/5/2026].

<sup>102</sup> Βλέπε ενδεικτικά: Μάτσας, *Πίσω απ' τη μαρκίζα*.

συστάθηκε με τον υπ' αριθμόν 5956/1930 συμβόλαιο του Συμβολαιογράφου Αθηνών Γεωργίου Κινινή, το οποίο δημοσιεύθηκε στο ΦΕΚ 52/10-3-1930. Η επωνυμία πλέον της εταιρείας είναι «ΕΜΙ Ελληνική Βιομηχανία Ηχογραφημάτων Ανώνυμος Εταιρεία». Παράλληλα επιβεβαιώνουμε ότι η ιδιοκτήτρια εταιρεία κατά την ίδρυση του εργοστασίου υπήρξε η αγγλική «ΚΟΛΟΥΜΠΙΑ ΓΡΑΦΟΦΩΝ ΚΟΜΠΑΝΥ ΛΙΜΙΤΙΝΤ» και αναφέρεται επιπρόσθετα ότι με το υπ' αριθμόν 5715/14-11-1929 συμβόλαιο του συμβολαιογράφου Αθηνών Γεωργίου Κινινή, αγόρασε αρχικά το πρώτο αγροτεμάχιο επιφάνειας 5.611,069 τ.μ. από τον Ιωάννη Νέστορος Ζορμπά.<sup>103</sup>

Από το αρχείο του Υπουργείου Πολιτισμού επίσης μαθαίνουμε ότι ο πρώτος τιμητικός πρόεδρος της νεοσύστατης Αγγλικής εταιρείας παραγωγής δίσκων Columbia είναι ο Θεμιστοκλής Λαμπρόπουλος.<sup>104</sup> Ο ίδιος και οι Αφοί Λαμπρόπουλοι αντιπροσωπεύουν την ελληνική Columbia και τους μεταβιβάζεται η His Masters Voice από τον μέχρι πρότινος υπεύθυνο πωλήσεων Δημήτρη Κισσόπουλο. Να υπενθυμίσουμε εδώ ότι η οικογένεια των Λαμπρόπουλων ήδη από την δεκαετία του 1920, μεταξύ άλλων ειδών όπως ένδυσης, εμπορεύονται γραμμόφωνα και δίσκους.<sup>105</sup>

Η EMI ως εταιρικός όμιλος, κατά την ίδρυσή της το 1931 δεν κατήργησε αμέσως την αυτοτέλεια των επιμέρους εταιρικών σχημάτων και ετικετών της· αντίθετα, τα διαφορετικά labels μπορούσαν να λειτουργούν ακόμη και ανταγωνιστικά μεταξύ τους, ενώ ταυτόχρονα μοιράζονταν κοινές εγκαταστάσεις παραγωγής. Με αυτή την έννοια, η παρουσία ετικετών που δεν εμφανίζονται αποκλειστικά ως «Columbia» στο εργοστάσιο του Περισσοῦ δεν αποτελεί αναγκαστικά αντίφαση, αλλά αντανακλά τον τρόπο λειτουργίας των μεγάλων δισκογραφικών ομίλων του Μεσοπολέμου, όπου οι εμπορικές ταυτότητες διατηρούνταν διακριτές, ενώ η παραγωγική υποδομή μπορούσε να είναι κοινή.<sup>106</sup>

Οι δισκογραφικές εταιρείες που τύπωναν δίσκους 78 στροφών στο νεόδμητο εργοστάσιο ήταν οι Columbia και His Master's Voice και οι ανταγωνίστριες αυτών Odeon και Parlophone. Το

---

<sup>103</sup> «Αγοραπωλησία ακινήτου», συμβολαιογραφική πράξη υπ' αριθ. 2214 της συμβολαιογράφου Αθηνών Α. Μανώλη-Σταμπόγλη, 20 Δεκεμβρίου 1999, πωλήτρια: EMI Ελληνική Βιομηχανία Ηχογραφημάτων Ανώνυμος Εταιρεία / EMI Greece S.A., αγοράστρια: MARMIN (Ελλάς) Τεχνική, Κατασκευαστική, Τουριστική, Κτηματική Ανώνυμος Εταιρεία, ακριβές αντίγραφο, Αθήνα, 2 Φεβρουαρίου 2006.

<sup>104</sup> Υπουργείο Πολιτισμού, Γενική Διεύθυνση Αναστήλωσης, Μουσείων και Τεχνικών Έργων, Διεύθυνση Νεώτερης και Σύγχρονης Αρχιτεκτονικής Κληρονομιάς, «Εισηγητικό σημείωμα», 27 Ιουνίου 2008, 3.

<sup>105</sup> Γιαννακόπουλος και Πατηνιώτης, *Ο ηχοπλάστης*, 67.

<sup>106</sup> Όταν αρχίσαμε να διερευνούμε την ιστορία του εργοστασίου στον Περισσό, συχνά αδυνατούσαμε να κατανοήσουμε ότι δεν αφορούσε μόνο την δισκογραφική Columbia. Βλέπε ενδεικτικά: Patmore, «Selling Sounds», 127.

εργοστάσιο αρχικά είχε 40 άτομα προσωπικό και δούλευαν περίπου δυο με τρεις ημέρες την εβδομάδα, λόγω της περιορισμένης εξάπλωσης της Ελληνικής αγοράς, με κάποιες εξαγωγές δίσκων στην Ευρώπη.<sup>107</sup>

Την περίοδο ίδρυσης του εργοστασίου και με αφορμή την δημιουργία αίθουσας φωνοληψίας ο μετέπειτα ηγολήπτης Ευάγγελος Αρεταίος προσλαμβάνεται ως τεχνικός, από την έναρξη της λειτουργίας του εργοστασίου και το 1935 αποστέλλεται για σχετικές σπουδές ηχοληψίας στις εγκαταστάσεις της EMI στο Λονδίνο, που αργότερα θα μετονομαστούν Abey Road. Ο Αρεταίος υπήρξε ο πρώτος εκπαιδευμένος φωνολήπτης στην Ελλάδα και χαράκτης δίσκων σε κερί. Η τεχνολογία της εποχής του προσέφερε μόνο δύο πυκνωτικά μικρόφωνα, όπου έπρεπε να τοποθετεί αναλόγως σε συγκεκριμένες αποστάσεις τραγουδιστές και μουσικούς, ώστε να γίνεται η μίξη του ήχου σε πραγματικό χρόνο. Από το 1936 έως και το 1955 υπήρξε ο μοναδικός ηγολήπτης του στούντιο.<sup>108</sup> Ο Αρεταίος γεννήθηκε το 1906 και απεβίωσε το 1974.<sup>109</sup>

Το πρώτο αυτό στούντιο φωνοληψίας, γνωστό και ως studio III, χτίστηκε το 1935 στην άκρη του οικοπέδου του εργοστασίου και λειτούργησε ως το 1963 και κόστισε 260.000 δραχμές, με υπεύθυνο εργολάβο τον Σόλωνα Κυδωνιάτη.<sup>110</sup>

Την 1<sup>η</sup> Ιανουαρίου 1931, αμέσως μετά την αποπεράτωση των εργασιών του εργοστασίου ο ελληνικός Τύπος με φράσεις όπως «*Το καμάρι της ελληνικής δισκογραφίας*» ή «*Χώρος πολιτιστικής ανάτασης*», κ.α., γεγονός που δείχνει τον θαυμασμό εντός μίας παγκόσμιας ύφεσης και των εγχώριων πολιτικών προβλημάτων στη χώρα. Ο τότε πρωθυπουργός Ελευθέριος Βενιζέλος στην απόπειρά του να προάγει την καπιταλιστική και βιομηχανική ανάπτυξη, ώστε να συμπλεύσει η Ελλάδα με την υπόλοιπη Ευρώπη, υποστήριξε με θέρμη την ίδρυση του εργοστασίου της Columbia.<sup>111</sup>

Παράλληλα, σε παγκόσμιο πλαίσιο την δεκαετία του 1930, λόγω της τραυματικής συρρίκνωσης της αγοράς δίσκων, η ανάπτυξη της τηλεόρασης στην οποία η EMI είχε διαδραματίσει τον ηγετικό ρόλο και η σημαντική συμβολή της εταιρείας στη χρήση ηλεκτρονικών συσκευών για τη διεξαγωγή του πολέμου, συνέβαλαν σε αυτή την αλλαγή. Κατά την έναρξη του πολέμου και μετά από το τέλος του, η βρετανική κεντρική διοίκηση της EMI

<sup>107</sup> Μανιάτης, *Οι φωνογραφητζήδες*, 69-70.

<sup>108</sup> Καπετανάκης, *Του κυρίου του η φωνή*, 146. Γιαννακόπουλος και Πατηνιώτης, *Ο ηχοπλάστης*, 75-85.

<sup>109</sup> Γιαννακόπουλος και Πατηνιώτης, *Ο ηχοπλάστης*, 54.

<sup>110</sup> Φεργάδης, *Με αφορμή την Columbia*, 151· Κουνάδης, *Ο αιγινιατικός κος Μίνως*, 64.

<sup>111</sup> Γιαννακόπουλος και Πατηνιώτης, *Ο ηχοπλάστης*, 74.

είχε χάσει τον έλεγχο και την επαφή με την ελληνική θυγατρική εταιρεία στην Ελλάδα, αλλά και σε άλλες Ευρωπαϊκές χώρες, κυρίως λόγω της παραγωγικής ικανότητας της εταιρείας που είχε στραφεί στα στρατιωτικά προϊόντα. Το 1945 ο μέχρι τότε πρόεδρος της εταιρείας Alfred Clark, συνταξιοδοτήθηκε και τη θέση του πήρε ο Alexander Aikman.<sup>112</sup>

## 4.2 Επιχειρηματίες και εταιρικοί παράγοντες της ελληνικής δισκογραφίας

### 4.2.1 Οι Αφοί Λαμπρόπουλοι

Η συμβολή των αδελφών Λαμπρόπουλων θεωρείται καθοριστική στον νέο και αναπτυσσόμενο βιομηχανικό κλάδο της δισκογραφίας και της μουσικής στην Ελλάδα. Οι Αφοί Λαμπρόπουλοι με καταγωγή από την Κοντοβάζαινα Αρκαδίας, αρχικά δραστηριοποιήθηκαν στο εμπόριο που αφορούσε είδη ένδυσης και ρουχισμού, διατηρώντας κατάστημα στις οδούς Σταδίου και Αιόλου, από το 1906.<sup>113</sup>

Το 1928 η αγγλική εταιρεία Columbia αναζητούσε τον κατάλληλο γεωγραφικό χώρο ώστε να μπορεί να καλύψει τις ανάγκες ηχογραφήσεων στην Μεσόγειο και τα Βαλκάνια. Παράλληλα, την ίδια χρονιά η μεγάλη εταιρεία οριστικοποιεί την συμφωνία της με την οικογένεια Λαμπρόπουλων, για την κατασκευή εργοστασίου που θα παρήγαγε δίσκους γραμμοφώνου στην Ελλάδα. Ως εκπρόσωπος τότε από την οικογένεια ορίστηκε ο νέος τότε Θεμιστοκλής Λαμπρόπουλος, ως πρόεδρος του Δ.Σ. της εταιρείας. Η Columbia-Graphophone αγόρασε οικόπεδο 5.611 τετραγωνικών μέτρων στην Ριζούπολη, στις αρχές του 1929 και το επόμενο διάστημα ολοκληρώθηκαν οι εργασίες για την πλήρη λειτουργία εργοστασίου κάθετης παραγωγής δίσκων, που υπήρξε κι το πρώτο στα Βαλκάνια και την ευρύτερη γεωγραφική περιοχή. Ο Θεμιστοκλής υπήρξε και ο πρόεδρος του Δ.Σ. του εργοστασίου μέχρι το 1977 όπου αποχώρησε οριστικά από τον χώρο της δισκογραφίας.<sup>114</sup> Κατά τον ηχολήπτη Δημήτρη Φεργάδη που εργάστηκε στο εργοστάσιο της Columbia, η οικογένεια των Λαμπρόπουλων και συγκεκριμένα ο Θεμιστοκλής θεωρείται ο «προφήτης» της δισκογραφίας και της Columbia, δεδομένου του βάρους της επιρροής της οικογένειας στη μουσική δημιουργία και στον πολιτισμό της χώρας, όπως ο ίδιος αναφέρει στο πολύ ενδιαφέρον βιβλίο του, γύρω από την

<sup>112</sup> Pandit, *From Making to Music*, 66.

<sup>113</sup> Φεργάδης, *Με αφορμή την Columbia*, 162, 173.

<sup>114</sup> Στο ίδιο, 174.

ιστορία της εταιρείας και των προσώπων, τα χρόνια που ο ίδιος εργάστηκε εκεί ως ηχολήπτης και έπειτα ως διευθυντικό στέλεχος. Μάλιστα το 1991 εντάχθηκε στην Minos-EMI. Ωστόσο, ο Φεργάδης εργάστηκε εκεί στα τέλη της δεκαετίας του 1950 αρχικά ως εργάτης, συνεπώς σε κάθε περίπτωση δεν μπορεί να έχει τεκμηριωμένη άποψη για πρόσωπα και περιόδους που δεν έζησε ο ίδιος.<sup>115</sup>

Από τις μαρτυρίες του τραγουδιστή και συνθέτη Στελλάκη Περιπινιάδη που υπήρξε στην πρώτη γενιά καλλιτεχνών που συνεργάστηκαν με το Columbia και τις δισκογραφικές που τύπωναν και ηχογραφούσαν δίσκους εντός του, μαθαίνουμε για την ενδεχομένως ιδιόρρυθμη ιδιοσυγκρασία του Θεμιστοκλή Λαμπρόπουλου. Αναφέρει χαρακτηριστικά: «Γιατί δεν ήταν εύκολο να πλησιάσεις τον Λαμπρόπουλο και να του μιλήσεις, που ήταν παντοκράτορας και απλησίαστος από τους καλλιτέχνες. Όποιος λέει ότι γνώρισε τον Λαμπρόπουλο – το Θεμιστοκλή εννοώ – λέει ψέμματα. Ο Λαμπρόπουλος δεν ήταν Μίνως Μάτσας».<sup>116</sup>

Αντίστοιχα ο Φεργάδης αναφερόμενους στους διευθυντές παραγωγής εκείνης της εποχής που συνεργάζονταν με την ετικέτα Columbia-His Master's Voice, όπως τον Παναγιώτη Τούντα, Σπύρο Περιστέρη, Δημήτρη Σέμση, Βασίλη Τσιτσάνη, Μανώλη Χιώτη κ.α., επισημαίνει ότι «πάντα όμως κάτω από το άγρυπνο βλέμμα και την απόλυτη ευθύνη του δεξιού χεριού του Θεμιστοκλή Λαμπρόπουλου, του Νίκανδρου Μηλιόπουλου». Ενώ συνεχίζει λέγοντας:

«Βέβαια, όπως συμβαίνει σχεδόν πάντα σε ανάλογες περιπτώσεις, η συνειδητοποίηση της απόλυτης δύναμης λόγω... απουσίας αντιπάλου διαβρώνει εύκολο και δημιουργεί λαθεμένο σύνδρομο εξουσίας, αλαζονεία και υπεροπτική συμπεριφορά. Το γαρ πολύ της ... δύναμης γεννά παραφροσύνη, και το... αντίπαλο στρατόπεδο, αν δεν υπάρχει, δημιουργείται... και αν υπάρχει, ισχυροποιείται. Όπως ακριβώς συνέβη δηλαδή και με τον δεκτικό, ήπιο, σεμνό και ορθολογιστή νεαρό Μίνω Μάτσα. Που αξιοποίησε άριστα τις συνθήκες και δημιούργησε παράλληλα και στο μέτρο του δυνατού τη δική του ... αυτόνομη persona».<sup>117</sup>

Ο Γιάννης Παπαϊωάννου στην αυτοβιογραφία του αναφέρει πως ο Θεμιστοκλής Λαμπρόπουλος υπήρξε αρκετά στην αφάνεια αλλά ταυτόχρονα έπαιρνε τις καίριες αποφάσεις για τα πρώτα ρεπερτόρια που αφορούσαν τις ηχογραφήσεις με το μπουζούκι στο επίκεντρο. Τον περιγράφει ως εξής:

<sup>115</sup> Φεργάδης, *Με αφορμή την Columbia*, 76-77, 173.

<sup>116</sup> Κώστας Χατζηδουλής, *Ρεμπέτικη ιστορία 1: Περιπινιάδης, Γενίτσαρης, Μάθησης, Λελάκης* (Αθήνα: Νεφέλη, χ.χ.), 18.

<sup>117</sup> Φεργάδης, *Με αφορμή την Columbia*, 175.

«Σε αυτόνε δεν τόλμαγε να πάει να μιλήσει ότι θέλει να κάνει δίσκο ο Μάρκος. Δεν τόλμαγε. Σατράπης και παλιοχαρακτήρας. Τους έβλεπε όλους αφ' υψηλού. Γιατί νόμιζε ότι οι άνθρωποι που του φέρνουνε λεφτά είναι υπηρέτες δικοί τους. αυτός έδιωξε αργότερα από την εταιρεία τον Γούναρη. Με το έτσι θέλω, χωρίς λόγο. Έτσι έδιωξε μετά τον Τσιτσάνη. Για να του κόψει τον τσαμπουκά τάχα... πήγε όμως στην Odeon ο Τσιτσάνης και τους τάραξε στα σουζέ! Όχι παίζουμε! Και μετά τον παρακαλάγανε να γυρίσει... ενώ στον Μάτσα δεν γινόντουσαν αυτά, αυτός ήταν καταδεχτικός άνθρωπος, πιο καλός χαρακτήρας. Και πιο έξυπνος, τετραπέρατος. Αυτός μυριζότανε το σουζέ χιλιόμετρα μακριά».<sup>118</sup>

Ο Βασίλης Τουμπακάρης υπήρξε ο οικονομικός και διοικητικός διευθυντής του εργοστασίου της Columbia από το 1937 έως το 1977. Το 1977 έως το 1981 υπήρξε διευθύνων σύμβουλος της EMIAL.<sup>119</sup> Αρχικά ωστόσο προσλήφθηκε στο εν λόγω εργοστάσιο ως κλητήρας και στη συνέχεια εργάστηκε στο λογιστήριο. Στην ανέλιξή του βοήθησε ο θάνατος του τότε διευθυντή λογιστηρίου.<sup>120</sup> Η EMIAL αποτέλεσε εταιρεία από τα ακρωνύμια της EMI και του Αφοί Λαμπρόπουλοι. Το Σεπτέμβριο του 1969 η βρετανική EMI συνεργάστηκε με τους Αφούς Λαμπρόπουλου, εξαγοράζοντας το 50% της δισκογραφικής Columbia που ανήκε στους Λαμπρόπουλους και έτσι προέκυψε η EMIAL, με έδρα την οδό Πραξιτέλους 26 στην Αθήνα. Το 1970 ο Τάκης Λαμπρόπουλος, που είχε παραλάβει την διοίκηση της εταιρείας από τον Θεμιστοκλή Λαμπρόπουλο, εγκατέλειψε την διεύθυνση της δισκογραφικής Columbia που πλέον είχε γίνει EMIAL. Το 1983 η EMI απορρόφησε το υπόλοιπο ποσοστό 50% της EMIAL από την οικογένεια Λαμπρόπουλου, οι οποίοι εγκαταλείπουν οριστικά την εταιρεία.<sup>121</sup> Άλλη πηγή αναφέρει πως η οριστική αποχώρηση και παραχώρηση των ποσοστών του Τάκη Λαμπρόπουλου είχε γίνει νωρίτερα στις 31/3/1977.<sup>122</sup> Σχετικά με αυτό το σημαντικό χρονικό σημείο ο Μάκης Μάτσας στην αυτοβιογραφία του αναφέρει: «Η Columbia με τον τότε Άγγλο διευθυντή της, τον Άλαν Μπόξερ, άρχισε να αισθάνεται ότι χάνει την πρωτοκαθεδρία κα ότι έπαιρνα πλέον το πάνω χέρι. Ο Μπόξερ είχε γίνει ο νέος και ισχυρότατος αντίπαλός μου, γιατί στη διάρκεια της χούντας οι Άγγλοι ιδιοκτήτες του εργοστασίου της Columbia είχαν πλέον αγοράσει από τους Λαμπρόπουλους και το υπόλοιπο 50% που διέθεταν εκείνοι στην ομώνυμη δισκογραφική εταιρεία. Έτσι βρέθηκα στη δεινή θέση να έχω απέναντι μου μια παντοδύναμη

<sup>118</sup> Γιάννης Παπαϊωάννου, *Ντόμπρα και σταράτα. Αυτοβιογραφία* (επιμ.) Κώστας Χατζηδουλής (Αθήνα: Τα Νέα, 2022), 46.

<sup>119</sup> Τα ακρωνύμια της EMIAL ή EMIAL, είναι τα συνθετικά της εταιρείας EMI και Αφοί Λαμπρόπουλοι.

<sup>120</sup> Φεργάδης, *Με αφορμή την Columbia*, 154.

<sup>121</sup> Γιαννακόπουλος και Πατηνιώτης, *Ο ηχοπλάστης*, 130.

<sup>122</sup> Αναφερόμαστε σε αυτό στο Υποκεφάλαιο 5.1.

κα ενιαία πλέον Columbia η οποία, εκτός από βασικός δισκογραφικός ανταγωνιστής μου, ήταν ουσιαστικά και ο μόνος προμηθευτής των δίσκων μου, καθώς δεν υπήρχε στην Ελλάδα άλλο εργοστάσιο παραγωγής δίσκων εκτός από το δικό της».<sup>123</sup>

Από την προφορική συνέντευξη που παραχώρησε ο Τάκης Β. Λαμπρόπουλος, λίγο πριν το τέλος της ζωής του, τονίζει και συνδέει την τόσο την δική του πορεία στην Columbia όσο και του πατέρα του με την γενιά του τριάντα, τους διανοούμενους και τους ποιητές, κάνοντας λόγο για πνευματική ωριμότητα και δημιουργώντας έτσι, κατά μία έννοια, ένα δίπολο μεταξύ λαϊκού και λόγιου πολιτισμού. Ωστόσο, μεταξύ άλλων μουσικών έργων, ο Τάκης Β. Λαμπρόπουλος, μέσω της δισκογραφικής Columbia, υπήρξε ο άνθρωπος που ενεπλάκη πίσω από τις ηχογραφήσεις του ποιητικού έργου του Γιάννη Ρίτσου με τίτλο *Επιτάφιος* και τις δοκιμές με τον ερμηνευτή Γρηγόρη Μπιθικώτση, τον δεξιοτέχνη του Μπουζουκιού Μανώλη Χιώτη και τον συνθέτη Μίκη Θεοδωράκη, τον Σεπτέμβριο του 1960, όπως αναφέρει ο ίδιος στην συνέντευξη. Είχε προηγηθεί και η εκτέλεση του ίδιου ποιητικού έργου, με άλλους συντελεστές υπό την διεύθυνση του Μάνου Χατζιδάκι και της Νάνας Μούσχουρη και από την δισκογραφική εταιρεία Fidelity τον Αύγουστο του 1960. Και οι δύο εκτελέσεις ηχογραφήθηκαν στα στούντιο της Columbia και η εκτέλεση του Θεοδωράκη θεωρείται ότι καθιερώθηκε στη συλλογική μνήμη, αν και οι δύο εκτελέσεις θεωρούνται κομβικές για την γέννηση του ελληνικού έντεχνου τραγουδιού.<sup>124</sup>

#### 4.2.2 Ο Μίνως Μάτσας

Ο Μίνως Μάτσας ή Αβραάμ Μάτσας γεννήθηκε στην Πρέβεζα το έτος 1903, που βρισκόταν υπό Οθωμανική κατοχή και ήταν το τέταρτο παιδί της οικογένειας. Ήταν Ρωμανιώτης Εβραίος και η οικογένειά του ήταν εγκατεστημένη στην Πρέβεζα ήδη από τις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Ο πατέρας του Μίνου, Σαμουήλ, ανήκε στις ευκατάστατες οικονομικά οικογένειες στην κοινωνία της Πρέβεζας με έντονη δραστηριότητα στο εμπόριο γύρω από τα ναυτιλιακά. Γνωρίζουμε ακόμη ότι σε νεαρή ηλικία ο Μίνως έπαιζε κλαρίνο, ένα όργανο που το συναντούσε κανείς τότε και στις τοπικές φιλαρμονικές αλλά και στα γλέντια των καφέ αμάν των Σεϊτάν-παζάρ στην Πρέβεζα. Το γεγονός αυτό πιθανότατα και να έπαιξε σημαντικό ρόλο στην μετέπειτα

<sup>123</sup> Μάτσας, *Πίσω απ' τη μαρκίζα*, 271.

<sup>124</sup> Βλέπε ενδεικτικά: Φώτης Απέργης, (2021). *Τάκης Β. Λαμπρόπουλος (1928–2021) – η συνέντευξη-ντοκουμέντο στον Φώτη Απέργη. Μέρος 1ο*. ERT echo. <https://www.ertecho.gr/radio/deftero/category/deftero-afierwmata/ondemand/74449/takis-v-lampropoulos-1928-2021-i-synenteyksi-ntokoumento-ston-foti-apergi-meros-1o/> [Επίσκεψη στις 5/6/2026].

αισθητική και διαμόρφωση της προσωπικότητας και πορείας του Μίνου. Ο Μίνως Μάτσας απεβίωσε στην Αθήνα στις 25 Σεπτεμβρίου του 1970.<sup>125</sup>

Όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο οι δισκογραφικές εταιρείες Odeon και Parlophone, που ανήκαν τότε στο γερμανικό συγκρότημα Carl Lindström, αρχικά στην Ελλάδα αντιπροσωπεύονται από τους Έλληνες εβραϊκής καταγωγής Αμπραβανέλ και Μπενβενίστε με έδρα την Θεσσαλονίκη και έπειτα την Αθήνα, όπου υπήρξαν έμποροι διαφόρων προϊόντων και παράλληλα ασχολούνται με την παραγωγή, εισαγωγή και πώληση δίσκων γραμμοφώνου. Η γνωριμία, μέσω του αρχιμουσικού Νίκου Σταθερού και φίλου από την στρατιωτική θητεία, με τον νεαρό στιχουργό, δικηγόρο και λογιστή, επίσης εβραϊκής καταγωγής από την Πρέβεζα Μίνωα Μάτσα, που έγραφε στίχους ελαφρών τραγουδιών, επιθεωρησιακών και τραγουδιών με οπερετίστικη διάθεση, έπεισε τους δύο συνεργάτες το 1930 να τον προσλάβουν ως υπεύθυνο επιλογής του ρεπερτορίου και των ηχογραφήσεων για τις εν λόγω δισκογραφικές πλέον εταιρείες, έχοντας διακρίνει τις διοικητικές και καλλιτεχνικές ικανότητές του. Η επιλογή τους αυτή αποδείχθηκε αποτελεσματική, καθώς μεταξύ άλλων ο Μίνως υπήρξε ένας από τους υποστηρικτές των νέων μουσικών στυλ που διαμορφώνονταν, όπως επίσης υπήρξε σημαντικός και πολυγραφότατος στιχουργός σε πολλά δημοφιλή τραγούδια εκείνων των δεκαετιών, χρησιμοποιώντας όμως πολύ συχνά διάφορα ψευδώνυμα στα αρχεία της Α.Ε.Π.Ι. και στις ετικέτες δίσκων, είτε συχνά απουσίαζε πλήρως το ονοματεπώνυμο του στιχουργού. Ένα από τα κύρια ψευδώνυμα που χρησιμοποιούσε ήταν το Τσάμας, αναγραμματισμός του επωνύμου του με αρκετές παραλλαγές, που με αυτό υπέγραφε τραγούδια για τις τότε δημοφιλείς τραγουδίστριες Ρόζα Εσκενάζυ και Ρίτα Αμπατζή, ενώ υπάρχουν περιπτώσεις που έγραφε και τη μουσική τραγουδιών. Γνωρίζουμε επίσης ότι με το ψευδώνυμο Σαλαχώρας και Μαργαρίτης υπέγραψε πλήθος ελαφρών τραγουδιών. Χρησιμοποίησε επίσης τα ψευδώνυμα Γιώργος Φωτίδας και Αθηνά Παγκαλάκη σε αρκετά διάσημα τραγούδια, με κατοχυρωμένα τα πνευματικά δικαιώματα της εταιρείας πνευματικής ιδιοκτησίας ΑΕΠΙ σε αυτούς, ως συμπαράσταση για λόγους υγείας και αργότερα ως οικονομική ενίσχυση προς την συνεργάτιδά του Αθηνά Παγκαλάκη. Χαρακτηριστικά ο στιχουργός Λευτέρης Παπαδόπουλος αναφέρει πως ο Μίνως ποτέ δεν ανέφερε την στιχουργική του ιδιότητα, ενώ παράλληλα επιδοκίμαζε τους στίχους του Παπαδόπουλου.<sup>126</sup>

<sup>125</sup> Κουνάδης, *Ο αιγιματικός κος Μίνως*, 36-37.

<sup>126</sup> Κουνάδης, *Ο αιγιματικός κος Μίνως*, 11, 19-21, 42-43, 53-56.

Κατά την περίοδο 1930-31 ο Μίνως είχε την πλειοψηφία των μεριδίων της Parlophone ενώ στην Odeon ήταν μέτοχος.<sup>127</sup> Έτσι, η Parlophone μετονομάστηκε σε Μίνως Μάτσας – Parlophone και στεγαζόταν στην οδό Λυκούργου 10 στην Αθήνα. Παράλληλα διατηρούσε και το γραφείο του στην Odeon στην οδό Σταδίου.<sup>128</sup> Στις αρχές την δεκαετίας του 1950 απέκτησε ποσοστό δεκαπέντε τοις εκατό στις εταιρείες αυτές.<sup>129</sup>

Για πολλούς ερευνητές, θιασώτες αλλά και μουσικολόγους θεωρείται πως η μεγαλύτερη προσφορά του Μίνου ήταν η είσοδος και η καθιέρωση του μπουζουκιού στις πρώτες δισκογραφικές εκτελέσεις ρεμπέτικων τραγουδιών, κατά την έναρξη λειτουργίας του εργοστασίου, ύστερα από παρότρυνση του συνεργάτη του και συνθέτη Σπύρου Περιστέρη, με αποτέλεσμα η μουσική αυτή στην Ελλάδα να γνωρίσει μεγάλη άνθιση. Το πρώτο του συνθετικά σε ρεμπέτικο ύφος τραγούδι ήταν το *Κουτσαβάκι* σε ρυθμό ζεϊμπέκικου, με τον αναγραμματισμό του ονόματος Τσάμα, ηχογραφημένο το 1933 με ερμηνευτή τον Ζαχαρία Κασσιμάτη.<sup>130</sup>

Οι καλλιτεχνικοί διευθυντές στις δισκογραφικές εταιρείες, κατά τα πρώτα χρόνια της δισκογραφίας στην Ελλάδα, δηλαδή πριν και κατά την ίδρυση του εργοστασίου, υπήρξαν διάφορες σημαντικές προσωπικότητες της μουσικής, συνήθως με το ρόλο του συνθέτη και του στιχουργού και δεν θα πρέπει να συγχέουμε το ρόλο αυτό με τον αμιγώς διευθυντικό ρόλο του εκάστοτε αντιπροσώπου παραρτήματος εταιρείας. Ο συνθέτης Παναγιώτης Τούντας υπήρξε καλλιτεχνικός διευθυντής από το 1924 μέχρι το 1931 στην Odeon και από το 1931 μέχρι το 1941 στην Columbia.<sup>131</sup> Ο βιολιστής και συνθέτης Δημήτρης Σέμσης υπήρξε κατά κάποιο τρόπο ένα είδος καλλιτεχνικού διευθυντή στην Columbia από το 1927 και λίγο αργότερα και στην HMV. Εκείνη την περίοδο το ελληνικό παράρτημα των δύο αυτών labels Columbia και HMV, ανήκουν στους αδερφούς Λαμπρόπουλους.<sup>132</sup>

Ο συνθέτης και πολυοργανίστας Σπύρος Περιστέρης ήταν καλλιτεχνικός διευθυντής, κύριος μουσικός σύμβουλος, μαέστρος και ενορχηστρωτής στην δισκογραφική Odeon από το 1931.

<sup>127</sup> Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών. Τόμος Β'*, 344· Μάτσας, *Πίσω απ' τη μαρκίζα*, 49.

<sup>128</sup> Μάτσας, *Πίσω απ' τη μαρκίζα*, 49.

<sup>129</sup> Άλλη πηγή αναφέρει ότι ο Μάτσας είχε ποσοστό 15% την περίοδο 1930-31 στην εταιρεία Parlophone. Βλέπε ενδεικτικά: Κουνάδης, *Ο αιγυπτιακός κος Μίνως*, 66.

<sup>130</sup> *Το κουτσαβάκι* Parlophon B-21671, 1933. Βλέπε ενδεικτικά: Μανιάτης, *Οι φωνογραφητζήδες*, 175.

<sup>131</sup> Βλέπε ενδεικτικά: Γκέκας, «Το μουσικό πορτραίτο του Παναγιώτη Τούντα».

<sup>132</sup> Νίκος Ορδουλίδης, «Η περιπλάνηση της πριγκιπέσσας», στο *Αστικές λαϊκές μουσικές: 7ο Πανελλήνιο Συνέδριο, Καρδίτσα 18-20 Οκτωβρίου 2019, Πρακτικά*, επιμ. Γιώργος Κοκκώνης και Σόνια Κοζιού (Καρδίτσα: Κέντρο Ιστορικής και Λαογραφικής Έρευνας «Ο Απόλλων» Καρδίτσας / Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2019), 196· Κουνάδης, *Ο αιγυπτιακός κος Μίνως*, 42.

Όπως επίσης και ο συνθέτης και κιθαρίστας Κώστας Σκαρβέλης και ο βιολιστής Γιάννης Δραγάτσης ή Ογδοντάκης επίσης έφυγαν από την δισκογραφική Columbia και εργάστηκαν στην Odeon – Parlophone στο πλευρό του Μάτσα από το 1934 και έπειτα.<sup>133</sup>

Ωστόσο οι σχέσεις μεταξύ των δύο αντιπροσώπων των μεγάλων αυτών labels, αλλά και οι σχέσεις μεταξύ των καλλιτεχνικών διευθυντών δεν υπήρξαν αντίπαλες. Ο Τούντας για παράδειγμα την περίοδο που ήδη εργαζόταν στην Columbia, παράλληλα προέτρεπε άλλους τραγουδιστές να συνεργαστούν με την Odeon που ανήκε στον Μίνωα Μάτσα. Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του συνθέτη Τούντα προς τον τραγουδιστή Κώστα Ρούκουνα όπου το 1931 περίπου, σύμφωνα με τις μνήμες του τελευταίου αναφέρει: «*Κωστάκη δεν πας στην Οντεόν να περνάμε κι εκεί κάνα τραγουδάκι*»; Όπως επίσης και τα λόγια του ερμηνευτή για τον Μάτσα «*Ο γέρο Μίνως για μας τους παλιούς και για μένα και για τους άλλους έχει κάνει πολλά· μας βοήθησε όλους*».<sup>134</sup> Αντίστοιχα, ο τραγουδιστής και συνθέτης Στελλάκης Περπινιάδης σε μια προφορική του μαρτυρία για τον Μίνω αναφέρει χαρακτηριστικά: «ο Μάτσας ήτανε πιο καλός, πιο απλός και πιο καλός στους καλλιτέχνες», συγκρίνοντας πάντα με την μεταχείριση που είχανε, τα πρώτα χρόνια ίδρυσης του εργοστασίου και μετέπειτα του πρώτου στούντιο, από τον Θεμιστοκλή Λαμπρόπουλο.<sup>135</sup>

Η προφορική επίσης μαρτυρία που μας παραχώρησε ο Μάκης Μάτσας, που ανέλαβε τη διεύθυνση της Odeon και έπειτα της Minos Emi, από τον πατέρα του, σχετικά με την σχέση των δύο ανταγωνιστών, επιβεβαίωσε σε ένα βαθμό, ότι οι σχέσεις μεταξύ των δύο εταιρειών και των ιδιοκτητών τους δεν υπήρξαν ποτέ ιδιαίτερα τεταμένες.<sup>136</sup>

Μέσω άλλης προφορικής μαρτυρίας στην σχετική βιβλιογραφία μαθαίνουμε για τον τραγουδιστή ελαφρού τραγουδιού Άλκη Παγώνη, ότι έφυγε εξολοκλήρου από την Columbia χάρη στην προσέγγιση του Μάτσα. Η τήρηση υποσχέσεων είτε ήταν γραπτές είτε προφορικές, η δύναμη επικοινωνίας που διέθετε, η ταπεινότητα και η ηρεμία που διέθετε σε συνδυασμό με την απρόσμενη μετακίνηση του Περιστερή, εξαιτίας διαπληκτισμού με τους Λαμπρόπουλους, ήταν οι δύο αφορμές του τραγουδιστή να υπογράψει συμβόλαιο με την Odeon αλλά και φιλικές σχέσεις με τον Μάτσα.<sup>137</sup>

---

<sup>133</sup> Κουνάδης, *Ο αινιγματικός κος Μίνως*, 63.

<sup>134</sup> Κουνάδης, *Ο αινιγματικός κος Μίνως*, 58.

<sup>135</sup> Χατζηδουλής, *Ρεμπέτικη ιστορία I*, 18.

<sup>136</sup> Μάκης Μάτσας, προσωπική συνέντευξη στον συγγραφέα, 15 Σεπτεμβρίου 2025, ηχογράφηση στο προσωπικό αρχείο του συγγραφέα.

<sup>137</sup> Κουνάδης, *Ο αινιγματικός κος Μίνως*, 61.

Ο Μίνως Μάτσας είχε την διορατικότητα και το ένστικτο να αντιληφθεί την αξία της ελληνικής λαϊκής μουσικής, όταν αυτή ήταν ακόμη υποβαθμισμένη και καταφρονημένη. Σύμφωνα με τις μαρτυρίες μεγάλων λαϊκών δημιουργών, ο Μάτσας δεν αντιμετώπισε τη λαϊκή μουσική απλώς επιχειρηματικά, αλλά σαν αποστολή. Η σχέση του με μουσικούς και καλλιτέχνες περιγράφεται ως σχέση προστασίας, στήριξης και καθοδήγησης, ιδιαίτερα σε εποχές όπου το λαϊκό τραγούδι ήταν περιθωριοποιημένο. Ο Μάτσας κληροδότησε στον γιο του, Μάκη Μάτσα, το πάθος για τη δισκογραφία και την αγάπη για την ελληνική μουσική και τους δημιουργούς της. Ο Μάκης υπήρξε εκείνος που παρέλαβε τη σκυτάλη, ιδρύοντας την δισκογραφική «Μίνως Μάτσας και Υιός» και ανέπτυξε το έργο του πατέρα του, φτάνοντας στην κορυφή της ελληνικής δισκογραφίας.<sup>138</sup>

#### 4.2.3 Ο Μάκης Μάτσας

Λόγω νομικών ζητημάτων το έτος 1962-1963 και έπειτα οι εταιρείες Odeon-Parlophone αντικαταστάθηκαν, με αντιπρόσωπο την εταιρεία Μίνως Μάτσας και Υιός, από τον διάδοχο Μάκη Μάτσα και την εταιρεία του Μίνος και Margophone, τιμής ένεκεν των γονιών του Μίνωα και Μαργαρίτας. Από κι έπειτα η εταιρεία Μίνος απέκτησε σημαντικό κύρος με έντονη παρουσία στην ελληνική δισκογραφία, μέχρι και σήμερα.<sup>139</sup>

Η μεγάλη απόφαση του νεαρού τότε Μάκη τον ώθησε να απευθυνθεί στον γενικό διευθυντή της Columbia Βασίλη Τουμπακάρη ώστε να μεσολαβήσει και να μεταφέρει την νέα δελεαστική πρόταση στους Άγγλους ιδιοκτήτες του εργοστασίου. Η εταιρεία Odeon χρωστούσε δύο εκατομμύρια δραχμές ενώ η Parlophone δεν είχε χρέη. Όταν αναφερόμαστε σε χρέη πρέπει να κατανοήσουμε την διαδικασία που ακολουθούσαν οι εταιρείες απέναντι στο εργοστάσιο· έπρεπε δηλαδή πέρα από όλα τα έξοδα που προέκυπταν στην αλυσίδα με τις πωλήσεις, τους καλλιτέχνες, τις πληρωμές τους και σχετικά έξοδα, να μπορεί η δισκογραφική να πληρώνει το εργοστάσιο για τα έξοδα παραγωγής των δίσκων, με ό,τι αυτό μπορεί να συνεπαγόταν με λεπτομέρειες που δυστυχώς δεν γνωρίζουμε. Ύστερα από πρόταση του Μάκη να ξεχρεώσει τα όποια χρέη, οι Άγγλοι ιδιοκτήτες, μεταξύ αυτών ο Μακένζι, δέχθηκαν επειδή, κατά τους ισχυρισμούς του τελευταίου, δεν ήθελαν να δημιουργήσουν ένα δισκογραφικό μονοπώλιο, δίνοντας την εκπροσώπηση της Odeon-Parlophone στους Λαμπρόπουλους που ήταν αναμφισβήτητα μία πανίσχυρη εταιρεία. Κάτι τέτοιο θα ήταν ρίσκο από πλευράς των Άγγλων,

---

<sup>138</sup> Στο ίδιο, 13-14.

<sup>139</sup> Γιαννακόπουλος και Πατηνιώτης, *Ο ηχοπλάστης*, 67-68.

παρότι συνεργάζονταν στενά με τους Λαμπρόπουλους. Η τελική απόφαση του διοικητικού συμβουλίου της Columbia στο Λονδίνο δέχθηκε την πρόταση του Μάκη με δύο όρους· ήθελαν η εταιρεία να λάβει νέο όνομα ως καινούργια εταιρεία και δεύτερον να μην συμμετέχει κανένας από τους πρώην συνεταίρους, παρά μόνο ο Μάκης και ο πατέρας του ο Μίνως. Ο Βιτάλ Μπενβενίστε και οι υπόλοιποι έντεκα συνεταίροι αποσύρθηκαν από την ενεργητική και την παθητική περιουσία της Odeon και το 1960 δημιουργήθηκε η νεοσύστατη Μίνως Μάτσας και Υιός.<sup>140</sup>

Ανασυγκροτώντας την νέα εταιρεία ως τα τέλη του 1962-63, ο Μάκης Μάτσας κατάφερε να οδηγήσει την νέα του εταιρεία στην κορυφή της δισκογραφίας, μέσα στα επόμενα 15 χρόνια. Ήταν η περίοδος όπου οι δίσκοι μακράς διάρκειας, 33 στροφών, άρχιζαν να διαμορφώνουν την νέα αγορά, σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του '80.<sup>141</sup> Αρχικά υπήρξαν πολλά εμπόδια, δεδομένου ότι όσο η Odeon είχε χάσει δισκογραφικό έδαφος οι λαϊκοί καλλιτέχνες πλειοψηφικά είχαν προσκολληθεί στους Λαμπρόπουλους, ενώ το επόμενο διάστημα ο Τάκης Β. Λαμπρόπουλος είχε συγκεντρώσει γύρω του όλο δυναμικό του λαϊκού ρεπερτορίου, σύμφωνα με τη βιογραφία του Μάκη Μάτσα, όπου είχε σύμμαχο και το Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας (ΕΙΡ).<sup>142</sup>

Σύμφωνα με την βιογραφία του Μάκη Μάτσα εκείνη την περίοδο τόσο ο δικηγόρος της δισκογραφικής Columbia του Τάκη Λαμπρόπουλου όσο και ο δικηγόρος τους, είχαν δημιουργήσει μία ατμόσφαιρα διαμάχης, λέγοντας στους καλλιτέχνες για την αντίπαλη εταιρεία: «που πάτε, στο νεκροταφείο της Odeon, σ' αυτούς που φαλίρισαν, στους ξοφλημένους»; Ο Λαμπρόπουλος επίσης δεν δεχόταν να συνομιλεί πλέον με τον Μάτσα, ενώ για τρία χρόνια στα συμβούλια της Ομοσπονδίας τον απέφευγε.<sup>143</sup>

Το έργο του Μάκη Μάτσα δεν περιορίστηκε απλά στη διοίκηση ή στην ιδιοκτησία εταιρειών, αφού συνδέθηκε έντονα με τον ρόλο του παραγωγού και διαμορφωτή ρεπερτορίου. Όπως μου ανέφερε χαρακτηριστικά και ο ίδιος σχετικά με τις αρμοδιότητές του: «ήθελα κάθε κομμάτι που ηχογραφείται να είναι άρτιο, ηχητικά».<sup>144</sup> Η άποψη αυτή επιβεβαιώνεται από τον Κουνάδη, ο οποίος σημειώνει ότι την πρώτη δεκαετία 1960–1970 η εταιρεία

<sup>140</sup> Μάτσας, *Πίσω απ' τη μαρκίζα*, 84-88.

<sup>141</sup> Μάτσας, *Πίσω απ' τη μαρκίζα*, 11–12· Κουνάδης, *Ο αιγινματικός κος Μίνως*, 14· Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών. Τόμος Β'*, 147-149.

<sup>142</sup> Μάτσας, *Πίσω απ' τη μαρκίζα*, 89-92.

<sup>143</sup> Στο ίδιο, 93.

<sup>144</sup> Μάκης Μάτσας, προσωπική συνέντευξη στον συγγραφέα, 15 Σεπτεμβρίου 2025, ηχογράφηση στο προσωπικό αρχείο του συγγραφέα.

ανασυγκροτήθηκε, μετά την παρ' ολίγον καταστροφή της, απέκτησε ταυτότητα και προσέλκυσε σημαντικούς καλλιτέχνες από την Columbia, όπως τον Κώστα Βίρβο, τον Θεόδωρο Δερβενιώτη, τον Απόστολο Καλδάρα, τον Στέλιο Καζαντζίδη και τον Λευτέρη Παπαδόπουλο, φτάνοντας στην τρίτη θέση της αγοράς, πίσω από την Columbia και τη Philips. Στη συνέχεια, τη δεκαετία 1970–1980, η Μίνως Μάτσας και Υιός / Minos συνδέθηκε με μια νέα γενιά δημιουργών και ερμηνευτών, όπως ο Γιώργος Νταλάρας, η Χαρούλα Αλεξίου, ο Γιάννης Πάριος, ο Τόλης Βοσκόπουλος, ο Μάνος Λοΐζος και ο Σταύρος Κουγιουμτζής, ενώ μετά τη Μεταπολίτευση ο Μίκης Θεοδωράκης συνεργάστηκε αποκλειστικά πλέον με τη Minos. Στις αρχές της δεκαετίας του '70 ο Μάκης Μάτσας χάρη στην δισκογραφική παιδεία του και τις ικανότητες στο μάνατζμεντ, κατάφερε να αναδείξει ένα νέο καλλιτεχνικό δυναμικό αλλά και να πάρει με το μέρος του καλλιτέχνες που ήδη είχαν δραστηριοποιηθεί στη δισκογραφία, σε ανταγωνίστριες εταιρείες, ακροβατώντας ανάμεσα στο ποιοτικό τραγούδι και σε μια σειρά από λαϊκά ερωτικά τραγούδια, βγάζοντάς τον από το γοητευτικό αλλά επώδυνο παρελθόν του.<sup>145</sup>

Με τα τέλη της Στρατιωτικής Δικτατορίας του Γεώργιου Παπαδόπουλου, στις 24 Ιουλίου του 1974, μεταξύ πολλών δίσκων που ξεπηδούν στην δισκογραφία, εμφανίζεται η κυκλοφορία του δίσκου «*Τα 18 λιανοτράγουδα της πικρής πατρίδας*» που ανήκε στον συνθέτη Μίκη Θεοδωράκη και η κυκλοφορία έγινε από την εταιρεία Minos – EMI, όπου σημείωσαν τεράστια εμπορική επιτυχία, με αποτέλεσμα στο εργοστάσιο της Columbia να τυπωθούν δεκάδες χιλιάδες δίσκοι. Οι ηχογραφήσεις είχαν πραγματοποιηθεί στα στούντιο της Columbia, στα κρυφά μετά τις 12:00 τα βράδια, με τον ηγολήπτη του εργοστασίου Νίκο Κανελλόπουλο και τον Γιάννη Διδίλη, ενώ αποτέλεσαν τις πρώτες ηχογραφήσεις ύστερα από την πτώση του καθεστώτος, καθώς ο δίσκος υπήρξε και το πρώτο μεταχουντικό έργο του συνθέτη Θεοδωράκη.<sup>146</sup>

Η επιχειρηματικότητα του Μάκη Μάτσα επεκτάθηκε και πέρα από την ίδια τη δισκογραφία, καθώς υπήρξε ο συνιδρυτής σε ένα νέο εργοστάσιο της ελληνικής δισκογραφίας, που κατέρριψε το μονοπώλιο του μοναδικού ως τότε εργοστασίου. Το νέο εργοστάσιο της Fabelsound είχε ως ιδιοκτήτες τον Βέλγο Εμίλ Ζαν, τον Πέτρο Ζαν-Μαρίνο και τον Μάκη Μάτσα, ο οποίος συμμετείχε με ποσοστό 25% στην επιχείρηση, αλλά κυρίως λόγω της απόφασης του Μάκη Μάτσα να διακόψει τις μονοπωλιακές πρακτικές στην παραγωγή δίσκων,

<sup>145</sup> Μάτσας, *Πίσω απ' τη μαρκίζα*, 13-14· Κουνάδης, *Ο αιγυπτιακός κος Μίνως*, 162–163· Φεργάδης, *Με αφορμή την Columbia*, 183.

<sup>146</sup> Μάτσας, *Πίσω απ' τη μαρκίζα*, 269-271· Φεργάδης, *Με αφορμή την Columbia*, 183· Γιαννακόπουλος και Πατηνιώτης, *Ο ηχοπλάστης*, 216-217.

προέκυψε το εν λόγω εργοστάσιο στην Ελλάδα. Η Fabelsound ιδρύθηκε το 1974 στη Νέα Ιωνία, διέθετε 10–12 πρέσες για δίσκους 33 στροφών και μπορούσε να φτάσει, ανάλογα με τον χρόνο εργασίας, ακόμη και τους 15.000 δίσκους ημερησίως, γεγονός που δείχνει ότι η δραστηριότητα του Μάκη Μάτσα αφορούσε όχι μόνο την επιλογή και προώθηση καλλιτεχνών, αλλά και τον έλεγχο της ίδιας της παραγωγικής διαδικασίας.<sup>147</sup>

Η επιχειρηματική πορεία του Μάκη Μάτσα κορυφώθηκε το 1990, όταν η EMI Αγγλίας εξαγόρασε την Μίνος, την εμπορικότερη εταιρεία της χώρας, ενώνοντας τα ιστορικά ρεπερτόρια, από την γέννηση της δισκογραφίας στην Ελλάδα, της EMAIL και της Μίνος, δημιουργώντας το νέο σχήμα Μίνος-EMI, με τον Μάτσα να διατηρεί τη διοίκηση και το μάνατζμεντ. Μέσω αυτής της διαδικασίας οι πρώην ετικέτες και ρεπερτόρια των παλαιών Columbia, HMV, Regal, Odeon, Parlophone και Μίνος ανήκαν πλέον στον ιδιοκτήτη της Μίνος Μάκη Μάτσα. Ο νέος αυτός ιδιοκτήτης και πρόεδρος είχε πλέον στη διαχείρισή του σχεδόν το 70% του παλαιού ελληνικού ρεπερτορίου, με διευθύνοντα σύμβουλο πλέον τον Κώστα Μπουρμά, που μέχρι τότε ανήκε στο δυναμικό της Sony. Για τα επόμενα είκοσι έτη, οι πρωταγωνιστές της δισκογραφίας, μεταπηδούν από το βινύλιο στο επικερδές και φορέα ήχου, το compact disc. Ακολούθησε η δημιουργία του μεγαλύτερου οργανισμού την δεκαετία του 2010, ύστερα από την παγκόσμια εξαγορά της EMI, από την δισκογραφική Polygram. Η ενοποίηση αυτή έφερε το νέο όνομα Μίνος-EMI-Polygram, με πρόεδρο τον Μάκη Μάτσα, πλησιάζοντας πλέον εκατό έτη παρουσίας της οικογένειας στην δισκογραφία της Ελλάδας, καθιστώντας την παράλληλα και την μακροβιότερη στην χώρα.<sup>148</sup>

#### **4.3 Οι πρώτες ηχογραφήσεις του αστικού λαϊκού τραγουδιού και η είσοδος του μπουζουκιού στη δισκογραφία**

Ήδη από τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα οι αστικές λαϊκές μουσικές αντιμετωπίζονται ως μία μορφή νοθευμένης οθωμανικής κληρονομιάς και ως καλλιτεχνική έκφραση που κρίνεται επικίνδυνη ιδεολογικά. Κατά τα χρόνια του μεσοπολέμου προκύπτει μία διττή απαξίωση· η χυδαία ανατολίτικη μορφή τους, που απέχει παρασάγγας από το κυρίαρχο εθνικό κορμό από τη μία,

---

<sup>147</sup> Μάτσας, *Πίσω απ' τη μαρκίζα*, 273-275· Φεργάδης, *Με αφορμή την Columbia*, 169, 183· Για το εργοστάσιο της Fabelsound, βλέπε ενδεικτικά στον ιστότοπο Discogs <https://www.discogs.com/label/112315-Fabelsound> [επίσκεψη στις: 1/6/2026].

<sup>148</sup> Φεργάδης, *Με αφορμή την Columbia*, 184-186.

και ο «χασικλιδισμός» που εκφράζει το περιεχόμενο των αστικών μουσικών, από την άλλη, παρά την κοινωνική ανεκτικότητα της εποχής γύρω από το χασίς. Η εγγράμματη ελίτ κοινωνία των γραμμάτων και των τεχνών απαιτεί την οιαδήποτε απουσία τους από τον κορμό της παράδοσης, πολλές φορές και μέσω εκκλήσεων για κρατική λογοκριτική παρέμβαση την περίοδο της δικτατορίας του Ιωάννη Μεταξά (1936-1942). Η περίοδος του μεσοπολέμου συμπίπτει επίσης με την άνθηση της εμπορικής δισκογραφίας στην Αθήνα, με έναρξη από τα μέσα του 1920 και λήγει με την ίδρυση του εργοστασίου της Columbia το 1931.<sup>149</sup>

Η λογοκρισία στην ελληνική δισκογραφία, προερχόταν τόσο από τα άνω αλλά και εκ των έσω. Η εκ των άνω κουλτούρα, που χαρακτηρίζεται συχνά ως λόγια, λειτουργεί με καταπιεστικό τρόπο προς την «κάτω» κουλτούρα που συνδέεται με το λαϊκό, χρησιμοποιώντας κυρίως τους κρατικούς θεσμούς.<sup>150</sup> Πιο συγκεκριμένα η μουσική λογοκρισία στην ελληνική δισκογραφία εντοπίζεται την περίοδο της δικτατορίας του Μεταξά, όπου παράλληλα συμπίπτει και με την έναρξη ηχογραφήσεων, εντός πλέον, του εργοστασίου της Columbia. Ισχύει δε ότι εντοπίζεται και πιο πριν και πάντοτε στο στόχαστρο βρίσκεται ο λαϊκός πολιτισμός με τα μουσικοποιητικά ιδιώματα όπως ο αμανές και το ρεμπέτικο, που εκφράζουν μια «ανατολίτικη» εκδοχή της λαϊκής αστικής μουσικής η οποία δεν βρίσκει σύμφωνους τους λόγιους κύκλους για την θέση της στον εθνικό πολιτισμικό κορμό, που είναι αρμόδιοι για την ορθή διαμόρφωση του κοινού αισθήματος.<sup>151</sup>

Την περίοδο εκείνη των αρχών της δεκαετίας του 1930, το λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα βρίσκεται σε μία διαδικασία ανανέωσης τόσο σε επίπεδο οργανολογίου της ορχήστρας όσο και της φόρμας και της θεματολογίας του. Η πρώτη χρονική περίοδος που χαρακτηρίζεται ως προθάλαμος του ρεμπέτικου, ξεκινάει στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα στα διάφορα αστικά κέντρα της καταρρέουσας Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και στον ελεύθερο ελληνικό χώρο ενώ προς τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα εμφανίζονται τα βλάχικα και τα κουτσαβάδικα της παλιάς Αθήνας, όμως το άνω αφήγημα θεωρείται αρκετά εσφαλμένο. Πιο συγκεκριμένα στα υπό οθωμανικό έλεγχο μέρη η πολιτισμική ώσμωση σε συνδυασμό με το ελληνικό στοιχείο που υπερτερεί σε πληθυσμό, το δημοτικό τραγούδι της υπαίθρου μεταμορφώνεται σε λαϊκό αστικό για να εκφράσει τις ανάγκες πολλαπλών πληθυσμιακών ομάδων και νέα κοινωνικά πλαίσια και εθνοτικές διαφοροποιήσεις μέσα από την ταξική έκφραση. Τότε είναι που εμφανίζονται τα

<sup>149</sup> Γιώργος Κοκκώνης, «Η μουσική λογοκρισία στην Ελλάδα – Μια πρώτη προσέγγιση», στο *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα: Καθεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση*, επιμ. Πηνελόπη Πετσίνη και Δημήτρης Χριστόπουλος (Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2018), 134-136.

<sup>150</sup> Στο ίδιο, 134.

<sup>151</sup> Κώστας Βλησίδης, *Όψεις του ρεμπέτικου* (Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2004), 14.

πρώτα καφέ αμάν με Σμυρνιούς μουσικούς. Το 1873 το πρώτο καφέ αμάν στην Αθήνα αποτελείτο από Σμυρνιούς μουσικούς. Με την Μικρασιατική Εκστρατεία, και κυρίως την δεκαετία του '30, ο όρος ρεμπέτικο θα υποστεί σημασιολογική απαξίωση ως όρος υποκουλτούρας κυρίως από την άρχουσα τάξη και τους οπαδούς του εξευρωπαϊσμού. Στην άλλη ωστόσο πλευρά, ο όρος θα αποκτήσει διαστάσεις συμβολικές, στο πλαίσιο προσδιορισμού ταυτότητας, παραμορφώνοντας την εικόνα των ρεπερτορίων της περιόδου, ομογενοποιώντας την.<sup>152</sup>

Η δεύτερη περίοδος αρχίζει με την έλευση των προσφύγων και τελειώνει το 1940 με αφορμή τον Β' παγκόσμιο πόλεμο. Η περίοδος αυτή, ειδικά την πρώτη δεκαετία, έχει δύο βασικούς άξονες: την έλευση των προσφύγων και μερικών εξέχουσων μουσικών μορφών, και την δημιουργία και ανέλιξη δισκογραφικών εταιρειών στην Αθήνα. Μεγάλοι συνθέτες όπως ο Σπύρος Περιστέρης, ο Παναγιώτης Τούντας, ο Κώστας Σκαρβέλης και ο Δημήτρης Σέμσης θα αναλάβουν τα πόστα των καλλιτεχνικών διευθυντών στις εταιρείες γραμμοφώνησης, στην νεοσύστατη μουσική βιομηχανία, σηκώνοντας στους ώμους τους όλη την μετέπειτα εγχώρια παραγωγή. Ο Σπύρος Περιστέρης επιλέγει τις μελωδίες που μετέπειτα ηχογραφεί ο θρύλος του ρεμπέτικου Μάρκος Βαμβακάρης, εκτελώντας τες ο ίδιος, γεγονός που ακόμη και σήμερα δεν έχει αποτιμηθεί όπως θα έπρεπε. Έτσι το τοπίο αλλάζει βαθύτατα με την είσοδο του Μάρκου Βαμβακάρη, ενός αυτοδίδακτου και αυθεντικού τροβαδούρου με αυτοβιογραφικό και φορτισμένο συναισθηματικά στίχο. Οι επιτυχίες του εκπρόσωπου του «βιοτεχνικού» τραγουδιού στα στέκια του Πειραιά γρήγορα προκαλούν το ενδιαφέρον των δισκογραφικών εταιρειών αλλά του Περιστέρη. Παρά την συνύπαρξη των δύο μουσικών σχολών αυτές τις δύο δεκαετίες με την μία η σμυρναϊκή μορφή ορχήστρας από την μία και από την άλλη τη «νεωτερικτική» σχολή που διαμορφώνεται στο αστικό κέντρο της Αθήνας, το νέο ύφος που ενέχει στην ορχήστρα του το μπουζούκι, επιβάλει στους συνθέτες της σμυρναϊκής σχολής να το ενστερνιστούν, μέχρι που επικρατεί ολοσχερώς η δεύτερη σχολή στα τέλη του 1930.<sup>153</sup>

Οι δημοσιογράφοι στον Τύπο της εποχής μάχονται το νέο αυτό είδος μουσικής, καλλιεργώντας ένα κλίμα μίσους, που πληθαίνει την δεκαετία του '30. Η δημοσιογράφος Σοφία Σπανούδη στο περιοδικό *Μουσική Ζωή* τον Οκτώβριο του 1931, κάνει λόγο για μία οδυνηρότατη έκπληξη και σε εθνικής σημασίας κοινωνικό πρόβλημα. Αναφέρεται επίσης στη μουσική κατωτερότητα και κατάπτωση του λαϊκού κόσμου. Η δημοσιογράφος φέρνει σε μία άνιση σύγκριση τα

<sup>152</sup> Κοκκώνης, «Η κατά Δαμιανάκο χρονολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου», 4-7.

<sup>153</sup> Στο ίδιο, 7-10.

υπόγεια κέντρα και τους προσφυγικούς συνοικισμούς με τα Επτανησιακά τραγούδια, τον Διονύσιο Σολωμό, τον Κωστή Παλαμά και τον Ναπολέοντα Λαμπελέτ, καλλιεργώντας μία άνιση μάχη, που είναι εξ αρχής προδικασμένη. Στη συνέχεια του ίδιου άρθρου η Σπανούδη επιτίθεται στο φωνητικό είδος του αμανέ που θεωρεί αμιγώς τούρκικο και συνεπώς διαφθείρει το έθνος.<sup>154</sup>

Κατά την έναρξη της δικτατορίας του Μεταξά το 1936, τυπώνεται στο εργοστάσιο και το πρώτο τραγούδι που δέχεται έντονη λογοκρισία, με τίτλο *Η Βαρβάρα* που ανήκει στον σμυρνιώ συνθέτη Παναγιώτη Τούντα<sup>155</sup>. Η Μεταξική μουσική πολιτική βάζει στο στόχαστρο την συγκεκριμένη ηχογράφιση, έχοντας θεσπίσει μία σειρά από νόμους μέσω των αρμόδιων υπουργείων και επιτροπών της εποχής με στόχο την απαγόρευση της κυκλοφορίας της και την καταστροφή των δίσκων και την επιβολή ποινών στους συμμετέχοντες της δημιουργίας.<sup>156</sup> Μάλιστα στην περίπτωση της Βαρβάρας το «άσεμνο και προκλητικό» θεωρήθηκε το σατιρικό στοιχείο και όχι τα στοιχεία «ανατολικότητας» ή οποιαδήποτε αναφορά στο χασίς, τις φυλακές ή τον παράνομο βίο. Υπάρχουν εικασίες ότι το τραγούδι συνδέθηκε με την κόρη του Μεταξά, γεγονός που δημιούργησε περαιτέρω αναστάτωση στους ιθύνοντες της λογοκριτικής γραμμής. Το άρθρο 21 του σχετικού νόμου περιγράφεται η λειτουργία της επιτροπής λογοκρισίας: «Προ πάσης φωνοληψίας εν Ελλάδι υποβάλλεται εις την Διεύθυνσιν Λαϊκής Διαφώτισεως του Υφυπουργείου Τύπου και Τουρισμού αίτησις της ενδιαφερομένης δια ταύτην Εταιρείας φωνογραφικών δίσκων περί χορηγήσεως σχετικής άδειας».<sup>157</sup>

Παράλληλα, ο τύπος της εποχής εξαπολύει καθημερινά λιβέλους, στοχοποιώντας το τραγούδι. Στις 30 Αυγούστου 1936 τα *Αθηναϊκά Νέα* στη στήλη «Οι άσεμνοι δίσκοι» αναφέρουν ήδη με αίσθημα ευχαρίστησης για την απαλλαγή του εν λόγω δίσκου από τον σχετικό νόμο και θα απαγορευθεί έτσι το «σερβίρισμα». Πλήθος αρθρογράφων διαμαρτύρονται στο ίδιο κλίμα το πρώτο δεκαήμερο του Σεπτεμβρίου του 1936, αναφερόμενο σε τραγουδιστική ευτέλεια και την ηχορύπανση που προκαλείται από τους πλανόδιους γραμμοφωνατζήδες, με τους αμανέδες, τα χασικλίδικα τραγούδια, τη «Βαρβάρα» κ.α. Η πρώιμη αυτή λογοκριτική στάση, βλέπουμε να εναρμονίζεται πλήρως από την πρώτη στιγμή, από την πλευρά της αρθρογραφίας. Μάλιστα,

<sup>154</sup> Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών. Τόμος Β'*, 46-48.

<sup>155</sup> *Η Βαρβάρα*, Columbia CG 1359 – DG 6159. Για τον Τούντα, βλέπε ενδεικτικά: Γκέκας, «Το μουσικό πορτραίτο του Παναγιώτη Τούντα».

<sup>156</sup> Για την Μεταξική λογοκρισία στο ρεμπέτικο τραγούδι, βλέπε ενδεικτικά: Νέαρχος Γεωργιάδης, *Ρεμπέτικο και πολιτική* (Αθήνα: Σύγχρονη εποχή, 1999).

Κοκκώνης, «Η μουσική λογοκρισία στην Ελλάδα – Μια πρώτη προσέγγιση, 136-137· Βλησίδης, *Όψεις του ρεμπέτικου*, 27-32.

ανώνυμο δημοσίευμα στις 2 Σεπτεμβρίου 1936, ζητά να διωχθούν ποινικά ανάλογα τραγούδια που ελλοχεύουν εκτός δισκογραφίας.<sup>158</sup> Βλέπουμε εδώ την συντηρητική άποψη της δικτατορίας, απέναντι στην ελευθερία της καλλιτεχνικής έκφρασης, ακόμη και σε σκωπτικού περιεχομένου τραγούδια, που δυσκολεύει εκ των πραγμάτων την ομαλή λειτουργία και έκφραση της δισκογραφίας.

Η επιβολή της λογοκρισίας του Ιωάννη Μεταξά το 1936-37, προκάλεσε θεμελιώδεις αλλαγές στην θεματολογία των τραγουδιών αυτής της περιόδου, εξαφανίζοντας τις αναφορές στον υπόκοσμο και στα ναρκωτικά. Κάτι που αγνοούμε σε μεγάλο βαθμό είναι και η δημοφιλία των τραγουδιών εκείνης της περιόδου. Δεν μπορούμε για παράδειγμα με μεγάλη βεβαιότητα να γνωρίζουμε ποιοι δίσκοι υπήρξαν περισσότερο δημοφιλείς, πόσες πωλήσεις ανά δίσκο ή ανά καλλιτέχνη υπήρχαν. Οι επανακυκλοφορίες του ίδιου τραγουδιού από άλλες εταιρείες με άλλους τραγουδιστές, εξηγεί τον ανταγωνισμό μεταξύ των εταιρειών της δεκαετία του 1930 και μας επιβεβαιώνει την δημοφιλία των τραγουδιών που ανήκουν σε αυτή την κατηγορία καθώς και το κυρίαρχο γούστο της εποχής, χωρίς κάτι τέτοιο να ακυρώνει την δημοφιλία πολλών άλλων μεμονωμένων εκτελέσεων. Σε κάθε περίπτωση δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε με σιγουριά για τις πωλήσεις των δίσκων γραμμοφώνου της περιόδου.<sup>159</sup> Σκεπτόμενοι την ευαισθησία του υλικού του δίσκου καθώς και την καταστροφή που προκαλούσε η βελόνα του γραμμοφώνου, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι όσοι δίσκοι έφτασαν στα χέρια μας μέχρι σήμερα, αν και οι περισσότεροι βρέθηκαν στα χέρια των συλλεκτών τις προηγούμενες δεκαετίες που υπήρξε η αναβίωση του ρεμπέτικου, αφορούσαν κομμάτια που δεν είχαν παιχτεί τόσο συγκριτικά με άλλα τα οποία ενδεχομένως αφότου έφτασαν σε κατάσταση αχρηστίας ενδεχομένως να πετάχτηκαν. Η σκέψη αυτή μου μεταφέρθηκε από τον ερευνητή του ρεμπέτικου Παναγιώτη Κουνάδη, στο πλαίσιο της συνέντευξής μας για τις ανάγκες της παρούσης εργασίας.<sup>160</sup>

Η αυτοβιογραφία του τραγουδιστή και συνθέτη Στελλάκη Περπινιάδη αναφέρει ότι οι πωλήσεις δίσκων του συνθέτη Βαγγέλη Παπάζογλου ήταν οι μεγαλύτερες της εποχής, με τον Στελλάκη να ισχυρίζεται ότι κανείς άλλος συνθέτης δεν θα μπορούσε να ονειρευτεί τέτοιες πωλήσεις που μόνο αργότερα ο Βασίλης Τσιτσάνης, ο Γιάννης Παπαϊωάννου και ο Δημήτρης

<sup>158</sup> Για περαιτέρω πληροφορίες και αποσπάσματα του Τύπου, γύρω από τα άρθρα της εποχής για το επίμαχο τραγούδι, βλέπε ενδεικτικά: Βλησίδης, *Όψεις του ρεμπέτικου*, 27-32.

<sup>159</sup> Smith, "Research on Rebetika", 184-185.

<sup>160</sup> Παναγιώτης Κουνάδης, ηχογραφημένη προφορική συνέντευξη από τον Γιώργο Γκέκα, Αθήνα, 22 Απριλίου 2026, προσωπικό αρχείο του συγγραφέα.

Γκόγκος – Μπαγιαντέρας κατάφεραν να φτάσουν.<sup>161</sup> Από τα άνω είναι φανερό ότι το ζήτημα των πωλήσεων δίσκων χρήζει περαιτέρω έρευνα γενικότερα για τους συνθέτες της περιόδου εκείνης, στα τέλη του 1920. Μαθαίνουμε επίσης ότι το 1927 ο συνολικός όγκος πωλήσεων δίσκων στην Ελλάδα, συμπεριλαμβανομένων και των υπόλοιπων ειδών μουσικής όπως ελαφρά, δημοτικά, κ.α., έφτασαν τις 800.000. Δεν γνωρίζουμε όμως πόσοι από αυτούς τους δίσκους αφορούσαν ρεμπέτικου ύφους τραγούδια.<sup>162</sup>

Την ίδια περίοδο στη δισκογραφία, σταδιακά παρατηρείται να αναπτύσσεται και το φαινόμενο της αυτολογοκρισίας· εξαιτίας του ασφυκτικού μηχανισμού κρατικού ελέγχου και του ισχυρού επαγγελματικού ανταγωνισμού που προκύπτει με την άνοδο του φαινομένου της δισκογραφίας στην Ελλάδα, συχνά οι λαϊκοί συνθέτες ωθούνται σε αυτολογοκρισία. Ο βασικός εκπρόσωπος του πειραιώτικου ρεμπέτικου Μάρκος Βαμβακάρης, αναφέρει σχετικά:

«Στις αρχές μου δίνανε οδηγίες και μου λέγανε: Μάρκο, πρέπει να γράψεις καλύτερα. Κι αν δεν μπορείς να τα φέρεις εδώ να σ' τα γράψουμε εμείς. Κάποιος μουσικός Ψαρούδας, καλή του ώρα αν ζει [...]. Τα προσέχω. Εκείνα που είναι επίφοβα να μην περάσουν δεν τα βάζω. Θα βάλω μίαν άλλη λέξη που να περάσει [...] Εσταμάτησα. Έγραφα εκείνα που έπρεπε να γράψω. Έφτιαξα διαφορετικά το γράψιμό μου τότες, συμμορφώθηκα. [...]. Από κει που έγραφα μάγκικα βαριά, καθεαυτού βαριά μάγκικα [...] αυτά τα πρώτα μου τραγούδια πριν από τον Μεταξά ήταν τέτοια. Ό,τι ήθελα έγραφα χωρίς λογοκρισίες. Μετά σταμάτησα. Τελεία σ' αυτά, κι όπως έπρεπε να γράψω. Να πάω στη λογοκρισία και να τα περάσουν. Έγραφα καλύτερα».<sup>163</sup>

Κατά την ίδρυση του εργοστασίου της Columbia, οι δισκογραφικές εταιρείες Columbia και His Master's Voice και αντίστοιχα οι Odeon και Parlophone αλλά και άλλες μικρότερες, είναι αυτές που αναλαμβάνουν να εκδώσουν το ελληνόφωνο ρεπερτόριο, στην συντριπτική του πλειοψηφία. Πλέον οι ηχογραφήσεις αλλά και οι διάφορες τεχνικές διαδικασίες που απαιτούνται, για την κατασκευή των δίσκων και έπειτα την προετοιμασία τους για διανομή, πραγματοποιούνται στο εργοστάσιο. Ωστόσο, μέχρι και το 1936 η διαδικασία που αφορά τις ηχογραφήσεις πραγματοποιείται ακόμη με κινητά συνεργεία από το εξωτερικό, τα οποία σταδιακά εγκαταλείπουν τους χώρους ξενοδοχείων που μέχρι τότε χρησιμοποιούν ως χώρους ηχογραφήσεων και πλέον μετακινούνται σε αίθουσα του νέου εργοστασίου στη Ριζούπολη. Παράλληλα για τις ανάγκες των ηχογραφήσεων κλασικής μουσικής χρησιμοποιείται η

<sup>161</sup> Χατζηδουλής, *Ρεμπέτικη ιστορία I*, 16-18.

<sup>162</sup> Smith, "Research on Rebetika", 187.

<sup>163</sup> Κοκκώνης, «Η μουσική λογοκρισία στην Ελλάδα – Μια πρώτη προσέγγιση, 142.

αίθουσα του φιλολογικού συλλόγου «Παρνασσός», στο κέντρο της Αθήνας. Σύντομα, οι ανάγκες για μόνιμες εγκαταστάσεις συστημάτων ηχογράφησης οδηγούν στην κατασκευή της πρώτης επαγγελματικής αίθουσας φωνοληψίας, που αργότερα ονομάστηκε Studio III.<sup>164</sup>

Στους φακέλους του Υπουργείου Πολιτισμού αναφέρονται επίσης ως χώροι ηχογραφήσεων, πριν την κατασκευή μόνιμων στούντιο, τα ξενοδοχεία στην πλατεία Ομονοίας Πάγγειον, προφανώς αναφερόμενοι στο γνωστό ξενοδοχείο Μπάγγειον που διατηρείται μέχρι σήμερα και Μέγας Αλέξανδρος, όπου εκεί πραγματοποιήθηκαν ηχογραφήσεις του Νίκου Χατζηαποστόλου, του Μάρκου Βαμβακάρη και του Βασίλη Τσιτσάνη.<sup>165</sup>

Η τελευταία φωνοληψία της Αγγλικής Columbia έγινε τον Οκτώβριο του 1929 στην Αθήνα, με ειδική σειρά 18.000 (πλαίσιο αυξ. Αριθμών). Στο ελληνικό πλέον εργοστάσιο η Columbia άρχισε με το DG-1 στις 20 Δεκεμβρίου του 1930, φτάνοντας μέχρι το DG-500 τον Ιανουάριο του 1934.<sup>166</sup> Ο πρώτος δίσκος γραμμοφώνου τυπώθηκε στο εργοστάσιο στις 20/12/1930 και περιείχε το τραγούδι *Ο λωτός* με ερμηνευτή τον επιθεωρησιακό και ελαφρό τραγουδιστή καταγόμενο από την Μάνη, Μιχάλη Θωμάκο.<sup>167</sup> Σε ηλεκτρονική πηγή αναφέρεται, χωρίς κάποια περαιτέρω τεκμηρίωση, ότι η πρώτη ηχογράφιση που έγινε εντός του εργοστασίου ήταν από Τούρκους μουσικούς, που ήρθαν στην Αθήνα.<sup>168</sup> Ελλείπει περαιτέρω τεκμηρίωσης δεν μπορούμε να γνωρίζουμε περισσότερα για αυτή την ενδιαφέρουσα, κατά τα άλλα πληροφορία.

Επίσης η βιβλιογραφία αναφέρει ότι το πρώτο τραγούδι που ηχογραφήθηκε στο ιστορικό Studio I, για δοκιμαστικούς σκοπούς ανήκε στον συνθέτη Ζοζέφ τον Κορίνθιο, ο οποίος υπήρξε πρωτοπόρος της χαβάγιας και ύστερα από κάλεσμα του ηχολήπτη Ευάγγελου Αρεταίου προς τον Μίνωα Μάτσα, για κάποιο διαθέσιμο σχήμα προς ηχογράφιση, προκύπτει ο δίσκος που είχε το δημοφιλές «Όταν θα πας κυρά μου στο παζάρι». Σε υποσημείωση του συγγραφέα της πηγής υπάρχει μία σύγχυση, από πλευράς του αφηγητή τού Μάκη Μάτσα. Ο κωδικός που αναφέρεται στον αριθμό κυκλοφορίας Columbia DG 6517 έχει έτος κυκλοφορίας 1939,

<sup>164</sup> Καπετανάκης, *Του κυρίου του η φωνή*, 136· Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών. Τόμος Β'*, 356.

<sup>165</sup> Υπουργείο Πολιτισμού, Διεύθυνση Νεώτερης και Σύγχρονης Αρχιτεκτονικής Κληρονομιάς, έγγραφο/εισήγηση για τον χαρακτηρισμό ή μη ως μνημείων των κτηριακών εγκαταστάσεων της Columbia, φερόμενης ιδιοκτησίας MAPMIN A.E., Λεωφ. Ηρακλείου 127, Περισσός Αττικής, 27 Ιουνίου 2008, σ. 3.

<sup>166</sup> Μανιάτης, *Οι φωνογραφητζήδες*, 53.

<sup>167</sup> Columbia DG-1. Σύμφωνα με τον: Μανιάτης, *Οι φωνογραφητζήδες*, 69· Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών. Τόμος Β'*, 389.

<sup>168</sup> Βλέπε στην ιστοσελίδα «Μηχανή του Χρόνου», στον σύνδεσμο: <https://www.mixanitouxronou.gr/pos-einai-simera-to-istoriko-ergostasio-diskon-tis-columbia-poy-quot-apogeiose-quot-to-elliniko-tragoydi/> [επίσκεψη στις: 5/5/2026].

ερμηνευτή τον Νίκο Γούναρη και αποτελεί μεταγενέστερη ηχογράφιση από το έτος κατασκευής και λειτουργίας του studio III, που είναι όπως αναφέραμε το 1935. Συμπερασματικά ο συγγραφέας, αναφέρει ότι είτε πρόκειται για προγενέστερη ηχογράφιση που αγνοείται, είτε για λάθος χρονολογία του αφηγητή.<sup>169</sup> Θα λέγαμε εδώ και την εξής σκέψη, ότι είναι πολύ πιθανόν να έγινε όντως η ηχογράφιση αλλά στη συνέχεια να μην κυκλοφόρησε η συγκεκριμένη μήτρα ή εκτέλεση και όντως να ηχογραφήθηκε ξανά αργότερα σε επίσημη κυκλοφορία. Δεν αναιρείται δηλαδή η πιθανότητα να έγινε η πρώτη ηχογράφιση όπως την εξιστορεί ο Μάκης Μάτσας.<sup>170</sup>

Εμβληματική και άμεσα συνδεδεμένη με την ιστορία του εργοστασίου είναι και η συνεργασία του Μάτσα με τον Περιστέρη και τον συνθέτη του ρεμπέτικου Μάρκο Βαμβακάρη το 1933, όπου προέκυψαν και οι πρώτες ηχογραφήσεις που περιείχαν το μπουζούκι ως κεντρικό όργανο της ορχήστρας, όπως επίσης και η συνεργασία του Μάτσα με τον Βασίλη Τσιτσάνη λίγο αργότερα το 1936. Αρχικά είχε προηγηθεί η ηχογράφιση τεσσάρων τραγουδιών του Βαμβακάρη στην δισκογραφική Columbia, το δεύτερο εξάμηνο το 1932 όπου ο Σπύρος Περιστέρης εργαζόταν στην εταιρεία ως καλλιτεχνικός διευθυντής και μουσικός, συμμετέχοντας και στην ηχογράφιση τραγουδιών του Βαμβακάρη, που όμως δεν κυκλοφόρησαν. Ο Βαμβακάρης απογοητευμένος από την στάση της δισκογραφικής Columbia, επισκέφθηκε τον τότε νεαρό στιχουργό Μίνω Μάτσα, υπεύθυνο ρεπερτορίου στις Odeon-Parlophone, στην αποθήκη του καταστήματος για τις ακροάσεις. Το ενδιαφέρον και η διορατικότητα για το νέο μουσικό στυλ ενθουσίασε τον Μάτσα και έπειτα από ενάμιση μήνα με τον ερχομό των γερμανικών κινητών συνεργειών ο Βαμβακάρης μπήκε στο στούντιο για ηχογράφιση, όπου ήταν κάποια αίθουσα ξενοδοχείου στην Ομόνοια.<sup>171</sup> Χαρακτηριστική υπήρξε η αντίδραση του συνθέτη οπερετών Νίκου Χατζηαποστόλου, όπου ηχογραφούσε αμέσως πριν μπει στην αίθουσα ο Βαμβακάρης. Ο εκνευρισμός του ήταν χαρακτηριστικά έντονος, απαξιώνοντας το νέο είδος τραγουδιού. Στον διαπληκτισμό που ακολούθησε ο Μάτσας υπερασπίστηκε τον Βαμβακάρη και έληξε την συνεργασία με τον Χατζηαποστόλου. Από την παραπάνω περιγραφή ο Μάκης Μάτσας και ο Παναγιώτης Κουνάδης στο βιβλίο *«Ο αιγιματικός κος Μίνως. Από την φιλαρμονική της Πρέβεζας στην κορυφή της ελληνικής*

<sup>169</sup> Κουνάδης, *Ο αιγιματικός κος Μίνως*, 64· Γιαννακόπουλος και Πατηνιώτης, *Ο ηχοπλάστης*, 94.

<sup>170</sup> Μία ενδιαφέρουσα σκέψη επάνω στο ζήτημα αναλύεται στο άρθρο στην ιστοσελίδα «Μηχανή του Χρόνου». Βλέπε στον σύνδεσμο: <https://www.mixanitouxronou.gr/to-proto-stoyntio-ichografiseon-stin-ellada-dimioygrithike-to-1936-sti-rizoypoli-i-istoria-toy-tragoydiou-quot-to-kokoraki-quot-me-ton-protoemfanizomeno-niko-goynari/> [επίσκεψη στις: 9/5/2026].

<sup>171</sup> Κουνάδης, *Ο αιγιματικός κος Μίνως*, 49, 53, 56-57.

δισκογραφίας» αναδεικνύουν την συμβολή του Μίνου Μάτσα στο ελληνικό τραγούδι και στην ανάδειξη του Βαμβακάρη και του ρεμπέτικου τραγουδιού. Τα τραγούδια που ηχογράφησε τότε ο Βαμβακάρης έχουν τους τίτλους *Καραντουζένι* και *Αραπ* στην Parlophone<sup>172</sup>, και τα *Ο Χαρμάνης* και *Ο Δερβίσης*<sup>173</sup> στην Odeon.<sup>174</sup>

Να αναφέρουμε εδώ ότι τον Ιανουάριο του 1932 στην Νέα Υόρκη είχαν γίνει δυο ηχογραφήσεις των κομματιών «Το μινόρε του τεκέ» και το «Μυστήριο ζεϊμπέκικο» με μπουζούκι και κιθάρα από τον Ιωάννη Χαλκιά ή Τζακ Γρηγορίου από την αμερικανική Columbia. Το ενδιαφέρον που προκλήθηκε ήταν έντονο και έτσι επανατυπώθηκαν από την ελληνική Columbia, με τεράστιο ενδιαφέρον και αναπάντεχες πωλήσεις.<sup>175</sup>

Η εμπορική επιτυχία των τραγουδιών, που ακολούθησε, ώθησε την Columbia και His Master's Voice να κυκλοφορήσουν τις ηχογραφήσεις που είχαν προηγηθεί με τον Βαμβακάρη και τον Γιώργο Μπάτη, ενώ τον υποχρέωσαν να τηρήσει το συμβόλαιό του και να πραγματοποιήσει κάποιες ακόμα είκοσι τέσσερις ηχογραφήσεις, βάσει αυτού, συνεχίζοντας από το 1935 και για τις επόμενες δύο δεκαετίες την συνεργασία του με την Odeon. Πρόκειται αρχικά για τα τραγούδια *Εφουμέρναμ' ένα βράδυ* και για το οργανικό *Ταξίμι Σερφ*, που ηχογραφήθηκαν τον Νοέμβριο του 1932 στην Columbia.<sup>176</sup>

Πρέπει να σημειωθεί εδώ ότι είχε προηγηθεί μια ηχογράφιση το 1931 στην Columbia στην Αθήνα από τους Θανάση Μανέτα και Ιωάννη Λειβαδίτη, που επρόκειτο για μία διασκευή τούρκικου κομματιού, με το ελληνικό να φέρει τον τίτλο *Τα δίστιχα του μάγκα*, και πιθανότατα λόγω της μεγάλης του επιτυχίας στην Τουρκία να ηχογραφήθηκε και στην Αθήνα. Υπάρχει επίσης και η ηχογράφιση δύο τραγουδιών του Γιώργου Μπάτη που υπήρξε στενός συνεργάτης του Βαμβακάρη εκείνη την περίοδο, που αρχικά ηχογράφησε στην Columbia το 1932 και είχαν την ίδια τύχη.<sup>177</sup>

Οι δισταγμοί της δισκογραφικής Columbia υπό την διεύθυνση των αδελφών Λαμπρόπουλων και η καθυστέρηση κυκλοφορίας των πρώτων ηχογραφήσεων του Βαμβακάρη σε κάποιο βαθμό μοιάζουν κατανοητοί, εάν ανατρέξουμε και στους τίτλους αυτών όπως *Εφουμέρναμ' ένα*

<sup>172</sup> Odeon 101277- B-21654 (1932), Odeon 101278- B-21654 (1932).

<sup>173</sup> Odeon GO-1877- GA-1674 (1933), Odeon GO-1878- GA-1674 (1933).

<sup>174</sup> Κουνάδης, *Ο αιγιματικός κος Μίνως*, 53-54· Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών. Τόμος Α'*, 54.

<sup>175</sup> Κουνάδης, *Ο αιγιματικός κος Μίνως*, 46.

<sup>176</sup> Columbia WG511-DG326 (1932), Columbia WG512-DG326 (1932). Βλέπε ενδεικτικά: Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών. Τόμος Β'*, 124-125.

<sup>177</sup> Βλέπε ενδεικτικά: Κουρούσης, *Από τον ταμπουρά στο μπουζούκι*, 87· Χατζηδουλής, *Ρεμπέτικη ιστορία Ι*, 21-22· Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών. Τόμος Β'*, 174-175.

βράδυ, Μόρτισσα χασικλού, Ο μαστούρας, Για το γινάτι σου μωρή (θα πα να μαστουριάσω), τα οποία συνοδεύονται από την λαϊκή ορχήστρα με κύριο όργανο το μπουζούκι και ο μπαγλαμάς, δύο όργανα που δεν ήταν της αρεσκείας των διευθυντών της εταιρείας αλλά και πολλών που η ανάγνωση γινόταν από τα άνω.<sup>178</sup>

Στην αυτοβιογραφία του ο συνθέτης Γιάννης Παπαϊωάννου αναφέρει για τα γεγονότα αυτά:

«Άμα κάτσω και πω τι τράβηξε ο Μάρκος για να κάνει τον πρώτο δίσκο με μπουζούκι, δεν θα τα πιστεύει άνθρωπος. Εκατό φορές πήγε ο άνθρωπος και τότε κοροϊδευανε. Ξαναέλα και πάλι ξαναέλα... δεν το αποφασίζανε να κάνουν δίσκο με μπουζούκι... κι αν το αποφάσισε ο γέρο Μάτσας ο Μίνως, ήτανε γιατί ήθελα να κάνει μία δοκιμή. Αλλά έπαιξε ρόλο και η κουβέντα του Περιστέρη, που έκανε κουμάντο τότες στην εταιρεία».<sup>179</sup>

Στην συνέχεια αναφέρει ότι εκείνη την περίοδο δεν ήταν εφικτό να έρθουν σε επαφή με κάποιον ώστε να μπορέσουν να συνεννοηθούν, αυτού του ρεπερτορίου οι καλλιτέχνες. Μέχρι που ήρθε στην εταιρεία ο Φαλτάιτς και ο Μισαηλίδης, που θεωρήθηκαν έξυπνοι ως προς το νέο ρεπερτόριο και τότε ο Μάτσας ένιωθε απειλή.<sup>180</sup>

Παρ' όλα αυτά, υπάρχουν τεκμηριωμένες πηγές που μαρτυρούν την ηχογράφηση του μπουζουκιού νωρίτερα από τον συνθέτη Πάνο Τούντα με το τραγούδι *Πειραιώτισσα γλυκιά*, ερμηνευμένο από τον Στέφανο Βέζο.<sup>181</sup> Σε κάθε περίπτωση, η σχέση μεταξύ των προσώπων αυτών, δηλαδή του Τούντα και του Περιστέρη, καθώς και η εκτίμηση που υπήρχε μεταξύ τους που αποδεικνύεται από τις συνεργασίες τους, μας βοηθά να κατανοήσουμε την αισθητική που διαμορφωνόταν γύρω από μπουζούκι και πως αυτοί επεδίωξαν την είσοδο του απαγορευμένου μουσικού οργάνου στην ελληνική δισκογραφία.

Μαθαίνουμε για τις σχέσεις μεταξύ των καλλιτεχνικών διευθυντών, που φαίνεται πως κάθε άλλο παρά αντίπαλες υπήρξαν. Ο Τούντας για παράδειγμα την περίοδο που ήδη εργαζόταν στην Columbia, παράλληλα προέτρεπε άλλους τραγουδιστές να συνεργαστούν με την Odeon που ανήκε στον Μίνωα Μάτσα. Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του Τούντα προς τον τραγουδιστή Κώστα Ρούκουνα όπου το 1931 περίπου, σύμφωνα με τις μνήμες του τελευταίου αναφέρουν: «Κωστάκη δεν πας στην Οντεόν να περνάμε κι εκεί κάνα τραγουδάκι»; Όπως επίσης

<sup>178</sup> Κουνάδης, *Ο αινιγματικός κος Μίνως*, 49.

<sup>179</sup> Παπαϊωάννου, *Ντόμπρα και σταράτα*, 44-45.

<sup>180</sup> Στο ίδιο, 45.

<sup>181</sup> *Πειραιώτισσα γλυκιά* HMV ΑΟ-2043 (1931). Βλέπε ενδεικτικά: Γκέκας, «Το μουσικό πορτραίτο του Παναγιώτη Τούντα».

και τα λόγια του Ρούκουνα για τον Μάτσα «Ο γέρο Μίνως για μας τους παλιούς και για μένα και για τους άλλους έχει κάνει πολλά· μας βοήθησε όλους».<sup>182</sup>

Επίσης από τις πηγές μαθαίνουμε, μέσω προφορικής μαρτυρίας στην σχετική βιβλιογραφία, για τον τραγουδιστή ελαφρού τραγουδιού Άλκη Παγώνη, ότι έφυγε εξολοκλήρου από την Columbia χάρη στην προσέγγιση του Μάτσα. Η τήρηση υποσχέσεων είτε ήταν γραπτές είτε προφορικές, η δύναμη επικοινωνίας που διέθετε, η ταπεινότητα και η ηρεμία που διέθετε σε συνδυασμό με την απρόσμενη μετακίνηση του Περιστέρη, εξαιτίας διαπληκτισμού με τους Λαμπρόπουλους, ήταν οι δύο αφορμές του τραγουδιστή να υπογράψει συμβόλαιο με την Odeon αλλά και φιλικές σχέσεις με τον Μάτσα.<sup>183</sup> Ενδιαφέρουσα είναι και η αναφορά για την σχέση αμοιβαίου σεβασμού μεταξύ Μίνωα Μάτσα και των Αδελφών Λαμπρόπουλων και την βοήθεια του Μάτσα σε καλλιτέχνες που συνεργάστηκαν με τους Λαμπρόπουλους.<sup>184</sup>

#### 4.4 Το κλείσιμο του εργοστασίου

Το 1980 σύμφωνα με το καταστατικό της εταιρείας, όπως έχει προαναφερθεί, το εργοστάσιο ύστερα από την συμπλήρωση των πενήντα ετών λειτουργίας του, προετοιμάζει το κλείσιμό του. Η εταιρεία πωλήθηκε στην Μίνως.<sup>185</sup> Το 1981 ύστερα από 51 έτη ο γενικός διευθυντής Βασίλης Τουμπακάρης, αποχωρεί, ενώ τον Δεκέμβριο του ίδιου έτους το παλαιότερο studio III, κλείνει οριστικά. Τα επόμενα δύο έτη ακολουθεί το κλείσιμο και των άλλων δύο studio ηχογραφήσεων και το 1983 τα studio νοικιάστηκαν στον επιχειρηματία Παναγιώτη Δράκο και λειτούργησαν έως το 1995-1996. Παράλληλα το 1983 αποχώρησε ο ηχολήπτης Νίκος Κανελλόπουλος, έπειτα από 37 έτη υπηρεσιών στα studio. Το ίδιο έτος επέρχεται η λήξη σύμβασης των εργαζομένων του εργοστασίου στις 23 Δεκεμβρίου του 1983, με απόφαση της μητρικής εταιρείας.<sup>186</sup> Μέσω καταγγελίας συμβάσεως εργασίας και παρέχοντας οικονομικές αποζημιώσεις προς τους εργαζομένους που εργάζονταν υπό καθεστώς συμβάσεως εργασίας αορίστου χρόνου, η Columbia-EMI A.E. - Ελληνική Βιομηχανία Ηχογραφημάτων και ο εκπρόσωπός της Ιωάννης Πιπιλής, προχώρησαν στις απαιτούμενες ενέργειες. Ακολούθησε απεργία των εργαζομένων που διήρκεσε σαράντα ημέρες και διακόπηκε ξαφνικά, ενώ ήρθε και

<sup>182</sup> Κουνάδης, *Ο αινιγματικός κος Μίνως*, 58.

<sup>183</sup> Στο ίδιο, 61.

<sup>184</sup> Στο ίδιο, 58.

<sup>185</sup> Μανιάτης, *Οι φωνογραφητζήδες*, 175.

<sup>186</sup> Μανιάτης, *Οι φωνογραφητζήδες*, 69-70· Γιαννακόπουλος και Πατηνιώτης, *Ο ηχοπλάστης*, 213.

η μείωση προσωπικού μέσω της εθελούσιας εξόδου, σύμφωνα με τα λεγόμενα του ηχολήπτη Στέλιου Γιαννακόπουλου που εργάστηκε στο εργοστάσιο από το 1962 έως το 1983. Παράλληλα, το 1983 η EMI απορρόφησε το υπόλοιπο ποσοστό της EMIAL, που ανερχόταν στο 50% και ανήκε στην οικογένεια Λαμπρόπουλου, όπου και εγκατέλειψαν οριστικά την εταιρεία.<sup>187</sup> Το 1986 η EMIAL προσπαθώντας να σώσει την εταιρεία, προτείνει την αλλαγή των επικεφαλής, λόγω οικονομικών και διαχειριστικών προβλημάτων, και την αντικατάστασή τους με τον Tony Salter ως γενικό διευθυντή και μια νέα ομάδα ανθρώπων.<sup>188</sup>

Το 1990 οριστικοποιείται η εξαγορά της Μίνος από την αγγλική EMI και η νέα επωνυμία των εταιρειών EMIAL και Μίνος φέρει το όνομα Μίνος-EMI, με πρόεδρο και μανάτζερ τον Μάκη Μάτσα και νέα έδρα στην Μεσογείων 245-247. Ο μεγάλος κατάλογος τραγουδιών της Μίνος πλέον θα περάσουν στα χέρια της EMI.<sup>189</sup>

Η απόφαση της λονδρέζικης EMI για το οριστικό κλείσιμο του εργοστασίου στις 30 Απριλίου 1991 οδήγησε στην ανεργία 117 υπαλλήλους.<sup>190</sup> Ο τελευταίος δίσκος που κυκλοφόρησε με αφορμή τον τερματισμό λειτουργίας του εργοστασίου της Columbia, με τίτλο «Columbia 1929-1991» εκδόθηκε σε 117 αριθμημένα αντίτυπα των 33 στροφών, που αντιστοιχούν σε κάθε ένα εργαζόμενο και περιείχε 16 τραγούδια που θεωρήθηκαν αντιπροσωπευτικά και σχετικά με την πορεία του εργοστασίου.<sup>191</sup> Ήταν η τελευταία φορά που λειτούργησαν οι πρέσες του εργοστασίου και τους δίσκους υπέγραψε ο τελευταίος διευθυντής του εργοστασίου Tony Salter και ο δίσκος τυπώθηκε μόνο προς χρήση για τους εργαζόμενους και όχι προς πώληση.<sup>192</sup> Επιπρόσθετα, ο δίσκος συνοδεύεται από πλούσιο φωτογραφικό υλικό που αφορούσε τις φάσεις της διαδικασίας παραγωγής, όπως επίσης και από σύντομο ιστορικό σημείωμα. Η μία πλευρά του δίσκου με μπλε ετικέτα φέρει το σήμα της EMI GREECE και η

<sup>187</sup> Γιαννακόπουλος και Πατηνιώτης, *Ο ηχοπλάστης*, 215, 218.

<sup>188</sup> Φεργάδης, *Με αφορμή την Columbia*, 90-91.

<sup>189</sup> Φεργάδης, *Με αφορμή την Columbia*, 91, 326· Γιαννακόπουλος και Πατηνιώτης, *Ο ηχοπλάστης*, 218.

<sup>190</sup> Γιαννακόπουλος και Πατηνιώτης, *Ο ηχοπλάστης*, 218.

<sup>191</sup> Το πιο ενδιαφέρον σε αυτό το σημείο, είναι και τα τραγούδια που επιλέχθηκαν ως αντιπροσωπευτικά στον εν λόγω τελευταίο δίσκο. Πρακτικά, είναι εξαιρετικά δύσκολο, ουσιαστικά ανέφικτο, να μπορέσει κανείς να συμπτύξει και να επιλέξει σε μια τύπου best of συλλογή τις καλύτερες στιγμές και ερμηνείες που αντιπροσωπεύουν ένα εργοστάσιο δισκογραφίας με ιστορία δεκαετιών και δεν γνωρίζουμε το κριτήριο που επιλέχθηκαν αυτά τα 16 συγκεκριμένα τραγούδια. Με έκπληξη παρατηρούμε ότι απουσιάζουν, για παράδειγμα, τραγούδια του Μάρκου Βαμβακάρη, του Μάνου Χατζιδάκι, του Μίκη Θεοδωράκη αλλά και του Διονύση Σαββόπουλου και του Παύλου Σιδηρόπουλου. Αναφέρουμε αρκετά αυθαίρετα αυτούς και με μόνο κριτήριο την δημοτικότητα τους και ευρεία αποδοχή, ώστε να τονίσουμε την απουσία και την αποσιώπηση του έργου τους, που είναι στενά συνδεδεμένο με τη μουσική και συλλογική μας μνήμη. Η απουσία κλασικού ρεπερτορίου και καλλιτεχνών που συνδέονται με το Columbia, δημιουργεί έντονο ενδιαφέρον και αξίζει περαιτέρω διερεύνηση, καθώς μας παραπέμπει σε μια μορφή άτυπης λογοκρισίας, εκ των έσω.

<sup>192</sup> Φεργάδης, *Με αφορμή την Columbia*, 92.

άλλη φέρει το σήμα της His Master's Voice με το χαρακτηριστικό σήμα που απεικονίζει τον σκύλο με το γραμμόφωνο, σε κόκκινο χρώμα.<sup>193</sup>

Στις 20/12/1999 η EMI GREECE S.A. πουλάει στην κατασκευαστική εταιρεία Marmin που ανήκει στην οικογένεια Μάτσα, την έκταση 14,5 στρεμμάτων συμπεριλαμβανομένων των κτηρίων του πρώην εργοστασίου. Η αγοραπωλησία ανήλθε στις 720.000.000 δραχμές (2.111.000 ευρώ).<sup>194</sup> Στο επόμενο κεφάλαιο θα εστιάσουμε στην αγοραπωλησία αυτή καθώς και στα ζητήματα που προέκυψαν αμέσως μετά που αφορούν την κατεδάφιση και εγκατάλειψη του εργοστασίου.

---

<sup>193</sup> Τα παραπάνω στοιχεία δυστυχώς δεν έχουν μέχρι τώρα διασταυρωθεί από περαιτέρω πηγές. Βλέπε ενδεικτικά: Καπετανάκης, *Του κυρίου του η φωνή*, 198-199.

<sup>194</sup> «Αγοραπωλησία ακινήτου», πράξη υπ' αριθ. 2214 της Α. Μανώλη-Σταμπόγλη, 20 Δεκεμβρίου 1999· Φεργάδης, *Με αφορμή την Columbia*, 92-93.

## 5. Η κατεδάφιση του εργοστασίου της Columbia

### 5.1 Το πρωτογενές υλικό και η μεθοδολογία της έρευνας για την κατεδάφιση

Σημαντικό ρόλο για τη δόμηση της παρούσας εργασίας επιτέλεσε το πολύ ενδιαφέρον υλικό που εντοπίστηκε στο διαδίκτυο, όπως: διάφορα μίνι ντοκιμαντέρ που αφορούσαν το εργοστάσιο και την σύντομη παρουσίαση της μακραίωνης πορείας και της ακόλουθης κατεδάφισής του, άρθρα από εφημερίδες, άρθρα από ανθρώπους που εργάστηκαν κάποτε εκεί, ιδιοκτήτες δισκογραφικών και απόγονοι αυτών, αρχιτεκτονικές μελέτες από εταιρείες που προτείνουν μελλοντική ανάπλαση των χώρων που βρίσκεται σήμερα το μνημείο, η ιστοσελίδα του ηχολήπτη Στέλιου Γιαννακόπουλου που επιχείρησε από την πλευρά του να τεκμηριώσει όσα αφορούν κυρίως την ηχοληπτική πτυχή και τα πρόσωπα που εργάστηκαν στο εργοστάσιο, αλλά και κάποια αφιερώματα – άρθρα με αφορμή το τέλος μιας μακραίωνης και ιδιαίτερης βιομηχανίας. Μέσα από αυτές τις ετερόκλητες πηγές προσπαθήσαμε να κατανοήσουμε την δημόσια μνήμη που αιωρείται για το εργοστάσιο, που συνοδεύτηκε από κατεδαφίσεις, καταλήψεις και κήρυξη του χώρου ή μάλλον μίας μικρής μόνο έκτασής του, ως μνημείο νεώτερης αρχιτεκτονικής ιστορίας και κληρονομιάς.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσίασε το αρχείο που βρίσκεται στο κτήριο της Διεύθυνσης Προστασίας και Αναστήλωσης Νεότερων και Σύγχρονων Μνημείων του Υπουργείου Πολιτισμού.<sup>195</sup> Το εν λόγω αρχείο δεν είναι ταξινομημένο και αυτό δημιουργεί διάφορα προβλήματα ως προς την έρευνά μας. Είναι ωστόσο θετικό ότι τα περισσότερα έγγραφα έχουν ημερομηνίες, δεδομένου ότι πρόκειται για υπηρεσιακά έγγραφα που αφορούν καταγγελίες, δικαστικές διαμάχες, δικαστικά πρακτικά, αρχιτεκτονικές κατόψεις και φωτογραφίες του κτηρίου, μελέτες αρχιτεκτόνων που προτείνουν την διατήρηση του μνημείου, κ.α., που ακόμη δεν έχουμε μελετήσει συνολικά. Το υλικό αξιοποιήθηκε επιλεκτικά, σύμφωνα με τα ερευνητικά ερωτήματα που αφορούσαν κυρίως την αξιοποίηση του χώρου ως μουσείο και το ιδιοκτησιακό καθεστώς του εργοστασίου.

Από αυτά τα στοιχεία που αναφέρονται στα έγγραφα μπορούμε να εξάγουμε πλήθος συμπερασμάτων και να αντλήσουμε χρήσιμες ίσως και πολύτιμες πληροφορίες και να

---

<sup>195</sup> Στο εξής θα αναφερόμαστε σε αυτή ως Δ.Π.Α.Ν.Σ.Μ. Η Δημόσια Υπηρεσία εδράζεται στην οδό 3ης Σεπτεμβρίου 42 & Πολυτεχνείου, 104 33, στην Αθήνα όπου επισκεφθήκαμε στις 8 Αυγούστου 2025.

τεκμηριώσουμε άλλες που για καιρό μας διέφευγαν ή τις γνωρίζαμε μερικώς από μη επιστημονικές πηγές. Πρέπει ωστόσο να τονισθεί ότι πολλές φορές τα έγγραφα είναι ανακατεμένα, συνεπώς είναι πολύ εύκολο κάποιος να τα μπερδέψει κατά την εξέτασή τους.

Στοιχειωδώς, υπάρχει μία σειρά που ακολουθεί το αταξινόμητο κατά τα άλλα αρχείο, η οποία ξεκινάει από το σήμερα και με μία πρώτη ματιά παρατηρήσαμε ότι, δυστυχώς, σταματάει περίπου στο έτος 1985. Κάτι τέτοιο σαφώς εγείρει περαιτέρω προβληματισμούς, δεδομένου ότι τότε περίπου ξεκίνησε και η διαδικασία τερματισμού της λειτουργίας της Columbia ως κτήριο.

Ωστόσο εμείς για τις ανάγκες της εργασίας μας θα προσπαθήσουμε να παρουσιάσουμε συνοπτικά όσα εντοπίσαμε ότι εμφανίζουν σχετικό ενδιαφέρον, γύρω από τις ημερομηνίες των κατεδαφίσεων του εργοστασίου, μέχρι και το σήμερα.

Εξίσου χρήσιμα είναι τα έγγραφα που αφορούν την Επιτροπή Πρωτοβουλίας, που αποκτήσαμε μέσω της ευγενικής παραχώρησης της Αυγής Θεοδόση. Αποτέλεσαν τον έναν από τους δύο βασικούς οδηγούς ώστε να μπορέσουμε να αντιληφθούμε τα γεγονότα που εκτυλίχθηκαν, από το κλείσιμο ως και την κατεδάφιση, αλλά και όσα ειπώθηκαν εκείνο το διάστημα και ποιες υπήρξαν οι θέσεις των εμπλεκομένων.

Τα δύο αυτά έγχαρτα αρχειακά τεκμήρια, αποτέλεσαν τις βασικές πρωτογενείς πηγές μας, σε συνδυασμό με τις προφορικές συνεντεύξεις που μας παραχώρησαν: ο ιδρυτής της Minos EMI, Μάκης Μάτσας, ο ερευνητής ελληνικής δισκογραφίας Παναγιώτης Κουνάδης, η εκπρόσωπος της Επιτροπής Πρωτοβουλίας για την διάσωση και αξιοποίηση του εργοστασίου της Columbia, Αυγή Θεοδόση και ο κοινωνιολόγος Δημήτρης Υφαντής. Μάλιστα, η επίσημη έκδοση ενός χρονολογίου από την ομάδα *Σαρμάκο*, με αφορμή το γκρέμισμα του εργοστασίου, μας έφερε σε επαφή με τους εκπροσώπους της Επιτροπής αυτής.<sup>196</sup> Οι ιστορίες των ανθρώπων αυτών μας βοήθησαν εκεί που πολλές φορές η σχετική βιβλιογραφία και τα αρχεία αδυνατούν να μας διαφωτίσουν.

---

<sup>196</sup> Άννα Θεοδόση, επιμ., *Columbia: 60 χρόνια παραγωγή Ελληνικής μουσικής. Χρονολόγιο σημειώσεων με αφορμή το γκρέμισμα του εργοστασίου της Columbia* (Αθήνα: Σαρμάκο, 2007).

## 5.2 Από την προστασία στην κατεδάφιση: το διοικητικό και αρχειακό χρονικό της Columbia

### 5.2.1 Πριν και κατά τη διάρκεια της κατεδάφισης: η σύγκρουση για τον χώρο

Εξερευνώντας τα έγγραφα που μας παραχώρησε η Επιτροπή Πρωτοβουλίας<sup>197</sup> για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας, ώστε να προκύψει μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα για τις διοικητικές και νομικές ενέργειες αλλά και τις συμβολικές, όπως εκδηλώσεις και συναυλίες διαμαρτυρίας και ομιλίες για την αποτροπή της κατεδάφισης, που πραγματοποιήθηκαν την χρονική περίοδο που το εργοστάσιο βρέθηκε ανάμεσα στο στρατόπεδο ιδιωτών, κράτους και ιδιοκτητών του χώρου, αναδείχθηκαν γεγονότα συνδεδεμένα με ημερομηνίες που θα αγνοούσαμε πλήρως και δεν θα ήμασταν σε θέση να οδηγηθούμε σε συμπεράσματα για το χρονικό που ακολούθησε μέχρι και τις ημέρες μας, δηλαδή είκοσι χρόνια αργότερα. Τα έγγραφα αφορούσαν πρακτικά, αλληλογραφία και νομικά έγγραφα που ανήκουν στην Ε.Π.

Σύμφωνα με έγγραφο<sup>198</sup> της Ε.Π. που περιγράφει τις δραστηριότητες της με αφορμή την διάσωση και αξιοποίηση του εργοστασίου της Columbia, μαθαίνουμε ότι: την Παρασκευή 14 Απριλίου 2006 διοργανώθηκε ημερίδα στο Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Αθηναίων. Το Σάββατο 13 Μαΐου 2006 πραγματοποιείται παρέμβαση της Ε.Π., η οποία οδήγησε σε παύση των εργασιών κατεδάφισης του εργοστασίου της Columbia. Την Κυριακή 14 Μαΐου 2006 διοργανώνεται συναυλία έξω από τον χώρο της Columbia.

Τη Δευτέρα 15 Μαΐου 2006, παρά τις προσπάθειες της Ε.Π., πραγματοποιείται από την ιδιοκτήτρια εταιρεία κατεδάφιση τεσσάρων από τα οκτώ κτήρια της Columbia. Την ίδια ημέρα, το μεσημέρι, μέλη της Ε.Π. εξέθεσαν τις απόψεις τους στο Δημοτικό Συμβούλιο του Δήμου Αθηναίων, σε συζήτηση του θέματος εκτός ημερήσιας διάταξης. Μετά από πρόταση του κ. Μπεχράκη, το Δημοτικό Συμβούλιο αποφάσισε, κατά πλειοψηφία και σε αντίθεση με προηγούμενη απόφασή του, την αναστολή των εργασιών κατεδάφισης και την εκπόνηση πολεοδομικής μελέτης από τον Δήμο.

Την Πέμπτη 18 Μαΐου 2006 διοργανώνεται συνέντευξη Τύπου στα γραφεία της ΟΤΟΕ από την Ε.Π. και τους Ιωάννη Ιωάννου, Χρήστο Λεοντή, Νότη Μαυρουδή και Μανώλη Ρασούλη.

<sup>197</sup> Στο εξής θα αναφερόμαστε σε αυτή ως Ε.Π.

<sup>198</sup> Το έγγραφο με τίτλο «Δραστηριότητες της Επιτροπής Πρωτοβουλίας για τη διάσωση και αξιοποίηση του εργοστασίου της Columbia» καταγράφει σειρά ενεργειών της Επιτροπής από τον Απρίλιο του 2006 έως τον Ιανουάριο του 2007. Σε κάθε ημερομηνία του εγγράφου, παραπέμπονταν ένας αριθμός φωτογραφικού υλικού, που ωστόσο δεν έχουμε στη διάθεσή μας.

Την Παρασκευή 20 Μαΐου 2006 κατατίθεται προσφυγή στο Συμβούλιο της Επικρατείας. Τον Ιούνιο του 2006 η Ε.Π. είχε συναντήσεις με τους υποψήφιους δημάρχους Αθηναίων κ. Χαλβατζή, Σκανδαλίδη και Τσίπρα. Στο έγγραφο σημειώνεται ότι σε όλες τις συναντήσεις με τους υποψήφιους δημάρχους υπήρξε σύμπτωση απόψεων με τις θέσεις της Ε.Π.

Την Τετάρτη 21 Ιουνίου 2006 εκδίδεται ανακοίνωση με αφορμή την Παγκόσμια Ημέρα Μουσικής. Την Τετάρτη 26 Ιουλίου 2006 οργανώνεται συζήτηση-συναυλία από την Ε.Π. στο Πάρκο Φιξ στα Πατήσια. Την Τετάρτη 11 Οκτωβρίου 2006 πραγματοποιείται συνάντηση με τον Υπουργό Πολιτισμού κ. Βουλγαράκη. Η Ε.Π. ανέπτυξε τις απόψεις και τις προτάσεις της στον Υπουργό, ο οποίος δήλωσε ότι θα μελετήσει τις προτάσεις της.

Τη Δευτέρα 13 Νοεμβρίου 2006 πραγματοποιείται συνάντηση-ενημέρωση με καθηγητές και φοιτητές της Αρχιτεκτονικής του Ε.Μ.Π., σε αίθουσα του γηπέδου Απόλλων Σμύρνης. Την Τετάρτη 22 Νοεμβρίου 2006 κατατέθηκε αίτηση στο Συμβούλιο Νεωτέρων Μνημείων του Υπουργείου Πολιτισμού για επανεξέταση του θέματος και για χαρακτηρισμό του χώρου ως ιστορικού. Την Πέμπτη 23 Νοεμβρίου 2006 προβάλλεται στον κινηματογράφο ΦΙΛΙΠ η ταινία του Αντώνη Κασίτα «Μανώλης Χιώτης – Ο μάγκας που έβαλε κολόνια στο τραγούδι».

Την Τετάρτη 6 Δεκεμβρίου 2006 συζητείται στο Συμβούλιο της Επικρατείας η προσφυγή των μελών της Ε.Π. και άλλων προσωπικοτήτων. Τη Δευτέρα 8 Ιανουαρίου 2007 το ΥΠΕΧΩΔΕ εντάσσει την περιοχή Προμπονά στο σχέδιο πόλης και μετατρέπει την περιοχή όπου βρίσκονται οι εγκαταστάσεις της Columbia από Βιομηχανικό Πάρκο σε Βιομηχανικό Πάρκο προς εξυγίανση.<sup>199</sup>

Τα αρχεία αυτά που μου παραχωρήθηκαν από την Ε.Π. αποτελούν εξωθεσμικά έγγραφα, πολλές φορές με αριθμό πρωτοκόλλου απευθυνόμενα σε υπηρεσία του Υπουργείου Πολιτισμού και στο Δήμο, που αμφισβητούν και αποσταθεροποιούν την επίσημη κρατική αφήγηση. Τα αντι-αρχεία αυτά εκφράζουν την «ιστορία από τα κάτω», αποδίδοντας φωνή σε υποκείμενα και κοινωνικές ομάδες, που είναι ικανές να αμφισβητήσουν τα ηγεμονικά αφηγήματα της κυρίαρχης δημόσιας μνήμης. Τα αντι-αρχεία αποτελούν την κατασκευή και την διαφύλαξη αφηγημάτων και βιωμένων εμπειριών, ανεξάρτητα από τα μεγάλα αφηγήματα που δημιουργούνται από την κρατική εξουσία. Το χαρακτηριστικό γνώρισμα του αντι-αρχείου είναι η αντι-μνήμη (counter-memory), δηλαδή το ανταγωνιστικό περιεχόμενο σε αντίθεση με την επίσημη, θεσμική ή δημόσια μνήμη. Αποτελεί τον κορμό νέων αφηγημάτων που

---

<sup>199</sup> Στο τέλος του εγγράφου αναγράφονται ως στοιχεία επικοινωνίας τα ονόματα Αυγή Θεοδόση και Αναστασία Καπλάνη, σχετικά τηλέφωνα επικοινωνίας και η ηλεκτρονική διεύθυνση [savecolumbia@yahoo.gr](mailto:savecolumbia@yahoo.gr).

συμπληρώνουν, αμφισβητούν ή ακόμη και υπονομεύουν τα μεγάλα ηγεμονικά αφηγήματα που παράγονται και ελέγχονται από τους φορείς, κρατικής ή άλλης εξουσίας.<sup>200</sup>

Οι ενέργειες αυτές της Ε.Π. δείχνουν μία συλλογικότητα που ενεργοποιείται για να διασώσει το ιστορικό κτηριακό συγκρότημα, μέσω επίσημων παρεμβάσεων, λειτουργώντας η ίδια ως φορέας μνήμης. Συνήθως θεωρούμε την μνήμη ως μία ατομική ικανότητα, αλλά είναι δεδομένο ότι υπάρχει και η συλλογική ή κοινωνική μνήμη. Είτε πρόκειται για μικρές κοινωνικές ομάδες είτε για μεγάλα σύνολα όπως τα έθνη και οι θρησκείες, οι μνήμες αυτές συνδέονται και με την πολιτική εξουσία αλλά και με τις ασυνείδητες συλλογικές αφηγήσεις. Ο έλεγχος της κοινωνικής μνήμης επηρεάζει την ιεραρχία της εξουσίας, σε μεγάλο βαθμό. Το κράτος, τα αρχεία, τα ΜΜΕ και οι θεσμοί διαμορφώνουν την οποιαδήποτε νομιμοποίηση εκδοχής του παρελθόντος.<sup>201</sup>

Σύμφωνα με το πρακτικό 7/21-2-2006 του Κεντρικού Συμβουλίου Νεώτερων Μνημείων<sup>202</sup> εντοπίσαμε ότι εξετάζεται για πρώτη φορά το ζήτημα προστασίας του κτηριακού συγκροτήματος του πρώην εργοστασίου, ως μνημείο. Η αναφορά του εγγράφου αποκαλύπτει ήδη ότι η πρόθεση από την θεσμική πλευρά είναι να προστατευθεί το κτήριο Α και η κεντρική πύλη και όχι το σύνολο των επιμέρους κτηρίων. Ουσιαστικά με το πρακτικό αυτό ανοίγεται επισήμως η οδός για την κατεδάφιση των άλλων επτά κτηρίων.

Στη συνέχεια, όπως αναφέρει και σχετικό έγγραφο της Ε.Π., με το προαναφερθέν πρακτικό: «το Φεβρουάριο του 2006 το ΚΣΝΜ κήρυξε διατηρητέο ένα από τα οκτώ κτήρια της Columbia, ανοίγοντας το δρόμο για την κατεδάφιση των υπόλοιπων επτά, μεταξύ των οποίων και το ιστορικό Studio III και οικοδόμηση στη θέση τους νέων κτηρίων προς εκμετάλλευση».<sup>203</sup>

Σε άλλο έγγραφο, επίσης υπογεγραμμένο ονομαστικά από μέλη της Ε.Π. αναφέρεται ότι:

«Την 11<sup>η</sup> Μαΐου 2006 η Πολεοδομία του Δήμου Αθηναίων, με συνοπτικές διαδικασίες, εξέδωσε άδεια κατεδάφισης μέσα σε δέκα ημέρες, όταν σε άλλες περιπτώσεις μπορεί να κάνει χρόνια». Το Σάββατο 13 Μαΐου 2006 οι μπουλντόζες άρχισαν να κατεδαφίζουν τα κτήρια του εργοστασίου της Columbia και πιο συγκεκριμένα το κτήριο εγγραφής

<sup>200</sup> Ρίκη Βαν Μπούσχοτεν, «Αρχεία, αντι-αρχεία και προφορική ιστορία», στο *Προφορική ιστορία και αντι-αρχεία: Φωνές, εικόνες και τόποι*, επιμ. Ρίκη Βαν Μπούσχοτεν, Βασίλης Δαλκαβούκης και Ελένη Καλλιμοπούλου (Βόλος: Ένωση Προφορικής Ιστορίας, 2021), 8–9, 12–13.

<sup>201</sup> Paul Connerton, *How Societies Remember* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 1.

<sup>202</sup> Στο εξής θα αναφέρεται ως: Κ.Σ.Ν.Μ.

<sup>203</sup> «Ιστορικό Columbia», αχρονολόγητο ενημερωτικό σημείωμα της Ε.Π., για τη διάσωση και αξιοποίηση του εργοστασίου της Columbia.

δίσκων.<sup>204</sup> Η άδεια κατεδάφισης ήταν ελλιπής και έτσι με την κινητοποίησης της Ε.Π. και κατοίκων της περιοχής σταμάτησε προσωρινά η κατεδάφιση και των υπόλοιπων κτηρίων. Τη Δευτέρα 15 Μαΐου 2006, η κατεδάφιση των κτηρίων της Columbia συνεχίστηκε με την συνδρομή των ΜΑΤ και αστυνομικών δυνάμεων». <sup>205</sup>

Σκεπτόμενοι την σύνδεση μεταξύ πολιτιστικής κληρονομιάς και ταυτότητας, η υλική κουλτούρα ως κληρονομιά θεωρείται ότι παρέχει μια φυσική αναπαράσταση και πραγματικότητα στην εφήμερη και ασαφή έννοια της ταυτότητας. Όπως και η ιστορία, ενισχύει τα συναισθήματα του ανήκειν και της συνέχειας, αντίστοιχα η υλική φυσικότητα, δίνει στα συναισθήματα αυτά μια πρόσθετη αίσθηση υλικής πραγματικότητας. Ωστόσο η πολιτιστική κληρονομιά συνδέεται με την συγκρότηση ταυτότητας, όχι μόνο μέσα από τα μεγάλης σημασίας μνημεία και υψηλής σημασίας αντικείμενα, αλλά και μέσα από καθημερινά, κοινότοπα και επαναλαμβανόμενα σύμβολα που υπενθυμίζουν στους ανθρώπους την ταυτότητά τους και σε ποια κοινότητα ανήκουν. Η κληρονομιά αυτή λειτουργεί με όρους εθνικούς αλλά και με υπό-εθνικούς, μέσα από τοπικές, ταξικές, εθνοτικές, πολιτισμικές, έμφυλες ή άλλες κοινότητες, που την χρησιμοποιούν ώστε να επαναδιαπραγματευτούν το παρελθόν τους μέσα από το παρόν. Έτσι, από τη μία έχουμε την εγκεκριμένη ή κυρίαρχη χρήση της κληρονομιάς που λειτουργεί υπέρ κρατικών αφηγήσεων και κυρίαρχων ταυτοτήτων, μέσα από τον εξουσιοδοτημένο λόγο περί πολιτιστικής κληρονομιάς (ΑΗΔ)<sup>206</sup> και από την άλλη η κληρονομιά μπορεί να χρησιμοποιηθεί για την αμφισβήτηση αυτών των ταυτοτήτων. Οι ειδικοί όπως οι αρχαιολόγοι, αρχιτέκτονες, ιστορικοί και διαχειριστές μνημείων συχνά καθορίζουν το πλαίσιο μέσα στο οποίο συζητιέται τι είναι κληρονομιά και πως πρέπει να προστατευθεί ή να ερμηνευθεί. Μέσα από αυτή την λογική της κυβερνητικότητας η ειδική γνώση μπορεί να ενσωματωθεί σε κρατικές πολιτικές και να μετατρέψει πολιτικές συγκρούσεις σε τεχνικά ζητήματα ιδιοκτησίας, διαχείρισης και προστασίας. Η κληρονομιά είναι ταυτόχρονα εργαλείο εξουσίας και πεδίο αντίστασης, αφού από τη μία μπορεί να νομιμοποιεί κυρίαρχες

<sup>204</sup> Πιθανότατα εδώ η Ε.Π. να αναφερόταν στην κατεδάφιση του ιστορικού Studio III, που υπήρξε το πρώτο που κατασκευάστηκε το 1935.

<sup>205</sup> «Ιστορικό Columbia», αχρονολόγητο ενημερωτικό σημείωμα της Ε.Π., για τη διάσωση και αξιοποίηση του εργοστασίου της Columbia.

<sup>206</sup> Authorized Heritage Discourse (Εξουσιοδοτημένος λόγος περί πολιτιστικής κληρονομιάς). Η Smith λέει ότι το ΑΗΔ βασίζεται σε δυτικές ελίτ και κρατικές αντιλήψεις και συνδέεται με αφηγήσεις έθνους, τάξης και ειδικής επιστημονικής γνώσης και προβάλλει την κληρονομιά σαν κάτι σχεδόν αυτονόητα πολύτιμο, καθορίζοντας ποιος έχει δικαίωμα να μιλήσει γι' αυτήν. Οι διάφοροι ελίτ εμφανίζονται ως οι νόμιμοι ερμηνευτές του παρελθόντος, ενώ οι τοπικές κοινότητες, οι μειονοτικές ομάδες ή όσοι έχουν βιωματική σχέση με έναν τόπο συχνά μπαίνουν σε δεύτερη μοίρα. Βλέπε ενδεικτικά: Laurajane Smith, *Uses of Heritage* (Abingdon/New York: Routledge, 2006).

ταυτότητες, αλλά και να προσφέρει σε τοπικές ομάδες έναν τρόπο διεκδίκησης της αναγνώρισης και έλεγχο επάνω στη μνήμη και το παρελθόν τους.<sup>207</sup>

Στην δική μας περίπτωση ο εξουσιοδοτημένος λόγος περί πολιτιστικής κληρονομιάς ταυτίζεται με το Υπουργείο Πολιτισμού και τις αρμόδιες υπηρεσίες που διαχειρίζονται την υπόθεση του μνημείου της Columbia, που όπως αναφέρουν τα έγγραφα αναγνωρίζουν ως σημαντικά ένα από τα οκτώ κτήρια για την δισκογραφική και μουσική κληρονομιά της χώρας, αλλά ταυτόχρονα το αντιμετωπίζουν μέσα από διάφορους διοικητικούς και τεχνικούς σκοπέλους, παραβλέποντας ουσιαστικά την έκφραση της συλλογικής μνήμης, ειδικά μέσα από τις προσπάθειες διάσωσης της Ε.Π. για τη συνολική διάσωση του μνημείου και την δημιουργία Δημόσιου Μουσείου Ελληνικής Μουσικής και Δισκογραφίας. Η διαμάχη αυτή δεν αφορά αμιγώς το κτήριο ως μνημείο αλλά και το ποιος ελέγχει το νόημα αυτού.

Στα χρόνια που ακολούθησαν η χώρα βρέθηκε σε μία δεκαετία οικονομικής κρίσης. Ήδη από το 2006 επικεφαλής υπουργός πολιτισμού υπήρξε ο Γιώργος Βουλγαράκης, ενώ κυβερνούσε το κόμμα της Νέας Δημοκρατίας. Ο εν λόγω υπουργός ήταν αυτός που δέχθηκε να προχωρήσουν οι ενέργειες κατεδάφισης του εργοστασίου, όπως έχει ήδη αναφερθεί. Στη δεκαετία της κρίσης οι τάσεις αντιμετώπισης δημόσιων παρεμβάσεων γύρω από τόπους μνήμης ως πηγών έμπνευσης, εκφράστηκαν μέσα από αναδυόμενους πολιτικούς της Άκρας Δεξιάς αλλά και από διανοούμενους του φιλελεύθερου χώρου, με στόχο την απαξίωση των κοινωνικών κινημάτων, πόσο μάλλον εάν συνδέονταν τα κινήματα με ομάδες όπως αυτή της Ε.Π. με επικεφαλής την Αυγή Θεοδόση που είναι γνωστή για την έντονη αυτοδιοικητική, συνδικαλιστική και ακτιβιστική της δράση στην Αθήνα, συγκλίνοντας έτσι και οι δύο πολιτικές πλευρές στο ίδιο αποτέλεσμα και συμπέρασμα: οι μνημονικές εκδηλώσεις είναι παρωχημένες, άρα ταιριάζει να αφεθούν στη λήθη. Η απαξίωση, η απομυθοποίηση, και εν τέλει η εγκατάλειψη του μνημείου, αποτέλεσε μία συμβολική νίκη της συντηρητικής και φιλελεύθερης ιδεολογίας απέναντι στις δυνάμεις που ευαγγελίζονται μια κοινωνία περισσότερο δίκαιη.<sup>208</sup>

---

<sup>207</sup> Στο ίδιο, 48-52.

<sup>208</sup> Χάρης Αθανασιάδης, «Το Πολυτεχνείο ως πεδίο μάχης 2011-2019», στο *Εθνικές Επέτειοι. Μορφές διαχείρισης της μνήμης και της ιστορίας*, επιμ. Χάρης Αθανασιάδης και Πολυμέρης Βόγλης (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2023), 248.



*Εικόνα 5 Διαμαρτυρία για την παύση κατεδαφίσεων έξω από το εργοστάσιο Columbia, Μάιος 2006*

Πηγή εικόνας: Γιώργος Λαμπίρης, «Το εργοστάσιο-φάντασμα της Columbia», Newsbeast, 7 Φεβρουαρίου 2016. Φωτογραφία: Γιάννης Κέμμος.

### 5.2.2 Ιδιοκτησία και μεταβίβαση: από την EMI στη MARMIN

Από το έγγραφο της αγοραπωλησίας ακινήτου του 1999 δεν εντοπίσαμε πουθενά να εμπλέκεται πλέον η οικογένεια των Λαμπρόπουλων ούτε η εταιρεία τους EMIAL ή EMIAL. Αυτό που αναφέρεται πλέον ως εταιρεία είναι η EMI Ελληνική Βιομηχανία Ηχογραφημάτων Ανώνυμος Εταιρεία, με διακριτικό τίτλο EMI GREECE S.A. Εντοπίζουμε επίσης τις τέσσερις διαφορετικές φάσεις όπου η ΚΟΛΟΥΜΠΙΑ ΓΡΑΦΟΦΩΝ ΚΟΜΠΑΝΥ ΛΙΜΙΤΙΝΤ αγόρασε τις εκτάσεις του εργοστασίου. Πρώτη ήταν στις 14/11/1929, η δεύτερη στις 16/10/1930, η τρίτη στις 19/5/1960 και τέταρτη στις 29/11/1962.

Στην αγοραπωλησία αυτή το πολύ ενδιαφέρον που εντοπίζουμε είναι ότι στις 20 Δεκεμβρίου 1999 η πωλήτρια εταιρεία EMI GREECE S.A. με εκπροσώπους τον Κωνσταντίνο Μπουρμά και Παναγιώτη Παπαλυμπέρη, όχι όμως ως ιδιοκτήτες της πωλήτριας εταιρείας. Αγοράστρια εταιρεία είναι η MARMIN (Ελλάς) Τεχνική, Κατασκευαστική, Τουριστική, Κτηματική Α.Ε., με νόμιμο εκπρόσωπο τον Σαμουήλ Αβραάμ Μάτσα. Σε αυτό το σημείο το αξιοπερίεργο είναι ότι ο Μπουρμάς όπως έχουμε αναφέρει ήδη σε προηγούμενο σημείο, στα βιογραφικά στοιχεία του Μάκη Μάτσα, υπήρξε διευθύνων σύμβουλος της Minos-EMI την δεκαετία του 1990 και συνεπώς στενός συνεργάτης του Μάκη Μάτσα, δηλαδή του Σαμουήλ Αβραάμ Μάτσα.

Το επίσης πολύ ενδιαφέρον που εντοπίσαμε είναι ότι το 1980 η πωλήτρια εταιρεία EMI Greece S.A. στράφηκε δικαστικά κατά της αγγλικής Columbia Graphophone Company Limited, ασκώντας αναγνωριστική αγωγή κυριότητας, η οποία έγινε δεκτή με την απόφαση 2933/1981, του Πολυμελούς Πρωτοδικείου Αθηνών, και το 1982 αναγνωρίστηκε η κυριότητά της στο συγκεκριμένο τμήμα λόγω έκτακτης χρησικτησίας. Από εκεί και έπειτα το κτήριο και ο χώρος ανήκουν στην EMI GREECE S.A., δίνοντας στοιχεία όπως το ΑΦΜ της εταιρείας ενώ την ταυτίζει με την αρχική που συστάθηκε το 1930.<sup>209</sup> Για να κατανοήσουμε λίγο περισσότερο τον ρόλο του Μπουρμά ως εκπρόσωπο της αγοραπωλησίας από την πλευρά της ιδιοκτήτριας EMI GREECE S.A., να αναφέρουμε ότι ίδιος υπήρξε επιτυχημένος στο χώρο της δισκογραφίας. Το 1991 έως το 2001, υπήρξε διευθύνων σύμβουλος της Minos-EMI και καλός φίλος του Μάκη Μάτσα, σύμφωνα με όσα μου ανέφερε στην συνέντευξή μας ο Παναγιώτης Κουνάδης.<sup>210</sup>

### 5.3 Μετά την κατεδάφιση: δικαστικές ρωγμές και πολιτικές της λήθης

Στο Πρακτικό συνεδρίασης (20/3-7-2008) του ΚΣΝΜ του Υπουργείου Πολιτισμού και θέμα «Χαρακτηρισμός ή μη ως μνημείων των κτηριακών εγκαταστάσεων της Columbia φερόμενης ιδιοκτησίας MAPMIN A.E. στη Λεωφ. Ηρακλείου 127 στον Περισσό Αττικής», αναφέρεται ότι ύστερα από αίτηση-υπόμνημα του σωματείου Κέντρο Ελληνικής Τέχνης, το 2005, διερευνήθηκε από την Υπηρεσία ΕΝΜΑ, το θέμα χαρακτηρισμού ή μη ως νεώτερων μνημείων των εγκαταστάσεων της Columbia στον Περισσό και στη συνέχεια διαβιβάστηκε στην Διεύθυνση Νεώτερης και Σύγχρονης Αρχιτεκτονικής Κληρονομιάς ο φάκελος με την πρόταση της Υπηρεσίας. Με Υπουργική απόφαση,<sup>211</sup> ύστερα από γνωμοδότηση του ΚΣΝΜ, χαρακτηρίστηκε ως μνημείο: «το κτήριο Α των κτηριακών εγκαταστάσεων της Columbia, φερόμενης ιδιοκτησίας της MAPMIN A.E., επί της Λεωφόρου Ηρακλείου 127, στον Περισσό, διότι αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα κτηρίου ειδικής χρήσης με ιδιαίτερα αρχιτεκτονικά και δομικά στοιχεία, όπως αυτά διαμορφώθηκαν στην δεκαετία του 1930, στο πλαίσιο της βιομηχανικής ανάπτυξης κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου. Επίσης αναφέρεται ότι αποτελεί σημαντική μαρτυρία για την ιστορία της ελληνικής μουσικής βιομηχανίας από το

<sup>209</sup> «Αγοραπωλησία ακινήτου», πράξη υπ' αριθ. 2214 της Α. Μανώλη-Σταμπόγλη, 20 Δεκεμβρίου 1999.

<sup>210</sup> Παναγιώτης Κουνάδης, ηχογραφημένη προφορική συνέντευξη από τον Γιώργο Γκέκα, Αθήνα, 22 Απριλίου 2026, προσωπικό αρχείο του συγγραφέα· Φεργάδης, *Με αφορμή την Columbia*, 202.

<sup>211</sup> ΥΠΠΟ/ΔΙΝΕΣΑΚ/17836/521/21-3/2006

1933 έως το 1990, κατά την οποία υπήρξε άνθιση της ελληνικής μουσικής, με έργα μεγάλων Ελλήνων μουσικοσυνθετών και ερμηνευτών»

Στη συνέχεια στο Πρακτικό αναφέρεται ότι χαρακτηρίστηκε επίσης ως μνημείο: «Η Κεντρική Πύλη της εισόδου του συγκροτήματος με την επιγραφή Columbia, με τη δυνατότητα μεταφοράς για πολεοδομικούς ή ρυμοτομικούς λόγους», και συνεχίζει αναφέροντας ότι με Υπουργική απόφαση<sup>212</sup>: «[...] δεν χαρακτηρίστηκαν ως μνημεία τα κτήρια Β, Γ, Δ, Ε, Ζ, Η και Θ των κτηριακών εγκαταστάσεων της Columbia [...] διότι έχουν υποστεί αλλοιώσεις σε τέτοιο βαθμό, ώστε να μην πληρούν πλέον τις προϋποθέσεις που ορίζουν οι διατάξεις του νόμου [...]». Να αναφερθεί εδώ ότι στο έγγραφο αναφέρεται πως ήδη τα κτήρια αυτά πλην των Η και Θ έχουν ήδη κατεδαφιστεί νωρίτερα με απόφαση της Υπηρεσίας, κατά την συγκεκριμένη συνεδρίαση. Παράλληλα, είχε εκδοθεί μία άλλη απόφαση που χαρακτήριζε ως μνημεία το Κτήριο Α και την κεντρική πύλη εισόδου.<sup>213</sup>

Ωστόσο η τελευταία υπουργική απόφαση που έκρινε ότι δεν αποτελούν μνημεία τα υπόλοιπα αυτά κτήρια, πέραν του κτηρίου Α και της κεντρική εισόδου, ακυρώθηκε στη συνέχεια από το Συμβούλιο της Επικρατείας με σχετική απόφαση (3611/2007), στηρίζοντας ότι «η προσβαλλόμενη απόφαση είναι πλημμελώς αιτιολογημένη», δεδομένου ότι η απόφαση βασίστηκε μόνο στο γεγονός της «ελλείψεως αρχιτεκτονικής αξίας των μη χαρακτηρισθέντων κτηρίων», και όχι στο γεγονός ότι εντός των κτηρίων αυτών ασκήθηκε πολιτιστική δραστηριότητα, δηλαδή των ηχογραφήσεων από το 1931 έως το 1990.

Στο ίδιο έγγραφο στη συνέχεια η Υπηρεσία της ΕΝΜΑ εισηγείται ότι δεδομένης της μη παλαιότητας και ιστορικότητας των άλλων κτηρίων που κατασκευάστηκαν τις δεκαετίες του '60 και '70 αλλά και ελλείπει ιστορικής και αρχιτεκτονικής βαρύτητας, αφού «δεν συνδέονται λειτουργικά με την ιστορική μνήμη και χρήση», ισχυρίζεται νομικές διατάξεις σύμφωνα με τις οποίες «ως ιστορικοί τόποι νοούνται εκτάσεις που αποτέλεσαν χώρο εξαίρετων ιστορικών γεγονότων, ή που περιέχουν, ή στις οποίες υπάρχουν ενδείξεις ότι περιέχονται μνημεία μεταγενέστερα του 1830, είτε σύνθετα έργα του ανθρώπου και της φύσης μεταγενέστερα του 1830, τα οποία συνιστούν χαρακτηριστικούς και ομοιογενείς χώρους, που είναι δυνατόν να οροθετηθούν και των οποίων επιβάλλεται η προστασία λόγω της λαογραφικής, εθνολογικής, κοινωνικής, τεχνικής, αρχιτεκτονικής, βιομηχανικής και εν γένει ιστορική, καλλιτεχνικής ή επιστημονικής σημασίας τους».

<sup>212</sup> ΥΠΠΟ/ΔΙΝΕΣΑΚ/26806/798/21/3/2006.

<sup>213</sup> ΥΠΠΟ/ΔΙΝΕΣΑΚ/17836/521/21/3/2006.

Κατά την άποψή μας παρουσιάζεται ιδιαίτερα προκλητικό το συγκεκριμένο σημείο που επικαλείται και προβάλλει η Διεύθυνση του Υπουργείου Πολιτισμού, δεδομένου ότι αντιφάσκει με όσα επικαλείται στην προηγούμενή της αναφορά. Από την μία ισχυρίζεται ότι τα κτήρια αυτά έχουν υποστεί αλλοιώσεις, έπειτα ότι δεν έχουν ιστορική και μουσικής σημασίας βαρύτητα όσο το κτήριο Α και η είσοδος και τέλος δημιουργείται μία ασαφής παραδοχή που στηρίζεται στο ανομοιογενές του χώρου και στην έλλειψη λαογραφικής και βιομηχανικής, μεταξύ άλλων, σημασίας και για αυτό δεν χρήζουν προστασίας.

Για το ίδιο φλέγον ζήτημα υπάρχει και άλλο επίμαχο έγγραφο από τον Σύλλογο Πολίτες της Ριζούπολης προς το Υπουργείο Πολιτισμού, όπου αναφέρονται στους πολύχρονους αγώνες τους για την διάσωση του συγκροτήματος του πρώην εργοστασίου της Columbia. Συγκεκριμένα αναφέρουν: «Τα ιστορικά κτήρια ηχογραφήσεων και οι περιφερειακές μονάδες κατεδαφίστηκαν αιφνιδιαστικά ενώ το Υπουργείο Πολιτισμού παρατηρούσε τις εργασίες κατεδάφισης από απόσταση. Εκ των υστέρων, ανακηρύχθηκε ως Μνημείο Πολιτιστικής Κληρονομιάς μόνο το κτήριο όπου στεγαζόταν η μονάδα παραγωγής του βινυλίου. Και αυτό υποτίθεται ότι θα μετατρεπόταν σε Μουσείο Ελληνικής Δισκογραφίας. Τίποτε δεν έγινε...».<sup>214</sup>

Πολλά μνημεία αποτελούν ισχυρούς τόπους μνήμης. Ωστόσο, η λειτουργία τους γίνεται αμφίσημη όταν η επιθυμία για μνημειοποίηση δεν προκύπτει μόνο από την ανάγκη διατήρησης του παρελθόντος, αλλά και από τον φόβο της πολιτισμικής αμνησίας. Έτσι, το μνημείο διαφοροποιείται από τον βιωμένο τόπο, επειδή η σύνδεση γίνεται πιο άμεσα με την διαδικασία της πολιτισμικής λήθης. Το μνημείο έχει αξία τη στιγμή ακριβώς που απειλείται, διαλύεται ή χάνεται. Συνεπώς κάτι που κάποτε λειτουργούσε ως ισχυρό χωρικό ορόσημο, μπορεί να μετατραπεί σε μνημείο στη φάση της αποσύνθεσής του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το Τείχος του Βερολίνου όπου αμέσως μετά την πτώση του, χιλιάδες ανθρώπων μαζεύτηκαν για να αποκτήσουν ένα υλικό θραύσμα ενός ορίου που εξαφανιζόταν, ώστε η ίδια η υλικότητα του θραύσματος να λειτουργήσει ως μελλοντικό ερέθισμα ανάμνησης αυτού που πλέον χανόταν. Το έμβλημα αυτό του Ψυχρού Πολέμου έγινε μνημείο όταν τα θραύσματα περιήλθαν στην κατοχή εκείνων που ήθελαν η υλικότητα να τους δώσει ένα κίνητρο για μελλοντική ανάμνηση, αυτού που χανόταν μέσω της αποσύνθεσης και της κατεδάφισης. Η στενή αυτή σύνδεση μεταξύ μνημόνευσης και της στιγμής της αντιληπτής παροδικότητας, αναδύεται ξανά όταν η παρόρμηση να χτιστούν μνημεία για το Ολοκαύτωμα αναγνωρίζει σιωπηρά την εξαφάνιση

<sup>214</sup> «Πολίτες της Ριζούπολης», «Οι πολίτες απαιτούν το παλιό εργοστάσιο της Κολούμπια να γίνει Μουσείο Ελληνικής Δισκογραφίας», επιστολή προς το Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού, Α.Π. 104, 10 Σεπτεμβρίου 2019, στο αρχείο ΥΠΠΟ για το πρώην εργοστάσιο Columbia.

όσων πραγματικά μπορούν να το θυμηθούν. Η σχέση μεταξύ μνημείων και λήθης είναι αμοιβαία. Η απειλή της λήθης γεννά μνημεία και η κατασκευή μνημείων γεννά λήθη. Το σημαντικό εδώ που θα πρέπει να σταθούμε είναι ότι η απόπειρα να δίνουμε μνημειώδες σχήμα σε αυτό που θυμόμαστε, ισοδυναμεί με την απόρριψη της υποχρέωσης να θυμόμαστε, αυτό συμβαίνει επειδή τα μνημεία επιτρέπουν μόνο συγκεκριμένα πράγματα να θυμόμαστε και κατ' εξαίρεση προκαλούν την λήθη άλλων, αποκρύπτοντας το παρελθόν τόσο όσο μας κάνουν να το θυμόμαστε.<sup>215</sup>

Στην δική μας περίπτωση εντυπωσιακό και εμβληματικό χωρικό ορόσημο αποτελεί αφενός το εργοστάσιο το οποίο περνά στη λήθη τη στιγμή της διασποράς και κατεδάφισής του και γίνεται εν τέλει μνημείο. Τα υλικά θραύσματα του εργοστασίου όπως για παράδειγμα τα κομμάτια που αποτελούσαν τους τείχους και τα πατώματα βρίσκονται ακόμη στον χώρο ή μεταφέρθηκαν σε κάποια χωματερή, ωστόσο τα μηχανήματα επεξεργασίας, όπως αναφέρεται εντός του σχετικού Αρχείου, πουλήθηκαν, μεταφέρθηκαν στα κεντρικά της EMI στην Αγγλία, άλλα λεηλατήθηκαν και κλάπηκαν, άλλα εστάλησαν για λιωσίμο ως μέταλλα. Όμως το σημαντικότερο από όλα αυτά που αποτελούν οι ίδιες οι ηχογραφήσεις, στην απτή τους μορφή, δηλαδή οι δίσκοι γραμμοφώνου 78, 33 και 45 στροφών, αλλά και οι μετέπειτα κασέτες δεν διαφυλάχθηκαν ουδέποτε από την διοίκηση του εργοστασίου, σύμφωνα με τη σχετική βιβλιογραφία. Εδώ αναφερόμαστε, μεταξύ άλλων, στα βιβλία του ερευνητή, συλλέκτη και συγγραφέα Παναγιώτη Κουνάδη όπου ύστερα από δια ζώσης προφορική μαρτυρία του, στο πλαίσιο της εργασίας μας, ανέφερε τα παραπάνω.<sup>216</sup>

Ωστόσο, χάρη στην πολύτιμη συλλογή του συλλέκτη και ερευνητή Παναγιώτη Κουνάδη, που ανέρχεται στους 10.000 και άνω δίσκους γραμμοφώνου 78 στροφών και χάρη στο Εικονικό Αρχείο Μουσείου Κουνάδη,<sup>217</sup> αλλά και στη συμβολή διαφόρων ερευνητών, συλλεκτών, ιστοσελίδων και ενίοτε και δισκογραφικών εταιρειών, τις τελευταίες δύο δεκαετίες θα λέγαμε ότι η πρόσβαση σε αυτά τα ρεπερτόρια ελληνόφωνης μουσικής που αναλύσαμε στα προηγούμενα κεφάλαια και συνδέονται άμεσα και έμμεσα με την ίδρυση του εργοστασίου, είναι που απασχολούν ιδιαίτερος την ελληνική και παγκόσμια κοινότητα. Αυτό, επιπρόσθετα αποδεικνύεται αν κάποιος ρίξει μια ματιά στα streams των διαφόρων μεγάλων ψηφιακών μουσικών πλατφορμών, που φιλοξενούνται τα ρεπερτόρια, όπως είναι το YouTube, το Spotify,

<sup>215</sup> Paul Connerton, *How Modernity Forgets* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 27-29.

<sup>216</sup> Παναγιώτης Κουνάδης, ηχογραφημένη προφορική συνέντευξη από τον Γιώργο Γκέκα, Αθήνα, 22 Απριλίου 2026, προσωπικό αρχείο του συγγραφέα

<sup>217</sup> Για το Αρχείο του Παναγιώτη Κουνάδη, βλέπε στον ιστότοπο: [<https://vmrebetiko.gr/>]

κ.α. Το γεγονός αυτό, για να επιστρέψουμε στον παραλληλισμό μας, αποτελεί μία ακουστικής φύσεως διαδικασία πολιτιστικής μνήμης που αντιμάχεται την πολιτιστική λήθη, φέρνοντας έτσι σε διάλογο το μνημείο με τα συγκεκριμένα ρεπερτόρια. Οι ηχογραφήσεις αποτελούν εκκωφαντικό απόηχο του μνημείου και της χρονικής περιόδου, ενώ οι εκ των άνω ενέργειες μη αποκατάστασης της μνήμης, οδηγούν στην ακούσια ή εκούσια λήθη.

Όπως η προφορική ποίηση και ο χορός έτσι και το τραγούδι που αποτελούν ένα είδος τελετουργικής γλώσσας, λειτουργούν ως μνημονικά μέσα, βοηθώντας μια κοινότητα να θυμάται και να επαναλαμβάνει σταθερές μορφές νοήματος.<sup>218</sup> Έργα τέχνης, μουσικές συνθέσεις, θεατρικές παραστάσεις και πνευματικές πράξεις αποτελούν πιθανά αντικείμενα ερμηνευτικής δραστηριότητας, αφού η δραστηριότητα της ερμηνείας αποτελεί αντικείμενο στοχασμού. Έτσι ο στοχασμός αυτός λειτουργεί σαν μία αθροιστική διαδικασία πάνω στην πρακτική της ερμηνείας, ως αποτέλεσμα να κατανοηθεί αυτό που «παραδόθηκε» μέσα σε αυτόν τον πολιτισμό, από το παρελθόν.<sup>219</sup>

Η σημασία ενός μνημείου δεν συγκροτείται αποκλειστικά από την υλική του μορφή, αλλά και από τη σχέση που αναπτύσσει με τον χώρο στον οποίο βρίσκεται. Εξετάζοντας τη λειτουργία των τόπων μνήμης, βλέπουμε πως ανάμεσα στο μνημείο και τον χώρο του υπάρχει μια αμοιβαία σχέση: το μνημείο μετασχηματίζει έναν κατά τα άλλα ουδέτερο χώρο σε μέρος του ίδιου του περιεχομένου του, ενώ ταυτόχρονα εντάσσεται στον χώρο και γίνεται τμήμα ενός ευρύτερου γεωγραφικού συνόλου. Με αυτή την έννοια, το μνημείο δεν στέκεται απλώς επάνω σε έναν τόπο, αλλά παράγει νόημα μέσα από τη σχέση του με αυτόν. Η σχέση αυτή αποκτά ιδιαίτερη σημασία όταν το μνημείο λειτουργεί ως σημείο αναφοράς μέσα στο τοπίο. Ένα μνημειακό σημάδι γίνεται κόμβος μέσα σε έναν τοπογραφικό ιστό, ο οποίος προσανατολίζει τη μνήμη και οργανώνει τη σχέση ανάμεσα στον τόπο και στις αναμνήσεις που ενεργοποιούνται γύρω από αυτόν.<sup>220</sup>

---

<sup>218</sup> Connerton, *How Societies Remember*, 60-61.

<sup>219</sup> Στο ίδιο, 95-96.

<sup>220</sup> James E. Young, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning* (New Haven and London: Yale University Press, 1993), 7-8.

## 5.4 Η διαμάχη για την κεντρική πύλη

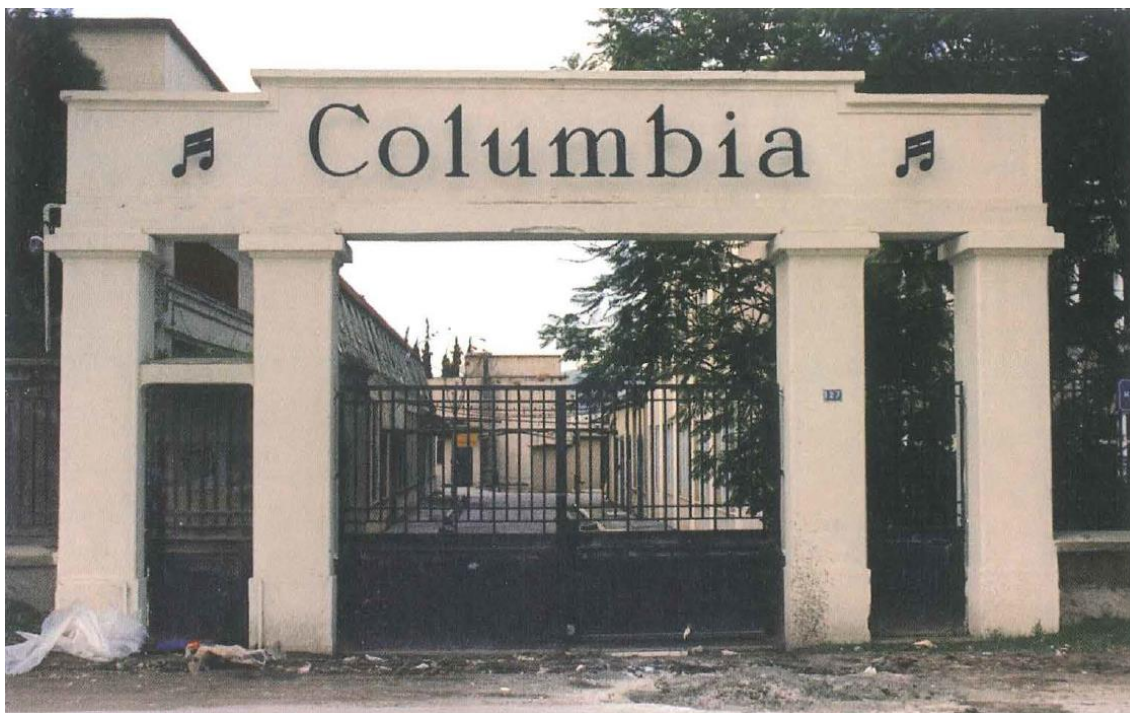
Στην περίπτωση του εργοστασίου της Columbia, θα λέγαμε πως χαρακτηριστικό παράδειγμα διάρρηξης της σχέσης ανάμεσα στο μνημείο, τον τόπο και τη μνημονική λειτουργία που παράγεται από τη μεταξύ τους συνάφεια, αποτελεί η απόφαση μετακίνησης της κεντρικής πύλης. Η σχετική απόφαση<sup>221</sup> του Υπουργείου που κάνει λόγο για δυνατότητα μεταφοράς της κεντρικής πύλης σε άλλο μέρος, για πολεοδομικούς ή ρυμοτομικούς λόγους, που σημειωτέον δεν αναφέρει αναλυτικά ποιο άλλο μέρος θα θεωρείται κατάλληλο. Η απόφαση αυτή μαρτυρά από την μία την ανεπάρκεια της ηθικής «διατήρησης ως ευρεθέντος», αμφισβητώντας την υπόθεση ότι η συγκεκριμένη πύλη αποτελεί μέρος κληρονομιάς ακριβώς επειδή βρίσκεται στο συγκεκριμένο σημείο, αλλά το πιο σημαντικό ακόμη είναι η αδράνεια για οποιαδήποτε έστω επισκευή της με σύγχρονα υλικά μέσα και τεχνικές, με αποκορύφωμα φυσικά να αποτελεί η κλοπή της μεταλλικής μαρκίζας που βρισκόταν στην κορυφή της εισόδου.

Σε άρθρο που εντοπίσαμε στο διαδίκτυο στην ιστοσελίδα του online πολιτιστικού περιοδικού *Πάλκο*, με ημερομηνία 2/2/2020 και τίτλο «Βεβήλωση του ιστορικού χώρου της Columbia: Ξήλωσαν το καλλιγραφικό λογότυπο της εταιρείας ώστε να ξεχαστεί το ιστορικό παρελθόν της», διαβάζουμε ότι η πύλη με τα μεταλλικά γράμματα εκλάπη, στοχοποιώντας έμμεσα την ιδιοκτήτρια εταιρεία, αναφέροντας «Σκοπός της πράξης είναι να σβήσει στη συνείδηση του κόσμου η ιστορικότητα του κτηρίου, οπότε κάποια μέρα να αρχίσει η ανοικοδόμηση». Δεδομένης της ημερομηνίας του άρθρου η κλοπή της μαρκίζας πιθανότατα να συμπίπτει αρκετά με την συγγραφή του άρθρου. Πολύ ενδιαφέρον στο άρθρο είναι και το πρώτο σημείο του, που στοχοποιεί τους ιδιοκτήτες αλλά καθόλου τους αρμόδιους του κράτους:

«Βασιλικός κι αν μαραθεί η μυρωδιά του μένει», λέει μια λαϊκή παροιμία...! Τι κι αν γκρέμισαν το ιστορικό εργοστάσιο της Columbia στη Ριζούπολη και δεν λειτουργεί πλέον. Η τεράστια μεγαλοπρεπής του πύλη του θύμιζε ότι κάτι πολύ σπουδαίο έδρευε σ' αυτόν τον χώρο. Τα μεταλλικά καλλιγραφικά γράμματα του λογότυπου της θρυλικής εταιρείας προκαλούσαν την κοινωνία να κάνει το καθήκον της, να φροντίσει να ολοκληρωθεί το Μουσείο ελληνικής δισκογραφίας όπως είχε ανακοινωθεί πριν από δεκαετίες και πριν η ιδιοκτήτης του οικοπέδου MAPMIN Α.Ε. (του κ. Μ. Μάτσα) προβεί στην ολοσχερή κατεδάφιση των παλαιών κτισμάτων του εργοστασίου».<sup>222</sup>

<sup>221</sup> ΥΠΠΟ/ΔΙΝΕΣΑΚ/17836/521/21-3-2006 στο ΦΕΚ 443/Β/11-4-2006.

<sup>222</sup> Βλέπε ενδεικτικά: Γιάννης Μητρόπουλος, «Βεβήλωση του ιστορικού χώρου της Columbia», *Πάλκο*, 2 Φεβρουαρίου 2020, <https://palko.gr/3843-2/> [τελευταία επίσκεψη: 8/4/2026].



*Εικόνα 6 Η είσοδος του εργοστασίου με τη χαρακτηριστική μαρκίζα*

Πηγή εικόνας: Γιάννης Μητρόπουλος, «Βεβήλωση του ιστορικού χώρου της Columbia», Περιοδικό Πάλκο, 2 Φεβρουαρίου 2020, <https://palko.gr/3843-2/> (Επίσκεψη στις 1 Ιουνίου 2026).

Σε συνεδρίαση του ΚΣΝΜ στις 3/7/2008 που αφορούσε το χαρακτηρισμό του Κτηρίου Α και της κεντρικής πύλης ως νεώτερα μνημεία, ο εκπρόσωπος της ιδιοκτήτριας εταιρείας του πρώην εργοστασίου Μάκης Μάτσας ενώπιον του προέδρου, σε σχετική ερώτηση του αρχιτέκτονα καθηγητή Ε.Μ.Π. Εμμανουήλ Μπίρη για την συνολική σημασία αντίστοιχων ιστορικών εργοστασίων ως ενιαίων τόπων ιστορικής παραγωγής, μεταξύ άλλων απαντά τα εξής:

«[...] το μοναδικό κτήριο που συγκέντρωνε όλη αυτή τη διαδικασία ήταν το κτήριο Α και το οποίο διτηρήθη και το οποίο εκηρύχθη από την Επιτροπή σας ως διατηρητέο μαζί με την πύλη, η οποία ομολογουμένως η πύλη θυμίζει όλη αυτή την ιστορία. Όποιος περνάει απ' έξω τη βλέπει και θυμάται τι ήταν εκεί»



*Εικόνα 7 Η κεντρική πύλη του εργοστασίου, μετά την κλοπή της μαρκίζας από αγνώστους*

Πηγή εικόνας: Προσωπικό αρχείο του συγγραφέα. Άποψη της κεντρικής εισόδου του πρώην εργοστασίου Columbia, Λεωφόρος Ηρακλείου 127, Περισσός Αττικής. Λήψη φωτογραφίας: 11/10/2023.

## 5.5 Το εργοστάσιο ως αντι-μνημείο

Τις τελευταίες δεκαετίες, τα αντιμνημεία έχουν αναδυθεί ως μια νέα, κριτική μορφή μνημειακής πρακτικής. Ακόμη και όταν μια τέτοιου είδους πρακτική αυτοπροσδιορίζεται με βάση την αντίθεσή της στην παραδοσιακή μνημειακότητα, έχει συμβάλει στην αναζωογόνηση του δημόσιου ενδιαφέροντος για τις αναμνηστικές τελετές και δράσεις και έχει αναπτύξει τις δικές της, νέες συμβάσεις. Η ορολογία και η ανάλυση στην ακαδημαϊκή έρευνα για τα αντιμνημεία έχουν παραμείνει σχετικά ανακριβείς, με τους συγγραφείς να χρησιμοποιούν τον όρο αντιμνημείο με διαφορετικούς και μερικές φορές συγκεχυμένους τρόπους. Ωστόσο, βάσει της βιβλιογραφίας, διακρίνονται δύο είδη έργων που έχουν ονομαστεί αντιμνημεία: Αυτά που

υιοθετούν αντιμνημειακές στρατηγικές, αντίθετες στις παραδοσιακές αρχές των μνημείων, και εκείνα που έχουν σχεδιαστεί για να αντιταχθούν σε ένα συγκεκριμένο υπάρχον μνημείο και στις αξίες που αντιπροσωπεύει.<sup>223</sup>

Το αντι-μνημείο που υιοθετεί αντι-μνημειακές στρατηγικές, αντίθετες στις παραδοσιακές αρχές του μνημείου, διαφοροποιείται από το κλασικό μνημείο ως προς το θέμα, τη μορφή, τον τόπο, την εμπειρία του επισκέπτη και το νόημα: δεν επιδιώκει μόνο τη δοξαστική ανάδειξη ενός προσώπου, γεγονότος ή εθνικής αφήγησης, αλλά συχνά στρέφεται προς τραυματικές μνήμες, απουσίες, θύματα ή περιθωριοποιημένες ιστορίες. Παράλληλα, αποφεύγει τη σταθερότητα, τη μνημειακή κλίμακα, την κατακορυφότητα, τη διδακτικότητα και την αίσθηση αιώνιας διάρκειας του παραδοσιακού μνημείου, υιοθετώντας μορφές όπως το κενό, η απουσία, η βύθιση, η αποσπασματικότητα, η προσωρινότητα ή η εμπλοκή του επισκέπτη. Με αυτή την έννοια, το αντιμνημείο δεν επιβάλλει ένα ενιαίο και κλειστό νόημα, αλλά ενεργοποιεί μια πιο ανοιχτή, κριτική και συχνά αμφίσημη σχέση ανάμεσα στον τόπο, τη μνήμη και το υποκείμενο που θυμάται.<sup>224</sup>

Σε αντίθεση με τα κρατικά χρηματοδοτούμενα μνημεία που χτίζονται από έθνη και λαούς που υπήρξαν θύματα πολέμων, το μνημείο αυτό του εργοστασίου της Columbia, που προϋπήρχε προτού αποκτήσει τον ρόλο μνημείου, μπορεί να ταυτιστεί με τα αντίστοιχα μνημεία που υψώνονται στην σημερινή Γερμανία που έχουν το ρόλο του διώκτη που θυμάται τα θύματά του. Στην περίπτωση μας ο διώκτης δεν είναι ο λαός ή το έθνος. Ο κρατικός μηχανισμός, ενδεχομένως και το ιδιοκτησιακό καθεστώς, μέσω της αντικρουόμενης επιθυμίας τους να χτίσουν και να συντηρήσουν ένα μνημείο ή ένα μουσείο επάνω στη μνήμη των φρικτών και μη αναστρέψιμων ενεργειών που επέτρεψαν να συμβούν, που αποτελούνται από το γκρέμισμα και την εγκατάλειψη του εν δυνάμει μνημείου, καθιστούν την συλλογική μνήμη τόσο διχασμένη αλλά και περίπλοκη.<sup>225</sup>

Χωρίς την επιμέλεια κάποιου αρχιτέκτονα, γλύπτη ή ειδικού τα απομεινάρια του πρώην εργοστασίου το καθιστούν ένα αντι-μνημείο, ένα αποτέλεσμα μνημειακού αινιγματισμού, ένα

<sup>223</sup> Quentin Stevens, Karen A. Franck και Ruth Fazakerley, “Counter-monuments: The Anti-monumental and the Dialogic,” *The Journal of Architecture* 17, n. 6 (2012): 951.

<sup>224</sup> Στο ίδιο, 954–961.

<sup>225</sup> James E. Young, ‘The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today’, *Critical Inquiry* 18, no. 2 (Winter 1992): 269-271.

μη καλλιτεχνικά συνειδητό αποτέλεσμα που προέκυψε, αμφισβητώντας τώρα τις ίδιες τις προϋποθέσεις της ύπαρξής του.<sup>226</sup>

Το αντι-μνημείο με τόλμη και απλότητα περιφρονεί μία σειρά από αγαπημένες συμβάσεις μνημείων. Στόχος του δεν είναι να παρηγορήσει αλλά να προκαλέσει, όχι να παραμείνει σταθερό αλλά να αλλάζει, όχι να είναι αιώνιο αλλά να εξαφανιστεί, όχι να αγνοηθεί από του περαστικούς αλλά να απαιτήσει αλληλεπίδραση. Να μην είναι άθικτο αλλά να προσκαλέσει την παραβίαση και την βεβήλωσή του. Ορίζοντας τον εαυτό του σε αντίθεση με τα παραδοσιακά μνημεία, το αντι-μνημείο απεικονίζει τις δυνατότητες και τους περιορισμούς όλων των μνημείων, παντού. Λειτουργεί ως πολύτιμος αντι-δείκτης για τους τρόπους που ο χρόνος, η μνήμη και η τρέχουσα ιστορία τέμνονται.<sup>227</sup>

Η άνοδος των «αντι-μνημείων» αποτελεί αίνιγμα, καθώς πρόκειται για οδυνηρούς και αυτοσυνειδητούς μνημονικούς τόπους, που αμφισβητούν τις ίδιες τις προϋποθέσεις της ύπαρξής τους, καθώς σε πολλές περιπτώσεις τα μνημεία δεν υπάρχουν πια. Η αναγκαιότητα της μνήμης, από τις νέες γενιές καλλιτεχνών αλλά και η αδυναμία τους να θυμηθούν γεγονότα που δεν βίωσαν ποτέ άμεσα, οδηγούν σε διερεύνηση των μέσων και των καλλιτεχνικών ορίων και της έννοιας του μνημείου, ως κληρονόμοι μιας κληρονομιάς με διττή σημασία. Για παράδειγμα, από τη μία η τέχνη της μουσικής και από την άλλη η διαφοροποίηση των καλλιτεχνών από το κράτος, μέσω της μνήμης. Τα περίφημα γκράφιτι που υπάρχουν τα τελευταία χρόνια εντός του εργοστασίου, αν και πρόσφατα οι καλλιτέχνες βρήκαν τα έργα τους βανδαλισμένα από αγνώστους,<sup>228</sup> στο μυαλό των καλλιτεχνών αποτελούν αναφορές που υποδηλώνουν κάτι περισσότερο από μία αφηρημένη σύνδεση με την μνήμη του εργοστασίου.<sup>229</sup>

Η συγκρουσιακή αυτή πρακτική λειτουργεί ως ένας κοινωνικός καθρέπτης με διπλή ανησυχία. Υπενθυμίζει στην κοινότητα τι συνέβη αρχικά από την κρατική πλευρά και, ακόμη χειρότερα, το πώς αντιδρούν τώρα στην μνήμη αυτού του παρελθόντος. Οι βανδαλισμοί των graffiti μας φέρνουν πιο κοντά στην αλήθεια από ό,τι θα έκανε οποιαδήποτε άλλη ενέργεια. Αυτό το συνονθύλευμα μίσους, αποδοκιμασίας, θυμού και αφέλειας, μοιάζει με δακτυλικό αποτύπωμα.

---

<sup>226</sup> Στο ίδιο, 271.

<sup>227</sup> Στο ίδιο, 276-277.

<sup>228</sup> Σπύρος Κακουριώτης, «Columbia: Αντί για μουσείο, “γκαλερί βανδαλισμών”», *Monopoli.gr*, 26 Νοεμβρίου 2020, <https://www.monopoli.gr/2020/11/26/istories/art-culture-sub/433272/columbia-anti-gia-mouseio-gkaleri-vandalismon/> [Επίσκεψη στις: 8/5/2026].

<sup>229</sup> Young, ‘The Counter Monument. Memory against Itself in Germany Today’, 270-272.

Το αντι-μνημείο αντανakλά πίσω στο λαό κωδικοποιημένα τις μνημονικές του προβολές και ανησυχίες.<sup>230</sup>

## 5.6 Από τον χώρο στον ήχο: το ρεμπέτικο, η δισκογραφία και η άυλη πολιτιστική κληρονομιά

Μια διαφορετική αντίληψη γύρω από την πολιτιστική κληρονομιά, προέκυψε ύστερα από πιέσεις που άσκησαν χώρες από μη δυτικούς πολιτισμούς, σε οργανισμούς όπως το ICOMOS και η UNESCO. Ύστερα από συνεργασία των οργανισμών με γηγενείς των περιοχών, προωθήθηκε η αναγνώριση της άυλης πολιτισμικής κληρονομιάς, σε συνδυασμό με την επιστημονική παραγωγή μη δυτικών μελετητών σχετικά με το νόημα και τη φύση της κληρονομιάς αυτής. Στη σχετική βιβλιογραφία οι αξίες της κληρονομιάς εντοπίζονται στην συνέχεια των κοινωνικών δικτύων μέσα από στοιχεία όπως η μουσική, ο χορός, η γλώσσα, το θέατρο και άλλες επιτελεστικές τέχνες με προεκτάσεις ως την προφορική ιστορία και την λαογραφία, καθώς και στις δεξιότητες και τις γνώσεις που κατέχουν οι μουσικοί, οι χορευτές κ.α. Ως απάντηση σε αυτές τις διαδικασίες η Σύμβαση της UNESCO για τη Διαφύλαξη της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς υιοθετήθηκε το 2003. Ο εξουσιοδοτημένος λόγος περί πολιτιστικής κληρονομιάς (AHD) ωστόσο δυσκολεύεται να ενσωματώσει την άυλη πολιτιστική κληρονομιά, επειδή αυτή συχνά αμφισβητεί τις επίσημες κρατικά νομιμοποιημένες αντιλήψεις περί κληρονομιάς, ταυτότητας και πολιτισμικής συνέχειας.<sup>231</sup>

Η έννοια της κληρονομιάς δεν πρέπει να χωρίζεται αυστηρά σε υλική και άυλη. Παρότι η κληρονομιά έχει πλέον διευρυνθεί από την επιστημονική κοινότητα ώστε να περιλαμβάνει στοιχεία όπως η μνήμη, η μουσική, η γλώσσα, η προφορική ιστορία και οι παραδόσεις, το βασικό ζητούμενο δεν είναι απλώς να προστεθεί η άυλη κληρονομιά δίπλα στην υλική. Αντίθετα, προτείνεται να κατανοηθεί κάθε μορφή κληρονομιάς ως φορέας άυλων αξιών και νοημάτων. Έτσι, ακόμη και ένας φυσικός χώρος, ένα κτίριο ή ένα τοπίο δεν έχουν αξία μόνο ως υλικά κατάλοιπα, αλλά κυρίως επειδή συμπεκνώνουν μνήμη, εμπειρίες, συναισθήματα, πολιτισμική γνώση και συλλογικές σημασίες. Υπό αυτή την έννοια, ένας υλικός τόπος κληρονομιάς μπορεί να λειτουργεί ταυτόχρονα ως φορέας άυλης κληρονομιάς, όταν συνδέεται

---

<sup>230</sup> Στο ίδιο, 283-284.

<sup>231</sup> Smith, *Uses of Heritage*, 55.

με πρακτικές όπως η μουσική, οι ηχογραφήσεις, οι αφηγήσεις και οι πολιτισμικές εμπειρίες που παράχθηκαν ή βιώθηκαν μέσα σε αυτόν.<sup>232</sup>

Η σημασία του εργοστασίου της Columbia σαφώς δεν εντοπίζεται αμιγώς μόνο στις γκρεμισμένες κτηριακές εγκαταστάσεις που αποτελούν υλικά κατάλοιπα, αλλά κυρίως στα νοήματα, στις μνήμες, στις ηχογραφήσεις, στις φωνές, στις τεχνικές, στις κοινωνικές σχέσεις και τις πολιτισμικές πρακτικές και ωσμώνσεις που πραγματοποιήθηκαν εντός αυτού του χώρου για δεκαετίες. Το εργοστάσιο αυτό δεν αποτελεί απλώς ένα βιομηχανικό κέλυφος αλλά έναν τόπο που υλοποιήθηκε, καταγράφηκε και διαδόθηκε μία άυλη πολιτισμική πρακτική, που αφορά ειδικά στην πρώτη του περίοδο που αναδείξαμε στα προηγούμενα κεφάλαια: το ελληνικό αστικό λαϊκό τραγούδι, μεταξύ αυτού και το αποκαλούμενο ως ρεμπέτικο.

Η Γενική Διεύθυνση Αρχαιοτήτων και Πολιτιστικής Κληρονομιάς του Υπουργείου Πολιτισμού και Αθλητισμού στις 27/1/2016 σε έγγραφό της με θέμα «Έγκριση εγγραφής του «Ρεμπέτικου» στο Εθνικό Ευρετήριο Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Ελλάδας,<sup>233</sup> αναφέρει τα εξής:

«Το “Ρεμπέτικο” αποτελεί μουσική-πολιτισμική έκφραση, άμεσα συνδεδεμένη με τον λόγο και τον χορό, που διαδόθηκε σταδιακά στα αστικά λαϊκά στρώματα τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Εξελίχθηκε μεταπολεμικά σε μουσικό είδος ευρείας απήχησης, λειτουργώντας ως ισχυρό σύμβολο ταυτότητας και ιδεολογίας για την ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση[...]

Ένα χρόνο αργότερα στην δωδέκατη σύνοδο της Επιτροπής της UNESCO, το Ρεμπέτικο εγγράφηκε στον Αντιπροσωπευτικό Κατάλογο της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Ανθρωπότητας<sup>234</sup>, ύστερα από τον πλήρη φάκελο υποψηφιότητας που υπέβαλε το Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού. Όπως ανέφερε το Υπουργείο στην ιστοσελίδα του:

«Στην Απόφαση για την εγγραφή του Ρεμπέτικου επισημαίνεται η επιτυχής ανάδειξη, μέσω του φακέλου υποψηφιότητας που υπέβαλε το Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού, του δυναμικού χαρακτήρα του, καθώς και της εξέλιξής του σε ισχυρό σημείο αναφοράς για τη συλλογική μνήμη και ταυτότητα των Ελλήνων [...] Η Διεύθυνση Νεότερου Πολιτιστικού Αποθέματος και Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς, Υπηρεσία του

<sup>232</sup> Στο ίδιο, 56-57.

<sup>233</sup> Βλέπε ενδεικτικά στον ιστότοπο Άυλη Πολιτιστική Κληρονομιά της Ελλάδας <https://ayla.culture.gr/catalogue/rempetiko/> [τελευταία επίσκεψη στις 8/4/2026].

<sup>234</sup> Βλέπε ενδεικτικά στον ιστότοπο της UNESCO: <https://ich.unesco.org/en/RL/rebetiko-01291> [τελευταία επίσκεψη στις 8/4/2026].

ΥΠΠΟΑ αρμόδια για την εφαρμογή της Σύμβασης για τη Διαφύλαξη της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς (UNESCO, 2003) στην Ελλάδα, αποδίδει ιδιαίτερη έμφαση στην ανάδειξη όψεων της πολιτιστικής μας κληρονομιάς που μέχρι σήμερα παρέμεναν συνήθως στο περιθώριο, καθώς δεν υπήρχε το κατάλληλο θεσμικό πλαίσιο για την προβολή τους κυρίως σε διεθνές επίπεδο».<sup>235</sup>

Από το άνω απόσπασμα μπορούμε να σταθούμε στα επίμαχα σημεία του και να εξάγουμε ερωτήματα και συμπεράσματα, συγκρίνοντάς το με τα πρακτικά του ΚΣΝΜ του Υπουργείου Πολιτισμού, σχετικά με την ιστορική βαρύτητα που έχει το εργοστάσιο της Columbia, καθώς και τους λόγους για τους οποίους αποτελεί μνημείο. Από τη μία πλευρά το αρμόδιο Υπουργείο Πολιτισμού και η Διεύθυνση Νεότερου Πολιτιστικού Αποθέματος και Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς καταβάλλουν προσπάθειες για την εγγραφή του ρεμπέτικου στην Άυλη πολιτιστική κληρονομιά της ανθρωπότητας της UNESCO και κάνουν λόγο για την ανάδειξη και διαφύλαξη του ρεμπέτικου «ως ισχυρό σύμβολο ταυτότητας και ιδεολογίας για την ελληνική λαϊκή μουσική παράδοση», περιγράφοντάς το στα επίσημα δελτία τύπου ως ένα ισχυρό σημείο αναφοράς για τη συλλογική μνήμη και ταυτότητα των Ελλήνων, παρότι μέχρι να εγγραφεί στον αντιπροσωπευτικό κατάλογο παρέμενε, όπως αναφέρει, στο περιθώριο.

Ωστόσο το παράδοξο προκύπτει μέσα από τα πρακτικά του ΚΣΝΜ, αρκετά χρόνια πριν αναγνωριστεί το ρεμπέτικο ως αστικό λαϊκό μουσικό είδος από την Ελλάδα το 2016 αλλά και το επόμενο έτος από τον διεθνή οργανισμό της UNESCO. Στα πρακτικά συνεδρίασης του ΚΣΝΜ το 2008, το εργοστάσιο της Columbia παρουσιάζεται όχι ως ένα βιομηχανικό κατάλοιπο, αλλά ως σημαντικό σημείο αναφοράς της ελληνικής δισκογραφίας και της ελληνικής μουσικής, συνδεδεμένο με συνθέτες όπως ο Μάρκος Βαμβακάρης<sup>236</sup> και ο Βασίλης Τσιτσάνης,<sup>237</sup> συνδέοντας το Κτήριο Α με την ιστορική μνήμη της δισκογραφίας και εισηγείται την δημιουργία μουσείου δισκογραφίας, επιβεβαιώνοντας θεσμικά την αναγνώριση του εν λόγω εργοστασίου ως φορέα της μουσικής και πολιτισμικής μνήμης.<sup>238</sup>

<sup>235</sup> Βλέπε ενδεικτικά στον ιστότοπο του Υπουργείου Πολιτισμού:

<https://www.culture.gov.gr/el/information/SitePages/view.aspx?nID=2096> [τελευταία επίσκεψη στις 8/4/2026].

<sup>236</sup> Για την σύνδεση του συνθέτη με το ρεμπέτικο και την δισκογραφία, βλέπε ενδεικτικά: Πέτρος Παππάς, «Ο Μάρκος Βαμβακάρης στην πρώτη περίοδο της δισκογραφίας του (1932-1940)» (πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Θεσσαλονίκη, 2009).

<sup>237</sup> Για την σύνδεση του συνθέτη με το ρεμπέτικο, το αστικό λαϊκό τραγούδι και την δισκογραφία, βλέπε ενδεικτικά: Νίκος Ορδουλίδης, *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936-1983): Ανάλυση της μουσικής του και τα προβλήματα της έρευνας στην ελληνική λαϊκή μουσική* (Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ιανός, 2014).

<sup>238</sup> Πρακτικό 20/3-7-2008. Υπουργείο Πολιτισμού. Κ.Σ.Ν.Μ.

Παρόλα αυτά αν και η συνεδρίαση προηγείται και η αναγνώριση του ρεμπέτικου επέρχεται σε επίπεδο άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς, το Μνημείο ακόμη και σήμερα, δεν έχει αξιοποιηθεί με κανέναν τρόπο, αν και πρόκειται για δύο έννοιες που απασχολούν το ίδιο Υπουργείο. Σχηματίζεται, συνεπώς, τον εξής παράδοξο: από τη μία έχουμε το εργοστάσιο ελληνικής δισκογραφίας και τις αναφορές του Υπουργείου στην συμβολή και την σύνδεση του πατριάρχη του ρεμπέτικου Μάρκου Βαμβακάρη και από την άλλη το ρεμπέτικο είδος ως άυλη πολιτιστική κληρονομιά, που προκύπτει αρχικά ύστερα από επιδιώξεις και ενέργειες του ίδιου αρμόδιου Υπουργείου.

## 5.7 Η εικαστική έκθεση «Columbia: Die Ruinen von Athen»

Την περίοδο αυτή, που συντάσσεται η παρούσα εργασία, στο κέντρο της Αθήνας φιλοξενείται μία πολύ ενδιαφέρουσα εικαστική έκθεση βασισμένη στις μνήμες και στους ήχους του εργοστασίου Columbia, από τον εικαστικό και ομότιμο καθηγητή της ΑΣΚΤ, Πάνο Χαραλάμπους. Η έκθεση αυτή συνθέτει μία σύγχρονη τοπιογραφία που απορρέει από βιώματα, μετουσιώνοντας το αρχειακό υλικό, ενσωματώνοντας την ατομική μνήμη στην συλλογική. Ο τίτλος της έκθεσης «Columbia: Τα Ερείπια της Αθήνας» αντλεί έμπνευση από το ιστορικό εργοστάσιο στην Ριζούπολη. Έναν εμβληματικό τόπο, όπως αναφέρει το σχετικό δελτίο τύπου της έκθεσης, της ελληνικής δισκογραφικής βιομηχανίας, όπου ο καλλιτέχνης επεκτείνει την έρευνα γύρω από τη μνήμη, τον ήχο, την βιωματική εμπειρία και τα υλικά ίχνη αυτής, μετατρέποντας τον χώρο της Citronne Gallery σε ένα Auditorium. Η έκθεση αναφέρεται σε μία ευρύτερη ακουστική κουλτούρα όπου η φωνή, το τραγούδι και η μουσική υπήρξαν κάποτε ενσωματωμένα σε δίσκους βινυλίου. Για τον εικαστικό η κατεδάφιση του εργοστασίου σηματοδοτεί μία κομβική στιγμή: Ένας ιστορικός χώρος γίνεται ερείπιο και στο τέλος υπόλειμμα. Το υπόλειμμα αυτό είναι και ο πυρήνας του έργου του Χαραλάμπους.<sup>239</sup>

<sup>239</sup> Βλέπε ενδεικτικά: Zoe Lymperis, «“COLUMBIA – Die Ruinen von Athen”: The Space of CITRONNE Gallery Transforms into an AUDITORIUM by Panos Charalambous», *elculture*, 27 Απριλίου 2026 [επίσκεψη στις: 2 Ιουνίου 2026] <https://elculture.com/exhibition/columbia-die-ruinen-von-athen-the-space-of-citronne-gallery-transforms-into-an-auditorium-by-panos-charalambous/>.

και Έλενα Ντάκουλα, «“Columbia – Die Ruinen von Athen”: Από τα ερείπια στην κληρονομιά της ελληνικής δισκογραφίας», *Athens Voice*, 3 Μαΐου 2026, [επίσκεψη στις: 2 Ιουνίου 2026] <https://www.athensvoice.gr/politismos/eikastika/961088/columbia-die-ruinen-von-athen-apo-ta-ereipia-stin-klironomia-tis-ellinikis-diskografias/>.

Μέσω της ενεργοποίησης των αρχιτεκτονικών στοιχείων του χώρου ο καλλιτέχνης ανακατασκευάζει διακριτικά την κεντρική πύλη της Columbia, δηλαδή την μνήμη του εργοστασίου, εισάγοντας έτσι τον επισκέπτη σε μία είσοδο μνήμης. Εκεί ξεδιπλώνεται το πρώτο μέρος της έκθεσης που περιλαμβάνει δίσκους γραμμοφώνου, πικάπ, ηχεία σκεπασμένα με καπνόφυλλα, έναν ταριχευμένο αετό και κοχύλια που αναδύεται ο ήχος. Οι δίσκοι βινυλίου ως δομικά στοιχεία, προσεγγίζονται ως σώματα που σημαδεύονται από τη φθορά της κίνησης και του χρόνου. Το ενδιαφέρον που παρατηρήσαμε ήταν η δημιουργία πολλαπλών βελονών πικάπ αποτελούμενες από ένα ολόκληρο κλαδί με αγκάθια που επαφίονταν με δίσκους γραμμοφώνου. Ο αετός συμβολίζει την ζωή και την μετά θάνατον ζωή, την δύναμη και την ευθραυστότητα, όπως ακριβώς το εργοστάσιο ταλαντεύεται μεταξύ ήχου και ηχούς, παρουσίας και απουσίας. Τα φύλλα και τα κοχύλια εκφράζουν μια μεσογειακή οντότητα.<sup>240</sup>

Στο βάθος της έκθεσης βλέπεις κανείς ένα δωμάτιο γεμάτο από καμένα θραύσματα δίσκων βινυλίου στο πάτωμα και στον τοίχο και μία οθόνη να προβάλλει βίντεο από το χώρο του εργοστασίου με επίσης κατεστραμμένους και καμένους δίσκους, μια αποκρουστική άμορφη μάζα, που παραπέμπει σε μία χωματερή δίσκων. Το συνολικό θέαμα πράγματι προκαλούσε αμηχανία, λύπη και θυμό. Μάλιστα ο εικαστικός μας ανέφερε πως στην Κυψέλη σε ένα χώρο υπάρχει ένα πάτωμα που έχει επιμεληθεί, στο πλαίσιο προηγούμενης έκθεσης για το Columbia, που έχει δημιουργήσει ένα είδος κολλάζ από κολλημένα θραύσματα δίσκων, από το ερειπωμένο εργοστάσιο στο πάτωμα.

Η επίσκεψη σε χώρους που συνδέονται με την πολιτιστική κληρονομιά αποτελεί μία φυσική εμπειρία αναπαράστασης και αναπόλησης, όπου μπορούν να ανακληθούν ατομικές ή/και συλλογικές μνήμες, παρά το γεγονός ότι συχνά αυτή η παρατήρηση αγνοείται. Η μνήμη δεν αποτελεί αμετάβλητη αποθήκη του παρελθόντος, αλλά συγκροτείται και αναδιαμορφώνεται συλλογικά στο παρόν, μέσα από τις ανάγκες και τις αντιλήψεις κάθε κοινωνικής ομάδας. Η συναισθηματική της δύναμη τονίζεται όταν αποκτά αισθητή υπόσταση, μέσα σε χώρους, εικόνες και αντικείμενα που λειτουργούν ως υλικά σημεία αναφοράς για την ανάκληση και μετάδοσή της. Η εικαστική αυτή έκθεση λειτουργεί σαν ένας προσωρινός τόπος μνήμης που προσδίδει υλική και βιωματική μορφή στο παρελθόν που απομακρύνεται από την δημόσια μνήμη. Η αναπαράσταση της πύλης, τα θραύσματα των δίσκων και το ηχητικό περιβάλλον δεν

---

<sup>240</sup> Βλέπε ενδεικτικά: Lympers, «“COLUMBIA – Die Ruinen von Athen”».

και CITRONE Gallery, «Πάνος Χαραλάμπους: COLUMBIA – Die Ruinen von Athen» [Επίσκεψη στις: 2 Ιουνίου 2026] <https://citronne.com/el/panos-charalambous-columbia-die-ruinen-von-athen/>.

αποτελούν απλώς εκθέματα αλλά και μνημονικά ερεθίσματα που επαναφέρουν το κατεστραμμένο εργοστάσιο στη δημόσια σφαίρα, με ένα νέο παροντικό νόημα.<sup>241</sup>

Η σύγχρονη τέχνη έχει ενστερνιστεί καλλιτεχνικές εφαρμογές που αφορούν την χρήση δημόσιων και ιδιωτικών αρχείων, ντοκιμαντέρ, προφορικών μαρτυριών και συνεντεύξεων. Αυτές οι εφαρμογές αναπτύσσονται σαν μια δημιουργική και καλλιτεχνική διαδικασία και ως ένα μέσο για την επικοινωνία του έργου τέχνης. Στην εικαστική έκθεση του Χαραλάμπους, μέσα από τα επιμέρους μικρά εκθέματα, τις σημειώσεις, τις φωτογραφίες και τα μικρά κείμενα στους τοίχους ο επισκέπτης προσεγγίζοντας τους χώρους πλέκει ο ίδιος την ιστορία, συνθέτει πληροφορίες και καλείται να κατασκευάσει το εξηγητικό πλαίσιο ανάγνωσης του έργου. Εκεί, η διάδραση ανάμεσα σε έργο και κοινό ενεργοποιεί το ιστορικό γεγονός, παράγοντας συναισθηματικούς συνειρμούς και συζητήσεις, κινητοποιώντας τις αισθήσεις και την μνήμη ως ποιοτικά χαρακτηριστικά του έργου.<sup>242</sup>

---

<sup>241</sup> Smith, *Uses of Heritage*, 57-60.

<sup>242</sup> Έλενα Εφέογλου, «Άκου τη φωνή μου, διάβασε τη φωνή μου, κοίτα τη φωνή μου. Η χρήση προφορικών μαρτυριών στις εικαστικές τέχνες: μια μελέτη περίπτωσης», στο *Προφορική ιστορία και αντι-αρχεία: Φωνές, εικόνες και τόποι*, επιμ. Ρίκη Βαν Μπούσχοτεν, Βασίλης Δαλκαβούκης και Ελένη Καλλιμοπούλου (Βόλος: Ένωση Προφορικής Ιστορίας, 2021), 183, 190.



*Εικόνα 8 Η είσοδος της έκθεσης COLUMBIA Die Ruinen von Athen, του Πάνου Χαλαλάμπους*

Πηγή εικόνας: Προσωπικό αρχείο του συγγραφέα, λήψη φωτογραφίας: 23/5/2026.

## Συμπεράσματα

Η παρούσα εργασία επιχείρησε να εξετάσει το εργοστάσιο της Columbia όχι απλώς ως ένα εγκαταλελειμμένο βιομηχανικό κατάλοιπο στον Περισσό, αλλά ως έναν σύνθετο τόπο της ελληνικής δισκογραφικής, μουσικής και δημόσιας ιστορίας. Μέσα από την ιστορική διαδρομή της ηχογράφησης, των πρώτων δισκογραφικών εταιρειών, των ελληνόφωνων ηχογραφήσεων και της συγκρότησης της εγχώριας δισκογραφικής παραγωγής, αναδείχθηκε ότι η Columbia αποτέλεσε έναν κρίσιμο κόμβο όπου η τεχνολογία, η βιομηχανία, η καλλιτεχνική δημιουργία και η συλλογική μνήμη συναντήθηκαν με ιδιαίτερα πυκνό τρόπο. Το εργοστάσιο δεν υπήρξε απλώς ένας χώρος όπου παράγονταν δίσκοι. Υπήρξε τόπος όπου ο ήχος μετατρεπόταν σε υλικό αντικείμενο, όπου οι φωνές, οι μουσικές πρακτικές, οι τεχνικές γνώσεις και οι κοινωνικές σχέσεις αποτυπώνονταν σε φορείς που μπορούσαν να κυκλοφορήσουν, να ακουστούν επανειλημμένα και να διατηρηθούν ως τεκμήρια.

Ένα βασικό συμπέρασμα της εργασίας είναι ότι η ιστορία της ελληνικής δισκογραφίας δεν μπορεί να μελετηθεί μόνο μέσα από τους καλλιτέχνες, τα τραγούδια ή τις εταιρικές ετικέτες, αν και αποτελούν αξιόπιστες πηγές όπως είδαμε. Χρειάζεται να εξεταστούν και οι υλικές υποδομές που κατέστησαν δυνατή την παραγωγή και διάδοση του ηχογραφημένου ήχου. Η Columbia υπήρξε ακριβώς μια τέτοια υποδομή. Η ίδρυσή της και η λειτουργία της από τις αρχές της δεκαετίας του 1930, συνέδεσαν την Ελλάδα με τα διεθνή δίκτυα της δισκογραφικής βιομηχανίας. Η δημιουργία εργοστασίου κάθετης παραγωγής, η κατασκευή δίσκων, η ύπαρξη στούντιο, η εκπαίδευση τεχνικών και η συνεργασία με καλλιτεχνικούς διευθυντές, ηχολήπτες, μουσικούς και τραγουδιστές, δείχνουν ότι η ελληνική δισκογραφία δεν αναπτύχθηκε μόνο ως καλλιτεχνικό φαινόμενο, αλλά και ως βιομηχανικό, τεχνολογικό και εμπορικό πεδίο.

Παράλληλα, η εργασία ανέδειξε τη σημασία των δίσκων και των ετικετών τους, ως πρωτογενών πηγών. Σε ένα πεδίο όπου η απουσία οργανωμένων και πλήρως διαθέσιμων αρχείων δημιουργεί μεγάλα ερευνητικά κενά, οι ίδιοι οι δίσκοι, οι αριθμοί μήτρας, οι ετικέτες, οι εταιρικές ενδείξεις και τα στοιχεία κυκλοφορίας αποκτούν ιδιαίτερη ιστορική αξία. Μέσα από αυτά μπορούν να τεκμηριωθούν ημερομηνίες, πρόσωπα, τόποι, εταιρείες, συνεργασίες και ρεπερτόρια. Επομένως, η Columbia δεν πρέπει να αντιμετωπίζεται μόνο ως τόπος παραγωγής δίσκων, αλλά και ως σημείο εκκίνησης για τη συγκρότηση ενός ευρύτερου αρχείου της ελληνικής μουσικής μνήμης. Η υλική διάσταση των δίσκων συνδέεται άμεσα με την άυλη διάσταση των τραγουδιών και των νοημάτων τους.

Αναδείχθηκε επίσης η ιδιαίτερη σχέση του εργοστασίου με το αστικό λαϊκό τραγούδι και το ρεμπέτικο. Η εργασία έδειξε ότι η περίοδος κατά την οποία η Columbia οργανώνει τη λειτουργία της συμπίπτει με μια κρίσιμη φάση για το ελληνικό λαϊκό τραγούδι: την είσοδο του μπουζουκιού στη δισκογραφία, τις πρώτες ηχογραφήσεις σημαντικών δημιουργών, την αντιπαράθεση γύρω από το λαϊκό ρεπερτόριο, αλλά και τη λογοκρισία και τις κοινωνικές ιεραρχήσεις που συνόδευαν την πρόσληψή του. Το εργοστάσιο, συνεπώς, δεν υπήρξε ουδέτερος χώρος παραγωγής. Υπήρξε χώρος όπου καταγράφηκαν μουσικές που άλλοτε αμφισβητούνταν, άλλοτε εμπορευματοποιούνταν και άλλοτε εντάσσονταν σταδιακά στον κορμό της ελληνικής μουσικής μνήμης. Αυτή η διαδρομή φανερώνει ότι η Columbia συνδέεται όχι μόνο με την ιστορία της βιομηχανίας του δίσκου, αλλά και με τη μεταβολή της θέσης του λαϊκού τραγουδιού μέσα στην ελληνική κοινωνία.

Η πορεία προς το κλείσιμο του εργοστασίου ανέδειξε μια δεύτερη σημαντική διάσταση: τη μετάβαση από τη βιομηχανική λειτουργία στη μνήμη. Το κλείσιμο των στούντιο, η παύση της παραγωγής, η αποχώρηση εργαζομένων, η τελευταία λειτουργία των πρεσών και η μεταβίβαση του ακινήτου σηματοδοτούν όχι μόνο το τέλος μιας επιχείρησης, αλλά και το τέλος μιας εποχής στην οποία η παραγωγή του ήχου είχε συγκεκριμένη υλική και χωρική υπόσταση. Η Columbia, από ενεργό εργοστάσιο, μετατράπηκε σταδιακά σε εγκαταλελειμμένο χώρο, σε αντικείμενο διεκδικήσεων και τελικά σε τόπο σύγκρουσης, γύρω από το τι αξίζει να διασωθεί και ποιος έχει το δικαίωμα να το αποφασίζει.

Η κατεδάφιση μεγάλου μέρους του εργοστασιακού συγκροτήματος αποτελεί κομβικό σημείο της εργασίας. Η θεσμική επιλογή προστασίας ορισμένων μόνο στοιχείων, κυρίως του Κτηρίου Α και της κεντρικής πύλης, άφησε εκτός προστασίας άλλα τμήματα που συνδέονταν ουσιαστικά με την ιστορία της δισκογραφικής παραγωγής, μεταξύ αυτών και το ιστορικό Studio III. Το γεγονός αυτό αποκαλύπτει τα όρια μιας στενά επιλεκτικής αντίληψης για την πολιτιστική κληρονομιά. Όταν ένας χώρος αντιμετωπίζεται αποσπασματικά, αποκόπτεται η σχέση ανάμεσα στα κτήρια, τις χρήσεις, τους ανθρώπους, τις μνήμες και τις πρακτικές που τον συγκρότησαν. Στην περίπτωση της Columbia, η απώλεια δεν αφορά μόνο κτηριακούς όγκους. Αφορά τη διάρρηξη ενός ιστορικού συνόλου, μέσα στο οποίο η υλική παραγωγή του δίσκου συνδεόταν άμεσα με την άυλη παραγωγή της μουσικής μνήμης.

Στο σημείο αυτό αποκτά ιδιαίτερη σημασία η δράση της Επιτροπής Πρωτοβουλίας. Τα έγγραφα, οι παρεμβάσεις, οι συναντήσεις, οι εκδηλώσεις, οι προσφυγές και οι δημόσιες τοποθετήσεις της συγκρότησαν μια εναλλακτική αφήγηση απέναντι στη θεσμική διαχείριση

του χώρου. Η Επιτροπή δεν λειτούργησε απλώς ως ομάδα διαμαρτυρίας. Λειτούργησε ως φορέας μνήμης, ως συλλογικότητα που προσπάθησε να διατηρήσει ζωντανή την ιστορική σημασία του εργοστασίου και να διεκδικήσει τη μετατροπή του σε χώρο δημόσιας χρήσης, μνήμης και πολιτισμού. Με αυτή την έννοια, το υλικό της μπορεί να ιδωθεί ως αντι-αρχείο: ως σώμα τεκμηρίων που δεν προέρχεται από την επίσημη διοίκηση, αλλά αμφισβητεί, συμπληρώνει και αποσταθεροποιεί την κυρίαρχη αφήγηση.

Ένα ακόμη συμπέρασμα αφορά την αντίφαση ανάμεσα στην αναγνώριση της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς και στην εγκατάλειψη του υλικού τόπου που συνδέθηκε με αυτήν. Το ρεμπέτικο αναγνωρίστηκε θεσμικά ως στοιχείο άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς και ως ισχυρό σημείο αναφοράς για τη συλλογική μνήμη και ταυτότητα. Ωστόσο, ο χώρος που συνδέθηκε με την καταγραφή, τη διάδοση και τη βιομηχανική κυκλοφορία αυτού και ευρύτερα του ελληνικού λαϊκού τραγουδιού δεν αξιοποιήθηκε αντίστοιχα. Εδώ αναδεικνύεται ένα κρίσιμο παράδοξο: η πολιτεία μπορεί να αναγνωρίζει τη σημασία μιας μουσικής παράδοσης, αλλά να μην προστατεύει επαρκώς τον τόπο μέσα από τον οποίο αυτή η παράδοση απέκτησε δισκογραφική μορφή, κυκλοφορία και ιστορική υλικότητα.

Με βάση τα παραπάνω, η Columbia μπορεί να προσεγγιστεί ως ένα ιδιότυπο αντι-μνημείο. Δεν είναι μνημείο που σχεδιάστηκε εξ αρχής για να οργανώσει τη μνήμη. Είναι ένας χώρος που απέκτησε μνημονική δύναμη μέσα από την απώλεια, την εγκατάλειψη, την κατεδάφιση και την αποσπασματική του διάσωση. Τα απομεινάρια του δεν λειτουργούν καθησυχαστικά. Αντίθετα, προκαλούν ερωτήματα. Υπενθυμίζουν όχι μόνο όσα δημιουργήθηκαν εκεί, αλλά και όσα χάθηκαν. Η κεντρική πύλη, τα ερείπια, τα γκράφιτι, οι φωτογραφίες, οι προφορικές μαρτυρίες και τα αρχεία παράγουν μια μνήμη ανοιχτή, ατελή και συγκρουσιακή. Η Columbia δεν προσφέρει μια ομαλή αφήγηση συνέχειας. Αντιθέτως, φανερώνει τις ρωγμές της δημόσιας διαχείρισης της πολιτιστικής κληρονομιάς.

Τελικά, η εργασία καταλήγει στο ότι το εργοστάσιο της Columbia πρέπει να κατανοηθεί ως τόπος όπου τέμνονται η ιστορία της τεχνολογίας, η ιστορία της μουσικής, η βιομηχανική ιστορία, η δημόσια ιστορία και η συλλογική μνήμη. Η αξία του δεν εξαντλείται στα κτήρια που σώθηκαν ούτε στα κτήρια που χάθηκαν. Βρίσκεται στη σχέση ανάμεσα στον χώρο και στον ήχο, ανάμεσα στους ανθρώπους και στα τεκμήρια, ανάμεσα στην υλική παραγωγή και στην άυλη πολιτισμική σημασία. Η Columbia υπήρξε χώρος όπου η ελληνική μουσική δεν ηχογραφήθηκε απλώς, αλλά απέκτησε μορφή, διάρκεια και μνήμη.

Η μελέτη της Columbia δείχνει ότι η δημόσια ιστορία δεν αφορά μόνο την ανασύσταση του παρελθόντος, αλλά και τη διαχείριση των συγκρούσεων που αυτό εξακολουθεί να προκαλεί στο παρόν. Το πρώην εργοστάσιο παραμένει ένα ανοιχτό ζήτημα, επειδή η ιστορία του δεν έχει κλείσει με την κατεδάφιση. Συνεχίζεται μέσα από τους δίσκους, τις φωνές, τις μαρτυρίες, τα αρχεία, τις διεκδικήσεις και τα ερωτήματα που εξακολουθεί να γεννά. Η Columbia, ακόμη και ως ερείπιο ή ως απουσία, εξακολουθεί να ακούγεται. Και ακριβώς γι' αυτό αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους τρόπους για να κατανοήσουμε όχι μόνο την ιστορία της ελληνικής δισκογραφίας, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο μια κοινωνία θυμάται, ξεχνά, διασώζει ή εγκαταλείπει τα ίχνη του πολιτισμού της.

Όπως και άλλες μορφές τέχνης, το μνημείο είναι πιο καλοήθες όταν είναι στατικό: είναι εκεί όταν το αντικρίζεις και εξαφανίζεται όταν γυρίζεις την πλάτη σου. Αλλά όταν αρχίσει να ζωντανεύει, να μεγαλώνει, να συρρικνώνεται ή να αλλάζει μορφή, το μνημείο μπορεί να γίνει απειλητικό. Δεν βρίσκεται πλέον στο έλεος της θέλησης του θεατή, αφού φαίνεται να έχει τη δική του θέληση, να μας καλεί σε ακατάλληλες στιγμές.<sup>243</sup>

---

<sup>243</sup> Young, 'The Counter Monument. Memory against Itself in Germany Today', 284.

## Βιβλιογραφία

- Alison, Ewbank J., and Fouli T. Papageorgiou. *Whose Master's Voice? The Development of Popular Music in Thirteen Cultures*. Westport, CT: Greenwood Press, 1997.
- Brooks, Tim. *High Drama in the Record Industry: Columbia Records, 1901–1934*. Τόμ. 1, σε *The Columbia Master Book Discography*. Westport, CT: Greenwood Press, 1999.
- Connerton, Paul. *How Modernity Forgets*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- . *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Fabbri, Franco. «A Mediterranean triangle: Naples, Smyrna, Athens.» Στο *Neapolitan Postcards. The Canzone Napoletana as Transnational Subject*, επιμ: Gofredo Plastino και Joseph Sciorra. London: Rowman & Littlefield, 2016.
- Gaisberg, Frederick W. *The Music Goes Round*. New York: The Macmillan Company, 1942.
- Gauntlett, Στάθης. *Ρεμπέτικο τραγούδι. Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού πρώτου, 2001.
- Gronow, Pekka. «The record industry comes to the Orient.» *Ethnomusicology*, May (1981): 251-284.
- . «The Record Industry: The Growth of a Mass Medium.» *Popular Music*, Vol. 3 (1983): 53-75.
- . «Recording the History of Recording: A Retrospective of the Field.» *International journal for history, culture and modernity*, 2 November 2019.
- Innes, Edmund Michael. *Report on Visit to Greece, April–May 1930*. Edited by Hugo Strötbaum. 2010.
- Katz, Mark. *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Berkeley: University of California Press, 2010.
- Kenney, William Howland. *Recorded Music in American Life. The Phonograph and Popular Memory 1890-1945*. New York: Oxford University Press, 1999.
- Laing, Dave. «A Voice without a face: Popular Music and the Phonograph in the 1890s.» *Popular Music*, January 1991: 1-9.
- Martland, Peter. *Recording History. The British Record Industry: 1888-1931*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2013.
- Morris, Roderick Conway. «Greek Cafe Music.» *Journal of the British Institute of Recorded Sound*, 1 July 1981: 1-14.
- Nannestad, George Brock. «The development of recording technologies.» Στο *The Cambridge Companion to Recorded Music*, επιμ: Nicholas Cook και Eric Clarke. New York: Cambridge University Press, 2009.
- Ordoulidis, Nikos. «1911: Estudiantina Oriental on the Road.» *Bulletin de correspondance hellénique moderne et contemporain*, no. 5 (2021). <https://doi.org/10.4000/bchmc.949>

- . *Musical Nationalism, Despotism and Scholarly Interventions in Greek Popular Music*. New York: Bloomsbury Academic, 2021.
- Osborne, Richard. *Vinyl: A History of the Analogue Record*. Farnham: Ashgate, 2012.
- Pandit, S. A. *From Making to Music: The History of Thorn EMI*. London: Hodder & Stoughton, 1996.
- Patmore, David. «Selling Sounds: Recordings and the Record Business.» Στο *The Cambridge Companion to Recorded Music*, επιμ: Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech Wilkinson και John Rink. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Pennanen, Risto Pekka. «Commercial Recordings and Source Criticism in Music Research: Some Methodological Views 87, May (2005):.» *Swedish Journal of Music Research*, Μαΐου 2005: 81-98.
- Pernot, Hubert, και Paul Le Flem. *Δημοτικές μελωδίες από τη Χίο. Νέα γραφή απλουστευμένη και διορθωμένη υπό Μάρκου Φ. Δραγούμη*. Αθήνα: Φίλοι Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλπωσ Μερλιέ, 2006.
- Shepherd, John. *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the world. Volume II: Performance and Production*. New York: Continuum, 2003.
- Smith, Laurajane. *Uses of Heritage*. Abingdon/New York: Routledge, 2006.
- Smith, Ole L. «Research on Rebetika: Some Methodological Problems and Issues Journal of Modern Hellenism.» *Journal of Modern Hellenism*, 1989: 177–190.
- Spottswood, Richard K. *Ethnic music on records. A discography of ethnic recordings produced in the United States*. Vol. 1 Western Europe. University of Illinois Press, 1990.
- Stevens, Quentin, Karen A. Franck, και Ruth Fazakerley. «Counter-monuments: the anti-monumental and the dialogic.» *The Journal of Architecture*, 2012: 951–972.
- Strötbaum, Hugo. *Oh, Those Mysterious Words! A Rough Guide to Turkish and Greek Terminology on 78rpm Records*. Τόμ. 5, σε *The Lindström Project: Contributions to the History of the Record Industry*, επιμ: Pekka Gronow και Christiane Hofer. Wien / Vienna: Gesellschaft für Historische Tonträger, 2013.
- . *Turkey 1904: A Discography of the Gramophone Company's Turkish & Greek (Oriental) Recordings*.
- Tragaki, Dafni. *Rebetiko Worlds*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- Wilentz, Sean. *360 Sound. The Columbia Record Story*. San Francisco: Chronicle Books, 2012.
- Young, James E. *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven and London: Yale University Press, 1993.
- . «The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today.» *Critical Inquiry*, 1992: 267–296.

- Αθανασιάδης, Χάρης. «Το Πολυτεχνείο ως πεδίο μάχης 2011-2019.» Στο *Εθνικές Επέτειοι. Μορφές διαχείρισης της μνήμης και της ιστορίας*, επιμ: Χάρης Αθανασιάδης και Πολυμέρης Βόγλης. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2023.
- Ατταλί, Ζακ. *Θόρυβοι: Δοκίμιο πολιτικής οικονομίας της μουσικής*. Αθήνα: Κέδρος, 1991.
- Βαν Μπούσχοτεν, Ρίκη. «Αρχεία, αντι-αρχεία και προφορική ιστορία.» Στο *Προφορική ιστορία και αντι-αρχεία: Φωνές, εικόνες και τόποι*, επιμ: Ρίκη Βαν Μπούσχοτεν, Βασίλης Δαλκαβούκης και Ελένη Καλλιμοπούλου, 8-29. Βόλος: Ένωση Προφορικής Ιστορίας, 2021.
- Βλησίδης, Κώστας. *Ώψεις του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2004.
- . *Ρεμπετολογικά ποικίλα. Έξι μελετήματα*. Αθήνα: Εκδόσεις του εικοστού πρώτου, 2021.
- Βολιότης-Καπετανάκης, Ηλίας. *Του κυρίου του η φωνή. Ιστορία της δισκογραφίας*. Αθήνα: Μετρονόμος, 2010.
- Γεωργιάδης, Νέαρχος. *Ρεμπέτικο και πολιτική*. Αθήνα: Σύγχρονη εποχή, 1999.
- Γιαννακόπουλος, Στέλιος, και Νίκος Πατηνιώτης. *Ο ηχοπλάστης. Τα πεπραγμένα και όχι μόνο, αλλά... ούτε και μόνος*. Αθήνα: Άπαρσις, 2021.
- Γκέκας, Γιώργος. «Το μουσικό πορτραίτο του Παναγιώτη Τούντα». Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Σχολή Καλλιτεχνικών Σπουδών, ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα, 2018.
- Διονυσόπουλος, Νίκος. *Η Σάμος στις 78 στροφές. Ιστορικές ηχογραφήσεις 1918-1958*. Κρήτη: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2009.
- Εφέογλου, Έλενα. ««Άκου τη φωνή μου, διάβασε τη φωνή μου, κοίτα τη φωνή μου. Η χρήση προφορικών μαρτυριών στις εικαστικές τέχνες: μια μελέτη περίπτωσης», στο *Προφορική ιστορία και αντι-αρχεία: Φωνές, εικόνες και τόποι*, επιμ: Ρίκη Βαν Μπούσχοτεν, Βασίλης Δαλκαβούκης και Ελένη Καλλιμοπούλου, 183–199. Βόλος: Ένωση Προφορικής Ιστορίας, 2021.
- Θεοδόση, Άννα, επιμ. *Columbia: 60 χρόνια παραγωγή Ελληνικής μουσικής. Χρονολόγιο σημειώσεων με αφορμή το γκρέμισμα του εργοστασίου της Columbia*. Αθήνα: Σαρμάκο, 2007.
- Καβάλα, Μαρία. *Η καταστροφή των Εβραίων της Ελλάδας (1941-1944)*. Αθήνα: Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα, 2015.
- Κάβουρας, Παύλος. «Η έννοια του μουσικού δικτύου. Σχέσεις παραγωγής και σχέσεις εξουσίας.» *Δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο. Πρακτικά συνεδρίου*. Αθήνα: Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου 'Νικόλαος Δημητρίου', 1997. 44-74.
- Καλυβιώτης, Αριστομένης Α. *The Gramophone Co Ltd: Οι ελληνόφωνες ηχογραφήσεις της 1900–1960*. Καρδίτσα: Αυτοέκδοση, 2019.
- . «Ελληνική Φωνογραφία: Το πρώτο εργοστάσιο δίσκων γραμμοφώνου στην Ελλάδα.» *Συλλογές*, Σεπτέμβριος 1995: 751-768.
- . *Θεσσαλονίκη. Η μουσική ζωή πριν το 1912. Η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων*. Καρδίτσα: Αυτοέκδοση, 2015.

- «Οι ηχογραφήσεις ελληνικών τραγουδιών στην Αίγυπτο και ο τραγουδιστής Ιωάννης Μούτσιος.» *Συλλογές*, Σεπτέμβριος 1995: 751-768.
- *Σμύρνη. Η μουσική ζωή 1900-1922. Η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων*. Αθήνα: Music corner & Τήνελλα, 2002.
- Κοκκώνης, Γιώργος. «Η κατά Δαμιανάκο χρονολόγηση και περιοδολόγηση του ρεμπέτικου: μια νέα ανάγνωση υπό το πρίσμα της μουσικολογίας». *Αγροτική Κοινωνία και Λαϊκός Πολιτισμός*. Αθήνα, 25-27 2005.
- «Η μουσική λογοκρισία στην Ελλάδα – Μια πρώτη προσέγγιση.» Στο *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα: Καχεκτική δημοκρατία, δικτατορία, μεταπολίτευση*, επιμ: Πηνελόπη Πετσίνη και Δημήτρης Χριστόπουλος, 134–145. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2018.
- *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις, Λόγιες αναγνώσεις, λαϊκές πραγματώσεις*. Αθήνα: Fagotto Books, 2017.
- Κουνάδης, Παναγιώτης. *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών. Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*. Τόμος Β'. Αθήνα: Κατάρτι, 2003.
- *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών. Κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*. Τόμος Α'. Αθήνα: Κατάρτι, 2003.
- *Ο αιγυπτιακός κος Μίνως: Από τη φιλαρμονική της Πρέβεζας στην κορυφή της ελληνικής δισκογραφίας*. Αθήνα: Κατάρτι, 2007.
- Κουνελάκη, Πέγκυ. «Η ελληνική δισκογραφία. Ξεκίνησε από τις ΗΠΑ και συνεχίστηκε σε πόλεις όπου υπήρχε ελληνικός πληθυσμός» *Η Καθημερινή-Επτά ημέρες*, Απριλίου 1998.
- Κουρούσης, Σταύρος. *Από τον ταμπουρά στο μπουζούκι. Η ιστορία και η εξέλιξη του μπουζουκιού και οι πρώτες ηχογραφήσεις (1926-1932)*. Αθήνα: Orpheumphonograph, 2013.
- Λιάβας, Λάμπρος. *Το ελληνικό τραγούδι. Από το 1821 έως την δεκαετία του 1950*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, 2009.
- Μανιάτης, Διονύσης Δ. *Η εκ περάτων δισκογραφία του γραμμοφώνου - Έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, 2006.
- *Οι φωνογραφετζήδες - Πρακτικών μουσικών εγκώμιον*. Αθήνα: Πιτσιλός, 2001.
- Μάτσας, Μάκης. *Πίσω απ' τη μαρκίζα. 40 χρόνια Ελληνικής μουσικής όπως την έζησα*. Αθήνα: Διόπτρα, 2014.
- Μαυροσκούφης, Δημήτρης Κ. *Αναζητώντας τα ίχνη της ιστορίας. Ιστοριογραφία, Διδακτική μεθοδολογία και ιστορικές πηγές*. Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός οίκος Αδελφών Κυριακίδη Α.Ε., 2012.
- Οικονόμου, Λεωνίδα. «Το “ρεμπέτικο” και το “λαϊκό” τραγούδι στις κοινωνικές επιστήμες και στη δημόσια σφαίρα», στο *Συννηθισμένοι άνθρωποι. Μελέτες για τη λαϊκή και τη δημοφιλή κουλτούρα*, επιμ: Χρήστος Δερμεντζόπουλος και Γιάννης Παπαθεοδώρου, 279–303. Πάτρα: Opportuna, 2021.
- Ορδουλίδης, Νίκος. «Αθήνα: Ταταυλιανό / New York: Beykos», στο *Πρακτικά Συνεδρίου Παραλλαγές, Επεξεργασίες, Μεταμορφώσεις*, επιμ: Κώστας Χάρδας, Γιώργος

- Σακαλιέρος και Ιωάννης Φούλιας, 418–423. Θεσσαλονίκη: Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, 1–2 Δεκεμβρίου 2017.
- . *Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη (1936-1983): Ανάλυση της μουσικής του και τα προβλήματα της έρευνας στην ελληνική λαϊκή μουσική*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ιανός, 2014.
- . «Η περιπλάνηση της πριγκιπέσσας», στο *Αστικές λαϊκές μουσικές: 7ο Πανελλήνιο Συνέδριο, Καρδίτσα 18–20 Οκτωβρίου 2019, Πρακτικά*, επιμ: Γιώργος Κοκκώνης και Σόνια Κοζιού, 185–203. Καρδίτσα: Κέντρο Ιστορικής και Λαογραφικής Έρευνας «Ο Απόλλων» Καρδίτσας / Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2019.
- . «Πότε ξεκινά η ετικέτα του "ρεμπέτικου"» *Τα Νέα*, 14-15 Μαΐου 2022: 6.
- . «Τεκμηρίωση ιστορικών ηχογραφήσεων στην Ελλάδα: Η περίπτωση του ρεμπέτικου Αθήνα», επιμ: Βάλια Βράκα, Χριστίνα Θεοδωρικά, Βέρα Κριεζή και Άρης Μπαζμαδέλης. *Πρακτικά του 1ου Συνεδρίου Μουσικών Βιβλιοθηκών, Αρχείων και Κέντρων Τεκμηρίωσης, 21–22 Απριλίου 2017*. Αθήνα: Ελληνικό Παράρτημα της IAML, 2024.
- Παπαϊωάννου, Γιάννης. *Ντόμπρα και σταράτα. Αυτοβιογραφία*, επιμ: Κώστας Χατζηδουλής. Αθήνα: Τα Νέα, 2022.
- Παππάς, Πέτρος. «Ο Μάρκος Βαμβακάρης στην πρώτη περίοδο της δισκογραφίας του (1932–1940)» Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Θεσσαλονίκη, Ιούνιος 2009.
- Φεργάδης, Δημήτρης. *Με αφορμή την Columbia. Η βιομηχανία της δισκογραφίας στην Ελλάδα κατά τον 20ο αιώνα*. Αθήνα: Εκδόσεις ΚΨΜ, 2019.
- Χατζηδουλής, Κώστας. *Ρεμπέτικη ιστορία 1: Περίπινιάδης, Γενίτσαρης, Μάθησης, Λελάκης*. Αθήνα: Νεφέλη, χ.χ.
- Χατζιωσήφ, Χρήστος. *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. Οι απαρχές 1900-1922*. Τόμ. Α' Τόμος Μέρος 1ο. Αθήνα: Βιβλιόραμα, 1999.
- Χατζηπανταζής, Θόδωρος. *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί. Η ακμή τού αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια τής βασιλείας τού Γεώργιου Α'.* Συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του Ρεμπέτικου. Αθήνα: Στιγμή, 1986.

## Ηλεκτρονικές πηγές

CITRONNE Gallery. «Πάνος Χαραλάμπους: COLUMBIA – Die Ruinen von Athen.» *Citronne Galleries*. <https://citronne.com/el/panos-charalambous-columbia-die-ruinen-von-athen/> (πρόσβαση 2 Ιουνίου 2026).

Discogs. *Fabelsound*. <https://www.discogs.com/label/112315-Fabelsound> (πρόσβαση 1 Ιουνίου 2026).

LIFOTEAM. «Πέθανε ο Τάκης Λαμπρόπουλος - Ο θρύλος της Columbia που άλλαξε την ελληνική δισκογραφία.» *LiFO*. 29 Ιανουαρίου 2021. <https://www.lifo.gr/culture/pethane-o-takis-lampropoylos-o-thrylos-tis-columbia-poy-allaxe-tin-elliniki-diskografia> (πρόσβαση 7 Απριλίου 2026).

Lymperis, Zoe. «“COLUMBIA – Die Ruinen von Athen”: The space of CITRONNE Gallery transforms into an AUDIOROOM by Panos Charalambous.» *elculture*. 27 April 2026. <https://elculture.com/exhibition/columbia-die-ruinen-von-athen-the-space-of-citronne-gallery-transforms-into-an-audioroom-by-panos-charalambous/> (πρόσβαση 2 Ιουνίου 2026).

UNESCO. «Rebetiko.» *UNESCO Intangible Cultural Heritage*. 2017. <https://ich.unesco.org/en/RL/rebetiko-01291> (πρόσβαση 8 Απριλίου 2026).

Απέργης, Φώτης. «Τάκης Β. Λαμπρόπουλος (1928–2021): Η συνέντευξη-ντοκουμέντο στον Φώτη Απέργη, Μέρος 1ο». *ERT echo*, 30 Ιανουαρίου 2021. <https://www.ertecho.gr/radio/deftero/category/deftero-afierwmata/ondemand/74449/takis-v-lampropoulos-1928-2021-i-synenteyksi-ntokoumento-ston-foti-apergi-meros-1o/> (πρόσβαση 5 Ιουνίου 2026).

*Αρχείο Ελληνικής Μουσικής του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων*. χ.χ. <https://music.uoi.gr/research/archeio-moysikis/> (πρόσβαση 5 Απριλίου 2026).

Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη. «Ξένος είμαι κι ήλθα τώρα» *Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη*. 2019. <https://vmrebetiko.gr/en/item-en/?id=4375> (πρόσβαση 1 Ιουνίου 2026).

—. «Τούτ’ οι μπάτσοι που ’ρθαν τώρα» *Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη*. 2019. <https://vmrebetiko.gr/item/?id=4098> (πρόσβαση 1 Ιουνίου 2026).

*Εμπρός*, 25 Απριλίου 1929, αρ. 876, «Περίληψις», 3. Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος. [http://rg-dev.nlg.gr/viewer/BnlViewer/view/index.html?lang=el#panel:palissue:2764\\_108|article:DIVA97827|query:%20%CE%A6%CE%A9%CE%9D%CE%9F%CE%93%CE%A1%CE%91%CE%A6%CE%99%CE%9A%CE%A9%CE%9D%20%CE%A6%CE%A9%CE%9D%CE%9F%CE%93%CE%A1%CE%91%CE%A6%CE%99%CE%91](http://rg-dev.nlg.gr/viewer/BnlViewer/view/index.html?lang=el#panel:palissue:2764_108|article:DIVA97827|query:%20%CE%A6%CE%A9%CE%9D%CE%9F%CE%93%CE%A1%CE%91%CE%A6%CE%99%CE%9A%CE%A9%CE%9D%20%CE%A6%CE%A9%CE%9D%CE%9F%CE%93%CE%A1%CE%91%CE%A6%CE%99%CE%91) (πρόσβαση 5 Απριλίου 2026).

Η Μηχανή του Χρόνου. «Πώς είναι σήμερα το ιστορικό εργοστάσιο δίσκων της Columbia που «απογείωσε» το ελληνικό τραγούδι. Η πρώτη εγγραφή έγινε με Τούρκους καλλιτέχνες (drone).» *Μηχανή του Χρόνου*. <https://www.mixanitouxronou.gr/pos->

einai-simera-to-istoriko-ergostasio-diskon-tis-columbia-poy-quot-apogeiose-quot-to-elliniko-tragoydi/ (πρόσβαση 5 Μαΐου, 2026).

—. «Το πρώτο στούντιο ηχογράφησης στην Ελλάδα δημιουργήθηκε το 1936 στη Ριζούπολη. Η ιστορία του τραγουδιού «Το Κοκοράκι» με τον πρωτοεμφανιζόμενο Νίκο Γούναρη.» *Μηχανή του Χρόνου*. <https://www.mixanitouxronou.gr/to-proto-stoyntio-ichografiseon-stin-ellada-dimioyrgithike-to-1936-sti-rizoypoli-i-istoria-toy-tragoydiou-quot-to-kokoraki-quot-me-ton-protoemfanizomeno-niko-goynari/> (πρόσβαση 9 Μαΐου 2026).

Κακουριώτης, Σπύρος. «Columbia: Αντί για μουσείο, «γκαλερί βανδαλισμών».» *Monopoli.gr*. 26 Νοεμβρίου 2020. <https://www.monopoli.gr/2020/11/26/istories/art-culture-sub/433272/columbia-anti-gia-mouseio-gkaleri-vandalismon/> (πρόσβαση 1 Ιουνίου 2026).

Λαμπήρης, Γιώργος. «Το εργοστάσιο-φάντασμα της Columbia.» *Newsbeast*. 7 Φεβρουαρίου 2016. <https://www.newsbeast.gr/weekend/arthro/2115868/to-ergostasio-fantasma-tis-columbia> (πρόσβαση 1 Ιουνίου 2026).

Μητρόπουλος, Γιάννης. «Βεβήλωση του ιστορικού χώρου της Columbia.» *Περιοδικό Πάλκο*. 2 Φεβρουαρίου 2020. <https://palko.gr/3843-2/> (πρόσβαση 8 Απριλίου 2026).

Ντάκουλα, Έλενα. ««Columbia – Die Ruinen von Athen»: Από τα ερείπια στην κληρονομιά της ελληνικής δισκογραφίας.» *Athens Voice*. 3 Μαΐου 2026. <https://www.athensvoice.gr/politismos/eikastika/961088/columbia-die-ruinen-von-athen-apo-ta-ereipia-stin-klironomia-tis-ellinikis-diskografias/> (πρόσβαση 2 Ιουνίου 2026).

Υπουργείο Πολιτισμού. «Εγγραφή του Ρεμπέτικου στον Αντιπροσωπευτικό Κατάλογο της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Ανθρωπότητας της UNESCO.» *Υπουργείο Πολιτισμού*. 8 Δεκεμβρίου 2017. <https://www.culture.gov.gr/el/information/SitePages/view.aspx?nID=2096> (πρόσβαση 8 Απριλίου 2026).

Υπουργείο Πολιτισμού, Διεύθυνση Νεότερης Πολιτιστικής Κληρονομιάς. «Ρεμπέτικο.» *Άυλη Πολιτιστική Κληρονομιά της Ελλάδας*. 2016. <https://ayla.culture.gr/catalogue/rempetiko/> (πρόσβαση 1 Ιουνίου 2026).

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.