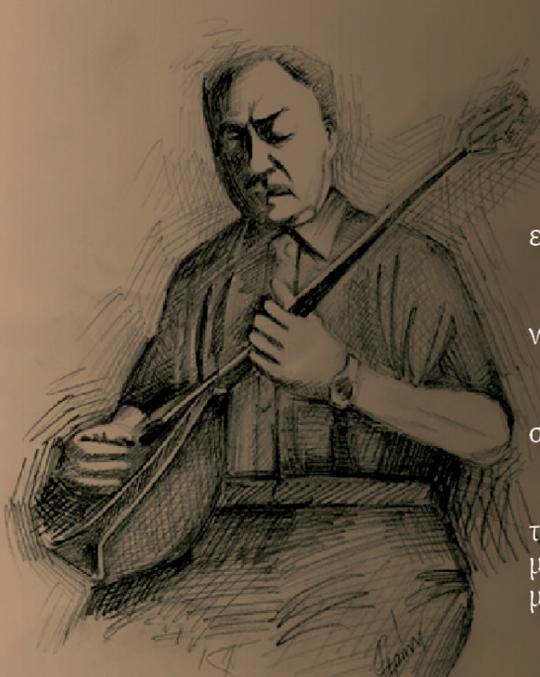


3^ο σεμινάριο για το ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ

Σκύρος

17-24 Ιουλίου 2011

μουσείο Φαρτάρης



Καθημερινά μαθήματα θεωρίας και εξάσκησης με τα όργανα.

Απογευματινές ομιλίες και προβολές video ή ταινιών.

Διασκέδαση "συν γυναιξί και οργάνοις" στις παραδοσιακές ταβέρνες του νησιού.

Συναυλία ρεμπέτικου και λαϊκού τραγουδιού με τον δεξιτέχνη του μπουζουκιού Σπύρο Γκούμα και τους μαθητές του σεμιναρίου.

Υπεύθυνος μαθημάτων
Σπύρος Γκούμας

Οργανωτικός υπεύθυνος
Γιώργος Μακρής

Αναλυτικές πληροφορίες
τηλ. 210-6410211 ή 6972335227
e-mail: makres@otenet.gr



3ο Θερινό Σεμινάριο για το Ρεμπέτικο

***«Το ρεμπέτικο τραγούδι, ως μία από τις βασικές διαχρονικές συνιστώσες
του αστικού λαϊκού μας πολιτισμού»***

Λαογραφικό Μουσείο Μάνου και Αναστασίας Φαλτάιτς

ΕΙΣΗΓΗΣΕΙΣ ΣΕΜΙΝΑΡΙΟΥ

Επιμέλεια πρακτικών Νίκος Πολίτης

Σκύρος, 17 έως 24 Ιουλίου 2011

Εκτύπωση: Μοράρης Γιώργος - τηλ. 210 6460152
Σχεδιασμός εξωφύλλου: Κώστας Τρυφονόπουλος

Περιεχόμενα

Περιεχόμενα.....	3
Πρόλογος	4
Μια σύντομη εισαγωγή στο ρεμπέτικο. Γιώργος Μακρής	5
Ένα εισαγωγικό σεμινάριο «Φωνητικής και Τραγουδιού». Ρένα Στρούλιου.....	12
Φάντος και ρεμπέτικο- κοινωνικές συσχετίσεις. Μιχαήλης Σπυριδάκης.....	13
Η εμμονή στους χορούς Ζεϊμπέκικο και Χασάπικο στο σύγχρονο Αστικό Λαϊκό τραγούδι. Μία προσπάθεια να εξηγηθεί η προτίμηση. Νίκος Πολίτης.	15
Η γυναίκα στο περιβάλλον του ρεμπέτικου. Gail Holst-Warhaft.....	19
3 rd rebetiko seminar participants Skyros 2011	25
Preface.....	28
A brief introduction to Rebetiko. George Makris.....	29
An introductory seminar “Voice and Song”. Rena Strouliou	35
Fado and rebetiko-social relationships. Michailis Spiridakis	36
Persistence to the Zeibekiko and Chasapiko dances in the Rebetika songs. An attempt to explain the preference. Nikos Politis	38
Women in Rebetika. Gail Holst-Warhaft.....	42

Πρόλογος

Αγαπητοί φίλοι και φίλες

Τα πρακτικά που έχετε στα χέρια σας αποτελούνται από τις εισηγήσεις που πραγματοποιήθηκαν κατά τη διάρκεια του 3^{ου} σεμιναρίου για το ρεμπέτικο στη Σκύρο στο Λαογραφικό μουσείο Μάνου και Αναστασίας Φαλτάιτς, από 17 έως 24 Ιουλίου 2011.

Σε πείσμα της κατήφειας των δύσκολων καιρών με μια οικονομική δυσπραγία, που εξαθλιώνει τους ασθενέστερους των συμπολιτών μας και μας καθιστά μάρτυρες μιας αβάσταχτης και βάρβαρης έκπτωσης αξιών, πραγματοποιήσαμε το 3^ο σεμινάριο για το ρεμπέτικο και λαϊκό τραγούδι.

Βασική μας επιδίωξη μας δεν ήταν ούτε ποτέ θα είναι η οικονομική επιτυχία της προσπάθειάς μας. Για όλους εμάς, που συμμετέχουμε σ' αυτή την υπόθεση, στόχος της προσπάθειάς μας είναι η ηθική ικανοποίηση να μην ξεχαστεί το ρεμπέτικο και γενικότερα το λαϊκό μας τραγούδι και "έξοστρακιστεί" από επικίνδυνους «ειδήμονες» και ύποπτα συμφέροντα. Επίσης, η μετάδοση της αγάπης για τη μουσική μας παράδοση στους νεότερους είναι μια από τις δυναμικές που μας όπλισαν με θάρρος και κουράγιο να συνεχίσουμε την προσπάθειά μας.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους αυτούς που συνέβαλαν στην πραγματοποίηση του 3^{ου} σεμιναρίου, είτε ως σπουδαστές, είτε ως συμμετέχοντες στις παράλληλες εκδηλώσεις και τις μουσικές μας βραδιές.

Ιδιαίτερα όμως θα ήθελα να ευχαριστήσω τον **Σπύρο Γκούμα**, ένα δεξιτέχνη μουσικό με βαθειά γνώση του αντικειμένου της λαϊκής μας μουσικής –και όχι μόνο- ο οποίος όπως όλοι οι γνήσιοι καλλιτέχνες αντλεί, με τη βοήθεια της τέχνης του, προσωπική στάση ζωής, ιδιαίτερα αυτή την κρίσιμη και θλιβερή περίοδο της ζωής μας, δίνοντας ανάσες ομορφιάς και στη δική μας ζωή.

Τον **Μάνο και την Αναστασία Φαλτάιτς** που μας διέθεσαν αφιλοκερδώς τους χώρους του λαογραφικού τους μουσείου.

Τον **Νίκο Πολίτη** για την βοήθειά του σε όλη τη διάρκεια του σεμιναρίου και για την επιμέλεια των πρακτικών.

Τους ανθρώπους του Πνευματικού Κέντρου του Δήμου Σκύρου και ιδιαίτερα την **κα Ελένη Κουκοβίνου** για την βοήθεια που μας παρείχαν.

Τους **Σκυριανούς πολίτες** που στήριζαν την προσπάθειά μας και ελπίζουμε ότι θα συνεχίσουν να την στηρίζουν και στο μέλλον.

Τέλος τα μέλη του μουσικού σχήματος των **«Παραπεταμένων»** Κώστα Τρυφονόπουλο, Ρένα Στρούλιου, Γιώργο Χαρατσή και Φωτεινή Καράμπαμπα οι οποίοι κατέβαλαν κάθε δυνατή προσπάθεια για την πραγματοποίηση του 3^{ου} σεμιναρίου.

Ένα ζεστό ευχαριστώ σε όλους
Ο οργανωτικός υπεύθυνος

Γιώργος Μακρής

Μια σύντομη εισαγωγή στο ρεμπέτικο. Γιώργος Μακρής

Τι είναι το ρεμπέτικο τραγούδι; Τι εκφράζει και σηματοδοτεί ο όρος ρεμπέτικο; Ποιους αφορά; Η ετυμολογία της λέξεων «ρεμπέτικα» και «ρεμπέτης» ήταν και παραμένει ένας άλυτος γρίφος για όλους αυτούς που ασχολούνται σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό με αυτό το μουσικό είδος. Πιθανολογείται ότι η λέξη «ρεμπέτικο» προέρχεται από τις λέξεις:

"Rembet", μια παλιά Τούρκικη λέξη που σημαίνει αλάνι ή περιπλανώμενος.

"rebenk" μια Σέρβικη λέξη που σημαίνει Επαναστάτης,

"gab", που σημαίνει κύριος και θεός

guba'a Αραβο-Πέρσικη λέξη που σημαίνει τετράστιχο (1).

Τα Ελληνικά ρήματα "ρέμβω" ή "ρεμβάζω" που σημαίνουν χάνομαι στις σκέψεις μου, περιπλανιέμαι.

Ο όρος ρεμπέτικο είναι μια στενή εννοιολογική αναφορά μουσικού είδους, που εμπεριέχεται στην ευρύτερη έννοια του Αστικού-Λαϊκού μας τραγουδιού.

Ακόμα και σήμερα όταν αναφερόμαστε στο **Ρεμπέτικο τραγούδι** λειτουργούν ορισμένα κοινωνικά ανακλαστικά, που συνειρμικά παραπέμπουν σε ένα περιθωριακό είδος τραγουδιού στο οποίο «ενέχεται» ο κόσμος της φυλακής, σαν το φυσικό περιβάλλον μέσα στο οποίο, κυρίως, άνθισε το ρεμπέτικο στην ιδιαίτερη περίοδο της ακμής του (1932-1940).

Αυτή η άποψη είναι εν μέρει σωστή, διότι δεν λαμβάνει υπόψη της ή συστηματικά αγνοεί τις κοινωνικές, οικονομικές και μουσικές συνθήκες της περιόδου της εμφάνισης του ρεμπέτικου.

Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε, με αφορμή το περιεχόμενο των τραγουδιών, ότι ο «ρεμπέτης» εκφράζει με το δικό του ιδιότυπο τρόπο πολλά και τις περισσότερες φορές αντικρουόμενα συναισθήματα, όπως: Χαρά, πόνο, αγανάκτηση, πίκρα, διαμαρτυρία και ότι το τραγούδι του είναι από τα νεότερα δημιουργήματα του Ελληνικού λαού, παράλληλα με τη γέννηση του νεοελληνικού αστικού βίου το πρώτο τέταρτο του 19ού αιώνα.

Κατά το Μ. Χατζιδάκι σε τρεις λέξεις μπορεί να συνοψιστεί το ρεμπέτικο και λαϊκό τραγούδι "μεράκι", "κέφι" και "καημός"!...

Εδώ και πολύ καιρό, το ρεμπέτικο τραγούδι έχει περάσει στη συνείδησή του νεοέλληνα, ανεξάρτητα της τάξης, της κοινωνικής και οικονομικής του κατάστασης.

Είναι γνωστό ότι το ρεμπέτικο, όπως όλα τα πρωτοποριακά μουσικά ρεύματα, πχ το μπλουζ, η τζαζ, το τάγκο, το Φλαμέγκο, τα φάντοζ, αντιμετωπίστηκαν, είτε για πολιτικούς είτε για κοινωνικούς λόγους, με μια υπέρμετρη καχυποψία που έφτασε πολλές φορές μέχρι τα όρια της ποινικής δίωξης των φυσικών αυτουργών τους!!!

Λαϊκό τραγούδι των πόλεων υπήρχε από τότε που υπήρχαν Έλληνες και ελληνικές πόλεις. Το νεοελληνικό αστικό λαϊκό τραγούδι χρησιμοποιεί τη (νεοελληνική) κοινή γλώσσα, έχει ομοιοκαταληξίες και χωρίζεται σε στροφές, που ανάμεσά τους αναπτύσσονται τα οργανικά-μουσικά μέρη.

Απαραίτητη, λοιπόν, προϋπόθεση για την εμφάνιση του νεοελληνικού αστικού-λαϊκού τραγουδιού ήταν η ίδια που ήταν και για τη νεοελληνική λογοτεχνία: η διαμόρφωση και επικράτηση της νεοελληνικής γλώσσας στην καθημερινή ζωή και στη λογοτεχνία. Κι αυτό συντελέστηκε, κυρίως,

¹ Εκατόν τρία τετράστιχα από τα περίφημα Ρουμπαγιάτ του Ομάρ Καγιάμ βρίσκονται μέσα στο μικρό αυτό βιβλίο. Εκατόν τρία τετράστιχα που αποτελούνται από ανεξάρτητες στροφές και που η καθεμιά τους συντίθεται από τέσσερις στίχους ίσης αλλά ποικίλης προσωδίας· κάποιες φορές όλοι ομοιοκαταληκτίουν όμως συχνότερα ο τρίτος στίχος αναρεί την ομοιοκαταληξία. Όπως συνηθίζεται με τέτοιου είδους στίχους της Ανατολής, τα Ρουμπαγιάτ ακολουθούν το ένα το άλλο, και όλα μαζί μία ρίμα αλφαριθμητική - παράξενη διαδοχή χαράς και πένθους.

κατά τον 10^ο με 12^ο μΧ αιώνα, όπως δείχνουν τα «Πτωχοπροδρομικά» ποιήματα αλλά και τα στιχουργήματα της προφορικής λογοτεχνίας των **ακριτικών τραγουδιών** (2).

Ο γλωσσικός χαρακτήρας των ποιημάτων αυτών είναι μεικτός. Χρησιμοποιείται λόγια γλώσσα στο προοίμιο, στον επίλογο και στις ενδιάμεσες αποστροφές στο υψηλά ιστάμενο πρόσωπο, στο οποίο απευθύνεται ο αφηγητής και ζητά ευεργεσία.

Η δημόδης γλώσσα χρησιμοποιείται στα ενδιάμεσα μέρη που περιγράφονται τα κακοπαθήματα του αφηγητή λόγω της πενίας του. Το θέμα της υλικής πενίας συνδυάζεται και παραλληλίζεται συστηματικά με το θέμα της γλωσσικής πενίας μέσω της χρήσης της δημόδους γλώσσας. Ωστόσο αυτό δεν ήταν αρκετό για την εμφάνιση ενός νέου τύπου τραγουδιού των πόλεων, χωρισμένου σε ισομερείς στροφές, όπου τα όργανα θα είχαν καθορισμένο και σημαντικό ρόλο, ανάμεσα στις στροφές, παίζοντας τις εισαγωγές και τους μελωδικούς αυτοσχεδιασμούς.

Η στροφική μορφή μπήκε στο νεοελληνικό και μάλιστα στο αστικό-λαϊκό τραγούδι με την υιοθέτηση της ιταλικής ρίμας (ομοιοκαταληξίας).

Αυτό έγινε σαν συνέπεια της κατάκτησης διαφόρων περιοχών της Ελλάδας, και ιδίως νησιών, από τους Βενετσιάνους, τους Γενοβέζους και γενικά τους Φράγκους (τους καθολικούς Δυτικούς). Οι κατακτημένοι πάντα παίρνουν πολιτισμικά στοιχεία από τους κατακτητές κι αν έχουν την ικανότητα να τα ιδιοποιούνται, τότε τα αφομοιώνουν και τα ενσωματώνουν στη δική τους κουλτούρα. Με αυτό τον τρόπο στην Κωνσταντινούπολη, Εφτάνησα, Κρήτη, Ρόδο, Κυκλάδες και Κύπρο εμείς, οι Νεοέλληνες, πήραμε μουσικά και γλωσσικά στοιχεία από τους Φράγκους, κι ανάμεσά τους τη ρίμα, τη μαντινάδα, την καντάδα, τον μάλο και άλλα. Τη ρίμα χρονολογημένη τη βρίσκουμε για πρώτη φορά στην Κρήτη, στο δεύτερο μισό του 14^{ου} αιώνα (3).

Η επιρροή του ρεμπέτικου.

Η μουσική δεν έχει σύνορα. Η μουσική έχει μία γλώσσα, αυτό που αλλάζει είναι το ύφος ανάλογα με τα ακούσματα και την κουλτούρα του κάθε λαού (4).

Επιγραμματικά θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο μουσικός σχηματισμός του ρεμπέτικου ως ένα είδος αστικού λαϊκού τραγουδιού επηρεάστηκε από μουσικές φόρμες, οι οποίες είχαν προηγηθεί και ειδικότερα από:

- ✓ Τα εκκλησιαστικά μέλη τα οποία ήταν και είναι οι βασικοί μουσικοί συντελεστές της εκκλησιαστικής λειτουργίας.
- ✓ Τα στιχουργήματα της προφορικής λογοτεχνίας από την ώριμη Βυζαντινή περίοδο
- ✓ Τα Ελληνικά παραδοσιακά τραγούδια της αγροτικής, νησιωτικής ή ηπειρωτικής Ελλάδας
- ✓ Τα δημοφιλή τραγούδια της Ανατολής και ιδιαίτερα από την Τουρκία και Αραβία, τα οποία έγιναν γνωστά στην Ελλάδα με χώρους εξόδου, αφενός τα λιμάνια της Μ. Ασίας και εισόδου τους τα Ελληνικά λιμάνια (Πειραιάς, Θεσσαλονίκη, Βόλος, Σύρος κ.λπ.) και αφετέρου τους πρόσφυγες της Μ. Ασίας μετά την καταστροφή του 1922.
- ✓ Τις Επτανησιακές καντάδες, οι οποίες κληρονομήθηκαν στην Ελλάδα μετά την προσάρτηση στη Ελληνική επικράτεια των νησιών το 1863, αφού είχαν διαμορφώσει το μουσικό τους ύφος, μετά από τόσα χρόνια Ιταλικής επιρροής.
- ✓ Την Αθηναϊκή καντάδα και την οπερέτα (5).

Τα «Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια» του Κλωντ Φωριέλ είναι η πρώτη συλλογή του είδους και τυπώθηκε σε δύο τόμους το 1824-1825 στο Παρίσι. Δημιούργησαν αμέσως τεράστια αίσθηση. Το

² Νέαρχος Γεωργιάδης-Ηλεκτρονικό περιοδικό κλίκα: *Ρεμπέτικο forum* "Ο βιασμός μιας ανυπεράσπιτης Εβραιοπούλας" Αύγουστος 2010.

³ Νέαρχος Γεωργιάδης-Ηλεκτρονικό περιοδικό κλίκα: *Ρεμπέτικο forum* "Ο βιασμός μιας ανυπεράσπιτης Εβραιοπούλας" Αύγουστος 2010.

⁴ Λαϊκοί μουσικοί δρόμοι. Μανώλης Μιχαλάκης-Εκδόσεις Ζοζέφ

⁵ Μπαρούτας Κώστας: *Η μουσική ζωή στην Αθήνα το 19ο αιώνα (1993 εκδ. Νάκας).*

κλίμα ήταν άλλωστε ευνοϊκό για καθετί ελληνικό. Η συλλογή μεταφράστηκε αμέσως στα γερμανικά, στα αγγλικά και τα ρωσικά. Πολύ αργότερα και στα Ελληνικά.

Ενδεικτικά ο ερευνητής **Νέαρχος Γεωργιάδης** αναφέρει ότι μέσα στα χειρόγραφα του Φωριέλ που εκδόθηκαν πριν από μερικά χρόνια στην Ελλάδα, υπάρχουν αστικό-λαϊκά τραγούδια, τα περισσότερα από τα οποία μεταδόθηκαν προφορικά από γενιά σε γενιά, φτάσανε μέχρι τον 20ο αιώνα και δισκογραφήθηκαν μάλιστα με το χαρακτηρισμό «ρεμπέτικα». Ενδεικτικά αναφέρει τους παρακάτω τίτλους:

Της Εβραιοπούλας-Μηλιά φορτωμένη μήλα-Εψές το βράδυ-Χορός κλέφτικος των Τσάμηδων (Ποιος είδε πράσινο δεντρί)-Από ξένο τόπο-Δυο κοπέλες μ' αγαπούνε-Ξένος είμ' από τη Σμύρνη-Πέντε ημερών νυφούλα-Σαν πας Μαρού μου στο νερό

Η φυλακή

Η πρώτη αναφορά σε τραγούδια της φυλακής, τα οποία με την πάροδο του χρόνου σχημάτισαν ένα πλαίσιο αναφοράς ενός μέρους του ρεμπέτικου τραγουδιού, πηγαίνει πίσω στα μέσα του 19ου αιώνα. Συγκεκριμένα στα 1850 ο Γάλλος ευγενής Arraig με σκοπό να μελετήσει τα προβλήματα και τη διαβίωση των κρατουμένων στις Οθωνικές φυλακές, επισκέφτηκε την Ελλάδα και εν συνεχεία αναφέρθηκε στα τραγούδια που κατέγραψε στους χώρους των φυλακών. Ιδιαίτερα εντοπίζει το ρεμπέτικο στις φυλακές του Παλαμηδίου. Ο Ανδρέας Καρκαβίτσας, ο οποίος επισκέφτηκε την Πελοπόννησο το 1890 και 1891, κατέγραψε μια σειρά τραγουδιών στις φυλακές (Παλαμηδίου και Πύλου). Επίσης, ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης στην αρχή του 20ού αιώνα στο διήγημα που έγραφε το 1900, «Ο γείτονας με το λαγούτο», παρουσιάζει τον κύριο ήρωα του έργου να κλείνεται στο δωμάτιο του και να τραγουδά ρεμπέτικα τραγούδια ...

Τα βασικά επιχειρήματα που αναπτύχθηκαν ενάντια στο ρεμπέτικο το τελευταίο τέταρτο του 19^{ου} αιώνα και κορυφώθηκαν κατά το πρώτο τέταρτο του 20^{ου} αιώνα ήταν:

- ✓ Η προσπάθεια μιας σημαντικής μερίδας διανοουμένων και μουσικών που πίστευαν ότι το μέλλον της Ελλάδας βρίσκεται στην Ευρώπη και στις συνολικές αξίες που αυτή πρεσβεύει.
- ✓ Το ιδεολόγημα ότι οποιοδήποτε κατάλοιπο της μακρόχρονης Τουρκικής σκλαβιάς, εν προκειμένω και η μουσική φόρμα εξ Ανατολών, θα πρέπει να εξοστρακιστεί ως αντεθνική στάση και πρακτική και
- ✓ Η συνοπτική κατηγορία των ρεμπέτικων τραγουδιών ως τραγούδια του υποκόσμου, αγνοώντας συστηματικά, ότι οι νέες κοινωνικό-οικονομικές συνθήκες που δημιουργήθηκαν με τον ερχομό 1.5 εκατομμυρίου προσφύγων από την Μ. Ασία, όξυναν τα προβλήματα του συνόλου του Ελληνικού πληθυσμού δίνοντας τον πρώτο ρόλο στην ανεργία, στην συνολική υποβάθμιση της ζωής, στην κοινωνική αδικία, στις ψυχοτρόπες ουσίες και τελικά στο πρόβλημα της επιβίωσης του λαού.

Το **1871** δημιουργείται το Ωδείο Αθηνών (6) και το ίδιο χρόνο ανοίγουν στην Αθήνα τα πρώτα **café-santan**. Ένα είδος μικρών μουσικών καμπαρέ, όπου παίζονταν γνωστά εκείνη την περίοδο Ευρωπαϊκά τραγούδια, κυρίως, Ιταλό-Γαλλικά. Ακριβώς αυτή την περίοδο κυριαρχεί στην Ελλάδα η **Ιταλική όπερα**. Τα Ελληνικά τραγούδια αυτής της περιόδου βασίζονται σε σημαντικό βαθμό πάνω στις Ιταλικές όπερες.

Το **1873** δημιουργείται το πρώτο **café-santur**. Τα **café-santur από το 1886 και μετά μετονομάστηκαν σε café-aman** (7).

⁶ Ο "Μουσικός και Δραματικός Σύλλογος <Ωδείο Αθηνών> ιδρύθηκε το 1871 με πρωτοβουλία φιλόμουσων της εποχής (στους οποίους πρέπει να εντάξουμε και τον τότε πρωθυπουργό Αλ. Κουμουνδούρο) Τάκης Καλογερόπουλος: Λεξικό της Ελλ. Μουσικής, Εκδ. Γιαλαλή 2001. Το 1926 ιδρύθηκε το «Εθνικό Ωδείο» με Διευθυντή τον Μανώλη Καλομοίρη.

⁷ Χατζηπανατζής Θόδωρος: Της «Αουάτιδος μουσης ερασταί», Αθήνα, 1986, Στιγμή.

Το 1880 στην Αθήνα οι συστηματικοί γλεντζέδες μάχονται υπερασπιζόμενοι τις μουσικές τους προτιμήσεις. Από τη μια πλευρά οι εραστές της «**Ασιατικής μούσας**» και από την άλλη οι **λάτρεις της «Ευρωπαϊκής μούσας»**.

Το 1886 στη μουσική των café-aman κυριαρχούν μουσική και τραγούδια από τις περιοχές της Κωνσταντινούπολης και της Σμύρνης. Η μουσική εκείνης της περιόδου ήταν σύνθετη και συναισθηματική. Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι η συμμετοχή των γυναικών καλλιτεχνών στα **café-aman** ήταν πολύ ενεργή. Η μουσική ατμόσφαιρα των καφέ Αμάν ήταν άκρως ανατολίτικη και το μουσικό αυτό άρωμα υποστηρίζονταν από δεξιότεχνες στο βιολί, λαούτο, ούτι, σαντούρι και κυρίως από τις μακρόσυρτες φωνές των τραγουδιστριών, ενώ ο χορός κυρίως, το τσιφτετέλι και ο χορός της κοιλιάς ήταν στην ημερήσια διάταξη. Προς το τέλος της δεκαετίας (1890) έχουμε τη σταδιακή παρακμή των καφέ Αμάν. Νέα μουσικά ήθη και προτιμήσεις παρουσιάζονται στο προσκήνιο. Είναι και η περίοδος που εμφανίζεται το θέατρο σκιών με τον πανούργο πρωταγωνιστή του, τον καραγκιόζη κ.λπ. Τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, το είδος που κυριαρχεί στη μουσική ζωή είναι η οπερέτα, με θέματα που αντλούνται από τους βαλκανικούς πολέμους, τον Α' παγκόσμιο πόλεμο και άλλα πολεμικά και κοινωνικά γεγονότα που ελκύουν το ενδιαφέρον της μεγάλης λαϊκής μάζας.

Μετά τη Μικρασιατική καταστροφή το 1922 αλλάζουν τα μουσικά ενδιαφέροντα και αρχίζει η κλασική περίοδος του ρεμπέτικου, σαν παραγωγή μουσικού προϊόντος του Ελλαδικού ηπειρωτικού χώρου. Τα αρχικά όργανα που υπηρετούν το είδος είναι το μπουζούκι και ο μπαγλαμάς και αργότερα η κιθάρα. Ο λαϊκός-ρεμπέτης τραγουδιστής τραγουδά, πάνω σε απλές και καθαρές μουσικές φόρμες με βαριά φωνή, ενώ το εισαγωγικό ταξίμι στα τραγούδια και τις μελωδίες προετοιμάζει την ατμόσφαιρα και το ακροατήριο αρχίζει να υπονιάζεται το... τι θα ακούσει. Μετά τη Μικρασιατική καταστροφή η οπερέτα κυριάρχησε μέχρι το 1928. Το 1930 έχουμε την εμφάνιση της δισκογραφίας (της κοπής δίσκων) στην Ελλάδα με τη δημιουργία του εργοστασίου της Columbia, ενώ το θέατρο δεν παίζει τον επικοινωνιακό ρόλο που είχε αρχικά κι' αυτός είναι ο λόγος που συνέβαλλε στο μαρασμό της οπερέτας.

Γίνεται η εμφάνιση της κλασικής περιόδου του ρεμπέτικου τραγουδιού μέσα σε ειδικές κοινωνικό-οικονομικές συνθήκες. Η ζωή στην Ελλάδα αυτή την περίοδο προσδιορίζεται από παράγοντες όπως η εσωτερική και εξωτερική μετανάστευση και ο διπλασιασμός της Ελληνικής επικράτειας μετά τους Βαλκανικούς πολέμους και τη ραγδαία αύξηση του πληθυσμού κατά 1,5 εκ. μετά την είσοδο στη χώρα των προσφύγων από τα ανατολικά παράλια του Αιγαίου. Όλο το μουσικό υλικό που προαναφέρθηκε δημιουργήσε το υπόστρωμα πάνω στο οποίο, νομοτελειακά, ακούμπησε το νέο είδος τραγουδιού και μουσικής, δίνοντας σαν τελικό μουσικό προϊόν το ρεμπέτικο τραγούδι της κλασικής περιόδου 1922-1936. Τα ρεμπέτικα είναι πλέον τα τραγούδια των πόλεων και ιδιαίτερα των λιμανιών όπως ο Πειραιάς, η Θεσσαλονίκη, ο Βόλος, η Σύρος κ.λπ.

Κλασική περίοδος του ρεμπέτικου: 1922-1936

Ο κυριότερος εκφραστής της κλασικής περιόδου είναι ο Μάρκος Βαμβακάρης, σε μια περίοδο που στις θεματικές των τραγουδιών οι κοινωνικές αναφορές λείπουν ή στην καλύτερη περίπτωση σπανίζουν. Την ίδια περίοδο οι Σμυρνιοί συνθέτες αρχίζουν να συνθέτουν και αυτοί τραγούδια ρεμπέτικου ύφους, για να διατηρήσουν την ανταγωνιστικότητά τους και να επιβιώσουν μουσικά από τον κίνδυνο του νέου μουσικού ύφους. Μετά το γνωστό μινόρε του τεκέ του Γιάννη Χαλκιά ή Τζάκ Γρηγορίου, που έφτασε με τη μορφή δίσκου 78 στροφών στην Ελλάδα από ηχογράφηση στην Αμερική και επηρέασε τα μουσικά λαϊκά πράγματα της εποχής παρατηρείται η έναρξη της δισκογραφίας του κλασικού ρεμπέτικου ρεπερτορίου με τον Μάρκο, τον Στράτο, τον Μπάτη, τον Δελιά κ.α. Το μπουζούκι αρχίζει δειλά και σταδιακά να χάνει την παράνομη και υποβαθμισμένη μουσικά προσωπικότητά του. Σιγά-σιγά αρχίζει να γίνεται ο κύριος λαϊκός μουσικός εκφραστής.

Ο **Μάρκος Βαμβακάρης** γεννήθηκε στις 10 Μαΐου 1905, στην Άνω Χώρα, στην **Ερμούπολη** της Σύρου. Το 1917 κατέβηκε στο Πειραιά, κι αφού εργάστηκε ως εργάτης μεταφορέας και

εκδοροσφαγέας κατέληξε να γίνει μουσικός. Έμαθε μπουζούκι στους τεκέδες του Πειραιά με «δάσκαλους» διάφορους αυτοδίδακτους παίκτες του μπουζουκιού και θαμάνες των ιδιαίτερων αυτών χώρων. Στις αρχές της Δεκαετίας του '30 είχε ήδη ηχογραφήσει αρκετά τραγούδια, κυρίως διασκευές παλαιότερων τραγουδιών, προσαρμοσμένα στο μπουζούκι.

Συγκεκριμένα στα μέσα του 1932 με την παρότρυνση του Σπύρου Περιστερή, ο Μάρκος πραγματοποιεί την πρώτη του ηχογράφιση με μπουζούκι στην Ελλάδα, το «Καραντουζένι» («Να 'ρχόσουνα ρε μάγκα μου») και το ορχηστρικό «Αράπ ζεϊμπέκικο». Το 1934 σε συνεργασία με τους φίλους του μουσικούς Γ. Μπάτη, Στράτο Παγιουμτζή και Ανέστο Δελιά δημιουργούν την ζακουστή «Τετράδα του Πειραιά», την πρώτη ρεμπέτικη κομπανία και εμφανίζονται στη «Μάντρα του Σαραντόπουλου» στην Δραπετσώνα κοντά στον Άγιο Διονύσιο. Είναι η αρχή ενός «Μουσικού κινήματος» με αποδέκτη πλέον, το σημαντικότερο μέρος του Ελληνικού λαού.

Θα πρέπει για ιστορικούς λόγους να αναφέρουμε τις ηχογραφήσεις που περιλαμβάνουν στη σύνθεση της ορχήστρας μπουζούκι και προηγήθηκαν της ιστορικής ηχογράφησης του Βαμβακάρη:

1. Το **1910** περίπου, στο τσιφτετέλι «Εχθές το βράδυ», σε δίσκο X-54734 Odeon Record με τη Σμυρναϊκή Εστουδιαντίνα, όπου στο τέλος ακούγεται η αντιφώνηση «Παίξει μπουζούκι».
2. Το **1917** στο «Χήρα ν' αλλάξεις τ' όνομα» σε μη εμπορεύσιμο δίσκο με αριθμό PK-1004 της Πρωσικής φωνογραφικής «Κομισιόν» όπου τραγουδά ο Απόστολος Παπαδιαμάντης από τη Σκιάθο και παίζει θαυμάσιο μπουζούκι ο Κώστας Καλαμαράς από τη Σύρο και ηχογραφήθηκε στο Γκαίρλιτς (Βερολίνο).
3. Στις **16 Σεπτεμβρίου 1926** στα Δημοτικά τραγούδια «Τρεις λυγερές» και «Οι Τσεκουραίοι» σε δίσκο νῆ-68776 Victor Αμερικής όπου παίζει μπουζούκι ο Κώστας Νοκότης και ακορντεόν ο Γιάννης Σφοντίλιας.

Η Μεταξική περίοδος και η λογοκρισία: 1936-1941

Κατά την περίοδο 1936-41 με την έναρξη της Μεταξικής δικτατορίας και την επιβολή λογοκρισίας, για να αποφευχθούν ανεπιθύμητες ηχογραφήσεις, η κατάσταση αλλάζει σημαντικά. Δεν έχουμε πλέον ηχογραφήσεις με αντικοινωνικό περιεχόμενο ή τραγουδιών που εξυμνούν την «ρεμπέτικη» ζωή και την χρήση ευφορικών ουσιών. Δεν έχουμε ηχογραφήσεις που να θυμίζουν Ανατολή. Το παράδοξο είναι ότι και ο Κεμάλ στη Τουρκία επέβαλε τους ίδιους αποκλεισμούς... Είναι η περίοδος όπου χρήστες χασίς εξορίζονται για παραδειγματισμό σε μακρινά νησιά του Αιγαίου πελάγους. Την ίδια περίοδο οι μουσικοί της ρεμπέτικης μουσικής βρίσκουν κοινωνικό και επαγγελματικό καταφύγιο, κυρίως, στη Θεσσαλονίκη όπου ο Αστυνομικός της διευθυντής και μετέπειτα κουμπάρος του Τσιτσάνη, Μουσχουντής (8) **ο οποίος** ήταν λάτρης του ρεμπέτικου με μια αξιόλογη συλλογή δίσκων 78 στροφών, η οποία εξαφανίστηκε μετά το τέλος του Β' παγκοσμίου πολέμου.

Στο χρονολόγιο του λαϊκού μας τραγουδιού, ο Βαγγέλης Παπάζογλου (1896 Σμύρνη - 1943 Αθήνα) με το γνωστό παρατσούκλι «αγγούρης», λόγω της ακεραιότητας του χαρακτήρα του, ανήκει στην προ του Βαμβακάρη γενιά. **Δεν είναι όμως μόνο χρονικά μεταξύ των πρώτων του λαϊκού τραγουδιού, αλλά και ουσιαστικά.** Σ' αυτόν και στον Τούντα στηρίχθηκε κυρίως το λαϊκό τραγούδι πριν το μπουζούκι ενταχθεί στη λαϊκή ορχήστρα. **«Αμα τραγουδάς τον πόνο του κόσμου, τραγουδάς και το δικό σου τον καμμό. Άμα λες μόνο το δικό σου το ντέρτι δεν είσαι ρεμπέτης...** (9). Πολύ γρήγορα, μετά την άφιξή του στην Ελλάδα, αρχίζει να δουλεύει ως μουσικός, ενώ

⁸ Ελένη Σπυροπούλου, *ρεμπέτικο φόρουμ: Ο Νίκος Μουσχουντής ήταν πίσω από τη δολοφονία του Πολκ. Για την υπόθεση κατηγορήσε το δημοσιογράφο Γρ. Στακτόπουλο, ο οποίος "ομολόγησε" μετά από φρικτά βασανιστήρια και από υποσχέσεις του Μουσχουντή ότι δεν θα τιμωρηθεί με βαριά ποινή. Μαζί κατηγορήθηκαν και οι Μουζενίδης (ο οποίος είχε σκοτωθεί 1 μήνα πριν από τη δολοφονία του Πολκ!) και ο Βασθανάς, ο οποίος βρισκόταν αποδεδειγμένα την ώρα της εκτέλεσης του Πολκ πολλά χιλιόμετρα μακριά. Όπως αποδείχτηκε, τον Πολκ οκτώσε ένας πράκτορας της Intelligence Service, ο Ράνταλ Κόουτς, πρόξενος της Αγγλίας στη Θεσσαλονίκη, με τη βοήθεια ενός πληρωμένου φονιά, σε απόλυτη συνεννόηση με το Μουσχουντή.*

⁹ Γιώργης Παπάζογλου «Ονειράτα της άκαυτης και της καμμένης Σμύρνης - Αγγέλα Παπάζογλου - Τα χαϊρμα μας εδώ», σελ. 615

ταυτόχρονα γράφει και δικά του τραγούδια. Σύζυγός του ήταν η τυφλή τραγουδίστρια Αγγελική Μαρωνίτη-Παπάζογλου. Αρνήθηκε τη λογοκρισία των τραγουδιών του από το καθεστώς του Μεταξά. Συνέχισε να παίζει σε κέντρα και πανηγύρια και να γράφει τραγούδια. **Όταν στα 1941 μπήκανε οι Γερμανοί στην Αθήνα, μη θέλοντας να παίζει και να χορεύουνε οι «φχαριστημένοι και οι μαυραγορίτες», παράτησε την κιθάρα και το τραγούδι, έριξε ένα τσουβάλι στον ώμο και έγινε παλιατζής. Με τον τρόπο αυτό πένθησε την υποδούλωση της Ελλάδας. Η απόφασή του ήταν μοιραία. Η πείνα τον τσάκισε και πέθανε φυματικός την Κυριακή 27 Ιουνίου του 1943.**

Κατοχή και εμφύλιος πόλεμος: 1941-1949

Κατά τη διάρκεια της Γερμανο-Ιταλικής κατοχής οι ηχογραφήσεις σταματούν, διότι το εργοστάσιο (Columbia) και τα μηχανήματα καταστρέφονται (πρόσφατα αποτελειώσαμε την καταστροφή). Σε όλη τη διάρκεια της κατοχής το ρεμπέτικο-λαϊκό τραγούδι γνωρίζει αναγκαστική ύφεση. Αλλά και κατά την περίοδο της κατοχής και της αντίστασης το ρεμπέτικο από τη δική του πλευρά προσφέρει στη αντίσταση. Τα ρεμπέτικα τραγουδιούνταν με αντιστασιακούς στίχους.

Τραγούδια συνθέτονται κατά την κατοχική περίοδο, αλλά ηχογραφούνται από το 1946 και μετά όταν άρχισε να λειτουργεί το εργοστάσιο της Columbia.⁽¹⁰⁾

Θα πρέπει να επισημάνουμε ότι μετά το άνοιγμα της Columbia το 1946 ηχογραφήθηκε μια σειρά από χασικλίδικα τραγούδια, πολλά από τα οποία είχαν δημιουργηθεί κατά την κατοχή. Στο σημείο

¹⁰ *Ελευθεροτυπία: 2/2/2008 «Στις αίθουσές του για πάνω από μισό αιώνα γράφτηκε η Ιστορία της ελληνικής δισκογραφίας. Τη σιδερένια κεντρική πύλη του πέρασαν κορυφαίοι Έλληνες τραγουδιστές, τραγουδοποιοί, μουσικοσυνθέτες, στιχουργοί, μουσικοί παραγωγοί. Στους χώρους του παρήχθησαν πάνω από 200.000 δίσκοι όλων των ειδών της ελληνικής μουσικής». Ο λόγος για το εργοστάσιο της Columbia, που η ιστορία του ξεκινά στα τέλη της δεκαετίας του 1920. Τότε που η βρετανική δισκογραφική εταιρεία Columbia αποφασίζει να δημιουργήσει στην Ελλάδα ένα εργοστάσιο παραγωγής δίσκων. Τον Δεκέμβριο του 1930 ολοκληρώνονται οι εργασίες κατασκευής του εργοστασίου σε έκταση 14 στρεμμάτων στη Λεωφόρο Ηρακλείου 127 στη Ριζούπολη. Στις 20-12-1930 τυπώνεται και κυκλοφορεί στην αγορά ο πρώτος δίσκος. Το 1936 κατασκευάζεται η πρώτη επαγγελματική αίθουσα φωνοληψίας, το μετέπειτα Studio III. Το 1941 το εργοστάσιο της Columbia επιτάσσεται από τις γερμανικές δυνάμεις κατοχής και λειτουργεί ως συνεργείο επισκευής αρμάτων μάχης και αυτοκινήτων. Με την απελευθέρωση, η Columbia γνωρίζει μεγάλη ανάπτυξη. Παραγωγή δίσκων ελληνικής μουσικής με εξαγωγές σε όλο τον κόσμο. Η μεγάλη επιτυχία στηρίχτηκε στις εξαγωγές δίσκων και κασετών στην αραβική αγορά (κυρίως στον Λίβανο και την Αίγυπτο). Μόνο το 1977 οι εξαγωγές έφεραν συνάλλαγμα 5 εκατομμυρίων δολαρίων. Το 1983 σταματούν οι φωνοληψίες και στις 30 Απριλίου 1991 μπαίνει οριστικό λουκέτο στο εργοστάσιο. Από το 1999 το εργοστάσιο και το οικόπεδο (14 στρέμματα) ανήκουν στην εταιρεία «MAPMIN Τεχνική Κατασκευαστική Τουριστική Κτηματική Α.Ε.». Στις 21 Φεβρουαρίου 2006 το Κεντρικό Συμβούλιο Νέοτερων Μνημείων κήρυξε διατηρητέο ένα από τα οκτώ κτίρια της Columbia, αναιχώντας τον δρόμο για την κατεδάφιση των υπολοίπων επί, μεταξύ των οποίων και το ιστορικό «Studio III». Ένα μήνα αργότερα εκδόθηκε και η σύμφωνη υπουργική απόφαση, βάσει της οποίας κηρυσσόταν διατηρητέο το κεντρικό κτίριο της δισκογραφικής εταιρείας. Τα υπόλοιπα επί κτίρια δεν χαρακτηρίζονταν διατηρητέα γιατί σύμφωνα με την απόφαση έχουν υποστεί αλλοιώσεις σε τέτοιο βαθμό ώστε να μην πληρούν πλέον τις προϋποθέσεις που ορίζουν οι διατάξεις του νόμου 3028/02. Μια απόφαση που βρίσκει αντίθετους τους κατοίκους και τα μέλη της «Πρωτοβουλίας για τη Διάσωση και Αξιοποίηση του Εργοστασίου της Columbia». Ξεσηκώνονται και ζητούν να περάσει όλη η έκταση των 14 στρεμμάτων και τα 8 κτίρια στο υπουργείο Πολιτισμού και να γίνει Κρατικό Μουσείο Ελληνικής Δισκογραφίας. Η Επιτροπή και οι κάτοικοι προσφεύγουν στο ΣτΕ και ζητούν να ακυρωθεί η απόφαση του υπουργείου Πολιτισμού. Το ΣτΕ κάνει δεκτή την προσφυγή των κατοίκων και με την υπ' αριθμό 3611/07 υποχρεώνει το υπουργείο Πολιτισμού να επαναφέρει το θέμα προς επανεξέταση στο Κεντρικό Συμβούλιο Νέοτερων Μνημείων. Στις 7-2-2008 ο υπουργός Πολιτισμού Μιχάλης Λιάπης απαντώντας σε επίκαιρη ερώτηση δήλώνει ότι θα επαναφέρει το θέμα στο ΚΑΣ. Παρόλα αυτά και ενώ έχει μεσολαβήσει μεγάλο χρονικό διάστημα από την απόφαση του ΣτΕ, το θέμα δεν έχει συζητηθεί ακόμα στο ΚΑΣ και ο υπουργός δεν έχει δεχτεί τους κατοίκους και την Επιτροπή Πρωτοβουλίας. «Στόχος της προσπάθειάς μας είναι η διάσωση της πολιτιστικής μας κληρονομιάς με τη δημιουργία Δημόσιου Μουσείου Ελληνικής Μουσικής και Δισκογραφίας. Ένας χώρος έκθεσης του παρελθόντος αλλά ζωντανός, όπου θα μπορούν να δημιουργήσουν παλιοί και νέοι καλλιτέχνες, επαγγελματίες και ερασιτέχνες. Ένας χώρος έκθεσης μουσικών αρχείων καλλιτεχνών και δημιουργών, μεγάλων ποιητών, ζωγράφων κ.λπ. Ένας χώρος έρευνας και τεκμηρίωσης. Δηλαδή ένα Κέντρο Πολιτισμού», αναφέρουν τα μέλη της Πρωτοβουλίας στην επιστολή που έστειλαν τον περασμένο Φεβρουάριο στον υπουργό Πολιτισμού.*

αυτό θα πρέπει να επισημάνουμε το ετερόκλητο κοινό που σύχναζε στα λαϊκά μαγαζιά κατά την περίοδο της κατοχής και οι θεματικές αυτών των τραγουδιών ήταν έμμεσα υπαγορευόμενες.

Τελικά η παραγωγή αξιόλογων λαϊκών τραγουδιών από το 1946 και μετά γίνεται μια πραγματικότητα. Το λαϊκό μας τραγούδι αποκτά νέους ορίζοντες απευθυνόμενο σε πλατύτερες κοινωνικές ομάδες με βασικούς θεματικούς άξονες την κοινωνική διαμαρτυρία, την εργατική ζωή, τον ξεριζωμό, τον αποχωρισμό.

Ανάμεσα στους συνθέτες αυτής της νέας περιόδου είναι ο Βασίλης Τσιτσάνης, ο οποίος είχε ήδη ξεκινήσει τη δισκογραφική του καριέρα πριν τον πόλεμο. Ο Τσιτσάνης γεννήθηκε στις 18 Ιανουαρίου του 1915 στα Τρίκαλα και πέθανε ακριβώς 69 χρόνια μετά, στις 18 Ιανουαρίου του 1984, την ημέρα των γενεθλίων του. Το φθινόπωρο του 1936 ο Τσιτσάνης επισκέπτεται την Αθήνα. Κύριος σκοπός του είναι να σπουδάσει Νομική, αλλά γρήγορα τον κερδίζει η μουσική. Πρώτη του εμφάνιση γίνεται στο μαγαζί «Μπιζέλια» ενώ σύντομα γνωρίζει τον τραγουδιστή Δημήτρη Πεردικόπουλο. Ο Πεردικόπουλος τον πηγαίνει στην Οdeon όπου ηχογραφεί τα πρώτα του τραγούδια. «Σ' έναν τεκέ μπουκάρανε» είναι η πρώτη ηχογράφιση του Τσιτσάνη. Ο Πεردικόπουλος ίσως δεν γνώριζε τότε ότι παρουσίαζε στην ODEON έναν νέο (ήταν ακόμη 22 χρονών) ο οποίος θα αποτελούσε σημείο αναφοράς για τους μετέπειτα μουσικούς. Σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα, ο Τσιτσάνης ηχογραφεί ένα από τα σπουδαιότερα τραγούδια στην ιστορία της ελληνικής μουσικής, την Αρχόντισσα.

***Κουράστηκα για να σε αποκτήσω αρχόντισσά μου μάγισσα τρελή
σαν θαλασσοδαρμένος μες στο κύμα παρηγοριά ζητούσα ο δόλιος στη ζωή***

Ο Τσιτσάνης όλο αυτό το χρονικό διάστημα εργάστηκε συστηματικά δημιουργώντας ένα καταπληκτικό όγκο δουλειάς με θεματικές και συναρπαστικό περιεχόμενο, που τον οδήγησε πανάξια, για πολλά χρόνια, στην κορυφή της καλλιτεχνικής αξιοσύνης. Το 1949, χρονιά που λήγει ο Εμφύλιος ο Μάνος Χατζιδάκις σε μια ομιλία του σε μια μαζική εκδήλωση στο θέατρο Κεντρικό, συνδέει το ρεμπέτικο με την ελληνικότητα και με το ελληνικό έθνος, δια-ταξικά και υπέρ-ταξικά. Αυτή η πρωτοβουλία του Χατζιδάκι αποτελεί μέγιστη εθνοποιητική πράξη. Σε μια περίοδο κατάρρευσης του αστικού καθεστώτος και της νομιμοποίησής του, ο Χατζιδάκις απευθύνεται στις κυρίαρχες τάξεις και ως φωτισμένος ιδεολογικός εκφραστής τους, προσφέρει ένα μέσο γεφύρωσης των αντιθέσεων που χώρισαν το εθνικό σώμα **σε εθνικόφρονες και κομμουνιστοσυμμορίτες**.

Από το 1960 και μετά

Η περίοδος αυτή αφορά:

Τη μεταπολεμική περίοδο (περιλαμβανομένων και των τραγουδιών που γράφτηκαν στην Κατοχή και πολλά από αυτά ηχογραφήθηκαν με την Απελευθέρωση) μέχρι το '53-'54. Η περίοδος από το '55 κι ύστερα σημαδεύεται από την κυριαρχία του Καζαντζίδη και των υπόλοιπων μεγάλων φωνών (Γαβαλάς, Αγγελόπουλος, Μπιθικώτσης κ.ά.) και ουσιαστικά εκφράζει την αποδυνάμωση των δημιουργών και του ρόλου τους στην παραγωγή του τραγουδιού. Από τα τέλη του 1960 το ρεμπέτικο αναζωογονείται. Άρθρα αρχίζουν να γράφονται, ηχογραφείται η δουλειά του Θεοδωράκη επιτάφιος, σε στίχους Ρίτσου και κομπανιές αρχίζουν να ξανά-ηχογραφούν ρεμπέτικα. Το 1968 ο Ηλίας Πετρόπουλος γράφει και δημοσιεύει το πρώτο βιβλίο για τα «ρεμπέτικα τραγούδια».

Ορισμένα συμπεράσματα

Η συζήτηση της ταξινόμησης του ρεμπέτικου με βάση την χρονολογία, το ύφος, το περιεχόμενο κ.α. είναι ανοιχτή και δεν είναι εύκολη η εξαγωγή οριστικών συμπερασμάτων. Η συζήτηση βοηθάει στη εμπάθνηση και την περαιτέρω αποσαφήνιση στοιχείων που αφορούν τη ιστοριογραφία της αστικής λαϊκής μας μουσικής. Το ρεμπέτικο στο ξεκίνημά του ήταν βασικά προϊόν του περιθωρίου. Η αυταρχική εξουσία των κυβερνήσεων των περιόδων εκείνων, σε συνδυασμό με τις συνθήκες ζωής

(απέραντη φτώχεια) κατά τη διάρκεια της Ελληνικής βιομηχανικής ανάπτυξης δημιούργησαν το γόνιμο και κατάλληλο υπέδαφος πάνω στο οποίο τα μη-προνομιούχα κοινωνικά τμήματα εκφράστηκαν και προμήθευσαν το ρεμπέτικο με την πρώτη ύλη της ύπαρξής του. Το ρεμπέτικο τραγούδι ήταν πάντα το τραγούδι της κοινωνικής διαμαρτυρίας και ποτέ «πολιτικά παρακινούμενο». Η γλώσσα του βαθειά και συνεπής Ελληνική έκφρασε όλο το ετερογενές υλικό σε ένα νέο αισθητικό άκουσμα έχοντας ταυτόχρονα αποδέκτη και όχημα μεταφοράς του τον απανταχού Ελληνισμό.

Το ρεμπέτικο διάρκεσε τόσο χρόνο όσο οι κοινωνικές και πολιτιστικές συνθήκες το τροφοδότησαν. Αυτές οι συνθήκες ήρθαν σε ένα φυσιολογικό τέλος κάτω από τις ταχύτητες, τις αλλαγές και τα νέα κοινωνικά δρώμενα του 20ου αιώνα. Όμως παραμένει και εξακολουθεί να μας φωτίζει. Το αποτέλεσμα είναι ότι εξακολουθούμε να το τραγουδάμε και να το παίζουμε και κυρίως να διασκεδάζουμε με αυτό. Γιατί η αποδοχή του δεν οφείλεται τόσο στους επαναστατικούς στίχους, ούτε στην εύγη μουσική, **όσο στη βιωματική ερμηνεία του**. Το λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα, ύστερα από μια μακρά πορεία με θεματικούς άξονες τη φτώχεια, την κοινωνική αδικία, τον ξεριζωμό, τις άθλιες συνθήκες εργασίας, δηλαδή τα βασικά προβλήματα που αντιμετώπιζε ο λαός στην Ελλάδα του 20ού αιώνα, σήμερα ίσως βρίσκεται μπροστά σε ένα μεταίχιμο. Συνεχίζει να εκφράζει με το δικό του βουβό τρόπο τους πόνους, τις ελπίδες και τις ανησυχίες των λαϊκά ασθενέστερων κοινωνικών ομάδων, μετά από περιόδους έντονων κοινωνικών και πολιτικών αναζητήσεων και διεκδικήσεων, μπροστά σε μια κοινωνία ρευστή και σε ένα κόσμο που φοβάται να διεκδικήσει αυτό που πραγματικά και δικαιοματικά του ανήκει.

‘Ένα εισαγωγικό σεμινάριο Φωνητικής και Τραγουδιού’. Ρένα Στρούλιου.

Θα έχουμε πολλές φορές παρατηρήσει πως όταν τραγουδάμε ή μιλάμε για αρκετή ώρα νιώθουμε μια κουράση στη φωνή ή ακόμα και βραχνάδα. Αυτό είναι αποτέλεσμα της κακής χρήσης της φωνής. Αν κάποιος τραγουδά σωστά η φωνή δεν πρέπει να κουράζεται. Το όργανο του τραγουδιστή έχει την ιδιότητα να βρίσκεται όχι μόνο μέσα στο σώμα του, αλλά ο ίδιος ο τραγουδιστής είναι το όργανο.

Το πρώτο που πρέπει να διορθώσουμε σε έναν τραγουδιστή είναι η στάση του σώματος. Τεντώνουμε δηλαδή το σώμα όρθιο ενώ τα πόδια πατάνε γερά στη γη. Οι ώμοι χαμηλά, ο θώρακας πρέπει να είναι έξω, οι πλευρές έξω, το στομάχι χαλαρό και η κοιλιά μέσα. Με αυτό τον τρόπο οι φωνητικές χορδές τεντώνονται και το διάφραγμα κατεβαίνει. Το κεφάλι πρέπει να είναι ίσιο πάνω στο λαιμό χωρίς κανένα σφίξιμο και η γλώσσα χαλαρή. Για να δείτε πόσο σημαντική είναι η στάση του σώματος θα τραγουδήσω μια νότα ξεκινώντας με σωστή στάση και στη συνέχεια θα “χαλάσω” αυτή τη στάση. Θα διαπιστώσετε πως η νότα που ακούγεται στη δεύτερη περίπτωση είναι κακή, ρηχή, δυσάρεστη, σφιγμένη (παράδειγμα). Όλη η τεχνική του τραγουδιού βασίζεται στην αναπνοή που είναι μια φυσική λειτουργία. Όταν αναπνέουμε παίρνουμε λίγο αέρα. Όχι να σκάσουμε. Αναπνέουμε στο πλάι όχι επάνω! (παράδειγμα). Αφού αναπνεύσουμε τραβάμε τους μύες της κάτω κοιλιακής χώρας προς τα κάτω και πίσω (παράδειγμα). Με αυτό τον τρόπο κρατάμε κάτω το διάφραγμα και έτσι ελέγχουμε την έξοδο του αέρα.

Όταν καταφέρουμε να εφαρμόσουμε τη σωστή τεχνική η φωνή βγαίνει χωρίς κόπο και ακούγεται γεμάτη και πολύ ευχάριστη!

Θα λέγαμε με την τεχνική εκείνο που πετυχαίνουμε είναι μία αβίαστη, ξεκούραστη φωνή με μπάσα που προέρχονται από το σώμα και πρίμα που προέρχονται από τα ηχεία του κεφαλιού.

Θα σας τραγουδήσω ένα τραγούδι χωρίς τεχνική και μετά με τεχνική. Όλοι θα καταλάβετε την ηχητική διαφορά και θα συμφωνήσετε πως το δεύτερο είναι πολύ ωραιότερο από το πρώτο.

Σχετικά με τις φωνητικές χορδές.

Οι φωνητικές χορδές έχουν πάνω τους μύες που τις βοηθούν να κινούνται. Όσο πηγαίνουμε σε πιο ψηλές νότες τόσο πιο πολύ τεντώνονται και μακραίνουν. Όσο πηγαίνουμε στις χαμηλότερες τόσο χαλαρώνουν και κονταίνουν. Όταν τραγουδάνε μία συνεχόμενη νότα πάλλονται *απαλά*. Η κίνηση των χορδών είναι φυσική. Δεν χρειάζεται η παρέμβασή μας. Εάν θελήσουμε να επέμβουμε δηλαδή να σφίξουμε το λαιμό μας νομίζοντας πως θα τραγουδήσουμε καλύτερα, το μόνο που θα καταφέρουμε είναι να ταλαιπωρήσουμε τις χορδές. Για αυτό το λόγο επιβάλλεται ο λαιμός μας να είναι τελείως χαλαρός.

Με το διάφραγμα.

Όταν εισπνέουμε, το διάφραγμα κατεβαίνει και οι πλευρές ανοίγουν. Κατά την εκπνοή το διάφραγμα ανεβαίνει και βγαίνει ο αέρας. Εμείς τραβώντας τους μύες της κάτω κοιλιακής χώρας κρατάμε το διάφραγμα κάτω και μ' αυτό τον τρόπο ελέγχουμε την έξοδο του αέρα.

ΟΣΑ ΔΕΝ ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΚΑΝΟΥΜΕ

- 1.Κάπνισμα και αλκοολούχα ποτά, ξηροί καρποί πριν από το τραγούδι.(το οινόπνευμα χαλαρώνει τις χορδές και αν τραγουδάμε με χαλαρωμένες χορδές γίνεται ζημιά)
- 2.Ουρλιαχτό
- 3.Τραγούδι με σφιγμένο στομάχι
- 4.Τραγούδι με προτεταμένο το πηγούνι και σφιγμένη την κάτω γνάθο.
- 5.Υπερβολική ποσότητα αέρα κατά την εισπνοή
- 6.Λανθασμένη στάση σώματος (πεσμένος ή φουσκωμένος θώρακας)
- 7.Το κεφάλι να τείνει εμπρός από τη σπονδυλική στήλη
- 8.Τραγούδι χωρίς στήριγμα. Χωρίς δηλαδή τη σύνδεση με την αντίσταση της αναπνοής

Φάντος και ρεμπέτικο- κοινωνικές συσχετίσεις. Μιχαήλης Σπυριδάκης.

Το πορτογαλικό Fado και το ρεμπέτικο τραγούδι είναι δύο μουσικά είδη των οποίων η εξέλιξη αρχίζει σε διαφορετικές χρονολογικές περιόδους. Αυτό όμως δεν σταματάει την πολιτισμική ταύτιση μεταξύ αυτών των ειδών μουσικής. Το Fado αρχίζει να εξελίσσεται από τον 14^ο αιώνα στην ανατολική ακτή της νότιας Αμερικής και πιο συγκεκριμένα στη Βραζιλία σαν είδος χορού. Το 1821, η πορτογαλική βασιλική αυλή γυρίζει πίσω στην Πορτογαλία μεταφέροντας ιθαγενείς αυλικούς, των οποίων οι καταβολές φθάνουν έως την Αγκόλα της Αφρικής. Στην Πορτογαλία αυτές οι εθνικές μειονότητες δυσκολεύονται να αφομοιωθούν στην πορτογαλική κοινωνία και βγαίνουν στο περιθώριο. Ανάμεσα στις εθνικές μειονότητες ζουν και οι fadistas. Άτομα που ταυτίζονται με το Fado Batido. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα κι συγκεκριμένα στις αρχές της δεκαετίας του 1920, στην Ελλάδα, παρατηρούμε μία μεγάλη αστικοποίηση η οποία είναι και εσωτερική, δηλαδή από την περιφέρεια των πόλεων όπως η Αθήνα και η Θεσσαλονίκη, αλλά πιο πολύ οι πόλεις γεμίζουν πρόσφυγες από την Μικρά Ασία. Οι πρόσφυγες δυσκολεύουν να ενταχθούν στην Ελληνική κοινωνία λόγω κοινωνικών εθνικιστικών συνθηκών, έτσι αναπόφευκτα πέφτουν στο περιθώριο όπου συναναστρέφονται με τους ίδιους τους υπάρχοντες ρεμπέτες και κουτσαβάκηδες, οι οποίοι ταυτίζονται με ένα είδος τραγουδιών τα οποία αναφέρονται στην χρήση ναρκωτικών, την βία και την φυλακή. Η παραπάνω περιγραφή δεν σκοπεύει να ορίσει το πώς δημιουργήθηκε το ρεμπέτικο τραγούδι. Αυτά τα δύο κοινωνικά στρώματα ανθρώπων (ρεμπέτες και μικρασιάτες πρόσφυγες) αναπόφευκτα συναντήθηκαν με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο μαζί και συντέλεσαν στην δημιουργία του αστικού λαϊκού τραγουδιού.

SAUDADE

Δεν υπάρχει ακριβής μετάφραση ούτε στα Αγγλικά ούτε στα Ελληνικά για τον προσδιορισμό της λέξης “Saudade”. Αναφέρεται στην γαλήνη της ψυχής, στην ψυχική και σωματική λύτρωση του ανθρώπου από τις κακουχίες της ζωής, του έρωτα και γενικά του πόνου.

Το ρεμπέτικο τραγούδι δεν προσδιορίζει μία λέξη για να εκφράσει την ουσία του. Από την άλλη όμως, κάθε τραγούδι έχει το δικό του νόημα, που εν κατακλείδι, μπορεί να παρομοιαστεί με την πορτογαλική “saudade” λόγω του ότι η θεματική του ρεμπέτικου τραγουδιού σε γενικές γραμμές προβάλλει την δυστυχία και της κακουχίες της εργατικής τάξης. Λέξεις και μουσική αντικατοπτρίζουν την μοίρα η οποία στην πλειοψηφία είναι άστατη και ατυχής. Επίσης την ειρωνεία της μοίρας, τον πόνο του έρωτα, το κενό της κατάθλιψης, τους βαθείς ανασταναγμούς της απογοήτευσης, τους καημούς της λεγόμενης “saudade”, τα καπρίτσια της καρδιάς και τις μοναδικές στιγμές όταν οι ψυχές των ερωτευμένων ανεβαίνουν στα χείλη τους και πριν πετάξουν έξω από το κορμί τους πλανιούνται για μια στιγμή σε μια γλυκιά αγκαλιά (Pinto de Carvalho in Gallop, 1933 p. 200).

Αν αυτή η ποιητική εκδοχή ως προς το τι είναι το fado, ληφθεί σαν μια αρχή, τότε οι πολιτισμικές ομοιότητες μεταξύ ρεμπέτικου και Fado είναι εμφανείς. Αυτή η σύνδεση είναι το αποτέλεσμα δύο πολιτισμών γεωγραφικά απομακρυσμένων που όμως με κίνητρο τις πολιτικές και πολιτισμικές συγκυρίες έρχονται ο ένας κοντά στον άλλο και συνδέουν ένα μέρος των μουσικών τους παραδόσεων.

TUDO ISSO E FADO

Αυτά είναι τα δύο πρώτα κουπλέ ενός τραγουδιού. Το τραγούδι αξίζει να σημειωθεί, επειδή αναλύει μέσα από τις διηγήσεις του ένα μεγάλο μέρος του ρεπερτορίου του Fado. Σε αυτό το σημείο υπάρχει μία ομοιότητα με το ρεπερτόριο του ρεμπέτικου τραγουδιού.

Όπως ο ρεμπέτης, έτσι και ο Fadista είναι ένας ρέμπελος, ένας τύπος με χαμηλό κοινωνικό προφίλ, που κουβαλάει μαχαίρι για να υπερασπίζεται τον εαυτό του και την τιμή του. Στοιχεία τα οποία είναι κοινά στον Ελληνικό υπόκοσμο του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα.. Σε ένα κείμενο του Ramalho Ortigao που γράφτηκε το 1878 περιγράφει τον fadista όπου καταδεικνύεται η ομοιότητα με τον ρεμπέτη.

“...Ο Fadista δεν εργάζεται, δεν έχει ένα έντιμο ή σταθερό εισόδημα. Επιζεί με την εκμετάλλευση των γύρω του. Τα στέκια του είναι οι οικίοι ανοχής, οι ταβέρνες, η φυλακή και τα αστυνομικά τμήματα.. Ο Fadista αναλώνεται στην υπερβολική χρήση αλκοόλ και ναρκωτικών. Είναι ένα βρώμικο πλάσμα του οποίου τα λιπόσαρκα πόδια και λιγδιασμένα μαλλιά αποτρέπουν κάθε είδος έντιμου ανθρώπου από κοντά του...”

Την δεκαετία του 1920 το Fado υποκύπτει στην λογοκρισία της πρώτης πορτογαλικής δικτατορίας. Η αρχική του μορφή και το ρεπερτόριο του παίρνει την τροπή των ιμπεριαλιστικών ιδεωδών με σκοπό την προπαγάνδα για μία υποτιθέμενη ενωμένη και φασιστική Πορτογαλία.

Κατά την διάρκεια της δικτατορίας του Μεταξά στην Ελλάδα, το ρεμπέτικο υποκύπτει και αυτό στην λογοκρισία. Σε αντίθεση με το Fado, τα λεγόμενα τραγούδια του μπαγλαμά απαγορεύονται λόγω του ότι με τους ανατολικούς ρυθμούς και δρόμους τους θυμίζουν την εποχή της Τουρκοκρατούμενης Ελλάδας. Επίσης, η ιδέα είναι ότι η Δυτική μουσική εξευγενίζει τον κόσμο και ότι δεν υπάγεται σε βάρβαρες ανατολικές μελωδίες. Το ρεπερτόριο της κλασικής περιόδου του ρεμπέτικου, κατά τον ίδιο τρόπο, αναφέρεται σε χρήση ναρκωτικών και βίας και δίνει έναυσμα στον Μεταξά για να το εξορίσει προκειμένου να προωθήσει τα ιδεώδη του.

Τραγουδώντας τα fado και τα ρεμπέτικα σημαίνει ότι μοιραζόμαστε και ανανεώνουμε κοινές μνήμες, οι οποίες εξαφανίζονται με την πάροδο των ετών. Όμως οι συμπεριφορές που οριοθετούν τα δύο μουσικά είδη ξαναανακαλύπτονται στη μνήμη εκείνων που τα ακούν και τα παρουσιάζουν με αποτέλεσμα τη συνεχή αναβίωση του fado και του ρεμπέτικου. Αυτό μπορεί να εκλαμβάνεται σαν μια προσπάθεια με τη βοήθεια της τέχνης να κρατηθεί ζωντανή μια σπίθα αιωνιότητας.

Η εμμονή στους χορούς Ζεϊμπέκικο και Χασάπικο στο σύγχρονο Αστικό Λαϊκό τραγούδι. Μία προσπάθεια να εξηγηθεί η προτίμηση. Νίκος Πολίτης.

Στην παρουσίαση αυτή θα μας απασχολήσει ο τρόπος με τον οποίο δύο χοροί, γνωστοί από παλιά σε αρκετές περιοχές της Ελλάδας ο καθένας, πέρασαν στον 20ό αιώνα μέσα από το ρεμπέτικο τραγούδι σε όλη την Ελλάδα. Επειδή δυστυχώς δεν υπάρχει μέχρι σήμερα καθολικά παραδεκτή ορολογία, ας καθορίσουμε ότι με τον όρο ρεμπέτικο, σε αυτή την εργασία, θα αναφερόμαστε στην περίοδο που ξεκινάει με την είσοδο του Μάρκου Βαμβακάρη στη δισκογραφία (1932), και τελειώνει κάπου στη δεκαετία του '50 ή αρχών '60. Εξετάζουμε τη δισκογραφία, γιατί στην περίοδο που μας ενδιαφέρει, τα μουσικά δρώμενα συνδέονται πλέον απόλυτα με αυτήν.

Στην προγενέστερη περίοδο, την επονομαζόμενη και της «Σμυρναϊκής Σχολής» θα δούμε ένα σχετικό «ισομοίρασμα» των χορών και αντίστοιχων ρυθμών των κομματιών της δισκογραφίας ανάμεσα σε όλους τους τότε δημοφιλείς στους Μικρασιατικούς πληθυσμούς (αλλά και στην Κων/πολη) χορούς, δηλαδή ζεϊμπέκικα διαφόρων ρυθμικών μορφών, χασάπικα, τσιφτετέλια, καρσιλαμάδες, συρτά και άλλα καθώς και τους εκτός ρυθμού αλλά δημοφιλέστατους αμανέδες.

Αν τώρα, δούμε τη συνολική δισκογραφία του Μάρκου Βαμβακάρη στις 78 στροφές, βρίσκουμε περίπου 80 ζεϊμπέκικα και 88 χασάπικα σε σύνολο 174 κομματιών (11). Έτσι γεννιέται το ερώτημα: γιατί αυτή η σαφής προτίμηση στους δύο συγκεκριμένους χορούς;

Ας ξεκινήσουμε με το χασάπικο: Ο χορός αυτός ήταν γνωστός από παλαιότερα χρόνια σε αρκετά μέρη του ελληνόφωνου χώρου: Ανατολική και κεντρική Μακεδονία, Θράκη, Μικρασία, νησιά ανατ. Αιγαίου, Δωδεκάνησα και αλλού. Κατ' εξοχήν επιχωριάζε όμως στην Κων/λη και την περιοχή της.

Η μοναδική παλαιότερη παρεμφερής αναφορά που μπόρεσα να βρω είναι από τις επιστολές της Μαντάμ Σενιέ, γραμμένες στο δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα και δημοσιευμένες στο περί Ελλάδος βιβλίο του P. A. Guys (η Mme Chenier, η ελληνίδα Ελισάβετ Σάντη Λουμάκη, παντρεύτηκε τον Γάλλο διπλωμάτη Louis Chenier στην Κων/λη και εγκαταστάθηκε στο Παρίσι) (12).

Μεταξύ άλλων χορών, η Σενιέ περιγράφει και τον «Αρναούτικο», όπως τον αναφέρει, χορό που χορευόταν στην Κων/λη τις ημέρες του Πάσχα. Τον χόρευαν, λέει, οι «κασάπ ογλάν», δηλαδή οι χασάπηδες της Πόλης, οι Μακελλάρηδες του Βυζαντίου, των οποίων την καταγωγή προσδιορίζει ως «Έλληνες Μακεδόνες».

Δεν περιγράφονται λεπτομερώς τα βήματα και η περιγραφή αναλύεται σε παράθεση τελετουργικών κινήσεων στην προσπάθεια σύνδεσης του χορού με την αρχαιότητα, με τον στρατό του Μεγάλου Αλεξάνδρου, την αναπαράσταση νικηφόρων μαχών κλπ. (η κυρία Σενιέ δεν ήταν βέβαια εθνομουσικολόγος ή ειδικός του χορού, όπως κανείς από τους τότε λογίους).

Δεν θα μπω σε λεπτομέρειες, αλλά θα κρατήσω ότι οι χορευτές «στέκονται σε σειρά ο ένας δίπλα στον άλλον και κρατούνται από τα ζωνάρια για να είναι ακόμα πιο σφιχτά δεμένοι. Κάνουν το ίδιο βήμα και φαίνονται σαν να είναι όλοι ένα σώμα». Υπάρχουν δύο πρωτοχορευτές και μία ολιγομελής σειρά μετά από αυτούς, οπλισμένοι με μαχαίρια, ραβδιά και μαστίγια. Η (πολυπληθέστερη) σειρά που έπεται, δεν κρατάει «όπλα».

Η λέξη «χασάπικος» δεν αναφέρεται πουθενά. Σημειώνω όμως ότι «Αρναούτης» (Arnavut) είναι η τουρκική λέξη για τους Αλβανούς, τους οποίους και συνδέουν στενά οι Τούρκοι, για παλαιότερες εποχές, με το επάγγελμα του κρεατέμπορα (κασάπ) στην Κων/λη. Πρόκειται λοιπόν για τον επίσημο χορό που χόρευε το ισνάφι των κρεοπωλών (η συντεχνία τους) μία φορά το χρόνο. Ας σημειωθεί επίσης ότι η «οπλοφορία» γινόταν κατόπιν σχετικής άδειας του σουλτάνου.

¹¹ Π. Κουνάδη, Μάρκος Βαμβακάρης, εκδόσεις Κατάρτι, Αθήνα 2005.

¹² Περιοδικό "Παράδοση και τέχνη", Αθήνα, τεύχος 73, μετ. Α. Ράφτης.

Αν και τα στοιχεία που μας παραθέτει η Μαντάμ Σενιέ είναι ανεπαρκή, θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι μάλλον ο χορός που περιγράφεται είναι ο χασάπικος που ξέρουμε ή κάποιος κατ' ευθείαν πρόγονός του και από την Κων/λη διαδόθηκε στη γειτονική Μακεδονία (ή και αντίστροφα!), καθώς και σε μία σειρά περιοχών όπου υπήρχε στενότερη επαφή με την αυτοκρατορική Πρωτεύουσα.

Ο ρυθμός του χορού είναι δίσημος (2/4 στη δυτική σημειογραφία). Αυτός ο ρυθμός είναι σπανιότατος στους ελληνόφωνους (αλλά και τουρκόφωνους) πληθυσμούς της βαλκανικής και γενικότερα της ανατολικής Μεσογείου. Εκτός από τον χασάπικο (και τους συγγενείς σέρβικο και χασαποσέρβικο) δεν απαντάται σε κανέναν άλλο ελληνικό χορό.

Αντίθετα όμως, ο ρυθμός αυτός είναι δημοφιλέστατος στους σλαβόφωνους αλλά και τους Ρουμάνους, Μολδαβούς και άλλους πληθυσμούς της βόρειας βαλκανικής καθώς και των δυτικών παραλιών του Ευξείνου πόντου, περιλαμβανομένων των εβραϊκής καταγωγής πληθυσμών.

Όπως έχει καταδείξει ο ερευνητής του παν/μίου του Berkley Martin Schwartz (13) η συντριπτική πλειονότητα των δημοφιλών στην Κων/λη χασάπικων μελωδιών βρίσκεται στην λαϊκή μουσική των λαών αυτών (μαυροθαλασσίτικα τραγούδια). Είναι λοιπόν πολύ πιθανό να παρέλαβαν οι “κασάπ ογλάν” της Κων/λης μία ή περισσότερες τέτοιες μελωδίες για τις ανάγκες του ετήσιου τελετουργικού τους χορού, αφού οι εμπορικές και πολιτιστικές σχέσεις μεταξύ Κων/λης και μαύρης θάλασσας ήταν ιδιαίτερα στενές.

Ας έρθουμε τώρα και στον Ζείμπέκικο. Αν ο χασάπικος ήταν «πολιτικός» χορός, ο ζείμπέκικος ήταν «σμυρναϊκός». Πιο σωστά, πρόκειται για το χορό που συνδέεται άρρηκτα με τους Ζείμπέκ, φυλή πολεμική που τους τελευταίους αιώνες τη βρίσκουμε σε περιοχές της Δυτικής Μικρασίας με επίκεντρο την ορεινή περιοχή του Αϊδινίου και μέχρι τη Σμύρνη ή και πιο πέρα, αλλά και ανατολικότερα, σποραδικά (14). Η προέλευση των Ζείμπέκων δεν έχει μέχρι σήμερα επαρκώς εντοπισθεί και αυτό δίνει την ελευθερία σε πολλούς να τους ονομάζουν Τούρκους, Έλληνες ή Φρύγες κατά την εκάστοτε σκοπιμότητα.

Και ο ζείμπέκικος ήταν γνωστός και δημοφιλής σε αρκετά μέρη του ελληνόφωνου χώρου: Δυτική Μικρασία, Θράκη, νησιά ανατολικού Αιγαίου, Δωδεκάνησα, Κύπρος. Όμως, ούτε αυτός ούτε ο χασάπικος μπορούν να συγκριθούν με τη διάδοση που έχει για παράδειγμα ο Καλαματιανός, ο Τσάμικος, ο Συρτός. Ούτε επίσης μπορούν να θεωρηθούν αντιπροσωπευτικοί χοροί κάποιας συγκεκριμένης περιοχής. Πώς λοιπόν θα δικαιολογήσουμε την κατά κράτος επικράτησή τους στο ρεμπέτικο;

Σε όσους έχουν ασχοληθεί με τη λαογραφία των Απόκρεω καθώς και συναφών περιόδων του κύκλου του χρόνου όπως το Δωδεκάμερο των Χριστουγέννων, είναι γνωστή η συνήθεια, η ανάγκη θα λέγαμε, των ανθρώπων να μασκαρεύονται αυτές τις ημέρες, αλλά και να επιτελούν δρώμενα που έχουν θεατρικό ή μιμητικό χαρακτήρα.

Πρόκειται για πανάρχαια έθιμα που σκοπό είχαν αρχικά την αποτροπή του κακού αλλά και την επίκληση της γονιμότητας, που διαφαίνεται με την τροπή της ημέρας τα Χριστούγεννα ή την σαφή αναγγελία της επερχόμενης Ανοιξης τις αποκριές.

Τέτοια δρώμενα είναι συχνά σε αρκετές περιοχές όπως σε ολόκληρη την βόρεια Ελλάδα, στη Θεσσαλία (στους «Μάηδες» του Πηλίου), στην Κρήτη ή στα «Ζείμπέκια» της Σύρου ή της Ρόδου (Αρχάγγελος) (15).

Συχνά οι μεταμφιέσεις περιλαμβάνουν και θεατρικά δρώμενα με ήρωες τον γιατρό, τον Εβραίο, τον γαμπρό και τη νύφη, τον αράπη και άλλα κατά τόπους.

Ας εξετάσουμε λίγο λεπτομερέστερα τη δεύτερη περίπτωση (Σύρος) όπως την παρουσιάζει σχετική λαογραφική μελέτη του 1913 (16): «Από της δευτέρας μέχρι της τελευταίας Κυριακής των απόκρεω,

¹³ Schwartz, Martin, *Klezmer Music*, pp. 4, 8, 10 – 11, Feldman.

¹⁴ Nikos Politis, *Zeibekiko dance: a unique example of a Greek folk dance of the 20th century, originating from Turkish Zeybek dance patterns, Istanbul Musical Seminars, 1 October 2005.*

¹⁵ Ν. Γ. Πολίτου, *Παραδόσεις του Ελληνικού Λαού*, σ. 1273 κ. ε. *Λαογραφ.* Β' 35 κ.ε. Δ' 311.

¹⁶ Ι. Π. Σιδέρης, *Οι ΖΕΪΜΠΕΚ, έθιμα των απόκρεω εν Σύρω, Λαογραφία 4 (1913 – 14).*

πλην των άλλων μετημφιεσμένων οίτινες περιέρχονται τας οδούς της νήσου Σύρου, περιέρχονται και οι Ζεϊμπέκ καθ' ομάδας αποτελούμενας εξ είκοσιν έως τριάκοντα νέων, μετημφιεσμένων.»...

Ο ερευνητής, αφού περιγράψει με λεπτομέρειες τα της ενδυμασίας των Ζεϊμπέκ, που παραπέμπουν σαφέστατα στην ενδυμασία των Ζεϊμπέκων της Τουρκίας, και των υπολοίπων μελών της ομάδας (Νύμφαι, Λόρδοι, Αράπησ κλπ.) έρχεται και στην περιγραφή του δρώμενου που περιλαμβάνει κλεψίματα νύφης, ληστεία ξένων πλούσιων Λόρδων, καταδίκη και θανάτωση δια πυράς (βεγγαλικά) του Αράπη που συνοδεύει τους Λόρδους και άλλα δρώμενα αλλά κυρίως χορό, χορό, χορό, τόσο από τον Καπετάνιο, τον αρχηγό της ομάδας και την «Καπετάνισσα», τη «γυναίκα» του, όσο και από καθέναν από τα μέλη της χορευτικής / θεατρικής παρέας.

Αναφέρει ότι συγκροτούνται κάθε χρόνο αρκετές τέτοιες ομάδες κατά συνοικίες, που την Κυριακή της Αποκριάς συνενώνονται και χορεύουν όλες μαζί. «.....Τούτων δε πάντων προηγείται η ερυθρά ημισέληνος ήν φέρουσι μεθ' εαυτών οι την ομάδα αποτελούντες, αφού λάβωσι πρώτον την άδειαν της εν Σύρω τουρκικής πρεσβείας, ήτις τοις δίδεται πάντοτε.Εις παλαιότεραν εποχήν τα όργανα άτινα συνόδευον τον χορόν ήσαν: δύο κιντέλια, είδος μουζουκκιού με δύο χορδάς (πρόκειται για το ικι -τέλι), μία τραμπούκα και έν τέφιον. Σήμερον όμως χρησιμοποιείται η λατέρνα».

Άς πάμε τώρα και σε μία άλλη περιγραφή, που δεν τη δίνει άλλος από τον Μάρκο Βαμβακάρη (17). Παραθέτω αποσπάσματα:

«Τις Απόκριες εκεί πέρα (στη Σύρο) εγινόντουσαν τα Ζεϊμπέκια. Μαζευόντουσαν μέχρι σαράντα νομάτοι. Διατηρούσαν χοροδιδασκαλείο. Πριν τις Αποκριές ανοίγαν και μάθαιναν τα Ζεϊμπέκια χασάπικο, σέρβικο, χασαποσέρβικο, ζεϊμπέκικο. (.....) Πριν από σαράντα μέρες τις απόκριες αρχίζανε. Ο πρώτος καπετάνιος ήταν επικεφαλής. Εχόρευε καλά. Όλοι άντρες ήταν αυτοί, γυναίκες καθόλου. Είχε ρόλους πολλούς: Η γυναίκα του καπετάνιου, ο κυνηγός... Το καπετανόπουλο, που ήμουν εγώ ένα χρόνο, ήταν μικρό παιδί. Οι αραπάδες, δύο αραπάδες, ότι θα κλέψουν τάχα τη χανούμισσα, άντρας και αυτή. Κάθε Κυριακή επληρώναμε μία λατέρνα, οργανάκι που λένε, και χορευάμε με τα ζεϊμπέκια στις αλάνες. Τις δέ καθημερινές, είχαμε την τραμπούκα. Ζεϊμπέκικο, χασάπικο, σέρβικο, αυτά τα τρία χόρευα εγώ. Πιό πολύ απ' όλα το ζεϊμπέκικο.» (.....) «Αυτό που σου λέω στη Σύρα, η κάθε συνοικία έκανε αυτή τη δουλειά».

Είναι εντυπωσιακή η απόλυτη σχεδόν ταύτιση της ακαδημαϊκής έρευνας και της προσωπικής αφήγησης του Μάρκου, που έγινε μάλιστα μια ολόκληρη ζωή αργότερα. Θέλω να κάνω όμως και κάποιες ακόμα παρατηρήσεις: Στα αποκριάτικα δρώμενα, απαραίτητο στοιχείο είναι και ο εξωτισμός, ιδιαίτερα στις αστικές κοινωνίες: έχουμε εκεί Μαρκησίους, Πιερότους, Καουμπόηδες, Ινδιάνους, ενώ στο παραδοσιακό περιβάλλον επικρατούν οι απαραίτητες από την προϊστορία ακόμα δαιμονικές μορφές (κουδούνατοι, μωμόγεροι, τράγοι κλπ.).

Και στις δύο περιπτώσεις χρειάζεται κάτι που να συμμορφώνεται με την ανάγκη αντιμεταθέσεως των ρόλων: δεν είμαστε πια οι γνωστοί σας Γιώργος, Γιάννης κλπ, είμαστε κάτι άλλο: Ζεϊμπέκοι. Και εις απόδειξιν, δεν χορεύουμε Συρτό, Μπάλο, Αγέρανο αλλά ζεϊμπέκικο, πολιτικό, σέρβικο, τσιφτετέλι. Χορούς που η Σύρος δεν τους ήξερε και που εκτός Απόκρεω δεν χορεύονταν. Απόδειξη και το «χοροδιδασκαλείο» που περιγράφει ο Μάρκος και όπου διδάσκονταν αυτοί οι χοροί κανονικά. Σε καμία πόλη της Ελλάδας βεβαίως δεν υπήρχε κατά τις αρχές του 20ού αιώνα χοροδιδασκαλείον για ντόπιους χορούς. Και το «κερασάκι στην τούρτα» του εξωτισμού, η «Ερυθρά Ημισέληνος την οποίαν φέρουσι μεθ' εαυτών».

Με αυτές τις παραστάσεις και εμπειρίες μεγάλωσε, λοιπόν, ο Μάρκος στη Σύρα. Του άρεσαν αυτές οι εμπειρίες και όχι μόνο δεν τις ξέχασε, τις θυμάται και επιάφεται και στο τέλος σχεδόν της ζωής του: «Εγώ στους χορούς, αν ήταν να με έβλεπεσ πριν δεκαπέντε χρόνια ακόμα, θα 'κανες το σταυρό σου. (.....) –Φράγκο, χόρευε ρε, (λέγανε) κι αρχίναγα εγώ και μόλις χόρευα μέναν μ' ανοιχτό το στόμα. Και λέγαν του πατέρα μου, ο γιούς σου είναι χορευτής εξάισιος».

Ήρθε μετά η μετανάστευσή του στον Πειραιά (1917), που συνέπεσε σχεδόν με τη Μικρασιατική καταστροφή και τη μετέπειτα εγκατάσταση των προσφύγων σε απόσταση αναπνοής από τη γειτονιά

¹⁷ Μ. Βαμβακάρη, *Αυτοβιογραφία, Εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 1978, σ. 58 κ. ε.*

του Μάρκου. Επομένως, όταν αργότερα έμαθε μπουζούκι και άρχισε να γράφει και τραγούδια, ο μουσικός του κόσμος ήταν α) ό τι κουβαλούσε από τη Σύρα β) ό τι άκουγε από τους άγνωστους, περιθωριακούς οργανοπαίκτες της εποχής με τα μουρμούρικα, κουτσαβάκικα και άλλα τραγούδια του περιθωρίου, γ) ό τι άκουγε από τα γραμμόφωνα, δηλαδή οι «Σμυρναϊκές» μελωδίες και ρυθμοί της εποχής και δ) ό τι έβλεπε και άκουγε γύρω του, δηλαδή από τους πρόσφυγες.

Με επανειλημμένα δηλωμένη την προτίμησή του στο Ζεϊμπέκικο και το Χασάπικο, μάλλον αβίαστα οδηγούμαστε λοιπόν στην απάντηση στο αρχικό μας ερώτημα: από την πληθώρα των ρυθμών που έστεκαν «υποψήφιοι» για υιοθέτηση, τσιφτετέλι, καρσιλαμά / ζεϊμπέκικα, χασάπικο, σέρβικο, συρτό, αμανέδες, ο Μάρκος διάλεξε εκείνους που του μίλαγαν στην καρδιά: ζεϊμπέκικο και χασάπικο. Είναι χαρακτηριστικό ό τι όπως έλεγε όταν τον ρώτησαν τη γνώμη του για το τσιφτετέλι, «αντά εμείς δεν τα ξέραμε». Δεν έχει γράψει κανένα τσιφτετέλι ή καρσιλαμά, ελάχιστα συρτά, κάποια σέρβικα και έναν ή δύο αμανέδες.

Βέβαια, πολύ σημαντικό ρόλο στις επιλογές του έπαιξε και η αποδοχή από το κοινό. Εκείνες τις εποχές τα τραγούδια έπρεπε πρώτα να περάσουν με επιτυχία από το πάλκο ή, έστω από τα καφενεία και τις ταβέρνες, πριν ο καλλιτέχνης τολμήσει να τα προτείνει για ηχογράφιση και η εταιρία τα δεχτεί. Έτσι δεν είναι καθόλου ασήμαντο ό τι ο Μάρκος έμενε στα Ταμπούρια, δίπλα στη Δραπετσώνα με τους πρόσφυγες, αλλά γύριζε και όλους τους καφεενέδες και τους τεκέδες του Πειραιά, γνώριζε κόσμο, αγαπούσε τους πρόσφυγες (που δεν τους αγαπούσαν οι Παληοελλαδίτες...) και όλους αυτούς είχε για ακροατήριο.

Με την ουσιαστική είσοδό του στη δισκογραφία, το 1933, τα τραγούδια του Μάρκου γνωρίζουν τεράστια επιτυχία. Η αποκληθείσα «Πειραιώτικη σχολή» εδραϊώνεται ταχύτατα και δεν αργούν να εμφανιστούν και νέοι μουσικοί που αργότερα θα παίξουν σημαντικότερο ή κορυφαίο ρόλο στην εξέλιξη του ρεμπέτικου. Αλλά ό το «δίδυμο της επιτυχίας», χασάπικο – ζεϊμπέκικο, δεν ό αλλάζει κανέναν.

Σε όλη τη διάρκεια της εξέλιξης του ρεμπέτικου οι δύο αυτοί χοροί συνεχίζουν να είναι, με μεγάλη απόσταση, οι δημοφιλέστεροι. Μόνο προς ό τέλος της δημιουργικής εποχής του ρεμπέτικου, που συμπίπτει με την εμφάνιση του είδους που σήμερα αποκαλείται «λαϊκό», προς ό τέλος της δεκαετίας του '50, εισέρχονται και άλλοι ρυθμοί στη δισκογραφία, αλλά αυτό συνδέεται με την εποχή του «ινδικού», την έλευση του Καζαντζίδη, τον Χιώτη με τα “λάτιν” του και άλλες παραμέτρους και ξεφεύγει από ό θέμα μας.

Ας δούμε όμως λιγάκι και τις συνθήκες υπό τις οποίες χόρευε ό κόσμος σε παλαιότερες εποχές:

Ό λαϊκός άνθρωπος της παράδοσης, ό αγροτικός κόσμος της επαρχίας στα χωριά ή στις μικρές πόλεις, χόρευε κυρίως όταν ό ζητούσε ή ό επέβαλλε η κατάσταση, που συνήθως συνδεόταν είτε με τον κύκλο του χρόνου (θρησκευτικές εορτές και πανηγύρια) είτε με τον κύκλο της ζωής (γάμοι, βαφτίσια, ονομαστική εορτή).

Αντίθετα, στις ταβέρνες των πόλεων, ξεκινώντας μάλιστα από τη Μικρασία (Πόλη και Σμύρνη) ήταν ήδη συνήθεια από ό 19ο αιώνα να διασκεδάζουν οι άνθρωποι (λαϊκοί αλλά και οι αστοί), χορεύοντας φυσικά, χωρίς να υπάρχει κάποιος από τους παραπάνω λόγους. Ειδικά για ό φτωχό μεροκαματιάρη εργάτη των πόλεων, υπήρχε πάντως και ένας ακόμα πολύ σημαντικός λόγος: “σήμερα βρέθηκα με λεφτά στην τσέπη, θα διασκεδάσω”. Σταδιακά, η συνήθεια αυτή επεκτάθηκε ώστε σήμερα (και αρκετές δεκαετίες νωρίτερα) να εφαρμόζεται πλέον παντού.

Όμως, για τον λαϊκό άνθρωπο ό χορός ήταν πάντα μία λειτουργία ενταγμένη σε κάποιο είδος τελετουργίας, κάτι δηλαδή που ό απαιτούσαν οι συνθήκες, που δεν τις δημιουργούσε ό ίδιος μόνο και μόνο για να χορέψει. Δεν υπήρχαν “βραδινές έξοδοι”, όπου επιλέγουμε να πάμε είτε σινεμά, είτε στη ντίσκο ή στα μπουζούκια. Ποτέ δεν θα τραγουδάγε τα τραγούδια του όπως ακούμε εμείς ένα δίσκο με δημοτικά τραγούδια καθισμένοι δίπλα στο στερεοφωνικό, απλά και μόνο επειδή μας αρέσουν. Χρειάζόταν πάντα κάποιος λόγος: ό πανηγύρι, ένα νυχτέρι με συλλογική εργασία, μία πεζοπορία ή ένα αγώνι, μια νικηφόρα μάχη. Μόνο στις μέρες μας πια, ό χορός μπορεί να είναι απλά και μόνο ένα θέαμα προς απόλαυση των μη χορευόντων, ή και ένας τρόπος να σύρει κάποιος την προσοχή επάνω του.

Τελειώνοντας, δύο γενικότερες παρατηρήσεις:

Ο χασάπικος, με τη συγκυρία της τεράστιας παγκόσμιας επιτυχίας του κινηματογραφικού έργου «Ποτέ την Κυριακή» έδωσε γένεση σε ένα νέο χορό μόδας, το γνωστό «συρτακί» που ταλαιπώρησε την αισθητική μας για αρκετά χρόνια. Σήμερα το μεν «συρτακί» είναι ιστορία, ο δε γνήσιος χασάπικος, μετά και τα χτυπήματα που δέχτηκε από εκείνο, αλλά και από τη χορογραφία της τελικής σκηνής της ταινίας για τον Αλέξη Ζορμπά, δυστυχώς σπανιότατα θα χορευτεί πια σε αυθόρμητα γλέντια.

Με τον ζειμπέκικο όμως έγινε κάτι πολύ σημαντικότερο: ένας γνήσιος και από αιώνες πατροπαράδοτος πολεμικός χορός της φυλής των Ζεϊμπέκων στην δυτική Τουρκία, χορός με πολύ αυστηρά καθορισμένο τυπικό, ενδυμασίες, ρυθμική αγωγή, μουσικές φόρμες, έδωσε γένεση σε έναν γνήσιο αστικό λαϊκό χορό της Ελλάδας, εστιασμένο στην προσωπική έκφραση του χορευτή πλέον και όχι στις λειτουργικές ανάγκες της κοινότητας, και αυτό μέσα σε ένα έντονα ελεύθερο χορογραφικό περιβάλλον. Ένα χορό που γεννήθηκε, εξελίχθηκε και μορφοποιήθηκε σε λιγότερο ίσως από μισό αιώνα, που όμως αγαπήθηκε και χορεύεται ακόμα και σήμερα (με όλες βεβαίως τις αρνητικές επιπτώσεις της εποχής μας) σε όλη την Ελλάδα και στο εξωτερικό, όπου υπάρχουν και γλεντούν Έλληνες. Και το σπουδαιότερο: ένας χορός που αφέθηκε να εξελιχθεί μόνος του, χωρίς την παραμικρή λόγια ή άνωθεν παρέμβαση. Ένα κοινωνικό και χορογραφικό φαινόμενο για το οποίο δεν έχω υπόψη μου, μέσα στον 20όν αιώνα, άλλο τέτοιο παράδειγμα πουθενά στον κόσμο.

Η γυναίκα στο περιβάλλον του ρεμπέτικου. Gail Holst-Warhaft

Οι γυναίκες πάντα ήταν ενεργές ως τραγουδίστριες και χορεύτριες στην Ελλάδα, αλλά λαμβανομένων υπόψη των διαφορών των δύο φύλων, ο ρόλος τους ήταν υπογραμμισμένος, κυρίως, στην παραδοσιακή και αγροτική παρουσία από απόψεως ρεπερτορίου. Η ανάπτυξη της αστικής μουσικής έδωσε στις γυναίκες μια νέα ελευθερία και μια εξέχουσα θέση, ως ερμηνεύτριες. Με τη νέα δημοτικότητα που απέκτησαν αντιμετώπισαν πλέον ισάξια τους άνδρες συναδέλφους τους. Η οπερέτα, η επιθεώρηση, τα μουσικά καφενεία όπως τα café aman και τα café chantant, οι δίσκοι γραμμοφώνου και το ραδιόφωνο, βοήθησαν τις γυναίκες στην καλλιτεχνική τους άνοδο.

Ο μετασχηματισμός της Ελλάδας από μία αμιγώς αγροτική χώρα σε μία, εν μέρει, αστική μετά την μεγάλη προσέλευση των Ελλήνων προσφύγων της Μ. Ασίας, και την μετοίκηση στις αρχές του 20^{ου} αιώνα των αγροτικών πληθυσμών στα αστικά κέντρα, καθώς και την μαζική μετανάστευση από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα μέχρι και το 1970 από τις εξαθλιωμένες αγροτικές περιοχές στις ΗΠΑ, τον Καναδά και την Αυστραλία έδωσε στις γυναίκες ένα πιο ισότιμο με τους άνδρες ρόλο μέσα στο νέο περιβάλλον. Πολλές από αυτές συμπεριλήφθηκαν στο εργατικό δυναμικό μαζί με τους συζύγους τους.

Η μουσική ζωή του τόπου που είχε άμεσα συνδεθεί με το χριστιανικό ημερολόγιο και την οικογενειακή γιορτή πήρε την γενική μορφή της κοσμικής ψυχαγωγίας και ήταν πλέον προσφερόμενη σε εκείνους οι οποίοι μπορούσαν να ανταπεξέλθουν οικονομικά. Μεταξύ των μουσικών οι οποίοι είναι επαγγελματίες και έχουν υψηλές απολαβές βρίσκουμε να δραστηριοποιούνται και γυναίκες ως τραγουδίστριες και χορεύτριες.

Πριν από τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, τουλάχιστο στην Ελλάδα, υπήρχε ένας κοινωνικός στιγματισμός για τις γυναίκες τραγουδίστριες και χορεύτριες,

Ωστόσο η ανάγκη για την γυναικεία παρουσία στο τραγούδι, στα νυχτερινά κέντρα και στα θέατρα δημιούργησαν μια κοινωνική αποδοχή και ένα θαυμασμό για τις γυναίκες καλλιτέχνες και τον ανεξάρτητο τρόπο ζωής τους.

Το διαπιστωμένο ταλέντο στις γυναίκες καλλιτέχνιδες τους δημιούργησε κοινωνικές απαιτήσεις, όπως π.χ στις τραγουδίστριες Δανάη, Σοφία Βέμπο, Ρόζα Εσκενάζι, Σωτηρία Μπέλλου, Μαρίζα Κώχ και Μαρία Φαραντούρη, οι οποίες με την τέχνη και το ταλέντο τους άνοιξαν δόδους στον τομέα της μουσικής και χωρίς αμφιβολία ενθάρρυναν τις μεταπολεμικές γενιές των γυναικών τραγουδιστριών, μουσικών, συνθετών και στιχουργών να ανθήσουν.

Οι ειδικοί στη μουσική και στο χορό πάντα ήταν ενήμεροι για τον κεντρικό ρόλο των γυναικών σε αυτούς τους τομείς, αλλά η ανάλυσή τους βασιζόταν στην αγροτική ζωή και στην παραδοσιακή μουσική (18). Μελέτες της Ελληνικής αστικής και δημοτικής μουσικής ενώ αναγνωρίζουν τον ρόλο των ατομικών συντελεστών αποδίδουν πολύ λίγα στην συμμετοχή των γυναικών (19).

Επί πλέον, από την αρχή οι γυναίκες έπαιζαν ένα σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση των μουσικών φορμών (style) όπως το ρεμπέτικο, τα «ελαφρά τραγούδια», τα νησιώτικα (τραγούδια των Αιγαιοπελαγίτικων νησιών, τα οποία έγιναν μέρος του δημοφιλούς αστικού ρεπερτορίου) και στα τραγούδια του Μ.Θεοδωράκη, Μ. Χατζηδάκι, του νέου κύματος και των «σκυλάδικων».

Σε αυτό το κεφάλαιο θα επικεντρωθούμε σε δύο μουσικά είδη: Το ρεμπέτικο και τα νησιώτικα.

Γυναίκες στο ρεμπέτικο

Ο Τούρκο-Ελληνικός πόλεμος του 1920-22 επηρέασε βαθύτατα την Ελλάδα. Στους κανονιστικούς όρους μεταξύ των δύο κρατών επιβλήθηκε οι ανταλλαγές των πληθυσμών με κριτήριο το θρήσκευμα. Για την Τουρκία η συρροή μερικών χιλιάδων μουσουλμάνων από την Ελλάδα πέρασε απαρατήρητη, αλλά για την Ελλάδα η υποδοχή ενός εκατομμυρίου προσφύγων από τη Μικρά Ασία αύξησαν τον πληθυσμό κατά ¼ και άλλαξαν την μορφή που μέχρι εκείνη τη στιγμή συγκροτούσε μια ομοιογενή, κυρίως, αγροτική κοινωνία σε μια νέα μορφή με φτωχούς αστικούς πληθυσμούς, με το μεγαλύτερο ποσοστό να μιλά μόνο τη Τούρκικη γλώσσα. Οι πρόσφυγες, παρά τη φτώχεια τους, προερχόμενοι από την Κωνσταντινούπολη και τη Σμύρνη μετέφεραν μαζί τους ένα πολύ-πολιτισμικό μουσικό κλίμα. Οι μουσικοί που ήρθαν από αυτά τα αστικά κέντρα ήταν πιο δεξιότητες από τους ντόπιους μουσικούς και μπορούσαν να παίζουν μια ευρύτερη ποικιλία μουσικών ειδών.

Σύντομα μετακόμισαν από τις τενεκεδουπόλεις του Πειραιά, όπου είχαν αρχικά εγκατασταθεί και άρχισαν να κυριαρχούν στη μουσική σκηνή της Αθήνας ως τραγουδιστές, μουσικοί και καλλιτεχνικοί διευθυντές στην δισκογραφική βιομηχανία.

Η μουσική των προσφύγων δεν ήταν ένα νέο άκουσμα για τους Αθηναίους. Από το τέλος του 19^{ου} αιώνα στα «Καφέ Αμάν» της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης οι θεατές μπορούσαν να ακούσουν το ίδιο ρεπερτόριο που ακούγονταν στη Σμύρνη και τη Κωνσταντινούπολη. Τα τραγούδια δεν αποδίδονταν αποκλειστικά στα Ελληνικά, μερικά από τα τραγούδια βασίζονταν στη δημοφιλή μουσική της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Στους χώρους αυτούς ακούγονταν οργανικοί αυτοσχεδιασμοί και φωνητικά αυτοσχεδιαστικά μέρη που ονομάζονταν «αμανέδες», τα οποία αποδείκνυαν τη μουσική δεινότητα των μουσικών και των τραγουδιστών πάνω στα μακάμια της Οθωμανικής μουσικής. Οι Μικρασιάτες μουσικοί και τραγουδιστές δεν παρέλειπαν να παρουσιάζουν τη δουλειά τους και στο άλλο είδος των μουσικών χώρων τα «cafe-chantant» όπου συνήθως παρουσιάζονταν δυτικές και Ελληνικές ελαφρές μουσικές.

¹⁸ Μεταξύ άλλων, η Anna Caraveli (1986), Loring Danforth (1982, 1989), Michael Herzfeld (1981, 1993), Jane Cowan (1990), Gail Holton-Warhaft (1992), η Νάντια Seremetakis (1991), Laurie Hart (1992) και Margaret Alexiou (2001) έχουν τονίσει την πολυποικιλότητα των ρόλων των φύλων και τις σχέσεις στην ελληνική κοινωνία και τη σημασία της συμμετοχής των γυναικών στις τελετουργίες της καθημερινής ζωής, συμπεριλαμβανομένης της μουσικής και του χορού.

¹⁹ Αυτό είναι επίσης αλήθεια, μέχρι τις τελευταίες δεκαετίες, στις περισσότερες μελέτες της μουσικής της Μεσογείου. Η συλλογή άρθρων του William Washabaugh που εκδόθηκε το 1998 σχετικά με το φύλο και τη σεξουαλικότητα στη λαϊκή μουσική και το χορό αντιμετωπίζει τέτοια θέματα στο flamenco, στο ρεμπέτικο και το τάγκο. Η συλλογή δοκιμίων της Toullia Magrini σχετικά με το θέμα της μουσικής και των δύο φύλων στην περιοχή της Μεσογείου (Magrini, 2003) περιέχει πολλά άρθρα για το φύλο στο δημοφιλέσ αστικό μουσικό στυλ (Martin Stokes, σχετικά με την τουρκάλα τραγουδίστρια Σεμίχ Müren, Joaquina Labajo σε ρόλους των φύλων στο flamenco, Χολοτ-Warhaft για τις γυναίκες στο ρεμπέτικο).

Η δεκαετία που ακολούθησε την ανταλλαγή των πληθυσμών φαίνεται να έχει σημαδέψει τη δημοτικότητα των ανδρών και γυναικών τραγουδιστών των «καφέ Αιών».

Ο Βασίλης Τσιτσάνης ισχυρίζεται ότι στις αρχές του 1930, όταν μεγάλωνε στην επαρχιακή πόλη των Τρικάλων η Ρόζα Εσκενάζυ ήταν η πιο διάσημη γυναίκα τραγουδίστρια στην Ελλάδα (20). Το 1934 όταν ήρθε στην Αθήνα την άκουσε να τραγουδά συνοδεία δύο εξαιρετικών προσφύγων μουσικών, τον βιολιστή Δημήτρη Σέμση ή Σαλονικίο και τον Αγάπιο Τομπούλη, ο οποίος έπαιζε *cymbus*.

Η Εσκενάζυ ήταν Ελληνίδα, εβραία στο θρήσκευμα γεννημένη στην Κωνσταντινούπολη και μεγαλωμένη στη Θεσσαλονίκη, Κομοτηνή και Αθήνα. Αν και έγινε ένα από τα μεγάλα αστέρια της Ελληνικής μουσικής, η Ρόζα παραδέχτηκε (1982) ότι η οικογένειά της προσπάθησε να την αποθαρρύνει από το ενδιαφέρον της για το τραγούδι και το χορό. Η Ρόζα στάθηκε τυχερή γιατί στην Αθήνα ανακαλύφτηκε από τον διευθυντή της Columbia Records, Παναγιώτη Τούντα. Ο Τούντας πρόσφυγας και αυτός από τη Σμύρνη ήταν συνθέτης, επιδέξιος παίκτης του μαντολίνου και στο επίκεντρο της μουσικής ζωής των Αθηνών.

Ο Τούντας και ο Σέμσης δίδαξαν στη Ρόζα τα δημοφιλή Ελληνικά τραγούδια καθώς και το ρεπερτόριο των μικρασιατικών τραγουδιών. Αργότερα η Ρόζα υιοθέτησε το Πειραιώτικο ρεπερτόριο και συνεργάστηκε με μουτζουζήδες.

Σε μια ραδιοφωνική συνέντευξη του 1972 η Ρόζα διαχώρισε τη θέση της από τους μουτζουζήδες που συνεργάστηκε σε ότι αφορά στη συνήθειά τους να καπνίζουν χασίσι.

Με τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο το στυλ της μουσικής που είχε κάνει διάσημη τη Ρόζα και η οποία το είχε αφομοιώσει από την παραμονή της στην Κωνσταντινούπολη και την Θεσσαλονίκη έγινε λιγότερο δημοφιλές και ξεθώριασε μέχρι την αναβίωση του ρεμπέτικου στις αρχές του 1970.

Μια άλλη πρόσφυγας τραγουδίστρια, η οποία ανήλθε στο καλλιτεχνικό στερέωμα ήταν η Ρίτα Αμπατζή με μια «γήινη έκφραση» σε σύγκριση με τη Φωνή της Ρόζας. Η φωνή της Ρίτας είχε μια ποιότητα που θα μπορούσε να την είχε κάνει μια δημοφιλή λαϊκή τραγουδίστρια σε μια μεταγενέστερη εποχή.

Στα χρόνια της μεγάλης τους δημοτικότητας η Ρόζα Εσκενάζυ και η Ρίτα Αμπατζή εργάστηκαν με μουσικούς που είχαν αρχίσει τη καριέρα τους στις κοσμοπολίτικες πόλεις της Μικράς Ασίας.

Στα μουσικά καφενεία όπου συχνάζουν πρόσφυγες οι δύο αυτές τραγουδίστριες έχουν σημαντικό πλεονέκτημα από τις τοπικές τραγουδίστριες (21), όχι μόνο επειδή ήταν επαγγελματίες συνηθισμένες να εργάζονται με εξαιρετους μουσικούς σε μια ισότιμη βάση, αλλά γιατί είχαν και ένα ευρύ ρεπερτόριο το οποίο περιλάμβανε τραγούδια από την τούρκικη λαϊκή μουσική, την παραδοσιακή ελληνική μουσική και το ρεμπέτικο. Αυτή η ευελιξία στο ρεπερτόριο τις έκανε επιτυχείς όχι μόνο στον Ελλαδικό χώρο, αλλά και στους Έλληνες της διασποράς.

Αναφέρεται η εμπειρία της Αγγελικής Μαρωνίτη, πρόσφυγα από τη Σμύρνη, η οποία καταγόταν από μουσική οικογένεια και είχε τραγουδήσει στα μουσικά καφενεία της Σμύρνης μαζί με τον πατέρα της σε νεαρή ηλικία. Η δημόσια καλλιτεχνική παρουσία τους στην Αθήνα δεν ήταν αποδεκτή. Ο σύζυγος της Μαρωνίτη, ο γνωστός λαϊκός συνθέτης, Βαγγέλης Παπάζογλου της απαγόρευσε τις δημόσιες εμφανίσεις και την ενασχόληση με την καριέρα της (22). Στις αρχές της δεκαετίας του 1930, ο Παπάζογλου της επέτρεψε να ηχογραφήσει έξι αμανέδες μαζί με ένα τολμηρό ρεμπέτικο τραγούδι δικής του σύνθεσης. Οι ηχογραφήσεις ήταν κάτι πολύ διαφορετικό από τις δημόσιες εμφανίσεις στη σκηνή.

²⁰ Ανατρέξτε στην *Εισαγωγή του στην αυτοβιογραφία της Ρόζας, όπως είπε στο Χατζηδουλής 7 (1982)*.

²¹ *Ως Εβραία, η Εσκενάζυ ήταν παρείοακτη από περισσότερες από μία άποψη. Αξίζει να σημειωθεί ότι ορισμένες από τις πιο επιτυχημένες καλλιτέχνες ερμηνεύτριες Μικρασιατικών τραγουδιών στις Ηνωμένες Πολιτείες κατά τη διάρκεια του 30 και 40 επίσης ήταν Εβραίες και Αρμένιουσες. Σ' αυτές περιλαμβάνονται η Αμαλία και η Διαμάντω Μπάκα και η Βικτόρια Hazan. Αξίζει επίσης να λαμβάνοντας υπόψη ότι η πρώτη γυναίκα που ηχογράφησε στην Τουρκία ήταν πιθανώς η χριστιανή Ορθόδοξη Ευθαλία (Aksoy 1998) και ότι το παράδειγμα της επιτυχημένης της καριέρας ως τραγουδίστριας του *café-aman* και αστεριού του γραμμοφώνου, ακολούθησαν σύντομα Μουσουλμάνες. Αυτό έγινε ακριβώς επειδή εκείνη δεν ήταν μουσουλμάνα.*

²² Αυτό αναφέρεται στις σημειώσεις του Κουνάδη, Παπαϊωάννου και Σωτηρόπουλου (1982).

Στις Ελληνικές κοινότητες της Αμερικής οι Ελληνίδες τραγουδίστριες βρήκαν νέους τόπους παρουσίασης των τραγουδιών τους.

Η πιο διάσημη, πιθανά, από όλες ήταν η γεννημένη στη Κω Μαρίκα Παπαγκίκα, η οποία έκανε τις πρώτες της ηχογραφήσεις στην Αίγυπτο. Η Παπαγκίκα μετανάστευσε στην Αμερική με το σύζυγό της Κωνσταντίνο (Gus) ο οποίος έπαιζε τσέμπαλο. Η Παπαγκίκα άρχισε τις ηχογραφήσεις στις ΗΠΑ το 1918. Στα επόμενα 11 χρόνια που ακολούθησαν, ηχογράφησε περίπου 250 τραγούδια καθιστώντας της ως μία από τις πιο δημοφιλείς μετανάστη τραγουδίστρια. Πολλές από τις ηχογραφήσεις έγιναν με τον τσελίστα Μάρκο Σιφνίο και τον βιολιστή Αλέξη Ζουμπά.

Οι ηχογραφήσεις των γυναικών καλλιτεχνών μας δίνουν μαρτυρία για τη σχέση των τραγουδιστριών και των μουσικών που τις συνόδευαν.

Συχνά στις ηχογραφήσεις περιεχομένου τραγουδιών του «καφέ Αμάν» ακούγονται οι μουσικοί να συγγαίρει ο ένας τον άλλο σε ένα επιτυχημένο σόλο. Οι γυναίκες καλλιτέχνιδες της περιόδου του «Καφέ Αμάν» ελεύθερα αντάλλαξαν τέτοιες προσφωνήσεις με τους άνδρες συναδέλφους τους, καταδεικνύοντας μια αμοιβαία σχέση σεβασμού και θαυμασμού για τη μουσική τους δεινότητα (23).

Η θέση των γυναικών στις φωτογραφίες όταν ποζάρουν με τους συναδέλφους τους είναι στο κέντρο της φωτογραφίας, ντυμένες με μοντέρνα Ευρωπαϊκά ρούχα και προσεκτικό μακιγιάζ σαν τις αντίστοιχες συναδέλφους τους Στη Κωνσταντινούπολη, τη Νέα Υόρκη και το Σικάγο. Είναι φανερό ότι αυτές οι γυναίκες έχουν αυτοπεποίθηση και είναι συνηθισμένες να έλκουν το δημόσιο ενδιαφέρον στη νέα διαμορφωμένη αστική πολυπλοκότητα.

Τα τραγούδια του «Καφέ Αμάν» και τα Πειραιώτικα, όπως τα μπλουζ, τα ταγκό, το φλαμένγκο και τα άλλων δημοφιλών μουσικών φορμών βοήθησαν να σταθεροποιηθεί η ταυτότητα της νέας Ελληνικής αστικής τάξης (24).

Οι στίχοι των τραγουδιών, πολλές φορές, αναφέρονται σε ανθρώπους μιας κατώτερης κοινωνικής τάξης οι οποίοι έχουν μια αλλόκοτη συμπεριφορά μακριά από την κοινωνικώς επικρατούσα.

Τα ρεμπέτικα τραγούδια περιγράφουν τον κόσμο των χασισοποτών και των εξαρτημένων από ευφορικές ουσίες κα το αλκοόλ μάγκες, εξίσου με την ισότιμη συμπεριφορά των συντρόφων ερωμένων τους. Τα ρεμπέτικα τραγούδια κρίνονται από τις πωλήσεις τους και ακούγονται από ένα ευρύτερο κοινό και όχι μόνο από ένα μικρό κύκλο ανθρώπων που περιγράφουν.

Η εμφάνιση τέτοιων παράνομων τραγουδιών φαίνεται ότι άρχισε στο Παρίσι στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και εξαπλώθηκε στα αστικά κέντρα της Οθωμανικής αυτοκρατορίας (25).

Από τη στιγμή που το μπουζούκι άρχισε να κυριαρχεί στη μουσική σκηνή, γύρω στα 1930, οι Αθηναίοι (άνδρες και γυναίκες) φαίνεται να απολαμβάνουν !!! ένα αντικατοπτρισμό των αντίστοιχων Ευρωπαίων ρευμάτων, για τραγούδια υποκοιλτούρας που μιλούν για ένα κόσμο που είναι δεν ανήκει στη σφαίρα του κοινωνικά αποδεκτού.

Οι αρχικοί χάρροι, κατά την πρώιμη περίοδο του μπουζουκισμού, όπου φιλοξενούσαν μουσικούς όπως ο Βαγγέλης Παπάζογλου, ο Μάρκος Βαμβακάρης, ο Ανέστος Δελιάς, Ο Στράτος Παγιουμτζής, ο Γιώργος Μπάτης, ο Γιοβάν Τσαούς και τους φίλους τους ήσαν μικρά καφενεία, τεκέδες ή άλλοι χώροι με αποκλειστικούς θαμώνες άνδρες. Αρχικά όταν τα τραγούδια με μπουζούκια άρχισαν να είναι ευρύτερα γνωστά και αποτέλεσαν αντικείμενο των μουσικών παραγωγών, οι γυναίκες τραγουδίστριες δεν συνέδεσαν την παρουσία τους με τους άνδρες συναδέλφους τους.

²³ Η Μαρίκα Παπαγκίκα γεννήθηκε στο νησί της Κω και μετανάστευσε στις Ηνωμένες Πολιτείες γύρω στο 1918.

Ξεκίνησε αμέσως να ηχογραφεί Μικρασιάτικα, Ελληνικά τραγούδια φολκ και ρεμπέτικα με τον σύζυγό της Κώστα ο οποίος έπαιζε κύμβαλο. Από τη στιγμή που το ζευγάρι άνοιξε ένα καφέ-αμάν στο Μανχάταν το 1925, ονομαζόταν απλά «της Μαρίκας».

²⁴ Steingrass (προηγούμενη υποσημείωση) το περιγράφει να έχει ένα ρομαντικό ρόλο και πιστεύω ότι αυτό είναι αλήθεια για το ρεμπέτικο.

²⁵ Ο William Washabaugh, κατά την συζήτηση του σχετικά με την ανάπτυξη του flamenco ομειώνει παρόμοια ανισότητα μεταξύ της φυσιογνωμίας του "Gitano" και των ευημερουσών πελατών του "café cantates" που ήρθαν να παρακολουθήσουν και να ακούσουν flamenco (1998:12).

Η Σωτηρία Μπέλλου ήταν η πρώτη τραγουδίστρια που εμφανίστηκε στο πάλκο μαζί με τους άνδρες συναδέλφους της. Η Σωτηρία επέζησε στην περίοδο της Γερμανικής κατοχής και στη συνέχεια του εμφυλίου πολέμου πουλώντας τσιγάρα και περιστασιακά τραγουδώντας με την κιθάρα της σε ταβέρνες. Όταν ο Τσιτσάνης την άκουσε να τραγουδά, της έγραψε δύο τραγούδια τα οποία την καθιέρωσαν. Ο Τσιτσάνης την προσέλαβε ως τραγουδίστρια της ορχήστρας του στο κέντρο του «Τζίμη του χοντρού». Αργότερα η ίδια συνεργάστηκε με τον Μάρκο Βαμβακάρη και τον αδελφό του Αργύρη. Με τους ίδιους μουσικούς η Μπέλλου παρουσιάστηκε στο θέατρο τέχνης (σμ 1949) σε ένα κοινό διανοουμένων, στην παρουσίαση του Μάνου Χατζιδάκι για το παραμελημένο θησαυρό του ρεμπέτικου τραγουδιού (26). Στη συνέχεια από τις αρχές του 1950 συνέχισε να εργάζεται με επιτυχία, ως τις αρχές του 1970 όπου συνεργάστηκε πάλι με τον Τσιτσάνη.

Η βαθιά, σχεδόν ανδρική φωνή της Μπέλλου ταίριαζε απόλυτα με το νέο στιλ του ρεμπέτικου τραγουδιού και δεν ήταν ίσως τυχαίο ότι η Μπέλλου, μια ομοφυλόφιλη γυναίκα, η οποία είχε συμμετάσχει ενεργά στην αντίσταση στον Ελληνικό εμφύλιο πόλεμο, ήταν η καλλιτέχνης που πρώτη διαπέρασε το σκληρό χώρο του ρεμπέτικου τραγουδιού ανοίγοντας δρόμο σε άλλες τραγουδίστριες όπως η Μαρίκα Νίνου και η Στέλλα Χασκίλ.

Αυτές οι επαγγελματίες ερμηνεύτριες είχαν απλά μια σχέση καλλιτεχνική με τον ομιχλώδη χώρο των τραγουδιών που περιέγραφαν. Αν και κρίνοντας από τους στίχους των πρώιμων ρεμπετών υπήρχαν πάντοτε μερικές γυναίκες πρόθυμες να αψηφήσουν τις κοινωνικές συμβάσεις να ακολουθήσουν την ενδυματολογική μόδα των συντρόφων τους και να τους συνοδεύσουν στους τεκέδες.

Η φιγούρα της μάγκισσας, της χασικλού, της μερακλούς, της αλανιάρας ή της ντεμπεντέρισσας μπορεί να είναι μερικώς μυθιστορηματική αλλά προτείνει ένα υπαρκτό πρότυπο (27). Κατά διαστήματα οι γυναίκες απεικονίζονται στους ρεμπέτικους στίχους σαν ερωτιάρικα και ανικανοποίητα άτομα. Σε άλλους είναι πρόθυμες να δώσουν ευχαρίστηση, σαν τα κορίτσια που προσφέρουν ένα τσιμπούκι στον πρωταγωνιστή του γνωστού ρεμπέτικου τραγουδιού τα «χανουμάκια»

.....
**Πλησίασε ντερβίση μου, και κάθισε κοντά μου
Και άκου τραγούδια του σεβντά βγαλμένα απ' την καρδιά μου
Πάρ'το μπαγλαμαδάκι σου, λίγο να μας γουστάρεις
Αναψ'το τσιγαρλίκι σου, μαζί μας να φουμάρεις**
.....

Το τραγούδι μέρος μιας ευχάριστης φαντασίωσης περιγράφει μια ακριβή περιοχή ενός τεκέ στο Πασαλιμάνι στον οποίο, είναι πιθανό, να εργάζονταν γυναίκες πρόσφυγες από την Μικρά Ασία.

.....
**Μπουκάρω μέσα στον τεκέ, βλέπω τρία μεράκια
Τρεις κοπελίτσες πεταχτές να πίνουν τσιγαράκια**
.....

**Η μια ρουφά τον αργιλέ κι η άλλη το τσιμπούκι
κι η τρίτη η μικρότερη τρελή στο μαστουρλούκι**

**Η μια παίζει τον μπαγλαμά κι η άλλη το μπουζούκι
κι η τρίτη η μικρότερη γυρεύει να φουμάρει** (28)

²⁶ Μπέλλου, προηγούμενη υποσημείωση. Αποσπάσματα από το κείμενο της ομιλίας του Μάνου Χατζιδάκι που δημοσιεύθηκαν στο περιοδικό *Ελληνική δημιουργία* (Ελληνική τέχνη, Μάρτιος 1949) και εμφανίζονται στην *Χολστ*, 1977.

²⁷ Συζητήσα αυτό το είδος γυναίκας και πώς αυτή εμφανίζεται στους στίχους του ρεμπέτικου αναλυτικά σε ένα άλλο άρθρο (*Χολστ-Warhaft*, 2003:179-194).

²⁸ Το αρχείο προέλευσης είναι το LP *αδελφοί Φαληρέα, Γιώργος Μπάτης*.

Οι τραγουδίστριες του «Καφέ Αμάν» στα 1930 όπως η Αμπατζή, η Εσκενάζι και η Μαρίκα Πολίτισσα ηχογράφησαν τραγούδια σχετικά με το χασίσι, την ηρωίνη και την κοκαΐνη. Σε μερικά τραγούδια οι γυναίκες παραπονιούνται για τις συνήθειες των ανδρών τους (29).

Σε άλλους στίχους είναι οι άνδρες που παραπονιούνται για την εξάρτηση των φιληνάδων από τις εξαρτησιογόνες ουσίες. Όπως στο τραγούδι του Βαγγέλη Παπάζογλου «Μαρίκα Χασικλού» δισκογραφημένο από τον Κ. Ρούκουνα το 1934 και στο τραγούδι του Μπαγιαντέρα «Καπνουλού μου όμορφη» που δισκογραφήθηκε το 1935 και κατηγορεί ως χασικλού (30). Η πρωταγωνίστρια του Μάρκου Βαμβακάρη στο τραγούδι «Μόρτισσα χασικλού», ηχογραφημένο στην Columbia το 1933 ή 1934, την περιγράφει γεννημένη στους τεκέδες να πουλάει χασίσι στους μάγκες.

Οι στίχοι των ρεμπέτικων τραγουδιών, καθώς επίσης και τα απομνημονεύματα των τραγουδιστών και των στιχουργών, εισηγούνται ότι σε ένα δεσπόζοντα ανδρικό χώρο, του Πειραιώτικου ρεμπέτικου, ορισμένες γυναίκες, οι οποίες ήταν προετοιμασμένες να αφηγήσουν τα πρότυπα της Ελληνικής κοινωνίας, απολάμβαναν σε σημαντικό βαθμό ισότητα με τους συντρόφους τους.

Η ζωή του Μάρκου Βαμβακάρη, σύμφωνα με τις δικές του περιγραφές, χαρακτηρίζονταν από δυστυχείς σχέσεις με γυναίκες. Στους στίχους του όμως υπάρχει κάτι περισσότερο από έναν λαθραίο θαυμασμό για τις γυναίκες που τριγυρνούν με συντροφιά τους μάγκες.

***Και οι γκόμενες φορέσανε τραγιάσκες
Και στους δρόμους τριγυρνούν και κάνουν τσάρκες
Βλέπεις γκόμενα τραγιάσκα να φοράει
Και σαν μαγκίτης αβέρτα περπατάει***

***Και οι γκόμενες αντρίκια κουσουμάρουν
Και με μάγκες τρέχουνε για να φουμάρουν
Βλέπεις μάγκα μου ντερβίσικα κορίτσια
Με ναζάκια, με κολπάκια, με καπρίτσια*** (31)

Στη διάρκεια της μεταπολεμικής περιόδου, όταν τα ρεμπέτικα μετακινήθηκαν έξω από την περιοχή του Πειραιά στα νυχτερινά κέντρα της Αθήνας, η γυναικεία παρουσία ήταν μια αποδεκτή παρουσία στη σκηνή. Ήταν σπάνιο μια γυναίκα να παίζει ένα μουσικό όργανο. Ο Βασίλης Τσιτσάνης χρησιμοποίησε για δεκαετίες γυναίκα πιανίστα στην ορχήστρα του. Οι γυναίκες συχνά έπαιζαν ντέφι και ζίλιες και η Σωτηρία Μπέλλου ήταν ασυνήθιστο και ποτέ δεν έπαιζε κιθάρα στη σκηνή με άνδρες μουσικούς. Δεν ήταν ασυνήθιστο για τις γυναίκες να γράφουν στίχους τραγουδιών, αλλά ήταν το 1960 που οι γυναίκες τραγουδοποιοί άρχισαν να γίνονται γνωστοί για τη μουσική τους, αλλά και τότε θεωρούνται ως τραγουδίστριες παρά σαν συνθέτριες.

²⁹ Τα απαγορευμένα ρεμπέτικα, vol 3, No. 641.

³⁰ Το αρχείο προέλευσης για τους στίχους αυτούς και η "Νέα Μερακλού" των Aulin και Vejleskov 1991:103, 62.

³¹ Από την καταγραφή Μάρκος Βαμβακάρης 1932-40, vol. 3 (ENI 062-1702021).

3rd rebetiko seminar participants Skyros 2011

Spyros Goumas Σπύρος Γκούμας	+306948831401	info@spirosgoumas.gr
Giorgos Makris Γιώργος Μακρής	+306972335227	makres@otenet.gr
Gail Ηλέκτρα Holst-Warhaft		glh3@cornell.edu
Michailis Spyridakis Μιχαήλης Σπυριδάκης	+3579727263 +306989806223 ATH	mike_spyro@hotmail.com
Panos Sklias Πάνος Σκλιάς	+33667660770	pskl@msn.com
Petros Sklias Πέτρος Σκλιάς	+352437073	petros.sklias@yahoo.com
Cengiz Onural	+90 532 244 07 57	cengizonural2@gmail.com
Birol Yayla	+905422572331	birolyayla@yansimalar.com
Tapsa Kuronen	+358503511850	Tapsa.kuronen@welho.com
Mikko Papadopoulos-Laitinen	+46707479683	Papalainen86@hotmail.com
Daniel Bobtje Blues Deraeve	+32495434977	info@bobtjeblues.com
Efstratios Saplaouras Ευστράτιος Σαπλαούρας	+306979512369	Saplas21@hotmail.com
Spyros Syrigos Σπύρος Συρίγος	+306987727656	spirossyr@yahoo.gr
Michail Misailidis Μιχάλης Μισαηλίδης	+306974469693	mmisa5@ath.forthnet.gr
Nikos Politis Νίκος Πολίτης	+302109333354 +306944565878	nikapol@otenet.gr
Giorgos Charatsis Γιώργος Χαρατσής	+306938721239	g.charatsis@gmail.com
Kostas Tsopelas Κώστας Τσόπελας	+306932432048	kostas@tsopelas.com
Kostantinos Trifonopoulos Κωνσταντίνος Τρυφονόπουλος	+302105156831 +306946272858	k.trifonopoulos@gmail.com
Vagelis Vogiatzis Βαγγέλης Βογιατζής	+306983504274	vagelis_skyros@yahoo.gr
Photini Karababa Φωτεινή Καράμπαμπα	+302106410211 +306972072092	makres@otenet.gr
Ivi Dermanci Ήβη Δερμεντζή	00905325989453	ividermanci@gmail.com
Rena Strouliou Ρένα Στρούλιου	6974221306 210-6922886	renastrouliou@gmail.com



3^o Seminar for the rebetiko song

Manos and Anastasia Faltaitis Museum

Proceedings of the seminar

Editing by Nikos Politis

Skyros, 17 - 24 July 2011

Preface

Dear Friends,

The minute you have in your hands include the presentations made during the third seminar on Rebetiko in Skyros “Museum Faltaits” from 17 to 24 July 2011.

In spite of the gloom in difficult times with an economic downturn, which impoverishes the weakest of our fellow citizens and makes us witnesses of a cruel and unbearable derogation of moral values, held the 3rd seminar of Rebetiko and popular song.

Our basic objective was not and never will be the economic success of our efforts. For all of us involved in this case, the common value of our action is a moral satisfaction based on our common consensus that this part of our popular culture that serves the rebetiko should not be forgotten and ostracized from hazardous 'experts' and cunning interests. Moreover, the transmission of love for musical tradition to the younger ones, arm us with courage to continue our effort.

I would like to thank all those who contributed to the realization of the third seminar, either as students or as participants in the parallel events and musical night moments. But especially I would like to thank **Spiros Goumas**, a virtuoso musician with deep knowledge of our popular music-and not only- who like the genuine artists, using his art creates a moral personal attitude, particularly during this critical and sad period of our life giving breaths and beauty in our lives.

Manos and Anastasia Faltaits who have provided eagerly the areas of “Faltaits museum”.

Nikoç Politis for his help throughout the course and the care of the seminar edition.

The staff of the Cultural Centre of Skyros and especially **Mrs. Helen Koukovinou** for the help they provided us.

The **islander’s citizens**, who supported our efforts and hopefully will continue to support it in the future.

Finally, **the members of musical group "Neglected ones"** Costas Tryfonopoulos, Rena Strouliou, George Haratsis and Photini Karababa who made every effort to achieve the third Rebetiko seminar.

A warm thank to all

George Makris

Responsible for administration

A brief introduction to Rebetiko. George Makris

What is the Rebetiko song? What its mark and what signifies? Whom it may concern? The etymology of the words "Rebetiko" and "rebetis" has been a puzzle for half a century and remains so.

Possibly the word rebetiko derives from the words:

- "Rembet", an old Turkish word meaning of the gutter child or wanderer
- "rebenk" a Serbian word meaning "rebel"
- "rab" (or ruba'a) Arabic and Persian words meaning variously "four", "quatrain", "God", "Lord";
- "rab", a Hebrew word, from which derives "rabbi";
- The Greek words (verbs) "remvo" or "remvazo" meaning "meditate", "wander".(32)

The term rebetiko is a narrow conceptual musical schema which is a part of the broadest sense of the urban folk song. Even today when we talk about the Rebetiko song there are some social reflexes, which *contextually* refer to a marginal genre song in which the world of prison is "involved", as the natural environment within which mainly flourished during the classical period the rebetiko (1932-1940). This view is partially correct, because it does not take into account or systematically ignores the social, financial and musical circumstances of the rebetiko appearance

We could say, with regard to the content of the songs, that 'rebetis' is a person who has often contradictory emotions, such as: joy, pain, bitterness, anger. Also, a person that protests and his song is the latest creation of the Greek people, along with the birth of the Modern Greek urban life in the first quarter of the 19th century.

Manos Hatzidakis said that in three words can be summarized the rebetiko and popular song "**love**", **«fun»** and "**sorrow**". To rebetiko song has passed into the conscience of Greek people regardless of class, social and economic situation.

It is known that the rebetiko, as with all innovative musical currents, e.g. the Blues, Jazz, Tango, Flamenco, Fados, encountered -either for political or social reasons- an unreasonable suspicion that reached several times the limits of the criminal prosecution!!

Popular song of cities existed since there were Greeks and Greek cities. Necessary, therefore, a prerequisite for the emergence of urban-modern Greek popular song was the same as it was for the Modern Greek literature: the development and prevalence of Modern Greek language in everyday common life and in literature. This happened mainly during the 10th to the 12th century, as shown in the 'Ptochoprodromika' poems and doggerel-poems of oral literature. (33)

The linguistic nature of these poems is mixed. Used literary Greek language in the preamble, in the epilogue and intermediate apostrophes for the high person to whom the narrator asks beneficence. The simple daily language used in the intermediate Parties described the narrator's problems because of poverty.

Few specimens have survived from the communal songs the Byzantine times. Our knowledge about the dissemination and exploitation of local song in Byzantium is limited.

³² *One hundred three of the famous quatrains of Omar Roumpagiati Kagiama located in this small book. One hundred three quatrains consisting of independent bends and each of them composed of four lines of equal, but varied prosody; sometimes all rhyme but often the third verse negates the rhyme. As usual with such lyrics of the East, the Roumpagiati follow one another and all together an alphabetical rhyme - strange sequence of joy and grief.*

³³ *Georgiades Nearchus. On-line magazine clique: Rebetiko forum "The raping of a defenseless Jewish" August 2010*

However this was not enough for the emergence of a new type of urban song. Something else was needed and the additional element was the “**rhyme**” which detected in Crete, in the second half of the 14th century (34). In this way the captured people incorporated into their own culture the new elements for instance rhyme, serenade, the dance balos and others.

The influence of rebetika.

The music has no borders. The music is a language; what changes is the tone according to the rhythms and the culture of each nation (35)

Few words we could say that the formation of rebetiko music as a kind of urban popular song was influenced by musical forms, which were preceded, and in particular by:

(a) The ecclesiastical music parts which were and are the main factors of the Greek Orthodox Church.

(b) Posies-doggerels of the oral literature of mature Byzantine period

(c) The Greek traditional songs of the rural, insular and mainland parts of Greece

(d) The popular songs of the East, and particularly from Turkey and Arabia, which became known in Greece travelling from the Minor Asia sea ports and entering Greece through the Greek ports (Piraeus, Thessaloniki, Volos, Syros, etc.) and by the Greek refugees after the destruction of Asia minor in 1922.

(e) The Ionian Islands (Eptanisiakes) serenades. The islands were inherited to Greece after the annexation of the Islands in Greek territory in 1863. The Ionian Islands had developed their musical style, after so many years of Italian influence (because of the Italian occupation).

(g) The Athenian Serenade and operetta which is a light opera (36).

“The Greek Folk Songs” by Claude Fauriel is the first collection of this kind and was printed in two volumes in 1824-1825 in Paris. Immediately was created a huge sensation. The social climate was favourable during this period for everything Greek because the Greek revolution against Turks. The collection was translated directly in German, English and Russian, later in Greek as well.

Νέαρχος Γεωργιάδης a profound researcher says that within the manuscripts of Fauriel published a few years ago in Greece, there are urban-folk songs, most of which were transmitted orally from generation to generation until 20th century and recorded with the designation “Rebetika” Indicative refers the following titles:

- Apple tree loaded
- Yesterday evening
- Thieves Dance
- Who saw green tree
- In foreign land- Two girls love me Stranger-I 'm from the Izmir-
- Five days bride-When you go my Marou in the water

The prison

The first reference to songs of the prison, which over time formed a part of rebetiko song; go back in the mid-19th century especially in 1850. The French nobleman Appair in order to study the problems and the well-being of prisoners in Othonian prisons visited Greece and subsequently referred to the songs recorded by the prison premises. Particularly identifies the rebetiko in Palamidi prison of Nafplio. Andreas Karkavitsas a famous Greek writer visited the Peloponnese in 1890 and 1891 and recorded a series of prison songs (in Palamidi and Pylos). Also, Alexandros Papadiamantis in the beginning of the 20th century in his story that he wrote in 1900, “the neighbour with the lagouto”, presents the main hero of the story closed in his room and singing Rebetiko songs “...

³⁴ Georgiades Nearchus. On-line magazine clique: Rebetiko forum “The raping of a defenseless Jewish” August 2010.

³⁵ “Folk music roads” Manolis Michalakis. Ed. Joseph.

³⁶ Baroutas Costas: The music life in Athens in the 19th century (1993 ed. Nakas).

The main arguments against rebetiko song in the last quarter of the 19th century culminated in the first quarter of 20 centuries were:

(a) A significant effort based on intellectuals and musicians who believed that the total future of Greece must be focused in Europe and the total values that it postulates.

(b) The ideology that any remnant of the long Turkish slavery, in this case and the musical form from the East, should be ostracized as an anti-national attitude and practice

(c) the accusation of rebetika songs as a worthless music product based on the inspiration of low-class people, ignored systematically, that new socio-economic conditions created by the arrival of 1500 million refugees from minor Asia, exacerbated the problems of the entire Greek population giving the lead to unemployment, the overall decline of life, the social injustice, the psychotropic substances and finally to the problem of the survival of people.

In 1871 the Conservatory of Athens is established (37) and the same year the first cafe-chantant opens in Athens (a kind of small musical cabaret providing famous European songs of this period – Italian and French-). During this period, musically, the Italian opera dominates in Athens. All “Greek” songs of this period were based on the melodies of the Italian operas.

In 1873 the first café-sandur opens (from 1886 onwards the sandur-cafe are renamed to café-aman)(38).

We should clearly distinguish the «Smyrna» style of the first decade of rebetiko, as contrasted to the «classic» and «popular» periods 1933-1940.

In 1880 Athens was divided into two. On the one side there were the “lovers of the Asian muse” and on the other side all those who believed that the (long)-drawn-out love songs (amane) had not at all Greek features. That led to many discussions concerning the music of the Orient.

By 1886 Athens was full of café- aman. The music of café aman was a kind of musical cabaret with its origins based on café-aman mainly in Smyrna and Constantinople. The music was much more complex and very emotional.

The lyrics referred more often about erotic love and loss of happiness than drugs and prison. Women were very active as performers in the café-aman. The complete dominance of the (long)-drawn-out love song will last ten years. Its characteristics are long, wailing instrumentally and vocal improvisations on a given mode (musical scale), the lascivious feminine voice and the vigorous dancing - mainly the sexually provocative tsifteteli dance, analogous to the Turkish Belly-dance. The solo instrument was rhythmically accompanied by a second instrument which doubled the melody.

The musical atmosphere of the «Cafe Aman» had a strong oriental flavor with obvious Arabian and Turkish influence. The instruments were the violin, the lute, the outi, the santouri and the performers were skilful and experienced. Towards the end of the century we face the decay of the café-aman, the appearance of the shadow play (theatre-karagiozis) and the Athenian revue (επιθεώρηση) are observed, as well.

The love of the audience for the foreign music was revitalized. The music at the revues, apart from few “unsuccessful” cases, was a true copy of foreign melodies. The revue’s success was tremendous. It dominated over the first two decades of the 20th century. The revue’s content changes after 1922 (because of the Asia Minor catastrophe) and so do the audience’s interests.

The following two decades feature highlight the classic period of rebetiko, as a product of mainland Greece. The chief instruments here are the bouzouki, the baglamas and at later stage the guitar. The singer is a man and his voice may have a metallic, rough and heavy tone but in no case is it sweet or lascivious. The musical style is plain and heavy. The song usually starts with a taximi played by the

³⁷ The “Music and Dramatic Association “Conservatory of Athens”. Founded in 1871 on the initiative music lovers of that time (who must integrate and the Prime Minister Al. Koumoundouros) Takis Kalogeropoulos: *Dictionary of Hellenic Music*. Ed. Gialleli 2001. In 1926 he founded the “National Conservatory” with director Emmanuel Kalomiris.

³⁸ *Hatzipantazis Theo: “the muse Asiatidos Lovers”, Athens, 1986, Moment*

bouzouki. The taximi is an improvisation and a mode (based on a musical scale). It serves as a prelude introducing the listener to the atmosphere and style of the song and never constitutes a virtuoso's end in itself. Its rhythmic character is free. Quite often the taximi is accompanied by the continuous striking of the baglamas's open strings.

The appearance of the classical rebetika songs within specific socio-economic conditions.

Life in Greece during this period is determined by factors such as internal and external migration and doubling of Greek territory after the Balkan wars and the rapid population growth by 1.5 million after the entry into the country of refugees from the East coast of the Aegean. All the social material above created the musical substrate on which a new type of music developed and made strong roots giving finally a musical product the rebetiko song of classical period 1922-1936.

Slowly, but surely we have the gradual acceptance of rebetika-popular song, from the wider working classes, the persecuted of refugee camps and more generally the lower economic classes, the mixing and converts it to the main music expression and fun factor of people.

Classical rebetika of the period: 1922-1936

The main ambassador of the classical period is Markos Vamvakaris, over a period of thematic songs social reports missing or at best scarce. The same period composers from Smyrna began to compose rebetiko style songs in order to maintain their competitiveness and to survive musically from the danger of a new musical style. After the well-known Minor of Teke (by John Halkias or Jack Gregory) which arrived in Greece in 1932, the rebetiko was strongly influenced. Markos Vamvakaris, Stratos Pagioymtzis, Anestis Delias and Giorgos Batis shape the "Famous Tetras" of P created a new musical movement. The bouzouki began gradually to lose its unlawful and outdated musical personality.

Markos Vamvakaris was born on May 10th 1905, in Ano Hora Ermoupoli of Syros. 1917 came in Piraeus after worked as a worker carrier and butcher came to become a musician, he learned bouzouki in tekedes with ' teachers ' a variety of self educated bouzouki players... until 1937 had already recorded several songs.

In the middle of 1932 with the encouragement of Spyros Peristeris, Markos made his first recording with bouzouki the 'Karantoyzeni' and the instrumental 'Arap ' zeibekiko". 1934 in collaboration with his friend's musicians Batis, Pagioymtzis, and Delias created the famous 'Quartet of Piraeus', the first rebetiki company and appeared in the ' Sarantopoulou ' Mantra of Drapetsona near Santa Dionysius. For historical reasons we should mention the recordings that included in the composition of the Orchestra bouzouki and preceded the historic recording of Vamvakari:

- 1) At 1910 the tsifteteli 'last night' on disk X-54734 Odeon Record with Smyrnaiki Estoudiantina, where at the end sounds like response-antifonisi ' Play bouzouki.
- 2) At 1917 in the ' Widow change name ' an no sale disk (για μη πώληση) with a number of Prossian RK-1004 company named ' Commission ' where sings Apostle Papadiamantis from Skiathos and plays great bouzouki Kostas Kalamaras from Syros and was recorded in Gerlitz (Berlin).
- 3) At 16th September 1926, the traditional songs 'Three lygeres' and 'Tsekouraioi ' on a disc Ni-68776 Victor America where the bouzouki player is Kostas Nokotis and the accordionist Sfontilias.

The period of Metaxas dictatorship and the censorship: 1936-1941

During the period 1936-41 at the beginning of the Metaxas dictatorship and the imposition of censorship to avoid unwanted recordings, the situation has changed significantly. We have no longer recordings with antisocial content or songs that pay homage to the 'rebetiko' life and the use of

hashish substances. We do not have recordings that bring a reminiscent mood of East. The paradox is that Kemal Atatürk in Turkey has imposed the same exclusions ... Is the period where Greek hashish smokers exiled to the islands in the Aegean. At the same time the musicians of rebetiko find social and professional shelter in Thessaloniki where the police Chief Mouschountis (39) and later Tsitsani's best man was a lover of rebetika with an excellent collection of discs 78 turns, which (collection) disappeared after the end of World War II '.

In the chronology of rebetiko song, Vangelis Papazoglou (1896 Izmir - Athens 1943) with the nickname "cucumber" for the integrity of his character is in pre Vamvakari generation. Papazoglou is count substantially between the founders of the Rebetiko song. On Tountas and Papazoglou relied mainly folk song before the bouzouki joins the folk orchestra. ***"If you sing the pain of the world sing your own as well. If you sing only your pain you aren't rebetis... (40)"***. Very soon after his arrival in Greece, starts working as a musician, while also writes his own songs. His wife was the blind singer Angela Maronite-Papazoglou. He refused to censor his songs by the regime of Metaxas. He continued playing in clubs and festivals and write songs. When in 1941 the Germans had entered Athens, not wanting to play and dancing for the "black marketers," dropped his guitar and quit singing, threw a bag on his shoulder and became a junk dealer. Thus, he mourned the subjugation of Greece. The decision was fatal consumptive died Sunday, June 27, 1943.

Occupation and Civil War: 1941-1949

During the German and Italian occupation in 1941, all recording activity ceased (Greece's recording studios and equipment were almost completely destroyed by the end of the war). Songs are also composed during the occupation; but they were not recorded. The factories remain closed until 1946. Songs are composed by the occupation period, but recorded from 1946 onwards when began operating the Columbia plant (41)

³⁹ Helen Spyropoulou, *rebetiko forum: Nikos Mouschountis was involved in the assassination of Polk. For the case accused the journalist Gr Staktopoulo, who "confessed" after horrific torture and promises of Mouschountis that there would not be punished with a heavy punishment.*

Together was accused and Mouzenidis (who had died 1 month before the murder of Polk!) Also Vasvanas, which was shown many miles away, at time of Polk's execution.. As shown, Polk was killed by an agent of the Intelligence Service, Randall Coach, UK Consul in Thessaloniki, with the help of a murderer, in full agreement with Mouschountis.

⁴⁰ George Papazoglou: *"Dreams of unburned and burnt Smyrna - Angela Papazoglou -Ta xairia mas edo"* p. 615

⁴¹ *Eleftherotypos: 2/2/2008 "In the Columbia halls for over half a century, were written the history of Greek music. The iron main gate which top Greek singers passed, songwriters, composers, songwriters, music producers. It was produced on the premises of more than 200,000 discs of all kinds of Greek music. ". This applies to factory Columbia, the history of which begins in late 1920. Then the British Columbia record company decided to establish in Greece a record plant. In December of 1930 was completed the construction of the factory in an area of 14 acres at 127 Heraklion Avenue, in Rizoupoli. In the 20.12.1930 was printed and marketed the first disk. In 1936 was built the first working chamber voice recording, the well known Studio III. In 1941 the Columbia factory requisitioned by the German occupying forces and act as a repair shop for tanks and cars. With the release, Columbia flourish. Production of Greek music discs with exports worldwide. The success was based on exports of disk and tape in the Arab market (mainly in Lebanon and Egypt). Only in 1977 the foreign exports brought \$ 5 million. In 1983 the voice recorders stopped and at April 30 of 1991 enter final lock at the factory. Since 1999 the factory and the land (14 acres) are owned by "MARMIN Construction Family Mortgage SA." In the February 21, 2006 the Central Council of Modern Monuments declared a landmark of the eight buildings in Columbia, paving the way for the demolition of the remaining seven, including the historic «Studio III". A month later was published the ministerial decision, under which was declared a listed building in the main building of the record company. The remaining seven buildings were not characterized according to the decision because they have not been changes in such extent that no longer meet the conditions laid down by the provisions of Law 3028/02. A decision that are against the opinion of residents and members of the "Initiative for the Preservation and Utilization of the Plant of Columbia». They revolt and seek to pass all the land of 14 acres and 8 buildings in the Ministry of Culture and become National Museum of Greek Discography. The Commission and the residents refer to the State Council and seek to cancel the decision of the Ministry of Culture. The State Council accepts the appeal of the residents and the No. 3611/07 obliges the Ministry of Culture to bring the issue to review the Central Council of Modern Monuments. In the 02/07/2008 Culture Minister Michalis Liapis said in response to a question that will bring the matter to the Central Council of Modern*

Since then, the second generation of rebetiko emerged as, Vasilis Tsitsanis along with, Manolis Hiotis, Giorgos Mitsakis, Giannis Papaioannou dominate. But most of the old rebetes of the first generation are pushed out of the limelight. During the Occupation, many of the Smyrna style composers (e.g. Panayiotis Tountas, Vangelis Papazoglou, Kostas Skarvelis etc) died. The ones who survived representing mainly the Piraeus style, tried to make a living with difficulty. Markos Vamvakaris mentions in his autobiography that “he used to go to all the islands and the festivals or local fairs for living”.

New rebetiko songs were now disseminated solely through live performances in the music clubs. Some of these songs were recorded by the composers after the war, other recorded by the next musical generation. Because of the difficult wartime economy, the clubs’ patrons were generally members of the underworld, people involved in black market (**black marketers**), thieves, smugglers and the rebetiko performers devoted quite often their songs toward these clients. The hashiklidika songs came back into popularity as the persecution of hashish users were not pursued, as the Metaxas years and hashish was available. Song’s lyrics also were related to the harshness of war: famine, the pain of separation, destruction, Devastation and death.

Tsitsanis was born on January 18, 1915 in Trikala and died exactly 69 years later, on January 18, 1984, the day of his birthday. In the autumn of 1936, Tsitsanis visits Athens. The main purpose of which is to study Law, but he quickly got involved with music. He recorded his first song “Se ena teke mpoukarane” 22 years old composer. Tsitsanis over this period worked systematically creating an amazing amount of work on thematic and exciting content, which led him, for many years, on the music top.

In 1949, we have the end of the Greek civil war. This period Manos Hatzidakis in a speech at a massive audience to the Central Theatre connects the rebetiko with Hellenism and the Greek nation. This initiative by Hatzidakis is maximum political movement over a period of collapse of civil status and legitimacy. Hatzidakis using rebetiko, tried and according to my opinion succeeded to bridge ideological opponents (communists and nationalists) giving them the same vehicle rebetiko song.

1960 onwards

The postwar period (including the songs were written during the occupation and many of them recorded after the Liberation) until '53-'54. The period from '55 and then marked by the dominance of Kazantzidis and other great voices (Gavalas, Angelopoulos Bithikotsis etc.) and essentially reflects the weakening of the composers and their role in the production of the song.

In the 1960s rebetiko revives. Articles with main subject the rebetiko, all the spirited efforts of several students, people discuss because of the awful imitation of the Asian Indian songs, the recording of Theodorakis’s Epitafios in 1960 (based on Ritsos poetry) had as a result for the record companies to start recording rebetiko again.

Some old ones were recorded, mainly sung by Grigoris Bithikotsis and Sotiria Bellou. Singers and composers of rebetiko), such as Markos and Stratos, got a job in the entertainment places again. In the meanwhile, music nights with rebetiko songs started being organized and people, mainly students, had the opportunity to meet old rebetes singers.

Monuments. However, while it has been a long time by the decision of the Council of State, the issue has not been discussed yet in the CAC and the minister has not accepted the people and the Initiative Committee.

“The goal of our efforts is the preservation of our cultural heritage with the creation of the Public Museum of Greek Music and Discography. An area of exposure of the past that must stay alive; where old and new artists, professionals and amateurs can create culture.

“An Exhibition room of music files, artists and creators, great poets, painters, etc. An area of research and documentation. That is a Cultural Center” say the members of the Initiative in a letter sent last February to the Minister of Culture.

In 1968 Elias Petropoulos' a Greek sociologist who died recently in Paris wrote and published a book with the title "Rebetiko songs" (the first corpus of the rebetiko songs).

At the beginning of the 1970s some of the greatest rebetes died (Stratos 1971, Markos 1972). Since then most rebetes started publishing biographies (Vamvakaris 1973, Roveftakis 1973, Roukounas 1974, Tsitsanis 1979, Mouflouzelis 1979 etc) and many bands appear. At the same time centres for the study of the rebetiko songs were established and the university Folk Science scientists start mentioning it. In the 1980s films are made (K. Ferris's Rebetiko with songs whose topics and music resemble the rebetiko songs), television series: The Minor of the Dawn),

Some conclusions.

The discussion of classification of rebetiko based on chronology, style, content etc. is still open and is difficult to draw definitive conclusions. The discussion helps to deepen and further clarifying information concerning the historiography of urban folk music. Rebetiko at the beginning was mainly a marginal product. The autocratic power of the governments of these periods, together with the conditions of life (endless poverty) during the Greek industrial development created the fertile and suitable subsoil on which the non-privileged social segments were expressed rebetiko supplied with the raw material of existence. The rebetiko was always the song of social protest and never "politically motivated. Its language deep and consistent Greek expressed the whole heterogeneous material into a new aesthetic listening while having the recipient and vehicle the Hellenism around the world.

Rebetiko lasted so long as the social and cultural conditions fed it. It remains and continues to enlighten us. The result is that we continue to sing and play rebetiko and especially to have fun with it. Its acceptance is not due to revolutionary lyrics or the music, but because is based on the experiential interpretation. The folk song in Greece, after a long course with themes of poverty, social injustice, the uprooting, the miserable working conditions, by other words the basic problems the people in Greece experienced in the 20th century, today probably is at a crossroads. It continues to express with its own silent way pain, hope and concern for the weak social groups, after periods of intensive social and political pursuits and claims in front of a fluid society and a world that is afraid to assert what really and rightfully claims.

An introductory seminar "Voice and Song". Rena Strouliou

We have often noticed that when sing or talk for a while we feel weariness in voice or even hoarseness. This is a result of misuse of the voice. If someone sings properly the voice never become tired. The body of the singer has the attribute to lie not only in body, but the singer himself is the instrument.

The first thing that we must fix on a singer's body is the body posture. We stretch the body upright while the legs have to press firmly on Earth. Shoulders must be low; the chest should be out, the sides outside the stomach and abdomen relaxed inside. In this way the vocal cords stretch and the diaphragm descends.

The head must be straight on the neck without chest tightness and the tongue must be relaxed. To see how important the body posture is I will sing a note, starting with the right position and then I will "spoil" this attitude. We find that the note that sounds in the second case is bad, shallow, nasty and tight. (Example)

Entirely song's technique is based on breathing that is a natural function. When we breathe we get a little amount of air. We breathe on the side rather than on top! (Example).

After breathe we pull the muscles of the lower abdomen downward and backward. (example)

This way we keep under the diaphragm and thus control the air outlet. (Drawing and explanation)

When we manage to apply the right technique the voice comes out effortlessly and sounds full and very pleasant! We would say the achieved technique give us pleasant voice with bass notes derived from the body-house and treble coming from the speakers of the head. I'm going to sing a song without technique and then with technique. Everyone will realize the sound difference and agree that the latter is much nicer than the first.

Voice chords.

The vocal chords have muscles in order to help their move. As we see going to higher notes the cords stretch and lengthen. As we go to lower notes the cords relaxed and shortened. When we're singing continually a note the vocal cords vibrate gently. The movement is natural. We don't need to do anything else. If we want to intervene tightening our throat thinking that we would sing better, unfortunately we only punish the chords. For this reason is necessary our neck to be completely loose! (example)

Diaphragm.

When we breathe the diaphragm ribs are open. During the expiration, the diaphragm rises and leaves the air. Pulling the muscles of the lower abdomen we keep the diaphragm down. In this way control the air outlet.

We must avoid:

1. Smoking and alcoholic beverages, nuts before singing. The alcohol damages the loose cords. Must be avoided before singing
2. Screams
3. Singing with a tight stomach
4. Singing with lantern chin and a tight lower jaw
5. excesses amount of air during inhalation
6. Wrong body posture
7. Head in the front of the spinal column
8. Singing without support. Without that connection to the resistance of breathing

Fado and rebetiko-social relationships. Michailis Spiridakis

Fado and Rebetiko are two musical genres whose early origins commence at different chronological periods. On one hand, the cultural setting leading to the evolution of the Fado begins to appear in the 14th century A.D in the East coast of South America. During that time Portugal belongs to the dominant European monarchies and expands its boundaries by colonizing Africa and some countries of the Americas. In 1821, the Portuguese court returns from Brazil bringing along colonized indigenous people of Brazilian and origins, who have migrate to Portugal. These

minorities find it difficult to conform to Portuguese Urban life and society due to their social status. (Pellerin, 2003, p.40). Amongst these marginalized groups live the “*Fadistas*”, the individuals associated with Fado Batido. The beginning of the 20th century and more precisely during the 1920’s Greece is subjected to a rapid urbanization. This urbanization occurs less on a domestic basis rather than on an external basis. Refugees from Asia Minor and most Hellenistic centers find shelter in the Greek cities of Athens and Thessaloniki. These minority groups, without knowing it end up playing a very important role in the cultural development of later Greek music. For the time being, their social marginalization cannot be avoided so they linger within the boundaries of the non-conformist Greek underworld where they meet the already existing cultural figures such as the Rebetis, or the koutsavakis; two figures of the underworld associated to a series of songs whose repertoire revolves around drug abuse, jail and violence. On the other hand, as the evolution of Rebetiko progresses through time, other aspects such as love are included in the Rebetiko Repertoire, which links this music even more to the Portuguese Fado.

SAUDADE

There is no direct translation from Portuguese to the English or in fact the Greek language. Saudade refers to the concept of longing for the emotional serenity of one’s soul. In Rebetiko, there isn’t a precise word to describe the essence; each song has got its own meaning. However, the majority of the song’s lyrics reflect on the same feeling of ‘saudade’

Both words and music reflect the abrupt turns of fickle Fortune, the evil destiny of the unfortunate, the irony of fate, the piercing pangs of love, the poignancy of absence or despair, the profound sobs of discouragement, the sorrows of *saudade*, the caprices of the heart, and those ineffable moments when the souls of lovers descend to their lips and, before flying back on high, hover for an instant in a sweet embrace (Pinto de Carvalho in Gallop, 1933 p. 200).

If this rather poetic version of the nature of the Portuguese Fado is to be taken into consideration I believe it to be fair to say that there is a strong cultural connection between these two musical styles. This connection emerges as the result of the voyage of two worlds geographically unfamiliar to each-other but whose cultural paths travel in parallel through time this Parallel journey affects among other aspects their musical traditions, further creating cultural and musical resemblances.

TUDO ISSO E FADO

This is just the first two stanzas of the lyrics. I believe this song to be worth mentioning because in my opinion it describes every aspect of the Repertoire in Fado songs. With this in mind I would like to connect it to Rebetiko and relate both styles in terms of similar lyrical content.

Like the Figure of the Rebetis, The fadista is also a vagabond, a man of low social status who carries a knife and is part of a clan. The knife is used in order to defend himself and his honour. Fact that is also common in the Greek underworld of the late 1900ds early 20th century.

Here is a text written by Ramalho Ortigao who in 1878 describes the figure of the Fadistas and show the relation with the rebeti.

“He does not work; he does not have an honest income. He survives using his ability to exploit others. The main areas, in which he lures, are the taverns, the brothels and the police station. The Fadista is consumed by the excessive use of Drugs and alcohol. His is a foul and dirty creature whose skinny legs, smelly hair and black hands, turn everyone away from him». Same things can be said about Rebetis

CENSORED MUSICAL CONTENT

Fado is taken out of its original context of expressing longing and pain. It is used as a mean to portray the Portuguese imperialistic ideals. A part of this is also done to further marginalize the fadistas.

During the first Greek dictatorship, Metaxas banns Rebetiko Part of this is done in order to support the Greek nationalistic ideals of the tie that Greece is pure and far away from anything that could have originated from Turkey. Rebetiko is used as a perfect example to portray the Eastern musical

tendencies which go against Greek ideals of the time. Furthermore, their repertoire is of very unethical content such as drug abuse and violence, which serves as one more reason to banish it. To sing the fado and to sing the Rebetiko, thus means to share and to renew a collective memory which could eventually disappear through the years. However the attitudes that form these two musical styles are reinvented and expanded in the memory of those who still listen and those who perform, having as a result, the constant revival of the Fado and the Rebetiko. In the end, this can perhaps be interpreted as keeping alive through art, a small spark of eternity.

Persistence to the Zeibekiko and Chasapiko dances in the Rebetika songs. An attempt to explain the preference. Nikos Politis

This paper is an attempt to show how two dances, already known in some regions of the Greek-speaking areas, came to spread out all over Greece in the 20th century through the medium of rebetiko song.

In this presentation the term rebetiko will be used to refer to the period that started with Markos Vamvakaris' entrance into discography (1932) and extended until mid-1950s or early 1960s. In the preceding period (known as the "Smyrneika period"), we note that in the discography there was a fairly even spread of dances and rhythms among all the dances popular with the Greek-speaking populations of Asia Minor and Istanbul, i.e. *zeibekika* (in various rhythmic variations), *chasapika*, *tsiftetelli*, *karsilamas*, *syrtta* and others, as well as the off-rhythm but popular *amanedhes*.

Examining the Vamvakaris discography on 78 rpm records, we find that there are about 80 *zeibekika* and 88 *chasapika* out of a total of 174 recorded items (42). So the question has to be asked: why the marked preference for these two rhythms?

First, let us look at the *chasapiko*: this dance was known from older epochs in many regions of the Greek-speaking world: eastern and central Macedonia, Thrace, Asia Minor, eastern Aegean islands, the Dodecanese and elsewhere. Most probably, its home was Constantinople and its surroundings.

The only older reference I could find was from the letters of Mme Chenier's, written in the second half of the 18th century. Madame Chenier, the Greek Elisaveth Sandi-Loumaki, was married to the French diplomat Louis Chenier in Constantinople and the couple settled in Paris (43).

Among other dances Mme Chenier also describes the "Arnautiko Dance", as she names it, a dance danced in Constantinople during Easter festivities. It was performed by the "*kassap oglan*", that is by the butchers of Constantinople, the "Makellarides" of the Byzantine times, the origin of which she describes as "Greek Macedonians".

The dance and its steps are not described in detail; the description is centred on the ritual movements in her effort to connect the dance to ancient times, to the army of Alexander the Great, to imitation of victorious battles etc. (Mme Chenier was of course not a musicologist or dance specialist, none of the educated elite of the time was one)

I will not go into details but will note that the dancers "...stay in a row one next to the other and hold each other's belts, so as to keep even closer. They all make the same steps and act as one

⁴² P. Kounadi, Markos Vamvakaris, "Katarti" editions, Athens 2005.

⁴³ Magazine "Tradition and Art", Athens, No. 73, A. Raftis convertible.

single body". There are two leading dancers and a small row of dancers after them, all armed with knives, bars and whips. The main row that follows, some few hundreds, do not hold "arms".

The word *chasapikos* is not mentioned at all. I note, however, that "Arnaoutis" (*Arnavut*) is the Turkish word for Albanians, which the Turks even today link, for older times, to the profession of the butcher (*kassap*) in Constantinople. So we must be talking of the official yearly dance of the butchers' guild. It should also be noted that carrying weapons had to be approved by the sultan, who had given the necessary permission.

Even though Mme Chenier's evidence is not sufficient, one could suppose that probably the dance described is the *chasapikos* that we know or some direct ancestor, which was spread from Constantinople to adjoining Macedonia (or vice versa!) as well as to a number of regions in close contact with the imperial capital.

The rhythm of the dance is noted as 2/4 (in western notation). This beat is very rare with the Greek (but also Turkish) speaking populations of the Balkans and more generally of the eastern Mediterranean. Except for *chassapiko* (and the related *serviko* and *chassaposerviko*) it is not found in any other greek dance.

On the contrary, this beat is very popular with the slavophone peoples and with the Rumanians, Moldavians and other peoples of northern Balkans and of the west coast of the Black Sea, including people of Jewish origin.

As Martin Schwartz, the academic researcher of Berkley University has proved (44), the vast majority of *chassapiko* melodies popular in Istanbul also exists in the folk music of these people (*mavrothalassitika*, Black Sea songs). So it is very probable that the "kassap oqlan" of Istanbul have taken one or more of these melodies for the annual ritual dance of them, since commercial and cultural relations between Istanbul and the black sea were very close.

Let us now come to *zeibekiko*. If *chassapiko* was a *politikos* (from Constantinople) dance, *zeibekiko* was *smyrnaikos* (from Smyrna). More precisely, it is a dance connected firmly to the Zeybeks, a warrior tribe which was found in the last centuries in regions of western Turkey, mainly in the Aydin aerea and Izmir or further down, as well as extending eastwards (45). The origins of the Zeybeks have never been adequately defined, and this gives freedom to everybody to name (label) them as Turks, Greeks or Phrygians, according to the necessity.

Zeibekiko too, was known and popular in several regions where Greek-speaking populations were or are still found: Western Turkey, Thrace, the islands of the Eastern Aegean, the Dodecanese and Cyprus. But neither *zeibekiko* nor *chassapiko* can compare with the popularity of, for example, *kalamatianos*, *tsamikos*, *syrtos*. Nor can they be seen as typical dances of a certain region. So how are we to explain the almost total dominance of those two dances in the *rebetiko* song genre?

To researchers familiar with Carnival folklore as well as with similar yearly activities or customs of the Christmas period the custom, or better the necessity, of the people to perform masquerades during these days, and also to perform activities of a theatrical or mimical character, is well known. These are very ancient customs originally performed for the prevention of evil, but also to invoke fertility, which is announced with the turn of the day in the Christmas period or with the announcement of the coming of Spring during Carnival time.

Such activities are common in several regions, as the whole of northern Greece, Thessaly (the "Maiden" of Pelion mountain), Crete or the "Zeibekia" of Syros or of Rhodes (Archangelos village) (46). Disguises often include theatrical activities that involve the figures of the "Doctor", "Jew", "Bridegroom and Bride", "Negro" and others. Let us take a closer look at the second case (the island of Syros), as described in a scientific research published 1913 (47):

⁴⁴ Schwartz, Martin, *Klezmer Music*, pp. 4, 8, 10 – 11, Feldman.

⁴⁵ Nikos Politis, *Zeibekiko dance: a unique example of a Greek folk dance of the 20th century, originating from Turkish Zeybek dance patterns, Istanbul Musical Seminars, 1 October 2005.*

⁴⁶ NG Politou, *Traditions of the Greek People, p. 1273 et seq Folklore. B 35 cc D311.*

⁴⁷ JP Sideris. *Zeybek, traditions of Carnival in Syros, Folklore 4 (1913 - 14).*

“From the second and until the last Carnival Sundays, together with various masquerades promenading in the streets of Syros, the “Zeybek” groups also promenade, composed of 20 to 30 young revellers...”

Having described in detail the clothing of the “Zeybeks” (which coincides precisely with what we know of the typical ritual clothing of the Turkish Zeybeks), as well as the appearance of the Bride, the Bridegroom, the “Lord” and the Negro, the researcher then goes on to describe the evolution of the Carnival ritual, which includes the “abduction” of the Bride, the robbing of the rich visiting Lords, the sentencing to death and execution (by fire) of the Negro (the Lords’ guard) and further activities but mostly dance. The dances are executed by the “captain”, the group’s leader, his “wife” and the lads themselves.

Several groups are brought together every year by districts. On the last Sunday of Carnival all the groups unite and dance together. At the head of the group there is always the Turkish half moon, permission having already been requested from the Turkish consulate, a permission which was always granted. In former times two *kindelia* were accompanying the dances (a double coursed long neck lute), today a “*laterna*” is used.

Let us now look into a further description, given by none other than Markos Vamvakaris (48):

“During Carnival over there (in Syros) we had the ‘Zeibekia’. Up to forty people gathered together. They would open up a dance school, before Carnival and would learn to dance the zeibekiko, chasapiko, serviko, chasaposerviko. All this started forty days before Carneval.

The first Captain was the leader. He would dance very well. All were men, no women. There were several roles: the captain’s wife, the chaser, the captain’s son (who was me one year), the negroes, two negroes who pretended to be ‘stealing’ the captain’s wife, all men.

Every Sunday we would pay a *laterna* to play and we would dance together in the streets. On weekdays we had only a *tarabuka* (small tambourine). Zeibekiko, chasapiko, serviko, these were the three dances that I would dance, most of all zeibekiko. All this happened in Syra; every district had this custom.”

We note the remarkable concordance between the account of the scientific research and Markos’ personal memoir captured almost a full lifetime later. But there are some further notes: in Carnival activities exoticism is a must, especially in urban societies and Syra was urban. So we see marquis, pierroti, cowboys, Indians, while in rural districts we have traditional ancient daimonical shapes such as the male buck, ugly old men, bell bearers etc.

But in both cases, there is a need for something to coincide with role playing: we are no longer the familiar faces of Yorgos, Yiannis, etc. but something different: Zeybeks. And as a proof, we do not dance *syrtos*, *ballos* and the familiar dances but *zeibekiko*, *chasapiko*, *politiko*, *serviko*, *tsifetelli*, dances unknown in Syros at times other than Carnival. Hence the “dance school” that Markos describes, where these dances were taught formally. In no Greek city at the begin of the 20th century did dance schools exist where traditional dances were instructed. And the final exotic touch, the Turkish half-moon accompanying the revellers.

So Markos grew up in Syra experiencing these performances. He enjoyed them and not only did he not forget them later, he recalls and is proud of himself towards the end of his life:

“Me, dancing, if you could see me fifteen years before, you would be amazed. And elsewhere: ‘Dance’, they would say and I started immediately. They could not believe their eyes. They said to my father, ‘your son is an excellent dancer’.

Then comes Markos’s migration to Piraeus (1917), which approximately coincided with what Greeks call the Asia Minor catastrophe and the ensuing settlement of refugees at breathing distance from Markos’ place. So when, later, he started playing the bouzouki as well as writing songs, his musical world consisted of the following: (a) the music that he brought with him from Syros; (b) music he was gathering from unknown, marginal players of the Piraeus district

⁴⁸ M. Vamvakaris. *Autobiography*, ed. Papazisi, Athens 1978, p. 58 et seq.

(*mourmourika* and *koutsavakika* as well as other songs from the low life milieu); (c) music heard on gramophone records, i.e. Smyrneika melodies and rhythms of the days and (d) experiences from the immediate environment, i.e. from the refugees.

With his clear preference for *zeibekiko* and *chassapiko* already declared, it is with no difficulty that we can answer our initial question: from the rich palette of rhythms offered for adoption, i.e. *tsiftetelli*, *karsilama*, *zeibekiko*, *chassapiko*, *servika*, *syrtta* and *amanes*, Markos picked up the ones that directly appealed to his heart: *zeibekiko* and *chassapiko*. As he said characteristically, when asked about e.g. *tsiftetelli*: "Those ones we didn't know". He wrote not one *tsiftetelli*, very few *syrtta*, some *servika* and one or two *amanedhes*.

Of course, a major factor in his preference was the appeal to the audience. In those days songs first needed to pass the test of audience acceptance from the orchestral podium or, at least, from the coffee house, before the artist was encouraged to suggest them to the companies for recording and the company was ready to accept. So it is not unimportant that Markos was living in Tambouria, next to Drapetsona with the refugees, but was roaming around at all coffee shops and Tekes of broader Piraeus, met people, loved the refugees (not typical with the majority of locals ...) and had them all as his audience.

With his entrance into discography, 1933 practically, his songs find extraordinary acceptance. The so-called "Piraeus School" establishes itself rapidly and it is not long before new musicians come up, who will later play important or top roles in the evolution of rebetiko. But the successful coupling of *zeibekiko* and *chassapiko* is not touched by anyone.

During the whole evolution of rebetiko these two dances continue to be by far the most popular. Only towards the end of the creative period of rebetiko, which coincides with the emergence of what is today called "*laiko*" (pop music, more or less), around the end of the 1950s, are further rhythms introduced (or reintroduced) in the discography but this is connected to the "Indian" era, the establishment of Kazantzidis, Chiotis with his "latins" and other parameters and goes beyond our subject.

Let us now look closer at the conditions, on which people would dance at former times:

The humble small man of tradition, the rural man of the villages and small provincial towns, would only dance when the situations asked for or provoked it. These situations would typically relate to the yearly cycle (religious feasts and festivals) or of the life cycle (birth, marriage, name day).

On the contrary, in city taverns and starting from Asia Minor (Constantinople and Smyrna) it was customary even from the 19th century that people would have fun and of course dance without one of the previously mentioned reasons existing. Specifically for the humble and poor labourer of the cities, there also existed one very important reason: "I happen to have money in my pocket today, so I will have fun". Gradually, this custom spread everywhere, so today (also several decades before) it applies generally.

Nevertheless, for the small man dance was always a function related to some sort of ritual, that is something demanded by the conditions of the time, which were not created by him merely for the dancing as such. Nothing like "evening outings" existed, where we decide to either go to the cinema or to the dancing club or to a bouzoukia performance. He would never sing the (folk) songs he knew in the way we listen to folk songs today, seated in our armchair, just for the fun of it. A reason was always necessary: be it the religious festival, a night work session, a travel on foot or on the donkey, a preceding victorious battle. Only in our days can dance be simply a spectacle for the observing party or a way for one to draw the crowd's attention towards him.

Concluding, it is worth making two important observations, one on *chassapiko* and one on *zeibekiko*:

Chassapiko, in conjunction with the world wide acceptance of the film "Never on Sunday", gave birth to a new fashion dance, the *syrtaki*, which persecuted our aesthetical feeling for quite some years. Today the *syrtaki* is history but genuine *chassapiko*, after the troubles it has suffered from the former, also from the choreography of "Zorba the Greek"'s last scene, can very hardly be found performed properly at spontaneous gatherings and similar situations.

With *zeibekiko*, however, something much more important happened: a genuine and centuries-old traditional dance, a warrior dance of the Zeybek tribes in western Turkey, a dance with a very strictly defined ritual, clothings, rhythmical and musical forms, gave birth to a genuine urban popular dance of modern Greece, focused on the personal expression of the performer rather than the needs of the society, and all this in a totally liberal choreographic environment. A dance born, developed and formed in less than half a century, but which was much loved and which continues to be danced even today (of course with all the negative influences of our times) all over Greece or abroad, wherever Greeks are having good times. And, most important: a dance which has been left to develop by itself, with no external intervention by authoritative or academic parameters. A social and choreographic phenomenon of which I do not know a similar example in the 20th century, anywhere in the world.

Women in Rebetika Gail Holst-Warhaft

Women have always been active as singers and dancers in Greece, but whereas gender differences were underscored in traditional rural performance by repertoire and posture, the development of urban music gave women a new freedom and prominence as performers, and a popularity that rivaled their male counterparts. The operetta and musical review, musical cafes such as the *café aman* and the *café chantant*, gramophone records and the radio all helped make women performers into stars. The transformation of Greece from a predominantly peasant culture into a partially urban one, and the large-scale migration of Greeks from Asia Minor in the early decades of the 20th century, as well as from impoverished rural areas of Greece to Athens, the US, Canada, and Australia from the end of the 19th century to the 1970's, brought women into a new and more egalitarian environment. Many of them also entered the workforce alongside their husbands. Musical life, which had been linked to the calendar of Christian and family celebrations, became a form of secular entertainment that was available to everyone who could afford it. Musicians became professionals, often earning high salaries, and among them were women singers and dancers.

Before the Second World War there was a social stigma attached to being a women performer, at least in Greece. But the demand for women singers in the theaters, the clubs, and recording studios encouraged public respect for the *kalitechnis*, the woman artist who was forgiven, even admired for her independent lifestyle. In fact musical performance gave women who had sufficient talent a means to defy societal expectations. The example of such popular singers as Danaï, Sophia Vembo, Rosa Eskenazi, Sotiria Bellou, Mariza Koch, and Maria Farandouri, all of them path-breakers in the field of popular music, undoubtedly encouraged the post-war generation of women singers, instrumentalists and song-writers to flourish.

Specialists in Greek music and dance have always been aware of the central role women in these areas, but their analysis has been largely based on rural life and traditional music (49). Studies of the urban and popular music of Greece, while acknowledging the importance of individual performers have, with a few exceptions, reflected very little on the role of women (50). And yet, at least from their inception women played an important role in Greek popular music styles such as the rebetika, the light or "European"-style popular song, the "nisiotika" (Aegean island songs that became part of

⁴⁹ Among others, Anna Caraveli (1986) *Loring Danforth (1982, 1989)*, Michael Herzfeld (1981, 1993), Jane Cowan (1990), Gail Holst-Warhaft (1992), Nadia Seremetakis (1991), Laurie Hart (1992), and Margaret Alexiou (2001) have emphasized the complexity of gender roles and relationships in Greek society and the importance of women's participation in the rituals of everyday life, including music and dance.

⁵⁰ This is also true, until recent decades, in most studies of Mediterranean music. William Washabaugh's 1998 collection of articles on gender and sexuality in popular music and dance addresses such issues in flamenco, rebetika and tango. Tullia Magrini's collection of essays on the subject of music and gender in the Mediterranean (Magrini, 2003) contains several articles on gender in popular urban musical styles (Martin Stokes, on the Turkish singer Zeki Müren, Joaquina Labajo on gender roles in flamenco, Holst-Warhaft on women in rebetika).

the popular urban repertoire), the songs of composers like Theodorakis and Hadzidakis, the New Wave songs, and the *skiladhika* (dog-house or more precisely bitch-house songs). In this chapter I will focus on the role of women in two of these genres, the rebetika and the nisiotika.

Women in the Rebetika

The Turko-Greek war of 1920-22 had a profound effect on Greece as a whole. The terms of settlement forced on the participants demanded an exchange of populations based on religion. For Turkey, the influx of several thousand Muslims from Greece went almost unnoticed, but for Greece the addition of a million Christian settlers from Asia Minor altered the country irrevocably. Increasing the population by almost one quarter, the mass immigration changed what had been a traditionally agricultural country with a relatively homogeneous population to one with a large urban population of predominantly poor immigrants, most of whom spoke Turkish as their first language. Despite their poverty, most refugees had come from towns like Smyrna and Istanbul that were more sophisticated and ethnically diverse than Athens. Musicians who came from such urban centers were more skilled than local Greek performers and could perform in a broader variety of styles. They soon moved out of the shanty-towns where they had first settled near Piraeus and began to dominate the Athens music scene as singers, instrumentalists and musical directors in the record industry.

The music the refugees performed was not new to Athenians. From the end of the 19th century there were musical clubs called *cafés aman* in Thessaloniki and Athens where patrons could hear the same sort of musical repertoire that one might hear in a similar café in Istanbul, with the added attraction of some Greek folk tunes. Sung mostly, but not exclusively in Greek, many of the songs were based on the popular music of the later Ottoman Empire. There were also improvised instrumental and vocal pieces called *amandhes* which demonstrated the virtuosity of musicians and singers in the *maqamlar* or modes of Ottoman music. Although immigrant musicians and singers seem to have sung more in this type of café, they also performed in the *cafés-chantants* where European light songs were more common.

The decade following the exchange of populations seems to have marked the height of popularity for the café aman singers, male and female. Vassilis Tsitsanis claimed that in the early 1930's, when he was growing up in the provincial town of Trikala, Roza Eskenazi was the most famous woman singer in Greece (51). In 1934, when he first came to Athens he heard her perform with two brilliant refugee musicians, violinist Dimitrios Semsis, also known as "Salonikios" and Agapios Tomboulis who played the banjo-like *çumbus*. Eskenazi was a Greek Jew, born in Istanbul, and raised in Thessaloniki, Komotini and Athens. Although she became one of the great stars of Greek music, Roza admitted (1982) that her family tried to discourage her interest in singing and dancing. Running away to Athens, she was fortunate enough to be discovered by the director of Columbia Records, Panayiotis Tountas. Tountas was at the center of the musical life of Athens. A composer and mandolin player, he was also a refugee from Smyrna. Tountas and Semsis both taught Roza to sing Greek folk songs as well as Asia Minor repertoire she knew. Later she would adapt to the fashion for Piraeus-style rebetika, and work with bouzouki-players. In a radio interview she gave in 1972, Eskenazi spoke of the bouzouki-players she worked with, mentioning the fact that they smoked hashish but distancing herself from their behavior (1982:71-72). By the second World War, the style of music that made Eskenazi famous, and which she had absorbed as a child growing up in Istanbul and Thessaloniki had become less popular and she would doubtless have faded entirely from the public eye after the war had it not been for the revival of rebetika in the early 1970's.

Another female Asia-Minor refugee singer who achieved stardom was Rita Abadzi. Abadzi's voice had an earthier edge to it than Eskenazi's, a quality that might have made her a popular singer in a later age. During the years of their greatest popularity in the 1930's, both Roza Eskenazi and Rita

⁵¹ See his introduction to *Roza's autobiography as told to Hadzidouli (1982)* 7.

Abatzi worked with musicians who had begun their careers in the cosmopolitan cities of Asia Minor. In the musical cafes, frequented largely by refugees who had come from these centers, these women performers must have had an advantage over local women singers (52). Not only were professionals, accustomed to working with excellent musicians on an equal footing, they had a wide repertoire of songs, from Turkish popular music to Greek folk music, to rebetika. It was this flexibility that made them successful not only in Greece but in the diaspora.

The experience of Angeliki Maroniti, a refugee from Smyrna, who came from a family of musicians and had sung in the musical cafes of Smyrna with her father from a young age, suggests that despite the success of certain women artists, singing in public was still frowned on in Athens. Maroniti was forbidden by her husband, the well-known rebetika musician Vangelis Papazoglou, from pursuing her career as a performer in Greece (53). In the early 1930's however, Papazoglou allowed her to record six amanedhes together with a daring rebetiko song of his own composition. To record was, apparently, a very different thing from appearing on the stage. It was in the American Greek communities, that women singers found new venues to perform. The most famous of them was probably Marika Papaghika, the Kos-born singer who made her first recordings in Egypt. Immigrating to the US with her husband Konstantinos ("Gus"), who played the cimbalum, Papaghika began recording in the US in 1918. In the 11 years that followed, she cut almost 250 sides, making her one of the most popular immigrant singers in America. Many of her recordings were made with the great cellist Markos Sifnios, and the violinist Alexis Zoumbas.

Recordings of woman artists offer us some evidence about the relationship between these singers and the musicians who accompanied them. It is common, on café aman style recordings, to hear musicians congratulate one another on a fine solo. Women artists of the café aman period freely exchange such remarks with their male colleagues, indicating a relationship of mutual respect and admiration for each other's musicianship (54). Photographs of women stars are also suggestive. When posed with their ensembles they are seated in the center, dressed in fashionable European clothes and carefully made up like their counterparts in Istanbul, New York or Chicago. It is obvious from their demeanor that these women are the confident stars of the ensemble, women accustomed to public attention in a new age of urban sophistication.

The songs of the café aman and the Piraeus-style rebetika, like the Blues, the tango, flamenco and other such popular musical forms, helped confirm the identity of a new Greek urban class (55). The lyrics of the songs often referred to an underclass of people who were seen as exotic and engaged in behavior that was beyond the experience, let alone the tolerance of the society as a whole. Rebetika songs describing the world of the hashish-smoking, addicted or drunken *manghes*, with their equally depraved mistresses were, judging by the sales of records, listened to by a much broader audience than the small circles whose lives they described. The taste for such underworld songs seems to have begun in Paris in the late nineteenth century and spread from there to the urban centers of the late Ottoman Empire (56). By the time the bouzouki began to dominate the musical scene in the early

⁵² As a Jew, Eskenazi was an outsider in more than one respect. It is worth noting that some of the most successful performers of Asia-Minor style songs in the United States during the 1930's and 40's were also Jews and Armenians. They included Amalia and Diamando Baka and Victoria Hazan. It is also worth considering that the first woman to make a gramophone recording in Turkey was probably the Orthodox Christian Eftalia (Aksoy 1998) and that her successful career as a café singer and recording star, an example soon followed by Muslim women, may have been possible because of her status as a non-Muslim.

⁵³ This is according to the cover notes by Kounadis, Papaioannou and Sotiropoulos (1982).

⁵⁴ Marika Papaghika was born on the island of Kos and emigrated to the United States around 1918. She immediately began making recordings of Asia Minor style music, Greek folk songs and rebetika with her cimbalum-player husband Kostas. By the time the couple opened a café aman in Manhattan in the 1925, it was simply called, in deference to her fame, "Marika's."

⁵⁵ Steingrass (op. cit. p. 160) describes this as a "romanticizing role" and this is true, I think, for the rebetika.

⁵⁶ William Washabaugh, in his discussion of the development of flamenco notes a similar disparity between the figure of the "Gitano" and the well-to-do customers of the cafés cantantes who came to watch and listen to flamenco (1998: 12).

nineteen-thirties, Athenian men and women seem to have acquired a taste that mirrored their European counterparts' for low-down, exotic songs that spoke of a world that was far from their own experience.

The early bouzouki haunts of Piraeus, where performers like Vangelis Papazoglou Markos Vamvakaris, Anestis Delias, Stratos Payioumdzis, Yiorgos Batis, Iovan Saouz and their friends gathered were either small cafes, hashish dens (*tekedhes*) or other places frequented mostly by men. When the bouzouki-backed songs caught on with record producers and the public, women did not immediately join the male musicians as singers. The first singer who appeared on a platform with bouzouki-players was Sotiria Bellou, who survived the German Occupation and the Civil War by selling cigarettes and occasionally singing to her own guitar accompaniment in taverns. When Tsitsanis heard her sing, he wrote two songs for her that immediately made her a star. He employed her to sing with his male bouzouki ensemble at the famous club "Jimmy the Fat's." She later worked with Markos Vamvakaris and his brother Argyris. Bellou performed with them for an audience of intellectuals and artists gathered in the Art Theater of Athens to hear Manos Hadzidakis present the rebetika as a neglected treasure of Greek culture (57). She continued to work as a successful artist during the early 1950's and returned to work with Tsitsanis in the 1970's.

Bellou's deep, almost masculine voice was well-suited to the new rebetika style and it was perhaps no accident that she, an openly gay woman and one who had participated actively in the Civil War, was the woman artist who first penetrated the world of the tough, Piraeus-style rebetika, but she paved the way for a number of famous rebetika singers including Marika Ninou and Stella Haskil. These women performers were professional musicians whose relationship with the shady world described in the lyrics of many of the songs was purely artistic. Judging by the lyrics of the early rebetika songs, though, there were always some women willing to flout convention, joining their men in the *tekedhes* and even dressing like them. The figure of the *mangissa*, *hasiklou*, *meraklou*, *alaniara* or *derbederissa* may be partly fictional but she appears often enough to suggest a living model (58). At times women are portrayed in the rebetika lyrics as flirtatious but unattainable. At others they are more willing to please, like the girls who offer a pipe to the protagonist of the well-known rebetiko song "The Hanoumakia." "Come here you dervish," they say, "sit here with us, and you'll hear a love song from our hearts./ Take your baglama and entertain us a while light up your joint and smoke with us." The song appears to be in part a pleasant fantasy, but its precise location, on the beach at Pasalimani suggests an actual *teké* where it is possible that women who were Asia Minor refugees worked

And when I enter the *teké* I see three delights:
three pretty girls sharing a pipe.

One holds an *argilé*, the other tamps it down,
the third and youngest of the girls wants to
have a smoke.

One plays the baglama, the other the bouzouki,
the third and youngest of the girls is stoned out of her mind.(59)

⁵⁷ Bellou, *op. cit.* Excerpts from the text of Hadzidakis's speech on that occasion were published in *Ellhnikh Dhmiourgia* (Greek Art, March 1949) and appear in Holst, 1977.

⁵⁸ I have discussed this type of woman and how she appears in the rebetika lyrics at some length in another article (Holst-Warhaft, 2003: 179-194).

⁵⁹ The source is the *Falireas Bros. LP Yorgos Batis*.

The café aman singers of the 1930's, including women singers like Abadzi, Eskenazi and a third star of the period, Marika Politissa, recorded not only songs about hashish about cocaine and heroin. In some songs of the period, a woman complains about the habits of their men:

Hi there, my mangas dervish,
don't smoke hashish any more.
Sit and drink some beer with me
And afterwards we'll talk things over.(60)

In others, however, it is the man who complains about his girlfriend's addiction. Both Papazoglou's song *Marika Hasiklou* (Marika the Hashish-smoker) recorded by Roukounas in 1934, and Bayiaderas's *Kapnoulou mou Omorfi* ("My Lovely Smoker") recorded in 1935, blame women for smoking hashish (61). The protagonist of Markos Vamvakaris's song *Mortissa Hasiklou* ("Dope-head Drop-out") recorded for Columbia in 1933 or 1934, is described as being "born in the hashish dens" and selling hashish to the manghes.

The lyrics of the rebetika songs, as well as the memoirs of singers and song-writers suggest that even in the predominantly male world of the early Piraeus rebetika certain women who were prepared to flout the norms of Greek society enjoyed a considerable degree of equality with their male companions. Markos Vamvakaris's life, by his own account, was characterized by unhappy relationships with women, but there is more than a sneaking admiration, in his song-lyrics, for the women who hung around in the company of the manghes:

And the chicks have put on men's caps,
they walk the streets in search of a smoke.
You see that girl who's wearing a cap
and walking like a mangas for everyone to see.

And the broads have put on men's clothes
and they're running off to smoke with the manghes.
You see, mangas friend, hip broads
with their flirting, tricks, and silly whims. (62)

By the post-war period, when the rebetika moved out of Piraeus and into the nightclubs of Athens, women singers were an accepted presence on the stage. It was rarer for women to play an instrument. Vassilis Tsitsanis used a woman pianist in his orchestra for decades, and women often played the tambourine or finger-cymbals, but Sotiria Bellou was unusual in playing guitar and she didn't play it on the platform with male musicians. It was not uncommon for women to write song-lyrics, but it was not until the 1960's that women song-writers began to be known for their music. Even then, they tended to be regarded as singer-song-writers rather than composers.

⁶⁰ *The Banned Rebetika, vol 3, No. 641.*

⁶¹ *The source for the the lyrics for this and "Nea Meraklou" is Aulin and Vejleskov 1991:103, 62.*

⁶² *From the recording "Markos Vamvamaris", 1932-40, vol. 3 (EMI 062-1702021).*
