

Ο ΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

ΤΣΙΩΠΟΥ ΣΟΦΙΑ

Θεσσαλονίκη 2015

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. Εισαγωγή.....	4
1.1. Εισαγωγή στο ρεμπέτικο.....	5
2. Το ρεμπέτικο τραγούδι.....	7
2.1. Ετυμολογία του ρεμπέτικου.....	7
2.2. Στοιχεία- Χαρακτηριστικά του ρεμπέτικου τραγουδιού.....	12
2.2.1. Θεματολογία.....	12
2.2.2. Στίχοι.....	14
2.2.3. Δρόμοι-κλίμακες.....	17
2.2.4. Χοροί.....	23
2.2.5. Μουσικά όργανα.....	27
2.3. Περίοδοι του ρεμπέτικου.....	49
2.3.1. Προπολεμική περίοδος αρχές 1900-1940.....	49
2.3.1.1. Πρώτη περίοδος 1890-1922.....	49
2.3.1.2. Δεύτερη περίοδος 1922-1934.....	56
2.3.1.3. Τρίτη περίοδος 1934 -1940.....	62
2.3.2. Μεσοπολεμική περίοδος 1941-1946.....	68
2.3.3. Μεταπολεμική περίοδος 1946-1967.....	72
2.3.4. Τα χρόνια της δικτατορίας 1967-1974.....	80
2.3.5. Μεταπολιτευτική περίοδος 1974-2000.....	82
3. Ο κόσμος της παρανομίας στο ρεμπέτικο τραγούδι.....	86
3.1. Χασίς-Τεκές.....	86
3.2. Φυλακή.....	91
4. Πρόσωπα του ρεμπέτικου τραγουδιού.....	95
4.1. Αποτύπωση των προσώπων μέσα από τα ρεμπέτικα τραγούδια.....	95

4.1.1. Ρεμπέτης & Μάγκας.....	95
4.1.2. Γυναίκα στα ρεμπέτικα.....	105
4.1.3. Ρεμπέτισσα.....	108
4.2. Βιογραφίες καλλιτεχνών.....	111
5. Συμπεράσματα.....	139
Βιβλιογραφικές αναφορές.....	141

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στη παρούσα εργασία διερευνάται ένας ιδιαίτερος κόσμος, αυτός της ρεμπέτικης μουσικής. Σκοπός της εργασίας, είναι να παρουσιάσει την εξέλιξη του ρεμπέτικου τραγουδιού μέσα στο χρόνο και πιο συγκεκριμένα από τις αρχές του 1900 έως και τη μεταπολιτευτική περίοδο. Οι πληροφορίες που παρατίθενται, αντλήθηκαν από δευτερογενείς ελληνόγλωσσες πηγές ενώ ταυτόχρονα χρησιμοποιήθηκαν και πρωτογενείς πηγές και πιο συγκεκριμένα εικονογραφικό υλικό.

Η εργασία αρθρώνεται σε τέσσερα κεφάλαια. Αρχικά, γίνεται μια εισαγωγή στο ρεμπέτικο ως είδος. Στη συνέχεια, στο δεύτερο κεφάλαιο, διερευνάται το ρεμπέτικο ως προς τα χαρακτηριστικά του και την εξέλιξη του συνδεδεμένο με τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της Ελλάδας κατά τον 20^ο αιώνα. Έπειτα, στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζεται η φυλακή και το χασίς και ο ρόλος που διαδραμάτισαν στη ζωή του ρεμπέτη. Ακολουθεί το τέταρτο κεφάλαιο, στο οποίο πραγματοποιείται μια εκτενής ανάλυση των προσώπων που εκφράζονται μέσα από αυτό, δηλαδή, του ρεμπέτη και του μάγκα, της γυναίκας και της ρεμπέτισσας. Ταυτόχρονα, στο ίδιο κεφάλαιο παρατίθενται βιογραφίες σημαντικών καλλιτεχνών του ρεμπέτικου.

1.1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΟ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ

Το ρεμπέτικο είναι ένα μουσικό είδος που συνέβαλε στην εξέλιξη της ελληνικής μουσικής και απασχόλησε ιδιαίτερα την κοινωνία αποτελώντας, όμως, παράλληλα πεδίο συγκρούσεων μεταξύ των μελετητών. Οι διαμάχες αφορούσαν τόσο την καταγωγή του όσο και για το αν θα έπρεπε να ενταχθεί στην μουσική του ελληνικού πολιτισμού.

Αρχικά, πρέπει να διερευνηθεί από πού δημιουργήθηκε το είδος αυτό, δηλαδή να αναζητηθούν οι ρίζες του. Το ρεμπέτικο κατάγεται από το δημοτικό τραγούδι του ελληνικού πληθυσμού της Μικράς Ασίας και των νησιών του Αιγαίου, από την τούρκικη δημοτική μουσική καθώς και από την βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική συγχωνεύοντας παράλληλα στοιχεία από αραβικούς ρυθμούς και διονυσιακά στοιχεία από την αρχαία Ελλάδα.¹ Χρονολογικά η εμφάνισή του τοποθετείται στα τέλη του 1800 και αρχές του 1900 και συμπίπτει με την ανάπτυξη της βιομηχανικής κοινωνίας στην Ελλάδα.²

Το ρεμπέτικο μπορεί να δημιούργησε στρατόπεδα συγκρούσεων όπως προαναφέρθηκε, ωστόσο μέσα από τη δημιουργία του προβάλλεται η ανάγκη των ανθρώπων για έκφραση που τελικά τη βρήκαν σε αυτό. Τα τραγούδια των στρωμάτων αυτών που ζουν στα περίξ των αστικών κέντρων αποτελούν την έκφραση της άμυνας τους απέναντι στους μηχανισμούς αποκλεισμού από τη μεριά των κυρίαρχων ομάδων εκείνης της εποχής. Εκτός από έκφραση κάποιων ανθρώπων που βρίσκονταν στο περιθώριο και έξω από το σύστημα αποτελεί το καθρέφτισμα αυτού

¹ Ηλίας Βολιότης-Καπετανάκης, *Ελλήνων Μούσα Λαϊκή* (Αθήνα : Νέα Σύνορα, 1997), σελ. 396.

² Μαρία Κωνσταντινίδου, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου* (Θεσσαλονίκη, Μπαρμπουνάκης, 1980), σελ. 19.

του στρώματος και ταυτόχρονα αυτής της κουλτούρας ή της υποκουλτούρας όπως χαρακτηρίστηκε από πολλούς.

2. ΤΟ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

2.1. ΕΤΥΜΟΛΟΓΙΑ

Στην προέλευση της λέξης «ρεμπέτικο» επικρατεί σύγχυση καθώς έχουν δοθεί διαφορετικές ερμηνείες από τους ερευνητές αυτού του μουσικού είδους. Ο μελετητής Ηλίας Βολιότης-Καπετανάκης θεωρεί ότι η λέξη ρεμπέτικο προέρχεται από το αρχαιοελληνικό ρήμα «ρέμβομαι» και «ρέμβω» που σημαίνει «στρέφομαι ολόγυρα, περιφέρομαι ασκόπως, περιπλανώμαι και μεταφορικώς, ενεργώ αλογίστως, είμαι άτακτος.» Αργότερα, συναντάται και ως «ρεμβεύω». Μέσω των ρημάτων συνδέει το ρεμπέτικο με τους όρους «ρέμβη» και «ρεμβασμός» δίνοντας του τη σημασία της ταραγμένης διάθεσης, ψυχικής ανησυχίας και της ονειροπόλησης.³ Ο μελετητής Λιάτσος συμφωνεί ότι το ρεμπέτικο προέρχεται από τις ελληνικές λέξεις «ρέμβομαι», «ρεμπετός», «ρέμβη» και «ρεμβάζω» δίνοντας την ερμηνεία πλανώμαι, περιπλανώμαι ασκόπως, αφήνω τη φαντασία μου να πλανηθή. Στηρίζει, επίσης, την προέλευση της λέξης «ρεμπέτης» από το «ρεμπιτός», μία παράγωγη λέξη με τις παραπάνω και μεταφράζοντάς της ως «ο αναιτίως πλανόμενος, τον καιρόν ανοήτως δαπανών, βραδέως εις τον οίκο αναστρέφων και την σκέψιν αυτού πλάνητα αφήνων». Ο μποέμ, δηλαδή, ο αδιάφορος, ο τεμπελάκος, ο ξεπεσμένος, για τους πολλούς, αλλά ο απολυτρωμένος από τις συμβατικότητες κι αυτός που «ξέρει να ζήσει», κατά τους ρεμπέτες.⁴

Αντιθέτως, ο Τάσος Βουρνάς υποστηρίζει ότι η λέξη «ρεμπέτης» και κατά συνέπεια η λέξη «ρεμπέτικο» βγήκε είτε από τον ιταλικό όρο «ρέμπελος», εκείνο που

³ Βολιότης-Καπετανάκης, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 140.

⁴ Δημήτρης Λιάτσος, *Οι πρόσφυγες της Μικρασίας και το ρεμπέτικο τραγούδι* (Πειραιάς: Θ. Ράμμου, 1982), σελ. 31.

ανήκει σε ένοπλο αντάρτικο σώμα και από το «ρεμπελιό», όρος που χρησιμοποιείται για να δηλώσει την επανάσταση είτε από τον τούρκικο όρο «ρεμπέτ» που σημαίνει ο ατίθασος, ανυπότακτος στην κοινωνική αναγκαιότητα της ανθρώπινης συμβίωσης, ο εκτός νόμου. Ο συγκεκριμένος όρος συναντάται στα σλάβικα ως αντάρτης. Θεωρεί, παράλληλα ότι ο «ρεμπέτης» βγήκε από τη τούρκικη φράση «ρεμπέτ ασκέρ», που χαρακτηρίζει κάθε άτομο ή ομάδα ανθρώπων που εννοεί να περιφρονεί τους νόμους, δηλαδή τον «εκτός νόμου», παραλληλίζοντας ταυτόχρονα το «ρεμπέτ ασκέρ» με τον όρο «ντεντυμπόυ».⁵ Την παραπάνω θεωρία ενστερνίζεται και ο μελετητής Κώστας Βλησίδης θεωρώντας ότι το ρεμπέτικο έχει τις ρίζες του στον όρο «rebet» δηλαδή στον εκτός νόμου.⁶ Αυτή την άποψη την αντικρούει ο Δημήτρης Λιάτσος δίνοντας μια καινούργια ρίζα στη λέξη ρεμπέτικο, τον όρο «ρεμπεσκές». Υποστηρίζει ότι ο παραπάνω όρος είναι συνένωση των λέξεων ρεμπέτης και του τούρκικου «ασκέρ».⁷ Αυτή η συνένωση παρέσυρε κάποιους ερευνητές να θεωρήσουν ότι το «ρεμπέτης» και κατά συνέπεια το «ρεμπέτικο» έχει τις ρίζες του στον τούρκικο όρο.

Ο Στάθης Gauntlett παραθέτει την θεωρία του καθηγητή V.L.Menage ο οποίος υποστηρίζει ότι όρος «ρεμπέτικο» προέρχεται ή από το «harabati» ή από το «arabatija» ή ακόμα και από το «rabatan».⁸ Υπερβολικό θεωρεί ο μελετητής Ηλίας Βολιότης-Καπετανάκης το ενδεχόμενο να προέρχεται ο όρος ρεμπέτικο από το «χαραμπέτ», παραπλήσια λέξη με τις παραπάνω.⁹ Ο μελετητής Πάνος Σαββόπουλος παραθέτει διάφορες θεωρίες για την προέλευση της λέξης:

⁵ Τάσος Βούρνας, *Το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι*, (ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΕΧΝΗΣ Απρίλιος του 1961) ενταγμένο στο βιβλίο της Gail Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο: και άρθρα για το ρεμπέτικο τραγούδι από τον ελληνικό τύπο*, μτφρ, Νίκος Σαββάτης, (Αθήνα: Κέδρος, c1996) σελ. 177.

⁶ Κώστας Βλησίδης, *Όψεις του ρεμπέτικου* (Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, c2004), σελ. 29.

⁷ Λιάτσος, *Οι πρόσφυγες της Μικρασίας και το ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 31.

⁸ Στάθης Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι: συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, μτφρ, Κώστας Βλησίδης (Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2001), σελ. 41.

⁹ Βολιότης-Καπετανάκης, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 141.

- από την τούρκικη λέξη «rebet» όπως αναφέρθηκε και παραπάνω δίνοντας αρκετοί μελετητές την σημασία του παράνομου και του εξεγερμένου
- από την τούρκικη φράση «rebet asker»
- από το «ρεμπεσκές» που βγαίνει από το ιταλικό «ribassare» και χρησιμοποιείται ως χαρακτηρισμός για ένα άτομο παράσιτο
- «από το τούρκικο «rabit» που σημαίνει δεσμός, αδελφική φιλία»
- από το αράβικη λέξη «rabit» ως «μποέμ»
- από το σλάβικο «rebenoc» με την έννοια παιδί παλικάρι
- «από την τούρκικη προφορά της λέξης «ρου-μπέιτ» που σημαίνει τετράστιχο, και άρα «ρεμπέτ» σημαίνει τετραστιχουργός»
- από το «rebec» δηλαδή από ένα μεσαιωνικό τρίχορδο όργανο που παιζόταν στην Ευρώπη και το ηχείο του έμοιαζε με αυτό του μπουζουκιού
- από την ελληνική λέξη «ρεμπέτα» χαρακτηρίζοντας τον άσωτο και τον γλεντοκόπο. Η συγκεκριμένη έννοια χρησιμοποιείται στο νησί της Λέσβου και συναντάται ως λογοτεχνική μαρτυρία το 1925 από τον Π. Πικρό
- από τη κυπριακή λέξη «ρεμπέτ» που σημαίνει τελωνειακός δεσμός αλλά δεν μπορεί να αιτιολογηθεί η σύνδεση της σημασίας αυτής της λέξης με το ρεμπέτικο
- από το μεσαιωνικό ρήμα «ρέμπομαι» όπως αναφέρθηκε και παραπάνω
- από την ελληνική λέξη «ρεμπεντεύου» που προέρχεται από την περιοχή της Μάνης και σημαίνει «τον κινούμενο εκτός διατεταγμένου κοινωνικού χώρου»

- από την αραβική λέξη «ριμπάτ» που είναι ο στρατιωτικός σταθμός
- από την ένωση της νότας «re» που κουρδίζεται το μπουζούκι και της αγγλικής λέξης «beat time» που σημαίνει ακομπανιάρω δημιουργώντας τη λέξη «rebeat» που εκφράζει το ρεμπέτης
- από το ενετικό «ρέμπελος» που έχει τη σημασία του επαναστάτη-αντάρτη.¹⁰

Παρ' όλα αυτά ο Πάνος Σαββόπουλος αντικρούει όλες τις παραπάνω θεωρίες υποστηρίζοντας ότι η λέξη «ρεμπέτικο» αποτελεί εμπορικό κατασκευάσμα εκείνης της εποχής για να χαρακτηρίσει κάποια τραγούδια.¹¹ Πιο συγκεκριμένα, για να προσδιορίσει δύο τραγούδια, την «ΑΠΟΝΙΑ» που εκδόθηκε το 1912 στην Κωνσταντινούπολη από την «ORFEON RECORD» με ερμηνευτή την «Ελληνική Εστουδιαντίνα» και το «TIKI TIKI TAK» που ηχογραφήθηκε το 1913 στην Κωνσταντινούπολη από την «FAVORITE RECORD» με ερμηνευτή το Γιάγκο Ψαμαθιανό. Εφόσον, τα δύο αυτά τραγούδια ηχογραφήθηκαν στην ίδια περιοχή θεωρείται ότι οι δισκογραφικές εταιρίες έδωσαν αυτό τον όρο σε αυτά για να χαρακτηρίσουν το περιεχόμενο αυτών των τραγουδιών αλλά ταυτόχρονα και για να προσελκύσουν το ενδιαφέρον του κοινού-αγοραστών.¹² Τα τραγούδια αυτά καθώς αποτελούν «ελαφρά αστικά τραγούδια» θα μπορούσαν κάλλιστα να χαρακτηριστούν με τον όρο «μποέμικο», ο οποίος προέρχεται από το «ρέμπομαι» που είναι συνώνυμο με το «ρέμβομαι» από όπου προέρχεται και ο όρος «ρεμπέτικο». Αλλά για λόγους

¹⁰ Η παράθεση και η παραπάνω πληροφορίες αντλήθηκαν από το βιβλίου του Παναγιώτη Σαββόπουλου, *Περί της λέξεως «ρεμπέτικο» το ανάγνωσμα...*, (Αθήνα: Οδός Πανός, 2006), σελ. 13-14.

¹¹ Σαββόπουλος, *Περί της λέξεως «ρεμπέτικο» το ανάγνωσμα...*, σελ. 16.

¹² Σαββόπουλος, *Περί της λέξεως «ρεμπέτικο» το ανάγνωσμα...*, σελ. 14-16.

διαφημιστικούς και εμπορικούς χρησιμοποιήθηκε ο όρος «ρεμπέτικο» αντί για τον «μποέμικο».¹³

Σήμερα, βέβαια ο όρος «ρεμπέτικο» χρησιμοποιείται για να χαρακτηρίσει τα αστικά-λαϊκά τραγούδια που παίζονται με μπουζούκι και αποτελούν συνθέσεις αλλά και ταυτόχρονα τρόπος έκφρασης των ανθρώπων του περιθωρίου.

¹³ Σαββόπουλος, *Περί της λέξεως «ρεμπέτικο» το ανάγνωσμα...*, σελ. 18-19.

2.2. ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ

2.2.1. ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΑ

Τα ρεμπέτικα τραγούδια ποικίλλουν ως προς το θέμα που πραγματεύονται. Αρχικά, είναι απαραίτητο να αναφερθεί ότι ως κεντρικό μοτίβο έχουν τον έρωτα, την αγάπη, το παράπονο, την απιστία και το χωρισμό. Από τα λεγόμενα, όμως, του Ηλία Πετρόπουλου προβάλλεται και μία άλλη πλευρά των ρεμπέτικων ως προς το περιεχόμενο: «αν και κατ' αρχήν ερωτικά, τα ρεμπέτικα είναι στο βάθος μάλλον κοινωνικού περιεχομένου τραγούδια.»¹⁴ Κάτι το οποίο το επιβεβαιώνουν και άλλοι μελετητές και διαφαίνεται βέβαια και στα ίδια τα τραγούδια. Υπάρχουν, επομένως, ρεμπέτικα που το θέμα τους εντοπίζεται στη περιθωριακή ζωή των πόλεων. Αναφέρονται στα ναρκωτικά και πιο συγκεκριμένα στο χασίς, στην παρανομία και στη φυλακή. Άλλα, πάλι, είναι σκωπτικά και εκφράζουν την περιφρόνηση για την αστυνομία και τις αρχές και άλλα καυτηριάζουν την κοινωνία που προωθεί τον πλούτο. Συχνά είναι και αυτά της διαμαρτυρίας και της αγανάκτησης προς τις δικαστικές αρχές, προς τους δεσμοφύλακες ή ακόμη και προς τη γυναίκα για την κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο ρεμπέτης. Παράλληλα, κάποια ρεμπέτικα έχουν ως κεντρικό θέμα την ξενιτειά, τη φτώχεια, το «μπατιρλίκι» όπως αναφέρεται στα ρεμπέτικα ενώ άλλα τη γυναίκα: κάποια αναφέρονται στη πολυαγαπημένη με το ρόλο της συζύγου ή της ερωμένης και τα συγκεκριμένα τοποθετούνται στα ερωτικά τραγούδια, ενώ άλλα στη μάνα. Υπάρχουν επίσης, ρεμπέτικα που αναφέρονται στο χώρο που δημιουργήθηκαν όπως στους τεκέδες και στις ταβέρνες αλλά συναντιόνται

¹⁴ Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, σελ. 12.

και τα ναηλίδικα τραγούδια που εξυμνούν «παλικάριες» που έκαναν οι πιο θαρραλέοι από τους μάγκες.¹⁵

Η θεματολογία, όμως, του ρεμπέτικου άρχισε να διαφοροποιείται, καθώς εξελισσόταν και πλέον τα τραγούδια δεν απευθύνονταν μόνο στις περιθωριακές ομάδες αλλά στις υψηλότερες βαθμίδες της κοινωνίας. Το μόνο σίγουρο είναι ότι συνέχισαν να γράφονται ερωτικά ρεμπέτικα. Έτσι, τα ρεμπέτικα έγιναν τραγούδια της πόλης. Είχαν ως κεντρικό θέμα την εργατική τάξη και τον καθημερινό μόχθο καθώς αναφέρονταν σε ναυτικούς, ψαράδες, αμαξάδες, κλέφτες, μοδιστρούλες, νοσοκόμες, ζητιάνους ακόμα και σε φάμπρικες και σε εργαστήρια. Νέα ζητήματα που εμφανίζονται στα ρεμπέτικα είναι η αρρώστια, ο θάνατος, η πορνεία, τα βάσανα της ζωής και γενικά οι καημοί του ανθρώπου. Γράφονται ρεμπέτικα για εξωτικούς τόπους και εξωτικές γυναίκες καθώς και για το στρατό και για τον πόλεμο. Συχνά, επίσης, είναι τα μελαγχολικά, τα παραπονιάρικα και τα παραινετικά τραγούδια. Άλλα, αναφέρονται στα καφέ αμάν και στους μαχαλάδες. Με λίγα λόγια υπάρχουν τα ρεμπέτικα που αποτυπώνουν εικόνες από τη ζωή.

¹⁵ Οι πληροφορίες της παραγράφου όπως και τη ακολούθως αντλήθηκαν από το βιβλίο του Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι: συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, σελ. 62, από το βιβλίο της Κωνσταντινίδου, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, σελ. 52, 55, 57 & 59, από το βιβλίο του Πετρόπουλου, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, σελ. 21 και από το βιβλίο του Δαμιανάκου, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, σελ. 273-275.

2.2.2. ΣΤΙΧΟΙ

Σύμφωνα με τον Στάθη Δαμιανάκο οι μετρικοί τύποι που χρησιμοποιούνται στα ρεμπέτικα τραγούδια ανάλογα με τον αριθμό των συλλαβών και το μέτρο των στίχων είναι έντεκα συνολικά:

- i. Ιαμβικοί 7μ.
- ii. Ιαμβικοί 6μ.
- iii. Ιαμβικοί 5μ.
- iv. Ιαμβικοί 4μ.
- v. Τροχαϊκοί 8μ.
- vi. Τροχαϊκοί 7μ.
- vii. Τροχαϊκοί 6μ.
- viii. Τροχαϊκοί 5μ.
- ix. Τροχαϊκοί 4μ.
- x. Μικτοί Τύποι I
- xi. Μικτοί Τύποι II¹⁶

Στου Μικτούς Τύπους περιλαμβάνονται τα τραγούδια τα οποία παρουσιάζουν μετρική ανομοιογένεια είτε ως προς την αλληλοδιαδοχή ιαμβικών και τροχαϊκών στίχων είτε ως προς τη μετρική διαφοροποίηση του ρεφραίν.

Το ρεμπέτικο τραγούδι αποτελείται από τρεις τετράστιχες στροφές που ουσιαστικά είναι τρία δίστιχα. Μετά από διχοτόμηση των δίστιχων δημιουργήθηκαν τα τετράστιχα που έχουν πλεκτή ή ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία. Και με αυτό τον

¹⁶ Στάθης Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, (Αθήνα: Πλέθρον, c2001), σελ. 176-177.

τρόπο από τα ανομοιοκατάληκτα δίστιχα οδηγηθήκαμε στα ομοιοκατάληκτα τετράστιχα. Αρκετά δίστιχα ή τετράστιχα επαναλαμβάνονται μέσα στο τραγούδι επισημαίνοντας και ταυτόχρονα συγκεφαλαιώνοντας το βασικό νόημα του.¹⁷ Σε αντίθεση με τον Ηλία Πετρόπουλο η Μαρία Κωνσταντινίδου υποστηρίζει ότι το ρεμπέτικο είχε πάνω από πέντε στροφές και η κάθε στροφή αποτελούνταν από δύο στίχους. Μερικά τραγούδια είχαν πάνω από είκοσι στροφές και άλλα δεν τελείωναν ποτέ καθώς η μορφή τους εξαρτιόταν από τους οργανοπαίχτες οι οποίοι την άλλαζαν προσθέτοντας νέους στίχους και κατ' επέκταση καινούργιες στροφές.¹⁸

Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι στο ρεμπέτικο τραγούδι κυριαρχεί ο δεκαπεντασύλλαβος, ο χωρισμένος σε δύο ημιστίχια με δύο αυτοτελείς αλλά και αλληλοσυμπληρούμενες έννοιες.¹⁹ Μουσικοί τονισμοί, ωστόσο, διακόπτουν το φυσιολογικό σχέδιο τόνων και συχνά συλλαβές μακραίνουν ή εκθλίβονται ολοκληρωτικά. Επίσης, συχνή στα ρεμπέτικα αποτελεί και η χρήση τσακισμάτων, δηλαδή λέξεις και φράσεις επιφωνηματικές που είναι μετρικά άσχετες όπως παραδείγματος χάρη «Αμάν» ή «αχ αμάν.»²⁰ Παράλληλα, στα ρεμπέτικα χαρακτηριστικές αποτελούν οι επαναλήψεις ημιστιχίων καθώς και οι επαναλήψεις καταλήξεων.²¹

Αργότερα, έχουμε την εμφάνιση της επωδού ως ποιητική φόρμα του ρεμπέτικου τραγουδιού δηλαδή του ρεφραίν που το καθιέρωσε όπως λέγεται ο Βασίλης Τσιτσάνης. Η επωδός ορίζεται ως το έμμετρο τμήμα ποιητικής σύνθεσης που ακολουθεί τη στροφή και την αντιστροφή και επαναλαμβάνεται κατά τακτά

¹⁷ Βολιότης-Καπετανάκης, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 95.

¹⁸ Κωνσταντινίδου, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, σελ. 58.

¹⁹ Ηλίας Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια* (Αθήνα: Κέδρος, c1996), σελ. 37.

²⁰ Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 81.

²¹ Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, σελ. 37.

διαστήματα.²² Οι υπόλοιπες στροφές ονομάζονται από τους λαϊκούς συνθέτες κουπλέ.

Εν συνεχεία, αξίζει να επισημανθεί ότι στα ρεμπέτικα τραγούδια ο λόγος και η μελωδία είναι άρρηκτα συνδεδεμένα μεταξύ τους.²³ Όπως αναφέρει και ο Πετρόπουλος, ο ποιητικός και ο μουσικός ρυθμός είναι αλληλένδετοι.²⁴ Τέλος, άξιο σχολιασμού είναι η γλώσσα και ειδικότερα το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται στα συγκεκριμένα τραγούδια. Αποτελεί ένα χαμηλότερο γλωσσικό επίπεδο από τη δημοτική και είναι γνωστή ως αργκό.

²² Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 373.

²³ Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 218.

²⁴ Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, σελ. 37.

2.2.3. ΔΡΟΜΟΙ- ΚΛΙΜΑΚΕΣ

Ο «δρόμος» ορίζεται ως μουσική φόρμα, «ένα σύνολο από νότες που αποτελεί τη μουσική βάση, πάνω στο οποίο θα δημιουργηθεί ένα τραγούδι ή ένας μουσικός αυτοσχεδιασμός». Οι δρόμοι αποτελούν μουσικούς κανόνες και μουσικές δομές που ενώνουν τη μουσική έκφραση σε μια μεγάλη ενότητα, πολύ διαφορετική από τη δυτική μουσική ενότητα, από τον δυτικό μουσικό χώρο.

Γι αυτές τις μουσικές δομές χρησιμοποιείται μεταξύ:

- των Βυζαντινών ο όρος «ήχος»
- των Αράβων ο όρος «μακάμ»
- των Περσών ο όρος «περντέ»
- για τους Ινδούς ο όρος «ράγλας»
- για τους μουσικούς του ρεμπέτικου ο όρος «δρόμος» και ο όρος «μακάμ» που είναι ίδιος με τους Άραβες και τους Τούρκους.²⁵

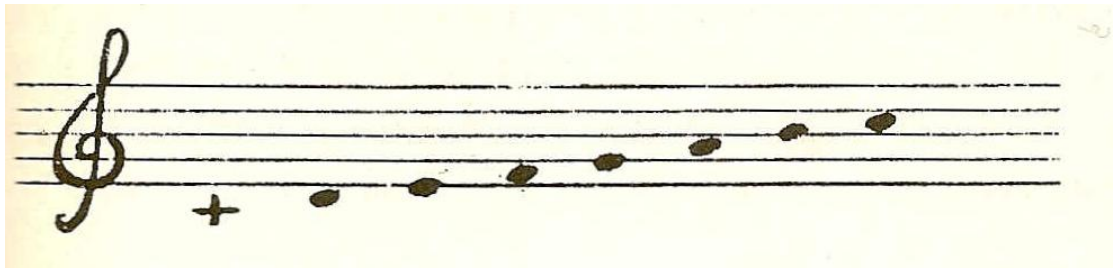
Επομένως, τα ρεμπέτικα χρησιμοποιούσαν «μουσικούς δρόμους» δηλαδή τροπικούς τύπους που γράφονται σε μορφή κλίμακας και ακολουθούν χαρακτηριστικές φράσεις και σχήματα κίνησης.²⁶

Οι «δρόμοι», «μακάμ» που χρησιμοποιήθηκαν είναι οι εξής:

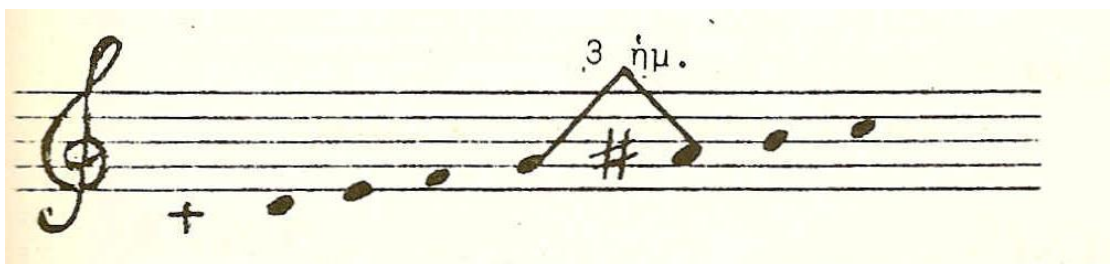
- Βασική: ίδια με διατονικό ματζόρε.

²⁵ Οι πληροφορίες που αφορούν τον ορισμό του δρόμου και τις μουσικές δομές προέρχονται από το βιβλίο της Κωνσταντινίδου, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, σελ. 43.

²⁶ Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 75.



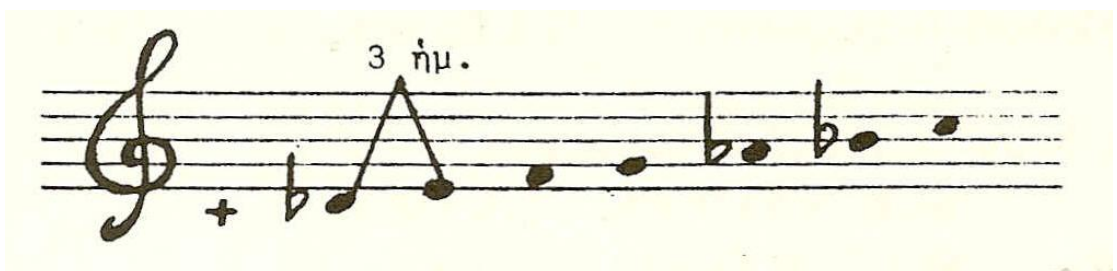
- Rast: που σημαίνει ίσος. Χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου δρόμου είναι ότι έχει αυξημένη την έκτη και δημιουργεί τριημιτόνιο ανάμεσα στην πέμπτη και στην έκτη.



- Husám: Αυτός ο δρόμος έχει αυξημένη τη δεύτερη δημιουργώντας την πρώτη και τη δεύτερη.



- Hejáz: Ο συγκεκριμένος δρόμος αποτελεί αντιγραφή της ανατολίτικης κλίμακας Hijaz και εμφανίζεται τριημιτόνιο ανάμεσα στη δεύτερη και στην τρίτη.



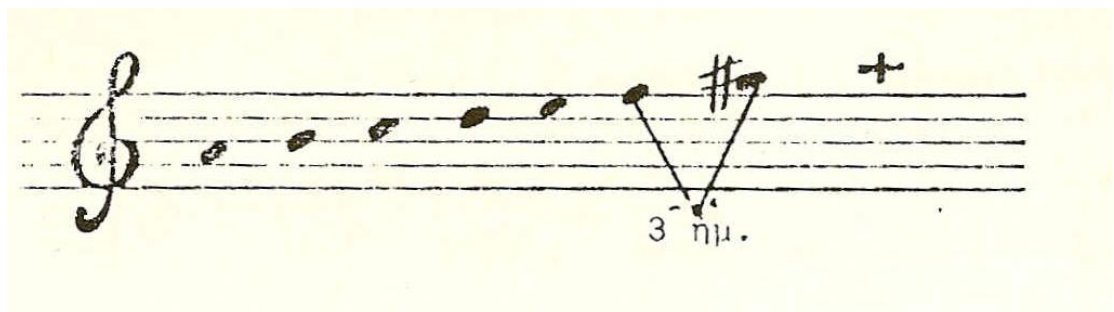
- Πειραιώτικος: Περιλαμβάνει δύο τριημιτόνια. Το πρώτο ανάμεσα στη δεύτερη και στην τρίτη και το δεύτερο ημιτόνιο ανάμεσα στην έκτη και στην έβδομη.



- Νιαβεντ: Αυτός ο δρόμος είναι ίδιος με το δυτικό μινόρε.



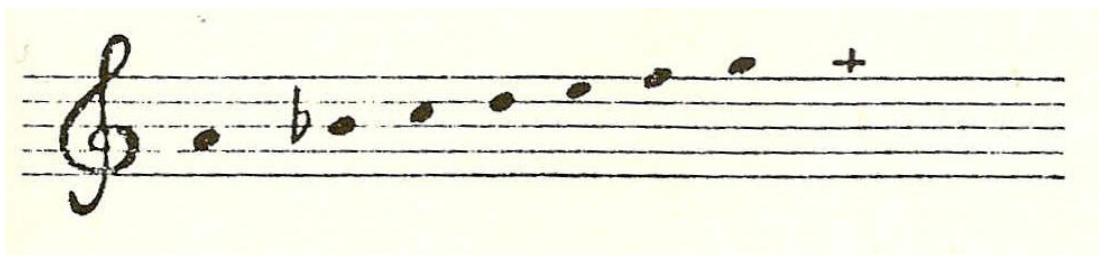
- Α' Αρμονικός: ο συγκεκριμένος δρόμος έχει αυξημένη την έβδομη με τριημιτόνιο ανάμεσα στην έκτη και στην έβδομη.



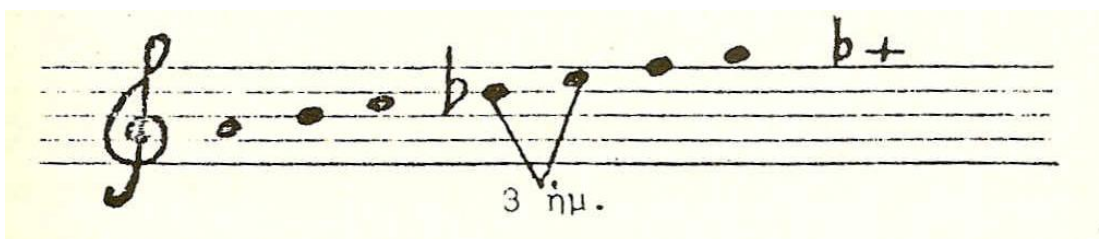
- Β' Αρμονικός ή δημοτικός: εμφανίζεται με αυξημένη την τέταρτη και την έβδομη με δύο τριημιτόνια ανάμεσα στη τρίτη και στην τέταρτη και ανάμεσα στην έκτη και στην έβδομη.



- Ussak: Ο συγκεκριμένος δρόμος στην τούρκικη γλώσσα σημαίνει «ερωτευμένοι». Χαρακτηριστικό του Ussak είναι η δεύτερη ελαττωμένη.



- Schabach: Φέρει ελαττωμένη την τέταρτη και την όγδοη και έχει και ένα τριημιτόνιο ανάμεσα στην τέταρτη και στην πέμπτη.



27

Όπως παρατηρείται στα παραπάνω διαγράμματα, ένας δρόμος αποτελείται από δύο τετράχορδα δηλαδή από τέσσερις νότες στο καθένα. Η πρώτη και η τελευταία νότα η οποία είναι η ίδια σε κάθε δρόμο ονομάζεται τονική. Χαρακτηριστικό στους δρόμους είναι οι έλξεις που εμφανίζονται δηλαδή τα μικρότερα διαστήματα του ημιτονίου.²⁸

Σε αυτό το σημείο πρέπει να τονιστεί ότι το ρεμπέτικο, συνήθως, αρχίζει με ένα ταξίμ η οποία έχει καθιερωθεί σε αυτά τα τραγούδια ως οργανική μουσική φόρμα, δηλαδή μια μουσική εισαγωγή η οποία παίζεται από μπουζούκι. Η λέξη ταξίμ είναι τουρκικής καταγωγής και σημαίνει διαχωρισμός.. Έτσι, ξεκινάει το άσμα και αφού μας έχει εισάγει στο δρόμο ή στο μακάμ πάνω στο οποίο θα δημιουργηθεί το κομμάτι εν συνέχεια μπαίνουν η φωνή ή φωνές και τα άλλα συνοδευτικά όργανα. Ο

²⁷ Οι παρούσες πληροφορίες για τους δρόμους αντλήθηκαν από το βιβλίο της Κωνσταντινίδου, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, σελ. 120-121.

²⁸ Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, σελ. 37.

αυτοσχεδιασμός του οργανοπαίχτη δεν έχει σημασία με ποιον τρόπο θα εξελιχθεί και πόσο θα διαρκέσει αλλά έχει σημασία να ακολουθήσει το δρόμο ή το μακάμ πάνω στο οποίο αυτοσχεδιάζει. Το ταξίμ χρησιμοποιείται επίσης και ως σύνδεσμος - πέρασμα από το ένα κομμάτι στο άλλο ή από τον ένα στίχο στον άλλο μέσα στο ίδιο τραγούδι ή και ως φινάλε του τραγουδιού.²⁹ Με βάση αυτόν το διαχωρισμό και σύμφωνα με τον Τούρκο μουσικολόγο G. Oransay υπάρχουν τρία ταξίμ:

- «Bas taksim» που αποτελεί το ταξίμ ανοίγματος – η εισαγωγή
- «Ara taksim» που αποτελεί το ταξίμ που περιέχεται ενδιάμεσα στο κομμάτι και λειτουργεί ως σύνδεσμο
- «Ulama taksim» το οποίο αποτελεί το ταξίμ κλεισίματος.³⁰

Με την πάροδο του χρόνου το ρεμπέτικο άρχισε να μεταβάλλεται και να δέχεται επιδράσεις από το δυτικοευρωπαϊκό στυλ μουσικής. Αρχισαν, λοιπόν, να χρησιμοποιούν «μελωδίες, λόγια και όργανα που τα έχουν υιοθετήσει από τη δύση. Εκείνη την εποχή «έγιναν δημοφιλής» ως όργανα η κιθάρα, το ακορντεόν και το πιάνο. Έτσι, καθώς πλέον χρησιμοποιούνταν ορχήστρες, οι ρεμπέτες ενορχήστρωναν τα τραγούδια τους με βάση τη δυτική αρμονία καθώς ήταν οικεία στο κοινό χρησιμοποιώντας συγχορδίες και πολλές φορές όχι με μεγάλη επιτυχία. Κατά συνέπεια, τα ρεμπέτικα τραγούδια σταμάτησαν να κινούνται στους δρόμους και άρχισαν να χρησιμοποιούν διατονικές μείζονες και ελάσσονες κλίμακες. Αξίζει να σημειωθεί ότι, γύρω στο 1950, ο Τσιτσάνης διατύπωσε το εξής: *«στα ρεμπέτικα υπάρχουν μόνο μείζονες και ελάσσονες κλίμακες»*. Δεν ήταν ακριβώς αλήθεια εφόσον

²⁹ Κωνσταντινίδου, Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου, σελ. 57-58.

³⁰ Παναγιώτης, Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών: κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο* (Αθήνα: Κατάρτι 2000-2003), Α' τόμος σελ. 430.

αρμονίες μείζονες και ελάσσονες εφαρμόζονταν στις ρεμπέτικες μελωδίες όπου και όταν ταίριαζαν και συχνά και όπου δεν ταίριαζαν.»³¹

Τέλος, στα ρεμπέτικα χαρακτηριστικά είναι και τα κουρδίσματα που χρησιμοποιούνται δημιουργώντας με αυτό τον τρόπο νέους δρόμους.

Χαρακτηριστικά κουρδίσματα:

- Ντουζένια: Είναι τούρκικος όρος. Εμφανίζονται τρεις ή τέσσερις παραλλαγές του βασικού κουρδίσματος που είναι ρε-λα-ρε.
- Καραντουζένι: Σημαίνει μαύρο κούρδισμα. Ο βασικός τύπος κουρδίσματος είναι σολ-λα-ρε οκτάβα.
- Ανοιχτό κούρδισμα: βασικός τύπος κουρδίσματος λα-μι-λα.
- Πειραιώτικο
- Αραμπιέν.³²

³¹ Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 74.

³² Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 75.

2.2.4. ΧΟΡΟΙ

Οι κυριότεροι χοροί του ρεμπέτικου τραγουδιού είναι τέσσερις:



Εικόνα 1. Μάγκας χορεύει ζεϊμπέκικο.

https://www.google.gr/search?q=%CE%84%CF%83%CE%B9%CF%86%CF%84%CE%B5%CF%84%CE%AD%CE%BB%CE%B9&rlz=1C1AFAB_enGR482GR482&espv=2&biw=1600&bih=766&site=webhp&source=Inms&tbn=isch&sa=X&ved=0CAcQ_AUoAWoVChMI1YXlwJq7xwIVi28UCh1zuwMz#tbn=isch&q=%CE%B6%CE%B5%CF%8A%CE%BC%CF%80%CE%AD%CE%BA%CE%B9%CE%BA%CE%BF+%CF%80%CE%B1%CE%BB%CE%B9%CE%B1&imgsrc=bMIOEtGGopqazM%3A

Ζεϊμπέκικος: σε ρυθμό 9/8. Ήταν πολεμικός χορός άγριος και χορεύονταν από τα ζεϊμπέκια ή ζεϊμπέκους ή ζεϊμπέκηδες όπως ονομάζονταν. Οι ζεϊμπέκοι ήταν μία φυλή πολεμιστών θρακικής καταγωγής. Τα ζεϊμπέκια δεν υπάκουαν στις τούρκικες αρχές και γι' αυτό οι τελευταίοι, για να τους έχουν κάτω από έναν ορισμένο έλεγχο, τους έδιναν μερικές εξουσίες, χρησιμοποιώντας τους ως βοηθητικό

σώμα της αστυνομίας. Το 1833, όμως, ο σουλτάνος προσπάθησε να τους αφοπλίσει· αυτοί επαναστάτησαν και τελικά ξεκληρίστηκαν.³³ Επικρατεί επίσης και μια ακόμη εκδοχή για την προέλευση του όρου ζεϊμπέκικος από το «Ζεϋς + μπέκος» που σημαίνει ψωμί στα φρυγικά. Σύμφωνα με τον μελετητή Δαμιανάκο Στάθη το ζεϊμπέκικο συγγενεύει με τον Αϊδίνικο σε ρυθμό επίσης 9/8 και με τον τούρκικο «zeybek» se 9/16.³⁴ Υπάρχουν διάφορα είδη ζεϊμπέκικου όπως γρήγορος αργός, πεταχτός αρκετά γρήγορος. Ένα είδος αποτελεί το τούρκικο ζεϊμπέκικο που ονομάζεται «ζεϊμπέκ-οζουνού». Ένα άλλο είδος είναι το κυπριακό ζεϊμπέκικο που χορεύεται από γυναίκες. Ωστόσο

³³ Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, σελ. 12.

³⁴ Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, σελ. 60.

για να χορευτεί αυτός ο χορός αρκούν, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Ηλίας Πετρόπουλος, τέσσερα τετραγωνικά μέτρα δάπεδο, το οποίο απαιτείται να είναι στερεό και επίπεδο. Σπάνια το ζεϊμπέκικο χορεύεται σε υπαίθριο χώρο, ειδικά σε χώμα. Ο συγκεκριμένος χορός αποτελεί έναν αυτοσχεδιασμό αλλά οι αυτοσχεδιασμοί έμπαιναν μέσα σ' ένα κανονικό προκαθορισμένο σχήμα. Οι μάγκες χόρευαν το βαρύ ζεϊμπέκικο (γιουρούκινο) σέρτικα και ακίνητα με συγκρατημένη αλλά ολοφάνερη συγκίνηση.³⁵ Ο κάθε χορευτής έχει τα δικά του βήματα, κινήσεις, φιγούρες, στροφές. Όμως, από το 1960 και μετά αλλάζει μορφή. Μετατρέπεται σε έναν ακροβατικό, επιδεικτικό χορό με εντυπωσιακές φιγούρες, πηδήματα και στριφογυρίσματα στον αέρα. Πλέον, ο ζεϊμπέκικος χορεύεται από φτιασιδωμένους ακροβάτες-χορευτές και αποτελεί ένα ακαταμάχητο θέαμα για το κοινό το οποίο αρέσκεται αποκλειστικά στο σπάσιμο πιάτων. Δυστυχώς, επειδή αποτελούσε έναν αυτοσχεδιασμό της στιγμής δεν υπάρχουν καταγεγραμμένες πηγές που τον να απεικονίζουν ως χορό. Ουσιαστικά, αποτυπώνεται στην κάμερα μετά τη μετατροπή του σε ακροβατικό χορό.³⁶



Εικόνα 2. Χορός χασάπικου από μάγκες. : <http://www.rebetiko.gr/showphoto.php?id=243>

Χασάπικος: σε ρυθμό 2/4.

Προέρχεται από ένα παλιό χορό των μακελάρηδων, των χασάπηδων του Βυζαντίου.³⁷

Ανήκει στην ίδια οικογένεια με τη ρουμάνικη chora, το

³⁵ Οι πληροφορίες της παραγράφου προέρχονται από συνένωση δύο βιβλίων. Προέρχονται από το βιβλίο του Πετρόπουλο, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, σελ. 38 και από το βιβλίο της Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 69.

³⁶ Βολιότης-Καπετανάκης, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 120.

³⁷ Βολιότης-Καπετανάκης, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 119-120.

σέρβικο και τον ρωσικό κοζάκικο.³⁸ Σε αντίθεση με το ζεϊμπέκικο που εξετάσαμε παραπάνω, ο χασάπικος έχει συγκεκριμένα βήματα. Αυτός ο χορός χωρίζεται σε δύο κατηγορίες: στο χασάπικο και στο χασαποσέρβικο. Ο χασαποσέρβικος είναι περίπου δύο φορές γρηγορότερος από το χασάπικο. Χορευόταν από δύο ή τρία άτομα, συνήθως άνδρες που ήταν πιασμένοι από τους ώμους και απουσιάζει η ύπαρξη κορυφαίου χορευτή. Είναι ένας πειθαρχημένος χορός και απαιτεί απόλυτη ακρίβεια. Περιλαμβάνει τέσσερα βήματα στο έδαφος και ένα πέμπτο στον αέρα.³⁹ Πλέον, ο χασάπικος δεν χορεύεται από δύο έως τρεις άνδρες αλλά από ομάδα χορευτών οι οποίοι προσφέρουν ένα θέαμα δεξιοτεχνικών κινήσεων. Για να προκαλέσουν τον εντυπωσιασμό του κοινού οι χορευτές άρχισαν να δοκιμάζουν καινούργιους τρόπους βημάτων και κινήσεων που χρειάζονταν αρκετή δεξιοτεχνία και εξάσκηση για να φτάσουν στο επιθυμητό αποτέλεσμα. Το ίδιο παρατηρείται και στο χασαποσέρβικο.⁴⁰

Τσιφτετέλι: σε ρυθμό 4/4. Είναι χορός με πολιτική καταγωγή και έχει κοινά

στοιχεία με τους

τσιγγάνικους χορούς.⁴¹

Οι μελετητές αναφέρουν

ως πιθανότερο τόπο

προέλευσής του

την αρχαία Ελλάδα,

καθώς υποστηρίζουν πώς πρόκειται για τον αρχαιοελληνικό χορό

του Αριστοφάνη, κόρδακα. Άλλοι προσπαθούν να τεκμηριώσουν την



Εικόνα 3. Χορός τσιφτετελίου.

https://www.google.gr/search?q=%CF%84%CF%83%CE%B9%CF%86%CF%84%CE%B5%CF%84%CE%AD%CE%BB%CE%B9&rlz=1C1AFAB_enGR482GR482&espn=2&biw=1600&bih=766&site=webhp&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0CAcQ_AUoAWoVChMI1YXlwJq7xwIVi28UCh1zuwMz#imgsrc=iclr1LZ0uthHsM%3A

³⁸ Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, σελ. 60.

³⁹ Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, σελ. 39.

⁴⁰ Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 69.

⁴¹ Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, σελ. 60.

καταγωγή του στην Κεντρική Ασία. Η ετυμολογία του πιθανότατα προέρχεται από το ότι παιζόταν κάποτε σε διπλή (τσιφτέ) χορδή (τέλι). Δηλαδή, οι παλιοί Έλληνες Μικρασιάτες και γενικά Ανατολίτες μουσικοί, τοποθετούσαν τις δύο ψηλότερες χορδές του βιολιού κοντά-κοντά και τις χόρδιζαν στην ίδια νότα με διαφορά οκτάβας (συνήθως ρε'-ρε'') ώστε η μελωδία να παίζεται με οκτάβες και να ηχεί ενισχυμένη («Tsifte-Teli»). Για να χορευτεί το τσιφτετέλι απαιτεί το λίκνισμα ολόκληρου του σώματος. Ιδιαίτερα απαιτεί κεφάλτο σείσιμο του στήθους και κάποιον αισθησιασμό στις κινήσεις της μέσης και των γοφών. Σήμερα χορεύεται από γυναίκες ανεβασμένες σε τραπέζια γεμάτα σπασμένα πιάτα ώστε να μην έχει χώρο για πολλές κινήσεις παρά μόνο να λικνίζει το κορμί της που είναι και το ζητούμενο.

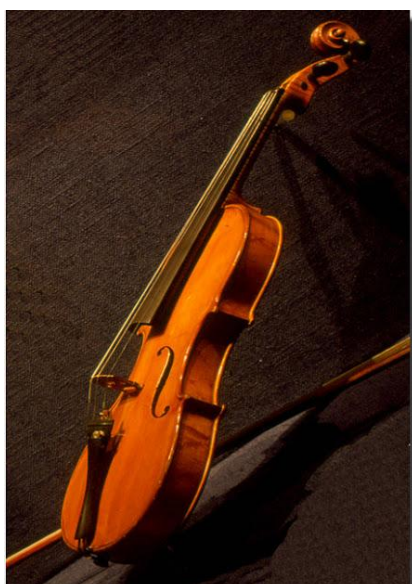
- **Καρσιλαμάς:** σε ρυθμό 9/8. Μπορεί να έχει τον ίδιο ρυθμό με το ζεϊμπέκικο αλλά είναι πιο γρήγορος. Η καταγωγή του εντοπίζεται στα παράλια της Μικράς Ασίας. Προέρχεται από την τούρκικη λέξη «καρσί» που σημαίνει αντίκρυ και είναι αντικριστός χορός δηλαδή οι χορευτές χορεύουν ο ένας απέναντι από τον άλλο. Ανήκει στην οικογένεια του khoron που συναντάμε ως και τα ανατολικά παράλια της Μαύρης θάλασσας.⁴²

⁴² Άλκης Ράφτης, *Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού χορού*, εκδόσεις θέατρο ελληνικών χορών Δώρα Στράτου.

2.2.5. ΜΟΥΣΙΚΑ ΟΡΓΑΝΑ

Οι βιβλιογραφικές πηγές παρέχουν πληροφορίες για τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούσαν στα ρεμπέτικα τραγούδια. Αυτές οι πληροφορίες επιβεβαιώνονται από το εικονογραφικό υλικό. Όσο αναφορά την ταξινόμηση των μουσικών οργάνων που έχει απασχολήσει κατά καιρούς διάφορους μουσικολόγους, θα λάβουμε υπόψη μας την σύγχρονη οργανολογική κατάταξη του Erich von Hornbostel και του C. Sachs που πραγματοποιήθηκε κατά τα μέσα του 20^{ου} αιώνα. Σύμφωνα με αυτό το σύστημα ταξινόμησης τα όργανα διαιρούνται σε τέσσερις κατηγορίες: τα χορδόφωνα ή έγχορδα, τα αερόφωνα ή πνευστά, τα ιδιόφωνα και τα μεμβρανόφωνα. Παλαιότερα οι δύο τελευταίες κατηγορίες ορίζονταν γενικά ως κρουστά όργανα.

Έγχορδα ή πνευστά:



Εικόνα 4. Βιολί. Φυλάσσεται στο Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων Ανωγειανάκη-Κέντρο Εθνομουσικολογίας. http://history-pages.blogspot.gr/2012/04/blog-post_14.html

- **Βιολί:** αποτελεί λαϊκό όργανο. Δε χρησιμοποιεί το «αλά φράγκα» ή το «ψηλό ντουζένι» σολ-ρε-λα-μι ως κούρδισμα που είναι το ευρωπαϊκό αλλά χρησιμοποιεί το «αλά τούρκα» ή σε «χαμηλό ντουζένι» σολ-ρε-λα-ρε καθώς ο οργανοπαίχτης δεν χρησιμοποιεί το πέμπτο δάχτυλο αλλά τα υπόλοιπα και με αυτό τον τρόπο παίζει πιο εύκολα τα διαστήματα της φυσικής κλίμακας, τις έλξεις και τα μικροδιαστήματα, τα γκλισάντι, και γενικά τα μελωδικά στολίδια.

Το βιολί τοποθετείται στον αριστερό ώμο, πιέζεται από το αριστερό μέρος του σαγονιού και κρατιέται από τον καρπό του αριστερού χεριού. Το βιολί

εμφανίζεται και με άλλες ονομασίες όπως «διολί», «διολιά», «βιολάριν», «βιολούδιν», «βικιολί».⁴³ Χρησιμοποιείται κυρίως στη συμφωνική ορχήστρα ένα ή δύο βιολιά. Το βιολί παίζει τη μελωδία και βοηθά-στηρίζει το τραγουδιστή. Θα μπορούσε να το αντικαταστήσει μαντολίνο ή μαντόλα.



Εικόνα 5. Κιθάρα. Φυλάσσεται στο Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων Ανωγειανάκη-Κέντρο Εθνομουσικολογίας. http://history-pages.blogspot.gr/2012/04/blog-post_14.html

- **Μαντολίνο:** ένα έγχορδο νυκτό όργανο. Κατάγεται από την Βόρεια Ιταλία και δημιουργήθηκε το 17^ο αιώνα. Χρησιμοποιήθηκε σε κομπανίες που έπαιζαν ρεμπέτικα τραγούδια. Εκτός από το μαντολίνο κάποιοι μελετητές υποστηρίζουν ότι χρησιμοποιούνταν και η μαντόλα. Τα δύο αυτά όργανα

• **Κιθάρα:** Οφείλει το όνομά του στον αρχαιοελληνικό όργανο κιθάρα που ανήκει στην οικογένεια της λύρας. Αποτελείται από έξι χορδές και χρησιμοποιείται ως συνοδευτικό όργανο στα ρεμπέτικα καθώς κρατάει το ρυθμό. Μετά το Β' Παγκόσμιο πόλεμο αντικαθιστά το λαούτο.⁴⁴



Εικόνα 6. Μαντολίνα. Φυλάσσονται στο Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων Ανωγειανάκη-Κέντρο Εθνομουσικολογίας. http://history-pages.blogspot.gr/2012/04/blog-post_14.html

⁴³ Φοίβος Ανωγειάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα* (Αθήνα: Μέλισσα, 1991), σελ. 275.

⁴⁴ Ανωγειάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, σελ. 256.

κατασκευάζονταν από τους ίδιους που επιμελούνταν την κατασκευή των λαουτοειδών οργάνων. Πλέον, δεν κατασκευάζονται μαντόλες ενώ σπάνια είναι και η κατασκευή μαντολίνων.⁴⁵

Λαούτο: Έχει αχλαδόσχημο ηχείο και μακρύ χέρι με μπερντέδες σπασμένο στο πάνω



Εικόνα 7. Λαούτα. Φυλάσσονται στο Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων Ανωγειανάκη-Κέντρο Εθνομουσικολογίας. http://history-pages.blogspot.gr/2012/04/blog-post_14.html

μέρος και αποτελείται από τέσσερις χορδές· παίζεται με πένα. Παλαιότερα, κατασκευάζονταν σε τρία μεγέθη ενώ τώρα έχει επικρατήσει το μεσαίο. Οι διάφοροι τύποι μεγέθους λαούτου οφείλονται στη σωματότυπο του εκτελεστή. Άλλες

⁴⁵ Ανωγειάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, σελ. 256.

ονομασίες για το συγκεκριμένο όργανο είναι λαβούτο ή λαγούτο.⁴⁶ Ο λαουτιέρης παίζει το όργανο είτε καθιστός ακουμπώντας το ηχείο στο στήθος και στο πόδι του είτε όρθιος κρεμώντας το όργανο από το λαιμό του χρησιμοποιώντας παράλληλα πένα. Το λαούτο θεωρείται όργανο ρυθμικής και αρμονικής συνοδείας.⁴⁷

- **Ούτι:** όπως το λαούτο έτσι και το ούτι έχει αχλαδόσημο ηχείο, κοντό και φαρδύ χέρι χωρίς μπερντέδες και κεφαλή που σχηματίζει ορθή γωνία· παίζεται



Εικόνα 8. Ούτι. Φυλάσσονται στο Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων Ανωγειανάκη-Κέντρο Εθνομουσικολογίας. http://history-pages.blogspot.gr/2012/04/blog-post_14.html

με πένα που είναι κατασκευασμένη από κέρατο βοδιού ή φύλλο κερασιάς. Παλαιότερα, είχε δύο χορδές ενώ σήμερα πέντε διπλές. Το μέγεθος του διαφέρει από τόπο σε τόπο ενώ η καταγωγή του εντοπίζεται με την ονομασία «μπαρμπάτ». Το ούτι θεωρείται σολιστικό όργανο, ιδανικό για ταξίμια δηλαδή αυτοσχεδιασμούς και

συνοδεία τραγουδιού.⁴⁸

⁴⁶ Ανωγειάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, σελ. 210.

⁴⁷ Ανωγειάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, σελ. 235.

⁴⁸ Ανωγειάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, σελ. 255.

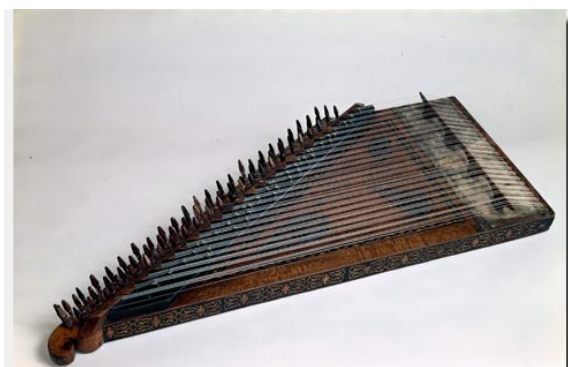
- **Σαντούρι:** είναι πολυφωνικό όργανο. Έχει σχήμα ισοσκελές τραπεζίου, μεταλλικές χορδές κατά μήκος των δύο παράλληλων πλευρών του και με παίζεται με τις μπαγκέτες, λεπτά ραβδάκια τυλιγμένα είτε με βαμβάκι είτε με



Εικόνα 9. Σαντούρι. Φυλάσσεται στο Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων Ανωγειανάκη-Κέντρο Εθνομουσικολογίας. http://history-pages.blogspot.gr/2012/04/blog-post_14.html

δέρμα. Κατασκευάζεται σε διάφορα μεγέθη και από διαφορετικά ξύλα.⁴⁹ Αυτό το όργανο παίζει τη μελωδία του τραγουδιού, τα μελωδικά στολίδια και τους αμανέδες.⁵⁰ Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι στις κομπανίες χρησιμοποιούσαν ένα μεγάλο σαντούρι, το τσίμπαλο το οποίο είναι μόνιμα στημένο σε τέσσερα πόδια.

- **Κανονάκι:** Ονομάζεται αλλιώς κανόνι ή ψαλτήριο και η ετυμολογία του εντοπίζεται στην αραβική προελεύσεως λέξη «qanun» ή «qanoun». Έχει



Εικόνα 10. Φυλάσσεται στο Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων Ανωγειανάκη-Κέντρο Εθνομουσικολογίας. http://history-pages.blogspot.gr/2012/04/blog-post_14.html

⁴⁹ Ανωγειάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, σελ. 295.

⁵⁰ Λιάτσος, *Οι πρόσφυγες της Μικρασίας και το ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 36.

σχήμα τραπεζίου και οι χορδές είναι παράλληλες των δύο πλευρών ενώ στην αριστερή πλευρά χαρακτηριστικά είναι τα μανταλάκια δηλαδή κινητοί καβαλάρηδες που με το ανεβοκατέβασμά τους υψώνουν ή χαμηλώνουν αντίστοιχα το ύψος των διάφορων φθόγγων κατά ένα τέταρτο του τόνου. Τοποθετείται πάνω στα πόδια του εκτελεστή και παίζεται με δύο πένες ή νύχια από χελωνόστρακο ή κέρατο βοδιού ή πλέον από πλαστικό υλικό που τοποθετούνται στους δείκτες των χεριών με δύο μεταλλινες δαχτυλήθρες. Η χρήση του στο ρεμπέτικο τραγούδι είναι παρόμοια με αυτή του σαντουριού.⁵¹

- **Λύρα:** Πιο συγκεκριμένα χρησιμοποιήθηκε ως όργανο των σμυρνέικων και των ρεμπέτικων τραγουδιών η πολιτική λύρα. Έχει τούρκικη προέλευση με



Εικόνα 11. Αχλαδόσχημη λύρα. Φυλάσσεται στο Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων Ανωγειανάκη-Κέντρο Εθνομουσικολογίας. http://history-pages.blogspot.gr/2012/04/blog-post_14.html

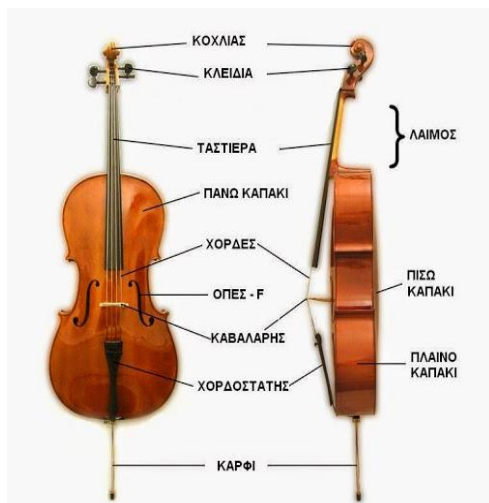
όνομα «klasik kemence» δηλαδή κλασικός κεμετζές ή «Armundi kemence», αχλαδόσχημος κεμεντζές. Το όνομα αυτό μαρτυράει την ανατομία της λύρας καθώς είναι ένα όργανο με αχλαδόσχημο ηχείο και κοντό χέρι χωρίς μπερντέδες και τρεις μονές χορδές που παίζεται με δοξάρι.

Κατασκευάζεται από διάφορα είδη ξύλου και η κατασκευή του

προσαρμόζεται στη σωματική διάπλαση του εκτελεστή. Ο εκτελεστής παίζει τη λύρα είτε καθιστός τοποθετώντας την πάνω στον αριστερό μηρό ή ανάμεσα

⁵¹ Ανωγειάκης, ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα, σελ. 293-294.

στα δύο πόδια του και κρατώντας την όρθια ή γερμένη προς τα πλάγια ή προς τα εμπρός ή προς τα πίσω, είτε όρθιος ακουμπώντας την στο στήθος του. Κουρδίζοταν αλά τούρκα.⁵²



Εικόνα 12. Βιολοντσέλο.

<http://www.pmglp.org/index.php/el/sxoleio/kin/epimorfosi/162-papaJim?showall=1&limitstart=>

- **Βιολοντσέλο ή η μπάσα**

βιόλα: ανήκει στην οικογένεια του βιολιού και παίζεται όπως και το βιολί με δοξάρι. Ο βιολονίστας είναι καθιστός και τοποθετεί το όργανο ανάμεσα στα πόδια του. Εμφανίζεται

ως συνοδευτικό όργανο στα ρεμπέτικα και χρησιμοποιείται ως

μπάσο για να ντουμπλάρει τη μελωδία ή για να κρατήσει το ρυθμό. Στη θέση αυτού του οργάνου χρησιμοποιήθηκε η κιθάρα και το κοντραμπάσο.⁵³

- **Ταμπουράς:** Θεωρείται απόγονος του αρχαιοελληνικού οργάνου πανδούρα ή



Εικόνα 13. Ταμπουράς.

<http://www.rebetiko.gr/showphoto.php?id=208>

αλλιώς όπως ονομάζεται τρίχορδον. Είναι νυκτό όργανο με αχλαδόσχημο ηχείο και μακρύ λεπτό λαιμό. Παίζεται με πένα και παλαιότερα με τα δάχτυλα. Το όργανο αυτό

εμφανίζεται και με άλλες ονομασίες όπως «ταμπούρι», «ταμπούρο»,

«τάμπουρα», «ταμπράς», «τσαμπουράς». Υπάρχουν διάφορα είδη

⁵² Ανωγειάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, σελ. 256.

⁵³ Λιάτσος, *Οι πρόσφυγες της Μικρασίας και το ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 36.

ταμπουράδων ανάλογα με το μέγεθος, το κούρδισμα και τον αριθμό των χορδών. Μερικά από τα είδη είναι τα εξής: σάζι, γιογκάρι, μπουλγκαρί, κίτελι, καβόντο, τζιβούρι, καραντουζένι και το γνωστό μπουζούκι και μπαγλαμάς.⁵⁴



Εικόνα 14. Ταμπουράς.

<http://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=News&file=article&id=4069>

⁵⁴ Ανωγειάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, σελ. 207-208.

- **Μπουζούκι:** το βασικότερο όργανο του ρεμπέτικου τραγουδιού καθώς από τη φύση του είναι ένα μουσικό όργανο με λεπτό ήχο, κατάλληλο να συνοδεύει



Εικόνα 15. Μπουζούκι. <http://www.ogdoo.gr/epikairoti/mousika-nea/diimerida-gia-to-mpouzoyki-sto-idryma-m>

σόλο τραγούδι και χορούς του τύπου ζεϊμπέκικου και

χασάπικου.⁵⁵ Ανήκει

στην οικογένεια του λαούτου με μακρύ λαιμό και αποτελείται από ένα ξύλινο αχλαδόσχημο ηχείο και ένα μπράτσο μήκους 60-70 πόντους.⁵⁶ Κατά μήκος του λαιμού και κάθετα, υπάρχουν λεπτά μεταλλικά ελάσματα που λέγονται τάστα. Αποτελείται, επίσης, από τρία ζεύγη χορδών κουρδισμένες σε ρε-λα-ρε. Άλλο κούρδισμα όχι και τόσο διαδεδομένο είναι: σολ, λα, ρε οκτάβα όπως



Εικόνα 15. Πανδούρα. Holst-Warhard, Δρόμος για το ρεμπέτικο, σελ. 197.

και λα, μι, λα οκτάβα. Παλιότερα κουρδίζονταν σε ντουζένια ανάλογα με τον δρόμο του εκτελούμενου τραγουδιού. Παίζεται με πένα, την οποία την

έφτιαχναν από κόκκαλο κεράτου ή από

φλούδα κερασιάς ή αντί για πένα κάποιες φορές χρησιμοποιούσαν και φτερό κότας.⁵⁷ Το συναντάμε ως όργανο στην Ανατολική Μεσόγειο, στην εποχή των Αρχαίων Ελλήνων και του Βυζαντίου και συνεχίζει να χρησιμοποιείται ως τις μέρες μας. Στην Αρχαία το συναντάμε με την ονομασία «πανδουρίς», «πανδούρα» ή «τρίχορδον», στη βυζαντινή εποχή ως ταμπουράς και με την

⁵⁵ Holst-Warhard, Δρόμος για το ρεμπέτικο, σελ. 194.

⁵⁶ Πετρόπουλος, Ρεμπέτικα τραγούδια, σελ. 23.

⁵⁷ Δαμιανάκος, Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου, σελ. 56.

τούρκικη ονομασία το συναντάμε ως «μπουζούκ».⁵⁸ Ρίζες του εντοπίζονται, παράλληλα, στους αρχαίους προελληνικούς πολιτισμούς όπως Αίγυπτο, Κίνα



Εικόνα 16. Πρόγονος του μπουζουκιού στην Αίγυπτο. Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 196.

και Ινδία. Πιο συγκεκριμένα, στην Αίγυπτο το συναντά από τη 2^η χιλιετηρίδα π.Χ. όπως και στην Ασσυρία.⁵⁹ Ωστόσο, μαρτυρίες

μπουζουκιού στον ελλαδικό χώρο παρουσιάζονται μέσα από τα

λογοτεχνικές και εικαστικές πηγές. Πιο συγκεκριμένα, οι αγωνιστές του 1821, ο Μακρυγιάννης και ο Γκούρας παρουσιάζονται να παίζουν ταμπουρά και μπουζούκι και ο Βαυαρός φον Ες ζωγραφίζει τον Κολοκοτρώνη να ξεκουράζεται ακούγοντας κάποιο από τα παλικάρια του να παίζει ένα είδος ταμπουρά - μπουζουκιού.⁶⁰ Επίσης, πρέπει να αναφερθεί ότι εκείνη την εποχή υπήρχαν διαφορετικοί τύποι μπουζουκιού, καθώς πολλά όργανα ήταν αυτοσχέδια, φτιαγμένα από ερασιτέχνες. Έτσι, ανάλογα με το μέγεθος, το σχήμα, τον αριθμό των χορδών, του κουρδίσματος έχουμε διάφορους τύπους μπουζουκιού όπως μπουζουκάκι, μπουζουκομάνα, μπαγλαμά, τζουρά, σάζι, γόνατο κ.α.⁶¹ Αυτά τα όργανα τα έπαιρναν μαζί τους και στη φυλακή. Όταν δεν τα είχαν μαζί τους ή τους τα έσπαγαν, έφτιαχναν αυτοσχέδια μέσα στη φυλακή. Χρησιμοποιούσαν κομμάτια ξύλο τα οποία τα επεξεργάζονταν και τα έκαναν σκαφτά. Αυτά τα έβρισκαν, συνήθως, στην κουζίνα της φυλακής και για χορδές χρησιμοποιούσαν σύρμα από κομμάτια καλώδιο.⁶² Το 1950 και

⁵⁸ Κωνσταντινίδου, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, σελ. 55.

⁵⁹ Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 196.

⁶⁰ Βολιότης-Καπετανάκης, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 109-110.

⁶¹ Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, σελ. 23.

⁶² Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 55.

μετά παρατηρείται εξέλιξη του μπουζουκιού καθώς ο Χιώτης πρόσθεσε μία τέταρτη χορδή στο μπουζούκι. Αυτό το έκανε «για να μπορεί να παίζει γρηγορότερα και να βγάζει από το όργανο ολόκληρα ακομπανιαμένα. Έτσι, άρχισαν και οι υπόλοιποι μουσικοί να χρησιμοποιούν αυτό το είδος μπουζούκι με αποτέλεσμα να μην χρησιμοποιείται πλέον, το τρίχορδο μπουζούκι. Αργότερα, προστέθηκε και η ενίσχυση του μπουζουκιού με ηλεκτρισμό.⁶³ Έτσι, το τρίχορδο ή το διπλόχορδο μπουζούκι εκτοπίζεται από το τετράχορδο ηλεκτρικό μπουζούκι. Στις μέρες μας δεν χρησιμοποιείται παρά μόνο για να παίζει ρεμπέτικα ή λαϊκά της παλιάς εποχής αλλά και διάφορα άλλα τραγούδια.⁶⁴



Εικόνα 17. Μπαγλαμάδες.
Φυλάσσονται στο Μουσείο
Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών
Οργάνων Ανωγειανάκη-Κέντρο
Εθνομουσικολογίας.
[http://history-
pages.blogspot.gr/2012/04/blog-
post_14.html](http://history-pages.blogspot.gr/2012/04/blog-post_14.html)

αρχαιοελληνικής πανδούρας.
Έχει αχλαδόσχημο ηχείο,
μικρότερο λαιμό από το
μπουζούκι και αποτελείται από

- **Μπαγλαμάς:** Οι Τούρκοι το χρησιμοποιούν για να χαρακτηρίζουν το μεγάλο σαζ ενώ οι Έλληνες ένα μικρό όργανο, το μπαγλαμαδάκι. Η καταγωγή της λέξης εντοπίζεται από το τούρκικο «balgama». Ωστόσο, και αυτό όπως και ο ταμπουράς αποτελεί μετεξέλιξη της



Εικόνα 18. Μπαγλαμαδάκι.
<https://fronik.files.wordpress.com/2008/05/ce9ccea0ce91ce93ce9bce91ce9cce91cea3-1995-0224.jpg>

⁶³ Holst-Warhard, Δρόμος για το ρεμπέτικο τραγούδι, σελ. 69. ?

⁶⁴ Λιάτσος, Οι πρόσφυγες τη Μικρασίας και το ρεμπέτικο τραγούδι, σελ. 34.

τρεις διπλές χορδές. Ο ήχος του είναι οξύς και κουρδίζεται μια οκτάβα ψηλότερα από το μπουζούκι. Οι μικρές του διαστάσεις του επέτρεπαν να συνεχίσει να παίζεται και μέσα στις φυλακές και στη δικτατορία αφού μπορούσαν να το κρύψουν οι εκτελεστές του.



Εικόνα 19. Ο Παπαϊωάννου παίζει μπαγλαμαδάκι.

https://www.google.gr/search?q=%CE%BC%CF%80%CE%B1%CE%B3%CE%BB%CE%B1%CE%BC%CE%B1%CE%B4%CE%B1%CE%BA%CE%B9&biw=1600&bih=766&es_sm=93&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CB4QsARqFQoTCIH0ovelu8cFcGJGgodjvwGrq#tbm=isch&q=%CE%BC%CF%80%CE%B1%CE%B3%CE%BB%CE%B1%CE%BC%CE%B1%CE%B4%CE%B1%CE%BA%CE%B9+%CF%83%CF%84%CE%BF+%CF%81%CE%B5%CE%BC%CF%80%CE%AD%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%BF&imgsrc=c-0sS1qWYARmtM%3A

Πνευστά ή αερόφωνα:



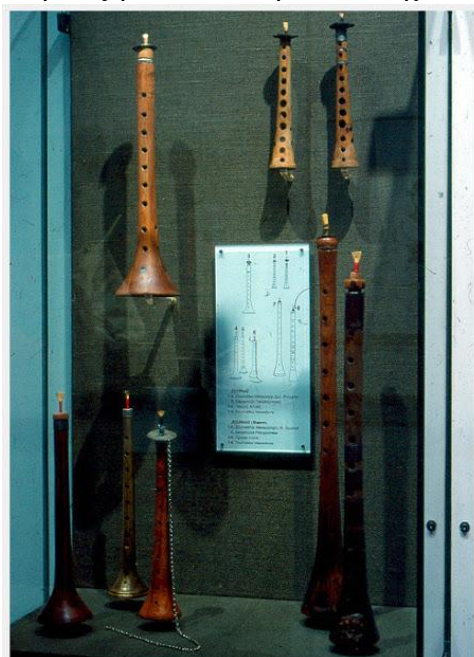
Εικόνα 20. Κλαρίνο. Φυλάσσεται στο Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων Ανωγειανάκη-Κέντρο Εθνομουσικολογίας. http://history-pages.blogspot.gr/2012/04/blog-post_14.html

ρίζα της τη λέξη «surnay» που είναι πέρσικης καταγωγής. Υποστηρίζεται, ωστόσο, ότι η προέλευση του τοποθετείται στους αρχαιοελληνικούς χρόνους, καθώς θεωρείται το συγκεκριμένο όργανο απόγονος του αυλού. Άλλες ονομασίες είναι καραμούζα ή πίπιζα. Ανήκει στην κατηγορία οργάνων με διπλό γλωσσίδι και κατασκευάζεται από διάφορα ξύλα και σε διάφορα μεγέθη.

Ο ζουρνατζής όταν παίζει εμπλουτίζει τη μελωδία με τρίλιες, αποτζιατούρες και άλλα στολίδια. Χαρακτηριστικά είναι και τα γκλισάντα τα οποία τα σχηματίζει

- **Κλαρίνο:** εμφανίστηκε στην Ελλάδα το 1835 μεταφερόμενο από τους Τουρκόγυρφτους. Μαζί με το βιολί, το λαγούτο και το σαντούρι σχηματίζουν μία κομπανία. Τα κλαρίνα που χρησιμοποιούν σήμερα οι λαϊκοί οργανοπαίχτες είναι σε ντο, αλλά τότε χρησιμοποιούσαν κλαρίνα σε μι μπεμόλ ή σε σι μπεμόλ.⁶⁵

- **Ζουρνάς:** Προέρχεται από την τούρκικη λέξη «zurna» η οποία έχει τη



Εικόνα 21. Ζουρνάδες. Φυλάσσονται στο Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων Ανωγειανάκη-Κέντρο Εθνομουσικολογίας. http://history-pages.blogspot.gr/2012/04/blog-post_14.html

⁶⁵ Ανωγειάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, σελ. 199.

περνώντας το χέρι του απ' όλες τις τρύπες του οργάνου. Συνδυάζεται συνήθως με το νταούλι.⁶⁶ (σελ.162-166)

- **Φλογέρα:** ανήκει στην κατηγορία οργάνων τύπου φλάουτου. Πιο συγκεκριμένα αποτελείται από ένα μακρόστενο κοίλο κύλινδρο που είναι ανοιχτός και στα δύο



Εικόνα 22. Φλογέρες. Φυλάσσονται στο Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων Ανωγειανάκη-Κέντρο Εθνομουσικολογίας. http://history-pages.blogspot.gr/2012/04/blog-post_14.html

αποτελείται από ένα μακρόστενο κοίλο κύλινδρο που είναι ανοιχτός και στα δύο του άκρα.

Κατασκευάζεται από διάφορα υλικά όπως καλάμι, ξύλο, κόκκαλο κ.α. και σε διάφορα μεγέθη.

Εμφανίζεται με διάφορες ονομασίες όπως «φιόρα», «φράουρο»,

«τζουρλάς», «τζαμάρα», «τζουράς», «καβάλι», «νάι» ή «νέι» κ.α. Παίζεται μαζί με άλλα όργανα κυρίως όμως με το βιολί και το λαγούτο.⁶⁷

⁶⁶ Ανωγειάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, σελ. 162-166.

⁶⁷ Ανωγειάκης, *ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, σελ. 147-149.

Κρουστά:

Ιδιόφωνα:

- **Ζίλια:** είναι μικρά μεταλλικά κύμβαλα, τα οποία είναι στην ουσία δύο στρόγγυλοι κοίλοι δίσκοι είτε σιδερένιοι είτε μπρούτζινοι. Ο κάθε δίσκος στο



Εικόνα 23. Ζίλια. : <http://www.instruments-museum.gr/details2.php?lang=1&wh=1&the1id=&the2id=3&the3id=5&theid=26&open1=&open2=3&open3=5&theid=278&theq=>

κέντρο του έχει μια τρύπα από πού περνιέται ένας σπάγκος και από αυτό τον σπάγκο κρατιούνται τα ζίλια στα χέρια. Κατασκευάζονται διάφορα μεγέθη αλλά αυτό που συμβάλει στον ήχο είναι τα υλικά που χρησιμοποιούνται για την κατασκευή. Ο ήχος τους, όμως, δεν εξαρτάται μόνο από τον τρόπο κατασκευής αλλά από τον τρόπο που παίζονται. Θεωρούνται συνοδευτικό ρυθμικό όργανο και η καταγωγή τους εντοπίζεται στην ανατολή. Τα χρησιμοποιούσαν οι χορεύτριες και τραγουδίστριες στα καφέ-αμάν και τοποθετώντας τα στα δάχτυλα και των δύο χεριών και πιο συγκεκριμένα το

ένα στον αντίχειρα και το άλλο στο μέσο κρατούσαν το ρυθμό δίνοντας με το δεξί χέρι τους ισχυρούς χρόνους ενώ με το αριστερό τους αδύνατους χτύπους. Άλλες ονομασίες που χρησιμοποιούνται για αυτό το όργανο είναι «τσίγκλες», «σαχάνια» ή «σαχανάκια».⁶⁸

- **Κουτάλια:** είναι κατασκευασμένα από ξύλο. Χρησιμοποιούνται για να



Εικόνα 24. Κουτάλια. : <http://www.instruments-museum.gr/details2.php?lang=1&wh=1&the1id=&the2id=3&the3id=5&theid=26&open1=&open2=3&open3=5&theid=278&theq=>

συνοδεύσουν τους χορούς της Μικράς Ασίας. Παίζονται από τους χορευτές κυρίως τις γυναίκες τοποθετώντας τα στα δάχτυλα και των δύο χεριών. Στο κάθε χέρι τοποθετούνται δύο κουτάλια με το κοίλο μέρος να είναι προς τα έξω, έτσι ώστε να αλληλοχτυπούνται

όταν ανοιγοκλείνουν τα δάχτυλα. Όπως και στα ζίλια έτσι και στα κουτάλια το δεξί χέρι χτυπάει τους ισχυρούς

χρόνους ενώ το αριστερό τους αδύνατους. Συνήθως, παίζονται με ντέφι ή με άλλα μελωδικά όργανα όπως ταμπουρά, ούτι, λύρα κ.α.

- **Ποτηράκια:** αυτοσχέδιο συνοδευτικό ρυθμικό όργανο. Πιο συγκεκριμένα, είναι δύο χοντρά ποτήρια κρασιού ή ούζου που τοποθετούνται στο κάθε χέρι και ανοιγοκλείνοντας τα δάχτυλα κρούονται και κρατούν με αυτό τον τρόπο το ρυθμό. Το δεξί χέρι, όπως στα παραπάνω ιδιόφωνα όργανα δίνει τους ισχυρούς χρόνους ενώ το αριστερό τους ασθενείς. Συνοδεύουν το τραγούδι όταν δεν υπάρχουν άλλα όργανα, αλλά παλαιότερα τα χρησιμοποιούσαν και

⁶⁸ Ανωγειάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, σελ. 93.

μαζί με άλλα μελωδικά όργανα όπως βιολί, ταμπουρά κ.α.⁶⁹



Εικόνα 25. Κουτάλια και κομπολόι. : <http://www.instruments-museum.gr/details2.php?lang=1&wh=1&the1id=&the2id=3&the3id=5&theid=26&open1=&open2=3&open3=5&theid=278&theq=>

- **Κομπολόι:** το κρεμούσαν από ένα κουμπί του γιλέκου και το αριστερό χέρι του οργανοπαίχτη κρατούσε τη φούντα και το τέντωνε ενώ το δεξί χέρι έτριβε τις χάντρες του κομπολογιού με ένα κρασοπότηρο. Παρατηρείται ποικιλία στις διαστάσεις του κομπολογιού καθώς και στο υλικό που είναι κατασκευασμένες οι χάντρες και στον αριθμό τους. Αποτελεί ρυθμικό όργανο.⁷⁰

⁶⁹ Οι πληροφορίες της συγκεκριμένης παράθεσης όπως και της προηγούμενης παραγράφου αντλήθηκαν από το βιβλίο του Ανωγειάκη, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, σελ. 94.

⁷⁰ Ανωγειάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, σελ. 94.

Μεμβρανόφωνα:

- **Νταούλι:** αποτελείται από ένα ξύλινο κύλινδρο και από ένα δέρμα που σκεπάζει τις δύο παράλληλες πλευρές του κυλίνδρου. Κρούεται με δύο ξύλα ή



Εικόνα 26. Νταούλια. Φυλάσσονται στο Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων Ανωγειανάκη-Κέντρο Εθνομουσικολογίας.
http://history-pages.blogspot.gr/2012/04/blog-post_14.html

όπως ονομάζονται «νταουλόξυλα», «νταουλόβεργες» ή «τουμπανόξυλα». Το ξύλο του αριστερού χεριού είναι μια λεπτή βέργα ή βίτσα ενώ το ξύλο που κρατιέται στο δεξί χέρι είναι πιο χοντρό και πιο βαρύ και ονομάζεται κόπανος. Το νταούλι

κατασκευάζεται σε διάφορα μεγέθη ανάλογα με την παράδοση της κάθε περιοχής και με τη σωματική διάπλαση του εκτελεστή. Το όργανο αυτό κουρδίζεται τεντώνοντας το σκοινί που ενώνει το δέρμα με τη βάση του νταουλιού. Αυτό το όργανο χρησιμοποιείται ως συνοδευτικό κρατώντας το ρυθμό και πολλές φορές δημιουργώντας ένα ίσο. Ο εκτελεστής παίζει το νταούλι όρθιος κρεμώντας το από τον αριστερό ώμο. Αποτελούσε ένα από τα όργανα της κομπανίας μαζί με το κλαρίνο, το βιολί, το σαντούρι και το

λαούτο. Το λαούτο εντοπίζεται, επίσης, με τις ονομασίες «ταβούλι», «τούμπανο», «τύμπανος», «τουμπανέλι», «τσοκάνι» ή «ταμπούρλο».⁷¹

- **Ντέφια:** Αποτελείται από ένα ξύλινο κύλινδρο και μία μεμβράνη-δέρμα που



Εικόνα 27. Ντέφια. Φυλάσσονται στο Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων Ανωγειανάκη-Κέντρο Εθνομουσικολογίας. http://history-pages.blogspot.gr/2012/04/blog-post_14.html

καλύπτει τη μία άκρη του οργάνου. Κρατιέται με το αριστερό χέρι και κρούεται από το δεξί και χρησιμοποιείται κυρίως για να συνοδεύει του αντικριστούς χορούς. Εμφανίζεται σε διάφορα είδη μουσικής όπως στην αρχαία ελληνική, στην ανατολίτικη

και στη περσική. Άλλες ονομασίες με τις οποίες

συναντάται είναι ως «νταϊρές» ή «ταγαράκι».⁷²

⁷¹ Ανωγειάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, σελ. 117 & 119.

⁷² Ανωγειάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, σελ.312.

- **Τουμπελέκι:** Αποτελείται από ένα πλήινο σκελετό σε σχήμα στάμνας· στο ένα άκρο ανοιχτός ενώ στο άλλο καλύπτεται με δέρμα. Τοποθετείται κάτω από την αριστερή μασχάλη ή ανάμεσα στους μηρούς ή κρεμασμένο από τον αριστερό ώμο και παίζεται με δύο χέρια κρούοντας το δέρμα. Χρησιμοποιείται ως ρυθμικό όργανο. Συναντάται και ως «ταραμπούκα» ή «στάμνα».



Εικόνα 28. Τουμπελέκια. Φυλάσσονται στο Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων Ανωγειανάκη-Κέντρο Εθνομουσικολογίας. http://history-pages.blogspot.gr/2012/04/blog-post_14.html

Όπως συνάγεται από τα παραπάνω, φαίνεται ότι το εύρος των οργάνων που χρησιμοποιήθηκαν στο ρεμπέτικο τραγούδι είναι μεγάλο καθώς δέχθηκε ως είδος επιρροές από διάφορους μουσικούς πολιτισμούς και από διάφορα είδη μουσικής, όπως από το δημοτικό τραγούδι, από την ανατολίτικη και από τη βυζαντινή μουσική καθώς φέρει, παράλληλα, επιρροές αραβικές αλλά και από τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό. Επομένως, τα όργανα που χρησιμοποιήθηκαν την πρώτη περίοδο του ρεμπέτικου τραγουδιού 1900-1922 είχαν δεχθεί επιρροές από το δημοτικό τραγούδι γι' αυτό χρησιμοποιούνται περισσότερο όργανα όπως το λαούτο, το μαντολίνο, το νταούλι, το κλαρίνο, η φλογέρα κ.α. Έπειτα, την δεύτερη περίοδο από το 1922-1934 δέχθηκε ως είδος επιρροές από το σμυρνέικο ύφος και έτσι χρησιμοποιούνται όργανα όπως το σαντούρι, το βιολί, το κανονάκι, καστανιέτες, τα ποτηράκια κ.α. Στη συνέχεια, από το 1934-1940 επικρατεί το πειραιώτικο ρεμπέτικο με βασικά όργανα το

μπουζούκι, το μπαγλαμαδάκι κ.α. Τις επόμενες περιόδους κυριαρχεί ο μπουζουκομπαγλαμάς και αργότερα παρεμβάλλονται και όργανα με ηλεκτρικό ήχο.

Σε αυτό το σημείο είναι απαραίτητο να επισημανθούν οι διαφοροποιήσεις που παρατηρούνται στις ηχογραφήσεις ανάλογα με το χώρο που παίζονταν τα κομμάτια.

Πιο συγκεκριμένα:

Σε εκτελέσεις στυλ καφέ-αμάν μερικά από τα όργανα που χρησιμοποιούνται είναι:

- βιολί
- ούτι
- λαούτο
- ντέφι
- κύμβαλα για τα δάχτυλα
- κιθάρα
- πιάνο

ενώ στις εκτελέσεις στυλ τεκέ:

- μπουζούκια
- μπαγλαμάδες
- κάποιο όργανο για μπάσο συνήθως κιθάρα

Ένα τελευταίο σημείο που πρέπει να επισημανθεί είναι ο τρόπος-τα όργανα με τον οποίο κρατιόταν ο ρυθμός όταν έπαιζαν στους τεκέδες και στα καφενεία. Ο ρυθμός, λοιπόν, κρατιόταν:

- με χτυπήματα του ποδιού

- με χρήση του κομπολογιού όπως αναφέρθηκε παραπάνω
- με χτύπημα των δαχτύλων
- με χτύπημα στις παλάμες του
- με μέτρημα του χρόνου με κουτάλια
- με ντέφια
- με τουμπερλέκι
- με μικρά κύμβαλα των δαχτύλων
- με κιθάρα
- με πιάνο⁷³

⁷³Οι πληροφορίες σχετικά με τα όργανα που χρησιμοποιούσαν στο τεκέ και στα καφεενεία όπως και οι πληροφορίες σχετικά με το ρυθμό αντλούνται από το βιβλίο της Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 78-81.

ΠΕΡΙΟΔΟΙ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ

2.3.1. ΠΡΟΠΟΛΕΜΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΑΡΧΕΣ 1900-1940

2.3.1.1. ΠΡΩΤΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ 1890-1922

Η πρώτη περίοδος του ρεμπέτικου ξεκινάει το 1890 με την βιομηχανική ανάπτυξη και τελειώνει το 1922 με την Μικρασιατική καταστροφή. Η περίοδος της γέννησης και της εξάπλωσης των ρεμπέτικων τραγουδιών, όπως προείπαμε, συμπίπτει με την ανάπτυξη της βιομηχανικής κοινωνίας στην Ελλάδα. Ο πληθυσμός συγκεντρώνεται γύρω από τα αστικά κέντρα και σχηματοποιείται σε ομάδες στην περιφέρεια. Αν και υπήρξε βιομηχανική ανάπτυξη, δεν δόθηκε εργασία σε όλες τις κοινωνικές ομάδες. Έτσι, οι άνεργοι άρχισαν να αυξάνονται και οι περισσότεροι από αυτούς συγκεντρώνονται στις ομάδες του περιθωρίου των αστικών κέντρων. Οι περιφερειακές ομάδες τίθενται έξω από το νόμο και από τους κυρίαρχους κανόνες ζωής, πολιτικής και νοοτροπίας μιας κοινωνίας.⁷⁴ Αυτό που χαρακτηρίζει αυτές τις περιθωριακές ομάδες είναι οι προσωπικές σχέσεις που έχουν αναπτύξει διαμορφώνοντας με αυτό τον τρόπο συγκεκριμένους κανόνες συμπεριφοράς και η έντονη επικοινωνία ανάμεσα στα μέλη αυτής της κοινωνικής ομάδας, σε αντίθεση με την απρόσωπη κυριαρχούσα τάξη. Το καταπιεσμένο και απομονωμένο κοινωνικά στρώμα βρήκε μέσα από τα τραγούδια του ένα μέσο εκτόνωσης και ένα τρόπο έκφρασης. Τα τραγούδια, λοιπόν, αυτών των περιθωριακών ομάδων αποτελούν και τα ρεμπέτικα.

Σε αυτό το σημείο πρέπει να αναφερθεί ότι τα πρώτα μεγάλα ελληνικά αστικά κέντρα ήταν η Σμύρνη, η Ερμούπολη, ο Πειραιάς, η Θεσσαλονίκη και η

⁷⁴ Κωνσταντινίδου, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, σελ. 20.

Κωνσταντινούπολη. Τα μεγαλύτερα, όμως, οικονομικά κέντρα των Ελλήνων που ήταν η Κωνσταντινούπολη, η Σμύρνη και η Θεσσαλονίκη βρίσκονταν έξω από τα σύνορα του νέου ελληνικού κράτους. Έτσι, μουσικοί που ζούσαν σε αυτά τα οικονομικά κέντρα έφταναν στην κυρίως Ελλάδα, μεταφέροντας και τη μουσική τους. Οπότε, επικρατεί η εκδοχή ότι τα ρεμπέτικα δε δημιουργήθηκαν από τους περιθωριακούς ανθρώπους αλλά μεταφέρθηκαν στην Ελλάδα από τους μουσικούς της Ανατολής. Χαρακτηριστικό αποτελεί το γεγονός ότι δημιουργούνται καφενεία που προβάλλουν το νέο είδος μουσικής που καταφθάνει από τα συγκροτήματα της Ανατολής που περιοδεύουν. Τα πρώτα μουσικά καφενεία έγιναν στις εξής πόλεις: Αθήνα, Πειραιά, Θεσσαλονίκη, Ερμούπολη, Λάρισα, Σμύρνη και Κωνσταντινούπολη και ο πιο γνωστός τύπος καφενείου ήταν το καφέ-αμάν.⁷⁵ Στις 3 Ιουλίου του 1873 δημοσιεύεται στην εφημερίδα «Αλήθεια» η πιο παλιά διαφήμιση για καφέ-αμάν επί της Ιεράς Οδού με το όνομα Καφέ-σαντούρ. Το όνομα δόθηκε λογικά λόγω του βασικού οργάνου της ορχήστρας, του σαντουριού.⁷⁶ Αρχικά, ο όρος που χρησιμοποιούνταν για να χαρακτηρίσει αυτά τα μουσικά κέντρα ήταν ωδικά καφενεία αλλά αργότερα, μετά από δεκαπέντε χρόνια επικράτησε ο όρος καφέ-αμάν. Ο όρος καφέ-αμάν αποτελεί τσιγγάνικη παραφθορά του τούρκικου «Μάνι Καβέσι», το οποίο αποτελεί είδος καφενέ όπου δύο ή τρεις τραγουδιστές αυτοσχεδίαζαν λέγοντας στίχους, συχνά στη μορφή διαλόγου μεταξύ τους, σε ελεύθερο ρυθμό και μελωδία. Τα τραγούδια τους λέγονταν αμάνι, καθώς χρησιμοποιούσαν το επιφώνημα αμάν-αμάν και το έλεγαν για να κερδίσουν χρόνο για τον αυτοσχεδιασμό τους. Μια από τις παλαιότερες μορφές ήταν ο αμανές. Ο αμανές αποτελεί αυτοσχέδιο κομμάτι για σόλο φωνή σε καθορισμένο μουσικό πλαίσιο, δοσμένο δηλαδή μελωδικό τρόπο. Το

⁷⁵ Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 23.

⁷⁶ Η παράθεση και οι παραπάνω πληροφορίες αντλήθηκαν από το βιβλίο του Βολιότη-Καπετανάκη, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 144 και από το βιβλίο του Θεοδώρου Χατζηπανταζή, *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί: η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου Α': συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του ρεμπέτικου*, (Αθήνα: Στιγμή. 1986), σελ. 24-25.

φωνητικό στυλ ήταν ποικιλμένο κι έκανε χρήση μικροτονικών διαστημάτων.⁷⁷ Ο αμανές έχει δεχθεί επιδράσεις από τη δημοτική παράδοση, τη χριστιανική και μουσουλμανική θρησκευτική υμνολογία, τα τούρκικα λυπητερά άσματα γκάζελ και από τα μακρόσυρτα ουζούν χαβά της Ανατολής. Αποτελείται συνήθως από δύο επιγραμματικούς στίχους και αναφέρεται σε ένα καημό. Άλλες φορές δεν προσδιορίζεται η αιτία που προκάλεσε τον καημό ενώ άλλες αναφέρεται ο λόγος που μπορεί να είναι η αρρώστια, ο θάνατος, η ξενιτειά, ο χωρισμός.⁷⁸ Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι ο αμανές κατέχει ιδιαίτερη θέση στην μουσική της Μικράς Ασίας καθώς δεν θεωρείται ολοκληρωμένος ο τραγουδιστής που δεν μπορεί να τραγουδήσει αμανέ.⁷⁹ Ο παλαιότερος αμανές που ακούγεται τον τραγουδά ο Βασίλειος Κονταξής, ο οποίος εμφανίζεται σε καφενείο που λειτουργεί στο κήπο «Πανανθών» με Σμυρνιούς καλλιτέχνες όπως πληροφορούμαστε από την «Εφημερίς» στις 17 Ιουνίου 1874.⁸⁰

Επιπρόσθετα, πρέπει να τονιστεί ότι το ρεμπέτικο όπως προαναφέρθηκε, θεωρείται από κάποιους μελετητές εμπορικό κατασκεύασμα που χρησιμοποιήθηκε για να χαρακτηρίσει το τραγούδι «Απονιά» ερμηνευμένο από την Ελληνική Εστουδιαντίνα. Οι εστουδιαντίνες είναι μικρές ορχήστρες συνήθως μαντολινάτες που κυριαρχούσαν την περίοδο πριν το 1922. Το όνομα τους πιθανολογείται ότι προέρχεται από την ελληνοποίηση των λέξεων *stydy-stydio*. Αποτελούνται από τρεις έως και οχτώ οργανοπαίχτες και από δύο έως τρεις τραγουδιστές, κάποιοι από αυτούς ταυτόχρονα και οργανοπαίχτες. Συχνή είναι και η παρουσία ολιγομελούς χορωδίας για

⁷⁷ Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 74.

⁷⁸ Κωνσταντινίδου, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, σελ. 38.

⁷⁹ Βολιότης-Καπετανάκης, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 113.

⁸⁰ Βολιότης-Καπετανάκης, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 145 και Χατζηπανταζής, *Της ασιάτιδος μούσας ερρασταί*, σελ. 28.

να εμπλουτίζει τα φωνητικά μέρη.⁸¹ Διακρίνονται τρία είδη εστουδιαντίνας: η «Ευρωπαϊκή» με μαντολίνα, κιθάρες και άλλα δυτικά όργανα, η «λαϊκή» με σαντουροβιόλια και η «α λα τούρκα» με κανονάκι, ούτι, πολιτική λύρα και άλλα ανατολίτικα όργανα.⁸² Η πρώτη Εστουδιαντίνα δημιουργείται στη Σμύρνη το 1893 από τον Βασίλη Σιδερέ, έναν Κωνσταντινοπολίτη.⁸³ Η συγκεκριμένη ορχήστρα αποτελείται από δύο φουσαρμόνικες, ένα μαντολίνο και μία κιθάρα. Αποτελούνταν επίσης από τους Σμυρναίους μουσικούς Β. Σιδερέ, Γ. Πασχάλη ή Τσαγκάρη, Γ. Σαβαρή, Π. Βαϊνδιρλή, Γ. Ελισαίο, από τους Αθηναίους Α. Βόιλα, Χ. Μεριγκλή, Ι. Χαλάκο και από τον Κωνσταντινοπολίτη Αριστείδη Περιστέρη. Ωστόσο, οι περισσότερες κομπανίες άλλαζαν το δυναμικό τους και λίγες ήταν αυτές που διατηρούσαν σταθερή τη σύνθεση τους για χρόνια. Η αλλαγή αυτή εξαρτιόνταν από τον ιδιοκτήτη του κέντρου διασκέδασης ή από τις δισκογραφικές εταιρείες ανάλογα με τις ανάγκες των ηχογραφήσεων. Από το παραπάνω συνάγεται ότι λόγω των αλλαγών στη



σύνθεση των κομπανιών

Εικόνα 29. Εστουδιαντίνα. :

<http://nikiloy.pblogs.gr/tags/estoydiantina-gr.html>

είναι δύσκολο να εντοπιστούν τα ονόματα των μουσικών αλλά μόνο τα ονόματα των «Εστουδιαντίνων». Η συγκεκριμένη ορχήστρα που αναφέρεται παραπάνω ήταν γνωστή με το όνομα «Σμυρνέικη Εστουδιαντίνα» και αργότερα μετονομάζεται σε

⁸¹ Τα στοιχεία της παραγράφου αντλήθηκαν από το βιβλίο του Κουνάδη, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, Α' τόμος, σελ. 294.

⁸² Βολιότης Καπετανάκης, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 190.

⁸³ Οι παρούσες και οι υπόλοιπες πληροφορίες της παραγράφου προέρχονται από το βιβλίο του Κουνάδη, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, σελ. 298

«Πολιτάκια».⁸⁴ Έκανε περιοδείες στην Αγγλία και στη Γαλλία. Εκτός από τα «Πολιτάκια» υπήρχαν και άλλες γνωστές εστουδιαντίνες όπως του «Γιοβανίκα», του «Χριστοδουλίδη», του «Πέτρου Ζουναράκη», η «Αθηναϊκή», η «Ελληνική» κ.α. Με την «Ελληνική εστουδιαντίνα» συνδέεται το ρεμπέτικο τραγούδι καθώς αποτυπώνεται ως όρος σε έναν δίσκο της συγκεκριμένης ορχήστρας. Έτσι, επικρατεί η εκδοχή που συνδέει το ρεμπέτικο ως είδος με τις εστουδιαντίνες.⁸⁵

Τελευταία εκδοχή που επικρατεί για την δημιουργία και τη προέλευση του ρεμπέτικου είναι αυτή της Holst ότι το ρεμπέτικο προήλθε από τα λιμάνια της Ανατολής. Μεταφέρθηκε στα λιμάνια του ελλαδικού χώρου και μέσω των ναυτικών που είχαν δοσοληψίες με το νόμο εισέβαλε το είδος αυτό στις φυλακές, όπου υπήρχαν κατάλληλες συνθήκες για να αναπτυχθεί και στη συνέχεια να διαδοθεί. Στην αρχή, στα τραγούδια υπήρχε καθαρά το ανατολίτικο στοιχείο αλλά μετέπειτα εισχώρησαν σε αυτά μουσικά στοιχεία που υπήρχαν στη κουλτούρα του Έλληνα όπως βυζαντινά, δημοτικά, νησιώτικα και κανταδόρικα. Μετά από αυτή τη συνένωση δημιουργήθηκε όπως υποστηρίζεται το ρεμπέτικο τραγούδι.⁸⁶

Σε αυτό το σημείο θα επισημανθούν κάποια στοιχεία που χαρακτηρίζουν τα ρεμπέτικα της πρώτης προπολεμικής περιόδου:

- Ο δημιουργός είναι ανώνυμος.⁸⁷ ο συνθέτης του τραγουδιού είναι ανώνυμος, δηλαδή ο οργανοπαίχτης που συνθέτει το τραγούδι παίζει συνήθως γι' αυτόν και για την παρέα του ενώ και ο στιχουργός δεν είναι κάποιο συγκεκριμένο άτομο καθώς είναι και αυτό μέλος της

⁸⁴ Η παράθεση και οι πληροφορίες που ακολουθούν στη συνέχεια αντλήθηκαν από το βιβλίο του Βολιότη-Καπετανάκη, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 192.

⁸⁵ Σαββόπουλος, *Περί της λέξεως «ρεμπέτικο» το ανάγνωσμα...*, σελ. 15.

⁸⁶ Οι πληροφορίες της παρούσας παραγράφου αντλήθηκαν από το βιβλίο της Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 179.

⁸⁷ Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, σελ. 156.

παρέας. Μπορεί ο συνθέτης και ο στιχουργός να ταυτίζονται. Το τραγούδι συντελείται σε μια στιγμή επικοινωνίας όλων των μελών της παρέας άσχετα αν εκφράζεται από ένα μόνο μέλος της.⁸⁸

- Προφορική διάδοση: Οι οργανοπαίχτες και γενικότερα οι δημιουργοί των ρεμπέτικων δεν ήξεραν να γράφουν μουσική γι' αυτό η διάδοση αυτών των τραγουδιών γινόταν προφορικά και μέσω των μελών της παρέας. Έτσι η διάδοση των τραγουδιών ήταν περιορισμένη.⁸⁹
- Τα τραγούδια είναι κυρίως ερωτικά αλλά και κοινωνικού περιεχομένου: εκτός από τον έρωτα έχουν ως θέμα τη φυλακή και τα ναρκωτικά, κυρίως το χασίς.
- Κυριαρχεί ο αυτοσχεδιασμός και ο αυθορμητισμός.
- Λιτότητα στις ποιητικές μορφές.
- Ποικιλία ρυθμικών τύπων. Κυριαρχεί όμως ο ρυθμός 9/8, δηλαδή ο ζεϊμπέκικος ρυθμός.
- Ως εισαγωγή ή ως γέφυρα από το ένα κομμάτι στο άλλο χρησιμοποιούνται τα ταξίμια ανατολικής προέλευσης.
- Ως κούρδισμα χρησιμοποιούνται τα ντουζένια.⁹⁰
- Το μέρος της εκτέλεσης απαρτιζόταν από ένα τραγουδιστή και ένα όργανο που συνόδευε τη φωνή παίζοντας τη μελωδία ή χτυπούσε τις άδειες χορδές που ήταν κουρδισμένες σε πέμπτες.⁹¹
- Χαρακτηριστική αποτελεί η ένρινη μεταλλική, ξερή φωνή.

⁸⁸ Οι πληροφορίες που επεξηγούν την ανωνυμία του δημιουργού προέρχονται από το βιβλίο της Κωνσταντινίδου, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, σελ. 22.

⁸⁹ Οι παρούσα παράγραφος προέρχεται από το βιβλίο της Κωνσταντινίδου, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, σελ. 22.

⁹⁰ Η παρούσα παράθεση όπως και οι παραπάνω πληροφορίες αντλήθηκαν από το βιβλίο του Δαμιανάκου, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, σελ. 273.

⁹¹ Holst-Wrahard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 52.

Είναι σημαντικό στα πλαίσια αυτής της περιόδου να αναφερθεί ότι δημιουργήθηκαν δύο σχολές ρεμπέτικου τραγουδιού:

- Σχολή της ηπειρωτικής Ελλάδος: Είχε ως κέντρα ανάπτυξης την Αθήνα, τον Πειραιά, τη Θεσσαλονίκη, το Βόλο, τα Τρίκαλα και το Ναύπλιο και εμφανίστηκε το 1850. Σύμφωνα με τη συγκεκριμένη σχολή, το ρεμπέτικο τραγούδι δέχθηκε επιδράσεις από το δημοτικό τραγούδι κυρίως ως προς τα μουσικολογικά χαρακτηριστικά όπως παραδείγματος χάρη κλίμακες, ρυθμούς, ενορχήστρωση, ενώ παρατηρείται διαφοροποίηση από το δημοτικό τραγούδι στη θεματολογία. Αρχίζει, βέβαια, μαζί με τη θεματολογία και τους στίχους των τραγουδιών να ανεξαρτητοποιούνται και τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά τις επόμενες περιόδους.
- Μικρασιατική Σχολή: Είχε ως κέντρα ανάπτυξης την Σμύρνη και την Πόλη και κάποια ανατολικά νησιά όπως Λέσβο, Χίο, Σάμο. Το ρεμπέτικο φέρει επιδράσεις από τα σμυρνέικα και τα πολιτικά τραγούδια σε κάποια μουσικολογικά στοιχεία όπως ενορχήστρωση, ρυθμούς. Όπως και παραπάνω έτσι και εδώ διαφοροποιείται το ρεμπέτικο από τα σμυρνέικα ως προς τη θεματολογία. Στις επόμενες περιόδους παρουσιάζεται πιο έντονη η σμυρνέικη επίδραση στα ρεμπέτικα τραγούδια, καθώς καταφθάνουν οι πρόσφυγες από τη Μικρά-Ασία μεταφέροντας τις μουσικές τους συνήθειες.⁹²

⁹² Οι πληροφορίες για τις Σχολές του ρεμπέτικου προέρχονται από δύο βιβλία. Από το βιβλίο του Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών*, σελ. 298. και από το βιβλίο του Λιάτσου, *Οι πρόσφυγες τις Μικρασίας και το ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 25-26.

2.3.1.2. ΔΕΥΤΕΡΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ 1922-1934

Η συγκεκριμένη περίοδος αρχίζει το 1922 με τη Μικρασιατική καταστροφή. Η καταστροφή της Σμύρνης οφείλεται στη «Μεγάλη Ιδέα», την ανάκτηση δηλαδή της Κωνσταντινούπολης μετά την άλωση της το 1453 και πάλι στα εδάφη του Βυζαντίου.



Εικόνα 30. Καταστροφή της Σμύρνης.

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9A%CE%B1%CF%84%CE%B1%CF%83%CF%84%CF%81%CE%BF%CF%86%CE%AE_%CF%84%CE%B7%CF%82_%CE%A3%CE%BC%CF%8D%CF%81%CE%BD%CE%B7%CF%82

Κυρίως όμως οφείλεται στο κακό χειρισμό της κατάστασης από το τότε ελληνικό κράτος. Η ελληνική κυβέρνηση είχε επέλθει σε συμφωνία με την

Αγγλία και έτσι ξεκινούσε αυτό το εγχείρημά της έχοντας τις

ευρωπαϊκές δυνάμεις ως συμμάχους. Το σχέδιο ήταν να εισχωρήσουν στη Μικρά Ασία μέσω του λιμανιού της Σμύρνης. Ο ελληνικός στρατός όμως εισχώρησε βαθιά στην ανατολή και έφτασε έξω από την Άγκυρα, μετατρέποντας έτσι τον πόλεμο σε ιμπεριαλιστικό και έτσι οι συμμαχικές δυνάμεις αποχώρησαν. Υποτιμήθηκαν οι τούρκικες δυνάμεις και έτσι ο Κεμάλ Ατατούρκ είχε το επάνω χέρι σε αυτή την αναμέτρηση. Ο ελληνικός στρατός τάχθηκε σε υποχώρηση. Σε αυτήν την υποχώρηση τον ακολουθούσαν και Έλληνες, οι οποίοι φοβήθηκαν για τα αντίποινα τον Τούρκων και γι' αυτό έφτασαν στο λιμάνι της Σμύρνης, όπου είχε μαζευτεί κόσμος και από άλλες πόλεις και χωριά περιμένοντας πλοία να τους περάσουν απέναντι στην Ελλάδα. Η βοήθεια που περίμεναν δεν έφτασε, καθώς οι συμμαχικές δυνάμεις δεν ήθελαν να δυσαρεστήσουν την τούρκικη κυβέρνηση. Η πόλη κάηκε και μαζί της και ο κόσμος που βρισκόταν εκεί. Κάποιοι επέλεξαν να πέσουν στη θάλασσα για να σωθούν και αυτοί όμως δεν τα κατάφεραν καθώς πνίγηκαν. Μετά την καταστροφή της Σμύρνης

το 1922 συμφωνήθηκε ανάμεσα στις δύο χώρες που μετείχαν στο πόλεμο να γίνει ανταλλαγή πληθυσμών. Όποιος ήταν Έλληνας ορθόδοξος έπρεπε να μεταβεί στην Ελλάδα, ενώ όποιος ήταν μουσουλμάνος έπρεπε να μεταφερθεί στην Τουρκία. Έτσι 1.500.000 Έλληνες μεταφέρθηκαν από την Μικρά Ασία, την Καππαδοκία, την Τραπεζούντα και τη Θράκη στο ελληνικό χώρο. Παρ' όλο που η κυβέρνηση προσπάθησε να διαμοιράσει τους πρόσφυγες σε όλο τον ελλαδικό χώρο, οι περισσότεροι συγκεντρώνονταν στα αστικά κέντρα και πιο συγκεκριμένα στις άκρες των αστικών κέντρων, δηλαδή στο περιθώριο.

Εκτός όμως από την πληθυσμιακή ανταλλαγή, παρατηρήθηκε και ανταλλαγή πολιτιστική καθώς οι πρόσφυγες είχαν διαφορετική κουλτούρα, ήθη, έθιμα, τρόπο ζωής, συνήθειες, τραγούδια και χορούς. Οι πρόσφυγες δεν δούλευαν και ζούσαν σε παράγκες ή αυτοσχέδια σπίτια. Έτσι κάποιοι για να αντιμετωπίσουν την φτώχεια τους άνοιγαν μαγαζιά. Σε αυτά τα μαγαζιά έπαιζαν τη μουσική τους, τα τραγούδια που είχαν φέρει από τον τόπο τους. Εκεί πήγαινε και κόσμος που ζούσε στις ίδιες περιθωριακές συνοικίες με αυτούς, άσχετα αν δεν προερχόταν από τη Μικρά Ασία. Έτσι, άρχισαν οι επαφές με τους μάγκες. Οι πρόσφυγες βρήκαν την αποδοχή που ζητούσαν στους μάγκες και στους ρεμπέτες και οι ρεμπέτες αντίστοιχα υιοθέτησαν κάποιες τεχνικές από τους πρόσφυγες συναδέλφους. Τα τραγούδια δέχονταν διάφορες επιδράσεις και άλλαζαν μορφή.⁹³

Είναι απαραίτητο να παρατηρηθούν κάποια στοιχεία που χαρακτηρίζουν τα ρεμπέτικα της δεύτερης περιόδου:

⁹³ Οι πληροφορίες της παρούσας παραγράφου καθώς και της προηγούμενης προέρχονται από το βιβλίο της Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ.30. και από το βιβλίο της Κωνσταντινίδου, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, σελ. 61-64.

- Ο δημιουργός δεν είναι ανώνυμος: Ο συνθέτης του τραγουδιού είναι ένα συγκεκριμένο πρόσωπο, γνωστό πλέον στον κόσμο, και πολλές φορές γίνεται ο συνθέτης και στιχουργός.
- Ως προς τη θεματολογία περιέχει τραγούδια ερωτικά αλλά και τραγούδια που αναφέρονται στη παρανομία, στο χασίς, στη φυλακή όμως και τραγούδια που αναφέρονται στα βάσανα της ζωής και στη ξενιτειά.
- Μικρασιατικές επιρροές: Οι πρόσφυγες μετέφεραν τον πολιτισμό τους και επέδρασαν στο ρεμπέτικο τραγούδι. Πλέον, το ρεμπέτικο φέρει ανατολίτικα στοιχεία και παρατηρείται και διαφοροποίηση και στην ενορχήστρωση. Κάποιοι πρόσφυγες που άρχισαν να συχνάζουν στους τεκέδες επηρεάστηκαν από τους ρεμπέτες και άρχισαν να παίζουν μπουζούκι, ενώ άλλοι επηρέαζαν τους ρεμπέτες με το δικό τους στυλ μουσικής μεταφέροντας ακόμη και τα δικά τους όργανα στους τεκέδες. Έτσι, είναι έκδηλη η τάση για συχνή χρήση ανατολίτικων οργάνων όπως κανονάκι, σαντούρι, βιολί κ.α. Επιπρόσθετα, εμφανίζονται πολλά αυτοσχεδιαστικά τραγούδια που στηρίζονται στον αμανέ. Επιπλέον, άρχισαν να ανοίγουν περισσότερα κέντρα διασκέδαστων κυρίως καφέ- αμάν όπου κυριαρχούσε η σμυρνέικη μουσική όπως «τσιφτετέλια, αιβαλιότικα, συρτά, αμανέδες».⁹⁴
- Ποικιλία ρυθμικών τύπων. Χρησιμοποιείται περισσότερο το τσιφτετέλι ως ρυθμός από ότι στην προηγούμενη περίοδο.

⁹⁴ Η παρούσα παράθεση καθώς και οι πληροφορίες της παραγράφου αντλήθηκαν από το βιβλίο της Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 30.

- Πολλές φορές στη κομπανία συμμετείχαν και γυναίκες από τις οποίες η μία τραγουδούσε και η άλλη χόρευε.⁹⁵
- Χαρακτηριστικό αποτελεί το γεγονός ότι η μονοφωνία συνδυάζεται με τη διφωνία είτε με την πολυφωνία. Στους δύο πρώτους στίχους υπάρχει μία φωνή, ενώ στον τρίτο και στον τέταρτο στίχο υπάρχουν δύο ή περισσότερες φωνές από τις οποίες η μία είναι γυναικεία.⁹⁶

Από τα παραπάνω συνάγεται ότι αυτή τη περίοδο που εξετάζεται συνυπάρχουν δύο είδη· το ρεμπέτικο στυλ και το σμυρνέικο. Το σμυρνέικο στυλ συνυπήρχε με το ρεμπέτικο αλλά δεν ενσωματώθηκε στο τελευταίο. Ωστόσο, υπήρξε εμφανή αλληλεπίδραση μεταξύ τους καθώς στα καφέ αμάν τραγουδιόταν ρεμπέτικα που είχαν αφομοιώσει μουσικολογικά στοιχεία ρυθμικά ή φωνητικά των Σμυρνιών τραγουδιστών. Αλλά και αρκετοί πρόσφυγες μουσικοί εισχώρησαν στο κόσμο του ρεμπέτη και άρχισαν να συνθέτουν ρεμπέτικα τραγούδια. Μετά την ανταλλαγή των πληθυσμών τα ρεμπέτικα τραγούδια έγιναν γνωστά ως λαϊκή μουσική της πόλης και πλέον σταμάτησαν να παίζονταν μόνο στον τεκέ.⁹⁷ Τα δύο είδη τραγουδιών θα μπορούσαν να υπάρχουν ταυτόχρονα ως μουσικά στυλ· το σμυρνέικο τραγούδι στους καφενέδες και το ρεμπέτικο στους τεκέδες. Αυτό όμως δεν συνέβη καθώς οι εταιρείες ηχογραφήσεων προωθούσαν τα ρεμπέτικα τραγούδια αποκτώντας αυτά καθημερινά όλο και περισσότερη δημοσιότητα. Έτσι, οι ρεμπέτες άρχισαν να παίζουν σε καφεενεία και στα «νυχτερινά κέντρα της Αθήνας» εγκαταλείποντας τους τεκέδες. Στο τέλος του πολέμου το «σμυρνέικο ύφος» είχε χαθεί ενώ κάποια από τα

⁹⁵ Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 30.

⁹⁶ Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 216.

⁹⁷ Η παράθεση και οι παραπάνω πληροφορίες αντλήθηκαν από το βιβλίο της Holts-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 31.

χαρακτηριστικά του τα συναντάμε στα ρεμπέτικα τραγούδια.⁹⁸ Από τότε που άρχισαν τα ρεμπέτικα τραγούδια να αποκτούν δημοσιότητα μέσα από το ραδιόφωνο, τα καφεενεία και τα νυχτερινά κέντρα κάποιοι από τους πρόσφυγες μουσικούς της Σμύρνης στράφηκαν σε αυτό το είδος. Όπως αναφέρει η Holst:

*«Ο Ρούκουνας και η Εσκενάζυ άρχισαν να ηχογραφούν ρεμπέτικα, ο Ροβερτάκης έπαιζε ρεμπέτικα στο πιάνο, ο Παπάζογλου που έπαιζε σαντούρι και βιολί, άρχισε να συνθέτει ρεμπέτικα, ο Γιοβάν Τσαούς, που έπαιζε σάζι, εκτελούσε και έγραφε ρεμπέτικα.»*⁹⁹

Όμως, παρ' όλη την δημοσιότητα που άρχισε να αποκτά το ρεμπέτικο τραγούδι, δεν συνέβαινε το ίδιο και με τους δημιουργούς του και τους εκτελεστές του, καθώς δεν προσλαμβάνονταν στα καφεενεία οι ρεμπέτες από τους τεκέδες. Οι ιδιοκτήτες επέλεγαν τους Σμυρνιούς πρόσφυγες. Μετά όμως το 1930 το ρεμπέτικο είχε αποκτήσει τόση δημοσιότητα και έγινε της μόδας και έτσι οι ιδιοκτήτες των καφεενείων και των κέντρων αναγκάζονταν να προσλαμβάνουν και ρεμπέτες.¹⁰⁰

Αυτή την περίοδο, και πιο συγκεκριμένα από το 1929 και μετά δεσπόζει ο στιγματισμός του ρεμπέτικου. Επικρίνεται το είδος αυτό για τα ανατολίτικα στοιχεία που φέρει καθώς και για το περιεχόμενο του. Ξεκίνησε, δηλαδή, μια διαμάχη εναντίων του ρεμπέτικου, καθώς υποστήριζαν ότι πρέπει ο μουσικός πολιτισμός του ελληνικού λαού να απαλλαγεί από τα ανατολίτικα μουσικά στοιχεία, από τους αμανέδες και από αυτό το «χυδαίο» περιεχόμενο, το χασικλίδικο. Κυρίαρχη προσωπικότητα που τασσόταν εναντίων των ρεμπέτικων ήταν η μουσικοκριτικός Σοφία Σπανούδη, η οποία τον Οκτώβριο του 1931 καταδίκασε τον αμανέ και το

⁹⁸ Η παράθεση καθώς και τα προηγούμενα στοιχεία προέρχονται από το βιβλίο της Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 47.

⁹⁹ Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 49.

¹⁰⁰ Οι πληροφορίες της παραγράφου προέρχονται από το βιβλίο της Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 50.

ρεμπέτικο θεωρώντας τα χυδαία για να ενταχθούν στην ελληνική μουσική.¹⁰¹ Τον Ιούλιο του 1933 ο Μουσταφά Κεμάλ Ατατούρκ απαγορεύει την μετάδοση αμανέδων από το τούρκικο ραδιόφωνο «επειδή θεωρούνται κατάλοιπα των Γκιαούρηδων της Μικράς Ασίας». Αυτή η απαγόρευση ενίσχυσε το αρνητικό κλίμα που είχε δημιουργηθεί στην Ελλάδα. Αντιθέτως, ο συνθέτης Μανώλης Καλομοίρης εξέφρασε την υποστήριξη του ως προς τον αμανέ, καθώς τόνισε ότι δεν διευκρινίζεται η καταγωγή της ανατολίτικης μουσικής, υπονοώντας ότι μπορεί να φέρει επιρροές από την αρχαία ελληνική μουσική ή τη βυζαντινή και πρότεινε να μην προβούν στην κατάργηση του αμανέ αλλά στην κάθαρση του.¹⁰² Την άποψη του Καλομοίρη ενστερνίστηκε και ο μουσικολόγος Κωνσταντίνος Ψάχος.¹⁰³

¹⁰¹ Οι παραπάνω πληροφορίες αντλήθηκαν από το βιβλίο του Βλησίδα, *Όψεις του ρεμπέτικου*, σελ. 16.

¹⁰² Βολιότης-Καπετανάκης, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 222.

¹⁰³ Gauntlett, *Το ρεμπέτικο τραγούδι: συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, σελ. 74.

2.3.1.3. ΤΡΙΤΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

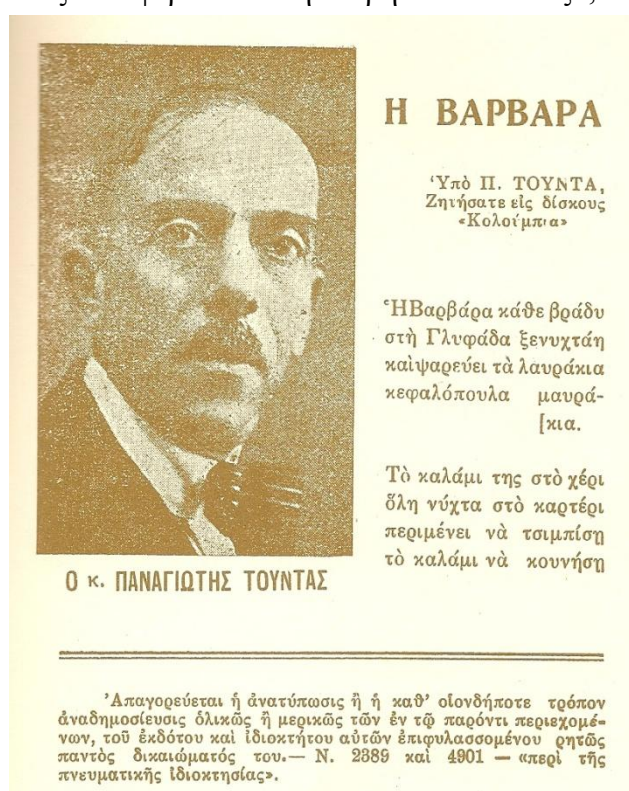
Η Τρίτη περίοδος ξεκινάει το 1934 με την λογοκρισία από τον Μεταξά και τελειώνει το 1940 με την έναρξη του Β' Παγκοσμίου πολέμου. Έχει μείνει γνωστή και ως «κλασσική» περίοδος γιατί αυτή την εποχή κυριαρχούν τα πειραιώτικα ρεμπέτικα τα οποία τα θεωρούν ως τα πιο χαρακτηριστικά δείγματα του ρεμπέτικου είδους. Τα ρεμπέτικα τραγούδια, από την άλλη, αυτής της περιόδου τα χαρακτηρίζουν πειραιώτικα καθώς οι συνθέτες τους διαμένουν στο Πειραιά. Το ρεμπέτικο τραγούδι εξελισσόταν και άρχισε να διαφοροποιείται αισθητά σε πολλές παραμέτρους σε σχέση με τις δύο προηγούμενες περιόδους. Εκπρόσωποι του νέου στυλ ρεμπέτικων είναι ο Γιάννης Παπαϊωάννου, Μάρκος, Βαμβακάρης, Στράτος Παγιουμτζής, Βαγγέλης Περπινιάδης, Νίκος Μάθεσης, Ανέστης Δελιάς, Μιχάλης Γενίτσαρης, Γιώργος Μπάτης.¹⁰⁴

Ωστόσο, στην αναδιαμόρφωση του συνέβαλε και η επιβολή ενός νέου πολιτικού καθεστώτος: η δικτατορία του Μεταξά. Μαζί με τις διώξεις για το χασίς, άρχισαν και οι διώξεις των ρεμπετών όπως και το κλείσιμο των διαφόρων τεκέδων. Έτσι, οι ρεμπέτες εγκατέλειψαν την Αθήνα και τον Πειραιά και διέφυγαν στην Θεσσαλονίκη και σε άλλες επαρχιακές πόλεις. Στην Θεσσαλονίκη η κατάσταση ήταν πιο ήρεμη καθώς ο αρχηγός της αστυνομίας, ο Βασίλης Μουσχουντής, κουμπάρος του Βασίλη Τσιτσάνη αργότερα, άκουγε ρεμπέτικα τραγούδια και του ήταν πολύ αγαπητό αυτό το είδος μουσικής. Επομένως, διατηρούσε καλές σχέσεις με τους ρεμπέτες και γι' αυτό το λόγο τα ρεμπέτικα συνέχισαν να ανθούν στη Θεσσαλονίκη.¹⁰⁵ Με την δικτατορία του Μεταξά επιβλήθηκε με τον αναγκαστικό νόμο 45 «Περί συστάσεως Υφυπουργείου Τύπου και Τουρισμού» στις 31 Αυγούστου

¹⁰⁴ Οι πληροφορίες αντλήθηκαν από το βιβλίο της Holsy-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 31.

¹⁰⁵ Οι πληροφορίες της παρούσας παραγράφου αντλήθηκαν από το βιβλίο της Κωνσταντινίδου, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, σελ. 69.

1936 λογοκρισία που αποτελεί και την πρώτη παρέμβαση της κρατική εξουσίας στη παραγωγή και κυκλοφορία των τραγουδιών αλλά τίθεται σε εφαρμογή από τις αρχές του 1937.¹⁰⁶ Αρμοδιότητα του Υπουργείου αποτελεί η «Λαϊκή Διαφώτιση»¹⁰⁷ της κοινής γνώμης και αυτό επιτυγχάνεται με τον έλεγχο του Τύπου, των συνεδρίων, των εκθέσεων, του θεάτρου, του κινηματογράφου, των βιβλίων και τέλος των δίσκων γραμμοφώνου.¹⁰⁸ Το πρώτο απαγορευμένο τραγούδι αποτελεί η Βαρβάρα του Παναγιώτη Τούντα με ερμηνευτή το Στελλάκη Περπινιάδη. Το συγκεκριμένο τραγούδι δέχθηκε λογοκρισία καθώς αναφερόταν στη κόρη του Μεταξά, στη Βαρβάρα που ήταν ελαφρών ηθών και οι στίχοι περιείχαν πολλά σεξουαλικού τύπου υπονοούμενα. Απαγορευόταν όχι μόνο η εκτέλεση αλλά και η ακρόαση και όποιος παραβίαζε την απαγόρευση παραπεμπόταν στο Πταισματοδικείο.¹⁰⁹ Μερικά ακόμη τραγούδια που θεωρήθηκαν «άσεμνα» και



Εικόνα 31. Απάγρευση του τραγουδιού, «Βαρβάρα» του Παναγιώτη Τούντα. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, σελ.307.

«Απόστολος», «Το δικαστήριο», «Υπομονητικός», «Της χήρας το καρπούζι», «Πέσε πρώτη», «Μεσσολογγίτης στην Αβησσυνία», «Εορτολόγιον», «Ξήγα Θύμιο»,

¹⁰⁶ Βολιότης-Καπετανάκης, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 223.

¹⁰⁷ Βλησίδης, *Όψεις του ρεμπέτικου*, σελ. 54.

¹⁰⁸ Βλησίδης, *Όψεις του ρεμπέτικου*, σελ. 27.

¹⁰⁹ Οι πληροφορίες για τη Βαρβάρα αντλήθηκαν από το βιβλίο του Βλησίδη, *Όψεις του ρεμπέτικου*, σελ.28.

«Οι αδικοπνιγμένοι».¹¹⁰ Τελευταία απαγόρευση είναι αυτή του φωνογραφικού δίσκου «Η Μάρω».¹¹¹

Από τα παραπάνω διαφαίνεται ότι το ρεμπέτικο τραγούδι αναδιαμορφώνεται στο περιεχόμενο και στη μορφή:

- Ο δημιουργός είναι γνωστός: Όπως και στη δεύτερη περίοδο έτσι και σε αυτή ο συνθέτης δεν είναι άγνωστος και πολλές φορές αποτελεί και τον στιχουργό του τραγουδιού όπως και τον ερμηνευτή.
- Η διάδοση είναι προφορική αλλά μπορεί να γίνει και μέσω δίσκων.¹¹²
- Τα τραγούδια έχουν ως θέμα το χασίς και γενικά τις παράνομες δραστηριότητες και σε αυτή την περίοδο όπως και στις προηγούμενες αλλά διαφοροποιούνται αισθητά ως προς το περιεχόμενο λόγω του καθεστώτος. Πλέον μιλούν για την αγάπη, τη ζήλεια, τη ξενιτειά, τη φτώχεια, το κρασί, τη ταβέρνα, τη ζωή στους συνοικισμούς του αστικού κέντρου.¹¹³ Επιπλέον γράφονται και τραγούδια της θλίψης, απελπισίας και διαμαρτυρίας.¹¹⁴
- Ο αυτοσχεδιασμός αρχίζει και υποχωρεί.
- Περιορίζεται η ρυθμική ποικιλία και αυξάνονται τα χασάπικα.
- Διαφοροποίηση παρατηρείται και στην ενορχήστρωση καθώς χρησιμοποιούνται περισσότερο τα λαϊκά όργανα όπως μπουζούκι, μπαγλαμαδάκι και κιθάρα.

¹¹⁰ Βλησίδης, *Όψεις του ρεμπέτικου*, σελ. 34-35.

¹¹¹ Βλησίδης, *Όψεις του ρεμπέτικου*, σελ. 46.

¹¹² Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία*, σελ. 274.

¹¹³ Τα στοιχεία αυτής της παραγράφου αντλήθηκαν από το βιβλίο της Κωνσταντινίδου, *Κοινωνιολογική ιστορία*, σελ. 78.

¹¹⁴ Η παράθεση όπως και τα επόμενα στοιχεία προέρχονται Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, σελ. 274.

- Όπως και στη δεύτερη περίοδο έτσι και σε αυτή την περίοδο το τραγούδι δεν είναι μονοφωνικό αλλά εμφανίζονται δίφωνα μέρη.
- Τα ταξίμια διαρκούν λιγότερο λόγω των εγγραφών σε δίσκων των τραγουδιών. Ένας δίσκος 78 στροφών διαρκεί μόλις 3 λεπτά οπότε έπρεπε να περιοριστεί σε χρονική διάρκεια το τραγούδι.¹¹⁵

Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι στα μέσα της δεκαετίας 1930-1940 εμφανίστηκε η πρώτη ρεμπέτικη κομπανία με το όνομα «Τετράς η ξακουστή του Πειραιώς» η οποία για εμπορικούς λόγους αργότερα μετονομάστηκε σε «Πειραιώτικη κομπανία». Τα μέλη της κομπανίας ήταν ο Μάρκος Βαμβακάρης, ο Ανέστης Δελιάς, ο Γιώργος Αμπάτης και ο Στράτος Παγιουμτζής. Πρώτα, εμφανίστηκαν το 1934 στην Ανάσταση, στη μάντρα του Σαραντόπουλου, ένα περιφραγμένο οικόπεδο με μια παράγκα, με ξύλινους πάγκους και τραπέζια. Τα όργανα που πλαισιώνουν την κομπανία είναι μπουζούκια και μπαγλαμάς.¹¹⁶

Επιπρόσθετα, πρέπει να επισημανθεί ο τρόπος που γίνονταν η λογοκρισία στα τραγούδια αυτής της περιόδου. Κριτήριο, όπως προείπαμε, για να χαρακτηριστεί ένα κομμάτι ακατάλληλο αποτελεί το περιεχόμενο, δηλαδή αναφορά στα ναρκωτικά και τα στοιχεία που υποδεικνύουν ανατολίτικη καταγωγή. Οι εταιρείες, λοιπόν, ήταν υποχρεωμένες βάση νόμου να υποβάλλουν τις παρτιτούρες των τραγουδιών στις επιτροπές λογοκρισίας, έτσι ώστε τα τραγούδια να παίρνουν άδεια ηχογράφησης. Από τα τραγούδια εξαλείφονται στίχοι αλλά και τριημιτόνια και μικροδιαστήματα που παραπέμπουν σε ανατολίτικα στοιχεία. Ωστόσο, αυτό γίνεται μόνο στις παρτιτούρες καθώς στις αίθουσες ηχογράφησης απουσιάζουν οι κριτικές επιτροπές.

¹¹⁵ Η συγκεκριμένη παράθεση και τα παραπάνω στοιχεία προέρχονται από το βιβλίο της Κωνσταντινίδου, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, σελ. 69.

¹¹⁶ Οι πληροφορίες της παραγράφου αντλήθηκαν από το βιβλίο του Βολιότη-Καπετανάκη, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 206-207.

Κάποιοι από τους συνθέτες προσαρμόζονται ενώ άλλοι σιωπούν. Χαρακτηριστικά αποτελούν τα λόγια του Βαμβακάρη για την κατάσταση που επικρατούσε:

«Γράφαμε αλλιώςτικα. Με φώναζαν στη λογοκρισία και μου είπαν: “Θα σταματήσεις αυτό το γράψιμο... Στην αρχή μου ’διναν οδηγίες... Μάρκο πρέπει να γράψεις καλύτερα. Κι αν δεν μπορείς να τα φέρνεις εδώ να τα γράφουμε εμείς...” Εκείνα που είναι επίφοβα να μην περάσουν δεν τα βάζω... θα βάλω μια άλλη λέξη να περάσει... Γιατί να γράψω, να τραβήξω τόσα, ώσπου να πάει εκεί και μετά να μου το απορρίψουν; Γράφω μόνο για δίσκους τώρα, αλλιώς τι να τα κάνω;»¹¹⁷

Αντιθέτως, ο Βαγγέλης Παπάζογλου αντιστάθηκε στη λογοκρισία και δεν έστειλε πολλά τραγούδια του για έγκριση. Τριάντα έξι περίπου τραγούδια του δεν ηχογραφήθηκαν. Ανάμεσά τους το τραγούδι «Μπατίρης» στο οποίο οι λογοκριτές ζήτησαν από τον Παπάζογλου να τροποποιήσει τη φράση «ελεύθερος να ζήσω» σε «χαρούμενος να ζήσω». Χαρακτηριστική ήταν και η αντίδραση του Παπάζογλου:

«Έτσι σας αρέσει; Ε... εμένα έτσι δεν μ’ αρέσει. Εγώ δεν είμαι χαρούμενος άμα δεν είμαι λεύτερος. Εγώ άμα έχω σκλαβιά πάνω από το κεφάλι μου δεν γελώ. Έτσι είμαι μαθημένος... Δεν τα δίνω τα κομμάτια.»¹¹⁸

Τέλος, αξίζει να σημειωθούν μερικοί από τους εκτελεστές και συνθέτες που ξεχωρίζουν τη δεκαετία 1930-1940 είναι Μάρκος Βαμβακάρης, Ανέστης Δελιάς, Στράτος Παγιουμτζής, Γιώργος Μπάτης, Δημήτρης Γκόγκος ή Μπαγιαντέρας, Απόστολος Χατζηχρήστος, Σπύρος Περιστέρης, Γιάννης Παπαϊωάννου, Νίκος Μάθησης, Μιχάλης Γεννίτσαρης, Στέλιος Κερομίτης, Γιοβάν Τσαούς, ενώ από

¹¹⁷ Βολιότης-Καπετανάκης, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 226.

¹¹⁸ Βολιότης-Καπετανάκης, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 227.

γυναίκες η Στέλλα Χασκήλ, Ιωάννα Γεωργακοπούλου, Σωτηρία Μπέλλου, Σεβάζ Χανούμ.¹¹⁹

¹¹⁹ Κωνσταντινίδου, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, σελ. 68.

2.3.2. ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ 1940-1946

Η συγκεκριμένη περίοδος αρχίζει με την έναρξη του δεύτερου παγκοσμίου πολέμου και λήγει το 1946 όταν ξαναλειτουργεί το εργοστάσιο δίσκων στον Περισσό.¹²⁰ Κατά τη διάρκεια του πολέμου οι ρεμπέτες συνέχισαν να συνθέτουν και να απασχολούνται σε καφενεία όπως και πριν αρχίσει ο πόλεμος. Οι περισσότεροι από αυτούς δεν συμμετείχαν στην αντίσταση σε αντίθεση με τη Σωτηρία Μπέλλου που αγωνίστηκε μαζί με τους αντάρτες. Δεν αδιαφορούσαν, όμως, για την κατάσταση που επικρατούσε, καθώς έγραφαν τραγούδια που αναφέρονταν άμεσα ή έμμεσα στην κατάσταση. Τα ρεμπέτικα τραγούδια, κατά τη διάρκεια του πολέμου, είχαν απήχηση στους Έλληνες, καθώς εξέφραζαν τον πόνο και την οργή του λαού για τα δεινά του. Έμμεσα, επομένως, το ρεμπέτικο εξυπηρέτησε την αντίσταση, καθώς γράφονταν τραγούδια με υπαινικτικούς στίχους.¹²¹ Τέτοια τραγούδια είναι ο «Σαλταδόρος» του Μιχάλη Γενίτσαρη, το οποίο γράφτηκε το 1942 αλλά ηχογραφήθηκε αργότερα και το «Πόσες καρδούλες κλάψανε» του Στράτου Παγιουμτζή, το οποίο εμφανίστηκε στο τέλος του πολέμου. Επίσης, τραγούδια που δεν είχαν τόσο άμεσο νόημα απαγορεύτηκαν κατά τη διάρκεια του εμφυλίου όπως το «Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι» του Απόστολου Καλδάρα και το «Κάποια μάνα» του Βασίλη Τσιτσάνη.¹²²

Τα ρεμπέτικα, αυτή την εποχή, αποτελούν αυθεντικές καταγραφές των καθημερινών γεγονότων. Ο Μάρκος Βαμβακάρης συνθέτει το τραγούδι με τίτλο «Χαϊδάρι» για να παρουσιάσει την κατάσταση που επικρατούσε στο στρατόπεδο στο οποίο οι κατακτητές μεταφέρουν και εκτελούν τους κρατούμενους.¹²³ Αντίστοιχα και ο Δημήτρης Γκόγκος-Μπαγιαντέρας περιγράφει στο τραγούδι του «Να' ναι γλυκό το

¹²⁰ Βολιότης-Καπετανάκης, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 268.

¹²¹ Η παράθεση όπως και η παραπάνω πληροφορία αντλήθηκαν από το βιβλίο της Holst-Warhard, *Δρόμος του ρεμπέτικου*, σελ. 181.

¹²² Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 60.

¹²³ Βολιότης-Καπετανάκης, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 263.

βόλι» τον αγώνα των ανταρτών. Αν και γράφτηκε το 1942 ωστόσο δισκογραφήθηκε το 1980.¹²⁴

Ταυτόχρονα, τα ρεμπέτικα τραγούδια αυτής της περιόδου καυτηριάζουν τις δυσάρεστες καταστάσεις που επικρατούν. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το τραγούδι του Μάρκου Βαμβακάρη «Ο αγύμναστος» με το οποίο σατιρίζει την επιστράτευση.¹²⁵ Επιπρόσθετα, ενδεικτικό σαρκαστικό τραγούδι είναι «Του Κυριάκου το γαϊδούρι» του Δημήτρη Γκόγκου-Μπαγιαντέρα στο οποίο καυτηριάζει την εξαθλίωση και την πείνα που κυρίευε τον ελληνικό λαό.¹²⁶

Παράλληλα, γράφτηκαν τραγούδια που εγκωμιάζουν τα κατορθώματα των ηρώων της αντίστασης. Τραγούδι που θα μπορούσε να συμπεριληφθεί σε αυτή την κατηγορία είναι το «Ένας λεβέντης έσβησε» το οποίο γράφτηκε από το Νίκο Μάθηση για τον Άρη Βελουχιώτη το 1945, όταν πέθανε.¹²⁷

Όπως προείπαμε, οι περισσότεροι ρεμπέτες δεν συμμετείχαν στον αντιστασιακό αγώνα. Ωστόσο, υπήρχαν και κάποιοι που έδρασαν συμμετέχοντας στην αντίσταση όπως η Σωτηρία Μπέλλου που αγωνίστηκε μαζί με τους αντάρτες. Επιπλέον, πρέπει να αναφερθεί ότι και ο Δημήτρης Γκόγκος-Μπαγιαντέρας πρόσφερε με τον τρόπο του στην αντίσταση καθώς τραγουδούσε με το μπουζούκι του στις γειτονιές του Πειραιά και της Αθήνας αντάρτικα και παράλλασε παλιότερα τραγούδια δίνοντας τους καινούργιους στίχους που να εναρμονίζονται στο κλίμα της Εθνικής Αντίστασης. Αυτή την περίοδο, γράφονται τραγούδια με «προωθημένο» πολιτικοκοινωνικό μήνυμα. Η κυριαρχία των αντιστασιακών οργανώσεων όπως ΕΑΜ, ΕΛΛΑΣ και ΕΠΟΝ μετατρέπει κάποιους δημιουργούς σε «συνειδητότερες

¹²⁴ Βολιότης-Καπετανάκης, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 263.

¹²⁵ Βολιότης-Καπετανάκης, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 248.

¹²⁶ Βολιότης-Καπετανάκης, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 268.

¹²⁷ Οι πληροφορίες της παραγράφου αντλήθηκαν από το βιβλίο του Βολιότη-Καπετανάκη, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 245.

αγωνιστικές εκφράσεις.» Παραδείγματος χάρη ο Μιχάλης Γενίτσαρης γράφει ένα ζείμπέκικο για το δεκαοκτάχρονο σαμποτέρ Στέλιο Καρδάρα, ο οποίος εκτελείται από ταγματασφαλίτες το 1944. Το συγκεκριμένο τραγούδι ακούστηκε πρώτη φορά στο μνημόσυνο στην Κοκκινιά που διοργανώθηκε από τον ΕΛ.Α.Σ. προς τιμή του νεκρού.¹²⁸ Κάποιοι άλλοι συνθέτες επιλέγουν να αποσυρθούν στην οικογένεια τους ή στην παρέα τους, όπως ο Γιάννης Εϊτζιρίδης-Γιοβάν Τσαούς.¹²⁹

Κατά τη διάρκεια του πολέμου τα περισσότερα μαγαζιά έκλεισαν. Αυτά που παρέμειναν ανοιχτά, όπως κάποια δημοφιλή καφενεία και μπουζουξίδικα στην Αθήνα και στη Θεσσαλονίκη, άλλαξαν ωράριο και κοινό. Λειτουργούσαν μόνο το μεσημέρι ή ως τις έντεκα το βράδυ και φιλοξενούσαν ως πελάτες «μαυραγορίτες, υπόκοσμο, συνεργάτες των Γερμανών, Γερμανούς και Ιταλούς αξιωματικούς, γυναίκες που εκδίδονταν για χρήματα, προαγωγούς ή ανθρώπους που έκαναν σαμποτάζ στους Γερμανούς ή αντάρτες που κατέβαιναν από το βουνό για να συνεννοηθούν με αυτούς που δρούσαν στην πόλη.¹³⁰ Πολλά μαγαζιά στο Βοτανικό έκλεισαν ενώ αυτά που παρέμειναν ανοιχτά ήταν του Δαλέζου στην Ομόνοια, το Ξενοδοχείο Κωστάλα και το Καρέ του Άσσου.¹³¹ Οι ρεμπέτες, λοιπόν, έπαιζαν όποτε τους το επέτρεπαν οι γερμανικές αρχές σε μαγαζιά που παρέμειναν ανοιχτά στο κέντρο της Αθήνας, στο Πειραιά και σε άλλες γειτονιές ή στην επαρχία. Γενικά, στα κατοχικά χρόνια οι περισσότεροι εκτελεστές και συνθέτες του ρεμπέτικου προσπαθούν να μην προκαλούν για να βγάζουν το μεροκάματο τους. Ακόμη και σε αυτά τα δύσκολα χρόνια στηρίζουν τους συνάδελφους τους, υποδεικνύοντας ακόμη μία φορά την

¹²⁸ Οι παραπάνω πληροφορίες προέρχονται από το βιβλίο της Βολιότης-Καπετανάκης, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 261.

¹²⁹ Η πληροφορία της παραγράφου προέρχεται από το βιβλίο του Βολιότη-Καπετανάκη, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 260.

¹³⁰ Οι παραπάνω πληροφορίες αντλήθηκαν από το βιβλίο της Κωνσταντινίδου, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, σελ. 69-70 και από το βιβλίο του Βολιότη-Καπετανάκη, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 259.

¹³¹ Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 61-62.

αλληλεγγύη που επικρατεί μεταξύ τους. Συχνές είναι και οι αποτυχημένες προσπάθειες των γερμανικών αρχών να πλησιάσουν τους καλλιτέχνες της εποχής ώστε να τους εκμεταλλευτούν ως καταδότες.¹³² Αξίζει να σημειωθεί ότι αυτή την περίοδο απεβίωσαν σημαντικοί καλλιτέχνες του ρεμπέτικου όπως ο Γιοβάν Τσαούς, ο Γιώργος Κάβουρας, ο Ανέστης Δελιάς, ο Αντώνης Νταλγκάς, ο Παναγιώτης Τούντας, ο Βαγγέλης Παπάζογλου, ο Κώστας Σκαρβέλης κ.α.¹³³

Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι στα κατοχικά χρόνια κυκλοφορούν εκτός από τα ηρωικά και τραγούδια παλιού ύφους, όπως ερωτικά και χασικλίδικα. Αυτή την περίοδο έκλεισε το εργοστάσιο δίσκων στην Περισσό και σταμάτησαν οι ηχογραφήσεις. Γι' αυτό το λόγο όλα τα τραγούδια κυρίως τα ρεμπέτικα που κατέγραφαν τις εμπειρίες, τους αγώνες και εξέφραζαν το εθνικό φρόνημα καταγράφονταν στη μνήμη των δημιουργών τους. Τα περισσότερα από αυτά χάθηκαν, ενώ κάποια άλλα ηχογραφήθηκαν μετά από τριάντα με σαράντα χρόνια.¹³⁴ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο δίσκος «Ρεμπέτικα της κατοχής» που ηχογραφήθηκε το 1980 από το Γιώργο Νταλάρα. Ο συγκεκριμένος δίσκος περιλαμβάνει ρεμπέτικα τραγούδια που δεν ηχογραφήθηκαν στην εποχή της κατοχής αλλά ακούστηκαν αργότερα και θεωρήθηκε ότι κατατάσσονται σε εκείνη την εποχή.¹³⁵ Ωστόσο το ρεμπέτικο ξαναβρήκε τη ζωτικότητα του μετά το 1947.

¹³² Βολιότης-Καπετανάκης, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 259.

¹³³ Βολιότης-Καπετανάκης, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 260.

¹³⁴ Οι πληροφορίες της συγκεκριμένης παραγράφου αντλήθηκαν από το βιβλίο του Βολιότη-Καπετανάκη, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 261.

¹³⁵ Λιάτσος, *Οι πρόσφυγες της Μικρασίας και το ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 49.

2.3.3. ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ 1946-1967

Η συγκεκριμένη περίοδος ξεκινάει από το 1946 με τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου και ολοκληρώνεται το 1967 με την επιβολή της Χούντας. Τη περίοδο 1946 έως 1949 λαμβάνει χώρα στην Ελλάδα εμφύλιος πόλεμος, ο οποίος διεξάγεται μεταξύ του Ελληνικού Στρατού και των αντάρτικων δυνάμεων του Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδας υπό τον έλεγχο του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδας. Στη συγκεκριμένη περίοδο, το ρεμπέτικο καθώς εξελίσσεται αρχίζει να χάνει πολλά από τα στοιχεία που το χαρακτήριζαν και απέχει από το παλιό ρεμπέτικο. Τα στοιχεία που παρατηρούνται στο ρεμπέτικο τραγούδι στη μεταπολεμική περίοδο είναι:

- Ο δημιουργός είναι αποκλειστικά επώνυμος. Οι συνθέτες των τραγουδιών είναι γνωστοί μουσικοί. Ταυτόχρονα, οι στίχοι των τραγουδιών γράφονται όχι μόνο από τους συνθέτες αλλά από στιχουργούς.
- Η διάδοση γίνεται με δίσκους.¹³⁶
- Το περιεχόμενο των τραγουδιών αλλάζει. Τα τραγούδια που κυριαρχούν είναι τα ερωτικά, τα ρομαντικά και όχι τόσο τα κοινωνικά. Τα περισσότερα τραγούδια έχουν ως θέμα τον έρωτα και τη γυναίκα. Σταμάτησαν να γράφονται τραγούδια που αναφέρονται στο χασίς, εκτός από κάποιες εξαιρέσεις. Τα ρεμπέτικα που αναφέρονται στους μάγκες αποτελούν μια νοσταλγική αναπόληση σε αυτούς και στην εποχή τους.¹³⁷ Επιπλέον, παρουσιάζονται τραγούδια της διαμαρτυρίας,

¹³⁶ Οι πληροφορίες της παραγράφου όπως και των ακόλουθων προέρχονται από το βιβλίο του Δαμιανάκο, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, σελ. 275.

¹³⁷ Holst'Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 64.

της θλίψης, της εργατικής ζωής, της μάνας, της μετανάστευσης και του ονείρου.

- Απουσία αυθορμητισμού στα τραγούδια.¹³⁸ Τα τραγούδια, πλέον, γίνονται πιο τυποποιημένα, καθώς δημιουργούνται για εμπορικούς καταναλωτικούς λόγους. Επιδίδωκαν μόνο την αύξηση των πωλήσεων και των δίσκων.¹³⁹
- Ο στίχος γίνεται πιο μοντέρνος. Χαρακτηριστικό αποτελεί η «ωραιοποίηση των ποιητικών μορφών».¹⁴⁰ Η αργκό εγκαταλείπεται αισθητά. Ταυτόχρονα, παρατηρείται η εμφάνιση του ρεφραίν ως ποιητική μορφή.
- Υποχώρηση των παραδοσιακών μετρικών τύπων και χρήση κυρίως του ζεϊμπέκικου και του χασάπικου από άποψη ρυθμών. Ωστόσο, γύρω στο 1960 παρατηρείται αλλαγή στο στυλ των χορών.
- Ολοκληρωμένη ενορχήστρωση που δίνει άλλη διάσταση στο ρεμπέτικο τραγούδι. Προσθήκη του ακορντεόν για συνοδεία το 1950 και αύξηση του αριθμού των μπουζουκιών. Χρησιμοποίηση, επίσης, ως συνοδευτικό όργανο το πιάνο, όπως στις αρχικές συνθέσεις ρεμπέτικων τραγουδιών¹⁴¹
- Η εκτέλεση δεν γίνεται από το συνθέτη του τραγουδιού. Συνήθως, ο συνθέτης ντουμπλάρει τη πρώτη φωνή. Είναι αρκετά συνηθισμένο την πρώτη φωνή να την αναλαμβάνει γυναίκα.

¹³⁸ Κωνσταντινίδου, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, σελ. 71.

¹³⁹ Κωνσταντινίδου, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, σελ. 72.

¹⁴⁰ Οι πληροφορίες της παραγράφου όπως και της επομένης αντλήθηκαν από το βιβλίο του Δαμιανάκου, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, σελ. 275.

¹⁴¹ Holst-Warhard, *Δρόμοι για το ρεμπέτικο*, σελ. 67.

- Στα ρεμπέτικα είναι φανερές οι δυτικοευρωπαϊκές επιδράσεις. Τα τραγούδια χρησιμοποιούν μελωδίες, λόγια και όργανα που τα έχουν δανειστεί από τη Δύση. Εκείνη την εποχή χρησιμοποιήθηκαν ως όργανα του ρεμπέτικου το ακορντεόν, η κιθάρα και το πιάνο. Έτσι, καθώς στις ορχήστρες χρησιμοποιούνταν αυτά τα όργανα οι συνθέτες ενορχήστρωναν τα τραγούδια τους με βάση τη δυτική αρμονία, η οποία πλέον ήταν οικεία στο κοινό. Παράλληλα, άρχισαν να χρησιμοποιούν συγχορδίες στις μελωδίες των τραγουδιών. Κατά συνέπεια, τα ρεμπέτικα τραγούδια σταμάτησαν να κινούνται στους δρόμους και άρχισαν να χρησιμοποιούν διατονικές μείζονες και ελάσσονες κλίμακες. Έτσι, γύρω στο 1950 ο Τσιτσάνης είχε τη δυνατότητα να πει ότι «στα ρεμπέτικα υπάρχουν μόνο μείζονες και ελάσσονες». Δεν ίσχυε επακριβώς αυτό που εξέφρασε αλλά εν μέρει, καθώς αρμονίες μείζονες και ελάσσονες εφαρμόζονταν στις ρεμπέτικες μελωδίες όπου και όταν ταίριαζαν.¹⁴²

Από το τέλος του Β' παγκόσμιου πολέμου μέχρι και τη λήξη του εμφύλιου γράφτηκαν ρεμπέτικα που παραπέμπουν ή κωδικοποιούν καταστάσεις της αριστεράς. Είναι η εποχή στην οποία το ερωτικό τραγούδι χρησιμοποιείται για να εκφράσει αγωνιστικά μηνύματα. Αυτά τα τραγούδια αποτελούν βαριά ζεϊμπέκικα. Τόσο μέσα από τη μουσική όσο και μέσα από τους στίχους είναι ολοφάνερη η θλίψη και ο πόνος. Χαρακτηριστική φράση-κλειδί αποτελεί η «αμνηστία» στο τραγούδι «Φυλακισμένη» που γράφτηκε το 1949 από το Μπάμπη Μπακάλη και ερμηνεύτηκε από τη Στέλλα

¹⁴² Οι πληροφορίες της παραγράφου προέρχονται από το βιβλίο της Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 74.

Χασκίλ, τον Τάκη Μπίνη και τον Στελλάκη Περπινιάδη.¹⁴³ Επιπρόσθετα, τα τραγούδια της ξενιτειάς παραπέμπουν στους εξόριστους. Επιπλέον, τα ρεμπέτικα αποτελούν καταγραφές των γεγονότων που διαδραματίζονταν κατά τον εμφύλιο πόλεμο.¹⁴⁴ Το τραγούδι «Άνοιξε το κελί παπά» ερμηνευμένο από τη Σωτηρία Μπέλλου περιγράφει την εξομολόγηση πριν την εκτέλεση του κρατουμένου. Εκτός από τον Μπακάλη, ο Βασίλης Τσιτσάνης χρησιμοποιεί τα τραγούδια του ώστε να εκφράσει το κλίμα της εποχής. Μέσα από το ζείμπέκικο «Ως πότε πια τέτοια ζωή» ερμηνευμένο από τον Πρόδρομο Ταουσάκη και την Ιωάννα Γεωργακοπούλου, εξέφραζε ενωτικά μηνύματα για τον ελληνικό λαό αν και το θέμα του ήταν ερωτικό.

Μετά το 1949 όπου και λήγει ο εμφύλιος πόλεμος τα ρεμπέτικα άρχισαν να αποκτούν και πάλι δημοτικότητα, η οποία συνδέεται με τον Βασίλη Τσιτσάνη. Ο Τσιτσάνης έδωσε ένα νέο στυλ στα ρεμπέτικα· κατόρθωσε να βγάλει το ρεμπέτικο από τον τεκέ και από τον κόσμο του μάγκα και να το φέρει σε επαφή με τον λαό, να μετατρέψει το ρεμπέτικο σε τραγούδι του λαού.¹⁴⁵

Μετά το 1950 παρατηρείται η παρακμή των ρεμπέτικων και σηματοδοτείται η εμφάνιση των αρχοντορεμπέτικων. Μάλιστα, το 1948 παρουσιάζεται η επιθεώρηση «Άνθρωποι-άνθρωποι» του Α. Σακελλάριου που αποτέλεσε το έναυσμα για τη δημιουργία ενός νέου μουσικού είδους, του αρχοντορεμπέτικου.¹⁴⁶ Οι αρχοντορεμπέτες ήταν μουσικοί με εντυπωσιακή τεχνική δεξιότητα και αυτή την ικανότητά τους την χρησιμοποιούσαν για να εντυπωσιάσουν το κοινό τους. Σ' αυτούς ανήκει και ο Μανώλης Χιώτης, ο οποίος έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη του

¹⁴³ Η παράθεση και οι παραπάνω πληροφορίες αντλήθηκαν από το βιβλίο του Βολιότη-Καπετανάκη, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 280.

¹⁴⁴ Η παράθεση και οι πληροφορίες που ακολουθούν προέρχονται από το βιβλίο του Βολιότη-Καπετανάκη, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 282.

¹⁴⁵ Οι πληροφορίες της παραγράφου αντλήθηκαν από το βιβλίο της Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 67.

¹⁴⁶ Βολιότη-Καπετανάκη, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 400.

μπουζουκιού καθώς πρόσθεσε μια τέταρτη χορδή στο μπουζούκι και άλλαξε το κούρδισμα ώστε να μπορεί να παίζει γρηγορότερα και να βγάζει από το όργανο ολόκληρα ακομπανιαμένα. Έτσι, άρχισαν και οι υπόλοιποι μουσικοί να χρησιμοποιούν αυτό το είδος μπουζουκιού με αποτέλεσμα να μην χρησιμοποιείται πλέον το τρίχορδο μπουζούκι. Αργότερα, προστέθηκε και η ενίσχυση του μπουζουκιού με ηλεκτρισμό.¹⁴⁷ Ταυτόχρονα, αυξήθηκε και ο αριθμός των μπουζουκιών της ορχήστρας σε οχτώ ή δέκα και πλέον συνοδεύονται από το χάμοντ, ηλεκτρονικό αρμόνιο και ντραμς.¹⁴⁸ Το μπουζούκι, επίσης, κυριαρχεί σε όλες τις ελληνικές ταινίες στις οποίες συμμετέχουν μπουζουξήδες όπως ο Χιώτης και ο Μητσάκης. Η διάδοση του ρεμπέτικου ενισχύθηκε, επομένως, και από τις ταινίες, όπως από την ταινία του «Ζορμπά» της οποίας τη μουσική την επιμελήθηκε ο Θεοδωράκης και του «Ποτέ την Κυριακή» όπου έγραψε τη μουσική ο Χατζιδάκις.¹⁴⁹ Επιπλέον, είναι απαραίτητο να αναφερθεί ότι μετά το 1950 μέσα στα ρεμπέτικα εμφανίζονται στοιχεία από τη μουσική της λάτιν. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα μάμπο του Χιώτη, ο οποίος παρουσιάζοντας τα εντυπωσιάζει με τις δεξιότητες του ικανότητες ενώ ταυτόχρονα τον πλαισιώνει η Μαίρη Λίντα.¹⁵⁰

Αξίζει να σημειωθεί ότι αλλαγή παρατηρείται και στο χώρο που παίζονται τα ρεμπέτικα όπως και στο κοινό τους. Οι χώροι που παρουσιάζονται τα τραγούδια είναι η ταβέρνα και το «λαϊκό κέντρο» και όχι ο τεκές και τα καφέ-αμάν όπως παλιότερα. Έτσι, παρατηρείται και αλλαγή στο κοινό καθώς δεν απαρτίζονταν από μάγκες, από άτομα του υποκόσμου και από πρόσφυγες αλλά από άτομα διαφόρων κοινωνικών στρωμάτων. Μετά το 1950 η πελατεία των νυχτερινών κέντρων απαρτίζεται κυρίως

¹⁴⁷ Η παράθεση και οι προηγούμενες πληροφορίες προέρχονται από το βιβλίο της Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 67-68.

¹⁴⁸ Κωνσταντινίδου, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, σελ. 72.

¹⁴⁹ Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι: συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, σελ. 90.

¹⁵⁰ Βολιότης-Καπετανάκης, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 290.

από αστούς. Πλέον, τα επονομαζόμενα «μπουζούκια» γίνονται «μόδα» όχι μόνο για το θέαμα που προσφέρουν αλλά και γιατί αποτελούν έναν ακριβό τρόπο διασκέδασης που ταιριάζει στους αστούς. Ο κόσμος δεν προσέγγιζε αυτά τα μαγαζιά για να ακούσει ρεμπέτικα, αλλά για να απολαύσει το υπερθέαμα που πρόσφεραν· τους δεξιοτέχνες μπουζουξήδες, τον επιδεικτικό ακροβατικό χορό και το σπάσιμο των πιάτων στις πίστες.¹⁵¹

Ωστόσο, γύρω στο 1960 μπορούσε κανείς να ακούσει καλά ρεμπέτικα σε διάφορα μέρη. Κάποιοι από τους παλιούς ρεμπέτες είχαν ανοίξει δικά τους μαγαζιά και έπαιζαν ρεμπέτικα της εποχής του '30 και του '40 προσπαθώντας να διατηρήσουν το παλιό ρεμπέτικο ύφος χωρίς υπερβολικές ενορχηστρώσεις και ενισχυμένο ήχο. Ανάμεσα σε αυτούς ανήκουν: η Σωτηρία Μπέλλου, ο Πρόδρομος Τσαουσάκης, ο Γιάννης Παπαϊωάννου και ο Στράτος Παγιουμτζής.¹⁵² Κάποιοι θεωρούν όπως διατυπώνει η Κωνσταντινίδου Μαρία ότι το ρεμπέτικο «πεθαίνει» μετά το 1960.¹⁵³

Επιπλέον, είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι και σε αυτή την εποχή εκδηλώνεται μια αντίδραση για το ρεμπέτικο από τους γραμματιζόμενους της εποχής μέσα από άρθρα στις εφημερίδες και από τους κρατικούς μηχανισμούς¹⁵⁴ επιδιώκοντας τον εξοστρακισμό του. Μετά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο λογοκρίθηκαν και απαγορεύτηκαν ρεμπέτικα τραγούδια λόγω των πολιτικών μηνυμάτων που περνούσαν όπως το ζεϊμπέκικο του Τσιτσάνη «Ως πότε πια τέτοια ζωή».¹⁵⁵ Ταυτόχρονα, δέχονται λογοκρισία ρεμπέτικα που έχουν ως θέμα το χασίς. Το 1950 απαγορεύτηκαν εικοσιτέσσερα τραγούδια από τα οποία τα περισσότερα ήταν

¹⁵¹ Οι πληροφορίες της παραγράφου προέρχονται από το βιβλίο της Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 68

¹⁵² Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 70.

¹⁵³ Κωνσταντινίδου, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, σελ. 71.

¹⁵⁴ Βλησίδης, *Όψεις του ρεμπέτικου*, σελ. 62.

¹⁵⁵ Βολιότης-Καπετανάκης, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 282.

χασικλίδικα που είχαν γραφτεί το 1946. Το 1947 απαγορεύεται η χρήση της φωνογραφικής πλάκας «Κάποια μάνα αναστενάζει».¹⁵⁶ Ένα χρόνο μετά, εκδίδεται Κοινή Απόφαση των Υπουργών Θρησκευμάτων και Παιδείας, Δημόσιας Τάξεως, και Τύπου και Πληροφοριών, σύμφωνα με την οποία ορίζονταν ως αντικείμενα ελέγχου η «προσβολή της δημοσίας αιδούς διά φράσεως εμμέσως ή αμέσως προκλητικών», η «προστασία του υγιούς καλλιτεχνικού αισθήματος του λαού» και η «προστασία της νεαρής ηλικίας από άσεμνων ακροαμάτων».

Σε αντίθεση με τα παραπάνω, αυτή την περίοδο έγιναν και κάποιες δράσεις για την αποκατάσταση του ρεμπέτικου ως μουσικό είδος. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Φοίβος Ανωγειανάκης, ο οποίος αντιδρά στο «διάβημα» των μουσικών σωματείων που τάσσονται εναντίον του ρεμπέτικου και στις 28 Ιανουαρίου του 1947 δημοσιεύει άρθρο στον Ριζοσπάστη υπέρ του ρεμπέτικου ορίζοντας το ως «γνήσια μορφή σημερινής λαϊκής μουσικής».¹⁵⁷ Υπέρ του ρεμπέτικου τάχθηκε και ο Χατζιδάκις σε διάλεξή του που πραγματοποιήθηκε στην αίθουσα Παρνασσού το Φεβρουάριο του 1949 όπως και ο Χριστιανόπουλος σε μια διάλεξη και στο «επιστολιμαίο άρθρο στην εφημερίδα Ελληνικός Βορράς, Θεσσαλονίκη 11/5/1954».¹⁵⁸ Παράλληλα, ο Μίκης Θεοδωράκης αρνείται το περιεχόμενο των χασικλίδικων τραγουδιών αλλά όχι τη μουσική τους. Γι' αυτό το λόγο, το διάστημα 1960-1961 με αφορμή το έργο του «Επιτάφιος»¹⁵⁹ προσπαθεί να δημιουργήσει μια μουσική επηρεασμένη από τα ρεμπέτικα τραγούδια

¹⁵⁶ Η παράθεση όπως και οι πληροφορίες που ακολουθούν προέρχονται από το βιβλίο του Βλησίδα, *Όψεις του ρεμπέτικου*, σελ. 76.

¹⁵⁷ Οι πληροφορίες προέρχονται από το βιβλίο του Βολιότη-Καπετανάκη, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 400 καθώς και από το βιβλίο του Βλησίδα, *Όψεις του ρεμπέτικου*, σελ. 74.

¹⁵⁸ Οι πληροφορίες της παράθεσης αντλήθηκαν από το βιβλίο του Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι: συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, σελ. 83 και από το βιβλίο του Βολιότη-Καπετανάκη, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 400.

¹⁵⁹ Βλησίδα, *Όψεις του ρεμπέτικου*, σελ. 101.

αναδιαμορφώνοντας, όμως, το περιεχόμενο και τους στίχους.¹⁶⁰ Μία ακόμη ενέργεια που προώθησε το ρεμπέτικο ως είδος είναι η διοργάνωση εκδηλώσεων το 1964-1965 από το «Σύλλογο φίλων της ελληνικής μουσικής», καθώς παρουσιάζονται τραγούδια του Μάρκου Βαμβακάρη, του Βασίλη Τσιτσάνη και του Απόστολου Καλδάρα.¹⁶¹ Το ίδιο χρονικό διάστημα συγκροτείται η πρώτη ομάδα έρευνας του ρεμπέτικου τραγουδιού από φοιτητές, ανάμεσα τους ο Νέαρχος Γεωργιάδης, ο Θωμάς Γκόρμπας και ο Παναγιώτης Κουνάδης.¹⁶² Τέλος, το 1966 διοργανώνονται συναυλίες με ρεμπέτες στο θέατρο «Κεντρικόν» με πρωτοβουλία του Τάσου Σχορέλη και η Σωτηρία Μπέλλου αναλαμβάνει την επανεκτέλεση ρεμπέτικων τραγουδιών στη δισκογραφική εταιρεία «Λύρα».¹⁶³

¹⁶⁰ Βλησίδης, *Όψεις του ρεμπέτικου*, σελ. 111.

¹⁶¹ Βολιότης-Καπετανάκης, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 330.

¹⁶² Οι πληροφορίες αντλήθηκαν από το βιβλίο του Βολιότη-Καπετανάκη, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 330 και από το βιβλίο του Βλησίδη, *Όψεις του ρεμπέτικου*, σελ. 112.

¹⁶³ Βλησίδης, *Όψεις του ρεμπέτικου*, σελ. 112.

2.3.4. ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑΣ 1967-1974

Η περίοδος αυτή ξεκινάει με την επιβολή της δικτατορίας του Γιώργου Παπαδόπουλου το 1967 και λήγει με την πτώση της Χούντας. Στη διάρκεια της δικτατορίας 1967-1974 παρατηρείται ενδιαφέρον για τα παλιά ρεμπέτικα. Είναι φανερό η επίδραση από τα παλιά ρεμπέτικα σε αρκετές νέες συνθέσεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Διονύσης Σαββόπουλος, ο οποίος επηρεάζεται από το ρεμπέτικο τραγούδι χρησιμοποιώντας ακόμη και παλιούς ρεμπέτες στην ερμηνεία των τραγουδιών του.¹⁶⁴

Το 1972 αρκετοί συνθέτες και ερμηνευτές του προπολεμικού ρεμπέτικου πέθαναν· ανάμεσα τους ο Μάρκος Βαμβακάρης, ο Στράτος Παγιουμτζής και ο Γιάννης Παπαϊωάννου. Ωστόσο, το γεγονός αυτό λειτούργησε θετικά για το ρεμπέτικο καθώς συνέβαλε στη δημοσιοποίηση του μέσα από δημοσιεύσεις βιογραφιών, συνεντεύξεις με επιζώντες συνθέτες και ερμηνευτές, πραγματοποίηση εκδηλώσεων και συναυλιών. Εκδηλώσεις αφιερωμένες στο ρεμπέτικο τραγούδι πραγματοποιήθηκαν σε μπουάτ στην Αθήνα κυρίως στην Πλάκα και σε άλλα κέντρα όπως στις «Χάντρες», στο Ροντέο, στο «Κύτταρο», στη «Μαργκό» και στο θέατρο «Διάνα».¹⁶⁵ Το 1968 ο Πετρόπουλος οργάνωσε εκδηλώσεις στο Χίλτον και κυκλοφόρησε το σύγγραμμά του με τίτλο «Ρεμπέτικα τραγούδια».¹⁶⁶

Επιπρόσθετα, αξίζει να τονιστεί η ίδρυση του «Κέντρου Μελέτης και Έρευνας των Ρεμπέτικων Τραγουδιών» το 1973, το οποίο αργότερα μετονομάστηκε σε «Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού τραγουδιού». Παρ' όλες τις προσπάθειες για την

¹⁶⁴ Η παράγραφος αντλήθηκε από το βιβλίο της Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 71.

¹⁶⁵ Οι πληροφορίες της παραγράφου προέρχονται από το βιβλίο του Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι: συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, σελ. 96, από το βιβλίο του Βλησίδα, *Όψεις του ρεμπέτικου*, σελ. 119 και από το βιβλίο του Βολιότη-Καπετανάκη, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 365.

¹⁶⁶ Βλησίδα, *Όψεις του ρεμπέτικου*, σελ. 112.

αποκατάσταση του ρεμπέτικου ως μουσικό είδος εκφράστηκε και στη δεκαετία του '70 η αποδοκιμασία προς αυτό το είδος. Τρεις καθηγητές Λαογραφίας, ο Σπυριδάκης, ο Μέγας και ο Ρωμαίος εξέφρασαν την αποδοκιμασία τους για το ρεμπέτικο, σε αντίθεση με τον Μάρκο Δραγούμη υποστηρίζοντας ότι το ρεμπέτικο ήταν αστικό δημοτικό τραγούδι και εξ ορισμού άξιο προσοχής.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Οι πληροφορίες της παραγράφου αντλήθηκαν από το βιβλίο του Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι: συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, σελ. 101.

2.3.5. ΜΕΤΑΠΟΛΙΤΕΥΤΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ 1974

Η συγκεκριμένη περίοδος ξεκινά από το 1974 και φτάνει ως τη δεύτερη χιλιετία. Στις αρχές της δεκαετίας του '80 ο Τύπος διέδιδε το «θάνατο» του ρεμπέτικου με χαρακτηριστικό τίτλο εφημερίδας «Τώρα που το ρεμπέτικο έχει πια πεθάνει». Όμως, μετά την Άνοδο του ΠαΣοΚ στην εξουσία το 1981 η λογοκρισία άρχισε να μειώνεται στη βιομηχανία δίσκων και στα κρατικά ραδιοτηλεοπτικά μέσα.¹⁶⁸ Η άποψη ότι το ρεμπέτικο καθιερώθηκε επί εποχής του ΠαΣοΚ ενισχύεται από το γεγονός ότι η σορός του Τσιτσάνη ήρθε στην Ελλάδα από το Λονδίνο με δημόσια δαπάνη και στη κηδεία του παραβρέθηκαν ο Πρωθυπουργός και ο Υπουργός Πολιτισμού.¹⁶⁹ Ωστόσο, αυτή τη περίοδο ενισχύθηκε η γνωστοποίηση του ρεμπέτικου στην κοινωνία μέσα από εκδόσεις ερευνών και μελετών, μέσα από συνεδριακές ανακοινώσεις και μεταπτυχιακές διατριβές καθώς και μέσα από αφιερώματα στα παλιά ρεμπέτικα.

Πιο συγκεκριμένα εκδίδονται και δημοσιεύονται βιβλία για το ρεμπέτικο τραγούδι. Το 1975 η G. Holst εκδίδει βιβλίο για το ρεμπέτικο με τίτλο «Road to Rembetika Music from a Greek sub-culture: songs of love, sorrow and hashish» το οποίο μεταφράστηκε από το Ν. Σαββάτη σε «Δρόμος για το ρεμπέτικο»¹⁷⁰ και το 1976 εκδίδεται το βιβλίο του Στάθη Δαμιανάκου με τίτλο «Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου».¹⁷¹ Ταυτόχρονα, τη δεκαετία του '80 το ρεμπέτικο καταχωρείται σε διεθνή εγχειρίδια μουσικολογίας όπως στο The New Grove Dictionary of Music and

¹⁶⁸ Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, σελ. 110.

¹⁶⁹ Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, σελ. 112.

¹⁷⁰ Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, σελ. 17.

¹⁷¹ Η παράθεση και οι παραπάνω πληροφορίες προέρχονται από το βιβλίο του Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, σελ. 12.

Musicians (1980) και το *The New Oxford Companion to Music* (1983).¹⁷² Το 1983, επιπρόσθετα, έρχεται στην επιφάνεια η εργασία του Στάθη Gauntlett με τίτλο «Rebetiko Tragoudi as a Generic Term»¹⁷³ και δύο χρόνια μετά γνωστοποιείται η εργασία «Das Rebetiko, Eine Studie zur Städtischen Musik Griechenlands» του E. Dietrich.¹⁷⁴ Το 1989 εκδίδεται η διατριβή του Ole Smith με τίτλο «Research on Rebetika: some methodological problems and issues» και το 1991 εκδίδεται σε μετάφραση το βιβλίο των Aulin και Vejleskov με τίτλο «Χασικλίδικα Ρεμπέτικα: ανθολογία-ανάλυση-σχόλια».¹⁷⁵ Επιπλέον, το 1996 κυκλοφορεί το «Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι» του Νίκου Κοταρίδη¹⁷⁶ και την ίδια χρονιά πραγματοποιούνται συνέδρια «ρεμπετολογικά» στο Ρέθυμνο ενώ το 1998 πραγματοποιήθηκαν στη Νίκαια.¹⁷⁷

Ταυτόχρονα, κατά τη διάρκεια της μεταπολιτευτικής περιόδου προβάλλονται ντοκιμαντέρ, ταινίες και σειρές για το ρεμπέτικο. Το 1978 προβάλλεται το ντοκιμαντέρ του Βασίλη Μάρου, «Το μπουζούκι» και το 1982 το ντοκιμαντέρ «Rebetika the blues of Greece» με Αυστραλιανή σκηνοθεσία. Ένα χρόνο μετά, η ταινία «Ρεμπέτικο» εμπνευσμένη από τη ζωή της Μαρίκας Νίνου κερδίζει τέσσερα βραβεία στο 24^ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.¹⁷⁸ Τον ίδιο χρόνο προβάλλεται στην ΕΡΤ η σειρά «Όλοι οι ρεμπέτες του ντουνιά» καθώς και το σίριαλ «Το Μινόρε της αυγής» που διαπραγματευόταν τη ζωή του ρεμπέτη την εποχή του

¹⁷² Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, σελ. 115.

¹⁷³ Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, σελ. 19.

¹⁷⁴ Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, σελ. 15.

¹⁷⁵ Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, σελ. 16.

¹⁷⁶ Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, σελ. 13.

¹⁷⁷ Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, σελ. 153.

¹⁷⁸ Η παράθεση και η προηγούμενες πληροφορίες αντλήθηκαν από το βιβλίο του Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, σελ. 113.

Μεσοπολέμου. Το 1987 προβάλλονται στην ΕΡΤ «οκτώ εκπομπές για το ρεμπέτικο».¹⁷⁹

Στη δεκαετία του '90 η διάδοση των τραγουδιών γινόταν με την ψηφιακή δισκογραφία δηλαδή η αναπαραγωγή των ρεμπέτικων τραγουδιών γινόταν με ψηφιακούς δίσκους.¹⁸⁰ Στις μέρες μας, η διάδοση του ρεμπέτικου τραγουδιού συνέβαλε και ο τύπος προσφέροντας με κάθε εφημερίδα και μία συλλεκτική συλλογή CD's από ρεμπέτικα τραγούδια. Αυτό αποτέλεσε η καλύτερη διαφήμιση για αυτό το μουσικό είδος εξαλείφοντας κάθε προκατάληψη που υπήρχε για το είδος τραγουδιού αυτού.¹⁸¹ Ο τύπος, επιπρόσθετα, έκανε αφιερώματα στο ρεμπέτικο τραγούδι και στους ρεμπέτες ως επικήδειο.¹⁸² Χαρακτηριστικό γεγονός αποτελεί η κυκλοφορία CD-ROM με βιογραφίες συνθετών φέροντας ως τίτλο «Όλοι οι ρεμπέτες του ντουνιά. Μια περιπλάνηση στους δρόμους του ρεμπέτικου».¹⁸³ Βέβαια, καθοριστικό ρόλο έπαιξαν και οι ρεμπετοιστοσελίδες.¹⁸⁴

Αυτή την εποχή, το ρεμπέτικο περιέχεται ως όρος σε λεξικά. Πιο συγκεκριμένα ο Μπαμπινιώτης δίνει τρεις σημασίες για τον όρο ρεμπέτης:

➤ «η πρώτη και παλαιότερη χαρακτηρίζεται κακόσημη και δηλώνει α) πρόσωπο που ακολουθούσε περιθωριακό τρόπο ζωής, απείθαρχη και αντισυμβατική συμπεριφορά που συχνά σχετιζόταν με τον υπόκοσμο συμμετέχοντας σε παράνομες δραστηριότητες β) πρόσωπο που ζούσε ανέμελα με γλέντια και καταχρήσεις.

¹⁷⁹ Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, σελ. 110.

¹⁸⁰ Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, σελ. 131.

¹⁸¹ Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, σελ. 136.

¹⁸² Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, σελ. 142.

¹⁸³ Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, σελ. 138.

¹⁸⁴ Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, σελ. 136.

➤ η δεύτερη σημασία: «συνθέτης ή και εκτελεστής» ρεμπέτικων τραγουδιών.

➤ ενώ η Τρίτη «(σήμερα καταχρηστική): ο ερμηνευτής ρεμπέτικων τραγουδιών σε ρεμπετάδικο.»¹⁸⁵

Όπως προαναφέρθηκε, στην γνωστοποίηση του ρεμπέτικου συνέβαλλαν και τα αφιερώματα στους ρεμπέτες και γενικότερα στα ρεμπέτικα τραγούδια. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η μουσική παράσταση «Αμάν...Αμήν» του Σταύρου Ξαρχάκου που πραγματοποιήθηκε το 1994 στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών και στο στάδιο της ΑΕΚ. Στο πρόγραμμα περιλαμβάνονταν ρεμπέτικα καθώς και συνθέσεις του ίδιου του Ξαρχάκου με θεματολογία το Χάρο, τον τεκέ, την αγάπη, την Ανατολή και τη φυλακή.¹⁸⁶

Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι συμπεριλήφθηκαν κάποια τραγούδια του Τσιτσάνη στο πρόγραμμα της Αγνής Μάλτσα στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών. Αργότερα, και πάλι στο Μέγαρο πραγματοποιήθηκε αφιέρωμα στο Τσιτσάνη με τίτλο «Ότι και αν πω δεν σε ξεχνώ» από τον Γιώργο Νταλάρα.¹⁸⁷

¹⁸⁵ Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, σελ. 144.

¹⁸⁶ Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, σελ. 140.

¹⁸⁷ Η παράγραφος προέρχεται από τα βιβλίο του Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, σελ. 141.

3. Ο ΚΟΣΜΟΣ ΤΗΣ ΠΑΡΑΝΟΜΙΑΣ ΣΤΟ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ

3.1. ΧΑΣΙΣ

Το χασίς είναι διαδεδομένο από τα αρχαία χρόνια. Υπάρχουν μαρτυρίες στο βιβλίο Ιστορίας του Ηροδότου ότι οι Μασσαγέτες και οι Σκύθες χρησιμοποιούσαν την κάνναβη.¹⁸⁸ Το 1000 μ.Χ. χρησιμοποιείται από τους Μωαμεθανούς και το 1880 έφτασε στην Ελλάδα μέσω της ανατολής.¹⁸⁹ Αυτή την περίοδο άρχισε η μαζική παραγωγή χασίς στην Πελοπόννησο λόγω του ευνοϊκού κλίματος και άρχισε επίσης να πραγματοποιείται και η εξαγωγή αυτού του προϊόντος αποφέροντας κέρδη.¹⁹⁰

Ωστόσο, η χρήση χασίς γίνονταν με διάφορους τρόπους όπως με τον καφέ ρίχνοντας σκόνη χασισιού ή σαν μαντζούνι δημιουργώντας το με την ένωση χασισιού σιροπιού, ξερών σύκων και μοσχοκάρυδου. Παράλληλα, το χασίς πίνονταν με τσιγάρο είτε ως σφήνα είτε ως τσιγαριλίκι. Στη σφήνα ανοίγεται στο εσωτερικό του τσιγάρου μία τρύπα όπου τοποθετείται το χασίς ενώ το τσιγαριλίκι γίνεται με το στρίψιμο δύο τσιγαρόχαρτων σε κωνικό σχήμα τοποθετώντας μέσα σε αυτά καπνό αναμειγνύοντας το με χασίς και αντί για επιστόμιο χρησιμοποιείται τζιβάνα που



Εικόνα 32. Χρήση χασίς σε τεκέ.

http://rempetikogeo69.blogspot.gr/2014/05/blog-post_6432.html

κατασκευάζεται από χαρτόνι.

Ταυτόχρονα, το χασίς πίνονταν και με το αργιλέ. Η καταγωγή της λέξης είναι περσική και προέρχεται από το «ναργκιέλ»

που σημαίνει ινδοκαρύδα ενώ

¹⁸⁸ Βολιότης-Καπετανάκης, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 202.

¹⁸⁹ Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, σελ. 14.

¹⁹⁰ Βολιότης-Καπετανάκης, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 202.

στην Τουρκία συναντάται ως «αργιλέ σισέχ». Χαρακτηριστικός είναι ο τυπικός αργιλές και ο γιαβάσικος. Ωστόσο, υπήρχαν και άλλοι αργιλέδες που κατασκευάζονταν από άλλα υλικά όπως «σταμνάκια, ινδοκαρύδες, πήλινους κουμπαράδες, τενεκεδάκια, ποτήρια, μελιτζάνες, κολοκύθια, πεπόνια, ψωμιά, πατάτες και μήλα».¹⁹¹

Είναι σημαντικό να αναφερθούν και οι χώροι που γίνονταν η χρήση του χασίς. Χαρακτηριστικός χώρος ήταν ο τεκές. Ο όρος, παλαιότερα, χρησιμοποιούνταν για να εκφράσει τον ιερό των δερβίσηδων, των μουσουλμάνων μοναχών.¹⁹²



Ωστόσο, οι τεκέδες εκείνη την εποχή αποτελούσαν μαγαζάκια

Εικόνα 33. Χρήση χασίς με ναργιλέ.

http://rempetikogeo69.blogspot.gr/2014/05/blog-post_6432.html

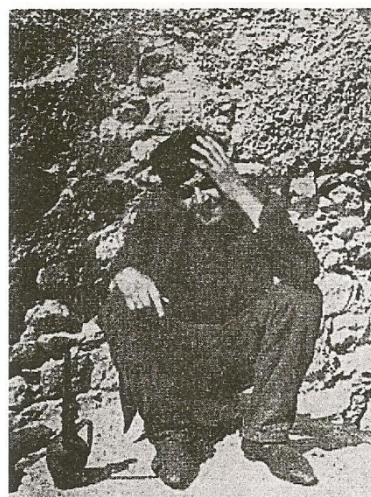
που γίνονταν χρήση χασίς κυρίως με ναργιλέδες. Συνήθως, ήταν παράγκες ή μικρά δωματιάκια με σκαμνάκια και ντιβάνια πολύ χαμηλά, τα οποία τοποθετούνταν με τέτοιο τρόπο ώστε να σχηματίζουν κύκλο. Σε κάποιες περιπτώσεις δεν είχαν σκαμνάκια ή ντιβάνια και αυτοί που κάπνιζαν κάθονταν κάτω. Στη μέση είχαν ένα μαγκάλι γεμάτο κάρβουνα αναμμένα τα οποία τα χρησιμοποιούσαν για να ανάψουν τους αυτοσχέδιους ναργιλέδες. Στους τεκέδες πήγαιναν και οργανοπαίχτες που αυτοσχεδίαζαν εκείνη τη στιγμή τα τραγούδια τους οι επονομαζόμενοι ρεμπέτες. Φημισμένοι τεκέδες ήταν αυτοί στη Τρούμπα,

¹⁹¹ Η παράγραφος προέρχεται από το βιβλίο του Πετρόπουλου, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, σελ. 14.

¹⁹² Η παράθεση όπως και οι υπόλοιπες πληροφορίες που ακολουθούν αντλήθηκαν από το βιβλίο της Κωνσταντινίδου, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, σελ. 54.

στο Πειραιά και στη Μπάρρα της Θεσσαλονίκης.¹⁹³ Όσο περνούσε ο καιρός τόσο πιο δύσκολο ήταν να καπνίζουν ελεύθερα χασίς στους τεκέδες. Γι' αυτό κάποιοι επέλεξαν να καπνίσουν το ναργιλέ τους στις σπηλιές των βράχων του Πειραιά ή επάνω στους λόφους.¹⁹⁴ Άλλοι χώροι που λειτουργούσαν ως χασικλίδικα ήταν τα σοκάκια του πειραιώτικου λιμανιού, παραγκάκια στην πλατεία Καραϊσκάκη, ερημικές τοποθεσίες στην παράκτια περιοχή μέχρι τη Δραπετσώνα, τα Καμίνια, η Τρούμπα, η Πλάκα και τα υπόγεια κέντρα της Ομόνοιας.¹⁹⁵

Η πρώτη απαγόρευση για χρήση χασίς έγινε το 1890 όπου επιβλήθηκε από τον υπουργό Εσωτερικών Στέφανο Δραγούμη με εγκύκλιο να μην πίνουν χασίς στις φυλακές. Αντιθέτως, το 1906 με νόμο Γ.Ρ.Κ.Γ. νομιμοποιείται η καλλιέργεια, φορολογώντας τους παραγωγούς και θέτοντας τελωνειακούς κανόνες για την εξαγωγή του προϊόντος. Αντιθέτως, το 1919 σύμφωνα με το νόμο 1681 «Περί αλητείας» τιμωρούνται οι άνεργοι χασισοπότες και το 1920 με το νόμο 2107 απαγορεύεται η καλλιέργεια, χρήση και εμπορία ινδικής καννάβης. Το 1924 με νόμο 3070 επαναφέρονται οι διατάξεις του νόμου Γ.Ρ.Κ.Γ. για την εξαγωγή του χασίς και με νομοθετικό διάταγμα το 1925 «παρατείνεται» η δυνατότητα εμπορίας και χρήσης του χασίς. Το 1932 με το νόμο 5539 «Περί μονοπωλίου ναρκωτικών» θεωρούνται για πρώτη φορά το χασίς και το όπιο ναρκωτικά και



Εικόνα 34. Χασικλής με τον αργιλέ του μέσα στις φυλακές «Παλιά Στρατών», το 1911. Αρχείο Σ. Παπαϊωάννου. Σαβθόπουλος, *Περί της λέξεως «ρεμπέτικο» το ανάγνωσμα...*, σελ. 92.

¹⁹³ Η παράθεση προέρχεται από το βιβλίο της Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 27.

¹⁹⁴ Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 39.

¹⁹⁵ Οι πληροφορίες αντλήθηκαν από το βιβλίο του Βολιότης-Καπετανάκη, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 204 και από το βιβλίο του Λιάτσου, *Οι πρόσφυγες του Μικρασίας και το ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 17-18 και 21-22.

στους εμπόρους γίνονται αυστηρές ξεκινώντας από χρηματικό ποσό φτάνοντας και ως τη φυλάκιση και την εξορία. Ακολουθούν οι διώξεις του μεταξά (1936-1941) οι οποίες ανάγκασαν τους τεκέδες να κλείσουν και οι περισσότεροι ρεμπέτες κατέφευγαν στην Θεσσαλονίκη όπου η κατάσταση ήταν πιο «ήρεμη». Εκεί, ο αρχηγός της αστυνομίας, Βασίλης Μουσχουντής, καθώς ήταν λάτρης των τραγουδιών που έπαιζαν οι ρεμπέτες, τους άφηνε να καπνίζουν για να απολαμβάνει ο ίδιος τη μουσική τους.¹⁹⁶ Είναι σημαντικό να μην ξεχαστεί να αναφερθεί το γεγονός ότι το 1935 το κράτος αγοράζει την παραγωγή χασίς από τους καλλιεργητές και από τους εμπόρους.¹⁹⁷

Εκτός από το χασίς υπάρχουν και άλλα ναρκωτικά που ήταν διαδεδομένα εκείνη την εποχή όπως το όπιο, η μορφίνη, η ηρωίνη και η κοκαΐνη. Το όπιο είναι ο αποξηραμένος γαλακτώδης χυμός που προέρχεται από ένα είδος παπαρούνας. Λόγω του περίπλοκου τρόπου καπνίσματος χρησιμοποιήθηκαν τα αλκαλοειδή του μέσα στα οποία περιέχεται και η μορφίνη η οποία χορηγείται με ενέσεις. Παράγωγος της μορφίνης είναι η ηρωίνη, ένα οπιοειδές ναρκωτικό. Η λήψη της ηρωίνης γίνεται ενδοφλέβια ή ρινικά ρουφώντας ποσότητά της από τη μύτη. Γι' αυτό και έχει μείνει γνωστή ως πρέζα. Ένα άλλο ναρκωτικό είναι η κοκαΐνη, η οποία προέρχεται από τα φύλλα της κόκας, θάμνου της νοτίου Αφρικής. Οι τρόποι με τους οποίους χρησιμοποιείται η κοκαΐνη περιλαμβάνουν την ενδοφλέβια χορήγηση, την εισπνοή από τη μύτη και το κάπνισμα.¹⁹⁸

Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι το χασίς και κάποια από τα παραπάνω ναρκωτικά αποτέλεσαν θεματικό πυρήνα των ρεμπέτικων τραγουδιών. Τα

¹⁹⁶ Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 44.

¹⁹⁷ Οι πληροφορίες της παραγράφου προέρχονται από το βιβλίο του Βολιότη-Καπετανάκη, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 202-204.

¹⁹⁸ Οι πληροφορίες της παρούσας παραγράφου αντλήθηκαν από το βιβλίο του Πετρόπουλου, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, σελ. 15.

χασικλίδικα τραγούδια έγιναν μεγάλες επιτυχίες καθώς οι δημιουργοί του τα εμπνέονταν από τα βιώματά τους ή από τον περίγυρο τους αν δεν ήταν οι ίδιοι χρήστες.¹⁹⁹

ΕΤΗ	ΚΑΤΑΣΧΕΘΕΙΣΕΣ ΠΟΣΟΤΗΤΕΣ ΣΕ ΚΙΛΑ					ΚΑΤΑΔΙΚΕΣ
	<i>Χασίς</i>	<i>Όπιο</i>	<i>Ηρωίνη</i>	<i>Κοκαΐνη</i>	<i>Μορφίνη</i>	
1932	80	–	1,5	–	–	160 άτομα
1933	1.012	25	2	–	–	228 »
1934	163,2	6,4	4,9	0,3	–	248 »
1935	61,6	–	3,5	0,02	–	170 »
1936	493,4	10	20	1,2	1,2	182 »
ΣΥΝΟΛΟ	1.810,2	41,4	32,2	1,5	1,2	988 »
Στους 988 συλληφθέντες επιβάλλονται συνολικά 302 χρόνια φυλάκισης, 152 εκτοπισμού και πρόστιμο 4.689.044 δραχμών.						

Εικόνα 35. Ποσότητες των ναρκωτικών που κατάσχονται σε μια πενταετία σε όλη τη χώρα οι αστυνομικές αρχές. Βολιότης Καπετανάκης, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 205.

¹⁹⁹ Οι πληροφορίες της παραγράφου προέρχονται από το βιβλίο του Βολιότη-Καπετανάκη, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 205.

3.2. ΦΥΛΑΚΗ

Ένα από τα θέματα που παρουσιάζονται μέσα από τα ρεμπέτικα τραγούδια είναι και η φυλακή. Μέσα στα τραγούδια συναντάται η φυλακή με διάφορες ονομασίες που δίνονται κυρίως από τους ρεμπέτες όπως «σκολίο», «στρουγκού», «σίδερα», «γκιστάνι», «ψειρού», «κολλέγιο», «χάψη» και «στενή». Επιπρόσθετα, ιδιαίτερες ονομασίες δίνονταν από τους κρατούμενους και στα διάφορα μέρη που απαρτίζονταν η φυλακή· το μέρος της φυλακής όπου κρατούνταν οι χασικλήδες και τα πρεζάκια ονομάζονταν «πρεσβεία» και το απομονωτήριο «αράπη» ή «τζέλα». Επίσης, ιδιαίτερη ήταν και η ορολογία που χρησιμοποιούσαν οι κρατούμενοι για τους δεσμοφύλακες καθώς τους αποκαλούσαν «Πράσινη φυλή».²⁰⁰

Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι οι έγκλειστοι είχαν δημιουργήσει ένα δικό τους κόσμο μέσα στη φυλακή με ιδιαίτερο σύστημα αξιών, ξεχωριστή ιεραρχία, δικούς τους νόμους και συγκεκριμένες κυρώσεις σε τυχόν παραβίαση τους.²⁰¹ Μέσα σ' αυτό τον κόσμο ιδιαίτερες είναι και οι διαπροσωπικές σχέσεις των μελών. Συνήθως, κυριαρχούν οι σχέσεις αλληλεγγύης, η συντροφικότητα και η συλλογική αντίσταση απέναντι στην εξουσία αλλά πολλές φορές παρατηρείται σχηματισμός συμμοριών δημιουργώντας ανταγωνισμούς, συγκρούσεις και αντιμαχόμενα στρατόπεδα. Σε αυτό το σημείο είναι απαραίτητο να επισημανθεί ότι στη φυλακή ασκείται όχι μόνο η κρατική εξουσία από την διεύθυνση της φυλακής αλλά και η εξουσία από τον αρχηγό της συμμορίας που κυριαρχεί στο

²⁰⁰ Οι πληροφορίες της παρούσας παραγράφου αντλήθηκαν από το βιβλίο του Πετρόπουλου, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, σελ. 16.

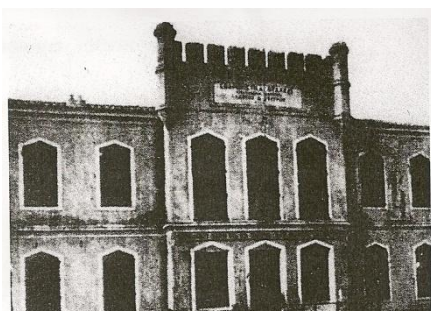
²⁰¹ Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, σελ.16.

χώρο των έγκλειστων. Επομένως, είναι φανερό ότι η φυλακή αποτελεί μια μικρογραφία της κοινωνίας.²⁰²

Το σωφρονιστικό σύστημα αποτελεί ένα χώρο «περισυλλογής, αυτογνωσίας και καλλιέργειας των ταλέντων» όπως παραδείγματος χάρη την «ενασχόληση με την μουσική». Από τον καιρό του Όθωνα, του πρώτου βασιλιά της σύγχρονης Ελλάδας (1832-1862), οι ελληνικές φυλακές ήταν γεμάτες από πολιτικούς και ποινικούς κρατούμενους, οι οποίοι αυτοσχεδίαζαν δημιουργώντας τραγούδια με όργανα που κατασκεύαζαν μέσα στις φυλακές.²⁰³ Τα συγκεκριμένα τραγούδια ήταν πανομοιότυπα μεταξύ τους με υποτυπώδη μελωδία ενώ είχαν ως θεματογραφία «τα ναρκωτικά, την εκδίκηση της άπιστης γυναίκας ή του αντίζηλου, τα γεγονότα από τη ζωή στη φυλακή, τη μυθομανία για τα υποτιθέμενα κατορθώματα των έγκλειστων, το μένος κατά των διωκτικών αρχών, την πίκρα για την κατάσταση τους και τη νοσταλγία για την ελεύθερη ζωή». Αυτά τα τραγούδια, τα τραγούδια της φυλακής, διαδίδονταν και έξω από αυτή και γνωστοποιούνταν στο κόσμο του υποκόσμου.²⁰⁴

Τέλος, αξίζει να αναφερθούν οι πιο γνωστές φυλακές εκείνης της εποχής:

- **Φυλακές του Συγγρού:** Χτίστηκαν από τον Ανδρέα Συγγρό. Σε αυτό



Εικόνα 36. Οι «Φυλακές του Συγγρού», αρχείο Σ. Παπαϊωάννου. Σαθθόπουλος, *Περί της λέξεως «ρεμπέτικο» το ανάνηψια...», σελ. 91.*



Εικόνα 37. Οι «Φυλακές του Συγγρού», αρχείο Σ. Παπαϊωάννου. Σαθθόπουλος, *Περί της λέξεως «ρεμπέτικο» το ανάγνωσμα..., σελ. 91.*

²⁰² Οι πληροφορίες της παραγράφου αντλήθηκαν από το βιβλίο του Δαμιανάκου, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, σελ. 205-206 και από το βιβλίο του Βολιότη-Καπετανάκη, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 137.

²⁰³ Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 24.

²⁰⁴ Οι πληροφορίες της παράθεσης προέρχονται από το βιβλίο του Βολιότη-Καπετανάκη, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 137 και από το βιβλίο του Πετρόπουλου, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, σελ. 16.

το σωφρονιστικό ίδρυμα διεξαγόταν εισαγωγή ναρκωτικών ιδιαιτέρως χασισιού και αυτό επιβεβαιώνεται από ρεμπέτικα τραγούδια. Σε αυτά ανήκουν: «Ο Γιάννης ο χασικλής» του Γιάννη Δραγάτση – Ογδοντάκη ηχογραφημένο το 1930 και το 1931, «Μες στου Συγγρού τη φυλακή» με την Παπαγκίκα ηχογραφημένο το 1926 και «Ντερβίσης» με την Παπαγκίκα ηχογραφημένο το 1927.²⁰⁵



Εικόνα 38. Φυλακές της Παλιάς Στρατώνας.

<http://vathikokkino.gr/archives/60781>

διακίνηση χασισιού. Αυτό προβάλλεται και μέσα από το τραγούδι του Γιάννη Δραγάτση – Ογδοντάκη «Φυλακισμένος».²⁰⁶

• **Φυλακές του Ωρωπού:** Το 1933 το «Εμπειρίκιο Ίδρυμα» του Ωρωπού μετατράπηκε στις συγκεκριμένες φυλακές. Το 1938 έπεσε το κτίριο λόγω του σεισμού και στη θέση του χτίστηκαν νέες φυλακές. Μερικά από τα τραγούδια που παρέχουν πληροφορίες σχετικά με την κατάσταση που επικρατούσαν στο παραπάνω σωφρονιστικό ίδρυμα είναι το τραγούδι «Οι



Εικόνα 39. Οι «Φυλακές του Ωρωπού», σαν Ίδρυμα, το 1929, Αρχείο Πολ. Ομίλου Ν. Παλατιών Αττικής. Σαββόπουλος, *Περί της λέξεως «ρεμπέτικο» το ανάγνωσμα...*, σελ. 93.

²⁰⁵ Οι πληροφορίες σχετικά με τη φυλακή του Συγγρού από το βιβλίο του Σαββόπουλου, *Περί της λέξεως «ρεμπέτικο» το ανάγνωσμα...*, σελ. 90-91.

²⁰⁶ Οι πληροφορίες για τις φυλακές της Παλιάς Στρατώνας προέρχονται από το βιβλίο του Σαββόπουλου, *Περί της λέξεως «ρεμπέτικο» το ανάγνωσμα...*, σελ. 92.

φυλακές του Ωρωπού» του Γιώργου Μπάτη ηχογραφημένο το 1934 και το ζεϊμπέκικο «Βρε μάγκες δυο στη φυλακή» του Κώστα Τζόβενου ηχογραφημένο και αυτό το 1934. Από τα παραπάνω τραγούδια προβάλλεται η δωροδοκημένη συγκατάθεση της διευθύνσεως και των δεσμοφυλάκων ως προς την εισαγωγή και την διακίνηση των ναρκωτικών μέσα στις φυλακές του Ωρωπού.²⁰⁷

• **Γιεντί Κουλέ:** Οι συγκεκριμένες φυλακές λειτουργούσαν στο Επταπύργιο της Θεσσαλονίκης και έκλεισαν το 1989. Χαρακτηριστικό τραγούδι που γράφτηκε για το Γιεντί Κουλέ είναι «Η φωνή του αργιλέ» του Βαγγέλη Παπάζογλου που ηχογραφήθηκε το 1936 με τραγουδιστή τον Στελλάκη Περπινιάδη. Και σε αυτό το ρεμπέτικο περιγράφεται η ίδια

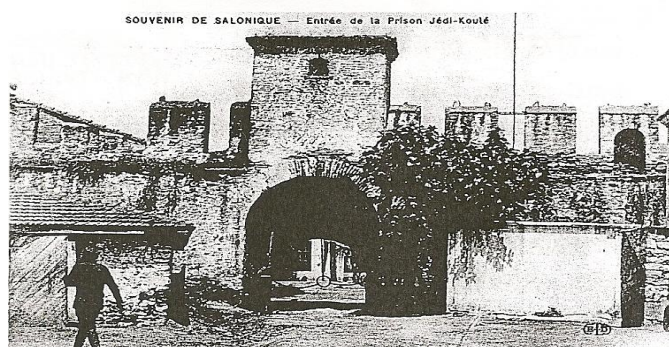


Εικόνα 40. Η είσοδος των φυλακών του «Γιεντί Κουλέ» Θεσσαλονίκης, Σαββόπουλος, *Περί της λέξεως «ρεμπέτικο» το ανάγνωσμα...*, σελ. 95.

κατάσταση που επικρατούσε και στις υπόλοιπες φυλακές.²⁰⁸

ΤΟ ΑΝΑΓΝΩΣΜΑ... ΚΑΙ ΑΛΛΑ

95



Εικόνα 41. Προς της φυλακή «Γιεντί Κουλέ», αρχείο Σ. Παπαϊωάννου, Σαββόπουλος, *Περί της λέξεως «ρεμπέτικο» το ανάγνωσμα...*, σελ. 95.

²⁰⁷ Οι πληροφορίες που αναφέρονται στις φυλακές του Ωρωπού προέρχονται από το βιβλίο του Σαββόπουλου, *Περί της λέξεως «ρεμπέτικο» το ανάγνωσμα*, σελ. 94.

²⁰⁸ Οι πληροφορίες σχετικά με το Γιεντί Κουλέ αντλήθηκαν από το βιβλίο του Σαββόπουλου, *Περί της λέξεως «ρεμπέτικο» το ανάγνωσμα...*, σελ. 94.

4. ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

4.1. ΑΠΟΤΥΠΩΣΗ ΤΩΝ ΠΡΟΣΩΠΩΝ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΑ ΡΕΜΠΕΤΙΚΑ

4.1.1. ΡΕΜΠΕΤΗΣ ΚΑΙ ΜΑΓΚΑΣ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΑ ΡΕΜΠΕΤΙΚΑ

Ρεμπέτικο και ρεμπέτης. Η κοινή ρίζα των δύο εννοιών αποδεικνύει την στενή σχέση μεταξύ τους. Ποιος είναι ο ρεμπέτης; Θα μπορούσε να δοθεί η απάντηση αυτός που παίζει ρεμπέτικα. Σε αυτό το κεφάλαιο, όμως, θα εξεταστεί ποιος πραγματικά είναι ο ρεμπέτης και θα γίνει μια προσπάθεια σκιαγράφησης του πορτραίτου του ανθρώπου που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ρεμπέτης.

Καταρχάς, πρέπει να διευκρινιστεί η «συγγένεια» του ρεμπέτη με τον



Εικόνα 42. Μάγκες.

<http://www.bostanistas.gr/?i=bostanistas.el.article&id=1858>.

μάγκα.²⁰⁹ Η λέξη μάγκας υποδεικνύει τον «κόσμο της μαγκιάς», τον κοινωνικό χώρο όπου όσοι μετέχουν δεν δηλώνουν «είμαι μάγκας» αλλά αλληλοαναγνωρίζονται ως

τέτοιοι δηλαδή λένε μεταξύ τους «εμείς οι μάγκες».²¹⁰ Η μαγκιά αποτελεί έναν κώδικα επικοινωνίας ανάμεσα σε ανθρώπους για τους οποίους δεν έχει σημασία «από πού πραγματικά κρατάει η σκούφια τους».²¹¹ Για να δείξει κάποιος «πόσο μάγκας είναι», δηλαδή για να αποκτήσει κοινωνικό κύρος στο χώρο της μαγκιάς, επιδίδεται σε δραστηριότητες που ποινικοποιούνται από την κοινωνία αλλά ταυτόχρονα

²⁰⁹ Δαμιανάκος, *Ρεμπέτικο τραγούδι: συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, σελ. 38.

²¹⁰ Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 37.

²¹¹ Η παράθεση προέρχεται από το βιβλίο του Κοταρίδη, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 12.

αποτελούν πηγές πλούτου γι' αυτούς.²¹² Πράξεις που χαρακτηρίζουν κάποιον μάγκα είναι οι φόννοι, οι καυγάδες, το λαθρεμπόριο και γενικά κάθε πράξη βίας. Ο μάγκας ορίζεται ως ο κοινωνικός τύπος του περιθωρίου και της παρανομίας στην Αθήνα και στον Πειραιά.²¹³ Πιο συγκεκριμένα, οι μάγκες αποτελούν περιθωριακές ομάδες και η εμφάνιση τους τοποθετείται στην αρχή του 20^{ου} αιώνα. Ζούσαν σε ένα κλειστό κύκλωμα και ο καθένας συνέβαλε στην ανάπτυξη της παρέας ανάλογα με τις κλίσεις του, τα στοιχεία της προσωπικότητάς του και το ταλέντο του. Παραδείγματος χάρη «άλλος τραγουδούσε καλύτερα, άλλος ήταν πιο θαρραλέος ή πιο άνδρας στα μαλώματα τους με τα μαχαίρια, άλλος έπαιζε καλύτερα μπαγλαμαδάκι ή μπουζούκι ή χόρευε καλύτερα ή ήταν ο χορατατζής της παρέας ή ακόμα ήταν αυτός που είχε το χώρο, στον οποίο συναντιόντουσαν για να καπνίσουν χασίς, να ακούσουν μουσική και να επικοινωνήσουν με τον τρόπο τους.»²¹⁴ Ο ρεμπέτης ανήκε στον κοινωνικό



Εικόνα 43. Ρεμπέτες και μάγκες. <http://eranistis.net/wordpress/2013/04/22/%CE%BF-%CE%B7%CE%BB%CE%AF%CE%B1%CF%82-%CF%80%CE%B5%CF%84%CF%81%CF%8C%CF%80%CE%BF%CF%85%CE%BB%CE%BF%CF%82-%CE%B7-%CF%81%CE%B5%CE%BC%CF%80%CE%B5%CF%84%CE%BF%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%AF%CE%B1-%CE%BA%CE%B1/>

²¹² Οι πληροφορίες της παράθεσης όπως και αυτές που ακολουθούν αντλήθηκαν από το βιβλίο του Κοταρίδη, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ.36-37.

²¹³ Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 12.

²¹⁴ Κωνσταντινίδου, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, σελ. 52.

χώρο του μάγκα και αυτό που τον διαφοροποιούσε ήταν η κλίση του στη μουσική· ήταν ο τύπος που θα έπαιζε μπουζούκι, που θα συνέθετε νέα τραγούδια και που θα τα τραγουδούσε. Ο όρος ρεμπέτης συναντάται ως λογοτεχνική μαρτυρία το 1925.²¹⁵

Ανάλογες, όμως, περιθωριακές ομάδες άρνησης της νέας κατάστασης προϋπήρχαν. Εμφανίστηκαν στην Ελλάδα στο τέλος του 19^{ου} αιώνα και ήταν γνωστοί ως κουτσαβάκηδες.²¹⁶ Ο κουτσαβάκης ορίζεται ως ο κοινωνικός περιθωριακός τύπος της Αθήνας και διακρίνεται από την ιδιαίτερη ενδυματολογία του και την επιτηδευμένη ομιλία. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρουν ο Νίκος Κοταρίδης και ο Στάθης Δαμιανάκος ο κουτσαβάκης θεωρείται φορέας ενός πολιτισμού ανδροπρέπειας και επίδειξης.²¹⁷ Συχνές ήταν οι προστριβές τους με την αστυνομία²¹⁸ και το 1897 οι κουτσαβάκηδες διαλύθηκαν από τον αρχηγό της αστυνομίας Μπαϊρακτάρη.²¹⁹ Γενικά, γνωρίζουμε τους κουτσαβάκηδες μέσα από τα ρεμπέτικα τραγούδια και αρκετοί τους ταυτίζουν με τους ρεμπέτες επειδή οι τελευταίοι ακολουθούν τη ζωή που χαράσσουν τα κουτσαβάκια.

Ο ρεμπέτης, όμως, εκτός από κουτσαβάκης αποτελεί τον πρωταγωνιστή πολλών τραγουδιών. Έτσι, μέσα από τα τραγούδια, από τα ρεμπέτικα τραγούδια, δίνεται η δυνατότητα πληροφόρησης για τη ζωή και τις αξίες των ρεμπετών.

Όπως υποστηρίζουν ο Νίκος Κοταρίδης και ο Στάθης Δαμιανάκος στο χώρο τους ισχύουν κάποιες συγκεκριμένες συμβάσεις:

- «Η ανδροπρέπεια ταυτίζεται με την μαγκιά
- Οι κοινωνικές αξίες με τις ανδρικές «αρετές»

²¹⁵ Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι: συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, σελ. 36.

²¹⁶ Κωνσταντινίδου, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, σελ. 52.

²¹⁷ Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 11.

²¹⁸ Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 53.

²¹⁹ Κωνσταντινίδου, *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, σελ. 52.

- Η οργάνωση κοινωνικών σχέσεων με την κυριαρχική ικανότητα
- Και τέλος η κοινωνική δράση με τη χρήση βίας.»²²⁰

Ταυτόχρονα, ο κόσμος που κινείται στο χώρο των ρεμπετών τον χαρακτηρίζει η αυτονομία και αυτή η αυτονομία εκφράζεται «στα τραγούδια, στους χορούς, στο λεκτικό ιδίωμα που χρησιμοποιούν και στην εκφορά του, τις χειρονομίες και το περπάτημα, τις ενδυματολογικές συμπεριφορές.»²²¹

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό στο χώρο του μάγκα είναι η ύπαρξη ιεραρχίας όπως παραδείγματος χάρη πρωτόμαγκας, σκυλόμαγκας, μαχαλόμαγκας. Οι προσδιορισμοί αυτοί δίνονταν ανάλογα με την κυριαρχική ικανότητα και την εξουσιαστική δυνατότητα που επιδείκνυαν οι μάγκες στο χώρο που κινούνταν.²²² Οι θέσεις ιεραρχίας ήταν ευμετάβλητες και συχνά ανανεωνόταν από νέες «αυθεντίες».²²³

Πιο αναλυτικά αξίες για το χώρο των ρεμπετών και των μαγκών είναι οι εξής:

- Οπλοφορία²²⁴ και χρήση των όπλων. Η κατοχή όπλου υποδεικνύει ότι ο φερόμενος έχει περάσει το στάδιο της ενηλικίωσης και έχει γίνει άνδρας. Παρ' όλο που η κατοχή όπλου είναι απαγορευμένη, ο μάγκας φέρει συνήθως τα όπλα του στο «ζωνάρι» και επιδεικνύοντας τα υποδεικνύει με αυτό τον τρόπο το «πόσο μάγκας είναι», «το πόσο άνδρας είναι» δηλαδή αποτυπώνει στους άλλους το βαθμό της ανδροπρέπια του.

²²⁰ Οι πληροφορίες σχετικά με τις συμβάσεις στο χώρο των ρεμπετών αντλήθηκαν από το βιβλίο του Κοταρίδη, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 34.

²²¹ Οι πληροφορίες της παραγράφου προέρχονται από το βιβλίο του Κοταρίδη, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 38.

²²² Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 39.

²²³ Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 44.

²²⁴ Οι πληροφορίες σχετικά με την οπλοφορία αντλήθηκαν από το βιβλίο του Κοταρίδη, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 46.

- Αντοχή στον πόνο και αδιαφορία για το θάνατο.²²⁵ Αδιαφορούν για το θάνατο και επικροτούν το μάγικο θάνατο και το σκληρό θάνατο, δηλαδή όταν μένει άταφο το σώμα. Ένας μάγκας μπορεί να πεθάνει :

- Ύστερα από προσωπική επιλογή. Ο μάγκας επιλέγει συνειδητά να πεθάνει.

- Με γνώση του θανάτου του. Ο μάγκας δεν επιλέγει ο ίδιος να πεθάνει αλλά γνωρίζει την ώρα του θανάτου του.

- Με δόλιο θάνατο δηλαδή πεθαίνει με δόλιο τρόπο.²²⁶

Στα ρεμπέτικα τραγούδια ο θάνατος παρουσιάζεται ως τύραννος όταν η ζωή έχει θετική χροιά και λυτρωτής όταν η ζωή είναι πλημμυρισμένη με δυσκολίες.²²⁷ Επιπλέον, συνδέεται ο θάνατος με τον έρωτα για να τονίσει την ερωτική επιθυμία ή την ανάγκη εκπλήρωσης της που θα οδηγήσει στην λύτρωση ή και την ανάγκη απαλλαγής από αυτή.²²⁸

- Μουστάκι το οποίο αποτελεί σύμβολο ανδρισμού.²²⁹

- Βρισιές.

- Η τήρηση του λόγου: Σε αυτό το σημείο εισάγεται η έννοια της μπάσας η οποία αφορά την «συμφωνία μη-σύγκρουσης μεταξύ αντιπάλων». Στο χώρο των ρεμπετών σημαίνει την «ευθύτητα στην αντιμετώπιση των άλλων είτε είναι φίλοι είτε εχθροί.» Ενώ, αντιθέτως, η μπαμπεσιά υποδηλώνει «τη καταπάτηση της μπάσας,

²²⁵ Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 49.

²²⁶ Η παράθεση και οι παραπάνω πληροφορίες αντλήθηκαν από το βιβλίο του Κοταρίδη, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 149.

²²⁷ Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 159.

²²⁸ Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 160 & 162.

²²⁹ Η παράθεση όπως και η επόμενη πληροφορία προέρχεται από το βιβλίο του Κοταρίδη, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 52 & σελ. 51 αντίστοιχα.

το να μην τηρείται δηλαδή ο προφορικά συμφωνημένος λόγος. Εκφράζει επίσης, την απιστία, την δειλία, πράξεις που τελούνται ύπουλα, απροειδοποίητα όταν δηλαδή δεν δίνεται στον αντίπαλο η δυνατότητα να παλέψει με ίσους όρους. Η μπαμπεσιά στις περισσότερες περιπτώσεις είναι μια έννοια συνυφασμένη με το γυναικείο φύλο το οποίο βάση στερεοτύπων αποτελεί το αδύναμο φύλο σε σύγκριση με το ανδρικό. Γι' αυτό το λόγο στις τότε ανδροκρατούμενες κοινωνίες η προσπάθεια μείωσης και αποδοκιμασίας του άνδρα-αντιπάλου επιχειρείται να γίνει με την εκθήλυνση του με πράξεις όπως ξύρισμα του μουστακιού, αμφισβήτηση της ικανότητας προς οπλοφορία, απειλές που περιέχουν σεξουαλικά υπονοούμενα.²³⁰

- Χορός: Ο χασάπικος ως ομαδικός χορός απαιτεί ένα είδους συγχρονισμό. Αυτός ο συγχρονισμός εκφράζει την αλληλεγγύη μεταξύ των χορευτών και κατά συνέπεια υποδηλώνει την συνοχή των ρεμπετών. Αντιθέτως, ο ζεϊμπέκικος ως ατομικός χορός αποτελεί επίδειξη της μαγκιάς και αναγνώριση της ανδροπρέπειας. Οι ακαθόριστες κινήσεις παραπέμπουν σε «στάσεις επιθετικότητας, στη σκληρότητα, το νταηλίκι, την τόλμη, την ικανότητα επιβολής, τη βία, με μια λέξη, στη μαγκιά.» Στις πιο δύσκολες φιγούρες χρησιμοποιούσαν και μαχαίρια προκαλώντας πολλές φορές και αυτοτραυματισμούς. Αυτό το ονόμαζαν «αναλιές».²³¹

- Ενδυμασία: Ο μάγκας φοράει πουκάμισο χωρίς γραβάτα, παντελόνι στενό μακρύ χωρίς ζώνη, απλό σακάκι ακούμπωτο, μαύρα μυτερά παπούτσια με εικονικά κορδόνια και ψηλά τακούνια, τραγιάσκα πεσμένη στα φρύδια ή ανεβασμένη

²³⁰ Οι πληροφορίες της παραγράφου προέρχονται από το βιβλίο του Κοταρίδη, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 55-57.

²³¹ Οι πληροφορίες σχετικά με το χορό αντλήθηκαν από το βιβλίο του Κοταρίδη, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 53-54.

υπερβολικά ενώ αποφεύγουν τα πανωφόρια. Αξίζει να αναφερθεί ότι ο κουτσαβάκης φορούσε μόνο το αριστερό μανίκι του σακακιού.²³²

- Χρήση της γλώσσας αργκό: ο υπόκοσμος είχε τη δική του αργκό και πιο συγκεκριμένα οι μάγκες μιλούσαν τα κουτσαβάκικα. Τα κουτσαβάκικα δημιουργήθηκαν από μίξη διάφορων γλωσσών γι' αυτό και αποτελούνται από ελληνικές, τούρκικες, σλαβικές, ιταλικές, και ηχομιμητικές λέξεις.²³³

- Προσφώνηση με τα μικρά τους ονόματα δίνοντας έμφαση στην ατομικότητα και όχι στην καταγωγή του.²³⁴

- Παρατσούκλια δηλώνοντας τη ρήξη με την οικογένεια: δηλώνει την ένταξη ενός ανθρώπου στο συγκεκριμένο χώρο παραλληλίζοντας το με τη βάπτισμα και αποτελεί δείγμα καταξίωσης για το χώρο τους ιδιαίτερα όταν επικρατεί έναντι του ονόματος.

- Δρόμος: Αποτελεί το χώρο της μαγκιάς. Οι δραστηριότητες του δρόμου, δηλαδή η χρήση χασίς, η ενασχόληση με τυχερά παιχνίδια, τα γλέντια έρχονται σε αντίθεση με τις αξίες του σπιτιού «καθώς προσβάλλουν την τιμή και απορροφούν μεγάλο μέρος του πλούτου των μελών του.»²³⁵ Ο ρεμπέτης αδυνατεί να ανταπεξέλθει στις οικονομικές απαιτήσεις και των δύο χώρων. Οπότε όταν προτιμάει να καλύψει τις δραστηριότητες του στο δρόμο απομακρύνεται από το σπίτι του και ύστερα δεν είναι ευπρόσδεκτος σε αυτό. Γι' αυτό και η έννοια φτωχός στους

²³² Οι πληροφορίες για την ενδυμασία προέρχονται από το βιβλίο του Πετρόπουλου, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, σελ. 25.

²³³ Οι πληροφορίες σχετικά με την αργκό αντλήθηκαν από το βιβλίο του Πετρόπουλου, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, σελ. 13.

²³⁴ Η παράθεση όπως και η επόμενη παράγραφος προέρχονται από το βιβλίο του Κοταρίδη, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 61.

²³⁵ Η παράθεση και οι πληροφορίες που ακολουθούν σχετικά με το δρόμο αντλήθηκαν από τον Κοταρίδη, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 71-72.

ρεμπέτες ταυτίζεται με το ορφανός. Αυτός είναι ο λόγος κατά τον οποίο στα ρεμπέτικα τραγούδια το σπίτι και ο δρόμος αποτελούν συγκρουόμενους χώρους.

- **Χασίς:** Αυτός που ανάβει το ναργιλέ, που την «πίνει», όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται στα ρεμπέτικα, πρώτος είναι αυτός που αγόρασε το χασίς και ουσιαστικά κερνάει και τους υπόλοιπους στον τεκέ. Οι «τεκετζήδες» δεν ανήκουν στο «χώρος της μαγκιάς», καθώς θεωρούνται «η υπηρεσία γεμίσματος του ναργιλέ».²³⁶ Δεν στιγματίζονται οι χρήστες χασίς όλων των κοινωνικών στρωμάτων παρά μόνο των κατώτερων οικονομικών στρωμάτων, στα οποία ανήκουν και οι ρεμπέτες.²³⁷

- **Φυλακή:** Πιστοποιεί τη μαγκιά άσχετα με το ότι είναι ανεπιθύμητη ή άδικη. Συνήθως έρχονται αντιμέτωποι με την δικαιοσύνη για τις δραστηριότητες του δρόμου όπως το λαθρεμπόριο, την προστασία «εκδιδόμενων» γυναικών, τη χρήση χασίς, τα τυχερά παιχνίδια κλπ. Όσο μεγαλύτερη η ποινή τόσο μεγαλύτερο κύρος αποκτούσε ο ρεμπέτης.²³⁸

- **Κουβαρνταλίκι:** Κατανάλωση του πλούτου επιδεικτικά σε διάφορα πολυέξοδα γλέντια και σε τυχερά παιχνίδια. Οι μάγκες ήταν αντίθετοι στη συσσώρευση πλούτου. Στο χώρο του θεωρείται ότι αυτός που κερνούσε ήταν ανώτερος και αποκτούσε κύρος.²³⁹

²³⁶ Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 79.

²³⁷ Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 83.

²³⁸ Οι πληροφορίες της παραγράφου προέρχονται από το βιβλίο του Κοταρίδη, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 81.

²³⁹ Οι πληροφορίες σχετικά με το κουβαρνταλίκι αντλήθηκαν από το βιβλίο του Κοταρίδη, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 87-90.

- Νταηλίκι: «Προσπάθεια ενός ασήμαντου μάγκα να αποκτήσει πρόωρα υψηλό κύρος, αποδεικνύοντας τις ικανότητές του με το βίαιο και σε ανυπότακτο χρόνο εξευτελισμό ενός καταξιωμένου μάγκα».²⁴⁰
- Σερετιλίκι: «η απάντηση του καταξιωμένου μάγκα που συνίσταται είτε στην επιδεικτική αδιαφορία του είτε στο φόνο του αντιπάλου».²⁴¹
- Ντροπή για την απιστία της ερωμένης και η αναζήτηση εκδίκησης. Οι γυναίκες που συναναστρέφονται είναι συνήθως πόρνες. Αποχή από το θεσμό της οικογένειας.²⁴²

Σε αρκετά ρεμπέτικα τραγούδια οι ρεμπέτες και οι παρουσιάζονται με διάφορους χαρακτηρισμούς όπως «κουτσαβάκηδες», «βλάμηδες», «τσίφτηδες»,²⁴³ «καλντιριμιτζήδες», «μουρμούρια», «δερβίσηδες»,²⁴⁴ «σκυλόμαγκες», «τσακάλια»,



Εικόνα 44. Ρεμπέτες. Χαρακτηριστικά διακρίνεται ο Γιοθάν Τσαούς. <http://www.ertopen.com/item/4703-rembetes-%C2%ABreporter%C2%BB-apo-to-morfwiko-idryma-ths-eshea>

«μαγκιόροι» και «σκύλοι», «σκυλολόι».²⁴⁵ Ταυτόχρονα, ένας ρεμπέτης και μάγκας ονομάζονταν και «νταής», «μαγκάσης»,²⁴⁶ μόρτης, αλάνης, αντάμης, κούτσαβος, μπράβος, τραμπούκος, ασίκης, χασικλής,²⁴⁷ «μαγκατζής», «μαχαλόμαγκας»,

²⁴⁰ Οι πληροφορίες για το νταηλίκι προέρχονται από το βιβλίο του Κοταρίδη, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 85.

²⁴¹ Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 86.

²⁴² Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 59.

²⁴³ Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 27.

²⁴⁴ Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 11 & 175.

²⁴⁵ Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα τραγούδια*, σελ. 12 & 13.

²⁴⁶ Νίκος Πολίτης, Επιστολή στον Ριζοσπάστη 23 Φεβρουαρίου 1947, Ενταγμένο στο βιβλίο της Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 144.

²⁴⁷ Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι: συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, σελ. 35.

«γεροντόμαγκας», «κουραδόμαγκας», «μαγκίτης», «χωριατόμαγκας» και «βλαχόμαγκας».

4.1.2. ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΑ ΡΕΜΠΕΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

Στα ρεμπέτικα τραγούδια κυριαρχεί η γυναίκα ως μάνα ή ως αδερφή που ο άνδρας καλείται να υπερασπιστεί τη τιμή της και η γυναίκα-ερωμένη ως ερωτική σύντροφος. Ένα από τα διαδεδομένα μοτίβα είναι η γυναίκα-αντίπαλος, που κυριαρχεί στην ερωτική σχέση χωρίς όμως να χρησιμοποιεί βία. Προβάλλεται η κυριαρχία της γυναίκας στο «ερωτικό-παιχνίδι», καθώς έχει την ικανότητα να «πλανεύει» τους ρεμπέτες και να τους παρασύρει με αποτέλεσμα αυτοί να χάνουν τη δύναμη τους.²⁴⁸ Γι' αυτό το λόγο, φέρει στα τραγούδια τους το προσωνύμιο γυναίκα-πλανεύτρα.²⁴⁹ Η γυναίκα έχει την ιδιότητα να «μαγεύει» τους ρεμπέτες: τους τυφλώνει με την ομορφιά της και αποκτά την πλήρη προσήλωσή τους με αποτέλεσμα ο άνδρας να παρουσιάζεται ανήμπορος και αδύναμος να μπορέσει να της αντισταθεί και έτσι χάνει την βούληση του.²⁵⁰

«Η εικόνα της γυναίκας ταυτίζεται στα ρεμπέτικα τραγούδια με την ομορφιά και την κατάσταση της νεότητας. Η ομορφιά εκφράζει τόσο τα φυσικά χαρακτηριστικά όσο και την ένδυση και τα στολίδια. Προβάλλεται η θηλυκότητα της και η σεξουαλικότητα της μέσα από τη συμπεριφορά της και από τις κινήσεις της όπως το βάδισμα ή το χορό. Στοιχεία της γυναικείας προσωπικότητας είναι το «σκέρτσο», η «τσαχπινιά», το «πείσμα» και τα «νάζια.» Συνδέεται με την ηδονή και αποτελεί μία από της απολαύσεις της ζωής των ρεμπετών.²⁵¹ Από τη μια η γυναίκα μπορεί να «πλανέψει», να καταστρέψει, και από την άλλη, να εκπληρώσει τις

²⁴⁸ Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 99-100.

²⁴⁹ Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 104.

²⁵⁰ Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 101-102.

²⁵¹ Η παράθεση και οι παραπάνω πληροφορίες της παραγράφου αντλήθηκαν από το βιβλίο του Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 100, σελ. 102 & σελ. 103.

επιθυμίες του ρεμπέτη. Κάποιες φορές παρουσιάζεται πονηρή και ψεύτρα²⁵² ενώ άλλες εμφανίζεται και ως πιστή σύζυγος που πρέπει να υποτάσσεται και να στηρίζει τον άντρα της.²⁵³

Είναι απαραίτητο να σημειωθεί ότι η απόρριψη της γυναίκας θίγει τον «μάγκα» και τον μειώνει μπροστά στο κύκλο του και στην ιεραρχία. Αυτή η απόρριψη δηλώνει την ανεπάρκεια αντρικών χαρακτηριστικών και αρετών και την ανικανότητα του να κυριαρχήσει στην γυναίκα. «Στα τραγούδια χωρισμού ο ρεμπέτης μνημονεύοντας τη γυναίκα ερωμένη πενθεί την απώλεια της κυριαρχικής του ικανότητας.» Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι η απιστία της γυναίκας από τον άνδρα αποδίδεται στη φύση της γυναίκας και όχι στην ανικανότητα του άντρα. Σε αυτά τα τραγούδια τονίζεται «η «πονηριά», η «μπαμπεσιά» και η «απονιά» της γυναίκας δηλαδή ιδιότητες που συνυφαίνονται με τη γυναικεία φύση.²⁵⁴ Η γυναίκα, επιπρόσθετα, θεωρείται άτιμη και σκύλα όταν δεν έχει μόνιμη σχέση αλλά αρέσκετε στους πολλούς ερωτικούς συντρόφους. Ο απατημένος άντρας πολλές φορές για να εξασφαλίσει την τιμή του αλλά και για να εκδικηθεί είτε σκοτώνει τους δύο μοιχούς είτε κόβει τα μαλλιά της γυναίκας.²⁵⁵

Η πιο συνηθισμένη μορφή ξένης γυναίκας που απαντάται στα ρεμπέτικα είναι η «Ανατολίτισσα». «Οι εκδοχές με τις οποίες εμφανίζεται είναι δύο. Από τη μια μεριά, είναι η πλήρως υποταγμένη γυναίκα, η «χανούμισσα» που ζει μέσα στο χαρέμι και η υποταγή της περιορίζει την επικινδυνότητα της. Από την άλλη μεριά, είναι οι

²⁵² Οι πληροφορίες της παράθεσης όπως και της προηγούμενης πρότασης προέρχονται από το βιβλίο του Κοταρίδη, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 106 & 107.

²⁵³ Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 110-112.

²⁵⁴ Η παράθεση και οι προηγούμενες πληροφορίες της παραγράφου προέρχονται από το βιβλίο του Κοταρίδη, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 116-118.

²⁵⁵ Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 121-122.

«αραπίνες», οι γυναίκες-ξωτικά, που γυρίζουν ελεύθερα και γλεντούν με μουσική και ποτό, συντροφεύοντας τους ρεμπέτες στις διασκεδάσεις τους.»²⁵⁶

²⁵⁶ Οι πληροφορίες της παραγράφου προέρχονται από το βιβλίο του Κοταρίδη, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 112 & 123.

4.1.3. ΡΕΜΠΕΤΙΣΣΑ

Χαρακτηριστικό αποτελεί το γεγονός ότι η γυναίκα άρχισε να συχνάζει



Εικόνα 45. Άννα Χρυσάφη με τον Βασίλη Τσιτσάνη και τον Γιάννη Παπαϊωάννου. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, σελ. 110.

στους ίδιους χώρους με τον άνδρα και μιμείται κάποιες συμπεριφορές του, όπως να καπνίζει σε δημόσιο χώρο ή να κάνει χρήση ναργιλέ, να «πίνει» χασίς και να

καταναλώνει οινοπνευματώδη ποτά.²⁵⁷ Η γυναίκα, όπως φαίνεται, άρχισε να υιοθετεί το ρεμπέτικο τρόπο ζωής και με αυτό τον τρόπο άρχισαν να δημιουργούνται σιγά-σιγά σχέσεις αλληλεγγύης ανάμεσα στη γυναίκα και στον άνδρα. Μέχρι που φτάσαμε στο σημείο να κάνουμε λόγο όχι μόνο για τους ρεμπέτες αλλά και για τις ρεμπέτισσες.

Από τα ρεμπέτικα τραγούδια πληροφορούμαστε για τις αξίες μια ρεμπέτισσας οι οποίες είναι:

- Ανεξαρτησία και αδιαφορία για τη γνώμη του κόσμου: η ρεμπέτισσα του '30 ήταν πρωτοπόρα και ξεχώριζε από τις υπόλοιπες γυναίκες της εποχής καθώς διεκδικούσε την ελευθερία της και αδιαφορούσε για το πώς θα την χαρακτήριζε ο κόσμος και για το τι θα έλεγε γι' αυτήν. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο μελετητής Πάνος Σαββόπουλος «ήθελε κότσια να μη σ' ενδιαφέρει τι θα πει ο κόσμος». Γι' αυτό το λόγο τις ρεμπέτισσες τις θεωρεί τις «πιο ελεύθερες γυναίκες στη νεότερη Ελλάδα.»²⁵⁸

²⁵⁷ Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, σελ. 114-115.

²⁵⁸ Σαββόπουλος, *Περί της λέξεως «ρεμπέτικο» το ανάγνωσμα...*, σελ. 78.

- Αδιαφορία για το χρήμα: Δεν είχαν σε υπόληψη ούτε τα λεφτά αλλά ούτε και αυτούς που τα διέθεταν, τους «λεφτάδες» όπως χαρακτηριστικά τους αποκαλούσαν. Ήταν κατά της αποταμίευσης και ότι έβγαζαν έπρεπε να το ξοδεύουν την ίδια στιγμή καθώς ακολουθούσαν το ρεμπέτικο τρόπο ζωής ο οποίος έλεγε «φάγωμεν, πੀωμεν, αύριον γαρ αποθνήσκομεν.»²⁵⁹

- Αδιαφορία για το γάμο και για την προίκα: δεν είχαν καλή σχέση με το θεσμό του γάμου και δεν επιδίωκαν να νυμφευτούν όπως μια μέση γυναίκα εκείνης της εποχής. Είναι σημαντικό να επισημανθεί ότι η ελευθερία της ρεμπέτισσας φαίνεται και στην ελεύθερη επιλογή του συντρόφου της, σε αντίθεση με τις άλλες γυναίκες που ήταν υποχρεωμένες να παντρευτούν το άντρα που επέλεγε η οικογένειά τους. Παράλληλα, η ρεμπέτισσα είναι αντίθετη με το θεσμό της προίκας τον οποίο θεωρεί προσβλητικό για τη γυναίκα.²⁶⁰

- Χρήση χασίς: είχε το δικαίωμα να εισέρχεται ελεύθερα στους τεκέδες και να συναναστρέφεται μαζί με τους ρεμπέτες βάση του άγραφου νόμου των ρεμπετών. Επιδίδονταν στη χρήση του χασίς και έπινε ναργιλέ όπως οι ρεμπέτες.²⁶¹

- Διεκδίκηση του ανδρικού φύλου: η ρεμπέτισσα είχε το θάρρος να προσελκύει τον άνδρα, να τον διεκδικεί και να τον κατακτά ως τολμηρή και μοιραία γυναίκα που παρουσιάζεται μέσα από τα τραγούδια.²⁶²

²⁵⁹ Οι πληροφορίες της παραγράφου προέρχονται από το βιβλίο του Σαββόπουλου, *Περί της λέξεως «ρεμπέτικο» το ανάγνωσμα...*, σελ. 80.

²⁶⁰ Η παρούσα παράγραφος προέρχεται από το βιβλίο του Σαββόπουλου, *Περί της λέξεως «ρεμπέτικο» το ανάγνωσμα...*, σελ. 81-82.

²⁶¹ Οι πληροφορίες σχετικά με το χρήση χασίς αντλήθηκαν από το βιβλίο του Σαββόπουλου, *Περί της λέξεως «ρεμπέτικο» το ανάγνωσμα...*, σελ. 84.

²⁶² Η παράθεση προέρχεται από το βιβλίο του Σαββόπουλου, *Περί της λέξεως «ρεμπέτικο» το ανάγνωσμα...*, σελ. 85.

- Διεκδίκηση της ισότητας με τον άνδρα: στο ρεμπέτικο κόσμο ίσχυε η ισότητα ανάμεσα στον ρεμπέτη και τη ρεμπέτισσα. Όπως θα απευθυνόταν ο ένας ρεμπέτης στον άλλο ακριβώς με τον ίδιο τρόπο απευθυνόταν και η ρεμπέτισσα στους ρεμπέτες. Δεν τη διακατείχε φόβος προς το ανδρικό φύλο και εξέφραζε ελεύθερα τη γνώμη της.²⁶³

Αξίζει να επισημανθούν άλλες προσφωνήσεις για τη ρεμπέτισσα όπως «μάγκισσα» και «ντερμπεντέρισσα».²⁶⁴

²⁶³ Οι πληροφορίες της παραγράφου αντλήθηκαν από το βιβλίο του Σαββόπουλου, *Περί της λέξεως «ρεμπέτικο» το ανάγνωσμα...*, σελ. 83.

²⁶⁴ Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι: συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, σελ. 76.

4.2. ΒΙΟΓΡΑΦΙΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ

Αν και στην πρώτη περίοδο του ρεμπέτικου οι δημιουργοί των τραγουδιών παραμένουν άγνωστοι, στις μετέπειτα περιόδους εμφανίζονται καλλιτέχνες, τόσο δημιουργοί όσο και εκτελεστές που σημαδεύουν αυτό το είδος και συμβάλουν στην εξέλιξη του. Επιχειρείται, συνεπώς, αλφαβητική παρουσίαση μερικών από τους παραπάνω καλλιτέχνες:



Εικόνα 46. Ρίτα αμπατζή.

<http://www.sansimera.gr/biographies/366>

• Αμπατζή Ρίτα:

Γεννήθηκε το 1914 στη Σμύρνη και πέθανε το 1969 στο Αιγάλεω. Μετά τη Μικρασιατική καταστροφή

μετανάστευσε στην Αθήνα

και άρχισε να εμφανίζεται στο κέντρο «Πεταλούδα» στο Φάληρο ως ερμηνεύτρια. Αργότερα, ταξίδεψε στις ΗΠΑ. Στη δισκογραφία μπήκε το 1931 και συνεργάστηκε με σπουδαίους καλλιτέχνες του ρεμπέτικου όπως με τον Μ. Βαμβακάρη, τον Π. Τούντα, τον Β. Παπάζογλου, το Κ. Σκαραβελή, τον Β. Τσιτσάνη κ.α. Ερμήνευε εκτός από ρεμπέτικα τραγούδια σμυρνέικα και δημοτικά. Μερικά από τα τραγούδια που ερμήνευσε: «Βαρκάρης»,

«Γκαρσόννα», «Ναζιάρα μου», «Ο τζογαδόρος», «Ο ασίκης», «Το τσαγκαράκι», «Χαρικλάκι» κ.α.²⁶⁵

- **Αμπάτης ή Μπάτης**

Γιώργος: Ήταν γνωστός ως «Μπάτης». Γεννήθηκε στον Πειραιά το 1890 και απεβίωσε το 1967. Ήταν



Εικόνα 47. Αμπάτης Γιώργος.

<http://www.sansimera.gr/biographies/353>

οργανοπαίχτης και πιο συγκεκριμένα έπαιζε μπαλαμά από το 1915. Ασκούσε το επάγγελμα του μικροπωλητή και του ενεχυροδανειστηρίου ενώ ταυτόχρονα πουλούσε φάρμακα και δόντια. Το 1925 όμως άνοιξε «χοροδιδασκαλείο», κάτι παραπλήσιο με το ωδείο στη σύγχρονη εποχή και διατηρούσε παράλληλα καφενείο-ντεκέ που σύχναζαν οι μάγκες. Το 1930 ίδρυσαν την πρώτη ρεμπέτικη κομπανία μαζί με τον Βαμβακάρη, τον Δελιά και τον Παγιουμτζή με το όνομα «Τετράς η ξακουστή του Πειραιώς» ή αλλιώς «Πειραιώτικη κομπανία». Αρχικά, εμφανίστηκαν το 1934 στην Ανάσταση, στο μαγαζί του Σαραντόπουλου με το όνομα «Τετράς η ξακουστή του Πειραιώς», όμως αργότερα για εμπορικούς λόγους μετονομάστηκε σε «Πειραιώτικη κομπανία». Ο πρώτος δίσκος της κομπανίας περιλαμβάνει τα τραγούδια «Μπάτης ο δερβίσης» και «Σου' χει λάχει» ηχογραφημένα το 1932 με εκτελεστή των Μπάτη.²⁶⁶ Μέχρι το θάνατο του ο Μπάτης εμφανιζόταν παίζοντας και τραγουδώντας στα καφενεία και στις ταβέρνες. Έμεινε γνωστός για τις

²⁶⁵ Η παράθεση και οι πληροφορίες αντλήθηκαν από το Πολιτιστικό Ινστιτούτο Ακαδημαϊκών Ερευνών και μελετών, *Σαν σήμερα.gr*, Βιογραφίες, <http://www.sansimera.gr/search?q=%CE%B1%CE%BC%CF%80%CE%B1%CF%84%CE%B6%CE%AE+%CF%81%CE%AF%CF%84%CE%B1> (Πρόσβαση στις 1 Αυγούστου 2015).

²⁶⁶ Βολιότης-Καπετανάκης, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 206-207.

συνθέσεις του όπως: «Ατσιγγάνα», «Ζούλα σε μια βάρκα μπήκα», «Μάγκες караβοτσακισμένοι» κ.α.

- **Βαμβακάρης Μάρκος:** Θεωρείται ο πιο αντιπροσωπευτικός συνθέτης του



Εικόνα 48. Βαμβακάρης Μάρκος. :
<http://www.sansimera.gr/biographies/348>

ρεμπέτικου τραγουδιού, ο «Πατριάρχης του ρεμπέτικου». Γεννήθηκε στην Ερμούπολη της Σύρου το 1905 και πέθανε στον Πειραιά το 1972. Ο πατέρας του έπαιζε γκάιντα και ο Μάρκος τον συνόδευε με το ταμπούρλο έτσι ώστε να συγκεντρώσουν χρήματα για την οικογένεια. Στην ηλικία των

οκτώ χρονών αναγκάστηκε να δουλέψει σε εργοστάσιο και αργότερα σε μπακάλικο, σε χασάπικο και σε εφημεριδοπωλείο.²⁶⁷ Το 1917 αποφασίζει να εγκαταλείψει τη Σύρο και ταξιδεύει ως λαθρεπιβάτης για τον Πειραιά. Εγκαθίσταται στα Ταμπούρια και εργάζεται ως γαιανθρακεργάτης στο λιμάνι. Αργότερα, τον ακολουθεί και η οικογένεια του. Στα 17-18 αρχίζει να πηγαίνει στους τεκέδες και να επιδίδεται στη χρήση χασίς. Το 1925 εκτελεί τη στρατιωτική του θητεία στο Κορυδαλλό.²⁶⁸ Γύρω στο 1925 ήρθε σε επαφή με τον μπουζουξή τον μάρμπα Νίκο από το Αϊβαλί και αποφάσισε στα 22 του χρόνια να αφιερωθεί αποκλειστικά στο μπουζούκι. Πριν το 1930 έγραψε τα πρώτα του τραγούδια και το 1934 κυκλοφόρησε ο πρώτος του δίσκος από την «ODEON». Τα τραγούδια που έγραψε σε δίσκο είναι περισσότερα από 500

²⁶⁷ Η παράθεση όπως και οι πληροφορίες παραπάνω προέρχονται από το βιβλίο της Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 37.

²⁶⁸ Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*, σελ. 167-168.

και όλα σε δικούς του στίχους. Μέχρι το 1955 τα τραγούδαγε ο ίδιος αλλά ταυτόχρονα ερμήνευε και τραγούδια άλλων συνθετών.²⁶⁹ Όπως προείπαμε, στα μέσα της δεκαετίας 1930-1940 ο Μάρκος Βαμβακάρης, ο Γιώργος Μπάτης, ο Ανέστης Δελιάς και ο Στράτος Παγιουμτζής ίδρυσαν ρεμπέτικη κομπανία, «Τετράς η ξακουστή του Πειραιώς». Εμφανίστηκαν το 1934 όπως έχει ήδη αναφερθεί στη μάντρα του Σαραντόπουλου. Η αστυνομία βέβαια παραβλέπει τις συνθήκες που επικρατούσαν στο μαγαζί του Σαραντόπουλου έναντι χρηματικής αμοιβής. Ωστόσο όμως, κάποια στιγμή του κλείνει το μαγαζί εξαιτίας μια μεγάλης φασαρίας που δημιουργήθηκε ένας βράδυ. Σύμφωνα με μια άλλη εκδοχή, η ρεμπέτικη κομπανία παίζει στου Σαραντόπουλου μόνο για μερικές μέρες καθώς ο Δελιάς αποχωρεί από την ομάδα και στη θέση του τοποθετείται ο Στέλιος Κηρομύτης και αρχίζουν να εμφανίζονται στου Μήτσου Κερατζάκη. Το 1936 ενώνονται και πάλι στο μαγαζί «Ο Μάρκος» που άνοιξε ο Βαμβακάρης στην Παλιά Κοκκινιά, στα Άσπρα Χώματα. Στο μουσικό τους σχήμα συμμετέχει και μία τραγουδίστρια η Σοφία Καρίβαλη, η οποία αποτελεί και την πρώτη γυναίκα που ανεβαίνει σε πάλκο με μπουζούκια. Το μαγαζί, όμως, το κλείνει η αστυνομία.²⁷⁰ Στη συνέχεια, έκανε περιοδείες μαζί με τον Μπάτη και με τον Παπαϊωάννου και με την επιστροφή τους στην Αθήνα ξεκίνησαν να δουλεύουν σε ένα μαγαζί στο Βοτανικό. Το 1940 τα μαγαζιά στο Βοτανικό έκλεισαν αλλά ο Βαμβακάρης βρήκε δουλειά μαζί με τον Κηρομύτη και τον Παπαϊωάννου σε κέντρα όπως στο κέντρο του Δαλέζου, στο Ξενοδοχείο Κωσταλά και στο Καρέ του Άσπρου.²⁷¹ Το 1960 αποχώρησε από τα πάλκα. Ωστόσο το 1966,

²⁶⁹ Σχορέλης Τάσος, *Ρεμπέτικη ανθολογία* (Αθήνα: Πλέθρον, 1977-1987), Α' τόμος, σελ. 197-198.

²⁷⁰ Οι πληροφορίες για την «Τετράς η ξακουστή του Πειραιώς» αντλήθηκαν από το βιβλίο του Βολιότη-Καπετανάκη, *Ελλήνων μούσα λαϊκή*, σελ. 207-109.

²⁷¹ Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 62.

εμφανίστηκε στη μπουάτ του Σπύρου Καμπάνη στη Πλάκα. Ακολούθησαν και άλλες εμφανίσεις όπως στις «Χάντρες» της Πλάκας, στο «Ροντέο» και η τελευταία ήταν στις 9.11.1971 στη «Μαργώ». Μερικές από τις συνθέσεις του «Μάρκου» όπως είναι γνωστός σε όλους είναι: «Αντιλαλούν οι φυλακές», «Άταχτη», «Ζηλιάρα», «Εφούμαραμ' ένα βράδυ», «Ημουνά μάγκας μια φορά», «Μάγκικο μελαχρινό», «Μαύρα μάτια, μαύρα φρύδια», «Μαυρομάτα», «Με μια μονάχα σου ματιά», «Μη περάσεις από τη γειτονιά μου», «Όλοι οι ρεμπέτες του ντουνιά», «Πρωθυπουργός», «Σκύλα μ' έκανες και λιώνω», «Τα δυο σου χέρια πήρανε», «Τα ζηλιάρικα σου μάτια», «Χαράματα η ώρα τρεις» κ.α.

- **Γενίτσαρης Μιχάλης:** Γεννήθηκε στο Πειραιά το 1917 και πέθανε το 2005.



Εικόνα 49. Γενίτσαρης Μιχάλης.

<http://www.sansimera.gr/biographies/119>

Το 1935 άρχισε να γράφει ρεμπέτικα τραγούδια. Κατάγονταν από φτωχή οικογένεια γι' αυτό από δέκα χρόνων περιπλανιόταν στους δρόμους. Γοητεύτηκε από τον ήχο του μπουζουκιού στο μαγαζί του Γιώργου Μπάτη γι'

αυτό και όταν ανακάλυψε ένα μπαγλαμαδάκι του πατέρα του ξεκίνησε μόνος του να εξασκείται σ' αυτό. Στα δεκαεφτά του χρόνια έγραψε το «Εγώ μάγκας φαινόμενα». Συνεργάστηκε με τον Βαμβακάρη, τον Παγιουμτζή, το Δελιά, τον Τσιτσάνη κ.α. έγραψε περίπου 700 τραγούδια αλλά ηχογραφήθηκαν λίγα από αυτά. Από το 1951 και μετά πέρασε στην αφάνεια. Μερικά από τα

τραγούδια του είναι: «Εγώ μάγκας φαινόμευνα», «Καραντουζένι κούρτισα», «Ο Σαλταδόρος», «Ωραία Θεσσαλονικιά» κ.α.²⁷²

- **Γκόγκος Δημήτρης ή Μπαγιαντέρας:** γεννήθηκε το 1902 στον Πειραιά και

πέθανε το 1985 στον Άγιο Ιερόθειο. Η οικογένειά του ήταν ευκατάστατη και ο ίδιος σπούδασε ηλεκτρολόγος αλλά δεν άσκησε ποτέ το συγκεκριμένο επάγγελμα.



Εικόνα 50. Μπαγιαντέρας.

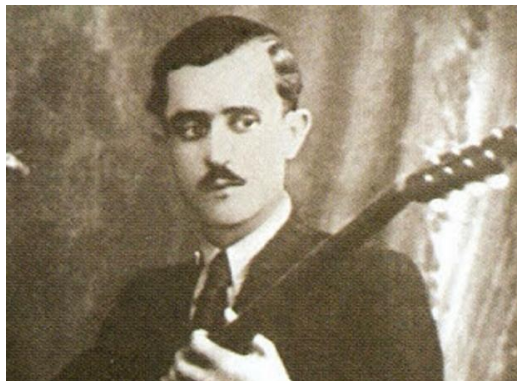
<http://www.sansimera.gr/biographies/350>

Με τη μουσική

ασχολήθηκε από μικρός καθώς έπαιζε μαντολίνο και βιολί και από το 1924 άρχισε να παίζει μπουζούκι. Άρχισε να έχει επαφές με τα στέκια των ρεμπετών στον Πειραιά και έτσι απέκτησε σχέση με τον Βαμβακάρη, τον Παγιουμτζή και τον Μπάτη. Το 1937 ηχογράφησε το πρώτο του δίσκο με τίτλο «Οι Καπνεργάτριες» στην εταιρεία «Columbia». Το 1941 τυφλώθηκε από γλαύκωμα πάνω στο πάλκο του κέντρου «Πειραιεύς» και από τότε έμεινε τυφλός. Παρ' όλη την δύσκολη κατάσταση συνέχισε να εμφανίζεται σε ταβέρνες και σε κέντρα αλλά το 1963 αποφάσισε να αποχωρήσει. Εμφανίστηκε ξανά στο κέντρο «Χάντρες» στη Πλάκα, στο θέατρο «Διάνα» και στο κινηματογράφο της Καλλιπόλης «Γαρδένια». Μετά από αυτές τις εμφανίσεις απομονώθηκε στο σπίτι του στον Άγιο Ιερόθεο όπου και απεβίωσε το 1985 μετά από προβλήματα υγείας που αντιμετώπιζε. Μερικά από τα έργα

²⁷² Οι πληροφορίες για τον Γενίτσαρη αντλήθηκαν από το βιβλίο του Σχορέλη, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, σελ. 265 και από το από το Πολιτιστικό Ινστιτούτο Ακαδημαϊκών Ερευνών και μελετών, *Σαν σήμερα.gr*, Βιογραφίες, <http://www.sansimera.gr/biographies/119> (Πρόσβαση 1 Αυγούστου 2015).

του: «Από βραδύς ξεκίνησα», «Ζούσα μόνος χωρίς αγάπη», «Η νυχτερίδα», «Καπνουλού μου όμορφη», «Σαν μαγεμένο το μυαλό μου», «Το μαγικό σου σκέρτσο» κ.α.²⁷³



Εικόνα 51. Δελιάς Ανέστος.

<http://www.sansimera.gr/biographies/355>

• Δελιάς Ανέστος ή

Ανεστάκι ή Αρτέμης: Γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1912 και πέθανε στην Αθήνα το 1941. Γύρω στα οκτώ του χρόνια εγκατέλειψε τη Σμύρνη μαζί με την οικογένεια του

εγκαταστάθηκαν στη Δραπετσώνα. Ο πατέρας του ήταν Σμυρνιός μουσικός και έπαιζε σαντούρι και ήταν γνωστός με το ψευδώνυμο «Μαύρος Γάτος».²⁷⁴

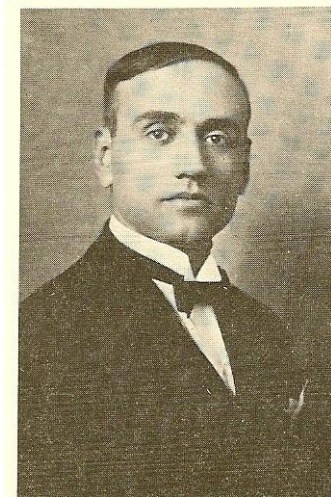
Επηρεασμένος από τον πατέρα του άρχισε να παίζει κιθάρα και αργότερα, με παρότρυνση του Βαμβακάρη έμαθα να παίζει μπουζούκι. Ήταν ένα από τα μέλη της «Τετράς της ξακουστής εκ Πειραιώς» και έγραφε και ο ίδιος κομμάτια. Τα πρώτα του τραγούδια τα παρουσίασε στο μαγαζί του Σαραντόπουλου που έπαιζε και η ρεμπέτικη κομπανία και αργότερα ηχογραφήθηκαν. Όμως, η γνωριμία του με μία πόρνη, ονομαζόμενη Σκουλαρική, απέβη μοιραία καθώς τον έφερε σε επαφή με σκληρά ναρκωτικά από τα οποία δεν κατάφερε ποτέ να απεμπλακεί. Το 1938 εξορίστηκε στη Νίο ως τοξικομανής και το 1944 βρέθηκε πεθαμένος στη Βαρβάκειο, σ' ένα καροτσάκι μπροστά από το μαγαζί του Σεραφείμ, όπως αναφέρουν, με το μπουζούκι που δεν το αποχωριζόταν ποτέ στο χέρι του.²⁷⁵ Ο

²⁷³ Οι πληροφορίες για τον Μπαγιαντέρα προέρχονται από το Πολιτιστικό Ινστιτούτο Ακαδημαϊκών Ερευνών και μελετών, *Σαν σήμερα.gr., Βιογραφίες*, <http://www.sansimera.gr/biographies/350> (Πρόσβαση στις 2 Αυγούστου 2015)

²⁷⁴ Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 41.

²⁷⁵ Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 42.

«Αρτέμης» όπως τον αποκαλούσαν έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη του ρεμπέτικου την περίοδο 1930-1940.²⁷⁶ Μερικές από τις συνθέσεις του: «Αθηναίισσα», «Μάγκα το μαχαίρι σου», «Μέσα στις Πόλης το χαμάμ», «Το χαρέμι στο χαμάμ», «Ο πόνος του πρεζάκια», «Το σακάκι» ή «Για ένα παλιό σακάκι», «Σούρα και μαστούρα» κ.α.



Εικόνα 52. Διαμαντίδης Αντώνης. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, τόμος Β', σελ. 28.

- **Διαμαντίδης Αντώνης:** Γεννήθηκε το 1892 στην Πόλη και πέθανε το 1945. Από μικρός άρχισε να ασχολείται με την μουσική παίζοντας ούτι. Από το 1908-1917 άρχισε να εμφανίζεται σε γιορτές και πανηγύρια και από εκεί και ύστερα άρχισε να εργάζεται ως τραγουδιστής στην Πόλη.

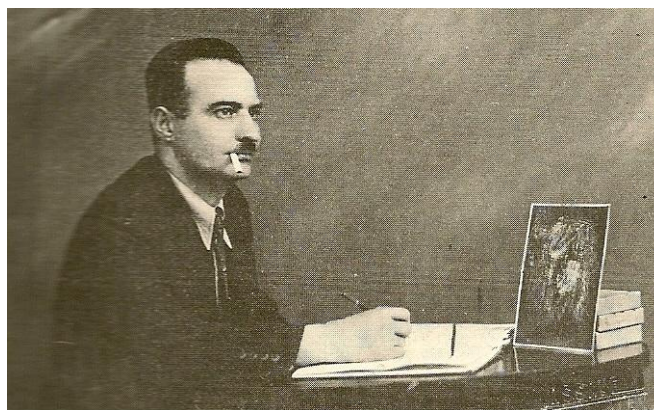
Έμεινε γνωστός ως Νταλγκάς λόγω των τσακισμάτων της φωνής του. Μετά τη Μικρασιατική καταστροφή εγκαθίστανται στον Πειραιά με την οικογένεια του και αργότερα στα Πετράλωνα. Συμμετείχε σε διάφορα συγκροτήματα όπως σμυρνέικα, λαϊκά και ρεμπέτικα. Μετά το 1930 αντικατέστησε το ούτι με την κιθάρα και εργάστηκε σε διάφορα κέντρα παίζοντας καντάδες, τραγούδια του Αττίκ αλλά και παλιά ρεμπέτικα. Έγραψε πολλά τραγούδια από τα οποία τα περισσότερα έγιναν επιτυχίες. Ανάμεσά τους: «Άντε να πεθάνεις», «Εξω φτώχεια», «Έχω μεράκι και νταλγκά», «Μόρτισα», «Μπαρμπουνάρα μου ή Ελένη, Ελενάρα μου», «Ντερμπεντέρισσα», «Ο Νταβατζής της Μαίρης» κ.α.²⁷⁷

²⁷⁶ Οι πληροφορίες της παράθεσης όπως και αυτές που ακολουθούν αντλήθηκαν από το βιβλίο του Σχορέλη, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, Α' τόμος, σελ. 307.

²⁷⁷ Οι πληροφορίες για τον Διαμαντίδη προέρχονται από το βιβλίο του Σχορέλη, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, Β' τόμος, σελ. 17-18.

- **Δραγάτσης Γιάννης:** Γεννήθηκε το 1886 στη Σμύρνη και πέθανε στην Αθήνα το 1958. Η οικογένεια του ήταν μουσικοί, γνωστοί στη Σμύρνη ως «Ογδοντάκηδες». Ο

πατέρας του Γιώργος έπαιζε κόντρα μπάσο, ο αδελφός του Θόδωρος βιολί και ο



άλλος του αδερφός Χαράλαμπος έπαιζε

Εικόνα 53. Δραγάτσης Γιάννης. Σχορέλης, Ρεμπέτικη ανθολογία, τόμος Β', σελ. 39.

τσέμπαλο. Ο ίδιος έπαιζε βιολί και ασχολήθηκε με τη μουσική από το 1904. Στη Σμύρνη έπαιζε σε λαϊκά συγκροτήματα και συνεργάστηκε με διάφορους μουσικούς, όπως τον Περιστέρη, τον Φούντα κ.α. Θεωρείται από τους καλύτερους λαϊκούς βιολιστές ενώ φημολογείται ότι γνώρισε πάνω από εξήντα πέντε δρόμους. Το 1917 συμμετείχε ως εθελοντής στο κίνημα της εθνικής Άμυνας του Ε. Βενιζέλου και το 1922 πιάστηκε από τους Τούρκους, οι οποίοι τον σεβάστηκαν επειδή ήταν καλός οργανοπαίχτης. Ο Ογδοντάκης, όπως έμεινε γνωστός, ήταν διευθυντής της COLUMBIA αλλά ήταν και συνθέτης. Μερικά από τα έργα του: «Αγαπώ μανούλα», «Η καμωματού», «Μανώλης χασικλής», «Μια νύχτα μεθυσμένος», «Μαυροφόρα χήρα», «Μπελαλής», «Οι γαμπίτσες» κ.α.²⁷⁸

²⁷⁸ Οι πληροφορίες για τον Διαμαντίδη προέρχονται από το βιβλίο του Σχορέλη, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, Β' τόμος, σελ. .



Εικόνα 54. Ρόζα Εσκενάζυ. Σαββόπουλος, *Περί της λέξεως «ρεμπέτικο» το ανάγνωσμα...*, σελ. 81.

• Εσκενάζυ Ρόζα:

Γεννήθηκε το 1890 στην Κωνσταντινούπολη έχοντας ως όνομα Σάρα Σκενάζυ. Το 1900 ήρθε στη Θεσσαλονίκη και εργάστηκε ως χορεύτρια συνοδεύοντας όμως μετέπειτα το χορό της με τραγούδι. Στη

δεκαετία του '20 εγκαταστάθηκε στην Αθήνα και εργάστηκε ως

τραγουδίστρια. Το 1923 έκανε τις πρώτες της ηχογραφήσεις μετά από την προώθηση του Παναγιώτη Τούντα. Αργότερα, περιόδευσε στα Βαλκάνια, την Τουρκία και τη Μέση ανατολή όπως και στην Η.Π.Α. Ήταν από τις πρώτες γυναίκες που τραγούδησαν σε πάλλο. Μετά το 1977 έπασχε από άνοια και το 1980 απεβίωσε στο σπίτι της στην Κηπούπολη Περιστερίου. Κάποια από τα τραγούδια που ερμήνευσε: «Γιατί φουμάρω κοκαΐνη», «Δημητρούλα μου», «Μη περάσεις απ' τη γειτονιά μου», «Μόρτισσα», «Πρεζάκιας ή Πρέζα όταν πεις», «Το κουκλί της Κοκκινιάς», «Τράβα ρε αλάνη», «Χαρικλάκι» κ.α.²⁷⁹

²⁷⁹ Οι πληροφορίες για την Εσκενάζυ προέρχονται από το Πολιτιστικό Ινστιτούτο Ακαδημαϊκών Ερευνών και μελετών, *Σαν σήμερα.gr*, Βιογραφίες, <http://www.sansimera.gr/biographies/352> (Πρόσβαση στις 2 Αυγούστου 2015)

- **Ετσιρείδης Γιάννης ή Γιοβάν Τσαούς:** Γεννήθηκε στη Κασταμονή του

Ικονίου της Μικράς Ασίας 1896 και πέθανε το 1942 από δηλητηρίαση. Έπαιζε πιάνο, βιολί, τζουρά, σάζι, ούτι, γόνατο, μπουζούκι, μπαγλαμά και ταμπούρ. Σε ηλικία δεκαοχτώ χρονών είχε γίνει γνωστός ως μουσικός στη Μ.



Ασία και έπαιζε στο σαράι του σουλτάνου Χαμίτ. Μετά το

Εικόνα 55. Γιοβάν Τσαούς.

<http://www.mygreek.fm/artists/Tsaous-Giovan>

τέλος της Μικρασιατικής καταστροφής και πιο συγκεκριμένα το 1923 ήρθε στην Ελλάδα και εγκαταστάθηκε στον Πειραιά όπου εργάστηκε ως ράφτης ενώ δεν δέχτηκε να συμμετέχει σε καμία κομπανία και να εργαστεί ως μουσικός. Συνέθετε τραγούδια και έπαιζε μουσική για τον ίδιο. Ως μουσικός εργάστηκε μια φορά στου Γιώργου Τζελαλίδη στην Κοκκινιά το 1933. Συνέθετε τραγούδια και τους στίχους των τραγουδιών του τους έγραφε η γυναίκα του. Συνήθως, η θεματολογία ήταν για τα ναρκωτικά. Μερικά από τα τραγούδια του: «Γιοβάν Τσαούς», «Διαμάντω παιχνιδιάρη», «Δραπετσώνα», «Η μάγκισα», «Ο πρεζάκιας», «Πέντε μάγκες του Περαιά» κ.α.²⁸⁰

²⁸⁰ Οι πληροφορίες σχετικά με τον Γιοβάν Τσαούς προέρχονται από το βιβλίο του Σχορέλη, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, Β' τόμος, σελ. 45-47.

- **Καλδάρας Απόστολος:** Γεννήθηκε στα Τρίκαλα το 1922. Έπαιζε κιθάρα και



Εικόνα 56. Καλδάρας Απόστολος. http://e-didaskalia.blogspot.gr/2014/04/blog-post_3719.html

μπουζούκι και δέχτηκε μαθήματα Βυζαντινής Μουσικής. Αρχικά, έπαιζε μπουζούκι σε κέντρα της Θεσσαλίας και της Θεσσαλονίκης. Το 1945 εγκαταστάθηκε στον Πειραιά και εργάστηκε ως οργανοπαίχτης αλλά και ως

τραγουδιστής. Καθοριστικό ρόλο στη μουσική του πορεία έπαιξε η γνωριμία του με τον Γιάννη Παπαϊωάννου, ο οποίος τον έφερε σε επαφή με την δισκογραφική εταιρεία «ODEON». Μερικές από τις συνθέσεις του: «Για ρεμπέτες και για φίλους», «Γιατί γλυκιά μου κλαις», «Εβίβα ρεμπέτες», «Μάγκας βγήκε για σεργιάνι» κ.α.²⁸¹

- **Κηρομύτης Στέλιος:** Γεννήθηκε στον Πειραιά το 1903 και πέθανε το 1979. Από μικρός έπαιζε μπουζούκι, καθώς επηρεάστηκε από τον πατέρα του που έπαιζε το συγκεκριμένο όργανο. Το 1926 γνώρισε το Βαμβακάρη ο οποίος αποτέλεσε έναυσμα για την ενασχόληση του με το ρεμπέτικο. Το 1935 ηχογράφησε για πρώτη φορά τραγούδι στη δισκογραφική εταιρεία «Columbia». Το τραγούδι ήταν το «Μες στου



Εικόνα 57. Κηρομύτης Στέλιος. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, Β' τόμος, σελ. 182.

Βάβουλα τη γούβα». Ο Κηρομύτης συνέθετε τραγούδια και έγραφε τους

²⁸¹ Οι πληροφορίες για τον Καλδάρα προέρχονται από το βιβλίο του Σχορέλη, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, Β' τόμος, σελ. 65 & σελ. 76.

στίχους, έπαιζε μπουζούκι, κιθάρα και μπαγλαμαδάκι και τραγουδούσε και ρεμπέτικα. Μερικά από τα τραγούδια που συνέθεσε: «Μες του Βάβουλα τη γούβα», «Ναζιάρα μ' έχεις μπλέξει», «Φύγε μόρτη από μένα» κ.α.²⁸²



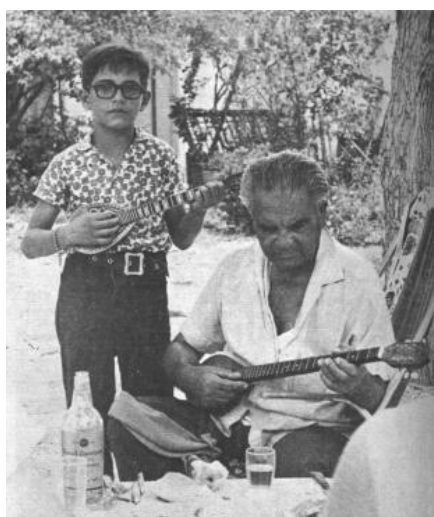
Εικόνα 58. Μητσάκης Γιώργος μαζί με την Άννα Χρυσάφη. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, Β' τόμος, σελ. 255.

- **Μητσάκης Γιώργος:** Γεννήθηκε στην

Πόλη το 1924 και πέθανε στην Αθήνα το 1933. Το 1935 πήγε στο Βόλο όπου έμαθε μπουζούκι με πρώτο δάσκαλο τον Μιλάνο. Το 1937 πήγε στην Αθήνα και το 1939 κατέβηκε στον Πειραιά. Εκτός από οργανοπαίχτης ο Μητσάκης ήταν συνθέτης και στιχουργός.

Μαζί με το Μανώλη Χιώτη έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του ρεμπέτικου

τραγουδιού. Μερικές από τις συνθέσεις του: «Βαλεντίνα», «Βράδιασε στο Γεντί Κουλέ», «Γυναίκα με δύο άντρες», «Οι μπατίρηδες», «Όταν καπνίζει ο λουλάς», «Το καπηλειό» κ.α. (σελ.173+176)



Εικόνα 59. Μουφλουζέλης Γιώργος μαζί με το γιο του Σταυράκη. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία* Β' τόμος, σελ. 310.

- **Μουφλουζέλης Γιώργος:**

Γεννήθηκε στη Μυτιλήνη το 1912. Δούλευε από μικρός στις οικοδομές και ασχολούνταν ερασιτεχνικά με τη μουσική. Το 1958 εγκαταστάθηκε στην Αθήνα και από το 1940 και μετά άρχισε να ασχολείται επαγγελματικά με το ρεμπέτικο. Ο Μουφλουζέλης συνθέτει και

²⁸² Οι πληροφορίες σχετικά με τον Κηρομήτη προέρχονται από το βιβλίο του Σχορέλη, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, Β' τόμος, σελ. 173 & σελ. 176.

γράφει και στίχους, κάποιοι από αυτούς με περιπαιχτικό περιεχόμενο, ενώ τραγουδάει και παίζει και μπουζούκι, μπαγλαμαδάκι και τζουρά. Διδάχτηκε αρχικά τζουρά από τον παππού του. Θεωρείται αντιπροσωπευτικός τύπος ρεμπέτη. Μερικά από τα τραγούδια του: «Απ' τη χούφτα σου νεράκι», «Ο πόνος με πλημμύρισε», Πέθανε κάποιος μάγκας» κ.α.²⁸³ (Σελ.311-314)

- **Μπέλλου Σωτηρία:** Γεννήθηκε το 1921 στο χωριό Χάλια της Χαλκίδας. Ο



Εικόνα 60. Μπέλλου Σωτηρία.

<http://www.sansimera.gr/biographies/167>

παππούς της ήταν παππάς και έτσι είχε βυζαντινά ακούσματα.

Βλέποντας την ταινία «Η προσφυγοπούλα» με την Σοφία Βέμπο αποφάσισε

να γίνει τραγουδίστρια.

Το 1940 κατέβηκε στην

Αθήνα αλλά οι συνθήκες ήταν δύσκολες. Τραγουδούσε σε κάποια ταβερνάκια παίζοντας και κιθάρα. Κατά τα χρόνια του εμφυλίου δέχθηκε διώξεις καθώς ήταν ενεργό μέλος του αντάρτικου. Η τύχη της άλλαξε όταν ήρθε σε επαφή με τον Τσιτσάνη μέσω του Καπετανάκη, ενός συγγραφέα που την άκουσε να τραγουδάει και ενθουσιάστηκε. Έτσι, ήρθαν οι πρώτες ηχογραφήσεις με τραγούδια του Τσιτσάνη, όπως «Συννεφιασμένη Κυριακή», «Τα κουβουράκια» κ.α. Μετά από αυτές τις ηχογραφήσεις, άρχισε να ερμηνεύει τραγούδια και άλλων συνθετών όπως του Παπαϊωάννου, του Χιώτη κ.α. Στη δεκαετία του '60 συνεργάστηκε με νέους συνθέτες όπως με τον Σαββόπουλο,

²⁸³ Οι πληροφορίες για τον Μουφλουζέλη αντλήθηκαν από το βιβλίο του Σχορέλη, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, Β' τόμος, σελ. 311-314.

με τον Κουνάδη κ.α. αλλά ερμήνευσε και παλιά ρεμπέτικα σε εμφανίσεις της σε μπουάτ στην Πλάκα, σε διάφορα κέντρα και σε συναυλίες. Το 1993 αντιμετώπισε προβλήματα υγείας και αργότερα, διαγνώστηκε ότι έπασχε από καρκίνο του φάρυγγα χάνοντας τη φωνή της. Το 1997 απέπνευσε στο νοσοκομείο Μεταξά του Πειραιά. Μερικά από τραγούδια που ερμήνευσε: «Άνοιξε άνοιξε», «Δε λες κουβέντα», «Καπετάν Αντρέα Ζέππο», «Μ' αεροπλάνα και βαπόρια», «Μη μου ξαναφύγεις πια», «Νύχτωσε χωρίς φεγγάρι», «Ξεκινά μια ψαροπούλα», «Πριν το χάραμα», «Σαν απόκληρος γυρίζω», «Το παράπονο του αλήτη», «Χατζηκυριάκειο», «Χωρίσαμε ένα δειλινό».²⁸⁴ Χαρακτηριστική αποτελεί η άποψη της Μπέλλου για το τι είναι πραγματικά το ρεμπέτικο:

« Τι θα πει ρεμπέτικο και τι θα πει ρεμπέτης; Λαϊκό τραγούδι είναι το ρεμπέτικο και ρεμπέτης ο λαϊκός τραγουδιστής. Αλλά όταν μιλάμε για λαϊκό, εννοούμε το γνήσιο και το αυθεντικό. Είπαν διάφοροι ότι οι ρεμπέτες ήταν ο δυστυχισμένος, ο αδικημένος, ο κυνηγημένος και άλλα τέτοια. Αν υποθέσουμε ότι έτσι ήταν: ποιος ήταν ο αδικημένος και ο κυνηγημένος; Ο απλός λαός δεν ήταν ο αδικημένος και ο κυνηγημένος, από τους πρόσφυγες μέχρι και μετά, στα δύσκολα εκείνα χρόνια; Άρα ρεμπέτικο είναι το λαϊκό. Οι ρίζες του είναι βγαλμένες από τον καημό του Έλληνα, ο οποίος έχει υποστεί και έχει τραβήξει τόσα πολλά. Το ρεμπέτικο, οι ρίζες του βαστάνε από την Ανατολή, αλλά και τους Έλληνες όμως.»²⁸⁵

²⁸⁴ Οι πληροφορίες για την Μπέλλου προέρχονται από το Πολιτιστικό Ινστιτούτο Ακαδημαϊκών Ερευνών και μελετών, *Σαν σήμερα.gr., Βιογραφίες*, <http://www.sansimera.gr/biographies/167> (Πρόσβαση στις 2 Αυγούστου 2015)

²⁸⁵ Βλήσιδης, *Όψεις του ρεμπέτικου*, σελ. 187-188.

- **Νίνου Μαρίκα:** Γεννήθηκε το 1918 στο Καύκασο. Το πραγματικό της όνομα είναι Ευαγγελία Νικολαΐδου. Το 1938 ήρθε στη Θεσσαλονίκη και το 1945 εγκαταστάθηκε στην Αθήνα



όπου το 1948 ο **Εικόνα 61. Νίνου Μαρίκα.** <http://www.sansimera.gr/biographies/89>

Στελλάκης Περπινιάδης την προώθησε ως τραγουδίστρια στο μαγαζί που εμφανιζόταν, στο «Φλόριντα». Το 1949 άρχισε να εμφανίζεται με τον Βασίλη Τσιτσάνη στο κέντρο «Τζίμης ο Χοντρός» και από εκεί και ύστερα αποτέλεσε η έμπνευση του Τσιτσάνη. Το 1951 πήγαν μαζί με τον Τσιτσάνη στην Κωνσταντινούπολη. Μετά όμως από αυτό το ταξίδι η Νίνου μετανάστευσε στην Αμερική. Μετά από δύο χρόνια αναγκάστηκε να επιστρέψει στην Ελλάδα γιατί παρουσίασε μετάσταση καρκίνου. Άφησε την τελευταία της πνοή στις 23 Φεβρουαρίου του 1957. Σε ηλικία 39 ετών. Κάποια από τραγούδια που ερμήνευσε: «Αγάπη που 'γινες δίκικοπο μαχαίρι», «Γεννήθηκα για να πονώ», «Ζαΐρα», «Η ταμπακέρα», «κάθε βράδυ πάντα λυπημένη», «Παράξενη κοπέλα», «Πάρε πια το δρόμο σου», «Τι σήμερα, τι αύριο, τι τώρα» κ.α.²⁸⁶

²⁸⁶ Οι πληροφορίες για την Νίνου αντλήθηκαν από το Πολιτιστικό Ινστιτούτο Ακαδημαϊκών Ερευνών και μελετών, *Σαν σήμερα.gr*, *Βιογραφίες*, <http://www.sansimera.gr/biographies/89> (Πρόσβαση στις 2 Αυγούστου 2015)

- **Παγιουμτζής Στράτος:** Γεννήθηκε στο Αϊβαλί της Μ. Ασίας το 1904 και πέθανε στη Νέα Υόρκη το 1971. Εγκαταστάθηκε στον Πειραιά πριν τη



Εικόνα 62. Παγιουμτζής Στράτος.

<http://www.sansimera.gr/biographies/308>

Μικρασιατική καταστροφή και ήρθε σε επαφή με τον Μάρκο Βαμβακάρη, τον Ανέστη Δελιά και τον Γιώργο Μπάτη δημιουργώντας την πρώτη

κομπανία με όνομα, όπως

προείπαμε, «Τετράς του Πειραιώς». Το 1934 εμφανίζονται στη Μάντρα του Σαραντόπουλου. Την ίδια περίοδο ο Στράτος συμμετέχει για πρώτη φορά σε ηχογράφιση στα τραγούδια του Γιώργου Μπάτη, στο «Ζεϊμπέικο Σπανιόλο», στο «Οι σφουγγαράδες» και στο «Μάγκες караβοτσακισμένοι» και από το 1936 και μετά αρχίζει και ερμηνεύει κομμάτια του Ανέστη του Δελιά. Ο Παγιουμτζής συμμετέχει στις ηχογραφήσεις τις τετράδας ακόμη και αν δεν τραγουδάει· είτε παίζοντας μπαγλαμά είτε ποτηράκια. Από το 1930 και μετά γίνεται πασίγνωστος για τη φωνή του, σε τέτοιο σημείο ώστε στους δίσκους να αποτυπώνεται μόνο το μικρό του όνομα. Είναι χαρακτηριστική η φράση που έχει διατυπωθεί για τη φωνή του: «Στο λαιμό του είχε φωλιές από αηδόνια». Από τότε και έπειτα, πολλοί συνθέτες έχουν ως ερμηνευτή για τα τραγούδια τους τον Παγιουμτζή ή αλλιώς τον Στράτο. Μερικοί από αυτούς είναι ο Βαγγέλης Παπάζογλου, ο Παναγιώτης Τούντας, ο Σπύρος Περιστέρης, ο Κώστας Σκαραβέλης, ο Μανώλης Χιώτης, ο Βασίλης Τσιτσάνης, ο Μπαγιαντέρας κ.α. Μετά τα χρόνια της κατοχής αρχίζει και συνεργάζεται και με νέους συνθέτες όπως με τον Γιώργο Μητσάκη και τον Απόστολο Καλδάρα.

Από το '50 όμως και μετά η μουσική του πορεία διακόπτεται, καθώς εμφανίζεται το αρχοντορεμπέτικο. Τη δεκαετία του '60 όμως ο Ζαμπέτας τον προωθεί και ηχογραφεί παλιά ρεμπέτικα. Το 1971 πηγαίνει στη Νέα Υόρκη όπου και δούλεψε στο μαγαζί «Σπηλιά», αγαπητό στους ομογενείς. Απέπνευσε πάνω στο πάλκο στις 16 Νοεμβρίου 1971.²⁸⁷



Εικόνα 63. Παπαζογλου Βαγγέλης. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία, Γ' τόμος*, σελ. 70.

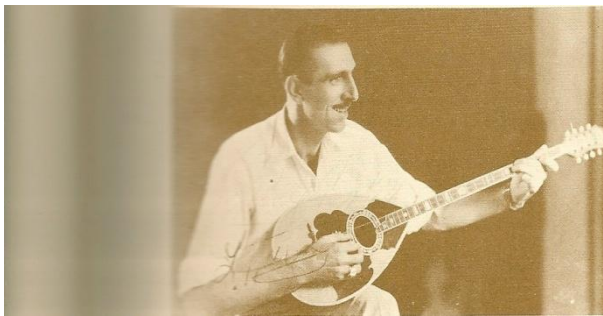
• **Παπάζογλου Βαγγέλης:** Γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1895 και πέθανε το 1943 στην Κοκκινιά. Αρχισε να ασχολείται με την μουσική στη Σμύρνη και έπαιζε μπράντσο, βιολί, σαντούρι και διπλή κιθάρα. Συμμετείχε ως δεύτερο μαντολίνο στην Εστουδιαντίνα «Πολιτάκια» μαζί με το Σπύρο Περιστέρη και τον Παναγιώτη Τούντα. Το 1923 εγκαταστάθηκε στην

Ελλάδα και στο πρώτο μαγαζί που εμφανίστηκε ήταν του Θεόφραστου στις Τζιτζιφιές. Σημαντική η συνεισφορά του στο ρεμπέτικο τραγούδι καθώς στα τραγούδια του συνένωνε τη σμυρνέικη μουσική με ντόπια στοιχεία. Στη δισκογραφία πρωτοεμφανίστηκε το 1933 με τρία τραγούδια: «Αν ήμουν άντρας», «Αργιέ μου» και «Ο Νικοκλάκιος». Αντιτάχθηκε στην λογοκρισία που επέβαλε ο Μεταξάς. Αρκετά τραγούδια του ηχογραφήθηκαν εκ νέου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το τραγούδι του «Οι λαχανάδες» το οποίο «γυρίστηκε» σε εβδομήντα εκτελέσεις στην Ελλάδα αλλά και στο εξωτερικό. Επιπλέον, αξίζει να σημειωθεί ότι πολλά τραγούδια του έχουν κυκλοφορήσει σε χώρες του εξωτερικού όπως Ιταλία, Καναδά, Νορβηγία και

²⁸⁷ Οι πληροφορίες για τον Παγιουμτζή προέρχονται από το Πολιτιστικό Ινστιτούτο Ακαδημαϊκών Ερευνών και μελετών, *Σαν σήμερα.gr*, *Βιογραφίες*, <http://www.sansimera.gr/biographies/308> (Πρόσβαση στις 2 Αυγούστου 2015)

Κίνα. Κάποιες από τις συνθέσεις του: «Η Μαρίκα η χασικλού», «Η μπαμπέσα», «Η φωνή του αργιλέ», «Οι λαχανάδες», «Ο λαθρέμπορας», «Ο ξεμάγκας», «Πέντε χρόνια δικασμένος», «Στρίβε ρε κουτσαβάκη ή Το κουτσαβάκη» κ.α.²⁸⁸

- **Παπαϊωάννου Γιάννης:** Γεννήθηκε στην Κίο της Μ. Ασίας το 1914 και σκοτώθηκε σε αυτοκινητιστικό δυστύχημα το 1972. Εγκαταστάθηκε στην



Εικόνα 65. Παπαϊωάννου Γιάννης. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, τόμος Γ' σελ. 111.

Ελλάδα μετά τη Μικρασιατική καταστροφή και άρχισε να δουλεύει στα καΐκια και στις οικοδομές για να συντηρήσει την οικογένειά του. Τα επόμενα χρόνια άρχισε να παίζει μαντολίνο και φυσαρμόνικα. Αργότερα ασχολήθηκε με το μπουζούκι και το 1937 εμφανίστηκε για πρώτη φορά ως επαγγελματίας μουσικός στη Θεσσαλονίκη μαζί με τον Βαμβακάρη και τον Κηρομύτη. Συνέθεσε τραγούδια, ενώ παράλληλα έγραφε και τους στίχους, τραγουδούσε και όπως προαναφέρθηκε έπαιζε και μπουζούκι. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Σχορέλης ο Παπαϊωάννου «ένωσε το ύφος της καντάδας, του νησιώτικου μπάλου, των Ιωνικών ρυθμών και του τραγουδιού της στεριάς σ' ένα νέο ύφος». Το «πρίμο - σεκόντο» αποδίδονται στον Παπαϊωάννου καθώς το χρησιμοποίησε αυτός για πρώτη φορά στο τραγούδι του «Φαληριώτισσα». Από το 1955 και μετά συνεργάστηκε αποκλειστικά με τον Τσιτσάνη. Περιόδευσε και στην Ελλάδα και στην Αμερική μεταφέροντας και εκεί το ρεμπέτικο τραγούδι.

²⁸⁸ Οι πληροφορίες σχετικά με τον Παπάζογλου προέρχονται από το βιβλίο του Σχορέλη, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, Γ' τόμος, σελ. 47-48 & σελ. 57-58.

Μερικά από τα τραγούδια του: «Άνοιξε, άνοιξε», «Βασανιστήριο ο έρωσ ή ο έρωσ», «Βαδίζω και παραμιλώ», «Εσύ θα μετανιώσεις», «Εχθές αργά το δειλινό», «Ο γυρισμός», «Ο Ζέπος», «Ραντεβού σαν περιμένω ή όταν δω τα δυο σου μάτια», «Πέντε Έλληνες στον Άδη», «Πριν το χάραμα», «Πως θα περάσει η βραδιά» κ.α.²⁸⁹

- **Περιστέρης Σπύρος:** Γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1900 και πέθανε το 1966

στην Αθήνα στην οποία εγκαταστάθηκε το 1924. Ο πατέρας του ήταν Έλληνας ενώ η μητέρα του Ιταλίδα. Από μικρός έπαιζε μαντολίνο και από το 1920 στη



Σμύρνη άρχισε να συμμετέχει στο μουσικό συγκρότημα «Τα

Εικόνα 66. Περιστέρης Σπύρος.

http://videomusicview.blogspot.gr/2011/12/blog-post_28.html

Πολιτάκια» και μάλιστα ήταν το πρώτο μαντολίνο. Βέβαια, από το 1925 έως το 1963 εμφανίστηκε και με άλλα συγκροτήματα μικρασιάτικα, δημοτικά και ρεμπέτικα. Θεωρείται ένας από τους καλύτερους μουσικούς του κόσμου ως προς το μαντολίνο. Ταυτόχρονα, έπαιζε και άλλα όργανα όπως πιάνο, κιθάρα, μαντολοτσέλο, μπουζούκι κλπ. Η εμφάνιση του στη δισκογραφία αρχίζει το 1934 και την περίοδο από το 1934 έως το 1965 κατείχε τη θέση του αρχιμουσικού στην δισκογραφική εταιρεία «ODEON». Μερικά από τα τραγούδια του: «Γκιουζέλ ταξίμ», «Ένας μάγκας στο Βοτανικό», «Η μποέμισσα», «Ο Αντώνης ο Βαρκάρης, ο Σερέτης», «Ο ιππότης», «Οφ αμάν ή

²⁸⁹ Οι πληροφορίες για τον Παπαϊωάννου προέρχονται από το βιβλίο του Σχορέλη, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, Β' τόμος, σελ. 87 & 90-92.

πίνω και μεθώ», «Σκότωσέ με», «Το μινόρε της αυγής», «Το πορτοφόλι σήμερα έχει μεγάλη χάρη ή Στον κόσμο το σημερινό», «Το σερβικάκι» κ.α.²⁹⁰

- **Ροβερτάκης Γιώργος:** Γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1911 και πέθανε το 1978.

Το 1922 ήρθε στην Ελλάδα και στην ηλικία των έντεκα ετών άρχισε να



Εικόνα 67. Ροβερτάκης Γιώργος.
Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*,
τόμος Γ', σελ. 192.

εργάζεται κάνοντας θελήματα για να ενισχύσει οικονομικά την οικογένεια του. Στα δεκατέσσερά του χρόνια εργάστηκε για πρώτη φορά ως μουσικός και μέχρι το 1972 έπαιξε με σμυρνέικα και ρεμπέτικα συγκροτήματα. Κατά τη μουσική του πορεία συνεργάστηκε με σημαντικούς μουσικούς όπως με τον

Βαμβακάρη, Παπαϊωάννου και Χατζηχρήστο.

Κάποιες από τις συνθέσεις του: «Κάφτε γιατροί

τις συνταγές», Μπουκάρανε μάγκες στο τεκέ», «Το πιτσιρικάκι» κ.α.²⁹¹

²⁹⁰ Οι πληροφορίες για τον Περιστέρη αντλήθηκαν από το βιβλίο του Σχορέλη, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, Β' τόμος, σελ. 141 & 142-145.

²⁹¹ Οι πληροφορίες σχετικά με το Ροβερτάκη προέρχονται από το βιβλίο του Σχορέλη, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, Β' τόμος, σελ. 189-191.

- **Ρούκουνας Κώστας ή Σαμιωτάκι ή Σαμιωτάκης:** Γεννήθηκε στο Ν. Καρλόβασι της Σάμου το 1904 και πέθανε το 1984 από καρκίνο. Το προσωνύμιο – παρατσούκλι του δόθηκε λόγω της σαμιώτικης καταγωγής του.



Εικόνα 68. Ρούκουνας Κώστας.

<http://www.sansimera.gr/biographies/351>

Το 1927 εγκαταστάθηκε στην Αθήνα και το 1928 ηχογράφησε τους πρώτους του δίσκους. Συνέθετε και έγραφε ο ίδιος του στίχους από τα τραγούδια του.

Επίσης, τραγουδούσε και είχε ηχηρότατη φωνή και χαρακτηριστική ιδιαίτερα στους αμανέδες. Μερικά από τα τραγούδια του: «Η σαμιώτισσα», «Ο Πικίνος», «Τα νησιά» κ.α.²⁹²



Εικόνα 69. Σκαρβέλης Κώστας.

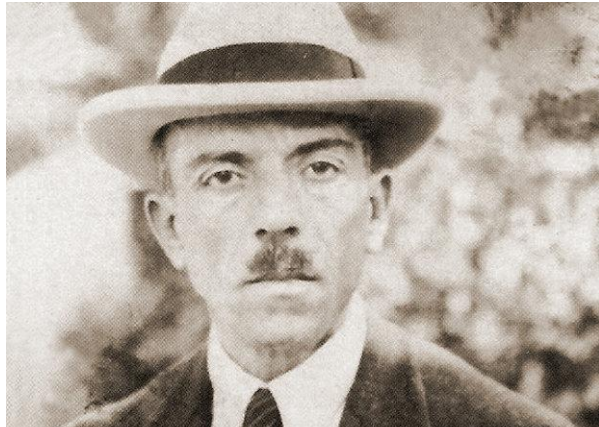
<http://www.sansimera.gr/biographies/364>

- **Σκαρβέλης Κώστας ή Παστουρμάς:** Γεννήθηκε στην Πόλη το 1870 και πέθανε το 1947 στην Αθήνα όπου και ήρθε το 1923. Από μικρός ασχολήθηκε με την μουσική, καθώς έπαιζε κιθάρα και τραγουδούσε. Στην Αθήνα έπαιζε σε μαγαζιά που δημιουργήθηκαν από τους πρόσφυγες

²⁹² Οι πληροφορίες σχετικά με το Ρούκουνα αντλήθηκαν από το βιβλίο του Σχορέλη, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, Β' τόμος, σελ. 223-226 και από το Πολιτιστικό Ινστιτούτο Ακαδημαϊκών Ερευνών και μελετών, *Σαν σήμερα.gr*, Βιογραφίες, <http://www.sansimera.gr/biographies/351> (Πρόσβαση στις 2 Αυγούστου 2015)

της Μ. Ασίας και μετέπειτα για πολλά χρόνια κατείχε τη θέση του διευθυντή της δισκογραφικής εταιρείας «COLUMBIA». Εκτός από μουσικός και τραγουδιστής ήταν και συνθέτης. Μερικές από τις συνθέσεις του: «Γιαννάκης», «Καημό μες την καρδούλα μου», «Μέσα στο Πασαλιμάνι», «Τράβα ρε μάγκα και αλάνη», «Τα τσαχπίνικα σου μάτια» κ.α.²⁹³

- **Τούντας Παναγιώτης:** Γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1867 και πέθανε στην Αθήνα το 1942. Από μικρός άρχισε να ασχολείται με τη μουσική καθώς έπαιζε μαντολίνο και στη συνέχεια σπούδασε μουσική στην



Εικόνα 70. Τούντας Παναγιώτης.

<http://www.sansimera.gr/biographies/365>

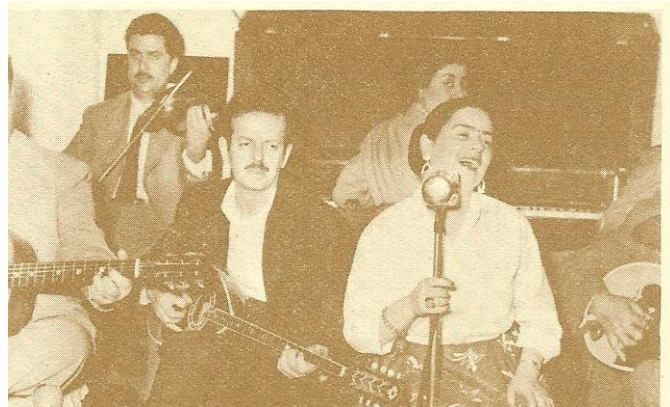
Αίγυπτο. Από το 1915 συμμετείχε στην Εστουδιαντίνα «Τα Πολιτάκια». Μετά τη Μικρασιατική καταστροφή, το 1923, ήρθε στην Ελλάδα και εγκαταστάθηκε στον Πειραιά. Το 1924 ηχογράφησε το τραγούδι του «Σμυρνιά» με την Αθηναϊκή Εστουδιαντίνα του Τάσου Μαρίνου και το 1931 αναλαμβάνει τη θέση του καλλιτεχνικού διευθυντή της «COLUMBIA» παραμένοντας σε αυτή τη θέση έως το 1940. Αν και ανήκει στους παλιούς ρεμπέτες ο Τούντας δεν «δοκίμασε ποτέ ναρκωτικά» αν και πολλά τραγούδια του έχουν χασικλίδικο περιεχόμενο. Κάποια από τα τραγούδια του: «Εγώ θέλω πριγκιπέσσα», «Η Βαρβάρα», «Η

²⁹³ Οι πληροφορίες για τον Σκαρβέλη προέρχονται από το βιβλίο του Σχορέλη, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, Β' τόμος, σελ. 239-240 και από το Πολιτιστικό Ινστιτούτο Ακαδημαϊκών Ερευνών και μελετών, *Σαν σήμερα.gr*, Βιογραφίες, <http://www.sansimera.gr/biographies/364> (Πρόσβαση στις 2 Αυγούστου 2015)

γκαρσόνα», «Κοκαϊνοπότης», «Κουβέντα με το Χάρο ή ο Χάρος», «Μπίντα γιάλα», «Το μινόρε της ταβέρνας», «Φέρτε πρέζα να πρεζάρω» κ.α.²⁹⁴

- **Τσιτσάνης Βασίλης:** Γεννήθηκε στα Τρίκαλα Θεσσαλίας το 1917. Έφερε το παρατσούκλι ο «Βλάχος» επειδή ήταν ο μόνος από τους ρεμπέτες που ήταν στεριανής καταγωγής. Από μικρός ο Τσιτσάνης είχε μουσικές επαφές καθώς ο

πατέρας του έπαιζε μαντόλα, η οποία αργότερα μετατράπηκε σε ένα είδος μπουζούκι. Σε αυτό το



όργανο από δέκα

Εικόνα 71. Τσιτσάνης Βασίλης μαζί με Άννα Χρυσάφη. Σχορέλης, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, Τόμος Δ', σελ. 77.

χρονών ο Τσιτσάνης άρχισε να εξασκείται. Αυτός όμως που επηρέασε ιδιαίτερα τον Τσιτσάνη, ώστε να ασχοληθεί με την μουσική, ήταν ο αδερφός του Χρήστος, ο οποίο ήταν επαγγελματίας μπουζουξής. Με την αποφοίτηση του πήγε στην Θεσσαλονίκη όπου και εργάστηκε ως μουσικός μαζί με τον αδερφό του Χρήστο, ενώ παράλληλα περιόδευε σε διάφορες πόλεις της Βόρειας Ελλάδας. Το 1936 κατέβηκε στην Αθήνα με σκοπό να σπουδάσει Νομική στο Πανεπιστήμιο και εργάστηκε στο κέντρο «Μπιζέλια» για να συντηρηθεί. Σύντομα βέβαια, παράτησε τη Σχολή του για να ασχοληθεί αποκλειστικά με τη μουσική.²⁹⁵ Το 1937 ηχογράφησε το πρώτο του τραγούδι «Σ' ένα τεκέ μπουκάρανε». Την ίδια χρονιά έγραψε και άλλα τραγούδια όπως

²⁹⁴ Οι πληροφορίες για τον Τούντα προέρχονται από το βιβλίο του Σχορέλη, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, Β' τόμος, σελ. 295-297 και από το Πολιτιστικό Ινστιτούτο Ακαδημαϊκών Ερευνών και μελετών, *Σαν σήμερα.gr*, Βιογραφίες, <http://www.sansimera.gr/biographies/365> (Πρόσβαση στις 2 Αυγούστου 2015)

²⁹⁵ Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 63.

«Ναγιατί γυρνώ», «Παλάτια Χρυσοσόλιστα», «Ό,τι και να πω δεν σε ξεχνώ» και «Γι' αυτά τα μάτια σου». Το 1938 υπηρετεί την στρατιωτική του θητεία και γράφει το τραγούδι «Αρχόντισσα» Στα χρόνια της Κατοχής εργάστηκε στη Θεσσαλονίκη όπου ανοίγει το δικό του μαγαζί, το «Ουζερί Τσιτσάνη». Παράλληλα, γράφει και κάποιες από τις μεγάλες του επιτυχίες «Αχάριστη», «Μπαξέ Τσιφλίκι», «Τα περίξ», «Νύχτες Μαγικές», «Ζητιάνος της αγάπης», «Ντερμπεντέρισσα», «Συννεφιασμένη Κυριακή». Ωστόσο, τα συγκεκριμένα τραγούδια τα ηχογράφησε μετά τη λήξη του πολέμου όταν δηλαδή άνοιξαν τα εργοστάσια παραγωγής δίσκων. Μετά την απελευθέρωση κατέβηκε στην Αθήνα και το καλοκαίρι του 1948 εμφανίστηκε σ' ένα πάλκο, στου «Μάριου» στις Τζιτζιφιές. Το τέλος του εμφυλίου συμπίπτει με την πλήρη αποδοχή του Βασίλη Τσιτσάνη. Μερικά από τα τραγούδια της δεκαετίας του '50 είναι: «Χωρίσαμε ένα δειλινό», «Όμορφη Θεσσαλονίκη», «Αντιλαλούνε τα βουνά», «Καβουράκια», «Ξημερώνει και βραδιάζει». Αν και στους πρώτους δίσκους του το στυλ του πλησίαζε του Μάρκου μετά τον πόλεμο φέρνει στο προσκήνιο ένα νέο μουσικό στυλ καθώς αρχίζει και χρησιμοποιεί τραγουδίστριες. Η πρώτη του τραγουδίστρια ήταν η Νταίζη Σταυροπούλου της οποίας η φωνή έμοιαζε με τον Στράτο Παγιουμτζή.²⁹⁶ Με τον Τσιτσάνη συνδέονται διάφοροι τραγουδιστές όπως η Μαρίκα Νίνου, η Σωτηρία Μπέλλου, ο Πρόδρομος Τσαουσάκης κ.α. φωνές. Το 1980 με πρωτοβουλία της «UNESCO» ηχογραφείται ένας διπλός δίσκος έχοντας ως τίτλο το όνομα του μαγαζιού που εμφανιζόταν ο Τσιτσάνης τα τελευταία δεκατέσσερα χρόνια της μουσικής του καριέρας. Ο δίσκος ονομάζεται «Χάραμα» και περιέχει κλασσικά κομμάτια του Τσιτσάνη αλλά και αυτοσχεδιαστικά κομμάτια από

²⁹⁶ Η παράθεση προέρχεται από το βιβλίο της Holst-Warhard, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, σελ. 63.

μπουζούκι. Ο Βασίλης Τσιτσάνης εξέπνευσε στις 18 Ιανουαρίου του 1984, ημέρα των γενεθλίων του, στο νοσοκομείο «Μπρόμπτομ» στο Λονδίνο ύστερα από επιπλοκές μια εγχείρησης στους πνεύμονες. Το 1985 πήρε το βραβείο της Μουσικής Ακαδημίας «Σαρλ Γκρο». Ο Βασίλης Τσιτσάνης στιγμάτισε το ελληνική λαϊκή μουσική καθώς με αρκετές καινοτομίες συνέβαλε στην εξέλιξη του ρεμπέτικου τραγουδιού. Μερικά ακόμη έργα του που δεν έχουν αναφερθεί παραπάνω: «Αγάπη που 'γινες δίκικο μαχαίρι», «Αθηναίισσα», «Ακρογιαλιές δειλινά», «Απόκληρος», «Απόψε κάνεις μπαμ!», «Απόψε στις ακρογιαλιές», «Αραπίνες», «Αργοσβήνεις μόνη», «Γεννήθηκα για να πονώ», «Για τα μάτια π' αγαπώ», «Γι' αυτά τα μαύρα μάτια σου», «Γκιούλ μπαχάρ», «Εγώ πληρώνω τα μάτια π' αγαπώ», «Ζαΐρα», «Η λιτανεία», «Η Σεράχ», «Θα κάνω ντου βρε πονηρή», «Κάποια μάνα αναστενάζει», «Μη μου ξαναφύγεις πια», «Με παρέσυρε το ρέμα», «ο Απόκληρος», «Σερσέ λά φάμ ή Ζητήσατε τη γυναίκα», Σε τούτο το παλιόσπιτο», «Τι σήμερα, τι αύριο, τι τώρα», «Χωρίσαμε ένα δειλινό» κ.α.²⁹⁷

- **Χατζηχρήστος Απόστολος:** Γεννήθηκε στο Κοκαριαλί της Σμύρνης το 1901

και απεβίωσε το 1959 στην Αθήνα από καρκίνο στους πνεύμονες. Έπαιζε κιθάρα, πιάνο και ακορντεόν. Το 1919 κατατάχθηκε ως εθελοντής στον ελληνικό στρατό και το 1922



Εικόνα 72. Χατζηχρήστος Απόστολος.

http://rempetikogeo69.blogspot.gr/2010/10/blog-post_18.html

²⁹⁷ Όλες οι υπόλοιπες πληροφορίες για τον Τσιτσάνη αντλήθηκαν από το βιβλίο του Σχορέλη, *Ρεμπέτικη Ανθολογία*, Δ' τόμος, σελ. 17-18 & σελ. 32-36 καθώς και από το Πολιτιστικό Ινστιτούτο Ακαδημαϊκών Ερευνών και μελετών, *Σαν σήμερα.gr*, Βιογραφίες, <http://www.sansimera.gr/biographies/163> (Πρόσβαση στις 2 Αυγούστου 2015).

πιάστηκε αιχμάλωτος. Δραπέτευσε και μετά τι 1922 ήρθε στην Ελλάδα, στην Αθήνα πιο συγκεκριμένα, όπου και εγκαταστάθηκε. Αφού ήρθε στην Ελλάδα ξεκίνησε να παίζει μπουζούκι και το 1933 άρχισε να ασχολείται με ρεμπέτικο τραγούδι. Στην αρχή εργάστηκε σε μικρές ταβέρνες στον Πειραιά, ενώ αργότερα εμφανίστηκε σε μεγάλα κέντρα δίπλα σε σπουδαία ονόματα της εποχής. Εκτός από μπουζουξής ήταν και συνθέτης και τραγουδιστής. Το 1938 ηχογράφησε για πρώτη φορά τραγούδια του. Αυτά τα πρώτα τραγούδια ήταν το «Γιατί σκληρή και άπονη» και «Έχω βαθιά τον πόνο». Στα χρόνια της Κατοχής συνέχισε να εμφανίζεται σε κάποια κέντρα συμμετέχοντας παράλληλα σε αντιστασιακές οργανώσεις. Τη δεκαετία του 1950 περιόδευσε σε διάφορα μέρη της Ελλάδας. Μερικά τραγούδια του: «Αλήτη με είπες μια βραδιά», «Ας μην ξημέρωνε ποτέ», «Θα σε περιμένω απόψε ή Ρεμπέτες», «Καρδιά Παραπονιάρη», «Παλιόπαιδο», «Ψεύτη ντουνιά» κ.α.²⁹⁸

- **Χιώτης Μανώλης:** Γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1920 και πέθανε



Εικόνα 73. Χιώτης Μανώλης.

<http://www.sansimera.gr/biographies/345>

ανήμερα των γενεθλίων του στις 21 Μαρτίου του 1970. Από πολύ μικρός πήρε μαθήματα κιθάρας, μπουζουκιού και ούτι από τον Γιώργο Λώλο. Το 1935 επέστρεψε με την οικογένεια του στο

Ναύπλιο όπου έμεναν παλιότερα και εκεί έκανε τις πρώτες του εμφανίσεις. Το 1936 ήρθε στην Αθήνα όπου και πρωτοεμφανίστηκε στο μαγαζί «Παγώνια»

²⁹⁸ Οι πληροφορίες για τον Χατζηχρήστο αντλήθηκαν από το βιβλίο του Σχορέλη, *Ρεμπέτικη Ανθολογία*, Δ' τόμος, σελ. 159 & σελ. 161-162.

και έπειτα στο «Δάσος» μαζί με τον Στράτο Παγιουμτζή. Την ίδια χρονιά ο Παγιουμτζής τον προώθησε στην «COLUMBIA» όπου υπέγραψε συμβόλαιο σαν «διευθύνον πρίμο όργανο» και το 1937 ηχογράφησε το πρώτο του τραγούδι, «Το χρήμα δεν το λογαριάζω». Ήταν δεξιοτέχνης μουσικός και έπαιζε μπουζούκι, κιθάρα, βιολί και ούτι. Καθιέρωσε το τετράχορδο μπουζούκι και πρώτος αυτός χρησιμοποίησε ενίσχυση στις εμφανίσεις του. Γνωρίζει την Μαίρη Λίντα και δουλεύουν ως ντουέτο κυριαρχώντας ως το 1966 στο λαϊκό τραγούδι. Το 1959 ενορχηστρώνει τον «Επιτάφιο» του Μίκη Θεοδωράκη. Εκτός από το Θεοδωράκη συνεργάστηκε και με τον Χατζιδάκι. Μερικά από τα τραγούδια του: «Απόψε φίλα με», «Αφού το θες», «Δεν θέλω πια να ξαναρθείς», «Εσύ είσαι η αιτία που υποφέρω», «Η αγάπη μου δε σβήνει», «Ηλιοβασιλέματα», «Θα μου βάλεις την κουλούρα», «Πασατέμπος», «Περασμένες μου αγάπες», «Σβήσε τη φλόγα», «Το χρήμα δεν το λογαριάζω ή Δε λες το ναι και συ», «Χίλιες νύχτες όμορφες» κ.α.²⁹⁹

²⁹⁹ Οι πληροφορίες για τον Χιώτη αντλήθηκαν από το βιβλίο του Σχορέλη, *Ρεμπέτικη Ανθολογία*, Δ' τόμος, σελ. 177 & σελ. 182-184 καθώς και από το Πολιτιστικό Ινστιτούτο Ακαδημαϊκών Ερευνών και μελετών, *Σαν σήμερα.gr*., *Βιογραφίες*, <http://www.sansimera.gr/biographies/345> (Πρόσβαση στις 2 Αυγούστου 2015).

5. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Καταλήγοντας, συμπεραίνουμε ότι το ρεμπέτικο κατέχει σημαντική θέση στη μουσική του ελληνικού πολιτισμού. Παρ' όλο που δέχτηκε επιδράσεις από άλλα μουσικά είδη διαμόρφωσε το δικό του προσωπικό ύφος. Εξετάζοντας τα χαρακτηριστικά του συνάγεται ότι το ρεμπέτικο είναι ένα ξεχωριστό είδος μουσικής καθώς παρουσιάζει χαρακτηριστική θεματολογία, ιδιαίτερη ποιητική μορφή και ξεχωριστή μουσική. Ακόμη και τα μουσικά όργανα εξυπηρέτησαν τις μουσικές απαιτήσεις του είδους γνωρίζοντας ιδιαίτερη εξέλιξη ως προς την κατασκευή τους αλλά και ως προς την εκτέλεση τους με χαρακτηριστικό παράδειγμα το μπουζούκι. Επιπρόσθετα, είναι σημαντικό να επισημανθεί ότι η εξέλιξη αυτού του μουσικού είδους είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τις κοινωνικοπολιτικές και οικονομικές συνθήκες της εκάστοτε περιόδου.

Ο συνδυασμός των δευτερογενών και των πρωτογενών πηγών παρουσιάζει τους δύο χαρακτήρες που συνέβαλαν καθοριστικά στη δημιουργία και στη διάδοση αυτού του μουσικού πολιτισμού, τον ρεμπέτη και τη ρεμπέτισσα. Επιπρόσθετα, φανερώνουν τους καλλιτέχνες, συνθέτες, τραγουδιστές και οργανοπαίχτες που υπηρέτησαν αυτό το είδος. Συμπεραίνουμε επιπλέον, ότι το ρεμπέτικο αν και αποτελεί προϊόν, όπως υποστηρίζεται, από περιθωριακούς, αμόρφωτους ανθρώπους συνδυάζει άρρηκτα τη μουσική, το λόγο και την κίνηση και είναι γεμάτο πάθος, αλήθεια, αυθορμητισμό και αμεσότητα. Αυτό το τραγούδι των εξαθλιωμένων ανθρώπων γίνεται το γνήσιο τραγούδι της πόλης, και αργότερα μετεξελίσσεται στο γνήσιο λαϊκό ελληνικό τραγούδι.

Γενικά, η παρούσα εργασία θα μπορούσε να επεκταθεί περαιτέρω, διασταυρώνοντας τις δευτερογενείς πηγές με πρωτογενείς λογοτεχνικές πηγές και όχι

μόνο με εικονογραφικά τεκμήρια. Με αυτό τον τρόπο θα επιβεβαιώνονταν περισσότερο ή λιγότερο οι πληροφορίες σχετικά με το ρεμπέτικο τραγούδι.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Πετρόπουλος, Ηλίας. *Ρεμπέτικα τραγούδια*. Αθήνα: Κέδρος, c1996.

Holst-Warhard, Gail. *Δρόμος για το ρεμπέτικο: και άρθρα για το ρεμπέτικο τραγούδι από τον ελληνικό τύπο(1947-76)*. Λίμνη Εύβοια: D. Harvey, 1977, εκτύπωση 1995.

Κωνσταντινίδου, Μαρία. *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*. Θεσσαλονίκη: Μπαρμπουνάκης, 1980.

Gauntlett, Στάθης. *Ρεμπέτικο τραγούδι: συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*. Αθήνα: Εκδόσεις Εικοστού Πρώτου, 2001.

Κοταρίδης, Νίκος. *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*. Αθήνα: Πλέθρον, c2003.

Βλησίδης, Κώστας. *Όψεις του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Εκδόσεις Εικοστού Πρώτου, c2004.

Δαμιανάκος, Στάθης. *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Πλέθρον, c2001.

Ανωγειάκης, Φοίβος. *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*. Αθήνα: Μέλισσα, 1991.

Σχορέλης, Τάσος. *Ρεμπέτικη Ανθολογία*. Αθήνα: Πλέθρον, 1977-1987.

Κουνάδης, Παναγιώτης. *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών: κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*. Αθήνα: Κατάρτι, 2000-2003.

Βολιότης-Καπετανάκης, Ηλίας. *Ελλήνων μούσα λαϊκή*. Αθήνα: Νέα Σύνορα, 1997.

- Λιάτσος, Δημήτρης. *Οι πρόσφυγες της Μικρασίας και το ρεμπέτικο τραγούδι: μελέτη*. Πειραιάς: Θ. Ράμμου, 1982.
- Χατζηπανταζής, Θεόδωρος. *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.
- Ράφτης, Άλκης. *Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού χορού*. Εκδόσεις θέατρο Ελληνικών Χορών, Δώρα Στρατού.
- Παπαοικονόμου-Κηπουργού, Κατερίνα. *Αρχαία ελληνική μουσική: με 35 εικόνες εκτός κειμένου, σχήματα και πίνακες*. Αθήνα: Γεωργιάδης, 2007.

ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

Πολιτιστικό Ινστιτούτο Ακαδημαϊκών Ερευνών και Μελετών, *Σαν σήμερα.gr*.
2002-2005. <http://www.sansimera.gr>

Ηλεκτρονική Ιστοσελίδα Rebetiko.gr
http://www.rebetiko.gr/search_photos.php

Ανωγειανάκης, Φοίβος. Μουσείο Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων-
Κέντρο Εθνομουσικολογίας
http://history-pages.blogspot.gr/2012/04/blog-post_14.html

Σωματείο Φίλων Μουσείου Ελληνικών Λαϊκών Μουσικών Οργάνων Συλλογή
Φοίβου Ανωγειανάκη.
<https://fronik.files.wordpress.com/2008/05/ce9ccea0ce91ce93ce9bce91ce9cce91cea3-1995-0224.jpg>

Ηλεκτρονικό Μουσικό Περιοδικό και μουσική πύλη. Musicheaven.
<http://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=News&file=article&id=4069>

Διημερίδα για το μπουζούκι στην ηλεκτρονική ιστοσελίδα ogdoo.gr. 2014
<http://www.ogdoo.gr/epikairota/mousika-nea/diimerida-gia-to-mpoyzoyki-sto-idryma-m>

Φωτογραφία εντοπισμένη στο φάκελο:
<https://fronik.files.wordpress.com/2008/05/ce9ccea0ce91ce93ce9bce91ce9cce91cea3-1995-0224.jpg>

όπως και στο Blog:
<http://nikiloy.pblogs.gr/tags/estoydiantina-gr.html>

Ηλεκτρονική ιστοσελίδα bostanistas.gr c2013
<http://www.bostanistas.gr/?i=bostanistas.el.article&id=1858>

Ηλεκτρονική Ιστοσελίδα για το ρεμπέτικο τραγούδι:
http://rempetikogeo69.blogspot.gr/2014/05/blog-post_6432.html

Εγκυκλοπαίδεια Βικιπαίδεια
https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9A%CE%B1%CF%84%CE%B1%CF%83%CF%84%CF%81%CE%BF%CF%86%CE%AE_%CF%84%CE%B7%CF%82_%CE%A3%CE%BC%CF%8D%CF%81%CE%BD%CE%B7%CF%82

Ηλεκτρονικό Περιοδικό, Ερανιστής,
<http://eranistis.net/wordpress/2013/04/22/%CE%BF-%CE%B7%CE%BB%CE%AF%CE%B1%CF%82-%CF%80%CE%B5%CF%84%CF%81%CF%8C%CF%80%CE%BF%CF%85%CE%BB%CE%BF%CF%82-%CE%B7-%CF%81%CE%B5%CE%BC%CF%80%CE%B5%CF%84%CE%BF%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%AF%CE%B1-%CE%BA%CE%B1/>

Ελληνική Ραδιοφωνία Τηλεόραση.
<http://www.ertopen.com/item/4703-rempetes-%C2%ABreporter%C2%BB-apo-to-morfwitiko-idryma-ths-eshea>

Ηλεκτρονικός ραδιοφωνικός σταθμός. Mygreek.fm. 2009-2014
<http://www.mygreek.fm/artists/Tsaous-Giovan>

Ηλεκτρονική Διδασκαλία.
http://e-didaskalia.blogspot.gr/2014/04/blog-post_3719.html