

Α.Τ.Ε.Ι ΚΡΗΤΗΣ-Παράρτημα Ρεθύμνου

Τμήμα Μουσικής Τεχνολογίας και Ακουστικής

Πτυχιακή εργασία

***« Η κοινωνική επιρροή του ρεμπέτικου τραγουδιού και η εξέλιξή του
έως το 1955»***



Σπουδαστής: Αλεξίου Γεώργιος (Α.Μ 690)

Επιβλέπων Καθηγητής: Δρ. Κονδύλη Γεωργία

Συνεπιβλέπων Καθηγητής : Ξενικάκης Δημήτριος

**Ρέθυμνο
Μάρτιος 2014**

ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΠΤΥΧΙΑΚΗΣ

Σ' αυτή την πτυχιακή εργασία μελετάται πώς το ρεμπέτικο τραγούδι έχει επηρεαστεί από την ίδια κοινωνία και πώς αυτό το διαπιστώνουμε μέσα απ' τα τραγούδια του είδους αυτού. Ως προς το θεωρητικό μέρος, στην αρχή της εργασίας γίνεται αναφορά στις ρίζες του ρεμπέτικου, αναλύονται ιστορικά στοιχεία για το ρεμπέτικο τραγούδι, δίνονται πληροφορίες για την πρώτη δισκογραφία του ρεμπέτικου όπως και για τις περιθωριακές κοινωνικές ομάδες των αστικών κέντρων και πιο συγκεκριμένα την κοινωνία του «μάγκα» όπου εμφανίστηκε και εξελίχθηκε το ρεμπέτικο. Τέλος, εξετάζεται το ερώτημα πώς το ρεμπέτικο μετατράπηκε από τρόπος έκφρασης των ανθρώπων του περιθωρίου σε τρόπο έκφρασης μεγαλύτερου φάσματος ανθρώπων της αστικής κοινωνίας.

Κατά την ολοκλήρωση της πτυχιακής, πραγματοποιήθηκαν ηχογραφήσεις ορισμένων τραγουδιών από την περίοδο που αναλύω και που αποτελούν ένα παράδειγμα κοινωνικής επιρροής. Ένα από τα κριτήρια επιλογής των τραγουδιών της ηχογράφησης είναι το ύφος και η ενορχήστρωση των κομματιών. Οι ηχογραφήσεις αυτές συνδέονται με το θεωρητικό μέρος.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ

Ρεμπέτικο τραγούδι, ρεμπέτικη δισκογραφία, ρεμπέτες, μάγκας, τεκές, ηχογράφηση ρεμπέτικου

ABSTRACT

In this thesis we study how rebetiko song is influenced by the society and how we see this through the songs of this kind . In the theoretical part , the working principle refers to the roots of rebetiko , analyzes historical data for the rebetiko, information on the first rebetiko discography as for marginal social groups in urban centres and particularly the society of "crafty" where rebetiko appeared and evolved. Finally we consider the question of how rebetiko converted by way of expression of marginalized people in a way of expression wider range of people to urban society. Finally at the end of this thesis, we made recordings of some songs from the period analyzed which are an example of social influence . One of the criteria for selecting songs recording is the style and instrumentation tracks. These recordings are associated with the theoretical part.

KEY WORDS

Rebetiko, rebetiko discography, rebetes, crafty, tekes, recording rebetiko

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	σελ. 6
1. ΡΙΖΕΣ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ.....	σελ. 7
1.1 Ρίζες ρεμπέτικης μουσικής.....	σελ. 7
1.2 Εμφάνιση του αστικού τραγουδιού.....	σελ. 9
2. ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΚΑΙ ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΑΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ.....	σελ. 11
2.1 Ιστορικά στοιχεία.....	σελ. 11
2.1.1 1922-1932 Η εποχή που κυριαρχούν τα στοιχεία από τη μουσική της Σμύρνης.....	σελ. 12
2.1.2 1932-1942 Η κλασική περίοδος.....	σελ. 14
2.1.3 1942-1952 Η εποχή ευρείας διάδοσης και αποδοχής.....	σελ. 17
2.2 Μουσική και μορφολογική προσέγγιση του ρεμπέτικου τραγουδιού.....	σελ. 18
2.2.1 Δρόμοι-τρόποι ρεμπέτικου τραγουδιού.....	σελ. 18
2.2.2 Χορευτικοί ρυθμοί.....	σελ. 20
2.2.3 Τα όργανα της ρεμπέτικης μουσικής.....	σελ. 22
2.2.4 Ύφος των στίχων.....	σελ. 23
3. Η ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ.....	σελ. 25
3.1 Τα πρώτα δείγματα ηχογραφημένου υλικού.....	σελ. 25
3.2 Οι πρώτες δισκογραφικές εταιρίες.....	σελ. 27
3.3 Η δημιουργία και οι ερμηνευτές του ρεμπέτικου τραγουδιού της Αμερικής και της Μικράς Ασίας.....	σελ. 28
3.4 Ερμηνευτές και δημιουργοί του ρεμπέτικου στην ελληνική δισκογραφία.....	σελ. 31
3.5 Η ελεγχόμενη δισκογραφία στη δικτατορία του Μεταξά.....	σελ. 33
4. ΟΙ ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΕΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΟΜΑΔΕΣ ΤΩΝ ΑΣΤΙΚΩΝ ΚΕΝΤΡΩΝ.....	σελ. 35
4.1 Η κοινωνία του μάγκα.....	σελ. 35
5. Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ.....	σελ. 39

5.1 Η εξέλιξη του ρεμπέτικου ως προς τη μουσική.....σελ.	39
5.2 Η εξέλιξη του ρεμπέτικου στα όργανα.....σελ.	39
5.3 Η εξέλιξη του ρεμπέτικου ως προς τη νυκτερινή ζωή.....σελ.	41
6. ΤΑ ΡΕΜΠΕΤΙΚΑ ΤΗΣ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗΣ.....σελ.	42
6.1Κριτήριο επιλογής τραγουδιών, μουσικών και ενορχήστρωσης.....σελ.	42
6.2 Ερωτικά τραγούδια.....σελ.	44
6.3 Τα τραγούδια του τεκέ.....σελ.	45
6.4 Τα τραγούδια της παρανομίας.....σελ.	49
6.5 Τραγούδια της φυλακής.....σελ.	50
7. Η ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΤΗΣ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗΣ.....σελ.	53
7.1 Μικρόφωνα.....σελ.	53
7.2 Πολικό διάγραμμα μικροφώνων.....σελ.	55
7.3 Κανόνας 3 προς 1.....σελ.	57
7.4 Τοποθέτηση μικροφώνων.....σελ.	58
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....σελ.	61
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι.....σελ.	62
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ.....σελ.	75
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....σελ.	77

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Ευχαριστίες οφείλονται στη κα. Γεωργία Κονδύλη και στον κ. Ξενικάκη, καθηγητές στο Τμήμα Μουσικής Τεχνολογίας και Ακουστικής που επόπτευσαν με ειλικρινές ενδιαφέρον και καθοδήγησαν τις προσπάθειες μου στην εκπόνηση και ολοκλήρωση αυτής της εργασίας.

Επίσης να ευχαριστήσω τους μουσικούς Ανυφαντάκη Κωσταντίνο, Νεραντζάκη Εμμανουήλ, Αυγουστίδη Νικόλαο, Χατζημανώλη Χάρη και Γεώργιο Κεφάλα για την πολύτιμη βοήθειά τους στην προσπάθεια ολοκλήρωσης της ηχογράφησης όπως και τους βοηθούς στο studio της ηχοληψίας Σίμο Λαζαρίδη και Μιχάλη Τερζάκη για την πολύτιμη βοήθειά τους.

Επίσης να ευχαριστήσω την οικογένειά μου για την υποστήριξη.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το ρεμπέτικο τραγούδι είναι ένας σταθμός σημαντικός για τη μουσική κληρονομιά της Ελλάδας. Το ενδιαφέρον μου για το ρεμπέτικο προήλθε από τη συνεχή ασχολία μου με τη μουσική επειδή τυγχάνει να εργάζομαι ως μουσικός σε ρεμπέτικα στέκια όπως επίσης και να ψάχνω πρώτες εκτελέσεις ρεμπέτικων τραγουδιών. Αυτό στην πτυχιακή με βοήθησε ώστε να μάθω περισσότερες πληροφορίες πάνω σ' αυτό το είδος της μουσικής.

Στην παρούσα πτυχιακή θα αναλυθεί το ρεμπέτικο τραγούδι αλλά από την κοινωνική επιρροή της εποχής στην οποία ανθούσε σαν είδος. Η ανάλυση ξεκινάει από το ρεμπέτικο σαν είδος όπου γίνεται αναφορά στις ρίζες του από που προέρχεται πότε εμφανίστηκε και πώς εξελίχθηκε. Στη συνέχεια γίνεται μια αναφορά σε ιστορικά στοιχεία τα οποία είναι χωρισμένα σε περιόδους όπως και σε κάποια μουσικολογικά στοιχεία. Η ανάλυση συνεχίζεται με την δισκογραφία του ρεμπέτικου στην Ελλάδα αλλά και στο εξωτερικό και συγκεκριμένα στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής λόγω της μετανάστευσης πολλών Ελλήνων εκείνη την εποχή. Στη συνέχεια αναλύεται η κοινωνία του «μάγκα» όπου βλέπουμε τον τρόπο ζωής των ανθρώπων αυτών και πώς τους αντιμετώπιζε η υπόλοιπη κοινωνία. Στη συνέχεια αναλύεται η εξέλιξη του ρεμπέτικου και πως αυτό το είδος άρχισε να φτάνει στην παρακμή του.

Στην παρούσα πτυχιακή στο τεχνικό μέρος ηχογραφήθηκαν στο studio του Τ.Ε.Ι Μουσικής Τεχνολογίας και Ακούστικής τέσσερα κομμάτια με σκοπό να γίνει η ανάλυση με την κοινωνία των ρεμπετών της εποχής. Αυτά τα κομμάτια είναι χωρισμένα σε τέσσερις κατηγορίες όπου η πρώτη είναι τραγούδια του τεκέ, ερώτικα τραγούδια, τραγούδια της παρανομίας και τραγούδια της φυλακής όπου γίνεται ανάλυση στο περιεχόμενο των στίχων. Στο τέλος γίνεται αναφορά στη διαδικασία της ηχογράφησης.

ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ ΠΤΥΧΙΑΚΗΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΡΙΖΕΣ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

1.1 Ρίζες ρεμπετικής μουσικής

Οι ρίζες της ρεμπέτικης μουσικής βρίσκονται στην Βυζαντινή μουσική και στην μουσική της Ανατολής της περιόδου της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Αυτό οφείλεται ότι, μετά από την Άλωση της Κωνσταντινούπολης (1453), πολλοί πρωτοψάλτες και μουσικοί της Εκκλησίας σχετίζονταν με τους Οθωμανούς ψάλτες με αποτέλεσμα να επηρεάζονται μεταξύ τους. Φυσικά εκτός απ' την εκκλησιαστική μουσική στην Κωνσταντινούπολη δημιουργήθηκε και ένα είδος μουσικής που ονομάζεται «Εξωτερική Μουσική¹». Σύμφωνα με τον Φίλιππο Αθ. Οικονόμου ο όρος *«επινοήθηκε και καθιερώθηκε από τους Έλληνες μουσικούς της Πόλης για τον προσδιορισμό της κοσμικής μουσικής, σε αντιδιαστολή προς την Εκκλησιαστική μουσική. Και τα δύο είδη όμως ήταν μουσικές εκφράσεις που πήγαζαν από την ίδια πηγή, δηλαδή το Βυζαντινό, όπως επικράτησε να το λέμε, μέλος που είχε τις ρίζες του στην Αρχαία Ελληνική μουσική²»*. Το είδος της μουσικής αυτής πρωταγωνιστούσε σε διάφορες εκδηλώσεις της κοινωνικής ζωής της Πόλης. Στα τραγούδια αυτά η επιρροή απ' την Οθωμανική μουσική ήταν εμφανής και αυτό φαίνεται επειδή, εκτός απ' τη Βυζαντινή μουσική πρόσθεταν κι άλλα μουσικά στοιχεία όπως τα «μακάμια» που είναι δρόμοι της ανατολίτικης μουσικής και τα «ουσούλια» που είναι ρυθμοί τραγουδιών³. Εκτός από τραγούδια οι Βυζαντινοί συνθέτες δημιουργούσαν και τα λεγόμενα «οργανικά» ή «μουσικά» τα οποία ήταν κομμάτια με τη συνοδεία κάποιου οργάνου κυρίως την «Ταμπούρα⁴».

Έτσι με το πέρασμα των χρόνων δημιουργήθηκαν τραγούδια επηρεασμένα από την Οθωμανική και Βυζαντινή μουσική τα οποία αναγνωρίζονταν και από τους ντόπιους κατοίκους της Πόλης αλλά και από τους Δυτικούς οι οποίοι ζούσαν για λίγο καιρό στην Κωνσταντινούπολη. Εκτός απ' τις κοινωνικές εκδηλώσεις της Πόλης, τα τραγούδια έπαιζαν και σε διάφορα κέντρα διασκέδασης όπως ήταν οι ταβέρνες και οι

¹ Φίλιππος Αθ. Οικονόμου, *Ρεμπέτικο Τραγούδι: Ιστορικές αναδρομές και η σχέση του με την μουσική παράδοση αναφορά σε όλους ρεμπέτες του ντουινιά*, Αθήνα, Ελίκη, 2006, σελ 21

² Φίλιππος Αθ. Οικονόμου, ο.π., σελ 22

³ Φίλιππος Αθ. Οικονόμου, ο.π.

⁴ Φίλιππος Αθ. Οικονόμου, ο.π.

τεκέδες⁵. Στις ταβέρνες σύχναζαν κυρίως Έλληνες, Αρμένιοι και Εβραίοι. Στους τεκέδες σύχναζαν άνθρωποι απ' όλες τις εθνικότητες που ανήκαν στην κατώτερη κοινωνική τάξη και οι περισσότεροι ήταν οι μουσουλμάνοι Δερβίσηδες⁶ που τραγουδούσαν και κάπνιζαν ναρκωτικές ουσίες, κάτι που δεν ήταν απαγορευμένο απ' τους Οθωμανικούς νόμους⁷. Στις πόλεις, όπου αυξανόταν ο πληθυσμός και υπήρχαν άνθρωποι από διαφορετικές τάξεις, συγκεκριμένα στις κατώτερες τάξεις, άρχισε να δημιουργείται το λεγόμενο «αστικό τραγούδι» που βγαίνει στην επιφάνεια στα μετέπειτα χρόνια. Πιο συγκεκριμένα το 17ο αιώνα στην Κωνσταντινούπολη ξεκίνησαν οι διαδικασίες για τη σύνθεση του νέου λαϊκού άσματος. Έτσι με αυτό το τρόπο Έλληνες, Αρμένιοι, Εβραίοι και Τούρκοι λαϊκοί μουσικοί δούλευαν τη νέα φόρμα του ανατολίτικου τραγουδιού. Εξαιρετικοί μουσικοί και δημιουργοί όπως ο Καντεμίρης, ο Χανεντές και ο Βασιλάκης εμπνέυστηκαν καθοριστικά από την βυζαντινή και δημοτική μουσική.⁸



Φωτογραφία 1.1: Δερβίσης

⁵ Τεκές (από το τούρκικο tekke) : 1. μουσουλμανικό μοναστήρι 2. καταγώγιο όπου συχνάζουν οι χασισοπότες.

⁶ Οι Μεβλεβί Ντερβίς (Δερβίσηδες Μεβλεβί ή Μεβλεβίτες) είναι ένα Σουφικό Τάγμα. Με τον όρο Σούφι εννοούμε εκείνες τις πρώτες ασκητικές κοινότητες του Ισλάμ και οι οποίες εγκατέλειψαν τα εγκόσμια, πρεσβεύοντας ότι το ανθρώπινο πεπρωμένο εξαρτάται από την ανεξιχνίαστη θέληση του Θεού.

⁷ Φίλιππος Αθ. Οικονόμου, ο.π., σελ. 21

⁸ Κώστας Παπασπήλιος, *Το Πανόραμα της Ελληνικής Μουσικής*, Αθήνα, Εμπειρία, 2005, σελ 84-85

1.2 Εμφάνιση του αστικού τραγουδιού

Μετά την απελευθέρωση των Ελλήνων απ' τον Οθωμανικό ζυγό (1832) με την Συνθήκη του Λονδίνου να οριοθετεί τα σύνορα της Ελλάδας, που εκείνη την εποχή τα απελευθερωμένα μέρη ήταν η Πελοπόννησος, η Στερεά Ελλάδα, οι Κυκλάδες, η Εύβοια και οι Βόρειες Σποράδες, εμφανίστηκαν μετακινήσεις πληθυσμών από τα υπόδουλα μέρη προς την ελεύθερη Ελλάδα. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα πολλοί πρόσφυγες να μαζευτούν στα αστικά κέντρα. Συγκεκριμένα, κατά τις δεκαετίες 1870-1890, βγαίνει στο προσκήνιο το αστικό τραγούδι που αποκαλείται συνήθως «ρεμπέτικο»⁹. Ο συγγραφέας Ηλίας Βολιότης- Καπετανάκης αναφέρει: *«Εντείνονται σε κοινωνικοοικονομικό επίπεδο τα αστικά φαινόμενα, κάνει αισθητά βήματα η, έστω, προβληματική βιομηχανική ανάπτυξη. Αυξάνονται η συσσώρευση πληθυσμών στις πόλεις και η εξωτερική μετανάστευση. Επεκτείνεται η πολιτιστική επικοινωνία ανάμεσα στις δύο όχθες του Αιγαίου Πελάγους. Αρχίζουν να έρχονται, επιτέλους, στο φως της δημοσιότητας οι ρέουσες υπογείως, έως τώρα, ψυχαγωγικές δράσεις και εκφράσεις των λαϊκών ανθρώπων της κυρίως Ελλάδας. Παίρνουν μέρος με πολλές αξιώσεις στις πληθωρικές καλλιτεχνικές ζυμώσεις»*¹⁰. Επομένως, στις συγκεκριμένες δεκαετίες αυξάνονται οι πληθυσμοί στις πόλεις, υπάρχει μια επικοινωνία πολιτιστική με τους Έλληνες της Μικράς Ασίας που είχαν αναπτύξει το λαϊκό αστικό τραγούδι σε μεγαλύτερο βαθμό από τους Έλληνες της κυρίως Ελλάδας και όλα αυτά βάζουν τις βάσεις για την ανάπτυξη και εξέλιξη του λαϊκού τραγουδιού.

Τα χαρακτηριστικά του λαϊκού τραγουδιού εκείνης της εποχής είναι το δίστιχο, το ταξίμι και ο αμανές δηλαδή ο διαρκής, πληθωρικός ποικιλώνυμος και ποικιλότροπος στιχουργικός, οργανικός και φωνητικός αυτοσχεδιασμός.¹¹ Με λίγα λόγια, ο φωνητικός σχεδιασμός και ο στιχουργικός γινόταν επί σκηνής και συγκεκριμένα στον αμανέ. Στη συνέχεια, οι μουσικοί αυτοσχεδίαζαν κατά τη διάρκεια του τραγουδιού με τα ταξίμια, που είναι κλίμακες της ανατολικής μουσικής.

Την ίδια περίοδο στις περιοχές της Μικράς Ασίας και συγκεκριμένα στη περιοχή της Σμύρνης και της Κωνσταντινούπολης, παρατηρήθηκε μεγάλη ανάπτυξη του λαϊκού τραγουδιού. Το αποκαλούσαν «σμουρνέικο» και το μέρος όπου παιζόταν ήταν

⁹ Ηλίας Βολιότης- Καπετανάκης, *Μούσα Πολύτροπος αενάως ρεμβομένη: μελωδική και κοινωνική διαδρομή από το δημοτικό στο ρεμπέτικο*, Αθήνα, Μετρονόμος, 2007, σελ 120

¹⁰ Ηλίας Βολιότης- Καπετανάκης, ο.π., σελ. 120

¹¹ Ηλίας Βολιότης- Καπετανάκης, ο.π., σελ. 121

τα « καφέ αμάν»¹². Τα χαρακτηριστικά του «καφέ αμάν» είναι ένα πάλκο όπου είχε μουσικούς ή τραγουδίστριες συνήθως μία ή δύο. Το όνομά του το πήρε επειδή συχνά εκτελούσαν φωνητικό αυτοσχεδιασμό δηλαδή αμανέ όπου ο τραγουδιστής επικαλούσε συχνά τη λέξη «αμάν»¹³. Η λέξη «αμάν» βοηθούσε τον τραγουδιστή να σκεφτεί τον αυτοσχεδιαζόμενο επόμενο στίχο και θεματικά οι στίχοι μιλούσαν για καημό. Ο αμανές έχει ρίζες στην βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική και στην αραβική¹⁴.



Φωτογραφία 1.2: Καφέ αμάν σημερινής εποχής που στο βάθος της φωτογραφίας είναι η κομπανία με παραδοσιακά όργανα και μπροστά η χορεύτρια που χορεύει παραδοσιακούς χορούς.

Στην Αθήνα τα «καφέ αμάν» κάνουν την εμφάνισή τους στις δεκαετίες του 1880 και 1890, όπου πολλοί δηλώνουν τον θαυμασμό για την ανατολίτικη μουσική.

Σημασία έχει ότι στα μεγάλα αστικά κέντρα της Ανατολικής Μεσογείου όπως ήταν η Σμύρνη, η Ερμούπολη, ο Πειραιάς, η Θεσσαλονίκη και η Κωνσταντινούπολη το λαϊκό τραγούδι είχε μεγάλη ανάπτυξη. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα υπάρχει μια καταστάλαξη στη μορφή και στο χαρακτήρα του λαϊκού τραγουδιού, το οποίο επηρεάζεται απ' τις περιοχές από όπου προέρχεται. Παρακάτω θα γίνει μια ιστορική και μουσικολογική αναφορά για την σημερινή μορφή του ρεμπέτικου.

¹² Μαρία Κωσταντινίδου, *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*, Αθήνα, Σέλας, 1994, σελ 37

¹³ Μαρία Κωσταντινίδου, *ο.π.*

¹⁴ Μαρία Κωσταντινίδου, *ο.π.*, σελ. 38

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

2.1 Ιστορικά στοιχεία

Όπως αναφέρθηκε τα ρεμπέτικα τραγούδια εμφανίστηκαν στα τέλη του 19^{ου} αιώνα στα μεγάλα αστικά κέντρα της Ανατολικής Μεσογείου, στα μουσικά καφενεία γνωστά ως «καφέ αμάν». Η μουσική που παιζόταν στα «καφέ αμάν» βοήθησε σε μεγάλο βαθμό στην ανάπτυξη του ρεμπέτικου στα επόμενα χρόνια αλλά εξίσου σημαντικό ρόλο έπαιξε ένα άλλο στοιχείο για την μορφοποίηση του ίδιου του ρεμπέτικου: μετά την απελευθέρωση της Ελλάδας απ' το τούρκικο ζυγό, λόγω της καταπιεστικής πολιτικής, πολλοί επαναστάτες που πολέμησαν το 1821 και άλλοι που ήταν αντίθετοι στην πολιτική αυτή, φυλακίστηκαν. Μέσα στη φυλακή δημιουργήθηκαν όργανα και τραγούδια με αποτέλεσμα να δημιουργείται ένα είδος που το γνωρίζει μόνο ο υπόκοσμος.¹⁵ Αυτή η «παράδοση» του υποκόσμου θα συνεχιστεί τα επόμενα χρόνια και εκτός φυλακής.



Φωτογραφία 2.1: Λεπτομέρεια από τον πίνακα "Το Στρατόπεδο του Καραϊσκάκη", όπου φαίνεται ένα παλικάρι με μπαλαμά (πίνακας του Θεόδωρου Βρυζάκη του 1855)

Οι πόλεμοι που ακολούθησαν στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, η ανακατάταξη των πληθυσμών και η απελευθέρωση εδαφών δημιουργούν μια ανάπτυξη στο λαϊκό τραγούδι. Αλλά το μεγαλύτερο μέρος αυτής της ανάπτυξης οφείλεται στη Μικρασιατική Καταστροφή (1922) με την παρουσία πολλών προσφύγων σε όλη την Ελλάδα και ιδιαίτερα στα μεγάλα αστικά κέντρα.

¹⁵ Γκαίηλ Χόλστ, *Δρόμος για το Ρεμπέτικο*, Λίμνη Ευβοίας, Ντενίζ Χάρβεϋ / Δόμος, 1977, σελ. 24-25

Το ρεμπέτικο τραγούδι χωρίζεται σε τρεις περιόδους στον 20ο αιώνα:

- 1922-1932: *Η εποχή που κυριαρχούν τα στοιχεία από τη μουσική της Σμύρνης*
- 1932-1942: *Η κλασική περίοδος*
- 1942-1952: *Η εποχή της ευρείας διάδοσης και αποδοχής*¹⁶

Σ' αυτές τις περιόδους υπήρξε μια ανάπτυξη και μια αναγνώριση σε μεγαλύτερο φάσμα της αστικής κοινωνίας. Ειδικά αυτό φαίνεται στη δεκαετία 1942-1952. Παρακάτω θα γίνει αναφορά σε κάθε μία απ' τις περιόδους.

2.1.1 1922-1932: Η εποχή που κυριαρχούν τα στοιχεία από τη μουσική της Σμύρνης

Σ' αυτή τη περίοδο η οποία ξεκινάει από την Μικρασιατική Καταστροφή (1922) το μεγάλο κύμα προσφύγων εγκαταστάθηκε στα μεγάλα αστικά κέντρα. Συγκεκριμένα η Γκαίηλ Χόλστ αναφέρει: « Οι πρόσφυγες έφεραν μαζί τους τις ικανότητες και την καλλιέργεια μιας πολύ πιο εκλεπτυσμένης κοινωνίας, αλλά για τους περισσότερους απ'αυτούς έπρεπε να περάσουν πολλά χρόνια πριν καταφέρουν να χρησιμοποιήσουν τα ταλέντα τους». ¹⁷ Πράγματι, οι πόλεις της Μικράς Ασίας σε σχέση με την κυρίως Ελλάδα, ήταν πολύ πιο αναπτυγμένες λόγω του ότι οι Έλληνες εκεί διέπρεπαν στο εμπόριο, η οικονομία ήταν σε πιο υψηλά επίπεδα και πολιτισμικά (μουσική, θέατρο, τέχνες) ήταν πιο καλλιεργημένοι. Ειδικά το αστικό τραγούδι ήταν αναπτυγμένο σε μεγαλύτερο βαθμό. Η δημιουργία συννοικισμών με τα νοσταλγικά ονόματα Νέα Σμύρνη, Νέα Ιωνία μας δείχνουν το ξεκίνημα της ζωής απ' την αρχή. Ο τομέας στον οποίο ήταν γνωστοί οι Μικρασιάτες, ήταν ο μουσικός και αυτό οφείλεται στη δημιουργία των «καφέ αμάν» πριν την παρουσία τους στην κυρίως Ελλάδα. ¹⁸ Την εποχή εκείνη, ο κόσμος άρχισε να ακούει το μουσικό στυλ που είχαν φέρει οι πρόσφυγες από τη Μικρά Ασία γι' αυτό και πολλά καφενεία είχαν υιοθετήσει το συγκεκριμένο είδος μουσικής. ¹⁹ Ένα από τα γνωστά καφενεία ήταν η «Μικρασία» στην οδό Πειραιώς και αποτελούσε τη βάση του πρώτου συνεταιρισμού λαϊκών μουσικών στην Ελλάδα, το Σωματείο Αθηναίων και Πειραιωτών Μουσικών, που σχηματίστηκε με πρωτοβουλία του Εμμανουήλ Χρυσάκης, πρόσφυγα απ' τη

¹⁶ el.wikipedia.org/wiki/Ρεμπέτικη_μουσική, πρόσβαση στις (15/5/2012)

¹⁷ Γκαίηλ Χόλστ ο.π., σελ. 29

¹⁸ Γκαίηλ Χόλστ ο.π.

¹⁹ Γκαίηλ Χόλστ ο.π.

Σμύρνη.²⁰ Οι πρόσφυγες δεν άνηκαν όλοι στον υπόκοσμο αλλά επειδή η ζωή τους ήταν σε άσχημη κατάσταση, δεν μπορούσαν να βρουν δουλειές λόγω του ότι οι Έλληνες της κυρίως Ελλάδας τους στιγματίζαν και τους αντιμετώπιζαν σαν ξένους, έμεναν ξεχωριστά σε δικές τους συνοικίες και δεν χρειάστηκε πολύ να μπλέξουν με τον υπόκοσμο.



Φωτογραφία 2.2: Ένα τρίο, σε σμυρνέικο στυλ. Η Ρόζα Εσκενάζυ με τον βιολιτζή Σέμη και τον Τομπούλη.

Πολλοί μουσικοί της κυρίως Ελλάδας γοητεύτηκαν από τους Σμυρνιούς μουσικούς για την επιδεξιότητα και τις γνώσεις τους καθώς και για τον επαγγελματισμό τους. Αυτό όμως που παρατηρήθηκε είναι ότι η σμυρνέικη μουσική δεν βρισκόταν στην ίδια πορεία με τη ρεμπέτικη. Σύμφωνα με τη Γκαίηλ Χόλστ: «Το σμυρνέικο στυλ των καφενέδων δεν ενσωματώθηκε ποτέ στο κεντρικό ρεύμα του ρεμπέτικου που καταγόταν από τα τραγούδια ανώνυμων φυλακισμένων και τη χασικλίδικη μουσική του υποκόσμου».²¹ Ακόμα αναφέρει: «Οπωσδήποτε υπήρχε αλληλεπίδραση ανάμεσα στα δύο αυτά είδη. Συχνά στα Καφέ-Αμάν τραγουδιόταν ρεμπέτικα που φανέρωναν κάποια αφομοίωση ρυθμικών στοιχείων ή φωνητικού στυλ των Σμυρνιών τραγουδιστών. Ακόμη αρκετοί πρόσφυγες μουσικοί διάλεξαν να μπουν μέσα στο κόσμο του μάγκα και άρχισαν να συνθέτουν ρεμπέτικα τραγούδια».²² Παρατηρείται μέσα από τα λόγια της συγγραφέας ότι η αλληλοεπιρροή των ντόπιων μουσικών και των Σμυρνιών είναι μεγάλη και βλέπουμε μία «μετακίνηση» μεγάλου μέρους των προσφύγων να ενσωματώνονται μέσα στο ρεύμα που αποκαλείται ρεμπέτικο. Το ρεμπέτικο τραγούδι με τη βοήθεια των Σμυρνιών μουσικών σημείωσε μεγάλη ανάπτυξη. Ο Στέλιος Κυρομύτης, ένας από τους πολλούς ρεμπέτες συνθέτες,

²⁰ Γκαίηλ Χόλστ ο.π.

²¹ Γκαίηλ Χόλστ ο.π., σελ. 30-31

²² Γκαίηλ Χόλστ ο.π., σελ. 31

αναφέρει : « Η προσφυγιά βοήθησε το λαϊκό τραγούδι γιατί το ακολουθούθησε. Τους άρεσε γιατί όλοι οι πρόσφυγες ήταν άνθρωποι της μουσικής και τους άρεσε το ωραίο. Τα τραγούδια τους βασίζονται στη βυζαντινή μουσική και επειδή και το ρεμπέτικο στηρίζεται εκεί γι' αυτό τους άρεσε».²³ Φαίνεται, λοιπόν, ότι ο συνθέτης αναγνωρίζει πόσο σημαντική ήταν η συμμετοχή των Σμυρνίων μουσικών στην ανάπτυξη του ρεμπέτικου. Έτσι, με το πέρασμα της δεκαετίας το σμυρνέικο τραγούδι οδηγείται στη παρακμή και γεννιέται μία άλλη περίοδος που αποτελεί την κλασική περίοδο του ρεμπέτικου τραγουδιού.

2.1.2 1932-1942: Η κλασική περίοδος

Καθώς τα σμυρνέικα τραγούδια δεν είχαν απήχηση στον κόσμο και πολλοί μουσικοί από την Σμύρνη είχαν ενσωματωθεί στο ρεύμα της ρεμπέτικης μουσικής. Παρατηρείται μια έξαρση ως προς τη δημιουργία τραγουδιών που είχαν ως θέμα το χασίς.²⁴ Στην Ελλάδα η χρήση χασίς ήταν απαγορευμένη γι' αυτό δημιουργήθηκαν ομάδες και κοινοτήτες αποτελούμενες από άτομα που έκαναν παράνομη χρήση οι οποίες ήταν κλειστές στον υπόλοιπο κόσμο.

Οι χώροι όπου έπαιζαν αυτά τα τραγούδια ήταν οι τεκέδες όπου οι ρεμπέτες ήταν συγκεντρωμένοι για να καπνίσουν χασίς και να ακούσουν μουσική. Η περιοχή που είχε τεκέδες ήταν ο Πειραιάς.



Φωτογραφία 2.3: Ο Πειραιάς γύρω το 1930

²³ Βασίλης Καλαμαράς, «25 χρόνια από τον θάνατο του Στ. Κηρομήτη 'Μην πίνετε χασίς γιατί...'», Ελευθεροτυπία, 4/12/2004

²⁴ Γκαϊήλ Χόλστ ο.π., σελ. 33

Μέσα από αυτή τη περίοδο ξεπροβάλλουν μεγάλοι συνθέτες του ρεμπέτικου όπως ήταν ο Ροβερτάκης, ο Ρούκουνας, ο Μπάτης, ο Ανέστης Δελιάς, αλλά ο συνθέτης που ήταν ορόσημο για την εποχή αλλά και για το ρεμπέτικο τραγούδι ήταν ο Μάρκος Βαμβακάρης.²⁵ Όλοι αυτοί οι συνθέτες ξεκίνησαν να παίζουν από τους τεκέδες γι' αυτό και τα τραγούδια τους μιλάνε για την παράνομη ζωή. Με το πέρασμα των χρόνων παρατηρήθηκε μία αναγνώριση και από τον υπόλοιπο κόσμο και σε αυτό βοήθησε η κοσμική «αριστοκρατία» που είχε αρχίσει να προτιμά τη λαϊκή ταβέρνα²⁶ όπως και η ηχογράφηση τραγουδιών από την εταιρία COLUMBIA, HIS MASTER VOICE, υπό την καλλιτεχνική διεύθυνση του Παναγιώτη Τούντα.²⁷ Τα τραγούδια αυτών των συνθετών έκαναν μεγάλες επιτυχίες και ο κόσμος ήθελε να τους ακούσει στα μαγαζιά όπου έπαιζαν. Την περίοδο αυτή δημιουργήθηκε η ξακουστή Ρεμπέτικη Τετράς του Πειραιά, που ήταν ένα μουσικό σχήμα ρεμπέτικης μουσικής. Την αποτελούσαν οι: Μάρκος Βαμβακάρης, Ανέστης Δελιάς²⁸, ο Στράτος Παγιουμτζής και ο Μπάτης. Η Ρεμπέτικη Τετράς στα μέσα της δεκαετίας 1930-40 εμφανιζόταν σε διάφορα μαγαζιά, καφενεία και ταβέρνες, στον Πειραιά, στην Κοκκινιά και στη Δραπετσώνα σχεδόν κάθε βράδυ ²⁹.



Φωτογραφία 2.4: Η Ρεμπέτικη Τετράς του Πειραιά. Αφίσα διαφημιστική του 1936

²⁵ Γκαίηλ Χόλστ, ο.π., σελ 33, 40-41

²⁶ Κώστας Βλησίδης, *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο 1929-1959*, Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2006, σελ. 237

²⁷ www.sansimera.gr/biographies/365 (πρόσβαση στις 26/5/2012)

²⁸ Γνωστός και με το ψευδώνυμο «Αρτέμης»

²⁹ Γκαίηλ Χόλστ ο.π., σελ. 41

Σύμφωνα με την αναφορά της Γκαίλ Χόλστ: « *Και ο Αρτέμης και ο Μάρκος είχαν αρχίσει να βγάζουν δίσκους κι' ο κόσμος ερχόταν απ' όλα τα μέρη της Αθήνας να τους ακούσει, που έπαιζαν στον καφενέ*». ³⁰ Αντιλαμβανόμαστε, λοιπόν, την απήχηση που άρχισε να έχει στον κόσμο το ρεμπέτικο τραγούδι που κατέληξε να γίνει μόδα: άντρες και γυναίκες πηγαίνανε να ακούσουν μουσική η οποία, όπως προαναφέρθηκε, ξεκίνησε από τους τεκέδες.

Εκείνη την περίοδο, ειδικά από τα μέσα της δεκαετίας του 1930-40 και συγκεκριμένα την χρονολογία του 1936, στην κυβέρνηση ήταν ο Ιωάννης Μεταξάς που είχε βγάλει αυστηρούς νόμους για τις ναρκωτικές ουσίες. Με αυτό το νόμο άρχισαν να γίνονται άγριες διώξεις και ειδικά στον κόσμο της ρεμπέτικης μουσικής. Αυτές οι διώξεις συνεχίστηκαν και κατά τη διάρκεια του Δεύτερου Παγκόσμιου πολέμου που είχε σαν αποτέλεσμα πολλοί από τους τεκέδες να κλείσουν και οι ρεμπέτες να καταφύγουν στη Θεσσαλονίκη, όπου τα πράγματα ήταν πιο ήρεμα. ³¹ Οι δισκογραφικές εταιρίες ήταν αναγκασμένες να μην ηχογραφούν χασικλίδικα τραγούδια και έτσι οι συνθέτες έπαψαν να συνθέτουν τέτοια τραγούδια. ³² Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να δημιουργηθεί ένα καινούριο είδος ρεμπέτικου που έγινε αγαπητό σε μεγαλύτερο φάσμα ανθρώπων. Άρα οι αλλαγές που θα γίνουν στην σύνθεση των τραγουδιών μετά το 1940 όπως και η παρουσία νέων συνθετών θα οδηγήσουν το ρεμπέτικο στην αναγνώρισή του.



Φωτογραφία 2.5: Ρεμπέτες στο Καραϊσκάκη, Πειραιάς (1933)

³⁰ Γκαίηλ Χόλστ ο.π.

³¹ Γκαίηλ Χόλστ ο.π., σελ. 44

³² Γκαίηλ Χόλστ ο.π.

2.1.3 1942-1952: Η εποχή ευρείας διάδοσης και αποδοχής

Όπως αναφέρθηκε εξ' αιτίας της λογοκρισίας στη δικτατορία του Μεταξά τα ρεμπέτικα τραγούδια άλλαξαν την θεματολογία τους. Αλλά εκείνη την περίοδο η Ελλάδα περνούσε από μεγάλα γεγονότα και καταστάσεις. Σημαντικά ιστορικά γεγονότα ήταν ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος που η Ελλάδα μπήκε στις 28^η Οκτωβρίου του 1940 με το περίφημο «ΟΧΙ» του Ιωάννη Μεταξά. Μετά από τις νίκες των Ελλήνων κατά των Ιταλών στα Ελληνοαλβανικά σύνορα και μετά από την εισβολή των Γερμανών, η Ελλάδα περνάει μια πολύ δύσκολη περίοδο. Κατά τη διάρκεια της Κατοχής γράφτηκαν πολλά ρεμπέτικα τραγούδια αλλά δεν πέρασαν από την δισκογραφία γιατί τα εργοστάσια παρέμειναν κλειστά μέχρι το 1946.³³ Πολλά καινούρια ονόματα εμφανίστηκαν κατά τη διάρκεια αυτή. Ένα από αυτά είναι ο Βασίλης Τσιτσάνης, ο οποίος άλλαξε θεματολογικά και μουσικά το ρεμπέτικο τραγούδι. Αποτέλεσμα αυτού ήταν η μεγαλύτερη απήχηση του συγκεκριμένου είδους στον κόσμο. Άλλα ονόματα που εμφανίστηκαν εκείνη την περίοδο ήταν ο Μανώλης Χιώτης, ο Γιώργος Μητσάκης, ο Γιάννης Παπαϊωάννου, η Σωτηρία Μπέλλου. Στη διάρκεια της Κατοχής πολλοί από τους παλιούς ρεμπέτες είχαν πεθάνει και άλλοι δεν μπορούσαν να συντηρήσουν τον εαυτό τους. Αλλά όλα τα παλιά ονόματα έμειναν στο περιθώριο.³⁴



Φωτογραφία 2.6: Ο Βασίλης Τσιτσάνης

Σύμφωνα με τη Γκαίηλ Χόλστ: «Στα χρόνια αυτά οι συνθέτες κι' οι εκτελεστές των ρεμπέτικων τραγουδιών εξακολουθούσαν να δουλεύουν. Άνοιξαν καινούργια κέντρα και γράφτηκαν καινούργια τραγούδια. [...] Οι ρεμπέτες δεν αδιαφόρησαν για τα βάσανα των φτωχών ανθρώπων γύρω τους κι' υπάρχουν κάμποσα τραγούδια των

³³ www.rebetiko.gr/history.php, (πρόσβαση στις 28/5/2012)

³⁴ www.rebetiko.gr/history.php, (πρόσβαση στις 28/5/2012)

χρόνων του πολέμου και της αντίστασης που αναφέρονταν άμμεσα ή έμμεσα στην κατάσταση».³⁵ Πράγματι στα χρόνια του πολέμου και στην Κατοχή η θεματολογία του ρεμπέτικου άλλαξε και είχε ως κύριο θέμα την κατάσταση που επικρατούσε στη καθημερινότητα των ανθρώπων που προσπαθούσαν να επιβιώσουν όπως και τα γεγονότα που είχαν συμβεί εκείνη την εποχή. Πολλά κέντρα που είχαν ανοίξει την εποχή πριν από τον πόλεμο κατά τη διάρκεια της Κατοχής επιβίωναν από την παρουσία των Γερμανών κατακτητών που ήταν συχνοί πελάτες.³⁶ Το ρεμπέτικο πήρε την ανοδική πορεία του στα χρόνια μεταξύ 1946 έως 1952. Σ' αυτά τα χρόνια υπήρξε μια πραγματική αναγέννηση του ρεμπέτικου τραγουδιού, μια έκρηξη δημιουργικότητας.³⁷ Με το πέρασμα του χρόνου τα ρεμπέτικα είχαν γίνει αξιολογική μορφή διασκέδασης.³⁸

Πολλά τραγούδια είχαν γίνει επιτυχία και οι εκτελεστές του κυκλοφορούσαν από κέντρο σε κέντρο και έκαναν περιοδείες στην επαρχία. Αλλά γύρω στο 1950 το ρεμπέτικο πήρε μια κατιούσα πορεία και η αιτία ήταν η εμφάνιση του αρχοντορεμπέτικου που οι μουσικοί του είχαν τρομερή δεξιότητα. Το ρεμπέτικο άρχισε να εξαφανίζεται και τη θέση του έπειτα πήρε το λαϊκό τραγούδι.³⁹

2.2 Μουσικολογική και μορφολογική προσέγγιση του ρεμπέτικου τραγουδιού

2.2.1 Δρόμοι-τρόποι ρεμπέτικου τραγουδιού

Τα ρεμπέτικα τραγούδια δεν βασίζονται στη δυτική μουσική, η οποία έχει κλίμακες αλλά στην ανατολική μουσική που βασίζεται στους δρόμους. Στην αραβική μουσική υπάρχουν πολλοί δρόμοι που ονομάζονται «μακάμ». Με αυτό τον τρόπο οι μουσικοί της ανατολής μπορούν να αυτοσχεδιάσουν ένα ταξίμι χρησιμοποιώντας τα «μακάμ». Οι παλιοί μουσικοί των ρεμπέτικων τραγουδιών χρησιμοποιούσαν τον όρο «μακάμ» αλλά στην πορεία αντί αυτού χρησιμοποίησαν τον όρο «δρόμοι».⁴⁰ Οι μουσικοί της Σμύρνης ήταν πιο κοντά στο αυθεντικό «στύλ» των «μακάμ» σε σχέση

³⁵ Γκαίηλ Χόλστ ο.π., σελ. 60

³⁶ Γκαίηλ Χόλστ ο.π., σελ. 62

³⁷ Γκαίηλ Χόλστ ο.π.

³⁸ Γκαίηλ Χόλστ ο.π., σελ. 64

³⁹ Γκαίηλ Χόλστ ο.π., σελ. 67

⁴⁰ Γκαίηλ Χόλστ ο.π., σελ. 75

με την πειραιώτικη μουσική όπου υπήρχε το μπουζούκι σαν ηγετικό όργανο το οποίο είναι ένα όργανο με τάστα σε αντίθεση με τα ανατολικά όργανα των Μικρασιατών τα οποία ήταν άταστα. Με αυτό τον τρόπο οι ρεμπέτες του Πειραιά άλλαξαν το στυλ των «μακάμ» παικτικά και το εφάρμοσαν διαφορετικά πάνω στα δικά τους μέτρα.⁴¹ Στα ρεμπέτικα τραγούδια πριν ξεκινήσει το κυρίως τραγούδι υπήρχε μια εισαγωγή που ο μουσικός αυτοσχεδίαζε πάνω στο δρόμο που βασιζόταν το τραγούδι. Αυτός ο αυτοσχεδιασμός ονομάζεται «ταξίμι».⁴² Παρακάτω είναι οι δρόμοι που χρησιμοποιούσαν στη ρεμπέτικη μουσική:

- Διατονικό μινόρε
- Καρτζικιάρ
- Κιουρντί
- Ματζόρε
- Νιαβέντ
- Ουσάκ
- Πειραιώτικος
- Ραστ
- Σαμπάχ
- Σεγκιάχ
- Σουζινάκ
- Χιτζάζ
- Χιτζασκιάρ
- Χουσάμ

Οι δρόμοι είναι χωρισμένοι σε (DUR) ματζόρε και (MOLL) μινόρε. Οι δρόμοι που ανήκουν στο ματζόρε είναι οι ματζόρε, ράστ, χουσάμ, χιτζάζ, χιτζασκιάρ, σεγκιάχ και πειραιώτικος. Οι δρόμοι που ανήκουν στο μινόρε είναι οι νιαβέντ, διατονικό μινόρε, ουσάκ, σαμπάχ, κιουρντί, καρτζισκιάρ και σουζινάκ.

Οι μελωδίες των ρεμπέτικων τραγουδιών βασίζονται πάνω σ' αυτούς στους δρόμους. Έτσι τα κουρδίσματα στο μπουζούκι και στο μπαγλαμά είναι κατά τέτοιο

⁴¹ http://www.bpmonline.org.uk/bpm11/ordoulidis_the_greek_popular_modes.pdf (πρόσβαση στις 11/2/2013)

⁴² Ταξίμι: Από την τούρκικη λέξη taksim= διαίρεση, (στη λαϊκή μουσική) αυτοσχεδιασμός στην αρχή ενός μουσικού κομματιού.

τρόπο ώστε να ταιριάζουν σε ορισμένους δρόμους και σκοπούς.⁴³ Σύμφωνα με τη συγγραφέα Γκαίλ Χόλστ: «Το καιρό που ο Βαμβακάρης υπαγόρευε την αυτοβιογραφία του είχε ξεχάσει τα περισσότερα ή ντουζένια (τούρκικος όρος) κι' ελάχιστοι από τους ζωντανούς μουσικούς τα χρησιμοποιούν. Όταν πια τα ρεμπέτικα γράφονταν σε δίσκους, υπήρχαν τρεις ή τέσσερις παραλλαγές του βασικού κουρδίσματος που είναι της μορφής PE ΛΑ PE. Από τις παραλλαγές αυτές η γνωστότερη είναι το καραντουζένι που σημαίνει κατά λέξη μαύρο κούρδισμα (ΣΟΛ ΛΑ PE) που είναι και τίτλος ενός τραγουδιού του Γενίτσαρη σ' αυτό το κούρδισμα. Επίσης χρησιμοποιούσαν το ανοικτό κούρδισμα (ΛΑ ΜΙ ΛΑ) όπως και το πειραιώτικο και το αραμπιέν».⁴⁴ Η παραπάνω αναφορά επιβεβαιώνει ότι στη ρεμπέτικη μουσική εκτός από τους δρόμους, που βασίζονται στην ανατολική μουσική, χρησιμοποιούσαν το όργανο σαν «ανατολίτες⁴⁵» με τα διαφορετικά κουρδίσματα. Δηλαδή, οι δρόμοι και τα διαφορετικά κουρδίσματα βασίζονται στην τροπική θεωρία των «μακάμ». Στην ανατολική μουσική θεωρία τα «μακάμ» δεν είναι μόνο μια ακολουθία φθόγγων αλλά αποτελούνται από πολλά επιμέρους χαρακτηριστικά, όπως είναι οι έλξεις, συγκεκριμένοι φθόγγοι που έλκουν τους γείτονες φθόγγους, με συγκεκριμένες κινήσεις και συγκεκριμένους τρόπους μεταπήδησης από το ένα «μακάμ» στο άλλο.

Εκτός από τα κουρδίσματα και τους δρόμους που χρησιμοποιούσαν οι ρεμπέτες μουσικοί υπήρχαν και κάποιοι ρυθμοί που ήταν χορευτικοί και επικράτησαν στη ρεμπέτικη μουσική.

2.2.2 Χορευτικοί ρυθμοί

Οι χοροί που υπήρχαν στη ρεμπέτικη μουσική προήλθαν από τα «καφέ-αμάν» και ήταν σλάβικης, τούρκικης και ελληνικής καταγωγής.⁴⁶ Οι πιο συνηθισμένοι ήταν το τσιφτετέλι, το ζεϊμπέκικο και το χασάπικο. Το ζεϊμπέκικο είναι σε ρυθμό 9/4 ή σε 9/8. Σαν χορός ο ζεϊμπέκικος εξελίχθηκε στη Σύρο, στον Πειραιά, στον Βοτανικό και στις φυλακές όπου τα χαρακτηριστικά του είναι ο μοναχικός χορός με αυτοσχέδιες κινήσεις του χορευτή.⁴⁷

⁴³ Γκαίηλ Χόλστ ο.π., σελ. 76

⁴⁴ Γκαίηλ Χόλστ ο.π., σελ. 76

⁴⁵ Σύμφωνα με την τροπική θεωρία των «μακάμ».

⁴⁶ Γκαίηλ Χόλστ ο.π.

⁴⁷ Κώστας Παπασπήλιος, *Το Πανόραμα της Ελληνικής Μουσικής*, Αθήνα, Εμπειρία, 2005, σελ. 88



Φωτογραφία 2.7: Βασικό ρυθμικό μοτίβο σε 9/8

Ένας άλλος χορός είναι το τσιφτετέλι που έχει επιρροές από την Ανατολή. Το τσιφτετέλι είναι σε ρυθμό 4/4.



Φωτογραφία 2.8: Βασικό ρυθμικό μοτίβο σε 4/4

Ο χασάπικος είναι σε 2/4 και χωρίζεται σε οκτάμετρες φράσεις που συμπίπτουν με τα βήματα του χορού.⁴⁸

Ρυθμούς που χρησιμοποιούσαν στη ρεμπέτικη μουσική ήταν ο καρσιλαμάς που είναι σε 9/8 και είναι γρήγορος χορός.



Φωτογραφία 2.9: Βασικό ρυθμικό μοτίβο του καρσιλαμά σε 9/8

Όπως ρυθμός ήταν το χασαποσέρβικο σε ρυθμό 4/4, αλλά και πολλοί παραδοσιακοί ρυθμοί όπως ο καλαματιανός στα 7/8 και ο μπάλλος στα 4/4.

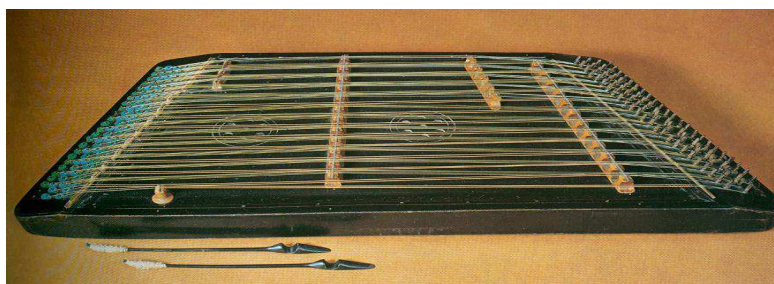


Φωτογραφία 2.10: Βασικό ρυθμικό μοτίβο σε 7/8

⁴⁸ Γκαϊήλ Χόλστ ο.π., σελ. 77

2.2.3 Τα όργανα της ρεμπέτικης μουσικής

Στα «καφέ-αμάν» τα όργανα που χρησιμοποιούσαν προέρχονταν από τη Μικρά Ασία και είχαν ρίζες στην Ανατολή αλλά και στο Βυζάντιο. Υπήρχαν το ούτι, το βιολί, το σαντούρι και η κιθάρα, που ανήκει στα ρυθμικά όργανα. Στο ρυθμικό τομέα υπήρχαν διάφορα κρουστά όπως το τουμπελέκι, τα κύμβαλα των δακτύλων, το ντέφι, που το χρησιμοποιούσαν ειδικά οι γυναίκες όταν χόρευαν τσιφτετέλι για να τονίσουν τον ρυθμό. Στη δισκογραφία παρατηρείται η χρήση των παραπάνω οργάνων σε διάφορους συνδυασμούς. Ειδικά στα τραγούδια που ηχογραφήθηκαν στην πρώτη περίοδο του ρεμπέτικου τραγουδιού, η χρήση των συγκεκριμένων οργάνων είναι συχνή.



Φωτογραφία 2.11: Σαντούρι

Τα μετέπειτα χρόνια επικράτησε στη ρεμπέτικη μουσική το μπουζούκι και ο μπαγλαμάς. Αυτά τα δύο όργανα ανήκουν στην οικογένεια των λαούτων με μακρύ λαιμό όπως το τούρκικο σάζι. Στην Τουρκία υπάρχουν πολλά είδη σάζι. Συγκεκριμένα υπάρχουν διαφορετικά μεγέθη, το μεγαλύτερο από αυτά είναι στο μέγεθος του μπουζουκιού και το μικρότερο στο μέγεθος του τζουρά. Ένα από τα μεσαία μεγέθη έχει το μπουζούκ σάζ. Η λέξη μπουζούκ στα τούρκικα σημαίνει «σπασμένος». Ο ίδιος όρος χρησιμοποιείται, επίσης, για τα ψιλά χρήματα ή μπορεί απλά να σημαίνει «σπασμένος» όσον αφορά στο μέγεθος ή την κατηγορία.⁴⁹

Εκτός, όμως, από την ετυμολογική έννοια της λέξης μπουζούκ, ένας άλλος όρος έχει δημιουργήσει σύγχυση στην έννοια ανάμεσα στους δύο λαούς. Η λέξη μπαγλαμάς στην Τουρκία σημαίνει ένα σχετικό μεγάλο σάζι ενώ στην Ελλάδα σημαίνει το μικρότερο μέγεθος.⁵⁰

⁴⁹ Γκαϊήλ Χόλστ ο.π., σελ. 78

⁵⁰ Γκαϊήλ Χόλστ ο.π.



Φωτογραφία 2.12: Μπουζούκι σάζι

Ο πρόγονος του μπουζουκιού υπήρξε η αρχαία τρίχορδη πανδούρα. Κατά το Βυζάντιο εξελίχθηκε σε θαμπούρα και κατά την Τουρκοκρατία επικράτησε με το όνομα ταμπουράς.⁵¹ Πάντως στην κλασική περίοδο του ρεμπέτικου τραγουδιού (1932-1942) το μπουζούκι επικράτησε και σηματοδοτήθηκε ως ένα από τα σημαντικότερα λαϊκά όργανα.



Φωτογραφία 2.13: Η οικογένεια του μπουζουκιού

2.2.4 Οι στίχοι στο ρεμπέτικο τραγούδι

Ο στίχος του ρεμπέτικου τραγουδιού είναι γραμμένος σε παραδοσιακά μέτρα της νεοελληνικής ποίησης, είτε σε ιαμβικό, είτε σε τροχαϊκό δεκαπεντασύλλαβο που χωρίζεται σε ημιστίχια.⁵² Ακόμα στη λαϊκή μουσική χρησιμοποιούνται τα «τσακίσματα» που είναι λέξεις ή επιφωνήματα μετρικά άσχετα αλλά εμφανίζονται στα τραγούδια. Ένα από τα επιφωνήματα αυτά είναι η λέξη «αμάν» που τη

⁵¹ Κώστας Παπασπύλιος, ο.π. σελ. 89

⁵² Γκαίηλ Χόλστ ο.π., σελ. 81

συναντούμε πολύ συχνά σε τραγούδια, ειδικά σ' αυτά που έπαιζαν στα «καφέ-αμάν».⁵³ Η γλώσσα των στίχων άνηκε σε ένα κοινωνιογλωσσικό επίπεδο «χαμηλότερο» από την τυπική νεοελληνική δημοτική.⁵⁴ Συγκεκριμένα οι ρεμπέτες είχαν την δικιά τους γλώσσα για να επικοινωνούν τη λεγόμενη «αργκό» και αυτό είχε περάσει και στους στίχους των τραγουδιών. Για παράδειγμα στο τραγούδι «μες στου Μάνθου το «τεκέ» υπάρχει η λέξη «φουμάρουν» που σημαίνει καπνίζουν. Άλλο παράδειγμα είναι η λέξη «λολός» στο τραγούδι «κατάδικος» που σημαίνει τρελός.

⁵³ Γκαίηλ Χόλστ ο.π.

⁵⁴ Στάθης Gauntlett, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού πρώτου αιώνα, 2001, σελ. 55

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Η ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ

3.1 Τα πρώτα δείγματα ηχογραφημένου υλικού στο ρεμπέτικο τραγούδι

Από τη ρεμπέτικη μουσική υπάρχουν πολλά δείγματα ηχογραφημένου υλικού που διασώθηκαν από την εποχή εκείνη. Τα περισσότερα από αυτά ηχογραφήθηκαν κατά την κλασική περίοδο (1932-1942) και μετέπειτα υπήρξε μαζική παραγωγή από τις δισκογραφικές εταιρίες. Αλλά τα πρώτα δείγματα υπάρχουν πολύ πιο πριν εμφανιστούν οι Έλληνες της Μικράς Ασίας στον ελλαδικό χώρο. Έχουν βρεθεί δείγματα που είχαν ηχογραφηθεί στη Σμύρνη και στην Κωνσταντινούπολη αλλά και στην Αμερική από τους Έλληνες μετανάστες που ζούσαν εκεί.⁵⁵ Τέτοια δείγματα εμφανίστηκαν το 1905. Τα τραγούδια που ηχογράφησαν εκείνη την περίοδο τα χαρακτήρισαν «αδέσποτα» γιατί κυκλοφορούσαν σαν τραγούδια του ανώνυμου λαού.⁵⁶ Αυτό που παρατηρείται μέσα από τις μελέτες που έχουν γίνει πάνω στην δισκογραφία είναι, ότι τα κομμάτια που γράφτηκαν την περίοδο πριν το 1922 χωρίζονται σε δύο κατηγορίες. Είναι αυτά που ηχογραφήθηκαν στη Σμύρνη, στην Πόλη και στη Θεσσαλονίκη από τα μέσα της πρώτης δεκαετίας του 20^{ου} αιώνα μέχρι την καταστροφή του 1922 και αυτά που ηχογραφήθηκαν στην Αμερική από την πρώτη γενιά Ελλήνων μεταναστών, πάλι από τα μέσα της πρώτης δεκαετίας ή αρχές της δεύτερης μέχρι τα μέσα της τέταρτης δεκαετίας του 20^{ου} αιώνα έως το 1934-1935. Για τη δεύτερη περίπτωση και μετά από την καταστροφή το 1922, οι ηχογραφήσεις που έγιναν στην Αμερική και συγκεκριμένα τα τραγούδια αυτά ανήκουν στην παράδοση που έφεραν οι Έλληνες από την πατρίδα όπως για παραδειγμα το τραγούδι «θα σπάσω κούπες» ή «τα παιδιά της γειτονιά σου σε πειράζουνε» επειδή, για να ηχογραφηθεί ένα τραγούδι εκείνη την εποχή έπρεπε να ήταν γνωστό στον κόσμο, δηλαδή να το τραγουδάει.

Για την πρώτη κατηγορία, δηλαδή για τα τραγούδια που ηχογραφήθηκαν στη Σμύρνη και στην Πόλη, λόγω του ότι πολλές δισκογραφικές εταιρίες δημιουργήθηκαν στις αρχές του 20^{ου} αιώνα στην Ευρώπη, είχαν στείλει πολλά συνεργεία ηχογραφήσεων στις περιοχές αυτές για να ηχογραφήσουν δημοφιλή τραγούδια. Αφού

⁵⁵ <http://www.klika.gr/cms/index.php/ar8rografia/ar8ra/219-katavoles-rembetikou.html> (πρόσβαση στις 25/7/2012)

⁵⁶ Μάρκος Φ. Δραγούμης, *Από το Βυζάντιο στο ρεμπέτικο: μουσικολογικές περιπλανήσεις*, Ιόνιο Πανεπιστήμιο/ Τμήμα μουσικών σπουδών εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής, Κέρκυρα, 2007 σελ. 267

τα ηχογραφούσαν επέστρεφαν πρώτα αποτυπωμένα σε κέρινους κυλίνδρους και μετά τα μετέτρεπαν σε δίσκους βινυλίου. Οι ηχογραφήσεις πραγματοποιήθηκαν σε αίθουσες ξενοδοχείων και σε διάφορα θέατρα με τη συμμετοχή δημοφιλέστερων εστουδιαντίνων⁵⁷ ενώ ηχογραφήθηκαν τραγούδια όλων των ειδών όπως δημοτικά, οπερέτες και άλλα. Το μεγαλύτερο μέρος των ηχογραφήσεων πραγματοποιήθηκε στη Σμύρνη μεταξύ 1905 και 1912. Οι δίσκοι που παράγονταν υπήρχαν σε μαγαζιά μουσικών ειδών και οργάνων τα οποία διέθεταν φωνογράφους και γραμμόφωνα.⁵⁸

Για τη δεύτερη κατηγορία λόγω του ότι πολλοί μετανάστες έμεναν στην Αμερική, και αυτό φαίνεται από τα στατιστικά στοιχεία καθώς το 1907 οι Έλληνες μετανάστες έφτασαν να είναι 36.580. Καθώς τα χρόνια περνούσαν ο αριθμός αυξανόταν με αποκορύφωμα το 1922 μετά από την καταστροφή της Σμύρνης ο πληθυσμός των μεταναστών είχε φτάσει στο μισό εκατομμύριο.⁵⁹ Σαν τρόπος διασκέδασης ήταν η μουσική κληρονομιά τους που σαν αποτέλεσμα είχε να ξεφεύγουν από τις δυσκολίες της ζωής, στην ξενιτιά που βρίσκονταν. Οι πρώτες εγγραφές της ρεμπέτικης μουσικής στην Αμερική έγιναν από τους οργανοπαίκτες που βρίσκονταν ανάμεσα στους Έλληνες μετανάστες από το 1910 έως το 1934. Τα τραγούδια που ηχογραφούσαν ανήκαν σε μια παράδοση πολύ πιο παλιά.⁶⁰ Αλλά επειδή ως εκείνη την εποχή η διάδοση των τραγουδιών ήταν προφορική περνούσε αρκετός καιρός μέχρι να σταθεροποιηθούν στη διάθεση και στη μνήμη του λαού.⁶¹ Έτσι τα πρώτα τραγούδια που βγήκαν σε δίσκους ήταν τα τραγούδια που μεταδίδονταν από γενιά σε γενιά και οι δημιουργοί τους ήταν άγνωστοι.⁶²

Οι ηχογραφήσεις αυτών των τραγουδιών έγιναν από τις εταιρίες COLUMBIA, VICTOR, R.C.A VICTOR, OKEH, ORTHOFONIC, METROPOLITAN, BALCAN, GRECOFON NINA, LIBERTY, ELECTROPHON, KALIFON. Στην Αμερική δημιουργήθηκε και η πρώτη ελληνική δισκογραφική εταιρία η PANHELLENION

⁵⁷ Εστουδιαντίνα: "Εστουδιαντίνες" ήταν μικρά μουσικά σχήματα-ορχήστρες, μεταβαλλόμενης συνήθως σύνθεσης, που τις αποτελούσαν 3-8 οργανοπαίχτες και 2-3 τραγουδιστές, οι οποίοι μπορεί να έπαιζαν και κάποιο όργανο. Η λέξη "Εστουδιαντίνα" προέρχεται από το λατινικό "Studium"-σπουδή, κόπος, επιμέλεια και τη βρίσκουμε στα ισπανικά, ιταλικά και στα γαλλικά ως etude-σπουδή, μάθηση. Θα μπορούσε να μεταφραστεί ως "μουσικό σπουδαστήριο".

⁵⁸ <http://gym-mous-agrin.ait.sch.gr> (πρόσβαση στις 26/7/2012)

⁵⁹ Μαρία Κωσταντινίδου, *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*, Αθήνα, Σέλας, 1994, σελ. 41

⁶⁰ Μαρία Κωσταντινίδου, ο.π.

⁶¹ Μαρία Κωσταντινίδου, ο.π.

⁶² Μαρία Κωσταντινίδου, ο.π.

RECORDS που «γεννήθηκε» από τη συνεργασία των Ελλήνων μουσικών και τραγουδιστών.⁶³



Φωτογραφία 3.1: Δίσκος γραμμοφώνου από την PANHellenION RECORDS η πρώτη ελληνική δισκογραφική εταιρία που δημιουργήθηκε στην Αμερική.

Η καταγραφή αυτών των τραγουδιών δεν έχει ολοκληρωθεί σε πλήρεις καταλόγους που είχαν ηχογραφηθεί εκείνη την περίοδο στην Αμερική (1910-1935) και υπάρχει δυσκολία να υπολογιστεί το ακριβές νούμερο των τραγουδιών. Αλλά από το σύνολο των τραγουδιών που ηχογραφήθηκαν τότε και περιλαμβάνει όλα τα είδη (δημοτικά, ελαφρά, ρεμπέτικα και άλλα), το 30% είναι δίσκοι ρεμπέτικου τραγουδιού.⁶⁴

3.2 Οι πρώτες δισκογραφικές εταιρίες στην Ελλάδα

Στο ρεμπέτικο τραγούδι οι πρώτες ηχογραφήσεις που έγιναν ήταν στο εξωτερικό και σε περιοχές όπου υπήρχαν Έλληνες. Μετά από τα γεγονότα που συνέβησαν (Μικρασιατική καταστροφή το 1922), στην Ελλάδα παρατηρείται η παρουσία πολλών προσφύγων. Οι πρόσφυγες μουσικοί είχαν φέρει μια κληρονομιά μεγάλη που την έκαναν γνωστή στον ελλαδικό χώρο. Οι ηχογραφήσεις των

⁶³ Μαρία Κωσταντινίδου, ο.π., σελ. 42

⁶⁴ Μαρία Κωσταντινίδου, ο.π.

ρεμπέτικων τραγουδιών μέχρι την περίοδο του 1924 έγιναν με τα μετακινούμενα συνεργεία των μεγάλων δισκογραφικών εταιριών του εξωτερικού. Από το 1924 και μετά διαπιστώνουμε την πραγματοποίηση παραρτημάτων των γνωστών ευρωπαϊκών δισκογραφικών εταιριών σε διάφορες χώρες.⁶⁵ Για την πρώτη φάση οι ηχογραφήσεις για την ελληνική δισκογραφία στον ελλαδικό χώρο πραγματοποιήθηκαν με την παρουσία των συνεργείων από το 1924 μέχρι το 1930. Στην περίοδο 1930-1931 το σκηνικό άλλαξε με την κατασκευή και λειτουργία του πρώτου παραρτήματος στην Ελλάδα που άνηκε στην COLUMBIA και είχε ανοίξει στον Περισσό. Η COLUMBIA ήταν η πρώτη πλήρης βιομηχανική μονάδα παραγωγής δίσκων στην Ελλάδα.⁶⁶ Άλλη μια εταιρεία που άνοιξε εκείνη την περίοδο ήταν η ODEON-PARLOHPONE, όπως και η HIS MASTER'S VOICE που άνηκε στην COLUMBIA. Με αυτές τις εταιρείες διαμορφώθηκε η δισκογραφία στην Ελλάδα μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '50.



Φωτογραφία 3.2: Φωτογραφία από ένα studio ηχογραφήσεων της εταιρίας COLUMBIA στο Περισσό

3.3 Οι δημιουργοί και οι ερμηνευτές του ρεμπέτικου τραγουδιού της Αμερικής και της Μικράς Ασίας

Στην Κωνσταντινούπολη και στη Μικρά Ασία μεταξύ 1905-1912 ηχογραφούνται τα πρώτα ρεμπέτικα τραγούδια με την Εστουδιαντίνα του Βασίλη Σιδέρη, του Πέτρου Ζουναράκη, του Δημήτρη Χριστοδουλίδη, του Κώστα Βλάχου, του Γιοβάν Τσαούς τη Σμυρνέικη Εστουδιαντίνα, την Ελληνική Εστουδιαντίνα, την

⁶⁵ Παναγιώτης Κουνάδης, «Η ελληνική δισκογραφία», *Καθημερινή*, 26/4/1998

⁶⁶ Παναγιώτης Κουνάδης, «Η ελληνική δισκογραφία», ό.π.

Αθηναϊκή Εστουδιαντίνα, το Τρίο Μήτσος, τη Χορωδία Μελιτσιανού κ.α.⁶⁷ Οι σημαντικότερες φωνητικές παρουσίες της περιόδου είναι ο Γιάγκος Ψωματειανός (ή Ψαματιανός), ο Γιώργος Τσανάκας, ο Λεφτέρης Μενεμενλής, ο Σταμάτης Μπόγιας, οι κ. Σαλάβαρης και Αφεντάκης, ο Χρήστος «το αραπάκη», ο Αγιάσματζης και οι άγνωστων στοιχείων δις Μαρία και κα Πιπίνα. Αργότερα την περίοδο μεταξύ 1919 και 1922 καταγράφηκαν και οι φωνές του Γιώργου Βιδάλη,⁶⁸ Λυσιέν και Γιώργου Μπλιάρη και άλλων της Σμυρνέικης Εστουδιαντίνας «Τα πολιτάκια».⁶⁹ Οι δημιουργοί των τραγουδιών ήταν άγνωστης προέλευσης ή ανήκαν στην παράδοση.



Φωτογραφία 3.3: Η Σμυρνέικη Εστουδιαντίνα «Τα πολιτάκια» που δημιουργήθηκε στη Σμύρνη το 1898.

Στην Αμερική μεταξύ 1915 και 1941 ηχογραφήθηκαν σπουδαίοι τραγουδιστές της διασποράς. Ανάμεσα στους σημαντικότερους ήταν η κ. Κούλα (Γιορτζή-

⁶⁷ Παναγιώτης Κουνάδης, «Η ‘περιπέτεια’ του ρεμπέτικου», *Καθημερινή*, 26/4/1998

⁶⁸ Βλ. Παράρτημα Ι

⁶⁹ Παναγιώτης Κουνάδης, «Η ‘περιπέτεια’ του ρεμπέτικου», ό.π.

Αντωνοπούλου)⁷⁰ από το 1916 έως το 1927. Η Μαρία Παπαγκίκα⁷¹ από το 1918 έως το 1929, ο Γιώργος Κατσαρός⁷², ο Τέτος Δημητριάδης⁷³ από το 1922 έως το 1942. Ο Γιαννάκης Ιωαννίδης από το 1928 έως το 1930 και το Χαρίλαο Πιπεράκη⁷⁴ (Κρητικός) από το 1926 έως το 1939.⁷⁵



Φωτογραφία 3.4: ο Τέτος Δημητριάδης μία από τις σημαντικότερες φωνές της ρεμπέτικης μουσικής στις Η.Π.Α

⁷⁰ Βλ. Παράρτημα Ι

⁷¹ Βλ. Παράρτημα Ι

⁷² Βλ. Παράρτημα Ι

⁷³ Βλ. Παράρτημα Ι

⁷⁴ Βλ. Παράρτημα Ι

⁷⁵ Παναγιώτης Κουνάδης, «Η ‘περιπέτεια’ του ρεμπέτικου», ό.π.

3.4 Ερμηνευτές και δημιουργοί του ρεμπέτικου στην ελληνική δισκογραφία

Στην Ελλάδα από το 1924 έως το 1930 τα περισσότερα ρεμπέτικα που ηχογραφήθηκαν ανήκουν στην ανώνυμη δημιουργία και οι ερμηνευτές τους είχαν, στην πλειοψηφία, μικρασιατική καταγωγή. Αυτοί που ξεχώρισαν ήταν ο Αντώνης Διαμαντίδης (ή Νταλγκάς)⁷⁶ με 500 τραγούδια από το 1925 έως το 1932. Ο Κώστας Μασέλος ή Νούρος⁷⁷ με 100 τραγούδια από το 1928 έως το 1932, ο Ευάγγελος Σωφρονίου με 100 τραγούδια από το 1927 έως το 1933, ο Δημήτρης Αραπάκης με 100 τραγούδια από το 1928 έως το 1932, ο Κώστας Καρίπης⁷⁸ με 50 τραγούδια από το 1927 έως το 1931 και ο Δημήτρης Ατραϊδής⁷⁹ με 30 τραγούδια από το 1928 έως το 1931.⁸⁰

Οι δημιουργοί των τραγουδιών που εμφανίζονται στο ρεμπέτικο εκείνη την περίοδο είναι ο Παναγιώτης Τούντας,⁸¹ ο Κώστας Σκαρβέλης⁸², ο Γιάννης Δραγάτσης (ή Ογδοντάκης)⁸³ και ο Δημήτρης Σέμσης⁸⁴.

Η δεκαετία του 1930 χαρακτηρίζεται από την υπερπαραγωγή δίσκων ρεμπέτικης μουσικής στην Ελλάδα με επώνυμους δημιουργούς. Σ' αυτή την περίοδο αναλαμβάνουν διευθυντικές θέσεις σε δισκογραφικές εταιρίες μουσικοί που έχουν μεγάλες γνώσεις. Οι μουσικοί αυτοί είναι ο Παναγιώτης Τούντας, ο Δημήτρης Σέμσης, ο Σπύρος Περιστέρης⁸⁵, ο Γιάννης Δραγάτσης (ή Ογδοντάκης) και ο Κώστας

⁷⁶ Βλ. Παράρτημα Ι

⁷⁷ Βλ. Παράρτημα Ι

⁷⁸ Βλ. Παράρτημα Ι

⁷⁹ Βλ. Παράρτημα Ι

⁸⁰ Παναγιώτης Κουνάδης, «Η 'περιπέτεια' του ρεμπέτικου», ό.π.

⁸¹ Βλ. Παράρτημα Ι

⁸² Βλ. Παράρτημα Ι

⁸³ Βλ. Παράρτημα Ι

⁸⁴ Βλ. Παράρτημα Ι

⁸⁵ Βλ. Παράρτημα Ι

Σκαρβέλης. Αυτοί οι μουσικοί επιλέγουν τα τραγούδια και υπογράφουν ως μαέστροι στις ηχογραφήσεις.⁸⁶

Ο Παναγιώτης Τούντας περνάει στη δισκογραφία περίπου 350 τραγούδια, ο Κώστας Σκαρβέλης 200 τραγούδια, ο Γιάννης Δραγάτσης 100 τραγούδια, ο Δημήτρης Σεμσής 100 τραγούδια και ο Σπύρος Περιστέρης 200 τραγούδια.⁸⁷



Φωτογραφία 3.5: Ο Παναγιώτης Τούντας ένας από τους σημαντικούς συνθέτες ρεμπέτικης μουσικής και καλλιτεχνικός διευθυντής στην δισκογραφική εταιρία COLUMBIA & HI'S MASTER VOICE

Στην ίδια δεκαετία και συγκεκριμένα το 1932 στη δισκογραφία περνάει και ο Μάρκος Βαμβακάρης,⁸⁸ ένας συνθέτης και ερμηνευτής ορόσημο για τη ρεμπέτικη μουσική και ηχογραφεί μέχρι το 1940 περίπου 100 τραγούδια. Ακόμα ηχογραφεί την περίοδο από το 1946 έως το 1952 άλλα 85 τραγούδια και κλείνει την παρουσία του στη δισκογραφία. Κι άλλοι μεγάλοι συνθέτες εμφανίστηκαν εκείνη τη περίοδο όπως ο Γιώργος Μπάτσης⁸⁹ που ηχογράφησε περίπου 16 τραγούδια, ο Ανέστης Δελιάς⁹⁰ με 8

⁸⁶ Παναγιώτης Κουνάδης, «Η 'περιπέτεια' του ρεμπέτικου», ό.π.

⁸⁷ Παναγιώτης Κουνάδης, «Η 'περιπέτεια' του ρεμπέτικου», ό.π.

⁸⁸ Βλ. Παράρτημα Ι

⁸⁹ Βλ. Παράρτημα Ι

⁹⁰ Βλ. Παράρτημα Ι

τραγούδια και ο Γιοβάν Τσαούς⁹¹ με 11 τραγούδια από το 1932 έως το 1937.⁹² Στα τέλη του 1936 εμφανίζεται στη δισκογραφία ο Βασίλης Τσιτσάνης,⁹³ άλλος ένας συνθέτης ορόσημο για την εξέλιξη του ρεμπέτικου και ηχογραφεί μέχρι το 1941, 110 τραγούδια εκ των οποίων στα 90 εμφανίζεται το όνομά του. Θα συνεχίσει μετά από το 1946 έως το 1960 με 300 τραγούδια για να γίνει ο παραγωγικότερος συνθέτης στη δισκογραφία του ρεμπέτικου.⁹⁴ Ακόμα στη δισκογραφία θα συμπληρώσουν τα ονόματά τους οι συνθέτες Γιάννης Παπαϊωάννου⁹⁵ και Γιώργος Μητσάκης⁹⁶ με 250 τραγούδια την περίοδο 1937-1960 και 1946-1960.

Επίσης, ο Απόστολος Χατζηχρήστος⁹⁷ με 80 τραγούδια την περίοδο 1938-1957 και ο Μανώλης Χιώτης⁹⁸ με 150 τραγούδια.⁹⁹

3.5 Η ελεγχόμενη δισκογραφία στη δικτατορία του Μεταξά

Πολλά από τα ρεμπέτικα τραγούδια περιγράφουν και μεταφέρουν εικόνες από τη σκληρή πραγματικότητα τη φτώχεια, τη θλίψη, τον έρωτα και τη λήθη. Μέσα σ' αυτή την πραγματικότητα δεν λείπουν οι ναρκωτικές ουσίες, οι φυλακές, οι παρανομίες. Όλα αυτά υπήρχαν μέσα στα ρεμπέτικα τραγούδια μέχρι το 1936 που στην κυβέρνηση ήταν ο Ιωάννης Μεταξάς όπου με νόμο διώκει το χασίς, τους ανθρώπους που το περιβάλλουν και τα τραγούδια τους. Επίσης τα τραγούδια αυτά τα απαγόρευσε επειδή παρέπεμπαν στην Ανατολή όπως για παράδειγμα τα λεγόμενα «μπεμόλια», τα ημιτόνια δηλαδή οι διέσεις και οι υφέσεις ακόμα και τους αμανέδες

⁹¹ Βλ. Παράρτημα Ι

⁹² Παναγιώτης Κουνάδης, «Η 'περιπέτεια' του ρεμπέτικου», ο.π

⁹³ Βλ. Παράρτημα Ι

⁹⁴ Παναγιώτης Κουνάδης, «Η 'περιπέτεια' του ρεμπέτικου», ο.π

⁹⁵ Βλ. Παράρτημα Ι

⁹⁶ Βλ. Παράρτημα Ι

⁹⁷ Βλ. Παράρτημα Ι

⁹⁸ Βλ. Παράρτημα Ι

⁹⁹ Παναγιώτης Κουνάδης, «Η 'περιπέτεια' του ρεμπέτικου», ο.π

στερώντας από τους πρόσφυγες τον τρόπο έκφρασής τους για τα δεινά που έπαθαν¹⁰⁰. Έτσι το ρεμπέτικο τραγούδι μπήκε στην παρανομία.¹⁰¹ Με αυτό τον τρόπο ελέγχεται η μουσική παραγωγή.

Μετά από το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και τον Εμφύλιο, οι νέες κοινωνικές συνθήκες δεν κατάφεραν να ανατρέψουν τον απαγορευτικό νόμο του Μεταξά με αποτέλεσμα να συνεχίζεται η ελεγχόμενη δημιουργία. Με αυτό τον τρόπο το ρεμπέτικο και η δισκογραφία του πέρασε στο περιθώριο. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τραγούδια από άλλα έθνη να πάρουν τη θέση τους και να καταλάβουν το χώρο του λαϊκού τραγουδιού και οι επικές φωνές των τραγουδιστών της Μικράς Ασίας αντικατέστησαν φωνές υποταγής.¹⁰²

¹⁰⁰ Μάρκος Φ. Δραγούμης, *Η παραδοσιακή μας μουσική*, Φίλοι Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλπως Μερλιέ, Αθήνα, 2003 σελ. 181

¹⁰¹ <http://www.klika.gr/cms/index.php/ar8rografia/ar8ra/117-logokrisia-parelthontos.html> (Πρόσβαση στις 12/8/2012)

¹⁰² Παναγιώτης Κουνάδης, «Η 'περιπέτεια' του ρεμπέτικου», ο.π

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

ΟΙ ΠΕΡΙΘΩΡΙΑΚΕΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΟΜΑΔΕΣ ΤΩΝ ΑΣΤΙΚΩΝ ΚΕΝΤΡΩΝ

4.1 Η κοινωνία του μάγκα

Στην Ελλάδα στο τέλος του 19^{ου} αιώνα οι περιθωριακές ομάδες που υπήρχαν ήταν οι κουτσαβάκιδες αλλά το 1897 διαλύθηκαν από το σκληρό αρχηγό της αστυνομίας, τον Μπαϊρακτάρη, το όνομα του οποίου συνδέθηκε με την ιστορία του άστεως.¹⁰³ Στη συνέχεια δημιουργήθηκαν κι άλλες περιθωριακές ομάδες στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, οι λεγόμενοι «μάγκες». Οι μάγκες ζούσαν σε ένα κλειστό κύκλωμα και όλοι ξεχώριζαν για την προσωπικότητα και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους. Για παράδειγμα, άλλος τραγουδούσε καλύτερα, άλλος ήταν πιο θαρραλέος, άλλος ήταν πιο άντρας στα μαλώματα με τα μαχαίρια¹⁰⁴. Για το «κόσμο της μαγκιάς» ο μάγκας είναι ο «καλός άνδρας» δηλαδή αυτός που ανταποκρίνεται στην ανδροπρέπεια και που αναγνωρίζεται μέσα σ' αυτή την κοινωνία με αποτέλεσμα να γίνεται αποδεκτός.¹⁰⁵ Τη ζωή που ζούσαν οι ίδιοι την χαρακτήριζαν «ωραία». Με το χαρακτηρισμό «ωραία» εννοούσαν τη μουσική, τα τραγούδια, το χορό, τον έρωτα, την παρέα και το χασίσι. Σαν κατοικία οι μάγκες είχαν ένα νοικιασμένο δωμάτιο για να πηγαίνουν μόνο να κοιμηθούν. Το μόνο που δεν περιλαμβανόταν στα «ωραία» ήταν η δουλειά, που τη θεωρούσαν αναγκαίο κακό.¹⁰⁶ Ήταν αναγκαίο κακό διότι ήταν για την επιβίωση και όχι για την κατάκτηση κοινωνικής εξουσίας και επιβολής,

¹⁰³ Μαρία Κωσταντινίδου, *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*, Αθήνα, Σέλας, 1994, σελ 52, Ο Δημήτριος Μπαϊρακτάρης, ήταν ένας Αγρινιώτης στρατιωτικός, με καταγωγή απ' το Σούλι. Έκανε έναν συνδιασμό από δυναμικά μέσα κι από ταπεινωτικό εξευτελισμό των κακοποιών. Έμειναν ιστορικές οι μέθοδοί του. Γιατί εκείνο που θα εξαφάνιζε κυριολεκτικά τους θρασύδειλους Κουτσαβάκηδες, ήταν όχι ο διωγμός που αποηρωοποιεί, αλλά ο εξευτελισμός που ταπεινώνει.

¹⁰⁴ Μαρία Κωσταντινίδου, ο.π., σελ. 52-53

¹⁰⁵ Νίκος Γ. Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, Αθήνα, Πλέθρον, 1999, σελ. 35

¹⁰⁶ Μαρία Κωσταντινίδου, ο.π

ούτε για το κέρδος αλλά ούτε και για τα χρήματα ενδιαφέρονταν στο οποίο δεν απέδιδαν καμιά αξία.¹⁰⁷

Την εργασία την αντιμετώπισαν με αδιαφορία και δίνανε μικρή σημασία. Ωστόσο οι εργασίες που κάνανε είναι απλές δουλειές και βαριές όπως οικοδόμοι, μανάβηδες, χασάπηδες. Με λίγα λόγια οι μάγκες είχαν το δικό τους τρόπο ζωής και τις δικές τους αξίες που στη βάση αρνιόταν μια καθημερινότητα επιβαλλόμενη από την έξω κοινωνία. Όσον αφορά στην εκπαίδευσή τους, ήξεραν μόλις να διαβάζουν και να γράφουν γιατί δίνανε μικρή σημασία. Λόγω του ότι είχαν ζητήματα για το πώς θα επιβιώσουν, οι δυσκολίες της ζωής ήταν το πραγματικό σχολείο γι' αυτούς. Ακόμα και η φυλακή ήταν απόδειξη θάρρους και παλικάριάς. Στις φυλακές οι μάγκες δημιούργησαν μία δικιά τους κοινωνία με άγραφους νόμους διαφορετικούς από τους επίσημους.¹⁰⁸

Πάντως οι μήτρες του ρεμπέτικου τραγουδιού δηλαδή το περιθωριακό λαϊκό τραγούδι της πόλης ήταν η φυλακή και ο τεκές. Οι τεκέδες ήταν παράγκες ή μικρά δωμάτια με σκαμνάκια, ντιβάνια πολύ χαμηλά τα οποία ήταν τοποθετημένα σε κύκλο. Στη μέση είχαν ένα μαγκάλι γεμάτο κάρβουνα αναμμένα. Με αυτά τα κάρβουνα ανάβανε τους αυτοσχέδιους αργιλέδες, οι οποίοι ήταν κατασκευασμένοι από ξερές κολοκύθες ή κονσερβοκούτια με κομμάτια καλάμια για στόμιο. Αυτοί οι αυτοσχέδιοι αργιλέδες ήταν οι λεγόμενοι λουλάδες. Στους τεκέδες οι οργανοπαίκτες λεγόντουσαν ρεμπέτες. Η έννοια της λέξης «ρεμπέτης» έχει πολλές εκδοχές. Η λέξη προέρχεται από την Οθωμανική αυτοκρατορία το 18^ο αιώνα και χρησιμοποιείται για τον μουσικό που γυρνούσε στις ταβέρνες και στα καφενεία των πόλεων που ήταν κέντρα παραγωγής και διάθεσης προϊόντων δημιουργώντας και αυτοσχεδιάζοντας τα τραγούδια του. Αυτοί οι οργανοπαίκτες ονομάζονταν «ρεμπέτ» (η λέξη στην τούρκικη γλώσσα γράφεται η ίδια είτε στον ενικό είτε στον πληθυντικό), που στα τούρκικα σημαίνει το «παράνομο», το «περιθωριακό», επειδή οι ίδιοι δεν έδιναν καμιά σημασία στις κυβερνητικές αρχές¹⁰⁹. Άλλη εκδοχή για τη λέξη είναι ότι προέρχεται από το ρήμα «ρέμβομαι» που σημαίνει «τριγυρνάω-ρεμβάζω»¹¹⁰. Επίσης άλλη εκδοχή είναι ότι η λέξη ρεμπέτης σημαίνει πλανόδιος, μουσικός, ασίκης.

¹⁰⁷ Μαρία Κωσταντινίδου, ο.π.

¹⁰⁸ Μαρία Κωσταντινίδου, ο.π. σελ. 53-54

¹⁰⁹ Μαρία Κωσταντινίδου, ο.π.

¹¹⁰ <http://rebetikotragoudi.blogspot.gr/2010/11/blog-post.html> (πρόσβαση στις 25/8/2012)

Επίσης, η λέξη μπορεί να προήλθε από δύο δίσκους που είχαν γραμμοφωνηθεί την περίοδο μεταξύ του 1910 και 1913 και η ετικέτες τους έγραφαν την λέξη ρεμπέτικο χωρίς να έχουν σχέση με το είδος του τραγουδιού που ακουγόταν διότι ήταν ελαφρό επιθεωρησιακού ύφους¹¹¹. Η τελευταία εκδοχή είναι ότι προέρχεται από την λατινική λέξη «rebelis» που σημαίνει «επαναστάτης, αντάρτης»¹¹². Από τις παραπάνω εκδοχές δεν έχει επικρατήσει ακόμα καμία διότι όλες οι λέξεις έχουν μια συγγένεια ως προς τη σημασία τους.¹¹³

Μέχρι το 1936 όσοι συλλαμβάνονταν να καπνίζουν χασίς παρέμεναν στη φυλακή μόνο για τρεις μέρες. Για περισσότερο καιρό τους κρατούσαν αν είχαν κλέψει ή αν είχαν κάνει κάποια μεγάλη παρανομία. Στην αστυνομία ήταν προκλητικοί οι μάγκες αλλά δεν διαμαρτύρονταν για την κακομεταχείρισή τους από τους αστυνομικούς, αντίθετα το θεωρούσαν περηφάνια να έχουν περάσει την εμπειρία του «ξύλου» και της φυλακής. Η στάση τους αυτή σήμαινε ότι δεν μπορούσαν να αλλάξουν τον τρόπο ζωής τους ή να σκύψουν το κεφάλι μπροστά στην κοινωνία όπως και στους αστυνομικούς.¹¹⁴

Ακόμα και η εμφάνισή τους δηλαδή τα ρούχα που φορούσαν δήλωναν κάτι το περιθωριακό. Για παράδειγμα οι μάγκες ως προς το ντύσιμό τους προτιμούσαν την ρεμπλούμπλικα σε στυλ Μπορσαλίνο, κουστούμια εγγλέζικου στυλ και λάδωναν τα μαλλιά τους.¹¹⁵ Αυτή η εμφάνιση τους διαφοροποιούσαν από τους υπόλοιπους της κοινωνίας οι οποίοι φόραγαν κουστούμια με γραβάτες και γιλέκα στο εσωτερικό των κουστουμιών. Αυτό ξεκίνησε από τους κουτσαβάκηδες του πρόδρομου του μάγκα, οι οποίοι είχαν συνεχείς προστριβές με τους αστυνομικούς. Συγκεκριμένα, ο Μπαϊρακτάρης όταν έπιανε ένα κουτσαβάκι να φορά μόνο το ένα μανίκι από το σακάκι τους έδινε διαταγή να τους κόψουν το άλλο που κρέμονταν. Στους μάγκες δεν ίσχυε αυτός ο τρόπος ντυσίματος για να ξεχωρίζουν από την υπόλοιπη κοινωνία.

¹¹¹ <http://rebetikotragoudi.blogspot.gr/2010/11/blog-post.html> (πρόσβαση στις 25/8/2012)

¹¹² <http://rebetikotragoudi.blogspot.gr/2010/11/blog-post.html> (πρόσβαση στις 25/8/2012)

¹¹³ <http://rebetikotragoudi.blogspot.gr/2010/11/blog-post.html> (πρόσβαση στις 25/8/2012)

¹¹⁴ Γκαίηλ Χόλστ *Δρόμος για το Ρεμπέτικο*, Λίμνη Ευβοίας, Ντενίζ Χάρβεϋ / Δόμος, 1977, σελ 52

¹¹⁵ Γκαίηλ Χόλστ, ο.π. σελ 54



Φωτογραφία 4.1: Ο Μπαϊρακτάρης ο αρχηγός της αστυνομίας που διέλυσε τους κουτσαβάκηδες το 1897.

Επίσης και η γλώσσα που χρησιμοποιούσαν οι μάγκες μεταξύ τους ήταν διαφορετική, κωδικοποιημένη και λεγόταν «αργκό». Τη γλώσσα αυτή την χρησιμοποιούσαν και στα τραγούδια τους. Πάντως από τα παραπάνω που αναφέρθηκαν φαίνεται ότι η κοινωνία του «μάγκα» είναι μια κοινωνία πολύ διαφορετική από τον έξω κόσμο με δικούς της νόμους και δικά της πιστεύω και όλα αυτά καταγράφηκαν στα τραγούδια τους.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ

5.1 Η εξέλιξη του ρεμπέτικου ως προς τη μουσική

Μετά από το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και το τέλος της Γερμανικής Κατοχής το 1944 τα ρεμπέτικα τραγούδια αναγεννήθηκαν. Δεν είχαν σχέση με τα προπολεμικά τραγούδια. Σ' αυτό βοήθησε ο Τσιτσάνης που «έσπρωξε» τα ρεμπέτικα πέρα από τα ταξικά και τόπικα όριά τους μέσα στο ανοικτό πεδίο της πλατιάς καταναλώσιμης λαϊκής μουσικής.¹¹⁶ Τα ρεμπέτικα δεν έχασαν το στυλ τους, απλώς οι μελωδίες τους τείνανε αρμονικά περισσότερο στη μείζονα και στην ελάσσονα παρά στους παλιούς «δρόμους» του ρεμπέτικου. Τα λόγια των τραγουδιών άρχισαν να γίνονται πιο ρομαντικά και δεν είχαν καμία σχέση με τη θεματολογία των τραγουδιών του 1930 που ήταν πιο περιορισμένα κοινωνικά.¹¹⁷ Οι ενορχηστρώσεις των τραγουδιών άρχισαν να γίνονται πιο πλούσιες με την προσθήκη οργάνων όπως το πιάνο και το ακορντεόν. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα οι ορχήστρες να είναι μεγάλες στα λαϊκά πάλκα σε σχέση με τη δεκαετία του '30.



Φωτογραφία 5.1: Ορχήστρα σε λαϊκό πάλκο γύρω στη δεκαετία του '50 όπου βλέπουμε τη πρόσθεση οργάνων όπως το πιάνο και το ακορντεόν.

5.2 Η εξέλιξη του ρεμπέτικου στα όργανα

Στη δεκαετία του '50 όπως αναφέρθηκε και πιο πάνω οι ενορχηστρώσεις των ρεμπέτικων αποτελούνταν από όργανα που προέρχονται από τη Δύση και όχι από την Ανατολή. Έτσι προστέθηκαν νέα μουσικά όργανα όπως το πιάνο το ακορντεόν. Και

¹¹⁶ Γκαίηλ Χόλστ, ο.π., σελ 67

¹¹⁷ Γκαίηλ Χόλστ, ο.π.

το μπουζούκι εξελίχθηκε σε σχέση με το 1930. Ο βιρτουόζος του μπουζουκιού Μανώλης Χιώτης έκανε μια καινοτομία: πρόσθεσε στο μπουζούκι μια χορδή παραπάνω και άλλαξε το κούρδισμα σε ΡΕ, ΛΑ, ΦΑ, ΝΤΟ το οποίο επικρατεί μέχρι και σήμερα. Ακόμα και η όψη του μπουζουκιού άλλαξε. Λάτρεις του παλιού ρεμπέτικου στην Ελλάδα και λάτρεις του μπουζουκιού λένε ότι αυτή η καινοτομία που έκανε ο Χιώτης «κατέστρεψε» το παλιό παραδοσιακό ύφος του ρεμπέτικου.¹¹⁸ Στη δεκαετία του '30 η εμφάνιση του μπουζουκιού ήταν απλή χωρίς πολλά σχέδια πάνω του σε σχέση με τη δεκαετία του '50 που ήταν φορτωμένο με διάφορα σχέδια και φαινόταν πολύ εντυπωσιακό. Τα όργανα που χρησιμοποιούσαν τη δεκαετία του '30 εξαφανίστηκαν και αυτό οφείλεται ότι το ρεμπέτικο από το '50 και μετά είχε πάρει την κατιούσα και δεν ξανανέβηκε ποτέ στο προσκήνιο.¹¹⁹



Φωτογραφία 5.2: Ο Μανώλης Χιώτης με το τετράχορδο μπουζούκι

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της εποχής είναι η εμφάνιση του ηλεκτρισμού στα όργανα. Η εκκοφαντική ένταση του μπουζουκιού με τη συνοδεία του αρμονίου, κατάντησε το μπουζούκι να είναι η ελληνική έκδοση της ηλεκτρικής κιθάρας.¹²⁰

¹¹⁸ http://etheses.whiterose.ac.uk/3230/1/Ordoulidis_Final.Thesis.pdf (Πρόσβαση στις 14/2/2012)

¹¹⁹ Γκαίηλ Χόλστ, ο.π., σελ 67

¹²⁰ Γκαίηλ Χόλστ, ο.π., σελ 68

5.3 Η εξέλιξη του ρεμπέτικου ως προς τη νυκτερινή ζωή

Οι θαυμαστές του ρεμπέτικου που αποτελούσαν παλιά τη μειοψηφία πριν την Κατοχή στην Ελλάδα μετά από την Κατοχή τρέχουν κατά συρροή στα «μπουζούκια», όπως ονομάστηκαν έπειτα. Και ο τρόπος που διασκεδάζε ο κόσμος τη δεκαετία του '30 σιγά σιγά άλλαξε. Δημιουργήθηκε η συνήθεια να σπάνε πιάτα και ποτήρια πάνω στο πάλκο όπου έπαιζαν οι μουσικοί και χορεύανε.¹²¹ Ακόμα και το στυλ του χορού είχε αλλάξει. Συγκεκριμένα, ο ζεϊμπέκικος χορός από ένας εσωστρεφής αυτοσχεδιαστικός χορός έγινε πιο ακροβατικός και εντυπωσιακός. Η λιτότητα που υπήρχε στον τρόπο διασκέδασης τη δεκαετία του '30 πλέον έγινε είδος πολυτελείας και με πλουσιοπάροχη εξυπηρέτηση από τα ίδια μαγαζιά.



Φωτογραφία 5.3: Κέντρο διασκέδασης στη δεκαετία του '50. Στο τραπέζι διακρίνεται και ο Στέλιος Καζαντζίδης στις αρχές της καριέρας του.

¹²¹ Γκαίηλ Χόλστ, ο.π., σελ 68

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

ΤΑ ΡΕΜΠΕΤΙΚΑ ΤΗΣ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗΣ

Σ' αυτό το κεφάλαιο θα αναφερθεί η διαδικασία επιλογής των τραγουδιών αλλά και η συσχέτισή τους με την πραγματικότητα της εποχής. Σκοπός είναι να διασαφηνιστούν τα κριτήρια επιλογής των μουσικών καθώς και η ενορχήστρωση των τραγουδιών.

6.1 Κριτήριο επιλογής τραγουδιών, μουσικών και ενορχήστρωσης

Η επιλογή των τραγουδιών έγινε με βάση το θεωρητικό μέρος και είναι παραδείγματα που εκπροσωπούν τις κοινωνικές επιρροές του ρεμπέτικου τραγουδιού. Συγκεκριμένα, το κάθε τραγούδι εξιστορεί ένα γεγονός απ' τη ρεμπέτικη κοινωνία(της πρώτης και της δεύτερης περιόδου που αναλύθηκε παραπάνω) τον έρωτα, την παρανομία, τη φυλακή και τη ζωή στους τεκέδες, διαχωρισμοί που θα εξηγήσουμε παρακάτω. Με βάση αυτό το σκεπτικό, πάρθηκε η τελική απόφαση παρόλο που η επιλογή των τραγουδιών ήταν δύσκολη λόγω του ότι στη δισκογραφία του ρεμπέτικου τραγουδιού υπάρχουν «αναρίθμητα» τραγούδια που έχουν ως περιεχόμενο τις συγκεκριμένες κατηγορίες.

Το τραγούδι ως έννοια είναι ένας τρόπος έκφρασης. Εκφράζει εσωτερικά συναισθήματα όπως λύπη, αγάπη, θυμό, όπως επίσης εκφράζει και διάφορα γεγονότα της καθημερινής ζωής. Στο ρεμπέτικο τραγούδι ισχύουν τα παραπάνω και πιο συγκεκριμένα ο συγγραφέας Ηλίας Πετρόπουλος αναφέρει: *«Τα ρεμπέτικα είναι μικρά απλά τραγούδια που τραγουδούν απλοί άνθρωποι. Αν και κατ' αρχήν ερωτικά τα ρεμπέτικα είναι στο βάθος μάλλον κοινωνικού περιεχομένου τραγούδια..»*¹²² Πράγματι αυτά τα τραγούδια σαν βασικό ρόλο έχουν την εξωτερίκευση των συναισθημάτων μέσα από αυτά όμως, φαίνεται μια περιγραφή της καθημερινής ζωής. Παρόλο που οι ρεμπέτες ήταν «απόκληροι» άνθρωποι της κοινωνίας είχαν ιδιαίτερες ευαισθησίες και εκφραστικές ανάγκες.¹²³ Έτσι, τα ρεμπέτικα τραγούδια αναφέρονται στους μάγκες, στους τεκέδες, στις φυλακές, στην παρανομία και φυσικά στις γυναίκες και τον

¹²² Ηλίας Πετρόπουλος, Ρεμπέτικα τραγούδια, Κέδρος, Αθήνα, 1979, σελ 12

¹²³ Μάρκος Φ. Δραγούμης, *Η παραδοσιακή μας μουσική*, Φίλοι Μουσικού Λαογραφικού Αρχείου Μέλπως Μερλιέ, Αθήνα, 2003 σελ 188

έρωτα. Με αυτό τον τρόπο τα τραγούδια χωρίστηκαν με βάση το στίχο τους και οι κατηγορίες είναι :

- Τα ερωτικά τραγούδια
- Τα τραγούδια για τεκέδες
- Τα τραγούδια για παρανομία
- Τα τραγούδια της φυλακής

Εκτός από τις παραπάνω κατηγορίες επίσης έχουν γραφτεί και τραγούδια που μιλάνε για την ξενιτιά, για συγγενικά πρόσωπα (π.χ μητέρα), για τον πόλεμο, για το στρατό, όπως επίσης και πολλά σατιρικά τραγούδια, για ασθένειες, για τη πορνεία και για εξωτικούς τόπους. Επιλέχθηκαν όμως οι συγκεκριμένες κατηγορίες επειδή η πλειοψηφία των ρεμπέτικων τραγουδιών βρίσκονται μέσα σ' αυτές. Τα κομμάτια που ηχογραφήθηκαν για την παρούσα πτυχιακή είναι χωρισμένα στις παραπάνω κατηγορίες και μέσα από το στίχο τους θα αναλυθεί το κοινωνικό τους περιεχόμενο. Η επιλογή των κομματιών έγινε με το περιεχόμενο του στίχου. Επίσης η προέλευση του στίχου στα περισσότερα είναι άγνωστη ή προέρχονται από την παράδοση (παραδοσιακά τραγούδια).

Η ενορχήστρωση των τραγουδιών είναι παραδοσιακή. Αυτό σημαίνει ότι το ύφος και τα όργανα είναι παρόμοια με την εποχή που είχαν ηχογραφηθεί. Παρατηρήθηκε ότι τα συγκεκριμένα ρεμπέτικα τραγούδια χωρίζονται σε δύο κατηγορίες ενορχήστρωσης: στη σχολή της Σμύρνης και στη σχολή του Πειραιά¹²⁴.

Η σχολή της Σμύρνης αποτελείται από όργανα όπως το ούτι, βιολί, σαντούρι και το άκουσμα είναι ανατολίτικο. Στη σχολή του Πειραιά χαρακτηριστικά όργανα είναι το μπουζούκι και ο μπαγλαμάς. Τα τραγούδια «Μες στου Μάνθου το τεκέ» και «Κατάδικος» αποτελούνται από μπουζούκι, κιθάρα, φωνή. Πιο συγκεκριμένα στο δεύτερο προστέθηκε ένα ρυθμικό κρουστό το οποίο υπάρχει και στην πρώτη ηχογράφιση. Πρόκειται για ένα σφηνοπότηρο με ένα κομπολόι. Το ίδιο αυτοσχέδιο ρυθμικό κρουστό χρησιμοποιήθηκε και στο τέλος τραγουδιού «Καρδιοκλέφτρα». Τα τραγούδια «Κοντραμπατζήδες» και «Καρδιοκλέφτρα» αποτελούνται από όργανα όπως βιολί, ούτι, κιθάρα και φωνή.

Οι μουσικοί που συμμετείχαν στην ηχογράφιση είναι:

- Ανυφαντάκης Κωνσταντίνος - Μπουζούκι

¹²⁴ Γκαίηλ Χόλστ ό.π., σελ 74

- Χατζημανώλης Χάρης - Κιθάρα
- Αυγουστίδης Νικόλαος - Ούτι
- Νεραντζάκης Εμμανουήλ - Βιολί
- Κεφάλας Γεώργιος - Φωνή
- Αλεξίου Γεώργιος - Κομπολόι με σφηνοπότηρο

Οι γνώσεις, τα ακούσματα των μουσικών πάνω στο συγκεκριμένο είδος και η καλή επικοινωνία κατά τη διάρκεια της ηχογράφησης έπαιξαν καταλυτικό ρόλο για το ύφος και το μουσικό αποτέλεσμα των ηχογραφημένων τραγουδιών.

6.2 Ερωτικά τραγούδια

Από την κατηγορία του ερωτικού ρεμπέτικου το τραγούδι που επιλέχτηκε να ηχογραφηθεί για την παρούσα εργασία είναι η «καρδιοκλέφτρα». Πρόκειται για ένα σμυρνέικο τραγούδι που πρωτοηχογραφήθηκε το 1928 με ερμηνευτή τον Αραπάκη και σύνθεση τον Δραγάτση (Ογδοντάκης). Οι στίχοι του τραγουδιού είναι οι εξής:

*Μ' άναψες καημούς μες στην καρδιά
και βάσανα και πίκρες κι αναστεναγμούς
έχασα το λογικό μου
κι άλλο δε μου μένει απο θλίψεις κι οδυρμούς*

*Δως μου ελπίδα φως μου
με μια λέξη σου γλυκιά για να σωθώ
να σβήσουν οι καημοί
πο χω για 'σένα στην καρδούλα μου
φως μου για 'σε να μη χαθώ*

*Αχ, δως μου τα φιλιά που μου 'κλεψες σκληρά
Αχ, όταν έγερνες στην αγκαλιά μου μια φορά*

Τα ερωτικά τραγούδια και τα τραγούδια του χωρισμού είναι η σπονδυλική στήλη των ρεμπέτικων.¹²⁵ Δηλαδή η πλειοψηφία των τραγουδιών στη ρεμπέτικη μουσική είναι ερωτικά και τραγούδια χωρισμού. Γενικώς, στη λαϊκή μουσική αλλά

¹²⁵ Ηλίας Πετρόπουλος, ο.π., σελ 21

και στη δημοτική υπάρχουν πολλά κομμάτια που μιλάνε για τον έρωτα και για το χωρισμό. Είναι χαρακτηριστικό του Έλληνα να κατορθώνει με τη βοήθεια του λαϊκού τραγουδιού να διασκεδάζει με τον πόνο του.¹²⁶ Στη μάγικη κοινωνία το ερωτικό στοιχείο είναι ιδιαίτερα έντονο και μπορεί να έχει και ακραίες συμπεριφορές λόγω της ιδιότητας του μάγκα. Τέτοιες ακραίες συμπεριφορές συμβαίνουν και μετά από έναν χωρισμό. Στο συγκεκριμένο τραγούδι όπου ο χαρακτήρας περιγράφει αυτά που νιώθει μετά από το χωρισμό παρατηρούνται πολύ έντονα συναισθήματα με αποτέλεσμα να οδηγείται σε ακραία συμπεριφορά και αυτό τονίζεται με τις λέξεις «θλίψεις» και «οδυρμούς».

Ένα άλλο χαρακτηριστικό είναι ότι οι ρεμπέτες δεν προτιμούσαν γυναίκες με συγκεκριμένη εμφάνιση και κοινωνική προέλευση. Οι ρεμπέτες ερωτεύονταν όποια γυναίκα έβλεπαν.¹²⁷ Αυτό φαίνεται επειδή υπάρχουν εκατοντάδες τραγούδια που μιλάνε για ξανθές, μελαχρινές, μαυρομάτες, καστανομάτες, όπως και τραγούδια για κορίτσια της εργατικής τάξης που αντιπροσώπευαν στη συλλογική συνείδηση ένα ιδανικό και όχι μια κοινωνική ομάδα δεκτικής περιφρόνησης και «σνομπαρίσματος», όπως για πολλούς σύγχρονους μικροαστούς.¹²⁸

6.3 Τα τραγούδια του τεκέ

Στη συγκεκριμένη κατηγορία επιλέχτηκε και ηχογραφήθηκε για την εργασία το κομμάτι «Μες στου Μάνθου το τεκέ» σε σύνθεση του Κώστα Τζόβενου και ερμηνευτή τον Αντώνη Ντάλγκα που ηχογραφήθηκε για πρώτη φορά το 1933. Οι στίχοι του τραγουδιού είναι οι εξής:

*Μες' του Μάνθου τον τεκέ
φουμάρουν μάγκες αργιλέ*

*αργιλέδες και τσιγάρο
και χασίσι Προύσας μαύρο*

*Χαρμάνης είμ' απ' το πρωί
και πάω να φουμάρω*

*μέσα στου Μάνθου τον τεκέ
θα πίνω φινό μαύρο*

¹²⁶ www.radionefeli.com (Πρόσβαση στις 7/9/2012)

¹²⁷ www.klika.gr (Πρόσβαση στις 18/9/2012)

¹²⁸ www.klika.gr (Πρόσβαση στις 18/9/2012)

*Οι μπάτσοι μας μπλοκάρανε
ρε Μάνθο μας τη σκάσανε*

*κάντε μάγκες τη δουλειά σας
μη χαλάτε την καρδιά σας*

*Ας τους μπάτσους Μάνθο πια
μας εκόλησαν σεβντά*

*παίξε τη διπλοπενιά σου
να φχαριστηθεί η καρδιά σου*

*Γεια σου Μάνθο μου ντερβίση
ο τεκές σου δε θα σβήσει*

*άφησε το μπαγλαμά σου
γέμισε μας το λουλά σου*

Στο συγκεκριμένο κομμάτι βρίσκουμε πολλά στοιχεία από την καθημερινή ζωή του «μάγκα». Αυτά τα στοιχεία είναι ο τεκές, το χασίσι και η αστυνομία. Ο συγκεκριμένος χώρος που περιγράφεται στο τραγούδι υπήρχε στην πραγματικότητα: ήταν ο τεκές του Μάνθου Γκραβαρά που λειτουργούσε σε εξοχικό κέντρο στους Αγ. Αναργύρους.¹²⁹ Ο τεκές τους έδινε την ελευθερία να κάνουν πράγματα τα οποία ήταν παράνομα στην υπόλοιπη κοινωνία. Ακόμα μέσα στους τεκέδες επικρατούσε μια ιεραρχία κατά την οποία οι νεότεροι σέβονταν τους μεγαλύτερους η οποία ίσχυε και έξω από την κοινωνία του «μάγκα» στην κανονική κοινωνία.¹³⁰ Σημαντικά πρόσωπα είναι οι «τεκετζήδες» δηλαδή οι ιδιοκτήτες και οι «τζακθήδες» που είναι τα άτομα που ετοιμάζουν τους αργιλέδες και τους σεργίρουν.¹³¹ Με αυτό τον τρόπο, οι ρεμπέτες είχαν έναν χώρο δικό τους μακριά από τα αδιάκριτα μάτια της υπόλοιπης κοινωνίας και φυσικά μακριά από τους νόμους της.

Το δεύτερο χαρακτηριστικό του τραγουδιού είναι η χρήση χασίς. Η μεγάλη διάδοση του χασισιού ξεκίνησε από τους Μωαμεθανούς γύρω στο 1000 μ.Χ.¹³² Στην Ελλάδα το χασίσι ήρθε από την Ανατολή περίπου το 1880 από τους φυλακισμένους των φυλακών της Σμύρνης, του Μισιριού, της Προύσσας, του Σκούταρι και της

¹²⁹ www.rebetiko_wiki.com (Πρόσβαση στις 18/9/2012)

¹³⁰ Ηλίας Πετρόπουλος, ο.π., σελ 14

¹³¹ Ηλίας Πετρόπουλος, ο.π.

¹³² Ηλίας Πετρόπουλος, ο.π.

Αραπιάς.¹³³ Λίγο αργότερα, το 1890, βγήκε νόμος για την απαγόρευση του χασισιού. Η οριστική απαγόρευση της καλλιέργειας του χασισιού ήρθε το 1923 όπως και η χρήση του.¹³⁴ Στην Ελλάδα, μετά από την καταστροφή της Σμύρνης (1922) και την έλευση των προσφύγων, η κουλτούρα τους είχε επηρεαστεί από την κουλτούρα των Τούρκων. Η χρήση χασίς στους Τούρκους δεν ήταν απαγορευτική. Συνεπώς αυτή η συνήθεια επηρέασε αρνητικά τους ντόπιους Έλληνες που κοιτούσαν τους πρόσφυγες όχι με καλό «μάτι». Η χρήση του χασίς εκείνη την εποχή ειδικά μέσα στους τεκέδες γινόταν με την χρήση του αργιλέ.¹³⁵ Οι ρεμπέτες στους τεκέδες χρησιμοποιούσαν και αυτοσχέδιους αργιλέδες, οι οποίοι ήταν κατασκευασμένοι από τενεκεδάκια, ινδοκάρυδες, πήλινους κουμπαραδες ακόμη και κολοκύθια.¹³⁶ Πάντως η χρήση του χασισιού συνδέεται με τη φτώχεια του ανθρώπου. Όπως αναφέρει ο Ηλίας Πετρόπουλος: *«Το χασίσι χαρίζει ηρεμία, γλυκά όνειρα, την ποθητή γαλήνη. Απομακρύνει τις μαύρες ιδέες που γεννά η φτώχεια»*.¹³⁷ Λόγω της εποχής και των γεγονότων δηλαδή την προσφυγιά και τις δυσκολίες για να ξεκινήσουν από την αρχή τη ζωή τους, κινήθηκαν προς τη συγκεκριμένη κατεύθυνση. Η φτώχεια είναι στίγμα της κοινωνίας. Κανένας δεν θέλει να είναι φτωχός. Γι' αυτό η μεγαλύτερη χρήση χασισιού υπάρχει στις μεγάλες πόλεις και στις λαϊκές συνοικίες, όπου ζουν φτωχοί άνθρωποι.

Το τελευταίο χαρακτηριστικό που αναφέρεται στο τραγούδι είναι οι σχέσεις μεταξύ του μάγκα με τους ανθρώπους του νόμου, τους αστυνομικούς. Οι αστυνομικοί είναι οι «αντίπαλοι» που αντιπροσωπεύουν την κοινωνία και το κράτος το οργανωμένο που λειτουργεί με συγκεκριμένους νόμους και προσπαθούν να εξαφανίσουν κάθετι που είναι αντίθετο από αυτό. Λόγω του ότι η ρεμπέτικη κοινωνία

¹³³ Ηλίας Πετρόπουλος, ο.π.

¹³⁴ Ηλίας Πετρόπουλος, ο.π.

¹³⁵ αργιλές= συσκευή καπνίσματος ασιατικής προέλευσης στην οποία ο εισπνεόμενος καπνός φιλτράρεται προηγουμένως σε νερό.

¹³⁶ Ηλίας Πετρόπουλος, ο.π.

¹³⁷ Ηλίας Πετρόπουλος, ο.π., σελ 15

είναι μια κοινωνία του περιθωρίου, οι έλεγχοι και οι συλλήψεις ήταν καθημερινό φαινόμενο. Αυτό οφείλεται στις απαγορεύσεις που είχαν γίνει εκείνη την εποχή με το χασίσι και αργότερα με τη λογοκρισία και τον έλεγχο των ρεμπέτικων τραγουδιών από τη δικτατορία του Μεταξά.

6.4 Τραγούδια της Παρανομίας

Το τραγούδι που επιλέχτηκε για να ηχογραφηθεί για αυτή την κατηγορία είναι οι «Κοντραμπατζήδες» με ερμηνευτή και συνθέτη τον Κώστα Ρούκουνα. Ηχογραφήθηκε το 1935. Οι στίχοι του τραγουδιού είναι οι εξής:

*Κοντραμπατζήδες έξι επτά α,α,α,α
Μέσα σε ένα καϊκι
Λαθραία εφορτώσανε α,α,α,α
Απ' την Θεσσαλονίκη
Απ' την Θεσσαλονίκη*

*Ήταν όλοι ανάμιχτοι α,α,α,α
Μυτιληνιοί και Χιώτες
Από την Σάμο ένα δυο α,α,α,α
Και κάτι Αϊβαλιώτες
Και κάτι Αϊβαλιώτες*

*Σαν νυχτερίδες της αυγής α,α,α,α
Όλοι μαζί τραβούσαν
Κάτω στα δώδεκα νησιά α,α,α,α
Και ότι είχαν τα πουλούσαν
Και ότι είχαν τα πουλούσαν*

*Η λαθρεμπορική ζωή α,α,α,α
Έχει πολλά μεράκια
Μα σαν θα μπεις στην φυλακή α,α,α,α
Σου γίνονται φαρμάκια*

Το συγκεκριμένο τραγούδι μιλάει για κάποιους παράνομους που κάνανε λαθρεμπόριο στη θάλασσα και περιγράφει και τη διαδρομή τους: ξεκινούσαν από την Θεσσαλονίκη για να καταλήξουν στα Δωδεκάνησα. Επίσης, δίνει πληροφορίες για το πλήρωμα και τον τόπο καταγωγής του. Η παρανομία ήταν συνηθισμένη στον υπόκοσμο. Οι καταδικασμένοι, οι φυγόδικοι, οι φυγόπονοι και οι δραπέτες ήταν παράνομοι.¹³⁸ Στο ρεμπέτικο τραγούδι η έννοια του παράνομου έχει διαφορετική σημασία: ο παράνομος είναι αυτός που του έχουν επιβληθεί κοινωνικές κυρώσεις. Δηλαδή είναι ένας ρεζίλης, ένας κακομοίρης, ένας που ντρέπεται για την κατάντια

¹³⁸ Ηλίας Πετρόπουλος, ο.π. σελ. 20

του.¹³⁹ Η έννοια του κοντραμπαντίζή¹⁴⁰ δεν δημιουργήθηκε την περίοδο της ρεμπέτικης ιστορίας. Υπήρχε ως έννοια από τον 19^ο αιώνα όπου γινόταν παράνομο εμπόριο μεταξύ της Μικράς Ασίας και των νησιών του Αιγαίου. Το «περιθωριακό» δίκτυο που είχε δημιουργηθεί εξέφραζε κοινωνικές αξίες και αντανakλούσε ευρύτερες κοινωνικές πρακτικές. Οι κοντραμπαντίζήδες προέρχονταν από λαϊκά στρώματα και διέθεταν λαϊκό κύρος ανάλογα με το θάρρος που επιδείκνυαν στις παράτολμες επιχειρήσεις τους. Ήταν δηλαδή ένα είδος «λαϊκών ηρώων» χωρίς αυτό να μεταφράζεται σε πολιτική εξουσία.¹⁴¹

Εχθρός του ρεμπέτικου υπήρξε η τρέχουσα ηθική. Η ηθική προέρχεται από τη άρχουσα τάξη από την οποία απορρέει πειθαρχία στα αισθήματα, στις θέσεις, ακόμη και στην αισθητική των ρεμπέτικων τραγουδιών και είναι καταδικαστική. Η αστική τάξη χαρακτηρίζει σαν βούρκο τους παράνομους και τον υπόκοσμο δηλαδή τους πάμφτωχους υπονοώντας τους ανθρώπους που δεν είναι παράνομοι ως νόμιμους και έντιμους.

6.5 Τραγούδια της φυλακής

Το κομμάτι που ηχογραφήθηκε γι' αυτή τη κατηγορία είναι ο «κατάδικος» με συνθέτη Σ. Γαβαλά και ερμηνευτή τον Κώστα Ρούκουνα που ηχογραφήθηκε το 1935 και οι στίχοι του είναι οι εξής:

*Δώδεκα χρόνια έκανα όκλα παλιά στρατώννα
Στο μεντρεσέ και κάρπουλα αλλά πεντέξη χρόνια
Της φυλακής τα σίδερα της φυλακής τα τείχη
Εκάνανε το στήθος μου πάντοτε να βήχει*

Σαν το μπουμπούκι ήμουνα στη φυλακή που μπήκα

¹³⁹ Ηλίας Πετρόπουλος, ο.π., σελ 20

¹⁴⁰ κοντραμπαντίζης: Το άτομο που ασκεί παράνομο εμπόριο ή ανταλλαγή. Κοντραμπάντο: α) παράνομο εμπόριο ή ανταλλαγή. Από το ιταλικό contrabando= λαθρεμπόριο β) γενικά η ανταλλαγή αντικειμένων απαγορευμένων από το νόμο ή που αποφεύγουν τη φορολογία.

¹⁴¹ Ηλίας Πετρόπουλος, ο.π.

*Και έχασα τα νιάτα μου και γέρος πια εβγήκα
Σαν το λολό παραμιλώ κανέναν δεν γνωρίζω
Και σαν το έρρημο πουλί στους δρόμους τριγυρνίζω*

Πολλά ρεμπέτικα τραγούδια πραγματεύονται το θέμα της φυλακής. Αυτό υπήρχε και πριν την εμφάνιση του ρεμπέτικου τραγουδιού το 18^ο αιώνα όπου οι φυλακισμένοι έβγαζαν τραγούδια και εξέφραζαν τον πόνο και την καθημερινότητά τους. Η φυλακή είναι η μικρογραφία μιας ιδιόρρυθμης κοινωνίας που έχει τους δικούς της κανόνες και τις δικές της διακρίσεις. Οι φυλακισμένοι είναι άνθρωποι με διάφορες εμπειρίες. Μέσα στις φυλακές μπορείς να ακούσεις τρομακτικές ιστορίες.¹⁴² Στα ρεμπέτικα τραγούδια αναφέρονται διάσημες φυλακές της εποχής. Μία από αυτές είναι το περίφημο «Γεντή-Κουλέ» που αναφέρεται σε πάρα πολλά τραγούδια. Το «Γεντή-Κουλέ» βρίσκεται στη Θεσσαλονίκη. Το «Γεντή-Κουλέ» χρησιμοποιήθηκε ως φυλακή για άνδρες, γυναίκες και στρατιωτικούς το 1890. Οι συνθήκες στις φυλακές του «Γεντή-Κουλέ» ήταν δύσκολες. Η μεταχείριση και η συμπεριφορά απέναντι στους φυλακισμένους ήταν άσχημη. Όσοι έζησαν στις συγκεκριμένες φυλακές ζούσαν έναν εφιάλτη. Στα χρόνια της Γερμανικής Κατοχής (1941-44) πολλοί κομμουνιστές έκαναν την ποινή φυλακισή τους στο «Γεντή-Κουλέ». Η χρήση του ως φυλακές σταμάτησε το 1989.¹⁴³



Φωτογραφία 6.1: Η είσοδος των φυλακών του Γεντή-Κουλέ

Ο θάλαμος της φυλακής όπου μένουν οι ναρκομανείς λέγεται «πρεσβεία». Το απομονωτήριο, οι φυλακισμένοι το αποκαλούν «αράπη». Οι φυλακισμένοι τους δεσμοφύλακες τους ονομάζουν «πράσινη φυλή» λόγω του χρώματος της στολής που φορούσαν¹⁴⁴. Υπήρχε μίσος ανάμεσα στους φυλακισμένους και στους δεσμοφύλακες.

¹⁴² Ηλίας Πετρόπουλος, ο.π., σελ 16

¹⁴³ <http://wikimapia.org>

¹⁴⁴ Ηλίας Πετρόπουλος, ο.π.

Αυτό οφειλόταν στον τραγικό τρόπο συμπεριφοράς των δεσμοφυλάκων απέναντι στους φυλακισμένους και ειδικά στους μελλοθάνατους.¹⁴⁵ Οι φυλακισμένοι πλάθουν πολλά μακροσκελή ρεμπέτικα τραγούδια τα οποία μοιάζουν μεταξύ τους, δηλαδή έχουν μια υποτυπώδη μελωδία. Τα όργανα που χρησιμοποιούσαν ήταν οι τενεκέδες ή κουτάλια. Παλιά οι κατάδικοι έκαναν μπαγλαμάδες από σταμνιά αλλά πλέον είχαν απαγορευτεί τα όργανα μέσα στις φυλακές στη περίοδο της δικτατορίας του Μεταξά.

¹⁴⁵ Ηλίας Πετρόπουλος, ο.π.

ΤΕΧΝΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7

Η ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΤΗΣ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗΣ

Στη συνέχεια θα αναφερθεί η διαδικασία της ηχογράφησης, ο εξοπλισμός που χρησιμοποιήθηκε και η τοποθέτηση των μουσικών μέσα στο recording room.

7.1 Μικρόφωνα

Η ηχογράφηση έγινε στο χώρο του Τμήματος μουσικής τεχνολογίας και ακουστικής του Α.Τ.Ε.Ι Κρήτης Ρεθύμνου και συγκεκριμένα στο studio στις αρχές Δεκεμβρίου και ο χρόνος της ήταν 6 ώρες. Ο εξοπλισμός που χρησιμοποιήθηκε αποτελείται από μικρόφωνα, εξωτερικούς προενισχυτές και ως μέσο καταγραφής και αποθήκευσης των ηχητικών αποτελεσμάτων, η χρήση προγράμματος στον ηλεκτρονικό υπολογιστή. Τα μικρόφωνα που επιλέχθηκαν ανήκουν στην κατηγορία «πυκνωτικών» και «δυναμικών». Πιο συγκεκριμένα, χρησιμοποιήθηκαν τα εξής:

- *AKG C480*
- *AKG C414*
- *NEUMANN U87*
- *SHURE SM57*

Το AKG C480, το AKG C414 και το NEUMANN U87 ανήκουν στην κατηγορία των «πυκνωτικών» μικροφώνων. Το SHURE SM57 ανήκει στη κατηγορία των «δυναμικών» μικροφώνων.



Φωτογραφία 7.1: Το AKG C480, το AKG C414, το NEUMANN U87 ανήκουν στην κατηγορία των «πυκνωτικών» μικροφώνων.

Το AKG C480 τοποθετήθηκε στο βιολί, στο ούτι και στο μπουζούκι. Το AKG C414 τοποθετήθηκε στην κιθάρα, το NEUMANN U87 στη φωνή και το SHURE SM57 χρησιμοποιήθηκε στο σφηνοπότηρο με το κομπολόι.



Φωτογραφία 7.2: Το SHURE SM57 ανήκει στη κατηγορία των «δυναμικών» μικροφώνων.

Οι προενισχυτές που χρησιμοποιήθηκαν ήταν εξωτερικοί και διαφορετικοί για τα όργανα και για τη φωνή. Για τα όργανα έγινε η χρήση του FOCUSRITE RED 1 που αποτελείται από τέσσερις προενισχυτές. Για τη φωνή έγινε η χρήση του AVALON M5 που αποτελείται από ένα κανάλι.

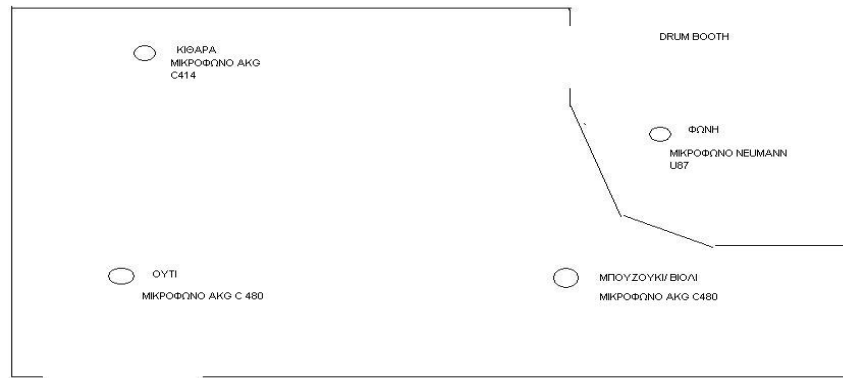


Φωτογραφία 7.3: Προενισχυτής FOCUSRITE RED 1



Φωτογραφία 7.4: Προενισχυτής AVALON M5

Η ηχογράφηση έγινε με την παρουσία όλων των μουσικών στο studio του Τ.Ε.Ι. Ρεθύμνου. Στο παρακάτω σχέδιο βλέπουμε πώς έγινε η τοποθέτηση των μουσικών μέσα στο recording room.



Σχέδιο 7.5: Τοποθέτηση των μουσικών μέσα στο recording room.

Στο σχέδιο παρατηρείται, ότι η φωνή βρίσκεται σε ξεχωριστό χώρο ενώ τα όργανα στον ίδιο χώρο. Αυτό έγινε για να απομονωθεί η φωνή απ' τα υπόλοιπα όργανα ώστε να μην υπάρχουν διαρροές σήματος. Η τοποθέτηση των μικροφώνων στα όργανα βασίστηκε σε θεωρητικές μελέτες καθώς και η επιλογή των πολικών διαγραμμάτων τους.

7.2 Πολικό διάγραμμα μικροφώνων

Σύμφωνα με τον ορισμό του πολικού διαγράμματος: «*Η κατευθυντικότητα ενός μικροφώνου αναφέρεται ως η ευαισθησία του στις διάφορες γωνίες πρόσπτωσης σε σχέση με το μπροστινό μέρος (on axis) του μικροφώνου. Αυτή η γωνιακή απόκριση απεικονίζεται με τρόπο που δείχνει την ευαισθησία του μικροφώνου όσον αφορά την κατεύθυνση και τη συχνότητα στις 360 μοίρες. Ένα τέτοιο διάγραμμα αναφέρεται ως πολικό διάγραμμα μικροφώνου .»*¹⁴⁶

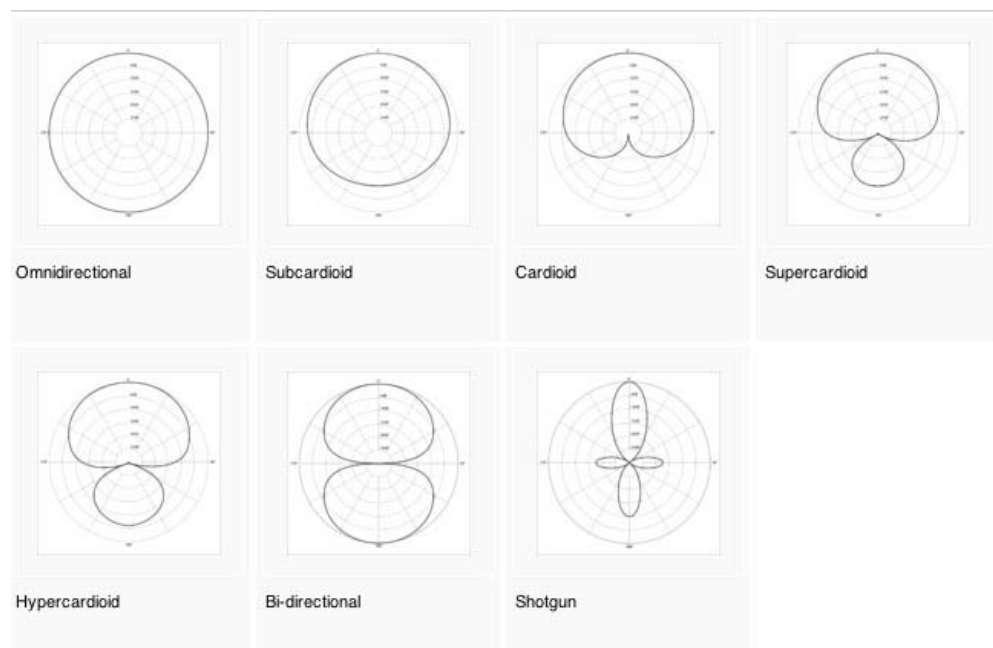
¹⁴⁶ David Miles Huber, Robert E. Runstein, *Modern Recording Techniques*, Oxford U.K, Elsevier, 2005, σελ. 123

Σύμφωνα με τον παραπάνω ορισμό τα πολικά διαγράμματα λόγω της συμπεριφορά τους και του σχήματός τους χωρίζονται σε:

- Παντοκατευθυντικά μικρόφωνα
- Κατευθυντικά μικρόφωνα

Τα παντοκατευθυντικά μικρόφωνα έχουν την ίδια συμπεριφορά στις 360 μοίρες. Τα κατευθυντικά μικρόφωνα λόγω του σχήματος και της απόδοσης που έχουν χωρίζονται σε:

- Καρδιοειδή
- Super καρδιοειδή
- Υπερκαρδιοειδή
- Figure of 8



Φωτογραφία 7.6: Πολικά διαγράμματα μικροφώνων

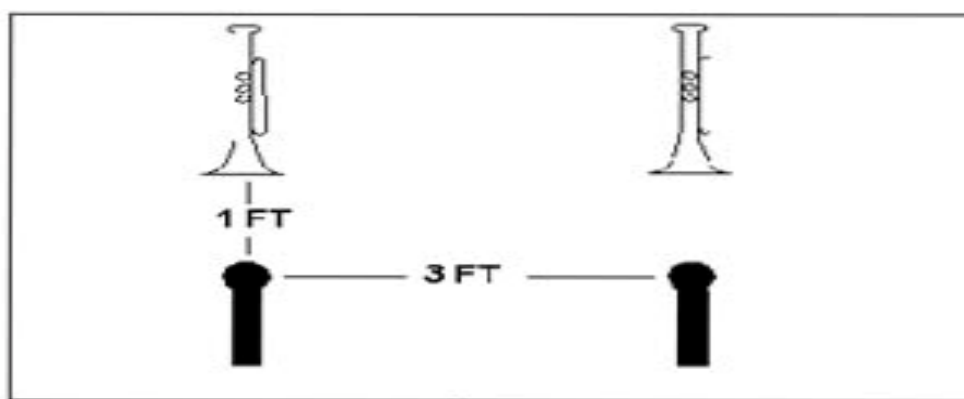
Στην ηχογράφηση των τραγουδιών επειδή τα όργανα είχαν τοποθετηθεί στον ίδιο χώρο για την ταυτόχρονη εγγραφή τους, η επιλογή του κατάλληλου πολικού

διαγράμματος μας βοήθησε ώστε να αποφύγουμε τη μεταξύ τους διαρροή σε επίπεδο σημάτων. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να έχουμε την ελάχιστη και επιτρεπτή διαρροή.

Το πολικό διάγραμμα που χρησιμοποιήθηκε στα όργανα ήταν η υπερκαρδιά λόγω της μεγαλύτερης κατευθυντικότητας με μέγιστη ένταση στη μπροστινή θέση (on axis), λιγότερη στα πλάγια και στην πίσω θέση ο μικρός λοβός, που υπάρχει στο συγκεκριμένο διάγραμμα, μας βοηθάει ώστε να έχουμε μικρή ένταση έως και ακύρωση λόγω της διαφοράς φάσης που υπάρχει. Για τη φωνή χρησιμοποιήθηκε καρδιοειδές μικρόφωνο και ο λόγος ήταν ότι η φωνή βρισκόταν σε διαφορετικό χώρο από τα όργανα με αποτέλεσμα να μην έχουμε προβλήματα στη διαρροή του σήματός μας και να υπάρχει διαύγεια. Εκτός απ' τη χρησιμότητα του πολικού διαγράμματος, σημαντικό ρόλο έπαιξε και η θέση των μουσικών μέσα στο recording room, η απόσταση μεταξύ τους και αυτό ερμηνεύεται με έναν κανόνα που λέγεται «Κανόνας 3 προς 1».

7.3 Κανόνας 3 προς 1

Η θεωρητική προσέγγιση του κανόνα λέει: «Κατ' αρχήν προκειμένου να μειωθεί η διαρροή και η διατήρηση της ακεραιότητας φάσης για κάθε μονάδα της απόστασης μεταξύ του μικροφώνου και της πηγής του, ένα κοντινό μικρόφωνο θα πρέπει να βρίσκεται τουλάχιστον τρεις φορές η απόσταση»¹⁴⁷.



Φωτογραφία 7.7: Κανόνας 3:1

Με τον παραπάνω κανόνα παρατηρήθηκε στην προετοιμασία της ηχογράφησης ότι η θέση των μουσικών μεταξύ τους μέσα στο χώρο είχε τα επιθυμητά αποτελέσματα για την καθαρότητα των σημάτων μας. Εκτός απ' τα παραπάνω, κυρίαρχο ρόλο έπαιξε και η τοποθέτηση του μικροφώνου στο όργανο.

¹⁴⁷ David Miles Huber, Robert E. Runstein, ο.π. σελ. 140-141

7.4 Τοποθέτηση μικροφώνων

Στην ηχογράφιση σημαντικό ρόλο είχε η τοποθέτηση των μικροφώνων στα όργανα. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την ηχητική προσέγγιση αλλά και το ύφος του ρεμπέτικου τραγουδιού. Για να γίνει η προσέγγιση αυτή, βασιστήκαμε σε παλαιότερες ηχογραφήσεις ρεμπέτικων τραγουδιών και ειδικά στην εποχή κατά την οποία γράφτηκαν, όπως στη δεκαετία του 1920-30 μέχρι το 1950. Οι συνθήκες που επικρατούσαν την εποχή εκείνη δεν έχουν καμία σχέση με την σημερινή. Απλώς η σκέψη που υπήρχε, ήταν με τα σύγχρονα μέσα που διατίθενται, να προσεγγιστεί η εποχή εκείνη.

Η σειρά των τραγουδιών, λόγω των διαφορετικών οργάνων εκτός απ' την κιθάρα και τη φωνή που παίζουν σε όλα τα τραγούδια, χωρίστηκαν σε δύο ομάδες. Πρώτα ηχογραφήθηκαν τα τραγούδια που έχουν ως χαρακτηριστικό όργανο το μπουζούκι και τα τραγούδια που έχουν το ούτι και το βιολί. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την πρόσθεση ή την αφαίρεση μικροφώνων. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, υπήρξε πρόσθεση μικροφώνου λόγω του ότι προστέθηκε ένα παραπάνω όργανο.

Στις παρακάτω φωτογραφίες φαίνονται παρόμοιες θέσεις μικροφώνων στα όργανα που χρησιμοποιήσαμε.



Φωτογραφία 7.8: Θέση μικροφώνου στη κιθάρα



Φωτογραφία 7.9: Προτεινόμενη θέση μικροφώνου για βιολί απ' την εταιρία AKG



Φωτογραφία 7.10: Θέση μικροφώνου για ούτι



Φωτογραφία 7.11: Θέση μικροφώνου για μπουζούκι



Φωτογραφία 7.12: Θέση μικροφώνου για φωνή

Οι παραπάνω φωτογραφίες δείχνουν μια γενική άποψη τοποθεσίας των μικροφώνων στα συγκεκριμένα όργανα που είναι παρόμοια με εκείνη της ηχογράφησης των ρεμπέτικων τραγουδιών της συγκεκριμένης πτυχιακής εργασίας. Οι διαφορές με τις φωτογραφίες είναι ελάχιστες αλλά ο τρόπος είναι ο ίδιος.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η ιστορία του ρεμπέτικου δεν παύει να μας απασχολεί συνέχεια. Είναι ένα από τα σημαντικότερα κεφάλαια αυτού του τόπου όσον αφορά στη μουσική και στην παράδοση. Αν και στο παρελθόν ήταν στο περιθώριο το στίγμα του έμεινε επειδή άνθρωποι που αγάπησαν αυτό το είδος προσπαθούσαν να το διασώσουν και να το γνωστοποιήσουν στην κοινωνία. Αυτό φαίνεται από τις επανεκτελέσεις τραγουδιών που ξεκίνησαν την δεκαετία του '60 μέχρι και σήμερα από καλλιτέχνες, από τη διάσωση των τραγουδιών που ηχογραφήθηκαν εκείνη την εποχή, όπως και απο συγγραφείς που έκαναν μελέτες πάνω στο ρεμπέτικο σαν μουσικολογικό είδος και σαν κοινωνικό φαινόμενο. Αυτό όμως δεν σταματά μόνο εντός Ελλάδος αλλά και στο εξωτερικό παρατηρείται μια έξαρση από μουσικούς και μελετητές που δίνουν ιδιαίτερη βάση και ένα ενδιαφέρον πάνω σ' αυτό το είδος. Σήμερα, όταν αναφέρεται το ρεμπέτικο σημαίνει ένα παραδοσιακό είδος μουσικής των αστικών κέντρων.

Στο πρακτικό μέρος της πτυχιακής είχε ιδιαίτερο ενδιαφέρον το θέμα πώς μπορείς να κάνεις μια καλή ηχογράφιση. Μέσα από αυτήν την ηχογράφιση καταλαβαίνει κάποιος την λειτουργία των μικροφώνων και των μηχανημάτων στο studio του Τ.Ε.Ι Μουσικής Τεχνολογίας και Ακουστικής και η δυσκολία ήταν ότι τα όργανα των μουσικών παίχτηκαν και ηχογραφήθηκαν όλα μαζί και όχι το καθένα ξεχωριστά. Η προσπάθεια ήταν να μην υπάρχει διαρροή στα σήματα. Επίσης, στη διαδικασία της μίξης στόχος ήταν τα κομμάτια να έχουν την αισθητική και τον ήχο του ρεμπέτικου εκτός ότι λειτουργούν σαν παραδείγματα για το θεωρητικό μέρος.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι

ΜΟΥΣΙΚΩΝ/ΔΗΜΙΟΥΡΓΩΝ

Αντώνης Διαμαντίδης ή Νταλγκάς (Κωνσταντινούπολη, 1892 – Αθήνα, 1945). Γεννήθηκε στα 1892 στο προάστιο Αρναούκιοϊ στις Πόλης. Από μικρός ασχολήθηκε με τη μουσική, έπαιζε ούτι και κιθάρα, και άρχισε γύρω στα 1910 να εργάζεται επαγγελματικά ως τραγουδιστής. Με αφορμή τα όμορφα «τσακίσματα», και στις «κυματισμούς» στις φωνές του, απέκτησε το παρατσούκλι Νταλγκάς (που στα ελληνικά σημαίνει «πάθος», και στα τουρκικά «κυματισμός»), με το οποίο έμελλε να γίνει περισσότερο γνωστός στη συνέχεια. Μεταξύ 1920 – 22 με την ορχήστρα του τραγουδά στο υπερωκεάνιο «Βασιλεύς Αλέξανδρος» για στις Έλληνες μετανάστες που ταξιδεύουν στην Αμερική. Εκεί μαθαίνει τα νέα για τη Μικρασιατική καταστροφή και εγκαθίσταται με την οικογένειά του μόνιμα στην Ελλάδα, στον Πειραιά αρχικά και αργότερα στα Πετράλωνα. Στην Ελλάδα αρχίζει να εργάζεται ως τραγουδιστής ή μουσικός σε διάφορα κέντρα με Σμυρνέικα, λαϊκά, και ρεμπέτικα συγκροτήματα. Μεταξύ των συνεργατών του αυτή την εποχή, ο Κώστας Τζόβενος, ο Δημήτρης Σέμσης, ο Κώστας Καρίπης, ο Σπύρος Περιστέρης, κ.ά. Την ίδια περίοδο αρχίζει να συνθέτει και δικά του τραγούδια. Μετά το 1933, και ενώ έχει ήδη εγκαταλείψει το ούτι και παίζει κιθάρα, εξαφανίζεται από τη δισκογραφία και αρχίζει να εμφανίζεται σε διάφορες αριστοκρατικές ταβέρνες τραγουδώντας ελαφρά (καντάδες, ρομάντζες, επιθεωρησιακά κ.λ.π.) τραγούδια. Μεταξύ 1937 – 1939, επανεμφανίζεται ως συνθέτης στη δισκογραφία, με ένα μικρό αριθμό ελαφρών τραγουδιών. Συνεχίζει στις εμφανίσεις του μέχρι το 1941. Με την είσοδο των Γερμανών στην Αθήνα, εγκαταλείπει το πάλκο, βυθίζεται στη μελαγχολία και πεθαίνει τελικά στις αρχές του 1945.¹⁴⁸

Νούρος Κώστας (Μαρσέλος) (Σμύρνη 1892- Πειραιάς 1972). Από το 1910 ήταν φημισμένος τραγουδιστής στη Σμύρνη. Στην Ελλάδα άφησε εποχή. Θεωρείται στις από τις μεγαλύτερους Έλληνες λαϊκούς τραγουδιστές. Έχει τραγουδήσει σε μεγάλο αριθμό δίσκων. Ο Κώστας Μαρσέλος ή Νούρος ήταν φημισμένος

¹⁴⁸ [http://rebetiko.sealabs.net/wiki/mediawiki/index.php/Αντώνης_Διαμαντίδης_\(Νταλγκάς\)](http://rebetiko.sealabs.net/wiki/mediawiki/index.php/Αντώνης_Διαμαντίδης_(Νταλγκάς))

(Πρόσβαση στις 5/10/2012)

τραγουδιστής, πριν έρθει εδώ, από τη Σμύρνη. Μαζί του ο Βαγγέλης Παπάζογλου, δούλεψε μαζί του στις φορές.¹⁴⁹

Κώστας Καρίπης (Κωνσταντινούπολη – Αθήνα). Για το σπουδαίο αυτό Κωνσταντινοπολίτη κιθαρίστα, τραγουδιστή και συνθέτη, που ήρθε στην Αθήνα, μετά τη Μικρασιατική καταστροφή στα 1922, δεν είναι γνωστά ούτε το έτος γέννησης ούτε το έτος θανάτου. Ο Τάσος Σχορέλης στη Ρεμπέτικη Ανθολογία του, αναφέρει ως έτος γέννησης το 1865 και έτος θανάτου το 1944, ενώ ο Παναγιώτης Κουνάδης βασιζόμενος σε αφηγήσεις φίλων και συναδέλφων του αλλά και των αρχείων στις Columbia όπου φαίνεται να συμμετέχει σε ηχογραφήσεις μέχρι και το 1951, αναφέρει ότι γεννήθηκε μεταξύ 1890 – 1895 και πέθανε περί το 1952 – αφού τότε χάνονται ξαφνικά τα ίχνη του. Είναι στις γεγονός ότι, όταν στα 1922 ήρθε στην Ελλάδα είχε ήδη τη φήμη σπουδαίου μουσικού. Έτσι από το 1923 αρχίζει να εργάζεται ως κιθαρίστας και τραγουδιστής με διάφορα Σμυρνέικου ύφους συγκροτήματα, ενώ αργότερα τον βρίσκουμε ως κιθαρίστα σε Πειραιώτικου ύφους ρεμπέτικα συγκροτήματα. Δισκογραφικά εμφανίζεται το 1925 τραγουδώντας παραδοσιακά τραγούδια, αμανέδες και συνθέσεις διαφόρων Μικρασιατών συνθετών. Από το 1928 αρχίζει να εμφανίζεται στη δισκογραφία και ως συνθέτης, ενώ σιγά – σιγά παύει να τραγουδά ο στις και συμμετέχει μόνο ως κιθαρίστας σε πάρα στις ηχογραφήσεις άλλων συνθετών.¹⁵⁰

Ατραΐδης Δημήτρης (1900 Κασαμπά/Σμύρνη- Αθήνα 1970). Ο Δημήτρης Ατραΐδης γεννήθηκε το 1900 στον Κασαμπά, μια κωμόπολη κοντά στη Σμύρνη. Έμαθε να τραγουδά, κατά τα δικά του λεγόμενα, από στις Τούρκους τραγουδιστές στις εποχής κι στις προσπαθούσε να μιμηθεί κατά κάποιον τρόπο. Μετά την κατάρρευση του Μικρασιατικού Μετώπου, βγήκε αντάρτης στα βουνά μαζί με στις Έλληνες Μικρασιάτες. Σε μικρό χρονικό διάστημα τον συνέλαβε ο τουρκικός στρατός. Τελικά, μαζί με στις Μικρασιάτες αντάρτες, τον έφερε ο ελληνικός στρατός –λίγο αργότερα- δεμένο στο Μπούρτζι (Ναύπλιο). Το 1923 τον βρίσκει στην Ελλάδα, όπου αρχίζει να ψάχνει για φίλους και συγγενείς μέσα στις καταυλισμούς των προσφύγων. Για ένα διάστημα μένει εκεί, μαζί με στις πρόσφυγες. Το 1924

¹⁴⁹ [http://www.mygreek.fm/el/artists/Nouros-Kostas-\(Marselos\)](http://www.mygreek.fm/el/artists/Nouros-Kostas-(Marselos)) (Πρόσβαση στις 5/10/2012)

¹⁵⁰ http://rebetiko.sealabs.net/wiki/mediawiki/index.php/Κώστας_Καρίπης (Πρόσβαση στις 5/10/2012)

αποφάσισε να μάθει σαντούρι. Δάσκαλος του ο παλιός Μικρασιάτης μουσικός Βαγγέλης Σαλαβάρης. Στα τέλη του 1924 εμφανίστηκε στα πάλκα ως τραγουδιστής και μουσικός. Το 1930 αντικατέστησε το σαντούρι με κιθάρα. Από το 1924 ως το θάνατο του στις 12/09/1970 δεν σταμάτησε να δουλεύει στα πάλκα και στα πανηγύρια. Ο Ατραΐδης εμφανίστηκε στη δισκογραφία στα τέλη στις δεκαετίας του 1920. Συνεργάτες του στις δίσκους του υπήρξαν οι βιολιστές Δημήτρης Μανησαλής, Καλαμπάκας, Δημήτρης Σέμσης, ο λυράρης Λάμπρος Λεονταρίδης και οι κλαρινίστες Αντώνης Λαβίδας και ο Γιώργος Ανεστόπουλος.¹⁵¹

Παναγιώτης Τούντας (1886-1942). Μικρασιάτης μαντολινίστας και συνθέτης ρεμπέτικων τραγουδιών. Ο Παναγιώτης Τούντας γεννήθηκε το 1886 στη Σμύρνη από ευκατάστατους γονείς. Από παιδί άρχισε να παίζει μαντολίνο και σπούδασε μουσική στην Αίγυπτο. Από το 1915 συμμετείχε στη Σμυρνάϊκη Εστουδιαντίνα του Σιδέρη, που έμεινε γνωστή με το όνομα «Τα Πολιτάκια». Μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή ήρθε και εγκαταστάθηκε στον Πειραιά. Το 1924 αναλαμβάνει τη διεύθυνση του ελληνικού παραρτήματος στις γερμανικής «ODEON». Μέχρι να κατασκευαστεί το εργοστάσιο δίσκων στην Ελλάδα, συνεργάζεται σχεδόν με στις στις δισκογραφικές εταιρείες και διευθύνει στις περισσότερες ηχογραφήσεις που γίνονται στην Ελλάδα. Το 1931 αναλαμβάνει καλλιτεχνικός διευθυντής στις «COLUMBIA» και στις «HIS MASTER'S VOICE» και παραμένει στη θέση αυτή μέχρι το 1940. Τα τραγούδια που πέρασε στη δισκογραφία έχουν ερμηνευτεί από όλους στις προπολεμικούς τραγουδιστές στις εποχές, στις ο Κώστας Ρούκουνας, ο Στελλάκης Περπινιάδης, ο Κώστας Νούρος, η Ρόζα Εσκενάζυ, η Ρίτα Αμπατζή, ο Αντώνης Νταλκάς, ο Ευάγγελος Σωφρονίου, ο Ζαχαρίας Κασσιμάτης, ο Γιώργος Βιδάλης, ο Στράτος Παγιουμτζής κ.ά. Ο Παναγιώτης Τούντας πέθανε, σε ηλικία 56 ετών, στις 23 Μαΐου του 1942.¹⁵²

Κώστας Σκαρβέλης (1880-1942). Ρεμπέτης, ο πρώτος καλλιτεχνικός διευθυντής στις Columbia. Ο Κώστας Σκαρβέλης γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1880 και από πολύ μικρός ασχολήθηκε με τη μουσική. Στην Αθήνα πρέπει να εγκαταστάθηκε μεταξύ 1915 και 1920, επομένως δεν ανήκει στις πρόσφυγες στις Μικρασιατικής Καταστροφής. Η κύρια εργασία του στην Αθήνα πριν

¹⁵¹ <http://www.mygreek.fm/el/artists/Atraidis-Dimitris> (Πρόσβαση στις 5/10/2012)

¹⁵² <http://www.sansimera.gr/biographies/365> (Πρόσβαση στις 8/10/2012)

από το 1922 ήταν ειδικός τεχνίτης στην κατασκευή υποδημάτων πολυτελείας. Με την εγκατάσταση των Μικρασιατών στην Ελλάδα, ο Κώστας Σκαρβέλης ξαναβρήκε γνωστά πρόσωπα από το χώρο των μουσικών και άρχισε αμέσως την επαγγελματική του καριέρα ως μουσικός. Από το 1923 ανέβηκε στο πάλκο ως κιθαρίστας και έπαιξε σε όλα τα γνωστά στέκια που δημιουργήθηκαν από στις μικρασιάτες μουσικούς στην Αθήνα του Μεσοπολέμου. Μαζί του ήταν, μεταξύ άλλων, ο Κώστας Τζοβένος, ο Μήτσος Αραπάκης, ο Κώστας Καρίπης, ο Αντώνης Νταλγκάς, ο Γιώργος Λαζαρίδης (ή Σπανός), ο Κώστας Ρούπανας, ο Στελλάκης Περπινιάδης κ.ά. Με την έναρξη στις μαζικής δισκογραφίας στην Ελλάδα (1924-1925) παίρνει μέρος στις πρώτες ηχογραφήσεις, με στις τότε γνωστές εταιρίες (Odeon, His Master's Voice, Columbia Αγγλίας, Pathe, Polydor, Parlophone), παίζοντας σε όλα τα είδη μουσικής (δημοτικά, ελαφρά και κυρίως ρεμπέτικα). Ήταν εξαίρετος τραγουδιστής στο πάλκο, αλλά προτίμησε να μην «ανταγωνίζεται» στις συναδέλφους του τραγουδιστές κι έτσι συμμετείχε ελάχιστες φορές σε ηχογραφήσεις με τη φωνή του (κυρίως έκανε δεύτερες φωνές σε γνωστούς τραγουδιστές στις πριν από το 1930 περιόδου). Από το 1930, με την ίδρυση και λειτουργία του εργοστασίου παραγωγής δίσκων στον Περισσό από την αγγλική Gramophone, αναλαμβάνει τη διεύθυνση στις ελληνικής Columbia. Έτσι, καταγράφεται στην ιστορία στις δισκογραφίας ως ο πρώτος καλλιτεχνικός διευθυντής στις. Ο Κώστας Σκαρβέλης συνεργάστηκε στη δισκογραφία και το πάλκο με τον Μάρκο Βαμβακάρη και στις υπόλοιπες στις πειραιώτικης κομπανίας. Εκείνη τη χρονιά ήταν μαζί του οι Μάρκος Βαμβακάρης, Γιώργος Μπάτης, Στράτος Παγιουμτζής, Σοφία Καρίβαλη και για λίγο ο Ανέστος Δελιάς (Αρτέμης).¹⁵³

Γιάννης Δραγάτσης (Ογδοντάκης) Σμύρνη 1886 – Αθήνα 1958. Συνθέτης – στιχουργός – βιολιστής – μαέστρος. Ο Γιάννης Δραγάτσης, γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1886. Ο Γιάννης Δραγάτσης ασχολήθηκε με την μουσική πολύ μικρός (από το 1904) και ήταν περίφημος μουσικός και άριστος δεξιότηχνης βιολιστής. Μαζί με τον Δημήτρη Σέμση θεωρούνται οι καλύτεροι λαϊκοί βιολιστές την εποχή στις. Πριν έρθει στην Ελλάδα είχε δουλέψει στη Σμύρνη. Το 1922 πιάστηκε αιχμάλωτος από στις Τούρκους αλλά επειδή ήταν γνωστός βιολιστής οι Τούρκοι δεν τον πείραζαν. Ο Γιάννης Δραγάτσης ήρθε στην Ελλάδα το 1923 και άρχισε να δουλεύει σαν βιολιστής

¹⁵³ <http://www.sansimera.gr/biographies/364> (Πρόσβαση στις 8/10/2012)

στις ταβέρνες στις εποχές μαζί με στις λαϊκούς δημιουργούς. Εξαιτίας των μουσικών του γνώσεων ανέλαβε σαν μαέστρος υπεύθυνος στις εταιρίες δίσκων στις εποχές. Υπήρξε για πολλά χρόνια διευθυντής στις δισκογραφικές εταιρίας Columbia.¹⁵⁴

Δημήτριος Σέμσης ή Σαλονικιός (1883 – 1950), βιρτουόζος παραδοσιακός βιολιστής. Γεννήθηκε το 1883 στη Στρώμιτσα η οποία την περίοδο στις οθωμανικής αυτοκρατορίας ανήκε στο βιλαέτι στις Θεσσαλονίκης. Στο τέλος του 1919 η οικογένεια του Δημήτριου Σέμση μετανάστευσε στη Θεσσαλονίκη. Στις αρχές του 1927 εγκαθίσταται μόνιμα στην Αθήνα. Αυτή την εποχή έλαβε το προσωνύμιο Σαλονικιός, μάλλον επειδή κάποιοι παράγοντες των δισκογραφικών εταιρειών νόμιζαν ότι καταγόταν από τη Θεσσαλονίκη. Είναι ο πρώτος οργανοπαίκτης που το όνομά του αναγράφεται στις ετικέτες δίσκων. Στα τέλη στις δεκαετίας του 1920, ο Δημήτρης Σέμσης ήταν Διευθυντής Ηχογράφησης στην HMV και στην Columbia, θέσεις με μεγάλη επιρροή, στις οποίες και διατήρησε και στις δεκαετίες του 1930 και 1940. Συμμετείχε σε εκατοντάδες ηχογραφήσεις παραδοσιακών, σμυρναϊκών και ρεμπέτικων τραγουδιών στο διάστημα 1924 – 1931, παρουσίασε γύρω στο 1928 τα πρώτα του τραγούδια και το 1931 ανέλαβε την καλλιτεχνική διεύθυνση στις His Master's Voice, θέση που κράτησε μέχρι το θάνατό του. Εγγραψε πάνω από 100 τραγούδια. Τη δεκαετία του 1930, ο Δημήτρης ηχογραφούσε με τη Ρόζα Εσκενάζι γνωρίζοντας μεγάλες επιτυχίες. Συχνά, την συνόδευε στις ταβέρνες μαζί με στις Τομπούλη, Λάμπρο Σαββαΐδη και Λάμπρο Λεοναρίδη. Οι συνθέσεις του ηχογραφούνταν από στις μεγαλύτερους καλλιτέχνες στις εποχές εκείνης, στις η Ρίτα Αμπατζή, ο Στελλάκης Περπινιάδης και ο Στράτος Παγιουμτζής. Έγραψε ρεμπέτικα και δημοτικά τραγούδια, καθώς και σμυρνέικα και αμανέδες. Μετά από μια σύντομη νοσηλεία, ο Δημήτρης Σέμσης πέθανε από καρκίνο στην Αθήνα, στις 13 Ιανουαρίου του 1950.¹⁵⁵

Σπύρος Περιστέρης (Σμύρνη 1900-Αθήνα 1966) ήταν Έλληνας μουσικός και συνθέτης με μικρασιατική καταγωγή. Γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1900, από Έλληνα πατέρα και Ιταλίδα μητέρα. Άρχισε από μικρός να μαθαίνει μαντολίνο και μετά την εγκατάσταση στις οικογένειάς του στην Κωνσταντινούπολη (γύρω στο 1915)

¹⁵⁴ [http://rebetiko.sealabs.net/wiki/mediawiki/index.php/Γιάννης_Δραγάτης_\(Ογδοντάκης\)](http://rebetiko.sealabs.net/wiki/mediawiki/index.php/Γιάννης_Δραγάτης_(Ογδοντάκης))

(Πρόσβαση στις 8/10/2012)

¹⁵⁵ http://el.wikipedia.org/wiki/Δημήτρης_Σέμσης (Πρόσβαση στις 10/10/2012)

κατόρθωσε να τελειώσει την Ιταλική Σχολή και να μάθει ιταλικά και γερμανικά. Μετά το θάνατο του Σιδερί (1918) επανήλθε στη Σμύρνη και ανέλαβε, σε ηλικία 18 ετών, την ευθύνη στις *Σμυρνέικης Εστουδιαντίνας* του Σιδερί, που είχε γίνει διάσημη σ' όλη την Ευρώπη και έμεινε γνωστή με το όνομα «Τα Πολιτάκια». Η εμφάνισή του στη δισκογραφία αρχίζει το 1934. Κάποια τραγούδια που έγραψε ο Περιστέρης γίνονται επιτυχίες με τη φωνή του Βαμβακάρη («Ο Αντώνης ο βαρκάρης ο σερέτης», «Η Μαρία η Μανταλένα», «Το μινόρε στις Αυγές»). Κάποια τραγούδια που βρέθηκαν στο δικό του όνομα (μουσική) και του Μίνωος Μάτσα (στίχοι) αποτελούν συνθέσεις άλλων καλλιτεχνών χωρίς στις να στοιχειοθετείται καπηλεία πνευματικής δημιουργίας. Πέθανε τον Απρίλιο του 1966 στην Αθήνα.¹⁵⁶

Μάρκος Βαμβακάρης (10 Μαΐου 1905 – 8 Φεβρουαρίου 1972): υπήρξε ιδιαίτερα σημαντικός μουσικός του ρεμπέτικου. Γεννήθηκε στον Δανακό στις Σύρου από οικογένεια Καθολικών, για το λόγο αυτό αργότερα απέκτησε και το παρατσούκλι «Φράγκος». Οι γονείς του ήταν φτωχοί αγρότες και ήταν ο πρωτότοκος από έξι αδέρφια. Σε ηλικία 12 ετών έφυγε από τη Σύρο, αφού έριξε άθελά του ένα βράχο πάνω στη σκεπή στις σπιτιού και πήγε στον Πειραιά, όπου αργότερα τον ακολούθησε και η οικογένεια του. Εκεί ασχολήθηκε με διάφορα επαγγέλματα, στις λιμενεργάτης (φορτοεκφορτωτής, εργάτης γαιανθράκων στα λεγόμενα καρβουνιάρικα) και περίπου από το 1925 μέχρι το 1935 ως εκδορέας στα δημοτικά σφαγεία Πειραιά και Αθηνών. Συμμετείχε μαζί με το Γιώργο Μπάτη, το Στράτο Παγιουμτζή και τον Ανέστη Δελιά στο πρωτοποριακό για την εποχή μουσικό σχήμα που ονομάστηκε «Η Τετράς η ξακουστή του Πειραιώς». Το 1933, έπειτα από την πιεστική παρότρυνση του Σπύρου Περιστέρη, ο Μάρκος Βαμβακάρης κυκλοφόρησε την πρώτη ηχογράφηση με μπουζούκι στην Ελλάδα, το «Καραντουζένι» («Έπρεπε να 'ρχόσουν ρε μάγκα μου») ερμηνεύοντάς το ο στις, παρόλες στις επιφυλάξεις που είχε για την ποιότητα στις φωνής του. Η περίοδος λίγο πριν τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο είναι ίσως η παραγωγικότερή του. Μεταξύ άλλων, το 1935 έγραψε και ηχογράφησε τη «Φραγκοσυριανή» -το γνωστότερο ίσως τραγούδι του- το οποίο στις έγινε επιτυχία 25 χρόνια αργότερα με τη φωνή του Γρηγόρη Μπιθικώτση. Έτσι μετά την

¹⁵⁶ [http://el.wikipedia.org/wiki/Σπύρος_Περιστέρης_\(μουσικός\)](http://el.wikipedia.org/wiki/Σπύρος_Περιστέρης_(μουσικός)) (Πρόσβαση στις 10/10/2012)

απελευθέρωση και κατά την περίοδο 1948-1959 περνάει δύσκολες ώρες, καθώς η ελληνική μουσική βιομηχανία, τα ηνία στις οποίας περνάνε σε χέρια ανθρώπων που ο Μάρκος Βαμβακάρης είχε βοηθήσει να αναδειχτούν φέρεται αγάριστα στον πρωτοπόρο του μπουζουκιού που θεωρείται «ξεπερασμένος». Οι δισκογραφικές εταιρίες παύουν να τον καλούν για ηχογραφήσεις και τα μεγάλα νυχτερινά κέντρα του αρνούνται τη συνεργασία. Περνάει σοβαρές περιπέτειες με την υγεία του (παραμορφωτική αρθρίτιδα στα δάχτυλα κάτι που τον δυσκολεύει να παίζει μπουζούκι) και την οικονομική του κατάσταση, ενώ αφορίζεται από την Καθολική Εκκλησία γιατί παντρεύτηκε δεύτερη φορά με ορθόδοξο γάμο (ο αφορισμός ήρθε το 1966). Ο Μάρκος Βαμβακάρης πέθανε στις 8 Φεβρουαρίου του 1972 σε ηλικία 66 ετών, συνεπεία νεφρικής ανεπάρκειας που δημιούργησε σακχαρώδης διαβήτης. Στις δήλωσε ο γιος του Μάρκου Βαμβακάρη, Δομένικος, σε γνωστή τηλεοπτική εκπομπή, για την κηδεία του πατέρα του η οικογένειά του αναγκάστηκε να καταφύγει σε δάνειο προκειμένου να καλύψει τα έξοδά του.¹⁵⁷

Γιώργος Μπάτης: καλλιτεχνικό ψευδώνυμο του Γιώργου Τσώρου, γνωστός και ως Γιώργος Αμπάτης (Μέθανα, 1885 – 1967 Πειραιάς). Ήταν από τους πρώτους και επιδραστικότερους μουσικούς του ρεμπέτικου καθώς και γνωστός μάγκας του Πειραιά. Είχε μεγάλη αγάπη για τη μουσική και είχε σημαντική συλλογή μουσικών οργάνων (μπουζουκιών, μπαγλαμάδων, κ.ά.). Γεννήθηκε στα Μέθανα και όταν ήταν ακόμα μικρός η οικογένειά του μετακόμισε στον Πειραιά. Το 1931 άνοιξε ένα καφενείο, το «Ζώρζ Μπατέ», το οποίο αποτέλεσε ένα από τα λίκνα του ρεμπέτικου. Την δεκαετία του '30 ασχολήθηκε επαγγελματικά με τη μουσική και συνεργάστηκε στενά, μεταξύ άλλων, με τον Μάρκο Βαμβακάρη στη ρεμπέτικη κομπανία με όνομα *Η τετράς η ζακουστή του Πειραιώς*. Το 1933 ο Γιώργος Μπάτης κάνει στις πρώτες ηχογραφήσεις με μπουζούκι στην Ελλάδα. Ωστόσο δεν άφησε μεγάλη δισκογραφία διότι στις πολλοί μεγάλοι συνθέτες στις εποχές (Βαγγέλης Παπάζογλου, Ανέστος Δελλιάς, Γιοβάν Τσαούς και άλλοι) σταμάτησε να ηχογραφεί το 1937 επειδή αρνούνταν να υποβάλλεται στην λογοκρισία από το καθεστώς του Ιωάννη Μεταξά. Πέθανε το 1967.¹⁵⁸

¹⁵⁷ http://el.wikipedia.org/wiki/Μάρκος_Βαμβακάρης (Πρόσβαση στις 10/10/2012)

¹⁵⁸ http://el.wikipedia.org/wiki/Γιώργος_Μπάτης (Πρόσβαση στις 12/10/2012)

Ανέστης Δελιάς ή Ανεστάκι ή Αρτέμης (1912 Σμύρνη – 1944 Αθήνα). Ο Ανέστης Δελιάς (Δέλιος το πραγματικό επίθετο), ίσως η πλέον τραγική φιγούρα στο χώρο του ρεμπέτικου τραγουδιού, γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1912 και πέθανε ηρωϊνομανής στην Αθήνα τον Ιούλιο του 1944. Καταγόταν από μουσική οικογένεια. Ο Ανέστης έρχεται πρόσφυγας στην Ελλάδα μετά την καταστροφή στις Σμύρνης. Ο πατέρας του έχει σκοτωθεί από στις Τούρκους. Υπήρξε αυτοδίδακτος μουσικός. Αρχικά έπαιζε κιθάρα, στη συνέχεια μπαγλαμά και μετά το 1930 μπουζούκι. Πήρε μέρος στην πρώτη ρεμπέτικη κομπανία με το Μάρκο Βαμβακάρη, το Γιώργο Μπάτη και το Στράτο Παγιουμτζή που εμφανίστηκε στη μάντρα του Σαραντόπουλου στην Ανάσταση του Πειραιά το 1934. Μοιραίο ρόλο στη ζωή του έπαιξε, από το 1937 που τη γνώρισε, μια πόρνη από τα μπουρδέλα των Βούρλων η Κ. Σκουλαρίκα ή Σκουλαρικού που τον ρίχνει στην πρέζα. Το καλοκαίρι του 1944 παίζουν μαζί στου Βλάχου, ο Ανέστος, ο Στράτος και ο Γενίτσαρης. Παρά την πείνα και την εξαθλίωση ο Ανέστος εξακολουθεί να παίρνει ηρωΐνη. Έτσι, ένα πρωί τον μαζεύει το κάρο του δήμου, άψυχο έξω από τον τεκέ του Ντανάκουλη στο Μεταξουργείο.¹⁵⁹

Γιοβάν Τσαούς: το πραγματικό του όνομα ήταν Γιάννης Εϊτζιρίδης ή Ετσειρίδης) (1893 – 1942). Ήταν Έλληνας λαϊκός συνθέτης ρεμπέτικων τραγουδιών, ο οποίος άφησε πίσω του περιορισμένο ηχογραφημένο έργο. Ο Γιοβάν (Ιωάννης) Εϊτζιρίδης ήταν Μικρασιατικής καταγωγής. Γεννήθηκε στην Κασταμονή του Ικονίου στις Μικράς Ασίας στα 1893. Υπηρέτησε στον οθωμανικό στρατό ως «τσαούς» (ζανυς = λοχίας) από το οποίο και έμεινε το προσωνύμιο. Στην Τουρκία ήταν γνωστός μουσικός και λέγεται ότι έπαιξε ακόμα και στη αυλή του σουλτάνου Αμπντούλ Χαμίτ Β'. Μετά το άδοξο, για στις Έλληνες, τέλος στις Μικρασιατικής εκστρατείας και την ανταλλαγή πληθυσμών, ο Τσαούς ήρθε στην Ελλάδα και εγκαταστάθηκε στον Πειραιά όπου εργάστηκε ως ράφτης. Δεν ασχολήθηκε επαγγελματικά με τη μουσική. Έπαιζε και έγραφε για το κέφι του και δεν τραγουδούσε επαγγελματικά. Πέθανε το 1942 από δηλητηρίαση (κατανάλωσαν με τη σύζυγό του ακατάλληλη τροφή λόγω στις πείνας στη γερμανική κατοχή).¹⁶⁰

¹⁵⁹ http://rebetiko.sealabs.net/wiki/mediawiki/index.php/Ανέστης_Δελιάς (Πρόσβαση στις 12/10/2012)

¹⁶⁰ http://el.wikipedia.org/wiki/Γιοβάν_Τσαούς (Πρόσβαση στις 12/10/2012)

Βασίλης Τσιτσάνης: ήταν στις από στις μεγαλύτερους Έλληνες λαϊκούς συνθέτες, στιχουργούς και τραγουδιστές του 20^{ου} αιώνα(του οποίου τραγούδια ακούγονται μέχρι και σήμερα). Ο Τσιτσάνης γεννήθηκε στα Τρίκαλα στις 18 Ιανουαρίου του 1915 από Ηπειρώτες γονείς. Ο πατέρας του ήταν Γιαννιώτης και η μητέρα του από τα Ζαγόρια. Από μικρή ηλικία έδειξε ενδιαφέρον για τη μουσική και έμαθε μαντολίνο και βιολί και φυσικά μπουζούκι. Το φθινόπωρο του 1936 ο Τσιτσάνης επισκέπτηκε την Αθήνα. Κύριος σκοπός του είναι να σπουδάσει Νομική, αλλά γρήγορα τον κερδίζει η μουσική. Οι πρώτες του επιρροές είναι τα τραγούδια και του Μάρκου Βαμβακάρη. Πρώτη του εμφάνιση γίνεται στο μαγαζί «Μπιζέλια» ενώ σύντομα γνωρίζει τον σπουδαίο αλλά αδικημένο από την Ιστορία τραγουδιστή Δημήτρη Περδικόπουλο. Ο Περδικόπουλος τον πηγαίνει στην Odeon όπου ηχογραφεί τα πρώτα του τραγούδια. Την περίοδο 1937-1940 γράφει καταπληκτικά τραγούδια τα οποία ηχογραφεί με στις φωνές του Δημήτρη Περδικόπουλου, και των άλλων σπουδαίων τραγουδιστών εκείνης στις εποχής Στράτου Παγιουμτζή, Μάρκου Βαμβακάρη, Στελλάκη Περπινιάδη με στις οποίους σε στις ηχογραφήσεις ο Τσιτσάνης συμμετέχει σαν δεύτερη φωνή. Κατά τη διάρκεια στις γερμανικής κατοχής ο Τσιτσάνης έμεινε στη Θεσσαλονίκη, όπου για ένα μεγάλο διάστημα είχε δικό του μαγαζί, το 'Ουζερί ο Τσιτσάνης', στη διασταύρωση Παύλου Μελά και Τσιμισκή, που έγινε διάσημο. Το 1946 εγκαθίσταται ξανά στην Αθήνα και αρχίζει να ηχογραφεί. Δίπλα του έγιναν ευρέως γνωστοί τραγουδιστές στις η Σωτηρία Μπέλλου, η Ιωάννα Γεωργακοπούλου, η Μαρίκα Νίνου και ο Πρόδρομος Τσαουσάκης. Τα επόμενα χρόνια ο Τσιτσάνης γνώρισε ευρύτατη αποδοχή. Πέθανε στις 18 Ιανουαρίου του 1984 στο Λονδίνο, όπου βρισκόταν για εγχείρηση, και κηδεύτηκε στο Α΄ Νεκροταφείο Αθηνών.¹⁶¹

Γιάννης Παπαϊωάννου: συνθέτης και μουσικός του λαϊκού ρεμπέτικου τραγουδιού. Γεννήθηκε στις 18 Ιανουαρίου του 1914 στην Κίο στις Μικράς Ασίας και πέθανε στις 3 Αυγούστου του 1972 σε τροχαίο δυστύχημα στην Αθήνα. Υπήρξε κουμπάρος του Βασίλη Τσιτσάνη. Πρωτοεμφανίσθηκε επαγγελματικά δίπλα στις Μάρκο Βαμβακάρη και Στέλιο Κερομύτη το 1937. Πρώτο του τραγούδι ήταν η «Φαληριώτισσα» που κυκλοφόρησε σε δίσκο και είχε τεράστια επιτυχία. Θεωρείται ο πρώτος, στο λαϊκό ρεμπέτικο τραγούδι, που χρησιμοποίησε στις ηχογραφήσεις του το

¹⁶¹ http://el.wikipedia.org/wiki/Βασίλης_Τσιτσάνης (Πρόσβαση στις 12/10/2012)

λεγόμενο «πρίμο σεκόντο» (διφωνία). Κηδεύτηκε στο Νεκροταφείο στις Καλλιθέας.¹⁶²

Γιώργος Μητσάκης: γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1921. Ήταν σπουδαίος λαϊκός συνθέτης, στιχουργός και μάστορας στο μπουζούκι. Ο νεαρός Μητσάκης τελειοποιεί τα ελληνικά του, για να μην γίνεται λόγω στις προφορές του ο περίγελος των πιτσιρικάδων, διαβάζει ποίηση και ασχολείται με το μπουζούκι. Για να μην καταλήξει ψαράς, στις επιθυμούσε ο πατέρας του, φεύγει και πηγαίνει στη Θεσσαλονίκη. Η καλή του μοίρα θα τον κάνει να γνωριστεί με τον Βασίλη Τσιτσάνη και τον Απόστολο Χατζηχρήστο. Ο τελευταίος όχι μόνο θα του διδάξει τα μυστικά του οργάνου αλλά θα τον φιλοξενήσει στο σπίτι του στην Δραπετσώνα. Στην μεταπολεμική περίοδο, όπου εμφανίζεται στην δισκογραφία ξεχωρίζει αμέσως για την δύναμη των στίχων, την πολυποικιλή μουσική του φλέβα, την σωστή ερμηνεία και την δεξιοτεχνία του στο μπουζούκι. Πέθανε στην Αθήνα το 1993.¹⁶³

Απόστολος Χατζηχρήστος (1904 – 1959): Γεννήθηκε το 1904 στο Κοκάριαλι στις Σμύρνης. Πατέρας του ο Δημήτρης (Χρήστου το πραγματικό επώνυμο) από την Άνδρο και μητέρα του η Αναστασία από τη Σάμο. Σε μικρή ηλικία αρχίζει μαθήματα πιάνου και ακορντεόν σε ωδείο, ενώ μιλούσε γαλλικά και τούρκικα. Δεκαεπτά χρονών αιχμαλωτίστηκε από στις Τούρκους. Η οικογένεια του φεύγει από τη Σμύρνη το 1922 και εγκαθίσταται στη Τζιά. Η οικογένεια παίρνει προσφυγικό σπίτι και μετακομίζει στο Τουρκολίμανο. Ασχολείται με τη σύνθεση και το μπουζούκι. Από το 1933-34 άρχισε να παίζει ακορντεόν και μαντολίνο στα ταβερνάκια του Πειραιά. Έχει ήδη γνωριστεί με το Στράτο Παγιουμτζή (συγγενή στις γυναίκας του) και στις υπόλοιπους στις «Τετράδας του Πειραιώς» και πείθεται να αφήσει το ακορντεόν και να τελειοποιηθεί στο μπουζούκι αλλά και στην κιθάρα. Υπήρξε στενός φίλος με το Γιάννη Παπαϊωάννου και τον κιθαρίστα και τραγουδιστή Γ. Κωνσταντινίδη (Μακαρόνα), με στις οποίους συνεργάστηκε τόσο δισκογραφικά όσο και στις εμφανίσεις του στα κέντρα. Από το 1935 και μετά, εμφανίζεται στα περισσότερα κέντρα διασκέδασης στις εποχές. Στη διάρκεια στις κατοχής υπήρξε ενεργό μέλος στις Αντίστασης. Από το 1953 περνάει, στις άλλωστε και οι περισσότεροι παλιοί

¹⁶² http://el.wikipedia.org/wiki/Γιάννης_Παπαϊωάννου (Πρόσβαση στις 14/10/2012)

¹⁶³ <http://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=News&file=article&sid=2685> (Πρόσβαση στις 14/10/2012)

«ρεμπέτες» στο περιθώριο. Επιβιώνει κάνοντας περιοδείες ανά την Ελλάδα. Στα 1957, ετοιμάζεται να φύγει για εμφανίσεις στην Αμερική. Δεν προφταίνει. Αρρωσταίνει. Καρκίνος στις πνεύμονες. Πέθανε σε ηλικία μόλις 55 χρονών στην Αθήνα, στις 5 Ιουνίου 1959.¹⁶⁴

Μανώλης Χιώτης (1920-1970): Λαϊκός συνθέτης και δεξιότηχης του μπουζουκιού, που εισήγαγε την τέταρτη –διπλή– χορδή στο μπουζούκι. Γεννήθηκε στις 21 Μαρτίου του 1920 στη Θεσσαλονίκη, όπου είχε μετακομίσει η οικογένειά του από το Ναύπλιο. Κατά τη διάρκεια των μαθητικών του χρόνων πήρε μαθήματα κιθάρας, μπουζουκιού και ούτι από τον διάσημο μουσικοδιδάσκαλο στις εποχές Γεώργιο Λώλο. Το 1935 επέστρεψε με την οικογένειά του στο Ναύπλιο και σε ηλικία μόλις 15 ετών έκανε στις πρώτες εμφανίσεις του σε μαγαζιά στις περιοχές. Το 1936 κατέβηκε στην Αθήνα. Ήταν ακόμα 16 χρονών, ωστόσο ο Παγιουμτζής, διακρίνοντας το ταλέντο του, τον παρουσίασε στην Columbia, με την οποία υπέγραψε το πρώτο του συμβόλαιο, ως «διευθύνον πρώτο όργανο». Αμέσως μετά την απελευθέρωση, ο Μανώλης Χιώτης χρησιμοποιεί για πρώτη φορά τον ενισχυτή στις εμφανίσεις του και η καριέρα του εκτινάσσεται απότομα, όταν ηχογραφεί σε δεύτερη εκτέλεση το ήδη επιτυχημένο τραγούδι του «Ο πασατέμπος» (1946). Σε αυτό το τραγούδι κάνει – σύμφωνα με την κυρίαρχη άποψη– την πρώτη του εμφάνιση το τετράχορδο μπουζούκι, μία καινοτομία που εκτιμάται ότι πρώτος ο Χιώτης χρησιμοποίησε, αν και φαίνεται ότι τελικά το τετράχορδο μπουζούκι υπήρχε και νωρίτερα. Στο πάλκο, χρησιμοποιεί δύο μπουζούκια, ένα κλασικό, με μεταλλικές χορδές, κι ένα με χορδές από έντερα, ώστε η χροιά του να μοιάζει με το ούτι. Το 1954 παντρεύεται την πρώτη του γυναίκα, την τραγουδίστρια Ζωή Νάχη και αποκτά μαζί στις δύο παιδιά. Λίγο αργότερα γνωρίζει τη Μαίρη Λίντα και κάνουν μαζί το ανεπανάληπτο ντουέτο που κυριάρχησε στο ελληνικό τραγούδι μέχρι το '66, οπότε και χώρισαν (είχαν παντρευτεί το 1959). Ανεπανάληπτες επιτυχίες, κλασικές φιγούρες στον κινηματογράφο και λάτιν ρυθμοί, που κορυφώνονταν σε οργιαστικά σόλα. Παράλληλα, δίνει και εκπληκτικά, κλασικού ύφους, σουξέ στον Στέλιο Καζαντζίδη, κυρίως σε στίχους του Χρήστου Κολοκοτρώνη. Το 1959 ενορχηστρώνει τον

¹⁶⁴ http://rebetiko.sealabs.net/wiki/mediawiki/index.php/Απόστολος_Χατζηχρήστος (Πρόσβαση στις 14/10/2012)

«Επιτάφιο» του Μίκη Θεοδωράκη, που έχει κάνει ήδη μια αποτυχημένη έκδοση, και τον απογειώνει. Με στις ενορχηστρώσεις του Χιώτη και στις φωνές στις Μαίρης Λίντα, του Γρηγόρη Μπιθικώτση, του Στέλιου Καζαντζίδα και στις Μαρινέλλας, τα έργα του Θεοδωράκη, αλλά και του Χατζιδάκι –του οποίου υπήρξε για καιρό σολίστας- αποκτούν λαϊκή απήχηση. Είναι ουσιαστικά στις που ανοίγει το δρόμο και στις στις λαϊκούς μουσικούς να συνεργαστούν με στις λόγιους συνθέτες, με αποτέλεσμα την έκρηξη του λεγόμενου «Έντεχνου». Στις 21 Μαρτίου του 1970, ανήμερα των 50^{ων} γενεθλίων του, ο Μανώλης Χιώτης αφήνει την τελευταία του πνοή.¹⁶⁵

Γιώργος Βιδάλης: (1884-1948). Ανήκει στην πρώτη γενιά των μεγάλων μουσικών και ερμηνευτών της πρωτεύουσας της Ιωνίας και είναι από τους πρωτοπόρους που δημιούργησαν το μουσικό ύφος στη Σμύρνη, την περίοδο που αναπτύχθηκε και εξελίχθηκε η Σμυρνέικη Εστουδιαντίνα.¹⁶⁶

Κυριακή Γιορτζή-Αντωνοπούλου: (1880 –1954), γνωστότερη απλώς ως Κυρία Κούλα, υπήρξε καταξιωμένη τραγουδίστρια του δημοτικού και ρεμπέτικου τραγουδιού των αρχών του 20ού αιώνας, με σταδιοδρομία στην Αμερική.¹⁶⁷

Μαρία Παπαγκίκα: (1890-1943) θεωρείται ανάμεσα στις πρώτες ελληνίδες τραγουδίστριες που πρωταγωνίστησαν κατά εξέλιξη των πρώτων ηχογραφήσεων και της δισκογραφίας. Σε πολύ μικρή ηλικία, η οικογένεια της μετανάστευσε στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου. Ξεκίνησε την καριέρα της εκεί, στα νυκτερινά στέκια που σύχναζε ο κόσμος της μεγάλης τότε ελληνικής παροικίας. Εκείνη την εποχή έκανε και τις πρώτες ηχογραφήσεις τραγουδιών. Το 1915 μετανάστευσε στην Αμερική όπου συνέχισε τις ζωντανές εμφανίσεις και τις ηχογραφήσεις. Η οικονομική κρίση το 1929 την έκαναν να σταματήσει το τραγούδι όπου το 1943 πέθανε στην Νέα Υόρκη.¹⁶⁸

Γιώργος Κατσαρός: (1895- 1997) γεννήθηκε στην Αμοργό. Το πραγματικό όνομα του είναι Γιώργος Θεολογίτης. Το ψευδώνυμο Κατσαρός προήλθε στην Αμερική από τη σγουρή κόμη του. Στην Αμερική έζησε περίπου 80 χρόνια και

¹⁶⁵ <http://www.sansimera.gr/biographies/345> (Πρόσβαση στις 14/10/2012)

¹⁶⁶ <http://www.mygreek.fm/el/artists/Vidalis-Giorgos> (Πρόσβαση στις 16/10/2012)

¹⁶⁷ <http://rebetiko.sealabs.net/forum/viewtopic.php?t=608&sid=dd78e354a3d9ed5008b56f039340e614> (Πρόσβαση στις 16/10/2012)

¹⁶⁸ <http://rebetiko.sealabs.net/forum/viewtopic.php?t=478> (Πρόσβαση στις 16/10/2012)

καταξιώθηκε στο ρεμπέτικο τραγούδι αλλά και στο καταπληκτικό παίξιμο της κιθάρας.¹⁶⁹

Τέτος Δημητριάδης (Θεόδοτος): ήταν κιθαρίστας, συνθέτης, στιχουργός και τραγουδιστής από ιστορική οικογένεια της Κων/πολης (αδελφός του διακεκριμένου σκιτσογράφου Φωκίωνα Δημητριάδη). Σταδιοδρόμησε στις ΗΠΑ του Μεσοπολέμου και είναι γνωστός από την εκεί δισκογραφία του.¹⁷⁰

Χαρίλαος Πιπεράκης: (1888-1978) ή Κρητικός θεωρείται από τα σημαντικότερα πρόσωπα της κρητικής παράδοσης. Γεννήθηκε στο Ξεροστέρνι του νομού Χανίων. Το 1912 ή 1913 έφηβος μεταναστεύει στην Αμερική όπου έζησε τα περισσότερα χρόνια της ζωής του εκεί.¹⁷¹

¹⁶⁹ <http://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=News&file=article&id=149> (Πρόσβαση στις 18/10/2012)

¹⁷⁰ <http://rebetiko.sealabs.net/forum/viewtopic.php?t=3282> (Πρόσβαση στις 18/10/2012)

¹⁷¹ http://hatzikos.blogspot.gr/2011/02/blog-post_13.html (Πρόσβαση στις 18/10/2012)

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ II

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ

Φωτογραφία 1.1: Δερβίσης.....σελ.	8
Φωτογραφία 1.2: Καφέ αμάν σημερινής εποχής που στο βάθος της φωτογραφίας είναι η κομπανία με παραδοσιακά όργανα και μπροστά η χορεύτρια που χορεύει παραδοσιακούς χορούς.....σελ.	10
Φωτογραφία 2.1: Λεπτομέρεια από τον πίνακα "Το Στρατόπεδο του Καραϊσκάκη", όπου φαίνεται ένα παλικάρι με μπαγλαμά (πίνακας του Θεόδωρου Βρυζάκη του 1855).....σελ.	11
Φωτογραφία 2.2: Ένα τρίο, σε σμυρνέικο στυλ. Η Ρόζα Εσκενάζυ με τον βιολιτζή Σέμση και τον Τομπούλη.....σελ.	13
Φωτογραφία 2.3: Ο Πειραιάς γύρω το 1930 σελ.	14
Φωτογραφία 2.4: Η Ρεμπέτικη Τετράς του Πειραιά. Αφίσα διαφημιστική του 1936.....σελ.	15
Φωτογραφία 2.5: Ρεμπέτες στο Καραϊσκάκη, Πειραιάς (1933).....σελ.	16
Φωτογραφία 2.6: Ο Βασίλης Τσιτσάνη.....σελ.	17
Φωτογραφία 2.7: Βασικό ρυθμικό μοτίβο σε 9/8.....σελ.	21
Φωτογραφία 2.8: Βασικό ρυθμικό μοτίβο σε 4/4.....σελ.	21
Φωτογραφία 2.9: Βασικό ρυθμικό μοτίβο του καρσιλαμά σε 9/8.....σελ.	21
Φωτογραφία 2.10: Βασικό ρυθμικό μοτίβο σε 7/8.....σελ.	21
Φωτογραφία 2.11: Σαντούρι.....σελ.	22
Φωτογραφία 2.12: Μπουζούκ σάζ.....σελ.	23
Φωτογραφία 2.13: Η οικογένεια του μπουζουκιού.....σελ.	23
Φωτογραφία 3.1: Δίσκος γραμμοφώνου από την PANGELENION RECORDS η πρώτη ελληνική δισκογραφική εταιρία που δημιουργήθηκε στην Αμερική.....σελ.	27
Φωτογραφία 3.2: Φωτογραφία από ένα studio ηχογραφήσεων της εταιρίας COLUMBIA στο Περισσό.....σελ.	28
Φωτογραφία 3.3: Η Σμυρνέικη Εστουδιαντίνα «Τα πολιτάκια» που δημιουργήθηκε στη Σμύρνη το 1898.....σελ.	29
Φωτογραφία 3.4: ο Τέτος Δημητριάδης μία από τις σημαντικότερες φωνές της ρεμπέτικης μουσικής στις Η.Π.Α.....σελ.	30

Φωτογραφία 3.5: Ο Παναγιώτης Τούντας ένας από τους σημαντικούς συνθέτες ρεμπέτικης μουσικής και καλλιτεχνικός διευθυντής στην δισκογραφική εταιρία COLUMBIA & HI'S MASTER VOICE.....σελ.	32
Φωτογραφία 4.1: Ο Μπαϊρακτάρης ο αρχηγός της αστυνομίας που διέλυσε τους κουτσαβάκηδες το 1897.....σελ.	38
Φωτογραφία 5.1: Ορχήστρα σε λαϊκό πάλκο γύρω στη δεκαετία του '50 όπου βλέπουμε τη πρόσθεση οργάνων όπως το πιάνο και το ακορντεόν.....σελ.	39
Φωτογραφία 5.2: Ο Μανώλης Χιώτης με το τετράχορδο μπουζούκι.....σελ.	40
Φωτογραφία 5.3: Κέντρο διασκέδασης στη δεκαετία του '50. Στο τραπέζι διακρίνεται και ο Στέλιος Καζαντζίδης στις αρχές της καριέρας του.....σελ.	41
Φωτογραφία 6.1: Η είσοδος των φυλακών του Γεντή-Κουλέ.....σελ.	51
Φωτογραφία 7.1: Το AKG C480, το AKG C414, το NEUMANN U87 ανήκουν στην κατηγορία των «πυκνωτικών» μικροφώνων.....σελ.	53
Φωτογραφία 7.2: Το SHURE SM57 ανήκει στη κατηγορία των «δυναμικών» μικροφώνων.....σελ.	54
Φωτογραφία 7.3: Προενισχυτής FOCUSRITE RED 1.....σελ.	54
Φωτογραφία 7.4: Προενισχυτής AVALON M5.....σελ.	54
Σχέδιο 7.5: Τοποθέτηση των μουσικών μέσα στο recording room.....σελ.	55
Φωτογραφία 7.6: Πολικά διαγράμματα μικροφώνων.....σελ.	56
Φωτογραφία 7.7: Κανόνας 3:1.....σελ.	57
Φωτογραφία 7.8: Θέση μικροφώνου στη κιθάρα.....σελ.	58
Φωτογραφία 7.9: Προτεινόμενη θέση μικροφώνου για βιολί απ' την εταιρία AKG.....σελ.	58
Φωτογραφία 7.10: Θέση μικροφώνου για ούτι.....σελ.	59
Φωτογραφία 7.11: Θέση μικροφώνου για μπουζούκι.....σελ.	59
Φωτογραφία 7.12: Θέση μικροφώνου για φωνή.....σελ.	60

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Βλησίδης Κώστας, *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο 1929-1959*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου αιώνα, Αθήνα, 2006
- Βολιότης- Καπετανάκης Ηλίας, *Μούσα Πολύτροπος αέναως ρεμβομένης: μελωδική και κοινωνική διαδρομή από το δημοτικό στο ρεμπέτικο*, Μετρονόμος, Αθήνα, 2007
- Δραγούμης Φ. Μάρκος, *Από το Βυζάντιο στο ρεμπέτικο: μουσικολογικές περιπλανήσεις*, Ιόνιο Πανεπιστήμιο/ Τμήμα μουσικών σπουδών Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής, Κέρκυρα, 2007
- Η παραδοσιακή μας μουσική*, Φίλοι του Λαογραφικού Αρχείου Μέλπω Μερλιέ, Αθήνα, 2003
- Καλαμάρας Βασίλης, « 25 χρόνια από το θάνατο του Στ. Κυρομύτη, 'Μην πίνετε χασίς γιατί..' », Ελευθεροτυπία, 4/12/2004
- Νίκος Γ. Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, Αθήνα, Πλέθρον, 1999
- Κουνάδης Παναγιώτης, «*Η ελληνική δισκογραφία*», Καθημερινή, 26/4/1998
- « *Η περιπέτεια του ρεμπέτικου* », Καθημερινή, 26/4/1998
- Κωσταντινίδου Μαρία, *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*, Σέλας, Αθήνα, 1994
- Οικονόμου Αθ. Φίλιππος, *Ρεμπέτικο Τραγούδι: Ιστορικές αναδρομές και η σχέση με την μουσική παράδοση, αναφορά σε όλους τους ρεμπέτες του ντουινιά*, Ελίκη, Αθήνα 2006
- Παπασπύλιος Κώστας, *Το πανόραμα της ελληνικής μουσικής*, Εμπειρία, Αθήνα, 2005
- Χόλστ Γκαίηλ, *Δρόμος για το ρεμπέτικο*, Εκδόσεις Ντενίζ Χάρβεν/ Δόμος, Λίμνη Ευβοίας, 1977
- Gauntlett Στάθης, *Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου αιώνα, Αθήνα, 2001
- Huber David Miles, Runstein E. Robert, *Modern Recording Techniques*, Oxford U.K, Elsevier, 2005

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- el.wikipedia.org/wiki/Ρεμπέτικη_μουσική, πρόσβαση στις (15/5/2012)
- www.sansimera.gr/biographies/365 (πρόσβαση στις 26/5/2012)
- www.rebetiko.gr/history.php, (πρόσβαση στις 28/5/2012)
- http://www.bpmonline.org.uk/bpm11/ordoulidis_the_greek_popular_modes.pdf (πρόσβαση στις 11/2/2013)
- <http://www.klika.gr/cms/index.php/ar8rografia/ar8ra/219-katavoles-rembetikou.html> (πρόσβαση στις 25/7/2012)
- <http://gym-mous-agrin.ait.sch.gr> (πρόσβαση στις 26/7/2012)
- <http://www.klika.gr/cms/index.php/ar8rografia/ar8ra/117-logokrisia-parelthontos.html> (Πρόσβαση στις 12/8/2012)
- <http://rebetikotragoudi.blogspot.gr> (πρόσβαση στις 25/8/2012)
- http://etheses.whiterose.ac.uk/3230/1/Ordoulidis_Final.Thesis.pdf (Πρόσβαση στις 14/2/2012)
- www.radionefeli.com (Πρόσβαση στις 7/9/2012)
- www.klika.gr (Πρόσβαση στις 18/9/2012)
- www.rebetiko_wiki.com (Πρόσβαση στις 18/9/2012)
- <http://rebetiko.sealabs.net/forum/viewtopic.php?t=700&sid=14f441dda3552bdeb678d52a22e6c66f> (Πρόσβαση στις 5/10/2012)
- http://rebetiko.sealabs.net/wiki/mediawiki/index.php/Κώστας_Καρίπης (Πρόσβαση στις 5/10/2012)
- <http://www.mygreek.fm/el/artists/Atraidis-Dimitris> (Πρόσβαση στις 5/10/2012)
- <http://www.sansimera.gr/biographies/365> (Πρόσβαση στις 8/10/2012)
- <http://www.sansimera.gr/biographies/364> (Πρόσβαση στις 8/10/2012)
- [http://rebetiko.sealabs.net/wiki/mediawiki/index.php/Γιάννης_Δραγάτσης_\(Ογδοντάκης\)](http://rebetiko.sealabs.net/wiki/mediawiki/index.php/Γιάννης_Δραγάτσης_(Ογδοντάκης)) (Πρόσβαση στις 8/10/2012)
- http://el.wikipedia.org/wiki/Δημήτρης_Σέμσης (Πρόσβαση στις 10/10/2012)
- [http://el.wikipedia.org/wiki/Σπύρος_Περιστέρης_\(μουσικός\)](http://el.wikipedia.org/wiki/Σπύρος_Περιστέρης_(μουσικός)) (Πρόσβαση στις 10/10/2012)
- http://el.wikipedia.org/wiki/Μάρκος_Βαμβακάρης (Πρόσβαση στις 10/10/2012)

http://el.wikipedia.org/wiki/Γιώργος_Μπάτης (Πρόσβαση στις 12/10/2012)

http://rebetiko.sealabs.net/wiki/mediawiki/index.php/Ανέστης_Δελιάς (Πρόσβαση στις 12/10/2012)

http://el.wikipedia.org/wiki/Γιοβάν_Τσαούς (Πρόσβαση στις 12/10/2012)

http://el.wikipedia.org/wiki/Βασίλης_Τσιτσάνης (Πρόσβαση στις 12/10/2012)

http://el.wikipedia.org/wiki/Γιάννης_Παπαϊωάννου (Πρόσβαση στις 14/10/2012)

<http://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=News&file=article&sid=2685> (Πρόσβαση στις 14/10/2012)

http://rebetiko.sealabs.net/wiki/mediawiki/index.php/Απόστολος_Χατζηχρήστος (Πρόσβαση στις 14/10/2012)

<http://www.sansimera.gr/biographies/345> (Πρόσβαση στις 14/10/2012)

<http://www.mygreek.fm/el/artists/Vidalis-Giorgos> (Πρόσβαση στις 16/10/2012)

<http://rebetiko.sealabs.net/forum/viewtopic.php?t=608&sid=dd78e354a3d9ed5008b56f039340e614> (Πρόσβαση στις 16/10/2012)

<http://rebetiko.sealabs.net/forum/viewtopic.php?t=478> (Πρόσβαση στις 16/10/2012)

<http://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=News&file=article&id=149> (Πρόσβαση στις 18/10/2012)

<http://rebetiko.sealabs.net/forum/viewtopic.php?t=3282> (Πρόσβαση στις 18/10/2012)

http://hatzikos.blogspot.gr/2011/02/blog-post_13.html (Πρόσβαση στις 18/10/2012)